بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

تداخل الاجناس الادبية
واثرها الجمالي في النص المسرحي العربي

تداخل الاجناس الادبية

واثرها الجمالي في النص المسرحي العربي

حيدر علي الاسدي

الطبعة الأولى
2019م

دار امجد للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(/2018)

الاسدي ، حيدر علي
تداخل الاجناس الادبية واثرها الجمالي في النص المسرحي العربي / حيدر علي الاسدي، عمان، دار أمجد للنشر والتوزيع،2018.
( ) ص
ر.إ: /2018
الواصفات:/

ردمك : ISBN:978-9957-99-

Copyright ©
جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.
All rights reserved. NO Part of this book may be reproduced, stored in aretrival system, or transmitted in any form or by any means, without prior permission in writing of the publisher.

دار أمجد للنشر والتوزيع
طباعة ◆ نشر ◆ توزيع
daramjadbooks amjadbooksdp daramjadbooks
dar.amjad2014dp@yahoo.com daramjadbooks@gmail.com
للتواصل و الإستفسار: Fax:+9624653372 Tel:+9624652272 +962796914632 +962799291702 +962796803670

إبصار ناشرون و موزعون
المحترفون الاردنيون لصناعة برايل
ibsarBraillejo ibsarbraillejordan@gmail.com

الاهداء

الى الراحل

المحلق معنا روحاً وقلباً

المرحوم الكاتب والصحفي (كريم شنان الطائي)

محبة وعرفاناً بجميلك...

المحتويات

مدخل : 9

آراء الفلاسفة والمنظرين في التجنيس : 27

الفصل الأول

التعريف بالأجناس الادبية 39

الشعر : 41

الاسطورة : 48

الملحمة : 51

المسرحية : 55

الرواية : 58

الخطابة : 61

الرسائل : 63

المقالة : 65

القصة القصيرة : 67

السيرة الذاتية : 70

المقامة : 75

الفصل الثاني

جماليات تداخل الاجناس الادبية 77

التناص كمفهوم لكسر الحدود الاجناسية : 99

تداخل الاجناس الادبية : 103

الفصل الثالث

تداخل الاجناس الادبية في المسرحية 123

تداخل الشعر بالمسرحية :.....129
تداخل الاسطورة بالمسرحية : 138
تداخل الملحمة بالمسرحية : 142
تداخل الرواية بالمسرحية : 143
تداخل المقامات بالمسرحية :.....151
تداخل السيرة الذاتية بالمسرحية : 157
تداخل القصة بالمسرحية :.....161
تداخل الرسائل والخطابة بالمسرحية :.....164
المونودراما وتلاقي الاجناس :.....166

الفصل الرابع

(التحليل الاجرائي).....169
تحليل مسرحية (المفتاح).....171
تحليل مسرحية (امرؤ القيس في باريس) 180
تحليل مسرحية (الجثة المطوقة).....188
تحليل مسرحية (الاجداد يزداون ضراوة) 201
تحليل مسرحية (موزائيك) 208
قائمة المصادر والمراجع : 217

مدخل:

تعد قضية الاجناس الادبية من المسائل الجدلية في نظرية الادب اذ شكلت مقولة الاجناس التي وردت الينا من الغرب التباساً واضحاً في نظرية النقد الادبي بفعل تداخل الاصطلاحات الساعية لتصنيف الادب بأشكاله وفنونه وانواعه كافة، وهو ما جعل العديد من الباحثين سواء في الغرب او في الوطن العربي يقعون في خلط واضح من ناحية استخدام الترجمة الحرفية لكلمة الجنس ولضرورة موضوعة التجنيس فقد عقدت في وطننا العربي العديد من الندوات والمؤتمرات لمناقشة حلحلة اشكاليات التجنيس وبيان تلك المفاهيم بما يتلاءم مع نظريات النقد الادبي المعاصرة، اذ اقيمت عدة مهرجانات بهذا الخصوص ومنها الدورة 30 للمهرجان الوطني للشعر المغربي بشفشاون وندوة نقدية في محور (الشعر المغربي وسؤال الأجناس) واقيم على هامش معرض الشارقة الدولي للكتاب ندوة بعنوان (تماهي الأجناس الأدبية) التي أُقيمت ضمن فعاليات البرنامج الثقافي للدورة الرابعة والثلاثين عام 2015 واقامت كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب ندوة تداخل الأجناس في الأدب العربي السوري المعاصر. وفي عام 2010وضمن فعاليات مهرجان الشعر السوري الثاني في الحسكة عقدت لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة ندوة بعنوان (تداخل الأجناس الأدبية المسرواية نموذجاً) وكذلك المؤتمر العلمي لجائزة الطيب الصديقي الدورة الخامسة عام 2014حمل عنوان (تداخل الأجناس الأدبية.. الشعر والسرد مثالا) وغيرها من المهرجانات والمؤتمرات الخاصة بموضوع تجنيس الادب واشكالياته.وفي مقدمة الدراسة لابد الاشارة الى ان عناوين العديد من المؤلفات العربية والمترجمة قد وقعت بهذا الخلط فمنهم من اشار الى موضوعة الاجناس بـ الاصناف او الانواع ومنهم من اطلق عليها اصطلاح الاجناس اذ يستخدم " النقد الغربي كلمة النوع او الجنس كمصطلح يميز الاعمال الادبية على

اساس انتماء كل منها الى فصيلة معينة يشترك افرادها في خصائص شكلية عامة"[1] لذلك بفعل هذا التلاحم بدلالة الاصطلاح اخذ الناقد العربي بالتحديد يذهب الى خلط الاجناس بالانواع واحيانا تسمية الانواع بالأجناس وبات اطلاق الاصطلاح جزافاً على معاني الاثار الادبية للنصوص الابداعية بما يولد الغموض لدى متلقي تلك الاجناس وقد اولت الموسوعة البريطانية اهتماماً لهذا المصطلح حاسمة امره بتعريفه بمفردة الجنس اذ ترى الموسوعة بان "الجنس الادبي نوع من الاعمال الادبية التي يشترك بعضها مع بعض بالموضوعات والاساليب والاشكال والاغراض المتشابهة"[2]

وذهب بعض المنظرين الى وجهة نظر نتبناها وهي ان علاقة "الجنس بالنوع هي علاقة الكلي بالجزئي"[3] كما ان ميجان الرويلي وسعد البازعي في دليل الناقد الادبي ذهبا الى القول بالاصطلاحين معا النوع والجنس[4] كما ارى بان الجنس هو اعم من النوع بصورة واضحة بحيث يميز الجنس تفرعاته لانواع مختلفة، وهو ما يحصل للمسرحية والشعر والرواية وغيرها من الاجناس والتي سيرد تفصيلها في الكتاب.وهو ما اكده الناقد العربي المهتم بقضايا التجنيس الادبي عبد الملك مرتاض حينما ذهب الى ان الجنس يختلف عن "النوع لان الجنس يكون شاملا نفسه شمولا مطلقا اما النوع فيكون شاملا لجزء من الجنس فالشعر جنس ولكن الارجوزة نوع مثلها مثل المنظومة التعليمية وقصيدة الهجاء" [5] ومحمد مندور استخدم كلمة فن ايضاً استناداً الى المصطلح الانكليزي (ganre) والي

([1]) د.ابراهيم حمادة، "الانواع الادبية"، مجلة افكار، (الاردن)، عدد 69 لسنة 1984، ص88.

(1)the new eneyalopedia eritannica,edition u.s.a 1986 vol.7 p398.

([3])م.روزلتان وب يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة :سمير كرم، ط5، (بيروت:دار الطليعة، 1985)، ص552.

([4])ينظر:ميجان الرويلي، سعيد البازعي، دليل الناقد الادبي، ط3، (المغرب:المركز الثقافي العرب، 2002)، ص150.

([5])عبد الملك مرتاض، "التكامل الادبي بين الاجناس في الادب العربي"، مجلة المنهل، (الرياض)، عدد 480 لسنة 1990، ص106.

يترجم الاجناس او الجنس ومحمد مندور في كتابه الادب وفنونه يتحدث عن الاجناس ويذكرها في متون تحليله بمفردة الاجناس عكس عنوان الكتاب، ويرى ان ذهابه لمفردة الفنون لأثبات تداخل الادب مع الفنون الاخرى وارى ان هذا ليس صائباً من ناحية العنونة،وهو ما سجلته ولاحظته عند اغلب الذين اصطلحوا على الجنس بالنوع او الصنف او الاثر او الفن او الشكل بانهم يذهبوا داخل متونهم النقدية من حيث يشعرون او لا يشعرون الى مفردة الجنس وهذا تناقض كبير اربك العملية النقدية وداخل بين الاجناس والانواع وشكل خلطاً واضحاً في المفاهيم النقدية التي تناولت بالنقد والتحليل الاجناس الادبية على مدى سنوات طويلة لكن إذا عدنا إلى جذور المسألة في أوروبا لوجدنا أن "الكلمات (جنس، نوع) تمثل مصطلحات ضاربة في التاريخ، لكن الذي يهمنا ذلك التحول الطارئ على هذه المصطلحات عبر الزمن، وفاعليتها في النصوص، والنظر إليها بوصفها معايير للتصنيف؛ ففي فرنسا نجد كلمة (Genre) لتعني الجنس، ثم انتقلت على الإنجليزية مع وجود كلمة أخرى (Kind) وكانت تشير إلى النوع والصنف، وفي الوقت نفسه كانت توجد كلمة أخرى لكنها لم تكن شائعة بما فيه الكفاية لتشير إلى جنس بعينه، وهي كلمة (Type)"[6] ومن النقاد العرب الذين استخدموا مصطلح (الجنس) محمد غنيمي هلال ومجدي وهبة وعبد العزيز شبيل وخلدون الشمعة. ومنهم من وقع بالخلط وسمى الاصناف بالأجناس وهذا ما وقع به بالتحديد الناقد السعودي عبد النبي اصطيف في دراساته عن الاجناس. ولعل القاموس العربي كان ضارباً ومتجذراً في استخدام المصطلح منذ القدم فقد جاء مصطلح الجنس على لسان الجاحظ في كتابه الشهير (الحيوان) ويعد اول من اقترح لفظ الجنس حينما قال " انما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[7] وعن مفهوم الجنس الادبي فقد وقعنا على العديد من التنظيرات حول مفهوم

([6]) د.عبد الرحيم مراشدة، " الأجناس الأدبية وتجليات التحول والتغيير"، مجلة بونة، (الجزائر)، العدد18 كانون الاول 2012، ص40.

