# «في النصّ والقراءة والأجناس الأدبيّة»

مصطفى الكيلاني

## (١) المنهاج في قراءة الأجناس الأدبية.

«النصّ» و«الجنس الأدبيّ» و«القراءة» ثالوث يهدم خطوط التواصل الدلاليّ المعتادة كما يظهر في علاقة التوجُّه: «من. . . . إلى. .» أو العطف بالواو مُرُوراً «بالنصّ» و«الجنس» في آن أو العطف «بأَوْ»: «النصّ أو الجنس» تنقّلا عَبْرَ النصوص التي هي وقائع، وارتباطاً بالجنس الذي هو حتماً مفهوم مُسَبَّق ونتيجة شِبْهُ منتظرة، فَيَسْتَوي الوَضْعَان: نصّ تابع لجنس أو جنس قائم أو مُتَشَكِّل في نصّ. . وَإذا سَلَّمْنَا بأَنَّ الشعريَّة كما يُعَرِّفها جيرار جينات (Gérard Genette)[1] هي «علم» قديم وحديث جدًّا في آن فإنَّ قضايا دراسة الأجناس الأدبيَّة مواضيع «قديمة حديثة»: تكتمن الأجناسُ المعاصرة آثارَ أجناسٍ قديمة وتُشَدّ مفهوميّاً إلى مجموع افتراضات تستلزم وَضْعَ المُسَلَّم المعرفيّ قبل النصّ أو إعادة النصّ إلى مُسَلَّم هو الجنس الذي هو مَجْمَع صفات أدبيَّة يكون بها ذاتاً متفرِّدة تختلف عن كيان ذات أخرى. . وحينما تُدْفَعُ دراسة الأجناس الأدبيَّة عامَّة نحو سؤال العلاقة بين الجنس والنصّ[2] يكون الخروج حَتْمًا من سياق «النَّظريَّة الأدبيَّة» إلى المجال المعرفيّ حَيْث التجاذب على أشدّه بين النصّيَّة والمفهوم الأنطولوجي، بين «الواقع والعادة»، بين «المُتعدِّد والواحد»، بين «اللاَّ ـ مُسَمَّى والتسمية» تُشَرِّع الحدود بين شتَّى النصوص وَتُقارن بَيْنَ نَصٍّ وآخر.

هل لقراءة الأجناس الأدبيَّة منهاج مُحَدَّد؟.

تُعَدُّ هذه القراءة في صميم «تاريخ الأدب»، الذي هو تاريخٌ لَيْسَ في الواقع سوى خَطٍّ أُفُقي يَشُدّ ظواهر النصوص الأدبيَّة إلى نظام تَوَاصُليّ يُعَقْلِنُ ارتباط الحادِث بالمُنْقَضي وَيَسْعَى إلى إبانة علاقة الأصل بالفرع الَّذي يُمْسي في غَمْرَةِ تَكَرُّرِ الفعل الإبداعيّ أَصْلاً يَتَهيْكَل باستمرار في سيرورة الكتابة ولا يستقّر في وضع واحد، كذلك تكون القصيدةُ قصائد والروايةُ رواياتٍ وَيَنْهَدّ الواحد تماماً في غمرة المُتَعَدِّد، وإذا الأجناسُ في الأدب العربيّ من قصيدة وَمَثَل وخُطبة وَخَبر وسيرة ومجلس أدبيّ ومقامة ورسالة نصوصٌ قديمة تولَّدت عن نصوص سابقة انقرضت، وهي مجالات يتقاطع خلالها الشفويّ والمكتوب وَتُوَلِّد نصوصاً لاحقة تشكَّلت في أجناس مُحْدَثَة كالرواية والقصَّة والترجمة الذاتيَّة والمُذكِّرة. . . وقد تُرَدُّ هذه النصوص أيضاً في تَصَوُّر مُخالِف إلى مُوَلِّد آخر هو مركز الآداب الغربيَّة، فَيَسْتَحيلُ عند ذلك ربط الحادِث بِسَالِفٍ وَاحِدٍ وإنَّما هو الرجوع إلى أَصْلَيْنْ يلتقيان في سيرورةِ تَطَوُّر المُجْتَمَعات العربيَّة ضِمْنَ كيان مشترك ليس إحْياءً للأدب السرديّ العربيّ القديم وللقصيدة التراثيَّة فحسب، وَلَيْسَ الأدَبَ السرديَّ الغربيّ بواجهاته المتعدِّدة أو الشعر في تعدُّد أشكاله التعبيريَّة يُنْقَلان في آن إلى ذَاتِ الحدث الإبداعيّ العربيّ بل هو تركيب تتفاعل داخله آداب سرديَّة وشعريَّة مختلفة قديمة ومُحْدَثة أسهمت فيها شعوبٌ وحضارات اكتمنتها رَحِمْ اللغَّة الجماعيَّة قبل أن تستقطبها لحظة الفعل الكتابيّ الفرديّ وأثناءه، وإذا النصوص المعاصِرة من سرديَّة وشعريَّة بُنًى مُحْدَثة تتفاعل داخلها أزمنة وقيم جماليَّة ورُؤى مختلفة تضرب أشواطاً في الزمن المنقضي وتُبْحر في العصر الذي تنتمي إليه خارج الفضاء المجتمعيّ المُغْلَق بَحْثاً عن كونيَّة رَحْبَة تمتدّ في الـ «هنا» العالميّ و«الآن» بعُمْق الذات الإنسانيَّة. وكأنَّ الخطّ المرئيّ الذي هو تاريخ الأجناس التقريبيّ حركةُ تَوَالُد يكون المُتَعَدِّدُ داخلها أَصْلَ الواحد، والواحدُ ينقسم بمرور الزمن إلى مُتَعدِّد، فَتُفْضي الحكاية المُطَوَّلة وحوارُ المَجالس الأدبيَّة وأدب التراسل والسيرة والحديث والرواية الكلاسيكيَّة الغربيَّة من النشأة إلى القرن التاسع عشر[3] إلى ميلاد رواية عربيَّة شهدت مراحل نُمُوّ ذاتيّ على امتداد قرن من الزمن ـ تقريباً ـ كما يتولَّد عن القصيدة العربيَّة القديمة في نقلاتها

الكبرى واتّجاهاتها إضافةً إلى الشعر العالميّ بتفرّعاته المختلفة نصٌّ شعريّ عربيّ مُتعدِّد يخترقه صراع حادٌّ بين القديم والمُحْدَث تَوْقاً إلى شعريَّة كتابيّة تعيد للّغة بدائيّتها الخلاّقة وتفتح لحظة الكتابة على «الآن» والـ «هنا» بعيداً عن شعريّة النظم ونماذج التعبير المُتكرِّرة... غير أنَّ الخطّ المرئيّ الذي هو تاريخ الأجناس نظام سيرورة يفترض مُسْبَقاً الخروج عن أيّ تَشَكُّل بنيويّ أو حضور ذاتيّ فاعل تماماً كالحركة الخاضعة قبليًّا لقانون العِلّيَّة أو التضادّ، فهو المُطْلَق الساكن يُوهِم بالحركة وَلَيْسَ سوى المثال يكتسح مجال الواقع وَيُفْقِدُه أساسَ التعدُّد الذي به يكون واقعاً حركيًّا...

كيف ننتقل في دراسة أجناس «الأدب العربيّ المُعاصر» من الخط الظّاهِر إلى «الماوراء» المُفْتَرَض حيث التاريخ زمن نصيّ والمجتمع هو مجتمع النصّ المقروء و«النظام» حركة لا تخضع لمُسَبَّق فكريّ والنصّ المُجْمَل - الّذي يَبْدُو وَاحِداً متماسكاً في لحظة القراءة - نصوصٌ مُتَجَمِّعة، تتلازم وتتداخل تتآلف وتتباعد في الآن ضمن نسيج لغويّ مُتَفَرِّد هو ذاتُ النَّص، بناءٌ خاصّ، مشروعُ تَقَبُّلٍ مَفتوح باستمرار على لحظة القراءة المُنْحَدِرة من دَفْق الآتي؟ لا يُمْكِن لدراسة الأجناس الأدبيَّة - عامَّة - إلا إن تكون خاضعة للمقارنة، تتَّخذ الخطّ المرئيّ (تاريخ تطوّر الكتابة الأدبيّة) مدخلاً إلى الأبنية النصّيَّة لِمَعْرِفَة العناصر التركيبيَّة وملامح فِعْلِيَّة الخطاب الخاصَّة... وبهذا التوجُّه إلى ما وراء الخطّ الظاهر تكون القراءة مُقَارَنَة تَنَاصّيّة تبحث في مختلف الترابطات داخل أيّ بِنَاءٍ نَصيٍّ وتنتقل من خَانَة دَلاليّة إلى أخرى بحثاً عن مرابض الإدلال (Signifiance) للكشف عن شبه المُحْتَجِب وَمُلامَسَة المُحْتَجِب حيث الدلالة تَتَنّ[4] لا يُقرّ الترابط المباشر بين الدَّال والمدلول بَلْ يفتح دَوْريَّة الازدواجَ والتلازم الثنائيّ على أنفاق هي «مدلول» يُفَجِّر الدلالة في مُتَعَدِّد لا نِهائي ويُفضي الكلام إلى «ما وراء لغويّ» تستعيد اللُّغة خلاله بدائيّتَهَا الخَلاَّقَة ضِمْن كيان حركيّ من الفعليَّة الناطقة، وإذا دراسة الأجناس الأدبيَّة عامة بهذه الملاحظات المدخليَّة المختصرة شموليَّة المفهوم والمنهاج القرائيّ تَتَنَزَّل حتماً ضمن خطّ من التواصل التاريخي يكشف بلغة الترسيم عن ارتباط المُحْدَث بالمُنْقَضي جِزءاً من المُحْدَث حاضراً مُبَدَّداً فاقِداً لِتَمَرْكُز أنا - الفعليَّة فيه، يحمل أصداء جِنْسٍ أو أجناس هالكة تركت آثارها وانقرضت من حيث هي ذوات أجساد لها بُؤرُهَا الخاصَّة وتشكّلاتها البنيويَّة المتفرِّدة... أمَّا المحتجب في البعد الثالث من قراءة الأجناس فإنَّه وجه للاستحالة يُمسي عِنْدَ فِعْلَ الحَفْر إمكاناً للفهم لا يَتَحَقَّق بعضه إلاَّ بالجهد التأويليّ (Herméneutique). فيكون البحثُ في الأجناس مُقَارَنَةً في سياقه العام، تَنَاصّيًّا في نزوعه إلى تفكيك النصّ المُجْمَل، تأويليًّا في أبعاده الحضاريَّة، يَنْزَع إلى إن يكشف عَبْر وجود النصّ عن نصٍّ للوجود[5]. وبهذا الجمع بين المقارنة والتفكيك التناصيّ والحفر التأويليّ يفقد المنهاج تناظمه القائم على وحدة التصوّر والاتجاه وَيُمْسي مَجْمع أفكار يتعسَّر المُؤالفة بينها والقراءة التجريبيَّة إذ المقارنة تستلزم تحرّكاً بين النصوص وفوقها في حين تكون المقارنة التناصّيَّة استحضاراً لما يمكن التوصّل إليه بذاكرة القراءة الآنيَّة عند اختراق مجال النصّ الواحد، أمَّا التأويل فإنَّه الافتراض يتحدَّد في سياق مَوْقِعيّ هو النصّ وَيُحيل عَلى سياق آخر فكريّ ينبعث من النصّ ويُشَدُّ بعضه إلى ثقافة صاحب التأويل.. وبهذا التعدّد يصبح المنهاج مشروعاً لا يتحقَّق منه إلاَّ القليل عند حدوث الفعل القرائيّ ويكون الجنس الأدبي صَدى وقائع نَصِّيَّة، يَضْمَحِّل تماماً عند التوغّل في خصوصيَّة النصّ المقروء..

هل دراسة الأجناس بَعْدَ هذه الملاحظات الأوَّليَّة معركة فكريَّة خاسرة توهم بأنَّها في صميم المشغل الأدبيّ وهي خارجة عنه إلى حيِّز معرفيّ يصعب بل قد يَسْتَحيل ضَبْط مداره؟.

هل تستلزم الشعريَّة المعاصِرة إعادة طرح القضايا المُتّصلة بالأجناس الأدبيَّة قديمها وحديثها؟.

هل تحتاج الشعريَّة العربيَّة المعاصِرَة إلى نظريَّة الأجناس الأدبيَّة استقراءً للتراث وَبَحْثاً في أدقّ خصائص التجربة الإبداعيَّة الراهنَة وتأسيساً نظريًّا للكتابة الأدَبيَّة مُسْتَقْبَلاً؟

## (٢) النصّ، التناصّ، الجنس الأدبيّ.

إذا عُدْنا إلى «لسان العرب» لابن منظور [6] توزَّعت دلالة «نَصَّ» في حقول مختلفة. إنَّ الجذع المشترك: «نَصَصَ» الَّذي يتفرَّع منه الفعل «نَصَّ» ينقسم إلى عديد التوظيفات منها ما يُقارب «النصّ» بدلالاته المعاصِرة، ومنها ما يَنْأَى عنه إلى مجالات أخرى. فالنصّ - إذا جمعنا السياقات القريبة دلاليًّا من هذا العصر - هو الظهور: «نَصَّ الحديث يَنُصُّه نَصًّا: رفعه، وكُلُّ ما أُظْهِرَ فَقَدْ نُصَّ». وقد يصل الظهور إلى حدّ «الفضيحة» (الظهور إلى حدّ البروز) كَأَنْ يُخْرَجَ النصّ من حيّز الكتمان: «اللاَّ - وجود» إلى الوجود المُنْكَشِف: «ووُضِعَ على المِنَصَّة أي على غاية الفضيحة والشُّهْرة والظهور» والنصّ هو التراكم (الكثافة أو التراصّ): «وَنَصَّ المتاع نَصًّا: جعل بعضَهُ على بَعْض». والنَّصّ هو «التحريك (حركة): «النصّ التحريك حَتَّى تستخرج من الناقة أَقْصَى سيرها»، و«النصّ والنَصِيص: السير الشديد والحثّ».

وَالنَّصّ هو اكتمان معنى (وُجود معنى خلف الظاهر): «ونصّ الرجل نصًّا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده» والنصّ أقوى الجهد: «وكذلك النصّ في السير إنما هو أقصى ما تقدر عليه الدَّابة». والنصّ استواء (ضرب من التناسق أو التناظم): «وانتصّ الشيْء وانْتَصَبَ إذا استوى واستقام».

