# مقدمات

## في نظرية الأنواع الأدبية

د. رشيد يحياوي

**الكتاب: مقدمات فى نظرية الأنواع الأدبية**

**الكاتب: د. رشيد يحياوي**

**الطبعة: ٢٠١٦**

**الناشر: وكالة الصحافة العربية ( ناشرون)**

**٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكو ر- الهرم – الجيزة**

**جمهورية مصر العربية**

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ – ٣٥٨٦٧٥٧٦ – ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

**http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com**

**All rights reserved**. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

**جميع الحقوق محفوظة** : لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أوتخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

**دار الكتب المصرية**

**فهرسة إثناء النشر**

**يحياوي ، رشيد**

**مقدمات فى نظرية الأنواع الأدبية – رشيد يحياوي – الجيزة –**

**وكالة الصحافة العربية**

**ص ، ١٨ سم .**

**تدمك : ٠-٨٥-٥٧٧٢-٩٧٧**

**أ. العنوان رقم الإيداع / ٨٤٠٩/ ٢٠٠٧**

# مقدمات

## في نظرية الأنواع الأدبية

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

# تمهيد

**إن الدراسة الأدبية وهي تتخذ الأدب موضوعاً لها، تتبع عدة طرق في تناول هذا الموضوع قد تقتصر على دراسة الخصائص الأدبية العامة، كالمجاز والإيقاع ونوع البطل وطبيعة الحدث، وقد ترتبط بعض هذه الخصائص بشكل وحيد التوجه بنوع واحد، إلى الشبكة العلائقية بين أكثر من نص وأكثر من نوع فهنا ندخل مجال نظرية الأنواع الأدبية.**

ولعل أقدم الجهود التي وصلت إلينا، هي ما خلفه أفلاطون وأرسطو، فعندهما نجد تقسياً للأدب إلى أنواع، وتفريقاً بينها استنادا إلى مقاييس شتى، وقد وضع أرسطو في ذلك قوانين للأنواع أثرت بعمق على مجرى النقد طيلة العصور الوسطى، ولازالت الأشارات إليها مستمرة، وهذا يؤكد أن قضية الأنواع غير جديدة، بل إنها من أقدم قضايا الشعرية poetique على حد تعبير تودورف Todorov فمنذ القدم وحتى يومنا هذا فتح تعريف الأنواع وتعدادها والعلاقات المشتركة بينها مجالا للنقاش[1].

[1] Tzvetan Todrov et Oswald ducrot : Dictionnaire Encyclopedique des sciences du language. Editions du seuilParis . 1972 P. 193

وعند أرسطو نجد الاستعمال الفلسفي لكلمتي جنس ونوع، فقد وظفهما في تصنيف صور المجودات، والجنس عنده أعم من النوع؛ لأن قولنا حيوان جنس وقولنا: إنسان، نوع من جنس الحيوان، ولهذا عرف الإنسان بأنه حيوان ناطق، فجمع في هذا التعريف مقولات الجنس والنوع والحد الذي هو النطق[٢]، غير أن الذي سيعطي لهذا المصطلح حيوية أكثر، هو العالم الإنجليزي داروين في دراسته عن أجناس الكائنات الحية وأصولها، ثم إن ناقداً ومؤرخاً فرنسيا هو فردناند بيرينوتيير Ferdinand Brunetiere نقل هذه الأفكار من ميدان البيولوجيا إلى ميدان النقد، فألف كتابه عن "تطور الأنواع في تاريخ الأدب" فاستعمل مصطلح نوع Genre ليصف من خلاله خصائص الأدب وتطوره.

إن كلمة Genre كلمة فرنسية غير أنها انتقلت للإنجليزية كذلك رغم وجود كلمة أخرى هي Kind لها نفس المعنى، ففي المعجم الإنجليزي: "معجم المصطلحات الأدبية" نجد تعريفا ل Genre كالتالي: مصطلح فرنسي يدل على نوع Kind نمط Type أو طبقة أدبية، ويضيف بأن الأنواع الكلاسيكية المعروفة كانت هي: الملحمة، التراجيديا، الغنائي، الكوميديا والساتيرية Satire، يضاف إليها حاليا: الرواية والقصة القصيرة ومنذ عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر مُيزت الأنواع بعناية، وكان يتوقع من الكتاب دائماً أن يتبعوا القوانين المرسومة لهم[٣]، أما كلمة kind فنجد لها تعريفا مشابها، فهي – حسب هذا المعجم – مصطلح استعمل بشكل أوسع في القرنين السابع عشر والثامن عشر، دالا على

---

[٢] انظر في تحديد اصطلاحي جنس ونوع: ايساغوجي فرفوريوس. نقل أبي عثمان الدمشقي. تحقيق د. عبد الرحمن بدوي. ضمن منطق أرسطو مكتبة النهضة مصر ١٩٥٢ : (١٠٢٢ – ١٠٣٠)

[3]J.A cuddon : A dictionary of literary terms Andre. Diutsch London 1979, P 285

نمط Type ونوع أدبي Genre وأن النقد في هذه الفترة كان يحدد خصائص العمل (الملحمة، التراجيديا، المرثاة) ويقرر ما إذا كان العمل يخضع للقواعد والأعراف أم لا – وكان درايدن Dryden من أوائل من أشاروا إلى أن الكاتب يجب أن يبدأ بتقرير أي نوع سيكتب فيه[٤].

إن كلمة ثالثة تقابلنا في طيات تعريف هذا المعجم، وهي كلمة نمط Type – وهي تعني –كما هو متضح Genre أو Kind أي نوع، وإلى نفس هذا الفهم يذهب توماس مونرو Thomas Monro حين يقرن بين Genre وKind وType بل يضيف إلى ذلك Species: وكلمة "نمط" Type تكاد تكون مرادفة لكلمة "نوع" Kind كما في قولنا: "رجل من نمطه" ومن حيث الاستعمال الفني فإنها توحي بنوع أوصنف معروف ومحدد بصفة قطعية وفي شيء من الدقة والكلمة الفرنسية genre تكاد تكون مرادفة لكمة نمط، كما في القول بأن القصة الشعرية Fabiliau هي نمط أدبي Literary Genre وكلمة "نمط" في مصطلحات وبستر تعني صنفا وتطبق على الأدب أو الفن على اعتبار أنه ينقسم إلى مجموعات متميزة من حيث الأسلوب والشكل والهدف إلخ. وكلمتا جنس Genus ونوع Species هما أيضاً قريبتا الشبه من كلمة نمط في معانيها العريضة المستمدة من اللغة اللاتينية، وكل هذه الكلمات تكاد تكون مرادفة لكلمة نوع Kind أو صنف، غير أن كلمتي Genus وSpecies قد أصبح لهما معنى أكثر تحديداً في علم البيولوجيا، على أساس أنهما تشيران إلى أنواع معينة من النمط، أي الأنواع التي تنتمي إلى مستويات معينة في نظام التصنيف، ومن ثم فأن لفظ نوع Species يتوسط في اتساعه بين الجنس وما

---

[٤] نفس المرجع ص. ٣٥١

دون النوع (النويع) أو الضرب، غير أنه في تعبير "أصل الأنواع" Origine of Species يشير بصورة أقل إحكاما إلى الأنماط العضوية بوجه عام وكلمتا جنس kind ونوع Species لا تستعملان كثيرا في الإشارة إلى الفن ففي هذا الميدان تستعمل غالباً مصطلحات نمط (جنس) Genre وأسلوب Style وطريقة mannier بمعان خاصة محددة ولكن دون ثبات على هذه المعاني "[٥].

ففي هذا النص لمونرو لا نجد فقط إضافة نمط، فهناك مجموعة أخرى: صنف، Genus, Species نوع، نويع، ضرب، صنف، أسلوب، طريقة وكلها تندرج عنده بشكل عام في نفس المعنى.

ولكن دراساً آخر هو تودوروف يضع تفريقا شديد الوضح بين نمط Type ونوع Genre وهو تفريق منهجي مثمر، أن الفرق عنده بين المصطلحين يعود إلى الفرق بين التجريدي الكوني والإنجازي التاريخي. وإذا كان في العربية اختلاف في استعمال "نوع" أو "جنس" فإنه يبقى اختلافا شكليا فالمصطلحات معا ترجمة لـGenre وkind وبعيدا عن التصور الفلسفي المنطقي لأرسطو، لا تعطي هذه الدراسة أي فرق في الدرجة أو القيمة للكمتين العربيتين، ولكن كلمة ستظل محتفظة بخصوصيتها مثلها مثل كلمة أسلوب.

النمط هو النموذج والمثال يختزن مجموعة من السمات الأسلوبية، والنوع هو المتصرف بطريقة أو بأخرى في تلك السمات، أما النص فهو المنجز أو المظهر الملموس للنمط والنوع.

وفي النقد العربي يمكن أن نتكلم عن أنماط: الشعر، الخطابة، الرسالة، السرد، باعتبار أهميتها فيه، فالشعر يختزن سمات الوزن والقافية وبلاغة الإيقاع

---

[٥] توماس مونرو: التطور في الفنون – ترجمة محمد على أبو درة وآخرين. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة. ١٩٧٢ ٢ : ٤٣

والصورة.. تتصرف فيها الأنواع فتعطي: القريض، الرجز، الموشح... ويحققها الشعراء في نصوص قصائدهم والخطابة نمط يعطي تصنيفات تحتية وكذلك الرسالة والسرد.

ويظهر أن بعض الأنماط والأنواع تتقارب كثيرا، فالخطابة والرسالة يمكن أن تتكلم عنهما كنوعين ونمطين. لأن مسافة التصرف في خزان السمات الأسلوبية غير بعيدة، ولم تعط الخطابة ولا الرسالة أنواعا شديدة التباين بحيث توضح تعالي النموذج وليس الأمر كذلك في الشعر والسرد، لأن السرد بدوره يعطي أنواعا كثيرة كالمقامة والسير، والطرف، قد لا يجمع بينها سوى عنصر السرد.

إن تعريفات النوع الأدبي متعددة: فهو"جملة من الصنعات الأسلوبية"[٦] و"زمرة من الأعمال الأدبية" [٧] و"الاختراعات الفنية" [٨]و"طبقة من النصوص"[٩] و"صيغة فنية" [١٠] و"قالب أدبي"[١١] و"صورة من صور التعبير"[١٢] و"فئة عضوية أو ثقافية"[١٣]. وفكرة "ملازمة لفكرة الأسلوب فلكل جنس أشكال تعبيره الضرورية المحددة"[١٤] وغيرها مما سنجد بعضه في ثنايا هذه

---

[٦] اوستن وارين وليك: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي مراجعة د. حسام الخطيب. دمشق (د.ت) (ص. ٣٠٨)

[٧] نفس المرجع ص. ٣٠٣

[٨] د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة – القاهرة – ١٩٧٧ . ص. ١٤٠.

[٩] تزفيتان تود وروف: أصل الأجناس الأدبية ترجمة محمد برادة مجلة الثقافة الأجنبية، العراق عدد: ٦ ربيع ١٩٨٢ ص. ٤٦.

[١٠] م. لابي سي، فانسنت: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة د. حسن عون. منشأة المعارف . الإسكندرية ١٩٧٧ ص. ٣١

[١١] مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤ ص . ١٨٩

[١٢] د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي. (د. ت) ص. ١٢٠

[١٣] التطور في الفنون ٢ : ٤٣

[١٤] د. صلاح فضل: علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكاتب – القاهرة ط ٢ ١٩٨٥ ص. ٢٤٩

الدراسة. والتي لا تكاد تخرج عن معنى عام واحد هو الإيحاء بـ"نوع أو صنف معروف ومحدد بصفة قطعية وفي شيء من الدقة"[١٥].

والنوع حسب هاري ليفن "مؤسسة"، "كما أن الكنيسة أو الجامعة، أو الدولة مؤسسة، وهو لا يوجد كما يوجد الحيوان أو حتى كما يوجد البناء أو الأبرشية أو المكتبة أو دار المجلس النيابي. بل كما توجد المؤسسة. أن بإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة ويعبر عن نفسه أو يبتكر مؤسسات جديدة أو أن يعيش بقدر الإمكان بدون أن يشارك في السياسات أو الشعائر، كما أن بإمكان المرء أيضا أن يلتحق بالمؤسسات ثم يعيد تشكيلها بعد ذلك"[١٦].

ويقصد هاري ليفن بهذا التعريف سلطة النوع ونظامه "المؤسساتي" وأيضاً لينته المبنية على التغيرات الجديدة، غير أن الطابع المؤسساتي للنوع لن يسمح بالصراع والثورة وطابع التغيير لن يكون ممكناً إلا عبر التعديل والتدرج بضمانة من المؤسسة، كأن طابع السلطة "الأنواعية" "ديمقراطي" يسمح بحرية الفرد وبحقه في إثبات ذاته، ولكن من خلال النظام القائم، نظام النوع أي نظام "المؤسسة".

إن الأدب لا يشكل إذن كلا واحدا أي وحدة ذات علاقات منسجمة بل يتوزع إلى أنواع تتشابه وتختلف حسب بنية كل نوع، وبهذا الاعتبار فالنوع في مجال الأدب شكل يشترط فيه ليقيم كنوع أن ينفرد بسمات أسلوبية خاصة، ويمارس تجمع هذا السمات سلطة معينة، إلا أن السلوك اللغوي المبدع للنوع حر في اختيار درجة وجنس الخضوع لتلك السلطة. ولا يكفي أن تحضر بعض عناصر العمل الأدبي وسماته الأسلوبية في هذا التجمع أو ذاك لنعلن عن تجنسه،

---

[١٥] التطور في الفنون ٢ : ٤٣

[١٦] نظرية الأدب ص. ٢٩٦

فلابد من فحص نوعية الاستخدام الذي خضعت له وكذلك درجة الهيمنة. إن الأجناس تشكل خلايا الأدب ومفاصله، وتتبدى كلما توغلت الأداة النقدية في دينامية التشابكات الزمنية والتحولية: هذا الذي جعل "مفهوم النوع يصبح قاعدة الأدب كله"[١٧] أضف إلى ذلك كونه "موضع إلتقاء الشعرية العامة بالتاريخ الأدبي الحدثي، وهو بهذا المعنى موضوع محفوظ مما قد يكسبه شرف أن يصبح الشخصية الأساسية في الدراسة الأدبية "[١٨]. وهو بمعنى آخر سيجعلنا "مناقدين ثانية إلى التساؤل المثير الذي كان وضعه رومان ياكبسون منذ عهد قريب في صلب كل شعرية هو: في أي شيء، تنحصر أدبية الأدب"[١٩].

ورغم قدم مفهوم النوع وأهمية الدور الذي كان يلعبه في إطار البلاغة التقليدية، فإنه اختفى بسبب رؤية الأدب التي تجعل في المقام الأول الشخصية النفسية للمبدع، إلا أنه بعث من جديد وظهر كأداة لابد منها للتحليل الأسلوبي[٢٠]فعلاقة الدراسة الأسلوبية وثيقة بموضوع الأنواع، لاسيما أن بإمكانها توسيع مفهوم الأسلوب إلى الطريقة التي تميز النوع وتبتعد عن التحاليل المضمونة الصرفة، أي أنها تنصب على خصوصية النتاج كعمل مستقل أو في إطار جنس أعم، ويوضح ب.لارتوماس p. larthomas أهمية مفهوم النوع في إطار علم الأسلوب فيقول:- بأن مفهوم النوع إذا كان أساسيا فإن كل نوع أدبي يقدم طريقة خاصة لاستعمال اللغة، لأن الكاتب هو يختار نوعا دون آخر فإنه يختار

---

(17) Pierre Guiraud et Pierre Kuentz: La stylistique Lecture. Kinsksiexck. Pris 1970. P. 13

(١٨) أصل الأجناس الأدبية: ص. ٤٨

(١٩) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ط.١ : ١٠٨٥ ص.١٠

(20) La Stylistique op. cit.P :71

شكلا، يبحث عن فعالية لأجل أن يؤثر نصه في السامع أو القارئ ويضيف بأن الدراسة الأسلوبية الكاملة للأنواع الأدبية ستؤدي بنا إلى بلورة أو تحديد بعض طرقنا للتحليل من ذلك. أنها ستفرض علينا ألا ندرس طريقة أسلوبية إلا داخل النوع الذي يحدد استعمالها، كما أنها ستمكننا من مراجعة البلاغات القديمة وخاصة في خلطها بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة كما يشهد بذلك لفظ "بلاغة" نفسه والذي نتجت عنه تمييزات مصطنعة بين أنواع غير نقية، بإلاضافة إلى ذلك فهذه الدراسة الأسلوبية للأنواع ستمكنا من تحديد أكثر دقة لمفهوم الاختيار وستوضح بعض قضايا التركيب[٢١].

ولهذه الأهمية التي تحظى بها الأنواع، أولتها أغلب التيارات مركز اهتمامها، وسواء كان اختيار هذه التيارات لنوع دون آخر أو لأنواع دون أخرى أو دراسة الأنواع جميعها أو دعوة لإلغاء الأنواع فإن مفهوم النوع يظل حاضرا دائما، ولا يمكن لدراسة تجعل موضوعها الشعر أن تنفلت من شبكة الأنساق الشعرية التي تفرض نفسها وتحدد الدراسة في إطار نوع الشعر، كما لا يمكن لدراسة تعالج شكلا آخر كالرواية أن تنفلت من الاهتمام بأنواع السرد كنسق مهيمن لنوع الرواية، وكذلك الأمر بالنسبة لباقي الأنواع.

ولما كان موضوع النور يثير أسئلة مركزية في تاريخ الأدب والنقد الأدبي وفي العلاقات الداخلية المتبادلة بينهما، وكان يطرح في سياق أدبي معين المسائل الفلسفية المتعلقة بالصلة بين الطبقة والأفراد الذين يؤلفونها وبين الواحد والمتعدد وطبيعة الكليات[٢٢] كانت دراسة الأنواع لا تشكل فقط صياغة لمجموعة مفاهيم

---

[٢١] نفس المرجع ص. ٧٢ .

[٢٢] نظرية الأدب ص. ٣١١.

أو إقامة أو إلغاء لعدة تقسيمات، بل نظرية تقوم على خلفيات مذهبية متعددة، وتضع نفسها مباشرة داخل النتاج الأدبي.

إن نظرية الأنواع "مبدأ تنظيمي، فهي لا تصنف الأدب وتاريخه بحسب الزمان والمكان (الفترة أو اللغة القومية) وإنما بحسب بنية أو تنظيم أنواع أدبية متخصصة"[٢٣]، لكن كيف تتم عملية التصنيف هذه أي التي تلحق الأدب وتاريخه؟ إذا كان د٠أحمد كمال زكي يذهب إلى أن "نظرية الأجناس الأدبية تقوم أساسا على عناصر الزمن لتكشف عن تأثر اللاحق بالسابق، بحيث يكون على الناقد أن يعرف خصائص النص الذي ينقده وما قد أضيف إليه أو عدل عنه إلى غيره فكان من الجديد أو المخترع أو الجمود الذي لا يضيف فضلا للفنان، وعلى هذا النحو لا يمكن أن نفهم تماماً قصيدة من الشعر المرسل لشاعر محدث دون ربطها بكل مجهودات الشعراء الذين سبقوه، بل ربما وجدنا فيها ما قد يلزمنا بالتعرف على بدايات الشعر التي تتوغل في عصور سحيقة [٢٤] فلآنه يغلب الجانب التاريخي في موضوع الأنواع مستمداً أصوله من برينوتيير، وبذلك يقتصر على جانب واحد هو جانب "التحول" وهو جانب أساسي لكنه ليس وحيدا. وإن من أهداف هذه الدراسة أن تبين الفرق بينه وبين موضوع "التصنيف" الذي ظل مختلطا به في الموضوع الثاني، كما نتجاوز التفسير الدياكروني Diachronique إلى آخر تزامني Synchronique. إن المبدأ التالي يمكن أن يشكل قاعدة لهذا التفسير وهو أن "الأجناس تكون في داخل كل فترة نسقا Systeme وليس بالإمكان تحديدها إلا في العلاقات المشتركة"[٢٥] ولهذا المفهوم

---

[٢٣] نظرية الأدب ص. ٢٩٦.

[٢٤] د. أحمد كمال زكي. دراسات في النقد الأدبي. دار الأندلس ط. ٢ ١٩٨٠ بيروت – لبنان ص . ٢٥

[25] Dictionaaire encyclopedique P. 195

أصول عند الشكلانيين فتينيانوف يقول: "دراسة الأنواع المتباعدة مستحيل خارج النظام الذي فيه وبواسطته هي مقترنه[٢٦] ونفس الشيء عند ايخنباوم: "لقد اكتشفنا أن العمل الأدبي لا يدرس كواقعة معزولة، وأن شكله يحس به علاقته بأعمال أخرى وليس في ذاته"[٢٧].

ووجود علاقات مشتركة لا ينفي وجود غير المشترك بل أن غير المشترك هو الذي يكشف عن خصوصية النوع، لأنه يقف عما ينفرد به، أي ما يعطيه شكله وتميزه وفي هذا الصدد نذهب مع عبد الفتاح كيليطو إلى أن: "خصائص نوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى، تعريف النوع يقترب من تعريف العلامة اللغوية عند سويسر: النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى"[٢٨].

إن تساؤلات برينوتيير القديمة: "كيف تتولد الأجناس الأدبية؟ ما الظروف الزمانية والمكانية التي تمهد لوجودها؟ وكيف تتميز وتختلف فيما بينها؟ وكيف تنمو على نحو ما تنمو به الكائنات الحية؟ وكيف يتم لها من القوى ما به تقضم وتقصي عنها كل ما يضر بجوهرها، وتجتذب إليها كل ما تستفيد منه فتتغذى به؟ ثم كيف تموت؟ وماذا يعتريها من عوارض الإنحلال؟ ثم كيف تصير بقاياها أصولا وعناصر لنوع جديد لم تستنفد رغم الزمن الطويل الذي مر على طرحها؟[٢٩]"، كل هذه التساؤلات في حاجة لأجوبة ضمن أي نظرية حديثة للأنواع، إن القضايا المطروحة مازالت فعلا تتطلب المعالجة، وهي لا تشكل مجالا

---

[٢٦] تودوروف: شعرية النثر. ترجمة أحمد المديني – الثقافة الأجنبية – العراق عدد: ١ سنة ١٩٨٢ ص ٥٩.

[٢٧] ايخنباوم: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية بيوت ط.١ ١٩٨٢ ص ٤٧

[٢٨] عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. دار الطليعة للطبيعة والنشر. بيروت لبنان ط. ٢ ١٩٨٣ . ص . ٢٢

[٢٩] الأدب المقارن ص ٧٥

"للطريقة التطورية"فحسب ولكن أيضا للطريقة التصنيفية، أي أنها لبنة لموضوعين منفصلين متكاملين ظلا مختلطين عند برينوتيير وغيره.

إن موضوع "التصنيف" لسكوني يهدف إلى نمذجة الأنواع واستكشاف محيطها أي يقوم بمقطع طوبوغرافي للآداب في كل مرحلة من لمعاينة لشبكة "الأنواعية" التي يتموضع داخلها، أما الثاني فتحولي ذو علاقة بالتحولية Metamorphis وليس فقط بالتطورية Evolutionnisme ويهدف إلى ملاحقة النوع أثناء رحلة التغير التي يسير فيها، بدءا من لحظة تشكله وأخذا بعين الاعتبار الطفرات التي قد تقع له.

# الفصل الأول

# النوع الأدبي بين الإثبات والنفي

**إن الخطاب الأدبي إذا كان يتشكل من خصائص كالمجاز والإيقاع، قد يشترك فيها مع خطابات أخرى، فإن بروزه لا يكن إلا بتشكل هذه الخصائص وفقا لبنيات وطرائق عامة ضمن تجمعات وطبقات لغوية مخصوصة. يمكن الذهاب كما يقول تودوروف: إلى أن كل دراسة للأدب تشارك – أرادت أم أبت – في الحركة المزدوجة من الأثر نحو الأدب أو النوع. ومن هذا الأخير نحو الأثر فمن الضروري أمام نص أدبي الانتباه إلى أمر مزدوج:**

يجب أولا أن لا نجهل كونه يظهر خصائص يشترك فيها مع مجموع النصوص الأدبية أو مع واحد من المجموعات التحتية Sous-ensemble للأدب، أي النوع. إذ من الصعب تصديق الأطروحة الزاعمة بأن كل ما في الأثر فردي وإنتاج للإلهام الشخصي دون علاقة بالأثار السابقة. ثم إن النص ثانيا ليس فقط إنتاجا لتركيبة سابقة الوجود مكونة من الخصائص الأدبية المضمرة، ولكن أيضا تحويلا لهذه التركيبة، بمعنى آخر يصبح كل وصف لنص وصفا لنوع[1]. بل إن النص اليوم نوع في أحد معانيه ولم يوجد قط أدب بدون أنواع. إنه نسق في تحول مستمر[2].

(1 ) Tzvetan todorov : In troduction a la literature fantastique editions du seuil. Paris . 1970.P .11

[2] أصل الأجناس الأدبية ص : ٤٦.

تكمن الإشكالية الأنواعية أساسا في العلاقة بين الأثر الفردي وبالطبع النص والنوع الأدبي. فعلى قدر توضيح هذه العلاقة يتوقف الميل إلى طرف أوالتأرجح بين الطرفين. إذا كان الواقع الأدبي يثبت بالدليل المادي وجود آثار ونصوص، وبالدليل الفني وجود أنواع تعتبر كتجمعات كيفية والآثار عناصرها، فإن الذي يصعب ثباته هو مرحلة الانتقال من العناصر إلى تجمعها ومن التجمع إلى عناصره. فهل بدأ في معالجة مسرحية معينة بفرز خاصياتها الفنية لنستنتج وجود نهاية حزينة وأبطال خيرين وموضوع يمس طبقة عليا لنقول أن هذا النص هكذا يتحدد، أم أننا في تلك المعالجة وبعد العرض الأول نجد أنفسنا موجهين لمعالجة نوعية النهاية والموضع والأبطال والعقدة، حتى إذا وقفنا على نفس الخاصيات المميزة قلنا أن هذا النص مسرح وأنه مأساة وأنه كذلك يتحدد في إخلاصه للمأساة أو عصيانه لها بعدم المحافظة على نبل الأشخاص مثلا.

هل بوسع المعالجة النصية "الأثرية" في الحالة الأولى أن تتخلص من إطار عام لعدم الإمكانات الفنية الممكنة التي يوفرها الأدب المسرحي وإذا كانت هذه المعالجة ممكنة دون الاستعانة بخلفيات مسبقة فإن النتيجة ستكون الكشف عن تلك الخلفيات.

إن قضية خصوصية الأثر الأدبي ومفرادته جديرة بالاثارة، فهل الأعمال الأدبية المصنفة تحت نوع واحد كلها نسخة واحدة؟ كيف نجمع روايتين مختلفتين كالأم لغوركي والبؤساء لهيجو تحت نوع واحد، أو نجمع بين معلقة أمرئ القيس وقصيدة فتح عمورية تحت نوع واحد؟، بل كيف نجمع بين عملين لكاتب أو شاعر واحد تحت نوع واحد؟ ألا يعني ذلك إنكار خصوصية العمل الأدبي؟.

لقد ميز الأسلوبين في الأثر بين سمات أسلوبية وأخرى غير أسلوبية، وفي السمات الأسلوبية للنتاج تظهر فرادته وتميزه. يمكن أن نطرح هذه القضية عبر السؤال التالي: هل العلاقة بين الأثر والنوع علاقة تصالح أم علاقة صراع؟.

يلاحظ تودوروف أن الأثر الفردي قد يتطابق كليا مع النوع والنمط والأدب العشبي والرواية البوليسية مثال على ذلك فالأثر يطبق جيدا ما تلقاه، ولكن هذا لا يحدث في جميع الحالات؛ لأن الأثر قد لا يخضع لقواعد النوع. فليس ضرورياً أن ينتمي أي أثر لنوع ما، لأن كل حقبة – يضيف تودوروف – يسودها نظام من الأنواع لا يغطي قسرا كل الآثار، بل يذهب إلى أنه من اللازم حدوث خرق Transgressionجزئي للنوع وإلا فقد الأثر الحد الأدنى من أصالته Originalite الضرورية، مع أن هذا الخرق لا يصل إلى عمق النظام الأدبي وإلا خرج الأثر عن نطاق النوع إلى نطاق الخليط النوعي. وحتى في حالة حدوث الخرق فلن يعني سوى اتباع طريقة كامنة مسبقا في النظام الأدبي إلتزامني ولكن غير منجزة فيه[٣].

ويقول جينيت بأنه إذا كان حقيقيا أو غير حقيقي كون الأنواع تعيش وتموت وتتحول، فإنه يبقى حقيقيا كون الخطاب الأدبي ينتج ويتطور تبعا لبنيات لا يخرقها إلا لكونه يجدها الآن أيضا في حقل لغته وكتابته[٤].

وبلانشو نفسه رغم نفيه للأنواع فإنه يعترف بوجود قاعدة لا تتوضح إلا من خلال الخرق، فالشكل الذي يعرف تحولا مستمرا يعطي في كل تحول استثناء وبالتالي يؤكد القاعدة.

---

(3) Dictionnaire encycolpeduque P. 195

(4) Gerard Genette : Figures II. Editions du seuil. Paris 1969, P. 15

ويعلق تودوروف على رأي بلانشو قائلا:"لكن هناك ما هو أكثر ليس فقط، لكي يكون استثناء يفترض العمل الأدبي بالضرورة قاعدة بل أيضا بمجرد الاعتراف بالعمل في إطاره الاستثنائي فأنه يصبح بدوره قاعدة (..) من الممكن أن تكون قصائد النثر قد ظهرت وكأنها استثناء في زمن الشاعرين بودلير وألويسيوس Bertrand Aloysius لكن من يجسر اليوم على أن يكتب قصيدة على وزن ألكسندرات أو في أبيات مقفاة، إلا إذا كان ذلك انتهاكا جديدا لمعيار جديد؟ ألم يصبح التلاعب الاستثنائي بالكلمات لدى جويس بمثابة قاعدة لأدب حديث معين؟ ألا تستمر الرواية مهما كانت "جديدة" في ممارسة تأثيرها على الأعمال التي تكتب[٥] ؟".

إن خصوصية الأثر لا تقف دون تجنيسه، وإذا صح أن أعمالا يصعب تجنيسها فإن أغلب الأعمال يمكن البحث لها عن أوجه علاقة وعلى هذا الأساس فإن نوع الرواية يصدق على الكثير من الآثار الروائية وكذلك يجوز تصنيف الشعر إلى أنواع حسب درجة تصرف الشاعر في أنساق البناء الشعري وفي نفس الوقت، فإن آثارا يجوز إخراجها من نسق الأنواع الذي يضعه الدراس، بتقدير درجة خرق تلك الآثار للمفاهيم المبني عليها هذا النسق.

ويقول توماس مونرو: "وفي بعض الأحيان تكون الفروق دقيقة إلى درجة تخدع الخبراء كما في الصور القديمة من الصور الصينية، وفي أحيان أخرى تكون هذه الفروق جسيمة وحساسة لوصف موضوعي عادل. كما هي الحال في المقارنة بين مسرحيات شكسبير وبين المسرحيات التي وضعها غيره من كتاب المسرح في عصر اليصابات، أو بينهما وبين الصيغ الأقدم للحبكات الروائية التي

---

[٥] أصل الأجناس الأدبية. ص.٤٦

استخدمها"[٦]. وبالنسبة لتوماس مونرو فإن التحليل المورفولجي والأسلوبي الذي يتبناه سيكون قادرا "على إدراك ووصف دقائق التشابه والاختلاف وهو يساعدنا على التعرف بدقة أكثر بين العمل الفني الفذ وبين العمل الفني ذي الطابع العام والتعبير عنهما. ويشمل هذا الكثير مما كان يعتبر فيما مضى شيئاً يدق عن الوصف، شيئاً غامضا يستعص على الفهم"[٧].

