مجلة علوم اللغة العربية
المجلد ٤، العدد ١٣، السنة ٢٠٢٦، الصفحات ٣٨- ٦٠
ISSN: ٣٠٦٠-٥٥٨x ----- E-ISSN: ٣٠٦٠-٥٥٩٨
تاريخ الإرسال: ٢٠٢٦/٠٥/١٣ - تاريخ القبول: ٢٠٢٦/٠٩/١١

Writing about Writing: A Reading in the Manifestations of Metafiction and Strategies of Its Artistic Formation in Ghassan Kanafani's Short Stories

Mohammad Sadeq Zarouni*
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Farhangian University of Tehran, iran.
sadeqzarouni@cfu.ac.ir

Abstract

Metafiction is one of the most prominent narrative techniques in modern literature, as it breaks the traditional narrative illusion and reveals the mechanisms of text construction, creating critical awareness in the reader and making him a partner in the literary production process. This study examines the manifestations of metafiction in the short stories of Ghassan Kanafani, one of the most prominent writers of Palestinian resistance, who successfully merged national commitment with artistic innovation. The study aims to analyze how Kanafani employs metafictional techniques, such as explicit reference to the process of story creation, baring the device, dialogue with the reader, and disclosure of textual thresholds like dedication and dating, in his short story collections: "The Stolen Shirt", "The Land of Sad Oranges", "A World Not Ours", and "Death of Bed No. ١٢". The study adopts a descriptive-analytical approach, drawing on concepts from Russian Formalism, particularly Viktor Shklovsky's concept of "Defamiliarization," and postmodern theories in analyzing metafiction. The study finds that Kanafani used metafiction not only as a formal game, but also as a critical and political tool aimed at exposing the illusion of narrative realism, critiquing the mechanisms of reality construction, engaging the reader in text construction, and preserving Palestinian collective memory in the face of attempts to erase it. Thus, metafiction in Kanafani's literature becomes a strategy of resistance par excellence, transcending the boundaries of the aesthetic to the political, making writing both a conscious and resistant act.

Keywords: Short Story, Metafiction, Defamiliarization Resistance Literature, Ghassan Kanafani.

الكتابة عن الكتابة: قراءة في تجليات الميتاقص وإستر اتيجيات تشكيله الفني في قصص غسان كنفاني القصيرة

محمدصادق ضروني*

أستاذ مساعد في قسم تعليم اللغة العربية وآدابها، جامعة فرهنكيان، طهران، إيران

sadeqzarouni@cfu.ac.ir

ملخص

يُعدّ الميتاقص من أبرز التقنيات السردية في الأدب الحديث، حيث يكسر الوهم السردي التقليدي، ويفصح عن آليات بناء النص نفسه، مما يخلق وعياً نقدياً لدى القارئ ويجعله شريكاً في عملية الإنتاج الأدبي. تتناول هذه الدراسة تجليات الميتاقص في القصة القصيرة عند غسان كنفاني، أحد أبرز كتّاب المقاومة الفلسطينية، الذي استطاع أن يمزج بين الالتزام الوطني والابتكار الفني. تسعى الدراسة إلى تحليل الكيفية التي يوظف بها كنفاني تقنيات الميتاقص، كالإشارة الصريحة إلى عملية الخلق القصصي، وعري الصناعة، والحوار مع القارئ، والإفصاح عن العتبات النصية كالإهداء والتأريخ، وذلك في مجموعاته القصصية: "القميص المسروق"، و"أرض البرتقال الحزين"، و"عالم ليس لنا"، و"موت سرير رقم ١٢". تتبنى الدراسة المنهج الوصفي-التحليلي، مستفيدة من مفاهيم الشكلانية الروسية، خاصة مفهوم "التغريب" عند فيكتور شكلوفسكي، ونظريات ما بعد الحداثة في تحليل الميتاقص. توصلت الدراسة إلى أن كنفاني استخدم الميتاقص ليس فقط كلعبة شكلية، بل أيضاً كأداة نقدية وسياسية، تهدف إلى كشف وهم الواقعية السردية، ونقد آليات تشكيل الواقع، وإشراك القارئ في بناء النص، والحفاظ على الذاكرة الجمعية الفلسطينية في مواجهة محاولات طمسها. وهكذا، يصبح الميتاقص في أدب كنفاني إستراتيجية مقاومة بامتياز، تتجاوز حدود الجمالي إلى السياسي، وتجعل من الكتابة فعلاً واعياً ومقاوماً في آن معاً.

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة، الميتاقص، التغريب، أدب المقاومة، غسان كنفاني.

١. المقدمة

يُعدّ الميتاقص أو "الرواية عن الرواية" من أبرز التقنيات السردية التي شهدتها الرواية الحديثة، خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث تحولت الكتابة الروائية من مجرد حكاية واقعية أو تخييلية إلى تأمل ذاتي في فعل الكتابة نفسها. فالميتاقص، بوصفه تقنية سردية، لا يكتفي بسرد الحكاية، بل يكشف عن آليات بناء النص، ويعري أدوات السارد، ويشرك القارئ في عملية الخلق، مما يخلق وعياً نقدياً يتجاوز التلقي السلبي إلى المشاركة الفاعلة في إنتاج المعنى. وقد أسهمت هذه التقنية في تحول جذري في بنية الرواية العربية المعاصرة، حيث أصبحت الكتابة عن الكتابة موضوعاً خصباً للدراسة والتحليل.

في هذا السياق، يبرز اسم غسان كنفاني (١٩٣٦-١٩٧٢) كواحد من أبرز الأصوات الروائية التي استطاعت أن توظف هذه التقنية الحديثة في خدمة قضيتها الوطنية، دون أن تقع في فخ الشكلانية المجردة أو التقريرية السياسية. فكنفاني، الذي عاش تجربة اللجوء والنكبة عن كثب، وولد في عكا ونزح مع عائلته إلى لبنان وسوريا، وعاش في مخيمات اللاجئين (https://www.aljazeera.net/encyclopedia)، لم تكن كتاباته مجرد تأريخ للنكبة أو توثيق للمعاناة، بل تجاوزت ذلك إلى خلق عالم روائي خاص، يمتزج فيه الواقع بالخيال، وتتداخل فيه الذاكرة الفردية بالذاكرة الجمعية، وتنكشف فيه آليات السرد ذاتها. لقد أدرك كنفاني أن القضية الفلسطينية تحتاج إلى أدب يليق بعظمتها، وإلى أشكال روائية جديدة قادرة على التقاط تعقيدات الواقع الفلسطيني، وصراعاته النفسية والسياسية، وأحلامه وآلامه. ومن هنا، كان توظيفه الواعي والمبتكر لتقنيات الميتاقص تجسيداً لهذه الرؤية، حيث جعل من الكتابة فعلاً مزدوجاً: حكاية عن الواقع، وفي الوقت نفسه، تأملاً في كيفية حكاية هذا الواقع.

على الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت أدب غسان كنفاني من زوايا سياسية واجتماعية ونفسية، إلا أن الجانب التقني والجمالي في قصصه، ولا سيما تقنيات الميتاقص، لم يحظَ بالاهتمام الكافي الذي يستحقه، خاصة في ضوء النقد الشكلاني ومفاهيم ما بعد الحداثة. فمعظم الدراسات السابقة ركزت على البعد الوطني والمقاوم في أدبه، أو على الجوانب التقنية السردية بشكل مجرد، دون أن تغوص في الكيفية التي يحوّل بها كنفاني آليات السرد ذاتها إلى مادة للكتابة، وكيف يكشف عن الطبيعة المصطنعة للرواية، ويشرك القارئ في عملية بناء النص. من هنا، تنبع ضرورة هذه الدراسة التي تسعى إلى سد هذه الفجوة من خلال تقديم قراءة تحليلية معمقة لتجليات الميتاقص في قصص كنفاني القصيرة، مستفيدة من مفاهيم النقد الشكلاني، خاصة مفهوم "التغريب" عند فيكتور شكلوفسكي، ومفهوم "عرْي الصناعة"، ونظريات ما بعد الحداثة حول الميتاقص.

وتكمن حداثة هذا البحث في كونه يُحلّل، وللمرة الأولى، مجموعة متماسكة من قصص كنفاني القصيرة وهي: "القميص المسروق"، و"أرض البرتقال الحزين"، و"عالم ليس لنا"، و"موت سرير رقم ١٢"، بناءً على تقنيات الميتاقص، وذلك من خلال ربطها بمفاهيم الشكلانية الروسية (التغريب وعري الصناعة)، وتقديم نموذج تحليلي يرصد العلاقة الجدلية بين مستويات النص المختلفة.

أهداف البحث: تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن تجليات الميتاقص في قصص غسان كنفاني القصيرة، وتحليل الكيفية التي يوظف بها هذه التقنيات لكشف الطبيعة المصطنعة للرواية،

وإشراك القارئ في عملية بناء النص، ونقد آليات تشكيل الواقع، وذلك من خلال تقديم نموذج تحليلي يمكن تطبيقه على أعمال روائية أخرى.

أسئلة البحث: يسعى البحث الحالي للإجابة عن الأسئلة التالية:

- ما أبرز تقنيات الميتاقص التي وظفها غسان كنفاني في قصصه القصيرة، وكيفية تجلّيها في نصوصه؟
- ما الدور الذي تؤديه هذه التقنيات في كشف وهم الواقعية السردية، ونقد آليات تشكيل الواقع، وإشراك القارئ في عملية بناء النص؟
- ما العلاقة الجدلية بين توظيف الميتاقص في قصص كنفاني والبناء الفني للنص السردي؟

١-١. خلفية البحث

تنقسم خلفية البحث في هذه الدراسة إلى قسمين رئيسيين: أولهما يتناول الدراسات النظرية في الميتاقص ومفهوم التغريب، باعتبارها الإطار المفاهيمي الذي يقوم عليه البحث. وثانيهما يستعرض الدراسات التطبيقية التي تناولت أدب غسان كنفاني من زوايا متعددة، مع الإشارة إلى الخلأ الذي تسعى الدراسة الحالية إلى سده. ونظراً لكثرة الدراسات في كلا المجالين، يقتصر العرض على أهمّها وأكثرها صلة بموضوع البحث.

أولاً: الدراسات النظرية في الميتاقص والشكلانية والتغريب

حظي الميتاقص باهتمام نقدي واسع في الدراسات الأدبية الحديثة، خاصة منذ سبعينيات القرن العشرين. وقد أسهم في تأسيس هذا المصطلح الناقد الأمريكي ويليام جس (William Gass) في مقاله (١٩٧٠) "Philosophy and the Form of Fiction" ، ثم تتابعت الدراسات التي ناقشت المفهوم وطوّرته، ومن أبرزها باتريشيا وو (Patricia Waugh) وقدّمت في كتابها: Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction (١٩٨٤)، تعريفاً شاملاً للميتاقص، كما حللت آلياته المختلفة بالتفصيل.

وفي سياق العلاقة بين الميتاقص والتغريب، قدّم كل من سلدن (Raman Selden) في كتابه: A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory (١٩٩٨)، وموسوى (١٣٩٣ش) في كتابه: "نقد فرماليستى با محوريت داستان‌هاى دهه هفتاد "رؤى مهمة حول كيفية ارتباط الميتاقص بالشكلانية والتغريب، موضحين كيف يمكن للتقنيات السردية أن تحقق أغراضاً جمالية ونقدية معاً. كما قدّم تديني (١٣٨٨ش) في كتابه: "فراداستان: بررسى تطبيقى در ادبيات داستانى" دراسة تطبيقية للميتاقص في الأدب الداستاني، واستعرض آلياته المختلفة في الروايات الفارسية والعالمية.

