الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيـارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

إشكالية تصنيف الأجناس النثرية في النقد العربي المعاصر

قراءة في نماذج نقدية مختارة (كمال رياحي/محمد آيت ميهوب/جاسم خلف الله إلياس)

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة المـاستـــر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطلبة:

- خالد لعراشي
- أمال مسعادي

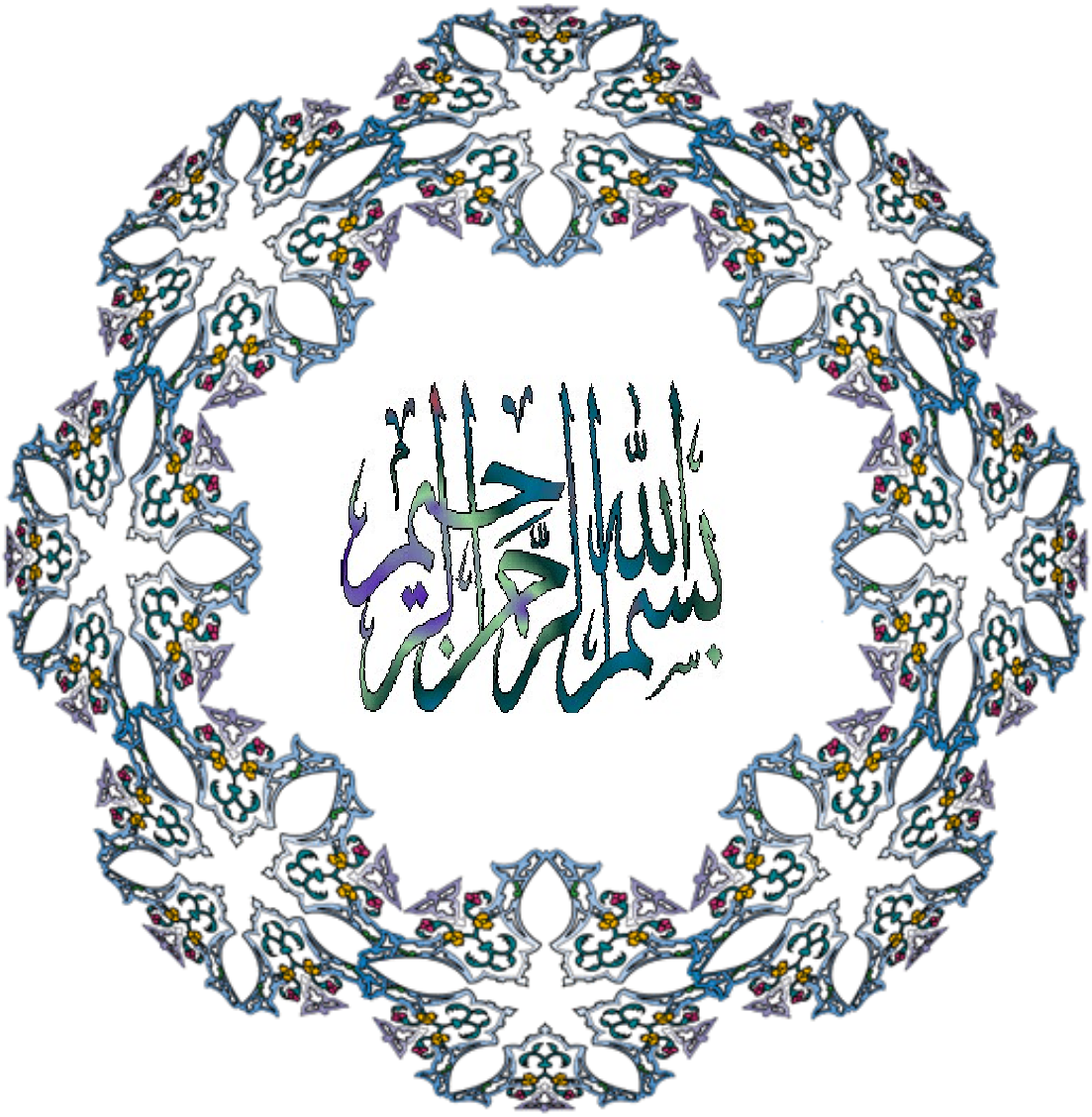
إشراف الأستاذة:

أ.د. أنيسة أحمد الحاج

أعضاء لجنـة المناقشـة:

د. ناصـــــر عطا الله	أستاذ محاضر "أ"	رئيســا
أ.د. أنيسة أحمد الحاج	أستاذ التعليم العالي	مشرفـا ومقررا
د. فضيلـــــة قوتـال	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشـا

الموسم الجامعي: 1443هـ/1444هـ/- 2022م/2023م


بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر وتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم و الحمد لله مالك الكون و خالق العباد، عالم الغيب والشهادة نستعين به

عليه نتوكل، و صلى الله على نبيه المصطفى و سلّم.

في البداية لا يسعنا في المقام الأول إلا أن نحمد الله عز و جل حمدا طيبا مباركا فيه.

كما أتقدم بأخلص عبارات الشكر و العرفان إلى الأستاذة المشرفة

(أ.د. **أنيسة أحمد الحاج**) على ما قدمته من إرشادات و نصائح لإعداد هذه المذكرة فجزاها الله عنا كل خير.

كما نتقدم بالشكر لأعضاء اللجنة المناقشة كل باسمه ومقامه.

ونشكر كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد ولو بكلمة طيبة.

الإهداء

إلى من قال فيهما سبحانه وتعالى:

"وقل ربي ارحمهما كما ربياني صغيرا"

إلى من سقتنا بحنانها ودفء عطفها وغمرتنا بدعائها

إلى من تستحق كل التقدير، العرفان والامتنان

إلى **أمي العزيزة** أطال الله في عمرها

إلى روح **أخي الطاهرة** رحمه الله وأسكنه فسيح جناته.

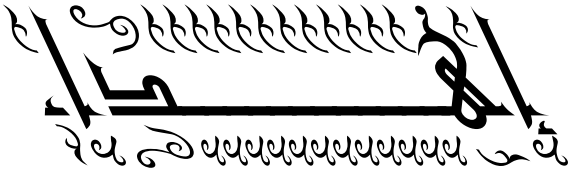
إلى كل عائلتي "**لعراشي**"

إلى جميع أصدقائي

أهدي لكم جميعا هذا العمل المتواضع الذي نأمل أن يفيد وينفع

وإلى كل شخص أراد الرجوع إليه.

خـالـد



إلى الأيادي الطاهرة التي أزالت من

طريقي أشواك الفشل، إلى من ساندني عند ضعفي،

ومسح دمعتي، وسقاني حبًا، إلى من رسم لي مستقبلًا بخطوط من ثقة،

إلى من شقت لي طريق النجاح برضاها ودعواتها، لمن جعلت صدرها

مسكنًا لي، وعينها حارسة لي، إليك أيتها الجوهرة الغالية، إليك صاحبة

القلب الطيب، **إليكِ أمي**...

أهدي لكِ ثمرة جهدي منكِ وإليكِ، جزاك الله عني خير الجزاء، أحسن

الله إليك، وأطال عمرك، وختم بالصالحات أعمالك، إلى **أبي** من تعب من

أعطى دون مقابل.

كما لا يفوتني أن أخص إهدائي بذكر الشخص الذي كان لي داعما

ومحفزا كبيرا، التي كانت كلماته مشجعة لي وأنا في عز الإحباط والخذلان

شكراً.

أمـــال

مقدّمة

بسم الله الرحمان الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف الخلق سيدنا محمد صلّ الله عليه وسلم، أما بعد؛

إن العلاقة بين النصوص الأدبية والجنس الأدبي، الذي تنتمي إليه تعد من أهم القضايا التي ناقشتها نظرية الأدب، لما لها من دور فعال في تصنيف النصوص وتحديد خصائصها وعناصر تشكلها، وعرفت عملية التجنيس الأدبي عدة تغيرات وامتدادات، فمند ظهور الأجناس الأدبية وهي في تطور مستمر كونها في البداية تعنى بالثبات ونقاء النوع، إلى أن وصل الحد إلى الانفتاح والتداخل مع أجناس أخرى وهذا ما يعرف بتداخل الأنواع.

لقد شغل التصنيف الأجناسي عددا كبيرا من النقاد والمبدعين، مما يدل على أهميته وخطره في الكشف والإضاءة وبيان ماهية النوع وتحديد عناصره الجوهرية وتوجيه قراءته، إذ من أكثر العوامل فاعلية في تحديد أفق التلقي وطبيعة الاستجابة الأدبية للنص الفني مسألة التجنيس وإستراتيجيات التسمية النوعية، التي تجلب إلى عملية التلقي مجموعة من الخبرات النصية والتقاليد والمواضعات الأدبية والآفاق التأويلية والتناصية.

إن المحددات التجنيسية هي التي تساهم في إنتاج العمل وفي تأويله، وتساعد القارئ على الاستجابة له وفك شفراته الدلالية المختلفة، باعتبار التجنيس أفقا معرفيا فيه عمليتان متغايرتان ومتكاملتان هما عملية الإبداع والتلقي معا.

تباينت أسباب اختيارنا لهذا الموضوع ليكون محور دراستنا وبحثنا، بين دوافع موضوعية تتمثل في قناعتنا أن للنقد أهمية بالغة وكبيرة في دفع وتطوير الحركة الأدبية والنقدية العربية، واعتباره أداة لتقويم الأدب والإبداع، بالإضافة إلى ثراء مجالات البحث فيه وقلة الدراسات التي تطرقت لهذا الجانب فيما يخص تصنيف الأجناس السردية، أما فيما يخص الدوافع الذاتية فتتجلى في حبنا للممارسة النقدية وشغف البحث والإلمام أكثر بما يتعلق بتخصصنا الأكاديمي، وبالأخص لما توصل إليه سلفنا من معرفة نقدية، وكذا ميلنا واهتمامنا بالفكر النقدي العربي عامة.

لذا، فهدفنا الأساسي من هذا البحث هو دراسة إشكالية التصنيف الأجناسي للإبداعات السردية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، بغية استقراء خلفيات تشكلها وتقصي مساراتها وتحولاتها والبحث في مرجعياتها، ولا يتأتى لنا ذلك إلا من خلال بحثنا في الإشكاليات الآتية:

- **ما هي مظاهر التصنيف الأجناسي للإبداعات السردية في النقد العربي المعاصر؟ وهل تستند الجهود التصنيفية العربية على رؤية فلسفية عميقة ووعي بخصوصية النصوص السردية؟**

وللإجابة عن الإشكاليات السابقة نطرح بعض التساؤلات التالية:

-فيم يتمثل تصنيف النصوص إلى أجناس أدبية؟ وما هي أسس تصنيف الأنواع الأدبية.

-فيم تتمحور إشكالية التصنيف الأجناسي في المقاربات النقدية؟

وقد قسمنا مادة بحثنا إلى **مدخل وفصلين**، حيث تناولنا في المدخل إشكالية الجنس والنوع، وتطرقنا فيه إلى مفهوم الجنس لغة واصطلاحا، كما تطرقنا إلى الجذور اليونانية لنظرية الأجناس الأدبية.

أما **الفصل الأول** فكان معنونا بـ "نظرية الأجناس الأدبية ومعايير التجنيس"، وتناولنا في المبحث الأول "نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي"، أما المبحث الثاني "نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي" ثم تطرقنا لمعايير التجنيس في النقد المعاصر.

كما جاء **الفصل الثاني** موسوما بـ " قراءة في الجهود التصنيفية للإبداعات السردية العربية المعاصرة"، ويضم ثلاثة مباحث تطبيقية، المبحث الأول " الرواية وخصائصها التجنيسية عند الناقد كمال رياحي"، أما المبحث الثاني" رواية السيرة الذاتية وإشكالية التصنيف عند الناقد محمد آيت ميهوب"، وتطرقنا في المبحث الثالث لـ "إشكالية تصنيف القصة القصيرة جدا عند الناقد جاسم خلف إلياس"، وفي **الخاتمة** أجملنا أهم النتائج التي توصلنا إليها عبر هذه الدراسة.

وقد اقتضت قراءتنا للنماذج النقدية المختارة، وتحديدنا لأهم المعايير والأدوات الإجرائية الموظفة في تصنيف نقادنا العرب للنصوص السردية، الاستعانة بمنهج يجمع بين المنهج التحليلي

والمنهج النقدي، وذلك قصد البحث في طبيعة التصنيفات الأجناسية والوقوف على مرجعياتها، كما لا ننسى أن نذكر في هذا الإطار استعانتنا بالمنهج التاريخي، وهذا ما يتأكد لنا في الفصل الأول من هذه الدراسة، كتتبعنا لمراحل تطور النظرية الأجناسية في النقد الأدبي.

وبالرغم من الصعاب التي واجهتنا، نتمنى أننا قد وفقنا ولو بالقدر القليل في إعطاء البحث حقه من الناحيتين العلمية والمنهجية.

وفي الأخـــير لا يســـعنا إلا أن نتقـــدم بجزيـــل الشـــكر والعرفـــان إلى أســـتاذتنا الفاضـــلة "**أ.د. أنيسة أحمد الحاج** " التي أشرفت على هذا العمل وأعانتنا بملاحظاتها وتوجيهاتها السديدة، كما نتوجه بالشكر والتقدير إلى أعضاء اللجنة المناقشة التي تجشمت عناء قراءة هذه المذكرة وتصويبها.

خالد لعراشي

أمال مسعادي

جامعة ابن خلدون

تيارت في: 2023/06/16

مدخـــــل

ماهية الجنس الأدبي

إن مسألة الأجناس الأدبية نالت العديد من النقاد قديما وحديثا باعتبارها من أهم مباحث نظرية الأدب، وتم الإقرار بها من طرف الدارسين في منتصف القرن 19، ومن هنا بدأت النصوص تمس في خصوصياتها وتمظهراتها الداخلية المتعلقة بالمتن والخارجية المتعلقة بالشكل.

اختلف النقاد حول تسمية التقسيمات الأدبية فمنهم من سماها أجناسا ومنهم من أطلق عليها أنواعا، فهل الأجناس الأدبية هي نفسها الأنواع الأدبية أم تختلفان؟ ولمعرفة ذلك يجب التعرف على كل من المصطلحين من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

الجنس لغـــة:

تكاد جل القواميس تجمع على أن الجنس أعم من النوع، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور أن الجنس يقصد به "الضرب من كل شيء فهو من الناس ومن الطير والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس ويقال هذا يجانسه أي يشاكله"[1].

والجنس في قاموس المحيط "الجنس بالكسر: أعم من النوع، وهو كل ضرب من الشيء في الإبل جنس من البهائم، ج: جمع أجناس، جنوس، و بالتحريك جمود الماء وغيره، والجنيس: العريق في جنسه والمجانس المشاكل والتجنيس تفعيل من الجنس، وقول الجوهري عن ابن دريد أن الأصمعي كان يقول الجنس: المجانسة من لغات العامة غلط لأن الأصمعي واضح كتاب الأجناس وهو أول من جاء بهذا اللقب"[2].

ونلاحظ أن الفرق واضح بين الجنس والنوع في المعاجم فالنوع (الجزء) يندرج ضمن الجنس (الكل).

النوع عرف على أنه: "الضرب من كل شيء، وكل صنف من كل شيء. وهو أخص من الجنس"[3].

---

[1]- محمد بن مكرم بن علي بن منظور الأنصاري: لسان العرب، مادة جنس، طاه عبد الله الكبير، دار المعارف، مصر، 1986، ص: 700.

[2]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز الأبادي: قاموس المحيط، تح: أنس الشامي وزكرياء جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، دط، 2008 ص: 301.

[3]- المرجع نفسه، ص: 1663.

وبالعودة إلى أصلها اللاتيني نجد أن كلمة جنس "Genre" هي كلمة فرنسية غير أنها انتقلت للإنجليزية، كذلك رغم وجود كلمة أخرى هي "Kind" لها نفس المعنى[1].

1-مفهوم الجنس الأدبي:

يعد الجنس الأدبي معيارا لتصنيف الإبداعات الأدبية وضبطها وتحديد مقوماتها، ومرتكزاتها وبنياتها الفنية والدلالية والوظيفية، ويعتبر النص عقد بين المبدع (المرسل) والمتلقي (المرسل إليه)، فالمتلقي يتعامل مع النص على حسب ما أقره الكاتب، فالمبدع هو من يتحكم في مضمون النص وشكله الخارجي وأسلوبه وغيره، كما أنه يحلل ويقوّم النص على حسب الاتفاقات التجنيسية، ويجب على القارئ أن تكون له خلفية تجنسية للإحاطة بالنص الأدبي "فالجنس هو بمثابة عقد نصي، أو اتفاق خطابي بين المرسل والمرسل إليه أو بين الكاتب المبدع والمتلقي المفترض"[2].

أما سعيد علوش فيرى أن النوع أو الجنس تنظيم عضوي لأشكال أدبية كما يمكن تمييز (الأنواع الكبرى) عن (الأنواع الصغرى) في نظرية (الأنواع الأدبية) التي تقوم على محورين متمايزين.

أ/مفهوم كلاسيكي يقوم على تعريف غير علمي لـ (الشكل/المضمون)، ولبعض طبقات الخطاب الأدبي، كـ(الكوميديا والتراجيديا).

ب/مفهوم (واقع) الأصالة التي تكشف عن العوالم المختلفة والتسلسل السردي"[3].

فالجنس الأدبي هو جملة من "الصنعات الأسلوبية" وزمرة من "الأعمال الأدبية" والنوع حسب هاري ليفن مؤسسه كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة"[4].

---

[1]- ينظر: رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص: 06.

[2]- جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، المملكة المغربية، ط 3، 2020، ص: 10.

[3]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمه: سوشبريس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص: 223.

[4]- رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص: 10.

إن الأدب لا يشكل وحدة معينة بل يتوزع وينقسم إلى أنواع متشابهة ومختلفة على حسب بنية كل نوع أدبي "وبهذا الاعتبار فالنوع في مجال الأدب يشترط فيه ليقيم كنوع أن ينفرد بسمات أسلوبية خاصة"[1].

"إنّ الجنس الأدبي عند جميل حمداوي هو مؤسسة ثابتة بقوانينها ومكوناتها النظرية والتطبيقية"[2]، وتبرز خصائص كل جنس أدبي سواء بوجود قواسم مشتركة بين الأجناس الأدبية أو باختلافها وتعارضها، فأحيانا تكون ثابتة وجوهرية وأخرى تكون متغيرة ومتحولة، فـ "خصائص نوع لا تبرز إلا تعارضها مع خصائص أنواع أخرى"[3]، فلا نستطيع التفريق بين جنسين أو نوعين أدبيين إلا بالتضاد أو ما يقابلها، "إذا تأملت نوعين (المدح والهجاء مثلا)، فإنك ستلاحظ خصائص متعارضة متبادلة الارتباط"[4]، وهنا ندرك بأننا إذا درسنا نوعا واحدا أو نوعين فإننا بالضرورة نكون قد درسنا خصائص أنواع مختلفة عن الأولى؛ (أي دراسة للأنواع المجاورة).

2-الجذور اليونانية لنظرية الأجناس الأدبية:

تعد قضية الجنس الأدبي من أقدم القضايا التي تناولها البحث والتحليل منذ النقد اليوناني إلى غاية الدراسات النقدية الراهنة، ويعد تنظير أرسطو في كتابه "فن الشعر" في تصنيف الأنواع الأدبية وتحديد أنواعها معتمدا على نظرية المحاكاة، حيث قسم الأجناس الأدبية إلى "شعر وملحمة ودراما"[5]، وقد سبقه في ذلك أفلاطون في كتابه "الجمهورية" عندما "ميز بين السرد والحوار"[6].

لقد مرت الأجناس الأدبية بمرحلتين أساسيتين هما: المرحلة التي دعت إلى نقاء الأنواع وفصلها عن بعضها البعض، والمرحلة الثانية التي أتت بإمكانية المزج بين الأنواع لتوليد أنواع جديدة،

---

[1]- رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص: 10.

[2]- جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، ص: 19.

[3]- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة والنشر، بيروت، ط 3، 1997، ص: 22.

[4]- المرجع نفسه، ص: 22.

[5]- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، د ت، ص: 9.

[6]- أفلاطون: الجمهورية، تح: محمد سليم سالم، دار الكاتب العربي، ط 1، القاهرة، 1968، ص: 40.

"فمصطلح تداخل الأجناس الأدبية (L'interférence des genres littéraires) يحمل معنى تجاوز الحدود الإبداعية مع المحافظة على المعالم الكبرى والأساسية للجنس الأصلي"[1]، وكذا أخذ عناصر فنية وجمالية من أجناس أخرى لتعلي من قيمة الجنس الأصلي.

وهناك اختلاف بين التنظيرات الكلاسيكية والحديثة، فالأولى تفصل بين الأجناس الأدبية للحفاظ على خصوصية كل جنس أدبي، أما الثانية فتقوم على نظرية اختلاط الأجناس ومحاولة خلق أجناس أدبية جديدة.

لقد احتلت عملية التجنيس التي احتلت مركزا هاما في نظريات الأدب على اختلاف مسمياتها وأسسها وقوانينها.

والتجنيس عملية قديمة قدم الأدب ترتبط أساسا بمحاولة التنظير له، فهي ترتكز على دراسة النصوص الإبداعية، ويعتبر أرسطو أول من وضع أسس نظرية الأنواع الأدبية في "فن الشعر"، والفواصل التي تقوم بين كل فن وآخر، على أساس خصائصه من ناحية المضمون، ومن ناحية الشكل على السواء"[2]، وقد فصل الأجناس الأدبية عن بعضها البعض، حتى تحولت إلى قاعدة هامة عند الكلاسيكيين، فدعوا إلى فصل التراجيديا عن الكوميديا، ومن العيب أن تندرج شخصيات فكاهية ضمن مشاهد المأساة[3].

ويعود تصنيف أرسطو نسبة إلى التصنيف الاجتماعي آنذاك، من طبقة النبلاء إلى طبقة الفقراء، ودفعه إلى الحديث عن المأساة والملهاة والملحمة، وجعل لكل جنس لغته وأسلوبه الخاص وحتى جمهوره.

