

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة 1



الرقم التسلسلي:.....  
رقم التسجيل:.....

كلية الآداب واللغات  
قسم الآداب واللغة العربية

الكتابة المضادة للتجنيس وإشكالية تداخل الأجناس  
الأدبية في الكتابة العربية المعاصرة  
- بين التنظير النقدي والممارسة الإبداعية -

إشراف الأستاذ الدكتور :  
يوسف وخليسي

إعداد الطالبة :  
كريمة رامول

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
1- أ. د. وافية بن مسعود	أستاذة	الإخوة منتوري قسنطينة	رئيسا
2- أ. د. يوسف وخليسي	أستاذ	الإخوة منتوري قسنطينة	مشرفا ومقررا
3- د. رياض بن يوسف	أستاذ محاضر (أ)	الإخوة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا
4- د. علاوة كوسة	أ. محاضر (أ)	المركز الجامعي بريقة	عضوا مناقشا
5- د. عز الدين جلاوجي	أ. محاضر (أ)	البشير الإبراهيمي ب. بوعريريج	عضوا مناقشا
6- د. هند سعدوني	أ. محاضرة (أ)	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2020 - 2021

# مقدمة

## مقدمة

لقد شغلت نظرية الأجناس الأدبية حيزا واسعا في الدراسات النقدية منذ أفلاطون وأرسطو، فقد كان مبدأ الفصل بين الأجناس الأدبية مُراعى واضحا، ومن ثم ظلت جميع الأجناس الأدبية محافظة على خصائصها النوعية لا تفارقها إلى غيرها، لكن في ظل الاتجاه الرومانسي الذي دعا إلى التحرر من تقاليد الأدب الكلاسيكي تم خرق مبدأ صفاء الجنس الأدبي ونقائه، وظهر ما أسموه بوحدة الأجناس الأدبية من مثل الدراما البرجوازية، والكوميديا الدامعة، والدراما الرومانسية، وقد استمرت هذه النزعة في هدم الحدود بين الأجناس الأدبية واتخذت اتجاهين: الاتجاه الأول تمثل في الدعوة إلى الاختراق الجزئي لحدود الجنس الأدبي كما عند فرديناند برونتيير والشكلانية الروسية وميخائيل باختين وتزفيتان تودوروف وجيرار جينيت، أما الاتجاه الثاني فتمثل في الاختراق الكلي ومحو الحدود بين الأجناس الأدبية كما عند بندتو كروتشه ورولان بارت وموريس بلانشو، وبالتالي رفض مقولة الجنس الأدبي.

إن هذه الدعوة الملحة إلى خرق الحدود بين الأجناس الأدبية أو هدمها، تجعلنا نطرح التساؤل المشروع: ما سبب ذلك؟

يرجع ذلك أولا إلى ظهور أعمال أدبية تنأى عن التجنيس الأدبي، فظهر نقد مواز لها. أما العلة الثانية فمردها إلى طبيعة الفكر الغربي الجديد في العصر الحديث، الداعي إلى كسر قيود الشكل النمطي في كافة المجالات الاجتماعية والاقتصادية والعلمية... وانتقل ذلك إلى مجال الأدب والنقد.

ونجد الأمر كذلك في الدراسات النقدية العربية القديمة منها والحديثة، إذ نجدها تتضمن بعض اللّمحات النقدية حول تداخل الشعر مع النثر عند ابن طباطبا وأبي حيان التوحيدي وحازم القرطاجني وابن خلدون مثلا. ولكن يبقى مبدأ الفصل بين جنسي الشعر والنثر هو السائد في أغلب الدراسات النقدية التراثية. وإن نحن اتجهنا إلى النقد الحديث والمعاصر فأوضح ما يلفت نظرنا فيه أن تداخل النثري مع الشعري وإبداع ما يعرف بالقصيدة النثرية هو البداية الفعلية لهدم الحدود بين الشعر والنثر، وقد واكبت هذا الإبداع الجديد دراسات نقدية مؤيدة ومعارضة لنظرية التجنيس التقليدي للأعمال الأدبية.

ثم استمر الكاتب العربي في عملية التجريب منطلقا من فرضية أن الجنس الأدبي الواحد قد استنفد آليات التجديد داخل حدوده، فلم يجد المبدع بداً من الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى داخل حدود عمله الإبداعي، فولدت أجناس جديدة، فظهر بفعل ذلك ما عرف بالقصة القصيدة أو الرواية القصيدة، والقصيدة القصة، والمسرحية الشعرية، والمسرواية، والرواية السير ذاتية، والمسردية، والرواية العابرة لأجناس أدبية عدة، ثم النص غير المحدد أجناسيا أو ما اصطلح عليه بـ "الكتابة".

من هذا المنطلق تبدت لنا ملامح إشكالية هذا البحث، الذي يسعى إلى الكشف عن مدى وجود "نص أدبي" ينتمي إلى ما يعرف بـ "الكتابة"، حيث تتداخل مجموع الأجناس الأدبية فيه، فيتعذر حينها نسبته إلى أي جنس أدبي.

هل نجح الأديب العربي في هذه التجربة الإبداعية الجديدة؟ خاصة وأن بعض الكتاب لا يذيلون مؤلفاتهم بما يشير تحديدا إلى جنس النص إمعانا في التأكيد على عدم انتمائه إلى أي جنس أدبي معروف.

هل نستطيع أن نؤسس إبداعيا لنص لا هوية أجناسية له ؟ ومن ثم هل المتلقي سواء العادي أو المتخصص يتقبل مثل هذه النصوص ويتفاعل معها ؟ وهل وجدت فعلا مثل هذه النصوص في مدونة الإبداع العربي ؟

هذه هي ملامح الإشكالية الرئيسية المطروحة في هذا البحث، التي نسعى إلى الكشف عنها من خلال بعض النماذج الإبداعية، التي بتراكمها الإبداعي، وبالنقد الموازي لها أحيانا ( دراسات نقدية أو أكاديمية )، اكتسبت شرعية الوجود في منطقة التداول القرائي والنقدي. وعلى هذا فإن طبيعة البحث استوجبت اتباع المنهج التاريخي في تقصي نظرية الأجناس الأدبية وتطورها عبر التاريخ في النقد الغربي والنقد العربي، غير أن الجانب التطبيقي من البحث تطلب اتباع المنهج الوصفي التحليلي في دراسة النصوص المنتمية لأجناس أدبية ما.

ومن أهداف هذه الدراسة، الوقوف على مفهوم الكتابة الذي انتقل من أبسط معانيه وهو رسم الحرف، إلى مفهوم نقدي متطور وهو النص الذي يستعصي على أي تصنيف أجناسي، وهنا تكمن جدّة وفراة موضوع هذا البحث، إذ أن أغلب الدراسات الأكاديمية السابقة حاولت أن تبرز التداخل الحاصل بين الشعر والنثر أو العكس دون أن يستوفي هذا الموضوع أبعاده ومسار تطوره في مجال الإبداع العربي خاصة، فالهدف إذن من هذا البحث - كما ذكرنا في الإشكالية - هو محاولة اكتشاف نص ينتمي إلى " الكتابة " التي تقفز على التجنيس التقليدي للأعمال الأدبية، فالمبدع إنما يكتب نصوصا لا يمكن عزوها إلى أي جنس أدبي محدد ذلك لأنها نصوص متحررة من إسار القيود الأدبية، تتحرك في أفق واسعة هي الكتابة فحسب .

وقد اعتمد البحث على مجموعة من المصادر والمراجع ، خاصة منها المتعلقة بموضوع نظرية الأجناس الأدبية، منها : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية - الشعرية العربية (الأنواع والأغراض) - الشعري والنثري ( مدخل لأنواع الشعر) لرشيد يحيوي ، الكتابة عبر النوعية ( مقالات في ظاهرة القصة القصيدة ) لإدوار الخراط ، الكتابة من موقع العدم لعبد الملك مرتاض ، نظرية الأنواع الأدبية لـ (فنسنت vencent) ، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960- 1990) لخيري دومة، نظرية الأجناس الأدبية لجميل حمداوي، نظرية الأدب لرينية وليك وأوستن وارين، القصة الرواية المؤلف ( دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ) لتودوروف وآخرين ، القصة الشعرية في العصر الحديث لعزيزة مريدن، مرايا نرسييس ( الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ) لحاتم الصكر، السرد في الشعر العربي الحديث لفتحي النصري، في دلالية القصص وشعرية السرد لسامي سويدان ، شعرية النص النثري لأبلاغ محمد عبد الجليل ، تحليل شعرية السرد لصالح فضل، الشعر والتلقي (دراسة نقدية) لعلي جعفر العلاق، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية لناصر يعقوب، الشعرية والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم ) ليوسف وغليسي، الشعري في روايات أحلام مستغانمي لزهرة كمون، فنتة السرد والنقد لنبيل سليمان، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجا) لصباحة أحمد علقم . وغيرها من المراجع والمصادر.

ولئن وجدت بعض الدراسات والبحوث الأكاديمية التي تناولت موضوع التداخل بين الأجناس الأدبية، فقد ألفيناها عالجت هذا الموضوع معالجة جزئية، ولعل أبرز هذه

الدراسات، رسالة الدكتوراه لصاحبها " محمد عروس " والموسومة بـ " تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية "، جامعة بسكرة 2014-2015. ورسالة الدكتوراه لصاحبها " كريمة غيتري " والموسومة بـ " تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، قراءة معاصرة. جامعة تلمسان 2016-2017، وأعمال مؤتمر الأردن حول ( تداخل الأنواع الأدبية ) 2008. وقد قامت خطة البحث على مدخل وبابين أولهما نظري وثانيهما تطبيقي . تناول المدخل مفاهيم اصطلاحية خاصة بالكتابة والجنس الأدبي .

واشتمل الباب الأول الموسوم بـ "من التجنيس إلى الكتابة المضادة للتجنيس في التنظير النقدي" على فصلين نظريين عالج الفصل الأول والموسوم بـ "نظرية الأجناس الأدبية في الفكر النقدي وصراع النقاء والتهجين" نظرية الأجناس الأدبية في الثقافتين الغربية والعربية، إذ تطرقت فيه أولا إلى التقسيم الغربي التقليدي للشعر عند أفلاطون وأرسطو، والذي يتمثل في الشعر الغنائي والملحمي ثم المأسوي والملهامة عند أفلاطون . والتراجيدي/ الكوميدي والملحمي والغنائي عند أرسطو، وحاولت تقصي بعض الأنواع الشعرية المغمورة كالشعر التعليمي. ثم اتجه البحث بعدها نحو تقصي بعض الأجناس النثرية البارزة في الأدب اليوناني وهي الخطابة.

وفي القسم الثاني تناولت تاريخ الأدب العربي ونظرية الأغراض الشعرية والأنواع النثرية، وقفت عند محددات مصطلح " الأغراض " كما وردت عند القدماء، وبعدها أبرزت أهم الأغراض الشعرية التقليدية كالممدح والهجاء والثناء والوصف، ثم تطرقت إلى أبرز الفنون / الأنواع النثرية التقليدية أيضا مثل سجع الكهان والأمثال والحكم والخطابة والتوقيعات والقصة والمقامة والسيرة.

أما الأجناس الأدبية في الفكر النقدي الحديث، فعالجت فيها مبحثين أولهما: أطروحة الجنس الصافي وأهم الأعلام الذين دافعوا عن هذه المقولة النقدية، وثانيهما أطروحة الجنس الهجين وأبرز الأعلام والنظريات النقدية التي تبنت هذه المقولة النقدية أيضا. وفي الفصل الثاني والموسوم بـ " التأسيس النظري للكتابة ( تداخل الأجناس الأدبية) في النقد العربي المعاصر، تطرقت إلى مختلف مستويات التداخل بين الأجناس الأدبية في التنظير النقدي العربي المعاصر، وقد تمثلت هذه التداخلات الأجناسية في : تداخل السرد مع الشعر، وتداخل الشعر مع السرد، وتداخل المسرحي مع الشعري، وتداخل المسرحي مع السرد، والسرد مع المسرحي، وتداخل أجناس أدبية متفقة في الأصل السردية، وتداخل أجناس أدبية مختلفة، وتم هذا الاستقصاء عبر مدونات نقدية عربية معاصرة .

واشتمل الباب الثاني والموسوم بـ " الممارسات الإبداعية العربية المؤسسة لنظرية الكتابة (نماذج تطبيقية) على فصلين تطبيقيين، تناول الفصل الأول منهما التداخل الحاصل بين الشعر والنثر، من خلال عرض نماذج تطبيقية من قصيدة النثر ( أنسي الحاج - محمد الماغوط - وسليم بركات) ، وأخرى من تشعير السرد ( عز الدين جلاوي)، وأخرى من تسريد الشعر ( إبراهيم نصرالله)، وأخيرا نماذج تطبيقية عن القصيدة المسرحية (أمل دنقل - عبد العزيز المقالح - وأدونيس).

بينما تناول الفصل الثاني النص العابر للأجناس الأدبية من خلال نماذج عن "المسرواية"، وقد كانت مسرواية " الربيع و الخريف " لحنا مينا نموذجاً يمثل بحق هذا الجنس الأدبي.

ومن النصوص العابرة للأجناس الأدبية ما يعرف بـ " الرواية السير ذاتية "، وقد اتخذنا من رواية " اعترافات حامد المنسي " للأزهر عطية " نموذجاً لذلك. وكانت المسردية، نموذجاً لتداخل المسرح مع السرد، وهو مصطلح جديد تبناه نقدياً وإبداعياً عز الدين جلاوي. واتخذنا مدونته الإبداعية " مسرح اللحظة، مسرحيات قصيرة جداً" نموذجاً لذلك.

وانطلاقاً من هذه النماذج التي مزجت بين جنسين أدبيين فقط، امتد البحث بعدها إلى الروايات التي تداخلت فيها أجناس أدبية متعددة، وقد وجدنا في نموذجي " رواية شاهد العتمة" لبشير مفتي، و" الأمواج البرية " لإبراهيم نصرالله مثالا توضيحياً لذلك. وفي ظل هذه النماذج أفضى بنا البحث إلى نموذج أدبي لم يحدد فيه صاحبه انتماءه الأجناسي، فكان مبحث " النص غير المحدد أجناسياً " ، دراسة لـ: " حدث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي الذي اخترق فيه صاحبه كل الأجناس الأدبية من رواية وأخبار وشعر، فكان النص رواية وهو ليس برواية، وأخباراً وهو ليس بأخبار، وشعراً وهو ليس بشعر. ثم خلصنا إلى الخاتمة التي استجمعنا فيها أهم ما توصل إليه هذا البحث من نتائج. وفي الختام يجب الاعتراف بأصحاب الفضل الذين يستحقون الشكر وخالص التقدير فمن لم يشكر الناس لم يشكر الله، أشكر الأستاذ الدكتور المشرف على هذه الأطروحة "يوسف و غليسي"، على جميل صبره وسعة صدره ودعمه وتوجيهه العلمي، وأشكر زوجي الذي دعمني وشجعني، وتكرم علي بجهده وبعض وقته لإخراج هذا البحث في هذه الحلة، ثم الشكر أخيراً لأعضاء لجنة المناقشة لتكبدهم عناء القراءة والتقويم.

# المدخل

## مفاهيم حول الكتابة والجنس الأدبي

- 1- مفاهيم الكتابة في الدرس النقدي القديم
- 2- مفاهيم الكتابة في الدرس النقدي الجديد
- 3- مفاهيم حول الجنس الأدبي

## مفاهيم حول الكتابة والجنس الأدبي

## 1- مفاهيم الكتابة في الدرس النقدي القديم:

يجدر بنا بداية قبل تناول أهم هذه المفاهيم أن نحدد المعنى المعجمي للكتابة، حيث جاء في لسان العرب " كتب الشيء يكتبه كتباً وكتابة وكتبه خطه"<sup>1</sup>، وقبله جاء في أساس البلاغة " كتب الكتاب يكتبه كتبه وكتاباً وكتابة وكتبا وكتبه لنفسه: انتسخه"<sup>2</sup>. فالكتابة في هذين التحديدين اللغويين تتضمن معنى تصوير اللفظ بحروف الهجاء. وقد تتضمن معاني الجمع والشد والتنظيم كما عند الزمخشري أيضاً: " كتب البغلة وكتب عليها، إذا جمع بين شفرها بحلقة... وكتب الكتيبة جمعها"<sup>3</sup>. ومنه جاء لفظ الكتاب الذي يجمع بين دفتيه مادة منظمة ومصنفة وفق نسق معين.

كما قد تعني أيضاً الاتفاق على إعطاء الحرية، فقد جاء في لسان العرب " الكتاب والمكاتبة، أن يكتب الرجل عبده أو أمته على مال ينجمه عليه، ويكتب عليه أنه إذا أدى نجومه في كل نجم كذا وكذا فهو حر"<sup>4</sup>.

لا نرانا نستقصي هذه المعاني اللغوية اعتباطاً، وذلك لعلاقتها الدلالية بمسألة تداخل الأجناس الأدبية وتواشجها في الدرس النقدي المعاصر، حيث إن إطلاق مصطلح الكتابة لأبد أنه تم استئناساً بهذه المعاني باعتبار الكتابة جمعاً بين أجناس أدبية عدة وانعتاقاً من أسر الجنس الأدبي الواحد الذي قد يحد من حرية الأديب المبدع، حيث كما قال بنيس " لا تكتب الكتابة عن شيء بل تكتب مع شيء ليست صورته بل أثره في انفلات الحدود بين الداخل والخارج، بين الأدب والفكر، بين الشعر والنثر، بين السواد والبياض، تبحث الكتابة عن مقامها"<sup>5</sup>.

أما إذا تتبعنا مسار تطور الكتابة من الناحية الاصطلاحية في البلاغة العربية القديمة فنجدها تنقسم إلى قسمين هما: **الكتابة الوظيفية** (L'écriture fonctionnelle) وتشمل الكتابة الديوانية والتصانيف والترجمات، و**الكتابة الإبداعية** (L'écriture créative) وتمثل في الإبداع الشعري والإبداع النثري على حد سواء.

## 1-1- الكتابة الوظيفية:

الكتابة الوظيفية بوصفها أداة اتصال وتبليغ وتثقيف تضطلع بقضاء حوائج الناس وتحقيق منافعهم، وقد ظلت تراوح عند المشتغلين بها من الكتاب القدامى في الحدود المرسومة لها إذ لم تخرج عن كونها " مهنة: تدوينا أو نقلا أو تصنيفاً"<sup>6</sup>. وعلى ذلك فالكتابة الوظيفية كانت تنقسم بدورها إلى فروع كتابية هي الكتابة الديوانية والترجمات والتصانيف.

## أ- الكتابة الديوانية:

1 - ابن منظور، لسان العرب، مادة كتب، مجلد13، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، ص17.

2 - الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004، ص535

3 - مص، نفسه، ص535

4 - ابن منظور، لسان العرب، مادة كتب، ص18

5 - محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، ط1، 1994، ص14.

6 - أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، دار الساقي، بيروت ط8، 2002،



وقد اختير لها هذا المصطلح نسبة إلى لفظ الديوان الذي يطلق على الموضوع الذي يتخذه الكاتب مجلساً له يمارس فيه مهنة الكتابة ثم " أصبحت كلمة ديوان كمصطلح في اللغة تشير إلى المكان الذي يتم فيه النظر في شؤون الدولة"<sup>7</sup>.

ونجد مصطلح الكتابة عند الكتاب القدامى يدل على هذا المعنى بوضوح، حيث ورد في كتاب (الصناعتين : الكتابة والشعر) لأبي هلال العسكري بصدد بيان مجال اختصاص كل من الخطابة والكتابة قوله " ومما يعرف أيضاً من الخطابة والكتابة أنهما مختصتان بأمر الدين والسلطان، وعليهما مدار الدار، وليس للشعر بهما اختصاص، أما الكتابة فعليها مدار السلطان"<sup>8</sup>. وإلى المعنى نفسه يشير أيضاً القلقشندي في مؤلفه (صبح الأعشى في صناعة الإنشاء) قائلاً: " كتابة الإنشاء (تعد) كوظيفة في الدواوين السلطانية، وليست صناعة الإنشاء كموهبة أو مقدرة تتوفر لدى الأديب أو أي شخص آخر خارج الديوان"<sup>9</sup>.

وتحليلنا أغلب المراجع على أن نشأة الكتابة الديوانية كانت في بداية العصر الإسلامي، فقد كان للرسول -صلى- عدد كبير من الكتاب والمترجمين، فهناك كتاب الوحي وكتاب المراسلات وكتاب المال وكتاب الجيش. وفي عهد الخلفاء الراشدين أسس عمر بن الخطاب أربعة دواوين هي: ديوان الإنشاء أو ديوان الرسائل، ديوان الخراج والجزية، ديوان الجند، ديوان العطاء. وبعدها توسع نظام الدواوين في العصر الأموي إلى ديوان بيت المال، ديوان الجند، ديوان الخراج وضريبة الأرض، ديوان الخاتم، ديوان البريد، ديوان الزمام، ديوان الذراري، ديوان الطراز، ديوان الصدقات<sup>10</sup>.

يمكن القول بأن سياق الوظائف السياسية المحدود الذي أطر الكتابة الديوانية عند الكتاب القدامى جعلها خاضعة لمفهوم الوظيفة السياسية التي يستقر بها نظام الدولة وتنتظم بها أحوال الناس مما جعلها مرتهلة لمطالب دواوين الدولة وإكراهات السياسة خلافاً للشعر الذي ظل يتمتع بمساحة شاسعة من حرية القول الشعري واتساع حدوده وتعدد وظائفه ولابد أن تأتي بالطبع في مقدمة هذه الوظائف كلها الوظيفة الجمالية الشعرية.

### ب- الترجمات والتصانيف:

لقد أدت حركة الترجمة وكتابة التصانيف (Classifications) إلى تطور مفهوم الكتابة في الثقافة العربية. فالفعل الترجمي من آثاره الانفتاح على مختلف الثقافات والإفادة منها في تجديد وتطوير حركة الكتابة وإمدادها برصيد معرفي ثري. مما يتيح لها الظهور بأشكال وأساليب جديدة وطريقة، إذ بفضل حركة الترجمة والنقل حفلت المكتبة العربية بشتى المصنفات في مختلف التخصصات كالتاريخ والطب والفلسفة. وقد كان لابن المقفع إسهام كبير في ذلك فقد نقل من اللغة الفارسية إلى اللغة العربية كتاب كليله ودمنة، كما "ترجم كتاب مزدك.. وكتاب (خداي نامه) في سير ملوكهم.. وأيضاً كتاب (أبين نامه) وهو في أنظمة الملك والدولة الساسانية"<sup>11</sup>.

7 - سليم الحسنية، إضاءة على صناعة الكتابة الدواوينية عند العرب منذ نشأتها حتى العصر المملوكي، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1997، ص8.

8 - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين(الكتابة والشعر)، تح: علي محمد الجاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971، ص142

9 - محمد حسين شمس الدين، مقدمة كتاب صبح الأعشى في كتابة الإنشاء، أحمد بن علي القلقشندي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ص11.

10 - سليم الحسنية، أضواء على صناعة الكتابة الدواوينية عند العرب، ص24-29.

11 - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر ط6، ص138

فالترجمة في ذاتها كانت تعد شكلا جديدا من أشكال الكتابة في الموروث النقدي القديم لم يُسبق إليها من قبل ولاسيما في ذلك النمط الجديد من الترجمة الذي كان المترجم يضعه وضعا جديدا دون التقيد الحرفي بالنص الأصلي .

كما حفلت المكتبة العربية القديمة بشتى المصنفات في مختلف التخصصات كالتاريخ والطب والفلسفة و" كان للأدب والنقد من تلك الحركة حظ موفور ، وقد نزع التأليف الأدبي نزعة علمية فلسفية، وُعني عناية خاصة بتراجم الشعراء (كصنيع) أبي الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني وأبي منصور الثعالبي في كتابه (يتيمة الدهر) في شعراء أهل العصر. ومن أشهر من عُنيوا بالنقد الأدبي الأمدي في كتابه (الموازنة بين أبي تمام والبحتري)، والصاحب بن عباد في كتابه بيان عيوب المتنبي، والقاضي الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه"<sup>12</sup>.

إن مفهوم الكتابة فيما ورد ذكره سابقا يقف عند حدود الوظيفة الإدارية للكاتب في الكتابة الديوانية ويرتبط ارتباطا شديدا بالمقتضيات المنهجية للترجمة والتصنيف بمختلف ألوانه دون إيلاء العناية اللازمة بالجانب الفني والجمالي لعملية الكتابة. ولعلّ هذا ما انتبه إليه وتجاوزته بعد ذلك ابن قتيبة في أدب الكاتب، وأبو هلال العسكري في كتاب الصناعتين، وقدامة بن جعفر في الخراج وصناعة الكتابة، وابن الأثير في المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر.

## 2-1- الكتابة الإبداعية:

ازدهرت الكتابة الإبداعية في العصر العباسي، حيث ظهرت ألوان عدّة من النثر الفني الذي تميّز بعذوبة اللفظ وسلاسة التعبير وسموّ الفكرة وتصوير العواطف والمشاعر، وبذلك استطاع النثر أن ينازع الشعر كثيرا من مجالات التعبير التي يختص بها، ومن أشهر نماذج النثر الفني آثار ابن المقفع وترجماته والعديد من آثار الجاحظ وعبد الحميد الكاتب ولا سيّما ما عرفا به من إجادة في فن الترسّل. كما ظهر في هذا العصر فن طريف هو فن المقامات الذي شهد تطورا كبيرا على يدي بديع الزمان الهمداني بالرغم من مظاهر الصنعة التي كانت تميّز هذا الفن وتخفق النفس الإبداعي فيه.

وقد أولى كثير من الكتاب فيما وضعوا من مصنفات موضوع الكتابة وأساليب تجويدها اهتماما بالغا، حيث قسم ابن قتيبة كتابه (أدب الكاتب) إلى أربعة أبواب، أولها كتاب المعرفة ويتناول فيه الأخطاء الشائعة على سبيل الاستعمال الشاذ عن سنن العربية، وثانيهما كتاب تقويم اليد الذي يتناول فيه القواعد النحوية والصرفية الضابطة لعملية الكتابة، وثالثها كتاب تقويم اللسان من خلال التمييز بين الكلمات المتشابهة الحروف والتي يغير اختلاف الحركة فيها من دلالتها اللغوية، كالحمل والحمل وغيرها، وآخرها كتاب الأبنية الذي يتناول فيه بناء الاسماء والأفعال وعلاقة ذلك بالدلالة<sup>13</sup>.

ويعد كتاب الصناعتين ( الكتابة والشعر) لأبي هلال العسكري من الكتب الرائدة التي

12 - حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، دار اليوسف للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ص745.

13 - ابن قتيبة، أدب الكاتب تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط4، 1963،

عالجت موضوع الكتابة من الناحية الشكلية، إذ عدّها " ظاهرة حديثة تنافس الخطابة والشعر وتزاحمهما، وتحل محلّهما"<sup>14</sup>.

فقد عقد العسكري في كتابه مقارنة بين الرسائل والخطابة والشعر إذ يقول " واعلم أن الرسائل والخطب متشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، وقد يتشاكلان أيضا من جهة الألفاظ والفواصل، فألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتاب في السهولة والعذوبة، وكذلك فواصل الخطب مثل فواصل الرسائل، ولا فرق بينهما إلا أن الخطبة يُشافه بها والرسالة يُكتب بها، والرسالة يُكتب بها والرسالة تُجعل خطبة والخطبة تُجعل رسالة في أيسر كلفة، وكذلك الرسالة والخطبة لا يُجعلان شعرا إلا بمشقة"<sup>15</sup>. فأبو هلال العسكري لا يعقد هنا مقارنة بين جنسين أدبيين مختلفين في الماهية (L'essence) فحسب وهما الكتابة (الكلام المحلول) والشعر (الكلام المنظوم)، بل يتعدى ذلك إلى الموازنة بين نمطين (Types) من جنس (Genre) واحد وهما الرسائل والخطابة، إذ يذهب إلى إجازة تحويل الخطبة إلى رسالة والرسالة إلى خطبة لتقاطعهما في البنية الشكلية والموضوعية، فهما من الناحية الشكلية نثريتان لا وزن فيهما، تعتمدان على الفواصل وعلى سهولة الألفاظ، وأما من الناحية الموضوعية فهما " مختصتان بأمر الدين والسلطان وعليهما مدار الدار، وليس للشعر بهما اختصاص"<sup>16</sup>.

ويتضح من خلال هذا الكلام أن إبدالات الكتابة وتحولاتها الأجناسية عبر النص الواحد لا تتم إلا إذا اتفق الجنسان الأدبيان في البنية النصية الشكلية والبنية الموضوعية. هذا من جهة ويرى أبو هلال العسكري أيضا من جهة أخرى في لمحة متميّزة أن " أكمل الصفات، صفات الخطيب والكاتب أن يكونا شاعرين، كما أن من أتم صفات الشاعر أن يكون خطيبا كاتباً"<sup>17</sup>. ما يمثل إشارة لطيفة إلى تداخل (L'interférence) الشعري والنثري في الكتابة. "بل يمكن القول إن العسكري دعا صراحة إلى تأسيس شعرية النثر بغض النظر عن الاعتبارات الذاتية أو النوعية الضيقة"<sup>18</sup>.

وهكذا فإن تداخل النثري في الشعري عند العسكري محكوم بمدى ضيق أو اتساع الحدود الشكلية والموضوعية بين الأجناس الأدبية (Genres littéraires) ومقدار تمتع الكاتب المبدع بموهبتي كتابة النثر ونظم الشعر في آن واحد.

وفي مسعى تأصيلي آخر يقدم قدامة بن جعفر الذي اشتهر ناقدا وبلاغيا أكثر من شهرته كاتباً ديوانياً مقاربتة للكتابة باعتبارها صناعة لها أسرارها في كتابه ( الخراج وصناعة الكتابة) مضمنا إياه " خلاصة لثقافة عصره العامة والضرورات لمن يتولى مهنة الكتابة في الدواوين على اختلاف مراتبهم ودرجاتهم"<sup>19</sup>. وكتاب الخراج وصناعة الكتابة يقع في ثمانية فصول لم تصل إلينا كلها، ويتحدث قدامة في أحد هذه الفصول عن البلاغة وما يجب أن تتوفر عليه الكتابة الأدبية من أدواتها ومظاهرها الجمالية.

14 - أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص21.

15 - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص142

16 - مص، نفسه ص142

17 - مص، نفسه. ص145

18 - أبلاغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري، مقارنة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص47.

19 - سليم الحسنية، أضواء على صناعة الكتابة الدواوينية، ص36.

يبدو واضحا أن مفهوم مصطلح الكتابة عند الكتاب والنقاد الذين سلف ذكرهم ينصب على الأنواع النثرية فقط ، مما يجعل الكتابة مقابلة للشعر كما هو الشأن عند أبي هلال العسكري بصورة خاصة، لكن هذا المفهوم عند ناقد آخر هو ابن الأثير نجده يتجاوز ذلك إلى الكلام المنظوم حيث يقول مبينا سمات وشروط الكاتب سواء أكان خطيبا أم شاعرا " اعلم أن صناعة تأليف الكلام من المنثور والمنظوم تحتاج إلى أسباب كثيرة وآلات جمّة وذلك بعد أن يركّب الله تعالى في الإنسان الطبع القابل لذلك، المجيب إليه، فإنه متى لم يكن ثمّ طبع لم تفد تلك الآلات شيئا البتّة"<sup>20</sup>.

إن الكتابة عند أبي هلال العسكري وابن قتيبة وقدامة انحصرت مجالها في الكلام المحلول بأنواعه المتعددة الخالي من الوزن والتقفية بينما تشمل المنظوم والمنثور كليهما عند ابن الأثير، وتجدر الإشارة هنا إلى أن التمييز الفاصل بين النمطين الشعري والنثري بدأ يتكرس بصورة لافتة ومقننة بعد نزول القرآن الكريم وظهور الاهتمام بوجوه إعجازه لدى الكتاب والنقاد القدامى ومحاولة كل ناقد منهم الانتصار للشعر أو للنثر بدافع أخلاقي أو بدافع جمالي.

ويورد ابن رشيق حجج المنتصرين للكتابة بوصفها معادلا للنثر في قوله " ولعل بعض الكتاب المنتصرين للنثر الطاعنين على الشعر يحتجّ بأن القرآن كلام الله تعالى منثور، وأن النبي -صلى الله عليه وسلم - غير شاعر، لقول الله عز وجل: ( وما علمناه الشعر وما ينبغي له )، ويرى أنه قد أبلغ في الحجة وبلغ الحاجة"<sup>21</sup>. مع أن القرآن الكريم كلام الله الذي يعد نسيج وحده يندم نظيره ويعلو على جميع نماذج الشعر والنثر مهما بلغت درجة فصاحتها وبلاغتها، فضلا عن أن المفاضلة بين الشعر والنثر لا تستقيم تحت أي مسوّغ من المسوّغات الممكنة .

## 2- مفاهيم الكتابة في الدرس النقدي الجديد:

### 2-1- في النقد الغربي:

من المفيد أن نعرض أولا على أهم هذه المفاهيم عند أقطاب النقد الغربي الذين كان لهم إسهام واضح في التنظير لمفهوم الكتابة باعتبارها مغامرة إبداعية مفتوحة على آفاق واسعة من التجريب والتساؤل والممكن لا باعتبارها قوالب كتابية جاهزة ومقننة، ولعل أشهر هؤلاء الأقطاب رولان بارت وجاك دريدا وموريس بلانشو.

#### أ- عند رولان بارت (Roland Barthes) :

يمكن أن نقف على ثلاثة مفاهيم للكتابة عند رولان بارت الذي يحتل كتابه (درجة الصفر في الكتابة Le degré zéro de l'écriture ) موقعا رياديا من الدرس النقدي البنيوي، حيث دعا فيه إلى موت المؤلف لأن سلطة الكاتب تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة

20 - ابن الأثير، الجامع الكبير، ص6، عن عبد الواحد حسن الشيخ، صناعة الكتابة عند ضياء الدين ابن الأثير، مؤسسات شباب الجامعة، 1986، ص65.

21 - ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: البنيوي عبد الواحد شعلان، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000، ص10-11.

ف" لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة، فموت المؤلف هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة"<sup>22</sup>. هذه المفاهيم التي تلبسها مصطلح الكتابة عند بارت هي:

أ- الكتابة باعتبارها ممارسة إيديولوجية تنم عن قناعات واختيارات فكرية من شأنها أن تحدد المسار الإيديولوجي الذي يتبعه الكاتب وينتصر له في إنتاجه الإبداعي، إنها على حد تعبير بارت " موضوعة سوسولوجية يختار من خلالها الكاتب موقعه الإيديولوجي، فكانت هناك كتابة ماركسية، وأخرى ستالينية، وأخرى شيوعية، فرنسية"<sup>23</sup>.

ب- الكتابة باعتبارها لذة قصوى يعقد من خلالها الكاتب علاقة أيروسية مع النص وحده دون إحالاته ومرجعياته وقد فصل بارت الحديث عن تجليات هذه العلاقة الشهوانية في كتابه ( لذة النص Le Plaisir du texte ) حيث ورد فيه قوله " إن الكتابة بصوت مرتفع بالنسبة إلى أصوات اللغة ليست علما لوظائف الأصوات، ولكنها علم للأصوات، وإن هدفها لا يكمن في وضوح الرسالة، أو في مسرح الانفعالات.. هي النص حيث نستطيع أن نسمع رنة الحجر وتزلج الحروف الصامتة ولذة الحروف المتحركة وكل الأصوات الجهورية للشهوة العميقة ، تفصل الجسد واللغة وليس تفصل المعنى واللسان "<sup>24</sup>.

ج- الكتابة التي من شأنها خلخلة نظام الأجناس الأدبية، ومن ثم فهي تتأبى على التصنيف والتنميط، فالنص عند بارت " لا ينحصر في الأدب الجيد ، إنه لا يدخل ضمن تراتب ولا حتى ضمن تقسيم الأجناس، ما يحدده على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة "<sup>25</sup>.

كما ميز رولان بارت بين النص المقروء أو القابل للقراءة والنص المكتوب أو القابل للكتابة، فالنص المقروء يقبل قراءة واحدة أي أنه يستنفد دلالاته من القراءة الأولى، بينما يحتمل النص المكتوب قراءات متعددة وتأويلات متعددة<sup>26</sup>.

### ب- عند جاك دريدا (Jacques Derrida) :

لقد خص جاك دريدا الكتابة بمؤلفين يُعدان من ركائز الفكر التفكيكي في النقد الغربي ، وهما (في علم الكتابة- De la grammatologie )، و ( الكتابة والاختلاف - différence L'écriture et la )، وكلاهما صدر عام 1967. وتعني الكتابة عند جاك دريدا عموما الكتابة التدوينية، فكلمة grammatologie التي وضعها عنوانا لكتابه "مأخوذة من grammatos- gramma اليونانية، وتعني حروف الكتابة والأبجدية، ثم الشيء المكتوب بصفة عامة"<sup>27</sup>.

22 - رولا بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994، ص25.

23 - رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، ط1، 1991، ص34

24 - رولان بارت، لذة النص، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2002، ص112- 113.

25 - رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993، ص61.

26 - مر، نفسه، ص65.

27 - منى طلبة، مقدمة كتاب، في علم الكتابة، جاك دريدا، تر: أنور مغيث، ومنى طلبة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005، ص12- 13.

تحدث جاك دريدا عن الأثر معرفاً إياه بأنه " ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه" <sup>28</sup>، والأثر يمثل ما هو خطي (الكتابة) وما هو صوتي (الكلام)، معارضا في الوقت ذاته تلك المقولات الفلسفية التي تتبنى أفضلية الكلام على الكتابة مفتداً الحجج التي تسوقها ويظهر ذلك بوضوح في قوله " لقد صيغت اللغات لتتكلم بها، لا تستخدم الكتابة إلا بوصفها مكملاً للكلام، ويتم تحليل الفكر عن طريق الكلام، كما يتم تحليل الكلام عن طريق الكتابة، ويمثل الكلام الفكر من خلال علامات اصطلاحية وتمثل الكتابة الكلام بالطريقة نفسها. وهكذا لن يكون فن الكتابة سوى تمثيل وسيط للفكر على الأقل فيما يتعلق باللغات الصوتية وهي اللغات المستعملة بيننا" <sup>29</sup>.

ويتجاوز مفهوم الكتابة عند دريدا حدود الكتابة الخطية ويظهر هذا التجاوز بصورة واضحة من خلال تمييزه بين اللغة والكتابة، فالكتابة عنده " تُطلق على كل ما يدفع إلى خط شئٍ بعامه، أكان حروفاً أم لا وحتى إذا ما كان ينشره هذا الخط في الفضاء غريباً على نظام الصوت البشري كأن يكون سينمائياً مثلاً أو رقصياً أو نحتياً.. هكذا سنتحدث اليوم عن كتابة رياضية وبنقطة أكبر عن كتابة عسكرية أو سياسية" <sup>30</sup>.

وإن الحديث عن الكتابة وإبدالها عند دريدا ولا سيما في بعدها الإبداعي لا يمكن فصله عن التصور التفكيكي الذي يتبناه في مقاربة النص الأدبي، فهو في قراءاته التفكيكية التي لا تنتمي باعترافه هو لا إلى السجل الفلسفي ولا إلى السجل الأدبي <sup>31</sup> يرمي دوماً إلى الكشف عن معنى مغاير للمعنى الشائع في النص، ومن هنا تأتي تعددية القراءة أو القراءة التأويلية، أو بالأحرى القراءة المرجأة، مما يجعل النص دائماً في حالة إرجاء واستشراق لمعان جديدة.

### ج- عند موريس بلانشو (Maurice Blanchot) :

ميّز موريس بلانشو بين اللغة والأسلوب والكتابة، فإذا كانت اللغة ملكاً مشاعاً بين عامة الناس وخاصتهم، فهي كما يصفها " حالة الكلام العام" <sup>32</sup>، فإن الأسلوب خصيصة يتفرد بها كل كاتب على حدة، إنه " العمق الشديد وكثافة الصورة، لغة الوجدانية، حيث تتكلم اختبارات أجسادنا ورغباتنا" <sup>33</sup>، أما الكتابة فهي مغامرة يستحثها التساؤل المستمر، فهي ليست استعمال الأسلوب بطريقة متقنة للوصول إلى أقصى بلاغاته وفق المنظور النقدي المحايد، وإنما هي " رغبة في هدم المعبد قبل بنائه، هي على الأقل التساؤل قبل تخطي العتبة" <sup>34</sup>.

28 - جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص53.

29 - جاك دريدا، في علم الكتابة، ص538.

30 - جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص107.

31 - جاك دريدا، في علم الكتابة، ص19.

32 - موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة عبد العالي، وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص39.

33 - مر، السابق، ص39.

34 - مر، نفسه، ص40.

أما إذا عدنا إلى مدونة النقد العربي الجديد فنجد مصطلح الكتابة قد تعاورته العديد من الإبدالات والمقاربات المصطلحية التي تستند إلى التصور المنهجي الذي يحمله كل ناقد عن موضوع الكتابة وشروطها ومتغيراتها. ويمكن إجمال هذه المقاربات تحت منظور المحددات الآتية:

## 2-2- في النقد العربي:

### أ- تاريخ الكتابة:

وينصرف منظور هذا المحدد إلى معالجة تاريخ الكتابة L'historique de (l'écriture) وأطوار نشوئها وتطورها على نحو صنيع عماد حاتم الذي تناول في عرض تاريخي مفصل مراحل تطور الكتابة عند الإنسان منذ بدأ هذا الأخير يستعمل النقوش والرسوم، متدرجا بعدها إلى استعمال الكتابة اللوغرافية، ثم الكتابة المقطعية لينتهي أخيرا إلى استعمال الكتابة الأبجدية<sup>35</sup>.

وينسلك كتاب عيد حمد الخريشة ( تطور الأساليب الكتابية في العربية) ضمن هذا المحدد أيضا، فقد تناول فيه صاحبه تطور الكتابة وأساليبها عبر عصورها الأدبية القديمة، مع ملاحظة أنه يقصد بالكتابة ما جاء منها نثرا فقط نافيا أن تكون الكتابة قد وجدت في الجاهلية كوسيلة لتدوين أشعار العرب<sup>36</sup>.

### ب- ماهية الكتابة :

يتعاطى بعض الدارسين في ضوء هذا المحدد مع الكتابة محاولا تعريفها وبيان ماهيتها (l'essence) كما فعل ميجان الرويلي وسعد البازعي في ( دليل الناقد الأدبي)، حيث يعرفان مصطلح الكتابة بالاستناد إلى تحديد المدرسة البنيوية لهذا المفهوم على أنه "يعني الكتابة كمؤسسة اجتماعية تدرج تحت مظلتها مختلف أنواع الكتابة لكل منها أعرافها وشفراتها"<sup>37</sup>. فالكتابة لها طابع مؤسسي عام وتتفرع بدورها إلى أنواع مختلفة مثل الكتابة الأدبية والكتابة النقدية والكتابة العلمية والكتابة الصحفية .

ويميز هذان الناقدان بالإضافة إلى ذلك بين النص والكتابة من منظور لساني، فالفرق بين الكتابة والنص كالفرق بين " اللغة كنظام Langue وفعل القول الفردي parole"<sup>38</sup>. فالكتابة إذن هي نظام مؤسسي محكوم بقواعد عامة أما النص فهو إنجاز هذه الكتابة وتحويلها إلى ممارسة فعلية.

ويحيل مصطلح الكتابة عند عبد الله الغدامي إلى مفهومين أحدهما يعني النص الأدبي المبدع والآخر هو العملية النقدية التي تستغور مكان النص وتستنطقه. وبهذا تصير الكتابة الثانية وهي النقد ضد الكتابة الأولى وهي النص الإبداعي " فالقراءة النقدية هي عمل مضاد لفعل الكتابة"<sup>39</sup>.

35 - عماد حاتم، في فقه اللغة وتاريخ الكتابة، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1982، ص 175-239.

36 - عيد حمد الخريشة، تطور الأساليب الكتابية في العربية، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط2، 2007.

37 - ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002، ص260.

38 - مر، نفسه، ص260.

39 - عبد الله الغدامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص8.

ويقارب عبد الفتاح كيليطو الكتابة بمنظور إبداعي حدائي، فهي تعني عنده أولاً التدوين المخلد للنص حيث " تجعله يخترق حاجز الزمن والمكان وترفعه إلى درجة النصوص القيمة التي يُرجع إليها باستمرار"<sup>40</sup>، وهي كذلك "التفاعل بين التقليد والإبداع"<sup>41</sup> من حيث أنها لا تعدم القديم بل تلمم شتاته وتمنحه إبداعية وجمالية متجددة ومن ثم فقد اهتم كيليطو بالاشتغال على نصوص كتابية تراثية إضافة إلى النصوص الشعرية القديمة في دراساته المختلفة فـ" الغائب دراسة في مقامات الحريري نموذج نقدي بامتياز لمن خبر طريقة دراسة نصوص قديمة بقراءة جديدة، إنه كتابة على الكتابة"<sup>42</sup>.

### ج- التجنيس (Naturalisation) التقليدي للكتابة:

ويرتكز هذا المحدد على منظور التقسيمات التقليدية وحتى التعليمية للكتابة كما يتجلى ذلك واضحاً عند مي يوسف خليف في كتابها ( الأداء الخطابي بين الشاعر والكاتب )<sup>43</sup>، إذ الظاهر من عنوان هذا الكتاب أن صاحبته ما تزال تقيم حدوداً فاصلة بين الشعر والنثر وفقاً للقسمة التقليدية الشائعة في مدونة النقد العربي القديم والقائمة على أساس أن الكلام شعر ونثر.

والمقصود بالأداء الخطابي هنا هو تلك الروح الخطابية التي يجب ألا يخلو منها كلام الخطيب والشاعر معا ليكون مؤثراً في المتلقي، وتأتيه هذه الروح من قوة اللفظة وبلاغة الصورة وفصاحة العبارة.

ويظهر أثر التجنيس التقليدي للكتابة عند يمى العيد<sup>44</sup> أيضاً وإن كانت تنظر إلى الكتابة نظرة أوسع لأنها تشمل عندها النص الشعري والنص السردي على حد سواء مع خضوعها لتأثير الظروف والتحويلات المحيطة بها.

أما عبد الفتاح أبو زائدة فينزع في كتابه ( الكتابة والإبداع ) نزعة تعليمية، فيقسم الكتابة إلى نمطين هما: الكتابة العلمية البحتة التي هي من نتاج العقل الخالص، " والكتابة الإبداعية الإنشائية النابعة من صميم النفس الإنسانية والموزعة بين الوجدان والعاطفة والانفعال"<sup>45</sup>.

وينزع أسعد أحمد علي النزعة التعليمية نفسها حين يقسم الكتابة الحديثة خمسة أقسام هي: الكتابة المصدرية والمرجعية التي تشمل المصادر بوصفها كتباً إبداعية والمراجع وهي ما أنشئ حول هذه المصادر من كتب واصفة - الكتابة المتخصصة على نحو تعليمي - الكتابة السياسية - الكتابة الإدارية والفردية - الكتابة الإعلامية.<sup>46</sup>

غير أن محاولة صلاح فضل لتقسيم الكتابة تأتي في مسلك أبعد ما يكون عن التقسيمات التقليدية والنمطية المألوفة إذ يقسمها إلى أنواع عدة أبرزها الكتابة الوظيفية

40 - عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دراسة في مقامة الحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2007، ص66.  
 41 - عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2008، ص17.  
 42 - صلاح بوسرف، مضائق الكتابة، مقدمات لما بعد القصيدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص51.  
 43 - مي يوسف خليف، الأداء الخطابي بين الشاعر والكاتب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.  
 44 - يمى العيد، الكتابة تحول في التحول، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.  
 45 - عبد الفتاح أحمد أبو زائدة، الكتابة والإبداع، دار الملتقى للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص14.  
 46 - أسعد أحمد علي، فن الحياة فن الكتابة، منشورات جامعة دمشق، ط2000، ص7.



وتمثلها الكتابة الصحفية التي من شأنها ردم الفجوة بين المنطوق والمكتوب ، وكتابة الصورة التي تجسدها السينما والتلفزيون، وكتابة العالم الافتراضي الذي أنشأ أشكالاً جديدة من التواصل الاجتماعي ، وكل ذلك في مقابل كتابة الأثر التي تمثلها النصوص الشعرية والنثرية

والعلاقة بين الكتابتين إنما هي علاقة تكامل لا تنافر، فالنص ينبغي أن يفتح على وسائط الاتصال السمعية البصرية وأن يكون ذا بنية تميزه عن غيره من النصوص وتموضعه ضمن جنس أدبي محدد، فللسرد شفراته كما للقصيدة شفراتها، ويبقى المبدع مع ذلك يتمتع

بحرية التجريب وكسر الأنماط شرط ألا يهمل التجارب الإبداعية السابقة ليؤسس عليها كتابة جديدة، قد تخترق تقاليد الجنس الأدبي لكنها لا تلغي هويته الأجناسية<sup>47</sup>.

#### د- الكتابة ضد التجنيس:

المقصود بالكتابة ضد التجنيس تداخل الأجناس الأدبية وإلغاء الحدود الفاصلة بينها، ويعد معجب الزهراني أول من اصطلح على مفهوم التداخل بين الأجناس الأدبية بهذا المصطلح المستحدث<sup>48</sup>.

ولعل من النقاد الرواد الذين نظروا لهذا النمط من الكتابة وجسده في كتاباتهم الإبداعية إدوار الخراط الذي يطلق عليه مصطلح الكتابة عبر النوعية *A travers les genres* (genres) ويقصد بها كما وضحنا سابقاً تجاوز الأنواع الأدبية بعضها لبعض حيث يحددها بقوله "هي ظاهرة ما أسميته بالقصة القصيدة.. وما يمكن أن نسميه بالكتابة عبر النوعية"<sup>49</sup>. ويخص إدوارد الخراط هذا المصطلح بكتاب وسمه بـ (الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة القصة- القصيدة، ونصوص مختارة ) يتناول فيه ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية بإسهاب وتفصيل.

ويأتي تبنيه لهذا النمط من الكتابة المضادة للتجنيس الأدبي التقليدي انطلاقاً من تجربته الإبداعية التي تخطى فيه الحدود الفاصلة بين الأجناس السردية والشعرية، فهو يقر بذلك قائلاً: " ظهر عندي هذا المصطلح نتيجة لما لاحظته أولاً أنا شخصياً في كتاباتي من امتزاج الشعر بالنسيج القصصي والروائي عندي"<sup>50</sup>.

هذا النمط من الكتابة يدعو إليه أيضاً إبراهيم نصر الله ويسميه (الكتابة العابرة للفنون)<sup>51</sup>. وصلاح فضل مدرجا إياه ضمن أفق النص المفتوح . وعبد الملك مرتاض في كتابه (الكتابة من موقع العدم)، فالكتابة عنده هي أيضاً إلغاء للحدود بين الشعر والنثر ويوضح ذلك قائلاً : " أرأيت أن مفهوم الكتابة الجديد ألغى الآن من منظورنا نحن على الأقل الحدود الاصطناعية بين الشعر والنثر، فهناك شيء واحد اسمه الكتابة فقط"<sup>52</sup>.

47 - صلاح فضل، أشكال التخيل، من فئات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996، ص109-111.

48 - معجب الزهراني، الكتابة ضد التجنيس، مجلة قوافل، النادي الأدبي، الرياض، س5، م5، ع9، 1997، ص115.

49 - إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الأدب، بيروت، ط1، 1993، ص29.

50 - إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة القصة القصيدة، ونصوص مختارة، دار الشقيقات للنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص13.

51 - يحيى القيسي، حمى الكتابة، حوارات في الفكر والإبداع، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، 2004، ص139.

52 - عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003، ص134.

ويعرض محمد بنيس في كتابه (كتابة المحو) علاقته المتجذرة في الكتابة، كيف بدأها، وماذا وجد في طريقه إليها من قيود وعقبات، فقد " كان فعل الكتابة صراعا لأنه كان بحثا عن مسكن حر، كما كان إقامة على حدود الخطر في الصراخ والصمت، في العنف والأنين، في التشظي والمؤالفة"<sup>53</sup>.

ويدعو محمد بنيس صراحة إلى تداخل الشعري والنثري، فهو يريد أن يتحرر دوما من تقاليد الكتابة العربية ليجد راحته وسكنه في كتابة حرة تسقط فيها الحواجز والحدود بين "الداخل والخارج، بين الأدب والفكر، بين الشعر والنثر، بين السواد والبياض"<sup>54</sup>.

وضمن هذا النسق المفتوح على إمكانات الكتابة واحتمالاتها وإبدالاتها وتداخلات أنواعها ينتقل النص الشعري المعاصر على أيدي مجموعة من رواده من القصيدة إلى الكتابة، فالكتابة الشعرية عند صلاح بوسريف مثلا ليست مأسورة ضمن الأشكال التعبيرية بقدر ما هي منفتحة باستمرار على آفاق واحتمالات المغامرة والتجريب، والانصياع لما تمليه التجربة أو تشير إليه حدود الرؤيا، دون الانصياع لحدود الأشكال وقوانينها، ومن ثم فالنص عنده باعتباره خطابا لا يتعين بشكل ما لأنه ضد أن يكون شكلا، فهو أفق لأشكال محتملة<sup>55</sup>.

كما أن الكتابة الشعرية عند أدونيس أصبحت تتخرط في أفق إبداعي واسع لا يقف عند تلك الحدود والمواضع التي كانت تحكم الفعل الإبداعي قديما، لأن الرؤيا الشعرية هي التي تستقطب متغيرات الكتابة، ولو يقتضي ذلك الخروج على قواعد الكتابة التي اصطلح عليها النقاد والشعراء، فالكتابة تبقى دائما قابلة للتفاعل مع الممكنات والمتغيرات وتحولات الفعل الإبداعي، حيث " يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق الواحد المنتهي بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي، ويعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة، وصار عالما فسيحا من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع وفيما وراء كل قاعدة وكل تقليد"<sup>56</sup>.

هكذا نجد أدونيس يدعو إلى كتابة نص شعري خلاق يستبدل بتقاليد القصيدة العربية أفق كتابة شعرية غير محدودة حيث " القصيدة تبطل أن تكون لحظة انفعالية لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية نثرا ووزنا وحوارا وغناء وملحمة وقصة"<sup>57</sup>.

وهذا التصور الشمولي المتسق لبناء القصيدة يسميه صلاح بوسريف بوحدة العمل الشعري الذي يتسق من خلال رؤية وتصور واحد، فالكتابة أو النص المركب إنما يكتسب شرعيته من خلال تلاحمه مع النصوص الأخرى في وحدة عضوية وموضوعية تعكس بدورها وحدة العمل الشعري كله<sup>58</sup>، وتجعل منه بنية مستوية الخلق مكتملة العناصر، مما يهب العمل الشعري هويته الأجنبية والإبداعية المتفردة.

53 - محمد بنيس، كتابة المحو، ص13.

54 - مر، نفسه، ص14.

55 - صلاح بوسريف، رهنات الحداثة. أفق لأشكال محتملة، دار الثقافة، دار البيضاء، ط1، 1996، انظر ص: 14-17-22.

56 - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1973، ص107.

57 - مر، نفسه، ص117.

58 - صلاح بوسريف، مضابيق الكتابة، مقدمات لما بعد القصيدة، ص28.

مما سبق ذكره حول الكتابة وأطوارها وإبدالها وتحولاتها على مستوى المفهوم المصطلحي يظهر مصطلح الكتابة على جانب كبير من الاتساع الدلالي والمفهومي بحيث أمكنه ويمكنه أن يسع كل تلك الدلالات التي ألبسته إياها المقاربات المصطلحية التي حاولت أن تتناوله بالتحديد والضبط المنهجي من زوايا نظر مختلفة ولو بصورة فضفاضة أحيانا. غير أن ما يبدو واضحا لدينا ويرشح من الكلام السابق أن الكتابة بصورة عامة تنخرط في مسلكين هما:

- مسلك الكتابة الوظيفية التي يتوقف معها الفعل الكتابي عند حدود ومقتضيات الوظيفة المنوطة به ولا يتعداها.

- مسلك الكتابة الإبداعية الحرة التي يتخلص فيها الفعل الكتابي الإبداعي من مضايق الوظيفة المحدودة لينطلق في آفاق واسعة من التجديد وحلحلة الأوضاع الكتابية الثابتة. وهو ما يجعل من مصطلح الكتابة مصطلحا زئبقيا يظل يتحول دوما ويغير من جلده بحسب تحولات الكتابة ومستجداتها.

### 3- مفاهيم حول الجنس الأدبي:

#### 3-1- الجنس لغة واصطلاحا:

جاء في لسان العرب " الجنس الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير، ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة. والجمع أجناس وجنوس، والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله"<sup>59</sup>.

ويعرفه الزمخشري قائلا: " جنس : الناس أجناس وأكثرهم أنجاس، وهو مجانس لهذا وهما متجانسان، ومع التجانس التآنس، وكيف يؤانسك من لا يجانسك"<sup>60</sup>.

يظهر واضحا أن المعنى اللغوي لمادة (جنس) يحيل على مدلولين هما: الضرب أو الصنف من كل شيء بعده أصلا لأشياء أخرى، والمدلول الثاني هو المشاكلة والمشابهة الجامعة بين مجموعة من الأفراد أو العناصر.

فالزمخشري يقف عند هذا المعنى الأخير قائلا: (وكيف يؤانسك من لا يجانسك)، من المجانسة، ويدل على ذلك أيضا ما جاء به أبو عبيد القاسم ابن سلام (224هـ) في أواسط القرن الثاني الهجري، في كتابه (الأجناس من كلام العرب وما اشتبته في اللفظ، واختلف في المعنى)، إذ يأتي بالكلمة الواحدة ويعرض معانيها المتعددة، فيورد مثلا: " الشعر، البق، والشعر، فلق الأقط) نبت مجفف يطبخ به)، والشعر، الجنون، والشعر، الالتياف في اللفظ، والشعر، الشعر نفسه، والشعر، ما استكن من الماء"<sup>61</sup>.

فوجه المشابهة أو المجانسة هنا في اللفظ الواحد الذي تتعدد معانيه، وهو ما يصطلح عليه في فقه اللغة بالمشترك اللفظي. وقد يكمن هذا الوجه كذلك في عدة معان فرعية تشترك

59 - لسان العرب، ابن منظور، م3، ص216، مادة جنس .

60 - الزمخشري، أساس البلاغة، ص102، مادة جنس.

61 - أبو عبيد القاسم بن سلام، الأجناس من كلام العرب وما اشتبته في اللفظ واختلف في المعنى، تح: عبد المجيد دياب، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، ص64.

في المعنى العام للفظ واحد، كما في لفظة جبار التي تعني، النحل، أو القتال، أو الملك المتفرد بالجبروت، أو الخشبة العظيمة<sup>62</sup>.

وتفرق جل المعاجم اللغوية بين الجنس والنوع باعتبار الجنس أعم من النوع، ويجدر بنا أن نقف عند هذا الفرق في المعنى اللغوي نظرا للتداخل الملحوظ بينهما في بعض الدراسات النقدية التي تناولت موضوع الأجناس الأدبية، حيث جاء في لسان العرب: "النوع أخص من الجنس وهو أيضا الضرب من الشيء، قال ابن سيده: والجمع أنواع قل أو كثر،

قال الليث: النوع أو الأنواع جماعة، وهو كل ضرب من الشيء، وكل صنف من الثياب والثمار، وغير ذلك حتى الكلام، وقد تنوع الشيء أنواعا، وناع الغصن ينوع، تمايل، وناع الشيء نوعا، ترجح والتنوع، التذبذب"<sup>63</sup>.

والجنس عند الفيروزابادي معناه أيضا الضرب من الشيء وهو أعم من النوع، إذ يقول: "الجنس بالكسر أعم من النوع، وهو كل ضرب من الشيء، فالإبل جنس من البهائم والجمع أجناس وجنوس وبالتحريك جمود الماء وغيره، والجنيس الغريق في جنسه، وكسكيت سمكة بين البياض والصفرة، عن ابن دريد أن الأصمعي كان يقول: الجنس المجانسة من لغات العامة غلط لأن الأصمعي واضع كتاب الأجناس وهو أول من جاء بهذا اللقب"<sup>64</sup>.

ويقول الزمخشري: "نوعت الشيء دلّيته، فتركته يتذبذب فتنوع"<sup>65</sup>. يتفق إذن النوع والجنس عند الزمخشري في كونهما الضرب من الشيء، ويفترقان في أن النوع يتضمن معنى التمايل والتذبذب، فكأنه بذلك يميل وينزاح عن الأصل الذي هو الجنس فتتحقق خصوصيته التي أشار إليها التحديد المعجمي بعده أخص من الجنس. وفي اللغات الأجنبية "يستمدّ المصطلح Genre أصله من الكلمة اللاتينية Genus التي تشير إلى Kind أو Sort أو Specie، ولكن في بعض الأحوال الأخرى تعتبر Specie فرعا من Genus جذرها هو Genre، و Gegnere، بمعنى (أن يُنجب) في حالة المبني للمجهول (أن يولد)، وبهذا المعنى الأخير تشير المصطلحات إلى صنف أو مجموعة وإلى عمل مفرد أيضا. وهي مصطلحات مستمدة بالطبع من نفس المصطلحات الجذرية مثل Gender. والارتباط بين Genre و Gender يوحي بأن استخداما مبكرا للمصطلح كان يقوم على معنى التقسيم أو التصنيف، فالجنسان (ذكر - أنثى) أمر ضروري في تعريف واحد منهما، والأنواع من حيث الجنس ذكر وأنثى لا تتضمن فقط مجرد معنى التصنيف، بل تتضمن أيضا معنى الهيراقية أو سيادة جنس منهما على الآخر"<sup>66</sup>.

أما على المستوى الاصطلاحي، فإن مفهوم الجنس لا نكاد نلناه إلا في كتب الفلاسفة، بسبب تعلقه بكتب المنطق ومقولاته، فالجنس في تعريف أرسطو له هو "الكلي الأول في الكليات، يريد أرسطو أنه متى وجدنا كليين، فالأول منهما هو الذي يسمّى

62 - مص، نفسه، ص69.

63 - ابن منظور، لسان العرب، مج 13، ص 386، مادة نوع.

64 - الفيروزابادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005، ص537، مادة جنس.

65 - الزمخشري، أساس البلاغة، ص 658، مادة نوع.

66 - تزفيتان تودوروف وآخرون (التعريف لـ رالف كوهن)، القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيرى دومة، مراجعة: سيد الجراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص25.

جنسا للثاني، والثاني نوعا "67. ومن ثم " يقال الجنس على الذي يعم أشياء مختلفة بالصورة مثل قولنا البسيط المسطح جنس لجميع أنواع المجسمات، لأن كل واحد من الأشكال البسيطة بأي نوع كان من أنواع الأشكال يصدق عليه أنه مسطح وكل واحد من الأجسام من أي نوع كان من أنواع المجسمات يصدق عليه أن يجسم "68.

وعلى ذلك فإن الجنس الأدبي يستمد مفهومه من هذا المنطق الأرسطي الذي يجعل الجنس متضمنا أنواعه، والكل أجزاءه. ونجد المعنى نفسه يتكرر عند صاحب التعريفات في تحديده للجنس، فهو " اسم دال على كثيرين مختلفين بالأنواع، كلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك "69. أما النوع فيقول عنه : " كلي مقول على كثيرين متحدين في الحقيقة في جواب ما هو "70.

مما سبق يظهر واضحا أيضا أن الجنس بمعناه الاصطلاحي أعم من النوع، فالجنس الواحد يتضمن أنواعا عدة تتطوي تحته وتتفرع منه، ما يجعله أصلا للأنواع التي تنتمي إليه. تنتقل الآن إلى تعريف جنس بعينه هو الجنس الأدبي، مع ملاحظة أن التعريف بهذا الجنس يتحدد من خلال الإطار الذي يتحرك فيه، ألا هو النظرية الأدبية والنقدية بصورة عامة.

### 3-2-الجنس الأدبي:

ظل مفهوم الجنس الأدبي موضع تحديدات مختلفة بين النقاد الغربيين والعرب، وذلك نظرا لصعوبة الوصول إلى تعريف مضبوط وصارم للجنس في الأدب " فبعكس ما يجري بالنسبة للفنون الأخرى يظهر أن الأدب يجد عناء في وضع نظرية منسجمة للأجناس قائمة على تعريفات صارمة وعلى تحديدات مضبوطة. نستطيع دائما أن نكيف التعريف العام مع الحالة الخاصة بالأدب، كما يفعل ذلك كبد قرقا: " الجنس هو مقولة تسمح بجمع عدد معين من النصوص حسب معايير متنوعة". لكن أية مقولات؟ وأية معايير؟ وما عددها؟ وأية نصوص؟ وما عددها؟ "71.

ومن ثم فإن مفهوم الجنس الأدبي يتحدد وفقا للمعايير الشكلية والتصنيفية التي تحكم جملة النصوص المدرجة تحته، ويوضح ذلك جيرار جينيت Gerard genette بقوله إن الجنس " صنف أدبي يتيح تجميع عدد ما من النصوص بحسب معايير متغيرة. التصنيف الأجناسي لأنه يقوم على تحديد العلاقات التي تحافظ عليها الأعمال الأدبية فيما بينها.. فالجنس لا يوجد ولا يتم تعريفه إلا من خلال علاقته مع الأجناس الأخرى.

وعدد المعايير لتعريف الجنس تختلف من جنس إلى آخر، ومنذ أرسطو فإن المأساة عُرِّفت بالنظر إلى معايير معينة، والرواية متغيرة الشكل كان من الصعب تحديدها. إن خيار المعايير ليس هو نفسه تبعا للعصور، يمكنه أن يكون اجتماعيا، تاريخيا، بلاغيا"72. ونجد أيضا القاموس الأدبي الذي أصدره مجموعة من المؤلفين الفرنسيين يأخذ بمبدأ خضوع تعريف الجنس الأدبي للمعايير الشكلية التي تنتظمه وتشكل بنيته العامة، حيث ورد

67 - جيرار جيهامي، موسوعة مصطلحات ابن رشد، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 2000، ص325.

68 - مر، نفسه، ص325.

69 - الشريف الجرجاني، التعريفات، ت: عبد الرحمان عميرة، عالم الكتاب، بيروت، 1987، ص42.

70 - مص، نفسه، ص42.

71 - إقس سنتاني، الأجناس الأدبية، تر: محمد وبّاء، مطبعة الريشة، الرباط، ط1، 2006، ص20.

72- Gerard genette, introduction à l'architexte, le seuil, paris 1979, p89.

فيه أن " كلمة جنس تعين فئة من الأشياء التي تتقاسم جملة من الخصائص المشتركة. في المجال الثقافي يشمل هذا المصطلح نوعين من الاستعمالات المتداخلة : 1- استعمال نظري يحدد بالنسبة للنصوص أو الخطابات الأخرى قواعد الشكل المتضمن والأهداف المنظورة) وهكذا فإن المأساة تعني الشكل المسرحي و أحداث مضرّة وقعت لأشخاص من طبقة عالية وغاية تطهيرية)، 2- استعمال تجريبي أحدث ويحدث على مر التاريخ تجميعات لأعمال أدبية بعضها مع بعض اعتمادا على معيار أو آخر ( وعلى ذلك فإن الرواية تُعرّف كحكاية، لكن قد تكون لها عدة مضامين وغايات ، كما تم تقسيمها إلى عدة أنواع ). إن دراسة الأجناس الأدبية تؤسس للشعرية"<sup>73</sup>.

وفي السياق نفسه يعرف القاموس التاريخي والموضوعاتي والتقني للأدب بالجنس الأدبي أخذًا بفكرة المعيار الشكلي ومسلطا الضوء على تحديدات بعض النقاد الفرنسيين له مثل جيرار جينيت Gerard genette وريفاتير M Riffaterre، وقد ورد فيه على سبيل التقديم

" أن النظرية الأدبية المعاصرة لا تكتفي مثل النقد بدراسة الأعمال الموجودة، إنها تتجاوز إطار وصف العمل الفردي من أجل تأسيس نمطية للأشكال، وأصناف أدبية وأنماط للخطابات- باستخلاص ذلك كله من نظرية عامة للفعل اللساني والأدبي، إنها تعيد طرح سؤال جنس الأعمال الأدبية، لكن تحديد هذا الأخير ليس مسألة تصنيف دقيق ومنسجم"<sup>74</sup>.

ومن ثم فإن من التعريفات المتداولة بكثرة للجنس الأدبي تعريف ريفاتير بأن " الجنس هو البنية حيث الأعمال هي المتغيرة ،وتعريف تودوروف بأن الجنس هو الرابط الذي عن طريقه يدخل العمل الأدبي في علاقة مع عالم الأدب ولذلك فإن أي نص هو في الوقت ذاته تجسيد للجنس الأدبي وانزياح بالنسبة إليه"<sup>75</sup>.

وفقا لهذه التحديدات التي يظهر جليا أنها تقوم على فكرة الأصل والفرع في مقاربة مسألة الأجناس الأدبية يحق لنا أن نتساءل مع إفس ستلني " كيف أنتجت الأعمال وتوزعت عبر مختلف عصور الأدب ؟ .. وما هي الخاصيات المميزة التي تسمح بتقسيم الأعمال داخل مختلف الأصناف؟"<sup>76</sup>

### 3-3-مُحدّدات الجنس الأدبي:

لقد تشكلت منذ أرسطو تبعا لنظريتي الصفاء والتهجين المرتبطة بالأجناس الأدبية عدة محددات للجنس الأدبي، ويخضع ذلك للزاوية التي يُنظر من خلالها إلى الجنس، وبالتالي ظل مفهوم الجنس الأدبي -كما قلنا سابقا- موضع خلاف بين النقاد الغربيين والعرب. فقد حُدد وفقا للسمات الشكلية الخارجية للأعمال التي " بها نصل إلى السمات

<sup>73</sup>- Paul Aron Denis Saint-Jacques Alin Vala ,Le Dictionnaire Du Littéraire, centre national du livre, presses universitaires de France, 2002, p248.

<sup>74</sup>- Dictionnaire Historique,Thématique et Technique des Littératures( Littératures Francaises et étrangères Anciennes et Modernes), pour la direction Jacques Demongin, ouvrage publié avec la concours du centre national des lettres, Librairis Larousse, 1985, p620.

<sup>75</sup> - هذه التعريفات أخذت من المصدر السابق.

<sup>76</sup> - إفس ستلني، الأجناس الأدبية، تر: محمد وبّاء، مرجع سابق، ص 20.

اللازمة لتعريف الجنس بطرق مختلفة، ومن الشائع جدا أن يتم تعريف الأجناس وأن يتشكل وفقا لأدنى مستوى من السمات المشتركة في الشكل"<sup>77</sup>.

ويضيف توني بينيت Tonny Bennett أن هذه السمات الشكلية لا يشترط فيها الهيمنة، إذ يتحدد تصنيف نوع أدبي وفقا لأدنى الخصائص الشكلية تجعله يندرج تحت نوع أدبي محدد، من ذلك أن كل ما كان سردا مطولا غرضه التسلية لا التثقيف، فهو يندرج ضمن جنس الرواية<sup>78</sup>.

ويتم تحديد الجنس الأدبي أيضا من خلال " عملية تجميع لقائمة من الخصائص النوعية... فالقصص البوليسي مثلا يختص بسمات نوعية منها التقليد الخاص بالحجرة المقفلة، والحل عن طريق الإدهاش وما إلى ذلك"<sup>79</sup>.

وقد يجري تحديده باعتبار الشكل الداخلي والخارجي معا، إذ " ينطوي على مبدأ جمالي ولا يقتصر على مجموعة من التميزات النوعية، هو الرجوع إلى وحدة صارمة في الجرس، وصفاء أسلوب، وبساطة وتركيز على انفعال واحد (الفرع أو الضحك) وكذلك على عقدة واحدة، أو موضوع واحد"<sup>80</sup>.

أما في الدراسات العربية فيحدّ أحمد الجوة<sup>81</sup> الجنس الأدبي بستة محددات سنقف عندها وتتمثل في المحدّد البيولوجي، والمحدّد الموضوعي (الغرضي)، والمحدّد الأسلوبي، ومحدّد التقبل، ومحدّد المشافهة والتدوين، ومحدّد التلفظ.

#### أ- المحدد البيولوجي :

يعد من أقدم المحددات الأجناسية، فالجنس الأدبي يولد وينمو إلى أن يكتمل نموه، فالتراجيديا مثلا يقول عنها أرسطو أنها " نشأت مرتجلة أول الأمر شأنها في ذلك شأن الكوميديا على أيدي ناظمي الدثورمبوس، كما نشأت الكوميديا على أيدي ناظمي الأغاني الغالية التي لا تزال شائعة إلى الآن في كثير من المدن. بعد أن نشأت التراجيديا هذه النشأة أخذت تنمو قليلا قليلا بقدر ما كان يظهر منها القائمين بها، وبعد أن مرت بكثير من التغيرات توقفت، إذ وصلت إلى طبيعتها الذاتية"<sup>82</sup>.

وقد تبنى هذا التصور نقاد القرن التاسع عشر أبرزهم فردينان برونتيير F.Brunetiére الذي أخذ عن داروين بعض معالم نظريته في النشوء والارتقاء.. معتبرا حياة الأجناس الأدبية شبيهة بحياة الكائنات الحية التي يكون لها طفولة ونضج يبلغ به الجنس تمامه ومثاله، ويكون لها تراجع يؤول بها إلى نهايتها<sup>83</sup>.

ونتساءل، هل فعلا الجنس الأدبي يبلغ حد الاكتمال ويتوقف؟؟. ثم يُطلب من

77 - تزفيتان تودوروف وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأجناس الأدبية المعاصرة، ص166.

78 - ينظر مر، السابق، ص116.

79 - مر، نفسه، ص166.

80 - رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص246.

81 - ينظر أحمد الجوة من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، 2007، ص74-134.

82 - أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تح: شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة، القاهرة، 1967، ص42.

83 - ينظر، أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص74-75.

المبدعين ووفقا لقواعده والتقيد بأساليبه، أم أنه يتفاعل مع الكتابة على منواله غيره ويتحول ويتطور، وقد يندثر كما حدث للملحمة مثلا؟.

يجيبنا توني بينيت Tonny Bennett استنادا إلى النظرية الأدبية الماركسية بقوله إن " الأنواع المختلفة تنشأ في مراحل معينة من التطور التاريخي، وتغير من طابعها بسرعة (فالملحمة تتحول إلى رواية) وأحيانا تختفي تماما، وأحيانا وعبر التاريخ تظهر إلى السطح مرة أخرى مع تعديلات معينة"<sup>84</sup>.

إلا أن الشكلائية الروسية تجعل بعض المعايير الشكلية الخارجية جامدة وثابتة لا تتغير بتغير التاريخ<sup>85</sup>، مما يقودنا إلى التأكيد على أن نظرية الأنواع الأدبية إنما تأخذ في تصنيف الأعمال الأدبية بمعيار الشكل والبنية لا معيار الدورة الزمنية.

### ب- المحدد الموضوعي أو الغرضي :

ويظهر من خلال تسمية بعض الأنواع الأدبية الغربية أو العربية، من مثل الرواية البوليسية أو الرواية العاطفية، أو رواية المغامرات.. الخ. وفي أدبنا العربي يبرز ذلك أكثر في تجنيس الشعر من خلال الغرض الشعري المطروق في القصيدة نحو القصيدة الغزلية، والقصيدة المدحية، والقصيدة الخمرية.

الملاحظ أن هذا التصنيف يتفق وتقريب أرسطو بين أنواع ثلاثة من الشعر من حيث الموضوع هي: التراجيديا، والكوميديا، والملحمة، فالكوميديا محاكاة لحياة الأندياء والتراجيديا محاكاة لحياة الأخيار، والملحمة محاكاة لفعل جليل.

ويتعرض جان ماري شيفر لهذا المحدد الغرضي في كتابه "ما الجنس الأدبي؟" قائلا: " هناك اعتبارات من النوع تفرض نفسه إذا أخذنا بعين الاعتبار الضرورات الدلالية والموضوعاتية، تخضع السونيته الشكسبيرية الساخرة لضرورات دلالية، تختلف كثيرا عن الرومانسية الغنائية، كذلك يشكل تقليد السونيته الغزلية غلطا جنسيا خاصا، وتاريخها ليس تاريخ السونيته الدينية أو البطولية نفسه"<sup>86</sup>.

يبدو أن هذا المحدد لا يخلو هو الآخر من نقائص، فالتركيز على المضمون يلغي جوانب أخرى جديرة بالاعتبار في عملية التجنيس الأدبي مثل الخصائص الأسلوبية.

### ج- المحدد الأسلوبي :

يعرّف ريفاتير الأسلوب بقوله: " الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إن غفل عنها تشوّه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تتميز بها خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز"<sup>87</sup>.

ومن ثم فإن تراكم خصائص أسلوبية في نصوص عديدة من شأنه أن يحدد جنسا أدبيا ما كأن يكون قصة أو مقالة أو مقامة، أو رواية.. الخ.

ويعد هذا المحدد في نظر بعض النقاد أصوب المحددات لأنه يسمح بتصنيف نصوص أدبية متباعدة في الزمن " (ف) إذا كان تحديد الأجناس رغم صعوبته ممكنا في نطاق فترة

84 - تودوروف وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف، ص163.

85 - ينظر، مر، نفسه، ص164.

86 - جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي؟، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، ص122.

87 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤيوية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007، ص37.



زمانية لكون الأجناس تشكل فيه نسقا فإن الصعوبة الحقيقية تكمن في تجميع أجناس ظهرت في فترات مختلفة، ولعل ما يساعد على تجاوز هذه الإشكالية أو بعضها هو ارتباط كل جنس بأسلوب كتابته "88.

وقد أشار أرسطو إلى كون بعض الأساليب هي أليق بأجناس أدبية من أساليب أخرى، حيث يقول: " (...) أعظم هذه الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة، فإن هذا الأسلوب وحده هو الذي يمكن أن يستفيد المرء من غيره، وهو آية الموهبة، فإن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجود التشابه، والمضاعفة من الأسماء أليق بالشعر الدثورمي وشعر الملاحم، والاستعارات أليق بالشعر الأيامي"89.

وقد وجه الناقد الروسي ميخائيل باختين اهتمامه إلى دراسة الأجناس الأدبية من منظور أسلوبية، حيث يؤكد على " أسلوبية الجنس الأدبي، ذلك أن التمييز بين الأسلوب واللغة من جهة، وبين الجنس التعبيري من جهة أخرى قد أفضى بالكثيرين إلى أن يدرسوا بالدرجة الأولى التناغمات الفردية والموجهة للأسلوب، وإلى أن يتجاهلوا نيرته الاجتماعية البدئية. هكذا فإن مصائر الخطاب الأدبي التاريخية الكبرى، وقد ربطت بمصائر الأجناس التعبيرية وقع حجبها وراء التاريخ الصغير للتعديلات الأسلوبية المتصلة بالفنانين وبالالاتجاهات الفردية "90.

ومن أقدم الدراسات العربية التي تناولت مسألة الأسلوب وعلاقته بالجنس الأدبي دراسة محمد الهادي الطرابلسي الموسومة بـ ( تفاعل أساليب التعبير وأجناس الكتابة ) ضمن مؤلفه (بحوث في النص الأدبي)، وقد أشار فيها إلى أن الدراسات الأسلوبية الغربية اضطلعت بدراسة الأجناس الأدبية في ضوء الأسلوبية " مع أنطوان M.Antoine وأولمان Walman وهكذا انفتح أمام دارسي الأسلوب ما سمي بباب أسلوبية الأجناس"91.

وضمن هذا المحدد يصنف الطرابلسي الأجناس الأدبية في اللغة العربية بحسب الأساليب الغالبة في النصوص التي تتوزع بين عدة أجناس منها: الخطبة والحكاية والمقامة والمسرح.

وفي الجانب التطبيقي يحدد الطرابلسي كيفية تفاعل الأجناس والأساليب عبر أجناس أدبية قديمة احتقت بها البلاغة العربية، وهي أدب الأمثال وأدب المغالطات المعنوية والملاحن. ويرى أن هذا التفاعل يتخذ مسارين هما :

1- من جنس البناء إلى أسلوب الأداء ومثاله المثل، حيث يشكل مورده الهيكل الذي ينبنى من خلاله المثل في سياق حادثة محددة، أما مضربه فهو تأدية لأسلوب المثل وتداوله في سياق مشابه للحادثة الأولى.

2- من أسلوب الأداء إلى جنس البناء ومثاله أدب المغالطات التي ترتبط بأسلوب التورية نحو قول الشاعر

88 - محمد الجلاصي، أثر الأسلوب في تحديد الجنس الأدبي (مقالة) ضمن كتاب مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، أعمال الندوة التي نظمها قسم اللغة العربية من 22 إلى 24 أبريل 1993، منشورات كلية الآداب، منوبة، 1994، ص118.

89 - أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص128.

90 - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد براءة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص35.

91 - محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1988، ص187.

وما أشياء تشريها بمال فإن نفقت فأكسد ما تكون  
فموضع المناقضة ههنا في قوله إنها إذا نفقت<sup>92</sup> كسدت، فقد جاء بالشئى ونقيضه،  
وجعل هذا سببا لهذا، وذلك من المغالطة الحسنة<sup>93</sup>.  
وخلاصة القول إن هذا المحدد ينهض على تبلور خصائص أسلوبية محددة مثل  
التورية في أدب المغالطات في سلسلة من النصوص ، وبعد بلوغها حدا من التراكم تصير  
بناء ومعايير لأجناس معروفة ومصطلح عليها.

#### د- محدد التقبل :

يختص هذا المحدد بإبراز " منزلة القراءة في إعادة بناء الشبكة الأجناسية لنصوص  
الأدب"<sup>94</sup>. وينص (هانس روبرت يابوس) أحد مؤسسي نظرية التلقي على علاقة الأثر  
بالجنس الأدبي لدى المتلقي الذي يحمل أفق انتظار ومجموعة من المعايير السابقة توجه فهمه  
قائلا : " فكذلك لا يمكن أن نتصور أثرا أدبيا يوجد داخل ضرب من الفراغ الإخباري ولا  
يرتهن بأي وضعية مخصوصة للفهم وهو ما يعود إلى التأكيد بكل بساطة أن كل أثر يفترض  
أفق انتظار، بمعنى مجموعة من القواعد السابقة الوجود لتوجيه فهم القارئ وتمكينه من تقبل  
تقييمي"<sup>95</sup>.

إن ضابط هذا المحدد أن الجنس الأدبي بوصفه يمثل مجموعة من المعايير  
والخصائص التي تحدده لا قيمة له إلا من خلال عملية تقبله من طرف القارئ/الناقد المؤطر  
سابقا بذاكرة نقدية تقييمية لكل جنس أو نوع، لكن الإشكال المطروح هنا هو، كيف يتقبل  
القارئ المعاصر الجنس الأدبي القديم؟.

يكون ذلك في رأي " وولف ديترستمبرل " في مقاله الموسوم بـ( المظاهر الأجناسية  
للتلقي) بـ " واسطة تجسيم الأثر من قبل القارئ الذي وفقا لمعايير أو سنن عصره يعطي لهذا  
الأثر معنى"<sup>96</sup>. والقارئ هنا هو بالطبع القارئ المتخصص المزود بموسوعة نقدية تمكنه من  
تجنيب هذا الأثر.

ومع ذلك فهناك بعض الأجناس الأدبية في التراث العربي لم تأخذ حظها من الدراسة،  
على اعتبار هيمنة الشعر وتربعه على ساحة النقد العربي القديم لما يحويه من جمالية عالية  
ربما فقدت في النصوص النثرية، ومن ثم حاولت بعض القراءات الجديدة لطائفة من  
الدارسين أن تلقي الضوء على هذا الجانب المهمل، ونأخذ مثلا " جنس المقامة عند الهمذاني  
تحديدا. إن المشروع النقدي الخاص بهذا النمط السردي القديم الذي دشنه عبد الفتاح كيليطو،  
وواصل بناءه محمود طرشونة ورشيد يحيياوي وحمادي صمود وعبد العزيز شبيل وبسمة  
عروس على سبيل التمثيل لا الحصر يظهر عبر أطواره ورؤى الدارسين للمقامات ألوانا من  
تقبله في العصر الحديث، ويكشف المعايير الأجناسية المعتمدة في قراءة

92 - يقال نفقت السلعة إذا راجت وكان لها سوق، ونفقت الدابة ماتت.

93 - مر، نفسه، ص199-2002.

94 - أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص91.

95 - كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، دار البلاد للطباعة والنشر، جدة، ط1،  
1994، ص55.

96 - مر، نفسه، ص112.

الجنس داخل منظومة الأدب العربي القديم"<sup>97</sup>.

#### ه- محدد المشافهة والتدوين :

يقصد بالمشافهة تلك الأنواع الأدبية التي كان أصل نشأتها وطريقة تناولها في المجالس والأسواق الأدبية شفاهة، وما حظها من التدوين سوى تقييدها حفظاً لها من النسيان والاندثار، ويمكن أن ندرج تحتها الأدب الشعبي والأمثال وغيرهما. إنها تلك الأنماط من الأدب التي ظهرت قبل عصر التدوين. وحتى الشعر الذي قيل ارتجالاً وتناقله الرواة وحفظوه شفاهة، يمكن القول على هذا الأساس إنه أدب غير رسمي. ويقابل ذلك الأدب المدون الذي تنضوي تحته كل الأنواع الأدبية التي قصد مؤلفوها إبداعها وتأليفها وفق نسق أجناسي محدد، ثم دونت، وهي كل الأنواع التي ظهرت بعد حركة التدوين.

إذن فالتمييز بين الأجناس الأدبية ينطلق من معيار المشافهة والتدوين وي طرح " بول زمطور " إشكالية وجود خواص إنشائية شفاهية معينة ويجيب قائلاً : " يقوم النص الشفهي على الظروف والملاحم اللغوية التي تحدد كل اتصال شفهي أكثر من اعتماد النص المكتوب على تقنيات الكتابة اليدوية أو الآلية"<sup>98</sup>.

ويحدد هذه الظروف والملاحم في الشعر الشفهي خاصة إذ يقول : " تتعدد أنواعه وتتغير طرائق تشكل نصوصه التي يكون كل واحد منها فريدا لا يستعاد ثانية أبداً، تميّز هذا الشعر من سائر أنماط الشعر المكتوب الذي يكون فيه للصياغات اللغوية وللمكونات التركيبية ولطرائق تدوينه على صفحات الورق التي ينشر عليها دور أساسي في الإقبال عليه وتدبر الأبعاد الجمالية فيه، وقد لا يكون تلقيه متعلقاً بالأداء الصوتي للشاعر وبكيفيات إخراجة لمنطوق الكلام، وبما يعتمد إليه من تمثيل كلماته تمثيل مسرحية مثلما يكون عليه الحال في الشعر الشفاهي"<sup>99</sup>.

أما الأنواع التي تنضوي تحت المشافهة فهي: الرومنيسرو الإسباني Romancero أغنيات البلاد القصصية الإنجليزية، الحزورة، النكتة، المثل، الأغنية المرححة، وأنواع أخرى للشعر الشفهي، مختلف الأدعية، المواعظ الشعبية، عبارات تزيين البضاعة، أغنيات الحب،

تقاليد الدراما الشعرية في الثقافة الأوربية<sup>100</sup>.

أما الإشكالية التي يثيرها أحمد الجوة هنا هي أن الأجناس الأدبية القديمة لا يمكن تحديد مصدرها إن كانت شفوية أم كتابية، بمعنى هل قصد مؤلفها حين ألفها تدوينها أم تناقلتها الأفواه كما هو حال الأمثال؟ ثم ما الذي يجعلنا ندرج جنسا أدبيا ما تحت نمط الشفاهية أو نمط الكتابية؟ كما أن هناك أجناسا تبدو على قصر عبارتها ضمن الأدب الشفهي كالنادرة مثلا، لكن " نواذر البخلاء للجاحظ قطع أدبية أنشأها مؤلفها"<sup>101</sup>.

#### و- محدد التلّفظ:

97 - أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية. مرجع سابق، ص 95.

98 - بول زمطور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، تر: وليد الخشاب، نقلًا عن أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص 103-104.

99 - مر، السابق، ص 105.

100 - أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص 104.

101 - مر، السابق، ص 118.

يرتبط مفهوم التلفظ بمجال اللسانيات النصية والتداولية التي تهتم بأفعال الكلام وتحليل ما يتولد من ملفوظات تختلف تبعاً للوظائف، فعملية الكلام تتكون من المتكلم والمخاطب والقارئ اللفظية من ضمائر وأسماء إشارة يستخدمها المتكلم في صياغة ملفوظاته. وفي ضوء هذا المفهوم الذي يكتسيه التلفظ يمكن الاعتماد على ثلاثة أنواع من التلفظ يتحدد بها الجنس الأدبي هي:

- أجناس يقوم فيها التلفظ على ضمير المتكلم المفرد، وهذا شأن الشعر الغنائي.
- أجناس يركز فيها التلفظ على ضمير الغائب، فيكون فيها الكلام منقولاً بواسطة السارد الذي توكل إليه مهمة استحضار الأقوال وتمثيلها أمام القارئ كما تكون الحال في الرواية الكلاسيكية وفي نصوص السيرة الدينية أو الشعبية.
- أجناس مختلطة لا يقتصر فيها التلفظ على صيغة واحدة من صيغ التكلم، وإنما يكون مناوئة بين صيغة وأخرى، مثلما يقع في بعض المسرحيات التي يتوزع فيها الكلام بين الممثلين<sup>102</sup>.

هذا التحديد المعياري يسلمنا إلى القول إجمالاً إن الجنس الأدبي ليس مفهوماً بقدر ما هو معيار يتم بواسطته تصنيف الأعمال الأدبية، وتحديد هويتها الأجناسية من قصيدة أو قصة أو مسرحية..

### 3-4- إشكالية الاصطلاح على الجنس الأدبي في النقد العربي الحديث:

من الملاحظ اللافتة في الدراسات العربية ظاهرة عدم ضبط المصطلح وتراجع النقاد بل الناقد الواحد بين مصطلحات عدة، كما هو الشأن ههنا، فهو تارة يستخدم مصطلح الجنس ويستبدل به تارة أخرى مصطلحات النوع أو الشكل أو النمط على ما بين جميع هذه المصطلحات من فروق دلالية يؤدي عدم الوعي بها إلى الخلط بين مفاهيمها. فمحمد غنيمي هلال على سبيل التمثيل لا يميز بين مصطلحات عدة تدور في فلك الجنس (الغرض، الصنف، الفرع، النوع...)، بل يصل به الأمر إلى حد وصف الأغراض الشعرية بالأجناس، ولعل هذا النص المأخوذ من كتابه في النقد الحديث يوضح ذلك إذ يقول: "لقدامة بن جعفر فضل الزيادة في أجناس الأدب الشعرية وتبعه كثير من النقاد، وهنا يتحدث نقاد الأدب من العرب عن القصيدة وما تتناوله من أغراض، وهي مقصورة في نقدهم على الشعر الغنائي أو الوجداني من مدح وهجاء.. ومنهم من يرجعها إلى أصناف أربعة المديح والهجاء والحكمة واللهو، ثم يتفرع من كل صنف منها فروع، فيكون من المديح المراثي والافتخار.. ويكون من الهجاء الذم والعتب.. ويكون من الحكمة الأمثال والتزهيد.. وما شاكل ذلك وكان من نوعه.. ومعلوم أن الفرق كبير بين هذه الأجناس المختلفة"<sup>103</sup>.

ولا يميّز كذلك محمد مندور بين مصطلحي الجنس والنوع ويجعلهما مترادفين، بل ويفترح بديلاً لهما وهو مصطلح فنون، إذ يقول: "وكلمة جنس ونوع كما هو معلوم مأخوذة من مقولات أرسطو وهي تستخدم في علم النبات وعلم الحيوان وعلم الأجناس البشرية ولا

102 - مر، نفسه، 124.

103 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2004، ص 169.

مانع من نقلها إلى عالم المعنويات، وإن كنت أفضل لفظة فنون على اللفظتين السابقتين لأنها مرتبطة بالقيم الجمالية التي تميز الأدب كله عن غيره من الكتابات "104.

أما عز الدين إسماعيل فيكتفي في كتابه " الأدب وفنونه دراسة ونقد" باستخدام مصطلح واحد هو النوع دون المصطلحات الأخرى، فيصنف الأدب إلى أنواع، والنوع عنده هو " صورة خاصة من صور التعبير.. فالشعر نوع والنثر نوع، وتندرج تحتها أنواع كثيرة"105.

بينما يؤثر رشيد يحيوي مصطلحي النمط والنوع دون سواهما من المصطلحات وذلك باعتبار النمط هو النموذج والمثال الذي يختزن مجموعة من السمات الأسلوبية والنوع هو المتصرف بطريقة أو بأخرى في تلك السمات، ومن ثم يمكن الحديث في النقد العربي عن أنماط الشعر، الخطابية، الرسالة، السرد.

أما مصطلح الجنس فيرى أن معناه لا يختلف عن النوع، وإذا كان في العربية اختلاف بينهما من حيث الاستعمال فإنه يبقى اختلافا شكليا<sup>106</sup>.

ويبدو حاتم الصكر في كتابه ( مرايا نرسييس: الأنماط النوعية، والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ) واعيا بالفروق بين المصطلحات، فهو يقسم الأدب إلى جنسين رئيسيين وهما الشعر والنثر، وتتفرع من هذين الجنسين أنواع هي: الغنائي، والقصصي، والحكائي الخرافي، والتاريخي، والرمزي الأسطوري.

ويقسم هذه الأنواع بدورها إلى أنماط هي: التقليدي والتجديدي والتحديثي، ثم يقسم هذه الأنماط إلى أشكال هي: الحر، المدور، السونيت، وقصيدة النثر<sup>107</sup>.

ويستخدم كل من عبد الفتاح كيليطو<sup>108</sup>، وعبدالله إبراهيم<sup>109</sup> وعز الدين المناصرة<sup>110</sup> النوع بمعنى الجنس دون تمييز بينهما.

هذا الارتباك والتداخل في استخدام مصطلحي الجنس والنوع ملحوظان أيضا في مجموع المداخلات المقدمة في مؤتمر النقد الدولي بجامعة اليرموك بالأردن، والموسوم بـ "تداخل الأنواع الأدبية"<sup>111</sup>، من قبيل " تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ " لابنتام الصفار، و" تعالق النصوص وتهجين الأنواع " لأحمد يوسف، و" الأنواع الأدبية التراثية " لبتول جنديّة، و" تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة- الكتابة ضد أجنسة الأدب لدياب قديد، و" الأنواع الأدبية، بين تداخل الأنواع وتمييز النوع " لعبد المجيد زراقت،

104 - محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط2، 2002، ص10.

105 - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، بيروت، 2002، ص69.

106 - رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص7-8.

107 - ينظر، حاتم الصكر، مرايا نرسييس، الأنماط النوعية، والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص22.

108 - ينظر، عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية: تر: عبد الكبير الشرفاوي، دار توبقال للنشر، ط2، 2001، ص73.

109 - ينظر، عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص52.

110 - ينظر، عز الدين المناصرة، علم التناسل المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص41.42.

111 - تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 22-24، تموز 2008، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، المجلد الأول، والمجلد الثاني، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع وجدارا للكتاب العالمي، ط1، 2009.

