الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

التخصص: نقد معاصر .

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تحت عنوان

شعرية تداخل الأجناس الأدبية في قصة "رمانة" لـ الطاهر وطار

إعداد الطالبتين:

زيان سارة

عوف صبرينة

إشراف الدكتور:

عبد الدايم عبد الرحمن

السنة الجامعية:

2016 / 2015

كلمة شكر

يصرنا أن نتقدم بأسمى عبارات التحية والاحترام والتقدير والشكر الى كل من ساعدنا سواء من قريب أو من بعيد حتى إنتهينا من إنجاز هذا العمل المتواضع وأخص بالذكر الأستاذ الفاضل: "عبد الدايم عبد الرحمن" الذي كان منه قبول الاشراف على مذكرتنا هذه وعلى جميع المساعدات والنصائح والارشادات التي قدمها لنا في مراحل البحث.

كما نتقدم بالمثل الى جميع المعلمين والأساتذة الذي أشرفوا على تكويننا في مختلف الأطوار التعليمية التي مررنا بها.

وفق الله الجميع وسدد خطاهم إلى ما فيه خير.

وشكرا مرة أخرى للجميع...

مقدمة:

يعد الأدب سفيرا شعبيا بين الأمم والشعوب، فهو يحمل ثقافة شعوب الأرض جميعا، وفي رحلته التاريخية يتنقل من شعب إلى أخر ومن أمة إلى أخرى، لذلك فان دراسة تاريخ وتطور الأجناس الأدبية يعطينا صورة عن الأدوار التاريخية التي مرت بها وانتقآلاتها عبر شعوب العالم ودور كل أمة في هذا الجنس وذاك وبالتالي صورة العلاقة بين الشعوب والآداب سيما بين الأدب العربي والأدب الغربي ومدى تأثر العرب بالأدب العالمي، وتأثر الأدب العالمي بالأدب الحديث، فقلما حظيت مسألة الأجناس الأدبية بإهتمام الدارسين والنقاد العرب، وقديعود ذلك إلى عدم أهمية هذا الموضوع في الأدب العربي القديم حيث كان الإهتمام منصباً على الشعر وحده، أما الآن وبعد أن دخلت أجناس جديدة إلى الأدب العربي بفعل الاحتكاك بالغرب (القصة . والرواية . والمسرح...الخ) فإنه من الواجب إعطاء هذه المسألة الأهمية التي تستحقها

وبدورها عرفت الأجناس الأدبية متنفسا في الساحة الأدبية بحيث تجردت من القوانين والأليات التصنيفية التي تميز الجنس الذي ينتمي إليه، أي أننا لا نستطيع تصنيف العمل الأدبي ولو بشكل يسهم في ميلاد جنس آخر، وذلك بمزج عناصر الجنس الأول بالثاني وهذا ما أدى إلى بروز ظاهرة التداخل بين الأجناس الأدبية، ولهذه الأجناس خصائص شعرية، والتي تقدم لنا نظرية شاملة للأجناس في ظل ولادة أنواع كتابية جديدة.

ولقد شكلت القصة القصيرة أكبر عنصر فاعل في الحياة الحديثة، بوصفها أكثر إنتاجا وتداولا وقراءة وتحليلا لأنها جنس أدبي جديد ينقل تجليات ومقتضيات جديدة اختارها الإنسان أو فرضت عليه من خلال مجموعة من المتناقضات والمتفاعلات بين القيم الايجابية والسلبية، وهكذا أضحت

القصة القصيرة اليوم فضاء أدبيا كبيرا من حيث الإبداع والمقاربات النقدية بمناهج وتصورات غير متناهية.

من هذا المنطلق، فإن إشكالية هذه الدراسة الموسومة ب: شعرية تداخل الأجناس الأدبية في قصة "رمانة" للطاهر وطار، تحاول البحث في شعرية تداخل الأجناس الأدبية في جنس أدبي هو القصة القصيرة.

فالقصة القصيرة اليوم من الأجناس الأدبية الأكثر انفتاحا على الدراسة من قبل عدد من الباحثين باعتبارها حقلا معرفيا، لها بعدها الدلالي والتداولي و السيميائي، ولقد عرفت القصة انتقالا وقفزات نوعية من العهد الكلاسيكي مرورا بالمذاهب الأدبية المعروفة حتى الآن وبعد أن كانت قراءتها للتسلية والترفيه وإملاء للفراغ أصبحت اليوم مجالا لاهتمام الكثير من الدارسين من منطلقات معرفية وإيديولوجية وحضارية تعود إلى التراكم الثقافي والفكري والسياسي.

ووقع اختيارنا على قصة رمانة الجزائرية، كنموذج للتحليل في محاولة منا لمعرفة شعرية تداخل الأجناس الأدبية فيها، ومن هنا نطرح في هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات: ما هو الجنس الأدبي؟ وكيف تتداخل الأجناس الأدبية؟ وما هي شعرية هذه الأجناس؟ وفيما تمثلت شعرية تداخل الأجناس الأدبية في قصة رمانة للطاهر وطار؟

ويلقي هذا البحث اهتمامه على تداخل الأجناس الأدبية خاصة وشعرية هذا التداخل الأجناسي.

والهدف منه هو إظهار تداخل الأجناس الأدبية في قصة رمانة ومدى شعرية وجمالية هذه الأجناس.

واقتضت إشكالية الدراسة الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التاريخي من خلال تتبع تطور الأجناس الأدبية.

كما أن طبيعة عنوان البحث فرضت علينا أن نقسمه إلى فصلين (نظري وتطبيقي)، فتحدثنا في الفصل الأول عن القضايا الخاصة بنظرية الأجناس الأدبية لما لها من أهمية في رصد تكونها وتحولها لتصل إلى القصة القصيرة كجنس لها خصوصيتها وطرائق بنائها وانفتاحها، فوقفنا عند تعريف الجنس الأدبي وسماته وفي نظرية القصة القصيرة عموما في الثقافة الغربية والعربية، وبخاصة في تداخل الأجناس الأدبية في القصة وشعرية تداخلها لما لها من مقومات التحول والثبات.

وخصصنا الفصل الثاني الموسوم ب تداخل الأجناس الأدبية في قصة رمانة للكاتب الطاهر وطار، وقسمناه الى عناصر رأيناها تجسد هذا التحول وهي:

1. شعرية المسرح.
2. شعرية السرد.
3. شعرية الوصف.
4. الشعرية الغنائية.

بحيث طبقت الإجراءات المنهجية على المدونة، وفي الأخير خاتمة والتي هي ملخص لأهم النتائج المتوصل إليها.

كما استعنا لإتمام هذا البحث بمجموعة من المراجع، منها ما يخدم الجانب النظري وهو: "الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة" لـ عز الدين مناصرة، و "نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي دراسة في صلة الرواية بمعطيات الفكر والحضارة" لـ الصادق قسومة، و "تداخل الأجناس الأدبية الرواية والسيرة" لـ حسين عليان، ومنها ما يخدم الجانب التطبيقي وهي "قصة رمانة" للكاتب الجزائري الكبير الطاهر وطار.

أما أسباب اختيارنا لهذا الموضوع تمثلت في تخصص الدراسة في النقد، وقلة الدراسات والأبحاث في هذا المجال، والشعور بأهمية هذا الموضوع خاصة مع ولادة أجناس أدبية جديدة، ولا يخلو أي بحث من الصعوبات: وتتمثل في قلة المراجع المتعلقة بهذا الموضوع وصعوبة استخراجها خاصة في المكتبة.

وأخيرا نتقدم بالشكر الجزيل وعرفاننا بالجميل إلى الأستاذ المشرف "عبد الدايم عبد الرحمن" الذي لم يتوان في توجيهنا ونصحنا، ونشكره على صبره الكبير لاستغراقنا زمنا كان بإمكاننا اختصاره، وإلى كل من ساعدونا بالمراجعة والنصيحة والقول الطيب والتشجيع على مواصلة وإتمام هذا البحث.

والله ولي التوفيق...

المبحث الأول: الجنس الأدبي النشأة والتطور.

إنما الأجناس الأدبية حياة الأدب نفسها، أما التعرف عليها بشكل كامل والمضي حتى بلوغ الغاية للمعنى الخاص بكل جنس والغوص في قوامها غوصا عميقا، فذلكم ما يعود بالحقيقة والقوة.

1) مفهوم الجنس الأدبي:

يقصد به الضرب من الشيء[1]، وهو بذلك يستند إلى معنى جوهري في اللغة، وهو المجانسة و المشاكلة[2].

وقد عرف لطيف زيتوني الجنس الأدبي بأنه اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية[3]، ويتضمن مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقة غايتها ضبط الأثر وتفسيره[4].

وقد بين محمد غنيمي هلال في كتابه (الأدب المقارن) أن النقاد على مر العصور وصفوا الأدب بأنه أجناس أدبية، منذ كان نقاد الأدب اليوناني، وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو.

لا يزال النقاد في الآداب المختلفة على مر العصور ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناس أدبية، أي قوالب عامة فنية، تختلف فيما بينها... حسب بنيتها الفنية، وما تشكله من طابع عام.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للنشر بيروت، ط3، 1993، م4، ص182.

[2] عز الدين مناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، قراءة مونتاجية، دار الراية للنشر الأردن، ط1 2010، ص35.

[3] المرجع السابق، نفس الصفحة.

[4] المرجع السابق، نفس الصفحة.

وقد استخدم النقاد العرب القدامى أيضا مصطلح الجنس الأدبي كالجاحظ (ت 868م) في كتابه (البيان والتبيين) في سياق حديثه عن كلام خطباء العرب ردا على الشعوبية قائلا: "ومتى كان اللفظ أيضا كريما في نفس، متحيزا في جنسه"، كما أطلق ابن طباطبا (ت 933م) على الشعر في كتابه (عيار الشعر) قائلا: "والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه متشابه العملة"، كما أطلقه الخطابي (ت 998م) قائلا: "على سائر أجناس الكلام الذي يقع منه التفاضل".

أما ابن رشد (ت 1198م) فقد قسم أجناس القول الخطابي في كتابه (تلخيص الخطابة) إلى ثلاثة أقسام فقال: "أجناس القول الخطابي ثلاثة: مشوري، ومشاجري، وتثبيتي.

أما النوع لغة فلا يختلف عن تعريف الجنس إذ تتفق المعاجم على أن النوع، ولكن كان أخص من الجنس، يقصد به كذلك الضرب من الشيء أو الصنف منه، كما أن الجنس يعد أكثر شمولية واتساعا من النوع.

فالنوع الأدبي اصطلاحا: هو التجسيد العيني لمفهوم الأدب ووظيفته، ويظل مفهوم الأدب مجرد افتراض نظري إن لم يقيض له أن يتعين في أنواع واضحة الملامح متمايزة الخصائص متلونة السمات، فالأدب يتوزع إلى أنواع تتشابه وتختلف حسب بنية كل نوع، وبهذا الاعتبار فالنوع في مجال الأدب شكل يشترط فيه، ليقوم كنوع أدبي تفرد بسمات أسلوبية خاصة، والنوع الأدبي كما عرفه (أوستن ورينيه) في كتاب (نظرية الأدب) هو مؤسسة، كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة، ومن النقاد الذين استخدموا مصطلح (النوع) في النقد العربي القديم الرماني (ت 996م) فقال: "فإن العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة، منها الشعر، ومنها السجع، والخطب"، وأيضا القاضي الجرجاني (ت 1001م) في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، إذ

نصح الشاعر بأن لا يقوم بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحد، و ابن رشيق القيرواني (ت 1063م) في كتابه (العمدة) قائلا:"كلام العرب نوعان: منظوم ومنشور"[1].

وقد ذكر رشيد يحياوي في كتابه (مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية) مجموعة من الكلمات تستخدم بالمعنى نفسه منها كلمة (Genre) وذكر أيضا كلمة (مونرو) وهي صنف، نوع، نويع، ضرب، أسلوب، طريقة، كما ربط بين النمط والنوع والنص قائلا: "النمط هو النموذج والمثال الذي يختزن مجموعة من السمات الأسلوبية، والنوع هو المتصرف بطريقة أو بأخرى في تلك السمات، أما النص فهو المنجز أو المظهر الملموس للنمط والنوع"، والواضح مما سبق أن النقاد قديما وحديثا قد استخدموا مصطلح الجنس الأدبي مرادفا للنوع الأدبي، وإن كان الجنس أعم وأشمل من النوع.

فالجاحظ تحدث عن مصطلح الجنس الأدبي في كتابه "البيان والتبيين"، في سياق حديثه عن كلام خطباء العرب رداً على الشعبوية، قائلاً: (ومتى كان اللفظ، أيضاً كريماً في نفسه متحيزاً في جنسه)[2].

2) بداية عملية التجنيس:

بدأت (عملية التجنيس) من الناحية الواقعية منذ القدم، انطلاقا من فكرة التمييز بين (الشفاهي والكتابي)، في الكلام سواء أكان منطوقا أم مكتوبا ثم انتقل الإنسان إلى مرحلة التمييز بين (الشعر والنثر)، ثم بدأ يميز بين (الشعر والسرد) حيث أصبح السرد يأخذ خصائص الأدبية، وفي كل

[1] أبو عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتبيين، تج عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، ط5، 1985، ص81.

