الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العاليّ والبحث العلميّ

جامعة لونيسي علي – البليدة 02 –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مطبوعة بيداغوجية
الأجناس الأدبية

موجهة لطلبة : السنة أولى ماستر

تخصص : نقد حديث و معاصر

إعداد الدكتور: توفيق شابو

السنة الجامعية: 2022-2023

مقدمة:

تعدّ مسالة الأجناس الأدبية من أهم المواضيع، وأبرز قضايا الشعرية الغربية والعربية؛ لما لها من أهمية في تحليل النصوص وتصنيفها ونمذجتها وتحقيبها وتقويمها ودراستها من خلال سماتها النمطية ومكوناتها النوعية وخصائصها التجنيسية.

لذلكاعتبرت نظرية الأجناس الأدبية من أهم المستندات النظرية والتطبيقية التي يرتكز عليها النقد الأدبي في تعامله مع النصوص والآثار الأدبية، ولا يمكن – بالتالي– الاستغناء عنها في العملية النقدية. فمن الواضح أن الناقد الأدبي وهو يتتبع أثار النصوص والأعمال الإبداعية لا يستثنى من ذهنه مفهوم تقاليد النوع حين يروم الكشف عن حدودها وتداخلها وبنياتها الوظيفية والشكلية و المضمونية، باعتبار أن كل كاتب إنما ينطلق، فيما يحاول من إبداع، من تصور عام لـ "قواعد النوع وتقاليده" الذي ينتج نصوصه وفق مقتضياتها.

ولذلك ارتأينا أن نخصص هذه المطبوعة البيداغوجية، ببحث مسألة الأجناس الأدبية وفق المقرر الدراسي لمستوى الماستر، مسطرين أهدافا علمية تتوخى بناء معرفة نظرية واصطلاحية وتصنيفية لدى الطالب، تساعده على إدراك قواعد الجنس الأدبي وتقاليده وأنواعه، فضلا عن بناء معرفة صحيحة حول تطور التاريخ الأدبي، وإدراك المعطيات الجمالية والفنية التي تساعده في عملية التصنيف، والتعيين، والقراءة، والتقويم.

وتتوزع المحاضرات المدرجة في هذه المطبوعة البيداغوجية وفق التسلسل الأتي :

بدأنا بمفهوم **الأدب والأدبية** حددنا فيها هذين المفهومين لدى عديد النقاد القدماء والمحدثين، ثم تليها **حدود الجنس والنوع** وفيه تفصيل للأطر التصنيفية للجنس الأدبي وأنواعه، ثم **إشكالية الجنس الأدبي عند أرسطو**،باعتباره أول المنظرين للتقسيم الأجناسي، ثم التطرق لأهم المداس وعلاقتها بالجنس الأدبي أهمها **المدرسة الكلاسيكية** ثم **المدرسةالرومانسية** ثم **المدرسةالماركسية** تليها تحديد مفاهيم **الرواية الكلاسيكية** و **الرواية الجديدة** و إثارة قضية **الرواية و التصنيف** ثم العودة إلى تحديد مفاهيم كل من **الشعر وفن المسرح** و فن **القصة القصيرة** وفن **الأقصوصة**، منتهين إلى المحاضرة الأخيرة عالجنا فيها قضية **إشكالية تداخل الأجناس.**

وقد تنوعت مصادر بحثنا ومراجعه قديمها وحديثها والتي من خلالها حددنا الإطار النظري والاصطلاحي والإشكالي لعديد القضايا والمفاهيم والمصطلحات عارضين إياها وفق توافقها أو تعارضها قصد تأطير جوانب القضايا المطروحة بعمق و شمولية .

وفي النهاية نتمنى أن تكون المادة المقدمة للطلبة في هذه المطبوعة البيداغوجية ذات فائدة علمية مرجوة تساعد الطلبة على الاغتناء بسند مرجعي علمي مبسط وميسر في مقياس الأجناس الأدبية.

المحاضرة رقم 01:

مفهوم الأدب والأدبية:

1-مفهوم الأدب:

عرف مصطلح الأدب تحولات عديدة منذ القدم ففي بداية نشأة الخطاب النقدي كان مفهوم الأدب يشتغل دون أن يوجد مصطلح يدل عليه، أو كلمة تسمي موضوعه فقد ذكر أرسطو هذا الفن بقوله: أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثرا أو شعرا –فليس له اسم حتى يومنا هذا: فليس هناك مصطلح عام يمكن أن يطلق سواء على ميميات كل من سوفرون وإكسينارخوس أو على محاورات سقراط، أو حتى على المحاكيات الشعرية التي تستخدم العروض الثلاثي الإيامبي أو الإيليجي أوغيرها من الأعاريض المشابهة.[1]

وقد طرأ أهم تحول في مفهوم الأدب في العصر الحديث خلال القرن 18، مع ظهور النزعة الرومانسية كما هو الشأن مع مفهوم الجنس الأدبي، ويمكن القول أن مفهوم الأدب قد تبلور بشكل فعلي بدءا من هذه المرحلة التي امتد تأثيرها إلى النقد ونظرية الأدب والفنون الأخرى.[2]

ويرى رينيه ويليك انه إذا ما تحدث المرء بشمول فإنه يمكن أن يقول مختصرا إن مصطلح الأدب Littérature أو الآداب Lettres قد فهم في العصور القديمة وعصر النهضة على

---

[1]– أرسطو : فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة،مكتبة الانجلو مصرية ،القاهرة، 1، 1982، ص 56.

[2]–فيروز رشام التحولات الجديدة لمفهوم الأدبومصطلحاته مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية مج 1 ع 1سنة2013 الصفحة 67

أنه يشمل جميع الكتابات النوعية التي لها ادعاء ما بالخلود. والرأي بأن هناك فنا للأدب يشمل الشعر والنثر بمدى كونه تخييلا،ويستبعد المعلومات أو حتى الإقناع البلاغي، والمحاجة التعليمية، أو السرد التاريخي، لم ينبثق إلا ببطء في القرن الثامن عشر.[1]

وفي كتاب " نظرية الأدب" عالج رينيه ويليك طبيعة الأدب، وبدأ بالاستخدام الخاص للغة، حيث قسم هذا الاستخدام إلى: أدبي ودارج وعلمي. من حيث أن الأدبي غني بالتداعي ومبهم وغير شفاف (أي يوجهنا نحو مرجعيته دون أن يجتذبنا لنفسه) والأدب متعدد الوظائف (مرجعي براغماتي وتعبيري) والاستخدام الأدبي نفعي وذاتي الغاية (لأنه لا يقع على تبرير وجوده خارجا عن ذاته).[2]

ويقول رينيه ويلك : إحدى طرق تعريف الأدب هو انه شيء مطبوع، وطبقا لهذا يدخل في الأدب دراسة كل ما يتعلق بتاريخ الحضارة. وبهذا تصبح صلة الدراسة الأدبية بتاريخ الحضارات أكثر من مجرد ارتباط، إذ يصبح الاثنان شيئا واحدا، ومن ثم فان دارس الأدب لديه من المبررات ما يسمح له بارتياد هذه المجالات التي تتاخم حدوده.[3]في هذا المفهوم يري ويلك إن

---

[1]– رينيه ويليك: "ما الأدب؟ "، تر: د. عبد النبي اصطيف ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت، ع 48–49، 1988، ص107.

[2]– رينيه وليك واوستن وارن، نظرية الأدب ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر الرياض المملكة السعودية، 1992 الصفحة 31.

[3]– المرجع نفسه الصفحة نفسها.

الأدب كل شيء قيد الطبع, وقد استنكر رينيه هذا التعريف, حيث أنه يُدخل التاريخ, والحضارة, ونحوها في نطاق الأدب.

ويضيف قائلا: من الطرق الأخرى لتعريف الأدب قصره على أمهات الكتب التي تتميز بالشكل أو بالتعبير الأدبي مهما كان موضوعها، وهنا يكون الأساس هو القيمة الجمالية، مضافا إليها سمو الناحية الفكرية وتميزها بشيء ضئيل من الصفات الفنية التي تتعلق بالأسلوب أو التركيب أو قوة العرض. فنحن حين نقول عن عمل ما أن هذا ليس أدبا إنما نصدر حكما تقديريا ونحن نصدر مثل هذا الحكم حين نتخذه عن كتاب في التاريخ أو الفلسفة أو العلم على انه أدب، وهناك من الدراسات ما هو مبني على هذا الافتراض.[1]وهنا يرى ويلك أن البعض يقصر الأدب على الأعمال التخيلية الإبداعية. وهذا التعريف يُخرج الكتابات الشعرية, والمسرحية التي تتضمن بعض الفلسفة, والتاريخ, وربما تخلو من الخيال من نطاق الأدب.

إن لفظ أدب خير له أن يقتصر معناه على فن الأدب، أي على أدب الخيال، وإذا كانت ثمة تفرقة فينبغي أن تكون بين الاستعمالات الأدبية والعلمية واليومية للغة.[2]

فاللغة العلمية تميل إلى أن تكون نسقا من الرموز والمنطق الصوري. أما اللغة الأدبية فهي حافلة بالتراكيب التي تحتمل أكثر من معنى، وككل لغة تاريخية تضم ألفاظا متعددة الدلالة

---

[1]– رينيه ويلك وأوستن وارن نظرية الأدب الصفحة 32

[2]– المرجع نفسه الصفحة 34

وهي أيضا مشبعة بالعوارض والذكريات والتداعيات أضف إلى ذلك أن اللغة الأدبية ابعد أن تكون تقريرية بحتة إذ أن لها جانبها التعبيري.[1]

وبديهي أن عمود الفن الأدبي يتبين في الأنواع التقليدية، كالقصيدة الغنائية والملحمة والمسرحية. ففي كل هذه الأنواع تكون الإشارة إلى الخيال، وإذا اعتبرنا أن الخرافية أو الخيال هو الصفة المميزة للأدب فإننا نأخذ الأدب على أنه كتابات **هوميروس** و**شكسبير** و**بلزاك**،وطبيعي أن تكون هناك نماذج بين بين مثل **جمهورية أفلاطون**، التي لا ننكر أنها تحتوي على الابتداع والخيال، بينما نعد هذه الأعمال فلسفية وهذه النظرة إلى الأدب هي نظرة وصفية وليست تقويمية.[2]

من خلال ماسبق، فإن البعض يقصر الأدب على الأعمال التخيلية الإبداعية. وهذا التعريف يُخرج الكتابات الشعرية, والمسرحية التي تتضمن بعض الفلسفة, والتاريخ, وربما تخلو من الخيال من نطاق الأدب.

أيضا هناك نصوص قديمة العهد اختلفت الآراء حولها هل هي حقيقة, أم خيال, مثل أسفار الخروج, وهذا كذلك يجعلها عند البعض ممن يرونها حقيقة خارج مفهوم الأدب. وهناك أيضا بعض الكتابات التي يتفق الجميع على أنها قائمة على الخيال كقصص الأطفال المصحوبة بالرسوم المتحركة. والتي لا يمكن إدراجها ضمن مصطلح الأدب .

---

[1]– المرجع نفسه الصفحة 36

[2]– المرجع نفسه الصفحة 39

وهناك من يُعرف الأدب بأنه كل كتابة تستخدم اللغة استخداماً خاصاً, بعيداً عن اللغة اليومية, والعلمية. وهذا التعريف يُخرج كل عمل أدبي يستخدم العبارات اليومية, والعملية من نطاق الأدب . مثل الأدب الشعبي, والأدب العلمي.

تظهر من هذا نتيجة واحدة على الأقل وهي أن العمل الأدبي ليس موضوعا بسيطا بل هو بناء غاية في التركيب، متعدد الأسطح، متشعب المعني

وممن عرف الأدب أيضا تزفيتان تودوروف, فقال: إن الأدب هو نوع من (المحاكاة), فمثلما التصوير محاكاة بالصورة, فالأدب محاكاة بالكلام. وهذا المصطلح يحصر الأدب فيما يسمى بالأدب الواقعي المجرد من (الخيال), والذي يُعد ركناً من أركان الأدب.[1] فالأدب بهذا المفهوم يرتبط بعملية المحاكاة المرتبطة بالتعبير اللغوي ويضيف تودوروف أن التعريف الكبير للأدب قد ارتبط بمفهوم الجميل.[2]

أما تيري إغلتون فقد كتب في مقالة مطولة عنوانها: **مالأدب ؟** وهو سؤال حاول فيه تتبع هذا المفهوم وموضعته تاريخيا ومنهجيا، ويقول: إن قولنا أن الأدب في ما معناه أنه كتابة تخيلية لا تفي بالغرض كوننا سنقصي الكتابة التاريخية والفلسفية التي تحمل قدرا من الإبداع والتخييل[3]،

---

[1]– تزفيتان تودورف ، نظرية الأجناس دراسات في التناص والكتابة والنقد ترجمة عبد الرحمن بوعلي دار نينوى للدراسات النشر والتوزيع دمشق سوريا ط1،2016الصفحة 48

[2]– المرجع نفسه الصفحة 51.

[3]– تيري إغلتون:" نظرية الأدب، تر: ثائر ديب ،منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق، سوريا، 1995 الصفحة 11

ومنه فإن تيري إغلتون ينزاح إلى تعريف يربط مفهوم الأدب باللغة التي تستخدم بطرائق غير مألوفة، ذلك أن الأدب يحول اللغة الاعتيادية وينحرف بصورة منظمة عن الكلام اليومي، وهو التعريف الذي قدمه الشكلانيون الروس واللذين أبعدوا الأدب عن أية مرجعيات دينية أو سياسية أو اجتماعية، واعتبروا أن الأدب هو تنظيم محدد للغة له قوانينه وبناه وصناعته[1]. فالأدب نوع خاص من اللغة بخلاف اللغة الاعتيادية .

2-مفهوم الأدبية :

لمصطلح الأدبية تعريفات كثيرة ومختلفة تلتقي كلها تقريبًا في قوانين الخطاب الأدبي؛ فهي تسعى إلى استنباط القوانين التي توجه الخطاب اللغوي وجهة أدبية. وكانت المدرسة الشكلانية الروسية، من أهم المدارس التي أحدثت ثورة في عالم النقد الأدبي ما بين الأعوام 1904-1930 أول من سعت لإقامة علم للأدب بوضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه. يقول أبرز أعلام هذه المدرسة رومان جاكبسون R.Jakobson: «ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا» وبذلك وسّعت المدرسة مفهوم الشعرية ليشمل الأدب شعرا ونثرا ، وكل الأجناس والأنواع ، بخلاف شعرية أرسطو التي كانت مركزة على معالجة الملحمة والدراما مهملة جزءًا مهمًا من الأدب وهو الشعر الغنائي.

[1]- المرجع نفسه الصفحة 12

ويرى تودوروف أن التأمل النظري في الأدب يبدو غير معزول عن الأدب نفسه، لهذا لن يكون الأدب بمعزل عن دراسته الأدبية، وان كان تودوروف يعزي بوادر الأدبية قبل العصر الإغريقي، إلا أن أرسطو هو أول من أعطي أول تحليل نسقي، كونه كان يهدف إلى تأسيس نظرية أدبية عامة كان يطورها من جنسي التراجيديا والملحمة. وأعقبه هوراس في كتابه فن الشعرية والتي اضطلع العديد من كتاب القرون الوسطى في تقنين العمل الشعري اعتمادا على هذين الكتابين.[1]

وحسب إغلتون فقد اعتبر الشكلانيون أن الأدبية هي وظيفة للعلاقات التخالفية بين ضرب من الخطاب وآخر.[2]

وبهذا المفهوم فأدبية النص (Littérarité) هي العناية بما يميز النص الأدبي عن باقي النصوص الأخرى، وعليه، فالأدبية هي تلك الطريقة أو المقاربة أو المنهجية النقدية التي تهدف إلى استخلاص المكونات البنيوية للنص الأدبي، وتحديد أدبيته، واستقراء مجمل القواعد الجوهرية الثابتة التي تتحكم في توليد النص وإبداعه. ومن ثم، تهتم الشعرية بعلمنة الأدب ووضع القواعد والمعايير والمكونات والسمات التي تنبني عليها الأجناس الأدبية. أي ما يجعل من الأدب أدبا.

---

[1]– تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس دراسات في التناص والكتابة والنقد، الصفحة 114

[2]– تيري ايغلتون، نظرية الأدب الصفحة 18.

علاوة على ذلك، فموضوع الأدبية هو الاهتمام بما يميز نصا أدبيا عن باقي الخطابات الأخرى ورصد الثوابت البنيوية التي تخصص النص الأدبي مقارنة بالنصوص والخطابات الإبداعية الأخرى.أي: تعنى باستجلاء القواعد التجنيسية التي يقوم عليها نص إبداعي ما، بتحديد مكونات جنسه وسماته .لذا، تحضر نظرية الأجناس الأدبية بشكل كبير جدا.

ويستخدم تودوروفTodorov وهو من أبرز المهتمين بالشعرية المصطلح مرادفًا لعلم نظرية الأدب، بهذا فعلى الشعرية أن تجيب عن السؤال: ما الأدب؟ كما عليها أن تعرّف الخطاب الأدبي. وتجيب عن سؤال آخر: ما الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى، وتحديد مكونات النص الأدبي؟إن تودوروف لا يهمه النص إلاّ من حيث كونه حاملًا قوانينه. وربما لهذا وصفت شعريته بالتجريدية لا التجريبية، لأنها لا تهتم بشعرية الأدباء والتيارات أو المدارس الأدبية، بل تهتم باستكشاف قوانين الخطاب، واستكناه مكوناتها ومعرفة خصائصها المختلفة.

ويفرق رينيه ويلك بين الأدب والأدبية فهو يقول: لنبدأ أولا في التفريق بين الأدب والدراسة الأدبية: فهما نوعان من النشاط يتميز أحدهما عن الأخر فالأول هو نشاط خلاق فهو فن، بينما الآخر إن لم يكن علما بأدق معنى الكلمة فهو ضرب من المعرفة أو التحصيل. وواضح أن العلاقة بين الأدب ودراسته تثير بعض المشاكل، وقد تباينت الحلول المقترحة لحلها، فهناك أصحاب النظريات من ينفي أن الدراسة الأدبية معرفة. ويشير بأنها "خلق ثان" . وآخرون من أصحاب النظريات يصلون إلى نتائج تتخذ موقف الشك من مقابلتنا بين الأدب ودراسته، حيث يزعمون أن الأدب غير قابل للدراسة كوننا لا نملك إلا قراءته والاستمتاع به وتقديره. لكن هذا

الفصل بين الدراسة الأكاديمية للأدب والتقدير لا يمهد الطريق للدراسة الأدبية التي ينبغي أن تكون "أدبية" و"منهجية" في آن واحد.[1]

ومحور المشكلة هو كيفية إيجاد أساس عقلي لمعالجة الفن و الفن الأدبي على الخصوص؟ إحدى الإجابات كانت انه يمكن الوصول إلى ذالك بالوسائل التي تتبع في دراسة العلوم الطبيعية، وماعلينا إلا أن نطبق هذه الوسائل في مجال الأدب عن طريق التمثل بالطرق العلمية التي تقوم على الموضوعية والنزاهة عن الميل الشخصي واليقين. وهناك محاولة أخرى لانتهاج أساليب العلوم الطبيعية عن طريق دراسة أصول العمل الفني والأعمال السابقة التي أدت إليه.[2]

ومع أن محاولة الإفادة من المنهج العلمي في فهم الأدب لم تؤت الثمار المرجوة، – رغم أن بعض المناهج أثبتت قيمتها في بعض المجالات مع تطبيق منهج بعينه– إلا أن معظم المنادين بالانفتاح العلمي على الأدب قد أقروا بالفشل. رغم هذا فليس من شك في أن هناك مدى يلتقي فيه المنهج الأدبي مع المنهج العلمي، بيد أن الحل الأخر يقدم نفسه أن الدراسة الأدبية لها مناهجها الخاصة.[3]

---

[1]– رينيه وليك وأوستن وران،نظرية الأدب،الصفحة 23

[2]– المرجع نفسه الصفحة 24

[3]– المرجع نفسه الصفحة 25.

المحاضرة 2:**حدود الجنس والنوع:**

الجنس الأدبي بين الثبات والتحول:

تعد الأجناس الأدبية genre littéraire مفهوما اصطلاحيا أدبيا ونقديا يهدف إلى تصنيف الإبداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير والمقولات التنميطية، كالمضمون، ، والسجل، والأسلوب. فهي مبدأ تنظيمي من جهة[1]وهو بمثابة عقد بين المبدع والمتلقي من جهة أخرى. ويعني هذا أن المتلقي يستند إلى مجموعة من الاتفاقات التجنيسية التي يمتلكها، وبالتالي، فالجنس هو بمثابة عقد نصي أو اتفاق خطابي بين المرسل والمرسل إليه أو بين الكاتب المبدع والمتلقي .

ومن المعروف أن الجنس الأدبي هو مؤسسة ثابتة بقوانينها ومكوناتها النظرية والتطبيقية،وهو قاعدة معيارية و كما يرى جميل حمداوي أن الجنس الأدبي يتحدد بوجود قواسم مشتركة أو مختلفة بين مجموعة من النصوص، باعتبارها بنيات ثابتة متكررة ومتواترة من جهة، أو بنيات متغيرة ومتحولة من جهة أخرى[2].وهذا ما يجعل تلك النصوص والخطابات تصنف داخل صيغة

---

[1]– شكري عزيز الماضي في نظرية الأدب دار المنتخب العربي للدراسات والنشر ،بيروت،لبنان،ط1، 1993،الصفحة 95

[2]– جميل حمداوي: من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي
https://www.diwanalarab.com/ تاريخ الاطلاع:15 /2015/09 الساعة :23:19

قولية أو جنس أو نوع أو نمط أدبي معين. فالنوع الأدبي حسب رينيه ويلك و أوستين وارين ليس مجرد اسم إذ أن التقليد الجمالي الذي يشارك فيه العمل الأدبي يحدد صفاته[1]

لكن عناصر الاختلاف الثانوية لا تؤثر بشكل من الأشكال على الجنس الأدبي؛ لأن المهم هو ما يتضمنه من عناصر أساسية قارة وثابتة، وكلما انتهك جنس أدبي، ظهر على إثره جنس أدبي آخر توالدا وتناسلا .فالأنواع الأدبية هي ضرورات نظامية تلزم الكاتب من جهة ويلزمها الكاتب من جهة أخرى.[2]

لقد جرت محاولات لتوضيح الطبيعة الأساسية للأنواع الأدبية وذلك بتوزيع الأبعاد الزمانية واللغوية بينها ففي القرنين 17 و18 كان الاعتقاد أن الأجناس الأدبية لها حدودها المحددة وكانت عقيدة راسخة خاصة عند تيار الكلاسيكية الجديدة التي لا تشرح آو توضح آو تدافع عن فكرة الأنواع الأدبية آو الأساس في التمييز بينها ولكنها تهتم إلى حد ما بموضوعات مثل نقاء النوع هرمية النوع استمرارية النوع وإضافة أنواع جديدة.[3]

وإذا كانت القرون الأدبية، قبل القرن العشرين، تؤمن بنظرية الأجناس الأدبية تمثلا وانضباطا وفصلا، فإنه بعد منتصف القرن الماضي، أصبحت الأجناس الأدبية متداخلة ومختلطة، حيث يصعب الحديث عن جنس أدبي معين.لذا، وجدنا جماعة تيل كيل – مثلا– تثور على هذه

---

[1]– رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الصفحة 313

[2]– المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[3]– رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ، الصفحة 319

النظرية بشكل جذري، رافضة عملية التصنيف، مستبدلة الجنس الأدبي بالعمل أو الأثر الأدبي أو الكتاب. وفي هذا السياق، يقول رينيه ويليك:" لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن. والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا. فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك.