" و" تداخل الأدب مع الفنون الأخرى " لفيصل غوادرة، و" نص السيولة والصلابة، دراسة في تداخل الأنواع " للوئي خليل، و" تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث " لمحمد جودات ، و" الأجناس الأدبية ومدى الإقرار بوجودها بالفعل " لمحمد ناصر العجيمي، و" المناهج النقدية وتداخل الأنواع الأدبية" لمنذر كفاقي.

وفي دراسة رائدة تأصيلية يميز سعيد يقطين بين الجنس والنوع استنادا إلى قراءات حدائثة في الموروث النقدي العربي والنقد الغربي، فيعرف الجنس بأنه هو الاسم العام الذي يجمع مختلف الأنواع بغض النظر عن العصر.. ويعد الكلام في النقد القديم الجنس الجامع لمختلف الأجناس، إنه الاسم الجامع الذي يستوعب النظم والنثر.

أما النوع فهو ما يندرج ضمن الجنس.. وتنقسم الأنواع إلى أنواع ثابتة وأنواع متحولة وأنواع متغيرة<sup>112</sup>. ويبدو سعيد يقطين هنا متأثرا بالمفاهيم التي أقرها جيرار جينيت حول الأجناس الأدبية وتقسيمها إلى (الغنائي والملحمي والدرامي ) وعلاقة هذه الأقسام بالصيغ وهي السرد الخاص والسرد المختلط والمحاكاة الدرامية.

وقد تمثل سعيد يقطين هذه المفاهيم وأخذ بالتقسيمات التي ميّز بينها في دراسته، فالشعر الحر عنده نوع من أنواع الشعر العربي الذي يعتبر جنسا أصغر ينضوي تحت لواء الجنس الأكبر وهو الكلام، كما تندرج تحت الشعر الحر أصناف متنوعة، كالشعر المرسل، والشعر المنثور.

112 - سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص133- 195.

# الباب الأول

من التجنيس إلى الكتابة المضادة للتجنيس ( في التنظير  
النقدي)

الفصل الأول : نظرية الأجناس الأدبية في الفكر النقدي وصراع  
النقاء والتهجين.

الفصل الثاني : التأسيس النظري للكتابة " تداخل الأجناس  
الأدبية " في النقد العربي المعاصر.

# الفصل الأول

## نظرية الأجناس الأدبية في الفكر النقدي وصراع النقاء والتهجين

- 1- التقسيم الغربي التقليدي للشعر
- 2- تاريخ الأدب العربي ونظرية الأغراض الشعرية والأنواع النثرية
- 3- أطروحة الجنس الصافي
- 4- أطروحة التهجين الجنسي



## المبحث الأول:

## 1-التقسيم الغربي التقليدي للشعر:

يتأسس التصنيف الشعري التقليدي عند اليونان قديما على مبدأ المحاكاة لعالم المثل عند أفلاطون، أو محاكاة الشعر والفنون للطبيعة بصورة مباشرة عند أرسطو. وتعد المحاكاة من أقدم النظريات الأدبية، وتعني الصناعة أو الصياغة أو " تقليد العناصر البلاغية التي تتضمنها النماذج الأدبية السابقة"<sup>1</sup>.

وإن تصنيف أفلاطون لأنواع الشعرية لم يكن بغرض تحديد خصائصها كما عند أرسطو " وإنما جاء ذلك الحديث في إطار تأملاته الفلسفية المتعلقة بتصور المجتمع المثالي في نظره، فكان حديثه عن تلك الأنواع من جانب الوظيفة التي يمكن أن تقوم بها في بنائه أو التي تسبب بها تشويه أخلاق الناس وزعزعة معتقداتهم والتنقيص من أبطالهم التاريخيين والتهتم"<sup>2</sup>.

فمصدر الشعر عند أفلاطون هو الإلهام الإلهي، والشعر لديه هو محاكاة ثانية للمحاكاة، ومثال ذلك في عالم المثل نماذج خالصة ومفاهيم صافية يسعى عالم الواقع إلى تجسيدها في أشياء محسوسة، ويضرب مثلا على ذلك (الكرسي)، فهو النموذج المثالي، ففي عالم الحقيقة يقوم النجار بمحاكاته، وهي محاكاة مشوّمة لأنها لا تصل بأي حال من الأحوال إلى تجسيد المثال، ثم يأتي الشاعر ويحاكي المحاكاة الثانية، فتكون منطقيا أكثر تشويها، فالشاعر يقلد ظواهر الأشياء لا جوهرها، بمعنى أنه غير مدرك لطبيعة وحقيقة الحقيقة الأولى التي هي من صنع الآلهة. وعلى هذا الأساس جعل أفلاطون الشعراء في المرتبة السادسة، بل حاول استبعادهم من جمهوريته الفاضلة، لأسباب ثلاثة أولها أن الشعر يعكس خيالات الأشياء لا جوهرها، وثانيها أن الشعر إلهام ينبع نتيجة رغبة ونشوة وجمهوريته لا تضم سوى أهل المعرفة والعقل، وثالثها أنه يعرض النقائص ولا يمجّد ولا يربي كالمحمة والمأساة والملهاة خاصة.

وقد قسم أفلاطون الشعر إلى " الشعر الغنائي لأنه يشيد مباشرة بأمجاد الأبطال، يلي ذلك شعر الملاحم، لأن النقائص المصورة فيه لا تؤثر في مصير البطل، ولا تقلل كثيرا من إعجابنا بوصفه بطلا، ويأتي بعد ذلك المأسوي ثم الملهاة، فهما أسوأ نماذج الشعر لمساهمهما المباشر بالخلق"<sup>3</sup>. مما يؤكد التزام أفلاطون بمبدأ الأدب المنضبط بالأخلاق والمثل العليا ورفضه لمبدأ الفن للفن .

أما أرسطو فقد وضع كتابه في الشعر معتمدا على آراء أستاذه أفلاطون ورافضا إياها في الوقت ذاته، فالشعر مرتبط عنده بالطبيعة الإنسانية، وهو " أمر فطري موجود في الناس منذ الصغر"<sup>4</sup> ، ومن ثم فقد خصص كتابه في الشعر لدراسة أنواع الشعر وأجناسه محلا ومعللا ومدرجا لنماذج من الشعر اليوناني وأعلامه. في حين ربط أفلاطون الشعر بالإلهام ما جعله يرتبط بعالم الغيبيات والميتافيزيقا، وبيتعد عن الدراسة الموضوعية.

وقد كثرت الجدل حول الشعر والفلسفة في عصر أرسطو ورجح بعضهم أحدهما على الآخر، ويرى أرسطو بأن هذا الصراع مفتعل بل راح يعقد مقارنة بين الشعر والتاريخ

1 - نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996، ص330.

2 - رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص40.

3 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص33.

4- أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص36.

مرجحا الطبيعة الفلسفية للشعر الذي يميل إلى قول ما سيكون، فهو أميل إلى قول الكليات، أما التاريخ فيقول ما كان وهو أميل إلى قول الجزئيات ، ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة<sup>5</sup>.

وإذا كانت المحاكاة عند أفلاطون تخص الموجودات والمحسوسات كما تخص الأدب واللغة، وهي تشويه لما هو في عالم المثل، فقد قصر أرسطو مفهوم المحاكاة على الفنون<sup>6</sup> ، وهي ليست تقليدا لما هو موجود في عالم المثل، بل ذهب أبعد من ذلك إلى أن " عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة"<sup>7</sup>، إنها إبداع لذلك العالم الجمالي الذي لم يوجد بعد، ومن ثم فقد " انقسم الشعر تبعا لأخلاق الأفراد من قائله، فمن كانوا منهم أميل إلى الدناءة حاكوا أفعال الأذنياء، ناظمين أو لا قصائد الهجاء، كما نظم الآخرون أغاني التمجيد والمديح"<sup>8</sup>، وبالتالي فالشعر يحاكي الأشخاص كما هم أو أسوأ مما هم أو أحسن مما هم، وعلى هذا الأساس نشأت التراجيديا التي تحاكي المثاليين، والكوميديا التي تحاكي الأقل مستوى منهم.

ويتضح من النص السابق أن المحاكاة تكون لفعال الشخصية لا للشخصية بحد ذاتها، يقول أرسطو " فإن التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة، وللسعادة والشقاء"<sup>9</sup>، فإذا كانت المحاكاة عند أفلاطون محاولة تجسيد المثال فإنها عند أرسطو ليست "صورة طبق الأصل للحياة، وإنما استيعاب وتمثل لها"<sup>10</sup>.

ووظيفة الشعر عند أرسطو التطهير، ويقصد به أثر العمل الأدبي على المتلقي، إذ يقول أرسطو " والخوف والشفقة قد يحدثان عن المنظر المسرحي، وقد ينتجان من نظم الأفعال، وهو أفضل الأمرين وأدلهما على حذق الشاعر"<sup>11</sup>.

وإن عاطفتي الشفقة والخوف تؤديان إلى الإحساس بالضعف عند أفلاطون فـ "التراجيديا تجعل المؤلف والمشاهدين يألّفون الأفعال الشريرة مما يؤثر في سلوكهم اليومي (و) المأساة تجعل المشاهد أكثر حزنا وخوفا، الأمر الذي يؤدي إلى استسلامه للعواطف والانفعالات وبالتالي تبعده عن استخدام العقل وتجعله إنسانا ضعيفا"<sup>12</sup>.

أما أرسطو فيرى أن التراجيديا تؤدي إلى التطهير " فعند مشاهدتنا لتراجيديا أوديب ملكا مثلا، ذلك الملك الذي انتهى إلى قتل أبيه والزواج من أمه دون أن يعرف، وحينما عرف فقأ عينيه وهام على وجهه، فإننا نشعر بالشفقة على البطل (...)، ومن خلال الشفقة والخوف تتطهر عواطفنا"<sup>13</sup>.

إن الحديث عن قضية الأجناس في النقد الغربي، يجعلنا نقف عند مسألة صفاء

5 - ينظر، مص، نفسه، ص 64.

6 - الفنون الجميلة ( الموسيقى، الرسم، الشعر...)، وفنون عملية نفعية ( البناء، النجارة مثلا...)، ينظر النقد الأدبي الحديث لمحمد غنيمي هلال، ص 48.

7 - أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 64.

8 - مص، نفسه، ص 38.

9 - مص، السابق، ص 59.

10 - نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص 333.

11 - أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 80.

12 - شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 35.

13 - مر، نفسه، ص 35.

أو تهجين الأجناس الأدبية. كيف صنف النقد اليوناني- ممثلا في أفلاطون وأرسطو- هذه الأجناس؟ وعلى أي أساس قام هذا التصنيف، هل قام على أساس الموضوع أو الشكل أو الطريقة أم عليها جميعا؟

حين نتحدث عن تصنيفات أفلاطون وأرسطو، فنحن إنما نتحدث عن ثلاثية أجناسية شهيرة، ما يزال النقد الغربي يعتبرها مرجعا شرعيا لأجناسية الأدب على العموم، إنها ثلاثية: السردية أو الشعر القصصي/التمثيلي أو شعر المحاكاة/المزدوج (يمزج بين الجنسين السابقين)، و يتمثل في الملاحم عند أفلاطون. وهي عند أرسطو الملحمي/التراجيدي أو المأساة/الكوميدي أو الملهاة.

وإلى جانب هذه الأجناس يذكر أرسطو أجناسا أخرى "شعرية وشعرية نثرية مثل تشبيهات سوفرون وأكسينرخوس والمحاورات السقراطية، والمحاكيات المنظومة على أوزان ثلاثية أو ايليجية، والرابسودية، والديثرمبوس والنوموس والأهاجي والأناشيد الإحليلية"<sup>14</sup>.

ولم يعن أرسطو وقبله أفلاطون بالشعر الغنائي والشعر التعليمي إلا في مرحلة لاحقة. والسمة البارزة في هذه الأجناس الأدبية كلها اتسامها بخصائص وقواعد صارمة مميزة لكل جنس، فالملمحة تختلف عن المأساة وعن الملهاة، فكل جنس يختلف عن الآخر، فلا يجوز لأي جنس أدبي انتهاك خصوصيات الجنس الأدبي الآخر.

من هذا المنطلق فإننا نستقصي هنا طبيعة الأجناس الأدبية في التراث اليوناني كما عرضها بدءا أرسطو في كتابه ( فن الشعر).

### 1-1- أجناس الشعر عند أرسطو:

ينبغي أولا التوطئة لأبرز فترات الأدب اليوناني، ويقسمه المؤرخون إلى ثلاث فترات: فترة ما قبل الكلاسيكية وزمنها نهاية القرن السادس قبل الميلاد، ثم الفترة الكلاسيكية وتمتد بين القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، ثم أخيرا الفترات الهيلينية واليونانية والرومانية وتمتد من القرن الثالث قبل الميلاد وما بعده<sup>15</sup>.

وفي فجر الأدب اليوناني (ما قبل الكلاسيكية) برزت أجناس أدبية، تعد ثمرة إبداع يمتد إلى ما قبل هذه الفترة، وهي الشعر " وقصدوا من شعرهم في البداية الغناء والإنشاد"<sup>16</sup>، والملاحم، وأبرزها ملحمتا هوميروس الإلياذة والأوديسة، والشعر الغنائي ومن أبرز شعرائه "أرخيلوخس archilochus ق 7 ق م"<sup>17</sup> والشاعران "الكايوس alcaeus وصافو sapho (...)" مستعملين بحورا سميت باسمهما<sup>18</sup>.

كما ظهرت "القصيدة الغنائية الكورالية التي تصاحبها الموسيقى(...)" ويعتبر الشاعران الكمان alcmam وستسخورس stesichorus خير من يمثل هذا النوع<sup>19</sup>. وبرزت أيضا المأساة والملهاة، وفي مجال النثر برزت القوانين.

14 - رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، ص42.

15 - ينظر، مجموعة من المؤلفين، تاريخ الأدب الغربي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ص30.

16 - مر، نفسه، ص30

17 - مر، نفسه، ص31.

18 - مر، نفسه، ص31.

19 - مر، السابق ، ص31.

أما في الفترة الكلاسيكية ق5- 4 ق.م، فقد بلغت المأساة أوج تطورها على يد "اسخيلوس aschylus (...). وسوفكليس sophocles ويوربيدس euripides في النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد"<sup>20</sup>، أما "الملهاة القديمة لأرسطو فإنها تأسست بعد المأساة بقليل (...)(وتميزت) بالقوة والفكاهة والبذاءة التي ترسلها بسلطة لنقد القضايا العامة والشخصيات البارزة."<sup>21</sup> ، وقد بلغ النثر أوجه في هذه المرحلة، ويعد أفلاطون وأرسطو من أبرز فلاسفة هذا العصر الذي يعد عصرا ذهبيا بالنسبة للبلاغة والخطابة، وفي الفترة الأخيرة من فترات الأدب اليوناني استمر التأليف في مختلف الأجناس الأدبية التي تصنف إلى التراجيديا والكوميديا والملحمة.

### 1-1-1- التراجيديا (المأساة) :

إن التراجيديا كانت من أنواع الشعر وقد " تطورت من الترانيم الكورالية المعروفة باسم ديتيرامب dithyramb وهي أناشيد دينية كورالية تتجه بالإنشاد لعبادة ديونيسوس"<sup>22</sup>، وكان يقوم بالإنشاد ممثل واحد يتحدث مع قائد الكورس، ثم جاء اسخيلوس وأدخل ممثلا ثانيا "وكان كل من الشعراء المتبارين الثلاثة في احتفالات ديونيسوس يقدم مسرحية هزلية الشكل جدية المحتوى"<sup>23</sup>.

ويعرف أرسطو التراجيديا بقوله: " التراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل له عظم ما، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات، وأعني بالكلام الممتع ذلك الكلام الذي يتضمن وزنا وإيقاعا وغناء، وأعني بقولي تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده، على حين أن بعضها الآخر يتم بالغناء"<sup>24</sup>.

فأرسطو يقرر في هذا النص بعض قواعد التراجيديا، وهي:

#### أ: فكرة النبالة:

تتحرك التراجيديا في إطار فكرة النبالة "محاكاة فعل جليل"، ويؤكد أرسطو على محاكاة فعل الأشخاص لا محاكاة الأشخاص أنفسهم، حيث يقول: "فإن التراجيديا ليست المحاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة والسعادة والشقاء في العمل"<sup>25</sup>.

فأفعال الشخصية بحسب أرسطو هي التي تحدد سعادته أو شقاءه، وأرسطو لا يتناول الجانب الخلفي (أفعال جيدة أو دنيئة) من الجانب الإنساني، بل بوصفها تخلق حبكة فنية في المأساة. ف " تركيب الأفعال وترتيبها، هي مثار لذة مشاهد المأساة وقارئها"<sup>26</sup>.

#### ب: الوحدة العضوية:

20 - مر، نفسه، ص32.

21 - مر، نفسه، ص33.

22 - مر، نفسه، ص 40.

23 - مر، نفسه، ص40.

24 - أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص48.

25 - مص، نفسه، ص52.

26 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص64.

أو وحدة الحدث، ونشير هنا إلى تقرير أرسطو للوحدة العضوية باعتبارها عنصرا أساسيا في العمل الفني، فالعمل الكامل يقتضي وجود بداية ووسط ونهاية، هذه الوحدة المؤسسة على الحركة "محاكاة تمثل الفاعلين"، على ركح المسرح الذي يتطلب خلق الفعل أو الحدث المسرحي، ثم تأزمه أو ما يعرف بالعقدة، ثم نهاية الأزيمة، وتكون دائما مأساوية (الموت غالبا) أو (خسارة المعركة). و"الأصل في الموقف الدرامي عند أرسطو أن العمل المسرحي حركة تؤدي لا حكاية تروى"<sup>27</sup>، فالخيوط الدقيقة الذي يربط بين أجزاء العمل هو ما يعرف بالوحدة العضوية.

وأرسطو لا يعني بالوحدة العضوية تعاقب الأحداث وتراكمها، بقدر ما يعني ذلك التسلسل الطبيعي والمنطقي لها الذي يفضي إلى نهاية منطقية متوقعة، ومن ثم فإن بتر أي جزء أو أي حدث لا بد أن يؤدي إلى تزعزع الكل " فإذا تحرك أي جزء من مكانه بدون مبرر درامي فإنه يصيب كل الأجزاء الأخرى بالاضطراب والتشوش"<sup>28</sup>، ويقصد بتوالي الأحداث المنطقي، أن الشاعر في روايته لأحداث شخص ما مثلا لا يروي بالضرورة كل أحداث حياته، بل يركز على أحداث متتالية ومنطقية، تغطي فترة محددة وزمنا معيناً، فتكون فعلا كاملا وتاما<sup>29</sup> ف" سوفوكليس في مأساة (أوديبوس ملكا) تناول فترة من حياة أوديبوس، وهي التي كان فيها ملك طيبة وزوج جوكاستا، حين اكتشف أنه ابن لايوس وقاتله، وأن جوكاستا أمه مما جعلها تقتل نفسها، أما هو ففقاً عينيه"<sup>30</sup>.

وإحكام الوحدة يقتضي إحكام الخواتيم، التي تكون نتيجة منطقية لأحداث الحكاية ويعيب أرسطو على بعض الشعراء إدخال الآلهة لتغيير مجرى الحكاية<sup>31</sup>. وللمأساة طول محدد، وهذا الطول يعزز تماسك وحداتها وأجزائها " فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة أو لا تتجاوز"<sup>32</sup>، ووحدة المأساة تتطلب وجود خاصية البساطة، " ويقصد أرسطو بالبساطة تلك التي تكون فيها العقدة أو النهاية واحدة لا مزدوجة تنتهي بحلين"<sup>33</sup>.

### ج- التطهير:

يربط أرسطو نجاح أي عمل تراجيدي بدرجة نجاح الانفعالات التي تثيرها لدى الجمهور المتلقي، فالإحساس بالخوف والشفقة التي تثيرها الشخصية التراجيدية نتيجة لنهايتها المأساوية كالموت مثلا يثير القلق والخوف لدى المتلقي الذي يفرغ هذا الإحساس بالتطهير والراحة النفسية.

إن مشاعر الشفقة والخوف التي تثيرها الحكاية المأساوية، تتولد عنها عند أرسطو مشاعر التطهير وتحرير النفس من الانفعالات، ذلك أن " أجمل التراجيديات هي (...) ما كانت محاكية لأموح تحدثت الخوف والشفقة"<sup>34</sup>، وقد استخدم أرسطو مصطلح التطهير

27 - عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص147.

28 - نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، الشركة العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 1996، ص117.

29 - ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص66-67.

30 - مر، نفسه، ص67.

31 - مر، نفسه، ص67.

32 - أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، أرسطو، ص46.

33 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص68.

34 - أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، أرسطو، ص76.

بمعناه العضوي، فالأخلاق والأمزجة الضارة تعمل الطبيعة على التطهير منها<sup>35</sup>، يقول أرسطو: "إن النفس لا تضطرب بأمثال هذه الأغاني إلا لتهدأ في عاقبة الأمر، كأنها صادفت طبا وتطهيرا"<sup>36</sup>. إن مشاعر الخوف والشفقة في المأساة، تؤدي بالمتلقي إلى معايشتها ومعاناتها، وفي هذا تطهير للنفس وعلاج لها من أية انفعالات سلبية أو صراعات تافهة، وقد أثبت العلم الحديث نجاعة معالجة الشر بالشر، " فبعض الأمراض تعالج طبييا بتناول مقادير من شأنها أن تثير نفس الأمراض، وهو ما يسمى مداواة الشيء بمثله كما في التطعيم"<sup>37</sup>. إن إحساس الخوف والشفقة موجود في الطبيعة البشرية، نتيجة لموقف الإنسان الضعيف من الكون، مما يثير القلق والتوتر، لكنه كون خارج نطاق المنقرج الذي يفرغ هذه المشاعر والأحاسيس بالتطهير مما يولد الراحة النفسية.

ويؤكد أرسطو على أن الحبكة المحكمة، وتتالي الأحداث بشكل يؤدي مثلا إلى تدهور مفاجئ ووضع سيء لم يكن متوقعا، أو معرفة حقيقة مفاجئة، تجعل البطل في حالة تيه وحيرة. وهذا ما يثير الإحساس بالعطف والرحمة لدى المتلقي.

إن مفهوم التطهير نلمس أثره حتى في التراجيديا الاجتماعية الحديثة، إذ أصبح البطل ضحية الظروف الخارجية المحيطة به، لا ضحية أفعاله. " مثل مسرحية تشيكوف ( بستان الكرز) التي يتمثل فيها الحدث المادي في ضياع ضيعة العائلة وما تبعه من معاناة نفسية وآلم وجدانية "<sup>38</sup>.

وتتحدد بنية التراجيديا في عناصر تجعلها تختلف عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، وهي " القصة والأخلاق والعبارة والفكر والمنظر والغناء"<sup>39</sup>.

### القصة:

يقصد بالقصة أو الحكاية " مجموعة الأفعال المرتبة التي تدور حول موضوع"<sup>40</sup>، فالشخصيات الفاعلة لدى أرسطو هي التي تحاكي الأفعال، وهذه الأفعال والأعمال ترتبط بالأخلاق أي بالسعادة والشقاء، كما ترتبط بالفكرة التي تعبر عنها هذه الشخصيات، فالعلاقة بينها علاقة متداخلة.

والعنصر المرجح في المأساة عند أرسطو هو الشخصيات الفاعلة، حيث يقول: " فإن التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص، بل للأعمال والحياة"<sup>41</sup>، فقد نجد تراجيديا لا تحاكي الأخلاق، ولكن لا يمكن أن نجد تراجيديا لا تحاكي الأفعال جيدة كانت أم رديئة، فالخلق هو نتيجة فعل ما، فنحن نتحصل على خلق النبل أو الوضاعة نتيجة للأفعال التي تفضي إلى ذلك.

### الفكرة:

الفكرة عند أرسطو هي " القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة وذلك الكلام بشأن صناعة السياسة، وصناعة الخطابة."<sup>42</sup>، أو ما يعبر عنه بـ " لكل مقام مقال"،

35 - ينظر محمدغني هلال، النقد الأدبي الحديث، ص80.

36 - أرسطو، كتاب السياسة، نقلا عن محمدغني هلال، النقد الأدبي الحديث، ص80.

37 - محمد غني هلال، النقد الأدبي الحديث، ص81.

38 - نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص115.

39 - أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص50.

40 - محمد غني هلال، النقد الأدبي الحديث، ص63.

41 - أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص53.

42 - مص، نفسه، ص56.

و"يشيد أرسطو بقدامى الشعراء من اليونانيين الذين كانوا يعيرون أشخاصهم لغة الحياة المدنية، أي اللغة الطبيعية الملائمة الخالية من التكليف، ويعيب على محدثيهم من معاصريه الذين يجعلون شخصياتهم يتكلمون لغة الخطباء " 43، والفكرة تعتمد على ترتيب الأحداث، "وأجزاء الفكرة ثلاثة: البرهنة والتنفيذ وإثارة الانفعالات " 44.

### الخلق:

يعرف أرسطو الخلق بقوله: " الخلق هو ذلك الذي يوضح الفعل الإرادي فيبين ما يختاره المرء وما ينفر منه " 45، أي ما يختاره المرء من أفعال حميدة، وما ينفر منه من أفعال دنية، ويشترط أرسطو لمحاكاة الأخلاق في المسرحية أربعة شروط:

أ\_ الفعل الرئيسي في المأساة يجب أن يكون نبيلًا، لأن غاية المأساة خلقية.  
ب\_ التوافق: وهو موافقة الخلق للشخصية، فخلق الرجولة مثلًا لا يتوافق مع شخص المرأة.  
ج\_ المشابهة: إن تصوير خلق الشخصية في المسرحية ينبغي أن يكون مشابهًا لما ورد في الأساطير أو التاريخ، مع بعض الحرية في ترتيب الأحداث 46.

د\_ الثبات: ويعني به أرسطو الثبات على خلق واحد فـ " حتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ (منطقي) مع نفسه، وجب أن يظل دائمًا غير متكافئ " 47 .

أما العبارة والغناء والمنظر فيلخص مفهومها أرسطو بقوله: " وأعني بالعبارة، التعبير بواسطة الكلمات، وقوته واحدة في الكلام المنظوم والمنثور على السواء، أما عن الجزأين الباقيين فالغناء هو أعظم المحسنات الممتعة في صنعة التراجيديا، والمنظر \_ وإن كان مما يستهوي النفس \_ فهو أقل الأجزاء صنعة وأضعفها بالشعر " 48.

### 1-1-2- الكوميديا (الملهة):

إذا كانت المأساة تعالج الجانب القاتم من الحياة، وتنتهي في الغالب نهاية محزنة، فإن الملهة أو الكوميديا هي التي تنتهي نهاية سعيدة، وتعالج في الغالب شخصياتها بطريقة ساخرة مضحكة.

ويعرفها أرسطو بقوله: " أما الكوميديا فهي \_ كما قلنا \_ محاكاة الأندباء، ولكن لا بمعنى وضاعة الخلق على الإطلاق، فإن المضحك ليس إلا قسما من القبيح، والأمر المضحك هو منقصة ما، وقبح لا ألم فيه ولا إيذاء، اعتبر ذلك بحال القناع الذي يستخدم في الإضحاك " 49.

ويعبر هذا النص عن أبرز معايير الكوميديا عند أرسطو وهي:  
\_ صورة البطل: فالكوميديا تحاكي أراذل الناس، وأندباءهم، في حين تعالج التراجيديا أناسا فضلاء.

43 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 83.

44 - مر، نفسه، ص 84.

45 - أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 56.

46 - ينظر محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 72- 73.

47 - مر، نفسه، ص 74.

48 - أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 56.

49 - مص نفسه، ص 44.

المواضيع الوضيعة: ومن ذلك أن أشعار أرسطوفانس اتسمت بـ "خيال جامح، وقدح لا يعرف الشفقة، وبذاءة عديمة الخجل، وحرية في النقد السياسي" <sup>50</sup>. ذلك لأن مصدر الكوميديا شعبي " وهي تحاكي الجانب الهزلي الذي يحدث في الحياة كل يوم" <sup>51</sup>.  
 النهاية السعيدة: يدل على ذلك قوله: (لا ألم فيه ولا إيذاء) ، فإذا كانت التراجيديا تنتهي نهاية مأساوية (مصرع البطل غالبا)، فإن الكوميديا تنتهي نهاية سعيدة.  
 ويرى النقاد أن أرسطو قد أغفل في تعريفه للملهاة " جوانب الزمن، وتامم الفعل والسياق الخارجي" <sup>52</sup>، ويرجع ذلك أساسا لضياع جزء من كتابه " فن الشعر".  
 ويصنف النقاد الكوميديا إلى أنواع: الكوميديا الراقية، والكوميديا الشعبية والكوميديا الرومانسية والكوميديا الأخلاقية، وكوميديا السلوك.

فالكوميديا الراقية هي " التي تثير ضحكات الجمهور بأسلوب ساخر لاذع، يستخدم الفكر اللماح ويتجه إلى الذوق المثقف الراقى في المجتمع" <sup>53</sup>. أما " الكوميديا الشعبية أو العادية التي تخاطب الجمهور بأسلوب لاذع مباشر لا يعتمد على الأبعاد الفكرية بقدر ما يتعامل مع المفارقات الصارخة" <sup>54</sup>. والكوميديا الرومانسية التي تسرف في إظهار المناظر الشاعرية بروح مرحة خفيفة، وتسعى إلى الغريب والمثالي والشاذ من المواقف" <sup>55</sup>. ثم "الكوميديا الأخلاقية التي تسخر من كل اعوجاج أخلاقي وفكر فاسد" <sup>56</sup>. أما " كوميديا السلوك التي تلقي الأضواء الكاشفة والفاحصة على سلبيات العادات والسلوك التي يمارسها الناس سواء بوعي أو بغير وعي" <sup>57</sup>.

### 1-1-3- الملحمة:

ترتبط الملحمة بالعملين الشهيرين الإلياذة والأوديسة لهوميروس، وترجعان إلى القرن الثامن قبل الميلاد، ونرانا نتفق مع رشيد يحيوي في كون أرسطو لم يخصص للملحمة جزءا خاصا بها<sup>58</sup>، وقد يعود ذلك أيضا إلى ضياع ما ضاع من مؤلفه (فن الشعر)، لهذا جاء تحديده لها مرتبنا بالمأساة / التراجيديا، يقول أرسطو: " والملحمة تتفق مع التراجيديا في كونها محاكاة للأخيار في كلام موزون، وتختلف عنها في أن الملحمة ذات عروض واحد وأنها تجري على طريقة القصص، وهي مخالفة لها في الطول، فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة، أو لا تتجاوز ذلك إلا قليلا، أما الملحمة فهي غير محدودة في الزمان" <sup>59</sup>.

والملحمة في أبسط تعريف لها " شعر قصصي يقوم على وصف الأفعال العجيبة، والحوادث الخارقة، التي تعتمد على الأساطير البدائية، وتعكس التصورات الدينية في المراحل الأولى من حياة البشرية، وهي تمثل البطولات القومية التي تعزز بها الأمم في

50 - مجموعة من المؤلفين ، تاريخ الأدب الغربي ، ص 42.

51 - محمدغني هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 88.

52 - رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، ص 43.

53 - نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص 122.

54 - مر، نفسه، ص 122.

55 - مر، نفسه، ص 122-123.

56 - مر، نفسه، ص 123.

57 - مر، نفسه، ص 123.

58 - ينظر، رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 44.

59 - أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 48.



مراحل حياتها الأولى، ويميل فيها الخيال إلى الجموح أو قل تزوج فيها الحكاية والتاريخ " <sup>60</sup>. وبهذا التعريف يرى نبيل راغب " أن الملحمة الشعرية تفرعت عن الشعر السردي الذي كان الإغريق القدامى يقصونه على بعضهم البعض " <sup>61</sup>، ويؤكد على ذلك شلتاغ عبود شراد بقوله: " ينبغي أن ننبه إلى أن الشعر الملحمي فرع من الشعر القصصي " <sup>62</sup>. وفي هذا إشارة إلى أن الأجناس الأدبية تتطور ويأخذ بعضها عن بعض.

وبحسب تحديد أرسطو لها فإن الملحمة تتفق مع التراجيديا وتختلف عنها في أن معا. فمن أوجه الاتفاق أن كليهما محاكاة للأخبار من الناس، وكليهما موزون، غير أن الملحمة تكون على وزن واحد وهو " الوزن السداسي hexametre " <sup>63</sup>.

والفرق الجوهرى بين الملحمة والتراجيديا، أن الأولى تجري على طريقة القصص، أي تختص برواية الشعر دون وجود المنظر ( المشهد المسرحي) ودون وجود جمهور متلق، ولهذا فهي تحفل بالعجائب والخوارق التي لا يمكن للمأساة / التراجيديا تجسيد أكثرها على ركح المسرح، وينتج عن هذا عدم محدودية الزمن في الملحمة، أما التراجيديا فزمنها محدد. وإذا كانت التراجيديا تتكون من الحكاية والأخلاق والعبارة والفكرة والمنظر والغناء كما سبق شرحها فإن عناصر الملحمة هي نفسها، عدا المنظر ( المشهد المسرحي) والغناء (النشيد)، وعلة ذلك أنها لا تمثل على ركح المسرح. كما " تختلف المأساة والملحمة في الوظيفة، فالأولى ذات غاية نفسية تطهيرية، أما الثانية فذات وظيفة جمالية قائمة على الإمتاع الراجع إلى سماع غير المعقول " <sup>64</sup>.

والواضح أن أرسطو يفضل المأساة على الملحمة، لأن " أهم ميزة للمأساة هي تحقيق المحاكاة تحقيقاً كاملاً بمقدار أقل طولاً وأقل زمناً، والوحدة فيها أشد تماسكا من الملحمة لقلة الحوادث العارضة بها، (...) فهي أعلى مرتبة من الملحمة " <sup>65</sup>.

ويقسم النقاد الملحمة إلى نوعين: " الطبيعية أو البدائية والصناعية، الأولى هي المتفجرة عفويا من روح الشعوب الناشئة، والثانية تشبه الأولى في كل خصائصها شكلا وتنسيقا، وتختلف عنها في أنها من صنع مجتمع متطور، وأنها من إنتاج شخص معين ومعروف عادة، في حين أن الأولى قد تكون محصلا لعدد كبير من الشعراء " <sup>66</sup>.

ومن أشهر الملاحم الإلياذة والأوديسة لهوميروس، " يزيد عدد أبيات الإلياذة عن 15500 بيت قسمت إلى أربعة وعشرين نشيدا " <sup>67</sup>. و" عدد أبيات الأوديسة إثنا عشر ألف بيت، وتنقسم إلى أربعة وعشرين نشيدا " <sup>68</sup>.

60 - شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط1، 1998، ص142.

61 - نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص35.

62 - شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص145.

63 - نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، تق: محمود الربداوي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1985، ص262.

64 - رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص46.

65 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص92.

66 - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1984، ص264.

67 - محمد عبد السلام كفاني، في الأدب المقارن، دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، دار النهضة العربية، ط1،

1971، ص129.

68 - مر، نفسه، ص130.

أما الإنياذة في الأدب اللاتيني لفرجيل فتعد " أعظم ملحمة شعرية ظهرت عند الرومان، مما جعل فرجيل يحتل عند الرومان ذات المكانة التي احتلها هوميروس عند اليونان "69. كما نجد " ملحمة فرساليا للشاعر ماركوس لوكانوس، وملحمة بيولف في القرون الوسطى، وملحمة نشيد أهل الظلام عند الألمان، وقد نظمت ما بين 1200\_ 1205 ، وفي فنلندا ملحمة كليفا، وفي فرنسا أناشيد المغامرة ونشيد رولان ما بين 1140\_ 1150 70. ونجد أيضا الكوميديا الإلاهية للشاعر الإيطالي دانتي، وللهنود ملحمة تسمى المهابهارتة، وللفرس الشهنامة للفردوسي، وغيرها...

#### 1-1-4- الشعر الغنائي:

تطرق أرسطو إلى أنواع شعرية أخرى عدا المأساة والملهاة والملحمة، كالمديح والهجاء والديثرمبو الشعري، وكل ما كان داخلا في التشبه ومحاكاة صناعة الملاهي من الزمر والعود وغيره71، " غير أن حديثه عنها جاء عرضا، دون اهتمام بتوحيدها تحت نوع واحد جامع(...) ولكن النقاد بعد أرسطو وجدوا لها الشرعية ضمن طريقة المحاكاة الثانية، أي أن يحكي الشاعر باسمه، وأدمجوها فيما سمي بالشعر الغنائي "72.

والشعر الغنائي في أبسط تعريف له هو الشعر الذاتي، يجسد فيه الشاعر أحاسيسه ومشاعره. ومن الناحية التاريخية يكون " ارخيلوس (...) قد كتب حقا حوالي عام 700 ق.م (...) (إذ) تدل الأجزاء من قصائده القليلة على شخصيته اللاذعة التي أطلقها على سجيبتها، كما تعكس الحياة المضطربة لمغامر خائب جيش العاطفة تأثرها "73. ويرى بعض النقاد أن الشعر الغنائي بوصفه أداة تعبير عن الوجدان " يرجح أنه قد سبق إلى الظهور فن الشعر الملحمي "74، وعلة ذلك كما يرى محمد مندور أن " الإنسان البدائي قد ابتدأ بلا ريب يغني، ويغني لنفسه قبل أن يتخذ وسيلة لحفظ ماضيه وبطولاته في صورة الشعر الملحمي "75، وما يدل على ذلك أن الشعر الغنائي ترجمة " من اللغات الأوربية (Lyric) المأخوذة من لفظة (lyre) وهي من آلة موسيقية وترية تشبه القيثارة أو الربابة، كان الشعر عند القدماء من الإغريق يغني على أنغامها "76. وقد تطور هذا الشعر الغنائي، وظهرت أنواع مختلفة وهي:

1\_ نوع يسمى " (elegie): ويشرح علماء النحو من اليونانيين هذه الكلمة (elegos) بأنها نشيد حزين (...) غير أننا لو نظرنا إلى ما بقي لدينا من الشعر القديم، نجد أن هذا النوع من الشعر يشتمل على شيء آخر غير الرثاء، إذ كان يشتمل على شعر الحروب عند(تيرتية (tyrttee)، وعلى شعر الفلسفة والأخلاق عند (سولون solon) وعلى شعر الهجاء العنيف عند (تيوجنيس theognis)، وعلى شعر الغزل عند( ميمنيرم mimnerme) "77.

69 - مر، نفسه، ص133.

70 - ينظر، المرجع نفسه، ص136....154.

71 - ينظر، أرسطو، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص29.

72 - رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص42.

73 - مجموعة من المؤلفين، تاريخ الأدب الغربي، ص38.

74 - محمد مندور، الأدب وفنونه، ص52.

75 - مر، نفسه، ص52.

76 - شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص140.

77 - م.لابي فنسنت، نظرية الأنواع الأدبية، تر: حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1978، ص149.

2\_ والنوع الثاني هو " الشعر اليامبيك liambique، هذا النوع من النظم عند اليونانيين عبارة عن شعر ذي وزن ثلاثي (... ) (وقد كان) مرادفا في الأصل لمعنى الضحك والهجاء في وقت واحد "78.

3\_ أما النوع الثالث فهو الهجاء: ويرى "فنسنت" أن الهجاء إلى جانب اتسامه بالغنائية، فهو مزيج من الشعر المسرحي والشعر التعليمي أيضا " فهو من حيث ادعائه إصلاح الناس بما يهيئه لهم من دروس في ذكر المساوئ يمس الشعر التعليمي، ومن حيث ما يحتوي عليه من محاوراة، ومن شخصيات تشبه شخصيات المسرح يمسّ الدراماة، ومن حيث حديث الشاعر نفسه عن إحساساته التي يشرحها تارة في صراحة، وتارة يترك إحساسه بالغضب والاحتقار ينساب متخفيا في ثنايا الشعر (... ) يمس الشعر الغنائي "79، وهذه إشارة إلى تداخل الأجناس الأدبية فيما بينها، ونرى بأنها السبب الذي جعل أرسطو لا يهتم بدراسته وتجنيسه، لأنه كان يرى بأن لكل جنس خصائص مميزة تحول دون تداخلها مع أجناس أدبية أخرى.

وقد عُرف الشعر الغنائي الموقع عند اليونان بمقاطع خاصة وهي strophe . واستمر هذا التقليد عند الرومان، وأبرز شاعر لاتيني هو "هوراس".

وفي العصور الوسطى ألف الشعر الغنائي بغرض الغناء فقط، أو بغرض الغناء والرقص معا، فظهر في الأولى نوع من الأغاني يُعرف بـ sirventois التي تهتم بالجانب الديني في حياة الفرد، ونوع آخر يُعرف بـ lai، وهو نوع قصصي، أما في الثانية فقد ظهرت أنواع عدة من الأغاني المصحوبة بالرقص مثل: le laballete\_les rondeaux \_ vireli\_ Lestampie<sup>80</sup>.

أما في العصر الكلاسيكي فقد اهتم الشعراء بنوعين من الشعر: "السوناتة" وهي "قصيدة مركزة، يقصد بها إلى التعبير عن فكرة مفردة أو لحظة شعورية، ولها تكوين خاص، فهي دائما تقع في أربعة عشر بيتا "81، كما اهتموا بنوع آخر يضرب بجذوره إلى الشعر اليوناني، وهو ode " وهي القصيدة التي تطفح حزنا وأسى "82.

وقد ازدهر الشعر الغنائي في العصر الرومانسي " في القرن التاسع عشر (... ) وعلى يد الشعراء الفرنسيين والإنجليز خاصة، مثل لامرتين وكيتس وبايرون وغيرهم (... ) ولم تكن الرومانسية وحدها التي اشتهر في أجوائها الشعر الغنائي، بل بارتها في هذا البرناسية والرمزية التي باركت كل منها الخلق والإبداع الذاتي "83.

### 1-1-5 - الشعر التعليمي:

سبقت الإشارة إلى أن أرسطو كما أفلاطون لم يُعن بالشعر التعليمي عنايته بالفنون الشعرية الأخرى لذلك لم يشر إليه في كتابه " فن الشعر " إلاّ إشارات مقتضبة لم تف ببيان جوهر هذا اللون الشعري الذي يخضع أكثر لمقتضيات المنطق والموضوعية .

78 - مر، نفسه، ص 151.

79 - م.لابي فنسنت، نظرية الأنواع الأدبية، ص 159.

80 - ينظر، مر، نفسه، ص 163-164-165-166.

81 - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، ص 85.

82 - مر، نفسه، ص 85.

83 - شلتاغ عيود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص 141.

ويعرفه المعجم الأدبي : " شعر تعليمي *poesie didactique* ، موضوع هذا الشعر هو محاولة لتلخيص ما في العالم من محسوس وغير محسوس، ونقله إلى أذهان المثقفين، يعنى بخاصة بالدين والعلم والفلسفة والأخلاق والأدب والفن والمهن... "84 .

والشعر التعليمي بهذا المعنى، لا يهدف إلى إثارة اللذة الأدبية بما يحويه النص من خيالات وشحنات انفعالية بيدعها الشاعر كما في الأجناس الشعرية الأخرى، بل يهدف إلى التعليم، أي ربط العلم بالشعر. " غير أن الذين ينظمون هذا الشعر يختلفون في الموهبة، فيأتي على يد بعضهم مزيجا من المعارف والأحاسيس، ويكون على يد البعض الآخر جامدا ميتا لا إحساس فيه " 85، ومن أقدم الأعمال الأدبية في الشعر التعليمي " القصيدة التي وضعها هزيود في 826 بيتا، بعنوان " الأعمال والأيام " وضمنها نصائح في الأخلاق ودروسا عملية في الزراعة والملاحة "86، كما نظم الرومان في الشعر التعليمي " وكان لهم شعراؤهم مثل فرجيل في ( زراعيته) التي تحدث فيها عن الحبوب والأشجار والحيوانات والنحل ، ومثل (هوراس) في (فن الشعر) وقواعده وأصوله "87 .

أما في العصور الوسطى فقد كان تأثير الأدب اللاتيني واضحا على هذا الجنس الأدبي، مع إضفاء الجانب الصوفي الذي يتفق مع الروح الدينية والأخلاقية التي عرفوا بها، واشتهر هذا العصر بعملين هما : (قصة الوردة) و(قصة الثعلب)، " قصة الوردة ، تتكون هذه المنظومة من 22700 بيت من الوزن الثماني، وهناك قافية تجمع كل بيتين منها ، ولقد قام بنظم هذه القصيدة شاعران هما : (جيوم دي لوريس *guillam de lorris*) الذي نظم 266 بيتا منها في أواسط النصف الأول من القرن الثالث عشر، و(جان دي مونج *jean de meung*) الذي أكملها بعد جيوم بخمسين عاما، أي حوالي 1270 "88، وموضوعها هو الحب، كما" تنطوي على قدر كبير من الشعر التعليمي الهادف إلى تهذيب الأخلاق "89. أما قصة الثعلب، فهي منظومة تعليمية تدور حول الحيوان كشكل رمزي لنقد المجتمع، وتهدف إلى التهذيب الأخلاقي، وقد نظمت في العصور الوسطى، وامتد تأثيرها إلى عصر النهضة، ومن أبرز الشعراء (روتبيرف *rutebeuf*) و(جاكمار جيلي *gaquemart*) (gelee)<sup>90</sup>.

" وفي عصر النهضة وما تلاه من القرن السادس عشر والسابع عشر، كان لهم شعر تعليمي كثير، ولعلنا نتذكر الشاعر الفرنسي (بوالو) وكتابه المنظوم شعرا تعليميا (فن الشعر). وكان من أشهر الشعراء الفرنسيين (لافونتين) في حكاياته على السنة الحيوانات، ثم (فولتير) في محاضراته المنظومة شعرا "91.

وبظهور الرومانسية في القرن التاسع عشر، وما اتسمت به من ذاتية صرفة، وعاطفة خالصة وخيال مجنح، تخلص الشعر التعليمي من قوالبه الشعرية، وصارت مختلف العلوم والفنون تكتب نثرا.

84 - جبور عبد النور، المعجم الأدبي ، ص 150-151.

85 - شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص 152.

86 - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 151.

87 - شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص 152.

88 - محمد عبد السلام كفاني، في الأدب المقارن، دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ص 244.

89 - مر، نفسه، ص 244.

90 - ينظر، مر، نفسه، ص 250-251.

91 - شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص 152.

**خلاصة:**

بعد هذا العرض المفصل لنظرية أجناس الشعر في مدونة النقد الغربي التقليدي، يتبين بوضوح أن كل جنس شعري ينفرد بخصائص تميزه وتحدد هويته الأجناسية، فلا يلتبس بجنس أدبي آخر، ومن ثم فإن الأجناس الأدبية لا ينبغي أن يتداخل بعضها ببعض، وإن كانت تجمعها خصائص مشتركة فإن كلا منها يبقى محتفظاً بخصائصه الذاتية والنوعية .

**1-2-أجناس الأدب النثرية:**

من الأجناس النثرية التي برع فيها اليونانيون الفلسفة والتاريخ والنقد الأدبي، وتعد الخطابة أبرز جنس أدبي نثري لديهم. فما هي الخطابة؟

**1-2-1-الخطابة:**

يعرف أرسطو الخطابة بأنها " القدرة على الكشف نظرياً، في كل حالة من الحالات عن وسائل الإقناع الخاصة بتلك الحالة "92، إنها القدرة على الخطاب وهي فن الإقناع، ويعود الفضل في إرساء أسس هذا الجنس الأدبي إلى قيام الحكم الديموقراطي في اليونان، وما يقتضيه من ابتكار أساليب الإقناع للمرافعات في المحاكم.

وقد ارتبطت الخطابة بالبلاغة في الفكر اليوناني، وكان من أعلام البلاغة " كوراكس (ويعرف) بأنه أول من كتب مرشداً في علم البلاغة، وعالج مواضيع عدة كالنقاش بدءاً مما هو معقول القول وممكنه، والأجزاء التي يجب أن تقسم إليها الخطب "93.

ثم جاء مجموعة من الخطباء منهم (انتيفون antiphon) 411\_480 ق.م، و(جورجياس giorgias)، المتوفى حوالي 376 ق.م، و( اندوسيديس andocides ) ولد حوالي 440 ق.م.94. " وكان (ديموستينيس demosthenes) 322\_384 ق.م، أعظم الخطباء قاطبة(...) وكانت خطبه سياسية بشكل رئيسي "95.

ويهمنا في الحديث عن جنس الخطابة، إبراز خصائصها الفنية كما حددها الدرس اليوناني القديم. فعلى لغة الخطيب أن تكون واضحة لا غموض فيها، كما أن للإيقاع اللغوي وقعا بالغاً في الخطبة، لأن من شأنه أن يؤثر في السامع ويثير حماسه، ويشترط أرسطو ألا تكون الجمل ذات أجزاء لا طويلة ولا قصيرة يسهل النطق بها في نفس واحد، لأنها لو كانت جد طويلة ملها السامع وتخلف عن متابعتها، وإذا جاءت جد قصيرة فجأته فجعلته يضيق بها "96.

أما الخصيصة الثالثة فالخطبة تشبه الشعر في " تمثيل المنظر أمام العيون "97، فإذا كان مدار الشعر في ذلك البحث عن الصور الشعرية الملائمة، فإن الخطابة عليها أن تمثل لنا الحجج والبراهين التي يقدمها الخطيب في صور ذكرها أرسطو ضمن حديثه عن أنواع الخطابة. والخطيب في كل هذا يستعين " بالدلائل والعلامات والأقيسة للانتقال من المعلوم إلى المجهول، لكن الشاعر يصف ما يمكن أن يحدث عن طريق الضرورة أو الاحتمال "98،

92 - أرسطو ، نقلا عن محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 95.

93 - مجموعة من المؤلفين، تاريخ الأدب الغربي، ص 45.

94 - ينظر ، مر، نفسه، ص 45.

95 - مر، نفسه، ص 46.

96 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 96.

97 - مر، نفسه ، 96.

98 - مر، نفسه، ص 98

بمعنى أن الخطيب يصف ما هو كائن، أما الشاعر فهو يصف ما يمكن أن يكون، ذلك أن الإلهام والخيال هما أساس تجربته الإبداعية، ومن ثم كانت التجربة الذاتية بما تحويه من مشاعر ورؤى وأفكار هي أساس إبداعه، في حين أن الخطيب يستعين لإثبات حججه وبراهينه بالعلامات الخارجية. والخطابة إلى جانب كل هذا هي أقرب إلى المنطق لأنها تعالج الحجج والبراهين التي تؤدي إلى التأثير والإقناع، فإذا كان المنطق يستند على شرح الحالة والبرهنة عليها، فإنها في الخطابة تستند على عرض الحالة والحجة<sup>99</sup>.

ويقسم أرسطو الخطابة إلى ثلاثة أنواع: خطابة الأبهة والخطابة السياسية، والخطابة القضائية أو المدنية. وموضوع خطابة الأبهة " متعة الفكر والأذن، ذلك بواسطة ما تعتمد عليه من أفكار خلابة واختيار موفق للتعبير وانسجام موسيقي في الأسلوب " <sup>100</sup>، وأغراضها ثلاثة: المدح وذكر المآثر والمراثي.

أما الخطابة السياسية فـ " هدفها بيان ماهو مفيد أو ضار بالنسبة للدولة " <sup>101</sup>، والخطابة القضائية أو المدنية " هي التي يحاول المترافعون فيها أن يبرزوا الأفكار المتصلة بالعدالة أو الظلم " <sup>102</sup>.

### المبحث الثاني:

#### 2- تاريخ الأدب العربي ونظرية الأغراض الشعرية والأنواع النثرية:

صار من الواضح أن تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الغربي منذ أرسطو، كان يقوم على ثلاثية ( الملحمي \_ الدرامي \_ الكوميدي )، وإن كان هذا التصنيف سيشهد تغيراً في النقد الغربي منذ (كروتشه) الذي ألغى الحدود بين الأجناس الأدبية.

السؤال الذي يطرح نفسه، هل هذا التصنيف هو نفسه في النقد العربي؟ وهل الموروث الأدبي العربي شعراً ونثراً يخضع لهذا التجنيس الأرسطي الثلاثي؟ بعبارة أدق، هل وجدت الملحمة العربية، والمأساة العربية، والملهة العربية؟ وإذا كان ذلك كذلك، هل وجد نقد مواز يدرس هذه الأجناس الأدبية دراسة تسمو به إلى مصاف الدرس التصنيفي الأرسطي؟ وهل ترجمة ( فن الشعر) لأرسطو سمحت بوجود مثل هذه الدراسات؟

أسئلة طرحها على تاريخ الأدب العربي الذي هو " علم يبحث عن أحوال اللغة وما أنتجته قرائح أبنائها من بليغ النظم والنثر في مختلف العصور، وعما عرض لهما من أسباب الصعود والهبوط والذثور، ويعنى بتاريخ النابهين من أهل الكتابة واللسن ونقد مؤلفاتهم وبيان تأثير بعضهم في بعض بالفكرة والصناعة والأسلوب " <sup>103</sup>.

ويجبنا هذا التاريخ بنفي التقسيم الأرسطي للأدب في التراث العربي نثراً وشعراً. لقد خضع تصنيف الآداب العربية لشيئ آخر يعرف بالأغراض الشعرية، والفنون النثرية. أما الأغراض الشعرية فقد تطورت عبر تاريخ الأدب العربي، وعبر عصوره المختلفة، من العصر الجاهلي إلى عصر صدر الإسلام والدولة الأموية، إلى العصر العباسي وعصر الدول والإمارات ثم العصر الحديث.

99 - مر، السابق، ص 96-97.

100 - م. لابي فنسنت، نظرية الأنواع الأدبية، ص 355.

101 - مر، نفسه، ص 354.

102 - مر، نفسه، ص 354.

103 - أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت، ط 7، 2001، ص 7.

وقبل استقصاء هذه الأغراض الشعرية، وتحديد ماهيتها، والاستشهاد بنماذجها، تتبني الإشارة إلى تضارب الدرس النقدي القديم في تحديده لمصطلح الأغراض الشعرية، فهو يورده تارة بمعنى الفنون، وتارة أخرى بمعنى الأنواع الأغراض أو الأصناف أو القواعد.

### 1- الفنون:

يقول ابن خلدون: " اعلم أن لسان العرب على فنين: في الشعر المنظوم، وهو الكلام الموزون المقفى، ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد، وهو القافية. وفي النثر وهو الكلام غير الموزون، وكل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام، فأما الشعر، فمنه المدح والهجاء والرثاء، وأما النثر فمنه السجع الذي يؤتى به قطعاً" <sup>104</sup>، فالشعر عند ابن خلدون فن، والنثر فن وما تفرع عنهما من مدح وهجاء وسجع فنون ومذاهب. وجاء في عيار الشعر لابن طباطبا هذا الترادف اللفظي بين الغرض والفن، حيث يقول: "فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح إلى الشكوى إلى الاستماعة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق (...). بألطف تخلص وأحسن حكاية" <sup>105</sup>.

### 1- الأنواع:

وقد ورد الغرض بمعنى النوع عند ابن رشيق، وفي ذلك يقول: " الشعر كله نوعان: مدح وهجاء، فالمدح يرجع الرثاء والافتخار والنسيب، وما تعلق بذلك من محمود الوصف (...). والهجاء ضد ذلك كله." <sup>106</sup>.

### 1 - الأركان:

جاء في العمدة أيضاً أن بعض العلماء قالوا: " بني الشعر على أربعة أركان، وهي المدح، والهجاء، والنسيب، والرثاء" <sup>107</sup>.

### 4- الأغراض:

وفي هذا يقول حازم القرطاجني: " طرق المعرفة بكيفيات مأخذ الشعراء في نظم الكلام وإنشاء مبانيه، وما يقدمونه بين يدي ذلك من تصور أغراض لقصائد، والمقاصد اللاتئة بتلك الأغراض" <sup>108</sup>.

وذكر ابن رشيق أن الرماني قال: " أكثر ما تجري عليه أغراض الشعر خمسة: النسيب، والمدح والهجاء، والفخر والوصف" <sup>109</sup>.

### 5- الأصناف:

يقول ابن رشيق: "يجمع أصناف الشعر أربعة: المدح، والهجاء، والحكمة واللهو" <sup>110</sup>.

104 - عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص486.

105 - محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: محمد زغول سلام، دار منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 44.

106 - ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، ط1، 2000، ج 1، ص 195.

107 - مص، نفسه، ص 193.

108 - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط4، 2007، ص202.

109 - ابن رشيق القيرواني، العمدة، مرجع سابق، ص194.

110 - مص، نفسه، ص195.

## 6- القواعد:

يقول ابن رشيق أيضا: " وقالوا قواعد الشعر أربع: الرغبة، والرغبة، والطرب، والغضب. فمع الرغبة يكون المديح والشكر، ومع الرغبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجه "111

من اللافت للنظر أن جل هذه المصطلحات تشترك في معنى لغوي واحد، ويختص الأمر بالمصطلحات الآتية: (صنف\_ فن\_ نوع)، فكلها تعني الضرب من الشيء، يقول ابن منظور: "الصنف: النوع والضرب من الشيء"112، و" الفن: واحد الفنون، وهي الأنواع، والفن الحال، والفن الضرب من الشيء"113. و" النوع: أخص من الجنس، وهو أيضا الضرب من الشيء"114 وتختص لفظة (صنف)، بمعنى " الصفة "115، فقد تتصف القصيدة بالمدح أو الهجاء أو الرثاء... أما لفظة (الفن)، فتعني بـ " فنون من الكلام "116، وفنون الكلام هنا مصطلح عائم، فمن المعلوم أن العرب قسموا الكلام إلى فنين " شعر ونثر " أما لفظة ( النوع ) فهي أشمل وأعم، فهي قد تحيل إلى أنواع الكلام، أو أنواع الشعر أو أنواع النثر.

وتتفق لفظتا (ركن) و(قواعد) في كونهما تدلان على الأسس التي يقوم عليها الشيء، يقول ابن منظور: " القاعدة: أصل الأس، والقواعد الأساس وقواعد البيت أساسه، وفي التنزيل " وإذ يرفع إبراهيم القواعد من البيت واسماعيل "117، وكذلك يدل مصطلح (ركن) بتعريف ابن منظور: " الركن: القوة (... ) وأركان كل شيء جوانبه التي يستند إليها ويقوم بها "118

ولعله في هذه التسمية ما يشير إلى أن المدح أو الهجاء أو الرثاء مثلا في أية قصيدة يشكل المعنى الأساسي الذي يقوم عليه النص، على اعتبار أن القصيدة تتأسس على موضوعات فرعية أخرى كالتي تكون بدايتها طلبية أو خميرية ثم يأتي الموضوع الأساس كالمدح أو الهجاء...

أما مصطلح الغرض، والذي جرت الألسن على ترديده، والدراسات النقدية على اختياره، فيعود ذلك لكونه يدل حسب التعريف اللغوي على " الهدف الذي ينصب فيرمى فيه، والجمع أغراض (... ) وغرضه كذا أي حاجته وبغيته وفهمت غرضك أي قصدك "119، فمقصد الشاعر وبغيته وغرضه قد يكون مدحا أو غزلا... الخ، أو غيرها من الأغراض الشعرية. ونحن نرجح هذا التحديد لأنه أخص وأدق في تأدية المعنى المراد.

وكما اختلف النقاد في تحديد مصطلح "الأغراض الشعرية"، فقد اختلفوا أيضا في عدد هذه الأغراض، فقد قسم أبو تمام ديوانه إلى عشرة أبواب هي: باب الحماسة، وباب

111 - مص، نفسه، ص 193-194.

112 - ابن منظور، لسان العرب، مج 8، ص 239.

113 - مص، نفسه، مج 11، ص 230.

114 - مص، نفسه، مج 14، ص 386.

115 - مص، نفسه، مج 8، ص 239.

116 - مص، نفسه، مج 230، ص 11.

117 - مص، نفسه، مج 12، ص 150.

118 - مص، نفسه، مج 6، ص 218.

119 - مص، نفسه، مج 11، ص 37.



المراثي، وباب الأدب، وباب النسب، وباب الهجاء، باب المديح والأضياف، وباب الصفات، باب السير والنعاس، باب الملح، باب مذمة النساء " 120. وجعلها قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر)، ستة أغراض: هي المديح، والهجاء، والنسب، والمراثي، والوصف، والتشبيه<sup>121</sup>. أما ابن رشيق فقد قسمها إلى أربعة أغراض: مدح، هجاء، نسب ورتاء<sup>122</sup>. وجعلها خمسة أغراض في موضع آخر وهي: النسب، المدح، الهجاء، الفخر، الوصف<sup>123</sup>. وفي موضع آخر جعلها غرضين وهما المدح والهجاء<sup>124</sup>.

أما حازم القرطاجني، فيختلف عن سابقه في تقسيمه الأغراض الشعرية، لأنها بحسب رأيه، فيها " نقص أو تداخل " <sup>125</sup> ويقسمها إلى خمسة أغراض هي: التهنة والتعزية والمديح، والهجاء والرتاء<sup>126</sup>.

واضح مما سبق أن أبرز الأغراض الشعرية التي تناولها الدرس النقدي القديم، تنحصر في ثلاثة أغراض، وهي: المديح والهجاء والرتاء، ويعتقد بعض النقاد أن هذه الأغراض إنما " تطورت من أناشيد دينية، كانوا يتجهون بها إلى آلهتهم، يستعينون بها على حياتهم " <sup>127</sup>. وجاء الهجاء حين يطلبون من آلهتهم " القضاء على خصومهم " <sup>128</sup>. أما غرض المدح حين " يطلبون منها نصرتهم ونصرة أبطالهم " <sup>129</sup>، أما الرثاء " ففي أصله تعويذات للميت حتى يطمئن في قبره " <sup>130</sup>.

وإذا نحن تحدثنا عن الأغراض الشعرية في القصيدة العربية، فنحن في الحقيقة نتحدث عن قصيدة عربية واحدة متعددة الأغراض، فنظرة أولى إلى النص الشعري العربي الجاهلي تحيلنا إلى غرض النسب ثم البكاء على الطلل، ثم الوصف أو المدح أو الهجاء، أو الرثاء أو الحماسة أو... فالنص الشعري الجاهلي هو نص متعدد الأغراض، متصل بعضها ببعض، يقول ابن رشيق: " قال الحاتمي: من حكم التشبيب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به غير منفصل منه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وبأينه غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله " <sup>131</sup>.

والسؤال المطروح هل هذا التعدد هو تعدد تراكمي، منفصل وحسب؟ أم ثمّة وحدة ما بين هذه الأغراض؟. يجيبنا عبد القادر القط بقوله: " فلم يكن النسب والوقوف على الأطلال والرحلة إلا تعبيراً من خلال التجربة الفردية عن القضايا الوجدانية والروحية والحيوية

120 - أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان لحماسة، شرح وتعليق أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص

7.

121 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ط1، ص 91.

122 - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص193.

123 - مص، نفسه، ص194.

124 - مص، نفسه، ص 195.

125 - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 337.

126 - مص، نفسه، ص337.

127 - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص 196.

128 - مر، نفسه، ص196.

129 - مر، نفسه، ص196.

130 - مر، نفسه، 196.

131 - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص775-776.

للجماعة، ولم يكن ما درج الدارسون على تسميته " غرض القصيدة الأصلي " إلا تصويراً لمشاركة الفرد في أمور تلك الجماعة المستقلة مشاركة مادية أو نفسية ".  
فالخيط النفسي الرفيع هو الذي يجمع بين هذه الأغراض الشعرية. وسنعرض لهذه الأغراض الشعرية التي شكلت ظواهر بارزة في تاريخ الأدب العربي، مبرزين بداياتها وتطورها .

## 2-1-1-الأغراض الشعرية:

### 2-1-1-1-قصيدة المديح:

ظهرت قصيدة المديح في العصر الجاهلي، وتعد من أبرز الأغراض الشعرية عند العرب، وبها تُرفع قبيلة أو سيد حمداً لمناقبه وتخليداً لمحاسنه، وكان الشاعر بدءاً يمدح أداء لواجب الشكر والامتنان لنعمة أسداها إليه الممدوح، وليس بغرض التكسب كما كانت الحال في أواخر العصر الجاهلي، يقول ابن رشيقي: " وكانت العرب لا تتكسب بالشعر وإنما يصنع أحدهم ما يصنع منه مكافأة عن يد لا يستطيع أداء حقها إلا بالشكر وإعظاماً لها "132.  
وقد تميزت قصائد المدح في العصر العباسي، بسهولة الألفاظ، ووضوح الأساليب، والتجديد في المضامين والمعاني.

ويرى شوقي ضيف أن " الاعتذار نشأ نشوءاً من المديح وفي ظلاله "133، ذلك أن الشاعر قد يلجأ إلى مدح أعداء ممدوحه لنيل عتق أسرى قومه، فيحدث أن يغضب الممدوح الأول كما وقع للنابغة مع النعمان بن المنذر الذي مدح الغساسنة، فقدم للمنذر قصائد اعتذارية،<sup>134</sup> وهذا يدل على أن التداخل بين الأغراض الشعرية قد يقع، فالاعتذار " تتداخل فيه عاطفة الخوف مع عاطفة الشكر والرجاء "135.

ويقودنا هذا إلى الحديث عن غرض آخر قد يتداخل مع غرض المدح، وهو الهجاء، أو ما يعرف بالقصائد المدحية الهجائية التي اختص بها " المتنبي " في مدحه " لكافور الإخشيدي " هذا الحاكم الذي هجاه المتنبي قبلاً أذع هجاء، ولأن الأعداء أوغروا صدر سيف الدولة على المتنبي، اضطره ذلك إلى اللجوء إلى كافور فمدحه، ولكن قصائده المدحية التي قالها فيه كانت هجائية كما يرى بعض النقاد القدماء. يقول:

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانياً

تمنيتها لـ ما تمنيت أن ترى صديقاً فأعيا أو عدواً مداجياً<sup>136</sup>

إلى أن يقول:

أبا المسك ذا الوجه الذي كنت تائقاً إليه وذا اليوم الذي كنت راجياً

لقيت المروى والشناخيب دونـه وجبت هجيراً يترك الماء صادياً

أبأ كل طيب لا أبا المسك وحده وكل سحاب لا أخص الغوادية

يبدل بـمعنى واحد كل فـآخر وقد جمع الرحمن فيك المعانيا<sup>137</sup>

فالمـتنبي يتحدث عن المصاعب والمتاعب التي لقيها من أجل الوصول إلى كافور الإخشيدي، إذ لقي " المروى " أي الفلاة الواسعة، وقاسى حر الهجير الذي يجعل " الماء

132 - ابن رشيقي القيرواني، العمدة، ج1، ص 119.

133 - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، 1، العصر الجاهلي، ص211.

134 - ينظر ، مر، نفسه، ص211.

135 - مر، نفسه، ص211.

136 - المتنبي ، ديوان المتنبي، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2006، ص337.

137 - مص، نفسه ، ص339.

صاديا " أي ظمآن، " والماء لا يكون ظمآن لكنه مبالغة، وإذا عطش الماء فحسبك به، ويقول ابن جني: هذا مما ينقلب هجاء، لأن دونه ودون هذا الوجه النزوع بالضرورة من شأنه أن يجعل قصائده أكثر توهجا وتدققا وأجمل فنا " 138.  
أو قوله أيضا:

**إذا كسب الناس المعالي بالندی فإنك تعطي في نداءك المعالي** 139

ويعلق ابن جني على هذا البيت بقوله: " إنما وجود الكريم ليحصل له العلو والشرف بالجود، وأنت تعلي من تعطيه وتشرفه بعتائك، فالأخذ منك يكسب الأخذ شرفا ويعلي محله " 140.

ومن الأغراض الشعرية التي تتداخل مع قصيدة المدح الافتخار، يقول ابن رشيق: "والافتخار هو المدح بعينه، إلا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه، فكل ما حسن في الافتخار، وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار " 141، ومن ذلك قول امرئ القيس:  
**ما ينكر الناس منا حين نملكهم كاتوا عبيدا و كنا نحن أربابا** 142.  
وعلى هذا الأساس فالمدح في بعض القصائد العربية القديمة كان يتداخل مع أغراض شعرية أخرى، منها الافتخار و العتاب و الهجاء.

## 2-1-2- قصيدة الهجاء:

لا يذكر المدح إلا ويذكر معه الهجاء، ظهر هو الآخر في العصر الجاهلي، لكن الملاحظ أنه لم يرد كغرض مستقل، " بل كانوا يسوقونه غالبا في تضاعيف حماساتهم وإشاداتهم بأمجادهم وانتصاراتهم الحربية " 143، فهذه "معلقة عمرو بن كلثوم، يستهلها بذكر الخمرة، ثم الغزل، ثم يصف أمره مع عمرو بن هند، ويفتخر بعدها بنفسه وبقومه، وفي افتخاره هذا تهديد ووعيد وهجاء لكل من تسول له نفسه قتال قومه، وهذه بعض أبيات المعلقة:

**ألا لايجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا  
بأي مشينة عمرو بن هند تطيع بناالوشاة وتزدرينا  
تهددنا وأوعدنا رويدا متى كنا لأماك مقتونينا  
فإن قناتنا يا عمرو أعييت على الأعداء قبلك أن تلينا  
إذا عض الثقاف بها اشمازت وولتته عشوزنة زبونا  
ورثنا مجد علقمة بن سيف أباح لنا حصون المجد دينا  
ورثت مهلهلا و الخير منه زهيرا نعم نخر الذاخرينا  
متى نعقد قرينتنا بحبل تجذ الحبل أو تقص القرينا** 144

ومن أشهر شعراء الجاهلية هجاء الأعشى والحطيئة. يقول الحطيئة في هجائه لأحد البخلاء:

138 - حسن فتح الباب، رؤية جديدة لشعرنا القديم، مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة، دار الحدائق للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1984، ص221-222.

139 - المتنبي، ديوان المتنبي، ص339.

140 - حسن فتح الباب، رؤية جديدة لشعرنا القديم، ص 222.

141 - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص 824.

142 - مص، نفسه، ص 824.

143 - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص 202.

144 - أبو عبيد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الأفاق، الجزائر، ص 96-97.

كدحت بأظفاري وأعملت معولي فصادفت جلمودا من الصخر أملسا  
تشاغل لما جئت في وجه حاجتي وأطرق حتى قلت قد مات أو عسى  
وأجمعت أن أنعاه حين رأيتـه يفوق فـواق الموت حتى تنفسا  
فقلت لـه لا بأس لست بعائد فأفـرخ تعلوه السمادير مبلسا<sup>145</sup>  
فهو يصف شدة بخل البخيل، فهو كالصخرة الصلبة إذ توصل كل السبل لإكرامه، لكنه  
فشل، فشبهه بالمحتضر الذي تشغله حاله عن كل شيء، ويأتي الفرج حين يبلغ الحطية هذا  
البخيل بأنه ليس بعائد، فيفرح أي تعود إليه الروح، وتتهلل أساريه، لأنه رجل قليل الخير،  
شديد البخل.

والملاحظ على هذه القطعة الشعرية احتواؤها على عناصر القصة، من شخصيات  
وبؤرة التوتر، ثم لحظة الانفراج. وهذا يدل على أن تداخل السرد مع الشعر بدأت ملامحه  
تظهر في الشعر الجاهلي.

### 2-1-3- قصيدة الرثاء:

يعد الرثاء من أبرز الأغراض الشعرية، فيها يبكي الشاعر ويستبكي. وسبيل الرثاء  
أن يكون ظاهر التفعج، بين الحسرة، مخلوطا بالتلف والأسف والاستعظام<sup>146</sup>.  
والرثاء ثلاثة أنواع، إما بكاء ونواح على الميت، أو ثناء على الميت وذكر محاسنه أو هو  
ضرب يتجه إلى التمعن في رحلة الحياة ومصير الإنسان، وحتمية القدر.  
ومن أبرز شعر الرثاء في العصر الجاهلي رثاء الخنساء لأخيها صخر، ورثاء المهلهل لأخيه  
كليب.

تقول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

تقول نساء شبت من غير كبيرة وأيسر مما قد لقيت يشيب  
أقول أبا حسان لا العيش طيب وكيف وقد أفردت منك يطيب  
ذكرتك فاستعبرت والصدر كاظم على غصة منـها الفؤاد يذوب  
لعمري لقد أوهيت قلبي عن العزى وطأطأت رأسي والفؤاد كنيـب  
لقد قصمت مني قناة صليبية ويقصم عود النصب وهو صليب<sup>147</sup>

ويشير ابن رشيقي إلى خصائص القصيدة الرثائية في الشعر العربي القديم، فيقول:  
"ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المرثي بالملوك الأعزة، والأمم السالفة،  
والوعول الممتنعة في قلل الجبال، والأسود الخادرة في الغياض، وبحمر الوحش المتصرفة  
بين القفار، وبالنسور، وبالعبان، والحيات لبأسها، وطول أعمارها، وذلك في أشعارهم كثير  
موجود، لا تكاد تخلو منه. فأما المحدثون فهم إلى غير هذه الطريقة أميل، ومذهبهم في  
الرثاء أمثل"<sup>148</sup>.

<sup>145</sup> - الحطية، ديوان الحطية، برواية وشرح ابن السكيت، 186-246، دراسة و توييب : مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، ص122-123.

<sup>146</sup> - ابن رشيقي الفيرواني، العمدة، ج2، ص 831.

<sup>147</sup> - الخنساء، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، تح: لويس شيخو، بيروت، 1986، ص 15-16.

<sup>148</sup> - ابن رشيقي الفيرواني، العمدة، ج2، ص 836-837.

ويرى ابن رشيق أن " ليس بين الرثاء والمدح فرق، إلا أن يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت، مثل " كان"، أو " عدمنا به كيت وكيت"، أو ما شاكل هذا ليعلم أنه ميت " 149، فنحن هنا نلمس ذلك التداخل بين غرضي الرثاء والمدح .

ومن المفارقات أيضا أن يورد الشاعر غرض الغزل ضمن غرض الرثاء، وقد لاحظ ذلك ابن رشيق حيث يقول: "وقال ابن الكلبي \_ وكان علامة \_ لا أعرف مرثية في أولها نسيب إلا قصيدة دريد بن الصمة

**أرث جديد الحبل من أم معبد بعاقبة وأخلفت كل موعد 150**

ويعقب عليها قائلا: " ليس للعرب في الجاهلية مرثية أولها تشبيب إلا قصيدة دريد " 151. وكأنه هنا ينكر هذا التداخل بين الغزل والرثاء، لأن مقام النواح والبكاء وذكر مناقب الميت، لا تتلاءم مع ذكر لوايح القلب وفراق المحب .

#### 2-1-4- قصيدة الوصف:

حدّد قدامة بن جعفر الوصف بقوله: " الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاهما حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسن بنعته " 152.

ويعد غرض الوصف من الأغراض الشعرية التي طرحت إشكالا في تصنيفه عند القدماء وعند المحدثين أيضا، فهو عند قدامة بن جعفر مثلا، غرض شعري مستقل بذاته، ويتضح ذلك من خلال تقسيمه للأغراض الشعرية في الشعر العربي، إذ جعل الوصف خامسا بعد المديح والهجاء والنسيب والمراثي. 153 أما ابن رشيق فله رأي آخر في باب الوصف، إذ يعدّ "الشعر-إلا أقله- راجع إلى باب الوصف، فلا سبيل إلى حصره واستقصائه " 154. وإن هذا الغرض إذا بالغ فيه الشاعر سيؤول إلى غرض آخر، يقول: " إلا أن من الشعراء والبلغاء من إذا وصف شيئا بالغ في وصفه فطلب الغاية القصوى التي لا بعدها، إن مدحا فمدحا وإن ذما فذما " 155. معنى هذا أن المبالغة في الوصف تؤول به إلى غرض شعري آخر، فإن بالغ الشاعر في وصف خصال الميت فهو رثاء، وإن بالغ في وصف المرأة فهو غزل، وهكذا...

وهناك من الباحثين من يرى أن الوصف في الشعر الجاهلي والأموي يتداخل مع الأغراض الشعرية الأخرى، فالوصف " لم يكن متفردا في الشعر الجاهلي " 156، وهو كذلك في الشعر الإسلامي، حيث بقي " عجزه عن التفرد والاستقلال، ومخالطة الأغراض الأخرى " 157، وفي الشعر الأموي " لم يصل إلى مرحلة الاستقلالية، وإنما ظلّ ممتزجا مع

149 - مص، نفسه، ص 831.

150 - مص، نفسه، ص 838.

151 - مص، نفسه، ص 839.

152 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، طه، ص 130.

153 - مص، نفسه، ص 91.

154 - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 2، ص 1096.

155 - مص، نفسه، ص 1097.

156 - هبة إبراهيم منصور اللبدي، الوصف في شعر الملك الأندلسي يوسف الثالث، مخطوط ماجستير، إشراف: وائل أبو صالح، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2012، ص 23.

157 - مر، نفسه، ص 28.

غيره من الموضوعات " 158. وقد استقل الوصف في المرحلة اللاحقة إذ " تطورت القصائد الوصفية في الشعر العباسي، حيث أصبح هناك قصائد وصف مستقلة، ينظمها الشعراء في وصف شيء معين، لا يخالطها مديح أو فخر، أو أي غرض شعري " 159.

ومعنى هذا أن الباحثة تجعل مسألة تداخل غرض الوصف مع الأغراض الشعرية الأخرى أو استقلاله مسألة تاريخية بالدرجة الأولى.

ومن النقاد من يرى أن الوصف في القصيدة العربية القديمة عموماً، هو الغرض الشعري الأساسي فـ " الوصف في حقيقة الأمر هو عمود الشعر وعماده، بل إن كل أغراض الشعر وصف، فالمدح وصف نبل الرجل وفضله، والنسيب وصف للنساء والحنين إليهن، والشوق إلى لقائهن، والرثاء هو وصف محاسن الميت وتصوير آثاره وأياديه، والهجاء وصف لسوءات المهجّو، وتصوير نقائصه ومعائبه، وهكذا نستطيع أن ندخل جميع فنون الشعر تحت الوصف " 160. بل ويرى الباحث أن الوصف يطغى على الغرض الشعري في القصيدة الجاهلية، يقول: " وبين يدينا الكثير من الشعر الجاهلي نتأمله فنجدّه يبدأ بالوصف دائماً، وصف الأطلال أو وصف الظعن، أو وصف الحبيبة، أو وصف الخمر أحياناً، ثم ينتقل الشاعر من وصف إلى وصف مستطرداً متتابعاً، حتى تكاد القصيدة تنتهي، فإذا جُلّها وصف وإذا القليل منها ليس كذلك " 161.

## 2-2- الأنواع النثرية:

قسم دارسو تاريخ الأدب العربي الأنواع النثرية بحسب العصور الأدبية، ففي العصر الجاهلي نجد الأمثال والخطابة وسجع الكهان، ويأتي العصر الإسلامي لتتطور فيه الخطابة، ويظهر فيه ما عرف بالكتابة الديوانية، وفي العصر العباسي ظهرت أنماط أدبية نثرية جديدة من قبيل الوعظ والقصص والمناظرات، ثم الرسائل الديوانية والإخوانية والأدبية، والتوقيعات والوصايا، ثم النثر الصوفي والنثر القصصي وفن المقامات.

## 2-2-1- سجع الكهان:

يرى النقاد أن سجع الكهان هو المرحلة البدائية للشعر العربي، والكاهن هو من يدعي معرفة الغيب والتنبؤ والتكهن بما هو آت، وقد سيطر هؤلاء الكهنة على القبائل " ومن أشهرهم سطيح الذئبي، وشق بن مصعب الأنماري " 162. ويروى من سجع " شق "، تفسيره لرؤيا "ربيعة بن نصر اللخمي"، أحد ملوك اليمن القدامى، إذ " قدم عليه شق فحدثه بأمره فقال له: نعم رأيت جمجمة، خرجت من ظلمة، فوقفت بين روضة وأكمة، فأكلت منها كل ذات نسمة (...). قال ما أخطأت يا شق منها شيئ، فما عندك في تأويلها؟ قال: احلف بما بين الحرتين من انسان، لينزلن أرضكم السودان، فليغلبن على كل طفلة البنان، وليمكن ما بين أبين نجران، فقال له الملك: وأبيك يا شق إن هذا لغائظ موجه فمتى هو كائن؟ أفي زمني أم بعده؟ قال: بل بعدك بزمان، ثم يستنقذهم منه عظيم ذو شأن، ويذيقهم أشد الهوان، قال: ومن هذا العظيم الشأن؟ قال: غلام ليس بدني ولا مدن (مقصر) يخرج من بيت ذي يزن، قال: فهل

158 - مر، نفسه، ص 31.

159 - مر، نفسه، ص 39.

160 - عبد العظيم علي الحلبي قناوي، الوصف في الشعر العربي، ج1، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى الثاني الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة، 1949، ص 42-43.

161 - مر، نفسه، ص 44.

162 - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص 38.

يدوم سلطانه أو ينقطع؟ قال: بل ينقطع برسول مرسل، يأتي بالحق والعدل بين أهل الدين والفضل، يكون الملك في قومه إلى يوم الفصل، قال: وما يوم الفصل؟ قال: يوم يجزى فيه الولاة، يدعى من السماء بدعوات يسمع منها الأحياء والأموات، ويجمع فيه الناس للميقات، يكون فيه لمن اتقى الفوز والخيرات، قال: أحق ما تقول يا شق؟ قال: أي ورب السماء والأرض، وما بينهما من رفع وخفض، إن ما أنباتك لحق ما فيه أمض (باطل) "163.

يحيلنا هذا الحوار إلى استنتاجات عدة، فهو من المرويات التنبؤية، وهذا ما يتكئ عليه في الأغلب سجع الكهان، والظاهر أنه وضع في وقت متأخر بما يوافق الدين الإسلامي. والتنبؤ بظهور الرسول \_ صلى الله عليه وسلم \_ يدل على ذلك<sup>164</sup>.

### 2-2-2- الأمثال:

تعرف الأمثال بأنها " نوع نثري تركز فيه التجارب الإنسانية في لحظة من لحظاتها الحاسمة، على لسان بعض الناس في عبارة موجزة خفيفة على اللسان، جميلة الوقع في النفس، يمكن أن يستشهد بها ثانية بألفاظها حين تتشابه ظروف تجربة جديدة مع ظروف التجربة القديمة التي قبلت فيها "165.

والتأليف في الأمثال بدأ أواسط القرن الأول للهجرة، ثم وصلنا من القرن الثاني "كتاب أمثال العرب للمفضل الضبي"166، وفي القرن الثالث "يؤلف أبو عبيد القاسم بن سلام فيها كتابا يشرحه من بعده أبو عبيد البكري (فصل المقال في شرح كتاب الأمثال لأبي عبيد القاسم بن سلام) "167، ويؤلف " أبو هلال العسكري كتابه (جمهرة الأمثال)، ويخلفه الميداني فيؤلف كتابه (مجمع الأمثال) "168.

وكانت العرب تضرب الأمثال في حياتها اليومية، مستشهادة بها، مستعينة بإيجازها وبلاغتها، وقد كره العرب التشدق في الكلام والثرثرة والاستطراد، يقول الجاحظ: " وقد كان الرجل من العرب، يقف الموقف، فيرسل عدة أمثال سائرة، ولم يكن الناس جميعا يتمثلون بها إلا لما فيها من المرفق والانتفاع، ومدار العلم على الشاهد والمثل "169. وعليه فلمثل ثلاث صفات: " إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى وحسن التشبيه "170.

وأمثال العرب منها ما يكون نثرا، ومنها ما يكون شعرا، فمن النثر قولهم: " إياك أعني واسمعي يا جارة - تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها - رب عجلة تهب ريثا - رمتني بدائها وانسلت - لا تعدم الحسنة داما - لكل جواد كبوة و لكل صارم نبوة - مقتل الرجل بين فكيه -

163 - عبدالله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص77.

164 - مر، نفسه، ص 77-78.

165 - محمود المقداد، تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط1، 1993، ص85.

166 - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص404.

167 - مر، السابق، ص404.

168 - مر، نفسه، ص404.

169 - الجاحظ، البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ج1، 2001، ص166.

170 - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص456.

المقدرة تذهب الحفيظة - من سلك الجدد أمن العثار - أسمع من فرس في غلس - إذا فزع  
 الفؤاد ذهب الرقاد - الحر حر وإن مسه الضر - إنما المرء بأصغريه قلبه ولسانه " 171  
 ومن الشعر قولهم : " قول الحطيئة:

**من يفعل الخير لا يعدم جوازيه لا يطهب العرف بين الله والناس**  
 وقال عبيد بن الأبرص الأسدي:

**الخير يبقى وإن طال الزمان به والشر أخبث ما أوعيت من زاد** 172

لايعدم هذا التأطير النظري للأمثال العربية، الحديث عن قيمة فنية - تتعلق بموضوع  
 البحث- وهي ارتباط الأمثال من حيث بنيتها بالمقومات الحكائية والقصصية، فللمثل مورد،  
 أي ظروف ساهمت في قوله، ومضرب ، وهي الظروف المشابهة للحادثة الأولى. إذن فثمة  
 قصة قد أدت إلى إطلاق هذا المثل، بما تحويه من أحداث وشخصيات وأفضية، من أمثلة ذلك  
 قولهم: " كيف أعاودك وهذا أثر فأسك " ، تروي القصة / الحكاية أن ثمة أخوين كانا في إبل  
 لهما، وحين أجذبت أرضهما، هبط أحد الأخوان إلى الوادي طلبا للكأ، لكن يحدث أن تلدغه  
 حية الوادي فتريديه قتيلا، فراح يطلب ثأر أخيه، فتطلب منه الحية الصلح و تزيد على ذلك  
 دينارا تمنحه له كل يوم، يوافق الأخ، وتتحسن حاله، وفي غمرة ذلك يذكر أخاه، فيحد سيفه  
 ليضرب بها الحية، لكنه أخطأها بعدما جرحها. تقطع الحية الدينار، فيندم الأخ على فعلته،  
 ويطلب من الحية الصلح ، لكنها ترفض وتطلق قولتها: " كيف أعاودك وهذا أثر فأسك "

173

### 2-2-3- الخطابة:

تعد الخطابة من أهم وأبرز الأنواع النثرية عند العرب منذ الجاهلية، لما لها من دور في  
 حياتهم الاجتماعية والسياسية، في إصلاح ذات البين، وفي المناقرات والمفاخرات وإطفاء  
 جذوة الحرب، وفي ذكر المناقب والإشادة بها، وفي خطب الزواج، وقد استفاض أهل البلاغة  
 والبيان في الحديث عنها، وذكر نماذجها وأصحابها وخصائصها. يقول الجاحظ: "أعلم بعد  
 ذلك أن جميع خطب العرب من أهل المدر والوبر، والبدو والحضر، على ضربين: منها  
 الطوال ومنها القصار، ولكل ذلك مكان يليق به وموضع يحسن فيه(...). ورب قليل يغني عن  
 الكثير، كما أن رب كثير لا يتعلق به صاحب القليل(...). ومتى شاكل - أبقاك الله - ذلك اللفظ  
 معناه وأعرب عن فحواه، كان لتلك الحال وفقا، ولذلك القدر لفقاً، وخرج عن سماجة  
 الاستكراه، وسلم من فساد التكلف، كان قمينا بحسن الموقع، وبانتفاع المستمع، وأجدر أن  
 يمنع جانبه من تناول الطاعنين، ويحمي عرضه من اعتراض العيابين(...). ومتى كان اللفظ  
 أيضا كريما في نفسه متخييرا في جنسه، وكان سليما من الفضول، بريئا من التعقيد حبيب إلى  
 النفوس، واتصل بالأذهان ، والتحم بالعقول، وهشت إليه الأسماع(...). (و) حنت إليه المعاني  
 وسلس له نظام اللفظ (...). ولم أجد في خطب السلف الطيب والأعراب الأقحاح، ألفاظا  
 مسخوطة، ولا معاني مدخولة، ولا طبعاً رديا ولا قولا مستكراها " 174.

171 - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص 22.

172 - ابن رشيقي القيرواني، العمدة، ج1، ص461.

173 - ينظر لؤي حمزة عباس، سرد الأمثال، دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية، مع عناية بكتاب المفضل بن محمد  
 الضبي، أمثال العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص97.

174 - الجاحظ، البيان والتبيين، ص 240-241.



ويورد الجاحظ أسماء كثيرة للخطباء ونماذج من خطبهم، ومنهم (قس بن ساعدة الإيادي) في خطبته المعروفة والتي يقول فيها: "أيها الناس اسمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت، آيات محكمات، مطر ونبات، وآباء وأمهات، وذاهب وآت، ضوء وظلام، وبر وآثام، لباس ومركب، مطعم ومشرب، ونجوم تمور، وبحور لا تغور، وسقف مرفوع، ومهاد موضوع، وليل داج، وسماء ذات أبراج، مالي أرى الناس يموتون ولا يرجعون، أرضوا فأقاموا، أم حبسوا فناموا" <sup>175</sup>.

فالصنعة اللفظية بارزة في هذه الخطبة، يظهر ذلك من خلال العبارات المسجوعة فيها، يؤكد ذلك شوقي ضيف قائلا: "إن من يرجع إلى ما روي منها في كتب الأدب والتاريخ يلاحظ أن أغلب ما روي من خطب القوم روي مسجوعا" <sup>176</sup>.

أما الخطابة في العصر الإسلامي فقد اتسمت بخلوها من المنافرات والمفاخرات، وحلت محلها الخطب الدينية، فكانت للرسول صلى الله عليه وسلم خطبه، و كان "أخطب العرب قاطبة" <sup>177</sup>. ثم تلاه الخلفاء الراشدون، ونهجوا نهجه في الوعظ والإرشاد، واتسمت خطبهم بالبعد عن التكلف والصنعة اللفظية، وتراوحت بين الطول والقصر.

وبعد ظهور الصراعات السياسية في العصر الأموي، انبرى في كل طائفة خطبائها يدافعون عنها بالحجة والمنطق ضد الطوائف الأخرى.

ومما يلحظ على الخطابة في العصر الإسلامي والأموي تطعيمها ببعض النصوص الشعرية، والآيات القرآنية، لتزيد الخطبة قوة ووقارا وبهاء.

وفي العصر العباسي "نشطت الخطابة السياسية في مطالع هذا العصر، إذ اتخذتها الثورة العباسية أدواتها في بيان حق العباسيين في الحكم" <sup>178</sup>.

## 2-2-4- الوصايا:

الوصية نوع نثري شفوي جاهلي، وهي خلاصة تجربة إنسان يقدمها إلى الأقرين، وتتصف "بالوضوح، والمباشرة، والدقة، والنزعة الأخلاقية الاعتبارية الهادفة إلى إرساء مقاصد تربوية وتعليمية، وتخزن الوصية في تضاعيفها تلك النزعة، وتقدمها بعبارات مسجوعة، وقاطعة ومركزة"، <sup>179</sup> ومن بعض الوصايا "ما خاطب به مروان بن زنباع العبسي قومه: يا بني عبس احفظوا عني ثلاثا: اعلموا أنه لم ينقل أحد إليكم حديثا إلا نقل عنكم مثله، وإياكم والتزويج في بيوتات السوء، فإن له يوما ناجثا، واستكثروا من الصديق ما قدرتم، واستقلوا من العدو فإن استكثاره ممكن" <sup>180</sup>.

## 2-2-5- التوقيعات:

يقصد بالتوقيعات، تلك التعليقات التي كان يصدرها الخلفاء على ما يصلهم من رسائل، ويتميز هذا النوع الشعري بـ "أنه موجز العبارة، مختصرها، وأنه بليغ رفيع المستوى، وقد تكون عبارته إبداعا من ذات الكاتب، وقد تكون اقتباسا من القرآن أو الأحاديث

175 - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص 34.

176 - مر، نفسه، ص 34.

177 - مر، نفسه، ص 52.

178 - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ص 448.

179 - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 81.

180 - عمر عروة، النثر الفني القديم، أبرز فنونه وأعلامه، دار القصة للنشر، ص 21.

أو الأمثال أو الأقوال المأثورة أو الأشعار " 181، و " قد سال سيل التوقيعات في عهد بني العباس، وكان أكثر الكتاب والوزراء فرسا فساروا فيها على سنن آبائهم، وكثر ذلك حتى أنشأوا فيما بعد ديوانا أسموه ديوان التوقيع " 182، ومن أشهر هؤلاء : " جعفر بن يحيى البرمكي صاحب الدواوين في عهد الرشيد، فقد أشاد السابقون ببلاغته، يقول الجهشيارى : كان جعفر بليغا كاتباً وكان إذا وقع نسخت توقيعاته، وتدورست بلاغاته " 183، و " روى ابن خلكان أنه وقع إلى بعض عماله: قد كثر شاكوك وقل شاكروك، فإما اعتدلت وإما اعتزلت" 184. وفي ظل الدولة البويهية، نجد الوزير (الصاحب بن عباد) قد حفل بهذا النوع النثري، يقول في إحدى توقيعاته : " أيها القاضي بقم ، قد عزلناك فقم " 185.

ويمكن أن نجمل خصائص فن التوقيع فيما يلي:

هي رسائل مكتوبة (ليست شفوية).

الاحتفال بالصنعة (السجع)، الذي يشكل موسيقى خارجية.

حذف الفضول (الاقتصاد اللغوي) مع بلوغ المقصد، وتعدد المعاني.

## 2-2-6-القصة:

يعد النوع القصصي من أشكال النثر العربي منذ العصر الجاهلي، و " من أشهر القصص العربية ما نسج حول أيام العرب \_ أي حروبهم ومعاركهم \_ من حكايات وأخبار (...). كأيام اليسوس، وداحس والغبراء، والكلاب والفجار، بما حفلت من حكايات البطولة والفروسية " 186.

إضافة إلى ما حفلت به الكتب المقدسة من أخبار الأنبياء والرسل والحكماء، أو ما كان يروى بين العرب من أساطير وخرافات شعبية، وكذلك قصص الحيوان، وقصص العشق وحكايات الرحلات.

وفي العصر الإسلامي وما بعده، صارت القصة تعني ما يرد على لسان الوعاظ في مجالس الذكر وحلقات المساجد، وكان ذلك بخاصة في العصر العباسي الأول، وقد أورد الجاحظ مجموعة منهم لعل أبرزهم: أبو بكر الهذلي وعبد الله بن سليمان، ومسلم بن جندب وعبد الله بن عرادة بن عبد الله بن الوضين وموسى الأسواري 187.

إنها قصص تهتم بالوعظ وخدمة الدين، فكان القاص " يستعيد عبر قصصه الوعظية بناء التجربة الإسلامية بوساطة السرد " 188، وقد صار لكل مسجد قاصه الخاص، بل واتخذ الخلفاء قاصين لهم، و " ربما يكون معاوية بن أبي سفيان أول من استن ذلك فاستقدم

181 - محمود المقداد، تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية، ص 80.

182 - أحمد أمين، ضحى الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 10، ج1، ص188.

183 - ابن خلكان، وفيات الأعيان، نقلا عن شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص 195.

184 - مر، نفسه، ص 195.

185 - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص 215.

186 - محمد يونس عبد العال، في النثر العربي، قضايا وفنون ونصوص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان،

ط1996، ص 228.

187 - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 213.

188 - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 197.

القصاص والرواة إلى قصره في دمشق "189، كل هذا كان خلال القرنين الأول والثاني الهجريين.

