

نظرية الأجناس الأدبية الغربية من التأسيس إلى الانفتاح

The theory of Western literary genres from foundation to openness

د. صالح معتوق¹

جامعة مولود معمري تيزي وزو

matouksalah2048@gmail.com

تاريخ الوصول 2022/07/17 القبول 2023/02/18 النشر على الخط 2023/03/15

Received 17/07/2022 Accepted 18/02/2023 Published online 15/03/2023

ملخص:

إن مجال الأجناس الأدبية مجال دراسة خصب جعل النقاد والدارسين يسعون لفهم آليات اشتغال الجنس وحدوده وعلاقاته مع الأجناس الأخرى، فكان لزاما عليهم متابعة خصائص الأجناس الأدبية وملاحقتها بالتنظير، غير أن رؤى هؤلاء المنظرين اتسمت بالتفاوت والاختلاف في نقاط جوهرية متعلقة بطبيعة الجنس ذاته، فمنهم من اعتبر الجنس الأدبي قالباً افتراضياً تصب فيه الإبداعات وفق خصائص ثابتة ترسم معالم الجنس و حدوده وهو ما ذهب إليه المنظرون المؤسسون لنظرية الأجناس الأدبية، بحيث دام توجههم هذا فترة طويلة من الزمن إلى أن ظهرت بوادر الرومانسية ليبدأ الحديث عن انفتاح الجنس واستحالة عيشه وحيداً، متحججين فكرة أن حياة الجنس الأدبي واستمراره مرهونة بتأثيره وتأثره بالأجناس الأخرى، وإلا فسينتهي إلى الزوال، وهو ما جعلهم يهاجمون فكرة صفاء الجنس وحدوده، معتبرين أنها مجرد تقسيمات مدرسية لا تتطابق مع حقيقة الأجناس الأدبية، وهذا ما جعلنا نتساءل من هم ممثلو كل من الرأيين السالفي ذكرهما، وماهي المرجعيات والحجج التي استعمالها من أجل الدفاع عن توجههما؟.

الكلمات المفتاحية: نظرية الأجناس الأدبية، التأسيس، الانفتاح.

Abstract:

The field of literary genres is a fertile field of study that made critics and scholars seek to understand the mechanisms of the operation of sex, its limits, and its relations with other races. Literary gender is a hypothetical template in which creations are poured according to fixed characteristics that define the features and limits of gender, which is what the founding theorists of the literary genres theory went to So that their orientation lasted for a long period of time until the signs of romance appeared to start talking about the openness of sex and the impossibility of living it alone, arguing that the life and continuity of the literary race depends on its influence and influence on other races, otherwise it will end in demise, which is what made them attack the idea of the purity of sex and its limits, considering They are just school divisions that do not correspond to the reality of literary genres, and this is what made us wonder who are the representatives of each of the two aforementioned opinions, and what are the references and arguments they used in order to defend their orientation?

Keywords: Literary species theory, foundation, openness.¹ المؤلف المراسل: صالح معتوق البريد الإلكتروني: matouksalah2048@gmail.com

1. مقدمة:

إن مجال الأجناس الأدبية مجال دراسة خصب جعل النقاد والدارسين يسعون لفهم آليات اشتغال الجنس وحدوده وعلاقاته مع الأجناس الأخرى، فكان لزاما عليهم متابعة خصائص الأجناس الأدبية وملاحقتها بالتنظير، غير أن رؤى هؤلاء المنظرين اتسمت بالتفاوت والاختلاف في نقاط جوهرية متعلقة بطبيعة الجنس ذاته، فمنهم من اعتبر الجنس الأدبي قابلا افتراضيا تصب فيه الإبداعات وفق خصائص ثابتة ترسم معالم الجنس و حدوده وهو ما ذهب إليه المنظرون المؤسسون لنظرية الأجناس الأدبية، بحيث دام توجيههم هذا فترة طويلة من الزمن إلى أن ظهرت بوادر الرومانسية ليبدأ الحديث عن انفتاح الجنس واستحالة عيشه وحيدا، متحججين فكرة أن حياة الجنس الأدبي واستمراره مرهونة بتأثيره وتأثره بالأجناس الأخرى، وإلا فسينتهي إلى الزوال، وهو ما جعلهم يهاجمون فكرة صفاء الجنس وحدوده، معتبرين أنها مجرد تقسيمات مدرسية لا تتطابق مع حقيقة الأجناس الأدبية، ولفهم صيرورة نظرية الأجناس الأدبية وفهم منطلقاتها أجبنا على مجموعة من الأسئلة وهذا ما جعلنا نتساءل من هم ممثلوا كل من الرأيين السالفي ذكرهما، وماهي المرجعيات والحجج التي استعملوها من أجل الدفاع عن توجههما؟.

2. المرحلة التأسيسية (التصور اليوناني للأجناس)

1.2 . أفلاطون:

يعدّ أفلاطون أول منظر لفكرة الأجناس الأدبية من خلال كتابه "الجمهورية"، فقد تناول فيه قضية تقسيم الأدب إلى أنواع؛ حيث ميّز بين ثلاثة أنواع من السرد؛ السرد الخالص؛ المحاكاة أو العرض؛ والمشارك؛ وعن هذا التقسيم يقول: "والسرد قد يكون مجرد سرد، أو تصوير وتمثيل، أو كليهما معا"¹ ويقابل هذا التقسيم كلّ من "الشعر القصصي البحت الذي يتمثل في الأناشيد الديثورامية، وشعر المحاكاة Mimetika الذي يعبر فيه الشاعر عن أفكاره عن طريق التشخيص؛ أي عن طريق الشخصيات التي يصورها كما يحدث في المسرحية بأنواعها المختلفة. ونوع ثالث هو مزيج بين النوعين السابقين ينطق فيه ناظمه باسمه أحيانا، و يتحدث على لسان الشخصيات أحيانا أخرى كما يجري في الملاحم"²، لكن أفلاطون هاجم هذه الأنواع، واعتبرها أنّها لا توصل الإنسان إلى إدراك الحقيقة، وهذا انطلاقا من النظرية التي أسماها (نظرية المحاكاة).

اعتبر أفلاطون الشعر مظللا للحقيقة، ويتنافى مع الأخلاق حيث بدأ يرفض كلّ من أشعار "هوميروس" و "هيودوس" و"استنكر القول بأنّ هوميروس علّم اليونان أصول الدين وفروع المعرفة الإنسانية، وانتقد أشعارهما لما وصفته من معارك الآلهة، وما بذرت في النفوس من حب الشقاق والنزاع [...] ورفض أن يعهد إليهم بتربية الشباب؛ لأنّهم يصورون الآلهة في صورة بشعة ويصفون خلافاتهم، ويظهرون عيوبهم، ويجسمون جرائمهم، وينسبون إليهم كلّ ما يصيب البشر من بلايا، ويحلّ بهم من مصائب. كما أنّهم يحطّون من قدر الأبطال، ويصفونهم وصفا مزريا"³.

¹ - أفلاطون، الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 210.

² - محمد صقر خفاجة: التقاد الأدبي عند اليونان، مكتبة الأجلو المصرية، دط، مصر 1981م، ص 90.

³ - محمد صقر خفاجة، التقاد الأدبي عند اليونان، ص 88.

يستند أفلاطون في رأيه هذا إلى الجمهورية المثالية التي أقامها، والتي تفيد أنّ: "المثل هي الصورة المجردة أو الحقائق في عالم الإله، وهي لا تفسد ولا تندثر، ولكنها أزليّة أبدية، والذي يفسد ويندثر هو الكائن المحسوس"¹ حيث يرى حسب نظرية المحاكاة أنّ العالم الذي نعيش فيه عالم زائف، وصورة مقلّدة لعالم المثل، فالفنان أو الشاعر حين ينقل ما حوله فإنّه يحاكي ما يوجد في الواقع المزيف من أشياء وأفعال وأحداث، فهم يتعدون عن الحقيقة بدرجتين.