([7])الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح:عبد السلام محمد هارون، (بيروت:دار الجيل، 1988)، ص132.

وماهية الجنس الادبي ولعل اول نقطة يمكن ان نسجلها هو التشابه الكبير في تناول القضايا المفاهيمية الخاصة بموضوعة التجنيس الى حد وصول التشابه الى نسخ الكلام ما بين نقاد عدة من مختلف البلدان العربية مما حدا بنا ان نترك العديد من المصادر ونكتفي بالاطلاع عليها وعدم النقل المباشر منها واحتفظ بالعديد من المصادر الخاصة بالموضوع والتي لم نستخدمها خشية اطالة الكتاب وترهله. كما ان ثمة من يرى ان الجنس الادبي "اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف اشكال الخطاب وهو يتوسط بين الادب والاثار الادبية"[8] بينما يراه جميل حمداوي بانه "مؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النص او الخطاب"[9] فاللغة التي تتشكل منها النصوص الادبية لا تستمد جمالياتها من تراكيبها الصوتية واللغوية بل في انضوائها ضمن جنس ادبي ما، بحيث تتشكل على وفق منظور جديد يسعى من خلالها مبدع الجنس (النصوص) تأطير هذا الجنس بلغة تمثل رسالة المبدع للمتلقي فيعمل المتلقي على تأنيق هذه اللغة بأبهى حلة لتحقق الغاية الفكرية والجمالية لنصه. اذ ان اللغة لا تخرج مكامنها الجمالية الا عبر الوسيط الاجناسي الذي تتشكل به "فالجنس الادبي هو بمثابة عقد نصي او اتفاق خطابي بين المرسل والمرسل اليه او بين الكاتب المبدع والمتلقي المفترض"[10] كما ان مفهوم الجنس الادبي يرتبط ارتباطاً وثيقا بنشاط "نظري تحليلي عماده تبويب النصوص الفردية وتجميعها في اجناس محددة بناء على السمات المميزة لها وانطلاقا من مصادرة اولية تقر بان الادب ليس ركاماً من النصوص المفردة بل مجموع ما بينها من علاقات"[11]

([8])لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، (بيروت:مكتبة الاداب، 2002)، ص67.

([9])د.جميل حمداوي، نظرية الاجناس الادبية، (المغرب: دار افريقيا الشرق، 2015)، ص7.

([10]) المصدر نفسه، ص24.

([11])محمد القاضي ومحمد خبو واحمد السماوي واخرون، معجم السرديات، ط1، (لبنان:دار الفارابي، 2010)، ص130.

ان النظريات التجنيسية وبخاصة مع مؤسسها الاول ارسطو طاليس قد جاءت فيما بعد الاثار الادبية اذ ان ارسطو اسس تجنيساته على اساس ما اطلع عليه من النصوص اليونانية القديمة ففكرة التجنيس حتما وبلا نقاش كانت " لاحقة لوجود الادب وانتشاره لانها ببساطة فكرة نقدية قامت على تأمل شكل الادب والبحث في هويته الاجناسية من خارج منظومة الادب"[12] وقد اختلف ايضا في مسالة مرجعية انسحاب اصطلاح الجنس الى الاداب والفنون اذ ان اصطلاح الجنس هو بيولوجي بحت يمت للعلوم الطبيعية بصلة ولا يمت للاداب باي صلة اذ يرى باحثون ان تسمية الاجناس الادبية تاتت من الناقد والمفكر الفرنسي فرديناند برونتير الذي "اوحى متاثراً بنظريات دارون بان الفنون الادبية او لنقل الاجناس قابلة للنشوء والارتقاء والازدهار والفناء تماما كالأجناس الحيوانية"[13] وسنتطرق لاحقاً للنظرية البيولوجية التي طرحها برونتير والتى يرى فيها بان الاجناس الادبية تشبه الاجناس الحيوانية من حيث النمو والارتقاء والموت، وكما ان الاجناس الادبية التي تنمط الاثار الادبية كانت قد مرت بمراحل عدة عبرت عن تغايرات عدة في النظر للاجناس وعلاقتها بالنصوص الابداعية للمؤلفين فيما غايرت الرؤى في توجهات المذاهب النقدية في الادب عبر التاريخ مما جعل كذلك النظرة للاجناس تختلف من مذهب الى اخر على وفق رؤى منظروا تلك المذاهب والتيارات الادبية التي ظهرت بدءاً مع نظريات الادب ويمكن القول بان نظرية الاجناس الادبية مرت بثلاث مراحل "المرحلة الكلاسيكية التي صنفت الفنون الى انواع كبرى وصغرى لا تتلاقى ولا تتداخل كل نوع له صفاته وخصائصه التي يتميز بها وادواته ومواده التي يبنى بوساطتها عالمه الادبي او متنه والمرحلة الرومانسية وما اعقبها من مدارس والتي حاولت في معظمها ان تتجاوز النظرة الاولى الى النوع من التداخل او التشابك في حدود الموضوعات والمصادر والمواد الخام دون الادوات او

([12])د.فاضل عبود التميمي، جذور نظرية الاجناس الادبية في النقد العربي القديم، ط1، (تونس:دار الفكر للنشر، 2014)، ص110.

([13])ريمون طحان، الادب المقارن والادب العام، ط1، (بيروت:دار الكتاب اللبناني، 1972)، ص66.

الوسائل والمرحلة الحديثة التي رفض معظم اصحابها نظرية الاجناس جملة وتفصيلا طارحين وجهة نظر جديدة تتجاوز الاجناس المنفصلة الى المتون المتصلة التي لا تنتمي الا الى جنس الادب"[14] وتتصل المرحلة الكلاسيكية بالأدب اليوناني القديم ومرحلة الكلاسيكية الجديدة، وبدء التخلص من هذه المرحلة مع ثبات نظريات الرومانسية على الساحة الادبية والفنية وشيوع تنظيراتهم العابرة للتصنيف والساعية لخلط الفنون والتخلص من القوانين والتقعيدات الكلاسيكية التي ارسيت على يد اول منظر لقوانين الادب في التاريخ الادبي الا وهو ارسطو في كتابه فن الشعر، والتي حطمت مع قدوم النظريات الحداثوية وما بعد الحداثة والتي هي الاخرى التحمت مع التوجه الرومانسي في السخرية من القوانين الساعية لشياع مبدأ النقاء، اذ ان النظرة الحداثوية لموضوعة الاجناس قد تغيرت بما يحطم ثبوتها وهذا ما جعل رينيه ويلك واوستن وارين يفيدان بان نظرية الاجناس الحديثة هي وصفية بكل وضوح ولا تحدد عددا ممكنا من الاجناس ولا توحي بقواعد معينة وتفترض امكان المزج بين الانواع لإنتاج نوع جديد والاعتماد على اساس الشمول بدلا من النقاء [15] ولان البلاغة كانت نتاج الكلاسيكية مما اثار الرومانتيكيين في مسالة اختراق حدود الاجناس الادبية والاساليب المتمثلة لها حيث ثارت الرومانتيكية ضد البلاغة الشكلية للكلاسيكية عبر مزج الاساليب والتمرد على الكلام البليغ الفخم وحتى قضية الفصل بين الشعر وبعض الاجناس النثرية عن طريق عامل الايقاع فهذا الامر مردود كون الايقاع يتواجد في احايين كثيرة بين الاجناس النثرية وهي الخصيصة التي حاول البعض اثارتها في مسالة النقاء الاجناسي والحفاظ على الجسور ما بين الاجناس الادبية والتي لم تصمد امام مد ما بعد الحداثة التي سعت لانفتاح الاجناس وتواصلها وتعايشها السلمي مع

([14]) د.نعيم اليافي، "نظرية الاجناس الادبية وتقنيات القصة القصيرة المعاصرة في سورية"، مجلة الموقف الادبي، (دمشق)، العدد 290حزيران، 1995، ص15.

([15])ينظر:، رينيه ويلك، اوستن وارن، نظرية الادب، ترجمة:عادل سلامة، (الرياض:دار المريخ للنشر، 1991)، ص308.

بعضها البعض على وفق اليات التناص والنص المفتوح والتضمين وغيرها والتي سيأتي ذكرها تفصيلاً لاحقاً، ولعل احد اهم الانتقادات التي وجهت الى النظرية الكلاسيكية ونظرية النقاء الاجناسي هو ان نظرية الاجناس النقية سعت الى ابقاء المتلقي مستهلكاً سلبياً غير قادر على تقبل التغيرات في القوالب الاجناسية وهي بهذا تسعى لإبقائه ضمن دائرة الحدود الاجناسية الثابتة [16] وقد عمدت الكلاسيكية على ترسيم الحدود بين الاجناس فهي لا تقبل اي "تفاعل بين الشعر والسرد ولذلك ضبطت لكل جنس هويته الابداعية وحالت دون التقاء الاجناس"[17] وبلا شك يمكن القول ان الفيلسوف اليوناني افلاطون اول من جنس الاداب في كتابه الشهير الجمهورية حيث صنف الشعر الى ثلاثة السردي الخالص والمحاكاة او العرض والمشترك فربط "السردي الخالص بقصائد التمجيد التي يؤديها الشاعر بنفسه وخص المحاكاة او العرض بالكوميديا او التراجيديا اللتين تؤديان بأصوات الشخصيات وحدد المشترك بالملحمة لتداخل صوت الشاعر فيها مع اقوال الشخصيات" [18] مع هذا فكان ينظر للأدباء نظرة اقصائية فهو طردهم من جمهوريته لانهم بعيدون عن الحقيقة كما يرى افلاطون، وعد الاساطير والشعر والملاحم تسمم عقول الاطفال في روايتها ولذلك اعلن ان جمهوريته خالية من كتاب هذه الاجناس. وبعد افلاطون جاء ارسطو في كتابه فن الشعر وتقسيمه الثلاثي الشهير، اذ ان الاجناس التي اشار لها ارسطو او التي عرفت قديما واعني هنا الغنائي والملحمي والدرامي عرفت انها الاجناس الاساسية بالادب لانها كانت الاجناس الخاصة بالادب اليوناني القديم آنذاك والذي حلله ارسطو في كتابه فن الشعر واعتمد عليه كل المنظرين على امتداد القرون [19]

([16])ينظر:رشيد يحياوي، مقدمة في نظريات الانواع الادبية، ط1، (المغرب: دار افريقيا للشرق، 1991)، ص20.