يمثل الأثر أكبر وحدة منجزة لنوع ما. دون أن تكون كل الآثار منجزة لأنواع، أما النص فيمثل بدوره وحدة أدبية ذات علاقة بالنوع. ولكن كلمة "نص" ينظر إليها بعين يملؤها التشكك، لأنها أصبحت من قبيل "الموضة" حسب تعبير بارث "النص دوما بدعة وخروج عن حدود الآراء السائدة"[٨]. وتعكس هذه المقولة الفهم "البارثي" الذي يرتبط فيه مفهوم النص بدرجة الإبداع التي غايتها تفتيت اللغة الإبداعية لنفسها. وذلك يعني الحفر في كل اتجاهات تلك اللغة وتهديم جميع جدرانها" فهل يوجد تعريف بنيوي للنص الأدبي، أي تعريف يعتمد على بنية التعريف الذي ننقب عنه يجب أن يشمل جميع الأنواع التي تعتبر أدبية، أي يجب ألا ينظر إلى الأنواع على حدة، وإنما إلى النص الأدبي كيفما كان نوعه، ويجب فوق ذلك أن يكون من الدقة بحيث لا ينطبق إلا على الأدب بل إن هذا التعريف هو الذي سيجعلنا نقرر ما هو أدب وما هو ليس بأدب: بعد كل هذا التشويق سنقول بأن التعريف الذي نود العثور عليه غير موجود "[٩].

---

[٦] التطور في الفنون ٢: ٣٨.

[٧] نفس المرجع ٢ : ٣٩

[٨] رولان بارث: من الأثر الأدبي إلى النص. ضمن درس السيميولوجيا. ترجمة عبد السلام بن عبد العالي.. دار تويقال للنشر الدار البيضاء. المغرب ط١ : ١٩٨٦ ص. ٦١

[٩] الأدب و الغرابة ص. ١٩

فالزعم النصي نظري أكثر منه تحقيقي، لأن معاينة النصوص هي التي تبرهن على مدى خضوعها أو تمردها على النظام القائم لنوع ما، ونوع الحماية التي يفرضها النوع عليها أو الاستقلال الذاتي الذي يمنحه لها، لذا ربط بعض النقاد بين النوع والنص.

قد يكون النص وحدة صغرى لكن منجزة، ككلمتين مثلا تكونان مثلا أو دعاء، وقد يكون النص جزءا من أثر فصلا، صفحة، أو حتى سطرا أو جملة وعلى هذا فلا يكون النوع "طبقة من النصوص" إلا إذا كان النص "متتالية من العبارات" مع التشديد على أن تكون هذه المتتالية ذات بناء متكامل. وقد يذهب المرء أكثر من ذلك، إلى قلب معادلة تودوروف، فيصبح النص "طبقة من الأنواع"، لأن قولنا النص الرومانسي يعني مجموع الإنتاج الرومانسي بمختلف أنواعه وليس فقط أثرا أو نتاجا محددا منه.

قد تفهم الدعوة لإلغاء الأنواع كرد فعل على التشدد في الإبقاء على نقائها، ويرجع مبدأ النقاء هذا إلى أرسطو في فصله الحاد بين المأساة والملهاة، مدعما من طرف هوارس فيما بعد واجدا تطبيقه الكلاسي في مسرحيات راسين بمباركة صديقه فولتير.

يرى مبدأ النقاء في الأنواع كائنات قائمة فعليا وذات استقلال تام عن بعضها، بما ينفرد به كل نوع والمعتبر من خاصياته وتوابعه التي لا يجوز لنوع آخر استعارتها منه، وهو فصل يقوم غالبا على إفراد كل نوع بحقل موضوعي ينطق النوع باسمه يقول هوارس: "كما أن موضوعا كوميديا لا تمكن كتابته في شعر

تراجيدي، كذلك تأنف مأدبة ثايستيس أن تروى في أناشيد الحياة اليومية التي تناسب الكوميديا، لكل مقال مقال، فيلزم الشعراء هذه الحدود"[١٠].

تسعى نظرية الأنواع النقية للإبقاء على المتلقي كمستهلك سلبي قصد توجيهه كما تشاء، لأنها لا تهدف إلى تغيير حاسة التلقي وتطويرها وتديرها لتقبل أي تغيير جزئي أو كلي، فذلك لا ينسجم بطبيعة الحال مع مقالات الوضوح والثبات والمطلق المعقولية التي تقوم عليها تلك النظرية. ومن هذا المنطلق يظل العقد المبرم بين الكاتب والقارئ مقدسيا عندها ولا يجوز الطعن فيه.

ويرجع واربن الاستنباط التاريخي لهذه الفكرة إلى دعاة المأساة الفرنسية الكلاسيكية ضد المأساة الإليزابيثية التي تبيح مشاهد هزلية (حفار القبور في هاملت. البواب المخمور في ماكبث) وهي – عنده – دعوة هوراسية حين تكن عقائدية وأرسطية حين تستأنف إلى التجربة وإلى مذهب نشدان المتعة المهذبة[١١].

ويعكس هذا التشدد الكلاسي – مذهبيا – التشدد الاجتماعي في تصنيف الناس إلى نبلاء وسوقة. ولذلك كان إدخال اللهجة السوقية أوالموضوع "السوقي" حطا من النوع "النبيل" هذه الأنواع "عند الكلاسيكين والقدماء محددة في ذلك تحديات لا يختلط فيه بعضها ببعض. ولا يجور بعضها على بعض وقواعدها شبه أوامر فنية يلقيها الناقدون ويتبعها الشعراء والكتاب المنتجون"[١٢].

ويرى تيبوديت أن القرنين السابع عشر والثامن عشر هما القرنان اللذان أخذا الأنواع مأخذ الجد، ونقادهما رجال يرون أن الأنواع القائمة حقيقية. أما أن

---

[١٠] هوارس: فن الشعر – ترجمة د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط٢ : ١٩٧٠ ص ١١٤

[١١] نظرية الأدب ص. ٣٠١.

[١٢] الأدب المقارن ص. ١٤٠.

الأنواع متمايزة – ويجب أن تبقى متمايزة – فهي موضوعة عامة في إيمان الكلاسيكية الجديدة[١٣].

هذا لا يعني كون التاريخ الأدبي ظل خاضعا لسلطة النقد. فقد ظلت الأنواع الشعبية حية، كما ظهرت أنواع قائمة أساسا على أنواع أخرى بل لفتت اهتمام النقد كالملهاة المأساوية والدراما الرعوية.

لقد كانت النتيجة المباشرة لهذا التشدد في النظرة إلى الأنواع ككائنات طبيعية قائمة مستقلة عن بعضها، هو ميلاد رد فعل مناقض تماما، موضوعه الدعوة إلى هدم الحدود "الوهمية" بين الأنواع أو إلغائها، وعلى الأقل التساهل في تناول الكتابة داخلها.

ليس مبدأ هدم النقاء النوعي جديدا فقد برز واضحا بعد عجز الأنواع القديمة عن الاستمرار وبالضبط بعد تحول المجتمعات الأوربية من العلاقات الإقطاعية إلى العلاقات الجديدة حيث فقدت الأنواع القديمة موضوعاتها (الأبطال/ النبلاء) ونهضت في هذه المجتمعات فئات جديدة حملت أفكار التغيير ونقد الماضي.

فديدرو رغم إقراره بالوحدات الثلاث يدعو إلى "مأساة بورجوازية" لغتها نثرية وموضوعها الحياة اليومية العائلية والمالية والمهنية. ولكن صيحة سبيستيان مرسيه ١٧٧٣:"تساقطي، تساقطي أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع لتكن للشاعر نظرة حرة في مرج فسيح، فلا يشعر بعبقريته سجينة هذه الأقفاص حيث الفن محدود ومصغر [١٤] تعتبر قاعدة لكل نظرة غير أنواعية، ومع ذلك لا يجب

---

[١٣] نظرية الأدب ص. ٣٠٠.

[١٤] بول فان تيغيم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا – ترجمة فريد أنطونيوس منشورات عويدات. بيروت – باريس ط.٣ – ١٩٨٣ص ١٤٩.

أن يفهم من تساقط "الجدران الفاصلة" تسوية تامة للأرض الأدبية، وإنما بناء أسوار جديدة أقل سمكا وذات مساحة أكثر رحابة، فهذه الصيحة أطلقت في سياق نقد التشدد الكلاسيكى. والدعوة لشكل درامي جديد أكثر ارتباطا ب "الشعب" وهو في نهاية المطاف مزيج من المأساة والملهاة غير أن هذه الجهود الكثيرة التنوع للتجديد في الأنواع التقليدية، ولخلق أنواع غيرها ولسن القوانين للأنواع الحديثة العهد، التي تتجاوب مع ذوق الجمهور بدون أن تمهر بخاتم النقاد، لم تبلغ غايتها إلا في الثلث الأول من القرن التاسع عشر.. فلماذا؟ ذلك لأنه إذا كان بعض المفكرين المتنبهين قد سئموا بناء أدبيا "دراميا" مشدودا إلى القديم – فإن معظم الجمهور البورجوازي كان ما يزال يتذوق الأنواع التقليدية"[١٥].

ولذلك فإن الرومانسية ستعرف بتحررها من القيود الكلاسيكية بما فيها مبدأ نقاء الأنواع "فالرومانسيون هاجموا هذا المبدأ مستندين إلى الأساس الفلسفي العام الذي وضعه أرسطو نفسه لكافة الفنون، وهو محاكاة الطبيعة والحياة.فقالوا: إنه إذا كانت المسرحية التراجيدية تحكي قطاعا محددا من الحياة أوتعكسه في مرآتها يجب على المسرح ألا يكون أمينا في محاكاته، ومتمشيا مع واقع الحياة حينما نلاحظ أن الحياة نفسها كثيرا ما تجمع في المكان الواحد وفي الزمن الواحد بين المضحك والمبكي.."، وكم من مرة يتجاور مثلا فرحا ومأتما، وعلى هذا الأساس هاجموا مبدأ فصل الفنون الأدبية بعضها عن بعض فصلا حاسما. واستندوا إلى شكسبير الذي لم يأخذ بمبادئ أرسطو.. كما لاحظوا أن وجود بعض المشاهد المضحكة داخل المأساة ليس من الضروري أن يضعف من قوة الشعور بالمأساة والتأثير بها. بل قد يقويها ويزيدها عمقا"[١٦].

---

[١٥] نفس المرجع ص ١٥٢.

[١٦] محمد منذور: الأدب وفنونه – دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة ١٩٨٠ ص. ٢٠.

فمع الرومانسية نجد أن "مفهوم النوع الشعري المحدد قد اختفى تقريبا وغابت معه فكره القواعد. وأصبح كل شاعر مشرعا وقتيا يطالب بالحرية قبل كل شيء ويوجه بعد ذلك هذه الحرية وفق مزاجه الخاص. أما الإصلاح الأساسي إصلاح اللغة الشعرية وأسلوبها، فأن الشعراء قاموا به بشكل طبيعي بدون أن يضعوا له النظريات"[١٧].

ويعتبر فكتور هيجور من الأسماء التي تردد الإشارة إليها في هذا المجال. فهو في مقدمة كرومويل "١٨٢٧ يدعو دعوة صريحة إلى التحرر من صرامة الجدران الأنواعية قصد بناء نوع جديد "الدراما الرومانسية "التي تشكل لوحة تتناغم فيها الأضداد، لأنها تعكس حقيقة الحياة الإنسانية وتسمح للكاتب بتواصل حميم مباشر مع طموح النفس وحمل الرسالة الأخلاقية والاجتماعية والإنسانية، غير أن هذه الأفكار – حسب ما يلاحظ فإن تيغيم – ليست جديدة إذ توجد موزعة عند شليغل ومدام دي ستال وستاندال، ولكن هوجو كان أكثر تمسكا بالدفاع عنها وفي "الدراما الرومانسية" التي تقوم على أنقاض المأساة والملهاة وقوانينها لا يكفي أن نصنع شيئا حقيقيا على الصعيد التاريخي، بل يجب أن نصنع شيئا حقيقيا على الصعيد الإنساني. يجب أن يكون أبطال الدراما رجالا، لا أولئك الأبطال المزيفين الذين لا يدرك المشاهد منهم سوى جانب مميز، يجب أن يكونوا كغيرهم من الناس معقدين ومتنوعين الطباع، ممتزجين في صميمهم بالخير والشر. إذن كما قال آخرون قبله، ينبغي أن تكون مادة الدراما من الطباع؛ ولما كان التنويع في العمل هو الذي يبرز صفة الطباع المعقدة، فإننا نصل بهذا إلى ضرورة المزج بين الأنواع ونقد الوحدات "[١٨].

---

[١٧] المذاهب الأدبية الكبرى ص. ٢٠٥.

[١٨] نفس المرجع ص. ٢١٥.

لم تكن الرومانسية الفرنسية وحيدة في دعوتها إلغاء الحدود بين الأنواع. فالرومانسية الألمانية تبنت بدورها نفس الدعوة يقول كيليطو:"قبل الثورة الرومانسية الألمانية كان الكلام يدور حول الأنواع التي كانت تعتبر قارة وثابتة ومنفصلة بعضها عن بعض، أما مع الرومانسية فإننا نلاحظ نزعة نحو التركيب ومزج الأنواع والمتضادات. لهذا نجدهم يولون اهتماما كبيرا لشكسبير الذي لم يكن يلتزم صوتا واحدا في مسرحياته وإنما يمزج أصناف الكلام. فيمزج مثلا الكلام الجزل بالكلام السوقي. ونفس النزعة جعلتهم يهتمون بالحوار الأفلاطوني الذي يتقبل في ثناياه عدة أنواع مازجا الجد بالهزل. والشيء الذي لا يجب إغفاله هو أنهم يضعون الرواية في الصدارة لأنهم انتبهوا إلى كونها تتضمن أم يمكن أن تتضمن جميع الأنواع"[١٩].

وفي هذا يشير تودوروف إلى أن الرومانسيين الألمانيين الأخوين شليغل أوجست ويلهيلم وفردريك كانا سباقين إلى محاولة هدم هذه الفروق بين الأنواع الأدبية. وكتابهما "الشذرات" يصعب تصنيفه ضمن نوع محدد وحول هذا يتساءل فردريك شليغل مبينا تبرمه من الميل التقسيمي:"هل يتحتم على الشعر ببساطة أن يكون مقسما، أم يجب أن يبقى واحدا غير مقسم؟ أم يجب عليه أن يراوح بين الفصل والاتحاد؟ إن معظم صور النسق الشعري الكوني ماتزال في مثل خشونة وطفولية الصورة التي كان القدماء قبل كوبرنيك يكونونها عن النسق الفلكي والتقسيمات المعهودة للشعر، ما هي إلا بناء ميت لأفق محدود "[٢٠].

---

[١٩] الأديب والغرابة. ص. ١٨.

[٢٠] أصل الأجناس الأدبية. ص ٤٨.

على الرغم من هذه الدعوة، فالرومانسية لم تتخل عن الكتابة الأنواعية، فقد ظلت تحتفظ بمفاهيم "الرواية" و"الدراما" و"الشعر" حسب تفسيرها طبعا، وظل لامرتين شاعرا كما ظل هيجو روائيا. فالدعوة الرومانسية هي أساسا دعوة لإلغاء أنواع قصد تأسيس أخرى جديدة، كما تتضمن مبدئيا اعترافا بوجود حدود بين الأنواع. ولكن تأثيرها الإيجابي في نسق المبدأ الكلاسيكى لا ينكر، إذ فتحت المجال أمام دعوات جديدة تتبنى — ومن منطلقات مختلفة — نفس الفهم. يقول توماس مونرو بأن أنماط الفن شأنها شأن أنماط النبات والحيوان، تتداخل في حالات كثيرة، بحيث يستحيل إيجاد فروق حادة بينها.. فالملهاة المأسوية الحديثة تقع على الحد الفاصل بين المأساة والملهاة بالمعنى الكلاسيكي. وهذا أيضا شأن "قصة الفشل" وهي نمط جديد من الدراما والقصص ينطوي على بعض ملامح المأساة، ولكن دون أن يتضمن عنصر النبل والأهمية الكلاسيكي وليس هناك الآن ما يصم مثل هذه الأنماط المهجنة أو الخليط من الأنماط، إذا أثبتت قيمتها من نواح أخرى"[٢١].

لم يعد الخلط بين الأنواع يحط من قيمة الكتابة الأدبية لأن نظرية الأنواع تخلت منذ الرومانسية عن صرامة الفصل بين الأنواع. بل أصبحت ترى في المزج قانونا طبيعيا في أي تحول أدبي إذ لاتوجد أنواع ذات استقلال ذاتي، فنظرية الأنواع الحديثة "وصفية بكل وضوح فهي لا تحدد الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد مثل "المأساة — الملهاة"، وترى أن بالإمكان إنشاء الأنواع التقليدية على أساس الشمول أو "الغنى" كما كانت تبنى على "النقاء" (في النوع عن طريق التفريع وعن طريق إرجاع الفروع إلى الأصل) وبدلا من التشديد على التمييز بين

---

[٢١] التطور في الفنون — ٢ : ٤٨.

نوع ونوع، فمن المهم بعد الإلحاح الرومانتي على تفرد كل "عبقرية أصيلة" وكل عمل فني، في إيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة، وإظهار صفاته الأدبية المشتركة وهدفه الأدبي"[٢٢].

وهكذا تسعى النظريات الحديثة لتحديد خصائص الأنواع من الأنواع ذاتها ودون اعتبارها معطيات طبيعية، وتولي في ذلك أهمية كبيرة لعنصر الزمن معتبرة أن دراسة الأنواع لا تتم إلا من خلال الأنساق التي تكونها، وهي أنساق خاضعة لعنصر الزمن ولا تضبط إلا في ارتباط بفترة محددة. وتؤمن بأن الفصل النهائي بين الأنواع غير ممكن بسبب التداخل الحاصل بينها واستعارة بعضها لأساليب بعض.

فالمتأمل في قصيدة الشعر العربي يلاحظ تضمنها في بعض النماذج نسقا قصصيا (قصيدة الغزل الإباحي) كما يلاحظ تضمن الخطابة نسقا شعريا (خطبة الحجاج على أهل العراق)، وكذلك شأن المقامة. وأنواع الرواية والمسرح والشعر الغنائي عرفت في الفترة المعاصرة تداخلا كبيرا فيما بينها، فظهر تيار الرواية الجديدة داعيا لتكسير رتابة الرواية التقليدية، وتحولت القصة القصيرة في بعض النماذج نحو الشعر، وتضمن النقد عنصرا إبداعيا فأصبح عند بارت لغة إبداعية ثانية فوق لغة أولى.

أصبح هذا التدخل بارزا بعد ميل "معظم النظريات الأدبية الحديثة إلى طمس التمييز بين النثر والشعر"[٢٣]وأصبحت "الرواية" المعاصرة في حاجة لقراءة "شعرية" ليس كتمثيل لعالم آخر، ولكن كبناء دلالي"[٢٤].

---

[٢٢] نظرية الأدب ص ٣٠٨.

[٢٣] المرجع السابق ص. ٢٩٨.

[24]Dictionnaire encyclopedique P. 198

إذا كانت فكرة إثبات الأنواع فيما قبل الرومانسية لا تدع مجالا للشك فيها وبخاصة من خلال "مبدأ النقاء"، فإن مجيء الرومانسية لم يكن كافيا للقضاء عليها نهائيا؛ إذ إن الأنواع ظلت مستمرة حية وظل ما يحدث عبارة عن تحولات داخلية أو ظهور أنواع جديدة، ولذلك ظل استمرار وجود الأنواع يطرح نفس السؤال حول إثباتها أو إلغائها. وفي القرن الحالي ظل نفس السؤال يتجدد.

إن كروتشه وبلانشو وبارث ثلاثة أسماء تجمع بينها الدعوة لنفي الأنواع لكن تختلف في مبدأ هذه الدعوة، كورتشه من مبدأ الحدس واستقلالية الأثر، وبلانشو من مبدأ تلاش الأدب وتفرد الأثر، وبارث من مبدأ الكتابة واستقلالية النص.

## كورتشه: مبدأ الحدس واستقلالية الأثر

يعد كروتشه عند أغلب دراسي قضية الأنواع علامة على هذا النوع من الدعوة لنفيها. ونجد ردودا عليه عند كل من وارين وتودوروف وجينين ومحمد غنيمي هلال.

فكروتشه – عالم الجمال الإيطالي – يتبنى فعلا في كتابه "المجمل في فلسفة الفن" المنشور في بداية العقد الثاني من هذا القرن، دعوة صريحة لتجاوز التقسيم الأنواعي.

فهو يقول:"أن تقولوا هذه ملحمة وهذه غنائية أو هذه دراما وهذه غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه، إن الفن هو الغنائية أبدا وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها "[٢٥].

---

[٢٥] بندتوكروتشه: المجمل في فلسفة الفن ترجمة سامي الدروبي .دار الفكر العربي – القاهرة – ط أ. ١٩٤٧ . ص . (٤٧ – ٤٨).

ويصف هذا التقسيم "بالخطأ" والمهتمين به بأنهم يكتبون لأنفسهم قصد التسلية أواحتلال مركز علمي. لأنهم بدلا من إبراز جمال الأثر أو قبحه يهتمون بالمطابقة بينه وبين قواعد النوع، حتى أصبح تاريخ الأدب والفن تاريخا للأنواع الأدبية والفنية وصاروا يجزئون أثر الفنان الواحد الذي يكون في الواقع وحدة تامة مهما تكن الصور التي يتخذها غنائية، أو قصصية أو درامية، إلى أجزاء يساوي عددها عدد ما هنالك من أنواع فنية "[٢٦].

ويفسر رأس كروتشه بمفهومه للفن المردد أكثر من مرة خلال كتابة سابق الذكر وهو أن الفن حدس يوجد بين الصورة والعاطفة، وأن من العاطفة يتفجر الحدث وإذا كانت "الخفة الهوائية" التي في الرمز الفني تأتيه من العاطفة لا من الفكرة فالحدس لا يكون إلا غنائيا، والشاعر في واقع الأمر إنما يعبر عن عواطفه وتأثراته والأشكال المتعددة التي يتخذها لذلك التعبير هي من خلق النقاد، أما الشاعر فلا يعرف سوى العاطفة وإذا كان هناك وجود لأنواع أدبية فسيكون تصنيفا للحالات النفسية لا للتقنيات الكتابية، هناك وحدة في الفن، هي وحدة مصدره الذي هو الحدس: "إن الفن حدس محض أو تعبير محض، ليس حدسا عقليا كما زعم شلنج، ولا حدس منطقي كما يرى هيجل، ولا هو حكم كما يذهب إلى ذلك التفكير التاريخي، إنه حدس مجرد انطلاقا من المفهوم ومن الحكم[٢٧]".

والحدس والعاطفة هما مضمون الأثر الفني يمنحانه طابع التعبير الكلي وينفثان فيه نفحة كونية . ولذا كانت الدراسات البلاغية "مخطئة" حين تدرس

---

[٢٦] نفس المرجع ص. ٧١.

[٢٧] نفسه ص. (١٦٢ – ١٦٣).

الأوزان والبحور والقوافي والاستعارات وتناغم الأصوات دراسة مجردة، لأنها جميعا مرادفات للصورة الفنية التي تعمم.

الوعي الفردي ينتج الآثار الأدبية. هذه الأخيرة وحدها تجسد الإبداع الفني، إنها مستقلة عنه أي قانون لأنها تصدر مباشرة عن الحدي بشكل عفوي تلقائي. الأثر عند كروتشه مخلوق حي فردي له قانونه الخاص وله قيمته الكاملة التي لا ينوب عنها شيء ولا يحل محلها شيء، وهو يعكس حالة نفسية فردية وجديدة أي يعبر عن حدوس فردية أصيلة غير خاضعة لسلطان الفكر والتصنيف، ولكل أثر فني مكان في التاريخ لا يمكن لغيره أن يشغله.

في موقف كروتشه هذا جانب من المصداقية متمثل في كون الآثار تصدر فردية، أي يبدعها أفراد، وأنها أثناء إبداعها قد تأتي عفوية دون تفكير في قوانين مسبقة يلزم الكاتب نفسه بالخضوع لها. وأنه من الضروري أن تحمل هذه الآثار صفات تجديدية وسمات تفرد حتى لا تصبح نسخا من بعضها، إلا أن هذه الآثار بعد إنجازها تظل محتفظة بنسب وقرابة مع آثار أخرى أي تكرس سمات موجودة في غيرها. ومن هنا يجوز ضمها إلى باقي ما معه تتشابه. الأهمية هي في علاقتها مع غيرها لا في ذاتها.

وينقض تيبودي موقف كروتشه من أساسه، بتحويل أداة النقد من الكاتب إلى الكتابة فيقول: "فإذا كان فلوبير قد انتصر انتصارا كاملا في القصة وفشل فشلا ذريعا في المسرحية فالسبب في هذا يجب ألا نبحث عنه في موهبة "فلوبير" الأدبية الخاصة به ولكن في الطبيعة الخاصة بكل من جنسي القصة

والمسرحية، فالمسألة في فشل "فلوبير" في المسرحية لا يمكن أن يحلها المرء إلا إذا وقف على الخصائص المعينة التي تتميز بها المسرحية عما سواها "[٢٨].

ويصف واربن موقف كروتشه الذي يشرك مجموعة من القصائد والمسرحيات والروايات المفردة في اسم واحد بأنه رد فعل ضد مبالغات التسلط الكلاسيكي، إلا أنه لا يفي بحق وقائع الحياة الأدبية والتاريخ[٢٩].

وبالعودة إلى كروتشه نفسه يتبين أن موقفه غير بالغ الصرامة متماسك المبادئ، ولا أدل على ذلك من عباراته الكاشفة عن تذبذبه وشكه في إمكانيه الإلغاء التام لدراسة الأنواع. وفي مقدمة هذه العبارات تكراره مفردات مثل "غنائية" و"درامية"، وله رأي واضح في العلاقة بين الشعر والنثر فالشعر عنده يعبر عن الصورة، والنثر عن المفهوم، وليس بينهما فرق حاد، فالناثر بدوره يعبر عن غنائية عواطفه شأنه شأن الشاعر. وفي بعض الأثار النثرية من القوة الغنائية ما لا نجده في بعض القصائد. فبين الشعر والنثر علاقة ولكن ليس اندماجا كليا: "إن بين الأصناف الشعرية الكثيرة التي يحصيها البلاغيون، صنفا من الغريب أن ننكره، وهو " شعر النثر" الذي كثيرا ما يكون أصدق شاعره من كثير من الشعر الدعي السخيف "[٣٠].

وهكذا يثبت كروتشه من حيث يدفع مبدأ التصنيف، تصنيفا جديدا متمثلا في ثلاثية: شعر، شعر نثري، نثر، وأكثر من ذلك يقول كروتشه بصريح العبارة:"على أننا نعترف أنه إذا كان الفنان المحض والناقد المحض والفيلسوف المحض في الوقت نفسه لا يلتقون عند الأنواع أو الأصناف، فإن لهذه الأنواع

---

[٢٨] الأدب المقارن ص. ١٣٨.

[٢٩] نظرية الأدبي ص. ٢٩٥.

[٣٠] المجمل في فلسفة الفن . ص . ٩٦.

والأصناف فائدتها من بعض الوجوه الأخرى، وهذا هو جانب الصواب الذي لا أحب أن أغفل ذكره في هذه النظريات الخاطئة،فمما لا شك فيه أن من المفيد أن ننسج شبكة من التصنيفات لا من أجل الإنتاج الفني. فالإنتاج الفني عفوي تلقائي، ولا من أجل الحكم على آثار الفن فهذا الحكم فلسفي، وإنما من قبيل الحصر للحدس الخاصة التي لا حصر لها ومن قبيل الإحصاء للآثار الفنية الخاصة التي لا تحصى. وذلك كوسيلة عملية تفيد الانتباه وتفيد الذاكرة.. إن هذه الأنواع والأصناف تسهل معرفة الفن وتيسير التربية الفنية فهي في المعرفة أشبه بثبت تذكر فيه أهم الآثار الفنية، وهي في التربية مجموعة النصائح الضرورية التي توصي بها الخبرة الفنية وإنما المهم ألا تخلط بين الثبوت المصنوعة والأوامر القطعية "[٣١].

ولهذا الاعتراف أكثر من دلالة، فهو يقر بوجود أنواع أدبية ويربط بين دراسة الأنواع وتبسيط الدراسة الأدبية، كما يتضمن توجيها سيصبح من أسس نظرية الأنواع، وهو أن تكون وصفية إحصائية وليست تقعيدية إلزامية.

## موريس بلانشو: تلاشي الأدب وتفرد الأثر

يمثل بلانشو Maurics Banchot الدعوة الأكثر إلحاحا إلى نفي الأنواع وهي دعوة للتخلي عن الأدب نفسه. والواقع أن لغته كما وصفها أ.ليفيناس E.Levinas وتودوروف تضع الدارس أمام خيارين أما استعادة تلك اللغة- أي إعادة كتابتها بلغة الدارس – أو الصمت تجاهها، لأنها لغة تغرق أحيانا في الإبداع وأحيانا لا تهدف لتقول شيئا سوى نفسها. يقول روجيه لابورت Roger Laporte" إذا ما تساءلنا بعد الانتهاء من قراءة جميع كتب بلانشو:

---

[٣١] المجمل في فلسفة الفن ص. (٧٤ – ٧٥).

ولكن أخيرا عم تحدثنا مؤلفات بلانشو؟ فإننا نشعر أن من المستحيل الإجابة، إذ لا يوجد جواب على هذا السؤال. هناك كلام يتكلم. ولكنه لا يقول شيئا. لا يقوم بغير الكلام. كلام فارغ لكنه ليس أبدا كلام الفراغ. إنه لا يبين وإنما يشير. وهكذا بواسطة هذا الكلام نفسه ينكشف المجهول ويبقى مجهولا "[٣٢].

في هذه اللغة الهاربة والجسورة تتبدى دعوى بلانشو لتلاشي الأدب. الأدب يجب أن يبحث عن نفسه وهو يعرف أنه لن يجدها، أن يصل إلى جوهره الذي لن يدركه. أن تحققه لا يأتي إلا من انعدامه. فحيث العدم توجد حقيقة الفن المستحيلة، إن سير الأدب نحو غايته يجب أن يكون حرا، متمردا لا يخضع لسلطة النقد أو الكتابة أو أي قانون ومن ذلك قانون الأنواع الأدبية، الأدب في الوقت الراهن – حسب بلانشو – عرف تغيرا عن الماضي، لم يعد الأدب قابلا حتى لأن يكون أدبا، ولا الفن ليكون فنا، لم تعد للأدب مراكز. وكل أثر يأخذ طريقه لا يشاركه فيها غيره، ولم يعد للكتاب حتى مؤلف. فهو يكتب انطلاقا من "الاختفاء المنطوق" للمؤلف. الكتاب في حاجة لكاتب ولكن كغياب. ومكان للغياب "الكتاب هو الكتاب" الأثر وحده يهم، التأكيد الموجود في الأثر، القصيدة في تفردها الضيق، اللوحة في فضائها الخاص، ولكن الأثر أخيرا ليس موجودا إلا ليفضي للبحث عن الأثر، فالأثر هو الحركة التي تأخذنا نحو النقطة الخالصة للإلهام حيث أني دون أن تصل إلا بالتلاشي، الكتاب وحده يهم كما هو بعيدا عن الأنواع وخارج تصنيفات: النثر، الشعر، الرواية، الشهادة Temoignage، رافضا الترتيب تحتها ناكرا سلطتها على موضعته وتحديد شكله. إن كتابا ما لم يعد خاضعا مطلقا لنوع كل كتاب يعد إلى الأدب وحده.

---

[٣٢] تزفيتان تودوروف: نقد النقد .ترجمة سامي سويدان. المركز القومي للانماء بيروت لبنان . ط١ . ١٩٨٦. ص. ٦٠.

كما لو أن هذا يحتفظ مقدما بعموم الأسرار والتركيبات التي تمكن وحدها من إعطاء الكتب حقيقة الكتاب. كل شيء سيتم كما لو أن الأنواع بتبددها يثبت الأدب نفسه. ويلمع وحده في الوضوح السحري الذي يبثه. معيدا إليه إرسال وتكثير كل إبداع أدبي. كما لو كان هناك إذن جوهر للأدب، وبالتحديد فجوهر الأدب هو الهروب من كل تحديد جوهري من كل تأكيد يجعله ثابتا أو واقعيا"(٣٣).

