تداخل الأنواع الأدبية النشأة والتطور

أ.م.د. حسن دخيل الطائي

المقدمة

يعنى هذا البحث بدراسة نظرية الأنواع الأدبية ، وكذلك دراسة المبادئ التي يقوم عليها تصنيف الأعمال الأدبية إلى أنواع وأجناس ، علاوة على معرفة الأسباب التي تكون سببا في تطور الأنواع الأدبية وكذلك في موتها وانقراضها .

يحظى هذا الموضوع بأهمية كبيرة ولاسيما في هذه الأيام التي يشتَّد الجدل بين المؤيدين لفكرة الجنس الأدبي والمعارضين لها ، فهنالك من الباحثين في الميدان الأدبي من يرى أن الجنس الأدبي ضروري للمبدع مثلما هو للمتلقي ؛ لأن المبدع لابد أن يكون في ذهنه أنموذج يحاكيه أو يخالفه أو يتجاوزه ، ولا يمكن له أن يكتب من غير ذلك ، كذلك المتلقي حين يرجع بالنص إلى النوع الذي ينتمي إليه ، فإن ذلك يساعده على فهمه وتذوقه ، وإصدار الحكم المناسب عنه .

أما الذين ثاروا على النوع الأدبي ونفوا وجوده هم الذين يؤمنون بأن النص الأدبي يتعالى عن التجنيس إذ يجري في نسيج بنائه الكثير من الأنواع الأدبية وغير الأدبية،وإن الكتابة تنشأ من تناسلها من الكتابات الأخرى،وغن دور مؤلف النص لا يعدو أن يكون حلقة وصل بين المعرفة والممارسة،وإن المؤلف يعيش في عالم يزدحم بالمعرفة وبوعي الآخرين ووجهات نظرهم تجاه الحياة والعالم،لذلك فإنه يكتب بخبرات أسلافه وليس من عنده .

ومن أجل توضيح هذه الموضوعات ، فقد بدأ البحث بإعطاء نبذة موجزة عن تطور الأنواع الأدبية ، وتداخلها في الأدبي العربي القديم والحديث ، ثم بعد ذلك تم تحديد مفهوم بعض المصطلحات التي وردت في عنوان البحث مثل (الجنس والنوع والتطور والتداخل).

وعني البحث بدراسة أهم الآراء التي قيلت في تطور الأنواع الأدبية وتداخلها وانقراضها أو حلولها بأشكال جديدة تنسجم وطبيعة التطورات التي شهدتها تلك المجتمعات.

ودرس البحث تداخل الأنواع الأدبية وأشكال هذا التداخل ، فكان بعضه محدودا ، حيث يبقى النوع الأدبي يحتفظ بهويته ، وقد يكون التداخل يأخذ مساحة واسعة مما يؤدي إلى أن يفقد هذا النوع هويته الأجناسية ، وينشأ نوع أدبي جديد أو يتنازع نوعان أدبيان على هوية النص . أما المبحث الأخير فتناول الآراء التي تدعوا إلى تحطيم الجنس الأدبي ، وما ساقه أصحاب هذا الرأي من آراء تدعم ما ذهبوا ، إليه ومقابل هؤلاء هنالك من دعا إلى وجوب التمسك بفكرة الجنس الأدبي بوصفها ضرورية في عملية الإبداع والتلقي . ويعد هذا البحث محاولة مفيدة في هذا الميدان لما فيه من إلمامة بنشوء وتطور الأنواع الأدبية يضعها الباحث أمام الدارسين من أجل إغنائها بدراسات جديدة في المستقبل .

" تداخل الأنواع الأدبية "

– النشأة والتطوُّر

تُعَدُّ ظاهرةُ تطوُّر الأنواع الأدبيَّة وتداخلها من الظواهر اللافتة للنظر، وبخاصَّة في هذا العصر الذي نعيش فيه، إذ أخذت الدعوةُ إلى التمسُّك بقواعد النوع الأدبي تضعف بمرور الزمن، بعدما أدرك الأُدباء أنَّ الأدب يجب أن لا يُقيَّد بقيود؛ لأنَّ القيود تقف عائقًا أمام الإبداع، وتجعل من الأديب يمضي في دائرة التقليد ولا يخرجُ عن الأنماط القديمة، فيُؤدِّي بالنهاية إلى أنْ تصبحَ هذه الأشكال الأدبيَّة مُتشابهة، ومُستنسخة بعضها من بعض ، ممَّا يُفقِدُها الحيويَّة، ويجعلها تبعث الملل في نفوس الذين يقرؤونها، بعدما لا يجدون فيها شيئًا جديدًا غير مألوف يثير اهتمامهم.

وفي ضوء ما تقدَّم ثار بعض الأُدباء على القواعد التي وُضِعَت لهذه الأنواع الأدبيَّة، التي ألزمت الأُدباء بالتمسُّك بها، وعدم الخروج عنها؛ من أجل المُحافظة على نقاء النوع الأدبي وخاصَّة عندما أدرك بعض هؤلاء الأدباء، بأنَّ التقيُّدَ بهذه القواعد يُعيقُ إبداعهم، وقد يكون سببًا في موت ذلك النوع الأدبي؛ لأنَّه يكرِّس النمطيَّة ويحرم هذه الأنواع من فرصة الانطلاق في آفاق الجديد وغير المألوف اللذين يُعطيان للنوع الأدبي أهميَّته، ويكونان سببًا في إقبال القُرَّاء عليه، من أجل أنْ يستمتعوا بالجديد الذي ساقه هذا النوع إلى الأدب.

ونجم عن ذلك أنْ خُرِقَت القوانين التي تحكمُ النوع الأدبي، وتمدَّدت هذه الأنواع لتخرجَ من حدودِها؛ لتتداخل مع الأنواع الأُخَر، بعدما أحَسَّ الأدباء بأنَّ الأدب يجب ألَّا يكون رهين أنماط وحبيس

أشكال، بل يجب أنْ يكونَ حُرًّا، فهذه الحُرِّية هي الكفيلة بإبداع نصوص أدبيَّة تُتْحِفُ القارئَ بالجديد الذي يُثير إعجابه ويشبع رغبته؛ لذلك أخذَ كلُّ نوعٍ أدبيٍّ يقترضُ من النوع الآخر بعضًا من عناصره، فالأنواعُ النثريَّة كلقصة انفتحت على الشعر وأخذت منه الشعريَّة التي نُثِرَت في تضاعيف السرد وامتزجت معه من دون أنْ تخُلَّ بوظائفه، بل جعلته أكثر عمقًا وإثارةً للمُتلقِّين,ويدعى هذا النوع (القصة الشعرية) ((اطلق هذا المصطلح في النقد العربي على جنس سردي نثري يستعير من الشعر أداوته الفنية ... وقد عني (جان إيف تاديه) بدراسة هذا الشكل القصصي وعدّه حلقة وصل بين الرواية والقصيدة))[1] وكذلك الشعر الغنائي انتفع من عناصر الرواية والمسرحيّة، فأخذ من الأولى السرد، ومن الثانية الطابع الدرامي ((الذي تمثل بتعدد الأصوات , واعتماد أسلوب الحوار في نقل الصراع وتنميته))[2], وأصبح الشعر الجديد الذي وظَّف أساليب السرد والدراما أكثر جماليَّة، بعدما كان أسيرًا للذاتيَّة والغنائيَّة، جعلته يمزج بين الذاتي والموضوعي، فينطلق في رحابٍ أوسع تضفي عليه أهميَّة وتجعله أكثر إمتاعًا. وما يقال عن الرواية والشعر يُقال عن المقالة الأدبيَّة؛ فقد تداخلت بعض أنواعها مع الشعر الوجداني، وفي ذلك يقول الدكتور علي جواد الطاهر: ((فالمقالةُ في حقيقتها شعرٌ وجدانيٌّ يُزجيهِ صاحبُهُ إلى القُرَّاءِ نثرًا كما يُقدِّمُ زميلُهُ وجدانَهُ قصيدة))[1]، وتداخلت مع السرد فهناك نوعٌ من المقالات تُدعى السرديَّة اشتهر في كتابتها المازني[2].

ولم يقف التطوُّر عند حدود تداخل الأنواع الأدبيَّة الذي يُبقي على النوع الأدبي مُحتفظًا بهويَّتِهِ التي تُميِّزه من غيره من خلال وجود عنصرٍ مُهيمنٍ يستطيع القارئ في ضوئه أنْ يقول مثلاً هذه قصَّة؛ لأنَّ السردَ هو المهيمنُ أو يقول هذا شعر؛ لأن الشعريَّة هي المُهيمنة، أو مسرحيّة؛ لأنَّ الحوار الدرامي والصراع هما السائدان. ولكنْ هنالك أنواع أدبيَّة خرج فيها التداخل عن الحدود؛ بحيث أصبح ذلك النوع يتنازع عليه أكثر من نوعٍ أدبي، ورُبَّما نجد ذلك في بعض القصص التي سمَّاها مبدعوها القصَّة/ القصيدة ((إذ لم تعد – على ما يرى بعض النُقَّاد- حدودٌ فارقةٌ بين بنية القصيدة والقصَّة القصيرة، وإن كانت هناك حدودٌ فهي هشَّةٌ لا تقوى بعد اليوم على الصمود))[3]، وكذلك أنتجَ هذا النوع أجناسًا هجينة يحار المرء في تصنيفها، مثل قصيدة النثر التي يتنازعُ فيها الشعر مع النثر، ففيها من عناصر الشعر ما يستحقُّ أنْ يُقالَ عنها قصيدة، وكذلك فيها من سمات النثر ما يصحُّ أنْ تكون نثرًا، وسوف نوضِّح ذلك في هذا البحث.

- مصطلح الجنس والنوع:

وقبل الدخول في موضوع البحث، لا بُدَّ من التعريف ببعض المصطلحات، التي وردتْ في عنوان البحث، مثل: (التداخل، والتطوُّر، والجنس، والنوع)؛ حتَّى تكونَ واضحةً في ذهن القارئ، وقد تبيَّنَ لنا أنَّ هذه المصطلحات استُعيرَ بعضها من مصطلحات العلوم الطبيعيَّة، فقد وردت كلمة (التداخل) في (علم الضوء) بحسب ما عرَّفها مجمع اللغة العربية في القاهرة، بأنَّ ((التداخل في علم الضوء اسمٌ للظاهرة التي تتلخَّصُ في أنَّه إذا التقَتْ موجتان ذواتا طولين موجيِّين مُتساويين، كانت هناك مواضعُ تلتقي قمَّة إحدى الموجتين بقمَّة الأخرى وقرارها بقرار الأخرى، فتشتدُّ الحركة الموجيَّة، وفيما بينها مواضع تلتقي فيها قمَّة إحدى الموجتين بقرار الأخرى فتضعف الحركة الموجيَّة))[4]، كما وردت في (لسان العرب): ((وتداخل الأمور تشابُهها والتباسها ودخول بعضها في بعض))[5]، ووردت في معجم متن اللغة: ((تداخل الأمور ودخالها بمعنى مداخلتها والتباسها ودخول بعضها في بعض))[6]، وهي بذلك تكون أقربَ إلى مفهوم

---

[1](1) معجم السرديات , مجموعة مؤلفين , إشراف محمد القاضي , الرابط الوطنية للناشرين المستقلين ,تونس لبنان, 2010 :334

(2) مريا نرسيس , حاتم الصكر , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر , بيروت 1999 :15

(3)مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، المُؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م: 263 .

[2](4) المقال السردي – إبراهيم عبد القادر المازني أنموذجا، د. أحمد السماوي، مجلة عالم الفكر، العدد (4)، المجلد 33، أبريل – يونيو 2007م: 195 .

[3](5) نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، نظرية الرواية نموذجًا، د. مها حسن القصراوي، بحث منشور ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي، جامعة اليرموك، المجلد الثاني، 2008م: 797 .

[4]() الصحاح في اللغة والعلوم، معجم وسيط تجديد صحاح العلامة الجوهري، والمصطلحات العلمية والفنية للمجامع والجامعات العربيَّة، إعداد نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي، دار الحضارة ببيروت، مادة (دخل) .

[5]() لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرّم بن منظور الأفريقي المصري (ت 711هـ)، مراجعة: د. يوسف البقاعي، وإبراهيم شمس الدين، ونضال علي، مؤسّسة الأعلمي، بيروت، ط1، 1426هـ- 1985م: مادة (دخل) .

[6]() معجم متن اللغة، موسوعة لغوية حديثة للعلامة اللغوي الشيخ أحمد رضا، المجلد الثاني، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1958م، مادة (دخل) .

التداخل في المصطلح الأدبي، فالتداخل الأجناسي ((هو تمازجٌ يحصل بين الأجناس الأدبيَّة المختلفة، وهو نوعٌ من التعالي النصِّي، الذي يقرن النصَّ بمختلف أنماط الخطاب الذي ينتمي إليها))[7].

أمَّا كلمة (تطوُّر) في علم النفس، فقد عرَّفها مجمع اللغة العربيَّة في القاهرة ((التغيير التدريجي الذي يحدث في بنية الكائنات الحيَّة وسلوكها، وتُطلق أيضًا على التغيير التدريجي الذي يحدث في تركيب المجتمع أو العلاقات أو النظم أو القيم السائدة فيه))[8]، وفي الاصطلاح الأدبي يُعرَّفُ التطوُّر في التأريخ الأدبي بأنَّهُ ((سلسلةُ الأشكال التي يتَّخذها جنسٌ أدبيٌّ كالملحمة والمسرحيَّة تحتَ تأثير العبقريَّة الأدبيَّة والحضارات المختلفة))[9].

وبعد أنْ أوضحنا معنى تداخل الأنواع أو الأجناس الأدبيَّة، وكذلك معنى تطوُّرها، نعودُ إلى بيان معنى الجنس، وكذلك معنى النوع، فقد وردت لفظة جنس في لسان العرب بمعنى ((الضرب من كُلِّ شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة... والجمع أجناس وجنوس، والجنسُ أعَمُّ من النوع ومنه المُجانسة والتجنيس، والحيوان أجناس: فالناسُ جنسٌ، والإبلُ جنسٌ، والبقرُ جنسٌ والشَّاءُ جنس))[10].

وعرَّف مجمع اللغة العربيَّة في القاهرة الجنس في علم الأحياء ((طبقة من التصنيف فوق النوع مباشرة في عموميَّتها))[11]، وهذا ما يتواءمُ مع ما أوردتهُ الكثير من المعاجم العربيَّة.

والنوعُ في علم الأحياء ((مجموعة أفراد يتمثَّلُ فيها نموذج مشترك ويكون محدَّدًا وثابتًا ووراثيًّا))[12]، وهذا التعريف يكادُ يكون مطابقًا لمفهوم النوع في ميدان الأدب، فالنوع الأدبي يُطلق على مجموعة النصوص الأدبيَّة التي يتمثَّل فيها نموذج مشترك، ويشترك بسماتٍ تُميِّزهُ من غيره من الأنواع الأدبيَّة.