مثّل أفلاطون وجهة نظره من خلال أسطورة الكهف التي عبّر من خلالها عن العالم الذي يملؤه الزيف والكذب، يقول: "إليك صورة توضّح الدرجات التي تكون بها طبيعتنا مستنيرة أو غير مستنيرة، تخيل رجالا قبعوا في مسكن تحت الأرض على شكل كهف، تطلّ فتحته على النور ويلبها ممر مُوصل إلى الكهف، هناك ظلّ هؤلاء الناس منذ نعومة أظافرهم، وقد قيّدت أرجلهم وأعناقهم بأغلال؛ بحيث لا يستطيعون التحرك من أماكنهم، ولا رؤية أيّ شيء؛ سوى ما يقع أمام أنظارهم؛ إذ تعوّقهم الأغلال من التلّفت حولهم برؤوسهم، ومن ورائهم نار اشتعلت عن بعد في موضع عال وبين النار والسماء طريق مرتفع، ولتنخيل على طور هذا الطريق جدارا صغيرا متشابها لتلك الحواجز التي نجدّها في مسرح العرائس"².

يواصل أفلاطون سرد أسطوره التي تمثّل واقع الإنسان في العالم الواقعيّ الذي لا يستطيع من خلاله الالتفات من كثرة القيود إلى الحقيقة، يقول: "على طول الجدار الصغير رجال يحملون شتى أنواع الأدوات الصناعيّة التي تعلو على الجدار، وتشمل أشكالاً للناس والحيوانات وغيرها [...] وطبيعيّ أن يكون بين حملة هذه الأشكال من يتكلّم، ومن لا يقول شيئا، إنّهم يشبهوننا؛ ذلك أولاً؛ لأنّ السجّناء في موقعهم هذا لا يروّون من أنفسهم ومن جيرانهم شيئا غير الظلال التي تلقّيها النار على الجدار المواجهة لهم في الكهف"³.

تكشف هذه الأسطورة حجم الزيف المفروض علينا في العالم الواقعيّ، فتلك الأشكال التي يراها المساجين ما هي إلّا انعكاسات له -الزيف- عن طريق الجدار، وأما الحقيقة فتكمن في النور المنبعث من فتحة الكهف، فمن هذا المنطلق أقصى أفلاطون الشعراء كونهم يقومون بمحاكاة المحاكاة، وبالتالي يتعدون عن الحقيقة، وإضافة لذلك فهم يهدّدون مدينته الفاضلة إذ لهم القدرة على استمالة عواطف الشعب وهذا ما يؤثّر سلبا على جمهوريّة، حيث يفسدون المثل العليا فيها. مستثنيا بعض الأشكال الشعريّة، بشرط أن تكون مناشدة للأخلاق السامية ومحاكية للمثل العليا، يقول: "علينا أن نبقي ثابتين في حكمنا أنّ التّراقيم إلى الآلهة، والتّناءات للرجال الشّهيدين الفاضلين، هي الشّعْر الوحيد الذي يجب أن نقبله في دولتنا؛ لأنّك إذا تخطّيت ذلك، وسمحت لعروس الشّعْر المعسولة أن تدخل إما في مقاطع شعر البطولة، أو الشّعْر الوجداني الغنائي، بدلا من دخول القانون وعقل البشر الذي اعتبر الأفضل على الدّوام بالرّضا المشترك، فلن يكون للحكام في دولتنا سوى اللّذة والألم"⁴ التّابحين عن بعض أشكال الشّعْر المخاطبة للعواطف، فأفلاطون يجعل من الشّعْر الغنائي الديني أرقى أشكال الشّعْر، ثمّ يأتي بعده شعر الملاحم، وهذا ما يؤكّده "محمد غنيمي هلال" في كتابه (التّقد الأدبيّ الحديث) في قوله: "يفضّل - نسبيا الشّعْر الغنائي لأنّه يُشيد بمباشرة بأبجاء الأبطال

¹ - كميل الحاج، الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2000، ص47.

² - أفلاطون، الجمهورية، ص246.

³ - المرجع نفسه، ص88.

⁴ - أفلاطون: المحاورات الكاملة، تر: شوقي داود تمارز، الأهلية للنشر والتوزيع، دط، بيروت، 1994م، ص464.

يلي ذلك شعر الملاحم؛ لأنّ النّفاث المصوّرة فيه لا تؤثّر في مصير البطل"¹. يعتبر إذا أفلاطون كلاً من المأساة والملهات أسوأ النّماذج الشعريّة كونهما يخاطبان العواطف ويهدّدان المثل العليا لليوتوبيا اليونانية التي حاول تصويرها في كتابه "الجمهورية".

2.2 أرسطو:

يعدّ "أرسطو" أول المنظرين للأدب بعد أستاذه أفلاطون، وواضع الأسس التي تقوم عليها نظريّة الأنواع الأدبيّة من خلال كتابه (فنّ الشعر) حيث قسّم الأدب إلى ثلاثة أنواع: "التراجيديا الكوميديا، الملمحة، وقد بيّن خصائص كلّ من التراجيديا والملمحة في الموضوع والمضمون والأداء والوظيفة."² من خلال دراسته للتّراث الأدبيّ اليونانيّ.

اتّخذ أرسطو المنهج الاستقرائي الوصفي وسيلة لدراسة التّراث الأدبيّ اليوناني، ما جعله يخالف أستاذه أفلاطون الذي اتّبع المنهج التأملي؛ حيث اعتبر كلاً من هذه الأنواع الثلاثة وجهاً من أوجه المحاكاة؛ لكن ليست المحاكاة بمفهوم أفلاطون الذي يرى أنّ الشعر أو الفنّ عموماً محاكاة المحاكاة، وبالتالي هو صورة مزيفة ومشوّهة للعالم المثالي الذي تصوّره.

يضمّن أرسطو الشعر في خانة الفنون التي تتسم بالمحاكاة، واعتبره وجهاً من أوجهها لكنّه في حديثه عن المحاكاة لا يتوقّف عند محاكاة الشّعراء للأشياء والمظاهر الطبيعيّة فحسب بل حتّى انطباعاتهم الذهنيّة في "الشعر خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنيّة، ومن ثمّ فهو ليس نسخاً مباشراً للحياة، وإنّما تمثّل لها"³. إذ أنّه حسب أرسطو لا يحاكي الأشخاص بل أفعالهم، وحركاتهم، ومثال ذلك عنده التراجيديا، في "التراجيديا لا تقلّد الشخصيات، وإنّما تقلّد حركاتها؛ أي تقلّد سعادتها وشقاؤها، وكلّ سعادة وشقاء لا بدّ أن تتخذ صورة من صور الحركة، فالسعادة المطلقة أو الخير المطلق هو الهدف من الحياة"⁴.

إنّ تقسيم أرسطو للأنواع الأدبيّة اليونانيّة مرتبط بالمحاكاة من حيث الموضوع، والمادة والطريقة، فالتصوّر الذي يحاكيه الشّاعر أو الفنان هو الموضوع، والمادّة هي الوسيلة التي يجسّد بها محاكاته لموضوعه، وتختلف هذه المادة حسب اختلاف المجالات فالألوان مثلاً بالنسبة للمصوّر أو الحجارة بالنسبة للنحات، أو الأنعام بالنسبة للموسيقي تمثّل مادة المحاكاة أو وسيلتها⁵ لتصوير العالم بينما تختلف الطّريقة باختلاف الفنون، فالشّاعر المسرحي يحاكي النّاس بطريقة مباشرة؛ أي بطريقة فعلية عن طريق التمثيل، أمّا الشّاعر الملحمي فيحاكي الواقع بطريقة غير مباشرة؛ أي بأسلوب سردي "وإذا كان موضوع الدراما الشعريّة كما قيل — أناساً يؤدّون أفعالا، إلّا أنّ هؤلاء النّاس في التراجيديا يكونون أنبل وأسمى شأنًا من النّاس العاديين، بينما يكونون في الكوميديا دون المستوى العادي"⁶ ولفهم تقسيم أرسطو للأجناس الشعريّة وجب علينا وضع ترسيمات توضّح ذلك، وهي كالآتي:

¹ - محمد غنيمي هلال، التّقد الأدبيّ الحديث، دار نضمة مصر للطباعة والنّشر، دط، دت، ص33.

