الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة تيسمسيلت
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات مقياس

نظرية الأجناس الأدبية

موجهة لطلبة السنة الثانية ماستر/ تخصص نقد حديث

إعداد الأستاذة: وسواس نجاة
أستاذ محاضر قسم أ

السنة الجامعية: 2024/ 2025

تقديم

يضم هذا الدليل محاضرات حول نظرية الأجناس الأدبية الموجهة لطلبة الأدب العربي من مختلف السنوات، من أربع عشرة محاضرة مقسمة إلى أربعة محاور، يتضمن كل محور موضوعا مؤسسا للمقياس، ذلك أن الإلمام بمسألة الجنس أو النوع الأدبي وما ينضوي تحتهما من مفاهيم وتصورات أو ما يحيط بها لا يخص فئة دون أخرى وإنما هي مبدأ من مبادئ الدراسة الأدبية، إذ إن البحث في نظرية الجنس الأدبي شق وباب من أبواب نظرية الأدب، التي تصاحب الباحث فيه مهما اتسع أو ضاق بحثه، حيث إنه لا يمكن الوقوف على بنية نص من النصوص أو استقصاء ملامحه دون تصنيفه أجناسيا أو تحديد النوع الذي ينتمي إليه، فالإمساك بالنوع ومعرفة ملامحه والملامح المشتركة بين النصوص التي تنضوي تحته يسهل من عملية دراسته وتحليله بنيويا.

إن القصد من جمع هذه المحاضرات يمكن تلخيصه في :

- السعي إلى تقديم تصورات عامة وخاصة حول نظرية الجنس الأدبي ومصطلحاتها وتاريخها نظرا لأهمية هذا النوع من البحث في الدراسة الأدبية .
- محاولة إرساء واكتساب معارف أجناسية لدى الطالب والإحاطة بكيفية تصنيف النصوص الأدبية.
- رسم معالم هذه النظرية وتقديمها للطالب سواء من الناحية الاصطلاحية أم المفاهيمية وكذا تشكل وتطور هذه النظرية أو حتى السعي إلى تجاوزها حديثا.

يسعى هذا الدليل كذلك إلى تبسيط مختلف التصورات التي تنطوي عليها نظرية الجنس الأدبي، بداية بإشكالية المصطلحات التي تتشابك وتتداخل مع مصطلح "الجنس" وتبيان أهم الفروقات الماثلة بينها وبخاصة مصطلح النوع الذي صار تداوله شائعا، ومن شأن هذا التمييز والتفريق أن يسهم في تحديد الخاص والعام في هذه القضية، ومن ثم تحديد الأطر العامة والمعايير التي يمكن تصنيف النصوص الأدبية بالاستناد إليها، ذلك أن الجنس جنسان في حين أن النوع متعدد يتعدد معه الغرض والنمط، وإحصاء هذه المعطيات جميعها لا يسهم فقط في إحصاء النوع بل المرجع أيضا .

يقف هذا الدليل أيضا على مسألة مختلف التصورات المقدمة حول نظرية الجنس الأدبي وتطورها من الفكر اليوناني إلى غاية الدعوات الحديثة للخروج عن مقولة الجنس إلى مفهوم الكتابة ومعمارية النص، وقد حاول الدليل الإحاطة بمعالم النظرية لدى أفلاطون وأرسطو وتبيان مدى تأثير ما قدمته البلاغة اليونانية على مختلف التصورات الأجناسية وحتى المناهج النقدية النصوصية الحديثة.

قدمت كذلك النظرية النقدية العربية قديما مجموعة من الطروحات الخاصة بمسألة الجنس أو النوع الأدبي، وإن كان الكلام هو المبدأ الذي انطلقت منه تلك الطروحات العربية، إلا التصنيف العربي كان أكثر اتساعا واستيعابا لمختلف التجليات الخطابية الماثلة في تلك المراحل المتقدمة من تاريخ الأدب العربي، على خلاف ما قدمه

اليونانيون، ولذلك عرض الدليل هذه الطروحات في جانبها النظري ثم الأدبي وكيف توزعت الأجناس والأنواع الكلامية بين الشعر والنثر في خارطة الأدب العربي قديما .

عرض الدليل أيضا تطور نظرية الأجناس الأدبية من برونوتيير إلى غاية ما قدمه الشكلانيون الروس ثم ما عرضه رولان بارط وجيرار جينات وميخاييل باختين وجوليا كريستيفا ومختلف طروحاتهم النادية بالخروج عن حدود نظرية الجنس الأدبي إلى رحابة الكتابة دون تحديد نوعي أو أجناسي، وبسط معالم مقولة جينات حول معمارية النص التي سعى من خلالها إلى البحث في العناصر الجمالية للنص الأدبي دون مقوماته النوعية .

وانتهى الدليل بالوقوف إلى واحد من الانماط الشعرية الحديثة ممثلة في قصيدة النثر، على أنها أكثر الأنماط خروجا عن حدود الجنس الشعري وعمود الشعر وميزانه وإيقاعه، إلى حرية الكتابة والخرق، عل أنها بهذا التوصيف نمط تتداخل فيه مختلف الأجناس والأنواع بلغة شعرية.

د.وسواس نجاة

تيسمسيلت

المحور الأول:

نظرية الأجناس الأدبية/ المصطلحات والمفاهيم

1-المحاضرة الأولى: الجنس الأدبي، المفهوم والحدود

2-المحاضرة الثانية: مصطلحات نظرية الأجناس الأدبية

المحاضرة الأولى: الجنس الأدبي، المفهوم والحدود

- تأسيس:

يضعنا الحديث عن قضية الأجناس الأدبية أمام منظومة اصطلاحية تتداخل فيما بينها، التي قد يبدو أحيانا الفصل أو التمييز بينها يسيرا، إلا أن الحدود الفاصلة بينها والخصائص الشكلية والبنوية لكل مقولة ستظل أهم اللوازم النظرية التي ينبغي ضبطها، وبخاصة في ظل التغيرات التي تنشأ على كل صنف بفعل التاريخ بين الثبات والتبدل، أو حتى موت الجنس أو النوع الأدبي.

ولا يقف التعقيد عندما يتعلق الأمر بالضوابط النظرية بل يتعداه في كل الحالات إلى التجليات النصية وآليات تصنيفها، والتداخل الذي يمكن أن يقع بين النوع الذي ينضوي تحته النص الواحد مع باقي الأنواع الأدبية، وما ينتج عن ذلك من إمكانية تشكل نوع جديد وخصائص بنيوية جديدة، يؤثثها النص في حد ذاته من خلال تراكماته وتعدد نصوص المشابهة له من حيث البنية .

ويبدو للباحث في هذا الإطار أن هنالك مجموعة من المصطلحات التي تحوم في فلك نظرية الأجناس الأدبية، تقتضي ضبطا ومعرفة بالقوانين المتحكمة فيها، والقواعد التي تضبطها والإشكالات التي تخلقها هذه المصطلحات .

1-مصطلح الجنس:

لم يطرح مصطلح الجنس إشكالية مرجعيته البيولوجية فقط بل طرح إشكالات حول مسألة ترجمته في الحقل الأدبي وتداوله في الدراسات الأجناسية وكذا إشكالات عموميته، ثم تحديد الخصائص والملامح الجامعة لهذه المقولة، فما الجنس وما الجنس الأدبي، وهل الأجناس الأدبية محدودة ثابتة وماهي العلاقات التي يمكن أن تربط بين النصوص التي تنتمي إلى جنس أدبي واحد؟.

إن مصطلح الجنس في بدايات تداوله لم يكن متعلقا بالجانب الأدبي فقط بل كان -بشكل شمولي- متعلقا بالبيولوجيا والعرق والنوع البشري، ثم سرعان ما تطور ليشمل معظم المعطيات الأنتروبولوجية والثقافية وأبعاد فلسفية أخرى.

ومع هذا كان المجال الأدبي المجال الذي تداول فيه المصطلح كثيرا من أرسطو إلى أيامنا هذه، حيث يقدم مصطلح منسوبا إلى لفظة الأدب، فيعرف الجنس الأدبي على انه مجموع النصوص التي تتشارك عددا محدودا أم غير محدود من الملامح الجمالية والبنيات الداخلية، سواء قل عددها أم كثر، وأن على القارئ في مثل هذه الحالات أن يحيل عملية تجنيس أو تصنيف النص إلى ذاكرته لتحديد هذه السمات المشتركة[1].

يحيل مصطلح جنس المترجم عن اللغة الأجنبية من لفظة "Genre" ذو الأصول اللاتينية "Genus" إلى بحث ينضوي تحت إطار نظرية الأدب، على أنه يحفظ

[1] ينظر، جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، 23.

التوصيف الذي أشير إليه سابقا من أنه بحث في الملامح المشتركة بين النصوص، إلا أنه ينبغي ضبطه استنادا إلى تلك الفروقات الماثلة بينه وبين مصطلحات أخرى، حيث يؤسس تزفيطان تودورف لمقولة الجنس الأدبي انطلاقا من هذا التصور حيث يرى ان هذه المقولة مقولة مطلقة كون بعض الأجناس لم تحظ بتوصيف أو عنونة في ظل جنسي الشعر والنثر، وتبعا لهذا ينبغي الاستناد إلى الخصائص البنوية للنصوص من أجل التجنيس والتصيف[1] .

ولهذا يستعين تودورف لإثبات هذا السند بمفهوم العنصر المهيمن "Dominant" الشكلاني، ويشير إلى أن تلك الملامح والخصائص لا ينبغي أن تكون موجودة فقط وإنما عليها أن تكون مهيمنة، ومن ثم " تشكل الأجناس الأدبية داخل كل مرحلة نسقا، إنها لا يمكن أن تعرف إلا في العلاقات المتبادلة بينهما .. يعاد تعريف التراجيديا في كل مرحلة من مراحل التاريخ الأدبي بارتباط مع الأجناس الأدبية المتعايشة، إننا هنا نغادر الشعرية العامة لندخل باب تاريخ الأدب"[2].

فكأن تودورف يحيل هذا المفهوم إلى سمة التغير والثبات التي يمكن أن تلمس مقولة الجنس الأدبي بالاستناد إلى المرحلة التي تشكل فيها، ومن ثم قد تتغير القيمة المهيمنة استنادا إلى الأنساق الثقافية المتحكمة في تشكل النصوص والأنواع الأدبية.

[1] ينظر، تزفيطان تودورف، نظرية الأجناس الأدبية، تر عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، دمشق، 2016، ص 11ومابعدها.

[2]. المرجع نفسه ، ص 11 وما بعدها .

في حين يعرف رينيه وليلك وأوستن وارن في كتاب "نظرية الأدب" الجنس الأدبي بطريقة تزيد من الأمر اضطرابا، فالجنس الأدبي هو عبارة عن مؤسسة مستقلة، وأن الأجناس الأدبية مبدأ للتنظيم "تصنف الأدب وتاريخ الأدب لا أساس الزمان والمكان أو اللغة القومية، ولكن على أساس أنماط أدبية خاصة من التنظيم والبناء"[1]، فلفظة مؤسسة تحيل إلى بعد أسمى من الأدب وأن الجنس الأدبي يترفع عن مجرد التصنيف إلى التأسيس والتنظيم والضبط، ثم يطرحان مجموعة من الإشكالات التي تحوم حول هذه القضية والتي منها انصياع كل النصوص الأدبية لمقولة الجنس من عدمها، وكذا مسألة الثبات والتغير التي قد تمس فكرة الجنس الأدبي[2]، ومن هنا قد يبدو مصطلح الجنس في هذا التصور مجرد مصطلح تأسيس أو صناعة لباب معين من البحث والتصنيف، ذلك أنه يبدو بها القصور معمما موسعا لضم مختلف النصوص التي تتشارك بنيات معينة وتختلف في أخرى.

[1] رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، ص 314 .

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 315 وما بعدها .

المحاضرة الثانية: مصطلحات نظرية الأجناس الأدبية

- **تأسيس:**

قد يتعارض التصور العام حول مسألة الجنس الأدبي من أنه مقولة ثابتة تتعالى عن معطيات وتغيرات الزمان والمكان أو التغيرات الثقافية، إذا ما قارناه بمقولة النوع التي تنصاع لها وتتغير بالاستناد إلى تغيراتها، وأن ثباتها –أي الجنس– يسمح بالنظر إلى على ما يطرأ على المقولات المتغيرة –النوع– من اختلاف عبر الحقب الزمنية، والبحث في كل الفروع النوعية التي تنضوي تحت مقولة الجنس الأدبي.

لذلك ينبغي الوقوف على مختلف الفروقات التي قد تميز المصطلحين، وعن مدى استعمالها في التمييز بين النصوص، وعن طبيعة ما يحتمله كل مصطلح منهما، وبالتالي فالوقوف على مثل هذه التمايزات يؤسس لفكرة لمسألتين أساسيتين: مسألة معايير كل منهما وكذا مسألة مدى اتساع أحدهما على الآخر وأيهما يختص بالثبات أو التغير أو حتى تحول خواصه ومعاييره التي تضبطه، فإن كان ينبغي القول باتساع مقولة الجنس فهل ينبغي الوق بمحدودية النوع، أو حتى تساويهما أو تنافرهما، مع الأخذ بعين الاعتبار مسألة الترجمة المتضاربة للمصطلحين في حدود الاعتماد العربي.

- **النوع الأدبي:**

يتقاطع مصطلح الجنس الأدبي مع مصطلح النوع الذي يعمد إليه كثير من الباحثين في التأسيس لهذه النظرية، حيث يقدم سعيد يقطين لمقولة النوع بوصفه المقولة التي تنضوي تحت إطار الجنس، على أنها توصيف وتصنيف متحول يخضع لتداخل النصوص فيما بينها، ومدى استيعابها لأشكال نصية متعددة، وتبعا للتصورات الشعرية الحديثة، فإن الحديث عن النوع أصعب من الحديث عن الجنس؟نظرا لهذه التحولات التي تعتريها، فالنوع من الناحية العلمية البيولوجية فرع من الجنس، وهو تجميع لكائنات من طبيعة واحدة تمنحها خصائص مشتركة تختلف عن مجموعة أخرى، وأن النوع يتحدد استنادا إلى مجموعة من المعايير، كذلك الأمر بالنسبة للنصوص الأدبية، فالنوع هو تجميع أو تراكم النصوص التي يُلتمس فيها تلك الشراكة الأكثر خصوصية وتفصيلا من تلك التي يضمها الجنس، ولذلك كان الجنس عاما والنوع خاصا، وكان الجنس ثابتا والنوع متحولا بتحول النصوص وثباتها وتطورها من فترة لأخرى، لذلك نجد أن سعيد يقطين مثلا يميز ضمن مقولة النوع الأدبي بين الانواع الثابتة والمتحولة والمتغيرة[1].

فأما الثابتة فهي التي تشترك مع الجنس في كونها الأنواع الأصول تحققها دائم ومستمر، لم تتغير على الرغم من تغاير الأنساق الثقافية، بل إنها تظل أصلا لكثير من

[1] ينظر، سعيد يقطين ، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1997،ص 194 وما بعدها

الانواع الأخرى، ويضرب لنا يقطين ههنا مثلا الخبر كنموذج للنوع الثابت الذي لم يتغير، والذي قد يدخل في المقابل في بنية أنواع أدبية أخرى متعددة.

وأما المتحولة فهي تلك الأنواع التي تستند إلى النوع الأصيل في تشكلها، تخضع للتحولات استنادا للزمن والخصوصية والخاصة الأدبية والثقافية، على أن القراءة التاريخية للنوع الأدبي تيسر لنا ضبط هذه الأمور والخصائص التي تحولت ضمن هذا النوع .

وأما الأنواع المتغيرة فيقصد بها يقطين تلك الأنواع التي تجمع بين سمات وخصائص نوعين مختلفين ويتحقق من خلالهما بدرجة متساوية، الأمر الذي يصعب تصنيفها في كثير من الحالات، كونها خاضعة للتغير بنيويا وتاريخيا على نحو ما هي قصص الحيوان أو الرحلة .

- **النمط:**

إضافة إلى مصطلحي النوع والجنس يؤسس سعيد يقطين لمصطلح النمط، على أن النمط هو ذلك التغير الذي يلحق الأجناس والأنواع والمرتبط أساسا بطبيعة النص الموضوعية والصورية، التي هي أساسا عرضة للتحول داخل النوع او الجنس الواحد، لا يتغير مع الأزمنة فقط بل حتى داخل الفترة الواحدة، ومنها ينشأ النمط المألوف والعجيب والغريب، فالنمط يميل إلى حد ما إلى مسألة مرجع النص[1].

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص 199 وما بعدها .

وهذا التعدد المصطلحي سواء من حيث الترجمة أو التأصيل أدى إلى حد ما إلى بعض الاضطراب في التأسيس لنظرية الأجناس أو التقيد بتصورات معينة، إلا أن النظر في تاريخ هذه النظرية يحيل إلى أنها استطاعت أن تقدم تصنيفات للنصوص كان من شأنها أن تساعد في عملية تحليلها أو الكشف عن السمات التيمية والبنوية للنص، أو النوع الواحد، ومن ثم تحديد الأنواع التي كان لها حق الاستمرار وتلك التي تلاشت واختفت .

المحور الثاني:

نظرية الأجناس الأدبي في الفكر القديم

1-المحاضرة الثالثة: نظرية الأجناس الأدبية في الفكر اليوناني

2-المحاضرة الرابعة: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي العربي

3-المحاضرة الخامسة: نظرية الشعر في التراث العربي

4-المحاضرة السادسة: الأنواع السردية في الأدب العربي القديم

المحاضرة الثالثة: نظرية الأجناس الأدبية في الفكر اليوناني.

- **تأسيس:**

إن تحديد النص أجناسيا وأنواعيا ليست مسألة حديثة الطرح أو وليدة الدراسات الجديدة، بل إن النظر فيها ولو من ناحية أكثر فلسفية كان منذ الفكر اليوناني القديم، الذي قرنها لا بالأدب فقط بل بنظرية المحاكاة والمجتمع اليوناني عموما، لذلك كان لهذه النظرية في ذلك العهد أبعاد متعددة جعلت منها أصلا لكل التصورات التي قدمت حول مسألة الجنس الأدبي ومناهج البحث إلى أيامنا هذه، لذلك يبدو لمن يسائل نظرية الجنس الأدبي من أرسطو إلى بورنوتيير بل إلى جيرار جينات تلك العودة الحتمية إلى الأصل الأفلاطوني.