وعليه، يتحدد الجنس الأدبي من خلال وجود مجموعة من العناصر الأساسية المشتركة التي تلتقي فيها مجموعة من النصوص الأدبية، لكن قد تكون هناك عناصر ثانوية يمكن أن تختلف فيها الأجناس والأنواع الأدبية بشكل من الأشكال. فالمهم هو احترام العناصر الرئيسة، دون العناصر الثانوية. وتبعا لذلك، فكلما اختلت العناصر الأساسية، ننتقل توا إلى جنس أدبي آخر في ضوء قانوني: التحول والتغير.

وكما يعتقد رينيه ويلك وأوستين وارن أن النوع يجب أن يؤخذ على أنه تجميع للأعمال الأدبية مبني نظريا على أساس من الشكل الخارجي وكذلك على التشكيل الداخلي.[1]

ويذهب عبد الفتاح كيليطو في كتابه **الأدب والغرابة** أننا عندما نتحدث عن نوع من الأنواع، فإننا لا محالة نستند أثناء حديثنا ، بصفة صريحة أو ضمنية، إلى نظرية في الأنواع، فخصائص

[1]– المرجع نفسه الصفحة 321

نوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى. تعريف النوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى.[1] تعريف النوع يقترب من تعريف العلامة اللغوية عند دوسوسير: النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى.إذا تأملت نوعين(المدح والهجاء مثلا)، فإنك ستلاحظ خصائص متعارضة ومتبادلة الارتباط؛ فتحديد النوع يقتضي منك أن تعتبر الترادف في مجموعة من النصوص والتعارض بين النوع وأنواع أخرى. لهذا، فإن دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة للأنواع المجاورة.

هذا، وقد استلزمت نظرية الأجناس الأدبية مسألة التقسيم على غرار البلاغة العربية التي تم تشذيرها إلى المعاني والبيان والبديع، فقد قسم كل علم إلى عناصر وفروع كثيرة. وينطبق هذا أيضا على الأنواع الأدبية التي تم تصنيفها إلى جنسين كبيرين: النثر والشعر، فقسم الشعر إلى أغراض وفنون ثانوية وفرعية، كما قسم النثر إلى فنون وأنواع وأنماط. و في تراثنا العربي القديم كان البلاغيون يميزون بين الأنماط النبيلة الأنماط السوقية ولا يفضلون إلا الأولى.[2]

ويرى تودوروف أن الفرق بين نمط والجنس من خلال علاقة كل منهما بالعمل الفردي ويمكن تمييز ذلك من خلال ثلاث حالات:

الحالة الأولى: وهي حين يتطابق العمل الفردي مع النوع او النمط تطابقا كليا.

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي درا توبقال الدار البيضاء المغرب،ط3، ،2006الصفحة 26

[2]– عبد الفتاح كيليطو الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي الصفحة 27

الحالة الثانية: وفيها لا يخضع العمل لقواعد الجنس لان كل حقبة يهيمن عليها نسق من الأجناس لا يغطي قسرا كل الأعمال وعندها يكون من الضروري خرق ولو جزئيا للجنس الأدبي.

الحالة الثالثة: وهي خرق النمط فالممكنات الأدبية ذاتها متحولة لذلك فالخرق النموذجي يكون ممكنا.[1]

بين مصلحي الجنس والنوع:

بالعودة إلى القواميس العربية في ما يخص الجنس والنوع نجد أن اللفظتين متقاربتان فكلاهما يدل على ضرب من الأشياء أو من الإنسان أو الحيوان أي مجموعة متماثلة،جاء في لسان العرب : الجنس : الضرب من كل شيء. والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس . ويقال : هذا يجانس هذا ؛ أي : يشاكله. الحيوان أجناس : فالناس جنس، والإبل جنس، والبقر جنس، والشاء جنس والنوع أخص من الجنس وهو أيضا الضرب من الشيء.[2]

ويرى عبد العزيز شبيل في قضية مفهوم الجنس والنوع في اللغة والاصطلاح أن جل المعاجم اللغوية تتفق على معنى لفظتي جنس ونوع، فلفظة جنس تدل على الضرب من الشيء ولا تكاد لفظة النوع تختلف في تعريفها الأول عن الجنس، أما دلالتها المختلفة حسب الاشتقاق فيمكن حصرها في معنى التمايل أو التذبذب، وهو ما يوحي بضرب من الانحراف عن الجنس

---

[1]- تزفيتطان تودورف نظرية الأجناس الأدبية دراسات في التناص والكتابة و النقد الصفحة 13-14

[2]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور) : لسان العرب، دار صادر ، بيروت2003

والاختلاف عنه بوصفه الوضع الأصلي لذلك يقال ناع الغصن ينوع واستناع وتنوع أي تمايل وتحرك بفعل الرياح.[1]

ويخلص الباحث إلى الدلالة العامة للفظتي الجنس والنوع، بملاحظتين :

أولهما: انه في شروح لفظة جنس إشارة إلى فكرة محورية تحوم حولها كل الدلالات هي فكرة التشابه والتماثل، ولعل هذه الفكرة تشير، ضمنيا، إلى مبدأ الثبات الذي يفرضه الإطلاق والتعميم.

ثانيهما: أنه في شروح لفظة (نوع) فتدور حول فكرة الانحراف أو الاختلاف أو التنوع، وهي فكرة توحي بمبدأ التحول والتغير المرتبط بمبدأ التعيين والتخصيص.[2]

رغم هذه التحديدات فهناك اختلاف بين استخدام المصطلحين فالنقاد أمثال محمد غنيم هلال في كتابه (الأدب المقارن)، وعبد السلام المسدّي في كتابه (النقد والحداثة)، وأحمد 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 (الأجناس الأدبية من منظور مختلف)، وعبد الإله الصائغ في بحثه (التجنيس بين الخطابين الشعري والسردي)

---

[1]– عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، صفاقس ، تونس ، 2001 ، ص144

[2]– عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص145

وغيرهم أكدوا على مصطلح الجنس الأدبي ولم يستعملوا مصطلح النوع الأدبي أو الشكل الأدبي. ونجد في الجهة المقابلة عددًا من النقاد قد ركزوا على مصطلح النوع، وهم كل من عبد المنعم تليمة في كتابه (مقدمة في نظرية الأدب)، وعلي جواد الطاهر في (كتابه مقدمة في النقد الأدبي)،. كما أن عددًا من الكتب التي ترجمت للعربية استخدم فيها المترجمون مصطلح نوع كذلك، وهذا واضح في كتاب (نظرية الأدب) لرينيه ويليك.

ومن هذا الاستقراء يمكن الاستدلال على كون المصطلح ما زال قيد الدراسة والتمحيص بدلالة عدم تحديد وجهة عامة له وأي المصطلحات التي تناسبه.هذا الاختلال المصطلحي راجع إلى إمكانية تطور الأجناس عبر العصور المتعاقبة بحسب ما يأتي به المبدع من ملامح جديدة تفضي بإضفاء 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 إلى التسمية المصطلحية المناسبة لهذا الجنس الذي تطور بعض الشيء.[1]

وبناء على ماسبق، فالأجناس الأدبية مقولات مجردة نظرية وسيطة تربط النص بالأدب من جهة، وتصله بالمتلقي من جهة أخرى. كما أن هذه المقولات هي التي تسعفنا في فهم الأعمال

---

[1]– **سامي شهاب الجبوري: مصطلح الجنس الأدبي في المنظور العربي (الإشكالية والوظيفة) http://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=648 تاريخ الاطلاع:2021/09/19 الساعة:14:07**

الأدبية وتأويلها وتقويمها، وتساعدنا على تصنيف النصوص وتجنيسها وتنميطها، وهي التي تخلق أفق انتظار القارىء أثناء التعامل مع النصوص والأعمال الفنية. وبهذا، تتحول هذه المقولات المجردة إلى بنيات ثابتة متعالية، وأشكال تصنيفية جاهزة، تعتمد عليها المؤسات الاجتماعية: الثقافية، والتربوية، والأدبية، وغيرها من المؤسسات المجتمعية، في التمييز بين النصوص والخطابات والأشكال التاريخية، وتصنيفها إلى أنواع وأشكال وأنماط، ضمن خانات وأقسام ونظريات مجردة، تقوم بعمليات: الوصف والتفسير والتأويل.

المحاضرة 3: أرسطو وإشكالية الجنس الأدبي:

من المعروف أن سؤال الأجناس الأدبية قديم قدم الأدب نفسه،فقد نشأ في حضن الأدب، حيث كثرت التأملات حول الأجناس الأدبية، وهي قديمة قدم نظرية الأدب،ليجيب بدوره عن أسئلته تجنيسا وتنويعا وتصنيفا، وقد ارتبط فعل التجنيس بملاحظة النصوص الأدبية، والبحث عن أوجه التشابه والاختلاف بينها، فقادهم هذا العمل إلى التجريد والتنظير والمقارنة بين الظواهر النصية تنميطا وتجنيسا وتنويعا.

الوعي الأجناسي عند أرسطو:

وإن كان أفلاطون بدوره قد اهتم بنظرية الأجناس الأدبية في كتابه:" الجمهورية"، حين ميز بين السرد والحوار فأن الوعي بالأجناس بشكل نظري وعلمي مقنن بدأ مع ظهور كتاب:" الشعرية" لأرسطو، الذي قسم الأجناس الأدبية إلى شعر وملحمة ودراما،. ومادام كتاب أرسطو في الشعر يصف الخصائص النوعية للمحلمة والتراجيديا، فقد ظهرت،منذ ذلك الوقت، مؤلفات ذات طبيعة متنوعة احتذت حذو أرسطو. لكن هذا النوع من الدراسات لم يحقق تقاليده الخاصة إلا ابتداء من عصر النهضة، حيث تتابعت الكتابات حول قواعد التراجيديا والكوميديا، والملحمة والرواية، ومختلف الأجناس الغنائية.[1]

[1]– تودوروف: الشعرية، تر. رجاء بنسلامة وشكري المبخوت، دار توبقال المغرب 1990،ط2، الصفحة13

و تحرص معظم الدارسات التي انشغلت بقضية الأجناس على ربط نظرية الأجناس الأدبية بأصولها الإغريقية وخاصة أرسطو، الذي يعتبره الكثيرون المؤسس الحقيقي للنقد الأدبي؛ فهو أول مفكر ينشغل بقضايا النقد الأدبي ويعنى بتفصيل قواعده في كتابين شهيرين أفردهما لدراسة ظواهر الخطاب هما "فن الشعر" و"فن الخطابة وكما يقول تودورف لا يمكن لأحد أن يجرؤ على الاعتراض عليه.[1]

ونظرا لأهمية الإسهامات الإغريقية في التأسيس لنظرية الأجناس وتأصيلها، فإنه لا تكاد تخلو دراسة حول الأجناس من الإشارة إليها سواء بالبسط والتعريف أو الرد والمناقضة، يقول صاحبا "نظرية الأدب" في الفصل الذي عقداه لـ "الأجناس الأدبية" من كتابهما "نظرية الأدب": "إن مؤلفات أرسطو وهوراس هي مراجعنا الكلاسيكية لنظرية الأنواع[2].

تفصح هذه المقولة عن التقدير الكبير الذي حظيت به الاجتهادات الأرسطية في الدراسات الحديثة فيما يتصل بقضية تجنيس الخطابات وتصنيفها، فقد شكلت مقررات أرسطو والشذرات الموجزة المأثورة عن أفلاطون وبعدهما هوراس الأصول الأولى لنظرية الأجناس، التي بلورتها

---

[1]– تودوروف: الشعرية، الصفحة نفسها.

[2]– رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987ص: 238.

الثقافة الغربية الحديثة. وهو ما لحظه **شكري عياد** حين استخلص أن التصنيفات الحديثة منذ عصر النهضة الأوربية إلى اليوم "ظلت تتحرك داخل الدائرة التي وضعها أرسطو.[1]

أسس نظرية الأجناس عند أرسطو:

لقد وضع أرسطو الأسس الأولى لنظرية الأجناس الخاصة بالشعر التمثيلي عند الإغريق عندما ميز المأساة من الملحمة والملهاة، وضبط لكل جنس من أجناس هذا الشعر الخصائص والأشكال. يقول في كتابه "فن الشعر": "حديثنا هذا في الشعر: حقيقته وأنواعه والطابع الخاص بكل منها، وطريقة تأليف الحكاية حتى يكون الأثر الشعري جميلا، ثم الأجزاء التي يتركب منها كل نوع: عددها وطبيعتها ، وفي هذا نسلك الترتيب الطبيعي فنبدأ بالمبادئ الأولى: الملحمة والمأساة بل والملهاة والديثرمبوس، وجل صناعة العزف بالناي والقيتارة، وهي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز [2]. وقد ظلت هذه التصورات الأجناسية أصولا تأسيسية تلقفها منه المصنفون في نظرية الأجناس بعده، فرسموها معايير وضوابط معتمدة في تجنيس الخطابات وترتيبها ضمن أنظمة وصنافات أجناسية.

---

[1]– شكري عياد: مشكلة التصنيف في دراسة الأدب، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع 42 – 1993 ص: 113

[2]– أرسطو: فن الشعر، ترجمه وشرحه وتعليق ، إبراهيم حمادة ، المكتبة الأنجلو مصرية القاهرةمصر1982.ص 3.

أرسطو والإشكالية الأجناسية:

لقد أفضى أرسطو بإجابته حول الإشكالية الأجناسية التي بناها على فلسفته الخاصة بالفن، فحواها أن الفن محاكاة للطبيعة والإنسان، إلا أن هذه المحاكاة تختلف أداتها باختلاف الفنون، ويتميز الأدب عن غيره من الفنون باتخاذه اللغة أداة له، ثم نجده يصنف الأجناس الأدبية إلى ملحمة وتراجيديا وكوميديا (وكثيرا ما ينسب إليه التقسيم الثلاثي المعروف الملحمي والدرامي والغنائي ثم أضيف فيما بعد التعليمي).

وقد بنى هذا التقسيم على أساس الموضوع وطريقة استعمال اللغة وأساليبها وصيغها ووظائفها.

ففي عناصر البناء الدرامي يحدد أرسطو الشخصية :كثاني عناصر البناء الدرامي أهمية بعد الحبكة ، وقد حدد خصائصها الدرامية بما يلي :أن تكون خيرة وفاضلة ، إذ " مادامت التراجيديا تعالج فعلاً نبيلاً ، فلابد أن تكون الشخصية التي تقوم بتجسيد الفعل حسنةً وعلى خلق كريم.[1]

أما في الكوميديا فهي تعالج عيباً وقبحاً لا يسبب ألماً ولا ضرراً ... وهى تصور أناساً أقل من المتوسط وهى بذلك عكس التراجيديا التي تصور أناساً أفضل من الناس العاديين" وهنا تبرز أهمية **الموضوع** في تغيير طبيعة الفن الأدبي وجنسه من هذا يتضح أن كل نوع من أنواع الفنون تختلف فيما بينها بنفس الطريقة باختلاف الموضوعات.ومنه فان فالقصيدة الغزلية مثلا

[1]– المرجع نفسه الصفحة 96

تختلف عن المادحة أو الهجائية، والرواية التاريخية غير تختلف عن الاجتماعية، وهذا التصنيف يفرق بين الأجناس عن طريق **الموضوع المحاكى**[1] داخل جنس معين.

"**الطريقة**" التي يمكن أن يحاكي بها أي موضوع من الموضوعات[2]. فباستعمال نفس المادة اللغة آو الإيقاع ومعالجة نفس الموضوعات مأساوية آو كوميدية نجد **الملحمة** مثلا يمكن أن يحقق الشاعر فيها محاكياته :عن طريق أساليب معينة فإما بأن يستخدم السرد في جزء ،و يروي القول على لسان شخصية ثانية في جزء آخر. وإما يتكلم بلسانه هو وإما يعرض الشخصيات وهي تؤدي أفعالها عن طريق الحوار فتتنوع الصيغ من تسريد وحكي إلى راو وسارد إلى حوار.داخل نفس الموضوع عن طريق نفس المواد اللغوية أو الايقاعية. ومنه فالأسلوب والصيغة يجعل من القصيدة تختلف عن الرواية أو المقالة رغم أنهم يشتركون في معالجة موضوع واحد وبمادة لغوية واحدة ومثل ذلك يقال في حق المسرحية التي تتميز عن الخطبة باتخاذ الأولى أسلوب الحوار واعتماد الثانية على أسلوب الإقناع والحجاج، وقد يكون للطول والقصر دخل في التمييز بين الأجناس كعنصر شكلي بارز، بغض النظر عن المكونات الداخلية أو البنيات الأساسية، وبناء على هذا تتميز الأقصوصة أو القصة القصيرة عن الرواية، وتتميز الخاطرة عن المقالة بالمظهر نفسه.

---

[1]– أرسطو فن الشعر الصفحة 67

[2]– المرجع نفسه الصفحة 73

المحاضرة 04:

المدرسة الكلاسيكية والجنس الأدبي:

المدرسة الكلاسيكية ومبدأ الفصل بين الأجناس:

تعد النظرية الكلاسيكية امتدادا للنظريات الشعرية والأدبية والأجناسية اليونانية والرومانية(أرسطو، وهوراس.)، وتتبني هذه النظرية على احترام قواعد الأجناس الأدبية احتراما كبيرا، من خلال الفصل بين هذه الأجناس، وتمثل قواعدها كما أرسيت في مرحلتي: اليونان والرومان. فحسب رينه ويلك فقد كان الاعتقاد أن الأجناس الأدبية لها حدودها المحددة وكانت عقيدة راسخة خاصة عند تيار الكلاسيكية الجديدة التي لا تشرح أو توضح أو تدافع عن فكرة الأنواع الأدبية أو الأساس في التمييز بينها ولكنها تهتم إلى حد ما بموضوعات مثل نقاء النوع، هرمية النوع، استمرارية النوع، وإضافه أنواع جديدة.[1]

ويعني هذا أن الأجناس الأدبية– حسب النظرية الكلاسيكية– تتحدد بقواعدها ومضامينها وأساليبها وصيغها الفنية والجمالية. لذا، ينبغي احترام خصوصيات الأسلوب الشعري، والأسلوب الملحمي، والأسلوب الدرامي، وعدم الخلط بينها. وتبعا لذلك، فقد كان مبدأ التجنيس هو الفصل بين الأنواع والأنماط والأشكال والأساليب، والاستعانة بالتراتبية الهرمية في التصنيف والتنويع والتقسيم.

[1] رينيه ويلك وأوستين وارن نظرية الأدب الصفحة 319

تهتم الكلاسيكية بالأجناس الأدبية في تطوراتها التاريخية وتحولاتها الزمنية التعاقبية.بمعنى أنها ترصد الأجناس الأدبية باعتبارها مقولات تصنيفية وتجنيسية وتنميطية، فتحاول رصدها عبر عصور التاريخ، وتبيان تشكلاتها الدلالية والفنية والوظيفية.فالأجناس الأدبية تتطور عبر العصور تلاقحا وتوالدا وتناسلا، حيث تظهر أجناس أدبية في عصر ما، ثم تختفي في عصر ما. ولقد كانت الفلسفة العقلية ممثلة في فلسفة أرسطو وتابعيه هي التي تترائي راء أصوله الفنية في النظرة إلى الأجناس الأدبية.[1]

وبناء على ما سبق، يمكن الحديث عن شعرية تاريخية تدرس الأجناس الأدبية في تطورها وتعاقبها الزمني، وتبحث عن قوانين الأجناس وعناصرها الثابتة والقارة، وتعيد النظر في كثير من المسلمات التجنيسة. والتعرف على قوانين التحول التي تتصل بالانتقال من عصر أدبي إلى آخر .

وهكذا، فالكلاسيكية تنظر إلى الأجناس الأدبية من خلال ثلاثة منظورات متكاملة، تتمثل في دراسة تحولات الأجناس الأدبية، ودراستها في تعاقبها التاريخي عبر تتبع العصور الأدبية، ثم استكشاف قوانين التحول الفني والجمالي.

[1]– محمد غنيمي هلال قضايا معاصرة في الأدب والنقد،درا نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة مصرد/ت الصفحة06

التطورية عند فريدنان برونتير:

بدء من عصر النهضة بأوروبا وحتى أواخر القرن الثامن عشر، كان الاعتقاد شائعاً بأن كل جنس يتميّز تميّزاً واضحاً عن غيره من الأجناس الأدبية كما أنه يخضع لقواعد خاصه به لا بد للأديب أن يتقيد بها، وفي أواخر القرن التاسع عشر طبق الناقد الفرنسي فرديناند برونتير، نظرية التطور على الأجناس الأدبية.[1]

حيث تأثرت النظرية التطورية بتصورات داروين في كتابه " في أصل الأنواع"، فنجد فرديناند برونوتيير (Ferdinand Brunetiere)ينقل المنهج التطوري من بيئته العلمية البيولوجية إلى حقل النقد الأدبي، فيؤلف كتابا تحت عنوان:" تطور الأنواع في تاريخ الأدب"، ثم يستعمل مصطلح الجنس لتصنيف النصوص الأدبية تنويعا وتنميطا وتجنيسا. ثم دراسته ثانية بعنوان :" موجز في تاريخ الأدب الفرنسي وهما نموذجان للبحوث التي أنجزت في إطار التعالق بين التطورية الأدبية والتطورية البيولوجية ومقاربة الأدب من منظور تاريخي.