كما عمل النقاد العربي القدامى على تقسيم الكلام إلى جنسين أساسيين مختلفين (الشعر والنثر)، بالرغم من اهتمام العرب المنصب جُلّه في الشعر وإهمال النثر.

---

[1]- محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر جماليات فنية وأبعادها الدلالية، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015/2014، ص: 38.

[2]- محمد مندور: الأدب وفنونه، ط 5، أغسطس 2006، مصر، ص: 20.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 20.

وقد ذكر النقاد العرب القدامى الكثير من الآراء التي تخص تقسيمات الأجناس في كتبهم، نذكر منهم: "ابن طباطبا العلوي"، "ابن خلدون"، "حازم القرطاجني"، "الجاحظ"، "أبي هلال العسكري". نأخذ ما قاله ابن خلدون فهو يقسم كلام العرب إلى جنسين الشعر والنثر، ويعبر عنهما بمصطلح (الفن)، فيقول إن الشعر هو كلام موزون مقفى وإن النثر كلام غير موزون ولكل من هذه الفنون أسلوبه الخاص.

وبعد اتصال العرب بأوروبا نتيجة لعدة أسباب أهمها الفتوحات الإسلامية والرحلات إلى البلدان الغربية، تأثروا كثيرا بالأدب الغربي، واهتموا به، و ذلك أدى إلى ظهور أنواع وأجناس أدبية جديدة خاصة في النثر، من بين تلك الأجناس: "الرواية"، والقصص والنثر الفني، عرف عند ابن المقفع، وفي العصور الحديثة كانت البذرة الأولى للرواية عند الكاتب طهطاوي في كتابه تخليص الإبريز في تلخيص باريز.

وجنس الرواية من أهم الأجناس النثرية الحديثة، وقد عرفها لطيف زيتوني "الرواية شكل أدبي مبني انطلاقا من واقع مبني، أو من واقع يبصره الروائي كمعطى منظم، فالحوادث التاريخية، أو الأحداث المتفرقة أو الحالات النفسية أو السيرة الشخصية، أو الفئات الاجتماعية، أو سواها يمكن أن تشكل قالبا شبه جاهز للعمل القصصي"[1].

ظهرت الرواية العربية بعد قرنين من الزمن الذي ولدت فيه الرواية الغربية، أي "بعد أن أكملت الرواية الأوروبية رحلتها الطويلة من الكلاسيكية أو الرومنسية وصولا إلى الواقعية والحداثة، في أوائل القرن العشرين"[2].

ومن بين أنواع الروايات نذكر السيرة الذاتية التي لا تخلوا من الإشكالات والتداخل فيها، وأيضا جنس القصة والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا، فكل جنس له خصائصه الفنية التي تميزه عن الأجناس الأخرى، كما لا تخلوا بعض الأجناس من التداخل في بعض المعايير، فمثلا القصة

[1]– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2002، ص: 55.

[2]– فتيحة عبد الله: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008،، ص: 57.

القصيرة جدا هي جنس أدبي يتفرع من جنس القصة القصيرة، وقد ظهرت مع تطور الأجناس الأدبية في التسعينات من القرن الماضي.

وعليه فإن التجنيس يقع وسط ممارستين الأولى إبداعية تدعو للتحرر فنيا وموضوعيا بلا ضوابط ولا محددات، والثانية ممارسة نقدية لا مكان للتحرر فيها، فهي ضمن اشتراطات المنطق وما بين تلك وتلك تتجلى إشكالية التجنيس الأدبي؛ بوصفه عملا تصنيفيا ووصفيا، به يوسم كل عمل إبداعي بوسم معين ويصنف ضمن المستوى أو الصنف الأدبي الذي يشاكله ويتوافق معه، فللتجنيس قوالب وقوانين محددة لكل صنف أو جنس أدبي، فإن ظهر مثلا نص إبداعي جديد فمن ضمن قوانين التجنيس وفرة الكتابة والعدد فيه، ويكون على كل تلك الإبداعات التي تندرج ضمنه أن توافقه من حيث الشكل الخارجي والمضمون أيضا، فلا تجنيس دون وفرة في الكتابة الإبداعية له، ولا يوجد جنس أدبي وفير الكتابة دون تجنيس، فهنا نكون بصدد تصنيف النصوص وفرزها وجعل كل صنف منها في خانة لها مواصفاتها النوعية والكمية وأسسها الداخلية والخارجية.

الفصل الأول

نظرية الأجناس الأدبية ومعايير التجنيس

المبحث الأول: نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي

المبحث الثاني: نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي

المبحث الثالث :معايير التجنيس الأدبي

إن مسألة الأجناس الأدبية نالت اهتمام العديد من النقاد قديما وحديثا باعتبارها من أهم مباحث النظرية الأدب، وتم الإقرار بها من طرف الدارسين في منتصف القرن 19، ومن هنا بدأت النصوص في تمس في خصوصيتها وتمظهراتها الداخلية المتعلقة بالمتن والخارجية المتعلقة بالشكل.

المبحث الأول: نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي

1-في النقد الغربي القديم:

إن نظرية الأجناس الأدبية من أقدم النظريات في تاريخ الأدب، ظهرت وتأصلت عند اليونان، وأول من أشار إليها أفلاطون (427 ق م-384 ق م Platon) حيث قسم الشعر اليوناني إلى ثلاثة أقسام هي: "السرد الخالص المحاكاة أو العرض والمشترك"[1]، وهذا التقسيم يندرج ضمن الناحية الإبداعية (الإبداع (Creation، وكان اعتماد أفلاطون في هذا التقسيم على الإنتاج الإبداعي مما جعله تصور مثالي أخلاقي لا علاقة له بالجنس الأدبي.

أما أرسطو فيعد أول من وضع أسس نظرية الأجناس الأدبية، وحدد ميزات وخصائص كل جنس من الأجناس الأدبية، واعتمدت نظريته على أن الفن محاكاة للطبيعة والإنسان، وقد فرق أرسطو بين المسرحية والملحمة والشعر الغنائي، وميز بين الأجناس الأدبية الثلاث وفق مبدأ المحاكاة وهي:

1- "الشعر الغنائي وهو شخصية الشاعر نفسها.

2- الشعر الملحمي: وفيه يتحدث الشاعر باسمه الخاص، بوصفه الراوي ولكنه في الوقت نفسه يجعل الشخصيات تتحدث بأسلوب مباشر.

3- المسرح: حيث يختفي الشاعر وراء توزيع مسرحيته"[2].

وهي تعتبر الأجناس الأساسية للشعر عنده، كما أن أرسطو أشار لنقطة مهمة، وهي أن الأدب ليس للمتعة وإنما جعل له رسالة أخلاقية.

[1]- رابح شريط: نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي، المركز الجامعي عبد الله مرسلي تيبازة الجزائر، مجلة إحالات، مجلة أكاديمية، العدد 01، جوان 2018، ص: 93.

[2]- جيرار جينيت: مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، بغداد، د.ط، 1985، ص: 17.

وقد بين خصائص كل منهم سواء من ناحية الموضوع أو الأداء والوظيفة، بالإضافة إلى أنه بين نقاط الاختلاف بين كل نوع وآخر، وقد جعل لكل جنس لغته وأسلوبه وجمهوره الخاص؛ أي على حسب طبقات المجتمع.

2- في النقد الغربي الحديث والمعاصر:

مرت قضية الأجناس الأدبية بمرحلتين مهمتين هما:

أ- المرحلة الكلاسيكية:

هي امتداد للنظريات الأدبية اليونانية (أرسطو و أفلاطون)، فبعد عدة عصور جاء عصر النهضة القرن السادس عشر، ورجع الأوروبيون إلى المسرحيات المأخوذة من مواضيع يونانية.

وليس من الناحية الموضوعية بل حتى من الناحية الفنية، فالمذهب الكلاسيكي تقليد لآداب اليونانيين والرومانيين، وهو مبدأ يقوم على ضبط الخيال الأدبي وتقييده فيما يتوافق مع العقل، (النزعة العقلية). وفصل كل جنس عن آخر فصلا تاما مع احترام خصوصيات كل جنس، وقام التجنيس عندهم على التفريق بين الأنواع والأنماط والأشكال والأساليب فالنظرية الكلاسيكية، " ليست مبنية على أن الجنس الأدبي يختلف في الطبيعة والقيمة عن الجنس الآخر فحسب، بل أيضا على أنه ينبغي الفصل بينهما، ولا يسمح لهما بالامتزاج وهذا هو المبدأ الشهير المعروف بنقاء الجنس أو Genre Tranche"[1].

وقامت النظرية الكلاسيكية على قاعدة الوحدات الثلاث، وهي وحدة العمل، وحدة الزمان ووحدة المكان، وما بين عامي (1640م و 1660م)، فرض التمييز بين الأجناس الأدبية ولا يسمح بتداخلها مع غيرها، ولا مجال للخروج عن قواعد المذهب، وقد تجلى أثر المذهب الكلاسيكي في الأجناس الأدبية باهتمامهم بالأدب الموضوعي المتمثل في القصة والمسرحية "فقد توفر الكلاسيكيون على الفن المسرحي، الذي أخذوا يكتبونه شعرا وإن كانوا قد استقلوا به عن غيره من

[1]- ينظر: أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، تعريب: د.عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة السعودية، 1992م، ص: 324.

الفنون كالموسيقى والرقص والغناء ليركزوا اهتمامهم على عناصر الدراما من حوار وحركة وصراع وشخصيات"[1].

فهنا فصلوا جنس التمثيل القائم على الحوار عن جنس الغناء، ومن بين أهم الكتاب المبدعين ورواد المذهب الكلاسيكي نذكر: (بيير كورني Pierre Corneille)، و(جان راسين J Racine)، و(جان باتيست موليير (J.P Molière)، وكان تقسيمهم للأجناس الأدبية دقيقا، هذا ما جعل البعض يستنكرون الكلاسيكية ويفضلون المزج بين الأجناس الأدبية، واختلاطها وعدم حصرها في قانون معين وثاروا على النزعة العقلية، فقد اهتموا بتوليد أجناس جديدة من اختلاط الأجناس القديمة، وإطلاق العنان للإبداع الأدبي الخيالي أيضا ويتجلى ذلك في المرحلة الرومانسية التي أتت كثورة على الكلاسيكية.

ب– المرحلة الرومانسية:

تعد المدرسة الرومانسية من أهم الحركات الأدبية في تاريخ الآداب الأوروبية، وقد قامت على أنقاض المدرسة الكلاسيكية، ومن أهم ما جاءت به الرومانسية معارضة المبادئ الكلاسيكية القديمة، لقد اعتبرت "ثورة على الكلاسيكية وعلى كافة أصولها وقواعدها"[2]، فقد حررت الأدب من سيطرة الآداب القديمة عليه ومن جميع أصولها وقواعدها المحصورة في فصل أنواع الأدبية، وقد عُرفت بالمزج بين الشعر والنثر عن طريق إدخال الشعر إلى النثر، وتمجيد النثر واختراق الحواجز بين الأجناس الأدبية واعتبار هذا المزج قاعدة أساسية في المذهب الرومانسي، وبعد أن كانت الأجناس الأدبية موضوعية عقلية أصبحت ذاتية عاطفية " وكانت الخطوة في سبيل نشأة المذاهب الأدبية المختلفة فيما بعد"[3].

كما غيرت المدرسة الرومنسية من جنس المسرحية التي كانت تحت رحمة القواعد الكلاسيكية التي لا تسمح باستعمال الكلمات المبتذلة أو المألوفة، وكانت محصورة في المواضيع اليونانية والرومانية، إلى أن أتت الرومانسية وقامت بتكسير هذه القواعد وفضلت المزج بين الأجناس، وعدم الفصل

[1]– محمد مندور: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2006، ص: 50-51.

[2]– المرجع نفسه، ص: 59.

[3]– محمد هلال غنيمي: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1992، ص: 08.

بينهم، وقد بدأت الثورة تظهر على المسرحية الكلاسيكية منذ القرن الثامن عشر في اتجاهين هما: "أولهما المناداة بالدراما البرجوازية النثرية التي تأخذ موضوعاتها من الحاضر ولا تعنى بالوحدات الثلاث"[1]، والاتجاه الثاني تَمثل "فيما يسمى (الميلودراما)، وهي مسرحية شعبية تختلط فيها المأساة بالملهاة "، ولا تهتم بالقواعد القديمة وقضايا التجنيس، بالإضافة إلى جنس الشعر الذي حطم الرومانسيون قوالبه أغراضه القديمة والحدود الفاصلة بين المأساة والملهاة[2].

أما عن جنس القصة لدى الرومانسيين فهم لم يُجددوا كثيرا فيه وكان التغيير فيه محدودا، فكان أقل الأجناس الأدبية قيودا من الوجهة الفنية وأطوعِها لتقبل الآراء الجديدة[3].

ومن هنا نستنتج أن الرومانسية غيرت في كل الأجناس القديمة وخرجت عن ما هو مألوف وكذلك رفضت فكرة فصل الأجناس الأدبية بل طالبت بالمزج وقد توضح ذلك في مسرحية المدرسة الرومانسية وشعرها وقصصها ورواياتها.

– عند اوستين وراين ورنييه ويليك (Austin warren René Wellek)

يرى الناقدان أن الأجناس الأدبية تتطور وتتأثر بغيرها من الأجناس، فيمكن تغييرها أو إعادة تشكيلها في قوالب فنية جديدة، فقد طرحوا سؤال ما إذا تظل الأنواع الأدبية ثابتة فكانت الإجابة "... ربما لا إذ بإضافة الأعمال الأدبية الجديدة تتغير تصنيفاتنا"[4]، فهما يؤكدان على أن عدد الأنواع الأدبية في زيادة وتحول.

–عند فردناند برونيتير (Ferdinand Brunetière)

[1]– محمد هلال غنيمي: الرومانتيكية، ص: 179–194.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 194–195.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 185.

[4]– أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، تعريب: د.عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة السعودية، 1992م، ص: 314.

الأنواع الأدبية عنده تشبه الأنواع البيولوجية متأثرا بما جاء به (تشارلز داروين) وعمل على استثمار مقولات هذا الأخير في المجال الأدبي، فاعتبر أن الجنس الأدبي يتحول ويتطور وينقرض مثل الكائنات الحية تماما، فهو يفصل ويميز بين كل جنس وآخر إلا أن هذه النظرية قوبلت بالرفض.

-عند رومان جاكبسون : (R Jakobson)

هو من أهم رواد المدرسة الروسية الشكلانية التي اهتمت كثيرا بقضية التجنيس، قد ركز على "أدبية النص وشعرية الرسالة، حينما يحدد مجموعة من الوظائف التي تميز جنسا أدبيا عن باقي الأجناس الأخرى"[1].

وقد تبنى رومان جاكبسون منهجاً علمياً وصفياً في دراسة الأجناس الأدبية بالتعامل مع النص الأدبي على أنه بناء ومادة وقيمه مهيمنة، ويعتمد على الأدبية في تمييز الأدب عن الأجناس المجاورة، ف " تحضر القيمة المهيمنة (la valeur dominante) في عملية التصنيف والتقسيم، وقد أثبت أن الشعر قائم في جوهره على المشابهة (التشبيه والاستعارة)، في حين يرتكز السرد على المجاورة (المجاز المرسل والكناية)" [2]؛ أي أن جاكبسون يفصل بين ما هو شعري وما هو نثري (سردي)، باعتماده على معيار القيمة أو الوظيفة المهيمنة المتضمنة في اللغة، فهو يرى أن الجنس الأدبي يتضمن مجموعة أنساق من ضمنها أنساق مهيمنة وهي عنصر لساني يسيطر على الأثر الأدبي.

[1]- جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، ص: 56.

[2]- المرجع نفسه، ص: 57.

المبحث الثاني: نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي

1-في النقد العربي القديم:

بالعودة إلى المدونات النقدية التراثية القديمة نجد إشكالية التجنيس الأدبي في النقد مسألة قديمة في تاريخ الأدب العربي ونقده وهنالك الكثير من النقاد الذين أنكروا وجود نظرية الأجناس والتجنيس وأغفلوا ما يوجد في التراث العربي القديم من إبداعات أدبية وتقسيمات كتقسيم ثنائية " الشعر/ النثر"، فهذا التقسيم أكبر دليل على وجود نظرية الأجناس وتقسيماتها، ولا يمكن القول بوجود نظرية متكاملة في الأجناس الأدبية عند العرب، نظرا لعدم التصريح بها وتسميتها منذ القدم، ويمكننا القول بأن التجنيس قائم لكن بوجود قليل لا بكونه نظرية متكاملة المعالم، ومن بين النقاد الذين اهتموا بقضية الأجناس نذكر منهم الجاحظ، قدامة ابن جعفر، الكلاعي، أبو هلال العسكري، ابن سينا، الفارابي، ابن راشد، وغيرهم، ونجد جذور هذه النظرية لدى النقاد العرب القدامى فيما وضح سابقا وهو تمييز النثر عن الشعر وتصنيف الشعر إلى أغراض المدح، الهجاء، الغزل، الرثاء، الوصف، وغيرها من الأصناف فنجدها عند "قدامة ابن جعفر 337هـ في نقد الشعر وابن قتيبة الشعر والشعراء..."[1]، ويرى محمد غنيمي هلال أن قدامة ابن جعفر له فضل الريادة في دراسة الأجناس الأدبية ويرافقه كتب الجاحظ فمؤلفاته تعد اللبنة الأولى في البلاغة والنقد العربيين خاصة كتاب البيان والتبيين "الذي جمع فيه لب الثقافة العربية في عصره، فتعامل مع الشعر كما تعامل مع النثر"[2]، وبالرغم من أنه ذكر التصنيف بشكل غير مباشر فهو لم يفكر بإنشاء نظرية لتصنيف النصوص وتجنيسها فقد ذكر عدّة تسميات لنصوص غير منسجمة أو متماسكة من بين المفاهيم التي ذكرت في كتابه البيان والتبيين "الخطب كلام مواعظ ملح ونوادر رسائل أو المنثور الأسجاع ... إلخ"[3].

---

[1]- ينظر: فتيحة عبد الله: اشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة عالم الفكر، العدد 01، 2004، ص: 190.

[2]- سعيد جبار: الخبر في السرد العربي الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، ص: 70.

[3]- المرجع نفسه، ص: 70.

وقد قسم الجاحظ الكلام إلى مراتب من أعلى إلى أسفل من أرقى نوع وهو الحديث النبوي وكلام العقلاء والبلغاء، وصولا إلى كلام الحمقى والمجانين ويصنف ما ذكر سابقا من خطب ورسائل وغيرها فهو ذكر كل هذه التصنيفات والتقسيمات إضافة إلى التقسيم المعروف بين المنظوم والمنثور إلا أنه لم يذكر نظرية التجنيس بل تلميحات فقط واضحة كل الوضوح في مؤلفاته، وأيضا في مقدمة كتابه البخلاء نجده يعدد فيه أصناف كلام البخلاء ويميز بين كل صنف بمصطلحات تميزه، فالجاحظ "يعدد لنا أوصاف الكلام وأقسامه ولكنه لا يؤطرها نظريا كما رأينا مع البلاغيين لأن التأطير وتفسير أسباب التصنيف لا تهمه بالدرجة الأولى"[1]، وبالاعتماد على ما قدمه الجاحظ في نصوصه يرتب سعيد يقطين الكلام وأوصافه كما يلي:

1-"الأقسام: الرسالة الخطبة الاحتجاج الخبر القصة الحديث النادرة الملحة.

2-الصفات: العجيب اللطيف البديع النادر.

3- الأغراض: الهزل اللهو الضحك الجد التعرف الاستفادة"[2].

فهو يعدد أقسام الكلام ويقدم أوصاف تلك الأقسام والأفعال أيضا.

بالإضافة إلى مؤلفات الجاحظ ننتقل إلى القرن الرابع الهجري أمام ابن وهب الكاتب في كتابه البرهان في وجوه البيان، فابن وهب إضافة إلى التقسيم بين الشعر والنثر الذي نجده عند جميع النقاد العرب فقد وسع دراسته في النثر وفصَّل في أنواعه وجعله على أربعة أصناف: "أعلم أن السائر العبارة في لسان العرب إما أن يكون منظوما أو منثورا... المنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام فالشعر ينقسم أقساما منها... وأما المنثور فليس يخلو من أن يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا"[3].

فالخطابة وهي نوع من أنواع المحادثات لها جمهور مستمع لابد أيضا من خطيب له عنصر الإقناع وفصاحة اللسان، "أما الترسل فيعني كتابة الرسائل والمكاتبات في أغراض شتى ومقاصد

[1]- سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ط1، مركز الثقافي العربي، 1997، ص: 155.

[2]- المرجع نفسه، ص: 156.

[3]- سعيد جبار: الخبر في السرد العربي، ص: 72.

متعددة"[1]، وعلى حسب رأيه فالخطابة تختلف عن الرسالة فالأولى تكون مسموعة والاتصال مباشر بين السامع والخطيب، أما الثانية فالكاتب له مجال للتنظير والتدقيق في الرسالة وحتى التغيير فيما هو مكتوب، عكس الأولى التي لا مجال للتغيير فيها فهي تكون مباشرة دون وسيط "نجد في حديث الفارابي ما من شأنه أن يميز الخطابة عن الصناعات الأخرى، ويرجح اعتبارها جنسا متميزا"[2].

وقد ذكر ابن وهب في التجنيس التداخل والرباط الوثيق بين الأمثال والقصص فالأمثال تضرب بالقصص على لسان الحيوان أو قصصا من القرآن الكريم لأخذ العبرة والمثال وقد جعل ابن وهب هذه القصص على نوعين هما: "النوع الأول الذي يأتينا على ألسنة الحيوانات والطير ومثاله " كليلة ودمنة" باعتباره مؤلفا كان قبل عصر ابن وهب والنوع الثاني هو القصص الديني عن الأمم الغابرة مؤمنة كانت أم كافرة"[3]، فهي قصص لكنها أمثال تضرب للعبرة هذا التداخل المقصود بين هذين النوعين النثريين.