واختلف الباحثون في إطلاق لفظة جنس أو نوع على الأشكال الأدبيَّة المختلفة، فمنهم من رأى أنَّ الجنس أعمُّ وأشملُ من النوع، وهو بذلك ينسجمُ مع المعنى الذي أوردتهُ بعض المعاجم العربيَّة التي ذكرناها قبل قليل.

ونجد ما يقرب من هذا الرأي عند الجاحظ في أثناء تعريفه الشعر، بأنَّه صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير[13]، وما يهمُّنا في هذا التعريف مصطلح الجنس، فالشعرُ جنسٌ تصويريٌّ تتفرَّعُ منه أنواع شتَّى، وهذه الأنواع هي الأغراض الشعريَّة[14]. ففي ضوء ذلك يكونُ الشعرُ جنسًا تتفرَّعُ منهُ أنواعٌ هي الأغراض مثل الغزل والمدح والفخر والزهد وما يتفرَّع منه من أنواع مثل الشعر التعليمي، شعر المُوشَّحات، الدوبيت، البند، الشعر المنثور، الشعر الحر، قصيدة النثر.. إلخ.

وحاول بعض الباحثين أنْ يُميِّزوا الجنس من النوع في مجال الأدب، من خلال قولهم: ((إنَّ الشعر والنثر جنسانِ كبيرانِ يندرجُ تحتَ مفهومِ كُلٍّ منهما معظمُ الأنواع في الشعر والنثر على أرضيَّةٍ أو قاعدة))[15].

وهنالك من الباحثين مَنْ ميَّزَ بين الجنس والنوع الأدبيين فقال: ((إنَّ الجنس يُحدِّدُ لونَ وطبيعة الوسيلة التعبيريَّة بالقول أو التصوير القولي، وأمَّا النوع فيتحدَّد في منحى العمل الأدبي الذي يتمظهر في لونٍ بعينهِ، فإذا قلنا مثلاً الشعر جنس فبقيّة الأغراض التي تتفرَّع منه أنواع، وكذلك الأمر بالنسبة للنثر، فإذا قلنا: إنَّ النثر الأدبي جنس، فإنَّ الأشكال النثريَّة هي الأنواع، ومن ثمَّ تصير الرواية والقُصَّة والمسرحيَّة أنواعًا أدبيَّة))[16].

ويتَّضحُ هذا الرأي، أنَّ الجنس يتحدَّد بالوسيلة التعبيريَّة من خلال الصياغة وطبيعة الأسلوب، أي إنَّ الشعر يختلف عن النثر في اللغة والصياغة، فلغة الشعر غير لغة النثر، فالأولى استخدام خاصٌّ للغة فيه

---

[7]() مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة أيوب، دار توبقال للنشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م: 91 .

[8]() الصحاح في اللغة والعلوم، مادة (طور) .

[9]() نظرية الأنواع الأدبية، ك. فانسان، ترجمة: عبد الرزاق الأصفر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009م: 15 .

[10]() لسان العرب، ابن منظور، مادة (جنس) .

[11]() الصحاح في اللغة والعلوم، مادة (جنس) .

[12]() المصدر نفسه، مادة (نوع) .

[13]() الحيوان، - الحيوان، الجاحظ (ت 255هـ)، تح: عبد السلام هارون، طبعة لجنة التأليف والترجمة، مصر، 1983م: 3/ 132 .

[14]() السرد الروائي وتداخل الأنواع رواية (جسر البوح وآخر للحنين) لزهور ونيس نموذجا، بحث منشور ضمن كتاب: تداخل الأنواع الأدبية، الذي ضمَّ البحوث التي نشرت في مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر الذي نظمه قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، المجلد الأول: 171 .

[15]() الخطاب النقدي العربي، (ابن خلدون، إحسان عباس، البنيويون)، د. حسن عليان، دار مجدلاوي، عمَّان، 2008م: 13 .

[16]() السرد الروائي وتداخل الأنواع رواية (جسر البوح وآخر للحنين): 171 .

خروج عن المألوف والمُعتاد في الاستخدام الاعتيادي للغة، وعلى العكس من لغة النثر التي هي لغةٌ معياريَّة فتكون الألفاظ مُطابقة للمعاني التي وُضِعت لها في المعاجم، إضافة إلى أنَّها تجري وفقًا للقواعد التي وُضِعت لها، وفي ذلك يقول جان كوهين: ((إنَّ وظيفة النثر هي المُطابقة ووظيفة الشعر هي الإيحاء، والإيحاء لا يأتي إلّا من خلال استخدام اللغة استخدامًا خاصًّا، والانحراف عن السياقات التركيبيَّة المألوفة، فالانزياح هو الأساس في السمة الشعريَّة، والانزياح متعدد الأشكال فهو يتَّخذ بعدًا تناصِّيًا، وتكثيفيًّا، وتصويريًّا تخيُّليًّا، واختراقات نسقيَّةً، والعمل على أسطرة الواقع عبر منتج شعري يركّز على الإبهار، وتعميق المعنى، والغوص إلى الأغوار البعيدة))[17].

ويُقرِّبُ من ذلك ما ذكرهُ سارتر في كتابه (ما الأدب) من آراء ميَّزَ من خلالها بين الشعر والنثر، فقال إنَّ الشِعرَ يستخدم الكلمات كالنثر، ولكنَّهُ لا يستخدمها بالطريقة نفسها، فالشعراءُ قومٌ يترفَّعون باللغة عن أنْ تكونَ نفعيَّةً، فهُم لا يستخدمون الكلمات أدوات للبحث عن الحقيقة وليس هدف الشعراء استطلاع الحقائق وعرضها أمَّا الشاعر فقد اعتبرَ الكلمات أشياءً في ذاتها وليست بعلاماتٍ لمعانٍ لذلك كانت على الشاعر عصيَّةً أبيَّةَ المراس لم تستأنس بعد بينما كانت طيِّعةً للناثر[18].

غير أنَّ مثل هذه المعايير لم تعد ثابتة، بل أصبحت مُتحرِّكة، فبعض النصوص النثريَّة – التي تقع ضمن النثر الفنِّي- قد استعارت من الشعر لغته، ممَّا جعل هذه النصوص تغادر مملكة النثر، لتتداخل مع الشعر، إضافة إلى أنَّ بعض النصوص الشعريَّة مالت إلى لغة النثر ممَّا جعلها تغادر مملكة الشعر إلى النثرية. وإنَّ مثل هذا التداخل موجودٌ منذ القدم.

فقد كتب بعضُ الأدباء القُدماء نصوصًا نثريَّةً تداخلت مع الشعر في الأسلوب وفي الموضوع، ولفتت الأنظار منذ ذلك الحين إلى هذه الظاهرة التي يتداخلُ فيها النثر مع الشعر بحيث صار النثر ((يُعبِّر عن انفعالات المبدع، فكما يصف الشاعر الديار أو الآثار ويحنّ إلى الأهواء والأمطار، فكذلك يكتب الكاتب في الاشتياق إلى الأوطان ومنازل الأحباب... ولهذا كانت الكتب الإخوانية بمنزلة النسيب في الشعر))[19]، وفي العصر الحديث أصبحت صورة التداخل بين النثر والشعر على أشدِّه، وسوف نوضِّح ذلك بشكل تفصيلي في المباحث القادمة.

وهنالك من رأى أنَّ الشعر والنثر نوعان، وأنَّ الكلام جنسٌ لهما، فقد قال ابنُ مسكويه: ((إنَّ النظمَ والنثرَ نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنسٌ لهما))[20].

بيدَ أنَّ هناك من الباحثين من لا يفرّق بين لفظة (جنس أو نوع) ويطلقهما بمعنى واحد، وكأنَّ اللفظتين مُترادفتان تُؤدِّيان معنًى واحدًا، ووجدنا بعض الباحثين مَن يُفضِّل إطلاق كلمة جنس بدلاً من نوع، أو بالعكس، وسوف نرى ذلك واضحًا أثناء ذِكرِنا لبعض الآراء التي قيلت في هذا الموضوع، ((وإذا كانَ في العربيَّة اختلاف في استعمال النوع أو الجنس، فإنَّه يبقى اختلافًا شكليًّا- فالمصطلحات معًا ترجمة Genre و kind بعيدًا عن التصور الفلسفي المنطقي لأرسطو، لا تعطي هذه الدراسة أيّ فرقٍ في الدرجة أو القيمة للكلمتين العربيَّتين))[21].

ويرجع الدكتور محمّد مندور كلمة (جنس أو نوع) إلى أنَّهما مأخوذتان من مقولات أرسطو، وتُستخدمان في علم النبات وعلم الحيوان وعلم الأجناس البشرية، وليس هناك مانعٌ من نقلهما إلى عالم المعنويّات، وإنْ كُنتُ أفضِّلُ لفظة "فنون" على اللفظتين السابقتين؛ لأنَّها مرتبطة بالقيم الجماليّة التي تُميّز الأدب من الكتابات الأخرى[22].

ويقرب من هذا الرأي قول أحد الباحثين، إنَّ الأنواع الأدبيَّة تشبه ((الأجناس والأنواع والعائلات في التاريخ الطبيعي، تلك التقسيمات والتفريعات التي يتألَّف كلٌّ منها من أفراد، تشترك فيما بينها بخصائص

---

[17]() تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، د. محمد صالح الشنطي، بحث منشور في كتاب: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي- جامعة اليرموك، قسم اللغة العربية، 2008م: 437 .

[18]() ينظر: ما الأدب؟، جان بول سارتر، ترجمة: محمد غنيمي هلال، مطبعة نهضة مصر: 13 – 14 .

[19]() نظرية الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ، د. ابتسام مرهون الصفار، بحث منشور ضمن وقائع مؤتمر النقد الدولي، جامعة اليرموك، المجلد الأول، 2008م: 5 .

[20]() الهوامل والشوامل، ابن مسكويه، تحقيق: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951م: 209 .

[21]() تداخل الأنواع والخطابات في الرواية العربية، د. رضا بن حميد، بحث منشور ضمن كتاب (تداخل الأنواع الأدبية) 2008م: 506 .

[22]() ينظر: الأدب وفنونه، د. محمد مندور، دار النهضة، مصر، ط2: 11 .

متماثلة، ويتمَّ من خلالها تصنيفها في زمرٍ خاصَّة، وفي الوقتِ نفسه تختلف عن الزمر الأخرى ذات الخصائص المغايرة))[23].

وهذا يعني أنَّ الجنس أو النوع أو العائلة، تُطلق على أفراد، تشترك فيما بينها بخصائص متماثلة، يتمُّ من خلالها تصنيفها إلى جماعة خاصَّة تختلف عن جماعاتٍ أخرى، وهكذا تتقارب معاني هذه الكلمات وتتداخل فيما بينها، زيادةً على ذلك فإنَّ هذه الأجناس أو الأنواع أو العائلات تحمل خصائص متماثلة، تميّزها من المجموعات الأخرى، وقد انتفع دارسو الأدب من هذه المصطلحات وعملوا على نقلها إلى ميدان الأدب؛ لتصنيف الأدب حسب النصوص التي تشترك بسمات معيّنة، ما يجعلها تصلح أنْ تقعَ في تصنيف نوع أدبي أو جنس أدبي.

وعلى الرغم من أنَّ بعض النقَّاد وجدوا صعوبةً في إيجاد تعريفٍ دقيقٍ لمفهوم (الأجناس الأدبيَّة) نرى جان ميشيل كالوفي يُقرِّرُ على نحوٍ يُتابع جينيت أنَّ الأجناسَ الأدبيَّة أنواعٌ تجريبيَّةٌ، تنشأ على الأقل بتقدير استقرائي انطلاقًا من ذلك المُعطى، أي بوساطة عمليَّة استنتاجيَّةٍ ورُبَّما لا يكونُ ذلك تعريفًا دقيقًا، بيد أنَّ ما يهمُّنا فيه تلك الإشارة إلى أنَّ نظريَّةَ الأجناس تاليةٌ زمنيًّا للإبداع[24]، غيرَ أنَّ عملية تصنيف الأعمال الأدبيَّة الإبداعيَّة إلى أنواع وأجناس ليس بالعملية السهلة، بل عملية تعترضها الكثير من الصعوبات، فقد ((شغلت قضية الأجناس الأدبية النقاد الأوربيين، وكثرت فيها دراساتهم، وخلاصة ما يمكن الوقوف عليه من آرائهم، صعوبة تحديد البنى التابعة للجنس الأدبي، ولهذا وجد إقرار شبه نهائي أنْ ليس هناك شيءٌ آخر سوى الشكل الذي يميّز بين الأجناس الأدبيَّة))[25].

وهنا تظهر إشكالية أخرى تتمثّل بماذا نعني بلفظ الشكل في هذه الحالة؟ ((هل العناصر الشكليَّة الخارجيَّة مثل أبيات ومقطع شعري معيَّن؟ أو هو كذلك الشكل الداخلي أي بناء مميَّز أو طريقة مُعيَّنة في بناء الأثر الشعري))[26]. وهذا يعني أنَّ تشكُّلَ الأنواع الأدبيَّة من خلال ما تحمله هذه الأنواع من خصائص تميّزها من غيرها. وعليه نجد أنّ ((تشكُّل (الجنس/ النوع) مرهونٌ بتراكم النصوص بحثًا عن المشترك والثابت فيما بينها, وتشكُّل النص مرهونٌ هو الآخر بجنسه الذي يرسم له كيفيَّة تشكُّله))[27].

وهذا يعني أنَّ الأنواع الأدبيَّة نشأت وتشكَّلت من خلال تراكم إبداع نصوص تحمل سمات مشتركة، تميّزها من نصوص أخرى، وتجعلها تنضوي تحت نوعٍ معيَّن كالشعر الملحمي، ونصوص أخرى تُنْتَجُ وتحمل سمات أخرى مشتركة بينها، تجعلها تختلف عن الشعر الغنائي والشعر الملحمي، فيتكوَّن الشعر المسرحي وهكذا تختلف الأنواع، ولكن المُعوَّل عليه هي السمات الثابتة والمُهيمنة على ذلك النوع، فعندما يكون السرد هو المُهيمن فيكون النوع الأدبي يقع في حقل الرواية أو القصَّة، القصَّة القصيرة، وعندما تكون الشعريَّة هي المهيمنة تكون الأنواع الأدبية تقع في إطار الشعر، فإنْ كانت تجمع بين الشعر والسرد، وهما السمتان المُهيمنتان، كان الشعر الدرامي، غير أنَّ ذلك لا يمكن أنْ يكونَ مُطلقًا، فليس كلُّ حوارٍ دراميًّا، فيجب أنْ تتوفَّرَ بعضُ الشروط بالحوار لكي يصبح دراميًّا، وكذلك السرد، وكذلك الشعريَّة أنْ تحمل هذه السمات معظم خصائصها المُهمَّة، حتَّى يصحَّ أنْ نُطلِقَ على ذلك النوع الأدبي ما يُناسبُهُ من نوعٍ أدبي.

