Sana'a University Journal of Human Sciences
مجلة جامعة صنعاء للعلوم الإنسانية
Vol. 4 | No. 1| Page 310 – 350 | 2025 |
https://journals.su.edu.ye/index.php/jhs
ISSN : 2958-8677

تجنيس النص السردي الجمعي
-رواية "كهنوف" أنموذجاً-

Categorizing Collective Narrative Texts
-A Case Study of "Kahanouf" novel-

محمد مرشد محمد الحاج الكُميم
باحث – كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة صنعاء – اليمن

Mohammad Murshid Mohammad Al-Hajj al-Kumaim
Researcher - Faculty of Arts and Humanities
Sana'a University - Yemen

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى إثبات أن الكتابة الجمعية لنص سردي مفرد تحدث تكاثفاً كبيراً لتداخل الأجناس الأدبية، وتؤدي إلى زعزعة انتمائه إلى أي من الأجناس السردية المعروفة، وإثبات ذلك اقتضى تبني (الشعريات البنيوية) و(التحليل النصي) وفق منظور (رولان بارت) كإجراءات منهجية؛ لفحص إمكانية تجنيس النص السردي الجمعي، وقد اخترنا نص "كهنوف" مجالاً للتطبيق؛ لأنه يعد أكثر نص سردي مكتوب بطريقة جمعية؛ إذ تآزر على كتابته تسعة عشر كاتباً، ولكي نتمكن من الوصول إلى تجنيس لهذا النص الجمعي، فقد اقتضى الأمر أن نبدأ بمبحث نظري تناولنا فيه: الفارق بين الإنشاء الفردي والجمعي للنصوص، فالنص الجمعي في الكتابات العربية، ثم الفارق بين مفهوم الجنس في النظرية الأدبية، ومقترحات التجنيس المختلفة في الشعريات البنيوية والتحليل النصي، وأنهيناه بأجناسية الرواية وتجنيسها.

أما المبحث التطبيقي، فسعينا فيه إلى تجنيس نص "كهنوف" من خلال تحليل عتباته، ووسيطه، وساردة، وشخصية البطل فيه، وأمكنته، وأصواته، وتقنياته؛ ثم أنهينا البحث بالنتائج التي خلصنا فيها إلى أن النصوص السردية تكون إما فردية وإما جمعية، والجمعية منها تكون إما (تشاركية) وإما (مشتركة) وإما (تفاعلية) وإلى أن فعل كتابته كان فعلاً كتابياً جمعياً تشاركياً عمل على تفكك حبكة النص، ولكنه عوض عن ذلك ببنية كلية جمعت النص في ثنائية التأزم والانفراج، وبتداخل الأجناس والموضوعات والتقنيات التي أفضت إلى اقتراح تجنيس جديد متعدد الأبعاد له أسميناه افتراضاً بـ: (رواية الأرخبيل القصصي).

الكلمات مفتاحية: نظرية، جنس، تجنيس، نص، سرد، رواية، فردي، جمعي، مشترك، تشاركي، تفاعلي، كهنوف.

Abstract:

This research aims to demonstrate that the collective writing of a singular narrative text results in a significant condensation of the interplay of literary genres, leading to a destabilization of its belonging to any of the recognized narrative genres. Proving this necessitated the adoption of (Structural Poetics) and (Textual Analysis) following the perspective of (Roland Barthes) as methodological procedures to examine the possibility of categorizing the collective narrative text. We have chosen "Kahanouf " as a field of application because it represents one of the most collectively written narrative texts, with nineteen writers collaborating in its composition. In order to categorize this collective text, it was imperative to begin with a theoretical discussion addressing the following: the distinction between individual and collective composition of texts, collective texts in Arabic literature, the difference between the concept of genre in literary theory and the various proposals for categorization in Structural Poetics and Textual Analysis, implication of categorization transformations, the generic nature of novels, and its modes of categories.

In the applied section, our endeavor focused on categorizing "Kahanouf" following an analysis of its narrative thresholds, mediators, narrators, the protagonist, his locations, voices, and techniques. We concluded that narrative texts are either individual or collective, with collective narratives being either “participatory”, “shared”, or “interactive”. The act of writing "Kahanouf" was indeed a collective participatory literary act that worked towards destabilizing the familiar narrative structure found in individual texts. Instead, it replaced it with a holistic structure that brought the text together in a duality of impasse and resolution, through the interplay of genres, themes, and techniques that led to propose a new category of "Kahanouf" which we have termed: “The Archipelago Novel”.

Keywords: theory, genre, identification, text, narrative, novel, single, collective, Kahanoof.

المقدمة:

إذا كانت نظرية الأدب قد تناولت، على مدى تاريخها الممتد من أرسطو حتى اليوم، قضية الأجناس الأدبية بمصطلحات ورؤى واتجاهات مختلفة، فإنها لم تُدخل تناول تحديد جنس نص مفرد في مجال اهتمامها؛ لأن المشتغلين بها يرون أن الاهتمام بتحديد جنسه يعد من مهام النقد الأدبي وليس من مهام نظرية الأدب التي تشتغل على الكلي والعام والمتعالي لا على الجزئي والفردي والمتجسد الذي يختص النقد به، ولأن النظرية تشتغل بما ذكر، فهي لا تمنع من أن تكون تصوراتها النظرية عن الأجناس خلفية ضرورية للمنشئ؛ حتى يتمكن من تمثلها أو تجاوزها حين إنشائه لنصه، كما لا تمنع من أن تكون أرضية ضرورية للمتلقي بمختلف أشكاله؛ حتى يستطيع تصنيف النص وفهمه ونقده وتلمس جمالياته الأدبية وفقها [1].

وبالرغم مما يقتضيه مفهوم النظرية عموماً، ونظرية الأدب خصوصاً، من شروط؛ لبناء تصور نظري عام للأجناس وللأجناس الأدبية تحديداً، فإن الوعي الإبستمولوجي لنظرية الأدب قد لا يمنع من التطلع إلى إمكانية اقتراح تنظير مغاير لنظرية الأجناس الأدبية، يكون من مهامه تجنيس النصوص المفردة لا المتعددة وتحديد هويتها الخاصة بها وحدها، دون الوقوع في إشكالية إسقاط تصور اتجاه ما لنظرية الأجناس على نص ما، ولا قياس النص إلى هذا الجنس الأدبي أو أحد تفريعاته ولا إلى ذاك مما أقرته تلك الاتجاهات؛ استناداً إلى الفرضية التي ترى أن السمة الأساسية للنصوص الأدبية، تكمن في صيرورة انزياحها عن التأطيرات والقيود والمحددات السابقة.

إن السعي إلى إيجاد تنظير يُمَكِّن من تجنيس النصوص المفردة، لن يكون سوى أرضية ضرورية لإيجاد تجنيس للنصوص المفردة المكتوبة بطريقة جمعية، والتجنيس الأخير هو الذي سيشكل **الموضوع** الأساسي لهذا البحث، وقد تم **اختيار** هذا الموضوع؛ لأن الكتابة الجمعية لنص مفرد تجعلنا نفترض أنها ستترك آثارها الكبيرة على خلوص انتمائه إلى جنس متواضَع عليه سلفاً؛ فكل كاتب لا بد وأن سيكون له تصوره الخاص عن هذا الجنس الأدبي الذي يكتب فيه أو ذاك، ولا بد أن ستكون له مرجعياته السردية والأدبية والمعرفية التي سيتعالق معها ويوظفها أثناء كتابته للجزئية التي اضطلع بكتابتها في النص الذي اجتمع مع غيره على كتابته، وبما أن الأجناس السردية المختلفة تعد من أكثر الأجناس الأدبية التي كُتبت فيها نصوص مفردة بطريقة جمعية، فقد تم اختيار جنس الرواية الذي سجل عدداً أكبر من غيره في كتابة نصوص منه بهذه الطريقة؛ ليكون مجالاً لفحص هذا الافتراض، وتم اختيار رواية (كهنوف) منها بالتحديد؛ لأنها تعد النص الروائي العربي الأعلى نسبةً من حيث عدد كُتَّابِه حسب علمنا؛ إذ وصل عددهم إلى تسعة عشر كاتباً وكاتبة موزعين على مناطق ومواطن مختلفة يمنية وعربية.

وعليه؛ فإن **أهمية** بحث هذا الموضوع، لا تأتي من تنبيهه إلى النصوص الجمعية وتمييزها من غيرها، ولا من أسبقيته إلى إيجاد تقسيمات نوعية لها فقط، ولكنها تأتي –أيضاً– من إيجاد تنظير مقترح لتجنيس النصوص المفردة لا المجموعة في نطاق جنس واحد محدد سلفاً، ومن جدة التنظير لكيفية تجنيس النص

[1]) ينظر: محمد فكري الجزار، **فقه الاختلاف: مقدمة تأسيسية في نظرية الأدب**، د.ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة 1999م، ص.182.

المفرد الجمعي، والسردي منه بالتحديد، كما تأتي من تنبيهها إلى مجاوزة الأجناس الأدبية المستقلة والحدية الفصل عن غيرها التي أقرتها الاتجاهات المختلفة لنظرية الأجناس الأدبية أو التي تثبتها العناوين الأجناسية المعلقة على أغلفة الأعمال الأدبية؛ هذا التجاوز لهذه التحديدات الأجناسية لن يكون إلا باقتراح تجنيسات جديدة متعددة الزوايا والتسميات لا يمكن أن تتأتى إلا مع التحليل الدقيق والمتأني للنصوص وبه، وهذا التعدد لن يتجلى بصورة أكثف إلا في النصوص الجمعية، والسردية منها على وجه الخصوص؛ بمعنى أن أهمية البحث هنا لا تأتي من تبيان قدرته على تحديد تجنيس ما مغاير لهذا النص أو ذاك من النصوص التي تنتمي إلى هذا النوع من الكتابة، وإنما تأتي من رسم محددات تمكن من التعرف على كيفية كشفها وتحديدها في هذا النوع من النصوص، ومن تبنيها من قِبَلِ غيرنا عند تحليل مثل هذه النصوص أو عند كتابتها.

استناداً إلى ما جاء في الفقرة السابقة، يمكن القول إن البحث **يهدف** إلى تمييز النصوص المكتوبة كتابة جمعية من النصوص المكتوبة كتابة فردية، وإلى تحديد أنواعها، وإلى إيجاد مقترح تنظيري لتجنيس النص الأدبي المفرد وليس إلى إيجاد الجنس الجامع لكل ما يمكن أن يدخل فيه من نصوص، ويهدف – أيضاً– إلى تبيان كيفية تجنيس النصوص الجمعية الكتابة، وإلى كيفية تجنيس النص السردي الجمعي الكتابة بالتحديد، كما يهدف إلى رفع اللبس القائم بين الكتابة الجمعية للأعمال المتعددة النصوص والكتابة الجمعية لنص مفرد، وبين الكتابة الجمعية لنص سردي مفرد مكتوب بعقلية فرد والكتابة الجمعية له بعقليات أفراد؛ وذلك من أجل تحسين شروط الكتابة لهذا النوع من النصوص، ومن أجل كشف ما يقف وراء تكاثف هذا النوع من الكتابات.

كل ما تقدم طرحه، دعا إلى **عنونة** البحث بـ: "**تجنيس النص السردي الجمعي: رواية (كهنوف) أنموذجاً**" وبما أن هذه المفردات تشكل أهم مصطلحات البحث لا العنوان فحسب، فإن **التعريف الإجرائي بمفاهيمها** هنا لن يضيء ما تقدم فقط، ولكنه سيضيء معظم ما سيأتي في التحليل الذي جعلنا فيه وفي العنوان دال الـ(تجنيس) يحيل إلى فعل إنتاج المتلقي لهوية النص وليس إلى ما يمكن أن يقوم به من عملية قياس معياري أو عملية إسقاط لجنس أو نوع أو نمط معروف عليه؛ فـ (الهوية التجنيسية) تُنتَج ولا تُمنَح كما تُمْنَحُ الأجناس والأنواع الأدبية المقرة سلفاً للنصوص، حتى إن أحال دال (الهوية) إلى مدلول الثبات والاشتراك مع غيره في جنس ما؛ فهو لا ينفك يتغذى بالصيرورة والاختلاف كلما وُجِدَ في النص ما يجعله ينزاح عن الاشتراك ويحقق له هوية تجنيسية خاصة به.

وأما دال (النص) فيحيل إلى مفهوم النصية التي تتحقق بفعل أمور متعددة نابعة منه ومن مكوناته وعلاقاتها الداخلية ومن تداخلاته النصية والأجناسية، ويحيل –كذلك– إلى كونه مفرداً ومفارقاً للعمل الذي قد يحتوي على أكثر من نص. وأما (السردي)، فدال لا يحيل إلى النصوص التي تنتمي إلى الخطاب السردي فقط، بل يحيل إلى (الصيغة السردية) التي هي أهم وأعم مكون من المكونات التي تكتنف مثل هذه النصوص في كليتها فردية كانت كتابتها أم جمعية، أما دال (الجمعي) فصفة أخرى للنص تحيل إلى نوعية الفعل الجمعي لإنشائه شفاهياً كان أم كتابياً، وليس إلى الفعل الفردي الذي ينهض به فرد

واحد دون أن ينوب عن غيره، واختيار دال (الجمعي) دون غيره من الدوال المرادفة في مداليلها لمدلوله، جاء مقصوداً؛ لأن منها ما سيكون ضمن تفريعاته، ولأنه يحيل على فعل إنتاجي لنص يقوم بكتابته جمع من الأفراد بشكل تكاملي موحد، وليس بشكل تعاوني استكمالي كما يمكن أن يستوحى من دال (جماعي).

وبالنظر إلى العنوان الفرعي للبحث، فإننا نجد إحالته لا تقتصر على تحديد النموذج المُمَثِل لنص سردي جمعي مفرد هو نص (كهنوف) فقط، بل نجده مع العنوان الرئيس يتضمنان **مشكلة البحث** التي لن تكون مقتصرة على التساؤل عن التجنيس المغاير لما ورد في العنوان التجنيسي لنص (كهنوف) الموجود في غلاف الرواية، ولكنها ستتضافر مع مشكلة أخرى أسهمت في تشكيل الهوية التجنيسية المغايرة له هي: مشكلة كثرة كُتَّاب نص (كهنوف) التي أوحت بها كلمة (جمعية) في العنوان التجنيسي للرواية، وهذه المشكلة ستبعث على التساؤل عن إمكانية إعادة إحياء المؤلف في نصه إلى الواجهة؛ خلافاً لما يشترطه مفهوم النص وفق تصورات بارت، ومفهوم السارد وفق تصورات السرديات من جهة، كما ستبعث على التساؤل عما يجب أن تكون عليه هوية النص الأدبي من ناحية منشئه من جهة ثانية؛ أي: هل يشترط تحديد هوية نص مفرد ما فردية منشئه أو أنها لا تتقيد بهذا الشرط؟ وإذا كان النص لا يتقيد بالهوية الفردية للمنشئ، فما مدى الأثر الذي يتركه تعدد المنشئين على هوية النص التجنيسية بكل أبعادها ومن ناحية تداخل الأجناس بالتحديد؟ كما أن عملية التجنيس لنص مفرد ما تبعث على التساؤل عن حقلها المعرفي الذي تنتمي إليه؛ أي: هل تنتمي إلى النظرية أو تنتمي إلى النقد؟

هاتان المشكلتان المتضافرتان تضافراً يكاد أن يصيرهما مشكلة واحدة، حتمتا اتخاذ ما جاء في نظرية الأدب من تصورات واتجاهات نظرية قديمة وحديثة سنداً معرفياً؛ لبناء تنظير يُستطاع به تجنيس نص سردي مفرد، ونص سردي مفرد جمعي بالتحديد، ولكننا وجدنا في النهاية أن **الإجراءات المنهجية** لاتجاهات الشعرية النصية والتحليل النصي البارتي هي الأنسب لتناول موضوع البحث ومشكلتيه المتضافرتين؛ الأمر الذي خول لنا تبني ما يصلح منها أثناء التنظير والتحليل، وبالرغم من أن نظرية الأدب قد تعرضت لهاتين المشكلتين في بعض مباحثها، فالمطلع على اتجاهاتها المتعددة وعلى تطوراتها المختلفة، يجد أنها اهتمت كثيراً بنظرية الأجناس أو الأنواع الأدبية، ولكنه لا يكاد يقع فيها على ما له علاقة بالمنشئين الجمعيين؛ لأن المنشئ الفرد هيمن على قضية إنشاء النصوص الأدبية في تناولاتها، فهيمن تناوله على تصوراتها النظرية وعلى الاشتغالات النقدية –أيضاً– رغم محدودية حضوره فيهما؛ الأمر الذي خول لنا تناول مسألة الكُتَّاب والمؤلفين بالاستناد إلى ما جاء في نظرية الأدب الاشتراكية في هذا الشأن، وإلى فكرة (موت المؤلف) عند بارت، وإلى مفهوم فوكو للمؤلف وفكرة إعادته إلى النص، وإلى تمييز السرديات بين المؤلف والسارد، محاولين تكييف ما استندنا عليه بما يتوافق مع المنهجية المتبناة في التنظير والتحليل.

لقد اقتضى البحث في هذا الموضوع ومشكلاته المختلفة أن نسير على وفق **خطة للتقسيم** بدأناها بمبحث نظري تناولنا فيه الفارق بين الإنشاء الفردي والجمعي للنصوص، ثم عرجنا على النص الجمعي في الكتابات العربية، وعرضنا –بعد ذلك– للفارق بين

مفهوم الجنس في النظرية الأدبية ومقترحات التجنيس المختلفة في الشعريات البنيوية والنصية والتحليل النصي، وانتهينا فيه إلى تناول أجناسية الرواية وكيفية تجنيسها. وعقبنا كل ذلك بمبحث تطبيقي سعينا فيه إلى تجنيس نص "كهنوف" -بعد عرض قصته- من خلال تحليل عتباته، وفحص نوعية انتمائه عن طريق تحليل الوسيط الكتابي والوسيط الرقمي، ثم عرضنا لانتماءاته إلى السارد أو إلى المؤلف، وحددنا انتماءاته -بعد ذلك- من خلال تفعيل نوعية الشخصية، وطبيعة الأمكنة وخط السير فيها، وتوحد الأصوات أو تعددها، وتعيين انتماءاته التي كشفت عنها التقنيات والتداخلات الأجناسية الموظفة فيه، ثم أنهينا البحث بالنتائج التي توصلنا إليها فيه، وأقفلناه بذكر قائمة المصادر والمراجع.

المبحث الأول: التنظير للنص الجمعي، والجنس، والتجنيس

لن تتضح هوية نص (كهنوف) الذي سيحلل في المبحث الثاني، إلا بعد التأطير النظري الذي سيتطلب تحديد المصطلحات التي سنتبناها، وتحرير مفاهيمها، واقتراح تنظير يعين على تحديد تلك الهوية، وهذه الأمور سنبنيها وفق الآتي:

1-1) النص بين الإنشاء الفردي والجمعي:

إن التجاء الإنسان إلى الفنون والآداب، يأتي من حاجته الملحة للتعبير عن تصوراته ورؤاه ومواقفه الفردية تجاه الذات والآخر والعالم[2]؛ فكل نص أدبي، بل كل إنشاء فني، ليس سوى تفسير ذاتي ومفرد للحياة والكون يتساوق مع رؤى الجماعة أو يستقل عنها؛ أي إن الأدب أو الفن ذاتي في إنشائه، ولكنه ينزع، غالباً، إلى التعبير عن هموم الجماعة بطريقة ذاتية أو إلى التخلص منها والتعبير عن هموم ورؤى فردية وشخصية بطريقة ذاتية أيضاً، تاركاً أمور العقل لمختلف أصناف العلوم وأنواعها التي هي بطبيعتها جماعية أو تنزع إلى التفكير الجمعي؛ لذا وجد الأدب مقترناً بالحرية والتفلت والتجاوز الدائم لقيود المعنى الثابت وتقاليد الأجناس التي ينتمي إليها، كما وجد فعل إنشائه مقترناً بالأفراد حتى في أكثر لحظات النظرية الأدبية تجمهراً وأشدها نزوعاً نحو الجماعة؛ فالمرحلة الواقعية، والواقعية الاشتراكية بالذات، لم يكتب فيها الرواية -فيما أعلم- غير الأفراد كـ: (إلكسي تولستوي، وجوركي، وغوغول، وشولوخوف، وسيمونوف، وحمزاتوف...إلخ).

فإن كان ما سلف لا يمكن تعميمه على كل الفنون التي تقبل بأن تنشأ بطريقة فردية أو مشتركة كالموسيقى والعمارة والسينما، فيبدو أن ارتباط الأدب بالمنشئ الفرد قد صار أمراً بدهياً ولدته العادة والتواتر والتواطؤ على فردية إنشائه أو حتمته طبيعة العلاقة بين الكلام وقائله الذي لا يمكن أن يكون إلا فرداً في المقام الأول، ولكن إعادة النظر في هذه العلاقة تدعو إلى مساءلتها عن زمنيتها وحتميتها؛ فهل طبيعة الآداب تفترض مثل هذه العلاقة منذ نشأتها الأولى؟ وهل من الضروري الالتزام بها بوصفها معياراً حتمياً لا بد منه في أي عملية إنشاء للنصوص الأدبية أو أن بالإمكان كسر حتمية هذه العلاقة والتحول عنها إلى الجمعية في إنشاء نص أدبي واحد ومفرد؟

للإجابة عن هذين السؤالين سنستعين -أولاً- بـ (إرنست فيشر) الذي يرى: "أن عمر الفن يوشك أن

[2]) ينظر: شكري عزيز الماضي، **في نظرية الأدب**، ط.1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت، -1986، ص.ص.99-100، 128، 130-131.

يكون هو عمر الإنسان. فالفن صورة من صور العمل، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشري"[3]، وبما أن صورة العمل في المجتمعات البدائية كانت جماعية، فهذا يفترض أن تنتج فناً جماعياً [4] كالقرار (النغمة الجماعية الموحدة) والكلمات الأولى اللازمة لعملية العمل والموفرة للإيقاع الموحد للجماعة [5].