عند الفارابي في مقاله صناعة الشعراء لم يذكر الفارابي تجنيسا للأدب أو الشعر أو النثر بل ذكر الهدف من مقاله قائلا في مطلعه "قصدنا في هذا القول اثبات أقاويل وذكر معان تفضي بمن عرفها الى الوقوف على ما أثبته الحكيم في صناعة الشعر"[4]، أي إنها شرح وتعرف على ما جاء به الحكيم " أرسطو" فيرجع الفارابي أن صناعة الشعر وقوانينه تعود لليونانيين فهم من جعلوا لكل نوع من الشعر أوزانه وجمهوره الخاصة به ويقارن كل نوع واسلوبه بأنواع أخرى ومن هنا يتضح لنا أن ما قدمه الفارابي مجرد ترجمة لما جاء به أرسطو ولم يرجع إلى الأصول في بناء نظرية الأجناس الأدبية بل قدم أفكارا متفرقة جمعها من دراسته لفلسفة أرسطو[5]، ولم يضع أسسا لنظرية الأجناس الأدبية الخاصة به أو بالعرب.

---

[1]- إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النص بحوث وقراءات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص: 21.

[2]- عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، ص: 336-337.

[3]- سعيد جبار: الخبر في السرد العربي، ص: 72.

[4]- المرجع نفسه، ص: 64.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 65.

كما أن دراسة ابن رشد للخطابة "تجعلنا نميل إلى اعتبار الخطابة جنسا يتفرع إلى مجموعة من الأنواع"[1]، ويتعاكس الفارابي وابن سينا في أيهما أسبق الشعر أو الخطابة؟ فابن سينا "يؤكد أسبقية الشعر على الخطابة وفي حين يعتبر الفارابي-مثلا- أن نشوء الأقاويل الخطبية وصناعة الخطابة سابقان في الزمن للأقاويل الشعرية"[2]، وقد تقاطع ابن رشد مع كل من ابن سينا والفارابي في الكثير من الأمور وقد تفوق عليهما في المزاوجة بين النظرية الأرسطية في مفهوم الشعر والشعر العربي "فأول ما يقف عنده ابن رشد هو الأغراض الشعرية ويصنفها إلى صنفين اثنين (أما هجاء أو مديحا) تبعا لنظرية المحاكاة فالشعر أما أنه يحاكي فعلا حسنا (مديحا) واما ان يحاكي فعلا قبيحا (هجاء)[3].

وبالنسبة للنثر فقد اهتم الكلاعي "على خلاف سابقيه بالكلام (النثر) دون الشعر إذ نجده من الذين يفضلون المنثور على المنظوم"[4]، وقسم الكلام المنثور إلى عدة أقسام منها ما هو مفرد (الترسيل التوقيع الخطبة) ومنها ما هو موصوف (الحكم المرتجلة والأمثال المسترسلة)، ومنها ما هو مزدوج (المروى والمعمى، المقامات والحكايات) ، قدمها دون أن يضع لها مبررات.

وقسم كل قسم وضرب من هذه الضروب السبعة الى فصول "فيقسم الترسل إلى: العاطل المرصع المغصن المفصل المبتدع، فيحدد خصوصيات كل قسم منهم سواء على مستوى الاسجاع أو ترصيعه بأنواع البديع أو بالأخبار والأمثال والأشعار..."[5].

أما الأمثال فيقسمها إلى قسمين: منها ما يذكر في الخطب والرسائل ومنها ما يأتي جوابا للسائل ويكون مرتجلا، " أما بالنسبة للمروى والمعمى فيكتفي بذكر الأول معرفا إياه بأنه ما كان باطنه غير ظاهره"[6]، والمقامات يتخذ مقامات بديع الزمان الهمذاني نموذجا والحكايات على كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع.

---

[1]- عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، ص: 339.

[2]- المرجع نفسه، ص: 340.

[3]- ينظر سعيد جبار: الخبر في السرد العربي، ص: 68.

[4]- سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص: 149.

[5]- ينظر: سعيد جبار: الخبر في السرد العربي، ص: 74.

[6]- سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص: 174.

وقد صنف الكلاعي الفنون النثرية إلى نثر فني ينتمي إليه الرسائل والخطابة والأمثال والقصص والحكايات الحق بهم التأليف والتوثيق وهي أنواع تتطلب تركيزا وتدقيقا أكثر والمقامات والحكايات يلحقها بالأجناس التخييلية[1]، ورغم هذا لا نستطيع القول إنها نظرية تصنف الأجناس الأدبية تصنيفا كاملا فهي تصنيفات عامة لا تقوم على معايير دقيقة "يمكن أن نختصر هذه التصورات في الترسيمة التالية:

2-في النقد العربي الحديث والمعاصر:

وقد استمرت تطور في الفنون الأدبية عند العرب متأثرين بالفنون الأدبية الغربية حيث ظهرت أجناس أدبية جديدة كالرواية والقصة، والقصة القصيرة جداً، فكل جنس أدبي له خصائصه الفنية والجمالية.

ومن بين النقاد المحدثين الذين اهتموا بقضية الأجناس الأدبية والتجنيس (سعيد يقطين وجميل حمداوي)، تظهر دراسة سعيد يقطين في كتابه الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي وجميل حمداوي في كتابه نظرية الأجناس الأدبية فقد ذكر سعيد يقطين ما جاء به العلماء النقاد القدمى من أجناس أدبية واهتمامهم بالبحث عن أجناس يضمها القران الكريم من قصص وحكم وأمثال وعجائب ومواعظ وغيرها فيقول "إذا كان النص القرآني جامعا فكلام العرب في مختلف تجلياته لا يجسد سوى مجتمع في القرآن الكريم بصورة أو بأخرى"[2]، لقد قسموا الكلام العربي إلى أقسام ووضع حدودا فاصلة بين كل نوع وآخر.

وقد قدم المعايير التصنيفية للأدب العربي، فهو قد رأى أن المعايير الغربية لا تراعي خصوصية الأدب العربي وذكر قضية تجنيس الكلام العربي عبر ثلاثة معايير: المبادئ والمقولات والتجليات، وكل معيار منهم له مستويات تبرز خصائص كل نوع، فالمبادئ يوجد مبدأ الثبات لتحديد العناصر الجوهرية في كل نص مبدأ التحول متصل بالصفات البنيوية القابلة للتحول، ومبدأ التغير متصل

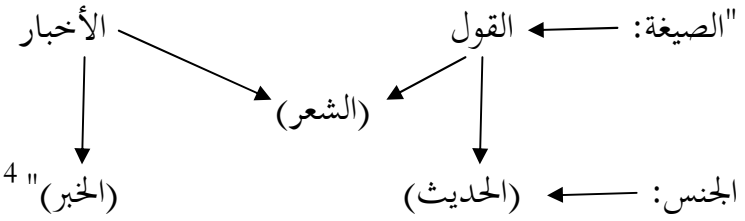
[1]- ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص: 74.

[2]- المرجع نفسه، ص: 139.

بالظواهر المتغيرة عبر الزمن، وكل مبدأ من هذه المبادئ متصل بمقولة من المقولات التالية المقولات الثابتة بمبدأ الثبات والمقولات المتحولة بمبدأ التحول والمقولات المتغيرة بمبدأ التغير وربط كل من المبادئ والمقولات بالتجليات الثلاث وهي: تجليات ثابتة متحولة ومتغيرة[1].

ونجد أن التصنيفات تختلف من باحث إلى آخر "نجد الاختلاف واضحا في الأدبيات الحديثة حول الأجناس بصدد المعايير المستخدمة في تصنيف الأدب وتقسيمه"[2].

فالمعروف أن الجنس الأدبي عامة يتحدد بمعايير مشتركة ثابتة أما اختلاف العناصر الثانوية فلا يؤثر على تحديد الجنس الأدبي، فقد ميز سعيد يقطين وبدأ بالجنس وهو الكل (العام) إلى النوع وهو جزء من الجنس (الخاص)، والنمط (فرع) من النوع، وقد توصل سعيد يقطين إلى أن التصنيف الغربي للأجناس الأدبية لا يمكن تطبيقها على النصوص الأدبية العربية في التصنيف الغربي لا يمكنه أن يستوعب النص الأدبي العربي في تجلياته المختلفة وحدد الأجناس الأساسية في الأدب العربي هي ثلاثة: القول والخبر والشعر، وقد انطلق من صيغتي الكلام (القول/ الأخبار) ومن الأداة (الشعر/ النثر) ومن صاحب الكلام (المتكلم، الراوي) "مميز بين ثلاثة أجناس هي: الشعر والحديث والخبر، وأن كل كلام العربي يدخل بهذا الشكل أو ذاك ضمن هذا الجنس أو ذاك"[3]، لقد كان من الممكن أن تكون الأجناس بدل ثلاثة أجناس جنسين اثنين فقط وفقا لوجود صيغتين فقط أي القول (الحديث) والخبر، والشعر يكون جنسا ثانويا وسيطا بين الجنسين الأساسيين فهو يندرج ضمنهما معا، ذلك لأن الشاعر يمكن أن يمارس القول والإخبار بهذا الشكل:



[1]- سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص: 139.

[2]- المرجع نفسه، ص: 188.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 193-194.

[4]- المرجع نفسه، ص: 194.

وقد جعل الشعر جنسا ثالثا لتفادي حصول أي اختلاط بين الجنسين الرئيسيين وهذه الأجناس الثلاثة تستوعب كل كلام العرب ويندرج ضمن أحد هذه الأجناس ولا يخرج عنها وبعد هذا التحديد الأجناسي يتطرق بعدها سعيد يقطين الى تحديد نوع كل جنس من الأجناس المذكورة سابقا وهي أنواع ثابتة أنواع متحولة وأنواع متغيرة[1]:

1- الأنواع الثابتة: وهي الأصول وهي الأقرب إلى الأجناس من حيث طبيعتها الثابتة، "وعندما نأخذ (الخبر) للتمثيل نجد أن الأنواع الخبرية الأصول هي: الخبر، الحكاية، القصة، السيرة"، فهي أنواع أصلية ثابتة وترتبها وفق هذا الشكل من خلال مبدأين اثنين هما:

أ- مبدأ التراكم: فالخبر أصغر وحدة حكائية والحكاية تراكم لكثير من الأخبار المتصلة والقصة تراكم لمجموعة من الحكايات والسيرة تراكم لمجموعة من القصص.

ب- مبدأ التكامل: من خلال التراكم يتحقق التكامل بين الأنواع، وبالرغم من أنها ثابتة لكنها أيضا قابلة للتحول.

2- الأنواع المتحولة: وهي الأنواع الفرعية التي تتسع لمختلف الأنواع الخبرية وتتحول بشروط تاريخية فتظهر وتختفي مثل حكايات الصالحين والظراف والبخلاء وهذه الأنواع في عصرنا الراهن اتخذت أشكالا مختلفة مثل (الرواية).

3- الأنواع المتغيرة: وهي الأنواع المختلفة التي يجتمع فيها معايير جنسين التي يصعب تحديد جنسها فمثلا قصص كليلة ودمنة فهي تضم نوعين مختلفين وهما "المثل" والقصة" أي تدخل ضمن جنسي (الحديث) و(الخبر)، وأيضا بالنسبة للرحلة فالبعض يراها سيرة، ذاتيه والبعض الآخر قصة أو تاريخ... إلخ، وفي عصرنا الراهن توجد الرواية الآن من أكثر الأنواع الخبرية قبولا لتحقيق هذا التداخل والاختلاط باعتبارها النوع الأكثر اتصالا بواقع العصر المعقد والمتغير باستمرار.

[1]- ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص: 195-197.

ولهذا نجد من الضروري وجود أجناس وأنواع تحدد كل نص أدبي لتفادي الاختلاط الأجناسي.

وإذا كانت العلاقة بين الجنس والنوع هي علاقة الكل بالجزء أو العام بالخاص فإن "علاقة النمط بالجنس والنوع مختلفة وإذا كنا بحثنا في الأجناس والأنواع باعتماد تصنيف تجزيئي ينطلق من الأعم إلى الأخص عموديا فإننا في الأنماط نسعى إلى النظر في الأجناس والأنواع معا من وجهه أفقية"، والنمط يعتبر بمثابة "صفات الكلام"[1].

وهنا يقدم سعيد يقطين إمكانية أخرى لتصنيف الكلام العربي باتباعه للخطوات نفسها في الأجناس والأنواع وهي[2]: أنماط ثابتة أنماط متحولة أنماط متغيرة لكن من زاوية مختلفة عن السابق:

1- الأنماط الثابتة: وهي الأنماط الأساسية المتعالية لاتصالها بما يمثله الكلام في علاقته بالتجربة الإنسانية. وهي تتحقق في أي كلام بغض النظر عن اللسان والتاريخ ولكي نضبط هذه الانماط سنتخذ الخبر كمثال وننظر لعلاقته بالتجربة:

أ- الخبر= التجربة: إذا كان الخبر مساويا للتجربة فإننا بصدد الواقعي.

ب- الخبر (علامة الأصغر) التجربة: إذا كان الخبر يفوق التجربة نكون بصدد ما هو بين التخييل والواقعي.

ج ـ الخبر (علامة الأكبر) التجربة: إذا تجاوز الخبر التجربة نكون أمام عوالم جديدة تقوم على التخييل.

2- الأنماط المتحولة: أي الأنماط العامة وهي المقاصد من الكلام والأثر الذي يراد إحداثه في المتلقي ونجد هذه المقاصد على أربعة:

[1]- سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص: 198.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 199.

"أ- عندما يكون القصد من الخبر توصيل معرفه أي إعمال الفكر والتأمل على نحو قصص الانبياء والأذكياء أو ما يسمى بـ القصص الرمزي سواء موضوع ديني تاريخي أو سياسي"[1].

"ب- علاقة وجدانية: السعي لخلق انفعال عن طريق البكاء والتدبر كحكايات الزهاد والصالحين أو حكايات ما يتعلق بالقيامة وأحوال القبر.

ج- علاقة وجدانية: لكنها نقيضه السابقة فهي تتعلق بالضحك والفكاهة والهزل كالنكت وحكايات الحمقى والمجانين.

د- علاقة حسية: كاملة في تحصيل اللذة لدى المتلقي نجدها في أخبار العشاق والغلمان والجواري"[2].

3- الأنماط المتغيرة: وهي تتصل بالأداة المستخدمة لتمثيل التجربة أي اللغة الموظفة أو الأسلوب المستعمل ونجد انفسنا امام ثلاثة أنماط خاصة هي على النحو التالي:

أ- الأسلوب السامي: وتتبناه الأخبار التي تراعي التقاليد المعترف بها ونجده في المقامة ومن الحياة اليومية للمحتلين والمكدين لتحقيق الإمتاع عن طريق الضحك في أغلب الأحيان.

ب . الأسلوب المنحط: نجده في الإخبار التي لا تهتم بالتقاليد الأدبية المعترف بها فلا تراعي القواعد البلاغية المعروفة بل له بلاغته الخاصة وحتى متلقيه الخاص أيضا.

ج- الأسلوب المختلط: وهو يزاوج بين ما هو سامٍ وما هو منحط له غاياته البلاغية الخاصة "دافع عنها البلاغيون وبرروها ونجد تمثيلات عديدة لذلك منذ الجاحظ الذي ينقل إلينا كلام الشخصيات كما هو أحيانا بما فيه من لحن وخروج عن الإعراب"[3]، فرأوا والقدماء أن لا باس بمزج أسلوبين في حدود مضبوطة للوصول إلى الغاية المنشودة.

[1]- سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص: 199-201.

[2]- المرجع نفسه، ص: 201.

[3]- المرجع نفسه، ص: 203.

وكل هذه الاجتهادات لسعيد يقطين أتى بها لتأسيس معايير تصنيفية مضبوطة تستوعب مختلف التجليات النصية من تراث وحديث انطلق من الكلام واعتبره جنسا جامعا صنف أجناس الكلام في "ذاته"، وأنواع الكلام أي "صفاته"، وأنماط الكلام أي "علاقاته"، في محاولة منه لتحقيق مقاصده وهي بناء تصور متكامل لنظريه الأجناس ودراسة الكلام العربي.

المبحث الثالث: معايير التجنيس الأدبي:

احتلت قضية التجنيس الأدبي مركزا مهما في نظريات الأدب على اختلاف مسمياتها وتطورها التاريخي وتنوعها وتغير أسسها وقوانينها فهي "عملية مقننة بمجموعة من المقاييس والمعايير والضوابط والمؤشرات والآليات المحكمة"[1]، فهي ليست عشوائية بل منظمة و"كان تصنيف الأجناس الأدبية ضرورة لا مناص منها"[2]، فالتجنيس والتصنيف ومعرفة خصائص كل نوع يمنعنا من الخلط والتداخل بين الأنواع "الأنواع ليست مجرد فئات للتصنيف بالمجموعات من المعايير والتوقعات التي تساعد القارئ في تحديد وظائف العناصر المختلفة في العمل الأدبي"[3].

تعددت الدراسات من حيث المعايير التي يعتمدها الباحثون والدارسون والنقاد في عملية تجنيس الإبداعات الأدبية، سواء عند العرب أو الغرب، فالأدب قسم إلى أجناس أدبية، وفي كل جنس نجد أنواع أخرى ضمنه، وعرف هذا التقسيم منذ القدم "فأرسطو عمد إلى تمييز أمرين جوهريين الأنواع كلها التي تدرسها الشعريات صادرة عن محاكاة؛ تمييز الأنواع بعضها من بعض من شأنه أن يقوم على أشكال تلك المحاكاة"[4].

فأرسطو قدم صيغا لتجنيس النصوص الأدبية من خلال ثلاثة معايير هي:

-"الوسائل (معيار شكلي).

-المواضيع (معيار موضوعاتي).

-صيغة التمثيل (معيار فعل القول)"[5].

فكل هذه خصائص نوعية للملحمة والتراجيديا والكوميديا.

---

[1]- جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، ص: 93.

[2]- فتيحة عبد الله: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 174.

[3]- مجموعة مؤلفين: القصة* الرواية* المؤلف* دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: د.خيري دومة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ط عربية 01، 1997، ص: 57.

[4]- إيف ستالوني: نظرية الأجناس الأدبية، تر: محمد زكراوي، بيت النهضة، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص: 28.

[5]- المرجع نفسه، ص: 29.

1- معايير التجنيس عند إيف ستالوني:

لقد تناول عدة معايير تجنيسية وهي[1]:

أ- معيار العدد: لا يمكن للعمل الإبداعي الفردي أن يكون جنسا أدبيا إلا بالعدد والكثرة، فالجنس الأدبي صورة من صور التعدد فلكي يكون الجنس لابد من انضمام قائم على معايير المشابهة لعناصر فردية عددها غير محدود، إلا أنه ينبغي أن يكون كفاية.

ب- معيار الترتيب: أي تراتب وتسلسل بصورة هرمية، فالجنس الأدبي يحتوي على أصناف وبهذا يكون الجنس الأدبي قد قام بإبراز قسمة ترتيبية للمعرفة، يحد الجنس مستوى أول بالقياس إلى النوع، وينقسم النوع إلى زمر أو فئات وهذه إلى جماعات أو خلايا، وهذه مؤلفة من وحدات أو أشياء.

ج- القيمة المهيمنة: هي هيمنة عنصر على باقي العناصر الموجودة في العمل الإبداعي، فيُهمن هذا العنصر على العمل بأكمله، فهي العنصر البؤري والمسيطر الذي يضمن تلاحم البنية ويغير فيها يؤثر فيها تأثيرا مباشرا ويكون الآمر الناهي للعناصر الأخرى، إذاً فهي: العنصر المركزي في العمل الفني تحكم العناصر الأخرى وتعينها وتحولها، هي التي تتضمن تماسك البنية المهيمنة تخصيص للعمل، كالوظيفة الجمالية على الشعر الغنائي.

د- معيار التركيب النحوي: هو مصطلح مأخوذ عن جان ماري شيفر (Jean Marie Schaeffer) في تعريفه للأجناس الأدبية، فهو مصطلح يدل على مجموع العناصر التي تجعل للرسالة سنن تسير عليها، أيضا على العناصر الشكلية كلها التي يتحقق بها الفعل الخطابي.

هـ-معايير صوتية ونطقية وعروضية: توجد في القصائد ذات الشكل الثابت أو في تجارب أُليبو Oulipo القائمة على ضرائر تحكيمية مرتضاة[2].

[1]- ينظر: أيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص: 21، 49.

[2]- أيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص: 49.

فلهذا المخبر قواعد أجناسية مبتكرة نجد أن الإرغامات الوزنية والعروضية بل والصوتية أيضا، (بحيث نفكر في الآثار المجردة من الحرف)، التي تتجلى بكثرة، وهي تجريد العمل الإبداعي أو النص من حرف معين لإظهار المهارة والتمكن فمثلا كتب الشاعر اليوناني بينداروس قصيدة كاملة خالية من حرف الراء، لعدم استطاعته النطق به، وليس حكرا على الشعر فقط بل حتى الأجناس النثرية الأخرى كالرواية.

و–معايير أسلوبية: تتمثل في أسلوب المؤلف والقيمة الجمالية وتصنيفه بالتدرج من (سام – متوسط – سفلي)، لقد لعب التقابل بين كل من الأسلوب السامي والأسلوب المتوسط والأسلوب السفلي دورا ملحوظا في التقليد الأدبي الغربي منذ العصر القديم حتى العصر الكلاسيكي، وقد ارتبط دائما بخصوصيات أجناسية، وأيضا تطلق اليوم على المقابلة بين الأدب العالمي والأدب الشعبي.

ز– معايير فنية: هي تلك التي تحكم المسرح والرواية.

2– معايير التجنيس عند سعيد يقطين:

يرى سعيد يقطين أن النص يساهم في تطوير البحث في الجنس، وتتضح علاقتهما في إطار التفاعل الزمني؛ أي لحظة معينة أو في صيرورة تاريخية، تتبين في المبادئ والمقولات والتجليات[1].