وهذا ما أكَّدهُ بعضُ الباحثين الذين رأوا أنَّ الجنس الأدبي في أكثر تعريفاته شيوعًا ((هو مقولة تسمح بالجمع بين عددٍ مُعيَّنٍ من النصوص حسب معايير مختلفة وتُرسي في الوقت نفسه قواعد لقراءة هذه النصوص وتأويلها))[28].

إضافةً إلى ما ذكرناهُ فإنَّ هذه الأنواع الأدبيَّة تختلف في طبيعتها، ولكلٍّ منها سماتٌ تُميِّزُها من غيرها، ((فالملحمة تقوم على رواية أخبار الأقدمين، فهي موضوعيَّة وغير شخصيَّة، تُصوِّر مشاعر خارجة عن نفسيَّة الشاعر، إنَّها مشاعر الآخر، وهي ذات إطار واسع يشمل مشاهد حضارةٍ كاملة بتقاليدها وعاداتها وأخلاقها، وتُصوِّر الأدوار التي تقوم بها القوى الغيبيَّة والطبيعيَّة من معجزاتٍ وأعاجيب وحروب))[29].

---

[23]() نظرية الأنواع الأدبية، ك . فانسان: 14 .

[24]() دراسات مختارة في نظرية الأدب، د. أحمد محمد ويس، دار كيوان، دمشق، 2009م: 26 .

[25]() نظرية الأجناس وتداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ، د. ابتسام مرهون الصفار، بحث منشور من وقائع المؤتمر الدولي للنقد، جامعة اليرموك: 5 .

[26]() المصدر نفسه .

[27]() نص السيولة والصلابة، (دراسة في تداخل الأنواع الأدبية)، د. لؤي علي خليل، بحث من كتاب: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي، قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، المجلد الثاني: 156 .

[28]() معجم السرديَّات، إشراف محمد القاضي، مُؤسسة الانتشار العربي، الجزائر، 2010م: 130 .

[29]() نظرية الأنواع الأدبية: 11 .

في حين نجد الشعر المسرحي مختلفًا عن الأنواع الأخرى من الشعر، في كونه ((قصَّةً يُجري المُؤلِّف الكلامَ فيها على طريقة الحوار بين شخوصها الذين يُمثِّلونَ حادثتها للمُشاهدين على المسرح، ويكتفي المُؤلِّف فيها مِنْ وصف المناظر والشخوص والملابس بإشاراتٍ موجزةٍ تاركًا التفاصيل للمُخرج))[30].

ويُضيف فراي شرطًا يُقيِّد الشعر الدرامي ليُفرِّق بينه وبين الغنائي والملحمي، فالدرامي يقوم على إيقاع... اللياقة... واللياقة بصفةٍ عامَّة تعني صوت الشاعر (أو المُؤلِّف) التشخيصي أي: تعديل صوته تعديلًا يتَّفقُ وأصوات الشخصيَّات، ونغمة الكلام التي يتطلَّبها الموضوع أو الموضوع أو الموقف، أو الحالة النفسيَّة))[31].

ويختلف الشعر الغنائي عن الشعر الملحمي والشعر الدرامي، فهو ((تعبيرٌ عن المشاعر الشخصيَّة، إنَّه عملٌ ذاتيٌّ يشرح فيه الشاعر انفعالاته الخاصَّة، من قبيل الأحلام والشكوى والفرح... فالإنسانُ هنا سلبي إلى حدٍّ بعيد، أو كما قال مالبرانش "إنه منفعل"))[32].

ويُضيف فراي أشياءً أخرى تُميِّزُ الشعرَ الغنائي من خلال اتِّسامهِ بالموسيقى وتوافر المجاز الذهني الذي يُعبِّر عن المجرَّد بالمحسوس فالقصيدة الغنائيَّة تعتمدُ أكثرَ من أيِّ نوعٍ آخر على الصورة المُدهِشة للوصول إلى ما يبتغيهِ من تأثير[33].

ومثلما تختلف الأنواع الأدبيَّة في طبيعتها تختلف القوانين التي تحكم كُلًّا منها والفعَّاليّات التي تقتضيها، ((فالملحمة تحتاج إلى مادة واسعة، ويناسبها تأليفٌ عريضٌ مُسهَبٌ بين عددٍ من المُغامرات الحماسيَّة، وأسلوب مُفخَّم جَزلٌ تحتشد فيه التشبيهات والصور... والشعر الغنائي إطارٌ ضيِّقٌ. مادَّتهُ بسيطةٌ وكما يقول لافونتين: "صغيرة وعديمة الخصوبة" لا تعدو في العادة عاطفة حُزنٍ أو فرحٍ أو غضب، تتداحُ في أبياتٍ من الشعر... والمسرح يحذف الحوادث الكثيرة والشخصيَّات المُتعدِّدة التي تحرص عليها الملحمة، ويبتعد عن المُغالاة العاطفيَّة المعهودة في الشعر الغنائي ويكتفي بتقديم تصويرات للصراع بين الأمزجة والطباع ولكنَّه تأليفٌ مُحكم وعملٌ سريع مضغوط يتَّجه إلى حلِّ العقدة))[34].

وفي ضوء ما تقدَّم نجد كثيرًا من المدافعين عن فكرة الأجناس والأنواع الأدبيَّة يرونَ أنَّها مثل ((الكائنات الطبيعيَّة المُتميِّزة بخصائص قابلة للانتظام في أشكال كبرى واستنادًا إلى هذا المنظور تنسبك الأعمال الأدبيَّة في قوالب جاهزة، وتشترك في سمات مُحدَّدة قبليًّا تُتيحُ تعرّف نماذج قائمة من قبيل الملحمة، والتراجيديا والمقامة والشعر المدحي والفخر والهيجاء))[35].

وهنالك من الباحثين من يرى تعريفات (النوع / الجنس) مهما بدت مُتشعّبة ومختلفة ((فإنَّ من الممكن أنْ نخلُصَ إلى نتيجةٍ تُفضي إلى ارتباط تحديد معنى النوع، عامة، بإرساء تقاليد تتعلَّق بتشكّل أفق توقُّع لدى المتلقِّي من أجل كيفيَّة استقبال النص، فتحديد طبيعة النوع إذن، مرتبط ارتباطًا وثيقًا بتشكُّل نمطٍ معيَّن من القواعد، ولم تكن هذه القواعد، دائمًا مجال اتِّفاق بل كانت على الدوام محطّ خلاف بين النقّاد والدارسين))[36].

ويقرب من هذا الرأي ((اعتبار النصِّ الأدبي تعبيرًا فرديًّا يهتدي بقواعد النوع الذي ينتمي إليهِ فقواعد ذلك النوع كانت تبلورت عبر الزمن من جملة الخصائص الفنِّية لنصوصٍ تجمعها روابط مُشتركة في أساليبها وأبنيتها وموضوعها، وعلى هذا فالعلاقة مُحكمة بين الاثنين))[37].

غير أنَّ الأنواع الأدبيَّة عند الكلاسيكيِّين والقدماء مُحدَّدة في ذلك تحديدًا لا يختلط فيه بعضها ببعض، وقواعدها شبه أوامر فنّية تفرض على الكتاب والشعراء والمنتجون الإلتزام بها وعدم الحياد عنها[38].

---

[30]() مقدمة في النقد الأدبي: 187 .

[31]() تشريح النقد، نورثروب فراي، ترجمة: محيي الدين صبحي، دمشق، 2005م: 350 .

[32]() نظرية الأنواع الأدبية: 11 -12 .

[33]() ينظر: تشريح النقد: 356 – 370 .

[34]() المصدر نفسه: 12 – 13 .

[35]() الأجناس الأدبية وإمكانية الإقرار بوجودها بالفعل محاولة المقاربة من وجهة عرفانية، د. محمد ناصر العجمي، بحث منشور في كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك – عمان، 2008م: 574 .

[36]() نص السيولة والصلابة، د. لؤي علي خليل، بحث منشور ضمن كتاب (تداخل الأجناس الأدبية): 155 .

[37]() موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، المُؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م: 307 .

[38]() الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال: 140 .

وترجع أقدم المحاولات التي تبغي التمييز بين هذه الأنواع إلى أفلاطون وأرسطو، ((فقد عملا على تمييز الأنواع الرئيسة "بحسب أسلوب المحاكاة" أو "التمثيل" فالشعر الغنائي هو شخص الشاعر ذاته، في الشعر الملحمي (أو الرواية) يتحدّث الشاعر جزئيًّا بشخصهِ كراوية، ويجعل شخصيَّاته تتحدّث جزئيًّا في حوار مباشر "سرد مختلط"، أمَّا في المسرحيَّة فيختفي الشاعر وراء شخصياته المسرحيَّة))[39].

كذلك رأى هيجل أنَّ ((من المعايير المعتمدة في التمييز بين الأنواع الأدبية ثنائية الذاتي / الموضوعي أو العاطفي / العقلي، إذ يجعل هيجل الذاتي أو العاطفي مضمونًا في الشعر الغنائي وفيه يتمُّ سكب الذات والتعبير عنها، ويجعل الملحمي مرتبطًا بالموضوعيَّة بحيث يكون المحكي واقعًا منفصلًا أمَّا الدراما فيجمع عنده بين النوعين السابقين فهو يشتمل على قسمٍ غنائي تفصح فيه الشخصيَّة عمَّا هو خاصٌّ بها، ممَّا يجعل الدرامي ذاتيًّا بأصوله الداخليَّة غير أنَّه موضوعيٌّ بتحققه الخارجي))[40].

وقد بذل بعض الباحثين جهودًا لتبيان الطبيعة الأساسيَّة لهذه الأنواع الثلاثة عن طريق تقسيم الأبعاد الزمنيَّة، وحتَّى الصيغ اللغويَّة فيما بينها، إذ إنَّ أي. أس. دالاس E.S.Dalas وهو ناقد انكليزي موهوب عرف التفكير النقدي لكلٍّ من شليغل وكولريدج وجد ثلاثة أنواع رئيسة من الشعر: المسرحيَّة، والحكاية، والأغنية، ثمَّ انكبَّ عليها بعد ذلك في سلسلةٍ من التخطيطات وهو يترجم هذه الأنواع على النحو الآتي: المسرحية ضمير المخاطب – الزمن المضارع، الملحمة - ضمير الغائب الزمن الماضي، الشعر الغنائي – ضمير المتكلِّم الزمن المستقبل).

أمَّا موقف الشكلانيِّين الروس في تصنيف الأجناس الأدبيَّة، وتبيان الطبيعة الأساسيَّة لها، فيتمثَّل برأي رومان جاكوبسون، الذي ربط الأجناس الأدبيَّة بمقولة الضمائر التي تميِّز بين الوظائف الأدبيَّة التي تُحدِّد ماهيَّة الأجناس في نظريَّة المنهج الشكلي[41]، فبيَّن جاكبسون أنَّ الشعر الغنائي يستعمل ضمير المتكلم المفرد والزمن المضارع، في حين تستعمل الملحمة الشخص الثالث والزمن الماضي، و((يمكن اعتبار ضمير المتكلم العائد على الراوي في الملحمة ضمير غائب))[42].

وقد صنَّفَ تودوروف نحو ثلاث مقالات في نظريَّة الأنواع الأدبيَّة، وقد جُمِعت في كتاب له بعنوان (الأجناس والخطاب) ((وأبرزُ ما انتهى إليه هو التفريق بين جنس genre ونمط type فالشعر الغنائي والتراجيدي نمطانِ أدبيَّانِ ينتسبانِ لجنس هو جنس الشعر. لكنْ إذا أُريدَ الأخذُ بالمعيار الزمني التاريخي، فإنَّ الغنائي لدى لامارتين، والتراجيدي لدى صوفوكليس، يُمثِّلان جنسين، أو نوعين، لا نمطين، وهذا يعني أنَّنا عندما نفكِّرُ بالجنس الأدبي، أو النمط، لا نستطيع أن نُسقِطَ من حسابنا ما لهذه النصوص من علائق بنصوصٍ تاريخيَّة، فما أن تذكرَ الملحمة حتَّى يتبادر إلى الذهن نموذج هوميروس "الإلياذة"))[43].

ووضع جيرار جينيت ثلاثة عناصر من خلالها يمكن تحديد الأنواع الأدبيَّة ((وهي الموضوع والصيغة والشكل، إذا كان العمل الأدبي انفعالًا وعاطفة تخصُّ ذات الشاعر فالقصيدة غنائيَّة، وإذا كانَ خارج ذات الشاعر فهو إمّا ملحميٌّ أو قصصي، ومن حيث الصيغة، فالنوع إمَّا أنْ يكونَ سردًا أو حوارًا، ومن حيث الشكل أمَّا حكائي، أو لا حكائي، على ضوء ذلك يتحدَّدُ كلُّ جنسٍ بما يلي، الغنائي يعتمد السرد صيغة والذات موضوعا واللاحكاية شكلًا، والدرامي يعتمد الحوار صيغةً والواقع الخارجي موضوعًا، والحكاية شكلاً، والملحمة والقصصي يعتمد السرد والحوار معًا، والواقع الخارجي موضوعًا، والحكاية شكلًا))[44].

وفي ضوء ما تقدَّم يبدو جليًّا بأنَّ نظريَّة الأنواع الأدبيَّة مبدأٌ تنظيمي، ((فهي لا تصف الأدب وتاريخه بحسب الزمان والمكان "الفترة أو اللغة القوميَّة" وإنَّما بحسب بنية أو تنظيم أنواع أدبيَّة متخصّصة))[45].

وبعد أنَّ استكملت نظرية الأنواع الأدبيَّة تصوُّراتها النظريَّة الأُولى، فرضتْ قياسات نوعيَّة ذات تحديد شبه صارم، جعلت كلَّ جنسٍ أدبيٍّ يتزيَّا بمجموعةٍ من الخواص أو المُميِّزات، وعمل الكلاسيكيُّون على المحافظة عليها ودعوا إلى عدم خرقها بأيِّ حالٍ من الأحوال.

تطوُّر الأنواع الأدبيَّة:

---

[39]() نظرية الأدب، أوستن وارين، رينيه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مطبعة طرابيشي، 1972م: 297 .

[40]() فن الشعر، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت: 111 .

[41]() المصدر نفسه: 298 .

[42]() نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين: 298 .

[43]() في نظرية الأدب وعلم النص، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2010م: 29 .

[44]() المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، عبد الهادي الفرطوسي، بغداد، 2006م: 7 .

[45]() نظرية الأدب، أوستن وارين: 296 .