[2] أبو عثمان عمرو بن الجاحظ ، المرجع السابق، ص82.

الحالات كان التبادل قائما بين الشعر والسرد، حيث نجد بعض خصائص السرد في الشعر، وبعض خصائص الشعر في السرد، لكن الشعر ظل هو المسيطر لأسباب إيديولوجية، كما انتقلت بعض خصائص (الشفاهي) إلى النص المكتوب، وهي ما تزال حتى الآن تتبادل المواقع.

فمبدأ (التهجين العفوي) هو أحد المبادئ الأساسية التي حكمت العلاقة بين الشعر والسرد، أما في العصر الحديث فقد أصبح (التهجين) اصطناعيا أي مقصودا بقرار مسبق، كأن كل جنس أدبي أو غير أدبي، إذا تبقى صفة (التهجن) صفة جوهرية في تفاعل الأجناس عبر التحويل، إنه الصراع بين (الصوت) و (الكتابة)[1].

كان المؤلف يفكر مسبقا بأنه سوف يكتب (جنسا أدبيا ما): قصيدة أو قصة قصيرة أو رواية أو مذكرات أو دراما....الخ، أي أنه يبدأ بالكتابة وفي ذهنه (مقولة تصنيفية)، لما ينوي كتابته، حتى وهو يفكر بكتابة جنس مضاد للجنس، أو ينوي أن يخرق جنسا ما[2].

فالتجنيس حقيقية موضوعية، طبيعية لدى الإنسان حيث يتأمل الكون والبشر والحيوان، والنبات والكلام سواء أكان شفاهيا أم مكتوبا... الخ، وبالتالي فإن ما يكتبه يتأثر فعلا بمقولات التصنيف والتجنيس الجاهزة في أذهان المؤلفين، لأنها جزء من ثقافتهم الطبيعية والصناعية وبالتالي لا يستعص أي فعل شفاهي أو كتابي على التجنيس، حتى لو قصد اختراق الجنس أو تحويله، وحتى مقولة (الكتابة) التي دافع عنها بارت وبلا نشوء هي قابلة للتجنيس، بل وترغب في النهاية في أن تعود إلى طوابير الأجناس، ومن جهة أخرى فإن (إنتاج النصوص) مع التطور الزمني، يقوم بتغذية الجنس الأعلى بصفاته التقليدية بعناصر جديدة تخلخل تقليديته، وبمعنى هذا أن (التجنيس) كفكرة مسبقة عفوية ذات طابع علوي، تلتقي مع إنتاج النصوص التحتاني، وبالتالي تصبح مسألة

[1] عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص141.

[2] المرجع السابق، ص142.

التجنيس حقيقة موضوعية لا مفر منا، وهذا ما يساهم في تحويل الأجناس، وولادة أجناس جديدة، لأن الأجناس لا تنقرض تماما بل تتحول، أي أن الجنس إذا كان قابلا للانقراض يفقد (اسمه) وينضم إلى جنس آخر جديد، حيث يأخذ الجنس الجديد من الجنس المنقرض بعض خصائصه الأساسية، أما موت الجنس هنا فهو موت رمزي، بمعنى أنه يفقد (اسمه) ويتلاشى كهوية مستقلة[1].

والمقولات المنطقية الفلسفية وبسبب اختلاف المجالات (الرمزية) والأفعال الواقعية، فالتصنيف البيولوجي، يجعل (الحيوان والإنسان والشجرة) شيئا واحدا طبعا، يستخدم مبدأ المشابهة فقط لتسهيل التصنيف، لكنه ليس مبدأ جوهريا ، عند المشابهة بين الإنسان وما يكتبه الإنسان لأن الماهية مختلفة.

الجنس الأدبي (صيغة ومنظور ومادة وعلاقة) أو (بنية ومنظور ومادة خام أو مصنوعة)، وقد طغت (الوظيفة) سابقا على (الماهية) مما ولد رد فعل عكسي، أي تهميش الوظيفة، ثم عادت الوظيفة تأخذ مكانها الطبيعي من خلال الإقرار بمبدأ (التواصل الداخلي) ومبدأ (التواصل الخارجي في القراءة).

في عملية التهجين يرتد النوع إلى البحث عن (الصفاء) لكن (النقاء الأجناسي) نسبي ولا يمكن أن يكون مطلقا، وهو مرتبط بالتحولات الاجتماعية والثقافية بل والسياسية، أي إيديولوجيا كل الأجناس والأنواع وما تحتها وما فوقها إيديولوجية بامتياز، أي ذات طابع تاريخي زمني[2].

[1] عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص142.

[2] المرجع السابق، ص145.

3) نشأة وتطور نظرية الأجناس:

يعد أفلاطون (427 – 348 م) صاحب أقدم أصل متصل بالجنس الأدبي من خلال أرائه التي ضمنها كتابه (الجمهورية) والفصل الثالث منه على وجه الخصوص والواقع أنه لم يدرس الأدب عموماً، وإنما إقتصر على بعض (الشعر اليوناني) مع التركيز على نتاج "هوميروس"، وتأمله لا من زاوية الجنس وإنما من زاوية الإبداع (greation)، محاولاً تصنيفه في طبقات (classes) على أساس (تصاريف الأداء) (modalités d énonciation)، أي حسب طرائق القول الثلاث يراها[1].

ويقسم أفلاطون الأجناس الأدبية على ثلاثية (الغنائي – الملحمي – الدرامي).[2]

ويربطه بموقفه منها بمفهوم الصدق والكذب، لكن أفلاطون يجعل (التخيل)، في المرتبة الرابعة بعد: العقل والفهم والإيمان، وهذا التأخير في المرتبة، مرتبط بموقف أفلاطون في موقفه من التخيل في الدول المثالية، وهو يميز بين السرد والمحاكاة، وبالتالي يربط السرد بصوت الشاعر ويربط المحاكاة بصوت القناع وفق آلية التشبيه ووفق مفهوم جدلية الذات مع الأخر[3].

يعد تنظير "أرسطو" لقضية الأجناس الأدبية في كتابه "فن الشعر"، الأقدم من الناحية التنظيرية الجادة والشاملة الدقيقة، معتمداً في ذلك على نظرية المحاكاة، حيث ورد في كتابه فن الشعر (أن

---

[1] الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي دراسة في صلة الرواية بمعطيات الفكر والحضارة، كلية الأدب منوبة، دار الجنوب للشرق ، تونس، 2004، ص 99.

[2] عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 5.

[3] المرجع السابق، ص 6.

الشعر محاكاة وله أنواع يسردها، مشفوعة بنماذج، والمحاكاة بمثابة الجنس القريب لها جميعاً بيمنا الوسائل والموضوعات وطريقة العلاج هي الفصول النوعية التي تميز نوعاً من أخر"[1].

ولكي تصنف الأجناس الأدبية الى أصول وفروع فإن أرسطو أستخدم مصطلح "الشعرية"[2].

لتدل على الخصائص في ثلاثية: الملحمي – الدرامي – الغنائي، وهو نفس المعنى الذي استخدمه النقاد الأوربيون، سواء في العصر الوسيط أو في النقد الحديث من (بويوطيقا)، أرسطو الذي ترجمه العرب المعاصرون، بعنوان (فن الشعر) وهنا حدث التباس لدى القارئ العادي لأنه توهم أن الكتاب مختص بالشعر فقط، وحقيقة الكتاب تشير إلى (فن الأدب)، أي بمعنى الثلاثية ورغم أن الشكلانيين الروس، روجوا منذ عام 1919 م (لمصطلح الأدبية) وهو مطابق لمفهوم أرسطو[3].

ثم أن تقييم أرسطو شأن حل ممارسات القدامى لا أثر فيه للبعد الزمني، فهو لم يحدد مثلا أي (الأجناس) أسبق ظهوراً ولم يريها حركيتها، وإنما تصوراتنا ثابتة بثبات مفاهيم الثقافة، ومثل الناس أنداك في حين أنها في الحقيقة، لا يمكن أن تكون شأن كل فعل إنساني، إلا واقعة في معطيات زمانية ومكانية متصلة بحركة التاريخ من حيث موضوعها ومادتها وأساليبها، ولهذا فإن الخلفية التي صدرت عنها أرسطو الشعر اليوناني (والكلية والمحاكاة والثبات)[4]، قد جعلت الرؤية المتحكمة في منظومة "الأجناس" عند اليونانيون وعند الآخرين عنهم فيما بعد الأوربيون غير مؤتلفة مع المعطيات الحضارية والفكرية المستجدة، وغير قابلة بالتالي لإندراج الأنواع الأدبية الجديدة، فيهما

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953 ص3.

[2] عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 10.

[3] عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 5.

[4] الصادق قسومة، المرجع السابق، ص 106.

وهذا مما يفسروا أن الرواية لم تجد لها مكاناً بين الفنون القديمة من أرسطو الى بوالو (فنمت هامشية في الفضاءات المعاصرة)، خصوصاً بعد أن أدى الإعجاب بالتراث اليوناني، إلى إخراج أرسطو من ما يسمى الوصفية والتحليلية لجعلها سنتاً لامناص من أتباعها حتى قيل "إن تاريخ نظرية الأجناس (...)، ليس سوى تاريخ المذهب الأرسطي في نظرية الأدب، ولن نأخذ هذه الوضعية في التبدل بمعمق إلا من رياح التجديد في القرن الثامن عشر[1].

4) نظرية الأجناس الأدبية:

لقد شغلت قضية الأجناس الأدبية النقاد والدارسين، بما اضطرهم إلى رصد بواكير التصنيف لدى اليونان والرومان، "فأفلطون" أول من اهتم بالأنواع الأدبية وميز بين الوصف والتمثيل ونوع ثالث يجمعها، أما "أرسطو" فقد اعتمد الأسلوب وسيلة التمييز بين الأنواع الأدبية، كما تذهب **ف**ريال جبوري[2].

ويقيم "أفلاطون" معاييره التصنيفية للأعمال الأدبية، على أسس أخلاقية بحتة تتصل بأبطال العمل الأدبي وانجازاتهم، في حين تعد تنظيرات "أرسطو" الأكثر دقة وخصوصية، لأنه استطاع أن يحدد هوية كل جنس ومميزاته وخصائصه، واستطاع بعناية أن يضع الفوارق بين الأجناس الثلاثة وفق صورة تقوم على الدقة والتمثيل مدركاً سمات أهمية بالغة بين الأجناس الأدبية معتمداً في ذلك على منهج قوامه الانتقال من التصنيف المجمل الى التصنيف المفصل[3].

---

[1] الصادق قسومة، المرجع السابق، ص 107.

[2] حسين عليان، تداخل الأجناس الأدبية الرواية والسيرة (سيرة ومدنية شعب)، دار مجلاوي للنشر والتوزيع عمان ، ط 1، 2012، ص 26.

[3] المرجع السابق، ص 27.

أما في الدراسات النقدية والأدبية، فقد ربط يكبسون وفق قول فريال جبوري، اختلاف الأجناس الأدبية بضمائر اللغة، فربط بين الشعر والـ "أنا" والملحمة "هو" والدراما "أنت"، أما نور ثروب فراي، فقد ارتئى تقسيمات أخرى للأنواع الأدبية وربطها بالطبيعة وفصولها الأربعة، وقام النقاد والمنظرون الألمان بالربط بين الأجناس الأدبية والمرحلة التاريخية والإنسانية في الطفولة والشباب والنضج من أهم من ربط الجنس الأدبي بالتطور الحضاري والطبقي هو "لوكاتش" في كتابه "نظرية الرواية" بمقولتها التي أخذها عن "هيجل"، القائلة بأن الرواية هي ملحمة البرجوازية، كما أن "باختين" توسع في هذا الموضوع في كتاباته النقدية[1].

4-1- عند العرب: لم نجد للجنس عند قدامى أهل النظر من العرب تحديداً دقيقاً فنجد ابن خلدون يقسم كلام العرب إلى جنسين أدبين هما: الشعر والنثر ولكنه يستعمل لتعبير عنها مصطلح "فن"، إذ يقول (اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنين: في الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تتكون أوزانه على روي واحد وهو القافية، وفي النثر وهو الكلام غير الموزون وكل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام ... وأعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله لا تصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه، مثل النسيب المختص بالشعر والحمد والدعاء المختص بالخطب والدعاء المختص بالمخاطبات وأمثال ذلك"[2].

وقد ذكر حازم القرطاجني الأجناس واندراج الأنواع فيها، لكنه حصرها في الشعر وعدها متصلة بالأغراض حيث يقول: (...إن أغراض الشعر أجناس وأنواع تحتها أنواع، فأما الأجناس الأولى

[1] حسين عليان، المرجع السابق، ص 28.

[2] عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر من عصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفن للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، ص 643.