والعودة إلى الشعرية أو البلاغة اليونانية ومقارنتها في كل مرة بما قدمته نظرية الأجناس الأدبية عبر تاريخها وتطورها، تسمح للباحث في كل مرة بإعادة صياغة حدود لمفهوم الجنس الأدبي من ناحية، والبحث في أهم العوامل التي استند إليها، فتعاد هذه الصياغة ويتحور ويتغير الجنس وفقا لها، ومن ثم تحديد أهم الخصائص الشكلية والبنوية للجنس أو النوع الأدبي، على أن الأمر لا يقتصر فقط على التجليات الخطابية للنصوص والاحتكام إلى بنيتها الداخلية بل يتعداه أيضا في تحيد هذا المفهوم إلى مختلف الأنساق الثقافية والعامة للفعل الأدبي في أي مرحلة.

1- الشعرية اليونانية ونظرية المحاكاة:

قدمت الشعرية اليونانية نظرية الجنس بوصفها فرعا من فروع نظرية الأدب إن لم تكن أهمها، لذلك قرنها المفكر اليوناني بنظرية المحاكاة، حيث إن الوعي بمقولة الجنس يضعنا دوما أمام ذلك التصور الذي قدمه أفلاطون ثم استدرك عليه تلميذه أرسطو، على أن المعالجة المعيارية التي قدمها أفلاطون تقف عند حدود التمييز بين المحاكاة والحكاية أو بين القصة والمسرح، وأن تركيزه كان على المحاكاة والمسرح، في حين إن القصة بالنسبة له عبارة عن سرد وحوار، ففي كتابه الجمهورية، تجسدت دلالة المحاكاة "mimesis" لدى أفلاطون وتطور مفهومها بين بساطة التجسيد الحرفي للتجربة إلى مفهوم الجوهر وطرائق محاكاته لتفوق دلالتها مجرد النسخ، وقد ربط أفلاطون فعل المحاكاة بالوجود ومظاهره وحقائقه، فكانت الحقيقة والمنطق هي بالنسبة له موضوع العلم ذات كينونة في عالم آخر غير عالم الموجودات، وهو عالم المثل، فالشاعر مجبور على محاكاة الطبيعة "التي هي بدورها محاكاة لطبيعة سابقة في عالم المثل التابع في مفهومه الخاص لما وراء الطبيعة، ومن هنا تبدو حالة ضعف الشاعر أو الفنان عامة وهي مرتبة دون مرتبة الفيلسوف بل دون مرتبة الصانع، فكأن الشعر بذلك يقع ضمن منطقة محاكاة المحاكاة أو تقليد التقليد .. وتكمن الحقيقة عند أفلاطون في الصور أو المثل الخالصة لكل أنواع الوجود، وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات"[1].

[1]. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت 1973، ص 32 .

فلما انتقلت نظرية المحاكاة إلى أرسطو كان ربطه لها وثيقا بنظرية الخلق أو الإبداع، على أن فعل المحاكاة لا يقتصر على تقليد ما في الطبيعة أو نقله، بل استنادا إلى جوهر الأمور والأشياء في سبيل استكمالها وإبراز أغراضها، ولهذا خصص أرسطو بابا كاملا للشعر وحديثا مطولا عن أجناسه[1].

يبدو للمتأمل في التصور الأجناسي لدى أفلاطون أنه قدم ثلاث تصنيفات للأدب أو ثلاث طبقات له، يستند فيها إلى طرق التعبير عنها، ألا وهي السردي والشعري والنموذج المختلط، على أن أفلاطون من خلال هذا لا يتحدث عن أجناس معينة بقدر ما هو يتحدث عن تصنيفات عامة، يمكن أن تتوزع وفقا لها التجليات الخطابية، فحديثه عن المأساة او الملهاة لا يعني أن الجنس الأدبي يقتصر عليهما، ولا يمنع إضافة أجناس أخرى، وهذا استنادا لطريقة التعبير وجوهر العمل الأدبي، فالشاعر إما أن يروي أو يحاكي أو أن يجمع بينهما[2].

2-أرسطو والتقسيم الثنائي:

يقول أرسطو في بداية كتابه "فن الشعر": "سنعالج الفن الشعري في ذاته وفي أنواعه التي تؤخذ ضمن إطار غايتها الخاصة والطريقة التي يجب تأليف القصص إذا أردنا أن

[1] ينظر في هذا الإطار، أرسطو فن الشعر، صفحات متعددة .

[2] ينظر، جون ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، تر غسان السيد ، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دت، ص 10، 11 .

يكون الشعر ناجحا"[1]، لهذا كان دأب أرسطو في كتابه هذا هو الشعر ودراسته في زاويته الأجناسية، في شكل يمتد بطريقة ما مع ما قدمه أستاذه أفلاطون ويتقاطع معه في كثير من التصورات، فنجد أن أرسطو اختزل تقسيمه للأدب في اثنين: المسرحي والسردي، على أن السردي يتضمن كذلك ذلك الصنف المختلط الذي قدمه أفلاطون.

فالشعر من وجهة نظر أرسطو موضوع يمتلك طبيعة خاصة به، التي قد تتقاطع مع ملامح لأنواع أخرى، شرط تحديد تلك الفروقات والتقاطعات، والمسرحي بالنسبة له يتجسد تحديدا من خلال الملحمة، أما السردي يتجسد من خلال التراجيديا والكوميديا، وبين الصنف السامي والصنف الوضيع يتم تمييز المتون الأدبية وفقا للطريقة أو المادة الموضوعية التي تتضمنها، ولذلك نجد جيرار جينات يوضح هذه المسألة في كتابه "مقدمة لمعيارية النص" في الشكل التالي[2]:

الطريقة / المادة	دراماتيكي Dramatique	سردي Narratif
سامية Superieur	تراجيديا Tragedie	الملحمة Epopée

[1]. أرسطو، فن الشعر، تر و تح عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1953، ص 25

[2] Gerrad genette, Introduction a l'architexte, ed seuil, 1979, p20.

المحاكاة الساخرة	كوميديا	وضيعة
Parodie	Comédie	Inferieur

ويعلق جيرار جينات حول هذا التصور البنوي المتقدم الذي طرحه أرسطو أن هذه الأسماء هي اختزالات للنصوص والأعمال اليونانية، وأنها ليست عوامل محددة بقدر ما هي ظواهر بصور مختلفة، ومن ثم فإن التوصيف الذي يمكن أن يقدمه تحليل النموذج الأرسطي يحيل إلى توصيف للأجناس الأدبية دون الارتباط بمكونات جوهرية للجنس الأدبي الواحد، على اعتبار أن الجنس قد يتطور ولا يثبت على جوهر محدد، من ذلك التراجيديا التي يطورها المؤلفون من نص لآخر حتى تثبت عندما تصل إلى طبيعتها الكاملة، على ان التراجيديا مثلا بالتوصيف الذي قدمه أريطو ليست نوعا مستقلا أو اسما يطلق على مجموعة من النصوص، بقدر ماهي قيمة متطورة بنيويا، وكذلك الأمر بالنسبة للأصناف الأخرى[1].

وقد كان هذا التحديد الذي قدمه أرسطو المبدأ أو الأساس الذي قامت عليه كثير من الدراسات الأجناسية فيما، كونه لا يراعي تلك الحدود الفاصلة بين صنف وآخر بقدر ما يقف عند السمات الداخلية للنصوص وجواهرها ومدى محاكاتها للطبيعة أو الماهية أو البيولوجيا، دون حاجة إلى عزل لصنف معين أو ظواهر طارئة .

[1]. ينظر، ما الجنس الأدبي، ص 19 .

المحاضرة الرابعة: نظرية الأجناس الأدبية في التراث العربي

- **تأسيس:**

لم تقف الشعرية النقدية العربية قديما على مسألة الأجناس الأدبية لاعتبارات متعددة، تأتي في مقدمتها المسألة البلاغية التي ظلت مدار انشغال الناقد العربي قديما من ناحية، ومن ناحية أخرى ميل الذائقة العربية قديما إلى الشعر الذي لطالما نظر إليه على أنه ديوان العرب الذي يجب عليهم التعبير عن أنفسهم من خلاله، فهذا الميل أدى بشكل من الأشكال إلى عدم الخوص نقديا في النثر وأنواعه، إلا في النزر القليل من المدونات النقدية القديمة، ففي بدايات التصنيف النقدي العربي، عمد النقاد إلى ذلك التمييز الثنائي المتداول بين الشعر والنثر، على مبدأ قوامه المفاضلة بينهما، هذه المفاضلة التي تحيل دوما إلى باب الشعر.

والمتأمل في التصنيفات الأنواعية/ الكلامية العربية قديما يجد أنها تستند أساسا إلى مقولات بلاغية، فالتصنيف أو المفاضلة أو حتى تراتبية الأنواع كانت خاضعة لمقولات ومعايير بلاغية، فيضل ويسبق نوع على آخر نظرا لفنياته البلاغية ومدى استجابته لها، ومن ثم فإن نظرية الأجناس التصور العربي على الرغم من أنها اكتسب صورا مختلفة إلا أنها لم تخرج عن دائرتي السياق الثقافي أو حتى السلطوي والبلاغة.

- **الأدب/ الكلام:**

جرى استعمال مصطلح الأدب في المصنفات العربية القديمة بوصفه مصطلحا يحيل إلى مختلف التجليات الخطابية ذات السمات المختلفة التي تميزه عن الخطاب اليومي، فهو اصطلاح جامع لمختلف الأجناس والأنواع والنصوص والممارسات،تختلف تجلياتها من مرحلة لأخرى استنادا لمعطيات متعددة تتحكم فيها عملية الإبداع.

ويقابل مصطلح الأدب في الثقافة العربية المتقدمة كذلك مصطلح "الكلام" والذي لا يختلف في مفهومه عن مفهوم الأدب كونه يحيل إلى مختلف الممارسات اللفظية بأنواعها وسماتها وتحققاتها، والذي عادة ما يصنف–الكلام– إلى شعر ونثر، ويشير سعيد يقطين ههنا إلى كثير من الأمثلة النقدية القديمة التي تحيل إلى هذا التصنيف، من ذلك ما قاله مسكويه من أن النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، أو ما قاله أبو العلاء المعري حين أشار إلى أن الكلام جنس وأن الشعر نوع فيه، وفي هذا تصور قدمه القدماء بين الجنس والنوع وان الجنس أعم، ولهذا يشير يقطين في السياق ذاته ومن خلال تلك النماذج إلى أن الثقافة العربية كانت ممنهجة جدا في التأصيل لهذين المصطلحين، على خلاف ذلك الاضطراب الذي مس الدراسات الحديثة التي تخلط بين الجنس والنوع، بل وتستبدل لفظة الجنس بالنوع للدلالة على هذه النظرية[1].

[1]. ينظر، سعيد يقطين، الكلام والخبر ، ص 133 وما بعدها .

إن الوقوف على نظرية الكلام في التراث العربي لا يقود الباحث إلى استقصاء تجلياتها النصية فقط أو التصنيف الأبرز لها، بل يدفع كذلك إلى الوقوف على مختلف تجلياتها النوعية والنمطية التي خلفتها التراكمات النصية وتحققت في الأدب العربي قديما، لا من خلال المصنفات النقدية فقط بل من خلال الأدبية أيضا، ذلك أن النقد العربي قد همش كثيرا من الأنواع النثرية وأخرج كثيرا من النصوص التي عدت فيما بعد عيون الأدب العربي من دائرة الأدبية،نظرا لميل الذائقة العربية إلى الديوان الشعري وإقصائها النثر كونه لا يستجيب لمعطيات البلاغة العربية التي أنتجتها الثقافة الشعرية عبر تاريخها الطويل، فهذا التهميش حاد بكثير من النقاد إلى البحث في الشق النثري من الكلام العربي لكي لا يبقى في حلقة المهمش أو اللانص[1].

والوقوف على هذه التصنيفات أيضا هو وقوف على معطيات أخرى كثيرة منها ما تعلق بطبقات الناس المتلقين أو بأنساق ثقافية محددة، ومنها ما تعلق بالتعاقبات الزمنية وتبدل البنيات النصية والنوعية تبعا لها ولتأثيراتها، حيث ينطلق التصنيف الأول للأدب أو الكلام في التصور التراثي من ثنائية العام والخاص، وهذا التصنيف تصنيف اجتماعي أخلاقي في معظم تمثلاته إلا أنه تصنيف منطقي إلى حد ما، كونه يقوم على مسألة الوعي والتأليف بين الفرد والجماعة.

---

[1] ينظر، عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي ج1، المؤسسة العربية للدراسات للنشر، بيروت، 2005، ص 7 وما بعدها.

فأما الأدب الخاص أو الأدب الرسمي فهو ذلك الأدب الذاتي وعادة ما ينسب إلى النخبة المترفعة ذات اللغة الراقية، فهو أشخاص معينون، وهو نتاج فكرهم وإبداعهم لا يتدخل فيها أحد، وأما أدب العامة فهي سمة علقت عموما بالآداب الشعبية التي يجهل مؤلفوها، فيتعدد رواتها بتعدد تداولها شفهيا، ويتدخل فيها الوعي الجمعي عموما، ما يجعلها نصا غير ثابت على صيغة معينة ولا على مضمون محدد، يتدخل في صياغته كل الرواة الذين تداولوه، من ذلك عرف الأدب الشعبي بأنها للعامة أو أدب الوعي الجمعي، على نحو ما كتاب ألف ليلة وليلة أو السير الشعبية عموما، على أن وجه التمييز أو التفرقة بينهما ليس فقط اللغة أو الصيغة وإنما كذلك الروح الجماعية والقومية التي تتدخل في تشكل كل منهما[1].

وهذا تصنيف لم يخدم نظرية الأجناس في تصورها العربي باعتبار أنه خاضع لأنساق اجتماعية سلطوية معينة، كون أدب الخاصة كان متعلقا بتلك الطبقة التي توصف عادة بأدباء البلاط، على أنهم كانوا مقربين إلى السلطة، في حين ا نادب الخاصة كان موجها لمختلف الطبقات الاجتماعية الأخرى، فكان دون المستوى الذي تبتغيه تلك السلطة، فكان محل تداول بين العامة يتدخل فيه وعيهم.

- **ثنائية الشعر والنثر:**

ينظر، إبراهيم عبد الحافظ، دراسات في الأدب الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2013، ص 20 وما بعدها .[1]

اعتادت الذائقة العربية التمييز بين الشعر والنثر إلا أنها ظلت تفضل الشعر على النثر وتعده ديوانهم الذي عليه أن يحتمل كل أخبارهم أيامهم ومشاعرهم وتجارب حياتهم، في حين ظل النثر حبيس التهميش إذا ما استثنينا، كذلك الأمر من الناحية النقدية، حيث لم النقد أهمية كبرى للنثر، ومعيار هذا التمييز البلاغة وعدم استجابة النثر لمعطيات التخييل والمجازات، إلا أن التمييز بينهما نقديا كان أداة لهذه المفاضلة.

والمتصفح لمختلف المدونات النقدية القديمة يجد أن معظمها تميز بين الجنسين استنادا لهذا المعيار البلاغي وطريقة الكتابة والمنطق والفكرة، فالكلام في النقد العربي شعر ونثر قد تزاحمهما أنواع أخرى، حيث إن أبو هلال العسكري وعلى الرغم من أنه يسمي كتابه بالصناعتين إلا انه يجعل الكلام ثلاثة أصناف: الرسائل والخطب والشعر، على أنه يستعمل لفظة الكتابة للدلالة على الجنسين النثريين، ومعيار التمييز بينهما جودة الصنعة، فيقول أبو هلال:"وأجود الكلام ما يكون جزلا سهلا لا ينغلق معناه ولا يستبهم مغزاه، ويكون بريئا من الغثاثة عاريا من الرثاثة .. ولهذا تألق الكاتب في رسالته والخطيب في الخطبة والشاعر في القصيدة"[1].

ويعتمد أبو هلال هذا التصنيف دون اللجوء إلى تسمية أي صنف من الأصناف الثلاثة بالجنس أو النوع، وهذا تمييز شائع شاركه فيه البلاقلاني في كتابه "الإعجاز القرآني" إلا أن وجه الاختلاف بين الباقلاني والعسكري يكمن في المصطلح كون الباقلاني

[1]. أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 73،81 .

يستعمل مصطلحي الأجناس والأصول معا، كما إلى مصطلح الأساليب، وأن هذه الأساليب هي خلق وإبداع أشخاص متخصصين بقواعد ومقاصد[1].

من التصنيفات الأكثر توسعا وإلماما لمختلف التجليات النصية قديما هو ذلك الذي نجده عند الجاحظ، الذي يعمد إلى مصطلحات الحديث والكلام والأدب معا للدلالة على الظاهرة نفسها، فالكلام عند الجاحظ شعر ونثر، والشعر قصيد ورجز، وأما النثر فمنه السجع والمزدوج والمنثور الذي لا يزدوج.

فأما السجع فيمثله بالأسجاع (سجع الكهان) وأما المزدوج فهو ذلك الذي يجمع فيه بين أسلوبين، ويجمع هذا الصنف الرسائل والخطب والحكم والأمثال، وأما المنثور فيضم مختلف الأشكال الحكائية: السير والأخبار والنوادر والأحاديث، الأقاصيص والأسمار والحكايات والمضاحيك[2].

ولعل الجاحظ بهذا التصنيف لم يتجاوز حدود البلاغة ولا همش التحققات النثرية والحكائية كما فعل سابقوه، ولهذا نجده يمثل بكليلة ودمنة في كثير من المواضع في كتابه الحيوان، ويدرجه ضمن ذلك الصنف المزدوج الذي يجمع بين الجد والهزل، وليس بالغريب على الجاحظ أن ويتعرض لكل هذه الأنواع والأشكال التي من شأنها أن تساعده على مقاصده وأغراضه، وكأنه التقط من كل التحققات النصية المتراكمة نموذجا جامعا لها وشرحها في استطراد، واستقصاء كل إشاراتها والفوارق والمميزات القائمة بينها،

[1] ينظر، الكلام والخبر، م س ، ص 141 وما بعدها

[2] ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص 58 وما بعدها .