ثانياً: الدراسات التطبيقية حول أدب غسان كنفاني

أما الدراسات التي تناولت أدب غسان كنفاني، فقد تنوعت مقارباتها بين الاجتماعية والنفسية واللسانية والسردية. فمنها ما ركز على البعد الوطني والمقاوم في أعماله، ومنها ما اهتم بتحليل الرمز والأسطورة، ومنها ما اتجه إلى دراسة البنية السردية وتحليل الشخصيات. وفيما يخص الدراسات التطبيقية التي تناولت قصصه القصيرة تحديداً، يمكن الإشارة إلى أبرزها:

دراسة زيني‌وند وصولتي (٢٠١٧م) التي حللت "القميص المسروق" من منظور سيميائي اجتماعي وفق نظرية هاليدي، ودراستهما الثانية (٢٠١٨م) التي تناولت دور الأطفال في قصص كنفاني، وكلتاهما كشفتا عن قدرة كنفاني على توظيف اللغة في ترميز الواقع الفلسطيني ورسم ملامح الغربة والنزوح.
دراسة عبدي وخليلي (٢٠١٨م) التي قدمت نقداً اجتماعياً لقصة "أرض البرتقال الحزين" وقصة "موت سرير رقم ١٢"، وخلصت إلى أن كنفاني يتبنى أسلوباً واقعياً نقدياً في تصوير الأوضاع السياسية والاجتماعية، منتقداً الأوضاع الاقتصادية والجهل في المجتمع الفلسطيني.
دراسة نوروزي ومعروف (٢٠١٩م) التي حللت البنية السردية في قصة "يد في القبر" وفق نظرية جيرار جنيت في الزمن والوجه واللحن، وأظهرت كيف يوظف كنفاني تقنيات زمنية متعددة وراوياً أول شخص ليقدم نصاً متماسكاً وجذاباً.
دراسة ضروني وعجرش (٢٠٢١م) التي تناولت الممارسات الجمالية والتغريبية في قصة "لا شيء" وفق آراء منظري الشكلانية، وبينت كيف أسهمت تقنيات مثل اختيار العبارات غير الملائمة للروايات البطولية، والشكل المفتوح، وإبطاء عملية الاستيعاب، وشخصية العنكبوت المتطورة، في خلق قصة فنية من قضية بسيطة.
دراسة نورسيده وكريمى (٢٠٢٤م) التي حللت شخصية "أبو عبد" في "القميص المسروق" وفق نظرية تدرج الحاجات لأبراهام ماسلو، وكشفت عن تطور مقاومته من سلبية داخلية إلى عدوانية، وتفعيل آليات دفاعية كالتجنب والكبت والإزاحة.
وعلى الرغم من كثرة هذه الدراسات وتنوع مقارباتها، يلاحظ أنها جميعاً انصبت على جوانب سردية أو اجتماعية يا لغوية أو جمالية أو نفسية، ولم تتناول تقنيات الميتاقص أو عرْي الصناعة بوصفهما تقنيتين أساسيتين في تشكيل النص القصصي. فدراستنا هذه تسعى إلى سد هذه الفجوة من خلال تقديم دراسة تحليلية معمقة لتجليات الميتاقص في قصص غسان كنفاني القصيرة، مستفيدة من مفاهيم النقد الشكلاني، خاصة مفهوم "التغريب" عند فيكتور شكلوفسكي، ونظريات ما بعد الحداثة حول الميتاقص، وذلك بهدف تبيين دور هذه التقنيات في تشكيل أدب المقاومة والحفاظ على الذاكرة الجمعية الفلسطينية.

٢-١. منهج البحث

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي-التحليلي القائم على تحليل المحتوى، حيث يتم تفكيك عناصر الميتاقص في قصص غسان كنفاني القصيرة وتحليلها في ضوء مفاهيم الشكلانية الروسية، وبخاصة مفهوم "التغريب" لدى فكتور شكلوفسكي، ونظريات ما بعد الحداثة في تحليل الميتاقص. كما تستعين الدراسة ببعض أدوات التحليل السيميائي للكشف عن طبقات المعنى المضمرة في النص. وتتمثل خطوات البحث في: استقراء قصص كنفاني القصيرة للكشف عن التقنيات الميتاقصية فيها، ثم تصنيف هذه التقنيات وفقاً لأنماطها، ثم تحليل كل نمط من هذه الأنماط من خلال الاستشهاد بنماذج عينية من النصوص، وأخيراً استخلاص الدلالات الفنية والأيديولوجية لاستخدام هذه التقنيات.

٢. الإطار النظري

٢-١. الميتاقص: المفهوم والنشأة

تقنية الميتاقص أو الميتاسردي، أو الميتاروائي، أو ما وراء السرد، وهي إتيان الكاتب بمعلومات حول خلق القصة أو بعض عناصرها، وعلى وجه التحديد سرد يشير إلى العناصر التي يؤلفها الكاتب ويقوم بتوصيلها. وقد ظهرت هذه التقنية لأول مرة في سبعينات القرن الماضي على يدي ويليام جس (William Gass)، ونرى نموذجاً ناجحاً عنها في كتابات جون فاولز (John Fowles) بيد أنها لم يرحب بها المؤلفون بسبب صعوبتها واحتياجها إلى مهارة فائقة من المؤلف لإدخالها في نصه وجعلها جزءاً من بنيته الكليّة، فلذلك لا تزال تحتفظ بجوانبها المبتكرة والتغريبية، ويعدّها النقاد المعاصرون شكلاً من أشكال التمرد على الواقعية في الروايات الحديثة، إذ تكسر الحاجز بين الواقع والخيال (ضروني وعجرش، ١٤٠١ش: ٩٧ و٩٨).

يقول الناقد الأمريكي ويليام جس: «إن الميتاقص هو ذاك النوع من الكتابة الذي يجعل من فعل الكتابة نفسه موضوعاً للكتابة (Gass, ١٩٧٠: ٢٥). أما باتريشيا وو فتعرفه بأنه: «كتابة سردية تلفت الانتباه، بشكل ذاتي وواعٍ ومنتظم، إلى مكانتها باعتبارها عملاً مصنوعاً، لكي تطرح تساؤلات حول العلاقة بين الخيال والواقع (Waugh, ١٩٨٤: ٢). وهذا التعريف يشير إلى أن الميتاقص لا يقتصر على كونه تقنية فنية، بل هو موقف فلسفي من طبيعة السرد والواقع.

ومن أبرز آليات الميتاقص التي يستخدمها الكتّاب في أعمالهم، يمكن ذكر: التدخل في النص مخاطباً المتلقي أو محاوراً شخصياته الروائية أو الشخصيات المجهولة، وظهور الكاتب بوصفه مشاركاً في الحدث السردي، وبيان سبب أو أسباب كتابة القصة، واستعراض طرائق صياغتها أو بعض عناصرها كخلق البطل أو انتقاء الموضوع، والقيام بحوار مع التاريخ استحضاراً أو إعادة إنتاجه القصصي منشغلاً بالكتابة السردية، وبيان المشاكل التي يواجهها الكتّاب في الكتابة، وإيقاظ الشخصية الرئيسية للقصة من الحلم والإشارة بأنّ الأحداث التي حدثت لها حوادث رؤيوية أو حلمية. وهذه الآليات تؤدي جميعها إلى الاختراق في أنظمة السرد المألوفة، ويتحول القارئ إلى متلقٍ فاعل في السرد (راجع: وو، ١٣٩٠ش: ١٥-٧؛ تديني، ١٣٨٨ش).

٢-٢. الميتاقص وعلاقته بالشكلانية الروسية

ترتبط تقنية الميتاقص ارتباطاً وثيقاً بمفاهيم الشكلانية الروسية، خاصة مفهوم التغريب عند فيكتور شكلوفسكي، ومفهوم عري الصناعة (Baring the Device). فالشكلانيون يرون أنّ وظيفة الفن هي كسر الإدراك الآلي للعالم، وإعادة خلق إدراك جديد من خلال تعقيد الشكل وإطالة عملية التلقي. والميتاقص، بوصفه تقنية تكشف عن آليات بناء النص، يحقق هذا التغريب بطريقة فريدة، لأنه يجعل القارئ واعياً بالصناعة السردية، ويخرجه من حالة الانغماس السلبي في الحكاية إلى حالة التأمل النقدي في آلياتها (سلدن، ١٩٩٨م: ٣٠-٢٩).

يقول شكلوفسكي في هذا السياق: «إن تقنية الفن هي تقنية تغريب الأشياء، وتقنية تعقيد الشكل، مما يزيد من صعوبة وطول عملية الإدراك» (سلدن وويدوسون، ١٣٧٧ش: ٢١). والميتاقص، بكشفه عن صناعة السرد، يعقد الشكل، ويبطئ عملية التلقي، ويجعل القارئ يرى النص من منظور مختلف. كما أن "عري الصناعة" هو أحد أهم المفاهيم الشكلانية التي تطورت في نقد ما بعد الحداثة، ويعني أن يكشف النص السردي عمداً عن تقنياته وآلياته التي يُبنى بها، بدلاً من إخفائها

(راجع: وو، ١٣٩٠ش: ٩٦-٦٥). وهذا بالضبط ما يفعله كنفاني في بعض قصصه، حيث يفصح عن آليات بناء النص، ويظهر على السطح ككاتب يتحدث عن كتابته للقصة وعن صعوباتها.

وأما بالنسبة إلى وظائف الميتاقص فهو يؤدي وظائف متعددة في الرواية الحديثة، يمكن إجمالها في النقاط التالية:

أ. كشف وهم الواقعية: يذكر القارئ بأن العمل الأدبي لا ينقل الواقع كما هو، بل يبنيه عبر اللغة والتقنيات السردية، وهذا يتوافق مع الرؤية الشكلانية التي ترى أن الواقع اليومي ليس سوى مادة خام تحتاج إلى تدخل الفنان لإعادة تشكيلها.

ب. خلق مسافة نقدية: بالكشف عن الآليات، يدعى القارئ إلى التوقف والتأمل، وتحليل كيفية بناء المعنى، مما يطيل عملية التلقي ويجعلها أكثر وعياً، كما هو الحال في تقنية التغريب عند شكلوفسكي.

ج. إشراك القارئ في عملية الخلق: إذ يصبح القارئ شريكاً في بناء النص، من خلال المشاركة في اقتراح النهايات أو تخيل البدائل، وكسر الحدود التقليدية بين المؤلف والنص والقارئ.

د. مسألة مفهوم الحقيقة والواقع: إذ إنّ كشف التصنع يقود إلى التساؤل عما إذا كان هناك واقع موضوعي، أم أن كل الواقع هو سرد، وكل الحقيقة هي بناء لغوي وسياسي، وهو ما يخدم الأبعاد النقدية للأدب المقاوم.

هـ. إبراز آليات الكتابة: إذ يكشف الميتاقص عن الأدوات التي يستخدمها الكاتب في بناء النص، مثل اللغة، والبنية السردية، والتقنيات الزمنية، مما يُذكّر القارئ باستمرار بأن ما يقرؤه ليس واقعاً، بل بناءً لغوياً يخضع لخيارات الكاتب.

و. كسر الإيهام والجدار الرابع: حيث يخترق السارد الحدود التقليدية التي تفصله عن القارئ، فيخاطبه مباشرة، أو يسأله، أو يطلب رأيه، أو يكشف له عن مسارات السرد البديلة، مما يحوّله من متلقٍ سلبي إلى مشارك فاعل في إنتاج النص (راجع: ٣٠-٦ :Waugh, ١٩٨٤؛ Hutcheon, ١٢٧-١٠٥ :١٩٨٠).