([17]) احمد الجوة، تداخل الانواع الادبية، مجلد 1، ط1، (الاردن : عالم الكتب الحديث، 2009)، ص58.

([18])محمد القاضي ومحمد خبو واحمد السماوي واخرون، مصدر سابق، ص130.

([19])ينظر:سهام جبار هاشم، تجنيس الادب في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الدكتور حسن البياتي، (جامعة المستنصرية:كلية الاداب، قسم اللغة العربية، 1997)، ص129.

وثمة سؤال حير العديد من النقاد وهو اقصاء ارسطو لعدة اجناس ادبية في كتابه فن الشعر والاجابة على هذا السؤال تكمن في تحقيب الاجناس التي تناولها ارسطو في فن الشعر وهي ان تلك الاجناس كانت خاصة بالزمن الذي سبق ارسطو وبالتالي كانت تنظيراته مرحلة اعقبت تلك الاثار والنصوص الابداعية وتلك الاجناس مثلت حقبة معينة بذاتها في ذلك الوقت ومن الاجحاف البقاء عليها والتمسك بتقسيمها وعدم الاعتراف بالأجناس التي ولدت بعد كتاب فن الشعر.اما التزمت لدى من جاء بعد ارسطو بمسالة التقعيد لتلك القواعد لانه كان التفكير الادبي خلال العصر الكلاسيكي المتعلق بموضوعة الاجناس يعد العمل سيئا اذا " لم يكن يمتثل امتثالا كافيا لقواعد الجنس الادبي(....) ولقد كان جدول الاجناس الادبية يسبق الابداع الادبي بدلا من ان يتبعه"[20] وقد اتجه العصر الكلاسيكي خلال القرن السابع عشر والثامن عشر الى التقنين في الادب اي الى " النقد الفني العلمي متخذاً من الاداب القديمة المثال الذي يحتذى فكانت مهمة الناقد ان يضع قواعد لمختلف الاجناس الادبية وان يدعو الكتاب للسير عليها وان يحكم على قيمة انتاجهم بمبلغ اتباعهم القواعد"[21] ولكن الحقيقة الادبية اثبتت عبر العصور ان الجنس الادبي ليس معطى ثابتاً وان الابداع يصبح هو محور العلاقة التزاوجية بين الاجناس الادبية اذ تركت التغيرات الفكرية والاجتماعية على مستوى المجتمعات والبلدان تاثيراً واضحاً على مستوى صياغة وتشكل الاجناس الادبية فيما بعد، فالحديث عن الجنس الأدبي لا يمكن "عزله عن المنتج الفكري الإنساني، بل هو من أهم منتجات هذا الفكر، وهو التداخل في إنتاج المفهومات، والذي يؤثر ويتأثر في سيرورة التحول والتداخل والتغير"[22] ومع التداخلات المفاهيمية في الحياة وشيوع هذه التداخلات على مستوى كل التفاصيل الحياتية اصبح

([20])تزفيتان تودروف، شعرية النثر، ترجمة:عدنان محمود محمد، (دمشق:الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011)، ص7.

([21]) محمد غنيمي هلال، الادب المقارن، (ألقاهرة:دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004)، ص29.

([22]) د.عبد الرحيم مراشدة، مصدر سابق، ص20.

وجود جنس أدبي "نقي تماماً يعد ضرباً من الخيال والمستحيل، فلا وجود لنص، مهما تضاءل أو اختزل، قائماً بذاته دون امتصاصه لروافد من غيره، لغةً ومضموناً، وبشكل صريح أو خفي"[23] وذلك لان ثمة اشكالية كبيرة تعرضت لها نظرية التجنيس الكلاسيكية وهي ظهور اجناس ادبية جديدة عصية على التجنيس الارسطي والافلاطوني لانها لا تنتمي بشكل قاطع الى اي من الاجناس الادبية التي اشار لها ارسطو او افلاطون، فالاجناس الادبية "غير ثابتة في حركة دائبة تتغير في اعتباراتها الفنية من عصر الى عصر ومن مذهب ادبي الى مذهب ادبي اخر" [24] ومع موجة التغيير هذه وبداية انطلاق تفكير مغاير للمجتمعات بشكل مختلف عن المجتمعات التي عاصرتها الاداب الكلاسيكية اذ بدأت الاجناس القديمة تفقد موضوعاتها،النبلاء، الالهة،الاسطورة، وبدات تظهر طبقات جديدة ومنها الطبقة البرجوازية التي ظهرت ضد الاقطاعية فاضحت الأجناس الأدبية تتمرأى بعضها في بعض بالاستناد الى التداخلات الاجتماعية على مستوى الانظمة والمجتمعات والافكار والعولمة وكل المفاصل التي بدأت مع الرؤية المعاصرة تنحى الى التداخلات.وهو ما كان موجوداً حتى في النظرية الكلاسيكية التي كان لها ايضا "تمييزها الاجتماعي للاجناس الادبية فالملحمة والمأساة تتناولان الموضوعات المتعلقة بالملوك والنبلاء وتتناول الكوميديا تلك التي تتعلق بالطبقة الوسطى اهل المدينة والبورجوازية والادب الساخر والهزلي للعامة"[25] وعلى وفق هذه الرؤية قد انتقل الجنس الادبي من مرحلة الصفاء والنقاء الاجناس مع النظرية الكلاسيكية اليونانية الى مرحلة وحدة والتقاء الاجناس الادبية مع الرومانسية فالمذهب الرومانسي "يخترق نظام الوحدات الثلاث التي جاء بها (أرسطو)، فـ(شكسبير) لا يقتصر على حكاية واحدة ولا على قصة يتم تسليط الضوء عليها، وكذلك

([23])المصدر نفسه، ص20.

([24]) وفاء يوسف ابراهيم زبادي، الاجناس الادبية في كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق لاحمد فارس الشدياق، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الدكتور عادل ابو عمشة، (نابلس، جامعة الوطنية، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وادابها 2009)، ص53.

([25]) رينيه ويلك، اوستن وارن، مصدر سابق، ص325.

يجمع إلى العقدة الأساسية في النص المسرحي الواحد عقداً ثانوية، وكذلك لا يعترف بوحدتي المكان والزمان في النص المسرحي، ففي مأساة (عطيل) يبدأ الفصل الأول ومكان الحدث المسرحي فيه هو البندقية، ثم يتم انتقال الحدث إلى جزيرة قبرص في البحر الأبيض المتوسط، وكذلك لا يلتزم (شكسبير) بوحدة الموضوع أو المادة، ففي أكثر الأوقات من الأحداث المأساوية يزج بشخصيات لطيفة أو مهرّجة للترويح عن المتفرجين من عنف المأساة"[26] اذ الفت الرومانسية هذه الاجناس الكلاسيكية التي قعد لها ارسطو " مؤسسات مهيمنة ينبغي خلخلتها بل نسفها بحثاً عما هو حر ومتفرد واستثنائي" [27] ان الرومانسية لم تسع لتحطيم القوانين والتقعيدات الكلاسيكية وحسب بل سعت كذلك لزحزحة مفاهيم عدة تضمنها المذهب الكلاسيكي وهذا ما اكده كارل فيتور حينما ذهب الى ان الرومانسية سعت الى "تحطيم قيود الكلاسيكية السابقة ومن ضمنها مبدا نقاء النوع"[28]. ان الرومانسيين هاجموا مبدا نقاء الاجناس الادبية من "الاساس الفلسفي الهام الذي وضعه ارسطو للفنون كافة وهو محاكاة الطبيعة والحياة فقالوا : انه اذا كانت المسرحية التراجيدية تحكي قطاعاً محدداً من الحياة او تعكسه في مرأتها يجب على المسرح الا يكون امينا في محاكاته ومتمشيا مع واقع الحياة حينما نلاحظ ان الحياة نفسها كثيرا ما تجمع في المكان الواحد وفي الزمان الواحد بين المضحك والمبكي"[29] وهو ما دعا الكتاب الرومانسيين الى الاحتفاء بالنصوص الرومانسية وتضمنها عناصر تشويق عدة واختلاط الاصناف ومنها ما هو مأساوي بما هو ملهاوي، استناداً على

([26])علي عبد الأمير عباس الخميس، بنية السرد في النص المسرحي العراقي رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف عقيل جعفر الوائلي، (جامعة بابل:كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2010)، ص44.

([27]) باقر جاسم محمد، النص حساسية ما بعد الحداثة، مجلة الاقلام، (بغداد)، عدد11-12، لسنة 1996، ص11.

([28]) كارل فيتور واخرون، نظرية الاجناس الادبية، ترجمة :عبد العزيز شبيل، ط1، (السعودية:منشورات نادي جدة الادبي، 1994)، ص8.

([29]) محمد مندور، الادب وفنونه، (القاهرة:دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1980)، ص20.

مرجعيتهم التي احتجوا بها على الكلاسيكيين وعلى ارسطو بالذات وهو (الحياة) التي تعد طيفاً متنوعاً من مشاعر الانسان المتغيرة على الدوام والمختلطة بذات الوقت، وهذا جعلوه نقطة انطلاق فلسفية لهم كمذهب رومانسي قائم على خلط الانواع والاصناف والتبشير بموت النقاء الاجناسي وهذا الاتجاه شكل منطقية في ظل ظهور عدة اجناس تعبيرية عديدة في العصور التي تلت الكلاسيكية، ما يجعل "الاجناس الادبية لا تتخذ سماتها فقط انطلاقا من الوظائف التي تنهض بالتعبير عنها والاغراض التي تنشأ لأجلها وانما تستمد بعضا من هذه السمات من خلال اشكال التعامل مع الاجناس المجاورة لها او الاقتران بها واستعارة خصائصها"[30] فقد ولدت بعض الاجناس الجديدة من" رحم الحياة استجابة لطبيعة التطور الاجتماعي والنضج الجمالي في الان ذاته"[31] فالأجناس الادبية كانت قد نشأت تلبية لحاجات نفسية لدى المبدع مع الاخذ بنظر الاعتبار تنوع حاجات الانسان ورغباته الذاتية في التعبير عن الذات او وصف ما يجري امامه ونقله للجمهور وهكذا توالدت الاجناس الادبية ففي وقت بحث الانسان عن تفسير الوجود اوجد الاساطير وفي وقت الانسان احس بالعزلة والانطواء حول الذات لجأ الى الشعر. وللنظرية الماركسية رؤية في موضوعة الاجناس فهم ربطوا "الاجناس الادبية بالمجتمع ربطاً وثيقاً بمعنى ان الجنس الادبي افراز (.....) من افرازات المجتمع ونتاج لتناقضاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية كما ان تراتبية الاجناس الادبية هو في الحقيقة تعبير عن التراتبية المجتمعية وهرمية الطبقة"[32] فالنص كبنية ينشأ ويبنى داخل الاوساط الاجتماعية والفكرية والثقافية المتنوعة اذ ان بنية الجنس هي علاقات تركيبية لمجموعة خطابات يضمها فضاء النص في بنيته الداخلية. اذ تتضافر الاجناس بالمعية بفعل المرجعيات

([30]) بسمة عروس، التفاعل في الاجناس الادبية، ط1، (بيروت : مؤسسة الانتشار العربي، 2010)، ص446.