شغل موضوع تطوُّر الأنواع الأدبيَّة بال كثيرٍ من الباحثين، الذين أقرُّوا بتطوُّرها، بعدما كانَ لزامًا عليهم أنْ يُجيبوا عن سؤالٍ مُلِحٍّ هو: ((هل تبقى الأنواعُ الأدبيَّة ثابتة؟ وربَّما لا. فبإضافة أعمال جديدة تنزلق مقولتنا))[46]، إضافة إلى ذلك، أنَّ الحياة متطوِّرة، بل أنّ كلَّ شيءٍ في الوجود في حالة تغيير مستمرٍّ، ممَّا يتطلَّب ذلك أنْ يتطوَّر الأدب بتطوُّر الحياة، ليتماشى مع تطوُّر أذواق الناس، كما أنَّ طبيعة الأدب تفرض هذا التطوُّر، فالإبداع الأدبي يقوم على التفرُّد، والإتيان بالشيء الجديد، وغير المألوف الذي يدهش المُتلقِّي وينتزع إعجابه، ويُحقِّقُ له الفائدة والمُتعة، كلُّ ذلك يؤكِّدُ أنَّ الأنواع الأدبيَّة تتطوَّر وتأتي بالشيء الجديد الذي يستولي على قلوب المُتلقِّين، وهذا التطوُّر لابُدَّ أنْ يخرقَ قواعد الجنس أو النوع لكسر الرتابة، والتقليد وبثّ الحيويَّة في العمل الأدبي. كذلك تظلُّ الأجناسُ الأدبيَّة ((أنواعًا تجريبيَّةً يُغيِّر الإبداع من طبيعتها إذا ما شاء))[47].

واختلف الباحثون في الأسباب التي تُؤدِّي إلى تطوُّر الأنواع الأدبيَّة، فبعضهم رأى تطوُّرها يشبه ما تمرُّ به الكائنات الحيَّة من تطوُّر في دورة حياتها.

وأوَّلُ من قال في موضوع تطوُّر الأنواع الأدبيَّة أرسطو في كتابه: (البويطيقا) عندما ذكر الملحمة قائلًا: ((إنَّها تطوَّرت عن قصائد المديح ، وأنَّ الكوميديا تطوَّرت عن الأهاجي))[48]، كذلك قال: ((إنَّ أصل التراجيديا يعود إلى شعر الدثرامب، ويعود أصل الكوميديا إلى الأغاني التي تدور حول الذكر)) وبعد ذلك يضيف أرسطو الجملة المصيرية التالية: ((تطوّرت التراجيديا شيئًا فشيئًا منذ أقدم أشكالها عن طريق الإضافات التي بدا للكتّاب أنْ يضيفوها ثمَّ توقَّفت التراجيديا عن التغيُّر، بعد أنْ مرَّتْ بتحويراتٍ كثيرة، وذلك حينما اكتمل نموُّها))[49]، ويرى رينيه ويليك ((هذه الجُملة تؤكِّد على التماثل بين تاريخ التراجيديا ودورة الحياة التي تمرُّ بها الكائنات الحيَّة لأوَّل مرَّة))[50].

وأمَّا البلاغيُّون، والنُقَّاد العرب، ((فقد ذكروا، ما يُمثِّلُ بوادرِ لفكرة التحوُّل النوعي في الأدب، فقد عدّوا المقامة تطوُّرًا لمواعظ الزُهَّاد من أمثال التنوخي، والمُوشَّحات عدّوها تطوُّراً للشعر الغنائي، والأزجال انحرافًا ملحونًا عن الشعر الفصيح))[51].

غير أنَّ هنالك رأيًا آخر في تطوُّر الأنواع الأدبيَّة جاء به هيغل ((حلَّتْ فيه الجدليَّة محلَّ الاستمراريَّة،... وأسقط استعمال التشبيه البيولوجي تمامًا، وصار ينظر إلى الشعر باعتباره يطوِّر نفسه في عمليَّة أخذٍ وعطاء دائمة مع المجتمع والتاريخ، ولكن بشكل يختلف تمام الاختلاف عمَّا يجري في الطبيعة))[52].

وتقوم الصيغة الهيغليَّة للتطوُّر على مبدأ أساسي يتعلَّق بالتغيير الجدلي الذاتي الذي يمرُّ به القديم في تحوُّله إلى الجديد فالعودة إلى القديم، وقد تبنّى الكثير من النُقَّاد الغربيِّين ما قاله هيغل في تطوُّر الأنواع الأدبيَّة، وعملوا على تطويره، ومنهم فردناند برونتير، ((وكان إيمانه بمثال التاريخ الداخلي للأدب "الذي يضمُّ في ثناياه المبدأ الكافي لتطوُّره" لا يتزعزع، وكلُّ ما يجب التدليل عليه هو السببيَّة الداخليَّة، ففي بحثنا في المؤثِّرات الفعّالة في تاريخ الأدب نجد أنَّ تأثير الأعمال الأدبيَّة على غيرها من الأعمال الأدبيَّة هو الأكبر))[53]، وهذا التأثير مزدوج، إيجابي وسلبي، إذ إنَّنا نقلّد ونرفض، ذلك أنَّ الأدب يسير بالفعل وردِّ الفعل، بالتقليد والتمرُّد، والجِدَّة والأصالة هي المعيار الذي يُغيّر اتِّجاه التطوُّر.

ويبدو واضحًا ممَّا تقدَّم أنَّ رأيَ برونتير في تطوُّر الأنواع الأدبيَّة، يشبه ما جاء به هيغل، يقوم على الفعل وردِّ الفعل على التقليد والتمرُّد، لغرض التفرُّد والإتيان بالشيء الجديد، ولو توقَّف عند ذلك لكان من أتباع هيغل[54]، لكنَّه كذلك ((ينقل بعض المفاهيم البيولوجيَّة الصرفة من الداروينيَّة إلى الأدب، فاعتقد بأنَّ الأنواع الأدبيَّة لها وجود في الواقع كوجود الأنواع البيولوجيَّة، فكان يقارن باستمرار بين تاريخ الأنواع الأدبيَّة، وتاريخ الكائنات البشريَّة، وقال إنَّ التراجيديا الفرنسيَّة ولِدت مع جوديل ونضجت مع كورني

---

[46]() مدخل لجامع النص: 92 .
[47]() دراسات مختارة في نظرية الأدب: 26 .
[48]() في نظرية الأدب وعلم النص: 33 .
[49]() مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1978م: 29 .
[50]() المصدر نفسه: 29 .
[51]() في نظرية الأدب وعلم النص: 33 .
[52]() مفاهيم نقدية: 35 .
[53]() المصدر نفسه: 38 .
[54]() المصدر نفسه: 34 -35 .

وشاخت مع فلوبير ثمَّ ماتت قبل هوغو))[55]، وواضحٌ من هذا النص أنَّ برونتيير بدأ يُقحم النظريَّات العلميَّة في ميدان الأدب مع الاختلاف الكبير بينهما، فرأى بعض الأنواع الأدبيَّة تأخذ دورة الحياة نفسها عند الكائنات البشريَّة أو الحيَّة، فتبدأ بالولادة أو الطفولة ثمَّ الشباب ثم الشيخوخة ثمَّ الموت، ((ولم يكن قادرًا على إدراك فساد التشبيه في كلِّ نقطة من نقاطه وإنَّ التراجيديات الفرنسيَّة لم تولد مع جوديل بل لم تُكتب قبله، وإنَّها لم تمُت إلَّا بمعنى أنَّه لم تكتب تراجيديا "مهمَّة" حسب تعريف برونتيير بعد لومرسيه))[56].

ولم يقف برونتيير عند هذا الحدِّ، بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما طبَّق نظريَّة (دارون) على تطوُّر الأنواع الأدبيَّة، ووجد في تطوُّرها ما يشبه الصراع من أجل البقاء، وقال إنَّ بعض الأنواع تحوَّل إلى أنواع أخرى، ومن هذه الأنواع فنُّ الملاحم الشعريَّة القديمة، هو الذي تطوَّر عبر القرون، فأصبح فنَّ القصَّة الواقعيَّة العصريَّة النثريَّة، فالملحمة التي كانت تُكتبُ شعرًا وتدور في أجواء خياليَّة وأسطوريَّة وتتغنَّى بخوارق الأمور وأبطالها من الآلهة والبشر وأنصاف الآلهة، يرى برونتيير قد تطوَّرت في القرون الوسطى وتمثَّلت في ظهور ما نُسمِّيه بالملاحم الشعبيَّة التي لها نظائرُها في عالمنا العربي كملحمة (عنترة) و(أبي زيد الهلالي) و(سيف بن ذي يزن) فهذه الملاحم الشعبيَّة أخذت تجمع بين الشعر والنثر أي لم تعد الملحمة فنًّا شعريًّا خالصًا، إضافة إلى مضمونها الذي تحرَّر من الأساطير الوثنيَّة القديمة، لكنَّها ظلَّت تحتفظ بطابع القصص البطولي الخارج عن المألوف والعادي في بطولات البشر، ويرى برونتيير أنَّ هذا التطوُّر ظلَّ مُستمرًّا حتَّى تحوَّلت الملاحم إلى القصَّة النثريَّة الواقعيَّة الموجودة في أدبنا، وهي تختلف عن فنِّ الملاحم الذي تطوَّرت عنه وصارت جنسًا أدبيًّا مختلفًا – عن الجنس القديم الذي ولِدت منه- اختلافًا كُلِّيًا في شكلها الفنِّي وفي مضمونها الإنساني[57]، وإذا كانَ مثلُ هذا التطبيق يمكن أنْ يكونَ مقبولاً من بعض الباحثين في قولهم: ((وهذا رأيٌ لا يستعصي على التصديق وليست لدينا اعتراضات تاريخيَّة أو فنِّية حاسمة تنهض ضدَّه وإنْ كُنَّا لا نطمئنُّ إليه))[58].

ووصل ببرونتيير الأمر إلى درجة من التعسُّف، حين رأى في تاريخ بعض الأنواع الأدبيَّة ما يتماثل مع ما جاءت به نظريَّة دارون في باب الصراع من أجل البقاء وتنازع الأنواع، وإنَّ بعض الأنواع تتحوّل إلى أنواع أخرى، ((فالخطابة الوعظيَّة الفرنسيَّة التي نجدها في القرنين السابع عشر والثامن عشر، تحوَّلت إلى القصائد الغنائيَّة التي أنتجتها الحركة الرومانسيَّة غير أنَّ التشبيه لا يصمد أمام الفحص المُدقق: فأقصى ما يمكن أنْ نقوله هو أنَّ الخطب الوعظيَّة تُعبِّر عن المشاعر نفسها "زوال الأشياء البشريَّة مثلًا" أو أنَّها تقوم بالوظائف الاجتماعيَّة نفسها "التعبير عن إحساسنا بما هو وراء الطبيعة في حياتنا" لكن لن يُصدِّق أحد أنَّ أيًّا من الأنواع الأدبيَّة قد تحوَّل إلى سواه))[59]، وقد نجم عن ذلك أن اعترض كثيرٌ من الباحثين حول إقحام نظريَّات العلوم الصرفة على الأدب فقد قال (لانسون): ((إنَّه يكفينا نحن الأُدباء ودارسو الأدب أنْ نأخذ عن العلم روحه لا مبادئه وقواعده))[60]، في حين أنَّ بعض الباحثين بيَّن زيف هذه النظريَّة عندما تُطبَّق على الأدب، بقوله: ((إنَّ التطوُّريَّة الداروينيَّة أو السبنسريَّة نظريَّة فاسدة في حال تطبيقها على الأدب، لأنَّ الأدب لا يضمُّ أنواعًا ثابتة شبيهة بالأنواع البيولوجيَّة التي تُشكِّل الطبقات التحتيَّة للتطوُّر، وليس هناك نموٌّ وانقراض حتميّين، ولا تحوُّل من نوع إلى نوع، ولا صراع حقيقي من أجل البقاء بين الأنواع، والتطوُّريَّة الهيغليَّة على حقٍّ في إنكارها لمبدأ التدرُّج، وفي اعترافها بدور الصراع، والتمرُّد في الفنِّ وفي إدراكها لعلاقة الفنِّ في المجتمع، باعتبارها علاقة أخذٍ وردٍّ جدليَّة... فالعمل الفنِّي ليس مجرَّد حلقة في سلسلة، بل قد يقيم علاقة مع أيِّ شيء في الماضي، وليس هو مجرَّد بنيان يُحلَّل تحليلًا وصفيًّا كما يفترض الشكليُّون الروس والتشيكيُّون))[61].

أمَّا نظرة الشكلانيِّين الروس إلى موضوع التطوُّر الأدبي لم تقف عند حدود وصف الظاهرة الأدبيَّة ((في تحوّلها ونشوئها أو اضمحلالها واندثارها وإنَّما تتعدَّى ذلك إلى محاولة فهم الشروط والمقاييس المُتحكِّمة في ذلك كُلِّه))[62]، فقد رأى الشكلانيُّون أنَّ التطوُّرَ الحاصلَ داخل الأجناس الأدبيَّة هو نتيجة طبيعيَّة لعمليَّات التداخل وهو ما نلحظه في قول (تينيانوف): ((إذا ما افترضنا أنَّ التطوُّرَ تغييرٌ للعلاقة بين

---

[55]() المصدر نفسه: 35 .
[56]() مفاهيم نقدية: 35 .
[57]() ينظر: الأدب وفنونه، د. محمد مندور: 15 -16 .
[58]() المصدر نفسه: 16 .
[59]() مفاهيم نقدية: 35 .
[60]() الأدب وفنونه: 16 .
[61]() مفاهيم نقدية: 41 .
[62]() التفاعل في الأجناس الأدبية، بسمة عروس، مؤسسة الانتشار، بيروت، 2010م: 43 .

أطراف النظام أي تغيير للوظائف والعناصر الشكليَّة يُصبح التطوُّر حينئذٍ مجرَّد إحلال لنظامٍ محلَّ آخر))[63]، وفي إطار تفصيلهم الحديث عن التطوُّر الأدبي يضبط الشكلانيُّون الروس اتِّجاهه ويُحدِّدون مساره، وذلك في قولهم: ((إنَّ النظرَ ينبغي أنْ ينصرفَ من الوظيفة التكوينيَّة إلى الوظيفة الأدبيَّة ومن الوظيفة الأدبيَّة إلى الوظيفة التكوينيَّة حتَّى يضيء لنا التفاعل التطوُّري للوظائف والأشكال))[64]، فالتطوُّر من منظور الشكلانيِّين هو حصيلة التغيُّر الحادث في الوظائف البنائيَّة نتيجة لفعل التداخل والتضايف والتراسل بين مختلف الوظائف داخل النسق الواحد أو داخل أنساق مُتعدِّدة متباينة، لكن العلاقة القائمة بين أجزاء ليست شكلًا واحدًا تتبنَّاهُ كلُّ الأنواع وإنَّما هو متنوِّع بحسب طبيعة الوظيفة التي تحلُّ في سياق جديد أو بحسب وظيفة السياق ذاته ومحتوى التوجُّه الأدبي الذي حمله، يقول (إيخنباوم): ((وهكذا فإنَّ الخصائص تولد تيفع ثمّ تشيخ وتموت، فبقدر ما تستعمل تبلى حيث تصبح آليَّة ميكانيكيَّة وتفقد وظيفتها ولا تعود فاعلة وحتَّى تقاوم الآليَّة في الخصيصة تجددها بفعل وظيفة جديدة أو معنى جديد))[65]، ونلمس في هذا القول تحديدًا لنوع التطوُّر الحادث داخل جنس أدبيٍّ ناجم عن تطوير الوظيفة التي يشتمل عليها ويتمثَّل ذلك في إبدال الوظيفة القديمة البالية بأخرى جديدة مبتكرة[66].