تَتَنَزَّل هذه الدلالات في نسق واحد: النصّ هو الظهور، التراكم، الحركة، سياق مُحَدَّد يحمل معنىً، ضربٌ من التناسق. غير أنَّ الاستناد اللّغوي أي النصّ باعتباره نسيجاً لغوياً وجهازاً مفهوميًّا لا يعني شيئاً في «لسان العرب». أمَّا النصّ (Texte) في التوظيفات النقديَّة المعاصرة[7] فإنَّه نسيج كلمات يقترن مفهومه بالكتابة وتُعرّفه

الموسوعة العالمية «بأنّه «سلاح ضِدَّ الزمن والنسيان وحيل الكلام». إنَّ الكلام يظهر فجأةً ثمّ يختفي، أما النَص فلإنّهُ مكتوبٌ يتواصل في الوجود، وهو مُقْتَرن بمؤسَّسات. . لقد تحوَّلت كلمَة «نصّ» في اللّغة العربيَّة من الاستعمال الأداتيّ المباشر إلى استعارة كبرى تُماثِل Texte بالفرنسيَّة. وإذا كان فقه اللّغَة قديماً هو الَّذي يهتمّ بالنصّ بَحْثاً عن الحَقيقة فيه الَّتي هي حقيقة ماورائيّة في الأساس فَإنَّ اللّسانيّات هي الأرضيَّة الأولى تقوم عليها البنيوية ومرجع القراءة المُعَاصرة الأَسَاسي. . ولئن اهتَمت اللّسانيات بدراسة الجملة (الصَوْت، اللَّفْظ، التَركيب) فإنَّ البنيويَّة سعت إلى تطوير الأدوات اللّسانية منذ دي سوسير (De Saussure) وسعت إلى البحث في علاميَّة النصّ عامَّة. إنّ النَص جهاز لسانيّ متداخل التركيب يجمع بين كلام يُوَجَّه مباشرةً قَصْدَ الإعلام مع ملفوظات مُتَنوّعة يتضمَّنها الخطاب الواحد. وإذا عُدْنا إلى تعريف «الموسوعة العلمية[٨] للنصّ الأدبيّ وهو من إنجاز رولان بارط (Ronald Barthes) الّذي استند فيه على جوليا كريستيڤا (Julia Kristeva) اتّضح لنا النصّ ممارسة ذات دلالة، وهو بناء يتوالد تبعاً لقوانين تسكنه في الدَّاخل وتقضي بالتواصل بين المكتوب والقراءة، والنصُّ إدلالٌ (Signifiance) والنصّ تَنَاصّ[٩]. فالدَّلالة لا تَتَكَوَّن تبعاً لمادَّة الدالّ بل إنَّ التنوّع أو الاختلاف هو الأساس الّذي انبنت عليه العلاميَّة. إنَّ التَعَدُّد هو الَّذي يُقرّ ذات المتلفِّظ الذي لا يستقرُّ في أداء (Énonciation) واحد بل إنه مقترن بخطاب الآخر. . ونتيجة لهذا التعدّد لا تكون الدلالة ظاهرة تجريد لغويّ كما ذهب إلى ذلك دي سوسير بل إنّها تندرج ضِمْنَ عمليَّة يلتقي فيها المُتَكَلِّم بالآخر والسياق المجتمعيّ. وليست الذات (الفاعلة) المتكلّمة في هذا المجال كلاسيكيَّة الدَّلالة مُجرَّدة المفهوم وإنَّما هي ذات واقعيَّة تتبدَّى في المُمارسة، أداتيّة تدعم طاقة اللّغة النشيطة، تستلزم رَصْدَاً لحركتها في الواقع التطبيقيّ بعيداً عن الإطلاق الّذي يعود بالذات إلى تعميم الكوجيتو الديكارتي وإلى مختلف المفاهيم الإطلاقيّة السابقة. أما اللّغة في الواجهة الثانية من تعريف النصّ فإنّها الانتقال من حيّز الإطلاق إلى مجالٍ من التخصيص، فيكون النصّ خلقاً جَدِيدَ اللّغة، وتتعدَّد القراءات، وفي ذلك التعدُّد يتّضح معنى التوالد الّذي يقضي بأَنْ يكون النصّ بناءً مُنْفَتِحَاً باستمرار، لا ينحبس في سجن دلاليّ واحد.

ويمكن الخروج في تعريف النصّ ضمن الواجهة الثالثة من قواعديّة(Canonique) الدَلاَلَة الواحدة إلى الإدْلال حيث يتخلَّص فاعل النصّ من منطق أنا الكوجيتو وينخرط في مجالات منطقيَّة أخرى. . . إنَّ الإدلال ـ بخلاف الدَّلالة ـ لا يمكن حَصْرُهُ في التواصل والظهور والتعبير، وهو يضع الفاعل ـ سواء كان مُؤَلِفاً أو قارئاً ـ داخل النصّ في صورة ضياعٍ يبحث له عن المتعة. . . ويستدلّ بارط «بالنصّ الظاهر» (Phéno - texte) و«النصّ التكوين» (Géno - texte) كما ظهرا في كتاب «ثورة اللّغة الشعريَّة» لجوليا كريستيڤا[١٠]. إن «النصّ الظاهرة» مقترن بالملفوظ (Énoncé) من حَيْثُ هو تركيب لسانيّ (أصوات، ألفاظ، تراكيب. . .) ولا ينفتح على الأداء (Énonciation)، وهو ـ باختصار ـ موضوع العلاميَّة الخاصّ في حين يعمق «النصّ ـ التكوين» ليشمل أدقّ العمليَّات المنطقية الخاصَّة بتَكَوُّنِ ذَاتِ الأداء، إنَّه المَوْضِع حيث يَتَهَيْكَلْ «النصّ الظاهرة» فلا يُمَثِّل بنية بل تَنْيِناً لا يمكن تحليله بِعِلْم النفس التحليليّ لِأَنّه ليس مَكْمَن اللّاوعي. . . لقد تجاوزت علاميَّة الدَّلالة (Sémanalyse) بالإدلال و«النصّ التكوين» ـ ضمن رؤية ابستيمولوجية ـ العلاميَّة التقليديّة الّتي تبحث فحسب في بناء الملفوظ (Énoncé)، وَاكتشفت أنَّ النصّ تناصّ. ذلك أنّه يُعيد تَوْزيع اللّغة. يتضمَّن أجزاء نصوص أو خيالات نصوص. . . . إنَّ التناصّ إقرار بأنّ للنصّ تركيباً خاصّاً يختلف به مفهوميًّا عن العمل الأدبي (L'œuvre) إذ يُعَرَّف العمل عند بارط[١١] بأنّه موضوع مُحَدَّد يستقرّ وجوده في موقع فيزيائيّ كَأَنْ يُوضع على أحد الرفوف المكتبيَّة في حين يُمَثّل النصّ حقلاً منهاجيًّا (Méthodologique). وإذا كان «العمل الأدبيّ» يتضمّن النَص وينفتح على المحيط التاريخيّ والمجتمع فإنّ «النصّ» تركيب لغويّ يُعَرَّفُ أساساً بالإدْلال. . .

هل النصّ بعد هذه الملاحظات المعجميَّة مُرادِفٌ للجنس الأدبي؟.

هل الجنس أقرب إلى «العمل الأدبيّ» منه إلى النصّ؟.

كيف تتباعد المسافات وتتقارب بين النصّ والجنس الأدبيّ؟.

## (٣)الأجناس الأدبيَّة بين التُرَاثَيْنِ النَقْدِيَّيْنِ: الإغريقيّ والعربيّ.

كيف نظر الإغريق إلى الأجناس الأدبيَّة؟ هل غياب التسمية في النقد العربيّ التراثيّ يعني انتفاء وعي الأجناس الأدبيَّة العربيَّة قديماً؟ هل تلتقي التسمية الإغريقية في مَوَاطِنَ بوعي الأجناس الأدبيَّة العربيَّة إن وُجِد؟.

يَضَع أفلاطون وأرسطو تقسيماً للأجناس تبعاً «لنمط المحاكاة». وإنْ بَدَا الربط بين «الجنس» و«النمط» من جهة وبين الجنس والواقع الأدبيّ الّذي هو «النصّ» على سبيل الافتراض من جهة ثانية أقرب إلى التبسيط منه إلى التداخل والعُمْق المفهوميَّيْن فَإنَّه يُمَثّل نقلة خطيرة في نظريَّة الأدَب قديماً. . . إنَّ الأجناس في الأدب الإغريقي وإنَّ تنوعَّت فإنها شعريَّة تُشدّ إلى جذع واحد وتتفرَّع إلى ضروب من القول الشعريّ. إنَّ من أبرز مُنَظِّري الأجناس الأدبيَّة الكلاسيكيّين أرسطو وهوراس(Horace)، وإليهما تعود الفكرة القائلة بأنَّ المأساة (التراجيديا) والملحمة (Épopée) هما من أهمّ النماذج إذْ تعود إليهما مُختلف الأجناس[١٢]. وقد نجد الجُذور الأولى لنظريَّة الأجناس الأدبية في «الجمهوريَّة» لأفلاطون. . إنَّ طرد الشعراء من «مدينة» أفلاطون يُرَدُّ إلى اعتباريْن أَسَاسيّين: يتمثّل الأول في محتوى

الأعمال: اللوغوس (Logos) الّذي هو مبعث الأخلاق الفاضلة، وليس للشاعر أن يُبْرز النقائض لدى الآلهة والأبطال، ويُفَسَّر الاعتبار الثاني بالشكل (Lexis) الّذي يهوى نمط التَمثُّل... إنّ أيّ قصيدة هي الحكاية (Diégésis) لأحداث مَرَّت وانقضت، أَوْ حاضرة، أَوْ ممكنة الوقوع مستقبلاً. ويمكن لِهَذه الحكاية أن تتّخذ أشكالاً ثلاثة: أن تكون سرديّة مطلقة أَوْ تكون مُحاكاة كالمسرح عن طريق الحوار بيْن الشخصيّات أو مختلطة تَجْمع السرديّ بالحركيّ كما يظهر ذلك في أعمال هومير (Homère). فالإدانة للشكليْن الثاني والثالث صريحة في «جمهورية» أفلاطون، ومعاداة الشعراء مُعلنةٌ لما يتّصف به الشكلان من احتواءِ مواضيع لاأخْلاقيّة... لقد اهتمّ أفلاطون بالشعر السرديّ في دلالته العامَّة ولم يبحث في الشعر الغنائيّ دون نَفْيٍ له، وكان دافعه إلى ذلك الاعتقاد بأنّ الشعر تَمْثُلٌ، مُحاكَاة.. ولم يهتمّ أرسطو في كتابه «الشعريّة» ـ شأن أفلاطون ـ بالشعر الغنائيّ.

إنّ الشعريّة القديمة بهذا التوجّه إلى «المحاكاة» وظيفة أدبيّة لا تنفصل عن أخلاق مجتمع، تُجَسِّم علاقة التَفاعل بَيْنَ الذات ومحيطها وتُشَرِّع قِيَماً جَماليَّة لها أُسُسُها الأخلاقيَّة تتبدَّى في المُفاضلة بين الأجناس. ولا يُمكن إدراك ذلك إلاَّ بالرجوع إلى «نظام الأجناس» الّذي يستلزم فصلاً مفهوميًّا بَيْنَ «النمط» و«الجنس»، فلا يكون الشعر شعراً عند كُلٍّ من أفلاطون وأرسطو إلاَّ إذا كان تسجيليّاً، وليس «النمط» دلالة على «الشكل» كما هو الشأن في المقابلة بين الشعر والنثر أو بَيْنَ أصناف الشعر بل إنَّه يَخُصُّ وضعيَّة الأداء (Énonciation)[13]...

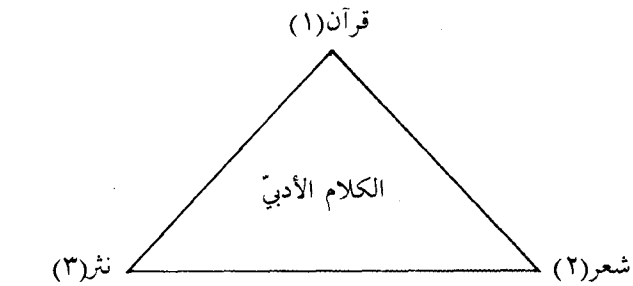
يعود جينات إلى كُلٍّ من أفلاطون وأرسطو وتتأكّد له إحالة النمط على الأداء الّذي هو «النصّ» في أدقّ حالات تفرّده إذ الشاعر في النمط السرديّ كَمَا يُعرّفه أرسطو هو المُتَكَلّم بنفسه في حين تكون الشخصيَّات هي المتكلّمة بذاتها أو بمعنى آخر يختفي الشاعر وراء شخصيَّاته في النمط الدراميّ. وتنبثق عن النَمَطَيْنِ النموذجيْن أربع درجات للمحاكاة هي «الأجناس»، فَيتفرّع الدراميّ إلى درجة عُلْيَا: التراجيديا وأخرى سُفْلَى: الكوميديا، كما يَتفرّع السرديّ إلى درجة عليا: المَلحمة، وثانية سفلى تتمثّل في جنس لا يُعَرّفه أرسطو بوضوح قد يكون وَجْهَاً من وجوه السرد الإضحاكيّ. وإذا قارنا بين النمطَيْن: الدراميّ والسرديّ بدا لنا الدراميّ في أعلى هرم القيمة الشعريَّة، هذا النفوذ الأعلى يُعلِّلُ بأنَّ التراجيديا كما يُعرّفها أرسطو هي محاكاةُ فعلٍ ذي مُستوى رفيع وكامل، محاكاة تُنجزها شخصيَّات بالحركة لا بالسرد، محاكاة تُؤَثِّر في «المتقبّل» وتُوَلّد الرأفة والخشية مَعَاً... ويتّضح لنا في المقارنة بين نظام الأنماط عند أفلاطون ونظام «الأنْماط» عِنْدَ أرسطو تركيب ثلاثيّ عند الأوّل: دراميّ، مختلط، سرديّ، وثنائيّ عند أرسطو: دراميّ سرديّ، وثنائيّ عند أرسطو: دراميّ سرديّ. وهو النظام النمطيّ الّذي سيكون المرجع الأساسيّ والأوّل في دِرَاسة الأجناس الأدبيَّة على امتداد العصر الوسيط إلى القرن الثامن عشر الميلاديّ[14] عِنْدَ ظهور نظريّة الأجناس عند الرومنسيّين.

ويمكن التوقّف عند وعي الأجناس العربي المُمْكن قديماً قبل استعراض أهمّ الإضافات النظريَّة الرومنسيَّة وما بعد الرومنسيَّة. لقد أقام العرب مفهومَهم الأدبيّ القديم على أسس معرفيّة تُحيلُ جُلّها عَلَى الفلسفة اليُونانيّة ومنطق أرسطو على وَجْه الخصوص[15]. فاقترن هذا المفْهوم بالبلاغة والبديع وَتَفَرّع إلى ثُنائيّات عديدة يُشرّعها منطق عقلانيّ يُؤْمن بالازدواج في كُلّ شيء.. يُرَدّ العَالم ـ في مفهوم الجاحظ للبَيَان ـ إلى «الحكمة» :كَوْن العالم بما فيه حكمة». ويتفرّع هذا الكون إلى «دليلَيْن»: الإنسان الّذي «يعقل الحكمة وغاية الحكمة» و«يستدلّ» «بالبيان»، ودليل ثان هو «الحيوان ـ الجماد» غير عاقل وهو لا يقدر على الاستدلال[16] وَيُشَدّ هذا العقل «إلى اتّجاهين»: «الله» مصدر التفرّع و«إدراك الحاجة» وما تدلّ عليه الحاجة من تفكير اجتماعيّ، كما يُقسَّم الكلام الأدبيّ إلى شعر ونثر على أن يُشار إلى «الإعجاز» القرآنيّ الّذي هو «نمط» خاصّ يهدم الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر من غير أن يكون شعراً أَوْ نَثْراً، ليس «الأصل» الّذي يتفرَّع إلى نَمَطَيْنِ في التعبير، وهو يَكْتَمِن بعض ملامح النمط النثريّ وبعض ملامح النمط الشعريّ وله ملامحُه الخاصَّة الّتي بها يكون قرآناً وليس نثراً أو شعراً. ويُمكن على هذا الأساس تَمَثُّل ما يمكن أن يُسَمَّى بالنظام النمطيّ العام الّذي تَتَولَّد عنه شبكةُ أجناس[17].

| | | |
|---|---|---|
| شعر | نثر | قرآن. |

وإذا أَعَدْنَا ترسيم هذا الثالوث النَمَطِيّ أمكن وضعه في شكل مُثَلّث (هرم) أو (خيمة) يكون «القرآن» أعلاها من حَيْث القيمة «الأدبيّة» إلى وَتَدَيْن: شعر، نثر، وَإِنْ بَدَا «القرآن» مُعَادِياً في بعض آياته للشعر والشُعَرَاء ضِمْنَ سياقات مُحَدّدة فَإنّ سُلّم القيمة الأدبيَّة كما يَتَبَدَّى في كتب النقد الأدبي القديمة للجاحظ وابن قتيبة والمُبَرّد وعبد الله بن المُعْتَزّ وابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجنّيّ وغيرهم يَضَع الشعر في منزلة ثانية بَعْد القرآن، وقد كان قبل الإسلام أساس البلاغة الأوّل تليه الخطابة الّتي هي نثر مُسَجَّع. ولم يُنَزّل القرآن في أعلى بناء القيمة إلاَّ بعد أن خاض المُعْتَزلة في قضايا عقليَّة ونقليَّة مختلفة يُعَدّ «الإعجاز القرآني» أَهَمَّها[18] وكَأَنّ ذروة البيان «حلم» أدبيّ يُنْشدُ ولا يتحقّق، وكلَّما تاقت نفسٌ واضِع البيان إلى بلوغه ارتفعت أساليبُه من غير أَنْ يقدر على محاكاته. وإذا أَقْرَرْنَا بأنّ للبيان عند العرب القدامى توظيفين: نفعيّ هو الكلام العاديّ، وإبداعيّ هو الكلام الأدبي[19] فإن النثر ـ على عكس الشعر ـ مجال يتعايش داخله النفعي والإبداعي، وهو نتيجةً

لذلك يتنزّل في درجة ثالثة من حيث تَراتُب القيمة الأدبية، فتُرَقَّم زوايا المُثلّث النمطيّ بناءً على هذا التراتُب كالآتي:

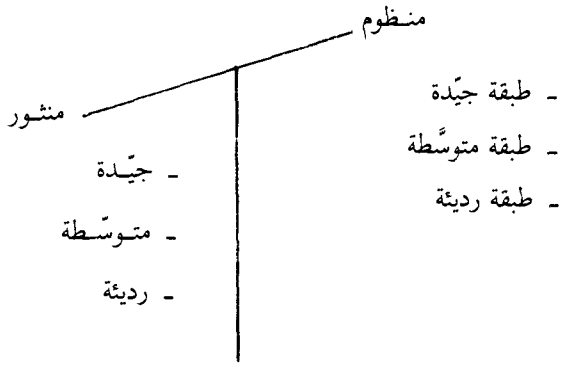



ولكنْ، هل يمكن أن يُعَرَّف الشعر بناءً على الاختلاف عن النثر؟ هل يجوز تفسير الواحد بالمُتعدّد إذ النثر توظيفات مختلفة؟ وهل يكفي الوزن والقافية للخروج من دَائرة الكلام المعتاد إلى المجال الإبداعيّ؟.

