الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة- 1

محاضرات

مقياس الأجناس الأدبية

السنة الثانية ماستر

مجموعة الأدب الحديث والمعاصر و مجموعة الأدب المقارن والعالمي .

(نظري)

أ.د. الخامسة علاوي

المحاضرة الأولى: مدخل إلى نظرية الأجناس الأدبية

منذ ثلاثية أرسطو (الملحمي، الدرامي، الغنائي) مروراً بتقسيمات العصر الوسيط، وحتى النقد الحديث، ما تزال نظريات التجنيس تخضع للأخذ والرد، فهي غير قابلة للحسم النهائي على حد تعبير عز الدين المناصرة؛ إذْ كلما توغل النقد في أعماق الإشكالية، كلما ازداد الشك في صحة التقسيمات الأساسية والفرعية، كما نلاحظ أنّ النقد يتعمّق في النقاش تارة، لكنه سرعان ما يعود إلى الثلاثية الأرسطية مشككا في صحة تفسيرات شرّاح أرسطو لكتابه (فن الشعر).

هذا وقد اختلف النقاد حول وصف وتعريف الأجناس الأدبية وخصائصها الثابتة والمتغيّرة؛ حيث أنّ التصنيف إلى رئيس وفرعي ظلّ ينطلق من استنباط الخصائص من أعمال أدبية محددة أحيانا، أو أنّ الاستنباط قد تمّ انطلاقا من خصائص مطلقة، لا تنطبق تماماً على كلّ الأعمال الأدبية، حتى في إطار الجنس الأدبي الواحد. وكلّ هذا وذاك يجعلنا نجزم أننا أمام نظريات للأجناس وليس أمام نظرية واحدة شاملة.

ومن أجل ذلك يحقّ لنا أن نسأل ماهي نظرية الاجناس الأدبية؟ ولماذا ارتكزت مسألة وضع الأجناس دائما على الأجناس الأدبية دون غيرها من الاجناس غير الأدبية (الفنون الأخرى).

1- تعريف نظرية الأجناس الأدبية:

هي مصطلح يشير إلى مبدإ تنظيمي، وممارسة "تستهدف تجميع المتشابهات وتمييز المختلفات اعتمادا على نوع من الاستقراء الوصف للظاهرة المراد توصيف مكوناتها وتمييز عناصرها، وذلك بوضع أُطُرٍ مرجعية يُستندُ إليها لضبط ظاهرة ما وإدراكها بسهولة"، وقد تصبح فيما بعد هذه الأطر المرجعية بمثابة معايير يتخذها النقاد" منطلقا في تقويمهم للنصوص التي يواجهونها، كما يحدّد بها القراء آفاق توقعاتهم من النصوص عند قراءتها وتقديرها .

وهكذا " تكوّن الأجناس ساحة مغناطيسية ذات تأثير فعال جدا في عملية إنتاج الأعمال الأدبية ونقدها واستهلاكها في أي تقليد أدبي قومي"،وهي أي الأجناس الأدبية "مؤسسة مهمة من مؤسسات أي مجتمع، تؤدي جملة من الوظائف تتصل بالكاتب والقارئ العام والقارئ الخبير معاً".

فأما الكاتب فإنّه باستخدامه مؤسسة الجنس الأدبي، من جهة اختياره لها شكلا يجسّدُ رؤيته للعالم، يدلي ببيانات مهمة عن أسلافه في الجنس الأدبي المختار، وفي الفن عامة وفي الحياة جملة، مثلما يُفصح عن آرائه فيهم وفيها.

وهو كذلك يستخدم الجنس الأدبي لنقل رؤيته الفنية والاجتماعية والسياسية، ونشرها في مجتمعه بوساطة العمل الأدبي الذي يجسدها. وفضلا عن ذلك فإنّه يحدد النظام الترميزي" code"ا، الذي يحكم رسالته الفنية التي يودّ أن تَبلغ قارئه عندما يُحسنُ تفسيرها تبعاً لهذا النظام الترميزي، مثلما يحدد آفاق توقعات قارئه ليرضيها أو يحبطها، فيما بعد، بحسب الغرض الذي يريده من عمله.

وأما القارئ العام فإنّ مؤسسة الجنس الأدبي تكوّن لديه نظامَ ترميزٍ يتعامل به مع العمل الأدبي ويرسم آفاق توقعاته تبعاً له، ويحكم في النهاية استجابته له القريبة والبعيدة، مثلما يكوّن ذوقه النوعي الخاص بهذا الجنس الأدبي. هذا الذوق الذي يكون حصيلة تراكم قراءاته في أطوارِ حياته المختلفة.

وأما القارئ الخبير أو ما يُعرَف عادة بالناقد الأدبي، فإنّ مؤسسة الجنس الأدبي غالباً ما تكون الإطار المرجعي الذي يحكم قراءاته النقدية الكبرى والصغرى، وتفسيره لدلالاته السطحية والعميقة وتبيّنه لصلاته الأدبية وفوق الأدبية، وتحديده لمصادره القومية والعالمية، ثمّ الحكم عليه في النهاية؛ وذلك بوضعه في عدة سياقات من الجنس الأدبي المحلي، والجنس الأدبي القومي، والجنس الأدبي العالمي آنياً وتاريخياً.

وبذلك يظلّ الجنس الأدبي النواة التي تلتقي فيها القوى الفاعلة في عملية الإنتاج الأدبي في أي مجتمع من المجتمعات: من كاتب، وقارئ، وجملة عوامل ومحددات تسهم جميعا في تشكيله تماما كما تظل نظرية الأجناس " تثير على مرّ العصور قضيتين اثنتين:

الأولى: أنها تقبل خصوصية كلّ عمل أدبي.

الثانية: هي أنها تؤسس في الوقت ذاته علاقة العمل الأدبي أو الفني الفردي بنوعه الأدبي الفني".

2- الأدب وإشكالية التجنيس:

لا ريب أنّ التجنيس "كفكرة مسبقة عفوية ذات طابع علوي تلتقي مع إنتاج النصوص التحتاني (...) وبالتالي تصبح مسألة النجنيس حقيقة موضوعية لا مفرّ منها، وهذا ما يُسْهم في تحويل الأجناس، وولادة أجناس جديدة؛ لأنّ الأجناس لا تنقرض تماما، بل تتحول" يقول تودوروف مؤكدا هذه الفكرة "الأجناس تنحدر بكلّ بساطة من أجناس أخرى فالجنس الجديد، ما عمو إلاّ حاصل تحويل واحدٍ أو عدة تحويلات لأجناس قديمة ".

وعليه " فالأجناس لا تموت، وإنما تتحوّل فاقدة اسمها، منضمة إلى جنس جديد، حيث يأخذ هذا الأخير من الجنس المنقرض بعض خصائصه الأساسية. فموت الجنس هما هو موتٌ رمزي، بمعنى أنّه يفقد (اسمه) ويتلاشى كهوية مستقلة، وإنما الذي يموت حقيقة هو التحقق الطِّرازي لذلك الجنس بسبب ظروف ومتطلبات معينة".

والسؤال المطروح هنا ماهو التحقق الطرازي ؟

معنى الطرازي هو العنصر المركزي أو جملة العناصر المركزية، و"يعود استعمال هذا المصطلح إلى عالمة النفس إليانور روش، التي استخدمته عند حديثها عن النموذج الطرازي للمقولة، ووظّفه بعدها اللسانيون، أمثال: لايكوف، جونسون، تِيرْنَرْ، وغيرهم منذ بداية ثمانينيات القرن العشرين، حيث يهتمّ بتحليل المعنى وتجلياته في مستويات اللغة المختلفة، فهي نظرية في المقولة والفهم والمعنى المتجسد، وهي مفاتيح أساسية لإدراك المعنى" .

وعليه فللطراز مفهومان هما:

أ- المفهوم الأول الذي حدّد منذ أعمال روش، ويعني "العنصر المركزي أو جملة العناصر المركزية.

ب- المفهوم الثاني: الذي يُجملُ الخصائص البارزة للمقولة (حسب دانيال ديبوا)، فالطراز تحوّل من كونه النموذج الأمثل إلى اعتباره كياناً مكوَّناً من خاصيات

نموذجية وهذا حسب (ديبوا)، وقد لا تجتمع هذه الخاصيات في قيمة عينية وهو ما يجعل من الطراز هو تمثيل ذهني ولا يمتلك بالضرورة ممثلا واقعيا أو معبّرا واقعيا.

وجِماع القول أنّه كما تتخذ " الشعرية من الأدبية بماهي مجموع المقومات التي بها يكون الكلام أدباً موضوعا لها، فتسعى إلى أن تُدرك وتشتق من النصوص المفردة قواعد الخطاب الأدبي وتؤسسها في منظومات ومنها منظومة الأجناس، تتخذ نظرية الأجناس من الأجناسية موضوعا لها، تمارسه في النصوص بكلّ معطياتها وملابساتها الداخلية والخارجية في اتجاه التجنيس؛ أي " تحويل الجنس من معطًى متعيّنٍ إلى مفهوم مؤسس معرفيا وتاريخيا وإجرائيا".

وهكذا تصبح " نظرية الأجناس في أحد مستوياتها هي جزء من الشعرية. وبالتالي فإنّ الكتابة لا يمكن أن تمتنع عن التجنيس حتى ولو اعتمدت الكتابة مبدأ خرق الأجناس يقول ياوس:"بأنّ كل أثر أدبي ينتمي إلى جنس، يفترض أفق توقعه؛ أي مجموعة من القواعد السابقة الوجود، توجّه فهم القارئ".

ونحن لو أردنا تقصي أخبار متصور الجنس عبر العصور لوجدنا أنّه احتلّ على مرّ السنين "مكانة مرموقة في وصف الظواهر الأدبية وتفسيرها، وبعد إهمال نسبي له في النصف الأول من القرن العشرين، عاد الاهتمام به من جديد، وتنوعت فيه المقاربات والتقسيمات والتصنيفات".

على أنّ لتصنيف الأعمال طريقتين:

الأولى: تنطلق من المبدأ إلى الأثر وتقوم على الاستنتاج.

والثانية: تنطلق من الأثر إلى المبدأ وتقوم على الاستقراء، فهاتان الطريقتان متكاملتان، على أنّه قبل تقرير المبدأ لابد من ملاحظة القواسم المشتركة بين الآثار المفردة، سواء أقامت هذه الملاحظة على دراسة علمية أم اقتصرت على النظر السطحي، وحين يتمكن هذا المبدأ بين الناس يتحوّل إلى أداة تصنيف للآثار الأدبية المفردة اللاحقة والسابقة.

ويتضمن مبدأ الأجناس الأدبية (باعتباره مبدأ تنظيميا ومعيارا تصنيفيا) معايير مسبقة غايتها ضبط الأثر وتفسيره. أما ضبط الأثر فيستند إلى وجود ما يسمى بشروط الجودة في الكتابة. فأرسطو حدّد هذه الشروط في المأساة المسرحية، والمرزوقي حدّدها في الشعر العربي، وهوراس حدّدها في الشعر اللاتيني في كتابه(فن الشعر)، وبوالو"Boileau " في الشعر الكلاسيكي الفرنسي.

أما التفسير فيستند إلى اعتبار الجنس الأدبي كياناً يسير إلى غاية، (غاية المأساة المسرحية مثلا، هي التطهير) ويعطي الأثر وحدته العضوية.

3- مراحل نظرية الأجناس:

يكاد يُجمع أغلب النقاد والدارسين على أنّ نظرية الأجناس، كنا تبلورت في الثقافة الغربية مرت بثلاث مراحل هي:

أ- المرحلة الكلاسيكية : وهي نظرية تنظيمية إطرادية، اكتسبت سلطتها بتقادم العهد عليه، على الرغم من أنّ قواعدها لا تعتمد على السلطة الحمقاء التي ماتزال تُعزى إليها غالبا، وهي لا تؤمن فقط بأنّ نوعا يختلف عن نوع بالطبيعة والقيمة بل تؤمن أيضا بأنّ هذه الأنواع يجب أن تبقى منفصلة ولا يُسمح لها بالامتزاج.