أ– المبادئ: هي الكليات العامة والمجردة والمتعالية على الزمان والمكان تكون ثابتة مهما تغيرت وتعددت محدداتها أو أبعادها، سنقف أمام ثلاثة مبادئ نراها كافية ومفيدة في تحديد مختلف الظواهر ومن بينها الكلام:

– مبدأ الثبات: يحدد لنا العناصر الجوهرية التي من خلالها يمكننا التعرف على ماهية الشيء عن غيره من الأشياء الأخرى سواء المتصلة به أو المنفصلة عنه"، هذه العناصر الجوهرية ضرورية لتعيين الشيء لذلك ربطناه بمبدأ الثبات".

[1]– سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة السرد العربي، ص: 181.

– **مبدأ التحول:** يرتبط بالصفات البنيوية لشيء، وهو صفات قابلة للتحول إذا ما انجلت عوامل جديدة، فهي تتأقلم مع الشروط المحيطة بها فهو "بدوره مبدأ كلي يتعلق بكل الظواهر والأشياء.

– **مبدأ التغير:** هو أيضا مبدأ كلي يرتبط بالصيرورة التاريخية التي تكون عاملا من عوامل تغير الظاهر من حال إلى حال مختلف عن السابق تماما، والزمن يُكسب الظاهرة صفات أخرى متغيرة.

إن هذه المبادئ الثلاثة تتداخل فيما بينها، ومن بين الظواهر التي تخضع لهذه المبادئ "الكلام"، وإذا ما اعتمدنا على الجوانب المتحولة المتغيرة والثابتة مترابطة "نريد أن نرصد الكلام في":

– الكلام في ذاته(من خلال عناصره الجوهرية الثابتة).

– الكلام في صفاته (من خلال صفاته البنيوية المتحولة).

– الكلام في تغيراته (من خلال تفاعلاته مع غيره صيرورته الزمنية).

– **المقولات:** هي مختلف التصورات والمفاهيم المستخدمة لرصد الظواهر ووصفها وتتصل كل منها بمبدأ من المبادئ السابقة وهي:

ب– المقولات الثابتة: هي العناصر الجوهرية في الجنس الأدبي المتعالية على الزمان والمكان، فهي ثابتة تسمح لنا بتحديد أقسام الكلام الثابتة.

– **المقولات المحمولة:** متصلة بالأنواع وهي ترتبط بالأجناس الثابتة كعلاقة الجزء بالكل أو الخاص بالعام فكل جنس يتضمن مجموعة من الأنواع تختلف بصفاتها البنيوية عن بعض وإن اشتركت في البعد الجنسي الذي يجمعها.

– **المقولات المتغيرة:** متصلة بالأنماط وهي مجموعة السيرورات والتفاعلات التي تطرأ على الأنواع، من خلال تطورها التاريخي وتكتسب صفات تميزها عن بعضها البعض[1].

نستنتج أن المقولات الثابتة هي العنصر المركزي المشكل للجنس الأدبي، فهي تندرج ضمن مبدأ الثبات، أما المتحولة تحدد النوع الذي يكون جزء من الجنس (جزء من الكل)، أما عن المقولات المتغيرة هي من تحدد النمط الذي يتصل بالنص وتطوره التاريخي "مبدأ التغير".

[1]– ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص: 181، 183.

ج- التجليات:

هي التحققات النصية التي تظهر بشكل عام نتيجة التفاعل النصي العام، فأي نص كيف ما كان جنسه أو نوعه أو نمطه لا ينتج إلا في نطاق بنية نصية موجودة سلفا، وهي ثلاثة أنواع:

- تجليات ثابتة: يحددها جيرار جينيت بأنها "معمارية النص"، وسماها بالمتعالية النصية وهي "كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بطريقة مباشرة أو ضمنية"[1].

إضافة إلى ما جاء به جنيت من " تناص (L'Inter textualité) الميتانص (Méta textualité) التعالق النصي" (Hyper textualité) .

- تجليات متحولة: يدخل ضمنها "التناص" بمختلف أشكاله وصوره وقد تتحول أشكاله بتحول البنيات النصية وتفاعله مع نصوص أخرى، يكتسب ميزة خاصة عن غيره على مستوى الجنس أو النوع أو النمط، وتتجلى التحولات النصية وبالأخص على مستوى النوع[2].

ج/ تجليات متغيرة: تدخل ضمنها أنماط التفاعل النصي الباقية الذي عددها جيرار جينيت، وهي (المناص والتعالق النصي والميتانص) فهي تجليات تتغير باستمرار؛ فالمناص بنية مستقلة تأخذ بعد "المعمارية النصية"، والتعالق النصي هو نص لاحق بنص سابق، تقوم على علاقة إنتاج الثاني للأول بطريقة جديدة وأما الميتانص فهو علاقة بين نصين بواسطة الشرح أو التفسير أو التعليق أو النقد "جيرار جنيت".

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2001، ص: 96-97.

[2]- ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص:181- 186.

3-معايير التجنيس عند جميل حمداوي:

قد أقَّر جميل حمداوي تسعة وعشرين معيارا للتجنيس الأدبي وهي[1]:

-قانون المماثلة: يندرج كل نص ضمن ما يماثله من النصوص الأخرى فيتكون لنا جنس أدبي أي؛ أن ثمة مجموعة من النقط المشتركة والمتماثلة بين النصوص الأدبية التي تسمح بإدراجها من خانة تجنيسية واحدة، وكل نص له خصائصه التي تميزه عن غيره لكن المشترك هو من يخلق جنسا أدبيا.

-قانون التواتر: التردد والتكرار: هو قانون يقوم بإحصاء العناصر المتكررة في النص ويصنف بها الأجناس الأدبية وهو يتحدد عبر الاستقراء والاستنباط والتحليل والتراكم، برصد العناصر المتواترة والمتكررة في النصوص الأدبية، عبر تطورها التاريخي وفي فترة تاريخية معينة.

-قانون الأهمية: وهو معيار تصنيفي من خلال العناصر المهمة والرئيسية والثابتة التي تحتويها النصوص فهي تتضمن أيضا عناصر فرعية ليست بأهمية الأولى فالعناصر المهمة والثابتة التي يشترك فيها النص الأدبي مع باقي النصوص الأخرى، قد أصبح، بحال من الأحوال ضوابط منهجية في عملية التجنيس والتصنيف والتقسيم، فهي معايير ثابتة مشتركة في الجنس الأدبي على عكس الضوابط الفرعية التي توجد في جنس وأحيانا لا توجد.

- قانون القيمة المهيمنة (La valeur dominante): حسب رومان جاكوبسون أي تصنيف النصوص تحت الوظيفة الغالبة فيه، وهي المهيمنة والبارزة فيه قد تكون تلك الوظيفة انفعالية أو تعبيرية كما في الشعر الغنائي، أو وظيفة شعرية وجمالية كما في النص الإبداعي، أو وظيفة انتباهية تأثيرية كما في الخطب والوصايا، أو وظيفة حفاظية كما في المكالمات الهاتفية، أو وظيفة مرجعية كما في النصوص التاريخية والإخبارية، أو وظيفة لغوية وصفية كما في النصوص النقدية.

-قانون الثبات: هو من أهم القوانين التي تحدد لنا الجنس الأدبي وهذه العناصر الثابتة هي التي تجعل هذه النصوص تندرج كلها ضمن خانة تصنيفية معينة، فهي عناصر جوهرية لا تتحول ولا تتغير.

[1]- ينظر: جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، ص: 26، 27.

– **قانون التطور**: استنادا إلى ما جاء به (تشارلس داروين Charles Darwin) من خلال نظريته للتطور اهتمت بالكائنات الحية، لكنها طبقت أيضا على الأجناس الأدبية، فيمكننا القول أن الجنس الأدبي مثل الإنسان أو الكائن الحي، يخضع لثلاث مراحل متعاقبة من ولادة، ونمو، وموت، واندثار، فأيضا الأجناس الأدبية تولد ثم تنمو وتتطور ثم أخيرا تتلاشى وتضمحل.

– **قانون العدد**: أشرنا له سابقا عند إيف ستالوني (La loi du nombres): أي تماثل وتوافق الأعمال الأدبية في عدة نقاط وعناصر مشتركة بينهم، بمعنى أن الجنس الأدبي يتحدث باستجلاء عدد من العناصر والقواسم المشتركة بين النصوص، والخطابات، أو عبر مجموعة من النصوص التي تتراكم في الزمان والمكان.

– **قانون أفق الانتظار**: مرتبط بجمالية التلقي وما يتوقعه المتلقي، وإلقائه لحكم مسبق والمقصود بهذا القانون أن المتلقي يمتلك أفق الانتظار في قراءته للنصوص الأدبية والفنية، فمثلا عندما يتلقى القارئ رواية لها عنوان يشير على الحزن، فهو سيتوقع أحداثا مأساوية أو رواية رومانسية، فيتوقع حسب العنوان أحداث رومانسية ومشاعر حب أو قصة حب أو أحداث درامية أيضا، وبهذا يمتلك المتلقي أفق انتظاره في قراءة النصوص الأدبية، وتجنيسها فكل جنس لا يراعي أفق انتظار المتلقي نقول بأنه خيب افقه انتظاره المعهود.

– **قانون التمثيل**: وهو أن يتضمن النص مجموعة من العناصر التي تمثل جنسا أدبيا معينا، فعندما يتوفر النص على مجموعة من تلك العناصر فيصبح منتميا بالضرورة لذلك الجنس الأدبي.

– **قانون التراكم**: أي أن يكون عدد كبير من النصوص لتعيين جنس أدبي، وهو مرتبط بقانون العدد المذكور سابقا، فالقصة هي نتاج لتراكم كثير من الحكايات والروايات نتاج لتراكم كثير من القصص والسيرة الذاتية، نتيجة لتراكم كثير من أخبار التراجم...[1].

[1]– ينظر: جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، ص: 28، 30.

-قانون التكامل: ويعني ارتباط نوعين يكملان بعضهما، فيكمل الأول الثاني، فيولد نوع ثالث جديد له خصائص معينة جنس الرحلة ـ مثلا ـ ينتج عن تكامل بين التاريخ، والجغرافيا، والسيرة الذاتية، ويتحقق جنس الرواية عبر تكامل تفاعلي بين الحكاية والقصة والوصف ...

-قانون المقارنة: المقارنة بين النصوص الأدبية وذكر ما هو مشترك ومختلف سواء شكلا أو دلالة أو وظيفة.

-قانون المشابهة: للمشابهة دور كبير في تصنيف النصوص الأدبية، ومعرفة نقاط التشابه ونقاط الاشتراك بينها، كما تسعفنا المشابهة في إدراك نصوص جديدة وتحليلها في ضوء نصوص قديمة تتشابه معها في مجموعة من العناصر والثوابت التجنيسية المشتركة.

- قانون التوصيف: الجنس الأدبي يقوم على توصيف النصوص الأدبية، فهو بمثابة لغة وصفية، تحدد سمات وخاصيات النص الأدبي وتجنيسه في خانة أدبية معينة.

-قانون التصنيف: الجنس الأدبي يعد معيارا للتصنيف والتقسيم، بينما هو أدب راقي ونبيل، وما هو سوقي شعبي؛ أي أنه معيار التراتبية الانتقائية ومن هنا يتحدد الجنس حسب تودوروف بكونه مقولة لتصنيف النصوص.

-قانون التقسيم: الأجناس الأدبية تقسم إلى أنواع وأنماط وبشكل هرمي من أعلى وأرقى جنس أدبي، إلى أسفل وتتعدد التقسيمات مما يصعب حصر الأجناس الأدبية كلها وقد قسموا العلماء نظرية الأدب الصيغة، إلى أجناس وقسموا الأجناس إلى أنواع، وقسموا الأنواع إلى أنماط، وقسموا كل عنصر من هذه العناصر إلى ما هو ثابت وما هو متحول وما هو متغير[1].

- قانون المأسسة: يعتبر الجنس الأدبي مؤسسة تفرض قواعد يجب السير وفقها، له عناصر ثابتة ومتغيرة ومتحولة، وهي قواعد تمثلها ثقافيا واجتماعيا، فالنوع الأدبي مؤسسة مثل الجامعة والكنيسة والدولة على رأي أوستن وارين ورينيه ويليك وهكذا أصبح الجنس الأدبي مؤسسة ثقافية واجتماعية، وسلطة أدبية عليا ينبغي احترام قوانينها وتمثل معاييرها الفنية والجمالية.

[1]- ينظر: جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، ص: 30، 34.

– **قانون التنظيم**: تصنيف وتنظيم النصوص حسب بنياتها الداخلية، كما أن بناؤها النسقي يساعد في ذلك ويساعد في فهم الجنس الأدبي.

– **قانون التسنين**: تحول الأدب إلى شفرة مقننة، ومسننة ثابتة لها قواعد لا يمكن خرقها أو الخروج عنها بأي حال من الأحوال.

– **قانون الاختلاف**: يقوم بتحديد الجنس الأدبي عبر العناصر المختلفة، والمتعارضة مع الأجناس الأخرى.

– **قانون التفاعل**: النص الأدبي لم يخلق من العدم، بل تتداخل فيه نصوص وأجناس أدبية أخرى، تدخل الأجناس في علاقات تفاعلية مع نصوص أخرى لتوليد نصوص وأجناس جديدة.

– **قانون التحول**: وهو تغيير للمعالم القديمة في الجنس الأدبي، وتقديم عناصر جديدة فيحول وينتقل إلى جنس أدبي آخر.

– **قانون التغير**: يعتبر قانونا لتطور الجنس الأدبي، وتحوله من حال إلى حال سواءً سلبا أو إيجابا، حسب العوامل الذاتية، والموضوعية، والتغيرات الزمانية والمكانية أيضا.

– **قانون الوساطة**: الجنس يكون وسيطا بين الناقد والمتلقي، والنص الأدبي فالجنس الأدبي واسطة للتعرف على النص الأدبي.

– **قانون الجمال**: تحديد الجنس الأدبي من خلال البنية الجمالية والفنية الموجودة في النصوص الأدبية.

– **قانون الهرمية (التراتبية)**: أي تصنيف وتقييم الأجناس الأدبية بالتراتب حسب الأهمية، والقيمة، والنوعية.

– **قانون المفاضلة**: تفضيل أجناس أدبية على حساب أجناس أدبية أخرى، كتفضيل الملحمة، والشعر، والدراما، على حساب أنواع دونية كالهزل والفكاهة.

– **قانون التأويل**: الجنس يقوم باستكشاف المعنى عن طريق الفهم والتأويل الجنس الأدبي يقوم على قانون التأويل الذي يساعد في رصد المقاصد، منه بالتفسير عبر التوقع والافتراض والقراءة والتجربة.

– **قانون الممانعة**: وجود أجناس أدبية تمتنع عن التجنيس يصعب تصنيفها أو تجنيسهم في خانة أدبية معينة خاصة كتابات التفكيكيين[1].

ومن خلال ما تم ذكره فإن الأجناس والفنون الأدبية تنبثق، في سياق تاريخي محدد، من تراكم التجارب الإنسانية والفنية وتفاعل الأشخاص مع محيطهم لتستجيب لحاجات نفسية واجتماعية وفنية، ولهذا كانت مصداقية النوع تستمد من وظيفته، التي تتجاوز في بعض الأحيان حدود الأدبي إلى ما هو تاريخي أو اجتماعي.

[1]– ينظر: جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، ص: 35، 42.

الفصل الثاني

قراءة في الجهود التصنيفية للإبداعات السردية العربية المعاصرة

المبحث الأول: الرواية وخصائصها التجنيسية عند كمال رياحي

المبحث الثاني: رواية السيرة الذاتية وإشكالية التصنيف عند الناقد محمد آيت ميهوب

المبحث الثالث: إشكالية تصنيف القصة القصيرة عند جاسم خلف إلياس

ومن حيث التصنيفية والتجنيسية التي يجب أن يضطلع بها مبدعو الأدب ومؤرخوه ودارسوه فإن كل جنس أدبي استوفى الشروط الإبداعية يجب أن يخضع للتصنيف الأجناسي، فإن النثر العربي بمعاييره وخصائصه، يشيد كيانه الخاص، ويبني معماره المتميز عن الفنون والأجناس الأخرى، سواء تعلق الأمر بالشكل أو المضمون، كما أن تلك المعايير والخصائص من شأنها أن تصبح أدوات صالحة لتصنيفه وتجنيسه، لأن لكل واحد من هذه الأجناس النثرية أساليب تختص به عند أهله ولا تصح للفن الآخر ولا تستعمل فيه.

المبحث الأول: الرواية وخصائصها التجنيسية عند كمال رياحي

1- الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج:

سعى الناقد التونسي كمال الرياحي إلى رصد المسألة الأجناسية كما طرحها نص "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج، محاولا تقصي الإمارات الدال على انخراط هذا النص السردي بجنس الرواية، حيث عمل على الكشف على ضرورة اختراق هذيا النص لحدوده المرنة (الزئبقية) وإقامته لعلائق نصية مع أجناس أخرى[1].

ويرى كمال رياحي أنه يصعب إيجاد تعريف جامع مانع للرواية ولا يمكننا في أحسن الأحوال الا النظر في جملة تلك التعريفات المنجزة التي حاول أصحابها أن يحدوا بها جنس الرواية. ويرجع المنظرون والنقاد هدا الوضع الإشكالي للجنس الروائي إلى عدم تباته وافتقاره للضوابط العلمية التي يمكن من خلالها أن نحدده فهو النوع الوحيد المفتقد للقواعد و"يعيش صيرورة دائمة ولا يزال غير مكتمل"[2]، فكيف سنبحث ادن في هدا النص؟ "حارسة الظلال" وفي مدي انخراطه في الجنس الروائي، والحال أن هدا الجنس يعيش حالة من عدم الاستقرار ولا يحمل ملامح محددة وقوانين معلومة للكتابة؟.!

[1]- دلاح الدين بوجاه: مقالة في الرواية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص: 80.

[2]- بيير شارتيه: مدخل إلى نظرية الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001، ص: :11.

لابد لنا من أن نسير الأمور بالاستعانة بمبدأ الفرضية الرياضي –On Suppose Que– حتى نحلل البحث بالوصول إلى نتائج منهجية ومنطقية لدلك سنفترض جدلا وإسنادا إلى بعض التعريفات أن هدا الجنس الأدبي يقوم في ملامحه التقليدية البسيطة على حضور شخصية رئيسية يطلق عليها النقد القديم عبارة "البطل" وهي شخصية ورقية مركزية في عمل سردي يكون عليها مدار الأحداث والوقائع ولا تستمر الحكاية في أغلب الأحوال، في غيابها وقد تضطلع هده الشخصية بمهمة السرد فتتقلب بين أدوار الراوي وأدوار المروي.

وسنفترض تجوزا أن هذا الجنس يقوم على معالجة معينة للمكان، فعادة ما تحدث تلك الوقائع في مكان معلوم ومحدد، وقد يكون مكانا متخيلا نظير له في الواقع ويمكن لهدا المكان أن يكون حضوره كثيفا ويمكن أن يقدمه الروائي تقديما هلاميا، والحال ذاته مع الزمن الدي يشغل أحد الأدوار النشيطة في تحديد طبيعة الحبكة الروائية .فهو تارة كرونولوجي تتابعي وتارة مركب قائم على التحوير والتبديل في صورته من المتن الحكائي إلى صورته في البناء الحكائي[1]، ويمكننا أن نضيف إلى الشخصية الروائية النهاية المتوقعة باعتبارها جزءا من الحكاية، فعلى عكس القصة القصيرة التي تنتهي–كما يعرفها نقادها ومبدعوها –بلحظة التنوير أو المفاجأة ،تنتهي الرواية بنهاية منتظرة وعادة ما تكون نتيجة شبه حتمية لتطور الأحداث داخلها.

ولكن قبل النظر في تلك المؤشرات الدالة على انتماء النص الإبداعي توقف كمال رياحي عند العلامة الأجناسية وبعض المصاحبات النصية الأخرى.

[1]– يقول توماتشوفسكي: أن نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، أن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية Pragmatique، حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها [تلك الأحداث] أدخلت في العمل في مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل .كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا، إبراهيم الخطيب: "نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982، ص: 180.

2- العلامة الأجناسية في منظور كمال الرياحي بين الحضور والغياب:

أ-العتبات:

تمثل العلامة الأجناسية أحد المصاحبات النصية التي يمكن أن تسير عملية التلقي حسب جون ماري شافر، فالعلامة الأجناسية -كما يقول-: "تكون في الغالب [...] إما ضمنية وإما مشار إليها إشارات نصية مصاحبة بسيطة من نوع رواية ،حكاية مغامرات ..." [1]، فتنهض هده العلامة بدور الميثاق القرائي لأن "بنود المواثيق التي تتضمنها المصاحبات النصية توجه عملية قراءة المتون المتعلقة بها وتساعد القارئ على تحديد مواقعها في أفق انتظاره الأجناسي"[2].

إن عبارة رواية المثبتة على غلاف الكتاب تحملنا على إدراجه في حقل ذلك الجنس الأدبي وربطه بأدواته السردية ومتطلباته الفنية ولذلك فإننا نستحضر جملة من النصوص التي اختزنتها الذاكرة والتي نرجح انها تنتمي إلى ذات الجنس فيتشكل عندنا ما يشبه المنظومة من النصوص والقواعد و"الإختراقات الممكنة" التي على ضوئها سنعبر عتبة النص إلى متنه. ونفس الشيء مع العلامة "الأجناسية" شعر والتي تجعلنا نستبعد سواه، أي كل النصوص التي لا تحمل تلك العلامة والتي لا تنتمي إلى حقل الشعر، ومنها النصوص السردية والصحفية والتاريخية والعلمية...

غير أن هذه المواثيق الأجناسية تبقى مواثيق "إنتمائية" يجدر بالقارئ والدارس على وجه التحديد ألا ينخرط فيها انخراطا مطلقا وإلا يفصمها إلا بعد فحص المتون المتصلة بها واستخلاص خصائصها.