² - شكري عزيز الماضي، في نظريّة الأدب، دار المنتخب العربيّ للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، 1993، ص96.

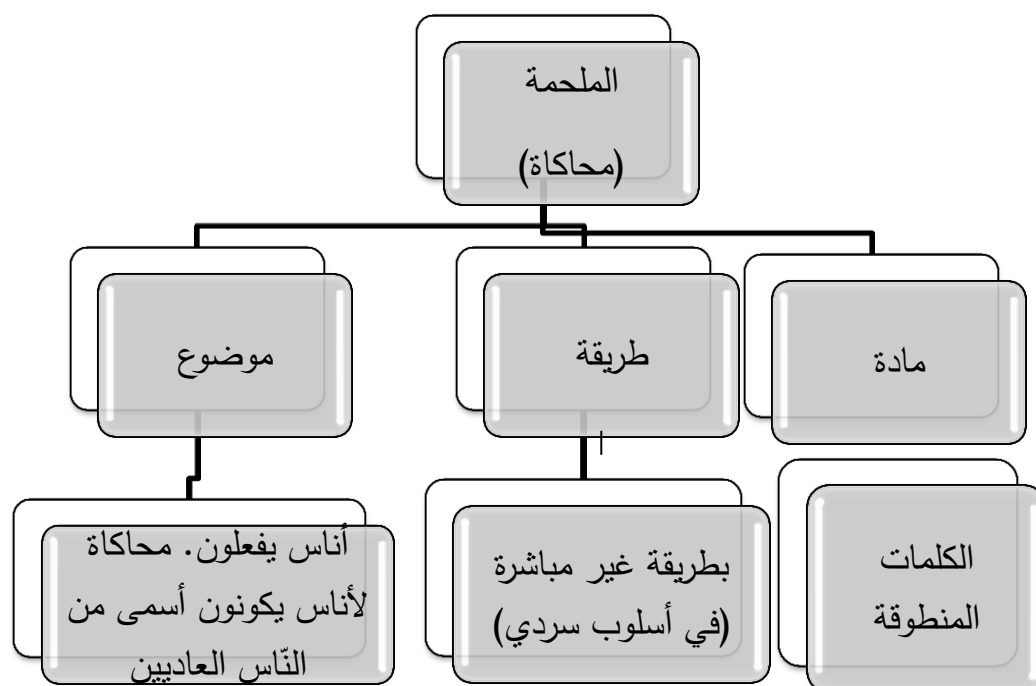
³ - أرسطو: فنّ الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصريّة، دط، القاهرة، دس، ص62.

⁴ - شكري عزيز الماضي، في نظريّة الأدب، ص36.

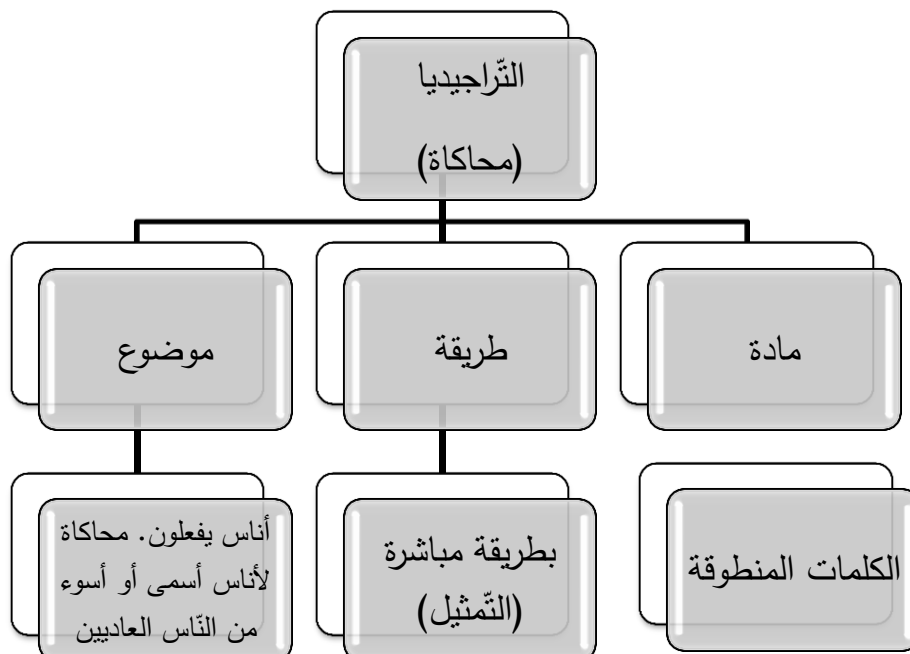
⁵ - يُنظر: أرسطو، فنّ الشعر، ص24.

⁶ - المصدر نفسه، ص24.

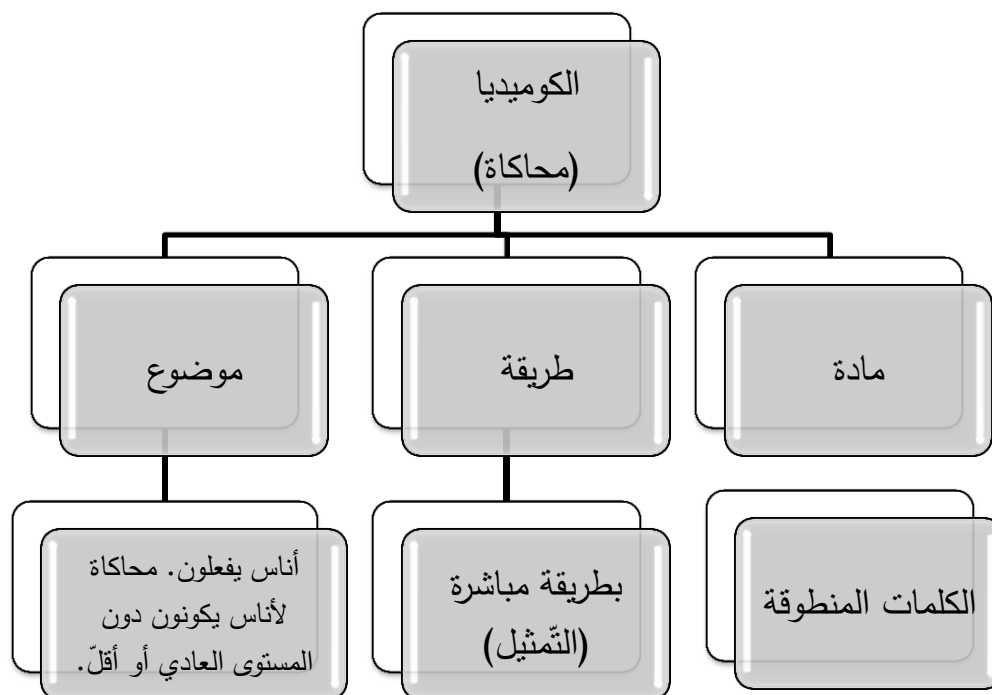
الشكل 1: ترسيمة شارحة لجنس الملحمة انطلاقا من تقسيمات أرسطو.



الشكل 2: ترسيمة شارحة للتراجيديا انطلاقا من تقسيمات أرسطو



الشكل 3: ترسيمة شارحة لجنس الكوميديا انطلاقاً من تقسيمات أرسطو.