لذا يرى فرديناند برونوتيير أن الأجناس الأدبية تتكون وتتوالد كما تتوالد الكائنات الحية في الطبيعة، عبر الانتقال من البسيط إلى المركب والمعقد، ومن الأحادي إلى المتعدد، ومن المتجانس إلى غير المتجانس، مع مراعاة مبدإ التعارض والاختلاف بين الأنواع، ويمر الجنس الأدبي من فترات متنوعة: فترة الولادة، وفترة النضج، وفترة الموت والاندثار.أما فيما يتعلق

[1]– أحمد كمال زكي. دراسات في النقد الأدبي. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.بيروت لبنان الطبعة الثانية. 1988 الصفحة 25

بالتغييرات التي تطرأ على الأجناس الأدبية، فيرجعها برونوتيير إلى الوراثة، والجنس، وتأثير البيئات الجغرافية والاجتماعية والتاريخية، وكذلك شخصية المبدع أو الأديب وأثره على الجنس الذي يكتبه محافظة وتغييرا.

وقد اعتمد برونوتيير في منهجه التطوري هذا على بعض المبادىء الرئيسة، كالتطور، والمقصدية، والتفاعل، والصراع، ويرى كمال زكي في كتابه دراسات في النقد الأدبي أن برونتير نبه إلى أن نظرية التطور في الأدب لا ترمي إلى بعث الماضي لمجرد بعثه –بقدر ما تستهدف استنباط قانون يمكن أن يفسّر مجموعات المعاناة الفنية في مراحل التطور الاجتماعي، إنها توضح تسلسلات العوامل وردود فعلها في الكائن الأدبي طوال رحلته عبر الزمان والمكان آخذة أومعطية؛ متحركة أو واقفة، موجدة في آخر الأمر نوعاً جديداً يجمع عناصره من بقايا نوع سابق؛ ليجسّد علاقة جمالية جديدة تلائم طبيعة النظام الاجتماعي للعصر.[1]

ويسوّغ زكي كمال موقفه من نظرية برونتير قوله وإذا كنا ندعو إلى التمسك بنظرية برونتير فإنما على سبيل ألا تكون دراستنا ذات طابع وصفي وبتعليلات لا نفترض أن تكون ملزمة على طول الخط مع تقرير أن الأعمال الأدبية العظيمة تظل محتفظة بقيمتها الفنية بعد انقضاء وضعها التاريخي الذي نشأت فيه كاستجابة من الأديب لحاجة مجتمعه.[2]

---

[1]– أحمد كمال زكي دراسات في النقد الأدبي الصفحة 25

[2]– المرجع نفسه الصفحة 27

هذا، وقد تعجب رينيه ويليك وأوستين وارين كثيرا من رأي برونتيير الذي يذهب إلى أن:"ثمة سؤال آخر يتعلق باستمرار الأنواع. فمن المتفق عليه أن برونتير ألحق الضرر بعلم الأجناس عن طريق نظريته البيولوجية في التطور، فتوصل إلى نتائج معينة كقوله في تاريخ الأدب الفرنسي، إن خطب الوعاظ في القرن السابع عشر تحولت- بعد فترة انقطاع- إلى الشعر الغنائي في القرن التاسعشر.[1]

لكن الدراسات اللاحقة ستتجاوز النظرية التطورية التي لا تعنى سوى بدراسة الأجناس الأدبية في ضوء متغيراتها الوراثية والبيولوجية الخارجية، لتنتقل إلى دراسات شكلانية وبنيوية ومورفولوجية تهتم بدراسة المكونات الداخلية للنصوص الأدبية، واستكشاف بناها العميقة إن شكلا وإن دلالة وإن وظيفة. وتبعا لذلك، "إذا كانت التطورية، في تطبيقاتها الأدبية، قد أغرت الباحثين بالطموح في بلوغ درجة من العلمية وكتابة تاريخ أدبي عالمي، في إطار الأدب المقارن، فإنها، مع ذلك،لم يكن لها إلا تأثير ضئيل في تاريخ الآداب الحديثة، وتعرضت للإهمال على مايبدو، عندما أرادت أن تقيم علاقة متينة، أكثر من اللازم، بين التطور الأدبي والتطور البيولوجي.[2]

---

[1]-رينيه ويلك وأوستن وارن نظرية الأدب الصفحة 328

[2] - المرجع نفسه الصفحة نفسها

المحاضرة 5

الرومانسيــة والجنس الأدبي:

إذا كانت الكلاسيكية تفصل بين الأجناس الأدبية في ضوء معايير تجنيسة معينة،فإن الرومانسية تؤمن بانصهار الأجناس الأدبية في بوتقة أدبية واحدة.أي: إن الرومانسية كانت تقول بالوحدة الفنية بين الأجناس الأدبية، وتشكيلها لوحدة أجناسية كبرى. وفي هذه الفترة بالذات، ظهر مفهوم الأدب (La littérature) الذي كان يجمع في طياته أجناسا وأنواعا وأنماطا أدبية مختلفة داخل وحدة فنية وجمالية كبرى. وفي هذا السياق، يقول تزفيتان تودوروف "**:وأخيرا، بدأت فكرة وحدة الفنون تفرض نفسها. ومن هنا، أخذت تتبلور نظرية للفنون تحاول أن تؤطر على الأقل أكثر الممارسات الفنية هيبة، أعني الشعر والرسم. وتحولت هذه النظرية في القرن الثامن عشر إلى دراسة خاصة هي علم الجمال، حيث سيهيأ مكان لنظرية الأدب في الحدود التي تندمج بها في نظرية عامة للفنون،.**

فلن يتخذ مفهوم الأدب استقلاله إلا مع حلول النزعة الرومانسية الألمانية، وسيكون ذلك بداية نظرية الأدب بالمعنى الدقيق. فلقد توقفت مفاهيم المحاكاة والتمثيل والتقليد عن دورها المهيمن لتعوض في قمة الهرم بالجميل، وكل ما ارتبط به من غياب الغائية الخارجية، والانسجام المتناغم بين أجزاء الكل، وعدم قابلية العمل للترجمة.كل هذه المفاهيم اتجهت نحو استقلالية الأدب، وأفضت إلى تساؤل حول مميزاته الخاصة، ذلك هو السؤال الذي تبلور في الكتابات الرومانسية، والنتيجة أفضت إلى أن أصبحت نظرية الأدب تتوفر على مقولة عليا هي مقولة

الفن، الذي يمكن تقسيمه بسهولة إلى كيانات، من رتبة أدنى هي الأجناس الأدبية، لكن تأثير هذا الاتجاه لم يكن مباشرا خاصة في الدراسات الأدبية المؤسسية، وهذا يرجع للشكل الذي اتخذته هذه الكتابات، إما لأنها كانت كتابات مقطعية شذرية تشبه الشعر في جوانب عديدة (كما هو الحال عند شليجل ونوفاليس)،[1] وإما دراسات فلسفية منتظمة لن تحيد عن التقليد الذي رسمه علم الجمال، الذي يحتل الأدب فيه مكانا محدودا، كما هي حالة شليجل وهيجل".

وعليه، فالنظرية الرومانسية هي التي وحدت الأجناس الأدبية في نظرية أدبية وفنية واحدة، وهي التي ساهمت في ظهور مصطلح الأدب. فقبل 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 بين الجد والهزل. والشيء الذي لا يجب إغفاله هو أنهم يضعون الرواية في الصدارة؛ لأنهم انتبهوا إلى كونها تتضمن أو يمكن أن تتضمن جميع الأنواع. في القرون الماضية، كانت الرواية بمثابة الفرد الفقير في عائلة الأنواع.[2]

---

[1]– ينظر عبد الفتاح كيليطو الأدب والغرابة الصفحة 21

[2]– عبد الفتاح كيليطو الأدب والغرابة الصفحة 22

إلا أنها منذ نهاية القرن الثامن عشر .أي: في فترة معاصرة لميلاد مفهوم(Littérature) ، ولبزوغ الرومانسية، أخذت الرواية تشق طريقها شيئا فشيئا، إلى حد أنها صارت مع مرور الزمن قمة الأنواع. ذلك أنها تستوعب الرسالة والمذكرات والسيرة الذاتية والحوار المسرحي، بل يمكن أن تستوعب حتى الشعر. وإن تعودنا على قراءة الروايات هو الذي يجعلنا لا نلمح هذه الخاصية.[1] وهكذا، فالنظرية الرومانسية هي التي وحدت بين جميع الأجناس والأنواع الأدبية في قالب واحد، رافضة مبدأ الفصل والتمييز بين المقولات التجنيسية.

الاتجاه الجمالي ومبدأ الوصل بين الأجناس:

ومن داخل الرومانسية برز الاتجاه الجمالي أو الإسطيتيقا الذي يدرس الأجناس الأدبية في ضوء المعطيات الفنية والجمالية، بالاستعانة بمفاهيم التناسب والتشاكل والهارمونيا الإيقاعية والنغمية، والاعتماد أيضا على الذوق والتأثر الانطباعي، إلى حد يصبح فيه الجنس الأدبي بقواعده ومبادئه التنظيمية سرا من أسرار جمالية النص الأدبي أو الخطاب الإبداعي، وعليه ثار الاتجاه الجمالي مع بيندتو كروشه في كتابه:" علم الجمال" (1902م) على نظرية الأجناس الأدبية:"من خلال هجومه على الفصل بين الأجناس ، على الرغم من المحاولات العديدة التي جرت للدفاع عنه أو لإعادة صياغته بشكل مختلف حيث يقول كروتشيه: أن

[1]– المرجع نفسه الصفحة نفسها

الرأي القائل بوجود أشكال فنية خاصة، وان لكل نوع مفهومه الخاص، وحدوده الخاصة وقوانينه الخاصة، هو رأي خاطئ.[1]

ويعني هذا أن الإيطالي بنيدتو كروتشيه يرفض مقولة الأجناس الأدبية، إذ لا يميز بين الشعر الغنائي، والملحمة، والدراما، بل يعتبرها كأنها مجموعة غنائية واحدة مصوغة في بنية فنية خاصة، في شكل حكاية وشخصيات وفعل درامي. أي: إنه يدعو إلى وحدة العمل الفني، وفي هذا السياق، يقول محمد غنيمي هلال: يبدو الفيلسوف كروتشيه فريدا في نقده الجمالي، فقد رأينا أنه، في مثاليته، ينكر قيمة العالم الخارجي، ويجعل الفكر كل شيء في العمل الفني، ثم إنه ضد التفريق بين اللفظ والمعنى، والشكل والمضمون، ويرى القيمة كلها في الشكل؛ لأن الصورة فيه تفترق عن مضمونها، كما أنه ينكر الفروق بين الأجناس الأدبية، ويرى أن قيمتها الفنية تنحصر في صفاتها الغنائية، ولا يعتد بعد ذلك بقواعد فنية للصفات الغنائية، فقد تكون التعبيرات الساذجة ذات طابع فني عميق في دلالتها على لسان السذج من الناس، والفرق بينهما وبين التعبيرات الفنية الناضجة على أيدي كبار الشعراء هو فرق في الامتداد لا في العمق.[2]"

---

[1]– بينيديتو كروتشيه ،المجمل في فلسفة الفن ترجمة سامي الدروبي المركز الثقافي العربي بيروت لبنان ط 1،2009 ص 68

[2]– محمد غنيمي هلال ، قضايا معاصرة في الأدب والنقد،درا نهضة مصر للطباعة والنر القاهرة مصرد/ت ص156.

ويضيف كروتشيه في رأيه لفكرة الأنواع الأدبية، أن الكثير من الباحثين في الفن يكتبون الكتب في فن الملهاة، وفن المأساة، وفن الأدب الغنائي، وفن الفكاهة، والأدهى من هذا أن النقاد الذين يحكمون على الآثار الفنية يقيسونها بالنسبة إلى النوع الفني الذي تنتسب في رأيهم إليه، وبدلا من أن يبرزوا جمال الأثر آو قبحه، يقولون أن هذا الفن التزم قواعد الدراما آو اخترقها، حتى أصبح تاريخ الأدب والفن تاريخا للأنواع الأدبية الفنية.[1]

ويرى كروتشه أنه لا ينبغي الخلط بين الفن وبين المعرفة الجمالية التصورية، فالفن ليس سوى نشاط الروح، والجمال غير موجود في الطبيعة؛ لأن الجمال والفن فكرة واحدة من الممكن التعبير عنهما بلفظين مختلفين، وعلم الجمال هو العلم الذي يدرس تجلي الروح في جميع مظاهره والذي تعبر فيه الروح عن نفسها في أمثلة جزئية مجسمة، وليس المعنى الأخلاقي أو الديني في الأثر الفني هو الذي يُكّون الجمال، لأن الجمال لا يوجد فقط في المضمون، إنما في الشكل والمضمون معًا، وهذه الرابطة تقوم في العاطفة والخيال معًا، باعتبارها تركيبًا قبليًا للعيان الجمالي الحسي[2]، ولا يوجد موضوع فني خارج الوحدة العضوية بين الخيال والعاطفة، والصورة الخالية من العاطفة هي شكل خاوٍ، وكذلك العاطفة من دون صورة هي مادة عمياء، فهنالك وحدة بين الخيال العقلي وبين التعبير عنه، فلا توجد صورة جميلة من دون ألوان

---

[1]- بينيديتو كروتشيه المجمل في فلسفة الفن ض69

[2]- المرجع نفسه الصفحة 70

وخطوط، كما لا توجد صورة موسيقية من دون نغمات وتوافقات، ويعتبر كروتشه أن الشعر هو الدرجة الأولى في الفن.[1]

ويقرر كروتشيه في النهاية أن كل نظرية متصلة بتقسيم الفنون غير ذات أساس، فالنوع والصنف هما شيء واحد هو الفن نفسه آو الحدس، وليس هناك سلسلة من الأنواع أو الأجناس.[2]

وهكذا، فالنظرية الجمالية قد انكبت على دراسة الأجناس والأنواع الأدبية بالدرس والفحص والنقاش، وذلك في ضوء مقارنات فنية، ومقايسات جمالية، كانت بطريقة أو بأخرى، تتأرجح بين القبول والرفض.

[1]– بينيدتو كروتشيه المجمل في فلسفة الفن الصفحة 70

[2]– المرجع نفسه الصفحة 72.

المحاضرة 6

الماركسية و الجنس الأدبي :

الماركسية عبارة عن مجموعة من الأفكار و النظريات، مبنية على منطلقات ترى أن الأفراد في المجتمع الإنساني يدخلون في علاقات إنتاجية وان مجموع العلاقات الإنتاجية هذه يكل البنية الاقتصادية للمجتمع وهو الأساس الذي تقوم عليه بنية قانونية وسياسية عليا تتوافق معها أشكال محددة من الوعي الاجتماعي ويتحكم نمط الإنتاج في الحياة المادية بحركة الحياة الاجتماعية و السياسية والعقلية.[1]

والنقد الماركسي هو نوع من أنواع النقد الأدبي يسعى إلى فهم الأدب ووضعه في سياقه الاجتماعي الأوسع. حيث ينظم هذا النقد الاستراتيجيات الأدبية المُستخدمة في تمثيل البنى الاجتماعية من خلال منهج اجتماعي. يحلل النقد الاجتماعي تأثير المجتمع على الأدب ودور الأدب في المجتمع.

تربط النظرية الماركسية الأجناس الأدبية بالمجتمع ربطا وثيقا. بمعنى أن الجنس الأدبي إفراز فوقي من إفرازات المجتمع، ونتاج لتناقضاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية. كما أن تراتبية الأجناس الأدبية هو في الحقيقة تعبير عن التراتبية المجتمعية وهرميته الطبقية.

---

[1]– ميغان الرويلي وسعد البازعي دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي،الطبعة الثالثة بيروت لبنان 2002الصفحة 323

وهكذا، فقد اهتمت المقاربة الماركسية اهتماما لافتا للانتباه بتفسير نشأة الأجناس والأنواع الأدبية، وذلك في ضوء التصورات الاجتماعية الماركسية. فالمدرسة الماركسية فعّلت العلاقة الجدلية بين المجتمع والأدب وقالت بأن المجتمع يفرض أنواعا أدبية محددة تتناسب ومُثُله الجمالية ووضعه التاريخي.

فالماركسية ترى أن مصدر النشاط الفني نابع من مصر النشاط الاجتماعي فالتطور الفني محكوم بالتطور الاجتماعي وأن الجمالية وظيفة اجتماعية[1] إذن فتطور الأنواع الأدبية محكوم بتطور المجتمعات بمعنى أن كل مرحلة اجتماعية تجسد علاقاتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها تلائم قدرة الإنسان على عالمه الطبيعي وطبيعة النظام الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية السائدة.[2]

ووفق هذا التصور تبرز مسألتان:

الأولى: تتعلق بان العمل هو الذي أهل الإنسان أن يكون مبدعا وان الجميل متطور عن النافع وان العمل هو الذي انشأ للبشر مشاعرهم ومداركهم وحاجاتهم وهو الذي ساعد الجماليات أن

---

[1]– عبد الرشيد هميسي قضية تطور الأنواعالأدبية في النظرية النقدية الغربية الحديثة مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية م 03 ع 04 السنة 2020 الصفحة 82

[2]– عبد المنعم تليمة مقدمة في نظرية الأدب الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة مصر 1997 الصفحة 190

تتجسد في محسوسات كالفنون التي تتضمن أنواعا بحكم منشأها وتطور الحاجات العلمية والاجتماعية.

الثانية: والتي تتعلق بالتلقي فالعمل هو الذي أهل الإنسان أن يكون متلقيا لأنه هو الذي انشأ الشعور الجمالي وهو الذي طور حواسه الروحية المتذوقة وأغناها وهو الذي هذب حواسه الخارجية .

فإذا كان الإبداع والتلقي محكومين بواقع عملي محدد ذي ملابسات تاريخية واجتماعية فان الفنون وما تتضمنه من أنواع محكومة بهذا الوقع نفسه فلا ينشا نوع إلا تلبية لحاجة اجتماعية ومن جهة التلقي فان هذه النشأة لا تتحقق إلا إذا كانت الحواس الروحية والخارجية مهيأة لتلقي هذا النوع وقادرة على تذوقه.[1]أي أن لكل نظام اجتماعي أنواعه الأدبية التي تحقق مثله العليا وتعكس فيه علاقة الإنسان بعالمه الطبيعي والاجتماعي.

ووفق هذين المبدأين بشير **عبد المنعم تليمة** إلى احترازين في هذين المفهومين:

الاحتراز الأول، مفاده أنه على الرغم من أن النوع الأدبي يرتبط في نشأته وتطوره بوضع تاريخي واجتماعي محدد بنظام اجتماعي ما فإن أعمالا فنية من هذا النوع تضل باقية وخالدة بعد فناء هذا النوع إما بالذوبان في غيره آو انقراضه وبعد انتهاء ذلك الوضع التاريخي

[1]– المرجع نفسه الصفحة 191

الاجتماعي الذي ساد فيه هذا النوع الأدبي ذلك انه في الفنون العظيمة عناصر دوام و استمرار مرتبطة بالعناصر الثابتة في القيم وبالحاجات الإنسانية العامة.[1]

الاحتراز الثاني، مفاده أنه بالرغم من أن المبدأ العام أن لكل نظام اجتماعي نوعه الأدبي أو أنواعه الأدبية التي تعكس حقائقه وعلاقاته ومثله ومداركه الجمالية فان هذا المبدأ ليس قانونا نهائيا للأنواع الأدبية، وإنما هو مبدأ خاص يخضع لخصوصية الفن بصورة عامة والأدب بصورة خاصة. فالفن باعتباره صورة من صور الوعي الاجتماعي له استقلاله النسبي وقوانين تطوره الخاصة تجعل التطور الفني ونشأة الأنواع الأدبية وتطورها لا يتطابق تطابقا آليا مع تطور الاجتماعي.[2]

لقد بنت النظرية الأدبية الماركسية إجاباتها على الأسئلة و على الفرضيات الخاصة بسوسيولوجيا الأنواع في التاريخ وتطورها وتحولها وتتابعها- باعتبارها أنواعا من الكتابة- لابد أن يتم تفسيرها وفقا للتطور الاجتماعي.وبتعبير آخر، أي أن الأجناس الأدبية تولد وتنمو وتنضج وتتطور وتختفي، حسب التطورات والتغيرات الجدلية التي تطرأ على المجتمع، وذلك على الصعيد التحتي والفوقي.

ومن جهة أخرى، فقد ركزت النظرية السوسيولوجية على دراسة الأجناس الأدبية في ضوء الأبحاث الاجتماعية ذات الطابع المادي التاريخي، أو في ضوء معطيات السوسيولوجية

---

[1]- المرجع نفسه الصفحة 192

[2]- عبد المنعم تليمة مقدمة في نظرية الأدب الصفحة 192

التجريبية، أو في ضوء المقاربة البنيوية التكوينية القائمة منهجيا على الفهم والتفسير. وهكذا، ينطلق لوسيان غولدمان في دراسته السوسيولوجية للرواية من تصور بنيوي تكويني في مقاربة الرواية الغربية التي أفرزتها البورجوازية الأوربية، مستفيدا في ذلك من تصورات هيجل، وماركس، ولوكاش، وفرويد، وجان پياجيه. بحيث ركز غولدمان على الطابع الاجتماعي للابداع وان العلاقات القائمة بين النتاج المهم والمجموعة الاجتماعية هي علاقات من نفس مستوى العلاقات القائمة بين عناصر النتاج وصورته الكلية.[1]

وقد ذكر لوسيان غولدمان المنطلقات الأساسية لما عرف البنيوية التكوينية والتي تتلخص في النقاط التالية :

1- العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع لفئة اجتماعية معينة والكون التخيلي الذي يبدعه الكاتب .

2- أن هذه البنية الذهنية ليست ظواهر فردية وإنما هي ظواهر اجتماعية .

