

واستخدَمَ توماس مور كلمة species للدلالة على الأنواع الأدبية كافة، وهي لفظة شاع استخدامها في علم الأحياء، فقد كان كتاب تشارلز داروين Darwin حول نشأة النوع البشري Origin of Species بعنوان الذي تُرجم للعربية بأصل الأنواع. أما الكلمتان الأوليان فقد شاع استعمالهما في الآداب والفنون (٢).

ومن المعروف أن القرون: السادس والسابع والثامن عشر شهدت ظهور الكثير من الأنواع الأدبية الجديدة، التي برزت، بصفة أساسية، بوصفها تحولات لأنواع أخرى قديمة، كالملمحة التي تحولت إلى قصص الرومانس، والمساة التي نشأت عنها الميلودراما، والدراما البورجوازية، والكوميديا التي نشأت عنها فنون هزلية أخرى. وقد غيَّبَ الاهتمام بالأنواع في أوائل القرن التاسع عشر بسبب اهتمام

الرومانسية بشخصية المُبدع أكثر من اهتمامها بأي شيء آخر. واختفى المصطلح على وجه التقريب ليتبع من جديد على يدي الشكليين الروس (٣) فيما عرف عنهم من اهتمام بنظرية ethnology السُّلالات الأدبية of literature فقد اكتشفوا من دراستهم للأسلوب أن لكل نوع (جنس) أدبي طريقته الخاصة في استخدام اللغة (٤) وقادهم البحث في الأسلوب الشعري إلى الكشف عن حقيقة مهمة وهي أن لهذا النوع الأدبي أنساقاً خاصة تختلف تماماً الاختلاف عن هاتيك التي تهيم على أجناس (أنواع) أخرى كالسرد القصصي (٥).

ولاحظوا - مثلما لاحظ غيرهم - أن البحث فيما يميِّز به جنس أدبي من غيره لا يحتاج لتراكم تاريخي، أو ترتيب زمني، أو بيئي،

فيكفي أن يهتم الباحث بتتبع القيم الأسلوبية، والفنية، المشتركة، في نوع من النصوص، لتمييز هذا النوع من غيره، فالأدبي literariness لا يُدرس من حيث علاقته بالزمن، أو من حيث علاقته بالمكان، وإنما في علاقة النص بالنصوص الأخرى التي تتسبب إلى النوع ذاته، أو في تعارضه مع نصوص

الأدب ونظرية الأنواع التوطئة والمفاهيم

د. إبراهيم خليل *

يظن الكثير من القراء أن مفهوم نظرية الأدب، أو النظرية الأدبية literary theory مفهوم حديث، وأن القدماء لم يعرفوا من البحث في

«الأنواع» الأدبية إلا القليل، الذي لا يُؤبه له ولا يقاس عليه. والصحيح أن النظرية الأدبية، من حيث هي بحث في ماهية «الأدبي»، وما فيه من أجناس، وأنواع، وما يتصف به كل نوع من صفات تجعله مختلفاً عما ليس هو، قديمة قدم الأدب ذاته، موعلة في الزمن إفعال البحث في طبيعة «الأدبي».

وهذا ما يتصدى له الباحث رشيد يحيوى في كتابه القيم «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» (١) ولا سيما في الفصلين الثاني، والثالث، وسوف نناقش في هذه الدراسة الجدور المبكرة، والإرث التاريخي لنظرية الأدب، ولن نكتفي بعرض ما في الكتاب من أفكار قيمة،

ولكننا سنضيف إليها ما كان ينبغي أن يتبَّه إليه المؤلف من إشارات إلى مساهمات النقد العربي القديم في النظرية، والتفريق بين الأجناس الأدبية على أسس تُستخرج من الأدب نفسه. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو: ما المصطلح المناسب الذي ترتبط به النظرية الأدبية في دلالتها على الجنس

زولان بارت الدرجة الصفرية للكتابة



الأدبي؟

ثمة كلمات متعددة استعملت للدلالة على الجنس، أو «النوع» الأدبي، منها كلمة genre وكلمة type وكلمة kind. والأولى ترجمت بكلمة «جنس»، والثانية ترجمت بكلمة «نمط»، والثالثة بكلمة «نوع» وقد استخدمها غراهام هو في كتابه An Essay on Criticism

حافلة بالمجاز، وبالمحسنات، التي تقلُّ بلا ريب في الملحمة.

وتختلف الملحمة عن الشعر الغنائي بعدم ظهور صوت الشاعر فيها مباشرة. فهي تعتمد على راو، وعلى أصوات الأشخاص وهم يتكلمون. والملحمة تنزع نحو السرد القصصي، خلافاً للتراجيدي الذي يقتصر على المحاوره (١٠).

وأرسطو - خلافاً لأفلاطون - لم يقتصر في تحديده لأنواع الأدب على الشعر، ولكنه تطرق بالحديث إلى النثر، وصنف كتاباً بعنوان الخطابة (١١). وهذا الكتاب كان له تأثيره في البلاغة العربية، والنقد العربي القديم، أكثر من تأثير كتابه «الشعر».