وابتداء من النصف الثاني من القرن الثالث الهجري حاد القصاص عن هذه الوظيفة الوعظية إلى الاهتمام بالجانب التخيلي والعجائبي في سردياتهم وساعد على ذلك حركة التداخل بين الثقافة العربية والفارسية والهندية، ومن أبرز القصاص " عائلة الرقاشي الكبيرة، وهي سلالة مارست الخطابة والقص عبر القرون منذ عهد الأكاسرة إلى العصر العباسي "190.

ويشير عبد الله إبراهيم إلى أن المرويات السردية العربية " منذ القرن الثالث والرابع الهجريين، تخطت مرحلة الأخبار المفردة، المتفرقة، ودخلت مرحلة الأنواع، فبدأت تستقطب كل الشذرات والنبذ والأخبار المتناثرة وتعيد إنتاجها في أنواع واضحة الملامح والأبنية "191. وهو هنا يلمح إلى بروز أنواع سردية مختلفة، كالخرافة والسيرة بأشكالها المتعددة: الذاتية والموضوعية والشعبية، وفن المقامة.

### أ\_ الخرافة:

يحمل الجذر اللغوي خرف معنى " فساد العقل من الكبر " 192، أما في الاصطلاح فهي من " الاختراف (و) هو الإستلطاف، والوقوع في دائرة العجب، والأحاديث الخرافية تستظرف لغرابتها، تأتي الغرابة من خلخلة كاملة لمعايير الثقافة السائدة، وعدم الإمتثال للقواعد المتداولة، والخرافة كذب ليلي مستظرف " 193.

ومن أبرز الحكايات الخرافية (كليلة ودمنة) التي ترجمها ابن المقفع إلى العربية، وتذكر مصادر الأدب أن هارون الرشيد " قرب إليه أبا السري الشاعر الذي ادعى رضاع الجن "194، ووضع كتابا في أمرهم.

وبعد قرنين من عصر هارون الرشيد، جاء أبو حيان التوحيدي " يدون كتاب الإمتاع والمؤانسة (...)، ممتثلا للقاعدة التي اشتقها ابن ظفر لأدب الأسمار الخرافية "195. وفي القرنين الثالث والرابع ازداد الاهتمام بالخرافات، فظهرت كتب " في عجائب البحار، وأحاديث السندباد والسنور والفأر، كانت معروفة في عهد القاهر والراضي "196.

### ب\_ السيرة:

إن مصطلح السيرة يدل على " قصة حياة شخص تاريخي مشهور كتبها غيره، وهي جنس أدبي من أجناس القصص المرجعي " 197. ويقسم النقاد السيرة إلى ثلاثة أشكال: أولها السيرة الشعبية وهي " مجموعة من النصوص القصصية الطويلة التي تولدت في مجال المشافهة، ورواها رواة منشدون في ساحات المدن العربية الكبرى وفي المجالس والأرياف،

189 - مر، نفسه، ص 98.

190 - مر، نفسه، ص 109.

191 - مر، نفسه، ص 117.

192 - ابن منظور، لسان العرب، مجلد 5، ص 50.

193 - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 123.

194 - مر، نفسه، ص 135.

195 - مر، نفسه، ص 136.

196 - مر، نفسه، ص 136.

197 - مر، نفسه، ص 257.

قبل أن تخرجها المطابع الحديثة " 198، ومن أشهر السير الشعبية (الأميرة ذات الهمة، القرن التاسع الميلادي)، ( عنتره بن شداد ، بين القرنين العاشر والثاني عشر) ، (السيرة الهلالية، بين القرنين الحادي عشر والرابع عشر) ، ( سيف بن ذي يزن، بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر) ، ( الظاهر بيبرس، القرن التاسع عشر).

وثانيهما، السيرة الذاتية وهي " قصة ارتدادية نثرية يروي فيها شخص واقعي وجوده الخاص، مركزا حديثه في حياته الفردية وبوجه خاص في تاريخ شخصيته " 199.

وثالثهما السيرة الموضوعية، وهي " تلك التراجم المستفيضة التي تؤلف كتبا قائمة بذاتها معروفة المؤلف، وتعنى بأعلام معروفين على نطاق واسع. وتفصل في حياتهم، وأعمالهم وأثارهم، وتهتم بالموقع الاعتباري لهم على المستويات التاريخية والفكرية، والأدبية والسياسية، وتقدمها بوصفها أنموذجا يحتذى في عصرها، شأن سيرة عمر بن الخطاب لابن

الجوزي، وسيرة صلاح الدين الأيوبي لابن شداد... " 200.

### ج\_ المقامة:

#### - من الخبر إلى المقامة:

يعد الخبر من أبسط التشكلات السردية في النثر العربي القديم لما يتميز به من "وحدة الحدث، ضيق الزمان (غياب المؤشرات الدالة على التحول الزمني)، وحدة الفضاء(غياب ملامح محددة لطبيعة الفضاء)، قلة الشخصيات، هيمنة الخطاب المسرود " 201. وقد زخر التراث الأدبي بسيل من كتب الأخبار لعل أبرزها ما أورده " أحمد بن يوسف الكاتب في كتابه المكافأة مجموعة كبيرة من الأخبار، أسند بعضها إلى رواة معاصرين له ، وتخلى في بعضها عن الإسناد(...). وقسم الأخبار تبعاً للموضوعات التي أولاهها عناية وهي أخبار المكافأة على الأعمال الحسنة، وأخرى في المكافأة على الأعمال القبيحة، وثالثة في حسن العقبى " 202.

كما ألف القاضي التنوخي " مجموعة كبيرة من الأخبار أودعها كتابين، أولهما (نشوار المحاضرة، وأخبار المذاكرة) في أحد عشر جزءاً، وثانيهما (الفرج بعد الشدة) في ثلاثة أجزاء " 203.

إن الخبر بهذا المفهوم يعد تمهيدا لميلاد نوع نثري ظهر خلال القرن الرابع هو المقامات.

#### تداخل المقامة مع الأجناس الأدبية:

يعرف ابن منظور المقامة بقوله: " المقامة بالفتح: المجلس والجماعة من الناس "، 204 و" كلمة مقامة تطلق على المجالس التي يستقبل فيها الخلفاء الأمويون والعباسيون رجال التقوى للاستماع إليهم "، 205 وتحمل المعنى نفسه عند بديع الزمان الهمذاني، إذ " قال في

198 - مر، نفسه، ص 263.

199 - مر، السابق ، ص 260.

200 - مر، نفسه، ص 182.

201 - سعيد جبار، التوالد السردية، قراءة في بعض أنساق النص التراثي، دار جنر للنشر، الرباط، ط1، 2006، ص 27.

202 - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 225.

203 - مر، نفسه، ص 225.

204 - ابن منظور، لسان العرب، مجلد 12، ص 224.

المقامة الوغلية: قال: غريب قد طرأ لا أعرف شخصه فاصبر عليه آخر مقامته لعله ينبئ بعلامته "206". و يعرفها أهل النقد بأنها " قصص قصيرة يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية، أو خطرة وجدانية أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون، وقصص المقامة خيالي متنوع الأغراض، ومبني على الكدية، يصور المجتمع بسخر ونقد، وبطل المقامة متلون الشخصية، متبدل الملامح، صاحب خبث ودهاء، يتولى عنه الحديث راوية خيالي مهمته فضح أسراره "207، أما من الناحية الشكلية فهي تحفل بالأسجاع، وتكثر فيها الاستعارات.

فإذا كان الخبر يتسم بوحدة الحدث، فإن المقامة تتسم بتعدد الأحداث وتوسيعها وتفصيلها، وبالتالي يتسع الزمن وتتعدد الأفضية، وتتنوع الشخصيات.

### المقامة والشعر:

إن صلة المقامات بالشعر، تتحدّد في إيراد أبيات شعرية في متن المقامة، فمقامات "بديع الزمان الهمذاني" مثلاً تتميز بـ " الإكثار من الشعر بدرجة كبيرة، إما مقتبسا وإما من إنشاء البديع نفسه، وليست هناك مقامة تخلو من أبيات تقل عن خمسة في المتوسط "208. ومن أمثلة ذلك ما أنهى به المقامة الحمداية:

ساخف زمانك هذا      إن الزمان سخيف  
دع الحمية نسيا      وعش بخير وريف  
وقل لعبدك هذا      يجيننا برغيف<sup>209</sup>

### المقامة ونصوص من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف:

يوظف صاحب المقامة القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف في مقامته، ومثال ذلك قول بديع الزمان الهمذاني:

حتى إذا جرت بلاد العدى      إلى حمى الدين نفضت الوجيب  
فقلت إذ لاح شعار الهدى      " نصر من الله وفتح قريب"  
وكقوله: " أثارني ورفقة وليمة فأجبت إليها بالحديث المأثور عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، لو دعيت إلى كراع لأجبت ولو أهدى إليّ ذراع لقبلت "210.

### المقامة والأمثال:

تتداخل الأمثال في المقامات، فالهمذاني " يعمد إلى الأمثال إما مقتبسة وإما مبتكرة، ويأتي بها متلاحقة متتالية، فهو في المقامة الجاحظية حين يعمد إلى نقد الجاحظ يقول: يا قوم لكلّ عمل رجال ولكل مقام مقال ولكل دار سكان ولكل زمان جاحظ "211.

### المقامة والقصة:

يرى بعض الباحثين أن معالم القصة وجدت في المقامة، فهي في بعض مقامات بديع الزمان الهمذاني " واضحة القسّمات ناجحة البناء كاملة الأركان "212، لأنها توفرت على

205 - مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني، راند القصة العربية والمقالة الصحفية، مع دراسة لحركة الأدب العربي في العراق العجمي وما وراء النهر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2003، ص292.

206 - مر، نفسه، ص 293.

207 - عمر عروة، النثر الفني القديم، أبرز فنونه وأعلامه، ص 109.

208 - مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني راند القصة العربية والمقالة الصحفية، ص 348.

209 - مر، السابق، ص 348.

210 - مر، نفسه، ص349.

211 - مر، نفسه، ص 350.

"العقدة والعرض وعنصر الحركة والمفاجأة والوقائع المثيرة والتفاصيل الدقيقة، وتسجيل ألوان من الحياة الاجتماعية"،<sup>213</sup> وثمة " مقامات ليست مجرد قصة عادية بل هي من القصص الرفيعة مثل المقامات البغدادية والحلوانية والمضيرية والموصلية والخمرية والصيمرية والبشرية والأسدية"<sup>214</sup>.

### المبحث الثالث:

### 3\_ أطروحة الجنس الصافي:

تسعى نظرية الجنس الصافي إلى الإبقاء على الخصائص المميزة للجنس الأدبي، وإرساء قطيعته الكلية مع الأجناس الأدبية الأخرى، ويرجع مبدأ نقاء الجنس إلى أرسطو، ثم إلى المدرسة الكلاسيكية التي تعود جذورها إلى القرن الثالث عشر حتى بداية القرن التاسع عشر.

### 3-1- أطروحة الجنس الصافي عند أرسطو:

لقد حدد أرسطو الأجناس الأدبية في: المأساة والملهاة والملحمة، وكلها تقوم على مبدأ (المحاكاة للفعل الإنساني)، والتميز بينها يتم وفقاً لعناصر ثلاثة هي: موضوع المحاكاة، وسيلة المحاكاة، وطريقة المحاكاة.

أما موضوع المحاكاة فهو تمثيل أعمال الإنسان شعراً، والإنسان لدى أرسطو ذو درجات: أسمى من الإنسان العادي، وأدنى من الإنسان العادي ومساو للإنسان العادي، يتجسد في الأولى جنس المأساة والملحمة، وفي الثانية جنس الملهاة، أما الثالثة، أدب الوقائع وقد أهمل من طرف أرسطو<sup>215</sup>.

أما وسائل المحاكاة فتتمثل في الحركات والأقوال والأشعار، ثم طريقة المحاكاة أوصيغتها وتتجسد في المحاكاة عن طريق الحكي (السردي المحض)، أو المحاكاة عن طريق العرض المباشر (التمثيل الدرامي).

وبحسب رأي أرسطو فإن المأساة والملحمة في نموذجي سوفوكليس (كاتب دراما)، وهوميروس (كاتب ملاحم)، يتفقان في موضوع المحاكاة، وهو محاكاة الأشخاص الفضلاء، ولكنهما يختلفان في طريقة المحاكاة، فالأول يحاكي عن طريق الحكي، ويحاكي الآخر عن طريق العرض المباشر، ويتفق سوفوكليس مع أرسطوفانيس (وهو كاتب ملهاة) في طريقة المحاكاة (التمثيل الدرامي)، ويختلفان في موضوع المحاكاة، ذلك أن الدراما محاكاة لأشخاص فضلاء ونبلاء، بينما الملهاة تحاكي أشخاصاً أدنياء<sup>216</sup>.

وقد اعتبر أرسطو طريقة المحاكاة معياراً أساسياً للتمييز بين الأجناس الأدبية الكبرى، حيث يقول: " ثم إن الثالث لهذه الفروق هو الطريقة التي يمكن أن يحاكي بها كل. فقد تقع المحاكاة في الوسائط نفسها والأشخاص أنفسهم تارة بطريق القصص – إما بأن يتقمص

212 - مر، نفسه، ص 373.

213 - مر، نفسه، ص 375.

214 - مر، نفسه، ص 375.

215 - ينظر، محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط2010، ص 130-131.

216 - خيرى دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، 1960-1990، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 36-

الشاعر شخصا آخر كما يفعل هوميروس، وإما بأن يظل هو هو لا يتغير \_ وتارة بأن يعرض أشخاصه جميعا وهم يعملون وينشطون " 217.

إذن فقد وضع أرسطو أهم القواعد والمعايير التي تميز جنسا أدبيا عن الآخر، ويستنتج من هذه القواعد ما يلي :

1 \_ إن صفاء الجنس الأدبي ما هو إلا انعكاس للطبقية في المجتمع الإغريقي، الذي يتكون من نبلاء وشرفاء وعبيد، فإذا كانت التراجيديا والملحمة هما محاكاة لفعل جليل أو محاكاة للأخيار، وهو ما يمثل الطبقة النبيلة، والكوميديا محاكاة الأذنياء، وهو ما يمثل طبقة الأراذل والعبيد، فإنه لا ينبغي اختلاط هذه الطبقات، كما لا ينبغي أيضا اختلاط الأجناس الأدبية. وهذه الرؤية، كما يبدو تمثل وتجسد لحظة تاريخية وثقافية واحدة (العصر الإغريقي)، مما يجعلها تتعالى على حركة الزمان ، وتنحو إلى الثبات، وتقدم أساليب مضبوطة للكتابة الإبداعية لا ينبغي تجاوزها والخروج عنها.

2 \_ عرض أرسطو أهم المقولات التي يتألف منها الجنس الأدبي وهي: موضوع المحاكاة ووسائلها، وطرائقها، وتركيزه على طريقة المحاكاة أي " عنصر الذات المتكلمة، وهوية المتكلم، وموقعه من عالمه وجمهوره، يبدو معيارا نظريا صالحا وثابتا، بمعنى أنه شيء يختص بموقع الكلام في اللغة الإنسانية عموما (...). ويبدو التصنيف الناتج عنه لصيقا بالعقل الإنساني في أكثر صورته ثباتا وتجويدا " 218. إن الاعتماد على هذا الأساس يخلق أجناسا أدبية محددة، ذكرها أرسطو في قوله: " أن يتقصد الشاعر شخصا آخر كما يفعل هوميروس، وإما أن يظل هو هو لا يتغير، وتارة بأن يعرض أشخاصه جميعا وهم يعملون وينشطون " 219. في الحالة الأولى يتجسد جنس الملحمة، وفي الحالة الثانية قصائد التمجيد التي يؤديها الشاعر نفسه، وفي الثالثة جنسا الملهاة والمأساة.

ويبدو أن هذا التصنيف قد سبق إليه أفلاطون حين تحدث عن السردى الخالص (قصائد يؤديها الشاعر بنفسه)، والمحاكاة أو العرض ( تؤدي بأصوات الشخصيات)، والمشارك (يتداخل صوت الشاعر مع أقوال الشخصيات).

إن التركيز على صيغة/ طريقة المحاكاة في تصنيف الأجناس الأدبية، وإهمال موضوع ووسيلة المحاكاة، جعلت من الجنس الأدبي ينسم بالثبات والمثالية التي تعلق به على الزمان وحركته.

### 3-2- أطروحة الجنس الصافي في النقد الكلاسيكي:

استمرت أطروحة الجنس الصافي عند نقاد الأدب الكلاسيكي. والملاحظ أن المدرسة الكلاسيكية بصفة عامة تدعو إلى المحاكاة، والمحاكاة هنا لا تعني المحاكاة التي دعا إليها أرسطو وهي تلك " الصلة بين الفن بعمامة وبين الطبيعة " 220، ولكنها محاكاة اللاتنيين للأقدمين من اليونان واللاتين في آثارهم الأدبية.

وقد اشترط في هذه المحاكاة قواعد تمثلت في أنه يجب أن تكون المحاكاة للشعراء والكتاب القدماء، وضرورة توفر الموهبة والاستعداد الفطري للمحاكاة، لأن المحاكاة ليست مجرد تقليد أعمى لما هو قديم، بل يجب على الأديب أن يتوفر على الأصالة التي تميز أدبه

217 - أرسطو، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص 34.

218 - خيرى دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 38.

219 - أرسطو، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص 34.

220 - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003، ص 24.

عن غيره، ومن ثم فالمحاكاة لا تختص بالشكل فقط، بل تتعداه إلى جوهر العمل الأدبي، كما على الأديب الذي يريد أن يحاكي أن يختار وينتقي ما يحاكيه من نصوص، لأن الأدب فيه الجيد وفيه الرديء أيضا.

أما من حيث التنظير النقدي الكلاسيكي، فقد " ظهرت منذ ذلك الوقت، مؤلفات ذات طبيعة متنوعة اتخذت حذو أرسطو، لكن هذا النوع من الدراسات، لم يحقق تقاليده الخاصة إلا ابتداء من عصر النهضة، حيث تتابعت الكتابات حول قواعد التراجيديا والكوميديا والملحمة والرواية، ومختلف الأجناس الغنائية، وارتبط ازدهار هذا الخطاب، بكل تأكيد ببنيات إبديولوجية سائدة، وبالفكرة المتبناة عن الجنس الأدبي في ذلك العصر، أعني كونه قاعدة محددة لا ينبغي خرقها"<sup>221</sup>.

يعني هذا أن هناك دعوة بارزة للتقيد بالقواعد والنظم الكتابية الإغريقية كما حددها أرسطو، من ذلك مثلا أن " بتراكم الشاعر الذي عاش في القرن الرابع عشر (...) اشتهر بالدعوة إلى إحياء التراث والدراسة والتنقيب في آداب الأقدمين (اليونان واللاتين) " <sup>222</sup>، وبعد انتقال مركز النشاط الكلاسيكي من إيطاليا إلى فرنسا خلال القرن السادس عشر، برزت مدارس ظلت محافظة على النهج الكلاسيكي، منها رونسار وجماعة الثريا la pleade " غير أن هذه المجموعة الشابّة المتحمسة لم تأت بكشف نقدي جديد ولا بتغيير منهجي مفاجئ يحدث تحولا جذريا في الشعر "<sup>223</sup>.

في النصف الثاني من القرن السابع عشر - ويمثل العصر الذهبي للكلاسيكية - ظهر في النقد بوالو، " وقد عرض بوالو سنة 1674 في قصيدته المطولة (الفن الشعر L'art poétique) أهم المعتقدات الأدبية لهذا العصر وفي مقدمتها:  
أ - مراعاة صارمة لمبدأ الوحدات الثلاث، لأنه وحده القادر على خلق الإيهام بالواقع.  
ب - الاهتمام بالشكل والأناقة والصلق " ظاهريا على الأقل"<sup>224</sup>.

لقد عرض (بوالو) في كتابه هذا مختلف الأنواع الشعرية: المأساة والكوميديا وناقشها مناقشة شعرية، ثم تعرض " 1 - للقصيدة الريفية 2 - القصيدة الغنائية 3 - السونيت 4 - القصيدة الهجائية 5 - البالاد 6 - الروندو، قصيدة عاطفية ذات أدوار 7 - الأهجية 8 - الفودفيل، أغنية خفيفة يسود فيها الهجاء، ويهاجم المؤلف فيها عيوب زمانه "<sup>225</sup>.  
لقد أمعن (بوالو) في تقديس القدماء بحجة أنهم كانوا أقرب منا إلى الطبيعة، فكان نتاج ذلك أن صمدت مؤلفاتهم أمام كل المتغيرات الاجتماعية والسياسية... وبالتالي وجب تقليدهم في آدابهم وفي مناهجهم، لأن ذلك سيضمن أيضا بقاء آدابنا ومؤلفاتنا. ويعيننا هنا الحديث عن الفصل بين الأجناس والأنواع الأدبية. ونلاحظ في التقسيم المذكور أعلاه ما يؤيد هذه النظرة.

ومن بين الكتب النقدية الكلاسيكية التي عالجت مسألة الأجناس الأدبية وانتهجت نهج (فن الشعر لأرسطو) " كتاب (روبرتلو) الذي نشر عام 1548، وعنوانه ( شرح كتاب أرسطو في فن الشعر...) ثم كتاب (ميترنو) (فن الشعر)، ثم شرح (سكالوجر)

221 - جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي، مكتبة المثقف، ط2011، ص 23.

222 - عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 11.

223 - مر، السابق، ص 13.

224 - حسام الخطيب، جوانب من الأدب والنقد في الغرب، منشورات جامعة دمشق، 1994، ص 124.

225 - عز الدين المناصرة، علم التناسل المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ص 51.



و(كاستلفترو) ، وفي هذه الكتب جميعا وضحت المبادئ الأولى، وبخاصة قواعد المأساة والملهاة في ضوء محاكاة الأقدمين " 226.

وعلى العموم فإن الكلاسيكية سارت على مبدأ فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض، وبرز هذا الفصل خاصة بين التراجيديا/ المأساة والكوميديا/ الملهاة، " وكان النوعان منفصلين أحدهما عن الآخر، فلا تتخلل المأساة مناظر فكاهية، ولا تتخلل الكوميديا مناظر مأساوية، وجارى الكلاسيكيون الرومان واليونان القدماء في هذا التقسيم بل اتخذوه مبدأ كاملا لا يصح التهاون فيه " 227.

ومن أبرز التراجيديات في الأدب الكلاسيكي تراجيديات ( راسين وكورني)، وقد اتجه كورني أولا إلى الكوميديا، حين كتب أول ملاحيه (ميليت melite) سنة 1635، وكتب سنة 1636 ( السيد le cid ) 228، وتعدّ هذه الأخيرة من أبرز تراجيدياته، فقد حرص (كورني) على عدم إدخال المشاهد الفكاهية إلى تراجيدياته لأن ذلك سـ " يؤدي إلى إضعاف الأثر النوعي الذي يريد المؤلف أن يحدثه في جمهوره بمسرحيته " 229 وكان نتاج هذا الموقف الفني أنه تقيد بالوحدات الثلاث (وحدة الزمان والمكان والحدث) في مسرحيته (السيد)، ووظف لغة خطابية فخمة ، واستمد موضوعه من الأساطير اليونانية والتاريخ القديم، كما طغى الفكر والمنطق على العواطف، فلم يترك مجالاً للمصادفة في سير الأحداث. أما الكوميديا التي ظهرت خاصة عند (موليير) " فلا تتخللها أيضا مشاهد محزنة، ولكننا نلاحظ أنه يبتدئ بعض مسرحياته الكوميديّة أو يختمها بمشهد أو خاتمة جادة ومفرجة أحيانا " 230. ويرجع ذلك - كما يرى محمد مندور - إلى سببين: أولهما أن مبدأ فصل الأجناس مستمد من ( فن الشعر لأرسطو)، الذي وصلنا منه مبادئ التراجيديا كاملة، أما الكوميديا فقد ضاع معظمها، فاصطبغت بمبادئ الأولى، ومن ثم فقد تحرى الكتاب الحفاظ على الأولى واستسهلوا الثانية.

وثانيهما أن التراجيديا بأحداثها المفجعة ونهاياتها المأساوية لا تدع مجالاً للفكاهة أو الضحك، أما الكوميديا فابتدأها أو انتهأها بمشاهد محزنة قد يبطن شيئا من الفكاهة، فشر البلية ما يضحك 231.

مثل أي طرح نقدي لاقت مقولة الجنس الصافي عدة انتقادات، أولها أنها أبقّت " على المتلقي كمستهلك سلبي قصد توجيهه كما تشاء لأنها لا تهدف إلى تغيير حاسة التلقي وتطويرها وتدريبها لتقبل أي تغيير جزئي أو كلي، فذلك لا ينسجم بطبيعة الحال مع مقولات الوضوح والثبات المطلق، والمعقولية التي تقوم عليها تلك النظرية، ومن هذا المنطلق يظل العقد المبرم بين الكاتب والقارئ مقدسا عندها، ولا يجوز الطعن فيه " 232.

226 - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 298.

227 - محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003، ص 31.

228 - Corneille, Le cid,,Classiques illustres vaubourdolle, Librairie Hachette, p 3.

229 - محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، ص 31.

230 - مر، نفسه، ص 31.

231 - ينظر، مر، نفسه، ص 32-33.

232 - رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 19-20.

وثانيها أن هذه المقولة تمثل لحظة تاريخية وثقافية واحدة مما يجعلها كما قلنا سابقا تتعالى على حركة الزمان، وتتحو إلى الثبات، وتقدم أساليب مضبوطة للكتابة الإبداعية لا ينبغي تجاوزها والخروج عنها .

#### المبحث الرابع:

#### 4\_ أطروحة التهجين الجنسي:

نقصد بالتهجين الجنسي أو الأنواع الهجينة - وهو مصطلح (توماس كنت) - الذي عرفه بقوله: إنه " أنواع مركبة تجمع بداخلها بين تقاليد أكثر من نوع بسيط أو صاف، والمصطلح مأخوذ - كما هو واضح - من التصنيف في عالم النبات والحيوان " <sup>233</sup>.

لقد أفرز التشدد الكلاسيكي في الحفاظ على نقاء الجنس الأدبي ردود فعل تتناقض مع هذا المبدأ، فصار خرق هذه الحدود بين الأجناس الأدبية والتداخل الحاصل بينها، أهم ما يسم المذهب الرومانسي في بدايات القرن التاسع عشر. يقول ( فنسنت vincent ) معلقا على القواعد النقدية الصارمة التي وضعها (بولو): " ينبغي أن نعلم أن هذه الأنواع الأدبية ليست أشكالاً منفصلة ولا هياكل مغلقة قد فصل بعضها عن البعض الآخر بواسطة حواجز منيعة، كما تراءى ذلك لبولو وفولتير بصفة خاصة، بل هي على العكس من ذلك أشكال مرنة تتقارب وتتداخل في نقط عديدة " <sup>234</sup>. وبالرجوع " إلى الرومنطيين الألمان، وإلى فريديريك شليغل بشكل خاص، عثرنا في كتاباته إلى جانب التأكيدات الكروسية (كل قصيدة جنس بذاتها) " <sup>235</sup>.

إن علة التداخل بين الأجناس الأدبية، يعود أساسا إلى التحول الاجتماعي والثقافي في أوروبا، فالأجناس الأدبية القديمة فقدت موضوعاتها (الأبطال النبلاء)، حين تحولت المجتمعات الأوروبية من مجتمعات إقطاعية إلى مجتمعات ذات علاقات جديدة (ظهور طبقة جديدة هي الطبقة البرجوازية) في القرن الثامن عشر، بعد الثورة الفرنسية الكبرى سنة 1789، مما أدى إلى ظهور أفكار جديدة، فظهر في هذه المرحلة ما يعرف بـ (الدراما البرجوازية)، وهذا الجنس الأدبي يمثل الطبقة الوسطى من المجتمع <sup>236</sup>.

فنحن هنا نتحدث عن بداية خروج الدراما من حيزها الضيق، وقواعدها المحددة (محاكاة فعل جليل أو محاكاة للأخيار) إلى دراما أو " مأساة برجوازية لغتها نثرية وموضوعها الحياة اليومية العائلية والمالية والمهنية " <sup>237</sup> للناس.

والدراما البرجوازية تتسم بخصائص إذ " تأخذ موضوعها من الواقع لا من التاريخ، وتصور المواقف والملابسات من خلال شخصيات عادية من الطبقة الوسطى، وتختلط فيها عناصر المأساة بالملهاة " <sup>238</sup>.

<sup>233</sup> - تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ص 232.

<sup>234</sup> - م. لابي فنسنت، نظرية الأنواع الأدبية، ص 48.

<sup>235</sup> - تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص 24.

<sup>236</sup> -- ينظر، رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 21. وينظر أيضا، محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية

للدراما، ص 39- 40 -41..

<sup>237</sup> - رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 21.

<sup>238</sup> - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 545.

كما ظهر في هذه المرحلة ما يعرف بـ " الكوميديا الدامعة "، وهي " المسرحية التي لا تنهمر منها الدموع ولا تنتشق الأفواه ضحكا صاخبا، بل يشعر الإنسان إزاءها بشيء من التأسي أو الابتسام ، فلا هي تراجيديا ولا هي كوميديا، بل فن وسط بين الطرفين " <sup>239</sup>.

برغم هذا التجديد في بعض الأجناس الأدبية ، وتشكل أجناس أدبية جديدة، ووضع معايير نقدية جديدة لها أعتقتها من أسر الشعرية اليونانية، إلا أن الذائقة العامة ( الجمهور البرجوازي) ما يزال يتذوق هذا الأدب اليوناني لا أدلّ على ذلك مما قاله (مندور) عن الكوميديا الدامعة: " ولكننا نلاحظ أن هذا الفن لم يستطع البقاء والاستقرار في تاريخ الآداب لأنه جاء فنا فاترا لا يجذب جماهير المشاهدين لضعف قدرته على الإثارة " <sup>240</sup>. بمعنى أن هذه الأجناس الأدبية الجديدة لم تستطع أن تحقق الإثارة الفنية التي استطاعت أن تثيرها الأجناس الأدبية النمطية، ومن ثم بقيت الذاكرة الذوقية مشدودة إلى ما يحقق هذه الإثارة في المأساة التي تبكي بكاء مؤلما، أو الملهاة التي قد تصل إلى حد الإضحك ملء الأضدق.

إذن لم تستطع حركة النقد أن تهَيء المتلقي لتقبل أجناس أدبية جديدة من رحم أجناس قديمة إلى غاية " الثلث الأول من القرن التاسع عشر " <sup>241</sup>، حيث ظهر جنس أدبي جديد يمزج ويوحد بين جنسين أدبيين عرف بـ ( الميلودراما) أو ( الدراما الشعبية)، وهي تستمد موضوعاتها من التاريخ " وتمزج بين المأساوي والمضحك ، فإذا تأزمت الانفعالات المأساوية هذاً منهن ظهور بعض العناصر الساذجة كالفلاح أو الوصيف أو المضحك، بما يلقونه من النكات المضحكة ، وكان حل العقدة مفرحا دوما حين ينجو الأشخاص الطيبون ويعاقب الخونة " <sup>242</sup>.

ثم نشأت ( الدراما الرومانسية) ، بتأثير من المسرح الشكسبيرى، فقد جمع شكسبير (1564- 1616) ( القرن السابع عشر)، الكوميديا إلى المأساة، فهو في مسرحية (روميو وجولييت) مثلا حوالي سنة 1594، يستخدم " شخصيتين المربية وصديق (روميو) (الفوار موكوثيو) استخداما مبكرا وماهرا للمشهد الكوميدي الذي يرمي إلى تخفيف توتر الجو " <sup>243</sup>.

إن تسلل الكوميديا إلى المأساة عند شكسبير ليس " سوى مركب واحد من مركبات تأثير الكوميديا في المأساة، دون أن يكون هذا المركب هو الأهم " <sup>244</sup>. ذلك لأن الحفاظ على القواعد الكلاسيكية في الكتابة الأدبية، أهم ما يسم إبداعات الكتاب في القرن السابع عشر. وقد استطاع شكسبير بحسه المرهف وعبقريته الفذة أن يمرق من أسر هذه القيود في كتابة المأساة أو الملهاة، إذ لم ينقيد بوحده الزمان والمكان، واهتم بوحدة الحدث أو العمل.

إن هذا الخروج عن بعض قيود الكلاسيكية، حفل به النقد والأدب في بداية القرن التاسع عشر، بعد ترجمة العديد من المسرحيات الرومانسية وعرضها في المسارح. وتتسم الدراما الرومانسية بخصائص عدّة أهمها " أنها جمعت بين عنصري الدرامي والذاتي، وبين

239 - محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، ص 43.

240 - مر، نفسه، ص 43.

241 - رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 21.

242 - عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 66.

243 - مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية، تر:صياح الجهم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002، القسم الثاني، ص

198.

244 - مر، نفسه، 198.

المسرح والشعر، ومعظم كتابها شعراء (...) وبرزت فيها الغنائية الشاعرية " 245، ولقد نظر للدراما الرومانسية في الأدب الفرنسي " فكتور هوجو في مقدمة مسرحيته (كرومويل)، وفي هذه المقدمة يتخذ هوجو (شكسبير) قدوة له في هذه الدراما التي يختلط فيها الجد بالسخرية، ويتجاوز ما هو أدنى وما هو أسمى، ويتعاقب الضحك والبكاء، وتمحي حدود المأساة والملهاة في مفهومها القديم، لتؤلف كلاما متسقا يحاكي الحياة ويتخذ مادته منها " 246.

لقد مهدت هذه الأجناس الجديدة من مثل الكوميديا الدامعة، والدراما البرجوازية، والميلودراما، والدراما الرومانسية لموت المأساة بمفهومها الأرسطي القديم، فالجمع بين جنسين مختلفين مأساة / ملهاة، وعدم التقيد بالوحدات الثلاث، وبخاصة وحدتي الزمان والمكان، واستيقاظ موضوعات الأحداث من الواقع المعيش لا من التاريخ أو الأساطير أو تمجيد الآلهة، واللجوء إلى الذات بعواطفها وأحاسيسها القوية، كلها عوامل ساهمت في انتهاء المأساة القديمة، " فمن المؤكد، وتجاه أي ناحية درنا، أننا منساقون للاعتقاد بأن كلمة (دراما) قد اختفت اليوم، بشكل شبه تام من المعجم المسرحي، والسبب الرئيسي هو أنها لم تعد ضرورية لأحد " 247.

إن الملاحظة الأولى حول عملية تجنيس الأدب في المرحلة الرومانسية هي الدعوة إلى وحدة الأجناس الأدبية، وخاصة جنسي الدراما والملهاة، تجلى ذلك في (الكوميديا الدامعة)، وفي (الدراما الرومانسية) حيث أمحت الحدود بينهما - كما سبق شرح ذلك - أما عملية الاختلاط والتهجين بين الأجناس فلم تظهر إلا في فترة لاحقة (خاصة عند باختين).

أما الملاحظة الثانية، فهي أن دعوة الرومانسية إلى زحزحة وخلخلة تقاليد وحدود التجنيس الأدبي الصارمة لم تمنع من احتفاظها ب " الكتابة الأنواعية، فقد ظلت تحتفظ بمفاهيم (الرواية) و(الدراما) و(الشعر) حسب تفسيرها طبعاً، وظل لامتريين شاعرا كما ظل هيجو روائياً، فالدعوة الرومانسية هي أساساً دعوة لإلغاء أنواع قصد تأسيس أخرى جديدة، كما تتضمن اعترافاً بوجود حدود بين الأنواع " 248.

لقد استمر البحث في الأجناس الأدبية في نطاق نظريات أدبية قام أصحابها بتأسيس نظري للجنس الأدبي، فطرحوا أسئلة من قبيل: كيف يتشكل الجنس الأدبي؟ وهل عدد الأجناس الأدبية محدود أم هو لا نهائي؟. وهل مناقشة الجنس الأدبي تقتضي الاطلاع على جميع الآثار التي تتصل به؟.

يجيب تودوروف عن السؤال الأول بقوله: " فمن أين تأتي الأجناس؟ لابد أن نقول، ببساطة تامة، من أجناس أخرى، فالجنس الجديد على الدوام تحوّل لجنس قديم أو لعدة أجناس قديمة (...) كمثل الكوميديا الدامعة وهي توفق بين ملامح الكوميديا والتراجيديا من القرن السابق " 249.

فتدوروف يقرّ هنا بضرورة وجود جنس أدبي سابق، والذي على أساسه يتشكل جنس أدبي جديد، وهو هنا ينتقد القائلين بمقولة نفي حضور الجنس الأدبي مثل (موريس بلانشو) الذي دعا إلى تعويضه بمصطلح آخر هو الأثر الأدبي.

245 - عيد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 68.

246 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 545.

247 - إقس ستلني، الأجناس الأدبية، ص 55.

248 - رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 23-24.

249 - تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ص 24-25.

ويجيب تدوروف أيضا عن السؤال الثاني بقوله: " في مرحلة أولى نحصي من الآثار التي تتلاقى فيها الخصائص موضوع الدرس، فتكون هي الأعمال الممثلة للتراجيديا الكلاسيكية في فرنسا "250. بمعنى أن الترابط المتسلسل لخصائص محددة في آثار عدة هو الذي يفتح أمام الناقد المجال لتصنيف تلك النصوص في جنس أدبي موحد. أما عن السؤال الثالث فقد قدم " توماشفسكي (...) حلا صحيحا نسبيا بقوله: تتوزع الآثار إلى أقسام واسعة، وهذه بدورها تتفرع إلى صيغ وأنواع "251.

لقد شهد القرن العشرون ميلاد نظريات أجناسية حاولت تطير العملية الإبداعية، وقد دعت في أغلبها إلى خلخلة وتفكيك الحدود بين الأجناس الأدبية، مما ولد مصطلحا جديدا هو " تهجين الجنس الأدبي " على شاكلة التهجين في عوالم الكائنات الأخرى وأولى هذه النظريات :

#### 4-1- النظرية الجمالية :

تنطلق النظرية الجمالية من الأسس الفلسفية التي وضعها الفيلسوف الألماني هيغل (1770- 1831)، وقبله كانط (1724-1804)، فالجمال عند كانط " لا يتمثل سوى في الشكل المحض، ويتجلى الجمال المحض -عنده- في الأشكال التي يختفي منها كل مضمون، كالنفوش والزخارف والزينة في شكل الأوراق "252.

وكانت فلسفة هيغل امتدادا لفلسفة كانط المثالية، ثم أضاف إليها وطورها، فالأجناس الأدبية تدرس وفقا لهذه النظرية و" بالاستعانة بمفاهيم التناسب والتشاكل والهارمونيا الإيقاعية والنغمية، والاعتماد أيضا على الذوق والتأثر الانطباعي إلى حد يصبح فيه الجنس الأدبي بقواعده ومبادئه التنظيمية سرا من أسرار جمالية النص الأدبي أو الخطاب الإبداعي "253.

اهتم هيغل بدراسة جنسي الرواية والملحمة، ويرى وجود قرابة قوية بينهما، فالملحمة عنده تجسد تلاحم الذات والموضوع في أرقى تجلياتها، ذلك لأنها كانت تنظم شعرا في العصر اليوناني، وكانت غايتها خلق السعادة لدى الإنسان، أما الرواية التي تكتب نثرا، فهي تجسيد لتشتطي الذات وانفصالها عن الواقع، ومن ثم وجود حالة الشقاء التي يعيشها الإنسان... وفي رأي هيغل أن الإنسان عليه استعادة هذه السعادة، فالرواية عنده هي في الحقيقة نشدان لهذه الوحدة المفقودة، لذا فهي عنده ملحمة برجوازية254.

وتأتي ثورة النظرية الجمالية على الأجناس الأدبية على يد (بندتو كروتشه) (-1866 1952) في كتابه الموسوم ب (علم الجمال) 1902. فهو " يذكر (كروتشه) الفرق بين الشعر الغنائي، وشعر المسرحيات والملاحم في تقويم العمل الأدبي (...) ولكنه يرى أن الملحمة والتمثيلية يجب أن نقرأ كليهما كأنهما مجموعة من نصوص غنائية مصوغة في بنية فنية

250 - تدوروف، الأجناس الأدبية، تع: فيصل سعد، مجلة الحياة الثقافية، السنة 1997، مجلد2، عدد88، ص 88.

251 - جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، ص 12.

252 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص287.

253 - جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، ص50.

254 - ينظر، مر، نفسه، ص 50-51.

خاصة " 255، فهو يدعو إلى وحدة العمل الفني، وحجته في ذلك أن " كل أثر فني حق كان تجاوزا لقوانين جنس ما " 256،

ولذلك فهو " ينكر الفروق بين الأجناس الأدبية (...) وقد أراد كروتشه أن يحرر العمل الفني من القيود التي قد تعوقه، فقرر أن العمل الفني فردي، مصدره قوة الحدس التعبيري الذي هو قوة فكرية، والعمل الفني خلق حر غير مقيد بقوانين خاصة، وليس محاكاة للأشياء الخارجية، وفلسفة كروتشه المثالية التعبيرية رد فعل للمعايير العامة الكلاسيكية، وتخفيف من غلواء المولعين بالقواعد والقيود الفنية " 257.

فالنظرية الجمالية، تقوم على مفهوم جمالية الخلق الإبداعي الذي لا يتقيد بحدود لأن مصدره الحدس، والحدس هو قوة انفعالية غير مضبوطة بقوانين أو معايير.

#### 4-2- النظرية التطورية:

كان مؤسس هذه النظرية وهو (فرديناند برونتيير)، متأثرا بالنظرية التطورية لتشارلز داروين في كتابه (أصل الأنواع)، الذي بنى نظرية التطور وفق منهج علمي تجريبي، يقوم على وضع الفرضية ثم ملاحظتها ثم تجربتها ليصل إلى نتيجة نظرية يقوم بها كيفية تكوّن الكائنات الحية، يقول عن سلا لة (نوع) الخيل مثلا: " فإذا ما رجعت إلى آلاف عديدة من الأجيال مرّت على تاريخ العضويات، وعندما رأيت حيوانا مخطّطا كحمار الزرد، على اختلاف كبير بينهما في التكوين، كما يغلب أن تكون الحال، فذلك الحيوان هو الأصل العام الذي تسلسلت عنه أنسال الخيل المؤلفة، والحмир، وحمار الوحش التبتّي، والكواجة، وحمار الزرد بصرف النظر عما إذا كان تسلسلها قد حدث في عصورها الأخيرة من أصل واحد أو أصول وحشية أكثر من ذلك عدا " 258.

لقد قام برونتيير بتطبيق مبدأ النظرية التطورية البيولوجية على الأنواع الأدبية، فكما أن النوع/ الكائن الحي ينمو ويتطور ويموت كذلك النوع الأدبي يمر بهذه المراحل الثلاث و" وفق ذلك يجري تحول الأنواع إلى أنواع أعلى وأكثر تمايزا " 259.

إن تطور الأجناس الأدبية وتمايزها، وظهور أجناس أخرى على أنقاضها، لا نجده في عالم الأحياء، ولكنه موجود في عالم الأدب، ويعطي برونتيير مثلا على ذلك " المأساة الهزلية التي ظهرت في القرن السابع عشر، ليست سوى تردد الدراما بين الرواية والمأساة، وهذا يعني التخلي جزئيا عن مبدأ التطور، وتوظيف مبدأ التفاعل الذي بفضلها يمكن لجنس سردي أن يتفاعل مع جنس درامي لكي تتحقق المأساة الهزلية " 260.

إن النظرية التطورية بهذا المعنى، حاولت هي الأخرى أن تخلخل مبدأ نقاء الجنس الأدبي وصفائه من خلال مقولة التفاعل بين الأجناس الأدبية وولادة أجناس على إثرها.

#### 4-3- الشكلانية الروسية:

لقد اهتم الشكلانيون الروس (1915-1930) (ايخنباوم\_ تينيانوف \_ جاكسون \_ ماكروفسكي \_ شكوفسكي ) بالأجناس الأدبية من خلال طرحهم لبعض القضايا النقدية

255 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 299.

256 - عز الدين المناصرة، علم التناس، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ص 52.

257 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 300-301.

258 - تشارلز داروين، أصل الأنواع، تر: اسماعيل مظهر، دار موقف للنشر، 1991، ص 1322.

259 - رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص 271.

260 - جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، ص 53.

المتعلقة بالتجنيس ، أبرزها: التمييز بين النثر والشعر، وفكرة (الأدبية)، إذ " أنكروا اختصاص الشعر دون النثر بمواضيع " <sup>261</sup> محددة، بمعنى اشتراك النثر والشعر في مواضيع واحدة. واقتروا بديلا مصطلحيا جديدا هو (الأثر الأدبي) وقد حدّد " بوصفه بنية معقدة ومتعددة الأبعاد، تحتويها وحدة الغاية الاستيطيقية " <sup>262</sup>، فالغاية الاستيطيقية / الجمالية هي التي يعول عليها في تصنيف الأثر الأدبي شعرا كان أو نثرا عن غيره من الخطابات غير الأدبية، واقتروا مصطلحا نقديا آخر هو الأدبية " بوصفها الخاصية الإستراتيجية التي تشكل الأثر الأدبي والتي يتشرب بها، وبوصفها مبدأ لإدماج دينامي " <sup>263</sup>. فأدبية الأثر هي ما يماهي بين الشعر والنثر.

يبدو من هذا الطرح إذن إلغاء الحدود الأجناسية بين الشعر والنثر من حيث الموضوع، ويبقى الجنس الأدبي يحتفظ بماهيته الشكلية من خلال مقولة أخرى عند الشكلايين الروس، وهي (المهيمن ) أو (المهيمنة) ف " المكوّن أو مجموع المكوّنات المهيمنة هو الذي يؤمن وحدة الأثر الأدبي، كما يؤمن قابلية إدراكها " <sup>264</sup>، بمعنى أن أي جنس أدبي إنما يدرك بغلبة سماته الأصلية فيه ، فالسرد هو السمة البارزة في القصة مثلا، والحوار في المسرحية، والإيقاع والوزن في الشعر...

#### 4-4- النظرية الأسلوبية:

تهتم هذه النظرية بدراسة الأجناس الأدبية أسلوبيا، من حيث تحولها وتنوعها، ويمثل هذه الرؤية النقدية (ميخائيل باختين) (1895-1975)، حين تتبع " الرواية البوليفونية أسلوبيا باستكشاف أجناسها التقليدية التي تتمثل في الحوارات السقراطية والهجائيات المينيبيية اللاتينية، والأدب الكرنفالي في العصر الوسيط وعصر النهضة " <sup>265</sup>.

وقد انطلق باختين من فكرة الحوارية dialogique، وخاصة (حوارية الكلمة)، و(حوارية الرواية) اللتين كانتا مدخلا هاما لهدم الحدود بين الأجناس في الرواية، وكان ذلك في دراسته لروايات دوستويفسكي ضمن عمله النقديين: (شعرية دوستويفسكي la poethique dostoievski) و(جمالية الرواية ونظريتها esthetique et theorie du roman)، وإن هذه " الحوارية (...) الأصل فيه يعود إلى الموسيقى التي تعكس قطعها تعددية الأصوات في تناغم وانسجام عميقين، ويرى باختين أن دوستويفسكي بتبنيه لهذا المفهوم الموسيقي ونقله إلى مجال النص الروائي يعدّ أعظم المجددين في الجانب الفني، إذ تحول خطابه الروائي إلى مساحة تتمظهر فيها الأفكار المتضاربة والأشكال الكتابية، والمواقف المتنوعة " <sup>266</sup>.

ويتجسد تضارب الأفكار في تعدد الأصوات الإديولوجية في روايات دوستويفسكي، دون تدخل السارد أو الراوي في هذه المواقف، فيعطيها حريتها المطلقة في إبداء رأيها، وتنتهي كلها إلى القناعات المبتغاة لديهم. وتنتقل آراء باختين هذه من فلسفته عن التعايش والاختلاط بين الشخصيات المختلفة.

261 - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 273.

262 - فكتور إيرليخ، الشكلائية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص51.

263 - مر، نفسه، ص51.

264 - مر، نفسه، ص 52.

265 - جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، ص 60-61.

266 - وائل بركات وآخرون، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، منشورات جامعة دمشق، 2005، ص 214.

أما عن الأشكال الكتابية عند باختين، فالرواية عنده ليست نوعاً أدبياً مغلقاً، بل يفتح على أجناس أدبية أخرى و" هذه الأجناس حين تدخل في الرواية تكسر وحدة أسلوبها، وتساهم في تجديد شكلها وبنائها العام، بل أكثر من ذلك فإن هذه الأجناس المتخللة قد تساعد على إقامة نمذجة للجنس الروائي وتحديد شكل معين لها: (رواية اعتراف- رواية مذكرات- رواية رسائل) " 267.

لقد انطلق باختين - بدءاً - من حوارية الكلمة للولوج إلى حوارية الرواية، وتعدد الأصوات، ثم إلى تداخل الأجناس الأدبية، إذ يرى أن الكلمة في النقد اللساني ذات بعد أحادي، فهي " لا تعرف إلا ذاتها (أي سياقها هي) وموضوعها وتعبيريتها المباشرة، ولغتها الواحدة والوحيدة " 268، ولكن الكلمة في حقيقتها (حية) تتفاعل وتتجاوز فيما بين المتكلم وبين طريقة استقبالها من المستمع بما يحمل من رؤى وإيديولوجية وطريقة تفكير وتعبير، تجعل منها- الكلمة - ذات بعد دلالي جديد ف " لا تستطيع الكلمة التفرد والتشكل أسلوبياً إلا في عملية التفاعل الحي مع هذا الوسط الخاص المتميز " 269، ويتسع مدلول هذه الحوارية إلى حوارية الأصوات - كما سبقت الإشارة - ثم إلى مستوى تداخل أجناس أدبية وغير أدبية في النص الروائي " وتلعب هذه الأجناس المتخللة دوراً تأثيثياً في بنية النص المركزي، كما تساهم في تنويع وتعدد لغاته وأساليبه وخطاباته " 270.

#### 4-5- النظرية البنيوية:

يمثل هذه النظرية ثلاثة أقطاب نقدية هم: تزفيتان تودوروف، رولان بارت وجيرار جينيت، وقد قدمت هذه النظرية إسهامات جادة لنظرية الأجناس الأدبية، وإنما تعنيها هذه الأسماء الثلاثة لعلاقتها بمسألة تهجين الجنس الأدبي.

#### أ- تزفيتان تودوروف:

يرى تودوروف أن الجنس الأدبي ليس وليد لحظة إلهام فردي من المبدع، وإنما يتفرّع إلى أجناس نظرية وأخرى تاريخية، والأجناس التاريخية هي التي " تعين وجود الأجناس انطلاقاً من النظر في فترة زمنية معينة " 271، أمّا الأجناس النظرية فهي ما نظّر له النقد الكلاسيكي القديم، حيث يقول: " نحن إزاء أنواع تاريخية، وأنواع نظرية، الأنواع التاريخية نتاج لملاحظة الظاهرة الأدبية، أمّا الأنواع النظرية فتستنتج من نظرية الأدب " 272. ويعني بملاحظة الظاهرة الأدبية، النظر وتتبع النصوص عبر التاريخ. أما الأنواع النظرية، فهي تلك التي قعد ونظّر لها التنظير الأدبي الغربي، فتكون بمعزل عن سياقها التاريخي، فهي بذلك مجردة تتأسس على استنتاجات وضعها المنظرون مثلما نجد في شعرية أرسطو.

وفي إطار حديثه عن خلخلة الأجناس الأدبية يعرض تودوروف عدّة آراء تمثلت أساساً في موقفه من الناقد (بندتو كروتشه) و(موريس بلانشو) الداعيين إلى رفض فكرة

267 - عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والأدب والعلوم الإنسانية، مكناس، 2007، ص 39.

268 - ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988، ص 29.

269 - مر، السابق، ص 29.

270 - عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص 39.

271 - تودوروف، الأجناس الأدبية، مجلة الحياة الثقافية، ص 87.

272 - تودوروف وآخرون، قصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ص 52.



الجنس الأدبي، وتصنيف النصوص والأعمال إلى أجناس وأعمال، يقول عن كروتشة :  
"من الممكن إذن ألا تكون هناك مشكلة في رفض فكرة النوع ، كما طلب بذلك كروتشة على  
سبيل المثال " 273، ثم يعقب بأن مثل هذا الرفض " سيتضمن التخلي عن اللغة " 274.

فالتخلي عن تصنيف الأجناس الأدبية وتقسيمها وتبويبها يعني التخلي عن اللغة عند  
تودوروف، فهو هنا يرفض هذا المبدأ ويعارضه.

وفي مؤلفه (مفهوم الأدب) يعرض لرأي موريس بلانشو، الذي دعا صراحة إلى  
نسف مقولة الجنس الأدبي وتعويضها بمقولة (الكتاب)، حيث يقول : " إنما الأهمية للكتاب  
وحده، على ما هو عليه بعيدا عن الأجناس وخارج حدود العناوين، من نثر وشعر ورواية  
وتوثيق " 275.

يرفض تودوروف رأي بلانشو استنادا على ما قاله سابقا من أن ليس ثمة عمل أدبي  
معزول عن سياقه التاريخي، فهو يرتبط بأعمال وآثار أدبية سابقة، إنه ليس وليد اللحظة  
الإبداعية الراهنة. ثم هو يدحض رأي بلانشو استنادا إلى أن هذا الأخير عقد " فصلا من  
كتاب المستقبل مخصصا للمذكرات الشخصية وآخر للكلام التنبؤي " 276، فهو نفسه قد وقع  
في تصنيف الأدب وتفريعه إلى أجناس .

ولكن مع ذلك فتدوروف يقر بالخرق الجزئي للأجناس الأدبية، فالجنس الأدبي مثل  
الكائن الحي ينمو ويتطور ويتغير مع الزمن، حيث يقول : " إن الخرق الجزئي للجنس أمر  
يكاد يكون مقبولا ، وإلا فقد الحد الأدنى من طرافته الضرورية(هذا الاقتضاء تغير كثيرا تبعا  
للعصور) مع أن هذا الخرق لا يصل إلى عمق النظام الأدبي " 277.

إذن فلا مجال إلى طمس هوية الجنس الأدبي عند تودوروف، وإن حدث اختراق أو خلخلة  
فهي خلخلة جزئية، ويمثل على ذلك بالتراجيديا التي لها نهاية سعيدة، مع أنها في الأصل  
تنتهي بموت البطل، وهذه الجزئية هي من خصائص الكوميديا. ويوضح تودوروف آلية  
تكوّن هذا الجنس المختلط بقوله: " إن فكرة الجنس الممتزج أو المختلط هي نتيجة تعارض  
نظامين من الأجناس، فالتمازج لا يحصل إلا إذا انحصرنا في حدود الجنس الأقدم " 278.

### ب\_ رولان بارت:

إذا كانت خلخلة واختراق الأجناس الأدبية عند تودوروف جزئية، فإنها عند رولان  
بارت اختراق كلي، بل أمحاء للحدود بينها، حيث يقول : " إن النص لا ينحصر في الأدب  
الجيد ، إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس، ما يحدده على  
العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة " 279، ويضرب مثلا على ذلك  
الكاتب (ج باتاي)، الذي لم تستطع التصنيفات المدرسية تجنيسه فغفلت عنه، يقول : " هل  
هذا الكاتب قصاص أم شاعر أم كاتب مقالة؟ هل هو رجل اقتصاد أم فيلسوف أم متصوّف؟.

273 - مر، نفسه ، ص43.

274 - مر، السابق، ص 43.

275 - تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ص 22.

276 - مر، نفسه، ص 23.

277 - تودوروف، الأجناس الأدبية، مجلة الحياة الثقافية، ص 89.

278 - مر، نفسه، ص 89.

279 - رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص 61.

إن الجواب عن هذا السؤال جد عسير (...). والحق أن باتاي كتب نصوصاً، ولعله لم يكتب إلا نصاً واحداً " 280.

ويرى بعض النقاد أنه رغم هذه الدعوة النظرية إلى خرق وخلخلة الحدود بين الأجناس الأدبية، فإن رولان بارت في دراساته التطبيقية " لم يستطع التخلص من فكرة التصنيف والأنواع حتى ضمن دراساته في تعريف النص، وهكذا يتكلم عن التراجم والتأويلات كون الأزمات التي أصابها ترجع إلى الاجترار والتقليد، ونفس الشيء فيما يخص الرواية والشعر " 281.

### ج - جيرار جينيت :

يناقش جيرار جينيت في مؤلفه (مدخل لجامع النص) الأجناس الأدبية منذ عصر أفلاطون وأرسطو حتى العصر الحديث. ينقض جينيت - بدءاً - الرأي القائل بأن التقسيم الثلاثي للأجناس الأدبية ( الغنائي - الملحمي - الدرامي) يرجع إلى أفلاطون وأرسطو، وهو لبس شائع ساد قروناً طويلة الشعرية الأوربية، ويرجع هذا التقسيم في أصله إلى الرومانسية، ثم يعرض آراء بعض النقاد المحدثين الذين أكدوا سيادة هذا الوهم في النقد الغربي، ومن هؤلاء أوستين وارين ورينيه ويليك ونوثروب فراي، وتودوروف ، وميخائيل باختين وغيرهم . يقول : " أوستن وارين : إن مصدرنا الكلاسيكيين لنظرية الأجناس الأدبية هما أرسطو وهوراس " 282.

ويستمر جينيت في مناقشة الأجناس الأدبية وفقاً للنظرة الأفلاطونية والأرسطية، ويصل إلى نتائج تتعلق بالأجناس الأدبية حيث : يرى أن التمييز بين الأجناس الأدبية يقوم على عدة اعتبارات، وهي الموضوع - الصيغة - الشكل. فموضوع النص هو الذي يحدد انتماءه الأجناسي، أما الصيغة فهي " التي تنتمي إلى موقف من مواقف الإخبار، فمثلاً تنتمي الأنشودة المدحية للسرد الصّرف، والملحمة للسرد المزدوج، والمأساة والملهاة للتقليد الدرامي " 283، وهو إذ ينطلق من الصيغة فلأنها " تقوم على مبدأ الثبات أكثر من غيرها من المعايير المعتمدة، فهي متعالية على الزمان واللسان " 284.

إن الصيغ حسب تعبير جينيت " أصناف تنتمي للسانيات أو ما يطلق عليه اليوم بتعبير أدق التداولية " 285 . أما تمييز الأجناس على أساس الشكل فيرى جينيت أنه " المفهوم الأقل دقة، وهو الشكل الطبيعي القابل لجميع التفسيرات، ولعل جميع المفسرين قد اعتمدوه لهذا السبب " 286. والأشكال الطبيعية هي الثلاثية الأجناسية الشهيرة: غنائي، ملحمي، درامي.

ويميز جيرار جينيت بين مصطلحات عدة تتعلق بالأجناس الأدبية، أبرزها: (جوامع الأجناس)، ويفهم من هذا المصطلح التداخل الموجود بين الأجناس الأدبية، حيث يقول: "جوامع لأنه يشترط في كل جنس أن يشرف بطريقة تراتبية على عدد من الأجناس التجريبية وأن يحتويها، ومهما كانت مقدرة الأجناس على الاستيعاب وعلى الاستمرار في

280 - مر، نفسه، ص 61.

281 - رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، ص36.

282 - جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، دار توبقال للنشر، المغرب، 1985، ص 17.

283 - مر، السابق، ص 72.

284 - سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ص 189.

285 - جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص 74.

286 - مر، نفسه، ص 74.

الحياة والتكرار، فإنها دون شك نتاج الثقافة والتاريخ " 287. ثم يطرح جينيت مصطلحا آخر وهو (التعالى النصي)، ويعني به " كل ما يجعله (النص) في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص " 288.

ويشارك مع مصطلح التعالى النصي عدة مصطلحات خاصة: أولها: التداخل النصي ويقصد به " التواجد اللغوي، سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص آخر " 289.

وثانيهما : مصطلح ( ما فوق النصية ) ، وعرفه جينيت بـ " علاقة الوصف النصي التي تقرن التحليل بالنص المحلل، وينتج نقاد الأدب منذ قرون نسا واصفا دون علم منهم بذلك " 290.

ثم يتحدث عن أنواع أخرى للعلاقات بين النصوص ويرى أن أهمها " علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير " 291، ومن المحاكاة تتفرع المحاكاة الساخرة التي تنتج فكرتين متباينتين إلا أنهما متداخلتان، وأطلق جينيت على هذه العلاقات " مصطلح (النظير النصي)، ويمثل النظير النصي في رأيي التعالى النصي بالمعنى التام " 292.

من خلال هذا الطرح نرى أن جينيت يستعمل أولا المصطلح العام وهو هنا ( التعالى النصي ) ، ثم يخصص فيستعمل مصطلحات أخرى من قبيل ما فوق النصية ، ثم يعود إلى المصطلح العام مرة أخرى، ونجده أيضا يطرح من جديد مصطلح (جامع النص) ، و(الجامع النصي)، و(جامع النسيج)، ثم يختار ( جامع النص) مهملًا للمصطلحين الآخرين، ويعرفه بقوله : " يوجد جامع النص باستمرار فوق النص و تحته وحوله، ولا تتسج شبكة النص إلا إذا ارتبطت من جميع جهاتها " 293.

ويعني بمصطلح (جامع النص)، المزج بين الأنواع الأدبية، وهو يعترف مبدئيا بعملية التصنيف الأجناسي، ويرى أن الداعين إلى إنكار مقولة الجنس الأدبي يقرون ضمنا بوجود ما يعرف بالجنس الهجين، حيث يقول: " إن المزج بين الأجناس أو الاستخفاف بها، يمثل في حد ذاته جنسا من الأجناس ولا يمكن أن يوصف به أحد " 294.

فجيرار جينيت عمل على إبداع نظرية جديدة خاصة بالأجناس الأدبية، وقد أقرّ بوجود الأجناس الأدبية ولم ينكرها، وفي الآن نفسه أكد على أن التداخل الحاصل بينها ضرورة يقتضيها الإبداع الأدبي الذي يسعى إلى التطور وفق علاقات نصية مختلفة تجعلها متعالية على نصها الظاهر.

#### 4-6- النظرية التفكيكية:

إن النظرية التفكيكية قوّضت مفهوم الجنس الأدبي وحرّمت قواعده، وألغت الحدود التي تربط جنسا أدبيا بآخر، فليس ثمة شعر أو قصة أو مسرح أو رواية، هناك فقط نص وأثر وكتاب لا ينتمي إلى تصنيف أجناسي.

287 - مر، نفسه، ص 75.

288 - مر، نفسه، ص 90.

289 - مر، نفسه، ص 90.

290 - مر، نفسه، ص 90.

291 - مر، السابق، ص 91.

292 - مر، نفسه، ص 91.

293 - مر، نفسه، ص 92.

294 - مر، نفسه، ص 92.

والحقيقة أن هذه الدّعوة إنّما تأتت من الفكر التفكيكي الذي يبني على تهديم وتفكيك وتحطيم كل نظام يتعلق بالأدب واللغة. فجاك دريدا يعرف " التفكيكية بأنها هي التي لا تؤمن بلغة واحدة، أي تؤمن بلغات متعددة عبر آليات الاختلاف والتناقض والحوار والتقويض والتناص، ويعني هذا مدى التشديد على التعددية اللغوية والدلالية والثقافية" <sup>295</sup>.

وقد استثمر نقاد ما بعد الحداثة مفهوم التناص لأنه " يعبر عن تعدد المعاني واختلاف الدلالات، وتكرار النصوص والخطابات تناسلا وتوالدا" <sup>296</sup>، فإذا كانت الدلالة مكررة، والنص مكررا، فهذا يعني امحاء الحدود بين نص ونص وبين جنس وجنس، ومن ثم جاءت الدعوة إلى هدم الحدود بين الأجناس الأدبية. ولعل من أبرز الداعين إليها (موريس بلانشو).  
**أ- موريس بلانشو:**

يعد موريس بلانشو من أبرز النقاد الداعين إلى تقويض الجنس الأدبي ونفيه، وقد استعاض عن مصطلح الجنس بمصطلح جديد هو (الكتاب)، حيث يقول: " إنما الأهمية للكتاب وحده، على ما هو عليه، بعيدا عن الأجناس وخارج حدود العناوين من نثر وشعر ورواية وتوثيق، التي يرفض أن ينضوي تحت لوائها منكرًا عليها سلطة تثبيت مكانه وتحديد شكله، لم يعد الكتاب ينتمي إلى جنس، فكل كتاب ينتسب إلى الأدب وحده" <sup>297</sup>.

إن بلانشو لا يدعو فقط إلى نفس مقولة الجنس الأدبي، بل يتعدى ذلك إلى رفض الحقيقة الأدبية بوصفها واقعة مقررة محددة ذات معالم واضحة، " فالأدب يجب أن يبحث عن نفسه، وهو يعرف أنه لن يجدها، أن يصل إلى جوهره الذي لن يدركه، إن تحققه لا يأتي إلا من انعدامه، فحيث العدم توجد حقيقة الفن المستحيلة" <sup>298</sup>.

إن الكتاب عند بلانشو لا يخضع لقواعد مسبقة، إنه يحمل خصائصه وتميزه وتفردته في ذاته، مما يجعله ينأى عن أي تصنيف أو تجنيس.

من خلال ما تقدم يتضح لنا أن الدعوة إلى خلخلة أو رفض الأجناس الأدبية في النقد الغربي اتسمت بخاصيتين: إما الدعوة إلى الاختراق الجزئي للجنس الأدبي، كما عند فرديناند بروننيرر والشكلانية الروسية وميخائيل باختين، وتزفيتان تودوروف وجيرار جينيت، أو الاختراق الكلي وامحاء الحدود بين الأجناس الأدبية كما عند بندتو كروتشه ورولان بارت وموريس بلانشو، وبالتالي رفض مقولة الجنس الأدبي.

إن هذه الدعوات الملحة لخرق أو هدم الحدود بين الأجناس الأدبية، تجعلنا نطرح التساؤل المشروع: ما هو سبب ذلك؟

إن السبب الأول هو كون ظهور أعمال أدبية معتبرة خارجة عن حدود مجال التجنيس الأدبي، أوجب ظهور تنظير نقدي يواكبها ويحللها وينقدها.

أما السبب الثاني فيرجع إلى الطبيعة الجديدة للفكر الغربي في العصر الحديث الداعي إلى تكسير قيود الشكل المعياري المسيطر على كافة المجالات العلمية والاقتصادية والاجتماعية، وقد انتقل أثر ذلك تلقائيا إلى مجال الأدب والنقد.

295 - جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، ص 70.

296 - مر، نفسه، ص 71.

297 - تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ص 22.

298 - رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 29.



# الفصل الثاني

## التأسيس النظري للكتابة (تداخل الأجناس الأدبية) في النقد العربي المعاصر

- 1- النزوع إلى تداخل الأجناس الأدبية في التراث الإبداعي والنقد العربي
- 2- أشكال تداخل الأجناس الأدبية في مدونة النقد العربي المعاصر

## التأسيس النظري للكتابة ( تداخل الأجناس الأدبية) في النقد العربي المعاصر

اكتسى مصطلح (الكتابة) في مدونة النقد العربي المعاصر مفاهيم عديدة، أبرزها مفهوم تداخل الأجناس الأدبية، كما تجلّى ذلك خاصة عند ثلثة من النقاد المعاصرين مثل أدونيس ومحمد بنيس وإدوار الخراط ورشيد يحيوي... ثم تتابعت الدراسات النقدية في هذا الموضوع واتسعت وتطورت.

كيف تمت مقارنة مقولة (التداخل الأجناسي) إذن في النقد العربي المعاصر؟. إن التداخل لغة هو التشابه والالتباس ودخول الأمور بعضها في بعض. يقول ابن منظور: "وتداخل الأمور تشابهها والتباسها، ودخول بعضها في بعض" <sup>1</sup>.

أما من الناحية الاصطلاحية فالتداخل يتخذ أولاً في الدراسات النقدية أشكالاً عدّة:

**أ: التداخل بين الآداب:** ويندرج تحت هذا المسمى ما يعرف بالأدب المقارن.

**ب: التداخل النصي:** أو ما يعرف بالتناص، ويكون التداخل على مستوى النصوص وتبادلها التأثير فيما بينها.

**ج: التداخل الأجناسي:** وفيه يحدث التداخل بين الأجناس الأدبية المختلفة من شعر ورواية وقصة ومسرحية ومقامة ورحلة... وبعبارة أدق تداخل الشعر مع النثر أو النثر مع الشعر.

وقبل التفصيل في تداخل الأجناس الأدبية في مدونة النقد العربي المعاصر، ينبغي الرجوع إلى أصول هذا التداخل في التراث الإبداعي والنقدي العربي.

### المبحث الأول:

#### 1- النزوع إلى تداخل الأجناس الأدبية في التراث الإبداعي والنقدي العربي:

إن الحديث عن تداخل الأجناس الأدبية في التراث الإبداعي والنقدي العربي، يختلف طبعاً عنه في الإبداع والنقد الحديث والمعاصر. ومما لا شك فيه أن الثاني كان محصلة الأول في بعض أوجهه، فالقصيدة النثرية مثلاً، لمس بعض النقاد جذورها فيما كتبه ابن عربي، وسردية الشعر كان من بواكير إرهاباتها ما عرف بالقصة في الشعر العربي القديم، وكذا تداخل النص الشعري مع الخطابة.

#### 1-1- لمحة عن تداخل الأجناس الأدبية في التراث الإبداعي:

##### ابن عربي والتداخل بين الأجناس الأدبية:

إن الحدود بين الشعر والنثر في الكتابة الصوفية عند ابن عربي تكاد تتلاشى مما يجعل هذه الكتابة تنحو نحو " هذا التداخل (الذي) تجسد في كتب عديدة من بينها ( مشاهد الأسرار القدسية ومطالع الأنوار الإلهية)، وهو من الكتب التي ألفها ابن عربي في شبابه" <sup>2</sup>. وإن هذا التداخل " يهب كتابته حرية تعد شرط الممارسة النصية" <sup>3</sup>. الصحيحة الرائدة.

1 - ابن منظور، لسان العرب، مجلد 5، ص 230.

2 - خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، ط1، 2004، ص 192.

3 - مر، نفسه، ص 192.

ويرى بعض النقاد المعاصرين أن هذه الكتابة هي أقرب إلى ما يعرف بالقصيدة النثرية " وبدءاً من هذه الكتابة كان ينبغي أن يتغير مفهوم الشعر وفهمه ، لكن هذا لم يحدث، وكان على الكتابة الصوفية أن تنتظر أكثر من عشرة قرون لكي تجد قلة ، لا تزال نادرة، تكافح من أجل قراءتها وفهمها بشكل جديد"<sup>4</sup>.

### القصيدة العربية القديمة والتداخل بين الأجناس الأدبية:

هناك ضرب آخر من التداخل والتمازج نلمسه فيما يعرف بحضور القص في الشعر، ولن نقول سرديّة الشعر، لعلّة ذكرها النقاد وهي أن حضور القصة في الشعر القديم يختلف عنه في الشعر الحديث من حيث وظيفته، ففي الأول يعدّ حضورها حضوراً خارجياً، أما في الثاني فهو ملتحم ببنائها العضوي.

ونماذج القص في الشعر العربي القديم كثيرة، نجدها في أشعار جميل بثينة، وامرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة وعنترة والحطيئة والمنتبي وابن الرومي والبحتري. وللقصّة هنا عناصرها وخصائصها من زمان ومكان وأحداث وحبكة ولحظة انفراج، يقول امرؤ القيس:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقلت لك الويلات إنك مرجلي

تقول وقد مال الغبيط بنا معا عقرت بعيري يا امرأ القيس فأنزل

فقلت سيرى وأرخي زمامه ولا تبعديني من جناك المعلى<sup>5</sup>

ويحفظ لنا ديوان الشعر العربي قصيدة للحطيئة ، تعد من عيون القصة الشعرية، وهي الموسومة بـ " وطاوي ثلاث"، يقول فيها:

وطاوي ثلاث عاصب البطن مرسل بتيهات لم يعرف بها ساكن رسماً

أخي جفوة فيه من الإنس وحشة يرى البؤس فيها من شرارته نعى

وأفرد في شعب عجوزاً إزاءها ثلاثاً أشباح

تخالهم بهما

حفاة عراة ما اغتدوا خبز ملة ولا عرفوا للبر مذ خلقوا

طعماً

رأى شبعا وسط الظلام فراعاه فلما بدا ضيفا تسور

واهتمما

فقال ابنه لما رآه بحيرة أيا أبت اذبحني ويسر له

طعماً

ولا تعتذر بالعدم على الذي طرا يظن لنا مالا فيوسعنا

ذمماً

فروى قليلاً ثم أحجم برهة وإن هو لم يذبح فتاه فقد

هما

وقال هيا رباه ضيف ولا قرى بحقك لا تحرمه تا الليلة

الحمماً

فبيناهما عنت على البعد عانة قد انتظمت من خلف مسحلها نظماً

عطاشاً تريد الماء فانساب نحوها على أنه منها إلى دمه أظماً

4 - أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، ط3، 2006، ص 22.

5 - أبو عبيد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، دار الأفاق، ص 13.



فأمهلها حتى تروت عطاشها فأرسل فيها من كنانته سهما  
فخرت نحوص ذات جحش سمينة قد اكتنزت لحما وقد طبقت شحما  
فيا بشره إذ جرها نحو قومه ويا بشراهم لما رأوا كلمها يدمى  
فباتوا كراما قد قضوا حق ضيفهم فلم يغرموا غرما وقد غنموا غنما  
وبات أبوهم من بشاشته أبا لضيفهم والأم من بشرها أما

6

جاءت القصيدة في أسلوب قصصي ، وتحتوي على عناصر القصة التقليدية من سرد للأحداث ولحظة تأزم أو العقدة، ثم لحظة الانفراج.

ولكن التساؤل الجدير بالطرح، ما الفرق بين توظيف السرد في القصيدة العربية القديمة، وتوظيفه في القصيدة الحديثة والمعاصرة؟

إن السرد في القصيدة القديمة ، هو وصف لواقعة خارجية لا تتعدى حدود الوصف الخارجي، أما في القصيدة المعاصرة ، فالسرد، يشكل فيها رؤية محددة للشاعر يحملها كثيرا من الدلالات والتأويلات، كما إن غنائية النص الشعري التقليدي تحول دون حصول التطور الدرامي الذي هو سمة من سمات حضور السرد في كثير من نماذج الشعر المعاصر، أضف إلى ذلك قيد الوزن والقافية في النص التقليدي مما يحد من هذا النمو والتطور الدرامي. والشاعر في القصيدة الحديثة لا يسرد من أجل السرد، بل السياق الشعري هو الذي يقتضي منه ذلك في جزء من نصه ، أوفي كل النص .

ومن أوجه التداخل بين الشعر والنثر أيضا، تداخل الشعر مع جنس الخطابة، ومن نماذج ذلك بعض أشعار "الكميت" من العصر الأموي، " وقد عرف الكميت ، بأنه كان يحسن الخطابة، ولا شك أن هذه الموهبة تبدو جلية في شعره السياسي بوجوه فنية كثيرة، بعضها يتصل ببناء القصيدة وتسلسل صورها وأجزائها، وبعضها خاص ببناء العبارة وإيقاعها وتكوين الصور نفسها"<sup>7</sup>.

ومن نماذج ذلك قوله:

طربت وما شوقا إلى البيض أطرب ولا لعبا مني وذو الشوق يلعب  
ولم يلهني دار ولا رسم منزل ولم يتطربني بنان

مخضب

ولا أنا ممن يزجر الطير همه أصاح غراب أم تعرض ثعلب  
ولا السانحات البارحات عشية أمر سليم القرن أم مر أعضب  
ولكن إلى أهل الفضائل والنهي وخير بني حواء والخير يطلب  
إلى النفر البيض الذين يحبهم إلى الله فيمنا نالني أتقرب  
بني هاشم رهط النبي فإني بهم ولهم أرضى مرارا وأغضب<sup>8</sup>

فتعالق الشعري مع جنس الخطابة تبدى من خلال البناء النصي للقصيدة ، وخاصة في البيتين الأخيرين، حيث يتوجه الشاعر إلى بني هاشم، وكأنه في معرض إلقاء خطبة بما تتصف به من حسن الإلقاء والإقناع، وقوة التأثير.

6 - الحطينة، ديوان الحطينة، ص 178.

7 - عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص 279.

8 - مر ، نفسه، ص 280.

## 1-2- لمحّة عن تداخل الأجناس الأدبية في التراث النقدي / مقولات نقدية مساندة:

لقد احتقى- إذن - الإبداع العربي بزحف النثري على الشعري، أو الشعري على النثري. أما إرهاصات هذا النمط في التراث النقدي فنجدها فيما قاله ابن خلدون : " وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع، والتزام التقفية، وتقديم النسب بين يدي الأغراض، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه ولم يفترقا إلا في الوزن " 9. فهذه إشارة واضحة لتعلق النثر مع الشعر في نثر المتأخرين ، وتجلي بشكل واضح في الجانب الإيقاعي من النص النثري (كثرة الأسجاع \_ التزام التقفية...).

وقد أشار أبو حيان التوحيدي إلى ذلك في قوله: " وفي الجملة ، أحسن الكلام ما رُقّ لفظه ، ولطف معناه ، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ، ونثر كأنه نظم، يطمع مشهوده بالسمع ، ويمتنع مقصوده على الطبع ، حتى إذا رامه مريغ حلق، وإذا حلق أسفّ، أعني يبعد على المحاول بعنف ، ويقرب من المتناول بلطف "10.

يتضح من هذا القول، وجود تلاحم فني قوي بين الشعر والنثر، فرقة اللفظ، ولطف المعنى إنما يتأتیان من الاختلاط الحاصل بين أنماط الكلام من شعر ونثر، فقد يتخذ الشعر بعض سمات النثر، وكذلك النثر قد يتخذ بعض سمات الشعر.

وضمن هذا الإطار نجد حازم القرطاجني في ( منهاج البلغاء وسراج الأدباء) يشير إلى تداخل النثر مع الشعر، وقد خصّ حديثه بتداخل الخطابة بوصفها جنسا نثريا مع القصيدة. بعدما أشار إلى خصائص الشعر وخصائص الخطابة، يقول : الـ " خطابية بما يكون فيها من إقناع (و)شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة والخيالات " 11.

ولكن تلبس أحدهما بالآخر لا يعني هيمنة الجنس الأدبي الثاني على الأول يقول: "واستعمال الإقناع في الأقاويل الشعرية سائغ (...). كما أن التخاييل في الأقاويل الخطابية في الموضوع بعد الموضوع. وإنما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيرا فيما تتقوم به الأخرى، لأن الغرض في الصناعتين واحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه (...). فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن في الأقل من كلامه، وللخطيب أن يشعر لكن في الأقل من كلامه " 12.

### المبحث الثاني:

## 2- أشكال تداخل الأجناس الأدبية في مدونة النقد العربي المعاصر :

بتأمل مدونة النقد العربي المعاصر نجدها قد تناولت أشكال تداخل الأجناس الأدبية في صور عدّة نجم لها فيما يأتي:

- تداخل الشعري مع النثري (القصيدة النثرية).
- تداخل السرد مع الشعري (سردية الشعر).
- تداخل الشعري مع السرد (شعرية السرد).

9 - ابن خلدون ، المقدمة، ص 487.

10 - أبو حيان التوحيدي، كتاب الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه، أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، الجزء الثاني، ص 145.

11 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 67.

12 - مص، السابق، ص 361.

- سرديّة الشعر وشعرية السرد.
- تداخل المسرحي مع الشعري .
- تداخل المسرحي مع السرد ، و تداخل السرد مع المسرحي.
- تداخل أجناس أدبية متفكة في الأصل السرد.
- تداخل أجناس أدبية مختلفة، (الكتابة).

وقد طرحت هذه المدونة النقدية بعض الإشكاليات من مثل : هل هذا التداخل الأجناسي أدى إلى امحاء الجنس الأصلي، والدخول في دائرة هلامية النص وعدم انتمائه إلى أي جنس. ممّا يقود إلى إشكالية تصنيف بعض النصوص الإبداعية؟. أو أن الجنس الأصلي يبقى مسيطراً في النص ، وتكون بقية الأجناس الأدبية المتداخلة معه أجناساً فرعية مصاحبة، كما في الرواية مثلاً التي تبقى محتفظة بسماها السردية ، وتتداخل معها أجناس أخرى كالشعر والسيرة والرحلة والقصص الشعبي والخرافة وأدب الرحلة. وسنسى إلى تفصيل كل هذا من خلال المدونة المتوفرة لدينا. وأول هذه التداخلات الأجناسية:

## 2-1- تداخل الشعر مع النثر (القصيدة النثرية):

قصيدة النثر أو القصيدة الخنثى ، وغيرها من المسميات ، كلها تعني ذلك النص الذي يتمتع بسمات الشعر إلا أنه يخلو من الأوزان الشعرية المعروفة، سواء كانت أوزاناً خليلية أو حرة، ومع ذلك فهو يتمتع بالدقة الشعورية، ويشتمل في أغلبه على كثافة الدلالة المتأتمية من التوظيف البارز للصور الشعرية الحدائرية كالرمز بأشكاله المختلفة.

ومن أبرز من تبنى هذا النوع الأدبي ورعاه إبداعياً ونقدياً شعراء مجلة " شعر " أدونيس، يوسف الخال، أنسي الحاج. وفي المقابل هناك من أنكر ارتباط الشعر بالنثر، إذ كيف يمكن أن نكتب شعراً منثوراً خالياً من الأوزان؟؟.

وينبغي الإشارة إلى أن هذا الجنس الأدبي الجديد لم يأت فجأة، إذ سبقته بعض الإرهاصات الأولية في كتابات أمين الريحاني، إذ كتب أول قصيدة من الشعر المنثور عام 1905 ثم " صدرت ( له ) أول مجموعة عربية من نوع الشعر المنثور عام 1910 وهي بعنوان ( هتاف الأودية ) "13. وفيها " عدّة أنماط كتابية فهو يستخدم القافية في بعض النصوص، وينثرها بحرية على السطور الشعرية، أو قد لا يستخدمها إطلاقاً، وهو أحياناً يشطب الوزن والقافية تماماً "14.

كما بدت شعرنة النثر عند جبران خليل جبران في كتاب " دمة وابتسامة " الذي كتبه بين 1903 و1908 . إذ جمع فيه بين القصة والشعر والخاطرة والمقالة والنثر الشعري.

إذن فقد ألفت المؤلفات في هذا النوع الأدبي الجديد، وهي في أغلبها تراوح بين التأريخ لهذا النوع الأدبي المستحدث، والدراسة الفنية لبعض النماذج الشعرية / النثرية لإثبات شعريتها من عدمها، وسنكتفي بالنماذج النقدية الآتية:

## 2-1-1- مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة لـ " أنسي الحاج " :

13 - عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 6.

14 - مر، نفسه، ص 8.

في مقدمة ديوان " لن " الذي كتبه " أنسي الحاج " سنة 1960 يطرح تساؤلاً عن هذا الجنس الجديد " هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟ " <sup>15</sup>، وهو يثير هذا السؤال ليس من باب الإنكار، ولكن لإثبات شرعية قصيدة النثر، ثم يبسط معنى النثر الذي يتسم في أغلبه بـ " المباشرة والتوسع والاستطراد والشرح والدوران والاجتهاد الواعي " <sup>16</sup>. أما الشعر فهو "توتر و القصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير " <sup>17</sup>، والتطور بحسب رأيه سنة من سنن الطبيعية، والخروج من بوتقة القصيدة التقليدية سنة من سنن التطور.

ثم يطرح تساؤلاً عن إمكانية إخراج قصيدة من النثر؟ ليجيب مباشرة: " أجل فالنظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر " <sup>18</sup>، ولكن هذا لا يعني أن كل من أراد أن يكتب قصيدة نثر يستطيع، فلقصيدة النثر شروطها وخصائصها المميزة.

ويقسم أنسي الحاج قصيدة النثر إلى أنواع ثلاثة: " قصيدة النثر الغنائية، وقصيدة نثر تشبه الحكاية، وقصائد نثر (عادية) بلا إيقاع. وكل هذه النصوص لا تكتسب شعريتها من وحدات القصيدة المنفردة، بل تشع شعريتها من كيان النص ككل بوصفه وحدة موحدة.

لقد تحدث أنسي الحاج عن قصيدة النثر التي تشبه الحكاية، وهو يشير إلى تداخل السرد مع الشعري دون أن يهيمن عليه فـ " قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف لكن كما تقول سوزان برنار: شرط أن ترفع منها وتجعلها تعمل في مجموع ولغايات شعرية ليس إلا " <sup>19</sup>.

وأنسي الحاج في مشروعه هذا، يرى أن قصيدة النثر لا تعترف بالقولب الجاهزة إذ "لا نريد ولا يمكن أن نقيد قصيدة النثر بتحديدات محنطة " <sup>20</sup>. إنها دعوة إلى حرية هذا الجنس الأدبي الجديد، إنها الفوضى الخلاقة - كما يعبر عنها أصحابها- ومن منطلق هذه الحرية رُخص لهذا الجنس الاستفادة من أجناس أدبية أخرى، وبخاصة السردية منها.

## 2-1-2- الحدائة في الشعر العربي المعاصر (بياناتها ومظاهرها) ، لمحمد حمود:

يفرد " محمد حمود " في كتابه بحثاً خاصاً لقصيدة النثر، يستعرض من خلاله بداياتها في الأدب العربي، إذ ظهرت في " مطلع الخمسينيات، ثم تبنتها مجلة (شعر) ومجلة (حوار)، ومن الصحف جريدتا (النهار) و(لسان الحال) " <sup>21</sup>. ثم يستعرض آراء المعارضين لهذه القصيدة النثرية، وعلى رأسهم نازك الملائكة مع أنها أول من جدد في الشعر العربي، إذ خلصته من قيود الوزن والقافية الخليلية. وقد واجهت الشاعرة من مؤيدي هذا النوع الجديد استماتة في الدفاع عنه.

ويقف الناقد موقف المدافع عن هذا النوع الأدبي الجديد حيث يقول: " وإن أبرز ما يميّز قصيدة النثر من الشعر الحر، هو الكتابة على الصفحة البيضاء، فقصيد النثر تستمر خطوطها كما النثر، وتتوقف عند نهاية الجملة، وتتبع قواعد المتوازي الصوتي والدلالي، وتختلف عن النثر بأنها تجمع إلى الذهنية الحدسية والرؤياوية وإلى التدفق والانسيابية التوتر

15 - أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الجزء الأول، 2007، ص 11.

16 - مص، نفسه، ص 11.

17 - مص، السابق، ص 11.

18 - مص، نفسه، ص 17.

19 - مص، نفسه، ص 19.

20 - مص، نفسه، ص 22.

21 - محمد حمود، الحدائة في الشعر العربي المعاصر، بياناتها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، ط 1، 1996، ص 189.

المشحون، بالإضافة إلى ذلك فهي تستغل أنواع الإيقاع: صوتا ولفظة وتركيبا وجملة وفقرة وتكرارا وجناسا<sup>22</sup>.

فمحمد حمود يبرز من خلال هذه الفقرة أوجه التداخل بين الشعر والنثر، فإذا كان الوزن هو الفارق الشكلي الوحيد الذي لا يجمعهما على صعيد واحد، فيمكن الاستعاضة عنه بالإيقاع الصوتي واللفظي والتركيبي... كما تتفق القصيدة النثرية مع الشعر في الدقة الشعرية، والتوتر المشحون واعتمادها على الرؤيا.

### 2-1-3- إشكاليات قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأنواع)، لعزالدين المناصرة:

يحيل عنوان الكتاب - منذ البدء - على نوع الدراسة المزمع إجراؤها، فعزالدين المناصرة يقرّ بأن قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع، حيث يقول: " قصيدة النثر (نص الأنواع)، تشتمل على أنواع متعددة ( سرديّة وشعرية ومسرحية) لأن قصيدة النثر تطورت نحو الاستقلالية، بفعل ( نظرية تقارب الأنواع) في الآداب و الفنون"<sup>23</sup>.

ويحيل مصطلح " عابر للأنواع " إلى ما تطرق إليه سابقا إوار الخراط، فيما اصطلح عليه هو الآخر بـ " الكتابة عبر النوعية " ، ويقصد بها القصيدة القصة، والقصة القصيدة، إذ تستعير كلتاها من الأخرى بعض خصائص الجنس الآخر.

ويعرض المناصرة أهم الآراء النقدية حول قصيدة النثر ابتداء من سوزان بارنار إلى أدونيس وأنسي الحاج وبول شاوول وغيرهم، ثم يعرض لمجموعة من القوائد النثرية التي كتبت بين 1970 \_ 2001 ويختار نماذج لـ: عباس بيضون وأنسي الحاج وفاضل العزاوي وبول شاوول وسليم بركات وغيرهم، محلّلا لها وكاشفا عن جمالياتها، ويختتم دراسته بإبراز بعض آراء النقاد والكتاب المعاصرين حول هذا النوع الأدبي، فمن منكر له كعبد الملك مرتاض ومحمد مرسى الحارثي (السعودية) وغيرهما، إلى مدافع عنه مثل محمد بودويك (المغرب)، ومحمد الباردي (تونس).

ويعد المناصرة من أشد المدافعين عن قصيدة النثر، ليس نقديا فقط بل إبداعيا أيضا، و يرى أنها " جنس مستقل "، ومما يؤكد هذه الأطروحة في رأيه:

" \_ الإيقاعات التي لا تحصى في قصيدة النثر.

\_ التداخل بين الأنواع الشعرية والنثرية، مما يوصل قصيدة النثر إلى (نص الأنواع) أو النص المفتوح.

\_ المنجز النصي الواسع جدا بصدور آلاف المجموعات المطبوعة.

\_ السردية النثرية وهي نوعان: نثري موغل في النثرية وشعري يحقق درجة أولى أو ثانية من الانزياح "<sup>24</sup>.

إذن فقد اكتسبت قصيدة النثر شرعيتها عند المناصرة من خصائصها الجمالية الداخلية (الإيقاع \_ تداخل الأنواع الأدبية الأخرى فيها)، فهي نص مفتوح لدرجة أنه يصعب معها أحيانا تحديد الجنس الأدبي بين قصيدة أو قصة قصيرة جدًا، كما اكتسبت شرعيتها من الكم الهائل للنصوص الصادرة في هذا الجنس الأدبي.

### 2-2- تداخل السرد مع الشعر (سردية الشعر):

22 - مر، السابق، ص 202.

23 - عزالدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، ص 100.

24 - مر، السابق، ص 531.

المقصود بتداخل السرد مع الشعر، هيمنة عنصر السرد على غيره من العناصر الجمالية في النص الشعري، فالشاعر يستخدم تقنيات السرد الخاصة من أحداث وشخصيات وزمان وفضاء...والجدير بالذكر أن " السرد ليس جنسا أدبيا، بمعنى أنه ليس شكلا تاريخيا للأدب مثل الملحمة أو الرواية أو الأقصوصة، وإنما هو نمط من الخطاب قابل للدخول في تكوين الأجناس الأدبية وتكوينها"<sup>25</sup>.

إننا أمام جنس جديد هو " القصيدة السردية"، حيث يفقد فيه الشعر بعض التكثيف المجازي، ويتخلّى السرد عن بعض لغة الإخبار والتقرير.

في مرحلة مبكرة من الأدب الحديث، نجد بعض النماذج الشعرية السردية من مثل "المومس العمياء" لبدر شاكر السياب، " شفق زهران" لصلاح عبد الصبور، "الأمير المتسوّل" لأحمد عبد المعطي حجازي، " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لأمل دنقل، ويستمرّ التجريب في هذا الجنس الأدبي عند محمود درويش في " أحمد الزعتر"، و" مفرد بصيغة الجمع" لأدونيس و"الكنعاني إذا" لعز الدين المناصرة، و"منزل يعبث بالمرّات" لسليم بركات.

ونعثر على دواوين شعرية تنسّم من أولها إلى آخرها بسردية الشعر، كما هو الحال في "حكايات شعرية للفتيان" لخالد محي الدين البرادعي<sup>26</sup>، و"زوجة أيوب: قصة شعرية"<sup>27</sup> و"طوق نجاة، قصة شعرية وقصائد أخرى"<sup>28</sup>، لمحمد عناني، بل إن عادل معيزي قد ذيل مؤلفه: "أمس.. منذ ألف عام"<sup>29</sup>، بـ: "رواية شعرية"، والشيء نفسه عند "سامي الذبيبي" في مؤلفه "كأنّي أرمم هذا الخلود"<sup>30</sup>، بـ: "رواية شعرية كتبت سنة 2006".

وإذا كان الشعر عند القدماء، هو ذلك الكلام الموزون المقفى، فإن هذه السمة شهدت تغيرا في قصيدة التفعيلة، ثم انعدمت في قصيدة النثر، إلا أنها قد عوضت بالإيقاع الذي يبرز من خلال تكرار الأصوات على طول النص، ثم ذلك الإيقاع الداخلي الذي يتناغم مع الإيقاع النفسي والوجداني للشاعر.

والشعر العربي في عمومته بأشكاله السابقة المختلفة يتصف بسمّة جوهرية وهي غنائيته، إذ ينطلق الشاعر من ذاته وعواطفه ووجدانه في صوغ النص.

أما " مصطلح السرد أيضا علاوة على كونه العمل التواصلّي الذي به وفيه ينقل المرسل رسالة ذات مضمون قصصي إلى مرسل إليه، رديفا للكلام باعتباره وسيطا يحمل الرسالة المذكورة وهذا الكلام القصصي الموسوم بالسرد هو الذي يتميز به التخييل القصصي"<sup>31</sup>. فالسرد إذن هو عرض لوقائع حقيقية أو خيالية، غايته الإخبار إذ لا إدهاش ولا إثارة فيه، أما الشعر فيقوم على الإيقاع والمجاز والتكثيف والإيحاء ويتسم في أغلبه بتخييب أفق توقع القارئ.

والسؤال المطروح، هل يمكن في ظلّ هذه الفوارق أن يتداخل السرد مع الشعر؟

25 - فتحي النصري، السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر، ط1، 2006، ص117.

26 - خالد محي الدين البرادعي، حكايات شعرية للفتيان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

27 - محمد عناني، زوجة أيوب، قصة شعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.

28 - محمد عناني، طوق نجاة: قصة شعرية وقصائد أخرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.

29 - عادل معيزي، أمس منذ ألف عام، رواية شعرية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2004.

30 - سامي الذبيبي، كأنّي أرمم هذا الخلود، دار إفريقية للنشر، تونس، ط1، 2010.

31 - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 246.

إن الإجابة عن ذلك يمكن تلمسها في هذه الدراسات العربية التي حاولت أن تضيء زوايا الموضوع من وجهة نظر نقدية، وأولى هذه الدراسات:

## 2-2-1- الشعر القصصي (حسن محسن):

إن أول دراسة - وقعت بين أيدينا - تعالج تداخل السرد مع الشعر، صدرت سنة 1980 في كتاب " حسن محسن " ، والموسومة بـ " الشعر القصصي " . يعرض المؤلف فيها لبعض الفروق الجوهرية بين الشعر والنثر - أولاً - ثم بين الشعر والسرد ثانياً.