فالارتياح والاكتراث وما تركب منها (...)[1]، والأنواع الأخرى التي تحت تلك الأنواع هي المدح النسيب والرثاء...)، ثم أشار في أخر كتابه إلى الاختلاف في عدد أقسام الشعر والجنس، بهذا المعنى مقيد في دراسة الأدب العربي القديم لكنه غير ذي جدوى في دراسة الرواية أو لكون هذا النوع القصصي، غريب المنشأ والروح، وثانياً لأن معنى الجنس في البحوث الحديثة، غير مؤتلف مع معناه عند أسلافنا وثالثاً لأن أعلام التراث العربي لم يوالوا هذا الموضوع أهمية.[2]

يمكن الجزم بأن قضية الأجناس الأدبية، عموماً لم تستأثر بعناية النقاد العرب المحدثين، ولم ترق الى تكوين مشغل من مشاغل دراساتهم النقدية وأبحاثهم الأدبية، ولذلك أسباب عدة لا يتسنى لنا التوقف عندها في هذا المجال، إلا أن هاجس النهضة ومحاولة الاطلاع على منجزات الغرب في مجالي النقد والبحث الأدبيين.

بالنسبة إلى البعض الآخر يحرص على إبراز استقلال الأدب العربي عن الغربي وتميزه، بخصائص الذاتية، إن هذه الأسباب الإيديولوجية وغيرها مما لم نذكر هي في ظننا ما يبرر غياب قضية الأجناس الأدبية، في الدراسات النقدية الحديثة، وينبغي أن تنتظر بداية ستينيات لنشهد بداية الاهتمام بها وأن يشكل محتشم يكاد أحياناً لا يتجاوز الأسطر القليلة أو الفقرات المعدودة وحتى اذا ما وجدنا دراسات تفصل الحديث في القضية، فإنها في الأغلب لا تكاد تعدو النقل المباشر عن الدراسات الغربية، بما يفتقدها كل غنا أو فائدة.[3]

---

[1] الصادق قسومة، المرجع السابق، ص 99.

[2] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية حضور والغاب، دار محمد علي الحامي تونس، ط1، 2001، ص 99.

[3] المرجع السابق، ص 60.

وشهدت فترة الثمانينيات بداية اهتمام فعلي بقضية الأجناس الأدبية في التراث العربي تحرص على إبراز أهميتها، أو ضرورة التأسيس لها من خلال زاوية نظر تراعي خصوصية المجال الثقافي العربي الإسلامي وهو[1]:

– اهتمام سيتنامى إلى أن يتجسد في السنوات الأخيرة في دراسات متخصصة تتناول أجناساً مخصوصة من هذا التراث بما ينبغي من الشمول والعمق والتقصي.

– ذلك ما يجعلنا نبعد عن مجال اهتمامنا في هذا الفصل، ضربين من الدراسات ضرب اكتفى بالتعريب المباشر لأبحاث وضعت أساسا لدراسة الآداب الغربية، فلا فائدة لبحثنا ترجى منها[2].

أما الضرب الثاني يتعلق بالأجناس النثرية في الأدب العربي القديم، وقد تغافلنا عنها مؤقتاً، بما يجعل منها وسيلة عمل هامة لا يمكن الاكتفاء بتقديمها، هنا تقديماً موجزاً، وهنا لابد من تحديد مفهوم الجنس الأدبي، فهو ليس مجرد وعاء يحدد حدود الموضوع الأدبي الخارجية إنه الخارج والباطن في تواشيح وتضاد، كما يقر في الوقت ذاته بأنه الناقد العربي لم ينجح بحد في تكيف أدواته، من أجل استيعاب الأشكال الجديدة، وإدراك العلاقات الداخلية التي تتحكم في سياقها البلاغي، وهو أمر يؤثر سلباً على الفهم العميق، لهذه المبدعات والأدب بشكل عام، وينتج عن هذا معرفة التحديدات وفروق الاستخدام التي تفصل بين الأجناس الأدبية، إنما هو خطوة على الطريق نحو معرفة قصد الشاعر الروائي أو المسرحي[3].

اعتماداً على هذه الأسس لنظرية والأحكام العامة نستنتج أن الأجناس الأدبية تنقسم إلى تسعة منها ما هو أساسي، وما هو فرعي وهي على النحو التالي: الدراما، الملحمة، الرواية، المقامة،

---

[1] عبد العزيز شبيل، المرجع السابق، ص 61.

[2] المرجع السابق، ص 60.

[3] المرجع السابق، ص 64.

الحكاية، القصة القصيرة، القصيدة، المقالة والرسالة، وينطوي كل من هذه الأجناس على ثلاثة عناصر: و المبدِع والمبدّع والمتلقي، ذلك ما يمكن صاحب المقال من رسم الحدود الرئيسية للأجناس الأدبية ضمن جدول ذي أربعة أودية، أولها الجنس الأدبي، وبقيتها العناصر الثلاثة المكونة لعالم الأثر الأدبي، وعندئذ تختلف الأجناس التسعة عند المتلقي، فتتمايز من حيث كونه قارئا منفرداً أو جمهوراً عريضاً أو متقبلاً غائباً ومع اعتراف الباحث، بأن هذا الجدول لا يشمل كل الوضعيات الممكنة فإنه يرى أنه يغطي أهمها، وأكثرها شيوعاً وتداولاً.

إثر ذلك يفصل صاحب المقال الحديث عن ثلاثية المبدِع والمبدّع والمتلقي، اعتماداً على مقترح "كارثر كولويل" الذي يقترح إدخال بعض التعديلات على جدول الأجناس الأدبية، مثل ذبح القصة القصيرة والرواية في نمط واحد وهو الآداب التخيلي (fiction)، وكذلك دراسة شبكة العلاقات المنطقية الممكنة بين المبدِع والمبدّع والمتلقي، بما يجعل السؤال الجوهري يتحول ليصير: من هو الحاضر أو المائل في لحظة التجربة الفنية؟ وذلك تم استبعاد وضعية الكتابة المباشرة للأثر الفني، لأنها لا تمثل بذاتها التجربة الفنية، يضع "كولويل" سبعة احتمالات بقول احد عناصر الثلاثة وحده، أو عنصرين منها أو الثلاثة معاً، يتولى صاحب المقال تفضيل القول فيها، وابراز خصوصيتها ووجه تفردها[1].

وباستكمال الحديث عن هذا المنظور الأول للتصنيف، ثم بعد ذلك ننتقل إلى المقترح الثاني والمتمثل في منظور التصنيف حسب البيانات، ويقصد به الدراسة التقنية لبنية كل جنس أدبي على حدة، محترفاً في الإثناء بالأهمية الكبرى لهذا المنظور، والحجز عن ايفائه حقه (ما دام كل جنس أدبي يحتاج إلى دراسة منفصلة تكشف عن خصائصه التقنية).

[1] عبد العزيز شبيل، المرجع السابق، ص 65.

إضافة إلى ارتباط هذه الخصائص – نشأة وتطور– بحاضنات اجتماعية وحضارية، ويستند في عرضه لهذا المنظور إلى محاولات "ياكبسون"، وخاصة "فراي"، و"داك ويمبات" و "بروكسن" و "ديليك" و"وارن" وصولاً إلى نقاد "شيكاغو" وغيرهم، مشيراً إلى ما ميز العصر الحديث من تداخل شديد بين الأجناس الأدبية يحتم تطوير الرؤية النقدية للعمال الأدبية.

واستناداً إلى بعض الأعمال الأدبية الغربية والعربة الحديثة، يقرر الباحث ضرورة بلورة نظرية متقدمة في الأجناس الأدبية، تأخذ بعين الاعتبار البنيات الأساسية للأجناس الأدبية القديمة في الآداب العربي وخصوصاً تلك التي تدخل في مضمار النثر، ونتيجة لذلك يقترح أسلوباً للاقتراب من هذه الأجناس الأدبية، بواسطة طريقتين تتصل الأولى بالتساؤلات التقنية، بينما تتصل الثانية بالتساؤلات المنهجية، أما الطريقة الأولى فتضم "أسئلة تتعلق بالمصطلحات التقنية المعبرة عن أجزاء البنيات التي يتألف منها كل جنس أدبي معين، كالحبكة أو وجهة النظر أو السياق، وأما الثاني المتعلق بالمنهج فهي تتجنب المصطلحات التقنية وتطبق بدلاً منها مفهومات شاملة في العمل الفني كمفهوم التكرار والإعراب وعدم التوقع[1].

4-2- عند الغرب: يقابل معنى الجنس في الفرنسية كلمة "genre" التي تحيل على معنى الأصل والولادة وهي تطلق في معناها العام على مجموعة ما تندرج فيها أنواع وهي بمثابة الفروع في الأصل وفي هذا الاتجاه عرف الجنس بأنه (مجموعة كائنات أو أشياء ذات أصل واحد مؤتلفة في خاصة أو أكثر)، وهذا التعريف لا يثير أشكالا، إذا ما استعمل في مجال الطبيعة أو لا للحدود الصارمة القائمة بين المراتب الحيوانية وفصائل الكائنات وهي حدود لا وجود لها بين مكونات الأدب حيث يمكن أن يأخذ أثر ماسماته من أجناس مختلفة.[2]

[1] عبد العزيز شبيل، المرجع السابق، ص 66.

[2] الصادق قسومة، المرجع السابق، ص 100.

ثانيا لأن انجرار المولود عن الوالد في الطبيعة يكون مباشراً ومحكوماً بالتطابق بين اللاحق والسابق (وهو لا يمكن أن يتصور في الأدب).

ويثير الجنس ضرورياً من القضايا في الأدب بالذات ورغم ذلك فلا مجيد عنه بحكم ما يواجه دراسة من (ضرورة التمييز بين ممارسة فنية وأخرى غير فنية.[1]

وهي عملية عسيرة لا يحتاج إليها في فنون أخرى، ومن هنا كانت معرفة ماهية الجنس ضرورة ماسة لا يساوي إيخاها في التاريخ، إلا ما يكتنفها من ظلمة وعسر، جعل هذا المبحث مدار خلاف كبير بين الغربيين أنفسهم، فعدوا الجنس جنساً ثالثاً من تعريفه الى متابعة أطوار التاريخية أو راوغوا أصحابه من خلال استبدال أجناس الأدب بما لا يطابقها مثل الأقسام والأصناف والمراتب والأنواع... ولهذا اختلفت تعاريف الجنس ومقارباته حتى عند كبار المختصين ولعل أقرب ما يكون إلى الدقة والشمول أن يقال[2]: (إن الجنس الأدبي مفهوم مجرد يتبوأ منزلة مخصوصة بين النص والأدب، انه مرتبة وسطى نستطيع من خلالها إن نربط الصلة بين عدد من النصوص التي تتوفر فيها سمات واحدة)، ولهذا أعتبر معيارا رئيسياً في تحديد "الأدبية" و (كان في جميع العصور له دور هام في وصف الظواهر الأدبية وتفسيرها)، وكانت (مسألته قديمة قدم الأدب ذاته وهي تمثل منه شيء كاللب أو الضمير)، لأن الأدب في الحقيقة لا يتكون من الجملة ما يكون بين الآثار المنتسبة اليه من العلاقات المختلفة المتراوحة بين المحاكاة والائتلاف والاختلاف والمباينة التامة وعبر هذه العلاقات تكون مقاربة الأثر عند منشئه ومتلقيه أيضاً، (وليس في مستطاع أمرئ أن يتصور أثر أدبياً منتزلً في ضرب من الفراغ (التام) لأن كل أثر أدبي أو جنس، إنما هو بالضرورة

[1] الصادق قسومة، المرجع السابق، ص 101.

[2] المرجع السابق، ص 102.

واقع بين قديم رديء[1]، وضع ما من القوة أو الضعف أو التبدل، والجديد ذي درجة كمن الكمون أو الحضور أو النشوء) بمقدار معين من الائتلاف أو الاختلاف أو التفاعل المتبادل مع هذا أو ذاك وهذا ما يسبب المساهمة في الثبات على جنس أدبي ما أو التحول عنه أو حتى في افنائه واحلاله غير محله، ومن هذا التطابق المنطلق حاولنا تدبر العلاقة بين الراوية ومنظومة الأجناس لمعرفة ما إذا كانت تمثل جنساً، وإذا ما كان الجواب بالإيجاب فينبغي تحديد مدى تطابق معنى الجنس مسنداً إلى الرواية من الجنس مسندا إلى غيرها من أنواع الأدب "العريقة".

ولما كانت مقاربات الجنس غريبة قائمة على الأمهات اليونانية فقد رأينا الاشارة إلى أهمية هذا الموروث بالمحاكاة والتقعيد ثم إلى بداية اختلاله مع العصور الحديثة بظهور تصور جديد يروم التحرر من القديم وتأدية روح العصر، وهو ما وسع الأدب إلى ما لا عهد للقدامى به من اتجاهات وأنواع أدبية في مقدمتها الرواية[2].

[1] الصادق قسومة، المرجع السابق، ص 103.

[2] المرجع السابق، ص 103.

المبحث الثاني:مفهوم القصة وعناصرها وخصائصها.

لقد شكلت القصة القصيرة أكبر عنصر فاعل في الحياة الحديثة، بوصفها أكثر إنتاجا وتداولا وقراءة وتحليلا لأنها جنس أدبي جديد ينقل تجليات ومقتضيات جديدة اختارها الإنسان أو فرضت عليه من خلال مجموعة من المتناقضات والمتفاعلات بين القيم الايجابية والسلبية، وهكذا أضحت القصة القصيرة اليوم فضاء أدبيا كبيرا من حيث الإبداع والمقاربات النقدية بمناهج وتصورات غير متناهية.