إنّ الشعر في تعريف ابن رشيق: «يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حدّ الشعر لأنّ من الكلام موزوناً مُقَفًّى وليس بِشِعْرٍ لعدم القَصْد والنية كأشياء اتّزنت من القرآن ومن كلام النبيّ (ﷺ) وغير ذلك مما لم يُطْلَقْ عليه أنّه شعر»[٢٠].

إنّ «القَصْد» أو «النية» سِمَة لِكَوْن الفعل الإبداعيّ اختياراً مُسْبَقاً لنمط الكتابة، اتّباعاً لمنهج واحد وإسْقَاطاً فوريًّا لنمط «النثر» وما يُمكن أن يتفرَّع عنه من أجناس. إلاّ أنّ «القَصْد» إنْ وُجِد بمفرده أمكنه تحويل الشعر إلى «صناعة» مُفْرَغَة من أيّ شعور. ذلك ما تفطنّ إليه ابن رشيق فأكمل التعريف بأن صرّح بالوجه الآخر الحافز إلى الصياغة: «وإنّما سُمّيَ الشاعر شَاعِراً لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لَمْ يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استظراف لفظ وابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وَجه عن وجه آخر كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة ولم يكن له إلاّ فضل الوزن[٢١]». وبهذا التعريف الثاني يكون الشعر شعراً بما يتفرَّد به من أسلوب خاص وقوانين تسكنه ولا تسكن النثر، وهو يُعرَّف إضافة إلى ذلك بالعدول (Écart) اعتماداً على أرسطو[٢٢]. إلاّ أنّ العرب لم يقتصروا على ثنائيّة الشعر والنثر في تمثّل «نظام الأجناس» (الأساس النمطيّ) بل أضافوا إلى التقسيم المُبَسَّط تَراتُباً أساسه المفاضلة، وإذا فصلنا القرآن «عن الشعر والنثر لما يُمثّله من ظاهرة استثنائية ولخروجه ـ في مستوى التنظير الأدبيّ فحسب ـ عن دورة التفاعل بين أساليب الكتابة فإنّ الشعر والنثر وإنْ تَفَاعَلا في واقع الصياغة الأدبيّة مع القرآن ـ فإنّهما يُمثّلان قاعدة أساسيّة لنظام تَراتُبيّ عَرَّفَهُ ابن رشيق باختصار كبير: «وكلامُ العرب نوعان: منظوم ومنثور. ولكلٍّ منهما ثلاث طبقات جيّدة ومتوسطة ورديئة فإذا اتّفق الطَّبَقَتَان في القَدْر، وتَسَاوَتَا في القيمة ولم يكن لإحْدَاهُما فَضْلٌ عَلَى الآخر كان الحُكْمُ للشعر ظاهراً في التَّسْمِية لأنّ كلّ منظوم أحسن من كلّ منثور من جنسه في معترف العادة. . . .»[٢٣].

ويُمكن تمثّل هذا التراتب كالآتي بعد الانفصال المفهوميّ عن القرآن تبعاً لمنطق صوريّ:




فاقتضت التسميّة والمفاضلة وَضْعَ الشعر في مركز أوّل في سياق شعريّة تُجلّ القصيدة وشَتّى أصناف الكتابة بالفصحى وتهمّش أيّ أدب شعبيّ يُصَاغ مُشَافَهَة وبالعاميّة[٢٤]. وإذا آلفنا بَيْنَ مواطن في «البيان والتبيين» للجاحظ[٢٥] ومواطن في العمدة «لابن رشيق» أَمْكَن تمثّل ما يُشبه شجرة الأجناس القديمة في أدبنا العربيّ. ولئن انصرف ابن رشيق إلى الشعر دون سواه لقيمته الأدبيّة الأولى فإنّه يكشف عن «أجناس فرعيّة» داخل الجنس الواحد الذي يُشَدّ إلى مطلق مفهوميّ شبيه «بالنمط» (من القصيدة إلى المنظوم).

ويذكر الجاحظ في سياق حديثه عن البلاغة مجموعة من الأجناس كالخطابة والقصص والشعر يُعَرّفها غالباً من حَيْث هي تعبيراتٌ ظاهرة ولا يكشف عن وظائفها الّتي بها تَكُون: «قال إبراهيم بن هانىء: من تمام آلة القصص أن يكون القاصّ أعمى، ويكون شيخاً بعيد مدى الصوت ومن تمام آلة الزَّمْر أن تَكون الزامرة سوداء. ومن تمام آلة المُغَنِّي أن يكون فاره البرذون برّق الثياب عظيم الكبر سَيِّىء الخلق ومن تَمام آلة الخَمَّار أن يكون ذمِّياً ويكون اسمه أدين أو شلوما أو مازيار أو أزدانقاذار أو ميشا ويكون أرقط الثياب، مختوم العنق. ومن تمام آلة الشعر أن يكون الشاعر أعرابيًّا ويكون الداعي إلى الله صوفيًّا. . .»[٢٦].

ويُخصّص مواطن عديدة في «البيان والتبيين» للحديث عن الخطابة يُشيرُ فيها إلى ما يَحُفّ بالوظيفة الخطابيّة ولا يتناول هذه الوظيفة بالدرس: «أوّل البلاغة اجتماع آلة البلاغة وذلك أنْ يكون الخَطيب رابطَ الجأش، ساكن الجوارح، قليل اللّحظ، متخيّر اللّفظ لا يُكلّم سَيّد الأمّة بكلام الأمّة ولا الملوك بكلام السوقة ويكون في قواه فضل التصرّف في كلّ طبقة ولا يدقّق المعاني كل التدْقيق ولا يُنقّح الألفاظ كلّ التنقيح ولا يُصَفّيها كُلّ التصفية ولا يُهذّبها غاية التهذيب. .»[٢٧]. والجديرُ بالاهتمام عند قراءة هذين المُقْتَطَفَيْن

تركيز الجاحظ على الحركة والهَيْأة في سياق الخطاب المباشر وإبانة أساليب التَعْبير الشفويّ ووصْف الأجناس «الشفويّة في ارتباطِهَا ببعض «الفنون». فلم يكن الوصف تحليلاً للوظائف وإنّما هو استطراد مُفادُه الإشارة الخاطفة إلى لحظة التعبير دون التوقّف عند وظيفته الأدبيّة. فلم يفصل بين الفصيح والعامّيّ في التعبير الأدبيّ والفّنيّ في حين أقام ابن رشيق حَدّاً بين «المنظوم» و«المنثور» واهتمّ بالمنظوم «تفضيلاً كَامِلاً له على المنثور تبعاً للعادة» : «كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية لأن كلّ منظوم أحسن من كلّ منثور من جنسه في معترف العادة. . .».

والأقرب إلى الاعتقاد أنّ النقد العربيّ القديم في اهتمامه «بالظاهرة البلاغيّة» لم يعمل صراحة على رَسْم شجرة الأجناس الأدبيّة تَبْعاً للتقسيم الثنائيّ : «منظوم ومنثور» بَلْ هي المواضيع» البلاغيّة المُسَبَّقة تستلزم بين الحين والآخر الرجوع إلى آيات قرآنيّة أو أبيات شعريّة يُسْتَدَلّ بها في سياقات عارضة. ونتيجة للمفهوم المُسبَّق لم تُعْتَمَد النُصُوص كاملة إلاّ نادراً، وذلك ما غَيَّب الواقع النَصيّ في مُطْلَق التَّنظير. . . إلاّ أنّ ثراء المُدَوّنة الشعريّة والاطّلاع على وَفْرَة نصوصها وتنوّعها إضافة إلى الإلمام بعديد القراءات النقديّة ولّدت في ابن رشيق رغبةَ التجميع والتَرتيب في بَيَان «محاسن الشعر وآدابه ونقده» فاستطاع دُون تخطيطٍ مُسَبَّق أنْ يُفَرِّع جنس القصيدة العربية إلى «أجناس صغرى.

- الأصل : «الشعر يقوم بعد النية على أربعة أركان وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية»[٢٨].
- بين الأصل والفروع : و«قالوا: قواعد الشعر أربع: الرغبة والرهبة والطرب والغضب. . .»[٢٩].
- الفروع : القصائد : «فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب الشوق ورقّة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعّد والعتاب المُوجع. .»[٣٠] وقال «بعض العلماء بهذا الشأن : بُنِيَ الشعر على أربعة أركان وهي : المدح والهجاء والنسيب والرثاء. . .»[٣١].

إنّها دَوْرة تُحِيل في البَدْءِ على ظاهر النصّ الشعريّ : «لفظ، وزن، معنى، قافية» ثمّ تخترق مجال الحافز الأكبر، مُوَلّد القصيدة : «رغبة، رهبة، طرب، غضب» وتتشكل بَعْد اختراق مجال الحال المُتَعَدِّدَة في فضاءات تعبيرية : «مدح،هجاء، نَسيب، رثاء». ويُمكن لهذه الفضاءات أن تَتّسع فتتفرّع إلى أصناف تعبيريّة أصْغر كأنْ تُصْبح المَدْحِيّة مدحيّات وكذلك الهجائيّة والغزليّة والمرثيّة أو تستعيد الفروع ما يُشبه تَوَحُّدَهَا الأول داخل الجنس الواحد (القصيدة): « : وقال قوم : الشعْر كُلّه نوعان : مدح وهجاء، فإلى المدح يرجع الرثاء والافتخار والتشبيب وما تعلّق بذلك من محمود الوصف كَصِفَات الطُلُول والآثار والتشبيهات الحِسان وكذلك تحسين الأخلاق كالأمثال والحكم والمواعظ والزهد في الدنيا والقناعة، والهجاء ضدّ ذلك كلّه، غير أنّ العتاب حال بين حالَيْن فهو طرف لكلّ واحد منهما وكذلك الإغراء ليْس بمدح ولا هجاء لِأنّك لا تُغْري بإنسان فتقول: إنّه حقير ولا ذليل إلاّ كان عليك، وعلى المغري الدرك، ولا تقصد أيضاً بمدحه الثناء عليه فيكون ذلك على وجهه»[٣٢] فيستعيد ابن رشيق منطق «الازدواج» بعد أن أَسْقَط «المنثور» من حسابه وتوغّل في التقسيم داخل الجنس الواحد: «المنظوم»، إذْ سرعان ما أفضت قراءة المواضيع المُوَجَّهة بمفاهيم مُسَبَّقة إلى تركيب ثنائيّ : مدح، وهجاء:

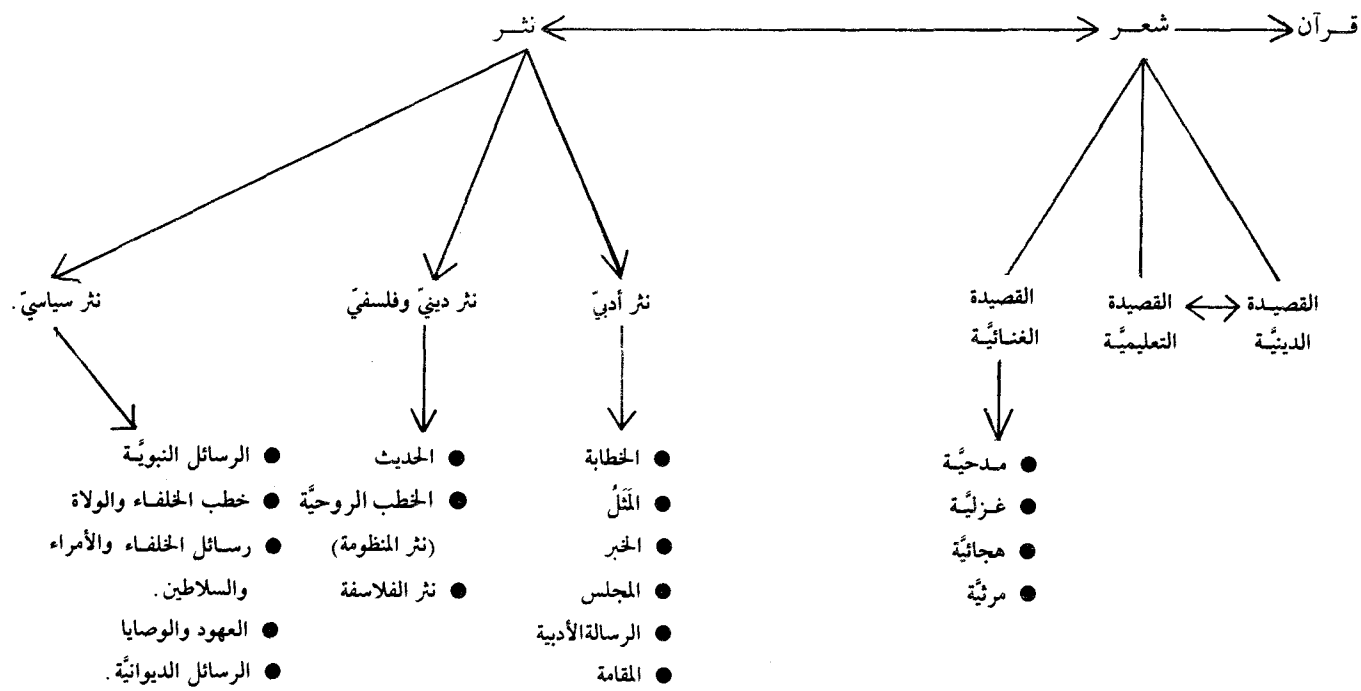
| مدح | هجاء |
|---|---|
| - الرثاء<br>- الفخر<br>- التشبيب<br>- مَحْمود الوصف (صفات الطلول والآثار والتشبيهات الحسان)<br>- تحسين الأخلاق(الأمثال،الحكم، المواعظ،الزهد في الدنيا والقناعة) | (صفات سلبيّة) نقيض المدح<br>«الهجاء ضد ذلك كلّه» |

- العتاب (حال بين حالَيْن)
- الإغراء (لَيْسَ بمدح ولا هجاء)

