AIJLLS |SEPTEMBER 2019 | VOL 3 ISSUE 8
مجلة اللسان الدولية / العدد الثامن (سبتمبر 2019م/ 1441 هـ)
الترقيم الدولي ISSN 2600-7398

العمل الروائي النيجيري: دراسة أجناسية

Nigerian Novel Work: Genres Study

إبراهيم أديوالي عبد السلام

Ibrahim Adewale Abdulssalam

باحث دكتوراه – قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية

Oladunni2011@gmail.com

ملخص البحث:

تشهد الساحة النيجيرية المستعربة حراكًا أدبيًّا متنوعًا، كالأعمال الروائية المكتوبة باللغة العربية، ويصعب سلخ أي جنس أدبي من كل خصائص الأجناس الأدبية الأخرى، خاصة الأجناس الأدبية المتحاقلة، كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية والسيرة الذاتية الأدبية ونحوها. فتشهد الحبكة الروائية مقوّمات فنون سردية مختلفة، وهذا دور نظرية الأجناس؛ إذ تبحث عن تداخل الخصائص الفنية بين الفنون الأدبية.

كلمات مفتاحية: الرواية – المسرحية – القصة القصيرة – السيرة الذاتية الأدبية – التداخل الأجناسي.

ABSTRACT:

The Nigerian Arabist's field is witnessing a variety of literary movements, such as novel works written in Arabic Language, and it is difficult to break any literary genre from all other literary genres characteristics. Especially, similar literary genres, such as novel, short-story, theater and literary self-biography. The narrative plot witnesses various narrative artistic elements, and this is a theoretical role, because, it searches the interference of artistic characteristics between the literary arts.

Key Words: Novel – Theater – Short-Story – Self Biography - Genre Interference.

مقدمة:

قد تكون الدراسة الأجناسية شغل النقاد قديمًا وحديثًا، لكن رأى البعض تأخر النقاد العرب – مقارنةً بالغربيين – في طرح هذا الموضوع ومعالجته؛ "فيمكن اعتبار مقال خلدون الشمعة(1) (بحث مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية، مجلة المعرفة، نوفمبر 1976م) من أول الأبحاث التي أثارت قضية الأجناس الأدبية في التراث العربي"(2) (عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري: جدلية الحضور والغياب،2001م، ص 62). وأرى – حسب وجهة نظري المتواضعة – أنه أمر منطقي أن تتأخر مثل هذه الدراسة عند النقاد العرب؛ إذ كان الأدب العربي معروفًا منذ القدم بجنسيه الرئيسين (الشعر والنثر)، وربما يعدّ هذا التصنيف مثاليًّا ونموذجيًّا، ولم يبدأ النقد الفني إلا متأخرًا، بل ظهر – فجر ولادته – بنقد الشعر دون النثر، كالذي رأينا عند قدامة بن جعفر في

كتابه (نقد الشعر)، أما النثر فتأخرت قراءته قراءة نقدية لأسباب كثيرة، لعل منها، هيمنة الشعر وغلبته على الذوق الاجتماعي قديمًا، من خلال النشوة المصحوبة بسماع موسيقاه؛ فكان المتلقون يطربون له أكثر من النثر الفني.

ويرجع الحكم في التجنيس – بوصفه عملاً نقديًّا – إلى ذوق القارئ وحسّه، فالشعر العربي كان قديمًا يوصف بالغنائية، ليأتي النقاد المحدثون فأثبتوا موضوعيته أيضًا، وعدم الانغلاق أو الانطواء؛ فوجد فيه الحديث عن الغير، والتخلي عن الذاتية، كالبناء الدرامي الحاضر فيه. "ومنذ ثلاثية أرسطو: الملحمي والدرامي والغنائي، مرورًا بتقسيمات العصر الوسيط، وحتى النقد الحديث، ما تزال نظرية التجنيس، تخضع للأخذ والرد، فهي غير قابلة للحسم النهائي"(3) (عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة: قراءة مونتاجية،2010م، ص 5). والإبداع دائما يتشعب بمرور الأزمنة وتعدد القراءات، فالظروف المحيطة تُكسب النص الإبداعي طابعًا متجددًا لم يكن معروفًا من قبل؛ فتتناسل الأجناس والأنواع وتتصاهر.

فمصطلح الأجناس الأدبية "يقول بتميز الأنواع الأدبية بخصائص فنية تنفرد بها من بين الأنواع الكتابية الأخرى"(4) (أروى محمد ربيع، بحث الأجناس الأدبية وتداخلاتها: رؤية نقدية،2017م، ص 82). أما نظرية الأجناس، أو ما سمّاه تودوروف (Todorov) بنظرية الجنس(Genre)، فهي "مجموعة من النصوص يختارها القراء ويجمعون بينها؛ لوجود ترابطات تميز هذه المجموعة عن مجموعات أخرى"(5) (تودوروف تزيفيتان، وكوهين، وجولدمان، القصة الرواية المؤلف،1997م، ص 25). "ولم يتمكن الرواد من تحديد المصطلحات السردية للفصل الدقيق بين الرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا، والحكاية، والمقالة القصصية، والمقامة، والخبر، وما إلى ذلك من نصوص تقترب من السرد أو تبتعد عنه"(6) (حسين المناصرة، وهج السرد: مقاربات في الخطاب السردي السعودي، 2010م، ص 153). ومن المنطق أن تتقارب هذه الفنون السردية للعلاقة الهرمية الموجودة بينها، فكلها نثر، كما أنها جميعًا تناسلت من أصل واحد، وهو القص.

ويصعب تصور أي عمل إبداعي دون القارئ الضمني، "وهو مفهوم تجريدي، ليس قارئًا حقيقيًّا أو قارئًا فعليًّا؛ إذ إنه يحاول أن يجعل لنفسه وظيفة خاصة في فهم النص الأدبي، وتحقيق استجابات فنية"(7) (المسعود قاسم، جماليات التلقي: المرجعيات المعرفية والآليات الإجرائية، 2019م، ص 49). فلو كان الروائي النيجيري المستعرب يشخّص نفسه؛ لتكون قارئًا ضمنيًّا، قد يخلو عمله من بعض الهفوات الدلالية والفنية؛ وتكون قراءته الضمنية مراجعة وتنقيحًا؛ وبذلك يستنطق إبداعه؛ ليجيب عن بعض التساؤلات والافتراضات الممكنة حول الطغيان الملحوظ لبعض الأجناس على غيرها.

فهذا البحث يهدف إلى معالجة تساؤل رئيس حول هذا التداخل الأجناسي، فكيف تداخلت خصائص كل فن مع نظيره في الفنون السردية النيجيرية العربية؟ ولهذا التساؤل المنطقي نقسم هذا العمل إلى ثلاثة محاور: الرواية والمسرحية، والرواية والقصة القصيرة، والرواية والسيرة الذاتية الأدبية. ونعتمد فيه المنهج الاستقرائي؛ بسرد

شواهد من النصوص الروائية النيجيرية المكتوبة باللغة العربية، وتحليلها تحليلاً نقديًّا.