1) مفهوم القصة القصيرة:

القصة القصيرة مصطلح موجه بالدرجة الأولى إلى ضرب من القصص يتسم بالقصر مقارنة بضب آخر يتسم بالطول وهو الرواية، ولهذا السبب تسمى الرواية أيضا بالقصة الطويلة، ومن هنا فإنه لا يوجد اختلاف ذو شأن بين القصة القصيرة والرواية، وإنما هناك ظواهر فنية تتكرر في القصة القصيرة أكثر مما تتكون في الرواية.

وقد دأب النقد الأدبي المعاصر على محاولة وضع الحدود بينهما (الحجم الذي يقاس به عدد الصفحات) للقصة القصيرة، وهي مسألة في غاية التعقيد بالنظر إلى تقاطع الشكل الفني والمحتوى الفكري في صياغة هذه المعايير[1].

ففي بعض الأحيان تصنف قصة ما تقع في (60 صفحة) ضمن القصص القصيرة، فيما قد تصنف قصة أخرى بنفس الحجم ضمن الرواية، لأن المقياس هنا يكمن في النواحي الجمالية، والبناء الدرامي على الخصوص، مثل رواية الكاتب الأمريكي (إيرنستهامنغواي) وعنوانها "العجوز

[1] بوعلي كحال، محاضرات في الأدب العربي الحديث (الجزء الثاني) (النثر)، معهد اللغات والأدب العربي، جامعة آكلي أمحند أولحاج، البويرة، ص01.

والبحر" التي تقع في حوالي ستين صفحة ومع ذلك فهي تعتبر من أعظم ما كتب من روايات القرن العشرين.

بينما صنفت قصة لنجيب محفوظ بعنوان (حكاية بلا بداية ونهاية) ضمن مجموعته القصصية التي تحمل نفس العنوان على الرغم من أنها تحتوي على أكثر من ستين صفحة، ولعل استحداث النقاد الغربيين لمصطلح (الرواية القصيرة)، جاء محاولة لمد جسر يربط القصة القصيرة بالرواية بحيث يغدو في الإمكان اعتبار القصص القصيرة التي تحتوي ما بين خمسين إلى سبعين صفحة روايات عندما تتوفر فيها خصائص فنية وثيقة الارتباط بالرواية، أما القصص التي تقل عن أربعين صفحة فهي قصص قصيرة بالدرجة الأولى ويصعب تصنيفها ضمن الرواية.

2) القصة القصيرة تاريخها وتطورها:

إن الفرق الوحيد بين نشأة الرواية العربية و نشأة القصة القصيرة العربية يكمن في أن جذور القصة القصيرة المتمثلة خاصة في فن المقامة، هي وثيقة الصلة بهذا الفن الحديث، على خلاف الرواية التي لا نجد لها جذور واضحة، فالمقامة فن قصصي من الدرجة الأولى، سمتها الرئيسية القصر، تماما مثل القصة القصيرة غير أن هناك اختلافات بينهما كما سيأتي بيان ذلك، أما القصة القصيرة بمفهومها الاصطلاحي الحديث فيمكن القول أنها نشأت وتطورت في الغرب عبر مراحل مختلفة هي:

كانت البذرة الأولى لفن القصة القصيرة (short story) تتمثل في أعمال الكاتب الإيطالي ("جيوفاني بوكاس" 1313-1375) الذي ألف من بين ما ألف مجموعة قصصية سماها

(ديكاميرون) أو هي مجموعة حكايات كان لها دور كبير في تطور النثر في الأدب الإيطالي في تلك الفترة[1].

ثم تلت في ذلك محاولات(ماري دي فرانس) في أواخر القرن الثاني عشر للميلاد، بتأليفها ألفت مجموعة (خرافات) و(أشعار قصصية) حيث استمدت فيها بعض جوانب القصة التي كتبها "بوكاس"، غير أن قصص "ماري دي فرانس" نظمت شعرا في إطار الغرض الشعري الذي كان سائدا في تلك الفترة وهو (اللي) الذي يعرفه "مجدي وهبة" في معجم (مصطلحات الأدب) على أنه نوع من القصائد القصصية شاع بفرنسا في القرون الوسطى موضوعها قصص المغامرات ومآثر الفرسان، وهو أيضا نوع غنائي من القصائد شاع في (بروفنسا) وكان موضوعه يدور عادة حول الحب.

ثم ظهرت بعد ذلك مجموعة قصصية لكاتب مجهول، وهي بعنوان (المئة قصة)، وذلك في سنة 1462م، وهي قصص شبيهة بتلك التي ألفها بعض الكتاب الإيطاليين في فترة مبكرة.

ثم ظهر لون من الروايات التي تتكون في الأصل من مجموعة القصص القصيرة أو فلنقل هي مجموعة من القصص القصيرة المصوغة في شكل رواية، ومن النماذج المجسدة لهذا النوع نجد رواية (موت الملك آرثر) المجهولة المؤلف، والمكتوبة نثرا وهي تشكل الجزء الأخير من مجموعة روايات عرفت ب (لانسلوغرال) وأيضا الرواية الهزلية للكاتب الفرنسي (بول سكارون 1610-1660) ورواية (جاك القدري) للكاتب والفيلسوف الفرنسي (دنيس ديدرو).

تلك محاولات قصصية تتراوح ببين الخرافة والقصة التعليمية أو الترفيهية إلى أن جاء الكاتب الفرنسي الكبير (غاي دي موباسان 1850-1893) الذي كتب مجموعة قصص قصيرة اتسمت بالواقعية والعمق في تناول القضايا الاجتماعية والإنسانية من حيث المضمون وبالحبكة والبنية

[1] بوعلي كحال، المرجع السابق، ص02.

الدرامية المحكمة وتعدد التكتيك السردي وثراء الشخصيات القصصية من حيث الشكل، مما جعل من (موباسان) بالفعل مؤسس القصص القصيرة في العصر الحديث، والواقع أن ما قام به لا يعدوا أن يكون تطور الفن القصصي كان موجودا ولكن في شكل تقليدي غير واضح المعالم وغير مندمج في المنظومة الثقافية الجديدة التي أفرزتها النهضة الأوربية الحديثة، ومن أبرز مجموعات (موباسان) القصصية نذكر منها (حكاية دجاجة الأرض) و (منزل تيليي).

3) القصة القصيرة في الأدب العربي:

على غرار القصة القصيرة في الأدب الغربي نعثر على بعض النماذج الشعرية والنثرية التي تقترب من فن القصة القصيرة الحديث لكنها تختلف عنها أحيانا من حيث الشكل، وأحيانا أخرى من حيث المضمون، فهي إرهاصات القصة القصيرة في الأدب العربي نجد:

القصة الشعرية، ما يسميه بعض النقاد العرب (الشعر القصصي) وهو ضرب من القصص التي يرويها بعض الشعراء في قصائدهم وقد يفردون القصيدة بكاملها لقصة ما، ففي شعر (أمرؤ القيس) وفي معلقته تحديدا، يروي لنا الشاعر تفاصيل مغامرته في سبيل الوصول إلى حبيبته فيقول:

وبيضة خدر، لا يرام خباؤها تمتعت من لهو بها، غير معجل

تجاوست حراسا إليها، ومعشرا علي حراسا لو يصرون مقتلي

إذا ما الثريا، في السماء،تعرضت تعرض أثناء الوشاح المفصل

ومثل هذا الشعر كثير لكن أشهر الذين اعتمدوه نجد بصفة خاصة عمر بن أبي ربيعة، وكثير عزة، وهذا يعني أن الشعر القصصي عند العرب كان يطغى عليه المضمون العاطفي أو الغزل[1].

[1] عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص139.

4) خصائص القصة العربية القصيرة:

لا تكاد تختلف القصة العربية القصيرة عن مثيلتها في الغرب، لا سميا أن هذا القالب الأدبي قد أخذ عن الآداب الغربية مع بداية القرن العشرين، ونحن لا ننفي هذا بشكل قاطع بعض التأثيرات التي مارستها أشكال قصصية عربية قديمة على نحو ما أشرنا إليه سابقا، ولكن الاتجاه الغالب في القصة العربية القصيرة في العصر الحديث كان وما يزال، يصب في اتجاه تكريس القالب الغربي شكلا ومضمونا، وذلك من خلال طبائع فنية، ومضامين متنوعة نلخصها فيما يلي:

I. تعتمد القصة القصيرة الكلاسيكية على الحدث بشكل أساسي بمعنى أنها لا تعدوا أن تكون رواية مصغرة، وهذا ما جعلها تنافس الرواية وتجذب إليها كتاب الرواية أنفسهم، أو فلنقل جذب متبادل بين الرواية والقصة القصيرة، فمعظم كتاب القصة القصيرة، مثل الفرنسي (مارباسان) قد كتب الرواية ولكن بشكل أقل، كما أن معظم كتاب الرواية قد كتبوا قصصا قصيرة مثل الفرنسي (بلزاك)،والروائي العربي (نجيب محفوظ) الذي نشر مجموعات قصصية كثيرة، وقصص (موباسان) نموذج القصة القصيرة المتكاملة العناصر والتي ترتبط في جوهرها بحدث ريسي أو بمجموعة أحجاث قد تفرز نوع من العقدة سرعان ما تنفض عن نهاية أو حل.

II. تتسم بعض القصص القصيرة بعدم تركيزها عل الحدث، واعتمادهابالمقابل على عنصر الوصف، أو ما يسمى في النقد الحديث بتقنية (البورتري) وهو لون من القصص القصيرة روج له الكاتب الروسي (أنتون تشيخوف) ففي قصصه مثل (حزن) و (الأخوات الثلاثة) وغيرها لا نعثر على مراحل القصة الكلاسيكسة من بداية وعقدة وحل، وإنما يهتم الكاتب بنقل مشهد من مشاهد الحياة، يهتم بوصفه وتحسس تفاصيله ورصد مشاعر شخصيته، وتمثل بعض قصص (محمود تيمور) هذا الاتجاه.

III. وهناك اتجاه آخر في كتابة القصة القصيرة أسس له الفرنسي (بلزاك)، صاحب الروايات الشهيرة، ذلك في التركيز على العالم الداخلي للشخصية القصصية وعلى الرغم من أن هذا الأخير لم يكتب قصصا قصيرة كثيرة إلا أن ما كتبه شكل النموذج لهذا النوع من القصص، مثل مجموعة (قصة الثلاثة عشر)، وقد تأثر بهذا الاتجاه في الأدب العربي الكاتب (نجيب محفوظ) في قصصه القصيرة (همس الجنون) و (خمارة القط الأسود) و (حكاية بلا بداية ونهاية) و (الجريمة)، كما تأثر بهذا الاتجاه، ولكن على نحو ضئيل كاتب القصة القصيرة (يوسف إدريس) في بعض قصصه.

IV. اعتماد القصة القصيرة على التكثيف الذي يهدف إلى التعبير عن أكبر عدد ممكن من الأحاسيس والأفكار والأوصاف والأحداث بأقل قدر ممكن من اللغة، وهي خاصية يفرضها قانون القصر الذي يحكم هذا النوع من القصص، ولهذا السبب ينظر كثير من النقاد إلى القصص القصيرة على أنها قصص رمزية أو إيحائية، والقصص المجسدة لهذه السمة نجدها في مجموعات (نجيب محفوظ) القصصية في المرحلة ما بعد الواقعية مثل (خمارة القط الأسود) و (حكايات حارتنا).

V. تكاد القصة القصيرة أن تغطي جميع المضامين الموجودة في الرواية، وجميع أساليب وتقنيات السرد المعتمدة فيها، فإذا كانت الأجناس الروائية كثيرة ومتنوعة، مثل الرواية التاريخية، والرواية البوليسية، ورواية الرعب، والرواية الرومانسية، والرواية الواقعية...الخ، فّإن هذه التصنيفات تنطبق أيضا على القصة القصيرة، ففيما يخص القصة التاريخية القصيرة نجد قصة (توت عنخ أمون) ل (نجيب محفوظ) والمنشورة في مجموعته القصصية (همس الجنون)، وفيما يخص القصة البوليسية القصيرة نجد قصة (الجريمة) ل (نجيب محفوظ) والمنشورة ضمن مجموعته القصصية (الجريمة)، وفيما يخص قصة الرعب نجد مجموعة الكاتب الأمريكي (أدغار آلن

بو) التي صدرت بعنوان (قصص غربية)، وفيما يخص القصة الواقعية القصيرة نجد قصص (نجيب محفوظ) و (يوسف إدريس) وهذا يؤكد وجهة النظر القائلة أن الحدود الفاصلة بين الرواية والقصة القصيرة، لا يمكن حسمها إلا من خلال معيار الحجم أو الطول.

ومن أعلام القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث نجد رائد القصة القصيرة محمود تيمور الذي وإن كان من المؤسسين لهذا الفن إلا أن قصصه اتسمت بالبساطة في البناء والطرح، وتطورت القصة العربية القصيرة خاصة على يد (نجيب محفوظ) و (يوسف إدريس) و (محمد عبد الحليم عبد الله) و (ثروت أباظة)، وقد كتب (طه حسين) مجموعة قصصية سماها (المعذبون في الأرض).

المبحث الثالث: تداخل الأجناس الأدبية في القصة القصيرة.