فما يفرق بين الشعر والنثر عناصر يُلخصها في قوله: " الشعر من الناحية التاريخية أسبق في الوجود (...) ومن الناحية الموضوعية، فإن النثر أميل إلى التقرير والتوضيح (...) والشعر أميل إلى التأثير والتطور، ومن الناحية المعنوية، فإن العاطفة في الشعر تعدّ عنصره الأول، والحقيقة عنصره الثاني، ومن الناحية الصورية ( الخيال والأسلوب) فيكثر ذلك في الشعر، ومن الناحية الغائية، فغاية النثر يغلب عليها النفع والإفادة ، وغاية الشعر التأثير والسرور " <sup>32</sup>.

ويمكن أن نلخص هذه الفروق في كون الشعر يتسم بالنزعة الذاتية، أما النثر فيتسم بالنزعة الموضوعية. أما الذي يجمع بين الشعر والنثر فكل " من الشعر والنثر أدب يعبر عن العقل والشعور " <sup>33</sup>، كما أن " كلا منهما يتناول الحياة بطريقة فنية يدخل فيها العاطفة والخيال " <sup>34</sup>.

وإذا تحوّلنا إلى الجانب السردى الشعري ، فإن بناء القصة في قالب شعري فيه بعض المغامرة الفنية ذلك لأن " القصيدة التي تتخذ صورة القصة لا يمكن إخضاعها للمنطق الموضوعي الصارم، ولا أن تصبح واقعية خالصة، ولا أن تحرص على التفاصيل، ولا على التسلسل الكامل، ولا تعنى بتحديد أبعاد الشخصيات وملامحها النفسية، بقدر حرصها على إبراز انفعال الشاعر " <sup>35</sup>. ولكن مع ذلك يقر الباحث بوجود ما اصطُح عليه بـ " الملكة القصصية " التي هي " ملك للشعر والنثر على السواء " <sup>36</sup>، ويكون ذلك خاصة بين الأقصوصة والقصيدة ، لكن تحت شروط ، إذ لا يمكن تحويل القصيدة الغنائية إلى أقصوصة للاختلاف الجوهرى في طبيعة كليهما، للأسباب الفنية المذكورة أعلاه، ومن ناحية أخرى يمكن تحويل " الشعر التمثيلي " إلى قصص نثرية للتقارب في الخصائص المعنوية والفنية.

ويرى الباحث أن البوادر الأولى للأقصوصة في الشعر العربي الحديث ظهرت عند شعراء المهجر وكانت نتيجة لتأثرهم بالأدب الأوربي، أما الأقصوصة الشعرية فهي ترجمة لما يعرف عند الغربيين بـ "balad"، وهي من خصائص الشعر المعاصر.

ثم يعرض لتجلي القصة في شعر عدد من الشعراء المحدثين كخليل مطران وأحمد زكي أبو شادي وعلي محمود طه. لكن كيف يتحد الشعر مع تفاصيل السرد ؟. يجيب حسن محسن عن ذلك عند خليل مطران مثلاً قائلاً : " فالخيال هو الذي يثير عاطفته في قصائده القصصية والدراماتيكية، التي تغلب في ديوانه، حيث نراه يصوّر المواقف والأحداث

32 - حسن محسن، الشعر القصصي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1980، ص217.

33 - مر، نفسه، ص217.

34 - مر، نفسه، ص217.

35 - مر، نفسه، ص219.

36 - مر، نفسه، ص219.

والشخصيات ثم يفعل بما يصور، ولكنه لا يترك لخياله ولا لعاطفته العنان مطلقاً، بل يخضعها لعقله وفكره "37.

هكذا إذن يفسر الباحث طريقة وآلية التداخل الحاصل بين الشعر والقصة، إنه امتزاج وتفاعل بين الذاتي العاطفي والعقلي الفكري، ويرى أن هذا تجلّى بصورة واضحة في شعر خليل مطران، ويورد الكثير من النماذج الدالة على ذلك.

ولكن مع ذلك فإن خليل مطران - حسب الباحث- يمكن أن يؤخذ عليه أنه تعتمد "وصف الصورة من الخارج دون ربط الحوادث أو تحليلها، فضعفت عنده لذلك الملامح المميزة للشخصيات "38.

وعلى هذا المنوال يواصل الباحث إبراز مناحي التفاعل بين السردى والشعري عند (أحمد زكي أبو شادي)، و(علي محمود طه).

### 2-2-2-2- القصة الشعرية في العصر الحديث (عزيزة مريدن):39

تناولت الباحثة في هذه الدراسة القصة في الشعر العربي القديم، والشعر العربي المعاصر، راصدة خصائصها ومتابعة لأنواعها، فقسّمت القصة الشعرية إلى قسمين أساسيين هما القصة الشعرية القصيرة أو الأقصوصة الشعرية، والقصة الشعرية الطويلة، ثم صنفتها على حسب الأغراض الشعرية الواردة فيها، فتفرعت إلى الأقصوصة التاريخية، والوعظية والعاطفية والاجتماعية والوطنية، ثم القصة التاريخية الطويلة والاجتماعية والوطنية أو القومية.

إلا أن هذه الدراسة على أهميتها وريادتها، لم تبرز فيها الباحثة أوجه التداخل بين الشعرية والسردية.

### 2-2-3- الشعر العربي المعاصر ( عزالدين اسماعيل):

تناول عزالدين اسماعيل في مؤلفه ما أسماه " النزعة الدرامية "، والدراما عنده تعني " الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة "40، وهذه الدرامية هي سمة من سمات القصة، ثم يتحدث عزالدين اسماعيل عن " التفكير الدرامي"، ويراه سمة من سمات حياة الإنسان بصفة عامة، حيث يقول: " ففي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائماً ومهما كان لها استقلالها ليست إلا ذاتاً مستمدة من ذوات، تعيش في عالم موضوعي، تتفاعل فيه مع ذوات أخرى"41.

وهو يؤسس من خلال هذه التحديدات لما اصطلح عليه بـ " درامية التفكير الشعري"، ويقصد به " إقحام الفكر على ميدان الشعر "42. ويرى عزالدين اسماعيل أن الطابع الدرامي

37 - مر، السابق، ص 230.

38 - مر، نفسه، ص 242.

39 - عزيزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، ط1، 1984.

40 - عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، ص 279.

41 - مر، نفسه، ص 280.

42 - مر، نفسه، ص 280.



في النص الشعري يقوم على أسس وعناصر شأنه شأن الدراما ، وهذه الأسس هي "الإنسان والصراع وتناقضات الحياة"<sup>43</sup>.

ثم يشير إلى " القصة في الشعر" ، ويعرفها بقوله : " والمقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر هو فن القصص، دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي " <sup>44</sup>، ثم يرى عز الدين اسماعيل أن إطلاق تسمية "القصيدة القصصية" في الشعر العربي الحديث فيه " خطورة يمكن أن تكون لمثل هذا العمل الذي يجمع في آن واحد وبنسبة متوازنة بين فنية الشعر وفنية القصة " <sup>45</sup>.

وتكمن هذه الخطورة والصعوبة في كون كاتب هذا النوع الجديد عليه أن يجمع بين موهبتي الشعر والقصة في آن واحد، حتى لا يجد نفسه مأسورا لأحدهما على حساب الآخر، أو أن يدع أحدهما يمحو أثر الآخر، مما يجبر شعره إلى الإسفاف الذي تميزت بها بعض النماذج الشعرية القصصية، يقول : " لا بد إذن أن يجعلني الشاعر في كل لحظة وفي كل كلمة أحس بالشعر، وفي الوقت نفسه أحس بالقصة "<sup>46</sup>. ويرى أن أوجه التداخل بينهما تكمن في أن " تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحى المؤثر، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية، فهي بنية متفاعلة " <sup>47</sup>.

فعر الدين اسماعيل إذن يقر بهذا التداخل والتفاعل الحاصل بين الشعر والقصة من خلال المدونة الإبداعية التي اعتمدها.

## 2-2-4- الشعيرة العربية الحديثة ( شربل داغر):

قام شربل داغر بدراسة مجموعة من القصائد، أطلق عليها مصطلح " القصيدة القصصية"، وقد تناولها من حيث البنية الزمانية والبنية المكانية، ومن حيث الشخصيات والأحداث، وهذا يتلاءم مع دراسة النصوص السردية ، متخذاً لذلك نماذج شعرية قصصية لسعدي يوسف، وفؤاد الخش ونذير العظمة وغيرهم ممن صدرت نصوصهم ضمن مجلة "الأداب" و"شعر" و" مواقف"، وقد أكد على وجود هذا النوع الأدبي حيث يقول: " نعتقد بوجود نوع شعري ، القصيدة القصصية، سننطلق منها كافتراح عمل، على أن تبرهن الدراسة أدناه وجود مثل هذا النوع الشعري " <sup>48</sup>، ومن خلال النماذج المقترحة والمدرسة يؤكد شربل داغر في ختام دراسته على شرعية وجود هذا النوع الشعري.

## 2-2-5- السمات الفنية للقصة الشعرية في الأدب العربي ( عبد اللطيف أرناؤوط):

يرى الباحث أن ما وصلنا من شعر قصصي من العصر الجاهلي قليل جداً، ويرجع ذلك إلى ضياع كثير من الشعر الجاهلي لأنه لم يدون إلا في عصور لاحقة، أضف إلى ذلك انتشار عقيدة التوحيد التي صرفت الناس عن هذا الشعر فتنوسي لأنه يدعو إلى الوثنية. وما وصل إلينا يمكن أن نقسمه إلى صنفين: الأول قصص المغامرات الغرامية، والثاني القصص

43 - مر، نفسه، ص 231.

44 - مر، نفسه، ص 301.

45 - مر، نفسه، ص 301.

46 - مر، نفسه، ص 301.

47 - مر، نفسه، ص 301.

48 - شربل داغر، الشعيرة العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 110.

التهديبية، أما قصص المغامرات الغرامية فتبدأ " مع امرئ القيس، مروراً بشعراء الغزل الصريح، وعلى رأسهم عمر بن أبي ربيعة"<sup>49</sup>.  
وتتصف هذه القصص غالباً بالسرد الموجز، كما يتخللها الحوار، وفيها كثير من التصوير والوصف، وقد تتفرع فيها العقدة الواحدة إلى عقد أخرى، لتنتهي في الأخير إلى حل يتلاءم مع عملية السرد الشعري.  
والنوع الثاني هو " القصص الخلقية والتهديبية، " وهذا اللون من القصص الشعري يمجّد القيم الأصيلة الموروثة، ويحث على مكارم الأخلاق، ويدعو إلى التأمل في الكون"<sup>50</sup>.  
ومن نماذج ذلك ما أورده الحطيئة (سبقت الإشارة إليها) في قصة الضيف الذي حلّ على بدوي فقير، فلم يجد ما يكرمه به، فهمّ بذبح ولده، لولا أن رأى قطيعاً من حمير الوحش، فاصطاد أحدها وأقرى ضيفه " والقصة تعنى بالوصف والتحليل، وهي مصوغة بقالب فني متوازن، ويغلب فيها السرد على الحوار باستثناء ما ورد منه على لسان الأب والابن"<sup>51</sup>.  
ثم يورد الباحث نماذج من الشعر الحديث، في هذا النوع التهديبي، لكل من محمد هراوي، وإيليا أبي ماضي، وأمجد الطرابلسي، ويرى أن " القصة الشعرية التهديبية (لاقت) رواجاً في العصر الحديث، واتسعت موضوعاتها، لتشمل قيماً عصرية"<sup>52</sup>.  
فالباحث هنا يكتفي بإبراز السمات الفنية للقصة الشعرية، دون أن يبرز التفاعل الحاصل بين الشعري والسرد في النماذج التي أوردها.

## 2-2-6- مرايا نرسييس ( الأنماط النوعية، والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة) (لحاتم الصكر):

يعقد حاتم الصكر أولاً مهاداً نظرياً لنظرية الأجناس الأدبية، وطريقة تصنيفها عند الغرب منذ أرسطو وثلاثيته الشهيرة " الغنائي والدرامي والملحمي "، إلى النقد الحديث ومحاولة تفكيكه لهذه الثلاثية واستباحته لمناطق التداخل الحاصل بين الأجناس الأدبية منذ الحركة الرومانسية إلى رولان بارت وغيره من القائلين بخلخلة الحدود بين الأجناس الأدبية، فقد " حلّ هذا المولود المهجّن ليحمل سمات من أنواع متباينة، كما شاع مصطلح آخر كنتيجة لخلخلة الأجناس الأدبية واختلاطها وهو الكتابة التي برزت كثورة على حدود الأجناس ورفض لقوالها "<sup>53</sup>.

ويسعى حاتم الصكر في دراسته هذه إلى رصد التقاطعات الموجودة بين جنس الشعر وغيره من الأجناس الأدبية، دون أن يخل ذلك بكيانه وهويته الشعرية، ولأجل ذلك يتطرق الصكر - بدءاً - إلى التداخل الحاصل بين الشعر والسرد في مدونة الشعر العربي القديم، ويرى في المثال الذي أورده: " قصيدة الأعشى في وفاء السموأل، وقصة خبر السموأل "<sup>54</sup> نموذجاً من النماذج الشعرية العربية القديمة التي تخللها العنصر القصصي، ومع ذلك لا يمكن وصفها بالشعر القصصي بل هي من باب " توفر القصة في الشعر"، وعلة ذلك أن

49 - عبد اللطيف أرناؤوط، السمات الفنية للقصة الشعرية في الأدب العربي، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، العددان: 237-238، السنة العشرون، كانون الثاني، شباط، 1991، ص 136.

50 - مر، نفسه، ص 138.

51 - مر، نفسه، ص 138.

52 - مر، نفسه، ص 139.

53 - حاتم الصكر، مرايا نرسييس، الأنماط النوعية، والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص 19.

54 - مر، نفسه، ص 25.

الأشعار القصصية التي عرفت عند الغربيين تتسم بأنها " ذات هدف قصصي، وخطة سردية، نفتقدها في شعرنا الذي تغلب الرؤية الشعرية على بنائه القصصي، فيكون وجود القصص في القصائد خارجياً غير ملتحم ببنائها العضوي " <sup>55</sup>، ومثل هذا الأسلوب يلاحظه النقاد لدى كثير من الشعراء القدماء، كأبي نواس في خمرياته، التي وإن توفر فيها الحوار، فهو لا يعد " عنصراً كافياً للقول بوجود نزعة قصصية في شعرنا التراثي " <sup>56</sup>، ونحو ذلك يقال في شعر عمر بن أبي ربيعة.

وإن نحن تحدثنا عن عنصر الحدث/ الأحداث في النص الشعري العربي القديم، نجده قد وجد في أغلب القصائد الجاهلية، لكن هذا لا يسمها بالقصصية لعدم توفر التطور الدرامي في النص الشعري العربي القديم لافتقاده للوحدة العضوية وانفراد كل بيت شعري بمعناه.

ثم يفرد الصكر مبحثاً يسمه بـ " النظم السردية في الشعر الحديث "، وما كان لقصيدة التفعيلة من استيعاب للبنية الدرامية، لأنها تخلصت بدءاً من قيود القافية، ونظام القصيدة الخليلية، ولكن يرى من ناحية أخرى أن النزعة الغنائية في لغة الشعر، وما تقتضيه من مجاز بأشكاله المتعددة، وسيطرتها على النصوص الشعرية، يوجب على الشاعر الوقوف على مسافة ما من ذاتيته حتى تتجسد النزعة الدرامية، لكن يبدو أن الغنائية ماتزال تسيطر على النص الشعري حتى لو أدخلت بعض العناصر السردية فيه، وعلّة ذلك حسب الصكر يعود إلى " ضعف الرؤية الدرامية ذاتها، وبقاء الشاعر بحدود غنائيته المعهودة " <sup>57</sup>.

ويستأنس الصكر بالأراء النقدية التي أوردتها نازك الملائكة في " قضايا الشعر المعاصر "، حيث صنفت " هياكل القصائد أو أبنيتها احتكاماً إلى حضور عنصر الزمن والحركة فيها " <sup>58</sup> بوصفها أبرز العناصر السردية في النص القصصي، ومن ثمّ قسمت هذه الهياكل إلى: الهيكل المسطح، والهيكل الهرمي، والهيكل الذهني. الأول يخلو من الحركة والزمن، أما الثاني فيحتوي على الحركة ويخلو من الزمن ومثل هذه القصائد، قصائد الفعل والحادثة " <sup>59</sup>، أما الثالث فيتوفر على الحركة والزمن والحدث.

ويرى الصكر أن الشعر القصصي في مدونة الإبداع العربي يتصف بسمات وهي :

— " نمطية الوقائع والشخصيات، وضعف الحوارية " <sup>60</sup>.  
 — " استخدام اللغة لوظائف شعرية، أي ذات هدف مجازي أو تصويري، لا ينسجم مع دورها في السرد، وذلك ناجم في الأساس من ضعف الرؤية الدرامية ذاتها وبقاء الشاعر بحدود غنائيته المعهودة " <sup>61</sup>.

— سيطرة الإيقاع " وتأخر الجوانب السردية لصالح إبراز الوصف والعاطفة " <sup>62</sup>.  
 — ويطلق الصكر مصطلح "التناص" على مفهوم " تداخل الأجناس الأدبية " حيث يقول :  
 " لم يمنع أن يبدأ التناص من الأنواع، حتى انتقلت إلى الشعر أغلب أنواع النثر " <sup>63</sup>، وبعد

55 - مر، نفسه، ص 26.

56 - مر، نفسه، ص 28.

57 - مر، السابق، ص 43.

58 - مر، نفسه، ص 38.

59 - مر، نفسه، ص 38.

60 - مر، نفسه، ص 42.

61 - مر، نفسه، ص 43.

62 - مر، نفسه، ص 43.

63 - مر، نفسه، ص 49.

استقرائه لمدونة هذا التناص، يرصد الصكر عدّة أنواع نثرية شعرية وهي : القصة الشعرية- ملحمة/ مطولة شعرية/ قصيدة طويلة - مسرحية شعرية - حكاية منظومة - منظومات تاريخية - سيرة شعرية ذاتية - مثل شعري<sup>64</sup>.

ثم يثير تساؤلات من قبيل : هل تأثير السرد القصصي في الأسلوب الشعري يجعله ذا قدرة على القص ؟ ويقترح إجابتين: الأولى أن الشعر الحديث أصبح أكثر مرونة واستيعاباً لأجناس أخرى لاعتبارات عدة، منها طواعية الإيقاع الشعري، وحادثة الرؤيا، واستعانتها بكافة الطاقات الرمزية ( أسطورية، تاريخية، دينية، شعبية)، ممّا جعله أكثر اقتراباً من لغة النثر، أما الثانية، فتتعلق بالمتلقي الذي تتكئ ثقافته النقدية على رصيد معتبر من السرد، مما يخوّل له قراءة النصوص الشعرية على ضوء المفاهيم السردية المسبقة التي ترسبت في مخياله النقدي " فالسرد يحزّر القصيدة، ليس من هيمنة الرؤية الغنائية فحسب، بل من هيمنة الشعر الخالص بتجريديته وفصائيته " <sup>65</sup>.

ثم يطرح أسئلة أخرى منها: كيف يتمظهر الراوي/ الشاعر في النص؟ هل هذا التمظهر يماثل ما هو موجود في السرد؟ مجيباً عن ذلك بقوله : " ... وهنا تبرز خصوصية الخطاب الشعري الذي يقود فيه الشاعر عملية التآليف متعددة المستويات، فيكون بعده عن الأحداث المروية محدوداً، لأنه من طرف آخر ينظم عملية التوافقات الصياغية ويديرها على مستوى التركيب والإيقاع والدلالة.. فيحذر من التدخلات في الأحداث أو إرغام الشخصيات، أو تقويلها بما يخل ببنائها الفني " <sup>66</sup>. ثم كيف تبنى الشخصية ؟ وكيف يتمظهر الزمان والمكان ؟. يقول الصكر: " أما بناء الشخصية فسوف نلاحظ فيه تعدد دلالاته، فهو كما يرى ميشيل زارفا بطل وشخص في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص، فيكون القارئ بالتدرّج صورة تحدد هوية الشخصية عبر الوظائف التي يؤديها وما يخبر به الراوي أو الشخصيات ذاتها " <sup>67</sup>.

أما عن الزمن في الشعر فهو يختلف عنه في السرد، لعلل منها : " أن جمل النص لا تخضع لتسلسل زمني صارم، لأسباب تتصل بالعلاقة بين المتن الغائب والمبنى النصي الظاهر من جهة، ولضرورات النظم والتآليف الشعري من جهة أخرى " <sup>68</sup>، أما عن المكان فيراعي فيه " الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها كفضاء طباعي محدود على الورق " <sup>69</sup> . واستناداً إلى هذه الأسس قام الصكر بقراءة لمجموعة من القصائد السردية، إذ قسمها إلى قسمين: قصائد السرد الذاتي ، وتندرج تحتها : قصيدة المرايا، قصيدة الرمز المقنع وقصيدة السيرة. ثم قصائد السرد الموضوعي، وتندرج تحتها: القصيدة المطولة، قصيدة الواقعة التاريخية، وقصيدة الحكاية.

فقد أقر "حاتم الصكر" إذن وجود التداخل بين الشعر والسرد، على شريطة أن لا يخل ذلك بالهوية الأجناسية للشعر. وحاول من خلال دراساته التطبيقية رصد هذه التقاطعات التي تتمظهر في الشعر من خلال عناصر السرد (الزمان والمكان والحدث والشخصية)، لكن

64 - ينظر، مر، السابق، ص 49.

65 - مر، نفسه، ص 59.

66 - مر، نفسه، ص 63.

67 - مر، نفسه، ص 64-65.

68 - مر، نفسه، ص 65.

69 - مر، السابق، ص 65.

رغم ذلك فغنائية الشعر العربي تحد من درامية النص الشعري. وبالتالي تقلل من مسافة التداخل بين الشعري والسرد في كثير من النصوص، وقد انعتقت القصيدة العربية من هذه الغنائية في بعض نصوص القصيدة الحرة، لتتنوع الإيقاع وانفتاح الرؤية والرؤيا. ومن ثم فقد وفقت هذه الدراسة - من منظور نقدي - في إبراز التداخلات الأجناسية بين الشعر والسرد، وإن كنا نجد بعض الارتباك في تحديد المصطلح الدال على هذا التداخل بين الكتابة تارة، والتمناص تارة أخرى.

## 2-2-7- جماليات الحكى في التراث العربي الشعري (للحبيب ناصري):

لقد تناول الحبيب ناصري المكونات والبنى السردية، وهي الفضاء والشخصيات والزمن في مدونة الشعر العربي القديم، وخص بالدراسة نماذج من شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس، فالفضاء في معلقة امرئ القيس - مثلا - ينقسم إلى صنفين: فضاء مفتوح، وفضاء مغلق، وتتحدد الأفضية المفتوحة في: (سقط اللوى، الدخول، حومل، توضح، المقرأة، ساحة الحي، الواد/ القفر، خارج، العذيب، القطن، الستار، يذبل، الفقان، تيماء، المجير، صحراء الغبيط) و"معظمها يتأطر ضمن الخوف والتخريب، باستثناء صحراء الغبيط المتموقع في آخر القصيدة، والذي به أنهى الشاعر خوفه مما أحدثته الأمطار من تدمير الأرض" <sup>70</sup>.

أما الفضاء المغلق فيتحدد في: (المنزل، الخدر الذي ورد مرتان، والغبيط)، ويعدّ فضاء فاعلا لأن "أهم الأحداث العاطفية عاشها الشاعر في هذا الفضاء المغلق حيث قدرته على تملكه" <sup>71</sup>.

ووفقا لهذا المنظور عالج الحبيب ناصري تظاهر البنى السردية الثلاث في نصوص الشعراء السابق ذكرهم.

لكن السؤال المطروح، هل توظيف الشاعر العربي القديم لهذه البنى السردية، يجعل نصوصه شعرية سردية؟ لعل هذا ما حاول الحبيب ناصري إثباته من خلال استقصاء هذه البنى الثلاث في النماذج المختارة مع تحليلها وبيان دلالتها.

يقول الباحث في دراسته للشخصية في شعر أبي نواس: "إننا ومن هذا الموقع لا نرى بعدا كبيرا بين عالم شخصيات أبي نواس والكثير من شخصيات القصيدة العربية الحديثة، بل إنه عالم قريب مما يجري داخل بعض الروايات الحديثة (...). كشخصيات فاعلة لها وظيفتها الداخلية، ومن ثم الرغبة في تجديد لغة السرد، بتركيزها على تقنيات تعبيرية لغوية وغير لغوية حديثة، ناهيك عن وظيفتها الخارجية المتولدة عن وظيفتها الداخلية، أي قدرتها على الانفتاح والتداخل والتقاطع مع مكونات معرفية عامة، وبهذا تصبح قادرة على تغيير وتطور التصورات الثقافية السائدة في أفق خلق تصورات ومفاهيم ثقافية جديدة" <sup>72</sup>.

إن هذا الطرح يجعل من هذه الدراسة تختلف عن الدراسات السابقة التي اعتبرت التعالق الموجود بين الشعر والسرد تعالقا شكليا فنيا جماليا، وإن اعتماد الباحث على تقنيات السرد في تحليل النصوص الحكائية الشعرية، أبرز بجلاء هذا التداخل بين السرد

70 - الحبيب ناصري، جماليات الحكى في التراث العربي الشعري، الفضاء، الشخصيات، الزمن، دار عين أسردون بني ملال، المغرب، ط1، 2004، ص65.

71 - مر، السابق، ص65.

72 - مر، نفسه، ص136.

والشعري في النص الشعري العربي القديم. وهذا الطرح من شأنه أن يدحض مقولة أن الشعر العربي ليس قصصيا ، بل إنه يتوفر على القصة دون أن تدخل في بنائه الدرامي. فهل فعلا القصيدة العربية القديمة هي قصيدة سردية بامتياز ؟. إن الحبيب ناصري ، لا يكتفي بتشبيهها بالقصيدة السردية الحديثة وحسب ، بل يتعدى ذلك إلى وصفها - في مسلك توظيف الشخصيات - بالرواية الحديثة ، مع ما في ذلك من مبالغة لأسباب أهمها أن الشاعر العربي القديم ، هو شاعر غنائي بامتياز ومن ثم يغيب عنده عنصر التطور الدرامي وأثره في نمو الشخصية كما هو الحال في الرواية العربية الحديثة مثلا.

وفي المحصلة يمكن القول إن هناك تداخلا بين الشعري والسرد في النص الشعري العربي القديم، لكن هذا لا يرقى إلى مستوى القصيدة السردية المعروفة في الشعر العربي الحديث.

## 2-2-8- السرد في الشعر العربي الحديث ( في شعرية القصيدة السردية)،(لفتحي النصري):

وضمن نفس هذا الإطار يلفت نظرنا مؤلف آخر حول تداخل السرد في الشعر، وهو " السرد في الشعر العربي الحديث " لفتحي النصري، يقف فيه صاحبه على تداخل السرد مع نصوص من الشعر العربي الحديث ، وقد حدد مدونته في الأعمال الشعرية لكل من صلاح عبد الصبور، وسعدي يوسف ومحمود درويش. ويرى الباحث أن هذا التداخل الحاصل بين السرد و الشعر " اقترن بصورة وثيقة بالسعي إلى تجديد الأساليب الفنية " 73، وأن هذا التداخل ليس تداخلا شكليا ، بل هو " تفاعل جدلي بين المكونات السردية، ومقومات الخطاب الشعري " 74.

وعلى هذا الأساس قام باستقصاء نظري لتجليات السرد في الشعري في النقد الغربي والعربي، ثم قام باستقصاء الجوانب السردية في نصوص مدونته الشعرية.

## 2-2-9- علم التناص المقارن( نحو منهج عنكبوتي تفاعلي) ( عز الدين المناصرة):

وفي السياق نفسه تتضح الرؤية التأصيلية لتداخل السرد مع الشعري عند عز الدين المناصرة، في مؤلفه الموسوم بـ علم التناص المقارن، ضمن مبحث عنونه بـ " تقنيات السرد الشعري في الأنواع الأدبية" حيث يقول : " يهدف هذا البحث إلى اختيار علاقات السرد بالنص الشعري، من خلال قراءة بعض النصوص الشعرية، واكتشاف تقنيات السرد التي استخدمها الشعراء في هذه النصوص " 75.

يورد المناصرة رأي النقاد الغربيين في مسألة تداخل السرد مع الشعر من مثل رولان بارت وجيرار جينيت وجوليا كريستيفا وكينان، ثم عند مجموعة من النقاد العرب كمحمد عبيد الله في أطروحته للدكتوراه الموسومة بـ" القصص في الشعر الجاهلي " ، ثم تناول المناصرة بعض النصوص الشعرية وقام بتقصي آليات السرد فيها ، من خلال قصيدة لوضاح اليمن، وبدر شاكر السياب ( ليلة في العراق) ، وصلاح عبد الصبور ( أغنية من فيينا)، ونزار قباني في قصيدته ( على دفتر النكسة).

ففي قصيدة وضاح اليمن " السرد يتجلى في تقنيات الوصف من خلال السارد، والصيغ المستخدمة، وتتابع الأحداث، في إطار قصة شعرية تمتلك حدثا وزمانا وشخوصا

73 - فتحي النصري، السرد في الشعر العربي الحديث، ط1، 2006، ص 10.

74 - مر، نفسه، ص 11.

75 - عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ص 105.

ومكانا، فهي قصيدة ( سردية - درامية - غنائية) لها بداية وذرورة ونهاية، وقد تبدو لنا النهاية مغلقة، لأن الموافقة من العاشقة التي حدثت تجعلنا ننم مطمأنين على مصير طلب العاشق، إلا أن الصراع الدرامي يبدأ أيضا لدى القارئ من خلال تصور ما بعد موافقة العاشقة، فهو نص مغلق مفتوح معا " 76.

وعلى هذه الطريقة أبان المناصرة عن التداخل الحاصل بين السرد والشعر في النماذج الشعرية المتبقية، وهو إقراره بهذا التداخل، إلا أنه من الدعاة إلى عدم إلغاء الحدود بين الشعر والنثر عامة، يقول: " ... نكتشف آليات السرد فيها، مع الاعتراف بمقولات التمييز بين النثر والشعر السائدة " 77.

### 2-3- تداخل الشعر مع السرد ( شعرية السرد):

إذا كانت سردية الشعر، تعني تطعيم الشاعر نصه الشعري بآليات السرد المختلفة (أحداث- شخصيات- زمان- فضاء...)، فإن شعرية السرد هي توظيف السارد لبعض الخصائص المميزة للنص الشعري، وأبرزها التخيل الشعري، الذي ينشأ من تكثيف الصور الشعرية خاصة، على مستوى المفردة الواحدة أو على مستوى التركيب، فيحصل من جراء ذلك ما يعرف بشعرية اللفظة وشعرية التركيب وشعرية الإيقاع وشعرية الزمان وشعرية المكان في النص السردى. ومن المدونات النقدية التي ألفت في ذلك:

### 2-3-1- في دلالية القصص وشعرية السرد ( سامي سويدان):

يرى سامي سويدان في مؤلفه الموسوم بـ " في دلالية القصص وشعرية السرد" أن المؤلفات الإبداعية في مجال القصة جاءت في الكتب الدينية المنزلة، والمدونات التاريخية المختلفة، وصولا إلى القصص الشعري والإخباري والشعبي، ولم تحظ هذه القصص بدراسة تمس جوانبها الفنية الجمالية.

ومن هذا المنطلق المنهجي جاءت دراسته هذه، حيث توقّف فيها عند أعمال بعض الكتاب، أمثال "غسان كنفاني" و"مارون عبود"، وبعض الحكايات الواردة في "كليلة و دمنة" كحكاية "القرد والغليم". ويرى سويدان أن التأسيس النظري لشعرية القصة ينطلق من الدراسات البلاغية والنحوية العربية القديمة، ويخص بالذكر نظرية "عبد القاهر الجرجاني"، فنظرية النظم التي جاء بها يمكن إسقاطها على شعرية النص القصصي " وذلك ليس فقط اعتمادا على أطروحاته الأساسية في النظم والتعليق والبناء الذي يكون بتوخي معاني النحو في الكلام، وإنما أيضا ارتكازا إلى ما يتناوله على شيء من التفصيل في دلائل الإعجاز بصدد التقديم والتأخير والحذف والإثبات والتعريف والتنكير والفصل والوصل " 78.

فجمالية/ شعرية أي نص تأتي من خلال هذه العمليات النحوية البلاغية، ولعل هذه اللفظة البلاغية أن تكون غير مسبوقة في الكشف عن جمالية القصة الشعرية، وعليه وجب الإفادة ممّا جاء عند القدماء من مفاهيم ومصطلحات تتوافق مع مناهج الشعرية القصصية العربية.

ثم يطرح سويدان أسئلة من قبيل: ماهي خصوصيات الشعرية القصصية العربية؟. ويجب عن ذلك من خلال دراسة شعرية بعض الأعمال القصصية.

76 - مر، السابق، ص 118.

77 - مر، نفسه، ص 113.

78 - سامي سويدان، في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، ط1، 1991، ص 12.

يحدّد الباحث جمالية/ شعيرية النص القصصي بقوله : " تقوم جمالية النص القصصي أساسا في الإخراج الفني الذي يعتمده خطابه السردي، فشعيرية هذا النص لا تحددتها الأحداث أو الوقائع المروية ، رغم ما يمكن لهذه الأخيرة أن تقدم من مساهمات خطيرة أحيانا في هذا المجال، إنما تحددتها قبل أي شيء آخر طريقة الرواية وصيغ العرض والإخبار"<sup>79</sup>. من هذا المنطلق يدرس سويدان أقصوصة " كان يومذاك طفلا " لغسان كنفاني ، ويعنون مبحثه بـ " جمالية النص القصصي أو فنية الخطاب السردية"<sup>80</sup>، ويتلمس من خلاله شعيرية النص القصصي عند غسان كنفاني من جوانب عدة، أولها: التقديم والتأخير والتاريخ، وثانيهما : النظر والكلام والفعل.

ويقصد بالتقديم والتأخير منطق الاستباقات والاسترجاعات التي صارت تتبع في القصة الحديثة، يقول : " نظام القصص، وهو ذلك الترتيب الذي تعرفه وقائع الحكاية في الامتداد النظمي للخطاب ، فإذا كان منطق هذه الوقائع يفترض حدوثها في سيرورة زمنية خطية وحيدة الاتجاه، فإن النص القصصي خاصة الحديث، قلّما يعرف سيرورة متطابقة أو متوازية معها، إذ إنه غالبا ما يؤخر على مدى متفاوت ذكر بعض الوقائع، وأحيانا يقوم على تفاوت مماثل بعضها الآخر، لتنشأ من ذلك النسيج المتميز والمترابط مع الخط المتتابع والموازي علاقة تفاعل خطابي من الإثارة والتشويش والجمالية القصصية"<sup>81</sup>، ومن هذا المنطلق يرى سويدان أن شعيرية النص القصصي عند غسان كنفاني تأتي من هذه الحركة المتفاوتة في سير الأحداث، إذ لم يتقيد بمنطق سيرورة الأحداث الطبيعي.

أما " النظر والكلام والفعل " فيقصد به " التحام صيغة السرد بصوت الراوي (...)(ويمكن) أن يعرف في البعد المكاني"<sup>82</sup>، وقد عالج سويدان " كان يومذاك طفلا " استنادا إلى مقومات ثلاثة وهي " الموقع والبيئة والمدى"<sup>83</sup>، وضمن هذه المعالجة والقراءة وجد " تلك اللغة الشعرية المعتمدة عبر ذلك لتؤدي في كثافتها الإيحائية موقفا متضامنا مع التواصل الفلسطيني"<sup>84</sup>.

## 2-3-2- تداخل الأنواع في القصة القصيرة 1960- 1990 ( لخيري دومة):

ينطلق خيري دومة من آراء أقطاب النظرية الأدبية الغربية في الثورة على المفاهيم الثابتة في الأدب واللغة، من مثل جاك دريدا ولاكان ورولان بارت وفوكو وغيرهم، واستبدال مقولة " الكتابة" بمقولة "الأدب" مثلا ، فقد " أصبحت شعارات مثل الكتابة والنص وموت المؤلف وغيرها شعارات مرفوعة في مواجهة إرهاب المفاهيم الراسخة كمفاهيم الصدق والواقع والأصالة والأدب والنوع الأدبي"<sup>85</sup>.

ويتطرق "دومة" إلى إشكالية تحديد مصطلح " النوع" الذي يرد عند البعض باسم "الصيغة " أو " المذهب" أو " الأسلوب" ، وضمن هذا المبحث يتحدث الباحث عن ثلاثية الغنائي والملحمي والدرامي ، ومدى تجليها في النص الروائي أو القصة القصيرة بوصفهما

79 - مر، نفسه، ص163.

80 - مر، السابق، ص 163.

81 - مر، نفسه ، ص 164.

82 - مر، نفسه، ص 182.

83 - مر، نفسه، ص183.

84 - مر، نفسه، ص 186.

85 - خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990 ، ص 23.



جنسين أدبيين حديثين، والشعر الغنائي والملحمة والدراما بوصفها تصنيفات أجناسية قديمة أمّحت واندرثت، وتبقى الصيغة الملحمية أو الدرامية أو الغنائية هي ما يمكن تجليه في النص القصصي القصير أوفي الرواية.

ثم يفرد "دومة" مبحثًا خاصًا بتداخل الصيغ الثلاث في النص القصصي القصير، والروائي في أعمال " عبد الحكيم قاسم " الموسوم بـ " الظنون والرؤى " ، حيث تتداخل الغنائية التي هي من سمات الشعر في النص السردي ، وتحدّد سمات الغنائية في النص السردي في أن " بعضها يتصل بالراوي وموقعه إزاء ما يحكيه وإزاء القراء، وإلى مدى يتخذ موقع الشاعر من حيث ميله للمناجاة والالتفات الذي يقطع السرد، وعلاقة التأمل الجمالي التي تربطه بالعالم القصصي، وميله إلى تعميم الموقف الخاص المتغير ووصله بالحقائق الإنسانية الثابتة، وبعضها الآخر يتصل بطبيعة اللغة المستخدمة من حيث اقترابها من لغة الشعر التي تعتمد - بخلاف لغة القصة - على أسبقية الدال وجاذبيته في ذاته بما فيه من عناصر إيقاعية ومجازية "86.

وتحدث "دومة" عن بعض الأنواع الأدبية المتفرعة عن القصة، والتي تتسم ببعض خصائص الشعر وهي :

- القصة اللوحة وهي التي تقوم " على وصف مكان أو مشهد أو تصوير شخص أو شيء من هذا القبيل "87، وتأتي غنائيتها من " المبالغة في جانب من جوانب الغنائية في القصة القصيرة، وهو جانب اللقطة، وما تستدعيه من شكل مكاني وإخفاء يلائم الشعر "88 وقد بدأ التأليف في هذا النوع أواخر الستينيات، ومن كتابها إبراهيم أصلان، محمد البسطامي، يحي الطاهر عبد الله، بهاء طاهر.

- القصة القصيرة جدًا وما تتطلبه من تكثيف واختزال في اللغة والدلالة، بما يشبه التكثيف الوارد في الشعر، ويصف "دومة" هذا النوع أدق توصيف بقوله : " تشمل غنائية القصة القصيرة جدًا، حيث " القصر " الشديد، وتصفية المشهد إلى أبسط عناصره، وحيث تعلق حساسية الراوي للغة من الناحية الإيقاعية... تمتد هذه الحساسية لتشمل النص القصير كله، إلى درجة يصبح معها التكرار خصيصة جوهرية، بدءًا من الكلمات القليلة، ومرورا بالمطابقة بين عبارات قصيرة، وانتهاء بتكرارية البنية بين مشهدي اللوحة من حيث البداية، ومن حيث العناصر التي يتألف منها كل مشهد، فالمشهدان يبدآن وينتهيان بنفس الجملة تقريبًا، مع تغيير طفيف يشير إلى تبدل الصورة إلى الوجه الآخر "89.

فشعرية النص السردي عند "دومة" تأتي من عناصر حدّدها في: الغنائية، التكثيف اللغوي والدلالي الذي برز في القصة اللوحة والقصة القصيرة جدًا، والإيقاع الصوتي الذي يأتي من تكرار جمل بعينها في النص السردي. وقد حاول الباحث إبراز هذا التداخل الشعري من خلال دراسته لنصوص قصصية وروائية.

### 2-3-3- شعرية النص النثري (أبلاغ محمد عبد الجليل):

تناول الباحث جنسًا أدبيًا نثريًا قديمًا هو فن المقامات، وحاول أن يبين تجليات الشعرية فيه، وهي تتمثل أولًا في " خلق توازن بين السردي والشعري عبر دمج الصورة في الحدث

86 - مر، نفسه، ص 171.

87 - مر، نفسه، ص 212.

88 - مر، نفسه، ص 249.

89 - مر، السابق، ص 253.

"<sup>90</sup> ويعني بذلك أن من أبرز خصائص الشعر توظيف المجاز بأنواعه المختلفة، والمقامة قد أخذت من الشعر هذه الخاصية البارزة. أما الوجه الآخر من التداخل الحاصل بين الشعر والمقامات فهو " إعطاء سلطة الإيقاع دوراً موازياً لسلطة الوزن في الشعر"<sup>91</sup>، فمن المعلوم أن من أبرز سمات المقامات تميزها بالتجنيس الذي يعد خاصية من خصائص الشعر، وهو يسهم في خلق إيقاع متميز في النص المقامي، إضافة إلى احتفاله بالسجع وهو في الأصل من خصائص النثر (سجع الكهان مثلاً).

وفي دراسته لمقامات الحريري، يرى أنها تنفتح على مقامات الهمداني، كما تنفتح على نصوص تراثية كالنصوص الدينية والأمثال. ويرى أبلغ أنه إذا كان الشعر يتسم ببنية شكلية مستقرة، والسرود يتسم بتنوع أشكاله، فإن المقامة تشكل " موقفاً وسطاً بين ثبات القصيدة وتنوع السرود مما يقربنا كثيراً من مصطلح السرود الشعري "<sup>92</sup>.

ومفهوم السرود الشعري عنده يتمحور في قوله: " إن النص السردي ليس تجاورياً بصفة مطلقة، وليس تأملياً عاماً، إنه لحظة بين التجاور والتأمل الشعري، يبني الحبكة دون أن ينسى الرعشة الشعرية "<sup>93</sup>، ومن ثم وجب على صاحب المقامة أن يكون " مستعداً باستمرار لخلق التماثل اللازم بين الصورة والحدث "<sup>94</sup>، الصورة بأقسامها المتعددة (استعارة، تشبيه، كناية...) وبوصفها أبرز سمة من سمات الشعر العربي، والحدث بوصفه من أبرز خصائص النص السردي، فصاحب المقامة، عليه أن يعي هذه الخصائص ويحسن توظيفها في نصه.

وضمن هذا المنحى عالج أبلغ محمد شعرية المقامة من خلال مستويات عدة، وهي: شعرية الفضاء، شعرية السخرية وشعرية الصورة.  
شعرية الفضاء:

يقصد بفضاء المقامة، الصور المكانية الموجودة في نص المقامة، ويتم وصفها وصفاً شعرياً، وإذا كان الوصف في السرود يؤدي دوراً ثانوياً، فإنه في السرود الشعري يؤدي وظيفة أساسية هي تكثيف الصورة البلاغية مما يمنح المتلقي دوراً في عملية التأويل الدلالي.  
- شعرية السخرية:

تعد السخرية من أبرز سمات فن المقامة، وفيها " يوظف الساخر اللغة بدقة متناهية، فهو مثل راقص الحبل، عليه أن يحافظ على توازنه وتوازن كلماته إن أراد لهذه اللعبة الخطيرة أن تنجح وتستمر، وبنفس القدر هو مطالب بالمحافظة على حدود فاصلة بين خداع السخرية وصراحة الضحك "<sup>95</sup>، وتكمن شعرية السخرية في المقامة في " تشظية الأنواع الشعرية السابقة ( المدح \_ الهجاء) وإعادة دمجها في شكل جديد يختلف تماماً عما كانت عليه في أصولها السابقة، في المقامة صورة المدح احتمال قوي لصورة الهجاء "<sup>96</sup>.  
- شعرية الصورة:

90 - أبلغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري، مقارنة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، ص 58.

91 - مر، نفسه، ص 58.

92 - مر، السابق، ص 87.

93 - مر، نفسه، ص 87.

94 - مر، نفسه، ص 87.

95 - مر، نفسه، ص 95.

96 - مر، السابق، ص 101.

للصورة الشعرية وظيفة بارزة في فن المقامة، إذ نجد في هذه الأخيرة " شكلا خاصا من الصور تماهى مع وظيفته السردية، وأصبح وجوده رهينا بهذه الوظيفة"<sup>97</sup>، فهناك علاقة وطيدة بين سير الحدث في المقامة، وبين الصورة التي تتشكل على امتداد المقامة و" شعرية الصورة تدرك حينما تقابل بما يناقضها"<sup>98</sup>.

### 2-3-4- تحليل شعرية السرد (صلاح فضل):

إن شعرية السرد عند صلاح فضل، ليست مجرد تقنيات لغوية أو أسلوبية أو بلاغية أو دلالية أو إيقاعية مستقاة من الشعر، ويتم توظيفها في النص السردى، ثم يقوم الناقد باستجلائها في نص ما، بل النص السردى عند صلاح فضل هو من يفرض شعرية أو يعدها. من هذا المنطلق اختلفت شعرية السرد بين روائي وآخر، فهي عند بهاء طاهر تتمثل في تلك الرومانسية الحاملة " التي تخفف وطأة الثقل الفكري للرواية (و) تتمثل في مجموعة من الصور الرمزية التي تلح على ذاكرة الرواية منذ طفولتها، من ألمعها وأكثرها تكرارا صورتها وهي جالسة على الجسر في القرية ترقب عودة الفلاحين في ضباب الغروب الشفيف، وتبتهج روحها لنقط النور التي تنبعث من نجوم السماء"<sup>99</sup>.

أما عند ابراهيم نصرالله، فشعرية السرد تتمثل في توظيف "النبأ" أو " الخبر الصحفي" في النص السردى، وهنا يبرز ما يمكن أن نصطلح عليه بالتداخل الإبداعي مع المعرفي، وهذا التوظيف لا يكون توظيفا مباشرا، بل هو كما يقول صلاح فضل: " بيانات جمالية مذابة في شرايين السرد، تتحول إلى طاقة دينامية فعالة لضمان حيويته وحركته، وتتجلى عبر الملامح النفسية والاجتماعية وهي تتكشف في الأفعال والاستجابات"<sup>100</sup>.

وتتجلى شعرية السرد عند ميرال الطحاوي، في حذف التفاصيل من النص السردى وترك مخيلة القارئ تسهم في ملأ هذه الفجوات التي هي " ضرورة الشعرية العمل الروائي، حيث تفسح مجالا لتنشيط متخيله كي يمارس فعاليته في تصور الاحتمالات الممكنة للمواقف المختلفة"<sup>101</sup>، كما تقوم شعرية الرواية عند ميرال الطحاوي على توظيفها اللافت لضمير المتكلم، بوصفه يجسد الذاتية والغنائية التي هي من سمات الشعر. وشعرية السرد عند صلاح فضل تأتي من عملية كسر السرد والتناوب والتقاطع في إسناد الضمائر " إذ تنسف للحظات الحدود والفواصل بين الشخوص والمستويات (...). تقوم بتطعيم الخيال الفردي والجماعي بنتائج مغامرة المزج والتماهي مع المختلف"<sup>102</sup>.

وإن التداخل الحاصل بين أجناس أدبية عدة عند الروائي المغربي محمد برادة هو عين الشعرية عند صلاح فضل، يقول في مبحث عنونه بـ " شعرية المحكيات في سردية محمد برادة الجديدة": " (...). ظل متأرجحا بين السيرة الذاتية والرواية التاريخية ليمزج برهافة بين مختلف فنون السرد، ويستقطر شعرية المتميزة، وهو يقوم بتخليق كيائها الخاص، فيقتطع جزءا من الكلام باعتباره مذكرات مدونة من قبل، ويدير حوارا نقديا حوله،

97 - مر، نفسه، ص 103.

98 - مر، نفسه، ص 99.

99 - صلاح فضل، تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، بيروت، ط1، 2002، ص 34.

100 - مر، نفسه، ص 37.

101 - مر، السابق، ص 82.

102 - مر، نفسه، ص 84.

يجسد فيه شيئاً من مشاعر الأمل في ضوء معطيات اليوم (...). فتصبح بذلك ضرورة فنية لا مجرد حيلة من أعياب الكتابة الاعتبائية" <sup>103</sup>.

### 2-3-5- الشعر والتلقي (دراسة نقدية) (علي جعفر العلق):

يقرّ العلق بإمكان قيام التمازج الحاصل بين الشعر والسرد، ضمن مبحث وسمه بـ "شعرية اللغة الروائية"، لكن هذا التمازج لا يخرج الرواية "عن طبائعها العامة، بل ما يعلي من تأثيرها وراثتها، وما يجعل منها نصاً ذا جمال شائك ومكنون احتمالي" <sup>104</sup>، ومن ثم أصبحت الرواية حسب رأي العلق "نصاً محبوباً، نضاحاً بالشعر وتشظيات السيرة والحلم والخرافة والواقع والأسطورة، كل ذلك في مزيج باهر" <sup>105</sup>.

وينطلق العلق من رواية "متهات الأعراب في ناطحات السحاب" لمؤنس الرزاز، ليبرز ذلك الزحف الشعري نحو السرد، دون أن يفقد الأخير هويته. يلخص ذلك في قوله: "الشعرية التي يحاول هذا البحث تفحصها، هي ذلك الجموح الذي يخرج بالنتج من عاداته الموروثة، ويشحنه بما ليس متوقفاً منه، حيث تصبح لغة النص هائجة، مفاجئة مراوغة" <sup>106</sup>. ويعالج العلق شعرية الرواية على مستويات عدة، وهي: شعرية العنوان، إثارؤها باستعمال المجاز، عنايتها بالطاقة الصوتية (الإيقاع)، شعرية الجملة والتناص مع التراث الشعري العربي.

### 2-3-6- اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970\_2000) (ناصر يعقوب):

يرى ناصر يعقوب أن اللغة الشعرية تسلت إلى الرواية العربية في الستينيات، وخلالها "ساد مفهوم خاص لشعرية الرواية، يتحدد في شعرية اللغة، بما يعني ذلك من لعب الشعر الحديث العربي منه والعالمي بالمجاز والاستعارة والكنائية، وبما يعنيه أساساً من علاقات جديدة بين مفردات جديدة ومحددة" <sup>107</sup>. هذا الرأي - كما هو ملاحظ - يقترب من طرح جعفر العلق سابقاً في كون شعرية الرواية تتأتى من لغتها بما تحمله من علاقات جديدة بين مفرداتها، ومن تكثيف دلالي يسهم في خلق صور شعرية بمختلف أصنافها، ونشوء تأويلات عدة، هي أقرب إلى غنائية الشعر منها إلى منطق السرد.

ويرجع ناصر يعقوب شعرية اللغة الروائية في هذه المرحلة إلى عوامل عدة: أولها ترجمة بعض الروايات الفرنسية الجديدة، وثانيها التأثير بالرمزية في أوروبا "خاصة في مجال الشعر على يد أقطاب منهم بودلير ورامبو وما لارميه وبول فاليري، فقد أثار العديد من القضايا في مجال اللغة واستعمالاتها الشعرية" <sup>108</sup>، وثالثها تأثيرها بالتأثير الرومانسي، وآخرها "التأثر بأعمال أدباء المهجر، الذين تنحو أعمالهم النظرية المنحى الشعري في لغتها" <sup>109</sup>.

### 2-3-7- الشعرية والسردية، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم (ليوسف وغليسي):

103 - مر، نفسه، ص 143.

104 - علي جعفر العلق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص 171-172.

105 - مر، نفسه، ص 172.

106 - مر، السابق، ص 173.

107 - ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، 1970-2000، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004،

ص 14.

108 - مر، نفسه، ص 16.

109 - مر، نفسه، ص 16-17.

يحيل العنوان الفرعي للكتاب على طبيعة هذه الدراسة، وهي البحث الاصطلاحي في حدود ومفاهيم "الشعريات" و"السرديات" في النقد الغربي والنقد العربي على حد سواء. ويلاحظ يوسف وجليسي ذلك الخلط الاصطلاحي في تحديد هذين المفهومين في مدونة النقد العربي على اعتبار أنه يعاني كثيرا من إشكالية المصطلح، يقول: "الناقد العربي الجديد تعوزه الاصطلاح مع ذاته أولا، قبل التفكير في الاصطلاح مع الآخر"<sup>110</sup>. وبعد استقصائه لمفاهيم الشعيرية، وبيان اللبس الواضح في اصطلاح النقد العربي عليها، يعرض وجليسي للسرديات واتجاهاتها، لينتقل بعدئذ إلى مبحث آخر يتعلق بموضوع بحثنا وهو شعرية النثر، حيث يقول: "نضيف النثر قبل السرد إلى الشعيرية عنوانا لهذا الاتجاه الذي شاع في الكتابات الغربية POETIQUE DE LA PROSE، والعربية على السواء، لأن النثر أوسع من السرد وأشمل"<sup>111</sup>.

ويرى أن شعرية السرد في النقد الغربي تنسب "إلى تودوروف الذي أسسها انطلاقا من الألسنية البنيوية في كتابيه (الأدب والدلالة 1967، وشعرية النثر 1971)"<sup>112</sup>، ثم يحيلنا إلى تراثنا النقدي من خلال ما أورده حازم القرطاجني حول تسلل النثر إلى الشعر أو الشعر إلى النثر، أما في النقد العربي الحديث فقد اكتفى برأي لبشير القمري مبرزا من خلاله "تشويش عملية تلقي هذا الاتجاه (شعرية النثر)"<sup>113</sup>.

وقد قسم وجليسي شعرية النثر/ السرد إلى ثلاثة اتجاهات وهي: السرديات الشعيرية، شعرية اللغة السردية، وشعرية الخطاب السردية.

فالسرديات الشعيرية "مرادفة للمبادئ الأدبية أو القوانين البنيوية التي تستنبط من الخطابات السردية"<sup>114</sup>. أما شعرية اللغة السردية فيقصد بها "تقاطع الشعر والنثر/ السرد على سطح اللغة"<sup>115</sup>. أما شعرية الخطاب السردية فيعني بها أن "لا يقتصر الحضور الشعري - هنا - على المستوى اللغوي، بل يتجاوزه إلى سائر المستويات التي تشكل مكونات الخطاب السردية، فتصبح البنية السردية كلها مبللة بماء الشعر خاضعة لتسرباته وتحولاته، ولكن من غير استئصال النواة السردية للعمل الإبداعي"<sup>116</sup>.

وعلى المستوى الإجرائي يورد يوسف وجليسي المقومات التي تقوم عليها شعرية

الخطاب السردية مستخلصا إياها من آراء بعض النقاد كنبيل سليمان وسعيد يقطين و فريال جبور غزول وهي:

"تفكك المادة الحكائية بفعل انفراط حبكةها وتشظي أحداثها.  
انكسار الزمن الخطي للسرد، أو تحطيم عمود السرد (بلغة يقطين)، بفعل التدايعيات الحرة في استرجاعاتها واستشرافاتها.

110 - يوسف وجليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، دار أقطاب الفكر، 2006، -، ص 62.

111 - مر، نفسه، ص 111.

112 - مر، نفسه، ص 111.

113 - مر، نفسه، ص 113.

114 - مر، نفسه، ص 123.

115 - مر، نفسه، ص 123.

116 - مر، نفسه، ص 128.

- تم فصل النص السردي إلى مقاطع جزئية تربطها خيوط رفيعة، وقد يستقل كل مقطع منها بعنوان فرعي خاص.
- الإغراق في المشاهد الوصفية.
- تعدد الرواة وتمازج الضمائر السردية.
- هيمنة السرد بضمير المتكلم، وتغليب الرؤية السردية المتصاحبة.
- صعوبة الإحالة على مرجعية خارجية محددة.
- تصوير الشخصيات بإيحاءات اللغة المجازية.
- انزياح اللغة السردية عن المؤلف السردية، واحتفاؤها بلغة الشعر المنثور "117".

وضمن هذا المنحى يقترح وغيلسي مصطلحا جديدا ، يمزج فيه بين الشعرية والسردية وهو " الشردية، ونطلقه مركبا نحتيا عليهما ، فنكون قد حققنا الجمع بينهما، وفي الوقت نفسه لم نخرج على الدلالات المعجمية لمادة هذا التركيب النحتي " 118.

### 2-3-8- الشعري في روايات أحلام مستغانمي (لزهره كمون):

يعد هذا الكتاب النقدي من الكتب التي عالجت مسألة شعرية السرد معالجة نقدية تطبيقية صرفة، إذ قامت الباحثة بتلمس جوانب الشعرية في روايتي أحلام مستغانمي ( ذاكرة الجسد وفوضى الحواس) على مستويات عدّة ، أولها شعرية اللغة، وتناولت من خلاله شعرية المعجم، وشعرية التركيب، وشعرية الصورة والإيقاع، وثانيها شعرية الحكاية، وتعرضت فيها إلى حكاية الأفكار والأنا الغنائي وشعرية الشخصيات، وشعرية المكان والزمان. ويتساءل مقدّم هذا البحث عن سر نجاح روايات أحلام مستغانمي فيقول: "والجواب كان من عنوان الدراسة ذاته، إن الشعري يمثل عنصرا أساسيا في إنشائية هذه النصوص الروائية"119.

فالملاحظ إذن أن هذه الشعرية التي تسللت إلى روايات أحلام مستغانمي، تدخل ضمن ما أسماه يوسف وغيلسي بـ " شعرية الخطاب السردية"، حيث تغلغت الشعرية في بنية السرد ومكوناته من زمن ومكان وشخصيات، مع معالجتها لشعرية اللغة السردية، وكان ذلك على مستوى المعجم والتركيب والصورة وإيقاع هذه التراكيب.

### 2-3-9- السيرة الذاتية الشعرية (قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية) (لمحمد صابر عبيد):

يعرف محمد صابر عبيد السيرة الذاتية الشعرية بقوله: " السيرة الذاتية الشعرية ، سرد نثري يتوخى فيه الشاعر تدوين سيرته الشعرية فقط، - تاريخا ومكانا وحادثة - لا يخرج فيها إلى تناول جوانب أخرى غير شعرية من سيرته إلا على النحو الذي له صلة بما يدعّم قضيته الشعرية في السيرة"120.

وقد قام محمد صابر عبيد بدراسة مجموعة من السير الذاتية الشعرية لشعراء الحداثة مثل: ( حياتي في الشعر ) لصالح عبد الصبور، و( تجربتي الشعرية) للشاعر عبد الوهاب

117 - مر، السابق، ص 133-134.

118 - مر، نفسه، ص 134.

119 - محمد الباردي، مقدمة كتاب، زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، المطبعة المغاربية للنشر والتوزيع والإشهار، ط1، 2007،

120 - محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، دار عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص 110.

البياتي، و( قصتي مع الشعر) لنزار قباني، و( الكشف عن أسرار القصيدة) للشاعر حميد سعيد.

وغالبا ما نجد مظاهر زحف الشعري على النص السيري عند هؤلاء الشعراء، متجسدة في اللغة والمجاز، يقول محمد صابر عن البياتي مثلا: " إن لغة البياتي السيرية تفيد في كثير من الأحوال من معطيات المجاز (...). (و) تنهض على خصائص وسمات تقترب كثيرا من حدود اللغة الشعرية أكثر من اقترابها من حدود اللغة السيرية التي يجب أن تقوم على قوانين السرد المدعمة بالحجة والمنطق والإقناع وبأسلوب فني مشرق " 121.

وعن نزار قباني يقول: " تتقدم اللغة في سيرة نزار قباني الشعرية بوصفها الأساس الأول والحاسم الذي يعتمده في صياغة شخصيته الشعرية، إذ إن دينامية لغته وقدرتها الفائقة على الإيهام هي التي استطاعت أن تخلق منه مدرسة شعرية متفردة، فهو يحتفي بالمفردة احتفاء خاصا يصل إلى حدّ خلقها من جديد إيقاعا ودلالة " 122.

### 2-3-10- القصة القصيرة جدا، وإلى أي مدى هي قصيدة نثر؟ (فاروق مواسي):

ومن الدراسات التي أولت أهمية لتداخل الشعر مع السرد، دراسة فاروق مواسي والموسومة بـ القصة القصيرة جدا ، وإلى أي مدى هي قصيدة نثر؟ .

يتناول الباحث أوجه التقاطع والتداخل بين القصة القصيرة جدا والقصيدة النثرية، وقد يصل هذا التداخل إلى حد الالتباس في تصنيف نوع النص، فـ " من مقومات القصة القصيرة جدا عنصر الإدهاش والإثارة، وكذلك الانطلاق من موقف فكري أو فلسفي، والأهم بأنه قصدي نحو القص، يعرض في أسلوب موجز ومركز، يختزل العالم في تكثيف ما، هو ما قل ودل، وقد يكون هناك حدث أو أكثر (...). وكثيرا ما يقدم هذا الموقف بلغة الإيحاء والترميز أنا ، وبالمفارقة أنا، بروح الفكاهة طورا ، وبالقفلة الذكية غير المباشرة في نهاية النص طورا آخر " 123.

فالمقصدية هي ما يفرق بين النص القصصي القصير جدا والقصيدة النثرية، بل إن "القصة القصيرة جدا في نماذج متعددة يمكن أن تقرأ على أنها قصيدة نثرية، وذلك إذا رتبت بأسطر أسوة بالشعر " 124.

إن من جملة الخصائص المشتركة بين القصة القصيرة جدا والقصيدة النثرية، الإيجاز والتكثيف والإيحاء.

ومن النماذج التي أوردها الباحث، قصة قصيرة جدا لحنان فاروق، تقول فيها :

" في العشرين بكت فبكي واحتواها  
في الثلاثين بكت فمسح دموعها بمنديل حنانه  
في الأربعين بكت فربت على كتفها  
في الخمسين..... أبكاها " 125.

121 - مر، نفسه، ص 56.

122 - مر، السابق، ص 62.

123 - فاروق مواسي، القصة القصيرة جدا، و إلى أي مدى هي قصيدة نثر؟ ، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 22-24 تموز 2008، المجلد الثاني، ص 2.

124 - مر، نفسه، ص 3.

125 - مر، نفسه، ص 6.

فهي قصة قصيرة جدا اعتمدت فيها الكاتبة على " التكتيف في الحدث والفعل وفي الموقف "126، إذ تصف فيها الكاتبة علاقة الرجل بالمرأة وموقفه منها في كل مرحلة من مراحل عمرها، فهو يحتويها في العشرين ويبيكيها في الخمسين، و" كل ذلك سرد، ولكن هذا السرد كان مفعما بالعواطف المتباينة التي سرعان ما يشارك المتلقي إزاءها بموقف "127. وشعرية النص هنا، تأتي من طريقة التشكيل الطباعي للنص، إذ يشبه في هيكلته النص الشعري/ القصيدة النثرية، وكذلك من تكرر شبه الجملة: في العشرين/ في الثلاثين / في الأربعين / في الخمسين، مع بداية كل سطر شعري، وتكرار الفعل " بكت " ، وكذا صيغة الماضي التي تأتي بعده ، كل ذلك شكل إيقاعا واضحا في هذا النص، ثم أسلوب الحذف الذي اعتمدته في السطر الرابع والتأويلات الدلالية التي يحتملها من مثل أن هذا الرجل لم يعد مكثرنا لبكاء هذه المرأة، مما يجعل هذا النص يشبه القصيدة الشعرية المعاصرة في تكتيفها الدلالي، ويضاف إلى ذلك ما ذكره الباحث أنفا، وهو تلك النزعة الغنائية والذاتية التي يتسم بها هذا النص.

يبدو إذن أن التداخل الحاصل بين السرد والشعري في القصة القصيرة جدا ، والقصيدة النثرية يصل إلى حد التماهي الذي يصعب فيه - في بعض الأحيان - تحديد نوع النص، فالتكتيف الدلالي والإيجاز اللغوي الذي يميز كليهما يسهم في ذلك. وقد لا يتحدد نوع النص إلا إذا أبان " الكاتب " عن ذلك، وهو ما يعرف بالمقصدية، وقد يزداد الأمر صعوبة إذا لم يحدد صاحب النص النوع الأدبي الذي تنتمي إليه كتابته، هل هي قصيدة شعرية أم قصة قصيرة جدًا.

### 2-3-11- الرواية التونسية المعاصرة ( شعرية السرد وفتنة المتخيل) (لبوشوشة بن جمعة):

يندرج هذا الكتاب ضمن مسلك التأصيل للرواية التونسية المعاصرة، إذ يطرح بوشوشة فيه العديد من الأسئلة، منها سؤال النشأة، سؤال التصنيف وهوية النص الروائي، سؤال التحول ورهانات الواقع والكتابة، ثم سؤال التجريب والحدثة، يحاول الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال رصده لعدد من الروايات التونسية.

وقد يشي العنوان الفرعي ( شعرية السرد) بمعنى زحف الشعر على السرد، ولكنه في الحقيقة يعني رصد التجربة الروائية التونسية، وبيان خصائصها في العصر الحديث، نذكر مثلا " رواية (دنيا) بداية تساؤلات ونهاية منفتحة " 128، و" ( المعجزة): العذراء للولادة الروائية، الفقدان، والإحياء ، المساءلة " 129، وكلتا الروايتين لمحمود طرشونة، ثم " رواية (بروموسبور) وجماليات المفارقة في الكتابة والقراءة والوجود "130، وهي رواية لحسن بن عثمان.

وإلى جانب هذا المفهوم التأصيلي للشعرية ، فإن بوشوشة يتطرق أيضا للشعرية بمفهوم ( زحف الشعري على السرد )، إذ تجلّى له من خلال دراسته لأعمال روائيات

126 - مر، السابق ، ص 7.

127 - مر، نفسه، ص 7.

128 - بوشوشة بن جمعة، الرواية التونسية المعاصرة، شعرية السرد وفتنة المتخيل، دار المغاربية للطباعة والإشهار، ط1، 2010، ص 79.

129 - مر، نفسه، ص 93.

130 - مر، نفسه، ص 109.



تونسيات، ذلك الجانب الأنثوي الذي يلقي بظلاله على النص الروائي حيث " يهيمن عليه البوح بفعل اشتغال الذات المكثف على الاستبطان، الذي يتخذ أشكال الاعتراف والمناجاة والهديان، وبلغة شعرية يسمها الإيقاع، بسبب هيمنة الذاتية على الخطاب السردي، حيث تتمازج التخوم بين السردي والشعري إلى حدّ التباس التخوم بفعل تماسها " <sup>131</sup>.

وهكذا فإن تداخل الشعري مع السردي يسهم في إثراء وإغناء التجربة الروائية، وهذا ما يتفق عليه أغلب النقاد، وكذلك الروائيون أنفسهم، يقول الروائي " عبد الرحمن مجيد الربيعي: " إن اللغة الشعرية في الرواية لا بد منها، هذه قناعاتي المبكرة حتى في قصصي القصيرة، ولكن دون أن أسلم قيادي لهذه اللغة فتأخذني بدلا من أن آخذها، وأوظفها، هناك الكثير من الروائيين الذين صادرتهم اللغة الشعرية، وانقادوا إليها وغرقوا فيها، وبالتالي حادت متونهم السردية عن مساراتها الحكائية ولكن هناك من نجحوا إلى حد كبير في تحقيق التوازن ما بين السردي والشعري في رواياتهم " <sup>132</sup>.

ولكن مع ذلك نجد من المبدعين من يرفض هذا التداخل، ويعده امتهانا لجنس الرواية، وترفا لغويا لا طائل منه، يقول الروائي (سعود قبيلات) : " أما اللغة الشعرية، فأعتقد أن استخدامها في القصة أو الرواية، من دون مبرر فني، فهو مؤشر عجز لدى الكاتب عن استخدام أدوات القص لإيصال فكرته بنفسه، ظانا أنه استطاع أن يغطي الضعف الفني الموجود لديه وأن يبهر القارئ ببهلوانياته اللغوية في الوقت نفسه (...). وربما لا يعرف من كتب قصة أو رواية بهذه الطريقة أنه أثقل على نصه، وأضاف إليه حواجز غير ضرورية (...). فاللغة الشعرية تتطلب نوعا من الإزاحة اللغوية، والقصة والرواية تتطلب شيئا كهذا تصل إليه من خلال أدوات القص، واجتماع هذين النوعين من " الإزاحة" يجعل الفكرة المبنوثة في النص باهتة وربما ضعيفة. الأسلم هو التخلص من كل الزوائد اللغوية والزخرفة والتهويمات التي لم تتطلبها أية ضرورة فنية " <sup>133</sup>.

إن هذا الرفض لمثل هذا التوظيف بحجة ( عدم وجود مبرر فني) ، يهدر حق المبدع في عملية التجريب، وهل الكتابة إلا تجريب دائم في تخوم الإبداع اللغوي .

## 2-4- سردية الشعر وشعرية السرد:

نقف هنا على بعض الدراسات التي تناولت بالبحث موضوع التداخل بشقيه: زحف السرد على الشعر، وزحف الشعر على السرد، وأول هذه الدراسات:

### 2-4-1- فتنة السرد والنقد (نبيل سليمان):

يفرد نبيل سليمان في هذا الكتاب مبحثا بعنوان " شعرية السرد وسردية الشعر "، وتعدّ هذه الدراسة رائدة ومتميزة انطلاقا من أن صاحبها تناول هذا الموضوع انطلاقا من تجربته الروائية الخاصة، فبعد عرضه لثنائية الشعر والنثر في النقد العربي القديم، والقول بالفصل بينهما عند الحاتمي والمرزوقي وابن رشيق والنهشلي، يشير إلى المقولات النقدية القديمة التي نصت على المزج بين الشعري والنثري من أمثال السجستاني والتوحيدي.

ثم يستأنس بآراء النقاد المعاصرين غربيين كانوا أو عربا الذين أنكروا نقاء الجنس الأدبي وقالوا بتداخل الأجناس في العمل الأدبي الواحد شعريا كان أم نثريا، فيحيلنا إلى آراء تودوروف وباختين وأدونيس ومحمد مفتاح وغيرهم.

131 - مر، نفسه ، ص70.

132 - عبد الرحمن مجيد الربيعي، بين زمن الرواية وزمن الكتابة، مجلة عمان، عدد 116، نيسان 2004، ص 56..

133 - عن يحيى القيسي، حمى الكتابة، ص 217.

يتحدث بعدها نبيل سليمان عن تجربته الروائية تحت مبحث وسمه بـ " الشعر في الرواية أو التنوع الكلامي " <sup>134</sup>، فيتحدث كذلك عن تماهي النص الشعري مع السرد في رواياته "السجن" 1992 - "ثلج الصيف" 1973 - "المسلة" 1980 - ، يقول في روايته "مدارات الشرق" : " والآن، الآن فقط ينجلي لي كيف أن ما تبدى فيها من نصوص شعرية، إنما جاء أساساً من الموشح والصوفية... من الموروث الشعري ، كذلك من الشعر الشعبي، من الشعر بالعامية " <sup>135</sup>.

بعدها يتطرق نبيل سليمان إلى شعرية الرواية العربية ، مستدلاً بالروائيين " عبد الرحمن منيف" و" إدوار الخراط"، وهما برأيه " صوتان روائيان جهيران يجتمعان على القول بشعرية الرواية أو الرواية الشعرية وبعدها <sup>136</sup>.

كما يعرض للتجربة النقدية العربية التي تناولت نصوص الرواية الشعرية، ويستشهد بأعمال " سامي سويدان " في تحليله لرواية إلياس خوري ( الوجوه البيضاء) ، وكذلك " سعيد يقطين" و " فريال جبوري غزول" وغيرهم.

وفي المقابل يتطرق نبيل سليمان إلى " سردية الشعر"، ويورد نماذج منها : ( أحمد الزعتر) لمحمود درويش، و( مفرد بصيغة الجمع ) لأدونيس، و( فضيحة الثعلب ) لإبراهيم نصرالله، و( الكنعانيادا ) لعزالدين المناصرة ، و( منزل يعبث بالمرات ) لسليم بركات، و( عذابات المتنبى ) لكamal أبودييب.

وضمن كل هذا يدرج " نبيل سليمان " مصطلح " الكتابة"، ويقصد به ذلك التداخل بين الشعر والنثر (السرد) أو العكس، وهو على مدار دراسته هذه يطرح تساؤلاً وهو : " من الكتابة و ما الكاتب ؟ " <sup>137</sup>.

ويجيب عن هذا التساؤل في النهاية قائلاً : " إنه نداء الكتابة، الغول الوحيد أو الأكبر، الغول الذي يأتي على العمر، والآن ومادمت معظم النظريات الأدبية الحديثة تميل إلى طمس الحدود بين النثر والشعر (...). وأضيف الإبداعات أيضاً، ومادام الوكد هو الكتابة، فهل نمضي إلى يوم تكف فيه الرواية عن أن تكون رواية ؟ هل هو إذن الحديث عن موت الشعر وموت الرواية، هل هي جنينية الكتابة الجديدة التي يكف فيها الجنس الأدبي عن إخفاء أو إعلان ما هو خاص به، أو هو مشترك بينه وبين سواه ؟ هل من مصداقية إذن للدعوة التي ترددت منذ أواسط الستينات مع جماعة ( تيل كيل) إلى ما سماه أدونيس بالأمس بنص المستقبل، النص المزيج، النص الكلي الذي لا حدود فيه بين الأجناس ولا حدود له ؟ وماذا يعني أن يقصر إبداع داعية عما ينظر له ويدعو " <sup>138</sup>

## 2-4-2- ادوار الخراط (في مؤلفاته المختلفة):

تناول الخراط مسألة تداخل الشعر مع السرد أو السرد مع الشعر بصفة خاصة، ومسألة تداخل الأجناس الأدبية بصفة عامة في كتبه النقدية التالية :

1 \_ الحساسية الجديدة ( مقالات في الظاهرة القصصية )، 1993.

134 - نبيل سليمان، فنتة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 2000، ص 101. (الطبعة الأولى كانت سنة 1989، كما هو مدون في مقدمة الكتاب).

135 - مر، السابق، ص 103.

136 - مر، نفسه، ص 106.

137 - مر، نفسه، ص 101.

138 - مر، السابق، ص 119.

2\_ الكتابة عبر النوعية ( مقالات في ظاهرة " القصة - القصيدة " ونصوص مختارة )، 1994.

3\_ أصوات الحداثة ( اتجاهات حداثية في القص العربي )، 1999.

4\_ المشهد القصصي، 2002.

5\_ القصة والحداثة، 2002.

في كتابه "الحساسية الجديدة" يؤسس إدوار الخراط لما عرف عنده بـ" القصة - القصيدة "، ويطلق عليها " الكتابة عبر النوعية "، أي الكتابة العابرة للأنواع الأدبية . لقد لاحظ الخراط وجود بعض الأعمال القصصية التي تشرّبت بماء الشعر وازيّنت به، يقول : " الظاهرة الجديدة الهامة التي لعلها تأكدت في السنوات الأخيرة فقط هي ظاهرة ما أسميه بالقصة - القصيدة، وما يمكن أن نسميه بالكتابة عبر النوعية "139.

ويرى الخراط أن العلاقة بين القصة والقصيدة في النص الواحد هي علاقة اطرادية، فحيث يتضاءل نصيب السرد في العمل القصصي، يزداد نصيب الشعر.

ومن الذين ألفوا في هذا النوع الجديد " المخزنجي أو اعتدال عثمان أو أعمال الكتاب الجدد مثل صلاح والي ومنتصر القفاش ومحمد حسّان وعبد الحكيم حيدر وإبراهيم عيسى وربيع الصبروت وناصر الطواني، وبعض قصص ابتهاج سالم "140، ويذكر الخراط كتابا بارزين للقصة القصيدة، وهم نبيل نعم جورجى و" بدر الديب الذي يكتب كتابه " عبر النوعية" منذ 1947 وحتى الآن "،141 وأيضا " أعمال بشر فارس في الثلاثينيات "142.

أما في مؤلفه " الكتابة عبر النوعية "، فقد سعى الخراط إلى تحديد مواصفات "القصة " من وجهة نظر تقليدية، فهي تتسم بـ " السرد المرتب، بحيث تبدأ القصة القصيرة إما بفرشة أو مفاجأة، وتنتهي بالحل أو ما يسمى بلحظة التنوير (...)(و) من القوانين الأخرى في قصة الحساسية التقليدية مسألة الشخصية، أن توضع في لحظة أزمة، وأن يسعى القاص إلى تلمس أسباب الأزمة من حيث المستوى النفسي، ومن حيث ما يسمى بالصدمة في الطفولة أو في غيرها من مراحل العمر، ووضع هذا كله في خلفية اجتماعية"143.

أما قصة الحساسية الجديدة فهي تحطيم لهذه المواصفات ، ويحدد الخراط خصائص القصة - القصيدة فيما يأتي:

1\_ القصة - القصيدة " قصيرة وأحيانا قصيرة جدا، بحيث تكاد تكون ومضة أو برقة أو التماعة (... ) والحجم الزمني للقصة أعني الحجم الكتابي نفسه قصير، ثم إن هناك قدرا كبيرا من التكتيف "144.

2\_ القصة القصيدة فيها حكي ف " مازال السرد عنصرا ذا أهمية فائقة (... ) وبمجرد الاستغناء عن عنصر السرد بأي شكل من أشكاله، فإن العمل يتحول إلى قصيدة بحت"145.

139 - ادوار الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص 29.

140 - مر، نفسه، ص 29.

141 - مر، نفسه، ص 29.

142 - ادوار الخراط ، الكتابة عبر النوعية، ص 12.

143 - مر، السابق، ص 9.

144 - مر، نفسه، ص 10.

145 - مر، نفسه ، ص 10-11.

3 \_ توظيف السرد في النص الشعري يكون مقصودا ، وهو ذو أولية في العمل الأدبي و"ينصهر في صميم نسيجه ولا يأتي لاحقا أو مكملا أو ثانويا" <sup>146</sup>.

4 \_ البنية الأساسية في القصة - القصيدة هي سرديتها لا موسيقيتها، لأنها قد تأتي في شكل قصيدة نثر.

5 \_ القصة لا تجاور القصيدة في العمل الأدبي، بل ثمة تمازج واندغام بينهما. كما يطرح ادوار الخراط قضية نقدية عالجهما النقد الغربي، وهي امحاء الحدود بين الأجناس الأدبية ، وهذه القضية كنا قد أشرنا إليها عند كل من كروتشه وبلانشو وبارت، يقول الخراط : " مسألة انصهار الأنواع أو الأجناس لا تعني انتفاء الأنواع، ولم يعد كل شيء هو كل شيء، مازال هناك القصيدة والقصة والرواية... الخ " <sup>147</sup>.

اللافت للنظر أن هذا الرأي يعتريه شيء من التناقض، فالدعوة إلى محو الحدود بين الأجناس الأدبية، وانصهارها فيما بينها، هي بالضرورة دعوة إلى نفي مقولة الجنس الأدبي ، والخراط إذ يدعو إلى محو هذه الحدود مازال يقر بوجود الأجناس الأدبية المعروفة كالقصيدة والقصة والرواية. وهو يؤكد هذه الرؤية مرة أخرى بقوله : " وما من حاجة - مرة أخرى - إلى تأكيد أن مثل هذا المصطلح - شأنه شأن مصطلح مقترح آخر هو الكتابة عبر النوعية- لا يعني بحال إلغاء الأجناس الأدبية أو ذوبان الأنواع الفنية، ولعله قد يكون فيه إثراء لها وقدر أكبر من تحديد خصائصها " <sup>148</sup>.

ولا شك أن في هذه الدعوة أيضا ما ينقص من قيمة القول بتداخل الأجناس الأدبية أو الكتابة عبر النوعية، التي نادى بها ادوار الخراط وألح عليها في أكثر من مؤلف. إن ميلاد أي جنس أدبي يكون في حقيقته من رحم أجناس أدبية أخرى استكملت شروطها النوعية والأجناسية في مرحلة ما، وحين تكتمل خصائص أي نوع فإن أي إضافة أو حذف لبعض هذه الخصائص سيؤدي إلى خلخلته، ويعد ذلك مروقا عن أسسه الأجناسية المقررة، مما يعد إيذانا بامحائه .

إن مسألة " موت " أو " انحلال " الجنس الأدبي كما يرى " عبد الله إبراهيم " هي عملية بطيئة، كما أن تشكّل أي جنس أدبي جديد عملية بطيئة أيضا <sup>149</sup>، هذه العملية تخضع بشكل أو بآخر للبيئة وللنسق الثقافي الذي وجد فيه الجنس الأدبي، لا أدلّ على ذلك من قيام الإحيائيين في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين بإحياء وبعث الأنماط والأنواع الشعرية والنثرية القديمة للحفاظ على التراث الأدبي، لكن الجنس التراثي وجد نفسه في " أزمة " لأنه لا يمثل روح عصره، فخرجت من رحم هذه النصوص والأجناس ، أجناس جديدة كالشعر الحر والقصيدة النثرية والقصة القصيرة والرواية.

فمن نماذج " القصة - القصيدة " نص لـ " بدر الديب " يقول فيه:

" لك يا حبيبتي قصة "

لك يا حبيبتي قصة

لا أول لها ولا آخر

ولي في يدي ناي

146 - مر، نفسه ، ص 11.

147 - مر، نفسه، ص 12.

148 - مر، السابق، ص 18.

149 - ينظر، عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 323-324-325.

عليه كل النعمات  
دخلت ذات صباح  
قصرك الأشم المقفول  
فتفتحت لي الأبواب  
وأنزلت لي كل الجسور  
دخلت بخيولي المجتمعة  
نحو باحة القصر  
تحت الشرفة  
ووقفت وحدي أغني  
على نايب الوحيد  
وأنصتت أذناك وأطلعت  
على مكنون القلب الأشم المغلق  
وخرجت لي في الشرفة  
ووقفت تنظرين  
ماذا يفعل فارسك بعد الدخول  
وقفت أنا أرقب  
أن تنتهي الدنيا وأن يفرغ الوجود  
ولأنك قد أحلت العدم  
إلى نعمة مستديمة لا تريم 150

يحتوي هذا النص على عناصر سردية متداخلة مع عناصر أخرى شعرية، إذ يدخلنا الكاتب في أجواء السرد والقص بقوله: " لك يا حبيبتى قصة "، لكن المفارقة التي يحدثها النص ما جاء تالياً: " لا أول لها ولا آخر"، فهل هي قصة أم لا؟ ثم إن للقصة في العرف السردية بداية ونهاية، فالكاتب أدخلنا بهذا في أجواء شعرية لا تعترف بالمنطق، وتسبح في عالم المجازات والخيال، ولعل في جملته الشعرية التالية ما يدل على ذلك:

ولي في يدي نايب  
عليه كل النعمات

ثم تبدأ لحظة التأزم، بوقوفه أمام قصر حبيبته، وقد تبدو لحظة الانفراج والتنوير في تفتح الأبواب وإنزال الجسور، ودخول الفارس بخيوله، لكن ماذا بعد؟؟

ووقفت وحدي أغني  
على نايب الوحيد

يظل الشاعر القاص وحيداً، رغم تخطيه كل الصعاب، ورؤيته حبيبته " ووقفت تنظرين"، وبين وحدته "هو"، ونظرها "هي"، لا يجد الفارس ما يفعل إلا أن يتمنى زوال الدنيا، لأن هذه الحبيبة قد حولت العدم إلى نعمة مستديمة. فهل هذه الحبيبة هي امرأة بعينها، أم هي معادل لشيء آخر، قد يكون الوطن؟ نطرح هذا التساؤل لأن وجود حبيبته في هذا القصر (المقفل)، يقتضي وجود الحراس والموانع الكثيرة التي تحول دون لقيها، وهذا هو المؤلف.. لكن كل السبل ميسرة، وكل الظروف موفرة للقاء، ولكن مع ذلك لم يحدث هذا

الوصل المرتقب والمتوقع، وينتهي النص هذه النهاية غير المتوقعة أيضا، وهذه النهاية التي " لا أول لها ولا آخر".

أما في مؤلفه " أصوات الحداثة " فالخراط يرصد خصائص القصة - القصيدة عند "منتصر القفاش" قائلا عنه : " تجاوز منتصر القفاش كل هذه المنجزات التي أتمتها الحساسة الجديدة منذ الستينيات، وارتادتها منذ أواخر الثلاثينيات، وخلص إلى تلك السردية الشعرية الفريدة التي تسري فيها دماء الحكى جنبا إلى جنب في تيار واحد مع التأمل والنجوى ودفقات البصر الشعري "151.

أما كتابا " المشهد القصصي "، و" القصة والحداثة " الصادران سنة 2002 فهما عبارة عن دراسة لأعمال مجموعة من الكتاب حاول الكاتب فيهما بيان تجليات الحداثة في كتابة القصة عند هؤلاء الكتاب ارتباطا بنظريته حول الكتابة عبر النوعية.

### 2-4-3- الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة) ( علي جعفر العلق):

يقر العلق أولا بشرعية التداخل الحاصل بين الأجناس الأدبية، ويطلق عليه مصطلح "حوار الأجناس" فيقول : " لقد صار من الطبيعي أن يستعين جنس أدبي ما بخصائص جنس مختلف، وأن نجد نسيما ما ينسل من حقل أدبي مجاور ليغدو من مقتنيات حقل آخر، أو جزءا من نسيج فضائه وحيويته "152.

ويدرج العلق في دراسته مبحثا يخص به موضوع " شعرية السرد وسردية الشعر " ، ويرى أنه إذا كانت اللغة وطريقة الاشتغال عليها معجميا وصرفيا ودلاليا من سمات الشعر، فإن الحوار من الخصائص الجوهرية للمسرح، والسرد تختص به القصة والرواية، فإن ذلك لا يحول دون تداخل الشعر مع السرد إذ كلاهما يأخذ من الآخر، ولا نكاد نجد نصا شعريا معاصرا يخلو من هذا التمازج الشعري السردى أو السردى الشعري، يقول العلق : " بات من الصعب (...) وجود شعر مطلق أي خالص الانتماء إلى جنسه، ومنقطع إلى شمائله المعروفة، من جهة أخرى فإن النص السردى هو الآخر لم يعد في معزل عن تلقي المؤثرات التي تهب عليه من النصوص الشعرية المجاورة"153.

لكن هذا التمازج والتفاعل بين الأجناس الأدبية لا يعني في نظر العلق امحاء حدود الجنس الأدبي الأصلي ، وزوال هويته الأجناسية، " بل هو على العكس من ذلك، ينمي حيوية كل منها ويوسع من مده دون أن يخرجها من دائرته الخاصة، أو يلحق الأذى بخصائصه التي تشكل جوهره أو طبيعته الشاملة "154.

وهذا معناه أن العلق ، إذ يقر بشرعية التداخل الحاصل بين الشعر والسرد خاصة ، فإنه يعتبر امحاء الحدود بينهما غير وارد، لاعتبارات أهمها أن المتلقي مزود بدءا قبل قراءة أي نص بذخيرة معرفية محددة لماهية الجنس الأدبي سواء أكان من الشعر أم من السرد، ومن ثم " يظل الشعر في محصلته النهائية وطبيعته المهيمنة إصغاء للدوال واستغراقا فيها،

151 - ادوار الخراط، أصوات الحداثة، دار الآداب، ط1، 1999، ص147.

152 - علي جعفر العلق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2002، ص1، ص120.

153 - مر، نفسه ، ص 155.

154 - مر، نفسه ، ص 155-156.

مهما كانت استعانتة بعناصر السرد، أما الرواية، ومهما كانت كثافتها، وتوهج لغتها بالمجاز، فإننا نميل إلى قراءتها أولاً من أجل الحكمة والشخصية، وعلاقة السرد بالواقع<sup>155</sup>.  
ثم نجد العلق يقر بوجود التداخل بين الشعر والنثر في تراثنا الأدبي القديم، " فالحكاية تنفسي في الكثير من شعرنا العربي القديم"<sup>156</sup>، كما أن " المقامة حققت أكثر من أي فن أدبي آخر، اقترباً لم يكن متحققاً من قبل بين الشعر والسرد، لقد استوعبت لا الأغراض الشعرية التقليدية فحسب، بل اللغز، والمأدبة، والمناظرة، والموازنة"<sup>157</sup>.  
في المحصلة نرى أنه رغم الجهد النظري في استقصاء تجليات زحف السرد على الشعري أو العكس، فإن العلق لم يدع إلى إلغاء هوية الجنس الأدبي سواء أكان شعرياً أم نثرياً، بل يعتبر ذلك التداخل إثراء وإغناء للجنس الأدبي.

## 2-5- تداخل المسرحي مع الشعري:

إذا كانت سردية الشعر وشعرية السرد من المواضيع الجديدة في مدونة الإبداع والنقد العربيين، فإن التداخل الحاصل بين الشعر والمسرح يعود إلى زمن أسبق فيما عرف بالشعر المسرحي أو المسرح الشعري.  
والأسئلة الجديرة بالطرح هي: ما هي المسرحية؟ وهل الشعر المسرحي في معناه يعني المسرح الشعري؟ أي هل القصيدة المسرحية هي نفسها المسرحية الشعرية؟  
**تعريف المسرحية:**

يعرف معجم المصطلحات الأدبية المسرحية بأنها " إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين، يؤدون أدوار الشخصيات، ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها مؤلف "<sup>158</sup>.  
وأصل كلمة " مسرح" في معناها " اليوناني يماثل أصلها العربي في أنها تعني مكان الرؤية حيث يسرح البصر (...). هو عرض في حوار أو تمثيل صامت لفعل يستتبع صراعا بين شخصيات"<sup>159</sup>، فالمسرحية إذن، جنس أدبي، له خصائص عدة:  
أولها الدرامية أو الصراع الحاصل في البناء العام للنص المسرحي بين شخصيات في مواقف وأحداث تصل حد التآزم، ويولّد ذلك تأثيراً لدى المتلقي.  
ثانياً: أنه يعرض على خشبة المسرح، يقول محمد عناني: " المسرح من فنون الأداء performance التي لا يكتمل النص فيها إلا حين يصعد على خشبة المسرح stage، ويشاهده الجمهور ويسمع إليه "<sup>160</sup>.  
ثالثاً: الحوار، وهو جوهر ولب النص المسرحي، والذي يميزه عن سائر الأجناس الأدبية الأخرى، ويقسم النقاد الحوار في المسرح إلى حوار داخلي ( monologue )، والحوار الخارجي ( dialogue )، والحوار المصطنع، وهو الذي يكون فيه للمحاور دور الرد أو الموافقة فقط.

155 - مر، نفسه، ص 56.

156 - مر، السابق، ص 157.

157 - مر، نفسه، ص 157.

158 - ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناسرين المتحدين، التعاقدية العمالية للطباعة والنشر، الجمهورية التونسية، 1986، ص 323.

159 - مر، نفسه، ص 321-322.

160 - محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط3، 2003، ص 52.

### الفرق بين القصيدة المسرحية والمسرحية الشعرية:

إن القصيدة المسرحية - في اعتقادنا- هي ذلك النص الشعري الذي تستخدم فيه بعض عناصر وتقنيات المسرحية، كالحوار أو الحدث أو تعدد الشخصيات أو التطور الدرامي، وليس من غايات كاتبها عرضها على خشبة المسرح. كما في بعض أشعار صلاح عبد الصبور، ومحمد الماغوط، ومحمود درويش وأمل دنقل وغيرهم، وسنتحدث هنا عن بعض فروع الشعر المسرحي، وهو القصيدة الحوارية، وقصيدة القناع.

القصيدة الحوارية هي القصيدة التي تعتمد على " الحوار " بوصفه من أبرز خصائص النص المسرحي، وقد استعير هذا المصطلح من مفهوم " باختين " للحوارية، والتي تعني تعدد الخطابات أو تعدد الأصوات، ووجود الحوار في القصيدة الشعرية يعني إسناد الحديث إلى الشخصيات، وجعلها تعبر عن أفكارها في إطار الصراع الحاصل في الأحداث، والمواقف التي تجمع بينها. وهناك حوار خارجي وحوار داخلي.

وقصيدة القناع فهي التي تقوم على استثمار بعض الخصائص الأجنبية للأجناس الأدبية الأخرى، وخاصة الجنس المسرحي، والقناع هو " رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره " 161.

وتقوم قصيدة القناع على أسس أبرزها " الشخصية القناع " التي تعد المحور الأساسي في بنية النص الشعري، وقد تكون هذه الشخصية إما أسطورية أو دينية أو تاريخية، ويرافق هذه الشخصية " الحدث " الذي يحدد خصائص الشخصية وطبائعها.

أما المسرحية الشعرية فهي القصيدة التي تلتزم بكافة خصائص وسمات وتقنيات النص المسرحي، وغاية كاتبها أن تعرض على خشبة المسرح.

ومن المعلوم أن هذا النوع ظهر أولاً في الأدب اليوناني، إذ كانت المسرحية تكتب شعراً، مثل ملهارة أرسطوفان (الضفادع)، ومأساة أوديب ملكا لصوفكليس، " وقد روي عن هذا الأخير أنه كتب مئة وثلاثاً وعشرين مأساة (...). ولم يبق من هذه المآسي غير سبع فقط أشهرها ألكترا وإياس وAntigone وأوديب " 162.

أما ميلاد هذا النص في الأدب العربي فيعود الفضل فيه إلى إبراهيم اليازجي وهو من شعراء الإحياء، ثم تطور على يد أحمد شوقي.

في القصيدة المسرحية يبدو أن السمات الشعرية تغطي على السمات المسرحية، فيأتي الشعر أولاً والمسرحية ثانياً، وفي المسرحية الشعرية على الكاتب أن يكون ذا موهبة شعرية وموهبة مسرحية في آن واحد، بحيث لا تغطي إحداها على الأخرى. ويضيف محمد زكي العشماوي إلى ذلك ملاحظة هامة تتمثل في " أن الأسلوب الشعري إذا وفق في تصوير شخصيات القصة وأحداثها وأجوائها النفسية واستطاع أن يتحد مع العمل المسرحي اتحاداً ينتفي فيه الإحساس لكونه كلاماً موزوناً مقفى، كان الشعر أعرق الأساليب وأقواها في التعبير عن المسرح " 163.

161 - جابر عصفور، أقتعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، ج1، ع1981، 4، ص 123.

162 - محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، والأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1983،

ص 67.

163 - مر، نفسه، ص 221.



ونعيد الآن طرح السؤال مرة ثانية، كيف أسس الناقد المعاصر لهذا التداخل الحاصل بين المسرحية والشعر؟ هذا ما نرصده من خلال الدراسات النقدية الآتية:

## 2-5-1- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن ( محمد زكي العشماوي ) :

يعرض العشماوي في كتابه للأدب المسرحي في الأدب الغربي، وتأثيراته في الأدب العربي ، ثم خص المؤلف المسرحية الشعرية في الأدب العربي بمبحث خاص، قام من خلاله بتحليل فني لمسرحية " مجنون ليلي " لأحمد شوقي.

ينتقد العشماوي - بدءاً - أحمد شوقي على عدم رجوعه إلى الحياة الشخصية لمجنون ليلي، فهذا الجنون الذي أصابه من شدة وله بليلي إنما كان نتيجة صراع في نفس الشخصية أولاً، فكان جديراً بأحمد شوقي أن يصور لنا ما مرّ بهذا الرجل من أحداث ومواقف أوصلته إلى ما وصل إليه ، ف " مثل هذا التحليل أقرب إلى طبائع الأشياء وأكثر صلة بموضوع المأساة "164، فيكون بهذا متخذاً نهج شكسبير في بعض مسرحياته مثلاً.