وهي التي صنفت الفنون إلى أنواع كبرى وأنواع صغرى ، لا تتلاقى ولا تتداخل، كلّ نوع له سماته وخصائصه التي يتميّز بها وأدواته التي يبني بوساطتها عالمه الأدبي ومتنه.
فأرسطو قسّم الاجناس الأدبية إلى ثلاثة أصناف، وحدد يكل جنس هويته وسماته التي تميّزه عن غيره، وبهذا ظهرت نظرية أرسطية للأجناس تكرّس الفصل التام بينها، فقد وضعت جدودا فاصلة بينها لا يجوز تجاوزها إطلاقا، لذا سجب الفصبل بين الملحمي والغنائي والدرامي، وبذلك أصبحت الأجناس الأدبية ثابتة خاضعة لمبدأ نقاء الأجناس، وذات استقلال تام عن بعضها "بما يتفرد كل جنس من الخصائص التي لا يجوز لنوع آخر استعارتها منه"، وكان هذا التقسيم يقوم على أساس المحاكاة، ولكلّ نوع تفريعات يكوّن مجموعها ما

يسمى بالأنواع الأدبية، وقد كانت صرامة أرسطو في تصنيف الأجناس الأدبية تعكس واقعا اجتماعيا قائما على تقسيم المجتمع إلى نبلاء وسوقة لا يختلط بعضهم ببعض ، فأصبح الأدب لا يبتعد عن هذا التقسيم الاجتماعي وصار بذلك " الموضوع الكوميدي لا يمكن كتابته في شعر تراجيدي ، وعلى الشعراء الالتزام بهذه الحدود، فقد صارت آراء أرسطو شبيهة بالأوامر الدستورية الملزمة الامر الذي جعل الجنس الأدبي مؤسسة يجب احترامها تماما كما الكنيسة". إذاً، يمكننا النظر إلى الجنس الأدبي بصفته إطارا نظريا، يساعدنا على تحديد المعايير التي يمكن تصنيف الأعمال الأدبية على ضوئها.

وقد ظلت الكلاسيكية الجديدة في القرن السادس عشر ملتزمة بقوانين أرسطو، ولم تعترف مطلقا بالتزاوج بين الأجناس الأدبية وتداخلها ، فلقد وجدت أفكار أرسطو عند النقاد الكلاسيكيين الجدد صداها، فسعوا إلى تطبيقها رافعين شعار نقاء النوع ، ولا يقبلون تداخلا بينها، فقد عاد نقاد عصر النهضة إلى كتاب (فن الشعر) لأرسطو خلال القرن السادس عشر لوضع قواعد متطورة للمسرحية والملحمة، وقادهم ذلك إلى خلافات حادة حول "الكوميديا الإلاهية "لدانتي، وأعمال أريسيو في الغزل والحب التي لم تتفق مع القواعد الكلاسيكية، كما أنّ ازدهار المسرحية الاليزابيتية التي خرجت عن قواعد الوحدات الثلاث، الزمان والمكان والموضوع قد زعزع من سيادة النظرية.

ومن هنا بدأ التشكيك في قواعد نظرية الأجناس الأرسطية الصارمة، ومع بداية القرن السابع والثامن عشر، ظهر الخلاف حادا حول الحدود تي تفصل بين الأجناس والأنواع فصلا تاما، وأصبحت "الحدود بينها تُعبر باستمرار والأنواع تُخلط، والقديم فيها يُترك ويُحوّر، وتخلق أنواعا جديدة أخرى حتى صار المفهوم معه موضع شك" مما جعل تودوروف يقول:" يبدو أنّ الاستمرار في الاهمام بالأجناس اليوم بمثابة قضاء وقت فراغ قد فات أوانه".

ب- المرحلة الرومانسية: وما أعقبها من مدارس والتي حاولت في معظمها أن تتجاوز النظرة الأولى إلى نوع من التشابه والتداخل في حدود الموضوعات والمصادر والمواد الخام دون الأدوات أو الوسائل.

وقد يعني هذا أنّ تشدد الكلاسكيين في نظرتهم إلى الأجناس أدى إلى موقف مناقض تماما من طرف الرومانسيين، الذين راحوا يدعون إلى هدم الحدود الوهمية بين الأجناس والتخلي عنها، خاصة بعد عجز الأجناس القديمة منها كالملحمة على الاستمرار، إثر التحول الاجتماعي الذي عرفة المجتمع الأوروبي بعد التخلي عن الإقطاعية، وتكون الأجناس بذلك قد فقدت موضوعها الأساسي والمتمثل في تمجيد الأبطال والنبلاء، وظهرا كتابات مختلفة تمجّد العلاقات الاجتماعية الجديدة، فجاءت دعوة الرومانسيين التي لم تلتزم بحدود أجناسية مسبقة، ولا تحديدات صارمة تفصل بين الأجناس الأدبية، وآمنت بإمكانية المزج بين الأجناس الأدبية في الفنون النثرية عموما، وفي الرواية التي استعصت أكثر من غيرها على منطق التجنيس الأرسطي أكثر "كونها لا تنتمي بصورة قاطعة إلى أي من الأجناس الأدبية القديمة ...باعتبارها جنسا أدبيا عابرا للأجناس بما انضوى عليه شكلها الفني من قدرة على الاحتواء والتبدل".

إذاً، "ففي العصر الرومانسي، وفي الوقت الذي كان فيه الأدباء يطالبون باستقلال الشكل عن الجنس، وبموازاة مع توكيدهم تنوع الأساليب الفردية، بدأت مقولة الجنس تبدو وكأنّها جوهر زائد، ينضاف إليها نصوص تنكتب خارج الأطر التقليدية المكرسة، ونصوص تضع بالتالي نظريات الأجناس موضع شك وسؤال، ولذلك ففضل التشكيك في مسلمة وجود الأجناس يعود إلى الرومانسية التي صادرت على أنّ ميزة العبقرية هي عدم الاعتراف بحدود جاهزة صارمة بين الأجناس، والأشكال، والأساليب، والقوالب والسعي إلى تحصيل النص المفرد".

وبالارتباط مع هذا الموقف الثوري بدأ التفكير النقدي في الأدب ينزاح هو أيضاً عن المعايير الأرسطية، إذْ كيف يمكن تأويل رواية لبلزاك، أو لأحمد المديني، أو جان ريكاردو، بتعابير أريسطية بالطبع لا يمكن؟ فكيف تمّ، إذاً، تجاوز التصور التقليدي للأجناس الأدبية؟

لقد تمّ هذا التجاوز على ثلاث مراحل نؤجل الحديث عنها بعد المرحلة الحديثة.

ت- المرحلة الحديثة: وهي مرحلة النظرية الوصفية بكلّ وضوح، فهي لا تحدد عدد الأنواع الممكنة ولا توصي الكتّاب بقواعد معيّنة، لا لشيء إلاّ لأنّ معظم أصحابها رفضوا نظرية الأجناس جملة وتفصيلا طارحين وجهة نظر جديدة تتجاوز الاجناس المنفصلة إلى المتون المتصلة التي لا تنتمي إلاّ إلى جنس الأدب.

- مراحل تجاوز التصور التقليدي للأجناس الأدبية:

أ- المرحلة الأولى: مرحلة انصهار الأجناس: وقد تمثلت في:

1- الشكل المطلق:

لعلّ دنيس ديدرو(1713- 1784) أحد الأوائل الذين أعادوا النظر في فردية تعارض الأجناس الكوميديا / التراجيديا، بدعوة أنّ الانسان ليست كوميدية ولا تراجيدية، وأنّها بين بين، ومن ثمّ فممارسته للكتابة تتنزل منزلة بين المنزلتين، أي في تلك الفسحة الموجودة بين الأجناس المكرسة المعيارية.

لكن الرومانسيين الالمان في نهاية القرن الثامن عشر هم الذين أحدثوا ثورة كوبرنيكية؛ إذ اعترضوا على إمكانية وجود أشكال هي قبليا شمولية ولا زمنية، وذات جوهر محدد.

ففي تصور الأخوين شليجل ونوفاليس، وسواهم من الشعراء الألمان في تصورهم للكتابة ولممارستهم لها، فالنص لا يعترف بالحدود بين الأجناس والأشكال المزعومة، إيمانا منهم بأنّ تصورات النظام الشعري الشمولي هي في أغلبها سخيفة سخافة تصورات النظام الفلكي قبل كوبرنيك.

ولذلك فشليجل يحلم بشعر كلي لا يسعى فقط إلى الجمع بين أنواع الشعر، والفلسفة، بل كذلك إلى الخلط بين الشعر والنثر، بين العبقرية والنقد، بين الشعر الفني والشعر الطبيعي، وصهر كل هذا في بوتقة واحدة. وفي نظرهم أنّ النظام الأجناسي الكلاسيكي يقتل الخلق الأدبي، وأنّ الجنس الشعري الرومانسي هو وحده الذي يتجاوز كونه جنس، فهو شعر يطمح إلى الكلية.

والشكل المطلق يمتزج بالأدب ذاته، الذي يصبح نتيجة لذلك كلا موحدا تتصاهر فيه تماما كافة عوالم الفن لأجل بناء عمل فني شامل.

ويرتبط هذا التصور لدى الرومانسيين بفكرة أنّ الفنّ الرفيع ليس أبدا ثمرة محاكاة، بل هو ثمرة إبداع ينجزه كائن استثنائي ليس ككل البشر، بل كائن عبقري، ملهَم يماثل قِوى الكون الحية.

2- جمالية المزج:

نعثر عند الرومانسيين الأنجليز والفرنسيين على العداء نفسه لفكرة خلوص الأجناس، والحرص نفسه على التوفيق بينها.

ويعتبر فكتور هيجو(1802-1885) خاصة أكثر الرومانسيين تحمسا لجمالية فنية كلية يتآلف فيها بينها الشكل الروائي، والشكل الشعري، والشكل المسرحي، ويتوحد فيما يدعوه : « Les Deux Tiges de L`art »أي جدعا الفن ، وهما: السخري والسامي، ولذلك فهو يمزج في نصوصه بين الحبكة الميلودرامية ، والحوارات المضحكة، والغنائية، والرومانسية، والمواقف العجائبية غير عابئ إطلاقا بالتصنيفات، لذلك فلا غرابة أن يتقوى بعد فكتور هيجو حرص الأدباء على إنتاج نصوص ذات طابع شاذ "هجين"، يستعصي على التصنيف حسب التصور الأرسطي ، الذي حدّد فيه الحدود بعناية فائقة، والتي ظلت سائدة أكثر من عشرين قرنا .

3- من الأثر الفني إلى الكتاب:

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتنفيذا لمشروعه الرامي إلى تجديد المسرح الأثيني القديم سيحقق ريتشارد فاغنر(1813-1885) اتحادا وثيقا بين الشعر، والموسيقى، والفرجة المسرحية، والرقص، فقد كان يعتبر نفسه شاعرا مسرحيا يبدع أساطير أكثر مما يعتبر نفسه مؤلفا موسيقيا، ولأجل ذلك توسل بالمسرح الغنائي اقتناعا منه بأنّ الركح هو الفضاء الوحيد الذي

يتصاهر فيه عنصر المحاكاة وعنصر العواطف ، والذي تنعدم فيه الحدود الفاصلة بين الفنون تحقيقا يما يدعوه "الأثر الفني الكلي الخالد" .