لَا شَكَّ أَنَّ دِرَاسة «الأغراض» في نقد الشعر العربيّ القديم تفترض مُسَبَّقاً قيام أجناس فرعيَّة داخل جنس القصيدَة. وكما يعمل النقّاد على تقنين نظم القصيدة عامّة بِضبط أركانها العامّة فإنّهم يبحثون في أهّم خَصَائص الفروع الفَنّيَة للتمييز بين المدحيَّة والهجَائيَّة والغزليَّة والمرثيَّة والمقارنة بينها. . . أمّا الأجناس النَثْريَّة في أدبنا العربيّ القديم فإنها أكثر تَنَوّعاً لاقتران النثر بِمُستلزمات الحياة اليومية بواجهاتها المُختلفة. . . لئن استقرّ الشعر في القصيدة ولم يتجاوزها إلى حقول تعبيريَّة أُخرى كالتراجيديا في أشكالها المسرحيَّة والسرد الملحميّ إضافة إلى التعبير الغنائيّ شأن الأجناس الأصول في الأدب الإغريقيّ فإنّ النَثْر فُنُون وتوظيفات مختلفة يُنَزَّلُ في مرتبة ثانية بَعْد الشعر تَبَعاً لمقاييس أدبيَّة موروثة وينقسم إلى فصيح تُقِرُّه سلطة الأدب الرَسْميّة وعامّيّ مُهَمَّش كالحكاية الشعبيَّة تَتَأَثّر بالأدب الفصيح وتُؤَثّر فيه أحياناً وهي إلى ذلك مُفْرَدَة طريدة خارج قنوات التواصل الأدبيّ الرسميّة. . . وَلَكِنْ قَدْ يلتقي الرسميّ بالمُهَمَّش كأن تَنْفَتِح المَقَامة على سيرة «الشاطر» أو المُهَمَّش[٣٣] أو تستقرّ الحكاية في «لغة ثالثة» بين العاميَّة والفُصْحَى أقرب - لِمَزيدٍ من التحديد - إلى

الفصحى منها إلى العَامّيّة[٣٤]، والحكاية قائمة في النصّ القرآنيّ وكتب السيرة والأخبار والتاريخ يكاد لا يخلو منها نصّ نثريّ تراثيّ. . . وإذا نظرنا في تطوُّر الأساليب النثريَّة العربيَّة القديمة[٣٥] بدا لنا النثر شديد الاتّصال بالحياة السياسيّة والاجتماعيّة ملتحماً بالخطاب الدينيّ في تعدُّد وظائفه. لقد شهد النثر في حياة العرب قَبْل الإسلام نُمُوّاً اقْتضَاه واقع الحياة المجتمعيَّة. غير أنَّ حضارة العرب الشفويَّة لم تترك من آثار المكتوب إلاَّ القليل تناقله الحُفَّاظ جيلاً بعد جيل ثمَّ استقرَّ في نماذج قليلة بعد أن أضاف إليه الرواة الكثير من عندهم، فاختلط المَنْقُول بالمَنْحُول وكاد التاريخيّ يتبدَّد في الخرافيّ. . لقد كان التراث النثريّ العربيّ قبل الإسلام مُمَثَّلاً في خُطَب وأخبار وأمثال ثم كان القرآنُ - الذي قد يكون نثراً خاصًّا - والرسائل النبويّة وخطب الخلفاء والوُلاة ونصوص الرسائل والعهود والوصايا وآداب المجالس والمُسَاجَلات الفكريَّة والأدبيَّة والرسائل الديوانية والمقامات والخطب الروحيَّة[٣٦]. وتبدو المقامة فضاءً أدبيًّا مركزيًّا في الكتابة النثريَّة العربيَّة قديماً إذْ تستفيد من الحِكاية الشعبيَّة ومن الشعر تستدل به بين الحين والآخر وتختزن آداب المجالس عامَّة كما تُحيل على أيّ خطاب شَفَويّ يَتَنَزَّل في سياق لقاءٍ جماعيّ، هي حديث المجلس وهي المجلس في العَصر الأمويّ ومطلع العصر العباسيّ ثم أصبحت دالَّة على أيّ حكاية شفويَّة مُفيدة أو مُسَلّية ثمّ هي جنس أدبيّ مُدَوَّن منذ القرن الرابع للهجرة[٣٧]، وعند تَحَوُّلها إلى جنس أدبيّ متفرِّد لم تقطع صلتها بالمجلس والجماعة والمواعظ والحكاية المُسلّية والتسوّل. . . وكان للمقامة انتشار كبير بعد الهمذاني والحريري إذ استمرّ وجودها طيلة القرن الرابع والخامس والسادس للهجرة في المشرق العربي[٣٨] وانتقلت إلى الأندلس حيث أثَّرت بَالِغاً في تطوّر الأجناس الأدبيَّة كما أسهمت في نموّ حكايات الشُطَّار الإسبانيّة الّتي كان لها حضور فاعل في تطوّر أجناس الأدب السرديّ الحديث والمعاصر في الغرب[٣٩].

إنَّ الأنماط الكبرى في أدبنا العربيّ القديم متداخلة في وقائع النصوص، غير أنَّ بعض صفات التميّز يمكن أن تُمَثِّل خطوط فصل، كذلك الأجناس المتولّدة عن الأنماط فهي متداخلة متمايزة في الآن. ولنا أن نبحث عن شجرة تقريبية، نرسمها في كثير من التعسُّر والتكلُّف استجابة لإلْزَامات هذا المَبْحَث ومواصلة لِلُعْبَةِ التقسيم والترتيب:




وإذا بحثنا في شعريّة هذه الأجناس تبيّن لنا تعدّد المراجع الأساسية، ويمكن حصرها في خانات ثلاث كبرى: كتاب «الشعر» لأرسطو الّذي اعتمده النقّاد القدامَى أساساً معرفيًّا أوَّلَ لدراسة الظاهرة الأدبيَّة، والقرآن من حيث هو نصّ مُجَسَّمٌ يشهد له الجميع بقيمته الأدبية المطلقة، والشعر مع تفضيل مطلق لمرحلة ما قبل الإسلام (الجاهليَّة). وإذا الصياغة - سواء كانت نظماً أو نَثْراً - استجابةٌ لِسُنَن أدبيَّة شبه ثابتة يتعطَّل الخطاب الأدبيّ عِنْدَ اختفائها. . ولئن تقيّد الناظِمون والناثِرون بها ولم يحيدوا عن وسائلها وأهدافها فقد تَوصَّلوا بين الحين والآخر إلى إحداث المفاجأة تلو الأخرى عند توليد نصوص شعريَّة أو نثريَّة لا تحيد عن المجاري العامَّة وتَبْتَدِع فضاءات تعبيرية غير مُنتظرة. وبهذه المفاجآت تَتَعَمَّق أحياناً الهُوَّة بين الخطاب الإبداعيّ العربيّ قديماً والخطاب النقديّ.

وَيَتَضَمَّن النصّ الواحد وإن تقيّد بمُسَبَّق الجنس ـ نُصُوصَ أجناسٍ أخرى، فيسكُنُ القرآنُ قصائدَ ورسائلَ ويمتدّ لتشمل تأثيراتُه بعض المقامات كما يسكن الشعرُ النثرَ ويسكن النثرُ الشعرَ فيستقطب المتعدّد الواحد ويعود المفهوم إلى واقع النصّ حيث فعليّة الخطاب وجهٌ للتفرّد بكلّ المُسَبَّقات. . . ويصعب بل يستحيل أحياناً الفصل بين القرآن والشعْر والنثر داخل النصّ الواحد لميل الشاعر أو الناثر إلى الإلمام بشتّى وسائل التعبير ضمن نظام معرفيّ يُقِرّ الجَمْع بين حقول مختلفة بفكر موسوعيّ لا يجزّىء المعرفة في مواطن مختلفة. .

ويمكن لنا الجزم أيضاً ـ عند قراءة شجرة الأجناس القديمة في أدبنا العربيّ ـ بأنّ العلاقة بين الأنماط المذكورة (قرآن، شعر، نثر) والأجناس وفروع الأجناس في وقائع النصوص ليست علاقة أفقيّة باستمرار إذ النمط الواحد انغلاقٌ على الذات وانفتاحٌ على النمطيْن الآخريْن في الآن، عَلَى أَنْ يظلّ القرآن مُؤَثِّراً وغير متأثّر إلاّ إذَا أردنا أن نغامر فَنَرْبط هذا النص ببيئته الفكريّة داخل مرحلة تَطَوّر مجتمعيّ مُحَدَّدة ونبحث في شتّى المعاجم والتراكيب اللّسانية والفكريّة العَقَديّة والحضاريّة داخِلَهُ وذلك ما لم يتمّ بَعْدُ ـ حسب عِلْمِنَا ـ وسَيُنْجَز حَتْماً في مستقبل الفكر العربيّ المعاصر. . .

وَإنّ التأثيرات الفكريّة اليونانيّة واضحة في دراسة الظاهرة البلاغيّة عامّة. إلاّ أنّ النصوص الأدبيّة كانت هي المُحَدِّدة في رَسْم ملامح شعريّة عربيّة مُتَفَرِّدَة. وَقَدْ أَثّر بعضُ هذه النصوص أسلوباً وفِكْراً في بوادر النهضة الغَرْبيّة واستطاعت الحكايات والمقامات بالخصوص اقتحام الفضاءات الغربية وأسهمت في توليد أجناسٍ أدبيّة حديثة ثُمّ معاصرة. . .

وَلَكِنْ، كيف بحث النقّاد الغربيّون فَجْرَ النهضة وَبَعْدَها إلى القرن العشرين في الأجناس الأدبيّة اعتماداً على التراث النقديّ اليونانيّ وَتَوَاصُلاً مع وقائع النصوص الأدبيّة الحديثة والمُعاصِرة؟.

كَيْفَ تَفَرَّعَت شجرةُ الأجناس في أدبنا العربيّ المُعاصر بعد أن تَحَوَّل التأثير في آدابِ أوروبا إلى تَأَثُّرٍ بها؟.

## (٤) ـ الأجناس الأدبيّة والقراءات الحديثة والمعاصرة.

لقد ولّد مفهوم الأدب عند الرومنسيّين نظام أجناس جديداً[٤٠] أزاح نظام الأجناس القديم وتخطّى أسسه المعرفيّة. وإنّ في بروزِ الغنائيّة (Lyrisme) وتتقهقرِ الدّرَامَا والمَلْحَمَة تغييراً جَذْرِيًّا في نظريّة الأدب والأجناس معاً. . يتغنّى الشاعر في نظر (Johan Adolf Sehlegel) بمشاعره الخاصّة وليس بمشاعر كاذبة تُحاكي الطبيعة، وبهذا التعريف تتقابل شعريّتان ترتكزان على جماليّتين مُتباعِدَتَيْن. من شعريّة المُحاكاة إلى شعريّة التجربة يَخْتَلُّ نظامٌ ثمّ يسقط ليعقبه نظامٌ جديد يضع الغنائيّة في أعلى هرم الإبْدَاع الأدبيّ. . كان الانفصال عن الذات أساس التعبير الأدبي فأمسى الاتصال الحميم بها في صميم التجربة الإبداعية ولم يَتَخَلّ شليغل عن التقسيم الأفلاطونيّ بل أدخل عليه تغييراتٍ خطيرةً بالاهتمام بالغنائي. . إنّ الغنائيّ ذاتيّ مُطلقٌ والدرامي موضوعي مُطلق، أما الملحمي فإنّه ذاتيّ وَمَوْضُوعيّ في الآن. . وتفضيل الغنائيّ على الدرامي والملحميّ يُرَدُّ إلى أصالة الذاتيّ وصَدْقِ التَعْبِير عنه. . ويضيف شليغل إلى هذا الترتيب الضِمْنيّ الخطير استخدام كلمة «شكل» ـ وهي قريبة من Lexis أفلاطون ـ، هذه الكلمة سيكون لها تأثير بالغ في تطوّر القراءات النقديّة منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلاديّ، فندخل في عَصْر أدبيّ جديد له قِيمَةُ الجماليّة الصّاعِدَة وَنَنْفَتِح تدريجيّاً على النّصّيّة بعيداً عن التأويل المُجْحِف، كما يدفعنا «الذاتيّ» إلى حضور الدلالات النفسيّة والوجوديّة فيتلاشى تقسيم الأجناس الصوريّ ليقترن التقسيم الجديد بالوظائف. .[٤١].

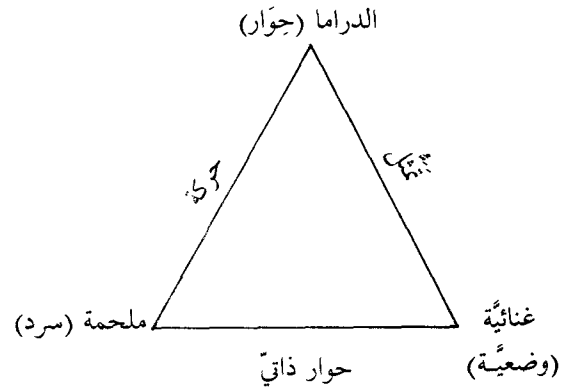
وسيقلب شيلنغ (Schelling) النظام بوضوح لَمْ يَتَبَدَّ في تنظير شليغل بالقَدْر الكافي إذْ يَبْدأ الفَنُّ ـ في نظره ـ بالذاتيّة الغنائيّة ثم يرتفع إلى الموضوعيّة الملحميّة ثم يبلغ الكلّ الدراميّ. وقد سبق ويلهالم (August Wilhelm) شيلنغ[٤٢] إلى اعتبار تقسيم أفلاطون غَيْر صالح لأنّه لا يتّصل بأيّ مَبْدَإٍ شعريّ وإنّما هو خاضع فحسب لما يمكن تسميته بالمنطق الصوريّ[٤٣]. وسيتواصل تأثير شيلنغ في القَرْنَيْن التاسع عشر والعشرين الميلاديَّيْن، يتأكّد ذلك في تقسيم هيجو (V. Hugo) الّذي يضع الغنائيّ في مقدّمة الأزمنة ويربطه بِتَيَقُّظ الإنسان في عالمٍ تَوَلَّدَ لأوّل مرّة ثم يليه الملحميّ الّذي يشتمل على التراجيديا الإغريقية في الأزمنة القديمة، أمّا الدراما فقد اقترن وُجودها بالعصور الحديثة. . ويترسّخ الاعتقاد في هَذا التقسيم الزمنيّ المخالِف لهيجل[٤٤] ضِمْن إثبات جويس (Joyce) الّذي يُقِرّ أنّ الشكل الغنائي هو البساطة المُعبِّرة، صرخةٌ أصيلة ذات إيقاع خاصّ في حين يَتَخَلَّف الفنّان عن ذاته في الملحميّ ويرتبط وجُوده بالشخصيّات المتكلّمة في الدراميّ، فهو كَامِل الوجود في الغنائيّ، شبه موجود في الملحميّ، غائب في الدراميّ[٤٥].

وبهذا التقسيم الجديد منذ انبلاج عصر الرومنسيّة يصبحُ الغنائيّ مصدر القيمة الجماليّة الأولى عَكْس الدراميّ في العصور القديمة وإلى نهايات القرن السّابع عشر الميلاديّ. . إنّ الغِنائيّ بَعْدَ هذه القراءة الجديدة هو أقدم الأجناس ومُولِّدُها الأوّل.

وقد سَعَى جينات إلى ربط الأجناس (غنائيّ، ملحميّ، دراميّ) بالزمنيّة: ماضٍ، حاضر، مستقبل، اعتماداً على مختلف التعريفات[٤٦]. ويتّضح لنا عند قراءة بيان التعريفات أن أغلبها ربط الملحميّ بالماضي والغنائيّ بالحاضر والدراميّ بالأزمنة الثلاثة. فهو مُتّصل بالحاضر في مستوى الشكل وبالماضي في الموضوع، وهو أقربُ إلى المستقبل نتيجة التلازم بَيْنَ الزمنيْن. وَتَتَوَلّد عن الأجناس الثلاثة الكبرى أجناسٌ فرعيّة كالملحميّ تَنْحَدِرُ منه الرواية والقصّة وغيرهما من الأجناس والفروع السرديّة. . .