3- أن العلاقة بين وعي الجماعة والبنية المنظمة للعمل متماثلة تماثلا دقيقا.[2]

من هذا المنطلق حاول غولدمان دراسة مسيرة الرواية الغربية فهما وتفسيرا من خلال مفاهيم أساسية، وهي:التشيؤ، والبطل الإشكالي، والوساطة، والتماثل، والبنية الدالة، والرؤية للعالم،

---

[1]- لوسيان غولدمان وآخرون،البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2،1986 الصفحة 44

[2]- المرجع نفسه الصفحة 45

ونمط الوعي... فاستخلص بأن الرواية الفردية (البيوغرافية) في القرن التاسع عشر كانت تعبيرا عن الرأسمالية الفردية. أما في بداية القرن العشرين، فقد كانت الرواية المنولوجية أو رواية تيار الوعي تجسيدا لرأسمالية الشركات. أما الرواية الجديدة مع نتالي ساروت، وكلود سيمون، وآلان روب گرييه، وجان ريكاردو، وميشيل بوتور، فقد كانت تعبيرا عن المجتمع التقني الآلي.

وقدم لوسيان جولد مان تساؤلات حول من هي الذات الفاعلة في الكتابة الفرد أم الجماعة (من هو المبدع الحقيقي) وهو يرى أن الجماعة ما هي إلا شبكة معقدة من العلاقات المتبادلة بين الأفراد فالجماعة تشكل نسقا من الأشكال التي تبث في وعي الأفراد وميولات عاطفية وفكرية تندفع لتحقيق قدرا من التجانس يسميه لوسيان (رؤية العالم).[1]

وبهذه الأفكار عللت السوسيولوجيا الماركسية الأدب باعتباره ظاهرة اجتماعية مثلها مثل كثير من الظواهر الاجتماعية الأخرى فهو يدرس أركان الأدب الثلاثة الأديب والأثر الأدبي والقارئ بين الأدب والظروف الاجتماعية المحيطة به.

[1]– ينظر لوسيان غولدمان وآخرون البنيوية التكوينية والنقد الأدبي الصفحة 93.

المحاضرة 7 :

الرواية الكلاسيكية:

يشمل الأدب الكلاسيكي الشعر والنثر وباقي الأجناس الأخرى كالمقال والسير وغيرها، ولا تختلف الروايات الكلاسيكية عن هذا المنظور خاصة أن الرواية بمفهومها المعاصر أكثر حداثة من الشعر الذي ظهر مع ظهور الحضارة، على اعتبار أن الرواية قصة خيالية نثرية ذات اتساع معين كما يذهب إليه فوستر.[1]

فقد اغتنت الرواية وثقلت بالحقيقة منذ نهاية القرن السابع عر حتى مطلع القرن العرين فرفضت أن تكون حكاية كما تصبح ملاحظة واعترافا وتحليلا ولم تعد تقدر إلا بما تهدف إليه فهي تهدف إلى تصوير الإنسان أو أحد عصور التاريخ أو الكشف عن آلية المجتمعات وتطرح أدق المشكلات الراهنة[2] .

والحقيقة أن الرواية لم تبقى ذلك النوع الأدبي الذي كان في ما مضى، فقد غدت على غرار كونها سردا ومغامرة نظرة علنية وتحليلا باطنيا وعلى أهبة الولوج بقوة في هذا العالم المضطرب

[1]– ا.م فورستر أركان القصة ترجمة كمال عياد جاد مراجعة حين محمود دار الكرنك للنشر والتوزيع القاهرة مصر ط، الأولى.1960 الصفحة 09

[2]– ر– م – البيريس تاريخ الرواية الحديثة منشورات عويدات بيروت لبنان ط2 1982 الصفحة 22

الذي هو كبرياء الضمير وسر الفرد وتفصيل الأحاسيس وحقارة الكائن الإنساني وعظمته الداخلية.[1]

ويذكر لوكاتش في بداية الفصل دور الكلاسيكية الألمانية في طرح أول محاولة حول نظرية الرواية، ويذكر قول هيجل: إن الرواية هي ملحمة برجوازية، ففي هذه العبارة يطرح هيجل المسألة الجمالية والتاريخية، كما أنه عدَّ الرواية بديلا للملحمة في إطار التطور البرجوازي، فهي لم تعد شكلا فنيا شعبيا، ولكن لوكاتش رفض هذه النظرة المثالية حول نظرية الرواية لأنه وجد فيها تناقضًا بين النظرية والتطبيق، يقول لوكاتش: إنّ فضل المثالية الكلاسيكية الألمانية على نظرية الرواية يتمثل في اكتشاف العلاقة الوثيقة التي تربط المجتمع البرجوازي والرواية، غير أنّ الفلسفة الكلاسيكية الألمانية كانت عاجزة عن الدقة واتخاذ موقف نظري صحيح تجاه الكشف عن التناقض داخل المجتمع الرأسمالي؛ لأنّ آفاقها لم تكن تنطوي عن الكشف الدقيق الرئيسي داخل ذلك المجتمع، ولكي يحل لوكاتش هذا الجدل لتطور الرواية، يعرض الأعمال الأدبية الكبيرة.

ثم يعرض لوكاتش رأي غوته في التعارض بين الدراما والرواية، حيث إن الرواية تعمل على إبراز العقل، فيما يختص الأمر بالدراما بتقديم الطبائع والأعمال، وينبغي على الرواية أن تتقدم

[1]– المرجع نفسه الصفحة31.

ببطء، وكما ينبغي على بطل الرواية أن يكون سلبيا، وأن تعمل عواطف بطل الرواية على إبطاء مسيرة الكل نحو النتيجة.

لقد اكتفت الرواية الغربية المنحدرة من الأساطير والغامرات الملحمية نوعا خياليا معقدا كل التعقيد ولم يكن هذا الخيال متعلقا بالأحداثوالأفعال بل يتعلق بغلبة الباطن الإنساني بكل غرابته وقلقه وهكذا طلت الراية في القن التاسع عر خاضعة لمواضعات وقواعد تتمثل في العقدة السيكولوجيية وتلاحم الشخصيات وقصص الحب المؤثرة.[1]رغم هذا فلقد حافظت الرواية الكلاسيكية على رزانة السرد ومنطقية النوع الأدبي.

لقد عرفت الرواية في القرن التاسع عشر التحول الكبير الذي عرف قوتها ونموها ونجاحها وغدا الرائي الكائن العالم بكل ي الذي فهم كل شيءوأعاد تركيب كل شيء فهو يعرف كيف يجعل الأشياء حية ويصف حجرة المدخل وثياب الخصية ومظهرها ذلك بان الذي يتحدث ليس مجرد راو بل إنسان فصيح يحلل الأشياء ويحاور قارئه.[2]

لقد عرفت الرواية في حينها أنها ملحمة الحياة وسجلها ذات الأشكال العديدة فبلزاك وديكينز واجين سو و فيكتور هيجو قد كشفوا عن أسرار المجتمعات فيها تأمللآلية التي تتحكم في المجتمعات وحياة الأفراد ورؤية مذهبية تعطي للقارئ المتعة في اتحاده بالتاريخ في الرواية والفن الأدبي فلم نعد أمام راو ينقل إلينااالأحداث بل انه أخلاقي يعرف سر الضمائر معرفته

---

[1]– ر– م – البيريس تاريخ الرواية الحديثة الصفحة 35.

[2]– المرجع نفسه الصفحة 42

لآلية المجتمع دون أن يهمل التوقف عند وصف مكان آو منزل وبيان محتوياته وهو لا ينقل إليناأحداث الحياة نقل المراقب بل انه يقيم في الواقع نفسه ويسير ببطئ في سطح الحياة هذا السطح الذي يظهر للناس وحده.[1]

الرواية الكلاسيكية بين الجمالية والمقروئية:

تكمن جمالية الرواية الكلاسيكية في إنها كانت أمينة لروح عصرها، ومعبرة عن روح الزمن الذي كتبت فيه، ذلك الزمن الذي لم يكن قد شهد تشظى الأناالإنسانية في عالم اليوم المتصارع والمتسارع، والذي تحللت فيه القيم الإنسانية وغدت القيم الاستهلاكية واللهاث خلف الماديات، هي سمته البارزة والذي رصدته الرواية الحديثة عبر صياغتها لأشكال جديدة ،عبر تيمات أسلوبية متجددة من المونولوج الداخلي إلى الرموز والاستعارات ،ومن خلال بنية سرد حداثية تعتمد على التشظي واللعب بالزمن والشخصيات أيضا، بخلاف أمهات كلاسيكيات الروايات العالمية الواقعية التي تعتمد على حدث واحد تدور حوله الرواية بكل شخصياتها القليلة وهو الأسلوب الذي تجاوزته كل أنواع الروايات الحداثية.[2]

---

[1]– ر– م – البيريس تاريخ الرواية الحديثة الصفحة 50.

[2]– إنتصار بوراوى استنساخ الروايات الكلاسيكية
https://thaqafat.com/2021/07/96528 تاريخ الاطلاع 2021/09/18 الساعة 14.30

في كتابه **عشرروايات خالدة** يقول الأديب الشهير **سومرست موم** أن الروايات الكلاسيكية تكون ممتعة وعظيمة ونستشعر قيمتها بحق إن اكتسبنا مهارة التجاوز أو التمرير،[1] حيث يتفق **سومرت موم** أن الروايات الكلاسيكية بها الكثير من الملل ولكنه رغم ذلك يعترف بقيمة وأهمية هذه الروايات واحتوائها على الكثير من المتعة ولا ينكر أنها بها الكثير من الأجزاء التي يمكن حذفها دون أن تختل بنية الرواية وفي نفس الوقت تحقق المتعة للقارئ وضرب بذلك مثال "البحث عن الزمن المفقود" لمارسيل بروست التي تجاوزت الألف صفحة وقال أنها من رواياته المفضلة وقرأها عدة مرات لكن ذلك لم يمنعه لتفويت أجزاء كثيرة منها حتى تظل من مفضلاته وتمتعه في كل مرة يقرأها لذلك.[2]

أهم الروايات الكلاسيكية:

رواية دون كيشوت رواية للكاتب الإسباني ميغيل دي ثيربانتس تم نشرها ما بين عام 1905 و1915 وهي تعتبر من أعظم الروايات الكلاسيكية ، اختصت هذه الرواية بعصور الفروسية وتقاليدها وشكلت تيار دخول الرواية في مرحلة الواقعية ومحاكاة العصر الحالي وتناول مفرداته بالنقد أو السخرية أو حتى التبجيل، لا زالت دون كيخوت تُقرأ حتى الآن وقد تم ترجمتها إلى معظم لغات العالم.

[1]– سومرت موم ،عشر روايات خالدة ترجمة سيد جاد سعيد عبد المحسن دار المعارف القاهرة مصر ص 8

[2]– المرجع نفسه الصفحة نفسها.

رواية البؤساء رائعة فيكتور هوجو الشهيرة، نشرت في العام 1862، وتعتبر من أعظم الروايات على مر التاريخ، تم استلهام العديد من الأعمال السينمائية والمسرحية منها، ، تتحدث الرواية عن حال فرنسا في القرن التاسع عشر في إطار من رصد التوتر الفاصل بين القيم المثالية والواقع المنحط ومحاولة شخصيات الرواية التكفير عن ذنوبهم ويواجهون بقسوة المجتمع وانعدام رحمته

رواية الحرب والسلامهي إحدى أهم روايات ليو تولستوي وتعدُّ من أعظم الروايات العالمية، فهي ملحمة أدبية عظيمة وتناول فيها تولستوي حياة المجتمع الروسي في فترة حكم نابليون في فرنسا ومحاولته احتلال روسيا، وقد قدمت هذه الرواية العظيمة نوعًا مبتكرًا من الأدب القصصي الخيالي، من خلال عدد الشخصيات الكبير، بالإضافة إلى تناولها مواضيع عظيمة منها: الحروب والسلم والزواج والموت والشباب والعمر وغيرها.

رواية آنا كارنينا هذه هي الرواية الأشهر للكاتب الروسي العظيم ليو تولستوي، تم نشرها في العام 1877، أي قبل الثورة البلشفية الشهيرة التي غيرت وجه روسيا ومن ثم وجه العالم فيما بعد، نشرت هذه الرواية بمئات الطبعات وترجمت لمعظم لغات العالم وتتحدث عن الطبقة الأرستقراطية النبيلة في روسيا في القرن التاسع عشر من خلال علاقة آثمة بين آنا كارنينا الزوجة والأم المثالية وضابط شاب في الجيش الروسي يعتبر زميلا لزوجها وتستعرض الرواية على مدى صفحاتها التي تقارب الألف صفحة الشخصيات المتباينة في المجتمع الروسي في هذا الوقت، وتعتبر هذه الرواية نموذج الروايات الكلاسيكية

رواية الكونت دي مونت كريستو واحدة من أشهر الروايات ، ألفها ألكسندر دوماس نشرت في البداية عام 1844 وتعتبر من أشهر الروايات الكلاسيكية وتدور أحداثها حول أدمون الذي يخونه أصدقاؤه ويقودونه إلى السجن في ليلة عرسه وبعد أن يهرب من السجن يعود في ثوب شخص جديد يسمي نفسه الكونت دي مونت كريستو، ليجد أن صديقه قد استولى على خطيبته فيبدأ في رحلة الانتقام،

رواية مرتفعات ويذرنجهي واحدة من أشهر الروايات الكلاسيكية والتي يتناولها الدارسون للأدب العالمي في مختلف أنحاء العالم، الرواية الوحيدة لكاتبتها إيميلي برونتي التي قامت بوضع اسما مستعارا عليها عند نشرها في العام 1846، وتعتبر الرواية استرجاع للأحداث الماضية في ذهن مربية المنزل الذي يقع بالقرب من مرتفعات ويذرنج واستعراض للعائلة التي عاشت فيه.

الجريمة والعقاب: للروائي الروسي فيودور ديستوفيسكي ويتمحور الموضوع الرئيسي الذي يعالجه الكاتب في روايته هذه هو: الاغتراب والتفكّك الاجتماعي والنفسي الناتج عن التحوّلات الثقافيّة والاقتصاديّة السريعة، وقد استطاع الكاتب أن يتنبّأ بردود الأفعال التي ستنتج بسبب هذه التحوّلات إلى سياسات العنف وارتكاب الجرائم.

رواية الإخوة كارامازوف رائعة أخرى لفيودور ديستوفيسكي ، وتعد هذه الرواية من أشهر ما صنع ديستوفيسكي جنبا إلى جنب مع الجريمة والعقاب والشياطين والأبله والليالي البيضاء والقبو، إلا إن الإخوة كارامازوف لها مكانة خاصة لأنها ملحمة عالمية من الأحداث الدرامية

الملهمة والمليءة بالحكمة والغوص في النفوس الإنسانية وتفسير سلوكياتها العجيبة ومنطقتها بدافع من مشاعر الإنسان وبواطنه،

روية أوليفر تويست هي رواية للكاتب الكبير تشارلز ديكنز وقد نشرها في العام 1838، وهي من أشهر الروايات الكلاسيكية وتتحدث عن الطفل أوليفر الذي ماتت أمه عند ولادته فيتم إيداعه الملجأ وتتنقل القصة في ثلاث مراحل وهي ولادة الطفل ثم حياة الطفل في الملجأ ثم هروبه من الملجأ وتربيته بين أفراد عصابة لندن.

المحاضرة 8

الرواية الجديدة:

تعتبر الرواية فضاء رحبا للتعبير عن القيم، في عالم أقدر على تمثلها وطرحها طرحا فنيا واعيا، وحسب **برنار فاليت ف**الرواية قد تخلصت إلى حد كبير من إكراهات التصوير الواقعي، تستمد دلالتها من علاقتها بالعالم بصفة أقل مما تستمدها من مرجعيتها الأدبية.[1]

ويعد اتجاه الرواية الجديدةّ تطورا طبيعيا للرواية الحديثة التي ظهرت في مطلع القرن العشرين، فكلتا المدرستين من وجهة نظر لوسيان غولدمان ترتبطان بمرحلة من مراحل تاريخ الاقتصاد و(التشيؤ) في المجتمعات الغربية، غير أن الرواية الجديدة عملت على هدم بنيان الرواية التقليدية، مع محاولة إفراز أشكال عديدة بتقنيات ورؤى جديدة، أو مغايرة. فقد ظهرت الرواية الجديدة بوصفها حتمية من حتميات التطور التي تقتضيها صيرورات الحياة وبوصفها حداثة جديدة للسرد ومحاولة لتأسيس وعي جديد باليات جديدة وطرائق سردية جديدة تسعى نحو المغايرة عن السائد.[2]

---

[1]– برنار فاليت، الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)، تر: عبد الحميد بورايو، الجزائر: دار الحكمة، (دط)، 2002، ص:13

[2]– محمود الضبع الرواية الجديدة قراءة في المشهد الروائي العربي المعاصر المجلس الأعلى للثقافة 2010 الصفحة 78

فالرواية الجيدة حسب آلان روب غرييه عبارة عن بحث وليست نظرية فهي لم تحدد قانون للرواية في المستقبل،

وهي رغبة في الخروج عن التجمد ولقد اجتمع أعضاؤها على رفض الأشكال البالية وبالتالي التجديد المستمر للأشكال.[1]

فقد قاد عددا من الروائيين الفرنسيين في منتصف القرن العشرين، ومنهم ألان روب غرييه، وناتالي ساروت، وكلود سيمون، وميشيل بوتور إلى إحداث تحول في شكل الرواية، وتكوينها فنياً ومضمونياً.عبر عملية هدم بنيان الرواية التقليدية وتجاوز أهم مكونات السرد التقليدي عبر إفراغ الرواية من الحركة الكلاسيكية من حيث وضوح العقدة وتطور الأحداث وتوازنها؛ ما يعني تراجع السرد، وتقدم الوصف الاستطرادي الذي يعدّ تحولاً عميقاً يطال البنية الروائية التي كانت تقوم على الحدث.

حيث فرض رواد الرواية الجديدة معادلة بديلة تنهض على الوصف الذي أصبح يشكل المساحة المهيمنة على المتن الروائي، والتركيز على ظواهر الأشياء بدلا من تعليلها. ولم يعتمدوا على تقنيات واحدة تشكل نهجا، إنما يتفقون على رؤية واحدة قوامها رفض الرواية

[1]– ألان روب غرييه نحو رواية جيدة ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى دار المعارف القاهرة مصر د ت د ط الصفحة 119

التقليدية، و الالتزام الأيديولوجي، أو أي موقف أخلاقي ما يتطلب بناء الشخصية بمعزل عن قاعدة التحليل النفسي، فالمعنى أصبح مندغما في الأشكال التي يخلقها الروائي.[1]

إن الشكل الجديد للرواية الجديدة يعني أن لكل روائي أسلوبا مختلفا، وبناء عليه فإن مفهوم الرواية الجديدة يتحدد من خلال رفضها للشكل الثابت، أو من خلال بحثها عن أشكال جديدة في كل مرة، فروايات ألان روب غرييه، التي يمكن وصفها بأنها روايات ظواهر لا شخصيات، تقوم على نزع الصفة الإنسانية عن الإنسان، فمن خلال اعتماده على الوصف البصري، ومتابعة سطح الأشياء سعى غرييه إلى الإدراك بدون الخوض فيما تمثله هذه الأشياء من مواقف ورؤى أيديولوجية، وهذا ما دفعه إلى نقد أعمال سارتر وكامو لما تمثله من التزام.وهذا ما يعتبره غرييه ثورة أو بداية ثورة في الفن.[2]

لقد أصبحت الرواية الجديدة تقوم بحركة عكسية في الرؤية، إنها تتجه إلى الأمور التي لم يلاحظها الإنسان، مع أنها ذات قيمة في حياته، فهي وصف لأشياء خارجية سطحية، أو عبر وجودها الخاص بلا تدخل من الروائي، والهدف من كل ذلك تحقيق الصدمة، وهكذا نلاحظ بأنه لا وجود لشخصية سيكولوجية، ولكن هناك حضورا إنسانيا لأشخاص لا وجود لهم[3]، لقد

---

[1]– محمد الباردي. الرواية العربية والحداثة ج1دار الحوار للنشر والتوزيع دمشق سوريا ط1 1993 الصفحة **38**

[2]–ألان روب غرييه نحو رواية جيدة الصفحة 12

[3]– ر. م البيريس تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم منورات عويدات بيروت لينان ط 2 1982 الصفحة 158

اتخذت الرواية الجديدة كل الوسائل لتهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنع التي كانت تمثله القصة الواقعية حيث إن الرواية لم تعد تلك الحركة المتتابعة لعور فردي كعور البطل أو الشخصية وإنما هي عور الجماعة.[1]

فالرواية التقليدية لم تعد تلك التي تحتوي جميع القضايا في عصر متغير ومتحول وكما يقول ميشال بوتور إن العالم الذي نعيش فيه يتغير بسرعة كبيرة والتقنيات التقليدية للقصة لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشا عن هذا الوضع الجديد فينتج عن ذلك قلق دائم ويتعذر علينا ان ننظم في ضميرنا جميع المعلمات التي تهاجمه لأن الأدوات تنقصنا.[2]

ويضيف بوتور تعقيبا على الأشكال الجديدة التي تمت حبها الرواية الجيدة قوله لكل موقف جديد ولكل مفهوم جديد لمضمون الرواية والعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة ولهيكلها تناسب مواضيع جديدة وبالتالي تناسبها أشكال جدية على مستوى اللغة والأسلوب والتقنية والتأليف والبناء وعلى النقيض من ذلك فان البحث عن أشكال جديدة يظهر مواضيع جيدة ويكف عن علاقات جديدة.[3]

ومن خلال تطوير في التقنيات السردية المعتمدة في الرواية الجديدة تحديداً، حيث أصبحت تشكل اتجاها واضحا في التخلص من تقنيات الرواية التقليدية، واعتبارها إضافة نوعية في

---

[1]– المرجع نفسه الصفحة 439

[2]– ميشال بوتور بحوث في الرواية الجديدة ترجمة فريد انطونيوس منشورات عويدات بيروت لبنان ط3 1986 الصفحة 08

[3]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، الصفحة 10

البناء الفني للرواية التي تقوم على إخراج القارئ من سلبيته عبر دفعه إلى الدخول إلى اللعبة السردية ، فقد اوجد آلان روب غرييه رواية الظواهر المجردة، أما ناتالي ساروت وميشيل بوتور فقد أشركا القارئ في اللعبة السردية، من خلال استخدام ضمير المخاطب، وذلك للتوحيد بين القارئ والبطل.