لقد استمرت صورة الفن كذلك دون أن تفقد طابعها الجماعي فقداً كلياً "حتى بعد انقضاء وقت طويل على زوال الجماعة البدائية وحلول مجتمع من الطبقات والأفراد محلها"[6].

وبدخول المجتمع طور تشكل الطبقية، ظهرت البوادر الأولى للفردية التي ستزداد حضوراً وتغيراً وعمقاً كلما ازدادت الطبقية تشكلاً وتحولاً وتفرعاً؛ بفعل التحول من المشاعية إلى القَبَلِيَّةِ ثم الإقطاعية فالبرجوازية ثم الرأسمالية فالاشتراكية، وبفعل التحول من البدائية إلى الرعوية ثم الزراعية فالتجارية ثم الصناعية فالتكنولوجية [7].

وإذا كان الكلام السابق يتداخل فيه بُعد تعبير المنشئ عن الجماعة أو عن ذاته المفردة مع بعد التحول من الإنشاء الجمعي للفن إلى الفردي، فإننا وجدنا (فيشر) يؤكد –في موطن آخر من كتابه– أن فردية الإنتاج سادت في كل المراحل بقوله: "ولكن حتى في العصر الحجري كان الفرد –العراف أو الطبيب أو الساحر– هو الذي يحول رغبات الجماعة واحتياجاتها إلى كلمات وأشكال.

إن رسوم الكهوف وملاحم الماضي البعيد، بل والأغاني الشعبية أيضاً، هي من إنتاج مؤلفين أفراد"[8]؛ فهل وقع في تناقض فيما طرح؟

لا يجب أن يُرى فيشر متناقضاً فيما طرح ما دام يؤسس لنفسه تصوراً يرى فيه أن الفنون والآداب – مهما تداخل قائلوها وتشاركوا إبداعها وكانت شعبوية تتعدد صور إنتاج الواحد منها؛ بفعل تعدد منتجيها وضياع أسمائهم– لا يمكن لأجزائها –إذا ما حللت وفصلت– أن تصدر إلا من أفراد يتناوبون على بنائها بالتزامن أو بالتعاقب [9]؛ فالمنشئ الفرد –مهما كان مشتركاً مع الجماعة في اللغة– لا يمكن أن يكون كلامه إبداعاً إن لم يكن فردياً محملاً بمعايير الخيال والرؤيا الخاصة [10].

ومثلما فسر (فيشر) الأمر من زاوية فلسفية مادية اجتماعية، فسره غيره من زاوية الوسائط وهو في معرض حديثه عن السرد الذي نحن بصدده، مؤكداً أنه إذا كان السرد –في المجال العربي بالذات– قد ارتبط بالإنسان منذ أن وعى أهميته في "الإخبار عما وقع له أو انتهى إلى سمعه مما وقع لغيره"[11]، فإن ارتباطه الأول بالشفاهية جعل عمليات إنتاجه وتلقيه تخضع للمبدأ الجمعي [12]، وهذا هو ما يفسر غياب

3) إرنست فيشر، **ضرورة الفن**، تر: أسعد حليم، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، 1998م، ص.27.
4) ينظر: المرجع نفسه، ص. 56. بعد هذا الهامش، سنشير إلى كل مرجع أو مصدر يتكرر إيراده في الصفحة نفسها بالرمز (م. ن)، مع ذكر رمز الصفحة (ص) ورقمها بعده.
5) ينظر: م. ن، ص. 46-47.
6) م. ن، ص. 56.
7) ينظر: المرجع السابق، ص. ص. 55، 57-68، 71وما بعدها. بعد هذا الهامش، سنشير إلى كل مرجع أو مصدر يتكرر إيراده في الصفحة اللاحقة وفي الهامش الأول منها بالرمز (م. س)، مع ذكر رمز الصفحة (ص) ورقمها بعده.
8) م. ن، ص. 89.
9) ينظر: م. ن، ص. 88-94.
10) ينظر: م. ن، ص. 41-42.
11) سعيد يقطين، **قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود**، ط.1، رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة،2010م، ص.31.
12) ينظر: م. ن، ص. 33-34.

أسماء مؤلفي كثير من هذه السرود الوافدة إلينا من الحقب والمقامات الشفهية [13].

وبتحول السرود عن الوسيط الشفهي إلى الوسيط الكتابي، تولدت الفردية على مستويين: مستوى الكاتب الذي يؤلف النص، ومستوى الراوي الخيالي الذي يسرد قصة النص [14]، غير أن تحول الوسيط الناقل للسرود إلى الوسائط التكنولوجية، والرقمية منها بالذات، أعاد مبدأ التأليف الجمعي لها إلى الواجهة من خلال ما سمي بالرواية التفاعلية أو "الرواية المشتركة التي يسهم العديد من الكتاب في إنتاجها"[15].

هذه الممارسة الجمعية في إنشاء السرود، لم يقتصر ظهورها على مرحلتي الشفاهية: القديمة والجديدة، بل طالت السرود في حقب الكتابة بمختلف مقاماتها ومفاهيمها، وإن بصورة ضئيلة ونادرة جداً كما سيتضح لاحقاً، ولكن الذي يجب لفت الانتباه إليه أن هذا التواطؤ الجمعي في إنشاء السرود ليس من طبيعة واحدة؛ لأنه يأخذ بعداً تناوبياً وتراكمياً وتشاركياً دون اتفاق -أحياناً كثيرة- وباتفاق -أحياناً أخرى قليلة- في الشفاهية القديمة، ويأخذ بعداً تبادلياً وانفتاحياً وتفاعلياً دون تخطيط مقيد بتواطؤ نهائي في الشفاهية الجديدة؛ لذا يمكن أن توصف الأولى بـ(التشاركية)[16] والثانية بـ(التفاعلية)[17]، بينما تأخذ الممارسة الجمعية لإنشاء نص أدبي ما بعداً تزامنياً وتوحيدياً وتوافقياً في الكتابة غالباً؛ لذا يمكن وصفها بـ(المشتركة)، على أساس أنها تفترض وعياً موحداً ومنسجماً بين مشتركين متفقين على كتابة نص واحد في الآن ذاته وحريصين على طمس الفروق الفردية فيه؛ لكي لا تظهر عليه تفاوتات في التعبير أو في التقنيات أو في الترابطات الاتساقية والانسجامية والأداتية التي تضمن تقبله على أنه نص مفرد، إلا أن هذا لا يعني عدم انتقال صور الإنشاء الجمعي الموجودة في الشفاهية إلى الكتابة، وهو ما سيتضح بيانه في الآتي.

1-2) النص الجمعي في الكتابات العربية:

عرف التراث العربي مؤلفات (تشاركية) و(مشتركة) تنتمي إلى مجالات مختلفة من العلوم، وليس للقارئ من مثال على ما تشارك فيه مؤلفوه وتزامنوا في كتابته أوضح من كتاب: "الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين" للخالديين: سعيد ومحمد ابني هاشم بن وعلة الخالدي، ولا على ما تشاركوا فيه بالتبادل أجلى من كتاب: "الهوامل والشوامل" للتوحيدي وابن مسكويه.

وليس له من مثال على ما تشارك فيه ولم يتزامن مؤلفوه في تأليفه أبين من كتاب: "المسهب في غرائب المغرب" للحِجَارِي الذي تناوب عليه، من بعده، وبالتتابع في الزمن ستة من آل سعيد [18] الذين أضافوا إليه بالتراكم وأخرجوه مجدداً حتى أصبح مع الأخير منهم يحمل عنواناً جديداً هو: "المُغرب في حلى المَغرب"[19].

---

13) ينظر: عبد الفتاح كليطو، **الكتابة والتناسخ: موت المؤلف في الثقافة العربية**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط.2، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، 2008م، ص. 9-10.

14) ينظر: سعيد يقطين، **قضايا الرواية العربية الجديدة**، ص. 37-38.

15) م. س، ص. 58.

16) يراد بهذا المصطلح في هذا البحث تأكيد مفهوم خاص له هو: الاجتماع على فعل الكتابة لنص ما، دون أي تقصد لمحو حضور آثار الأفراد واستقلالهم بشيء منفصل أو متصل ينسب إلى كل منهم داخل هذا الفعل الجمعي.

17) يراد بهذا المصطلح، أيضاً، تأكيد مفهوم خاص له هو: الاجتماع على فعل الكتابة لنص ما، إلا أن الآثار التي يخلفها كل من أسهم وسيسهم في كتابته تظل كامنة ومنطمرة في ثناياه؛ أي إنه مهما كانت عمليات طمس تلك الآثار قوية وفاعلة، ومهما كانت محاولات إلغاء حضورها واستقلالها بالغة الإتقان وفائقة المواراة، فلا بد من بقاء جذر جيني لكل من تدخل في صيرورة إنتاج النص وإن لم يظهر فيه بوضوح واستقلال.

18) المصنفون هم: أبو محمد الحجاري، وعبد الملك بن سعيد، وأحمد بن عبد الملك، ومحمد بن عبد الملك، وموسى بن محمد، وعلي بن موسى.

19) ينظر: علي بن موسى بن سعيد المغربي، **المغرب في حلى المغرب**، تحقيق: شوقي ضيف، ط.4، دار المعارف- القاهرة، 1993م، ج.1، ص.1-9.

ومن الكتب الكلامية، التي تنحو منحى مشتركاً ومتزامناً في الكتابة، يجد القارئ كتاب: "رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا" الذي ينسب تأليفه لأربعة مؤلفين في تقدير بعض الدارسين له [20].

أما الكتب الفلسفية التي كتبت بطريقة سردية تفاعلية منتهية وغير متزامنة التأليف، ولكنها أخذت تستقل مع كل مؤلف رغم واحدية العنوان والقصة، فسيجد قصة: "حي بن يقظان" التي تناوبت عليها، بالعنوان نفسه، أقلام كل من: السهروردي وابن سينا وابن طفيل، غير أن المطلع يجد كلاً منهم أعاد إنتاج النص الأول من خلال تغيير بعض الأحداث وبعض العلاقات بين الشخصيات؛ ليعبر بذلك عن رؤيته الخاصة التي تكشف عن فلسفته التي يؤمن بها، وكأن كلاً منهم تفاعل مع نص سابقه، فحذف منه وأضاف إليه وعدل فيه بما يتوافق مع تصوراته ورؤاه الخاصة؛ ليصبح النص عند الأخير غير ما كان عليه عند سابقيه [21].

وإذا انتقل القارئ إلى الكتب الأدبية الخالصة، والسردية منها على وجه الخصوص، متجاوزاً ما عرفه الإبداع الشعري القديم والحديث من كثرة كاثرة في اشتراك شاعرين أو أزيد قاما/موا بإخراج ديوان شعري واحد لهما/لهم كديوان الخالديين الذي لا يستطيع القارئ، في الغالب، تمييز ما لأحدهما من نصوص عما للآخر؛ بفعل إهمال التحديد [22]، فسيجد في إطار السرد، قديماً، كتاب: "ألف ليلة وليلة" المختلف في نسبته إلى مؤلف مفرد أو إلى مؤلفين مجموعين [23]، والأمر نفسه يقال عن السير الشعبية أيضاً [24].

وأما حديثاً، فسيجد المطلع أن كلاً من: طه حسين وتوفيق الحكيم، وكلاً من: جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، قد تشارك كل اثنين منهم في كتابة نص روائي واحد عَنْوَنَ الأولان منهم روايتهما بـ: "القصر المسحور" (صدرت عام: 1936م)، وعَنْوَنَ الأخيران روايتهما بـ: "عالم بلا خرائط" (صدرت عام: 1982م)، وسيجد –أيضاً– فعل التشارك في كتابة السرود يتزايد، كلما انتقل من الحديث إلى المعاصر ومن المعاصر إلى الراهن؛ فقد تشارك: محمد أحمد المحجوب وعبد الحليم محمد في كتابة رواية: "موت دنيا" (صدرت عام: 1946م)، وتشارك عشرة كتاب، منهم نجيب محفوظ، في تجربة كتابة نص لعمل درامي عنوانه: "قصة وعشرة كتاب" (أنتج بداية السبعينيات)، واشترك كل من: رفعة الجادرجي وزوجته بلقيس شرارة في كتابة مذكرات بعنوان: "جدار بين ظلمتين" (صدرت عن دار الساقي عام: 2003م)، وتشارك سبعة من الكتاب في كتابة رواية: "القطار الأزرق" (صدرت عام: 2021م). ولو تم استقصاء البحث عن روايات أخرى من هذا القبيل، فقد يجد الباحث غير ما ذكر سلفاً، لكن الغاية هنا هي إثبات وجود هذا النوع من الكتابة وتزايده مع مرور الزمن.

أما إذا تم البحث عن هذا الفعل في اليمن، فإخراج دواوين شعرية تشاركية ليس بغائب وإن قل، إلا أنه يمكن الاكتفاء منها بذكر المجموعة الشعرية المعنونة بـ "**أناجيل**" (صدرت عام: 2010م) التي ضمت نصوصاً لشاعرين وشاعرتين من اليمن. وأما عن السرد في اليمن، فقد وجدت مجموعات قصصية

[20]) ينظر: عمر فروخ، **إخوان الصفا: درس- عرض- تحليل**، ط.2، منشورات مكتبة منيمنة- بيروت، 1953م، ص.ص. 4-5، 13-37.
[21]) ينظر: مصطفى غالب، **ابن طفيل**، د.ط، منشورات دار ومكتبة الهلال بيروت، 1985م، ص. 13-79.
[22]) ينظر: الخالديان، **ديوان الخالديين**، تحقيق: سامي الدهان، د.ط، دار صادر- بيروت، 1992م، ص.ص.9-10، 19-23.
[23]) عبد الله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي**، طبعة موسعة، الدار العربية للدراسات والنشر- بيروت، 2008م، ص.186-188.
[24]) ينظر: م. ن، ص.247-254.

تجمعت فيها نصوص لأكثر من قاص، ولكن الأمر يتعذر إن تم البحث عن إيجاد رواية واحدة مكتوبة بطريقة جمعية غير رواية "كهنوف".

إن المقصود من طرح ما سبق، هو تأكيد أن الكتابة الجمعية للكتب العلمية أو الأدبية، ليس بالأمر الجديد الذي يمكن أن يحسب لنص "كهنوف" الذي بين أيدينا. وإذا كان لا بد من الإنصاف، فإن ما يحسب له هو اجتماع هذا الكم الكبير من الكُتَّاب على كتابته؛ إذ لم ينمُ إلى علم الباحث أن اجتمع تسعة عشر كاتباً على كتابة نص أدبي روائي مكتوب لا رقمي؛ لأن ذلك الفعل الكتابي له محاذيره المنبثقة من طبيعة النصوص الأدبية وخصائصها الفنية التي ترفض الاجتماع على كتابتها إلا بشروط ومحاذير عالية أشير إلى بعضها سابقاً وسيشار إلى بعض آخر لاحقاً.

ما تقدم، لا يجعل القراء حيارى أمام الدواوين أو المجموعات الشعرية أو القصصية؛ لأنهم سيستطيعون معرفة أنهم يقفون أمام نصوص مفردة وفردية تجمعت في عمل واحد حتى لو لم يعرف قائل كل منها، وهذا لن يعطيها صفة (المشتركة) بقدر ما سيعطيها صفة (التشاركية)؛ لأنها اعتمدت على تجميع النصوص المفردة والفردية في عمل واحد وليس في نص واحد، ولكن الأمر يختلف في الرواية التي تعد نصاً سردياً واحداً أخرج في عمل اجتمع على كتابته أكثر من كاتب؛ فكتابة نص روائي (مشترك)، تتطلب عقد ورشة عمل مستمرة؛ لتوحيد الرؤى أو تعديدها، وإحكام منطق السرد أو تفكيكه، واتساق البناء والصوغ اللغوي الذي يضطلع به السارد أو غيره من الشخصيات أو تنويعه إنْ تَنَوَعَ الساردون أو الشخصيات، كما تتطلب إزالة التباينات الثقافية واللغوية والمعرفية بين الكُتَّاب أو إثباتها وفق تصور فني يقبل بذلك ...إلخ؛ لكي لا تخرج الرواية غير منسجمة، وغير مترابطة، وغير قائمة على أكثر من تصور أو أسلوب يظهر آثار كل كاتب أسهم في الكتابة على النص، ويكشف عن تفاوت في المستويات الكتابية أثناء القراءة.

وأما إن حدثت تلك التفاوتات، فلا بد أن تكون مدروسة ومنسجمة مع طبيعة الكتابة الجمعية المشتركة التي يُوَلِّد الوعي بها صوراً مختلفة للنصوص، وإلا فإنها ستخرج النص من دائرة الفعل المشترك إلى دائرة الفعل التشاركي.

إن وجود الفوارق الآنفة، يدعو إلى مساءلة ما ذكر من نصوص سردية وروائية أُرِيد لها أن تكون (مشتركة) عن مدى نجاحها في تحقيق ذلك، ومساءلة أخرى أُرِيد لها أن تكون (تشاركية) أو تكون (تفاعلية) أو تكون غير ذلك مما عرف ومما لم يعرف من صور الكتابة الروائية التي ينتجها الفعل الجمعي؛ فإرادة كتابة هذه الصورة أو تلك من النصوص الروائية، تتطلب معرفةً بما يجعل من نص سردي ما رواية مهما اختلف نوعها أو نمطها أو اتجاهها، وما يجعل منه غير ذلك. ولكي تتحقق هذه المعرفة، لا بد من العودة إلى نظرية الأجناس الأدبية وتطوراتها؛ لاكتشاف كيف جُنست النصوص الأدبية عموماً والروائية منها على وجه الخصوص، ولكي يتم التعرف على ما يمكن أن يستثمر منها في عملية إعادة التجنيس.

1-3) من تحديد الجنس إلى تجنيس النص في النظرية الأدبية:

1-3-1) نظرية الأجناس:

تضطلع نظرية الأدب بمهام كثيرة من بينها -وهو ما نحن بصدده- مهمة تحديد الأجناس الأدبية الكبرى والمتعالية وتحديد مختلف الأنواع والأنماط المتفرعة عنها. وهي حين تسعى إلى ذلك، فإنها تطمح إلى

إيجاد الجنس العام أو أنواعه وأنماطه المتفرعة عنه سواء انطلقت من الكلي والمجرد إلى الجزئي والفردي أو تشكلت بطريقة عكسية [25]؛ فهمها في النهاية هو إيجاد "البناء العام الذي يفضي بنا إلى تصور هذا الجنس أو ذاك"[26].

لقد عالجت نظرية الأدب، طوال تاريخها، نظرية الأجناس الأدبية وفق ثلاثة اتجاهات كبيرة وعامة [27] هي: (الاتجاه المعياري) الذي يمثله أفلاطون وأرسطو وهوراس، و(الاتجاه الرومانسي) الذي أعلن موت الأجناس، بل جعل كل نص جنساً بذاته، ويمثله شليجل وكروتشه [28]، و(اتجاه الشعريات النصية) الذي يمثله كل من جينيت في معماريته وتودوروف وجان ماري شافير في معالجتهما لمشكلة الأجناس الأدبية كما سيأتي لاحقاً.

أما النقد الأدبي فقد استثمر نظرية الأجناس وجعلها خلفية معرفية يستطيع بها الناقد تصنيف النصوص المفردة وإدراجها في جنس ما؛ من أجل فهمها وتحليلها وتلمس أدبيتها بواحدة من طرائق ثلاث: إما بـ(الطريقة الإسقاطية) التي تُنَزَّل فيها النظرية على النص المراد معرفة جنسه أو نوعه أو نمطه، وإما بـ(الطريقة المعيارية) التي بها يقاس نص ما إلى معايير جنس ما أو أحد تفريعاته، وإما بـ(الطريقة الوصفية التحليلية) التي منها ما راعى الخصائص الفردية لنص ما إلى جانب ما اشترك فيه مع غيره من النصوص. والطريقة الأخيرة تخرج عملية البحث عن جنس النص من دائرة النقد وتدخله في دائرة الشعرية.

إن معظم ما تقدم، لا يسمح بإمكانية قيام هوية أجناسية خاصة لنص أدبي ما؛ لأن نظرية الأجناس لا تعترف إلا بما هو عام ومشترك بين النصوص، ولأن النقد لا يستند في بحثه عن أجناس النصوص إلا إلى ما تقرره النظرية، وإذا كان الأمر كذلك، فهل بالإمكان الحديث عن نظرية أجناسية خاصة ومستقلة بالنص الأدبي المفرد بعيداً عما تمليه شروط نظرية الأجناس أو كيفيات استثمار النقد لها؟

1-3-2) تنظيرات التجنيس:

إن قارئ النظرية الأدبية الحديثة يجد من المنظرين الأدبيين من سعى إلى إعادة النظر في نظرية الأجناس الأدبية التقليدية، وفي طرائق تحديدها للأجناس الأدبية وأنواعها وأنماطها من جديد، مستنداً إلى تنظيرات الشعرية البنيوية والنصية ونظرية النص البارتية؛ للخروج بمقترحات مغايرة للتجنيس أجملنا ما أفاد البحث منها فيما سيأتي من فقرات مرتبة وفق خيط التطور والتحول عن الجنس الكلي إلى التجنيس النصي.

لقد زاوج تودوروف، وهو يعالج قضية الأجناس الأدبية، بين العام والمشترك المرتبطين بالجنس وبين الخاص والمتفرد المرتبطين بالنص، مؤكداً أن الخصائص الفردية وتداخل الأجناس في نص ما لا يحدثان تلك الفرادة له فقط، وإنما يحدثان تحولاً في الجنس الذي ينتمي إليه ذاك النص [29] المستند في تجنيسه إلى طبيعة العمل الأدبي وإلى سمة فيه تكون من القوة والثبات بما يسمح ببناء تصور نظري

---

25) ينظر: زروقي عبد القادر، **خطاب السرد وهوية الأجناس**، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح- (ورقلة- الجزائر)، ع.22، مج. 14، رقم:22، جوان- 2015م، ص.122.

26) م. ن، ص.122.

27) ينظر: مجموعة مؤلفين، **نظرية الأجناس الأدبية**، تعريب: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الأدبي الثقافي بجدة- المملكة العربية السعودية، رقم:99، ط.1- 1994م، تقديم المعرب، ص.7-8.