المحور الأول: الرواية والمسرحية

كانت المسرحية من أقدم الفنون الأدبية؛ فقد وجدت بنوعيها التراجيديا (المأساة) والكوميديا (الملهاة) عند اليونان قديمًا، وكانت تُمثّل شعرًا، قبل استقلالها عن الشعر، والتحامها بالفنون النثرية السردية. وقيل "المسرح – بأوسع معانيه – هو الفن الكامل أو أب الفنون جميعًا"(8) (إدوار الخراط، فجر المسرح: دراسات في نشأة المسرح، 2003م، ص 3). إذا كان المسرح أبا الفنون، فإن الكمال الفني أمر مستبعد؛ لأن الفنون بمختلف أنواعها تنمو وتتطور؛ انعكاسًا للظروف والبيئات التي تحتضنها؛ إذ كانت أغلبها تولد بسيطة غير ناضجة؛ فلذلك لا توجد مسلّمات في العلوم الإنسانية، بل التطوّر ميزة لكل علم من العلوم، ولولا ذلك لبقيت المسرحية شعرًا، ولبقي الشعر شفهيًّا فحسب.

ولعل المستعربين النيجيريين تأثروا بقدم هذا الفن المسرحي؛ لغزارة إبداعاتهم فيه، مقارنةً بالرواية، فوجدنا منه كتبًا عديدة، وبحوثًا مستفيضة. "وأنشأت الحكومة الاستعمارية الجمعيات المسيحية، والمدارس التعليمية؛ لتدعيم الحضارة الأوروبية والدين المسيحي، وأدرجوا في مناهجهم المسرحية الخلقية، تحمل بعض الدروس الأخلاقية، والمعجزات المسيحية وخوارق العادة"(9) (عبد الكريم عيسى الصارم، "المسرحية العربية في نيجيريا: النشأة والتطورات المعاصرة مع وقفات نقدية، 2016م، ص ص 27 – 28). فمن المسرحيات المكتوبة باللغة العربية ما يلي:

– مسرحية "العميد المبجّل" للكاتب حسين ز. زكريا إدريس، عام 1994م. وتعد أولى المسرحيات النيجيرية المكتوبة باللغة العربية، وللكاتب عدة أعمال مسرحية، ك "التاجر وصاحب المطعم" و"الطبقة العليا".

– مسرحية "أستاذ رغم أنفه" للكاتب مسعود أديبايو، عام 2003م.

– مسرحية "قد غارت النجوم" للكاتب عبد الغني ألبي، عام 2005م، وله مسرحية "الذخيرة" عام 2013م.

– مسرحية "بقاء مقدر" للكاتب عبد الباري أديتنجي، عام 2005م.

– مسرحية "الطالب المغتر" للكاتب إبراهيم ليري أمين، عام 2009م.

– مسرحية "زارع الشوكة" للكاتب عبد الرفيع أسليجو، عام 2010م.

– مسرحية "الجوهرة" للكاتب ألفا باني تندي أحمد، عام 2010م. ومسرحية "الرسالة عن الحب إلى من أنكره" للكاتب نفسه، عام 2010م.

– مسرحية "فرحة التوبة" للكاتب يحيى عمر التنكوي، عام 2012م.

– مسرحية "السيد المحاضر" للكاتب مرتضى بن عبد السلام الحقيقي، عام 2015م.

لعل هذا التذوق المسرحي للكتّاب النيجيريين المستعربين أثّرَ في أعمالهم الروائية؛ إذ لحظنا تداخلاً جليًّا بين هذين الجنسين (الرواية والمسرحية)، ولو كانتا تشتركان في كثير من العناصر الفنية، كالحدث والشخصية والحوار والزمان والمكان والصراع، ونحوها، لكن الانتشار الموجود لخصائص المسرحية في الرواية النيجيرية العربية شيء يستوقف الفكر ويستجلب الحبر.

فلو قرأنا رواية "ادفع بالتي هي أحسن" لا نكاد نرى صفحة خالية من الحوار المسرحي، والحوار من أهم خصائص المسرحية، إذ يرد فيها أكثر من حضوره في الرواية، فالمسرحية حوارية، والرواية قصصية، فلولا أننا وجدنا مقدمة في هذا العمل تشير إلى كونه رواية، لزعمنا أننا أمام مسرحية، أو – على الأقل – أمام رواية ممسرحة. فقد هيمن الطابع الحواري عليه؛ إذ وجدنا من البداية (المشهد الأول) استهلالاً بالحوار بين شخصيتين، الرئيسة (بشير) والثانوية (السنوسي)، فجرى فيه ما يلي(10) (جميل عبدالله الكانوي، رواية، ادفع بالتي هي أحسن، 2004م، ص ص 3 – 4):

– كابْتَن، متى وصلت؟

– مرحبًا بك.

– أين كنت طيلة هذه الأيام؟

– أنسيت إنها ثلاثة أسابيع فقط.

– إنها بمثابة ثلاث سنين.

– شكرًا أيها الصديق.

لم يكتف الكاتب بهذه التقنية الحوارية الطاغية، بل أردفها بتقنيات أخرى، كالجوقة، "وهي الفرقة التي تشير إلى الممثل، وهو على مسرح مرتفع"(11) (عمر الدسوقي، المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 5). ففي هذا المشهد السابق بعدما سأل السنوسي صديقه بشير قائلاً: (كابتن، متى وصلت؟) أرى أن الجوقة تدخلت هنا؛ تعليقًا على الحدث، وانتفاضًا لرؤية هذا البطل (السنوسي) الذي ظهر على خشبة المسرح؛ فصاحوا مهنئين: (مرحبًا بك)؛ إذ يبدو مثل هذا الجواب من بشير غير منطقي؛ فالسؤال عن (متى؟) وهو سؤال وجيه ومباشر، فكأن الجوقة يسبقون بشير في الإجابة؛ بسبب انتعاشهم، ويدل على ذلك أيضًا إعادة السؤال المشابه (أين كنتَ؟)؛ لأن السؤال الأول لم يُجَب عنه. ولم يقتصر هذا المشهد المسرحي على بداية هذا العمل، بل امتد إلى كل المشاهد حتى النهاية.

ومما جاء في نهاية الرواية من مشهد حواري، ما رأينا بين (بشير) و(سارة) وهي شخصية رئيسة أنثوية(12) (الكانوي، ص 99):

– الحاجة سارة، كيف حالك؟

(جاء صوتها عميقًا خافضًا مرتعشًا)

– بخير، وكيف أنتم؟

(وكل ذلك ورأسها منخفض، لم تتجرأ أن ترفعه)

– بخير، لم نلتق منذ شهور أو أقول سنوات.