إن عملية تطوير الشكل الجيد لدى كل من الان روب غرييه وناتالي ساروت وميشال بوتور و كلود سيمون، وغيره من الروائيين الذين سعوا إلى توظيف تقنيات غير مسبوقة في أعمالهم الروائية، ومنها استخدام طرائق الوهم الذهني من أجل خلخلة البنيان السردي، أو عبر مزج الشخصيات الروائية، أو جعل عدة شخصيات تتحول إلى شخصية واحدة، أو عبر تمزيق الشخصية وتشظيها، كل ذلك يأتي بغية هدف واحد، هو جعل الرواية تعاش من الداخل.[1]

إن ما تتميز به الرواية الجديدة محاولتها بناء عالم روائي جديد، إذ لم تعد تتقبل كل سابق عليها، كونها في حالة رفض دائم، فهي في حالة تشكل وتحول مستمرين. فشخصيات بلزاك لم تعد مقبولة في عصر الشك، الذي لا يتعرف على شخوصه من خلال بطاقة هوية، كما لا يمكن التعرف على ملامحها، في حين لم يعد تصويرها النفسي مقبولاً، فهي شخصيات هائمة بلا قيم ولا طموح، ولا حتى خيال، إنها تكاد تكون متوحدة، وفي حالة بحث دائم كما يقول ألن روب غرييه. لقد جاءت الرواية الجديدة لتنقض الرواية التقليدية، وتتجاوز الرواية الحديثة عبر

[1]– رامي أبوشهاب في مفهوم الرواية الجديدة جريدة القدس العربي عدد ديسمبر 2018

استخدام تقنيات وأساليب جديدة. إن روب جرييه وناتالي ساروت، وميشيل بوتور، وكلود سيمون، وغيرهم نسفوا البنية الروائية بالكلية. فإذا كان بلزاك قد قدس الشخصية، بينما جان بول سارتر قد عبر عن أزمتها، فإن روب غرييه محاها واستبدلها بظواهر سطحية.

وفي الختام يمكن الركون إلى أن الرواية التقليدية التي سادت في القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين، لم تعد ملبية لحاجات العصر الجديد، ولا سيما بعد سلسلة من الأحداث والتحولات التي أسهمت بظهور الرواية الحديثة التي شكلت أول انتهاك للبناء التقليدي عبر خلخلة ذلك البنيان واللجوء إلى تقنيات جديدة، ولا سيما توظيف تيار الوعي، وتراجع مكانة الشخصية الروائية، بالإضافة إلى كسر حاجز التسلسل الزمني، بالتزامن مع ظهور تيار الواقعية السحرية المعتمدة على العجائبي والغرائبي، فتيار مدرسة الرواية الجديدة نبذ الشخصية والزمن الروائي، في حين لجأ إلى أساليب سردية جديدة كاستخدام ضمير المخاطب، والاعتماد على الوصف الخارجي للظواهر، مع التحلل من أي التزام، أو موقف أخلاقي أو سياسي أو اجتماعي بشكل واضح، ما يعني بالضرورة خروجها وتمردها على بنية الرواية التقليدية والحديثة، مع السعي لوضع تصور جديد للفعل السردي الذي ينتمي إلى عصر يفقد يقينه

المحاضرة :09

الرواية والتصنيف

يقصد بالتَّصنيف الرِّوائي، طرائق تحديد الاتجاهات الرِّوائية ، أي تحديد الأنواع/الأصناف الرِّوائية الفرعية، الّتي تستظلُّ تحت مسمّى الرّواية باعتبارها جنساً أدبياً له تاريخه، وله مقوِّماته الّتي لم تُضبط نهائياً بعدُ، لأنَّ الرّواية وكما هو شائع في فِكر باختين، جنس أدبي غير منته.

قدمت العديد منالدراسات الغربية اجتهادات نظرية تصنيفية فرامت كل الأعمال الروائية بغية الكف عن الأنماط الروائية في الآداب الأوربية وباختلاف وجهات نظر المصنفين ومناهج درسهم فقد تباينت التصنيفات تباينا شديدا .

ففي **نظرية الرواية** قدم **جورج لوكاتش** خلاصة ما أفضت إليه دراسته للتراث الغربي فرصد ثلاث أنماط أساسية في الرواية رواية المثالية المجردة مثل رواية دون كيخوته لسرفانتيس ونمط رواية انجلاء الفهم مثل رواية التربية العاطفية لفلوبير ونمط رواية التربية مثل رواية فلهم مستر لجوته.[1]

وكان مرد تصنيف لوكاتش هو انطلاقه من مبدأ علاقة البطل مع العالم مميزا بين ثلاثة أنماط من الرواية الغربية في القرن التاسع عر مضيفا إليها نمطا رابعا وهو الذي كل تحولا في البناء الروائي نحو صيغ جديدة تمثل بروايات تولستوي التي تقترب من الصيغة الملحمية.

[1]– ينظر جورج لوكاتش نظرية الرواية ترجمة نزيه الشوفي دون دار نشر 1987الصفحة 55

أما **مخائيل باختين في الخطاب الروائي** فقد انطلق من أساس مغاير حيث نحا ما يمكن تسميته بالتصنيف التركيبي الذي يقوم على رصد الأجناس الأدبية التي تتخلل النسيج الروائي فتصبح جزء منه فتتكل وفها بينية الرواية ونوعها التصنيفي فهو يرى في الأجناس التعبيرية سواء ا كانت أدبية قصص قصائد أشعار آم غير أدبية نصوص علمية بلاغية دينية معيارا لازما لتصنيف الرواية فهذه الأجناس التعبيرية تؤدي دورا مهما في بناء الروايات إذ أنها تحدد نوع الرواية التصنيفي.[1]

فميز باختين هذه الأجناس المتخللة و المتداخلة وتأثيرها في الرواية وهي الاعتراف–المذكرات الخاصة– حكاية الأسفار–البيوغرافيا– الرسائل– و رأى أن هذه الأجناس التعبيرية تسهم في توسيع الأفق الأدبي واللساني عبر عوالم جديدة من المفهومات اللفظية بمعنى أنها تغني التعدد اللساني في الرواية ووفق هذا المبدأ قدم تصنيفاته الروائية وفق ما يلي: نصوص العصر القديم – الرواية السوفسطائية–رواية القرون الوسطى–رواية الفروسية – الرواية الباروكية–الرواية الرعوية– الرواية الغزلة– رواية السيرة– رواية السيرة الذاتية–رواية الاختبار– الرواية الرسائلية –الرواية الشطارية–رواية الإثارة–الرواية الهزلية–رواية التكوين والتعلم–رواية التكوين– ورواية الاعترافات. ومما يبدو أن باختين أقام تصنيفه وفق الجنس المدخل إلى الرواية رغم أن نصوص

[1]– ميخائيل باختين في الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة مصر ط 1 ،1987 الصفحة 90

مثل نصوص العصر القديم والرواية السفسطائية ورواية القرون الوسطى لا تعد نصوصا بالمعنى الفني وإنما مقدمات تأسيسية للرواية.[1]

وقدم **البيريس** في كتابه **تاريخ الرواية الحديثة** مسحا تاريخيا لجل الأنماط الروائية التي ظهرت في الغرب منذ الاعتراف بالرواية كجنس أدبي فني وحتى القرن العرين حيث أدرج عشرات التصنيفات التي بدت أنها نتيجة استقراء تاريخي عام اعتمد في تصنيفها على معايير متعددة فهو ينطلق تارة من معيار مضموني كتصنيفه للرواية التاريخية ورواية المغامرات الرواية البوليسية الرواية الاجتماعية وتارة ينطلق من منطلق المذهب الفني كتصنيفه رواية الواقعية الرواية الرمزية الرواية الانطباعية الرواية الطبيعية وتارة ينطلق من منطلق شكلي بنوي كتصنيفه للرواية ما بعد الرمزية والرواية الجديدة وتارة ينطبق من منطلق مكاني كتصنيفيه للرواية القروية والرواية الريفية.[2]

دون أن يراعي في ذلك كله تحديد نمط روائي جامع كبير تندرج تحته الأنماط الصغرى ذات العلاقة فقد جعل الرواية الماركسية والعمالية نمطين منفصلين ومتجاورين رغم اندراج الرواية الثانية تحت نمط الرواية الماركسية.

---

[1]– ساندي سالم أبو سيف، إشكالية التصنيف في الخطاب النقدي العربي مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية م 36 العدد 2 سنة 2009 الصفحة 450

[2]–ر. م.البيريس،تاريخ الرواية الحديثة،ترجمة جورج سالم،منشورات عويدات،بيروت،لبنان ط2،1982،الصفحة 81

واتجه **بيير شارتيه** في كتابه **مدخل إلى نظريات الرواية** وجهة تحقبية بغرض الوقوف على الأنماط الروائية وقد لاحظ التباين الشديد بين المعاجم التي تذكر الأنماط الروائية فبعض المعاجم تصنف الروايات وفق الأنماط التالية: الشطاري الرسائلي القوطي الرومانتيكي الواقعي التاريخي وبعض المعاجم تذكر الروايات التحليلية الرواية الأخلاقية والاخرى تذكر الرواية الخام الرواية المنفعلة الرواية الفاعلة.[1]

ووفق ما سبق فان الجهود الغربية قد تباينت تباينا شديدا في التصميفات الروائية قياسا على اختلاف الأسس والمناهج التي انطلقن منها في التصنيف فضلا عن اختلاف المعايير ووجهات النظر النقدية دون أن ننسى طبيعة العمل الروائي ذاته الذي يقوم على المراوغة واتساع بنيته التي تمل العديد من الأنماط والأساليب وعليه فان هذه التصنيفات أشارت إلى صعوبات التصنيف حيث أن العمل الروائي لا يقوم على حدود ثابتة بل على اعتبارات و أوصاف فلا نجد مثلا رواية من رواية المغامرات لا تخلو من التحليل النفسي أو الطباع ولا نجد رواية واقعية تخلو من المثالية .

فعملية التصنيف وان انطلقت من مادة الموضوع فإنها تبقى غير محددة كون العمل الروائيء نسيج متشابك من الموضوعات المتداخلة بحسب وجهة نظر الكاتب واستعداده الفكري . وعليه فلا يمكن أن تقام تصنيفات قياسا على موضوع مر عليه الكاتب في عجالة ضف إلى ذلك

[1]– بيير شارتيه مدخل إلى نظريات الرواية،ترجمة عبد الكبير الشرقاوي دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب ط1،2001 الصفحة 10

انه لا يمكن أن تعالج الرواية موضوعا من أوله إلى آخره دون أن تكون هناك تداخلات مع موضوعات مختلفة أخرى.

ومن هذا المنطلق انتقد كل من **رينيه ويلك وأستين ووارين** في كتابهما **نظرية الأدب** التصنيفات التي تنطلق من مادة الموضوع أو من معايير مضمونية و تيمات في العمل الروائي فحسب رأيهم أن العدد من التصنيفات التي ظهرت في الدراسات الأوروبية قد اعتمدت على علم الاجتماع ووفقا لهذا الأساس فمن الطبيعي أن تخصي العيد من الأنماط الروائية قياسا إلى تعدد الموضوعات والمضامين والمكلات التي من الممكن أن يثيرها العمل الروائي الواحد.[1] وعليه فالأمر لا يقتصر على وجود أفكار آو مادة للموضوع فحسب بل يجب أن يتكأ على الجانب الشكلي أيضا.

أما في النقد العربي فقد بدأ النقاد العرب يتجهون نحو التخصص في دراسة الراية وجمالياتها مما أتاح لظهور محاولات لتصنيف الروائي العربي على غرار ما جرى في النقد الغربي وقد ساهم تمثل الروائيين العرب للاتجاهات الروائية من جهة وتطور الفن الروائي وما تبناه هذا الفن من توجه فني وتوظيف التقنيات الكلية وما تضمنه من موضوعات فلسفية وإيديولوجية وميولات سياسية وفكرية ومنها فتحت أفاق البحث التصنيفي . ويمكن حصر هذه التصنيفات كما رصدتها ساندي أبو سالم في التصنيفات الآتية:[2]

---

[1]– رينيه ويلك واستين وارين نظرية الأدب الصفحة 203

[2]– ساندي سالم أبو سيف إشكالية التصنيف في الخطاب النقدي العربي الصفحة 453

التصنيف الوظيفي: وهو التصنيف الذي يقوم على الوظيفة آو التأثير التي تتركه الرواية على القارئ

التصنيف المذهبي: يقوم على استقراء المضمون للوقوف على المذاهب والمدارس التي تقوم عليها الأعمال الروائية.

التصنيف المضموني وهو تصنيف يتخذ من الموضوع المعالج وتيماته مقياسا للتصنيف

التصنيف الشكلي يعتمد على التقاط سمة فنية آو أسلوبية مميزة في العمل الروائي تكل علامة فارقة في الرواية كالرواية الرمزية.

التصنيف التركيبي وهو التصنيف الذي يقوم على الجمع بين جنسين أدبيين متداخلين أو متجاورين في عمل روائي واحد كقولنا روية السيرة الذاتية.

التصنيف الزماني وهو التصنيف الذي يقوم على معيار زمني كقولنا رواية الستينات ورواية السبعينات

التصنيف المكاني وهو التصنيف الذي يقوم على المعيار المكاني او بييئ كرواية المدينة ورواية الريف

إن عملية التصنيف تتسم بالتعقيد والصعوبة وفي حال الرواية فانه أكثر إثارة للاختلافات وان كان تعدد التصنيف بحسب اختلاف وجهات نظر النقاد والمناهج التي ينطلقون منها في عملية التصنيف تثري الدراسات النقدية ويوسع من آفاق التعامل مع النصوص الروائية إلا انه

لا يلغي الرؤية الضبابية التي يتركها التعدد والتنوع التصنيفي لا سيما إذا كان يخص عملا روائيا واحد.

المحاضرة 10

الشعر:

يُعتبر فن الشعر أحد الفنون الأدبيّة، كالخطابة، والمقالة، والمثل، والرواية، ويجري الشعر على الوزن والقافيّة، ويقوم على التركيز والتكثيف، ويظهر فيه العنصر الوجدانيّ والخياليّ أكثر من ظهورها في الفنون الأخرى، كما يمكن أنْ يكون الشعر وصفاً لمشهد طبيعيّ، أو موقف من المواقف، أو وصف ، أو تعبير عما يجول في النفس من خواطر، أو رأي، أو عاطفة، أو قد يكون انعكاساً للنفس الفردية، أو الجماعية، .ويرى أرسطو في كتابه فن الشعر أن لكل فن مادته وأنها هي التي تحدد نوع الفن ورأى أن مادة الشعر هي اللغة والأوزان والإيقاع.[1]

الشعر عند الإغريق:

لقد كان الشعّر والفن من أهم العناصر التي قامت عليها الحضارة الإغريقية. وكان الشاعر والمثّال من أهم من صاغوا الديانة اليونانية.الشاعر بما نظم من أساطير، وصاغ من حكم، وما توخى من العادات أراد أن يجعلها بمثابة قيم أصيلة في المجتمع.[2]

رأى "أفلاطون" أن الشعر لا قيمة له إلا إذا كان "صادرا عن عاطفة مشبوبة، والهام يعترى الشاعر. فلا تكفى الصنعة وحدها لخلق الشعر، إذْ أن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائما

---

[1]– أرسطو فن الشعر،الصفحة 62

[2]–رمضان الصباغ في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية مصر ط1،2002 الصفحة 20

لا إشراق فيه إذا قورن بشعر الملهم.ويرى "أفلاطون" أن الشاعر لا يستعمل اللّغة استعمالا مألوفا.[1]

ولقد انحصر مفهوم الشعر عند "أرسطو" في المحاكاة، أي تمثيل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة، والشعر الحق عند "أرسطو" يتجلى في الملحمة والمأساة والملهاة. والمحاكاة لا الوزن هيالتي تفرق ما بين الشعر والنثر.

وهكذا نجد أن "أرسطو" يقيم الشعر على أساس المحاكاة، لا الوزن مخالفاً لما كان سائدا في عصره، وذلك لأن الناس كانوا يرون أن الشاعر هو الذي يستخدم الوزن حتى ولو كان ما يقوله يتعلق بالطب أو الطبيعة.[2]

الشعر عند الفلاسفة المسلمين:

يفضل الفارابي العمل الفني أي الشعرالذي يستعمل في أمور الجدّ، من أجل الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية. ويضعه فوق العمل الذي يكون مقصوداً لذاته (اللعب) أو المتعة الحسية التي لا تهدف إلى غاية نافعة أو تقدم موقفا أخلاقيا، إلا أنه لا ينكر الشعر الذي جوهره اللّعب أو الذي لا يؤدى إلى مقصد خيّر.

---

[1]– المرجع نفسه الصفحة 21

[2]– رمضان الصباغ في نقد الشعر العربي المعاصر الصفحة 25

أي أن "الفارابي" يزاوج بين نوعين من الشعر، الشعر الذي يدعو إلى الفضيلة ويؤدى إلى السعادة – أي إلى الخير والمنفعة – والشعر الذي يُمتع وإن كان غير مفيد. و نجد أن "الفارابى" قد جعل المحاكاة عنصرا أساسيا في الشعر – ثم لابد وأن يكون موزونا ومقسما إلى أجزاء متساوية. وربط بين الشعر والموسيقى والتصوير. وجعل الشاعر الحق، هو الذي يمتلك صنعة الشعر، وأناط به دورا أخلاقيا جعله في المقدمة، وان لم ينكر المتعة أو اللذة في الشعر.[1]

أما "**ابن سينا**" فقد رأى أن "الشعر هو كلام مخّيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل منها واحدا.

ويلح "ابن سينا" على قضية التخييل، ويجعل الوزن من جوهر العمل الشعري. وأكد على أن الكلام المخيل هو الذي ينفعل به الإنسان انفعالا نفسانيا غير فكرى – أي دون روية واختيار – بل لأنه – أي الكلام – متيقن الكذب. وأكد أيضا على الوزن والقافية، بصورة أقوى من "الفارابى"، فإنه أيضا يجعل الشعر صناعة.[2]

---

[1]– المرجع نفسه الصفحة 32

[2]– رمضان الصباغ في نقد الشعر العربي المعاصر الصفحة 35

ويعرف "**ابن رشد**" الشعر بأن كل قول شعري هو إما هجاء، أومديح، بوضع الهجاء مكان الكوميديا، والمديح مكان الترجيدياومما تجدر ملاحظته هنا هو أن "ابن رشد" بذل جهدا كبيرا فى محاولة تطبيق ما جاء فى فن الشعر لأرسطو على الشعر العربي. مستندا إلى معرفة كبيرة بالشعر الجاهلى، والعصور التالية عليه.[1]

مفهوم الشعر في النقد البلاغي

يعرف "ابن **طباطبا**" في كتابه (عيار الشعر) الشعر على أنه "كلام منظوم، ويضع "ابن طباطبا" الوزن أساسا للشعر، كما أنه لا يهتم بالتخييل أو المحاكاة. فهو لا يضع في اعتباره غير الشعر فى ذاته باعتباره بنية لغوية قائمة على أساس الطبع والذوق.[2]

أما "**قدامة بن جعفر** فقد وجد أن ما يندرج تحت العلم بالشعر، إنما يتمثل في خمسة أقسام هي الوزن والعروض، والقوافي والمقاطع، واللغة والغريب، والمعاني ومقصودها، وتمييز الجيد من الرديء.[3]

---

[1]- المرجع نفسه الصفحة 40

[2]- المرجع نفسه الصفحة 43

[3]- رمضان الصباغ في نقد الشعر العربي المعاصر الصفحة 46

أما **حازم القرطاجى**" فيقول في تعريفه للشعرالشعر كلام موزون مقفوإذا كان "حازم" قد اتفق مع "ابن طبا طبا" في أن الشعر كلام موزون مقفى، إلا أنه أضاف إلى هذا العنصر الشكلي عنصر التمثيل والمحاكاة، وهذا يعنى تأثّره بما جاء فى (فن الشعر) لأرسطو.[1]

مفهوم الشعر عند المحدثين

يرى الشاعر "صلاح عبد الصبور" أنّ الشعر من الصعب تعريفه تعريفا مانعا جامعا، وكل تعريف إنما هو محاولة من الشاعر أن يعبر عما أدركه في الشعر. والشعر صوت منفعل لأن الانفعال هو أداة الشاعر، وعلة الموسيقى في الشعر التي تميزت وأصبح هو الفارق الجوهري بين الشعر والنثروالفرق بين الشعر والنثر ليس في أن الشعر يرتكز على الموسيقى أما النثر فبلا موسيقى. بل هو فرق في نوعية الموسيقى. فالنثر الفني مفعم بالموسيقى، ولكنها غير موسيقى الشعر.[2]

كما ينهل "أودنيس" من أفكار "مارتن هيدجر" وآرائه عن الشعر، متخذا فكرة أن الشعر تأسيس للوجود (الكينونة)، وهو بالضرورة تأسيس باللغة وهكذا يتحدّد الشعر بأنه أكثر المشاغل خطراً، وبراءة، وأنه تأسيس للوجود، وأن الشاعر العظيم هو الملقى خارج المألوف فى حياتنا اليومية، وهو الذي يقدم قولا شعريا فريداً، وتقاس عظمته بتفانيه في إظهار هذه الفرادة. [3]

---

[1]– رمضان الصباغ في نقد الشعر العربي المعاصر الصفحة 48

[2]– المرجع نفسه الصفحة 51

[3]– المرجع نفسه الصفحة 56

يقول **أدونيس** : إن الشكل في الشعر ليس "مجرد (وزن)، و إنما هو نوع من البناء. لهذا يبقى بناءً قابلا للتجدد والتغير. ولا تنبع الموسيقى فى الشعر الجديد من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل تنبع من تناغم داخليحركي هو أكثر من أن يكون مجرد مقياس.[1]

وهكذا يحسم الفرق بين الشعر والنثر بأنه ليس الوزن والقافية لدى "أدونيس" إن الشعر كلام يختلف عن غيره بكونه لا ينزلق فوق الأشياء، بل يعيد تأسيسها ويكشف عن أشياء وعلاقات مجهولة

ورغم أن الكثير من النقاد إلى يذهب الاعتراف بالصعوبة التي يكتنفها تحديد مفهوم الشعر وضبط مفهومه على نحو واف ودقيق كونه من جهة من أقدم الفنون التي عرفتها البشرية وثانيا ترجع إلى أن النظرة إلى مفهوم الشعر عرفت من التغير وعدم الثبات نظر لتغير وجهات النظر النقاد إلى هذا المفهوم ففي القرن الثامن عر كان المنظرون الغربيون ينظرون إلى الشعر على انه مرآة للطبيعة والحياة أي انه محاكاة للحياة يبرع الشاعر في نقلها إلى القارئ.[2]

فإذا كان الشعر هو جوهر اللغة ويعبر عن جوهر الأشياء،[3] فهو بذلك لغة مدمَجة تعبّر عن المشاعر المعقّدة. بالإضافة إلى صفات الخيال والإبداع والعاطفة. لذلك يمكننا القول أنّ الشعر

---

[1]– رمضان الصباغ في نقد الشعر العربي المعاصر الصفحة 59

[2]– عبد الصاحب مهدي علي في مفهوم الشعر ولغته خصائص النص الشعري مجلة جامعة الشارقة م 08ع03 سنة 2011 الصفحة239

[3]– عبد الرؤوف أبو السعد مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي دار المعارف مصر 1983 ط1 ص 27

هو نتاج الخيال الذي يعمل على أشياء الحياة والطبيعة. إنّه نشاط خياليّ، وهو ما يجعله مثاليًّا ويحقق المثل الأعلى لأنّ الألوان هي فنّ الرّسم، والكلمات هي فنّ كتابة الشعر. ، حيث أنّ مجموعة الألوان تحدِّد نمط وجودة اللوحة، فإنّ ترتيب الكلمات الذي يعبِّر جماليًّا عن مشاعر وأفكار القوّة هو الذي يحدّد نمط ونوعيّة الشعر. لكن الكلمات المرتّبة في نمط القافية وحدها لن تصنع الشعر. تكمن الروح الحقيقيّة للشعر في قوّتها في التعبير عن المشاعر وإثرائها. ومع ذلك، فإنّ الإيقاع يضيف سحر ومتعة الشعر.