في «الخطابة» تحدث أرسطو عن مزايا ثلاث تفرق بين الخطابي والشعري، وهي: الجدل، والتأثير، والأسلوب. وقد تشترك الخطابة والشعر ببعض الأساليب كاختيار الألفاظ المجازية، والاستعارة، والتقابل، والطباق، والمبالغة في التشبيه، وتختلف عن الشعر في خلوها من النظم (الوزن) لأن اعتماد الخطبة على الوزن يجعلها تبدو متكلفة (١٢)، وقد بقي هذا التصنيف الذي رسَّخه أرسطو سائداً لقرون.. فقد ألحَّ هوراس في كتابه فن الشعر Ars Poetica على الأنواع الثلاثة، وزاد عليها نوعاً رابعاً وصفه بالقصيدة التي تذكر مآثر الآلهة الفائزة في حلبة الملائكة، والجواد المجلي في السباق. «(١٣) وقد زاد الرومان ومنهم هوراس لونا من الدراما هو الساتير والملحمي والشعر الدرامي. وفي العصر الكلاسيكي الذي يمتد من القرن الرابع عشر حتى القرن الثامن عشر حوِّظ على نقاء الأجناس والأنواع ولكن ذلك لا يعني عدم ظهور أنواع جديدة تنسب لهذا الجنس الأدبي، أو ذلك.

فقد ذكر بوالو الفرنسي Boileau من القصائد الغنائية أنواعاً، منها: الرعية pastoral، والمرثية elegy، والقصيدة ode والملحمة epigram أو القصيدة المقطوعة، وهي أنواع لا يتضح إن كانت صنفت هذا التصنيف على وفق

في «الخطابة» تحدث أرسطو عن مزايا ثلاث تفرق بين الخطابي والشعري، وهي: الجدل، والتأثير، والأسلوب

تتصف بالمحاكاة ونوع رابع لا محاكاة فيه، وهو حرِّي ألا يُحسب في الشعر. أما الثلاثة الأنواع، فهي: الملحمي، والتراجيدي، والكوميدي، وأما الرابع الذي لا يعد في الشعر، فهو المنظومات التعليمية التي تخلو من المحاكاة كتلك التي تنسب إلى هزيبود (٩).

فَرَّقَ أرسطو أيضاً بين التراجيدي comedy والشعر.

فالأول يُحاكي الناس أفضل ممَّا هم، على عكس الثاني الذي يقتصر على محاكاة الأراذل من الناس. وغاية المساة هي التطهير catharsis عن طريق إثارة الشعور بالإشفاق، والخوف. أما الكوميديا فغايتها التطهير أيضاً، والتهديب الذي يأتي عن طريق النقد، والسخرية، والتحكيم، والإضحاك. ولدى أرسطو فكرة عن السلالات ethnology of literature الأدبية سبق في الكلام عليها الشكليتين الروس. فالمأساة - في رأيه - تطورت عن الملحمة، أما الكوميديا فتطورت عن الأهاجي. وثمة صفات نوعية تميز الملحمة، فمن حيث الحجم، لا حدود لطول الملحمة، واللغة فيها يجب أن تكون ذات مستويات، فتتنوع علواً وهبوطاً على وفق الشخص، والوزن فيها وزن عروضي واحد هو البحر السداسي. والحكاية في الملحمة لا تشترط فيها وحدة الحدث، ولا الاكتفاء بدورة شمسية واحدة، ولا قلة الشخص. فقد تمتد فيها الحوادث عشر سنوات، أو أكثر، ويزيد عدد الأشخاص فيها كثيراً عما تتسع له خشبة المسرح. ولغة المساة (التراجيدي) أكثر علواً، فهي

تنسب لنوع آخر (٦). أما علاقة الزمن بذلك فتتوقف عند رصد التعديلات الطارئة على هاتيك القيم بحيث تؤدي إلى تحول نوعي في ذلك الجنس الأدبي. أي: تتبّع جل ما من شأنه الكشف عن كينونة هذا النوع (الجنس) في أثناء تعييره ليغدو نوعاً أو جنساً أدبياً جديداً (٧).

فالمحمة، على سبيل المثال، جنحت منذ القرن الخامس عشر إلى التخلي عن بعض المزايا التي كانت تنسب بها قبلاً، كاللغة الشعرية الأنيقة، والخيال المفرط، والأساطير، والأبطال الخارقين، ممَّا أدى إلى تراجع أهميتها تراجعاً تدريجياً انتهى بها لكي تصبح نوعاً من القصص النثري البطلوي المعروف باسم قصص الرومانس romance. وهذا النوع طرأت عليه تعديلات أخرى كثيرة، فاخضعت منه المبالغة بالبطولات، والإفراط في الخيال، مع الاقتراب من الواقعي، وتبسيط الضوء على الحياة اليومية، وعلى الأفراد الذين يمثلون أشخاصاً من الواقع، فأدى ذلك كله إلى ظهور نوع أدبي من (جنس) السرد هو الرواية.

الإرث التاريخي

على أن الإرث التاريخي لنظرية الأدب يرجع إلى الماضي السحيق، فابتداءً من أفلاطون بدأ اللغويون والفلاسفة ونقاد الأدب يصنّفون الأدب. ورائدهم في ذلك أفلاطون الذي صنّف (جنس) الشعر إلى أنواع ثلاثة، هي: الشعر القصصي، وشعر المحاكاة، ونوع ثالث هو مزيج من النوعين (٨). والثالث وحده هو الذي يجمع بين صوت الشاعر ناطقاً باسمه وصوت الشاعر على ألسنة الأشخاص كما في الملحم.

وعلى الرغم من أن أفلاطون لم يستعمل كلمة (غنائي) إلا أن النوع الثالث الذي عدّه مزيجاً من النوعين القصصي، والملحمي، يندرج فيما يُعرف بالغنائي، والعلامة الفارقة التي تميّزه عن النوعين أنه ذاتي؛ ففيه نجد صوت ناظمه مُعبّراً عن نفسه، أو عن أشخاص.. ولم يزد أرسطو على تصنيف أفلاطون إلا القليل، وإن باينه في موقفه من المحاكاة. وقد انتقل من التصنيف المُجمل إلى التصنيف المفصّل، فجنس الشعر ثلاثة أنواع



موضوعاتها أم على وفق ما فيها من سمات فنية شكلية خاصة (١٤).