([31])صلاح فضل، اشكال التخييل من فتات الادب والنقد، (القاهرة:الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع لونجمان، 1996)، ص106.

([32])جميل حمداوي، الاجناس الادبية، مصدر سابق، ص68.

الفكرية والاجتماعية والايدلوجية لانبناء بعض النصوص كما ان بعض الاجناس تمتلك جذوراً مشتركة تقارب من بناء تلك النصوص وتداخلاتها.والاهم هو في فترة الرومانسية ظهر مفهوم الادب الذي كان "يجمع في طياته اجناساً وانواعاً وانماطاً ادبية مختلفة داخل وحدة فنية وجمالية كبرى" [33] تسع جميع تمظهرات الحياة والتقاطات الفرد المبدع وفق الرؤية الرومانسية وسقف الحرية الممنوحة فيها للمبدعين. ويرى فيسيلوفسكي في الفصل الاول من الفصول الثلاث في كتابه (الابعاد الفنية التاريخية) بان الاجناس الادبية ظهرت من رحم الطقوس التي مارستها الشعوب البدائية فهو يرى بان الجوقة التي كانت تصاحبها الرقص والافعال الايمائية وهتافات و"نداءات الفرح والحزن والتي تعبر عن الانفعالات الجماعية من هذا النوع من الهتافات ظهر الشعر الغنائي الذي فيما بعد ينفصل عن الطقوس ويكتسب استقلالية فنية ومن اداء الاصوات الاساسية (قواد) الجوقة الطقسية تتشكل الاغاني الشعرية الغنائية الملحمية ومن هذه الاغاني التي انفصلت فيما بعد كذلك عن الطقوس ظهرت القصائد البطولية الملحمية وفي الاخير يظهر من تبادل الاجابات وملاحظات المشاركين في الجوقة الطقسية الدراما"[34] وقد تنوعت اجتراحات النقاد ومرجعيات الاجناس بالنسبة لهم من حقبة لأخرى، بوصف الاجناس متغيرات حدثت في نظرية الادب منذ ان عرف الانسان فنون التعبير الاولى وحتى عصر انفتاح النص الادبي وتداخل الاجناس وتنافذها فيما بينها وصولاً الى مرحلة تخلي النص عن هويته الاجناسية فـ " النص بطبيعته ليس بحاجة الى هوية جنسية"[35] بل اصبح البحث عن التناصات والتضمين والادبية والنص المفتوح وشعرية النص الادبي بدلاً من هويته الاجناسية،اذ ان شعرية اي جنس ادبي "تتمثل في انحرافه عن قانونه العادي ضمن قوانين تشكيله

([33]) المصدر نفسه، ص59.

([34])مجموعة كتاب روس، المدخل الى علم الادب، ترجمة : احمد علي الهمداني، ط2، (عمان:دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2010)، ص100.

([35])ايف ستالوني، الاجناس الادبية، ترجمة:محمدالزكراوي، ط1، (بيروت:المنظمة العربية للترجمة، 2014)، ص14.

الخاص"[36] وثمة من ربط بين الاجناس وجماليات التلقي، وعد النص الموازي احد امارات التلقي لدى (القارئ) وبالتالي ان تكرارية النصوص المتشابهة هي التي تخلق الجنس الادبي وتخلق المفهوم الاجناسي في ذهن المتلقي مما يحدث المغايرة في عملية التلقي حينما يغاير الجنس من شكله ويظهر للمتلقي وبصحبته جنس او جنسين اخرين يختلفان من حيث الالية والاسلوب عن الجنس الاصيل الذي عرفه المتلقي عبر نصوص اخرى مشابهة له من حيث امارة النص الموازي، ولعل ابرز مظهر من "مظاهر افق الانتظار انما هو الجنس الادبي الذي يندرج ضمنه النص فالجنس الادبي بوصفه خصائص الكتابة العامة. كما ينتظرها القارئ هو وليد افق الانتظار الذي يشكل تاريخياً عبر تراكم سلسلة من النصوص ذات السمة المشتركة فكل جنس من اجناس الكتابة افق للانتظار"[37] وبالتالي اضحى المتلقي احد ضوابط التنميط والقولبة الاجناسية كونه يفرض ذهنياً عملية تلقي سلبية للجنس غير متوقع لكسر افق انتظاره المعتاد على نمطية الاجناس وهيئتها واشتراطاتها اذ ان "القراءة نفسها تتحدد بالجنس، وذلك ان المتلقي يكيف جهازه المعرفي لمقتضيات الجنس الذي يمثله نص معين، وهو يسعى طوال قراءته الى تبني موقف مطابق لما يقترحه النص او يرفضه، وبهذا المنظور يغدو الجنس ضابطاً للقراءة"[38] هذا يعني ان المغايرة في بناء النص وادخال اجناس اخرى تعمل على كسر افق انتظار المتلقي فيكون التحديد الاجناسي ليس مرتبطاً بافرازات الناقد بل هو الان على وفق هذه الرؤية يدخل ضمن اطار اهتمام القارئ العادي(المتلقي).فالجنس الادبي كما انه يحدد شكل الكتابة للمؤلف فانه يعين للقارئ

([36])حنان منصور عباس المهدي، الشعرية في قصص محمد خضير، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الدكتور احمد جاسم النجدي والدكتور عامر عبد محسن السعد، (جامعة البصرة:كلية الاداب، قسم اللغة العربية، 1999)، ص13.

([37])شكري المبخوت، جمالية الالفة، النص ومتقبله في التراث النقدي، (تونس: المجمع التونسي للعلوم والاداب والفنون.، 1993)، ص 77-87.

([38]) مشبال، محمد، "البلاغة ومقوله الجنس الادبي"، مجلة عالم الفكر، (الكويت)، عدد1 لسنة 2001، ص61.

اشكال تلقي النص وعملية فهمه وهذه الاشكال للأجناس الادبية حتما ليست مشروطة دائما "باجتهاد القارئ ومهاراته الشخصية بل تأتي مندسة في اغلب الاحيان داخل النص ذاته تقود اليه قرائن عديدة بعضها داخل النص وبعضها الاخر محيط به من قبيل النصوص الموازية هذا اضافة الى ان القارئ عندما يباشر النص يعود وعي ذلك ام لم يع الى القيم الجمالية والمفاهيم الادبية السائدة في عصره ويراجع قائمة الاجناس الادبية التي يعرفها باحثا عن خصائصها في النص ساعيا الى تحديد انتماء النص الاجناسي ولا يتم للقارئ ذلك الا عن طريق ادراك علاقات التفاعل الاجناسي التي يمكن للنص ان يتحرك ضمنها"[39] وارى ان هذا اجحافاً بحق المتلقي وطاقة زائدة عليه فليس من دوره البحث عن مشتركات اجناسية وتشابهات تقود لذات الجنس لحظة قراءته، وليس بمقدور المتلقي ان يراجع قائمة الاجناس الادبية التي يعرفها وليس بمقدوره البحث عن خصائص النص المقروء والذي هو بصدده، ان هذا الرأي فيه من الحمولة الكبيرة التي القاها صاحب الرأي على المتلقي،رغم انه اشار الى امارة مهمة في التمييز وهي النصوص الموازية التي تعد مفاتيح في بعض الاحيان لمعرفة نوعية الجنس الادبي. وكما اشرت ان كان معرفة الجنس ليس مشروطاً للمبدع بل مهم للناقد وحسب فكيف يكون غير مهم للمبدع ومهم بذات الوقت للمتلقي انها معادلة يراد بها جر المفهوم الاجناسي لنظريات التلقي ورمي الكرة بملعب المتلقي في عملية الكشف عن اجناسية المكتوب.وفي غمرة كل هذه الارهاصات المتعددة، صارت الكتابة في الوقت الحاضر ألذي ازاح "النص الابداعي فيه الحدود بين الاجناس وجعل فرضية الاختلاط بينها ممكنة في ظل نهوض مصطلحات جديدة مثل:الكتابة،النص،النص المفتوح" [40] تلك الاصطلاحات التي حاولت النيل من مفاهيم التجنيس بما تعني من كلمة وبالتالي نسف المفهوم التصنيفي السائد في الكلاسيكية

([39])محمد القاضي ومحمد خبو واحمد السماوي واخرون، مصدر سابق، ص134-135.

([40])د.فاضل عبود التميمي، جذور نظرية الاجناس الادبية في النقد العربي القديم، ط1، (تونس:دار الفكر للنشر، 2014)، ص25.

القديمة والقائم على تقسيمات ارسطو وبوالو وهوراس والذين سعوا لتقعيد فرضيات كلاسيكية في الاداب والفنون ففي زمن اخذت الاجناس " تضيق ذرعا بذواتها فطفقت تفتح ابوابها لبعضها في محاولة منها لصهر التجنيس واذابته نحو النص الابداعي"[41] فقد كشف النقد الحديث اليوم عن "زيف الحدود وقلق المتون مهيئاً الاذهان لفكرة تعدد الاجناس في المتن الواحد "[42] وصار ثمة صراع بين الاجناس الادبية من اجل بقاء الاقوى وبخاصة في تلك الاجناس التي تكون حدودها متقاربة بعض الشيء ومنها الاجناس النثرية او ما يصطلح عليها بالسرديات.فهناك اجناس زئبقية مائعة تتداخل مع بعضها بصورة لا واعية، كما يحصل في الاجناس النثرية،وكما ان التجنيس ومبدأ النقاء كانا احد المفاهيم الكلاسكية التي سعت لتقعيده في منظومة نظرية الادب الكلاسيكية وحتى فترات متأخرة فان للتجنيس قوانين تنظم عمله على وفق رؤى معاصرة تؤمن بتفاعل الثقافات وزول الحدود الفكرية والثقافية والجغرافية بين المجتمعات واحد قوانين التجنيس الادبي قانون التفاعل فمن المعلوم ان النص الادبي " لا يوجد بمفرده ولم يخلق من عدم وليس نصاً نقياً واحداً صافيا بل تتداخل فيه النصوص والاجناس الادبية تناصاً وامتصاصاً وحواراً وتفاعلاً" [43] ومن قوانين التجنيس كذلك قانون التحول والذي يسمى بقانون "الانتهاك،الانزياح بمعنى ان الجنس الادبي قد ينتهك من جنس اخر حيث يغير كل المعالم التصنيفية القديمة وينزاح عن المعايير التي تم التعارف عليها بتقديم عناصر جديدة الى عملية التجنيس" [44] واذا حدث هذا القانون داخل النص الاجناسي فسيحصل معه تغيير في افق انتظار القارئ. ومن قوانين التجنيس قانون الممانعة حيث يلاحظ ان العديد من النتاجات الادبية المعاصرة ترفض وبقوة عملية التجنيس "وتأباها بشكل مطلق وتمتنع عن

([41]) د.رودان اسمر مرعي، نظم العلاقات النصية التقنية والمعرفية: القصة القصيرة السورية في التسعينات انموذجا، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2012)، ص197.