إن الشعر كلام وهو عندما يتشكل يبقى مندرجا في دائرة الكلام ولكنه يعلن عن نفسه كنوع من الكلام له خصوصياته المميزة وهو لا يستطيع أن يعلن عن خصوصياته المميزة إلا بعد أن يقوم بفتح مجراه داخل نوع من الأنواع الأخرى التي تأتي إجمالا لتستعير من الشعر صفته.[1]

فقد يسعى الشعر مثل أشكال الأدب الأخرى إلى سرد قصّة، أو أحداث، أو نقل الأفكار، أو تقديم وصف أو التعبير عن حالاتنا الروحية أو العاطفية أو النفسية. مع ذلك، فإنّ الشعر يولي عن كثب اهتمامًا خاصًّا للكلمات نفسها في الأصوات والأنماط والمعاني.

غير أن هذا المفهوم التقليدي للشعر عرف تحولا كبيرا فيما بعد ومن أهم سمات هذا التغير هو ظهور ما يسمى بالقصيدة الحديثة حيث ينفلت بقوة الرمز وشمولية الرؤية من قيود الزمانية

[1]– محمد لطفي اليوسفي الشعر والشعرية الدار العربية للكتاب المغرب 1992 ص 272

والمكانية وبذلك لا يعود التعامل معه أو تجسيده وصفا محضا أو محاكاة مجردة.[1]وقد وصف **وورزوورث** الشعر بأنه الفيض التلقائي للمشاعر الجياشة وبهذا أصبح مفهوم الشعر ينطلق من الشاعر نفسه الذي أصبح هو مصدر القصيدة وليس العالم الخارجي فالشاعر هو الذي يحول هذه العوالم عن طريق الإحساس والانفعال والخيال الذي تجيش في نفس الشاعر وهو التعريف الذي لم يختلف مع تعريف الجاحظ قبله وهو شيئ تجيش به نفوسنا فتقذف به على ألسنتنا وهو التعريف الذي يقترب من جوهر الشعر فالشعر لا يجد طرقه إلى اللسان إلا بعد أن يأتلق موضوعه عن طريق الموقف الشعوري الذي يتفاعل في نفس الشاعر ووجدانه.[2] فالشعر استجابة انفعالية تعكس إحساس الشاعر وتأثره العميق بالعالم الذي يحيط به.

ويرى إحسان عباس انه ليس من عبارة تستوقف النظر من قول الجاحظ أن الشعر صياغة وضرب من التصوير كونها تضع الشعر في علاقته بالفنون الأخرى أما سوى ذلك فقد ضل الشعر م حدا بطبيعة الشعر.[3]

وإذا كان الشعر نظاما من الرموز والدلالات له طبيعته الخاصة فان تأثيرهيأتي من التوافق بين كل الدلالات والرموز ومايحدثه من زخم موسيقي مباشر أو غير مباشر وهو مانسميه بالتوازن النفسي والاستجابة الفردية لما يكف عنه التعبير الشعري إذ انه على اختلاف الأعماق

---

[1]– علي جعفر العلاق في حداثة النص الشعري دراسات نقدية دار الشروق 2003 الصفحة 151

[2]– عبد الصاحب مهدي علي في مفهوم الشعر ولغته خصائص النص الشعري الصفحة 240

[3]– إحسان عباس فن الشعر دار بيروت للطباعة والنشر لينان 1955 الصفحة08

والينابيع والطباع التي أوحت بكل من التعبير الشعري واللحن الموسيقي فإنهماأي الشعر و الموسيقى هما التدفق الفوري والنتاج العفوي للأحاسيس والمشاعر.[1]

وظيفة الشعر :

ارتبط الشعر بتحقيق غايات معينة منذ نشأته وقد اختلفت هذه الغايات باختلاف الاتجاهات الفكرية والنظريات النقدية التي تعالج مفهوم الشعر وظيفته في الحياة وقد انطلقت الآراء المختلفة من منزعين اثنين:

أولهما يذهب إلىأن الشعر وظيفته التعليم والتهذيب وتحقيق هدف اجتماعي إصلاحي إعلامي فهو أداة نافعة بشرط أن يحسن استخدامها في تربية الأجيال .

ثانيهما يرى أن الفن للمتعة والإطراب وهو مجرد عن الغاية النفعية على اعتبار أن النفعية تفسد الفن .

وذهب فريق إلى الجمع بين الغايتين مبررين أن إحداهما لا تتحقق إلا بوجود الأخرى.[2]

---

[1]– عبد الرؤوف أبو السعد مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي دار المعارف مصر 1983 ط1الصفحة 16

[2]– فضل الله وظيفة الشعر عند النقاد العرب القدامى مجلة القسم العربي جامعة بنجاب لاهور باكستان العدد 18 السنة 2011 الصفحة 156

المحاضرة 11

المسرح

-1تعريف المسرح:

المسرح أو الفن الدرامي تأليف أدبي مكتوب بالنثر أو الشعر بطريقة حوارية، يستعين في ذلك بمجموعة من العناصر الأساسية أثناء العرض مثل: الكتابة والإخراج والديكور والملابس وكما تعرفه **نهاد صليحة** فهو نشاط معرفي واع حركي جماعي تمثيلي قد يستحضر تجربة ماضية استحضارا واعيا مصطنعا أو قد يجسد رؤية افتراضية في كل محسوس.[1]و إذا كان المسرح مشتق من كلمة دراما وفعل الصراع والتوتر.فهو نشاط يطرح صراعا يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة ويتتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتأزمه ثم انفراجه.[2]

نشأة المسرح وتطوره:

إذا كان المسرح اليوناني قد ارتبط بفضاء بالنشأة الدينية المقدسة رغم أنها لم تستقر على حال من الناحية الكلية،[3] فإن المسرح في العصور الوسطى رغم انه ارتبط بفضاء درامي ديني طقوسي لا يخرج عن فضاء الكنيسة أو الكاتدرائية الإنجيلية أو الفضاءات الدينية إلا أنها

---

[1]- نهاد صليحة المسرح بين الفن والفكر الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر1986الصفحة 19

[2]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

[3]- محفوظ كحوال الأجناسالأدبيةالنثرية والشعرية دار نوميديا للنشر والتوزيع الجزائر2007الصفحة 13

تحررت من القواعد الأرسطية التي بنيت عليها المسرحية الأثينية أو الرومانية.[1]وقد جسدت الصراع بين ما هو دنيوي وأخروي، ويمكن الحديث عن أنواع ثلاثة من المسرح الوسيطي:

أ- المسرح المقدس(الديني)؛

ب- المسرح المدنس(مسرح دنيوي هازل)؛

ج- المسرح الأخلاقي الذي تشرب من تعاليم الإنجيل وقيمه التهذيبية.

طهر **في عصر النهضة** ما يسمىالمسرح الكلاسيكي الجديد الذي انطلق من شعرية المسرح الإغريقي والمسرح الروماني؛ ذلك ببعثه وإحيائه من جديد ومن أهم مبادئ مسرح عصر النهضة الكلاسيكي:احترام مبدأ المحاكاة الحرفية للواقع ورفض الوهم و اللاواقع والتركيز على المثال الأخلاقي والصرامة الجمالية والفصل الدقيق بين الأجناس (التراجيديا/ الكوميديا)، والالتزام بالوحدات الأرسطية الثلاث كوحدة الحدث ووحدة الزمن، ووحدة المكان. وقد تأثر المسرح في عصر النهضة ب تيارات

ثلاث هي الكلاسيكية القديمة وروح العصر والتقاليد الفنية للدراما في العصور الوسطى.[2]

---

[1]- المرجع نفسه الصفحة 17

[2]- محفوظ كحوال،الأجناسالأدبيةالصفحة 18

المسرح الرومانتيكي

تمثلت خصائص المسرح الرومانتيكي في تكسير الوحدات الأرسطية الثلاث أي تجاوز وحدة الزمان والمكان وتحطيم الحدود الفاصلة بين الملهاة والمأساة متأثرين بالمسرح الشكسبيري في هذه القضية وقد سار فيكتور هيجو في هذا الاتجاه بدعوته للفصل بين هذين الجنسين الخلط بين الأجناس الأدبية وتوحيدها في بوتقة واحدة كالمزج بين التراجيدي والكوميدي، والجمع بين الشخصيات النبيلة والدنيئة فنزل المسرح إلى الشارع فعرف بالمسرح الشعبي وبدا يهتم بالأفراد العاديين بدل الشخصيات العظيمة كالأمراء والنبلاء كما ابتعدوا عن الأسلوب الراقي واللغة البلاغية الشاعرية والاهتمام بالأسلوب النثري الشعبي الذي يتماشى مع العقليات الشعبية.[1] كما تأثر المذهب الرومانسي بفلسفة جان جاك روسو الداعية إلى العودة إلى الطبيعة والثورة على مجتمع المدنية والفساد

المسرح الحديث لاقى المسرح الحديث تطورات كبيرة في كله ومضمونه من خلالا الثورة على تقاليد الدارما التقليدية وقوانينها خاصة بعد تنامي الأفكار الفلسفية والاجتماعية والثورات العلمية والتكنولوجية مما جعل الإنسان يغير نظرته للكثير من الأشياء المحيطة به ويشك في يقينياتها فظهر المسرح الوجودي والعبثي عند سارتر وهنريك ابسن.[2]

---

[1]– المرجع نفسه الصفحة 22

[2]– المرجع نفسه الصفحة 23

ويمكن أن نعتبر مابين 1947 و1967 سنوات خصبة في تاريخ مسرح القرن العشرين إذ انتعش المسرح الشعبي والمسرح الملتزم ومسرح اللامعقول.

18-المسرح المعاصر:

تمت إعادة بناء واقعية للحقيقة الاجتماعية..وقد تطور المسرح في سنوات الخمسين ، وأعطى الأولوية للإحساس والبحث عن لعبة حية عصبية وطبيعية. وسمحت هذه التقنية في العمل للممثل لكي يتحرر من سيطرة النص والمخرج وأن يرتجل كلامه، وأصبح هذا الارتجال مرحلة مهمة في العمل المسرحي.

وإلى جانب هذا المسرح، ظهرت مسارح جانبية كمسرح الشارع وورشات المسرح الطليعي الذي مثله فنانون مهمشون اكتفوا بالمسرح الفقير، وقدموا عروضهم في المقاهي والكنائس والملاعب. وفي أوربا وأمريكا، بدأ الاهتمام بالإخراج المسرحي خاصة مع سنوات العقد السبعيني وذلك بتطوير السينوغرافيا وإعادة قراءة النصوص الكلاسيكية على ضوء قراءات درامية جديدة أدبية وسياسية واجتماعية ودراماتورجية.

أهم التيارات المسرحية:

- **المدرسة الطبيعية:**

تستند هذه المدرسة التي ظهرت مع إميل زولا سنة1880 إلى العلوم البيولوجية والفلسفة التجريبية. ويقرن زولا الأدب بالملاحظة والتجريب؛. أي أن الفن الطبيعي هو الذي ينقل لنا

الأحداث كما تقع في الطبيعة ودراسة آلياتها مع التحكم فيها من خلال تغيير العوامل المكانية والظرفية دون إبعاد قوانين الطبيعة.وقد بنيت الدراما الطبيعية على الاستقراء السيكولوجي والملاحظة الموضوعية لإيجاد حلول علاجية لشخصيات مرضية كأن المسرح علاج وشفاء تطهيري للأفراد والجماعات. وأصبح المسرح يبحث عن العلاج لكل الأدواء والجروح الاجتماعية. وكانت المسرحيات تقدم الحياة في ثوبها الطبيعي ولكن بطريقة فنية. وكانت كل العناصر الدرامية في المسرح الطبيعي تسعى إلى تطوير فعالية رسم القيم والأخلاق.

المدرسة الرمزية:

إن المسرح الرمزي الذي تبلور على يد **مترلنك**، و**ابسن**، و**ستندبج**، يوضح تيارين أساسين في المدرسة الرمزية التيار الأول يعكس الاعتقاد بأن العالم المحسوس ما هو إلا ستار يحجب الغيب ويجب اختراقه وعادة ما يترجم هذا الاعتقاد دراميا عن طريق إلغاء المستوى الواقعي للحدث بحيث يقترب العمل الدارمي إلى مستوى القصيدة الشعرية.[1]والتيار الآخر يعكس بأن العالم الواقعي المادي هو تجسيد رمزي لعالم الغيبيات أي إن عالم الروح وعام المادة يتداخلان والترجمة الدرامية لهذه الفكرة تتخذ صورة الحفاظ على المستوى الواقعي مع إعطائه بعدا روحيا

[1]– نهاد صليحة التيارات المسرحية المعاصرة الهيئة العامة المصرية للكتاب القاهرة مصر ط1،1997الصفحة 36

آو رمزيا يكل معنى ابعد وأعمق وأكثر دواما للحدث الخارجي العارض الخاضع لعنصري الزمان والمكان العارضين رمزا لحقيقة ثابتة خاضعة لأية متغيرات.[1]

-المدرسة الانطباعية:

نشطت الحركة الانطباعية بألمانيا في سنوات1910 -1920 مصورة المظاهر القصوى والغريبة للروح الإنسانية خالقة عالما من الكوابيس المزعجة. ومن الناحية السينوغرافية، تتميز التعبيرية بالانزياح والشذوذ والمبالغة في الأشكال واستعمال الظلال والأضواء بشكل إيحائي.

-المدرسة المستقبلية:

المستقبلية أو المستقبليون عبارة عن مدرسة فنية وجمالية وأدبية إيطالية انطلقت في باريس في سنة 1909 على يد مارينيتي Marinetti الذي كان يمجد الحركة والمستقبل والتقنية والحداثة. وقد استفادت الفنون بهذه الحركة من بينها المسرح والتشكيل . وقد جعت المستقبلية التيار التجريبي والثورة على التقاليد المسرحية المتوارثة وركزت على العالم الوجداني الخاص للإنسان مما اكسبها بعدا شاعريا كما اهتموا بتصوير الحالات النفسية وإحداث نوع من الصدمة عند المشاهد ووجدوا في تجسيد الحالات النفسية قالبا لتجسيد المعاني الفلسفية والمتافيزيقية عن

[1]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

طرق الرمز والإشارة ومنه التركيز على النفس البشرية باعتبارها المكان الوحيد لأي أحداث حقيقية.[1]

المدرســـة الدادية:

تنسب الدادية إلى كل من تريتان تزارا وهانز ارب و ريارد هولسنبك وهي حركة فنية نشأت كرد فعل على العقل الغربي الذي استلب الإنسان الأوربي وجعلته بدون إرادة وحرية، ولم يجد له حلولا شفائية لمشاكله الروحية؛ لذا التجأت هذه المدرسة إلى التغني باللاعقلانية والثورة على الواقع الموبوء بالحروب والدمار والخراب و كانت تهدف إلى تحطيم القواعد الفنية والعقلية حيث تقوم على مبدأ العدمية وإنكار جميع القيم و المفاهيم والأشكال الفنية والأنظمة المتوارثة والمعاصرة دون أن يجدوا مفاهيم بديلة لتلك القيم وربما كان هذا القصور هو السبب في اضمحلال هذه الحركة الفنية وعدم تجديدها.[2]

المدرسة السريالية:

تبلورت هذه المدرسة كرد فعل على التيار الواقعي والطبيعي، وأخذت تصورها من سيكولوجية فرويد ومن اللاشعور والعقل الباطن واستلهام الذاكرة والأحلام. وظهرت هذه الحركة في سنة 1919 ونضجت في العشرينيات. ومن مبادئها التسلح باللاوعي واللاعقلانية وأن الحقيقة هي التي يعبر عنها العقل الباطن والأحلام و ذلك بالتحرر من سيطرة العقل والوعي والمنطق.

---

[1]- نهاد صليحة التيارات المسرحية المعاصرة الصفحة 38

[2]- المرجع نفسه الصفحة 51

لذلك تدعو السريالية إلى إطلاق العنان للفكر والذهن وعدم تقييده بقواعد و غايات معينة وترى أن ذلك كفيل بتخليص الذهن من جميع الأنماط الآلية المفروضة عليه وإعادة الحركة الذاتية للنفس.[1] وقد أعطيت الأهمية الكبرى للنفس الإنسانية واستنطاق اللاوعي؛ لذلك تعتبر الفن نابعا من الفوضى والهذيان على غرار التحليل السيكولوجي القائم على تداعي المعاني تداعيا حرا.

المدرسة التعبيرية :

تعتبر التعبيرية من أكثر المذاهب الفنية تأثيرا في بلورة المسح الغربي المعاصر في أشكاله وأساليبه التجريبية وهي مذهب يرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية ويحل محلها مبدأ التعبير عن مشاعر الفنان في تناقضاتها وصراعاتها حيث لجأ التعبيريون إلى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة وخلط الواقع بالرمز والحلم واستخدام نبرات انفعالية عالية بحيث تتحول أي رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية.[2]

مسرح التغريب بروتولد بريخت :

ظهر مسرح التغريب مع المنظر الألماني **بروتولد بريخت** كرد فعل على المسرح الواقعي. ويرى بريخت أن الفن الدرامي وسيلة لتحويل المجتمع ووسيلة سياسية قادرة على تحريك الجمهور والسير به في السياق الاجتماعي.وبهذا المنطق، كتب بريخت نصوصا ملحمية

---

[1]– المرجع نفسه الصفحة 62

[2]– نهاد صليحة التيارات المسرحية المعاصرة الصفحة 73

(عكس النصوص السردية) التي تستدعي مشاركة الجمهور المتفرج لتقديم أحكامه العقلية على العروض المسرحية عن طريق عملية التغريب. ويستند كذلك إلى عارض سينوغرافي شفاف مع التقريب بين المشاهد القصيرة ومزجها بتدخلات خارجية.

مسرح القسوة أنطونين آرطو :

ساهم الكاتب الفرنسي والدرامي أنطونين آرطو Antonin Artaud في كتابه "المسرح ومضاعفهLe Théâtre et son double "في تجديد المسرح الغربي. وحسب آرطو، المجتمع مريض ويستلزم الشفاء العاجل؛ ولكن ليس بواسطة السيكولوجيا، بل بواسطة مسرح روحاني. والمسرح الصافي عنده هو مسرح يهدم الأشكال القديمة ويبرز حياة منبعثة. كما يعتمد آرطو على الاستفادة من المسرح الشرقي والموروثات البدائية وتجديد اللسان المسرحي مع تدشين « مسرح القسوة Théâtre de cruauté "مع زعزعة المتفرجين وإعادة رسم الحدود الفاصلة بينهم وبين المتفرجين مع تصغير أو إزالة الخطاب وتعويضه بالأصوات والحركات. ويتبين لنا أن آرطو يدعو إلى مسرح عالمي متعدد الأشكال الثقافية.

مسرح العبث صموائيل بيكت

يعد مسرح العبث من أهم الحركات المسرحية الطليعية في القرن العشرين. وقد تأثرت الحركة بالفلسفة اللاعقلانية وأدب الغرابة والسريالية والدادية ووجودية سارتر. ومن رواد هذا الاتجاه المسرحي **صمويل بيكيت**،و **هارولد بنتر** وينبني هذا المسرح على غموض الأفكار وإيغاله في

التجريد الرمزي وتكسير الوحدات الأرسطية ناهيك عن الغرابة والشذوذ واللامنطق وانعدام الترابط السببي حتى في اللغة واستعمال لغة الصمت واللاتواصل والحركات السيميائية الموحية. إنه مسرح يعبر عن لا معقولية هذه الحياة، ويفتقد العقد التقليدية وتنعدم فيه الحلول كما هو الحال بالنسبة لمسرحية بكيت في (انتظار غودو).

ففي هذه المسرحية تبلورت الملامح الفنية والفكرية لهذا النوع المسرحي وكفت عن أصولها في الفكر الفلسفي الوجودي وعبرت عن رؤية عبثية قاتمة للوجود الإنساني حيث تتخذ من السخرية والفكاهة أسلوبا.[1]

[1]– نهاد صليحة التيارات المسرحية المعاصرة الصفحة 125

المحاضرة 12

القصة القصيرة

تعتبر القصة القصيرة فن أدبي نثري يتناول بالسرد حدثا وقع أو يمكن أن يقع[1]ومفردة "القصيرة" أضيفت إلى الـ "قصة" للتفريق بينها وبين القصة الطويلة لأنها تأخذ منها العناصر الأساسية لتركيبها وتمتنع عن الشمولية في السرد والتوسيع، ولأنها غالبا ما تتحقق فيها الوحدات الثلاث الزمان والمكان والموضوع، مع العلم أنها تصور جانبا من الحياة يحلل فيها الكاتب جانبا من جوانب الفن القصصي كالحدث أو الشخصية.

