المبحث الأول

إشكالية الجنس الأدبي في المنظور العربي

التمهيد

أ. الاشكالية المصطلحية

يصطدم الباحثون و هم يخوضون في غمار البحث عن الأجود والأقرب الى الصواب بشأن تحديد تعريف عام لمصطلح أو قضية ما بعراقيل كثيرة، والسبب يعود الى الرؤى المتضاربة التي تنفث ما تراه صالحا ويجب الاحتذاء به، و هذا بالتأكيد يتطلب من الباحث الدقة في توخي الحذر و عدم الاستسلام لهذا الرأي أو ذاك حتى يستطيع ان يستشف الرأي الأجدر منها وتوظيفه في كتاباته المتعلقة بهذا الأمر.وعليه واستنادا الى ما تقدم فان تحديد تعريف خاص لمصطلح الجنس أو الجنس الأدبي لا يمكن ان يكون بالسهولة التي قد يظنها كثير من الباحثين، بل بالاستفاضة العميقة لاختيار ما يتناسب مع الموضوع، وبما اننا بصدد التطرق الى الرأي العربي من خلال ما قاله نقاده بهذا الخصوص وعلى كم قسم ينقسم الجنس الأدبي فان تعريفنا للجنس سيكون مقتضبا ومحددا لان مجاله واسع والخوض في د هاليزه متاهة كبرى لا يبغيها بحثنا هنا.

لا يمكن تعريف الاجناس الأدبية بهيئتها الاصطلاحية (الاجناس الادبية)لانها جاءت عند كثير من النقاد والباحثين بهيئة (الأنواع، أو الاشكال الأدبية وغير ذلك)، لذا سنلجأ الى تعريف الجنس الأدبي الذي بدوره سينسحب على بقية الاجناس الأخرى لانها متناظرة ومتوافقة من حيث المبدأ العام ومتخالفة في الجوهر والآلية والكيفية في التطبيق. وعليه فالجنس الأدبي هي مجموعة الانظمة والقوانين الموضوعة في نسق عام والتي تمارس سلطتها العليا على التنظيم الابداعي للمنتج وتصبغه بآليات

وكيفيات تميزه عن غيره، و هي تعمل جاهدة على المحافظة عليه و عدم السماح لمبدعه التغيير في معالمه والتقنع بمظاهر التجديد؛ إلاّ ان هذا الأمر غير ممكن لان رؤى المبدع تتغير تبعا للظروف الاجتماعية المحيطة به التي ترغمه على الافلات من أسره ومحاولة تحديث ما يمكن ان يكون ملائما لروح العصر، و هذا يعني ان الجنس أو النوع الادبي " كالنوع البيولوجي:ينشأ ويتطور وينقرض لكن المنقرض من الانواع الأدبية كالمنقرض من الانواع والكائنات الحية لا يفنى تماما وانما تتواصل عناصر منه في النوع أو الانواع التي تطورت عنه " (١).

لذلك نجد ان عددا من الاجناس تصدر من وعي اجتماعي في بادىء الأمر ولكنها سرعان ما تتلاشى مع تقادم السنين فتتحول الى وعي فردي بحت، وللتمثيل على ذلك نجد ان الملحمة و هي اسطورية في فحواها عند اليونانيين وغيرهم قد انبثقت من احساس اجتماعي وذلك لغرض التنفيس عما يريدون التنفيس عنه؛ ولكن الاحساس الاجتماعي بدأ يفقد بريقه بعد التخلي عن الواقع الملحمي (الاسطوري) واصبحت الحاجة ملحة للانطلاق من الرؤى الفردية فانبثقت على غرار الجنس الملحمي الرواية والقصة اللتان تعدان الوريث الشرعي للملحمة على الرغم من اختلاف مضامينها وآليات خطوطها التنظيمية عنها، وبرؤية أعمق نقول ان لكل جنس أدبي استقلاليته وذاتيته الخاصة عن بقية الاجناس تبعا للعناصر المكونة له التي تتحرك في اطاره الخاص، وهي عناصر تعيش في نسيج واحد تكمّل احداها الأخرى بغية تحقيق عملية ابداعية تميز هذا الجنس عن غيره، وباكتمال دائرة العمل على وفق هذه العناصر تكتمل للجنس الأدبي هويته لينطلق عندها الى فضاء الأدب من زاوية العمل الابداعي، وهو بهذا يفرض نفسه " بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج فيه موضوعه مهما كانت أصالته ومهما بلغت مكانته من التجديد ولا يستغني عن الاحاطة بهذه الخصائص الفنية كاتب ولا ناقد من النقاد " (٢).

بعد ان وضعنا تعريفا للجنس الأدبي الذي قد لا يرتضيه القارىء يمكن ان نعود الى مسألة الاشكالية في المصطلح التي نوهنا عليها مسبقا.اذ ان هناك اختلاف

بين النقاد والباحثين والدارسين على تسمية المصطلح وتحديد شكله وكل منهم ينطلق من رؤاه الايديولوجية والانتماءات الاجتماعية وقيمه المفروضة عليه التي تجعله مقيدا أو متحررا في عرض أفكاره، فوجهات النظر في المصطلح " تتباين بحسب المعيار الذي يحتكم اليه الناقد في ضبط نوعية الجنس الأدبي أولا، ثم تتباين بحسب تحديد المقومات الفنية التي تميز ذلك الجنس عن اضراب الاجناس الأدبية الاخرى ثانيا، وبذلك تتولد القضايا الاشكالية في دائرتين: أولاهما دائرة ضبط الجنس وحده؛ والثانية دائرة تحليل عناصره بقصد تأويل دلالاتها " [٣].

هذا الاختلاف في الرؤى هو الذي أحدث هذا الارباك والفوضى في تحديد ما يمكن تحديده من مصطلح، وعليه وفي استقراء بسيط يمكن ان نبيّن في ضوء ما يسمح لنا به مجال بحثنا مجموعة من الاختلافات الواردة بين النقاد العرب من خلال الوقوف على كتبهم وبحوثهم المنشورة حتى يستوضح لنا الأمر في هذا المجال، فالنقاد امثال محمد غنيم هلال في كتابه الأدب المقارن، وعبد السلام المسدّي في كتابه النقد والحداثة، واحمد كمال زكي في كتابه دراسات في النقد الأدبي، وفؤاد مرعي في كتابه مقدمة في علم الأدب، ورشيد العبيدي في كتابه دراسات في النقد الأدبي، وخلدون الشمعة في بحثه (الاجناس الأدبية من منظور مختلف)، وعبد الاله الصائغ في بحثه (التجنيس بين الخطابين الشعري والسردي) وغيرهم أكدوا على مصطلح الجنس الأدبي ولم يستعملوا مصطلح النوع الأدبي أو الشكل الأدبي. ولكننا نجد في الجهة المقابلة عددا من النقاد قد ركزوا على مصطلح النوع، وهم كل من عبد المنعمة تليمة في كتابه مقدمة في نظرية الأدب، وعلي جواد الطاهر في كتابه مقدمة في النقد الأدبي، وعبد الله ابراهيم في بحثه (مقدمة في نظرية الانواع الأدبية) وغيرهم كثير. كما ان عددا من الكتب التي ترجمت للعربية استخدم فيها المترجمون مصطلح نوع كذلك، وهذا واضح في كتابه نظرية الأدب لرينيه ويليك، وكتاب نظرية الأدب لعدد من الباحثين السوفيت المختصين.

ومن هذا الاستقراء يمكن الاستدلال على كون المصطلح ما زال قيد الدراسة والتمحيص بدلالة عدم تحديد وجهة عامة له واي المصطلحات التي تناسبه، لهذا قال خلدون الشمعة " ليس ثمة معادل لهذا المصطلح في النقد الأدبي وان كانت كلمتا (نوع وشكل) تستخدمان في موضع جنس احيانا، وهذا يؤكد على ان المصطلح ما يزال مقلقلا وغير مستقر، بل لعله يشير الى الاضطراب الذي يحيط بمسألة تطور نظرية للاجناس الادبية المعاصرة " (٤).

هذا الاختلال المصطلحي راجع الى امكانية تطور الأجناس عبر العصور المتعاقبة بحسب ما يأتي به المبدع من ملامح جديدة تفضي باضفاء لمسات حيوية على عناصر هذا الجنس أو ذاك، ومن ثمة وبحسب هذا التغيير والتنوع والاستمرارية في التبديل تتولد في المقابل لدى النقاد والباحثين ردة فعل مشابهة تجعلهم يتوحدون في مجالات منوعة الغرض منها الاهتداء الى التسمية المصطلحية المناسبة لهذا الجنس الذي تطور بعض الشيء.

ومهما يكن الاختلاف في هذه القضية من حيث تنوع المصطلحات لموضوع معين فاذنا - وقد يكون هذا رأي غيرنا كذلك - نرى ان المصطلحات جميعها وان اختلفت من حيث الهيئة الشكلية المكتوبة فانها مترادفة الفحوى ولا تقبل القسمة على اثنين على الرغم من اختلاف بعضها من جانب الزيادة والنقصان، وهذا أمر لا ضير فيه تبعا للتغييرات التي تحصل - كما ذكرنا آنفا - على مرّ العصور، شرط ان يحتفظ الجنس بجوهره العام المميز الذي يعد الفيصل بينه وبين الآخر، وسبب احتفاظ الاجناس بالجوهر العام هو " اولا صدق عكسها لقوانين الوجود الواقعي؛ وثانيا توافق هذه الاجناس توافقا كاملا مع طبيعة الأدب ومهماته " (٥).