– إهِمْ.

يتخلل هذا الحوار بين الشخصيتين السابقتين مونتاج سينمائي، وهو "الذي يعني ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين؛ بحيث تعطي هذه اللقطات – من خلال هذا الترتيب – معنىً خاصًّا لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة أو قدّمت منفردة"(13) (علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 2002م، ص 215). فتعليق الكاتب (ما بين القوسين) على كلام المتحاوِرَين يضفي عليه طابعًا تمثيليًّا، فلولاه لا نعرف كون صوت سارة عميقًا خافضًا، وكذلك أن رأسها منخفض، فكأننا أمام مشهد درامي ممثَّل.

وللخلط بين مقوّمات الرواية والمسرحية عند الكتّاب النيجيريين المستعربين، بالغَ الروائي ثالث دُرُمن إيا في روايته "لماذا يكرهوننا؟" في عنصر التمثيل، وهو خاصية من خصائص المسرحية؛ فأورد في أكثر من ثلاثة مشاهد رسومات تعبّر عما يجري بين الشخصيات، وهو عمل كُتِب على غلافه (رواية معاصرة). وكانت العلاقة بين المسرح والفن التشكيلي بمختلف تياراته وأنواعه علاقة قديمة، "وتعود العلاقة بينهما إلى زمن بعيد يمكن تلمسه منذ نشأة المسرح الإغريقي والروماني في النصف الثاني من القرن الأول قبل الميلاد"(14) (هدى علي كاظم، بحث الفن التشكيلي وتمثيلاته في العرض المسرحي، 2018م، ص 5). فخشبة المسرح التي تعدّ وعاءً وفضاءً، تكتسي برسومات تشكيلية متعددة، تحكي حدث المسرحية، كما أن الشخصيات تتقمص قناعات مختلفة تعبّر عن الأدوار التي تقوم بها.

وإذا سقنا الحديث إلى الصراع الذي "هو جوهر وروح الدراما، ويحكم العمل الفني من البداية حتى النهاية، وهو العمود الفقري في البناء الدرامي"(15) (عبده دياب، التأليف الدرامي، 2001م، ص 72). نرى كيفية تصاعده وتهاويه في رواية "السيد الرئيس"؛ لأن الشخصية الرئيسة/ الأب (إسماعيل) عجزت عن تحقيق الأمنية التي حققتها الشخصية الرئيسة/ الابن (منصور)، فكان عنصر المفاجأة أو التشويق (الصراع المرهص) حاضرًا من البداية إلى النهاية؛ حين بدأت العقدة عند إسماعيل، لتتأزم عند ابنه منصور، ثم فُكّت وحُلّت عندما أصبح هذا الابن رئيسَ الدولة، لتكون النهاية سعيدة وليست مأساوية.

المحور الثاني: الرواية والقصة القصيرة

لعل هذا المبحث (الرواية والقصة القصيرة) أحد المباحث الدقيقة الحساسة؛ للتداخل الملحوظ بين الفنين، فالرواية فن قصصي، وهي متحاقلة مع القصة القصيرة في أغلب عناصرها الفنية، كالحبكة والشخصية والزمان والمكان والحوار ونحوها. ويبدو ميل أغلب التعريفات التي ميزت بين الرواية والقصة القصيرة إلى مبدأين رئيسين، هما الكم والكيف، فوُجد من النقاد من يرى أن الفرق بين هذين الجنسين الأدبيين راجع إلى شكلهما البنائي؛ فيقل حجم القصة القصيرة من حجم الرواية، كما يرى البعض أن الفرق أبعد من مجرد هذا العنصر الجوهري، بل يكمن في بؤرهما النصي.

انحدرت الرواية من سلالة القصة، فقد تعد – مقارنةً بالقصة القصيرة – قصة طويلة، خاصةً عند أصحاب مدرسة الكم، والعكس صحيح؛ حيث تسمى

القصة القصيرة رواية صغيرة. ومن منظري هذا التيار برادار مارتيوز Brander Matthews "إذ تعد دراسته الكلاسيكية عن فلسفة القصة القصيرة 1901م من الدراسات النمطية، فهو يقول: إن الاختلاف بين الرواية Novel والرواية الصغيرة Novelette مجرد اختلاف في الطول، فالرواية القصيرة مجرد رواية مصغّرة الحجم"(16) (ماري لويز برات، بحث القصة القصيرة: الطول والقصر، يوليو – سبتمبر 1982م، ص 49). فهذا التعريف نمطي شكلي؛ لأنه جعل مهمّة الناقد في التمييز بين القصة القصيرة والرواية حجم العمل، فما قلّ فهو قصة قصيرة، وما كثر فهو رواية. ومن فئة هذا المفهوم الكمي تعريف إدجار آلان بو، بقوله: "إن القصة القصيرة تتطلب من نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين لقراءتها قراءة متأنية"(17) (عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه: دراسة ونقد، 2013م، ص ص 111 – 112). تجلّى في هذا التعريف أن التمييز بين هذين الجنسين من شغل القارئ، فهو الذي يتتبع عناصر كل جنس؛ لنسبته إلى أسرته الأدبية، فالكاتب يكتب عمله، ليتولى القارئ الناقد تصنيفه وإلحاقه بركبه الإبداعي. كما طغى العنصر الزمني على هذا التجنيس، فيختلف عن تعريف مارتيوز السابق في أنه كمي زمني، وتعريف مارتيوز كمي حجمي.

أما أنصار التيار الكيفي، فمن تعريفاتهم أن "القصة القصيرة حكاية أدبية تدرك لتقص، قصيرة نسبيًّا، ذات خطة بسيطة، وحدث محدد، حول جانب من الحياة، لا في واقعها العادي المنطقي، وإنما طبقًا لنظرة مثالية ورمزية، لا تنمي أحداثًا وبيئات وشخوصًا، وإنما توجز في لحظة واحدة حدثًا ذا معنى كبير"(18) (الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة: دراسة ومختارات، 1999م، ص 98). فيفهم من هذا التعريف أن الحدث محك التفريق بين الرواية والقصة القصيرة؛ إذ يكون في الرواية متشعبًا ومكثّفًا، أما في القصة القصيرة فهو محدد. وإذا تشعب الحدث، تتعدد بالضرورة الشخصيات؛ "فالشخصية ترتبط بالحدث ارتباطًا وثيقًا"(19) (حسن غريب أحمد، التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، مصر، ص 12) بل تتوالد الشخصيات وتتكاثر نتيجة أحداث العمل القصصي؛ لذلك تكثر الشخصيات في الرواية وتنمو، وتمتد جذور ذلك حتمًا إلى الصراع، فالصراع في الرواية – بناءً على هذا التوجه الكيفي – يتصاعد، وكلما تهاوى ينتفض من جديد، أما في القصة فإنه صراع مستوٍ متوازن لا يتطور.