ويقوم هذا الرأي على أساس أن أحمد شوقي في " مجنون ليلي " لم يجسد هذا الطابع الدرامي في نصه ف " لم نظفر كما لم يظفر كثيرون ممن درسوا هذه المسرحية بالعمل الفني المتكامل "165. ثم يستعرض العشماوي فصول المسرحية الشعرية ، ويحللها من حيث بنيتها المسرحية، فكان التمهيد ناجحاً برأيه، لأن أحمد شوقي عرض المشكلة، وعرض الشخصيات، كما " سار فيه الحوار مع الحركة سيراً يجعل الجمهور يلمس الأزمة ويتعقبها في اهتمام "166.

بعدها يتطرق العشماوي إلى علاقة البناء المسرحي بالإيقاع الشعري في هذه المسرحية الشعرية، فيرى أن شوقي قد حافظ على نظام الأوزان والقوافي ، ورغم ذلك فقد اقترب في نصه من لغة الحياة اليومية، بما لا نحس معه برتابة وجمود هذا النظام العروضي وهذا يعني أن أحمد شوقي شاعر ومسرحي بارع ، يمتلك ناصية الشعر، وناصية المسرح، ممّا يجعله يؤثر في المتلقي بلغته الشعرية السهلة الممتعة، فالموسيقى الشعرية هنا أدت وظيفتها وهي " رفع الإحساس إلى مستوى الموسيقى (فكانت) العدسة المكبرة أو المركزة التي تعمل على بلورة الموقف وتركيزه عن طريق التصوير الشعري من ناحية، وعن طريق الموسيقى من ناحية أخرى، والشعر المسرحي الجيد هو الذي لا يشعرك أثناء قراءته أو سماعه بهذين العنصرين، وإنما ينساب إليك تأثيرهما مع الموقف الدرامي انسياباً طبيعياً "167، ومع ذلك فزكي العشماوي يعيب على شوقي - وإن نجح في انسيابية موسيقاه الشعرية مع النص المسرحي - " اعتماده على عنصر القصيدة في التأثير أكثر من اعتماده على انسياب الشعر واندماجه مع المواقف الدرامية، وانبثاق الأثر من كليهما معا "168. بمعنى أن الحوار وما يتميز به من خصائص درامية، كان دون الشعر وما يتسم به من غنائية. ومع ذلك ف " قد استطاع في بعض مواقف مسرحيته أن ينجح في التوفيق بين الحوار ، وبين المواقف التي يعبر فيها هذا الحوار "169.

164 - مر، السابق ، ص 224.

165 - مر، نفسه، ص 225.

166 - مر، نفسه، ص 233.

167 - مر، نفسه، ص 236.

168 - مر، نفسه، ص 236.

169 - مر، السابق ، ص 236.

أما في الفصل الثاني من المسرحية ، فالعشماوي يعيب على شوقي إكثاره فيه من المقاطع الغنائية التي لم تؤد أي دور، إذ كان ذلك على حساب التطور الدرامي للنص المسرحي الذي وفق في تحقيق قدر منه في نهاية هذا الفصل " وذلك بما أشاعه من عناصر الحركة والإثارة ، عقب مقابلة ابن وعوف لقيس ، وما بعثته هذه المقابلة من مفاجأة سارة إلى نفس قيس في عبارات مباشرة نافذة ، وفي لغة سيطر فيها الموقف على الشعر والغناء "170

والفصل الثالث من هذه المسرحية الشعرية " له أهميته لما يرى فيه من أحداث هامة تبرز المشكلة أمام المشاهدين وتعقدها، ثم تحركها نحو المأساة، ففيه من عناصر الإثارة الكثير، فقد نجح في جذب اهتمام المشاهدين وفي تعليقهم بالأزمة الكبرى "171 .  
وفي الفصل الرابع عاب العشماوي على شوقي تجسيد " شياطين الشاعر" لأنها "شخصيات رديئة يصعب ظهورها على المسرح، ويتلافى المخرجون المحدثون الآن إبرازها"172، والانشغال بها يؤدي إلى " أن تصرفنا عن جوهر المأساة، وعن نواحي العمق في صراع شخصياتها "173، وأحداث المسرحية في هذا الفصل تروي مقابلة امرئ القيس "الجن الأموي" ، فيسأله عن ديار "ليلي" فيهديه الجن إليها، وحين يقابلها يطلب الفرار معه، فترفض، فيهجرها، ويشتد الأسى على "ليلي" فتموت كمدا وحزنا على الفراق.  
ويمثل الفصل الخامس نهاية مأساوية، بعد أن علم "قيس" بموت "ليلي" فيموت هو الآخر.

إلا أن العشماوي يعيب على شوقي دائما الاستعاضة عن تقنيات وأدوات المسرحية، بالاعتماد على " عنصر الغناء والقصيدة الشعرية، وهي هنا مؤثرات تكاد تكون خارجية"174.

وفي الختام يقرّ العشماوي بالتطور الفني الملحوظ في مسرحية "مجنون ليلي" مقارنة بما سبقها عند شوقي كمسرحيته الشعرية " مصرع كليوباترة "، ويمكن هذا التطور في "تقسيمه للفصول، قدرته على إثارة الحركة واجتذاب الجمهور "175. وبرغم ذلك فالعشماوي يسجل أيضا بعض النقائص في مسرحية "مجنون ليلي"، وتتمثل في " تجربة المؤلف المحدودة، وعدم قدرته على عرض الأزمة والتطور معها نحو المأساة تطورا يحقق الحتمية والضرورة ويوقفنا موقف المقتنعين أمام نهاية لا مفر منها، كما نعاني كذلك من فتور شخصيات المسرحية، وعدم توافر التعقيد الفني والعمق الإنساني اللذين ننشدهما دائما في شخصيات المآسي الشعرية الخالدة"176.

فأحمد شوقي في مسرحيته الشعرية هذه، نجح حيناً، وأخفق حيناً آخر في إلباس المسرحية الشعر، نجح حينما جعل المتلقي لا يشعر بثقل الإيقاع العروضي على النص

170 - مر، نفسه ، ص238.

171 - مر، نفسه، ص 240.

172 - مر، نفسه، ص 242.

173 - مر، نفسه، ص 242.

174 - مر، نفسه، ص 243.

175 - مر السابق، ص 244.

176 - مر، نفسه، ص 244.

المسرحي لاقترب لغته من لغة الحياة اليومية، ونجح أيضا في تيسير انسياب الشعر واندماجه مع بعض المواقف الدرامية في بعض المشاهد، ولكنه أخفق في مشاهد أخرى. لقد وفق العشماوي في تبيان وجوه التداخل الحاصل بين الشعر والمسرحية في هذه المدونة الإبداعية، وهو إذ يوجه ملاحظاته السابق ذكرها لا ينسى أن يدعمها بالشواهد من نص " مجنون ليلي".

2-5-2- أحمد شوقي (قمبيز\_ كليوباترا\_ عنتره \_ مجنون ليلي \_)، (علي عبد المنعم عبد الحميد):

ضمن هذا السياق أيضا تندرج الدراسة التي أنجزها "علي عبد المنعم عبد الحميد" من خلال تقديمه للأعمال المسرحية الشعرية لأحمد شوقي، ولكنها كانت أشمل من سابقتها للعشماوي، إذ تطرق فيها إلى مسرحيات شعرية أخرى وهي " قمبيز، مصرع كليوباترا وعنتره.

ويشير المؤلف إلى أن هذه المسرحيات الشعرية استمدت مادتها الأولى من التاريخ، والتراث الشعبي، فمجنون ليلي وعنتره من التراث الشعبي العربي، وكليوباترا وقمبيز من التاريخ المصري القديم، بمعنى وجود التداخل بين المسرحي والشعري والتاريخي أيضا، فمسرحية قمبيز مثلا " تكاد تكون لونا من الخيال الشعبي وأساطيره"<sup>177</sup>.

وإذا أردنا أن نتلمس وجوه التداخل الحاصل بين المسرحية والشعر في أعمال أحمد شوقي، فإن ذلك لا يقف بالطبع عند تشكيل النص المسرحي وفقا لنظام الأوزان والقوافي العروضية، وإنما يتعداه إلى غنائية هذا النص، والغنائية هنا بوصفها سمة من سمات الشعر، وقد عاب بعض النقاد غنائية المسرحيات الشعرية عند شوقي لأنها تتأى بها عن الموضوعية، وعن التطور الدرامي المطلوب في أي مسرحية، لكن عبد المنعم عبد الحميد يرى أن " الغنائية في مسرحيات شوقي هذه ليست غريبة عنها، ولا لصيقة بها، وإنما من صميم العمل المسرحي"<sup>178</sup>، ويبرر موقفه هذا، ببعض المقاطع الغنائية التي تعبر عن عواطف الحب خاصة بين شخصيات المسرحية الشعرية: بين عنتره وعبلة أو قيس وليلى أو كليوباترا وأنطونيو... وأنها ساهمت في تأجيج الصراع النفسي الذي أدى إلى تأزم الموقف، فحزن ليلي على فراق قيس أدى إلى موتها حسرة وأسى مثلا. ولكن - برأينا - تبقى الغنائية أو الذاتية تعبيراً أحادي الصوت، ينأى عن الصراع الذي تقدمه أصوات متعددة ومواقف مختلفة، وهذا ما يتطلبه النص المسرحي الذي يتسم بالموضوعية.

ويقودنا هذا إلى طرح بعض الإشكاليات: هل الشعر المسرحي هو الذي يخضع لأساسيات المسرحية أم العكس؟ ما هو معيار التداخل الحاصل بين النص الشعري والنص المسرحي؟ هل يكون النص الشعري موزونا مقفى من الناحية الشكلية، أما من حيث البنية الداخلية فعليه أن يلتزم بكافة خصائص النص المسرحي؟ هل هو نتيجة لذلك نص مسرحي موزون مقفى فقط؟ وهذا هو وجه التداخل أم هو مجرد تجاور فقط؟ أم أنها عملية كيميائية يختمر فيها الشعر بإيقاعه ولغته وغنائيته وصوره مع المسرحية بحواريتها ودراميتها

177 - أحمد شوقي، قمبيز، مصرع كليوباترا، عنتره، مجنون ليلي، تقديم: علي عبد المنعم عبد الحميد، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1، 1993، ص 12.

178 - مص، نفسه، ص 22.

وفصولها ومشاهدها، فيولد من جراء ذلك جنس جديد هو المسرح الشعري؟ . وهل وفق كتاب هذا الجنس في تحقيق ذلك؟.

قد نجد بعض الأجوبة عن ذلك فيما قدمه " مدحت الجيار " في كتابه " البحث عن النص في المسرح العربي "، حيث شملت دراسته مجموعة من المسرحيين الشعريين وهم: أحمد شوقي، علي أحمد باكثير، عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور.

### 2-5-3- البحث عن النص في المسرح العربي ( لمدحت الجيار):

إذا كان شوقي قد كتب مسرحياته الشعرية وفق الأوزان العروضية الخليلية المعروفة مع التنوع فيها، فإن إيقاع المسرحية الشعرية عند علي أحمد باكثير اتخذ من الشعر المرسل الحر إطاراً له، بعد أن ترجم مسرحية " روميو وجوليت " لشكسبير، وقد أدى ذلك إلى التركيز على الجانب الدرامي للنص المسرحي الشعري، و" من ثم كان ما يجذبنا إلى متابعة الحوار هو - في المحل الأول - حركته المعنوية، أو - إن شئت - الدرامية لا روعة الشعر ذاته، أو جهازة موسيقاه، وهذه هي الصورة النموذجية للمسرح حين يكتب شعراً" <sup>179</sup>.

أما مسرح عبد الرحمن الشرقاوي الشعري، فقد اتجه إلى التاريخ المعاصر (مأساة جميلة) 1961، (المجاهدة الجزائرية جميلة بوحيرد)، كما استلهم نصوصه من مصادر تاريخية قديمة منها " عمله الكبير " ثار الله " في جزئين " الحسين ثائراً" 1971، و" الحسين شهيداً" ... (و) مسرحيته " صلاح الدين النسر الأحمر " وهي ثنائية أيضاً في عمليتين: الأولى (النسر والغربان)، والثاني (النسر وقلب الأسد)، عام 1976 " <sup>180</sup>.

وقد حاول من خلال هذه المسرحيات الشعرية إسقاط الوقائع التاريخية القديمة أو المعاصرة على الواقع العربي، ووظفها توظيفاً سياسياً جديداً " ولهذا غلب ما هو درامي (الحدث\_ الشخصية\_ الصراع\_ الحوار)، على ما هو شعري (لغوي مجازي) " <sup>181</sup>.

فالمسرحية الشعرية إذن عند شوقي مزجت بين الدراما والشعر، أما عند باكثير والشرقاوي فقد تخلصت من رتبة الوزن والقافية، فتساوق الإيقاع مع الحس الدرامي في النص المسرحي.

أما صلاح عبد الصبور فقبل أن يكتب المسرح الشعري، فقد كان شاعراً أولاً، كما "كتب القصة القصيرة (1952\_1958)، والتمثيلية الإذاعية(1960)، وترجم عشرات النصوص بين المسرحية والقصة، وكتب مئات المقالات حول الشعر والدراما والمسرح والشخصيات الأدبية والتاريخية " <sup>182</sup>. كل هذا أسهم بلا شك في بلورة هذه التجربة الأدبية الجديدة، التي ظهرت جلية في مسرحياته الشعرية: "مأساة الحلاج" - " ليلي والمجنون" - "بعد أن يموت الملك" - "الأميرة تنتظر" - "مسافر ليل".

وقبل أن تتوافر عناصر المسرحية وتمتزج مع الشعر في هذه النصوص كان لهذه التجربة إرهاصات أولى تمثلت في ذلك التمدد الدرامي في النص الشعري فقصيدنا " مذكرات الملك عجيب بن الخصيب (...). ثم مذكرات الصوفي بشر بن الحافي (...). اعتمدنا على شكل القص والسرد، وظهرت شخصية "راوية"، تروي عن نفسها بلسانها، أو يروي

179 - عز الدين اسماعيل، مسرح باكثير الشعري، مجلة المجلة، ع أبريل، 1970، ص 83، نقلاً عن، مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، ط1، 1995، ص 150.

180 - مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، ط2، 1995، ص 162.

181 - مر، نفسه، ص 163.

182 - مر، السابق، ص 166.

الشاعر نيابة عنها، أو برصد المشهد كما هو حينما تكثر وتتداخل الأصوات والشخصيات داخل النص (...). ونضيف إلى ذلك النهاية المأساوية أو المحزنة "183.

ويمكن أن نحدد خصائص مسرحيات صلاح عبد الصبور الشعرية في : تعدد الأصوات، تعدد محاورها ومشاهدها وفصولها، اتخاذها شكل الحكى والقص، تحديد الزمان والمكان، التجاوب الشعري بين القصائد وبين حوار الشخصيات، النهايات المأساوية.

#### 2-5-4- مقدمة في نظرية المسرح الشعري (لأبي الحسن سلام):

بعد عرض مفصل للمسرح وعصوره المختلفة، وعرض للشعر بأنواعه وعصوره المختلفة أيضاً، وإبراز الفرق بين الشعر والنثر، يتطرق أبو الحسن سلام إلى المسرح الشعري، ويتناول من جوانب عدة، أولها : المسرح الشعري بين منطق الشعر ونطاق النثر، ويتناول فيه تطبيقات نقدية على المسرح الشعري من خلال بعض خصائصه. وفي مبحث آخر يتطرق إلى الحوار في المسرحية الشعرية، بين دراميات المحاكاة وغنائيات الحكى.

والظاهر من هذه العناوين أن المؤلف قد أولى الجانب التطبيقي في دراسته عناية خاصة، ونستطيع ومن خلاله أن نكتشف وجه التداخل بين المسرحي والشعري، ففي حديثه عن المسرح الشعري بين منطق الشعر ونطاق النثر يورد - بدءاً - مقولة لـ فاليري : " إن جوهر النثر هو الفناء، وجوهر الشعر هو البقاء والخلود " 184. ذلك لأن النثر تعابيره مباشرة لا إحياء فيها، فتفهم وتنتهي. أما الشعر فيحمل إحياءات ودلالات متعددة لا مباشرة فيها فتبقى خالدة. من هذا المنطلق فإن التعابير المباشرة في المسرح الشعري حتى ولو كانت مقفاة فهي تبقى نثرية لا إحياء فيها، من مثل ما جاء " في مسرحية " ليلي والمجنون " : زوج الأم: يا ابن النجسة.

فماذا في هذا الشتم من شعر أو من شعور؟ لا شيء، لذلك تنتهي اللغة بالموت إلى الأبد "185.

والأمر يختلف تماماً عنه في الشعر بصوره وإحياءاته في المسرحية الشعرية. أما عن خصائص المسرح الشعري المقفى وغير المقفى، فقد أورد الباحث تحديدين أولهما لمحمد مندور الذي يرى أن من خصائص المسرح الشعري " عدم تجميد الحركة من أجل الصور الشعرية(و) طواعية الصياغة لمتطلبات الشعر "186.

بمعنى لا يجب أن تطغى الصورة الشعرية على النص، بحيث تتوقف حركة الفعل الدرامي عن التطور، أما طواعية الصياغة لمتطلبات الشعر فتعني أن " كل العناصر، الصور والأخيلة والموسيقا والجرس والقافية تتوحد في صيغة شعرية درامية تحقق الصياغة الشعرية للموقف الدرامي "187.

وعن خصائص المسرح الشعري غير المقفى، يورد الباحث رأي عبد القادر القط، الذي يحددها في " خفت إيقاع الحديث، اختفاء القافية، اختفاء الصورة المجازية، اختفاء الفضول"188. فهو هنا يسقط كافة الخصائص الجوهرية للشعر من قافية وصور شعرية وغيرها .

183 - مر، نفسه، ص 167-168.

184 - أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، ص

115.

185 - مر، السابق، ص116.

186 - مر، نفسه، ص 119.

187 - مر، نفسه، ص 122.

188 - مر، نفسه، ص 122.

ثم يأتي الباحث بنموذج للمسرحية الشعرية عند صلاح عبد الصبور والموسوم بـ "الأميرة تنتظر"، ومن خلاله يتطرق إلى أهم خاصية من خصائص المسرح، وهو الحوار، مبرزاً مدى توفيق المسرحي الشاعر في توجيه الحوار وجهة درامية أو غنائية. لقد استطاع "أبو الحسن سلام" في هذه الدراسة أن يتغلغل في عمق النص (المسرحي/ الشعري)، وأن يحدد آليات التداخل بينهما من خلال نماذج شعرية متعددة.

## 2-5-5- الشعر المسرحي في المغرب، حدوده وأفاقه (لحسن الطريبق):

يجعل حسن الطريبق من الشعر المسرحي، والمسرح الشعري وجهين لعملة واحدة، فمفهومهما واحد، وقبل خوضه في هذا الجنس الأدبي في المغرب يورد لمحات تفصيلية لظهوره في الأدب الغربي والأدب العربي.

فالشعر المسرحي/ المسرح الشعري في الأدب العربي \_مثلاً\_ مرّ بثلاث مراحل: المرحلة الكلاسيكية الأولى، ويمثلها خليل اليازجي، وعبد الله البستاني وإبراهيم الأحمد ورشيد الحاج عطية وحسين عفيف وغيرهم.

والمرحلة الثانية، هي المرحلة الكلاسيكية الثانية، ويمثلها أحمد شوقي، عزيز أباظة، أحمد زكي أبو شادي، أحمد علي باكثير وغيرهم. وما يأخذه المؤلف على أحمد شوقي أنه "استطاع أن يأخذ بزمام شاعريته الفذة، ويمزج بينها وبين المسرح بحرية، وأيضاً بفهم سطحي للتعاليم الكلاسيكية في المسرح الفرنسي، فلم تكن لديه دراما ملائمة للمواقف"<sup>189</sup>. أما علي باكثير، فيقول عنه: "لم يكن باكثير من حيث شعره مثل شوقي وعزيز أباظة، لكنه من حيث فهمه للمسرح، ومن حيث تطويعه للغة كي تتوافق - ولو نسبياً - مع مقتضيات المسرح كان بارعاً ومدققاً"<sup>190</sup>.

ويسم المرحلة الثالثة بالمرحلة الجديدة، ومن شعرائها المسرحيين: نجيب سرور، عبد الرحمن الشراقوي، صلاح عبد الصبور، معين بسيسو، سميح القاسم، أدونيس وغيرهم. فنجد نجيب سرور في مسرحيته الشعرية "ياسين وبهية" "حاول أن ينوع أصواته ويغلب الجانب المسرحي الغنائي الدرامي في آن واحد، على الجانب الشعري المجرد، واستعان لأجل بلوغ ذلك ببعض الأغاني الشعبية"<sup>191</sup>، أما "صلاح عبد الصبور فإنه، بحق، قد وثب وثبة ملحوظة بالشعر المسرحي سواء في بناء الأحداث أم إدارة الحوار، ورسم الشخصيات، وتصوير المواقف والصراعات، واستخدام الرموز والأساطير والميثولوجيات الناضجة أحياناً"<sup>192</sup>.

وبعدها يتطرق الطريبق إلى الشعر المسرحي في المغرب، ذاكراً أعلامه. وقد درسه على مستوى اللغة والأوزان الشعرية.

فعلى مستوى اللغة، قام بدراسة بعض النماذج المسرحية الشعرية محلاً مدى تلاؤم اللغة الشعرية بعفويتها وغنائيتها مع اللغة المسرحية بموضوعيتها ودراميتها. وعلى مستوى الأوزان الشعرية تطرق إلى النماذج التي سارت على النهج الكلاسيكي باستعمال الأوزان الخليلية المتعددة في المسرحية الواحدة، أو النماذج الجديدة التي استعملت التفعيلة مع التنويع فيها بحسب المواقف الدرامية.

189 - حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب، حدوده وأفاقه، مطبعة سليكي إخوان، ط1، 2007، ص 51.

190 - مر، نفسه، ص 56.

191 - مر، نفسه، ص 60.

192 - مر، نفسه، ص 60.

لقد حاولنا من خلال هذه المدونات النقدية ، أن نتلمس وجوه التداخل الحاصل بين المسرحية والقصيدة، ورأينا بأنه تفاوت على حسب المراحل الزمنية الشعرية المختلفة منذ أحمد شوقي إلى صلاح عبد الصبور.

ويمكن أن نلخص أهم الملاحظات فيما يلي:  
**أ: في المسرحية الشعرية التقليدية:**

لقد استمدت هذه المسرحيات الشعرية مصادرها وموضوعاتها من التاريخ القديم أو المعاصر، أو التراث الشعبي أو الأدبي القديم، ومن هنا يمكن أن نقول إن التداخل وقع بين القصيدة والمسرحية والتاريخ أيضا، على نحو ما صنع أحمد شوقي.

طغيان الحس الغنائي على الحس الدرامي ، ويرجع ذلك إلى الارتباط القوي بين الشاعر والقصيدة العربية القديمة، ونتج عن ذلك طغيان صوت الشاعر الغنائي على كافة أصوات شخصياته، مما جعلها تبدو شخصية واحدة حتى ولو تعددت واختلفت.

الاستخدام المكثف للصور الشعرية على حساب مكونات الدراما المسرحية من أحداث وصراع وتعدد شخصيات، مما أسهم في تعطيل حركة الفعل الدرامي.

**ب \_ في المسرحية الشعرية الجديدة:**

حاول الشاعر الحديث التخلص قدر المستطاع من الغنائية، ولكنه عوضها بالدرامية التي هي من سمات القصيدة المعاصرة، واستخدم - كما عند عبد الصبور- الرمز بشتى أشكاله ، مما منح النص المسرحي الشعري دلالات وتأويلات متعددة، فتحقق بذلك التقاطع بين الشعري والمسرحي.

الحرص على أن تكون لغة المسرحية الشعرية متلائمة وموقف الفرجة لدى المتلقي، فخفت فيها نتيجة لذلك الصور الشعرية التي تعطل من حركة الفعل الدرامي، إذ كان على الكاتب أن يجعل لغته متلائمة مع الشخصيات المسرحية المختلفة، فيلبسها لبوسا واحدا، لتكون لغة مألوفة سهلة حتى وإن كانت موزونة وتتمتع بقدر من الإيحاء، وهذا هو وجه التقاطع والتداخل بين الشعري والمسرحي.

في حين ينبغي للحوار أن يكشف عن صفات الشخصيات وخصائصها، وأن يصورها من داخلها بإبراز تلك الصراعات والتناقضات التي تعترئها.

**2-6- تداخل المسرحي مع السرد، وتداخل السرد مع المسرحي:**

إن الهوية الأجناسية للنص إنما يحددها العنصر المهيمن، وهكذا فإن تداخل المسرح مع السرد يعني أن الجنس المهيمن هو السرد، بنسج حبكة قصصية تتخللها بعض المكونات المسرحية ( حدث، صراع، شخصيات، حوار)، ويمكن أن نقسم هذا النمط من التداخل إلى نوعين: تداخل المسرحية مع القصة، وتداخل المسرحية مع الرواية، وهو ما يعرف بالمسرواية.

إن تداخل السرد مع المسرح معناه أن العنصر المهيمن هو تقنيات المسرح ولكن تخللته هو الآخر بعض المكونات السردية.

ومن المدونات النقدية المعاصرة - على قلتها - التي درست هذا الموضوع :

**2-6-1- السرد والظاهرة الدرامية ( دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، (لعلي بن تميم) :**

تندرج دراسة علي بن تميم ضمن سياق نظري يرى أن للمسرح جذورا عربية، تمتد إلى الشعر، كما تمتد إلى ما اصطلح عليه المؤلف بالسرد العربي القديم، ومن ثم محاولته الكشف عن السمات الدرامية (المسرحية) في النص السردى العربي القديم. يتطرق علي بن تميم إلى التجليات الدرامية في السرد القديم من خلال الشخصية، والبناء الدرامي واللغة الدرامية.

فمن حيث مكوّن الشخصيات يعطي نماذج من الأدب العربي القديم : ( كليلة ودمنة - فن المقامات - خيال الظل - السير الشعبية ) ف " في كليلة ودمنة بعض الظواهر الدرامية، تتجلى في ظهور معالم شخوص، معظمها طيور، وحيوانات، تدخل في صراع في جوانب من المشاهد " 193 .

ويعد فن المقامات نموذجا حيا لمسرحية النص السردى القديم، كما يرى أغلب النقاد، فـ " قد رأوا بأن الدرامية تنبع في شخصية المقامات ، لأن البطل، يؤدي شخصيات متنوعة، ويقوم بتأدية دورها على أتم وجه، أي أنهم التمسوا في المقامات ظاهرة أدائية أكثر منها سردية" 194، ومن النماذج الأدائية في التراث العربي القديم، ما يعرف بـ " خيال الظل "، إذ " يتفوق على أنواع متفرقة في تراثنا السردى باقتطاعه نماذج بشرية من الحياة الواقعية (... ) (كما) يتشابه مع العرض في المسرح، فكما أن المسرح يتحكم في الحركة والسياق، فكذلك يتحكم خيال الظل في المواقف والأحداث " 195 .

وفي السيرة الشعبية، أخذت الشخصية بعدا دراميا ( سيرة الظاهر ببيرس \_ سيرة عنتر بن شداد وغيرهما)، فهي أولا تتعدد فيها الشخصيات، وثانيا تحتفي بالجانب الإنساني في الشخصية التي تحرك الأحداث وفقا لهذه السمات، كل هذا \_ كما يرى الناقد فاروق خورشيد " كان له أثره الواضح على بدايات المسرح العربي " 196 .

ومن حيث البناء الدرامي ، يضع علي بن تميم بين أيدينا نموذجا يعده بعض النقاد مثلا للنص التراثي الذي اقترب من البناء الدرامي المسرحي ، وهذا النموذج هو "الحكاية البغدادية" لأبي المطهر الأزدي، فالناقد علي عقله عرسان يرى " أن أبا المطهر يحدد زمان الحكاية بدقة ووضوح، وهو الزمن الكلاسيكي المتعارف عليه في المسرحية الكلاسيكية، كما يحدد المكان، وهو مكان واحد لا تتعداه الأحداث أبدا " 197 .

وتختلف اللغة الدرامية في هذه النصوص باختلاف الأنواع الأدبية، من المقامة إلى السيرة الشعبية إلى خيال الظل.

يعرج بعدها علي بن تميم على ما أسماه بالأداء الدرامي في السرد القديم، مبينا جملة من أشكال وأنماط هذا الأداء، فحين يتحدث مثلا عن " المؤدى الفرد "، ويصطلح عليه بـ "المونودراما" ويعني به " مسرح الممثل الواحد (و) يقوم هذا النوع من الأداء بشكل أساسي على خبرة المؤدى ومهارته، لأنه يؤدي عدة أدوار في أداء واحد، ويتقمص حالات متعددة، ويوحى بوجود شخصيات أخرى غائبة يتعامل معها " 198، وتتجسد في المقامة ظاهرة

193 - علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص 94.

194 - مر، السابق، ص 99.

195 - مر، نفسه، ص 103-104.

196 - مر، نفسه، ص 108.

197 - مر، نفسه، ص 112.

198 - مر، نفسه، ص 149.



المؤدي الفرد، ويرى بعض الباحثين أن المقامة جاءت من القيام "وهو القيام في دار الندوة"<sup>199</sup>. وهي في المقام الأول " أداء قبل أن يقوم بتجنيسها الهمداني "<sup>200</sup>. وهكذا يقوم علي بن تميم في دراسته برصد بعض الظواهر الدرامية في النصوص التراثية من وجهة نظر النقد الحديث، وهو هنا يقر بأن هذا التداخل الحاصل بين السرد والمسرح ليس وليد التأثير بالتيارات المسرحية في الأدب الغربي، وإنما يمتد إلى الأدب العربي القديم.

## 2-6-2- الكتابة عبر النوعية ( مقالات في ظاهرة " القصة - القصيدة " ونصوص مختارة) (إدوار الخراط):

لم تقتصر تجربة الخراط النقدية على تناول شعرية السرد، وسردية الشعر، بل تعدت ذلك إلى دراسة زحف المسرحي على السرد من خلال أعمال بعض الكتاب المسرحيين، وقد اصطلح على هذا النمط من التداخل بـ " القصة - المسرحية " . ويرى في نصوص " بهاء طاهر" ما يحقق ذلك. يقول: " التعادل الصعب بين القصة والمسرحية قد حله بهاء طاهر حلا موفقا وباهرا (...). إنه قصاص مسرحي ، والحوار هو قوام كتلة النص عنده، ومشاهده مرسومة وموضوعة بلغة مسرحية وفي رؤية مسرحية، الأخذ والرد، المواجهة ، تطور الحدث، وترتب الانفعالات- المترجمة دائما إلى حوار- يجري بالصياغة المسرحية ، وتكثف نسيج القصة يتبدى ويتأكد من خلال التنامي والتعقد المسرحي أساسا " <sup>201</sup>.

وبرغم كل هذه المكونات المسرحية فـ " العمل ليس مسرحا (...). لأن الصياغة النهائية تحمل من النص القصصي التقليدي سمات وخصائص أساسية ، كما تحمل من الصيغة المسرحية تشكيلا وتكوينا أساسيا كذلك " <sup>202</sup>.

وإذا كان إدوار الخراط قد تناول تداخل القصة مع المسرحية، فإننا نجد بعض الدراسات تعدت ذلك إلى معالجة التداخل بين الرواية والمسرحية . نذكر منها :

## 2-6-3- تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ( الرواية الدرامية أنموذجا) (لصباحة أحمد علقم) :

تعد الرواية من أكثر الأجناس الأدبية احتواء للأجناس الأدبية المغايرة لها، بما تتمتع به من مرونة واتساع وحجم كمي يفوق أحجام بقية الأجناس الأدبية، وقد تطرقت الباحثة في هذه الدراسة إلى التفاعل والتداخل الحاصل بين الرواية والأجناس الأدبية الأخرى، واتجهت بحديثها إلى تداخل الرواية مع المسرحية، وهو ما يصطلح عليه بالمسرواية.

إن الرواية قوامها السرد، أما المسرحية فتعتمد على الحوار ، والمسرواية هي " شكل أدبي جديد تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية، وتتواليان بإخراجهما الطباعي المميز "<sup>203</sup>.

وقد ظهرت المسرواية أولا عند " الغرب في نهاية القرن التاسع عشر، عند هاردي وفلوبير ثم جويس في القرن العشرين "<sup>204</sup>.

199 - مر، السابق، ص 154.

200 - مر، نفسه، ص 154.

201 - ادوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، ص 185.

202 - مر، نفسه، ص 185.

203 - وليد الخشاب، عندما تلجأ الرواية للمسرحية، فصول، ربيع 1993، ص 60، نقلا عن: محمد نجيب التلاوي، رؤى نقدية

معاصرة، دار الهدى للنشر والتوزيع، 2003، ص 177.

204 - علي بن تميم، السرد و الظاهرة الدرامية، ص 11.

وقد تطرقت الباحثة إلى المسرواية في الأدب العربي الحديث عند توفيق الحكيم (بنك القلق)، ونجيب محفوظ الذي كتب قصصاً حوارية، وهي ليست مسرحية " لسبب بسيط أنها أعمال لا يمكن تقديمها على المسرح كما هي "205، ومن أعماله القصصية الحوارية، مجموعته القصصية همس الجنون ( 1945)، خمارة القط الأسود (1968)، تحت المظلة (1969). يضاف إلى هذا أعمال مسروائية لكتاب آخرين منها " الأشياء والسادة (1971) والحفاة وخفي حنين (1971) لفارس زرزور، وملف الحادثة 67 ( 1974) لإسماعيل فهد إسماعيل، والياقوتي (1977) لعبد النبي حجازي، ولكع بن لكع (1979) لإميل حبيبي، ونيويورك 80 ( 1980) ليوسف إدريس، وأمام العرش (1983) لنجيب محفوظ، وقبعتان ورأس واحد (1991)، وفاصلة في آخر السطر (1995) لمؤنس الرزاز"206.

والسؤال المطروح هنا كيف يتم التفاعل والتداخل بين المسرحية والرواية ؟ وكيف عالجت الباحثة ذلك؟

لقد خصت صبحة علقم مجموعة من المسروايات بالدراسة التطبيقية، وهي: (بنك القلق) لتوفيق الحكيم، و( ملف الحادثة 57) لإسماعيل فهد إسماعيل، و( ظلال على النافذة) لغائب طعمة فرمان، و( أمام العرش) لنجيب محفوظ، و( قبعتان ورأس واحد) لمؤنس الرزاز، وبناء على هذه الدراسة، حددت الباحثة خصائص المسرواية العربية فيما يلي:

1\_ " اعتماد الحوار صيغة مهيمنة في بنائها الفني "207، بوصفه من أبرز مكونات المسرحية، فبنك القلق لتوفيق الحكيم، والتي ذيلها بالنوع الأجناسي الذي تنتمي إليه ( رواية مسرحية)، تتكون من عشرة فصول، كل فصل قسمه إلى قسمين: فصل سردي، ومنظر حوار، والظاهر أن هذا الأخير يغلب على الجانب السردي، فهل نعد ذلك تداخلاً، أو هو مجرد تجاور لجنسين أدبيين؟ تجيبنا صبحة علقم بقولها إن " مشهد الافتتاح السابق يهيء القارئ للدخول إلى المشهد الحوار الذي يليه "208، بمعنى أن الحوار لم يكن في متن السرد، ولكن هذا لم يمنع من أن " مسرواية نيويورك 80 (1980) ليوسف إدريس، محاولة يمتزج فيها الحوار الدرامي بالسرد في اختلاط غير متناسق، غير أن الحوار يتغلب، ويبتلع السرد الذي هو عبارة عن مونولوجات فكرية داخلية، ترصد ما يدور داخل المثقف المصري "209.

2\_ " محدودية المكان، فهو لم يتجاوز البنك في مسرواية توفيق الحكيم "210.

3\_ رمزية شخصيات المسرواية " فهي عند مؤنس الرزاز، أصلع وأعور والجارا سمرأ، وهي عند يوسف إدريس: هو وهي دون هوية، ويظهر المتهم دون اسم في ملف الحادثة 67 وهكذا "211. فالكاتب لا يحفل بالشخصية ذاتها بقدر ما يهتم بما تمثله وترمز إليه في الواقع الاجتماعي.

205 - صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص 82.

206 - مر، نفسه، ص 121.

207 - مر، السابق، ص 188.

208 - مر، نفسه، ص 139.

209 - مر، نفسه، ص 128.

210 - مر، نفسه، ص 188.

211 - مر، نفسه، ص 188.

4- غياب وحدة الزمن في المسرواية والميل إلى " أسلوب الاسترجاع الذي يوحد بين الماضي والحاضر، كذلك كثرت في المسروايات المونولوجات "212.

## 2-6-4- روى نقدية معاصرة ( محمد نجيب التلاوي ):

يندر ج هذا البحث ضمن المشروع النقدي لمحمد نجيب التلاوي الرامي إلى " البحث عن حجم تأثير الفنون المختلفة في النص الروائي "213، ومنها الفن المسرحي الذي يعنينا في هذا المقام.

في البداية يقر الباحث بأن الحوار الذي هو أبرز سمة من سمات المسرواية، قد وجد في تراثنا الإبداعي، في ألف ليلة وليلة فـ " شهرزاد الرواية تختفي لتتيح الفرصة للصوت الثاني والثالث، وتختفي ليسيّط الحوار "214، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري " التي جمعت بين السرد والحوار "215.

والجديد في طرح التلاوي عدّه المسرواية شكلا من أشكال الرواية وليست نوعا أدبيا قائما بذاته، فهي لا تمثل سوى مرحلة انتقالية بين المسرح والرواية، شأنها في ذلك شأن ما عرف بـ القصة المقامية والرواية المقامة في ( حديث عيسى بن هشام) للمويلحي، حيث مزج بين فني المقامة والرواية، فكانت المقامة وسيطا أدبيا بين هذه الأجناس الأدبية الوافدة من الغرب، وبخاصة القصة والرواية، أما المسرحية فلم تتأثر بفن المقامة لـ " اعتماد المسرح على الحوار بدلا من السرد، والآخر يتمثل في خصوصية الطبيعة الحوارية التي تترفع عن الألفاظ الصعبة والجمل المسجوعة "216.

ويعود التداخل بين المسرحية والرواية أساسا إلى " السرد والسردية التي تسمح للمسرح وغير المسرح بالتواجد داخل النص الروائي "217.

ويوضح التلاوي وجه التداخل والتفاعل الحاصل بين الرواية والمسرحية، فقد تميزت الرواية الحديثة بما يعرف بـ " تعدد الأصوات" أو الحوارية التي " تتبنى وجهة نظر الإنسان (تعدد الأصوات)، وتتنازل عن وجهة نظر الخالق ( الراوي العارف بكل شيء في الرواية التقليدية ) "218، وقد أدى هذا إلى زيادة نسبة الحوار في النص السردية، مما أدى إلى " زيادة خاصية الحضور ومن ثم مسرحية الأحداث "219، والحوار بهذا الشكل لم يعد سمة شكلية مضافة إلى السرد، بل هو مائل فيه ومتفاعل معه.

يفرد بعدها التلاوي دراسة تطبيقية لبعض المسروايات العربية، وهي ( بنك القلق) لتوفيق الحكيم،(نيويورك 80) ليوسف إدريس،( محاكمة إيزيس) للويس عوض و( الخروج عن النص) لجمال التلاوي. ويصل إلى نتائج، أبرزها أن الصنعة كانت بارزة في تقسيم توفيق الحكيم ( سرد فحوار...)، حتى وإن كان السرد يمهد للحوار، فقد كان " المنظر هو جزء من نص مسرحي بكل معطياته، بينما الفصل هو سرد خالص، واختفى التقارب بينهما

212 - مر، نفسه،ص 188.

213 - محمد نجيب التلاوي، روى نقدية معاصرة، ص 175.

214 - مر، نفسه، ص 183.

215 - مر، نفسه، ص 184.

216 - مر، نفسه، ص 180.

217 - مر، نفسه، ص 181.

218 - مر، نفسه، ص 182.

219 - مر، نفسه، ص 182.

أو المزج بينهما<sup>220</sup>، بمعنى أن استقلال السرد عن المنظر، أدى إلى جعل المسرواية عملية مركبة بين الرواية والمسرحية، ومزيتها أنها كانت البادرة الأولى في الأدب العربي، التي كان صاحبها يقصد من خلالها إلى الإرهاص بهذا النوع الجديد من الكتابة .  
أما يوسف إدريس في ( نيويورك 80 ) فقد " جعل الحوار هو المستدعي للسرد ، وجعل السرد مهيناً للحوار، فأصبح وجودهما مبرراً تبريراً فنياً وموضوعياً " <sup>221</sup>، وهو بهذا قد نجح في خلق التفاعل بين الرواية والمسرحية، إذ كان الحوار في ثنايا السرد.  
في حين " كانت انسيابية الانتقال الميسور بين السرد ، والحوار أهم ما يميز " <sup>222</sup> محاكمة إريس للويس عوض.

و ( الخروج عن النص ) لجمال التلاوي، محاولة جادة أخرى في كتابة المسرواية وفي حسن التفاعل بين السرد والحوار " وفي هذا النص المسرح يسيطر الحوار على السرد، ليعلن عن ( مسرواية ) تمسرح النص الروائي " <sup>223</sup>. وما ميز هذه المسرواية عن سابقتها أنها تنتهي بالحوار لا بالسرد " و يبدو أن هذا الأمر ، بعث في النهاية حيوية " <sup>224</sup>.  
إن هذه الدراسة - على قصرها - قد ألمت بكل جوانب الموضوع، من تأريخ لهذا النوع الأدبي الجديد، إلى الكشف عن آليات التداخل بين السرد والحوار في النص المسروائي.

## 2-7- تداخل أجناس أدبية متفقة في الأصل السردية:

صار من الواضح إذن أن الرواية جنس أدبي مرن ، يستوعب أجناساً عدة دون أن يفقد هويته الأجناسية، إنها أجناس فرعية مصاحبة. ويرى الدرس النقدي المعاصر أن الرواية قد امتاحت بعض خصائصها من الأصول السردية التراثية كالمقامة ، وأدب الرحلة، وأدب السيرة، والأدب العجائبي والقصص الشعبي.

وإن نحن تحدثنا عن المقامة مثلاً ، فهي جنس أدبي تراثي ، وجد له حضوراً في بدايات التحول الإبداعي العربي ، وهناك تقاطعات بين المقامة والرواية وحتى القصة، تمثلت في سرديتها ( الراوي الذي يشكل بؤرة السرد، والحبكة... )، ومن هذا المنطلق وجدنا الرواية/ المقامة في ( حديث عيسى بن هشام ) للمولحي ، و ( ليالي سطيح ) لحافظ إبراهيم. على أن هذين الجنسين الأدبيين حديثين أخذوا عن الغرب .

إن مرحلة الرواية/ المقامة، أو القصة/ المقامة، مرحلة انتقالية من جنس أدبي تراثي قديم إلى جنس أدبي عربي، لتنتقل بعدها كتابة الرواية بخصائصها وسماتها المعروفة.

ومن الدراسات النقدية المهمة التي استفادت في هذا الموضوع:

2-7-1- شعرية الرواية العربية ( بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها ) ، ( فوزي الزمرلي ):

بحث فوزي الزمرلي في أشكال تأصيل الرواية العربية، وقد سعى من خلال هذه الدراسة إلى استكشاف النصوص الروائية التي استفادت من الأجناس الأدبية في التراث

220 - مر، السابق، ص 190.

221 - مر، نفسه، ص 197.

222 - مر، نفسه، ص ص 213.

223 - مر، نفسه، ص 209.

224 - مر، نفسه، ص 210.

السردى العربي، ووظفتها بطريقة مبتكرة، ومن نماذج ذلك مجموعة من الروايات لنجيب محفوظ، وواسيني لعرج، وجمال الغيطاني، والطيب صالح وعمر بن سالم. ففي رواية ( ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ، تداخل العجائبي مع الروائي، " فقد استنصفي أدوار العناصر العجائبية في حكايات ( ألف ليلة و ليلة) العجبية ووظفها للإقناع بوجود عالم ما فوق الطبيعة وتطوير الأحداث، وإثارة فضول المتلقي، وحماية آرائه من سلطة الرقابة، وبذلك انتمى نصه إلى جنس العجيب، واحتفل بالخطاب الصوفي، و ببعض خصائص الحكاية الصوفية "225.

إن اقتباس الروائيين من التراث السردى العربي، سمح للنص الروائي أن تتداخل فيه أجناس عدة، فـ " نوار اللوز" لواسيني لعرج، انفتحت على خرافة لونجا، وعلى سيرة بني هلال،<sup>226</sup> كما انفتحت " على بعض خصائص القصة الشعبي الشفوي "227، كل هذا "دون أن يقطع صلته بأهم أركان الجنس الروائي "228.

وفي ( الزيني بركات) لجمال الغيطاني، امتاحت هذه الرواية مادتها الأساسية من التراث السردى العربي، وبوجه خاص من ( بدائع الزهور) لابن إياس، وتجلت تلك الأجناس المصاحبة في " المقاطع المتصلة بأدب الرحلة، أو بأدب التراجم، أو بأدب الخطط أو بخطب الجمعة والنداءات والمراسيم السلطانية، أو بغيرها من الأجناس والأعمال التواصلية بقيت محافظة على خصوصياتها النوعية، سواء أوردت مستقلة عن صوت الراوي أم وردت على لسانه "229.

وتعد ( بندر شاه) للطيب صالح، نموذجاً فريداً للنص الذي استفاد من التراث الأدبي، إذ تكشف الرواية عن اتصالها " بتلك المرويات التراثية " 230، من مثل " الأحداث والاسطورة والخطاب الصوفي، وحرص على التنبيه إلى بعده الرمزي، وعارض تلك المدونة التراثية ليصور عالم القرية السودانية "231، وكل ذلك لم يبعد هذا الجنس عن روائيته.

أما رواية ( الأسد والتمثال) لـ عمر بن سالم فقد انفتحت على " حكايات مثلية واحتفاله بأقوال جارية مجرى الحكم والأمثال واتسامه ببعض خصائص القصة الحيوانية والمقامات والأخبار "232.

لقد انطلق هؤلاء الروائيون من مقولة " المحلية هي سبيل العالمية " وأن التميز والفرادة لا يكونان بالتقليد الأعمى لكلاسيكيات الرواية الغربية بكل تقنياتها وآلياتها وموضوعاتها، فكان لابد من خلق خصوصية للنص الروائي العربي بالعكوف على التراث السردى العربي الذي يزرخ بآثار وأجناس أدبية تتمتع بالقيمة السردية، فكان توظيفها وفق ما يلائم الرؤية المعاصرة لتوجه الرواية، فكانت " ليالي ألف ليلة وليلة " - مثلاً - سبيلاً لـ "

225 - فوزي الزملي، شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مركز النشر الجامعي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، 2009، ص 139.

226 - ينظر، مر، السابق، ص 220.

227 - مر، نفسه، ص 225.

228 - مر، نفسه، ص 226.

229 - مر، نفسه، ص 354.

230 - مر، نفسه، ص 450.

231 - مر، نفسه، ص 456.

232 - مر، نفسه، ص 519.

احتتيال المؤلف على إغراء المصريين - خاصة - بتغيير نظامهم السياسي الاستبدادي واتباع سبل الخلاص في الدارين " 233.

2-7-2- السرد الروائي وتداخل الأنواع ( رواية جسر للبوح وآخر للحنين ) لزهور ونيسي نموذجاً، ( باديس فوغالي ):

يرى الباحث أن رواية " جسر للبوح وآخر للحنين " تتداخل مع أجناس أدبية عدة منها الخاطرة " عبر لغة بسيطة مسترسلة موحية، ومضيفة " 234، كما تسلفت إليها الأمثال والقطقات الشعبية " التي منحتها أفق التمثل اليومي لبعض جوانب الحياة الشعبية في بساطتها (... ) (و) من النماذج التي وظفت في الرواية ( يموت الماشي ويقوم الراشي ) " 235.

2-7-3- إنشائية الخطاب في الرواية العربية ( محمد الباردي ):

والموضوع نفسه تناوله محمد الباردي في دراسته الموسومة بـ " إنشائية الخطاب في الرواية العربية " ، حين طرح إشكالية التمييز بين الرواية والسيرة الذاتية في النص التأسيسي الأول للسيرة الذاتية لطف حسين، وهو " الأيام "، إذ يطرح تساؤلات وفقاً لبعض الخصائص الأجناسية للكتاب، من مثل: هل يمكن اعتبارها رواية؟ أم هي سيرة ذاتية؟ وهل هي فعلاً سيرة ذاتية؟ إن هذا التساؤل جاء من كون طه حسين لم يتقيد بالحدود التنظيرية ( 236 ) للسيرة الذاتية في كتابه. فيمكن القول إذن إن " الأيام " تتقاطع وتتداخل مع الرواية، على اعتبار توافر خصائص الرواية من شخصيات وفضاء وزمان وأحداث.

ويتطرق الباردي إلى جنس السيرة الذاتية عند العقاد في كتاب ( أنا ) ، ويستنتج أنه " أقرب إلى التأملات في الحياة والوجود من أن تكون قصة حياة شخصية " 237.

أما " حياتي " لأحمد أمين فهي - كما يلاحظ الباردي - " مزيج من السيرة الذاتية ومن المذكرات اليومية في شكله العام، لينتهي إلى ما يشبه الرسم الذاتي " 238.

وتبقى هذه النصوص التأسيسية للسيرة الذاتية في هذه المرحلة، في طور التجريب، لأنها كما يرى الباردي كانت مزيجاً بين الرواية حيناً والمذكرات اليومية حيناً آخر والرسم الذاتي حيناً آخر.

2-8- تداخل أجناس أدبية مختلفة ( الكتابة ):

نعني بتداخل أجناس أدبية مختلفة، ذلك التعالق والامتزاج بين أجناس شعرية ونثرية متعددة ومختلفة في نص واحد، ومن الأسماء النقدية التي تناولت مسألة تداخل أجناس أدبية مختلفة، أدونيس ورشيد يحيوي ومحمد بنيس.

233 - مر، السابق، ص 141.

234 - باديس فوغالي، السرد الروائي وتداخل الأنواع، رواية جسر للبوح وآخر للحنين لزهور ونيسي نموذجاً، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مجلد 2، مرجع سابق، ص 175.

235 - مر، نفسه، ص 179.

236 - وضع الفرنسي فيليب لوجان في كتابه " الميثاق السير ذاتي " حدوداً أربعة للسيرة الذاتية وهي : " اللغة ( قصة + نثرية ) والموضوع المطروق ( حياة فردية وتاريخ شخصية معينة )، وموقف المؤلف ( إذ لا بد من التطابق بين المؤلف و السارد )، وموقع السارد ( التطابق بين السارد والشخصية الرئيسية )، ومنظور الحكيم ( يجب أن يكون استعاديًا )، ينظر محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 222.

237 - محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 224.

238 - مر، نفسه، ص 224.

## 2-8-1- أدونيس ( مقدمة للشعر العربي )\_ ( الثابت والمتحول " صدمة الحداثة " ):

يعد أدونيس من أبرز الأسماء النقدية والإبداعية التي تناولت مسألة تداخل الأجناس الأدبية، فهو يشير إلى ذلك صراحة فيما يسميه بـ " القصيدة الكلية، القصيدة التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثرا ووزنا، بثا وحوارا غناء وملحمة وقصة" <sup>239</sup>.

ثم نجده يستخدم مصطلحا جديدا لاحقا، يدل على التداخل بين الأجناس الأدبية، إنه مصطلح " الكتابة " ، حيث يقول : " يجب أن تتغير الكتابة تغيرا نوعيا، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع، يجب أن تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة، لا نعود نلتزم معيار التمييز في نوعية المكتوب، هل هو قصيدة أم قصة مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتزمه في درجة حضوره الإبداعي " <sup>240</sup>. فالحضور الإبداعي هو معيار جودة النص الأدبي.

في مؤلف آخر لأدونيس ، يطرح إشكالية تصنيف القرآن الكريم، ويقترح مصطلح " الكتابة القرآنية" ، يقول : " وربما أثارت عبارة ( الكتابة القرآنية ) تساؤلا، ذلك أن القرآن نزل وحيا، وبلغ شفويا، والكتابة عمل إنساني قام به أشخاص كلفوا به، والجواب عن هذا التساؤل هو أنني أتحدث عن النص القرآني كما دوّن، استنادا إلى سماعه من ناقله النبي الذي سمعه مباشرة من الوسيط بينه وبين الله: الملاك جبرائيل، مما تجمع عليه الروايات كلها " <sup>241</sup>.

إن أدونيس في مساءلته للنص القرآني يجده كما يقول : " يعتمد الحوار والسرد والحكمة والمثل، وهو تشريع وتسبيح في آن، وفيه صفحات يمكن درسها بوصفها شعرا محضاً، وصفحات يمكن النظر إليها بوصفها أحسن القصص " <sup>242</sup>. لكنه لا ينتمي إلى أي نوع من هذه الأجناس النثرية أو الشعرية، إنه يعلو عليها، إننا كما يقول : " أمام نص لا يسمى أو لا تسمح معايير الأنواع الأدبية بتسميته، إنه نص لا يأخذ معياره من خارج ، من قواعد ومبادئ محددة، وإنما معياره داخلي فيه ، سيكون إذن اسمه الوحيد ، الاسم الذي سمي به نفسه وهو الكتاب " <sup>243</sup>، فالنص القرآني يعلو على التصنيف والتجنيس لأنه " نقض لعادة الكتابة العربية " <sup>244</sup>، إنه كذلك لأن العربي الأول عجز عن الإتيان بمثله، فقد تحدى بلاغة العرب وفصاحتهم، إن له طريقة خاصة في نظم الكلام - كما يرى الجرجاني - إنها " طريقة مخصوصة في نسق الكلمات بعضها مع بعض، أي هو نوع خاص من التأليف والترتيب ومن النسج والصيغة " <sup>245</sup>.

من هذا المنطلق إذن كان اقتراح أدونيس لمصطلح " الكتابة " التي تعني عنده ذلك التداخل بين أجناس أدبية عدة، وهذا يعني امحاء الحدود بين هذه الأجناس على نحو ما لمسناه عند بعض النقاد الغربيين، ويبقى معيار جودة النص حضوره الإبداعي لا الأجناسي.

239 - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 117.

240 - أدونيس ، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة3، دار العودة، بيروت، 193، ص 312.

241 - أدونيس، النص القرآني وأفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 20.

242 - مر، نفسه، ص 49.

243 - مر، نفسه، ص 29.

244 - مر، نفسه، ص 26.

245 - مر، نفسه، ص 26.

## 2-8-2- رشيد يحيوي ( مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية) - ( الشعرية العربية، الأنواع والأغراض) - ( الشعري و النثري مدخل لأنواعية الشعر):

تطرق الناقد رشيد يحيوي إلى مسألة تداخل الأجناس الأدبية ضمن مؤلفاته التي خص بها الأنواع الأدبية، وهي على التوالي : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية 1991 - الشعرية العربية الأنواع والأغراض 1991 - الشعري و النثري مدخل لأنواعية الشعر 2001.

ففي مؤلفه الأول ، يتطرق إلى مقولة تداخل الأجناس الأدبية، وامحاء الحدود بينها من وجهة نظر غربية، عند بندتو كروتشه وموريس بلانشو، ورولان بارت، ثم يتطرق إلى قضية تصنيف الأنواع الأدبية في النقد الغربي عند أرسطو وأوستن وارين وويلك وتودوروف وجيرار جينيت، ثم يقترح تصنيفا جديدا يمكن تطبيقه على مدونة الأدب العربي، وفي هذا التصنيف المقترح يمكن استنباط أجناس أدبية متداخلة. وقد اختصر هذا التصنيف وفق هذه الخطاطة:

### الأنواع الأدبية

سردية شعرية/نثرية	محايدة شعرية / نثرية	مدمجة	حوارية شعرية/ نثرية
----------------------	-------------------------	-------	------------------------

و نعطي أمثلة على هذا ، المستويات كالتالي:

السردية الشعري: إلياذة هوميروس.

السردية النثري: البؤساء لفكتور هيجو.

الحواري الشعري: مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور.

الحواري النثري: أهل الكهف لتوفيق الحكيم.

الشعري المحايد: دالية المتنبى في هجاء كافور الأخشيدي.

الثنري المحايد: خطبة الحجاج على أهل العراق.

الشعري السردية الحواري: معلقة امرئ القيس.

السردية النثري الحواري: اللص و الكلاب لنجيب محفوظ<sup>246</sup>.

في مؤلفه الثاني : الشعرية العربية (الأنواع والأغراض)، يورد رشيد يحيوي مصطلحات "النقاء والتجاوز والتداخل" في الدرس النقدي القديم الذي يعالج الأغراض الشعرية، فمن القائلين بتمايز الأغراض الشعرية ونقائها ، قدامة بن جعفر وابن رشيق القيرواني، وحازم القرطاجني أما القائلون بتجاوز أكثر من غرض في القصيدة الواحدة ، الأمدي في الموازنة وابن المعتز ثم ابن طباطبا..إلى قائل بتداخل هذه الأغراض، كتقاطع المديح والهجاء ومثال ذلك " عن شعر لا يدرى أمدح هو أم هجاء " <sup>247</sup>.

لقد عالج رشيد يحيوي مسألة التداخل في الجنس الأدبي الواحد ، و كان هذا المؤلف إيذانا بالتعمق في مسألة التداخل بين الأجناس الأدبية، وخاصة تداخل الشعر مع أجناس أخرى، وتجلي هذا بوضوح في المؤلف الثالث: الشعري و النثري (مدخل لأنواعية الشعر ) الصادر سنة 2001، إذ عالج فيه يحيوي تداخل القصيدة مع القصة أو ما يعرف بالقصيدة

<sup>246</sup> - رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأدب، ص 85.

<sup>247</sup> - رشيد يحيوي، الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، دار إفريقيا الشرق، ط1991، ص1، ص94.



القصة، ف " حضور المقومات السردية في الشعر، من أبرز الاختيارات الصيغية التي فعلت أنواعيته وأغنت تعددها "248.

ويعترض رشيد يحيى على هذه الاصطلاحات على اعتبار أنه " حل إجرائي ( و ) الاستسلام السهل لإغرائه قد يفضي بنا إلى عدد لا يحصى من التصنيفات مثل القصيدة\_التقرير/ القصة\_ الوثيقة / الرواية\_ الكولاج / القصيدة\_ الخبر/ القصيدة\_ اللقطة / القصة\_ السيناريو... الخ "249. ويرى أن صاحبي هذه الاصطلاحات " ادوار الخراط " و " شربل داغر " قد جانبا الصواب في توصيفهما لبعض الأجناس الأدبية . فادوار الخراط حين تحدث عن تداخل الشعري في القصة استند إلى " مبدأ تقليدي يرى أن القاعدة هي التمايز والإستثناء هو التقاطع "250، بمعنى أن القاعدة هي تمايز الأنواع الأدبية واتسامها بالصفاء والنقاء، أما التقاطع فهو تداخل هذه الأنواع كالقصة القصيدة عند ادوار الخراط.

إن هذا النقد فيه بعض المغالاة على اعتبار أن هذه التجربة الجديدة عند الخراط لم تنطلق من فراغ بل اتكأت على تجربة إبداعية تخص مجموعة من الكتاب بما فيها تجربته الشخصية، يقول مثلاً : " أعرف النص الشعري في الأعمال القصصية والروائية التي أكتبها بل أرى في ( استيلاء الأجناس ) إن صح هذا التعبير إمكانية لإغناء النص ومصدرًا لحيويته "251.

إن ادوار الخراط يرى إذن بعين المبدع الناقد أو الناقد المبدع أن تقاطع هذه الأجناس والأنواع الأدبية هو إثراء للجنس الأدبي وإغناء له، والتجربة الإبداعية تثبت ذلك عند مجموعة من الكتاب كبهاء طاهر الذي كتب القصة المسرحية، ومنتصر القفاش وسمية رمضان اللذين كتبا القصة القصيدة.

ثم يعترض رشيد يحيى على اصطلاح " شربل داغر " " القصيدة \_ القصة " لأسباب عدة، أبرزها أن النصوص المستشهد بها في مؤلفه " الشعري العربية " : " شواهد لا تحقق تراكما معينًا يخلق أنواعا "252، والاعتراض الثاني يتأسس على أن تواجد القصص في النص الشعري له " أصول في تراثنا الشعري منذ العصر الجاهلي "253، بمعنى أن شربل داغر لم يأت بجديد ووجود السرد في النص الشعري عرفه الشعر العربي القديم. ويصف رشيد يحيى هذه الكتابة بقوله : " الكتابة العابرة للأنواع التي أزمت المصطلح النقدي، خالقة وضعا كتابيا جديدا، لم يتم اختراجه حتى الآن بما يمكن من اكتشاف محافله الإبداعية "254.

يستخدم يحيى - هنا - مصطلح " الكتابة العابرة للأنواع "، وقد سبقه إلى هذا الإستعمال " ادوار الخراط " في مؤلفاته المختلفة، أما من حيث الممارسات النقدية التي عالجت هذه المسألة النقدية الجديدة فهي كثيرة، حاولت تقصي هذه الأنواع في الإبداعات الأدبية العربية، وقد تناولنا بعضها في متن هذا البحث .

248 - رشيد يحيى، الشعري والنثري، مدخل لأنواعية الشعر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2001، ص 43.

249 - مر، نفسه، ص 44.

250 - مر، نفسه، ص 44.

251 - ادوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص 185.

252 - رشيد يحيى، الشعري والنثري، مدخل لأنواعية الشعر، ص 46.

253 - مر، نفسه، ص 46.

254 - مر، نفسه، ص 176.

وعلى المستوى النقدي الإجرائي ، يقدم لنا رشيد يحيوي نموذجاً أدبياً أو كتابة لمن اشتغل نصه على الأنواعية الكتابية، إنه " أمين صالح " فقد عرف بالكتابة في القصة، إلا أنه في "عملية الأخيرين ( ترنيمة للحجرة الكونية) 1994- و( مدائح) 1997، حيث لا يوجد على غلاف الكتابين ولا على صفحاتهما الإرشادية التقنية ما يشير إلى وضعهما الأنواعي (...). سيكتفي أمين صالح في باقي إصداراته بتثبيت عناوينها وسنوات نشرها دون نعت أنواعها " 255 .

### 2-8-3- محمد بنيس ( كتابة المحو ) \_ ( الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ) \_ (مقدمة أعماله الكاملة):

تطرق محمد بنيس إلى مسألة تداخل الأجناس الأدبية ، ضمن مجموعة من مؤلفاته: كتابة المحو 1994، والشعر العربي الحديث بأجزائه الأربعة، وضمن مقدمة أعماله الشعرية. فهو يرى أن الكتابة في أحد معانيها تعني " انفلات الحدود بين الداخل والخارج ، بين الأدب والفكر، بين الشعر والنثر، بين السواد والبياض " 256.

حاول بنيس أن يقدم مسحا شاملا لمسألة التداخل بين الأجناس الأدبية في التراث العربي القديم ، وفي التنظير النقدي العربي والغربي الحديث، ثم في تجربته النقدية والإبداعية الخاصة.

#### أ \_ تداخل الأجناس الأدبية عند القدماء :

يتطرق محمد بنيس إلى قضية " حل المنظوم ونظم المنثور " مشيراً في ذلك إلى رأي القدماء في الفرق بين الشعر والنثر، وكيف يتوحدان، ويورد في ذلك أقوال كثير من النقاد منهم ابن طباطبا الذي يقول : " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقها، والوزن الذي يسلس له القول عليه " 257.

فالتداخل الحاصل بين الشعر والنثر عند القدماء يتم قبل إخراج النص الشعري إلى واقعه المنجز. ثم يتساءل بنيس عن إمكانية وجود الصراع أو الجوار بين الخطابات الأدبية في مدونة الإبداع العربي القديم، ويرى أن " علاقة الجوار أوضح من علاقة الصراع " 258. وابن عربي نموذج فريد لمن خبر تجربة الحدود بين الشعر والنثر، ورحل بينهما، كتب الشعر والنثر معاً، وخرج بالنثر إلى ما بعد النثر " 259.

#### ب \_ تداخل الأجناس الأدبية عند المحدثين :

تجلى تداخل الأجناس الأدبية في مدونة النقد العربي الحديث في المدرسة الرومانسية المتأثرة بنظيرتها الغربية، فقد " عرفت الرومانسية في العالم باختراق الحدود بين الشعر والنثر، ثم بتمجيد النثر وهدم الحواجز بين الأجناس الأدبية " 260، وهو يعني هنا قصيدة النثر

255 - مر، نفسه ، ص 183.

256 - محمد بنيس، كتابة المحو، ص 14.

257 - عن محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياتها وإبدالاتها، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001، ص 44.

258 - مر، نفسه، ص 49.

259 - مر، نفسه، ص 49.

260 - مر، نفسه ، ص 35.

أو الشعر المنثور- باصطلاح نقاد هذه المرحلة - ومن أبرز المدافعين عنها " زكي أبو شادي".

ثم يورد بنيس أسماء إبداعية حاولت كتابة هذا النوع الجديد ، منهم "أحمد شوقي" في ديوانه "أسواق الذهب"، ثم ينتقل إلى الحديث عن " جبران خليل جبران" في " دمعة وابتسامة " الذي ألغى فيه الحدود بين الشعر والنثر ، يقول عنه ميخائيل نعيمة : " يضم الكتاب بين دفتيه نحو 60 مقطوعة ، ينثر فيها جبران نقفاً فياضة من قلبه وشرايات وهاجة من فكره، وألواناً مّوآجة من خياله، وينثرها بقلم ناعم، صادق، سخي، يحاول في الكثير من نبراته محاكاة مزامير داوود، ونشيد سليمان وسفر أيوب ومراثي أرمياً وتخيلات أشعياً وعظّات الناصري " 261.

فجبران مزج بين الشعر والنثر في " دمعة وابتسامة " إذ يحوي الشعر والقصة والخاطرة والمقالة.

في الجزء الثالث من " الشعر العربي الحديث " تطرق بنيس إلى الأعلام الغربيين الذين اضطلعوا بمفهوم الكتابة، وأعطى نماذج ثلاثة: رولان بارت \_ جوليا كريستيفا \_ وموريس بلانشو. يقول : " ..تعويض مفهوم " الأدب" بمفهوم الكتابة لدى رولان بارت (الذي أفاد من موريس بلانشو)، ليس مجرد هروب من مفهوم إلى آخر بل إنه، أساساً، إعطاء (وضعية إبستمولوجية جديدة) لمفهومي ( الكتابة) و(ذات) ها ، حسب تعبير جوليا كريستيفا" 262.

### ج \_ مفهوم الكتابة في تجربة محمد بنيس النقدية :

تطرق بنيس إلى مفهوم الكتابة في مؤلفيه " كتابة المحو"، وفي مقدمة أعماله الشعرية.

يتماهي الناقد الشاعر مع نصوصه الكتابية فيكون في حالة وجد مع اللغة ومع الكتابة، يقول: " وتأمل حالة كتابية شخصية يعني بدءاً، استحضر النص الشعري الذي تبادلت وإياه المصاحبة، في أفق نظري أقترّب عبره ممّا كتبت، لعلّي أفاجئ لمحة دوار أو غواية مجهول" 263، إنها دائماً البحث عن " مسكن حر" ، مسكن لا يشبه ما ألفته الذائقة النقدية، يقول بنيس : " فما يستحوذ علي ( أو هكذا أتوهم) هو ممارسة كتابة بدون سلطة، تنتكر لكل سلطة بل وتهدمها " 264، إنه الهدم المشروع لكل نسق ثقافي جديد مغاير لما سبق، فلكل عصر كتابته.

إن الكتابة في الأخير هي " انفلات الحدود بين الداخل والخارج، بين الأدب و الفكر، بين الشعر والنثر، بين السواد والبياض، تبحث الكتابة عن مقامها " 265، هي فعلاً انفلات بين الأدب والفكر، ففي مبحث آخر من الكتاب نفسه، يتحدث بنيس عن " وطن الكتابة"، فنجد في هذا المبحث النقدي ما يتماس ويتلامس مع حدود الشعرية والشاعرية، يقول مثلاً: " حين تهجم الكتابة على الجسد من مكان لا يدرّيه الكاتب ، تكون الكتابة قد سحرت أعضائه بوشوم

261 - ميخائيل نعيمة، جبران في آثاره العربية، المجموعة، ص 19، نقلاً عن محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ص 65.

262 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1996، ص 51.

263 - محمد بنيس، كتابة المحو، ص 8.

264 - مر، نفسه، ص 12.

265 - مر، نفسه، ص 14.

كتابية تجري في عروقه، سحر يوقظ الجسد على عينه الثالثة، كما يوقظه على يده الثالثة (...). هناك تنغلق الأبواب على العابرين وهم يقهقهون أو يتغامزون "266 .  
ولعل تفسير ذلك إفادة محمد بنيس من ملكته الشعرية، فنحن نجد هنا ناقدا شاعريا.  
ومثل هذه الخواطر النقدية تتكرر في أكثر من موضع في " محو الكتابة " وفي مقدمة أعماله الشعرية، إذ يشير إلى ذلك التواشج بين الشعري والنثري في نصوصه الإبداعية. يقول: " ذهابا نحو ما لم أكن متعودا عليه في القراءة، التخلص من علامات الترقى، التخفيف من حروف العطف (والإستغناء عنها كلما أمكن)، مغافلة الحدود بين الشعر والنثر بين الموزون وغير الموزون، ثم بداية الانصراف إلى غواية المكان في بناء القصيدة"267. هي إذن أسس الكتابة الإبداعية (الشعرية) عند بنيس، ولخصها في : الاستغناء عن علامات الترقيم، التخفيف من حروف العطف، إلغاء الحدود بين الشعر والنثر وإلغاء الحدود أيضا بين الموزون والمنثور، ثم حداثة الكتابة في الفضاء الطباعي.  
فالتداخل بين الشعري والنثري خصيصة من خصائص الكتابة عند بنيس، والقصيدة بمفهومها التقليدي لا تحتوي على هذه الخصائص ، فكانت دون الطاقة الإبداعية المتفجرة لدى بنيس. يؤكد على ذلك مرة أخرى بقوله " إنها بالأحرى كتابة، هذا المنهج تقاطعت معه في الممارسة النصية (والتنظيرية) الفرنسية بالخصوص، دون أن يغيب عني ما أقدمت عليه رجًا وبعثرة للحدود بين الشعر والنثر " 268.  
إذن لقد جاء هؤلاء النقاد الثلاثة بمفهوم جديد للتداخل الأجناسي، إذ فيه تمحي الحدود بين الأجناس الأدبية. ويقدم النص نفسه للقارئ دون سوابق أجناسية مألوفة ومعهودة، نص يخلق دهشته في ذاته، وقارئ يستغور مكنونات هذه الدهشة الإبداعية الجديدة، بين متقبل ومرحب بها، وبين رافض ومن

266 - مر، نفسه، ص40.

267 - محمد بنيس، الأعمال الشعرية، دار توبقال للنشر، ط1، 2002، ص 17.

268 - مر، نفسه ، ص 21.



# الباب الثاني

الممارسات الإبداعية العربية المؤسسة لنظرية الكتابة  
" نماذج تطبيقية "

الفصل الأول : : التداخل بين الشعر والنثر.  
الفصل الثاني : النص العابر للأجناس الأدبية .

# الفصل الأول

التداخل بين الشعر والنثر.

- 1- قصيدة النثر وانفتاح الشعر على النثر.
- 2- تشعير السرد، وتسريد الشعر.
- 3- القصيدة المسرحية .

## التداخل بين الشعر والنثر

## المبحث الأول:

## 1- قصيدة النثر وانفتاح الشعر على النثر:

1/ أنسي الحاج : " لن".

2/ محمد الماغوط : " شرق عدن غرب الله".

3/ سليم بركات: "الأعمال الشعرية"، " كتاب الجماهرات".

بغض النظر عن الجدل القائم حول مشروعية " قصيدة النثر"، فإن تراكمها النصي الإبداعي والنقدي، يجعلها جديرة بالملاحظة والدراسة والنقد، وستوقف عند بعض النصوص لبعض أعلام قصيدة النثر في الأدب العربي وهم " أنسي الحاج"، و"محمد الماغوط"، و"سليم بركات".

وإن دراسة هذه النماذج، يستوجب الكشف عن مناحي النثرية في النص، والشعرية فيه وكيفية تلاقح الشعري مع النثري، الشعري بما يحمله من كثافة الدلالة وتخيل وتوهج وإيجاز، والنثري بما يحمله من وصف وسرد وشرح ومباشرة وتقرير.

فكيف يلتقي هذا بذاك في نص يدعى " قصيدة نثر" ؟

## 1-1- أنسي الحاج / ديوان " لن ":

يعد أنسي الحاج من رواد القصيدة النثرية، ومن الداعين إليها، في مقدمة مجموعته الشعرية " لن". ولقد ثار " أنسي الحاج" وغيره على نمطية القصيدة العربية التقليدية، التي تحتفل بالوزن الخارجي، وبالعلاقات المنطقية في لغتها، وصورها وأسلوبها، ومجموعة " لن" واجهت الصنمين : صنم اللغة المحنطة، وصنم الوزن التقليدي<sup>1</sup>.

ثارت إذن " قصيدة النثر على الإيقاع الخليلي " الخارجي"، وعوّضته بالإيقاع "الداخلي" وهذا " الإيقاع لا يقتصر على الصوت، إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما ( صوتي أو شكلي ) أو جو ما ( حسيّ ، فكري ، سحري ، روعي) وهو كذلك صيغة للعلاقات ( التناغم ، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية<sup>2</sup>.

ويشتغل شعراء قصيدة النثر أيضا على اللغة، التي وإن كانت تخلو من الإيقاع الموقّع ممّا قد يقربها من النثرية، فإنها تستعويض عن ذلك بالشحنات الدلالية المكثفة واللغة المتوترة والمتوهجة والجمع بين المتناقضات والانزياح عن المعيار اللغوي النثري الحيادي ومن هنا تتأتى شعريتها.

كيف تبدى هذا في ديوان " لن " لـ " أنسي الحاج ؟

في قصيدة " هوية " نجد ذلك اللعب اللغوي، إذ يجمع فيها بين المتناقضات في علاقات غير منطقية بين الكلمات والمقاطع والجمل، فهي بذلك قد انزاحت عن اللغة النثرية العادية التي تنسم بالعلاقات المنطقية في لغتها.

يقول في مطلع نصه:

أخاف .

الصخر لا يضغط صندوقي وتنتشر نظارتاي، أتبسم ،

<sup>1</sup>- رشيد يحيوي، الشعري والنثري، مدخل لأنواع الشعر، ص 138.

<sup>2</sup>- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص 111.



أركع ، لكنّ مواعيد السر تلتقي والخطوات تشع،  
ويدخل معطف ! كلها في العنق ، في العنق آذان  
وسرقة<sup>1</sup>.

من خلال عنوان القصيدة "هوية"، يضعنا الشاعر منذ البدء أمام تساؤل محير: هو  
البحث عن الهوية، فعن أي هوية يبحث؟ هل هي هويته أم هوية هذا النص، الذي يستهله بـ  
" أخاف"،  
فممّ الخوف ، وممّن؟.

تبدو الكلمات مبعثرة لا علاقات منطقية تجمع بينها، فماذا يعني بـ:  
الصخر، لا يضغط صندوقي، وتنتشر نظرتاي، أتبسم،  
أركع ، لكن مواعيد السر تلتقي والخطوات تشع<sup>2</sup>  
إنها " لغة جديدة عارية من منطق العلاقات البرهانية الظاهرة"<sup>3</sup>، ويزداد الغموض  
بل الإبهام في المقطع الموالي:  
ويدخل معطف ! كلها في العنق، في العنق آذان  
وسرقة<sup>4</sup>.

يبدو كأن الشاعر في حالة هذيان وجنون لا يعي ما يقول أو ما يكتب.  
ولكن قد تزول الحيرة، إذا علمنا أن " أنسي الحاج " من أتباع المدرسة السوربالية  
التي تؤمن بمبدأ "الفوضى الخلاقة"، الشاعر هنا يبعثر كلماته، يهدم لغته، ليخلق لنا لغة  
جديدة، وبعد هذا الخوف، وبعد هذه البعثرة، تأتي المقاطع الموالية لتوضح، وتثير لنا هواجس  
" الحاج" يقول:

أبحث عنك، أنت أين يا لذة اللعنة ! نسلك  
ساقط، بصماتك صفارة ! .

يُسلمني النوم ليس للنوم حاقّة، فأرسم على الفراش  
طريقة: أفتح نافذة وأطير، أختبي تحت امرأتي<sup>5</sup>،

فكأن المرأة هنا هي ملاذ الشاعر، ولكنها " لذة اللعنة " ونسلها ساقط.

تظل إشكالية " الهوية" وهي عنوان القصيدة تلف كل النص، فالشاعر هنا يبحث عن  
سر وجوده، وسر خلوده، هل هي المرأة؟ ليست كذلك، فهو " يفتح نافذة ويطير " لكن ليس  
للتحليق عالياً، بل ليعود مرة أخرى إليها، وهي إحالة على حاجة الرجل إلى المرأة، ولكنها  
ليست هي الخلاص بالنسبة للشاعر: ...ويبدو أن خلاصه قد وجده أخيراً، يقول :

تعال أصيح، تعال أصيح، إنني أهتف، النصر للعلم !  
سوف يتكسر العقرب، وأتذكر هذا كي أنجب بلا  
يأس<sup>6</sup>.

- أنسي الحاج ، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص 27.<sup>1</sup>

<sup>2</sup>- مص، نفسه، ص27.

<sup>3</sup>- رشيد يحيى، الشعر والنثر مدخل لأنواع الشعر، ص 140.

<sup>4</sup>- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ص27.

- مص، نفسه ، ص 27.<sup>5</sup>

<sup>6</sup>- مص، نفسه، ص 28.

فالعلم هو سر وجوده وسر خلوده، هو هويته، العلم هنا هو " الشعر " بمعناه اللغوي، وقد قالت العرب قديما "ليت شعري " أي " ليت علمي "، وكأني بالشاعر يرفض النسل البشري البيولوجي الأول (في المقطع الأول)، لأنه آيل للزوال/ ويبتهج بالنسل المعنوي الشعري الخالد وهنا تكمن هوية " أنسي الحاج " الإنسان والشاعر.

من الملاحظ إذن أنه رغم بساطة الكلمات، وسهولة التركيب، لكن المعنى الدلالي العام، لا يتأتى إلا من خلال السياق الشعري والوحدة الكلية للنص فلا يمكن أن نفهم مقطعا بمعزل عن الآخر، وهنا تكمن شعرية قصيدة النثر .

ثم يرتقي بنا الشاعر إلى تساؤلات أخرى ، ومواجهات أخرى، يستهلها بلازمة تتكرر مرتين في النص، يقول: " تمطر فوق البحر " <sup>1</sup>.

وتكرارها يخلق إيقاعا شعريا لافتا، وتبدو هذه الجملة جملة نثرية عادية فهي تصلح كتقديم في نشرة للأحوال الجوية، إن وردت في ذلك المقام، ولكن شعريتها هنا، تستمد من دلالتها وإيحائها، فما معنى أن " تمطر فوق البحر "، وليس فوق مكان جذب أو حتى أرض طبيعية؟ فإمطارها هناك سيحقق خصوبة الأرض بالزرع والشجر والزهر... لكن أن تمطر فوق البحر فما جدوى ذلك وما نفع ذلك؟ .

هل البحر هنا، هو الشعر الذي لاذ به الشاعر، وظن أنه سر خلوده؟ .  
قد يكون الجواب بالإيجاب، وإذا كان الأمر كذلك، فإن الشعر أيضا لن يكون خلاص هذا الشاعر.

يفتتح المقطع الموالي بقوله:

أناديك أيها الشبح الأجرد، بصوت الحليف، والعيد،  
والدليل، فأنا أعرف، أنت هو الثأر العائد ، صلبا كالرّبا،  
فاحشاً، أخرس، وخططي بلا مجاذيف. أسدل رأسي على  
جبيني فتحدجني عينك الوحيدة من أسفل، النهار  
يتركني الليلُ يحميك، النهار يدفعني " لك الليل !"  
فأركض، الليلُ رَجُل ! أهرب أين وأنا الأفق؟ <sup>2</sup>.

يبدو الشاعر هنا في مواجهة مع القدر القاهر، فهو يسميه بـ " الشبح الأجرد " والشاعر خططه " بلا مجاذيف "، إنه ليل ، " لك الليل " .

ويبقى موضوع " الخوف " يمتد عبثا على طول النص ، يقول:  
انتحر ، الجياد تسرع، عبثاً عبثاً، الخوف رقم لا نهائي <sup>3</sup>.  
الخوف ممّ ؟ يقول :

الباب: هنا الموت. وجهه وجه القدر وظهره الضياع  
يطرق ولا ينتفض، فهو يبقى <sup>4</sup>.

إذن لا النسل البشري ولا الشعري يحقق وجود وخلود الشاعر لأن الموت حقيقة معكرة وهاذمة لكل لذة، ويستسلم الشاعر أخيرا لهذه الحقيقة. يقول:  
لكن الخوف !

1- مص، السابق، ص 28.

2- مص، نفسه، ص 28.

3- مص، السابق، ص 29.

4- مص، نفسه، ص 29.

ما

الخوف؟

لا تبدأ، سأضؤل، وأصمت، جناحك، عينيك الأفقية !

مولاي: لا ! خذ قبلي الآخرين !

دم حديث<sup>1</sup>.

إن تداخل النثري مع الشعري، تجلّى في هذا النص، من خلال خلق العلاقات غير المنطقية عبر اللغة، وتكثيف الصورة، فرغم نثرية " النص " إلا أن تلك التأويلات منحته دلالات متعددة، فدرجة شعرية النص، لا تتعلق بالإيقاع العروضي المتوازن أو الحر أو حتى النثري. بقدر ما تتعلق بالحضور الإبداعي للنص.

\* ويقول أنسي الحاج في قصيدة " خطة ":

كنت تصرخين بين الصنوبرات ، يحمل السكون

رياح صوتك إلى أحشائي

كنت مستترا خلف الصنوبرات أتلقى صراخك

وأتضرع كي لا تريني

كنت تصرخين بين الصنوبرات: تعال يا حبيبي !

كنت أختبئ خلف الصنوبرات لئلا تريني، فأجيء

إليك، فتهربي<sup>2</sup>.

تجلّى شعرية هذه القصيدة في :

- تكرار الجملة الفعلية في بداية كل سطر:

كنتِ تصرخين

كنتُ مستتراً

كنتُ أختبئُ

وهذا التكرار الأسلوبي شكل إيقاعاً لافتاً في النص .

- تداخل الأصوات، بين أنا الشاعر، وهي ( الأخر): كنتُ - كنتِ، وقد شكل هذا أيضاً إيقاعاً يضاف إلى التشكيل الإيقاعي الأول .

- إضافة إلى العلاقات اللغوية المتضادة على طول النص، بين الصراخ- السكون ، والاختباء والظهور، فهو يستتر ويختبئ، وهي تصرخ وتلح وتتضرّع للقبيا. وتأتي النهاية غير المتوقعة :

فأجيء

إليك فتهربي.

فالقصيدة كلّها عبارة عن " خطة " كزّ وفرّ ومدّ وجزر بينه وبينها، كل هذا سار وفق خطة سردية، من صراخها إلى لامبالاته، وإصراره على الاستتار واستزادتها من الصراخ، ثم النهاية غير المتوقعة: لجوؤه إليها، وهروبها منه.

1 - مص، نفسه، ص 30 .

2 - مص، السابق، ص 37.

إن تداخل الأصوات، والحوار، والتصعيد الدرامي، سمات تبدو واضحة في نص آخر عنونه أنسي الحاج " ب " حوار "، إذ أن الحوار يدور بين شخصين، المرأة والعاشق، يقول الشاعر:

قولي، بماذا تفكرين ؟  
أفكر في شمسك التي لا تنيرني يا عاشقي.  
قولي: بماذا تفكرين؟  
أفكر فيك، كيف تستطيع أن تصبر على برودة قلبي.  
قولي: بماذا تفكرين؟  
أفكر يا عاشقي في جبروتك، كيف أنك تحبني ولا أحبك<sup>1</sup>.

يبدو أن الحبيبة تصده، لكن المفارقة، تكمن، حين تسأله هي فيم يفكر، فيتضح حينئذ أن الصّدّات من الرجل لا من العاشقة.

يقول:  
قل : بماذا تفكر؟  
أفكر كيف كنتُ، وأحزن من أجلك يا حبيبتي.  
أفكر في شمسي التي أذابتك، وفي جلدي الذي خضعك، أفكر في حبي الذي ركعك، ثم ملّك يا حبيبتي  
أفكر في المراثي يا حبيبتي<sup>2</sup>.  
وتأتي النهاية مفاجئة وصادمة حيث يقول:  
أفكر في القتل<sup>3</sup>.

ومن ثم يمكن أن تكون المرأة هنا معادلاً موضوعياً للوطن، ويكون الرجل معادلاً موضوعياً للمستعمر، فهي تفكر في هذه الشمس (شمس الحضارة والتمدن) التي يدعي أي مستعمر جلبها إلى مستعمراته، فهي لم تنرها أبداً، ولم تحبه أبداً، ولكنها في عرفه قد أذابتها وأخضعتها وركعتها، فجعلت وطنها ووطنه، بل هو لا يعترف بهذا الوطن حين يفكر أخيراً "في القتل". وطبعاً القصيدة لم يكتمل لها هذا المعنى إلا من خلال وحدتها الكلية.

ونلاحظ من خلال هذا النص أن شعرية النص النثري تقوم على اللغة الإيمائية لا التصريحية المباشرة والتقريرية: ويتأتى ذلك من الانزياح عن المعيار اللغوي والدلالي الحيادي للنص، فهي إذ تعلن صدها، فهو عاشق متجبر، وهو إذ يعلن صده، فهي حبيبته التي يحزن لأجلها إن هجرته، لأننا باختصار أمام وطن ومستعمر.

يظل الانزياح عن المعيار اللغوي والدلالي يطبع نصوص " أنسي الحاج " الشعرية .  
يقول في قصيدة " الثأر ":

مررت بالأرض التي سكنتها مذ هجرتها فسقطت في<sup>4</sup>

1- أنسي الحاج ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 40.

2- مص، نفسه، ص 41.

3- مص، نفسه، ص 41.

4- مص، السابق، ص 42.

إلى هنا تبدو اللغة حيادية نثرية، لا شعرية فيها، فنحن نتوقع السقوط في جب أو أيّ عمق في الأرض، لكن الفجوة- مسافة التوتر- بتعبير " كمال أبي ديب" تكون في قوله: "شَعْرِكِ". وتستمر هذه الفجوة حين يقول.  
شعركِ، تسلّقتَ شجرة، نظرتُ إلى القرية التي رأتنا أنتِ  
فبعد السقوط في " الشعر " يتسلق شجرة !! .  
ثم في قوله:

...وأنا أفتعك أن العودة

شاسعة لا تسع الحمى<sup>1</sup>

فكيف تكون العودة " شاسعة "، وكيف لا تسع الحمى. كلها انزياحات. إنها من نوع "الاستعارات الغرائبية" بتعبير عز الدين المناصرة، التي بالكاد نجد فيها علاقة تربط بين المستعار والمستعار له، وتزداد غرائبيتها حينما يقول:

نزلت وانحنيْتُ على الأرض

قررت عقرها بمخيلتي<sup>2</sup>

إضافة إلى هذه الانزياحات، فإن القصيدة، قد جاءت في صورة سردية حكاية:

مررتُ بالأرض...

...تسلّقت شجرة...

...وأنا أفتعك أن العودة

شاسعة... نظرت إليها

فرايت أهالي سعاء

نزلت وانحنيْتُ على الأرض

قررتُ عقرها بمخيلتي<sup>3</sup>

إن شعرية نصوص " أنسي الحاج "، تأتي من العلاقات غير المنطقية بين الكلمات في لغة القصيدة، والجمع بين المتناقضات، ومن مجموع الانزياحات اللغوية والدلالية مما أدى إلى تكثيف الدلالة، ومن التكرار الأسلوبي الذي أدى وظيفة خلق الإيقاع الشعري، ومن السياق الكلي للنص بوصفه وحدة متكاملة، فاتسمت في أغلبها بالإيجاز والتوهج بالرغم من لغتها النثرية، التي حاول توظيفها توظيفاً جديداً من خلال خلق علاقات جديدة بين المفردات والجمل.

### 1-2- محمد الماغوط، شرق عدن غرب الله ..

إذا كانت نصوص " أنسي الحاج " تتسم بذلك الغموض النابع من النزعة السوريالية التي تدعو إلى العبثية والتمرد والهديان، فإن نصوص " محمد الماغوط " تعتنى بترجمة تفاصيل الحياة اليومية إلى شعر، فهو يشحن الكلمة اليومية بطاقة شعرية تكسبها تلك الفرادة والتميز والجمالية، ويعد محمد الماغوط صوتاً متميزاً بين شعراء قصيدة النثر فهو لم يسع إليها سعياً بل هي " كلام فطري منبثق من فهم عميق لجمالية المفردة العادية من صميم

1- مص، نفسه، ص 42.

2- مص، نفسه ص 42 .

3- مص، السابق، ص 42.

الحياة، كلام يرجع اللغة إلى إيقاعها البدئي دون تفريط بخصوصية توظيفها في اللحظة الشعرية المتوترة<sup>1</sup>.

فهو تارة يسمها بـ " الخواطر"، وتارة بـ " نصوص جديدة"، كما هو وارد في هذا الديوان " شرق عدن غرب الله" موضوع هذه الدراسة .

في قصيدة " كرسي الاعتراف " يبدأ " الماغوط " نصه بمقطع يتسم بالتوتر الشعري الذي ينشأ من خلق علاقات مجازية قد تكون عادية، أو قد تصل إلى حدّ الغرائبية، يقول في أول قصيدة من ديوانه : "كرسي الاعتراف " .

والريح تعصف والثلج يتساقط من حولي  
جلست في كوشي الشعري المتواضع  
ودفنت كستنائي العاطفية والجسدية والتاريخية  
ورحت أنتظر<sup>2</sup>.

وتبدو مجازات " الماغوط" في هذا المقطع عادية، " جلست في كوشي الشعري " إذ جعل للشعر كوخاً، ولم يجعل له بيتاً أو حتى قصرًا، وهذا يتلاءم مع ما يلي هذه الجملة مباشرة حين أورد صفة " المتواضع "، ويتلاءم أيضاً مع جل نصوصه التي تتسم بالألفة والبساطة التي ينبع منها الصدق مع الواقع الشعري، والواقع المعيشي .

ويقع المجاز أيضاً في الجملة الموالية حيث يقول.  
ودفنت كستنائي العاطفية والجسدية والتاريخية  
ورحت أنتظر<sup>3</sup>.

ولغة " الماغوط" لا غموض فيها ولا التباس، بل هي بسيطة ومرهفة، تنهل من المعجم الواقعي اليومي العادي، وشعريتها تنبع من الوحدة الكلية للنص، يقول في المقطع الموالي:

يارب...  
ساعدني على قول الحق  
ومواجهة الواقع  
وتحمل العطش  
والجوع  
والحرمان  
وألأ أردّ سائلا  
أو أنهر يتيما

أو استرداد نفقات الأمل على الأقل<sup>4</sup>.

فبين هذا المقطع، والمقطع السابق تقع المفارقة بين ما هو شعري، وما هو نثري، فالكلمات هنا لا تخرج عن القاموس اللغوي اليومي، وتخلو من أي انزياح دلالي، وهو إنما ينتقد في هذا النص الواقع بما يحمله من فقر وظلم.

1- محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2006، ص 201.

2- محمد الماغوط، شرق عدن غرب الله، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ط2، 2007، ص 13.

3- مص، السابق، ص 13.

4- مص، نفسه، ص 13.

يقول في المقطع الموالي:

يد واحدة لا تصفق

إلى الجحيم

ألم تشبعوا تصفيقاً بعد ؟<sup>1</sup>

وتبقى الكلمات واضحة بسيطة، عفوية، فهو إذ يستعين بالمثل الشعبي، " يد واحدة لا تصفق" واليد هنا تحيل إلى " أنا " الشاعر المعبر عن الضمير العام، ويدرك في المقابل أن الآخر أو السلطة لن تكثرث له/ لهم، فتأتي جملة:

"إلى الجحيم"، كدعاء عليهم. وجملة :

" ألم تشبعوا تصفيقاً بعد ؟ "

مترجمة لمعنى الظلم واللامبالاة، وتتأكد هذه الدلالة حين يقول في المقطع التالي:

ترميم زهرة

أو اقتحام قاعة

كله سيّان<sup>2</sup>.

ولكن رغم هذا الضيم والظلم، فالماغوط هو / هم يتحدى، ويعترف بقوته وجلده

وأمله، يقول:

أسناني بصلابة منجلي

وألتحف حقولي وسنابلي

وأنام على الطوى ...

دموعي بعدد أخطائي

وأخطائي بعدد التزاماتي

وشجاعتني بعدد أسلحتي

وترددي بعدد جبهاتي

وساعات نومي بعدد كوابيسي

وكوابيسي بعدد وسائدي واتساع بلادي

وبلادي باتساع أرصفتي ودفاتري<sup>3</sup>.

فهذه المقاطع التي ينهي بها نصه، سياقها العام وانسيابيتها، أدت إلى إنشاء ما يعرف

بشعرية السياق، إذ لو أخذنا مفرداتها كلا منها على حدة لن يخلق ذلك أية شعرية:

(أسنان- صلابة -منجل - دموع - أسلحة - كوابيس...) لكن ورودها في هذا السياق أضفى

عليها طابع الشعرية.

ثم إن تكرار الجملة الاسمية في بداية كل سطر أنشأ إيقاعاً متميزاً.

أسناني بصلابة ...

دموعي بعدد ...

وشجاعتني بعدد...

وترددي بعدد ...

وساعات نومي بعدد...

<sup>1</sup> - مص، السابق، ص 14.

<sup>2</sup> - مص، نفسه، ص 14.

<sup>3</sup> - مص، نفسه، ص 14- 15.

وكوابيسي بعدد ...

وبلادي باتساع...

والجملة الاسمية في الغالب تدل على الثبات، وكأن " الماغوط" ثابت ومصر على هذا التحدي برغم الدموع والأخطاء والحروب والكوابيس فتبقى:

بلادي باتساع أرسفتي ودفاتري.

ويظل الماغوط محتفياً بتفاصيل الحياة اليومية، ويصل هذا الاحتفاء إلى حد التماهي مع تجربته الفنية الجمالية، يقول في نص " المقص " وبجمل تقريرية وصفية .

الفلاحون ينتظرون المطر

والعمال زيادة الأجر

والطلاب سنة التخرج

والموظفون سنة التقاعد

\* \* \*

والعروس تنتظر الحمل

والحامل تنتظر الولادة

\* \* \*

والمرشحون ينتظرون نتائج الانتخابات

والسياسيون نتائج المفاوضات

والمدعوون نهاية المحاضرة

والجيوش أوامر الهجوم أو الانسحاب

\* \* \*

والأغنياء ينتظرون مواسم الاصطياف

والفقراء ينتظرون الثورة

والثوار ينتظرون نتائج السحب<sup>1</sup>.

فنلاحظ هنا هذه المقدمة التي تتحدث عن " انتظار" كافة أطراف المجتمع بمختلف

أشكاله وطبقاته، وانتظار الغير هنا محكوم بالمنطق، وما ينبغي له أن يتحقق هو نتيجة

منطقية منتظرة، فالفلاح ينتظر المطر، والطالب سنة التخرج، والغني مواسم الاصطياف...