العرب والتجنيس

أما سؤال التجنيس عند العرب، فلم يثر من الاهتمام إلا القليل. إذ المعروف أن الشعر غلب على الأدب العربي، ولم يلتفت إلى النثر إلا في زمن متأخر. فقد كان يعد من الكلام الذي لا يستحق التدوين أول الأمر. ولذلك شغل اللغويون والبلاغيون والنقاد والفلاسفة المتكلمون بالشعر، فصفوه على وفق الأغراض والمقاصد التي يتضمنها النص الشعري. فتحدثوا عن نوع الهجاء والمديح، وهما ضدان، والفخر والرثاء والغزل والوصف. فجعلوا الشعر جنسا genre وما تلاه من مدح وهجاء ووصف ورثاء وغزل أنواعا kinds ولم يتركوا للنظم التعليمي موقعا بين تلك الأنواع، فكان موقعا منه لا يختلف عن موقف أرسطو في أنه حري ألا يعد شعرا. أما النثر فقد جرى الاهتمام به على هامش الاهتمام بالشعر، وعندما صنف أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) كتابه «الصناعتين» كان الغرض منه التفريق بين الأسلوبين الشعري والنثري على الرغم من أنه يعد الكلام جنسا واحدا ينطوي على ثلاثة أنواع، هي: الرسائل، والخطب، والشعر (١٥). ولم يتضح في فصول الكتاب ما إذا كان العسكري يحدد فيما أسلوبية معينة يتصف بها النثر دون الشعر أو العكس. وأما إسحق بن وهب فقد صنف «البرهان في وجوه البيان» الذي نسب خطأ لقدماء بن جعفر وسمي «نقد النثر» - وهو ليس بنقد للنثر - فقد عني هو الآخر بوصف الأسلوب النثري مشيرا إلى القياس: أي قياس شيء مبهم بآخر واضح، وسبيل ذلك هو التشبيه (١٦) وإلى أنواع الخبر من حيث تصديق المتلقي أو السامع أو إنكاره. وإلى العبارة، والرمز (١٧) والحذف، والصرف، والمبالغة، والقطع مع العطف (أي الاستئناف) والتقديم والتأخير، والاختراع، وذلك كله، في حقيقة الأمر، مما لا يتصف، أو ينفرد به النثر دون الشعر. ولكنه يحاول التفريق بين العبارة المنظومة، وغير المنظومة (١٨). وفي هذا المقام

نجده يترك النثر ليحدثا بإسهاب عن الشعر، وأنواعه، فمنه «القصيد» ومنه «الرجز» ومنه «المسمط»، ومنه «المزدوج» (١٩).

ويظهر تأثر ابن وهب بأرسطو في حديثه المطرد عن عيوب الشعر، ومحاسن النظم. فالشعر أولى بالاهتمام من غيره، لأن أرسطو جعله في كتاب الجدال حجة مقنعة إن كان قديما، وأنه - أي أرسطو - احتج في كثير من كتب السياسة بقول أميروس شاعر اليونانيين (٢٠). وصنف ابن وهب الشعر أنواعا تبتثق من جنس، وهي: المديح، والهجاء، والحكمة، واللهو. ويتفرع كل نوع من هذه الأربعة أنواعا أخرى، فيكون من المديح أنواع هي: المراثي، والافتخار، والشكر، واللفظ في المسألة، وغير ذلك مما أشبهه وقاربه في معناه. ويكون من الهجاء الذم، والعتب، والاستبطاء، والتأنيب، وما أشبه ذلك، وجانسه. ويكون من الحكمة الأمثال، والترهيد، والمواعظ. ويكون من اللهو: الغزل، والطرد، ووصف الخمر، والمجون.. (٢١)

علاوة على ذلك، تحدث ابن وهب عن الخصائص النوعية للشعر، وهي: الوزن، وصحة المقابلة، وجزالة اللفظ، وإصابة التشبيه، وجودة التفصيل، وقلة التكلف، والمشاكل في المطابقة، وأضداد هذا كله معيبة تمجها الأذن، وتخرج عن وصف البيان (٢٢).

تصنيف النثر

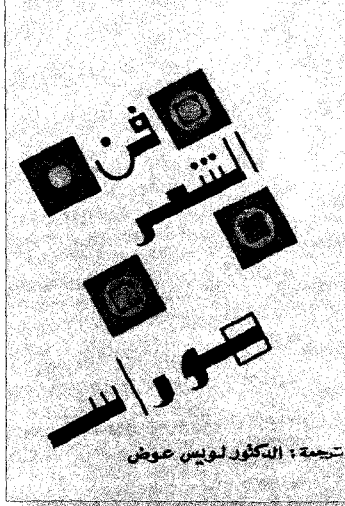
أما تصنيفه للنثر، فمدار كلامه فيه على أربعة أصناف، هي: الخطابة، والترسل، والاحتجاج، والحديث. وإنما يعني بالخطابة ما هو معروف، أما الترسل فيعني به كتابة الرسائل، والمكاتبات، في أغراض شتى، ومقاصد متعددة. وتختلف الخطبة في رأيه عن الرسائل من حيث أن الأولى مسموعة، لا مقروءة. فالإتصال فيها يتم بين الخطيب والمخاطب (السامع) مباشرة من غير وسيل، إذ هي مسموعة من قائلها بلفظه، مأخوذة بصوت مؤلفها، وكان الناس جميعا يرمقونه، ويتصفحون وجهه، فالخطأ فيها لذلك غير مأمون، والحصر عند القيام به

مخوف، ومحدور، خلافاً للرسائل، فإن الإنسان في فسحة من تحكيكها، وتكرير النظر فيها (٢٣). ولم يتناول ابن وهب في تحديده للأنواع التي تندرج تحت مسمى (جنس النثر) نوعاً يُقال له الجدال. ولا ذلك الذي يُقال له الحديث، ولكنه يذكر ما يتصف به النثر الخطابي من مقومات تفرق بينه وبين غيره، منها: براعة الأفتتاح، واقتباس القرآن الكريم، والحديث النبوي، والأمثال « فإن ذلك مما يزين الخطبة عند مستمعيها، وتعتظم لديهم بها الفائدة » (٢٤). وأما الشعر، فلا يستحسن أن يُذكر في الخطب، إلا إذا كانت الخطبة قصيرة، خلافاً للرسائل، فإن التمثيل فيها بالشعر يحسن في كل آن (٢٥).