ز. تعدّد النهايات أو الخواتيم السردية: إذ يعرض الكاتب أكثر من نهاية محتملة للقصة، أو يترك النهاية مفتوحة، أو يكشف عن النهايات التي رفضها، مما يبرز الطبيعة الاصطناعية للسرد، ويشرك القارئ في تخيل البدائل، ويؤكد أن النهاية ليست حتمية، بل هي اختيار من بين خيارات متعددة (اندرسون، ٢٠٠٠: ٢٢٣-٢٢٦).

٣. الدراسة والتحليل

٣-١. الإشارة الصريحة والمباشرة إلى عملية الخلق القصصي

تعدّ الإشارة الصريحة والمباشرة من قبل المؤلف أو الراوي إلى الجانب الحكائي للرواية، واحدة من أكثر تقنيات الميتاقص شيوعاً، وفي الوقت نفسه، أكثرها صعوبة. ففي هذه الطريقة، بينما يخلق الكاتب نوعاً من التزلزل في ذهن القارئ حول العلاقة بين القصة والواقع، يجب عليه أن يكون قادراً على عرض تقنياته وإبداعاته الفنية في مجال السرد، وألا يسمح لهذا الجانب المصطنع بأن يسبب ملل القارئ أو يبعده عن متابعة النص. وكما يرى الشكلانيون، يجب على الكاتب، من خلال إبداعه، أن يحوّل انتباه القارئ من الجوانب المحتوية للنص إلى شكله وتقنياته الفنية (قاسمي‌پور، ١٣٩١: ٧-

١٠). وفي هذه الطريقة، بدلاً من الاهتمام بمضمون محدد وجذاب، يحوّل الكاتب موقف السرد نفسه إلى مضمون، ويبرز مهاراته المهنية، ويظهر أنه حتى بدون مضمون مذهل أو حبكة معقدة ذات علاقات سببية، يمكنه إنتاج نص قصصي جذاب وممتع. وقد حقق غسان كنفاني هذه الصعوبة بأسلوب فريد في عدد من قصصه، حيث كسر المعادلات التقليدية للحبكة وقدم شكلاً جديداً في السرد العربي ومنها:

٣-١-١. قصة "البطل في الزنزانة"

تُعدّ قصة "البطل في الزنزانة" من مجموعة القميص المسروق نموذجاً فريداً لتوظيف الإشارة الصريحة والمباشرة لعملية الخلق القصصي، فهي تبدأ بإشارة مباشرة إلى أن ما سيروى هو قصة تكتب. هذه البداية غير المألوفة تحقق عدة أغراض ميتاقصية في آن واحد: فهي تكسر التوقع السردي التقليدي، وتضع القارئ في موقف نقدي منذ اللحظة الأولى، وتعلن صراحة أن ما سيأتي ليس انعكاساً للواقع، بل بناءً فنياً يخضع لمناقشة ونقد. وفي هذا السياق، تتجلى تقنية عري الصناعة بشكل واضح، حيث يكشف كنفاني عن أدواته ومواده الخام، محولاً عملية الكتابة نفسها إلى موضوع للكتابة، وهو ما يمثل جوهر الميتاقص. يقول الراوي في مستهل القصة:

«قرأتُ لكَ أخيرا مجموعة لا بأس بها من الأقاصيص المنشورةِ هنا وهناك، وسرّني بالفعل أنّك قد تخلّصت إلى حد بعيد من ذلك الافتعال اللّزج الّذي يثقل طبيعة القصّة، ويُعرقل انسياب حوادثها. إنّ أصعب ما في كتابة القصّة، هو التخلّص من ذلك الافتعال، لكنّني، وأصدّقُك القول، لا أفهم تماما ماهية هذا الّذي يدعونه "افتعال"، فان كان يقصد منه ضعف الأسلوب وتقصيره عن إظهار الحادثة بشكلِها الطبيعي، فأنا مو افق، أما إذا قصد منه أنّ الحادثة في القصّة هي حادثة تعوزها الامكانية والعفوية، وانّها حادثة بسيطة إلى حد ليس فيه أية قيمة، فأنا لا أو افق، إذ إنّني أعرف قصّة حدثت حقيقة مع أحد من أصدقائي، وكلّما فكّرتُ أن أكتبها، لمحت فيها، مُقدّماً، خطوطا ثخينة من هذا "الافتعال" تحدّد بعض جو انب حوادثها .. لماذا؟ انّني في الحقيقة لا أدري، أو، ولأعترف بذلك، إنّ حوادث القصّة ذاتها ليس فيها أشياء كثيرة تحفظ عليها بنيانها القصصي. وأخاف أن أزيد على أحداثها كَي أخلص من الضّعف والافتعال، فأقع في الكذب. فأنا، على هذا، أحبّ أن أكتبها لك هي، احتراما للبطل وللحادثة، كَما حدّثت قبل عدّة أشهر دون أن أزيد فيها أو أن أنقص .. وعليك أنت أن تجرّب فيها القواعد الّتي قلتها عن كتابة القصّة، ولكي تكتب عن هذه الحادثة نفسها قصة ناجحة يقول عنها النّقاد انّها "مكتملة البناء الفني"، فكيف ستتصرّف يا ترى؟ وهل تجيز لنفسك أن تغيّر الحوادث الّتي وقعت، أو تضيف عليها حوادث جديدة كي تنسجم مع ما يسمّونه "البناء الفني للقصّة"؟ وإذا أجزتَ لنفسك ذلك، فهل تعتقد إنّك تكون في مستوى القضية الّتي تعذّب البطل من أجلها؟» (كنفاني، ٢٠١٥: ٤١).

هنا، يضعنا الراوي مباشرة في صميم النقاش الأدبي، ويفتح سؤالاً حول "التصنع" (الافتعال) الذي قد يفسد القصة. فمن خلال حواره مع القارئ (المتلقي)، يناقش مفهوماً أدبياً نظرياً، هو المفارقة بين الأصالة الطبيعية للحدث والتصنع الفني الذي قد ينشأ عند كتابته. وهذا النقاش النظري حول طبيعة الكتابة القصصية هو بحد ذاته فعلاً ميتاقصياً، لأنه يحوّل عملية الكتابة إلى موضوع للكتابة. وهو بهذا يكشف عن "العرق" الذي يسبق "الإلهام"، ويؤكد على الطابع الصناعي للعمل

الأدبي، وهكذا، يُجسّد كنفاني في هذه القصة مفهوم "عري الصناعة" عبر كشفه لآليات الكتابة والحوار مع القارئ، ويُحقّق "التغريب" من خلال كسر الألفة السردية وإطالة زمن التلقي، مما يجعل القارئ واعياً بطبيعة النص المصطنعة، ومشاركاً في عملية بناء المعنى.

ثم يمضي الراوي ليضرب مثالاً، ويحكي حادثة حقيقية (كما يدعي) حدثت لصديقه، والتي قرر أن يكتبها دون تغيير أو تصنع، احتراماً للبطل والحادثة. لكنه في ذات اللحظة يكشف عن أن الكتابة الخالية من التصنع ليست بالأمر الهيّن، بل إن جوهر القضية الفلسطينية يعاني هو الآخر من تناقضات ومفارقات. فهو يقول إن حياة البطل، رياض، التي تمثل قضية الأمة العربية، لا يمكن اختزالها بقواعد فنية جامدة، لأنها هي ذاتها ليست قصة "مكتملة" أو "موضوعية" بالمعنى التقليدي.

وفي هذا المقطع، يحقق كنفاني عدة مستويات من الميتاقص:

أ. نقد مفهوم التصنع (الافتعال) يناقش الراوي مع القارئ مفهوم التصنع الأدبي، ويطرح تساؤلات حول حدود الصدق في الكتابة القصصية. هذا النقاش النظري يجعل من القصة نفسها موضوعاً للتأمل النقدي، وهو ما يمثل "عري الصناعة" بامتياز، إذ يكشف النقاش عن الآليات الذهنية التي تسبق الكتابة، ويُطيل زمن التلقي عبر تحويل انتباه القارئ من الحكاية إلى كيفية بنائها، محققاً بذلك "التغريب" الذي يدعو إلى التأمل في الشكل بدلاً من الانغماس في المضمون.

ب. الإفصاح عن هوية البطل واسمه؛ حيث يقول الراوي: «**إنّ صديقي – بطل القصّة- ولنسمّه رياضا يعيش قضية تعكس نفسها على كافة جوانب حياته. إنّه يعيش قضيّة الأمة العربية...**» (المصدر نفسه: ٤١). هنا، يكشف الراوي عن الاسم الذي اختاره للبطل "رياض"، لكنه في نفس الوقت يقر بأن هذا الاسم اختياري وليس حتمياً "ولنسمّه...". هذا الإفصاح عن عملية التسمية هو فعل ميتاقصي بامتياز، لأنه يذكّر القارئ بأن الشخصية ليست سوى بناء لغوي، وهذا يكشف "عري الصناعة" من خلال إظهار أن اختيار الاسم ليس ضرورة واقعية، بل قرار فني يخضع لإرادة الكاتب، مما يخلق مسافة نقدية (تغريباً) تمنع القارئ من الاندماج العاطفي في الشخصية، وتدفعه إلى التساؤل عن حدود التمثيل السردي.

ج. التردد بين الصدق والخيال؛ حيث يعترف الراوي بأنه يخشى إضافة تفاصيل إلى القصة كي لا يقع في الكذب، مما يكشف عن الصراع بين الالتزام بالحقيقة ومتطلبات الفن القصصي. هذا التردد يعكس الوعي الذاتي للكاتب بطبيعة عمله، ويخلق مسافة نقدية بين القارئ والنص، وهي مسافة تمثل جوهر "التغريب" الشكلاني، إذ تُخرج القارئ من حالة التلقي السلبي إلى حالة التأمل في العلاقة بين الواقع والخيال. كما أن هذا التردد يُعدّ "عري الصناعة" بامتياز، لأنه يكشف عن المعضلات التي يواجهها الكاتب أثناء عملية الكتابة، وهي معضلات تبقى عادةً خفية عن القارئ في السرد التقليدي.

وبعد رواية الحكاية، يعود الراوي إلى سطح النص مرة أخرى، وهو يتحدث عن الحاجة إلى نهاية ترضي القارئ، وتخدم فن القصة. وهنا يظهر الحوار مع القارئ بصورة صريحة: «**ولكنّني لا بدّ لي، أن أو افقك أنّ مشاعر القاريء يجب أن تحترم أيضا .. فأنت – ككاتب يهمّك جدّا، وربّما أولا، رضا هذا القاريء – تطالب بنهاية ما لهذا المقطع من حياة البطل، نهاية تخدم فن القصّة وترضي القاريء، الّذي يجلس حيث لا أدري والّذي يريد أن يدغدغ مشاعره قليلا...**» (المصدر نفسه: ٥٠).