هذا النص يدفعنا الى جانب آخر من الموضوع وهو عرض السؤال الآتي.ماهي اهمية الجنس ووظيفته(*)؟ وللاجابة على هذا السؤال نقول: ان الجنس أرض خصبة لما يمكن ان ينثره المبدع من افكار فوقها بحسبما يشاء، وهذه الافكار والتطلعات التي يبغي ايصالها الى المتلقي عبر النصوص التي يكتبها هي نابعة من

رحم المجتمع والايديولوجيات المتمخضة عنه[*] ولايمكن ان يسوق غير ذلك. لذا جاءت النصوص باختلاف اقباعها في الاجناس الأدبية شواهد حيّة على تمثيل الواقع أو قل هي مرآة عاكسة للرؤى المتبلورة في افكار الجماعة أو الجماعات المنتمية لهذه الافكار، وعليه نجد " ان الذي زاد قضية البحث في الاجناس قيمة انما هو وقوف الدارسين على ظاهرة أدبية تاريخية مدارها ان الآداب الانسانية تختلف من حيث نمط الاجناس السائدة ومعايير تصنيفها وذلك بحسب الحضارات وما لكل واحدة منها من مميزات خصوصية حتى أصبح البحث في الاجناس الابداعية مطيّة الدارسين الى استكشاف القيم الحضارية والفكرية عامة من خلال القيم الجمالية والفنية " [٦].

وفي الاطار نفسه يمكن عدّ نظرية الاجناس عملية ديناميكية متواصلة لها جذور في الماضي وارتباط بالمستقبل من خلال آلية ربطها اللاحق بالسابق؛ وهذا بفضل اعتمادها على العنصر الزمني الذي يمثل مفتاحا لجعل الابواب مشرعة أمام التلاقح بين السابق واللاحق [٧]. وهذا كله ما يقع في الشطر الأول من النص، اما الشطر الثاني الذي ركز على طبيعة الأدب ومهماته فالمقصود منه الوظيفة التي يؤديها النص الأدبي التابع لاي جنس من الاجناس، فطبيعة الأدب تكمن بايصال افكار المجتمع واعطاء انطباعات جوهرية عنها عن طريق صراع نصي مقبول يفضي بعرض المضامين بقوالب محببة ومؤثرة تدخل الى نفس المتلقي عنوة وتجعله مشاركا فعليا في عيش التجربة التي عرضها المبدع للنص، وهذا يقع عن طريق السيطرة على الاخيلة والعواطف والافكار والادوات اللغوية وتصنيع التراكيب المنتمية للسياقات لكي تنجز فكرة التوصيل ويحقق النص ما عليه ويترك اعقاب ما يحصل بعد ذلك للمتلقي ليتصرف به كيفما يشاء.

كما ان وظيفة الجنس من خلال النص تجانس طبيعة الأدب من حيث اتكائها على القيم الجمالية وكل جنس يبغي تحقيق جماليات عالية المستوى من اجل الارتقاء بنفسه والتعالي عمن سواه من الاجناس الأخرى وذلك بحسب الثوابت والمتغيرات التي ترافقه وكذلك بحسب الآليات والامكانات المتاحة له من استعمال مسموح وآخر

مرغوب فيه، كما ان الجنس الأدبي " يخلق توقعات لدى المتلقي تنظم الكيفية التي يمكن ان يفهم ويؤول بموجبها، وبهذا الاعتبار يصبح الجنس الأدبي بعدا رئيسيا من أبعاد معرفة مضمرة أو سمطا ينطوي على جملة من الافتراضات والتقنيات القابلة للتأويل نعتمده أساسا ضابطا من أسس عملية القراءة النقدية " (٨).

وعليه فان الانطلاق من جوهر القضية مجددا واماطة اللثام عن تجليات الرؤى المختلفة والمتضاربة يرجعنا الى دائرة المربع الأول التي تحتم علينا القول ان الاختلاف في مسألة انتقالية المصطلح نابعة من عدم وجود أسس ومعايير ثابتة تحكم ذلك، وان التقنع باسماء ومسميات جديدة وان كانت في شكلها مختلفة فهي متفقة من حيث المضمون متقاربة مترادفة في اعطاء الانطباع أو الصورة نفسها عن الشيء المراد ايصاله، وهذا يحيلنا الى قبول فكرة ان الأدب " متنوع جدا وهو يتطور باستمرار على نحو يتلاءم مع تطور حاجات الناس الفكرية والمعرفية؛ غير ان الدور الحاسم في نهاية المطاف يكون لطبيعة المواضيع التي يهتدي الأدب لتصورها " (٩). أي التي تكون معبرة ومؤثرة والتي تكتب بصيغ منسجمة وغير مألوفة في الوقت نفسه لتحقيق انطباعات صورية مماثلة بعض الشيء عن الواقع المحيط به الذي ينتمي بدوره للتنظيم الاجتماعي الفارض لسلطته على المبدع الذي يدلي في نصه ما يراه ملائما في هذا التنظيم.

إنّ دراسة الأدب لا تكون بالنظر اليه من زاوية تعداد أجناسه والى أي زمن تنتمي، وانما الانسحاب على التقنيات الفنية القابعة في النص كذلك، وهذا ما يؤكده محمد غنيم هلال بقوله: " لايزال النقاد في الآداب المختلفة على مرّ العصور ينظرون الى الأدب بوصفه أجناسا أدبية أي قوالب عامة فنية تختلف فيما بينها لا حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب، ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصيغ التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلاّ في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي " (١٠).

ب - أنـواع الأجنـاس

إنّ المجتمعات بطبيعتها تتعرض بين الحين والآخر الى تصدعات الصراعات الداخلية والخارجية التي تحدث بدورها فجوات في أواصر الترابط وازدياد حجم الفوضى والانتقال من مرحلة الى أخرى للسيطرة على الوضع؛ بحيث تتكون في كل مرحلة قواعد وأسس وأصول عامة منها ما يتعلق بالسياسة والاقتصاد والاجتماع والأدب وغير ذلك. إنّ طبيعة المرحلة هي التي تفرض القوانين والاحوال التي ستسير عليها أفكار المجموعة المنتمية الى هذا المجتمع أو ذاك؛ فالمجتمعات التي تعرّضت شعوبها الى دوامة الحروب مثلا كالشعوب الاغريقية(اليونانية) والرومانية أوجدت لنفسها مكانا ومنهجا خاصا يسير عليه الجيل ولايحيد عنه، إلاّ ان المنهج يخفت بريقه بعد مرحلة أخرى من التقدم وهكذا دواليك. أي ان الصراع مع الحياة بمجالاتها الواسعة هو الذي يجدد الأصول والقوانين لكل مجتمع وفي كل زمن وعصر وليس هناك شيئا ثابتا على الاطلاق عدا الثوابت التي لا تقبل التغيير وهذا يقع في النزر القليل.

هذا المبدأ اقرّه هيجل(*) في حديثه عن المادية الجدلية في التيار الماركسي الذي أسماه (الديالكتيك) وهي ايجاد حالة مغايرة للاخرى مبنية على انقاضها.إذ تصل الحالة الى الذروة إلاّ ان نجمها يتساقط لتقوم على انقاضها الأخرى وهكذا.

ومن بين التغييرات التي تحصل في المجتمعات هي تغيّر قيم الآداب وأصولها والفنون على وجه العموم؛ فلكل مرحلة أدب خاص تابع للطبقة الاجتماعية المشتهرة في الأوساط الثقافية يسير على وفق رؤيتها وما تنهجه له من مبادىء وقواعد عامة. لذا نجد ان الأدب تفرّع الى اجناس عدّة تبعا للاطر الاجتماعية المهيمنة عليه، منها ماهي اجناس عدّها النقاد والباحثين أساسية ومنها تفرعت الاجناس الصغيرة الأخرى، ومنهم من لا يؤمن بهذه المسألة إلاّ بحدود ضيقة، ومهما تباين أمر الاختلاف في ذلك فان الأدب يتكون من ثلاثة أجناس رئيسة، وهو تقسيم عام لايخص

أدب حضارة ما و هي لا تزال قائمة حتى يومنا هذا، و هذه الاجناس هي " الشكل القصصي، والغنائي، والدرامي " (١١).

هذا التقسيم هو صورة من الواقع اليوناني الذي سيطرت آدابه على آداب الرومانيين والكثير من الامبراطوريات والدول الأخرى باختلاف حضاراتها وظل ينحت له مكانا في آداب الأمم الأخرى حتى نهاية القرن الثامن عشر، إلاّ انه أخذ يتلاشى مع استمرار الزمن واوجدت أجناس فرعية تناسب القيم السائدة في هذا المجتمع أو ذاك ولاسيما بعد نظرة برونتير في أواخر القرن التاسع عشر التي نادت بعدم وجود أطر عامة تحدّ الاجناس وان الافضل هو تداخل الاجناس فيما بينها عن طريق رفع الحواجز المهيمنة حتى تتولد من جرّاء ذلك تقسيمات جديدة واجناس معبرة تقدم كل ما يريده الانسان.وهذا بالفعل ما دفع كثيرا من النقاد على ايجاد تقسيمات جديدة أو اقل تقسيمات هي بالفعل واقعة وموجودة جرّاء هذه النظرة التي دعا اليها برونتير وكروتشه وآخرين من امثالهما، فهذا خلدون الشمعة يقول: " وتشير نظرية الاجناس الأدبية المعاصرة الى أجناس رئيسية هي الشعر والنثر والرواية والملحمة والدراما إلاّ انه توجد أجناس فرعية أو قل انواع أدبية تندرج تحت كل تصنيف من هذه التصنيفات الرئيسية " (١٢).

وفي ضوء ذلك نجد ان النقاد والباحثين بدأوا ينطلقون في تقسيماتهم للاجناس من منطلقات ايديولوجية مجتمعية تحتم عليهم التقسيم على وفق معطياتها، على الرغم من أطرها العامة التي لا تقبل التماهي سوى في جوانب محدودة، و هذا يحدث تبعا للحاجة البشرية التي تقتضي ذلك.

وعلى هامش ما تقدم نجد ان التقسيم العربي القديم مثلا لقضية الاجناس يصبّ في مجالين معروفين هما الشعر والنثر وكل ما يقع تحتهما من أجناس متفرعة هي خاضعة لقوانين عامة ومحددة في الوقت نفسه.اذ اننا " نرى في النثر بصفة اساسية الخطابة والامثال والقصص والسير الأدبية وبدرجة اقل المسرحية التي نشأت شعرا

وسنرى في الشعر بصفة أساسية الملحمة والغنائيات والمسرحيات الشعرية وبصفة اقل الامثال والقصص الشعري.. " [١٣].