حينما نذهب إلى بيان إستفادة جنس أدبي من آخر، أو بيان جنسه وتطوره أو تلاشيه ففي جنس آخر أو إنقراضه، هنا التساؤل: لماذا تختلف الأنواع؟ فالأدب عموما تشكيل لغوي فلماذا نجد هذا التشكيل ينصرف إلى زمر، وإلى أنواع، وإلى أجناس أو فنون؟ والجنس الأدبي ينشأ استجابة لوضع تاريخي اجتماعي محدد، وربما يتطور في أوضاع أخرى، أو ينبث في جنس أدبي جديد، أو جنس أدبي آخر.

يظل في الأدب والفن ما هو ثابت، والجنس الأدبي متغير ما دام قد ارتبط بوضع معين، ما هو الثابت في الأدب لكي نراه في المتغير؟

الثابت في الأدب و المواقف الثلاثة الكبرى، الثابت في أي إنشاء أدبي قديما أو حديثا، بدائيا أو متحدثا أو عصريا، شرقيا أو غربيا في أية لغة ثلاث مواقف:

- **الموقف الغنائي:** وهو موقف الذات إزاء العالم، الذات المفردة أمام العالم.
- **الموقف الملحمي:** وهو الموقف البطولي، أو الموقف الجمعي إزاء العالم، الذي يلخص مواقف الجماعة إزاء عالمها.
- **الموقف الدرامي:** هو الموقف التجادلي، أو بيان التناقض في الطبيعة والمجتمع[1].

بعد ذلك تتحقق هذه المواقف الثلاثة في عمل فني، مهما تكن طبيعة هذا الفن، لابد للعمل الفني لكي يكون فنا، أن يحتوي على هذه المواقف الثلاثة، ولكن حينما يغلب موقف من هذه المواقف الثلاثة فيدخله في جنسه، تغلب الغنائية على الموقفين الآخرين فتصبح أمام القصيدة يغلب الموقف الملحمي، فتصبح أمم الملحمة، أو السيرة أو الرواية أو القصة القصيرة، عندما يغلب القص

[1] حسن الجوخ، مجلة أوراق ومسافات، سلسلة كتابات نقدية، العدد 120، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مارس 2002، ص63.

تغلب الدرامية، فتصبح أمام المسرحية (كوميديا ومأساة)، وعلى هذا الأساس هناك ثلاث مواقف أصيلة تتجدى في كل عمل أدبي، والذي يحدد نوع هذا العمل هو طغيان موقف على موقفين.

انقضى زمن (الملحمة) في العصور القديمة، وانقضى زمن (السيرة) في العصور الوسيطة، وجاء عصر (الرواية) و (القصة القصيرة) بمبدأ تاريخي جمالي واحد، وهو نشوء الطبقات الوسطى، النوع أو الجنس الأدبي الأثير، والممثل لنشوء هذا الحدث التاريخي الخطير في تاريخ البشرية هو (الرواية) و (القصة القصيرة)، إذا المبدأ الجمالي الواحد، لكن جماليات التشكيل تتفاوت وتختلف القصة القصيرة بوراثتها للملحمة، بوراثتها للسيرة، لكن كل القص كل الحكي يأخذ من (الدراما)، يأخذ من (الغنائية)، ولم يحدث هذا التأثر، وهذا التداخل، وهذا التشابه، وهذا الامتصاص، وهذا العطاء بصورته المثلى والرفيعة إلا في (القصة القصيرة) ، فنجد في هذه الأخيرة من الدراما المباشرة والتركي المسرحي، لو أنك رفعت لفظة واحدة من البناء المسرحي لتهدم البناء المسرحي كله، أم في الرواية يمكن رفع الصفحات فالخبرة والمباشرة والتركيز أخذتها القصة القصيرة من الدراما، وأخذت الطاقة الغنائية والشاعرية من القصيدة[1].

إن القصة القصيرة أدنى إلى أن تلخص المواقف الجمالية الثلاثة التي قلت: إنها لابد أن تتجدى في كل عمل فني، وإنها أقرب الأجناس الأدبية إلى ظهور الأجناس الأدبية الأخرى فيها.

لهذا فإن التقسيم الموجود عندنا بين الرواية، وبين القصة القصيرة لم يعد موجودا في الغرب بالشكل الحاد الموجود عندنا حاليا، مثال ذلك (ماركيز) فهو لا يقال عنه إنه كاتب قصة قصيرة ولا يقال عنه إنه كاتب رواية، ولكن يقال عنه إنه كاتب قصة فلديه قصص مثل (مئة عام من العزلة) تقع في مئات الصفحات، وأيضا قصة (خريف البطريريك) وقصص أخرى تقع في عشرين صفحة

[1] حسن الجوخ، المرجع السابق، ص63.

مثلا، والأمر نفسه موجود عند نجيب محفوظ، سواءا كتب الرواية الطويلة، أو كتب مجموعة من الأقاصيص، فأنت تجد في قصصه أن القصة فنيا هي التي تفرض عليه عدد صفحاتها، لأنها طاقة فنية تنتهي عندما تطلب هي ذلك، الأحداث نفسها تطلب ذلك.

أما عن مدى استفادة (القصة القصيرة من الأجناس الأدبية الأخرى والشعر) خاصة إن بعض القصص القصيرة تكاد تكون قصائد شعرية، ينبغي لأن نعلم أن القصة القصيرة في حدها الحقيقي، وعند منتجيها الحقيقيين ما هي إلا قصيدة، والشعر ما هو إلا كيفية مخصوصة في التعامل مع اللغة، ليست هناك لغة شعرية، إنما تعامل شعري مع اللغة، فالتعامل الشعري مع اللغة عند الشاعر هو عند القاص من أضراب يحيى الطاهر عبد الله، ويبقى الفارق الذي يفرق الشعر عن النثر العظيم هو الإيقاع، وسنرى هنا إيقاعا، وسنرى عند القصاصين القدماء إيقاعا، إنه ليس الإيقاع من الأبحر الشعرية المتوارثة، إنه إيقاع مستمد من جماليات اللغة، إنه ليس مستمدا من جماليات الأعاريض، مقررات الأعاريض تفصل فصلا حادا بين الأمرين، أما القاص الموفق المقتدر جماليا فهو يتعامل مع اللغة تعاملا جماليا، مضافا إليه التعامل الشعري، الذي يتعامل به الشاعر مع اللغة، ولعل هذا يفصل بين النوعين[1].

يقول الدكتور عبد المنعم تليمة: "لو قرأنا شيئا من عمل يحيى الطاهر عبد الله لوجدنا هذا الأفق، وبتحديد شديد لديه قصة في مجموعته الثانية (الدف والصندوق) بعنوان(حج مبرور) يكاد القارئ العاجل يمرر مرورا سريعا، أو إن وقف فإنه سوف يقف مأخوذا أمام التشكيل اللغوي المعجب، وهذا ما لا أقصده، لكننا نقف عند شيء آخر،...رجل عادي يأتي، من الحج، وقبل ساعات من وصوله، أو قبيل أيام قليلة، يحاول أهله أن يزينوا، على نمطنا الريفي، داره ببعض الرسومات البسيطة المعروفة، ويأتي النقاش ويرسم جملا بمحمل على الحائط، فيتذكر أنه رسم

[1] حسن الجوخ، المرجع السابق، ص64.

جملا في العام الماضي، لأن الرجل يحج كل عام، ووجد أن هذه الجمل طاغية (لا ينسى الأسية) لا ينسى ما يفعله الانسان ويصبر، وينتقم، إذا لابد من مواجهة اجمل، كيف يواجه الجمل؟ النقاش، كيف يواجه الصبر الطويل للجمل على الانتقام، أو الترتيب للانتقام، كيف يفعل هذا؟ مونولوج يقول فيه (هو...هو...الجمل)[1].

في السنة الماضية، لابد أن نعيد رسمه بطريقة جديدة، سأجعل الرجل في قامة الجمل ثلاثة مرات وتنتهي القصة والرجل يقول للجمل سوف أرفع العصا، وسأضع مكان العصا السيف".

وهنا تبلغ القصة غايتها عند القارئ المدقق، فأمام كل ما هو عملاق بالنسبة للطبيعة قوى أخرى الإنسان في جدله مع الطبيعة هو السيد وفي كل قهر يستطيع أن يكون سيدا.

وهذا هو جوهر الجواهر في الموقف الملحمي، هو سيادة الانسان وقوته وعظمته ونبله بالنسبة لهذه القصة يمكن للقارئ العادي أن يقف عندما يبدأ هنا أو هناك من إعجاب بتركيبات وهيئات وتشكيلات لغوية، بذكاء في المتصور في المواقف وتشكيلاتها.

إنني وقفت هذه الوقفة لنرى كيف يمكن للقصة القصيرة أن تستفيد من المواقف الجمالية الأخرى، والأجناس الأدبية الأخرى.

في نفس المجموعة قصة (الموت في ثلاث لوحات) القارئ لهذه المجموعة يلمح أن هذه اللوحات الثلاثة للموت إن هي إلا قطعة من رواية يحيى الطاهر عبد الله (الطوق و الأسطورة)، وفي اللوحة الثالثة يموت الرجل عن وجته، وتموت الإبنة ويصبح العالم بلا مغزى، الحزن هو الشخصية الأساسية.

[1] حسن الجوخ، المرجع السابق، ص64.

السطر الأخير (وتبتسم للرجل الكبير العادي مكشوف العورة) وهذه العملة هي الأخيرة في القصة، فهاهنا جوهر أصيل من جواهر الدراما، إن الحياة، حياة الفرد والجماعة والتاريخ، بل إن البشر والطبيعة من حولهم إنما هي مسيرة بالتناقض والتجادل، ويظل الإنسان إلى منتهى عمره، بل إلى منتهى تاريخه ذلك البطل النبيل الذي يعلم علم اليقين أنه مقهور لا محالة، وأنه ميت لا محالة، وأنه مهزوم لا محالة ومع ذلك حتى اللحظة الأخيرة يظل منتصبا في وجه هذا القدر الأعمى.

المقال كجنس أدبي هل تستفيد منه القصة القصيرة؟ نعم هناك فروق كبيرة بين المقال و القصة القصيرة... المقال في المحل الأول محاولة لطرح وجهة النظر، لا يعيب المقال على الإطلاق أن تميز فيه شخصية الكاتب بل لعل ذلك أن يكون من مزاياه، فنحن نقرأ مقالا للزيات يتطلب شخصية فكرية مختلفة، عما يتطلبه مقال للعقاد أو غيره، بمعنى آخر كاتب المقال له ان يزج نفسه في مقاله على نحو واضح، أما كاتب القصة القصيرة في المفهوم التقليدي، فإنه لا يزج نفسه، إنما يقف في المؤخرة، ويحرك الخيوط على المسرح وكأنها لا تتحرك من تلقاء ذاتها.

في كتاب (المعذبون في الأرض) للدكتور طه حسين نجد مجموعة من الأحاديث القصصية، إن جاز هذا التعبير يصعب تصنيف هذا الكتاب.

لا نستطيع أن نقول أنه مجموعة مقالات ونسكت، ولا نستطيع أن نقول إنه مجموعة قصص قصيرة ونسكت، وإنما هو مزاج من هذين الأمرين، الدكتور طه حسين يسمي كتابه (حديثا) وينفي عن نفسه أنه قاص، فهو يقول مثلا: "لا أضع قصة فأخضعها لأصول الفن، ولو كنت أضع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول، لأني لا أؤمن بها...ولا أذعن لها، ولا أعترف بأن النقاد مهما يكونوا أن يرسموا إلي القواعد والقوانين مهما تكن...الخ[1].

[1] حسن الجوخ، المرجع السابق، ص65.

لكن هذا لا ينفي أن بعض هذه الأحاديث قصص قصيرة، تكاملت لها عناصر القصة القصيرة التقليدية وفي الوقت نفسه نجد الكاتب يتدخل فيها تدخلا صريحا فيهاجم أو يدافع فإذا هناك أثر كجنس المقال في هذه الأقاصيص.

اللوحة أو الصورة القصصية جنس أدبي معروف، ومن أمثلتها قصة قصيرة ليوسف إدريس عنوانها (مارش الغروب) وهي تمثل ثلاث صفحات، تصور بائع عرق سوس في وقت الغروب إلى أن يسدل الليل ستاره عليه.

أبرز ما يمثل هذه القصة سكونيتها، أو تجميد اللقطة، وهذا هو الفرق بين اللوحة والقصة القصيرة، فالقصة القصيرة تشتمل عادة على تطور ما، أما اللوحة أو الصورة القصصية فتقدم صورة مثبتة كأنما بالتصور البطيء، وقد استخدم يوسف إدريس عنصر الصورة القصصية ومع ذلك كتب قصة قصيرة.

حقا إن القصة القصيرة كجنس أدبي قادرة على الاستفادة الحقيقية والفنية من الأجناس الأدبية الأخرى دون أن تفقد هويتها الفنية المتميزة[1].

[1] حسن الجوخ، المرجع السابق، ص65 ص66.

المبحث الرابع: شعرية تداخل الأجناس الأدبية.

إن مشكلة الأجناس هي إحدى أقدم مشاكل الشعرية، ومنذ القدم حتى يومنا هذا، لم يكف تعريف الأجناس، عددها، والعلاقات المشتركة بينها أبدا عن إثارة النقاش.