28) ينظر: سفيتان تودوروف، **مفهوم الأدب ودراسات أخرى**، تر: عبود كاسوحة، د.ط، منشورات وزارة الثقافة- دمشق، 2002م، ص.24.

29)ينظر: تزفتان تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، تر: الصديق بوعلام، ط.1، دار شرقيات للنشر والتوزيع- القاهرة، 1994م، ص.29.

متماسك [30]؛ ليفتح بتلك المزاوجة بين العام والخاص انغلاقية مفهوم الجنس على حيوية مفهوم العمل الأدبي وانفتاحه [31].

أما جيرار جينيت فقد سعى إلى "تشييد نماذج نظرية تسمح بالتقاط العام والكوني من خلال الخاص والفريد"[32]، مؤكداً إمكانية تحقيق ذلك الانطلاق من النص إلى النظرية بما نُقل عنه من تصور رأى فيه: "أنه من غير المعقول معالجة نص فردي من دون نظرية أدبية، تماماً كما أن من المستحيل امتلاك نظرية دون تأسيسها على نصوص نوعية"[33]؛ أي إن محاولة (جينيت) وغيره من المنتمين إلى الشعريات البنيوية، لا تكاد تقترب من معالجة إمكانية بناء نظرية لتجنيس النص الفردي، حتى تعود، في النهاية، إلى مفهوم النظرية أو إلى مفهوم الشعرية اللذين يرفضان، معرفياً، إمكانية تحقق ذلك، ولكن العودة إلى كتابه (مدخل لجامع النص) يكشف لنا أن "الأعمال الأدبية ليست أصيلة أو فريدة أو وحدات كاملة، وإنما تعابير خاصة (مختارة ومتجمعة) من نظام مغلق"[34]، وهذا النظام هو النظام الأدبي الذي أسماه بـ"جامع النص" المحقق لشعرية النصوص المفردة التي تقوم منه/ها مقام الكلام من اللسان، وموضوع شعرية (جينيت) تلك -لا شعريته الموسعة إلى المتعاليات النصية الخمس- ليس النص "بل جامع النص؛ أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. ونذكر من بين هذه الأنواع: أنواع الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية"[35]. وإذا كان (جينيت) قد توصل إلى العناصر المتعالية لجامع النص أو معماريته التي بها تتحدد شعرية كل النصوص الأدبية، فإنه مكن كل مستثمر لها من اكتشاف خصوصية كل نص مفرد على حدة[36]؛ لأن أي نص -عنده- لا تتجلى فيه هذه العناصر بصورة حرفية ولا مستقلة ولا ثابتة كما يحدث حينما تُتبنى نظرية الأجناس الكلاسيكية في تحديد أجناس النصوص الأدبية، بل إن كل نص يداخل بين هذه الصيغ والخطابات والأجناس الصغرى والكبرى[37]، ويوظف منها ويحذف؛ الأمر الذي يؤدي -من وجهة نظره- إلى إعادة تسمية الأجناس المعروفة وتفتيق أجناس أو أنواع أو أنماط أدبية جديدة، بل إلى افتراض وجود ما لم يوجد منها بعد[38]. ولو أن (جينيت) أفرط في تتبع وجود هذه العناصر المتعالية والجامعة واعتد بطرائق تنظيمها وكيفيات انبنائها ونسجها في النصوص، فإنه كان سيصل، في النهاية، إلى تجنيس خاص بكل نص، ولكنه اكتفى بما توقف عنده "من ضبط العلاقات الأجناسية التي تقيمها الأنواع الأدبية فيما بينها؛ فكان "المدخل إلى النص الجامع" محاولة لرصد المجرد، وسعياً إلى تثبيت الركون إلى هذا المبدأ النقدي الفعال المتمثل في وجود جنس معين ينتمي

30)ينظر: مجموعة مؤلفين، **القصة - الرواية - المؤلف: دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة**، تر: خيري دومة، ط.1، دار شرقيات للنشر والتوزيع- القاهرة، 1997م، ص.8.

31)ينظر: محمد فكري الجزار، **فقه الاختلاف**، ص.128-129.

32) جيرار جنيت، **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، تر: عبد الجليل الأزدي وآخرون، ط.2، المجلس الأعلى للثقافة- المشروع القومي للترجمة- القاهرة، 2000م، مقدمة المترجمين، ص.16.

33) روبرت شولز، **البنيوية في الأدب**، تر: حنا عبود، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 1984م، ص.183.

34) جراهام ألان، **نظرية التناص**، تر: باسل المسالمة، ط.1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر- دمشق، 2011م، ص.132.

35) جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، تر: عبد الرحمن أيوب، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، د.ت، ص.5.

36) ينظر: عمر عيلان، **في مناهج تحليل الخطاب السردي**، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2008م، ص.117.

37) ينظر: جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، ص.91-92.

38) ينظر: م. ن، ص.83-87.

إليه العمل الأدبي، ومن ثم ينتقل موضوع الشعرية من النص المفرد إلى النص الجامع"[39].

أما جان ماري شيفير، فلا يرى أن النص مكون من تحديدات عامة وشاملة أو طبقات أجناسية متفاعلة تحدث التغيير في الجنس الذي ينتمي إليه هذا النص أو ذاك، وإنما يراه مكوناً من بعض خصائص أو بعض أجزاء هذا الجنس أو ذاك لا كلها[40]، والإغراق في تدقيق هذه الخصائص والتحديدات الجزئية، يجعل اسم الجنس يتطابق مع نص معين ومع النسخ الأمينة له؛ بمعنى أن الاختلافات الفردية -عنده- مهمة لتشكيل صنف الجنس الأدبي[41]، وهذا الأمر جعل قائمة تقسيمه للأجناس مفتوحة[42] على عناصر الخطاب الخمسة التي حددها في: (من يقول؟، ماذا يقول؟، لمن يقول؟، كيف يقول؟، ما تأثير ما يقول؟) دون أن يستند إلى عنصر واحد -فقط- من عناصر الخطاب الخمسة، أو يهمل دور الزمكان (متى؟، أين؟) أو يغفل إضافة تنوع أبعاد وسياقات نصية ومحيطة وخطابية وتواصلية وتصنيفية وتاريخية وترجمية ومرجعية أخرى تسهم في تكوين عملية تجنيس النصوص [43].

أما (رولان بارت) الذي فَعَّلَ (التحليل النصي) فيما أسماه بـ (نظرية النص)، فلم يمزق النسيج الكلي للنص ويحوله إلى عناصر مفككة ومستقلة كما فعلت نظرية الأجناس، بل سعى إلى إلغاء تمايزات الأجناس الأدبية والفنون والنصوص والمراجع والاقتباسات والأصداء أو خصائصها في النصوص؛ لتتحول إلى إنتاجات مستمرة العطاء [44] من خلال نسج ما تعدد منها في كل نص أو إحداث تناغم بينها فيه. وهذا النسج هو الذي يحقق للنص نصيته لا أجناسيته؛ أي إن فكرة النصية هذه، هي التي تؤدي في نظريته -إذا ما كنا أمام نص روائي- "إلى إلغاء فكرة النوع الروائي من ذهن الكاتب الذي صار يكتب "رواية" (ولا شيء غير "الرواية") ... تتأبى على أن تكتب في نطاق نوع سردي معين، أو أن تخضع لقواعد نوع روائي خاص من الأنواع التقليدية المعروفة"[45]، وهذا الأمر سيجعلنا أمام إمكانية لتجنيس النص المفرد وتحققه في أثناء التحليل التفصيلي والمتقصي والتدرجي لنص واحد والتعليق عليه وإعادة إنتاجه في كل قراءة له؛ بمعنى أن تصنيفه (نمذجته) سيتحدد لحظة الممارسة القرائية بطريقة تضمن إنتاجيته، وسيتجدد مع كل خطوة وكل قراءة، وسيتعدد بتعددها[46]؛ الأمر الذي يعني أن نظريته النصية "تسعى لاكتشاف النسيج في حالة نسجه، في حالة تشابك الأنظمة"[47]، وهذا هو ما يجعل النص متمرداً على التصنيف والبنينة والنمذجة والمؤسسة الموجودة سلفاً[48]؛ لأن صيرورة اختلافه اللانهائي مع كل قراءة إنتاجية لا تعطيه صورة داخلية جديدة في كل مرة، ولا تعيد إليه لعبته عن طريق العلاقات الخاصة جداً فحسب، بل تحقق للنص تميزه

39) سليمة لوكام، **شعرية النص عند "جيرار جينيت" من الأطراس إلى العتبات**، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار- الجزائر، ع.23، جانفي-2009م، ص. 48-49.
40)ينظر: جان ماري شيفير، **ما الجنس الأدبي؟**، تر: غسان السيد، د.ط، اتحاد الكتاب العرب- دمشق، د.ت، ص.ص.52-56، 118.
41)ينظر: م. س، ص.57.
42)ينظر: م. ن، ص.61-62.
43)ينظر: م. ن، ص. ص.61-83؛ 91-117.
44) ينظر: رولان بارت، **نظرية النص**، ضمن كتاب: **آفاق التناصية: المفهوم والمنظور**، تر: محمد خير البقاعي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، 1998م، ص.48.
45) سعيد يقطين، **قضايا الرواية العربية الجديدة**، ص.106.
46) ينظر: رولان بارت، **س/ز**، تر: محمد البكري، ط.1، دار الكتاب الجديد المتحدة- بيروت، 2016م، ص.46-48.
47) رولان بارت، **نظرية النص**، ص.43.
48)ينظر: رولان بارت، **س/ز**، ص.46.

عن بقية أفراد نوعه لا فرادته عنها فقط، وتحقق له – أيضاً– تصنيفاً مؤسِّساً أولياً وخاصاً وجديداً[49].

1-4) الرواية بين الجنس والتجنيس:

تأبى النصوص الأدبية، دوماً، الامتثال الكلي لمحددات أجناسها المسبقة؛ لأن الطبيعة الإبداعية لها تفترض انزياحاً مستمراً عن الجنس المؤطر لكل منها، ولكن النصوص الروائية بالذات تعد من أكثرها تمرداً وتجاوزاً وتحولاً عن جنسها وعصياناً لأي قانون محدد لشعريتها وفق ما يرى كثير من المنظرين والنقاد [50]؛ لأنها في صيرورة دائمة.

إن كل المحاولات التي عُنيت بوضع جنس ما للرواية أو تعريفها أو تصنيف أنواعها وأنماطها، انتهت إلى نقضها بغيرها؛ فكل محاولة لتحديد عناصر تتعرف بها الرواية نقدت [51]، وكل معيار قدم لوضع جنس أو تصنيف لها تم تقويضه [52]؛ لذا سيكون من الأسلم تجاوز عرض كل التنظيرات التي عملت على فرض سلطة عليها إلى البحث عن إجابة لسؤال جدير بالطرح هو: إذا كانت الرواية لم تحدد قواعد ثابتة لها تمكن من ضبط ما سبق بالتنظير، فكيف للقارئ أن يحكم على نص سردي ما بأنه رواية أو غير ذلك؟

تغري صيرورة مفهوم الرواية ومحاولة تحديد جنسها أو تصنيف أنواعها وأنماطها بالإجابة عن السؤال السابق، ولكن من وجهة نظر أفق الانتظار النوعي للقارئ؛ فهناك من يرى أن تجنيسها يتعلق "بشعرية استذكارية (...) تتموضع على مستوى القراءة، أسفل التأثير، بدلاً من شعرية إبداعية (...). بشكل متناقض، يبدو أن شروط التلقي هي التي تحدد العمل الروائي، أو وفقاً لتعبير (...) جوس (...) (أفق الانتظار النوعي)"[53].

كما يغري السؤال نفسه بتحول الحديث عن هويتها من إطار نظرية الأجناس التقليدية التي لم تستطع أن تفعل معها شيئاً، ومن أفق انتظار القارئ المتوقع لجنسها أو لأحد تفريعاته، إلى إطار خلق نظرية مرنة لها تستطيع أن تشاركها مرونتها [54] أو إلى بوتقتها بتجنيس نصي لها وفق ما قدمه (تودوروف، وشيفير، وجينيت، وبارت)؛ لأن ما تقدم إيراده عن صعوبة تجنيس الرواية، يجعل النص المفرد هو الفيصل في تحديد هويته. وعلى الرغم من تبني التجنيس النصي، فلن يتم، عند التحليل، إغفال محاولات منظري الرواية العديدة في تحديد جنسها أو تعريفها أو تصنيف أنواعها وأنماطها؛ لأنها ستمد المحلل بمصطلحات وبأجهزة مفاهيمية تعينه على تشكيل هوية أي نص سردي وهوية نص "كهنوف" بالتحديد، ولكن دون الوقوف على واحد منها ودون الالتزام بتسميتها رواية إذا تطلب الأمر ذلك حينما يبحث المنظر أو المحلل عن تجنيس له.

---

[49])ينظر: م. ن، ص. ص. 34-35، 48؛ وكذلك ينظر: رولان بارت، **من العمل إلى النص**، ضمن كتاب: **آفاق التناصية: المفهوم والمنظور** ، ص.17.

[50]) سيكتفي منهم بمن جاء في الكتب الاتية: نخبة من الأساتذة، **الأدب والأنواع الأدبية**، تر: طاهر حجار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر- دمشق، ط.1-1985م، ص.98؛ وبيير شارتييه، **مدخل إلى نظريات الرواية**، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، ط.1-2001م، ص.9-10؛ ووالتر ريد، **مشكلة بويطيقا الرواية**، من كتاب: **القصة - الرواية - المؤلف**، ص.128-140.

[51]) ينظر: إيف ستالوني، **الأجناس الأدبية**، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط.1-2014م، ص.122-125.

[52]) ينظر: م. ن، ص.128-135.

[53]) برنار فاليط، **الرواية: مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته**، تر: سمية الجراح، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط.1-2013م، ص.46.

[54]) ينظر: ميلودي شنوفي، **في معضلة التجنيس الأدبي- حالة الرواية**، مجلة التواصل الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار- (عنابة، الجزائر)، ع.11، مج.7، رقم:2- 2018م، ص.104.

المبحث الثاني: تجنيس نص "كهنوف"

إن كانت عملية تحديد هوية نص ما، وفق مقترح هذا أو ذاك من المنظرين والنقاد الذين تمت الإشارة إليهم أعلاه، تتطلب مسحاً تفصيلياً لكل أجزاء النص ولسياقاته ولنسيجه، فالتحليل التالي لنص "كهنوف" سيكتفي بتبني ما هو مشترك على مستوى النص وعلى مستوى التحليل. هذا المشترك سيقتصر على الحديث عن تداخل الأجناس والأنواع والأنماط السردية أو بعض أجزائها وتقنياتها المكونة لها وتفاعلها فيما بينها فيه فقط؛ لأن التداخل يعد من أهم المحددات التي تكسب النصوص –حسب (بارت)– تميزها المختلف أو هويتها الفريدة حسب غيره [55].

ولا يعني الأمر عدم أهمية تداخل بقية الأجناس الأدبية والخطابية أو تفرعاتها أو بعض أجزائها المكونة لها، كما لا يعني عدم أهمية تداخل بقية المحددات النصية والتقنية المسهمة في تشكيل الهوية النصية والتجنيسية للنصوص المراد تحديد هويتها، بل هي مهمة في ذلك؛ لأن حضور بعضها يكون أساسياً أو مهماً أو مساعداً في عملية تجنيس النصوص، ولكن الاكتفاء بما تداخل مما تعلق بأصناف السرود المختلفة، يأتي من باب مراعاة المشترك التحليلي من جانب، وتجنب الاعتماد على مقترح تحليلي واحد من جانب ثان، والخروج بصورة أدق عن هوية النص السردي، والسردي الجمعي، والنص المحلل بالذات من جانب ثالث، على أنه يجب ألا يؤخذ تحديد الأجناس السردية وتفرعاتها المنبثة في النص والمتداخلة أو المتفاعلة معه من باب تعريف المعرف، ولكن الهدف من ذلك هو إثبات أن تجنيس النص ليس بالأمر السهل، وأن التحليل النصي –كما يرى (بارت)– ليس بمنهج تصنيفي بسيط؛ لأن غايته، من وراء اهتمامه بتصنيفية الأجناس الفنية، هي استبدالها بتصنيفية أخرى للنصوص[56]، ولكي يُرى ذلك متجلياً، يجب عرض النص وقصته أولاً.

2–1) النص وقصته:

النص [57] الذي يحمل على غلافه الأول عنواناً رئيساً هو: "كهنوف" وعنواناً جنسياً هو: "رواية مشتركة"، صدر في طبعته الأولى الاستباقية عام (2017م) [58] عن مركز الإدريسي الثقافي الذي لم يحدد له مكان. وقد جاء في مائة صفحة من القطع المتوسط توزع عليها أربعة عشر فصلاً: الأول منها والرابع والسادس والسابع والعاشر، ينقسم كل منها إلى جزأين، وكل جزء منها اضطلع بكتابته أحد المشتركين التسعة عشر، وأما من تبقى من الكُتَّاب فقد اضطلع كل كاتب بكتابة فصل كامل من الفصول الأخرى المتبقية. وأما الكُتَّاب، فكلهم ينتمون، مكانياً، إلى ثلاث دول عربية، ويتوزعون، جغرافياً، على أربع منها لا ثلاث.

وبغض النظر عن الأخطاء الطباعية واللغوية، التي توجد في فصول وأجزاء أكثر من وجودها في غيرها وعن التفاوت اللامدروس في عدد الصفحات التي استغرقها كل فصل وكل جزء، فقد كُتب كل منها بخط موحد صغير جعل سطور الصفحات، عدا صفحة افتتاح الفصل أو الجزء، تتزاحم بفعل تتابعها وبفعل اكتظاظها بالكلمات، ولم يكسر هذا التزاحم سوى

55) ينظر، زروقي عبد القادر، **خطاب السرد وهوية الأجناس**، ص.121.
56) ينظر: رولان بارت، **نظرية النص**، ضمن كتاب: **آفاق التناصية**، ص.52.
57) تم استخدام مصطلح (نص) عوضاً عن مصطلح (رواية)؛ لكي يُتحاشى ما يمكن أن يوحي به المصطلح الأخير من حكم نقدي مسبق يحدد نوع الجنس السردي لـ "كهنوف".
58) البذرة الأولى لهذا البحث كانت ورقة نقدية صغيرة نشرت في كتاب: **الرواية في اليمن: تجديد وتجريب**، دار عناوين- القاهرة، ط.1-2022م، بعد أن ألقيت بسنوات في نادي القصة (إلمقه) بصنعاء يوم الأربعاء الموافق لتاريخ 2016/12/7م، وهذا يعني أن النص المقارب صدر قبل حلول العام 2017م.

بعض العناوين الداخلية في متن بعض الأجزاء أو الفصول. وهذا الفعل يكشف، للقارئ، عن عدم العناية بشعرية السواد والبياض التي تلعب أدواراً دلالية وجمالية يعرفها من اطلع على كيفيات توظيف الفضاء المكاني في النصوص الأدبية.

أما لو تم الانتقال إلى صلب النص، فسيجد القارئ أنه يحكي لنا عن بطل اسمه (كهنوف) تنقل في مجموعة من البلدان العربية التي شهد فيها وشاهد أحداثاً مؤسفة وحروباً دامية، ولكن تنقله هذا مضى في خط سير مرسوم؛ فقد وُجد -أولاً- في العراق، وانتقل -بعد ذلك- إلى سوريا فالأردن ففلسطين فالأردن ثم فلسطين مرة أخرى ومنها إلى سيناء فالقاهرة فجنوب مصر فأرض مجهولة لم تطمث بعد ثم إلى حنيش في البحر الأحمر فالصومال فالبحر ثم اليمن وينتهي بمكة التي مات فيها بفعل تزاحم الأمواج البشرية ودهسها له في (منى) لحظة رمي الجمرات؛ لينتقل، نهائياً، إلى العالمين: العلوي والسفلي بطريقة عجائبية فُعِّلت لحظة موته كما فعلت، في الفصول والأجزاء السابقة، مع غيرها لحظة انتقالاته من بلد إلى آخر وفي أثناء كثير من الأحداث التي مر بها وفي أثناء رسم شخصيته.

بقيت الإشارة إلى الأحداث التي خاضها (كهنوف) والمشاهد التي رآها؛ فالقارئ للنص يجد نفسه غارقاً في أحداث تفصيلية وصغيرة كثيرة جداً، لا يستطيع أن يتذكرها كاملة ولا أن يوجد لها تسلسلاً منطقياً أو ترابطاً تتابعياً يلملم شتاتها، ولكنه قد يجد لها صورة واحدة مهما اختلفت تجلياتها أو تنوعت أشكالها، وهذه الصورة لا تتعدى إطارها الراصد لأحداث القتل والذبح ومشاهد الدماء والدمار والجوع والخوف؛ فلماذا هذا الحشد لكل صور الموت ومشاهده ولكل ما يؤدي إليه؟ هذا ما سترفع الحجب عنه التحليلات اللاحقة.

2-2) العتبات:

إذا حدسنا بأن دال "كهنوف" الموجود في أعلى الغلاف الأول يحيل إلى عنوان لنص أدبي تخييلي، فإن تخييلية هذا العنوان الرئيس تتأكد من وسم الاسمية المحيل إلى عَلَمٍ لمجهول ما يراد من القارئ معرفته. وتعدد احتمالات تفسير الاسم سيحقق للعنوان شعرية تتأتى من ضبابيته وعدم تحديد ما يحيل إليه، إلا أن علامة التجنيس "رواية" ستعمل على تضييق دائرة احتمالات انتمائه إلى أي من أنواع الأدب؛ لأنها ستوحي بحكي قصة من أو ما يحمل هذا الاسم. وبإثبات حكي قصة من/ما يحمل اسم (كهنوف) لا تُحدد الصيغة السردية التي ستطبع النص بطابعها فقط، بل قد يتهيأ القارئ لاستقبال نص سردي تخييلي؛ بفعل حدسه وتخمينه بعدم وجود هذا الاسم في مرجعيتي العرب اللغوية والثقافية.