يتبين من خلال الترسيمات الثلاث أنّ أرسطو يوازي بين التراجيديا والملحمة والكوميديا فيعتبرها كلّها محاكاة، غير أنّ هذه الموازنة تبدو واضحة أكثر بين التراجيديا والملحمة كونهما تحاكيان أفعال جادة لأناس أسمى من الناس العاديين، وكل من مادتيهما هي الكلمات المنطوقة؛ أي تصاغان في قالب شعري، وعن هذه الموازنة يقول أرسطو: "الملحمة مثلها مثل التراجيديا محاكاة لموضوعات جادة في نوع من الشعر الرّصين"¹. غير أنّهما يختلفان في طريقة الأداء حيث يعتمد العمل التراجيدي على التمثيل، بينما تكتفي الملحمة بالأسلوب السردى؛ بمعنى الإلقاء المباشر، ولفهم تقسيم أرسطو للجنس الشعري لا بدّ من العودة إلى كتابة (فنّ الشعر) الذي يعدّ أقدم مصدر وصلنا عن التجنيس الأدبي، أو يسمى اليوم بـ "نظرية الأجناس الأدبية" الذي استعرض فيه الأجناس الشعرية الثلاثة وبيّن خصائصها على النحو الآتي:

1.2.2. التراجيديا:

يعرّف أرسطو التراجيديا على أنّها "محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معيّن في لغة ممتعة؛ لأنّها مشفوعة بكلّ نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يردّ على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتمّ هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف"². ما يساعد في عملية التطهير؛ حيث تجعل المشاهدين يشفقون من مصير البطل التراجيدي، ويتجنّبون الوقوع في نفس المصير، ولهذا الجنس ستة أجزاء متماسكة وأولها الحبكة.

تعدّ الحبكة من أهمّ العناصر في الفعل التراجيدي، وتقوم على طريقة بناء خاصّة للأحداث ويتمّ من خلالها محاكاة أفعال أشخاص أفضل أو أسوأ من الناس العاديين على اختلاف أخلاقهم ومصيرهم فيما بعد، ويُشترط في حبكة التراجيدي حدّ معلوم؛

¹ - أرسطو، فن الشعر، ص 89.

² - المصدر نفسه، ص 96.

بمعنى أن تكون مضبوطة ببداية ونهاية معلومتين من حيث الطول؛ إذ أنّ أرسطو يعود باستمرار إلى مسألة الوحدة العضوية لعرض كمال القصيدة ووحدها ما يضيف عليها نوعا من الجمالية، كما يجب أن لا تنتظم العناصر المكونة لها وفق نظام معين فقط؛ بل أن لا يترك امتدادها أيضا للصدفة¹.

وفي عرض أرسطو لأجزاء الحبكة تعرض لتعريف التحوّل والتعرّف بوصفهما قانونين يجب على الحبكة التراجيدية أن تتوفّر عليهما كلاهما أو أحدهما، فقد عرّف التحوّل على أنّه: "تغيّر في مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه"² ومعنى ذلك أن تأخذ الأحداث مجرى غير متوقّع وتكون النهاية ليست كما رسمناها في أذهاننا كأن تخرق جميع المؤشرات التي تدلّ مثلا على موت شخصية معينة، وفي الأخير تنجو تلك الشخصية، في حين تُقتل شخصية أخرى مكانها. ويدلّ التعرّف حسب أرسطو على "التغيّر أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة؛ مما يؤدي إلى المحبة أو الكراهية بين الأشخاص الذين قُدّرت عليهم السعادة أو الشقاوة، وأجود أنواع التعرّف هو التعرّف المقرون بالتحوّل"³. فمن خلال القانونين يتمّ تحديد نوع هذه الحبكة التي تكون جاهزة للعرض على خشبة المسرح؛ بالاستعانة بالّلغة التي تسمح لكلّ شخصية من الشخصيات بالتعبير عن أفكارها ومواقفها.

2.2.2. الملحمة:

وضع أرسطو أسس الملحمة، واشترط بناء حبكة على الأصول الدرامية التي عرضناها في العنصر السابق، واشترط فيها أيضا أن لا تكون ناقلة للأحداث التاريخية فقط، وإنما تحاكيها محاكاة مبنية على السرد، وتسلب الضوء على فعل واحد في قالب شعريّ موزون، وتختلف الملحمة عن التراجيديا في عنصرين أساسيين هما الطول والوزن، فالطول في الملحمة قابل للامتداد؛ بمعنى أنّها تستطيع معالجة فعل واحد متعدّد الأجزاء، وهذا ما لا يتوفّر في التراجيديا أمّا من حيث الوزن فإنّها تعتمد على الوزن البطوليّ السداسي؛ لأنّه الأنسب لأوزان الملاحم فلو أنّ الشاعر استخدم أوزانا أخرى أو نوعها تخرج قصيدته من إطار الملحمة إلى أطر أخرى وأهدأ الأوزان وأرزنها بالنسبة للملحمة هو الوزن السداسي⁴ الذي يستوعب الشكل السردّي للمحاكاة ويدخل القصيدة في السياق الملحمي.

3.2.2. الكوميديا:

تعرّف الكوميديا على أنّها: "محاكاة لأشخاص أرياء"⁵ أي؛ أناس أقلّ منزلة من المستوى العام، ويُفهم من خلال كلمة (أرياء) أن المحاكاة فيها تختصّ بنقائص الناس والمجتمعات ولهذا وصف أرسطو هذه الفئة بالرداءة والنقص والقبح المثير للضحك "وكان موضوع المسرحيّة في الكوميديا القديمة يقوم على أسطورة أو قصّة مسلية، وسمّة ذلك الهجاء اللاذع، والنقد الساخر لأحداث المجتمع ونقائصه"⁶. وترجع نشأة الكوميديا إلى مرتجلات قادة الأغنيات، والرقصات الإحليلية التي كانت تؤدي في الأحفال⁷، وبهذا

¹ - يُنظر: جان ماري شايفر، نظرية الأجناس، تر: عزيز لمناوي، منشورات دار الأمان، د.ط، 2017م، ص63.

² - أرسطو، فن الشعر، ص122.

³ - أرسطو، فن الشعر، ص122.

⁴ - ينظر: المصدر نفسه، ص203.

⁵ - نفسه، ص88.

⁶ - العابد عبد العزيز، فنّ الكوميديا بين المسرح والسّينما، مجلّة آفاق سينمائية، ع01، المجلد06، 2019، ص83.

⁷ - ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص43.

تختلف الكوميديا عن التراجيديا في الموضوع، بينما تشتركان في الطريقة والمادة، وتختلف عن الملحمة في الطريقة والموضوع بمعنى أنّ الملحمة تُسرد ولا تمثّل، وتحاكي أفعالا لأناس يكونون أسمى من الناس العاديين، في حين الكوميديا تُمثّل، وفي نفس الوقت تحاكي أفعال الأراذل من الناس.

3. المرحلة الكلاسيكية

تعدّ هذه المرحلة امتداداً للنظرة الأرسطية التأسيسية حيث كانت الآراء تدور حول فلك صفاء النوع الأدبي، وعملت على تحديد الجنس -الأدبي- انطلاقاً من مجموعة من المعايير المضبوطة التي تفرّق بدقة متناهية بين الأجناس باعتبارها مؤسسات ثابتة لكل منها خصائص وأساليب محددة، فعلى "الأديب أو الشاعر أن يحترم هذه القواعد، وأن يُبقى عليها نقيّة خالصة"¹. ليكون الإنتاج الأدبي مطابقاً لوعاء الأجناس.

إنّ كلّ المحاولات التي جاءت في هذه المرحلة لم تقدّم تصوّرات خاصّة بها بقدر ما ذهبت إلى شرح التّقسيمات الأرسطية، وإعادة إنتاجها فنجد "ديوميد" Diomède في القرن الرابع يحتفظ بالتّصنيف الثلاثي² ويطلق أرسطو في تقسيمه وتفصيله لها، غير أنّه حاول أن يُضيف أنواعاً لم يذكرها أرسطو، وفي نفس المنحى ذهب "بوالو" Boileau حيث صنّف الأجناس الأدبية تصنيفاً يكاد يكون مماثلاً للتّقسيم الثلاثي الأرسطي، ومرتبطة به أشدّ الارتباط.

ذهب الاتجاه الكلاسيكي الفرنسي هو الآخر نفس الاتجاه؛ فقد اهتمّ بالأجناس الأدبية الكبرى وأبطل الأنواع الصّغرى التي ظهرت آنذاك في فرنسا، وقد ميّزت الأجناس الكبرى من حيث التّراتبية الهرميّة انطلاقاً من "طبقة الشّخص ووكذلك الأسلوب، وأيضاً الطّول والحجم وجدّية اللّهجة"³ وهو نفس ما ذهب إليه أرسطو تقريباً.