وعليه وباختلاف الرؤى المهيمنة على سير القضية وتموّج السبل الكفيلة بايجاد مخرج لهذه التقسيمات الفرعية الكثيرة التي ظهرت ولا سيما بعد التطورات التي حصلت في نهاية القرن التاسع عشر فاننا سندرس الاجناس الأدبية في أدبنا العربي وما هي وجهات نظر النقاد القدماء والمحدثين بشأن التقسيم الكلاسيكي العام، وهو الأدب الغنائي، الأدب الملحمي، والأدب الدرامي، للتعرف على قيمتها ومدى استخدامها في البيئة العربية وماهي الأسس التي تمخضت عن ذلك؛ وما انبثقت منها فيما بعد من أجناس فرعية متداولة حاليا.

مدخل

إنّ ولادة النظرة العربية بخصوص هذه القضية كانت ولا زالت ولادة مشوهة يكتنفها التخبط والاضطراب والعبثية في انتقاء القواعد والسياقات المحددة التي يمكن عدّها الدستور الادبي للتمييز بين الاجناس، وظلت المحاولات المتوالية من النقاد والباحثين والدارسين تحبو على أرصفة التهشم وتناثر الفكرة وعدم الاهتداء الى السبيل الامثل، ولكن وفي خضم هذه الفوضى تشظت رؤى يمكن وصفها أطرا شبه مقبولة تسعفنا للاهتداء نوعا ما الى بلوغ دهاليز هذه القضية المتشعبة.

لقد ذكرنا في التمهيد بشأن التخبط في الاشكالية المصطلحية ان العرب لم يهتدوا الى هذا المصطلح الجنس بمفهومه وهيئته الشكلية هذه، بل راحوا يدورون في دوائر مغلقة ترجعهم الى نقطة البداية، وهذه السذاجة سمحت لهم ان يقسّموا الأدب على قسمين أساسيين هما الشعر والنثر، ولم يعرفوا التقسيمات الحداثية في القرون المتأخرة ولا تلك التي سبقتهم في الآثار اليونانية.وهذا يعني ان تصوّر العرب في الاجناس " لم ينبن على مقولة الاجناس أصلا وانما قام على تصنيف ثنائي مرتبط بنوعية الصوغ الفني غير متصل بطبيعة الجنس الابداعي فكان بذلك تصنيفا نوعيا اكثر مما كان تصنيفا نمطيا.لقد اقام العرب ادبهم على منظوم ومنثور وبين الشعر والنثر فاصل فني بنائي قبل كل شيء " [١٤]. هذه الرؤية الضيقة للمصطلح لم تأت من فراغ، بل من ايمان عميق بان هذا هو ما يناسبهم.وهذا لا يعني ان كلا الجنسين الشعر والنثر لا يحملان في طياتهما انواعا أخرى من الاجناس، بل على العكس فكلاهما يحوي ما يحويه من انواع اجناسية تكتفي بذاتها من حيث الشروط واختيار الأدوات وتفعيل الجماليات.

وفي خضم هذه الفوضى إنبرى لهذه القضية نقاد كثر وانقسموا ازائها على قسمين: الأول يرى ان العرب لم يعرفوا الكثير من الاجناس التي كانت عند الأمم الاخرى وانهم تخندقوا بافكارهم وتطلعاتهم بزوايا ذاتية ضيقة لا تسمح بعدّها اجناسا

لها مكانتها يمكن الاعتماد عليها، على العكس من القسم الآخر الذي تصدى لهؤلاء وبيّن وجهة نظره بان العرب عرفوا الكثير من هذه الاجناس ولكن ليس بالشكل المتعارف عليه الآن، وهذا يعني ان الوجود قائم ولكن التطور هو الذي غطى على تلك الصبغة القديمة وارجعها الى الخلف بحسب التصورات الاجتماعية والتنوّرات الايديولوجية الحاصلة في البيئات العربية المختلفة على مرّ العصور والازمان.

يجب علينا هنا الوقوف تجاه هذين التيارين المتعاكسين بحذر وتوجس في عرض ما قد يكون غير صائب في هذا الموضوع أو ذاك. إذ يمكن القول وبلا تردد ان الادب العربي القديم قد عرف كثيرا من الاجناس في ضوء التقسيم القديم (الغنائي، الملحمي، الدرامي) ولا يوجد مجالا للشك في ذلك بدلالة التراث العربي المليىء بهذه الاجناس التي سيأتي ذكرها تباعا بحسب الجنس الاعلى أو الأساس ولكن ليس نسخة مما عند اليونانيين أو ما موجود في الأدب الحديث، أما مقولة الانكار التي جاء بها عدد من النقاد فهي مردودة جملة وتفصيلا وخير ما يؤيد قولنا الآراء البناءة التي جاء بها عبد السلام المسدّي في كتابه (النقد والحداثة) والتي أرجعها الى وقوع العقول العربية الناقدة أسيرة آراء المستشرقين وأفكارهم، وهذا واضح في قوله: " لعل أعظم البدع في هذا المقام قد سوتها ايدي المستشرقين لما دأبوا على الاّ يفصحوا مميزات تاريخ العرب وحضارتهم الا من خلال مقولات الحضارة التي ينتمون اليها عرقا أو فكرا أو لغة، ثم اقتفى أثر هؤلاء بعض ابناء الامة العربية فكانوا في ذلك أصنافا:منهم المتتلمذ الوديع ومنهم المفاخر بانه عثر على مسلك الأيمة ومنهم من كان مؤمنا " (١٥).

وعلى خلفية الانكار والبوح بالحقيقة تبقى القضية في أدبنا العربي تمرّ بازمة تحديد المصطلح ليس فقط عند القدماء بل المحدثين كذلك الذين لم يستطيعوا التوصل الى نتائج مرضية في هذا المجال، وقد يعود ذلك الى تسمية الجنس بالفن وهو مايؤثر على سير تحديد المصطلح ويجعله شائكا في ذهن المتلقي التوّاق الى التخصيص والمباشرة دائما، فهذا رشيد العبيدي يسمّي الجنس بالفن عندما عرّف الاجناس إذ

قال: " هي تلك الفنون التي استحدثها الأدباء وصوّروا بها ما جادت به قرائحهم من بدائع المعاني ومحاسن الالفاظ وفنون الاساليب كالخطبة، والرسالة، والمقامة، والمقالة، والقصة، والمسرحية وما يمكن ان تبدعه عواطف الادباء ومستلزمات التطور " [١٦]. هذا التعريف يدل على عدم وضوح الرؤية عند العبيدي وغيره بخصوص التسمية.

وفي ضوء ما عرض يمكن الدخول الى عالم الاجناس في أدبنا العربي من منظور التقسيم الكلاسيكي المتضمن الاشكال الثلاثة للاجناس والتي تقع بدورها على نمطين احدهما نمط ذاتي ويشمل الأدب(الشعر الغنائي) ونمط موضوعي ويتضمن الأدب (الشعر الملحمي والدرامي*). وسيقول قائل: أين النثر من ذلك اذا كانت الاجناس برمتها تنتمي الى الشعر؟ وللاجابة على ذلك نقول: إنّ الاجناس في السابق كانت تكتب شعرا ولكنها ما انفكت تتخلى عن ذلك في الملحمة والدراما مع احتفاظ الغنائي بشعريته، واذا ماسحبنا ذلك على أدبنا العربي نجد ان الشعر الغنائي هو الأساس فيه والملحمة والدراما وجودهما قليل ومحصور في كتابة النثر ويمكن ايضاح ذلك كالآتي:

المحور الأول: الأدب (الشعر الغنائي (الوجداني))

بما ان هذا التقسيم منحدر من الحضارة اليونانية فان ذلك يفصح على ان اليونانيين عرفوا هذا اللون ولكنهم لم يعملوا به بالصورة التي استخدم به اللون الملحمي والدرامي على السواء لخصوصية المجتمع اليوناني (الاغريقي) آنذاك، وقد استعاضوا عنه بالملاحم والدراما (المسرح) ووجدوا فيهما ضالتهم، اما في أدبنا العربي فكان الأمر مغايرا تماماً وذلك تبعاً للبيئة والاختلافات الاجتماعية بين الحضارتين. إذ لم نجد للملاحم والدراما في الأدب العربي حظوة كبيرة - ولكنها موجودة - مثل حظوة الشعر الغنائي وربما هذا يعود الى كون العرب " عرفت الشعر فوجدت له المصطلح المناسب ولكنها لم تعرف الا شعراً واحداً هو الشعر فقط ولم

تكن بحاجة لتمييز هذا الشعر باسم خاص " [١٧].وقد سمي هذا الشعر بالغنائي الوجداني لانه يعبر عن خلجات النفس ويسقط ما فيها من هموم وافراح، ويعد بذلك " الشعر الذاتي المعبر عن عواطف قائله والمصور لمشاعره، وقد سمي بهذا الأسم لان قائليه كانوا يتغنون به في جميع الأمم، وبجميع فنونه، فهو ينغمه رائيا ويشدو به مفتخرا ويرجعه ناسبا " [١٨].

وعليه فان الشعر العربي هو غنائي محض تتموسق فيه النغمات الايقاعية على نحو يطوّق شعور المتلقي ويخضعه لسلطانه.هذه الغنائية استندت الى تغييرات صوتية نغمية لاقت استحسانا لدى المتلقي العربي سابقا ومنه اخذ الشعر هذه الخصوصية.فحداء الابل يعد واحدا من الأمور التي دفعت كثيرا من الشعراء الجاهليين الى استعارة ضرباته الايقاعية السريعة وتوظيفها في الشعر؛ لان التناسق والتموسق يعطي للشعر خصوصية الطواعية والقبول في السمع، كما ان لبيئة العرب الصحروية القاحلة آنذاك وجدبها وضراوة العيش فيها حرّكت في نفوس ساكنيها البحث عن معطيات جديدة تلهيهم عن واقعهم الصعب وتسبغ عليهم فرصة الترويح عن النفس فكان سجع الكهان بفقراته المنغّمة ولادة جديدة الهبت في نفوسهم ما كانوا يبحثون عنه، فهو لون تكون فيه القافية أو الفاصلة الأخيرة هي الحكم فيه، أي التزام نمط العبارات القصيرة المقفاة من دون ضابط وزني خاص.