بلانشو يجهر إذن برفضه المطلق لأي تحديد أو ضبط غير أن في احتفاظه بها يسميه "الأثر" و"الكتاب"ما يخون رفضه المطلق هذا، فالأثر والكتاب مفهومان يتسللان من الأنقاض التي يخلفها تدمير بلانشو ليأخذا شكل شرفة لاطلالة الإبداع المحتجبة، ومن المؤكد أن رفض بلانشو لا ينسحب على الأنواع وحدها بل حتى على مفهوم الأدب وغايته. فالأدب عنده يسير نحو غايته التي هي التلاشي.

والرواية فن بلا مستقبل، يتبنى في ذلك قوله هيجل: "إن الفن بالنسبة لنا شيء مضى"؛ لأن الفن عند بلانشو لم يعد قادرا على حمل مطلب المطلق فاللذي عوض ذلك تكميل العالم وجدية الحدث وغاية الحرية الحقيقية والفن لم يكن قريبا من المطلق سوى في الماضي، ولم يعد كذلك سوى في المتحف حيث يحتفظ بقيمته وقوته. ومن يثبت الأدب في ذاته لا يثبت شيئا. من يبحث عنه، لا يبحث سوى عما يتوارى. من يجده لا يجد سوى ما كان من جانب أبعد عن الأدب. شيئا أسوأ، ولهذا كان ما يتبعه في النهاية كل كتاب هو اللا أدب Non-litterature كجوهر لما يجب وما يريد بشغف اكتشافه يجب ألا نقول

(33) Maurice Blanchot : le livre a venir, Gallimard. Paris 1959. P. (243-244)

بأن كل أثر يأخذ حقيقته وقيمته من قدرته على مطابقة جوهر الأدب ولا حتى من حقه في كشف أو تأكيد هذا الجوهر، لأن أثرا لا يستطيع أبدا أن يجعل هدفا له سؤالا يحمله "[٣٤].

لم يستطع هذا البحث السندبادي ذي الطعم السيزيفي داخل الأدب تفجير صخرته من الداخل، فظلت تحتفظ بنتؤاتها، هكذا لم يكن بلانشو قادرا على التخلي عن المفاهيم الأنواعية وهو يدعو للتخلي عنها، ففي حديثه عن "لحن جنيات البحر" يشير إلى ما يسميه "القانون السري للسرد". ويفرق بين السرد والرواية، فالسرد فعلا حدث ولكن الحدث في السرد – على حد تعبيره – يقلب العلاقات الزمنية ليثبت زمنا خاصا به. إنه حدث استثنائي منفلت من الأشكال الزمنية اليومية وعالم الحقيقة العادية وحتى من كل حقيقة. رافضا جميع زخارف التخيل أما الرواية فلا تقول سوى ما هو عاد ومعتقد.

يتساءل بلانشو المصاب بهوس ما ليس كائنا، عن الحاجة السرية للفن. فيراها في كل فنان مفاجأة ماهو كائن دون أن تكون ممكنة وحاجة لما يبدأ في النهاية كآثار نهاية العالم، يتساءل عن الفن الذي لا يجد بدايته إلا حيث لا يكون هناك فن أو شروط فنيه. فلكل فنان علاقة حميمة خاصة بخطأ erreur ما والفن قائم على الخطأ بل هو تحقيق لهذا الخطأ الأصلي. ومنه تأتي المقاربة المهددة بالاكتمال والنور الجديد. وهذا السير الفني المخالف للعادة يمس عند بلانشو "الرواية" أيضا التي هي "أسعد الأنواع"، رغم ما يقال عن انتهاء أجلها عن إنتاج أعمال مهمة جديدة[٣٥].

---

[٣٤] المرجع السابق : ص . ٢٤٤.

[٣٥] المرجع نفسه . ص . ١٣٢.

ويصنف بلانشو رواية آلان روبغربي "المتلصص" ضمن "الرواية البوليسية" رغم عدم إخلاصها التام لـ"تقاليد الرواية البوليسية"، فهي تمثل أحد اتجاهات "الأدب الروائي"؛ لأنها جهد جديد يجعل "السرد" يتكلم داخل "السرد" نفسه. ولا نجد ترددا في دراسة مبادئ "الحدث"، "الزمن" "البطل" "الوصف"، والإقرار بنوع "المذكرات الشخصية " عند كافكا. و"القصائد" في شعر مالارمى وهناك أمثلة كثيرة في كتابات بلانشو، وجميعها تبين الفرق بين تبنى دعوة ما وتمثل نقيضها في الممارسة. يقول تودوروف في نفس هذا الموضوع:"لكننا عندما نقرأ كتابات بلانشو نفسها حيث يتأكد هذا الاختفاء للأنواع، فإننا نجد فيها تصنيفات يصعب نكران تشابهها مع الفروق النوعية للأجناس الأدبية، وهكذا نجد فصلا في "كتاب سيأتي" مخصصا للمذكرات الشخصية وآخر للكلام الرسولي، وعند حديثه عن بروش ("الذي لم يعد يسمح بالتمييز بين الأجناس") يخبرنا بلانشو أن هذا الكتاب:"يتوسل بجميع طرائق التعبير السردية والغنائية والاستدلالية". أكثر من ذلك أن هذا الكتاب جميعه يقوم على التمييز بين اثنين (ربما ليس من الأجناس) بل من الصيغ الأساسية: المحكى والرواية على اعتبار أن الرواية تتميز بالبحث المتواصل عن مكان أصلها الخاص الذي يمحوه المحكي ويخفيه. ليست إذن "الأجناس" هي التي اختفت، بل هي أجناس الماضي، التي عوضت بأجناس أدبية أخرى، لا يدور الحديث بعد،عن الشعر، والنثر والشهادة والتخيل، وإنما يدور عن الرواية، والمحكي، وعن السردي والاستدلالي عن الحوار والمذكرة"[٣٦].

[٣٦] أصل الأجناس الأدبية . ص. ٤٥.

ولعل في هذا التعليق أإبانة عن أن الدعوة إلى التخلي عن الأنواع على الأقل كما هي عند بلانشو أحد أكثر المتحمسين لها – لا تستند إلى أساس متين.

## رولان بارث: مبدأ الكتابة واستقلالية النص

يتحدد النص عند بارث Roland Barthes كمقابل للأثر الأدبي. فهذا الأخير مفهوم قديم يشير إلى نتاج مادي يحتل مكانا في رف مكتبة أروقة امتحان، بينما النص لا يحدد بمكان فهو امتداد واختراق مجاله الخطاب، وبامكانه أن ينتقل بين آثار أدبية عدة وليس أثرا واحدا فحسب.

الأثر يقبل التأويل الظاهري فقه اللغوي، الرامي إلى تحديد المعنى الحرفي وللتأويل المضموني لأنه دليل signe، أما النص فدال لا يقوم فيه المدلول بأي وظيفة، إنه ذو طبيعة رمزية صرفة لا مركز لها ولا تعرف الانغلاق" [٣٧].

إن الأثر "واحدي" ينضبط لتحليل الدلالة ولمنطق المعنى، أما النص ف"تعددي" ليس بمعنى كثرة المعاني وعددها، ولكن بمعنى كونه لا يحيل على معنى معين هو انتشار للمجاز وشبكة رمزية تتولد باستمرار. النص محاكاة لغوية موضوعها اللغات الثقافية ولذلك كان جو يعج بأصداء القراءات والكتابات التي تكون في مجموعها نصوصا غير قابلة للتوثيق، أي أن النص يندرج ضمن عملية "تناص" وهي عملية تندرج بدورها ضمن عملية المحاكاة اللغوية. والكاتب عند بارث محاك أو ناسخ كما يفضل أن يسميه؛ لأنه ينسخ الكتابات السابقة، والروائي ناسخ لأنه ينسخ الكتابة الروائية السابقة.. فالأدب استنساخ والنص

[٣٧] رولان بارث : من الأثر الأدبي إلى النص. ضمن درس السيميلجيا ص ٦٢.

"يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، يبد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف _ كما دأبنا على القول _ وإنما القارئ"[٣٨].

فالمؤلف طرف يرتبط به الأثر ويحترم من خلاله هدفه ونواياه وكذلك حقوقه في النشر والتوزيع ومفهوم المؤلف حديث نسبيا لارتباطه بقيمة الفرد كنتيجة للأيديولوجية الرأسمالية، أما في النص فيتحدث بارث عما يمسميه "موت المؤلف" لأن النص مرتبط بالقارئ حيث "الفضاء التي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف"[٣٩] لذلك كان "ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف". في الأثر الأدبي يوجد مؤلف.. أما في النص فيوجد ناسخ. بين المؤلف والأثر علاقة ملكية وعلاقة معاناة، وليس بين الناسخ والنص سوى علاقة الاستنساخ، إذ ليست هناك عواطف وأمزجة أو موضوعات يعبر عنها " كل ما في متناول الكاتب (يقصد الناسخ) هو أن يزاوج فيما بين الكتابات، وأن يواجه بعضها ببعض دون أن يتسند إلى إحداها، فحتى لو أراد التعبير عن ذاته، فإنه ينبغي أن يعلم على الأقل أن الشيء الباطني الذي يدعى "ترجمته" ليس هو ذاته سوى قاموس جاهز لا يمكن لألفاظة أن تجد تفسيرها إلا عن طريق ألفاظ أخرى وهكذا إلى ما لا نهاية"[٤٠].

ف"الأنا" الذي يكتب النص – يقول بارث – "أنا " من ورق، إن النص "حقل منهجي" يكونه تداخل اللغات مما يعطي الدوال التي تكون أبعادها

---

[٣٨] رولان بارث: موت المؤلف. ضمن درس السيميولوجيا ص. ٨٧.

[٣٩] نفس المرجع ص. ٨٧.

[٤٠] نفسه ص. ٨٥.

الرمزية ويفصلها عن النسبة أو التوجه لأي شخص محدد. يختلف النص عن الأثر حتى في نوعية القراءة التي تتناولهما فالأثر يخضع لـ"قراءة استهلاكية" تولد "متعة استهلاك". في حين تتناول النص "قراءة نيرة" تولد "لذة لا تنفصم". تنتهي الأولى بمجرد إدراك القارئ قدرته على قراءة الأثر، أما الثانية فتفضى إلى فتنة النص لأن النص "فضاء افتتان". والحصول على لذة النص صعب لأن قراءته مستعصية وندرة قرائه ترجع لهذا السبب. فليست قراءته قراءة استهلاك وإنما قراءة "مساهمة فعالة" تندمج مع الكتابة في نفس "الممارسة الدالة".

على أنه لا توجد حدود نهائية بين الأثر والنص. فـ"الأثر الأدبي الذي نفهم طبيعته الرمزية المطلقة وندركها ونتلقاها، نص "[٤١] كما أن النص يمكن أن يضم في لغته أثرا واحدا أو عدة آثار أو مجموع مؤلفات كاتب.

يأتي مفهوم بارث للنص من مفهومه للكتابة والتي تعنى "أدبا نموذجيا" تتم فيه خلخلة الذات الفاعلة بل تقويضها وتشتيتها في ذات الصفحة. والكتابة بهذا المعنى مختلفة عن معناها كما هو محدد في "الدرجة الصفر للكتابة". فهي هناك – كما يقرر بارث نفسه – موضوعة سوسيولوجية يختار من خلالها الكاتب موقعه الأيديولوجي.. فكانت هناك كتابة ماركسية وأخرى ستالية وأخرى شيوعية فرنسية إلخ... تحددت الكتابة عنده حينئذ كوسيط بين اللغة باعتبارها معطى اجتماعيا خارجا عن إرادة الكاتب والأسلوب كلغة ملتحمة بماضيه وبميتولوجيا الشخصية، وفيما بعد جعل بارث هذا النوع من الكتابة مقابلا للكتابة العمومية ecruvance أما الكتابة بالمعنى الجديد فتعنى ما كان يسميه "الأسلوب". على أن يجرد من مفهومه كـ"لغة خاصة شخصية". "الكتابة ecruvance وسيلة لنقل

---

[٤١] من الأثر الأدبي إلى النص ص. ٦٢.

الأفكار وطرح القضايا يرفض الناسخ فيها أن ينصب من نفسه ذاتا وفاعلا في عملية التعبير "[٤٢]، ولذلك لا تنتج نصوصا، أما الكتابة ecrivance هي هزة في اللغة وتشتيت للكاتب. إنها ليست وسيلة وإنما غاية. "الكتابة لا تتوخى شيئا من ورائها، فعل الكتابة فعل لازم وليس متعديا على الأقل بالمعنى الذى نستخدمه نحن، لأن الكتابة عندنا خلخلة والخلخلة لا تتعدى ذاتها، وإن أبسط صورة على الخلخلة هي العملية الجنسية التي لا تنجب. بهذا المعنى لا تتعدى الكتابة نفسها، إنها لا تنجب ولا تولد منتجا. الكتابة خلخلة لأنها تتحدد كمتعة "[٤٣].

ولأن الكتابة خلخلة، فهي تهشم كل بناء تصنيفي ولا تنتج سوى النصوص، والنص لا يصنف. وحضوره يلغي الأنواع الأدبية بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البورجوازي للكلمة، هذا ما أدعوه نصا، وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية: في النص لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية"[٤٤].

ويقول بارث كذلك "إن النص لا ينحصر في الأدب الجيد، إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس.. ما يحدده على العكس من ذلك، هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة"[٤٥].

إن المتتبع لآراء بارث، يلاحظ تغير واضحا، فمفهومه للأثر الأدبي كما سبق تحديده مغاير لمفهومه عنه في كتابات سابقة، وبخاصة في رده على ريمون

---

[٤٢] في الأدب ضمن درس السيميولوجيا ص. ٤٩.

[٤٣] نفس المرجع ص. ٥٠.

[٤٤] نفس المرجع ص. ٤٨.

[٤٥] من الأثر الأدبي إلى النص ص. ٦١.

بيكار ضمن كتاب "النقد والحقيقة" ١٩٦٦ المخصص لتوضيح مبادئ النقد الجديد. فالأثر في هذا الكتاب يشمل معاني الكتابة والنص والنوع والنتاج الأدبي بشكل عام.

وفي "الدرجة الصفر للكتابة" ١٩٥٣ لا يقدم النص كنفي للأنواع، فعلى النقيض من ذلك يوجد إقرار بالأنواع وتحليل لبعضها. فتحت عنوان: "كتابة الرواية" يتحدث بارث عن بعض ثوابت السرد في الرواية الفرنسية ومنها: استعمال الماضي البسيط وضمير الغائب، وتحدث عن الشعر الحديث كمقابل للشعر التقليدي.

وإذا كان النص عند بارث يلغي كل تراتيبه التصنيفية، فإنه يبقى غير محدد إلا كمقابل للأثر وكإلغاء للأنواع، مما يدفع إلى التساؤل عن وجود تصنيف ضمني عناصره: الأثر، النص، الأنواع، أكثر من ذلك لم يستطع بارث التخلص من فكرة التصنيف والأنواع، حتى ضمن دراساته في تعريف النص. وهكذا يتكلم عن التراجيديا وعن كون الأزمة التي أصابتها ترجع إلى الاجترار والتقليد. ونفس الشيء فيما يخص "الرواية" و"الشعر"، ويتكلم عن "الرواية الجديدة" وكيف أنها لم "تهز اللغة هزا حقيقيا" واقتصرت على إدخال تغيير على بعض تقنيات الوصف والتعبير مطففة من المفاهيم السيكولوجية للشخصيات[٤٦].

وخلال حديثة عن موت المؤلف يعطي مثالا بالرواية التي لا يظهر فيها المؤلف إلا كـ"مدعو" في شخصية من شخصياتها وهذا ما يؤكد عدم استطاعة بارث استبعاد المفاهيم الأنواعية سواء كمصطلحات: تراجيديا، رواية إلخ.. أو كتقنيات "سرد" "شخصيات"، إلخ..

---

[٤٦] في الأدب ص. ٥٠.

ويرجع تذبذب هذا الموقف إلى كون النص لا يوجد له مفهوم مستقر كإبداع ناف للأنواع. وبارف نفسه يعبر عن غياب استقرار المفهوم بقوله: إنه "مازال يبحث عن ذاته"، ويذهب أكثر من ذلك حين يقول: "لا أعتقد أن بإمكاننا حاليا تحديد كلمة نص.. إذ أننا سرعان ما نجد أنفسنا عرضة للنقد الفلسفي للتعريف. كل ما في إمكاننا الآن أن نعمل على التقريب المجازي لمفهوم النص. أعني أن نجرد ونفحص ونحصي الاستعارات التي تحوم حوله"[٤٧].

لم يكن بوسع كروتشه في زعمه أن الحدس يستطيع صهر جميع أشكال الإبداع في بوتقة العاطفة وغنائية المبدع، وكذلك بلانشو في اعتقاده بأن الكتابة في سعيها العدمي تجهل نفسها ومسيرها ولا تبدي حضورها إلا في جنينية الأثر، ولا بارث في ذهابه إلى أن جنون الكتابة لكي تثبت ذاته لابد أن يحطم كل ما هو قائم، إلغاء الأنواع من الإبداع.

وإذا كانت العلاقة بين الأثر والنص من جهة والنوع من جهة أخرى موضوع إشكالية إثبات أو نفي منذ الرومانسية، قد وجدت منادين ومؤيدين، فإن الأغلبية من النقاد دافعت نظريا عن وجودها، أو أثبتت ذلك من خلال الممارسة التحليلية: يقول "بيير غيرو" إنه على الرغم من وجود هؤلاء النقاد، يبقى وجود الأنواع حية من تلقاء نفسها، وفي استقلال عن تقلبات الكاتب مقبولة على العموم، بل توجد فكرة وجود أنواع طبيعية خاضعة لسبب دائم ومستمر والتي يوجد مصدرها في اختلاف الأمزجة وتعدد الوظائف الأدبية"[٤٨].

ويقول جينيت:-"ورغم ما زعمه كروشي وغيره حول خطأ النظرة الجنسية إلى الأدب إلا أن حالة التعالي حاضرة فيه باستمرار، ولكي يبطل هذا الاعتراض

---

[٤٧] في الأدب ص . ٤٩.

[48] Pierre Guiraud: la stylistuque. Collection que sais-je. Paris 1970. P. : 16

نذكر بأن عددا من الآثار الأدبية منذ الإلياذة خضعت لمفهوم الأجناس، فيما تخلصت منه آثار أخرى، ونستطيع أن نقول بطريقة أبسط أن المزج بين الأجناس أوالاستخفاف بها، يمثل في حد ذاته جنسا من الأجناس ولا يمكن أن يفلت أحد من هذا التشكيل البسيط[٤٩].

وكما قال تودوروف: "توجد الشهادات على هذا الإدراك (إدراك وجود الأجناس) قبل كل شيء في الخطاب عن الأجناس (أي الخطاب ما وراء الاستدلالي metadiscursif) كما توجد هذه الشهادات بكيفية متفرقة وغير مباشرة في النصوص ذاتها "[٥٠].

وحتى إذا كان إلغاء الأجناس قد يجد ما يدعمه في الواقع الأدبي فإن الصيغ تبقى تصنيفات كبرى لا يمكن إلغاؤها باعتبارها "أصنافا لسانية"، أي مادة للخطاب الأدبي وبالتالي يظل تجنيس الخطاب الأدبي وتصنيفه إمكانية مضمرة يكفي لإظهارها وجود أداة نقدية تمتلك الفعالية والتماسك. وبدءا من أفلاطون سعى الخطاب النقدي لإيجاد شرعية لهذه الإمكانية.

ومما يشجع على دراسة المفاهيم الأنواعية في النقد العربي القديم، كونه لم يفرز إتجاهات تدعو للتخلي عن الأنواع الأدبية. فعلى العكس من ذلك يشكل مبدأ تقسيم الكلام الأدبي إلى فروع كالمنظوم والمنثور، وتقسيم هذين الأخيرين إلى أنواع، منحى شائعا عند أغلب النقاد بل جرى هذا التقسيم كشبه مسلمة ينطلق منها النقاد ليتجاوزها إلى تحليل الطبيعة الأدبية لكل نوع على حدة، أو لعلاقته بأنواع أخرى، أو دراسة الظواهر البلاغية واللغوية التي تشكل جانبا من أدبية الإبداع في الحقل اللغوي بشكل عام.

---

[٤٩] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب. دار توبقال للنشر . الدار البيضاء المغرب ط. ١ ص. ٩٢.

[٥٠] أصل الأجناس الأدبية ص. ٤٧.

وفي النقد الغربي ظلت ثلاثة: الملحمي، الغنائي، الدرامي تستنزف جهود النقاد لمدة قرون طويلة، لكن لتخصب في نفس الوقت منحى النظرية الأنواعية في الأدب، ولترسخ من جانب آخر الاعتقاد بوجد هذه الأنواع إلى درجة الإيمان بها كمعطى طبيعي لا يجادل في قيامة واستمراره.

# الفصل الثاني

## ثلاثية "الملحمي، الغنائي، الدرامي"

## أفلاطون وأرسطو

**ظلت أغلب النظريات "الأنواعية" تتخذ من ثلاثية: الملحمي، الدرامي، الغنائي موضوعا لها مستندة إلى أفلاطون وأرسطو، غير أن دارساً حديثاً هو جيرار جينيت يصف هذا الإسناد بشتى النعوت السلبية ففي كتابه: "مدخل لجامع النص" يصفه بـ"الفهم الخاطئ" و"التفسير المسرع" و"الخطأ التاريخي" و"الخلط النظري".**

ويرجع هذا الإسناد في نظره إلى احترام الكلاسيكية الصادقة للسلف وحاجتها لضمانة الأرثوذكسية، وإلى توهم تراجعي في القرن الحالي مع محاولة للحصول على تأييد شرعي للتفسير الصيغي. ويقوم جينينت الجهد الأفلاطوني الأرسطي على أساس صيغي موضوعي ذاهبا إلى أن الثلاثية المذكورة لا يوجد إقرار بها عند أرسطو الذي انتقل بالتصنيف الصيغي الأفلاطوني ذي الخانات الثلاث (السردي، التمثيلي، المزدوج) إلى تصنيف صيغي ثنائي (السردي "الملحمة"، والتمثيلي) مقصيا السردي الصرف (الذي يتكلم فيه الشاعر باسمه الخاص حسب أفلاطون)، كما يبعد الشعر التعليمي باعتبار المحاكاة لا تتجسد فيه، متابعا أفلاطون في الصمت عن الشعر الغنائي.

على أن تأمل الإرث الأفلاطوني الأرسطي نفسه لا يبرز بحدة إهمال مفهوم النوع أو حضور عناصر الثلاثية القديمة.

فقبل أرسطو كان أفلاطون قد تحدث في محاوراته عن الأنواع الأدبية الشائعة في عصره، لكن لم يكن من أهدافه – شأن أرسطو – الحديث عنها لتحديد خصائصها الفنية التي تميز بعضها عن بعض، وإنما جاء ذلك الحديث في إطار تأملاته الفلسفية المتعلقة بتصور المجتمع المثالي في نظره. فكان حديثه عن تلك الأنواع من جانب الوظيفة التي يمكن أن تقوم بها في بنائه أو التي تسبب بها تشويه أخلاق الناس، وزعزعة معتقداتهم والتنقيص من أبطالهم التاريخيين وألهتهم. ومن هذا المنطلق قسم أفلاطون الشعر إلى ثلاثة أقسام: "الشعر القصصي" البحث الذي يتمثل في الأناشيد الدثورامبية، و"شعر 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 وهو مزيج من النوعين السابقين. ينطق فيه ناظمه باسمه أحيانا وعلى لسان الشخصيات أحيانا أخرى، كما يجري في الملاحم[1].

لكن أفلاطون هاجم تلك الأنواع واعتبر الشعر لا يصل بالإنسان إلى إدراك الحقيقة الكاملة المتمثلة في عالم المثل؛ لأن الشاعر يهتم بمحاكاة الأشياء التي هي بدورها صور لموجودات كائنة في عالم المثل، "لذا استنكر القول بأن هوميروس وهيودوس علما اليونان أصول الدين وفروع المعرفة الإنسانية، وانتقد أشعارهما لما وصفته من معارك الآلهة، وما بذرته في النفوس من حب الشقاق والنزاع"، وهكذا خرج أفلاطون على التقاليد القديمة التي جعلت من هوميروس

[1] د. محمد صقر خفاجة: النقدى الأدبى عند اليونان – مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨١ ص ٩٠.

وغيره من الشعراء معلمين ومربين لليونان، ورفض أن يعهد إليهم بتربية الشباب لأنهم يصورن الآلهة في صورة بشعة، يصفون خلافاتهم ويظهرون عيوبهم ويجسمون جرائمهم وينسبون إليهم كل ما يصيب البشر من بلايا ويحل بهم من مصائب، كما أنهم يحطون من قدر الأبطال ويصفونهم وصفا مزريا[٢].

ومع ذلك فقد فضل أفلاطون أنواعا من الشعر على أخرى شريطة أن يتحقق فيها حسن خدمتها لأخلاق المجتمع والتغني بفضائله وتربية الشباب والناشئة: "فيفضل – نسبيا – الشعر الغنائي؛ لأنه يشيد مباشرة بأمجاد الأبطال، يلي ذلك شعر الملاحم، لأن النقائص المصورة فيه لا تؤثر في مصير البطل ، ولا تقلل كثيرا من إعجابنا به بوصفه بطلا، ويأتي بعد ذلك المآسي، ثم الملهاة فهما أسوأ نماذج الشعر لمساسهما المباشر بالخلق"[٣].

ويظهر "المساس المباشر" في كون الجنسين الآخرين أكثر قدرة على التأثير في المشاهد ودفعه إلى البكاء أو الضحك وجره بالتالي إلى التسليم بالنقائص التي يصورها الكتاب، بالإضافة إلى التأثير "السلبي" في الممثلين أنفسهم، حيث تصبح للمثل شخصيتان وليس شخصية واحدة كما يجب أن يكون.

وقد سحب أفلاطون هذا الفهم الأخلاقي على الخطابة كجنس نثري مخالفا في ذلك السفسطائيين، وشبه الخطيب في وجوب معرفته بطبيعة النفس بالطبيب في وجود معرفته بطبيعة الجسم،حتى تتم معرفة حالاتها وأوقات انفعالاتها وسبل التأثير فيها. فأفلاطون لا يرى أن تكون الخطابة: "ذات قواعد شكلية ترمي إلى إيهام الآخرين بصواب فكرتنا- على أية حال كانت الفكرة-

---

[٢] المرجع السابق ص. ٨٨.

[٣] د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر للطبع والنشر – الفجالة القاهرة ص. ٣٣

ولكنه قصد إلى أن تكون الخطابة هاديا للنفوس نحو الجمال والعدالة، فهي عنده تستلزم معرفة الحقيقة من جهة ومعرفة النفس من جهة ثانية، ثم تستلزم على الأخص لدى الخطيب أن يكون حريصا على توفير الخير للسامعين، محبا لهم، كي يقودهم عن طريقها إلى معرفة الحقيقة "[٤].

إن التصنيف الذي جاء به أفلاطون للأنواع لا يختلف عن التصنيف الذي سيأتي به أرسطو فالاختلاف الذي سيكون بينهما ليس في التصنيف ذاته، ولكن في مفهوم النوع وطبيعة العلاقة التي يقوم عليها التقارب أو التباعد بين الأنواع. وهو ما نتج عنه الاختلاف الجذري في المفاضلة، حيث تتدنى في علاقة المفاضلة عند أرسطو الأنواع المفضلة عند أفلاطون وتصعد المتدنية عنده.

لم ينص أرسطو على أنه يتحدث في إطار نظرية للأنواع الأدبية، بل إنه لم يهتم حتى بتجريد مفهوم للأدب تعتبر الأنواع ما صدقاته. لذلك قال بأن الفن الذي وسيلته في المحاكاة هي اللغة سواء كان شعرا أو نثرا ليس له اسم، كما ليس "ثمة اسم مشترك يمكن أن ينطبق بالتواطؤ على تشبيهات سوفرون واكسينرخوس وعلى المحاولات السقراطية، أو على المحاكيات المنظومة على أوزان ثلاثة أو ايليجية أو أشباهها[٥]".

وهذا ما جعل أرسطو يتفرغ ليس إلى تجريد الظواهر ولكن إلى وصفها وتقعيدها ومن هذا المنطلق. أجمل الحديث عن المحاكاة ليتوقف عند مظاهرها، فالمحاكاة عنده أصل الفنون، حيث تختلف هذه الأخيرة باختلاف وسائل المحاكاة أوالشكل (الإيقاع، اللغة، الانسجام) وموضوعها (الأخيار والأدنياء) وطريقتها أو الصيغة (الحكي بضمير الغائب أو ضمير المتكلم أو تشخيص الحدث).

---

[٤] المرجع السابق ص. ٣٧.

[٥] أرسطو طاليس: فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي دار الثقافة لبنان . د. ت . ص . ٥

وضمن الفنون المحاكية يوجد الشعر، حيث يبرز الكشف الأرسطي المتمثل في حصر وتحديد موضع الدراسة الذي هو الشعر من جهة "حقيقته وأنواعه"، والطابع الخاص بكل منها وطريقة تأليف الحكاية حتى يكون الأثر الشعري جميلا، ثم في الأجزاء التي يتركب منها كل نوع: عددها وطبيعتها"[٦].

وفي هذا الاستهلال يقرر أرسطو أن الشعر "أنواع"، هي التي سيخلدها كتابة "فن الشعر" وأعني الملحمة والمأساة والملهاة، وإلى جانبها يذكر أرسطو أنواعا أخرى شعرية، وشعرية نثرية مثل: تشبيهات سوفرن وأكسينرخوس والمحاورات السقراطية، والمحاكيات المنظومة على أوزان ثلاثية أو إيليجية، والرابسودية، والديثرمبوس والنوموس والأهاجي والأناشيد الإحليلية. غير أن الحديث عنها جاء عرضا، دون اهتمام بتوحيدها تحت نوع واحد جامع، بل ظلت بالنسبة له أشكالا متفرقة، بعضها اندثر وبعضها رائج، ولا يجمع بينها سوى عنصر المحاكاة، ولكن النقاد بعد أرسطو وجدوا لها الشرعية ضمن طريقة المحاكاة الثانية، أي أن يحكى الشاعر باسمه وأدمجوها قيما سمي بالشعر الغنائي.

وميز أرسطو الشعر من المنظومات الطبيعية لأن المنظومات لا تحاكي رغم وجود خاصة الوزن فيها. وميز الشعر من التاريخ لأن التاريخ يحكي الجزئي، فيما يحكي الشعر الكلي ويحكي التاريخ الأحداث التي وقعت أما الشعر فيحكي التي يمكن أن تقع.

وتتجسد أنواعه أرسطو أكثر في أنواعه الشعرية لوفرة حظها من آرائه.

---

[٦] نفس المصدر ص. ٣.

## المأساة

يعرف أرسطو المأساة بأنها محاكاة فعل نبيل تام. لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء. وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات.

ولما كانت المحاكاة إنما تتم بأشخاص يعملون، فبالضرورة يمكن أن نعد من بين أجزاء المأساة المنظر المسرحي، ثم النشيد (الموسيقى) والمقولة فإن هذه هي الوسائل التي تتم بها المحاكاة"[٧].

في هذا التعريف المركز يحدد أرسطو أهم خصائص المأساة، وهي خصائص تعود للوظيفة أو لبنية المتن أو لسياقه الخارجي، فالوظيفة هي غاية التطهير، وبنية المتن ترتبط بها اللغة غير العادية التي نعتها بألوان زمنية ممثلة في طول معلوم. أما المنظر المسرحي والنشيد والممثلين فتعود للسياق الخارجي المؤدي للمتن، أو حكاية المأساة.

## الملهاة

الملهاة عند أرسطو محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصه ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح. إذ الهزلي نقيصه وقبح بغير إيلام ولا ضرر فالقناع الهزلي قبيح مشوه ولكن بغير إيلام"[٨].