أمَّا من الناحية التأريخيَّة تُعدُّ محاولة المفكِّر الإيطالي (جيامبا تيستا فيكو)، أوَّلَ محاولة مُنظَّمة للربط بين الأدب والواقع الاجتماعي، و((فيكو هو صاحب فكرة الدورات التاريخيَّة وبأنَّ لكُلِّ حضارة دورة حياة كاملة، وقد ربط بين الواقع الاجتماعي فقام بربط ملاحم هوميروس – بالمُجتمعات العشائريَّة، وقال إنَّ الدراما نشأت مع ظهور المدينة- الدولة حيث يمكن أنْ يتجمَّعَ جمهورُ المُشاهدين. أمَّا الرواية فقد وُلِدت مع ظهور المطبعة وانتشار التعليم... إلخ))[67].

ويربط الماركسيُّون ربطًا مُحكمًا بين الأنواع الأدبيَّة والبنية المُجتمعيَّة التي تظهر فيها تلك الأنواع فالملحمة - على سبيل المثال- ((ظهرت في مجتمع العبوديَّة، حيث الفرد العادي لا قيمة له ولا أهميَّة، وإنَّما الأهميَّة للأشخاص الذين يتمتَّعونَ بصفات خارقة للعادة))[68].

فالمبدأ العام في نشأة الأنواع الأدبيَّة وتطوُّرها، وفناء بعضها في بعض، وانقراضها ((يقوم أساسًا على تطوُّر المُجتمعات، إذ لكُلِّ مرحلة من مراحل التطوُّر الاجتماعي قيمها الجماليَّة التي تتجلَّى في أنواع أدبيَّة بعينها، تُناسِبُ قُدرة الإنسان في ذلك النظام الاجتماعي))[69].

ويقرب ممَّا ذكرناهُ سابقًا قولُ أحد الباحثين بأنَّ استمرار النوع الأدبي وانقراضه، يرجع إلى عِدَّة عوامل فيزدهر النوع الأدبي؛ ((بسبب مبدأ الاحتياج أي احتياج القُرَّاء لهذا النوع أو ذاك في زمان ومكان مُعيَّن، وثانيهما هو أنَّ الزمان والمكان يُقرِّران مدى ازدهار النوع في مكان وعدم ازدهاره في مكان آخر، أمَّا الزمان فهو عاملٌ أساسيٌّ في تحديد مدى التقبُّل والرفض))[70]، أمَّا انقراض النوع الأدبي وموته فقد أرجعه إلى العوامل الآتية ((إذا تحوَّل إلى هيكلٍ شكليٍّ تقليديٍّ ثابت العناصر، منفصل عن تطوُّرات الحياة وحركتها، إذا لم يجد النوع الأدبي، تجاوبًا واقتناعًا لدى القُرَّاء، إذا لم يُطوّر النوع الأدبي نفسه باستمرار))[71]، ولكن انقراض النوع يختلف عن انقراض الاسم، ((فهنالك أنواع أدبيَّة فقدت الاسم، لكنَّها اندمجت في أنواع أخرى، أو فقدت اسمها، لكنَّها جدَّدت نفسها تحت اسمٍ آخر، كذلك نجد أنَّ بعض عناصر النوع القديم انتقلت إلى أنواع أخرى وهكذا لا يموت الجنس الأدبي موتًا كاملًا))[72].

ويمكننا أنْ نلمسَ ما ذكرناهُ أنَّ الملاحمَ الشعريَّة التي انقرضت بُعِثَت ثانيةً في الرواية النثريَّة. والتراجيديا الشعريَّة، هنالك شيءٌ من عناصرها في المسرحيَّة النثريَّة الحديثة. ونجد مثل هذا في أدبنا العربي، ففنُّ الرسائل الأدبيَّة الذي كان مزدهرًا في العصر العبّاسي أخذ فيما بعد بالاضمحلال ثمَّ الانقراض، لكنَّه وجد نفسه في المقالة الأدبيَّة الحديثة التي تحمل بعضًا من عناصر الرسائل[73]، أو المقامة التي وجدت نفسها في القصَّة الحديثة التي نحت بأسلوبها نحو الشعريَّة فتلتقي معها في الأسلوب وتختلف

---

[63]() المصدر نفسه: 44 .
[64]() التفاعل في الأجناس الأدبية: 44 .
[65]() المصدر نفسه: 46 .
[66]() ينظر: المصدر نفسه: 46 .
[67]() في نظرية الأدب ، د. شكري عزيز الماضي، ط1، المُؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م: 132 .
[68]() في نظرية الأدب وعلم النص: 55 .
[69]() المصدر نفسه: 57 .
[70]() مفاهيم نقدية: 41 .
[71]() الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، عز الدين المناصرة، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، 2010م: 30 .
[72]() المصدر نفسه: 30 .
[73]() ينظر: الأدب العربي الحديث دراسة في شعره ونثره، د. سالم الحمداني، د. فائق مصطفى، جامعة الموصل، 1987م: 309 .

معها في سائر العناصر الأخرى التي تفتقر لها المقامة، وكذلك الشعر العربي الذي هو شعرٌ غنائي فقد شهد الكثير من التطوُّر أو التجديد طوال العصور التي مرَّ بها سواءٌ في الموضوعات أو الأساليب، أو في الموسيقى أو الشكل إلى أنْ أنتجَ أنواعًا جديدة مثل الموشَّحات، والبند والشعر الحر وأخيرًا قصيدة النثر التي تعدُّ جنسًا هجينًا يحمل جينات الشعر والنثر.

أمَّا (فاولر) فقد أكَّد أنَّ تاريخ الجنس الأدبي ((يمرُّ بمراحل ثلاث: في الأُولى يتجمَّعُ مركَّبٌ من العناصر يتبلور منها نوعٌ له شكلٌ مُحدَّد، وفي الثانية يستقيمُ ذلك الشكل بقواعده، فيُحاكيه المُؤلِّفون بوعيٍ مع المُحافظة على السمات العامَّة له، وفي المرحلة الثالثة والأخيرة: قد يلجأ المُؤلِّفون إلى استخدام شكلٍ ثانوي في ذلك النوع بطريقةٍ جديدةٍ فينحسرُ الشكل الأساس له، ويتوقَّفُ وينبثقُ نوعٌ جديدٌ. وهذه المراحل تتداخل فيما بينها ورُبَّما تظهر من نصٍّ واحد))[74].

ويأخذ تطوُّر الأنواع الأدبيَّة شكلًا آخر من التطوُّر من خلال تداخل الأنواع الأدبيَّة، حيثُ أنَّ بعضها يأخذ من العناصر التي تُبنَى عليها الأنواع الأدبيَّة الأخرى، بحيث أصبحت هذه الأنواع تتداخل في الخصائص المميِّزة لها، ممَّا جعل هذه الأنواع تفقد نقاءها، وأخذت القواعد التي وضعها أرسطو وسار عليها الكلاسيكيُّون من بعده تتهاوى، وتفقد مسوِّغات وجودها، بعد أن دأب المُبدعون للأعمال الأدبيَّة على خرقها من أجل الإتيان بالشيء الجديد.

ومن أجل إعطاء هذا التطوُّر صورته الكاملة، لابُدَّ من الرجوع إلى المرحلة التي سبقت تداخل الأنواع الأدبيَّة التي ترجع إلى عصر أرسطو طاليس فقد ((كان أرسطو يلاحظ في عصره، وعلى ضوء الأدب اليوناني القديم، أنَّ فنون الأدب ينفصل بعضها عن بعض انفصالًا تامًّا، حتَّى لنراه يحوِّل هذه الملاحظة إلى قاعدة عامَّة، أخذ بها الكلاسيكيُّون في القرن السابع عشر الميلادي، وأصبحت من المبادئ الرئيسة للمذهب الكلاسيكي)) [75].

فقد دعا الكلاسيكيُّون إلى ضرورة فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلًا تامًّا، ((ويعيبون أشدَّ العيب، أنْ تتخلَّل المأساة مشاهد أو شخصيَّات فكاهيَّة، وكان أرسطو يربط بين هذا المبدأ وبين الهدف الذي اتَّخذ منه أيضًا أساسًا للتميُّز بين فنٍّ وآخر من فنون المسرح، فهو يرى أنَّ الهدف من التراجيديا هو تطهير النفس البشريَّة من نزعات وغرائز القسوة والعنف، وأنَّ هذا الفنَّ يستطيع أنْ يحقِّق هدف التطهير النفسي بإثارة عاطفتي الفزع والشفقة في نفوس المشاهدين... وإنَّ تخلّل المشاهد الفكاهيَّة لها كفيلٌ بأنْ يُخلخل هدفها ويُضعف منه، ولذلك ينبغي الفصل التام بين فنّ التراجيديا وفن الكوميديا حتَّى يتحقَّق الهدف من كلٍّ منهما كاملًا))[76].

وظلَّ الحال يمضي على هذا النمط فقد أنتجَ الكلاسيكيُّون أدبًا مسرحيًّا ضخمًا يقوم على مبدأ الفصل بين الأنواع الأدبيَّة حتَّى مجيئ الرومانسيِّين في القرن التاسع عشر الميلادي فقد ((هاجموا المبدأ، مستندين إلى الأساس الفلسفي العام، الذي وضعه أرسطو نفسه للفنون كافَّة، وهو محاكاة الطبيعة والحياة، فقالوا: إنَّه إذا كانت المسرحيَّة التراجيديَّة تُحاكي قطاعًا مُحدَّدًا من الحياة أو تعكسه في مرآتها، فلماذا يجب على المسرح ألّا يكون أمينًا في محاكاته، ومُتمشِّيًا مع واقع الحياة، حينما نلاحظ أنَّ الحياة نفسها كثيرًا ما تجمع في المكان الواحد وفي الزمن الواحد بين المُضحِك والمُبكي، وكم من مُدَّةٍ يتجاور مثلًا فرحٌ ومأتم، وعلى هذا الأساس هاجموا مبدأ فصل الفنون الأدبيَّة بعضها عن بعض فصلًا حاسمًا))[77].

واستند الرومانسيُّون في دعوتهم هذه التي تدعو إلى عدم الفصل بين الأنواع الأدبيَّة ((إلى شكسبير الذي أنتج مسرحيَّاته الضخمة قبل الكلاسيكيَّة وفي الفترة التي تلت النهضة الأوربيَّة مباشرة... لاحظوا أنَّ شكسبير لا يتورَّع عن أن يجمع في مسرحيَّاته القويَّة بين المشاهد المُحزِنة والمشاهد المُضحِكة، كما لاحظوا أنَّ وجودَ بعض المشاهد المُضحِكة داخل المأساة ليس من الضروري أنْ يُضعِفَ من قُوَّة الشعور بالمأساة والتأثُّر بها بل قد يُقوِّيها ويزيدها عُمقًا))[78]، وخير مثال يُمكن أنْ يُساقَ للدلالة على ذلك مسرحيَّة (هملت) حيث يظهر هاملت في أحد مشاهد المسرحيَّة، وسط القبور وهو مهموم، يتأمَّل في الحياة والموت ومصير الإنسان، ممَّا يشيع ذلك من أجواء الحُزن، وفي هذه الأجواء الحزينة الكئيبة، يظهر إلى جوار هملت حفَّار القبور وفي يده جمجمة وبالأخرى زجاجة نبيذ، يسكب منها بالجمجمة ثمَّ يشرب النبيذ في

---

[74]() موسوعة السرد العربي: 307 .
[75]() الأدب وفنونه: 22 .
[76]() المصدر نفسه: 22 .
[77]() المصدر نفسه: 23 .
[78]() الأدب وفنونه: 23 .

صخبٍ ومرحٍ صارخٍ، فهذا المشهد الساخر لا يُضعِف من إحساسنا بمأساة الإنسان التي يتأمَّلها هاملت بل يزيد إحساساً بها ونحن نرى هذا الخمَّار غير الواعي لحقيقة ما يجري حوله من بُؤس الإنسان والفناء الذي يتربَّص به[79].

ويبدو أنَّ شكسبير اعتاد أنْ يأتي بشخصيَّة فكاهيَّة يبغي من ورائها الترويح عن المشاهدين والرفق بمشاعرهم، وبخاصَّة عندما تتأزَّم في المسرحيَّة الأمور، ويصل إحساس المشاهدين بعنف المأساة ما يُؤلم نفوسهم ويقسو عليهم، فإنَّ مثل هذه الشخصيَّة الفكاهيَّة تُقلِّل من درجة الإيلام التي تحلّ بالمشاهد وتعمل على إراحة أعصابه[80].

وفي ضوء ما تقدَّم خرق الرومانسيُّون مبدأ الفصل بين الأنواع في الأدب المسرحي، مستندين إلى عبقريَّة شكسبير المتمرِّدة على القواعد والمعايير، واستطاعوا إنتاج مسرحيَّات تجمع بين التراجيديا والكوميديا، ومنذ ذلك الحين اخترق هذا المبدأ نهائيًّا[81]. وأصبح بما لا يقبل الشك ((أنَّ الجنس الأدبي، لا يستطيع الزعم أنَّه نقيٌّ تمامًا من الاختلاط مع الأنواع الأخرى، كما أنَّه لا يستطيع أنْ يستمرَّ مُنتشرنقًا على نفسه فالأنواع الأدبيَّة تتداخل، بل تتداخل مع الفنون، كالفنِّ التشكيلي، والسينما، والموسيقى))[82]، إضافة إلى أنَّ بعض الأدباء أدركوا أنَّ الإبداع الأدبي لا يمكن له أنْ يُقيَّدَ بقيود، أو يُحكَمَ بقوانين، ويستسلم لسطوتها، تجعله رهين أشكال يقتفي بعضها نهج البعض الآخر، بما يقتل روح الإبداع، ويُعزِّز نمط التقليد ويأتي بأعمال مكرورة لا جدوى منها، فالإبداعُ يقتضي خرق القوانين والتمرُّد على القواعد، ولا يكون الإبداع إلا بالإتيان بالشيء الجديد غير المألوف الذي يدهش المُتلقِّي وينتزع إعجابه به

وبناء على ذلك يكون ((الجنس ظاهرة جمالية تاريخية خاضعة لسياقها الحضاري والفكري , قابلة للتعديل والتطور , منفتحة على جدلية الكتابة والتلقي . كما أن السمات الأجناسية يمكن أن ترحل من جنسها الأصلي لتنصهر في أجناس أخرى تغتني بها وتغنيها))[3] ومن هنا يحدث التداخل بين الأنواع الأدبية ؛ ويمكن أنْ نُلخِّصَ ما يرمي إليه التداخل الأجناسي من أهداف في النقاط الآتية:

* إنَّ التداخل الأجناسي يبغي ((كسر الحدود التقليديَّة واختراق وتداخل وتنشيط للوصول إلى ما يُسمَّى بالنصِّ المفتوح والمنفتح... وإنَّه يُشكِّل إضافةً فنِّيةً وجديدةً في العمل.... وبالتالي تنتج عنه انزياحية معنى النص ووظيفته , والتداخل يوفر للنص جماليته وعمقه وخصوصيته ... ويعطي مساهمة أكبر للخلق عن طريق التأثير المتبادل بين الذائقة السرديَّة والمسرحيَّة والشعريَّة والفوتوغرافيَّة... وقد تتعدَّد المشارب من النصِّ الواحد ولا يفقد هويَّته))[4].