كما ان الرجز يعد واحدا من الاوزان الشعرية السريعة والصافية التي جعلت من الشعر العربي يتقدم الى أمام من حيث الوقع الايقاعي الموسيقي؛ وذلك لتكرار تفعيلة (مستفعلن) ثلاث مرات بتناغمات ايقاعية ثابتة، وقد نظم العرب في العصر الجاهلي أبياتا في هذا الوزن أطلق عليها رجزا، وقد ارتقى هذا اللون ولكنه أستهجن ورفض من كثيرين ولم يولوه اهتماما كاهتمامهم بالشعر وذلك لكثرة الضرورات والتراكيب المستهجنة فيه على العكس من الآخرين ولاسيما اللغويين الذين وجدوا فيه ضالتهم وهم يبحثون عن الشواهد التي تدعم قواعدهم اللغوية التي وضعوها، وهذا يعني ان الرجز وان نظم باغراض وبمطولات لا يرتقي الى مستوى الشعر واصبح

الفرق واضحا ومصرّحا به من الشعراء والنقاد وحتى الباحثين على السواء.وعليه فان هذه الاضاءة أو تلك - من حيث تبني الجانب الايقاعي في الشعر - هي التي جعلت الشعر العربي يتسم بالسمة الغنائية ولا سيما بعد ان أصبح الغناء بمفهومه الحالي والسابق هو الصنو الذي لا يفارق الشعر، فهو مرتبط به ارتباطا وثيقا.

وبعد ان استقر هذا اللون من الشعر بدأت مرحلة جديدة من التنظير ووضع التعريفات التي تضعه في حدود معينة، وان الانطلاق من هذه المسألة جاءت على ايدي النقاد ابتداء من نقاد القرن الثاني وتباعاً، بتعريفاتهم وتحديدهم الشكل الهيكلي له. فقد تطرقوا الى مسألة الجنس كلفظة. فالجاحظ (٢٥٥ هـ) استعمل لفظة الجنس للشعر بحديثه عن المعاني وقوله بذلك مشهور " المعاني مطروحة بالطريق يعرفها العجمي والعربي ... وانما الشعر صناعة وضرب من الصياغة وجنس من التصوير " [١٩]، والمقصود بالتصوير الصورة الشعرية و هي التي يقوم عليها الشعر العربي ولا يتنازل عنها.اي ان الشعر عند الجاحظ هو جنس مصرح به بلفظة جنس.

كما نجد ان ابن طباطبا العلوي (٣٢٢ هـ) ينطلق بتعريفه نحو تقسيم الأدب على قسمين هما الشعر والنثر، وكما قلنا هذا هو التقسيم الذي عرفه الأدب العربي وليس غيره، فقال صراحة ان الشعر " كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم " [٢٠]. وكذلك نلاحظ ان قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) في تعريفه للشعر قد وضع حداً له بوصفه جنسا ادبياً إذ قال عنه " قول موزون مقفى يدل على معنى " [٢١].

كما نجد التقسيم نفسه عند أبي هلال العسكري (٣٩٥ هـ) وذلك عبر حديثه عن مسألة صناعة الكلام؛ وذلك من حيث تقسيم الكلام على كلام منظوم ومنثور وقد وضع لكل منهما شروطاً ومواصفات خاصة، كما انه استخدم لفظة أجناس عندما قسم الأدب الانشائي، و هذا واضح في قوله: " أجناس الكلام المنظومة ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر وجميعها يحتاج الى حسن تأليف وجودة تركيب " [٢٢].

واذا ما انتقلنا الى ابن رشيق القيرواني صاحب العمدة (٤٥٦ هـ) فاننا نجده يميل الى الجنس الشعري على حساب النثري معللاً ذلك بنقاط عدة. وقد وضع تعريفه الذي يقول فيه: " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية " (٢٣).

هذا كله يعني ان هناك فرق بين جنسي الشعر والنثر في الأدب العربي والميل كل الميل للجنس الشعري المعتمد على الاخيلة والعواطف والافكار والاوزان والقوافي وهو ما يميز الشعر العربي بالغنائي والوجداني. وفي مجمل ماتقدم نقول: إنّ شعراء الأدب العربي وكتابه ابتداء من العصر الجاهلي ميّزوا الفرق بين الشعر والنثر ولم يتعدوا حدود ذلك مثلما فعل اليونانيين. لهذا قال عبد الاله الصائغ : " لقد تأيد لنا ان علماء الشعر الجاهليين لم يعرفوا نظرية الاجناس الأدبية بحدودها الاصطلاحية المعاصرة؛ وقصارى ماعرفوه هو ان هناك فنين هما: فن الشعر وفن النثر، وهم بذلك لم يبلغوا في التجنيس شاو اليونانيين وربما وضحت الفروق أكثر في العصر العباسي فوضع عدد من نياقدة الأدب حدودا بين الشعر والنثر بما يقرب تلك الحدود من طبيعة التجنيس " (٢٤).

المحور الثاني: الأدب (الشعر الملحمي (القصصي *))

إنّ أدب الملاحم – مثلما نعلم - هو نتاج اليونانيين وانه أدب كتب شعراً لا نثراً، وان قيمته كبيرة بين الاجناس الأدبية الأخرى. فقد وضع أصحاب الملحمة شروطا خاصة لها، منها ان يكون الموضوع المطروق شهيراً أو موضوعاتها مستنبطة من التاريخ القديم والاشخاص (الابطال) يجب ان يكونوا كاملين منزّهين فوق العادة، فضلاً عن انهم أعطوا قيمة لشعر الطبيعة بعد الملحمة ولاسيما القصائد الريفية الرعوية الى جانب الأدب الدرامي (المسرحي).كما ان مميزات الملحمة الفنية جاءت متناسبة مع طبقة النبلاء من الملوك والامراء.وقد بحثت عن العناية بالاسلوب الذي يلائم متطلبات هذه الطبقة، واخذ كتّاب الملحمة ينمّقون في الاسلوب ويزخرفونه

حتى صار اسلوباً فخماً رفيعاً قائما على الفصاحة والسمو، فلا نجد فيه أثرا للابتذال أو استخدام العامية، كما انه اسلوب محشو بالتراكيب اللفظية الرصينة والوان الصنعة والطلاوة حتى عدّ هذا متصنعا متكلفاً من حيث الاسلوب الذي ابتعد عن البساطة والوضوح.

وبالانتقال الى أدبنا العربي فاننا نجد تخبطاً واضحا صاغته أفكار النقاد والباحثين في هذا المجال وجعلوا المتلقين في حيرة من امرهم في الاهتداء الى أي الآراء هي الصائبة، فمنهم من انكر على العرب معرفتهم بالملاحم باي لون وصورة وانطلقوا باقوالهم واستناداتهم الى ان ملاحمهم لاتشبه الملاحم اليونانية لا بالشكل ولا بالمضمون؛ في حين نجد ان الطرف المناقض لهذا الرأي يؤكد على وجود هذا النوع مع اتفاق الرأي الأول بانه يختلف من حيث الشكل لا الجوهر؛ فالادب الملحمي اليوناني اتخذ الشعر اساساً في الصياغة؛ واستند الى الاسلوب المكثف الرصين، أما الشكل الملحمي العربي فانه اتخذ من النثر طريقا للكتابة وهذا لا يعني ان ملاحمهم هي اردىء من اليونانية بسبب استخدامهم النثر بدلاً من الشعر، بل لها خصوصيتها الخاصة التي تحسب لهم.

وعلى وفق هذا الاختلاف يمكن بيان آراء النقاد والباحثين في هذا المجال؛ فاحمد حسن الزيات أحد النقاد الذين ينتمون الى الرأي الأول وهو يذكر وجود الشعر القصصي والتمثيلي عند العرب وهذا واضح في قوله **:** " اما الشعر القصصي والتمثيلي فلا اثر لهما فيه لان مزاولتهما تقتضي الرؤية والفكرة، والعرب أهل بديهة وارتجال وتطلب الالمام بطبائع الناس وقد شغلوا بانفسهم عن النظر فيمن عداهم وتفتقر الى التحليل والتطويل " [٢٥]، أما علي جواد الطاهر فهو الآخر يذكر وجود ملاحم للعرب بصيغتها اليونانية وكأنه تناسى ان العرب انشغلت بالشعر الغنائي وكتبت الملاحم التي حسبت لهم نثراً ونكرانه واضح في قوله**:** " عندما جاء الباحثون العرب المحدثون واطلعوا على النوع الملحمي في أوربا وخلو شعرنا من هذا النوع بمعناه

الدقيق – واستشعروا شيئا ربما كثيراً من الخيبة والنقص راحوا يتقصّدون ميادين أخرى من النثر فوجدوا ماسمحوا لانفسهم معه بعدّه ملاحم او من الملاحم " [٢٦].