بقيت نظريّة الأجناس الأدبية في هذه المرحلة حبيسة التّقسيم التّمطي الثلاثي، وامتدّت حتّى القرن الثّامن عشر في أوروبا، أين ساد الاعتقاد أنّ "الأنواع الأدبية لها وجود مثالي وأصول ثابتة أشبه بنظام الأشياء الطّبيعية، أو الأنواع البيولوجيّة، ومن هنا أصبحت قوانين كلّ نوع من الأنواع الشعريّة معروفة للشّعراء الواعين بل ومتسلّطة عليهم"⁴ فوجب على الكاتب أن يصوغ عمله الإبداعي على المنوال المتواضع عليه كون هذه المعايير أصبحت في أيدي المؤسّسة النّقديّة.

4. المرحلة الرومانسيّة وما بعدها

جاءت الرومانسيّة كردّة فعل على المتشدّدين الدّين وازنوا بين الأنواع الأدبية والأشياء الطّبيعية من حيث الاستقلاليّة؛ أي الاتجاه الكلاسيكي الصّارم في تقسيم الأجناس والفصل بينها، حيث برز هذا الاتجاه للعيان بعد عجز الأنواع القديمة (الأجناس الكبرى) عن الاستمرار نتيجة تغيّر معطيات كثيرة، أبرزها المعطى الاجتماعي؛ الدّذي كان أحد أسس التّقسيمات الكلاسيكيّة

¹ - الطّاهر أحمد مكي، الأدب المقارن (أصوله وتطوّره ومناهجه)، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1987م، ص433.

² - رشيد يحيوي، مقدّمات في نظريّة الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، ط1، 1991م، ص48.

³ - زنيه وليك، أوستنواران: نظريّة الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريح، دط، المملكة العربيّة السّعوديّة، دت، ص325.

⁴ - إبراهيم حماد، على هامش الأنواع الأدبية، مجلّة القاهرة، ع84، مصر، 1988م، ص01.

(أراذل، أبطال، نبلاء) فقد تحولت المجتمعات الأوروبية من العلاقات الإقطاعية إلى العلاقات الجديدة، ونهضت في هذه المجتمعات فئات جديدة، حملت أفكار التغيير ونقد الماضي والدعوة إلى هدم الحدود الوهمية بين الأجناس الأدبية أو إلغائها.¹

هاجم الرومنسيون المبدأ العام للتقسيم الأرسطي باعتباره يتناقض والحياة الجديدة التي عرفتها المجتمعات الأوروبية، كما يناقض الأذواق العامة للمجتمع الأوروبي ولا يستطيع أن يحاكيها، واستدلوا في ذلك بالمسرحية التراجيدية التي لا تحاكي الواقع من منطلق أن الحياة نفسها كثيرا ما تجمع في المكان الواحد وفي الزمن الواحد، بين المضحك والمبكي، وكم من مرة يتجاوز مثلا فرح ومأتم.²

وبالتالي فإن المحاكاة كمبدأ يجب أن يعكس الواقع، وأن يكون أميناً في محاكاته؛ مما جعلهم يرفضون فكرة فصل الأجناس الأدبية فصلاً حاسماً، ويعتبرون أن الحدود الفاصلة بين الأجناس ما هي إلا "الحد من قدرة الأدب على التطور والدليل على صحة هذا الرأي أن المسرح لم يتطور إلا بعد أن انفلت من عقال النظرية الكلاسيكية المرتبطة بأرسطو."³ التي حصرت الشعر في النماذج الثلاثة.

أخذ "فريدريخ شليغل" Friedrich Schlegel سنة 1829م نفس المنحى الذي اتخذه الرومانسية في النقد الحدائري من حيث مراحل تطور أفكارها، ففي بداية الأمر اعتبر أن التقسيم الأفلاطوني أنموذج صالح أكثر من غيره لتمثيل الأجناس الأدبية من ناحية التطور الطبيعي، غير أنه أعطاه مدلولاً جديداً، "فاعتبر أن الشكل الغنائي شكل ذاتي، والدرامي موضوعي والملحمي ذاتي وموضوعي."⁴ ليجعل من الشكل المزدوج -الأفلاطوني- أرقى تلك الأشكال لكنه سرعان ما تراجع وبدأ يتردد في خصوص هذا التقسيم، ويجعل من الشكل الدرامي شكلاً يزاوج بين الذاتي والموضوعي، مزجاً بذلك الملحمة معتبراً إياها شعراً موضوعياً فقط، فهذا التدرج في النظرة للأجناس شبيه بالنظرة الرومانسية "الرومانسية لم تتخلى عن الكتابة الأنواعية، فقد ظلت تحتفظ بمفاهيم الرواية والدراما والشعر حسب تفسيرها طبعاً، وظل (لامرتين) شاعراً كما ظل (هيجو) روائياً، فالدعوة الرومانسية هي أساساً دعوة لإلغاء أنواع قصد تأسيس أخرى جديدة."⁵ تكون فيها الحرية للكاتب أوسع وأرحب.

أحدث الرومنسيون قطيعة مع الشكل الخارجي الذي اعتبر محددًا للجنس الأدبي في النقد الكلاسيكي منطلقين من فكرة أن الأنواع الشعرية أكثر انفتاحاً وتحزراً، وأكثر تخيلاً مناقضين بذلك المبدأ الكلاسيكي الذي يدعو إلى محاكاة الواقع، ومن بين الذين تطرقوا إلى هذه المسألة الناقدان الإنجليزيان "وليم وردزوث" Word Sworth (1770-1850) و"صومويل تايلور كولدرج" Coleridge (1772-1854)، فنجد "وردزوث" يعرف الشعر على أنه: "تدفق تلقائي للمشاعر القوية نابع من الانفعال

¹ - ينظر: رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 20-21.

² - المرجع نفسه، ص 22.

³ - إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2010م، ص 24.

⁴ - جبرار جينيت، مدخل الجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، العامة (آفاق عامة)، بغداد، دار توبقال للنشر، د.ط، المغرب، د.ت، ص 49.

⁵ - رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 23.

(Emotion) الذي يستعيده الشاعر بهدوء، وعملية الاسترجاع هذه تُطلق بدورها عملية جديدة أخرى هي الخلق والابداع¹. ومعنى ذلك أنّ عملية الإبداع منطلقها هو الخيال.

ويعرّف "كولردج" الخيال بأنه "تلك القوة التي تكمن في نفس الشاعر فتمكّنه عند اللّجوء إليها من فصل المدركات، وتحليلها للوصول بها إلى خلق جديد"² ويُقصد هنا الوصول إلى إدراك الحقيقة المطلقة، فحسب الناقدين "وردزوث" و"كولردج" فإن غاية الشّعْر تتعارض وفكرة نقل الواقع المكشوف للجميع، ففي هذا العنصر بالضبط يكمن الاختلاف بين النثر والشّعْر، فالشّعْر هو الذي يجدّد اللّغة عن طريق الاستعمال المتكرّر للكلمات على حدّ قول الشاعر "شيلي Shelley" (1792م-1822م) في كتابه A Defence of Poetry (1821م) الذي يصف فيه الشّعراء على أنّهم مشرّعوا القوانين، ومؤسّسوا المجتمعات، ومخترعوا المدنية وفنون الحياة والمعلّمون الذين يتدوّنون كلّ جميل ويصلون إلى إدراك الحقيقة³، التي لا يملكها إلا الشّعراء الذين يتطلعون إلى المستقبل بالخيال.

غيّرت الرّومانسيّة ملامح الأجناس الأدبيّة مقارنة بما كانت عليه في المرحلة الكلاسيكيّة حيث أسهمت مواقفها المناهضة لفكرة (نقاء الجنس الأدبي) في التخفيف من السّلطة التي يملكها - الجنس - لتصبح تلك الحدود الصّارمة أكثر مرونة انطلاقاً من تعريفاتهم للشّعْر أو الأدب عموماً.