وقد تتفاعل الأجناس وتتداخل إذ يَقْتَرِحُ هارتمان (Edward Von Hartman) التمييز بين الغنائيّ الصرف والغنائيّ الملحميّ

والغنائيّ الدراميّ والتمييز أيضاً بين الدراميّ الصرف والدراميّ الغنائيّ والدراميّ الملحميّ وبين الملحميّ والملحميّ الغنائيّ والمَلْحَميّ الدراميّ.. يتأكد بهذا التداخل انفجارُ النسق الواحد المُبَسَّط من ثلاثة إلى تسعة. وعند قراءة النصوص في تعدّدها الضَخْم يزداد التفرّع حِدَّة ويتهدَّم النسق الواحديّ إجمالاً، ذلك ما بيَّنه چوتة (Gœthe) في دائرته الهندسية، إذ الثالوث المعتاد ينقسم إلى عدد لا نهائيّ من الأجناس الفرعيَّة: مركز شعريَّة واحدة ومعابر ثلاثة، وبين الحدّ والحَدّ أجناسٌ فرعيَّة مختلفة... من الواحد إلى المُتَعَدِّد المُحَدَّد ومنه إلى المتعدّد المفتوح ذهاباً وإياباً يكون موضُوع الأجناس مُتَرَدِّداً بين القراءة التجريبيّة ونظريّة الأدب. وقد عاد بيترسن (Julius Petersen) إلى التقسيم السابق وأضاف إليْه تحليلاً لبعض الوظائف كأن تقترن الملحمةُ بالسرد الذي يقضي بأن تكون الحركة (Action) حِوَاراً ذَاتِيًّا. أمَّا الدراما فهي التَمَثُّل يَجْعَل الحركة خاضعة للحوار. وتكون الغنائيَّة تَمَثُّلاً يُخْضِعَ وَضْعِيَّةً (Situation) ما للحوار الذاتيّ.. ويُمْكنُ تجسيمُ هذه العلاقات في مُثَلّث هو خلاصةُ الدَّوْرة القائمة بَيْنَ مختلف الأجناس:




فتُعَرَّف الملْحمة والدراما بِمَلمَح خاصّ شكليّ: السرد والحوار، في حين يتحدَّد مفهومُ الغنائيّة بِمَلْمَحٍ ثيميائيّ لا يخصّ الحركة بل الوضعيّة.. وإذا المثلّث تبسيط لدائرة چوتة المُعَقَّدَة..

ويعرض جينات[٧] تقسيماً آخر لِـ بهرنس (Irene Behrens) وهو تقسيم تاريخيّ يوزِّع الأجناس في عهود ثلاثة اعتماداً على الأدب الفرنسيّ الّذي تنزّل في مُجتمع مُوحَّدشهد مراحل تطوّر محدَّدة عكس الأدب الإيطالي في اقترانه بالمُجتمع الّذي نشأ فيه.. ويمتدّ العصرُ الأوّل في تقسيم بهرنس من الجذور إلى ١٥٢٠م، ويتفرَّع إلى مراحل ثلاث تكون الأولى غنائيَّة شفويَّة تصل إلى مطلع القرن الثاني عشر الميلادي وهي مرحلة شعبيَّة ضاعت أهمّ آثارها، والثانية مَلْحَميَّة (من ١١٠٠م إلى ١٣٢٨م) تظهر فيها أغانٍ بالحركة وروايات الفروسيَّة وتتقهقر الغنائيَّة خلالها، أمَّا الدراما فإنَّها ستكون جنينيَّة ثمّ تَنْمُو خلال المرحلة الثالثة (١٣٢٨م - ١٥٢٠م) كَمَا يتضَّمنُ العصر الثاني ثلاثَ مراحل تظهر الغنائيَّة في الأولى (من ١٥٢٠م إلى ١٦١٠م) مَثَّلها رابلي (Rabelais) بالخصوص ثُمَّ الملحمة (من ١٦١٠م إلى ١٧١٥م) برز فيها كُلٌّ من كورناي (Corneille) وراسين (Racine) ثُمَّ الدراما (من ١٧١٥م إلى ١٧٨٩م) يُعَدّ موليار (Molière) أبرز مُبدعيها، ويمتدُّ العصر الثالث من ١٧٨٩م إلى اليوم، ويتقسَّم هو الآخر إلى مراحل ثلاث: الغنائيَّة الرومنسيّة (من ١٧٨٩م إلى ١٨٤٠م) والمرحلة الملحميَّة (من ١٨٤٠م إلى ١٨٨٥م) ظهرت خلالها الروايتان الواقعيَّة والطبيعيَّة والمرحلة الثالثة (من ١٨٨٥م إلى اليوم) أغرق خلالها الشعر الغنائيّ في التعتيم والرمزيَّة ولعلَّ ذلك من أهمّ خصائص هذه المرحلة الأدبيّة.

ويمكنُ الإشارة عاجلاً إلى هَمْبُورغِر (Käte Hamburger) الّذي يرى إمكان اختزال الثالوث كَإدْماج الغِنائيّ في الملحميّ وجعل الدراميّ قائماً بذاته وهو يُمَثّل أداء موضوعيًّا صرفاً..[٨].

إنَّ العلاقة بين الأنماط والأجناس متداخلة وليست كما يرى أرسطو انتماء جزءٍ إلى كُلّ بل قد تخترق الأجناسُ الأنماط كما تخترق الأعمال الأجناس كَأنْ تعرّف الرواية بأنَّها وجهٌ للسرد تشبه الحكاية وليست الحكاية[٩]. يقوم عندئذ السؤال الذي يطرح أشكال العلاقة بين النصّ والجنس[١٠].

ولكن ماذا يبقى من الجنس عند التوغُّل في حيّز النصّ؟ وبهذا السؤال الخطير يتأكّد لـ شيفر (Jean Marie Schaeffer) أنَّ موضوع الأجناس ليس أدبيًّا أو أبستيمولوجيًّا وإنَّما هو أنطولوجي إذ يخصّ نظريَّة الكينونة.. ويبدو مُنظِّر الأدب غير قادر منذ البدء على السؤال التالي: هل توجد الأجناس حقًّا؟ وبديهي أن نتسائل بعد ذلك: كيف يظهر هذا الوجود إن تأكّد بالفعل؟ إذا كان الخطاب الهيجليّ حول الأجناس والنظام الثلاثيّ يخضعان لأنطولوجيا واقعيَّة تذهب إلى أنَّ الواقعيّ (Le réel) هو تحقّق المفهوم ذاتيًّا فإنَّ كروسي (Croce)يتّخذ موقفاً تسمويا (Nominaliste) ينفي نظريّات الأجناس في حين يجمع شليغل (Fr. Shlegel) بين الواقعية والتسمويَّة، إذ الشعر القديم نابع من نظريَّة الأجناس المصاحبة له. أما الشعر المحدث فإنه متمردٌ على أيِّ تقسيم للأجناس، هذا الازدواج في النظريَّة الرومنسيَّة متّصل بأنطولوجيا الثنائيَّة إذْ تَرَى القديمَ عصراً للهيمنة الموضوعيَّة، هيمنة الأجناس على الأعمال الفرديَّة، أمَّا ما بعد القديم (Post - antique) فإنَّه يبدأ بميلاد المسيح وهو عصر هيمنة الذاتيَّة على الموضوعيَّة أي هيمنة الأعمال الفرديَّة على مبادىء الأجناس الأدبيَّة. وينفي هيمفر(Klaus Hempfer) المواقف الواقعيَّة والتسمويَّة في الآن ويقترح التكوينيَّة (Constructivisme) التي هي نتاج قراءة المواقف السابقة. ويعتقد شيفر أن نظرية هيمفر تُفضي إلى النتائج التالية: ينبغي في مستوى أوَّل تكوينُ أرضيَّة نصّيَّة، أي مدوَّنة للتحليل، ويتوجَّب على المنظِّر لإنجاز ذلك استخدام منهجيَّة ترتكز على جماليَّة التقبُّل، أي اعتماد تركيب صارِم يكون به تقبُّل النصوص تبعاً لتعدّد الأجناس، وتنظّم

هـذه القاعـدة النصيَّة في مستـوى ثان بتـوخّي فكر نقـديّ يستقرىء النصوص ولا ينطلق من مسلّمات.

إنّ التكـوينيّة في قـراءة شيفر ـ شـأن الواقعيَّـة والتسمويَّـة تُحوّل خـطاب الأجنـاس إلى خـطاب أنـطولـوجي. وكـأنّ البـاحث بهـذه المقارنات النظريَّة يُثبت ـ من غـير تراجـع ـ أنَّ نظريَّـة الأجناس لا تكـون إلا أنطولـوجيَّة وإن اقـترن وجودُهـا بالنّصـوص إذْ تقوم عـلى تشـابُهات نصّيـة، شكليَّة وثيميـائيَّة... وهـذا التشـابـه ليس إلا في الواقع مقياساً تجريبيّاً يُحيل في كلّ مرة على المفهوم الأنطولـوجي... كذلك يبدو الجنس أساساً نظرياً يستلزم المُباعدة إذ مفهوم الجنس لا يتأسَّس على شبكة نهائيَّة من التشابهات الشكليَّة والثيميائيَّـة بل عـلى افتراض وجود نصّ مثـال تكون النصـوص في الواقـع منبثقةً منـه. إنّ القراءة القديمـة مُتصلة في الأساس بنـظريَّة الأجنـاس، لا تكون إلا بهـا مـرجعيَّـة، أي تتخـذ نمـاذج مُحـدَّدة وتعـودُ بـاستمـرار. أمـا القـراءة المعاصرة فـإنّها تخترق بُنَى النصـوص ومَدلـولاتهـا وإدلالاتهـا (Signifiances).

لقـد سعى كُلٌ من جينـات وشيفر إلى إقـامة جـدل بـين نـظريَّـة الأجنـاس المـرجعيَّـة (Référentialiste) الّتي سـادت النقـد الأدبيّ قديماً والمشروع القرائيّ المُعاصر الّذي تفرَّع إلى مشـاريع عِـدَّة تخترق مجالات النصوص وتُؤمن بأنَّ النصّ الواحد يمتلك خصوصيّتـه، وهو لذلك يمكن أن يُقرأ عدَّة مـرَّات من غيرأن ينحبس في مجـرى تأويـليّ واحـد. والنصّ عند إشراقـه الحيّ في لحظة مـا لا ينتمي إلى جنسٍ بـل إنَّ التقبّل سُرعـان ما يُـدرجه ضمن حقـل من حقـول الأجنـاس المعتادة أو يؤالف بين جنس وآخر لضمان تعـريف شامـل. إنّ تكوُّن الجنس في نـظر شيفـر خـاضـع لاسـتراتيجيـا مـا وراء النصّ (Métatexte) ويَقتضي النصّ من البـدء أن يكـون لـه جنسـه الخاصّ، عكس ذلك يجـوز القول إنَّ الجنس من حيث هـو ما وراء نصيّ يمتلك جنسيّتـه (Genérécité) الخـاصَّـة أي يمتلك حسـابـه الخـوارزميّ الخـاصّ بـأن يُعـيـد كتـابـة «الـنـصـوص ـ المـواضيع».. (Textes - objets) ضمن مـا وراء النصّ... وبهذا التـلازم بين النصّ والجنس تكـون قراءة الجنس قـائمـة عـلى النصّ ودراسـة النصّ بـاعتبـاره نصًّـا جـامعـاً (Archi - texte) في لغـة جينات[٥١]. ويكون الجنس افتراضاً لتشابهات شكليَّـة وثيميائيَّـة بين مجموعة من النصوص في حين يتضمن النصّ في تركيبه الخاصّ انتماء أو شبه انتماء إلى جنسٍ بعينه. فيتَّضح لنا في هذا التنقُّل المفهوميّ بـين الجنس والنصّ أنّ دراسـة الأجنـاس إذا مـا وُضعت في سيـاق أدبيّ تكون في صميم المشغل التنـاصيّ إذ الأجناس تُحيـل على النُصُـوص والتناصّ قائم في صميم الشكـل الّذي يُمثّـل استراتيجيـاً أدبيَّة، هـو دورة من النصوص تتفاعـل في بناء مُجمـل، ولا تُفكّ شفـرة المُتخفيّ المتعدّد، غير أنّ القراءة حضورٌ محتجبٌ داخل النصّ المكتوب قبـل أن تتحـوّل إلى فعل قـرائيّ. وإنّ أنماط القـراءة في أيّ عصر مدوَّنـة في أنماط الكتابة ذاتها وليس التناصّ بعد واحداً كما يُعرِّفه جيني (Lau-rent Jenny)[٥٢]. وإنَّمـا هـو تنـاصّ معلن وآخـر ضمنيّ. يُعلن الأول عن نسقٍ قـانون كَـأن يبحث ماك لـوهان (Mc Luhan) عن الظواهر التناصّيّة في تطوّر وسائـل الاتّصال ولا يهتمّ بتـاريخ الـذات المبدعة[٥٣]، ويتأكّد له أنّ التجديد في تكنولوجيا الإعـلام يُغيّر حتماً مجرى الأجناس وأن فترات الأزمات التناصيَّة هي الّتي تعقب ظهـور وسائل اتّصال جديدة. على هذا الأساس تُعدّ النهضة الغربية ومطلع القرن العشرين مفتاحين لمعرفـة التناصّ الأدبيّ. ويتـوقَّف جيني عند هذا المفهوم التناصيّ ليجزم بأن تفسير الظاهرة التنـاصّيّة اعتـماداً على تطوّر وسائل الإعلام غير مقنع،ذلك أنَّ ماك لوهان لم يتسـاءل عَمَّن يملك وسائل الإعلام إذ ليس العمل الأدبيّ مجرَّد ذاكرة بل إنَّه صـانع ذاكرته الخاصَّة...

إنَّ الظاهرة التناصّيَّة قائمة في شكل النصّ وهي في آخر التحليل تندرج ضمن نظريَّة الأجناس، إذ النصّ الـواحد هـو شبكة نصـوص شبه موجودة تشدّ إلى أنظمة دلاليَّة مختلفة، منها ما يتجاوز المكتوب إلى الشفويّ. إن أيّ نصٍّ في نظر كريستيفا يتكوَّن من فسيفساء أقوال، فهـو تسرّب لنصـوص أخـرى، مجـال لعـلاقـات اختـلاف «نـظام عـلامات» تتجمَّـع فيه أعـمال أدبيَّة ولغـات شفويَّـة وأنظمـة رمزيَّـة اجتـماعيَّة ولاواعيـة. من التناصّ الـدالّ على نقـد مصادر النصّ إلى اختراق المواقع المتعدِّدة داخـل النصّ الواحـد والتنقّل بينهـا. ذلك مـا يُحـوِّل الملفـوظ (Énoncé) إلى أداء (Énonciation) يُسهم التعـدّد القرائيّ في توسيع آفاقه الدلاليَّة والإدلاليّة... إلّا أنَّ فعليَّة الدلالـة والإدلال كما تبدو في كتابات كريستيفا لا تُعرَّف بمركز مُحدَّد يطفو على سـطح الدلالـة وتُشَدّ إليـه شَتَّى المواقـع وإنَّما هي «مـواقعيَّة»تتجمَّـع خلالها نصوص لا تُعَدّ، فينقسم النصّ عنـد التلقيّ إلى ما لا نهايـة ويكـاد بهذا المفهـوم يفقد نصّيَّتـه أي ذلـك «النصّ» الّـذي يتصـدَّر مختلف النصـوص الضمنيَّة، و«يتـزَعَّم» حركـة تناظمـه الخاصّ... وقد تساعد المقارنة بين الشعر والرواية في الأدب المعاصر على معرفةٍ أدقّ وأشمل في دراسة الأجناس الأدبية ضِمْن وقائع نصّيّة مختلفة.