وللشاعر ستيفان مالارميه (1842-1898) ، الذي كان يجلّ فاغنر نفس الهيام في إنجاز هذا الأثر الكلي الخالد، وذلك من خلال طموحه إلى تأليف ما كان يدعوه « Le Livre »، حيث تتصالح كلّ الاجناس بغاية تجاوزها ، وفي تصوره أنّ الكتاب لا فردي هو محض كلٍّ يتلمم في لحظة خاطفة ما بين مزيج من الأشياء أي فقط رزمة أوراق فقط على القارئ أن يعيد تنظيمها حسب هواه ، بل كذلك من جِماع كافة الكتب، والأشكال واللغات.

ب-المرحلة الثانية: رفض مقولة الجنس الأدبي :

في بداية القرن العشرين، عرف الموقف من الأجناس الأدبية تحولا عميقا، وذلك باعتبار التمييز بين جنس وآخر إجراءً لا يخلو من التهافت والتمحل، والتعسف، ولعل الإيطالي عالم الجمال بندتو كروتشيه(1866-1952) خاض أكثر من غيره التشكيك في النظام المعياري للأجناس الأدبية المتوارثة عن الشعرية الأرسطية معتبرا فردية الحواجز الصارمة بين القوالب والأشكال فكرة عميقة تنطوي على المفارقة. ففي رأيه أنّ كلّ أثر أدبي خالد أصيل ينتهك قانون جنس أدبي ما ، ومن ثمّ يزرع البلبلة في أذهان النقاد الذين يضطرهم الأمر إلى توسيع مفهوم الجنس؛ ذلك أنّ كل عمل إبداعي فذ يُفترضُ عدم الانسجام مع التحديدات النظرية الجاهزة ويتطلب بالتالي إعادة النظر باستمرار في مقولة الجنس، بل إنّ كروتشيه، يعدّ كافة نظريات الأجناس الأدبية، انتصارا كبيرا للعبث الفكري، ويعتبر حرص الشعريات القديمة على تصنيف الأعمال في خانات الفصائل المحددة إجراءً تلفيقيا لا يمكن أن يؤدي إلا إلى اختزال هذه الأعمال، وإلى إهمال خاصية التفرد والعبقرية ؛ لأنّ الابداع الأدبي في نظر كروتشيه لا يتحقق إلاّ بالظاهر

الفردية والمتفردة ، فكما أنّ الرجال النوابغ هم الذين يصنعون التاريخ، فإنّ المبدعين الأفذاذ هم الذين يصنعون التحف والروائع الفنية التي تتحدى كل التصنيفات المصطنعة .

وبما أنّ الأثر الأدبي هو تعبير خالص وحميم عن ذاتية المبدع الفرد، فإنّه يقطع كلّ صلة ممكنة بمعيار جنسي ما، ويعلو على كلّ تيار أدبي معيّن.

إنّ فلسفة كروتشيه الجمالية القائمة على مبدأ لا غائية الفن، وعلى مسلمة فرادة الإبداع، تعتبر كلّ نص جنسا قائما بذاته، وبغير هذا التعبير فكلّ نص أصيل يبتدع جنسه الخاص به. ونتيجة لذلك تكون الأجناس متعددة بتعدد النصوص الأصيلة، ويصبح مدار الاهتمام النقدي ليس هو التساؤل عن الانتماء الجينالوجي، بل هو معرفة هل هو نص رديء أم جيد؟

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أنّ رفض كروتشيه لمقولة الجنس قد تزامن مع تبلور الأسلوبية التي تصادر على الاستقلال التام على التفرد، أو بالأحرى على الدراسة المحايثة.

ث-المرحلة الثالثة: سيادة النص:

- تجاوز النص للجنس:

أسئلة كثيرة تراودنا ونحن نتصفح مسرحيات بريخت وصمويل بكيت منها هل هي نصوص تراجيدية أم كوميدية ؟ وهل رواية « **Finnegans Wake** » لجام جويس (1882-1941)، رواية أم شعرا أم تأملات في اللغة؟ بل هل نص « **Madja** » لأندري بريتون(1896-1966) محكي سرذاتي، أم قصيدة نثر طويلة؟ وبتعبير آخر هل تقدر التصنيفات الأجناسية الكلاسيكية احتواء هذه النصوص، وما جاء على مثالها ابتداء من الثلث الأول من القرن العشرين؟

إنّ هذا السؤال ينطوي بالتأكيد على نفي إنكاري، لأنّ لا مألوفية هذه النصوص، ولا نمطيتها تجعلانها تتمرد على تلك التصنيفات.

وبالفعل فبالنسبة لهؤلاء الكتّاب وغيرهم، فإنّ فرادة النص تتنافى مع ما يعتبرونه اختزالا لهويته الخاصة كما لو كان تسمية كتاب ما برواية أو شعر أو مسرح تهمة مشينة ينبغي التبرؤ منها، ولهذا يرفض أندري بريتون نصوص "الكتابة الأوتوماتيكية (الكتابة التي تنبني على الصدفة وعلى كلّ ما هو عرضي، ومتحرر من سلطة الرقابة) بقصائد مفضلا تسميتها بنصوص سريالية، كما أنّ إدوارد الخراط يرفض تسمية نصوصه السردية بروايات مفضلا أنْ يسميها " كولاج روائي"، أو" نزوات روائية".

أما لويس أرغون في كتابه "Projet D'histoire Littéraire Contemporaine"فيعتبر التمييز أجراءً تافهاً، أذْ لا حدود عنده بين الرواية والشعر والفلسفة، والأمثال، فكلّ هذه بالنسبة إليه هي كلام.

ولعل هنري ميشو هو الذي أوصل القطيعة بين فكرة الجنس وجوهر النص إلى منتهاها، فهو يعتقد بأنّ الشعر سواء أكان فورة انفعال، أم ابتكار، أم موسيقى، هو دوما جوهر غير قابل للوزن، فهو موجود في كلّ الأجناس، إنّه تعريض فجائي للعالم.

أما إدمون جابيس(1912-1992) وبواسطة لعبة تقعيرية عجيبة، فإنّه ينطق إحدى شخوص نصه "Le Livre Des Questions" (1963) بقوله:" بين يدي الآنLe Livre Des Questions هل هو بحث؟ لا ربما، هل هو قصيدة بعيدة الغور؟ لا، ربما، هل هو رواية؟ قد يكون كذلك...إنّه كتاب غريب مثل اليهودي، كتاب يتعذر تصنيفه بين الكتب. فماذا يمكنك تسميته؟ لعلّ بإمكانك تسميته: الكتاب.

كما أنّ السيرة الذاتية المعاصرة تجهر منذ عناوينها بعقيدتها التخييلية، فالسيرة الذاتية لأندريه مالرو "Anti Mémoires"، وكذلك نص (Serge Doubrouvsky)، الذي أطلق عليه التخييل الذاتي.

أما آلان روب غرييه فقد سمى الأجزاء الثلاثة لسيرته الذاتية بـ « Romanesques »، وكل هذه النصوص السيرية حلا لكتابها خلط الواقع بالخيال، أي سرد أحداث حقيقية وقعت فعلا، وأخرى من افتراء المخيلة، وكأن الكاتب يتعمّد التشويش على فكرة صفاء الأجناس، ومن ثمّ إرباك المقروئية.

ولو عدنا للويس أراغون لوجدناه قد اختار تدوين حياته بواسطة الشعر المنظوم، رافضا في الوقت نفسه أن يكون مشروعه ذا صلة بالسيرة الذاتية بدليل عنونة كتابه" Le Roman Inachevé "أي رواية غير مكتملة.

وبالنسبة لنا نحن العرب فقد فضل محمد برادة تسمية كتابه" مثل صيف لن يتكرر" بمحكيات. كما نظر الخراط في كتابه "الكتابة عبر النوعية"(1994) لنمط نصي عابر للأنواع يستوعب الأجناس الأدبية في الوعي النقدي التقليدي، فهو يستفيض عن تسمية بعض نصوصه روايات بأسماء غير اعتيادية فـ"اختراقات الهوى والتهلكة" هي "نزوات روائية " و"اسكندريتي " هي "كولاج روائي" و"تباريح الوقائع والجنون" هي" تنويعات روائية " أولن روايات بما أنّ مقصدية إدوارد الخراط هي تخريب روايتها بالذات.

فـ"النزوة" توحي بغواية اللعب أي السرد بصيغة التوثبات الفجائية، والانفجارات الطارئة، والتبدلات غير المتوقعة.

و"الكولاج "يوحي بتشكل النص من عناصر وآثار سيميوطيقية جاهزة متنافرة ، وهذا يذكرنا بتقنية الالصاق التشكيلي.

وأما "التنويع" فيوحي بتهجين الجنس الجمعي للنص هو جنس الرواية بخطابات، ولغات، وأشكال متناغمة.

- جوهر الأدب :

في عام 1960 اندثرت فكرة توزع الأعمال الأدبية إلى أجناس لصالح مفهوم النص ذي السيادة المطلقة التي لا ينازعه فيها أي شيء.

ويمثّل موريس بلانشو بجدارة كبيرة المرحلة الحاسمة والنهائية من مراحل احتضار مقولة الجنس الأدبي، فهو على غرار بندتو كوتشيه يؤكد على لا وجود لوسيط بين العمل الفردي والأدبي في كليته؛ لأنّ كلّ عمل يعقد تماما علاقة مباشرة مع الأدب، لكنّه يختلف عن كروتشيه في إيمانه بأنّ الأدب الحق إنما يُكتب بعد موت الأجناس، وفي هذا الموت الذي طال انتظاره يكمن جوهر الأدب؛ ذلك أنّ كلّ نص وهو بمثابة تساؤل جديد عن ماهية الأدب، وكأنّ الأدب يثبت وجوده بمفرده بعد اندثار الأجناس.

والسؤال المطروح هل حقا انتهى احتضار الأجناس الأدبية بموتها؟ ذلك ما نجيب عنه في المحاضرتين الأخيرتين.

فوائد علمية:

- حرص أرسطو أن يبيّن بأنّ كلّ نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية والقيمة، ولذلك ينبغي أن يظلّ منفصلا عن الآخر، وقد عُرف هذا فيما بعد بمذهب نقاء النوع. وللتنويه فقد ظلّ يُعملُ بآراء أرسطو حتىّ القرن السابع عشر.
- إنّ نظرية الأنواع الأدبية لدى أرسطو لم تكن مذهبا شكليا فارغاً، بل كان لها أساس فلسفي أكثر بكثير مما أُتيح له أن يظهر منه، ولعلّ محاسنها تكمن في ذلك المبدأ الصحيح والضروري القائل: بأنّ كلّ نوع أدبي يقدّم درجة إشباعه الخاصة به، ويعمل حسب مستواه الخاص به كما نّ له إجراءه المناسب له.

المحاضرة الثانية: نشأة المصطلح وتطوره

يعدّ أفلاطون صاحب أقدم أصل متصل بالجنس الأدبي من خلال آراء كتابه (الجمهورية) وهو في دراسته للأدب اقتصر على بعض الشعر اليوناني مركزا على نتاج هوميروس، حيث تناوله لا من زاوية الجنس، وإنما من زاوية الإبداع فصنّفه إلى طبقات على أساس تصاريف الآراء، فكان النتاج الشعري عنده لا يخرج عن ضروب ثلاثة: صنف يقوم على الوصف، وصنف يقوم على التمثيل ونوع ثالث يجمعهما، أي ملحمي يربط المحاكاة بصوت القناع، وغنائي يربط السرد بصوت الشاعر، ودرامي يشترك فيه النوعان السابقان على الترتيب.

أما أرسطو الذي وضع الأسس التي تقوم عليها نظريته فقد ميّز بين الأنواع الأدبية استناداً إلى الأسلوب، مبينا خصائص كل من التراجيديا والملحمة في الموضوع أو الأداء والوظيفة. كما بيّن أنّ كلَّ نوع أدبي يقدم درجة إشباعه الخاصة به ويعمل حسب مستواه الخاص به، تماما كما أنّ له إجراءه المناسب له[1] . وعليه فإنّ" نظرية الأنواع الأدبية لدى أرسطو لم تكن مذهبا شكليا فارغا، بل كان لها أساس فلسفي أكثر بكثير مما أُتيح له أنْ يظهر منه"[2] .