([42])المصدر نفسه، ص105.

([43]) جميل حمداوي، نظرية الاجناس الادبية، مصدر سابق، ص47.

([44])المصدر نفسه، ص48.

امكانية تصنيفها ولا ترغب في الوجود اصلا وتعمل على تفكيك نفسها بنفسها وتحتمي بخاصية الادب العامة وتكره التجنيس وترفض تنميطها وتدرج نفسها ضمن خانة الكتابة او العمل او الاثر او الادب مثل كتابات ما بعد الحداثة"[45] اذ ان ما بعد الحداثة اصلا قامت على البحث عن خيارات جديدة للحضارة والتاريخ والآداب والفنون بعد شعورها بالإحباط من رؤية الحداثة وهو ذات الفعل الذي مارسته نظريات التمرد الاجناسي على النظرية الكلاسيكية، في بحثها الدؤوب والمستمر عن النص المفتوح والاثر الكلي ومفهوم النص الابداعي او الكتابة الجامعة، وتدخل هذه الرؤية ضمن المفهوم الذي ساد العالم بالبحث عن المغايرة وضرب الثابت،وبالتالي البحث عن اليات جديدة تستخدم كجماليات لكسر الطوق التقليدي للتلقي. وكما ان للاجناس قوانين فثمة معايير لتعين هذه الاجناس ولعل احد تلك المعايير هو معيار "مواز خارجي للنص يتعلق بالعتبات او النص الموازي كالعناوين والمقدمات والتعيين الجنسي واللوحات والايقونات والهوامش وعتبة المؤلف وعتبة الاهداء وكلمات الغلاف وتساعدنا هذه العتبات على التمييز بين الاجناس الادبية ضمن ما يسمى بالتعيين الجنسي"[46] كما ان الماركسيين الجدد كجيمسون وديفيد هارفي يرون ان ما بعد الحداثة هي "رأسمالية راديكالية متشعبة ومتداخلة ومهيمنة ومتحركة تتلاشى وفقها الاجناس وتضيع"[47] وهو ما يفضي الى منطق ساد النظرية المعاصرة وهو استيعاب التنوع والآراء المختلفة وبالتالي قابلية النظرية المعاصرة على ضم تلك الآراء المتنوعة التي تمثل التوجهات المختلفة في عصر التعقيد الراهن.ولان العرب غالباً ما تأتي لهم النظريات مستوردة وجاهزة من النقدية الاوربية فانهم كذلك تلقوا مفهوم التجنيس من الغرب وبرز هناك العديد من النقاد العرب المهتمين بهذا الامر ولعل ابرزهم في مصر

([45])المصدر نفسه، ص51.

(46) المصدر نفسه، ص55.

([47]) صالح ابو اصبع واخرون، الحداثة وما بعد الحداثة، ط1، (عمان:منشورات جامعة فيلادفيا، 2000)، ص55-56.

محمد مندور وعز الدين اسماعيل وفي سوريا خلدون الشمعة وفي الجزائر عبد الملك مرتاض وفي المغرب جميل حمداوي وغيرهم،وقبل ذلك كانت اشارات تلقائية غير ممنهجة لدى ابن طباطا والجاحظ واخرين من المحدثين القدماء الذين كانت اغلب تنظيراتهم تذهب بمجال الشعر كونه ديوان العرب والجنس الاكثر بروزاً لدى العرب بفضل نرجسية الانسان العربي وطغيان الذاتية والغنائية عليه، ولم يغاير تمسك العرب بهذا الجنس حتى ورود الترجمات الاوربية للاجناس النثرية الاخرى ودخولها مضمار القراءة العربية حتى بدء يتخلى الكاتب العربي عن هذا الجنس الغنائي، ومع كل هذا الا ان ثمة من يرى ان العرب درسوا الاجناس الادبية دراسة مدرسية سطحية، ومنهم الناقد عبد النبي اصطيف الذي انتقد النقاد العرب الذين اسسوا للتنظيرات الاجناسية، والممارسات الخاصة بالأجناس فهو يقول بان الوعي " بهذه الاجناس على مستوى النقاد العرب والقراء العرب والكتاب العرب لم يبلغ درجة مرضية وكافية للاقدام على تحديث هذه الاجناس فالنقاد العرب المعاصرون لم يستطيعوا بعد ترسيخ مفاهيمها ومحاولاتهم في هذا الاتجاه مازالت محاولات مدرسية" [48] وارى ان هذا تجنياً واضحاً على الممارسات النقدية التي قدمت من قبل الكتاب العرب التي اشرنا لها اعلاه، بل ارى العكس مما ذهب اليه اصطيف بان الممارسة النقدية قد اوفت مفهوم الجنس حقه بخاصة في مجال التحديث الذي اشار له اصطيف في معرض حديثه، والدراسات التي دلت على ولادة اجناس جديدة من التفاعلات والتعايشات الاجناسية خير دليل على ما نرى، بل ان اصطيف لم يكتف بهذا التجني، بل ذهب للوقوع بخلط واضح في دراسته التي بصدد نقاشها اذ خلط بين الاصناف الدرامية وعدها اجناساً ادبية، كما في اشاراته الى المأساة والملهاة وهو بهذا يناقض نفسه بنفسه ويدلل من كلامه على عدم دراية واحاطة بنظرية الاجناس الادبية،ويدل كذلك على عدم اطلاعه التام على كل التنظيرات العربية بخصوص مفهوم نظرية الاجناس ومدى تأثيرها

([48]) عبد النبي اصطيف، "نظرة في تحديث الاجناس الادبية"، مجلة الناقد، (لندن)، العدد 8، شباط/فبراير، 1989، ص38.

على نظرية الادب العربية. ولعل احد الذين اهتموا بالتقسيمات الاجناسية هو الناقد السوري خلدون الشمعة، الذي درس الاجناس بحسب العلاقة بين المرسل ورسالته والمتلقي اي ركز على المتلقي في عملية التجنيس)[49].ولكن خلدون الشمعة تناسى موضوعة التداخل التي تربك تقسيمه هذا في جدوله حول الاجناس ادناه.

الجنس	المرسل	الرسالة	المستقبل
الدراما	غائب	تمثل	جمهور
الملحمة	حاضر	تتلى	جمهور
الرواية	محتجب	تقرا	قارئ منفرد
المقامة	حاضر	تتلى او تقرا	جمهور او قارئ منفرد
الحكاية	حاضر	تتلى او تقرا	جمهور او قارئ منفرد
القصة القصيرة	محتجب	تقرا	قارئ منفرد
القصيدة	حاضر	تتلى او تغنى او تقرا	كانه غير موجود
المقالة	متضمن	تقرا	قارئ منفرد
الرسالة	متضمن	تقرا	قارئ منفرد

ان اول مؤاخذة على هذا الجدول هو ان التفاعلات الاجناسية الحديثة ستعمل على خلخلة الرسالة التي وضعها الناقد الشمعة، وحتى نظريات التلقي الحديثة بالاستناد الى التداخل الاجناسي واستخدام بعض الاجناس التي صنف الشمعة متلقيها على انها من صنف القارئ فان الاستقبال سيختلف في حال دخول ذلك الجنس مع جنس اخر ليولدان جنساً مشتركاً او متداخلاً يقدم للجمهور بدلاً من القراءة وعلى سبيل المثال جنس الرواية كما هو موضوع في الجدول اعلاه.

([49])ينظر: سهام جبار هاشم، تجنيس الادب في النقد العربي الحديث، مصدر سابق، ص357.

آراء الفلاسفة والمنظرين في التجنيس:

كما اشرت سابقاً ان اول من وضع قواعد التجنيس هو افلاطون في جمهوريته،وتبعه بذلك ارسطو طاليس في كتابه فن الشعر وتقسيمه الثلاثي الشهير، ولان تقسيمات افلاطون وارسطو تركزت تماماً على مفهوم البويطيقا والتفرعات الثلاثية منها فقط، سأحيل اراء افلاطون وارسطو للجزء المخصص للحديث عن مفهوم الشعر.ولعل احد اهم النقاد التي يمكن ملاحظتها هو تلاصق المفهوم الاجناسي مع النظريات الكلاسيكية لتقسيم الادب وبالتحديد مع كتاب فن الشعر لارسطو وكان العديد من الدراسين يجهلون ان ثمة نقاد اوربيين عدة نظروا الى الاجناس الادبية وسعوا بقوة لزعزعة الثقة بتنظيرات ارسطو كما ان الدرس النقدي العربي يشمله كلام القصور في ابراز تلك التنظيرات التي جاءت بعد ارسطو، والتي سأتطرق لها ولروادها بشيء من الاختصار والايجاز، ولعل اول تلك التنظيرات هي للفيلسوف الالماني جورج فيلهام فريدريش هيغل الذي ميز بين الأجناس الثلاثة على أساس الذاتي والموضوع "فالغنائي ذاتي، والملحمي موضوعي، والمسرحي ذاتي موضوعي في آن واحد"[50].اي ان ما يعبر عنه الانسان ذاتيا يذهب لمنطقة الشعر والملحمي يتخذ مجال الكشف الموضوعي العابر للذاتية، وبالتالي تجمع الدرامية بين الضدين لتشكل عالمها المسرحي الخاص.اما جيرار جينيت فيسمي تقسيم ارسطو الثلاثي بالثلاثية المزعجة [51] وبحث جينيت في كتابه (مدخل لجامع النص)عن النص الشامل او الجامع الذي يكون "بمثابة الشكل العام للاجناس الادبية او المختصر لها بوصفه محتويا على مختلف انماط وصيغ الاجناس الاخرى"[52] ويرى طراد الكبيسي بان جامع النص الذي تحدث عنه جينيت

([50])شجاع مسلم العاني، قراءات في الادب والنقد، (دمشق:اتحاد الكتاب العرب، 1999)، ص43.