### (٥) ـ بين الشعر والرواية: التداخل بين الحال والحدث.

قد تتجمَّع قضايا الأجنـاس الأدبيَّة المُعـاصرة في أدبنا العـربيّ وفي الآداب الأخرى ضمن قُطْبـين أساسيـيْن: النصّ الشعريّ والـرواية للتباعد البنائيّ والوظيفيّ بينهما ـ حسب الظاهر ـ، وكأنَّ الأجناس الأخرى كالقصَّة والترجمة الذاتيـة والرسـالة الأدبيَّـة تتوزَّع في المـابَيْنَ وتتمركز في ذوات خاصة تتغيَّر باستمـرار فتستقطب الحـال والحدث وتشد الحال إلى الحدث، بذلك تتلامس المـواقع في عـلاقات تـلازم بين الحدث والحال فلا النصّ الشعـريّ يخلو من نسيج أحـداث ولا النصوص السرديَّة من روايـة وقصة وتـرجمة ذاتيَّـة ومذكـرة تفتقر إلى وهـج الحال. كـذلك تتَّضـح الشعريَّـة المعاصرة تَـوَجُّهاً نحـو تخـطي

المسبّقات الأسلوبيَّة والمفهوميَّة، وإذا الأجناس وجودات لا تكتمل نهائيًّا، تتنوَّع في وقائع نَصّيَّة مختلفة وتُشَدّ إلى بعض الثوابت غير أنَّ الأجناس تتحوَّل إلى متغيّرات عند الانتقال من نصٍّ إلى آخر أو من مَوْقع قرائي إلى موقع مغاير، فيبدو افتراض الجنس حقيقة شبه مُسلَّمة تُوجّه القراءة، ويتدعَّم الافتراض والتوجّه القرائي عند ذكر العنوان والإشارة الصريحة إلى الجنس في مَجَلَّة أو كتاب أو صحيفة وتفاجئنا تراكيب نصوص تجمع بين جنسيْن فأكثر كَأَنْ نشير مع شيءٍ من التجوّز إلى نصٍّ «بالرواية ـ القصيدة» أو «القصيدة ـ القصة» أو «القصيدة ـ الحكاية»، ويسكن الشعريّ القصيدة والقصة والرواية والترجمة الذَّاتيَّة وينتشر في النصّ النقديّ كما يتخطّى مجال الأدب إلى الفنون عامّة فيُمسي وجهاً للحضور الإيقاعي داخل اللوحة والمشهد الرُّكْحي والشريط السينمائيّ والمنحوت والمخروط والموسيقى والجسد الراقص..

وإذا قارنّا بين الرواية والشعر في الآداب المعاصرة بدت لنا الرواية مجالاً للتعدّد الأسلوبيّ، ونتيجة لهذا التعدُّد يكون جنسُ الرواية أقرب إلى التركيب المُجتمعيّ وإلى لغة المجتمع في انفتاحها على جميع الطبقات والفئات والأفراد. وقد سعى باختين إلى دراسة «مجموع الرواية»[٥٤] بمنظور شموليّ قائم على التعدّد القرائيّ داخل النصّ[٥٥]. ويتّضح لنا عند المقابلة بين الشعْريَّة السابقة وشعريَّة باختين أنَّ الأجناس القديمة ـ وهي أجناس شعريَّةٌ ـ كانت «تنمو داخل تيَّار القوى الجابذة نحو المركز» (Centripède)، أمَّا الرواية والأجناس الأدبيَّة النثريَّة ـ السرديَّة بالخصوص ـ فإنّها تكوَّنت داخل تيَّار القوى المُعاكسة للمركز (Centrifuge)[٥٦]. إن الشعر بهذه المقابلة هونتاج المركز، القمَّة الإيديولوجيَّة الرسميَّة. أمَّا النثر السرديّ فهو الانفتاح على اللّهجات الخارجة عن طوق الأنظمة التقعيديَّة اللّغويَّة، يتولَّد في الشارع والكوخ والحقل ويتمرَّد في جُلّ المواطن على السلطة المركزيَّة، ويُقرّ «التعدُّد اللّساني» لانفتاح الخطاب السرديّ منذ الحكاية على مختلف الأفراد والطبقات والفئات، هو نثر «حواريّ» لأنَّه يجعل فرديَّات عدَّة تتواجد ضمنه وتَتعايش وتتناقض من غير أن تنفلت من السياق الجامع... ويتأكَّد هذا الصراع بين الأدبين الرسميّ والمُهَمَّش في أدبنا القديم، بين القصيدة الّتي تُعَدُّ ذروة الإبداع الأدبيّ لمدَّة طويلة إلى الخمسينيات تقريباً من هذا القرن وشتّى أصناف الكتابة السرديَّة[٥٧].

إنَّ الرواية شأن الحكايات الشعبيَّة قديماً لم تحتلّ موقعها المُتَفَرِّد في النقد الأدبيّ إلَّا بعد إعادة النظر في مركزيَّة اللّغة الوحيدة والنظر إلى الخطاب الروائيّ من حيث هو تعدّد لغاتٍ، انهدامٌ للمركز الواحد... ولعَلَّ مِنْ أهَمّ النتائج الّتي توصَّل إليها باختين في دراسة الخطاب الروائيّ انفتاح التعدُّد الحيّ كأن تُصبح المجموعة حاكية فتتعايش تركيباتٌ لسانية مختلفة في السرد والحوار على وجه الخصوص. وليست الرواية إلَّا وليدة الحكاية المُطوَّلة فلم تستقرّ في الآداب الغربية المعاصرة وأدبنا العربيّ إلَّا بعد أن انتقلت تدْريجياً من محيط الأدب غير الرسميّ (أدب العامَّة) إلى المركز حيث الاستقرار في نظامٍ أو ما يشبه النظام. إنّ لغة الرواية شأن لغة الحكاية تتشكَّل في تراكمات وترابطات لسانيَّة عكس لغة الشعر الّتي تنزع باستمرار إلى أن تنفلت خارج الحياة الحادثة والتاريخ في تمظهر حركته المُجتمعية وهي «لغة للآلهة»[٥٨]. وكأنَّ المركز اللسانيّ الواحد في هذه اللّغة يتقسَّم في بناء ينفتح على الداخل، لغة أو لغات داخل لغة، في حين يتضمَّن البناء الروائيّ لغات تنفتح وتمتدّ على سطح الدلالة السرديَّة، ويتولَّد هذا التعدّد من ازدواج يُقابل «الواحد» الشعري: «إن التعدُّد اللسانيّ المُدْرج في الرواية (مهما تكُن أشكالُ إدراجه) هو خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يُفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب. وهذا الخطاب يقدّم التفرّد في أن يكون ثنائيّ الصوت. إنَّه يخدم بتأنٍّ متكلّميْن ويعبّر عن نيّتيْن مختلفتين: نيَّة مباشرة هي نيَّة الشخصيَّة التي تتكلم ونيَّة ـ مُكَسَّرة ـ هي نيّة الكاتب»[٥٩]. ونتيجةً لذلك يبدو الخطاب الرّوائي ذا صوتين مترابطين في حوار لا يُشدّ إلى صوتٍ واحد ونبرة واحدة وإلَّا فقد نثريّته وأمسى خطاباً مُغلقاً على نفسه يُقرأ ليؤوّل داخل مركز واحد ورؤيا واحدة للعالم شأن الخطاب الشعريّ. ولا يمكن ـ في اعتقادنا ـ نفي الحوار داخل اللّغة الشعريَّة إلَّا لأنَّه حوار فرديّ.. غير أنّ الحوار في النصّ النثريّ (الروائيّ) يختلف عن الحوار في النصّ الشعريّ، ذلك أنَّ الاستعارة الشعريَّة تظلّ دوماً صوتاً واحد قابلاً للتعدُّد في الفهم إذ المعاني المتعدِّدة للرمز لا تعقب «تنبيراً مُزدوجاً» ولكنّه الصوت الواحد يقابله ازدواجٌ في المعنى الشعريّ يجمع بينهما نسق واحد من التنبيرات[٦٠]، فيكون الصوت الشعريّ واحداً يكتمن عدَّة معانٍ في حين يُشكِّل الخطاب الروائيّ عدَّة أصوات تكتمن معانيّ شتّى، فيبدو الشعر مُركزاً في نواة الصوت الواحد، تلك اللّغة تعبّر عن استقرارها على قمَّة الاستعمال حيث الفرد يختلي بذاته كي يُحاورها ولا يبحث له عن تَرابطات لازمة داخل المجموعة، في حين تتمرَّد الرواية، شأن الأجناس السرديَّة المختلفة، على المركز الواحد واللّغة الواحدة وكذلك الصوت والنبرة الأحاديّيْن وترتمي في غمرة المعيش الحَيّ لتهدم مختلف المراكز المتسلّطة...

وَلَكن، كيف يتلازم الحدث والحال في بنية كُلٍّ من الرواية والنصّ الشعريّ؟ لئن انحدرت الرواية من صُلب الملحميّ القديم فإنّها نتاج الحداثة، فهي بناء جامع يستقطب حضارتنا المعاصرة[٦١]، مؤسَّسة لغويَّة تمتدّ لتشمل وجوداً ذاتيًّا ومجتمعيًّا، شبكة من علاقات التواصل بين لهجاتٍ ودلالاتٍ مُختلفة، شكل استطاع أن يضمن لمدَّة قرون تناظم المُتَخيل الغربي[٦٢]. تتركَّز في الحدث وتفجّره نظاماً سرديًّا يُقارب الحياة في حدوثها والواقع التاريخيّ في تمظهُره وتخفّيه والذات المُبدعة في درجات

حضورها وغيابها الوظيفيّ، إلّا أنّ الحال الشعريّة شرخ عميق لا تخلو منه رواية يسكنها ويتبدّد فيها ليشدّ الفعل الإبداعيّ إلى لحظة يلتقي فيها الوجودُ بالعدم وتتفتّح الذاتُ المبدعة خلالها شعوراً حادًّا بالانفقاد والحنين يتوزّع في أبنية الأحداث والشخصيّات والمدلولات. وقد اهتمّت جوليا كريستيفا بالشعر[٦٣] لاعتقادها الراسخ بأنّ أيّ جنس أدبيّ يُمتُّ حتماً بصلة إلى الشعر من قريب أو بعيد ذلك ما اقتضى الاختلاف بين قراءتها للشعريّة وتوجُّه باختين إلى الخطاب الروائيّ... وإذا كان التعدُّد اللّساني والأسلوبيّ في الرواية[٦٤] لا ينفلت تماماً من واحديّة الحال الشعريّة فإن تركيب القصيدة الاستعاريّ لا ينفي التعدُّد ضمن ما يُسمّى «بالاقتصاد الحواري»[٦٥]. تسعى كريستيفا في هذا المجال إلى إبانة العلاقة الرابطة بين النصوص وتعدّد الخطابات إذ يكون النصّ الشعريّ فضاء للحوار الذاتيّ، حيِّزاً تتعايشُ ضمنه خطابات، وتظهر المدوَّنة السابقة عن النصّ افتراضاً مُعمَّماً له قيمة تشريعيّة، وبهذا المفهوم لا يخلو أيّ نصّ من علاقات تشُدُّه إلى خطابات سابقة يستقطبها ويكتمنها في الآن. وإنّ القراءة تشرّع بعض الافتراضات كما أنّ بعض الافتراضات قائمة في النص ذاته... وبهذا التعدُّد الإفتراضيّ يكون النصّ أنظمة علاميّة متداخلة، فيقتضي المرورُ من نظامٍ إلى آخر عمليّة تغيير موقعيّ، ويُعد السياق المُفترض وجهاً لتحويل الموقع القرائيّ بتمثُّل فاعلٍ (قاريء) رمزيّ لا يستقر على حال... إنّ الموقع سياق يختلف عن سياق آخر، وفي التنقّل بين شتى المواقع مقاربة تناصّيّة تضع من البدء افتراضاً: «النصّ التكوين» ضمن «النص الظاهرة» ويكون اسم الكاتب أو عنوان الكتاب افتراضاً أوّليًّا، إذ التسمية تحيل على تجربة أو مكان أو خصوصيّة...

إنّ الذاتيّة الفاعلة تمركز في لحظة من الزمن داخل ضمير (Pronom) ليس معزولاً عن الآخرين بل هو مُتّصل بهم عبر الخطاب.. فالـ «أنا» (Égo) مقترن بـ «الأنت» ضمن علاقة تواصل جدليّ، وهذه الثنائيّة تُرخِّص وجود ضمير ثالث غيْر محدَّد يظهر لحظةً خاطفةً عند الخطاب... وتتّضح الذاتيّة في الاستعمال اللّساني دلاليًّا في مجرى حينيّ (Instance) إذ تتوزّع المواقع وتزول الحدود المُبسَّطة بين الضمائر الثلاثة وتتفرّع سبل التخيُّل إلى أن تظهر للخطاب الواحد مجارٍ عدَّة... بديهيّ أن تكون الـ «أنا» نتيجة التغيُّرات الموقعيّة المختلفة في غمرة التخيُّل بعيدة عن المدار الواحد، مُقسَّمة وموجودة في كل المواطن داخل الخطاب[٦٦]. وليست «الأنوات» بهذا المعنى تكراراً لـ «أنا» واحدة.. إلّا أنّ التحليل لا يُعدِم نظام الواحد بل تظلّ الأنوات المتفرّعة عن الأنا الواحدة حاملة لملامح مشتركة ضمن الاختلاف.إنّ التخيُّل وهو يقسِّم الأنا إلى أنوات يظلُّ المجرى الرمزيّ وحيّز التقبُّل، يتهيكل في الممارسة.. لقد فقد النصّ الأدبيّ المعاصر الأمان عند تخلّيه عن مراجع التخيّل ورفضه الانتماء إلى جنس محدَّد، وهو بذلك حقّق نقلة خطيرة من «اقتصاد العبارة» إلى «اقتصاد التخيّل».

لا شكّ أنّ الرواية عند مُقارنتها بالشعر المعاصر تُمثّل الجنس الأدبيّ الأكثر شيوعاً لأنّها «تحمل نبض العصر.. نبض التغيير»[٦٧]. وتعانقُ التاريخ والمجتمع والأشياء والوجود الإنسانيّ في أدقّ حالاته إلّا أنّها مسكونة بالشر منذ أن تجاوزت النماذج الموروثة وقطعت أشواطاً في التجريب واتّباع نهج «الرواية المضادة».

إنّ التداخل بين الحدث والحال ظاهرة أدبيّة معاصرة تشمل - تقريباً - مختلف الآداب العالميّة.. كيف تظهر ملامح التفاعل بين الحدث والحال ضمن علاقات التواصل بين الرواية والنصّ الشعريّ في الأدب العربيّ المُعاصِر؟.

## (٦) - الرواية العربية والنصّ الشعريّ.

هل تتواصل شجرة الأجناس العربية القديمة في سلسلة الأجناس المعاصرة؟ ما علاقة القصّة والرواية بالحكايات القديمة والأحاديث والمقامات؟ هل يواصل النص الشعريّ المعاصر القصيدة القديمة؟.