وتأتي شعرية هذا النص من كسر أفق انتظار (توقع) القارئ، بل إن انتظار الشاعر

هو خارج المنطق ويجري على غير العادة، يقول عقب هذه المقاطع.

وأنا أنتظر الجنون<sup>2</sup>.

خيبة التوقع هي من سمات القصائد النثرية عند الماغوط، خاصة وأنه يستخدم في جل

نصوصه لغة بسيطة لا تعقيد فيها، فهو على بساطة لغته وعفويتها، يجعل من نصوصه

نموذجاً " للسهل الممتنع " فالقارئ المتمرس لا بد أن يتذوقها بحس جمالي راق، ولكن يمتنع

عليه الكتابة على منوالها الفني الراقى، لأنها ببساطة من إبداع " محمد الماغوط"

يقول في نص " الرحم الجليدي ":

حملت جراحي القانية على كتفي

ونزلت بها الشوارع

<sup>1</sup> - مص، السابق، ص 29-30.

<sup>2</sup> - مص، نفسه، ص 30.



والحانات  
والفنادق  
والحدائق  
جراح فلسطين  
لبنان  
الجزائر  
اليمن  
العراق  
أفغانستان  
الشيشان

وفي الاحتفالات والأعياد  
كان شعبي برمته يرقص بأحذية حمراء<sup>1</sup>.  
ويقول في " أغنية المهد "  
لا أعرف – حتى كيف غافلت أمي أو جدتي  
وحيوت، واللّعب يسيل من فمي وأطواقي، داخل كهف  
اللغة، التي ستصير قدرتي في المستقبل ...  
وتوغلت في مجاهل قواميسها ومعاجمها ومراجعها وفهارسها  
وسحر بيانها.. ورجع مقاماتها وآبائها.. ومدّها وجزرها وأغوارها..  
وطبولها وناياتها...  
وصمتها وهذيانها..  
وقبلاتها وأظافرّها..  
وحضورها وغيابها..  
وإيمانها وضلالها..  
وشمسها وظلماتها..<sup>2</sup>  
وأحلامها وكوابيسها..  
ومجدّها وعارها..  
وصرت أشم رائحة القصائد، كما يشم الفلاح المبكر.  
رائحة الورد والزيزفون والحبق والزعفران والبيلسان وغار المجد  
والتوابيت..  
والسجين الريفى البعيد ثياب أمه وجدته وصوف أغنامه ويمام نافذته، من خلال  
القضبان<sup>3</sup>.

وتظل أيقونة " القومية العربية " والوطن : بأوجاعهما وآلامهما وآمالهما، منهلين  
شعريين يمتح منهما الماغوط في نصوصه الممتدة عبر صفحات الديوان، إذ يمكن أن نسماها  
بالقصائد الوطنية بامتياز، يقول مثلاً في " أرق الغيوم "  
تلك الغيوم كانت في بلادي

<sup>1</sup> - محمد الماغوط، شرق عدن غرب الله.. ، ص 333-334.

<sup>2</sup> - مص، نفسه، ص 59.

<sup>3</sup> - مص، السابق، ص 60-61.

تلك الطيور في سمائي  
 وذلك الضباب في قرיתי  
 وذلك الياسمين على شرفتي  
 وذلك الهديل على نوافذي  
 وذلك الحنين في ضلوعي  
 وكل ذلك التصميم في ملامحي<sup>1</sup>.  
 ويقول في: " مدرجات رومانية ":  
 مستقبل العراق مظلم  
 مستقبل فلسطين مظلم  
 مستقبل الحرية مظلم  
 مستقبل الوحدة مظلم  
 مستقبل التحرير مظلم  
 مستقبل الاقتصاد مظلم  
 مستقبل الثقافة مظلم  
 مستقبل الحب مظلم  
 مستقبل الطقس مظلم<sup>2</sup>.  
 ويقول في " جزر أمنية"  
 خمسون عاما وأنا أترنج  
 ولم أسقط حتى الآن  
 ولم يهزمني القدر  
 إلا بالنقاط والضربات الترجيحية !!  
 \* \* \*

اتفقوا على توحيد الله، وتقسيم الأوطان<sup>3</sup>.  
 ويقول في " تداعيات فرعونية ":  
 العالم لا يحب أمتي  
 وأمتي لا تحب وطني  
 ووطني لا يحب مدينتي  
 ومدينتي لا تحب قرיתי  
 وقرיתי لا تحب حارتي  
 وحارتي لا تحب بيتي  
 وبيتي لا يحب غرفتي  
 وغرفتي لا تحب سريري  
 وسريري لا يحب وسادتي  
 ووسادتي لا تحب رأسي  
 ورأسي لا يحب جبيني

1- مص، نفسه، ص 23.

2- مص، نفسه، ص 41.

3- مص، السابق، ص 52.

وجبيني لا يحب قصائدي  
وقصائدي لا تحب أصابعي  
وأصابعي لا تحب بعضها!<sup>1</sup>

إن الانتقال من العام إلى الخاص إلى الأخص، يجعل القارئ في توق وشوق إلى إتمام كلية النص، مما يحقق تفاعلاً بين القارئ والنص، وفاعلية بين الشاعر والقارئ، هذا الأخير يجد لذة و متعة في مثل هذه النصوص، فهي ليست لعباً لغوياً، بقدر ما هي تجسيد لذلك التماهي بين معاناة الشاعر ونظراته إلى الحياة، وبين تجربته الفنية التي يجسدها في أبسط العبارات، ولكن بأعمق المعاني..

ونلمس في هذه النصوص " الوطنية " ذلك الإحساس الفجائعي الذي يشعر به الماغوط تجاه الوطن. يقول في " ميزان الجزر ":

والأمة التي كانت أمتي  
فرغم خيراتها الوفيرة ومياهها العذبة ومناخها المعتدل وآثارها الخالدة  
ورغم أن كل حكماها وقادتها وزعمائها دكاترة في كل شيء،  
تنتقل من مرض إلى مرض حتى وصلت إلى الحال التي يعرفها  
الجميع.<sup>2</sup>

وقصيدة النثر عند " الماغوط "، تتراوح بين المفردة الواحدة في السطر الواحد، أو بين السطر الطويل الممتد، ويرى شربل داغر أن " قصيدة النثر تجنح إلى العرض والتمدد والإطالة حيث تميل القصيدة المنظومة إلى الاختصار والتلميح"<sup>3</sup>.  
ومما يلفت النظر في نصوص الماغوط، أنها تزوج بين الإيجاز والعرض في النص الواحد، يقول في نص " انحراف وتيرة".

كنت مهيباً نفسياً وطبقياً وجغرافياً وتاريخياً لأصبح:

حداداً  
نجاراً  
خياطاً  
لحاماً  
طاهياً  
حلاقاً  
فراناً  
مزارعاً  
راعياً  
بواباً  
مخبراً  
جاسوساً!<sup>4</sup>

ولكن ليس نجماً أدبياً تتسابق وسائل الإعلام المختلفة لالتقاط

1- مص، نفسه، ص 211-212.

2- مص، السابق، ص 486.

3- شربل داغر، نقلاً عن: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، ص 522.

4- محمد الماغوط، شرق عدن غرب الله..، ص 275.

صوره وكل ما يتفوه به في أي شأن من شؤون الحياة .  
ويظنون ترددي في الإجابة تعاليا !

وتلغمني تحضيراً

وإسهابي عبقرية

والسماح بالنقاط الصور إلى جانبي واحتضاني تواضعاً !

والرد السريع على الهاتف نشاطاً<sup>1</sup>!

ويبدو أن كل المهن كان الشاعر مهياً لها من الحدادة إلى الجوسسة، إلا مهنة الأدب.  
وورود كل مهنة في سطر بمفردها، تدل على أن صاحبها قد حسم أمره وحياته ومستقبله، أما  
مهنة / صناعة الأدب فقد أسهب الشاعر في شرحها وتفسيرها، وأبرز تبعاتها، فهي لا تطعم  
ولا تسمن من جوع، يقول:

وإنني كرواد بعض المقاهي والمقاصف الشعبية... عندما

يستأجرون مائدة عامرة بالفواكه والفطائر والحلوى والزهور والشوك

والسكاكين دون أن يحق لهم تناول أي شئ أمامهم وإنما النظر إليه

فقط ، للتباهي أمام من حولهم أو من يحبونهم من بعيد لبعيد

استأجرت بعضاً من غيم الوطن وشمسه وجباله ووديانه وغاباته

وبساتينه وبحاره وشواطئه وخيراته دون أن يحق لي لمس أي شئ

وإنما بالنظر !!<sup>2</sup>.

فالأديب مغترب في أدبه ينظم الأشعار الجميلة، لكن لا ينال منها شيئاً. وهو في  
الأخير يسقط هذا المعنى على الإنسان العربي عامة الذي يعيش محاطاً بخيرات بلاده، ولكن،  
لا يحق له أن يستمتع بها إلا بالنظر إليها، وهي إشارة إلى استفادة الآخر / الأجنبي من الربيع  
الوطني.

فالأدب هو الوطن، والوطن هو الأدب في هذا النص.

ونلاحظ في بعض نصوص الماغوط ما يعرف بـ " شعرية السياق"، فالنص لا تتأني

شعريته من اللفظة الواحدة فقط، أو الجملة الواحدة، بل من السياق كله، فبعض النصوص

تطفح بتلك الغنائية التي تصل ذروتها، حيث يجسد الوطن في صورة امرأة ، هي الأم أو

الإبنة كما هو في نص " الشتاء العجوز" يقول:

شام...

كل ما أكلته وشربته وكتبته وعشته وهم وهراء...

وأنت وحدك الحقيقة

صوتك البعيد كأم وكطفلة

يغنيني عن هاندل وموزارت

وحفيف الأشجار في الليل

آثار قدميك على الرصيف

رائحة شعرك في الهواء

نمشك الجميل المعبر كنمش الفولاذ

يغنيني عن فان كوخ وغويا وسينزان<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - مص، نفسه، ص 276.

<sup>2</sup> - مص، نفسه، ص 277.

فهل شام هنا، هي اسم فتاة؟ وكثيرا ما يسمي السوريون بناتهم بهذا الاسم، أم هي "شام" عاصمة سورية "دمشق".

قد تعبر عن المعنيين في آن واحد، أو هي كما يبدو قد تعبر عن المعنى الأول، وإنها كذلك حين يدخلنا الشاعر في عالم امرأة أخرى، حيث يقول:

وأنت يا سلافة

عندما أنظر إلى عينيك الخضراوين العميقين كبحر الظلمات  
وإلى أسنانك الناصعة كياسمين الشتاء.

بكل هذا الولع والاستغراق

أستغرب كيف يخطر لك بأبني أوتر شام عليك<sup>2</sup>.

بعد هذا المقطع مباشرة نكتشف أن الشاعر مخاتل مبدع، فهو لا يقصد امرأة بعينها، إذ هما يمثلان عنده معادلين موضوعيين للوطن الأصغر / سورية، والوطن الأكبر / الوطن العربي، يقول عقب هذا المقطع:

أستغرب كيف يخطر لك بأبني أوتر شام عليك

وهل يعقل أن أحب نصف وطن؟

وأعبد نصف إله؟<sup>3</sup>.

وما يدغم هذه الدلالة قوله في نهاية النص:

معظم المبدعين والثوار العظام

يحملون أطفالهم مسؤولية التنازلات المتوالية ...

أمام الرغيف

والحذاء

وقسط المدرسة

والدروس الخصوصية

وثبات العبد

وحبكما علمني تحمل الجوع والعطش والحلم

تحت الشمس والمطر والثلج والمشاق

والصمود أمام المقابر الجماعية و دبابات الطغاة<sup>4</sup>.

### 1-3- سليم بركات:

يعدّ "سليم بركات" من الأصوات الجديدة في عالم كتابة القصيدة النثرية، حيث اتسمت كتابته بخصوصية متفردة، نظرا لكونه ذلك الكردي الذي امتطى صهوة اللغة العربية، وحاول النحت منها بشكل جديد ومغاير لما هو مألوف وابتداء من كتاب "الجمهرات" ركز "بركات على شكل ( قصيدة النثر) ولكن بشكل مخالف تماما لجيل السبعينيات، من حيث العلاقة مع اللغة والمجاز والخيال والرمز والواقع"<sup>5</sup>.

1- مص، السابق،ص 489.

2- مص، السابق،ص 490.

3- مص، نفسه،ص 490.

4- مص، نفسه،ص 492-493.

5- محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، ص 225.

ويصور "صبحي حديدي" علاقة بركات بقصيدة النثر وطريقة تعامله معها فنياً، بصدد تقديمه الأعمال الشعرية له: " وفي هذه القصيدة الطويلة، اتضحت أكثر فأكثر طاقات بركات اللغوية والتصويرية، وبدا أن لا حدود لعدته التخيلية في توليد وشائج بالغة التعقيد بين الصورة البصرية والصورة الذهنية، وبين الدلالة القاموسية والدلالة المجازية، وبين مختلف طرائق حشد المعنى وتنظيم مستويات استقباله " <sup>1</sup>.

يقول في مقطع من مقاطعها:

بهيجاً،

بهيجاً فليكن خضوعي ليقظة الحي

بهيجا،

بهيجاً، فليكن حصاركم أيها الراحلون.

وماذا؟

أنا المباهي بدمٍ عادل أقرغ المساء الآن- هذا المساء الصديق- بيد لا نثار لمعدن عليها، وأخطو داخلا فتخطو معي الجذور وأبواق الصلصال والصباحات: تخطو الرمال معي والهيكل ولهب الينابيع والطفولة، تخطو الرياح والرئات والقنادس، تخطو المداخل والأقحوان، يخطو الرماد والدروع وأعراسها، ويخطو اللباب وابن عرس وجواري المياه والنساجون، تخطو الجهات معي، وتخطو الأقفال والحجل واللبنونات: تخطو المذبحة والعرفج والأقنعة وسنونو الأجر، يخطو المهرج والثيران: تخطو الأسلحة معي...أنا المباهي بدم عادل<sup>2</sup>،

تتكرر لفظة " البهجة"، وكأني بالشاعر يحتفي بما هو آت، ولكن المفارقة تقع حين ترتبط هذه البهجة بالخضوع ليقظة الحي (الأحياء)، وبحصار الراحلين (الأموات). فأبي بهجة ستتحقق، تأتي الإجابة المدهشة.

وكأن الشاعر يستشرف توقع هذا القارئ، يقول: وماذا؟

أي ماذا في هذا؟ فالإنسان في كل أحواله خاضع لبيئته ومجتمعه ومصيره (الموت)، فلا مناص من أن يعيش الإنسان حياته لحظة بلحظة وساعة بساعة، يعيشها بكل عنفوانه، ويطلب من كل من يحيط به أن يعيشها مثله.

والمبهج في هذه القصيدة هذا المزج بين دلالات عدة ومختلفة، وإدراجها في سياق واحد، فهو يقرع المساء، والقرع عادة يكون لشيء صلب يقال مثلاً: قرع الحديد، وفي ذلك معنى الشدة والعنف، ولكن مساء "بركات" "مساء صديق" وكأنه يأخذنا إلى مساء وعالم حالم حميم ثم يقول: " وأخطو داخلا"، فهو يستغور ذاكرته وأعماق نفسه، ويستدرج معه جذوره، وأبواق الصلصال. وتخطو معه كل الجمادات والأحياء.

فماذا يجمع بين مفردات هذا المقطع؟، إن جلها من حقل معجمي واحد هو الطبيعة، من نبات (الأقحوان، العرفج)<sup>3</sup>، ومن حيوان (القنادس، ابن عرس، الحجل، سنونو الأجر، الثيران)، ثم الصباحات والرياح، وجواري المياه.

<sup>1</sup> - صبحي حديدي، مقدمة: الأعمال الشعرية، سليم بركات، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007.

<sup>2</sup> - سليم بركات، الأعمال الشعرية الكاملة، ص194-195.

<sup>3</sup> العرفج: شجر معروف صغير سريع الاشتعال بالنار. عن: لسان العرب، ابن منظور، مجلد 10، مادة عرف، ص 114.

فكأنني بالشاعر يحتفى بجماليات الطبيعة التي تنبض بالحياة، ولكن الفجوة أو مسافة التوتر تقع حين ينهي الشاعر مقطعه كما بدأه: " تخطو الأسلحة معي " ، وكأنها عودة إلى الواقع المليء بالحروب والدم. إن مثل هذه التأويلات ، إنما ينبئ بها نص، يكون فعلا قابلا لتعدد القراءات، وهنا موضع التلاقي والتداخل الذي يتعالق عنده ما هو شعري بما هو نثري، ومن ثم يمكن أن نسّم النصوص التي تنحو هذا المنحى الفني بالقصائد النثرية.

### المبحث الثاني:

#### 2- تشعير السرد، وتسريد الشعر. ( نماذج متفرقة )

##### 1-2- تشعير السرد:

" سرادق الحلم والفجيرة " لعز الدين جلاوي.

##### 1- ملخص الرواية:

البطل هو الراوي، يروي قصة المدينة- الحلم – التي تغزل لها بأشعاره السردية وصلت إلى حد الوجد الصوفي، مستعينا في ذلك برمز المرأة كسبيل لبلوغ الطقوس الصوفية، رحلة الارتقاء في المقامات والوصول إلى التوحد بين الذاتين لم يبلغه الشاعر الراوي، لأن المدينة – الفجيرة – استولى عليها الغراب والثعالب والفئران والنسور والدود، هذا التوظيف لرمز الحيوان يحيلنا إلى أجواء كليلة ودمنة. كما يعتمد على طريقة السرد الحكاوتية " الرواية 1، الرواية 2... الخ ، يستحضر أيضا طقوس الحكايات الشعبية والخرافية " قصة العجائز والقمر " وتتناص الرواية مع نصوص قرآنية .

عز الدين جلاوي في هذا النص يتراوح بين الواقعي: المدينة التي هي الجزائر وما مرت به من مأس داخلية وخارجية، والعجائبي قصة الشيخ المجذوب الشخصية الأسطورية، ومحاولة إنقاذ المدينة ببركاته .

#### 2- مستويات الشعرية في " سرادق الحلم والفجيرة "

أ- شعرية اللفظة: ليس القصد من هذا التحديد الدخول في صراعات النقد النمطية والحديث حول أولوية اللفظ دون السياق... ولكن الغرض من هذا الكشف عن تجلي الشعرية في الرواية والتي لن تتضح إلا بشيء من الاستقصاء والتحليل.

ما يلفت النظر بداية عتبة النص "العنوان": سرادق الحلم والفجيرة، إذ تحمل لفظة سرادق دلالتين: الأولى " ما أحاط بالبناء، والجمع سرادقات، وفي التنزيل الحكيم، أحاط بهم سرادقها<sup>1</sup>، والسرادق الغبار الساطع... وهو أيضا الدخان الشاخص"<sup>2</sup>.

فهي تحيل إلى:

أ\_ الشيء المحدود ( ما يحاط بالبناء كالسور مثلا).

ب\_ الشيء اللامحدود ( الغبار والدخان اللامتناهي في الفضاء المكاني).

الحلم: الأحلام تخترق الواقع إلى اللامتناهي الخيالي، وهي تمثل المدينة الحاملة التي يتمناها الروائي الشاعر.

1 - ابن منظور، لسان العرب، مجلد7، ص166.

2 - مص، نفسه، ص166.

الفجيجة: إذا أحاطت بصاحبها قيدت حواسه وأفكاره، وجعلته رهينة للكآبة واليأس، وهي تمثل المومس التي اغتصبها الغراب والفأر والثعالب والأحذية العسكرية<sup>1</sup>.

وما يدعم هذه الثنائية لوحة غلاف الرواية، ( صورة وجه امرأة، نصفه أبيض واضح المعالم ونصفه أسود ) ، وتنتهي إلى أن السرداق تحيل إلى :

الأمل ← الحلم ← نصف الوجه الأبيض، وتطفح بالشعرية حين يصفها.

الألم ← الفجيجة ← نصف الوجه الأسود، ولا شعرية في وصفها .

فالثنائية الضدية التي تحملها لفظة " سرداق "، قد ألفت ظلها الدلالية على ما يأتي بعدها مباشرة "الحلم والفجيجة"، إنها إحالة أخرى على هذه الرواية التي تزخر بالمنطقي الواقعي، واللاعقلي الخيالي الشعري. الرواية تبدأ بالخاتمة<sup>2</sup>، وتنتهي بالمقدمة<sup>3</sup>. صار من الواضح إذن أن اللاشعري يرتبط بالفجيجة، يدعمها معجميا ألفاظ مثل: "الغراب - الدود - الثعالب- النسور- اللعنة - القمل - الشياطين- الأحذية العسكرية...". والشعري يرتبط بالحلم وما يحيل إليه من معجم: "الهدهد- البحر - الحبيبة - الحمامة - الصفصافة- الزيتون...".

كما زحفت الشعرية إلى نص جلاوجي بتوظيف أسلوب تكرار اللفظة الواحدة. يقول ابن رشيق في باب التكرار: " وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل"<sup>4</sup>. وهو بهذا يقر بأن التكرار هو في الشعر أكثر منه في النثر.

في " سرداق الحلم والفجيجة " تتكرر ألفاظ بعينها في النص، يقول:

مدينتي مبعي كبير ...

وأنا الغريب...أجرع الفزع المرير

أنا الغريب أيها الغرباء...السعداء...التعساء...

المشردون...الممزقون...البلهاء...

يا غرباء الأرض اتحدوا...

يا غرباء الأرض اتحدوا...<sup>5</sup>.

ويقول: " من هوى فقد هوى... وكان يقول لي: إياك أن تهوى لأنك حين تهوى فإنك تهوى وإذا هويت فإنك هويت...الهوى... ومن هوى فقد هوى، وحين غادرني لم يشأ أن يعانقني ولا حتى أن يصافحني، بل أشار لي بسبابته وقال: أنت هاو لهاوية... وما أدراك ما هي...مومس داهية...لاعبة لاهية...غافلة ساهية"<sup>6</sup>، فظاهرة التكرار مرتبطة بالشعر أكثر منها بالنثر، وأنشودة المطر للسياب أوضح مثال على ذلك، وفي هذين النصين " تبدو الحركة التكرارية ضمن زمن سيكولوجي خاص، حركة داخلية عنيفة، دالة على حالة سلبية يشهدها السارد، الغربية الانفعال، اكتشاف الذات"<sup>7</sup>.

1- عز الدين جلاوجي، سرداق الحلم و الفجيجة، رواية، دار هومة، ط1،، 2000، ص66.

2- مص، السابق، ص 7.

3- مص، نفسه، ص130.

4- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، ص 698.

5- عز الدين جلاوجي، سرداق الحلم والفجيجة، ص10.

6- مص، السابق، ص70.

7- ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، ص 222.



ب- شعرية التركيب: نتطرق فيها إلى قضية التقديم والتأخير وإلى تركيب المقطع السردي.

1- التقديم والتأخير: لا يخفى على دارس أن تواتر مواضع التقديم والتأخير في النص يكسبه شعرية، ولعل عبد القاهر الجرجاني قد أصاب حين قال: " ... ولا تزال ترى شعرا يروك مسمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحوّل اللفظ من مكان إلى مكان"<sup>1</sup>.

ويمارس جلاوجي لعبة التقديم والتأخير في كثير من مقاطعه السردية، بغرض خلق نسق تأكيدي وإيقاعي في الوقت ذاته، يقول: " خلفي تجري الثعالب تجري خلفي...تجري خلفي الثعالب"<sup>2</sup>، ويواصل: " ...تبتعد عني وأنا أتأملها حزينا باكيا...تجري خلفها الثعالب...الثعالب خلفها تجري...خلفها تجري الثعالب"<sup>3</sup>.

وتطفح الشعرية من تقديم شخص الحبيب على الذات، وهي خصيصة تكثر عادة في القصائد يقول: " إليك أهرع كطفل صغير أفرعته الذئب"<sup>4</sup>، أو قوله: " حين أراك في دمي النجوم، تورق في فؤادي الكروم"<sup>5</sup>، فكلتا الجملتين فعلية، الأصل فيهما تقديم الفعل على شبه الجملة، والغرض من ذلك التأكيد على الذات الأخرى.

2- تركيب المقطع : من المعلوم أن تركيب الجمل الشعرية في القصيدة يختلف عن تركيب الجمل في النص السردي، فالشعر يتسم بتتالي الدفقات الشعورية، وتوارد الخواطر، أما في السرد فـ " نلاحظ أن الجمل تتابع تتابعا منطقيًا وسببياً"<sup>6</sup>، وتتراوح الرواية بين الجمل السردية والجمل الشعرية، يقول مثلا: " ويا صفصاقتي زيتونتي... يا شفاف النور...ياساقية...جدولا فضيا...ويا...مهرة برية بيضاء...تعشقين التمرد...تعشقين الكبرياء...وياحمامة بيضاء لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء...إليك أهرع كطفل صغير أفرعته الذئب...ضميني إلى حضنك هدهديني بجفون عينيك...ضميني إلى القلب الملتهب"<sup>7</sup>، "فالرواية الحديثة قد استفادت من لغة الشعر ووجهه وتدفعه"<sup>8</sup>، وتكثر مثل هذه النصوص في الرواية<sup>9</sup>.

ج- شعرية الصورة: إذ " يستحسن في الغالب أن يكون أسلوب القصة بسيطا مألوفًا، في حين أنه يجدر بأسلوب الشعر أن يكون مختارا قويا ممتازا"<sup>10</sup>. يحدث هذا الاختيار بالانزياح عن المعيار اللغوي والدلالي غالبا، فيصير النص يميل إلى أكثر من دلالة ويقرأ بأكثر من قراءة، أما " لغة السرد القصصي أو الروائي لغة ذات وظيفة إخبارية تنزع إلى تحديد الأشياء وتسمية الموجودات بأسمائها باعتبار أن غايتها حكي أحداث وأخبار قصد الإفهام والتبليغ"<sup>11</sup>.

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، نقلا عن زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص 76-77.

2- عز الدين جلاوجي، سراق الحلم و الفجيرة، ص 8.

3- مص، نفسه، ص9.

4- مص، نفسه، ص46.

5- مص، نفسه، ص120.

6- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص 92.

7- عز الدين جلاوجي، سراق الحلم و الفجيرة، ص 89.

8- ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص 69.

9- ينظر عز الدين جلاوجي، سراق الحلم و الفجيرة، ص 8-9-10-24-25-26-45-46-47-119-120-121.

10- عريزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، ص 22.

11- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص 101.

وتكثيف الصورة عند " عز الدين جلاوي يتأتى من :

- 1- توظيف الرمز بنوعيه، الطبيعي والأسطوري.
- 2- التناص مع القرآن الكريم، أو مع نصوص قديمة " كليلة ودمنة " .
- 3- اختفاء أدوات الربط التراكمية.

**1- توظيف الرمز الطبيعي والأسطوري:** إن هذا التوظيف يكثر في الشعر خاصة، ولكنه يبرز بشكل متواتر في هذه الرواية، يقول مثلاً:

يا حممة الروح... الزهر...  
يا عندلة المطر... القمر...  
يا عبق الطفولة... الحلم... الشعر...  
يا صفصافة أتية على ضفاف سواقيك الفضية الرقراقة .. أطرب على وقع الخريز... الرقراقة .  
يا... مهرة برية بيضاء... تعشقين التمرد تعشقين الكبرياء...  
يا... حمامة لا تحسن إلا أن تخلق في الفضاء...  
تستحمين بنوره...  
تنسجين على نول الشمس أزهارا بيضاء...<sup>1</sup>.

فالتوحد بين الطبيعة والحببية واضح في هذا النص الشعري/ السردى. ويورد عز الدين جلاوي حكاية ( العجائز والقمر) وكيف أسقطن " القمر في قصعة ملأها ماءً فكن بذلك أول من حاول الصعود إلى القمر من بين المخلوقات أقصد إنزال القمر بدل الصعود إليه، لاقتصاد الجهد والوقت والمال الطائل"<sup>2</sup>.

**2- التناص مع القرآن الكريم، ومع نصوص قديمة مثل " كليلة ودمنة ":** يتواتر هذا التوظيف<sup>3</sup> بشكل لافت في النص الروائي، مما يسهم في تكثيف الدلالة . يقول مثلاً: " إن العساكر إذا دخلوا مدينة أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة ، قال المجذوب معلقاً لما سمع هذه المقولة: وكذلك يفعلون...  
قال أو لم يقل أو خيل لي؟؟ وهو الأرجح لأن الشيخ المجذوب لا يؤمن إلا بزيتونة لا شرقية ولا غربية وبالعاديات ضبحا فالموريات قدحا فالمغيرات صبحا فأثرن به نقعا فوسطن به جمعاً"<sup>4</sup> .

أما التقاطع مع " كليلة ودمنة " فيتمثل في توظيف رمز " الحيوان للدلالة على شخوص لا يمكن التصريح بأسمائهم ( الغراب، الثعالب، القمل، النسور، الدود... )، يقول: "حزب الحلزونات، وحزب دودة الأرض للعدالة والمساواة وحزب..."<sup>5</sup>، ويقول: " جال الغراب بنوافذه فوق الرؤوس... تأمل المبولة تفغر فاهها ضاحكة في بلاهة... تأمل جدار السجن يعلو شامخاً... تنتاهي من خلفه أنات مبهمات... عاد إلى نفسه... اعتدل في جلسته... تتحنج... صاح لعن أقصد نعل بحة... عاش الغراب سيدنا في الأرض والتراب"<sup>6</sup>.

1- عز الدين جلاوي، سراقق الحلم والفتنة، ص 45.

2- مص، نفسه، ص 54.

3 - ينظر: عز الدين جلاوي، سراقق الحلم والفتنة، ص 50-51-53-57-59-62-64-65-67-78-79.

4- مص، نفسه، ص 65.

5 - مص، نفسه، ص 27-28.

6 - مص، السابق ، ص 13.

**3- اختفاء أدوات الربط التراكمية:** وهي خصيصة شعرية و" يلجأ الروائي إلى إغفال أدوات الربط لظاهرة تراكم أو تلاحق الأفعال لتكوين الصورة وتكثيفها، وخلق معادل لها"<sup>1</sup>، يقول: "اقشعر بدني... ارتجفت أوصالي... ركنت إلى الجدار، اقتربت، ركنت... اقتربت... تكومت... ظللت قلبي بظل ذي ثلاث شعب خبط دغيل... لا ظل وظليل... هي الآن قاب قوسين أو أدنى ما كذب الفؤاد ما رأى انفتح الجدار، خرجت إلى الشارع... الزقاق... الخلاء... كانت المدينة تتمدد عجوزا مجعدة الشعر مغضنة الوجه ساقاها سلكا حديد صدئ... أسندت ظهرت للجدار وجلست القرفصاء"<sup>2</sup>، ويؤدي اختفاء أدوات الربط في اللغة السردية وظيفية تصوير الحدث الذي تقوم به الشخصية، ولكن بسرعة متناهية (...). ولكن تصوير الحدث بتسلسله السريع يتناسب مع الشخصية النفسية الداخلية الفلقة والمتوترة (...). وتلقيه من القارئ بسرعة حدوثة وكأنه ينقل القارئ إلى مسرح الحدث مباشرة"<sup>3</sup>.

**د- شعرية الإيقاع:** يعد النسق الوزني العروضي في القصيدة العربية القديمة شرطا أساسيا من شروط النظم، وقد استغنت القصيدة المعاصرة عن البحر الشعري وعوضته بنسق التفعيلة الواحدة، واستبدلت قصيدة النثر بهذين النسقين نسقا إيقاعيا جديدا يتمثل في إيقاع الصوت المتكرر أو المفردة أو التركيب.

النص السردى/ الشعري لا يكاد يخلو من هذا النسق الإيقاعي الأخير، ونص "جلاوجي" غني بمثل هذا النمط، سواء على مستوى المفردة أو التركيب<sup>4</sup>.  
يقول:

" خبئني في القلب الكبير خبئني  
دثريني بالرموش الظمأى دثريني  
أنا ما عرفت دفء اليقين  
ما ذقت شذا الحب... منذ سنين  
منذ ولدت... منذ عصر الجنين...  
لا تقومي باحتقار وتعالى  
ما حبنا يا رائعة العينين من محال  
ما حبنا من لغو قيل وقال"<sup>5</sup>.

ويقول:

" هذه أنت ذي غريبة مثلي فلم لا يلتقي الغرباء؟؟  
تعيسة مثلي فلماذا يا حبيبتي يعادي التعساء التعساء؟؟  
ضيعت في هذه السرادق كل أحلامي ...  
فقدت لساني وكلامي...  
ورائي وأمامي...  
خوفي وسلامي...  
هفهافة روعي... تواقاة منك للروح...

1 - ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص206.

2 - عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيرة، ص30.

3 - ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص 208-209.

4 - ينظر عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيرة، ص 8-43-44-45-46-47-59-89-102-103-111-112-119.

120-121.

5 - مص، السابق، ص119.

شراشيف ضوءها ملأى بالبوح...

رققا بي أيا حبيبة...

هلمي...هلمي إلي...

كفكفي مني دموعي...

بلسمي مني الجروح...

ضمدي من قلبي القروح...<sup>1</sup>.

فالتماثل التركيبي في بداية النص أو نهايته، خلق إيقاعا، دعمته طريقة توزيع

السواد على البياض المماثل للنص الشعري.

وتتدعم الإيقاعية، بتكرار لازمة شعرية على طول الرواية<sup>2</sup>، يقول فيها:

" سوحب...سوحب...

ربي ورب الغراب والرنس والغيب...

رب اللظام واللكام والشيهب...

سوحب...سوحب...

رب الجفاء...سوحب...

رب الجفاء والجفاف...

رب العجاف والرجاف...

سوحب...سوحب...

رب الشطاع واللعاغ

رب الضجيج والإترياع

سوحب...سوحب...<sup>3</sup>.

تحيل هذه المستويات إلى شعرية اللغة في رواية جلاوجي، أما المستوى الآخر

فهو شعرية البناء السردية من شخصيات ومكان وزمان، أو ما يعرف بـ " شعرية الحكاية"<sup>4</sup>

، وهي مقومات تشكل أس البناء الروائي<sup>5</sup>.

### شعرية الحكاية:

أ- شعرية الأنا/ السارد: إن تكثيف الدلالة من خلال توظيف الرمز والأسطورة والتناص

مع النصوص، وتوظيف العجائي جعل الرواية ذات بنية درامية، لكن قد تطفو الغنائية

الشعرية من خلال المقاطع التي ينجي فيها الروائي الشاعر حبيبته، وقد اتضح ذلك في

المقاطع المستشهد بها سابقا.

ب- شعرية الشخصيات: ترتبط شخصيات جلاوجي ببعدين، بعد فجائعي لا شعري، وفيه

شخصيات الحيوان (الغراب- الثعالب- الدود...)، وبعد حالم شعري وفيه شخصيات (السارد-

حبيبته نون- الشيخ المجدوب - الهدهد الأسمر ذو العينين العسليتين- عسل النحل- نور

الشمس- شذا الزهر- سنان الرمح).

السارد: ويبدو شخصا طاهرا نقيا حالما، يبحث عن خلاص المدينة من الطغاة.

1 - مص، نفسه، ص112.

2 - مص، نفسه، ص 15-36-37-38-40-83-106-117.

3 - مص، السابق، ص 15-16.

4 - زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص157.

5 - مر، نفسه، ص 159.

الحبيبية نون: هي المرأة/ المدينة/ الوطن، لا تبرز إلا من خلال وصف السارد/ الشاعر لها:  
" آه مدينتي..."

عفوا أقصد آه حبيبتني... لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟  
لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائماً<sup>1</sup>.

الشيخ المجذوب: " لقد أوتي الحكمة... الكشف... الفضل... الرمز"<sup>2</sup>، كان يعيش خارج المدينة على القمة.

الأسمر ذو العينين العسليتين وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسانان الرمح:  
"كلهم ذهبوا إلى غير رجعة كلهم طلقوا المدينة ثلاثاً، ورموا خلفهم سبع حصيات ليقطعوا كل صلة بها ورحلوا"<sup>3</sup>.

الهدهد: قتله الغراب وأهل المدينة، لأنه جاء بخبر الطوفان.

**ج- شعرية المكان والزمان:** " ليس هم الشاعر في الشعر أن ينقل لنا معالم المكان، بل همه أن ينقل لنا بلغة شعرية صورة المكان من خلال ذاته"<sup>4</sup>، فالسارد حين يذكر المدينة المومس يصفها بأقبح الصفات: " قابلتني مبولة المدينة تغفر فاهها متثأبة، وقد سربل السوس كل أسنانها فتهاوت... هي أشبه ما تكون بغم عاهرة متقاعدة أدمنت الخمر والتبغ"<sup>5</sup>. وحينما يذكر المدينة الحلم يصفها بشعرية متناهية تصل إلى حد التماهي الصوفي: " ضميني إلى حضنك... هدهديني بجفون عينيك... ضميني إلى القلب الملتهب... دعيني أكن قطرة حمراء تعدو متوهجة جذلي في شرايينك... خفقة حبلي في فؤادك... صهيلاً في كبريائك (...). حدثتك طويلاً وظللت صمتاً... كنت في حضرتك يا درويشتي... أمارس طقوس الحلول... كنا جسداً واحداً يا أنا فصرت نصف جسد... خانني الكلام وظللت صامتة كالآلهة..."<sup>6</sup>.

أما عن شعرية الزمان فتقول زهرة كمون: " أما الشعر فيقوم على التداخي وتوارد الخواطر والانفعالات، وذلك ما يجعل البناء الزمني فيه موسوماً بالتفتت والخرق"<sup>7</sup>.

تبتدئ الرواية المعاصرة أحياناً بالخاتمة وتنتهي بالمقدمة، وهذا الملمح نجده في رواية، "سرادق الحلم والفجيعة" حيث تنتقل بنا من زمن المدينة الحلم إلى زمن المدينة الفجيعة، وبين هذين الزمنيين ينقلنا السارد إلى أزمان غابرة كأجواء ألف ليلة وليلة: " غير أن الملك شهريار أذاع يقينا ما حدث إن هو إلا أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات... إن كيدهن لعظيم"<sup>8</sup>، إلى زمن الطوفان الذي اختلفت الروايات في حدوثه أو عدم حدوثه.

## 2-2- تسريد الشعر/ سردية الشعر:

### "بسم الأم والابن" لإبراهيم نصر الله:

سبقت الإشارة إلى ماهية تداخل السرد مع الشعر، وإنّ السؤال الجدير بالطرح هنا، هل تمظهر السرد في النص الشعري هو نفسه في القصة أو الرواية؟ وعلى هذا

1 - عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 24-25.

2 - مص، نفسه، ص 79.

3 - مص، نفسه، ص 56.

4 - زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص 233.

5 - عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 30.

6 - مص، نفسه، ص 46-47.

7 - زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص 234.

8 - عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 7.

الأساس، كيف وظف الشاعر المعاصر تقنيات السرد في نصه، وهل هذا التوظيف استندعته البنية الفنية الداخلية للنص، أم هو توظيف سطحي خارجي كما هو في القصيدة العربية القصصية القديمة؟

من الشعراء الذين تركزت لديهم هذه التجربة الفنية الجديدة والجريئة " ابراهيم نصر الله "، إذ لا تكاد تخلو دواوينه وقصائده الشعرية من هذا الملمح الجديد، وهو سرديّة الشعر، وقد يعزى ذلك إلى أن الكاتب مارس تجربة الجنسين الأدبيين: " الرواية " و " الشعر "، فكان أن طفحت الشعرية في سردياته، والسردية في شعره، ومن مؤلفاته الشعرية: " الجنرال على مشارف المدينة - المطر في الداخل- الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق- نعمان يسترد لونه- الفتى النهر والجنرال- عواصف القلب 3 أجزاء- الأعمال الشعرية مجلد 1". وقد وقع اختيارنا على ديوانه " بسم الأم والابن " الذي شكلت مجموع قصائده سردية شعرية تمتد على طول الديوان.

يتأسس السرد، على مجموعة من التقنيات حددها النقاد إجمالاً في : الأحداث والشخصيات والحوار والمكان والزمان ويربط ما بينها عنصر الحكى. كيف كان توظيف إبراهيم نصر الله لهذه التقنيات في هذا النص الشعري السردى؟، وإلى أي مدى وفق في عملية المماهة الفنية بين الجنسين؟

### 1- العنوان ( بين الشعرية والسردية):

إن عنوان النص " بسم الأم والابن " يشي بسردية وشعرية في آن واحد، لعلّ الشعرية تقع في خلخلة البنية الدلالية للجملة، فالبسمة عادة ما تكون " لله عز وجل ، أمّا الشاعر فيجعلها هنا " للأم" و " الإبن "، وهذه الخلخلة لأفق توقع القارئ، تشي بوجود قصة ما بين هذه الأم وهذا الابن، والتي سيكشف عنها هذا الديوان على امتداد قصائده.

### 2- الشخصيات:

تعد الشخصيات أو العوامل بتعبير " غريماس" من أهم المكونات في النصوص السردية فهي " عنصر مشترك بين جميع الأنواع القصصية من الأسطورة والخرافة إلى الأقصوصة والرواية الجديدة وغيرهما"<sup>2</sup>، فهي عنصر فاعل في بناء النص السردى، ولا يشترط " غريماس" أن تكون الشخصية ممثلة في إنسان " فقد يكون مجرد فكرة، كفكرة النهر أو التاريخ، وقد يكون جمادا أو حيوانا إلخ، هكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدي في الحكى بغض النظر عمّن يؤديه"<sup>3</sup>.

ويقسم النقاد الشخصيات على حسب أهميتها إلى " أربعة أنواع: محورية ورئيسية وثانوية وهامشية"<sup>4</sup>.

وعلى هذا الأساس، يمكن أن نقسم الشخصيات إلى فواعل أو عوامل محورية ورئيسية، وهي التي تحتل بؤرة النص، وتقيم علاقات فاعلة في السرد، وتحتل مساحة كبيرة من النص، وفواعل أو عوامل ثانوية وهي غير محورية، وتقوم بينها وبين العوامل الرئيسية علاقات كالحب أو البغض وتسهم في الكشف عن أبعاد الشخصية المحورية والرئيسية. أما الفواعل

1 - ابراهيم نصرالله، بسم الأم والابن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1999، ص1، صفحة الغلاف الخارجي الأخير من الديوان.

2 - الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000، ص96.

3 - حميد لحداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، لمركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص52.

4 - الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص111.

أو العوامل الهامشية فهي غير فاعلة في سياق السرد، إذ لا توجد بينها وبين العوامل الرئيسية رابطة.

وفي المحصلة نقول، إن العامل الذي يسهم في نمو حركة السرد ودفع الشخصية المحورية إلى هدفها وغايتها هي شخصية فاعلة، أما التي لا تسهم في ذلك فهي إما شخصية ثانوية أو هامشية .

إن السؤال المطروح، كيف وظف " إبراهيم نصر الله " هذا المكوّن في نصه، الذي هو في الأساس مكوّن سردي، وما هي أنواع الشخصيات الموظفة، وما هي مميزاتها وصفاتها؟ تتوزع الشخصيات في ديوان " بسم الأم والابن " لإبراهيم نصر الله، بين شخصيات محورية وشخصيات ثانوية.

أما الشخصية المحورية فهي أولاً:

**1- شخصية الأم:** وقد قدّمت هذه الشخصية بطريقة مباشرة، وذلك بذكر اسمها " الأم"، وذكر صفاتها وانفعالاتها النفسية والجسدية، وهي شخصية محورية لأنها تتربع على كامل مساحة الديوان الشعري، وتشكل بؤرة النص ومحوره، وأغلب العناوين التي وسمت بها مقاطع الديوان تدل على ذلك، من مثل: في حديثها عن عرسها ص 9- في حديثها عن يومها ص 12- في حديثها عن غربتها ص 15 في حديثها عن حبها ص 38- في حديثها مع زوجها ص 44- في حديثها عن حقلها ص 66- في حديثها عن حلمها ص 77- في حديثها عن غيبتها ص 94 - في حديثها عن نفسها ص 101- في حديثها عن وحدتها ص 107- في حديثها عن أيامها ص 110- في حديثها عن نشيدها ص 117- في حديثها عن نذرها ص 124. وقد تكررت مثل هذه المقاطع 22 مرة من مجموع 56 مقطعاً. يقول الشاعر في المقطع الأول الموسوم بـ " حديثها عن عرسها "، والحديث عن العرس سيكون فيه- لا محالة- سرد لأحداث هذا الحدث السعيد:

من بعيد سمعتُ خطاك

عرفتك من بينهم

حين جاءوا إلينا مساءً

وفي إثرهم شمسهم

من بعيد عرفتك<sup>1</sup>.

تلعب الأم هنا دور الراوي/ السارد، وهي كذلك في كل قصائد الديوان- وعناوين المقاطع المشار إليها سابقاً - تدل على ذلك، والشخصية هنا شخصية فاعلة من خلال حركة السرد المتتابعة إلى نقطة محددة، تجسدها حركة الأفعال.

" سمعت خطاك

عرفتك من بينهم

حين جاؤا

...عرفتُك

فالشاعر هنا يسرد تفاصيل حضور العريس وأهله، والعروس وأهلها، وإن كان هذا السرد جاء في صيغة الماضي، فهو الماضي الذي يحمل بعض الأفراح، لذا فهو يبقى متجدداً، وتذكرها الأم هنا بكل شغف وحب، فتبدو هذه التفاصيل الصغيرة معبرة عن هذه

<sup>1</sup> - إبراهيم نصر الله، بسم الأم والابن، ص 9.

الشخصية ذات المشاعر المتأججة والصادقة. أما المقطع التالي، فهو مقطع شعري بامتياز، يشغل فيه الشاعر على عناصر اللغة ومجازاتها يقول:

قلتُ لقلبي كلاماً كثيراً  
ومرجحته في شحوب الظلام  
وفي صمت خيمتنا الداكنة  
كنتُ أضحك تنهرني عتمة<sup>1</sup>.

فهي تحدث قلبها بهذا الفرغ المباغت، وتمرجحه في شحوب الظلام، وكأنني بالظلام صار لونه شاحباً، لأنه سيأفل ويأتي بعده نهار ساطع يملأ قلبها فرحاً ودعابة برغم الأسى وبرغم المنفى الذي تشير إليه عبارة، "صمت خيمتنا الداكنة"، فالخيمة " هنا تدل على حالة المنفى التي عاشتها العروس/ الأم رفقة زوجها وأبنائها قرابة نصف قرن<sup>2</sup>.

كل هذه القساوة، فهي كما تقول: " كنت أضحك " <sup>3</sup>.  
كنتُ أضحك تنهرني عتمة<sup>4</sup>.

ولكن تفجأها عتمة، شوشت عليها هذا الفرغ وهذا الضحك.

ويعود بنا الشاعر إلى مواصلة سرد الأحداث بصوت الأم العروس، يقول :  
ثم تصرخ أمي اجلسي ساكنة

... ..

وقدمت شايا لهم

فلمحتك

كيف تصيب برداً على جبھتي

وعروقي ليس بها سيلٌ من النار يجري

وكيف وقفتُ أمامك ثانيتين

وأدركتُ أنني نهرٌ وأنتك بحري<sup>5</sup>.

يحضر الفعل " تصرخ " بصخبه وحركته، ليكون له دور في توجيه حركة

السرد وتفعيله وتقديمه، فهذا الصراخ يحوّل العروس من حالة الانتشاء والحلم إلى واقعها.

ثم تتواصل عملية السرد؛ بتقديم الشاي للعريس وأهله، وتلك المشاعر المصاحبة

لهذا الفعل، ليتحول النص من فعل السرد، إلى فعل الشعر حين تنساب العروس في غنائية

وجدانية، طافحة بالأحلام الجميلة، يقول الشاعر :

قلتُ: قد جاءني زمنٌ

سوف أرتاحُ فيه

من الحزن

والليل

والتعب

وفي يوم عزسي قلتُ لأهلي

: هو الآن أهلي

1 - مص، السابق، ص 9.

2 - مص، نفسه، طية الغلاف الأول من الديوان

3 - مص، نفسه، ص 9.

4 - مص، نفسه، ص 9.

5 - مص، السابق، ص 10.



وقلت لأمي:

هو الآن أمي...أخي...وأبي<sup>1</sup>.

ودائماً بلسان السارد أو الراوي/ الشخصية الأم، يفجؤنا المقطع الأخير بنهاية شعرية سرديّة ؛ أما النهاية الشعرية فهي تخييب أفق توقع القارئ، حيث أن هذا الذي كانت تخاطبه وتبني آمالاً وأحلاماً عريضة لأجله قد مات:

ليس في دمعتي الآن شيء سوى أنك الآن متّ

ويتمت يا سندي سُحبي

ليس في دمعتي الآن شيئاً

سوى

أنها عتبي<sup>2</sup>.

أما من حيث البناء السردية، فالسارد / الزوجة لم تكشف تفاصيل موت " الزوج" بل إنها ذكرت هذا الحدث " الموت".

والشاعر هنا يستخدم تقنية " القطع" الموجودة في الرواية السردية، " والقطع في الرواية المعاصرة يشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية (...) ولذلك فهو يحقق في الرواية المعاصرة نفسها مظهر السرعة في عرض الوقائع"<sup>3</sup>.

وإن كان الأمر كذلك، فإن توظيف تقنية " القطع" في النص الشعري، تنأى به عن ذكر التفاصيل الذي قد تورط النص في نوع من التقرير الذي ينال من شعرية القصيدة.

والشاعر هنا لم يستخدم تقنية القطع فحسب- على اعتبار أن هذا المقطع الشعري جزء لا يتجزأ من نصوص الديوان- بل استخدم أيضاً تقنية " الاستباق" أو السوابق prolepses ، ويعرفها النقاد بأنها" الوثب عند إيراد حدث لم يبلغه السرد بعد " <sup>4</sup>. فكان من الممكن أن يكون سرد هذا الحدث في نهاية الديوان الشعري لا بدايته. وكأني بالشاعر هنا، يركز على الخلجات النفسية لهذه / الزوجة / الأم، والتي سيروي فيما بعد تفاصيل حياتها، وتفاصيل موت زوجها.

حركة السرد هذه تتوالى عبر المقاطع الشعرية، فبعد حديثها عن عرسها، سيكون الحديث لاحقاً عن يومياتها، وعن غربتها، وعن المستوطن الذي اغتصب أرضها، وعن أحلامها، وعن حبها، وعن زوجها، وعن غياب زوجها (غيبه الموت).

إن هذه التفاصيل تبرز ملامح هذه الشخصية المحورية من فتاه عروس إلى أم أرملّة، وبين هاتين المرحلتين مجموعة من الأحداث والأحاسيس.

وتظل شخصية الأم، شخصية محورية في هذا النص ابتداءً من الإهداء الذي ركز وأكد فيه الشاعر " على أمه "يقول: " إلى أمي .. ومنها، إلى أبي .."، نقول هذا لأن الأم في هذا النص هي الأم الحقيقية للشاعر، كما أشير إليه في طية الغلاف الداخلي للديوان، يقول: " رصد حياة أم بسيطة وأب يسيطر، وطبيعة العلاقة بينهما، وهما هنا والدة ووالد

1 - مص، نفسه، ص10-11.

2 - مص، السابق، ص 11 .

3 - حميد لحمداني، بنية النص السردية، ص 77.

4 - الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص119.

الشاعر"، إلى ما جاء في صفحات الديوان على لسانها كما تمثلها الشاعر الابن. و" قد يكون أول ديوان يكرّس بأكمله لتلمس شخصية الأم من الداخل"<sup>1</sup>.

## 2- شخصية الأب:

شخصية رئيسية رغم فعل الغياب ( الموت)، فإن هذا الغياب الجسدي، قابله ذلك الحضور الأزلي في روح ووجدان زوجته: ( في حديثها عن عرسها، عن حلمه، وعن كل ما يتعلق به)، وكأن الغياب الجسدي عزّز من هذا الحضور النفسي الوجداني، وإثر هذا الغياب، قدمت هذه الشخصية بطريقة غير مباشرة، من خلال الحوار، ومن خلال الاسترجاع، وهما تقنيتان سرديتان، ويعرف المعجميون الاسترجاع بأنه " مفارقة زمنية، تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة(و) استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة"<sup>2</sup>. فالزوجة تسترجع ذكرياتها مع زوجها من خلال هذا الحوار الذي كان يقول الشاعر " في حديثها عن حلمه":

كان يهمس لي:  
إن هذي المنافي..  
كما الحزن تمضي  
وكان يقول:  
إنها غيمةٌ وتزولُ  
ويهمسُ:

إنك أجملُ من أن تعيشي بعيداً  
بلا وطنٍ طيبٍ وخيول<sup>3</sup>.

إن أسلوب الاسترجاع، سواء في تصور شخصية الأب، أو الأم أو المنفى أو الوطن، يحوّل المقاطع السردية إلى مشاهد سينمائية، تسهم في تطوّر حركة السرد، وإبراز البعد التاريخي والقومي لأهل فلسطين عامة.

## 2- شخصية الابن:

لقد عنون الشاعر ديوانه بـ " بسم الأم والابن " فكان أن خصّص الجزء الأول منه لكل ما يتعلق بالشخصية الأولى، وسمه بـ " بسم الأم "، وتمتد صفحاته من الصفحة 9 إلى الصفحة 124، وما بقي من الصفحات من 129 إلى 174، وضع له عنواناً، وهو "بسم الابن"، وتتفرع تحته عناوين أخرى .

وشخصية الابن ، شخصية ثانوية بالنسبة للأم، لأنه يؤدي وظيفة الكشف عن أطوار الشخصية المحورية (الأم)، والكشف عن بعض ملامحها الشخصية وذكرياتها، جسّدت عناوين بعض المقاطع الشعرية مثل:

في حديثي عن أمثالها، ص 19- في حديثي عن غرفتها، ص 41- في حديثي عنها1، ص 56- في حديثي عن خوفها، ص 62- في حديثي عنها2، ص 97- في حديثي عنها3، ص 104- في حديثي عنها4، ص 121.

<sup>1</sup> ابراهيم نصرالله، بسم الأم والابن، طية الغلاف الداخلي للديوان.

<sup>2</sup> - جيرالد برنس، المصطلح السردية (معجم مصطلحات)، ترجمة، عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 25.

<sup>3</sup> - ابراهيم نصرالله، بسم الأم والابن، ص 26.

أما الجزء الثاني من الديوان، والمعنون بـ " بسم الأب "، فدوره الكشف عن شخصية قد تكون غائبة، ولكنها تمتد على طول ما تبقى من الديوان، وهي شخصية المواطن الفلسطيني، وما يحمله من رسالة .

في قصيدة " أعمدة الهواء " يرسم الشاعر معاناة شعب بأكمله من خلال شخصية الفتى / الابن، إذ يسرد حكاية الفرد الفلسطيني مذ يولد إلى أن يستشهد، وبين مقطع وآخر يبدأ الشاعر نصه بـ : " لا تقول الحكاية أكثر من نصفها"، فهي وإن كانت لازمة شعرية، فدلالاتها توحى بعملية سرد لحكاية ما- حتى وإن كان سردا يتناول نصفها فقط. تبتدئ الحكاية بذكر حال الفرح الذي يسود الأجواء، لأن ثمة " من سيولد " يقول

الشاعر:

لا تقول الحكاية أكثر من نصفها

\* \* \*

بعد يومين أولدُ

شمسٌ هنا بانتظاري

ورفٌ عصافير

أعمدةٌ من هواءٍ

وبهو فراشٍ

جيداً على عتبة الباب

سهل فسيحٌ يحاولُ أن يبلغَ النافذةَ

فتاةٌ ترتبُ لي خطوتي

وتسوق الأغانى إلى لغتي<sup>1</sup>.

ثم تأتي علامات حذف، لتدل على تحول الحدث، وتقدم السرد فـ:

بعد يومين لا تجدُ الوالدةَ

قمرأً لتضئ به المائدة

أو حليباً هنالك في صدرها

لا تقول الحكاية أكثر من نصفها<sup>2</sup>.

إذ يتحول الفرح إلى ألم، ويحدد الشاعر هنا المدة الزمنية لهذا التحول: " بعد

يومين "، فكان عمر الفرح قصيراً، وما سيمتدُّ بعده أوجاع وآلام وغربة دائمة ومستمرة.

ونجد في هذا النص شخصية " الفتاة "، وهي معادل موضوعي للوطن الذي

يعبث به المغتصب الصهيوني، ويتقاذفه الإخوة / الأعداء، الذين تمثلهم الطوائف والحركات

الفلسطينية، فيصير " الوطن " شخصية مؤنسة، فاعلة تحرك عملية السرد، وتدفع به إلى

نقطة محددة.

وفي ظل هذا الصراع و التناطح، يصل الفتى إلى نتيجة:

" كلنا الآن نعرف أننا خسرنا"<sup>3</sup>.

وبعد هذا يعرف الفتى/ الابن، أن العدو الحقيقي هو المستعمر الصهيوني، وأن

لامناس من محاربته لأخذ هذا الحق، يقول الشاعر:

1 - مص، السابق، ص 129-130.

2 - مص، نفسه، ص 130.

3 - مص، نفسه، ص 132.

لا تستهيني بنا يا فتاة إذن  
لا تشيحي بعيداً بأقمار نحرك  
لا تستهيني  
اذكري أن هذي الحكاية مثلك  
تبقى تراباً  
ونحن فضاء لمعنى صعودك  
لا تسألني هل بعثنا بحبك  
أم هل قتلنا  
... 1 ...

وتأتي النهاية التي يطمح إليها كل فلسطيني، إذ استشهد هذا الفتى، ويعلن عن نعي الفتى، فيكون أن:

زغردت حين حدثها قلبها  
حين جاء النبأ  
وحين البريق الذي عاش عينه  
منذ سنين هناك انطفاً  
ودارت على النائحات ودارت  
لتختار مهرة  
لآخر مرة  
وترفعها بثياب الحداد إلى عرسها  
لا تقول الحكاية أكثر من نصفها<sup>2</sup>.

### 3- الأحداث:

يعد " الحدث " من المكونات الأساسية للسرد ، والنص السردي يقدم إما بالتركيز على الحدث، أو التركيز على الشخصية، ففي الأولى تركّز الشخصيات على بعض الوقائع أو تضيئها، وفي الثانية تظهر الوقائع والأحداث سمات الشخصيات وما تقوم به في النص السردي.

ويعرف الحدث Action بأنه: " سلسلة من الوقائع المتصلة، تتسم بالوحدة والدلالة، وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية"<sup>3</sup>، وعليه فإننا نجد في " بسم الأم والابن لإبراهيم نصر الله " ، تسلسلاً لمجريات الأحداث تسلسلاً خطياً، من ماضي الأم / الابن الذي حفل ببعض الأفراح: كالعرس وفتوة الابن، إلى مرحلة متقدمة، ترمّل الزوجة / الأم، والمنفى الذي عاشته رفقة ابنها، إلى رصد المال الذي ينتظره كل فلسطيني، وهو الكفاح أو الشهادة:

يقول الشاعر في : " في حديثها عن دمننا "  
فرسانٌ سودٌ  
لا يعرفهم عبداً أو معبوداً

1 - مص، السابق، ص 133.

2 - مص، نفسه، ص 134-135.

3 - جبرالد برنس، المصطلح السردي ( معجم مصطلحات)، ص 19.

جاءوا في الليل الغامض كغموض الأشلاء  
سحبوا من تحت ضلوعي الأرض  
ومن فوقى أغطية الرب  
سماءً بعد سماءً  
فرسانٌ هبوا كالإعصار  
اقتلعوا أوتادَ خيامي  
ومضوا تحجبهم سحبُ النار<sup>1</sup>.

في هذه القصيدة، تتلاحم الشخصية مع الحدث، وقد قدمت هذه الشخصية من خلال السرد بضمير الجمع الظاهر المقترن بالزمن الماضي: جاءوا - سحبوا- هبوا، ويتمثل الحدث هنا، في الاحتلال الذي اغتصب الأرض من أصحابها.

#### 4- الحوار:

يعد الحوار من المكونات السردية لأجناس أدبية مثل القصة والرواية والقصيدة السردية، و" الحوار عرض (دراماتيكي في طبيعته) لتبادل شفاهي بين شخصيتين أو أكثر " <sup>2</sup>، وفي الغالب فإن الحوار في " بسم الأم والابن " دار بين شخصيتي الأم والأب، أو الأم والابن.

في حوار بين الأم والابن يقول الشاعر " في حديثي عنها ":

: من أنا ؟ !

سألتُ

قلتُ: أمي

بكث

: ثم ماذا؟ !!

... .. !!

... .. !!

كبرنا هنا تحت شمسي سرايبية<sup>3</sup>.

إن الحوار هنا يمنح النص نوعاً من التلقائية، ومزيداً من الحركة التي تكسر رتابة السرد. أضف إلى ذلك البعد الدرامي الذي يضيفه على النص، فالحوار بين الأم والابن كان عفويًا، والتسؤال عن الأنا الشخصي للأم لم يكن استفهامياً بقدر ما كان استنكارياً، فهي الأم التي خلقت لتمنح فقط، دون أن تنتظر المقابل، وكأن الابن فهم ذلك، يقول الشاعر:

كبرتُ أمنا لحظةً لحظةً معنا

وكبرنا ولم ننتبه أنها مثلنا

ولها من يديها نصيب كما للغسيل

وكنس المغارة والبيت إذ يتبدل كل ثماني سنين

ولها من أصابعها غيرُ طعم بقايا العجين

ولم ننتبه أنها مثلها<sup>4</sup>.

1 - ابراهيم نصرالله، بسم الأم والابن، ص23.

2 - جيرالد برنس، المصطلح السردى، ص59.

3 - ابراهيم نصرالله، بسم الأم والابن، ص56.

4 - مص، نفسه، ص57.

ويمتد هذا الحوار إلى صوت ثالث هو صوت الجارة، يقول الشاعر:

ولها جارة وتحدثها

عن أينا..وتسألها

: هل كبرث كثيراً

لينظر لامرأة ثانية

ومساء خميس بعيد على شرفةٍ عالية

هل يبستُ كنهٍ

وهل...؟! !!

ثم تضحك حين ستسمع جارتها

: أنتِ مازلتِ كالوردةِ الصافية !!

ولم تنتبه أنها مثلنا<sup>1</sup>.

فالحوار هنا كانت وظيفته عرض وجهات نظر الشخصيات الثلاث:

الأم: بعبائها اللامحدود، وقد أنستها الحياة نفسها، وهواجسها في أن ينظر

زوجها إلى امرأة أخرى، لأنها لم تعد كما كانت في شبابها.

الابن: الذي انتبه إلى حيرة الأم، فدخل في دوامة اللوم الذاتي لأنه لم ينتبه أن

لنفس وحياة أمه حقاً عليها وعليهم.

الجارة: التي تجامل الأم: " أنتِ مازلتِ كالوردةِ الصافية".

وفي الحقيقة ليست هذه الأم ، سوى مثال لكل الأمهات.

ويقول الشاعر في قصيدة " في عتابها له ":

: لماذا سترحل ؟

قالت له

حولنا الآن أولادنا.. عشرة

حولنا الآن أبناؤهم

.. ضحكهم

حولنا الآن منفي

نعلمه

منذ خمسين عاماً طقوس التواضع

حين يمرون في أرضه<sup>2</sup>.

وتتواصل القصيدة إلى أن يقول:

فلماذا سترحل؟! !!

ما كل أولادنا ههنا

أنت ربيبتهم مثل زيتونة

وانحنيت عليهم سهولاً من القمح

أطعمتهم بيديك

وعلمتهم قلبهم.. صوتهم

وعلمتهم أن يحبوا كثيراً

1 - ا- مص، السابق، ص 59-60.

2 - مص، نفسه، ص 90.

وَألا يضيعهم جريهم

خلف صمت وقوت

لماذا سترحل

مثلك يا سندي لا يموت<sup>1</sup>.

ونستطيع القول، إن هذا الحوار حوار أحادي، فهي تسأل ولا تنتظر الإجابة، كون الذي سيرحل " مات "، تعاتب ميتاً على رحيله، وكأنها تنفس عن مكنوناتها وأحزانها، أو هي ربما تعاتب هذا القدر الذي أخذه منها.

### 5- المكان:

يرتبط مفهوم " المكان " بالأجناس السردية من قصة ورواية، ويمكن إلحاقه بالنص الشعري السردى، و" المكان أو الأمكنة (هي) التي تقدم فيها الوقائع والمواقف (مكان المواقف وزمانها، مكان القصة)، والذي تحدث فيه اللحظة السردية(...) ويؤدي وظيفة موضوعية ونبوية كوسيلة للتشخيص<sup>2</sup>.

ويتسم المكان في النص الروائي أو القصصي بـ " تغيير الأحداث وتطورها(ف) يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها"<sup>3</sup>، فالأحداث تتجسد من خلال وجود المكان. ويتوزع المكان في ديوان " بسم الأم والابن " على أيقونتين هما: الوطن والمنفى، ويشكل المنفى بؤرة النص الشعري السردى في الديوان كله، إذ يرد في قصائد متفرقة. والإحساس بالغربة وقسوة المنفى ترجمها الشاعر في نصوص كثيرة، يقول:

في دروب الحصى

للجبال سعدنا

نفتش عن نصف جُحر<sup>4</sup>.

إنها معاناة اللاجئ الفلسطيني، إذ في خيمة قش صغيرة، تتكدس عائلة كبيرة يقول:

وحين أتوا بالخيام أبى أن تظللُ خيمةً

قال: أرحم منها العراء<sup>5</sup>.

هذا المكان الكابوس، يقابله المكان " الحلم"، وهو أوسع وأرحب وأجمل، ولن يكون حتى في متناول الميسورين أو المقيمين في أوطانهم، يقول:

كنت تجري أمامي

ويجري

على ظهرك

الماء

من قرية الماء

كلُّ هذا الشقاء ولكنني قد تبسّمتُ

ثم

ابتدأت الغناء !

1 - مص، السابق، ص 93.

2 - جبرالد برانس، المصطلح السردى، ص 241.

3 - حميد لحداني، بنية النص السردى، ص 63.

4 - ابراهيم نصرالله، بسم الأم والابن، ص 12.

5 - مص، نفسه، ص 13.

قلت لي يوماً: هل جنتِ؟!  
ولكننا فرحين سعدنا  
كأنا سنزرع أبناءنا في الأعلى  
هنالك

قرب السماء<sup>1</sup>.

إن الحديث عن المنفى وعن الغربة، يشخصه الشاعر في قصيدة عنونها بـ: " في حديثها عن غربتها"، إذ يذكر المكان، إنها قرية ( غور نمرين)، وهي قرية صغيرة في منطقة الأغوار، وهي على الأرجح المنفى الذي سيأويهم يقول:

في الطريق إلى ( غور نمرين )  
كانت أفاعي رمادية تعبر الدرب  
ما بين بيّارتين

لتأوي إلى شجر الموز عند احتراق الظهيرة

ولم يكن الرمل غير لهيب

كأن الحياة انتهت وكأننا

نعيش هنا اللحظات الأخيرة

على كتفك أثار المغارة

نصف ( خريطة) قمع

وبعض رغيّف تيبس<sup>2</sup>.

نلاحظ في هذه المقطعة الشعرية ثراءً في المعجم المكاني: ( الطريق، غور نمرين-

الدرب – بيّارتين- تأوي إلى.. المغارة - خريطة).

وكأنني بهذين المنفيين: الزوج/ الزوجة، يحاولان التشبع من الوطن قبل اللجوء إلى المنفى، إذ يقع وصف هذا المكان الذي يفرق ويفصل بين الوطن والمنفى، وهذا الوصف لم يقع إلا على ما يُعمّق الإحساس بهذه الغربة وقسوتها التي سيؤولان إليها، من مثل: "الأفاعي الرمادية" فالأفاعي تدل على الغدر والموت، و" احتراق الظهيرة" و" لم يكن الرمل غير لهيب"، فالغربة والمنفى والبعد عن الوطن نار تحرق أصحابها خاصة إذا اغتصب الوطن من مستعمر مستدمر. وفي المنفى لا معنى للحياة، يقول:

قلت سنخبز حين نصيرُ هناك

ولكنني لم أقل لك أني نسيّتُ الخميرة

ورد ذكر المنفى بصيغة المجهول " حين نصيرُ هناك " دليل على المجهول الذي

ينتظرهما، وإن هي " نسيّتُ الخميرة"، الخميرة بما تحمله من سمة اختمار العجين فيسهل

أكله بعد طهيّه، تدل هي الأخرى على هذه الحياة القاسية نفسياً وجسدياً لديهما.

ويستمر الإحساس بالمنفى قبل الوصول إليه، يقول:

في الطريق إلى ( غور نمرين).

تحت لهيب جهنم

كان عذابي صلاة

1 - مص، نفسه، ص14.

2- مص، السابق، ص، 15-16.



إثنان،  
 نجري لنحمي ثالثنا.. وفلاة  
 وسمعتك تضحك  
 -قد جاء دورك-  
 حين سألتك  
 ماذا سندعوه  
 قلت: اطمئني  
 فلا نملك الآن غير اسمه وليالي منفاه<sup>1</sup>.  
 فهذا المنفى هو قدرهما، وقدر هذا الآتي قريباً (ابنهما)، اللذين لا يملكان  
 سوى (اسمه وليالي منفاه).  
 ويحضر المنفى دائماً كمكان لمن لا مكان له في واقع ووجدان شخصية الأب، إنه  
 المعادل الضدي للوطن وللفرح، يقول الشاعر:  
 كان يشي لي  
 : إن هذي المنافي..  
 كما الحزن تمضي  
 وكان يقول  
 : إنها غيمةٌ وتزولُ  
 ويهمسُ  
 : إنك أجمل من أن تعيشي بعيداً  
 بلا وطنٍ طيبٍ، وخيول<sup>2</sup>.  
 وقد يتقلص مكان " المنفى " إلى " غرفة " ، يقول:  
 غرفةٌ  
 لا تطلُّ على مشهد واسع  
 أو أحد  
 في الليالي ستنهضُ  
 تبحث في قسَمات أبينا هنا عن بلدٍ  
 سوف يقنعها بقليل من الحبِّ  
 أن لها شرفةً  
 وتطل على قمر خالد كالأبد<sup>3</sup>.  
 في نص آخر تجتمع تفاصيل المكان الواحد، لتعمق الإحساس بالوحدة والغربة  
 والقسوة، يقول:  
 ولا يعرف الوقت أني هنا في انتظارك  
 لا يعرف الناسُ ذلك  
 لا يعرف البابُ  
 لا توتةُ الدار تعرفُ

<sup>1</sup> - مص، السابق، ص 17.

<sup>2</sup> - مص، نفسه، ص 26.

<sup>3</sup> - مص، السابق، ص 41.

لا حوش بيتك يعرف  
لا حوض نعناعنا في الظلام  
ولا ما وراء الغيوم هنالك  
وقلبي عليك  
علي<sup>1</sup>.

## 6- الزمان:

يعرّف المعجميون السرديون الزمان بأنه: " مجموعة العلاقات الزمنية السرعة –  
التتابع - البعد... الخ بين المواقف والمواقع المحكية، وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين  
الزمن والخطاب المسرود والعملية السردية"<sup>2</sup>.

تقوم البنية الزمنية في النص السردى على مجموعة من التقنيات، منها ما يُعرف  
بالمفارقة الزمنية وهي: " عدم توافق في الترتيب بين الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث،  
والتتابع الذي تحكى فيه، فبداية تقع في الوسط يتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق  
تشكل نموذجاً مثالياً للمفارقة"<sup>3</sup>، وتنشأ عن هذه المفارقة الزمنية حركتان زمنيتان وهما  
الاستباق والاسترجاع و" ندل بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يروى  
حدث لاحق أو يذكر مقدماً"<sup>4</sup>، و" ندل بمصطلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق  
للمنطقة التي نحن فيها من القصة"<sup>5</sup>.

ومن التقنيات السردية الأساسية، ما يعرف بالسرعات السردية، وهي: الوقفة،  
والإغفال، والمشهد والامتداد والخلاصة والإيقاع.

وإن كانت هذه التقنيات السردية الزمنية أشد تواتراً في النص القصصي أو الروائي  
فإنها تتمظهر بشكل أقل في النص الشعري، والنص الشعري السردى.

## الاسترجاع:

إذا كان الاسترجاع هو استحضار لأحداث ماضية في اللحظة الآنية في النص، فيمكن  
القول إن أغلب قصائد الديوان: " بسم الأم والأب" تمثل استرجاعاً واستحضاراً لبعض  
الأحداث الماضية، تتمثلها الأم في صورة " الأب" يقول الشاعر:

ترابك ناداك  
أنت الذي كنت سرّ اخضراري  
وسرّ غيابه  
وكنت له في ضياع المعاني  
سطور كتابه  
وكنت له الناس والبحر فيّ  
وعود الشتاء<sup>6</sup>.

1 - مص، نفسه، ص 52.

2 - جيرالد برانس، المصطلح السردى، ص 231.

3 - مر، السابق، ص 24.

4 - جيرار جينيت ، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتمد، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات  
الاختلاف، ط3، 2003، ص 51.

5 - مر، نفسه، ص 51.

6 - ابراهيم نصر الله، بسم الأم والابن، ص 31.

فالأم تستحضر حدث (حضور) الأب الذي غيبه الموت، ومشاعر الود المتأججة التي تكنها له، وقد استخدم الشاعر للحديث عن هذا الماضي صيغة الماضي المتمثلة في الفعل الناقص "كنت"، وكأن الغياب أنقص شيئاً بل أشياء من حياة هذه الأم، وتبرز تقنية الاستحضار والاسترجاع، حين يوظف الشاعر في المقطع الموالي صيغة الحاضر في قوله:

وهذا الهواء الذي كلما مرّ

تحت نوافذ بيتي يرقُّ

ويغمر حزني ندى بعتابه

فحتى الهواء الذي تتنفسه صار يرقُّ لأحزانها وآلامها وأوجاعها وذكرياتها. وفي قصيدة "في حديثها عن أبيها"، يوظف الشاعر تقنية الاسترجاع، إذ يستحضر أحداثاً ماضية في الزمن الحاضر. المفارقة تكمن في كون الشاعر تعدّى التوظيف الزمني المعياري إلى التوظيف الزمني الخيالي، فلا يعقل مثلاً: أن يكون هناك ابن قبل أبيه!! يقول الشاعر:

قبل أن يتزوج جدي من جدتي

بثمانين عاماً..

أبي كان يملك سبع قوافل

فيها خيول وفيها جمال!!

يسيرها بين أرض الحجاز

ومرج ابن عامر - قلب الشمال

عليها يحمل قدحاً وتمرّاً

ونصف سماء

وبرّ خيال<sup>1</sup>.

فأن تحمل الخيول والجمال القمح والتمر فهذا يصدق، أما أن تحمل السماء والخيال فشيء عجيب، فالشاعر يوظف العجائي في نصه هذا، فيخلق المفارقة المجازية والمفارقة الزمنية أيضاً ويواصل بقوله:

قبل أن يتزوج جدي من جدتي

أبتي

كان يعرف من سيكون

وقد قال لي إنها قصة

لا يصدقها أحد ههنا الآن

لكنها في البلاد هناك لها عاشقون<sup>2</sup>

أما هذه القصة التي لا يصدقها أحد فيرويها بقوله:

قال: هذي أُمي

وكانت أمام البنات تطيرُ

على رأسها جدولٌ

وطبورٌ

وأشجارُ سرو

1- مص، السابق، ص33.

2- مص، السابق، ص34.

وفي صدرها فرسٌ  
 راح يصرُخُ : أَيْهٌ فَلَّةٌ !!  
 .. وما خلفها كان يعدو حصانٌ  
 نزلتُ  
 من الحقل  
 كي أسأل الناس عن اسمه  
 ولأعرف أصله  
 عرفتُ ..  
 فغافلتُه  
 وانسلتُ إلى صلبه كالحياة  
 وأصبحتُ ظله  
 حيثما تتوجه أُمي أنا فيه  
 حتى أتى يومُ عرسه  
 رقصتُ وغنيتُ أكثر من أمه وأبيه !!  
 أنا ابنه  
 سرُّ أسرار نفسه 1.

#### الاستباق:

يحضر " الاستباق " في بعض نصوص " ابراهيم نصر الله " كتقنية فنية لاستشراف بعض الأحداث المستقبلية، وعادة ما يوظف في ذلك الأدوات الدالة على المستقبل القريب أو البعيد، مع استخدامه الأفعال المضارعة . يقول في :

" في حديثنا حول مشاغل الأمهات "  
 .. وبمن سوف يولد  
 تنتشغل الأمهات هنا  
 وبمن مات أو سيموتُ،  
 بمن غادر البيت ذات مساء  
 ولكنه لم يعد بعدُ  
 ثانية فبكته البيوت  
 وتنتشغل الأمهات بمن سوف يمضي إلى الحرب  
 نصف فتىً  
 لن يقلن له أنت أصغر من أن تكون هناك  
 وأكبر من أن تظلّ هنا 2.  
 وهكذا تمضي القصيدة راصدة خوف الأمهات ممّا هو آت، على أزواجهن وإخوانهن  
 وأبنائهن من غدر العدو:  
 ولا شيء  
 غير زحام دمٍ في الزحام 3.

1 - مص، السابق، ص 35-36.

2 - مص، نفسه، ص 82.

3 - مص، نفسه، ص 86.

ومن التقنيات السردية الزمنية التي وظفها " إبراهيم نصر الله " .

#### الخلاصة:

تقوم " الخلاصة في الحكى على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو اسطر أو كلمات قليلة، دون التعرض للتفاصيل"<sup>1</sup>، يقول الشاعر في " عتابها له":

لماذا سترحل؟

قالت له

حولنا الآن أولادنا.. عشرة

حولنا الآن أبناؤهم

.. ضحكهم

حولنا الآن منفى

نعلمه

منذ خمسين عاماً طقوس التواضع

حين يمرون في أرضه<sup>2</sup>.

اختزل الشاعر طقوس تواضع المنفى التي حدثت في خمسين عاماً، كما اختزل أحداث الطفولة والشباب لهؤلاء الأبناء الذين تزوجوا وصار لهم أبناء هم كذلك.

#### المشهد:

إن المشهد هو " التأكيد على الحدث لحظة ف لحظة، والعناية بتفصيل وقائع معينة"<sup>3</sup>.

يقول الشاعر:

من صباح الخميس

إلى ليلة السبت

يمتلئ البيت بالضحكات الصغيرة

يركضون هنا في الممرات

خلف المقاعد يختبئون..

يضيئون أنوار بيتك

من دونما سبب في النهار !!

(عليّ) سيلعب دور الأمير أمامي

لأنسى

وتلعب (مريم) دور الأميرة

وفي آخر الأمر لا شيء يبقى

سوى

يقع الشاي فوق الحصيرة !<sup>4</sup>

فثمة عناية بالتفاصيل، وذكر للوقائع بين صباح الخميس وليلة السبت.

#### الحذف:

1 - حميد لحمداني، بنية النص السردية، ص 76.

2 - إبراهيم نصر الله، بسم الأم والابن، ص 90.

3 - جيرالد برانس، المصطلح السردية، ص 204.

4 - إبراهيم نصر الله، بسم الأم والابن، ص 110-111.

وهي من التقنيات السردية الزمنية التي وظفها الشاعر، خاصة حين يذكر حدثاً مهيباً كـ " الموت "، الذي حلّ على هذه الأم في زوجها، ! إنها تتذكر وتسرد تفاصيل الحياة، دون ذكر لتفاصيل الموت، في كثير من القصائد، ولعلّ مردّ ذلك أن هذه الفاجعة تغني عن كل تفاصيلها، يقول مثلاً:

ها كلّ أولادنا ههنا  
أنت رببتهم مثل زيتونة  
وانحيت عليهم سهولاً من القمح  
أطعمتهم بيديك  
وعلمتهم .. صوتهم  
وعلمتهم أن يحبوا كثيراً  
والأ يضيعهم جريهم  
خلف صمتٍ وقوت  
لماذا سترحلُ  
مثلك يا سندي لا يموت<sup>1</sup>.

### المبحث الثالث :

### 3- القصيدة المسرحية، ( نماذج متفرقة )

سبق أن تطرقنا إلى مفاهيم المسرحية، والفرق بين القصيدة المسرحية والمسرحية الشعرية. والحديث عن القصيدة المسرحية، هو حديث عن بناء هذا النص الذي يتسم بالدرامية القائمة على أسس وعناصر أبرزها الصراع، يقول صاحب " معجم المصطلحات الأدبية"، " الدراما: تأليف أو تكوين أو إنشاء نثري أو شعري يعرض في إيحاء صامت، أو في حركات وحوار قصة، تتضمن صراعاً، وغالباً ما تكون مصمّمة للعرض على خشبة مسرح"<sup>2</sup>.

تضمن تحديد" إبراهيم فتحي" المعجمي للدراما ثلاثة عناصر: " الحركات" أو الأحداث وما يتعلق بها من شخصيات ثم " الحوار"، و" الصراع".

### 3-1- القصيدة الحوارية أو القصيدة المسرحية:

وقد التمسنا وجود هذه السمات فيما يعرف " بالقصيدة الحوارية، ومن النماذج التي نمثل بها: قصيدة " أيلول" لأمل دنقل، التي تمثل نموذجاً فنياً لأحداث النكسة العربية عام 1967، ولحظات الهوان التي عاشها الوطن العربي بعد هذه النكسة.

تتوزع الأدوار الحوارية في هذا النص على صوتين مسرحيين، الصوت الأول وسمه دنقل ب (صوت)، والثاني ب(الجوقة)، وقد وظّف أمل دنقل في هذا النص الإمكانيات المسرحية، من حيث طريقة التشكيل الفضائي والطباعي للنص، حيث جاور بين (الصوت) و(الجوقة)، فجعل (الصوت) على يمين الصفحة، وأسند إليه دور تفاصيل الحكاية، وجعل (الجوقة) على يسار الصفحة، وأسند إليها تفسير الأحداث، التي يذكرها صوت السارد، يقول:

(صوت) (جوقة خلفية)

1 - مص، نفسه، ص 93.

2 - إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 159.

أيلول الباكي في هذا العام  
 يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام  
 تسقط من سترته الزرقاء.. الأرقام !  
 يمشي في الأسواق: يبشر بنبوئته الدّموية  
 ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية  
 ليقول لنا: إن سليمان الجالس منكفئاً  
 فوق عصاه  
 قد مات ! ولكننا نحسبه يغفو حين نراه !!  
 أوّاه فنحن يا أيلول  
 قال.. فكمنناه، فقلنا عينيه الذاهلتين  
 وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين  
 وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة!<sup>1</sup>

ها نحن يا أيلول  
 لم ندرك الطعنة  
 فحلت اللعنة  
 في جيلنا المخبول !  
 ... ..  
 قد حلت اللعنة  
 في جيلنا المخبول  
 لم ندرك الطعنة !  
 ... ..

من هو هذا الصوت " السارد لحكاية " نكسة أيلول، " هل هو الشاعر نفسه ؟ ومن يمثل هذه " الجوقة " التي أوكل إليها التعليق على الأحداث وتفسيرها ؟ يوظف الشاعر تارة صيغة الجمع في ( الصوت)، مثل: يقول لنا- لكننا نحسبه- سرقنا - حشرناه- وذلك في المقطعين الأول والثاني، ثم يستخدم المخاطب مثل: لؤ زرت - لوقفت. ثم المتكلم، مثل: رأيتهك - لمست - حشوت، في المقطع الثالث والأخير، وتغلبُ صيغةُ الجمع على صوت ( الجوقة).

فهي أصوات متعددة، ولكنها في النهاية تمثل الصوت الجماعي العربي الواقعي، فهذه الهزيمة كانت نكسة على الكل، ومن ثم جاء تغليب صيغة الجمع على النص. جسد الشاعر " أيلول " في شخص بيكي ( أيلول الباكي)، وحدد زمن ذلك : ( في هذا العام)، والقصيدة كتبها دنقل سنة 1967م عام النكسة، "وأيلول" لا بيكي فقط، بل ويمشي في الأسواق، ويبشّر بهذه النكسة: ( النبوءة الدّموية)، ولكن هذا ( الصّوت ) (الضمير الجمعي) لا يصدّق ذلك، أو هو يحاول أن لا يصدّق ذلك، يقول الشاعر :

قد مات ! ولكننا نحسبه يغفو حين نراه !!<sup>2</sup>

ولكن هيهات، فالجوقة تؤكد هذا الخبر:

ها نحن يا أيلول

لم ندرك الطعنة

فحلت اللعنة

في جيلنا المخبول<sup>3</sup>.

وبواصل ( الصّوت ) سرد تفاصيل الحكاية، وتفاصيل النكبة والسقوط، يقول مستحضراً التاريخ الإسلامي:

في سورية

كانت تتهاوى رايات أمية

فرعناها علما علما.. ووقعنا في أسر الروم

1 - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة ، ص 166-167.

2 - مص، نفسه ، ص 166.

3 - مص، نفسه ، ص 166.

لكنّا في طابور الأسرى المهزوم  
 كنا ننتظر زياد بن أبيه  
 ليعود، فينقذنا مما نتسرّب فيه  
 كنا نبصر وردتنا الصابحة الحمراء  
 تنمو في شرفة بيت في حلب الشهباء  
 وظللنا ننتظر.. تطول الأظفار.. ويبيض  
 السالف<sup>1</sup>.

يستحضر الشاعر هنا أصواتاً أخرى في النص، صوت زياد بن أبيه الذي ولّاه علي بن أبي طالب - كرم الله وجهه - " فارس، فأحمد ثورتها (...) (و) ولّاه معاوية البصرة وخراسان وسجستان ثم جمع له الهند والبحرين وعمان (...) وكان العراق في تلك الفترة من الزمن يضطرب بالثورة، ويعجّ بالخوارج فكان زياد حرباً عليهم، فاشتدّ على المعارضة حتى اضطرها إلى السكينة والإذعان"<sup>2</sup>، فكان الشاعر يستصرخ ويستنجد بهذا البطل المحارب الإسلامي، الذي فتح الفتوح وأحمد نيران الفتنة، فهل هو زياد بن أبيه آخر في هذا العصر، وفي هذه الحروب الجديدة؟ لكن تجيبُ الجوقة:

الأمراء الصّم  
 ماتوا على المداخل  
 لم يبق إلا " الدّاخل "  
 يعبر نهر الدم

... ..  
 لم يبق إلا " الدّاخل "  
 يعبر نهر الدم!  
 والأمراء الصّم  
 ماتوا على المداخل<sup>3</sup>.

فالأمراء الصّم إشارة إلى من تولّوا قيادة الحرب، فخانوا الأوطان، وخانوا الشعوب، أما "الدّاخل" فهو العدو .

ويبقى ( الصّوت ) ، صوت الشعب غير مصدّق لما حدث، يقول الشاعر:

ورأيتك تضحك يا أيلول وأنت على  
 الأخشاب تدق  
 فلقد أبصرتك في آخر ليلة  
 مصلوباً تتأرجح في باب زويلة!  
 ولمست أصابع قدميك هنيهات ما بين  
 الدّهشة والتكذيب<sup>4</sup>.

لكن تأتي الإجابة الحاسمة من ( الصّوت )، ومن ( الجوقة )، يقول الشاعر:

... ..

.. ذات صباح عاصف

1 - مص، السابق، ص 167.

2 - حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص 327.

3 - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 167.

4 - مص، نفسه، ص 168.





القائم بين هذه الأصوات المختلفة: الصوت الضمني أو صوت الراوي، وصوت القناع، ثم صوت الشاعر الذي يختلف عنها.

إن قصيدة القناع هي استدعاء لبعض الشخصيات، والرموز التاريخية أو الدينية أو الأسطورية أو الأدبية، وإسقاط دلالتها على عصر الشاعر، وإن تقنية " القناع"، إذ تمنح النص دلالة رمزية فهي تكثف من معناه، وهذه هي غاية الشعر، وغاية شعرية الشعر، وفي الوقت نفسه تخلق هذه التقنية أصواتاً متعددة وهي من متطلبات النص المسرحي، وهذا هو وجه التداخل والتفاعل بين النص الشعري والنص المسرحي.

والفرق بين القصيدة الحوارية، وقصيدة القناع، هو أن الأولى تكون فيها الشخصيات غير مقنعة، ولا تحيل على أية مرجعية تاريخية أو دينية أو أسطورية، أما الثانية فهي ذلك كله.

وقصيدة القناع ماهي إلا تطور فني للقصيدة الحوارية أو القصيدة المسرحية فيها يختزل الشاعر تقنية الحوار " الظاهرة من خلال شخصيات معلومة تؤدي أدوارها، في شخصية القناع، التي تحمل أكثر من شخصية واحدة، وهي صوت القناع الظاهر، وصوت الراوي الضمني، ثم صوت الشاعر خالق القناع، ونرى في هذا التوظيف قمة التفاعل الشعري المسرحي يصل حدّ التماهي، فمن ناحية هناك أصوات حوارية، ومن ناحية أخرى ثمة تكثيف واختزال لهذه الأصوات.

صار من الواضح إذن أن قصيدة القناع تركز على الشخصية بوصفها سمة محورية في النص المسرحي، ومن خلالها يمكن استحضار شخصيات تختلف أطيافها سواء أكانت تاريخية أم أدبية، وهذا الاستحضار هو استنتاج لمحمول هذه الشخصية الدرامية، ومحاولة إسقاطه على مدلول النص.

#### الشخصيات:

ومن نماذج ذلك شخصية " صقر قريش" التاريخية لأدونيس، وشخصية " يوسف" الدينية لعبد العزيز المقالح، وشخصية " أبي نواس" الأدبية لأمل دنقل.

#### أ- الشخصية التاريخية ( القناع التاريخي):

كانت الشخصيات التاريخية قناعاً مكثفاً، استخدمه الشعراء، ومن نماذج ذلك شخصية " صقر قريش" لأدونيس في قصيدتي " أيام الصقر"، و" تحولات الصقر"، وصقر قريش هو عبد الرحمن الداخل الذي اضطهد مع الأمويين من بني العباس، فخرج فاراً إلى الأندلس ليؤسس دولة أموية هناك، وقد استخدم الشاعر لأجل ذلك تقنية " المونولوج" أو الحوار الداخلي، ذلك أن ضمير المتكلم الذي يهيمن على المونولوج يمكن الشاعر من خلق شخصية درامية لها صوتها الخاص، وتجربتها المميزة، والشخصية هنا هي شخصية " صقر قريش"، يقول الشاعر في " تحولات الصقر":

أمضي ويمضي معي الفرات  
تتبعني الأشجار كالرّيات  
تتبعني عينان من مجامر السنين  
أرقص في خواصر التنين  
مع نجمة سوداء  
غير أن الصواري  
نغم جارح القرار

" إن جسمي ومالكيه بأرض  
وفؤادي ومالكيه بأرض " <sup>1</sup>.

والسؤال المطروح إلى من يشير " صوت " صقر قريش في نص أدونيس؟ إنه كما يرى أحد الباحثين يمثل قناعاً " لتجربة الشاعر في أيامه اللاحقة " <sup>2</sup>، ويتأكد ذلك في كون الشاعر لم يركز على استبداد العباسيين للأمويين وهو ما حدث فعلاً، بل راح يتحدث عن " المغامرة والأمل والثورة " <sup>3</sup> في تجربة عبد الرحمن الداخل. ولعل في هذه التجربة الأخيرة ما يعكس الرؤية الشعرية لأدونيس سواء في كتاباته الإبداعية أو النقدية التي غدا فيها مغامراً وثائراً، ومؤسساً لما هو جديد. إن شخصية صقر قريش أتاحت للشاعر أن يكسب صوته طابعاً موضوعياً، وأن يعبر عن مكونات الذات العميقة فيه .

### ب- الشخصية الدينية ( القناع الديني):

وظف الكثير من الشعراء شخصيات دينية، من ذلك مثلاً، قصيدة " من حوليات يوسف في السجن " لـ عبد العزيز المقالح .

يؤرخ عبد العزيز المقالح كل مقطع من مقاطع هذا النص بتواريخ هي على التوالي: 1968-1969-1970-1971-1972-1973. فكأن الشخصية القناع ( يوسف) تنتمي إلى الزمن الحاضر. وتبدو الشخصية المستدعاة مخالفة للشخصية الحقيقية المتسمة بالعفة والاستقامة، فالعزير رجل مستهتر لا يتورع من شيء يقول الشاعر:

لم تكن قريتي قبل مصرعها.  
لتصدق أن " العزير " خصي يتاجر في عرض أبنائها.

و " العزيرة " في القصر تنهش في عرضه وتناجر

تزني بأولاده واحداً واحداً

وبأحفاده

بالعساكر ،

بالغرباء المقيمين والعابرين

وكان يراها يؤرقه فعلها فيصيب مخاوفه وانكساره

فوق أضلاعنا لها وسيطا

وأجهزة الانتقام تصادرننا وتوزع أكبادنا وجماجمنا

للدخيل <sup>4</sup>.

أما يوسف ( القناع )، فقد تحوّل إلى نقيض شخصية النبي " يوسف " عليه السلام . يقول الشاعر:

حصص الحق،

هل تستطيع القيود على شفتي أن تبلغها، إنني قد

قبلت الشروط... من الآن سوف

أراودها أنا عن نفسها <sup>1</sup>.

1 - أدونيس ، الأعمال الشعرية، الكاملة، الجزء الثاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007، ص 37.

2 - حاتم الصكر، مريا نرسييس، مرجع سابق، ص 74.

3 - مر، نفسه، ص 73.

4 - عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، 1986، ص 548، 549.

هذا التشويش الدلالي بين صوت الشخصية القناع، وبين صوت الشخصية الأصلية، وما تحمله من تجربة إنسانية وأخلاقية ودينية، يخلق داخل البنية النصية نوعاً من التوتر الدرامي، بدءاً من (رميه في الجب)، يقول الشاعر:

حين جاءت إلى الجب قافلة

ومن الجب أنفذني أهلها<sup>2</sup>،

لكن ما هو آت ليس خيراً مما فات فالعزيز وزوجته قد عانا فساداً في الأرض، يقول

الشاعر:

نحن في السجن أرواحنا في الزنازن

لا تبتئس لست وحدك في السجن،

كل الحدائق والشجر البكر في السجن

والشمس في السجن<sup>3</sup>،

هذا المآل، جعل (يوسف) القناع يفعل أي شيء للخلاص من هذا الاستبداد، يقول

الشاعر:

لكنها السنوات العجاف – هنا- علمتني بالأرد

لراغبة ظهر ودي لأسلخ

من ظلمات الزنازن روعي،

وأنتشل الجسم من قسوة الاغتيال<sup>4</sup>.

إن الصّراع الدرامي القائم في النص، نشأ من الفجوة بين علاقات الحضور والغياب في شخصية "يوسف" فإذا كان النبي يوسف عليه السلام لم يستسلم للغواية، ولم يقهره السجن، فإن يوسف القناع قد استسلم أخيراً، وهو هنا يحيل إلى الواقع. وقد اتخذت هذه الشخصية من تقنية المونولوج المسرحي وعاء لها، وفيه تعرض لمختلف المواقف التي تعرضت لها، والملاحظ في هذا النص أن صوت الشخصية القناع هو المسيطر على بنية النص في مقابل صوت الشاعر كـ "أنا" معاصر، وصوت الشخصية الأصل القديمة.