في هذا التعريف الأقل تركيزا إغفال لجوانب الزمن وتمام الفعل والسياق الخارجي. لعل الحديث عنها يكون ضاع فيما ضاع من كتابه وفيما بعد يتحدث

---

[٧] المصدر السابق ص. ١٨.

[٨] فن الشعر ص. ١٦.

أرسطو عن وزن الملهاة رابطا بينه وبين أسلوب الحوار أو لهجة التخاطب ويصف الوزن الثلاثي "الأيامبو" بأنه أقرب الأوزان للهجة التخاطب.

## الملحمة

لا يمكن الحديث عن الملحمة منفردة؛ لأن أرسطو لم يخصص لها جزءا خاصا وقد وعد بذلك دون أن يفعل أو فعل وضاع ما قام به وبقيت الملحمة مرتبطة بالمأساة؛ لأن أهم ما يتعلق بها ورد في سياق علاقتها بالمأساة. فالمأساة تمثل في كتاب أرسطو مركز الثقل، ومحور تصنيفه.

## بين المأساة والملهاة:

المأساة والملهاة كلاهما نوعان شعريان، وتتفقان كذلك في كونهما مسرحا، والتمييز بينهما كنوعين وارد عند أرسطو. ويستنتج من عرضه لهما عدة مقاييس مائزة منها: مقياس يرجع كل نوع إلى طبيعة متأصلة في نفس الإنسان، فالمأساة ترجع إلى ذوي النفوس النبيلة، والملهاة إلى ذوي النفوس الخسيسة، ومقياس أخلاقي اجتماعي، فالمأساة تحاكي الفعال النبيلة فيما تحاكي الملهاة فعال الأدنياء. والبطل في الأولى من طبقة النبلاء والفئات العليا، وفي الثانية من الطبقات المتوسطة والدنيا. ومقياس نفسي هو أثر التطهير. ولما كانت الملهاة والمأساة نوعين مسرحيين واختلفا في المواضع السابقة واشتركا في عناصر البناء المسرحي، فقد اختلفا في عنصر أسلوبي بارز وهو الوزن، إذ تستعمل المأساة أوزانا متعددة، أما الملهاة فتستعمل الوزن الثلاثي اللأياميو المناسب للغة الحوار.

**بين المأساة والملحمة:**

تحدث أرسطو في هذا الموضوع طويلا، بل ختم كتابة "فن الشعر" بالمفاضلة بين المأساة والملحمة ولجأ إلى عدة مقاييس للتمييز بينهما. وكذلك الأمر في المفاضلة. فمنها ما يرجع إلى النشأة أو إلى طبيعة النوع أو إلى الغاية منه.. وبخصوص النشأة، يلاحظ أرسطو أن المأساة تطورت عن الملحمة التي تطورت بدورها عن شعر المدائح والأناشيد.. وهما معا- بعبارت أرسطو – محاكاة للأفاضل من الناس ومصدرها الشعراء ذوو النفوس النبيلة.

لكن أين يوجد الاختلاف بينهما؟ يقول أرسطو: "والملحمة قد سايرت المأساة بوصفها محاكاة _ بواسطة الوزن _ للأفاضل من الناس. ولكنها تختلف عنها في كونها تستخدم وزنا واحدا، وفي كونها حكاية، ويفترقان كذلك في الطول فأحداهما (المأساة) تنحو على حصر نفسها قدر المستطاع في زمان مقداره دورة واحدة للشمس أو لا تتجاوزه إلا قليلا، بينما الملحمة لا تحد بزمان ففي ذلك إذن يفترقان أيضا"[٩].

إن عنصر الوزن من أول السمات المائزة بين النوعين إذ بالاضافة إلى وحدة الوزن في الملحمة هناك نوع الوزن نفسه، حيث تنفرد الملحمة بالوزن السداسي وهو الوزن البطولي الأنسب للملحمة: "ولو أن امرأ استخدم في المحاكاة القصصية (الملحمة) وزنا آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة. لأن الوزن البطولي هو الأوزن والأوسع، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبات والمجازات كل التلاؤم"[١٠].

---

[٩] المصدر السابق ص. ١٧.

[١٠] نفسه ص. ٦٨.

وإذا كان عنصرا الزمن والوزن واضحي الدلالة على حمل قيمة مخالفة، فعنصر الحكاية ليس واضحا تماما وإلا كيف تنفرد الملحمة بعنصر الحكاية دون المأساة. وقد جعل أرسطو نفسه الخرافة أو الحكاية جزءا من المأساة في مواضع أخرى من شعريته، إلى جانب الأخلاق (صفات الأشخاص) والمقولة (اللغة) والفكر (الأقوال التي يثبت بها الأشخاص تصرفاتهم) والمنظر المسرحي والنشيد، والخرافة أوالحكاية هي "تركيب الأفعال" أو تداخل الأحداث وهذا التركيب يخضع لعناصر التحول والتعرف والمفاجأة التي تتحكم فيها الصدفة. والظاهر أن أرسطو يفرق بين معنيين للحكاية دون نص على هذا التفريق. المعنى الأول كون الحكاية مادة للملحمة والمأساة؛ لأنها "تركيب الأفعال" المتضمنة فيها، والثاني كونها مادة في المأساة وعملية في الملحمة.. أي أنها تعني عنصر الحكي الذي مادته الحكاية لأنه يقوم بتقديمها. ومن هنا تختلف الملحمة عن المأساة في كون الأولى تحكي وتخضع لعملية الحكي المجرد. أما الثانية فالحكي فيها يتم بواسطة العرض والحوار.

ومن العناصر الخلافية عند أرسطو: وحدة الحدث. فالمأساة مبنية على حدث واحد وحتى الأحداث العارضة لا تستطرد إليها. أما الملحمة فغير مقيدة، لأنها لا تحدها خشبة كما في المأساة، وهذه الحرية التي للملحمة مكنتها أيضا من رواية الأمور غير المعقولة التي يصدر عنها العجب؛ لأننا لسنا في الملحمة كما نحن في المأساة ملزمين برؤية الناس أمام أعيننا، لذا أمكن رواية أمور يصعب تشخيصها في المسرح. أما المسرح فإنه وإن كان غير قادر على رواية الامعقول فإنه ينبغي فهه في مقابل ذلك – كما يقول أرسطو – الاستعانة بالأمور العجيبة.

وتختلف المأساة والملحمة في الوظيفة، فالأولى ذات غاية نفسية تطيهرية، والثانية فذات غاية جمالية قائمة على الامتاع الراجع إلى سماع غير المعقول مما

ينتج عنه العجب، والراجع إلى تنوع الحكايات وهو ما يؤدي إلى إضفاء الجلال على الأثر الفني وتحقيق لذة التغيير عند السامع وتنويع الأحداث الفرعية (الدخائل) المتباينة؛ لأن المتشابه يولد السآمة بسرعة ولذا كان السبب في سقوط بعض المآسي[١١].

وسرعان ما يعود أرسطو لا يثار نوعه المفضل (المأساة) فالمأساة – عنده– قابلة لأن تقرأ كمتن غير "ممسرح" وتحدث نفس الأثر الخاص بها، وقادرة على استخدام الوزن الملحمي، وتفوقها بالاشتمال على الموسيقى والمنظر المسرحي وكلاهما وسيلة للامتاع. ومحدودية الزمان فيها ميزة لها إذ تشبع هذه المحدودية رغبة الناس في تفضيل ما هو محدود على ما هو منتشر في زمان طويل. فلهذه الموصفات فضل أرسطو المأساة عن الملحمة.

وتمتاز الملحمة من جهة أخرى عن الشعر الغنائي، بعدم استعمال ضمير المتكلم. فتقدم الأحداث عن طريق عرض الأشخاص أما الشعر الآخر فيستعمل ضمير المتكلم، ولذلك فهو دون مرتبه الملاحم، ويعبر أرسطو عن ذلك بقوله:– "إن سائر الشعراء يزجون بأنفسهم في كل موضع ولا يحاكون إلا قليلا ونادرا، أما هوميروس فيبدأ باستهلال موجز ثم يعرض على الفور رجلا أو امرأة أو أي شخص آخر بصور خلقه، ولذلك فقد كان من الحق ألا يتكلم الشاعر بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا"[١٢].

والظاهر أن أرسطو يقصد بقوله "سائر الشعراء" الشعراء الغنائيين، ولكن عباراته ملتوية بالإضافة إلى خلطه الضمير اللغوي و"أنا" الشاعر كمعطى حقيقي. وقد وردت في بداية "فن الشعر" فقرة موجزة سيكون لها أكبر تأثير في

---

[١١] المصدر السابق ص . ٦٨.

[١٢] فن الشعر ص. ٦٩.

ميلاد الثلاثية الأجناسية ونسبتها إلى الشعرية الأفلاطونية الأرسطية، وفيها يقول أرسطو:- "وبين هذه الفنون فارق ثالث أيضا يتوقف على أسلوب المحاكاة للموضوع، إذ يمكن بنفس الوسائل ولنفس الموضوعات أن نحاكي عن طريق القصص (إما بأن نقص على لسان شخص آخر كما يفعل هوميروس أو يحكي عن نفسه) أو نحاكي الأشخاص وهم يفعلون"[١٣].

وقد جعل بذلك للأنواع صيغتين، صيغة الحكي المجرد وصيغة الحوار وقسم الأولى إلى صيغة الحكي بضمير الغائب وصيغة الحكي بضمير المتكلم.

وأرسطو الذي توجه بجهده للأنواع الشعرية الشكل، لم يغفل النثر، وإن جاء في عمل مستقل. فقد خص النثر البلاغي بكتاب "الخطابة" وجعل كلامه عنه في ثلاث مقالات: الأولى: عن علاقة الخطابة بالجدل وعن الفضيلة والرذيلة والخير النافع وأنواع الدساتير وغيرها، والثانية: عن دور الخطابة في التأثير في السامع، والثالثة: عن الأسلوب الفني للخطابة، وفيها فصول مهمة وبخاصة الفصل المعنون بـ"وسائل تجميل الأسلوب الفني للخطابة، وفيه يذكر أرسطو كثيرا من الصيغ الشعرية التي إن توفرت في الخطابة مكنتها من التأثير أكثر مثل التمويه الذي يدركه السامع فيما بعد، وتكرار الألفاظ والألفاظ المجازية والاستعارة المقبولة والتقابل والطباق والأمثال وصيغ المبالغة، أما الوزن فليس من باب الخطبة ويجب أن تبعد عنه، لأنه يجذب إليه السامع فيظن أن الكلام مختلق يقصد منه التعجب. وإبعاد الوزن من الخطبة لا يعني خلوها مما سماه المترجم العربي القديم بالنبرة أو النغمة ومن عناصر البنية في الخطابة. الاستهلال وهو بدء الكلام ويناظره في الشعر، المطلع وفي فن العزف على الناي الافتتاحية "[١٤].

---

[١٣] نفسه ص. ١٠.

[١٤] أرسطو طاليب. الخطابة، الترجمة القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويتية ١٩٧٩. ص. ٢٠٤.

ينطلق أفلاطون وأرسطو من الأنواع ذات القيمة الاجتماعية أو التي تعطي لها مكانة رسمية. وإذا كان أفلاطون يكشف عن تهجمه على أنواع دون أخرى فإن عبارات أرسطو تخدع بنوع من الموضوعية الوصفية، لكن تتعرى حين تعلن انحيازها للمأساة، يضاف إلى ذلك ورود العبارات التوجيهية مثل (ينبغي.ويجب ألا..)

ويستند هذا التصنيف إلى مقاييس أخلاقية ونفسية وجمالية واجتماعية وأسلوبية. وقد جاءت هذه المقاييس توجيهية إلزامية وتفضيلية أكثر منها وصفية محايدة.

## التأويلات اللاحقة

ظل الإرث الأرسطي لامعا، ولم تكد القرون الوسطى والكلاسيكية أن تقدم جهدا ألمع منه بل ظلت في أغلب الأحيان تدور حول فلك ذلك الجهد، ولم تستطع الفنون الشعرية المتوالية أن تفلت من أسر شعرية أرسطو، فعند هوارس نواجه بالثلاثية القديمة مع النص عليها أكثر مما كانت عليه، فبالإضافة إلى الملحمة "رواية مغامرات الملوك والأبطال وقصص الحرب الأليمة"، والكوميديا والتراجيديا هناك "القصيدة الغنائية" المحددة مضمونيا، يذكر مآثر الآلهة والفائز في حلبة الملاكمة، والجواد المجلى في السباق ومتاعب الشباب"[١٥].

ورغم الإيجاز الذي يطبع "فن الشعر" عند هوارس فإن الشعرية عنده لم تنحصر في الملحمة والتراجيديا كما ذهب جينينت، فهوارس لم يغفل الغنائي وإن كان ركز على المسرحية، حتى هذه الأخيرة اعتبرها (قصيدة) واعتنى بالجانب الإسلوبي البلاغي فيها وهو مجال الشعر الغنائي.

---

[١٥] هوارس: فن الشعر ص. ١١٤.

ونجد ديوميد Diomede في القرن الرابع يحتفظ بالتصنيف الثلاثي مع توسيعه ليشمل أنواعا لم يذكرها أرسطو كالدراما النقدية اليونانية، ضمن النوع الدرامي المحاكي والوعظي والتعليمي ضمن السردي الصرف أو الغنائي. ويطابق ديميد – وفي هذه المطابقة تجليه لفكرة أرسطو وأفلاطون – بين الغنائي والشعر الذي يتكلم فيه الكاتب وحده وبين الدرامي والأعمال التي لا يتكلم فيها سوى الأشخاص دون الكاتب وبين الملحمي والأعمال التي يقتسم فيها الكلام كل من الكاتب الأشخاص.

وتميزت الكلاسيكية بالدفاع عن فكرة نقاء الأنواع وإيجاد الشرعية الدائمة للغنائي والدرامي والملحمي، وأهملت في غمرة ذلك الأنواع الكثيرة التي كانت تنشأ بين الفينة والأخرى. ولم تكد تحظى من النقد سوى ببعض التصنيفات التجميعية العشوائية. ويمثل وارين لهذا النوع من التنصيف "الترصيفي" بقانون بوالو Boileau الذي "يشمل القصيدة الرعوية، المرثية، القصيدة، الملحة، (Epigram) الهجاء، المأساة، الملهاة، الملحمة "[١٦]. ويعلق وارين على غموض أساس هذا التصنيف متسائلا: "فهل تفترق أنواعه بحسب مادة موضوعها أو بنائها أو شكلها الشعري، أو جرمها أونغمتها العاطفية، أو نظرتها الكلية، أو جمهورها؟ ليس بوسع المرء أن يجيب"[١٧].

وتبين الدراسة التي قام بها فان تيغيم للكلاسيكية الفرنسية عن حضور نفس الفهم، أي الاهتمام بالأنواع "الكبرى" وإغفال الصغرى مثل: الروندو والمادريفال والبللاد والابيغرام، ولم تجعل لها نظرية أو قانون سوى كونها امتاعا للكاتب. ويعلق فان تيغيم على هذا الفهم الأنواعي للكلاسيكية الفرنسية في

---

[١٦] نظرية الأدب ص: ٣٠٠.

[١٧] نفس المرجع ص: ٣٠٠.

آخر عهدها أي قبيل ظهور الرومنسية قائلا: "لم نعثر على طريقة تربط وجهات النظر الجزئية إلى نظرة جمالية عامة، ولا على نظرية عميقة تفتش في جوهر النوع عن أصل قوانينه سواء في الملحمة أم في الشعر الغنائي الرفيع (وقد تركنا جانبا الأنواع الصغيرة كالقصيدة الرعوية ، الشعر التعليمي و الوصفي، الشعر الخفيف، إلخ...) أما في المسرح فقد حاولوا الخروج من المأزق بإيجاد أنواع جديدة في حين لم يتحقق ذلك بالنسبة للنوعين الذين بحثناهما، وبدا انزعاج الكتاب والنقاد جليا،كانوا يرغبون في خلق ملحمة قبل التوصل إلى تحديدها، وتطلعوا إلى الشعر الغنائي الرفيع بدون أن يفهموا مميزاته الأساسية"[١٨].

ولم يحدث بمجيء الرومانسية تغيير جذري وظلت عناصر الثلاثية القديمة تدور في كتابات شليجل وجودته وهوجو وغيرهم "ففردريك شليجل وهو أول من قدح الزناد – حافظ على التوزيع الأفلاطوني أو قل استعاده وأعطاه مدلولا جديدا، فهو يقول سنة ١٧٩٧ إن "الشكل" الغنائي شكل "ذاتي" والدرامي موضوعي، والملحمي ذاتي موضوعي في آن وكما نرى فإن هذه المصطلحات تقابل التقسيم الأفلاطوني التالي:

١) أخبار من قبل الشاعر.

٢) أخبار من الشخصيات.

٣) أخبار من قبل الطرفين، إلا أن اختيار الصفات ينقل بطبيعته عنصر الوضعية التعبيرية من مستواها الأولي التقني الصرف إلى مستوى نفسي أو وجودي"[١٩].

---

[١٨] المذاهب الأدبية الكبرى ص ١٦٨.

[١٩] مدخل لجامع النص: ص. (٤٩ – ٥٠).

ويضيف جينينت بأن التفسير الرومانسي غير الصيغي أنتج ما يسميه "جوامع الأنواع"، وهي الأنواع الكبرى التي تضم تحتها أنواعا صغرى، كأن تشمل الرواية: الرواية البطولية، رواية المغامرة، الرواية البوليسية، وتشمل هذه الأخيرة اللغز البوليسي، الرواية البوليسية ذات المفاجآت ومعيار هذا التحديد موضوعي ضرف ولا يسمح إلا بالمزيد من التقسيم "[٢٠].

على أن أعم ما جاءت به الرومانسية هو هدم فكرة "نقاء الأنواع" الكلاسيكية، وهو ما خفف من سيطرة الثلاثية القديمة وفتح مجال لأنواع جديدة مختلطة ومفتوحة على التغيرات الجديدة. ويعتبر هيجو من المنتقدين للدراما الكلاسيكية بحيث وضع في المقابل مسرحا يصعب تمثيله (نموذج كروميل).

إن التفسير الحديث للثلاثية القديمة لا يعني المحافظة على تمايزها واستقلالها عن بعضها "فهارتمان مثلا يقترح التمييز بين:

١) الغنائي الصرف والغنائي الملحمي والغنائي الدرامي.

٢) الدرامي الصرف، والدرامي الغنائي، والدرامي الملحمي.

٣) الملحمي الصرف، والملحمي الغنائي، والملحمي الدرامي[٢١].

كما أن هذا التفسير لم يقتصر على الثلاثية كممثل وحيد لجميع الأنواع، بل توسع تحت كل خانة في إضافة أنواع أخرى "جوامع الأجناس". ويظهر ذلك بخاصة في زهرة يوليوس بيترسن الدائرية المثبتة في "مدخل لجامع النص"[٢٢]، والتي تشكل فيها القصيدة القديمة الساذجة محورا للدراما والملحمة والغنائية ثم تنقسم إلى دوائر مملوءة بالأنواع التالية: الموشح الغنائي، الحكاية، النعى، الإيمائية،

---

[٢٠] نفس المرجع ص ٧٥.

[٢١] مدخل لجامع النص ص. ٦٠.

[٢٢] نفسه ص. ٦٤.

النشيد الجماعي المتناوب، النشيد، نشيد الرقص، القصيدة الغنائية، النشيد الملحمي، الترتيل السحري، الدعاء الديني، نشيد العمال، وفي الدائرة الثانية: السرد على لسان المتكلم، السرد المركب، الرسائلية، الرواية، الرواية الحوارية، الدرامية، اللوحة، الدراما الغنائية، الغزل العذري الحواري، الحوار الغنائي، الدراما الذاتية، الدورة الغنائية، الرسالة الشعرية، الرؤيا، الغزل السردي، الوراية الغنائية، في الدائرة الأخيرة: السيرة المنظومة، القصيدة التعليمية الحوار الفلسفي، المهرجان، حوار الموتى، النقد اللاذع، الهجاء، القصيدة الوعظية، السرد المجازي، الأسطورة.

وتوجد نظرية أخرى "لا تعتبر عناصر الثلاثية أشكالا أجناسية صرفة وإنما موقفا من العالم وبخاصة عند ارنست بوفي وهيجو "[٢٣]. فهيجو يرى أن التعاقب: غنائي، ملحمي، درامي، يمكن تطبيقه على تطور كل أدب قومي، وحسب بوفي فالمرحلة الإقطاعية والكاثوليكية تميزت بالغنائية والفترة من ١١٠٠ إلى ١٣٢٨ بالملحمية والفترة من ١٣٢٨ إلى ١٥٢٠ بالدرامية.

ويذهب فيتور إلى أن "الأجناس الثلاثة الكبرى" تعبر عن ثلاثة مواقف أساسية: "فالغنائي يعبر عن الإحساس والملحمي عن المعرفة، والدرامي عن الإرادة والفعل"[٢٤].

ويميز اليوت بين الغنائي والملحمي والدرامي بنسبة صوت لكل موقف من المواقف الثلاثة، يكون أساسيا فالصوت الأساسي في الغنائي هو صوت الشاعر متوجها إلى نفسه، إذ لا يقصد الشاعر الغنائي تواصلا أو يتوجه إلى متلق وإنما يكون هدفه تشكيل القصيدة وتوضيح المبهم الذي يدفعه للكتابة، الصوت

---

[٢٣] مدخل لجامع النص ص. ٦٢.

[٢٤] نفسه ص ٧٢.

الأساسي في الملحمة هو صوت الشاعر متوجها إلى جمهور من المتلقين، هو توجه يتم عبر الحكاية ولذلك يختلف عن الصوت الأساسي في المسرحية والمتوجه أيضا إلى جمهور؛ لأن هذا الأخير يتم عبر نقل الحدث وتأديته، ثم إنه ليس صوت الشاعر ولكن صوت الشخصية المتخيلة في حوارها مع شخصية أخرى: "وطبيعة هذا الصوت – من جهة التشكيل والنسق اللغويين – تحدد (بناء) الشخصية المسرحية وتميزها إذ أن الكلمات يجب أن تخضع لتنويع يبرز صوت كل شخصية في تفرده، ويبرز ما بين الشخصيات في تباينها وينسحب هذ التنويع على أسلوب الشاعر بصورة عامة؛ لأن كل شخصية (تطلب) ما يفي بالإفصاح عن صوتها المتفرد، لذلك فإن على الشاعر ألا يوجه (هواه) إلى شخصية بعينها من شخصياته بحيث تبدو ناطقة بصوته هو"[٢٥]. وهذا التفسير الاليوتي ذو أصول أرسطية واضحة، فهو إن كان يهمش عنصر المخاطب في الشعر الغنائي فإنه يحتفظ فيه بصوت المتكلم كما يحتفظ بعنصر الحكي في الملحمة والحوار في المسرحية.

وهناك باحث هو إميل ستايجر Emil Staiger له في كتابه "أصول في الأدب" تفسير آخر فهذا الباحث الألماني بمنهجه الفلسفي التأميلي – كما يصفه د. صلاح فضل – يذهب إلى أن وصف الشاعر الغنائي يقوم على فكرة الغنائية ذاتها، وإن قيمته ترجع إلى العلاقة الحميمية بين دلالة الكلمات وموسيقاها وفي ظاهرة التكرار ورفض الروابط النحوية، أما الفن الملحمي فأكثر صلة بالتصوير إذ يجسد كل شيء حتى الحالات النفسية في حين يرتبط الدرامي بالإمكانات التقنية للمسرح وبلحظة التوتر.

---

[٢٥] د. عبد المنعم تليمة. مقدمة في نظرية الأدب. دار الثقافة القاهرة ١٩٧٨ ص. ١٤٢.

ويورد د. صلاح فضل لستايجر مقياسا آخر للفصل بين الأنواع يتوسل علاقة كل نوع بالعالم الذي يقدمه وطبيعة رؤيته له. "فالشاعر الغنائي أساسا يبدو كما لو كان لا يعرف شيئا عن هذا العالم، فهو بعيد نسبيا عنه أحيانا يهزه هذا الجانب وأحيانا أخرى يهزه شيء مختلف حتى لو لم يستطع أن يحط بشيء مما يهزه، أما الشاعر الملحمي فيمكن مقارنته بالملاح أو بالمسافر إذ يتنقل مع بطله من مكان إلى آخر كي يرى أناسا وأقطارا غريبة، يمضي في أرض الله حتى يعثر دائما على الغرائب والطرائف ويخلف وراءه الأشياء القديمة المألوفة كأنها مدائن تختفي من وراء الأفق، لكنه لما كان ينظر لجميع الأشياء من وجهة نظره هو فإنه يجدها دائما تنتمي لنفس الكون بغرائبه ومفاجآته، وعلى العكس من ذلك فالشاعر الدرامي لا يعنيه أن يرى أشياء جديدة، واهتمامه لا يقع على الأشياء في حد ذاته بل على ما يراه فيها، فهو يأخذها كرموز وعلامات، كضمانات أو توضيحات للمشكلة الماثلة أمامه"[٢٦].

ويوجد تفسير آخر يفرق فيه بين عناصر الثلاثية على أساس الزمن ويستخلص من الجدول الذي وضعه جرار جينيت[٢٧] أن سبعة نقاد: (شلنغ، جان، بول، هيجل، فيشر، ارسكين، ياكبسون) نسبوا الزمن الحاضر للنوع الغنائي، فيما انفرد ستايجر بنسبة الحاضر إليه، وارسكين بنسبة المستقبل، وإذا استثنينا نسبة الأنفراد فإن شبه إجماع موجود في الربط بين الغنائي الحاضر وبين الملحمي والماضي، أما الدرامي فلم يحظ بشبه إجماع، بل أحاط به نوع من الصمت فثلاثة: (جان بول، فيشر، ستايجر) نسبوا له الزمن المستقبل،

---

[٢٦] علم الأسلوب ص. ٢٦٠.

[٢٧] مدخل لجامع النص ص. ٥٨.

واثنان:(هامبولد، دلاس) نسبا له الزمن الحاضر، وواحد (ارسكين) نسب له الزمن الماضي، وصمت عنه (شلنغ، هيجل، ياكسبون).

ولعل الاختلاف حول الأزمنة يؤكد عدم فعالية هذا المقياس، ويلاحظ أن بعض النقاد لا يكتفي بهذا التمييز الزمني بل يضيف إليه عامل الضمائر، فدلاس يربط بين ضمير المخاطب والزمن المضارع في المسرحية وبين ضمير الغائي والزمن الماضي في الملحمة، وبين ضمير المتكلم والزمن المستقبل في الشعر الغنائي، ويربط ياكبسون في الشعر الغنائي بين ضمير المتكلم المفرد والزمن المضارع وفي الملحمة بين الشخص الثالث والزمن الماضي[٢٨].

ويرى واربن أن في هذا الاتجاه طرفين متباعدين، الأول يربط الأنواع بالمورفولوجيا اللغوية، والثاني بالموقف النهائي من الكون؛ ولأن التباعد بين الطرفين في أقصى درجاته فإن الجهود المترتبة عنه "قلما تعد بنتائج موضوعية. إنها بالفعل عرضة للتساؤل عما إذا كان لهذه الأنواع الثلاثة مثل هذا الوضع النهائي ولو كأجزاء مكونة يجب ربطها ربطا متنوعا"[٢٩].

ويثير هذا الاتجاه مشاكل تقنية إذ "ما العمل مع الجمع والمثنى؟" [٣٠] على أنه على حد تعبير وارين وجينيت – "موح" ولا يخلو من "إلهام".

إن التأويلات والتفسيرات التي تناولت عناصر ثلاثية: الملحمة، الدراما، الشعر الغنائي، كثيرة ولا يمكن إحصاؤها، وقد زكى استمرارها أن الآداب الأوروبية ظلت تعرف استمرار الكتابة في الشعر الغنائي والدراما ومحاولات

---

[٢٨] نظرية الأدب ص. ٢٩٨.

[٢٩] المرجع السابق ص. ٢٩٩.

[٣٠] مدخل لجامع النص. ص . ٥٩.

لكتابة الملحمة، إلا أن استمرار آثارها قد يبدو متجاوزا، نظرا لاختفاء الصورة القديمة لتلك الأنواع.

## الثلاثية اليونانية عند العرب

لابد من الإشارة في البداية إلى أن الأدب العربي لم يعرف عناصر هذه الثلاثية، وتبعا لذلك لم يعرف النقد العربي نسقها الثلاثي وهذا ليس من باب النقص كما يشار أحيانا، فمن المنزلق المنهجي الاعتقاد بضرورة توفر أدب ما على نوع من الأنواع ينتمي زمانا ومكانا لأدب آخر، والذي تدلنا عليه نظرية الأنواع أن النوع الأدبي لا ينشأ إلا في جدلية وتفاعل مع المجتمعات، وتخضع الأنواع في ذلك لخصوصيات اجتماعية قد لا تساعد على نموها إذا هي نقلت إلى مجتمع مغاير. وقد كانت ثلاثية الملحمي والغنائي والدرامي بنوعيه ثلاثية يونانية صرفة انتقلت فيما بعد إلى المجتمعات الأوربية التي كان فيها ما يهيئ لذلك الانتقال، ولكنها توقفت في تفرعها دون أن تصل للأدب العربي فكل مجتمع يخلق أنواعه أو يعدل من أنواع أخرى حتى تكون مناسبة لرؤيته الجمالية. وكما كان من الخطأ وصف الآداب الأوربية بعدم إنتاج المقامة والرسالة الفنية بنفس الغنى الأدبي الذي عرفتا به في الأدب العربي، فهذان النوعان ولادتان للأدب العربي وحده مثلما لكل أدب ولادات بصور أخرى.

ونختلف مع الدكتور عبد الرحمن بدوي فيما ذهب إليه من "أنه لو قدر هذا الكتاب" "فن الشعر" لأرسطو أن يفهم على حقيقته وأن يستثمر ما فيه من موضوعات وآراء ومبادئ، لغنى الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا فيه،

وهي المأساة والملهاة منذ عهد ازدهاره في القرن الثالث الهجري، ولتغير وجه الأدب العربي كله ومن يدرى لعل وجه الحضارة العربية كله أن يتغير طابعه الأدبي كما تغير أوروبا في عصر النهضة"[٣١].

فلو كان ذلك كذلك لتغير هذا الوجه بعد الترجمات الحديثة لـ"فن الشعر" والتي جعلته مفهوما ومستثمرا إلى درجة كبيرة، ومع ذلك لم يدخل هذا الأدب حتى الآن ملاحم، أو مآس وملاه، وإنما أشكال مسرحية حديثة، فحتى أوروبا أعلنت منذ مدة بعيدة عصيانها للتقسيم الأرسطي الدراما إلى مأساة وملهاة فالتأثير الثقافي أو المثاقفة غير ممكن إلا بوجود التربة المناسبة.

ويمكن لتاريخ الأدب أن يجد أجوبة لغياب الملحمة الدراما عن الأدب العربي، حيث قد يعلل هذا الغياب بعد توفر نصوص درامية أو ملحمية حتى يعاين وضعهما الأدبي ليقتدي بهما، أو بالمحمول الفكري الديني لهذين الجنسين، أو بشروط المسرح الخارجية فيما يخص الدراما، وحيث متى بن يونس يستعمل بصددها كلمة "الأوثان"، وغير ذلك من التعليلات التي تبقى مفيدة لتفسير ذلك الغياب، ولكنها ما أن تتحول إلى شهادات للدفاع عنه أو التعسف في نفيه حتى تجانب الموضوعية. إذ لا يوجد ناقد أو مؤرخ قادر على أن يثبت وجود دراما أو ملحمة في الأدب العربي، وأي بداية لهذا الإثبات ستكون منزلقا نظريا وفقا للمبدأ المفسر لنشأة الأنواع.

فلم يعرف الأدب العربي من المسرح إلا بعض الأشكال التي تعتبر ساذجة وبدائية إذ قورنت بالمستوى الذي وصل إليه المسرح اليوناني بقرون، هذه الأشكال لا يجب أن تدرس في إطار النظرية اليونانية الأرسطية للمسرح، ولكن

---

[٣١] مقدمة فن الشعر ص. ٥٦.