ومن ثم سنتوخى الحذر في التعامل مع هذا الميثاق الأجناسي في نص" حارسة الظلال" لوسيني الأعرج لأن علامة التجنيس علامة مائعة لا يمكن الاطمئنان إليها دائما، إذ كم من نص حمل علامة "رواية" واثبت البحث أنه لا يتصل بدلك الجنس الأدبي فضلا على أن بعض الناشرين

[1]- جون ماري شافر: من النص إلى الجنس ...، ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، كتاب جماعي، تعريب: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1994، ص: 155.

[2]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، كلية الآداب بمنوبة ومركز النشر الجامعي، تونس، 2003، ص 467.

قد سمحوا لأنفسهم بوضع علامة أجناسية على بض الكتب من دون استشارة مؤلفيها . وكم من نص غير علامته الأجناسية من طبعة إلى أخرى ولنا في أعمال الأديب المغربي محمد شكري أمثلة دالة على دلك، إذ صدر نصه الموسوم بـ" وجوه" بعبارة" سيرة ذاتية روائية"، ومن الكتاب من يضمن المصاحب النصي ميثاقا أجناسيا واحدا، في حين إن أثره السردي ينتمي إلي جنسين أدبيين أو أكثر.

ب–لوحة الغلاف

إن النظر في لوحة الغلاف باعتبارها عتبة من عتبات النص يخرجنا في الظاهر من الحقل الإنشائي والنقد الأدبي عموما ويقحمنا في حقول أخرى مثل: السيميائيات والجماليات التي تعنى بالشكل البصري للنص من خلال ما قد يخلقه من علائق بعوالم الفن التشكيلي والايقوني. والحق أن بعض اللوحات التي تثبت على أغلفة الكتب الأدبية أو تتخلل فصولها كثيرا ما تنسج علاقة رمزية مع متون تلك الأعمال.

وقد وجدنا في اللوحة المصاحبة للنص "حارسة الظلال"ما يمكنه أن يساهم في إنارة سبيلنا إلي أجناسيته. دلك أن واسيني الأعرج أثبت على صفحة الغلاف لوحة "لسلفادور دالي" التي تثمل رسما تشكيليا للفارس النبيل دون كيشوت دي لامنشا وتابعه سانشو بطل رواية ميقال دي سارفانتس: دون "كيشوت"[1]، تلك اللوحة التي كُلف سلفادور دالي بإنجازها لتكون لوحة غلاف رواية "دون كيشوت" في إحدى طبعاتها.

وقد ظهرت اللوحة نفسها على النسخة الفرنسية لرواية "سرفنتس".

ووجوه لوحة دالي على أغلفة تلك النصوص يلفت انتباه القارئ ويحمله على التساؤل عن مدى اتسام نص واسيني الأعرج بالسمات الأجناسية التي اتسم بها نص "دون كيشوت" المجسِّم لمنعرج أساسي من منعرجات الرواية في المغرب.

[1]– انظر: واسيني الأعرج: حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر، دار الجمل، ألمانيا، 1999.

ج- كـــلمة الغــلاف:

تمثل هده الكلمة إحدى المصاحبات النصية التي إعتنى بها الناقد الفرنسي جرار جينيت في مؤلفه "عتبــات" وأكد أهميتها باعتبارها إحدى الإشارات الموجهة لعملية التلقـــي والتي تكشف في الآن نفسه عن قصدية الكاتب الأجناسية.

وتربط هذه الكلمة عادة بتقديم محتوى الكتاب بطريقة مكثفة ومشوقة حتى تجلب أكثر عدد ممكن من القراء. والحق أن كتاب "حارسة الظلال" لم يحمل على غلاف طبعته العربية الأولى بـ" دار الجمل "سوى مقتطف من الرواية ربما رآه الناشر كفيلا يلعب تلك الأدوار التي ذكرنا. غير أن ما يهمنا هنا هو مدى مساهمة العتبة النصية في إبراز مقصدية الكـاتب الأجناسية. ونحن نجد فـي بعض العبارات التي شكّلت النص / العتبة.

ما من شأنه أن يلمــح لتلك القصــدية، ذلك أن عبارات :" مغامرة "و "يروي "و "قصة" الواردة في ذلك النص تحيلنا إلي مرجعية سردية واضحة وترجح انخراط النص في الجنس الروائي بحكم ما تنسجه كلمة "مغـامرة" مثلا من علائق مع الرواية جنسا أدبيا، ذلك الجنس الدي اعتبرته بعض التعريفات الكلاسيكية مغامرة فضلا عن أن ديكرو وصف تحولاته بقولته الشهيرة "تحولت الرواية من كتابة مغامرة إلى مغامرة كتابة؟"!

أما الفعل المضارع "يروي" فعلاقته الإشتقاقية بعبارة "رواية" لا تحتاج أي برهان مثلما هو الحال مع كلمة قصة التي تحيل إلى جنس أدبي مازالت الفوارق بينه وبين الرواية غائنة عند عدد كبير من المبدعين والقراء.

أما في الطبعة الجزائرية فإن العتبة النصية النصية تعلن إنماء الكتاب بكل وضوح إلى الجنس الروائي من خلال عبارة للروائي الجزائري محمد ديب اثبتها الناشر على ظهر الغلاف.

وتتكرر تلك النسبة في النسخة الفرنسية لتعاضدها جملة أخرى للكاتبة الجزائرية ليلى صبار تؤكد فيها انتماء "حارسة الظلال" إلى الجنس الروائي[1].

[1]- ينظر: كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2009، ص: 152.

وكما يتضح من الكلمتين، فإن محمد دسي وليلى صبار –وهما روائيان– يؤكدان أن حارسة الظلال تنتمي إلي الجنس الروائي. أما السيرة المختصرة للكاتب والتي تحضر في إحدى الصفحات الأولى من الكتاب فتلح على الصفة الأولى للكاتب باعتباره روائيا.

ويكتفي الناشر بذكر المؤلفات الروائية للكاتب ومنها كتاب "حارسة الظلال" ويصمت عن مؤلفاته القصصية والنقدية.

كما يشير هامش في آخر الصفحة إلى انتماء النص إلى الجنس الروائي، ولكن لابد من الإشارة إلى أن جرار جينيت يدعو إلى تجويد النظر في سائر العتبات لضبط المواثيق الأجناسية التي عقدها المؤلفون مع قرّائهم. فقد نبهنا دلك الإنشائي الفرنسي إلى قيمة ما يصرّح به الكاتب من أقوال حول مؤلّفه فبل نشره أو بعده وقسم العتبات إلى ماسماه بـ "النص العمومي المصاحب L'epitexte "public"، والنص الشخصي المصاحب "L'epitexte prive"، وتندرج ضمن القسم الأول تصريحات الكاتب والحوارات واللقاءات والمقابلات الصحفية التي أجريت معه (صحافة مكتوبة، مسموعة، مرئية).

وتتدرج في القسم الثاني الشهادات التي يقدمها الكاتب حول تجربته والمذكرات التي دونها والرسائل التي يتبادلها مع أصدقائه وحتى مع دور النشر...وسيرته الذاتية. ومن أجل هدا تكتسي الحوارات التي أجريت مع واسيني الأعرج أهمية خاصة ،فقد أقرّني بعضها بأن الشخصية الرئيسية في "حارسة الظلال" "شخصية روائية" وأشار إلى النص بعبارة رواية قال في معرضه حديثه عن العنوان: "أردت الحفاظ على العنوان الأصلي [حارسة الظلال] الذي سارت به الرواية أكثر حتى لا يدخل القارئ في حالة حيرة وارتباك ويذهب بدهنه أنّهما روايتان والحال أنها رواية واحدة"[1].

ولنا في الشهادات التي قدمها المؤلف حول تجربته الروائية، إشارة واضحة إلى أن نص "حارسة الظلال" يدرج في خانة الروايات التي ألفها حول "محنة الجزائر"، والشهادة الأدبية من النصوص المصاحبة التي تأتي عادة من تبلور التجربة الإبداعية، وهي أصدق من الحوارات واللقاءات لأن

[1]– رشيد بوجدرة: مجلة من حوارنا مع واسيني الأعرج، عمان، الأردن، العدد 96، 2003، ص 10.

صاحبها ينجزها بشكل حر مما يجعله المسؤول الوحيد عما يرد فيها على عكس الحوارات التي قد يحدث أن يتدخل فيها المحاور بالتحوير والتزوير حتى لا تتفق مع أرائه ورؤاه، ولدلك تنهض الشهادات بوظيفة عملية في توجيه فعل التلقي لأنها تحمل خلاصة التجربة ونوايا المؤلف وفلسفته في الحياة ومرجعياته الفكرية والإبداعية والأيديولوجية.

ولكن هل يمكن أن نحسم أمر أجناسية النص الأدبي انطلاقا من نوايا الكاتب؟!

إن المواثيق الأجناسية التي تتضمنها النصوص المصاحبة للنصوص الإبداعية لا تدلّ دائما على الأجناس الأدبية الفعلية التي تنتمي إليها تلكم النصوص، لأن في الكتاب ما يعلن عن قصديه أجناسية ويخفق في تحقيقها[1].

ومن ثم يبق الحسم في أجناسية النص الذي يدعي الروائية رهين القراءة النقدية التي تعمل على استخراج خصائصه الأجناسية ومقارنتها بخصائص الكتابة الروائية.

[1]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص 477.

المبحث الثاني: رواية السيرة الذاتية وإشكالية التصنيف عند الناقد محمد آيت ميهوب

لكاتب السيرة الذاتية حرية واسعة في إبداع نصه السيري، فالإطار النوعي الذي يتحرك فيه لا تثقله قيود صارمة أو تحكمه قواعد ثابتة، يقدم كل كاتب على هذا الجنس الأدبي محملا بإرثه الثقافي والجمالي، يعني بقول تاريخه الشخصي الخفي أو غير المكتوب، وسرد ذاته والتفتيش فيها، أكثر مما يعنى بطرائق القول وأساليب السرد، دون أن يعني ذلك أن يتحول هذا الجنس الأدبي إلى مجرد وسيلة للتوصيل أو لإيقاع التصديق، عاريا عن التشكيل الذي يقتضي التحليل والتأويل.

يفترض في اقتران السيرة الذاتية بلفظ البلاغة، ألا يسبب للقارئ أي التباس، فمنذ العودة الحديثة إلى البلاغة، استوعب هذا القارئ أنها لم تعد تقترن بالبعد الزخرفي للكلام، وان إحالتها إلى قائمة طويلة ومرهقة من الوجوه الأسلوبية، ليس إلا احد الأبعاد الذي يحيل إلى مفهومها الخصب، فإذا كانت تحيل في الثقافة الغربية القديمة على فن الإقناع، فإنها صارت بعد ذلك في العصر الكلاسيكي تحيل على التوجه الأدبي في الخطابات. هذا التحول الذي لم يخل من اختزال وقف عليه مؤرخو البلاغة ومنظروها، ينبغي النظر إليه بعيدا عن أي تقييم سلبي باعتباره احد دلائل غنى هذا الحقل وخصوبته. وبناء عليه صارت البلاغة التي نستخدمها اليوم علما للخطاب، تستند إلى رصيدها الغني من المفاهيم والتقنيات التي حصلتها عبر التاريخ، وتستعير ما تحتاج إليه من مفاهيم وتقنيات من حقول أخرى[1].

1- مفهوم السيرة الذاتية:

لم يستقر الدارسون على مفهوم واحد للسيرة فقد تعددت مفاهيمها وتعاريفها ومن هذه التعاريف ما يلي:

[1]- ينظر: محمد مشبال: بلاغة السيرة الذاتية أعمال مهدة للدكتور أنفار، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018، ص: 140.

عرفها صالح الغامدي أنها: تسجيل استعادي صادق ومقصود لعمر (من الخبرات) أو (على الأقل لعدد معتبر من السنين من الخبرات والأفعال)، والتفاعلات وتأثير الفورية والبعيدة المدى على الشخص.

أما أمل التميمي فقد اقترحت تعريفا أخر للسيرة في قولها:" هي تسجيل كتابي أو شخصي بدون كتابة، ويقوم فيه شخص واقعي بشكل معلن، في عمر ناضج نسبيا، باستعادة موقف أو مواقف من خبراته، وأفعاله، وتفاعلاته، وأحاسيسه، مرتبطة بدور فاعل له في الزمان والمكان الذين يعيش فيهما، على أن تكون بواعث هذه الكتابة هي السبيل في تنظيم الذكريات وتحديد نوعية الكتابة".

ويقول توماس كارلابل:" السيرة حياة الإنسان"، أي أن السيرة هي التعبير عن كل ما يقع في حياة الإنسان ويومياته.

أما في الاصطلاح الأجنبي فإن السيرة: تاريخ حياة أي BIOGRAPHIE أو بعبارة أخرى: أنها حياة الإنسان منذ ولد إلى أن مات، أو إنسان عظيم تستحق حياته التسجيل بنوع خاص أو إنسان تنفرد حياته بسمات تستحق "التسجيل عن سائر الناس[1].

وقد ورد في كتاب القصة والرواية لـ: عزيز مردين بأن السيرة هي " نوع من القصة يجمع النص مع التاريخ. يتحدث فيها المؤلف عن أهم أحداث حياة شخصية إنسانية، ويعني بها منذ الطفولة ويتبع أهم المؤثرات التي تركت أثرها فيه، ويتوخى في هذا الصدق في الرواية والتاريخ، والدقة في التحليل والتفسير" ومن خلال هذا التعريف يتبين بأن السيرة عبارة عن قصة يتناول فيها الكاتب حياته الخاصة أو حياة شخصية أخرى منذ الطفولة مركزا على أهم الأحداث مع الدقة والتحليل والتفسير[2].

[1]- عبد الحميد يونس، "الظاهر بيبرس في القصص الشعبي"، مطابع دار القلم، القاهرة، ص: 98-99.

[2]- ينظر: أحمد جاسم خلف الله: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى، دمشق، 2010، ص: 38.

ومن خلال كل التعاريف السابقة يتضح لنا بأنها تجمع في معظمها على أن السيرة الذاتية هي فن أدبي نثري يؤلفه كاتب معين يتعرض من خلاله لحياته أي ما عاشه في حياته أو لحياة غيره بأسلوب فني وتعبير أدبي، فكاتب السيرة الذاتية إذا يتخذ من حياته أو حياة غيره مرجعية أو خلفية لنصه.

ليس هناك تعريف واحد متفق عليه لجنس السيرة الذاتية. وعلى الرغم من ذلك فيندر أن نجد دراسة واحدة حول هذا الموضوع لا تتطرق-بطريقة أو أخرى- لمسالة التعريف. لكن الاختلاف بين الباحثين حول ما يميز هذا الجنس الأدبي، والخلط الذي ينتج عن تعريفاتهم أحيانا يجعلان المرء في حيرة من أمره حول ماهية هذا الجنس الأدبي.

عرفها المؤرخ الكبير لفن السيرة الذاتية في العالم "جورج مش" تعريف محدد إذ يكتفي بقوله: (يمكن تعريفها بواسطة تلخيص ما يدل على مصطلح السيرة الذاتية "Autobiograpy "وصف"Graphia" لحياة شخص "Bios" بواسطة الشخص نفسه "Auto").[1]

كما عرفت د. رشيدة مهران السيرة الذاتية كما يلي :" أن يكتب الإنسان تاريخ حياته مسجلا حوادثها ووقائعها المؤثرة في سير الحياة، متابعا تطورها الطبيعي من الطفولة إلى الشباب ثم الكهولة".[2]

تذهب معظم الآراء النقدية إلى أن السيرة الذاتية مهما يدعي كاتبها الصدق والأمانة والصراحة في تقديمه لذاته. لا يمكنها إلا أن تكون كاذبة، فهذه الذات التي يقدمها للقراء، ليست في النهاية سوى نتيجة للفعل البلاغي واستراتيجيات الخطاب والسرد، أي أنها ذات خطابية وسردية قام الكاتب ببنائها في لحظة زمنية ما بشروطها الاجتماعية و الثقافية والتداولية و الإيديولوجية، لا يجوز المطابقة بينها وبين الذات المرجعية التي عاشت حياتها في الواقع، فما يرويه ويستعيده الكاتب في سيرته من وقائع وأحداث ومواقف وسلوكات جرت في الماضي، يخضع بالضرورة لقوانين البلاغة و

[1] – صالح معيض الغامدي: "كتاب الذات دراسات في السيرة الذاتية"، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2013، ص12.

[2] – رشيدة مهران: طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1979، ص: 22.

الخطاب والسرد بما تقتضيه من اختيار وانزياح، فالكاتب يمتلك حرية اختيار المواد التي يشكل بوساطتها الصورة التي يروم تقديمها عن ذاته، مثلما تخضع صياغته لهذه الصورة إلى مجموعة من الإجراءات البلاغية الخطابية والسردية من قبيل الزيادة والحذف والذكر والاستبدال والقلب والتكثيف والتمديد وغيرها من إجراءات الفعل البلاغي، فبعض الوقائع طوي واضمر ولم يسرد، وبعضها جرى ذكره، كما أن الكاتب أعاد تنظيم وترتيب الوقائع لدواع جمالية وتداولية، واسند إليها معاني لم تكن لها في أثناء وقوعها.[1]

وهي في مفهوم الباحث والناقد الفرنسي فيليب لوجون "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته"[2]، هذا يعني أن كاتب السيرة إنما يكون اعتماده الأول على الذاكرة، فهو يستعيد كل أحداث حياته الماضية أو بعضا منها ليسردها على قرائه الشغوفين إلى معرفتها بدافع الفضول غالبا. وتعود الأحداث إلى الطفولة أو صبا أو شباب أو كهولة المهم أن يكون فيها ما يشد القارئ ويحثه على الاطلاع عليها.

2- تداخل الرواية مع السيرة الذاتية:

إن الخلط بين جنس السيرة الذاتية والرواية ربما كان من أهم الأسباب التي أدت إلى استشراء المنهج السير ذاتي في نقد الرواية. وهو خلط لا يمكن قبوله وتبريره وإن كنا نتفهم حدوثه نظرا إلى تداخل هذين الجنسين السرديين أحيانا. ولكن، ما الرواية وما السيرة الذاتية؟

الرواية في أبسط تعريفاتها "نص سردي تخيلي" أما السيرة الذاتية فهي في أبسط تعريفاتها أيضا" نص سردي توثيقي حقيقي"، فالفرق يكمن في كون الرواية تخيلية الأحداث والشخصيات، وبالتالي لا تطابق فيها بين الراوي/ البطل والمؤلف.

---

[1]- عائشة بنت يحي الحكمى: "تعالق الرواية مع السيرة الذاتية"، الإبداع السردي السعودي أنموذجا، الدار الثقافية النشر، ط1، 2006م، ص8.

[2]- فيليب لوجون: السيرة الذاتية-"الميثاق والتاريخ الأدبي"، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص: 8.

أما السيرة الذاتية فهي حقيقية /واقعية الأحداث والشخصيات ويتطابق فيها المؤلف مع الراوي/ البطل، لكننا نعتقد أن الاعتماد على الأسلوب اعني الأبعاد الشكلية و التقنيات السردية وحده في التفريق بين هذين الجنسين الأدبيين لن يكون مسعفا وربما يكون أحيانا غير مجد.

فكثير من الروايات توظف بعض التقنيات السردية السير الذاتية، وكثير من السير الذاتية تستثمر هي أيضا بعض الأساليب السردية الروائية بما فيها الخيال. ومن هنا جاء جنس ما يسمى "برواية السيرة الذاتية"....الخ. وهي مصطلحات يكثر استدعاؤها في الدراسات النقدية التي وقفنا عليها.

ومن الملاحظ أن أغلب النقاد يوظفون-بوعي أو بدون وعي- هذا المصطلح في دراساتهم ليعني دلالة واحدة تخدم أطروحتهم حول سير ذاتية الرواية السعودية، ويهملون دلالاته الأخرى المحتملة. فهذا المصطلح يعني لهم غالبا أن الكاتب يتخذ الرواية قناعا له لكتابة سيرته الذاتية. لكنهم نادرا ما التفتوا إلى دلالة أخرى مهمة لهذا المصطلح، وهي أن بعض كتاب الرواية يوظفون بعض تقنيات السيرة الذاتية السردية وأساليبها (مثل ضمير المتكلم، والسرد الكرونولجي المستقيم للوقائع والأحداث، والاسترجاع....الخ) من دون أن يعني ذلك أن الكاتب يكتب سيرته الذاتية.

إن أهم ما نملك حقيقة للتفريق بين الرواية والسيرة الذاتية هو"الميثاق السير ذاتي" في صورته الجديدة التي أخرجه فيها فيليب لوجون، عندما أعاد النظر في تعريفه القديم للسيرة الذاتية وسمح لإمكانية أن يكون الخيال عنصرا من عناصر بعض السير الذاتية، وميثاق السيرة الذاتية هو عقد يبرمه الكاتب مع قارئه عندما يعلن الكاتب في نصه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن قصده لكتابته سيرته الذاتية. ويتخذ هذا الإعلان أو التصريح أشكالا متعددة كما نعلم، مثل تطابق اسم المؤلف مع اسم البطل، ووجود كلمة مثل سيرة في العنوان أو على الغلاف، أو تصريح الكاتب في المقدمة أو في النص بأنه يكتب لسبب أو لآخر سيرته الذاتية ...الخ.