والشاعر بهذه الشخصية القناع إنما ينزع ويروم إلى خلق هوية جديدة للشخصية القديمة برغم ثقل حمولتها الدينية والتاريخية، وهو إذ يصنع ذلك إنما يعبر عن تجربة جديدة تجسد المعاناة التي يعيشها الفرد اليمني في موطنه، يقول الشاعر:

أه بين الجبال المحاطة بالموت والليل ترقد "صنعاء"

فاتنتني

يستبيح الغزاة ملامحها، و"العزيز" يداعب قـطـطـه

في هوان ويحصي "الريالات"

يخفي المفاتيح خلف سراويله<sup>5</sup>.

يبدو واضحاً من هذا المقطع ذلك التفاعل بين صوتي (القناع)، وأنا الشاعر المعاصر، من خلال المعجم اللغوي المعاصر الذي ورد على لسان الشخصية القناع:

1 - مص، نفسه، ص 551.

2 - مص، السابق ص 547.

3 - مص، نفسه، ص 549.

4 - مص، نفسه، ص 552.

5 - مص، السابق ص 548.

(صنعاء- الريالات- أجهزة الانتقام )، وقد نشأت الدرامية من تفاعل صوتين مختلفين، أحدهما ينتمي إلى الماضي، والآخر إلى الحاضر .  
وصوت القناع نفسه يتجاذبه صوتا الحاضر والماضي معا، بدليل قول الشاعر:

حين جاءت إلى الجب قافلة  
ومن الجب أنقذني أهلها<sup>1</sup>،  
ليحضر صوت الحاضر، يقول:  
لنتهم تركوني هنالك في الجب يشربني مأوه،  
ترتدني الطحالب ،  
والعشب يأكلني،  
والصدى المتوحش يشرخني،  
تتسلق وجهي جموع العناكب،  
تنسج حول فمي بيتها،  
وتقيم على أرض عيني المطار<sup>2</sup>.

فإنقاذ " يوسف" من الجب يحيل إلى قصة سيدنا يوسف – عليه السلام – كما وردت في القرآن الكريم، لكن ما جاء بعدها من مقاطع يحيلنا إلى الحاضر .

فمن هذه المفارقة الزمنية بين الماضي والحاضر، ينشأ التوتر الدرامي، ومن المحمول التاريخي للشخصية في الماضي والحاضر وحالة التشويش لدى المتلقي بين هذين المحمولين، تنشأ أيضا درامية النص، بين يوسف الصديق العفيف، والأحداث التي مثلت تجربة حياته، وبين صوت يوسف ( القناع ) ويأسه واستسلامه للغواية.

### ج- الشخصية الأدبية ( القناع الأدبي ) :

من الشخصيات الأدبية التي وظفها الشعراء شخصية " أبي نواس " في قصيدة " من أوراق ( أبو نواس ) " :- أمل دنقل. تمثل شخصية (أبو نواس) قناعا للرعية، أما الملك، فيمثل السلطة. ويقسم أمل دنقل نصه إلى سبعة مقاطع أو سبعة أوراق تتناوب بين الحوار المباشر، والحوار الداخلي، ومعلوم أن الحوار عنصر هام في المسرحية، تتحقق من خلاله درامية النص، فالشاعر هنا لم يكتف فقط بالحمولة الثقافية والأدبية للقناع وشخصية أبي نواس؟ الشاعر العباسي المعروف، بل أضاف إلى النص تقنياتي الديالوج والمونولوج من أجل إثرائه دراميا.

إن الوعي الجمعي لدى المتلقين يتأسس على تلك الشخصية الشعرية في العصر العباسي، والتي عرفت بالتجديد والخروج عن الأنماط التقليدية للموزون الشعري، كما عرفت بالمجون واتهمت بالزندقة .

فكيف كان توظيف هذا القناع عند أمل دنقل؟، بل وما الغرض من توظيفه؟

يستهل الشاعر نصه بحوار بين صوتين: صوت القناع (أبو نواس)، وصوت الحاجب، حول أي وجهي العملة النقدية سيظهر بعد إلقائها وتلقفها، وإن كان الأمر في الظاهر يبدو لعبة، فهي تعكس في الجوهر لعبة أكبر وهي لعبة الحياة .

يقول الشاعر:

" ملك أم كتابة ؟"

1 - مص، نفسه، ص 547.

2 - مص، نفسه، ص 547.

صاح بي صاحبي، وهو يلقي بدرهمه في الهواء  
ثم يلقفه

خارجين من الدرس كناً.. وحبر الطفولة فوق الرداء  
والعصافير تمرقُ عبر البيوت  
وتهبط فوق النخيل البعيد! <sup>1</sup>.

يتضح من خلال هذا الحوار أن أبا نواس ( القناع ) ينحاز إلى الكتابة أو (الشعر).. أما  
الحاجب فينحاز إلى الملك أو السلطة، يقول الشاعر:  
ملك أم كتابة؟ "

صاح بي..فانتبهتُ، ورففت ذبابه  
حول عينين لامعتين..!  
فقلتُ، " الكتابة "

... فتح اليد مبتسماً، كان وجه الملك السعيد  
باسماً في مهابة! <sup>2</sup>.

وبعد هذا المقطع الحواري المباشر، يأتي المقطع الثاني، وهو " مونولوج " ليحسم  
الموقف، ويظهر قيمة القناع وصاحبه، فهما وجهان لعملة واحدة، والسلطان أو الملك هو  
القادر على التحكم بوجهيها، وبهذا يتطور الصراع الدرامي من خلال الحوار المباشر  
والمونولوج، يقول الشاعر.

من يملك العملة  
يمسك بالوجهين!

والفقراء : بين.. بين! <sup>3</sup>.

وفي المقطع الثالث تبرز عناصر الصراع بين الأصوات بشكل واضح من خلال  
الحوار بين حرس الملك ( السلطة)، والرعية والممثلة في الشخصية القناع، ويبدو أن التهمة  
الكلام المسيء إلى السلطة يقول الشاعر:  
نائماً كنت جانبه، وسمعت الحرس

يوقظون أبي! ..

- خارجي؟

- أنا..؟!!

- مارق؟!

- من؟ أنا!!

صرخ الطفلُ في صدر أمي..

( وأمي محلولةُ الشعر واقفةٌ .. في ملابسها المنزلية )

- احرصوا

وتسلل في الحلق خيطٌ من الدم

كان أبي يمسكُ الجرح.

1 - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية، ص 378.

2 - مص، السابق، ص 378-379.

3 - مص، نفسه، ص 380.

يمسك قامته.. ومهابته العائلية !<sup>1</sup>.

فبين إيقاظ الأب، واتهامه بالمروق، وتكرار لفظة " اخرسوا "، دلالة على هذا الكلام المسيئ للسلطة.

وهذا يحيل إلى العلاقة بين ثنائية الحضور والغياب، فأبو نواس في الموروث الأدبي اتهم بالزندقة، فحبسه هارون الرشيد، وفي حكم الأمين صار نديما له، ولأسباب سياسية تتعلق بالخلافة، حبسه الأمين أيضا، وعلى هذا فكل ما يسيئ إلى السلطة يلقي السجن أو الموت، كما هو حال الشخصية القناع، يقول الشاعر:

ومضوا بأبي

تاركين لنا اليتيم.. منشرحا بالخرس !!<sup>2</sup>.

إن توظيف تقنية القناع في النص الشعري، كشفت عن وجود التفاعل بين جنسي الشعر والمسرحية، فهو يتيح للشخصية استيعاب أصوات حوارية عدّة، تتعلق بالماضي والحاضر في آن، كما في شخصية " يوسف " الدينية مثلا، وهذه الحوارية تسمح بتكثيف دلالة النص، وتثري أفقه التأويلي، وقد لاحظنا في نص أمل دنقل تلك الحوارية الظاهرة في شخصية " أبي نواس"، كما وظف تقنيات تتعلق بالمسرحية، كالحوار الداخلي والحوار الخارجي.

<sup>1</sup> - مص، السابق، ص 380-381.

<sup>2</sup> - مص، نفسه، ص 382.

# الفصل الثاني

## النص العابر للأجناس الأدبية

- 1-المسرواية
- 2- الرواية السير ذاتية
- 3-المسردية
- 4- الرواية العابرة للأجناس الأدبية
- 5- النص غير المحدد أجناسيا



## النص العابر للأجناس الأدبية

## المبحث الأول:

## 1- المسرواية.

## 1-1- رواية " الربيع والخريف لـ " حنا مينا" أنموذجاً.

مما لا شك فيه أن طبيعة النص الروائي المستوعبة لعدد النصوص، سمحت له باحتضان أجناس أدبية عدة، دون أن يمس ذلك بهويته الأجناسية، ومن بين هذه الأجناس "المسرحية" التي حاول الروائي المعاصر أن يثري بها نصه، وكانت أول تجربة إبداعية تمثلت هذا المنحى لتوفيق الحكيم، في " بنك القلق : سنة 1967 والتي ديلها ب " رواية مسرحية " 1، ثم تلتها كتابات أخرى لمؤنس الرزاز منها ( قبعتان ورأس واحد)، الصادرة سنة 1991<sup>2</sup>، وحنا مينا في العديد من رواياته، منها: " النجوم تحاكم القمر" الصادرة سنة 1997<sup>3</sup>. و" الربيع والخريف " التي صدرت طبعها الرابعة سنة 1998<sup>4</sup>، وهذه الأخيرة هي محور دراستنا.

## -الربيع والخريف لـ " حنا مينا":

## - ملخص الرواية:

تدور أحداث هذه الرواية في أماكن عدة، أولها الصين، ثم المجر وفيها يقع الجزء الأكبر من أحداث الرواية، وأخيراً بلاد سورية التي لا تستغرق من الزمن السردي سوى الصفحة الأخيرة من الرواية.

الشخصية الرئيسية والمحورية في النص هي " كرم المجاهدي"، مثقف وأديب يكتب الرواية، نفي من قبل النظام السوري، فعاش مغترباً يعاني الآم المنفى ولم تكن الصين سوى محطة عابرة، ذهب إليها كغيره، لأنها هي من طلبت ذلك يقول: " إذ كانا جارين، تجمعهما بناية واحدة في مجمع سكني يبعد نصف ساعة عن المدينة، خصص لإقامة " الخبراء الأجانب " الذين جاءوا يساعدون الصين، في أوائل الستينات، وبعد التحرير مباشرة في بنائها الإشتراكي " 5.

وقد كانت لـ " كرم " فرصة لجمع بعض التحف الصينية، ونقلها إلى "المجر"، التي استقبلت الكثير من المغتربين ومن طالبي العلم، هناك اشتغل أستاذاً للغة العربية في الجامعة.

وإذا كانت الرواية في أغلبها تتحدث عن مغامرات " كرم" العاطفية وإخفاقه فيها، فهو في الأربعين من عمره، تعرف صدفة على شخصيتين بارزتين: "بيروشكا" ذات العشرين عاماً وهي طالبة جامعية، ثم " إيرجكا" المغنية ذات الصيت الذائع في بلاد المجر. وهذا الإخفاق العاطفي مردّه حالة الاغتراب التي تعيشها شخصية كرم، وإحساسها بثقل القضية التي جاء من أجلها وهي الكتابة لأجل الوطن، وليس لغيره. والمتأمل في هذا الموقف يلحظ في النهاية أن المرأتين ليستا سوى أيقونة للضفة الأخرى وللبلاد الأخرى، إذ مهما بلغت العلاقة بينه وبينهما فلن تصل إلى حد التوحد الروحي الذي هو ليس إلا للوطن، بدليل

1 - توفيق الحكيم، بنك القلق، دار الشروق الأولى، القاهرة، ط، 2006.

2 - مؤنس الرزاز، قبعتان ورأس واحد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1991.

3 - حنا مينا، النجوم تحاكم القمر، دار الآداب، بيروت، ط2، 1997.

4 - حنا مينا، الربيع والخريف، رواية، حنا مينا، دار الآداب، بيروت، ط1998.

5 - مص، السابق، ص 8.

قوله عن إيرجكا: " قال في نفسه : إيرجكا أكبر من امرأة ، أعزّ من فنانة ، إنها بلد بذاته إنها المجر كلها، هذه البلاد التي منحنتني أكثر مما أستحق من كرم وحفاوة"<sup>1</sup>، أما عن بيروشكا فيقول: " شمسها تشرق، وشمسي إلى غياب.. ذكر بهذا صديقي.. الربيع والخريف لا يلتقيان"<sup>2</sup>.

وفي النص شخصيات أخرى أسهمت في تطوير حركة السرد، وتأجيج الصّراع وتفعيله، منها " مجرية" صديقة " هيدجي"، وصاحب " البار" فرانتس ، وأخرى من جنسيات أخرى : " حسن الإيراني"، " ضياء التركي"، جورج، هادي.

يفرط " كرم في اللهو، وإعداد السهرات، لكن حالة التأزم أصابته أكثر بعد نكسة أيلول 1967، يقرر بعدها قطع علاقاته العاطفية نهائياً، والعمل كبناء رفقة بعض الشباب العربي المقيم في المجر، ومساعدة النازحين في تلك الحرب، ويقرر بعدها مباشرة العودة إلى وطنه، أين يتم القبض عليه في مطار دمشق، ولكن رغم هذه الفاجعة فهو سعيد لأنه احتضن نصفه وجزءه الذي افتقده في الغربة برغم مغرياتها ولذاتها ومحاسنها، يقول الراوي في نهاية الرواية: " وفي الساعة الثانية بعد منتصف الليل أركب سيارة جيب، وضعوا القيد في يديه وأركبوه سيارة جيب، ولم يقل له أحدا شيئاً، ولم يسأل هو، عن شيء.. وفيما السيارة تمضي، نظر من فتحها الخلفية إلى السماء، كان القمر مشعاً. كان يغمر الكون بضياء أبيض، حدّق فيه، ظل يحدّق فيه، خيّل إليه أن في القمر نقطة يعرفها اتسعت النقطة. ارتسمت.. ظهر ما يشبه الوجه، ظهرت على الوجه ابتسامة.. وابتسم بدوره قائلاً: " جنية القمر سافرت معي.. " وأغمض عينيه على سعادة لم يعرفها من قبل"<sup>3</sup>.

- أوجه التفاعل/ التداخل بين الرواية المسرحية في " الربيع والخريف " لـ " حنا مينا":

يتفق النقاد على أنه ليس ثمة تعريف جامع مانع للرواية، ذلك لأنها " هي النوع الوحيد المفتقد للقواعد، فذلك لأنه الوحيد الذي يعيش صيرورة دائمة ولا يزال غير مكتمل " <sup>4</sup>.

ورغم ذلك فقد عرّفها بعض المعاجم الأدبية بأنها " سرد قصصي نثري طويل، يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية وما صاحبها من تحرر الفرد من ربة التبعية الشخصية"<sup>5</sup>.

وإذا كانت المسرحية " شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات، ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها مؤلف " <sup>6</sup>، ويستنتج من هذا أن الرواية " تشترك مع المسرحية في بعض عناصرها، الشخصية، الزمان، الحيز، اللغة والحدث، فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك"<sup>7</sup>.

1 - مص، نفسه، ص 296.

2 - مص، نفسه، ص 184.

3 - مص، السابق، ص 328.

4 - بيبرشارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة ، عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط 1، 2001، ص 11.

5 - إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية، مرجع سابق، ص 176.

6 - مر، نفسه ، ص 323.

7 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، د ط، 1998 ، ص 12.

وثمة عناصر وخصائص أخرى تتسم بها المسرحية بشكل بارز وقوي دون الرواية، ولكن المسروائي استعان بها في نصوصه، وأبرز هذه الخصائص " الحوار " بشقيه : الحوار الخارجي (Dialogue) المباشر، والحوار الداخلي (Monologue) غير المباشر (المونولوج) والديكور.

والحوار في التعريف المعجمي هو " عرض ( دراماتيكي في طبيعته، لتبادل شفاهي بين شخصيتين أو أكثر "1، فكونه عرضا دراماتيكيًا، يعني أن هناك توترًا وصراعًا نشأ من تطور الأحداث وتفاعلها وتضاعفها حتى تكتمل بنية العمل الأدبي، وكونه شفاهيا بين شخصيتين أو أكثر، يعني أنه يغلب عليه الأداء أكثر من الوصف.

وتعدّ " الربيع والخريف " لـ " حنا مينا" مسرواية اتخذت من تقنية " الحوار " أساسا جوهريا يمتد على طول النص، بل هو يسيطر على السرد، مما جعلها رواية ممسرحة بامتياز.

**1/ الحوار الخارجي المباشر:** وقد ورد في هذه الرواية على نمطين:

**أ: المحادثة بين شخصين dialogue،** يعتمد فيه الروائي على صيغة الحوار بين شخصيتين فقط، وهو الغالب على الرواية.

والرواية في مجملها تعالج موضوع الصراع الحضاري بين الشرق والغرب وكان هذا الصراع الموضوعي لا يناسبه شكليا إلا استخدام تقنية الحوار المتسمة بطبيعتها بالتوتر والصراع الدرامي ويرى النقاد أن الروائيين الذين اهتموا بهذا الموضوع، تنصف رواياتهم بجملة من السمات، منها أن الشخصية المحورية تسافر إلى أوروبا " طلبا للعلم أو الأدب أو الفن " 2.

فكل شخصيات هذا النوع الروائي " جميعا وبلا استثناء هم من المثقفين " 3، وحين يجد هذا المثقف البون الحضاري الشاسع بين بلده وبين البلاد الأخرى- فالغرب متفوق في شتى مناحي الحياة الاجتماعية والعلمية والثقافية- تكون ردة فعله غير موضوعية فلا تكون مبنية " على أسس فكرية واضحة المعالم، بل هو ثار جنسي فالبطل - ولديه من الوسائل الكثير لا يستعين إلا بما هو جنسي فقط" 4.

وكذلك كان الأمر بالنسبة لـ " كرم " ، وقد تجسد هذا الصراع من خلال الحوار. في البدء كانت العلاقة بين البطل وبيروشكا علاقة صداقة خالية من أي هوى غريزي، يقول مثلا:

" - وقالت له:

- ماذا تريدني؟

- لا شيء..

-أنت لا تعتبرني جارية كما في ألف ليلة وليلة، أليس كذلك؟

-أنت أميرة.

- وأنت ؟

- جبرالد برنس، المصطلح السردى، ص 59.

2- شجاع العاني، الرواية العربية والحضارة الأوروبية، نقلا عن : عبد الله إبراهيم، صالح هويدي، تحليل النصوص الأدبية، قراءات نقدية في السرد والشعر، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 1998، ص 33.

- مر، نفسه، ص 34.

4- عبد الله إبراهيم، صالح هويدي، تحليل النصوص الأدبية، ص 35.

- أنا كرم فقط..  
 - أنت شهريار..  
 - لكني لن أقتلك في الصباح.. أنت شهرزاد بغير حكايات.. يكفي أن تكوني صديقتي.. فقط؟  
 - في الوقت الحاضر نعم.. أنت لا تريدينني كاذبا" <sup>1</sup>.  
 وإن اتسمت هذه العلاقة بالبراءة والتعفف في بداياتها، فإن علاقة البطل بشخصية أخرى وهي " إيرجكا" تجاوزت حدود الصداقة، يقول عنها في حوار داخلي: " إيرجكا مغنية في ملهى، لكنها حين عرضت عليها نقوداً غضبت، بلغ بها الغضب أنها كادت تصفعي.. هنا لا خلط بين الحب والدعارة" <sup>2</sup>.  
 هذا التعويض " الجنسي" عن شيء يفتقده " البطل"، جعله في صراع مع ذاته ومع مبادئه، ومع رسالته التي جاء من أجلها وهي " الوطن" والكتابة لأجله، فيقرر بدءاً قطع علاقته مع الطالبة، ثم مع المغنية وكل ذلك من خلال تقنية الحوار يقول عن بيروشكا:  
 - هكذا إذن يا كرم؟  
 - هكذا يا عزيزتي بيروشكا..  
 - أنت لم تتخلّ عني لخطأ، ارتكبتة؟  
 - أبدا..  
 - ولست حاقدا علي..  
 - بل أنا أعزك..  
 - ولن أراك بعد؟  
 - أرجو ألا يحصل ذلك..  
 - لنشرب إذن كأس الوداع..<sup>3</sup>  
 وحالة التأزم هذه بلغت ذروتها أثناء الحرب العربية الإسرائيلية عام 1967م، ويطلعنا هذا الحوار بينه وبين إيرجكا على ذلك:  
 " وقبل خروجه، سألته بلهجة جد طبيعية:  
 - سمعت الأخبار أمس؟  
 - أبدا.. ماذا هناك؟  
 ترددت قليلا، أدركت أن كرم لا يتابع الأخبار المجرية، ولا يقرأ الصحف أيضا، كان مزعجاً أن تخبره، لكنها كانت تحبس أن الوضع خطير وأنه يجب أن يعرف، قالت هاتفة:  
 - ولكنها الحرب  
 - قال دهشاً:  
 - كيف؟ بين من ومن؟ ولماذا لم تخبريني مساءً؟  
 - حسبتك تعرف.. ثم لم أشأ أن أفسد سهرتك، (...) لكن كرم كان قد استبد به قلق غريب، قلق يمازجه ندم قاتل منذ أيام لم ير جورج، لم يسمع الأخبار، وبينما الحرب موشكة على الوقوع، كان هو في أحضان امرأة، اللعنة على الغربية! إغراءاتها كانت أقوى منه، برغم كل ما فعله ليتفادى الانزلاق، صاح وهو يودّعها:

<sup>1</sup> - حنا مينا، الربيع والخريف، ص 136.

<sup>2</sup> - مص، نفسه، ص 136.

<sup>3</sup> - مص، السابق، ص 293.

- عليّ أن أذهب.. يالي من جاهل كبير..<sup>1</sup>.

إن بيروشكا و" إيرجكا" ليستا سوى وجهين لعملة واحدة هي الغرب، فبيروشكا بصغر سنّها تمثل حضارتها الغربية، مقارنةً بكبر سنّه وهو معادل موضوعي لعراقة الحضارة العربية، وفي هذا إيماءة إلى التميز الشرقي برغم تخلفه، وهو إذ لا يستطيع أن يحب بيروشكا: فذلك لأن حبه هو لوطنه، لا لما تمثله بيروشكا .  
يقول:

وقال: " أفضل أن أخسرك على أن أخدعك أو أكذب عليك..أنا لا أستطيع أن أحبك لسببين أو لهما، وهو الأهم ، أنني عاجز عن الحب.. عاجز عن الحب الذي هو معجزة، أو كبير مثلها.. الحب الذي يجعلني أسيراً، مجنوناً وقادراً على التصرف بطيش كامل .. وثانيهما هو فارق العمر بيننا .. انظري ..أنتِ مثل ابنتي.. مثل ابنتي لو كنتُ متزوجاً، وبعد هذا، تريدني أن أدفن شعوراً يعذبني، هو شعور من يدرك أن التكافؤ، من هذه الناحية، معدوم بيننا .. هل هذا واضح؟<sup>2</sup>.

أما " إيرجكا"، فهي تمثل مجموع الإغراءات التي يمنحها الغرب لهذا المثقف، في مقابل بقائه في مهجره والاستفادة من طاقاته.  
تقول إيرجكا:

" - أعرف حجم علاقتنا، ونوعها، كلانا ترك مسألة الحب جانبا، وهذا أفضل.. معي تستطيع أن تكون صديقاً بغير حرج.. أنت غير ملزم حيالي بشيء .. استوعب مشاعرك.. حين تتألم، تتعب، تشك في الآخرين، تعال إليّ .. المرأة أقوى على الصداقة من الرجل .  
- لكنني في هذه الحال.. سأكون مدينا لك.. إنني، أحياناً، أكاد لا أفهم .. لماذا تغدقين عليّ كلّ هذا اللطف؟  
- لأنني أريدك.. هل أنا غامضة؟<sup>3</sup>.

إن استخدام تقنية الحوار الخارجي عند حنا مينا، أدّى وظيفة بنائية، إذ أسهم في تطوير الأحداث ودفع حركتها إلى الأمام، وبواسطته تم تحديد أوصاف الشخصيات ومكوناتها من خلال ما تصدره من أفعال كما أسهم في إبراز الصراع الدرامي الذي تطوّر من خلال أفعال الشخصيات.

ب - الحوار الثلاثي، أو **Trilogue** ، ويعني " حواراً بين ثلاثة أشخاص " <sup>4</sup>، والحوار بهذه الصيغة جاء أقل في الرواية، ولكنه كان فاعلاً، أدّى وظيفة التعرف على شخصيات أخرى، يقول في هذا المقطع:

- سكب كرم قدحين جديدين، واستأذن في أن يرتدي ثيابه .

لكن طرقتا تعال على الباب، فلما فتحه صاح حسن:

- السلام على أمة العرب، واللّعة عليك يا صديقي

قال كرم :

- ادخل .. ضياء عندي.. جاء قلقاً مثلك..

<sup>1</sup> - مص، نفسه، ص 306.

- مص، السابق، ص 141.<sup>2</sup>

- مص، نفسه، ص 303.<sup>3</sup>

<sup>4</sup> - جان فيريه، تزفيتان تودوروف، من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ ،- ترجمة غسان السيد، الجمعية التعاونية للطباعة، دمشق، ط1، 2002، ص38.

قال حسن:

- أين كنت أيها الملعون؟

- كنت في البيت.. ظللت نائماً حتى العصر، سمعت الطرق على الباب، ورنين الهاتف.. لكنني كنتُ تعباً وقد غلبني النوم.

قال ضياء:

- كرم سبقنا.. نحن لا نجد وجهاً يبتسم لنا.. وهو منذ وصوله، ينام خارج البيت.. انضم حسن إلى الصديقين في شرب الفودكا، وبعد أن ارتدى كرم ثيابه، قصّ عليهما حكاية ضياعه، وأغفل منها الجزء المتعلق بإريجكا.. زعم أنه سهر في أحد الملاهي، وعاد صباحاً إلى البيت..

أبدى ضياء، بأبوتّه، بطيبة قلبه، أسفه لما وقع.. وأتبعها بهذه النصيحة:

اسمع يا كرم.. في هذا المتحف.. وفي إنفاقك الواسع، تستطيع أن تسهر إلى الصباح، وأن تغري كثيراً من النساء.. لكن هذا ليس جيداً بالنسبة إليك.. عليك أن تكتب.. لا تنسى أنك تعيش.. قاطعة حسن<sup>1</sup>.

- المجر، أيها الملعون، غير الصين.. هنا المغريات كثيرة..

وقال كرم:

- أفهم هذا جيداً.. لم تستهلكني كل البلدان الأوروبية التي عشت فيها.. ولن تستهلكني المجر أيضاً.. في الصين وجدت المجتمع مغلقاً.. لم أستطع أن أكتب.. أما هنا فسأعمل.. هذا ما اعتزمته..<sup>2</sup>.

## 2- الحوار الداخلي غير المباشر Monologue :

يعد الحوار الداخلي من أبرز التقنيات المسرحية التي تسهم في معرفة مكونات الشخصية وصفاتها من جهة، ومن ناحية أخرى معرفة ماضيها وحاضرها، وما تفكر فيه في مستقبلها، وقد استعان به الروائي من أجل كل هذا.

وقد وظف " حنا مينا" المونولوج بشكل لافت في روايته، يقول على لسان البطل: "سار كرم وبيروشكا واليد باليد، كان يفكر " هل يعقل هذا.. أنا في الأربعين، وهي في العشرين أو أقل.. ماذا يقول الناس؟ يبدو أن السماء تكافئني.. بعد حرمان الأيام في الصين، تفتح الجنة لي أبوابها في بودابست.. تفتحها واسعة.. على مصراعيها.. تجدد شبابي بشكل لعين.. هذا ما يسمونه حياة.. يخيل إلي أنني أولد من جديد"<sup>3</sup>.

فهو هنا يفكر في هذا الموقف الذي يبدو غريباً بالنسبة إليه، فارق السن الذي بينه وبين الطالبة، ولكن هذا القلق صحبه فرح داخلي: " يخيل إلي أنني أولد من جديد"، وهو إذ يعيش لحظته بكل عنفوانها نجده مرتبكا في مستقبل هذه العلاقة التي تبدو شاذة بالنسبة إليه. والمونولوج هنا، وظف كما في المسرحية للشخصية التي " تجد نفسها في الغالب في مفترق الطرق بين سلوك وآخر، أو في حيرة من أمرها لا تدري ماذا تتخذ من قرار"<sup>4</sup>.

## 3- الديكور:

1 - حنا مينا، الربيع والخريف، ص 111.

2 - مص، السابق، ص 112.

2- مص، نفسه، ص 133-134

4 - عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، د ط، ص 35.

إن نحن تحدثنا عن الديكور، فنحن نتحدث عن المكان الذي تقدم فيه المسرحية، وهو المسرح، وهو " ذلك البناء المسقوف الذي تتحصر فيه مناظر الرواية وأثاثها وأصواتها"<sup>1</sup>، ولليديكور المسرحي أهمية بالغة في تحديد الجو العام الذي تدور فيه الأحداث . وهذا المكان غالباً ما يكون محدوداً في غرفة أو قاعة بتأثيرها وإنارتها، وقد يستعين المخرج المسرحي ببعض المؤثرات الصوتية، غير أن هذا المكان قد يكون أكثر تفصيلاً، وأوسع مدى في النصوص السردية، فقد يشمل مساحة واسعة من الأرض كالغابة مثلاً، وهذا يستحيل تجسيده على ركح المسرح من خلال الديكور.

لكن ما لمحناه في رواية " الربيع والخريف" لـ " حنا مينا"، هو ذلك التصوير الدقيق لتفاصيل المكان المحدود، وكأننا على ركح المسرح، وهذا التصوير يسمح في الآن نفسه أن تكون تلك اللوحة المصورة عبارة عن ديكور مسرحي، يقول في أحد المقاطع مصوراً دخول كرم وبيروشكا وصديقتها إلى بيته: " فتح الباب ودخل أمامها، كانت شقته صغيرة، تتألف من غرفتين، تقضي إحدهما إلى الأخرى، وبينهما باب عريض، إذا فتح، صارت الغرفتان غرفة واحدة مستطيلة، وكانت الشقة كما تسلمها مفروشة، فيها خوانان عريضان؛ يفتحان ليلاً فيصباحان سريرين مزدوجين، ويغلقان نهاراً، فيعودان إلى وضعهما السابق: مقعدين طويلين للجلوس، مع ثلاثة مقاعد أخرى، في زاوية الغرفة الداخلية، التي تطل نافذتها على الحديقة، ومكتب صغير، في الزاوية المقابلة، وخزانة زجاجية على طول الجدار، وخزانة ملابس، وكل ما يلزم لعائلة صغيرة"<sup>2</sup>.

ويستمر الراوي في وصف تفاصيل هذا المكان، خاصة وأن " كرم" قد أثته بتحف أحضرها من الصين، يقول: "وضع على مكتبه تمثالاً كبيراً، من خشب، يمثل طبيبياً شعبياً، وعلى قاعدة من جذع شجرة، ترك على طبيعته فبدا التمثال المحفور، المجسم، كأنه ينهض فوق أرومة شجرية رائعة، وفوق التمثال كلة من ورق مقوى، كغطاء لمصباح كبير، مزدانة برسوم نساء صينيات، وداخلها مصباح ملون، وإلى جانب التمثال وضع مسجلة جديدة، من أحدث ما أنتجته شركة فيليبس(...)" وقام في الزاوية المقابلة برافان من خشب البابو، محفور حفراً نافرأً، عليه طيور وزهور ونقوش فاتنة(...)" وعلى رف الخزانة الطويل تماثيل خشبية، وخزفيات من البورسلين الصيني القديم الفاخر، وعلى الجدران لوحات صينية غريبة بصورها، عجيبة بمزيجها اللوني، وفي كل زاوية الغرفة لوحات من عاج..."<sup>3</sup>.

فهذا الوصف لدخول "البطل" والفتاتين إلى بيته، والاستغراق في ذكر تفاصيل هذا البيت، يجعلنا أمام مشهد مسرحي بكامل تفاصيله: من ديكور وشخصيات وحوار وحدث. أما الديكور فقد سبق وصفه، وأما الشخصيات فهي: كرم وبيروشكا وصديقتها، وأما الحوار فهو ما كان بين هؤلاء الثلاث، يقول:

" دخل كرم بيته: أنار الضوء، دعا ضيفتيه إلى الدخول، تتحى وهو يرحب، تقدمت بيروشكا، وبعدها صديقتها، لكنهما منذ صارتا في المدخل، وتجلي لهما المنظر الباهر، صاحتا:

- يو، جونيري.. (أه رائع!)<sup>4</sup>

1 - محمد زكي العشراوي ، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ص 47.

2 - حنا مينا، الربيع والخريف، ص 58-59.

3 - مص، نفسه ، ص 59.

4 - مص، السابق، ص 62.

(...)

وقال لها :

- إدخالاً... لديكما الوقت للفرجة..

قالت بيروشكا:

- لا نستطيع.. دعنا.. أية مفاجأة هذه ؟ أية مفاجأة؟

وحين وصلت إليه، كان في عينيها عتب ودهش، كانت على نحو ما، خائفة، ومن جديد، انبعث في خاطرها هذا السؤال: " أليس هذا فخاً لاصطيادنا ؟

قالت وقد اقتربت منه:

- وبعد؟ قل لنا من أنت ؟<sup>1</sup>.

أما الحدث، فهو هذا اللقاء الأول الذي وقع بين " كرم " و " بيروشكا"، وحالة التوجس والارتباك التي عاشتها هذه الأخيرة.

مثل هذه المشاعر بديكوراتها تتكرر في الرواية، فالراوي حين يصف حديقة العمارة التي يقطن بها كرم يقول: " كانت الحديقة تلي ذلك. كانت مستطيلة، مسيجة بشبكة حديدية ذات أشجار باسقة، وفيها زهور، وخضرة وملعب للكرة الطائرة، وعشب وفيء، وفي ضوء القمر، كانت ظلال الأشجار تعطيها جواً من المهابة، وسط الصمت وانعكاسات من النوافذ"<sup>2</sup>، هذا الديكور لا يكتمل معناه إلا بوجود شخصيات ثلاث: إيطالي وعراقي ويوناني، كانت المجر بالنسبة إليهم ملجأ، أما رابعهم، وهو إنجليزي فكان على الشرفة المطلّة على الحديقة.

وإن نحن تتبعنا الوقائع في هذه الحديقة، نجدها أحداثاً رتيبة، وكأن الزمن توقف هناك، وهو نموذج حي لمنظر في ركح مسرحي، يقول الراوي: " أدامو الإيطالي ومعه ابنته الرضيعة، في سرير بلاستيكي صغير، يحمل وينقل باليد، وكبريانو اليوناني، المهاجر منذ الثورة اليونانية، عقب الحرب العالمية الثانية، والذي عاش طويلاً في الإتحاد السوفياتي، وانتقل منه إلى المجر، ليعمل في الإذاعة.

ومحمد حميش، العراقي الذي فرّ بعد الانقلاب على عبد الكريم قاسم، ودرس في المجر، ثم تزوج مجرية وما يزال يدرس، ولا أحد يعرف متى يتخرج..

أما على الشرفة المطلّة على الحديقة، فقد جلس نيلسون، الماركسي الإنجليزي الذي اتخذ من الشرفة مقبلاً، فهو ينعم بالفئى صيفاً، وبالشمس شتاء، ويقرأ الأدبيات الماركسية بغير انقطاع، ويعمل أستاذاً في الجامعة"<sup>3</sup>.

### المبحث الثاني:

#### 2- الرواية السّير ذاتية:

#### 2-1- رواية " اعترافات حامد المنسي " لـ " الأزهر عطية " أنموذجاً

- أوجه التفاعل / التداخل بين الرواية والسيرة الذاتية في " اعترافات حامد المنسي " لـ " الأزهر عطية "

1 - مص، نفسه، ص 63.

2 - مص، نفسه، ص 84.

3 - مص، السابق، ص 113.



إن السيرة الذاتية كما يعرفها " فيليب لوجون " philippe lejeune " قصة ارتدادية نثرية يروي فيها شخص واقعي وجوده الخاص مركزاً حديثه في حياته الفردية، وبوجه خاص في تاريخ شخصيته "1، وتتسم الرواية بالتخييل، وامتزاج التخيل بالواقع المرجعي الذي تبنى عليه السيرة الذاتية ينتج رواية السيرة الذاتية، ودائماً حسب تعريف فيليب لوجون فرواية السيرة الذاتية هي: " جميع النصوص التخيلية التي قد يجد قارئها أسباباً تدفعه انطلاقاً من عناصر تشابه يعتقد اكتشافها، إلى الارتياح في وجود تطابق بين الشخصية والمؤلف، في حين فضل المؤلف نفي هذا التطابق أو امتنع على الأقل عن تأكيده"2.

انطلاقاً من هذه التعريفات، تبدو رواية " اعترافات حامد المنسي " رواية السيرة الذاتية، ذلك أنه " تنتشر في النص السردي قرائن كثيرة، توحى بالتشابه بين المؤلف والشخصية، وتوعز للقارئ بأن قصة الشخصية هي نفسها سيرة المؤلف في الواقع"3. ويمكن أن نقسم وجه التداخل بين هذه الرواية والسيرة الذاتية إلى قسمين، أولهما من الناحية السياقية، وثانيهما من الناحية النصّانية.

### 1- التداخل بين الرواية والسيرة من الناحية السياقية:

ونقصد بالجانِب السياقي، السياق الخارجي المحيط بالنص، كالمؤلف ومجموع الأفضية المختلفة، المكانية والاجتماعية وغيرها. فالأزهر عطية، في واقعه الشخصي، قاص وروائي وشاعر، ولكنه " كاتب صامت خارج منطوق نصوصه، زاهد في ما حوله، عازف عن ضوضاء الأضواء الإعلامية، وصخب ليالي الوصل من سنوات الجزائر الثقافية"4. وكذلك شخصية البطل في رواية، " حامد المنسي"، فمعنى اسمه يدلّ على هذه الشخصية التي اتسمت بالنسيان منذ ولادتها، يقول الراوي على لسان البطل، " تذكرتُ أمي: - سميتك المنسي- حتى ينساك الموت، كانت أمي جميلة أيضاً، فقدت مولودها الأول، ثم الثاني، فالثالث، وجئت أنا الرابع"5.

ويحضر " النسيان " في حياة " المنسي " الشخصية بشكل لافت، وكأنه اقتنع بشكل أو بآخر أن هذا الاسم لا يشكل نعتاً له فحسب، بل هو حالة يعيشها في كل آن وحين، يقول مثلاً: " غابت الطالبة عن الدروس طيلة أسبوع كامل، وهي التي لم تتعود ذلك أبداً وبما أن ذاكرتي يسيطر عليها النسيان باستمرار، فقد تساءلت بيني وبين نفسي عن ذلك"6.

- ونلمح أيضاً وجود تطابق بين مهنة " حامد المنسي"، والأزهر عطية فـ " حامد المنسي أستاذ التاريخ بثانوية البنات، هو نفسه الأزهر عطية أستاذ اللغة العربية بثانوية النهضة للبنات "7، يقول حامد المنسي: " استرجعت ذاكرتي الراحلة، وسحبت بصري من هناك، ثم ركزته على ساحة الثانوية، وابتسمت، أو باغتننتي ابتساماً، لستُ أدري، كان هناك

1 - معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، ص 260.

2 - مر، السابق، ص 218.

3 - مر، نفسه، ص 219.

4 - يوسف و غليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2012، ص 237.

5 - الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، رواية منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 14.

6 - مص، نفسه، ص 67.

7 - يوسف و غليسي، في ظلال النصوص، ص 239.

صف طويل من الطالبات واقفات مع الجدار، المحافظ بين الأرجل، والأيدي فوق الرؤوس، والصمت هو الصمت"<sup>1</sup>.

إضافة إلى هذه التقاطعات، فإن الفضاء السكيكدي، كما يرى يوسف وغليسي " هو نفسه الفضاء المهني والاجتماعي للأزهر عطية"<sup>2</sup>.

ويضاف إلى الفضاء المهني- خاصة - الفضاء الجغرافي، إذ يتحدث الراوي عن بعض ملامح المدينة التي يسكنها "حامد المنسي"، وهي مدينة سكيكدة التي يقيم بها "الأزهر عطية"، يقول الراوي: " وسحبت بصري من بين الألوان إلى زرقتي الماء والسماء، جذبتني إليها جبال "سطورا" الهادئة، هناك كانت تنام آلهة الجمال بين أحضان البحر "<sup>3</sup>.

## 2- التداخل بين الرواية والسيرة الذاتية من الناحية النصائية: كلاهما قصة نثرية:

تتفق الرواية والسيرة الذاتية في كونهما قصتين نثريتين، فمن بين تعريفات الرواية أنها "أثار قصصية نثرية متخيلة ذات طول كاف، تقدم شخصيات بوصفها شخصيات واقعية، وتصورها في وسط ما، وتعرفنا بنفسياتها ومصائرهما ومغامراتها"<sup>4</sup>، وتعد السيرة الذاتية أيضا "قصة ارتدادية نثرية، يروي فيها شخص واقعي وجوده الخاص مركزاً حديثه في حياته الفردية، وبوجه خاص في تاريخ شخصيته"<sup>5</sup>.

فكل من الرواية والسيرة الذاتية قصتان نثريتان، الأولى متخيلة، والثانية واقعية، وكونهما قصتين نثريتين، يجعلهما أبعد عن لوازم الكتابة الشعرية التي تنقل " أحداثا تخضع لمبدأي التتابع والتحول، هي أحداث منزلة في مكان ما، وجارية في الزمن، وتنهض بها شخصيات"<sup>6</sup>، فكل من الرواية والسيرة الذاتية تشترك في عناصر القص، وهي: الشخصيات، والأحداث، والمكان والزمن، والحوار.

والتساؤل المطروح، كيف تتموضع هذه التقنيات في الرواية السير ذاتية؟ وبالضبط في رواية " اعترافات حامد المنسي" - الأزهر عطية "؟

إن المؤلف في الرواية السير ذاتية يعيد صياغة تجربته الذاتية، صياغة فنية تتناسب مع عملية السرد ومقتضيات التخيل، فالسيرة الذاتية تحتفظ بعناصرها السردية- السالفة الذكر- ولكن الروائي يشحنها بعناصر التخيل التي تفضي به إلى نص أدبي فني متميز، هو الرواية السير ذاتية.

## 1- الشخصيات:

يركز " الأزهر عطية" على شخصية محورية واحدة، هي شخصية " حامد المنسي"، ويرى بعض النقاد أن "الروايات قد حذت حذو السيرة في أن أحداثها تتمركز حول شخصية، والاختلاف فيما إذا كانت الشخصية حقيقية أو خيالية أو شخصية الكاتب أو غيره يبدو أقل أهمية"<sup>7</sup>.

1 - الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص 66.

2 - يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، ص 239.

3 - الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص 66.

4 - محمد القاضي، معجم السرديات، ص 202.

5 - مر، نفسه، ص 260.

6 - مر، السابق، ص 333.

7 - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 666.

ويبدو من خلال القرائن السياقية، السابق ذكرها أن " حامد المنسي " هو الروائي نفسه، ويتأكد ذلك من الناحية النصية في استخدام ضمير المتكلم " أنا".

### ضمير السرد:

يتبين من خلال الرواية وجود تطابق بين السارد، والشخصية المحورية، من خلال استعمال ضمير المتكلم " أنا"، فحامد المنسي هو السارد، وهو ما يطلق عليه " جبرار جينيت " حكاية ذات شكل سيرري ذاتي<sup>1</sup>، ويشرح جينيت ذلك من خلال دراسته لبعض الروايات السير ذاتية، حيث يقول: " فالسارد لا يعلم فقط، واختبارياً تماماً أكثر مما يعلمه البطل، إنه يعلم مطلق العلم، أي يعرف الحقيقة- وهي حقيقة لا يقترب منها البطل بحركة تدريجية ومستمرة، بل تهجم عليه"<sup>2</sup>، ومن نماذج ذلك في الرواية قول السارد/ الشخصية المحورية: "أما أنا، حامد المنسي، الذي يعرف كل أسراركم، فإنني تعودت أن أرحل كثيراً، وأسافر كثيراً، وأن أرى في هذا العالم ما يعجبني، وما لا يعجبني، وأن أعيش من الحياة كل أصنافها، ثم أغرق كل ذلك في بحر من النسيان، مرغماً أفعل ذلك، لا عن رغبة، ولا عن خوف أو رهبة، لأنني قررت أن أترك لكم شيئاً، وأن أترك فيكم أشياء، هي مني ومنكم، وهي مني وإليكم"<sup>3</sup>، فاعترافات حامد المنسي " بهذا المعنى " هي رواية السيرة الذاتية إلى حد بعيد وشهادة الروائي على ذاته وواقعه معاً"<sup>4</sup>.

### الشخصيات الثانوية :

وأغلبها شخصيات نسائية، زليخة ( زميلته في الطفولة)، جدته ( أيقونة المرأة الريفية)، وناسة ( طالبته)، حدة (عزّافة الحي)، وأخريات يظهرن فجأة في حياته ( كفتاة الحافلة).

قد تكون هؤلاء النسوة وجدن فعلاً في واقع الروائي، وهو في " اعترافاته" بهذه العلاقات التي تجمع بهن، يرجح فرضية حدوثها فعلاً في حياته، وكل حكاياته معهن تشكل ذخيرة سردية في ذاكرته، تنتقلها من جانبها الحسي الملموس إلى جانبها الصوفي المجرد، وهذا هو وجه التخيل في هذه التقنية، فالراوي يتحدث - بدءاً - عن هؤلاء النسوة، لينتقل بنا إلى حديثه عن "مدينته"، وتبدو هذه المدينة من الشخوص الفاعلة، لأنها محور النص الروائي كله، منها المبتدأ، وإليها المنتهى، فهو يتمنى أن يغمرها الطوفان، لا لتزول، ولكن لتستعيد أنفاسها، وتبدأ منها الحياة المثالية لكل الناس، وهذا الواقع التخيلي السلبي للمدينة، يترجم فعلاً ما هو واقع في مدينة الروائي من فقر وظلم وبؤس. يقول الراوي، " ماذا تملك أنت يا منسي ؟ إن المدينة واسعة، والخيرات فيها كثيرة، والمال والعقار، والنساء الجميلات، وعرق عمي صالح الذي تستحم به المدينة، وينمي خيراتها، فما هو نصيبك أنت من ذلك؟ إنها مجموعة من الكتب والأوراق، تقصمها في الليل وتخرج منها بعض المعلومات، تحشو بها أدمغة طالباتك"<sup>5</sup>.

وها هي المدينة يغمرها الطوفان، يقول الراوي: " غابت المدينة إذن، وغابت الجبال التي تحاصرها من كل الجهات، وغاب كل كائن على وجه الأرض غابت النوارس أيضاً،

1 - جبرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 262.

2 - مر، نفسه، ص 262.

3 - الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص 7.

4 - يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، ص 239.

5 - الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص 146.

وانطبقت السماء على الأرض كقبة كبيرة سجنًا داخلها<sup>1</sup>. وتستيقظ المدينة بعد الطوفان على ما هو أجمل، يقول الراوي: " سأمر بهذه بعد عدة سنوات لا أعرف لها عدداً، لأن عددها ما زال نائماً في منطقة النسيان، سأمر لأفتقدكم، وأتفقد أشيائي الجميلة، وغير الجميلة، وحينها سأجد الأمور قد تغيرت، سأكون مبتهجاً، وسيستقبلني كل الأصدقاء، وكل الأحبة كما يستقبل الفاتحون، ولن أكون بعد ذلك منسياً"<sup>2</sup>.

**2- الأحداث :**

تعد الأحداث من أبرز المكونات الفنية للنصوص السردية، ويعرفها المعجم السردية بأنها " الانتقال من حالة إلى أخرى في قصة ما، ولا قوام للحكاية إلا بتتابع الأحداث، واقعة كانت أو متخيلة، وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرار"<sup>3</sup>، هذا التتابع والتنظيم هو ما يخلق في النص حبكة و" تتمثل أساساً في انتقاء الأحداث والأعمال المروية وتنظيمها، وهو ما يجعل من المادة السردية حكاية"<sup>4</sup>، والرواية في العموم تقوم على حبكة يتبعها المتن السردية، وقد حدد النقاد المحدثون أنواعاً عدة للحبكة تتنوع تبعاً لتنوع الأعمال الروائية والقصصية في الأدب الحديث، منها حركات المصير وتتفرع إلى حبكة الحدث، وحبكة الميلودراما والحبكة المأساوية، وحبكة العقاب، والحبكة الكليبية، والحبكة العاطفية والحبكة التمجيدية، والنوع الثاني هو حركات الشخصية، وتتفرع إلى حبكة النضج، وحبكة الإرجاء وحبكة الاختبار وحبكة التدهور، والنوع الثالث هو حركات الفكرة، وتتفرع إلى الحبكة التربوية،

وحبكة الاكتشاف، وحبكة التأثير وحبكة الخيبة<sup>5</sup>.

أما السيرة الذاتية، وإن كانت فيها أحداث، فهي تقوم على العرض المتناثر لها، وفي رواية " اعترافات حامد المنسي" هناك أحداث قليلة ومكتفة يتخذها الراوي كمركز للإفشاء بهواجسه وخواطره ومشاعره المنبثقة عن هذا المرتكز، ولا يوجد متن روائي يمكن أن ندرجه ضمن نوع من أنواع الحبكة التي اصطلح عليها النقاد. إذ يجذب في كثير من أجزائه إلى فن السيرة الذاتية، يروي مجموعة من الأحداث عن طفولته وشبابه، وهذه الحبكة أقرب إلى الحبكة التي يعتمدها كتاب السيرة الذاتية منها إلى الحبكة الروائية.

ومن نماذج ذلك في الرواية، ما جاء في اليوم الرابع من الأسبوع الأول، إذ ينطلق الراوي من وفاة شقيق " حدة"، ليسترسل في بث خواطره وإحساساته، يقول الراوي، " كان لحدة أخ يعيش وراء البحار مغترباً، وكانت تنتظر عودته باستمرار وتختار العرائس الجميلات باستمرار، وتذهب إلى البحر، وإلى المرتفعات تترجى أن يعود من هناك، تفعل ذلك باستمرار أيضاً، وأخيراً عاد إليها في نعش جميل، وقالوا عنه بعد ذلك، أن زوجته هي التي قتلتها، أفرغت في صدره عدة رصاصات من مسدسها، والسبب مجهول، وسيبقى مجهولاً.

1 - مص، السابق، ص 152.

2 - مص، نفسه، ص 169.

3 - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 145.

4 - مر، نفسه، ص 141.

5 - ينظر، مر، نفسه، ص 142-143-144.

من هو المنسي في هذه الحياة، وفي هذه المدينة بالذات، يا حامد؟ هل أنت المنسي فعلاً؟ كثيرون هم المنسيون، ولكننا لا نعرفهم، لأنهم لا يحملون أسماءهم علامة، مثلما تحمله أنت منسي، ومنسي فعلاً. أقف في شرفة المنزل، يداعب بصري كل ما هو ممتد هناك، من الأعلى، وإذا المدينة هناك قائمة بين الأعلى والأعلى، وحاضرة من كل الجهات، وإذا المنسي كطائرة، قد تخلص منها، ليرفر ف فوقها"<sup>1</sup>.

### 3- الزمن والمكان:

اتبع " الأزهر عطية "، الزمن الماضي في سرد أحداث الرواية، وهو زمن يستخدم غالباً في جنس السيرة الذاتية، واللافت للنظر استخدامه للفعل الماضي الناقص " كان " بشكل مكثف على امتداد الرواية، وهو إمعان في الاستغراق في الزمن الماضي، وما يدعم ذلك سردياً استخدام الروائي تقنية " الاسترجاع " في كثير من المواضع؛ ففي اليوم الأول من الأسبوع الأول، يبدأ حديثه عن قاعة الدرس وعن المدرسين، ثم ينتقل بعدها إلى حديثه عن امرأة ظهرت فجأة في سفره، يقول الراوي: " كان المقعد الذي يساري، فارغاً، عندما ركبت الحافلة. وبعد قليل فقط، كانت تجلس إلى جانبي امرأة من ذلك النوع الذي يدخل الرهبة والخشوع إلى القلب، ويفرض عليه سلوكاً معيناً، وحقراً، وذلك ما حدث لي في بداية الأمر حيث وجدت نفسي أتحرك في مكاني مفسحاً لها المجال، ثم رحلت أنجذب أكثر باتجاه النافذة متظاهراً، في الوقت نفسه، بالاهتمام بما هو في الخارج"<sup>2</sup>.

ويستخدم الراوي تقنية " الاسترجاع " أيضاً في حديثه عن الأم وعن الجدة وعن شيخ الكتاب وعن زليخة وغيرهم. فعن أم " حامد المنسي " يقول الراوي: " كانت أمي جميلة أيضاً، فقدت مولودها الأول، ثم الثاني، فالثالث، وجئت أنا الرابع، وحملتني هذا الاسم الذي أصبح يسبب لي كثيراً من الإزعاج، ومع ذلك، فإنني أحبه مثلما أحببت أمي التي فارقتنا ذات يوم خريفي مغبش وحزين. استيقظت بوجه شاحب، وحملت رجليها المرتعشتين جسداً نحيلاً، وراحت تنتقل بصعوبة داخل المنزل، ثم حاصرها السعال فجأة، فخارت قواها، وانهارت في أحد الأركان، وراحت تبصق دماً، ودماً، ثم سكتت، وهدأت، وهدأ فيها كل شيء"<sup>3</sup>.

وعن " الجدة " يقول: " في اليد ممطرة، وفي الذاكرة أشياء أخرى متفرقة ولا حصر لها. والرجلان تدبان كدبيب النمل الأسود، وعندما أتذكر النمل الأسود أتذكر جدتي التي كانت تكشف لي أسرار الحيوانات كانت تقول لي: النمل الأسود عربي، لذلك نراه يكّد ويشقى باستمرار، أما النمل الأحمر فهو رومي، ولذلك تراه رشيقاً، أنيقاً خفيف الحركة"<sup>4</sup>.

أما عن " شيخ الكتاب " فيقول: " هو ( الطالب ) بعمامته البيضاء، وبعصاه الطويلة من شجرة زيتون مباركة ووجهه المنير بنور العلم، كما يقول لنا الكبار، ونحن ( القدادشة ) فينا الغني والفقير، وفينا السمين والنحيف، والكاسي والعارى، والحافي والمنتعل، وأغلبنا من الحفاة العراة، ولكننا جميعاً نجلس على الحصائر، ونمسك بأيدينا ألواحاً، نقرأ ما كتب عليها

1 - الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص 39.

2 - مص، السابق، ص 12.

3 - مص، نفسه، ص 14-15.

3- مص، نفسه، ص 18.

بخط مغربي أسود، وبصوت يجب أن يكون مسموعاً جداً، وإلا فإن عصا الشيخ تلهب الرجل، أو الكتف، أو أي مكان آخر تقع عليه بدون استئذان"<sup>1</sup>.

وعن زليخة يقول: " كانت قليلة الكلام، كثيرة الحركة والإشارة، قليلة الحفظ، مما كان يسبب لها كثيراً من التوبيخ والتقريع من قبل الشيخ، ولما كانت تجلس بجانبه، فإنها كانت تتعمد همزي بين حين وآخر، وبدون مبرر"<sup>2</sup>.

وقد حدد " الأزهر عطية" الأمكنة بدقة، وكثيراً ما يضفي عليها أحاسيسه ومشاعره حين يصفها، وهذا يتناسب مع التحديد المكاني في السيرة الذاتية، وقد توزعت هذه الأمكنة بين أماكن مفتوحة كالمدينة يقول: " هي ذي الشمس تشرق وتغرب، ثم تشرق وتغرب، هي ذي شوارع المدينة تمتد أمامي، وساحتها تتسع لتحضني، وتحضن كل الناس، هي ذي حدائقها الصغيرة تعبق بروائح الأزهار، وتعطر الأجواء"<sup>3</sup>، وبين أماكن مغلقة كقاعة الدرس، يقول: " كانت القاعة مستطيلة الشكل في بدايتها باب، وفي نهايتها نافذة كبيرة تطل إلى الشمال، حسب تقديري الخاص، ومع الجدارين، الشرقي والغربي كانت تصطف مجموعة من الخزائن الخشبية، يحمل باب كل واحدة منها، في أعلاه مستطيلاً أصغر من الورق المقوى، كتب عليه اسم الأستاذ صاحب الخزانة، وفي بعض الأحيان كتب عليه اسمان أو أكثر.

وفي الوسط كانت تمتد طاولة مستطيلة الشكل، في انسجام مع شكل القاعة، وبلون الخزائن النبي الفاتح، تحيط بها مجموعة من الكراسي، قد يتجاوز عددها العشرين، وقد يقل عن ذلك بقليل"<sup>4</sup>.

ومن الأمكنة المغلقة مسجد القرية، يقول: " أما الجامع فإنه واسع، وبشكل مستطيل، ونحن نسماه كذلك لأنه يجمعنا بشيخنا وقت القراءة، ويجمع المصلين وقت الصلاة"<sup>5</sup>.

#### 4- الحوار:

إن استغراق الراوي في الزمن الماضي، واستخدامه أسلوب الإفضاء والاسترسال، واستعماله ضمير المتكلم في السرد، وقلة شخصيات الرواية، وعدم ترتيبه للأحداث، جعل من الحوار المباشر غائباً في النص الروائي، وعوضه الراوي، بالحوار الداخلي ( المونولوج)، مما أحال " الرواية إلى مناجاة بالغة الطول"<sup>6</sup>، يقول في أحد الحوارات الداخلية: " تساءلت بيني وبين نفسي، ولكنني تمسكت بالصمت ولم أقل شيئاً، أعتقد فقط، أنني اكتفيت بافتعال ابتسامة، لم أعرف لها لونا، ولم أتذوق لها طعماً.

كانت تتكئ على الشرفة بدلال وتحد، وكانت تتكلم بشبه تحد أيضاً، شعرت باهتزاز شديد، ولكنني لم أقل شيئاً. إنه يوم الفلق والاهتزاز، إنه يوم ليس كالأيام الأخرى فهل ستسجل هذا في مذكراتك يا حامد؟ أم أنك ستترسمها في لوحة تعادل لوحة الشيخ؟ لن تستطيع ذلك أبداً، إنها أكثر جرأة منك يا صاحب الذاكرة المنهزمة ستقوم الآن لتفتح لها الباب، وستهزمك هذه المرة في بيتك، إنها تهزمك باستمرار وفي كل مكان"<sup>7</sup>.

1 - مص، نفسه، ص 29.

2 - مص، السابق، ص 30.

3 - مص، نفسه، ص 109.

4 - مص، نفسه، ص 8.

5 - مص، نفسه، ص 29.

6 - يوسف وغيلسي، في ظلال النصوص، ص 240.

7 - الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص 75.

المبحث الثالث:

3- المسردية: (المسرحية+ السردية):

3-1- (مسرح اللحظة)، مسرديات قصيرة جدا، لعزالدين جلاوجي.

إذا كانت المسرواية تتحدد من خلال التداخل بين المسرحية والرواية على وجه الخصوص، وهي بكل حال من الأحوال لا يمكن تجسيدها على ركح المسرح إلا بعد إخراجها مسرحيا، فإن عزالدين جلاوجي حاول أن يعير المسرحية بعض خصائص النص السردية وتقنياته فيما اصطلح عليه بـ "المسردية"، محاولا تكثيف معالجة هذه التقنيات من مكان وزمان وشخصيات في هذا النص الوليد مع اختزال المشهد والعرض، والاستعانة بالمؤثرات الصوتية إن أمكن ذلك، ويضاف إلى كل هذا أنه يمكن تجسيدها لا على ركح المسرح فقط، بل يمكن تقديمها "في أي مكان، في الشارع والبيت والمقهى والشاطئ وحتى القطار والطائرة"<sup>1</sup>.

فالمسردية إذن تتداخل فيها المسرحية مع السرد، ويعرفها "جلاوجي": "مسرح اللحظة أو مسرديات قصيرة جدا، المصطلح الأول للفعل، والثاني للقراءة (...). مع ما أقمته بينهما من فروق في الكتابة، الأولى تجنح إلى اعتماد الإرشادات الإخراجية مخاطبة الدراماتوج والمخرج، والممثل بمعنى أنها ترتبط بالركح، والثانية تنصرف إلى القارئ، وقد سميتها الإرشادات القرائية، ثم استعصت عنها بتوسعة في تقنيتي الوصف والسرد، دون أن أجرح كبرياء المسرح فكانت المسردية مصطلحا قائما بذاته يجمع بين السرد والمسرح"<sup>2</sup>. ووفقا لهذا، فقد حدّد "جلاوجي" خصائص المسردية فيما يلي:

1- التكتيف المكاني.

2- التكتيف الزماني.

3- تكتيف اللغة.

4- تكتيف المشهد والعرض.

5- عدد الشخصيات لا يتعدّى الثلاثة.

6- الاستعانة بالمؤثرات الصوتية.

7- لا يقتصر مسرح اللحظة على المحترفين فقط، بل يقوم به كل إنسان.<sup>3</sup>

إن الكاتب يوظف تقنيات المسرحية المعروفة، من زمان ومكان ومشهد وشخصيات وحوار، ولكن الفارق هو ذلك التكتيف والاختزال في هذا التوظيف، أما من الناحية السردية فقد ركّز على تقنيتي الوصف والسرد، وهما خاصيتان يتسم بهما الحكى عموما. فهل استطاع "جلاوجي" أن يمارس هذا الفعل الإبداعي الجديد في نصوصه "مسرح اللحظة"؟ وهل تبذت فعلا هذه الخصائص؟ وكيف تداخل السردية مع المسرحية في هذا الجنس الأدبي الجديد؟

الإجابة عن هذه التساؤلات تتبدى لنا من خلال نموذج نختاره من مجموع مسرديات مسرح اللحظة وهو مسردية "الأحذب".  
التكتيف المكاني:

1 - عزالدين جلاوجي، مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، مقدمة نظرية ونصوص مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص10.

2 - مص، السابق، ص8.

3 - ينظر، مص، نفسه، ص11.

تدور أحداث هذه المسردية في مقهى، ويسترسل الراوي في وصف هذا المقهى، فهو خال من الزبائن، و" صوت أغنية شعبية يصل الأذان خافتاً، صديقان يجلسان عن يمين الباب بينهما فناجين قهوة فارغة"<sup>1</sup>. فالمكان هو مكان واحد بل يتحدّد أكثر في طاولة الجلوس التي تضمهما، ومحدودية المكان كان سمة أساسية في باقي المسرديات.

التكثيف الزماني:

اختار الراوي " وقت الظهيرة" من " فصل الربيع" ، والزمّن في هذا النص لا يتعدّى اللحظة أو الحاضر، ويكتفي فيه الراوي بـ " المشهد " وهو من التقنيات السردية الزمانية الأساسية، وهو " التأكيد على الحدث لحظة فلحظة، والعناية بتفصيل وقائع معينة "<sup>2</sup>. فالراوي هنا يرصد الحدث بتفاصيله، الذي كان بين الصديقين وقت الظهيرة، وهو يفصل في هذا الحدث (تصوير الأحذب الدكتور الطيب)، فالصديق الأول يتمادى في نعتة بالأحذب إمعاناً في إذلاله وحسده، أما الثاني فيدافع عنه ويعترف بشيئه.

رمزية الشخصيات:

أما الشخصيات فهي لم تتعدّ ثلاث شخصيات، الصديقان والأحذب، وقد بدت الشخصية الثالثة غائبة، وحضورها كان من خلال حديث الصديقين عنها، ولم تظهر إلا في نهاية المسردية، يقول: " يمر الأحذب فجأة يكاد يجر محفظته الثقيلة، ينتبه إليه الاثنان بدهشة، تلحقه أصوات أطفال وحجارتهم. أحذب..أحذب..أحذب "<sup>3</sup>. فالكاتب لم يحفل بتسمية شخصياته في هذه المسردية، بل وفي كل مسردياته، فهي شخصيات ترمز في أغلبها إلى كل أطراف المجتمع وما يحمله من رؤى وأفكار متنوعة ومتعددة، ومن ثم يمكن لأي كان تقمصها وتجسيدها في أي مكان، وهي الغاية التي يصبو إليها جنس المسردية، فالأحذب ليس سوى رمز لكل ذي عاهة جسدية، وما يلاقيه صاحبها من مهانة حتى ولو كان دكتوراً.

التكثيف اللغوي:

إن مسرديات عزالدين جلاوجي تتسم بالقصر الشديد، إذ نعتها بدءاً بـ " مسرديات قصيرة جداً"، وقد تطلب منه ذلك الاختصار والتكثيف اللغوي حتى يمكن تجسيدها بسهولة ويسر، أما من الناحية الفنية، فقد أدّت بعض اللّمحات التكثيفية إلى منح المفردة في سياقها العام دلالات، من ذلك مثلاً توظيف " المقهى "، إذ استخدم جملة ( الفناجين فارغة) كناية على طول المكوث بالمقهى، وعن البطالة التي تؤدي بصاحبها إلى ملء هذا الفراغ بما ينفع ولا ينفع ومن ذلك مثلاً كثرة التثرثرة وإيذاء الآخرين، وموضوع المسردية يتناسب مع حسن اختيار المكان.

وننتج عن تكثيف اللغة والمكان والزمان تكثيف في المشهد والعرض، وهما من التقنيات الأساسية لفن المسرح، يضاف إلى ذلك توظيف تقنية الحوار بشكل لافت، وهو عنصر هام تتحقق من خلاله درامية النص ويعد من أبرز خصائص المسرحية.

1 - مص، نفسه، ص46.

2 - جبرالد برانس، المصطلح السردية، ص204.

3 - عزالدين جلاوجي، مسرح اللحظة، ص 49.



### المبحث الرابع:

4- الرواية العابرة للأجناس، تداخل أجناس أدبية عدة في الرواية.

4-1- شاهد العتمة لـ " بشير مفتي".

4-2- الأمواج البرية لـ " إبراهيم نصر الله".

4-2- شاهد العتمة لـ " بشير مفتي":

ونقصد بالرواية العابرة للأجناس الأدبية الرواية التي تتداخل فيها أجناس أدبية عدة. وتعد رواية " شاهد العتمة" " لبشير مفتي " نموذجاً واضحاً لتداخل الأجناس الأدبية في الرواية، حيث تفاعل النص مع جنس المسرحية، والسيرة الذاتية والشعر والخاطرة، بل وتعدى ذلك إلى توظيف اللغة الأجنبية واللغة العامية، والقرآن الكريم.

#### 1- تداخل الرواية مع المسرحية:

تجلى ذلك في توظيف تقنية الحوار المباشر، بين الشخصيات المتعددة، ومن هذه الشخصيات: ( محمد علي) الشخصية الرئيسية، (مسعود) صديق البطل، (الوالد) تاجر الخردوات (الوالدة) امرأة أحبها زوجها، ( مختار) صديق البطل، ( زكية)، صديقة البطل. وقد وظف الحوار مع استخدام اللهجة العامية في بعض المقاطع، يقول الراوي:

"...وحدثني صديقي مسعود متسائلاً:

- واشن يربطنا بهذه المدينة؟

فقلْتُ مندمجاً مع سؤاله حتى العظم

- كلش... ولا شيء...

كنا بمقهى المولودية سانتوجان، البحر من أمامنا، والثكنة العسكرية من ورائنا، فردّ:  
الله يذكر بالخير عبد الرحمن الجيلالي.. كأن ما شي هو.. ما نعرف والو عن هذي العاصمة...

قلت له وأنا أضحك:

شخص ممتاز الشيخ الجيلالي.. كنت صغيراً عندما اسمعتلوا في الراديو أجوبته الفقهية عن استفسارات المستعين، هل تذكر يا عمار كيفاش كنا نضحك عليه؟..والآن...توحشنا صوتو..

ابتسم مسعود كأنه يتذكر كل تلك التفاصيل الممتعة عن أيام طفولة مزلاجة، تبرق وتختفي بسرعة.

إيه الجيلالي كأن شيخ رائع، مرة اسمعت أنترفيو أمعاه واحكى على الفقه والموسيقى والحب والشعر والثورة.. كي الموسوعة. اعطاني بزاف معلومات وغيرت نظرتي ليه...هذا فقيه تاع الصّح..واحد ما يتكررش بزاف.."<sup>1</sup>.

إن الحوار هنا يفعل حركة السرد، وما يلحظ في هذا المقطع، تقاطعه مع السيرة، وبالضبط السيرة الجمعية، التي يتشارك فيها الراوي مع مجموعة من الناس في التاريخ والوطن والمصير، فالبحر يمثل صورة الجزائري ( الحراق) في زوارق الموت إلى المجهول، أما الثكنة العسكرية، فتمثل النظام أو السلطة، ويمثل الشيخ الجيلالي، التيار الإسلامي في الجزائر باتجاهه المعتدل فنحن هنا نشم رائحة الأجواء السياسية في الجزائر.

#### 2- تداخل الرواية مع السيرة:

<sup>1</sup> - بشير مفتي ، شاهد العتمة، رواية ، منشورات البرزخ، الجزائر، 2002، ص 10.

تجسد الرواية في عمومها ما يعرف بالمأساة الوطنية التي شهدتها الجزائر في التسعينيات وقد صنفت إبداعياً فيما يدعى بالأدب الاستعجالي، والراوي في نهاية الرواية يذكر ذلك صراحة فنجد تداخل السارد مع الروائي، بوصفه يحكي خاتمة روايته والهدف منها، يقول في نهاية الرواية:

" ورقة أخيرة من دفتر محمد علي قد يحاكمني البعض بعد أن يتصفح هذه الرواية بأنني سوداوي بالشكل الذي يغلق باب الأمل نهائياً. وبأنني ربما بهذه الطريقة، أساهم في التشويهات التي أحدثتها الحرب داخل نفوس الجزائريين.. إلا أنني أدافع عن نفسي.. وسأخبر من يهمهم أمري بالتأكيد أنني عشت حياتي بأفراحها وأفراحها.. غير نادم على أي شيء، إذ ثمة سعادة ظلت تتمكنني دائماً حتى في قلب اليأس، سعادة حقيقية.. وأني عشت كأني رجل بأحلام كبيرة وهزائم كثيرة، بينهما تشكلت ملامح وعي، مدركاً أن السعادة الباقية هي حرية الإنسان.. أن ما أهرب منه أو يهرب مني، حتما سألتقي به، لست إلا رجل أوراق، أليس كذلك "1

وهنا يتجسد التداخل بين الرواية والسيرة.

### 3- تداخل الرواية مع الشعر:

تتعلق الرواية مع الشعر في رواية " شاهد العتمة " على مستويين أولهما الفضاء الطباعي وطريقة تشكيل النص، الذي يشبه التشكيل الشعري في قصيدة التفعيلة، وثانيهما ملامسة اللغة الروائية لوهج اللغة الشعرية، فالروائي ينتقل من المستوى اللغوي العادي إلى مستوى فني مكثف بالتخييل الشعري، من خلال استخدام وسائل فنية متعددة؛ كالعلاقات اللغوية المتضادة التي تخلق فجوة التوتر في الصورة الشعرية، ومن نماذج ذلك في هذه الرواية، قول الراوي:

والآن هي لك هذه الوردة المسلوخة من الجلد  
لحظة التمني والاكتشاف  
لحظة العري الكامل في الجسد  
وعيون الباب.. / ضوءها المفتول قبل أن يصل  
سحرها – ينفذ – من رقعة ضيقة، كأنها فسحة الأمل  
أرتقب المدهش يحدث هنا..  
بالغرفة المطلة على شارع ديدوش مراد  
من الشباك الذي يفتح المضيق ويلهب المخيلة  
بالذاكرة التي تحترق وتخرج على الورق  
بالنهار الأبيض- الأسود يعلو صباحاً متعباً مثل حياتي..  
كأنني خرجت من دهليز معتم  
كأنني غيمة تسكن الريح  
أسافر

1 حصص، السابق، ص 157.

ما أكثر ما سافرت بداخل بطون الأحلام ووتريات العشق المخضب بدم من ماتوا، شفيتهم بالروح وبوردة المتاهات، رميت على نعوشهم أكاليل الورود، والطفولة المنسية بين ما حدث وما لم يحدث<sup>1</sup>.

ففي المقطع الأخير من هذا النص- مثلاً- يأخذنا الروائي إلى عالم الشعر ومجازاته، التي تخيب أفق التوقع، وتخلق " لذة" النص و " لذة" القراءة، إذ السفر يكون عادة محسوساً ملموساً لأنه يتعلق بالمكان، ولكن الراوي يسافر في بطون الأحلام ووتريات العشق، وأيّ عشق، إنه مخضب بدم من ماتوا، فبين الصورة "الحلم" الأولى، والصورة الفاجعة الثانية، ينقلنا الراوي الشاعر إلى علاقة لغوية جديدة بين الشفاء الذي لم يكن سوى بالروح وبوردة، هي ليست ككل الورود، إنها وردة المتاهات التي تنقلنا دائماً إلى جو " مأساوي" حين ترمى على النعوش.. فالعلاقة اللغوية المتضادة جعلت النص يفتح بهذه الشعرية.

#### 4- تداخل الرواية مع الخاطرة:

تعرف الخاطرة بأنها ما " يتعلق في القلب من رأي أو معنى عند مشاهدة أمر مألوف يوافق رأي الكاتب أو إحساسه بهذا الأمر " <sup>2</sup>، نجد هذه الخواطر في " شاهد العتمة " فيما عنونه" بشير مفتي " ب " شذرات ، أحلام / كوابيس، إذ يورد أولاً حلم، ثم كابوس على التوالي، ليجعلها في المحصلة، ثلاثة أحلام وثلاثة كوابيس، وثلاثة أحلام/ كوابيس.

يقول في الحلم الأول: " من منا لا يحلم بذلك، أن يغتال من أحب ذات ليلة بعد أن أعطها كل شيء، فلم تعد حياته ملكاً له، إنه جزء من كاملها هي، فكيف يمكنه أن يعيش، أن يستمر، أن يقول بأن لحياته معنى بعد فراق من عشق واكتوى بنارها ولهبها.. من منا لم يفكر في ذلك، كخاطر فقط أو كهاجس ملح، أن يضع يديه على رقبتها، أن يذرف دموعاً أخيرة، وأن يجهز على روحها لتبرد أشواقه، ويصمت دويّ الحب بداخله" <sup>3</sup>.

إنها نوع من الخواطر الفلسفية/ الفكرية، إذ من عادة الأحلام أن تكون جميلة، ولكن هنا يفجاناً بحلم " أن يغتال من أحب "، ف " تبرد أشواقه ويصمت دويّ الحب داخله" فهل في الموت الخلاص؟ أم هو توحد كما عند الصوفية؟  
أما في شذرة / خاطرة " كابوس " فيقول :

" علي أن أكون أقوى ممّا أنا فيه بالرغم من أن لاشيء يحتمّ عليّ ذلك وحتى التفكير في مسألة تشبه هذه المسألة، يبدو لي من العبث بمكان، إلا أنه لا بدّ أن أكون قوياً، أي أن أستعد لقتال الجميع، لقد وضعت الحياة أناساً كثيرين في حلبة الصّراع، وقد يأتي دوري أنا أيضاً في أية لحظة ما الذي سأفعله يا ترى ..؟ وما الذي فعله هؤلاء؟ لا بدّ أن أصبح قوياً حتى لا تفاجئني الحياة وحتى لا أرتعش عندما يطرق بابي ليلاً " <sup>4</sup>.

إنها خواطر أشبه بالمناجاة الداخلية، التي تنظر إلى الواقع المعيش نظرة متوجس حذر، والواقع هنا، هو ما مرّت به الجزائر في العشرية الحمراء بداية التسعينيات، ولهذا فإن هذه الشذرات راحت تترواح بين الكابوس والحلم، الكابوس وهو الواقع الأليم، والحلم وهو الخروج من هذا الدمار.

1 - مص، السابق، ص 157.

2 - عمار علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط1، 2009، ص 140.

3 - بشير مفتي، شاهد العتمة، ص 115.

4 - مص، السابق، ص 115.

وبين هذا وذاك يظل الراوي في حالة توجس دائم لما هو آت يقول الراوي في حلم / كابوس : " إن انشغالات الإنسان هي كيف يبقى حياً، لعله ينطلق من غريزة البقاء التي يحكي البيولوجيون عنها أكثر من اللازم، وحده المنتحر الذي يختار لحظة فراره من هذا السجن العتيق الذي يسمونه الحياة بقادر على إرباك هذا النسق من التفكير، بل هذه المنظومة من الحياة"<sup>1</sup>.

ووجه التعالق بين الرواية والخاطرة هنا، يتجلى في أنها بالرغم من كونها إفشاءات وجدانية، فإننا نلتمس من خلالها رسداً لبعض الأحداث التي وقعت في الجزائر في بداية التسعينيات، يقول في نهاية شذراته: " يحدث إذن أن نحب اغتيال من أحببنا ذات يوم.. ويحدث أن ترتعش إرادتنا أمام عشق الحبيبة، فتبطل القوة، وقد تحدث معجزة ، عندما يظهر حل آخر لحظتها"<sup>2</sup>.

#### 5- تداخل الرواية مع القرآن الكريم:

هذا التنوع الأجناسي عند " بشير مفتي" تعدى الجنس الأدبي إلى القرآن الكريم، يقول في أحد المقاطع:

" رعد برق وذاكرة جريحة تتسربل في مقاومة لصوص، يمحوون جهة الغيب بإسفنجات من سحر وضباب، فلا يرى أحد ما حدث؟ ولا يسأل أحد ما حقيقة ما حدث؟ كأننا نلعب فقط نلهو والزمن زمنهم، يهتفون له بالأمجاد ويضعون على الأكتاف النياشين والأوسمة.. كل ما يفتخرون به غدا ..

وما غدهم بقريب..

وزلزلت الأرض زلزالها..

وأخرجت الأرض أثقالها

وكنثت على الحافة والشفير

وكانت القيامة حادة كبحر يلتطم بالصخر.

وروحى تغرق في حرائق النار.. والليل يهتف راكضاً نحو الضوء، يسرق منه العمر، إنه الموت دون شك ، يفيض بكاراة السر، ولا يعطي للمعنى معنى.. لا يعطي لأي شيء أي شيء.."<sup>3</sup>

4-2- "سردية" إبراهيم نصر الله ، وإشكالية تجنيس النص الأدبي، الأمواج البرية " أنموذجاً":

يعد إبراهيم نصر الله من الكتاب التجريبيين في الكتابة العربية المعاصرة، كتب القصيدة، وكتب الرواية، وامتاح من أجناس أدبية وفنون أخرى في نصوصه الروائية خاصة.

ففي رواية " حارس المدينة الضائعة " 1998، كان التوظيف السينمائي واضحاً في هذا النص " فالأول متعلق بالسينما باعتبارها جزءاً من ماهية بطل الرواية، والثاني أنها

1 - مص، نفسه، ص 115.

2 - مص، نفسه، ص 118.

3 - مص، السابق، ص 129.

جزء من البنية الفنية الشكلية للرواية<sup>1</sup>، ثم رواية براري الحمى، ط3، 1999، والتي تعالق فيها جنس الرواية بجنس المسرحية.

وتزداد وتتصاعد وتيرة التجريب عند إبراهيم نصر الله، حين يصدر " الأمواج البرية "، ويضعها تحت جنس جديد أسماه بـ " سردية "، وهو إذ ينعتها كذلك، فلأنها كما قال عنها:

" ظلت تعيش في منطقة محايدة ما بين قصيدتي وروايتي "<sup>2</sup>.

ولعله يكون من أوائل الكتاب العرب، الذين يوقعون القارئ والناقد على حد سواء في هذا الارتباك الأجناسي أمام نصه، فهو لم يسمه بالرواية أو غيرها من الأجناس الأدبية السردية، بل اكتفى بنعتها بـ "سردية"، وكأننا نقف هنا على البداية الإبداعية لتكسير وخلطة الجنس الأدبي، والتنازل مبدئياً عن تجنيسه بالألقاب الأجناسية المعروفة، ويسم "إبراهيم نصر الله" هذا التداخل بـ " الكتابة العابرة للفنون "<sup>3</sup>.

المفارقة تبدو في كون " إبراهيم نصر الله " برغم تقبل القارئ لهذا الجنس الجديد "سردية"، بدليل طبعها خمس مرات، إلا أنه قرّر أن تكون تجربته الوحيدة في إبداعاته، ويعلّل ذلك بقوله: " وبعد مرور أربعة عشر عاماً على إنجاز تلك السردية، لا أميل إلى تكرارها (...). لكني أميل الآن إلى كتابة تأخذ من الفنون كلها دون أن تفقد جنسها الإبداعي أو نوعها "<sup>4</sup>.

فهل هو نوع من الترف الإبداعي؟، أم أن المسألة ترجع إلى اقتناع الكاتب، بأن لا وجود لنص لا هوية أجناسية له، مهما تفاعل مع الأجناس الأدبية الأخرى؟  
بقي أن نبرز أوجه التداخل الأجناسي الواقع في "سردية" " الأمواج البرية ".

تعدّ " الأمواج البرية" سردية عابرة للأجناس، أخذت من السرد الروائي والحوار المسرحي، والشعر، وتعدت ذلك إلى فنون أخرى خارج الأجناس الأدبية كالسينما.

أ- أوجه التفاعل بين " سردية " " الأمواج البرية"، والرواية:

تتقاطع هذه السردية مع الرواية في تمثلها لخصائص السرد الروائي، من شخصيات وأحداث، وزمن ومكان.

الشخصيات:

تنوزع شخصيات الرواية، بين شخصيات محورية وأخرى ثانوية، فمن الشخصيات المحورية "البحري"، ذلك المناضل الذي يكافح بسلاحه وبشعره والمغني الذي يلهب ويؤجج مشاعر حب الوطن، وهو نموذج للفلسطيني المناضل الذي يعتقل كثيراً، ورغم ذلك يظلّ الأمل كبيراً في طرد هذا المستدمر، وبرغم حالة اليأس والإحباط، فإن التحدي وزعزعة وإرباك مشاعر المحتل هو غايته برغم قوّة هذا العدو، يقول الراوي:

" البحري يتابع حركة شفتي المحقق بصمت هادئ... البحري يبتسم.

المحقق: تبتسم!! " يوجه لكمة شديدة إلى وجه البحري...يقع أرضاً

والكرسي".

البحري يعدل وضع الكرسي...يأخذ مكانه بهدوء كما كان

1 - إبراهيم نصر الله، نقلاً عن يحيى القيسي، حمى الكتابة، ص 138.

2 - مر، نفسه، ص 139.

3 - مر، السابق، ص 139.

4 - مر، نفسه، ص 139.

" ساخرا": هذا كل ما لديكم ! ؟.

المحقق: وأكثر !!!

البحري: أظن أنه لم يعد لي منفذ الآن... ويجب أن أعترف !!!

المحقق: أنت قلتها !!!

البحري: إذن سأخبرك بكل شيء... أنت تسكن في الطابق الخامس من البناية الثانية في شارع صهيون- حيفا، بيتك مكوّن من ثلاث غرف.. وغرفة النوم تطل على الميناء... الشقة مفروشة بسجاد رمادي والجدران بيضاء. يرتبك المحقق... وكأنه في مصيدة .

البحري يواصل: سرير غرفة النوم من الخيزران... وسريرا ابنتيك من الخشب الأبيض وهناك صورة معلقة في غرفتهما، لرامبو، ليس الكلب الذي قررت محكمتم منذ أيام أن يقوم بالخدمة في "المناطق المحررة" بل رامبو الذي يحرز انتصارات أميركا الباهرة في فيتنام... على الشاشة.

المحقق ... مأخوذا بما يسمع... يحدّق ببله واضح... وكأن كل شيء أعدّ لقتله في هذه اللحظة<sup>1</sup>.

ويصير المعتقل سيّان بينه وبين السجن الكبير (الإحتلال)، ما دام التحدي والأمل يحدو كل فلسطيني، يقول الراوي:

" البحري لرجل في الخمسين: بعد ثلاثة أشهر سأخرج من هنا.. ولكنني لن أبتعد كثيرا عنكم.. سأعني لكم في شرفة ذلك البيت.

الرجل: أي بيت؟

البحري: ذلك البيت المحاذي للأسلاك الشائكة.

الرجل: هل تحدثت مع أصحابه.

البحري: لا

الرجل: وكيف ستسكنه.

البحري: لأنني متأكد من ذلك.. ستبقى تلك الشرفة لي<sup>2</sup>.

أما الشخصيات الثانوية فتمثلت في: " أبو محمد"، وهو والد البحري، و" الفتاة وابنها البحري"، وسمّت ابنا كذلك تيمنا بأخيها الشهيد " البحري"، تقول: " يا خالتي: الآن أصبح عمري ستاً وعشرين سنة.. ولكنني لا أعرف لماذا يموت بعضنا، ويظل البعض الآخر على قيد الحزن.

كان يمكن أن أكون أخي الصغير " البحري" لقد أسماه أبي البحري.. لأنه كان يريد أن يرى بعينه البحر.. هل أدركوا ذلك فقتلوه.

فجأة تنتبه لوجود الرضيع بين يديها..

المرأة: ابنك هذا؟

الصبية: نعم.. واسمه البحري<sup>3</sup>.

فإن استشهد البحري " الأكبر" فسيوجد أمثاله كثيرون إلى حدّ إرباك العدو وإيصاله إلى حالة الهلع أو حتى الجنون، يقول الراوي في أحد المقاطع: " المجنّدة تعبر البوابة

1 - إبراهيم نصر الله، الأمواج البرية، سردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط5، 1999، ص 40.

2 - مص، السابق، ص 53.

3 - مص، نفسه، ص 8.

الالكترونية حاملة الرضيع.. يدوي الجرس من جديد تصرخ المجندة، انزعني ثياب ابنك، تقرب الصبية بثقة.. تنتزع ثياب الطفل.  
الآن يستلقي عارياً تماماً كرأس حربى، كل الوجوه تتعلق.. والعيون تسمرت فوق ملامح الطفل... خليط عجيب من نظرات الكره التي يطلقها الجنود... فتردّها نظرات المحبة والترقب الحذر للعائدين.  
المجندة تنزع كل ما عليها من حديد... تخطو باتجاه جرس الإنذار المتحفز حاملة الطفل.. الجميع يحدقون بها.. وهي تنظر حولها مرتبكة، كأنها تحمل بين يديها قنبلة موقوتة يمكن أن تنفجر في أية لحظة.  
وما إن تخطو خطواتها الأولى عبر البوابة.. يدوي صوت جرس الإنذار عالياً.. المجندة تتراجع فزعة: في داخله شيء إذن<sup>1</sup>.  
ومن الشخصيات الثانوية أيضاً " شلومو " وهو جندي إسرائيلي، و " الحاكم العسكري " وهو مسؤول المخابرات الإسرائيلية.

### الأحداث:

تبدأ أحداث السردية حيث تنتهي، وهي تشبه في ذلك اللقطة السنمائية، إذ يستخدم السارد تقنية الاستباق، حين يذكر استشهاد " البحري " في مسقط رأس أبيه وأجداده، ينزل السارد: " يا أبا محمد: قلن لك .. ليس المهم أن ترى البيت.. المهم كيف تراه.  
أبو محمد: حاولت أن أراه كما ينبغي أربعين سنة.. نعم حاولت.. ولم أستطع.. ولكن " البحري " أكد لي بثقة في ليلة ما ، أنه رأى عسقلان بعيني.. وبعين بندقيته أيضاً - ولكن ألا يرضيك أن البحري رأى ما كنت تحلم برؤيته.  
أبو عمر: ذلك يريحني.. يريحني فعلاً ولكنني مشتاق إلى رؤية البحري قرب الصبرات هناك .. يهياً لي أنه يرقد مغطى بدمه منذ ثمانية عشر عاماً وينتظرنى لكي أرى على جسده عباءتي هذه وقلبي<sup>2</sup>.

والأحداث ذات نسيج حكائي محبوك، إذ ترصد في البداية أحوال الفلسطينيين من خلال شخصية " البحري "، الذي يحاول الذهاب إلى "عسقلان" ليحقق أمنية أبيه في رؤية أرض آبائه، وفي هذه الرحلة يعتقل ويخرج، وفي أثناء ذلك كانت بندقيته وشعره سلاحين يواجه بهما العدو، وهذا هو حال كل الفلسطينيين، تضيق في الحريات، اعتقالات، ويصل هذا الاحتقان أوجه حينما يعلن الفلسطينيون انتفاضتهم، ويقابل ذلك، قتل ومحاولة الإبادة، يقول السارد: " شارون:9: إن استخدام الأعيرة النارية الحية.. لم يعد يجدي كثيراً... بل أستطيع القول إن ذلك أفقد جنودنا وسيلة الرعب...  
فماذا يمكن أن نخيف المتظاهرين الآن؟  
معارك شرسة في كل أنحاء الوطن المحتل  
مشهد شاب يشرع صدره ويدعو الجندي لإطلاق النار...  
إعادة المشهد"<sup>3</sup>.

### الزمن والمكان:

1 - مص، نفسه، ص 19.

2 - إبراهيم نصر الله، الأمواج البرية، ص 6.

3 - مص، نفسه، ص 122-123.

بالرغم من أن "السردية" تروي أحداث ما قبل الانتفاضة الفلسطينية، فإن سيطرة تقنية الحوار على السردية جعلتها مفعمة بالحضور الأنبي الذي يطغى على النص. كما وظّف الكاتب زمن الماضي في استرجاع بعض الأحداث، يقول: " جندي في الفراش.. والده بجانبه، نفس الجندي الذي سعد الحافلة ليجمع التصاريح (شلومو). الأب: كان يجب أن نقضي عليهم كلهم عام 48.. لو فعل كل منا ما كان يجب أن يفعله لما شقّ جنبك نصل ذلك الخنجر اللعين، (بحق) نعم.. كان يجب أن نبيدهم منذ ذلك الوقت"<sup>1</sup>. ووظّف نصر الله تقنية الاستباق حين بدأ سرديته بالحديث عن استشهاد "البحري"، كما وظّف تقنية الاستشراق، وهو يتنبأ بحدوث شيء ما مستقبلاً.

يقول: " امرأة تنشر غسيلها.. طفلة ترتب كتبها المدرسية.. وتنشد بمرح:

أنا الأرض التي تزهّر

أنا غزة

أنا الزعتر"<sup>2</sup>.

" مولود صغير في يد " القابلة" " أم محمد" يبكي... وجه القابلة ينفرج عن ابتسامة طيبة.. ملامح الأم تسعيد براءتها... في حين يندفع عشرة أطفال نحو الغرفة هم أبناءها "يختفي هنا صوت مخالاب الكلب ولهائه" ويأتي صوت القابلة واثقاً: اجتكم مهرة! الصغار يبتهجون"<sup>3</sup>.

فبرغم هذا الاحتلال الغاشم للأطفال يلعبون ويدرسون ويغنون، والأمهات تلدن وهن "ولادات": "يندفع عشرة أطفال نحو الغرفة هم أبناءها" ليكونوا مشاريع مقاومين أو شهداء، وتكون " المهرة" دلالة على هذه الانتفاضة القادمة.

أما من حيث المكان، فالأمواج البرية تحتفي بالأمكنة و" يلعب المكان ( فلسطين المحتلة) مدنها وقراها ومخيماتها دور البطولة المتحققة بالعلاقة بين الإنسان والمكان"<sup>4</sup>، فيصير المكان أكثر شاعرية لشدة التعالق الوجداني به يقول: " أضواء متناثرة... ظلال جبال عالية... كل ذلك يوحي بشمس تملأ العالم حنطة... صوت المغني يجيء من أعماق الروح رخيماً... يقطع المسافات بين المدن ململماً كل الطيبة التي يمر بها... جامعا الأشجار والطيور والعشب النابت بين شقوق الصخر، وزعتر التلال... يمر الصوت عبر رام الله... القدس... نابلس، جباليا، طولكرم، جنين ويصعد للناصرية.. عكا.. قمم الجليل... وخضرة الكرم المائلة إلى ازرقاق الموج، ويعبر الصوت طيباً، كلما مرّ بشجرة سارت خلفه، وكلما مرّ بمهر سهل ومضى معه"<sup>5</sup>.

ب- أوجه التفاعل بين " سردية" " الأمواج البرية" والمسرحية:

تجسد التفاعل بين السردية والمسرحية في توظيف " الحوار المباشر" خاصة بين شخصيات السردية، وقد أخذ الحوار حيّزاً واسعاً من السردية، إذ عليه تركز الأحداث وتتفاعل وتتطور لتصل إلى الذروة من ذلك مثلاً:

1 - مص، السابق، ص15.

2 - مص، نفسه، ص115.

3 - مص، نفسه، ص 116.

4 - مص، نفسه، طية الغلاف الأخير.

5 - مص، السابق، ص 97.



" الرجل : هل لا حظت أن مستعمراتهم تقبع خلف سياج محكم.. كأنهم يرفعون السجون حول أرواحهم؟

البحري: لقد قال لي المحقق يوماً عندما سألتني عما أكرهه، قلت له يوماً: لعل أول ما يحضرني هذا الحائط الشائك الذي يقبع مخيم الدهيشة خلفه. عندها سألتني المحقق: هل مررت بواحدة من مستعمراتنا؟ فقلت له: بأكثر من واحدة.

فقال: ألم تلاحظ أننا وضعنا الأسلاك الشائكة أيضاً حولها؟

قلت : نعم

قال: هناك مثل شعبي عندكم يقول: من ساواك بنفسه ما ظلمك.. أترى نحن لم نظلمكم !!<sup>1</sup>

وإلى جانب ذلك، فقد وظف إبراهيم نصر الله تقنيات المشهد المسرحي: "الجوقة، الستار، الديكور"، يقول:

" عريفة الحفل: سنكرم الآن أمنا جميعاً... الأم التي قدمت أكثر من ثلاثة شهداء...

تنهض أم محمد بثقة... تراها العريفة... فينهمر الدمع من عينيها.

تزغرد النساء في القاعة...

يضطرب الزائر الأجنبي القابع في الصف الأول.

نباح " رامبو " يأتي شرساً من الخارج.

تصعد أم محمد الدرجات

صوت من خلف الستارة

في ناس زي الشجر

وفيهم زهر حنون

واحد بيعطي ثمر

واحد ظلال وغصون

ويسقط ورق ويطير

مع ريح في كانون

لكن شهيد البلد

بيظل حتى الأبد

فوق الجبل زيتون"<sup>2</sup>

واضح إذن أن الجوقة هي هذا الصوت خلف الستار، أما الديكور فتتمثل في هذه القاعة

التي يمكن تجسيدها على ركح المسرح.

**ج- أوجه التفاعل بين " سردية " الأمواج البرية والشعر:**

إن " إبراهيم نصر الله " قبل أن يلج جنس السرد كان شاعراً أولاً، وقد سمح ذلك بأن

تمتاز نصوصه السردية من هذه الروح الشعرية .

واللآفت للنظر أن هذه السردية تداخلت مع الشعر من ناحيتين: أولهما:

**1- التفاعل الشعري السياقي:**

ونعني به، تجلي الشعرية من خلال السياق التركيبي للنص سواء على مستوى اللفظة،

أو على مستوى التركيب، إذ كثيراً ما ينزاح الكاتب عن السياق اللغوي الحيادي إلى السياق

1 - مص، نفسه، ص 90-91.

2 - مص، السابق، ص 48.

اللغوي المكثف دلالياً ومجازياً، ما يمنح النص روحاً شعرية ، وقد كان ذلك على مستوى "العناوين" ، وعلى مستوى النص نفسه.