تتنزّل دراسة تطوّر الأجناس في أدبنا العربيّ المعاصر في صميم قضايا الحداثة بواجهاتها الفكريّة والسياسيّة المختلفة وفي ارتباطها بالتحوّلات الخطيرة التي شهدتها السّاحة المجتمعيّة العربيّة منذ بوادر التحديث الأولي خلال القرن التاسع عشر للميلاد إذ «الحداثة العربية» مشروع سياسيّ وثقافيّ في الآن[٦٨]، هو «المحافظة» في اتّجاه على اللّغة و«الدخول في مشروعيّة العالم» في اتّجاه ثان وإن بَدت نشأة الرواية العربية أقرب ما يكون إلى المقامة [٦٩] تهدم «الذاكرة القديمة» وتؤسِّس «ذاكرة جديدة».. يخترقها النسيان ويُدمِّر فيها كلّ الثوابت والمُسلَّمات فتبدو «ذاكرة مفقودة» - بلغة إلياس خوري - تُوهم بأنّ الأجناس المُحدَثة أجناس عربيّة تستخدم اللّغة أساساً لها وتنفتح على الوافد من الشمال تحتضنه دون حذر أو تَمييز، تُعجّل في تبنّيه وتنفيه لحظة اكتشاف جديد ناشيء، وإذا الأشكال المُحدثة في الأدب العربيّ المُعاصر في منظور الحداثيّين العرب «ليست تطويراً لأشكال برعميّة وُجدت في موروثنا الأدبي فلا القصّة تستكمل الحكاية ولا الرواية هي الشكل الجديد الّذي تأخذه المقامة، ولا الشعر الحديث هو استكمال لتجربة الشعر المُحدث في العصر العبّاسيّ بل إن هذا المُحدث العبّاسيّ أُعيد اكتشافه من جديد على أساس الشعر الحديث الراهن...»[٧٠] في حين يُؤكّد الإحيائيُّون هذه الصلات، ويتدعَّم موقفُهم ببعض الآراء المُقارنة إذ يُعيدون الرواية والقصّة الغربيّتين إلى جذور مختلفة من أهمّها الأدب السرديّ العربيّ في العصر الوسيط... ويختلف الموقف الحداثيّ في المغرب العربيّ عمّا هو عليه في المشرق إذ تعود الرواية التجريبيّة إلى التراث السرديّ يدعمها في ذلك نَهْجٌ نقديّ لا يفصل بين السردين الغربيّ المعاصر والعربيّ في العصر الوسيط مع إقرار حلقة توسّط هي العصر الحديث عوداً إلى الدّور الذي لعبته الأندلس والجنوب الإيطاليّ في التواصل[٧١]. وبذلك يبدو «الحداثيُّون» المغاربة أقرب إلى الإحيائيين في المشرق، يُحاربون النماذج الغربيّة ويدعون إلى التأسيس بالرجوع إلى التراث

وإلى الثقافة الغربيَّة، يستفيدون منها ويرفضون حضورها المركزيّ ويختلفون مع الإحيائيين في قراءة ذلك التراث والانفتاح على المُدَوَّن والشفويّ وعلى الرسميّ والمُهَمَّش معاً. أما مُنَظِّرو الحداثة «البَعْدية»[٧٢] فإنَّهم يرفضون التسمية تحت غطاء التصنيفات الوثوقيَّة ويُقرِّون الاختلاف مذهباً، يتَّبعون نَهج النقد ويرفضون المزاوجة اللاّتاريخيَّة بين التراث والحداثة، يقرأون التراثيْن الغربيّ والعربيّ من غير مُسبّقات فكريَّة ويُؤثِرون المغامرة والبحث الدائم عن مفاهيم وأدوات قرائية تهدم المواقع المُحَدَّدَة وتنخرط في اللحظة حيث الموقع انفتاح دائم على «الآن» والـ «هنا» وصيرورة دائمة، ومشروع يتحقَّق بعضُه ويظلّ مشروعاً دائماً، إذ الرواية في الواقع هي ذاتها وهي نُصُوصٌ أخرى (أجناس) كما هي القصَّة والقصيدة ونصّ الترجمة الذاتيَّة أشكال للتعدّد في أبنية أو ما يشبه الأبنية ذات الهُوِّيَّة المُعْلَنة، فنقبل التسميات في الظاهر ونحذر منها في الآن مخافة تحوّلها إلى أطواق مُغلقة تُغَيّب وقائع النصوص في «نصوص» وهميَّة وتُعدم ذوات النصوص في نماذج ما قبليَّة افترضها منهجُ التقسيم والترتيب... وليس لنا عند التجرّد من مُسبَّق التسمية إلاَّ أن نُثبت وجه التكلّف في تقسيم الأجناس ونضع خطوط فصل بينها، ونبيّن أخطار المقارنة بين أجناس أدبيَّة متباعدة تاريخيًّا كأن نماثل بين الحكاية المُطوَّلة أو المقامة والرواية أو القصَّة ونُؤالف في حركة تطوّر تاريخيّ عامَّة بين القصيدة القديمة والنص الشعريّ المُحْدَث... فتظلّ التسميات قابلة للمراجعة نُبْقيها لما تُمَثّله من علامات كبرى نحتاج إليها عند المقارنة بين آداب مختلفة أو داخل الأدب الواحد لرصد حركة الإبداع ومتابعة الحوار القائم بين نصوصه في تداخلها وتمايُزها... ولا يعني إبقاء التسميات نفي التباعد بين المناخات الإبداعيّة والتركيبات المجتمعيَّة والوقائع التاريخيَّة المختلفة، وإذا الحكاية والحديث والمقامة ـ بهذا المفهوم ـ منتوجات شفويَّة استقرَّت في المُدَوّن بعد أزمنة طويلة من التشكّل في حين تأسَّست الرواية والقصَّة والترجمة الذاتيَّة والنصّ المسرحيّ في الكتابة العربيَّة المُحدثة واقتبستها ساحة الإبداع العربيّ عن الغرب بإرادة وتقصُّد. فبدت الأشكال الأدبيَّة في بدايات هذا القرن تشبّثاً بالماضي وانخراطاً في حداثة العصر كالمزاوجة بين فنّ المقامة والرواية[٧٣] أو بين الرواية ومستلزمات الإرشاد الدينيّ والتوجيه الأخلاقيّ[٧٤] وكالتردّد العنيف داخل القصيدة الرُّومنسيّة بين البناء العموديّ التقليديّ والتجربة بأسسها النفسيَّة والفكريَّة الجديدة أو الاستقطاب الحداثيّ يضع النصّ الإبداعيّ الغربيّ في مقام النموذج[٧٥]. وإذا كانت الرواية العربية في غضون الخمسينات والستّينات قد شهدت نقلة خطيرة بأن اقتحمت عالم المدينة بتفاصيل وقائعه[٧٦] مروراً بالريف[٧٧] أو تزامناً بين الريف والمدينة فإنَّ القصيدة بدأت تدخل فضاء الكتابة وتتجاوز شعريَّة الإنشاد وتغوص في ذات الفرد بعيداً عن ضُغوط حركة التاريخ المُباشرة. إلاَّ أنَّ الرواية العربيَّة شأن القصَّة والقصيدة فقدت منذ هزيمة حزيران ١٩٦٧م توازناتها المألوفة وقطعت أشواطاً في السير داخل عوالم من التجريب مجهولة إلى أن تهدَّم كيانها في أبنية عكسيَّة وتنوعَّت وسائل الكتابة والرؤى إلى حدّ أنَّه من الصعب اليوم ضبطها في اتّجاهات مُحدَّدة[٧٨]، هي اتّجاهات متعدّدة تعدُّد الإتّجاهات الفكريَّة والسياسيَّة. ذلك أنَّ حيرة المبدع بعد الهزيمة الكبرى لا تنفصل عن حيرة السائس وارتباك السلطة، هي حيرة السؤال في مستوى الإبداع وهي رفض السؤال في مجال السلطة خوفاً من فقدا التوازنات المؤقّتة في سيرورة عملٍ براغماتيّ يحافظ على النظام (أيّ نظام) ولا يريد التغيير. وإذا كان المبدع بعد الهزيمة[٧٩] يُؤثر التشرّد بعيداً عن الحلول الجاهزة وشتَّى الأساليب الغوغائيَّة ويرفض المُسلَّم تحت غطاء الأجناس ونظريَّة الأجناس التقليديَّة ويُؤالف ضمن النصّ الواحد بين أصناف شتَّى من التعبير فإنَّ السائس يُخفي هزيمته بالإنجازات المحدُودة في الزمن والوظيفة ويلوذ «بالشرعيَّة» في إطار اللعبة الانتخابيَّة تحت «مظلَّة دستوريَّة» أو ارتكازاً على حقّ الولاء للأسرة الحاكمة دون فصل بين الدَّمويّ والمُقدَّس أو إقراراً لنفُوذ النّخبة في أعلى الجهاز العسكريّ أو البوليسيّ. وفي كلّ الحالات يكون الخطاب السياسيّ العربيّ واحداً لا يقبل التجزئة أو النقد في حين تتعدَّد الملفوظات الأدبيَّة والنقديَّة وتتمرَّد على سلطة الواحد... وإذا الأجناس في الأدب العربيّ المعاصر تسميات تقريبيَّة تُغيّب النصّوص ولا تتّخذها أمثلة تابعة لنماذج مُسبّقة..

فلم تعُد الكتابة استجابة آليَّة لمسلّمات الأجناس وإنَّما هي فعلٌ يُقِرّ الحريَّة مبدأً والبحث الدائم عن أشكال تعبيريَّة مُحدثة منهجاً ويغامر في التجريب. وليس النثر في الإبداع الأدبيّ نثراً مطلقاً، كذلك الشعر إذ زالت الحدود التقليديَّة بينهما واقتحم الشعريّ مختلف أجناس الكتابة العربيَّة كما أثَّرت وسائل التعبير النثريَّة في لغة الشعر. فاختلَّ «النظام» الأدبيّ القديم في غمرة وقائع جديدة حينما اخترق الحدثُ مجال الحال واستبدّ الحال بالحدث في ضروب جديدة من الكتابة. «هكذا يكون النثر صورة الشعر وتكون الرواية نثر القصيدة...»[٨٠].

إنَّ الرواية العربيَّة شأن القصَّة والنصّ الشعري بحثٌ دائم عن وطن ولا وطن، مُؤسَّسة لغويَّة تهدم وجودها باستمرار إذ تنشُد مجتمعاً لا يتحقَّق وتصف وقائع مجتمعٍ مرفوض.. وتكاد الأجناسُ تفقد أيّ وجود حينما يعسر التمييز بين أشكال الكتابة السرديَّة ويُمسي البحث عن هويَّة الجنس الأدبيّ موضوعاً قائماً على فراغ الإطلاق والتعميم. ولكن، هل نندفع عند ذلك إلى القول بتحطيم الأجناس عامَّة[٨١]؟ وتشتدّ حيرة دارس الأجناس الأدبيَّة حينما تتركَّز بعض الروايات العربيَّة في مجال حدثٍ واحد في حين تشتمل بعضُ الأقاصيص على شبكة واسعة من الأحداث[٨٢] كما تُشبه الترجمة الذاتيَّة الكلاسيكيَّة في تعاقب أحداثها وامتداد فضائها المكانيّ واتّساع مجالها الزمنيّ. وتقارب بعضُ القصص القصيرة النّصُوص الشعريَّة كما تُقارب بعضُ النصوص الشعرية القصص في نسيجها الحَدَثي[٨٣]. فيتعسَّر بهذه التداخُلات إبانة الفروق بين الأجناس إلا

أنَّ التسمية تظلّ حاجة مُلحة كلّما ارتأينا وجود التوثيق والترتيب والنقد الشامل والمُقارنة بين مختلف حقول الإبداع الأدبيّ واستقراء تطوّر الحركة الإبداعيَّة وتقويم أعمالها والتنظير لها حاضراً ومستقبلاً... ولكنَّها في مختلف المواضع تسمية أساسُها الافتراض، تتَّخذ النصّ نموذجاً، وهي المجاز يرتكز على فعل الكتابة ويعتمده أصلاً ومرجعاً في آنٍ..

تونس

## هوامش

(١) - Gérard Genette - «Genres «types» modes» - Poétique» No 32 Nov 1977 - «La Poétique est une très vieille et très jeune «science» le peu qu'elle «sait» peut - être aurait -elle parfois intérêt à l'oublier...».

(٢) - Jean - Marie Schaeffer - «Du texte au genre - notes sur la problématique générique «poétique» No 53/1983.

(٣) - Michel Stanesco - «Premières théories du roman - les folles amours des Paladins errants» - «Poétique» No 70/Av/1987.
تعود الجذور الأولى إلى القرن ١٤م وبالتحديد في فرنسا وإسبانيا وإيطاليا.

(٤) - تَثْنِ ترجمة (Pli) ورد في كتاب «الطيَّة لابينيتز و(طراز) الباروك» لجيل دولوز. أنظُر (أيضاً) مقال «البنيوية الطيَّة والثالوث» لداني روبير دوفور ترجمة محمّد الرفرافي مجلة «العرب والفكر العالميّ» عدد: ٩ شتاء ١٩٩٠. يُوظف صاحب المقال لفظ «التثنيّ» في سياق ما أسماه «بالخانة السادسة» ضمن نقده للبنيويَّة وأسسها المنطقيَّة.. إن معايير المنطق البنيويّ هي التالية: الرمزيّ (Symbolique) المحليّ (Local)، التَمْفْصُليّ (Dif-férentiel) ، المُمْفْصِل (Différenciant) التابع، تُضاف إليها خانة سادسة (خاوية) متحوّلة متغيّرة وهي مُهْمَلة في منطق البنيويَّة.

(٥) - حرصنا على بيان الصلة بين وجود النصّ ونصّ الوجود في بحث لنا - إنظر «وجود النصّ الأدبيّ - نصّ الوجود» - مجلّة «الفكر العربيّ المعاصر» عدد: ٥٤/٥٥ (جويلية - أوت ١٩٨٨).

(٦) - - ابن منظور - «لسان العرب» طبعة دار المعارف مصر جزء (من م إلى ي).

(٧) - Encyclopaedia universalis - corpus 17. -

(٨) - المرجع السابق.

(٩) - يمكن التوقّف عند تفاصيل التعريف ضمن «الموسوعة العالميَّة» المرجع السابق.

(١٠) - Julia Kristiva «La révolution du langage poétique» Points Seuil 1974. -

(١١) - Encyclopaedia universalis - corpus 17. -

(١٢) - أنظر «مدخل لجامع النص» تأليف جيرار جينات ترجمة عبد الرحمن أيُّوب إلى العربية - ط : ١ - دار توبقال المغرب : ١٩٨٥.
- Gerard Genette : genres «types» modes «Poétique - No 32/nov/1979.
- R. Wellek - Austin Warren - «la théorie littéraire» seuil 19478.

(١٣) - - Gerard Genette - «genres «Types» modes»، poétique» No 32 nov 1979.

(١٤) - تواصل مفهومُ الأجناس الأرسطيّ خلال العصر الوسيط وكان موضوعاً خطيراً في زمن الغربيَّة خلال القرنين ١٦م و١٧م - أنظر:
Pelier du Mans (1555) و Vauquelin de la Fresnay (1605)و Philip Sidny (1583)، و Boileau (1674) و Rapin ...

(١٥) - ترجم العرب كتب الفلسفة اليونانيَّة ومنطق أرسطو وظهر لديهم علم الكلام وشرح الفارابي (٣٣٩ هـ) كتاب «الخطابة» لأرسطو وألَّف ابن سينا (٤٢٨ هـ) رسالة في الخطابة واهتمَّ بالمنطق ووضع ابن الهيثم (٤٣٠ هـ/٤٣٢ هـ) رسالة في صناعة الشعر وسبق أن ترجم أبو بشر متى بن يونس كتاب الشعر لأرسطو - أنظر كتاب «عبد القاهر الجرجاني (بلاغته ونقده)» - د. أحمد مطلوب (وكالة المطبوعات الكويت) توزيع دار العلم.

(١٦) - أنظر كتاب حمّادي صمود «التفكير البلاغيّ عند العرب: أسسه وتطوّره إلى القرن السادس» منشورات الجامعة التونسيَّة ص: ١٥٨/١٥٩.

(١٧) - «الأنماط» هي نماذج تعبيريَّة كبرى يمكن تمثلها في سياق الحديث عن الشعر في النقد القديم - أنظر مقال «تعريف الشعر في الشعريَّة العربيَّة القديمة» لحمّادي صمود ورشيد الغزيّ.
- Hamadi Sammoud, Rachid Ghozzi - «La Définition de la poésie dans l.ancienne poétique arabe», Poéique No 38/1979.

(١٨) - - عبد القادر المهيري - «مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللّغة والبلاغة» «حوليَّات الجامعة التونسية» عدد: ١١/١٩٧٤، يذهب الباحث إلى أنَّ الاهتمام بظاهرة الإعجاز القرآني يعُود إلى القرن الثاني للهجرة وتواصل هذا الاهتمام إلى أن بلغ القرن الخامس، فبحث عبد القاهر الجرجاني فيه ضمن كتاب «دلائل الإعجاز» كما اهتم بالشعر في «أسرار البلاغة».

(١٩) - أنظر كتاب حمّادي صمّود «التفكير البلاغيّ عند العرب...» في سياق «الحدث الجاحظي».