وتصنيف الجاحظ لم يقف عند تلك الحدود كونه كان يضيف في كل مرة نوعا مختلفا، فقد تحدث في كتابه الحيوان عن الملح والطرف والنوادر والأخبار والاحتجاج، ويورد في سياق حديثه كذلك مختلف الفروقات بينها، وفي هذا التفصيل كثير من الوعي وعميق النظر من الجاحظ في مسألة التصنيف، وأقسام الموجودات، وإن بدا فيها بعض الخلط بين الأنواع كما فصلت فيها سريات النوع الحديثة[1].

لا يختلف أبو القاسم الكلاعي كثيرا عن الجاحظ من حيث تمييزه وتفضيله له دون الشعر، وتبيان مختلف أنواعه، مشيرا إلى أن كل نوع من أنواعه يقوم على نوع من الإسهاب والإيجاز والمساواة، وأنه يصلح لمقام دون غيره، لذلك تأتي أنواعه من حيث القيمة والأهمية في تراتبية، فيأتي نثر الخاصة في المقدمة كونه يستند إلى الإيجاز، في حين يستند نثر العامة إلى الإسهاب، فيأتي بعده من حيث الأهمية، ولذلك نجد أن الكلاعي يقف على الأنواع التي صنفها دراسة من حيث لفظه ومعناه، ومدى اتصاله بالبديع أو البيان، فكانت الأنواع التي حددها تتمثل في[2]:

1-الرسالة: ويرى أن نموذجها يختلف باختلاف الأزمنة والثقافات والأحوال.

2-التوقيع: ويكون على الرقاع وهو عادة ما يكون موجزا مختصرا .

3-الخطبة: وقد ركز الكلاعي على مقوماتها البيانية.

ينظر، عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار علي الحامي، تونس، 2001، ص 194 وما بعدها.[1]

ينظر، الكلام والخبر، ص 149 وما بعدها .[2]

4-الحكم المرتجلة والامثال السائرة: وقد تأتي متضمنة في الخطب والرسائل أو جوابا لسائل، وهو ما سماه الجاحظ بالمزدوج.

5-الموری: وهو الكلام الذي يأتي ظاهره غير باطنه.

6-المقامات والحكايات: وقد أتى اعترافا من الكلاعي بمقامات بديع الزمان وكتابات أبي العلاء وكتب حكايات الحيوان.

7-التوثيق: وهو ما تعلق بعلم الوثائق، وهو فن واضح اللغة سهلها، يعمد حتى إلى الألفاظ المبتذلة واللهجات المتداولة، والإسهاب والتكرار والتوكيد.

8-التأليف: ويقصد الكلاعي ههنا تأليف الكتب التي قد توشح بالهزل.

إن المتأمل للنظرية النقدية العربية القديمة يجد أن معظم التصورات فيها كانت على قدر من الإلمام بمختلف الأنواع، وهذا الإلمام كان استنادا إلى التجليات النصية والتحققات الخطابية، وكذا استنادا إلى تطور الأدب في تلك الفترة المتقدمة، فالشعر كان الجنس الأساس القار في حين خرج النثر من اللانصية أو التهميش إلى النظر إليه بوصفه خطابات قد تتغاير فيها القيم الموضوعية والبلاغية، إلا أن التصنيفات تلك ظلت تحتكم لكثير من المبادئ الاجتماعية ماجعلها تقف على سمة تراتبية تتقدم فيها الخطبة والرسالة وتتأخر غيرها من الأنواع .

ومع ذلك فإنه يمكن القول إن التصنيفات الأجناسية العربية القديمة استطاعت إلى حد بعيد أن تقدم لنا تشكيلا أو صورة متكاملة حول طبيعة الأنواع التي كتب العرب وفقا لها

في تلك الفترة المتقدمة، ذلك أن تلك التصنيفات سوى استجابة واستنادا إلى المصنفات العربية القديمة، لذلك لا غرابة في أن نجد الاخبار نوعا نثريا مشتركا بين كل التصنيفات، كما لا غرابة أيضا في أن تضع كل التصنيفات النثر في المرتبة الثانية بعد الشعر، أو أن تضع الحكاية في موضع التهميش، لأن المقتضيات والأنساق الثقافية التي تحكمت في تشكل أنواع دون أنواع أخرى أو تفضيل أنواع ونصوص دون أخرى كان أيضا بالاحتكام إلى مقولات اجتماعية بل وسلطوية عامة، هي التي ميزت المركزي عن الهامشي والرسمي عن الشعبي والشعري على النثري وإطاء الفضل لطرف في كل ثنائية، ومن هنا فيمكن القول إن الصنيفات الأجانسية في النقد العربي القديم بقدر ما احتكمت إلى البلاغو بوصفها معيارا فنيا للتصنيف احتكمت كذلك إلى المركز والهامش والسلطة بوصفها معيارا ثقافيا حتميا.

المحاضرة الخامسة: نظرية الشعر في التراث العربي .

- **تأسيس:**

لطالما نظرت الذائقة العربية إلى الشعر بأنه ديوان العرب الذي عليهم أن يعبروا بواسطته عن أخبارهم وتجاربهم في الحياة ومشاعرهم ووقائع حياتهم اليومية، لذلك ظلوا يقدسونه ويقدمون شعراءهم ويتفاخرون بهم، وبجودة سبكهم ومدى مغالاتهم ومجازاتهم وبلوغهم الغاية والجمال، ولذلك فاضل العرب الشعراء على غيرهم، إلا أنه وبالتأسيس والتصنيف في البلاغة العربية بدأ التقنين للشعر ولمفهومه وأبوابه ومعاييره وصفاته، ما جعل نظرية الشعر العربي تطرح وتتبلور وتطرح كثيرا من الإشكالات منها قضية عمود الشعر والسرقات والشروح وغيرها، استند فيها كل النقاد إلى تصوراتهم البلاغية الخاصة التي قد تلتقي وقد تختلف مع معطيات القصيدة العربية.

والباحث في الشعرية العربية يجد أن نظرية الشعر اكتسبت قيمة من أهمية الشعر في حد ذاته، فلا يجد الباحث للنثر نظرية أو منهاجا خاصا به كون ظل في الهامش، على أن طروحات النظرية الشعرية كادت أن تكون متشابهة في مختلف المدونات النقدية القديمة، فلاناقد العربي ظل يصر على مسألة الإيقاع والوزن واللفظ والمعنى والتصويروجودة السبك، على أن الاختلاف كان يقع في مدى ميل ناقد إلى مسألة دون أخرى.

1- مفهوم الشعر في التراث العربي النقدي:

إن المتأمل في كل المصنفات النقدية العربية القديمة يجد أنها تلتقي جميعا في سعيها لتحديد مفهوم الشعر وضبطه وتحديد خصائصه، وجعله كلاما مخصوصا مميزا عن النثر والكلام اليومي، لذلك تجدهم قد أقروا بضرورة توافر مجموعة من المعايير فيه، وأن ضبطه ضرورة منهجية لا تقتضيها الممارسة الشعرية فقط بل النقد أيضا، فيقول قدامة بن جعفر في هذا الإطار:"إن أو ما يحتاج إليه في العبارة عن هذا الفن معرفة حد الشعر الجائز له عما ليس بشعر،وليس يوجد في العبارة عن ذلك ولا أبلغ ولا أوجز أن يقال فيه إنه قول موزرون يدل على معنى"[1].

وهذا التحديد الذي قدمه قدامة لا يتجاوز في كونه مفهوما معجميا تقنيا، فالضوابط الأربعة التي حددها: القول والوزن والقافية والمعنى قد تنطبق على كثير من النظم العلمي، فالعروضية التي شرطها قد لا تعدو كونها حدا فاصلا عن النثر.

في المقابل يعرف الجاحظ في كثير من تصوراته الشعر لا استنادا إلى المعنى لأنه يراه مادة بديهة لازمة في كل قول، وإنما لمعيار الصناعة اللفظية فيقول في معرض تعليق ورد على أبو عمر الشيباني "والمعاني مطروحة في قارعة الطريق يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص 34 وما بعدها.

التصوير"[1]، وفي هذا التصور يضع الجاحظ للشعر وماهيته وصناعته مجموعة من الشروط التي يستقيم لها عدا المعنى، اللفظ والسبك والمجاز، ولعل الجاحظ قد يخالف بشكل ما الذائقة العربية التي أصرت على أن الشعر يحتمل كل ما تقول به النفس وخلجاتها ودواخلها وإيحاءاتها، فخرج من الطبيعة الشعرية إلى الصناعة.

أما ابن قتيبة فيقدم تعريفا للشعر أكثر توسعا وشمولية وإلماما مما قدمه غيره من القدماء، يجمع فيه بين المجرد والحسي، يقدم فيه الشعر بوصفه علما وشعورا وصناعة، إذ يقول في هذا الصدد "الشعر معدن علم العرب، وسفر حكمتها ومستودع أيامها، والسر المضروب على مآثرها وتخندق المحجور على مفاخرها.. ومن لم يقم عنده على شرفه وما يدعيه لسلفه من المناقب الكريمة والفعال الحميدة ببيت منه شذت مساعيه وإن كانت مشهورة .. ومن قيدها بقوافي الشعر وأوثقها بأوزانه وأشهرها بالبيت والمثل السائر والمعنى اللطيف أخلدها الدهر وأخلصها من الجعد، ورفع عنها كيد العدو وغض عين الحسود"[2]، فابن قتيبة لم ينح المنحى الذي نحاه الجاحظ حين وسم الشعر بالصناعة بل ذهب إلى روح هذه الصناعة وتحليل ماهيتها، بوصفه مصدرا ملهما للمعرفة ووسيلة للتهذيب، وفي الآن ذاته يضع له مجموعة من القيود والمعايير من خلال تركيزه على ركنيه معا اللفظ والمعنى، فيقسم ابن قتيبة الشعر إلى أربعة أصناف أساسية تتضح من خلال قوله :"تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب، ضرب حسن وجاد معناه، وضرب حسن لفظه

[1]. الجاحظ، الحيوان /3 ، دار الفكر، بيروت، ص 132 .

[2]. ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تح سيد صقر، دار الباب الحلبي، دمشق، دت، ص 185.

وحلا فإذا أنت فتشت عنه لم تجد هنالك فائدة في المعنى، وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه، وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه"[1]، بما يحيل إلى أن ابن قتيبة لم يتحيز لأمر دون آخر فيما يتعلق بالشعرية والمعيار الذي يتحكم فيها بين اللفظ والمعنى، فبين جودة اللفظ أو ضعف المعنى أو العكس ينقسم الشعر.

وقد لا يختلف الجرجاني كثيرا في تحديده لمفهوم الشعر عن ابن قتيبة، كونه يقف في منطقة وسطى بين الوجدانية والعلمية، وبين اللفظ والمعنى، حيث يقول في كتابه الوساطة "أنا أقول أيدك الله إن الشعر باب من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه، فمتى اجتمعت فيه هذه الخصال فهو المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان، ولست أفضل في هذه المسألة بين القديم والمحدث والجاهلي والمخضرم والأعرابي والمولد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر.. وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب وبده فأغرز، ولمن كثرت شوارد أبياع وسوائر أمثاله، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"[2].

---

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 66

[2]. القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 16، 17.

وفي هذا تفضيل لا لصناعة الشعر فقط بل أيضا لمقومات عمود الشعر الذي فصل فيه النقاد القدامى نظاما وميزانا للممارسة الشعرية وجودتها.

2-عمود الشعر:

يؤسس لعمود الشعر من حيث ماهيته ومواصفاته في الثقافة العربية القديمة بأنه الطريقة التي ينبغي للشاعر أن يتقصاها في القول الشعري، فهو المرجع التقليدي المعروف المطبوع عليه للنظم بعيدا عن الطريقة التي استحدثها المتأخرون والشعراء المولدون، وقد تم استنباط هذه الطريقة/العمود مما قاله فحول الشعراء الأولون وأصحاب المعلقات، وحولها النقاد إلى مجموعة من الشروط التي يفاضل من خلالها الشعراء، وقد فصل كثير من النقاد في هذه المسألة كل على طريقته إلى أن وصل الأمر إلى المرزوقي فحدد وأسس أبواب ومعايير عمود الشعر.

وقد كان الآمدي أول من استعمل مصطلح عمود الشعر في موازنته بين البحتري وأبي تمام وانتصر فيها للبحتري لأنه مطبوع على مذهب الأولين، فقال :"لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع على مذهب الأولين وما فارق عمود الشعر قط"[1] فعمود الشعر من وجهة نظر الآمدي يقوم من خلال جزالة اللفظ وسهولته، وقرب المعنى وبعده عن الغموض والتفلسف، ولهذا فضل البحتري على أبي تمام ووصفه بالصنعة .

[1] الآمدي ، الموزانة بين الطائيين، ص 15.

ولربما كان القاضي الجرجاني في وصفه للشعر وتحديد معايير عموده أكثر تفصيلا من الآمدي الذي اقتصر على مسألة الطبع والصنعة حين قال: "أنا أقول أيدك الله إن الشعر باب من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه، فمتى اجتمعت فيه هذه الخصال فهو المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان، ولست أفضل في هذه المسألة بين القديم والمحدث والجاهلي والمخضرم والأعرابي والمولد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر.. وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب وبده فأغرز، ولمن كثرت شوارد أبياع وسوائر أمثاله، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"[1].

ويتبين من خلال قول الجرجاني أن الشعر يعمد إلى: شرف المعنى وصحته- جزالة الفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، غزارة البديهة، وفرة الأمثال السائرة والأمثال الشاردة الفريدة .

إلا أنه يمكن القول إن التصور التراثي الذي قدم حول عمود الشعر كان على قدر من الاكتمال في تلك المقدمة التي أفردها أبو علي المرزوقي لديوان الحماسة،

[1]. القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 16،17 .

تصور يحيل إلى أن المرزوقي استطاع أن يقدم خلاصة قراءته لسابقيه، وقدمه بشيء من التعديل والإضافة، حيث قال :"أنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تميز من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار.. هذه خصال عمود الشعر، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان"[1].

ومن هنا يمكن حصر أبواب الشعر كما قدمها المرزوقي في :

1-شرف المعنى وصحته .

2-جزالة اللفظ واستقامته

3-الإصابة في الوصف.

4-المقاربة في التشبيه.

5-التحام أجزاء النظم والتئامها مع تخير لذيذ الوزن.

6-مناسبة المتعار منه للمستعار له .

[1]. المرزوقي أبو علي، شرح ديوان الحماسة، دار الجيل، بيروت، 1991، ص 7 وما بعدها .

7-مشاكلة اللفظ للمعنى .

من هنا يمكن القول إن عمود الشعر كان المعيار الأساسي المتحكم سواء في صناعة القصيدة العربية قديما أو حتى في مسألة أفضلية القصائد فيما بينها، فبقدر استجابة الشاعر العربي لمقولات ومعايير هذا العمود واختلافها عبر فترات تاريخ الشعر العربي كانت تقاس أفضليته، فلذلك كان الآمدي يفضل البحتري على أبي تمام وفضل القاضي الجرجاني المتنبي على شعراء زمانه، بل إن كثيرا من الإشكالات والقضايا النقدية العربية القديمة كانت انطلاقا من هذا العمود، سواء ما تعلق بالطبع والصنعة أو اللفظ والمعنى أو السرقات الشعرية، فمسألة العمود لم تكن مرتبطة فقط بمعطيات بلاغية بل بأطر عامة خاصة بالشعرية العربية وصناعة القصيدة، ولذلك يبدو للمتبع في هذا العمود عبر مراحل تاريخ الشعر العربي قديما أن كثيرا من خصائصه ظلت مشتركة بين كثير من النقاد والطروحات النقدية.

المحاضرة السادسة: الأنواع السردية في الأدب العربي القديم

-تأسيس:

يبدو للباحث في الأدب العربي عبر امتداداه الطويل أنه يحمل كما هائلا من المادة الحكائية الموزعة، إما ضمن متون متنوعة أو ضمن متون مخصصة لها، تتمايز هذه المادة الحكائية من حيث أنواعها وموضوعاتها وأساليبها، إلا أن المتفق عليه بين مجمل دارسيها أنها نتاج المخيلة العربية الذي جسد من خلاله العرب تمثلاتهم للحياة والتاريخ والكون وذواتهم والآخرين، على أن هذه المادة الحكائية في مجملها قائمة على قاعدة خبرية، لذلك ظلت تتداول بشكل شفهي ما جعلها عرضة للتغيير والتحريف فلم تتثبت على صيغة معينة، لذلك كثير من النثر الحكائي اندثر عبر التاريخ العربي، حيث يقول الجاحظ في هذا المقام "وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد المنظم فما حفظ من المنثور عشره ولا ضاع من المنظوم عشره"[1].

وعلى الرغم من ان السرد ظل في المرتبة الثانية بعد الشعر منضويا تحت طائلة النثر إلا أن الحاجة الاجتماعية إلى الحكي هي فرضت وجودة وإن تأخر الأمر إلى غاية العصر العباسي، نظرا لمقتضيات متعددة تدخلت في اقصائه في الفترات السابقة، إلا أن هذا لم ينع التصنيف فيه والوقوف على بعض ملامحمه في الثقافة العربية قديما.

[1] الجاحظ، البيان والتبيين،1، ص 283.

- **أسس التصنيف:**

كان السرد العربي في تلك الفترة المتقدمة من تاريخه مجرد أخبار وأساطير وأياما ووقائع جمعها الرواة، وكانت عبارة عن محاولة للإجابة عن كثير من الأسئلة التي طرحها الإنسان العربي وسعى للإجابة عنها من خلال إنشاء تلك الحكايات والخرافات والأساطير، ثم ما لبث أن تغلغل الحكي في الحياة العربية وبدأ التصنيف فيه، ما جعله يدخل مرحلة جديدة من مراحل الأدب العربي، ضَمِن من خلالها موقعا ضمن خارطته، الأمر الذي يدفع في كثير من الأحيان إلى التساؤل وطرح إشكال حدود الظاهرة السردية وأهم الأنواع التي تنضوي تحتها، وكيف لمكن لنظرية الأجناس الأدبية أن تضبط حدود كل نوع منها في ضوء ما قدمه النقد العربي الحديث .

بالوقوف أمام التمييزات والتصنيفات الأنواعية للنصوص الحكائية نجد أن السرد العربي –في البداية– قد صنف ضمن باب النثر، وأن صيغة الكتابة كانت معيار هذا التضمين، وإن كان ممزوجا بالشعر، ولهذا نجد أن معظم المصنفات النقدية قديما لا تشير إلى النصوص الحكائية إلا في النزر القليل عندما تعلق الأمر المقامات أو قصص الحيوان أو ذلك الموقف السلبي من السرد.