1) الشعرية:

تعتبر الشعرية مصطلح قديم وحديث في الوقت ذاته، فيعود أصل المصطلح وانبثاقه إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع بتنوع المصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، وقد اتخذت مصطلحات مختلة منها: شعرية أرسطو ونظم النظم عند الجرجاني، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة، والتخيل عند القرطاجني...الخ[1].

لقد استمر الدارسون المعاصرون في تناولهم للشعرية، أمثال ريتشارد في كتابه (معنى المعنى)، و تودوروف في بحثه عن الشعرية وجورجي لوتمان في دراسته لبنية النص الأدبي، و ريفاتير في سيميائيات الشعر، و ياكبسون في الوظيفة الشعرية، حيث ربط جون كوهن مفهوم الشعرية بتطور الشعر، فهو يرى أن (كلمة شعرية قد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر، ونظم الشعر وحده)، مؤكدا أن حقيقة هذا المعنى في عصر الكلاسيكي لا لبس فيه حيث كانت الشعرية تعني جنسا أدبيا أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم[2].

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ط1، المركز الثقافي العربي المغرب، 1994، ص11.

[2] شرفي الخميسي، المجلة الشعرية، مفاهيم ودلالات جمالية، قسم الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد3 و4 ، ص37.

كذلك الأمر بالنسبة للشكلانيين الروس في أوائل القرن الماضي، حيث أصبح الشعرية العمل الأدبي عندهم، أو البحث عن مجموعة الشروط التي تتآزر في جعله عملا أدبيا[1].

قد عد تزفيطان تودوروف الشعرية بأنها مجموعة الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا جماليا تخصه الفرادة والتميز حيث يقول: (ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية)[2].

والشعرية مصطلح مراوغ متبدل وغير مستقر، يصعب الإمساك به إلا من خلال فترة محددة أو عند مدرسة معينة أو ناقد ما، ولذلك كان معيار الشعرية مختلفا زمانيا ومكانيا[3].

2) الشعرية وعلاقتها بالعلوم المختلفة.

تلتقي الشعرية بعلوم كثيرة باعتبار أن الأدب موضوع لمختلف التخصصات، من هذه العلوم ما يُعنى بالأدب في مجال اشتغاله الخاص كعلم النفس علم الاجتماع، التاريخ، الفلسفة، علم الجمال، الأنثروبولوجيا...الخ، ومنها التي تُعنى بالأدب لذاته بالدرجة الأولى . وهي التي تهم الشعرية بدرجة أكبر . كالبلاغة، الأسلوبية، السيميولوجيا، اللسانيات، النقد، التأويل... وغيرها[4].

---

[1] محمد خضر، شعرية النصوص، مقاربات جمالية، دار العلم والإيمان للنشر التوزيع مصر، ط1، 1994، ط2، 2001، ص196.

[2] محمود محمد حسن دراسة، مفاهيم في الشعرية (دراسة النقد العربي القديم) جامعة اليرموك، دار جرير للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2010، ص27.

[3] خليل موسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سلسلة الدراسات، 2008، ص13.

[4] فيروز رشام، محاضرات (قضايا الشعرية وإشكالاتها) ، معهد اللغات والأدب العربي، جامعة آكلي أمحند أولحاج، البويرة، ص04.

كل هذه العلوم تعين الشعرية إعانة كبيرة بلا شك، لأنها جعلت الأدب جزءا من اهتماماتها، لكن وحسب تودوروف، تتميز البلاغة في هذا الإطار بكونها أقرب هذه العلوم للشعرية، لأنها تشتغل على الخطاب.

ومثله يرى جيرار جينيت أيضا بأن البلاغة قريبة جدا من الشعرية، لأن الشعرية في إحدى معانيها ليست إلا بلاغة جديدة، مؤكدا على أن مستقبل الدراسات الأدبية سيكون أساسا على التبادل الضروري . ذهابا وإيابا . بين النقد والشعرية[1].

هذا التقاطع بين الشعرية ومختلف العلوم في موضوع الدراسة، أي الأدب، أوجد بعض التداخل بينها، وهو أمر لا يزعج الشعرية، لأن الشعرية الجديدة تحاول أن تكون أكثر مرونة وشمولية، وترغب في الانفتاح على كل العلوم التي يمكن أن تقدّم لها عونا ودعما لما تتوجه إليه، ولعل هذا ما جعلها لا تثبت على منهج معين، حيث لم تستند الشعرية عبر تاريخها الطويل إلى منهجية واحدة، إلاّ إذا حصرنا الشعرية في العصر الحديث، حيث اتبعت مع الشكلانيين الروس والذين جاءوا بعدهم المنهجية اللسانية.

دافع ياكبسون عن اللسانيات بحماس كبير، وأكد كفاءتها لتدخل مجال الشعرية، معتبرا الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات، لأنها تهتم بقضايا البنية اللسانية التي تكون اللسانيات علمها الشامل، وبرأيه يجب أن تحظى اللغة الشعرية بكل اهتمام اللساني، فكل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، وعليه يمكن للشعرية أن تعرّف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص[2].

تتداخل الشعرية أيضا بالبنيوية والأسلوبية؛ فأما الأولى، فإن كل شعرية هي شعرية بنيوية، ذلك لأنه يكفي دائما إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنيوية، وأما الثانية، فإن

[1] فيروز رشام، المرجع السابق، ص04.

[2] المرجع السابق، ص05.

المخاض الذي شاهدته دراسة الأسلوب هو الذي فجر الشعرية الحديثة، والأسلوبية تُعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، لهذا فإن الشعرية تشمل الأسلوبية بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالاتها الأولى[1].

ومن المجالات المهمة التي تتعامل معها الشعرية، والتي لا يمكنها تجاوزها؛ نجد الجمالية، فالشعرية التي لا تفسر القيمة الجمالية للخطاب الأدبي وتهمله، هي شعرية تبرهن على فشلها حسب تودوروف، فلكي نعتبر التحليل مُرضيا، فإن عليه أن يكون قادرا على تفسير القيمة الجمالية لعمل ما، أي بعبارة أخرى، له من القدرة ما يفسر علة حكمنا على هذا العمل أو ذاك بالجمال دون غيره من الأعمال، وإذا لم يتوصل إلى تقديم إجابة مرضية على هذا السؤال، يذهب الاعتقاد إلى أنه قد برهن على فشل التحليل، لذلك فإن تفسير الجمالية شرط من شروط نجاح أي شعرية.

في هذا المقام يتبادر سؤال بديهي مفاده: كيف يتم الكشف عن هذه الجمالية؟ الجواب يقدمه حسن ناظم كما الآتي : مادامت الجمالية كامنة في العمل الأدبي وحده، فإن الوصف . كخطوة أولى . هو الطريق الصحيح، فطالما قيمة العمل تتجلى في بنيته، فإن القبض على جماليته تكون بالقبض على السمات البنيوية التي تشكله، فقد أصبح من الحقائق التي لا يرقى إليها الشك اليوم، أنّ الحكم التقويمي على عمل ما مرتبط ببنيته، وهذا لا يعني طبعا الاكتفاء بوصف العمل الأدبي فقط، إنما يجب البحث عن علاقة عناصر النص بعضها ببعض، وما أنتجه وكيفية اشتغالها مع بعض في شبكة من العلاقات[2].

الشعرية إذا، مجال منفتح على مختلف العلوم والتخصصات، وهي بحاجة إليها لتُثري إجراءاتها وتدعم أدواتها، ومع ذلك فهي بحاجة للمزيد من الدعم لأنها ما تزال تتحول، وكل بحث فيها هو

---

[1] فيروز رشام، المرجع السابق، ص05.

[2] المرجع السابق، ص06.

محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا، ما هو حالها في كل هذا إذا ؟ إنها في تحول، وتلك أفضل علامات حيويتها، يجيب تودوروف[1].

3) شعرية تداخل الأجناس الأدبية.

يكاد التشكيك في صحة الخطاب الأجناسي، يتساوى مع واقعية وجود الأجناس، فكل يشكك في جدوى أنظمة التصنيف، والكل يستمر في الجدل حول صحتها أو عدمها، وهنا نقدم الملاحظة التالية:

هناك تداخل جذري، يبدأ في مرحلة البحث عن الخصائص الشعرية للأجناس في زمن الجدل حول الفوارق، بين الشعر والنثر، ولا ينتهي في مرحلة البحث في (الصيغ السردية) في الأصناف التي كانت تعتبر شاعرية مثل (الشعر الغنائي)، وبالتالي كان لابد من التمييز بين (علم الأدبية) الذي يدرس الخصائص المتعالية في النصوص الفردية، أما على الأجناس فهو المشترك بينهما في إطار علم جديد للخطاب[2].

فطرح السؤال القديم الحديث: هل يمكن (للنظرية الأدبية) أو النظرية (الشعرية) أن تقدم لنا نظرية شاملة للأجناس في ظل ولادة أنواع كتابية جديدة، في ظل تشعب واختلاط مقولات: الخطاب، النص،...؟ كل ذلك يؤكد أن مشكلة التجنيس ما تزال إشكالية كبرى[3].

---

[1] فيروز رشام، المرجع السابق، ص06.

[2] عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص30.

[3] المرجع السابق، ص07.

تعد قصة رمانة للطاهر وطار من بين مجموعة التي ألفها في فترة الستينات والسبعينات، حيث اضطر الكاتب إلى جمع كل كتاباته في كتاب واحد، ليتمكن الناس من الاطلاع عليها، لكن بعد تحسن ظروف النشر والطبع تبادر إلى ذهن الكتاب إخراج رمانة من الطبعة الثالثة للمجموعة لتأخذ حجمها الحقيقي وحقها الطبيعي، وحسب تصريحات مؤلف هذه القصة الفتية الجديدة، فإنها تكملة لرواية اللاز وإضافة إليها، مع تأكيده إلى أن رواية رمانة عمل سياسي اجتماعي لا يخلو من الرمز، ولا يمكن أن تقرأ مفصولة عن الزمان والمكان،وفي قصة رمانة هناك تداخل في الأجناس.

المبحث الأول: شعرية السرد.

هو عبارة عن وسيلة هامة في إعادة تكيف الأحداث الواقعية المتخيلة وتوزيعها في النص الروائي وأيضا هو الطريقة التي يطلعنا بها السارد عن مجموعة من الأحداث، محركها الرئيسي الشخصيات في مكان وزمان من اختيار الكاتب[1].

فالطاهر وطار يسرد لنا في قصة رمانة في قوله: (فنجان القهوة يفور، تنبعث منه رائحة لذيذة وأشعة الشمس تخرق زجاجة النافذة والستار السابري المزركش...الخ)، فشعرية السرد نجدها في الكلمات التي وضعها الكاتب بعدا جماليا رائعا زاد من التشويق والتأثير علينا نحن كمتلقين، إضافة إلى ذلك يمكن ملاحظة شعرية وجمالية هذه القصة في امكانية حدوث الأثر الأدبي بين انتاج المؤلف وتأثر القارئ، فقد تأثرنا نحن كقراء إلى درجة كبيرة بهذه القصة، وبأسلوب المؤلف وبإبداعه في جميع الميادين خاصة من ناحية التشويق والإرادة في مواصلة قراءة القصة، وأيضا تكمن شعرية السرد في كيفية روايته للقصة وإخضاعها للمؤثرات، وهناك الكثير من السرد داخل هذه القصة،

[1] الطاهر وطار : رمانة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر، 1981، ص07.

ومن أمثلة ذلك في قوله: (مر أسبوع على دفن أبي، بائع البيض المتجول، فتزوجت علجية، أتي الكبرى من البرادعي جارنا بمبلغ زهيد جدا، أكلناه أنا وأمي وأختاي في أيام قلائل، إنطرح المشكل، لم يخلف المرحوم سوى الكوخ القزديري، خرجت أمي المسكينة تبحث عن أكل لنا يوما وثانيا وثالثا وعاشرا، ولكنها كانت في كل يوم تعود بقاذورات تلتقطها من مزابل أسواق الخضر)[1].

تكمن شعرية السرد في أن الكاتب بيّن لنا مدى معاناة هذه الفتاة (رمانة) وعائلتها، فأسهم السرد في تفاعل القارئ وتعايشه مع هذه الحالة الاجتماعية والإحساس بوجعها ومعاناتها في مواجهة مصاعب الحياة القاسية والتي جردتهم من إنسانيتهم وتطليقهم للدنيا، والعيشة الحلال، وهذه الحالة المزرية والصعبة كان يعيشها معظم الشعب الجزائري في تلك الحقبة من الزمن، سوى البعض منهم فقط.

قال الكاتب في روايته: (فنجان القهوة يفور، تنبعث منه رائحة لذيذة، وأشعة الشمس تخرق زجاجة النافذة، والستار السابري المزركش، تستقر على جزء كبير من السرير، فتضفي على لون اللحاف الوردي سحرا يبعث على النشوة والأحلام، رفعت بصرها إلى المرآة فقابلتها نفسها جميلة رائعة، شعر منسدل أسود ناعما على عنق أبيض طويل، العينان لوزيتان عسليتان حالمتان، الأنف مستقيم لا يشوبه عيب، متناسق مع الوجه المستدير، والذقن الممتلئة الجميلة، والفم الصغير)[2].