ويبدو لي أن التوفيق بين الاتجاهين (الكمي والكيفي) أمر محتمل؛ لأنه يصعب تجاهل مبدأ الكثرة/الطول والقلة/القصر في هذين الفنين الأدبيين، فالقصة القصيرة لم تُسم قصيرة إلا لقصرها، سواء أكان السبب يرجع إلى قصر عدد الكلمات، أم إلى قصر الحدث الذي يعد بؤر النص، ومحدوديّته. وإن كانت طريقة الإحصاء الكمي (تعداد عدد الكلمات) تبدو ساذجة وغير علمية، إلا أن الحجم ظاهرة قائمة في القصة القصيرة؛ لأن حجمها يقل عن حجم الرواية غالبًا. ولو اعتمدنا هذا التوجه الكمي الصرف، لأخرجنا أغلب الروايات النيجيرية المكتوبة باللغة العربية من إطار روائي إلى دائرة قصصية صغيرة؛ لكون أغلبها صغيرة الحجم نسبيًّا.

إذًا، يمكن القول بأن الكم المقصود كمّ نوعيّ وليس عدديًّا، أي كمية الحدث الوارد في المنجز القصصي، فإذا

كان الحدث راكدًا، فهو قصة قصيرة، وإذا كان متطورًا، فهو رواية، فالكم هو كمّ الحدث من حيث الامتداد داخل القصة، كما أن الكيف هو طريقة اتشار الحدث، فالفرق يكون كميًّا وكيفيًّا.

أقلّت الباخرة السردية بالكتّاب النيجيريين المستعربين إلى شاطئ القصة القصيرة، فسلكوا طريقها، ومن أعمال القصص القصيرة الصغيرة التي كتبت باللغة العربية، تلك القصة "ليلى حبي" للقاصّ عبد الحكيم عيسى جبريل، وهي قصة حبّ واقعية، سرد فيها الكاتب جانبًا من جوانب حياته العاطفية، إلا أن ما يربك القارئ السطحي العادي من مثل هذه الأعمال النيجيرية، ويجعله في ظلام دامس، تلك العناوين الفرعية التي تكتب على أغلفتها (قصة عربية فنية)، فلفظ (فنية) قد يوحي بكون العمل أقرب إلى الرواية من القصة القصيرة؛ إذ كانت الرواية غير الفنية هي القصة، والعكس صحيح؛ لأن القصة التي خرجت من قعر المفهوم الحكائي إلى آفاق المعنى الفني، تعد رواية، ويحبذ لو اكتفوا بقولهم (قصة عربية) أو (قصة قصيرة). وربما لإزاحة مثل هذا الوهم، كتبَ أمثال حامد الهجري على غلاف روايته "مأساة الحب" (رواية فنية نيجيرية)؛ حتى لا يقرأ العمل على أنه قصة قصيرة، خاصة وكان الحجم صغيرًا، ولم يفعل ذلك في روايته "خادم الوطن"، "ربما لأنه لا يرى لروايته أهلية فنية تجنسها في الجنس الروائي الذي اتجه إليه إنتاجه؛ مخافة عيون النقاد"(20) (حسين لون بللو، رسالة، الدراسة السوسيونصية للرواية العربية النيجيرية: خادم الوطن نموذجًا، 2018م، ص 56). وكتب ثالث مي إيا على روايته "لماذا يكرهوننا؟!" (رواية معاصرة)؛ ليحيط القارئ علمًا بأن عمله القصصي يعكس الرواية بمفهومها المعاصر، وليس بمنظرها القديم، الذي هو مجرد الحكي (القص). فهذه الرموز العتبية تكوّن لدى القارئ انطباعًا أوليًّا، وقد تتحكم في الرؤى. كما يفضل كتابة (قصة نيجيرية عربية) بدلاً من (قصة عربية نيجيرية)؛ ليُعرف أنها قصة محلية كتبت فقط بالعربية؛ إذ لم تستق أغلب موضوعاتها من المجتمع العربي، بل هي محلية المضمون والطبع، وعربية الشكل والصنعة.

وفيما يتعلق بالتلاقح بين الرواية النيجيرية العربية والقصة القصيرة، فقد أسلفنا أن مقوّمات الجنسين متقاربة، فالفرق يأتي من الجزئية البسيطة المذكورة، فكلتاهما ذات بداية وعقدة ونهاية. فنرى كيف استهلت رواية "راعي الغنم" ببداية قصصية واصفة؛ إذ قال الراوي: "في المملكة الساهرة عجائب وغرائب، لا تعد ولا تحصى، وهي مملكة غريبة وفريدة، لا تقاس أرضها بأرضنا، ولا سماؤها بسمائنا..."(21) (آدم يحيى الفلاني، رواية، راعي الغنم، 2009م، ص 3). "فالبداية في القصة القصيرة بالغة الأهمية؛ لأنها تحدد منذ البدء الحركة في القصة، والبداية الوصفية الساكنة، كثيرًا ما تؤدي إلى قتل القصة في مهدها"(22) (حسن أحمد، ص 13). فمثل هذه البداية السابقة لرواية "راعي الغنم" تجعل المتلقي يتطلع ويشتاق إلى معرفة هذه الأرض الغريبة ومكنوناتها، وهي حسب الرواية عالم البرزخ الذي يعيش فيه الميت حالة وفاته إلى قيام الساعة، فتقنية التشويق حاضرة من البداية، وهي بداية فنية هادفة.

كما كانت النهاية "وهي التي يطلق عليها لحظة التنوير، ويكتمل بها الأثر، ويتشكل المعنى"(23) (السابق، ص 13) أدّت دورها الفني في هذه الرواية؛ إذ ذكر الراوي في

نهاية القصة ذلك الحوار الذي جرى بين شخصية الرواية الرئيسة، والأخرى الثانوية: "ففيم بقاؤنا إذن في هذا المكان؟. لا بقاء لنا بعد اليوم في هذا المكان، وإنما هي رحلة إلى موطن آخر..."(24) (الفلاني، "راعي الغنم"، ص 56). فنكتشف من تقلب المكان الروائي وتبدله في هذه النهاية، التحولَ من الحياة البرزخية إلى الحياة الأبدية، فجاءت هذه النهاية لتجلي القناع الذي تستر وراءه الحدث القصصي، وتفيق القارئ من سبات الإيهام، ولو كان ذلك أيضًا بأسلوب خيالي، وليس بالبوح والتصريح. فمثل هذا الترابط الفني بين البداية والنهاية يجعل عنصر التشويق مسيطرًا على البنية القصصية.