بعد المرحلة الرّومانسيّة "لم يعد الخلط بين الأنواع يحط من قيمة الكتابة الأدبيّة؛ لأنّ نظريّة الأنواع تخلّت منذ الرّومانسيّة عن صرامة الفصل بين الأنواع الأدبيّة بل أصبحت ترى في المزج قانوناً طبيعياً في أي تحوّل أدبي".⁴ فالجنس الأدبي لا يستقر على الحالة الواحدة باعتباره كينونة متبدّلة عبر المسار التاريخي نظراً لاحتكاكه مع أجناس أخرى واكتسابه لخصائص ومكوّنات تعود لأجناس مغايرة، فالعمل الأدبيّ يكسب موقعه في تاريخ الأدب بمقدار ما يقدّم من إضافات عبر سيرورته التي يميّزها الحراك والتحوّل اللذان لا ينتهيان⁵ وهذه الديناميّة في الحركة تتطلّب وبصفة مستمرة إعادة تعريفه في كلّ مرّة.

يذهب "رالف كوهن Ralph Kohn" إلى الإقرار بأنّ حياة "كلّ نوع يرتبط بالأنواع الأخرى، ويتمّ تعريفه من خلالها"⁶ وبهذا يعتبر الجنس الأدبيّ نسقاً مفتوحاً على مختلف الأنساق الشّكليّة والمضمونيّة ما يجعل الإقرار بوجود جنس ثابت أمراً مرفوضاً تماماً؛ نظراً للتشابكات المحتملة بين مختلف الأجناس في حياتها "باعتبار أنّ الأجناس عائلات، وأنّ النصوص أفراد في العائلة

¹ - إبراهيم محمّد خليل، النّقد الأدبيّ الحديث من المحاكاة إلى التّفكيك، دار المسيرة للنشر والتّوزيع والطّباعة، ط1، الأردن، 2003م، ص38.

² - المرجع نفسه، ص39.

³ - ينظر: إبراهيم محمّد خليل، المرجع السابق، ص39-40.

⁴ - رشيد يحيوي، مقدّمات في نظريّة الأنواع الأدبيّة، ص24.

⁵ - ينظر: زراقت عبد المجيد، الأنواع الأدبيّة: بين تداخل الأنواع، وتمييز النّوع، مقال منشور في أعمال مؤتمر النّقد الدّوليّ الثّاني عشر 22-24 تموز 2008م، (جامعة اليرموك)، عالم الكتب للنشر والتّوزيع، المجلّد 01، ط1، الأردن 2009م، ص880-881.

⁶ - تيزيفيتان تودوروف وآخرون، القصّة، الرّواية، المؤلّف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبيّة المعاصرة)، دار شرقيات للنشر، ط1، 1997، ص31.

الواحدة.¹ وهذا يدفع إلى تغيير التصورات القديمة للأجناس، والبحث في علاقة الأجناس ببعضها ببعض، وعلاقتها أيضا بالنصوص التي تحيل إلى فكرة التداخل والصراع بين أولئك الأفراد.

يعدّ "موريس بلانشو" Maurice Blanchot من بين النقاد والروائيين الفرنسيين الذين رفضوا مبدأ نقاء الجنس وسعوا إلى تحطيم الحدود بين الأجناس كونها تعيق الإبداع وتكبل طموحات المبدعين، فمن وجهة نظر بلانشو فإن الأدب هو الهروب من كلّ تحديد جوهري يجعله ثابتا وواقعيا² باعتبار أنّه يسير حرّا بلا قيود ولا ارتباطات، وهذا ما يظهر جليا في كتاباته الروائية التي تسائل ما ليس له وجود، إذ يرى - بلانشو - أنّ من اتبع الفنّ فإنه اتبع الخطأ لأنه لا يوصل إلى المطلق الذي يجب اكتشافه والوصول إليه إلّا عن طريق الحرّية التي انتقدتها أوروبا إبان الحرب العالمية وحكمت شعوبها بالحديد والنار، ما جعل النقاد والمبدعين يطمحون إلى الحرّية الإبداعية، ويتجاوزون كلّ تصنيف أو تضيق على هذه الحرّية.

ذهب "بنديتو كروتشي" Benedetto Croce هو الآخر لنفي مبدأ نقاء الجنس في قوله: "لن نخسر شيئا إذا أحرقنا كل مجلدات تصانيف الفنون ومنظوماتها"³ منطلقا من فكرة أنّ الأدب حدس لا يمكن تصنيفه في هذه المجلدات، فالآثار الفردية يصدرها المبدع بطريقة عفوية دون اللجوء إلى هذه التقسيمات، وفي نفس الوقت تختلف هذه الآثار من شخص لآخر لأنها تحمل في طياتها التحديد والتفرد، ولهذا فإنّ "كان هنالك وجود لأنواع الأدبية فسيكون تصنيفا للحالات النفسية لا للتقنيات الكتابية، هنالك وحدة في الفنّ، هي وحدة مصدره الذي هو الحدس"⁴ أمّا تلك التصنيفات المتداولة حسب "كروتشي" فما هي إلّا خلق من طرف النقاد الذين لم ينتبهوا إلى أنّ كل نص أدبي هو بمثابة تساؤل عن ماهية الأدب، ما يجعلنا أمام استحالة تصنيفه، لأنّه يتجدّد في كلّ مرّة ويتغيّر بتغيّر الأثر، فالإبداع الأدبي - كما يرى - لا يتحقق إلّا من خلال الظواهر الفردية التي تتناسب مع التقسيمات التقليدية للأجناس.

تقوم فلسفة "كروتشي" الجمالية على مبدأ "لاغاثة الفن" باعتبار أنّ كلّ نص فردي أصيل هو جنس أدبي، وتعدد النصوص الفردية الأصيلة يقابله تعدد للأجناس، فمن خلال طرحه هذا فإنه يخرج عن الإشكالية التي تطرحها الأجناس الأدبية، وهي مشكلة التصنيف والانتماء من المفروض أن يجيب على هذه المشكلة ولا يبحث في نوعية النصوص (رديء أو جيد) وكيف يجب أن تكون. واجهت آراء "كروتشي" انتقادات لاذعة من طرف عدد كبير من النقاد، وعلى رأسهم "جاك دريدا" Jacques Derrida و"رولان بارت" Roland Barthes، اللذان رفضا ما أسماه "كروتشي" بالآثار الفردية، لأنّ القارئ لا يستطيع استيعاب ومواجهة ذلك الكمّ الهائل من الآثار الفردية اللامتناهية وتفسيرها، ويقترح "رولان بارت" تعويض الجنس الأدبي أو الأثر الأدبي كما صاغه "كروتشي" بالكتابة أو النصّ كونه "يتحكم فيه مبدأ التناسخ أو استنساخ الأقوال وإعادة الأفكار، وتعدد المراجع الإحالية التي تعلن موت المؤلّف"⁵ لينتقل محور الاهتمام في الأدب من المؤلّف إلى القارئ، وفي نفس الوقت ينفي مقولة الأجناس

¹ - أحمد الحوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص 34.

² - ينظر: رشيد يحيوي، مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 30-31.

³ - رشيد يحيوي، المرجع نفسه، ص 19.

⁴ - المرجع نفسه، ص 26.

⁵ - شريط سنوسي، نظرية الأجناس الأدبية: الرؤية والاختلاف، مجلة مقاربات، العدد 20، المجلد العاشر، الجزائر، 2015، ص 45.

الأدبية لأنّ النصّ ملتقى خطابات متنوعة وجماع نصوص متداخلة، وهذا ما ذهب إليه أيضا "مخائيل باختين" Mikhail Bakhtin عند دراسته لأنماط الكلمة النثرية عند "دوستوفسكي" Dostoievski، حيث اعتبر أن (التناص) بُعدٌ ضروري وجوهري في جميع أنواع الخطاب ليشير إلى العلاقة التي تربط بين التعابير¹، ويجب الإشارة هنا إلى أنّه لم يستعمل مصطلح التناص وإنما استعمل مصطلح الحوارية ليدل على العلاقات التي تربط بين الكلمات، فيما بينها والنصوص (الرواية باعتبارها نموذج للحوارية) في علاقتها مع بعضها، واعتبر (باختين) أن الرواية "تستخدم بصورة مزدوجة الأشكال الحوارية الأكثر تنوعا لنقل أقوال الآخر، التي تتجلى في الحياة اليومية وفي العلاقات الإيديولوجية غير الأدبية، في المقام الأول نجد هذه الأشكال ممثلة ومعاد إنتاجها داخل التعابير المألوفة والإيديولوجية التي تصدر عن الشخصيات داخل الرواية الواحدة"².