هذا الكلام يجرّد الادب العربي من المقدرة والتوفق في مجالات عدّة على سائر الآداب التابعة للامم الأخرى. فالخيبة والنقص اللذين ذكرهما الطاهر لا يمكن ان نطلقهما على أدبنا، فمثلما ادبنا العربي لم يعرف الملحمة الشعرية وكتبها بالنثرية وهذا ليس عيباً، كذلك الادب اليوناني لم يعرف الشعر الغنائي بالصورة التي اشتهر بـه ادبنـا العربـي. اذ ان الاختـلاف فـي الصـيغ والجـواهر مـن حيـث الاداء وسـلوك المجالات في الادب التابع لاي امة والمختلف عن الأمة الأخرى لا يمكن ان يكون خيبة ونقص. وقد ذكر الطاهر في كتابه عدداً من هولاء الذين اصيبوا بالخيبة والنقص وعرض آراء هم التي تنتمي الى التيار الثاني الذي يقرّ بوجود الملاحم النثرية لا الشعرية، فذكر ان سليم البستاني اقرّ بوجود هذه الملامح كرسالة الغفران لابي العلاء المعري وعنتر بن شداد وغير ذلك. وكذلك تضمن كتاب الطاهر آراء لاحمد حسن الزيات في كتابه (في أصول الأدب)، فالزيات يذكر على الأدب العربي معرفته بالملاحم الفصيحة ويفصح بوجودها بهيئتها النثرية أو حتى وجودها بالشعر العامي كما يسميه وهذا هو الصحيح، وقد قسم الملحمة النثرية عند العرب على قسمين وذلك بقوله: " اما الملاحم النثرية فللعرب منها فيما نعلم ملحمتان احداهما صناعية والاخرى طبيعية وهما متفاوتتان في الاسلوب والفكر والقيمة، وكلتاهما لم تبلـغ درجـة الكمـال الفنـي امـا لضـيق الخيـال أو ضـعف فـي السـياق أو ركاكـة فـي الاسلوب وهما رسالة الغفران وقصة عنترة " [٢٧].

واذ ما رجعنا الى تنصيص الزيات الأول الرافض لوجود الشعر القصصي والتمثيلي أساسا في الأدب العربي بخلاف رأيه هذا، فان ذلك يمثل تخبطا واضحا لا يمكن قبوله. فاذا بناقد لا يستطيع ان يجمع آراءه على وتيرة واحدة فكيف هي الحال عند النقاد الذين ينتمون الى بيئات مختلفة ويتمتعون برؤى ايديولوجية مختلفة كذلك

وهذا هو ما قصدناه منذ البداية من ان هناك تخبط في صوغ الآراء بشأن هذه المسألة.

وبهذا الصدد أشار عبد العظيم علي قناوي الى ان ابتعاد العرب عن الشعر القصصي والتمثيلي لا يعد عيبا وهذا واضح في قوله: " وبعد فهبهم لم يقولوا شعرا قصصيا ولا تمثيليا فان ذلك لا يهن من براعتهم ولا يغض من فنهم، إذ لا يعيبهم ان يعرضوا عن منهل لم يستعذبوه أو لا يردوا موردا لم يعرفوه ولو أرادوه لعرفوه؛ فليس الشعر المسرحي بمعجز عن من كان له طبع سليم وخيال فسيح وكانا متوافرين عند العرب. وقد يكون من أسباب انحرافهم عنه – إن كانوا قد انحرفوا أو عدم اتجاههم اليه إن سلمنا بانهم لم يتجهوا – انهم كانوا ذوي بديهة وارتجال لا انهم كما يرميهم بعض المتعنتين ضيقوا المجال مقفرو الخيال فشعرهم الغنائي يشعرنا بغير ذلك فقد منحتهم طبيعتهم عناصر الابداع ووهبت لهم بيئتهم أسباب تفرع القول "[٢٨]، وقد ذكر في موضع آخر انحراف الشاعر الجاهلي عن هذين الفنين إذ قال: " ثم ان الشعر القصصي والتمثيلي يحتاج كلاهما الى تدوين وتسجيل حتى يقتدر ناظمه على تتبع ما نظم والعودة الى مراجعة ما قرض لتسير الملحمة أو التمثيلية على نمط متسق ونظام متصل؛ وهذا هو ما حرف الشاعر في العصر الجاهلي الحديث عن هذين الفنين "[٢٩].

وعلى أية حال فاذا ما انتقلنا الى مسألة ايضاح الانواع الأخرى التي تناسلت من الجنس الكبير الشعر الملحمي أو الادب الملحمي (القصصي) فاذنا سنجد انفسنا منتقلين من دون وعي الى المراحل المتأخرة وتحديداً في القرنين الثامن والتاسع عشر لانهما شهدا فترة نماء انواع نثرية من رحم الشعر القصصي الملحمي وهي القصة القصيرة والرواية وغيرها؛ وقد ابتعدت موضوعاتها عن (الاسطورية) وخفّت فيها حدة الشعرية وغير ذلك ولا يسمح مجال بحثنا التطرق اليها. وهذا ما لا نريده لاننا نتناول الموضوع في الادب العربي القديم .

هذا الأمر يرجعنا الى ان نعدّ المقامة جنسا أدبيا وهو من بواكير نشوء القصة القصيرة في الادب العربي القديم، وهذا ما يمثل التيار الثاني الذي يقرّ بوجود الملاحم والقصص عند العرب، فخلدون الشمعة يقول: " فلا مانع من اعتبار المقامة قصة قصيرة غير مكتملة في الوقت الذي لا يمكن ان نماري في ان المقامة في حد ذاتها جنس ادبي مصقول ومكتمل وله خصائصه النوعية التي اخفق الفكر النقدي في استنباطها " [٣٠]. كما ان عبده عبود يؤكد هذه المسألة بقوله: " أما على صعيد الاجناس القصصية أو السردية فقد شهد الادب العربي القديم ظهور فن المقامة فيه وهو شكل جديد من اشكال القصة القصيرة " [٣١]، كما ان " المقامة في أصلها أدب تمثيلي وانها من القيام في دار الندوة ابان العصر الجاهلي " [٣٢].

فضلا عن المقامات توجد كما ذكر البستاني والزيات كثير من القصص التي يمتزج فيها التاريخ والاسطورة في ادبنا العربي ولاسيما في العصر العباسي، وهي قصص تمثل ملامح متطورة من حيث النسق والموضوع والمعالجات الدقيقة التي تضمنتها. فقد قال احمد كمال زكي بهذا الشأن: " اقبل القرن الثاني الهجري وفن القصة العربي يخطو بقوة وجرأة ولم يعد ثمة من يقف في سبيله، بل شجع عليه العباسيون ووجد في نهاية القرن الادباء الكبار الذين اهتموا به ومنهم الجاحظ كما امتد سلطانهم الى مادون من كتب التاريخ حتى ليصبح تقليداً بعد ذلك ان تتضمن موسوعات التاريخ ... كثيراً من القصص العجيبة التي يمتزج فيها التاريخ بالحكايات الاسطورية والخرافية... " [٣٣]. الى جانب هذه القصص التي تتضمن خرافات واساطير يذكر زكي مبارك ان العرب عرفوا قصصا من نوع آخر أي التي لا تحمل هذه المواصفات ومثل لها بسيرة ابن هشام، وكتاب التيجان، ومقدمات كتب التاريخ العربي، واكليل الهمذاني، وكتاب الضوء الساري، كما ان هناك قصص من القرآن الكريم [٣٤].واذا ما ذكرنا القصص التي تعنينا هنا التي تنتمي الى المجموعة الاولى فهي كثيرة وتحمل في ثناياها المزيد من الخرافات والاساطير التي تماثل ما كانت عليه الملاحم اليونانية، ولكن اشهرها رسالة الغفران، وحي بن يقظان، والف ليلة

وليلة، وعنترة بن شداد، وسيف بن ذي يزن، والاميرة ذات الهمة وغير ذلك و هذا ما اكده عبده عبود بقوله : " ومن ظواهر الادب السردي التي ظهرت عند العرب في وقت مبكر قصص الحيوان، والملاحم الشعبية، والحكايات الشعبية، وقصص الف ليلة وليلة " [٣٥].

و قد ذكر داوود سلّوم ان مصر القديمة عرفت القصص، فكان خوفو حاكم مصر قبل حوالي (٦٨٠٠ ق.م) يجمع الاولاد حوله ويطلب منهم ان يقصّوا عليه قصص السحرة القدماء والاساطير، وكذلك الحال بالنسبة للهند في القرن السادس قبل الميلاد التي شهدت بروز الخيال الشفاف وباسلوب القصص الشعبية عن طريق التعاليم التي وضعها بوذا أو المتنور، وهي اشارة على وجود سبق قصص ملحمي في هذا الجانب [٣٦].

وعلى ذكر أهم هذه الملاحم يذكر سليمان البستاني ان رسالة الغفران بما فيها من تخيّلات واسعة سبق فيها مؤلفها ابو العلاء المعري كل من دانتي الايطالي وملتن الانكليزي ولكن استغلاق عبارتها وفقدان الطلاوة الشعرية منها ينحصر بها عن درجة امثالها من ملاحم الاعاجم. و هو ليس وحده من قال بهذا السبق بل سبقه كثيرون و هذا ما يؤيد صدق ملحمية الرسالة على كونها احدى الملاحم العربية الشهيرة في الأدب العربي القديم.[٣٧].

وعلى هامش ما تقدم لا يمكن ان نزيد أو ننقص مما جئنا به شيئا سوى التأكيد على أحقية الادب العربي القديم بانه قد عرف أفضل الملاحم، ولكنها كتبت نثرا؛ وهو السبب الذي جعل كثيرين لا يعتبرون ما جاء في الادب العربي القديم ملاحما لانها لم تأت على غرار ما كتب في الملاحم اليونانية شعرا، و هذا ليس سببا يجعل الانكار قائما على الجملة والتفصيل، ويطمس بذلك هوية الأدب العربي العريق.

المحور الثالث: الأدب (الشعر الدرامي (المسرحي))

اذا ما حاولنا استجلاء بدايات هذا الجنس فان الزمن سيدفعنا الى الخوض في ما مضى، و هذا يعني شدّ الرحال الفكري لمعرفة الجنس في الحضارة اليونانية

(الاغريقية). لقد اشتهر عندهم الجنس المسرحي واولوه عناية خاصة كما هي الحال بالنسبة للجنس الملحمي، وذلك لانه يتناسب مع رؤاهم الفكرية ومعطياتهم الاجتماعية الحالمة الاسطورية، وقد قسمت المسرحية على نوعين أساسيين هما التراجيديا والكوميديا؛ ولكل منهما خصائصه المميزة التي تميزه عن الآخر. أي الايمان بوحدة النوع اما ان تكون تراجيديا أو كوميديا، هذا الفصل اقرّه ارسطو في كتابه (فن الشعر) فلكل نوع له قواعده واصوله، فالتراجيديا لاتتخللها مناظر الفكاهة وموضوعاتها تاريخية اسطورية ولغتها يجب ان تكون لغة جزلة قوية فخمة مناسبة للشخصيات التي تؤدي الادوار، واشخاصها من الملوك والامراء والقادة والذين ينحدرون من طبقة النبلاء (الارستقراطية) كما يحظر فيها تجسيد مشاهد العنف والقتل واسالة الدم من على خشبة المسرح لما في ذلك من خدش وتجريح لمشاعر الجمهور؛ وهذه هي عملية التطهير التي ذكرها ارسطو، كما ان فصولها ثلاثة ثابتة، ومعتمدة على قانون الوحدات الثلاثة وهي وحدة الموضوع والزمان والمكان، والحبكة (العقدة) فيها منسوجة حتى لا تفقد المسرحية رونقها وتصبح مهزوزة.