وعموما فقد ميّز كل من أفلاطون وأرسطو بين الأجناس الأدبية الثلاثة وذلك حسب طريقتهما الخاصة القائمة على مبدأ المحاكاة أو ما يسمى المماثلة وهذه الأجناس هي:

1- الشعر الغنائي: يربط فيه السرد بصوت الشاعر.

2- الشعر الملحمي: وفيه يتحدث الشاعر باسمه الخاص بوصفه الراوي، ولكنه في الوقت نفسه يجعل شخصياته تتحدث بأسلوب مباشر، وهذا الأسلوب يؤدي الى وجود الرواية المزدوجة.

3- الشعر المسرحي: وفيه يختفي الشاعر وراء توزيع مسرحيته.

وللتنويه فإنّ هذه "الأجناس الأدبية الثلاثة، الغنائي والملحمي والمسرحي تتميز حينا بمعايير شكلية (كطريقة الأداء، الإنشاد، القص، التمثيل). وحينا بمعايير بلاغية (كصيغة فعل القول) ، وحينا

بمعايير تاريخية ؛ إذْ يرى الرومانسيون ومنهم فيكتور هيجو في مقدمة مسرحية كروميل أنّ الأجناس الثلاثة تقابل ثلاثة أطوار من عمر البشرية : البدائي ، القديم والحديث "[3].

وفي أواخر القرن الرابع استعمل (ديوميد) مصطلح الأجناس، ووزّع عليها حسب اجتهاده الأنواع كالآتي:

1- الجنس المحاكي (الدرامي): حيث تتكلم الشخصيات وحدها، ويشمل المأساة والملهاة والنقد (الممثل بالدراما النقدية التي احتوتها الثلاثيات الإغريقية القديمة، والتي لم يذكرها أفلاطون وأرسطو.

2- الجنس السردي: حيث يتكلم الشاعر بمفرده، ويشمل السردي بالمعنى الدقيق والوعظي والتعليمي.

3- الجنس المزدوج: حيث يتكلم الشاعر والشخصيات بالتبادل، ويشمل النوعين: البطولي (الذي تمثله الملحمة) والغنائي (الذي يمثّله كل من أرشيلوك وهوراس).

أما بروكلس فيحذف على غرار أرسطو الجنس المزدوج، ويجعل كلاً من الملحمة والقصيدة الغنائية تحت الجنس السردي، ليعود جان دي غرلاند (jean de garlande) إلى نظام ديوميد نهاية القرن الحادي عشر . وفي القرن السادس عشر ميلادي رَفضت الفنون الشعرية عامة كل نظام، واكتفت برصف الأنواع الواحد يلي الآخر ومنها تصنيف (فوكلي دي لافريناي) الذي ظهر عام 1605، و الذي رتب الأنواع الشعرية على المنوال الآتي :

الملحمة، الرثاء، المقطوعة الشعرية، القصيدة الهجائية، الأغنية، القصيدة الغنائية، الملهاة، المأساة، النقد، الغزل (العذري)، القصيدة (الرعوية).

أما الناقد الألماني كارل فيتور الذي مثلت قضية الأجناس مشغلا أساسيا في أبحاثه المتعلقة بالأدب الألماني، فيعتقد أنّ متصور الجنس ليس موحد الاستعمال، وأنه يوجد خلط كبير في هذا

المصطلح؛ إذ يراد به الأجناس الثلاثة الكبرى أي الملحمة والمأساة والشعر الغنائي، وفي نفس الوقت يقصد به الآثار الأدبية المخصوصة مثل الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي، وتبعا لذلك يرى فيتور أنه لابد من قصر التسمية على إحدى المجموعتين. واستنادا إلى تمييز العلوم الطبيعية بين الجنس والنوع، يفضّل أن يرى في تلك الأجناس الثلاثة الكبرى مواقف جوهرية لعملية التشكيل، ومنتهى ما يمكن الوصول إليه. بينما يخصص مصطلح الأنواع لما اتفق على تسميته أجناساً. ويرى أنّ الأجناس الأدبية نتاج فني من أشد الأصول غموضاً، ويقرُّ بأنّ الجنس مجال يقع فيه ارتباط بين مضامين محددة وعناصر شكلية مخصوصة، رغم خضوع هذا الارتباط إلى التغيير والتجاوز والتحوير بصورة دائمة، وإلى الشروط التاريخية للإنتاج. فالجنس يظهر بالفعل في التاريخ مع الآثار الفردية، لكنه لا يذوب فيها، بل يتعالى عليها، وتتحدد ماهية الجنس من المادة التي يمنحها إياه تاريخ الجنس.

أما النوع الأدبي عند أوستين ورينيه ويليك فليس مجرد اسم؛ إذْ إنّ التقليد الجمالي الذي يشارك فيه العمل الأدبي يشكّل صفاته. والأنواع الأدبية يمكن أن ينظر إليها على أنها ضرورات نظامية تُلزم الكاتب من جهة، وكذلك يَلزمها الكاتب من جهة أخرى. كما أنّه يصرّح في موضع آخر بأن نظرية الأنواع لا تحتل " مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن، والسبب واضح لذلك؛ هو أنّ التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا. فالحدود بينها تُعْبر باستمرار، والأنواع تُخْلَط أو تُمزج، والقديم يُحَوّر، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معه المفهوم نفسه موضع شك".

ويرى تودوروف أنّ الأجناس تقسيمات تصنف النصوص، بل ليس الجنس الأدبي أو غير ذاك إلاّ هذا الترميز لخصائص خطابية، وهو بذلك يعني أنّ الجنس الأدبي يتبلور من خصائص خطابية محددة تحكمها معايير متفق عليها سلفاً داخل مجتمع معين. كما يرى أنّ النص الأدبي يحطِّم القواعد النوعية ، ولا يمكن أن يتقلص الى مجرد معادلة ، ومن ثم لا يمكن وضعه نهائيا في فصيلة نوعية محددة [4]ويفسر هذا الانهيار الى بدء التوسع ، فنظرية الأنواع اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية

الخطاب وعلم النص بعد أن مهدت الشعرية السبيل إلى ذلك .، وأنّ نظرية الخطاب الأدبي تسير نحو الاندماج في نظرية عامة للخطابات ، وسبب ذلك أنّ الخصوصية الأدبية ليست من طبيعة لغوية وإنما من طبيعة تاريخية وثقافية ، على أنّ الاهتمام بقضية الأجناس في نظره ليس إلا لغرض دراسة النصوص وبنياتها وفي هذا الشأن يقول :" إنّ الاهتمام بالأجناس الأدبية قد يبدو ، في أيامنا هذه تزجية للوقت لا نفع فيه إن لم يكن مغلوطا تاريخيا، ولكن الحديث عن أي نص أدبي لابد من أن يتم من خلال الحديث عن جنسه ؛ وذلك بغرض الكشف عن القاعدة التي ينبني النص حسبها ".

أما برونتيير فقد اعتمد في كتابه (تطور الأجناس في تاريخ الأدب) الكثير من المفاهيم البيولوجية من نظرية داروين وطبقها على الأدب يقول :" ومن مبدأ التطور أخذنا أدلّتنا دون شك ، يتم تمييز الأجناس في التاريخ مثل الأصناف في الطبيعة ، بالتدرج ، من خلال تحوّل المفرد إلى المجموع ، ومن البسيط إلى المعقد ، ومن المتجانس إلى المختلف بفضل المبدأ الذي نسميه اختلاف الخصائص "، كما تحدث عن استمرار الأجناس تاريخيا، وتأمين وجود فردي لها يشبه وجود الكائن البيولوجي، وهذا ما قاده إلى تأكيد أنّ المسائل الأكثر أهمية تتعلّق بتحديد شباب الجنس وضعفه، وأيضا نضجه بصورة خاصة، أي اللحظة التي يحقق فيها كامل قواه الحيوية، أو لنقل اللحظة التي يتطابق فيها مع الفكرة الداخلية لتعريفه، من ذاته وعندما يصل إلى الشعور بوضعه، فإنّه يصل في الوقت نفسه إلى كامل وسائله و وإتقانها.

أما روبرت شولز فقد سعى إلى تخطي نظرية الأنواع الأدبية بمعناها التقليدي مستبدلا إياها بنظرية الصيغ (1974) التي تقوم على التمثيل الذي يقدمه الأدب السردي للعالم الذي يشكل مرجعا له ، وفيها يقرر أنّ كل الآثار التخيلية قابلة للاختزال ، ويطرح فكرة العوالم التخييلية التي تتضمن مواقف عرفت بالرومانسية والهجائية والواقعية وذلك حين يقول :" إنّ الآثار التخيلية قابلة للاختزال الى ثلاث نبرات جوهرية ، هذه الصيغ التخيلية القاعدية تتأسس بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخيّل مهما كان وعالم التجربة . إنّ العالم التخيلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة أو أسوأ منه، أو مساويا له، وهذه العوالم التخيلية تتضمن مواقف

عرفت بالرومانسية والهجائية والواقعية . إنّ التخيل يمكن أن يقدّم عالم الهجاء المنحط، أو عالم الأنشودة العاطفية البطولي، أو عالم الحكاية المحاكي، لكن العالم الحقيقي محايد أخلاقيا، أما العوالم المتخيلة فإنها محمّلة بالقيم (...) إنّ الأنشودة العاطفية تعرض أنماطا من الناس المثاليين في عالم مثالي، فيما تعرض الأهجية أنماطا من الناس الأراذل الغارقين في الفوضى، أما المأساة فإنها تقدم أبطالا في علم يعطي لبطولتهم معنى ".

ولقد تعرضت نظرية شولز كغيرها للنقد وممن انتقدوها وولف ديتر تسمبل سنة 1979، الذي احتج على الغموض الذي يكتنف هذه النظرية، لأنّه لا يرى الكيفية التي يتم بها وصف العلاقة بين عالم التخيل وعالم الواقع.

وفي مقابل كل هذا دعا جيرار جينت إلى دمج كل المحاولات السابقة من أجل صوغ مفهوم جديد وشامل، يتجاوز النوع بذاته للبحث في الجامع المشترك للنصوص في كتابه (مدخل إلى جامع النص) سنة 1979، وكذلك في كتابه أطراس سنة 1982. لقد أطلق جينيت اسم جامع النص على كل ما يحيط بأي نوع من أنواع النصوص، فهو كما يقول يوجد فوق النص وتحته وحوله ولا تنسج شبكة النص إلا إذا ارتبطت من جميع جهاتها بشبكة جامع النسج، والذي يحتل المرتبة الفوقية جامع النص، وليس ما نطلق عليه نظرية الأجناس.

وخلص جينيت في نهاية المطاف إلى نتيجة مفادها أنّ النصوص الأدبية تتولد وتحيا على الدوام في ارتباطها التام مع جميع الأجناس الأساسية ، وهذا يحدث فيها علاقات نصية مختلفة تجعلها متعالية على نصها الظاهر ، وقد تجعلها أكبر من نصها ، فإذا تم تصنيف نص على أنّه شعري ، فهذا يعني أنه موصول بالشعر والدراما على السواء ، وإذا ما قلنا عن نص إنّه روائي فذلك يعني أنّه موصول بالملحمي والدرامي ، والامر صحيح بالنسبة للدراما نفسها ، فهي منغمسة في الشعر والسرد على السواء ، وتحديد نوعية النص إنما يكون بما هو غالب فيه لا بمجموع مكوناته ، أي تصنيف النصوص يكون بأنماطها الغالبة لا الخادمة .