فمن حيث العناوين نجد على سبيل المثال: سحابة الظل المجففة- الأزهار بعد خمس حروب- نابلس والوقت شمس- النوافذ تروي الحكايات- عناق الموجة.. فكأننا أمام عناوين قصائد أو دواوين شعرية، فالمفارقة اللغوية والثنائيات الضدية في هذه العناوين هي ما منحناها تكتيفاً دلالياً.

كما تمثل ذلك من خلال السياق العام للسردية من ذلك قوله:

" الآن أصبح عمري ستا وعشرين سنة، ولكني لا أعرف لماذا يموت بعضنا ويظل الآخر على قيد الحزن"<sup>1</sup>، فتخييب أفق توقع القارئ.. وهو ما يسم الشعر عادة - نجده في هذه العبارة " على قيد الحزن "، وقد ألفنا قولة: " على قيد الحياة".

وتبرز الشعرية من خلال طريقة التأليف بين الألفاظ، التي تخلق مجازات وصور شعرية، يقول: " صوت من بعيد يجيئ.. " البحري" ينتصب على قدميه.. يسير .. يكتشف أنه نسي الحقبة .. يعود .. تنسل عيناه بهدوء موجة حاملة باتجاه الثوب .. تتصفح تفاصيله .. تستقر على حمامة .. لحظات وتتلأشى بأجنحتها وكأن عينيه شربت جناحها.."<sup>2</sup>، فالحمامة هي رمز السلام، وحين تشرب العنان جناحها فقط، فتمنعها من التحليق، وكأنه سلام مبتور، وهذا هو حال الأرض المحتلة.

ويمعن " نصر الله " من خلال السارد المتماهي مع الوطن ومع هذه الأرض كتماهي الشعراء الصوفيين مع الذات الإلهية، فبرغم مرارة الواقع وسواده يبقى التعلق بغد أفضل هو ديدنه الوحيد، يقول : " البحري " لنفسه" لم تزل أمي تملك القدرة بعد خمس حروب وثلاثين مجزرة... لم تزل تملك القدرة على تطريز الأزهار على ثوبها. والحمام، مرة قلت لها: كأن القماش الأسود أرض، وكأنك تزرعها بالأزرق والأحمر والأبيض وكل ألوان الدنيا، ليتلأشى الأسود وتظل الألوان الأخرى"<sup>3</sup>.

## 2- التفاعل الشعري الصّرف:

ونعني به توظيف نصوص شعرية صرفة بإيقاعها وصورها داخل النص السردية، ولم يكن هذا التوظيف مقحماً على النص بل هو يتلاءم مع شخصية " البحري" الشاعر المغني. وتأتي هذه النصوص على شكلين: أولهما، كتابة القصيدة الشعرية الحرة على الأوزان العروضية المتسارعة خاصة، لأنها ترتبط بالسياق الإنشادي غالباً، من ذلك ما جاء على وزن المتدارك:

" هادئ كل شيء هنا هادئ

مثل سكينه الذبح

مثل خطي في السراب

مثل دندنة العود

ما بين أنشودتين وصمت السحاب

هادئ كل شيء هنا... هادئ:

1 - مص، السابق، ص 8.

2 - مص، نفسه، ص 9.

3 - مص، نفسه، ص 9.

نظرة الفتيات

عبور الضحى للسريز

خفقةً لجناح يطير

حجرٌ في يد الطفل

نصلٌ سيبرق بعد قليل

هادئٌ كل شيءٍ هنا وجميل<sup>1</sup>.

وقد جاءت هذه القصائد الإنشادية في قالب مسرحي، يقول في قصيدة على بحر

المتقارب:

" البحري:

خيولٌ.. خيولٌ... خيولٌ... خيولٌ.

على التلّ تصهل عند الصّياح

وتعبر كالفجر هذى السهول

وتعدو هنالك مثل الرياح

خيولٌ ... خيولٌ ... خيولٌ... خيولٌ

"والصغار يرددون المقطع"

البحري:

خيولٌ تحبُّ الفضاء الرحيب

وتعشق فرسانها الأقوياء

وغرّتها مثل حقلٍ خصيب

وتأتيه شمسُ الضحى بالضياء

الصغار:

خيولٌ... خيولٌ... خيولٌ<sup>2</sup>.

ثانياً: القصيدة الشعبية المستقاة غالباً من التراث الغنائي باللهجة الفلسطينية، وقد توزعت هذه

النصوص على صفحات السردية، يقول مثلاً:

" ليا و ليا يا ابنيه

ضاق السجن عليّ

سدوا دروب بلادي

من الميه للميه..

وسعوا ها الززانه

يافا بصدري سهرانه

وزيتونتنا العطشانه

بدها تشرب حريه<sup>3</sup>.

و يبقى التساؤل الأول يطرح نفسه في ختام هذه الدراسة. لماذا وسم " إبراهيم نصر

الله" نصه هذا بـ "سردية" ؟

1 - مص، السابق، ص 55.

2 - مص، السابق، ص 66-67.

3 - مص، نفسه، ص 54.

وإن كان هو قد علل ذلك بأنها جنس أدبي جديد بين القصيدة والرواية. فنحن نذهب إلى أبعد من ذلك حين نستقصي دلالة هذا المصطلح؛ فهو من الناحية المعجمية جاء من مادة "سرد"، وهو "النشاط السردي الذي يضطلع به الراوي، وهو يروي حكاية، ويصوغ الخطاب الناقل لها"<sup>1</sup> وعملية الحكى هنا هي السمة التي تقاطعت فيها هذه الفنون- بتعبير نصر الله- العابرة للأجناس، الرواية والمسرح والشعر، فقد أدت هذه الأجناس الأدبية الثلاثة بتواشجها وتفاعلها وظيفية "الحكي"، فالسرد بأحداثه، والمسرحية بشخصياتها وحواراتها، والشعر بتكثيفه.

### المبحث الخامس:

#### 4-النص غير المحدد أجناسياً:

##### 4-1- "حدث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي "أمونجا".

يعمدُ بعض الكتاب إلى عدم وضع كلمة تشير إلى الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه مؤلفهم، ويُسهم ذلك في إرباك عملية التلقي لدى القارئ العادي أو المتخصص، وقد يزول هذا التمييز بعد الاطلاع على المؤلف، فنجدُه ينتمي إلى أحد الأجناس الأدبية، ونلفي ذلك خاصة في الفترة التي لم تكن فيها إشكالية التداخل الأجناسي مطروحة، فبعض روايات "نجيب محفوظ"- مثلاً- لا يشير فيها إلى نوع الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه .

وقد نبقى في تلك الحيرة حين تعسر عملية التصنيف، ويكون ذلك في النصوص التجريبية التي دخلت منطقة "عدم التحديد الأجناسي" عن قصد.

وقبل الخوض في هذه الكتابات نطرح تساؤلاً جوهرياً: ما هو المعيار الأساسي الذي بموجبه نحكم على عدم انتماء النص إلى أي جنس أدبي؟ بمعنى أمحاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد، فيصير نصاً هلامياً لا ينتمي إلى أي جنس أدبي؟

يجب - حسب تقديري- اتخاذ معيار القيمة المهيمنة في النص- بتعبير الشكلايين الروس- أساساً للحكم على النص بانتمائه الأجناسي، بمعنى أن يكون الهيكل العام للنص المؤلف لا ينتمي إلى أي جنس أدبي محدد كالرواية أو القصيدة أو المسرحية... فلا يهيمن جنس أدبي ما على آخر، بل تكون درجة التفاعل بين الأجناس الأدبية المختلفة في النص متقاربة شكلاً ومضموناً..

وهذا النص، هو ما أطلق عليه النقاد مصطلح "الكتابة": ولا نقصد بذلك تراكمية الأجناس الأدبية، بل هي عملية تفاعلية، تصعب فيها عملية التصنيف، فنصير أمام نص لا هوية أجناسية له، بل هو كتابة فقط، وتتجسد بالتالي دعوة أصحاب رفض مقولة التصنيف الأجناسي ومحو الحدود بين الأجناس الأدبية، كما تتبعنا ذلك في النقد الغربي (موريس بلا نشو- كروتشه- رولان بارت، أو في النقد العربي ( أدونيس- بنيس - عبد الملك مرتاض...) فهل نجح الكاتب العربي في خلق مثل هذا النص؟

إن الكتابة في مثل هذا "الشكل" مخاطرة إبداعية غير مأمونة العواقب والنتائج، وعلى خطورتها فقد وجدنا من خاض فيها، سواء على المستوى التنظيري فقط، كما عند "عبد الملك مرتاض" الذي يقول: "وإننا لنربأ بالكتابة عن التصنيف، ونسمو بها عن التجنيس، لأن

1 - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 243.

تصنيفها يعني في الحقيقة، الحقيقة. في حين أن الكتابة لا تحمل شيئاً من هذه الحقيقة... بل هي مجرد شرايبية إلى عالم الحقيقة المتلاشي في مجاهل العدم السحيق<sup>1</sup>.

أو على المستوى الإبداعي كما عند محمود المسعدي في " حدث أبو هريرة قال"، و"مولد النسيان"، أو على مستوى التنظير والإبداع معاً كما عند أدونيس.

وقد وجدنا بعض اللّمحات التنظيرية عند مجموعة من المبدعين، فالروائي " عبد الرحمن مجيد الربيعي" يقول: " يقول بورخس: (أنا لا أفرق بين شعري ونثري، غير أن الآخرين يفعلون)، تأملوا هذا القول، فهو برهان على أن الكاتب في لحظة الكتابة يكتب فقط، ومن ثم يأتي المتلقي أو الدارس ليقوم بتجنيس هذا العمل وتصنيفه في خانة إبداع معين، وأحياناً يلتبس الأمر، بحيث يظلّ النص عصياً جامحاً غير قابل للترويض"<sup>2</sup>.

فعدم قبول النص للترويض، يعني استعصاءه عن التحديد الأجناسي، وضمن هذا التجريب، نجد " يحيى القيسي" في حوار مع الكاتب " هاشم غرايبة" يصف صعوبة تجنيس " المقامة الرملية" كرواية، ويسم ذلك بالتجريب تارة، وبالتجريب تارة أخرى، فيرد " هاشم غرايبة قائلاً: " يا صديقي العالم مفتوح أمامي أكثر من ذلك، لا أتصور نفسي في موضوع واحد وأسلوب واحد، وجنس أدبي واحد، فمهمتي دائماً البحث عن كل شيء جديد، أشعر دائماً أنني بحاجة إلى التغيير، وهذا ليس سهلاً، إنما السهولة تكمن في تكرار الأسلوب الواحد"<sup>3</sup>.

وهكذا هل هدم ومحو الحدود بين الأجناس الأدبية هو توق لهذه الحرية الإبداعية التي يصبو إليها كل كاتب؟ فنكون بذلك إزاء تعبير عن وعي جمالي فني لشكل جديد؟ أم هي مجرد تأثيرات أجنبية لما وجد في الأدب والنقد الغربيين؟

من هذا المنطلق اخترنا نموذجاً تجسّد فيه هذا التجريب الإبداعي.

#### 1- محمود المسعدي<sup>4</sup> و" الكتابة":

لقد اخترنا هذا النموذج لسببين، أولهما، عدم إبراز الكاتب للجنس الذي تنتمي إليه بعض مؤلفاته، وثانيهما صعوبة تصنيف بعض هذه المؤلفات ضمن جنس أدبي محدّد، بل هو يطلق عليها سمة " الكتاب"، يقول في " حدث أبو هريرة قال": " هذا الكتاب كتبته منذ أحقاب، حين كنتُ أروم أن أفتح لي مسلكاً إلى كياني الإنساني، وأقضي حجا إلى موطني المفقود، وفاءً حنيناً إلى الذات الجوهر الفرد، وتوليداً للعشرة من معدن الوحشة، وإشهاداً على أن تاج الكيان مركب من العشق والفناء"<sup>5</sup>.

ويقول في مقدّمة " مولد النسيان": " جاء " مولد النسيان" في هذا الكتاب، متبوعاً بملحقين، وتلك في جملتها تأملات ثلاثة، أو رؤى ثلاث اختلفت في اللون والصيغة وجمعت بينها وحدة المعدن فالنسب"<sup>6</sup>.

1 - عبد المالك مرتاض، سؤال الكتابة ومستحيل العدم، مجلة عمان، ع 115، كانون الثاني، 2005، ص 17.

2 - عبد الرحمن مجيد الربيعي، " بين " زمن الرواية" و " زمن الكتابة"، مجلة عمان، ع 116، نيسان، 2004، ص 56.

3 - يحيى القيسي، حمى الكتابة، حوارات في الفكر والإبداع، ص 298.

4 - أديب و ناقد تونسي(1911-2004)، له في الأدب: حدث أبو هريرة قال، مولد النسيان، السد، وفي النقد: تأصيل لكيان.

5 - محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، جمع وتقديم محمود طرشونة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2002، ص 133.

6 - مص، نفسه، ص 255.

ويقول عن " السّد": " هذا كتابٌ أردتُه صدقاً لا يختلف معه وجه الحقيقة في الوحدة والسر، عن وجهها في الجماعة والعلن (...) وبعد، فهو كتاب الإيمان يتسع من الحيرة أقصاها، ومن الشك أقساه. وهو كتاب الإيمان بالإنسان، لأنه كتاب الفناء في الخلق، في الله..."<sup>1</sup>.

إن الملاحظ على عتبات هذه النصوص الثلاث ما يلي:

- عدم تصنيف مؤلف " حدث أبو هريرة قال "، بل منذ البدء يسمه بـ " الكتاب " في مقدمة مؤلفه.

أما " السّد" فيصنيف إليها " رواية في ثمانية مناظر"، ورغم هذا التصنيف الأجناسي من قبل المسعدي، فإن بعض الدارسين جعلها رواية وآخرون قصة تمثيلية وآخرون مسرحية فـ "لطه حسين" مقال موسوم بـ " السّد قصة تمثيلية رمزية للكاتب التونسي الأستاذ محمود المسعدي، تحليل ونقد 1957، ولمحمد رشاد الحمزاوي: " حشاد والمخيلة الإبداعية، رواية السّد للمسعدي مرجعاً 2000. ولأحمد رضا حمدي: مسرحية السّد بين الفكر والفن، 1996"<sup>2</sup>. فهذا الاختلاف في تصنيف " السّد" أجناسياً، يدل فعلاً على أن المسعدي لم يلتزم بالآليات الفنية المحددة لجنس أدبي معين في نصوصه.

أما " مولد النسيان" فقد أردفت بـ " وتأملات أخرى".

أما الملاحظة الثانية، فتتمثل في حرص "المسعدي" على تقديم هذه المؤلفات، وإصراره على عدم إعطائها مسميات أجناسية معروفة، وكأنه يريد من القارئ أن يجتهد ويكتشف هذا النص، فتصير لذة القراءة لا تختلف عن لذة الكتابة أو ( الكتاب) كما عبّر عن ذلك المسعدي نفسه.

**" حدث أبو هريرة قال " ولا أجناسية النص:**

من هذا المنطلق أرتأينا اختيار كتاب: " حدث أبو هريرة قال " لإبراز مدى تحقق مفهوم " الكتابة"، وامحاء الحدود بين الأجناس الأدبية.

هل يمكن إدراج هذا المؤلف ضمن جنس الرواية، أم ضمن جنس أدبي عربي قديم وهو الخبر، وما علاقة هذا النص بالشعر؟

**ملخص الكتاب:**

يقوم هذا الكتاب على اثنين وعشرين حديثاً، يبدأ بحديث البعث الأول وينتهي بحديث البعث الآخر، وهو يصوّر شخصاً يعرف بأبي هريرة، وهو غير الصحابي المعروف، يروي النص تجربة أبي هريرة الوجودية بحثاً عن ذاته فينتقل بنا عبر تجارب عدّة، يبدأها " بتجربة الحس " التي تبدأ من حديث القيامة إلى حديث الحاجة، حيث ترك أبو هريرة أهله ورحل إلى أحياء العرب، وتعرف على "ريحانة" وهي بطلة هذه التجربة وقد رغب في الوصول إلى حقيقة وجوده من خلال انغماسه في ملذات الجسد، ثم تأتي " تجربة الجماعة" وتبدأ من حديث الكلب إلى حديث الحمل، وشخصيات هذه الأحاديث مجموعة من الناس رفقة كلبهم استأنس فيهم "أبو هريرة" اكتشف ذاته، وانتهى إلى أن التجربة الوجودية هي تجربة ذاتية وليست جماعية، ثم " تجربة الغيب"، وتبدأ بحديث الغيبة تطلب فلا تدرك، وتنتهي بحديث الشيطان، وبطلة هذه التجربة " ظلمة"، وقد حاول فيها أبا هريرة فهم الدين فهماً " مغايراً" عن عامة الناس، ولكن تجربته فشلت لانغماسه في ملذات الجسد مرة أخرى.

1 - مص، نفسه، ص 23.

2 - مص، السابق، ص 461.

ثم تأتي " تجربة الحكمة" وفيها حديث الحكمة وحديث الجمود، وكان بطلها "أبو رغال" الباحث عن ذاته بمعزل عن الكون كله، ثم التجربة الصوفية في آخر حديث، وهو "حديث البعث الأخير"، وكانت هذه النهاية الصوفية تمثل آخر تجارب أبي هريرة.

" حدث أبو هريرة قال " بين جنس " الخبر" و"جنس " الرواية ":

إن عدم تحديد المسعدي لجنس مؤلفه، واكتفائه بإطلاق مصطلح " الكتاب" في المقدمة التي استهلها به يدفعنا إلى التساؤل عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا "الكتاب"، هل هو من جنس الخبر، أو جنس الرواية؟ على اعتبار أنه ورد في شكل "أحاديث" متواترة، ثم إن هذه الأحاديث تحيل إلى أخبار ذات مرجعية واقعية أو متخيلة.

والسؤال المطروح- أولاً- ما الفرق بين الحديث والخبر في هذا النص؟

**1- الخبر:** يعرف المعجميون الخبر بقولهم: " الخبر ما أتاك من نبي عن تستخبر"<sup>1</sup>.

وبالرغم من اهتمام النقد القديم بالشعر أكثر من اهتمامه بالثر، فقد وجدت لمحات وإشارات إلى هذا الجنس، وإن كان هذا المفهوم- في أغلب الأحيان- يأتي ملتبساً بمفاهيم أخرى و" الجاحظ في أغلب الأحيان يستعمل القصص والأخبار، بنفس المعنى، ويجعلها تحيل على ما هو شفوي بين الناس"،<sup>2</sup> كما كانت لابن وهب الكاتب(ق 4 هـ) إشارات في كتابه " البرهان في وجوه البيان"، إذ فصل القول في " الحديث " مقدماً " تصنيفاً لأنواعه، وخصوصيات لوجوهه المختلفة، كما كان يشير إلى الخبر " بين الحين والآخر"<sup>3</sup>.

كما وردت الأخبار " في كتاب الأغاني حيث يكون أهم عناصر التوحيد بين الأخبار اتصالها بشخصية واحدة"<sup>4</sup> ونجد مؤلفاً لابن الجوزي بعنوان: " أخبار الحمقى والمغفلين"، ويرى سعيد جبار أن ابن الجوزي (597هـ) يجعل الخبر مرادفاً للسيرة والحكاية<sup>5</sup>، وقد يزول هذا الالتباس إذا علمنا أن " أدب السمر ( ارتبط) ارتباطاً وثيقاً بالخبر"<sup>6</sup>.

فالخبر بهذا المفهوم يرتبط بأحاديث السمر، وما تحمله من أقاصيص وحكايات، فيمكن أن نقول إن " الخبر هو النواة المركزية التي يقوم عليها كل عمل حكائي أو قصصي"<sup>7</sup>. فاللافت للنظر إذن أن مصطلح " الخبر" لم يكن مضبوطاً في الدرس النقدي القديم ضبط اصطلاحياً، فهو تارة يعني القصة أو الحديث أو السمر أو الخرافة...

**2- الحديث:**

جاء في لسان العرب" الحديث نقيض القديم " 8، والحديث: الخبر يأتي على القليل والكثير"<sup>9</sup>، و" الحديث: ما يحدث به المحدث حديثاً؛ وقد حدثه الحديث وحدثه به"<sup>10</sup>، فالحديث يرادف الخبر عند ابن منظور.

1 - ابن منظور، لسان العرب، مجلد5، مادة خبر، ص10.

2 - سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 22.

3 - مر، نفسه، ص 22.

- محمد القاضي، في حوارية الرواية، دراسة في الرواية التونسية، دار سحر للنشر، 2005، ص 19.

5 - ينظر سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، مرجع سابق، ص 31.

6 - سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ص 214.

7 - سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، ص 32.

8 - ابن منظور، لسان العرب، مجلد 4، مادة حدث، ص 52.

9 - مص، نفسه، ص 53.

10 - مص، نفسه، ص 53.

أما اصطلاحاً فقد عرفه " ابن وهب الكاتب" بقوله : " وأما الحديث فهو ما يجري بين الناس في مخاطباتهم، ومجالسهم ومناقلاتهم، وله وجوه كثيرة فمنها: الجد والهزل، والسخيف والجزل، والحسن والقبیح، والملحون والفصیح، والخطأ والصواب، والصدق والكذب، والنافع والضار والحق والباطل، والمردود والمقبول، والهم والفضول، والبليغ والحي"<sup>1</sup>، ومن ثم فالحديث عن ابن وهب يتسم بسمات ثلاث وهي: التواصلية، والمجلسية والمناقلية.

ومن أبرز الفروق بين الحديث والخبر:

1- يشترك الخبر والحديث في خاصية التواصلية! إذ يحملان " رسالة معرفية من مرسل (عالم) إلى متلق ( يطلب هذا العلم)"<sup>2</sup>.

2- " تتحكم في الخبر والحديث ثنائيتان أساسيتان: فمن حيث الأثر الذي يحدثه في المتلقي، فهو إما جدّ أو هزل (...). أما من حيث طبيعته، فيعالجها من خلال مطابقته للواقع وعدمها، وهو بذلك ينقسم إلى صادق وكاذب وهما صفتان ترتبطان بالتخييل أكثر من ارتباطهما بالجانب الخلفي"<sup>3</sup>، فالخبر والحديث قد يحيلان على مرجعية واقعية حقيقة، أو واقعة متخيلة، فنجد في الأولى على سبيل المثال- الأحاديث النبوية - ونجد في الثانية، أخبار السمر والخرافات.

3- يرتبط الحديث بالحاضر، أما الخبر فيرتبط بالماضي، فالحديث " كلام يرتبط بالحاضر وبمراسله مباشرة، وهي الصفة التي نصادفها في كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي في قوله: " فإذا قيل لإنسان حدث يا هذا: فكأنه قيل له: صل شيئاً بالزمان يكون به في الحال لا تقدم له من قبل "<sup>4</sup>.

وفي المحصلة، فإن الخبر والحديث يرتبط كلّ منهما بالآخر " ويبقى العنصر الأساسي الفاصل بينهما هو العامل الزمني، إذ تؤكد بعض التعريفات على أن الإخبار يرتبط بما تم في الماضي وانتهى، أما الحديث فيرتبط بما هو جديد وقائم بالفعل"<sup>5</sup>.

فالخبر إذن جنس أدبي نثري قديم بسيط، " وهو كل حدث تميّز ببساطة فعله ووحدته، فلا يتفرّع إلى تعدد الأفعال والأحداث، وتنوع الشخصيات، وقد يطول بعض الشيء إلا أنه يحتفظ بهذه الوحدة الحديثة"<sup>6</sup>، ومن ثم فإن الخبر يتسم بوحدة الحدث ووحدة الشخصية ووحدة الزمن ووحدة المكان.

وبعد فهل يمكن عدّ " حدث أبو هريرة قال" من جنس الخبر؟

### 1- وحدة الحدث:

إن الحديث الواحد في " حدث أبو هريرة قال" يتّسم بوحدة الحدث، أي هناك حدث واحد يقوم عليه النص، والأحداث المختلفة والمتواترة في النصوص كلها " تتداعى معنوياً"<sup>7</sup>، مما يخلق ذلك الخيط الرفيع الذي يجعلها وحدة واحدة، وهذا ما جعل بعض النقاد يصنفون هذا الأثر الأدبي ضمن جنس الرواية، يقول توفيق بكار " وتلاعب الكاتب بأوقات

1 - ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، نقلا عن سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، ص 22.

2 - سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، ص 25.

3 - مر، نفسه، ص 29.

4 - مر، السابق، ص 12.

5 - مر، نفسه، ص 95.

6 - مر، نفسه، ص 99.

7- توفيق بكار، مقدمة " حدث أبو هريرة قال ..لمحمود المسعدي، دار الجنوب للنشر، 2000، ص 35.



الرواية<sup>1</sup>، ويقول محمد طرشونة " هي مدرسة الرواية الذهنية التي توظف الأشكال السردية التراثية، وتستعمل التقنيات الحديثة في الكتابة الروائية"<sup>2</sup>، أو ضمن جنس القصة، يقول توفيق بكار: "والقصة أخيراً على السواء مغامرة وجودية جزئية وتجربة قصوى في الكتابة"<sup>3</sup>.

والحدث هو واقعة تقوم على بداية ونهاية، يقول المسعدي في " حديث الهول ": حدث حرب بن سليمان قال: إننا لعلی بعض طريق الحاج نقضي مناسك الحج - وفيينا أبو هريرة، وهو يومئذ من عمره في مطلع الفجر، يصلّي فكأنما يلهو، ويدعو فكأنما يغني- إذ مرّت بنا جنازة، فقمنا لها، فإذا أبو هريرة قد أرسل ضحكةً أذن بها الناس جميعاً، فأخذته من طرف ثوبه. فإذا هو لا يتمالك عنها فهي تهزه هزاً . ولم يتمّ الحج، وهو كالساهي عما يفعل"<sup>4</sup>.

يرتبط الحدث هنا بواقعة ذهاب أبي هريرة مع جماعة من الناس إلى الحج وأداء هذه الشعيرة يقتضي سموّ الروح بالطاعات وأولها الخشوع، لكن تحدث المفارقة، حين سلك أبو هريرة مسلك العاصي، فهو " يصلّي فكأنما يلهو ويدعو فكأنما يغني"، ولم يكتف عند هذا الحد إذ وصل به الأمر إلى عدم تمالك نفسه من الضحك عند مرور جنازة بهم، وتنتهي الحادثة كما بدأت من حيث الحالة التي عاشها أبو هريرة. وقد يبدو هذا الأمر غريباً، لكن تتجلي هذه الغرابة إذا علمنا أن أبا هريرة في موقف البحث عن الذات من خلال " تجربة الغيب " أو " تجربة " الحيرة في الله"، إذ أراد أن يفهم الدّين عكس ما فهمه عامة الناس، فصارت أفعاله وأقواله تبدو على هذا النحو.

ومن النماذج التي نستدل بها "حديث الحمل ":

" حدث حرب بن سليمان قال:

جاءت على أبي هريرة أيام كان يسأل: يا أبا هريرة حدثت فلا يكون منه إلا أن يقول، فكان لكلامه ثقلاً يُعيني: لقد ضاع عني وعجز الكلام، فهو يومئذ أماً فأعظم وأبدع ما يرى وأجل.

ولم يزل كذلك حتى خرج ففقدناه شهوراً<sup>5</sup>.

فالحدث مختزل في مجلس عابر، جمعت المحدث أبا هريرة والسائلين، إذ لما سئل لم يكن كعهده يجيب بسرد حادثة لها بداية ونهاية، وإنما كان يعتذر عن ذلك بعجزه عن الكلام فيجعله هذا الرّد منه أكثر احتراماً ومهابة وتجلّة عند هؤلاء السامعين.

هنا يبدو واضحاً أن الحدث يتسم بوجازته المفرطة، وكأنه بذلك لا حدث، غير أن هذه الوجازة فيها تكثيف دلالي يحيل على شخصية أبي هريرة المركبة التي تختزن في عوالمها الداخلية أسراراً وغرائب تجعلها تخطف الأنظار، وتسلب الأبواب دهشة وعجباً حتى وهي تنطوي على هذه الأسرار في جنباتها ولا تبوح بها للغير وإن بادرها بالسؤال مستكشفاً متطلعاً.

وبعد، إذا كان "الخبر" يتسم بوحدة الحدث، فهذه الوحدة نجدتها في " الحديث" الواحد- كما تبين في النماذج السابقة - ولكن النص ككل هو مجموعة من هذه الأحداث إذ

1- مص، نفسه، ص 36.

2- محمود طرشونة، مقدمة الأعمال الكاملة، محمود المسعدي، ص 12.

3- توفيق بكار، مقدمة حديث أبو هريرة قال ، ص 35.

4- محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، ص 223.

5- مص، نفسه، ص 209.

يوجد جامع بينها لأنه يغوص في تجربة خاصة هي سفر الذات في هذا الوجود، فهي تعبر عن نفسها دون قيود. فهل تعدّد الأحداث يبعد النص عن جنس " الخبر"؟ هنا تقع المفارقة، فنحن إن تمعنا في النص كوحدة مجزأة، نعتبر "حدث أبو هريرة قال" ينتمي إلى جنس الخبر، وإن نظرنا إلى النص كوحدة متلاحمة، فهو أقرب إلى جنس الرواية الذي تتنامى فيه الأحداث وتتفاعل.

## 2- وحدة الشخصية :

يُتسم الخبر في النثر العربي القديم بوحدة الشخصية، من ذلك ما جاء في المصنفات التالية، أخبار البخلاء والطفيليين للبغدادي ( 462 هـ)، أخبار الحمقى والمغفلين والأذكى والظراف لابن الجوزي(597هـ)، أخبار النساء لابن القيم الجوزية (571هـ)، فكل مصنف يتناول شخصية من الشخصيات المختارة.

وتقوم أحاديث "حدث أبو هريرة قال" على شخصية واحدة، تبدأ من عنوان النص إلى نهايته، وهو أبو هريرة ومغامراته من أجل الوصول إلى سر وجود. وثمة شخصيات أخرى، ووجودها لم يكن سوى لتوضيح البعد الوجودي الذي تعيشه شخصية "أبو هريرة"، مثل "ريحانة"، "ظلمة"، "جماعة من الناس"، "أبورغال"، "البيد"...، ومن نماذج ذلك "حديث المزح والجد"، يقول:

" ثم طواني الدهر وذهب أترابي في الحي ممّن يعرفون ريحانة جميعاً. وإنّا انتجعنا قبل نجد. فنزلت بنا امرأة فأضافها بعض الحي. فسألت عنها، فقالوا، إنها تقول إن اسمها ريحانة. فأمرت أن تأتيني فجاءت، فكانت هي والله، وكانت من حيّ إلى حيّ، لا تسكن عن الترحال تحدث عن أبي هريرة ولا تبكي، وتقول: لقد جمدت عيني، وهي يومئذ قد ضرب الشيب شعرها، وذهب حسننها إلا نورا منه في العين"<sup>1</sup>.

- ومما يلحظ على هذا المؤلف أيضاً تعدّد الرواة، إذ اتخذ المسعدي " من الأسانيد التقليدية زوايا ينظر منها إلى حياة البطل من بعيد أو قريب والخارج، والداخل ومن قبل أو من بعد"<sup>2</sup>، من مثل : (حدث رجل من الأنمار قال)- (حدثت ريحانة قالت)- (حدث أبو المدائن- وكان من خاصة أبي هريرة - قال)- (حدث معن بن سليمان قال)- (حدث كهلان- وكان من صعاليك العرب وشداد لصوصها- قال) - (حدث مكين بن قيمة السعدي قال: حدثني هشام بن أبي صفرة الهذلي قال)...

وفي الختام فإن شخصية "أبا هريرة" شخصية تضرب في أعماق التراث الإسلامي، وهي إن لم يقصد بها صاحبها "الصحابي الجليل" أبا هريرة جامع الأحاديث النبوية، فإن توظيف هذا الاسم كان للدلالة على التعلق والاعتزاز بالتراث الإسلامي، وصفعة قوية في وجه المستعمر الفرنسي الذي حاول فرض ثقافته على الشعب التونسي وعلى مستعمراته الأخرى.

والمسعدي ينكر رسم هذه الشخصية رسماً واضحاً، بل يقدمه لنا مبهماً غامضاً، يقول في مقدمة كتابه: " وقد يحتاج أبو هريرة عندك إلى التعريف، ولست بمعرفه لك، وإنما لك من شأنه ما قد يقع بنفسك عند انتهائك من هذا الكتاب"<sup>3</sup>. بل إن أبا هريرة هو قطعة من كل

<sup>1</sup>- مص، السابق، ص151.

<sup>2</sup>- توفيق بكار، مقدمة حدث أبو هريرة قال.. ص 36.

<sup>3</sup>- محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، ص 136.

إنسان عربي مسلم متمسك بأصالته وتراثه من أجل تحقيق ذاته ووجوده، يقول: "ولعلّ أجدّ ما فيه بعدَ قصتك الباطنة، روح أبي هريرة، لأنها تنتسب إلى أقدم الأقدمين وتودُّ أن تنتسب إليك" <sup>1</sup>.

وهكذا فإن التركيز على الشخصية الواحدة يتلاءم مع طبيعة جنس "الخبر"، ومن ناحية أخرى فإن توظيف شخصيات (ثانوية) تحيل بشكل ما إلى توظيف المسعدي لتقنيات القصة أو الرواية، على أن بعض التعاريف تشير إلى أن الشخصية هي: " ما يمثل في القصة أو الشريط أو غيرهما من شخوص وحيوانات مشخصة" <sup>2</sup>، بل ونجد ذلك التفاعل بين الشخصيات الإنسانية والحيوانية، من ذلك مثلاً ما جاء في " حديث الكلب ": فالراوي هو "كهلان"، وكان من صعاليك العرب وشداد لصوصها، يتربص بالقوافل ويقتل من فيها ويستولي على غنائمها، وصادف أن التقى بأبي هريرة في صحراء قاحلة، وحاول إنقاذه بعد أن نفذ منه الماء والطعام، لكنه أبى وقال له: "دعوني يا أوضع من وهاد، يا أضعف من عباد، يا أحقر من بعوض، يا بني الإنسان، وارتعد ارتعاد العريان في يوم قرّ" <sup>3</sup>، فتركه ومضى فالتقى نقرأ من الناس، وسألوه عن الرجل فأخبرهم وأخذهم إليه، وكان ذلك الشخص أبا هريرة، وكانت علاقتهم به علاقة المرشد بمريديه؛ ذلك أنهم كانوا في تيه، يقتلون العباد، ويأخذون الغنائم، وفي يوم فعلتهم هذه" فإذا أبو هريرة طلع علينا بكلبه وعصاه فأقبل على الجثث، فجعل يحثو عليها التراب ويحثو كلبه حتى واريها جميعاً. ثم وقف فبكي وصلّى وسجد كلبه، ونحن ننظر إليهما وليس فينا من يكلمه ولا يقدر على الكلام، ثم أقبل علينا وقال: أتعجبكم جثث القتلى تفوح؟ أيغنيكم الموت؟ أم تفعلون ما لا تعلمون؟ ثم أوماً فقمنا إليه، فسار حتى وقف بنا على أحد قتلتنا. وأزاح التراب فإذا وجه حسناء كأنها النور وقال: وقد جعلتموها ظلاماً. ثم حثا عليها التراب وقام وهو يبكي .

وحديثنا وحدث الحي حتى طابت لنا الحياة، وقام يهدينا حتى نزل جنات ووديانا طاشت عنها أعين الناس فهي على وجه الأرض وكأنها من السماء. ومكثنا عليها أياماً نصيب من الفاكهة والريحان، عنبا وتفاحاً وتيناً ورمناً وعبهراً ونسرينا، ثم جاءنا فقال: أطبّتم نفوساً لغير القتال؟ قلنا: نعم، وقلنا: أنت سيدنا" <sup>4</sup>.

فالصراع الأول كان قائماً فيما بين الناس، وحياة الغاب التي يعيشونها حيث يظفر القوي بالضعيف، وينتصر الشر على الخير. وجسدت هذه الشخصيات ثنائية ضدية أخرى، حين استسلمت لـ" أبي هريرة" وعرفت وجه الحق فانتصر بذلك الخير على الشر، أما الكلب ولهاثه، لم يكن سوى رمزٍ لتهاك الخلق على هذه الدنيا من أجل حاجاتهم الحسية، بل هو الدنيا؛ فحين انصرف أبو هريرة عن الدنيا وزهد فيها، نجد ذلك ممثلاً في هذا المقطع: "فانطلقوا انطلاق الجسد برحته الروح، وبقيت وأبا هريرة وكلبه، ثم إذا هو دعاه فقال ومسح على رأسه: وأنت أيضاً يا حبيبي لو انطلقت لكان خيراً، فانصرف الكلب وهو يعوي" <sup>5</sup>.

وإن لمحنا هذا الصراع الواقع بين الشخصيات، فهو لا يتعدى الحديث الواحد، ذلك لأن لكل حديث شخصياته المتفردة، وفي الوقت نفسه فإن الصراع الذاتي أو الوجودي في

1 - مص، نفسه، ص 136.

2 - الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 100.

3 - محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، ص 194.

4 - مص، نفسه، ص 196، 197.

5 - مص، السابق، ص 198.

شخصية أبي هريرة هو الذي سير الأحداث ودفع بها إلى ذروتها، ضمن التجربة الحسية إلى الجماعية إلى الدينية إلى التجربة الصوفية، وهذا أيضا ما أدى إلى تصنيفها ضمن جنس الرواية أو القصة.

### 3- وحدة المكان والزمان:

تدور أحداث هذا " الكتاب " في شبه الجزيرة، يقول في " حديث البعث الأول": " ثم خرجنا من مكة وانصرفنا عن طريق القوافل"<sup>1</sup> ، ويقول في " حديث المزح والجد": " كانت ريحانة من سبايانا، سبأها في بعض غزواتنا بالحيرة رجل منا يقال له لبيد"<sup>2</sup> ، ويقول في "حديث القيامة": " وجاء العشاء فركبت فرساً لي يحسنُ السير على ظلام الليل، وخرجتُ إلى ضيعة أبي هريرة، وكانت بنجد لا تصلح لزراع ولا لغيره"<sup>3</sup>، وغيرها من الأمكنة التي تتصل ببادية شبه الجزيرة العربية.

وما نلاحظه في وصف هذه الأمكنة إضفاء المشاعر الذاتية على هذا الفضاء، فيصير متحركاً مفعماً بالحياة، يقول مثلاً في " حديث الطيف": "وكنت بوادٍ رماله كأموج السراب يركبها البصر فينسب وتكاد تشف"<sup>4</sup>.

كما تتسم هذه الأمكنة بالغرابة والعجائبية، يقول في " حديث الطين": " رأيت بلدًا غريباً أهله حيناً كالنمل وحيناً كالقيلة، وهم يعجنون طيناً، ويجعلون الحجر على الحجر، فيشدونه به، فيتخذون صروحاً، ومن بينهم جماعة يغنون شعراً يوقعونه على أحجارهم يرفعونها:

العقل ردي والفكر سقم

والروح صدى روح العدم"<sup>5</sup>.

وتتنوع الأمكنة بين مغلقة ومفتوحة؛ إذ يذكر البيت والمقبرة والمسجد، كأماكن مغلقة، وترد الأرض والصحراء، والجبل والبحر كأماكن مفتوحة. فالمكان واحد في الحديث الواحد، ولكنه متعدد في مجموع الأحاديث، وهو ما يقربه في هذا من جنس الرواية.

أما بخصوص الزمن في " حدث أبو هريرة قال"، فنقف على ملاحظة هامة وهي أن الزمن غير مرتب، إذ عمد المسعدي إلى " كسر خط الزمان وتصرف فيه طرداً وعكساً بما لا تنكره آخر تقنيات الرواية الجديدة"<sup>6</sup>.

نحن إذن نتحدث عن بعض تقنيات السرد كالاسترجاع والاستباق والخلصة والحذف،

**الاسترجاع:** إذا كان الاسترجاع هو استحضار للأحداث الماضية في اللحظة الآنية، فإن هذه التقنية ترد كثيراً في "حدث أبو هريرة قال"، إذ كثيراً ما يسترجع راوي الحديث بعض الأحداث، من ذلك مثلاً ما ورد في " حديث المزح والجد"، عن ريحانة، التي اشتعل الشيب في رأسها، وفتن جمالها، بعدما كانت تنبض فتنة في شبابها، فهو يسترجع هذه الحياة

1 - مص، نفسه، ص 142.

2 - مص، نفسه، ص 149.

3 - مص، نفسه، ص 160.

4 - مص، نفسه، ص 191.

5 - مص، السابق، ص 191.

6 - توفيق بكار، مقدمة حدث أبو هريرة قال، ص 35.

الأولى، يقول: " وبينما أنا واقفٌ راحلتي هناك، إذ مرَّ بي رجلان منصرفان من الحانوت وهما في نبيذ كثير. فقال أحدهما لسانه كالقصبية في الريح:

قفا نشكو من ريحانة العين والحشى.

وقد ذهب عني شطر البيت- فقلت: لا أبرح البلد أو أعلم جليّة الأمر. فعقلتُ راحلتي ودخلتُ. فإذا هي والله ريحانتنا تغني وتلقي إلى الناس فيبسطون لها الأيدي فتمسك وتعرض، كما كانت تفعل بنا، فخرجتُ لساعتي وانطلقت لشأني، وكان آخر عهدي بها في شبابها وشبابي<sup>1</sup>، ثم يعود بعدها مباشرة إلى اللحظة الآنية، يقول: " ثم طواني الدهر وذهب أترابي في الحي ممن يعرفون ريحانة جميعا (...) فقالوا إنها تقول إن اسمها ريحانة. فأمرت أن تأتيني فجاءت (...) وهي يومئذ قد ضرب الشيب في شعرها، وذهب حسننها إلا نوراً منه في العين، وأصابت وجهها الأخاديد"<sup>2</sup>.

وفي حديث الوضع " يسترجع " أبو هريرة " إحدى قصصه، يرويها لريحانة، يقول: " وإن لك يا ريحانة سابقات فهل لك في قصة أحبهن إليّ قلت هات خبرك قال: لم تقبل علي من النساء إلا جارية واحدة في شبابي فقد كنتُ أطوف بالكعبة كل يوم، وأقف على الحجر الأسود أستغربه وأستغمضه .

فأرى جارية تخرج إلى شأن لها من بيت هناك تفعل ذلك كل يوم وتسترق النظر إلي، حتى ملكت بصري وأصبح الطواف والحجرُ الأسودُ سراياً في عيني. وتجرأت يوماً، فأومأت إليها أن تلقاني عند الصفا ليلتنا تلك. فلما جاء الليلُ سبقتها إليها. فلما أحسستُ بها جعلتُ أترنمُ بشعرٍ صنعته فيها وأنا شديد الزهو به، فهو أول شعري. فلما وقفتُ عليّ سلمتُ فلم تردّ. فحسبته خفواً وقلتُ: هذا من شأن العذارى. تبسّطي يا حسناء. فأومأت بشيءٍ فدنوتُ وأزحتُ جلبابها وكنتُ لم أرها إلا تحته .

وتبينتها فإذا هي من أقبح عباد الله صورة وإلى ذلك صماء بكماء، فقلتُ : لقد ضاع شعري، وانصرفتُ ولم أقل بعدها شعراً في امرأة قط، فاحذري يا ريحانة أن تكوني صماء لا تعي أو نبياً ذا جنة"<sup>3</sup>.

ونجد الاسترجاع أيضاً في " حديث الغيبة تطلب فلا تدرك " إذ تسترجع فيه " ظلمة " أول لقائها بأبي هريرة، ويتعدّد الرواة في هذا الحديث، فيكون " زمن الحدث فيهما واحد، وزمن الحديث إثنان قبل موت أبي هريرة وبعدها، ويتضاعف زمن الرواية بتضاعف المحديثين في السند"<sup>4</sup>، وهذا ما نلاحظه في هذا الحديث، إذ يقول: " حدّث مكين بن قيمة السعدي قال: حدّثني هشام بن أبي صفرة الهذلي قال: (...) قال: قال: حدّثني ظلمة قالت: أوّل عهدي بأبي هريرة يوم طرقت علينا بالدير وكان قليلاً من يطرق علينا لمنعة الجبل وشدة الدير وعسره وانفصاله عن الأرض- قال : تريد دير العذارى، وهو الذي على الجبل فوق أثاية العرج يراه الحاج في طريقهم ولا يبلغه إلا النّسور، ولا يعلم أحدٌ كيف يرتقي إليه رهبانة، ولا كيف ارتقى إليه أبو هريرة ولا ظلمة- قالت: وكنتُ صاحبة المفتاح ، ففتحتُ له وسألته ما حاجته.

1 - محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، ص 151.

2 - مص، السابق، ص 151.

3 - مص، نفسه، ص 174.

4 - توفيق بكار، مقدمة "حدّث أبو هريرة قال"، ص 36.

قال: حاجة الفارّ الملتجئ. فحسبته متزهداً مترهباً، فقال وأشار إلى ظله: هروبي من هذا فرأيته يلوح إلى ذنوب اعتلقت به فقلت: إن كنت تطلبُ محوها فادخلْ وتقدمته إلى رأس الدير"<sup>1</sup>.

**الاستباق:** يعرف الاستباق بأنه استشراف للأحداث المستقبلية، وقد ورد هذا في بعض الأحاديث، منها "حديث العمى"، إذ يستشرف فيها أبو هريرة المستقبل، يقول المسعدي: "حدث أبو سحاق عمر بن زيادة السعدي قال: خرج أبو هريرة مشرفاً فضرب الأرض زمناً ثم ردتّه علينا بعض قوافل الغرب كثير الغبار فاني العصا فسألناه في رحلته فابتسم وقال: لو كنتم عشتم في مستقبل الدهر لقرأتم ما سيكتبه ابن بطوطة من خرافات الصبيان. وكان يقول: لقد ماتت الجهات الست أو يقول من ضاعت قبلته فليسر ولا يطلبُ شرقاً ولا غرباً"<sup>2</sup>.

**الحذف:** وفيه " نجد إشارات يتعمد فيها الرواة الإغماض في الحديث عن الزمان"<sup>3</sup>، من مثل:

" حدث هشام بن حارثة عن أبي عبيدة قال: افتقدنا أبا هريرة في بعض دهره أمدًا طويلاً وانقطعت عنا أخباره، حتى ساء ظننا بمصيره"<sup>4</sup> أو: " لم يزل أبو هريرة من ذلك العهد كالنافر من الناس، لم نر له قط بعدها عطفة، فكأنه مات في باطنه بعض ما يكون به الإنسان إنساناً أو عميت بصيرة وكان ذلك أول انحداره إلى نحبه"<sup>5</sup>.

نلاحظ إذن أن الزمن في هذا " الكتاب" هو زمن متعدد، وغير مرتب، وقد أراد المسعدي- كما يرى محمد القاضي- أن يكتب أخباره هذه على منوال " ما نجده في كتاب الأغاني، حيث يكون أهم عناصر التوحيد بين الأخبار اتصالها بشخصية واحدة، وإن كنا نلمح بصفة عامة أن الأصبهاني يعتمد في أكثر الأحيان إلى مراعاة التطور الزمني ما أمكن"<sup>6</sup>، فعدم ترتيب هذه الأخبار زمنياً هو ما يقربها من جنس الرواية.

في الختام نقول: إن كتاب " حدث أبو هريرة قال" هو نص متشظ، لكن أطرافه التي تبدو متباعدة بسبب انفراد كل حديث بشخصه الخاصة به، وانفراد كل حديث بمكانه وزمانه، واختلاف مضمون النص من حديث إلى آخر إلا أن هذه الأحاديث بالرغم من تشظيها، وتباعد أطرافها إلا أننا نجدها تتجذب على مستوى المتن الحكائي لها نحو نواة واحدة هي الرؤية النفسية والفلسفية التي حاول المسعدي أن يكشف عنها، ويستكشف أبعادها وأصداءها من خلال هذه الأحاديث.

ونحن لا نستطيع أن ننسبه إلى جنس " الخبر" ، إن نحن نظرنا إلى الكتاب بشكله الكامل، ولا أدلّ على ذلك أن المسعدي، لم يلتزم بالترتيب الزمني الموجود في الأخبار التراثية.

كما أننا لا نستطيع أن نقول بأنها رواية أو قصة ، وإن التزمت بتقنياتها من أحداث وشخوص وزمان ومكان، لأنها ارتبطت بالذات المسعدية، في حين تكون شخوصها وأحداثها والعلاقات بينها متداخلة في إطار موضوعي بمعزل عن ذات الروائي، فالروائي وإن سلمنا

1 - محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، ص 211-212.

2 - مص، نفسه، ص 207.

3 - محمد القاضي في حوارية الرواية، دراسة في الرواية التونسية، دار سحر للنشر، 2005، ص 19.

4 - محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، ص 205.

5 - مص، نفسه، ص 206.

6 - محمد القاضي في حوارية، دراسة في الرواية التونسية، ص 19.

مبدئياً بأنه هو صاحب الرواية وكاتبها إلا أنه حين يكتبها إنما يكتبها متخذاً من عناصرها موقف الموجه والمشرف من بعيد، لا موقف المتحكم المتدخل في صنع شخصها وكيفيات تعاملهم مع أشياء الواقع الروائي، حيث نجد المسعدي يخالف هذا النهج ويقدم لنا من خلال " حدث أبو هريرة قال" نصاً جديداً لا يتصل بعملية البناء الفني للرواية بوضوح، لأن هذا النص هو في واقع الأمر إفشاءات ذاتية وخواطر نفسية وآراء وجودية، تركز على أحداث وأخبار من خلال رؤية فلسفية ألقت بظلالها وتأثيراتها على مجمل النص، ولهذا ارتبك النقاد واحتاروا إزاء تصنيف هذا النص، فلا غرابة إذن أن يسم المسعدي نصه هذا بـ "الكتاب"، وكأنه يحيلنا إلى المفهوم النقدي للكتابة التي تمحي فيها الحدود بين الأجناس الأدبية.

### " حدث أبو هريرة قال" وجنس الشعر:

يتقاطع هذا الكتاب مع الشعر من ناحيتين: ناحية البناء العام للنص، وثانيهما من حيث اللغة الموظفة، وقد أشار إلى ذلك توفيق بكار حين لا حظ تنوع الأحاديث بين الطول والقصر، فالمسعدي " ركب تلك الوحدات عروضياً بين طوال وقصار كالأسباب والأوتاد في التفعيلة الخليلية، يمتد النفس السردية في المغامرات الكبرى، ويتقارب متسارعاً كالهات في أشد فترات الحيرة والتأزم، فكأن القصة كلها، بيت من الشعر، يوقعه بحر منبسط من روح العصر"<sup>1</sup>.

أما من حيث اللغة، فنلاحظ أن تشبع المسعدي باللغة القرآنية واللغة الشعرية التراثية، قد ألقى بظلاله على النص من خلال استخدام " مجازات يلتقي فيها الحسي بالذهني فجأة على بعد المسافة بين السجلات"<sup>2</sup>، يقول مثلاً: "...فإذا الفتاة ارتمت وقامت كأنها الظبية أحست بالنبل وجعلت تهتم بالشرق فلا تخطو إلا خطوة، ثم تتراجع وترسل يديها إلى السماء والشمس، كأنها تروم أن تدركهما، ثم تتراجع بهما في هيئة من الرقص كأنها الغصن يهزه النسيم، وسكنت طرفة عين، ثم عادت في الرقص إلى مثل حركاتها الأولى، فرأيتها لساناً من الرمل قائمة على رأس الكثيب، وكأنها ولدت منه أو ذابت فيه، فهي رقيق الرمل يجري بين الأصابع، وأرسلت إلى ذلك صوتها بالغناء"<sup>3</sup>.

إذ نلاحظ في هذا المقطع، هذا الوصف الانسيابي لرقصة فتاة، استعمل فيها المسعدي المجاز التشبيهي وصل إلى حد التماهي مع الطبيعة (الرمل)، حين قال: " فرأيتها لساناً من الرمل قائمة على رأس كثيب"، فقد تصوّرنا جزءاً من الرمل، بل هي الرمل ذاته، بل هي الطبيعة ذاتها، تتوهج ثم تتوحد فيصيران كينونة واحدة، ومن ثم فتوظيف المسعدي لهذه المجازات لم يكن من قبيل " المحسنات بل هي موظفة في كنه المدلول تختزله في صور قوية"<sup>4</sup>.

ويقول المسعدي في مقطع آخر، وقد وظف الشعر أيضاً: " قال الراوي: ثم سكتت ريحانة وتبسمت وشخصت بعين عبري. قال: قالت:

1 - توفيق بكار، مقدمة "حدث أبو هريرة قال"، ص 35-36.

2 - مص، نفسه، ص 37.

3 - محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، ص 143.

4 - توفيق بكار، "مقدمة حدث أبو هريرة قال"، ص 37.

وخرجنا يوماً وقد أربعنا- وكان الهواء كدمعة عذراء، والسماء لا ريب فيها، وعليه ثيابٌ وشي وفضةٌ كأنها كواكب الصيف، وعليّ من الحرير شفوفاً تجري- فذهب بي إلى مرجٍ مزهارٍ.  
فأجلستني وجلس على الكلاّ الریان. فأطرق ساعة فقال: أتعلمين يا ربحانة أنه في بعض أحياني.

تراكضُ لدى قلبي	خيولُ كروى السحر
يدوي عصفها الدنيا	ويذرو جبل الصخر
فيشندّ على روحى	جموحٌ في دمي يجري
أمرٌ من ضنى الجب	وأدهى من عنا الصبر <sup>1</sup> .

فهو يستعمل التشبيهات: ( الهواء كدمعة عذراء- عليه ثياب وشي وفضة كأنها كواكب الصيف )، ويستعير من لغة القرآن الكريم ( والسماء لا ريب فيها)، ثم أخيراً يوظف الشعر. ولا تكاد نخطئ مثل هذه التوظيفات في الكتاب كلّه، وكأنّ الكتاب شعر وما هو بشعر. وهكذا فإن " حدّث أبو هريرة قال " يمثل بحق نموذج " الكتابة " التي تمحي فيها الحدود بين الأجناس الأدبية، إذ وجدنا فيه الخبر والرواية والشعر كلها تتفاعل وتنصهر في قالب أراده المسعدي تصويراً لحيرة الذات في هذا الوجود.

<sup>1</sup> - محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، ص 170-173.



الخاتمة

## خاتمة

إن الحديث عن الكتابة " المضادة للتجنيس"، هو حديث أولاً عن نظرية الأجناس الأدبية سواء في التنظير النقدي الغربي أو العربي.

ومن النتائج المتوصل إليها في هذا الإطار النظري:

1\_ تعدّ نظرية الأجناس الأدبية من الأسس التي تقوم عليها النظرية النقدية بصورة عامة، سواء في النقد القديم أو النقد الحديث والمعاصر.

2\_ احتفاء المدرسة الكلاسيكية الغربية بمبدأ الفصل بين الأجناس الأدبية، والحرص على عدم خرق الحدود بينها، فطلت كل من التراجم والكوميديا والملحمة والشعر الغنائي التي نشأت في الآداب الغربية محافظة على هويتها الأجناسية، وقد نظر لهذه النزعة التقليدية في تكريس مبدأ صفاء الجنس الأدبي والفصل بين الأجناس الأدبية المختلفة قديماً كل من أفلاطون وأرسطو، وقد استمرت هذه النزعة في التعامل مع قضية الأجناس الأدبية في ظل الكلاسيكية التقليدية.

والحال كذلك في تراثنا النقدي والإبداعي العربي، إذ نجد احتفاءه بمبدأ الفصل بين الشعر والنثر، وكان للشعر الحظ الأوفر في الدراسات العربية النقدية، إذ صنف إلى أنواع أو أغراض أبرزها المدح والهجاء والرثاء، وقد كنا لمسنا بوادر التداخل الأنواعي بين هذه الأغراض فيما عرف بالقصائد المدحية الهجائية التي اختص بها المتنبي، وتداخل غرض الاعتذار مع المدح عند النابغة الذبياني.

أما فيما يتعلق بالأنواع النثرية فإن المقامة والخبر تتداخل في بنيتها المقومات الحكائية والقصصية.

3\_ البدء في خرق الحدود بين الأجناس الأدبية انطلاقاً من الرومانسية الغربية، ثم الرومانسية العربية، ولكن هذا الخرق لم يكن يعني في بداياته إلغاء الخصائص النوعية الفارقة للجنس الأدبي، إذ احتفظ كل جنس أدبي بخصائصه وحدوده، فبقيت الرواية رواية والشعر شعراً، وترجع أسباب هذا التداخل عند الغربيين إلى التحول الاجتماعي والثقافي في أوروبا، إذ فقدت الأجناس الأدبية القيمة موضوعاتها (الأبطال النبلاء)، حين تحولت المجتمعات من مجتمعات إقطاعية إلى مجتمعات ذات علاقات جديدة (ظهور طبقة جديدة هي البرجوازية) في القرن الثامن عشر، مما أدى إلى ظهور أفكار جديدة، فظهرت الدراما البرجوازية، والكوميديا الدامعة، لكن في نظر النقاد فإن هذه الأجناس الجديدة لم تجذب إليها ذائقة المتلقي الغربي، إذ بقي مشدوداً إلى الأجناس الأدبية القديمة التي تحدث لديه الإثارة والاستمتاع، إلى أن ظهرت أجناس أدبية جديدة لاقت استجابة لدى المتلقي وأبرزها الميلودراما والدراما الرومانسية إذ حدث فيها مزج بين الكوميديا والمأساة، ومن أبرز من نظر لذلك "فكتور هوجو" في مقدمة مسرحيته "كرومويل".

والملاحظ على هذا الاتجاه أنه برغم وجود هذا التداخل بين الأجناس الأدبية، والدعوة الملحة إلى كسر الحدود الصارمة الموجودة بين الأجناس الأدبية المختلفة، إلا أن ذلك لم يبلغ إقرارهم بأنواعية النص الأدبي ومشروعية انتمائه الأجناسي إلى الرواية أو الشعر أو المسرحية...

4 - استمرار القول بتجاوز الحدود بين الأجناس الأدبية في الدراسات النقدية الغربية الحديثة، وكانت هذه الدعوة تنحو منحنيين إما الاختراق الجزئي للجنس الأدبي، أو الاختراق

الكلي وامتحاء الحدود بين الأجناس الأدبية؛ أما الدعوة إلى الخلطة الجزئية فتجسدت عند أصحاب النظرية التطورية (فرديناند برونيتير)، والشكلانية الروسية، وأصحاب النظرية البنيوية خاصة (تودوروف وجيرار جينيت). بينما يمثل الدعوة إلى الاختراق الكلي أصحاب النظرية الجمالية وعلى رأسهم (بندتو كروتشه) وأصحاب النظرية التفكيكية وأبرزهم (موريس بلانشو ورولان بارت).

أما الدراسات العربية فقد سلكت المنحى نفسه، وإن كانت إرهابات خرق الحدود بين الأجناس الأدبية قد وجدت في بعض مقولات النقاد القدامى (ابن طباطبا - أبو حيان التوحيدي - حازم القرطاجني- ابن خلدون)، لكن البداية الفعلية لهذا الخرق كانت في خمسينيات القرن الماضي حين ظهر ما يعرف بالقصيدة النثرية، وأسس لها نقديا شعراء ونقاد مجلة " شعر " ( أدونيس \_ أنسي الحاج \_ يوسف الخال ).

وقد تراوحت دراسة التداخل بين الأجناس الأدبية عند النقاد بين مستويات ثلاثة:  
أ: التداخل بين جنسين أدبيين فقط كالقصيدة النثرية والمسرحية الشعرية والقصة القصيدة والرواية السير ذاتية.

ب: التداخل بين أجناس متعددة ولكنها متفقة في الأصل السردية.  
ويتفق أصحاب هذين المستويين على أن النص الأدبي برغم التداخل الأجناسي الحاصل فيه إلا أنه يبقى محافظا على هويته الأجناسية.  
ج- هذه الدعوة سريعا ما نسفت على يد نقاد الحداثة وما بعدها، إذ صار الجنس الأدبي ذلك النص الذي لا تحدّه مقولة الجنس الأدبي، فالمبدع الحق هو الذي يبدي بعيدا عن قوانين تحدّ من حرية إبداعه، وقد أطلقوا على هذا النص ، مصطلح " الكتابة"، ومن الدعاة إلى ذلك: أدونيس في مؤلفاته المختلفة ( مقدمة للشعر العربي، الثابت والمتحول، النص القرآني وآفاق الكتابة)، رشيد يحيوي (مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، الشعري والنثري مدخل لأنواع الشعر)، محمد بنيس (كتابة المحو، الشعر العربي الحديث بنياتها وإبدالاتها، مقدمة أعماله الكاملة) ...  
إن هذه التنظيرات النقدية لم تكن سوى موازاة لإبداعات أدبية عربية مترجمة، استحققت عناء الدرس والتمحيص والتقويم.

وهكذا فإن خرق الحدود بين الأجناس الأدبية على المستوى الإبداعي كان قد تم أول ما تم في القصيدة الشعرية حين تداخلت معها خصائص النثر الشكلية والموضوعية وأبدع الكتاب ما عرف بقصيدة النثر، واشتغل كتاب القصة على العناصر الشكلية والتخييلية للقصيدة في نصوصهم الإبداعية ، فأنتجوا ما عرف بالقصة القصيدة والرواية القصيدة، وفي المقابل تداخلت عناصر السرد ومكوناته (الشخوص والزمان والمكان والأحداث والحوار...) مع القصيدة الشعرية فأبدع الكاتب ما عرف بالقصيدة القصة والقصيدة المسرحية. واللافت للنظر أن هذه الممارسات الإبداعية كانت في تجريب دائم لخرق حدود الجنس الأدبي الواحد، وكان ذلك خاصة على مستوى الجنس الروائي الذي تداخلت معه أجناس أدبية عدّة؛ فوجدت الرواية التي تداخلت مع جنس أدبي واحد كالرواية السير ذاتية(اعترافات حامد المنسي للأزهر عطية مثلا، أو الرواية المسرحية ( الربيع والخريف)

لحنا مينا مثلاً، كما وجدت الرواية التي تداخلت مع أجناس أدبية فرعية متعددة سردية كانت أو شعرية كرواية (شاهد العتمة) لبشير مفتي إذ استغل فيها الروائي خصائص وعناصر المسرحية والسيرة الذاتية والخاطرة والشعر.

وإن هذا الخرق لجنس الرواية في هذه النماذج لم ينزع عنه هويته الأجناسية، ولم تكن تلك الأجناس الفرعية سوى أجناس مصاحبة ساهمت في إثراء النص الأدبي .  
ونرى أن أول اختراق إبداعي للأجناس الأدبية من حيث عدم تصنيف النص الأدبي ضمن الأجناس الأدبية المعروفة، كان عند إبراهيم نصرالله حين نعت روايته ( الأمواج البرية) بـ "سردية" .

وتستمر الممارسات الإبداعية الساعية إلى هدم الحدود بين الأجناس الأدبية وخرق المحددات الأجناسية الصارمة بينها، بل ويتعمد فيها الكاتب عدم تصنيف مؤلفه ليكون كتاباً ينتمي للكتابة فقط، وأبرز نموذج على ذلك كتاب ( حدّث أبو هريرة قال:) لمحمود المسعدي الذي وسمه بالكتاب ولعله كان مستأنساً في ذلك بموريس بلانشو الذي لم يعترف بمقولة الجنس الأدبي، وعوّضها بمقولة الكتاب.

إن الكتابة في نص لا هوية أجناسية له قد خلق ارتباكاً لدى بعض المبدعين أنفسهم، فإبراهيم نصرالله الذي طبعت (سرديته) " الأمواج البرية" خمس طبعات، وعد بعدم تكرار هذه التجربة لأن النص في اعتقاده ينبغي أن ينتمي إلى هوية أجناسية ما.  
وفي اعتقادي أن المبدع هنا حاول أن يصادر حق المتلقي في تقبل مثل هذه الكتابة الجديدة التي تتأى عن أي تصنيف أجناسي حتى وإن وضعها تحت مسمى "سردية"، فالكاتب الحق عليه أن يكتب دون أن يقيد طاقاته الإبداعية، بل عليه أن يصل بها إلى أقصى إمكاناتها الإبداعية.

إن تجربة " الكتابة " تجربة جديدة لما ينخرط فيها الكتاب بكل حيثياتها، فهي ماتزال في بداياتها، بدليل أننا عثرنا على بعض الكتابات التي حاولت أن تخرق حدود الجنس الواحد إلى جنس ثان أو أجناس متعددة، دون أن يفقد النص هويته الأجناسية الأصلية. وثمة نصوص إبداعية تتأى عن أي تصنيف أجناسي ولكنها قليلة في مدونة الإبداع العربي.  
في المقابل فالدراسات النقدية العربية تراوحت بين رافض لمحو الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد؛ صلاح فضل وإدوار الخراط مثلاً، وبين داع وبإلحاح إلى الكتابة والكتابة فقط ؛ أدونيس، صلاح بوسريف، بنيس، عبد الملك مرتاض وغيرهم، وبالتالي فالملاحظ من خلال هذه الدراسة أن دعوة النقاد العرب إلى محو الحدود بين الأجناس الأدبية قد تجاوزت بكثير الكتابات الإبداعية في نص لا هوية أجناسية له.

وأخيراً فهل لا أجناسية النص الأدبي هي انعكاس للحياة الإنسانية التي تنادي بالعولمة وانصهار المجتمعات في بوتقة واحدة، ومن ثم تنمحي الإيديولوجيات، وتندمج الثقافات والأعراف والعادات... أم أن لكل مجتمع حضارته وهويته؟ أم على الكتابة أن تخرج عن منطق هذه الإيديولوجيات ولا تعكس سوى منطقها الإبداعي...

وفي الختام ليس طرح مثل هذه الإشكالية " الكتابة" ومحاولة مدارستها والوصول إلى بعض الإجابات عنها إلا لبنة أولى في صرح هذا الموضوع الجديد، ابتغى من خلاله هذا البحث إضاءة بعض جوانبه، وهو ما يزال بحاجة إلى إضاءات أخرى ودراسات أكثر وأحكم.



# قائمة المصادر والمراجع

## 1-الكتب المؤلفة باللغة العربية:

- 1- إبراهيم عبد الله، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الإستعماري وإعادة النشأة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.
- 2- إبراهيم عبد الله، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005.
- 3- إبراهيم عبد الله، هويدي صلاح، تحليل النصوص الأدبية، قراءات نقدية في السرد والشعر، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 1998.
- 4- أبلاغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري، مقارنة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002.
- 5- ابن جعفر قدامة، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- 6- ابن خلدون عبد الرحمن، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من نوي السلطان الأكبر، دار الكتاب العليا، بيروت، ط1، 2000.
- 7- ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد، عيار الشعر، تح: محمد زغول سلام، دار منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000.
- 8- ابن قتيبة، أدب الكاتب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط4، 1963.
- 9- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، 2005.
- 10- أبوتمام، ديوان الحماسة، شرح وتعليق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
- 11- أبو زائدة عبد الفتاح أحمد، الكتابة والإبداع، دار الملتقى للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1994.
- 12- أبو العدوس يوسف، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007.
- 13- أحمد علقم صبحة، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.
- 14- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، دار البياتي، بيروت، ج4، ط4، 2002.
- 15- أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقى، بيروت، ط3، 2006.
- 16- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007.
- 17- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1979، 3.
- 18- أدونيس، النص القرآني وأفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1993، 1.

- 19- أسعد أحمد علي، فن الحياة فن الكتابة، منشورات جامعة دمشق، ط7، 2000 .
- 20- إسماعيل عز الدين، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، 2002.
- 21- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، ط، دت.
- 22- الأصغر عبد الرزاق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 .
- 23- أمين أحمد، ضحى الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ط10، دت.
- 24- الباردي محمد، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 .
- 25- البرادعي خالد محي الدين، حكايات شعرية للفتيان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- 26- بركات سليم، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007.
- 27- بركات وائل وآخرون، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، منشورات جامعة دمشق، 2005.
- 28- بلقاسم خالد، الكتابة والتصوف، عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، ط1، 2004.
- 29- بن تميم علي، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.
- 30- بن جمعة بوشوشة، الرواية التونسية المعاصرة، شعرية السرد وفتنة المتخيل، دار المغاربية للطباعة والإشهار، ط1، 2010.
- 31- بن سلام أبو عبيد القاسم، الأجناس من كلام العرب وما اشتمبه في اللفظ واختلاف في المعنى، تح: عبد المجيد دياب، دار الفضيحة للنشر والتوزيع، القاهرة.
- 32- بنيس محمد، الأعمال الشعرية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2002.
- 33- بنيس محمد، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1996.
- 34- بنيس محمد، الشعر العربي الحديث، بنياتها وإبدالاتها، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001.
- 35- بنيس محمد، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1994.
- 36- بوسريف صلاح، رهانات الحداثة، أفق لأشكال محتملة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
- 37- بوسريف صلاح، مضائق الكتابة، مقدمات لما بعد القصيدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2002.



- 38- التلاوي محمد نجيب، رؤى نقدية معاصرة، دار الهدى للنشر والتوزيع، 2003.
- 39- تليمة عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.
- 40- التوحيد أبو حيان، كتاب الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، دط، دت .
- 41- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، 2001 .
- 42- جبار سعيد، التوالد السردي، قراءة في بعض أنساق النص التراثي، دار جذر للنشر، الرباط، ط1، 2006.
- 43- جبار سعيد، الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004.
- 44- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.
- 45- الجرجاني الشريف، التعريفات، تح: عبد الرحمن عميو، عالم الكتاب، بيروت، 1987.
- 46- جلاوي عز الدين، سرادق الحلم والفجيرة، رواية، دار هومة، ط1، 2000.
- 47- جلاوي عز الدين، مسرح اللحظة، مسرحيات قصيرة جداً، مقدمة نظرية ونصوص مسرحية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2017، 1.
- 48- الجوة أحمد، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، قرطاج للنشر والتوزيع، ط1، 2007 .
- 49- الجيار مدحت، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، ط1995، 2.
- 50- جيرار جيهامي، موسوعة مصطلحات ابن رشد، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 2000.
- 51- حاتم عماد، في فقه اللغة وتاريخ الكتابة، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1982.
- 52- الحاج أنسي، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007 .
- 53- الحسنية سليم، أضواء على صناعة الكتابة الدواوينية عند العرب، منذ نشأتها حتى العصر المملوكي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997 .
- 54- الحسيب عبد المجيد، حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 2007.
- 55- الحطيئة، ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993 .

- 56- الحكيم توفيق، بنك القلق، رواية مسرحية، دار الشروق الأولى، القاهرة، 2006.
- 57- حمداوي جميل، نظرية الأجناس الأدبية، نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي، مكتبة المثقف، ط1، 2011.
- 58- حمود محمد، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بنياتها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، ط1، 1996.
- 59- الخراط إدوار، أصوات الحداثة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.
- 60- الخراط إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
- 61- الخراط إدوار، الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة القصة – القصيدة، ونصوص مختارة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1994.
- 62- الخريشة عيد حمد، تطور الأساليب الكتابية في العربية، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط2، 2007.
- 63- الخطيب حسام، جوانب من الأدب والنقد، منشورات جامعة دمشق، ط5، 1994.
- 64- الخطيب عمار علي سليم، في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع و الطباعة، الأردن، ط1، 2009.
- 65- خليف مي يوسف، الأداء الخطابي بين الشاعر والكاتب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، دت.
- 66- الخنساء، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، تح: لويس شيخو، بيروت، 1896.
- 67- داغر شربل، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.
- 68- دنقل أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت \_ مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، دت.
- 69- دومة خيرى، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، 1960\_ 1990، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- 70- الذبيبي سامي، كأني أرمم هذا الخلود، دار إفريقية للنشر، تونس، ط1، 2010.
- 71- راغب نبيل، فنون الأدب العالمي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996.
- 72- راغب نبيل، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، ط1، 1991.
- 73- الرزاز مؤنس، قبعتان ورأس واحد، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1991.
- 74- الرويلي ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002.

- 75- الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004.
- 76- الزملي فوزي، شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية، ودلالاتها، مركز النشر الجامعي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، 2009.
- 77- الزوزني أبو عبيد الله الحسين بن أحمد الحسين، شرح المعلقات السبع، دار الآفاق، الجزائر، ط1، دت.
- 78- الزييات أحمد حسن، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت، ط7، 2001.
- 79- سعيد خالدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.
- 80- سلام أبو الحسن، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار مؤسسة جورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، دت.
- 81- سليمان نبيل، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط2، 2000.
- 82- سويدان سامي، في دلالية القصص، وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.
- 83- شراد شلتاغ عبود، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط1، 1998.
- 84- الشكعة مصطفى، بديع الزمان الهمذاني، رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، مع دراسة لحركة الأدب العربي في العراق العجمي وما وراء النهر، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2003.
- 85- شوقي أحمد، قمبوز مصرع كليوباترا \_ عنتره \_ مجنون ليلي، تقديم: عبد المنعم عبد الحميد، مكتبة لبنان، ناشرون \_ الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1993.
- 86- الشيخ عبد الواحد حسن، صناعة الكتابة عند ضياء الدين بن الأثير، مؤسسات شباب الجامعة، 1986.
- 87- الصكر حاتم، مرايا نرسييس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.
- 88- ضيف شوقي، الفن ومذاهبه، في النثر العربي، دار المعارف، مصر، ط6، دت.
- 89- ضيف شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف، ط10، 1986.
- 90- ضيف شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1961، دت.
- 91- ضيف شوقي، تاريخ الأدب العربي 3، العصر العباسي الأول، ط6، دت.

- 92- ضيف شوقي ، تاريخ الأدب العربي 4، العصر العباسي، دار المعارف ، مصر، ط2، دت.
- 93- الطرابلسي محمد الهادي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988.
- 94- الطريقي حسن، الشعر المسرحي في المغرب، حدوده وآفاقه، دار سليكي إخوان، ط1، 2007 .
- 95- عباس لؤي حمزة، سرد الأمثال، دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية، مع عناية بكتاب المفضل بن محمد الضبي ( أمثال العرب)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- 96- عبد العال محمد يونس، في النثر العربي، قضايا وفنون ونصوص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996.
- 97- عبد المولى محمد علاء الدين، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2006.
- 98- عبيد محمد صابر، السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، دار عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.
- 99- عروة عمر، النثر الفني القديم، أبرز فنونه وأعلامه، دار القصة للنشر، الجزائر، دت.
- 100- العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين ( الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971 .
- 101- العشماوي محمد زكي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1983 .
- 102- عطية الأزهر، اعترافات حامد المنسي، رواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002
- 103- العلاق علي جعفر، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002 .
- 104- العلاق علي جعفر، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002 .
- 105- عناني محمد، زوجة أيوب، قصة شعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.
- 106- عناني محمد، طوق نجاة، قصة شعرية وقصائد أخرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.
- 107- عناني محمد، المصطلحات الأدبية، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط3، 2003.
- 108- العيد يمى، الكتابة تحول في التحول، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993 .
- 109- الغدامي عبد الله، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991 .

- 110- غنيمي هلال محمد ، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003.
- 111- غنيمي هلال محمد ، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004.
- 112- الفاخوري حنا، تاريخ الأدب العربي، دار اليوسف للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، دت.
- 113- فتح الباب حسن، رؤية جديدة لشعرنا القديم، مآثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة، دار الحدائث للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1984.
- 114- فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.
- 115- فضل صلاح، أشكال التخيل، من فئات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 1996.
- 116- فضل صلاح، تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، القاهرة \_ دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 2002.
- 117- الفيروزابادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005.
- 118- القاضي محمد، في حوارية الرواية، دراسة في الرواية التونسية، دار سحر للنشر، تونس، 2005 .
- 119- القاضي محمد وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010 .
- 120- القرطاجني أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4، 2007 .
- 121- قسومة الصادق، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.
- 122- القط عبد القادر، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979 .
- 123- القلقشندي أحمد علي، كتاب صبح الأعشى في كتابة الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، دت .
- 124- قناوي عبد العظيم علي، الوصف في الشعر العربي، الجزء1، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الثاني الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة، 1949 .
- 125- القيرواني ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: النبي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000 .
- 126- القيسي يحيى، حمى الكتابة، حوارات في الفكر والإبداع، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، 2004 .
- 127- كفاني عبد السلام، في الأدب المقارن، دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، دار النهضة العربية، ط1، 1971.

- 128- كمون زهرة، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، المطبعة المغاربية للنشر والتوزيع والإشهار، ط1، 2007.
- 129- كيليطو عبد الفتاح، الغائب، دراسة في مقامة الحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2007.
- 130- لحمداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 2000.
- 131- ماضي شكري عزيز، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005 .
- 132- الماغوط محمد، شرق عدن غرب الله، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ط2، 2007 .
- 132- المتنبي، ديوان المتنبي، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2006 .
- 133- مجموعة من المؤلفين، تاريخ الأدب الغربي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
- 134- محسن حسن، الشعر القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1980 .
- 135- مرتاض عبد الملك، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003.
- 136- مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، 1998.
- 137- مريدن عزيزة، القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، ط1، 1984.
- 138- المسعدي محمود الأعمال الكاملة، المجلد الأول، جمع وتقديم : محمود طرشونة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2002 .
- 139- المسعدي محمود، حدّث أبو هريرة قال، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000 .
- 140- معيزي عادل، امس.. منذ ألف عام، رواية شعرية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2004.
- 141- مفتي بشير، شاهد العتمة، رواية، منشورات البرزخ، الجزائر، 2002.
- 142- المقالح عبد العزيز، ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، 1986 .
- 143- المقداد محمود، تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية، دار الفكر المعاصر، بيروت \_ دار الفكر ، دمشق، 1993 .
- 144- المناصرة عز الدين، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأصناف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002 .
- 145- المناصرة عز الدين، علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006 .

- 146- مندور محمد، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2002.
- 147- مندور محمد، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003.
- 148- مينا حنا، الربيع والخريف، رواية، دار الآداب، بيروت، ط4، 1998.
- 149- مينا حنا، النجوم تحاكم القمر، رواية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1997.
- 150- ناصري الحبيب، جماليات الحكى في التراث العربي الشعري، الفضاء، الشخصيات، الزمن، دار عين أسردون بني ملال، المغرب، ط1، 2004 .
- 151- نصرالله إبراهيم، الأمواج البرية، سردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط5، 1999.
- 152- نصر الله إبراهيم، بسم الأم والابن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.
- 153- النصري فتحي، السردى في الشعر العربي الحديث ( في شعرية القصيدة السردية)، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ط1، 2006.
- 154- و غليسي يوسف، الشعرىات والسردىات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة \_ دار أقطاب الفكر، 2006..
- 155- و غليسي يوسف، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، دار جسر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2012.
- 156- يحيىاوي رشيد، الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، دار إفريقيا الشرق، ط1، 1991.
- 157- يحيىاوي رشيد، الشعري والنثري، مدخل لأنواعية الشعر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2001.
- 158- يحيىاوي رشيد، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، ط1، 1991.
- 159- يعقوب ناصر، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، 1970\_ 2000، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004.
- 160- يقطين سعيد، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997 .

## 2- الكتب المترجمة:

- 1- أرسطو، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تح وتر: شكري محمد عياد، دار الكتاب للطباعة والنشر، القاهرة، 1967 .

- 2- إيرليخ فكتور، الشكلائية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 2000.
- 3- باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.
- 4- باختين ميخائيل، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988.
- 5- بارت رولان، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط3، 1993.
- 6- بارت رولان، لذة النص، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2002.
- 7- بارت رولان، نقد وحقيقة، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1991.
- 8- برنس جيرالد، المصطلح السردي، (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
- 9- بلانشو موريس، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة عبد العالي، وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط1، 2004.
- 10- تودوروف وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيرى دومة، دار شرقيات، ط1، 1997.
- 11- تودوروف سفيتان، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
- 12- جينيت جيرار، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الإختلاف، ط3، 2003.
- 13- جينيت جيرار، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية)، بغداد \_ دار توبقال للنشر، المغرب، 1985.
- 14- داروين تشارلز، أصل الأنواع، تر: إسماعيل ظهر، دار موفم للنشر، 1991.
- 15- دريدا جاك، الكتابة والإختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط1، 1988.
- 16- دريدا جاك، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث، ومنى طبلة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005.
- 17- ستلني إقس، الأجناس الأدبية، تر: محمد ويا، وبمشاركة جواد الرامي في الفصلين 1 و2، مطبعة الريشة، الرباط، 2006.
- 18- شارتيه بيير، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، 2001.
- 19- شيفر جان ماري، ما الجنس الأدبي؟ تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، دت.



- 20- فيكتور كارل وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تعريب: عبد العزيز شبيل، دار البلاد للطباعة والنشر، جدة، ط1، 1994.
- 21- فيرييه جان، تودوروف تزفيتان، من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ، تر: غسان السيد، الجمعية التعاونية للطباعة، دمشق، ط1، 2002.
- 22- كيليطو عبد الفتاح، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2008.
- 23- كيليطو عبد الفتاح، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرفاوي، دار توبقال للنشر، ط2، 2001.
- 24- لابي فانسنت، نظرية الأنواع الأدبية، تر: حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1978.
- 25- مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية، دراسة أدبية، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
- 26- نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، تق: محمود الريدادي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1985.
- 27- ويليك رينيه، وارين أوستن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.

### 3- الكتب المؤلفة باللغة الفرنسية:

- 1- Gerard Genette, introduction à l'architexte, le seuil, paris, 1979.
- 2- Paul Aron Denis Saint-Jacques Alin Vala ,Le Dictionnaire Du Littéraire, centre national du livre, press universitaire de France, 2002.
- 3- Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures ( Littératures Françaises et étrangères Anciennes et Modernes), pour la direction Jacques Demongin, ouvrage publié avec la concours du centre national des lettres, Librairie Larousse, 1985.
- 4- Corneille, Le cid, classiques illustrés vaubourdolle, Librairie Hachette. 2001 ،

#### 4- الرسائل الجامعية

- اللبدي هبة، الوصف في شعر الملك الأندلسي يوسف الثالث، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2012.

#### 5- المجلات والدوريات:

- 1- مجلة الحياة الثقافية، السنة 1997، مجلد 2، عدد 88.
- 2- مجلة الموقف الأدبي، ع 237 \_ 238، س 20، كانون الثاني، شباط، 1991.
- 3- مجلة عمان، ع، 116، نيسان 2004.
- 4- مجلة عمان، ع، 115، كانون الثاني، 2005.
- 5- مجلة فصول، ج 1، ع 4، 1981.
- 6- مجلة قوافل، النادي الأدبي، الرياض، س 5، م 5، ع 9، 1997.

#### 5- المؤتمرات والندوات:

- 1- مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 22 \_ 24 تموز 2008، تداخل الأنواع الأدبية، دار جدارا للكتاب العالمي، الأردن \_ ودار عالم الكتب، الأردن، م 1، م 2، 2009.
- 2- مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، أعمال الندوة التي نظمها قسم اللغة العربية من 22 إلى 24 أبريل 1993، منشورات كلية الآداب، منوبة، 1994.

# فهرس الموضوعات

## المدخل

### مفاهيم حول الكتابة والجنس الأدبي

- 1- مفاهيم الكتابة في الدرس النقدي القديم.....2
- 1-1- الكتابة الوظيفية.....3
- أ- الكتابة الديوانية.....3
- ب- الترجمات والتصانيف.....4
- 1-2- الكتابة الإبداعية.....5
- 2- مفاهيم الكتابة في الدرس النقدي الجديد.....8
- 1-2- في النقد الغربي.....8
- أ- عند رولان بارت.....8
- ب- عند جاك دريدا.....9
- ج- عند موريس بلانشو.....11
- 2-2- في النقد العربي.....11
- أ- تاريخ الكتابة.....11
- ب- التجنيس التقليدي للكتابة.....13
- د- الكتابة ضد التجنيس.....14
- 3- مفاهيم حول الجنس الأدبي.....17
- 1-3- الجنس لغة واصطلاحا.....17
- 2-3- الجنس الأدبي.....20
- 3-3- محددات الجنس الأدبي.....22
- أ- المحدد البيولوجي.....23
- ب- المحدد الموضوعي أو الغرضي.....24
- ج- المحدد الأسلوبي.....24
- د- محدد التقبل.....26
- هـ- محدد المشافهة والتدوين.....27
- و- محدد التلفظ.....29
- 3-4- إشكالية الاصطلاح على الجنس الأدبي في النقد العربي الحديث...30

## الباب الأول

### من التجنيس إلى الكتابة المضادة للتجنيس في التنظير النقدي

#### الفصل الأول: نظرية الأجناس الأدبية في الفكر النقدي وصراع النقاء والتهجين.

- 1- التقسيم الغربي التقليدي للشعر.....35
- 1-1- أجناس الشعر عند أرسطو.....38
- 1-1-1- التراجيديا ( المأساة).....39
- 1-1-2- الكوميديا ( الملهة).....44
- 1-1-3- الملحمة.....45
- 1-1-4- الشعر الغنائي.....47
- 1-1-5- الشعر التعليمي.....50

51	1-2-1- أجناس الأدب النثرية.....
51	1-2-1-1- الخطابة.....
53	2- تاريخ الأدب العربي ونظرية الأغراض الشعرية والأنواع النثرية.....
58	1-2-1-1- الأغراض الشعرية.....
58	1-2-1-1-1- قصيدة المديح.....
60	1-2-1-1-2- قصيدة الهجاء.....
61	1-2-1-1-3- قصيدة الرثاء.....
62	1-2-1-1-4- قصيدة الوصف.....
64	2-2-1-1- الأنواع النثرية.....
64	2-2-1-1-1- سجع الكهان.....
65	2-2-1-1-2- الأمثال.....
67	2-2-1-1-3- الخطابة.....
68	2-2-1-1-4- الوصايا.....
69	2-2-1-1-5- التوقيعات.....
69	2-2-1-1-6- القصة.....
74	3- أطروحة الجنس الصافي.....
75	3-1-1- أطروحة الجنس الصافي عند أرسطو.....
77	3-2-1- أطروحة الجنس الصافي في النقد الكلاسيكي.....
80	4- أطروحة التهجين الجنسي.....
84	4-1- النظرية الجمالية.....
86	4-2- النظرية التطورية.....
87	4-3- الشكلانية الروسية.....
87	4-4- النظرية الأسلوبية.....
89	4-5- النظرية البنيوية.....
93	4-6- النظرية التفكيكية.....

## الفصل الثاني: التأسيس النظري للكتابة " تداخل الأجناس الأدبية " في النقد العربي المعاصر

97	1- النزوع إلى تداخل الأجناس الأدبية في التراث الإبداعي والنقدي العربي.....
98	1-1- لمحة عن تداخل الأجناس الأدبية في التراث الإبداعي.....
101	1-2- لمحة عن تداخل الأجناس الأدبية في التراث النقدي/ مقولات نقدية مساندة.....
102	2- أشكال تداخل الأجناس الأدبية في مدونة النقد العربي المعاصر.....
102	2-1- تداخل الشعر مع النثر (القصيدة النثرية).....
106	2-2- تداخل السرد مع الشعر (سردية الشعر).....
119	2-3- تداخل الشعر مع السرد (شعرية السرد).....
134	2-4- سردية الشعر وشعرية السرد.....
142	2-5- تداخل المسرحي مع الشعري.....
154	2-6- تداخل المسرحي مع السرد وتداخل السرد مع المسرحي.....
160	2-7- تداخل أجناس أدبية متفقة في الأصل السردية.....

## الباب الثاني

### الممارسات الإبداعية العربية المؤسسة لنظرية الكتابة " نماذج تطبيقية "

#### الفصل الأول: التداخل بين الشعر والنثر

- 1- قصيدة النثر وانفتاح الشعر على النثر..... 175
- 1-1- أنسي الحاج، ديوان " لن"..... 175
- 2-1- محمد الماغوط " شرق عدن غرب الله "..... 183
- 3-1- سليم بركات..... 194
- 2- تشعير السرد وتسريد الشعر..... 196
- 1-2- تشعير السرد، " سرادق الحلم والفجيرة " لعزالدين جلاوي..... 196
- 2-2- تسريد الشعر/ سرديّة الشعر، " بسم الأم والابن " لإبراهيم نصرالله... 206
- 3- القصيدة المسرحية (نماذج متفرقة)..... 229
- 1-3- القصيدة الحوارية أو القصيدة المسرحية..... 230
- 2-3- قصيدة القناع..... 234

#### الفصل الثاني: النص العابر للأجناس الأدبية

- 1-المسرواية..... 244
- 1-1- " الربيع والخريف " لـ " حنا مينا " أنموذجا..... 244
- 2- الرواية السير ذاتية..... 255
- 1-2- رواية اعترافات حامد المنسي لـ " الأزهر عطية " أنموذجا..... 255
- 3-المسردية..... 264
- 1-3- مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، لـ "عزالدين جلاوي"..... 264
- 4-الرواية العابرة للأجناس، تداخل أجناس أدبية عدة في الرواية..... 267
- 1-4- شاهد العتمة لـ " بشير مفتي "..... 267
- 2-4- الأمواج البرية لـ " إبراهيم نصرالله "..... 272
- 5-النص غير المحدد أجناسيا..... 283
- 1-5- حدّث أبوهريرة قال لـ " محمود المسعدي..... 283
- الخاتمة..... 301
- قائمة المصادر والمراجع..... 307
- فهرس الموضوعات..... 325

# ملخصات الدراسة

الملخص :

الكتابة "المضادة للتجنيس" وإشكالية تداخل الأجناس الأدبية في الكتابة العربية المعاصرة

- بين التنظير النقدي والممارسة الإبداعية -

يتناول البحث موضوع تداخل الأجناس الأدبية في الكتابة العربية المعاصرة وقد طرح إشكالية جديدة وهي: هل يوجد نص أدبي عربي معاصر لا يمكن تصنيفه ضمن أي جنس أدبي عربي معروف؟ وبالتالي تحقيق مقولة "الكتابة"، وسقوط الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية إذ من المعروف أن لكل جنس أدبي خصائصه النوعية المحددة لهويته الأجناسية.

إن مدارس هذه الإشكالية وتمحيصها تطّلب منا اتباع خطة تقوم على مدخل وبابين؛ تضمن المدخل مفاهيم حول الكتابة والجنس الأدبي. وقد اشتمل الباب النظري الموسوم بـ "من التجنيس إلى الكتابة المضادة للتجنيس في التنظير النقدي" على فصلين، أولهما: "نظرية الأجناس الأدبية في الفكر النقدي، وصراع النقاء والتهجين" وثانيهما: "التأسيس النظري للكتابة في النقد العربي المعاصر".

وتبين بوضوح من خلال هذا الباب أن رسم معالم نظرية التداخل بين الأجناس الأدبية في النقد الغربي بدأ منذ الرومانسية مروراً بالشكلانية الروسية إلى البنيوية ثم التفكيكية، أما في النقد العربي وعلى خطى النقد الغربي فقد بدأ الإرهاص بنظرية التداخل عند مجموعة من النقاد المعاصرين مع تناول أعمال المبدعين العرب الذين مارسوا فعل التداخل بين الأجناس الأدبية.

أما الباب التطبيقي والموسوم بـ "الممارسات الإبداعية العربية المؤسسة لنظرية الكتابة - نماذج تطبيقية - فقد تطرق في فصله الأول إلى التداخل الحاصل بين الشعر والنثر من خلال نماذج أدبية متنوعة، أما الفصل الثاني، فقد تناول النص العابر للأجناس الأدبية. وقد كان الهدف من هذا البحث هو محاولة اكتشاف نص ينتمي إلى "الكتابة" التي تقفز على التجنيس التقليدي للأعمال الأدبية، وذلك حين يكتب المبدع نصوصاً لا يمكن عزوها إلى أي جنس أدبي محدد لأنها نصوص متحررة من إسهام القيود الأدبية، تتحرك في أفق واسعة هي الكتابة فحسب.

## Résumé

**Écriture anti-naturalisation et le problème de l'interférence des genres littéraires dans l'écriture arabe contemporaine -entre Théorisation critique et pratique créative-**



La recherche traite du thème de l'interférence des genres littéraires dans l'écriture arabe contemporaine, Il a posé un nouveau problème, à savoir: existe-t-il un texte littéraire arabe contemporain qui ne peut être classé dans aucun genre littéraire arabe connu. Et donc l'accomplissement du dicton «écriture», et la chute des frontières entre les genres littéraires, car on sait que chaque genre littéraire a ses propres caractéristiques spécifiques qui définissent son identité de genre.?

L'étude et l'examen de ce problème nous obligent à suivre un plan basé sur une introduction et deux sections. L'introduction comprend des concepts sur l'écriture et les genres littéraires. La section théorique intitulée «De la naturalisation à l'écriture anti-naturalisation dans la théorisation critique» comprend deux chapitres, le premier étant: «La théorie des genres littéraires dans la pensée critique, et le conflit de pureté et d'hybridation» et le second: «L'établissement théorique de l'écriture dans la critique arabe contemporaine».

Et il est clairement évident à travers cette section que l'esquisse de la théorie de l'interférence entre les genres littéraires dans la critique occidentale est partie du romantisme, du formalisme russe au structuralisme puis au déconstructivisme, mais dans la critique arabe et sur les traces de la critique occidentale L'appel à la théorie littéraire de l'interférence a commencé avec un groupe de critiques arabes contemporains en Traitant les oeuvres des créateurs arabes qui ont pratiqué l'acte de l'interférence des genres littéraires.

Quant au côté pratique, qui porte le titre «Pratiques créatives arabes établissant la théorie de l'écriture - modèles d'application - dans son premier chapitre, il traite de l'interférence entre la poésie et la prose à travers divers modèles littéraires, et le deuxième chapitre traite du texte qui traverse les genres littéraires.

Le but de cette recherche était d'essayer de découvrir un texte qui appartient à «l'écriture» qui saute sur la naturalisation traditionnelle des œuvres littéraires, lorsque le créateur écrit des textes qui ne peuvent être attribués à aucun genre littéraire spécifique car ce sont des textes libérés des restrictions littéraires, évoluant dans un vaste espace qui ne fait qu'écriture.

### **Abstact :**

**Anti-naturalization writing and the issue of the interference of literary genres in contemporary Arabic writing  
-between Critical Theorisation and Creative Practice-**

The research deals with the theme of the interference of literary genres in contemporary Arabic writing, It posed a new problem, namely: is there a contemporary Arabic literary text that cannot be classified in any known Arabic literary genre . And thus the fulfillment of the saying "writing", and the fall of the borders between literary genres, because we know that each literary genre has its own specific characteristics that define its gender identity.

Studying and examining this problem requires us to follow a plan based on an introduction and two sections. The introduction includes concepts about writing and literary genres. The theoretical section titled "From naturalization to anti-naturalization writing in critical theorizing" comprises two chapters, the first being: "The theory of literary genres in critical thought, and the conflict of purity and hybridization" and the second: "The theoretical establishment of writing in contemporary Arab criticism".

And it is clearly evident through this section that the outline of the theory of the interference between literary genres in Western criticism started from Romanticism, from Russian formalism to structuralism and then to deconstructivism, but in Arab criticism and on traces of Western criticism The call for the literary theory of interference began with a group of contemporary Arab critics dealing with the works of Arab creators who practiced the act of interference of literary genres.

As for the practical side, which bears the title "Arab creative practices establishing the theory of writing - models of application - in its first chapter, it dealt with the interference between poetry and prose through various literary models, and the second chapter deals with the text that crosses literary genres. The aim of this research was to try to find a text which belongs to "writing" which jumps on the traditional naturalization of literary works, when the creator writes texts which cannot be attributed to any specific literary genre because they are texts freed from literary restrictions, evolving in a vast space which only writes.