فمقصدية الكاتب هي في نظرنا العامل الحاسم في تحديد هوية النص السيرة الذاتية، وفي حالة غياب أي أثر لميثاق السيرة الذاتية في النص السردي، فهذا النص هو رواية لا غير. ولكن؛ ألا يمكن

أن يكون القارئ. أيضا هو –مثل الكاتب– محدد لسير ذاتية النص السردي من خلال قراءته له على انه سيرة ذاتية؟ نقول أن من حق أي قارئ أن يقرا كما شاء، لكن قراءته هذه لن تكون قراءة قوية ولا مقنعة ولا مبررة نقديا، وقد تسيء إلى النص كثيرا إذا لم تكن مبررة فنيا.[1]

3– إشكالية التصنيف الأجناسي عند الناقد محمد آيت ميهوب:

سعى الناقد التونسي محمد آيت ميهوب من خلال كتابه الموسوم بـ: التداخل الأجنسي في الأدب العربي المعاصر إلى الإجابة عن الإشكالية الآتية: – هل يمكن حقا أن يكون النص الأدبي ابن جنس واحد؟

وللإجابة عن هذا السؤال تناول قضية التداخل في مختلف الفنون والخطابات مؤكدا في مقدمة مدونته على أهمية المؤشر الجنسي (Indication Generique) عند "فيليب لوجون" في كتابه ميثاق السيرة الذاتية و "جيرار جينيث" في كتابه عتبات، فهذا المؤشر "ذو تعريف خبري تعليقي لانه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، اي ياتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي اليه هذا العمل أو ذاك، لهذا يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص".[2]

وبعد بيان الناقد لأهمية المؤشر الجنسي يشكك في قدرة هذه العتبة على تصنيف الأعمال الأدبية من خلال أسئلة مؤسسة هي:

أ–هل تكشف عتبة المؤشر الاجناسي عن الانتماء الاجناسي للنص حقا؟

ب–هل يمكن التصديق والإقرار بالتصنيف الاجناسي الواحد كموجه قرائي للعمل؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة ينطلق الناقد من "مسلمة أولية تقر بأنه لا وجود لجنس أدبي نقي صاف محصن دون أن تخترقه الأجناس الأخرى"، فالتداخل الأجناسي ظاهرة نقدية عرفت عند الرومانطقيين حين مزواجتهم بين المأساة والملهاة، وتطورت مع تطور النظريات الأدبية التي ترى أن

[1]– ينظر: صالح معيض الغامدي،"كتاب الذات دراسات في السيرة الذاتية"، الدار البيضاء– المغرب ، ط1، 2013، ص12.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص89.

الإبداع ليس الإخلاص لقواعد الجنس الأدبي بل بالابتكار خارج هذه القواعد، فكتابات ميخائيل بختين وما تولد عنها من مباحث بنيوية وسيميائية لتصل بالتناص والتعالق النصي ودراسة الخطاب مع جوليا كريستيفا ورولان بارت وتزفيطان دوروف وجبرار جينيت قد أكدت أن التداخل الاجناسي حقيقة أدبية واقعية"[1].

يرى الناقد أن هذه الخاصية لا تخص الرواية وحدها بل تمس كل الأجناس الأدبية الأخرى، ومن يتابع الظاهرة النقدية في الرواية وفي الشعر وفي الأقصوصة[2]، وفي مختلف الخطابات والفنون وحتى في الخطابات الرقمية والسينمائية، ولكننا سنقصر المتابعة النقدية في مسألة حضور التداخل الاجناسي في الخطاب الروائي، ونتبين مرجعية الناقد في استقباله لمفهوم التداخل الاجناسي وإسهامه في نمو حوارية الرواية في عالم لا حوار فيه، في قراءة من الناقد لرواية "امجد عبد الدايم يركب البحر شمالا" لمحجوب العياري،في سياق المفارقة بين العالم الروائي ومرجعه، وقراءة لرواية "المرايا" لنجيب محفوظ للوقوف على التداخل الاجناسي بين الرواية والسيرة الذاتية، وقراءة لرواية "تغريبة احمد الحجري" لعبد الواحد براهم لتحليل التداخل بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي، وقراءة لرواية "ذات" لصنع الله إبراهيم، وقراءة لرواية "عيد المساعيد" لرضوان الكوني كشفا للتداخل بين الخطاب الروائي والخطاب السينمائي.

فما أهم المفاهيم الباختينية الحاضرة في قراءة الناقد محمد آيت ميهوب؟

أ- الحضور المفاهيمي الباختيني:

ينطلق الناقد من المرجع العربي والفرنسي في تلقيه للشبكة المفاهمية ومقولاتها الإجرائية، التي اتخذها أدوات لقراءة المتون الروائية المذكورة، مستحضرا رؤية جيرار جينيت، وتزفيتان تودوروف، وجوليا كريستيفا، وفيليب لوجون وجان ماري شايفر، ورشيد يحياوي ومحمد القاضي ومحمد الخبو،

[1]- محمد ايت ميهوب، التداخل الاجناسي في الادب العربي المعاصر، دار ورقة للنشر، تونس، ط1، 2019، ص: 6.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 21.

وجملة المفاهيم التي اعتمدها في قراءته للمتون الرّوائية هي : التداخل الاجناسي والخطابي، والحوارية، والكرنفالية، والتناص.

ب- إشكالية التنصيف الاجناسي:

إن تصنيف النصوص الادبية يختلف في تعقيده عن تصنيف الكائنات والاشياء والموجودات، ومرد هذه الصعوبة إلى أسباب هي:

- انفتاح النّص وتعدّد دلالاته.
- تقاطع قصدية المؤلّف بفهم القارئ وتأويله.
- نسبية انتماء النص إلى القديم أو الحديث.
- التّمرد على الجنس السّائد والمزج بين الأجناس المتخلّلة.

هذه الصعوبة دفعت بالنّاقد جان ماري شايفر إلى القول: أن [العمل الأدبي ليس مجرد نص فحسب، اي سلسلة تركيبية ودلالية، بل هو ايضا إنجاز فعلي تواصلي بين البشر][1]، وبذا يتمرد الجنس الادبي عن التعريف والتحديد لكونه مفهوما مجردا "يتبوأ منزلة مخصوصة بين النص والأدب أنه مرتبة وسطى نستطيع من خلالها ان نربط الصلة بين عدد النصوص التي تتوفر فيها سمات واحدة، ولكن هذه المرتبة الوسطى تتنازعها وحدات مختلفة، ومن هذا يدخل الجنس سياقا مع مجموعة كاملة من العبارات الاخرى، من قبيل الصنف الاساسي categorie fondamentale عند ويليك ووارن، والنمط type والصيغة الانشائية mode poetique والشكل الجمالي forme naturelle عند تودوروف، والسنة التحتية subtradition عند زومتور، والموقف الاساسي للتشكيل attitude fondamentale de mise en forme عند فيتور، والجنس الجامع عند جونات وغيرها، وهذا التقلقل في المصطلحات الا دليل على القلق الناشئ عن مفهوم الجنس"[2].

[1]- محمد آيت ميهوب ،"التداخل الأجناسي في الأدب العربي المعاصر، دار ورقة النشر، ص: 414-415 .

[2]- د محمد القاضي: " الخبر في الادب العربي"، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص: 27.

ينظر منظور الأدب إلى الجنس الأدبي على أنه ظاهرة جمالية تاريخية خاضعة لسياقها الحضاري والفكري، إذ ذهب تودوروف إلى ضرورة "تعلم تقديم الأجناس الأدبية على أنها مبادئ لديناميكية الانتاج الأدبي ".

أما كارل فييتور فيقرر: "أن تكون الجنس يعتمد على ثلاثة عناصر مجتمعة هي المحتوى النوعي، والشكلان الداخلي والخارجي المخصوصان، ويعتبران أي محاولة تأسيس إنشائية جديدة للأجناس ينبغي أن تسلك هذا الاتجاه إذا أرادت أن تصل إلى نتائج مقنعة".[1]

بينما يرى ياوس Hans robert jauss أن الأجناس الأدبية ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها في عمليتي الإبداع والتلقي، فلا يمكن أن تتصور أثرا أدبيا يوجد داخل ضرب من الفراغ الإخباري، ولا يرتهن بأي وضعية مخصوصة للفهم، وهو ما يعني أن كل اثر أدبي ينتمي بالضرورة إلى الجنس، ويفترض، تبعا لذلك، أفق انتظار يوجه فهم القارئ تشكل وتكون أفق انتظاره الذي يقوم على ثلاثة عوامل أساسية هي:

- التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي.
- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها والتي يفترض العمل الجديد معرفتها وهي العلاقة التناصية بين العمل وغيره من الأعمال.

أما في الجانب التطبيقي، فيشك الناقد محمد آيت ميهوب في بعض التصنيفات والمسلمات النقدية خاصة ما تعلق بتصنيف رواية "مرايا" لنجيب محفوظ ضمن الجنس الروائي، وهذا ما دفعه لإلقاء الضوء على النظام العميق الرابط بين فصولها من ناحية، وليبحث أيضا فيها عن القرائن (السير الذاتية) المثيرة للشك لشك المتلقي وعن مظاهر التناص الذاتي المحلية على نصوص سابقة لنجيب محفوظ، ويخلص إلى الإقرار بوجود مشروع سير ذاتي في المرايا رغم السرد المتشظي[2].

---

[1]- د عبد العزيز شبيل: " نظرية الاجناس الادبية في التراث النثري "جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس،ط1، 2001، ص21.

[2]- مينة قارة بيبان، حين يتمرد المبدع على النظرية، مجلة الشرق الأوسط مباشر، مجلة الكترونية، http://middle-east.online.com

4- التداخل الأجناسي عند الناقد محمد آيت ميهوب:

ارتكازا على مثلث "ريك التمان" الاستغلال، الفصل، الاقتباس، تعرف "ساندي بينات" التداخل الأجناسي بأنه مبحث يدرس [سيرورة إنتاج المعنى الناجمة عن اتحاد أو مواجهة جنسين باعتماد استراتيجيات مختلفة]، وهو مفهوم يرفض مقولة الجنس النقي، التي تمرد عليها الرومانسيون، فحطموا التقسيم الأرسطي للأنواع الأدبية بين غنائي و ملحمي ودرامي، وابتدعوا أجناسا هجنية تقوم على التداخل والمواجهة، وقد ذكر عبد الفتاح كيليطو أن مصطلح littératur لا يتعدى عمره قرنين من الزمن، فقد دلّ فيما قبل الرومانسية على نوع من الآداب القارة والثابتة، ليعني عند الرومانسيين نمطا يقوم على "التركيب ومزج الأنواع والمتضادات، لهذا نجدهم يولون اهتماما كبيرا شكسبير الذي لم يكن يلتزم صوتا واحدا في مسرحياته، وإنما يمزج أصناف الكلام، فيمزج مثلا الكلام السوقي، والنزعة نفسها جعلتهم يهتمون بالحوار الأفلاطوني الذي يتقبل في ثناياه عدة أنواع مازجا الجد بالهزل، والشيء الذي لا يجب إغفاله هو أنهم يضعون الرواية في الصدارة لأنهم انتبهوا إلى كونها تتضمن آو يمكن أن تتضمن جميع الأنواع"[1].

أن التداخل الأجناسي أشكالا ثلاثة هيا:

- **التداخل العفوي**: وهو تداخل طبيعي، غير قصدي.
- **التداخل المقصود**: ويحضر فيه الوعي وقصدية المؤلف، ويقوم على جمالية الحوار بين الأجناس.
- **التداخل التقويضي**: هو تداخل مقصود ولكنه ليس بغاية إقامة حوار بين الأجناس بقدر ما هو تحطيم لدعائم الجنس الكتابي، وتغييب لافق انتظار القارئ.

أ- التداخل الخطابي:

لا يمكن للخطاب إلا أن يكون مخترقا من خطابات أخرى، فتعدد الأشكال الخطابية هو خاصية تكوينية في الخطاب، والبين الخطابات هو "مجموع الوحدات الخطابية المنتمية إلى خطابات

[1]- د عبد الفتاح كيليطو:" الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص22.

سابقة من نفس الجنس، وخطابات معاصرة من أجناس أخرى، التي يكون معها الخطاب الخاص في علاقة ضمنية أو صريحة"[1].

تختلف نظرة الدراسين للخطاب، فهو ملازم لفعل التلفظ عند أميل بنفنيست، الذي يرى بأنه" كل تلفظ يفترض متحدثا ومستمعا ، تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال".

ب- الحوارية في رواية محجوب العياري أمجد عبد الدائم "يركب بحر الشمال":

يقر محمد آيت ميهوب بان الحوارية مفهوم أساسي في مقاربة التداخل الأجناسي، لكونه محور المفاهيم الباختينية كلها، فقد ابتدعه باختين في عشرينات القرن ليتداخل مع مفاهيم أخرى كتعدد الأصوات أو البوليفونية ليكون جوهر نظرية الرواية عنده، ويجاوزها ليخص الوجود بكامله، إذ الحوارية حقيقة إنسانية وما الوجود إلا حوار مستمرّ، وما الإنسان إلا كائن حواري يحاور ذاته وذوات الآخرين من حوله، وما الكلمة سوى كلمة الأخر، والخطاب هو الأخر يتضمن كلام الآخرين، فلا يمكن تصور الذات/الأنا دون الأخر.

تتجلى الحوارية في الرواية محجوب العياري عبر تعدد الأصوات وتفاعل الرواية مع: الأقصوصة والشعر والسير الذاتية، والبورتريه والتناص الذاتي بين السرد الروائي وشعر محجوب العياري، أو التداخل بين صوت الشاعر وصوت الروائي.

[1]- باتريك شارودو ودومينيك منغنو: "معجم تحليل الخطاب"، ترجمة: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، منشورات دار سيناترا، تونس، 2008، ص314.

المبحث الثالث: إشكالية تصنيف القصة القصيرة عند جاسم خلف الله

1-الجذور التاريخية للقصة القصيرة جدا:

تعد القصة القصيرة جدا من الأنواع الادبية الحديثة، وهي لا تختلف عن القصة والرواية والقصة القصيرة جدا لها مبادئها وشروطها التي تميزها عن باقي الأنواع الأخرى.

وهي باختصار حدث قصير النفس، وقص وامض مختزل ظهرت في العالم العربي منذ منتصف القرن العشرين، وكانت قد فرضتها مجموعة من الظروف وحاجة الإنسان للتعبير عن حاجاته، فكانت القصة القصيرة خدا هي الشكل الأدبي المناسب لدلك، وأصبحت هي الصورة المعبرة للعصر، وما يعيشه من أحداث وتغيرات.

تعتبر القصة القصيرة جدا نوعا أدبيا شاع في العصر الحديث بشكل واسع، واستطاع أن يتحول إلى فن سردي قائم بذاته، ويتميز بحجمه الصغير جدا، والذي لا يتعدى بضعة أسطر التي تحتوي على الحدث والأفكار بشكل مكثف ومختزل، كما يتميز هذا النوع الأدبي بالتصوير البلاغي الذي يطغى على السرد المباشر.

نالت القصة القصيرة جدا أهمية بارزة في الوطن العربي في العراق وفي العراق والشام وبالضبط في سوريا وفلسطين، وازدهرت أكثر في كل من المغرب وتونس، ويعود هذا الاهتمام إلى اعتبارات فنية تميزها، كالتكثيف والإيحاء، وتلبيتها لحاجيات الإنسان المعاصر عن طريق الإشباع الفني في أقل وقت ممكن[1].

هناك شبه إجماع بين النقاد على أنّ منشأً القصة القصيرة جدا يعود إلى الغرب فهو يعدّ البيئة الأولى التي احتضنت هذا النوع الأدبي الذي لم يظهر صدفة بل أفرزته مجموعة من الظروف المتمثلة في تلك التطورات والإبداعات التي شملت حقول الثقافة العلوم، فالقصة القصيرة جدا هي وليدة الحضارة المعاصرة من تكنولوجية وبيئة سياسية واقتصادية."وبما أننا في عصر التطور والسرعة، فقد ظهر هذا

[1]- ينظر: أحمد جاسم الحسن: القصة القصيرة السورية ونقدها بالقرن العشرين، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 30.

الفن في مطلع القرن العشرين لعوامل ذاتية وموضوعية وذلك مع آرنست همنغواي 1945"[1]. في حين يرى البعض الآخر أنّ "القصة القصيرة جدا ظهرت بأمريكا اللاتينية سنة 1950 بالأرجنتين مع مجموعة من الكتّاب "ليوي كزاريس"، و"جون لوس بورنيس" الذين أكدوا أنطولوجيا القصة القصيرة clanوكانت هذه القصص تتكون من سطرين ومع ذلك انتشرت بأوروبا والولايات المتحدة الأمريكية والعالم العربي"[2]. وهذا القول يبرز لنا أن القصة القصيرة جدا غربية النشأة وفدت إلينا عن طريق الترجمات وعليه كانت القصة القصيرة جدا نوعا أدبيا دخيلا على البيئة الثقافية العربية، فأثارت هواجسهم فانكبوا على دراستها مقاربة وتحليلا.

إلا أنه لا يمكننا أن ننكر بأن لهذا النوع الأدبي أصولا في التراث العربي "لا يمكن فهم واستيعاب أصول القصة القصيرة جدا في الأدب العربي وفهم مكوناتها الفنية والجمالية إلا بتتبع مراحلها التاريخية"[3].

أ-المرحلة التراثية:

نجد في تراثنا العربي القديم مجموعة من الأشكال السردية، والتي تقترب من القصة القصيرة جدا كالنادرة والنكتة والطرفة ومن ثمة يمكن اعتبار القصة القصيرة جدا امتدادا تراثيا" ومن نقاط التقاطع بين القصة القصيرة جدا وهذه الأشكال السردية نجد القصر الشديد، الانزياح السخرية، هي في الواقع خصائص مشتركة بين معظم الأجناس الإبداعية. ومع ذلك كل من حاول أن يكتب في مجال التنظير ولابد أن يصف الجنس بكامل خصائصه الشكلية الدلالية"[4].

[1]- محمد محي الدين مينو: فن القصة القصيرة جدا، ذكريات الماضي، artist.hoox.com، تاريخ النشر 15 مارس 2015، تاريخ الزيارة 2023/06/10.

[2]- عبد العالي آل بويه: القصة القصيرة جدا بين الأدبين العربي والفارسي، جامعة آزاد الإسلامية، المجلد 05، العدد 18، 2015، ص: 09.

[3]- جميل حمداوي: دراسات في القصة القصيرة جدا، ط1، 2013، ص: 07، 08.

[4]- جريدة الوطن: الأشكال السردية في القصة القصيرة جدا، alwatan.com.

ب- مرحلة الكتابة اللاواعية:

هذه المرحلة تتميز بكتابة القصة القصيرة جدا بعفوية وتلقائية، دون دراية بها نظرية أو تطبيقا ودون وعي بقضية التجنيس ونجد ذلك عند (جبران خليل جبران) في كتابيه: "التاثه والمجنون في العقد الثاني من القرن العشرين، وما كتبه أيضا يوسف إدرس، زكريا تامر توفيق يوسف عواد في مجموعته (العذارى) وغيرهم من الكتاب.

ويؤكد "جميل حمداوي" أن هناك دراسات كثيرة انصبت على فن القصة القصيرةٍ جدا بالتعريف والدراسة، والتقويم والتوجيه، ومن أهمها كتاب "أحمد جاسم" القصة القصيرة جدا 1997 وكتاب "محمد محي الدين مينو" فن القصة القصيرة، مقاربات أولى 2000م، يوسف حطيني" القصة القصيرة جدا وغيرها من الدراسات النقدية.

2- رواد القصة القصيرة جدا في الأدب والنقد:

من أهم رواد القصة القصيرة جدا في العالم العربي نستحضر من فلسطين 'فاروق مواسي ودبوسف حطيني"، ومن سوريا المبدع، زكريا تامر، و"محمد الحاج صالح"، و"عزت السيد أحمد و"عدنان محمد" ونور الدين الهاشمي"، و"جمانه طه و"انتصار بعلة"، و"محمد منصور"، و"إبراهيم خريط" وافوزية جمعة المرعي"، و"عمران عزالدين أحمد". ومن العراق:

"شكري الطيار"، "إبراهيم سبتي". و"حسين برطال"، "سعيد منسب"، عبد الله المتقي"، جمال الدين الخضيري"، مصطفى لغتيري" و"حميد ركاطة"، السعدية با حدة،" احمد زيادي"، "عزيز بومهدي"، عيد الرحيم الحجري"[1].

ومن تونس نذكر: الروائي والقاص "براهيم درغوثي"، الذي كتب مجموعة من النصوص القصصية القصيرة جدا وذلك في عدة مواقع رقمية كقصة "حب مجانين في موقع أدب فن.

ومن الجزائر نذكر: "عبد القادر برغوث" الذي كتب مجموعة من النصوص القصصية.

[1]- جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد، موقع ديوان العرب www.diwanalarab.Com تاريخ زيارة الموقع2023/06/13

القصيرة جدا في عدة مواقع رقمية، ولا سيما في موقع إيلاف ومن المملكة العربية السعودية نستحضر "حسن بن علي البطران" في مجموعته: نزف من الرمال وفهد المصبح "خيط ضوءٍ يستدق" ظل الفراغ".

3- ملامح التكثيف في القصة القصيرة جدا عند جاسم خلف الله

نحاول أن نركز على أحد أركان وتقنيات القصة القصيرةٍ جدا ألا وهو التكثيف الذي يعد معيارا إبداعيا إذ بكشف قدرة القاص في المزج بين الكتابة النثرية والكتابةالشعرية، من خلال تضمين القصة لمفاهيم ذات مدلولات عميقة وجمعها في كيان واحد لامع ولافت للقارئ وهذا ما يشكل شعرية* القصة القصيرة جدا، وعليه نهدف من خلال هذا المبحث الكشف عن شعرية التكثيف، في القصة القصيرة جدا عند كل من "جاسم خلف إلياس" وذلك عن طريق دراسة بعض التقنيات التي تحقق ذلك.

فالقصة القصيرة جدا وكما أسلفنا الذكر هي، حدث خاطف يقوم على الاختزال والاقتضاب اللغوي فتتحول فيها الأحداث والشخصيات، إلى مجرد أطياف وهي ترتكز في كل هذا على عنصر التكثيف الذي تبني عليه مختلف التأوبلات إلى شعرية في النص القصصي.

وعليه نسلط الضوء على أبرز ملامح شعرية التكثيف، عند الناقدين جاسم خلف وكيف يلخص التكثيف في القصة القصيرة جدا إلى خلف شعرية عامة.