في إطار نظرية للأنواع العربية، فيوسع هذه الأخيرة وحدها أن تكشف عن المستوى الجمالي الحقيقي لهذه الأشكال وملاءمتها للملابسات التي أنتجتها. كذلك لم يعرف هذا الأدب من الرواية أو الملحمة شيئا، فاذا أخذنا السير الشعبية على اعتبار أنها "روايات" سنجد أنها تفتقد لأغلب عناصر الرواية كحوارية أو حتى كوحدة، إذ توجد هذه السير على شكل قصص طويلة، أومجموعة قصص مؤطرة ضمن قصة عامة فألف ليلة وليلة هي مجموعة من القصص تؤطرها قصة شهريار الذي يقتل نساءه وشهرزاد التي تستعمل ذكاءها لإبعاد الموت عنها.

واذا أخذنا تلك السير" كملاحم" فسنجد أن أول خاصية تفرق بينها وبين الملحمة هي الشعر، إذ كتبت هذه السير بلغة نثرية يغطيها أحيانا طلاء فني وهي إذا وجدت منظومة عند بعض المغنين الشعبيين فستظل مفتقدة لباقي العناصر المضمونة التي قد تجمعها بالملحمة وفي مقابل ذلك، وجدت في الأدب العربي أشكال سردية متعددة بوسع نظرية للأنواع العربية وحدها أن تدرسها أيضا، إذا ظل النقد العربي بعيدا عن الثلاثية اليونانية. فذلك موقف سليم إذ لم يكن من شأنه دراسة أنواع شعوب أخرى في وقت لم يكن فيه الأدب المقارن مزدهرا، وتوجه في المقابل لدراسة أنواع الأدب العربي والتي خلف في دراستها مؤلفات فذة، وهكذا ليس غريبا ألا نجد الحديث عن عناصر الثلاثية إلا في الأوساط التي كانت ذا صلة مباشرة بأرسطو، وهي أوساط المترجمين والفلاسفة، وحتى في هذه الأوساط لا نجد نقاشا نظريا للمسألة بقدر ما نجد ترجمة للمصطلح الأرسطي في الموضوع.

فبخصوص الترجمة، نلاحظ وجود اتجاهين، يسعى الأول لتعريب المصطلح بإيجاد المقابل "الأنواعي" العربي له، وهو سعى متى بن يونس وابن رشد، بترجمة المأساة بالمديح والملهاة بالهجاء دون أن يكون هذا السعي عاما عندهما. فمتى يحتفظ بكلمات مثل: "دراما طا"، و"ليامبو" وحتى "الأطراغوذيا" نفسها، ويسعى الثاني للاحتفاظ بالكلمة الأجنبية بعد ترجمتها بحروف عربية، وهو سعى الفارابي وابن سينا الذين احتفظا للمأساة بـ"طراغوذيا" وللملهاة بـ"قوموذيا"، وللملحمة بـ"أفيقي"، بالإضافة إلى "ديثرمبي" و"ايامبو" وغيرهما.

فهل احتفظ هؤلاء من خلال هذه الترجمات اللغوية للمصطلح بنسق الثلاثية؟. ما تجدر الإشارة إليه هو أن الثلاثية التي سبق نقاشها غير منصوص عليها حتى عند أرسطو، فالثلاثية المهيمنة في شعريته هي: المأساة، الملهاة، الملحمة، وعليها أدار كتابه فهذه تشكل عنده ثلاثية ظاهرية سطحية، وتشكل الأخرى ثلاثية ضمنية عميقة، أما عند الفلاسفة العرب ومتى، فيوجد تغيير من نوع آخر للنسق الأرسطي إذ تكون نسق آخر رفع الضمني إلى السطحي ليعطي نسقا أكثر اتساعا يضم أغلب الأنواع الأرسطية حتى المهمش منها، بل حتى غير اللغوية مما يدخل في أجناس الإيقاع والرقص يقول الفارابي: "إن أشعار اليونان كانت مقصورة على هذه الأنواع التي أعدها وهي: طراغوذيا، ديثرمبي، وقوموذيا، وايامبو، وايني، وديقرامي، وساطورى، وفيوموتا، وأفيقى، وريطورى، وايفيجاناساوس ، وأفوستقى"[٣٢].

فهل اقتصر عمل الترجمة الذي لحق المصطلح الأرسطي على الجانب اللغوي فقط؟ الظاهر أنه انتقل إلى المفهوم وأكثر من ذلك تصرف فيه وذلك

[٣٢] الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن فن الشعر لأرسطو ص . (١٥٢ – ١٥٣)

لسببين: إما عن قصد جعل تلك المفاهيم مطابقة لواقع الأدب العربي وهذا أمر مستبعد يبرره تضارب النصوص المترجمة فيما بينها وتعارضها في أكثر من موضع مع النص الأصلي، وإما عن سوء فهم وهذا هو الأرجح تبرره الترجمات الرديئة وتفسير الأشياء أحيانا بضدها أو اختزالها بما يزيدها غموضا فأين يتجلى التصرف في المفهوم الاصطلاحي؟.

يبرز ذلك في النفي الصارخ لـ"طريقة المحاكاة" أو التفسير الصيغي، الذي يجعل الحكي إما بضمير الغائب أو المتكلم أو بالحوار، ودفعهم هذا النفي إلى التحريف التام لما وصف به أرسطو هوميروس في قوله: "ومن بين المناقب التي تجعل هوميروس خليقا بالثناء أنه كان الوحيد من بين الشعراء الذي لا يجهل متى يتدخل بنفسه في القصيدة، فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا أما سائر الشعراء فيزجون بأنفسهم في كل موضع، ولا يحاكون إلا قليلا ونادرا. بينما هوميروس يبدأ باستهلال موجز ثم يعرض على الفور رجلا أو امرأة أو أي شخص آخر يصور خلقه، أعني أنه ليس ثمة شخص من أشخاصه لا يميزه بخلق خاص، بل كل له خلق معين"[٣٣].

فأرسطو يطبق في هذا الرأي مفهومه للمحاكاة الخاصة بـ"فعل" وليس بحالة نفسية، حيث "يزج الشعراء بأنفسهم في كل موضع"، وهو كذلك يطبق رأيه الصيغي في إخراج الملحمة مما فيه "يحكي المرء عن نفسه" إلى ما فيه "قص على لسان شخص آخر". أما العرب فإنهم وإن احتفظوا بتقريظ أرسطو لهوميرس، فليس لأنه نجح في تطبيق صيغة الغائب، ولكن لأنه نجح في عنصر

[٣٣] فن الشعر ص. (٦٨ – ٦٩).

بلاغي هو الإيجاز. يقول في ذلك ابن رشيد بنفس العبارات التي نجدها تقريبا عند متى وابن سينا "وينبغي أن يكون ما يأتي به الشاعر من الكلام يسيرا: بالإضافة إلى الكلام المحاكي كما كان يفعل أو ميرش، فانه كان يعمل صدرا يسيرا ثم يتخلص إلى ما يريد محاكاته من غير أن يأتي في ذلك بشيء لم يعتد، لكن ما قد اعتيد فإن غير المعتاد منكر"[٣٤].

فحرفوا دعوة أرسطو بأن "لا يتكلم الشاعر بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا" إلى دعوة بأن يقل الشاعر من كلامه بعامة فيما سموه "الصدر"، وهو ما يقابل مقدمة القصيدة العربية، قصد "التخلص إلى المحاكاة بمرأة أو رجل"[٣٥] وهو ما يقابل عندهم التخلص إلى الممدوح، فالرجل والمرأة ليسا شخصيتين للحكاية، ولكن موضوعين للمحاكاة من حيث "هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو" [٣٦] أي التشبيه والوصف.

والتبست الملحمة (أفي) بالمديح: ولذلك عمل "إلياذا" و"أودوسيا" كلتيهما مديحا واحدا"[٣٧] والتبس اسمها بالخطابة، فالفارابي يسميها: "أفيقى وريطورى"، ويسميها ابن سينا "أفيقى ريطورى" واحتفظوا لها موضعيا بذكر أحوال الأمم والملوك وتقلبات الدهر، لا يمكن إغفال مستوى ضبطهم لخاصيتها السردية والموضوعية، وإن ظل ذلك بعيدا عن التفصيلات الأرسطية، وأقرب إلى الفهم العربي للنماذج الشعرية السردية الحاكية لأخبار من تقدم، فابن رشد يقول

---

[٣٤] ابن رشد: تلخيص كتابة أرسطو طاليس في الشعر. ص. ٢٤٦.

[٣٥] ابن سينا: في الشعر من كتاب "الشفاء" ضمن فن الشعر تحقيق عبد الرحمن بدوي ص. ١٩٥.

[٣٦] نفس المصدر ص. ١٦٨

[٣٧] متى بن يونس: كتاب أرسطو طاليس في الشعر. ضمن فن الشعر المصدر المذكور ص. ١٣٧.

عن آفي: "والأشعار القصصية سبيلها في الأجزاء التي هي المبدأ والوسط والنهاية، سبيل أجزاء صناعة المديح (يقصد المأساة) وكذلك في المحاكاة إلا أن المحاكاة ليس تكون للأفعال فيها[٣٨]، وإنما تكون للأزمنة الواقعة فيها تلك الأفعال، وذلك أنه إنما يحاكي في هذه كيف كانت أحوال المتقدم مع أحوال المتأخر، وكيف تنقل الدول والممالك والأيام، ومحاكاة هذا النوع من الوجود قليل في لسان العرب"[٣٩].

أما المأساة فأول سوء فهم لحقها هو اعتبارها مديحا، وحتى الفارابي وابن سينا الذين ترجماها بطراغوذيا فهماها كمديح "يمدح بها مدبرو المدن" كما يقول الفارابي[٤٠] ومما يدل على فهمهما كمديح، الربط بينها وبين الرثاء وفقا لمعادلة قدامة. بكون كل مديح يتحول إلى رثاء ويكفي في ذلك التحول من الحاضر إلى الماضي يقول ابن سينا: "وكذلك كان يعمل بطراغوذيا، وهو المديح الذي يقصد به إنسان حي أو ميت وكانوا يغنون به غناء فحلا، وكانوا يبتدئون فيذكرون فيه الفضائل والمحاسن ثم ينسبونها إلى واحد فان كان ميتا زادوا في طول البيت أو في لحنه نغمات تدل على أنها مرثية ونياحة"[٤١].

---

[٣٨] في هذا مخالفة لأرسطو الذي لم ينف محاكاة الفعل في الملحمة: "أما المحاكاة قصصا وشعرا فيجب فيها كما يجب في المآسى: أن تؤلف الخرافة بحيث تكون درامية وتدور حول فعل فن الشعر ص. ٦٤ أما اعتقاده بإمكانية وصف الأزمنة دون الأفعال "الواقعة فيها" فغير جائز لعدم وجد أزمنة مجردة، إذ الأزمنة لا تلمس إلا عبر "الأفعال" والظاهر أن لابن رشد مثلما للآخرين، فهم خاص "للفعل" ليس كما هو عند أرسطو ك"action" بل كموقف أو بادرة: فعل الكرم، فعل النجدة فعل الشجاعة وذلك راجع لعدم ضبط مفهوم "الخرافة" أو الحكاية وهي المجسدة للفعل.

[٣٩] تلخيص كتاب أرسطو طاليس. ضمن فن الشعر ص. ٢٤٥.

[٤٠] رسالة في قوانين صناعة الشعراء. ضمن فن الشعر ص. ١٥٣.

[٤١] فن الشعر لابن سينا ضمن فن الشعر ص. ١٦٩.

وقد فهمت عملية التطهير بنقيضها، فبدلا من أن تنفي وتنظف الذين ينفعون كما ترجم متى.[٤٢] ونجد الطراغوذيا عند ابن سينا: "تميل النفس إلى الرقة والتقية"[٤٣]. وعند ابن رشد "تنفعل لها النفوس انفعالا معتدلا بما يولد فيها من الرحمة والخوف"[٤٤]. فهي إذن تزرع تلك العواطف ولا تطهر منها.

وقد فهمت الخرافة التي هي أحد عناصر المأساة الستة عند متى وابن سينا وابن رشد كـ"تركيب الأمور" من أخلاق واعتقادات، وعادات وآراء وليس كـ "تركيب أفعال"، وفهمت أيضا كتشبيه ومحاكاة: "وخرافة الحديث والقصص هي تشبيه ومحاكاة "[٤٥] فأصبح معناها السردي بذلك غامضا.

أما عناصر اللحن والغناء والرقص فكان من السهل أن يفهموها في ضوء الغناء العربي، بعد أن كادوا يفرغون المأساة من عنصرها السردي، بل من الشعر كله "ولا يجب أن يحتاج في التخيل الشعري إلى هذه الخرافات البسيطة التي هي قصص مخترعة"[٤٦]. كما جردت المأساة من خاصية تأدية الفعل وتشخيصه: "وليس طراغوذيا مبنيا على المحاورة والمناظرة "[٤٧].

ولعل أبلغ تشويه مس هذا الجنس الأدبي هو تجريده من "المنظر المسرحي"، فقد تحول المنظر عند ابن سينا وابن رشد إلى "نظر" هو "الاستدلال

---

[٤٢] كتاب أرسطو طاليس في الشعر ترجمة متى ضمن فن الشعر ص. ٩٦.

[٤٣] فن الشعر لابن سينا ص. ١٦٩.

[٤٤] تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد ص. ٢٠٨.

[٤٥] كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن فن الشعر ص ١٥٠.

[٤٦] فن الشعر لابن سينا ضمن فن الشعر ص. ١٨٤.

[٤٧] نفس المصدر ص. ١٨٠.

لصواب الاعتقاد"[٤٨] أما عند متى فهو المنظر مجردا: "وأما المنظر فهو للنفس، غير أنه بلا صناعة وليس البتة مناسبا لصناعة الشعراء، ومن قبل أنه قوة صناعة المديح، ويغير الجهاد وهي من المنافقين وأيضا بما في عمل صناعة الأوثان هي أولى بالتحقيق عند البصر من صناعة الشعراء"[٤٩].

فالمنظر عند متى لا يناسب "صناعة الشعراء" وله علاقة بالأوثان، فما علاقة الأوثان بالممثلين؟ هل يقصد الأقنعة؟ ثم ماذا حول عبارة "صناعة الأوثان" غير الموجودة في النص اليوناني؟ هل هي من إضافة متى أم في نص مسيحي معدل هو مصدر الترجمة؟

وبعد تغيب عناصر المأساة الرئيسة، لم يبق منها سوى نوع مجوف قابل لأن يملأ بكل صفات المدح وذكر الأمور والاعتقادات والأخلاق بواسطة بعض الأوزان، وبمرافقة إيقاعات وألحان وفي مقابلها توجد الملهاة أو القوموذيا كسلب لهذه الصفات بنقيضها كالهجاء والاستهزاء، والاستخفاف والسخرية والذم والتقبيح.

ويتبين من هذا: أن الأنواع اليونانية خضعت في الفهم العربي لتشذيب غيرها جذريا بحيث أصبحت أقرب ما تكن لواقع الشعر العربي، ولم تخضع لتفسير جديد ولكن لاختصار شديد.

---

[٤٨] تلخيص كتاب أرسطو طاليس. ضمن فن الشعر ص. ٢١٠.

[٤٩] كتاب أرسطو طاليس في الشعر. ضمن فن الشعر ص. ١٠٠٠

# الفصل الثالث

## تصنيف الأنواع

## قضايا التصنيف

**تنهض مسألة تصنيف الأنواع على إيجاد صيغة تجميعية نسقية لعدد من الأنواع لا يقل عن اثنين، ويتطلب ذلك تحديد السمة أو السمات المؤطرة للنوع بحيث يتضح تميزه، أي وضع مفهوم لكل نوع يوجد داخل خانة، كما تفترض هذه المسألة وجود مبدأ خلف أي اختيار.**

إن المحاولات التصنيفية كثيرة، غير أنها غالبا ما تكون غير مبررة أو ضعيفة التماسك، والمحاولة التي قام بها أرسطو وخص بها الأنواع الشعرية من أقدم ما يذكر في هذا المجال. وقد ذكر تودوروف[1] خمس تصنيفات وصفها بأنها المعروفة أكثر: التصنيف الأول "شائع وقليل الوضوح" يرى في الأدب نوعين كبيرين: شعر ونثر. التصنيف الثاني أوجده كل من أفلاطون وأرسطو وتبناه كثيرون ويرى في الأدب ثلاثة أنواع، التصنيف الثالث يقابل بين التراجيديا والكوميديا.

التصنيف الرابع يعرف بنظرية الأساليب الثلاثة، الرفيع Eleve والمتوسط moyen والوضيع Bas. التصنيف الخامس يتمثل في أشكال أندرى يولس Andre Jolles البسيطة.

---

(1) Dictionnaire encyclopedique P. (197-201)

ويذهب وارين إلى أن معظم النظريات الحديثة تقسم الأدب إلى ثلاثة أقسام فنون القصص، بما في ذلك الرواية القصة القصيرة والملحمة، ثم المسرحية (نثراً وشعراً) والشعر المتركز حول ما ينحو نحو الشعر الغنائي القديم"[٢].

وفي مقابل ذلك ينزع العديد من النقاد نحو التقسيم القديم: شعر ونثر، ومن هؤلاء جون كوهن Jean Cohen الذي يقول: "هناك حقيقة مبدئية ينبغي في رأينا الانطلاق منها هي وجود قسمين هما النثر والشعر وإلى أحدهما بالضرورة ينتمي – باتفاق الآراء – أي نص مكتوب في اللغة"[٣].

وتصطدم نظرية الأنواع في مباشرتها عملية التصنيف بعدة إشكاليات منها: كثرة الأنواع وتداخلها، وكذلك خصوصية الأثر الأدبي ومفرادته وهذا ما يجعل تصنيف الأدب غير قادر على تحقيق نفس النجاح الذي حققه التصنيف في المجالات العملية كالبيولوجيا، ولكن مما يساعد على الخروج من هذه الإشكاليات ارتباط النوع بالأسلوب: "فلكل جنس أشكال تعبيره الضرورية المحددة والتي لا تقتصر على تكوينه فحسب بل تشمل أيضا مفرداته ونحوه وأشكاله البلاغية وأدواته النفية التصويرية"[٤].

ولا يمتلك كل نوع بطبيعة الحال نفس هذا الوضوح في العلاقة بينه وبين أسلوبه وهذا ما جعل توماشفسكي يصف تصنيف الأنواع بأنه "عمل معقد"، لأن "الأعمال الأدبية" موزعة في طبقات شاسعة، تتمايز بدورها إلى أنماط وأصناف"[٥].

---

[٢] نظرية الأدب ص. ٢٩٧.

[٣] جون كوين: بناء لغة الشعر: ترجمة د. أحمد درويش، دار الزهراء القاهرة ١٩٨٥ ص. ٢٣.

[٤] علم الأسلوب ص. ٢٤٩.

[٥] توماشفسكي. نظرية الأغراض ضمن نظرية المنهج الشكلي ص. ٢١٧.

وإذا كان هذا العمل – رغم صعوبته – ممكنا في إطار حقبة ما لكون الأنواع تشكل فيها نسقا، فإن الصعوبة الحقيقية هي في تجميع أنواع وجدت في حقب مختلفة؛ لأن النوع يتغير من حقبة لحقبة بسبب تغير العلاقات بين الأنساق التي تكون تلك الأنواع. فالكلام عن نوع المسرحية غير ممكن دون الإشارة إلى ما عرفته من تغير طيلة التاريخ. لا يمكن إقامة أي تصنيف منطقي وصارم للأنواع فالتمييز بينها هو دائما تمييز تاريخي، بمعنى أنه مبرر فقط خلال مدة زمنية معينة، هذا فضلا على أن ذاك التمييز يصاغ في الوقت نفسه من ملامح متعددة وملامح نوع يمكن أن تكون طبيعتها مختلفة كل الاختلاف عن طبيعة ملامح نوع آخر، في نفس الوقت تبقى تلك الملامح متساوقة منطقيا فيما بينها نظرا لأن توزيعها لا يخضع إلا للقوانين الداخلية للتركيب الجمالي"[٦].

وقد يستند تصنيف الأنواع إلى مادة الموضوع، كتقسيم الرواية إلى تاريخية وسياسية ودينية وغيرها، وهو تصنيف كما يقول وارين يعتمد على عدم الاجتماع الصرف ويجعلنا نمضي إلى ما لا نهاية، حيث يمكن إدخال روايات عن المعلمين أو البحارة ، أو العمال إلخ..

في هذا النوع من التصنيف يكون موضوع النوع وما يعبر عنه هو المرتكز في التفريق بين نوع وآخر، ويمكن استحضار هيجل كنموذج لهذا التصنيف، فهيجل الذي يفرق بين الأنواع من حيث الذاتية والموضوعية يرى في الملحمة شكلا موضوعيا معبرا عن "النواة الجوهرية للمضمون القومي" فهي تشبه النحت والرسم في تقديم الموضع كما هو في الواقع الخارجي، أي أن الذات تختفي وراء موضوعية خلقها، أما الشعر التمثيلي، فهو "أسمى أطوار الشعر والفن"؛ لأنه

[٦] المرجع السابق ص. ٢١٧.

يزاوج بين الذاتي والموضوعي ومن ثم فهو أكثر "جدارة" بـ"التعبير عن الروح". فالتمثيلية تختلف عن الملحمي والغنائي في أنها تقدم "حدثا" لكن بعد انتزاعه من "خارجيته" وإدخاله في داخلية الفرد. ويبقى الغنائي هو المتميز بالذاتية: "إن ما يؤلف مضمون الشعر الغنائي ليس جريان عمل موضوعي يتسع حتى تخوم العالم، بكل غناه. بل الذات الفردية وبالتالي المواقف والمواضيع الخاصة، وكذلك الكيفية التي تعي بها النفس نفسها، بأحكامها الذاتية وأفراحها وإعجاباتها وآلامها وأحاسيسها في خضم ذلك المضمون، وبفضل هذا التخصيص وهذا التفريد اللذين يؤلفان أساس الشعر الغنائي، يمكن للمضمون أن يتنوع عظيم التنوع. وأن يرتبط بجميع مظاهر الحياة القومية، غير أنه يختلف من هذا المنظور عن مضمون الشعر الملحمي، بكون هذا الأخير يقدم في أثر واحد كلية الروح القومي في تظاهراته الواقعية، بينما لا يمس الشعر الغنائي إلا جانبا خاصا من هذه الكلية أو لا يخفي عجزه على أية حال، عن بين ما يبغي قوله وتوضيحه بمثل ذلك الكمال الذي يقتدر عليه الشعر الملحمي"[٧].

ولن نبتعد مع لوكاش عن هذا الطرح الهيجيلي، ففي كتابه "نظرية الرواية" يحتفظ لوكاش بالمبدأ المضموني، فالرواية تعوض عنده "وحدة العشيرة" التي عكستها الملحمة بوحدة أو كلية جديدة هي "الكلية الاجتماعية"، فكانت الرواية ملحمة البورجوازية لأنها بها تتحدد. إن "الرواية هي النوع الأدبي النموذجي للمجتمع البورجوازي، صحيح أن هناك أعمالا أدبية من العصور القديمة ومن العصور النموذجية للرواية لا تبرز إلى حيز الوجود إلا بعد أن تصبح الرواية الشكل التعبيري للمجتمع البورجوازي، ومن جهة أخرى فإن الرواية هي

[٧] هيجل: فن الشعر – ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة. بيروت لبنان ط ١ . ١٩٨١ ص. ٢٣٢.

التي صورت تناقضات المجتمع البورجوازي النوعية أصدق تصوير وأكثره نموذجية، إذن فتناقضات المجتمع الرأسمالي هي التي تقدم لنا المفتاح لفهم الرواية من حيث هي نوع أدبي قائم بذاته"[٨].

ويذهب توماشفسكي إلى وجود تجمع ثابت لأنساق متمازجة فيما بينها مكونة الأنواع. وحيث يجب أن يراعى التمييز بينها تمييز الأنساق المستعملة فيها، وهو تمييز قد تكون له أصول مختلفة: "فنحن نقول بتمييز طبيعي عندما ينتج عن تتناغم داخل فيها بين الأنساق المستقلة، ذلك التناغم الذي يسمح بسهولة تمازجها، ونقول بتمييز أدبي واجتماعي عندما يترتب عن مرامي موضوعية للأعمال المستقلة، وعن أوضاع خلقها واتجاهها والاستقبال المخصص لها، ونقول بتمييز تاريخي عندما يتعلق الأمر بأجراء محاكاة لأعمال قديمة أو تقاليد أدبية، إن أنساق البناء تتجمع حول بعض الأنساق المدركة، وهكذا يتم خلق طبقات أعمال أدبية مستقلة (أنواع) تتميز بتجمع أنساق حول أنساق مدركة نسميها ملامح النوع"[٩].

يتكون النوع إذن من أنساق ضمنها أنساق مهيمنة، هذا ما يوضحه باكبسون من خلال مفهوم المهيمنة La dominante وهي عنده عنصر لساني نوعي يهيمن على الأثر في مجموعه Totalite، ويمارس بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى، إنها عنصر بؤري Focal للأثر الأدبي: إنها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية"[١٠].

---

[٨] جورج لوكاش: الرواية كلمحمة بورجوازية. ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة بيروت. لبنان ط. ١ ١٩٧٩. ص. ٩.

[٩] توماشفسكي: نظرية الأغراض ضمن نظرية المنهج الشكلي ص. ٢١٣.

[١٠] ياكبسون: عن الواقعية في الفن. ضمن نظرية المنهج الشكل ص٠ ٨١.

يعطي ياكبسون للمهيمنة وظيفة بنيوية، كما يعطيها وظيفة أساسية في تطور الأنواع، ولكن المهيمنة عنده ليست ثابتة ومطلقة فقيمتها تتحدد في إطار حقبة أدبية معينة أو اتجاه فني معين، ويعطي لذلك أمثلة من الشعر التشيكي، ففي الشعر التشيكي للقرن الرابع عشر كانت العلامة المميزة للشعر هي القافية وليست الخطاطة المقطعية Syllablique. إذ سميت قصائد شعرا مع أنها ليست ذات عدد متساو من المقاطع حسب الأسطر، وكان الشعر حينئذ غير مقبول إلا إذا توفر على القافية، فالقافية إذن قيمة مهيمنة في الشعر التشيكي على ذلك العهد، ولأن القيمة غير ثابتة الأهمية ولا مطلقة، فقد أصبح في الشعر الواقعي التشيكي للنصف الثاني من القرن التاسع عشر نسقا اختياريا وأصبحت الخطاطة المقطعية عنصرا إجباريا لا رجعية فيه، وبدونه لم يكن الشعر شعرا، فارتفعت حسب ياكبسون إلى قيمة مهيمنة بدل القافية، "وربما أن التشيكين اختاروا اليوم (يقصد ١٩٣٥) حل الشعر الحر والمعاصر، فإنه لم يعد ضروريا لا القافية ولا أي نموذج مقطعي لكي يكن هناك شعر، وعوضا عن ذلك غدا العنصر الإجباري الآن يتركز في النبر L'intonation بعبارة أخرى أصبح النبر مهيمنة في الشعر"[١١].

إن هذه العناصر: الخطاطة المقطعية (الوزن)، القافية، النبر موجودة في شعر الحقب الثلاثة، لكن الذي يحدث هو اختلاف درجتها في سلم القيم وهو الذي يجعل بعضها إجباريا والآخر يمكن الاستغناء عنه أو يأخذ قيمة أقل، وهذا الاختلاف في سلم القيم هو الذي يحدد عند ياكسبون قيمة المهيمنة وبالتالي دورها في تحديد ملامح الشعر، وتدخل هذه العناصر كلها تحت ما يسميه وارين بالشكل الخارجي للنوع، ومما يلاحظ عن ياكبسون في حديثه هذا عن دور المهيمنة وقيمتها إغفاله (الشكل الداخلي) كالهدف من الشعر أوموضوعه أو

[١١] المرجع السابق ص .٨٢.

جمهوره، ويدخل هذا الإغفال بشكل عام في توجه الدراسات الشكلانية التي أعتبرت تلك القضايا من اختصاص علوم أخرى.

ويقترح العالم الألماني أبوزيمان A. Busemann معادلة عرفت فيها بعد باسمه للتمييز بين الأساليب، ومن ذلك تمييز لغة الأدب من لغة العلم ولغة الشعر من لغة النصر، والتمييز بين أساليب الأنواع الأدبية.

وتقوم هذه المعادلة على قسمة عدد الأفعال على عدد الصفات ويختصرها د. سعد مصلوح الذي عرضها وطبقها على نماذج من الأدب العربي، في الحروف التالية:

ن ف ص = عدد الصفات / عدد الأفعال.

وتحدد مقولات هذه النظرية فيما يلي:

١- الكلام المنطوق يمتاز بارتفاع ن ف ص في مقابل انخفاضها في الكلام المكتوب.

٢- نصوص اللهجات تمتاز بارتفاع ن ف ص في مقابل انخفاضها في اللغة الفصحى.

٣- النصوص الشعرية تمتاز بارتفاع ن ف ص في مقابل انخفاضها في النثر.

٤- تمتاز الأعمال الأدبية (القصة والقصيدة والرواية والمسرحية) بارتفاع ن ف ص في مقابل انخفاضها في الأعمال الأدبية.

٥- يمتاز النثر الأدبي بارتفاع ن ف ص في مقابل انخفاضها في النثر الصحفي (في الخبر والمقال، والتعليق).

٦- يصل أعلى ارتفاع ن ف ص في قصص الجنيات Fairy Tales وتتناقص تدريجيا في الحكايات الشعبية Folk Tales،ثم في القصص والروايات المؤلفة.

٧- يمتاز الشعر الغنائي بارتفاع ن ف ص في مقابل الشعر الموضوعي (المسرحية مثلا).

٨- ترتفع هذه النسبة في الحوار أكثر منها في المونولوج، وفي المونولوج أكثر منها في المونولوج، وفي المونولوج أكثر منها في الفقرات السردية والوصفية[١٢].

ونسبة الارتفاع والانخفاض نسبية وتخضع لمؤثرات منها العمر والجنس، وقد يكون من سلبيات هذا التحليل إنطلاقة من فرضيات لإثباتها دون تجاوز ذلك إلى الكشف عن عمل الأنساق ووظيفتها في تشكيل الخطاب.

إن التصنيفات المقترحة لتنظيم الأنواع الأدبية كثيرة كثرة النقاد المجتهدين في هذا الباب ومن العسير تتبعها جميعها، وإذا كان علينا أن نقوم بتصنيف تحليل عام وغير حصري لهذه التصنيفات، فسنقترح بالإضافة إلى التصنيف المضموني المشار إليه سابقا التصنيفات التالية: الهرمي، النمطي، الإحصائي، الانتقائي، التحليلي، التأسيسي، التكاملي، بالإضافة إلى الاستعدادي، المتمثل في استعادة الثلاثية اليونانية.

## أنواع التصنيف

### التصنيف الهرمي:

يقوم بإحصاء الأنواع وفق خط عمودي ذي قاعدة هرمية. يكون في أعلاه نوع أو صيغة ليتسع تدريجيا يضم عدد متزايد من الأنواع. ويمثل جينيت لهذه التصنيف بما وجد عند كلوس همبغر حيث رأى "نظاما متسلسلا تسلسلا ضمنيا"، تدرج فيه الطبقات التداخلية متسلسلة من أشملها إلى أخصها، وتقوم فيه الكتابة على وضعيات الأخبار (= ما نصطلح عليه بالصيغ مثل السردي //

[١٢] د. سعد مصلوح الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية. دار الفكر العربي ط ٢ القاهرة مصر ص. ٦٦.

الدرامي). ثم تأتي "الأنماط" وهي تخصصات للصيغ مثل: السرد "على لسان المتكلم"، السرد على لسان الغائب. وتلي الأنماط الأجناس وهي تحقيقات مادية وتاريخية (كالرواية والقصة القصيرة والملحم) ثم الأجناس التحتية، وهي تخصصات محصورة داخل الأجناس مثل: رواية المغامرة التي تدخل ضمن جنس الرواية"[١٣].

إن جينيت وإن كان يتفق على وضع الصيغة "في أعلى الهرم" بوصفها الأكثر شمولية، لأنها تقوم على الوضع المستمر واللساني المتواصل للأوضاع التداولية "[١٤].