وبالعودة إلى مرجعيتي العرب اللغوية والثقافية، سيجد القارئ أن هذا الاسم يضاعف من شعريته حينما يستشف أنه مكون من عملية إدماج محتملة لكلمتين أو أكثر حدث لها تحريف مقصود؛ للإيحاء بدلالات مزدوجة؛ فالمتأمل سيجد الجرس الصوتي لـ(كهنوف) يوحي بالجمع بين كلمتي (كهنوت) و(كهوف) من جهة، وبين بناءات صرفية تعود، قبل تعريبها ودمجها في كلمة العنوان، إلى مجموعة ألسنة هي: العربي والعبري والسلافي (الروسي) من جهة أخرى، وكل كلمة أو بناء سيجد له القارئ صدى ممتداً في النص بصورة أو بأخرى، ولكن ما يهم هنا هو تحقق الإيحاء بالتعدد الصيغي والدلالي المولد للشعرية التي ستؤكد انتماء النص إلى دائرة الأدب، كما سيشير غموض الاسم والازدواج الدلالي والمزج بين صيغ الكلمات فيه

إلى إمكانية إيحاء العنوان بالسمة الرمزية التي سيكون عليها النص.

ولحل إشكالية التجنيس التي هي غاية هذا التحليل، سيوجه مسار العنوان إلى النص؛ من أجل تحديد التسمية أكثر وكشف أبعادها الدلالية المختبئة؛ فبترابطهما سيستطاع الوصول إلى تقريب الهوية التجنيسية أكثر، ولكي يتسنى فعل ذلك، فليس على القارئ أن يذهب بدلالة (كهنوف) كل مذهب، فيربطها بدلالة الكهانة والتنبؤ بالغيب كما توحي لنا بها العين المرسومة في لوحة الغلاف، ولا يربطها، فلسفياً، بأوهام الكهف والظلال الزائفة للحقيقة المتعالية، ولا بالكهف وما يحمله من دلالات الرجعية والتخلف أو الزمن الممتد والطويل، ولا بالكهنوت وما يحمله من دلالة طقوسية دينية أو سحرية، ولا بالإحالة إلى الأسماء الروسية التي تجعل الفهم، من ورائها، يذهب نحو دلالة الاغتراب عن الذات أو الارتماء في أحضان الآخر فقط، ولكن دلالة (كهنوف) ستتكشف، إذا ما عرف القارئ أنها تحيل على شخصية رئيسة لبطل قُدِّم في قالب نثري وصيغة سردية لا تكاد تخرج أحداثهما وأوصافهما وحواراتهما عنه إلا لتعود إليه، وهذا سيجعل العنوان يحيل إلى نمط سردي سمي بـ (سرد الشخصية) أو (رواية الشخصية)، هذا إن تم التسليم بأنها رواية، ولكن نوع هذه الشخصية سيظل مجهولاً إلى أن يتبين لاحقاً.

أما علامتا التجنيس: "رواية مشتركة" المثبتتان تحت العنوان الرئيس، فالأولى منهما تفترض اتفاقاً جمعياً بين كُتَّاب النص على أنه يندرج ضمن جنس الرواية، وتحيل إلى توجيه للقراء، من قِبَلِهم، نحو تلقي النص وفهمه وفق الجهاز المفاهيمي للجنس العام للرواية الذي كونه أفق التوقع العام، إلا أن استعمالها دون تقييد لها بنوع من أنواعها المعروفة يترك مساحة أكبر لهم وللقارئ؛ لتخيل رواية غير مقيدة بضوابط نوع خاص من أنواعها الكثيرة؛ الأمر الذي يقربها أكثر إلى مفهوم النص الروائي الذي يحتفي بإلغاء فكرة النوع الروائي ويرفض الانقياد للتصنيفات التقليدية للأنواع الروائية؛ من أجل أن يجعل الرواية فوق أي نوع[59].

ولكن قد يكشف عدم تقييدها بنوع خاص معروف عن أن الوضع التصوري لواضع/ي علامة "رواية" في العنوان التجنيسي، لم يصل –بعد– إلى درجة عالية من التجريد لمفهوم الرواية عموماً ولا إلى درجة دقيقة من التحديد لجنسها أو لأنواعها؛ لأن العلامة الثانية للعنوان التجنيسي: "مشتركة"، لا تحيل إلى المنشئين التسعة عشر المشتركين في كتابة النص[60] فقط، ولكنها تفترض إجماعاً على تصور منسجم وواحد بينهم لمفهوم الرواية، غير أن الدخول إلى النص – كما سيتضح لاحقاً– سيكشف اختلافات وتباينات في تصور كل منهم لمفهوم الرواية وطرائق كتابتها، حتى

59) ينظر: سعيد يقطين، **قضايا الرواية العربية الجديدة**، ص.226.

60) أثبت اسم كل منهم وبلده في بداية الفصل الذي كتبه أو الجزء من الفصل الذي اشترك في كتابته أكثر من كاتب، وفي صفحة الفهرس الذي غابت عنه عناوين الفصول والأجزاء وأرقام صفحاتها؛ ليحل، بعد نقطتي التفصيل، اسم كل كاتب لأي منها وبلده محلها. ولكي لا يغيب عن القارئ التصور الكلي لهذا النص المشترك وبعض الدلالات التي سيستنتجها من ورائه، سيكتفى بإيراد أسماء الكُتاب وأسماء بلدانهم وفق ما جاء به الفهرس الذي قدمهم على النحو الآتي:
1- سامي الشاطبي (اليمن). 2- نجاح الشامي (اليمن). 3- نجاة باحكيم(اليمن). 4- محمود عبد الواحد (اليمن). 5- جمال الجهلاني (المغرب). 6- أمينة يحيى (اليمن). 7- مسيرة سنان (اليمن). 8- الشيباني محمد (اليمن). 9- نبيلة الشيخ (اليمن). 10- سيرين حسن (اليمن). 11- فاطمة وهيدي (مصر). 12- ياقوت العواضي (اليمن). 13- محمد السقاف (اليمن). 14- علي العيدروس (اليمن). 15- رستم عبد الله (اليمن).16- سماح عملاق (اليمن). 17- أيمن الشرجبي (اليمن). 18- أحلام العزب (اليمن). 19- طيبة الشريف الإدريسي (السعودية).

إن كانت تجمعهم محددات عامة تصدق على كثير من السرود وليس على الرواية فقط.

كما أن علامتي التجنيس: "رواية مشتركة" لا تحيلان -فقط- إلى فعل التجريب والمغايرة والاختلاف من خلال التنبيه إلى التحول عن الكتابة الفردية للنصوص الروائية إلى الكتابة الجمعية لها، ولا إلى الإيحاء بنقد ضمني أو بفعل (ميتا-تأليفي) للكتابة الفردية للنصوص الروائية، وإنما تشيان بالسعي إلى تأسيس نوع جديد من أنواع الرواية يعتمد، في تصنيفه، على النظر إلى عدد كُتَّاب النص؛ فإن لم يكن كاتبه فرداً، تم تحديد نوعه استناداً إلى فعل الكتابة الجمعي. وهذا التصنيف الذي يجنس النص من زاوية عدد من قام بفعل الكتابة إلى جانب تصنيف ما قاموا بكتابته، سيخرج -من جهة- عن كل المعايير التي تم تبنيها لتحديد الأجناس الأدبية أو لتجنيس النصوص أو لتفريع أنواع الرواية[61]، وسيخرج -من جهة ثانية- عن المحددات النصية والتداخلات الأجناسية أو بعض أنواعها وأنماطها وخصائصها التي يُعتد بها عند النصيين الذين أسقطوا المؤلف من حساباتهم أثناء عمليات التجنيس أو التصنيف، كما أنه سيفترض -من جهة ثالثة- تفعيل وعي خاص بكتابة هذا الصنف وتلقيه واستثمار أدوات وتقنيات مختلفة تستوعب متغير الاجتماع على كتابة نص أدبي روائي واحد، وإلا فإن القارئ سيجد نصاً كتبته جماعة بوعي الفرد الواحد وتقنياته المتاحة (نصاً جمعياً بصيغة المفرد)؛ الأمر الذي سيترك عليه آثاراً للصراع بين وعيين غير متجانسين ما دام الكُتَّاب المتعددون لنص واحد لم يخضعوا لشروط كتابة نص مفرد من قبل كاتب فرد.

2-3) نص مكتوب أم نص رقمي؟

يمكن افتراض أن قارئ نص "كهنوف" سيكون أمام نص أدبي سردي تفاعلي يتنامى وينفتح؛ بفعل التقاط مُسهم ما في الكتابة لطرف الخيط الذي تركه المسهم الذي سبقه معلقاً، وبهذا يستمر البدء من حيث انتهى السابق إلى أن يأتي من يغلق الكتابة ويعلن انتهاء الأحداث، وهذا هو الذي حدث في النص الذي بين أيدينا، ولكن الكتابة التفاعلية للنصوص الإلكترونية وغير الإلكترونية لا تنتهي، في واحدة من صورها، ولا تنغلق بالطريقة التي حدثت في "كهنوف"، بل تظل مفتوحة على كل المستويات؛ فالكاتب الأول للنص لا يعطي الذي بعده حرية التقاط الخيط والسير بالأحداث أينما أراد فقط، ولكنه يعطيه حرية تعديل نصه وتغيير ما أراد فيه بصورة تخدم المجرى الذي يريد الكاتب اللاحق لأحداثه أن تصب فيه، ويستمر هذا الانفتاح إلى ما لا نهاية. وبناء عليه، نجد أن النص التفاعلي يتغير، في واحد من أشكال كتابته، بصورة دائمة ولا يبقى على الصورة التي أرادها له الكاتب الأول.

من هذا المنطلق، لا يُرى في النص المحلل تحقق لهذا التصور المنتج لكتابة رواية تفاعلية إلكترونية أو غير إلكترونية؛ لأن الكُتَّاب تركوا ما قدمه كل منهم على ما هو عليه، ولأنهم أغلقوا الباب وجعلوا القارئ أمام نص سردي منتهٍ عندما حولوه من طريقة النصوص التفاعلية المفتوحة إلى طريقة النصوص المغلقة طباعياً. وهذا الصنيع -وحده- كفيل بإخراجه من فضاء الأدب التفاعلي المفتوح إلى حيز النص الأدبي المكتوب أو المطبوع الذي يحمل قارئه على معاينته وفق الإرغامات التي تخضع لها النصوص السردية

61) لمعرفة هذه المعايير يمكن مراجعة كتاب: إيف ستالوني، **الأجناس الأدبية**، ص.128-135؛ وبرنار فاليط، **الرواية**، ص.ص.25-53، 106؛ ووالاس مارتن: **نظريات السرد الحديثة**، تر: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة- القاهرة، د.ط-1998م، ص.40-41، 55، 66-68، وغيرها.

المكتوبة أو المطبوعة ورقياً والمقفلة، كما أنه كفيل بإخراجه من دائرة الشفاهية الجديدة وإيقاعه في شراك الكتابة، مع عدم إغفال ما خلفته الكتابة الجماعية من آثار للشفاهية فيه تبدت في بعض التفاوتات المميزة للسرد الشفاهي، وهذا الأمر يخضعه لممكنات تجنيس النصوص المكتوبة المنتهية، وربما الكتابية إن كان منها، وليس لممكنات تجنيس النصوص التفاعلية اللامنتهية.

2-4) السارد:

ينبغي –في البدء– التفريق بين مجموعة من مفاهيم المصطلحات المتصلة بالسارد؛ لأهميتها في الكشف عن الهوية التجنيسية لنص "كهنوف" أو تكوينها. ومما له أهمية فيما التحليل بصدده، ما يتصل بالتفريق بين مفهومي: (الراوي) و(السارد) من جهة، ومفهومي: (السارد– المؤلف) و(السارد– الشخصية) من جهة أخرى؛ فالتمييز بين الأولين ينبني على ربط (الراوي) بما ينقله شخص واقعي وحقيقي عن غيره من كلام يدخل في محكي الأقوال أو محكي الأفعال بأداء شفاهي وبصورة تبلغ درجة عالية من الأمانة والمحافظة على منطوق المروي عنه دون زيادة أو نقصان أو تغيير، كما ينبني على ربط (السارد) بفعل السرد أو نقل العالم المسرود من قبل كائن خيالي يختلقه المؤلف المجرد لسرد ذاك العالم السردي الذي يكون (السارد) جزءاً منه؛ ليقوم بدور الوسيط بين الأحداث ومتلقيها أو بدور وظيفة السرد التي تمكنه من التفلت من شروط النقل الشفاهي الحرفي والأمين للعالم المسرود وتجاوزها إلى الاهتمام بطريقة تقديمه من خلال إعادة نسجه وتنظيمه وترتيبه وتتابعه وفق بناء يبهر متلقيه في صنعته وينال إعجابه[62]، والسارد بهذا المفهوم لن ينماز عن الراوي وحده، بل سينماز عن مفاهيم مصطلحات أخرى تلتبس به إن لم تراع الفوارق التي قررت بينها.

وإذا ما تقرر الفارق بين (الراوي) و(السارد)، فإن أنواع (السارد) تقتضي التفريق بينها؛ لأن اختلاف نوعية السارد تسهم في تحديد نوعية النص السردي [63].

وللوصول إلى ذلك، فقد قام أحد منظري السرد بالتفريق بين مفاهيم عدة مصطلحات متشابكة كـ (المؤلف الواقعي) و(المؤلف المجرد) و(السارد) و(الشخصية)؛ لكي يرفع اللبس عنها ويفض التداخل القائم بينها، وإذا كان قد مفهم الأول بوصفه كائناً من لحم ودم له علاقات بمحيطه الواقعي، ومفهم الثاني بوصفه الكائن نفسه، ولكن في علاقاته بعالمه التخييلي الذي يخلقه، فإنه مفهم الثالث والرابع بوصفهما كائنات ورقية أو مخيلة، إلا أنه فصل بين السارد الذي يقوم بالعملية السردية وهو في الآن نفسه شخصية من شخصيات السرد المشاركة أو المشاهدة للحدث السردي، وبين السارد المجهول الذي يقوم بعملية السرد دون أن يكون شخصية مشاهدة أو مشاركة في الحدث. وهذا هو ما دعاه إلى نعت الأول بـ(السارد – الشخصية) ونعت الثاني بـ(السارد – المؤلف)، وأكد على التفريق بين الأخير وبين المؤلف الذي يعد (شخصاً بيوغرافياً) [64].

بناء على بعض ما سبق، يستطيع القارئ التفريق بين ما هو روائي وما هو قصصي في السرد الأدبي الذي انشغل به النقاد الغرب في بدايات القرن العشرين،

62) ينظر: أحمد رحيم كريم الخفاجي، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، رسالة ماجستير قدمت عام: (2003م) إلى كلية التربية- (جامعة بابل- العراق)، ص.91-117.

63) ينظر: مورس أبو ناضر، **الألسنية والنقد الأدبي**: في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر- بيروت، ط.1-1979م، ص.113.

64) ينظر: جاب لينتفلت، **مقتضيات النص السردي الأدبي**، تر: رشيد بنحدو، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد- دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب- الرباط، ط.1-1992م، ص.ص.88-97، 92 بالذات.

مستندين إلى نوعية السارد التي بها يمكن أن يفض الاشتباك بين مفهوميهما من بعض الوجوه عندهم؛ إذ قالوا إن استقدام (سارد عليم) يُغلِّب على النص السردي الطبيعة القصصية؛ لأن هذا السارد يقدم، غالباً، حياة انقضت وجرت أحداثها في الماضي، وما عليه إلا أن يعيد لنا حكايتها بعد أن يصنع لنا ولها نظاماً للأحداث وفقاً لمخطط سببي وزمني يفسر وقوعها ويمنحها قيمة.

ف (السارد العليم)، بذلك، يعرف بداية الحكاية ونهايتها مسبقاً؛ ولهذا يظهر متوارياً خلف الأحداث، كما تغيب صورته التي لا يستطاع القبض عليها إلا في استعماله لضمير الغائب الذي يمكنه من السيطرة على مادته وإخضاعها للترتيب والتنسيق وفق ما تمليه عليه المقاصد التي يريد تحقيقها، وهذا يجعل الأحداث تتتابع وطرائق عرضها تكثر بصورة تقريرية، كما تكثر الصور التقريرية المباشرة عن البطل، وتكثر، أيضاً، الفجوات والاختصارات الزمنية في هذا النوع السردي [65].

والملاحظ أن السارد، في النص الذي بين أيدينا، (سارد غائب عليم- خارجي)، أكثر من إحداث الفجوات الزمنية عبر تضخيم حضور الظرف الزماني (فجأة) وغيره مما يحدث انتقالات زمانية ومكانية[66]، كما أكثر من تتابع الأحداث بصورة تهون من التركيز على غيرها من العناصر السردية الموجودة؛ فكثافة تفصيل الأحداث بطريقة التتابع الزمني السائر باتجاه واحد في نص "كهنوف"، لم تقلص من حجم حضور الخطابات الحوارية والواصفة والشارحة فيه، ولم تلغ تكرارات المفارقات الزمنية (الاسترجاعات والاستباقات)، ولكنها جعلت أحداث النص تمتلئ بالتلخيصات والحذوفات؛ الأمر الذي جعل تلك الأحداث تتتابع وتتضخم وتقدم فيه بصورة مشاهدة دون أن يستشعر القارئ بأنه يعيشها. وهذا الفارق يقرب النص إلى مفهوم القصة أكثر مما يقربه إلى مفهوم الرواية التي تجعل القارئ يعيش الأحداث أكثر مما يراها معروضة عليه[67]، كما أن تقديم عوالم النص من قبل سارد واحد بتلك الصورة، يجعل محكي الأحداث (الصيغة السردية) تهيمن عليه، وهذا لا يحمله على الجنوح نحو القصة، ولا على الميل نحو السرد التقليدي البسيط الذي يبدأ تسلسل الأحداث فيه من نقطة ويستمر بصورة متتابعة إلى نقطة النهاية وحسب، بل إن الأمر يجعله يتقاطع مع طريقة السرد التاريخي الذي يهتم بسرد الأحداث وتتابعها أكثر من اعتنائه بسواها[68]، ومع طريقة سرد القصة القصيرة التي يضطلع بسرد قصتها سارد واحد[69]، ولكن تنوع حضور أشكال أخرى من الخطابات وتكرار حضور المفارقات الزمنية منعا النص من أن يخلص انتماءه لأي منهما وقرباه مما تكثر الروايات من استعماله.

وأما إذا تجاوز التحليل هذه الإشكالية المتصلة بالسارد، التي لا يستطاع من خلالها تمييز هوية النص بدقة، إلى إشكالية أخرى تؤكد اقترابه من الهوية القصصية لا الروائية، فسيجد القارئ أن اطراد فعل السرد بضمير الغائب الذي يضطلع به سارد واحد (عليم- خارجي) في معظم فصول وأجزاء النص، ينكسر بدون سابق إنذار أو بدون مسوغ أو تهيئة للقارئ في الفصل الثاني عشر الذي حول فيه (أيمن

65) ينظر: ميشيل رايمون، **بصدد التمييز بين الرواية والقصة**، تر: حسن بحراوي، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد، ص.177-181.
66) للتمثيل على ذلك ينظر: **كهنوف**، ص.ص. 9، 12-13، 20.
67) ينظر: ميشيل رايمون، **بصدد التمييز بين الرواية والقصة**، ص. 178-180.
68) ينظر: سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي: الزمن- السرد- التبئير**، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط.4-2005م، ص.143-147.
69) ينظر: إيف ستالوني، **الأجناس الأدبية**، ص.141.

الشرجبي) مسار السرد من فم السارد (العليم–الخارجي) إلى فم (كهنوف) بطل الرواية، وذلك حينما استخدم ضمير المتكلم المفرد نيابة عن ضمير الغائب المفرد[70]؛ فجعل القارئ يقف أمام (سارد – شخصية) جواني مشارك في الأحداث وغير محايد، بعد أن كنا وسنكون، فيما بعد، أمام سارد مجهول وعليم وخارجي وبراني ومحايد على الأغلب؛ أي أمام (سارد – مؤلف).

إن هذا التحول كفيل بأن يوحي للقارئ بأنه –رغم وحدة الموضوع وواحدية البطل– أمام نص مكون من نصوص قصصية مستقلة، حاول كتابها أن يوجدوا روابط واهية فيما بينها؛ من أجل أن تتحول إلى نص سردي روائي متعدد الساردين، ولكن طريقة توظيفهم لهذه التقنية ولدت نصاً (تشاركياً) لا (مشتركاً)؛ لأن وحدة الموضوع وواحدية البطل لا تكفيان لصناعة رواية، ولهذا عجزت مقامات الهمداني والحريري وغيرهما عن أن يكون كل منها رواية؛ والسبب في ذلك لا يعود إلى عدم وجود حدث رئيس يتنامى من خلال أحداث فرعية كثيرة أو قليلة تغذيه وتصب في مساره طوال المقامات المتعددة المكونة للعمل كله، ولا إلى عدم وجود حبكة تلم أحداث المقامات المتفرقة والعديدة ولا تمكن من الاستغناء عن أي منها في كل مقامات العمل الواحد فقط، بل يعود إلى استئناف السارد الواحد، غالباً، لحكي قصة جديدة ذات موضوع عام واحد تحدث مع كل مقامة جديدة للبطل نفسه، رغم أن السارد –في الغالب– لا تتغير ذاته ولا مواقعه في المستوى السردي ولا تتغير صور الضمائر المستخدمة في فعل السرد؛ لهذا يمكن إيجاد السبب الذي يجعل أحداثاً كثيرة جداً في نص "كهنوف" تنسى أو تترك، ليس لكثرتها فقط، وإنما لعدم انتظامها في سلك حبكة ناظم.

وتأسيساً على ما سبق، فإن نص "كهنوف" لن يصاب بخلل إذا ما أسقطت بعض الأجزاء أو الفصول منه؛ لأن الإحساس بالفجوات والشعور بأن هناك حلقات مفقودة لن يحدثا لقارئه في مواطن منه، وإنما سيستمر في قراءته وفق ميثاق التفكك أو استراتيجية التشتت والانتقال التي بني عليهما النص؛ مسقطاً من حساباته ميثاق الترابط الذي توثقت عراه في النصوص الروائية ذات الحبكات المحكمة والمتماسكة؛ لأن التتابع الزمني للأحداث لم يضمن لها ترابطاً منطقياً في كثير من المواطن، وليس من دليل يؤكد ذلك أصدق من سعي أي منا إلى حذف الفصل الثاني عشر الذي كتبه (أيمن الشرجبي) ومعاينة ما يمكن أن يحدث من خلل نتيجة لهذا الحذف.