كما أنَّ التداخل الأجناسي ((يوفّر للنص جماليَّته، وعُمقه وخصوصيَّته... ويزيد من ثراء النص، وسحره... والتداخل النوعي بين الفنِّ الشعري والنثر الفنِّي نوعًا من الصراع بين فعَّالية هذا وذاك التي تضع الكتابة على تخوم المحكي الشعري، وفق المفهوم الذي يُحدِّده "جان إيف تايد" في دراسته التي تحمل "المحكي الشعري"))[83].

إضافة إلى أنَّ ((النصَّ الذي تضمَّن أجناسًا أدبيَّة أخرى تُصبح له قيمة فنِّية وجماليَّة تتفوَّق على النصِّ مجرَّدًا... والكاتب يستخدم هذا التداخل لخدمة غرضه الذي يكتب فيه))[84].

أمَّا أشكال التداخل بين الأنواع الأدبيَّة فيأخذ أشكالًا مُتعدِّدة يمكن أن نوجزها بالآتي:

الشكل الأوَّل: الذي ((تفرضه طبيعة الأدب، ويغلب عليه ألَّا يكون مقصودًا من قبل منتج النص، لأنَّه محكومٌ بالآليَّات الداخليَّة "للعائلة النصِّية الأدبيَّة" إنْ صحَّ التعبير، ويمكن رصد هذا الشكل في كلِّ النصوص الأدبيَّة أيًّا كان انتماؤها النوعي، أو قد نجد في كلٍّ منها عناصر نوعيَّة دخيلة على هذا الموضوع المهيمن الذي ينتمي إليه... والذي يُميِّز هذا الشكل هو المحافظة على الخصوصيَّة النوعيَّة للنصوص؛ بسبب احتواء النصِّ على عنصرٍ نوعيٍّ مُهيمن أو لنقل "بنية مهيمنة" فعندما نقول إنَّ نصًّا قصصيًّا قد استعانَ بعناصر المسرحيَّة فإنَّنا ما زلنا نتعامل معه بوصفه قصَّة، وكذلك مع باقي النصوص))[85].

---

[79]() ينظر: المصدر نفسه: 23 .

[80]() ينظر: المصدر نفسه: 24 .

[81](1) ينظر: المصدر نفسه: 24 .

[82](2) الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة: 33 .

(3) معجم السرديات :134

(4) اشكالية التداخل الاجناسي , محمد داني , بحث على شبكة الانترنيت :7

[83]() المصدر نفسه: 7 .

[84]() السردي في الشعر/ الشعري في السرد، د. محمود الضبع، (مقال رقمي) .

[85]() نص السيولة والصلابة (دراسة في تداخل الأنواع الأدبيَّة)، د. لؤي علي خليل: 161 .

ويمكننا أنْ نلمسَ ما قلناهُ في معظم القصائد العربيَّة في مختلف عصور الأدب، إذ لا تخلو كثيرٌ من هذه القصائد من عناصر السرد غير المقصودة لذاتها بل جيء بها لتعزيز معنى تناولته تلك القصائد، فمثلًا نجد بعض شعراء الجاهليَّة لكي يعبِّر عن أشواق الحبِّ وما فعله به، يسرد قصَّة حمامة تنوح أو تبكي على إلفِها الذي افتقدته، أو يسرد قصَّة حبٍّ سابقة انتهت بنهاية مأساويَّة يُدلِّلُ من خلالها على معاناتهِ، ويبدو ذلك واضحًا على سبيل المثال في قصيدة طرفة التي تنحى منحى قصصيًّا فقد شبَّهَ حُبَّهُ بقصَّة حبِّ المُرقّش الأكبر لأسماء[86]، التي تُبيِّنُ ما كابدهُ في حُبِّهِ من آلام وما اعترضَ سبيلهُ من صعوبات حالت بينه وبين حُبِّه، وأخيرًا انتهى به إلى نهايةٍ مُفجعةٍ دفع حياته ثمنًا لها.

وفي بعض الأحيان يتَّسع السرد عندما يريد الشاعر أنْ يُعزِّز المعنى الذي تناوله في قصيدته، فحين يذكر الوفاء يسرد قصَّة السموأل، وعندما يذكر نكران الجميل يذكر قصَّة سنمّار، أو عندما يُبيِّن أبو نواس احتفاءه بالخمرة يسرد لنا قصَّة يطغى فيها الحوار بما يجعلها تقترب من مشهد مسرحي، ولا يقتصر ذلك على الشعر، بل يتعدّاه إلى النثر الفنِّي الذي نجدُ فيه الكثير من السمات الشعريَّة، فنجد ذلك في سجع الكُهَّان الذي يُعَدُّ تمهيدًا لظهور الأعاريض البسيطة ((التي يُعدُّ "الرجز" أكثرها وضوحًا، فالرجزُ نظامٌ إيقاعي بسيط يرتفع قليلًا في انضباطه عن مُستوى إيقاع السجع، وفيه تتكرَّرُ تفعيلةٌ واحدة على نحوٍ بسيط))[87]، إضافة إلى أسلوبه الزاخر بألوان البيان والبديع. وكذلك في الرسائل الإخوانيَّة والديوانيَّة، وحتَّى في بعض الأحيان في الكتب المُؤلَّفة في التاريخ وفي غيرهِ نجدُ أسلوبًا مُنمَّقًا فيه كثيرٌ من سمات الشعريَّة، ولكنَّها تكون غير مقصودة؛ لأنَّ النثر قد يُكتَب بلغةٍ أدبيَّةٍ غير أنَّ هذه اللغة في كثيرٍ من الأحيان تسمو فتأخذ كثيرًا من سمات الشعريَّة في التكثيف والإيجاز والتعبير بالصور الشعريَّة الجديدة وغير المألوفة وكلُّ ذلك يجري دون أنْ يبغي كتابة نصٍّ شعري.

الشكل الثاني: وإذا كان الشكل الأوَّل تفرضه طبيعة الأدب، وتجعل النصَّ الشعري يستعينُ بالقِصَّة أو المسرحيَّة للتعبير عن مقاصده، فإنَّ الشكل الثاني يكون التداخل بين الأنواع الأدبيَّة مقصودًا، يبغي مُؤلِّف النصِّ من خلاله إلى الخروج من النمطيَّة والتقليد، وإضفاء روح الجِدَّة والحيويَّة على النص، ويمكن أنْ نلحظَ ذلك باستعانة بعض الروائيِّين وكُتَّاب القصَّة بأشكال نوعيَّة من التراث السردي كالمقامات وأدب الرحلات والسير ذاتية والسير الشعبيَّة، وهذا النوع يشبه الشكل الأوَّل باحتفاظه بخصوصيَّته النوعيَّة؛ بسبب بقاء العنصر النوعي المُهيمِن... فحِرصُهُ على النوع حرصٌ مقصود))[88].

ويبدو هذا الشكل واضحًا في شعر السيَّاب وهو يُوظِّف السرد القصصي أو الطابع الدرامي في مُطوَّلاتهِ[89]؛ لكي يخرُجَ بالشعر من الغنائيَّة والذاتيَّة وما ينجمُ عن ذلك من نمطيَّة رتيبة ومُمِلَّة؛ ليبعثَ في شعره الحيويَّة من خلال الموضوعيَّة بإخراج الشعر من الغنائيَّة إلى الموضوعيَّة، والانتفاع من تقنيَّات السرد والدراما وما يضيفانه إلى الشعر من حيويَّة وجماليَّة، وإدهاش المتلقِّي بشيءٍ جديدٍ ينال إعجابه، كما نجد ذلك على سبيل المثال لا الحصر في ثلاثيَّة أحلام مستغانمي، وهي تستعين بعناصر الشعريَّة؛ لإثراء النصِّ الروائي وبعث الحيويَّة فيه.

وخلاصة القول ((أنَّ العمل العظيم يخلق جنسًا جديدًا، بطريقةٍ ما، وفي الوقت نفسه يخترق القواعد القائمة سابقًا... ويمكن القول إنَّ كلَّ عملٍ عظيم يُوجِدُ جنسينِ اثنين، ويُوجِدُ واقعَ معيارينِ اثنين: واقع الجنس الذي يخترقهُ وقد كانَ مُهيمِنًا على الأدب في السابق، وواقع الجنس الذي يُبدِعهُ))[90].

أمَّا **الشكل الثالث** من أشكال التداخل فيُعَدُّ ((انقلابًا على "مبدأ النوع الأدبي" ويُمثِّل حالة من تمييع النظام وغايته الوصول إلى نصٍّ جديد بلا هويَّة يرفض التنويع ويعدُّهُ ضربًا من القيد، وهو في الغالب الأعم شكلٌ قصدي، ويتعارض هذا الشكل في الغالب مع أفق التلقِّي بسبب غياب حضوره في تاريخ ذاكرة التلقِّي، هذا بالإضافة إلى أنَّه لم يَصُغْ بعد آليَّات تلقِّيه، وهذا هو المأزق الحقيقي لنصوص هذا الشكل كيف يمكن أنْ تصوغَ لنفسها قواعد للتلقِّي ستنتهي فيما بعد – بسبب التراكم- إلى أنْ تتحوَّل إلى نظام تجنيسي وذلك في الوقت الذي قدَّمت فيه النصوص مسوّغ وجودها باعتبارها ثورةً على مبدأ التجنيس))[91].

---

[86]() ينظر: الأصول الرومانسيَّة في الشعر الجاهلي (شعر الحب)، د. حسن دخيل، مجلة كلية التربية، ع1، لسنة 2011م :15 .

[87]() موسوعة السرد العربي: 56 .

[88]() نص السيولة والصلابة (دراسة في تداخل الأنواع الأدبيَّة)، د. لؤي علي خليل: 161 .

[89]() ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، ط3، دار العودة، بيروت، 1981م: 286 وما بعدها، وينظر: دير الملاك، د. محسن اطيمش، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م: 28 وما بعدها .

[90]() شعرية النثر، تزفيتان تودورف، ترجمة: عدنان محمود محمد، وزارة الثقافة، دمشق، 2011م: 8 .

[91]() نص السيولة والصلابة (دراسة في تداخل الأنواع الأدبيَّة): 161 .

بقي هنالك سؤالٌ جديرٌ بالإجابة عنه هو: ما المساحة المُتاحة للاختراق نتيجة تداخل الأنواع الأدبيَّة؟ ففي ذلك يتساءلُ أحدُ الباحثين قائلاً: ((إذ ما الذي يضمن أنْ يصل الاختراق حدًّا يؤدِّي إلى تحوُّل النصِّ عن نوعه أو إلى امتداد النصِّ نحو نوعٍ آخر، فتكون النتيجة اجتماع نوعين في نصٍّ واحد))[92]، وإنَّ كلَّ الاحتمالات واردة في ذلك يمكن للنوع الأدبي أنْ يخرُجَ من نوعه وينتقل إلى نوعٍ آخر مثل أنموذج قصيدة النثر الذي هو جنسٌ هجينٌ يرفضُ أنْ يكونَ وفق ترتيب أجناسي. وخيرُ مثالٍ على ذلك (حديث عيسى بن هشام) لمحمَّد المويلحي الذي تتقاسمه عناصر المقامة والقصَّة الحديثة، ففيه ما يمكن أنْ نُطلِقَ عليه مقامة، وهذا يبدو في العنوان وفي اللغة المسجوعة والزاخرة بالزخارف اللفظيَّة والمعنويَّة في حين تبدو القصَّة في كونها تحمل عناصر القصَّة تحمل نقدًا للمجتمع وتبتغي الإصلاح وفيها شخصيَّات عديدة، وإنَّ أحداث القصَّة مترابطة وتحمل نقدًا اجتماعيًّا[93]. فهو نظير المقامة في الجنس لكنَّه من حيث التنميط مختلف أي لا يشبه أشكال المقامة المُستمرَّة. ((ويقترح جنيت تسمية النصِّ الذي يجمع بين هاتيك العلاقات في بناء كلِّي مُتماسك بالنصِّ الجامع فهو نصٌّ قد لا يكونُ مُعادلًا كما هو مُتَّفقٌ عليه في نظريَّة الأجناس))[94].

تحطيم الجنس الأدبي:

بيَّن البحث أنَّ هنالك آراءً مُختلفة عند الباحثين في النظر إلى الأنواع الأدبيَّة في مختلف العصور، فمنهم من قال: ((إنَّ الأجناس الأدبيَّة يجب أنْ تبقى رهينة أصولها، ولا يمكن لها أنْ تأخذ من بعضها خصائص الجنس الآخر، وعليه يظلُّ الجنس الأدبي محكومًا بقوانينه وخصوصيَّاته، لئلَّا يحدث الإبهام والغموض والتعسّف))[95]، ويُمثِّلُ هذا رأي الكلاسيكيِّين الذين دعوا إلى الفصل بين الأنواع ووجدوا في ذلك ما يخدم النوع الأدبي ذاته في تحقيق ما يرمي إليه.

في حين رأى آخرون مثل برونتيير أنَّ الأنواع الأدبيَّة تتطوَّر ولها وجود يشبه وجود الأنواع البيولوجيَّة، تولد ثم تمرُّ بمرحلة شباب ثمَّ تنضج ثم تشيخ ثمَّ تموت، ثمَّ ذهب إلى أنَّها كالكائنات الحيَّة تتصارع حول البقاء، والبقاء للأصلح، أي ينجم عن صراع التنازع نشوء أنواع جديدة لا تشبه الأنواع التي ولدت منها[96].

غير ((أنَّ الطرح المنطقي والسليم، هو الإقرار بتداخل الأجناس، وهذا يعني أنَّ محاولة تحديد شكل كلِّ نوع، والفصل بين الأنواع على مستوى البيئة الشكليَّة والخطاب أمرٌ صعب يحتاج إلى كثير من العمل))[97].

ويُؤكِّد عزُّ الدين مناصرة أنَّ التجانس بين الأنواع الأدبيَّة ((أمرٌ لا مفرَّ منه يُتيحُ لتوليد أنواع أخرى وهو ما يعني أنَّ التطعيم الأدبي لجنسٍ أدبيٍّ بنوعٍ آخر يولِّد حالةً جديدة وهو أمرٌ مرغوبٌ فيه من أجل تقوية الجنس العام، إلَّا أنَّ هذا الجنس الأدبي الجديد يستدعي مهارات وقدرات معرفيَّة من أجل الكشف عن أسراره وجماليَّته))[98].