المحاضرة الثالثة: مراحل تطور النوع الأدبي

توطئة:

"ارتكزت مسألة وضع الأجناس دائما على الأجناس الأدبية، وقلما طرحت بالنسبة لأجناس غير أدبية أو نشاطات خطابية شفهية، على الرغم من أنّه في هذين المجالين نلاحظ يوميا تمييزات جنسية متعددة(...) ومن هنا يأتي السؤال: لماذا تركّز الاهتمام النظري المتعلق بمسألة الجنسية دائما على الاجناس الأدبية؟".

وإجابة منا نقول: "إنّ الإجابة بأنّ التعرف على الأجناس الأدبية وتحديدها أكثر صعوبة من الفنون الأخرى أو من الأجناس الخطابية غير الأدبية لا يَحلُّ المشكلة، لذلك لابدّ أن تبحث عن السبب الحقيقي للأهمية التي يعطيها النقد الأدبي لمسألة وضع التصنيفات في أماكن أخرى: إن السبب يعود منذ قرنين بطريقة شاملة، ومنذ أرسطو من قبل بطريقة أكثر خفاءً، إلى أنّ مسألة معرفة ماهي الأجناس الأدبية الحقيقية وماهي علاقاتها هو الجنس الأدبي ، وفي الوقت نفسه، مسألة معرفة ماهي الأجناس الأدبية الحقيقية وماهي علاقاتها، يُفترض أن تتطابق مع معرفة ما هو الأدب؟ أو قبل نهاية القرن الثامن عشر ما هو الشعر؟.."

هذا السؤال الذي أفرد له في الحقيقة تيري أنجلتون كتابه " نظرية الأدب" الذي ترجمه ثائر ديب، والذي حاول فيه صاحبه تتبع الإجابة عن سؤاله ما هو العمل الأدبي؟ عند جملة من النقاد من توجهات متباينة حتى جعل تسمية الكتاب باسم (نظرية الأدب) أو (النظرية الأدبية)، تسمية لا تنسجم مع المضمون كما يقول إبراهيم خليل، لاسيما إذا علمنا أنّ النظرية الأدبية لا تقتصر على البحث في ماهية الأدبي، بل تتقصى الأنواع والسلالات الأدبية لتضع ثَبْتاً بالخصائص التي تميّز نوعا عن آخر، وتفرّق بين تصانيف من الفنون تندرج في هذا النوع أو ذاك، وهو مالم نجده في كتاب تيري انجلتون.

وعلى العموم فـ"إنّ مشكلة والأجناس في الفنون الأخرى كالموسيقى والرسم مثلا جامدة بالمقارنة مع مسألة معرفة ماهي طبيعة الفنون موضع البحث، ذلك أنّه لا توجد في هذه الفنون ضرورة للتمييز بين الممارسة الفنية والممارسة غير الفنية، وذلك لسبب بسيط هو أنّ

الأمر يتعلق بنشاطات فنية بصورة جوهرية ، وعلى العكس من ذلك يشكّل الأدب أو الشعر مجالين مستقلين داخل مجال سيميائي دلالي موحد وواسع هو مجال النشاطات اللفظية التي ليست كلّها فنية"، وإذا كان الأمر كذلك فما المصطلح المناسب الذي ترتبط به النظرية الأدبية في دلالتها على الجنس الأدبي أهو النوع أم الجنس؟

- الجنس من المحمول الدلالي إلى الاستعمال:

"ثمة كلمات متعددة استعملت للدلالة على الجنس أو النوع الأدبي منها كلمة "genre "وكلمة "type"وكلمة "kind"، والأولى ترجمت بكلمة جنس والثانية ترجمت بكلمة نمط والثالثة ترجمت بكلمة نوع، وقد استعملها "غراهام هُو"في كتابه " محاولة في النقد".

واستخدم توماس مور كلمة "species" للدلالة على الأنواع الأدبية كافة ، وهي لفظة شاع استعمالها في علم الأحياء، فقد كان كتاب تشارلز داروين حول نشأة النوع البشري وارتقائه بعنوان"Origin of species"، الذي ترجم للعربية بأصل الأنواع ، أما الكلمتان الأوليان فقد شاع استعمالهما في الآداب و الفنون "؛ إذ استعمل بشر بن متى الأنواع لدى ترجمته لكتاب أرسطو "فن الشعر"، كما استعمل العسكري في كتابه "الصناعتين" كلمة أجناس وذلك حين حدّد الرابط العام بين الشعر والخطابة في النظم مؤكدا على أنّ هذا الأدب يأتي على أنواع سماها أجناسا، وقال: أجناس الكلام المنظومة ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر، وجميعها يحتاج إلى حسن تأليف وجودة تركيب .

هذا ولقد ورد في المعاجم العربية ما يفيد أنّ الجنس أعمّ من النوع، والنوع أخصّ من الجنس. قال صاحب اللسان: الجنس: الضرب من كلّ شيء، والجمع أجناس وجنوس والجنس أعمّ من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس.

أما النوع فهو أخصّ من الجنس وهو أيضا الضرب من الشيء، قال ابن سيدة: وله تحديد منطقي لا يليق بهذا المكان، والجمع أنواع، قلّ أو كثُر، قال الليث: النوع والانواع جماعة، وهو كلّ ضرب من الشيء، وكلّ صنف من الثياب والثمار وغير ذلك حتى الكلام، وقد تنوّع الشيء أنواعا.

وجاء في كتاب التعريفات أنّ النوع "اسم دال على أشياء كثيرة مختلفة، وفيه أيضا ميّز بين النوع الإضافي والنوع الحقيقي مؤكدا أنّ النوع الحقيقي كلّي مَقُول على واحدٍ، أو على كثيرين متفقين بالحقائق على جواب (ماهو)، فالكلي جنس، والمقول على واحد إشارة إلى نوع منحصر في الشخص"، وأنّ الجنس اسم دال على كثيرين مختلفين بالأنواع، فهو كلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك.

وعلى هذا الأساس يكون النوع لدى الجرجاني أكثر تخصيصا من الجنس، وإن كان الاستعمال الحديث للمصطلحين بالعربية لا يرى فرقا بينهما.

وهنا لا يفوتنا التأكيد على أنّ مفهوم الجنس في مختلف الآداب مأخوذ عن المنطق الأرسطي، الذي يقتضي إرجاع الجنس إلى أنواعه والكلّ إلى أجزائه.

أما الجنس في الاصطلاح فما هو "سوى صيغ فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة، يحتوي على فصول ومجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف وتعقيد" حسب بنفنست، ونحن لو تأملنا هذا التعريف لوجدناه ينمّ على صرامة أجناسية عاشت منذ النقد الأرسطي للأنواع وحتى بروز الرومانسيين على الساحة الأدبية وذلك بوصف المفاهيم " معايير تفيد في الحكم على توافق عمل ما مع قاعدته، وقد أثّر هذا في الكتابات التي حاولت التخلي عن هذه المعايير إلاّ أنها لم تستطع الإفلات تماما، فبقيت هناك حدود دنيا تربط تلك الكتابات بالأنواع الأدبية عبر مجموعة من العناصر والتقنيات التي تظهر كلّها في نصٍ واحد أو بعضها، وهكذا فالأنواع الأدبية تتمايز بما تحتويه النصوص، وتتغير من ناحية القيمة أو تنتهي عندما تتوقف النصوص عن تزويدها بخصائصها، ويصبح النوع / الجنس مهجورا إذا فقدت الأشكال الأساسية مغزاها؛ إذ من الضرورة أن يتمسك النص الأدبي بأدنى السمات الجمالية التي تميز هذا النوع الأدبي عن ذاك".

وهو ما يجرّنا إلى البحث عن الكيفية التي تتمّ بها عملية تشكل الأنواع الأدبية، هذه الكيفية التي حاول كِلَر أن يؤكدها في كلامه، بل تعريفه للنوع الأدبي قائلا هو : " أحد الوظائف العرفية للغة وعلاقة خاصة بالعالم الذي يمثّل معيارا أو توقعا يسترشد به القارئ عند اطلاعه على النصّ(...) إن وظيفة أعراف النوع هي من ناحية المبدأ تأسيس عقد بين

الكاتب والقارئ يتيح الفرصة لاشتغال توقعات بعينها ، ومن ثمّ يسمح بالوافق مع الانحراف عن الصيغ المقبولة : إنّ المسألة بالأساس هي جعل النص قابلا للفهم والادراك ، وهو ليس مجرد فئة تصنيفية ، فلو قمنا بجمع الأعمال معاً على أساس التشابه الظاهر فسوف نحصل على تصنيفات تجريبية خالصة على نحو يساعد على إلصاق سوء السمعة بمفهوم النوع. "

فجوناثان كلر"يؤكد في كلامه هذا الكيفية التي تتمّ بها عملية تشكل الأنواع، والكيفية التي تتحكم بها مكوناتها في عملية القراءة لأنّ الأنواع" في مجملها" ليست توقعات خاصة للغة، وإنّما هي مجموعة من التوقعات تسمح لجعل إحدى اللغات أن تُكَوّن علاقات من نوع مختلف ضمن نظام أدبي ثانوي. ويمكن للجملة نفسها أن تتخذ معنى مختلفا اعتمادا على النوع الذي تظهر فيه".

وهذه ملاحظة أخرى ثاقبة ظهرت نتيجة لتداخل الأنواع التي اعتنى بها المشتغلون في نظرية الأدب ذات أهمية كبيرة عمّقت فكرة التخلي على التصورات الأرسطية الموروثة عن الأنواع الأدبية.

- مراحل تكون النوع الأدبي:

يرى أَلْسْتَرْ فاوْلَرْ أنّ النوع الأدبي يمرّ بمراحل ثلاث:

1- مرحلة تتجمع فيها مجموعة من العناصر يتبلور منها نوع له شكل محدد.
2- يستقيم الشكل بقواعد هذه المرحلة، ويحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السمات العامة له.
3- يلجأ المؤلفون في هذه المرحلة إلى استخدام شكل ثانوي ي ذلك الجنس بطريقة جديدة فينحصر الشكل الأساسي له ويتوقف، لينبثق نوع جديد.

وكأنّ فاولر يثبت في طروحاته نظرية برُونتيير(فردينان) التطورية التي يذهب فيها إلى" أنّ الأجناس الأدبية تولد وتنمو وتنضج وتضعف وتموت كالأحياء، وتفسّر المؤلفات وتسبب وجودها "منبها "إلى أنّ نظرية التطور في الأدب لا ترمي إلى بعث الماضي بمجرد بعثه

بقدر ما تستهدف استنباط قانون يمكن أن يفسّر مجموعة المعاناة الفنية في مراحل التطور الاجتماعي. إنّها توضّح تسلسلات العوامل وردود فعلها في الكائن الأدبي طوال رحلته عبر الزمان والمكان، آخذة أو معطية، متحركة أو واقفة، موجدة في آخر الأمر نوعا جديدا يجمع عناصره من بقايا نوع سابق ليجسد علاقة جمالية جديدة تلائم طبيعة النظام الاجتماعي للعصر. وقد أكّد تودوروف هذه التحولية في الشعرية وعدّها جزءاً أساسيا منها وتركّزت وجهة نظره على محورين:

الأول: دراسة نشأة الظواهر الأدبية.

الثاني: دراسة التحويلية الأدبية؛ أي دراسة تطور السلسلة.

وعموما لقد آمن برونتيير، هذا الناقد الفرنسي والمؤرخ الأدبي، بأنّ قوانين التطور في عالم الأحياء والنباتات لها ما يماثلُها من قوانين تطور في عالم الفنون والآداب، ورأى فيما يتصل بفلسفة الأنواع الأدبية، أنّ النوع الأدبي كالنوع البيولوجي ينشأ ويتطور وينقرض، لكنّ المنقرض من الأنواع الأدبية كالمنقرض من الكائنات الحية لا يفنى تماما، وإنما تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت.