يؤكد الناقد "جاسم خلف إلياس" أن القصة القصيرة جدا نوع أدبي جديد بتجاوز كل ما هو قديم، وذلك من خلال تحولات هزت بنيتها "تحول واقعي وسع الفجوة جراء التصادم بين مخلفات تقود المجتمع إلى التطور والانفتاح، والتحول التخييلي تخطت فيه القصة القصيرة أطرها التقليدية"[1]. أي أن القصة القصيرة جدا تجاوزت النمطية السردية التي تعودنا عليها في النتصوص النثرية التقليدية

*- **الشعرية**: هي النتاج الدلالي عن الممارسة اللغوية للشعراء ويذلك تصبح هي البحث عن الخصائص المكونة لوجود لفة الشعر، وهي متوسط التردد لمجموعة من التجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النشر، جان كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ط، 1996، ص: 24.

[1]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، دار يتوى، سوريا، دمشق، 2010، د ط، ص: 20.

كالأقصوصة والقصة القصيرة حيث تجاوز النص القصص القصير جدا نمطية الزمن والمكان إلى توظيف تقنيات جديدة تجعل من القصة القصيرة جدا نصا مكتفا مختزلا.

ويري الناقد أن القصة القصيرة تقترب في بنيتها من الشعر الغنائي "وأصبحت لها جماليات خاصة لدى قصاصين معاصرين بوصفها شكلا فنيا يفترض ان يعرض بأقل حجم ممكن من الكلام أكبر حجم من المعنى"[1]. وعليه تقدم القصة القصيرة جدا في صورة مكثفة وموجزة عبارة على لقطة عابرة أو ومضة موحية وعادة ما يكون وراءها دافع مباشرة.

ويشير الناقد إلى أن القصة القصيرة جدا تستمد في بنيتها إلى القصة القصيرة تارة وقصيدة النثر تارة أخرى "فهي انبنت على دراسية القصة القصيرة بتقاليدها الكلاسيكية مثل لحظة الاكتشاف والخاتمة المفاجئة، ثم انبنت على تقاليد قصيدة النثر بابتعادها عن الحث وركونها إلى أدوات الشعر من إيقاع ومجاز"[2]. فالقصة القصيرة جدا تقترب من الطابع الشعري وذلك من خلال اعتمادها على تقنيات جمالية في التعبير عن واقع غير موثوق به فهي تترجم ازمة الذات او ما يرافقها من ظلم وقصر وما الحقه بها الواقع من انكسارات وانهزامات، وعليه وجدت القصة القصيرة جدا الطابع الشعري (المجالي) ملاذها الوحيد للتعبير عما يجول في الخاطر لعكس صورة الواقع المريرء فجاءت النصوص القصصية في صورة مكثفة ومعبرة ذات الحجم القصير لنتسع إلى دلالات ومعان أكبر.

ويمكن إجمال تلك الشعرية (الغنائية) في مجموعة من النقاط أهمها[3]:

أ- حضور الراوي/القاصر (مؤدي الكلام) فيها حضورا طاغيا فهو الذي يعمل على وصف الأشياء ونقلها لنا ويلونها بعاطفته، في سياق مجازي تكثيفي.

ب- لا تعمل على تقل الواقع الذي قررته الكلية، بل تعمد على تكثيفه من خلال المجاز والإيقاع.

ت- الغنائية جزء من القص من خلال مزج صوت الراوي بأصوات الشخصيات، مع توظيف

[1]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص: 22.

[2]- المصدر نفسه، ص: 36.

[3]- المصدر نفسه، ص: 36.

أحداث غير واقعية ومشاركة القارئ فى تحقيق الكشف (هدف القصة)

وعليه فالقصة القصيرة جدا ليست مجرد حكاية، وهي ليست قصة تسرد حدثا أو مجموعة أحداث كما انها ليست مشهدا هزليا "إنها مكتقة بشدة، أشبه بقصيدة غنائية، تتفجر دفعة واحدة بوحي أو إضاءة، وتقتصر على حدث واحد مسيطر، وتحمل ثقلا رمزيا"[1]. هذا ما يجعل القصة القصيرة جدا كتابة غير يسيرة على الرغم من قصرهاء فهي تتطلب ثراء معرفيا كبيرا وبراعة في توظيف تقنياتها:

وعليه لا يمكن لنا ان نستسهل كتابة القصة القصيرة جداً، فهي كتابة لا ينقصها إلا المبدع الذي تفرغ لكتابتها وتكون المهارة السردية طوع يديه "وسواء أصابها قدح من المذكرين او مدح من المنصفين فإنها كغيرها من الأنواع الأدبية تبقي في خاصة إلى معايير تتوع وجودها وتحقق فرادتها الأدبية"[2]. فالقصة القصيرة جدا لاقت النفور كغيرها من الأنواع الأدبية السابقة لها والتي تمريدت على التذوق السائد ومنها قصيدة النثر التي مازالت لحد الان تئن تحت وطأة المعارضين وعليه لابد من البحث عن المعايير التي تؤكد فرادة وتميز القصة القصيرة جدا بشكل يسمح العبور إلى بر الأمان.

ويذهب جاسم خلف إلياس إلى أن القصة القصيرة جدا "هي التسمية المطابقة تماما لنوع قصصي قصير يستقي أسسه الجمالية من بيئته الداخلية الحق منحت وجودا شرعيا لا يغفرضه من الخارج عليه، بل بتفاعلها مع تجليات وبمظهرات قصصية تغاير المواصفات المتحققة في أنواع قصصية أخرى"[3]. لتطورات التي تحدث في الأشكال الأدبية ماهي إلا نتيجة حتمية لتغيرات في المضامين فالقصة القصيرة جدا –مثلا– انحرفت عن المسار القصصي المعارف عليه تتيجة لتلك الاختلافات والفوارق التي تحددها فطبيعة العصر ومتطلباته فرضت علينا نوعا أدبيا جديدا شديد التكتثيف بحجم أقصر وزمن محدد، يكون التركيز فيها على مستوى الألفاظ والعبارات شديدا ليعطي للقارئ دورا في

[1]– أماني أبو رحمة: القصة القصيرة جدا تجربة الكتابة، صحيفة المثقف، ع 5560، 2006، ص: 04.

[2]– جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص: 84.

[3]– المصدر نفسه، ص: 84.

الإبداع والتأليف فهذه كلها سمات النوع القصصي الجديد. "وهي بذلك لابد أن تكون نصا مكثفا سريع الإيقاع، فعلي الجملة مكلف الهوية ينأى بنفسه عن أي حشو أو تطويل"[1]. وهنا يكمن الفارق الفاصل بينا القصة القصيرة جدا والأنواع الأدبية الأخرى لاسيما القصص القصيرة.

فالحجم وطريقة صياغة الحدث هما من يصنعان الفارق أضف إلى ذلك شدة الكثافة والاختصار في جمع أكثر من حدث والتعبير عنها في صورة أو لقطة عابرة مع تجنب الاستطراد وإسقاط كل التفاصيل والسرعة في الإيصال وكانت الناقدة "سعاد مسكين" قد سبقتنا بالحديث عن هذا الأمر بالقول: "القصة القصيرة جدا صيغة جديدة من الخطاب تلتقط اللحظة والحدث، بكثافة لغوية، وبلاغة رمزية، تعبران عن الإنسان العادي والهامشي عبر كتابة صادقة وبليغة"[2]. فللقصة القصيرة جدا كل القدرة في تحويل العالم إلى وحدة كتابية قصيرة جدا ذات دلالات واسعة "فتتحول الفاصلة إلى معنى والحرف تصريح والفراغ بين السطور قول وإيحاء في أن يتعايش فيها الشعر والنثر في جدل يمد القصة بكثافة عالية"[3]. وعليه لا نستطيع انكار تفوق هذا النوع الأدبي الجديد وتفرده عن باقي الأنواع الأدبية السابقة، فهو يمتلك طاقة تعبيرية هائلة تعتبر معظمها عن آهات العالم العربي وتفجير حالة من الكبت ظلت طويلا في ذاتية القاص فكانت القصة القصيرة جدا هي الملاذ الوحيد لتجسيد كل ذلك التذمر في طاقة فنيةتعبيرية، فهذه المسافة التي يقطعها القاص ليحول تلك الطاقة العادية إلى إبداع يحتاج إلى طاقة مضافة.

يعدّ التكثيف من المكونات الرئيسية للقصة القصيرة جدا "وهو ما يحدد بنية القصة القصيرة جدا ومتانتها لا بمعنى الاقتصاد اللغوي فحسب، وإنما في فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تناوله". وهو من العناصر التي تحدد وجودد القصة القصيرة جدا وهو من العناصر الحيونة تقطوي تحنه الكثير من الستجازات والاستغارات ليتجاون بذلك كل دلالة مباشرة.

---

[1]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص: 84.

[2]- سعاد مسكين: القصة القصيرة جدا في المغرب -تصورات ومقاربات-، ص: 125.

[3]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص: 126.

فالتكثيف من العناصر التي تخرج القصة القصيرة جدا من دائرة السرد ويقربها أكثر إلى الشعر وهذا "إذا لم يحسن القاص استخدامه، فإنه يخرج القصة من دائرة الانتماء القصصي إلى دائرة الانتماء الشعري بانحرافها إلى التركيز على اللغة وضغط الحدث والموضوع بشكل غير مقبول"[1]. ومنه يعد التكثيف في القصة القصيرة جدا معيارا تبني عليه مختلف التحليلات والتأويلات التي تقضي إلى شعرية عامة، وهذا ما يدعونا إلى البحث في كل شيء وتتبع ما هو خفي تحت السطور، ومواضع الخروج عن المألوف فالتكثيف لا يتحدد في الحجم فقط يتحدد أيضا في ذلك العنصر المفاجئ والصادم للقارئ من خلال بعض التجاوزات والاستبدالات التي يقوم بها "فتوظيفه إذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقصة والمتباينة والمتشابهة، وجعلها في كل واحد أو بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف"[2]. وهذه الاستراتيجية كيف أنها تجعل القارئ يصبو على النص القصصي من خلال تلك المحفزات التي يلجأ اليها التكثيف وهنا تتحقق جمالية النص من خلال إثارة القارئ وبث فيه حبّ الاطلاع والرغبة في القراءة من البداية إلى النهاية.

وعليه فالتكثيف من العناصر المميزة في القصة القصيرة جداء لكن يشترط على القاص ألا يكون مخلا بالرؤى والشخصيات وهنا تحدد مهارةٍ القاص وقدرته الإبداعية وعلى العكس حين يتخلى القاص عن عنصر التكثيف أو لا يحسن توظيفه فيؤدي قصته إلى الضياع بذكر تفاصيل لا حاجة لها. والتكثيف من العناصر التي تحقق شعرية النص "مما يضفي هالة جمالية يتلقفها المتلقي الذي يبحث بدوره في المفارقات والإيحاءات، ويصبح شريكا في تفكيك المعني وإعادة بناءمعنى آخر ليس لمقصديه الكاتب فيها أثر"[3]. وعليه تصبح لغة القصة القصيرة جدا تختلف قليلا عن لغة السردء على ما تحمله من ايماض وفنية، وهذا يعني ان في القصة القصيرة جدا لا مكان للغة تقريرية مباشرة، فنحن أمام لغة مختلفة، ذات خصوصية وفي الوقت نفسه لا يمكن أن تضيع اللغة القصصية وسط كل هذه الخصوصية

[1]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص: 117، 118.

[2]- المصدر نفسه، ص: 118.

[3]- عبد الحميد بوطي، تعيمة بوزيدي: شعرية التكثيف في القصة القصيرة جدا مجموعة الرسم بالرصاص لأحمد عكاش-محولة المدونة، المجلد 08، ع 03، 2021، ص: 2637.

وهذا ما يتطلب من القاص أن يكون مطلعا على علم السرد من جهة وعلم اللغة وما تحمله من قواعد وبلاغة وبيان من جهة أخرى.

وبين هذا وذاك سنحاول تسليط الضوءٍ على أهم ملامح التكثيف في القصة القصيرة جدا كما حددها "جاسم خلف إلياس" والتي ذكرها لنا في مجموعة من النقاط أهما:

أ– شعرية اللغة: يذكر لنا الناقد أن لغة القصة القصيرة جدا ذات خصوصية متميزة نتيجة اقترابها من دائرة الشعر، فتقدم لنا في أجواء تعبيرية رمزية "وهذا بسبب كثافتها الشديدة سواء على صعيد الجملة التي تنتج صورا ومجازات أو على صعيد الدلالة العامة إلى تنتجها القصة كلها"[1]. فاللغة التي تحمل في وعاءها جمالية خاصة من خلال، خرقها لقواعد اللغة فهي تخلف لنا دلالة جديدة مشبعة بإيحاءات ورموز مستعارة من النص الشعري" هذا ما يمنع القصة القصيرة جدا غنائية مميزة يعلو فيها البوح الوجداني أو المناجاة او التداعيات"[2]. وعليه فلغة القصة القصيرة جدا هي لغة شعرية مكثفة" فهي مطالبة بأن تشحن بأقصر طاقاتها التعبيرية الإيحائية تتزاح بفعل القراءة، وتحيل النص إلى عوالم ودلالات أبعد من دلالاتها المباشرة التي يبني عليها الكاتب قصته"[3]. نفهم من هذا القول ان لغة القصة القصيرة جدا هي لغة قلقة متأرجحة على عدة مدلولات بعضها ظاهرة للعيان والبعض الآخر خفي بين السطور تداعب ما هو مكتوم بداخلنا، هي دلالات بشكل منها القارئغ قصة جديدة حسب رؤبته الخاصة وفلسفته في الحياة والطبيعة والكون إذا اللغة في القصة القصيرة جدا ذات مستويين، مستوي حضور المقصود به الدلالات المباشرة التي تنبني عليها الحكاية. ومستوي غياب تحيل إليه تلك الدلالات بما تملك من أبعاد أوسع من دلالاتها المباشرة"[4]. فيتولد من نص القصة القصيرة جدا نصوصا أخرى موازية له جدا الدلالات في ذهن القارئ، فيتحول النص الأول إلى نصوص لم يذكرها الكاتب ولكته استطاع ان يرسمها في ذهن القارئ وفكره.

[1]– جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص: 129.

[2]– المصدر نفسه، ص: 129.

[3]– منذر فالح الغزالي: اللغة الشعرية في القصة القصيرة جدا، صحيفة المثقف، العدد 961، ديسمبر 2017، ص: 04.

[4]– المرجع نفسه، ص: 04.

ويذكر لنا جاسم خلف إلياس أن لغة القصة تتحدد في ثلاثة نماذج وهي:

-أنموذج يتشكل في لغة بسيطة تحمل واقعية الكلمة وصورها الشعرية الشفافة وأحيانا رومنسيتها الصارخة وبعمل القاص في هذا الأنموذج على خلو التعبير القصصي من الإفاضة التي لا تعني الدلالة.

-أنموذج تعلو فيه اللغة الشعرية وتمتلك خطورتها بذاتها فإما أن تجر القاص إلى آليات الشعر، وإما أن تسمو بقصته وتأثيره دخولها إلى دائرة القصة بجدارة.

-أنموذج في اللغة الانشائية إذ يعلو فيها الخطاب وتصرخ اللغة في منبر الوعظ والإرشاد والإخبار وكأنها أداة تواصلية لا إنتاجية وقلّما يستطيع القاص الذي يستخدم هذا الأنموذج الإفلات من قبضته[1].

ومن بين هذه النماذج نجد الأنموذج الثاني الذي يمثل اللغة الشعرية هو الغالب في التصوص القصصية فجل الكتّاب يبحثون عنهاء حيث أصبحت اللغة الإنشائية تأخذ مساحة واسعة من النص بواسطة التلاعب بالنظام اللغوي بين المعيارية والإحيائية وهذا التوتر اللغوي إذا دل على شيء فهو يدل على ذلك الإحباط الذي نواجهه في واقعناء فجاءت اللغة تعبيرا على ذلك الإحباط وكانت دلالاتها أوسع مما يحمله الانسان الذي يطمح دائما إلى تغيير عالمه إلى عالم أكثر متعة وأكثر إنسانية[2].

ما يمكن أن يكتب في صفحات كثيرة ويتحقق هذا الفعل اللغوي بواسطة انهمار لغوي يستمد عذويته من الحياة الأنيقة وهي تغمرك بضباب يخلو من تفصيلات حية تتفتح عنها ذاكرتك وأنت تمتزج بها وتحقق بينك وبينها درجة عالية من التماهي". ونفهم من هذا القول أن القصة القصيرة جدا تفرض على القارئ نفسها الشعرية المتسترة خلف الحكاية فيقؤض النقاء السردي وبفكك ونتفتح القصة القصيرة جدا على أنواع أدبية مختلفة وعلى توجهات محددة ومن أبرزها الشعرية فترتبك ذاتية القارئ، وتبدأ في البحث عن المعنى والمدلول العائم والمفكك وسط تلك التعابير، فنستنتج من

[1]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص: 130.

[2]- صلاح فضل: أساليب السرد: في الرواية العربية، دار الهدى، سوريا، دمشق، ط1، 2013، ص: 65.

ذلك أن اللغة في القصة القصيرة جدا تمثل العنصر المهيمن الذي تنطلق منه المعطيات النصية الأخرى وتبعث فيه غنائيتها". وعليه ينظر الناقد إلى أن اللغة الشعرية هي العنصر المهيمن في القصة القصيرة جدا حيث تتجاوز اللغة كل تراكيبها وعلاقاتها لتعانق الأساليب الشعرية وتشكل لنا رموزا ودلالات غير مباشرة فتفارق بها المستوي الواقعي إلى مستوي آخر غير مألوف وغير معتاد عليه، وما يمكن طرحه في هذا العنصر هو أنه لابد على القاص أن يكون يقضا متحكما في لغته حتى لا تضيع وسط شاعريته المفرطة، وحتى لا تتحول قصته القصيرة جدا إلى قصيدة نثرية.

ويؤكد الناقد "جاسم خلف إلياس "أن اللغة الشعرية في القصة القصيرة جدا يحددها الرمز على وجه الخصوص "فلرمز تأثير فعال في التكثيف، إذ يستطيع القاص أن يكثف الفكرة بواسطته، أما بالتعبير الرمزي الشامل الذي يأخذ مساحة العمل القصصي كلها، أو بالتعبير الرمزي الجزئي على شكل لمسة فنية مركزة"[1]. فكثيرا ما نجد القاص يعبر عن حادثة قصصية بواسطة استخدام الرمز الذي يختصر تلك الجمل الطويلة في كلمة واحدة مكثفة.

"فالرمزية والإيماء والإيحاء، والتلميح.. من السمات المهمة في كتابة القصة القصيرة جدا.."[2]. ويلجأً بعدها القارئ إلى فك شفرات تلك الرموز وتأويلها حسب خبرته وثقافته بالموضوع المطروح التي تمكنه من فهم مدلولات الرموز الموظفة.

ونفهم من الطرح السابق أن الرمز من أساسيات القصة القصيرة جد فنجد هذه الأخيرة تتزع إلى توظيف الرموز التي تعد مطيّة يعتمد عليها القارئ في تأويل ذلك النص القصير جدا المشحون بالدلالات العميقة "فمعظم القصص القصيرة جدا ذات القيمة الفنية والدلالية تسير إلى استخدام الإيحاء والترميز وهذا ما يقربها من الوظيفة الشعرية"[3]. فهذه الرموز والإيحاءات ماهي إلا نتيجة حتمية

---

[1]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص: 134-138.

[2]- حسين المناصرة: القصة القصيرة جدا -رؤيا وجماليات-، ص: 103.

*- التقانة: «تعد التقانة الوسيلة التي تستطيع القصة القصيرة جدا بواسطتها أن تفعل خصوصيتها عوامل التأثير الاتصالي والدلالي كالمجاز والمقارنة، جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص: 150.

[3]- حميد لحميداني: نحو نظرية منفتحة للقصة فنجد قضايا ونماذج تحليلية، ص: 159.

فرضها الحجم القصير جدا للقصة، هذا النوع الأدبي فرض على الكاتب تكثيف الدلالة والاعتماد على الإيحاء من خلال توظيف الرمز.

ب– المفارقة: يرى الناقد "جاسم خلف إلياس" أن المفارقة من "التقانات" التي تفعّل القصة القصيرة جدا إذ تحول التداولي الحياتي إلى معطي لغوي ذي حمولات متزاحمة.

وعليه تعتبر المفارقة من الأسس الجمالية للقصة القصيرة جدا "وهي اختبار لسلطة المتلقي داخل المتن القصصي الذي يأخذ شكلا مجازيا فتبدو الصورة بدلالات معينة، لكنها تتحول إلى دلالات جديدة مغايرة لما بدأت به"[1]. ونفهم من هذا القول أن المفارقة هي ذلك التصوير المتناقض للحياة عموما والأدب خصوصا "وهي ذلك الأسلوب البلاغي الذي يخفي المعنى الحقيقي، وهي عمل فكري يخلق ذبذبات التوتر في القصة، وهي جوهرة في بنية القصة القصيرة جدا لأنها تعكس وظيفة القصة النهائية حيث نصل إلى صور النص عن طريق اللذة والدهشة"[2]. وهي ليست توظيفا عبثيا للغة بل هي تفاعل المبدع مع الحدث فتصيغه لنا على شكل مفارقة تتجاوز واقعها إلى ما هو غير مألوف.

والمفارقة من أبرز ملامح التكثيف، في القصة القصيرة جدا "حيث يتكئ بناؤها على منظومة من المفارقات المتشكلة من خلال السخرية والدعابية فنجد أنفسنا في عالم يمتلئ بها، ويقودنا إلى مستويات لتعددية القراءة أو الإيحاءات"[3]. وعليه تصبح المفارقة في القصة القصيرة جدا وسيلة تستفز نشاطنا العقلية وخبراته وهذا الاستفزاز ناتج عن ذلك الغموض المتولد عن التخييل وتجاوز الواقع والتفكير فيها هو غير موجود وغير واضح للعيان.

وهي في أبسط صورها حلول حدث عفوي على حساب حدث آخر هو المقصود في النهاية فتخرج بذلك على دائرة السرد المباشر لتبث في النص أسلوب الإثارة والتشويق.