والملاحظة الأخيرة تبتئ عن تأثر ابن وهب بأرسطو، فقد كان ذكر خلو الخطبة من الكلام المنظوم، لكون «المنظوم» يوحى بما فيها من تكلف (٢٦).

ومما يسترعي الانتباه أن كلا من ابن سينا، وابن رشد، ترجما، أو اختصرا كتاب الشعر لأرسطو، واطلعا على ما فيه من تفريق بين أنواع تتسبب إلى جنس الشعر، غير أنهم لم يدركا ما يرمي إليه بكلمات: ملحمي، وتراجيدي، وكوميدي. فالتبس لديهما الشعر الملحمي بالمدح، وكذلك التراجيدي، أما الكوميدي فقد التبس لديهما بالهجائي. ولم يكن الفارابي، الذي لخص كتاب الشعر، بمنأى عن مثل هذا الالتباس؛ فالطراغوديا أو (التراجيديا) عنده مدح، يُقصد به إظهار الإنسان الممدوح - حيا أو ميتا - أفضل مما هو. ومفهوم التطهير اختلط لديهم بالرق، والميل إلى التقي، والأسطورة - التي اشترط أرسطو وجودها في المساة - ظنوها خلطا لأمر متعددة لا تختلط (٢٧).

ومما لا شك فيه، ولا ريب، أن هذا الفهم غير الدقيق لكتاب أرسطو مرده أن الشعر العربي لم يعرف شعرا محاكاة، ولا المساة، ولا الشعر الملحمي، ولا الكوميدي، بالمعنى الاصطلاحي، وأن الفلاسفة، والمتكلمين الذين خاضوا في هذا الحديث، لم تكن لديهم أدنى فكرة



عن الشعر الدرامي، ولذا خلطوا بين الشعر الذي يُقال في المساة والشعر الغنائي، والملحمي، مما أساء إلى معاني المصطلحات التي وضعها أرسطو.

ضد التجنيس

يتضح مما سبق، وسلف، أنّ الاهتمام بمعرفة الفروق بين أنواع الأدب طغى - قديماً - على الدراسات الأدبية، والنقدية، والبلاغية، إلا في حقبة قصيرة هي التي ازدهر فيها الموقف الرومانسي القائم على العناية بشخصية المؤلف. والحقبة الرومانسية تمتد من بداية القرن التاسع عشر حتى المنتصف، وقد تجنّب الرومانسيون فكرة التفريق بين نوع وآخر لكونهم يميلون إلى تمازج الفنون أكثر من ميلهم إلى نقاء النوع؛ فالأثر الأدبي الفائق يتأبى بطبيعته على التجنيس، وأي توجه لتجنيس الأدب، والحفاظ على نقاء النوع، معناه تقييد حرية المبدع، والحد من قدرة الأدب على التطور، والدليل على صحة هذا الرأي أن المسرح لم يتطور إلا بعد أن انفلت من عقال النظرية الكلاسيكية المرتبطة بأرسطو. فتقسيم الأدب إلى أجناس، وأنواع، تقسيم مدرسي، لا يخدم الأدب ونقده في شيء.

وقد بلغ الشطط ببعض الفلاسفة الرومانسيين، وعلماء الجمال، ونقاد الأدب، حداً أنكروا فيه فكرة التجنيس.

فقد رفض فيكتور هيجو Hugo والأخوان شليفل فكرة نقاء النوع الأدبي، مبدين التسامح الجَمَّ إزاء تداخل الكوميدي والتراجيدي، غير مبالين بما أوصى به هوراس Horace الروماني كتاب الماسي ألا يستعملوا في كتاباتهم الأناشيد، والكلمات التي تستعمل في الحياة اليومية، لأن مثل هاتيك الأناشيد، والكلمات - في رأيه - تستخدم في الكوميدي لا في التراجيدي (٢٨). ولتصحيح وجهة نظرهم احتج الرومانسيون بأعمال شكسبير، ففيها الكثير من تداخل الكوميدي بالتراجيدي، علاوة على الجمع بين السرد والدرامي، والغنائي، وبين المنثور والمنظوم. على أن الرومانسيين لم يقولوا - صراحة

المضمّر لفكرة التجنيس، ففيه يشير إلى قانون السرد السري، مفرقا بينه وبين الرواية. فالأول (السرد) حدث منفلت من الأشكال الزمنية، فيما يمثل الثاني (الرواية) ما هو عادي (٣٥).

أما بارث Barthes فبتفريقه بين الأثر والنص يلغي فكرة التجنيس.

فالأثر هو ذلك العمل الذي نجده مطبوعاً في كتاب، موضوعاً على رف من رفوف الكتب، والنص هو الذي يتخلق على نحو تدريجي في وعي القارئ (المتلقي) حين يخضع ذلك الأثر للقراءة المنجزة. وقد يتحقق النص في وعي القارئ تحقفاً يخالف فيه ذلك الأثر، من حيث النوع، أو الجنس. فالتجنيس، وفقاً وتبعاً لذلك، شيء يضيفه القارئ على الأثر، لا المؤلف، ولا قواعد النوع، أو الجنس، التي تتحدث عنها النظرية الأدبية، تفصيلاً أو دونها تفصيلاً (٣٦).