وفي القصة القصيرة "تكون للشخصية أبعادها المتعددة، الجسمية والنفسية والفكرية والاجتماعية، وما إلى ذلك"(25) (حسن أحمد، ص 12). فنرى في رواية "أهل التكرور" كيف انطبقت هذه الأبعاد المتنوعة على شخصيتها الرئيسة (الحارث)، فهي من الناحية البيولوجية الجسمانية نحيفة، وتعاني نفسيًّا من الظلم والجور الذي تتلقاه من جراء استيلاء المستعمرين على أرض قومها وثرواتهم، كما أنها في الرواية تتصف بالقوة والمثابرة، وهما من صفات الفلاحين والرعاة؛ ليدل الاسم (الحارث) على المسمى. قال الراوي في بداية الرواية: "كان الحارث رجلا نحيفًا طويلاً، وكان مفرطًا في النحافة والطول.. وكان أسمر اللون، أسيل الوجه"(26) (آدم يحيى الفلاني، رواية، أهل التكرور، 2009م، ص 5). ووصف اللون (أسمر) في هذه الرواية أيضًا إرهاص للعلاقة العدوانية الموجودة بين الأنا/ الشخصية الرئيسة، والآخر الأبيض المستعمِر، فالرموز اللغوية تُكسب القارئ انطباعات معينة؛ إذ ترتبط النظرة اللونية بالعنصرية والقومية. أما في رواية "راعي الغنم" "كانت الشخصية الرئيسة (أنس) في غاية التعقيد؛ فهي تعاني من تناقضات نفسية"(27) (صفية سوادغو، رسالة، بنية النص السردي في روايات آدم يحيى الفلاني: "على الطريق" "راعي الغنم" "أهل التكرور" أنموذجًا"، 2018 – 2019م، ص 88). فهذا الاختلاف البعدي بين الاسم ومدلوله (الأُنس والانفتاح) يوحي بعدم الفنية في خلق الروائي لهذه الشخصية، فالفن الروائي صنعة وصياغة. بخلاف ما رأينا في "السيد الرئيس" للروائي الهجري؛ حين اختار اسمين مناسبين دالاً ومدلولاً للشخصيتين الرئيستين (إسماعيل ومنصور)، فشخصية إسماعيل الأبوية نُصرت بابنها منصور، ليصبح رئيسًا للدولة، كما نصر الله تعالى نبيه إسماعيل – عليه السلام –، بأحد أحفاده، الرسول – صلى الله عليه وسلم –، ليكون خاتم الأنبياء وإمام المرسلين.

ويُفضَّل في الرواية الفنية عدم البوح بالأبعاد المتعددة للشخصيات، بل يُكتشف خلال الفضاء الروائي بواسطة الحبكة والصراع ونحوهما. وهذا مما يؤخذ على بعض الأعمال الروائية النيجيرية؛ لأن الإفراط في وصف الشخصيات قد يقود الروائي إلى الكشف عن تلك الأبعاد؛ فيقتل المتعة والإثارة القصصية، كشأن الروائي الفلاني في روايته "على الطريق"؛ إذ يقول عن إحدى الشخصيات: "ذلك المفتّش هو الشيخ آدم الغمبري ... كان مفتّشًا ... وكان مشرفًا في هذا التفتيش"(28) (آدم يحيى الفلاني، رواية، على الطريق، 2017م، ص ص 82 – 83). فهذا الوصف (المفتّش) بمثابة المفتاح للدخول إلى عتبة هذا المشهد القصصي؛ ودور هذه

الشخصية فيه دور التفتيش والمراقبة؛ فقَتلَ القصة بهذا السلاح.

المحور الثالث: الرواية والسيرة الذاتية الأدبية

كان مصطلح السيرة الذاتية أحد المصطلحات الغامضة؛ ربما لمرونته وسلاسته، أو لتداخله مع المصطلحات الأدبية السردية الأخرى؛ وكلٌّ يعرفه من منظور اهتمامه وحقله المعرفي. والفنون السردية متلاطمة الأمواج؛ فتتداخل بعضها مع بعض، والرابط القصصي أقوى أواصر الالتحام بين الرواية والسيرة الذاتية الأدبية؛ بل "كانت الرواية في الجزء الأول من تاريخها سيرة حياة وعرضًا لمجتمع"(29) (تودوروف وآخرون، ص 113).

ولعلنا نورد هنا أحد تعريفات السيرة الذاتية في الأدب العربي، أنها "تسجيل استعادي صادق ومقصود لعمر (أو على الأقل لعدد معتبر من سنه) من الخبرات، والأفعال، والتفاعلات، وتأثيراتها الفورية والبعيدة المدى على الشخص"(30) صالح معيض الغامدي، كتابة الذات: دراسات في السيرة الذاتية، 2013م، ص 19). لم يسلم هذا التعريف من بعض التساؤلات والافتراضات؛ لأن الرواية تتقاسم مع السيرة الذاتية في أغلب عناصره، كالاستعادة والقصدية والخبرات ونحوها، ولم نستشعر شرطي صحة التعريف (الجمع والمنع) إلا في عنصر الصدق، ويأتي هنا تساؤل آخر في شكلين رئيسين، أولهما: هل الصدق الأدبي صدق واقعي أم فني؟، وإذا كان الجواب، هو أن الصدق في السيرة الذاتية صدق واقعي إلى جانب الصدق الفني؛ فالتساؤل الثاني: هل الصدق الواقعي حلقة مفقودة في الرواية؟، وهذا التساؤل يقودنا إلى البحث عن وجود الذاتية في المنجز الروائي النيجيري العربي من عدمه، أي البحث في كون الحدث الروائي واقعًا يصدق على الذات الروائية، وعلى الظروف الخاصة المحيطة بها، استنادًا إلى مرجعية القارئ الثقافية.

كانت الرواية الواقعية إحدى أنواع الرواية الفنية؛ "فقصُّ الأحداث بمراعاة تسلسلها الطبيعي يولد الملل والإحساس بالرتابة؛ لذلك يلجأ الرواة الواقعيون إلى التقديم والتأخير والإضمار"(31) (محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي – الإدراك والسجال والحجاج، 2011م، ص 118). بل يرى بعض الدارسين أن الواقعية ميزة تتميز بها الرواية؛ "فهي تملك الخصائص التي تؤهلها لاستنطاق روح المجتمع الذي تنتمي إليه، والتعبير عن همومه وشجونه وأحلامه"(32) (علياء عبدالله العمري، بحث الرواية السعودية بين التنوير والتكفير: قراءة اجتماعية تاريخية، العدد 2، 2009م). وأغلب الروايات النيجيرية المكتوبة باللغة العربية تنتمي إلى هذا النوع، بخلاف مثل رواية "راعي الغنم"، فهي رواية مفعمة بالخيالات؛ إذ حكى فيها الراوي ما يجري في عالم البرزخ بعد موت الإنسان، وهو عالم غيبي، لا يخلو من العجائبية وخوارق العادة.