(٢٠) - - ابن رشيق - «العمدة في محاسن الشعراء وآدابه ونقده» دار الجيل - ط ٤ : ١٩٧٢ (١١٩ - ١٢٠).

(٢١) - ابن رشيق «العمدة» ص: ١١٦.

(٢٢) - Hamadi Sammoud, Rachide Ghozzi «la définition de la poésie dans l'ancienne poétique arabe».Poétique No 38/1979.

(٢٣) - ابن رشيق «العمدة» ص ١٩.

(٢٤) - الدكتور محمود طرشونة «مدخل إلى الأدب المُقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة» يشير الباحث إلى رفض كُلٍّ من ابن النديم وأبي حيان التوحيدي لحكايات «ألف ليلة وليلة» في جذورها الأولى عند ترجمة «هزار أفسانة».

(٢٥) - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ - «البيان والتبيّين» دار إحياء التراث العربيّ بيروت - لبنان.

(٢٦) - المرجع السابق ص: ٣٢.

(٢٧) - المرجع السابق ص: ٦٧.

(٢٨) - ابن رشيق - «العمدة» ص: ١١٩.

(٢٩) - المصدر نفسه ص: ١٢٠.

(٣٠) - المصدر نفسه ص: ١٢٠.

(٣١) - المصدر نفسه ص: ١٢٠.

(٣٢) - المصدر نفسه ص: ١٢١.

(٣٣) - Mahmoud Tarchouna «Les marginaux dans les récits picares-

ques arabes et espagnols» - publications de l'université de tunis» 1982.

(٣٤) - أنظر لغة تدوين ألف ليلة وليلة.

(٣٥) - أنيس المقدسي «تطور الأساليب النثريّة في الأدب العربيّ» دار العلم للملايين بيروت ط : ١٩٧٩/٦.

(٣٦) - أُنظر التفاصيل في المرجع السابق الذكر.

(٣٧) - Mahmoud Tarchouna - «les marginaux...»
بحث الد. محمود طرشونة في الجذور الأولى لنشأة المقامة وتطورها...

(٣٨) - الموافقة للقرن العاشر والحادي عشر والثاني عشر الميلاديّة.

(٣٩) - استمرّ وجود المقامة في الأندلس إلى القرن ١٥ الميلادي، ظهرت خلال القرنين الخامس والسادس للهجرة (١١م، ١٢م) واستمرّت خمسة قرون إلى فجر النهضة الغربيّة. ويضبط الدكتور طرشونة قائمةً لأسماء مؤلّفي المقامة في الأندلس كابن شرف وابن الشهيد وابن مالك وابن المعلّم وابن خاقان وصولاً إلى أبي الزغّال الذّي عاش في القرن التاسع للهجرة الموافق للقرن الخامس عشر الميلادي.. وقد سعى الباحث بتتبّع المقامة في نشأتها الأولى بالمشرق وانتقالها إلى الأندلس عبر إفريقيّة (القيروان إثر الغزوة الهلاليّة) إلى إبانة الروابط المتينة بين الأدبين العربيّ والإسبانيّ، وتوصّل إلى الكشف عن عمق الصلة بين التراث العربيّ الإسلامي والنهضة الغربية.
أنظر «الهامشيّون وقصص الشطّار العربيّة والإسبانيّة» (بالفرنسية) - «في المجالس العربية(Dans les séances arabes) (ص: ٦٧/٣٩).

(٤٠) - Gerard Genette «genres »«types», modes» Poétique No 32 Nov 1979.

(٤١) - المرجع السّابق - يتأكّد التقسيم الجديد عام ١٨٠٠ وقد تردّد في مذكّرة لِشليغل عام ١٧٩٩، وسبق أن عرّف الذاتيّ والملحميّ والدراميّ عام ١٧٩٧.

(٤٢) - كان ذلك عام ١٣٠١.

(٤٣) - يقترن مفهوم الملحميّ (موضوعي صرف) بالمقولة (Thèse) والغنائيّ (ذاتيّ صرف) بالمقولة العكسيّة (Anti - thèse) والدراميّ (مجمع الذاتيّ والموضوعي بالاستنتاج) (Synthèse).

(٤٤) - يضع هيجل مستنداً في ذلك على ويلهالم (August Wilhelm) الشعر الملحمي في مقدمة الأجناس من حيث الظهور الزمنيّ لأنّه تعبير ساذج عن وعي شعب، يليه الغنائيّ عند بروز الأنا الفرديّ. أمّا الشعر الدراميّ فإنّه يُمثّل مرحلة نُضج الوعي: التطوّر الموضوعي وحضور ذاتيّة الفرد في الآن.

(٤٥) - أُنظر تفاصيل ذلك في مقال جينات السابق الذكر.

(٤٦) - اعتمد جينات عدداً كبيراً من الباحثين في الأجناس الأدبيّة وأفضى بيانه الإحصائيّ إلى استخراج نماذج محدّدة: أجناس ثلاثة وأزمنة ثلاثة.

(٤٧) - Gérard Genette - «Genres «Types» modes» Poétique No 32 Nov/1979.

(٤٨) - المرجع السّابق.

(٤٨) - المرجع السّابق.

(٤٩) - المرجع نفسه.

(٥٠) - Jean Marie Schaeffer - «Du texte au genre - notes sur la problématique générique» - poétique No 53/1983.
أُنظر مقال «من النصّ إلى الجنس الأدبيّ» - أحمد الحذيري «الفكر العربي المعاصر» عدد: ٥٥/٥٤.

(٥١) - «جامع النصّ» (archi - texte) تعريب عبد الرحمن أيّوب «مدخل لجامع النصّ» جيرار جينات دار توبقال المغرب ١٩٨٥.

(٥٢) - Laurent Jenny «la stratégie de la forme» - poétique No 27/1976.

(٥٣) - المرجع السابق عرض - صاحب المقال تأويل بلوم (Harold Bloom) الذي ينزع إلى التحليل النفسيّ للتطوّر الأدبيّ...

(٥٤) - Michail Bakhtine «Esthétique et théorie du roman» Gallimard 1972.
ترجمت منه بعض الفصول بعنوان «الخطاب الروائيّ» - محمد برّادة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط ١ القاهرة ١٩٨٧. ويعود ظهور الكتاب لأوّل مرّة إلى عام ١٩٧٥.

(٥٥) - يقول باختين: «إن الأسلوبيّة التقليديّة لا تعرف مطلقاً هذا النوع من التجميع للّغات والأساليب التي تُكوّن وحدة عليا. إنّها لا تعرف كيف تتناول الحوار الاجتماعي النوعيّ للّغات والأساليب التي تُكون وحدة عليا: إنّها لا تعرف كيف تتناول الحوار الاجتماعي النوعيّ للّغات الرواية كما أنّ تحليلها الأسلوبيّ لا يتّجه نحو مجموع الرواية وإنّما يقتصر على هذه الوحدة التابعة أو تلك...» («الخطاب الروائي» ص: ٣٩).

(٥٦) - تعريب المصطلحات لمحمد برّادة.

(٥٧) - أُنظر «المنهل العذب» من القسم الثاني: «ألف ليلة وليلة أدباً كونيّاً» من كتاب «مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة» للدكتور محمود طرشونة (تونس ١٩٨٦) في سياق الحديث عن ألف ليلة وليلة في منظور كُلٍّ من ابن النديم والتوحيدي. يُصرّح ابن النديم في كتابه «الفهرست» الّذي فرغ من تأليفه سنة ٣٣٧ هـ بقوله: «وقد رأيته (ألف ليلة وليلة...)، وهو بالحقيقة كتاب غثّ بارد الحديث تلوكه ألسنة العامّة «الفهرست» المقالة الثامنة ص ٣٠٤ طبعة فلوجل..) أمّا أبو حيان التوحيديّ فهو يقول في «الإمتاع والمؤانسة» (الجزء ١٣ص: ٢٣) :«ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وضع فيه الباطل وخلط بالمحال ووصل بما يُعْجِب ويُضحك ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق مثل «هزار أفسانة» وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات...»(ص: ٧٨/٧٧).

(٥٨) - الإستعمال لباختين، وقد ورد أيضاً في «مقارنة هولدرلين (Approche de Hölderlin ) غاليمار ١٩٦٢.

(٥٩) - الخطاب الروائيّ «باختين (النسخة العربيّة) ص ٩١/ص ١٤٤ من النسخة الفرنسية.

(٥٩) - فالتعدُّد الدلاليّ للرمز الشعري يفترض وحدة ومطابقة الصوت لنفسه وتوحده الكامل داخل كلامه. وبمجرّد ما يرتاد لعبة الرمز هذه صوت أجنبي أو نبرة أجنبية، أو وجهة نظر محتملة مخالفة فإن المستوى الشعري يتحطّم والرمز يُنقل إلى مستوى النثر» ص ٩٤

(٦٠) - «la polysémie du symbole poétique présuppose l'unité et l'identité de la voix par rapport à lui et sa pleine solitude dans sa parole. Dès qu'une voix étrangère, un accent étanger, un éventuel point de vue différent font irruption dans ce jeu de symbole, le plan poétique est détruit et le symbole transféré au plan de la prose " p/148 «Esthéthique et théorie du roman»

(٦١) - «Michel Stanesco» - premières théories du roman - les folles amours des paladins érrants » poétique - No 70/1987.

(٦٢) - المرجع السّبق.

(٦٣) - Julia Kristeva «la révolution du langage poétique» Editions du Seuil» 1974.

(٦٤) - يذكر باختين في كتابه «الجماليّة ونظريّة الرواية» خمس نقاط في تعريف الرواية تناصيًّا:

(أ) السرد المباشر الأدبيّ في مغاياراته المتعدّدة الأشكال.
(ب) أسلبةُ مختلف أشكال السرد الشفويّ التقليديّ أو المحكيّ المباشر.
(ج) أسلبة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتداولة؛ الرسائل، المذكرات الخاصّة، إلخ...
(د) أشكال أدبية متنوّعة من خطاب الكاتب...
(هـ) خطابات الشخوص الروائيّة المُفرّدة أسلوبلياً... (ص ٣٨ من «الخطاب الروائي» ـ ترجمة محمد برّادة/ ص: ٨٨ ـ النسخة الفرنسيّة).

(٦٥) ـ الاستعمال لجوليا كريستفا.

(٦٦) ـ استفادت كريستفا من مختلف العلوم الإنسانية ومن جدليّة هيجل وماركس ولينين على وجه الخصوص، كما قرأت البراغماتيّة الأمريكيّة والفلسفة التحليليّة الإنجليزية. وقد تبيّن لكلّ من التوجّهين التّحليليّين أنّ اللغة (Langage) فعل يُنجزه فاعل (Sujet) إن اللّغة من حيث هي تمرين يضطلع به أو ينجزه الفرد عبارة (Locution) في اقتصاد مُفصل في أزمنة تشير إليها الضمائر (Pronoms) حضورات مؤقتة في الإستعمال اللّغويّ والاستعمال المعياريّ (Usage nomatif)...

(٦٧) ـ الدكتور محسن جاسم الموسوي «عصر الرواية» منشورات مكتبة التحرير بغداد ١٩٨٥ ص: ٩.

(٦٨) ـ «الحداثة العربيّة هي مشروع سياسي وثقافي صيغ ضمن شروط الانهيار. أمّا الغزو الخارجي، وكمحاولة للخروج على هذا الانهيار والخروج لا يتم إلّا عبر دخول العالم» (إلياس خوري «الذاكرة المفقودة» مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ط ١: ١٩٨٢ ـ ص ٣٠).

(٦٩) ـ أنظر «حديث عيسى بن هشام» لمحمّد المويلحي.

(٧٠) ـ إلياس خوري «الذاكرة المفقودة» ص ٣٥.

(٧١) ـ يُمكن الإشارة في هذا السياق إلى «حدّث أبو هريرة قال» و«مولد النسيان» لمحمود المسعدي في مستوى الإبداع وإلى نهج نقديّ يستفيد من التراث ومناهج النقد العربيّ المعاصر في آنٍ. ويمثله في تونس توفيق بكار ومحمود طرشونة وحمّادي صمود برُؤىً نقديّة مختلفة..

(٧٢) ـ ظهر تيّار الحداثة البعدية في غضون الثمانينات وقد استفاد من كتابات الاختلاف الغربية (نيتشة، هيدغر، دريدا...) وهو مشروع عربيّ تمثّله «مجلة الفكر العربي المعاصر» على وجه الخصوص، أمّا الحداثة البعدية فإنها ترجمة (Post - modernité) استقرّ هذا المصطلح ـ المفهوم في كتابات مطاع صفدي رئيس تحرير هذه المجلة...

(٧٣) ـ أنظر «حديث عيسى بن هشام» لمحمّد المويلحي.

(٧٤) ـ «أنظر» الهيفاء وسراج الليل لصالح السويسي القيرواني ـ جريدة «خير الدين» ـ تونس ١٩٠٦.

(٧٥) ـ نشير إلى جيل التحديث الأوّل، تذكر على وجه الخصوص كُلاًّ من طه حسين وتوفيق الحكيم.

(٧٦) ـ نشير إلى روايات نجيب محفوظ.

(٧٧) ـ انظر «الأرض» لـ عبد الرحمن الشرقاوي نموذجاً.

(٧٨) ـ نُشير إلى بعض أسماء الروائيين ممن طوروا أساليب الكتابة الروائيّة العربيّة كجبرا إبراهيم جبرا وحنّا مينه وإدوار الخراط وغالب هلسا وهاني الراهب وحيدر حيدر وصنع الله إبراهيم وإلياس خوري وجمال الغيطاني...

(٧٩) ـ لم يقدر المبدع العربي على التخلّص من آثار هزيمة «حزيران ١٩٦٧»، وينعكس ذلك في ارتباك الرؤيا والخوف الدائم من الآتي وفقدان الثقة في الماضي والتجريب الدّائم والبحث عبر المشاريع المتتالية عن ملاذٍ بعيداً عن القلق والخوف من المصير...

(٨٠) ـ إلياس خوري «الذاكرة المفقودة» ص ١٩٢. ويتأكّد هذا المنحى الإبداعي في مختلف النصوص الأدبيّة العربية كأن تتحوّل الرواية أحياناً إلى قصيدة مطوّلة ـ أُنظر مقدمة حسن الصادق الأسود لرواية «ونصيبي من الأفق» لـ عبد القادر بن الشيخ ـ «عيون المعاصرة» دار الجنوب للنشر ١٩٨٤، وقراءة الياس خوري لرواية «الزمن المتوحّش» لحيدر حيدر دار العودة بيروت ١٩٧٣. ويمكن الإشارة أيضاً إلى رواية «الموت والبحر والجرذ» لفرج الحوار «عيون المعاصرة» دار الجنوب ١٩٨٥، حيث تظهر سياقات شعريّة تُوقف الحدث وتفتحه إلى الداخل فيبدو الحال زمناً خاصّاً هو وعي اللّحظة يسكنه رعب الهزيمة المُتكررة...

(٨١) ـ أحمد الحذيري «من النصّ إلى الجنس الأدبي» ـ مجلة «الفكر العربي المعاصر» عدد ٥٤/٥٥ يقول: «... إنّ مقولة الأجناس الأدبية مقولة نقديّة تهمّ الكلام على الكلام ولا تهمّ الكلام على ذاته. لذلك فإن وجدت الدعوة إلى تحطيم الأجناس أنصاراً في العصر الحديث فإن هذا لا يمثّل شهادة وفاة لهذه المقولة لأنّها مقولة ثابتة مُتحوّلة إن صحّت العبارة.»

(٨٢) ـ أنظر بحثاً لنا بعنوان «القصّة والرواية في الأدب التونسيّ بين المفهوم والتطبيق» مجلة الآداب عدد ٤ أبريل ١٩٨٩ ومجلة «المسار» (فصليّة يصدرها اتّحاد الكتّاب التونسيّين ـ السنة ١ العددان ٣و٤/١٩٨٩.

(٨٣) ـ أنظر أساليب السرد في عديد القصائد المُدَوّرة على وجه الخصوص.