غير أن آراء بارث في التجنيس - مثلما هي آراؤه في مسائل الأدب الأخرى - فيها الكثير من التقلب (٣٧) ففي كتابه الذي يرد فيه على ريمون بيكار والموسوم بعنوان « النقد والحقبة » ١٩٦٦ يؤكد بلا مواربة أهمية التجنيس. كذلك في كتابه Writing Degree Zero الدرجة الصفر للكتابة » ١٩٥٣ يتحدث عن قواعد السرد في الرواية (٣٨).

ومما يلاحظ على الذين رفضوا، أو نبذوا فكرة التجنيس، وتقسيم الأدب أنواعاً، أنهم يتحدثون عن تلك الأنواع بوصفها واقعاً مضمراً، لا يحتاج إلا لقليل من الملاحظ النقدية العابرة لتظهره، وتعلن وجوده (٣٩).

تصنيف الأدب

وتذكيراً بما سبق تجدر الإشارة إلى جهود الشكليين الروس في العودة بنظرية الأنواع إلى مسارها الصحيح (٤٠).

فقد فرّق توماشفسكي بين الأدبي وغيره « أدبي » عن طريق النسق اللغوي الخاص الذي يميز الأول عن الثاني. والشعر عند ياكوبسون Jakobson يختلف عن النثر لأن ما يهيمن على النسق الشعري هو القافية، في الشعر التشيكي مثلاً، والكتابة المقطعية، وبتراجع أهمية القافية في الشعر انتقل الاعتماد إلى قيمة جديدة أخرى

- بنبذ التجنيس، وإنما الذين تصدوا لهذه الدعوة، هم: كروتشي Croce، الفيلسوف الإيطالي، وبلانشو Blanchot من فرنسا، ورولان بارث Barthes الناقد التفكيكي المعروف (٢٩).

أما الأول، وهو كروتشي Croce، فقد نفى عن الفن والأدب كل تقسيم نوعي، مؤكداً أن الأدب عمومًا والفن غنائيان. وأي تقسيمات لهما إنما هي تقسيمات مدرسية لا أقل ولا أكثر (٣٠). فالأدب كسائر الفنون « حدس » والحدس عاطفة خالصة، وتعبير محض، ولا موضع في كل من التعبير، والعاطفة، للتخيل، والتفريع (٣١). ولا ريب في أن موقف كروتشي هذا إنما هو - مثلما يعقب رينيه ويلك Wellek في « نظرية الأدب » - رد فعل عكسي لما كان شأننا من تسلط كلاسيكي (٣٢).

أما موريس بلانشو Blanchot فقد دعا إلى تحرير الأدب من كل قانون بما في ذلك قانون التجنيس، مؤكداً أن الأدب يكمن جوهره في تجنبه لكل تحديد جوهري (٣٣).

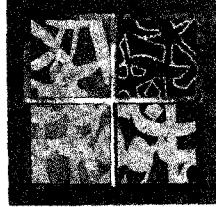
ورفض بلانشو لفكرة التجنيس يخالطه رفض للأدب، فهو يتبنى القول المنسوب إلى الفيلسوف الألماني هيغل Hegel « الفن بالنسبة لنا شيء من الماضي » (٣٤).

ومع هذا نجد بلانشو - فيما يستدرکه المؤلف - يقع فيما حذر منه، ونهى عنه. ففي حديثه عن رواية (لحن جنيات البحر) يتضح تبنيه

نظرية الأنواع الأدبية

مقدمتها في:

رئيسة بحاوي:



إشراف
الشرقا

تذكر الملحمة حتى يتبادر إلى الذهن نموذج هوميروس Homer « الإلياذة » The Iliad (٤٤).

وقد أسهم النيبويون بدورهم في نظرية التجنيس، وفرّقوا بين السرد وغيره من الأجناس، ولجبرار جنبيت Gennete سهّم واضر في هذا السياق (٤٥). ويعد كتابه «مدخل إلى جامع النص» (٤٦) أحد المراجع الرئيسة للتعرف على وجهة نظره في هذا الموضوع. فالملحمة (جنس) أدبي إذا نظر فيها من حيث الشكل والمضمون، لكنها صيغة، أو نمط، إذا نظر فيها من حيث علاقتها بالسرد، فالبعد التاريخي له أثر، لكنه ليس البعد المؤثر الوحيد، لكون الأنواع الأدبية تتميز بالاستمرار، والنمو، والتحول من نوع لآخر (٤٦)، وهو، أي: جنبيت، يساير تودوروف في التفريق بين الجنس genre والنمط type، فالأخير، في رأيه، محايد تاريخياً، عكس الجنس، فهو متجدد في التاريخ، بمعنى أن فكرة الملحمة، من حيث هي جنس، تتجسد في الإلياذة، لكن ثمة ملاحم أخرى تمثل صوراً، أو أنماطاً، تقترب من ذلك الجنس، أو تتباعد.