مراحل تطور القصة القصيرة:

ظهرت القصة القصيرة كجنس أدبي في القرن التاسع عشر عندما ظهرت قصة "المعطف" للروسي جوجول وغيرها من قصصه الإنسانية،[2]فقد تجاوز الاتجاه الرومانسي الذي كان سائدا في عصره، ونزل بها إلى الحياة اليومية بلحظاتها وشخصياتها ، وصراعها ، حين ربطها مع واقع الحياة ، وحدد شكل القصة القصيرة واللغة التي تكتب فيها ، والتزم الموضوعية البحتة في كل ما كتب من قصص قصيرة وفي الوقت الذي كان يبرع فيه الروسي جوجول، كان الكاتب الأمريكي إدجار ألن بو يسعى لتشكيل عالم قصصي جديد وذلك من خلال الاستفادة من الرموز والخيالات، وبرع في مجال القصة القصيرة إذ أجاد فيها وجاءت قصصه كلها

---

[1]- فؤاد قنديل فن كتابة القصة الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة مصر 2002 الصفحة 30

[2]- نفسه الصفحة 32

قصيرة، بعضها تحليلي والآخر خيالي، ويختلف أسلوبه عن جوجول حيث استخدم تقنية رياضية تنطلق من وصف المناخ الهادئ وتنطلق بالقارىء من عقلانية مدركة إلى عالم مجنون وانفعالات متوترة.

ويمكن القول أن القصة القصيرة لم تشهد إنجازا حاسما في مسيرة تطورها التقني بعد ذلك إلا على يد الفرنسي جي دي موباسان والروسي أنطوان تشيكوف وذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

وبعد هؤلاء الرواد أو حتى معضمهم، بهرت القصة القصيرة كجنس أدبي جديد القارىء الأوروبي، وأعان على ازدهارها ذيوع الصحافة وانحسار الأمية، وارتقاء الثقافة بعامة، فشهدت روسيا غير من ذكرنا تبرجنيف، وتولستوي، وديستوفسكي، ولمع في فرنسا فوبير، وإميل زولا، وأناتول وآخرون، واحتل أرفنج واشنطن، وهورثون، وبريت هارت، مكانا ملحوظا، وعبروا من خلال قصصهم، في صيغ مكثفة، عن الأزمات التي مرت بها أمتهم، في حين كانت القصة القصيرة تختنق في إنجلترا تحت وطأة الأسلوب المزوق والمنمق أولا، وتحت وطأة الوعظ الأخلاقي ثانيا، وتحت وطأة الاعتماد على الغريب والابتعاد عن واقع الحياة أما في القرن العشرين فقد أصبحت القصة القصيرة أكثر الأشكال الأدبية انتشارا وقوة شبه سيطرة على مجالات الإبداع الموازية

أما على الساحة العربية فعلى الرغم من توالي ظهور القص في صوره المختلفة من خلال المقامات لبديع الزمان الهمذاني، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري، ورسالة التوابع والزوابع لابن الشهيد الأندلسي، ورسالة حي بن يقضان لابن طفيل، وصولا إلى ألف ليلة وليلة.[1]

إلا أن القصة القصيرة ترعرعت بتأثير من الأدب الأوروبي مباشرة وذلك منذ أن أخذ العرب يتصلون بالعالم الغربي سواء بواسطة الوافدين الأوروبيين، أو من خلال البعثات العلمية التي أوفدتها البلاد العربية إلى البلاد الغربية. وكان هذا التأثير إما عن طريق الترجمة، وإما عن طريق القراءة في اللغات الأصلية للآداب الغربية والتي كانت الأكثر تأثيرا في الأدب العربي الحديث.

وقد ازدهرت القصة القصيرة في مطلع هذا القرن دون أن يعني ذلك أنها كانت دقيقة، وقد تمت ترجمة أعداد هائلة منها إلى اللغة العربية، وكانت هذه القصص لكبار الكتاب الغربيين من الروس، والإنجليز، والفرنسيين، والأمريكيين، والإيطاليين وغيرهم ، وكان مصطفى لطفي المنفلوطي أبرزهم.

ظهرت القصة القصيرة كفن أدبي في بداية القرن 20، وكان لها ذيوع كبير وظهر قصاصون أمثال محمد تيمور حيث تقدمت القصة القصيرة على يده خطوات إلى الأمام، و برزت لاحقا مجموعة من الرواد أبدعوا في هذا المجال كحسين فوزي، ويحي حقي، ونجيب

[1]– فؤاد قنديل، فن كتابة القصة ص 31

محفوظ، ، ويوسف إدريس، وغسان كنفانيوعلى يدهم واصلت القصة القصيرة العربية طريقها نحو الحداثة والتجدد لاكتسابها صيغ أكثر قدرة على التعبير وصولا إلى أفق الإبداع الكبير.[1]

عناصر القصة القصيرة وفنياتها:

إذا كانت الأسس الرئيسة في القصة القصيرة من مقدمة وذروة وخاتمة، هي مايحدد كلها الفني فانه و تبعا للتطور الكبير الذي طرأ على البناء الفني للقصة، وجعلها تتحرر من ثوب الحكاية التي لازمها في من بدايتها فان القصة القصيرة بشكلها الفني المعاصر تتكون من عناصر وفنيات وهذه العناصر جميعها تشترك في تشكيل الفنيات المتميزة للقصة القصيرة وهي كالآتي:

1- **الرؤية:** وهي جوهر العمل الفني، ونواته الفكرية التي قد تصدر عن الفنان دون وعي ومنه لفرط خبرته، فهي تعبر عن مفهومه ونظرته للحياة، فالمبدع الحقيقي هو الذي تكون له نظرة ما حول ما يقدمه من أعمال فنية، فبالرؤية يختلف الكاتب الكبير عن الكاتب الصغير.[2]

2-**الموضوع:**هو الحدث أو الحدوثة التي تتجسد من خلالها الرؤية، التي يعتبرها المبدع أساس عمله، وهي حدث يتم في مكان وزمان محددين، تنشأ عنه علاقات إنسانية

---

[1]- فؤاد قنديل فن كتابة القصة ص 34

[2]- المرجع نفسه ص 84

مختلفة متمثلة في أنماط سلوكية بشرية تسعى لتحقيق هدف ما، ومعبرة عن آمالها ومشاعرها الوجدانية.[1]

3-**اللغة:** في صدارة كل العناصر التي تشكل القصة القصيرة وتصوغها، تأتي اللغة ولولا أن الرؤية والموضوع –من الناحية الزمنية– يسبقان الجميع لكانت من فرط أهميتها تتقدم كل العناصر، لأنها تكاد تمثل الشخصية الرئيسة في البناء القصصي بلا منازع، بل إنها تتجاوز الرؤية والموضوع من حيث القيمة والدور والأثر. فاللغة عنصر مهم لبث الروح في القصة وجعلها كائن نابض في الحياة حتى تبتعد عن الرتابة، فكانت القصة الجيدة يرتكز ويؤكد على أهمية اللغة.[2] فالنص القصصي سواء أكان قصة أو قصة قصيرة أو قصيرة جدا لا بد أن يمتلك لغة شعرية عالية. ومن سمات اللغة الفنية:

أ- **السلامة النحوية:** تمثل الحد الأدنى لأي نص مكتوب، حتى لو كان رسالة تجارية، أو خطابا سياسيا، أو بيانيا، حكوميا، أو مقالة صحفية وبالقطع فهي– السلامة النحوية– مطلب ضروري للأديب خصوصا القاص والشاعر والروائي لأن اللغة هي كل شيء في عالم الأدب.[3]

---

[1] فؤاد قنديل فن كتابة القصة الصفحة 103

[2]– فن كتابة القصة ص 131

[3]– نفسه الصفحة 135

ب- الدقـة: هي سر من أسرار جمال القصة القصيرة، كما أنها مطلب صعب وعزيز يقتضي قدرا من المشقة وكثيرا من الجهد والحذف والتغيير والاستبدال، مع العلم أنها تدفع النص ودلالاته إلى عقل ووجدان القارئ مباشرة دون لف ودوران وتخفف على النص عبء التطويل وتسهم في تحقيق قدر من الشاعرية، والموسيقى، والانسجام[1].

ج- **الاقتصاد والتكثيف** : وهما سمتين مهمتين في اللغة حيث يقوم الكاتب بإجراء عملية فنية واعية تماما تستهدف تخليص القصة من كل ما لا يصب مباشرة في موضوعها وحذف الجمل المكررة والتفسيرات والواوات.[2]

4-الشاعرية

الشاعرية أو الشعرية في اللغة والأسلوب هي الأساس رغبة تنطلق من وعي الكاتب وتصدر عن قصدية وتعمد حتى تصبح ملكة ذات حساسية مرهفة تختار من الألفاظ ما يحقق هذه الشعرية ولعل مما يسهم في تعميق هذه الشعرية وتوسيع رقعتها، اكتفاء الكاتب في التصوير والتعبير بالايماء والتلميح لا بالمباشر والصريح.[3]وهذا يعني أن يلمس كل شيء برشاقة وخفة لأن الأضواء في القصة القصيرة ليست صارخة، ولكنها هادئة وخافته والألوان ليست زاحفة ما هي حفية وباهته.

---

[1]- فن كتابة القصة ص 136

[2]- نفسه 168

[3]- نفسه 182

5- الشخصية

وهذه الأخيرة هي جوهر القصة القصيرة فهي التي تقوم بالحدث الذي تنبئ عليه القصة وقد يكون شخص أو قوى غيبية أو بمعنى أدق كل شيء مؤثر في اتجاه الحدث صعودا وهبوطا، انبساطا أو تأزما، والشخصية في القصة القصيرة تختلف من ناحية العدد عن القصة حيث أن الشخصيات في القصة القصيرة يكون عددها قليلويضع القصاص النهاية فجأة في لحظة حاسمة.[1]

6-البناء

وهي مراحل أو شكل العمل الأدبي، وهي إعادة لا تقل عن ثلاثة مراحل هي: البداية، قم الوسط، الذي قد يطول أو يقصر وفيه يكون ذروة الصراع ثم النهاية وفيها يكون الكشف عن كل محتوى العمل وهدفه الأساسي.[2]

7-الأسلوب الفني

وهو التقنية الفنية التي يتم بها تصوير الحدث أو الحالة، والكاتب في حاجة لتشكيل هذه الصياغة الفنية لوسائل عديدة ينفذ بها لشخصياته ومواقفه بحيث تتعاون في النهاية في رسم صورة جيدة للعمل الأدبي، فهي المنظور الذي منه يتم رؤية العمل الفني، فيتم الإعجاب به

---

[1]- فن كتابة القصة ص 204

[2]- نفسه 235

من قارئه، فحرفية القاص تنبع من الأسلوب الأخاذ الذي عبر به عن قصته، بحيث تبدو كما لو كانت عملا واقعيا، وإن كان دور الكاتب فيها هو عمله على نقلها على الورق.[1]

[1]- نفسه 280

المحاضرة 13

الأقصوصة

يعتبر فن الأقصوصةجنسا أدبيا حديثا يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والمقصدية الرمزية، فضلا عن خاصية النفس القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار.

بمعنى أن الأقصوصة فن أدبي له أركانه وشروطه وخصائصه لا يقل أهمية عن أي فن آخر والتأمل في المصطلحات التي حددت بها الأقصوصة يجعلها تندرج ضمن ثلاث شعب تشير كل شعبة إلى معان تختلف عن الأخرى فالأولى تدل على القصر والثانية تنسبها إلى فنون أخرى والثالثة تشي بشيء من حكم القيمة عليها.[1]

واستعملت الأقصوصة لتدل على قصة في ثلاثة أحجام :

الأول لا يتجاوز 30 كلمة أي ثلاثة اسطر تقريبا

الثانية لا تتجاوز 200 كلمة أي نحو صفحة واحدة

الثالثة لا تتجاوز 800 كلمة أي نحو أربع أو خمس صفحات[2]

---

[1]- أحمد جاسم الحسين القصة القصيرة جدا مقاربة تحليلية دار التكوين للترجمة والتأليف دمشق سوريا 2010 الصفحة 30

[2]– المرجع نفسه الصفحة 33

واصطلح النقاد على تسمية القصة التي تقل عن خمس صفحات بالأقصوصة وهو نوع أدبي شاع خلال الربع الأخير من القرن ليناسب المساحات التي تضاءلت في الصحف والمجلات ،فالأقصوصة هي قصة قصيرة بلغت درجة عالية من التركيز و التكثيف.[1]

فالأقصوصة تتميّز بخصائص كمية ونوعية، فنصوصها قصيرة جدا، ولا تتألف إلا من عدد قليل من الكلمات، ولكنها تنقل اشتغالها من المستوى الكمّي إلى المستوى النوعي، موظفة شعرية الإيجاز والتكثيف، سواء من خلال الصوغ السريع جدا للوضعية، أو من خلال التركيز على مقطوعة هامة من حياة الشخصية، أو من خلال التشديد على كيفية الكتابة وشكلها، جودتها وشعريتها.[2]

ويمكن أن تبدو الأقصوصة شكلا بسيطا سهلة كتابته، لكنها في الواقع من الفنون الصعبة التي تقتضي كفايات ومهارات فنية خاصة في الشكل والبناء وسبك اللغة وتكثيف المحكي واختزالهفهذا الفنّ صعب جدّا، لأنه يقول الكثير في عدد قليل من الكلمات. ، فهي تستخدم آليات التكثيف والتحويل والترميز والصوغ الدرامي السريع، وتقول الذاتي والغريب واللامرئي واللاواقع، وتنتهك الحدود بين الواقع والمتخيّل.[3]

الخصائص الفنية والشكلية:

---

[1]– فؤاد قنديل فن كتابة القصة الصفحة 39

[2]– حسن المودن شعرية القصة القصيرة جدا مجلة الكلمة العدد3 مارس 2007

[3]– المرجع نفسه

تعرف القصة القصيرة جدا بمجموعة من المعايير الكليةالفنية والتي تحدد خصائصها التجنيسية والنوعية والنمطية:

أ- الخصائص الشكلية:

يتميز فن القصة القصيرة جدا بقصر الحجم وطوله المحدد، ويبتدئ بأصغر وحدة وهي الجملة وغالبا لا يتعدى هذا الفن الأدبي الجديد صفحة واحدة. وينتج قصر الحجم عن التكثيف والتركيز والتدقيق في اختيار الكلمات والجمل والمقاطع المناسبة واجتناب الحشو والاستطراد والوصف والمبالغة في الإسهاب والرصد السردي والتطويل في تشبيك الأحداث وتمطيطها تشويقا وتأثيرا ودغدغة للمتلقي. ونلاحظ في القصة القصيرة جدا الجمل القصيرة وظاهرة الإضمار الموحي والحذف الشديد مع الاحتفاظ بالأركان الأساسية للعناصر القصصية.[1]

ب- الخصائص الفنـية:

يستند فن الأقصوصة إلى الخاصية القصصية التي تتجسد في المقومات السردية الأساسية كالأحداث والشخصيات والفضاء والمنظور السردي والبنية الزمنية وصيغ الأسلوب، ولكن هذه الركائز القصصية توظف بشكل موجز ومكثف بالإيحاء والانزياح والخرق والترميز والتلميح المقصدي المطعم بالأسلبة والتهجين والسخرية وتنويع الأشكال السردية تجنيسا وتجريبا

[1]- جميل حمداوي القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد https://www.diwanalarab.com
تاريخ الاطلاع 2021/10/04 الساعة 20:52

وتأصيلا. وقد يتخذ هذا الشكل الجديد طابعا مختصرا في شكل أقصوصة موجزة بشكل دقيق في أحداثها.[1]

وتعتبر الأقصوصةشكل من أشكال السرد اشد كثافة وأكثر بلاغة من القصة القصيرة فهي عمل إبداعي فني يعتمد دقة اللغة وحسن التعبير الموجز واختيار اللفظة الدالة التي تتسم بالدور الوظيفي والتركيز الشديد في المعنى والتكثيف اللغوي الذي يحيل ولا يخبر ولا يقبل الإسهاب ولا الاستطراد ولا الترادف والمضمون الذي يقبل التأويل وتعدد القراءات ووجهات النظر المختلفة.[2]

وهكذا، تتميز الجمل الموظفة في معظم النصوص القصصية القصيرة جدا بالجمل الموجزة والبسيطة في وظائفها السردية والحكائية، حيث تتحول إلى وظائف وحوافز حرة بدون أن تلتصق بالإسهاب الوصفي والمشاهد المستطردة التي تعيق نمو الأحداث وصيرورتها. وتمتاز هذه الجمل بخاصية الحركة وسمة التوتر والإيحاء. ويتميز الإيقاع القصصي كذلك بحدة السرعة والإيجاز والاختصار والارتكان إلى الإضمار والحذف من أجل تنشيط ذاكرة المتلقي واستحضار خياله ومخيلته مادام النص يتحول إلى ومضات تخييلية درامية وقصصية تحتاج إلى تأويل وتفسير واستنتاج واستنباط مرجعي وإيديولوجي.

---

[1]– المرجع نفسه

[2]– هيثم بهنام القصة القصيرة جدا دار غيداء للنشر والتوزيع عمان الأردن ط1،2016 الصفحة 16

إن فن الأقصوصة يحتاج إلى قيم جمالية وإنشائية تفضي به إلىأن يكون فنا ذو مستويات محددة في عناصره السردية في لغته المكثفة المشحونة بالرؤى والدلالات في متنه إضافةإلى سلامة التراكيب لان هذا الفن لايحتمل الركاكة الإنشائية المسطحة ولا اللغة الشعرية التجريدية.[1]

أهداف الأقصوصة ومواضيعها:

تهدف القصة القصيرة جدا إلى إيصال رسائل مشفرة بالانتقادات الكاريكاتورية الساخرة الطافحة بالواقعية الدرامية المتأزمة القصة القصيرة جدا هي كتابة سريعة أفرزتها ظروف العولمة وسرعة إيقاع العصر المعروف بالإنتاجية السريعة والتنافس في الإبداع وسرعة نقل المعلومات والخبرات والمعارف والفنون والآداب.

يتناول فن القصة القصيرة جدا نفس المواضيع التي تتناولها كل الأجناس الأدبية والإبداعية الأخرى، ولكن بطريقة أسلوبية بيانية تثير الإدهاش والإغراب والروعة الفنية، وتترك القارئ مشدوها أمام شاعرية النص المختزل إيجازا واختصارا يسبح في عوالم التخييل والتأويل. ومن المواضيع التي يهتم بها هذا الفن القصصي القصير جدا تصوير الذات في صراعها مع كينونتها الداخلية وصراعها مع الواقع المتردي، والتقاط المجتمع بكل آفاته، ورصد الأبعاد القومية والإنسانية من خلال منظورات ووجهات نظر مختلفة،كما يتناول تيمات أخرى كالحرب والاغتراب والهزيمة والضياع الوجودي والفساد والحب والسخرية ،ويمكن القول أنهذا الفن الأدبي

[1]– حسن المناصرة القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع اربد الأردن ط1،2015الصفحة 08

سيبقى وسيستمر لان الفن متنوع كتنوع الطبيعة وسيخضع للعديد من التغيرات سواء ما تعلق بالمضمون آو ماتعلق بالشكل.[1]

[1]– هيثم بهنام القصة القصيرة جدا الصفحة 16

المحاضرة 14

إشكالية تداخل الأجناس

أن ظاهرة التداخل بين الأجناس الأدبية بصفة عامة هي نتيجة لكون الأدب ظاهرة إنسانية متطورة بفعل عوامل خارجية وداخلية، فطبيعة التداخل وما يمكن أن ينتج عنه من أنواع جديدة تكون مواكبة لروح العصر ومتطلباته، فضلاً عن إنَّ الأجناس وليدة الإبداع والإبداع لا يمكن له أن يقيد بقيود أو يُحكم بقوانين يستسلم لسطوتها وتجعله رهين أشكال يقتفي بعضها نهج البعض ضمن محددات ثابتة، **لذلك** فتداخل الأجناس الأدبية وأنواعها ليس حدثاً طارئا على النظرية الأدبية، وإنما كان نتيجة لتعدد أنواعها وتطورها عبر عملية التناسل، والتجريب المستمر.

وقد شغل موضوع تداخل الأجناس الأدبية كثير من النقاد و الباحثين في قضية الجنس والنوع، والسبب في ذلك؛ لأن مقام الكتابة أجناسي بالدرجة الأساس.

لقد ظل هذا التقسيم الأرسطي ساري المفعول واستمر الحرص على التقسيم خلال الكلاسيكية جاء في كتاب نظرية الأدب « النظرية الكلاسيكية مبنية على أن الجنس الأدبي لا يختلف في الطبيعة والقيمة عن الجنس الآخر فحسب، بل أيضا على أنه ينبغي أن يفصل بينهما، ولا يسمح لهما بالامتزاج وهذا هو المبدأ الشهير المعروف بنقاء الجنس»،[1]

[1]- رينه وليك و أوستن وارن: نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية ص

لكن مع ظهور الرومنتيكية بدأت موجة أخرى تدعو إلى إمكانية المزج بين الأجناس الأدبية وقد تطورت هذه الفكرة مع البنيوية والتفكيكية بوجه خاص واكتشفت لدى رواد هذه المدارس عبارة الأجناس وعبارة النقد ليتم استخدام مصطلحات أخرى مثل الخطاب والنص والكتابة، ومن أبرز الداعين للمزج بين الأجناس الأدبية نذكر:

الإيطالي **بندتو كروتشيه**BENDETTO CROCE (1866-1952) :

رفض **كروتشه** تصنيف الأدب إلى أجناس؛ لأن تصنيفه هو إنكار لطبيعته الخاصة، لهذا لا يمكن تحديد قوانين للجنس الأدبي لجوهره ومحتوياته في الوقت الذي يجدد كاتب عبقري عملاً أدبياً فيحطم القوانين التي أرساها السابقون، لذا أدرك النقاد بأنه لا يمكن لهم بأية طريقة كانت وضع الحدود الفاصلة بين الأجناس وأنواعها طالما هي منذ نشأتها إلى يومنا هذا في طور التجريب المستمر، لذا آثروا أن تكون القضية مفتوحة للنقاش ولم يقيدوا الأجناس بقوالب محددة و بلغت هذه الدعوة ذروتها مع بندتوكروتشه الذي قال بموت الأجناس الأدبية، يقول :تتجسد هذه النظرة الخاطئة في سلسلتين مذهبيتين تعرف إحداهما باسم نظرية الأنواع الأدبية والفنية (الأدب الغنائي – الدراما – الرواية) وتعرف الثانية باسم نظرية الفنون(الشعر – التصوير – النحت)وفي بعض الأحيان تعد النظرية الأولى قسما من النظرية الثانية.[1]

[1]– بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر. سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، ط1 2009 الصفحة69

وكروتشه إنما يثور ضد التصنيف انطلاقا من نظرته للفن باعتباره حدسا وعي العبارة التي تتردد كثيرا عنده، يقول:» أقول إذا عدت إلى سؤال» ما الفن؟» بم يسعني إلا أن أبادر فأقول، في أبسط صورة : إن الفن رؤيا أو حدس. فالفنان إنما يقدم صورة أو خيالا، والذي يتذوق الفن يدور بطرفه إلى النقطة التي دله عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيأها له، فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة في نفسه».[1]

إن اعتبار الفن حدسا، وعلى اعتبار الأدب فنا يجعل كروتشه ينفي عن الأدب باعتباره فنا جملة من الصفات التي لحقت به ومنها التجنيس، والأمر لايقتصر على الإبداع فقط بل وعلى النقد أيضا.