([51])ينظر:جيرار جينيت، مدخل الى جامع النص، ترجمة:عبد الرحمن ايوب، (بغداد:دار الشؤون الثقافية، 1985)، ص5.

([52]) احمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ط1، (بغداد:دار الشؤون الثقافية، 2014)، ص37.

هو الذي "يراد منه تذويب الاجناس"[53] اي السعي لصهر الاجناس في جامع نص واحد وشامل يجمع كل الاجناس بدلا من تسييج الاجناس بحدود مصطنعة سعى لضمها بالنص الجامع الذي يشتمل على الاجناس الادبية المختلفة ويعبر التصنيف الاجناسي الذي ازعج جينيت وبالتالي انتاج نص يتعالى على التحقيب القار. ولعل ابرز مفكر وناقد اثار جدلاً هو الفرنسي فرديناند برونتير الذي فسر التقسيم الاجناسي على اساس بيولوجي وينسب ادخال مصطلح الجنس الى الاداب والفنون من نظرته البيولوجية وتشبيهه للجنس الادبي بالجنس البيولوجي، فهو يرى ان كل "جنس ادبي له زمان خاص به يولد فيه وينمو ويموت فله حياة خاصة به في امتداد زمني معين مثل الاجناس الحيوانية تماما"[54] ويرى برونتير كذلك ان لكل جنس من هذه الاجناس "فترة وجود محدودة تتولد من سابقتها الممهدة لها ثم تنتهي الى لاحقتها الناشئة عنها"[55] وهو بهذا يلمح الى ضمور الملحمة وولادة الرواية منها، ويلمح الى الاجناس الادبية الكلاسيكية التي انقضت وانهارت ومنها الاساطير والملاحم، وكما اشرنا ان تلك الاجناس انهارت بفعل انهيار موضوعاتها وقيمها ومنها مفهوم البطولة والنبل والملوكية والبحث عن تفسيرات الوجود، ويرى برونتير ان الاجناس الادبية ليست الا "كلمات فحسب بل توجد في الطبيعة وفي التاريخ وتتكون هذه الاجناس وتتوالد كما تتوالد الكائنات الحية في الطبيعة "[56] وهو بهذا يتجاوز كل القيم الجمالية لانساق الاجناس الادبية ولا يتناولها الا من حيث وجودها التاريخي والاجتماعي ويكترث للشكل وحسب في وجود الجنس الادبي.ويقصي كل القيم والمعايير والدلالات الجمالية، صح ان تاريخ الادب عرف اجناسا نمت وازدهرت في ازمنة محددة ثم لحقها الضمور والانقراض في ازمنة لاحقة ولكن هذا لا يفسر التفسير البيولوجي الذي ذهب له برونتير بل ان الانقراض جاء بفعل

([53]) طراد الكبيسي، "النظرية النقدية"، مجلة الاقلام، (بغداد)، عدد 11-12 لسنة 1992، ص14.

([54]) محمد غنيمي هلال، الادب المقارن، مصدر سابق، ص63

([55])المصدر نفسه، ص63.

([56])جميل حمداوي، نظرية الاجناس الادبية، مصدر سابق، ص65.

الحاجات النفسية والاجتماعية والتاريخية للمجتمعات التي ازدهرت فيها تلك الاجناس وانقرضت، اذ ان نظرية برونتير البيولوجية لتطور الاجناس قد تم تجاوزها لانها لا تهتم الا بدراسة الاجناس الادبية في "ضوء متغيراتها الوراثية والبيولوجية الخارجية"[57] ولا تتفحص بناها العميقة ودلالاتها الجمالية.ومن النقاد الذين ذهبوا الى نفس الرأي الذي تبناه برونتير هو كارل كانفا وهو ناقد معاصر يرى ان الاجناس تاتي الى "الوجود وتعيش ثم تموت كباقي الكائنات الحية"[58].ومن الفلاسفة الجماليين الايطالي بندتو كروتشة الذي اهتم بموضوعة التجنيس وهو احد الذين بشروا بموت الجنس الادبي واحد الذين رفضوا الاجناس الادبية رفضاً قاطعاً وسخر من التقسيمات الاجناسية، وتبنى مفهوم الابداع والمبدع بدلاً من القولبة الجاهزة التي عدها سلطان مهيمن على الكاتب،اذ ذهب كروتشة لمفهوم الرائعة الادبية التي يرى انها التي تخترق قانون جنس مقرر، زارعة بذلك البلبلة في أذهان النقاد الذين يجدون أنفسهم مضطرين إلى توسيع الجنس[59] واختراق حدود اجناسية اخرى عبر منفذ التداخل والانصهار وولادة الاجناس الهجينة، والناقد الإيطالي بندتو كروتشة رفض بشّدة الحدود التي أقامها ارسطو طاليس بين تلك الأجناس الأدبية وسار عليها الكلاسيكيون بعد ذلك، فسخر منهم بقوله ان تقولوا هذه ملحمة أو هذه دراما أو هذه قصيدة غنائية فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه وهو بالتالي ركز على مفهوم الابداع بالنص وليس التصنيف الجاهز [60] فالنصوص هي من تصنع الجنس لا العكس.ان كروتشة يرى ان التقسيمات والتصنيفات من العبث الفكري الزائد الذي لا

([57])المصدر نفسه، ص67.

([58])كارل كانفا، إشكالية الأجناس الأدبية، ترجمة عبدالرحيم الرحوقي، مجلة كتابات معاصرة، (بيروت)، عدد 53، لسنة 2004، ص 28.

([59])ينظر، عبد العزيز شبيل:نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري:جدلية الحضور والغياب، ط1، (صفاقس:دار محمد علي الحامي، 2001)، ص 24.

([60])ينظر:بندتو كروتشه:المجمل في فلسفة الفن، تر:سامي الدروبي، ط1(القاهرة:دارالفكرالعربي، 1947)، ص47-48.

طائل منه، لان كل عملية ابداعية تحتم على الناقد وضع مقاييس جديدة من نمطية وقالبية الجنس تتلاءم والنصوص الجديدة وانفتاحاتها وبالتالي يكون من العبث الثبات على قولبة محددة للاجناس الادبية وبهذا فهو يفتح الباب على مصراعيه على قوانين اجناسية لكل نص ابداعي وارى ان هذا الامر فيه تطرفاً كبيراً لانه سيفتح الباب لاجناس من صنع يد المؤلف لكل نص وبالتالي انفتاح كبير الى حد لا يمكن السيطرة عليه وبالتالي يضلل المتلقي في عملية تلقي تلك النصوص الابداعية.كما ان كروتشة قد اعلن عن "موت الاجناس وميلاد ما سماه هنري ميشو الاثر الكلي الذي يحتوي الاجناس جميعها ويختزلها لكي يتجاوزها ويتعالى عليها"[61] وهو شبيه تماما بمفهوم التعالي النصي الذي ذهب اليه جيرار جينيت وهو النص الجامع لكل الاجناس الادبية في بوتقة النص الابداعي الواحد الجامع، كروتشة كذلك في مسألة التداخل ركز على اهمية تداخل الشعر مع النثر والقيم الجمالية التي افرزها هذا التداخل فهو يبين بان "شعر النثر الذي كثيراً ما يكون اصدق شاعرية من الشعر الدعي السخيف" [62] فالابداع والجمالية تتأتى من خلال قيمة النص في ما بعد الحداثة لذلك تتجاوز الحدود الاجناسية، ولعل ابرز جماليات للتداخل هو البناء المعماري لشكل القصيدة التي تترافد مع اجناس ادبية اخرى وتكون بفضاء نصي مفتوح لكل الاجناس الزائرة.ان كروتشة حسب هذه المفاهيم يرى ان الروائع هي من تخرق الاجناس وبالتالي تعمل على اجبار النقاد على توسعة مفهوم الجنس في الاثر الادبي المحدد.كما ان بعض الاثار لا تعطي لنفسها تجنيسا وانما يأتي دور التجنيس على النقاد والمنظرين الذين يصنفون تلك الاعمال بالرغم من ان بعض الاعمال يحتار النقاد في تجنيسها في ظل تفجر المتون الابداعية والاطاحة بموروث الاسيجة الحدودية من خلال الرؤى التجريبية التي قدمتها مفاهيم الكتابة المعاصرة القائمة على التفاعلية والمحاورة

([61]) ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، ط1، (عمان:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005)، ص473.

([62])بندتو كروتشة، مصدر سابق، ص96.

والحركية، متخلصة من القطيعة التي كانت مفروضة على الاجناس الادبية السالفة،ولذلك قامت هناك علاقة جدلية بين التنظيرات التجنيسية وبين تمرد حركة الابداع.ما بين التنظيرات التي قعد لها المنظرون والنقاد وما بين حركة التمرد التي قادها الكتاب انفسهم الساعية لانفتاح الجنس والتخلص من الفرضيات المسبقة الجاهزة وهذا ما جعل كروتشة يعود ويهاجم النقاد في تحليلهم للاعمال الابداعية فهو يرى ان النقاد يحكمون على "الاثار الفنية يقيسونها بالنسبة الى النوع الفني او الفن الخاص الذي تنتسب اليه في رأيهم اليه وبدلاً من ان يبرزوا جمال الاثر او قبحه يجعلون يفكرون في تأثيراتهم فيقولون ان هذا الاثر قد التزم قواعد الدراما او اخترقها واخذ بقوانين التصوير او خرج عنها"[63] اي كيف نحقق الاثر الجمالي في حال انشغال المبدع في كيفية تناسق عمله الادبي مع قانون الاجناس الادبية، وكمحصلة نهائية فان كروتشة يعد الجنس الادبي بطبيعته "متمرداً على جميع الحدود المفروضة عليه، وبذلك يدعو إلى التداخل ما بين الأجناس الأدبية، لا بل يعترض على أي تصنيف للأثر الأدبي" [64] ومن النقاد الامريكان الذين اهتموا بنظرية الادب ونظرية الاجناس الادبية بالتحديد هو (رينيه ويليك) فهو يرى ان موضوعة نظرية الأجناس الأدبية والتداخل فيما بينها، ونتيجة بحثه المتواصل انه لم تعد تحتل هذه النظرية مكان "الصدارة في القرن العشرين، ويعزو سبب ذلك إلى التمييز بين الأجناس الأدبية لم يعد ذا أهمية في مؤلفات الكتّاب، بسبب الخلط والمزج فيها بين الأجناس لخلق أنواع جديدة من شأنها أن تحتل مكان الصدارة في الدراسات الأدبية، وهو بذلك يؤيد فكرة كروتشة في التعابر والاندماج ورفض كل القيود المفروضة على الجنس الأدبي وتكوين الأثر الكلي بوصفه نتاجاً نهائياً في اختراق الأجناس بعضها للبعض الآخر واختزالها " [65] اذ يرى رينيه ويلك ان التمييز بين الاجناس الادبية لم يعد امرا ذا اهمية لان "الحدود بينها

([63])المصدر نفسه، ص81.