فالأدبي يُصنّف جنساً بالقياس إلى النمط المثالي، والنمط type يصنّف نمطاً بالقياس إلى الأشكال المستمرة لذلك الجنس، مع ما يظهر فيها، أو عليها، من تباينات عارضة تميّز نمطاً عن آخر، ونصاً عن نص. وتسود الأنماط علاقات متشابكة كعلاقة المحاكاة، أي أن هذا النص يحاكي

ذاك، أو علاقة مُغايرة، أي: أن هذا النص يختلف عن ذلك الذي ينتسب إلى الجنس نفسه الذي ينتسب إليه النص المعين. كذلك ثمة علاقة تمثيل، أو مُعارضة، وهي محاكاة ساخرة تؤدي إلى ظهور ما يُسمّى بالنظير النصي. كالوصف الذي يحسّن إطلاقه على حديث عيسى بن هشام للمويلحي (٤٧) فهو نظير للمقامة (الجنس) لكنه من حيث التتميط مختلف. ويقرّح جنبيت Gennete تسمية النص الذي يجمع بين هاتيك العلاقات في بناء كليّ متماسك بالنص الجامع architecte فهو نصّ قد لا يكون معادلاً لما هو متفق عليه في نظرية الأجناس، أو نظرية السرد، أو نظرية الصورة، أو نظرية الخطاب، بيد أنه يمتاز على جل ذلك بارتقائه إلى منزلة فوقية (٤٨).

إلى جانب هذه التصنيفات ثمة نوع آخر يُسميه المؤلف رشيد يحيوي التصنيف التكاملي. وهو التصنيف الذي يعزو إلى الصنعة الأسلوبية، بصفة عامة، الفروق التي تميز نوعاً، أو جنساً أدبياً، من أنواع، أو أجناس أخرى. فالشكل الداخلي لدى كل من رينيه ويلك وأوستن ورن Warren بما فيه من عناصر أسلوبية، هو الذي يحدّد نمط الشعر، أو جنسه، فلو أخذنا من جنس الشعر النوع الغنائي، فسنجد فيه أنماطاً منها: السونيت sonnet، والرونودو rondo، والبالاد ballad، والشعر ثنائي التفعيلة، والرّعوي pastoral، والهجاء elegy، والمقطوعي epigram وجل هذه الأنواع تتسبب إلى جنس واحد يجمعها تشكيل داخلي عماده المقطع الشعري stanza في حين أن جنس السرد تتسبب له أنماط ذات صيغة أدبية واحدة: كتظيم العقدة، سواءً أكانت مغلقة، أم مفتوحة (٤٩). ولكل جنس بنية مركزية، فالشعر، أيا كانت الأنماط التي تندرج فيه، يقوم على الصورة، والمجاز، والرمز، والأسطورة، والإيقاع، الذي لا ينبغي أن يُحلل في معزل عن المعنى.

والأساس الكمي للإيقاع فيه هو: الحدة، والمدّة، والشدة، والتكرار، ولا ينفي مؤلفا كتاب: « نظرية الأدب » Theory of Literature وجود

هي التبر. فالعناصر الثلاثة: القافية، والمقطع الصوتي، والتبر، هي التي تميّز الشعري عن غيره. ويؤكد بوريس إيخنبوم Eichenbaum على تمايز الأنواع في جنس النثر القصصي، لا سيما القصة، والرواية. فالقصة شكل أساسي، بدئي، والرواية شكل تليقي (٤١). فالقصة القصيرة تشدّد على التكثيف، وعلى الخلاصة (الخاتمة) أما الرواية فتتعمد تأجيل الخاتمة، أي إلغاء التكثيف، والخاتمة فيها لحظة إضعاف، لأنها نتيجة زائفة، ولحظة القوة في الرواية هي التي تسبق الخاتمة. وفي القصة القصيرة ثمة ميل إلى النهاية غير المتوقعة، وقد تتوقف في لحظة القمة (٤٢).

وتتعمد الرواية عند شولوفسكي على التحفيز motivation وهو تشعب متواليات الحوادث بحيث يكون لكل متواليّة سرديّة مبنّى حكائي يُفضي بوساطة عنصر الرّبط (المحفّز) إلى غيره من المباني. وتقوم الرواية، في هذه الحال، بنوع من الدمج، فتحوّل المباني الحكائية الصغرى إلى بنية كبرى واحدة عن طريق: التأطير (التضيد) والتضمين، والتوازي (٤٣). وقد صنّف تودوروف Todorov نحو ثلاثة بحوث في الأنواع الأدبية، مما يفصح عن مدى اهتمامه بهذا النوع من النظر. ومن هذه البحوث: « أصل الأجناس الأدبية ١٩٧٨، و: «أنواع أدبية» ١٩٧٢ وأخيراً: « الأنواع الأدبية » ١٩٧٠ وقد جمعت في كتاب بعنوان Genres in Discourse. وليس مهماً عنده أن نتوقف إزاء ما تفرّد به النصوص من خواص نوعية، بل المهم هو اكتشاف القاعدة التي تعمل عبر عدد منها عملاً يسمح بإدراجها في نوع أو جنس. وأبرز ما انتهى إليه هو التفريق بين جنس genre ونمط type فالشعر الغنائي والتراجيدي نمطان أدبيان ينتسبان لجنس هو جنس الشعر. ولكن إذا أريد الأخذ بالمعيار الزمني التاريخي، فإن الغنائي لدى لامارتين، والتراجيدي لدى صوفوكليس، يمثلان جنسين، أو نوعين، لا نمطين. وهذا يعني أننا عندما نفكر بالجنس الأدبي، أو النمط، لا نستطيع أن نستقط من حسابنا ما لهذه النصوص من علائق بنصوص تاريخية، فما إن



لدى جماليين آخرين، منهم على سبيل المثال: هيغل Hegel، الذي يؤكد توالد هذه الأنواع بعضها من بعض، فالشعر جنس تولد منه الملحمي، والغنائي، أولهما سبق الثاني، ومن تمازجهما نشأ الشعر الدرامي. ومن هذا الدرامي نشأ شكلان، هما: التراجيدي والكوميدي. ومن تمازجهما نشأ نوع ثالث هو الدراما الحديثة (٥٧). وبتراجع الملحمة نشأت الرواية. ويؤكد الشكليون الروس أن كل شكل أدبي جديد يمثل درجة من تطور النمط لأنه سيحل حتما محل الشكل القديم، ومن الآليات التي تعتمدها الأجناس في تطورها الذاتي: المعارضة، والتقليد، والتقنين. يقول بوريس إجنباوم ما يأتي: «ما إن يتم تقنين التقليد حتى تشرع المستويات الدنيا من النوع بإنتاج أشكال جديدة، فالخط الأصغر هو الذي يحل محل الخط الأكبر» (٥٨).