إلا أنه يرى أن هذه التتابعية التصنيفية لا يمكن أن تذهب بعيدا؛ لأن الانتقال من الصيغة إلى النمط (بمفاهيم همبفر) إذا كان ممكنا يوصف النمط تقسيما للصيغة، فالانتقال من النمط إلى الجنس غير ممكن وبمعنى آخر غير واضح.

فالرواية التي هي "نوع" منتم إلى وضعية الأخبار (الصيغة) السردية، يصعب تبويبها تحت أي خانة نمطية، كالسرد على لسان المتكلم أو السرد على لسان الغائب. لأنها حسب جينيت – توجد على لسان المتكلم كما توجد على لسان الغائب.

وسواء في موقفه من التراتبية الرومانسية "جوامع الأنواع" القائمة على مادة المحتوى أو التراتبية الشكلية عند همبغر، يستبعد جينيت عنصر الفعالية والجدوى، دون أن يدفعه ذلك إلى النفي التام لأي تراتبية، إلا أن الإيضاح يظل ينقصه، فهو يؤمن بـ"علو" الصيغة وبـ"مشتقات الجنس" ويسميها: "الأجناس الفرعية" لكنه لا يدخلها في تصنيفية عامة.

---

[١٣] مدخل لجامع النص. ص . ٨٣.

[١٤] المرجع السابق. ص. ٨٣.

والواقع أن أي تصنيف تراتيبي يكون سهلا باعتبار الموضوع، لكنه يصعب إلى درجة الاستحالة كلما اعتبرنا العناصر الشكلية ومرد ذلك إلى غموض الشكل في تميزه وإلى تشابك العناصر وصعوبة القبض عليها.

**التصنيف النمطي:**

ويرفع النوع إلى درجة النمط ويمكن اعتبار التصنيف الاستعدادي نمطيا إذا اقتصر على تحليل عناصر الثلاثية دون ربطها بالفترة اليونانية وفي تصنيف فانسنت، بالإضافة إلى هذا الاعتبار النمطي اعتبار تراتبي هرمي.

ويستند فانسنت إلى خصائص موضوعية وشكلية ذات أصول أرسطية واضحة، فالملحمة "نوع قصصي" موضوعي لا يظهر فيه الشاعر عبر ضمير المتكلم – أنا – يرسم حضارة أمة ويحكي معجزات وأحداث خارقة، أما الشعر الغنائي والشعر المسرحي يتميز بأنه تمثيل وتشخيص موضوعه حركة وصراع، أما الشعر التعليمي فنظم لأفكار ونظريات يطغى عليها الوصف والفلسفة ومادة الموضوع هي التي تأخذ الحيز الأكبر في الخصائص المستدل بها.

إن غياب مفهوم محدد للنوع قد يجعل الدارس يواجه كثرة لا متناهية من الأنواع، فالنوع الواحد يصبح شتاتا لا يلم، هذا شأن الرواية عند فانسنت، فالرواية لا تعريف لها عنده لأنها لا تملك أسلوبا خاصا نسميه أسلوب الرواية، مما جعل منها: أنواعا كثيرة وترجع هذه الكثرة منهجيا إلى الاستناد إلى الموضوع وعدم تحديد الفترة الزمنية.

تتواجد الأنواع عند فانسنت ضمن الخانتين الكبيرتين: الأنواع الشعرية والأنواع النثرية، وكل واحدة من الخانتين تتجزأ إلى أنواع تعطي بدورها أنواع أخرى. ففانسنت يتوسل إذن المبدأ الشكلي: شعر ونثر ويقسم، بعد ذلك كل

فرع إلى أنواع حسب الموضوع وترتيب الأحداث وطبيعتها وتعلقها بوسائل خارجية كالغناء والتمثيل، وهذا المبدأ ما زال مرفوقا بتساؤلات في مقدمتها غموض الفرق بين الشعر والنثر: يضاف إلى ذلك وضعه لغة أدبية "شعر" في مقابل لغة غير أدبية "نثر" وهو من جانب آخر تصنيف حسب وظيفة اللغة، أدبية شعرية وتوصيلية تقريرية.

فالشعر يعطي الأنواع القصصية الملحمية، والغنائية والدرامية والتعليمية ويعطي الملحمي؛ الملحمة البدائية، والملحمة العالمة المقلدة للأولى، والملحمة الرومانسية ويعطي الغنائي؛ الغزلي، الإيامبي، الهجائي، وأنواعه مختلفة حسب العصور، ففي العصور الوسطى نلاحظ الأنواع التالية: أغاني التاريخ الأغاني العاطفية، Serventois، أغاني الحروب الصليبية، أغاني الراعيات، Lestamre, le virelai les rondeaux, laballete. Motet. Le lai. كلها قصائد تصحب بالرقص أو الغناء أما الدرامي فيعطي؛ التراجيدي والكوميدي ويعطي هذا الأخير؛ الكوميدي ذات الأحبولة، وكوميدي العادات، وكوميدي الأخلاق، ويعطي التعليمي حسب المواضيع: العلمي، والأخلاقي، والفني، والأدبي.

أما النثر فله أنواع تضم بدورها أنواعا أخرى والأنواع النثرية هي: التاريخ، الخطابة، النثر التعليمي، المكاتبات والرسائل، الرواية، ويتفرع عن التاريخ؛ تاريخ حياة الأشخاص Biographie والمذكرات، والرسائل، ويتفرع عن الخطابة حسب الموضوع: خطابة الأبهة والمحافل، الخطابة السياسية، الفضائية، الدينية ويعطي النثر التعليمي حسب الموضوع كذلك؛ نثر العلوم الطبيعية، والأخلاقية، والدينية والاجتماعية ونثر الفلسفة، والنثر النقدي الذي يعطي النقد الفلسفي والديني والتاريخي واللغوي والادبي. وتعطي الرواية؛ رواية المغامرات الرواية

العاطفية، الرواية المتصلة بالتحليل النفسي، أو بالتحليل الخلقي، الرواية ذات الهدف، رواية الأخلاق والعادات، الرواية الوصفية، والرواية التاريخية.

إنه سير نحو اللانهاية، فكيف نبرر إخضاع أنواع لسلطة أخرى "أقوى" منها؟ قد يكون مستحيلا وضع تصنيف عالمي لأنواع الدنيا، أو لأنواع تاريخ الإنسانية، ولا يوجد ما يبرر وضع الملحمة والأود في خانة واحدة. فكل واحدة تنتمي زمانا ومكانا لوضع معين وترجع استحالة نجاح هذا النوع من التنصيف إلى اعتبار التاريخ وضعا واحدا والمجتمعات مجتمعا إنسانيا واحدا، هكذا تدمج المختلفات ويبحث لها عن علاقات تداخل وتآرز، وفي هذه الحالة ماذا يجدي الاعتراف بأن "الطريقة التي يتم بها تداخل هذه الأنواع الأدبية بعضها في بعض يضطرنا إلى الاعتراف بمبلغ الصعوبة التي نتعرض لها أحيانا، عندما نحاول أن نضع في فصيلة معينة محدودة بعض الأنواع الأدبية التي تعتبر بمثابة الوسيط، والتي تقترب في نفس الوقت، من أنواع أدبية أخرى مجاورة لها: فالهجاء مثلا يأخذ حظاً من الشعر الدرامي وحظاً آخر من الشعر الغنائي، وحظاً ثالثاً من الشعر التعليمي وإذن فالتقسيم الأدبي ككل تقسيم آخر يكون بالضرورة صناعيا في بعض المواطن "[١٥].

وإذا طبقنا مفهوم تودوروف للأنواع، فسنجد أن تصنيف فانسنت تصنيف للأنماط، أي أن مدار الكلام يكون حول مجموعة من الخصائص الاستدلالية تشير إليها مصطلحات ملحمة، رواية، تاريخ، دراما، إلخ.. وحول التاريخ الأدبي لتلك الخصائص، فالملحمة "عبارة عن شعر قصصي" بطولي، قومي، يحتوي على أحداث خارقة للعادة"[١٦]. وهذا تعريف للملحمة في شكلها

---

[١٥] نظرية الأنواع الأدبية. ص: ٥١-٥٢.

[١٦] المرجع السابق ص: ٨٨.

المثالي المجرد عن التاريخ أي النمط.. إلا أننا نجد ضمن سياق تحليل الأنماط تمثيلا لها بتحققات وإنجازات أخذتها عبر التاريخ كالملحمة الرومانسية أو الدراما الرومانسية.

وهذه الأخيرة هي التي ننعتها بمفهوم النوع، وبهذا الاعتبار يوجد عند فانسنت خلط واضح بين النمط والنوع، بين الشكل المثالي وتحققه التاريخي.

**التصنيف الإحصائي:**

في التصنيف الإحصائي يتوجه الكاتب نحو وضع لائحة بعدد من الأنواع، على أساس أنها تغطي الأنواع الموجودة بالفعل، وفي تصنيف أندري يولي مثال ذلك فقد قام في كتابه: الأشكال البسيطة [١٧] بإحصاء تسعة أشكال هي التالية: لسيرة البطولية Legende، الساج Sage، الأسطورة Mythe، الأحجية Devinette، القول المأثور Locution، الحالة Case، الميموربال Memorable، الحكاية Conte، الطرفة Trait desprit.

ويقصد يولس بالأشكال بالبسيطة تلك التي تقوم اللغة بإنتاجها من مادة الواقع، أي من الأحداث والأفعال فتنقلها عبر عملية انتقاء وتجسيد وتشكيل ملائمة للحالة الفكرة والاجتماعية مثلما سيتضح في الحديث عن تحول النوع عنده.

وتثير نزعته الإحصائية تساؤلا حول جدية عملية كهذه،في وقت أصبحت فيه نظرية الأنواع الحديثة تكتفي بالوصف دون تحديد عدد الأنواع على حد تعبير وارين. فالأنواع متغيرة بعضها يموت وبعضها يندمج في آخر فيما تظهر أخرى جديدة، مما يجعل مستحيلا وضع أي لائحة نهائية بعدد الأنواع، مهما

(17) Jolies Andre : Formes simples. Editions du seuil. Paris. 1972

كان مقياسها اللهم إلا إذا روعي في ذلك تحديد المكان والزمان وحتى في هذه الحالة، سيظل الإحصاء تقريبا إذ توجد مشكلة الأدب الشعبي غير المدون والكثير التنوع.

وقد تبرر هذه النزعة التصنيفية الإحصائية بالفعل، التعليق الساخر الذي وصفهابه جيرار جينيت:"لماذا تسعة أشكال فقط؟: فهل هي بعدد ربات الفن التسع؟ أو لأنها ثلاثة في ثلاثة؟، أو لأن يولس أسقط شكلا فبقيت تسعة أشكال؛ فكم يصعب علينا قبول أن يولس عثر ببساطة على تسعة دون غيرها، لا أكثر ولا أقل. وأنه تجاوز المتعة السهلة أعني البخسة الثمن في إبراز سبب توفقه عند هذا العدد"[١٨]. ولا يعني هذا أن تصنيف يولس فاقد القيمة، فلربما يرجع إهماله إلى عدم فهمه، وأهميته ترجع بالأساس إلى الالتفات لأشكال ظلت تعتبر مجهولة أو غير ذات قيمة، وإلى التنقيب في أصول الأنواع المعروفة بإرجاعها إلى البسيطة وبالتالي إلى طبيعة اللغة ونشاطها الإبداعي.

**التصنيف الانتقائي التحليلي:**

يكون مقصد البحث هنا معالجة نوعين على الأقل لأبراز المشترك الإسلوبي بينما أو ما يختلفان فيه، فليس الهدف الإحصاء أو الترتيب، ولكن التحليل من خلال نماذج محدده.

إن بوريس ايخنباوم في مقارنته بين القصة القصيرة والرواية يعطي مثالا لهذا الجنس التصنيفي، فالقصة القصيرة والرواية عنده شكلان "أجنبيان" عن بعضهما ويرجع الاختلاف بينهما إلى مبدأ البساطة والتعقيد، فالقصة القصيرة "شكل أساسي بدائي"، أما الرواية فشكل تلفيقي. القصة القصيرة تشدد على

[١٨] مدخل لجامع النص. ص. ٥٩.

الاختصار والخلاصة، أما في الرواية فيوجد تعمد لتأجيل الخاتمة، أي إلغاء الاختصار، الخاتمة في الرواية "لحظة إضعاف" لأنها نتيجة "مزيفة"، ولحظة القوة في الرواية هي فيما يسبق الخاتمة، أما في القصة القصيرة فيوجد ميل إلى النهاية غير المتوقعة بل تتوقف القصة القصيرة في لحظة القمة[١٩].

وقريباً من ايخنباوم يضع شلوفسكي دراسة خاصة بـ"بناء القصة القصيرة والرواية" ليقر بعدم العثور على تعريف للقصة القصيرة، وفي غياب هذا التعريف يقوم شلوفسكي بعرض عدة من القصص القصيرة والروايات واصفا بعض الخصائص القصصية كالأغراب في الوصف والمقابلة بين الشخصيات من خلال نماذج لتشيكوف وموباسان ولولستوى وغيرهم.

القصة القصيرة عنده مادة للرواية، فالرواية متحددة ببعد كمي، هو تشعب متواليات الأحداث بحيث تأخذ كل متوالية مبنى حكائيا يفضى بواسطة عنصر الربط السردي (التحفيز) إلى غيره من المباني ليكون في الأخير مبنى عاما هو مبنى الرواية، ويتحقق هذا الإدماج للمتواليات الجزئية (القصص القصيرة) في أمثلة كثيرة، روايات المغامرات، "ألف ليلة وليلة" "دون كيشوط" وتقوم الرواية في هذه الحالات بنوع من آلية الدمج، محولة القصص القصيرة إلى مادتها عبر عناصر شكلية بانية كالتأطير، والتنفيذ والتضمين، والتوازي[٢٠].

**التصنيف التأسيسي:**

وهو الذي يناقش المبادئ التصنيفية مؤسسا لتصنيف بديل مفحصا عن خصب الدراسة في مجال تصنيف الأنواع؛ لأنه يطرح ومن وجهة نظر محددة

---

[١٩] بوريس يخنباوم نظرية المنهج الشكلي. ص. (١٠٢ – ١٢٠)

[٢٠] شلوفسكي: بناء القصة القصيرة والرواية. ضمن المرجع السابق ص. (١٢٢ – ١٤٩).

المبادئ السابقة لإعادة تقييمها فمجاله ليس هو الأنواع في حد ذاتها ولكن نظرية الأنواع، وعند تودوروف كما عند جيرار جينيت إيمان أكيد بهذا النوع من الدراسة.

**أ– تودوروف:**

يتعبر تودوروف من الأشد اعتقادا بالأنواع الأدبية طيلة حياته النقدية، ولا أدل على ذلك من تخصيصه ثلاث دراسات لنفس الموضوع رغم تباعد الشقة الزمنية بينها:"الأنواع الأدبية" ١٩٧٠ و"أنواع أدبية" ١٠٧٢ و"أصل الأجناس الأدبية" ١٩٧٨. لدرجة جعلت بعض النقاد يصفه بالهوس والتدله. يقول عنه جان لوي كاباناس: "فتحليل الخطاب الأدبي، هذا التحليل الذي أدرك على أنه إنشاء نموذج يستنفد كل صيغ الخطاب المنجزة، ينتهي إلى نموذجية للقصص الأدبية ليست سوى نوع من الصنافة. فما يميز بعض الإنشائيات إنما هو هوس التسمية والتدله التصنيفي، وفي هذا الاتجاه نكون آنئذ قاب قوسين أو أدنى مما استطعنا إجالته في خاطرنا عن أصحاب النزعة العلمية في القرن التاسع عشر، الذين كانوا يطلبون من النقاد أن يكونوا (مصنفي عقول) فعوضا عن الاتجاه إلى العقول إنما تتجه إنشائية تودوروف نحو تصنيف الآثار، وهذا ما يفسر الركض نحو مفهوم الجنس"[٢١].

ليس مهما عند تودوروف دراسة ما تنفرد به النصوص ولكن اكتشاف القاعدة التي تعمل عبر العديد منها والتي تسمح بإدرجها ضمن نوع. لذلك كان النوع "طبقة من النصوص" تجمع بينها خاصية أو خاصيات استدلالية مشتركة:

---

[٢١] جان لوي كاباناس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية. ترجمة د. فهد عكام دار الفكر ط. ١ ١٩٨٢ دمشق – سوريا ص (١٢١ – ١٢٢).

صوتية أو موضوعية أو تنسيقية للحبكة أو غيرها، وهذه القاعدة هي بمثابة تسنين و"النصوص الفردية تنتج وتدرك قياسا إلى المعيار الذي يكونه هذا التسنين أن الجنس سواء كان أدبيا أم لا، ليس شيئا آخر سوى هذا التسنين لخصائص استدلالية "[٢٢].

فعل أي أساس نستند في فرز هذه الخصائص؟ يستعين تودوروف في هذه العملية بمصطلحات الباحث السيميائي شارل موريس Charles Morris التي بلورها في ثلاثينيات هذا القرن، فيرجع هذه الخصائص أما إلى المظهر الدلالي للنص أي البعد الإشاري للعلامات، وأما إلى مظهره التركيبي، وأما إلى مظهره التداولي ويضيف المظهر اللفظي وهو ما يتصل بمادية العلامات.

إن أبرز ما يميز تصنيف تودوروف هو تمييزه بين النوع Genre والنمط Type وموضعه النص في إطار ذلك. على أن ما تجدر الإشارة إليه عدم أصالة هذا التمييز عنده، فقد سبق لوارين أن وصف المصطلح الإنجليزي بأنه "متعب" لكون "الأنماط" تستعمل للتصنيفات الكبرى و"الأنواع" للأنواع الأدبية من مأساة وملهاة وأود.

كما "وافق" على أن يخصص مصطلح "نوع" لـ"الأنواع التاريخية" كالمأساة والملهاة دون "المقولات الثلاث": المسرحية والملحمة والشعر الغنائي التي ليست في حاجة لمصطلح ما دامت الممارسة لا تدعو إليه[٢٣]. وقد كان فيتور – على حد ماورد فيسياق رأي وارين — "اقترح" ألا يطلق مصطلح نوع على الأنواع التاريخية والمقولات الثلاث.

---

[٢٢] أصل الاجناس الأدبية. ص. ٤٧.

[٢٣] نظرية الأدب ص. ٢٩٧.

لكن تودوروف أكثر إلحاحا على هذا التمييز. يدعمه في ذلك جيرار جينيت الذي وصف موقفه بأنه "أقرب للصواب من الموقف الذي أدافع عنه"[٢٤].محور الثنائية النوع/ النمط هو قضية الرابطة بين الكيان البنيوي والظاهرة التاريخية فهذه القضية أعطت عبر التاريخ طريقتين في تفسير الموضوع؛ الأولى: استقرائية Indictive تقوم على الملاحظة التجريبية وتخلص إلى إثبات الأنواع والتسليم بوجودها.

ويمثل تودوروف لاختلاف المقاربتين للموضوع الواحد، بالتراجيديا الكلاسيكية الفرنسية المشخصة بجدية ونبل الأشخاص، فالطريقة الأولى تبدأ بإحصاء لعدد من الأعمال، يترتب عنه العثور على الخاصيتين المذكورتين، على أن العثور عليهما ليس كافيا إلا إذا كانتا مهيمنتين فهذه الطريقة لا تستقي منهجا من خصائص الخطاب الأدبي العامة ولكن من نموذج قائم، وعلى هذا الاعتبار فلن يكون هناك نوع وحيد للتراجيديا، وبالإمكان الكشف عن نوع جديد لها كلما اكتشفناه داخل الشبكة "الأنواعية" للفترة المدروسة؛ لأن الأنواع لا تحدد إلا من خلال النسق الذي يبرز علاقتها المشتركة داخل كل فترة، الأنواع إذن ظواهر تاريخية وإنجازية للخطاب.

أما التفسير الثاني الاستنتاجي فيبدأ بمقولات الخطاب الأدبي كنبل الأشخاص وجدية الحدث في التراجيديا قصد إثباتها من خلال نصوص حاضرة أو مفترضة، وإظهار أن كل واحدة من هذه المقولات يمكن أن تكون متميزة بعدد محدود من الخصائص المنظمة في بنية: أن يكون الأشخاص مثلا "نبلاء" أو في "مرتبة وضيعة" ثم تفسيرها ودراسة تنوعاتها ويعطى حضور هذه المقولات في

[٢٤] مدخل لجامع النص ص. ٧٦.

أي تنظيم ما يسميه تودوروف بالأنماط: "هذه ليس لها بالضرورة تحقق تاريخي محدد، أحيانا نقابل أنواعا موجودة وأحيانا نماذج كتابة تحركت في حقب مختلفة وأحيانا أخرى لا تقابل شيئاً"[٢٥].

فالشعر الغنائي والتراجيديا نمطان أدبيان لتميزهما بخصائص أدبية عامة منتمية للخطاب الأدبي ككل، ولكن الشعر الغنائي عند لا مارتين أوالتراجيديا عند سوفوكل نوعان لتمظهرهما التاريخي وتحددهما المادي، أما حين تجريدهما من هذا التمظهر، فترتفعان إلى صنف النمط الذي ليس له بالضرورة تحدد مادي.

إن لاختلاف الطريقتين نتيجة "فأما أن الغنائي والملحمي مقولات كونية وإذن فإنها تنطبق على الخطاب، (وهذا لن ينفي أن تكون معقدة فتكون مثلا، مقولات دلالية وتداولية ولفظية في الآن نفسه)، إلا أنها عندئذ ستنتمي إلى الشعرية العامة وليس (بالحصر) إلى نظرية الأنواع. إنها تسمى ممكنات الخطاب وليس منجزات الخطابات. وأما أننا عندما نستعمل هذه المصطلحات نفكر بظواهر تاريخية، فتكون الملحمة مثلا هي ما تجيده إلياذة هوميروس، في هذه الحالة يتعلق الأمر بالأنواع الأدبية غير أنها على الصعيد الاستدلالي لا تكون مختلفة كيفيا عن نوع مثل السونيتة المبنية أيضا على إرغامات تيمية ولفظية إلخ.. وكل ما يمكن قوله هو أن بعض الخصائص الاستدلالية أكثر أهمية من خصائص أخرى"[٢٦].

هذه المقابلة ليست مطلقة فلا توجد قطعية بين النظام والتاريخ ولكن درجات مختلفة من التسجيل في الزمن، هذا التسجيل أكثر ضعفا في حالة النمط

---

(25) Dictionaaire encyclopedique P. 196

(٢٦) أصل الأجناس الأدبية ص : ٤٧.

ولكنه ليس غير زمني بالمرة، فهو أقوى في حالة النوع المندرج مبدئيا داخل حقبة ما، ومع ذلك فبعض سمات الجنس تبقى محفوظة خارج الحقبة التي تثبتت فيها"[٢٧].

وحتى يجعل تودوروف هذا المبدأ التصنيفي قابلا للتطبيق، عمل على معالجة القضايا المعرقلة، هكذا لا يرى من الضروري قراءة كل الآثار التي لا تحصى في إطار نوع من الأنواع قصد تحديد الخصائص المكونة له بشكل نهائي. فيكفي اتباع طريق استنتاجية بتسجيل عدد محدود من التواترات للوصول إلى تلك الخصائص ثم عرضها على الآثار حيث يتم تعديها أوإبعادها، كما لا يمانع في تبني تصنيف عمودي تدخل فيه الأنواع في بعضها طبق تسلسل هرمي "فمن البديهي أن النوع يتصف بعدد من الخصائص يقل ويكثر وإن من هنا تضم بعض الأنواع بعضها"[٢٨]، تفاديا للإشكالية التي مفادها أن الأنواع من الكثرة بحيث يستحيل تصنيفها، فتودوروف يساير توماشفسكي في قوله أن بالإمكان التدرج نزولا من الطبقات المجردة إلى الأعمال الفردية.

**٢- جيرار جينيت:**

يقسم جيرار جينيت الأدب إلى أنواع "تأسيسيا أدبية" مثل المسرحية والرواية والقصيدة الشعرية، منتمية شرعياً للأدب مهما كانت قيمتها الفنية، وأنواع "ذات أدبية غير راسخة" كالدراسة والتاريخ والخطابة أو السيرة الذاتية مهما ارتقت درجتها في الأدبية، ويرجع أحكام هذا التقسيم إلى التعارض بين الواقع والخيال وبين النثر والشعر وإلى حكم الذوق لكنه تقسيم غير مقنع؛ لأنه يجمع في كل قسم ركاما من الأنواع هو نفسه في حاجة إلى تصنيف ولذلك

---

(27) Dictionnarie encyclopedique P. 196

[٢٨] المرجع السابق ص . ١٩٧.

سيناقش جينيت قضية التصنيف من مستوى أعمق، وذلك بمراجعة بعض المبادئ التصنيفية وفي مقدمتها رفض التصنيف العمودي. فبالنسبة له لا يوجد نوع أكثر طبيعة أو أكثر مثالية يوضع فوق غيره ولا توجد طريقة استنباطية أعلى من غيرها توصل إلى ذلك، جيرار جينيت يحاول من خلال موقفه هذا زحزحة سلطة الثلاثية القديمة والتي ظلت في حكم أغلب النقاد تحتل أعلى الهرم لتظل باقي الأنواع مجرد تنويعات وتفريعات لها، إن "عناصر الثلاثية الكلاسيكية، من حيث هي مفاهيم أجناسية، لا تستحق أية مرتبة تصنيفية خاصة؛ فالملحمي على سبيل المثال لا يحتل مرتبة فوقية إذا اعتبر صيغة (= سردا)، أما إذا اعتبر جنسا (= ملحمة)، أسند له كما فعل هيجل، مضمون موضوعي متميز فيصبح غير متضمن للروائي الخارق.. إلخ، ويكون من مستواهما، ويصدق هذا القول على الدرامي بالنسبة للمأساوي والهزلي والغنائي بالنسبة للهجائي والنقدي اللاذع.. إلخ"[٢٩].

للبعد التاريخي دور فعال في تحديد شبكة الأنواع ولكنه لا يمثل البعد الوحيد؛ لأن الأنواع تتميز بنوع من الاستمرارية ولذلك ينفي تحديد "موقف جنسي" بتجريده من البعد التاريخي "لتعقد طريقة الاختلاط بين هذا الوضع الوضعين الطبيعي و الثقافي ومعاينة "المعطي التاريخي" تكشف عن وجود أجناس كبرى وصغرى هي بمثابة "طبقات تجريبية".

فعند جينيت توجد إذن أنواع كبرى وأخرى صغرى وكذلك "أنماط مثالية". وإذا كانت الأولى "طبقات تجريبية" فالثانية (أعني الأنماط) "طبقات أوسع وأقل تعيينا" وهكذا يساير جينيت تودوروف في تمييزه بين النوع والنمط، لكنه لا يجعل

[٢٩] مدخل لجامع النص ص: (٢٧ – ٢٨).

النمط محايدا على المستوى التاريخي، فالنمط الملحمي ليس أكثر مثالية ولا أكثر طبيعية من نوعي "الرواية" والملحمة الذين يفترض اشتماله عليهما[٣٠].

وهذا التقارب بين الدراسين يكرسه جينيت نفسه في قوله: "أنا مثل تودوروف أنه توجد أشكال مسبقة للتعبير الأدبي، ولكن لا وجود لها فعلا إلا في الصيغ –التي هي في حد ذاتها أنواع لسانية وقبل – أدبية أي بصرف النظر عن المضامين الخارجية بصفة عامة عن الأدب والمدرجة في الاستمرارية التاريخية"[٣١].

إلا أن وجود هذه الأنماط المثالية والأشكال المسبقة يظل عند جينيت مشوبا بالتحفظات، فهذه الأنماط يصعب وضعها في قمة تصنيفية لأنها ليست أكثر مثالية من غيرها. خارج "الوضع التاريخي" و"الحياة الطويلة" التي عرفتها ترجع لـ"الطبيعة المحافظة" للكلاسيكية التي "حنطت" تلك الأشكال.

وإذ يزعم جينيت تجريد الثلاثية القديمة من كل سلطة من كل خلود مطلق، لا يتردد في اعتبارها "ثابتة أكثر من غيرها"، والأكثر من ذلك يذهب إلى جعلها "أشكالا طبيعية" ولكن بالمعنى النسبي للعبارة وفي الحدود التي تبدو فيها اللغة واستعمالها كمعطى طبيعي إزاء التكوين المدرك والمعتمد للأشكال الجمالية"[٣٢]. ويفرق بين الأنواع والصيغ الأولى أصنافا أدبية صرفة، والثانية أصنافا تنتمي للسانيات. ونجده يظل في إطار الثلاثية رغم كل التصنيفات السابقة له لنفس الثلاثية، والتي قام هو نفسه بمراجعتها وانتقادها. لا تشكل عنده الثلاثية أشكالا للنبلاء والأدنياء أوموقف من الكون، أو مضامين اجتماعية وإنسانية أو قمماً هرمية للتصنيفات الأنواعية، ولكن أشكالا أدبية مدمجة في

---

[٣٠] المرجع السابق ص. ١٩٧.

[٣١] نفسه ص. ٨٠.

[٣٢] مدخل لجامع النص ص. ٧٤.

اللغة عبر وضعيات الأخبار، مما يجعلها مستمرة نسبيا ومعدة لكي تملأ بأي مضمون، بل أن جينيت يرجع إلى تصور أرسطو نفسه وليس فقط للثلاثية التي وضع أساسها مستعيرا جوانب من مفهوم أرسطو لطبيعة تحديد الأنواع والنظام الذي أدخلها فيه واجدا فيه النقاء والفعالية: "ويتمثل التباين البنيوي بين نظام أرسطو ونظام النظريات الرومنطيقية والحديثة، في أن هذه النظريات تلتقي بصفة عامة في إطار من التداخلات المسلسلة وذات الاتجاه الواحد (فالآثار الأدبية تدخل في الأنواع، والأنواع في الأجناس، والأجناس في الأنماط) فيما يتسم نظام أرسطو مهما كان أوليا، بكونه يقوم ضمنيا على التوزيع، بمعنى أنه يفترض ضمنيا وجود جدول مزدوج المدخل (على الأقل) وينتسب فيه كل جنس في آن واحد إلى صنف صيغي وصنف موضوعي (..). وإذا كان من الضروري اليوم أن نسلم بكل شيء وأن نضع نظاما فأنا أرى في نظام أرسطو رغم رفضه للأجناس غير التنظيمية بطريقة تعتبر اليوم بدون مبرر تفوقا في بنيته (أكثر فعالية بطبيعة الحال) على بقية الأنظمة اللاحقة"[٣٣].

يتمثل الجانب المستعار من النظام الأرسطي في مبدأ التقاطع بين المستوى الصيغي والمستوى الموضوعي يضيف إليه جينيت المستوى الشكلي (وسيلة المحاكاة ماذا ؟) الذي يرى أن أرسطو نص عليه "ضمنيا" دون أن يطوره.

ومما سبق يتضح إيمان جينيت بوجود أنواع أدبية وكذلك بوجود صيغ كما يؤمن بوجود "نص" أدبي.. هذا الأخير لا يهم في حد ذاته وما يهم هو العلاقات الظاهرة وغير الظاهرة التي تجمع بين النصوص، وهو ما يسمية ه "التعالي للنص" Transtes-ctualite ومن هذه العلاقات، علاقة المحاكاة

[٣٣] المرجع السابق ص. (٨٢ – ٨٣).

وعلاقة التغير وتمثل المعارضة pastiche. والمحاكاة الساخرة Parodie نموذجاً لهذا النوع من العلاقات والذي يطلق عليه جينيت مصطلح "النظير النصي"، وضمن التعالي النصي توجد علاقة التداخل وهي التي تربط بين النص وأنماط الخطاب التي ينتمي إليها، وهنا يدخل مفهوم الأنواع: إن التعالي الذي يشمل مجموع العلاقات الرابطة بين نص وآخر كعلاقة المحاكاة والتغيير والتداخل، وكذلك التناص تعطي مفهوما جديدا يصطلح عليه جينيت بـ"جامع النصي" architexte و"الجامع النصي" و"جامع النسج". ويحيط جامع النص بالنص من كل جهة دون أن يكون معادلا لنظرية الأنواع أو نظرية السرد أونظرية الصور (نظرية الأساليب) أو نظرية الخطابات – فجامع النص يتميز عن كل هذه النظريات باحتلاله "المرتبة الفوقية" ويذهب جينيت في تمسكه بالمصطلح الجديد إلى القول بأن موضوع الشعرية ليس هو النص، ولكن جامع النص"[٣٤].