أما الكوميديا فهي تتفق من حيث القواعد مع التراجيديا بنقاط عدّة وتفترق معها في الوقت نفسه، فهي تخص الطبقة الوسطى (البرجوازية) والفقيرة (البلوريتارية) ولغتها تكون واضحة تناسب الطبقة وموضوعتها اجتماعية واقعية تعالج باسلوب يهدف الى تحريك مشاعر الجمهور لا مجرد اضحاكهم وغير ذلك من الأصول والقواعد التي تعتمد عليها. ومن اشهر كتاب التراجيديا (ايسخيلوس، ويوربيدس، وسوفكليس إذ يعد " ايسخليوس أب التراجيديا الاغريقية لفضله الكبير في تطويرها حتى كأن كل ما سبقه محاولات وتمهيدات وانه هو نقطة البدء المكتملة. لقد جعل للتراجيديا ممثلين اثنين بعد ان لم يكن لها سوى ممثل واحد ... وقلل من اهمية الفرقة (الكورس) ووطد من مكانة الحوار واهتم بالملابس في تنويعها ومناسبتها للشخوص والاحوال " [٣٨]، أما الكوميديا فيعد أرستوفان الأب الروحي لها؛ ويكاد يكون هناك اجماع من النقاد على كونه شاعراً كبيراً " من الطبقة الاولى في

فن التأليف الكوميدي لما يتمتع به من قريحة نفاذة ومزاج ساخر وجرأة نادرة وموهبة في الاضحاك وقدرة على تطوير مجتمعه وفضح عيوبه " [٣٩].

واذ ما تجاوزنا ما في الأدب اليوناني وعصره وتابعنا الأمر فاذنا سنجد انفسنا أمام أدب العصر الكلاسيكي في اوربا وتحديداً في القرن السابع للهجرة. فقد التزم أصحاب هذه الكلاسيكية بكل ماجاء به اليونانيين بحدود الاجناس الأدبية بما فيها الجنس الدرامي (المسرحي) مع بعض الزيادات التي حسبت لهم، نذكر منها على سبيل المثال جعل فصول المسرحية خمسة بدلا من ثلاثة، واعتمادهم اللغة اللاتينية كلغة للاداب وغير ذلك كثير، كما انهم سموا التراجيديا بالمأساة والكوميديا بالملهاة، ومن ابرز كتاب المأساة كورني وراسين وشكسبير وغيرهم، واشهر كتاب الملهاة نذكر موليير وبرنادشو.

هذه المقدمة والنبذة التاريخية الغرض منها جعلها على رأس المقارنة مع المسرح العربي القديم، وهل هو شبيه بالمسرح اليوناني أو بمسرح العصر الكلاسيكي، أو ما وصل اليه في الوقت الحاضر أم انه وجه آخر؟.

إنّ عملية الخوض في الأطر التاريخية لمعرفة جذور المسرح العربي في الادب العربي القديم تحيلنا الى قراءة آراء النقاد والباحثين في هذا المجال والتي تنوعت بين رافض لفكرة وجود المسرح العربي بصيغته التي عرفناها انفاً، ومؤيد بحتمية الوجود على الرغم من اختلاف الصيغ المكونة له، ويمكن عدّ اساسه المختلف بالقول ان المسرح اليوناني ومسرح العصر الكلاسيكي كتب شعراً وان ماوصل الينا من ممارسات مسرحية عربية تختلف عن هذا القالب جوهراً وشكلاً ولا سيما كتابتها نثراً. وان هذه الاختلافات لا يمكن عدّها انتفاء كاملاً بوجود المسرح. اذ ان لكل بيئة متطلباتها واغراضها، وهذا هو سبب الاختلاف بين البيئة اليونانية والعربية.

وعليه نجد مجموعة من النقاد والباحثين لا يستسيغون قبول فكرة بواكير المسرح العربي باي شكل من الاشكال، علما ان الجميع يعلم اختلاف المسرح اليوناني القديم أو المسرح الذي وصل الينا بهيئته هذه عن تلك البواكير لانها تختلف

في الأصول والطريقة وما نحو ذلك ونحن نتفق معهم في ذلك ولكننا لا نتفق معهم في مصادرة حق التراث العربي الادبي والمعرفي في معرفتهم انواع بدائية للمسرح بروحه القائمة على الصراع واخراج الفكرة ومعالجتها والشخصيات التي تؤديها . ففرحان بلبل يصادر أحقية معرفة الحياة العربية لاي شكل من اشكال المسرح و هذا واضح في قوله: " تمت ولادة المسرح العربي – وهو فن جديد طارىء لا جذور له في الحياة الثقافية والاجتماعية العربية القديمة – بين منتصف القرن التاسع عشر ونهايته. وكانت هذه الولادة تعاني في جميع الاقطار العربية من مشكلة واحدة، فالمسرح الناشىء كان يقابل بالتثبيط لانه فسق وفجور أكثر مما يتلقى بالترحيب لانه وجه حضاري، وفي الوقت نفسه كان المسرحيون العرب يتعلمون أصول هذا الفن من أوربا ويتأثرون بتيارات ومذاهب المسرح الاجنبي " [٤٠]. فهنا تجنى واضح من فرحان بلبل بشأن معرفة الحياة العربية للمسرح، نعم لم تعرف الحياة العربية القديمة كما أشرنا المسرح بروحه الحالية أو الذي يشبه المسرح اليوناني القديم، ولكن كانت هناك انواع أخرى كان يفترض الاعلان عنها في حديثه عن المسرح العربي. و هو الكلام نفسه الذي قال به الطاهر احمد مكي إذ قال ان المسرح كان: " آخر الانواع الادبية وصولا الى العالم العربي، وهو وافد أجنبي وتأثير أوربي جملة وتفصيلا، وما من حاجة الى ربطه بعادات أو تقاليد أو مسليات قريبة منه حدثت في مصر أو في انحاء أخرى من العالم العربي في عصور خلت، لان الغايات متباينة والتقنيات مختلفة ولا يعيب الادب العربي انه على امتداد مئات السنين من حياته لم يعرف هذا اللون، لان دواعيه لم تكن متوفرة محليا، ولان العالم الذي أحاط به من شتى جوانبه القريبة من الآداب واللغات الأخرى لم يعرف هذا اللون من الشعر أيضا " [٤١].

كما ان محمد غنيم هلال كان ينتمي الى تيار الذين ينكرون وجود شيء اسمه المسرح العربي حتى وان كان بسيطاً فهو يقول: " ولم يعرف الادب العربي القديم المسرحيات ولا فن التمثيل كما هو في العصر الحديث أو قريب منه، إذ ظل محصوراً في نطاق الشعر الغنائي وادب الرسائل والخطب. وعلى الرغم من معرفة

العرب آثار اليونان الفكرية وعلى الرغم من ترجمتهم أرسطو فانهم لم يحاولوا احتذاء اليونانيين في التمثيل ولا ترجمة شيء من مسرحياتهم، ولعل هذا هو أهم سبب من أسباب أخطاء العرب الكثيرة في ترجمتهم كتاب أرسطو(فن الشعر)، ولذا لم يتأثر به النقد العربي تأثراً كبيراً ولم ينصرف به من العناية بالشعر الغنائي الى غيره من أجناس الأدب الموضوعة حقاً " [٤٢].

هذا النص وغيره يجرد الأدب العربي من بواكير التأليف المسرحي الذي كتب نثراً والذي كان بسيطاً في مفهومه وموضوعاته وطرق عرضه، فقد حصر الادب العربي بالشعر الغنائي والخطب والرسائل فقط من دون الاشارة الى الانواع المسرحية المتمثلة بالحكواتي وخيال الظل والقرقوز، وهي التي نجدها عند كثير من النقاد المتحمّسين للتراث – وهو ما يمثل التيار المؤيد بالوجود المسرحي القديم - موجودة قائمة كمسرح، على الرغم من عدم تشابهه مع المسرح اليوناني أو الحديث، وهذا ما أكده رشيد العبيدي بقوله : " إنّ النقد العربي القديم لم يعن بهذا الجنس الأدبي لانصرافه الى الاهتمام بالشعر الغنائي وما يتصل به " [٤٣]، وهذا يعني انه موجود ولكن الاهتمام انصب على الشعر الغنائي الوجداني. وقد أكد عبد الاله الصائغ ذلك بقوله: " وان كان التراث الشعبي قد سجل نشوء بعض الظواهر المسرحية كالارجواز وخيال الظل، إلاّ انه لم يسجل ظهور أدب مسرحي في شكله المتطور الذي عرفته الثقافات والآداب الاوربية، ولعل احجام العرب عن استقبال المسرح اليوناني القديم ابان العصر الذهبي الاول لحركة الترجمة دليل قاطع على ان نشاطات الاستقبال الابداعي تخضع لحاجات الثقافة المستقبلية في الدرجة الاولى " [٤٤]. وهذا يعني ان خيال الظل والحكواتي والقرقوز (الارجواز) كانت انواعا شاخصة في التراث العربي القديم وهي ما تمثل اللبنة الاولى للمسرح العربي بطرقه وموضوعاته الخاصة وكذلك بصياغته وعرضه.فخيال الظل " هو نوع من المسارح يستخدم عددا من الدّمى المصنوعة من الجلد أو الورق المقوّى وذات مفاصل وثقوب تعرض خلف ستارة بيضاء رقيقة وتسلط عليها الاضواء بعد ان تطفأ من ناحية