رولان بارت : نادي رولان بارت بإلغاء الحدود الموجودة بين الأجناس الأدبية، وتعويض الجنس الأدبي أو الأثر الأدبي بالكتابة أو النص. فالنص يتحكم فيه مبدأ التناص واستنساخ الأقوال وإعادة الأفكار و تعدد المراجع الإحالية التي تعلن موت المؤلف فلاداعي للحديث عن الجنس الأدبي ونقائه وصفائه، ويعني هذا أن الكتابة الأدبية هي خلخلة لمعيار التجنيس وترتيب الأنواع وتصنيف الأنماط .

إنما طرحه المنظر الفرنسي **جيرار جينيت**، في كتابه مدخل لجامع النص من فتوحات جديدة في نظرية الأدب، بعد اقتراحه لتصور أدبي جديد، أو لجنس أدبي بديل، يقوض نظرية الأجناس

[1]– المرجع نفسه الصفحة 29

الأدبية ونقائها ، يتعلق الأمر بمصطلح «جامع النص»، وهو مصطلح يشير إلى النص العابر للأجناس.

إن مصطلح جامع النصهو البديل الذي اقترحه جيرار جينيت، للتقسيم الذي اقترحه أرسطو منذ زمن طويل للحقل الأدبي، الذي اختزل الأدب في ثلاثة أنماط أساسية صنفت تحتها جميع الأجناس والأنواع الأدبية: الغنائي، والملحمي، والدرامي، لذلك فجينيت يعلن أنه سيسعى من خلال هذا المشروع إلى تفكيك هذه الثلاثية، ذلك أن الآثار الأدبية منذ القدم خضعت لمفهوم الأجناس التقليدية، وبناء على ذلك يخلص جيرار جينيت إلى أن مشروع ما بعد الأجناس الأدبية، الذي دعا إليه من خلال فكرة (جامع النص)، يشكل بدوره جنسا أدبيا، يقول: نستطيع أن نقول بطريقة أبسط، إن المزج بين الأجناس، أو الاستخفاف بها، يمثل في حد ذاته جنسا من الأجناس.[1]

ومن هنا جاءت هذه الظاهر التي قيل عنها إنها نوع من التراسل أو التعالق أو الترافد أو التماهي أو التنافذ أو التناص الإجناسي ما بين النصوص الأدبية، وسمي النص الناتج عن هذه العملية بالنص الجامع أو النص المفتوح أو النص الحر.

[1]– جيرار جينات، مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1986. الصفحة 9

ويشير جينيت في هذا الصدد بقوله:وأخيرا أضع ضمن (التعالي النصي) علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب ، ولنصطلح على المجموع ،حسبما يحتمه الموقف، جامع النص،و الجامع النصي، اوجامع النسج.[1]

نادى الفرنسي **موريس بلانشو**Maurice Blanchot ، بحرية الأديب في المزج بين الأجناس الأدبية، وثار ضد كل القواعد التي تحكم العملية الإبداعية، وإلى التحرر من القواعد والقيم المسبقة فيقول: لاشك أن شعورا بحرية مطلقة يبدو وكأنه يحرك اليد التي تريد الكتابة اليوم، يعتقد أنه يمكن قول كل شيء وقوله بأية طريقة.[2]

إن موريس بلانشو يدعو إلى الثورة ضد التقليد والعرف الأدبي، فيقول: حالما ندرك أن الكتابة الأدبية –الأنواع– ليست فقط شكلا شفافا، ولكن عالما مستقبلا تسود فيه المعبودات، وتهجع الأحكام المسبقة،وتعيش،غير مرئية، القوى التي تحرف كل شيء، يكون من الضروري على كل منا أن يحاول الانفلات من هذا العالم، بتخريبه لإعادة بنائه نقيا من كل استعمال سابق، أو أحسن من ذلك بترك المكان فارغا، أن نكتب بدون الكتابة، أن نوصل الأدب إلى نقطة الغياب حيث يتوارى، حيث لانعود نخشى أسراره التي هي أكاذيب، هنا تكمن نقطة الصفر للكتابة[3]

---

[1]– نفسه الصفحة 92

[2]– موريس بلانشو:أسئلة الكتابة، تر. نعيمة بن عبد العالي وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1،2004، ص 35.

[3]– المرجع نفسه الصفحة 41.

يتضح من القول السابق أن بلانشو ضد التقليد واتباع القواعد والتجارب السابقة، فالتقليد ليس جانبا شكليا بل هو عالم تسود فيه المعبودات والأحكام المسبقة، وهذا يقتضي الانفلات من هذا العالم، لنصل إلى نقطة الصفر في الكتابة، وهو لايدعو إلى تخريب ماهو قائم من أجل التخريب وإنما من أجل إعادة البناء، وأحسن من التقليد الصمت والذهاب بالكتابة إلى نقطة الصفر، وهذه العبارة تذكرنا بما أورده رولان بارت الذي بدوره يقف ضد مقولة الأجناس الأدبية.

ولكن نظرة ميخائيل باختين و تودوروف تختلف بطبيعة الحال عن الأجناس الأدبية بالمعنى الكلاسيكي، فباختين على سبيل المثال يدعو إلى حوار الخطابات وتفاعلها داخل الجنس الروائي»إن الرواية تسمح بأن نُدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية "قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية" أو خارج- أدبية "دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية.[1]

فمن الصعب جداً الفصل بين طبيعة تشكيل الأجناس الأدبية وأنواعها التي تتخذ أشكالاً مختلفة تبعاً لتآزر العناصر المكونة لها، فالتمييز بين النوع الأدبي وبين الأسلوب يجب أن يساعد على توضيح الإشكال المتولد عند المتلقي نتيجة لطبيعة تداخل الأجناس على وفق المشاكلة والاختلاف؛ فضلاً عن مقام الكتابة الأجناسي، هذا ما جعل من الأجناس الأدبية اختزالاً منظّماً

[1]- ميخائيل باختين،: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009،ص 160

لشكل الكتابة الأدبية وتشكلاتها الأجناسية في العصور كلّها، اختزالاً يفضي بها إلى الكشف عن المزايا الخاصة باللغة الأدبية والحدود الفاصلة بين أجناسها الأدبية المختلفة وأنواعها المتعددة

ولهذا يرى رينيه ويليك أن: "الأنواع الأدبية يمكن أن يُنظر إليها على أنها ضرورات نظامية تلزم الكاتب من جهة وكذلك يلزمها الكاتب بدورهِ"[1].

إن الأدب ينشأ في حضن مجموعة من الخطابات الحية التي يشاركها في خصائص عديدة"، الأمر الذي يلغي فكرة نقاء الجنس، من هنا أصبح من الضروري تحطيم فكرة نقاء الجنس، لإن الحدود الافتراضية أو الواهية بين الأجناس ستبقى ضرورة ملحة، لِما فيها من إثراء للأجناس الأدبية بوجه خاص و الأدب بوجه عام.

ويمكن القول إن الجنس الأدبي الذي يزاوج بين أجناس متغايرة هو من ابرز منجزات الحداثة، التي تعلن إمكانية التلاقح بين أجناس مختلفة مما يدعو إلى إعادة النظر في توسيع حدود الجنس الأدبي وتكييف محدداته مع ظهور كل نتاج جديد[2] بل والأكثر من ذلك الكشف عن الطرق التي تنتج وفقها النصوص وتستقبل وتتداول في المجتمع ، ولاسيما أن الضغوط المستمرة التي تمارسها الأفكار المتصلة بالخلق والابتكار والذوق،ومتطلبات التلقي.

---

[1]– رينيه ويلك واوستن وارن نظرية الأدب الصفحة 319

[2]-جون ماري شايفر ما الجنس الأدبي،55

وهذا يقودنا إلى حقيقة أن كل التحولات الاجناسية مرتبطة بتحول تاريخي اعم ويتحول في أفق العبر– نصية إلى سياق جديد يرتهن بدرجة امتثالية النص الجديد[1] مما يؤدي إلى"تكريس أعراف جديدة في قراءة النصوص، تستلزم بالضرورة تخطي الموجه الجنسي للنص ،بحثا عن شعرية خاصة به إذ يتداخل السردي في الشعري ،فالحدود بين الأجناس الأدبية تعبر والأنواع تخلط أو تمزج كما أن القديم منها يحور ،كما تخلق أنواع جديدة.

الرواية تمثيل لمقولة التداخل الاجناسي:

مما لاشك فيه فإن الأجناس الأدبية بشكل عام والجنس الروائي بشكل خاص، لا يمكن أن يكون جنساً مكتفياً بذاته. بل أنه سيبقى في طور التجريب، لأن جنس الرواية منذ نشأته إلى الأن لا يزال به حاجة ماسة إلى أجناس أخرى يتداخل معها لكي يضمن بقاءه أولاً، ويجدداً سماته النوعية ثانياً.

فجنس الرواية باعتباره شكلا متداخلا يعيش على حساب أجناس أخرى. و يحاول من ذلك المنطلق تأسيس وجوده فالرواية هي ملحمة العصر الحديث، كونها تشكل عوالم مختلطة قائمة على الخيال الافتراضي توازي العالم الواقعي. حيث ان الرواية تتعامل مع التصورات الذهنية الوجودة عن الواقع في الحقل الثقافي والايديولوجي ةهي بذلك تبني ذاتها من مادة جاهزة

[1]- ما الجنس الأدبي،55

سلفا.[1]وعليه فهي مؤهلة أكثر من غيرها لتضم في فضائها الأجناسي كل الشعر والسيرة الذاتية وباقي الانواع، لارتباطها بالواقع وتقلباته التاريخية والعلمية والاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية وغيرها، كل هذا قد فرض عليها تنوعاً في أشكالها وموضوعاتها حتى غدت جنساً عصياً على التصنيف مقاوماً لكل المحاولات التجنيسية الأخرى.

فالرواية في مواجهة دائمة مع الأنواع الأدبية الأخرى، مثل الشعر والمسرح، لذا تحدد الرواية بصفة أقل انطلاقاً من علاماتها الشكلية من مدلولها الواقعي والمتخيل، الذي يقترن عادة بفكرة الخيال، لذا فالأثر الجمالي هو محصلة لمقاييس أخرى، الأمر الذي يجعل منها عالماً افتراضياً، نتيجة لتماهي الخيال بالواقع.

من هنا أصبحت الرواية جنساً مهيمناً بين الأجناس الأدبية الأخرى، التي تمثل مصدر تكوينها الأول والأخير، وسواء أكانت هذه الأجناس واقعية أم متخيلة، ستبقى الرواية في طور التجريب المستمر بشكل يُسائل أنواع الكتابة الأدبية، ويحاكي بلاغة الخيال، الأمر الذي يجعل من الرواية جنساً منفتحاً على الأجناس والأنواع الأخرى، وسواء أكانت الواقعية أم المتخيلة .

[1]– حميد الحميداني أسلوبية الرواية مدخل نظري مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء المغرب ط1989،1الصفحة 37

خاتمة:

باستيفاء المحاضرات المعتمدة في مقياس الأجناس الأدبية حسب مقرر وزارة التعليم العالي والبحث العلمي لفائدة طلبة السنة أولى ماستر ل– م– د، تخصص نقد حديث ومعاصر، نكون قد توصلنا إلى معالجة مفردات المحاضرات في جانبها النظري.

وقد تتبعنا في هذه المطبوعة البيداغوجية، مراحل تدرج المحاضرات وفق منهجية تعتمد أساسا تدرجها في المقرر الوزاري، متناولين إياها في خطة علمية ميسرة ومبسطة، دون الإخلال بالجانب العلمي والمعرفي، آخذين في الحسبان تعقيدات النظريات والمصطلحات والمفاهيم، متجاوزين سماكتها وتداخلها، كون نظرية الأجناس الأدبية قد اتخذت لنفسهاِ وضعاً مركزياً، في التفكير النظري، وأصبحتتشكل القاعدة الَّتي ننطلق منها لفهم الأدب وتطوره وطبيعته ووظيفته وأنواعه وحدوده وقوانينه وتداخله وتفاعله.

إن إدراكنا للرصيد المعرفي الذي يجب على الطالب – في تخصصه و في مرحلة الماستر– أن يمتلكه، دفعنا إلى تأطيره بمعرفة علمية ونظرية، تبعث فيه روح التعمق في التخصص من جهة، وفهم الإطار المعرفي والمنهجي الذي يتخذه عدة في أية قراءة نقدية للآثار الأدبية والنصوص الإبداعية، وفهم الإشكالات الأجناسية، وطبيعة الحدود بين الأنواع ومعرفة طرائق تداخلها وتفاعلها، حيث يشكَّل القارئ أو المتلقي للنصوص الأدبية مرجعية أولية لفهم التشكُّل الأجناسي انطلاقاً من مرجعية تختزن مقاييس وقوانين النصوص و حدود الجنس الأدبي وتداخله.

وباعتبار أن مبدأ الأجناس الأدبية يتضمن أسساً ومعاييرَ غايتها في المقام الأول ضبط الأثر الأدبي وتفسيره، وتتبع ولادة الأنواع الأدبية الجديدة وتطورها، عن طريق العودة لأبنيتها وتصنيفاتها الشكلية وتداخلها مع الأنواع الأخرى، فقد كان لزاما علينا وضع الطالب خاصة في مرحلة الماستر في أتون هذه المدركات والسياقات.جين يتتبع أثار النصوص والأعمال الإبداعية وحين يروم الكشف عن حدودها وتداخلها وبنباتها الوظيفية والشكلية و المضمونية.

وحرصا منا على النأي بمقياس الأجناس الأدبية كمشروع قرائي عن أي تكلّس في التعاطي معه، آثرنا تقديمه للطلبة في حلة مستساغة ميسرة، مركّزين على جوهر أفكاره ومصطلحاته ومفاهيمه وأعلامه ومنتجاتهم.

المصادر والمراجع:

1-أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور) : لسان العرب، دار صادر ، بيروت2003

2-- أحمد كمال زكي. دراسات في النقد الأدبي. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.بيروت لبنان،ط2، 1988

3-- بيير شارتيه مدخل إلى نظريات الرواية،ترجمة عبد الكبير الشرقاوي دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2001

4-- رينيه وليك واستن وارن نظرية الأدب ترجمة عادل سلامة دار المريخ للنشر الرياض المملكة السعودية 1992

5-عبد الرؤوف أبو السعد مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي دار المعارف مصر،ط1، 1983

6-علي جعفر العلاق في حداثة النص الشعري دراسات نقدية دار الشروق 2003

7-- محمود الضبع الرواية الجديدة قراءة في المهد الروائي العربي المعاصر المجلس الأعلى للثقافة 2010

8-- ميشال بوتور بحوث في الرواية الجديدة ترجمة فريد انطونيوس منشورات عويدات بيروت لبنان، ط3، 1986

9-نهاد صليحة المسرح بين الفن والفكر الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر 1986

10- ا.م فورستر أركان القصة ترجمة كمال عياد جاد مراجعة حين محمود دار الكرنك للنشر والتوزيع القاهرة مصر ط، الأولى.1960

11- ر- م - البيريس تاريخ الرواية الحديثة منشورات عويدات بيروت لبنان ط2

12- عبد الصاحب مهدي علي في مفهوم الشعر ولغته خصائص النص الشعري مجلة جامعة الشارقة م 08ع03 سنة 2011 ا

13- عبد المنعم تليمة مقدمة في نظرية الأدب الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة مصر 1997

14- لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1986،2

15- محفوظ كحوال الأجناس الأدبية النثرية والشعرية دار نوميديا للنشر والتوزيع الجزائر 2007

16- محمد الباردي. الرواية العربية والحداثة ج1دار الحوار للنشر والتوزيع دمشق سوريا ط1 1993

17- إحسان عباس فن الشعر دار بيروت للطباعة والنشر لينان 1955

18- احمد جاسم الحسين القصة القصيرة جدا مقاربة تحليلية دار التكوين للترجمة والتأليف دمشق سوريا 2010

19- أرسطو: فن الشعر، ترجمه وشرحه وتعليق ، ابراهيم حمادة ، المكتبة الأنجلو مصرية القاهرةمصر1982.

20- ألان روب غرييه نحو رواية جيدة ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى دار المعارف القاهرة مصر د ت د ط

21- برنار فاليت، الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)، تر: عبد الحميد بورايو، الجزائر: دار الحكمة، (دط)، 2002،

22- بينيديتو كروتشيه ،المجمل في فلسفة الفن ترجمة سامي الدروبي المركز الثقافي العربي بيروت لبنان ط 1،2009

23- تيري إغلتون:" نظرية الأدب، تر: ثائر ديب ،منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق، سوريا، 1995

24- تزفيتان تودورف ، نظرية الأجناس دراسات في التناص والكتابة والنقد ترجمة عبد الرحمن بوعلي دار نينوى للدراسات النشر والتوزيع دمشق سوريا ط1،2016ا

25- تودوروف: الشعرية، تر. رجاء بنسلامة وشكري المبخوت، دار توبقال المغرب 1990،ط2،

26- حميد الحميداني اسلوبية الرواية ا

27- حسن المناصرة القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع اربد الأردن ط1،2015

28- جورج لوكاتش نظرية الرواية وتطورها ترجمة نزيه الشوفي 1987

29- جون ماري شايفر مالجنس الادبي

30- جيرار جينات مدخل الى جامع النص

31- ر. م البيريس تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم منورات عويدات بيروت لينان ط 2 1982

32- رمضان الصباغ في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية مصر ط1،2002 ا

33- سومرت موم ،عشر روايات خالدة ترجمة سيد جاد سعيد عبد المحسن دار المعارف القاهرة مصر

34- شكري عزيز الماضي في نظرية الأدب دار المنتخب العربي للدراسات والنشر ،بيروت،لبنان،ط1، ،1993

35- شكري عياد: مشكلة التصنيف في دراسة الأدب، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع 42 – 1993

36- عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، صفاقس ، تونس ، 2001 ،

37- عبد الفتاح كيليطو الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي درا توبقال الدار البيضاء المغرب،ط3، ،2006

38- فؤاد قنديل فن كتابة القصة الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة مصر 2002

39- محمد غنيمي هلال ، قضايا معاصرة في الأدب والنقد،درا نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة مصرد/ت.

40- محمد غنيمي هلال قضايا معاصرة في الأدب والنقد،درا نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة مصرد/ت ا

41- محمد لطفي اليوسفي الشعر والشعرية الدار العربية للكتاب المغرب 1992

42- موريس بلانشو،أسئلة الكتابة، تر. نعيمة بن عبد العالي وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،2004

43- ميخائيل باختين في الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة مصر ط 1 ،1987

44- ميغان الرويلي وسعد البازعي دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي،الطبعة الثالثة بيروت لبنان 2002

45- نهاد صليحة التيارات المسرحية المعاصرة الهيئة العامة المصرية للكتاب القاهرة مصر ،ط1997،1

46- هيثم بهنام القصة القصيرة جدا دار غيداء للنشر والتوزيع عمان الأردن ط2016،1

المجلات العلمية:

1-رينيه ويليك: "ما الأدب؟ "، تر: د. عبد النبي اصطيف ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت، ع 48-49، 1988.

2-ساندي سالم أبو سيف، إشكالية التصنيف في الخطاب النقدي العربي مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية مج 36 العدد 2 سنة 2009

3-عبد الرشيد هميسي قضية تطور الأنواع الأدبية في النظرية النقدية الغربية الحديثة مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية مج 03 ع 04 السنة 2020

4-عبد الصاحب مهدي علي في مفهوم الشعر ولغته خصائص النص الشعري مجلة جامعة الشارقة م 08ع03 سنة 2011

5-فضل الله وظيفة الشعر عند النقاد العرب القدامى مجلة القسم العربي جامعة بنجاب لاهور باكستان العدد 18 السنة 2011

6-فيروز رشام التحولات الجديدة لمفهوم الأدب ومصطلحاته مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية مج 1 ع 1سنة2013

المواقع الاكترونية:

1. https://www.diwanalarab.com/

2. **http://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=648**

3. https://thaqafat.com/2021/07/96528

https://www.diwanalarab.com .4

الفهرس:

رقم المحاضرة	عنوان المحاضرة	الصفحة
مقدمة	**مدخل إلى الأجناس الأدبية**	**03-02**
01	**مفهوم الأدب والأدبية**	12-04
02	**حدود الجنس والنوع**	20-13
03	**أرسطو وإشكالية الجنس الأدبي**	25-21
04	**المدرسة الكلاسيكية والجنس الأدبي**	30-26
05	**المدرسة الرومانسية والجنس الأدبي**	36-31
06	**الماركسية والجنس الأدبي**	42-37
07	**الرواية الكلاسيكية**	50-43
08	**الرواية الجديدة**	56-51
09	**الرواية والتصنيف**	63-57
10	**الشعر**	72-64
11	**المسرح**	82-73

12	**القصة القصيرة**	90-83
13	**الأقصوصة**	96-91
14	**إشكالية تداخل الأجناس**	105-97
15	**خاتمة**	107-106
16	**مصادر ومراجع**	114-108
17	**فهرس**	116-115