وقد بذل برونتيير جهدا كبيرا لبيان نظريته في تطور الأدب ونشأة الأنواع الأدبية من أصول قريبة موحدة بسيطة، ثُمَّ تطورها في أنواع كبيرة معقدة. وفي هذا الجهد اعتقد برونتيير بما يشبه التطابق بين ما يتمّ في تطور الكائن العضوي، وما يتمّ في تطور النوع الأدبي، من حيث ملابسات النشأة في ظروف تاريخية وبيئية بعينها، ومن حيث التدرج والنمو والضمور، ثمّ من حيث التواصل في أنواع متطورة معقدة جديدة. كما اعتقد بأن الأنواع في كلّ ذلك تخضع لقانون مما تخضع له الأنواع العضوية من بقاء الأصلح والانتخاب الطبيعي. وطبّق برونتيير فكرته عن تطور الأنواع الأدبية في أعمال كثيرة يتصل معظمها بتاريخ الأدب الفرنسي.

ولقد تبتت كلّ هذه الأصداء الوضعية والداروينية اتجاه التطور وساعدت على جعله محوراً للدرس الطبيعي والاجتماعي والفني، ولكنّها -أي الأصداء- لم تنجح في بيان علاقات الظواهر المختلفة ".

ويجدر بنا في هذا المقام التنويه بما بلغه "هدسون " من التفسير النفسي للأنواع؛ إذ يرى أن الأنواع تظهر تلبية لحاجات نفسية بشرية سواء من قبيل المبدع أو المتلقي فرداً أو جماعة، وذلك حين ربط وجودها بحوافز ذاتية كبرى قسّمها إلى أربعة أنواع:

1- رغبتنا في التعبير الذاتي (أوجد الشعر).
2- اهتمامنا بالناس وأعمالهم (أوْجَد المسرح).
3- اهتمامنا بعالم الواقع الذي نعيش فيه وبعالم الخيال الذي ننقله إلى الوجود (أوجد الأدب القصصي).
4- وحبنا للصورة من حيث هي صورة (أوجد الأدب ككيان قائم بذاته).

وخلاصة القول:

إنّ تعدد آراء النقاد وتضارب مفاهيمهم حول النوع جعل إمكانية ضبطه ضربا من المحال إلى الحد الذي بقيت المصطلحات والعناصر التي تتكون منها والمستخدمة في نظرية النوع تشير إلى خلاف حول مفهوم النوع نفسه وأنّ المصطلحات من قبيل نوع، صيغة، ونمط وصنف تشير إلى سمات نوعية متباينة يتكون منها النوع الأدبي، وكلّها يمكن أن تستخدم على نحوٍ يجعل منها مصطلحات مترادفة أحياناً ومتباينة أحياناً أخرى.

وقد قادت هذه الاختلافات كتابا اختصوا في النظرية الأدبية ومنهم جيرار جنيت إلى الحيرة والتردد (كما تجلى ذلك عند استعماله لـ(mode) بمعنى صيغة في كتابه (خطاب الحكاية)، ومعنى نمط في كتابه (جامع النص) ، بينما يصف جنيت تداخل النوع بالصيغة

في مقال له تحت عنوان(الأنواع، الأنماط، الصيغ) المنشور في مجلة (الشعرية) 1977، بأنّه ليس تداخلا بسيطا كما كان يتوقع أرسطو.

يذهب تودوروف إلى التمييز بين النوع"genre "والنمط"type" موضعا النص في إطار ذلك معتبرا مثله في ذلك مثل جيرار جنيت أنّ الآثار تدخل في الأنواع، والأنواع في الأجناس، والأجناس في الأنماط، علماً بأنّ "النمط هو النموذج والمثال الذي يختزن مجموعة من السمات الأسلوبية، والنوع هو المتصرف بطريقة أو بأخرى في تلك السمات، أما النص فهو المنجز أو المظهر الملموس للنمط والنوع.

المحاضرة الرابعة: العرب وإشكالية التجنيس

لم يثر سؤال التجنيس عند العرب من الاهتمام إلا القليل، إذ المعروف أن الشعر غَلُبَ على الأدب العربي، ولم يُلتفت إلى النثر إلا في زمن متأخر، فقد كان يُعدُّ من الكلام الذي لا يستحق التدوين أول الأمر، ولذلك شُغِل اللغويون والبلاغيون والنقاد والفلاسفة المتكلمون بالشعر فصنفوه على وِفق الأغراض والمقاصد التي يتضمنها النص الشعري. فتحدثوا عن نوع الهجاء والمديح، وهما ضدان، والفخر والرثاء، والغزل والوصف، وجعلوا الشعر جنسا "genre"وما تلاه من المدح والهجاء والوصف والرثاء والغزل أنواعا "kinds" ولم يتركوا للنظم التعليمي موقعا بين تلك الأنواع. فكان موقفهم منه لا يختلف عن موقف أرسطو في أنّه حريٌّ ألا يعدّ شعرا، أما النثر فقد جرى الاهتمام به على هامش الاهتمام بالشعر.

والجدير بالذكر أنّ فكرة تجنيس الأدب في النقد العربي القديم تمتد بجذورها إلى الجاحظ[ت255ه]؛ إذ يعدّ من أوائل المتنبهين إلى هذه المسألة، وذلك حين أشار في كتابه (البيان والتبيين) إلى أنّ أقسام الكلام: كلام موزون أراد به الشعر، وكلام منثور أراد به الخطب والرسائل وغيرهما، وكلام منثور غير مقفى على مخارج الأشعار والأسجاع أراد به القرآن الكريم.

لكنّ هذه الفكرة انبثقت بعد قرنٍ ويزيد عند أبي هلال العسكري واضحة الملامح في متنه (كتاب الصناعتين)، الذي يُتيح عنوانه فرصة التقاط بواكير الوعي بالجنس الأدبي أو البحث في قضية الأنواع الأدبية حيث تضمن عنوان الكتاب إحالة صريحة على صناعتين: والصناعة في المعجم تحيل على الطريقة المنظمة الخاصة المتبعة في عمل يدوي، أو ذهني، وهي في عنوان الكتاب تقْترِن بالعمل الذهني الذي يُفضي إلى مصطلحي: (الكتابة - الشعر).

فالكتابة تنطوي على محمول تجنيسي يعني (النثر) المقابل النوعي لمصطلح (الشعر). والمصطلحان يتقاسمان ثريا الكتاب بوصفهما جنسا الصناعتين اللذين أراد العسكري الكتابة فيهما.

ففي مقدمة الكتاب أشار أبو هلال العسكري إلى غايته من تأليف الكتاب فقد لاحظ أنّ علماء أعلام كانوا قد خلطوا في طبيعة الأدب، وعددوا أشكاله، وهو القائل: " فلما رأيت تخليط هؤلاء الأعلام فيما راموه من اختيار الكلام ووقفت على موقع هذا العلم ...رأيت أن أعمل كتابي مشتملا على جميع ما يُحتاج إليه في صنعة الكلام: نثره ونظمه..". وقد سمى هذا الكتاب بكتاب الصناعتين، وصناعة الكلام الأدبي عند أبي هلال العسكري تنقسم إلى نوعين معروفين: النثر الذي أراد به الخطب والرسائل والأمثال وغيرها، والنظم الذي أراد به الشعر عامة.

وقد جعل العسكري مزايا الشعر مقرونة بـ:

1- نظمه الذي فيه زينة الألفاظ وتمام حسنها.

2- طول بقاء الشعر على أفواه الرواة.

3- انتشاره في الآفاق.

4- ارتباطه بالألحان.

5- تعليميته؛ إذ الشواهد تُنتَزع منه.

بينما بالغ في وصف أغراضه حين قال:" لايبلغها الإحصاء ".

ولم يتضح من فصول الكتاب ما إذا كان العسكري يحدد فيما أسلوبية معينة يتصف بها النثر دون الشعر أو العكس. أما إسحاق بن وهب فقد صنّف كتاب (البرهان في وجوه البيان)، الذي نُسب خطأً لقدامة بن جعفر وسمي (نقد النثر)، وهو ليس بنقد للنثر كما يشير إلى ذلك إبراهيم خليل في إحدى مقالاته. وقد صبّ ابن وهب عنايته على وصف الأسلوب النثري مشيرا إلى القياس: أي قياس شيء مبهم بآخر واضح، وسبيل ذلك هو التشبيه، وإلى أنواع الخبر من حيث

التصديق والإنكار، وإلى العبارة والرمز والحذف والمبالغة والقطع مع العطف (أي الاستئناف)، والتقديم والتأخير ...إلخ مما لا يتصف أو ينفرد به النثر دون الشعر، وإن كان يحاول التفريق بين العبارة المنظومة وغير المنظومة، وفي هذا المقام نجده يترك النثر ليحدثنا بإسهاب عن الشعر، وأنواعه، فمنه القصيد، ومنه الرجز ومنه المسمط، ومنه المزدوج. ويظهر ابن وهب متأثرا بأرسطو في حديثه المطّرد عن عيوب الشعر ومحاسن النظم. وقد صنف ابن وهب الشعر إلى: المديح والهجاء والحكمة واللهو بحيث يتفرّع كل واحد من هذه الأربعة إلى أنواع كما يأتي:

المديح إلى: المراثي، الافتخار، والشكر واللطف في المسألة وغير ذلك مما أشبهه وقاربه في معناه.

الهجاء وينضوي تحته: الذم، العتب، الاستبطاء والتأنيب.

أما الحكمة فيندرج تحتها: الأمثال، التزهيد، والمواعظ.

في حين يندرج تحت اللهو: الغزل، الطَّرَد، وصف الخمر، المجون.

وعلاوةً على ذلك تحدَّث ابن وهب عن الخصائص النوعية للشعر وهي الوزن - صحة المقابلة، جزالة اللفظ، إصابة التشبيه، جودة التفصيل، قلة التكلف، والمشاكلة في المطابقة. وأضداد هذا كله تعد عيوباً تمجُّها الآذان وتُخرج عن وصف البيان.

- النقد العربي الحديث وإشكالية التصنيف الأجناسي :

وعلى هدى التصنيفات النقدية السابقة مع بعض الاستفادة من الثقافة الغربية سار النقاد العرب المحدثون، فهذا أحمد الشايب يميّز بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر، ويقسِّم هذا الأخير إلى الأسلوب العلمي ويمثل له بالمقالة والتاريخ والسيرة والمناظرة والتأليف، وبين الأسلوب الأدبي ويُمثل له بالوصف والرواية والرسالة والخطابة، مؤكدا على أنّ كلا من الشعر والنثر يتميز بالعاطفة، وإذا كان الشعر يهدف إلى التأثير في القارئ فإنّ النثر يهدف إلى إفادته.