وخير ما يمثل ذلك تقنين دستوفسكي أنساق رواية المغامرات الذي أدى إلى الارتقاء بها إلى مستوى القاعدة الأدبية للرواية. وهذا ما يؤكد شلوفسكي بقوله: «إن كل تقنين لأنواع شافية شعبية دنيا يؤدي - ببساطة - إلى ظهور أنواع أدبية جديدة» (٥٩). وهذا قول غير بعيد عما يذهب إليه تينانوف Tynanov الذي يشير إلى تحلل النوع الأدبي، وانتقاله من المركز إلى المحيط، مخلصا مكانه لنوع أدبي جديد جاء من الحياة العملية، أو من أدب الدرجة الثانية (٦٠).

وأيا ما كان الأمر، فإن الأنواع الأدبية كالكائنات الحية، تسير دوما من وضع معين إلى وضع أكثر ارتقاء، أو أكثر نضجا، أو ملاءمة لأولئك الذين يقبلون على قراءة الأدب. وتتسم هذه المسيرة بثلاثة احتمالات: إما أن يتطور كل نوع منها تطورا منفردا، وإما أن يشمل هذا التطور الأنماط التي تندرج في الجنس الأدبي كافة، وإما أن يطرأ عليها تغيير تام فتبدو منقطعة الجذور عن الجنس السابق. ومثال هذا النوع الأخير قصيدة النثر، فهي في العربية لا علاقة لها بجنس الشعر، ولا بالأنماط (الأنواع) المندرجة فيه. ومثال النوع الأول الملحمة التي انتهت - وفقا لبعض التصورات - لتصبح نوعا

في حياة الإنسان: الطفولة، والشباب، والشيخوخة، مقابل ذلك ثمة سلسلة أخرى تساند هذا التقسيم، فالغنائي حسبي، والملحمي تصووري، والدرامي منطقي، أو فكري.

وقد حاول شتايفر أن يطبق هذه الفكرة على شعر غوته Goethe، والنتيجة التي تتمخض عنها محاولاته تلك، ومحاولات غيره من الألمان، هي أن التقسيم الثلاثي المذكور يظل من أكثر التقسيمات رسوخا لدى المهتمين بنظرية الأنواع (٥٢).

تحولات النوع

يتم التحول في النوع الأدبي، أو الجنس، تبعا لأمرين اثنين، هما: النمو، والتعقيد المتزايد في النوع المعين، مما يؤدي إلى ظهور أجيال ضجرة، فتلجأ إلى الأمر الثاني، وهو: التعديل التدريجي الذي يؤدي إلى تحدر نمط جديد من أنماط ذلك الجنس، وهذا الجديد يتمتع ببعض صفات الجنس إلى جانب صفاته الجديدة (٥٣). وأول من نبه على هذه الظاهرة، وأشار إليها، أرسطو في كتابه «فن الشعر» عندما ذكر الملحمة، قائلا: إنها تطورت عن قصائد المديح، وأن الكوميديا تطورت عن الأهاجي (٥٤) وأما البلاغيون، والنقاد العرب، فقد ذكروا ما يمثل بوادر لفكرة التحول النوعي في الأدب، فقد عدوا المقامة تطورا لمواعظ الزهاد من أمثال التوخي، والموشحات عدوها تطويرا للشعر وحيد القافية والوزن، والأزجال انحرافا ملحونا عن الشعر الفصيح (٥٥). أما برونيتير الفرنسي فقد تأثر بأفكار داروين، مؤكدا أن الأجناس الأدبية تشبه أجناس الكائنات الحية من حيث أنها يخضعان لقانون واحد هو توالد الأنواع بعضها من بعض، فالشعر الغنائي الفرنسي - في رأيه - كان ضربا من التحول الذي ارتقى بنوع من المواعظ الدينية التي كانت تلقى في مقابر الكنائس في القرن السابع عشر، وهذه المواعظ اشتهر ممن كانوا يلقونها «بوسيه» و«بوردالو» وقد تطورت تلك المواعظ تدريجيا إلى نوع جديد من الشعر، هو الشعر الغنائي الرومانسي الذي طبع الشعر الفرنسي بطابعه طيلة القرن التاسع عشر (٥٦). وتتكرر هذه الفكرة

الإيقاع في النثر، والكلام العادي، لكنه لا يبلغ في هذه الأنواع من الكلام ما يبلغه في الشعر من تساو واضح في الزمن، لذا كان الإيقاع من العناصر التي تميز جنس الشعر عن غيره، مثلما كان التابع، والتسلسل الزمني chronicle، في السرد، من العناصر التي تميز النثر القصصي (٥٠).