إن أهم ما يميز تصنيف جينيت أنه يقدر ما يشير إلى الاحتمالات الممكنة، يصحبها بتحفظات مماثلة ولا تتضح آراؤه إلا في مناقشة غيره ليبقى تصنيفه مشيرا أكثر منه مقررا، إنه شبكة لأنتاج الأنواع أكثر من شبكة للأنواع.

**التصنيف التكاملي:**

أحيانا تتداخل هذه التصنيفات السابقة مع بعضها فلا يغلب جانب على آخر مما يجعل هذه القضية تعرض من عدة جوانب في تصنيف تكامل، يزاوج بين طرح القضايا والنظريات، وتحديدا الخصائص الاستدلالية. ولا نقصد بوصفها بالتكامل اقتراحها كبديل. فقصدنا يتوقف عند وصفنا هذا لها ولربما يكون في عرضنا لآراء وارين ما يقدم نموذجا لهذا النوع من الدراسة.

---

[٣٤] نفسه ص. ٩٤.

النوع الأدبي عند وارين يمثل "جملة من الصنعات الأسلوبية"[٣٥]. والكاتب يتصرف في هذه "الجملة"، يخضع لها ويخضعها له والأعمال الأدبية التي تبدو متفردة تدخل في حقيقة الأمر ضمن "زمر". وكل تجمع للأعمال الأدبية يشكل نوعاً من الأنواع، لكن كيف تتجمع هذه الأعمال؟ كيف تدخل في زمر؟ يجيب وارين أن ذلك يحدث من خلال وجود صنعات أدبية مشتركة يضمها شكل خارجي وآخر داخلي. يتمثل الشكل الخارجي في الوزن والمقطع الشعري Stanza والبنية كتنظيم العقدة (البنية السردية) ، فالرواية البوليسية لها بنية- عقدتها مغلقة – والقصة القصيرة عند تشيخوف لها بنية عقدتها أكثر انفلاتا ويمثل الموضوع والجمهور الشكل الداخل للنوع، وأحيانا يمسى النوع انطلاقا من أحد عناصر شكله فيقال "شعر رعوى" وآخر "هجائي" وشعر ثنائي التفعلية. ووارين الذي لا يهمل موضوع النوع وجمهوره ومختلف الظروف المنتجة له، يتكئ رغم ذلك على الشكل الداخلي وهكذا تمثل عنده السونيت، الروندو، البالاد الشعر الثنائي التفعيلة، الثماني التفعيلة، ذو التفعيلة المزدوجة، أنواعا بذاتها لها شكلها الداخلي أيضا.وقريب من هذا الرأي ما يذهب إليه بيير وجيرو ما يساعد على إعادة تقييم التجديدات التي عرفتها عروض وقوافي الشعر العربي قديما.

وتنتظم الأنواع حسب وارين في خانتين كبيرتين الأولى خاصة بـ"الأنواع البدائية" شعبية وشفهية أو"الأبسط"، والثانية خاصة بـ"أنواع الأدب المتطور" أو الناضج أو "العظيم" كالرواية، وإذا كانت الأولى تشكل – تاريخيا – قاعدة للثانية. فإن هذه الأخيرة رغم تحدد العلاقة المباشرة معها تطرح عدة مشاكل؛ فما السبيل إلى التمييز بين المسرحية والرواية "القصص" والشعر

(٣٥) نظرية الأدب ص: ٣٠٨.

الغنائي؟ هناك "حقيقة" وهي أن وضع هذه الأنواع من حيث "الإرسال" يختلف عن ووضعها القديم اليوناني، كان الإرسال حينئذ مباشرا مع الجمهور مشخصا بواسطة الموسيقى، فكما تعرض المسرحية ينشد الشعر الملحمي ويصحب الشعر الرثائي والحماسي بالناي والغنائي بالقيثارة، أما حاليا فاختلف الأمر، حيث عوضت القراءة الإنشاد والغناء، واحتفظت المسرحية بالمنظر المسرحي، فكيف تختلف القصة عن المسرحية استنادا إلى "روح أدبية مشتركة"؟ يلاحظ وارين أن القصة "مركبة" فالقصة القصيرة الأمريكية تجمع بين موضوعية المسرحية ونقاء الحوار، والرواية التقليدية تجمع بين الحوار والسرد، ولتفكيك هذا النوع المركب، يقترح وارين تجريده إلى "سرد رأسي" و"سرد خلال حوار"، ويفضى ذلك إلى "أنواع مجردة" هي: السرد، الحوار، الأغنية.

إن النظرية الحديثة وضمنها نظرية وارين، تقر بوجود الرواية والمسرح والشعر الغنائي كأنواع كبرى ومتطورة، وتنتظم الرواية والمسرح داخل السرد لكن السرد الروائي وراءه راو وغير مشخص، أما في المسرح فالحكاية في أعلى درجات الموضوعية وليست في حاجة إلى تعليق وتفسير لأنها تقدم نفسها بنفسها. والسرد يرتبط على العموم بتتابع الزمن سواء كان هذا التتابع حقيقيا كما في الرسائل، اليوميات، المذكرات والسير، التاريخ أو متخيلا شعريا أونثيرا والمتخيل النثري له "طرزان":الرومانس Romance وهو سرد شعري، ملحمي، أسطوري، يعد استمرارا للملحمة. ورواية الرومانس لا تلتزم بالحقيقة والتفصيلات والزمن لذا فصل وارين تسميتها "أسطورية"، أما الرواية Novel فهي أكثر إلتزاما بالتنظيم وإحكام البنية من خلال عناصرها الثلاثة المكونة: العقدة ما يرتبط بها من حكاية وبنية سردية وحوافز والأشخاص والإطار. ولما كانت هذه المكونات قابلة

للتطبيق على المسرحية فإن الرواية ستبقى متفوقة بقدرتها على "تقديم الحياة النفسية التي لا يستطيع المسرح أن يتناولها إلا تناولا سريعا "[٣٦]. ومما يظهر الموضوعية في الرواية تطلعها إلى التخلص من المؤلف. فمن خلال الحوار والمونولوج الداخلي والأسلوب غير المباشر تضع القارئ داخل نفسية الشخصية دون تدخل الكاتب، "إن الصفة الرئيسة في السرد القصصي انفتاحه، فهو يرصع المشاهد بالحوار (الذي يمكن أن يمثل) مع تقريرات مختصرة عما يجري"[٣٧].

"ووراء هذه التقريرات يحضر الكاتب باستمرار ويظل في مقابل ذلك غائبا في المسرحية، إن في "انفتاح" السرد إذن ميزة ولكن أيضا مشكلة بل المشكلة المركزية للسرد القصصي أي صلة الكاتب بعمله"[٣٨].

وإذا كانت أغلب النظريات الحديثة تميل إلى طمس التمييز بين الشعر والنثر- على حد تعبير وارين- فإن وارين نفسه لا ينفي قيام الشعر كنمط مستقل، ووجود بنية القصيدة المكونة من طبقات كالطبقة الأسلوبية التي تشكل المخيلة والوزن وإحدى مكوناتها. ويذهب إلى أن "البنية المركزية للشعر" هي متوالية "الصورة"، المجاز، الرمز، الأسطورة، ولكن وليك زميله يستند إلى الجانب الإيقاعي في الشعر الذي هو بالتعريف تنظيم لنسق من أصوات اللغة لا ينبغي أن يحلل بمعزل عن المعنى في إطار تكامل العمل الفني.إن الأساس الكمي للإيقاع: الحدة، المدة، الشدة، التكرار، يطرح مشكلا، هو كونه عاما في اللغة، فهو موجود في الحديث الفردي وفي النثر الموقع، لكنه لا يصل في هذه المجالات إلى تساو واضح في الزمان مما يجعله يختلف عن الإيقاع العام للشعر.

---

[٣٦] نظرية الأدب ص. ٢٩٢.

[٣٧] نفسه ص. ٢٨٠.

[٣٨] نفسه ص. ٢٩٠

ويدفع وليك بعض الأحكام التي ترفض هذا النوع من النثر تحت تأثير فكرة صفاء الأنواع، ويرى أنها إذا استخدم استخداما حسنا فهو سيبرز ويربط ويوحي أي أنه ينظم الكلام وكل تنظيم فن في رأيه.

يعتبر موضوع الأنواع الأدبية عند كل من وارين ووليك جزءا من نظرية الأدب، ولكن في تخصيص هذا الموضوع بفصل خاص وتخصيص موضوع مثل "السلاسة، الإيقاع، الوزن "بفصل، وموضوع مثل:"الصورة المجاز، الرمز، الأسطورة" بفصل آخر. رغم إمكان دمج الموضوعين الأخيرين في الأول، تمييز واضح بين ما يدخل ضمن خصائص الخطاب الأدبي بشكل عام وما يدخل في أنواعيته، وبين ما يدخل في الإشكاليات العامة للأنواع وما يدخل في ألوانها الأسلوبية.

وإذا كان لنا أن نستفيد من هذه الأنواع التصنيفية في فهم النقد العربي، فذلك لا يمنع من مراعاة خصوصية التي كان لحضور النص القرآني من جهة وغياب الثلاثية اليونانية أثر عميق في توجهاتها، مما دفع بها لأن تتوجه نحو الأنواع الكثيرة الشعرية والنثرية التي أنتجها الإبداع العربي، قصد استيعاب خصائصها وعلاقتها، وتفرض مراعاة هذه الخصوصية تصنيف تلك التصنيفات بما يصب في إضاءتها أكثر.

ولا يسعنا في مسألة التصنيف إلا أن تجاوز مبدئيا أي تصنيف إحصائي ذي وضعية نهائية، وضمن ذلك التصنيف الثنائي، شعر / نثر لأنه لا يحل قضية تعدد الأنواع، والتصنيف الثلاثي القديم: الغنائي، الملحمي، الدرامي لأنه لا يغطي كل الأنواع. بالإضافة إلى مبدأ احتضان الأنواع لبعضها المبني عليه. أما التصنيف الثلاثي الجديد: القصة، المسرحية، الشعر، فلا يقل غموضا بدوره

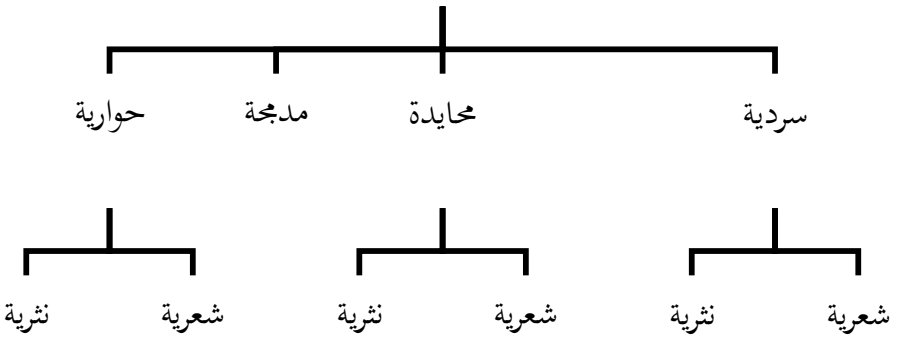
لنزعته الإحصائية المصادرة للواقع ولا يتميز عن التصنيف الثلاثي القديم إلا بتعويض الملحمة بالقصة.

وهكذا نقترح تصنيفا يضم في كل خانة من خاناته الأربع عددا من الأنواع لا نوعا واحدا. وتتأسس أنواع كل خانة على طرف من صيغتي السرد والحوار، أو تدمجهما أو تكون محايدة بينهما أي غير سردية ولا حوارية، وتتميز الأنواع عن بعضها داخل كل خانة من جهة تقاطع الصيغة مع الشكل حيث لا نستطيع في هذه الحالة إغفال تمايز الأنواع النثرية عن الشعرية، وتبقى مراعاة العناصر المهيمنة ضرورية في كل الحالات.

وإذا كان السرد والحوار صيغتين ثابتتين، فإن الصفة الشعرية أو النثرية لنوع أدبي غيرسردي وغير حواري ليست لها خاصيات ثابتة بل متغيرة ويمكن أن تتحدد حسب الفترات ومن "أفق انتظار" تلك الفترة، وبخاصيات تداولية وأسلوبية مهيمنة، بما فيها بعض مميزات المضمون.

وهكذا يمكن أن نحصل على عدد هائل من الأنواع انطلاقا من تقاطع كل هذه المستويات وعلى سبيل المثال الأنواع التالية: السردي الشعري، السردي النثري، الحواري الشعري، الحواري النثري، الشعري المحايد، النثري المحايد، السردي الحواري، السردي الشعري الحواري، السردي النثري الحواري، وكذلك الشعري السردي الحواري أو الشعري الحواري، السردي النثري الحواري، كذلك الشعري السردي الحواري أو الشعري الحواري السردي إلخ..حسب درجة الهيمنة طبعا.
ونختصر هذا التصنيف في الرسم التالي:

**الأنواع الأدبية**




ونعطي أمثلة على هذه المستويات كالتالي:

السردي الشعري: إلياذة هوميروس.

السردي النثري: البؤساء لفكتور هيجو.

الحواري الشعري: مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور.

الحواري النثري: أهل الكهف لتوفيق الحكيم.

الشعري المحايد: دالية المتنبي في هجاء كافور الإخشيدي.

النثري المحايد: خطبة الحجاج على أهل العراق.

الشعري السردي الحواري: معلقة أمرئ القيس.

السردي النثري الحواري: اللص والكلاب لنجيب محفوظ.

وإذا كان هذا التصنيف يقبل أن يملأ بأنواع منتمية لفترات مختلفة، فهذا لا يمنع أن نستلهمه لنضع تصنيفات خاصة بفترات بيعنها لنحدد نوعية الأنواع السائدة فيها.

أما في تعاملنا مع النقد القديم، فيجب أن نكون على حذر حتى لا نسقط عليه بشكل متعسف تصنيفات هو بعيد عنها كل البعد، وأن يكون تقييمنا وتفسيرنا لوعي ذلك النقد بقضية التصنيف نابعا من ذلك النقد نفسه.

# الفصل الرابع

## تحول الأنواع

**يرتبط مبحث التحول بمبحث التصنيف في علاقة تداخلية، فلوصف نوعية التعاقبات التي تحدث في نوع ما لابد من ضبط طبيعة المكونات التي تخضع للتعاقب والتغير، أي تحديد النوع بما يتضمنه التحديد من الوقوف على ما يعتبر مائزا لهذا النوع، وهو ما لا يكون ممكنا إلا بمراعاة أنواع أخرى، أي مراعاة شبكة تصنيف.**

ولكلمة تطور Evolution مواصفتان حسب ما يستنتج توماس مونرو في دراسته لتطور الفنون فسواء طبق "التطور" على الظواهر العضوية، أو العقلية، أو الاجتماعية، أو الثقافية، فإنه يعني مضمونين اثنين:

١- النمو أو التعقيد المتزايد.

٢- التعديل التدريجي التكيفي لأنماط أسبق وجودا (والتحدر) مع نشأة أنماط جديدة"[١]. ويسعى مونرو للجمع بين المواصفتين في أي عملية تغير.

وقد آثرت هذه الدراسة استخدام كلمة "تحول" Transformation بدل تطور؛ لأن الكلمة الثانية قد تعني السير نحو نظام أكثر تعقيدا أي نحو الاكتمال، في حين أن "التحول" بالإضافة إلى تضمنه المعنى السابق، يعني أيضا

[١] التطور في الفنون ٢ : ٢١.

التغير وفق خط مستقيم لا يرتقع نحو صيغة للتعقيد كما يعني التغير العكسي أو الإنحلال.

وإذا كان بديهيا في الوقت الراهن اعتبار الأنواع خاضعة لمنطق التحول فإن هذا الاعتبار كاد يكون منعدما في فترة سابقة. وقبل بوالو بقرن كان أرسطو يعلن وصول المأساة إلى درجة الاكتمال غير القابل لأي نوع من التحول، ومع ذلك آمن أرسطو بتطور مرحلي، وكان سباقا إلى ذلك مثلما كان سباقا إلى تفسير بعض علاقات الأنواع.

وتنشأ الأنواع الشعرية عند أرسطو كاستجابة تلقائية للمحاكاة التي هي غريزة في الإنسان يزكى استمرارها تلذذ الناس بها، الناي إذن يشتركون في المحاكاة لكنهم لا يشتركون في الإبداع إذ لا يبدع سوى أكثرهم موهبة. ينشأ الشعر عند أرسطو إذن كنتيجة لتوفر عناصر المحاكاة، والموهبة والمتعة التي تساهم في الإقبال عليه[٢].

ويرى أرسطو أن الشعر نشأ منذ زمن بعيد دون أن يكن كاملا، إذ مر بمرحلة ارتجال أفضت إليه. "لقد كان أكبر الناس حظا من هذه المواهب (يقصد اللحن والإيقاع) في البدء، هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلو، ومن ارتجالهم ولد الشعر".

ولأن الشعر "أنواع" فمرجع ذلك إلى اختلاف طباع الشعراء، فذو النفوس النبيلة حاكو الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذو النفوس الخسيسة حاكو فعال الأدنياء فأنشأوا "الأهاجي" بينما أنشد الآخرون الأناشيد والمدائح"[٣].

---

[٢] فن الشعر، ص: ١٣.

[٣] نفس المرجع ص: ١٣٠.

ثم تأتي المرحلة الأخيرة وهي مرحلة ظهور المأساة والملهاة تبعا لطباع الشعراء كذلك. ولم يأت هذا الظهور دفعة واحدة ولكن عبر مرحلة جديدة من الارتجال موضوعه أنواع سابقة: "ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالا (هي والملهاة: فالمأساة ترجع إلى مؤلفي الديثرموبوس، والملهاة ترجع إلى مؤلفي الأناشيد الإحليلية التي لا تزال يتغنى بها في كثير من المدن حتى اليوم ) ثم نمت شيئا فشيئا بإنماء العناصر الخاصة بها، وبعد أن مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة"[٤]

وهكذا نجد عند أرسطو إدراكا لحركة الأنواع، غير أنها حركة تتحكم فيها عوامل أخلاقية وغريزية، لها نهاية محتومة وتسير وفق خط تطوري من البسيط إلى المركب المتكامل، مجراه أنواع يفضي بعضها إلى بعض عبر مرحلة تجريب (ارتجال)، ويمس هذا التطور بالخصوص وسيلة المحاكاة (الشكل) كاستبدال أوزان بأخرى ورفع عدد الممثلين وأفراد الجوقة أو خفضهم واستعمال الأقنعة وغير ذلك.

وقبل النقد الأوروبي الكلاسيكي، ساهم النقد العربي بدوره في مناقشة قضية التحول من خلال تناول نماذج الأدب العربي، وحيث ولد هذا التناول وإن ظل تطبيقا نقاشات ساخنة ضمنتها الخصومة حول القديم والمحدث في الشعر، والتي لا يمكن أن تفهم أبعادها الأدبية إلا بتفسير مبدأ الثبات أو التحول في النوع الأدبي، ومبحث قدم الشعر وأوليته لايفهم إلا ضمن قضية منشأ النوع، ويضاف إلى هذا مناقشا تهم لأساليب باقي الأنواع وتضارب مواقفهم من الزجل

[٤] نفسه ص. ١٥.

والموشحات وتفسيرهم للمقامة وغير ذلك مما يثبت خصوبة آرائهم في موضوع تحول النوع الأدبي.

فهل الأدب ساكن وثابت أم أنه عكس ذلك خاضع لحركية وجدلية لا تتوقف؟ إذا كان خاضعا لهذه الحركية فأين يقع ذلك فيه؟ وكيف؟ وما الأسباب الداعية إليها؟.

لقد دخلت فكرة التحول والتغير كنظرية إلى الأدب من باب البيولوجيا، وكان فردناند برينوتيير هو الذي أدخل ذلك إلى النقد متأثر بأفكار داروين في علم الأحياء، فذهب إلى أن الأنواع تشبه الكائنات الحية، وأنها تخضع لقانون التطور القائم على توالد الأنواع ولا فرق في ذلك بينما الكائنات الحية، فكل نوع ليس سوى مرحلة ضمن سيرورة التطور وكذلك الأمر بالنسبة للأعراق – وهذا ما يبرهن عليه داروين – فإنها تتطور وفق مفاضلة تقدمية وتعقيد متزايد، هناك تتابع وليس مجرد تغيير في تاريخ الأنواع، فهي تولد وتثبت وتتحول. ويوجد بين الأثار التي هي من نوع واحد روابط تسلسلية يجب على "المنهج التطوري" أن يجدها، إن شرح أثر ما يعني دراسة مكانه كنوع في التطور الأدبي. فدراسة الظروف الجغرافية والاجتماعية ليست إلا ثانوية، لأن المهم أن نحس وضع الأثر في الزمن الأبدي"[٥].

ويتكلم برينوتيير عن "روح المجتمع" وعن الفردانية Individualisme وأثر ذلك في ميلاد الشعر الغنائي في فرنسا، فهو لا يغفل أثر الظروف الخارجية والاجتماعية والثقافية وكل ما يمكن أن يوصف به كشطط ومغالاة هو النظر إلى الأنواع ككائنات حية خاضعة لقوانين تطورية مشابهة.

---

[٥] كارلوني وفيللو. النقد الأدبي. ترجمة كيتي سالم، منشورات عويدات بيروت. باريس. ط ٢ . ١٩٨٤ ص. ٥٨

ولم تلتق هذه الأفكار التطورية القبول السهل، فلقد واجهت نفس الإشكالية التي واجهت عملية التصنيف، أي قضية فرادة الأثر وخصوصيته؛ بمعنى أن كل أثر ينتج في الزمن وهو منفرد بذاته، إذ كيف تصنف مسرحيات شكسبير مع مسرحيات برنارد شو مع مسرحيات توفيق الحكيم في إطار نوع واحد مع أن كل أثر من آثار هؤلاء له ميزة خاصة. بل هو فريد في نوع بل كيف يمكن القول بتطور أعمال الكاتب الواحد نفسه وما كتبه في مرحلة ليس ما كتبه في مرحلة أخرى.

وهكذا أكد ألدس هكسلي أن الفن "يبدأ مع كل فنان"، وأصر بيتر فنجستين على "أنه ليس هناك عمل فني يمكن أن يكون متصلا بعمل فني سابق عن طريق "التوالد"؛ لأن كل عمل فني صنع بطريقة فذة، ولم يعتوره (نمو) بالمعنى المفهوم من نظرية التطور[٦].

ويقول كروبر بأنه لا يمكن لأسلوب أن يتكرر فهو فردي وفذ إلى درجة لا تسمح بذلك، وقد يأخذ مكانه أسلوب آخر ويسير شوطا مماثلا بوجه عام، ولكنهما يختلفان من حيث النوع اختلافا حقيقيا، بحيث لا يعقل أن نتحدث عن العلاقة بينهما كأنها علاقة دورية. فالأساليب هي أشياء ملموسة دائما ويذهب هوسر إلى أن العمل الفني "إنجاز روحي فريد" لا يمكن أن يكون موضع خطأ أو مقارنة[٧].

ولكن هذه الحجة لا يمكن أن تنهض ضد تحول النوع؛ لأن الأثر في كليته إضافة إلى أثر سابق يشترك معه في خصائص معينة، وهذه الإضافة التي تحدث

---

[٦] التطور في الفنون ٢ : ٥٠.

[٧] المصدر السابق ٢ : ١٥١.

بالتعديل أو الزيادة هي التي تنقل النوع من حالة إلى حالة، وتجعله يتضمن التحول بمعناه العام، فمسرح شكسبير رغم خصوصيته احتفظ بعنصر الأداء الخارجي في المسرح وبتعدد الشخصيات والنمو الدرامي، وظهور المأساة والملهاة في انجلترا يعتبر إضافة إلى نمط سابق، إذ أدخل عنصر الهزل في المأساة، وظاهرة كالمجون في الشعر العباسي تعتبر إضافة ولو مضمونية إلى نمط الشعر حاولت الخروج به من الجدية الصارمة، كما أن إعادة توزيع الإيقاع في الموشحات تعتبر إضافة بدورها للشعر العربي، وفي كل تلك الحالات يبقى للأثر تمييزه إذ ليست قصائد امرئ القيس هي قصائد أبي نواس، وليست قصائد أبي نواس هي شعر الموشحات ولكن عناصر معينة قائمة في هذه القصائد جميعها.

إن المثالية الهيجلية القائمة على فكرة كون الوجود مظهرا للروح جاءت بمنهج فعال أساسه أن التطور قانوني يسرى على الوجود بكامله. وأن كل ظاهرة من ظواهر هذا الوجود تحمل في داخلها نواة للصراع والتناقض لا تلبث أن تؤدي بتلك الظاهرة إلى التفجير والانشطار مما يتولد عنه ميلاد ظاهرة جديدة حاملة بدورها نواة الصراع، وهو ما يترجم في لغة هيجل بالموضوع ونقيضه والتركيب، والروح المطلق يتطور نحو الوضوح في استقلال عن الوجود الإنساني، لكن الوجود الحضاري يعرف مراحل موازية لتطور الروح، وهكذا انتقل التطور الحضاري من الحضارة الشرقية القديمة إلى الحضارية اليونانية والرومانية وإلى الحضارة الحديثة، ولأن الفن مما يتحقق فيه تطور للروح، فقد عرف بدوره مراحل تطور انتقالية موازية للمراحل الحضارية السابقة فناسب الفن الرمزي الفترة الأولى والكلاسيكي الثانية والرومانسي الثالثة.

ويذهب هيجل إلى أن الفنون تسير من المادية إلى الروحية وأنها تنقسم إلى موضوعية وذاتية، تشمل الأولى العمارة والنحت والتصوير، وتشمل الثانية الموسيقى والشعر[٨].

كما يفسر هيجل تعدد الأنواع الأدبية بتوالد جدلي ينقسم فيه الشعر إلى نوعين "ملحمي وغنائي، يسبق أولهما ثانيهما، وينتهي تداخلهما إلى نوع ثالث: درامي وهذا الشعر الدرامي بدوره شكلان: مأساة وملهاة وينتهي تداخلهما إلى شكل ثالث: الدراما الحديثة "[٩].

قد يفسر التحول بتبعية الشكل للمضمون في علاقته بالمجتمع والأيديولوجيا وفي هذا الصدد تفهم المقولة الهيجلية اللوكاشية:"الرواية هي ملحمة البورجوازية"، حيث أدى ضغط التغيير الذي عرفه المجتمع الأوربي في انتقاله من الإقطاعية إلى الرأسمالية إلى ضغط مضموني على الأشكال المواكبة لهذا التطور، مما جعلها تخضع نفسها لنوع من التأقلم الطبيعي لتحافظ على تواصلها مع المستجدات الحاصلة، وهكذا ظهرت الرواية لتعكس التناقضات الرأسمالية معبرة في نفس الوقت عن "وحدة المجتمع" وهو ما عوض" وحدة العشيرة" في الملحمة. ولما كانت الرواية البورجوازية متميزة بجدة عن الملحمة ببطلها السلبي ونزعته الفردية، فإن الرواية البروليتارية أقرت إليها ببطلها الإيجابي ونضالها الجماعي وتلاحم البطل بطموح الطبقة .

يؤكد فيسيلوفسكي بشكل صريح تبعية الشكل للمضمون "إن الشكل الجديد يظهر ليعبر عن مضمون جديد"[١٠].

---

[٨] مقدمة في نظرية الأدب ص . ١٠٢ وما بعدها.

[٩] المرجع السابق ص. ١٤٣.

[١٠] نظرية المنهج الشكل ص. ٤٧.

ويذهب تروتسكي إلى أن "ما يحدد العلاقة بين الشكل والمضمون فعلا هو أن الشكل الجديد يتم اكتشافه وظهوره تحت ضغط حاجة ملحة لمطلب نفسي جماعي له – شأن أي شيء آخر – جذوره الاجتماعية"[١١].

غير أن تيري ايجلبتوى الذي أورد هذا الرأي في معرض نقاشه لقضية "الماركسية والنقد الأدبي" له موقف آخر، إذ لا يرى وجود "علاقة تماثل بسيط بين تغير الشكل الأدبي وتغير الأيديولوجيا، فإن للشكل الأدبي درجة عالية من الاستقلال"[١٢] .

ففي النظرية الاجتماعية للأدب يفسر تطور النوع – على حد تعبير د. عبد المنعم تليمة – بمجيئه كاستجابة لرغبة جمالية تولدها ظروف اجتماعية تاريخية محددة، وعلى هذا فإن النوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع[١٣].

على أن هذا التفسير لا يدل على آلية العلاقة بين النوع الأدبي والوضع الاجتماعي، فهناك جدل بينهما وهو جدل يرجع إلى جدل الظاهرة الاجتماعية والظاهرة الفنية وهو ما يقف وراء احتفاظ بعض الأنواع والأنماط بوجودها حتى بعد انقضاء الشروط التي أفرزتها، ومن ذلك المسرح وإذا كان جوهر المسرح حسب د. عبد المنعم تليمة هو الكشف عن صراع، فإن الصراع في المسرح تطور بتطور الصراع في المجتمع. فالصراع في المسرح اليوناني صراع بين الإنسان والقدر

---

[١١] تيري ايجلتون: الماركسية والنقد الأدبي. ترجمة د. جابر عصفور. دار قرطبة للطباعة والنشر – الدار البيضاء – المغرب ط ٢ ١٩٨٦ ص. ٣١.

[١٢] المرجع السابق ص. ٣.

[١٣] مقدمة في نظرية الأدب ص. ١٣١.

وهو الصراع السائد في المجتمع اليوناني العبودي. "ومع تفتح الفردية البرجوازية ونموها عرف المسرح البورجوازي الشكل الثاني من الصراع وكان (بين الفرد والمجتمع) وتبدي في صورة الصراع بين الواجب الاجتماعي والعاطفية الفردية في أعمال الرومانسيين الأوائل وفي صورة الصراع بين حرية الفرد وحرية الجماعة عند أصحاب الدراما الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

ومع عجز الفردية البورجوازية وانهيارها عرف المسرح البورجوازي الشكل لثالث من الصراع وكان (بين الإنسان ونفسه) في تيارات العبث واللاوعي واللامعقول وعند السرياليين والوجوديين، وعلى هذا فإن العلاقات العبودية في المجتمع اليوناني القديم تفسر الشكل الأول من الصراع المسرحي، كما أن العلاقات العبودية في المجتمع اليوناني القديم تفسر الشكل الأول من الصراع المسرحي، كما أن العلاقات الرأسمالية البورجوازية الحديثة تفسر الشكلين الثاني والثالث، وهكذا يرتد الصراع في المسرح إلى الصراع في الحياة نفسها[١٤].

ولقد كان طرح الشكلانيين الروس مخالفا تماما لهذا الطرح المضموني بل أكدوا بصريح العبارة بأن "الشكل الجديد لا يظهر لكي يعبر عن مضمون جديد ولكن ليحل محل الشكل القديم"[١٥]. فدرسوا علاقة الأشكال ببعضها، ووصفوا كيفية ظهور الأشكال الجديدة بإرجاعها إلى أصولها البسيطة، ولذلك اهتموا بالأدب الشعبي وبكل أشكال الأدب التي لم تحظ بشرعية السيادة على المستوى الثقافي العام، إلا أن التهمة التقليدية التي كانت توجه لهم هي إبعادهم العوامل الخارجية في تفسير الظاهرة، وقد كان الشكلانيون واعين بهذه القضية واعتبروا

---

[١٤] مقدمة في نظرية الأدب ص. ١٦١.

[١٥] نظرية المنهج الشكلي. ص . ٦٠.