في حين أنه تتعدد المبادئ والمعايير التي تستند إليها الدراسة الأجناسية الحديثة للسرد العربي، فيرى موسى سليمان أن الحكاية العربية القديمة ذات توجهين: الموضوع الأصيل والدخيل على الثقافة العربية وهو ما ترجمه العرب عن الهند والفرس، وأما

الأصيل فهو على خمسة أنواع: القصص البطولي والإخباري والديني واللغوي (ويقصد بها المقامات) والفلسفي[1]، أما الناقدة عزة الغنام فهي تصنف السرد العربي ما بين ما قبل ظهور المقامات وما بعدها، كونها ترى المقامات النوع الأبرز والأكثر أصالة في الأدب العربي، وتحدد أنواع الحكايات التي كانت موجودة قبل المقامات في الأخبار، الأمثال، المقامات الأولى والنوادر، أما ما بعد ظهورها فتحددها الغنام في: المقامات، القصص التاريخي، القصص الفلسفي، القصص الديني، الرحلات، قصص الحيوان، الحكايات الشعبية[2].

إلا أن مثل هذه التصنيفات قد تبدو مربكة أحيانا كونها لا تستند إلى قادة موضوعية أجناسية مرتبطة بالبنيات والملامح المشتركة للنصوص، فكانت تصنيفات اجتماعية تاريخية، أكثر منها أجناسية باعتبار أن كثيرا من الأنواع التي تشكلت في فترات متأخرة كانت لها جذور في الحياة والثقافة العربية، من ذلك النوع الرحلي والسير الشعبية والقصص الديني، فلم تكن مرتبطة بمرحلة معينة إلا في عملية التصنيف فيها أو تدوينها، إضافة إلى أن هذه التصنيفات تتجاوز الميثولوجيا العربية بما فيها من خرافات وأساطير.

[1] ينظر، موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، ط3، 1960، ص 20. وما بعدها

[2] عزة الغنام، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع، الدار النفية للنشر، القاهرة، 1991، ص 50 وما بعدها

إلا أن الدراسات الأكثر تقدما فقد كانت أكثر تحديدا وتوضيحا للحدود الفاصلة بين الأنواع السردية والأنساق الثقافية التي أسهمت في تشكلها، ومنه يمكن تحديد تلك الأنواع حسب زمن تشكلها في الأدب العربي في:

1-الأخبار: يمكن عد الأخبار الأصل والأساس لكل المرويات العربية القديمة كونها كانت قائمة في عمومها على قاعدة خبرية، وليس فقط المرويات وإنما الشعر، إلا أن الخبر ومع تطور الكتابة الأدبية تحول إلى نوع مستقل وتم التصنيف فيه بوصفه نوعا سرديا، أهم ما يميزه هو الاختصار والإيجاز وقلة الأحداث والشخصيات، فهو عبارة عن مشهد ومضة موجز أشبه باللحظة العابرة إلا أنه يوثق لحظة واقعية، والخبر عادة ما يكون مرتبطا بحادثة أو أمر حدث في الماضي وانتهى على أنه سيظل متداولا متناقلا شفاهة أو كتابة فيما مرحلة التدوين، إلا أن معظم الدراسات المقدمة حول الأخبار تتفق في كونه النوع الأصل والنواة الثابتة المركزية في الصناعة السردية، وأن هذا النوع قابل للتطور والاتساع ما حوله من ذلك النص البسيط إلى نص أكثر تعقيدا أو تركيبا[1].

2-الأساطير والخرافات: وجود هذين النوعين القائمين على العجيب والخرافي في الأدب العربي سببه سعي الإنسان في تلك الفترة المتقدمة إلى تفسير طبيعته وبعض الأمور الخارقة فيها، وتشير الناقدة نبيلة إبراهيم إلى أن الأسطورة ليست

[1]. ينظر، سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، ص 100 وما بعدها .

سوى خيالا أهم ما يميزه هو خلفيته الدينية، التي يسعى من خلالها الرواة إلى فهم وتفسير الكون وظواهره بآليات مختلفة ولكن بمنطق مختلف يثير الدهشة والريب، إلا أن الخرافة في الأصل أسطورة متشظية وهي عبارة عن أخبار متفردة، تشكلت في حياة الشعوب البدائية وصورت معتقداتهم، والمتفق عليه في هذا الإطار أنها تنتمي إلى باب الأدب الشعبي[1].

3-المقامات: تعد المقامات أكثر الأنواع السردية تميزا واختلافا كونها نوعا جديدا في الأدب العربي جاء على غير مثال سابق، يحكي فيها روا بصفة خيالية مغامرة لمتسول أو محتال أو أديب يستفز الناس ببلاغته وبديهته ومدى حضوره، وقد تشكلت المقامات في القرن الرابع الهجري على يد بديع الزمان الهمذاني، وأهم ما يميز المقامات هو ذلك الأسلوب المسجوع فيها، ثم تطور هذا النوع وخرج عن موضوع الكدية إلى موضوع الإرشاد والتصوف والتعلم وغيرها[2].

4-السير الشعبية: وهي من أشكال الأدب الشعبي يتعلق عادة وحقائق بطل قومي شعبي، أو بالبطولات بشكل عام، وتقوم أيضا في معظم نصوصها على خلفية تاريخية، فمعظم أحداثها مأخوذة من الواقع في فترات تاريخية مختلفة، إلا أن فعل

ينظر، نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، دت، ص 9 وما بعدها.[1]

ينظر، محمد رجب النجار، النثر العربي القديم، ص 276 وما بعدها [2]

تـداولها شـفاهة جعلهـا كـذلك تخـتلط بالخيـال، اسـتطاعت أن تعكـس مختلـف الصراعات السياسية والاجتماعية[1].

5-الفكاهات: وقد وجد هذا النوع في الأدب العربي منذ البداية، إلا انه عرف كثيرا من التوسع خلال القرن الثاني الهجري والعصر العباسي، وهذا بسبب تكاثر المكديين والحمقى والمجانين والمغفلين وأصحاب النوادر، وعادة تكون الفكاهات والنوادر في شكل موجز محدود على قدر من المرح والسخرية، ترتاح لها الأنفس وتطيب، ومن أهم رواد الفكاهات خلال هذا العصر الجاحظ (ت255ه) وبخاصة من خلال كتابه البخلاء وكثير مما ورد في البيان والتبيين والحيوان وكذا ابن الجوزي صاحب كتاب أخبار الحمقى والمغفلين[2].

6-القصص الصوفي: وعادة ما يصدر هذا النوع الذي تشكل خلال العصر العباسي عن خلفية دينية يسمها مذهب عقائدي ذهني معين، وتتجلى من خلال فلسفة الوصول إلى الكمال والحقيقة، وقد عرف كثيرا من التطور خلال العصر العباسي فاختلط فيه الواقعي بالخارق وأصبح يعرف بالكرامات، وممن ألف فيه ابن عربي [3].

---

[1]. ينظر، المرجع نفسه، ص 280 .

[2] ينظر،المرجع السابق، ص 296 ما بعدها

[3]. ينظر، ناهضة ستار، بنية السرد الصوفي ، المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2003، ص 30 وما بعدها .

7-القصص الفلسفي: كان للفلسفة الوافدة دور مهم في بروز السرد الفلسفي الذي يقوم على التأمل ومجاهدة النفس وصفاء الذهن للوصول إلى الحكمة، ومثاله في الأدب العربي كتاب حي بن يقظان لابن طفيل[1].

إن هذا التحديد الذي قدمه النقد العربي كان الأكثر حداثة واستجابة لمقولة النوع الأدبي ومقتضياتها، استند فيه أصحابه إلى مسألة الملامح المشتركة والبنيات النصية المتشابهة بين الحكايات والمرويات، على الرغم من تلك الفوارق الشكلية أو الموضوعية الدقيقة التي قد توجد بين النصوص مع تطور النوع الواحد، فكأن هذا التصنيف الأكثر شيوعا وتداولا كونه يلم بمختلف الأنواع المتداولة في تلك الفترة المتقدمة من تاريخ الأدب العربي.

[1] ينظر، النثر العربي القديم، ص 299 وما بعدها.

المحور الثالث:

نظرية الأجناس في الفكر الحديث:

1-المحاضرة السابعة: نظرية الأجناس خلال العصر الحديث/ فرديناند بونوتيير.

2-المحاضرة الثامنة: نظرية الأجناس خلال العصر الحديث/ بندتو كروتشه.

3-المحاضرة التاسعة: نظرية الأجناس الأدبية في الفكر الشكلاني/ الإطار النظري.

4-المحاضرة العاشرة: نظرية الأجناس الأدبية في الفكر الشكلاني/ نظرية النثر

المحاضرة السابعة: تطور نظرية الأجناس خلال العصر الحديث

1- فرديناند برنوتيير

- **تأسيس:**

بتطور الدراسات ووسائل البحث العلمي استطاعت نظرية الأجناس أن تخرج عن أطرها الأرسطوأفلاطونية التي رسمها لها الفكر اليوناني، وتنتقل إلى طور جديد من البحث جعلها تشهد كثيرا من التحولات، وبخاصة خلال القرن التاسع عشر متأثرة ببعض الفلسفات التي تأتي في مقدمتها الوضعية والجمالية التي آمنت باستقلالية الفن وإمكانية إغنائه بأدوات وأنواع اجتماعية وأدبية متجددة، التي تتحكم بها السياقات الزمانية والمكانية والتحولات الاجتماعية.

واستنادا إلى هذا فإن نظرية الأجناس الأدبية بقيت مجالا تتضارب فيه الأبحاث بين التأييد والرفض والتجاوز والتحوير بل والنفي، على أن كل تصور أو طرح مقدم يسعى إلى التأسيس لتصور يراعى فيه مسألة روح العصر وتطور الكتابة بداية من القرن الثامن عشر الذي شهد كثيرا من الاختلافات في طبيعة الكتابة الأدبية، وان كل جنس أو نوع أدبي أسس لنفسه اتجاهات متعددة هي التي استدعت مقولة إعاة النظر في نظرية الأجناس.

- **النظرية الداروينية وتأثيراتها:**

تقف النظرية الداروينية وفق مبدأ التطور بوصفه واحد من الحقائق القاعدية في الإيديولوجيا والعلم الحديثين وقد كان تصوره قائما حول البيولوجيا ونظرية التطور، فكانت نظريته حول تطور النوع نابعة من بحثه في الكائنات الحية التي قسمها إلى مجموعات مختلفة، قوام هذا التحليل والتقييم هو الغائية والتغير، وقد كان لنظرية داروين هذه تأثير كبير على التصورات النقدية المتعلقة بنظرية الأدب عموما ونظرية الأجناس الأدبية تحديدا في تلك الفترة، أكثر التصورات تأثرا بها ذلك الذي قدمه فرديناند بونوتيير حين رأى أن فكرة التطور لا تتعلق بالكائنات الحية فقط بل بكثير من الظواهر الاجتماعية والإنسانية والفنية والأدبية، حيث بحث كثير من الدارسين والباحثين هذه المقولة في مختلف الظواهر، والبحث عن مراحل تطورها وفقا للنموذج الدارويني، كما استطاعوا التمييز بين مختلف الانواع التي تنضوي تحت كل ظاهرة أو ميدان، ومرتقبة تشكلها وتطورها أو حتى اختفائها وموتها

وعلى الرغم من أن فرديناند برونوتيير(1849F.Brunutiere–1906) نزع منزعا كلاسيكيا إلا أنه آمن أن النظرية الداروينية يمكن أن تحقق آفاقا للتأريخ الأدبي وبخاصة مع مسألة النوع والجنس من منطلق أن النوع الأدبي يماثل النوع البيولوجي فهو يتشكل ويتطور ويموت وينقرض، وأن وجه الاختلاف بين النوعين أن النوع الأدبي لا يفنى تماما كالبيولوجي وإنما قد تبقى عناصر منه قد تتطور ضمن أنواع أخرى.

ويشير برونوتيير إلى أن النوع الأدبي ينشأ ويتطور ضمن مجموعة من الظروف التاريخية والاجتماعية الخاصة به، ويندرج في النمو والتطور أو الضمور وفقا لتلك الظروف، أو حتى إمكانية تداخله أو تواصله مع أنواع أخرى ما يؤدي إلى تعقد النوع أو حتى تحوله، وان كل المعطيات الخاصة به خاضعة لمجموعة من القوانين كقانوني بقاء الأصلح والانتخاب الطبيعي أو النقاء[1].

يقول برونوتيير في هذا الإطار "النوع الأدبي كالنوع البيولوجي ينشأ ويتطور وينقرض، لكن المنقرض من الأنواع الأدبية –كما المنقرض من الأنواع والكائنات الحية– لا يفنى تماما وإنما تتواصل مكونات عنه في الأنواع التي تطورت عنه"[2].

ومن هنا يمكن تلخيص نظرية تطور الجنس الأدبي استنادا إلى طرح برونوتيير فيما يلي[3]:

- للأجناس الأدبية وجود مستقل ثابت حيث إن كل جنس له مميزات وخصائص تميزه عما سواه، على الرغم من وجود بعض التشابهات التفصيلية أو الفنية وهو يشبه في هذا الجنس الحيواني .

[1] ينظر، عبد المنعم تيلمة، في نظرية الأدب، الهيئة العامة للثقافة، القاهرة، 1997، ص 176 وما بعدها .

[2] المرجع نفسه، ص 177.

[3] ينظر، نادر قاسم، نظرية تطور الأجناس الأدبية في ضوء النظريات النقدية الحديثة، م أماراباك، م7، ع 22، 2016، ص 37.

- إن الجنس الأدبي يتشكل في زمان محدد وينمو ويتطور وقد يموت فيه ما يعني ان له امتدادا زمنيا معينا.
- قد يرتبط ميلاد جنس أدبي بشكل طبيعي بقوميات معينة دون أي تأثير أو تأثر من آداب أخرى، وأن على دارسي الجنس الأدبي استنادا إلى هذا أن يكونوا على اطلاع بآداب ولغات القوميات الأخرى للبحث عن أصول الجنس أو النوع، ولهذا علاقة وطيدة بالآداب المقارنة والعلاقات التاريخية التي قد تنشأ بينها.

إلا أن نظرية برونوتيير لتطور النوع كما صاغها لم تلق كثيرا من الرواج أو التداول، بل إنها أضرت بعلم الأجناس الأدبية كونه قدم نظرية وصفها البعض بشبه البيولوجية حول التطور، إذ إن بعض النتائج التي توصل إليها بدت وكأنها مبنية على بعض التناظرات بين ظروف الكتاب والجمهور، وأعمال أدبية تفصل بينها أزمنة وأمكنة، وان على مؤرخ الأدب استنادا إلى هذا أن يكون قادرا على إبراز تلك الاستمرارية والتواصل الدقيق حتى يقر بوجود تتابع وحدة للنوع أو الجنس الأدبي فبعض الأنواع في تطورها لا تشبه أصولها إضافة إلى أن بعض العناصر أو البنيات تغيرت طبيعتها مع هذا التطور من ذلك مفهوم البطولة، فصورة البطل بوصفه بنية قارة في كثير من الأنواع الملحمية والشعبية تغيرت كثيرا في تطور هذه الأنواع[1].

[1]. رينيه ويليك ، أوستن وارن، نظرية الأدب ، ص 327 وما بعدها .

وعل الرغم من هذا فإن المتطلع إلى الأنواع الأدبية من تشكلها إلى غاية الفترة الحديثة فإن أهم ما يمكن يقف عليه هو ذلك الاختلاف الكبير الذي يلحظ بين النصوص التي تنضوي تحت النوع الواحد، إذ يلاحظ اختلافا في بنياتها لا استنادا إلى العصر وروحه فقط بل استنادا كذلك إلى معطيات ثقافية هي التي تحور وتطور طبيعة الكتابة من خلال نوع معين، ولذلك فإن كثيرا من نقاد القرن التاسع عشر وقفوا على النوع الروائي الذي على الرغم من قصر حياته في تلك الفترة المتقدمة من تشكل الرواية في العالم إلا أنها استطاعت أن تغير من ملامحها كثيرا، والأمر يعود إلى أطر اجتماعية وأخرى ثقافية وأخرى فلسفية رؤيوية مذهبية، فبقدر استجابة النوع الروائي لخلفية أو مرجع معين يحدث التغيير في نسقه وبنياته، ما يجعل الرواية أكثر أكثر الأنواع عدم استقرارا، بل إنه جعلها نوعا يؤسس لمقولة هي الأهم في نظرية الأجناس الأدبية ألا وهي مقولة لانفتاح أو تداخل الأنواع، وبالتالي فإن الحديث عن تطور الجنس أو النوع الأدبي حديث قائم مستمر باستمرارية نظرية النوع أو الجنس، الذي لم تستطع لا نظرية الكتابة لا الانفتاح تقويضه.

المحاضرة الثامنة: تطور نظرية الأجناس خلال العصر الحديث

2- بندتو كروتشه

- تأسيس:

كان بندتو كروتشيه (1952/1866) من النقاد الذين ثاروا على ذلك التصور الذي قدمه أرسطو حول نظرية الاجناس الادبية، ذلك أنه كان يستند في تصوراته الفلسفية والنقدية إلى نظرية علم الجمال التي تتناقض كثيرا مع الفلسفة اليونانية، حيث أقر كروتشه بضرورة تجاوز ذلك التقسيم والتمييز بين الانواع، ودعا إلى الاكتفاء بوصفها أدبا، وقد فصل في ها الامر بين كتابيه "علم الجمال" و المجمل في فلسفة الفن"، حيث يقول كروتشه في هذا الإطار: "أن تقولوا هذه ملحمة وهذه غنائية أو هذه دراما وهذه غمائية فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه، غن الفن هو الغنائية أبدا وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها"[1].

- **كروتشه ونظرية النوع:**

إن الفلسفة الجمالية كانت أبرز التوجهات التي ثارت على نظرية الأجناس، حيث يأتي بندتو كروتشه في مقدمة الجماليين الذين رفضوا تلك التصنيفات والحدود الفاصلة داخل الأدب، ومن ثم دعا إلى وحدة الأعمال الفنية والأدبية، على الرغم من أن هيجل الذي يمكن وصفه بأب الفلسفة الجمالية أسس لتصوره الجمالي استنادا إلى تلك العلاقة

[1] بندتو كروتشه، علم الجمال، ص 43 .