ثم يستمر الراوي في لعبة الميتاقص، فيذكر أنه قرأ القصة على صديقين وطلب منهما اقتراح نهاية مرضية. وكان اقتراح أحدهما أن يهرب البطل من السجن ويواجه امرأة وشّاية، والآخر اقترح أن يموت البطل في زنزانته. لكن الراوي يرفض كلا الاقتراحين، مؤكداً أن النهاية غير ذلك، وأن الحقيقة كما هي: رياض مازال في زنزانته، يعاني، ولا يعرف مصيره. وهكذا يصبح الاقتراحان مجرد "نهايات ممكنة" تخضع لمنطق القارئ، بينما النهاية الحقيقية التي يفرضها الواقع الفلسطيني هي الغموض والتأجيل. وفي هذه اللعبة الميتاقصية، يصبح الحدث الرئيسي للقصة هو البحث عن كيفية إنهاء القصة ذاتها. وبهذا يعلن كنفاني أن ليست القضية الفلسطينية فقط معلقة، بل حتى الحكي عنها هو حكي معلق، محتاج إلى وعي القارئ ونشاطه، محتاج إلى قارئ يفهم أن هذه ليست مجرد حكاية، بل هي حكاية عن تعذيب الحكاية نفسها. وهذا يعكس تماماً الرؤية الشكلانية التي تجعل من الشكل والمادة الخام موضوعاً للاهتمام، بدلاً من المحتوى التقليدي.

وفي ختام القصة، يعود الراوي إلى التأكيد على الطبيعة المصطنعة للسرد، تاركاً القارئ مع سؤال مفتوح عن معنى البطولة في زمن الهزيمة: «**هذه هي القصّة وهي بسيطة في حوادثها، عادية إلى حدّ بعيد، إنّني لا أريد أن أكتبها كقصّة خوف أن ألجأ إلى الحواشي، فأقع في الكذب، أو في شيءٍ لا أعرفه، ولا أحبُه، والحادثة كما كتبتها، هي الحادثة الّتي وقعت فعلا، وقد تبدوا في بعض أحداثها غريبة أو مدسوسة وهذا سيزعج بعضهم، أو انّما ستبدو عادية جدّا، وهذا سيزعجهم أكثر**» (المصدر نفسه: ٤٨ و٤٩).

هذا المقطع يعيد التأكيد على أن القصة ليست سوى بناء لغوي، وأن الحقيقة نفسها - في ظل الاحتلال- هي حقيقة غريبة أو عادية بشكل مزعج. وهكذا، يتحقق الميتاقص في هذه القصة على عدة مستويات: نقد التصنع، الإفصاح عن آليات الكتابة، الحوار مع القارئ، والتركيز على فعل الكتابة بوصفه موضوعاً رئيسياً للقصة. إن هذه التقنيات تجسد ما ذهب إليه شكلوفسكي من أن "أدبية" النص تكمن في تقنياته وأساليبه، وليس في مضمونه، حيث يتحول النص إلى كائن حي له وجوده المستقل، قادر على أن يشق طريقه ويقدم نفسه للقارئ، وهو ما ينسجم مع النظرة الحداثية التي تجعل من النص موضوعاً للتأمل النقدي بدلاً من كونه نافذة على واقع خارجي.

٣-١-٢. قصة "قتيل في الموصل"

أما في قصة "قتيل في الموصل" من مجموعة القميص المسروق، فيظهر الميتاقص من خلال عتبة نصية وهي الإهداء، والذي يتحول إلى بيان ميتاقصي واضح يكشف عن "عري الصناعة" عبر الإفصاح عن الظروف الخارجية للكتابة عبر الإفصاح عن الظروف الخارجية للكتابة. يقول كنفاني في هذا الإهداء: «**حين كتبتُ هذه القصّة في ١٩٥٩ أهديتها إلى صديقي م. الّذي ذهب إلى موصل ثمّ ضاعت أخباره، ولكنّني لم أنشرها حينذاك لأنّ قصّة صديقي م. لم تكن قد انتهت بعد.. كنت أريد أن يصير بوسعي صياغة الإهداء بالشكل التالي: «إلى صديقي م. وقبره يغتسل بالشّمس الحقيقيّة... فكانَ عليّ أن انتظر حتّى ٨-٣- ١٩٦٣**» (كنفاني، ٢٠١٥: ٩٣).

يكشف الكاتب هنا عمداً عن توقيت كتابة القصة (١٩٥٩)، وعن علاقتها بشخص حقيقي (صديقه م.)، وعن سبب تأخر نشرها. هذا الإفصاح عن الظروف الخارجية للكتابة يجعل من القصة مجرد "جزء" من قصة أكبر، هي حياة الصديق، التي لم تنته بعد. فالقصة الأدبية هنا ليست مكتفية

بذاتها، ولا تحوي نهاية حاسمة، بل إنها تنتظر نهايتها من الواقع نفسه. ثم يضيف كنفاني أنه كان يرغب في صياغة الإهداء بالشكل التالي: "إلى صديقي م. وقبره يغتسل بالشّمس الحقيقيّة..."، مما يكشف عن نهاية مأساوية غير مكتوبة. وبهذا، يخلق كنفاني حالة من التشابك بين الواقع والسرد، حيث يبدو أن القصة الأدبية ليست سوى شهادة مؤقتة تنتظر الحقيقة النهائية التي يمنحها الموت. الميتاقص هنا يصبح أداة لتذكير القارئ بأن القصة ليست مجرد عمل فني منفصل عن الزمان والمكان، بل هي مرآة لتاريخ شخصي وجمعي، يرتبط بالمصير الفلسطيني المعلق بين الحياة والموت، بين الكتابة والتأجيل.

هذا التوظيف للإهداء كعتبة نصية ميتاسردية يحقق عدة وظائف: أولاً: كشف الطبيعة المصطنعة للسرد؛ فبإفصاحه عن ظروف كتابة القصة، يذكر كنفاني القارئ بأن ما يقرؤه ليس واقعاً موضوعياً، بل بناءً لغوياً مرتبطاً بظروف تاريخية وشخصية محددة. ثانياً: التشابك بين الواقع والسرد؛ فالعلاقة بين القصة وحياة الصديق الحقيقية تخلق منطقة رمادية بين الواقع والخيال، وتدعو القارئ إلى التساؤل عن حدود الحقيقة في الأدب، وهو ما يتوافق مع الموقف الشكلاني الذي يرى أن الواقع لا ينقل مباشرة، بل يعاد تشكيله عبر اللغة. ثالثاً: انتظار النهاية من الواقع؛ إذ إنّ تأجيل نشر القصة حتى انتهاء قصة الصديق في الواقع، يجعل من الكتابة عملاً معلقاً، ينتظر اكتماله من الحياة نفسها، مما يعكس حالة التعلق التي يعيشها الفلسطيني بين الماضي والمستقبل، وبين الحياة والموت، وبين الكتابة والتأجيل. وهكذا يصبح الميتاقص في هذه القصة أداة لتذكير القارئ بأن القصة ليست مجرد عمل فني منفصل عن الزمان والمكان، بل هي مرآة لتاريخ شخصي وجمعي، يرتبط بالمصير الفلسطيني المعلق، مما يضفي على التقنية الميتاقصية أبعاداً نضالية وإنسانية عميقة.

وبهذا الإفصاح عن عتبة الإهداء وظروف الكتابة الخارجية، يحقق كنفاني "عري الصناعة" بكشفه للطبقات الخفية من النص التي تبقى عادةً خارج العمل الأدبي، ويُحدث "تغريباً" من خلال جعل القارئ يتأمل في العلاقة الجدلية بين الواقع والسرد، بدلاً من الانغماس السلبي في الحكاية، إذ يتحول انتباه القارئ من "ماذا حدث" إلى "كيف ولماذا كُتبت هذه القصة".

٣-١-٣. مقدمة "موت سرير رقم ١٢"

يسبق كنفاني مجموعته القصصية "موت سرير رقم ١٢" بمقدمة قصيرة، لكنها مكثفة الدلالة، تضع القارئ مباشرة في قلب العلاقة الجدلية بين الكاتب والنص والقارئ، وتعد إعلاناً صريحاً عن التصنع. يقول كنفاني في هذه المقدمة: «**أنا أؤمن أن الكتاب يجب أن يقدم نفسه، وإذا عجز عن إحراز جزء من طموح كاتبه، فعلى الكاتب أن يقبل ذلك ببساطة، كما قبل -مرات ومرات- أن يمزق قصصاً ليعيد كتابتها. وهكذا "فموت سرير رقم ١٢" أدفعها لتشق طريقها، إن استطاعت أن تهتدي إلى أول الطريق، بنفسها، دون شفاعة ودون وساطة ودون جواز مرور**»

(كنفاني، ١٩٨٧م: ١٢). تتجلى في هذه المقدمة الموجزة عدة مستويات من الفعل الميتاقصي، بشكل مكثف: أولها: الإفصاح عن فعل الكتابة بوصفه ممارسة واعية ومتعبة؛ يكشف كنفاني عن جانب من معاناته ككاتب، حين يشير إلى أنه كان "يمزق قصصاً ليعيد كتابتها". هذا الإفصاح عن عملية الحذف والإعادة، التي تتم في معمليّة الكتابة، يطلع القارئ على الجهد الحرفي والصناعي الذي يبذله

الكاتب، ويحطم بذلك الوهم الرومانسي بأن النص الأدبي يولد دفعة واحدة من نبوغ موهوب. كما يؤكد على الطابع الصناعي للعمل الأدبي، وهو ما يتوافق مع جوهر الميتاقص. ثانيها: استقلالية النص عن مؤلفه: "الكتاب يجب أن يقدم نفسه"؛ يعلن كنفاني هنا عن نزع القداسة عن دور المؤلف، مقلصا إياه إلى مجرد قناة أو وسيط. النص، في هذه الرؤية، كائن حي له وجوده المستقل، وقادر على أن "يشق طريقه" ويقدم نفسه للقارئ. ثالثها: نفي الوظيفة التقليدية للمقدمة "دون شفاعة ودون وساطة ودون جواز مرور" في الكتابة التقليدية، كانت المقدمة أشبه بـ"جواز مرور" يشرح النص ويهيئ القارئ. هنا، يرفض كنفاني هذه الوظيفة التوجيهية، تاركاً النص يواجه القارئ مباشرة. هذا الرفض هو فعل ميتاقصي بامتياز، لأنه يحوّل المقدمة من مجرد بوابة إلى النص، إلى نص موازٍ يمارس نقده للكتابة التقليدية. رابعها: المغامرة والتجريب "إن استطاعت أن تهتدي إلى أول الطريق، بنفسها". يضع كنفاني النص في موقف المغامر الذي يبحث عن طريقه، والكاتب في موقف المتفرج الذي يدفع إبداعه إلى المجهول. وهذه التراكيب أو التشبيهات (النص كمسافر / الكاتب كمرشد) تعكس وعياً حداثياً بطبيعة الكتابة التي لا تخلق عوالمها بالكامل مسبقاً، بل تبنيها أثناء تقدمها، وهو ما يعكس روح التجريب الشكلاني. خامسها: الميتاقص بوصفه مرآة للذات الجمعية الفلسطينية؛ وفي سياق أدب المقاومة، يمكن قراءة هذه المقدمة كمرآة تعكس واقع الشعب الفلسطيني نفسه. فـ "تمزيق القصص وإعادة كتابتها" يشبه إعادة بناء الهوية الفلسطينية بعد النكبة. والنص الذي "يشق طريقه دون جواز مرور" يرمز إلى شعب يبحث عن هويته في عالم يحاول إلغاء وجوده. بهذا المعنى، لا تقتصر الميتاقصية في أدب كنفاني على الشكل، بل تمتد لتشمل المضامين الوجودية والسياسية.

وهكذا، تتجلى في هذه المقدمة الموجزة أعلى درجات "عري الصناعة"، حيث يكشف كنفاني عن معاناته في عملية الكتابة (تمزيق القصص وإعادة كتابتها)، ويعلن عن استقلالية النص عن مؤلفه. كما يحقق "التغريب" من خلال رفض الوظيفة التقليدية للمقدمة بوصفها "جواز مرور"، مما يخرج القارئ من حالة التلقي السلبي إلى حالة التأمل في طبيعة النص ووجوده المستقل.