إن تفسير ما التحليل بصدده، يقع على عاتق المراحل التكوينية للنص المقارب؛ فإذا نظرنا بعين تراعي ما هو خارج النص، سنجد أن معظم المسهمين فيه معروفون بكتابة القصة بأنواعها المختلفة، وحينما أرادوا أن يدلفوا إلى عالم الرواية ويسجلوا حضوراً لهم فيها، اقترحوا استراتيجية كتابية جمعية تدخلهم عالم الرواية من باب القصة؛ فكتب كل منهم قصة منفردة في موضوع عام واحد ببطل واحد وتوزعوا الأمكنة فيما بينهم، وقاموا بعد ذلك بالتجسير الذي تمظهر، غالباً، في تتابع الأمكنة وفق ما بينها من اتصال جغرافي[71]،

[70]) ينظر: **كهنوف**، ص.80-83.

[71])لإثبات هذا التجسير المكاني، يجد القارئ أن خط سير البطل سار وفق التتابع الآتي: بدأ السرد بظهور البطل في العراق، ثم انتقل إلى سوريا، فالأردن، ففلسطين، فالأردن، ثم فلسطين مرة أخرى، ومنها إلى سيناء، فالقاهرة، فجنوب مصر، فأرض مجهولة لم تطمث بعد، ثم إلى حنيش في البحر الأحمر، فالصومال، فالبحر، ثم اليمن، وانتهى تنقله الاضطراري بمكة التي مات فيها.

وفي صوغ روابط تجسيرية تتمركز مستقلة في مفتتح كل فصل أو جزء وفي نهايته من خلال رمي كلمة أو جملة في النهاية تفتح أفقاً لمن يأتي لكتابة الفصل أو الجزء التالي، فيقوم بدوره بالتقاطها وعقد صلة بها من خلال الإتيان بكلمة أو جملة في المفتتح التالي تشعر باستقلالها عن الترابط السردي واتصالها بالترابط التجسيري[72]، وهذا الفعل يعد واحداً من الآثار التي تركها الكُتَّاب المجردون في لغة سارد النص. وإذا كان تأكيد ذلك بشيء من النص ضرورة للتحليل، فإن تبني القول بأن لكل رواية (قصة) -كما يقول أحد منظري الرواية [73]- قد يسعف في تجلية ما تقدم. وعلى هذا التبني يمكن سؤال القارئ، هل بمقدوره أن يقف على قصة واضحة المعالم لنص "كهنوف"[74]؟

قد يجد هذا القارئ أو ذاك نفسه أمام قصص وليس أمام قصة واحدة لهذا النص وفق ما سلف وما عرض فيما قدم تحت عنوان: (النص وقصته)؛ ولذا لا مشاحة في أن يجد القارئ (نبيلة الشيخ) تكشف عن هوية النص أو عن جدته وتجاوزه للمألوف أو عن تجريبيته، كما أراد الكُتَّاب له أن يكون، حينما جعلت السارد يسرد سرداً صورياً رؤية (كهنوف) الذهنية بقوله: "تخادعه الذاكرة وتسكب في دلوه صوراً لمزيد من القتلى والقتلة، صوراً بلا تاريخ، صوراً بلا قصة، يالهذا الألم، يالهذي الصور! يفهم الآن أن الصور وحدها أحياناً قد تكون هي القصة كاملة"[75].

لا يقف الأمر، فيما تركه أثر تحول السارد من الغائب إلى المتكلم بتلك الصورة، على المراوحة في تعيين هوية النص بين القصة والرواية، بل إن تغيره ذاك يفضي -إن تم التسليم بكون النص رواية- إلى تراوح آخر بين الكتابة على سمت (رواية الشخصية) والكتابة على سمت (رواية السيرة الذاتية) التي تختلف عن (السيرة الذاتية) وعن (التخييل الذاتي)؛ فتحول الضمير من الغائب المفرد إلى المتكلم المفرد -بتلك الصورة اللامسوغة فنياً والتي لا تجعل القارئ يرى انتقالاً لضمير السرد من سارد براني إلى سارد جواني- يجعل كلاً منهما سارداً خارجياً على المستوى السردي؛ لأن السارد بضمير المتكلم لم يأت داخل فعل السرد الذي يقوم به السارد بضمير الغائب، وإنما استمر في سرد الأحداث التي يجب أن يضطلع بها السارد بضمير الغائب دون أن ينقل الأخير فعل السرد إليه؛ ولذا لم يتحقق الترابط في الانتقال من السارد الخارجي إلى سارد داخلي بصورة متقبلة فنياً.

إن الانتقال المفاجئ واللامسوغ فنياً إلى ضمير المتكلم، صير السارد المتكلم سارداً خارجياً آخر، وكأنه يقوم بفعل السرد ابتداء لا اندراجاً في فعل السرد الذي يقوم به السارد بضمير الغائب الخارجي الذي ابتدأ هو فعل السرد من بداية النص؛ أي إن القارئ سيكون أمام (سارد- مؤلف) مع السارد بضمير الغائب وأمام (سارد- شخصية) مع السارد بضمير المتكلم؛

72)لتأكيد هذا التجسير نمثل على ذلك بانتهاء الجزء الأول من الفصل السابع الذي كتبته سيرين حسن بجملة" عد إلى كهفك"، ص.52؛ لتلتقطها فاطمة وهيدي في بداية الجزء الثاني من الفصل نفسه؛ من أجل أن تنبه إلى فعل التجسير بين الجزأين من خلال القول: "تردد صدى الجملة...إلخ"، ص.53. ومثل هذا نجده بين الفصل التاسع الذي انتهى فيه محمد السقاف إلى القول: "انتصب من مرقده غاضباً، وجعل يركض بسرعته القصوى صوب البحر...إلخ"، ص.62، وبين بداية الفصل العاشر التي افتتحها على العيدروس بالقول: "لأول مرة يشعر كهنوف أن البحر هادئاً...إلخ"، ص.63؛ فمثل هذه التجسيرات التي يبتدئ فيها التالي بذكر ما انتهى إليه السابق له، تعد تجسيراً تكرارياً إلى جانب تجسيرات أخرى حاولوا من خلال العناية بها الإيهام بترابطية النص.

73) هذا الرأي لفورستر، وقد نُقل من كتاب: إبراهيم محمود خليل، **النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك**، ط.1، دار المسيرة- عمّان، 2003م، ص.173.

74) تلخص انتصار السري قصة هذا النص بقولها: "تتناول الرواية شخصية رحالة يجوب البلاد العربية بحثاً عن الأمان". يجد القارئ هذا التلخيص في خبر عن النص نشرته في الملحق الثقافي لصحيفة (اليمن اليوم)، ع. (1535)، الأربعاء 2016/12/7م. وهنا يسأل القارئ: هل استطاع الوقوف على قصة النص في هذا العرض؟

75) **كهنوف**، ص.47.

مما يعني أنه لن يقف على ضميرين في فعل السرد فقط، وإنما سيقف على طريقتين في تقديم الفعل السردي: إحداهما تذهب نحو تقديم الآخر وعلاقته بما يفعل أو يرى من أحداث، والأخرى تذهب نحو تقديم الذات وعلاقتها بما تفعل أو ترى من أحداث كذلك. وبما أن الأخيرة لا تقدم ذاتاً واقعية؛ ليصير فعلها (سيرة ذاتية) ولا تخيل الذات الواقعية؛ ليصير فعلها (تخييلاً ذاتياً) وإنما تقدم ذاتاً خيالية جعلت الفعل السردي يتقاطع مع (رواية السيرة الذاتية الخيالية)؛ الأمر الذي خول القول بتراوح النص بين تقاطعه مع (رواية الشخصية) ومع (رواية السيرة الذاتية الخيالية) [76].

2–5) السارد بين موت الكاتب وحياته:

إن التسليم بوجود سارد خارجي واحد أو حتى ساردين خارجيين وفق ما تقدم، لا يمنع من إعادة فحص هذا السارد كيفما كان؛ ففي إطار السرود التي تتبنى سارداً واحداً يجد القارئ –دوماً– تساوقاً وانسجاماً في لغة السرد التي يسرد بها السارد وأفقاً ثقافياً متوائماً –وإن تعددت مراجعه– يمتح منه السارد ثقافته المتجلية أو المتوارية في سرده، كما يجد تفاوتاً في اللغة والثقافة في السرود التي يتعدد فيها الساردون حسب وعي الكاتب بأهمية هذا التفاوت ووظيفته. هذا الوعي يعزز من استقلال السارد عن الكاتب ويؤكد مقولة موت المؤلف، ولكن أَنْ تتفاوت مستويات اللغة والثقافة في نص سردي يقوم بسرد أحداثه سارد واحد خارجي وبراني، فهذا يجعل القارئ بين احتمالين: أحدهما يفترض تفتيت السارد الواحد إلى ذوات ساردة متعددة بوعي محمل بغايات جمالية أو معرفية أو إيديولوجية...إلخ، والآخر يفترض أن هذا التفاوت ناتج عن آثار الكُتَّاب المجردين المتعددين الذين اجتمعوا على كتابة نص سردي واحد بطريقة كتابة كاتب مجرد مفرد وواحد لنص سردي يقوم بسرد أحداثه سارد واحد. الافتراض الأخير لن يميت الكاتب ولن يؤسس لكتابة سردية مشتركة تراعي الاختلاف عن الكتابة السردية لكاتب فرد وتجترح تقنيات تستوعب هذا الفعل المشترك، بل إنه سيوقع الكتابة لنص سردي مشترك في تناقض مع كتابة نص سردي يتأسس على الكتابة الفردية كما سيتأكد في الآتي.

إن قراءة نصوص روائية جمعية لا تشعرك، وأنت تقرؤها، بتفاوت المستوى الفني في لغة السرد التي يعرض بها السارد الواحد تفاصيل عالمه السردي ولا في تقنيات السرد التي يُوظف كل منها في محله المناسب له، تفترض كتابتها بشروط كتابة الفرد الواحد لرواية ما ساردها خارجي وبراني واحد؛ فالاتساق والانسجام الذي سيلمس، لا بد أن يعود إلى العمل الدؤوب بين المشتركين الذين يسعون إلى توحيد لغة السرد وتنويع لغة الحوارات والمونولوجات بما يتناسب مع الشخصيات، كما أن تقارب القدرة الإبداعية والكفاءة الأدبية والوعي الموحد بينهم وإعادة الصوغ هي الضامن لجودة توظيف التقنيات ووضعها في أماكنها المناسبة، ولكن ذلك لم يحدث في معظم السرود الجمعية التي ذُكرت سابقاً؛ لأن الفوارق فيها بين ما كتبه هذا أو ذاك من أوراق أو فصول ظهرت جلية على مستوى التقنيات والموضوعات واللغة والرؤى المكتوبة، ويكفي إحالة القارئ إلى ما قيل عن روايتي: "القصر المسحور" و"عالم بلا خرائط"؛ لكي

---

76) لتقريب الفوارق بين الأنواع السردية المذكورة في هذه الفقرة والتي سبقتها، ينظر: جان- إيف تادييه، **الرواية في القرن العشرين**، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، د.ط-1998م، ص.12-13؛ وسعيد يقطين، **قضايا الرواية العربية الجديدة**، ص. 224-225.

يتأكد من بقاء آثار الكُتَّاب في ثناياها[77]، ولكنه سيجد هذه الفوارق موظفة إذا ما عاد إلى مذكرات: "جدار بين ظلمتين"؛ لأن تقنية تعدد الساردين بضمير المتكلم تنسب الفوارق إليهم وإلى الكُتَّاب الذين لا يمتنع في مثل هذه النصوص حضور آثارهم عليها؛ لأن عدم تخييليتها لم يمنع من أن يكون السارد فيها هو نفسه الكاتب، وهذا هو ما أهلها لأن تكون نموذجاً للكتابة السردية (المشتركة) لا (التشاركية).

ولكن من يطلع على نص "كهنوف"، سيلمس التفاوت الكبير في لغة السارد الخارجي الوحيد التي تنم عن تباين في الكفاءة اللغوية بين المسهمين في كتابة النص وليس على تنويع موظف للغة ذاك السارد، وسيقف حائراً أمام ما سيجده من تفاوت في حضور تقنيات السرد وكيفيات توظيفها، وفي شعرية اللغة المسرود بها، وفي درجة العجائبية التي لحقت بالأحداث والشخصيات، وبالذات شخصية (كهنوف)، كما سيجد بوناً شاسعاً في الأرضية الثقافية التي يقف عليها ذاك السارد كلما انتقل من فصل أو جزء إلى آخر؛ لأنها انعكست، سلباً أو إيجاباً، على طريقة سرد العالم التخييلي.

والسر المتمترس وراء هذا التباين والتفاوت، يقع على عاتق الحمولة المعرفية والثقافية التي يتسلح بها كل كاتب لكل فصل أو لكل جزء، كما يقع على عاتق ممارسة كل منهم للكتابة السردية ووعيهم بعناصرها وكيفيات توظيفها ومتى وأين يجب أن توظف.

إن ما تقدم، لن يكشف عن آثار الكُتَّاب فيما كتبه كل منهم فقط، بل سيترك آثارهم على تحديد الهوية الجنوسية والثقافية، وربما العمرية، للسارد الخارجي الوحيد والغائب والمجهول الذي يفترض ألا تظهر عليه هذه الآثار المتعددة حسب ما يشترط أن يكون عليه هذا النوع من الساردين؛ لأن ظهورها لن يجعل منه سارداً بذوات متعددة تعدداً واعياً وموظفاً، ولكن سيجعل منه سارداً بذات واحدة حتم عليها تعدد الكتاب أن تكون غير متسقة وغير منسجمة في سردها وفي ثقافتها؛ الأمر الذي أدى إلى حدوث مفارقة نتجت عن تصارع بين تصورين في طريقة كتابة نص "كهنوف" الذي يشترط في سارده اطراداً، إلا أن الكتابة الجمعية له عطلت ذاك الاطراد؛ لأن الإبقاء على تفاوت منطوق سرده في كل فصل وجزء منه، كان يتطلب تعدد الساردين لا الإتيان بسارد واحد ظهرت على منطوقه آثار الكُتَّاب ولم يستطع الاستقلال عنهم في النص.

وللتمثيل على ذلك، فالسارد عند (سامي الشاطبي)؛ نتيجة لدربة ودراية الكاتب بكتابة النصوص السردية، ينوع في تقنياته بين السرد والوصف والحوار وتفاوت لغة الحوار التي يجدها القارئ حاضرة ومتنوعة، أيضاً، في سرد السارد عند (سيرين حسن) [78].

وعلى العكس منهما، يجد القارئ السارد عند (نجاح الشامي) يكشف لنا عن صعود خجول في سلم السرد؛ ولذا جاءت لغته مكتفية بسرد الأحداث، دون تفعيل لأي من تقنيات السرد الأخرى.

أما استخدام تقنيات اللغة الشعرية والسرد العجائبي والغرائبي، فقد تحقق بعض منها فيما قدمه السارد عند (نجاة باحكيم)، وتعالت إلى درجة الإدهاش والإبهار فيما قدمه، أيضاً، السارد عند (ياقوت العواضي)، ووصلت إلى ذروة الإدهاش والإبهار في اللغة الشعرية

77) ينظر: شوقي بدر يوسف، **غواية الرواية: دراسات في الرواية العربية**، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)- القاهرة، د.ط- 2008م، ص.46-48.

78) سيجد القارئ بعض مفردات العامية العراقية عند الأول كـ: (خوش، باوع) في: **كهنوف**، ص.5-6، وبعض مفردات العامية المصرية عند الثانية في: ص.50.

وفي العجائبية والغرائبية والحمولة المعرفية الروائية والميتاسردية والترميزية في منطوق السارد عند (سماح عملاق).

وقد يصل إلى ما وصل إليه السارد عند (سماح) ما جاء به السارد عند كل من: (محمود عبد الواحد) بلغته التراثية والقرآنية العالية وأبعاده الترميزية المتقنة وثقافته الشعرية والسردية المتنوعة، و(محمد السقاف) بلغته وثقافته اللتين تعجان بإرث صوفي وقراءات فكرية وفلسفية مكنته من إعادة إنتاج لوحة الحقيقة في قالب قصصي لم يخل من البعد الرمزي. ويمكن أن يلحق بمنطوق ساردهما منطوق سارد كل من: (علي العيدروس) و(أيمن الشرجبي).

أما الذين يقفون في الضفة المقابلة من منطوق السارد عند من تقدم، فيمكن تحديد منطوقه عند (أحلام العزب) الذي ابتعد فعله السردي عندها، كثيراً، عن اللغة الشعرية والعجائبية والرمزية؛ الأمر الذي جعل مضامين منطوقه قريبة ومباشرة.

ويمكن أن يلحق بمنطوقه عندها ما جاء به من فعل سردي عند (طيبة الشريف الإدريسي) الذي تلمس فيما قدمه عندها، إلى جانب ما سبق، ملامح لغة سلفية الطابع، ولكنها شيعية العقيدة والمرامي والمقاصد المرمزة والمختبئة وراء اللغة المنبسطة.

وعلى مسافة قريبة بعيدة من الوعي السردي بما يُكتب، يجد القارئ منطوق السارد عند كل من: (جمال الجهلاني) و(رستم عبدالله) يقع في هذه الدائرة؛ فبغض النظر عن الأخطاء الإملائية والنحوية والصياغية الفادحة التي يضج بها منطوقه لديهما، فإن السارد، فيما كتباه، جاء مستثمراً لتقنية الأحلام في السرد بصورة لا تختلف، في عرضها وفي توظيفها، عن السرد اللاحلمي؛ أي إن القارئ يجد بعض ما جاء من أحلام فيما سرده السارد عندهما واقعاً معقولاً لا عالماً حلمياً يتساوق مع نظام الأحلام الذي صاغ أبعاده النظرية (جاك لاكان)، كما يجد بعضه الآخر مفتقراً لتهيئة الدخول إليه أو الإشعار بحلمية ما يسرد.

كما يجد القارئ فعل السرد فيما كتبه (رستم عبد الله)، أيضاً، يتحول، بلا ممهدات، من لسان (سارد عليم) الضمير العائد عليه ضمير غائب مفرد إلى لسان (كهنوف) الذي سيتحدث بضمير جمع المتكلمين، وهذا التحول المفاجئ يجعل طريقة فعل السرد تنشز عن النص ككل، وليس عما كتبه هو فقط [79].

أما السارد عند (الجهلاني)، فيقدم جهل (كهنوف) ومعرفته وجهله مرة أخرى بلغات مختلفة في أزمنة متوالية وأمكنة متقاربة بطريقة تناقضية غير مبررة وغير مقنعة وغير موظفة [80].

هذا التفاوت الفني الكبير كفيل بإحداث التناشز بين ما كتبه هذا الكاتب وما كتبه ذاك رغم واحدية السارد غالباً، ولكن واحديته لم تمنع من ظهور آثار الكُتَّاب على فعله السردي. وآثارهم تلك لا تفسر بذوبان أصواتهم في صوته كما يحدث في بعض السرود اللاتخييلية التي تطابق بينهما، وإنما يمكن تفسيرها بتداخل صوت السارد الخيالي الذي يروي القصة ولا يكتبها وأصوات الكُتَّاب الذين يكتبونها أو بتمايزهما داخل النص، ويمكن تفسيرها، أيضاً، وفق قاعدة (لانسر) التي يعيد فيها تحديد نوعية ضمير السارد الغائب المحايد إلى نوعية جنس الكاتب، وهذا التفسير سيحمل على تعدد ذوات السارد الوحيد لهذا النص

79) ليتأكد القارئ من ذلك يمكنه قراءة الاجتزاء التالي في سياقه: "كم نصحناه أن يتخلص من مؤيد الدين بن العلقمي وزيره الخائن وكم هم كثر اليوم، فكم من علقمي ينفث سمه في بلاط دول العرب ولم يسمع لندائنا". م. س، ص.65.

80) م. ن، ص.28.

الذي سيكون سارداً متعدد الظهور وغير متوار؛ لأن تعدد لغته وأساليب سرده جعلته يلفت النظر إلى عدة ذوات له وليس إلى ذات واحدة كما يفترض أن يكون عليه في السرد (اللاتشاركي)، كما يمكن تفسيرها بتخفي كل كاتب من الكُتَّاب التسعة عشر وراء هذا السارد واتخاذه مطية؛ لتقديم قدراته ورؤاه التي انعكست على فعل السارد الذي ظهر بهذا التفاوت اللامنسجم[81] المانح للنص صفة (التشارك).

يضاف إلى ما تقدم، أن ذاك التفاوت كفيل برجحان كفة الميزان نحو كتابة (قصصية أرخبيلية) تجعل القارئ يستعين بقراءة غير أفقية للنص تمكنه من قراءة بعض مما كُتب وتغنيه عن قراءة غيره، دون أن يشعر بذنب التجاوز، حتى إن افترض أنه سيفقد حلقات رابطة بين أجزاء النص، ولكن ذلك لن يكون ما دام كل كاتب يقيم كيان ما كتبه باستقلالية عن الآخر ثم يسعى إلى تجسير ما سبقه أو لحقه بنواص أو ترفيلات لا تعطل إمكانية قراءة ما كتبه كل منهم على حدة، وما دام خط السير في الأماكن التي تنقل فيها البطل لا يسهم -رغم تتابع الانتقال وفق منطق التجاور الجغرافي بينها- في بناء حبكة للأحداث التفصيلية ولا في بناء الشخصية الرئيسة وتطورها، اللهم إلا في الفصل الأول والأخير وبضعة فصول في الداخل؛ مما يعني أن وظيفة تعدد الأمكنة وتجاورها لا تكاد تخرج عن الربط الأرخبيلي، لا الأفقي، لأحداث تتكرر صورها في معظم البلدان التي مر عليها (كهنوف)، وكأن النص يقدم خطاباً تأكيدياً لحدث الموت الذي يتكرر في كل مكان يمر به؛ لذا لا يحدث، في الغالب، خلل إن تنقل بين بعض الفصول عند القراءة، ولكن بعضها الآخر يتطلب تراتباً.