وفي ألمانيا صدر كتابان، أولهما بعنوان «مبادئ البيوطيقا» (١٩٤٤) لإميل شتايفر Staiger والثاني بعنوان «منطق الشعر» للكاتبه كانه هامبرغر Hamburger. وفي الكتابين نجد حديثا عن الأنواع، لكنه مختلف، فالآنسة هامبرغر تقسم الشعر على نوعين: أولهما هو القصصي، أو شعر المحاكاة، والثاني هو الغنائي، أو شعر الوجود، وهو الشعر الذي يعبر عن الواقع، والتجربة الذاتية للشاعر. ففي القصيدة الغنائية يتكلم الشاعر معبرا عن نفسه، أما في المسرحية، أو الملحمة، فيترك لغيره أن يتكلم وانسجاما مع هذه الفكرة جعلت الرواية المكتوبة بصيغة المتكلم ضمن الغنائي، لأن المؤلف هو الذي يتكلم فيها لا الشخصوس. وقد لقيت آراء هامبرغر هذه بعض الاهتمام، ولكن ربنه ويلك Wellek يرى فيها ما يستحق النظر (٥١). أما شتايفر فقد رآه في كتابه «مبادئ البيوطيقا» التفريق بين الأجناس الأدبية الثلاثة: الملحمي، والدرامي، والغنائي، على أسس جديدة. مؤكدا أن كل قطعة أدبية لا بد أن تقع بين هذه الأصناف الثلاثة، ولكن خاصية الغنائي، أو الملحمي، أو الدرامي، لا تتحقق - بصورة دقيقة - إلا في أعمال محدودة جدا. وقد أفاد من النظر الهيدجري Hiedeggerian للزمن في تقسيمه للأنواع. فالملحمة ترتبط بالحاضر، والغنائي يرتبط بالماضي، والدرامي يرتبط بالمستقبل، وتفسير هذه الأبعاد الزمنية يتم عن طريق المنطق الهيدجري، فالماضي هو الاستدكار، والحاضر هو العرض، والمستقبل هو التوتر. وثمة أيضا سلسلة أخرى، فالاستبشار للغنائي، والسقوط للملحمي، والإدراك للدرامي. وهي سلسلة مستمدة من هيدجر كذلك، وتطابق المراحل الثلاث

لكنها تعج بالحياة. فمن أفلاطون.. إلى جنيت، مروراً بأرسطو، والشكليين الروس، ما يزال النقد يطمح لوضع خرائط، ورُسوم بيانية، ترصد درجة التأثير والتأثير، في مسعى لجعل القارئ المهتم بالأدب يتحسس موضع خطأه، متبهاً إلى الطريق التي عليها يسير، والغاية التي إليها يصبو، ويتطلع.

* ناقد وأكاديمي أردني

جدوى. وإنما هو ضرورة - مثلما لاحظنا في عرضنا لجوانب إشكالية من سؤال التجنيس، والبحث فيه - فنظرية الأنواع دراسة (طوبوغرافية) - بتعبير يحيى أوي - لأرضية الأدب في حقبة من الحقب تكشف عن تضاريس هذه الأرض، بما فيها من أودية، وجبال شامخة، وما يعتمدها من زلازل، واهتزازات باطنية، ورياح تهب عليها من نواح عدة، وجهات مختلفة، فهي بحث في عوالم مجهولة

جديداً هو الرواية. والنوع الثاني هو الشعر الدرامي الذي شهد من التطور، والتغيير، ما لم يدع للجنس التراجيدي، أو الكوميدي، منزلة في الشعر الدرامي اليوم، وتحول التراجيدي والكوميدي كلاهما إلى نثر. وصفوة القول أن مسألة البحث في الأجناس الأدبية، وما يتفرع عنها من أنماط، وأنواع، ليس بالأمر اليسير، ولا بالشئ الناقل، الذي لا ضرورة له، ولا

المواضع:

١. رشيد يحيى: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١
٢. مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص ٥-٧
٣. للمزيد انظر: فكتور إيرليخ، الشكلية الروسية، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠
٤. مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص ١١ وللمزيد انظر: تيري إينغلتون: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٦ ص ٩ وانظر أيضاً: Scholes, Robert. Structuralism: an Introduction, Yale University Press, ١٩٧٤، ١st ed. p٢٢
٥. مقدمات في ص ١١
٦. مقدمات في ص ١٣
٧. مقدمات في ص ١٤
٨. مقدمات في نظرية الأنواع ص ٤٠ وللإستزادة انظر = محمد صفر خفاجة: النقد الأدبي عند اليونان، مكتبة الأنجلو - المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨١ ص ٨٨-٩٠
٩. مقدمات في ص ٤٢-٤٣
١٠. مقدمات في ص ٤٤-٤٧
١١. ترجم الكتاب للعربية ولخص مراراً في القديم، لخصه ابن رشد، والنفارابي، وآخرون.. وترجمه في العصر الحديث عبد الرحمن بدوي، وظهر في طبعات عدة، منها طبعة الكويت، ١٩٧٩ وطبعة وزارة الثقافة والإعلام ببغداد، ١٩٨٠.
١٢. مقدمات في ص ٤٧ وانظر: الخطابة ص ٢٠٤
١٣. مقدمات في ص ٤٨ وانظر: هوراس، فن الشعر، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٠ ص ١١٤.
١٤. مقدمات في نظرية الأنواع ص ٤٩ وانظر = رينيه ويلك وأوستن ورن = نظرية الأدب، ترجمة مجي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى، دمشق، ط١، ١٩٧٢ ص ٢٠٠
١٥. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعاتين، تحقيق: مفيد قمبيح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٤ ص ١٧٩.
١٦. انظر نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢ ص ١٩.
- ١٧-٢٥ نفس المصدر.
٢٦. انظر كتاب الخطابة ص ٢٠٤
٢٧. مقدمات في نظرية الأنواع ص ٥٨-٥٩
٢٨. مقدمات في ص ١٨-١٩ وانظر = هوراس، فن الشعر ص ١١٤
٢٩. مقدمات في ص ٢٢-٢٣
٣٠. مقدمات في ص ٢٦
٣١. مقدمات في ص ٢٧
٣٢. مقدمات في ص ٢٧ وانظر = رينيه ويلك وأوستن ورن: نظرية الأدب، مرجع سابق ص ٢٩٥