([64]) علي عبد الأمير عباس الخميس، مصدر سابق، ص48

([65]) المصدر نفسه، ص49.

تعبر باستمرار والانواع تخلط او تمزج والقديم منها يترك او يحور وتخلق انواعاً جديدة"[66] كما ان الاجناس الادبية في نمو واطراد مستمر، ولعل ابرز صرخة في مسالة تحطيم الاجناس واشهرها جاءت من الفرنسي سيبستيان مرسيه، فنتيجة التشدد بحدود الاجناس جاءت الرؤية لكسر الحدود الاجناسية من سيبستيان مرسيه والذي اعلنها صراحة "تساقطي تساقطي ايتها الجدران الفاصلة بين الانواع ولتكن للشاعر نظرة حرة في مرج فسيح فلا يشعر بعبقريته سجينة الاقفاص حيث الفن محدود ومصغر"[67] اما اللغوي والناقد الروسي رومان ياكوبسن فقد كانت له وجهة نظر في قضية ترسيم الحدود بين الاجناس والتي تمنع النقد من وضع يده على جماليات النصوص وقارب في نظرته من هيكل في قضايا تقسيم الاجناس،فياكوبسن ربط بين "الاجناس الادبية وضمائر اللغة،فجعل الانا جوهر الشعر والـ هو محور الملحمة والـ انت اساس للدراما"[68] اما صاحب نظرية التفكيك الفيلسوف الفرنسي من اصل جزائري جاك دريدا فقد سخر من قانون الاجناس الذي يطالب بعدم اختلاط الاجناس والانواع[69] اما الفيلسوف واللغوي الروسي ميخائيل باختين فكانت له كذلك رؤية في موضوعة التجنيس، من خلال انطلاقه من مفهوم الحوارية وتعدد الاصوات في الرواية،وبمفهوم الحوارية يركز باختين على ان " الأدب وأجناسه وما يرافقهما من تغيرات وتبدلات على مستوى الشكل والمضمون عبر مراحلها التاريخية. وأن الجنس الأدبي هو دائماً نفس الجنس وآخر جديد دائماً وقديم في الوقت نفسه ، فهو يؤكد مرة ثانية ويتجدد في كل مرحلة من مراحل التطور الأدبي وفي كل عمل فردي.وأن الجنس الأدبي يحيا في الحاضر. لكنه يتذكر ماضيه وأصله.فهو يمثل

([66]) رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، ترجمة:محمد عصفور، (الكويت:سلسلة عالم المعرفة، 1987)، ص376.

([67])كارل فيتور، مصدر سابق، ص8.

([68])محمد صالح الشنطي، تداخل الانواع الادبية، مجلد 2، ط1، (الاردن : عالم الكتب الحديث، 2009)، ص423.

([69])مقدمة المترجم خيري دومة لكتاب، الرواية، المؤلف:دراسات في نظرية الانواع الادبية المعاصرة، ترجمة وتقديم:جيري دومة، (القاهرة : منتدى مكتبة الاسكندرية، ب ت)، ص16.

الذاكرة الفنية من خلال صيرورة التطورات الأدبية ولهذا يبدو مهيئاً لضمان واستمرارية هذا التطور" [70] وهي رؤية لا تختلف كثيراً عن موضوعة انقراض الاجناس الكلاسيكية كالملحمة وظهور اخرى كالرواية فيها بعض السمات والملامح من الجنس الذي انحدرت منه، ولعل احد الذين اهتموا كثيرا في موضوعة التجنيس ونظرية الادب الفيلسوف الفرنسي/البلغاري تزفيتان تودوروف، الذي تعد دراسته عن اصل الاجناس الادبية الاشهر بين التنظيرات لموضوع الاجناس الادبية، وبالرغم من ان تودوروف قد شهدت حياته تحولات على مستوى تبنيه للمناهج النقدية التي كتب فيها، الا ان رؤيته للاجناس كانت قد اشهرها في اكثر من دراسة ومؤلف ادبي، وتودروف يرى ان العمل العظيم يخلق "جنسا جديدا بطريقة ما،وفي الوقت نفسه يخترق القواعد القائمة سابقاً"[71] يرى تودروف ان الكتابات المعاصرة تنحو راهنا على هدى "الخطوات الرائدة للأخوين شليغل مؤسس الرومانسية الالمانية في نهاية القرن الثامن عشر الى التمرد على الحدود الموضوعية بين الاجناس الادبية"[72] وبخصوص الاجناس المولدة في العصور ما بعد النظرية الكلاسيكية فيرى تودوروف ان الاجناس الادبية تأتي من "اجناس ادبية اخرى والجنس الجديد هو دائما تحويل لجنس او لعدة اجناس ادبية قديمة"[73] وهذا الرأي بالتحديد قد تكرر عند اكثر من منظر لغوي ومهتم في نظرية الاجناس الادبية ضمن اطار نظرية الادب التي تجتمع بظلها نظرية الاجناس.ولكن حينما يقول تودوروف بان الاجناس تأتي من اجناس اخرى

([70])عمر نقرش. مفهوم التناص في النص المسرحي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، باشراف الدكتور عبد المرسل الزيدي، (جامعة بغداد:، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2002)، ص59 - 60.

([71]) تزفيتان تودروف، شعرية النثر، مصدر سابق، ص8.

([72])مقدمة محمد برادة لتزفيتان تودروف، "اصل الاجناس الادبية"، ترجمة:محمد برادة، مجلة الثقافة الاجنبية، (بغداد)، العدد1، ربيع 1982، ص44.

([73]) المصدر نفسه، ص46.

يورد الاتي كمثل "الكوميديا الدامعة وهي توفق بين ملامح الكوميديا والتراجيديا" [74] وهو بهذا يقع بالخلط ذاته الذي وقع به من سبقه حينما يعد الاصناف الدرامية اجناساً ادبية، لكنه يعود ويقول "فالاجناس هي اصناف النصوص"[75] ولا اعرف ماذا يسمي تودوروف انواع الشعر والرواية وغيرها من الاجناس، ان كانت الاصناف هي ذاتها الاجناس بالاعتماد على مقولة تودوروف التي تذهب الى ان لكل صنف نصي جنساً ما مع هذا فان تودروف يرى بان الادب المعاصر غير معني "كليا من الفروق الاجناسية فكل ما في الامر ان هذه الفروق لم تعد تتوافق مع الآراء المتوارثة في نظريات الادب الماضية"[76] واتفق مع تودوروف بان النظريات التي جنست النصوص في السابق وبخاصة تقعيدات ارسطو لم تعد تحتوي كل الاجناس التي ظهرت في العصور المتأخرة مع الاخذ بنظر الاعتبار ان ارسطو تحدث عن مفهوم البويطيقا منطلقا من تفرعاته التي منها بالتحديد الشعر المسرحي الذي مثل لدى ارسطو جنساً ضمن الاطار البويطيقي ليس الا وهذه النظرة حطمت من النظرية الابسنية التي ثارت على شعرية النص المسرحي وجعلت المسرح يكتب نثراً.اما الشاعر والناقد والمسرحي الانكليزي ت س اليوت، فكان له بحث بعنوان (أصول الشعرية الثلاثة) رأى فيه ان كل جنس يكتب بضمير معين "فالمسرح يكتب بضمير المخاطب –انت-والشعر الغنائي بضمير المتكلم –انا-والشعر الملحمي بضمير الغائب –هو-وقد لاحظ في الوقت نفسه ان هذه الاصوات الثلاثة –الهيئات-يمكن ان توجد في جنس ادبي واحد"[77] فالسمات الاجناسية لهذه الاجناس يمكن ترحيلها من جنسها الاصلي لتنضم الى اجناس اخرى

([74])تزفيتان تودروف، مفهوم الادب ودراسات اخرى، ترجمة:عبود كاسوحة، (دمشق:منشورات وزارة الثقافة، 2002)، ص24

([75])المصدر نفسه، ص25.

([76])دوبرو ت، نظرية الاجناس الادبية في القرن العشرين، ترجمة:باقر جاسم، مجلة الثقافة الاجنبية، (بغداد)، عدد 3و4 لسنة 1997، ص60.

([77])د.حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى الى سيمائية الدال، ط1، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2007) ص220.