---

[1]– سامح الرواشدة: فضاءات شعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد 1999، ص: 24.

[2]– عبد الوهاب محمد الجبوري: المفارقة والقفلة في القصة القصيرة جدا، تاريخ النشر 15 جوان 2018 زيارة الموقع: 2023/05/27، blogspot.rouloulva.com

[3]– جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص: 153-154.

وبوضح لنا الناقد جاسم خلف إلياس أن المفارقة تتحدد في أربعة عناصر وهي[1]:

-وجود مستوبين للمعنى في التعبير الواحد: المستوى السطحي والمستوى الكامن الذي يلح القارئ على اكتشافه أثر إحساسه في تضارب الكلام.

-إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الكلي الخاص.

-التظاهر بالبراءة التي قد تصل إلى حد السذاجة أو الغفلة.

-لابد من وجود ضحية متهمة أو بريئة أو غافلة، وهذا يجعل المفارقة منطوية على الضحك والبكي معا.

ونفهم من هذه العناصر أن المفارقة تتحكم فيها التناقضات والتضادات، وهي تورط المتلقى من خلال ذلك التناقض فى البحث عن المدلول الحقيقي والقبض عليه وسط تلك المتضادات، وهنا تحدث الجمالية وتتحقق متعة القراءة والتلقي في البحث عن المعنى العائم الموجود وغير الموجود وسط زحام من المفارقات حيث نرى العبث في الجدء والزيف في الجد والزيف في الحقيقة وهنا تتصل المفارقة بالألم والضحك والفجيعة والدهشة في آن واحد وذلك من خلال خلق بنيات يحكمها التناقض والاختلاف.

"من هنا فهي تحمل معاني الادعاء والتخفي والتظاهر والخداع والمكر".! والتنافر والتناقض الوارد فيها لا يعني استحالة فهمها فلابد من وجود نصيب من الوضوح الذي يساعدنا وعن علاقتها بالقصة القصيرة فهي تقترن بها اقترانا شديدا يصعب الفصل بينهما وهذا الاتصال يعود إلى "طبيعة القصة القصيرة جدا التي تتحو في اتجاه الاعتمار والإيحاء والإيماء والإيجاز والعمد أكثر من الإفصاح والبوح والحشو والظاهرة"[2]. وهذا الاختلاف والتناقض الذي تفرضه المقارنة في القصة القصيرة جدا كانت قد فرضته الحياة المعاصرة المليئة بالمشاحنات والتناقضات، وتكون في الغالب مناقضة لما هو

[1]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص: 154.

[2]- محمد أحمد أنقار: المفارقة في القصة القصيرة جدا، مجلة مدارات في اللغة والأدب، تبسة الجزائر، مجلد01، ع03، 2019، ص: 341.

ظاهر وياد للعيان وعليه جاءت القصة القصيرة جدا تعبيرا لما هو واقع من متغيرات وهنا تصبح المفارقة من ملامح شعرية القصة القصيرة جدا ووجها من وجوه بلاغتها، بحيث جعلت هذا النوع من الأدب مشرعا على مقاصد ودلالات متعددة ومتناقضة وهذا الاختلاف يحفز القارئ على التأمل والقراءة ومحاولة كشف المعنى الحقيقي للنص، وهذا ما يحدث جمالية ممتعة ومفيدة في الوقت نفسه.

ويرى "جاسم خلف إلياس" أن المقارنة في القصة القصيرة جدا تحضر في ثلاثة أنماط وهي[1]:

التناص إذن تقنية تشترك فيها الأنواع الأدبية وتختلف تبعا لاختلاف الأنواع ذاتها ففي القصة القصيرة جدا يستخدمها القاص لأنها تتيح له حرية في الحركة أو القول لا لتحيل له تماما خارج التناص. وحرية القاص في الحركة والقول تتحقق من خلال عنصر الجرأة التي تعد من اركان القصة القصيرة جدا وكان قد أشار لها جل النقاد وأكدوا على أهميتهاء فجرأة القاص تجعله يوظف بكل حرية ما يشاء من أساليب وتراكيب واقتباسات كما يلجأ أيضا للاستشهاد من نصوص سابقة عنه لتخدم قصته.

ويرى "جاسم خلف إلياس" ان النقاد قد حددوا ثلاثة قوانين للتناص وتتمثل فيما يأتي[2]:

-الاجترار: وفيه يستمد المؤلف من عصور سابقة ويتعامل مع النص الغائب بوعي.

-الامتصاص: وهو أعلى درجة من سابقه، وفيه ينطلق المؤلف من الإقرار بأهمية النص (الغائب) وضرورة امتصاصه كاستمرار متجدد.

وعليه فالقصة القصيرة جدا كأي نوع أدبي آخر، فهي تزخر بحضور كثيف لنصوص مختلفة "فثمة مجموعة من القصص القصيرة جدا حبلى بالمستسخات التناصية والنصوص الغائبة، والإحالات المعرفية الدالة على الذاكرة والتريسبات والمعرفة الخلفية بخطاطاتها الذهبية ومدوناتها الإحالة، وفي المقابل هناك نصوص قصصية لغوبة خالية من الاحالات التناصية، ومعدمة بفقرها بينما يشترط في القصة القصيرة جدا الجمع بين المتعة والفائدة. والإمتاع والإقناع، وإلا تبقى قصة بيانية وانشائية، بل لابد أن

[1]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص: 165.

[2]- ينظر: محمد نيس: ظاهرة الشعر الغربي المعاصر في المغرب، مقاربة سنوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، ص: 251.

تعضد بمحولات ثقافية ومعرفية"[1]. وعليه فالقصة القصيرة جدا على الرغم أنها تشترك مع بعض السرديات، في عنصر القصة والحكي، إلا أنها تتميز عنها من خلال توظيفها إلى الكثير من التقنيات الجمالية، التي تخلف شعرية تسعى من خلالها إلى جنب المتلقي لممارسة فعل القراءة ويوضح لنا الناقد "جاسم خلف إلياس" أن هناك محورين رئيسين للتناص وهما[2]:

–تناص العنوان: حيث يشكل العنوان اقتصادا لغويا في النص الادبي وفي العادة ما يشكل العنوان لحظة اغواء للمتلقي وجذبه للولوج داخل النص وكشف العلاقة القائمة بين النص وعنوانه.

وعليه فالمتلقي لا يمكنه الوصول إلى مغاليق التص إلا بفهمه للعنوان الذي لا يتوافق دائما مع المضمون الذي تعبر عنه القصة، فأحيانا يكون العنوان مضادا لما هو وارد في النص، وقد ينطلق القاص عنوان لا علاقة له بالمتن وهنا يخلق العنوان كثيرا من الدهشة والمفارقة وكثيرا من الجمالية أيضاء وعليه يتناص العنوان مع الكتتير من الخطابات ويصبح بذلك مفتاحا تأوبليا لفك مغاليق القصة. وقد يتناص العنوان مع التاريخ او الأسطورة او الادب ويكون لهذه التقنية تأثيرا بليغا وواضحا في اختيار العنوان بوصفه احدى شفرات النص التي

–تناص المتن: يكون تناص المتن في ثلاثة أنماط رئيسية وهي[3]:

–التناص الأسطوري: حيث يستخدم القاص حالة من التناظر بين الشخصية الأسطورية مع ما هو وارد في القصة، وهنا يتخلى القاص عن أسلوب النقل المباشر، ويعيد صياغة الأصل ويضفي عليها رؤية جديدة.

ففي قصة (عزلة انكيدو)، حيث يشكل النص انزياحا للمعني الحقيقي لواقعة انكيدو الراحل إلى العالم السفلي، انكيدو الشخصية الخاسرة في معركتها مع الوحوش ولا أحد يقترب منه لنجدته ومساعدته فهذه الأسطورة هي صورة معاكسة لحياة العصر، وأزمة الانسان المعاصر في مفردات العلاقة

[1]– جميل حمداوي القصة القصيرة جدا – أركانها وشروطها، دار المعرفة، الرباط المغرب، د ط، 2013، ص: 67.

[2]– جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص: 167.

[3]– المرجع نفسه، ص: 173.

الاجتماعية.

-التناص الأدبي: وتستخدم هذه التقنية إما مع الفكرة الأدبية أو مع أحد أعلام الأدب لإبداع استجابة تهدف إلى المقارنة بين الماضي والحاضر.

-التناص النوعي: في هذا النوع يتخلى النوع الأدبي عن صلابته، فيتخلخل أنموذجه، ويفقد هويته الاصلية وانتماثه النوعي، حيث تتعالق النصوص مع بعضها البعض في طريقة التشكل الداخلي، فيقترب أو يبتعد عن النص الأصلي، ونجد هذا النوع يتوظف بكثرة في القصة القصيرة جدا من خلال تعلقها مع الأنواع الأدبية الأخرى نثرا او شعرا.

من خلال ما تقدم نستنتج أن التناص يعد من التقنيات التي تحقق جمالية وشعرية في القصة القصيرة جدا، وتكمن أهمية هذه التقنية في جعل النص القصصي أكثر حيوية، حيث يساهم في تكثيف النص ويمنحه الكثير من الإيحاء، فيتقاطع مع نصوص أخرى تجعله أكثر دلالة وتعبيرا عن الهدف الذي جاء من أجله النص القصصي. وربما هذه التقنيات من بين أبرز الأسباب التي جعلت القصة القصيرة جدا تتفرد عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى.

خاتمة

وفي ختام بحثنا هذا لا بد من الوقوف على أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا هذه، وهي كالآتي:

1- اهتم النقد الغربي منذ القديم بمسألة الأجناس الأدبية، ويعد أرسطو طاليس- في كتابه فن الشعر- المنظر الأول للأجناس الأدبية بدون منازع، كما عرفت عملية تجنيس النصوص السردية امتدادات تاريخية وفنية وجمالية، وعرفت أيضا تطورات على مستوى التصور النظري والممارسة التطبيقية منذ أفلاطون وأرسطو مرورا ببرونتير وإيف ستالوني ورولان بارت غيرهم من المنظرين.

2- لم يكن النقد العربي قديمه وحديثه بمعزل عن النقد الغربي في التطرق إلى إشكالية تصنيف الأجناس السردية، التي تعد من أهم القضايا النقدية في الفكر النقدي قديما وحديثا، فقد حاول النقاد العرب القدامى وضع نظرية للتجنيس الأدبي تُعنى بمقاصد التبويب والتصنيف النوعي والأجناسي إذ قسموا الكلام إلى جنسين كبيرين متمايزين هما المنظوم والمنثور أو الشعر والنثر.

3- يتحدد الجنس الأدبي من خلال وجود مجموعة من العناصر المشتركة التي تلتقي فيها مجموعة من النصوص الأدبية، وهذه المعايير يستعين بها الناقد في تجنيس النصوص والتقعيد والتنميط لها.

4- لقد استأثرت قضية تصنيف النصوص السردية باهتمام نقادنا العرب فتعددت تبعا لذلك محاولات تصنيفهم للرواية والسيرة الذاتية والقصة القصيرة جدا ، وتنوعت بسبب تعدد الخلفيات الثقافية والفكرية التي صدروا عنها، واختلاف المقاييس التي اعتمدوها في تقسيم تلك النصوص إلى اتجاهات وأنماط متعددة، وهذا ما أضفى على هذه المسألة طابعا إشكاليا يتجلى بالأساس في كثرة محاولات التصنيف الأجناسي في البلد الواحد.

قائمة المصادر

والمراجـــع

أولا: قائمة المصادر:

1. جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، دار يتوى، سوريا، دمشق، د ط، 2010.

2. كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2009.

3. محمد آيت ميهوب، التداخل الأجناسي في الأدب العربي المعاصر، دار ورقة للنشر، تونس، ط1، 2019.

ثانيا: قائمة المراجع:

الكتب:

1. إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982.

2. إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النص بحوث وقراءات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

3. أحمد جاسم الحسن: القصة القصيرة السورية ونقدها بالقرن العشرين، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

4. أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، د ت.

5. أفلاطون: الجمهورية، تح: محمد سليم سالم، دار الكاتب العربي، ط 1، القاهرة، 1968.

6. أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، تعريب: د.عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة السعودية، 1992م.

7. إيف ستالوني: نظرية الأجناس الأدبية، تر: محمد زكراوي، بيت النهضة، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

8. باتريك شارودو ودومينيك منغنو: "معجم تحليل الخطاب"، ترجمة: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، منشورات دار سيناترا، تونس، 2008.

9. بيير شارتيه: مدخل إلى نظرية الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار بوبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001.

10. جان كوهين: بناء لغة الشعرء ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ط، 1996.

11. جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا – أركانها وشروطها، دار المعرفة، الرباط المغرب، د ط، 2013.

12. جميل حمداوي: دراسات في القصة القصيرة جدا، ط1، 2013.

13. جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، المملكة المغربية، ط 3، 2020.

14. جون ماري شافر: من النص إلى الجنس ...، ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، كتاب جماعي، تعريب: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1994.

15. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، بغداد، د.ط، 1985.

16. دلاح الدين بوجاه: مقالة في الرواية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994.

17. رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

18. رشيدة مهران: طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1979.

19. سامح الرواشدة: فضاءات شعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد، 1999.

20. سعيد جبار: الخبر في السرد العربي الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1.

21. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمه: سوشبريس، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

22. سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ط1، مركز الثقافي العربي، 1997.

23. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2001.

24. صالح معيض الغامدي: "كتاب الذات دراسات في السيرة الذاتية"، الدار البيضاء– المغرب ، ط1، 2013.

25. صلاح فضل: أساليب السرد: في الرواية العربية، دار الهدى، سوريا، دمشق، ط1، 2013.

26. عائشة بنت يحي الحكمى: "تعالق الرواية مع السيرة الذاتية"، الإبداع السردي السعودي أنموذجا، الدار الثقافية النشر، ط1، 2006م.

27. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

28. عبد الحميد يونس، "الظاهر بيبرس في القصص الشعبي"، مطابع دار القلم، القاهرة.

29. عبد العزيز شبيل: "نظرية الاجناس الادبية في التراث النثري "جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس،ط1، 2001.

30. عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة والنشر، بيروت، ط 3، 1997.

31. عبد الفتاح كيليطو:" الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006

32. فتيحة عبد الله: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.

33. فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، كلية الآداب بمنوبة ومركز النشر الجامعي، تونس، 2003.

34. فيليب لوجون: السيرة الذاتية-"الميثاق والتاريخ الأدبي"، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.

35. القصة* الرواية* المؤلف* دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: د.خيري دومة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ط عربية 01، 1997.

36. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2002.

37. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز الأبادي: قاموس المحيط، تح: أنس الشامي وزكرياء جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، دط، 2008.

38. محمد القاضي: "الخبر في الأدب العربي"، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

39. محمد بن مكرم بن علي بن منظور الأنصاري: لسان العرب، مادة جنس، طاه عبد الله الكبير، دار المعارف، مصر، 1986.

40. محمد بنيس: ظاهرة الشعر الغربي المعاصر في المغرب، مقاربة سنوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1.

41. محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1992.

42. محمد مشبال: بلاغة السيرة الذاتية أعمال مهداة للدكتور أنفار، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.

43. محمد مندور: الأدب وفنونه، ط 5، أغسطس 2006، مصر.

44. محمد مندور: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2006.

45. واسيني الأعرج: حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر، دار الجمل، ألمانيا، 1999.

الرسائل والمذكرات الجامعية:

1. محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر جماليات فنية وأبعادها الدلالية، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015/2014.

المجلات العلمية:

1. أماني أبو رحمة: القصة القصيرة جدا تجربة الكتابة، صحيفة المثقف، ع 5560، 2006.

2. رابح شريط: نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي، المركز الجامعي عبد الله مرسلي تيبازة الجزائر، مجلة إحالات، مجلة أكاديمية، العدد 01، جوان 2018.

3. رشيد بوجدرة: مجلة من حوارنا مع واسيني الأعرج، عمان، الأردن، العدد 96، 2003.

4. عبد الحميد بوطي، نعيمة بوزيدي: شعرية التكثيف في القصة القصيرة جدا مجموعة الرسم بالرصاص لأحمد عكاش-محولة المدونة، المجلد 08، ع 03، 2021.

5. عبد العالي آل بويه: القصة القصيرة جدا بين الأدبين العربي والفارسي، جامعة آزاد الإسلامية، المجلد 05، العدد 18، 2015.

6. فتيحة عبد الله: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة عالم الفكر، العدد 01، 2004.

7. محمد أحمد أنقار: المفارقة في القصة القصيرة جدا، مجلة مدارات في اللغة والأدب، تبسة الجزائر، مجلد01، ع03، 2019.

8. منذر فالح الغزالي: اللغة الشعرية في القصة القصيرة جدا، صحيفة المثقف، العدد 961، 2017.

المواقع الالكترونية:

1. جريدة الوطن: الأشكال السردية في القصة القصيرة جدا، alwatan.com.
2. جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد، موقع ديوان العرب www.diwanalarab.Com
3. عبد الوهاب محمد الجبوري: المفارقة والقفلة في القصة القصيرة جدا، تاريخ النشر 15 جوان 2018 زيارة الموقع 2023/05/27 com.blogspot.rouloulva
4. محمد محي الدين مينو: فن القصة القصيرة جدا، ذكريات الماضي، artist.hoox.com.
5. مينة قارة بيبان، حين يتمرد المبدع على النظرية، مجلة الشرق الأوسط مباشر، مجلة الكترونية، http://middle-east.online.com

فهرس المحتويات

بسملة

كلمة شكر وتقدير

إهداء

مقدمة .....أ

مدخـــل: ماهية الجنس الأدبي

الجنس لغــة 05

1-مفهوم الجنس الأدبي 06

2-الجذور اليونانية لنظرية الأجناس الأدبية 07

الفصل الأول: نظرية الأجناس الأدبية ومعايير التجنيس

المبحث الأول: نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي.....**12**

1-في النقد الغربي القديم.....12

2- في النقد الغربي الحديث والمعاصر.....13

المبحث الثاني: نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي.....17

1-في النقد العربي القديم.....17

2-في النقد العربي الحديث والمعاصر.....21

المبحث الثالث: معايير التجنيس الأدبي **27**

1- معايير التجنيس عند إيف ستالوني 27

2-معايير التجنيس عند سعيد يقطين 29

3-معايير التجنيس عند جميل حمداوي 32

الفصل الثاني: قراءة في الجهود التصنيفية للإبداعات السردية العربية المعاصرة

المبحث الأول: الرواية وخصائصها التجنيسية عند كمال رياحي **38**

1- الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج.....38

2- العلامة الأجناسية في منظور كمال الرياحي بين الحضور والغياب.....39

المبحث الثاني: رواية السيرة الذاتية وإشكالية التصنيف عند الناقد محمد آيت ميهوب.....**45**

1- مفهوم السيرة الذاتية.....45

2- تداخل الرواية مع السيرة الذاتية 48

3- إشكالية التصنيف الأجناسي عند الناقد محمد آيت ميهوب.....50

4- التداخل الأجناسي عند الناقد محمد آيت ميهوب.....54

المبحث الثالث: إشكالية تصنيف القصة القصيرة عند جاسم خلف إلياس **56**

1-الجذور التاريخية للقصة القصيرة جدا.....56

2- رواد القصة القصيرة جدا في الأدب والنقد.....58

3- ملامح التكثيف في القصة القصيرة جدا عند جاسم خلف إلياس.....59

خاتمة **73**

قائمة المصادر والمراجع **75**

قائمة المحتويات.....**82**

ملخص

ملخــص:

تتناول قضية تصنيف الأجناس النثرية في النقد العربي الحديث. تركز المذكرة على التحديات والصعوبات التي تواجه النقاد والباحثين عند محاولة تصنيف الأعمال الأدبية غير الشعرية في فئات محددة.

يبحث النقد العربي المعاصر في تصنيف الأجناس النثرية بهدف فهم وتحليل هذا النوع من الأدب وتقدير قيمته الفنية والأدبية. ومع ذلك، يواجه النقاد صعوبة في تحديد المعايير والمقاييس التي يمكن استخدامها لتصنيف الأعمال النثرية، نظرًا لتنوع هذا النوع من الأدب وتعدد أشكاله وأساليبه.

إن الأجناس النثرية تتنوع بين الرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا، والمقالة، والسيرة الذاتية، والمذكرات، واليوميات، والمقابلة، والمقال النقدي، وغيرها. وكل هذه الأجناس تتمتع بخصائص مميزة ومختلفة تصعب تصنيفها في إطار واحد أو بنظام واضح.

تعرض الأدب النثري الحديث والتجارب الأدبية المعاصرة وتوضح التحديات التي يواجهها النقاد في محاولة تصنيف هذه الأعمال. قد تكون بعض الأعمال ذات طابع مزدوج، حيث تمزج بين النثر والشعر أو تجمع بين عدة أجناس في آن واحد، مما يجعلها تتحرك في المجال الحدودي بين الأجناس المختلفة.

الكلمات المفتاحية: الجنس الأدبي، القصة القصيرة جدا، الرواية، السيرة الذاتية، التداخل الأجناسي.

Abstract:

It deals with the issue of classifying prose genres in modern Arabic criticism. The note focuses on the challenges and difficulties faced by critics and researchers when trying to classify non-poetry literary works into specific categories.

Contemporary Arab criticism examines the classification of prose genres with the aim of understanding and analyzing this type of literature and appreciating its artistic and literary value. However, critics face difficulty in determining the criteria and metrics that can be used to classify prose works, given the diversity of this type of literature and its multiple forms and styles.

The prose genres vary between the novel, the short story, the very short story, the essay, the autobiography, the memoirs, the diaries, the interview, the critical essay, and others. All these races have distinct and different characteristics that are difficult to classify in one framework or in a clear system.

It presents modern prose literature and contemporary literary experiences and illustrates the challenges faced by critics in attempting to classify these works. Some works may be of a dual nature, mixing prose and poetry or combining several genres at once, making them move in the borderline field between the different genres.

Keywords: *literary gender, the very short story, novel, autobiography, gender overlap.*