القائمة بين الفن والجنس الأدبي، الأمر الذي جعله يضع ذلك التقابل بين الرواية والملحمة ووسمهما بأنهما نوعان متشابهان، وأن الاختلاف بينهما يكمن تحديدا في الرؤيا والمرجعية ومدى تلاحم الذات والموضوع والواقع فيهما[1].

وهذا الأمر الذي خالفه فيه كروتشه فنجده يستعيض عن مفهوم الأجناسية بالمفهوم العام "الغنائية" وبهذا يتفرد فيتصوره الجمالي، كونه ينكر القيمة التي يمدها العالم الخارج نصي للنص والأدب، معطيا الامتياز والاهتمام للفكر في الصناعية الفنية، كما أنه فرق بشكل ما بين اللفظ والمعنى معطيا القيمة أيضا للشكل، كونه الصورة المقدمة التي تفرق عن ذلك المضمون، واستنادا إلى هذا التوصيف رفض فكرة الأجناسية والفروق بين الانواع كون الفنية تنحصر في تلك المقولات والصفات الغنائية التي لا يمكن ضبطها، ولا حتى قبولها جميعا او رفضها جميعا، كونها متعلقة بتجليات نصية معينة[2].

فإعلان كروتشه موت الجنس الأدبي وطرحه لمعالم تمرد النص الأدبي عن كل الحدود والقيود ووحدة العمل الأدبي، كون التقسيم يقتل الأثر والفن، ويلحق به الضرر، "أي معنى لتقسيم الأثار الفنية إلى شخصي وموضوعي وغنائي وأسطوري وعاطفي، وتصوري مادام يستحيل في التحليل الجمالي أن نفصل الناحية الشخصية عن الموضوعية والغناء عن الأسطورة وصورة العاطفة عن صورة الاشياء"[3].

---

[1] ينظر، جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، ص 52.

[2] ينظر، غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 316.

[3] بندتو كروتشه، علم الجمال، ص 56 .

ينبغي الإشارة كذلك إلى أن بندتو كروتشه يعتقد باستقلالية الأثر الفني، وأن مصدرا له مصدرا واحد ألا وهو الحدس، إذ إن الفن استنادا إلى تصوره ليس سوى واحد من اثنين إما حدس خالص محض أو تعبير ولا علاقة له بالعقل ولا للمنطق، فهو مجرد من الأحكام، يستقل عن أي قانون يمكن أن يتحكم فيه، فهو فعل تلقائي عفوي، يخضع لقانونه الخاص، ولا يمكن إلا للقيمة الجمالية الماثلة فيه أن تمثل ذلك القانون، وهذه الجمالية لا تتأتى إلا من خلال الحدس والتصوير[1].

واستنادا إلى هذا البناء المعرفي الذي يختص به كروتشه، فإن نظرية الأجناس الأدبية نظرية ضالة الأساليب مغلوطة الأحكام والنتائج، كونها نظرية ثابتة في حين ان الفن متغير يتجاوز كل الثوابت ويسفه تلك النظرية، وهذا الأمر هو ما يقودهم في كل مرة إلى تغيير مفهوم الجنس الأدبي في كل مرة لأو توسيعه، حيث يقول كروتشه في هذا الإطار: "فكل أثر فني حق كان تجاوزا لقوانين جنس ما، سفه آراء النقاد واضطرم إلى إلى توسيع ميدان هذا الجنس، إلى أن يصنف مرة أخرى بولادة آثار فنية جديدة"[2].

ويرى بندتور كروتشه أن العمل الفني ينبغي أن يكون على قدر كبير من التمام والاكتمال والاتساق والالتحام، كما انه كذلك ليس إرادة فقط للمشاعر وإنما للإرادة والذكاء والفكر، ومتى تلاحمت فيه هذه المبادئ ينقذ وينأى عن ذلك الاضطراب الذاتي، ومن هنا

[1] ينظر، شعرية الأجناس الأدبية، ص 49 وما بعدها .

[2] بندتو كروتشه، علم الجمال، ص 43 .

يمكن القول إن كروتشه سعى إلى تحرير العمل الفني من القيود التي يمكن أن تحده أو تعوقه، وليس للمحاكاة الخارجية ولا لنظرية الأجناس دور في تشكيله[1].

ومنه يمكن القول إن بوادر وإرهاصات الخروج عن نظرية النوع كانت من خلال تلك الصورات والطروحات التي قدمها بندتو كروتشه التي سعى من خلالها إلى الوقوف على الأبعاد الجمالية للأثر الأدبي وللفن بشكل عام، بعيدا عن تمثيلاتها أو تصنيفاتها الأجناسية التي ليس على الناقد أو صاحب الأثر الأدبي أن يقيد نفسه به استنادا إليها، إذ إن العملية الإبداعية عملية متحررة بعيدا عن قبحها أو جمالها وطبيعة الكتابة فيها، ذلك ان الجمال قد يتجلى من خلال الوسمين معا، ومن خلال فعلي الحدس والتعبير معا .

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص 44 وما بعدها.

المحاضرة التاسعة: نظرية الأجناس في الفكر الشكلاني

1-الإطار النظري

- **تأسيس:**

يمكن إلى حد بعيد القول بأن الشكلانية الروسية كانت الدعامة الأولى والأساسية في توجيه النقد والدراسات الأدبية نحو التوجه البنيوي والسيميائي بشكل عام، ذلك أنه وبالاشتراك مع الدراسة اللسانية استطاعت أن تقويض معالم الفكر النقدي السياقي وتحل محله شكلا جديدا تمثل في البداية من خلال مجموعة من الإجراءات والتصورات النقدية التي لم تكن متداولة في مرحلة سابقة، ثم يمثل الوظيفي البروبي أول نموذج مشترك للتحليل وطد لفكرة البنية والمنهج في الدراسات الحدثية.

والشكلانية الروسية فرقة من الباحثين الذين استطاعوا أن يشكلوا جماعة في أواسط العشرية الأولى من القرن المنصرف إلى غاية أواخر الثلاثين، حيث كانت أشبه بالثورة على الدراسات الاجتماعية السابقة استطاعت أن تتعدى الحدود الروسية، حيث اسطاعت هذه الجماعة أن تغير في فترة قياسية كثيرا من المفاهيم والتصورات النقدية بل وقلب كثير من الموازين والآليات في قراءة النصوص الأدبية، الذي الذي كان بالموازاة مع لسانيات دي سوسير التي استفاد منها الشكلانيون في صناعة بعض تصوراتهم.

- **الشكلانية الروسية: التشكل والمبادئ.**

وقد تشكلت هذه الجماعة حلقتين أساسيتين هما حلقة موسكو اللسانية التي كانت الخلية الأولى للشكلانية الروسية والتي كانت تعنى بدراسات الفونولوجية ثم طورتها إلى الشعرية وقضايا التعبير المختلفة وقد كان على رأس هذه الجماعة الباحث اللساني رومان جاكوبسون.

وكذا حلقه أبوياز وهي حلقه اللسانية يجمع بين الحلقتين الشكلانيتين هو اهتمامهما بمجموعة من القضايا الأدبية وبنيه الشعر وأجناس الأدب والإيقاع وغيرها، وبهذا يمكن القول إن أهم مبدأين يرتكز عليهما البحث الشكلاني هو موضوع الادبية أو ما يجعل الأدب أدبا، كما وصفها رومان جاكوبسون والوقوف على الأشكال أولا[1].

كما ضمت الشكلانية الروسية كثيرا من الأسماء التي يقدم ذكرها دوما في الحديث عن حداثية النقد الأدبي من بينها يوري تينيانوف فلاديمير بروب وفيكتور شكلوفسكي وميخائيل باختين وتزفيطان توردورف[2].

واستنادا إلى مختلف الدراسات الشكلانية المقدمة في إطار البحث عن الأدبية وما ينضوي تحتها، يمكن حصر أهم الأطر العامة التي بحث فيها الشكلانيون الروس والتي كانت أشبه بالمرتكزات النقدية في النقد الشكلاني في[3]:

---

[1] ينظر، الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ص 30 وما بعدها .

[2] ينظر،المرجع نفسه، ص 33 .

[3] ينظر، جميل حمداوي، الشكلانة الروسية، ص 20 .

- تسليط الضوء على أشكال المضامين الأدبية.
- السعي إلى تحرير الأديب من مختلف متعلقاته وروابطه الاجتماعية والتاريخية وغيرها، والقول بكون النص بنية مغلقة.
- الوقوف على الظاهرة الشعرية إيقاعا وانزياحا وبنيات.
- التأسيس لفكرة العنصر المهيمن "Dominant" كونها تسهم في دراسة الأشكال الأدبية والوقوف على قضية الأنواع.

ومن هذا كل يمكن القول إن الهدف الأساسي للبحث الشكلاني والشكلانية بشكل عام هو الخروج عن النظام الأكاديمي للنقد الأدبي، وعن كل المعارف التي تؤطر وتحد منه، التي تأتي في مقدمتها علم الجمال والفلسفة والتاررريخ، ودراسة الأدب دراسة محايثة مستقلة، لا تخضع إلى للنص الأدبي، ولهذا عندما قرن رومان جاكوبسون البحث الشكلاني بففهوم الأدبية لم يكن يسعى إلا لهذا الهدف، فقال: "إن موضوع الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.. إن مؤرخي الأدب يأخذون اطرافا من كل شيء.. إنهم يركبون جمعا من الأبحاث التقليدية بدلا من علم أدبي"[1].

- **التصور الأجناسي الشكلاني:**

يبدو للمتتبع لنظرية الأجناس في أبحاث الشكلانيين الروس أنها انشغلت أكثر بوصف الجنس الأدبي وتاريخه دونما الوقوف على وظائفه وفاعليته في التاريخ الادبي أو

[1] ينظر، نظرة المنهج الشكلي ، ص35 وما بعدها .

حتى الاجتماعي، كما أهملت بعدي التأثير والتأثر كونها تندرج ضمن الدراسات الاجتماعية، وأوجد في المقابل الباحثون الشكلانيون في المقابل مجموعة من الإجراءات التي يمكن من خلالها الوقوف على مقولة الجنس الأدبي، كل وتصوره الخاص.

يمكن القول إن يوري تينيانوف أبرز الشكلانيين الروس الذين وقفوا على نظرية الأجناس الأدبية حين سعى إلى دراستها وتصنيفها استنادا إلى مبادئ المنهج الشكلي، حيث أسس لـ"قانون الأضداد" في رصده لتطور الجنس الأدبي، حيث أشار إلى أن النوع الأدبي قابل للتطور الجدلي، ذلك أن الأنواع يمكنها أن تنشأ ثم تختفي لتحل محلها أنوع أخرى، واستنادا إلى هذا يشير تينيانوف إلى أن كل الأنظمة الأدبية هي مجموعة من الانواع التي تنضوي هي أيضا على أنساق بنيوية خاصة بها، وأن كل واحد من هذه الأنواع والأنساق يسعى إلى الهيمنة والتمركز، ومن هنا يمكن القول يمكن القول إلى ان هنالك أجناس وأنواع مركزية وأخرى ظلت في الهامش استنادا إلى ظروف ومعطيات خاصة بالنسق الثقافي العام، ما جعل ذلك الجدل قائما بينها ومعيارا لتطورها، ولا يقصد تينيانوف بالمركز في هذا الإطار أن يكون للجنس أو النوع الأدبي قيمة شرعية من الناحية الأدبية والنقدية أو إقرار واعتراف ثقافي، وقبول من الناحية العامة، ومن ثم يجد لنفسه موقعا ضمن المنظومة الثقافية لفئة اجتماعية معينة، وأن هذا الموقع أو المركز هو

ما يسمح له ان يتحول إلى معيار للإبداع أو للمنافسة أدبيا، ولهذا ند أ تينيانوف يؤمن بفكرة تبجيل وتقديس جنس أو نوع أدبي أو تدنيه وتهميشه[1].

قدم الشكلانيون الروس مجموعة من الدراسات حول النظرية الشعرية وبخاصة في جانبها اللغوي، من ذلك ما قدمه تينيانوف في كتابه "قضايا اللغة الشعرية" الذي تصدى فيه للتحليل اللساني ذو الصبغة التقنية للشعر، وأكد على تلك التباينات التي ينبغي مراعاتها في التحليل بين دراسة الأسلوب واللغة الشعرية واللسانيات النفسية، وأسس في المقابل لتصوره حول الإيقاع الشعري، موجها تصوره الشكلاني إلى دراسة القسم الدلالية للغة الشعرية ثم إلى مقوماتها الفونولوجية، كما يسهب تينيانوف في حديثه عن الإيقاع وبعده السمة والخاصية الرئيسية في الشعر التي تميزه عن الممارسة النثرية، ويعدد تينيانوف مزايا وخصائص الإيقاع الشعري ممثلة في : الوحدة الإيقاعية وكذا المتواليات الإيقاعية، على ان التمييز بين الشعر والنثر يتم استنادا إلى تمايز الإيقاع بينهما، فلا يمكن خلط الإيقاعين لأن هذا يلغي جوهر الشعر الذي ينبني أساسا على علاقة الإيقاع بالدلالة المحرفة وهي علاقة أصيلة في الشعر غير موجودة في النثر وفي اللغة العادية[2].

[1]. ينظر، جميل حمداوي، الشكلانبة الروسية ، ص 34 وما بعدها .

[2]. ينظر، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 132 .

المحاضرة العاشرة: نظرية الأجناس في الفكر الشكلاني

2-نظرية النثر

- **تأسيس:**

خصص الشكلانيون الروس شقا كبيرا للحديث عن النثر ونمذجته نقديا وبخاصة الجانب السردي منه، إذ يبدو للباحث في البحوث الشكلانية أن معظمها سعت إلى بناء تصور أو نموذج شكلي/ بنيوي أولي للمحكيات بداية من توماشفسكي إلى اينخنباوم إلى تودورف إلى بروب صاحب النموذج الوظيفي، وقد تعددت صور التعامل مع هذا النثر استنادا إلى طبيعة بحث كل واحد من هؤلاء والغرض من توجهه، حيث إن توماشفسكي أصر على قضية الأغراض في النصوص النثرية والسردية تحديدا وما الذي قد يؤديه الغرض من دور في تطور مسار النص، كما أصر بروب على السعي إلى بناء نموذجه الخاص في قراءة المحكيات الشعبية السلافية، مما قاده إلى صناعة النموذج الوظيفي الذي كان له دور أساسي في تشكيل توجهات متعددة لقراءة النصوص السردية سيميائيا وبنيويا في الفترة التي تلت الشكلانية الروسية .

- **العنصر المهيمن أساسا للتجنيس:**

لعل المسعى العام الذي انشغل به الشكلانيون الروس هو البحث في "الأدبية"، وهو مسعى تطور فيما بعد استنادا إلى طبيعة التطور النقدي، إلا أن مقولة العنصر المهيمن "Dominant" التي أسس لها فلاديمير توماشفسكي كانت الأجراء التي سعى من خلالها إل التمييز بين الأنواع الأدبية، وتحديدها وفقا لشكلها وكيفية تشكل النص او النوع، إذ يقول توماشفسكي في هذا الإطار: "إن تمييزا متراوح الدقة للأعمال الأدبية إنما يتأتى حسب الأنساق الثقافية (المهيمنة) فيها التي تنظم تركيب العمل الأدبي، هذا التميز للأنساق يمكن أن يكون له أصول مختلفة: طبيعي.. أدبي واجتماعي.. تاريخي"[1].

ويشير توماشفسكي في السياق نفسه إلى أن ذلك الفرق بين استعمال اللغة الشعرية والنثرية وإن هذا التباين بين المستويين هو الذي يولد الأنواع الشعرية والنثرية وان توجيه الآثار الأدبية نحو نوع أو آخر يتم استنادا إلى قراءتها وتشخيصها نقديا، وقد اشترط توماشفسكي لهذا الأمر أن يتوافر العمل الأدبي على مجموعة من الأنساق والبنى التي تمثل سمته الجوهرية الغالبة عليه، التي تهيمن على شكله، وهي التي نسميها بالعنصر المهيمن، في المقابل هنالك أنساق وبنى لا تمثل إلا ظواهر أو عناصر عارضة في ذلك الأثر، على أن هذه الأنساق العارضة تمثل "مهيمنة" في آثار أخرى ضمن ما يصفه توماشفسكي بتبادل الوظائف بين الأنواع، ومن هنا تتولد الأنواع والفوارق بينها وان هذه

[1] نقلا عن نادر قاسم، نظرية تطور الأجناس الأدبية ، ص 41.

الأنساق المهيمنة تمثل سلطة للجنس أو النوع وتحدد مدى استقلاليته، وانطلاقا من هذا التصور تولدت مفاهيم أخرى متعلقة به مثل مفهومي الحافز والتغريب[1].

من جهة أخرى، يرى توماشفسكي أن النوع الأدبي عادة ما يحدث فيه تغيرات من خلال تلك التلاقحات التي يمكن ان تحدث بين نوعين، فينتج عنهما نوع ثالث كما هي روايات السيرة الذاتية، ولذلك فإن كثيرا من الأنواع الحديثة هي نتيجة ذلك التلاقح بين الكلاسيكي أو الشعبي وبعض الانواع الحديثة.

وبهذا يمكن القول إن الشكلانية الروسية أتت بتصور يقوض فكرة الجنس الخالص أو صفاء النوع، من خلال النظر إلى الأنواع بوصفها مؤسسات ثقافية قابلة للتطور من خلال فكرة الامتزاج فيما بينها، استنادا وتبعا لخاصية ثقافية اجتماعية أو لرؤة فكرية حسب الفترة التاريخية التي يتم فيها هذا الامتزاج، بما يحيل إلى فكرة لا محدودية الاجناس والانواع الادبية، وعدم ثباتها وقابليتها للتغير.

وينبغي الإشارة كذلك إلى أن الناقد الشكلاني بوريس ايخنباوم الذي سعى وضع نظرية خاصة بالنثر وعالج في هذا المسعى كثيرا من الأنواع النثرية ومقاربتها ومقارنتها فيما بينها، وقد وقف مطولا على القصة والرواية، فيصف الأولى بالسرد الحرفي فيما يجعل الرواية سردا مشهديا، ويصر على ذلك التمييز بين الشعر والنثر استنادا إلى طبيعة اللغة بين الشفوية والكتابة وأن لغة النثر مكتوبة كما هي الرسائل والمذكرات والقصص

[1] ينظر، نظرية المنهج الشكلي، ص 84 .