المشاهدين، ثم تحرك بشكل خفي وفق حوار معد والحان مناسبة " [٤٥]، اما الحكواتي فهو فن شاع في التراث العربي القديم، وهو قائم على الرواية لان القاص يرصد موضوعه وحكايته بمهارة ويشفعها بمحاكاة الاصوات والصفات ويكون ذلك أمام الجمهور [٤٦]. أما القرقوز فهو شبيه بخيال الظل " لكن تطورا طرأ عليه اذ صارت الدّمى تظهر أمام المتفرجين بدلا من ظهور ظلالها على الستار، كما هو الشأن في خيال الظل. كان انتشار القرقوز أكثر من خيال الظل وذلك لقلة متطلباته الفنية وسهولة تنقله وقبوله التمثيل في العراء " [٤٧]. ويرى علي الزبيدي ان المسرح كانت له قديما بوادر متمثلة بالمسليات والدراما البسيطة وقد تجسدت في خيال الظل والقرقوز، وكانت تؤدّى في القصور ابان العصر العباسي، واول ما ابتدأت في العراق ثم انتقلت بعد ذلك الى الاقطار والامصار الأخرى وهذا واضح في قوله : " انها ظهرت في العراق أيام العباسيين ثم انتشرت منه الى غيره معروفة شائعة في الاوساط العراقية في القرن الماضي، فكان القرقوز يشاهد في القصور أو في بيوت بعض الاثرياء ويعرض في بعض المقاهي فيشاهده الناس من ابناء الشعب، وكان هذا الفن الذي يعتبر أقرب من غيره الى الفن المسرحي والادب الدرامي عريقا في العراق حتى ان الباحث العراقي الاستاذ كوركيس عواد يرجع وجوده في القرن الثالث الهجري " [٤٨].

وفي الصدد نفسه أشار الطاهر احمد مكي الى ان هناك مسليات كثيرة يمكن عدها لبنات المسرح العربي إذ قال: " كان هناك خيال الظل، والمضحكون، والحكاءون، والمشعوذون، والمحبظون، والمهرجون، ومقلدوا أصحاب العاهات، ومرقصو الحيوانات، والحواة، وجدوا دائما على نحو أو باخر يضحكون الناس بالنكات والحركات ويسلونهم بالرقص والموسيقى ويعينونهم على قضاء أوقاتهم ويدخلون البهجة في نفوس الامراء والاغنياء " [٤٩]. كما ان توفيق الحكيم أشار الى العناصر الدرامية الشعبية في التراث العربي القديم التي يمكن الاستعانة بها لتشكيل اللبنة الاولى للمسرح العربي، وقد حصرها في ثلاث عناصر هي الحكواتي

(الراوي)، والمقلداتي، والمداح. وقد انطلق الحكيم من فكرة مفادها ان الفن البدائي مهم في تقييم التراث، فهو كان ينتمي الى التيار الذي كان يميل الى استلهام المنابع البدائية الاولى لاي فن، كأن تكون الفكرة نابعة من القبائل غير المتحضرة أو من تلقائية الاطفال وما نحو ذلك، لاجل الوصول الى أصول الفن وركائزه ولمن السبق فيه [٥٠].كما ان احمد كمال زكي كانت له رؤيته بهذا الخصوص اذ قال: " واذا كنا نجعل بداية الدراما يونانية فليس ينفي هذا وجود مسرح في مصر الفرعونية أو في الهند أو في غيرها " [٥١]. وما يؤيد هذا الكلام ما جاء به عمر الدسوقي إذ قال ان المؤرخ اليوناني هيرودوت أشار الى ان الكهنة الفراعنة كانت لديهم طقوسا دينية يتم الافصاح عنها على شكل عرض تمثيلي، وكان محورها يدور حول بحث ايزيس عن اوزوريس وما نحو هذه الموضوعات [٥٢]. فهذا النص وما قبله فيهما اشارة صريحة على امتلاك الأمم الأخرى ممارسات مسرحية على الرغم من اعطاء المسرح اليوناني الاهمية والاولولية.

كما أشار عبد العظيم علي قناوي الى ان " المحاورات التي تروى عن امرؤ القيس وعبيد بن الابرص وعنه وعن التوءم اليشكري – مع اننا نظن انها موضوعة – تصلح لان تعطينا صورة للحوار الذي يمكن ان يعتمد عليه المسرح. وها هو الحوار الذي زعم انه دار بين امرىء القيس والتوءم: قيل إن امرأ القيس نازع التوءم اليشكري جد قتادة بن الحارث فقال: إن كنت شاعرا فاجز ما أقول: فقال التوءم: قل ما شئت. فقال امرؤ القيس:

امرؤ القيس: أصاح ترى بريقا هب وهنا

فقال التوءم: كنا مجوس تشعر استعارا

فقال امرؤ القيس: أرقت له ونام ابو شريح

فقال التوءم: إذا ما قلت قد هدأ استطارا " [٥٣]

هذه الاشارات دلالة صريحة على ان اللبنات الاولى للمسرح العربي كانت موجودة ولكنها لم تتطور لعدم تطور الامكانات من جهة، ولانشغال التراث العربي

القديم بالشعر الغنائي الوجداني من جهة أخرى، على عكس ما حصل في الأم الاخرى ولا سيما الاوربية التي استندت الى المسرح اليوناني وطورته الى ان وصل الى شكله الحالي.

ومهما يكن من أمر الاختلاف في البدايات أو مرتكزات تلك اللبنات المكونة للمسرح العربي في مهده الاول، وبصيغته المغايرة للمسرح اليوناني أو الحديث، فان وجود تلك اللبنات حقيقة لا يمكن انكارها أو تجاهلها أو رميها بالقصور، لان الاشياء في بداية تكوينها تكون هشة وتحتاج الى تقويم مستمر والمسرح أحد الفنون الذي احتاج الى عملية المعالجة والتقويم، ولكن لانشغال العرب في الشعر الغنائي الوجداني ولقصور الادوات التي تنجح المسرح وتطوره بقي المسرح بعيدا عن ميدان التراث العربي الادبي، وابتعد بذلك الجنس المسرحي عن كماشة النقد وظل يدور في رحى السطحية والسذاجة. وقد أشار علي الزبيدي الى خلاصة ما تقدم بشأن تلك الفنون المكونة للفن المسرحي وذلك بقوله : " واذا كان قد بقيت لها ذيول أو آثار في الحكايات والاساطير والمراسيم والاحتفالات الشعبية في وادي الرافدين في عهود ما قبل الاسلام وبعده فان هذا لا يغير من الحقيقة التي تؤكدها المعلومات التأريخية المتوفرة لدينا حتى الآن وهي ان تلك المظاهر التمثيلية الدينية لم تكن سوى نوع من التمثيل الديني، وانها لم تتطور فتصبح مسرحيات شبيهة بمسرحيات اليونان والرومان من قريب أو بعيد " (٥٤).

واذا ما رجعنا الى المحاولات العربية وربطناها باليونانية سنجد ان هناك توافق بعض الشيء من حيث الرؤية المسرحية، فالبدايات العربية بخصوص القرقوز مثلا تجد فيها تطوراً لتطور التراجيديا عند اليونانيين، فبعد ان كانت مسرحية خيال الظل تؤدئ من شخص واحد وامام الجمهور وبمعالجة موضوع اجتماعي خاص تطوّرت الفكرة أكثر في المسرحية القرقوزية عندما تمكن كتابها من ايجاد الممثل الثاني حتى يتجسد عنصر الحوار وحبكة الصراع بين الشخصين المتصارعين وذلك

ضمن موضوع اجتماعي يتقبله الجمهور الذي كان يشاهد تلك المسرحيات في الاسواق ومن دون ستائر مثلما موجود الآن.

هذه الفكرة أي فكرة تطوير المسرحية من حيث ايجاد ممثل ثان أو ثالث نجدها تبلورت عند ايسخيلوس الملقب بابي التراجيديا. و هذا يعني ان المسرحية اليونانية كانت في بداياتها مكوّنة من ممثل واحد وتطورت واصبحت تدار من ممثلين أو ثلاثة كما هي الحال في مسرحية القرقوز. اذن الفرق يكمن بكتابة المسرح اليوناني شعرا وتخصيص مكان للمسرح وتحديد الملابس والاشياء الأخرى المتعلقة بالعرض وكتابة المسرح العربي نثرا مع عدم تحديد الامكانات المطلوبة في المسرح اليوناني، بل الاكتفاء بالأمور البسيطة. إلاّ ان الفكرة واحدة هي توصيل الموضوع عن طريق شخص أو عدّة أشخاص الى الجمهور. كما ان الأمم تجعل من الأثر الادبي اليوناني الأساس الذي يجب الاحتذاء به والسير على منواله و عدم الحياد عنه وكأنه صيغ ليبقى على الرغم مما عندها من آثار وممارسات قد تفوق الاثر اليوناني، ونحن كما قلنا في الشعر الغنائي ان العرب اهتدوا الى الشعر الغنائي وطوّروه اكثر وافضل من اليونانيين انفسهم، كما ان الايغال الى أبعد من الادب العربي الذي وصلنا والذي هو يقع بحدود ١٥٠-٢٠٠ سنة قبل العصر الجاهلي يوصلنا الى نتائج مرضية تجعل من الأثر اليوناني ليس الرائد في عالم الآداب الادبية.