كانت هذه المعضلة (التداخل الأجناسي) ظاهرة في الرواية النيجيرية المكتوبة باللغة العربية، والرواية فن يتسع لغيره من الفنون، فيشف القارئ من رواية "الرئيس الذي لم يحكم" أنها تحتوي خصائص ومقوّمات تقرّبها من السيرة الغيرية أكثر من الرواية، فهي عمل قصصي يحكي حياة الغير السياسي الفائز بالانتخاب ولم يرأس؛ بسبب ظلم الحكومة العسكرية الحاكمة في تلك الفترة، والذات

الروائية (جامع أبيولا) ابن بيولوجي للغير المروي عنه (مشهود أبيولا)؛ وقد تجعلها هذه العلاقة العاطفية تعاني مما كان يعانيه أبوها من ظلم وخيانة. فلو نظرنا إلى عنوان الرواية الخارجي "الرئيس الذي لم يحكم"، نجد فيه – إلى جانب الصورة الحقيقية لمشهود أبيولا الموجودة على الغلاف – البوح والتصريح، وعناوين السيرة الذاتية الأدبية هي التي تتسم غالبًا بهذا الأسلوب التقريري المباشر، ك "46 يوما في المستشفى" للأديب محمد عمر توفيق، و "ذكريات طفل وديع" للناقد عبد العزيز الربيع، و "حياة في الإدارة" للأديب غازي القصيبي، وهكذا.

ولو ربط القارئ بين خطاب هذه الرواية الداخلي ومرجعها الخارجي، يدرك الذاتية التي تعد مقوّمًا أساسيًّا للسيرة الأدبية من خلال الطابع الواقعي المسيطر عليها، فكانت قضية العنونة من القضايا اللافتة للنظر في هذا العمل، ونقصد بذلك وضع عنوان فرعي مستقل لكل مشهد من مشاهد الرواية؛ إذ كانت أغلبها مشفوعة بالتواريخ، مثل (مشهود أبيولا 1937 – 1946) و (مشهود أبيولا 1947 – 1956) و (مشهود 1969 – 1976) و (مشهود 1990 – 1992) وهكذا. فهل العنونة في هذه الرواية عفوية اعتباطية، أم مستهدفة مقصودة لدعم بؤر الرواية ورؤيتها؛ لأن "العنوان لم يعد مجرد جملة تعتلي النص، بل هو بنية تحمل الكثير من الدلالات التي تمكن القارئ من فتح كثير من المغاليق التي قد تعترضه في تحليله للنص الأدبي"(33) (علي صليبي المرسومي، بنية الخطاب الأدبي: تمثلات الشعر وتمثلات السرد، 2018م، ص 88). فالعناوين قد تؤدي عملية التنظير للأفكار والمعتقدات السابقة لدى المبدع؛ حين يخضعها لأذواقه الفكرية، ويوجّه من خلالها القارئ السطحي العادي، ويسوقه إلى الأهداف المضمّنة والمكنونة وراء عمله، "فيبدو أثر العنوان كعتبة تربط الداخلي والخارجي، والواقعي بالمتخيل"(34) (معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، 2003م، ص 21). ولا نقول هنا بضرورة خلو المنجز الروائي من الذاتية والواقعية، لكن العنصر التخييلي حتمي فيه، فهو إحدى مميزاته؛ ليغلب على السيرة الذاتية الطابع الواقعي والتعبير البسيط.

وعلى مستوى الشخصيات الروائية فكانت أغلبها في "الرئيس الذي لم يحكم" – إن لم تكن جميعها – أسماء حقيقية، بدايةً من الشخصية الرئيسة (مشهود)، وغيرها من الشخصيات، أمثال (قدرة، أباشا، بشير توفا)، كما كانت الأماكن أيضًا حقيقية، ك (نيجيريا) و(لاجوس) و(أبوجا). وكذلك الأزمنة؛ لارتباطها بحكايات ومواقف محلية واقعة، نحو (العاشر من يونيو 1993) و(سبتمبر 1993) وهكذا. بغض النظر عن الحدث الروائي الذي سبق أن أشرنا إليه في هذا البحث، أنه حدث واقعي، فهذا الحدث الذي عاشه المجتمع النيجيري فترة من الزمن، يلمح إلى ذاتية هذا العمل القصصي، وكأنه تجربة ذاتية واقعية مرّ بها الروائي، فأراد تدوينها بأسلوب أدبي يرتقي ببؤر نصه الإبداعي، ويستمتع به القارئ، ويجعله يتقبل رؤيته ووجهة نظره.

وربما للعنصر التخييلي للرواية "ميّز علماء السرد بين الراوي والكاتب، فهو راوٍ وهمي أنشأه خيال الكاتب، أو كائن وهمي ليس له مرجع خارجي؛ ولذا فإن القارئ الذي يتوجه إليه الراوي هو أيضًا قارئ متخيل أو مجرد"(35) (إبراهيم منصور، قراءات في السيرة الذاتية في الأدب العربي، 2011م، ص 85). فالراوي في الرواية

وهمي خيالي، وينعكس ذلك على القارئ الذي يتلقى الرواية معزولة عن المرجع الخارجي الواقعي، ولو كانت هناك رموز وعلامات لغوية تدل على ذلك داخل النص الروائي. فالمرجعية القصصية لها دور مهم في تصنيف هذه الأعمال الأدبية؛ لأن القارئ المحلي (النيجيري) قد يفهم مباشرة من هذا العمل القصصي "الرئيس الذي لم يحكم" أنه سيرة ذاتية لمشهود أبيولا، وقد يغيب هذا المفهوم عن وعي القارئ الدولي (العربي مثلاً)، الذي لم تكن لديه أية مرجعية عن الكاتب أو الحدث الروائي، فمحك المرجعية الثقافية يقيس مفاهيم القراء وتصنيفاتهم الإبداعية.

ومن مظاهر تحوّل الراوي الوهمي (السارد) إلى الروائي الحقيقي (الكاتب) ما لحظناه في رواية "خادم الوطن" من أسلوب سردي؛ إذ جاء فيها ما يشبه التعليق، بعد أن سرد الراوي الترجمة العربية للأغنية الشعبية التي ينشدها العسكريون لخدّام الوطن في مخيم الخدمة الوطنية، "وايو وايو! وايو! ... الخمر ليست ماء! والبغية ليست امرأة! والسوق الحرة ليست سوقا! ... اقفزوا قفزة الضفدعة ..."(36) (حامد محمود الهجري، رواية، خادم الوطن، 2008م، ص 46). فعقّب قائلاً: "هذه الترجمة الرقيقة لن تستطيع أن تنقل إليك متعة هذه الأغنية ولذتها"(37) (السابق، ص 4). فكأن الراوي هنا يخاطب القارئ، فيخبره بعجز هذه الترجمة عن تصوير الموقف؛ بما تضفي عليه هذه الأغنية الشعبية الرائعة، من لذة وجمال، فيُفهم من هذا أنه يحكي قصته الواقعية المعاشة، وليس حدثًا مرويًّا. كما رأينا تحوّل الراوي إلى ناقد، حين يحكم على هذه الترجمة؛ فاكتسى ثوب الناقد، وخلع كساء السارد. فلعل الميتاسرد (ما وراء السرد) هو الذي يجعل الراوي أحيانًا يتحوّل من مهمته السردية إلى ممارسة نقدية؛ عندما يضمّن الروائي في عمله أحكامًا قيمية مقنّعة، يريد إيصالها إلى جمهور القراء. كما باح السارد هنا – بوصفه عليمًا – رؤيته مع الشخصيات الروائية.