وأفعال الاستقلال والترابط والتتابع التي كانت تحدث الانفصال والاتصال في الآن نفسه، تجعل أجزاء من النص تتلاقى مع بعض صور النوع السردي الذي أصطلح عليه بـ (متوالية القصة القصيرة) [82]؛ مما سيجعل القارئ أمام سرد هجين متراوح بين الرواية كجنس والمجموعة القصصية كعمل.

2-6) الشخصية:

يرى (أندريه جيد) أن القصة تمتاز بملمحين رئيسين هما: تقديم شخصية أساسية وانتقاد موقف أخلاقي أثناء العرض القصصي[83]؛ فإذا كانت القصة تعرض مجرى حياة بكاملها شريطة إلقاء كل الضوء على البطل المركزي[84]، فمسار الأحداث والأوصاف تتعلق في معظم النص المحلل -إن لم يكن في كله- بشخصية (كهنوف)، رغم تعدد الشخصيات الثانوية التي لا تكاد تحضر في جزء أو مكان منه حتى تغيب ويأتي غيرها في جزء أو مكان آخر تنتقل إليه الشخصية الرئيسة، ولا تكاد تخرج وظائفها عما يصب في خدمة وصف تلك الشخصية وعما يتعلق بها من أحداث تزيد من تسليط الضوء عليها؛ فهل هذا -وحده- كاف؛ للقول عن النص: إنه أقرب إلى النوع القصصي أو أن هناك ما يمكن أن يدخله في دائرة ما يسمى بـ(رواية الشخصية)؟

---

81) لمعرفة أكثر بمسألة تمازج صوت السارد بصوت الكاتب، وفق مفهوم جينيت للصوت، يمكن العودة إلى كتاب: يان مانفريد، **علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد**، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع- دمشق، ط.1-2011م، ص.ص.14-16، 18-19، 76.

82) لمعرفة أكثر بمتوالية القصة القصيرة وأنواعها الثلاثة، يمكن العودة إلى: روبرت لوشر، **متوالية القصة القصيرة**، ص.87-104، ومقدمة خيري دومة لكتاب: **القصة - الرواية - المؤلف**، الذي ترجم فيه مقال لوشر، ص.14-15.

83) ينظر: ميشيل رايمون، **بصدد التمييز بين الرواية والقصة**، ص.177.

84) ينظر: م. ن، ص.178.

هناك تفصيلات كثيرة نوعاً ما ارتبطت بالشخصية الرئيسة وبمن وما يحيط بها؛ الأمر الذي جعلها تعمل على تكثير العلاقات القائمة بينها في العدد والنوع، وهذا يمنع الشخصية من أن تكون محدداتها خالصة للشخصية القصصية بالكلية ويجعلها تقترب من محددات الشخصية الروائية. ولكن حضور الشخصية الرئيسة، بهذه الصورة، لا يعني الذهاب بتصنيف النص نحو (رواية الشخصية النمطية) المعروفة في الروايات الكلاسيكية؛ لأن أول انزياح عنها سيتراءى للقارئ حينما يكتشف أنه أمام بطل سلبي يفر من الأحداث أكثر مما يواجهها، ويشاهدها أكثر مما يشارك فيها. وهذا سيجعل النص يميل كثيراً إلى نمط (رواية الأحداث) أو إلى (الرواية التسجيلية)؛ لأن الشخصية لن تكون إلا وسيلة لتتبع الأحداث ورصدها في الأماكن التي تتنقل فيها، ولن تكون فاعلة ولا محدثة إلا لأفعالها الشخصية كالكلام عن ذاتها وعما تراه وعما تفكر فيه في الغالب. أما لو تم الإصرار على أنها (رواية شخصية) فذلك يدعو إلى البحث عن كيفية بناء تلك الشخصية؛ حتى يحدد انتماؤها من خلال التصور الذي جاءت عليه في النص.

لا يستطاع القبض على هوية واضحة المعالم لـ(كهنوف) ولا على معتقد أو مذهب أو عرق ثابت، ولا على انتماء إلى زمان ولا إلى مكان بعينه؛ فما إن يذكر أنه عربي مسلم في مواضع من النص، حتى تأتي مواضع أخرى فيه تذكر أنه ينتمي إلى ديانات أو مذاهب أو أعراق أو أزمنة أو أمكنة أخرى، وقد يأتي حداثياً وتقليدياً أو علمانياً وراديكالياً أو جاهلاً وعارفاً أو حياً وميتاً أو بهوية وبلا هوية أو بانتماء وبلا انتماء فيما كتبه كاتب واحد أو فيما كتبه كتاب مختلفون؛ فلو أخذ القارئ، على سبيل التمثيل، ما جاء في فصل (سامي الشاطبي)، سيجده يجعل من (كهنوف) عارفاً بالأديان وبما تحرم وتحلل، بغض النظر عن صواب الأمر أو خطئه في الأديان المرجعية؛ إذ ورد على لسان البطل، بعد اتهامه بالسكر، ما نصه: "الخمر لا يتعاطاه سوى اليهود وأنا لست يهودياً"[85]، وبعدها بمسافة قصيرة يجعله جاهلاً بما عرفه مسبقاً حينما يُقَوِّلُ (كهنوف) مونولوجياً، بالآتي: "كهنوف، التتار، اليهود، العراق، كلمات غريبة...إلخ"، وكأن هذه التسميات تطرق سمعه لأول مرة[86]، كما أن معظم –إن لم يُقل كل– من أتى في الفصول والأجزاء الأخيرة من النص، يؤكدون –مثلاً– على معتقد (كهنوف) الإسلامي وعلى انتمائه العربي، بينما يرفض بعض الكتاب المتقدمين هذه الهوية المحددة له.

ما سبق يجعل القارئ يشعر بعدم تطورية بناء الشخصية وبأن كل كاتب رسم لـ(كهنوف) شخصية تختلف، وإن اشتركت في العموميات، عما تخيله غيره عنها حين استأنف بناءها ورسمها؛ الأمر الذي يحمل القارئ على الحكم بأنه أمام ذوات متعددة لبطل واحد تحمل شخصيته اسم (كهنوف) غالباً، وأسماء أخرى أو لا تحمل اسماً في مرات قليلة جداً[87]، كما يمكنه من قراءة ما كتبه كل كاتب دون أن يكون محتاجاً، في كثير من الفصول أو الأجزاء، إلى استدعاء رسم غيره ممن أتى قبله من الكُتَّاب لهذه الشخصية؛ أي

85) بعيداً عما في هذه المعلومة من خطإ أو صواب، فإن القارئ سيجدها في نص: **كهنوف**: ص.6.

86) للقارئ أن يتأكد من ذلك حينما يعود إلى تتمة الكلام وإلى ما قالته الفتاة بعد ذلك في النص نفسه، ص.6.

87) للتمثيل على ذلك ينظر: **كهنوف**، ص.ص.6-7، 11، 19، 22، 25...إلخ.

إن استراتيجيتهم، في رسم شخصية (كهنوف)، تتجه بالقارئ نحو انقطاع الفصول والأجزاء عن بعضها بعضاً أكثر مما تتجه به نحو اتصالها.

فإذا ما فَعَّل القارئ التوجيهات السابقة، سيبدأ هو في توجيه تجنيس النص نحو نوع سردي جديد يمكن أن يطلق عليه اسم (رواية الأرخبيل القصصي) أو نحو مُشَابَهته بـ(المقامات)؛ لأن نص "كهنوف" و(المقامات القصصية) يجتمعان في واحدية البطل، وفي تعدد البلدان التي يتنقل فيها ذاك البطل مع اختلاف كيفيته، وفي تعدد الحيل؛ لكسب العيش في (المقامة) وللهروب من الموت في نص "كهنوف"، ويجتمعان – كذلك– في اختلاف رسم شخصية البطل في كل جزء منهما رغم توافقهما في رسم سمات عامة لكل بطل فيهما.

وبما أن الرواية هي فن مراقبة التفاصيل الصغيرة؛ حتى لا يحدث خلل في بناء الشخصية ونموها –هذا إن تم بناؤها وتطويرها وفق التصور التقليدي لها– فبناء شخصية (كهنوف) في النص لم يأت تطورياً بحيث يتواصل نموها بفعل استمرار رسمها طوال خط سير القراءة الأفقي، وإنما جاء متضارباً ومتناقضاً ومتغيراً وغير تكاملي. وهذه الاختلالات في رسم الشخصية، حدثت بفعل قراءة ارتدادية نحو البداية؛ مما قد يحمل القارئ على الذهاب بتجنيس النص نحو: (رواية الشخصية غير النمطية) التي ترسم بمثل هذه الطريقة في تيار (الرواية الجديدة) ولكن الذي يمنع من إدراج رسم شخصية (كهنوف) في هذا التيار، هو استمرار تقديم رسمها بالطريقة التقليدية عن طريق ضمير المتكلم العائد على (كهنوف) في بعض مواطن النص، أو عن طريق (السارد العليم) في كثير مما يسرد، بينما ترسم الشخصية في تيار (الرواية الجديدة) بعيون وأفكار الشخصيات الأخرى، وهذا الرسم يختلف فيها بحسب المواقف والأحداث والرؤى المتغيرة والطارئة على الشخصية المرسومة أو تجاهها[88]؛ الأمر الذي يجعل التغير والتناقض والاضطراب في رسمها مقبولاً في هذا التيار وغير مقبول في غيره، وهو ما يحمل على استبعاد تداخل نص "كهنوف" مع السمات المحددة لهذا التيار الروائي ويؤكد تداخله مع (المقامة) أو مع (المتوالية القصصية) ذات الشخصية والموضوع الواحد؛ لأن رسم شخصية (كهنوف)، بتلك الطريقة، يسهم في تقطيع أوصال النص وتقريب تفاعله مع ذينك النوعين السرديين أكثر مما يسهم في ترابطه الأفقي التطوري وتقريبه من الجنس الروائي، هذا إن لم يكن رسمها، بتلك الطريقة، ناتجاً عن اختلاف الكُتَّاب أنفسهم في تخييل شخصية (كهنوف) وهو ما ينم عن وعي مُداخِل بين المؤلف والسارد والشخصية.

أما لو تمت إعادة عدم الانسجام إلى العجائبية والغرائبية التي تم التوسل بها؛ لرسم شخصية (كهنوف) في مواطن مختلفة من النص، فلن يكون من شأن ذلك الفعل قبول عملية الرسم تلك وحسب، بل إن امتداد عمر (كهنوف) إلى ما قبل التاريخ وانتقالاته الخارقة وحياته، مجدداً، بعد موته ونهايته السحرية وغيرها من الأمور التي تجعل القارئ أمام شخصية عجائبية أو غرائبية، يجعل بعض ما ورد في النص يتقاطع مع جنس (الحكايات الشعبية الخرافية) التي تأتي بحوادث وأوصاف خارقة لا يمكن أن تتطابق مع الأحداث والشخصيات الواقعية[89]. غير أن الذي يقلل من قيمة التداخل مع بعض خصائص هذا الجنس، يعود إلى

88) ينظر: جان- إيف تاديه، **الرواية في القرن العشرين**، ص.15.

89) ينظر: إيف ستالوني، **الأجناس الأدبية**، ص.146.

أن بطولية البطل في (الحكايات الخرافية) لا تتحقق في البطل (كهنوف) الذي ظل هارباً من المواجهة طوال السرد ولم يظفر بما كان يبحث عنه. وعدم تحقق بطولة البطل يجعل النص السردي يقترب من صنيع الروايات الأوروبية الجديدة في القرن العشرين التي أماتت البطل البطولي [90].

أما عن اسم البطل، فلم يرد في العنوان ولا في النص إلا باسمه الشخصي مفرداً (كهنوف)، دون ذكر لاسم الأب أو لاسمه العائلي. والاقتصار على الاسم الشخصي، يرهص بنفي فرادة الفرد التي سيتأكد إلغاؤها من خلال رسم معالم عامة وغير واضحة وغير ثابتة لـ(كهنوف) الذي ستتحول معه شخصيته إلى مخلوق جماعي يغري بالمماثلة والتعميم؛ ليمثل اسمه وشخصيته مجتمعاً كبيراً لا فرداً واقعياً ولا تخييلياً.

التمثيل الفردي للشخصية، يكشف، في العموم، عن سعي إلى إبراز معنى ما وليس إلى إبراز فردية الشخصية [91]؛ بمعنى أن ترك التخصيص الفردي للشخصية يجعلها تنتمي إلى طبقة الرمزي المتضمن لمقاصد صريحة وأخرى مضمرة، وهذا الأمر يجعل النص يتقاطع مع جنس (الحكاية الخرافية) التي تمتاز بهذه الميزات [92].

ولتأكيد ذلك، سيجد القارئ في تعدد أصول الصيغ اللغوية التي يعود إليها اسم (كهنوف) وتعدد مرجعياته الثقافية وإيحاءاته الدلالية وأبعاده الترميزية وتغيره إلى اسم آخر أو نسيانه لاسمه أو تهكمه منه أو تساؤله عنه، ما يكشف عن موقف ناقد لـ (رواية الشخصية التقليدية) من جهة، وعن ضياع للهوية أو فقدانها أو بحث عنها أو إحساس بالشتات والفراغ من المعنى أو شعور باللاانتماء والعدمية من جهة أخرى. وهذا هو المعنى الذي جعل اسم (كهنوف) ورسمه يتشكلان بهذه الكيفية التي تجعل النص يقترب، بطريقة ما، من اشتغالات (الرواية الجديدة) وإن لم تتضافر معها معطيات أخرى تُخْلِصها لها، كما تجعل محتواه يقترب من روايات (الموضوعات المابعد حداثية) التي ركزت على عرض وتشخيص أطروحات جديدة كالهويات والأقليات والنسويات...إلخ أو تفكيكها [93].

وبالبحث في تفاصيل رسم شخصية (كهنوف)، سيجد القارئ أنها تقاطعت، تناصياً، مع ما عرف في التراث الديني الإسلامي: الشيعي والسني عن شخصية (المهدي المنتظر)؛ فإذا ما كان الشائع أن (المهدي) غاب في كهف أو سرداب بسامراء أو غيرها من مناطق العراق وسيخرج، آخر الزمان، منه أو من مكة، على اختلاف في ذلك، فـ(كهنوف) خرج من كهف في العراق وارتبط اسمه به وفق ما يوحي به ما جاء عند (سامي الشاطبي) ووفق ما يصرح به عند (رستم عبد الله) وعند غيره، كما أن هذا التقاطع يتضح بارتباطه بمدينة النجف التي أعلن النص عن حبه لها عند (نجاح الشامي)، وبتعاليه عن البشرية في الصفات والممارسات والكرامات التي تتضح في مواطن كثيرة من النص، كما أن هذا التقاطع بين شخصيتيهما يتم الإفصاح عنه، بطريقة شبه مباشرة، عند (رستم عبد الله) الذي ربطه بالدولة العباسية، وعند (جمال الجهلاني) الذي ربطه بفكرة التناسخ في الديانات الفارسية والهندية وتسربها، بطريقة لا واعية، إلى

90) ينظر: جان- إيف تاديه، **الرواية في القرن العشرين**، ص.53.
91) يؤكد هذا الطرح عبد الفتاح كليطو في كتابه: **الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي**، ط.2، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، 2006م، ص.78.
92) ينظر: إيف ستالوني، **الأجناس الأدبية**، ص. 146.
93) للتأكيد على هذا النوع من الروايات يمكن مراجعة الفصل الثامن من كتاب: جيسي ماتز، **تطور الرواية الحديثة**، ترجمة لطيفة الدليمي، ط.1، دار المدى- بغداد، 2016م، ص.319-356.

الاعتقاد الديني الشيعي، ولكن التقاطع مع (المهدي) يصل إلى ذروة التماهي مع شخصية (كهنوف) عند (طيبة الشريف الإدريسي)؛ فـ(كهنوف) عندها: "يصلي على نبي الله وآله... [و]ينشأ في محضن ديني.... حينما بعث من عمق كهف... وتعلق بأستار الكعبة"[94].

كل هذه الأمور وغيرها كثير، صفات منتزعة من نصوص تراثية دينية وشعبية وصف بها (المهدي المنتظر) وخروجه [95]؛ فهل سيكون القارئ –بعد هذا– على خطأ إذا ما أكد أن (كهنوف) ليس سوى رمز لـ (المهدي المنتظر)، وأن النص تقاطع معه لما لـ(مهدي) من حضور ديني في الوجدان الجمعي الشعبي، وأن تقاطعه هذا يجعله مستلهماً لخصائص (الحكاية الشعبية الخرافية) التي تمتاز بخصائص كهذه [96]؟

لن يكون القارئ –إذا تأكد من هذه الرمزية– مجانباً للصواب إن رأى أن وراء النص مُوجِهاً عَمِلَ على تشكيل هذا النص ورَسَم خطوطه العريضة؛ حتى يصب في نهر اعتقاد ما أو أيديولوجية ما، وحتى يُجَيِّرَ التوظيف الإنساني لشخصية (كهنوف) لصالح تصورات عقدية يسعى الأدب العالمي، دوماً، إلى التحرر منها ونفضها عن طروحاته. ولعل العودة إلى اسم المركز الذي أثبتناه في مفتتح المقاربة، وإلى حقيقة الانتماء الذي تشي به ألقاب كثير من كُتَّاب هذا النص، تكشف عن الآثار التي خلفها انتماؤهم ذاك على تجنيس النص السردي هذا الذي نحا منحى (رواية الأطروحة) من حيث المضمون ومنحى (الرواية الرمزية) من حيث وسيلة العرض.

وأما إذا تم تبني توسيع هذا التقاطع بين ما رسمت عليه شخصية (كهنوف) وبين شخصية نموذجية ما، فسيكون الأمر قائما بينها وبين شخصية (المخلِّص) الذي تختلف تسميته في الديانات السماوية الثلاث، وغاية استلهام شخصية (المخلِّص) تتلخص في تحويل شخصية (كهنوف) إلى نموذج إنساني للسلام وتحقيق العدالة، وهذا الأمر لم يكن لشخصية (كهنوف) أن تحققه إلا بعد دمجها وتذويبها في شخصية النموذج الديني. ومثل هذا الفعل لن يجعل النص، إذا سلمنا بأننا أمام رواية، يتداخل مع (رواية الشخصية) فقط، ولكنه سيجعله يتداخل مع (الرواية الرمزية) من جهة، و(رواية الأطروحة) المحملة بأبعاد ميتافيزيقية من جهة أخرى.

2-7) الأمكنة وخط السير فيها:

تعددت الأمكنة التي تنقل فيها (كهنوف)، وهذا التعدد توزع بين دول عربية ومدن فيها حقيقية –غالباً ما تكون عواصم لها– وبين مدينة واحدة خيالية كما تقدم. وغلبة الدول والمدن المرجعية لا تعني، بالضرورة، انشداد النص نحو التوصيف الواقعي للأمكنة؛ لأنه انحرف عن تصويرها ولم يفعل تقنية الوصف؛ لينقل لنا تفاصيلها، إلا في القليل النادر الذي لا يؤهلها لأن يصبح النص بها (رواية مدينة) أو (رواية مكان) [97]، كما أن السفر من مدينة إلى أخرى لم يؤهله، أيضاً، لأن يتقاطع مع (السرد الرحلي الجغرافي) ولا

94) سيجد القارئ كل هذه الجمل مفرقة فيما كتبته، ص.93-98.

95) لمن يريد مزيداً من المعرفة بـ (المهدي المنتظر) وحياته واختبائه وخروجه آخر الزمان وبكائه وهو متعلق بأستار الكعبة وحقيقة ذلك عند مختلف الطوائف السنية والشيعية، فما عليه سوى العودة إلى: جواد علي، **المهدي المنتظر عند الشيعة الاثني عشرية**، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل- (كولونيا- ألمانيا)، ط.2-2007م؛ ومنصور عبد الحكيم، **المهدي المنتظر آخر الخلفاء الراشدين**، المكتبة التوفيقية- القاهرة، د.ط-د.ت؛ ونجم الدين بن جعفر بن محمد العسكري، **المهدي الموعود المنتظر عند علماء أهل السنة والإمامية**، مؤسسة الإمام المهدي- طهران، د.ط-1402ه.

96) ينظر: إيف ستالوني، **الأجناس الأدبية**، ص.146.

97) يراجع الفصل الخاص بـ: (رواية المدينة ومدينة الرواية) في كتاب: جان- إيف تاديه، **الرواية في القرن العشرين**، ص.99-136.

(الثقافي)؛ لأن السرد فيه لم يعتن بنقل خصائص الأمكنة والبيئات المختلفة في كل منها ولا الخصوصيات البيولوجية ولا الثقافية للمجتمع الذي يقطنها إلا في القليل النادر أيضاً.

وهذا يؤكد أن الأمكنة لم تحضر إلا لتكون وعاء ناقلاً للأحداث الساخنة التي تؤهل النص لأن يكون (رواية أحداث) و(رواية حرب) بالذات، وأن السفر من بلد إلى آخر لم يكن سفراً اختيارياً ولا دينياً (للحج)، ولكنه سفر اضطراري ارتحالي لا يكاد فيه البطل يلوذ ببلد ما؛ هرباً من جحيم الحرب في بلد كان فيه، حتى يشد الرحال عنه إلى بلد آخر، وهكذا تستمر الحال إلى أن ينتهي به المطاف إلى نهاية مأساوية فنتازية في آخر محطة له.