والروايات، ثم قام إيخنباوم برصد مختلف الأنواع النثرية ووقف على مختلف المراحل التي مرت بها تاريخيا، وخص الرواية بالتفصيل ووصفها أنها نوع استطاع أن يصهر كل الأنواع الأخرى فيه[1].

- **بوريس توماشفسكي ونظرية الأغراض:**

شكلت نظرية الاغراض واحدة من الإشكالات الكبرى التي طرحها البحث الشكلاني من خلال ذلك الطرح الذي قدمه توماشفسكي في بحثه ضمن بحوث الشكلانيين الروس، على ان توماشفسكي لم يقف في بحثه عند حدود الظاهرة النثرية بشكل عام بل غنه فصل استنادا إلى مسألة الأعراض والتحفيز واستمرارا لمقولة التغريب والإيقاع قال بها إيخنباوم وشكلوفسكي قبله، إلا أن توماشفسكي خصص الأمر أكثر مع النصوص السردية التي تقوم أساسا على مسألة التحفيز، إذ إن توماشفسكي ينطلق في تأسيسه لنظرية الأغراض من قاعدة لسانية، إذ إن اللسانيات من خلال قيامها على مجموعة من الثنائيات التي تأتي في مقدمتها ثنائية الدال والمدلول كانت سببا في التأسيس لكثر من التصورات النقدية التي تبعت الفترة الشكلانية، سواء بنيويا أم سيميائيا، حيث قسم توماشفسكي المحكي إستنادا إلى هذه الثنائية إلى متن حكائي ومبنى حكائي، فأما المتن الحكائي fable فهو مجموع الاحداث التي تشكل القصة دون أخذ الاعتبار بالبعد الزمني لها، أي أنها تحيل إلى الاحدث دون تنظيمها، في حين إن المبنى الحكائي فيحيل إلى الملفوظ او الخطاب

[1]. ينظر، بوريس ايخنباوم، ضمن نصوص المنهج الشكلي، ص 49 وما بعدها .

الحامل للمتن أو الاحداث، لذلك فهو يراعي النظام الزمني، ولا يقصد توماشفسكي من خلال هذا التوزيع سوى الإشارة إلى أن السارد يعاود ترتيب المتن الحكائي وفقا لما يستدعيه ذلك النظام الزمني من تراتبية للأحداث استنادا لزمن حدوثها إما بشكل متتابع أم متزامن، مراعيا كذلك طريقة ونظام صياغتها وظهورها في شكل خطاب أدبي، على أن مسألة الأغراض هي التي تتحكم في هذا النظام المصاغ، وأن الأغراض في تصوره هي مجموع الحوافز الغير قابلة للتفكيك، فكل مقطع أو جملة من المحكي تتضمن حافزا من نوع ما يسهم في تتابع مشكلات العمل الحكائي، وكل حافز بغض النظر عن طبيعته يؤدي إلى حدث معين إلى غاية تتمة المحكي[1].

ويقسم توماشفسكي الحوافز إلى مجموعة من الأنواع تتمثل في[2]:

1- **الحوافز المشتركة:** هي الحوافز التي لا يمكن الاستغناء عنها ولا يمكن حذفها فقد يمس هذا بمبدا السببية داخل المحكي، فكل حافز هو سبب في حدث أخر داخل المحكي، وأن حذفها سيخل بذلك الترابط والتسلسل داخله.

2- **الحوافز الحرة:** وهي الحوافز التي يمكن الاستغناء عنها حسب توصيف توماشفسكي، على ألا يؤدي حذفها إلى أي خلل داخل المحكي.

[1] ينظر، بوريس توماشفسكي، نظرية الأغراض، ضمن نصوص الشكلانيين الروس، ص 178 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص 180 وما بعدها

3-**الحوافز الديناميكية:** وهي الحوافز التي يمكن ان تؤدي إلى تغيير مسار الحكي أو وضعية مما داخل النص، حيث يمكن أن تتجلى قد تلج إلى المحكي، أو حدث طارئ ما يؤدي إلى تعقيد موضوع الرواية.

4-**الحوافز القارة:** وهي حسب توماشفسكي حوافز توجد في بداية المحكي وظيفتها العملية الاستهلالية، فلا تغير مساره ولا تتدخل فيه، إلا أنها قارة ثابتة.

من هنا يتبين أن نظرية الأغراض تسعى أساسا إلى تنظيم النصوص السردية من خلال مقولة التحفيز داخل النصوص الروائية، وأن توماشفسكي انطلق أساسا من رواية الواقع التي تتجلى فيها، على أنه لا يمكن تعميمها على بعض الأنواع السردية الأخرى ولا على باقي الأنواع النثرية، أو حتى نصوص تنزع منزعا غير الواقعية، هذا من ناحية طبيعة النص في حد ذاته، أما مسألة المبنة الحكائي والمتن الحكائي فيمكن القول إنها كانت القاعدة الأساسية التي استندت إليها النظرية السردية فيما بعد، ذلك أن هذه النظرية اتخذت مسارين أساسيين في تشكلها، هما السيميائيات السردية والسرديات البنيوية او تحليل الخطاب السردي، على أن السيميائيات السردية جعلت همها الأساسي هو المعنى الحكائي وآليات إنتاجه وفق لمجموعة من التصورات التي أسس لها غريماس استنادا إلى مقولة الحالة والتحول التي تعززت من خلال مقولة التحغيز، في المقابل جعلت السرديات البنوية مجال اشتغالها هو الملفوظ والخطاب وأن دراسته مستندة في هذا إلى معطيات لسانية ملقحة بمقولات بلاغية قديمة

وشكلانية حديثة، فكيفية تجلي المحكي خطابيا أو لسانيا جعلت السرديات تصر على مسائل مشتركة بينهما كالزمن والصيغة والأصوات والمستويات السردية وطرفي التواصل السردي، وكلها مقولات تعززت بأطر لسانية شكلانية,

يمكن القول استنادا إلى أبحاث الشكلانيين الروس حول نظرية الأدب وكذا الأنواع الأدبية أنهم سعوا إلى مناقشتها وتحليلها تحليلا موضوعيا بنيويا ينأى عن التصورات السابقة سواء الجمالية أم الكلاسيكية، ولذلك استطاعوا أن يؤسسوا لمفاهيم وإجراءات جديدة تقعد لمبادئ نقدية خاصة بالشكلانية الروسية كالأدبية والقيم المهيمنة والأنساق والتغريب والوظيفة والمتين والمبنى الحكائيين وغيرها، وكلها مفاهيم استطاعوا أن يقدموا من خلالها تصوراتهم الأجناسية الخاصة .

المحور الرابع:

نظرية الأجناس ومقولات التجاوز

المحاضرة الحادية عشر: نظرية الكتابة لدى رولان بارط

المحاضرة الثانية عشر: نظرية الأجناس ومقولات التجديد/معمارية النص لدى جيرار جينات

المحاضرة الثالية عشر:الحوارية والتناص

المحاضرة الرابعة عشر: قصيدة النثر

المحاضرة الحادية عشر: نظرية الكتابة لدى رولان بارط

- **تأسيس:**

أسهمت الدراسات الشكلانية أجناسيا ونقديا في توجيه مسار كثير من الدراسات اللاحقة لها وفتح عديد النقاشات والدراسات حول نظرية الأجناس الأدبية وفاعليتها بل ومشروعيتها، وفي كثير من التصورات دعوات إلى تجاوزها ورفض الحدود القائمة بين الأجناس والأنواع، والتأسيس في المقابل لمفاهيم يمكنها ان تحتوي وتتجاوز هذه النظرية، ولقد كان لهذه التصورات صدى واسع لا من الناحية النقدية بل كذلك من الناحية الأدبية.

حيث توسعت كثير من المفاهيم نتيجة هذا التجاوز وضاقت في المقابل المفاهيم التي قدمتها النظرية الأجناسية، فبين ما قدمته السيميائية من مفاهيم للعلامة إلى ما قدمه أصحاب نظرية التلقي حول مفهوم الأثر تغيرت التصورات الأجناسية مع ما يتماشى ويتناسب مع الممارسة الإبداعية والنقدية وروح العصر.

- **مفهوم الكتابة في التصور المعاصر:**

قدم النقد المعاصر بتوجهاته الفلسفية واللسانية والتأويلية المختلفة كثيرا من المصطلحات التي تنضوي تحتها عديد المفاهيم التي تؤسس وتؤصل لفكر مختلف، تأتي في مقدمة هذه المفاهيم مفهوم الكتابة وإن كان يعزى في التأسيس له مفهوما إلى رولان بارط إلا أن مفهوم الكتابة من المفاهيم العامة التي يمكن أن يصطدم بها الباحث في أي

مجال بحث أدبي، إذ تجدر الإشارة مثلا إلى مصنف أبي هلال العسكري "الصناعتين الكتابة والشعر" ولم يكن أبو هلال يقصد ههنا بالكتابة سوى النثر.

إلا أن مفهوم الكتابة في الدراسات الحداثية كان مفهوما أكثر توسعا أيديولجيا وبنيويا، كونه بقي مرتبطا بمجموعة من المفاهيم البارطية الأخرى التي تأتي أيضا في مقدمتها موت المؤلف، التي تقول بانتهاء سلطة المؤلف على نصه بمجرد انتهاء الكتابة، فميلاد النص مرهون بموته، وأن القراءة مشروطة به.

ولا يؤسس لمفهوم الكتابة من موقع النص فقط بوصفها المفهوم العام الجامع، بل من منطلق أيديولوجي ينشأ عن قناعات فكرية خاصة بالمؤلف، وعن حرية معتقدية واختيار راسخ فالكتابة من وجهة نظر بارط "مشتقة من حركة دلالية صادرة عن الكاتب فإنها تلامس التاريخ بشكل محسوس أكثر من شريحة أخرى"[1].

ومن الموقع نفسه أي النص يؤسس رولان بارط لمجموعة من ا إشكالات التي تخص علاقة النص بالكتابة، وعلى رأسها مسألة اللذة بين النص وفعل التلقي، التي تتفاوت بين الشعور البسيط العادي الذي يرتبط بالراحة، وبين الشعور الذي يثير ما يمكن وصفه بالارتباك والقلق، سواء على المستوى الإبداعي أو فعل التلقي، وفي هذا الإطار

[1] رولان بارط، الكتابة في درجة الصفر، تر محمد نديم خشيفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 32.

يقدم رولان بارط ثلاثة مقومات أو معايير أساسية للنص يمكن وصفها بأنها مقومات معرفية[1]:

- أن النص مؤسسة مستقلة تخلخل كل رتابة للغة وللميتالغة.
- يمكن للنص أن يجمع كثيرا من التناقضات مع كل استدلال أو مرجعية ثقافية وتاريخية أو مع كل فئة اجتماعية .
- يمكن للنص أن يشن حربا خاصة ضد اللغة، فيتجاوز المقولات النحوية والمعجمية والتنميق والصنعة، ولهذا نجد بارط يتهجم على أنصار النص بالتوصيف الكلاسيكي ويصفهم بالطفيليين الذين يبحثون عن لذة النص.

ولهذا عادة ما يصف رولان بارط النص بأنه كون واسع من الفضاءات التي تتجلى فيها اللغة حينما تتجانس مع اللذة، فيقول :"إن نص اللذة هو النص الذي يرضي فيملأ فيهب الغبطة، إنه النص الذي ينحدر من الثقافة فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط ببمارسة مريحة للقراءة"[2].

- **موت المؤلف:**

ولهذا نجد بارط في المقابل يؤسس لفكرة موت المؤلف ورفض سلطته على النص وفي هذا التأسيس حسم من بارط حول موقفه من النص والمؤلف والقارئ، وعلامة تحول في مساره البنيوي، ولهذا يرفض بارط التعامل مع النصوص الأدبية بمنطق التعامل

[1] Voir ,R.Barthes, plaisir du texte, seuil, 1998 , P 38 .

[2] plaisir du texte , p 21 .

مع العلوم التجريبية، وبالطريقة الاستقرائية التي تقف على عتبات تاريخ الأدب الذي ألف أباء كبار، فعلى الرغم من أن بارط يميز بين الأثر الأدبي والنص، على أن الأثر الأدبي هو المفهوم الكلاسيكي للأدب الذي يجعل المؤلف بؤرة ومركز العملية الإبداعية وخالقها، وحامل مضامينها وأسرارها، فإنه يجعل من النص خلقا يتشارك فيه مرجعيات متعددة: الاجتماعية والنفسية والبنيوية، ولكل مرجعية بنية محددة، في صناعته، ومن ثم لا يمكن أن يكون للمؤلف كلمته الأخيرة على نصه، ولا للناقد حدوده التأويلية، ومن هنا يشير بارط إلى إن النص عمليه انتاجية وأن قيمته الحقيقية لا يستقيها إلا من واقع نفسي لغوي، ولهذا فان النص لا ينبغي حصره ضمن تصنيف أجناسي معين ولا وصفه بالجودة أو الرداءة ولا ضمن سلم تراتبي زمني أو تفصيلي، وأنه ليس عليه تأدية دور اجتماعي، وبالتالي فإن النصوص تكرس نفسها لتمرير عدد لانهائي من المدلولات وبالتالي، يمكن وصفه بالمتعدد المتجاوز لواحدية المعنى وواحدية التأويل، وأن هذا التأويل لا يستدعي بالضرورة معرفه بالأب أو المؤلف المنتج له[1].

ومن هنا تعد مقولة موت المؤلف حتمية من منظور رولان بارط متبعا فيها نهج ميشال فوكو الذي قال بأن المؤلف ليس سوى اختراع اخترعته الثقافة الكلاسيكية خلال القرن التاسع عشر، ولا يجعل بارط من المؤلف مجرد وسيط أو أداة تستعين

[1] ينظر، ألفت عبد الحميد حسنين شافع، موت المؤلف وعلاقتها بنظرية النص عند رولان بارط، مجلة سرديات، م 6، ع 20، 2016، ص 240 وما بعدها.

بها المؤسسة اللغوية، وأن فعل الكتابة ليس سوى محاولة للبحث عن الزمن أو عن كلام غير ذلك الذي قيل سابقا ،يحتمل معاني أكبر وأوسع من السابقة، فكأن المؤلف يدخل اللغة في مختبر وينظر إذا كانت قد سبق إليها.

ولا يتردد رولان بارط في وصف المؤلف بأن لا وجود ولا قيمة له وأنه مجرد لعبة لغوية لا يمكنها أن تتخلى عن كثير من مقتضياتها الاجتماعية، ولذلك نجده كثيرا يطرح سؤال إذا كان للكتابة لذة لدى المؤلف خلال ممارسة الكتابة، إلا أنه خلال ممارسة فعل القراءة في المقابل فإن النص "ينفلت حرا بعيدا عن صانعه ويمكننا إدراك معانيه المتناثرة دون انقطاع من خلال فعل القراءة لا من خلال فعل الإنتاج"[1]، على أن بارط ينطلق في مسألة موت أو تقويض المؤلف من إطار لساني محض باعتبار أن اللغة نظام مشترك من العلامات لا يحق له الإدعاء بتملكه وأن من يمتلك حق تأويل هذا النظام هو ذلك الذي يقوم بفعل القراءة أي المتلقي ، وأن وجود المؤلف ضمن هذا الفعل يقف دون تحقيق لامحدودية المعنى، بل إنه يجعل النص متحجرا وفق ما يتعلق بالمؤلف وسيرته وبعده اللاهوتي، في علاقته بالنص في حين يسعى القارئ إلى تفجير المعاني الكامنة فيه[2].

- **الكتابة الصفرية:**

[1] Plaisir du texte, p45 .

[2] ينظر، ألفت عبد الحميد حسنين، مرجع سابق،

استنادا إلى فكرة اللذة التي أسس لها، يقف بارط على مقولة الكتابة التي عليها أن تخلخل النظام وتتجاوز التصنيف الأجناسي،ذلك أن استنادها الكامل يكون على اللغة والأسلوب، وبهذا يصبح النص في نظر بارط معادلا للكتابة، وأن نظرية النص وفقا لهذا هي نظرية لفعل الكتابة المتجاوزة، التي تتعامل مع النتاجات الأدبية على أنها نتاجات متمردة لا يمكن المقارنة بينها، ولا يقصد رولان بارط من خلال مقولة الكتابة الصفرية إلا الى إزالة العبء الذي وضعته النظرية الكلاسيكية للأدب، من خلال تلك المقتضيات الاجتماعية والتاريخية والثقافية، ومن ثم السعي إلى تحرير العملية الإبداعية من تلك القوالب التي وضعتها مفهوم الأثر الأدبي التقليدي، ومن هنا فإن مفهوم الكتابة بقدر ما يهدف الى تشظية السياق بمختلف توجهاته يسعى إلى إلغاء الجنس الأدبي وتجاوزه والابتعاد عن كل تلك المؤسسات الثابتة التي ترضخ لمعايير راسخة الأشكال والقوالب الكلاسيكية، ولهذا نجد رولان بارت يحول توصيف النتاجات الأدبية من كونها أثارا أدبية إلى كونها نصوص، ومن هنا فإن الكتابة خروج عن كل ما هو متعود عليه ومالوف وأن ما يهم في هذا الأمر هو التشكيل اللغوي[1]،

وانطلاقا من فكرتي الكتابة والنص يؤسس بارط لمقولة لانهائية الدلالة النصوفي النصوص الادبية، ما يضمن اختلاف النص الأدبي عن أنظمة التواصل الأخرى اللغوية، ويبين الكتابة التاريخية أو الكلاسيكية، والأمر مرتبط أساسا باستخدام اللغة في صناعه

[1] ينظر، الكتابة في درجة الصفر، ص 32 وما بعدها.

الانزياح لدى المؤلف، وكفاءتها في صناعة الانزياح لدى المؤلف، وهنا يمكن القول إن تصور الكتابة لدى بارط إنما هو سعي إلى هدم وتقويض تصورات قديمة لا تمس القالب أو المرجع فقط بل اللغة أيضا وإعادة بناء تشكيل جديد لها، حتى وإن كانت هذه اللغة معطى مشترك ما بين الجميع، وأن الأديب يقوم باستعارتها فقط وأن وجه الاختلاف تحديدا في الأسلوب، ولهذا كان رولان بارط يصف فعل الكتابة بالجدل أو الفعل المتوتر بين كفائتين هما اللغة التي توصف بالأفقية، وما بين الأسلوب الذي يوصف بالمنحنى العمودي الذي يغير تلك اللغة من خلال ذلك الأسلوب[1].