أما محمد مندور فيدرس مفاهيم بعض الأجناس الأدبية ودائما تحت ثنائية الشعري والنثري حيث يرى أنّ أجناس الشعر أربعة: الغنائي والملحمي والدرامي والتعليمي. ثمّ يفصِّل الحديث في الجنس المسرحي بأنماطه المختلفة من مأساة وملهاة وكوميديا دامعة، ودراما حديثة ويميّز في الكوميديا الجديدة بين الفارص والفودفيل، وأنماط مبتدعة مثل الأُشْتَرْك والمسرحية الملحمية ومسرح اللامعقول، ويورد بشكل مختزل أجناس الخطابة والمقالة والنقد، ويهمل بشكل تام الإشارة إلى جنس الرواية رغم أهميتها وشيوعها في الفترة التي كتب فيها الكتاب، ولعل سبب ذلك استغراقه في تتبع الجنس المسرحي وعدم استهداف التصنيف الشامل والدقيق في إطار كتاب تعليمي مدرسي ككتابه الأدب وفنونه. بخلاف مواطنه عز الدين إسماعيل في مؤلفه الذي يحمل نفس العنوان والذي كان يتقصّد الاستقراء والتصنيف الواضح والشامل حيث وضع جداول كاملة تتناول الأجناس وما يتفرّع عنها من أنواع وأنماط. فهو يقسم الشعر إلى الثالوث المأثور قصصي وغنائي ومسرحي ويفرّع القصصي إلى الملحمي والقصص الشعبي ويقسم الغنائي إلى: الأغنية والأود (الأنشودة الغنائية) والمرثية والسونيت، والقصصي نفسه يضم الرواية والقصة والقصة القصيرة. أما المسرحي فينقسم إلى العديد من الأنماط إضافة إلى النمطين التاريخيين المأساة والملهاة وهم: المأساة البرجوازية، ملهاة الأخلاق، الملهاة الرومنسية والفارص، وما اختلطت مواده فأنتج الملهاة الباكية، والميلودراما، والماسك. أما بخصوص الأجناس الحديثة التي ارتبطت بالكتابة النثرية فهو يصنفها إلى: الخاطرة، المقالة، السيرة، المسرح، القصص والشعر. والملاحظ أنّ ما قام به مندور وعز الدين إسماعيل ينحصر في دائرة الأجناس التي أنتجتها الثقافة الغربية، وهذا لا يقلل من فائدة دراستهما، على ألا يكون ذلك على حساب الأجناس التي أنتجتها ثقافتنا طيلة التاريخ العربي الإسلامي، والتي لا زال أغلبها مجهولا عندنا.

أما غنيمي هلال في كتابه (الأدب المقارن) فلا يضيف جديدا هو الآخر باعتبار أنّ الأجناس ظاهرة عامة في آداب كل الشعوب، وقد درس إشكاليتها في إطار الأدب المقارن دون أن ينكر التنويعات الطفيفة التي قد تعتري أي جنس خصوصية كل بيئة.

ولعل هذا ما دفع أحد الدارسين إلى ملاحظة وجيهة وأكيدة بخصوص تناول النقد للأدب العربي من وجهة نظر أجناسية إلى القول: " إذا كانت قضية الأجناس الأدبية تعدّ من القضايا الإشكالية الشائكة في الأدب العالمي قديما وحديثا، فإنّ هذه القضية تزداد تعقيدا وتشابكا عند محاولة تطبيقها على الواقع الأدبي العربي قديمه وحديثه على السواء؛ إذ لا نتوفر في أدبنا القديم على جميع الأجناس الأدبية كالملحمة والدراما، كما أنّ ظهور الأجناس الأدبية الحديثة يثير إشكالا جديدا للباحثين، ونتيجة لكل ذلك نلحظ تباينا واضطرابا في أحكام العديد من الباحثين العرب وتصنيفاتهم وغياب منهج موحد ، وهو ما يجعلنا نحكم بأنّ الباحث العربي لم يدرس هذه الإشكالية المعقدة التي تواجه الأدب العربي بعد، وأنّ أغلب الدراسات التي كانت تقدم حول الأدب العربي القديم كانت ذات طابع أكاديمي أو وصفي لا تعنى بشكل أساسي بدراسة هذا الأدب على ضوء نظرية الأجناس الأدبية، أما الدراسات النقدية الحديثة فما زالت محدودة وبحاجة إلى مساهمة أوسع من قبل الباحثين والنقاد وعلى مختلف المستويات التطبيقية والنظرية والتاريخية، ودون ذلك ستظل قضية الأجناس الأدبية إشكالية مستعصية ومؤجلة ". فالناقد العربي في علاقته بنظرية الأجناس الأدبية كان يأخذ أحد المواقف الثلاثة: إما تطبيق النظري الغربية بشكل آلي وجامد، وإما الاكتفاء بما هو ظاهري في هذه الإشكالية أو محاولة تجنبها في دراسته للأدب العربي بمعزل عن نظرية الأجناس الأدبية. وإما شق طريق جديد في الدراسة الأدبية ينطلق من مقولة الأجناس للنظر في خصوصية الإنتاج الأدبي العربي في عصوره المختلفة، وهذا ما حاوله بعض النقاد الجادين الذين انتقلوا بأجناسية الأدب خطواتٍ جدُّ متقدمة كعبد السلام المسدي وعبد

الفتاح كيليطو باقتراحهما وضع سلم الأجناس الأدبية في تراثنا، ونفس الملاحظة يؤكدها خيري دومة حين يصرّح أنّه رغم " كل قضايا النوع التي تثيرها الكتبة العربية في السنوات الأخيرة، ورغم كل الرطان النوعي الذي يلْهج به الكتّاب والنقاد تكاد تخلو المكتبة العربية من دراسة جادة تتابع مظاهر التحولات النوعية التي اعترت مختلف الأنواع التقليدية وتكشف عن مدى عمقها وزيفها. أو تقرأ دلالتها، فالتراث النقدي الذي يعالج الأنواع الحديثة هم تراث أوروبي لم يعرف النقد العربي الكثير منه. وقد قفزت أحاديث الكتّاب والنقاد فجأة إلى النقد ما بعد الحداثي، والى رفض مقولة النوع ومحاولة تجاوزه، وغالبية هذه الأحاديث لا تستند إلى أرضية اجتماعية وإيديولوجية تبرر تجاوز النوع الأدبي في الواقع العربي، وإنما هي الموضات المتوالية التي لا تتيح لشيء أن يأخذ مداه ويستقر وينتج.

وهكذا تظل الأجناسية في الأدب العربي القديم والحديث لم تعالج بالشكل الكافي وتحتاج إلى تضافر جهود النقاد، دون التقليل من الجهود الفردية التي تمت في هذا المجال.

المحاضرة الخامسة: إشكالية تحطيم الجنس أو رفض مقولة التجنيس:

يرى أحد الدارسين أن نظرية الأنواع النقية سعت إلى الابقاء على المتلقي مستهلكا سلبيا قاصدة توجيهه كما تشاء، لأنها لا ترمي الى إرهاف حاسة التلقي لديه وتدريبها وتطويرها لتقبل أي تغيير جزئي أو كلي، فذلك لا ينسجم مع مقولات الوضوح والثبات التي تقوم عليها تلك النظرية.

ومن هذا المنطلق يظل العقد المبرم بين الكاتب والقارئ مقدسا عندها، ولا يجوز الطعن فيه "[i] وقد كانت النتيجة المباشرة للتشدد في النظرة إلى الأنواع بوصفها كائنات مستقلة - ميلاد رد فعل مناقض تماما، يدعو إلى هدم الحدود النوعية بين الأنواع أو إلغاؤها، أو على الأقل التساهل في تناول الكتابة داخلها مثلما باح بذلك (سيباستيان مرسيه) قائلا :"تساقطي، تساقطي أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع ، ولتكن للشاعر نظرة حرة في مرج فسيح فلا يشعر بعبقريته سجينة الأقفاص، حيث الفن محدود ومصغر "[ii]. وقد ارتبط رد الفعل هذا بالحركة الرومنسية الأوروبية التي سعت إلى تحطيم قيود الكلاسيكية السابقة، ومن ضمنها مبدأ نقاء النوع، وقد وصل هذا التحطيم أوجه، عندما أعلن كروتشه "Corce "موت الأنواع وميلاد ما سماه هنري ميشو الأثر الكلي الذي يتعالى عنها[iii]، وذلك حين قال: "أن تقولوا هذه ملحمة أو هذه دراما أو هذه قصيدة غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه، إذْ الفن هو الغنائية أبداً، وقولا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودراماتها "(المجمل في فلسفة الفن).

ويعلّق رشيد يحياوي على هذا القول قائلا: "إنّ في موقف كروتشه هذا جانب من المصداقية متمثل في كون الآثار تصدر فردية ...وأنها أثناء إبداعها قد تأتي عفوية دون تفكير في قوانين مسبقة يُلزم الكاتب نفسَه بالخضوع لها أ وأنها من الضروري أن تحمل هذه الآثار صفات تجديدية وسمات تفرد حتى لا تصبح نسخا من بعضها، إلاّ أنّ هذه الآثار بعد إنجازها تظل محتفظة بنَسب وقرابة مع آثار أخرى، أي تكرِّس سمات موجودة في غيرها، ومن هنا يجوز ضمُها إلى باقي ما معه تتشابه "[iv]. وهنا نقف للتأكيد على أنّ كروتشه تمرد

على آراء أرسطو حتى وصل به الحد إلى محاولة تحطيم كل مفهوم كلاسيكي، كما دعا بلانشو إلى تحرير الأدب من كل قانون، بما في ذلك قانون التجنيس مؤكدا أنّ الأدب يكمن جوهره في تجنبه لكل تحديد جوهري؛ ذلك لأنّ "ماهية الادب الانفلات من كلّ تعيين بالماهية "[v]، وهو ما يجعلنا نقول إنّ مشكلة النقاء النوعي لم تعد ذات أهمية منذ سيادة الرومنسية، التي رأت في المزج بين الأجناس قانونا طبيعيا في أي تحول أدبي ، "والكاتب الجيد يتمثّل جزئيا للنوع، كما هو موجود ثمّ يمدده تمديدا جزئيا أيضا"[vi]، لذلك كان من الطبيعي أن تولي النظرية الأدبية المعاصرة تصنيف الأنواع الأدبية أهمية تاريخية خاصة، لأنّه يدخل في صلب اهتماماتها لتمييز الخطاب الأدبي في كلّ عصر، وموازنته بغيره من العصور، والبحث عما يكون به الأدب أدباً .

هذا ولقد تعرض نقاد ما بعد البنيوية إلى مفهوم النوع الأدبي بهجوم وسخرية، فمقالة جاك دريدا مثلا (قانون النوع) تسخر من الجهد الذي بذله جيرار جنيت لكي يفرّق بين النوع والنمط والصيغة ويبتعد في تحليلاته عن مصطلح الصنف ويقترب من النص لأنّ التحليلات النصية هي التي ستكشف لنا عن مفارقة الانتساب وعدم الانتساب في اللحظة نفسها. وهذا ما دعا إلى خلخلة كثير من المسلمات وتشتيت مركزيتها ،فاهتزت جراء ذلك التصورات القديمة وتغيرت النظرة القائلة "بضرورة حصر الخصائص وتبيان القواعد وتنظيم الابنية وضبط الأساليب بهدف الوصول إلى معايير مستخلصة من النصوص المتقاربة لتصبح مبادئ عامة مميزة للأنواع إلى فكرة توسعية تريد أن تجعل من فكرة نظرية الأدب إطارا جامعا للممارسات الأدبية بشتى أنواعها "[vii]، مع العلم أن "السلم التصنيفي قد يصدق بعض الصدق في وصفه لمجمل الانتاج الأدبي لأمة من الأمم، وقد يكون في الوقت نفسه بعيدا مخالفاً لأنواع الكتابة عند أمة أخرى، وهو ما علّق به تودوروف على التصنيف الأرسطي للأدب القائم على (الغنائي ، الملحمي، الدرامي) حين قال: "يمكن أن نتساءل مع ذلك : ألا يكون نظام الأجناس هذا خاصاً بالأدب الإغريقي"[viii]، وهو بهذا" يردّ على

منْ يريد عدّه تنظيما للأنواع الأساسية ، بل الطبيعية للأدب : فالأدب الجيد الأصيل هو خروج مستمر على المعهود من الاساليب والبنى وطرائق التشكيل "[ix] .

يقول الناقد الفرنسي رولان بارث: إننا "بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة، فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة، هذا ما أدعوه نصاً، وأعني ممارسة تهدف إلى الى خلخلة الاجناس الأدبية في النص، فنحن إذْ ذاك لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية ...لأنّ الكتابة عندنا خلخلة، والخلخلة لا تتعدى ذاتَها".