سرد لنا الطاهر وطار الأحداث بطريقة جمالية، فخرج من سرده هذا عن المألوف، بحيث زاد المتلقي لهفة وشوقا لتلقيه هذه القصة، فأضفى الكاتب في نفوسنا مدى جمال الموقف، ورغبة غير عادية في مواصلة رحلة هذه القصة الشيقة، ونقلنا بتعبيره من الواقع الممل إلى الخيال الجميل وهنا تكمن الشعرية، وبيّن لنا مدى جمال المكان الذي تنبعث منه رائحة القهوة اللذيذة، وهذه الأشعة

[1] المصدر السابق، ص09.

[2] المصدر نفسه، ص07

البراقة اللامعة، استقرت على السرير فأضفت على لون اللحاف الوردي سحرا وجمالا ورونقا، وأخرجنا من عالمها الواقعي إلى عالم الخيال والأحلام.

ومن بين مشاهد السرد أيضا نجد الطاهر وطار يقول: (فكرة، إذا أخذ رمانة و مباركة، جارتكم لم أنتظر جواب أمي إنما أسرعت للالتحاق وقصدت مباركة وإن هي إلا دقائق، حتى كنا خارج الحي عند العين نغسل أقدامنا من أوحال دروبنا ونضع فيها أحذيتنا، وانطلقنا نمشي بسرعة، رغم احتجاجات العجوز الأعرج، وكأنما نتوق أن نصل بسرعة، لا إلى المدينة ولا إلى من ينتظروننا، وإنما إلى المصابيح الكهربائية المتدلية في السماء، لتشع على الطريق دون أن يكون هناك أحد يستضيء بها)[1].

رسم لنا الطاهر وطار في هذا المشهد ملامح المرأة التي تكون مستغلة من طرف جشع وطمع ذئاب المجتمع، وقرب لنا مشهد هذه الفئة في المجتمع خاصة وفي جميع المجتمعات عامة.

وفي قول الكاتب: (الفقراء ميتون من يوم ولادتهم)[2].

أراد الطاهر وطار أن يعطي لهذه العبارة مغزى باطني، وبعد سياسي واجتماعي أيضا، وهو أن الفقير بالأصح رغم عيشه إلا أنه ميت فكل نظرة احتقار وشفقة من غيره، واستغلال وقهر كما هو حال رمانة وعائلتها.

وأيضا في قوله: (ارتديت ثيابي وأخرجت حافظة نقوده، وتناولت المفاتيح من جيبه وأسرعت إلى الخزانة، حملت منها عدة قطع من الثياب وفي السقيفة، اختطفت حقيبته، ومعطف زوجة القاضي ثم فتحت الباب بحذر وانطلقت)[3].

---

[1] المصدر السابق ، ص22.

[2] المصدر نفسه ، ص28.

[3] المصدر نفسه ، ص30.

يسرد لنا الكاتب كيف عاشت "رمانة" عند بوعلام من أجل كسب قوتها اليومي والمأوى، وسرعان ما أدركت الخطر الذي يحدق بها والحقيقة، فلاذت بالفرار في الليل، فصور لنا الكاتب المشهد بدقة وتفصيل حتى نحن شعرنا ب "رمانة" على حرصها لكي لا يسمعونها عند الفرار.

توقفت عربية قريبة، وإنفتح بابها...

- فكرة.
- وإرتميت، أليس هو...؟
- قد تكونين عجوزا، أو... من يدري.
- سكت، وطأطأت رأسي، وتذكرت درس بوعلام الأول...
- ليس هنا... إنما في منزله.
- لا لن نخرج من هنا... لا... الخ[1].

ترك الكاتب فراغات و فجوات وبياضات للقارئ، يملؤها بتصوراته وتأويلاته وفكره ومخيلته، فلم يقيد فكرة القارئ، وترك له مجال للغوص في خياله وفكره الواسع، حيث وضح الطاهر وطار كيفية الانتقال من مشهد إلى مشهد آخر.

وذلك عندما سرد لنا الأحداث عندما كانت رمانة لدى بوعلام ثم هروبها وطريقة التقائها بصالح صاحب العربة الذي أخذها إلى شقته، فماذا سيحصل لها، المهم والأهم هو إيجاد مأوى، وعمل تكتسب منه قوتها.

إذا فالسرد وظيفة جمالية وشعرية واضحة ومهمة خاصة عند ملاحظتها لهذه الأمثلة.

فسرد الأحداث زاد من جمال القصة ومن عنصر التشويق والرغبة في مواصلة ومعرفة الأحداث المتبقية، وبطبيعة الحال هذه القصة زاهرة بالسرد، إن لم نقل كل القصة فيها سرد.

[1] المصدر السابق، ص09.

وتميزت هذه القصة من ناحية شعرية أنها عمل أدبي جمالي وذلك من خلال استعمال اللغة الأدبية الفنية التي جعلت من هذا العمل عملا جماليا، يتميز عن غيره من الكلام العادي وأيضا نلمح خروج بعض الكلمات عن دلالتها المعجمية لتؤدي دورا فنيا وجماليا.

المبحث الثاني:شعرية المسرح.

يرتكز أساسا على رسم صورة الحرمان ومعاناة المرأة الجزائرية خاصة والمرأة العربية عامة، وهي البطلة "رمانة" التي قاومت الفقر واليتم و الحرمان لكن دون جدوى فالظروف كانت أقوى منها.

حيث اختار الكاتب الأماكن التي جرت فيها الأحداث فكانت بين بوعلام والبيت القصديري هو المنطلق الأساسي الذي بدأت منه الأحداث.

ونجد في هذه القصة مشاهد تمثيلية تشبه تماما المشاهد التمثيلية التي تقام على المنصة ومن أمثلة ذلك:

(مد الأعرج ذراعه نحو سارية باب الحديقة، فسمعنا رنينا ثم رأينا الباب الداخلي ينفتح، ويخرج منه شاب طويل القامة بلباس أوروبي داكن، يتقدم ليفتح باب الحديقة، تأملته على ضوء المصباح، المتدلي من السقف فكان أسمر حليق الوجه)[1].

وتعد هذه الفقرة بمثابة مشاهد تمثيلية حقيقية تمثل على خشبة المسرح خاصة، عندما نقوم نحن بتخيلها.

فهي بمثابة مسرحية تتم أحداثها داخل الحديقة عندما ينفتح بابها ويخرج منها شاب وسيم لاستقبال "رمانة"، وتكمن شعرية المسرح في أنه يعطي لنا صورة جميلة عن الواقع، بالإضافة إلى

[1] المصدر السابق، ص11.

إعطائنا بعد جمالي وفني، ونلمح من خلال تنوع الشخصيات داخل القصة، وتنوع ثنايا الحوار، فالمسرح يرسم في نفس المتلقي لوحة فنية جميلة، لا يمكن نسيانها أو تجاهلها، وإنما تحفز في أذهاننا مدى الحياة.

نجد في هذه القصة شخصيات متعددة، متركزة على الشخصيات الرئيسية "رمانة"، التي تمثل وحدة معينة وجمل تلفظ بها باعتبارها السارد والمشارك في أحداث هذه القصة، وشخصية "رمانة" في هذه القصة هي الأكثر استعمالا وتداولا، وهي التي تحمل الفكرة أو المضمون، فتعد "رمانة" البطلة والمحور الأساسي، والتي واجهتها العديد من الصعوبات في حياتها، بالإضافة إلى أنها شخصية سياسية أيضا بطريقة غير مباشرة، وهي شخصية بارزة في القصة ونجدها في معظم صفحاتها.

أما الشخصيات الثانوية فهي متعددة ومختلفة، فهي تأتي في الدرجة الثانية من حيث الأهمية، لكن لا نقلل من دورها وفعاليتها فنبدأ من عائلة "رمانة" فوالدها بائع البيض المتجول والمتوفى ووالدتها التي كانت تبحث عن عمل بعد وفاة الوالد، و "الفايزة" أت "رمانة" التي لم تتجاوز بعد سن الخامسة، و "الربح" التاي تكبرها بعشرة أعوام، وكذلك "علجية" أختها الكبرى التي تزوجت "البرادعي"، وجارتهم "مباركة"، التي تزوجت ب "مجدوب"، والسمسار "الأعرج"، البحار، القاضي "سي قويدر"، أصدقاء مجدوب، وصديقاته، زوجة القاضي، زوجة السيد المحترم، ساعي البريد، تاجر التحف، وشخصية "بوعلام" الشاب الأسمر، وصالح المتزوج بامرأة فرنسية، له ولدان، وكذلك شخصية الخال البدوي السياسي).

لقد كان لهذه الشخصيات الأثر البالغ والواضح في إضفاء الجمال والرونق اللفظي والمعنوي داخل القصة، بالإضافة إلى استعمال اللغة الفنية والأسلوب الراقي والواضح والمنتظم.

ونجد في المسرح أيضا وجود حوار بنوعيه داخلي وخارجي.

1) الحوار الداخلي: وهذا النوع من الحوار يحدث بين الشخصية وذاتها والمتمثل في قول "رمانة": (هذا التاجر التافه اشتراني، ووضعني هنا في منزله كما يضع أية تحفة وانصرف إلى جشعه يجمع كل ما عند الآخرين)[1].

حيث هذا الحوار ينقل أحوالها النفسية في تلك اللحظة وسنقف عند مشهد بالغ الدلالة، وذلك الحوار الداخلي الذي تمثل بين شخصية رمانة ونفسها، وذلك من خلال وصف الأحداث التي اعترضتها في حياتها ومن أمثلة ذلك نجد: (مر أسبوع على دفن أبي، بائع البيض المتجول، فتزوجت علجية أتي الكبرى من البرادعي جارنا...الخ).

وهذا الحوار ساهم في شد انتباه المتلقي، باعتبارهيقوم على عنصر التشويق والدهشة.

2) الحوار الخارجي: وهناك أيضا حوار خارجي بين شخصية رمانة، وشخصيات أخرى عديدة من بينها، حوارها مع "بوعلام" (الشاب الأسمر):

- ما اسمك...
- رمانة.
- كم عمرك؟
- ستة عشر.
- ما شاء الله... الخ[2].

وأيضا حوار آخر بين "صالح" و "رمانة" عندما التقت به لأول مرة:

- ارفعي الخمار عن وجهك.
- لماذا؟

---

[1] المصدر السابق، ص08.

[2] المصدر نفسه، ص13.

- قد تكونين عجوزا أو من يدري...الخ.
- ولم ركبت معي؟
- فقط لتوصلني[1].

وهذه المشاهد أو المقاطع الحوارية لعبت دورا كبيرا في الكشف عن إيديولوجية الشخصيات، وتتجلى هذه الحوارات بشكل واضح، وكشف عن خبايا النفس، وكيفية التفكير.

فشعرية الحوار تكمن في أنه يشارك القارئ في المواضيع الجارية بين الشخصيات فيخرجه على حكاية النص الأساسية على جو الأحداث فيتعايش معها ثم يعيده إلى الأجواء العامة للأحداث.

المبحث الثالث: شعرية الوصف.

وصف (وطار) "رمانة" امرأة بكل حضورها الأنثوي وملامحها الإنسانية، حيث تبدو للوهلة الأولى لا تمت لقضية الجزائر بصلة ، ولكن النظرة المتأنية والواعية لخبايا الوصف تكشف عن قدرة (الطاهر وطار) المتمرس في فنون الوصف من توظيف الرمز بطريقة شيقة تستوعب قضية الحرية ، و ما تلقاه الجزائريون من ظلم وقهر، و (رمانة) ما هي إلا عينة أو جزء من هذا الوطن ويمكن أن ينظر إليها على أنها الوطن في رحلته الطويلة نحو الاستقلال .

يصف (الطاهر وطار) قصة "رمانة " بقدر كبير من التماسك و التميز في مد جسور البناء الوصفي، وفي مقدمتها يقول " لا أزعم أن رمانة رواية، ولا أثق في أنها قصة قصيرة.. لكنني متأكد من أنها تمثل بالنسبة لي، فترة الانتقال من لون أدبي إلى آخر ، تمثل نفسا جديدا، و تطلعا وهيكلة فنية جديدة"[2].

---

[1] المصدر السابق، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص5 و 6.

(فوطار) يعي جيدا من خلال هذا الاعتراف أن "رمانة" ليست بالقصة القصيرة ولا بالرواية، وإنما هي عمل أدبي انتقالي يقع بين هذه وتلك، حيث اتخذ سبيلا بين التدرج في تقديم الوصف، وبين السرعة في عرض هذه الأفعال والتحولات بصفة عامة، فنتج أسلوب بيني يحظى بقدر من الوسطية في تناول الأفعال، فالكاتب لم يتباطأ بشكل كبير بحيث يتخذ من الوصف ملاذا له ينقل به حركة الزمن، كما أنه لم يعمد إلى الاختراع والقصر الشديدين مما يخل بتوازن هذا البناء، و إنما قدم النص بأسلوب وصفي تتلاشى فيه الحدود الفاصلة بين الوصف و السرد مما جعل الطريق إلى عرض الأفعال السردية يسير بشكل متوازن يلتحم فيه الوصف بالسرد بطريقة تبتعد عن تمدد الزمن في الرواية، من جهة، وعن اختزاله في القصة القصيرة من جهة أخرى،وهذا ملمح من ملامح الرواية القصيرة وهو الأسلوب المسيطر على النص مند بدايته حتى نهايته . و قوام هذه القصة هي "رمانة" الفتاة التي تعيش حياة مليئة بالأحزان والمعاناة والتجارب القاسية، وهي لم تتجاوز السادسة عشر من عمرها ، بعد وفاة والدها الذي كان يمتهن بيع البيض ،تغير مسار الأسرة تماما ،فقد تزوجت أختها الكبرى "علجية"من جارهم "البرادعي" بمبلغ زهيد، و اضطرت الأم للخروج للبحث عن عمل، إلا أنها لم تستطع إيجاد عمل شريف تقتات منه هي و بناتها (رمانة، ربح، الفايزة) فاضطرت إلى التجارة بجسدها و بعد فترة وجيزة أصبحت رمانة هي الأخرى تشارك أمها هذا العمل الذي كان الحل الوحيد كما جاء على لسانها "كان حينا القصديري كله منغمسا في التفاهة و الضياع ،فلم نجد غير فعل ذلك"[1].