وجاءَ في رواية "رحلة الزهراء" على لسان الراوي عندما رزقت الشخصية الرئيسة (رضا) بمولودة: "... استجاب الله دعوتها، ورزق رضا منها أنثى سمّاها "سعاد" ... وفيما يتعلق بالتسمية في المنظور اللغوي أثارت ضجة صاخبة بين العلماء التقليديين، الذين قضوا حياتهم في زوايا الدهاليز، ولم يعرجوا بالجامعات العربية الحديثة للتثقف؛ لذا يكادون يطعنون في كل تسمية طريفة طرأت عليهم في بيئاتهم الضيقة"(38) (مرتضى بن عبد السلام الحقيقي، رواية، رحلة الزهراء، 2012م، ص ص 26 – 27). فهذا الاسم (سُعاد) لم يُتوقع أن يثير أية ضجة من منظوره اللغوي في المجتمع النيجيري المستعرب؛ إذ هو مشتق من السعادة، وهي صفة مدح وحسن، وكذلك لا يستغربه العلماء النيجيريون الذين تلقوا العلوم العربية من الدهاليز؛ حيث كان الاهتمام بالنصوص الشعرية العربية القديمة يفوق الاعتناء بالنصوص الحديثة، وهذا الاسم قديم ومذكور في مطلع قصيدة كعب بن زهير (البردة)؛ إذ قال:

بانَتْ سُعادُ وَقَلْبي اليَومَ مَتْبولُ # مُتَيَّمٌ إثْرَها لَمْ يُفْدَ مَكْبـولُ

تعد هذه القصيدة (البردة) من أساسيات ما يتعلمه الطالب النيجيري في الكتّاب، فكيف يكون هذا الاسم المذكور في مستهلها غريبًا على مَن توجُّهه تراثي، بل ربما سمّى الروائي ابنته باسم آخر حديث ومعاصر، لكنْ

للإيهام ببراءة عمله من السيرة الذاتية بَحثَ عن اسم وهمي لهذه الشخصية الثانوية؛ فوقعَ في خطأ عرفي. واسم سعاد – في الثقافة النيجيرية العربية – لا يقارن بأمثال (جنى وترانيم ودانة) في الغرابة والمعاصرة.

أما الاختيارات اللغوية، فرأينا في رواية "لماذا يكرهوننا؟!"، كيف يوحي عنوانها بالذاتية والواقعية، فالروائي استخدم ضمير المتكلم/المتكلمين (نا)، وهذه ديدنة بعض كتب السيرة الذاتية، نحو "أيامي" للأديب السعودي أحمد السباعي 1376هـ، و "هذه حياتي" للأديب حسن محمد كتبي 1379هـ، و "حياتي مع الجوع والحب والحرب" للكاتب عزيز ضياء 1410هـ، و "بداياتي في الصحافة والأدب" للناقد علي العمير 1413هـ، ويفهم المتلقي أن الكتّاب من خلال هذه العناوين المباشرة يحكون قصصهم وتجاربهم الشخصية، ولو كان ضمير المتكلم – حسب رأيي – تقنية قد يستخدمها الراوي للتشخيص؛ حين يقوم بالحوار الداخلي (مونولوج) والتساؤل، كالذي رأينا في رواية "خادم الوطن" على لسان الشخصية الرئيسة (نور) مستحضرًا ما يتلقاه متخصصو اللغة العربية والدراسات الإسلامية من مشقات بعد تخرجهم: "لَم أدر لِم هذا الكدّ والجدّ المستميت في طلب العلوم العربية، مع أننا – طلبة نيجيريا – مستيقنون بأن مستقبلنا غير مضمون في البلد؟!"(39) (الهجري، ص ص 8 – 9). فهذا الاختيار اللغوي (ضمير المتكلم) هنا لا يخرج العمل من ملّته الروائية إلى كنف السيرة الذاتية.

فالرواية التي تعد حكاية موضوعية، قد تشوبها ملامح معينة توحي بواقعيتها وتجربتها الذاتية، ولا تخرجها هذه العناصر والمقوّمات الذاتية من دائرتها وجنسها الإبداعي. وربما هذا سبب ولادة مصطلحي (رواية السيرة الذاتية) و (السيرة الذاتية الروائية)، "وهما مصطلحان يعنيان غالبًا عند كثير ممن يتبناهما أن الكاتب يستخدم الشكل الروائي قناعًا لكتابة سيرته الذاتية؛ لأسباب كثيرة يتعلق كثير منها بالرغبة في الهروب من الرقابة بكل أنواعها الذاتية والأسرية والاجتماعية والسياسية"(40) (الغامدي، ص ص 145 – 146). فعدم الرغبة في الكشف عن الهوية لأغراض فنية أو غير فنية، قد يقود بعض الروائيين إلى اتخاذ هذا الأسلوب المقنّع سلاحًا للبوح بما يعانيه في مجتمعه، فهو أسلوب تحايل ومراوغة؛ إذ كانت مثل هذه الأعمال الأدبية تتسع لقراءات متعددة، بل يقرأها كل قارئ حسب ملكته اللغوية وقدرته التأويلية. ولعلنا ننصف ونوفّق بين هذين الجنسين الأدبيين (الرواية والسيرة الذاتية) إذا التحما؛ فنقول بمصطلح آخر يكون مركزًا ومختصرًا، بدلاً من رواية السيرة الذاتية أو السيرة الذاتية الروائية، وهو (الرواية الذاتية)، وتكون نوعًا من أنواع الرواية المتعددة، وليست جنسًا أدبيًّا جديدًا، وتختلف بالضرورة عن الرواية الواقعية، التي تعنى بالحدث الذي وقع فعلاً، أو ما يمكنه حدوثه.