على أنّ النص عند بارث يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات متباينة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، تتحاكى وتتعارض، بيد أنّ هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وهي ليست المؤلف، وإنما هي القارئ، القارئ بما هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، فليست وحدة النص هي منبعه وأصله، وإنما مقصده واتجاهه.

إذاً، يمكن القول: إنّ النظرية الأدبية المعاصرة تجاوزت مفهوم النوع،وتعالت عن الفروق بين الاجناس الادبية، وتميّزت بمناخ فكري يقوم على رفض التقليد والتطلع الى كلّ جديد، ولعل" بروز ظاهرة الكتابة العابرة للنوعية، وهي نوع جديد من الكتابة قائم على نسف الحدود بين الأجناس وخلق نصٍّ جديد يأبى على التصنيف والتقعيد " هي خير مثال يضرب في مثل هذا المقام، هذا النوع من الكتابة الذي أفرد له الخراط كتابا كاملا بعنوان (الكتابة عبر النوعية) مؤكدا فيه أنّ" هذا النوع من الكتابة قديم نسبيا، فقد كتب بدر الديب في أواخر الاربعينيات نصوصا تستعصي على الاندراج في مألوف الكتّاب، وتتأبى على الانتساب إلى نوع أو جنس أدبي بعينه. أهي شعر منثور، أم تأملات فلسفية على شكل قصائد نثرية؟ أم قصص طليعي؟ أم هي في النهاية قصص قصائد؟"، كما يذهب عبد الرحيم الكردي في تحليله لرواية فدوى حسن الصادرة عام 2008 الى التساؤل

عن جنس هذا العمل المبدع وذلك حين قال:" إنّ أسلوب العمل وشكله لا يسير وفق الاعراف والتقاليد الروائية ولا يستخدم تقنيات الفن الروائي، وإن لم يكن هذا العمل رواية فماذا يكون؟ إنه يستخدم لغة الشعر الغنائي التصورية وتحليقه الخيالي وتقطيعاته الموسيقية وعاطفته الجياشة.

المحاضرة السادسة : الكتابة عبر النوعية

لا ريب أنّ شيوع هذه الظاهرة يدلل على أنها في طريقها لأن تصير إحدى سمات الإبداع وحقيقة من حقائقه" في الأدب العربي الحديث والمعاصر، لاسيما بعد أن" أصبح من المألوف أن نسمع بما يسمى القصيدة القصصية، والقصيدة الدرامية، قصيدة السرد، والرواية الشعرية، والمسْرِواية، والقصة القصيدة " والأقصوصة المسرحية، والرواية الحوارية...إلخ.

ونحن لو حاولنا تقصي العوامل التي أدت إلى ظهور هذا النوع من الكتابة لوجدنا أنها ذات طابع سوسيولوجي تاريخي محض كما أشارت إلى ذلك كوثر جابر في كتابها (الكتابة عبر النوعية: تداخل الانواع الأدبية في الأدب العربي الحديث)، ناهيك عن العوامل الفنية، ويمكن تلخيص ذلك في:

-هيمنة نموذج العولمة المعرفي، وانفتاح بوابات التلاقح الثقافي بين الشعوب.

-الاستثمارات التي تنظمها الشركات المتعددة الجنسيات، وتوازيها ظاهرة تداخل الحقول المعرفية.

- ظهور الدراسات البينية.

بالإضافة إلى الظروف والأحداث التاريخية التي مرّ بها العالم العربي في القرن الماضي ومن أبرزها النكبة. وقد انعكس كل ذلك على الأدب وأدى إلى البحث عن منطق بديل لا يركن إلى يقين ولا يستقرّ في نسق ثابت.

على أن السبب الفني يمكن حصره في تأثر الانواع الأدبية بأنواع أخرى من الفنون كالفن التشكيلي والموسيقى والرسم والمونتاج السينمائي والفن المعماري؛ بحيث بات النص الأدبي يستعير من هذه الفنون موضوعات وتقنيات جديدة غيّرت من طبيعته وأنشأت عادات واتجاهات جديدة في التلقي والتأثر. فقد ظهرت في العصر الحديث تيارات تحديث

دعت إلى نفي التمييز الحاد بين الوسائل والأدوات المعرفية المختلفة، منها النقد الجديد، والتفكيك، والبنيوية، وما بعد البنيوية، ورافقتها حركات فنية أسهمت في إغناء الفنون ومفاهيمها وفي التقريب بينها، كالتكعيبية والدادائية، والسريالية بالإضافة الى الآثار التي نجمت عن ظهور المخترعات الحديثة في مجال التصوير، والتي أدت الى التغير في الوسائط اللغوية وتطوير تقنيات نقل الاحداث الادبية وأساليب عرضها. ويدخل في هذا المجال أنماط الطباعة المختلفة وعلامات الترقيم وكل ما يتعلّق بالفضاء النصي أو البصري للكتابة، ومن أمثلة التأثر بالفنون الاخرى في الأعمال الروائية رواية بيروت بيروت لصنع الله إبراهيم التي تفيد من الملصقات وقصاصات الجرائد والبناءات الموسيقية والفنون الشعبية، ورواية محاولة للخروج لعبد الكريم قاسم في استثمارها فراغ الصفحة وتقنيات الطباعة والأبيض والأسود، ومحاولتها الافادة من فن الرسم ...وغيرها. ولم يقف تهجين النص عند هذا الحد بل ظهرت على المستوى النقدي تسميات الأقصوصة المسرحية والمِسْرِوَاية والحوارية وهي تسميات تشير إلى شكل جديد ناتج عن تمازج فن القص بفن المسرح، "بحيث نجد بداخله لوحات سردية مصوّرة تارة، ومشاهد درامية مسرحية تارة أخرى، وذلك بالاعتماد على الحوار بشكل أساس، ومن أمثلة هذا المزج مسرواية (بنك القلق 1996) لتوفيق الحكيم، و(نيويورك 80، 1980) ليوسف إدريس، و(أمام العرش 1983) لنجيب محفوظ".

ونحن لو تساءلنا عن العناصر والآليات التي تساعدنا على استشفاف التداخل النوعي في النص الأدبي لوجدنا أنّ "أولها اللغة ووظائفها المختلفة باعتبارها أداة أسلوبية رئيسة في جميع الأجناس الأدبية.

ثانيها درجة الهيمنة في النص الأدبي، وتعني نوع العلاقات الأكثر حضورا في العمل الأدبي.

ثالثها التناص والذي نستطيع من خلاله تحليل (ربما يقصد تحديد) انفتاح النص على نصوص أخرى خارجية.

ورابعها قضية الثوابت والمتغيرات في النصوص؛ أي الجدلية الحاصلة بين المكونات الفنية الثابتة التي يتميّز بها النص من جهة، والعناصر المتغيّرة في النص والتي تسهم في عدم ثباته، من جهة أخرى". وتعدّ رواية (رامة والتنين) لإدوارد الخراط واضع مصطلح الكتابة عبر نوعية من أكثر الروايات توفيقا في تحقيق هذه العناصر وتلك الآليات، أَوَلم يسمُها النقاد بالرواية الشعرية؟ نعم لقد كانت كذلك لأن الخراط استعار فيها بعض التقنيات الشعرية، و"أولها مجازية اللغة وايحاءاتُها وكثافتها. ثانيها زحزحة الحبكة وضبابية التيمة، بحيث تنمو الأحداث بصورة أفقية تضيف وجهاً آخر لأوجه الحكاية، وليس بصورة عمودية تطوّرية تكشف عن عناصر جديدة تطوّر الحكاية. ثلثها الاعتناء بالألفاظ والحروف والتنميقات الزخرفية والتنغيمات الحرفية بما يتوازى مع موسيقية اللغة الشعرية. رابعها الاعتناء بتيار الوعي الذي يتجلى من خلال تقنيات عدة منها: التداعي الحر والحلم والمنولوج والاسترجاع الفني. خامسها التناص والعلاقات النصية التي يربط من خلالها الكاتب نص الرواية بنصوص أخرى تاريخية وأسطورية. سادسها سيادة الزمان المطلق والشمولي والكلي كتصور شعري. وسابعها تميز الشخصيات باللانمطية، وضبابية الملامح؛ والغموض والتشظي؛ فهي شخصيات ممعنة في التفرد والإشكاليات، ولا تطمح لتمثيل أيِّ شيء سواها".

خلاصة القول:

صحيح أنّ الأجناس الأدبية كانت فيما مضى متعددة ومحددة بدقة وصرامة، بحيث لم يكن بالإمكان خلط الكوميديا والتراجيديا ممثلا، لطكنّ الشعرية المعاصرة تميل إلى اعتبار ذلك مفهوما عتيقا باليا، وتنظر إلى الآثار الأدبية الخالدة من حيث تمردها على كلّ أصل، وتحررها من كلّ تاريخ.

يقول خورخي لويس بورخيس متسائلا: " ما هو الكتاب إذا لم نفتحه؟ إنّه مجرد أوراق مركونة، لكننا إذا قرأناه، فإنّ شيئا ما غريبا يحدث، إنّه يتغيّر في كلّ قراءة، لقد قال هيراقليط إننا لا نستحم في نفس النهر مرتين لأنّ مياهه تتبدل، لكنّ الفظيع هو أننا لسنا أقل قابلية للتبدل من الماء، ففي كلّ مرة نقرأ كتابا يكون الكتاب قد تغيّر".

وفوق هذا فإنّ نصوصا من نوع خاص تتأبى على التصنيف ضمن خانات أجناسية معينة، ناسفة فردية نقاء الجنس، والحدود الفاصلة بين الأجناس، حيث يختلط فيها السرد الروائي بالكثافة الشعرية، وبالنفس الملحمي، وبالمشهدية المسرحية، وبالبوح الأوتوبيوغرافي (السير ذاتي)...، فكيف نسمي هذه النصوص؟

هل كلّ منها **Texte** أو **écriture**؟ وفي الاعتقاد أن هذا السؤال لا يجب طرحه كما فعل رولان بارث، لسبب وجيه هو أن الخلط بين الأجناس الأدبية، وتدمير الحدود بينها يكون بمعرفة قبلية بهذه الاجناس. كما لا يمكن خرق معيار أو نسف تقليد إلاّ إذ استحضرنا ولو في اللاوعي هذا التقليد، لذلك، فالأجناس الأدبية موجودة حقا وبما لا يقبل الجدل، فإن لم تكن موجودة داخل النصوص نفسها، فهي موجودة خارجها أي فيما يسميه جنيت « **Le Paratexte** »أي النص المحاذي مثل الغلاف، الحوار الصحفي، المقدمة...، حيث توصف النصوص بأنها رواية، أو مجموعة قصصية، أو دراسة، أو مأساة ، أو تخييل ذاتي.

هذا إذا لم يكن العنوان حاملا للمحدد الجنسي للنص" حكايات ألف ليلة وليلة "و" قصة حب مجوسية "لعبد الرحمن منيف، و"قصائد متوحشة" لنزار قباني « **Les Fables de la Fontaines** »، ومن ثمّ فإنّ مفهوم الجنس الأدبي يفرض نفسه بالضرورة.

فحتى رولان بارث الذي نفسه الذي يفرّق بين النص المتعدي أو النص المقروء، أو نص المتعة، وبين النص اللازم والنص المكتبن، وبين نص اللذة، يستحضر ولو في اللاوعي مقولة الجنس، فأن تفرّق بين نص وآخر كما فعل بارث، الا يعني أنّك تجنس كل منهما في خانة جاهزة ؟

وربما هذا ما يجعلنا نقول: إنّه من غير الممكن تجنب فكرة الجنس الأدبي؛ فكل نص مهما كان يستجيب تصريحا أو تلميحا إلى نوع من القانون الجمال العام.