ونتج عن ظاهرة التداخل بين الأنواع الأدبيَّة في العصر الحديث ظهورُ النصِّ المُتعدِّد الخواص الذي ((جاء نتيجةً طبيعيَّةً لانفتاح النصِّ وكسره للمقاربات التي حاولت أنْ تُحاصرهُ في إطار النوعيَّة، وكاد يقضي على فكرة التصنيف، ممَّا أدَّى إلى ذوبان النوعيَّة وتداخل الخواص))[99]، وبدأت هذه الظاهرة تتعمَّق في العصر الحديث، حيث أخذ كثيرٌ من الأدباء المُبدعين يعملون على خرق الأعراف التي تحكم الأنواع الأدبيّة، والتمرُّد على قوانينها والسير باتِّجاه إنتاج نصوص ((تُؤسِّس لأنواع أدبيَّة تتشكَّل بتمازج تقنيَّات أكثر من نوعٍ أدبيٍّ من الأنواع المعروفة في النقد، مثلما يذهب إليه "جان إيف تاديه" وغيره من النُّقَّاد الغربيِّين الذين نظروا إلى الأجناس الأدبيَّة نظرةً تتبنَّى مبدأ محو الحدود بينها، تختلف مرونةً وحِدَّة، لتصِلَ إلى حدِّ رفض فكرة اختلاف الأجناس من أساسها عند بعضهم مثل "موريس بلانشو" الذي يذهب إلى أنَّ

---

[92]() المصدر نفسه: 159 .
[93]() الأدب العربي الحديث – دراسة في شعره ونثره:
[94]() في نظرية الأدب وعلم النص: 30 .
[95]() تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، دياب قديد: 389 .
[96]() ينظر: مفاهيم نقدية: 35 .
[97]() المصدر نفسه: 390 .
[98]() المصدر نفسه: 391 .
[99]() ثلاثية أحلام مستغانمي – شعرية الرواية وأنثوية الشعر، د. يحيى صالح، بحث منشور في كتاب تداخل الأنواع الأدبية، (مصدر سابق): 902 .

المُهمَّ هو الكتاب، كما هو عليه، بعيدًا عن الأجناس... فما عاد الكتاب ينتمي إلى جنس، وكل كتاب يرتبط بالأدب وحده))[100]. وقال هؤلاء المُبدعون المعنيُّون بتحطيم الأجناس الأدبيَّة في بيانهم إنَّ ((الكاتب ليس عبدًا للأشكال بل خالقًا وخائنًا لها في آن، كلُّ شكلٍ يصيرُ قفصًا في اللحظة التي يثبت فيها ويستقرُّ، جئنا لنلهو بالأشكال نبتكر شكلًا لنحطِّمه في اليوم التالي، هكذا نبارك حُرية الكاتب الداخليَّة، ونُمجِّد سطوته على مخلوقاته، نسعى إلى شكلٍ يكونُ بديلًا أو عدوًا لما سبق ابتكاره وترسيخه، نسعى إلى التحرُّر من القوانين والمفاهيم التي تؤطِّره وتحدّد الكتابة))[101]، ويبدو واضحًا من هذا النصِّ المبدأ الذي تقوم عليه فلسفة الثورة على القوانين التي تحكم الأنواع الأدبيَّة في كون الأدب يجب أنْ لا تحكمه قوانينٌ ثابتة؛ لأنَّ ذلك يتنافى مع فكرة الإبداع، التي تقوم أساسًا على فكرة انفراد الأديب بالشيء الجديد الذي لم يسبقه إليه أحد، ورفضه الدوران في فلك التقليد، وهذا المبدأ هو ما قاله هيغل في تطوُّر الأدب؛ لأنَّ الأدب يجب أنْ يتجاوزَ القديم بالجديد وهكذا يحدث التطوُّر المنشود.

ويُناقش المفكِّر والمُؤرِّخ الفرنسي ميشيل فوكو في كتابه (تاريخ الجنسانيَّة) ((ما يدعوهُ بـ"الفرضيَّة القمعيَّة" ومفادها: الفكرة السائدة أنَّ الجنسَ شيءٌ قمعتهُ العصور السابقة، ولاسيَّما القرن التاسع عشر، وأنَّ العصور الحديثة كافحت من أجل تحريره. وبدلًا من كونهِ شيئًا طبيعيًّا تمَّ قمعه، يرى ميشيل فوكو أنَّ "الجنس" فكرةٌ مُعقَّدة أنتجتها سلسلةٌ من الممارسات، والتحقيقات، والأحاديث، والكتابات، بإيجاز (الخطابات) أو (ممارسات الخطاب) التي تضافرت سويًّا في القرن التاسع عشر))[102].

ومن الباحثين الذين يُنكِرونَ وجود الأجناس الأدبيَّة (رولان بارت) وبخاصَّة في آثارهِ المُتأخِّرة، فقد دعا إلى أنْ يتجاوز النصُّ كلَّ ما حوله من أُطُرٍ وتحديدات. ومردُّ ذلك عند بارت إلى أنَّ النصَّ ((دالٌّ ليس للمدلول فيه أيَّة وظيفة، وإنَّما هو ذو وظيفة رمزيَّة خالصة لا مركز لها ولا تعرف الانغلاق وهو أيضًا قُوَّة قابلة للنظام تتجاوز جميع الأنواع والتصنيفات المتواضع عليها [لتغدو] واقعًا [نقيضًا يقاوم] حدود العقلانيَّة والوضوح))[103]، ويذهب بارت إلى أبعد من ذلك بأنَّ النصَّ يجب أنْ لا يدخل ((ضمن تراتب ولا حتَّى ضمن مجرّد تقسيم للأجناس، ما يُحدِّدهُ على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة))[104]؛ لأنَّه يرى أنَّ ((الكتابة خلخلةٌ فهي تُهشِّم كلّ بناء تصنيفي، لا ينتج سوى النصوص والنص لا يُصَنَّف وحضوره يلغي الأنواع الأدبيَّة))[105].

وفسَّر (تودوروف) انهيار الحدود الفاصلة بين الأجناس استنادًا إلى مبدأ توسُّع وليس الحصر، فنظريَّة الأنواع اندمجت في نظرية أوسع هي نظريَّة الخطاب وعلم النص، بعد أنْ مهَّدت الشعريَّة السبيل لذلك وانتهى الأمر عند (جينيت) إلى مفهوم (جامع النص) في دعوةٍ لدمج كلِّ المُحاولات السابقة من أجل صوغ مفهوم جديد وشامل يتجاوز النوع بذاته للبحث في الجامع المُشترك للنصوص[106].

ويتَّفق كروتشة على رأس الذين شكَّكوا بوجود الأجناس الأدبيَّة حتَّى وصل به الأمر إلى نفي ما يُسمَّى (أجناسًا أدبيَّة) ورأى في نظرية الأجناس الأدبية نظرية من شأنها أنْ تشوّش نقّاد الفنّ ومؤرّخيه لأنَّها تؤدّي إلى أساليب مغلوطة في الحكم والنقد؛ لأنَّها تكرِّس جلّ الاهتمام على مدى مطابقة ذلك العمل الأدبي للقواعد التي تحكم ذلك النوع الأدبي، فحين يكون العمل ملحمة أو مأساة فالذي يستأثر باهتمامهم هو مدى التزامهما بالقواعد التي وضعت للشعر الملحمي أو المأساة، بينما كان الأَولى أن يسألوا أهو مُعبِّرٌ حقًّا... وعمَّ يُعبِّر؟[107]، فقد أعلن كروتشة ((موت الأجناس، وميلاد ما سمَّاه هنري ميشو H.Misho الأثر الكلّي الذي يحتوي الأجناس جميعها ويختزلها لكي يتجاوزها ويتعالى عنها))[108].

---

[100]() ثلاثية أحلام مستغانمي – شعرية الرواية وأنثوية الشعر المصدر نفسه: 902 .
[101]() المصدر نفسه: 902- 903 .
[102]() في نظرية الأدبية، جوناثان كالر، ترجمة: رشاد عبد القادر، المُؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م: 305 .
[103]() دراسات مختارة في نظرية الأدب، د. أحمد محمد ويس، دار كيوان، دمشق، 2009م: 23 .
[104]() درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، المغرب، 1986م: 61 .
[105]() تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائريَّة، دياب قديد، بحث منشور ضمن كتاب: تداخل الأنواع الأدبية: 392 .
[106]() ينظر: موسوعة السرد العربي: 305 .
[107]() دراسات مختارة في نظرية الأدب: 21 .
[108]() تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائريَّة، دياب قديد، بحث منشور ضمن كتاب: تداخل الأنواع الأدبيَّة: 392 .

ومن الذين يُشار إليهم في موضوع نفي الأجناس الأدبيَّة الكاتب الفرنسي موريس بلانشو، فقد نحا في اتِّجاه التخفيف من سلطتها، ((لكن ممَّا تحسن الإشارةُ إليه هنا أنَّ لهذا الناقد الكاتب طريقة إشكاليَّة شبه سرياليَّة في الكتابة ممَّا يُؤدِّي إلى صعوبة تأويلها إلَّا من خلالها على حدِّ ما يقوله تودوروف الذي يعرض طرفًا من آرائه، ومن جملتها رأيه في أنَّ الكلام الشعري هو كلامٌ قائمٌ بذاته، لا يفيد [و] لا يدُلُّ إنه كائن، وماهيَّة الشعر هي في البحث الذي يتولّاه عن أصله... لكأنَّ بلانشو يريد من عبارته الأخيرة أنْ يقول إنَّ الشعر لا يُحقّق وجوده إلّا بأنْ ينشغل بنفسه))[109].

ونجد الرأي ذاته عند كثيرٍ من الباحثين المُحدَثين ومنهم (ياوس) الذي يقف ضدَّ التجنيس؛ لأنَّه يرى فيها شكلًا من أشكال التقليد ممَّا دفعه إلى أن ((يدعو إلى التحرُّر من الكتابة الأجناسيَّة لأنَّها تنطوي على تفكير كلاسيكي، لا يعدو أنْ يكون مرتبطًا بحقبة زمنيَّة مُعيَّنة))[110].

ويأتي قول رينيه ويليك ليُعزِّز الآراء التي دلَّت على أنَّ نظرية الأنواع الأدبيَّة فقدت أهميَّتها؛ لأنَّ التمييز بين الأنواع الأدبيَّة لم يكن ذا أهميَّة في كتابات معظم كتّاب عصرنا، حيث يقول رينيه ويليك: ((فالحدود بينها تُعبَر باستمرار، والأنواع تُخلَط وتُمزَج، والقديم منها يُترَك أو يُحوَّر، وتُخلَق أنواعٌ جديدة أخرى إلى حدٍّ صار معها المفهوم نفسه موضع شك))[111].

وينتهي الأمر بأصحاب هذه النظرة إلى دحض وجود الأجناس في أدبنا المعاصر إلى استعمال بعض نُقّاد ما بعد الحداثة مصطلحات مثل (النص، الكتابة) بحيث يتجنَّبون مصطلح (النوع) كما يقول (("رالف كوهين" ويقول "خيري دومة" أيضًا بأنَّه في دراسته ينطلق من نظريات النوع الحديثة باعتباره مفهومًا مرنًا ومفتوحًا، يسمح بالتعدُّد والتداخل))[112]، وفي ذلك يرى (رالف كوهين) أنَّ الأنواع هي ((فصائل مفتوحة وكل عمل جديد يُغيّر في الأنواع، سواء من خلال الإضافة إليه أو التناقض ومن ثمَّ تصبح الأدبيَّة، عنده مجرّد تطبيق معادلة النوع، عملاً غير أدبي، أمَّا "العمل الأدبي" فهو يكسر تقاليد النوع ويطرح عليه تحدِّيات كثيرة))[113]، ويتحدَّث (جوناثان كلر) عن (أدب اللانوع) لا باعتباره خارجًا عن النظام التصنيفي، وإنَّما باعتباره أمرًا مركزيًّا في الخبرة الأدبيَّة المعاصرة ولا تنظر نظريات النوع الحديثة إلى ((الأنواع باعتبارها أصنافًا بل تُنظر إليها باعتبارها أنماطًا ويقول (فاولر)، بأنَّ النوع، إذن هو نمطٌ مرنٌ وقابل للتطوُّر أو قل إنَّه متطوِّرٌ بطبيعته وليس مجرّد صنف ثابت وهو أيضًا نمط قابل للتماس والتفاعل والتداخل مع الأنماط الأخرى))[114].ونجد صدى هذه الآراء التي تنفي وجود الأجناس وتدعو إلى تجاوزها عند أدونيس في قوله: ((يجب أنْ تتغيَّرَ الكتابة تغيُّرًا نوعيًّا، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع، يجب أنْ تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعيَّة المكتوب هل هو قصيدة أم قصَّة؟ مسرحيَّة أم رواية؟ وإنَّما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي))[115] ويمضي أدونيس في رفض فكرة الأنواع الأدبيَّة التي كانت سائدة في الماضي فإنَّ واقع الحال في عصرنا يرفض مثل هذه التقسيمات، ((ولئن كانت الكتابة في الماضي، خريطةً رُسِمَت عليها حدود الأنواع، وعيّنت رفوفها وأدراجها، وكان على كلِّ من يدخل إليها أن يقدّم أوراق اعتماده النوعيَّة الخاصَّة، فإنَّ هذه الخريطة اليوم بيضاء دون أدراج ولا رفوف، والداخل إليها وحده الغازي المُخلخِل الذي رمى علامة الزيادة ورفع علامة الغزو))[116].غير أنَّ بعض الباحثين وجدوا في الدعوات التي تدعو إلى ((فقدان خصوصيَّة النوع الأدبي وتدمير مكوِّناته، لتختلط الأنواع في "جامع النص" أو "جامع النسج" هو جزء من ممارسات فكر ما بعد الحداثة، الذي يقوم على الخلخلة والتدمير، وإحداث الفوضى ومصادرة خصائص النوع، وتنطلق من رُؤية إلغاء خصوصيَّة الجنس والنوع من رُؤى حضاريَّة وثقافيَّة، وتسعى إلى تهميش خصائص الشعوب التي تتمثَّل في أجناسها ولغاتها وهوياتها ومأكولاتها وملابسها وغيرها))[117].إنَّ تفكيك النصوص وتفريغها

---

[109]() دراسات مختارة في نظرية الأدب: 24 .
[110]() تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية، دياب قديد: 392 .
[111]() مفاهيم نقدية، رينيه ويليك: 376 .
[112]() الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة: 106 .
[113]() المصدر نفسه: 106 .
[114]() المصدر نفسه: 106 .
[115]() الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط4، 2006م: 263.
[116]() الثابت والمتحول: 263 .
[117]() نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، د. مها حسن القصراوي: 738 .