خاتمة:

إن التداخل الأجناسي في العمل الروائي النيجيري يعكس اجترارًا لما قد دفن لدى الروائي من فنون سردية متنوعة، فالمستعربون النيجيريون مولعون بالأدب العربي شعرًا ونثرًا، ونجد آثار هذه المرجعية الأدبية في منجزاتهم الروائية. كما كان لغياب الوعي الفني الدقيق لديهم دوره في التلاقح الأجناسي، فالرواية المكتوبة باللغة العربية – بالنسبة إليهم

– حديثة النشأة؛ فلم تتجاوز عقدين ماضيين، فلا تزال أعمالهم مفتقرة إلى النضج العلمي والقيمة الفنية. كما أثرت المكانة الريادية للمسرح الفني منذ فجر التعاليم الغربية في البلد في هذه الإنتاجات العربية؛ فتداخلت خصائصه مع غيره من الفنون الأدبية. ولعلنا نلخص توصيات هذا البحث فيما يلي:

– ضرورة اطلاع الروائيين النيجيريين على أكبر قدر ممكن من الأعمال الروائية العالمية.

– افتقار الرواية النيجيرية العربية إلى مزيد من المحاولات الإنتاجية.

– نشر هذه الأعمال المحلية في دور النشر العالمية؛ لتخرج من الحدود المكانية المصغرة.

– الاستفادة من التعدد المرجعي؛ لخلق الخطاب الروائي المهذّب.

– حتمية اطلاع الروائيين النيجيريين على الأجناس الأدبية السردية المختلفة.

– ضرورة محاولة النيجيريين الدارسين في الدول العربية ولوجَ بحر الإبداع الروائي.

قائمة المصادر والمراجع

Adam Yahya AbdulRahman Alfulaniy, "The Shepherd", Daar Alhijrah, Kano, Nigeria, 2009.

-Adam Yahya AbdulRahman Alfulaniy, "The People of Repetition", Faity Prints, Nigeria, 2009.

Adam Yahya AbdulRahman Alfulaniy, "On The Road", Wahbah Library, Aljumhuriyyah Street, Alhabideen, Cairo, Second Edition, 2017.

Ibraheem Mansour, "Reading of Self-Biography in Arabic Literature", Masr Alarabiyyah for Publishing and Distribution, Cairo, First Edition, 2011.

Edwar Alkharrat, "Daybreak of Drama: Studies of Drama's Establishment", Daar Albustaaniy for Publishing and Distribution, Cairo, 2003.

Todorov Tzvetan, Kohin and Goldman, "Story – Novel – Author", Translated and Introduced by Khairey Daomah, Reviewed by Seyyid Al Bahrawiy, Cairo, Daar Assharqiyyat for Publishing and Distribution, Arabic First Edition, 1997.

Jameel Abdullah Al Kanawiy, "Pay with The Best", Isma Prints, Kaduna, Nigeria, 2004.

Hamid Mahmoud Al Hijriy, "National Service Corp", Alabi Printing Production, Ilorin, Kwara, Nigeria, 2008.

Hasan Gareeb Ahmad, "Advanced Aesthetic and Technical Arts in Short Story", Arabic Books Series, Egypt.

Husain Al Munasarah, "Narrative Glare: Approaches from Saudi Narrative Speech", Modern World of Books, Irbid, Jordan, First Edition, 2010.

Solih Muheedh Al Gamidiy, " Self Writing: Studies of Self-Biography", Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco, First Edition, 2013.

Al Tohir Ahmad Makkiy, "The Short Story: Study and Collections", Daar Almaharif, Corniche Al Nail, Cairo, Eighth Edition, 1999.

Abdul Azeez Shubayl, "Genres Interference Theory in The Prose Heritage: The Controversy of Attendance and Absence", Daar Muhammad Aliy Al Hamiy, Sfax, Tunisia, First Edition, 2001.

Abdul Kareem Isa Al Sorim, "Arabic Theater in Nigeria: Foundation and Modern Improvements with Criticism Breaks", The Series of African Arabists Production, First Edition, 2016.

Abduh Dayab, "Dramatic Authorship", Daar Al Ameen for Printing, First Edition, 2001.

Izzuddeen Ismahil, "Literature and its Arts: Study and Criticism", Daar Alfikr Al Arabiy, Cairo, Ninth Edition, 2013.

Izzuddeen Al Munasarah, "Literary Genres According to Poetry Comparison: Production Reading", Daar Al Rayah For Publishing and Distribution, Amman, Jordan, First Edition, 2010.

Ali Solibiy Al Marsoumiy, "Literary Speech Structure: Poetry and Narrative Figurines", Daar Gaidah For Publishing and Distribution, Jordan, First Edition, 2018.

Ali Hushri Zayid, "About Modern Arabic Poetry Structure", Ibn Seenah Library, Cairo, Firth Edition, 2002.

Umar Al Dasukiy, "The Theater: Its Foundation, History and Origins", Daar Alfikr Al Arabiy, Cairo.

Muhammad Najeeb Al Himamy, "Selfishness in Narrative Speech: Perception, Sparring and Argument", Daar Muhammad Ali for Publishing, Sfax, Tunisia, First Edition, 2011.

Murtadha Ibn Abdul Salam Al Haqeeqy, "Al Zahra Journey", Binkeshin City, Plateau State, Nigeria, First Edition, 2012.

Mashoud Qasim, "Receiving Aesthetics: References Knowledge and Procedural Mechanisms", The Modern World for Books, Irbid, Jordan, 2019.

Moajb Al Hadwaniy, "Place Formation and Threshold Shades", Literary Club, Jeddah, 2003 .

Arwah Muhammad Robeeh, "Literary Genres and Its Interference: Criticism View", Literary Criticism and Humanity Conference, College of Arts and Humanity, Fes, Morocco, 2017.

Reasearch on "Introduction on Literary Genres Theory", Al Mahrifa Syrian Journal, Damascus, Syria, Num 177, November 1976.

Husain Lon Bello, "Sociology Study For Nigerian Arabic Novel: National Service Corp as Case of Study", Supervised by Professor Yahya Imam Sulaiman, For Obtaining Master's Degree, Bayero University, Kano, Nigeria, 2018.

Sofiyyah Swadgo, "Narrative Text Structure in Adam Yahya Al Fulaniy Novels: On The Road, The Shepherd and The People of Repetition as Case of Study", Supervised by Doctor Koni Solihu, For Obtaining Master's Degree, Islamic University, Niger, Academic Year 2018 – 2019 .

Alyah Abdullah Al Amri, "Saudi Novel Between Tenweer and Tekfeer: Social and Historical Reading" Al Manhal Journal, New York, Second Vol, 2009.

Mary Luiz Pratt, "The Short Story: Length and Short", Translated by Mahmoud Hayyad, Al Fusuul Journal, Egypt, Second Volume, Num 4, July – September, 1982.

Huda Ali Kathim, "Fine Art and Its Representations in Theatrical Performance", Al Qadisiyyah University, College of Fine Arts, Department of Educational Art, Iraq, 2018 .