تلك العوامل غير مساعدة على دراسة تطور الأدب؛ لأنها من اختصاص علوم أخرى وبخصوص هذا الموضوع ي يثبت ايخنباوم:" وفي دراستنا، لم نكن نتعرض لقضايا بيوغرافيا أو سيكولوجيا الخلق، مفترضين أن هذه القضايا الهامة جدا والمعقدة جدا، يجب أن تحتل مكانتها في علوم أخرى، لقد كان يهمنا أن نعثر في التطور على ملامح القوانين التاريخية، لهذا تركنا جانبا كل ما يظهر من وجهة النظر هذه، كعارض ولا يرتبط بالتاريخ، إننا نهتم بسيرورة التطور ذاته، بدينامية الأشكال الأدبية في حدود قدرتنا على رؤيتها في وقائع الماضي"[١٦].

وعند الشكلانيين نلاحظ تداولا متكررا لأفعال التقليد والمعارضة والتقنين. إن هذه الأفعال تتم دائما بواسطة مبادرة المبدع وتمارس نشطاها في الغالب على ما يسمونه "أدب العامة" فهذا المصدر يشكل منبعا لا ينضب، وكلما متحت منه الأشكال كلما زودها بالمزيد ف"بمجرد ما يتم تقنين التقليد الأكبر تشرع المستويات السفلى في إفراز أشكال جديدة: إن الخط الأصغر هو الذي يحل مح الخط الأكبر"[١٧].

ويعطى شلوفسكي مثالا للتقليد الذي يتوجه نحو الأعمال الصغرى بغربيودوف Griboedov في تقليد روايات المغامرات الخالص لدى بولكارين Boulgarine وتقليد شعر الفودفيل الروسي وتقليد (تقنين) بلوك Block موضوعات وإيقاعات الرومانس Romance الجوال وتقنيين ديستويفسكي أنساق رواية المغامرات لرفعها إلى "مستوى القاعدة الأدبية".

ويرجع ياكسبون عملية التطور إلى وقوع تخلخل في عناصر النظام بانزلاق بعض الأنساق المهيمنة من مكانها لتحل أخرى كانت ذات قيمة هامشية في

---

[١٦] ايخنباوم . المرجع السابق . ص . ٦٥.

[١٧] المرجع السابق . ص. ٦٤.

نفس النوع، فالتطور عند ياكسبون سيرورة تاريخية لا يتخلى فيها النوع من أنساق ويضيف أخرى، بل يحتفظ بكافة أنساقه سامحا لها بتبادل الأدوار عبر التغير الحاصل في سلمية تلك الأنساق: "إن التطور الأدبي يغدو إذ ذاك تبدلا في هذه السلمية. إن سلمية الأنساق الفنية تتبدل في إطار نوع إنشائي معين، فيؤثر هذا التبدل في سلمية الأنواع الإنشائية، وفي الوقت نفسه، في توزيع الأنساق الفنية فيما بين أنواع مختلفة"[١٨].

ولكن لتوماشكفسكي رأيا مغايرا نوعا ما رأي ياكبسون، فتوماشفسكي يرى أن النوع يأخذ من غيره ويزداد بذلك ثراء، وأن التغير الذي يقع فيه إنما يحدث بأن تتسرب اليه أنساق أنوع أخرى كتسرب أنساق من الكوميديا إلى التراجيديا، وقد يكون مصدر هذا التسرب الأنواع الشعبية، فقد يحدث أن ينشأ النوع الجديد على أنقاض تفكك النوع القديم، أو عن توجد مجموعة من الأشكال المستقلة التي تتوحد لتعطي الشكل الجديد، ويختلف توماشفسكي عن ياكبسون كذلك في إعطائه أهمية خاصة للعامل التاريخي، بل يرتب عليه ما يسميه بسيرورة تقنين أو تأصيل Cano-nisation الأنواع السوقية.

ويتلخص هذا الفهم في كون سيرورة تطور الأنواع تتجلى في سقوط السامية السائدة منها وصعود السوقية الشعبية مكانها، وعلى هذا فالتغيير لا يلحق ذات النوع ولكن مكانه تحت فعالية العامل التاريخي الاجتماعي المتمثل في ارتباط النوع الجديد بالطبقة الجديدة السائدة حديثا، وتراجع السائد قديما بتراجع سيادة طبقته:"إن الإحلال المستمر للأنواع السويقة محل الأنواع السامية، ينتمي إلى سيرورة تعاقب الأنواع، وبالإمكان أيضا جعله موازيا للتطور الاجتماعي

[١٨] ياكبسون. ضمن نظرية المنهج الشكلي ص. ٨٥.

حيث تحل الطبقات الديموقراطية، تدريجا محل الطبقات السامية المهيمنة: مثل حلول طبقة الموظفين النبلاء الصغيرة محل الطبقة الإقطاعية والبرجوازية محل الأستقراطية بأسرها"[١٩].

ولهذا الفهم منطلقات ماركسية، وبخاصة المقولة الماركسية التي تذهب إلى أن الثقافة السائدة هي بالضرورة ثقافة الطبقة السائدة، وتتم سيرورة التأصيل عند توماشفسكي بتلاشي النوع السامي أو تسرب أنساق النوع السوقي إليه، كما يعطي أهمية خاصة لدور المبدع الفرد في تغيير سلمية الأنواع، بل "إن ظهور عبقري يعادل دائما ظهور ثورة أدبية تطيح بعرض الأصل المهيمن، وتسلم زمام الأمور للأنساق التي ظلت – إلى ذلك الحين – مغلوبة على أمرها"[٢٠].

ويذهب شلوفسكي Shklovsky نفس المذهب في العلاقة بين الأنواع الشفهية الشعبية والرسمية، فهذه الأخيرة هي "بكل بساطة تقنين لأنواع أدنى (ما تحت الأدب)"[٢١].

ولكن تينيانوف رغم التشابه الشكلي الذي يوحي به قوله التالي بتوماشفسكي: "وفي حقبة تحلل نوع أدبي، يتحول هذا النوع من المركز إلى المحيط، وتحتل مكانه ظاهرة جديدة، جاءت من أدب الدرجة الثانية أو من الحياة العملية"[٢٢].

فهو لا يرى في الإحلال عملية إفضائية بل جدلية. وهذا يندرج عند الشكلانيين ضمن فعل آخر تداولوه بنفس الدرجة. وهو: "التعاقب الجدلي"

---

[١٩] توما شفسكي. نظرية الأغراض ضمن نفس المرجع ص. ٢١٥.

[٢٠] نفس المرجع ص ٢١٧.

[٢١] نظرية الأدب ص. ٣٠٩.

[٢٢] تنيانوف: نظرية المنهج التشكيلي ص. ٦٨.

للأشكال ففي حالة هذا الفعل يقع تحول مخالف، ففي الأول (أي التقنين) يكون هناك إفضاء من شكل لشكل، إذ في التقنين أوالتقليد أو المعارضة، يكون هناك حضور من درجة ثانية للشكل الأول، أما في التعاقب الجدلي فيفترض أن ينفي الشكل الجديد الشكل القديم ويلغيه "حينما نتحدث عن التقليد أو عن التعاقب الأدبي، فإننا نتخيل بصفة عامة — وجود خط مستقيم يصل خلف فرع أدبي ما بسلفه، ومع ذلك فإن الوضعية هي أكثر تعقيدا فليس الخط المستقيم هو الذي يستطيل بل نشاهد عملية انطلاق تنتظم بدءا من نقطة معينة يتم دحضها إن كل تعاقب أدبي هو- قبل كل شيء معركة - معركة تحطيم كل موجود سلفا وإقامة بناء جديد انطلاقا من عناصر قديمة"[٢٣].

إن تينيانوف لا ينفي إذن بقاء "عناصر قديمة"، وحتى هيجل لم ينف في جدل بقاء هذه العناصر لأن الظاهرة الجديدة تكون في أصلها ضمن القديمة قبل أن يحدث فيها التناقض الذي يولد الانشطار، لكن الجدل الهيجلي مثال ذاتي، أما عند الشكلانيين فهو مواز للجدل الاجتماعي ولربما يكون من أهم أفكارهم حول التحول نفي الخطية الطامسة للانفجارات: "إن صورة التطور الأدبي لتتوقد بكشف صراعاته وثوراته الدورية، فيفقد بذلك معناه القديم: معنى التقدم الهادئ"[٢٤]. أي أنهم يضعون التطور الفني في مقابل التطور الاجتماعي في صراعه وتناقضاته الداخلية.

ويعتقد وارين مثله مثل توماشفسكي وشلوفسكي أن الأنواع المعروفة حالياً هي "تقنين لأنواع أدنى" وهو أيضا مثل يولس يرى أن مجموعة من "الأشكال الأبسط"ضرورية قبل وصول النوع الأدبي إلى "النضج" ويتكرر هنده هذا

---

[٢٣] المرجع السابق ص. ٦٣.

[٢٤] ايخنباوم المرجع السابق. ص. ٦٣.

الاعتقاد أكثر من مرة مطبقا على تاريخ الرواية. فقد مرت الرواية في طريقها إلى الاكتمال بالرسالة، والمفكرة، واليومية، وكتب الرحلات.. وهي "الحفيد الوليد للملحمة" ويقول أيضا إنها نشأت من الأشكال السردية غير الخيالية؛ الرسالة، اليوميات، المذكرات أو السير، تاريخ الأخبار أو التاريخ بشكل عام"[٢٥]. ويضيف في مكان آخر النكتة والمثل والطرفة ويسميها "أشكالا أبكر".

ووارين لا يتوقف عند وصف التطور بل يذكر بعض الأسباب التي تؤدي إليه ومنها "حجم الجمهور" الذي أوجد مزيدا من الأنواع، ونوعه، فبدلا من جمهور مستمع للملحمة والشعر إلى جمهر قارئ، كما يرى أن انتشار الطبعات الرخيصة سبب اختفاء بعض الأنواع أو أسرع بتحولها، وهناك عامل سرعة تعاقب الأجيال، وهو ما جعل "النوع" في القرن التاسع عشر وفي قرننا هذا يكابد من ذات الصعوبة التي تكابدها "المرحلة". فنحن نعي التغيرات السريعة في "الأزياء" الأدبية، جيل جديد كل شعر سنوات، بدلا من كل خمسين سنة"[٢٦].

وهكذا ينشأ النوع عند وارين كتحولات لأنواع أبسط ثم يتحول هذا النوع بدوره تحت تأثير ظروف خارجية (جمهور، طباعة، مذاهب..) ولكن لا ننس دور الكاتب الذي يمثل الفعالية المباشرة في عملية التحول، على أن وارين لا يمنحه حرية ذات شأن فـ"الكاتب الجيد يتمثل جزئيا للنوع كما هو موجود، ثم يمدده تمديدا جزئيا أيضا، إن الكتاب العظام – جملة وتفصيلا- قلما يكونون محدثي أنواع جديدة: فشكسبير وراسين، موليير وجونسون، ديكنزود ستويفسكي، مدينون لجهود غيرهم في مجال الأنواع"[٢٧].

---

[٢٥] نظرية الأدب ص. ٢٨١.

[٢٦] المرجع السابق ص ٣٠٤.

[٢٧] نفسه ص . ٣٠٨

وقد يحافظ النوع عند وارين في تحوله على "قواسم مشتركة" بين أشكال يتخذها عبر التاريخ، كما هو شأن المأساة التي أعطت عدة أشكال كالإليزابيثية والألمانية، والفرنسية، ولذلك يقترح "منهجا مزدوجا" يجمع بين دراسة المشترك المستمر والخاص الطارئ.

وعند فانسنت يشير التحول إلى مجموعة من الصيغ يأخذها النوع الأدبي في كل مرحلة، والناقد يقوم بتتبع توالد النوع وتحوله من نشأته إلى اكتماله. فموته إذا مات، أي بقوم بدراسة تاريخية لتطور نوع ما من خلال النقط الثلاث:

١- تطور كل نوع على انفراد.

٢- نظام التدرج أو النشأة بالنسبة للأنواع.

٣- ما يطرأ على هذه الأنواع من تغير تام[٢٨].

أي إن التحول عنده يسير في هدى برينوتيير ويحدث تحت تأثير العبقرية والحضارات المختلفة، فالمجتمع يجتهد في خلق أشكال جديدة كلما تطور، تكون منسجمة مع ميوله، أما الأنواع التي ماتت فتصبح غذاء أو سماد للأخرى الجديدة، إنها عملية "تناسخ". إذ لا يوجد الفناء في حياة الأدب، ويبقي مفهوم "المجتمع" في هذا السياق غامضا فما دلالات "ميوله" هذه؟ إذ لا يكفي الربط بين تحول النوع وتحول المجتمع. إذا لم توضح جدلية هذا التحول وتبين كيفية حدوثه.

ويعتبر ضبط التحول التاريخي مغامرة قد تأتي بنتائج إفتراضية وغير علمية، فتأكيد فانسنت على أسبقية الشعر على النثر لا يثبت أمام النقد، وكذلك تقسيمه الشعر إلى أربعة عصور: عصر الشعر القصصي، فالغنائي، فالدرامي ثم

---

[٢٨] نظرية الأنواع الأدبية ص ٣٦.

التعليمي، حسب تطور المجتمع من حربي إلى سلمي إلى مزدهر فكريا وفنيا ثم راق علميا، فأي مجتمع هذا؟ وفي أي مكان محدد؟ إنه بكل بساطة المجتمع الإنساني، فهل تصل الروابط بين المجتمع الإنساني إلى درجة عقد ألفة حميمة بين تطوراته الأدبية لتنتج مسارا أدبيا متماسكا؟ .

ونتيجة لاستعارة نتائج علم البيولوجيا يرجع توماس مونرو عملية التطور إلى سببين، عضوي وبيئي، فالعضوي فطري وراثي باطني النمو في النوع البشري يدفع به نحو التطور، أي النمو العقلي والاجتماعي مع التعقيد، ولكنه ضعيف الأثر، والبيئي متمثل في البيئة بمعناها الواسع الفيزيائية والاجتماعية، فهي تتفاعل في عملية الانتخاب الثقافي الذي يماثل إلى حد ما الانتخاب الطبيعي في العالم العضوي، وينتج عن ذلك أن المنتجات الثقافية بما في ذلك الأساليب الفنية، تنزع إلى التغير في كل جيل، وأن البيئات هي التي تحدد الذي سيعيش منها والذي يبيد وينقرض، كما تحدد أيضا كيف ستكيف الطرز الباقية على قيد الحياة نفسها للظروف الاجتماعية"[٢٩].

إن النوع الأدبي حسب هذه الآراء متطور متحول بما يحصل في أسلوبه من تغير تحت تأثير السياق الخارجي التاريخي والاجتماعي الثقافي والأيديولوجي، مع الأخذ بعين الاعتبار الاستقلال النسبي للبنية الثقافية وجدليتها مع الواقع، وجدليتها الداخلية، فالنوع قد يحتفظ بتراتيب بنياته حتى رغم تغير السياق الخارجي، كما يتبادل التأثر والتأثير مع هذا السياق، ومن غير شك يكون تفسير تحوله أكثر فعالية حين يراعى سياقه الداخلي في علاقته مع هذه السياقات.

---

[٢٩] التطور في الفنون ٣ : ٢٥٨.

لكن هل معاينة تشكل النوع وتحوله ممكنة، هل يمكن أن نصف بدقة هذه البنية في تكونها وتحولها وتوالدها؟ هذا ما يحاول يولس وتودوروف أن يثبتاه.

إن التحول عند يولس مبدأ لتفسير منشأ النوع فهو يتم خلال المسيرة التي يتخذها النوع الأدبي قبل تكامله النسبي. وتبدأ تلك المسيرة من واقع الحياة لتدخل في تفاعلات اللغة وميكانزماتها، لتخرج في الأخير مشكلة في قالب نوع بسيط، اللغة تخلق أشكالها التي لا تنسب لأحد. قائمة بعمل إبداعي لا يقل عن عمل أي مبدع، هي حلقة الوصل بين الحدث الطبيعي والشكل. ويعطي يولس مثالا لذلك بموسوليني، فهناك موسوليني الحقيقي التاريخي، ولكن هناك موسوليني آخر تقدمه لنا الروايات والأحاديث بشكل يختلف عن الأول، إن الثاني صنيع اللغة وحدها. ويقدم نموذج السيرة البطولية Legende مثالا لهذا النوع من التطور الذي يأخذه الشكل البسيط أثناء رحلته اللغوية.

فالسيرة البطولية نوع بسيط يختلف عن الاعترافات والترجمة الذاتية فهي ليست تتابعا لوجود إنساني وليست وصفا لواقع شخصي، بل تتجاهل الحقيقة التاريخية حين تتصرف في حياة الشخص، ولا تقدم إلا ما يتجسد فيه الخير، أي الفضائل والمعجزات وبمجرد إلتزامها بالواقع، تفقد هويتها وخاصية ارتباطها بالمحاكاة ركن الوضعية الفكرية الاجتماعية للفترة التي نشأت فيها، فكيف تتشكل السيرة؟

يجيب يولس بأنه في حياة القديس الذي هو موضوع السيرة، توجد أحداث متميزة كإعدامه بعجلة ذات صفائح حاده، أو نزول ملاك أبيض، أو مجيء صوت سماوي، أو اقتياده إلى معبد وثني، أو خضوع الأصناع وسجدها له أو تكسرها في حضرته، هذه الأحداث العديدة تتجمع وكأنها تتشابه، واللغة هي

القوة التي تجمع هذه الأحداث العديدة تتجمع وكأنها تتشابه. إن الأحداث نتاج اللغة وهي التي تثبتها في مفاهيم ويسمي يولس هذه الأحداث وتركبها أفعالا كلامية، وليست السيرة البطولية سوى وضع محدد لهذه الأفعال اللغوية في حقل ما، وليست "حياة القديسين" سوى إنجاز لإمكانية من إمكانات "السيرة" ومجموع هذه الأفعال لا يعين قديسا بالذات، إلا أنه يحدث كل مرة أن يوجه توجيها خاصا ليطابق قديسا ما، كما هي الحال بالنسبة القديس سانت جورج Saint Georges.

السيرة البطولية عند يولس تجمع لأفعال كلامية ذات غاية اجتماعية وهي جذب المستقبل لمحاكاة نموذج البطل[٣٠].

وتكون الأشكال البسيطة عند يولس مادة وأصلا للأشكال العالمة Savantes Formes كالرواية والقصة القصيرة، فهذه الأخيرة تدمر الأولى بقوانينها الخاصة رغم أنها نشأت منها.

أما عند تودوروف فتبدأ مسألة تحول الأنواع أيضا بالكشف عن منشأها، ومن أين تأتي وهنا يساير الرأي القديم الشائع، إنها "بكل بساطة تأتي من اجناس أخرى والجنس الجديد هو دائما تحويل لجنس أو لعدة أجناس أدبية قديمة: عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف"[٣١].

وهذا التحول ليس مثاليا بل يرتبط بالتاريخ فباتخاذ النوع طابع المؤسسة، يتضمن إيديولوجيا المجتمع الذي أنتجه، هذا ما يفسر أن بعض الأنواع توجد في مجتمع دون آخر وتظهر في فترة دون أخرى.

---

(30) Formes simpkes P. (21 – 53)

(٣١) أصل الأجناس الأدبية ص ٤٦.

ولكن الاعتقاد بأهمية المجتمع والتاريخ في تطور النوع الأدبي لا يعني تحويل مبحث التحول إلى مبحث تاريخي. "إن مسألة الأصل التي أريد طرحها،ليست ذات طبيعة تاريخية، وإما هي ذات طبيعة نسقية، وكلاهما يظهر لي على نفس الدرجة من المشروعية والضرورة، ليس السؤال هو: ما الذي يسبق الأجناس الأدبية في المدى الزمني؟ بل: ما الذي يكمن وراء ميلاد جنس أدبي ما، في كل الأوقات؟وبدقة أكثر هل توجد داخل اللغة (مادام الأمر يتعلق هنا بأجناس الخطاب) أشكال لم تصبح بعد أشكالا فيما هي تعلن عن الأجناس الأدبية؟ إذا كان الجواب بالإيجاب كيف يتم الانتقال من مستوى إلى آخر ؟"[٣٢].

فما يميز تودوروف عن أرسطو وبرينوتيبر وفانسنت ويولس أن هؤلاء سعوا للبحث عن الجنس السابق، أي ضبط التتابع التاريخي لتأكيد كون التحول الأدبي يحدث من جنس لجنس أو داخل الجنس الواحد، وهي حقيقة آمن بها تودوروف ليتجاوزها نحو تعليل كيفية الحدوث، من خلال ما يسميه: فعل الكلام.

وفعل الكلام نشاط كلامي له فعل لفظي يدل عليه كالحكي وترتيل الصلاة، فالحكي فعل كلام ينتج عبر عدد من التحولات والتكثيفات جنسا هو الرواية. وترتيل الصلاة فعل كلامي ينتج جنس الصلاة الذي ليس أدبيا بالضرورة. في هاتين الحالتين يكون الجنس مشتقا من نشاط كلامي أي من اللغة، ولكن في حالة ثالثة كحالة السونيت لا يوجد فعل كلامي، لذلك تسنن السونيت لوحدها خصائصها الاستدلالية، فكيف يتم الانتقال من فعل كلام إلى جنس أدبي؟.

---

[٣٢] المرجع السابق. ص ٤٦.

يوضح تودوروف ذلك من خلال أمثلة من ثقافة اللوبا سكان زاير. ففي هذه الثقافة ينتج عن فعل الدعوة إلى الطعام نوع أدبي "الدعوة" مشتق من فعل الدعوة نفسه، فهو يجسد من جهة النشاط الكلامي الذي يقوم به المدعو أثناء حضوره عند الداعي، كما قد يكن متضمنا في فعل حكى يقول به المدعو فيحكي "الدعوة".

وفي نفس الثقافة يوجد نوع آخر يسمى الكزالا Kasala منحدر من فعل الكلام: سمى يسمي، فالتسمية تحمل أحيانا معني كـ"شراسة" و"فاتح الجلد"، و"ذكاء". وأكثر من ذلك تمنح للفرد كني قصد الإطراء أو المدح أو الهجاء أو التخصيص، فتقترب من الأشكال الأدبية لدخولها في تركيب نحوي وبعد مجازي وإشارتها أحيانا إلى أمثال أو أقوال مأثورة مثل "ركيزة يعتمد عليها" و"ظل يحتمي به" و"منجل لا يخشى الأشواك".

والكزالا مجموعة أغان حول تاريخ وشخصيات قبيلة تمجدهم وتشييد بأعمالهم، ولكنها ليست في الحقيقة سوى إعادة وتركيب لتلك الأسماء والكني: "يتعلق الأمر إذن من جديد، بخليط من الخصائص والإطراءات، فمن جهة يشار إلى نسب الأشخاص وإلى علائق بعضهم بالبعض، ومن جهة ثانية تعزى إليهم صفات ممتازة، واسناد هذه الصفات كثيرا ما يتضمن كنى تشبه ما ورد في الامثلة التي ذكرناها، يضاف إلى ذلك أن شاعر البطولات يسائل الأشخاص ويحثهم على أن يسلكوا سلوكا حسنا، وكل واحدة من هذه الطرائف تتكرر عدة مرات، وكما هو واضح فإن جميع الملامح المميزة للكنزالا، كانت موجودة بالقوة في الاسم الخاص، اسم العلم، وبكيفية أوضح، في هذا الشكل الوسيط الذي كانت تمثله الكنية" [٣٣].

[٣٣] أصل الأجناس الأدبية ص. ٣٠.

قد يكون من مبررات التجاء تودوروف إلى ثقافة اللوبا، البحث عن أنواع في غاية البساطة بحيث يكون خيط الربط بينها وبين فعل الحكي شديد الوضوح. إلا أن ذلك قد يكن صعبا، فحتى في نوع "الدعوة" يوجد تداخل بين فعل الدعوة وفعل الحكي، أما الكزالا فالظاهر أنها ليست نتاجا لفعل التسمية وحده. إذ توجد إلى جانبه أفعال الوعظ والنصح والحكي أيضا، وقد يكون من المستحيل تتبع هذه الأفعال في عملية تداخلها لتكوين الكزالا، إن عملية كهذه يجب أن تكن تاريخية تتبع تطور الكزالا لتعرف أي هذه الأفعال كان الأسبق أو الأكثر سيادة. وهو ما يصطدم بعدم تدوين الكزالا الشفوية أثناء حقب متعددة.

إن إرجاع منشأ الأنواع إلى فعل الكلام، وإن كان يكشف عن جانب جديد في تحولها، إلا أن صعوبته تكمن في التطبيق، ويتضح ذلك من اعتراف تودوروف نفسه بصعوبة دراسة "أصل الرواية" مرجعا تلك الصعوبة إلى التداخل غير المحدود لأفعال الكلام في بعضها كالوصف والحكي وغيرها.

لقد أصبحت مقولة ثبات الأنواع وكذلك مقولة نقائها من المتجاوزات حاليا، بعد أن أثبتت الدراسات الحديثة بطلانها، ولكن هذا التجاوز الذي طالهما خلف مكانه متوالية من التساؤلات، فكيف لا تكون الأنواع ثابتة، ثم كيف لا تكون نقية، ثم إذا كانت غير نقية كيف تكن مع ذلك أنواعا، أي تخضع لنسبة معينة من التمايز؟ وإذا كان النوع مرتبطا بفترة من الفترات فهل تحوله يعني تجازه لكل فترة؟

إن النوع الأدبي تجمع مجسد في النصوص لعدد من السمات الفنية عبر تصرفات متغيرة في تلك السمات، وإن موضوع نظرية الأنواع الأدبية هو

خصوصية النوع الأدبي وتحوله، ويتكشف ذلك من خلال تحليلها لا للعلاقات التي تتحرك بين النصوص فحسب ولكن أيضاً لتلك التي تتحرك بين الأنواع ذاتها.

فنظرية الأنواع الأدبية أو علم الأنواع، دراسة طوبوغرافية لأرضية الأدب في فترة من الفترات، إنها تكشف عن تضاريسية هذه الأرض، وكذلك الوديان والمجاري التي تخترق تلك التضاريس والهزات الباطنة التي تصيبها وأيضا الرياح التي قد تأتي من أي اتجاه فاعلة فيها بالحث والتعرية، إنها البحث عن عوالم مرئية مجهولة تعج بالحياة.

ومن أفلاطون إلى جينيت ما زال النقد يطمح لوضع خريطة لهذه الأرضية ورسوم بيانية لدرجات التأثر والتغير، إلا أن أداة الاستكشاف قلما أتت بنتائج مضبوطة فهي في حاجة إلى تجديد وتطعيم.

## قائمة بأهم مصادر ومراجع الدراسة


- أرسطو طاليس.

● فن الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي. دار بالثقافة بيروت (د.ت).

● كتاب أرسطو طاليس: نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، تحقيق عبد الرحمن بدوي (ضمن فن الشعر).

● الخطابة: الترجمة العربية القديمة تحقيق عبد الرحمن بدوي وكالة المطبوعات بالكويت ودار القلم بلبنان بيروت ١٩٧٩.

- ايجبلتون تيري.

● الماركسية والنقد الأدبي. ترجمة د. جابر عصفور دار قرطبة للطباعة والنشر – الدار البيضاء. المغرب ط ٢ ١٩٨٦.

- بارث رولان.

● درس السيميولوجيا. ترجمة عبد السلام بن عبد العالي دار تويقال للنشر. الدار البيضاء – المغرب ط ١ : ١٩٨٦.

- ابن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد ت ٥٩٥ هـ).

● تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر. تحقيق د. عبد الرحمن بدوي. ضمن "فن الشعر" لأرسطو. دار الثقافة. بيروت.

- ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله ت ٤٢٨ هـ).

● "فن الشعر" من كتاب "الشفاء" تحقيق عبد الرحمن بدوي ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطو.

- تودوروف تزفيتان.

- أصل الأجناس الأدبية. ترجمة محمد برادة. مجلة الثقافة الأجنبية. العراق عدد ٦ ربيع ١٩٨٢.
- شعرية النثر. ترجمة أحمد المديني. الثقافة الأجنبية العراق عدد: ١ ربيع ١٩٨٢
- نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس (جمع وتقديم).ترجمة ابراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت ط ١ ١٩٨٢.
- نقد النقد. ترجمة سامي سويدان. المركز القومي للإنماء بيروت. ط١ : ١٩٨٢

– تيغيم (بول فان).

- المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ترجمة فريد أنطونيوس. منشورات عويدات. بيروت – باريس ط ٣ ١٩٨٣.

– جينيت جيرار.

- مدخل لجامع النص: ترجمة عبد الرحمن أيوب – دار تويقال للنشر. الدار البيضاء – المغرب ط١ / ١٩٨٥.

– د. سعد مصلوح

- الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية. دار الفكر العربي القاهرة ط ٢.

– د. صلاح فضل

- علم الأسلوب. الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ط ١٩٨٥.

– عبد الفتاح كيليطو

- الأدب والغرابة. دار الطليعة للطباعة والنشر ببيروت ط ٢ ١٩٨٣.

– د. عبد المنعم تليمة

- مقدمة في نظرية الأدب. دار الثقافة . القاهرة ١٩٨٧.

– الفارابي (أبو نصر محمد ت ٣٣٩ هـ).

● رسالة في قوانين صناعة الشعراء. تحقيق عبد الرحمن بدوي ضمن "فن الشعر". لأرسطو

– فانسنت (م. لابي سي)

● نظرية الأنواع الأدبية. ترجمة د. حسن عون. منشأة المعارف الإسكندرية ١٩٧٧.

– كابانس (جان لوي)

● النقد الأدبي والعلوم الإنسانية. ترجمة د. فهد عكام

دار الفكر. دمشق ط ١ ١٩٨٢.

– كروتشه بندتو

● المجمل في فلسفة الفن. ترجمة سامي الدروبي. دار الفكر العربي. القاهرة ط. ١ ١٩٤٧.

ـ كوين جون

● بناء لغة الشعر. ترجمة د. أحمد درويش.

دار الزهراء القاهرة ١٩٨٥

– لوكاش جورج: الرواية كملحمة بورجوازية. ترجمة جورج طرابيشي.

دار الطليعة بيروت. ط ١ ١٩٧٩

– د. محمد غنيمي هلال

● الأدب المقارن. دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة.

الفجالة ١٩٧٧

– محمد مندور

● الأدب وفنونه. دار نهضة مصر للطبع والنشر. الفجالة القاهرة ١٩٨٠.

– مونرو توماس

● التطور في الفنون. ترجمة محمد على أبو درة وآخرين الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٢.

– هوارس

● فن الشعر. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة بيروت ١٩٨١.

– وارين أوستن ووليك رينيه

● نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي. مراجعة د. حسام الخطيب. دمشق. (دت).

## المراجع باللغة الأجنبية:


-Blanchot Maurice

Le livre a venir Callimard. Paris. 1959.

-Cuddon, J.A:

A dictionary of literaty terms. Andre Deutsch
London, 1979.

-Gerard Genette

Figures. Editions du seuil Paris, 1969.

-Guiraud Pierre : ،

La stylistique, Collection Que sais-je Paris, 1970
La stylistique, Lecture, Kinsksieck, Paris, 1970

-Jolles Andre: ،

Formes simples, Editions du seuil, Paris, 1972

-Todorov Tzvetan: ،

Dictionnaire encyclopedique des sciences du
Langage, Edition du seuil Paris 1972
Introduction a la literature fantastuque Editions Du seuil,
Paris, 1970

# الفهرست


**تمهيد** ..... ٥

**الفصل الأول: النوع الأدبي بين الإثبات والنفي** ..... ١٧

كروتشه: مبدأ الحدس واستقلالية الأثر ..... ٣٢

موريس بلانشو: تلاشي الأدب وتفرد الأثر ..... ٣٦

رولان بارث: مبدأ الكتابة واستقلالية النص ..... ٤١

**الفصل الثاني: ثلاثية الملحمي، الغنائي، الدرامي** ..... ٤٩

أفلاطون وأرسطو ..... ٥١

التأويلات اللاحقة ..... ٦٢

الثلاثية اليونانية عند العرب ..... ٧٠

**الفصل الثالث: تصنيف الأنواع** ..... ٧٩

قضايا التصنيف ..... ٨١

أنواع التصنيف ..... ٨٨

**الفصل الرابع: تحول الأنواع** ..... ١١٣

**المصادر والمراجع** ..... ١٣٧