وقد ركزت الشخصية الموصوفة على إبراز مفاتن (رمانة)، التي شكلت المفعل الأساسي لكل الأحداث في النص؛ وذلك في مقطع وصفي في بداية النص يكاد يكون المقطع الوصفي الوحيد

[1] المصدر السابق، ص 9.

الخالص في النص "الشعر منسدل أسود ناعما، على عنق أبيض طويل، وعلى صدر مكتنز عريض ..."[1].

فغالبا ما تضيع الحدود الفاصلة بين الوصف والسرد حين يتناوبان على حالة الشخصية أثناء قيامها بحدث ما، كما يأتي الوصف مركزا خاليا من الإطالة والإسهاب، وهذا من أبرز ملامح النوع المتوسط والأمثلة على ذلك كثيرة جذا نذكر منها "عرفت الطريق المؤدي إلى حينا القصديري ولكن لم يخطر لي قط أن أقصد إلى هناك، فسيلحقني ويجدني، ويسترجعني و... ماذا أفعل؟ إنني لست سوى بضاعة، ويقين إنني من البضائع الثمينة..."[2].

فقد استطاع (وطار) من خلال التعامل مع الوصف تعاملا اختزاليا السيطرة على هذه المادة الواسعة نوعا ما موجها إياها إلى غايته المنشودة في الوصول بالقصة إلى أبعادها السياسية وإبراز المخزون الدلالي المعقد لرمانة، التي تبتعد عن كونها مجرد امرأة عانت الويلات ، وإنما رمانة يمكن أن تُقَرأ على أنها جزء من ذلك الكل أو عينة منه تُقرأ على أنها الكل نفسه ، بمعنى آخر يمكن عد رمانة صورة للعديد من النساء اللواتي عانين الأمرين من طرف الاستعمار وتمكن من الانتصار، كما يمكن النظر إليها على أنها قضية الجزائر ككل التي دنستها أقدام الاستعمار إلا أنها تمكنت من الانتصار كما تعد رمانة صورة من صور الجرائم التي مارسها لاستعمار في حق الشعب الجزائري.

و قد بدأ (وطار) وصف أحداث (رمانة) من نهايتها في الزمن الحاضر واصفًا وضعيتها قبل أن تبدأ رحلتها في ذكريات الماضي، وتبدأ بوصف قصتها التي مر على وقوعها عشر سنوات من زمن السرد.

---

[1] المصدر السابق، ص 7.

[2] المصدر نفسه، ص29.

يظهر (وطار) من خلال النص أكثر اهتماما بتقديم الوصف البناء و المفعل في اتجاه واحد وهو الوصول بالنص إلى أبعاده السياسية . كما سبق الإشارة . لهذا جاءت ملامح المكان خافتة لا تكاد تتضح للقارئ إلا في تفاصيل جزئية مرتبطة بأحداث معينة تمكنه من تشكيل صور عامة للأماكن القصصية من جهة ومن جهة أخرى تساعده في تلقي المعنى الوصفي ومن أمثله ذلك "فنجان قهوة يفور، تنبعث منه رائحة لذيذة، وأشعة الشمس تخترق زجاج النافذة والستار السابري المزركش، وتستقر على جزء كبير من السرير، فتضفي على لون اللحاف الوردي سحرا... وهي جالسة على كرسي وثير عارية الصدر... رفعت بصرها إلى المرآة، فقابلتها نفسها جميلة رائعة "[1].

نلاحظ أن المكان الافتتاحي في النص يأخذ ملامح جزئية تتشكل من خلال الجزئيات المذكورة في هذا المقطع الوصفي، والذي ينبئ بصورة عامة عن حالة الشخصية قبل أن تبدأ عملية الاستذكار، ومثل هذه الصور الجزئية المشكلة للصور العامة للمكان كثيرة في النص وقد جاءت على هذه الهيئة لأن وطار اهتم بالوصف أكثر من أي شيء آخر.

كما ابتعد عن المقاطع الوصفية الطويلة الأماكن وجعلها مختصرة في بعض ملامحها، وهذا ما ساعد على اختزال الوصف وانكماش المساحة النصية.

[1] المصدر السابق، ص 7.

المبحث الرابع: الشعرية الغنائية.

تشترك الأغنية الشعبية مع غيرها من ألوان الفنون القولية في تكوين المقومات الأساسية للثقافة الشعبية، فهي: «تعبير صادق عن وجدان الشعب وشكل أدبي يودعه الشعب قيمه الحضارية في انفعال صادق».

تتأسس الأغنية الشعبية في الروايات قيد الدراسة أداة تعبيرية فاعلة تصلح بها الشخصية الروائية في لحظات الخيبة والحزن, فتفصح من خلالها عما يختلجها من مشاعر و أحاسيس.

فالشعرية الغنائية تمثلت في إيقاع كلمات، فالأغاني الشعبية الجزائرية التي نلمح فيها جمالا من حيث بساطة كلماتها، مثل:

- "يا جاري يا حمودة، يا جاري دبر علي، الناس تبات رقود، وأنا النوم حرام علي"[1].
- "أش يا بغلي، وصلني لوالي، ولوالي في توسة، ذبحولي فلوسة"[2].

بحيث نسمع مثل هذا النوع الغنائي في القصة نشعر كأننا في حي جزائري بسيط.

ولا ننسى أن لها جانب آخر في كلماتها وهي نبرة ونظرة اليأس لهذه العائلة والحي في قوله: "الناس تبات رقود، وأنا النوم حرام علي"[3]، فهنا الكاتب أراد تقريب الحالة الاجتماعية وتصوير وضعية وسكان هذا الحي ليس إحساس القارئ من الناحية العاطفية المتمثلة في كلمات الأغنية المعبرة بلا شك، فالغناء يدخل لعواطف القارئ بدون استئذان ولا ننس أن كل من القراء أعطى لحنا وأداء خاصا به، وهنا تكمن الشعرية، فعند قراءة الأغنية فكل قارئ تفاعل وتخيل أدائها، فهناك مثلا من تخيلها تغنى بطريقة حزينة رومانسية، وهناك من تخيلها تغنى بطريقة استهزائية.

---

[1] المصدر السابق، ص16..

[2] المصدر نفسه، ص60.

[3] المصدر نفسه، ص14.

وأيضا الأغاني في القصة تجذب القارئ بطريقة غير مباشرة فيتفاعل معها، ويتأثر بها وينغمس في القصة وأحداثها فيعيشها من جميع النواحي، خاصة الناحية العاطفية وهنا يكمن الجمال.

أما في قوله: "أش يا بغلي...فلوسة"[1]، فهنا جمالية أو شعرية، تمثلت في سحب المتلقي من وقته الحالي الراهن لطفولته، أي إضفاء الذكريات، وأغاني الصغر، وأيام البراءة.

وأيضا أحيانا أغاني الطفولة، الذي أبدع فيها الأجداد وبقيت مرسخة في الأذهان.

وتذكير القارئ ببعض الأغاني الطفولية الشعبية لها بعدا في الحفاظ على التقاليد، فيزيد القارئ تشويقا ولهفة على إتمام تفاصيل القصة وأحداثها، فهي تخرج القارئ من روتينية الأحداث إلى الترفيه والترويح عن النفس، وهنا يكمن الجمال.

[1] المصدر السابق، ص15.

خاتمة:

وأخيرا، لا يمكن فهم النص الأدبية وتفسيره، أو تفكيكه وتركيبه إلا من خلال التسلح بنظرية الأدب والانطلاق من مكونات الأجناس الأدبية؛ لأنها هي التي نتكئ عليها في تحليل النصوص وتقويمها ومعرفة طبيعتها ومدى انزياحها عن المعايير الثابتة للجنس ومدى مساهمتها في تطوير الأدب و خلق حداثة أجناسية أو نوعية.

والخلاصة أن المنظور التاريخي لنظرية الأجناس الأدبية قد بيّن أنها مقولة باقية بقاء الأدب نفسه، ذلك الفيض المستمر، وإن أي عمل أدبي، مهما كان موقفه من الأجناس القائمة في التقليد الذي ينتمي إليه، لايستطيع أن يقطع صلته بها. ذلك أن الأجناس، على حد تعبير تزفيتان تودوروف، هي بالتحديد نقاط الأبدال relay – points التي يُعاود فيها العمل [الأدبي] الصلة بعالم الأدب.

فلقد توصلنا من خلال البحث في شعرية تداخل الأجناس الأدبية في قصة رمانة للروائي الجزائري الطاهر وطار إلى مجموعة من النتائج:

– عرفت قضايا الأجناس الأدبية اهتماما كبيرا في الأدب القديم والأدب الحديث، ويعد أرسطو أول من نظر لقضية الأجناس الأدبية في كتابه "فن الشعر".

– وجود اختلافات في المفاهيم والمصطلحات والدراسات في قضية الأجناس الأدبية وهذا أدى إلى الاختلاف في وضع تعريف واحد للجنس.

– تعد نظرية الأجناس قضية شائكة ومتداخلة، وتداخل الأجناس يساهم في إثرائها، وولادة أنواع جديدة.

– كما أن الشعرية تعطي العمل الأدبي جمالا تميزه عن باقي الأعمال، كما هو الحال في شعرية تداخل الأجناس الأدبية.

ولا ننسى في الأخير المشاكل والمصاعب التي واجهتنا في بحثنا هذا نظرا لنقص المصادر والمراجع التي نستطيع القول أنها شحيحة.

وفي الأخير نطمح أن نكون قد وفقنا ولو بشكل ضئيل في إنجاز هذا البحث.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. الطاهر وطار : رمانة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر، 1981، الجزائر.

المراجع:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للنشر بيروت، ط3، 1993، لبنان.
2. أبو عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتبيين، تج عبد االسلام هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، ط5، 1985، مصر.
3. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، 1953، مصر.
4. بوعلي كحال، محاضرات في الأدب العربي الحديث (الجزء الثاني) (النثر)، معهد اللغات والأدب العربي، جامعة آكلي أمحند أولحاج، البويرة.
5. حسن الجوخ، مجلة أوراق ومسافات، سلسلة كتابات نقدية، العدد 120، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، مارس 2002، مصر.
6. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 1994، المغرب.
7. حسين عليان، تداخل الأجناس الأدبية الرواية والسيرة (سيرة ومدنية شعب)، دار مجلاوي للنشر والتوزيع عمان ، ط 1، 2012، الأردن.

8. خليل موسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سلسلة الدراسات، 2008، سوريا.

9. شرفي الخميسي، المجلة الشعرية، مفاهيم ودلالات جمالية، قسم الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد3 و4، الجزائر.

10. الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي دراسة في صلة الرواية بمعطيات الفكر والحضارة، كلية الأدب منوبة، دار الجنوب للشرق تونس، 2004، تونس.

11. عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر من عصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفن للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 2004، لبنان.

12. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية حضور والغاب، دار محمد علي الحامي تونس، ط1، 2001، تونس.

13. عز الدين مناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، قراءة مونتاجية، دار الراية للنشر عمان، ط1 2010، الأردن.

14. فيروز رشام، محاضرات (قضايا الشعرية وإشكالاتها) ، معهد اللغات والأدب العربي، جامعة آكلي أمحند أولحاج، البويرة.

15. محمد خضر، شعرية النصوص، مقاربات جمالية، دار العلم والايمان للنشر التوزيع القاهرة، ط1، 1994، ط2، 2001، مصر.

16. محمود محمد حسن دراسة، مفاهيم في الشعرية (دراسة النقد العربي القديم) جامعة اليرموك، دار جرير للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2010، الأردن.

محتويات الـــــفـــــهـــــرس

الإهداء

التشكرات

مقدمة

الفصل الأول (الجانب النظري): الأجناس الأدبية وتداخلها.....01

المبحث الأول: مفهوم الجنس الأدبي. النشأة والتطور.....02

المبحث الثاني: مفهوم القصة وعناصرها وخصائصها.....17

المبحث الثالث: تداخل الأجناس الأدبية في القصة.....24

المبحث الرابع: شعرية تداخل الأجناس الأدبية.....30

الفصل الثاني (الجانب التطبيقي): تداخل الأجناس الأدبية في قصة رمانة للكاتب الطاهر وطار.....35

المبحث الأول: شعرية السرد.....36

المبحث الثاني: شعرية المسرح.....40

المبحث الثالث:شعرية الوصف.....43

المبحث الرابع: الشعرية الغنائية.....47

خاتمة.....50

المراجع

الفهرس