يرى "باختين" أن تعدد الأصوات هي الركيزة المهمة لتحقيق الحوارية التي تجسدها الشخصيات الروائية التي تتحدث حسب انتمائها الاجتماعي والثقافي وبالتالي لكل شخصية إيديولوجية تطرحها، إلى جانب هذا تتخلل الرواية أجناسا أخرى تعبّر عن نوع من الحوارية بين هذه الأجناس باعتبار أنّ لغة هذه الأجناس مواقف داخل جنس الرواية الذي يسع جميع هذه المواقف، وهذا ما ذهب إليه أيضا "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) حين استلهمت مصطلح التناص من "باختين" في مقالها الذي يحمل عنوان: (الكلمة، الحوار، الرواية)، حيث عرفته في علاقته مع النصّ في قولها "يتكون كلّ نصّ كموزاييك من الاستشهادات، كل نصّ هو امتصاص وتحويل لنص آخر"³ بمعنى أن كلّ نصّ ينتج نصّا آخر وهذا ليس فقط عن طريق الترابط المنطقي بينهما بل وحتى بالقراءة والتأويل اللذان يُجددان النصّ ويجعلانه يستمر بقدر عدد التأويلات والقراءات التي تختلف بين كلّ شخص وآخر.

حدد "جيرار جنيت" Gerard Genette تلك العلاقة التي تجمع بين النصوص في كتابه "جامع النصّ" Introduction à l'architexte وسمّاها بالتعالّي النصّي "Transtextualité" الذي هو مجموع "العلاقات الظاهرة وغير الظاهرة التي تجمع بين النصوص"⁴ فموضوع الشعرية ليس النصّ بحد ذاته وإنما هو (جامع النصّ) بمعنى الخصائص العامة التي تجعله في العلاقة مباشرة أو غير مباشرة مع نصوص أخرى، "ومن هذه العلاقات، علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير"⁵، إلى جانب علاقة التداخل النصّي بالمفهوم الكلاسيكي عند جوليا كريستيفا.

قام "جيرار جنيت" بطرح هذه القضايا استناداً إلى النظرية الأجناسية اليونانية التي أعاد قراءتها حسب منظوره الخاص مروراً بالمرحلتين الكلاسيكية والرومانسية ليستنتج ثلاثة ثوابت للتمييز بين الأجناس الأدبية وتحديد النصوص، وهي التيمة والصيغة والشكل، واعتبر في نفس الوقت أن التقسيم الثلاثي المنسوب إلى أفلاطون وأرسطو وهما ارجاعيا لأنّه يعود إلى الحركة الرومانسية.

¹ - ينظر: تريفطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية دراسة في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص 85-90.

² - Mikhail Bakhtine, esthétique et théorie daromanedition Gallimard, paris, 1978, p173 نقلا عن: بسمّة

عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة نماذج من الأجناس النثرية القديمة)، دار الانتشار العربي، ط1، لبنان، 2010، ص83.

³ - ليون سمفيل، التناصية، تر: محمد خير البقاعي، ضمن كتاب دراسات في النصّ والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1998، ص93.

⁴ - رشيد يحيوي، مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص79.

⁵ - المرجع نفسه، ص ن.

جاء تجاوز النظرة الكلاسيكية للأجناس عموماً على ثلاثة مراحل مهمة، فالمرحلة الأولى اتسمت بانصهار الأجناس الأدبية ورفض التقسيمات المدرسية التي وضعها أرسطو، أما المرحلة الثانية فهي مرحلة رفض مفهوم الجنس الأدبي أين عرفت الأجناس الأدبية تحولات مفصلة نظراً للتداخل والتفاعل الحاصل بينهما ما أفضى إلى صعوبة أو استحالة التمييز بين جنس وآخر، لتأتي المرحلة الأخيرة وهي مرحلة سيادة النص وتجاوز مقولة الجنس.

رغم اختلاف وجهات النظر حول الأجناس الأدبية بين مؤيدين للتصنيف والداعين للمزج تظل قضية البحث في جدوى الدراسة الأجناسية ملازمة للنقاد والمنظرين باختلاف عصورهم وتوجهاتهم النظرية والفلسفة والفكرية، وإذا كان هذا التسليم في الأزمنة القديمة مرتبط بالتفكير الكلاسيكي الذي يضبط الجنس ويرسم حدوده بصرامة، فإنّ هذا التسليم امتد حتى زماننا الحاضر، ومثل هذا الموقف "ريني ويلييك" Rene Wallek و"أوستين وارن" Austin Warren و"جيرار جينيت" وآخرين، ما جعل من قضية تصنيف الأجناس أمراً لا مفرّ منه، حتى وإن اعتقدنا بالمقولات التي تروج للمزج والتداخل، كون هذا التداخل لا يمكن استنتاجه إلا عن طريق التسليم بحدود معينة للأجناس، وخصائص قارة تعرّف من خلالها، ثمة يمكننا الحديث عن استعارة جنس لخصائص جنس آخر عبر سيرورته التاريخية، فهذه الضوابط أو هذه القواعد النظرية تعمل على ملاحقة التغيرات الطارئة على مختلف الأجناس ساعة لإيجاد تصورات جديدة للنصوص أو الإبداعات المتمردة على هذه الثوابت.

شكّلت قضية تحديد الجنس الأدبي تضارباً بين النقاد والمنظرين نظراً لاختلاف منطلقاتهم وتصوراتهم، وكذلك المقاييس التي اعتمدها في عملية التصنيف، فكل دارس استند إلى منهج أو نظرية فلسفية في ذلك ما دامت ليست هنالك نظرية ثابتة لمقاربة الجنس الأدبي، وهذا ما أكّده (كارل فيتور) في دراسته لمصطلح الجنس الأدبي في مقاله المعنون "تاريخ الأجناس الأدبية" سنة 1931 حيث صرّح بأنّ "الأجناس الأدبية نتاج في أصله من أشد الأصول غموضاً"¹ وأرجع هذا الغموض إلى التناقض في تعريف الجنس، ودعى إلى الاعتماد على التقسيمات التي جاءت بها العلوم الطبيعية، وفي هذا يقول: "فإذا أردنا أن نكون واضحين ومنطقيين، وجب علينا قصر التسمية على واحد منهما وتبعاً لذلك، إذا كان علينا أن نسمي الشعر الغنائي في كليته (جنساً)، فينبغي تسمية (المريّة) و(الأنشودة) و(السونية)* و(الأهزوجة) و(القصيد الغنائي)**"، (أنواعاً) مثلما ميزت العلوم الطبيعية منذ

¹ - كارل فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي بجدّة، ط2، السعودية، د.ت، ص40.

* سونيتته Sonnet: هو شكل شعريّ ثابت ظهر في عصر الانبعاث في صقلية، وعرف هذا الشكل الشعريّ الرواج منذ أن أبرزه (بترارك) وظهر أيضاً هذا الشكل في فرنسا في القرن 16 بفضل شعراء "كوكية الثريا (La Pleia de) عن طريق مدرسة ليون، عرفت السونية شهرة متواصلة حتى غاية القرن 18 ثم ركوداً بعد ذلك حتى القرن 19، أين أقبل عليه الكثيرون أمثال (بودلير)، تتكون السونية من مقطعين رباعيين متقاطعي القافية هذا عند ظهورها الأول، ثم صار فيما بعد مشابكين، وكذلك من مقطعين ثلاثيين يبني كلّ منهما على ثلاث قواف (cdecde) أو (dceced)، وتعود شهرتها إلى شكلها الموجز، وهو ما يسمح بتنظيم دلالي هام: (المقارنة ثم التفسير، التضاد، التفكير... إلخ)، كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، ص102.