٣-١-٤. قصة "ورقة من الطيرة"

تمثل قصة ورقة من الطيرة نموذجاً آخر من نماذج الميتاقص المباشر في أدب كنفاني، حيث يفتتح الراوي قصته بسؤال واستدراك، وكأنه يبحث عن الحكاية التي كان ينوي سردها: «**ماذا كنت أريد أن أقول؟ نعم، كنت أريد أن أحكي قصة ذلك الزبون الذي يشتري مني كل مساء ثلاثة أقراص من العجوة، إنه زبون من نوع خاص هذا النوع الذي يحس بعض الغبطة - أمام أصحابه على الأقل - لأن له صديقاً عجوزاً يبيع العجوة، أنت تعرف أن ربحي بهذا البيع ليس كبيراً ولكنه، والحمد لله، كاف، فأنا أشتري كل ثلاثة أقراص من العجوة بفرنكين اثنين، و أبيع الواحد بفرنك ليس هذا فحسب، بل إن مجموعة كثيرة من الزبائن تدفع فرنكاً دون أن تأخذ قرصاً، وهذه هي المجموعة المفضلة عندي، نعم، كنت أريد أن أحكي قصة ذلك الزبون ولكن ما الذي جعلني أنسى؟ اه ذلك الشرطي ذو الوجه المجروح، إن كثيراً من رجال الشرطة لهم نفوس طيبة، ولكن هذا الشرطي لم يعجبني أبداً**» (كنفاني، ٢٠١٣م: ٥٣).

وهذا المفتتح غير المألوف يحقق عدة أغراض ميتاقصية في آن واحد: فهو يكسر التوقع السردي التقليدي الذي يبدأ عادة بمشهد أو حوار، ويضع القارئ في موقف تأملي منذ اللحظة الأولى، ويعلن

ضمنياً أن ما سيأتي ليس انعكاساً للواقع، بل بناءً فنياً يخضع لترددات الراوي وانحرافاته. كما تتجلى هنا تقنية "عري الصناعة" من خلال كشف الراوي عن وعيه الذاتي بكونه راوياً، وعن وجود بدائل سردية كان يمكن أن يسلكها، مما يحول عملية الحكي نفسها إلى موضوع للحكي. ففي هذا السياق، يضعنا الراوي مباشرة في مواجهة مع فعل السرد ذاته. السؤال الافتتاحي "ماذا كنت أريد أن أقول؟" ليس مجرد نسيان عابر، بل هو اعتراف ضمني بأن السرد ليس عملية خطية، بل هو رحلة متعرجة تتخللها النسيان والتذكر والانعطاف. وهذا النقاش الضمني حول طبيعة الحكي هو بحد ذاته فعل ميتاقصي، لأنه يحول عملية السرد إلى موضوع للسرد نفسه. إنه بهذا يكشف عن "العرق" الذي يسبق "الحكاية"، ويؤكد على الطابع الصناعي للعمل الأدبي، وهو ما يتوافق مع جوهر الميتاقص الشكلاني.

ثم يمضي الراوي ليقدم تفاصيل عن تجارته وربحه، وكأنه يشارك القارئ همومه اليومية، قبل أن ينعطف فجأة إلى ذكر الشرطي الذي صرفه عن مساره. هذا الانتقال بين المستويات السردية المختلفة (سرد الزبون، تفاصيل التجارة، ذكر الشرطي) يذكر القارئ بأن السرد ليس خطاً واحداً، بل شبكة من الخيوط التي يتحكم الراوي في توجيهها.

وفي هذا المقطع، يحقق كنفاني عدة مستويات من الميتاقص:

أ. الاعتراف بالوعي الذاتي بالانحراف؛ فيبدأ الراوي بسؤال نفسه عن نيته السردية، مما يظهر وعيه بكونه راوياً يمارس فعلاً سردياً، ويذكّر القارئ بأن النص ليس واقعاً متدفقاً، بل بناءً لغوياً يخضع لتقلبات الذاكرة والانتباه.

ب. الإفصاح عن تعدد المسارات السردية؛ فعندما يعترف الراوي بأنه كان ينوي سرد قصة الزبون، ثم يتوقف ليذكر سبب انحرافه، فهو يكشف عن وجود بدائل سردية، ويطلع القارئ على مفترق طرق سردي، وكأنه يقول له: كنت سأذهب في هذا الاتجاه، لكن شيئاً آخر صرفني.

ج. اختراق فضاء القارئ وإشراكه؛ فقوله "أنت تعرف أن ربحي بهذا البيع ليس كبيراً" يخاطب القارئ مباشرة، ويدعوه إلى المشاركة في تفاصيل حياة الراوي اليومية، فيختفي الحاجز بين السارد والمتلقي، ويتحول القارئ من متفرج إلى شريك في عملية الحكي.

وبهذا المفتتح غير المألوف، يُحقق كنفاني "التغريب" من خلال كسر التوقع السردي التقليدي وإطالة زمن التلقي، بينما يتجلى "عري الصناعة" في اعتراف الراوي بوعيه الذاتي بكونه راوياً، وكشفه عن وجود بدائل سردية كان يمكن أن يسلكها، مما يحوّل عملية الحكي نفسها إلى موضوع للحكي.

٣-٢. التعبير غير المباشر عن الطبيعة الحكائية للرو اية

تقديم معلومات حول عملية خلق القصة بشكل غير مباشر وتلميحي للقارئ، والكشف عن الطبيعة الحكائية لها بطريقة غير صريحة، هو شكل آخر من أشكال تقنيات الميتاقص. ففي هذه الطريقة، على الرغم من أن المؤلف لا يشير مباشرة إلى الوقت الحاضر، أي الوقت الذي يكتب فيه القصة، إلا أنه من خلال تقنيات مختلفة مثل: التعليقات التدخلية حول الشخصيات أو ظروف القصة، أو التحدث مع القارئ أو شخصيات القصة، أو مخاطبة شخصية غير معروفة، أو المراسلات، أو الحلم والرؤيا، يكشف عن الجانب التخيلي والمصطنع لكتابته (راجع: بخشي، ١٣٩٥ش: ٢٠٠- ٢٢١). ورغم أن هذه الطريقة لا تستحوذ على مشاعر القارئ بقدر الطريقة المباشرة، ولا تخلق نفس القدر

من الألفة، إلا أن مجرد لجوء الكاتب إلى طريقة غير مألوفة وغير تقليدية لكشف صناعة السرد، يضع القصة في مصاف تقنيات التغريب والتشكيل الفني، ويحقّق أهداف الميتاقص في كشف الطبيعة المصطنعة للحكاية وإشراك القارئ في عملية التأمل النقدي.

٣-٢-١. قصة "المنزلق"

تعد قصة "المنزلق" من مجموعة "عالم ليس لنا" نموذجاً فريداً من الميتاقص غير المباشر، حيث يمتزج السرد بالتعليق عليه، ويتدخل الراوي في الحكاية ليؤكد على جانبها المصطنع، ويكشف عن الطبيعة الهشة للحدود بين الصدق والخيال في الكتابة القصصية. تبدأ القصة بمعلم حديث العهد بالتدريس يدعى "استاذ محسن"، يواجه في أول يوم عمله فوضى الطلاب وصخبهم، فيعيش حالة من التوتر والقلق. وفجأة، يبزغ طالب يقول: «**لدي قصة جميلة يا أستاذ...**» (كنفاني، ٢٠١٤: ٦٢)، فيبعث الأمل في نفس المعلم. يقرأ الطالب قصته ثم يعود إلى مكانه، وهذا الجزء من القصة لا يعد ميتاقصياً لأنه لا يكسر الوهم السردي. ولكن المفارقة الميتاقصية تبدأ عندما يتدخل الراوي في السرد، فيكشف عن الطبيعة المصطنعة لما جرى. في هذا المقطع، يتجلى الفعل الميتاقصي من خلال كشف الطالب عن أن موت والده في القصة كان مجرد حيلة سردية لإنهاء الحكاية، إذ يقول بعد أن يسأله المعلم عن حقيقة موت والده: «**أبي لا يموت يا أستاذ، لقد قلت ذلك فقط كي أنهي القصة، ولو لم أفعل ذلك لما انتهت قط...**» (المصدر نفسه: ٦٥). وهذا الإفصاح يكسر الوهم السردي ويدفع القارئ إلى التساؤل عن حدود الصدق في الرواية، وعن مدى قدرة السارد على التلاعب بالواقع عبر اللغة، مما يحقق بذلك ما يسعى إليه الميتاقص من كشف للطبيعة المصطنعة للحكاية.

وفي هذا المقطع، يحقق كنفاني عدة مستويات من الميتاقص غير المباشر:

أ. كشف آلية التبرير السردي؛ حيث يكشف الطالب أن موت والده في القصة كان مجرد وسيلة لإنهاء الحكاية، وليس حقيقة واقعة. وهذا الإفصاح يذكر القارئ بأن الروايات تُبنى وفق حاجات السارد، وأن ما يقدم كحقيقة في النص قد يكون مجرد وسيلة تقنية لخدمة البناء السردي، مما يكشف عن الطابع الصناعي للكتابة القصصية.

ب. التدخل في السرد لخلق حكاية بديلة، ويتجاوز الميتاقص هذا المستوى إلى مستوى آخر، حيث يقوم استاذ محسن باختلاق رواية جديدة عن والد الطالب، تختلف تماماً عن الرواية التي سردها الطالب نفسه. فعندما يتهم المدير الطالب بالجنون ويكون قصته كذباً، يدافع عنه استاذ محسن بقوله: «**ولكنه ليس مجنوناً، أنا نفسي أصلحت حذائي عند والده، وحينما عدت لأصلحه مرة أخرى قالوا لي إنه قد مات. كيف مات؟ كان يدق نعلاً لحذاء عتيق، ولقد دق يومها كثيراً من المسامير في تلك النعل كي يجعلها متينة تماماً، وحين انتهى من ذلك وجد أنه قد دق أصابعه بين الحذاء والسندان، تصور كان قوياً إلى حد كان يستطيع معه أن يثقب السندان الحديدي بمساميره، ولما حاول أن يقوم لم يستطع، كان مثبتاً إلى السندان بإحكام، ولقد رفض المارة أن يساعدوه، وبقي ملصوقاً هناك إلى أن مات...**» (المصدر نفسه: ٦٧). وهذا الخلق المتعمد لحكاية بديلة يكشف عن أن الحقيقة ليست واحدة، بل هي قابلة للبناء وإعادة البناء حسب السياق والأهداف، مما يذكّر القارئ بأن كل رواية هي بناء لغوي وليست حقيقة موضوعية.

ج. الحوار المزدوج بين الروايا، من خلال حوار استاذ محسن مع المدير، يظهر صراع بين روايتين: رواية المدير التي تتهم الطالب بالجنون، ورواية المعلم التي تبرر تصرفاته وتخلق له ماضياً بطولياً. وهذا الصراع السردي يعكس الصراع بين السرديات المختلفة في الواقع، وكيف يمكن للسلطة (ممثلة بالمدير) أن تفرض روايتها، ولكن يمكن مقاومتها برواية بديلة، مما ينسجم مع أهداف أدب المقاومة في تحدي السرديات الرسمية.