واذا ما انتقلنا الى ما ابتدأنا به من ان النقاد وقفوا من هذه القضية موقف المؤيد والمعارض على امتلاك الادب العربي للبدايات المسرحية وان كانت مختلفة في جوهرها ومضمونها وشكلها عن تلك المسرحيات اليونانية الا انها تحمل الدلالات الايصالية نفسها لانها تعرض موضوعات اصلاحية واجتماعية وتلقى أمام الجمهور مباشرة.نجد ان الادب العربي عرف هذه البدايات وان من انكرها قد تأثر بافكار بعيدة عن واقعنا العربي كما يقول عبد السلام المسدّي: " تلك من بدع الغرباء حين اذنوا لنفسهم ان ينطقوا باسم الادب العربي فاجتلبوا هوى بعض ابناء اللغة العربية والبسوهم لبوس وصاياهم، والا أفكان هذا الباحث العربي أو استاذه الاجنبي

ليخصصا من حياتهما سنين بحثا عن الاسباب التي بموجبها لم يعرف الاوربيون عبر تاريخ ادبهم اللاتيني فن المقامة أو فن الخبر أو ادب الترسل " [٥٥].

فهنا اشارة على كل ما جاء به المستشرقون من آراء تحد من قيمة الادب العربي وارائهم تلك اثّرت في كثير من النقاد العرب الذين انجرفوا وراءها وعدّوها دستورا يجب عدم الحياد عنه.لذلك نجد المسدّي في نص آخر ينعت الحداثيين العرب ويحمّلهم مسؤولية تجريد الادب العربي من خصوصية الابتكار وبعثرة التراث اذ قال: " وعديدون هم النقاد الذين غفلوا عن تلكم الحقائق الاولية فلم ينجوا من مأثم الاسقاط المنهجي حين توسلوا بمقولة القراءة فتعسفوا المقروء متسترين برداء الحداثة فاذا بهم يسقطون على الادب العربي انماطا من التصنيف غربية على روح التراث الحضاري الذي هو منبته وحوض منشئه " [٥٦].

الهـوامـش

(١) مقدمــة فــي نظريــة الأدب-د-عبــد المــنعم تليمــة-دار الثقافــة-القــاهرة-١٩٧٦: ١٣٥، وينظر:الأدب المقارن-محمد غنيم هلال-دار العودة ودار الثقافة-بيروت-ط/٥: ١٣٨.

(٢) الادب المقارن – محمد غنيم هلال: ١٣٧.

(٣) النقد والحداثة-د.عبد السلام المسدّي-دار امية-تونس-ط/٢-١٩٨٩: ١٠٧.

(٤) الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار-١٩٩٧: ١٢٧.

(٥) مقدمة في علم الأدب-د.فؤاد مرعي-دار الحداثة-ط/١-١٩٨١: ٥٧.

(٦) النقد والحداثة:١٠٨.

(٧) ينظر: دراسات في النقد الأدبي-د.احمد كمال زكي-دار الاندلس-ط/٢-١٩٨٠: ٢٥.

(٨) الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار-١٩٩٧: ١٤٣.

(٩) مقدمة في علم الأدب-٥٨- وينظر: الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار-١٩٩٧: ١٣٥.

(١٠) الأدب المقارن - محمد غنيم هلال: ١٣٦.

(١١) المصدر نفسه:٧٩، وينظر: مقدمة في علم الادب:٥٧.

(١٢) الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار-١٩٩٧: ١٣٢.

(١٣) دراسات في النقد الادبي-احمد كمال زكي:٢٨.

(١٤) النقد والحداثة:١٠٩.

(١٥) المصدر نفسه: ١٠٨.

(١٦) دراسات في النقد الأدبي-رشيد العبيدي-مطبعة المعارف-بغداد-ط/١ ١٩٦٨-١٩٦٩:٣١.

(١٧) - المصدر نفسه: ٤٥.

(١٨) الوصف في الشعر العربي – عبد العظيم علي قناوي – مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر – ط ١/ ١٩٤٩: ١/ ٢٤.

(١٩) الحيوان-الجاحظ-تحقيق عبد السلام هارون-القاهرة-ج/٣: ١٣١.

(٢٠) عيار الشعر-تحقيق – عباس عبد الستار-دار الكتب العلمية-بيروت:٣-٤.

(٢١) نقد الشعر-تحقيق –كمال مصطفى-القاهرة-١٩٦٣: ١١.

(٢٢) الصناعتين-عيسى البابي-بتحقيق-علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم-القاهرة-

(٢٣) الخانجي-١٩٧١: ١٨.

(٢٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده-مطبعة حجازي-القاهرة-ط/١-١٩٣٤: ٩٩.

(٢٥) اشكالية التجنيس بين الخطابين الشعري والسردي-مجلة الرافد-العدد-٥٩-سنة ٢٠٠٢: ٥.

(٢٦) تاريخ الأدب العربي-منشورات دار الحكمة-دمشق:٤٤.

(٢٧) مقدمة في النقد الأدبي:٩٥.

(٢٨) نقلا عن – مقدمة في النقد الأدبي:٩٧- وللمزيد في هذه القضية انظر صفحات الكتاب نفسه من ٨٨ الى ٩٧.

(٢٩) الوصف في الشعر العربي: ٣٤.

(٣٠) المصدر نفسه: ٣٦.وأضاف عبد العظيم سببا آخر لابتعاد العرب عن هذين الفنين إذ قال: " انهما أقرب الى الدين والاخلاق منهما الى الآداب والفنون، وهما يحتاجان الى التروية والتأمل وهذا ما لم يكن يحتمله العربي الجاهلي القريب العهد بالاسلام؛ فحياته البدوية البحت لا تلائم هذه القيود وطبيعة النفور من الأسر لا

(٣١) الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار-١٢٧:١٩٩٧.

(٣٢) نقلا عن- اشكالية التجنيس بين الخطابين الشعري والسردي-مجلة الرافد-العدد-٥٩-سنة ٢٠٠٢: ٧.

(٣٣) الأدب العربي الحديث – دراسة في شعره ونثره: ٣٨٢-٣٨٣.

(٣٤) دراسات في النقد الأدبي-احمد كمال زكي:٣٣.

(٣٥) ينظر: المصدر نفسه:٣٢-٣٣.

(٣٦) نقلا عن- اشكالية التجنيس بين الخطابين الشعري والسردي-مجلة الرافد-العدد-٥٩-سنة ٢٠٠٢: ٧.

(٣٧) ينظر: النقد الأدبي- منشورات مكتبة الاندلس-بغداد-القسم الثاني-١٩٦٨: ٦٩.

(٣٨) ينظر- مقدمة في النقد الأدبي:٩٦.

(٣٩) المصدر نفسه:١٩١-١٩٢.

(٤٠) المصدر نفسه:١٩٩.

(٤١) المسرحية في الأدب العربي الحديث – منشورات اتحاد كتاب العرب – دمشق – ١٩٩٧:١٨.

(٤٢) الأدب المقارن – الطاهر احمد مكي: ٤٨١.

(٤٣) الأدب المقارن – محمد غنيم هلال : ١٦٩-١٧٠.

(٤٤) دراسات في النقد الأدبي: ٥٠.

(٤٥) اشكالية التجنيس بين الخطابين الشعري والسردي-مجلة الرافد-العدد-٥٩-سنة٢٠٠٢: ٧، وينظر: دراسات في النقد الادبي-رشيد العبيدي:٥٠.

(٤٦) قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية – راميل يعقوب، بسام بركة، محمد السنجاني – دار العلم للملايين – بيروت لبنان – ط ١/ ١٩٨٧: ١٩٦.

(٤٧) ينظر: الأدب العربي الحديث: ٣٨٢.

(٤٨) المصدر نفسه: ٣٨٤.

(٤٩) المسرحية العربية في العراق – معهد البحوث والدراسات العربية – ١٩٧٧: ١٩.

(٥٠) الأدب المقارن: ٤٨٢.

(٥١) ينظر: من حصاد الدراما والنقد: ١١٦.

(٥٢) دراسات في النقد الأدبي: ٥٣.

(٥٣) ينظر: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها – دار النشر الفكر العربي – القاهرة: ١٢.

(٥٤) الوصف في الشعر العربي: ٣٣.

(٥٥) المسرحية العربية في العراق: ٢٠.

(٥٦) النقد والحداثة: ١١٠.

(٥٧) المصدر نفسه: ١١٠.

(*) يمكن القول " ان فهم الدور الذي يضطلع به الجنس الادبي لايقتصر فقط على الكيفية التي تصنف وفقها النصوص وتعرّف من حيث خصائصها النوعية ومحدداتها وانما يشتمل كذلك على ادراك كيفية انطباق انظمة التصنيف على الاطر الجمالية والاجتماعية المتعلقة بكيفية انتاج النصوص واستعمالها وتقييمها. الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار-١٩٩٧: ١٣٥.

(*) الجنس الأدبي " محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد ومحتوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحدرها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي اثمر هذا النوع "-مقدمة في نظرية الأدب:١٣١.

(*) هناك ثالوث اقرّه هيجل و هو (الادب الروائي-حالة-الشعر الغنائي-نقيضها- الادب الدرامي-نقيض النقيض.هذا الثالوث مكنه من القيام بتقسيم الأدب الى انواع وذلك استنادا الى احد مبادىء الديالكتك) – نظرية الادب- تأليف عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الادب والادب العالمي-ترجمة-د.جميل نصيف التكريتي-دار الرشيد للنشر-العراق-١٩٨٠: ٨٩.

(*) " الادب الانشائي على هذا ذاتي وانواعه:الشعر الغنائي والخطابة والمقالة والاعترافات...وموضوعي وانواعه:الملحمة والدراما والقصة..) – مقدمة في النقد الادبي-د.علي جواد الطاهر-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط/٢-١٩٨٣: ٤٨.

(*) " ان الملحمة شعر، و هي قصيدة تقوم على السرد القصصي، تبلغ من الطول آلاف الابيات وتتضمن حادثة بطولية خارقة وقعت فعلا في تاريخ سبق على النظم فدخلت في تقاليد الشعب وامجاده واناشيد شعرائه وحكاياته واساطيره واقصى خياله ورسم المثل الاعلى للشعور القومي ويتناقله جيل عن جيل لانها تستحيل رمزا لعواطف جماعية ضخمة من وطنية وانسانية ودينية " – مقدمة في النقد الادبي: ٧٣.