من هنا يمكن القول إن المفهوم الكتابة لدى رولان وإن تأسس على مرجعية سيميائية تحيل إلى أن النص عبارة عن علامة تتضمن مجموعة من العلامات من مختلف الأنواع التجليات، على أن هذه العلامات مشتركة بين كل مستعمليها وبالتالي فإن مفهوم الكتابة يتحول إلى مفهوم عام يتأسس يمكن أن تتداخل من خلاله مختلف العلامات المشتركة بما يحيل إلى تداخل النصوص داخل المتن الواحد.

[1]. ينظر، المرجع نفسه، ص 34 وما بعدها .

المحاضرة الثانية عشر: نظرية الأجناس ومقولات التجديد

-معمارية النص لدى جيرار جينات-

- **تأسيس:**

مع التصورات النقدية المقدمة حديث حول نظرية الأدب ونظرية الرواية على وجه التحديد يبدو أن الكثير من النقاد الغربيين قال بمسألة شيخوخة نظرية الأجناس الأدبية، أو حتى موتها وعدم الإفادة منها، في تلك التشكيلات والتنويعات التي فرضتها النصوص الأدبية منذ العهد اليوناني، وعدد طرائق الكتابة ومقترحاتها في العهد الحديث، حيث سعى بعض الباحثين إلى التجديد في إجراءاتها وتمثلاتها في علاقتها بالنصوص الأدبية المستجدة وبخاصة الرواية التي تعددت أنواعها وتوجهاتها.

ويأتي في مقدمة هؤلاء الناقد الفرنسي جيرار جينات (G .Genette) الذي سعى إلى التأسيس لتشكيل نقدي مختلف حول نظرية الأجناس الأدبية -التي لم يستطع تجاوزها- من خلال مناقشة فكرة الأجناس في الشعرية اليونانية، ثم السعي إلى بناء تصور يتضمن ويتجاوز في الآن ذاته بعض أفكارها، ولذلك قدم مجموعة من الطروحات النقدية كانت في البداية مع "خطاب الحكاية" ثم مع تصوره حول عتبات النص الأدبي من خلاله كتابه "أطراس" ثم من خلال تصوره الذي عرف كثيرا من التداول فيما معمارية النص الأدبي.

1- جينات والتقسيمات اليونانية:

يناقش جيرار جينات في كتابه "مدخل إلى جامع النص/ Introduction a l'architexte" فكرة الأجناس الأدبية ، وينطلق من الجذور البونانية لهذه النظرية، حيث أشار إلى إمكانية ألا يكون هذا التقسيم عائدا إلى أرسطو فعلا ومجرد نسبته له، استنادا إلى فكرة ان النوع الهجين الممثل في الشعر الغنائي وسبب إخراج أرسطو له من التقسيم الثلاثي،حيث توقف جينات على كيفية تشكيل الأجناس الأدبية الملحمية والدرامية، ولاحظ أنها أساسا عبارة عن التحام وعين من المواضيع الشعرية ولكن بصيغتين مختلفتين، إذ إن أرسطو ومن حيث الموضوع صنف الأجناس إلى ثلاثة (منهم أفضل منا وأسوء منا ومن هم متساوون معنا).

أما من حيث الصيغة فأبقى أرسطو على ذلك الجذب بين الصيغة الثلاثية التي حددها أفلاطون أي السردي والدرامي والمختلط، وبين الصيغة الثنائية التي قال بها هو السردي والدرامي، ونظرا لأهمية الصيغة لدى جينات كونها تأتي في المرتبة الأولى داخل النظام الأجناسي لجيرار جينات، ثم تأتي من بعدها الانماط التي تحيل إلى تخصصات هذه الصيغ، ثم الأنواع وهي أساسا عبارة عن تحققات مادية تاريخية كالقصة والرواية والملاحم وغيرها، ثم أخيرا الأنواع الفرعية التي تنضوي تحت إطار كل نوع من ذلك ما نجده مثلا من انواع فرعية لنوع الرواية مثل الرواية البوليسية والسيرة الذاتية وغيرها[1].

[1] G.Genette, introduction a l'architexte, seuil, paris, 1979 , p21 .

وعلى الرغم من أن جيرار جينات يقف مطولا ويناقش فكرة الأجناس الادبية في الفكر اليوناني إلا أنه يرى ان تلك الأنواع إلا أنه يرى أن تلك الأنواع هي أنواع ميتة، تجاوزتها القيم الأدبية ، وبهذا سعى إلى التأسيس لتصور مختلف أكثر حداثية ومناسبة لروح أدب العصر، ولهذا نجد أن جينات ومثل التصور العام الذي كان سائدا خلال ستينيات القرن المنصرم ينطلق من فكرة النص والنصية، إلا انه لا يعاود التأثيث لها وإنما يتعداها إلى فكرة "جامع النص " الذي يمثل بالنسبة عوضا لفكرة الأجناس الأدبية، أو قاعدة اخرى يمكن أن تقوم عليها الشعرية الحديثة.

2-معمارية النص في التصور الجيناتي:

"إن موضوع الشعرية ليس هو النص بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعاليات التي ينضوي تحتها كل نص على حده"[1]، فالإطار النظري الذي ينطلق منه جينات في التمييز بين الأجناس الأدبية ألزمه ان يأخذ بعين الاعتبار مجموعة من المعايير والثوابت التي حددها في ثلاثة: الموضوعي والصيغي والشكلي، وهي معايير يمكن أن يستند إليها في دراسة التحولات التاريخية للأجناس الأدبية وهي التي يمكن أن يستند إليها في معمارية النص والعلاقات التي يمكن أن تجمعه مع نصوص أخرى، وبهذا يقر جينات بوجود أنواع وصيغ بقدر إيمانه بوجود نص أدبي، إلا أن هذا النص لا يبدو مهما في نظره بقدر أهمية تلك العلاقات الجامعة، أو ما يسميه بالمتعاليات

[1] introduction a l'architexte,p 03.

النصية"Transtextualité" وأن هذه المتعاليات تتضمن كثيرا من العلاقات التي تربط بين النصوص الأدبية، والتي يحددها في المحاكاة التغيير التداخل و التناص ،و هذه العلاقات تعطي تشكيلا لماهية النص و تؤسس لفكرة جامع النص بهذا الشكل الذي يمثل معادلا لفكرة الأجناس الأدبية و حتى نظرية السرد و نظرية الخطاب ونظرية الأسلوبية ، وبهذا يمكن القول ان جيرار جينات لا يقدم بديلا لنظرية الأجناس أو يتجاوزها، بل إنه يراها حتمية لا يمكن الانعتاق منها مما حاول الباحث ، ذلك أن التهرب منها أو محاولة الجمع بين نوعين أو أكثر في صناعة النص يحقق لنا نوعا جديدا[1].

وبهذا يمكن القول إن التصور الأجناسي في النقد الحديث بمختلف توجهاتها الفكرية والنقدية، قد أخذ بعدا نصيا يحيل إلى أن كل نص يمكن أن يطرح شكلا مختلفا للكتابة ويمكن أن يؤسس لمعماريته الخاصة، انطلاقا من خصائصه الداخلية الموضوعية والأسلوبية، ولهذا يبدو طرح جيرار جينات أكثر موضوعية كونه ينطلق من الكل ليؤسس للجزئية، بحيث إن الكلية لا تلغي الجزئية والعكس، فالنص لابد أن يكون متضمنا تحت تصنيف أنواعي معين، إلا أن هذا التصنيف لا يمكن أن يفرض ثوابته التاريخية على النص، استنادا إلى فكرة تغاير الأنساق الثقافية التي تتحكم في تشكيل النصوص، فبقدر ما إن مقولة الجنس أو النوع الأدبي قابلة للتطور والتغير ، كذلك هي مقولة النص والنصية، فلذلك لا يمكن للجنس الأدبي أن يتحكم دوما في الصناعة النصية، وبتصور

[1] ينظر، فتحية عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلى عالم الفكر، ع 1، المجلد 33، 2004، ص 184 وما بعدها.

جيرار جينات يحدث العكس، إن النص بمختلف العلاقات التي يمكن أن يقيمها مع نصوص أخرى تتيح إمكانية أن يحور النص من ثوابت النوع أو الجنس، أو أن يؤسس لنوع جديد من خلال تلك العلاقات ، وبالتالي فإن مسألة محدودية الجنس الأدبي أمام ممكنات النص تبقى مطروحة نقديا.

المحاضرة الثالثة عشر: الحوارية لدى باختين

- **تأسيس:**

إن المقولات المتعددة حول الحوارية والتناص التداخلات الانواعية في النصوص، إنما كانت غايتها الأساسية هي تقويض مقولة الجنس الأدبي الخالص أو نقاء النوع، ومن ثم السعي إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين الأنواع وإمكانية انسجامها، ومثل هذه المساعي كانت في البداية من قبل الأدباء الفرنسيين خلال القرن التاسع عشر، فكتب مالارميه كلاما يتجاوز حدود الشعر وكتب بولير ورامبو قصائد النثر، ثم توالت بعدهما الخروقات، ثم كانت تأسيسا نقديا من بندتو كروتشه إلى رولان بارط، وقد أقر تزفيطان تودورف باحقية تداخل الانواع والنصوص فيما بينها، إذ لا يمكن للنوع أو الجنس الأدبي أن يحقق إبداعه وجمالياته لوحده، فالإيمان بمحدودية قوانين الجنس وانفتاح النصوص هو واحد من الثوابت الراسخة التي انطلق منها هؤلاء حين دعوا إلى الاستئناس فقط بنظرية الأجناس الأدبية أو حتى تجاوزها تماما، أو الوقوف عليها بوصفها انتماء فقط دون فرض قيودها على النص أو محاوله إسقاط معاييرها عليه، ومن ثم فإن النص عمليه إبداعية متحررة في نظرهم، وأن ما ينبغي الوقوف عليه هو نصانيته التي تمثل تعدد النصوص او المراجع والأنواع فيه.

- **التداخل النصي والأنواعي:**

من أبرز القضايا التي وقف عليها النقد المعاصر فيما يخص التشكيل الأجناسي للنصوص الأدبية هي ذلك التداخل الانفتاح الذي ميز كثيرا منها، خاصة عندما تعلق الأمر بالرواية الجديدة، ذلك أن النص بقدر ما يخضع لبعض سلطات النوع أو الجنس الأدبي من حيث انتمائه خارجيا إلا أنه يتمرد عليها فيما يخص بنيته الداخلية، وكأنه يتجاوز حدوده إلى حدود عوالم أخرى واختراق مجاله النوعي وإحداث بعض الدينامي في بنيه الداخلية هربا من تلك الرتابة التي تميز نوعه.

وعلى الرغم من أن أهم ما يميز الأنواع عبر تطورها التاريخي هو ذلك التحول في معاييرها وضوابطها، إلا أن مسألة انفتاح النص أنوعيا وتداخله مع أنواع أخرى يكزن استنادا إلى مقولتين أساسيتين هما:

1- مدى حاجة النص إلى أنواع أو نصوص أخرى تخدم بنيته الداخلية على نحو ماهي عليه كثير من النصوص الرحلية العربية القديمة.

2-مدى استيعاب النص الواحد لنصوص أخرى سابقة له يمكن أن يتداخل معه لأغراض جمالية متعددة أو لتأدية وظيفة ما ضمن النظام الداخلي للنص.

وفي الحالين يؤدي الانفتاح أغراض متعددة باستطاعتها أيضا تغيير النوع الذي ينتمي إليه النص الأدبي، وإذا كان رولان بارط تحدث عن مقولة الكتابة التي تحرر النص من الجنس، وأن كل الأجناس قد تنضوي تحت إطار هذه المقولة، فان جيرار جينات

تحدث عن تلك العلاقات العبر نصيه التي يمكن أن تربط بين النصوص، التي يصنف ضمنها مقولة التناص، على ان الحديث عن التناص يعود أساسا إلى فترة سابقة عن جيرار جينات وعن جامع النص، وأن ارتباطه أساسا كان بين ميخائيل باختين وجوليا كريستيفا .

- **حوارية باختين/ التعدد الصوتي:**

أسس الشكلانيون الروس لكثير من المفاهيم خلال حديثهم عن الأدبية والشعرية، وهذا التأسيس كان استنادا إلى تلك المستويات المتعددة سواء المضمونية أم اللسانية داخل النص الأدبي، ومن المفاهيم التي أُسس لها مفهوم الحوارية الذي ينسب إلى ميخائيل باختين بما يحيل إلى تلك الحوارات التي يمكن للنص أن يعقدها مع نصوص أخرى، وبما يحيل كذلك إلى ذلك التعدد الصوتي والمرجعي والأجناسي فيه، وإلغاء تفرده، حيث يقول باباختين خلال حديثه عن الرواية ضمن كتابه "الخطاب الروائي" على أن كلامه ينطبق على باقي النصوص إنها "جسم مركب من اللغات والملفوظات والعلامات، والروائي هو منظم علاقات حوارية متبادلة بين اللغات والأجناس التعبيرية"[1]، وربما كان تأسيس ميخائيل باختين لمفهوم الحوارية استنادا للنص الروائي نظرا لأن الرواية أكثر الأنواع التي يتجلى فيها مثل هذا التداخل على مختلف المستويات سواء المرجعيات أم الأصوات أم الجانب اللغوي والأجناسي، فكل النصوص تقيم علاقات فيما بينها وأن هذه العلاقات

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر القاهرة، ط1، 1987، ص 22.

تتجلى تحديدا من خلال ما سماه هو في دراسته لروايات دوستويفسكي بتعدد الأصوات " Poolyphonie " التي هي أساسا نتيجة لتعدد الشخصيات داخل الكون الحكائي للرواية، فكل شخصية في هذا الكون تتميز بثقافتها الخاصة وأيديولوجياها وحتى انتمائها الاجتماعي أو الفلسفي، وتختلف بالضرورة عن باقي الشخصيات، هذا ما يضمن من ناحية تنوعا في خطاب الرواية لا من خلال شخوصها فقط، بل من خلال مستويات اللغة أيضا، إذ إن لكل شخصية لغتها الخاصة التي تميزها استنادا إلى مستواها الاجتماعي والثقافي، وحتى استشهاداتها داخل هذا النص، فتعدد الأصوات ليس مجرد بنية حكائية بقدر ما هو ميزة تجعل من النص منفتحا، بل إنها تتحول إلى بنى كون "خطاب الكاتب وساردیه والاجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخوص ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساس التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة والأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائما شكل حواري قل أو كثر"[1].

ولهذا ظل ميخائيل باختين ينظر إلى الرواية ويعرفها على أنها نوع سرد متلون دائم الانفتاح لا يستقر على بنية واحدة ولا يمكن ضبطه أو ضبط ميزاته وخصائصه، كونها لا تستند إلى قانون معين فيما يتعلق بأجناسيتها، كونها تظل باحثة عن أنواع وأشكال سابقة

[1]. الخطاب الروائي، ص 39 .

يمكن أن تتفاعل معها على أن هذا الأمر ضرورة في هذا النوع كونه ينطلق من الواقع في تجلياته المختلفة[1].

- **أشكال الحوارية لدى باختين:**

ينطلق باختين في تحديده لأشكال الانفتاح النص الروائي من مقولة الحوارية ومن مختلف البنيات التي تشكل هذا النص، سواء الموضوعية أم اللسانية أم الأنواعية، على أن هذه البنيات هي التي تحدد طبيعة هذا الانفتاح وخاصة النص الروائي على نصوص أخرى ثم تضطلع الأصوات/الشخصيات على دمجها والسارد بترتيبها.

يحدد باختين العلاقات الحوارية القائمة بين النصوص في:

1-**التهجين (Hybridization) أو تعدد اللغات:** وهو شكل يعتمده الروائي يقوم فيه باستعمال أو توظيف لهجات متعددة أو لغات متنوعة، على أن باختين ينعت هذا التوظيف بالظاهرة الميتالغوية، وبهذا يمكن للعلاقات الحوارية أن تكون خارج نطاق علم اللغة واللغة الواحدة، على أن اللغات تحيا من خلال ذلك الاختلاط الحواري، فالعلاقات الحوارية بين اللهجات الاجتماعية والاساليب اللغوية على تعددها ممكن داخل النصوص الادبية حتى في الحياة اليومية، على أن أهم شرط في هذا النوع هو استيعابها التام من قبل مستعمليها بوصفها مواقف عليها أن تحتمل معان محددة أو حتى وجهة نظر أو رأيا معينا، وهذا لا يعني دراسته من

[1]. المرجع نفسه، ص 40 وما بعدها.

خلال علم اللغة بشقيه النحوي و الصرفي، وإنما من خلال مستويات الدلالي داخل النص الروائي[1].

2-**تعدد الأصوات (Polyphonie):** وقد أسس كذلك باختين فكره التعدد الصوتي في انطلاقا من نص دوستوفسكي، على أنها سمه تنطبق على معظم النصوص الحوارية غير ذاتية الحوار، وأن تعدد الأصوات يحيل بالضرورة إلى فكره تعدد المستويات اللسانية والثقافية الاجتماعية والايديولوجية داخل النص الروائي بتعدد الشخصيات فتختلط فيها الأشكال التعبيرية[2].

3-**تعالق اللغات والملفوظات:** على أن هذا يحدث من خلال الحوارات الداخلية أي من خلال توحيد لغتين في مرفوض واحد، وتأخذ هذه العلاقة ثلاثة أشكال:

أ- **الأسلبة:** أي دمج مادة لغوية اجنبية أو سابقة أو وعي لغوي راهن خاص بالنص، وهذا يكون بإلقاء ضوء الراهن على الأجنبي السابق موضوع الأسلبة فتستقي منه البعض وتترك عناصر اخرى.

ب- **التنويع:** وهو توظيف يحيل إلى الروائي لمادة لغوية هي موضوع الأسلبة على أن الهدف فيها هو اختبار اللغة الأولى وإدراجها ضمن مواقف لغوية جديدة.

---

[1] ينظر، ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر جميل منصف التكريتي، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص 266 وما بعدها.