من مضامينها هو ما تسعى إليه التفكيكيَّة التي تُنادي بموت المُؤلِّف وغياب المعنى وتفكيك النص... فما معنى أنْ تُفكَّك النصوص، وتُفرَغ من دلالاتها، وأنْ يغيب المعنى، ويصبح لانهائي الدلالة، ويموت المُؤلِّف، ويمنح حرِّية مطلقة للمتلقي في إعادة إنتاج النص، لقد سلبوا النوع الأدبي خصوصيَّته وهويَّته، وهذا السلب لا يوجه للأدب، وإنَّما سمة العصر ولغته وثقافته.. وإذا كان الحداثيُّون يُطالبون بتدمير الأنواع والقفز عليها، والتعالي على الفروق بين الأنواع الأدبيَّة، فإنَّ الدمج والمزج والخلخلة مصطلحات قادت إلى (جامع النص)، كما يُسمّيه جيرار جينيت[118].وردًّا على دُعاة نفي الجنس الأدبي، ذهب بعض الباحثين إلى إعطاء صورةٍ إيجابيَّةٍ عن الجنس الأدبي بوصفهِ ((مبدأً تنظيميًّا ومعيارًا تصنيفيًّا للنصوص، ومُؤسَّسة تنظيريَّة ثابتة تسهرُ على ضبط النص وتحديد مُقوِّماته ومرتكزاته، وتقعيد بنياته الدلاليَّة والفنية والوظيفيَّة من خلال مبدأ الثبات والتغيير، ويُساهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع الأدبي ورصد تغيُّراته الجماليَّة الناتجة عن الانزياح والخرق النوعي))[119]، إضافةً إلى أنَّ معرفة قواعد الجنس تُساعِدُنا على إدراك التطوُّر الجمالي والفنِّي والنصِّي وتطوُّر التاريخ الأدبي باختلاف تطوُّر الأذواق وجماليَّات التقبُّل والتلقِّي))[120]، كذلك هنالك أيضًا من تراجع عن دعواته السابقة التي تدعو إلى التشكيك بوجود الأجناس الأدبيَّة، فهذا ياوس يردُّ على آراء كروتشة في هذا الموضوع، ويقول: ((إذا ما سلَّمنا بصحَّة اعتراض كروتشة على الأجناس الأدبيَّة... فكيف يمكن للمتلقِّي أنْ يُقرِّرَ أنَّ هذا الأثر ناجحٌ أو نصف ناجح أو غير ذلك إنْ لم يكن ثمَّة معيار يستند إلى مفهوم جنسٍ مُعيَّن ويُمثِّل للمتلقّي أفق انتظار..؟ ويجيب بأنْ ليس في مكنة هذا المتلقّي إلّا أنْ يستعين بمفهوم الجنس الأدبي كي يُقرِّرَ ذلك... فكذلك لا يمكن أنْ نتصوَّرَ أثرًا أدبيًّا يُوجد داخل ضرب من الفراغ الإخباري، ولا يرتهن بأيَّة وضعيَّة مخصوصة للفهم ووفق هذا المعيار، فإنَّ كلَّ أثرٍ أدبي ينتمي إلى جنس [ومن ثَمَّ فهو] يفترض أفق انتظار))[121].وهنالك من الباحثين من يرى ((أنَّ القول بأنَّ الأجناس الأدبيَّة ليست تصلح أن تكون معايير جامدة ومُطلقة لا يعني تقليلًا من شأنها أو إغفالًا لما فيها من قيمة للإبداع الأدبي والتنظير النقدي على حدٍّ سواء فأمَّا ما لها من شأنٍ للإبداع فإنّ المبدع أي مبدع لا يمكنه أنْ يظهر فجأة من دون سابق تأثُّرٍ ومُحاكاة.. وهكذا فإنَّ العبقريَّة في الأدب لا تعني بالضرورة، ابتداع نصوص لا أجناسيَّة، إذ إنَّ مقام الكتابة أجناس))[122].ودعا باحثون آخرون إلى الرأي نفسه وهو أنه ((ليس بالإمكان إلغاء نظرية الأجناس وعملها التصنيفي فهما مدخل أساسي لمعرفة النص وجلاء مقاصده ... فالكاتب سواء خضع لقواعد الجنس أم خرج عنها لايكتب نصه إلا وقد استحضره في ذهنه تلك القواعد والمميزات الأجناسية وطافت بمخيلته نماذج من الآثار السابقة لأثره))[3]وعلى وفق ذلك يمكن القول أن الجنس مؤسسة أدبية تصل بين المؤلف والقارئ ((فالجنس نموذج كتابة للمؤلف وأفق انتظار للقارئ لذلك فبدل تقويض نظرية الأجناس ينبغي تطويرها وتطهيرها))[4]لذلك ((فالجنس الأدبي كما يعين للمؤلف شكل الكتابة يعين للقارئ أشكال تلقي النص وفهمه))[5] فضلًا عن أنَّ ((وجود الأجناس الأدبيَّة هو الذي يسمح للمبدع بأنْ يُداخل بينهما ويُمازج. وبذلك تكون له منبعًا ثرًّا ينهل منه كيف شاء))[6]كذلك نجد أحد أهم دارسي نظريَّة الأجناس وهو كارل فييتور ((يلحظ أنَّ... أي جنس تطوُّره تاريخيًّا في صورة إنجازات فرديَّة دائمة الجدّة، دون أنْ تبلغ الغاية أبدًا؛ لأنَّ مثل هذا التطوُّر ليس له غاية أو نهاية يكتمل عندها وإذًا فبنية هذا الجنس أو ذاك لا تبلغ أن تكون قانونًا، بل [هي] بنية خلّاقة في كلِّ موضع لا تتجمّد في قالب معيار ولا تتطابق في أي مكان مع أثرٍ فردي))[123].

وخلاصة القول أنَّ الأجناس الأدبيَّة عبر رحلتها الطويلة التي مرّت بها عبر العصور القديمة إلى العصر الراهن شهدت الكثير من التطورات، تمثّلت في ظهور بعض الأنواع الأدبيَّة وانقراض البعض الآخر، فضلًا عن تحوُّل بعض الأنواع إلى أنواعٍ أخرى تحمل ملامح النوع الذي وُلِدَ منه، والبعض الآخر يكون مختلفًا مع ذلك النوع الذي تطوَّر عنه مثل تحوُّل الملحمة في العصور الحديثة إلى قصّة نثريَّة تعالج

---

[118]() المصدر نفسه: 736 .
[119]() إشكالية الجنس الأدبي، د. جميل حمداوي، بحث على شبكة الأنترنت: 1 .
[120]() إشكالية الجنس الأدبي، د. جميل حمداوي، بحث على شبكة الأنترنت: 1 .
[121]() دراسات مختارة في نظرية الأدب: 23 .
[122]() المصدر نفسه: 27 .
(3) معجم السرديات :133
(4)المصدر نفسه :133
(5) المصدر نفسه :134
(6) درسات مختارة في نظرية الادب : 27
[123]() المصدر السابق: 26- 27 .

موضوعات حياتيَّة اجتماعيَّة وسياسيَّة وتاريخيَّة بعدما كانت الملحمة تُعنى بالأساطير وموضوعها يجمع بين الواقع والخيال وأبطالها من الآلهة والبشر، وكذلك المأساة التي تحوَّلت إلى مسرحيَّة نثريَّة متحرِّرة من القواعد الصارمة التي فرضتها المأساة، وتحوّل فن الرسائل الأدبية في أدبنا العربي القديم إلى فنٍّ المقالة الحديثة، إضافة إلى أنَّ هذه الأجناس الأدبيَّة شهدت تداخُلًا فيما بينها- وإنَّ كثيرًا منها استعار تقنيَّات الآخر أو أنَّ بعضها تمرَّد على حساب الآخر، فحدث تداخلٌ بين الشعر والنثر إلى أنْ وصل ذروته في قصيدة النثر، التي كوَّنت جنسًا هجينًا يصعب أنْ ننسبه إلى نوعٍ أدبي.وشهدت أنواع أدبية تداخلاً على مستويات مختلفة، منها ما هو مقبولٌ حيث يبقى ذلك النوع محافظًا على هويَّته التي تُميّزه من الأنواع الأخرى، ولكن نجد بعض أنواع التداخل يصل إلى مديات يجعل كلا النوعين يتنازعان على الهويَّة وخير مثال نسوقه المقامة/ القصَّة (حديث عيسى بن هشام) لمحمّد المويلحي التي تحمل عناصر القصَّة الحديثة غير أنَّها كُتِبَت بأسلوب المقامة وكان الأسلوبان قد أحرزا المناصفة تقريبًا، ومثلها قصيدة النثر التي أخذت سمات الشعر والنثر في آنٍ واحد، لكنَّ هنالك في مؤلفات بعض المحدثين القصيدة/ القصّة.

أمَّا التطوُّر الآخر وهو ما دعا إليه أنصار ما بعد الحداثة الذين دعوا إلى تحطيم الجنس الأدبي ومحو وجوده والقول بالنص والكتابة مستندين في ذلك إلى الكتابة الأدبيَّة التي تقوم على تحطيم القوانين والإتيان بالشيء الجديد وغير المألوف الذي يأبى أنْ يتقوقع في شكل قواعد أو قوالب أدبيَّة يحكمها نظامٌ، إنَّ النصَّ ينسج فيه أكثر من نوعٍ أدبيٍّ فتتعالق النصوص وتتداخل في هيئة تجعل منه لا يُبوَّبُ ضمن التصنيفات القديمة.إنَّ السبب الذي دعا إلى تطوُّر الأنواع الأدبيَّة وتداخلها يرجع إلى طبيعة الأدب التي تتطوَّر بتطوُّر الحياة وتسعى إلى الإتيان بالشيء الجديد وغير المألوف الذي يدهش المتلقّي ويُحقق له المُتعة بما يحمله من جِدَّة وغرابة؛ لأنَّ الشيءَ المألوف والنمطي لا يثير ولا يُمتِع؛ لذلك نجد المبدعين في كلِّ العصور يبحثون عن التفرُّد وإبداع نصوص لم يسبقهم إليها أحد، لذلك لجأوا إلى استعارة بعض أساليب الأنواع الأخرى ليُضفوا على نصوصهم شيئًا من الحيويَّة والجِدَّة بعدما أمست الأنماط السابقة التي تتمسَّك بقواعد ذلك النوع أنماطًا رتيبة وأشكالاً مكرورةً تبعث على الملل.غير أنَّ موضوع الجنس وتحديد عناصره، والقوانين التي تحكمه ما زالت موضع خلاف؛ لأنَّ الأنواع الأدبيَّة لا تستقرَّ على حال بل إنَّها في تطوُّر مستمر ممَّا يصعب حصرها في نظامٍ مُعيَّن.إنَّ الدعوات الأخيرة تجد من بينها من يدعو إلى ضرورة بقاء الجنس أو النوع الأدبي ورأوا في بقائه ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها من المبدع الذي لا بدَّ له من شكلٍ يُحاكيه فهو لا يكتب من فراغ وإنَّما في ذهنه نمطٌ مُعيَّن يُحاول أنْ يتجاوزه بما يضفي عليه من شيء جديد أو يناقضه أو يبني على أنقاضه نوعًا جديدًا لا يمُتُّ بصلة له، لكن المحرّك لكلِّ ذلك هو ما استقرَّ في ذهن الكاتب من تلك الأشكال التي اتَّخذ منها انطلاقةً لإبداعه وفي ذلك يقول ياوس، ((فكيف يُمكن للمتلقّي أنْ يُقرِّر أنَّ هذا الأثر ناجحٌ أو نصف ناجح أو غير ذلك إنْ لم يكن ثمَّة معيار يستند إلى مفهوم جنس مُعيَّن، ويمثّل للمتلقّي أفق انتظار))[124].

قائمة المصادر والمراجع:

- الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، عز الدين المناصرة، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، 2010م.
- الأدب العربي الحديث دراسة في شعره ونثره، د. سالم الحمداني، د. فائق مصطفى، جامعة الموصل، 1987م.
- الأدب وفنونه، د. محمد مندور، دار النهضة، مصر، ط2.
- تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي، مجموعة مؤلفين ,جامعة اليرموك، المجلد الثاني، 2008م.
- تشريح النقد، نورثروب فراي، ترجمة: محيي الدين صبحي، دمشق، 2005م.
- التفاعل في الأجناس الأدبية، بسمة عروس، مؤسسة الانتشار، بيروت، 2010م.
- الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط4، 2006م.
- الحيوان، الجاحظ (ت 255هـ)، تح: عبد السلام هارون، طبعة لجنة التأليف والترجمة، مصر، 1983م.
- الخطاب النقدي العربي، (ابن خلدون، إحسان عباس، البنيويون)، د.حسن عليان، دار مجدلاوي، عمَّان، 2008م .
- دراسات مختارة في نظرية الأدب، د. أحمد محمد ويس، دار كيوان، دمشق، 2009م.
- درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، المغرب، 1986م.
- شعرية النثر، تزفيتان تودورف، ترجمة: عدنان محمود محمد، وزارة الثقافة، دمشق، 2011م.
- الصحاح في اللغة والعلوم، معجم وسيط تجديد صحاح العلامة الجوهري، والمصطلحات العلمية والفنية للمجامع والجامعات العربيَّة، إعداد نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي، دار الحضارة ببيروت.
- فن الشعر، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت .
- في نظرية الأدب، د. شكري عزيز الماضي، ط1، المُؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م.
- في نظرية الأدب وعلم النص، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2010م.
- في نظرية الأدبية، جوناثان كالر، ترجمة: رشاد عبد القادر، المُؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م.

[124]() دراسات مختارة في نظرية الأدب: 23 .

- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرّم بن منظور الأفريقي المصري (ت 711هـ)، مراجعة: د. يوسف البقاعي، وإبراهيم شمس الدين، ونضال علي، مؤسّسة الأعلمي، بيروت، ط1، 1426هـ- 1985م.
- ما الأدب؟، جان بول سارتر، ترجمة: محمد غنيمي هلال، مطبعة نهضة مصر.
- المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، عبد الهادي الفرطوسي، بغداد، 2006م.
- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة أيوب، دار توبقال للنشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.
- مرايا نرسيس ,د. حاتم الصكر , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر , بيروت 1999
- معجم السرديَّات، إشراف محمد القاضي، مُؤسسة الانتشار العربي، الجزائر، 2010م.
- معجم متن اللغة، موسوعة لغوية حديثة للعلامة اللغوي الشيخ أحمد رضا، المجلد الثاني، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1958م.
- مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1978م.
- مقدمة في النقد الأدبي، علي جواد الطاهر، المُؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.
- موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، المُؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م.
- نظرية الأدب، أوستن وارين، رينيه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مطبعة طرابيشي، 1972م.
- نظرية الأنواع الأدبية، ك. فانسان، ترجمة: عبد الرزاق الأصفر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009م.
- الهوامل والشوامل، ابن مسكويه، تحقيق: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951م.

المقالات والدوريات:

- الأصول الرومانسيَّة في الشعر الجاهلي (شعر الحب)، د. حسن دخيل، مجلة كلية التربية، ع1، لسنة 2011م .
- السردي في الشعر/ الشعري في السرد، د. محمود الضبع، (مقال رقمي).
- المقال السردي – إبراهيم عبد القادر المازني أنموذجا، د. أحمد السماوي، مجلة عالم الفكر، العدد (4)، المجلد 33، أبريل – يونيو 2007م.