ما تم الانتهاء إليه، يجعل النص يتقاطع مع نصوص أسطورية قديمة: سردية ملحمية كانت أم درامية تراجيدية، كما يجعله يتقاطع مع سرد ديني مرتبط بالتيه والشتات اليهودي، ولكن الأمكنة فيه تتقاطع مع الأمكنة في (المقامات القصصية) من عدة نواح أهمها: تعددها، مدينيتها، واقعيتها المرجعية، عدم الاحتفاء بخصائصها إلا نادراً، الانتقال الاضطراري عنها، الأحداث في كل منها مستقلة غالباً، وهذا هو ما يؤكد أن المكان في "كهنوف" و(المقامات) لم يكن إلا تقنية لعرض موضوع واحد وإن تعددت صوره؛ أي إن المكان فيهما أسهم في إحداث التقطيع القصصي أكثر مما أسهم في تفعيل الامتداد الروائي، وهذا لا يجعل نص "كهنوف" يتداخل مع جنس (المقامة)؛ بفعل تعدد الأمكنة فقط، ولكنه يجعله يتداخل، من زاوية ما، مع (متوالية القصص القصيرة) ويمكنه من تشكيل ما اصطلح عليه بـ: (الرواية الأرخبيلية).

إن المتأمل للبلدان العربية التي تقاذفت (كهنوف)، يجد أن منها ما وقف ومنها ما لا يزال واقفاً على صفيح ساخن من جمر الاضطرابات والصراعات، كما يجد القليل المتبقي منها قد يكون من المحتم عليه أن يتلظى بحرِّ الجمر المتوقد في البلدان الأخرى؛ فإذا كانت كل هذه البلدان العربية التي تقاذفت (كهنوف) قد مرت أو ما زالت تمر أو يتوقع لها أن تمر بما اصطلح عليه بـ: (ثورات الربيع العربي)، فإن ما يبعث على التساؤل، قبل الحيرة، هو عدم مروره ببلدان عربية أخرى مرت أو ما زالت تمر بهذه الثورات الربيعية كـ: (ليبيا وتونس)؛ فلماذا عدل، في ترحله الاضطراري، عنها يا ترى؟ وهل كان الأمر مقصوداً وحاملاً، في طياته، أبعاداً رمزية أو أن الأمر كان اعتباطياً وغير مخطط له بوعي؟

سيتكشف الأمر إذا ما وظف القارئ آلية (التناص) وعرف أن خط سير (كهنوف) يتقارب مع خط ترحل النبي (إبراهيم) كما جاء في العهد القديم، ويكاد يتطابق مع خط ترحل النبي (إبراهيم) كما جاء في وصف (سيد القمني) له في كتابه عنه[98]، وهو الخط نفسه الذي سيسير عليه، فيما يبشر به النص، (المهدي المنتظر) المختبئ في شخصية (كهنوف) الذي يمثل الخلاص للبشرية أو للمسلمين أو للعرب بحسب التصور المضمر في هذا النص الذي سيصطبغ

98) سيجد القارئ خط سير إبراهيم في التوراة وخط سيره وفق تصور: سيد القمني في كتاب الأخير: **النبي إبراهيم والتاريخ المجهول**، الناشر: مدبولي الصغير- القاهرة، د.ط، د.ت، مجمل الكتاب وملحق الخرائط بالذات. وبغض النظر عن نقاط التشابه والاختلاف بين التصورين، فإن القارئ يمكنه الخروج بتطابق بين ما جاء فيهما وما جاء في "كهنوف" إذا أضاف انطلاقته من العراق في التوراة إلى ما جاء به القمني من تصور لخط سير النبي إبراهيم، ولكن بعد أن يسقط من تصور القمني انطلاقة ترحال إبراهيم التي يرى أنها كانت من جنوب أرمينيا. وإذا كان ترحال إبراهيم من جنوب مصر إلى اليمن قد جاء مباشراً، فإن مرور (كهنوف) بالصومال، قبل أن يصل إلى اليمن، كان خارجاً عما خطط له وداخلاً في دائرة التوظيف الفني من قبل الكُتَّاب الذين أرادوا تغطية كثير من البلدان العربية التي تستحم بالدماء وبمشاهد الموت المجاني في زمننا الراهن.

بصبغة تبشيرية تجعل منه نصاً تنبؤياً بأحداث سياسية تُبتلع فيها هذه المناطق كلها من قبل كيان ما يؤمن بأن تحرير القدس والوصول إلى مكة يمر عبر هذه البلدان التي مر بها (كهنوف).

وهذا الأمر يتأكد بإشارات مختلفة وردت في هذا النص الذي يمكن الاكتفاء منه بالاقتباس التالي الذي يعد أجلاها تعبيراً عن ذلك؛ فعن ذلك يقول السارد: "يستيقظ كهنوف فزعاً...يقينه لا يتزعزع.. وجهته الثنائية المزدوجة صارت وجهة وحيدة.. صوب المدينة المنورة.. صوب مكة.. صوب شبه الجزيرة العربية.. صوب الخليج"[99].

وإذا ما تأكدت رمزية (كهنوف) على (المهدي المنتظر) أو (المخلص) -حسب ما تقدم- فهذه الرمزية ستتسع؛ لتشمل الدين أو الطائفة أو الدولة التي تؤمن به أو ترفع شعاره؛ الأمر الذي سيجعل من هذا النص السردي نص (أطروحة أيديولوجية مرمزة وتنبؤية) في آن واحد.

2-8) الواحد المتعدد الأصوات:

حينما دقق (أندريه جيد) تصوره للرواية، رأى أن الرواية لكي تكون رواية، يجب عليها أن تكون "عملاً أدبياً موزعاً وخاضعاً للتنوع في وجهات النظر وفي الشخصيات"[100]. وإذا ما كان مفهوم مصطلح (وجهة النظر) -عند (جيد)- ملبساً [101]، فيمكن استثمار مفهوم (باختين) لا (جينيت) لمصطلح (الصوت) [102]؛ من أجل تأكيد المفهوم المراد من مصطلح (وجهة النظر) إذا ما حضر في التحليل.

استناداً إلى ما تقدم من كلام نظري، فالقارئ -إن سلم أنه أمام رواية- لن يتوانى عن إدخال نص "كهنوف" في دائرة (الرواية المنولوجية) من حيث المبدأ؛ لأن واحدية السارد العليم الخارجي وواحدية البطل الذي يكاد يلغي، بهيمنة حضوره، بقية الشخصيات الثانوية الدور والآنية الحضور والموظفة لخدمته، هما اللتان تُغلِّبان واحدية الصوت فيه، اللهم إلا إن تم إثبات أن للسارد صوتاً يدخل مع صوت الشخصية في صراع، ولكن هذا لا يحدث؛ لأن تدخلات السارد الوحيد والعليم بتعليقاته ورؤاه، التي تجعله غير محايد، قليلة جداً ولا تؤهله لأن يمتلك صوتاً مناقضاً لصوت البطل، بل إنها تتوافق مع صوت البطل في مواطن ورودها.

ولكن القارئ، بتجاوزه انطباعات القراءة الأولية والظاهرة للنص، يكتشف أن (كهنوف) لا يمتلك صوتاً واحداً منسجماً وممتداً في كل مواطن حضوره، بل إنه سيجد أن وعيه الكائن بأزمة الإنسان العربي، وقد يتوسع إلى المسلم، وبأسباب صراعاته وحروبه البينية والغيرية الطاحنة وبترديه ونكوصه وتخلفه وأزماته القائمة، تعدد بتعدد الأمكنة التي تنقل فيها، هذا إن لم يكن بتعدد الفصول والأجزاء؛ الأمر الذي جعل مواقفه

---

99) **كهنوف**، ص.16.

100) ميشيل رايمون، **بصدد التمييز بين الرواية والقصة**، ص.177.

101) السياق الذي أورد فيه (أندريه جيد) مصطلح (وجهة النظر) يرجح حمله لمفهوم التصور أو الرأي أو الاعتقاد أكثر مما يرجح حمله لمفهوم الرؤية أو التبئير أو الزاوية أو الجهة التي ينظر بها السارد أو إحدى الشخصيات للأحداث أو للشخصيات أو لما يوصف. وكيفما كان المفهوم الذي قصده (جيد)، فالباحث يرى أنه لا يخلو من المفهوم الذي قرره سلفاً أو من المستوى الإيديولوجي الذي قال به (أوسبنسكي) أو من مفهوم (الصوت) الباختيني الذي استند إليه في توجيه مقصود الكلام المنصص في المتن. لمن يريد التوسع في فهم هذه المصطلحات، عليه العودة إلى كتاب (أوسبنسكي): **شعرية التأليف**؛ أو كتاب (جيرار جينيت وآخرين): **نظرية السرد- من وجهة النظر إلى التبئير**، تر: ناجي مصطفى؛ أو كتاب (باختين): **الخطاب الروائي**.

102) حينما فرق (باختين) بين الرواية (المنولوجية) والرواية (الديالوجية) أو (البوليفونية)، جعل (الصوت) أحد المحددات الفارقة بينهما. وهو يقصد به: الفكرة أو نمط الوعي أو الموقف الإيديولوجي أو رؤية العالم أو وجهة النظر إليه التي تنظر بها/-ها كل شخصية من شخصيات الرواية إلى ذاتها وإلى العالم المحيط بها؛ فإذا كانت الرواية تحمل صوتاً واحداً، فهي (مونولوجية)، وإذا تعددت الأصوات فيها، فهي (بوليفونية). لقد كفى (جميل حمداوي) القارئ عناء العودة إلى مؤلفات (باختين) المختلفة؛ لتحديد مفاهيم مصطلحاته تلك وإثبات الفوارق بينها، وهذا هو الذي خول الاكتفاء بالإحالة إلى كتابه الذي ثبت فيه اقتباسات من وإحالات إلى كتب (باختين) الأصلية المترجمة إلى الفرنسية والعربية. يراجع كتابه: **دراسات في النقد الروائي- بين النظرية والتطبيق**، دار نشر المعرفة- الرباط، ط.1-2013م، ص.148-183، وص.158-166 بالذات.

منه ومنها تتعدد، وجعل وعيه الممكن والضامن لتجاوزها يتعدد أيضاً، ولا يجب أن تعد إدانته للإنسان العربي ولما أودى به إلى الأزمات والحروب، ولا أن تعد أمانيه بإحلال السلام في العالم والعالم العربي بالذات، ممثلتين لموقف أو وعي قائم وآخر ممكن ثابتين ومفردين؛ لأن صور الإدانة وصور الأماني تتعدد في كل طرح لها.

لتأكيد ذلك، يجد القارئ أن (كهنوف) التواق إلى تحقيق الوفاق والاتفاق بين المتصارعين في الأوطان العربية التي مر بها، والباحث عن الخلاص من القتل والاقتتال القائم، والساعي إلى إحلال السلام في كل ما حل به أو ارتحل عنه من أراض، يشخص، بلسان شخصية (المفخوذة) عند (سامي الشاطبي)، أزمة الإنسان العربي في اضطراره إلى معايشة الموت والظلام والفوضى وفي رفضه للحياة والنور والنظام[103]، وهذه أمور ليس بمقدوره التغلب عليها، من وجهة نظر كهنوفه، إلا ببعث الأمل في قلب هذه المعادلة وبالعلم الذي أكد أهميته بلسانه مرتين بقوله: "الوعي شفاء"[104]، بينما تكمن أزمته، عند (نجاح الشامي)، في تعصب السنة ضد الشيعة والمسيحيين، ذاك التعصب الذي أحدث –من وجهة نظر السارد الذي رأى ما رآه (كهنوف)– قتل الناس بفعل اختلاف الهوية فمزق العلاقات الإنسانية، والحل الذي يُستوحى ولم يُصرح به، يكمن في محو تعصب السنة الممثلين بالدواعش، وهذا لن يكون إلا بتعصب مضاد من قبل من يقع عليهم حد السيف[105]. وعند كهنوف (نجاة باحكيم) الأزمة تكمن في الغرباء الذين أسهموا في ضياع الهوية: "عبثاً يحاول أن يجد نفسه". والحل الذي اقترحه على نفسه أولاً، يكمن في العودة إلى الماضي: "سار وسط ازدحام المارة باحثاً عن ماضيه"، ولكنه "أدرك أن الزمن لا يعود إلى الوراء"، فعدل عن ذلك حين نبهته قارئة الفنجان بقولها له: "سماؤك ممطرة وطريقك مسدود مسدود"، ومضى نحو المستقبل "يبحث عن عرش الشمس"[106].

وأما عند (محمود عبد الواحد)، فقد ظهرت الأزمة عند كهنوفه في هيئة أسئلة مونولوجية تتابعت على ذاكرته بعد أن ضربه (الطالع كالبدر) على صدره معاتبة وتأنيباً وصداً له عن وجهته: "ما الذي سيصير عليه أمر دنياي وآخرتي بعد أن ضربني على صدري؟ هل سأكون رجلاً عصرياً كمن ضرب على صدره في العصر الأول ودعي له فصار يلقب بحبر الأمة؟ هل هو معنى الشجرة الملعونة الذي توصلت إليه من بحثي في ضوء الشجرة المقدسة لنجم الدين المريري؟؟!!! ...هل هي الحداثة وما بعدها: ذلك المشروع الثقافي الاجتماعي الاقتصادي السياسي الديني الذي روج له من روج فوقف الشيخ الصالح كمؤيد لدعوة الانفتاح على شعوب العالم، فيما الطرف الآخر من تلك الشعوب ما زال يفضي به الشعور باللامسؤولية لتشويه سمعة ذلك البهي كالنبي زوراً وبهتاناً خلافاً لما جاء به ولما هو عليه"[107].

وإذا كان (الطالع كالبدر) يبدأ من سؤال استنكاري له تستوحى منه إدانته للحداثة: "هل هذه هي الحداثة التي أردتموها لي؟!!"[108]؛ لينتهي إلى تقديم حل للأزمة صاغه في بيت شعري يقول فيه [109]:

103) ينظر: **كهنوف**، ص. 5.
104) ينظر: م. ن، ص. 7.
105) ينظر: م. س، ص. 8-10.
106) هذه الاقتباسات منتزعة من: م. ن، ص. 13-14.
107) م. ن، ص. 16.
108) م. ن، ص. 15.
109) م. ن، ص. 16.

"إن الأماني، والمنى، والمنة تنزلت في آل أحمدنه"

فـ(كهنوف) يبدأ حله من تساؤله عن بحثه في الشجرة المقدسة التي عرض لها السارد قائلاً: "هل كان بحثه في ضوء الشجرة المقدسة لنجم الدين المريري وما توصل إليه من معنى حول الشجرة الملعونة، هو ما سبب كل ذلك الفناء وتلك التعاسة له وللعالم؟"؛ ليتوصل إلى: "أنه بسبب الممارسات الخاطئة لشجرة القرابة المشار إليها، فإن النتيجة كانت مأساوية، حيث ارتفعت نسبة الوفيات؛ بسبب العامل الوراثي"[110].

وسواء كان الحل الذي قصده من وراء كلامه، هو محو تلك الممارسات أم تصحيح الخاطئ منها، فقد وجد، قبل ذلك، حلاً هروبياً أو صوفياً جعله هدفاً "يتلهف إلى تحقيقه، هو الحصول على هوية تسهل له السفر؛ للحصول على مكان آمن يعيش فيه حياته بعيداً عن الحروب والصراعات"[111].

وعند كهنوف (محمد السقاف)، يقع إشكال الأزمة على عاتق التسلط وغياب الحرية والتكاسل عن اكتساب العلم والمعرفة والكد في ذلك؛ من أجل الوصول إلى الحقيقة واليقين المطلقين [112]، وهذا يعني أن الحل، من وجهة نظر (كهنوفه) يكمن في التخلص من الدكتاتورية وفي امتلاك الحرية وفي تحكيم العلم والمعرفة؛ حتى يحل السلام وتزول الصراعات والأحقاد والإحن.

أما كهنوف (ياقوت العواضي)، فيرى أن الأزمة تكمن في تراثنا العربي الذي أخرنا عن ركب الحضارة وبذر في أنفسنا بذور التطرف والعصبية والإرهاب وجعلنا نقتل بعضنا بعضاً بدعوى أن كل فصيل منا يمتلك الحقيقة المطلقة، ولا حل، من وجهة نظره، إلا بالتخلص من هذا الركام الثقيل والقطيعة المعرفية معه.

وإن كان لا بد من هذا التراث، فالواجب علينا تنقيته؛ ولذا وجد (كهنوفها) يعجز عن قتل أبيه الرمزي المتمثل في هيئة الطفل الأب الذي أُلفي غضبه على ابنه (كهنوف) يتأجج في هذه العبارة: "استأصل جذورك بيديك إن أردت الخلاص لنفسك، وإلا فتمسك بها، واعمل على اجتثاث الشرور العالق بجذورك"[113].

وفي مقابل وجهة النظر هذه، يجد القارئ في الفصل الذي كتبته (طيبة الشريف الإدريسي) تشخيصاً للأزمة التي تكمن في الجهل والضلال وفي السلطة السياسية التي توظف الصراعات المختلفة من أجل مصلحتها؛ ولذا سيجدها تقول على لسان سائق المركبة: "كأن التاريخ يعيد نفسه في تفريخ الدواعش لكل حقبة من حقب تاريخ أمتنا باسم التوحيد: توحيد العقيدة وتوحيد البلاد وتوحيد المصالح، بينما جسور من الجثث هي ممرات ومعابر من أجل الكرسي في حقيقة الأمر"[114]، والحل، من وجهة نظر (كهنوفها) ديني؛ لذا يجده القارئ يقول بلسانه: "يا رفيقي بيت الله محضن لتبييض القلوب والنفوس وسمو الأرواح؛ لذا أنا ذاهب للتبتل في رحاب الله أبحث عن ضالتي"[115].

قد يغني الاكتفاء بما تقدم من (وجهات النظر) عن إثبات تعددها وتأكيد أن أغلبها ينتمي لـ(كهنوف) وأقلها ينتمي لغيره ممن أيدهم فيها صراحة أو ضمناً باستثناء تلك التي تنتمي إلى (البدر الطالع). والقصد من وراء ذلك، إنما هو للاستدلال على أن قارئ النص سيقف أمام أصوات متعددة لا صوت واحد، رغم ما تقدم من

110) م. ن، ص. 19.
111) م. س، ص.17.
112) م. ن، ص.61-62.
113) م. ن، ص. 57.
114) م. ن، ص.94.
115) م. ن، ص.92.

حديث عن واحدية السارد والبطل والموضوع، وأن تعدد الأصوات هذا لم يأت بفعل تغير الخصوصية الثقافية للأمكنة، إلا في النادر المبني على التأويل، كما أنه لم يأت بفعل اختلاف المقامات التخاطبية بين (كهنوف) ومخاطبيه؛ لأن معظم تعبيراته عن أصواته جاء في مونولوجات، ولا بفعل تفاعله مع سياقات خارجية وداخلية أدت إلى تطورات موضوعية أو انتقالات ذاتية لنفسيته ومزاجه فرضت عليه إحداث تحولات في رؤاه ومواقفه وأفكاره.

كل ما مضى يحمل على إعادة ذاك التعدد إلى واحد من تصورين: تصور يرى (كهنوف) مركباً من ذوات متعددة وليس من ذات واحدة، وآخر يراه عائداً إلى الكُتَّاب الذين اتخذوا من (كهنوف) مطية يطرحون من خلالها أصواتهم الذاتية الخاصة التي شخصوا، بكل واحد منها، أزمات مختلفة للعربي وقدموا مواقف مغايرة تجاهها وطرحوا آفاقاً متباينة؛ لحلها، تكشف عن اعتقاداتهم وقناعاتهم التي تتكيف وفق رؤية كل منهم للعالم ووفق أيديولوجيته التي يؤمن بها أكثر مما تطرحه أصوات شخصية (كهنوف) وبقية الشخصيات وتكشف عن رؤاها وأيديولوجياتها.

بناء على تصور تعدد ذوات (كهنوف)، فـ(كهنوف) سيصير متعدداً في واحد: واحد تتصارع داخله أصوات متعددة بتعدد ذواته التي ستنتج، مع حمولاتها الصوتية، نوعاً من الروايات البوليفونية سماه (باختين) بـ(رواية الشخصية اللامنجزة)، وهذه الشخصية هي "التي تعيش حالة اللاإنجاز واللااكتمال واللاحزم داخل المسار السردي الروائي، ويعني هذا [...أنها] تلك الشخصية القلقة التي تعيش المعاناة وتواجه تعقد الحياة، وهي كذلك شخصية غير مستقرة، تلك الشخصية التي تعاني داخلياً وتعيش (...) فضاء الأزمات والمواقف والأفكار (...). وبتعبير آخر: الشخصية غير المنجزة، هي الشخصية المهووسة والمريضة نفسياً"[116]؛ الأمر الذي سيحمل على تفهم تعدد أصوات الشخصية الواحدة وتناقضاتها التي تكشف عن أزمات وتناقضات متعددة يعيشها الإنسان العربي واليمني في هذا الزمن.

أما إذا اعتمد التصور الثاني، فالنص لن يكون محضناً لصراع أصوات الكتَّاب المتعددين المفترضين ووجهات نظرهم المتباينة تجاه فهم الذات والواقع والأدب والرواية فقط، وإنما سيكون تمثيلاً فنياً لصراعات أصوات الناس في الواقع الحقيقي المليء بالتناقضات المؤدية إلى الفوضى والتناحر أكثر مما هو مليء بالاختلافات المؤدية إلى مناخ ديمقراطي يقبل بكل آخر دون أن يلغيه.

وصراع الأصوات بهذه الصورة، لن يترك آثار الكُتَّاب والواقع على الكيفية التي بنيت عليها الأصوات في النص فقط، بل سيترك آثارهم على نسيج النص الذي بدا مفككاً على مستويات مختلفة، وهذا وحده كفيل بإحداث تحول للنص يخرجه من دائرة الأنواع السردية التقليدية المحكمة البناء، ويدخله في دائرة الأنواع المتقطعة والمرسلة البناءات التي عرفتها (الرواية الحديثة والجديدة)، لولا حضور بعض التقنيات التقليدية التي عطلت، جزئياً، تحقق خلوصه لهذه الأنواع التي يعد التعدد على مستويات مختلفة من أبرز سماتها [117].

[116]) جميل حمداوي، **دراسات في النقد الروائي**، ص.163-164.

[117]) ينظر: سعيد يقطين، **قضايا الرواية العربية الجديدة**، ص.155-156.

ولعل تلك التقنيات المعطلة وتلك الآثار التي خلفها الكُتَّاب، هي التي حملت على تجنيس النص من ناحية نوعية فعل الكتابة بـ(التشاركي) ومن ناحية نوعية النص بـ(رواية الأرخبيل القصصي).