** - قصيد غنائي ode: مصطلح من الأدب اليوناني القديم، يقصد به قصيد وجداني مُعدّ للغناء أو للإلقاء مع مصاحبة الموسيقى، ومنذ سنة 1549 صار يشير إلى قصيد وجداني ذي استيحاء جاد في العادة، ويتكون في الغالب من مقاطع متوازية، كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، ص104.

القرن الثامن عشر بين الجنس Genus باعتباره الوحدة الأوسع، والنوع Species بوصفه مجموعة فرعية¹ تندرج تحت الجنس الذي هو الوحدة الأساسية.

يضيف كارل فيتور إلى إشكالية المصطلح التي طرحها، قضية في غاية الأهمية في نظره، وهي إشكالية المنهج، حيث اقترح دراسة تاريخ الجنس الأدبي كونه يساعد في ضبط معايير الجنس، وبالتالي تحديد تلك المعايير مرتبط بدراسة تاريخ جنس معين لتحديد (النمط)* الذي نستطيع من خلاله القياس على النماذج الفردية، فإن استجابات هذه النماذج بخصائص النمط فإنها تدخل في تاريخ ذلك الجنس وإن لم تستجب فإنها تستبعد من دائرته، وفي هذا يقول (كارل فيتور): "يمكن كذلك أن نعتبر واحداً من أجمل (ليدات) (قوته) مخصوصاً بجنس (الليدة)، ثم نقيس على هذا النموذج المثالي القديم مجموع القصائد التي كُتبت -طوال التاريخ- في شكل (ليدة)، أما التي تستجيب من بينها فتندرج ضمن تاريخ هذا الجنس، وأما التي لا تخضع له، فإنها تُبعد باعتبارها غريبة عنه"²، ولكنه في حديثه عن ضرورة دراسة تاريخ الجنس الأدبي حصر مجموعة من العقبات التي تصادف مجمل مؤرخي الأدب وهي طبيعة الجنس الأدبي والعناصر التي تشكّله، وخاصة هذا الجنس بالنسبة لمجموع الظواهر الأدبية، وهذه الصعوبات بدورها هي أسئلة واجهت الدارسين والنقاد نظراً لتشعب قضية الأجناس واختلاف الزوايا أو المقاربات التي ينطلقون منها، فكل تصوّر سعى لتعريف الجنس الأدبي من منظوره الخاص استناداً إلى خطة منهجية اعتقد أنّها الأنسب لمواجهة معضلة الأجناس وتشابكها تاريخياً، مما أفضى إلى تعدد المحدّدات وتباينها.

5. خاتمة:

مرّت نظرية الأجناس الأدبية الغربية عبر مرحلتين مهمّتين أوّلها مرحلة التأسيس أين مهّد أفلاطون لهذه المرحلة عبر ومضات تنظيرية شارحا فيها نظرية المحاكاة وعلاقتها بالأدب والفنّ عموماً، ليأتي بعد ذلك تلميذه أرسطو ليؤسس نظرية الأجناس الأدبية انطلاقاً من دراسته للأدب اليوناني، بحيث اعتمد في ذلك على المنهج الاستنباطي، مركزاً على ثلاثة عناصر مهمة وهي: المادة، والطريقة، والموضوع، بمعنى أنّه خصّ كل نوع بمميزات في طريقة التقديم (سرد، تمثيل على الخشبة)، والمادة المستعملة من أجل تحقيق ذلك (الكلمات المنطوقة، العرض)، والموضوع الذي يتناوله كل نوع أو يحاكيه، ليستخلص المتتبع لهذه المرحلة أن الأجناس الأدبية في نظر أرسطو هي قوالب ثابتة لا تقبل التغيّر والتجديد، وإنما تخضع لنظام محكم ذات معالم وحدود صارمة.

تعد المرحلة الكلاسيكية امتداداً للمرحلة التأسيسية بحيث لم تتغيّر وجهات النظر حول ما قاله أرسطو عن التقسيمات بين الأنواع الأدبية، غير أن المرحلة الرومانسية وما بعدها هي ثاني مرحلة مهمة بعد مرحلة التأسيس، بحيث عرفت نظرية الأجناس اندفاعاً للإقرار بانفتاح الأجناس، واعتبار تلك الحدود التي رسمها المؤسسون ماهي إلا تقسيمات مدرسية تتنافى وطبيعة الأجناس التي تتسم بالانفتاح والانصهار معبرين عن ذلك بفكرة أن الأجناس الأدبية مرتبطة بالإبداع الذي يتميز بالحرية والتمرد، فحسبهم

¹ - كارل فيتور وآخرون، المرجع نفسه، ص 03.

* النمط: هو العام الذي تندرج فيه أو نقيس عليه مجموع الأشياء الأخرى كأن نقول "الثدييات" بحيث تندرج في هذا النمط مجموع معتبر من الحيوانات لأنها تستوفي مجموعة من الشروط لأن تنتمي لهذا النمط، ينظر: كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شليل، ص 12.

² - كارل فيتور وآخرون، المرجع نفسه، ص 12.

من غير معقول وضع الإبداعات في قوالب جاهزة، ما دفع بعضهم إلى رفض مفهوم الجنس كونه لا يستجيب لطبيعتها الفعلية، معلنين تفرع الأجناس الأدبية، وتشظيها.

6. قائمة المراجع:

- 1- أفلاطون، الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.
 - 2- حمد صقر خفاجة: النقد الأدبي عند اليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، مصر 1981.
 - 3- كميل الحاج، الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2000.
 - 4- أفلاطون: المحاورات الكاملة، تر: شوقي داود تمارز، الأهلية للنشر والتوزيع، دط، بيروت، 1994.
 - 5- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، دط، دت.
 - 6- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993.
 - 7- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، القاهرة، دت.
 - 8- جان ماري شايفر، نظرية الأجناس، تر: عزيز لمتاوي، منشورات دار الأمان، د.ط، 2017.
 - 9- العابد عبد العزيز، فن الكوميديا بين المسرح والسينما، مجلة آفاق سينمائية، ع01، المجلد06، 2019.
 - 10- الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن (أصوله وتطوره ومناهجه)، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1987.
 - 11- رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، ط1، 1991.
 - 12- رنيه وليك، أوستنواران: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريح، دط، المملكة العربية السعودية، دت.
 - 13- إبراهيم حماد، على هامش الأنواع الأدبية، مجلة القاهرة، ع84، مصر، 1988.
 - 14- إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.
 - 16- جبرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، العامة (آفاق عامة)، بغداد، دار توبقال للنشر، د.ط، المغرب، د.ت.
 - 17- إبراهيم محمد خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، الأردن، 2003.
 - 18- زراقط عبد المجيد، الأنواع الأدبية: بين تداخل الأنواع، وتميز النوع، مقال منشور في أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 22-24 تموز 2008م، (جامعة اليرموك)، عالم الكتب للنشر والتوزيع، المجلد 01، ط1، الأردن، 2009.
 - 19- تيزيفيتان تودوروف وآخرون، القصّة، الرواية، المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، دار شرقيات للنشر، ط1، 1997.
 - 20- أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية.
 - 21- شريط سنوسي، نظرية الأجناس الأدبية: الرؤية والاختلاف، مجلة مقاربات، العدد 20، المجلد العاشر، الجزائر، 2015.
 - 22- تريفطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية دراسة في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2016.
- نقلا 23-Mikhail Bakhtine, esthétique et théorie daromanedition Gallimard, paris, 1978, p173
- عن: بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة نماذج من الأجناس النثرية القديمة)، دار الانتشار العربي، ط1، لبنان، 2010.
- 24- ليون سمفيل، التناسية، تر: محمد خير البقاعي، ضمن كتاب دراسات في النص والتناسية، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1998.
- 25- كارل فيكتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي بجدة، ط2، السعودية، د.ت.