[2] الخطاب الروائي، ص 18.

ت- **الباروديا المحاكاة الساخرة:** حيث يقول باختين هنا "إن كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة، يمكن أن تحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبا يمكن أن يحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، أو طريقة الرؤية أو في التفكير أو في الكلام.."[1]، فهذا النوع يقوم على توافق واختلاف نوايا اللغة وأسلوب توظيفها فكأنه تحطيم لدلالة الأولى وإقامة معنى ثان مخالف ساخر على ان لا يكون بسيطا أو سطحيا.

من هنا يمكن القول إن باختين أسس لتصور مختلف لنظام النصوص وبنائها من خلال مستوى مختلف من تداخل من تداخل الانواع، يتم على المستوى اللغوي/ الأسلوبي من خلال مقولة حوارية النصوص المختلفة لغويا فيما بينها، من خلال الأساس الأول ألا وهو تعدد الأصوات داخل النص الواحد، على أن هذا التعدد هو الذي يقود إلى تلك التغيرات البنيوية والشكلية، داخله وبهذا يمكن القول إن نظرية التناص التي ستأتي فيما بعد تلغي إلى حد ما نظرية الأجناس الأدبية بإلغائها الحدود الفاصلة بين النصوص والأنواع.

[1] المرجع نفسه، ص 182.

المحاضرة الرابعة عشر: التناص لدى جوليا كريستيفا

- **التناص:**

يعد التناص أبرز وأهم المفاهيم التي حققتها الحداثة النقدية إن على مستواها البنيوي أم الأجناسي، ذلك أنه أسس لفكرة الاختلاف التي تجسدت تحديدا من خلال مقولة التغير وعدم الثبات على مقولات راسخة للجنس الأدبي ومن ثم تقويض هذه المقولة، وكذا عدم ثبات النصوص الأدبية على بنية ثابتة يمكن التحكم بها أو صناعة نموذج نقدي موحد يمكن دراستها وفقا له، ومن ثم يصبح لكل نص شكله وبنيته الخاصة به.

- **مفهوم التناص:**

يرتبط مفهوم التناص في نظرية النص الحديثة بالناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" منذ أواخر ستينيات القرن المنصرم، ويبدو أنها أسست لهذا التصور النقدي تأثرا بميخائيل باختين الذي أسس هو الآخر لمفهوم الحوارية، وأنه هو المصطلح الأكثر اقترابا منه، إلا أن باختين تحدث عن الحوارية على مستويات متعددة لكن المستوى اللغوي الأسلوبي هو القاعدة التي كان قد انطلق منها، في حين كان مصطلح التناص لدى جوليا كريستيفا كان أكثر اتساعا وانفتاحا، حيث انطلقت من فكرة أن لا نص يكتب من العدم وإنما يستند صاحبه في كتابته إلى نصوص سابقة، على أن النص يعقد شبكة علاقات مع تلك النصوص سواء على مستواها اللغوي أم الدلالي، وإصرارها على الشق الدلالي، ولذلك ترى كريستيفا أن النص هو "ممارسات سيميائية عبر لسانية، يعيد توزيع نظام اللسان

بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقه عليه، أو المتزامنة معه"[1]، ومن هنا تشير كريستيبفا إلى أن علاقة النص باللغة الماثلة فيه هي علاقة بناءة بحيث إنها تقيد توزيع تلك اللغة وهذا ما يجعل ترحال النصوص وتداخلها وارد دوما، بحيث يمكن أن تتقاطع الملفوظات الأخرى، على أن جوليا كريستيفا تشير في هذا الإطار إلى إشكالية الأنواع أو النمذجات البلاغية التي تعبر عن الدراسة السيميائية أو السعي إلى تحديد خصوصية النصوص من خلال موقعها في نظام ثقافي معين تنتمي إليه.

ومن ثم فإن مصطلح التناص يحيل إلى تلك العلاقات التي يربطها النص مع نصوص سابقة أو متزامنة معه، وما يترتب عن ذلك من تغير في بنية النص أو النوع الذي ينتمي إليه أو سياقاته المختلفة، من خلال الاقتباسات أو ما يدرج ضمنه، وبالتالي فإن النص يمكن أن يستوعب عددا غير محدود من النصوص فينسجم معها على أن الطريقة تكون حسب طريقة استخدام الأديب لتلك النصوص[2].

- **أنماط التناص لدى كريستيفا:** حددت كريستيفا أنماط التداخلات النصية في ثلاثة أساسية وهذا من خلال تحليلها إلى نماذج شعرية فرنسية، وكان هذا التصنيف

[1] ينظر، جوليا كريستسفا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، 1991، ص 21.

[2] ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1985، ص 124.

استنادا إلى تقاطع شفرات تعبيرية متعددة ثم صناعته خاصية شعرية يمكنها امتصاص خواص سابقة، هذه الأنماط تتحدد في[1]:

أ- **النفي الكلي:** وفي هذا النمط يكون المقطع موضوع التناص منفيا بشكل تام وبالتالي يكون النص المرجعي معكوسا.

ب- **النفي المتوازي:** أما هنا فالمعنى يبقى نفسه في المقطع السابق والنص الآني إلا أن هذا لا يمنع أن يتحول هذا الأخير أي النص السابق إلى اقتباس فيكسبه معنى جديدا قد يكون معاكسا للمعنى الأول.

ت- **النفي الجزئي:** وفيه يكون جزء واحد من النص السابق المرجعي منفيا في النص الآني، وفي هذا الحديث إشارة من كرستيفا إلى أن درجة انصهار أو تفسخ النصوص المرجعية داخل النص تكون متفاوتة بحسب ما يحتمله السنن من المعنى نفسه أو حتى ما يخالفه أو ينفيه بشكل جزئي، فالكاتب مخول أن يتصرف سواء في نصه أو في المعاني السابقة بحسب ما يقتضيه السياق العام للنص أو رؤيته الفنية، فإما أن تتولد معان جديدة وإما أن تترسخ معان سابقة أو بعض عناصرها فقط.

[1] ينظر، جوليا كريستسفا، علم النص، ص 78، 79.

المحاضرة الرابعة عشر: قصيدة النثر

- **توطئـــة:**

إذا تتبعنا مسار الشعر العربي عبر تاريخه الطويل فإننا سنجد فيه منعرجات ومنعطفات وبنيته وعموده الذي كان يقوم عليه، لكنها جميعها لم تخرج عن إطاره وعروضه، في حين شهدت الفترة المعاصرة أحد أهم تلك المنعرجات ممثلا في ظهور حركة الشعر الحر الذي على الرغم من عدوله الشديد وتلاعبه بالعروض لم يخرج عن دائرة الشعر العربي، إلا أنه وفي الفترة التي تبعت مرحلة ظهور الشعر الحر، عرفت الساحة الأدبية منعرجا آخر أخطر تحرر من الأوزان الشعرية بصفه كلية، وأتى أصحابه برؤية جديدة عن الشعر ومفهومه وعناصره ووظيفته، تمثل هذا المنعرج في قصيدة النثر.

1- مفهوم قصيدة النثر:

وقصيدة النثر نمط شعري غربي أنشأته الحداثة الأدبية الأوروبية وهو ترجمه لـ "Poème en prose"، وهي حسب أحد منظريها شعر يختلف عن الشعر الحر، يستند الى النثر ويسمو به إلى مصاف الشعر مكتسبا من النثر العادي عفويته وحريته وبساطة الأداء والتعبير وابتعاده عن الخطابية، ومع كل ذلك مع الحفاظ على إيقاع ذاتي يحدث التوتر المرجو من الوزن التقليدي، وتعرف كذلك على أنها تتميز بواحدة أو أكثر من خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تعرض في المطبوعات على هيئة النثر وهي تختلف عن الشعر النثري بقصرها وبما فيها من تركيز، وتختلف عن الحر بأنها لا تهتم بنظام المتواليات البيتية وعن فقرة النثر بأنها ذات إيقاع ومؤثرات صوتية أوضح مما هي عليه في النثر مصادفة من غير غرض وهي أغنى بالصور وأكثر عناية بجمالية العبارة، وأضيف إلى هذا التعريف أنها يجب أن تتميز بالوحدة والإيجاز وخلوها من أي غرض تعليمي أو تثقيف كالذي يمكن أن يهدف إليه النثر [1].

2- ميزات قصيدة النثر:

إن أهم ما يميز قصيدة النثر هو تعطيلها المعامل الأساسي في التعبير الشعري وهو الوزن العروضي دون غيره من معاملات الشعر كالأبنية التخيلية والرمزية، وما يبقيها حسب النقاد في دائرة الشعر دون خروجها إلى النثر وقدرتها العالية وكفاءتها في تشغيل

[1] ينظر، رشيد يحياوي، قصيدة النثر ومغالطات التعريف، مجلة علامات، م 8، ع 32، ص 56 .

تلك المعاملات في محاولة تعويضها الخلل الناجم عن غياب العروض هذا ما أدى بها إلى أن تستند بنسبة اكبر على ظاهره الانحراف النحوي والجنوح بها نحو منطقة التحرك الدلالي على عكس الأشكال التعبيرية الأخرى، وهو ما جعلها نمطا شديد المرونة والطواعية، على غرار باقي الأنماط الخارجة من دائرة الموزونات التقليدية وبذلك يمكن تحديد قصيده النثر بثلاثة أمور[1]:

1- تعطيل الأوزان العروضية المتعارف عليها.

2-تفعيل كل الطاقات الشعرية الممكنة بقدرة اقصى مما كانت عليه في الشعر التقليدي.

3-إبراز الاختلاف الدلالي الكلي.

3-تداخل الأجناس في قصيدة النثر:

يبدو التداخل الاجناسي في قصيدة النثر على مستويين أولها اسمها ثم بنيتها، فأما على مستوى اسمها فهي جنس هجين يحمل جنسين هما الشعر والنثر ولكل واحد منهما تاريخه وميزاته وخصائصه التي تفرقه وتميزه عن الجنس الآخر، فأما النثر فهو الكلام المسترسل المنطقي الذي يحتمل الفكرة والاحتجاج عليها، فلا يخضع لأي قالب أو ميزان، في حين تقع القصيدة في الجانب للنثر أي الشعر ولها أيضا قوانينها التي تخضع لها

[1] ينظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، 1998، ص 313 وما بعدها.

التي أهمها العروض والعمود والمجاز والإيقاع، فجمعت قصيدة النثر من حيث تسميتها بين الجنسين[1].

أما من حيث بنيتها فهي نثر خالص بلغة مكثفة مشبعة بالدلالات والترميزات، لا يحكمها قالب عروضي لكنها تكتب على طريقة الشعر الحر في شكل أسطر، فهي تتجاوز كل معطيات القصيدة العربية القديمة، وأن أصحابها يقدمون مفهوما جديدا للشعر، ينطلق مفهوم الشعر لديهم من كونه رؤيا جديدة للحياة، والرؤيا قفزة خارج هذا العالم وهي تغيير في نظام الأشياء النظر وإليها، فالشعر تبعا لهذا لا يعبر عن الواقع بل عما وراء هذا الواقع، وبهذا فهو يناقض هذا الواقع في مختلف مستوياته ويحطم كامل أوهامه وآماله، وأن أساس الشعر بالنسبة لهم أيضا هو الفصل بين الإيقاع والعروض ثم إعطاء الامتياز للإيقاع في بناء القصيدة المعاصرة، وبهذا نشأت دعوة مفتوحة إلى ممارسة قصيدة النثر في الشعر العربي، والقطيعة بين الإيقاع والعروض ثم إعطاء الامتياز للإيقاع، على أن الفكرة لم تكن فكرة عربية بل هي ناتجة كذلك عن فعل الترجمة من الفرنسية وعلى رأسها قصائد نثر بودلير ورامبو، والترجمة كما أبدت أن الوزن والإيقاع ليسا كل شيء في الشعر أبدت هذا كذلك للشعراء[2].

[1] ينظر، محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، دار غريب ، القاهرة، 2001، ص 96،97 .

[2] ينظر، أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ج3 صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص 283 وما بعدها.

وبما أن قصيدة النثر شكل غربي الأصول من ضمن الأشكال المستحدثة في الشعرية المعاصرة، فإن أغلب تنظيراتها أجنبية استند إليها منظروها في تقديمهم لها، وقد كانت موسوعة برنستون ابرز التنظيرات لقصيدة النثر، وأشهر منه كتاب "سوزان برنار" "قصيدة النثر من بودلير إلى عصرنا"، حيث تضع برنار أسسا ومواصفات لقصيده النظر تستحق أن يطلق عليها هذا الاسم وتتمثل في:

- أن تكون وحدة عضويه مستقلة أي أنها تقدم بنفسها عالما مكتملا يكون وفق تنسيق جمالي مختلف عن الأنماط النثرية الأخرى مهما بلغت هذه الأنماط من شاعرية، هذا وأن تفترض قدره وإرادة عالية للانتظام في قصيدة.
- أن تكون وظيفتها شعرية بالأساس لا تثقيفية أو تعليمية ولهذا يجب أن تكون بنيتها الداخلية اعتباطية مجانية، أي أنها تستند إلى فكرة اللازمنية، وألا تصل إلى هدف معين، وألا تعرض سلسلة أفكار أو أفعال،حتى إذا ما استندت إلى الوصف أو السرد.
- يجب أن تتميز قصيدة النثر بالتركيز والتكثيف الدلالي وتجنب الاستطراد والحكي والتفصيل، لذلك فالاقتصاد هو أهم خاصية فيها بل هو منبع شعريتها.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- المراجع العربية:

- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ج3 صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- الآمدي ، الموزانة بين الطائيين، تح أحمد صقر، دار المعارف، د ت.
- إبراهيم عبد الحافظ، دراسات في الأدب الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2013.[1]
- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تح سيد صقر، دار الباب الحلبي، دمشق، دت.
- الجاحظ، الحيوان /3 ، دار الفكر، د ت، بيروت.
- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي البجاوي، ط 5، مطبعة الحلبي، 1981.
- المرزوقي أبو علي، شرح ديوان الحماسة، دار الجيل، بيروت، 1991.
- جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، دارإفريقيا الشرق، المغرب، 2015.
- جميل حمداوي، الشكلانبة الروسية في الأدب والنقد والفن،المكتبة الشاملة، 2021.

- سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، شركة النشر والتوزريع، المدارس، المغرب، 2004.
- سعيد يقطين ، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، تلمركز الثقافي العربي، المغرب، 1997.
- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، 1998.
- عبد المنعم تيلمة، في نظرية الأدب، الهيئة العامة للثقافة، القاهرة، 1997.
- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي ج1، المؤسسة العربية للدراسات للنشر، بيروت، 2005.

عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار علي الحامي، تونس، 2001.

- عزة الغنام، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع، الدار النفية للنشر، القاهرة، 1991.
- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت 1973 .
- فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، دار فضاءات، 2017 .
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1985.
- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، دار غريب ، القاهرة، 2001.

- موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، ط3، 1960.
- ناهضة ستار، بنية السرد الصوفي ، المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2003.
- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، دت.

- **المترجمة :**

- أرسطو، فن الشعر، تر و تح عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1953.
- بندتو كروتشه، علم الجمال، تر ثرية الحكيم، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1963.
- تزفيطان تودورف، نظرية الأجناس الأدبية، تر عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، دمشق، 2016.
- جوليا كريستسفا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، 1991،.
- جون ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، تر غسان السيد ، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دت.
- رولان بارط، الكتابة في درجة الصفر، تر محمد نديم خشيفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.
- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر عادل سلامة، دار المريخ، السعودية.

- مجموعة باحثين، نصوص الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982.
- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر جميل منصف التكريتي، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.
- ميخائيل باختين،الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر القاهرة، ط1، 1987.

أ- الأجنبية:-

- Gerrad genette, Introduction a l'architexte, ed seuil, 1979.
- G.Genette, introduction a l'architexte, seuil, paris, 1979 .
- R.Barthes, plaisir du texte, seuil, 1998

الدوريات:

- نادر قاسم، نظرية تطور الأجناس الأدبية في ضوء النظريات النقدية الحديثة، م أماراباك، م7، ع 22، 2016، ص 37.
- ألفت عبد الحميد حسنين شافع، موت المؤلف وعلاقتها بنظرية النص عند رولان بارط، مجلة سرديات، م 6، ع 20، 2016.
- فتحية عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلى عالم الفكر، ع 1، المجلد 33، 2004.

- رشيد يحياوي، قصيدة النثر ومغالطات التعريف، مجلة علامات، م 8.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

- تقديم 02

- المحور الأول: نظرية الأجناس الأدبية/ المصطلحات والمفاهيم 05

1-المحاضرة الأولى: الجنس الأدبي، المفهوم والحدود..... 06

2-المحاضرة الثانية: مصطلحات نظرية الأجناس الأدبية 10

- المحور الثاني: نظرية الأجناس الأدبي في الفكر القديم 14

1-المحاضرة الثالثة: نظرية الأجناس الأدبية في الفكر اليوناني 15

2-المحاضرة الرابعة: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي العربي 21

3-المحاضرة الخامسة: نظرية الشعر في التراث العربي 30

4-المحاضرة السادسة: الأنواع السردية في الأدب العربي القديم 38

المحور الثالث: تطور نظرية الجنس الأدبي 45

1-المحاضرة السابعة: نظرية الأجناس خلال العصر الحديث/ فرديناند بونوتيير.46

2-المحاضرة الثامنة: نظرية الأجناس خلال العصر الحديث/ بندتو كروتشه..51

3-المحاضرة التاسعة نظرية الأجناس الأدبية في الفكر الشكلاني/الإطار النظري55

4-المحاضرة العاشرة: نظرية الأجناس الأدبية في الفكر الشكلاني/نظرية النثر60

- المحور الرابع: نظرية الأجناس ومقولات التجاوز.....67

1-المحاضرة الحادية عشر: نظرية الكتابة لدى رولان بارط 68

2-المحاضرة الثانية عشر: نظرية الأجناس ومقولات التجديد/معمارية النص لدى جيرار جينات 76

3-المحاضرة الثالثة عشر:الحوارية لدى باختين 81

4-المحاضرة الرابعة عشر: التناص لدى جوليا كيريستيفا 85

5-المحاضرة الخامسة عشر: قصيدة النثر 91

- قائمة المصادر والمراجع.....96
- فهرس الموضوعات 102