د. السخرية بوصفها آلية لكشف التصنع، فعندما يروي استاذ محسن قصة موت الأب بتلك التفاصيل المبالغ فيها (قدرته على سورنة السندان بالمسامير)، تنكشف سخافة الرواية وتصنعها، مما يدفع القارئ إلى الوعي بعملية بناء السرد ذاتها. هذه السخرية هي شكل من أشكال التغريب الشكلاني، لأنها تكسر ألفة التلقي وتجعل القارئ واعياً بالآليات التي يبنى بها النص، وتذكره بأن ما يقرؤه ليس واقعاً بل بناءً فنياً يمكن تفكيكه وإعادة تشكيله.

وهكذا، تقدم قصة "المنزلق" نموذجاً رائعاً للميتاقص غير المباشر، حيث لا يقتصر الأمر على كشف تصنع السرد فحسب، بل يتجاوزه إلى خلق سرد داخل سرد، وتبرير السرد بسرد آخر، والسخرية من عملية السرد ذاتها. وهذا كله يندرج في سياق المشروع النضالي لكنفاني، الذي يسعى إلى كشف آليات بناء الواقع وتفكيكها، وإلى إشراك القارئ في عملية التأمل النقدي حول طبيعة الرواية والحقيقة، تماماً كما رأينا في تقنيات الميتاقص الأخرى في قصصه. ومن الجدير بالذكر أن هذه التقنيات الميتاقصية المتداخلة إنما تجسّد مبدأ "التغريب" الشكلاني بأتم معانيه، إذ تخرق ألفة التلقي السردي عبر المفاجآت المتتالية (كموت الأب كحيلة، ثم اختلاق رواية بديلة مبالغ فيها)، وتطيل زمن التأويل بإغراق القارئ في متاهة السرد داخل السرد. كما تُمثّل "عري الصناعة" بامتياز، عبر كشف الطالب عن أن موت والده كان مجرد حيلة سردية، وكشف المعلم عن آليات بناء رواية بديلة، مما يفضح الطبيعة المصطنعة للحكاية، ويُذكّر القارئ بأن النص ليس واقعاً، بل بناءً لغوياً مكشوف الصنعة.

٣-٢-٢.قصة "العروس"

تُعدّ قصة "العروس" من مجموعة عالم ليس لنا مثالاً بارزاً على توظيف تقنيتين ميتاقصيتين غير مباشرتين معاً: البنية الحلقية، والرسالة بوصفها إطاراً سردياً مزدوجاً. فمن جهة، تبدأ القصة وتنتهي بالجملة نفسها: «**إبحث معي عنه، حيث أنت...**» (كنفاني، ٢٠١٤: ١٧٣و١٨٨). وهذه البنية الدائرية تخلق حلقة سردية لا نهائية، تذكر القارئ باستمرار بأن القصة ليست حكاية خطية ذات بداية ووسط ونهاية، بل هي انعكاس لدورة مستمرة من الفقد والبحث والأمل، مما يلفت انتباهه إلى الطبيعة المصطنعة للرواية، ويطيل عملية التلقي، محققاً بذلك التغريب الشكلاني. ومن جهة أخرى، يكتب الراوي القصة على شكل رسالة موجهة إلى صديقه "رياض"، الذي يظل غائباً عن عالم النص. وهذه التقنية تخلق بنية مزدوجة (رسالة/ قصة)، وتذكّر القارئ باستمرار بأن ما يقرؤه هو بناء لغوي، وليس نافذة على واقع مباشر. كما أن المخاطب الداخلي (رياض) يظل مجهولاً، مما يخلق مسافة تأملية بين القارئ الحقيقي والمخاطب الخيالي. والرسالة، بكونها شكلاً غير تام وغير مكتمل بذاته (فهي تنتظر رداً)، تعكس هشاشة السرد ذاته، وتذكر القارئ بأن كل رواية هي مجرد جزء من

حوار مستمر، وليست كلاً منغلقاً على نفسه، مما يكشف محدودية اللغة والتمثيل، ويبرز الطابع الصناعي للعمل الأدبي.

وهكذا، يجمع كنفاني في هذه القصة بين تقنيتين ميتاقصيتين متكاملتين: الأولى البنية الحلقية التي تحوّل السرد إلى دائرة لا تنتهي، والثانية الرسالة التي تحوّل النص إلى جزء من حوار مفتوح. وهذا التكامل بين التقنيتين يعزز وعي القارئ بالطبيعة المصطنعة للسرد، ويدعوه إلى التأمل في حدود اللغة والتمثيل، مما ينسجم مع الرؤية الشكلانية التي ترى أن الأدبية تكمن في التقنيات والأساليب وليس في المضمون. وبهذا الجمع بين البنية الحلقية والرسالة كإطار سردي مزدوج، يحقق كنفاني "التغريب" من خلال تحويل السرد إلى دائرة لا تنتهي، مما يطيل زمن التلقي ويمنع القارئ من الوصول إلى نهاية مطمئنة. كما يتجلى "عري الصناعة" في كشف الطبيعة المصطنعة للرسالة بوصفها شكلاً غير تام ينتظر رداً، مما يذكر القارئ بأن كل رواية هي مجرد جزء من حوار مفتوح، وليست كلاً منغلقاً على نفسه.

٣-٢-٣. قصة "السلاح المحرم"

تتضمن قصة "السلاح المحرم" من مجموعة أرض البرتقال الحزين، مشاهد ميتاقصية غير مباشرة تتعلق بكيفية تشكيل الرأي العام ونقل الأخبار، حيث يقوم الكاتب بتصوير عملية تحويل الحقيقة إلى رواية عبر سلسلة من الشائعات والافتراءات. يبدأ كنفاني القصة بجملة خبرية تعلن عن بداية السرد: «**بدأت القصة كما يلي...**» (كنفاني، ٢٠١٣م: ٢٩). ثم يصف اختفاء البطل "أبو علي" بعد أن كان حارساً للقرية، وما يثيره هذا الاختفاء من تساؤلات وتكهنات بين أهل القرية: «**... وكانت الأحاديث كلّها -في الدواوين المغلقة، في بيت المختار-، تدور حول أبي علي: أين ذهب؟ ماذا حدث له؟ تراه ذهب إلى قرية أخرى فباع بندقيته وتزوج بامرأة أخرى؟ أم تراه قُتل ودُفن دون أن يعرف النّاس**» (المصدر نفسه: ٣٨). وهذا ما يتجلى في:

أ. الافتتاحية كإعلان عن التصنع؛ فجملة "بدأت القصة كما يلي" هي إعلان صريح بأن ما سيروى هو قصة مصطنعة، وليست مجرد حكاية عابرة. وهذا يشبه إلى حد كبير تقنية الإفصاح عن بداية الكتابة التي رأيناها في مقدمة "موت سرير رقم ١٢"، حيث يكشف الكاتب عن آلياته، محققاً "عري الصناعة".

ب. تصوير عملية تشكيل الرواية؛ حيث تتابع القصة كيف تتحول الشائعات حول اختفاء أبي علي إلى "حقيقة" مقبولة في القرية. فأهل القرية، وهم في هذه الحالة بمثابة "الرأي العام" أو "الجمهور"، يصبحون هم الذين ينتجون الرواية ويشكلونها حسب توقعاتهم وخلفياتهم. وهذه العملية تشبه إلى حد كبير الطريقة التي تُبنى بها السرديات الكبرى في الواقع، وكيف يمكن للسلطة (ممثلة بالمختار) أن توجهها.

ج. الميتاقص كمرآة للواقع السياسي؛ وفي سياق أدب المقاومة، يمكن قراءة هذه القصة كتعليق ميتاقصي على الطريقة التي تُبنى بها الرواية الفلسطينية نفسها. فكما يتشتت البحث عن أبي علي، تتشتت حقيقة القضية الفلسطينية تحت وطأة الشائعات والتضليل الإعلامي. ويترك كنفاني النهاية مفتوحة، مما يحوّل القارئ إلى مشارك في تخيل النهاية، وهو ما يحقق البعد الميتاقصي بإشراك المتلقي في صياغة المعنى.

وهكذا، يُجسّد كنفاني في هذه القصة "عري الصناعة" عبر كشف آليات تشكيل الرواية من الشائعات إلى الحقيقة المقبولة، ويُحقق "التغريب" من خلال جعل القارئ يتأمل في كيفية بناء السرديات الكبرى في الواقع تحت تأثير القوى المهيمنة، مما يخرجه من حالة التلقي السلبي للحكاية إلى حالة التأمل النقدي في آليات تشكيل الوعي الجمعي.

٣-٢-٤. قصة "نصف العالم"

تعد نهاية قصة "نصف العالم" من مجموعة عالم ليس لنا نموذجاً مكثفاً من الميتاقص غير المباشر، حيث يكشف الراوي عن انتهاء القصة نفسها، ويخلط بين الواقع والسرد في لحظة تأملية تجعل القارئ واعياً بالطبيعة المصطنعة للحكاية. يقول الراوي في ختام القصة: «**هذا هو كل شيء، لقد انتهت القصة ولم يبق ليقال إلا شيء واحد. السيد عبد الرحمن ما زال على قيد الحياة وما زال يؤمن بآرائه تماماً... ولقد شوهد آخر مرة يمشي في الشارع العام، كان يطوي كفيه خلف ظهره وكانت السيارات تمرق حوليه بجنون وهوس ولكنه كان يمشي بهدوء، وكأن واحدهما - هو أو السيارات - غير موجود**» (كنفاني، ٢٠١٤: ١١٩). ويتجلى الفعل الميتاقصي في هذا المقطع من خلال عدة مستويات:

أ. الإفصاح عن انتهاء القصة؛ حيث يعلن الراوي صراحة: "هذا هو كل شيء، لقد انتهت القصة"، وهذا الإعلان يكسر الوهم السردي ويذكّر القارئ بأن ما كان يقرؤه ليس واقعاً متدفقاً، بل بناءً فنياً له حدود، وهو شكل من أشكال "عري الصناعة" الذي يكشف عن حدود النص ويخرج القارئ من حالة الانغماس السلبي.

ب. خلق صورة متعالية على الواقع، فالمشهد الأخير للسيد عبد الرحمن وهو يمشي في الشارع العام وسط السيارات التي تمر حوله بجنون وهوس، بينما هو يمشي بهدوء، وكأن واحدهما - هو أو السيارات - غير موجود، يخلق صورة متعالية على الواقع، حيث يصبح البطل وكأنه خارج نطاق الزمن والمكان. وهذه الصورة ترمز إلى حالة الفلسطيني الذي يعيش في واقعه لكنه يرفض الانصياع لمنطقه، مما يعكس أبعاداً نضالية عميقة.

ج. التشكيك في وجود الواقع ذاته؛ فالجملة الأخيرة "وكأن واحدهما - هو أو السيارات - غير موجود"، تحمل شكاً وجودياً عميقاً، حيث تطرح احتمال أن يكون البطل غير موجود، أو أن تكون السيارات (التي ترمز للواقع الصاخب) غير موجودة. وهذا التشكيك في وجود الواقع ذاته، يذكّر القارئ بأن ما نعتبره واقعاً قد يكون مجرد بناء ذهني أو سردي، مما ينسجم مع الرؤية الميتاقصية التي تسعى إلى مساءلة مفهوم الحقيقة والواقع.