2-9) التقنيات وتَجَنُّس النص:

لقد آثر الناقد (محمد برادة) ترجمة المصطلح الفرنسي: (généricité) بمصطلح (التجنس) بدلاً من (الجنسية) أو (التجنيس)؛ لأنه رأى أن "كلمة تجنس أقرب إلى التعبير عن سيرورة تفاعل الكاتب مع النصوص السابقة لنصوصه، ومع تصورات الأجناس الأدبية القائمة" مفرقاً به بين "الجنس الأدبي بوصفه تمييزاً لمجموعة نصوص مرتبطة بروابط التشابه والاستنساخ وبين التجنس الذي يكشف موقف الكاتب ووعيه الفني؛ لأنه يظهر اللحمة التي تربط مجموعة نصوص والتي ينكتب النص من خلال علاقته بها: إما بأن يختفي بدوره داخل اللحمة- النسيج، وإما بأن يعمد إلى تعويجها وتفكيكها، وهذا هو ما يسميه شايفير المظهر الدينامي للتجنس بوصفه وظيفة نصية"[118]، والبحث عن (تجنس) هذا النص، يتطلب تكييفاً لما طرح بطريقة تناسب مهمة إيجاد هوية تجنيسية له.

ولكي يحدث ذلك، لا بد من إيجاد اللحمة التي تنسج مختلف الأفعال الكتابية التي قام بها كُتَّاب النص في نظام واحد يكشف عن وعي فني عام عمل على ضبط استراتيجية النص، ولكن الوصول إليها يتطلب -قبل ذلك- معرفة التقنيات السردية الأبرز التي عمت النص في مجمله، هذا إن لم نقل عند ما كتبه هذا أو ذاك من المسهمين في كتابته.

لقد احتشدت كمية كبيرة من التقنيات السردية التي يأتي على رأسها المونولوجات أو الشبيهة بها، ثم تأتي التلخيصات والفجوات والمفاجآت، وكثر توظيف الغريب والعجيب اللامنطقي واللاعقلي وأحياناً الواقعي الذي يجعل الواقع أغرب من الخيال، كما حضرت التناقضات والتتابعات اللاسببية للأوصاف والأحداث والأزمان، وتكاثف -أيضاً- توظيف الرؤيا والأحلام المنامية وأحلام اليقظة والكوابيس والهلوسات والوساوس والذكريات والتذكرات والاستحضارات والتداعيات والخواطر والتنبؤات...إلخ، وتم توظيف اللغة الشعرية على اختلاف مستوياتها ولغة الكهانة والعرافة والتصوف وحضرت الأشعار والأدعية والتنبؤات...إلخ.

وكل هذه التقنيات الموظفة تجعل القارئ مع كل لقاء له بواحدة منها، يعين السرود المرجعية التي وظفت هذه التقنية أو تلك فيها وكانت من أهم محددات تصنيفها؛ الأمر الذي سيوقفه على تقاطعات مع روايات (تيار الوعي) في مواطن، وفي مواطن أخرى سيجد تقاطعات مع سرود: (المنامات أو الكرامات أو الحكايات الخرافية أو الواقعية السحرية أو أدب التوقعات والاستشرافات...إلخ).

الملاحظ أن التقنيات الموظفة كلها، لا تمكن من إلحاق النص بواحد من الأجناس أو الأنواع السردية التي استدعتها؛ لأن النص يأتي بما يمنعها من إخلاص انتمائه لهذا أو ذاك من تلك التصنيفات السردية، ولكن توظيف معظم هذه التقنيات تهيئ النص لإحداث التعجيب والتغريب اللذين يتحولان إلى تقنيتين كبيرتين تمكنانه من الالتحاق بالسرد العجائبي

[118] محمد برادة، **لغة الطفولة والحلم: قراءة في ذاكرة القصة المغربية-** تحليل نماذج قصصية، ط.1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين- الرباط، 1986م، ص.9.

(الفانتستيك)[119]؛ فالتقنيتان هاتان تعدان في هذا الجنس "من تجليات التحديث في الرواية الغربية والعربية، وكذلك من مظاهر الإبداع الفني الروائي والقصصي، بعد أن انتقل العالم من العقل إلى اللاعقل، وذلك مع مجموعة من الفلسفات التي بدأت تشكك في اللوغوس اليوناني والمنطق الغربي، وتعوضهما بمنازع الذات والروح والتصوف والإشراق الديني، والتحرر من الاستلاب الرقمي والتقني الرأسمالي والاشتراكي على حد سواء"[120]، إلا أنهما في نص "كهنوف" لم تكونا ردة فعل على تسيد العقل والمنطق، بل جاءتا لتمثيل الواقع العربي الذي صار، بفعل الحروب التي تعصف به اليوم، هلامياً ولا عقلياً ولا منطقياً وبلا هوية واضحة؛ لذا جاء النص عجائبياً؛ ليماثله ويدل عليه، وكاشفاً عن ردة فعل مضادة تجاه الفوضى العارمة، وردة الفعل هذه تجلت في الدعوة إلى العقل أو العلم أو الدين أو التصوف أو القطيعة مع التراث أو غيرها مما تقدم ذكره؛ للخروج من كل ما أوصل العربي إلى اللاعقل الذي عاش ماضيه ويعيش لحظته فيه.

إن عجائبية هذا النص بتقنيتيها الكبيرتين، لم تفرض على التقنيات الأخرى الموظفة فيه تعديلات وتكييفات حولتها من الإسهام في بناء معمارية أجناسها السردية المرجعية إلى بناء معماريته العجائبية وحسب، وإنما عملت على إحداث لحمة لذلك الفعل الكتابي المتعدد من خلال سرد مناوب بين ما تجمعه ثنائية: التأزم المشخص والانفراج المقترح، التي كان الطرف الأول منها يوظف السلبي من تلك التقنيات؛ لبناء التأزمات، وكان الطرف الثاني يوظف الإيجابي منها؛ لبناء الانفراجات؛ فعلى سبيل التمثيل: إذا كانت الأحلام والكوابيس والغرائب، التي تُفَعَّل في (سرود العوالم الماورائية) و(روايات تيار الوعي)، قد وظفها هذا النص في مواطن تشكيل التأزمات الحدثية ورسم الانمساخات الوصفية لشخصية (كهنوف)، فالرؤيا والمفاجآت والعجائب التي تُكوِّن، في العادة، سرود (المنامات والكرامات) وظفت فيه في مواطن الانفراج والإنقاذ، وقد امتدت لحمة هذه الثنائية إلى أصوات (كهنوف) المتعددة التي يظهر التأزم فيها حينما يتم تشخيص أزمات العربي ويظهر الانفراج حينما يتم اقتراح الحلول لها.

النتائج:

لقد توصل البحث، في مساحاته النظرية، إلى النتائج الآتية:

أ– إن كتابة نص سردي مفرد ما، إما أن تكون فردية، وإما أن تكون جمعية، والجمعية منها يمكنها أن تولد ثلاثة أنواع من النصوص التي تكون إما (تشاركية)، وإما (مشتركة)، وإما (تفاعلية)، وهذه الأنواع يمكنها أن تسهم في بلورة تجنيس جديد يستند إلى مراعاة عدد مَنْ قاموا بفعل الكتابة؛ فكثرة عددهم وخلفياتهم المعرفية والإنتاجية والإيديولوجية والانتمائية، يمكن أن تترك أثرها على هوية النص الذي يجتمعون على كتابته.

ب– إنه بالإمكان أن تبنى نظرية لتجنيس النصوص المفردة مفارقة لاشتغالات نظرية الأجناس التي تحكمها التصورات المعرفية لنظرية الأدب؛ لأن نظرية الأجناس جزء من نظرية الأدب، ومفارقة لاشتغالات النقد الأدبي الذي

[119]) لأخذ صورة عامة عما يميز الأدب العجائبي، يمكن العودة إلى: جميل حمداوي، **دراسات في النقد الروائي**، ص.225-248.

[120]) م. ن، ص.225.

يبحث عن أجناس النصوص المفردة استناداً إلى ما قررته نظرية الأجناس الأدبية في أي نموذج مقترح لها.

ت- إن فوارق الاشتغال التجنيسي بين نظرية الأدب والنقد الأدبي من جهة، ونظرية تجنيس النصوص المفردة التي اقترحها البحث، اقتضت الانتقال من طرائق تحديد جنس هذا النص أو ذاك إلى إنتاج تجنيس خاص به. ومحاولة فعل ذلك، تجلت في صور شكلت ثلاث مراحل في عملية تجنيس النص المفرد: الأولى منها تأخذ في اعتبارها خصوصيات النص المفرد، إلى جانب ما اشترك فيه مع غيره من النصوص، للخروج بتجنيس جديد له كما فعل كل من (تودوروف) و(شيفير).

والثانية تقترح إمكانية بناء نظرية عامة من نص مفرد ونوعي ما، ولكن صعوبة وجود مثل هذا النص جعلت (جينيت) يعيد النظر في الأجناس التقليدية؛ ليخرج بتصنيفات جديدة ودقيقة تقوم على كثافة اختلاف التداخلات بين الأجناس بتفرعاتها وتقنياتها وخصوصياتها، وهذا الفعل إذا ما تمت إضافة فكرة نسج هذه الأجناس في النص وفكرة التغَيُّر الذي يلحق بها عند نقلها إليه، لن يزيد من كثافة تفريع الأصناف الأدبية فحسب، وإنما سيصل به الأمر، وفق ما بنى عليه تحليل نص (كهنوف)، إلى الخروج بتجنيس خاص لنصوص مفردة. وأما الثالثة فقد عمل على اقتراحها (بارت) الذي رفض إدراج النص المحلل -أياً كان- في أي مؤسسية أجناسية سابقة؛ من أجل الخروج بصنافة نصية مؤسِّسَة لكل نص، وهذه الصنافة تظل في صيرورة أثناء التحليل وتختلف مع كل قراءة.

وبما أن الروايات تعد من أكثر الأصناف الكتابية تمرداً على قوانين الجنس وأعرافه، فقد انتهى البحث إلى أن الروايات، والروايات الجمعية تحديداً، هي النموذج الأمثل لتحقيق فعل التجنيس أو لإنتاجه.

أما في مساحات الممارسة التطبيقية، فقد توصل البحث إلى النتائج الآتية:

أ- إن تداخل الأجناس والأنواع والأنماط السردية، أو بعض خصائصها وتقنياتها المتقاطعة في هذا النص، لا يجعل منه فسيفساء متراصة ومتجاورة لا وظيفة لها، بل إنها تتدامج وتتفاعل فيما بينها فيه؛ لتنزاح به عن أي معيارية مسبقة، وتُوجِد له خصوصيته التجنيسية وإن كان قد كَوَّنها من عناصر مشتركة.

ب- إن كان تعدد المرجعيات النصية والخطابية هو الذي يسهم في تجنيس النص، حسب (شيفير)، فتعدد المرجعيات السردية وتدامجها وتفاعل مختلف أصنافها وخصائصها وتقنياتها، غدا من مميزات النصوص السردية الحديثة التي ترفض ويرفض التنظير الأدبي المعاصر حشرها في دائرة جنسية محددة؛ "لما لهذه الأعمال المجتمعة من تداخل بينها، ومن انتهاكات جنسية يصعب معها الانضباط والالتزام عند قواعد ثابتة مفروضة من أي جنس من الأجناس الأدبية"[121].

ت- إن تعدد المرجعيات، والمرجعيات السردية بالتحديد، لنص "كهنوف"، قاد إلى تعديد التسميات

[121] زروقي عبد القادر، **خطاب السرد وهوية الأجناس**، ص.125.

المصطلحية التي أعطته خصوصيته التجنيسية التي بنيت من أربع زوايا جامعة، هي:

أولاً– نوعية الفعل الكتابي لنص "كهنوف"، كشفت عن أنه فعل كتابي جمعي (تشاركي) لا (مشترك) ولا (تفاعلي)، وهذا الفعل ترك بصمات آثار الكُتَّاب على النص؛ مما أدى إلى تفاوت في كل فصل وجزء على مستوى لغة السارد، ونوعية السرود المتداخلة فيه، والأصوات المتعددة التي تشي بعكسها لمواقف الكُتَّاب أكثر من عكسها لمواقف شخصية واحدة، كما أدى إلى تفاوتات أخرى ظهرت على غيرها من المستويات المذكورة في التحليل.

ثانياً– نوعية بناء النص كشفت عن ثنائية مُزَاوِجَةٍ بين ترابط شكلي تبدى في تجسير الفصول والأجزاء فيما بينها بروابط سبك واهية ومفضوحة، إلى جانب الروابط التي شكلتها واحدية الموضوع والشخصية والسارد الخارجي، وبين تفكك سرد الأحداث الجزئية، وتباين رسم الشخصية الرئيسة "كهنوف"، وتناقض الأصوات المتعددة لهذه الشخصية داخل النص؛ لعدم وجود حدث رئيس وقصة رئيسة تخدمهما وتصب في مسارهما تلك الأحداث والتوصيفات والأصوات، وكذلك لتبدي الحدث والقصة الرئيسين صوراً متشظية لمشاهد الحرب في مختلف الأمكنة. ومجمل هذا أدى إلى تقاطع النص مع (المقامات)، ومع (متوالية القصص القصيرة)؛ الأمر الذي وَلَّدَ تجنيساً جديداً لنص "كهنوف" اقترحنا أن يسمى (رواية الأرخبيل القصصي).

ثالثاً– نوعية الموضوع كشفت عن أن الموضوع المهيمن على نص "كهنوف" هو موضوع الحرب، وهذا هو الذي جعل النص يتقاطع مع (سرود الحرب)، ومع روايات (ضياع الهوية)، ومع رواية (الشخصية اللامنجزة) ومع موضوعات جزئية أخرى.

رابعاً– نوعية التقنيات كشفت عن أن نص "كهنوف" تقاطع مع تقنيات كثيرة عرفتها حكايات وسرود قديمة، وأنواع روائية حديثة وجديدة كروايات: الواقعية السحرية، وتيار الوعي، وتيار الرواية الجديدة، ولكن تدخل السارد وطريقة البناء الثنائي للشخصية وأفعالها وأقوالها وأصواتها الموزعة بين المعقول واللامعقول، والمنطقي واللامنطقي، والحقيقي والخارق، جعل نص "كهنوف" يفارق تلك الأنواع السردية، رغم تقاطعه معها؛ ليلتحق –في كثير من أجزائه– بـ(السرد العجائبي الحديث) الذي عرفته الروايات الرمزية في أوروبا القرن العشرين.

أ–إن اختلاف نوعيات الزوايا الأربع وتراكبها وتعدد ما ورد تحتها من أجناس وأنواع وخصائص وتقنيات، هو الذي أحدث تداخلاً وتضافراً وتفاعلاً فيما بينها؛ لتشكل هذا النص الذي لا يمكن تجنيسه وفق أي نوعية مستقلة عن نوعيات الزوايا الثلاث الأخرى؛ فكل نوعية وما انضوى تحتها من تصنيفات أجناسية وتقنيات وخصائص؛ كان لها دور في تشكيل تجنيس متعدد الأوجه لنص "كهنوف".

ب– إن تعدد المرجعيات السردية لتلك النوعيات، وما كان بينها من تراكب وتضافر وتداخل وتفاعل، وما حدث لها من تغيرات ناتجة عن نقلها وإعادة نسجها في نص "كهنوف"، هي التي أظهرته بتلك الخصوصية، ومنحته ذلك التجنيس المفرد وفق ثنائية جامعة هي ثنائية التأزم والانفراج.

قائمة المصادر والمراجع

[1] إبراهيم محمود خليل، **النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك**، دار المسيرة- عمَّان، ط.1- 2003م.

[2] أحمد رحيم كريم الخفاجي، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، رسالة ماجستير، كلية التربية- (جامعة بابل- العراق)، 2003م.

[3] إرنست فيشر، **ضرورة الفن**، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، د.ط-1998م.

[4] انتصار السري، **الملحق الثقافي لصحيفة** (اليمن اليوم) - اليمن، ع.1535، الأربعاء 2016/12/7م.

[5] إيف ستالوني، **الأجناس الأدبية**، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط.1-2014م.

[6] برنار فاليط، **الرواية: مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته**، تر: سمية الجراح، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط.1-2013م.

[7] بيير شارتييه، **مدخل إلى نظريات الرواية**، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، ط.1-2001م.

[8] تزفتان تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، تر: الصديق بوعلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع- القاهرة، ط.1-1994م.

[9] تزفيتان تودوروف وآخرون، **القصة الرواية المؤلف: دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة**، تر: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع- القاهرة، ط.1-1997م.

[10] جان- إيف تاديه، **الرواية في القرن العشرين**، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، د.ط-1998م.

[11] جان ماري شيفير، **ما الجنس الأدبي؟**، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، د.ط-د.ت.

[12] جراهام ألان، **نظرية التناص**، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر- دمشق، ط.1-2011م.

[13] جميل حمداوي، **دراسات في النقد الروائي- بين النظرية والتطبيق**، دار نشر المعرفة- الرباط، ط.1-2013م.

[14] جواد علي، **المهدي المنتظر عند الشيعة الاثني عشرية**، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل (كولونيا- ألمانيا)، ط.2-2007م.

[15] جيرار جنيت، **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، تر: عبد الجليل الأزدي وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة- المشروع القومي للترجمة- القاهرة، ط.2-2000م.

[16] جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، د.ط-د.ت.

[17] جيسي ماتز، **تطور الرواية الحديثة**، ترجمة لطيفة الدليمي، دار المدى- بغداد، ط.1-2016م.

[18] الخالديان، **ديوان الخالديين**، تحقيق: سامي الدهان، دار صادر- بيروت، د.ط-1992م.

[19] روبرت شولز، **البنيوية في الأدب**، تر: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، د.ط-1984م.

[20] روبير إيسكاربيت وآخرون، **الأدب والأنواع الأدبية**، تر: طاهر حجار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر- دمشق، ط.1-1985م.

[21] رولان بارت، **س/ز**، تر: محمد البكري، دار الكتاب الجديد المتحدة- بيروت، ط.1-2016م.

[22] رولان بارت وآخرون، **آفاق التناصية: المفهوم والمنظور**، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، د.ط-1998م.

[23] رولان بارت وآخرون، **طرائق تحليل السرد- دراسات**، منشورات اتحاد كتاب المغرب- الرباط، ط.1-1992م.

[24] زروقي عبد القادر، **خطاب السرد وهوية الأجناس**، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح- (ورقلة- الجزائر)، ع.22، مج.14، رقم:22، جوان- 2015م.

[25] سامي الشاطبي وآخرون، **كهنوف: رواية مشتركة**، مركز الإدريسي الثقافي- د.م، ط.1-2017م.

[26] سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي: الزمن- السرد- التبئير**، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط.4- 2005م.

[27] سعيد يقطين، **قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود**، رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة، ط.1- 2010م.

[28] سفيتان تودوروف، **مفهوم الأدب ودراسات أخرى**، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة- دمشق، د.ط- 2002م.

[29] سليمة لوكام، **شعرية النص عند "جيرار جينيت" من الأطراس إلى العتبات**، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار- (عنابة- الجزائر)، ع.23، جانفي-2009م.

[30] سيد القمني، **النبي إبراهيم والتاريخ المجهول**، الناشر: مدبولي الصغير- القاهرة، د.ط- د.ت.

[31] شكري عزيز الماضي، **في نظرية الأدب**، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت، ط.1-1986م.

[32] شوقي بدر يوسف، **غواية الرواية: دراسات في الرواية العربية**، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)- القاهرة، د.ط- 2008م.

[33] عبد الله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي**، الدار العربية للدراسات والنشر- بيروت، طبعة موسعة- 2008م.

[34] عبد الفتاح كليطو، **الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي**، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، ط.2-2006م.

[35] عبد الفتاح كليطو، **الكتابة والتناسخ: موت المؤلف في الثقافة العربية**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، ط.2-2008م.

[36] علي بن موسى وآخرون، **المغرب في حلى المغرب، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف- القاهرة**، ج.1، ط.4-1993م.

[37] عمر عيلان، **في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق**، د.ط- 2008م.

[38] عمر فروخ، **إخوان الصفا: درس- عرض- تحليل**، منشورات مكتبة منيمنة- بيروت، ط.2-1953م.

[39] كارل فيتور وآخرون، **نظرية الأجناس الأدبية**، تعريب: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الأدبي الثقافي بجدة- المملكة العربية السعودية، ط.1- 1994م.

[40] محمد برادة، **لغة الطفولة والحلم: قراءة في ذاكرة القصة المغربية- تحليل نماذج قصصية**، الشركة المغربية للناشرين المتحدين- الرباط، ط.1-1986م.

[41] محمد فكري الجزار، **فقه الاختلاف: مقدمة تأسيسية في نظرية الأدب**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية شهرية- القاهرة، ع.87، د.ط- 1999م.

[42] محمد مرشد محمد الكميم وآخرون: **الرواية في اليمن: تجديد وتجريب**، دار عناوين- القاهرة، ط.1- 2022م.؟

[43] مصطفى غالب، **ابن طفيل**، منشورات دار ومكتبة الهلال- بيروت، د.ط، 1985م.

[44] منصور عبد الحكيم، **المهدي المنتظر آخر الخلفاء الراشدين**، المكتبة التوفيقية- القاهرة، د.ط-د.ت.

[45] مورس أبو ناضر، **الألسنية والنقد الأدبي: في النظرية والممارسة**، دار النهار للنشر- بيروت، ط.1- 1979م.

[46] ميلودي شنوفي، **في معضلة الجنس الأدبي**، مجلة التواصل الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار- (عنابة، الجزائر)، ع.11، مج.7، رقم:2- 2018م.

[47] نجم الدين بن جعفر بن محمد العسكري، **المهدي الموعود المنتظر عند علماء أهل السنة والإمامية- طهران**، مؤسسة الإمام المهدي، د.ط-1402هـ.

[48] والاس مارتن، **نظريات السرد الحديثة**، تر: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة- القاهرة، د.ط- 1998م.

[49] يان مانفريد، **علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد**، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع- دمشق، ط.1-2011م.