وهكذا، تقدم نهاية قصة "نصف العالم" نموذجاً مكثفاً للميتاقص غير المباشر، حيث يجمع كنفاني بين الإفصاح عن انتهاء القصة، والإبقاء على حياة الشخصية، وخلق صورة متعالية على الواقع، والتشكيك في وجود الواقع ذاته. وهذه المستويات مجتمعة تحقق أهداف الميتاقص في كشف الطبيعة المصطنعة للسرد، وإشراك القارئ في التأمل حول حدود الحقيقة والخيال، ونقد آليات تشكيل الواقع، مما ينسجم مع المشروع النضالي لكنفاني الذي يسعى إلى تحرير العقل من هيمنة السرديات الرسمية وإعادة تشكيل الواقع عبر الكتابة. وبهذا الإفصاح عن انتهاء القصة مع استمرار حياة الشخصية خارج النص، يحقق كنفاني "عري الصناعة" بكشفه

لحدود النص المصطنعة، ويُحدث "تغريباً" من خلال التشكيك في وجود الواقع ذاته (وكأن واحدهما - هو أو السيارات - غير موجود)، مما يدفع القارئ إلى التساؤل عن حدود الحقيقة والخيال، وعن إمكانية وجود واقع موضوعي خارج السرد.

٣-٢-٥. قصة "أرض البرتقال الحزين"

تمثل قصة "أرض البرتقال الحزين" من المجموعة نفسها نموذجاً آخر من الميتاقص غير المباشر، عبر العدسة الطفولية التي يتبناها الراوي. فالراوي طفل لا يفهم الأحداث كاملة، لكنه مع تقدم السرد، يكشف عن وعيه المتزايد بآليات تشكيل الواقع. وهذا التطور في الوعي هو في حد ذاته شكل من أشكال الميتاقص، لأنه يُذكّر القارئ بأن السرد ليس انعكاساً موضوعياً، بل بناء يتشكل عبر وعي الراوي وتجربته، ويحقق عري الصناعة عبر كشف الآليات الذهنية التي يبنى بها النص. يقول الراوي: **«كنا أنا و أنت ومن في جيلنا، صغاراً على أن نفهم ماذا تعني الحكاية من أولها إلى آخرها... ولكن في تلك الليلة بدأت الخيوط تتوضح...»** (كنفاني، ٢٠١٣م: ٨٣).

فيظهر هنا وعي الراوي بعملية "تشكيل المعنى" وتطور فهمه للحكاية عبر الزمن. وهذا الإفصاح عن تطور الوعي السردي، يُعدّ شكلاً من أشكال الميتاقص الذي يفضح الطبيعة المصطنعة للسرد المبني على الذاكرة والتجربة الشخصية.

أ. الوعي السردي المتطور؛ فالراوي يعترف بأنه لم يفهم الأحداث في طفولته، لكنه مع تقدم السرد، يكتشف "الخيوط" التي تؤلف الحكاية. وهذا الإفصاح عن تطور الفهم، يُذكّر القارئ بأن السرد الحالي هو بناء متأخر، وليس انعكاساً لحظة بلحظة.

ب. كشف آلية الذاكرة؛ فاعتماد الراوي على الذاكرة الطفولية في بناء السرد، يُظهر كيف تتشكل الروايات عبر انتقاء وترتيب الذكريات. وهذا يكشف الطبيعة المصطنعة للسرد ذاته.

ج. التشكيك في موضوعية الراوي؛ فمن خلال الإعلان عن محدودية فهمه الطفولي، يشكك الراوي في موضوعية روايته، مما يخلق مسافة نقدية بين القارئ والنص.

وهكذا، يتجلى "التغريب" في هذه القصة من خلال العدسة الطفولية التي تخلق رؤية غير مألوفة للواقع، وتُطيل زمن التلقي عبر التطور التدريجي للوعي السردي. كما يتحقق "عري الصناعة" في إفصاح الراوي عن محدودية فهمه الطفولي، وكشفه عن آليات الذاكرة في بناء السرد، مما يُذكّر القارئ بأن الرواية الحالية ليست انعكاساً موضوعياً، بل بناء متأخر يخضع لانتقاء وترتيب الذكريات.

٣-٢-٦. الحوار مع القارئ وخلق النهاية في قصة "البطل في الزنزانة"

في إطار تحليل هذه القصة، هناك جزء حاسم حيث يشير الراوي بوضوح إلى دور القارئ في تشكيل القصة ويطلب منه أن يجد نهاية للبطل. وهذا القسم هو واحد من أقوى الأمثلة على إشراك القارئ في عملية الخلق السردي في الأدب العربي، وهو تجسيد مباشر لعري الصناعة. يقول الراوي: **«ولكنّني لا بدّ لي، أن أو افقك أنّ مشاعر القاريء يجب أن تحترم ايضاً .. فأنت – ككاتب يهمّك جدّاً، وربّما أولاً، رضا هذا القاريء – تطالب بنهاية ما لهذا المقطع من حياة البطل، نهاية تخدم فن القصّة وترضي القاريء، الّذي يجلس حيث لا أدري والّذي يريد أن يدغدغ مشاعره قليلاً...»** (كنفاني، ٢٠١٥م: ٥٠). ويتجلى الفعل الميتاقصي في هذا المقطع من خلال عدة مستويات:

أ. الإفصاح عن دور القارئ؛ فالراوي يعترف بأن القارئ له دور في تحديد مصير البطل، مما يكسر الوهم التقليدي بأن الكاتب هو المصدر الوحيد للسلطة السردية.

ب. الاعتراف بالطبيعة المصطنعة للنهاية، حيث يقر الراوي بأن أي نهاية يختارها ستكون مصنوعة لتخدم "فن القصة" وإرضاء القارئ، مما يذكر القارئ بأن ما يقرؤه ليس واقعاً بل بناء فني.

ج. طلب المساعدة من القرّاء؛ فعندما يقرأ الراوي القصة على صديقين ويطلب منهما اقتراح نهاية، فإنه يشرك القارئ الضمني في عملية الكتابة، ويحقق بذلك البعد التفاعلي للميتاقص.

وهكذا، يؤكد كنفاني من خلال هذا المقطع على أن الكتابة ليست فعلاً فردياً، بل هي حوار مفتوح مع القارئ، وأن النهاية ليست قدراً محتوماً، بل اختياراً فنياً يخضع لتأويل المتلقي ومشاركته، مما ينسجم مع رؤيته النقدية التي تسعى إلى تحرير النص من سلطة المؤلف الأحادية، وإشراك القارئ في عملية الإنتاج الأدبي.

٣-٢-٧. قصة لؤلؤ في الطريق

في قصة "لؤلؤ في الطريق" من مجموعة عالم ليس لنا، يقدم كنفاني مقطعاً ميتاقصياً مكثفاً من خلال وعي الشخصية بأنها جزء من سرد يُروى، وإصرارها على تأريخ الأحداث بطريقة تخدم الحكاية. فعندما يقول حسن: «**ألا أنّ صوت حسن ما لبث أن وصل من جديد، محتوياً على شيء من التحدي: أعرف قصة حدثت قبل عام كامل، في مطلع العام الماضي. وكنت أنا أحد أبطالها. وعاد الى صمته، وبدا لنا انه قد كف عن رغبته في التحدث، ولكنه عاود من جديد: يجب أن يموت الانسان في مطلع عام، أو في نهاية عام، فذلك أدعى لحفظ تاريخ موته من انسان يموت في يوم من الايام. لقد مات صاحبي، وبطل قصتى في مطلع العام...**» (كنفاني، ٢٠١٤: ١٠٤)، يكشف عن وعيه بكونه عنصراً في بناء قصصي، مما يذكّر القارئ بأن الشخصيات ليست كيانات واقعية بل أدوات سردية، ويكسر بذلك الوهم السردي محققاً عري الصناعة بشكل غير مباشر. ثم يتجاوز هذا الوعي إلى التأريخ بوصفه آلية سردية، إذ يصر على أن الموت يجب أن يحدث في مطلع العام أو نهايته: "فذلك أدعى لحفظ تاريخ موته من انسان يموت في يوم من الايام"، وهذا الوعي بآلية التأريخ يكشف عن أن الزمن في الأدب ليس انعكاساً للواقع، بل بناء فني يخضع لمنطق الحفظ والتذكر السردي، مما ينسجم مع الرؤية الشكلانية التي ترى أن الزمن السردي جزء من تقنيات النص وليس انعكاساً للواقع. كما أن الربط بين الموت والتأريخ السردي.

وتبرز المفارقة الميتاقصية العميقة في قوله: "لقد مات صاحبي، وبطل قصتى في مطلع العام"، حيث يجمع في عبارة واحدة بين الموت بوصفه حدثاً حياتياً، وبين كونه بطلاً لقصة، وكأن الموت لا يكتمل ولا يكتسب معنى إلا من خلال تحوله إلى سرد. فهذا الصديق الذي مات في الواقع، لا يصبح "بطلاً" إلا بعد أن يروى، وكأن البطولة ليست صفة ذاتية، بل هي نتيجة لفعل السرد نفسه. كما أن التأكيد على أن الموت حدث في "مطلع العام" يكشف عن وعي الشخصية بأهمية التأريخ في السرد، وكيف أن توقيت الأحداث ليس اعتباطياً، بل يخضع لمنطق الحفظ والتذكر، فمطلع العام ونهايته أسهل للحفظ من يوم عادي، مما يذكّر القارئ بأن الزمن في الأدب ليس انعكاساً للزمن الواقعي، بل هو بناء فني يخضع لإرادة الراوي ومتطلبات الحكاية. ويضفي التحدي في صوت حسن: "محتوياً على شيء من التحدي"، بُعداً نضالياً على السرد، حيث يصبح فعل الحكي وسيلة لتأكيد الذات والهوية

في مواجهة النسيان ومحاولات الطمس، مما ينسجم مع المشروع النضالي لكنفاني الذي جعل من الكتابة فعلاً مقاوماً بامتياز. وهكذا، يقدم كنفاني في هذا المقطع نموذجاً متكاملاً للميتاقص غير المباشر، حيث يتشابك وعي الشخصية بالسرد، والتأريخ الفني، والتحدي الوجودي، ليحقق أهداف الميتاقص في كشف الطبيعة المصطنعة للحكاية، وإشراك القارئ في التأمل حول حدود الحقيقة والخيال، ونقد آليات تشكيل الواقع عبر الكتابة.

وهكذا، يقدم كنفاني في هذا المقطع نموذجاً متكاملاً للميتاقص غير المباشر، حيث يتشابك وعي الشخصية بالسرد، والتأريخ الفني، والتحدي الوجودي، ليحقق أهداف الميتاقص في كشف الطبيعة المصطنعة للحكاية، وإشراك القارئ في التأمل حول حدود الحقيقة والخيال، ونقد آليات تشكيل الواقع عبر الكتابة. وبهذا الوعي الذاتي للشخصية بكونها عنصراً في بناء قصصي، وإصرارها على التأريخ الفني للأحداث، يحقق كنفاني "عري الصناعة" بكشفه عن أن الشخصيات ليست كيانات واقعية بل أدوات سردية، وأن الزمن في الأدب ليس انعكاساً للواقع بل بناءً فنياً. كما يتجلى "التغريب" من خلال ربط الموت بالسرد والتأريخ، مما يخرج القارئ من التلقي العاطفي للحكاية إلى التأمل في كيف يصبح الموت ذا معنى فقط من خلال تحوله إلى سرد.

الخاتمة

خلصت هذه الدراسة إلى أن غسان كنفاني لم يكن مجرد كاتب مقاوم بالمعنى التقليدي، بل كان مبتكراً حقيقياً استطاع أن يوظف أحدث تقنيات السرد في خدمة قضيته الوطنية. فقد أثبت تحليلنا لمجموعاته القصصية الأربع: ""القميص المسروق، وأرض البرتقال الحزين، وعالم ليس لنا، و"موت سرير رقم ١٢" أن الميتاقص، أو "الكتابة عن الكتابة"، لم يكن عنده مجرد لعبة شكلية فارغة، بل كان استراتيجية نقدية وسياسية متكاملة الأبعاد، تتوزع بين الإشارة الصريحة إلى عملية الخلق القصصي والتعبير غير المباشر عن الطبيعة الحكائية.

وتنوعت تقنيات الميتاقص في أدب كنفاني لتشمل طيفاً واسعاً من الآليات: ففي باب الإشارة الصريحة، تجلى الميتاقص في عري الصناعة في "البطل في الزنزانة"، والإفصاح عن ظروف الكتابة الخارجية في "قتيل في الموصل"، والإعلان عن التصنع في مقدمة "موت سرير رقم ١٢"، والوعي الذاتي بالانحراف السردي في "ورقة من الطيرة". وفي باب التعبير غير المباشر، تنوعت التقنيات لتشمل كشف آلية التبرير السردي والتدخل في السرد في "المنزلق"، والبنية الحلقية والرسالة كإطار سردي مزدوج في "العروس"، وبناء الشائعة والرأي العام في "السلاح المحرم"، والإفصاح عن انتهاء القصة وخلق صورة متعالية على الواقع في "نصف العالم"، والعدسة الطفولية في "أرض البرتقال الحزين"، والوعي بالتأريخ السردي والربط بين الموت والسرد في "لؤلؤ في الطريق"، فضلاً عن الحوار مع القارئ وإشراكه في بناء النهاية في "البطل في الزنزانة"، والبنية السردية غير الخطية في "كان يومذاك طفلاً"، والحدود الثنائية في "إلى أن نعود"، وإفصاح الشخصية عن وعيها الذاتي في "السلاح المحرم". وقد تجلى هذا التنوع في التقنيات ليكشف عن وعي كنفاني العميق بإمكانيات الشكل السردي، وقدرته على توظيفها في خدمة رؤيته الفنية والنضالية معاً.

وأدت هذه التقنيات مجتمعة إلى كشف وهم الواقعية السردية التي تزعم نقل الحقيقة بموضوعية، إذ فضحت الطبيعة المصطنعة للشخصيات والأحداث والبنى السردية، وأظهرت أن

النص الأدبي ليس انعكاساً للواقع بل إعادة تشكيل له، وأن الحقيقة ليست معطى جاهزاً بل بناء لغوي يحتاج إلى تفكيك ونقد. وقد تجلى ذلك في الإفصاح عن أن اسم البطل اختياري وليس حتمياً كما في "البطل في الزنزانة"، وفي انتظار القصة نهايتها من الواقع نفسه كما في "قتيل في الموصل"، وفي الاعتراف بتعدد المسارات السردية وانحرافات الراوي كما في "ورقة من الطيرة"، وفي الإعلان عن انتهاء القصة مع استمرار حياة الشخصية خارج النص كما في "نصف العالم"، مما حطم وهم استقلالية النص واكتماله.

ولم يقتصر الميتاقص في أدب كنفاني على فضح تصنع السرد، بل تعداه إلى نقد آليات تشكيل الواقع في الحياة والسياسة. ففي قصة "السلاح المحرم" تحولت الشائعات إلى حقيقة مقبولة بفعل سلطة الرأي العام والمختار، مما يكشف عن كيفية بناء السرديات الكبرى في الواقع تحت تأثير القوى المهيمنة. وفي "المنزلق" كشفت السخرية عن تصنع الرواية وإمكانية بناء سرد بديل، وفي الوعي بالتأريخ في "لؤلؤ في الطريق" تبين أن الأحداث لا تكتسب معناها إلا من خلال السرد الذي يؤرخ لها، مما يعكس رؤية نقدية عميقة لكيفية تشكيل الوعي الجماعي في العصر الحديث.

وإلى جانب هاتين الوظيفتين، تجاوز الميتاقص في أدب كنفاني حدود الكشف والنقد إلى إشراك القارئ بوصفه شريكاً فاعلاً في بناء النص. فقد تجلى ذلك في طلب اقتراح النهاية في "البطل في الزنزانة"، وفي البنية الحلقية في "العروس" التي تترك النهاية مفتوحة على تأويل القارئ، وفي المخاطبة المباشرة للقارئ في "ورقة من الطيرة"، مما جعل المتلقي ليس مستهلكاً سلبياً للنص، بل مشاركاً فاعلاً في إنتاج المعنى وصياغته.

وارتبط هذا التوظيف الميتاقصي ارتباطاً عضوياً بأهداف أدب المقاومة، فلم يكن الميتاقص غاية جمالية بحتة، بل استراتيجية للحفاظ على الذاكرة الجمعية الفلسطينية في مواجهة محاولات الطمس والتزييف، وتحدياً للروايات الرسمية المسيطرة. إذ إن فضح آليات تشكيل الواقع في القصص هو في جوهره نقد لكيفية بناء السلطة للسرديات المهيمنة، وكشف عن أن ما يقدم كحقيقة هو مجرد بناء لغوي وسياسي يمكن تفكيكه ومقاومته. وقد تجلى هذا البعد النضالي في التحدي الذي يظهر في صوت حسن في "لؤلؤ في الطريق"، حيث يصبح فعل الحكي وسيلة لتأكيد الذات والهوية في مواجهة النسيان، وفي الصورة المتعالية على الواقع في نهاية "نصف العالم" التي ترمز إلى رفض الانصياع لمنطق الواقع الصاخب، وفي الصراع بين الروايات في "المنزلق" الذي يعكس إمكانية مقاومة السرديات الرسمية برواية بديلة.

وهكذا، يتجاوز الميتاقص في أدب كنفاني حدود الجمالي إلى السياسي، ويجعل من الكتابة فعلاً واعياً ومقاوماً في آن معاً، مما يثبت أن الإبداع الفني والالتزام الوطني ليسا متعارضين، بل يمكن أن يكونا وجهين لعملة واحدة في أدب المقاومة الفلسطيني. ومن ثمّ، تبرز القيمة المعرفية لهذه الدراسة في تقديم نموذج تحليلي جديد يدمج بين التنظير الشكلاني والتحليل النقدي، ويمكن تطبيقه على أعمال روائية أخرى في الأدب العربي، مما يفتح آفاقاً جديدة لدراسة العلاقة بين الشكل والمضمون في أدب المقاومة، ويسهم في تطوير الدراسات السردية العربية من خلال مقاربات نقدية حديثة تجمع بين الجمالي والسياسي، وتكشف عن الأبعاد العميقة للنص الأدبي في سياقه التاريخي والنضالي.

قائمة المصادر والمراجع

أوّلاً: الكتب

اندرسون، انريكه، (٢٠٠٠). القصة القصيرة؛ التظرية والتقنية، ترجمة علي ابراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة.

تديني، منصور، (١٣٨٨ش). فراداستان: بررسی تطبيقی در ادبيات داستانی، تهران: انتشارات سخن.

سلدن، رامان؛ ويدوسون، پيتر، (١٣٧٧ش). راهنمای نظريه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران: انتشارات طرح نو.

ضروني، محمدصادق؛ عجرش، خيريه، (١٤٠١ش). بوطيقای روايت‌شناسی فرماليسم (با رويكرد تحليلی-تطبيقی به داستان‌های كوتاه معاصر عربی)، تهران: انتشارات نارون دانش.

كنفاني، غسان، (١٩٨٧). موت سرير رقم ١٢، ط ٢، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

----------، (٢٠١٣). أرض البرتقال الحزين، ط ٢، بيروت: مؤسسة غسان كنفاني الثقافية.

----------، (٢٠١٣). القميص المسروق، ط ٣، بيروت: مؤسسة غسان كنفاني الثقافية.

----------، (٢٠١٤). عالم ليس لنا، ط ٤، بيروت: مؤسسة غسان كنفاني الثقافية.

موسوی، مريم (١٣٩٣ش). نقد فرماليستي با محوريت داستان‌های دهه هفتاد، تهران: انتشارات علمی.

Gass, William H, (١٩٧٠). Fiction and the Figures of Life, New York: Alfred A. Knopf.

Hutcheon, Linda, (١٩٨٠). Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press.

Selden, Raman, (١٩٩٨). A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, ٤th ed, London: Prentice Hall.

Waugh, Patricia, (١٩٨٤). Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London & New York: Methuen.

ثانياً: المقالات والأطروحات الجامعية

بخشي، مريم، (١٣٩٥ش). نقد وتحليل فرماليستي برگزيده داستان‌های كوتاه فارسی (١٣٥٠-١٣٩٠)، أطروحة الدكتوراه، جامعة شهيد چمران أهواز، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

زيي‌وند، تورج؛ صولتي، سميه، (١٣٩٦ش). «نشانه‌شناسي اجتماعي داستان كوتاه «القميص المسروق» كنفاني با تكيه بر سازه های گفتماني هليدي»، مجلة زبان و ادبيات عربي، السنة ٨، العدد ١٤، صص ٦٧-٨٨. https://doi.org/١٠,٢٢٠٦٧/jall.v٨i١٦,٦٠٠٤٥.

----------؛----------، (١٣٩٧ش). «تحليل نشانه‌شناختي اجتماعي حضور كودک در داستان‌های كوتاه غسان كنفاني (بررسی موردی داستان كوتاه جدران من حديد)»، مجلة نقد ادب معاصر عربي، السنة ٨، العدد ١٥، صص ٤٥-٦٢.
https://doi.org/.١٠,٢٩٢٥٢/mcal.٨,١٤,٤٥

ضروني، محمدصادق؛ عجرش، خيريه، (٢٠٢١م). «دراسة وتحليل الممارسات الجمالية والتغريبية في قصة "لا شيء" لغسان كنفاني مستمداً من آراء منظري الشكلانية»، مجلة الأثر، المجلد ١٨، العدد ٢، صص ٨٠-٩٥.

عبدي، مالک؛ خليلی، پروين، (١٣٩٧ش). «تطبيق نقد جامعه‌شناختی داستان‌های "أرض البرتقال الحزين" و"موت سرير رقم ١٢" غسّان كنفاني ومجموعه‌ی "فقط عاشق زبان عاشق را می‌فهمد" قاسمعلي فراست»، پژوهش‌های ادبيات تطبيقي، السنة ٦، العدد ٢، صص ٨٦-١٠٥.
https://dor.isc.ac/dor/٢٠,١٠٠١,١,٢٣٤٥٢٣٦٦,١٣٩٧,٦,٢,٣,٦.
نورسيده، علی‌اكبر؛ كريمی، مديحه، (١٤٠٣ش). «العلاقة بين مقاومة شخصية "أبو عبد" في قصة "القميص المسروق" لغسّان كنفاني ومحاور نظرية تدرج الحاجات لإبراهام ماسلو»، إضاءت نقديه في الأدبين العربي والفارسي، العدد ٥٦، صص ٣٩-٦٤.
https://doi.org/https://doi.org/١٠,٨٢٤٠١/roc.٢٠٢٤,١٢١٢٦٢٢
نوروزی، سمانه؛ معروف، يحيى، (١٣٩٨ش). «روايت‌شناسي داستان كوتاه "يد في القبر" غسان كنفانی بر اساس نظرية ژرار ژنت»، مجلة زبان و ادبيات عربي، السنة ١١، العدد ٢١، صص ١-١٧.
https://doi.org/١٠,٢٢٠٦٧/jall.v١١i٢,٥٥٥٢١.
ثالثاً: المواقع الإلكترونية
غسان كنفاني أديب ومناضل فلسطيني اغتاله الموساد، ٢٠١٧/٠٧/١٨:
https://www.aljazeera.net/ encyclopedia.