تتفاعل معها بحالة انصهار مشكلة جمالية انسجام من نوع خاص يكسر افق توقع متلقي النص.واحد النقاد المتقدمين في نظرية الادب والمؤرخ الادبي الالماني هانز روبرت ياوس والذي يعدّ أن الكتابة داخل الجنس الأدبي ما هي إلاّ "تضييق للمُبدع تنطوي تحت تقليد كلاسيكي ارتبط بحقبة زمنية" [78] تلك الحقبة يقصدها ياوس كما نرى وعدة منظرون في هذا الكتاب وهو ان الاجناس المعروفة ما هي الا اجناس مرحلة الادب الاغريقي القديم، ولم تحظ تنظيرات ارسطو الا في الاجناس التي كانت شائعة انذاك.وهنا اللائمة تقع على المتقدمين الذين جاءوا بعد ارسطو وبخاصة في العصور القريبة والذين كتبوا اجناساً متنوعة عدة بقوا على تنظيرات ارسطو وتقسيمه الثلاثي وتشددوا فيه.لذلك كان (ياوس) احد الذين وقفوا ضد التجنيس ودعا الى " التحرر من الكتابة الاجناسية لانها تنطوي على تفكير كلاسيكي لا يعدو ان يكون مرتبطا بحقبة زمنية معينة"[79] وقد قام ياوس بالتركيز على سياق تلقي النص بتعريفه الجنس الادبي فقد بين ان تحديد هوية النص الاجناسية لا يتم الا "بمشاركة القارئ في الربط بين النص وجنسه انطلاقا مما رسخ لديه والف من سنن اجناسية وما اختزنه في ذهنه من قراءات سابقة"[80] وهو بهذا يتفق مع اخرين بمسألة التلقي لفهم نوع الجنس الادبي بالاعتماد على ذائقة المتلقي وتفكيكه للنص وربطه مع نصوص سابقة ففي مقالة لياوس بعنوان نظرية الاجناس وادب العصور الوسطى نشرها في كتابه نحو جماليات للتلقي ربط ما بين افق التوقعات ونظرية الاجناس الادبية وياوس وضع افق التوقعات كأداة ومعيار لمعرفة انتماء الاثر الاجناسي، وهذا يتطلب متلقيا واعيا ومنتجا وربما قارىء النص ليس كما يريده ياوس او اخرين بهذه الدربة والحنكة والجمالية التي تسمح له بقراءة النص وربطه بنصوص اخرى لفرز اجناسية النص،وهو عبء يحمله ياوس كما فعله اخرون على المتلقي الذي يكتفي بالنص المواز في اغلب

([78]) علي عبد الأمير عباس الخميس، مصدر سابق، ص50.

([79])دياب قديد، تداخل الانواع الادبية، مجلد 1، (عمان : عالم الكتب الحديث، 2009)، ص392.

([80])محمد القاضي ومحمد خبو واحمد السماوي واخرون، مصدر سابق، ص134.

الاحيان لفرز الجنس الادبي.كما ان ياوس اسمى هذه العملية بأفق الانتظار وحدد ثلاثة عوامل لصياغة افق انتظار المتلقي وهي "المعاير الشائعة عند القراء عن خصائص الجنس والصلات الضمنية التي تربط النص بأثار سابقة معروفة والمقابلة بين التخييل والواقع او بين وظيفة اللغة الانشائية ووظيفتها العملية"[81] اي ان ياوس دعم معايير واشتراطات معرفة الجنس الادبي بابعاد تاويلية تجمع القارئ مع الناقد ومنتج النص اذ اضاف (ياوس) "المقوم التاويلي التداولي"[82] اي منح المتلقي حق التاويل في عملية الكشف عن حقيقة الجنس الادبي، فكيف به اذ كان جنساً متداخلاً ومنصهراً مع اجناس اخرى كما تذهب له نظريات ما بعد الحداثة واغلب النصوص المعاصرة، وهذا ما جعل ياوس يؤكد انه كلما كان النص "صورة جاهزة من خصائص الجنس كانت قيمته الفنية وتاريخانيته متدنيين (...) ان تاريخية الجنس الادبي تتجلى في سيرورة انشاء البنية وما يطرأ عليها من تنويع وتوسيع وتعديل"[83] وهذا ما سيجعل المتلقي متفاعلاً ومنتجاً مع كل التغيرات والسيرورات التي تطال الجنس الادبي،والامر لا يختلف كثيرا عند نقاد البنيوية،ومنهم الناقد الفرنسي (رولان بارت) الذي يرى بان النص لا يدخل ضمن تراتب ولا حتى ضمن "مجرد تقسيم للاجناس(...) ما يحدده على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة"[84] ونادى رولان بارت الى "الغاء الحدود الموجودة بين الاجناس الادبية"[85] فبما ان النص يتحكم فيه مبدأ التناص والتفاعل واعادة تضمين الافكار وتعدد الاحالات "فلا داعي للحديث عن الجنس الادبي ونقائه وصفاته ما دام النص من جهة اخرى جماع

([81]) المصدر نفسه، ص134.

([82])المصدر نفسه، ص134.

([83]) محمد القاضي، الخبر في الادب العربي، (منوية:منشورات كلية الاداب، 1998)، ص31.

([84])رولان بارت، درس السيمولوجيا، ترجمة:عبد السلام بن عبد العالي، ط1، (المغرب:دار توبقال، 1986)، ص61.

([85])جميل حمداوي، مصدر سابق، ص14.

نصوص متداخلة وملتقى خطابات متنوعة ومختلفة من حيث التجنيس"[86] فالحدود حينها تكون متاحة للاجناس المجاورة للتزاور فيما بينها عند الحاجة الجمالية لذلك التزاور.

([86])المصدر نفسه، ص15.

الفصل الأول

التعريف بالأجناس الأدبية

مثلت الاجناس لغات التعبير عبر العصور منذ اكتشاف الانسان لغات تعبيره الاولى والتي حاكاها من خلال افعاله الطقسية التي اتسمت في مظاهرها البدائية بالطابع الروحي، وتركزت الاجناس وتقسيماتها في البدايات الاولى التي وضعت خلالها الاسس واللبنات الاولى للآداب والفنون على التقسيم الثلاثي الشهير لارسطو والذي استند على فعل الطقوس الاغريقية التي تأسست منها الملاحم والاساطير وكتبت على هيئة شعر، وهذا ما يؤكد ان الاجناس تنبع وتنبثق من حاجات اجتماعية ونفسية يمر بها الانسان وبالتالي تتفاعل وتنصهر داخله لتخرج على شكل نتاج يتبع تصنيف احد الاجناس الادبية، كما حصل في بدايات بحث الانسان لتفسير وجوده ومنها جاءت الاساطير لتعبر عن هذه الحقبة، وكذلك الرواية التي عدت ابنة الملحمة بوصفها بدأت تتحدث نثراً عن المجتمعات الواقعية المعاصرة التي لم تعد لغة الملحمة الفخمة تلائمها،وهكذا يتضح ان الاجناس تولد من طبيعة احتياجات المجتمع ومدى تفاعل المؤلف مع المجتمع والتحولات التي تجري فيه. وسأتطرق لعدة اجناس ادبية ارى انها تنطبق عليها مقولة الجنس الادبي الذي يشترط تفرعاً لأنواعه وهي على الوجه الاتي :

الشعر:

اختلفت الآراء التي تفسر معنى الشعر وتعرفه، وتضع له اسباب انبثاق ووجود، منذ اعلان الشعر عن وجوده الحقيقي ككائن مؤثر في المجتمع الاغريقي القديم، فقد ساد ابان العصر اليوناني تيار فلسفي يرى ان "الشعر الهام مصدره ربات الشعر اللواتي يلهمن الشعراء"[87] مثل ديمقريطس وافلاطون اذ يتلخص موقف (ديمقريطس) بان الشعر الراقي لا يكون الا بالجنون او حالة تكون اشبه ما يكون بالجنون، و(افلاطون) يرى ان الشعر

([87]) د.مسلم حسب حسين، جماليات النص الادبي:دراسات في البنية والدلالة، ط1، (لندن :دار السياب، 2007)، ص9.

الهام ومصدره الهي محض [88] بل انه يرى انه لا فضل للشاعر على الشعر وانما الفضل للاله بل ان الشاعر لا يدري ماذا يقول، وعرف عن الشعراء بان لكل شاعر شيطانا يقول الشعر على لسانه هذا في العصر الحديث، وهو مستند من حيث المقولة الى المدرسة الافلاطونية التي فسرت وجود الشعر على اساس انه الهام الهي من عند الرب يكون داخل الفرد ويمده بالخيال والصور الشعرية الخاصة بالنصوص التي يتلفظ بها او يكتبها الشاعر. وافلاطون يرى ان وظيفة الشعر غير اخلاقية بينما ارسطو يراها اخلاقية وهوراس يراها تعليمية ودرايدن يراها للتسلية [89] ولكن (لأفلاطون) وجهة نظر ببعض الاجناس الادبية فعندما تحدث عن القصص الاسطورية التي تكتب شعراً آنذاك فانه اشار بصراحة الى ان الشعراء وخاصة اشعار الالياذة والاوديسية التي يعدها تروج "لأساطير حقيقة عن الالهة والحياة ومن ثم فهي تسهم في افساد عقل الطفل وتدخل الرعب الى ذاته، ومن ثم يحذر افلاطون من ان تصبح هذه الاشعار هي جوهر ما تحكيه الامهات للأطفال"[90] بل وكان حاداً مع بعض الاجناس الادبية واقصى اصحابها من جمهوريته فقد اتهم الشعراء بانهم لا يستطيعون اكثر من "خلق مرآة للطبيعة بتصوير مظهرها دون حقيقتها،فأقصى من جمهوريته الشعر الغنائي وشعر الملاحم كما منع تداول اشعار هوميروس لأنها تساعد على افساد الجيل الناشئ ولم يبح الا الفن الذي يمدح الخير ويمجد الالهة والابطال"[91] فالشعر في رأي أفلاطون يهدف إلى إمتاع العقل والروح "ولكنه يخاطب العواطف والأهواء، فبذلك لا يُعالج الأشياء بحقائقها، وإنما معالجة عاطفية

([88])ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، ط6، (القاهرة:نهضة مصر للطباعة والنشر، 2005)، ص28.

([89])ينظر:د.أبو الحسن سلام، مقدمة نظرية المسرح الشعري، ط1، (القاهرة:دار الوفاء للطباعة والنشر، 2006)، ص162.

([90])احمد المنياوي، جمهورية افلاطون:المدينة الفاضلة كما تصورها فيلسوف الفلاسفة، ط1، (القاهرة:دار الكتاب العربي، 2010)، ص128.

([91])المصدر نفسه، ص، 124.

للظواهر المتغيرة، وهذه المحاكاة الفنية تخاطب ملكات البشر الدنيا"[92] وعاب افلاطون على الشعراء تصويرهم للحقيقة الخارجية المجسدة من قبل الانسان وليس المثل العليا بوصف الحقيقة الخارجية هي كذلك ساعية لتصوير المثل العليا، ووصف الشعراء بانهم يبتعدون عن الحقيقة بذلك بدرجتين،وهو ما جعله يخرجهم من جمهوريته الفاضلة، وبخصوص طرده للشعراء من جمهوريته فيمكن القول ان الذي يقصيه افلاطون من جمهوريته هو الشاعر الذي "مهمته المتعة فقط اي الذي ينقل الامور التافهة والمنفردة بمهارة ويستبقي الشاعر الذي مهمته يحاكي اعمال الخيرين ولكنه في الكتاب العاشر قد اقصى كل نوع من الشعر القائم على المحاكاة واستبقى الشعر القائم على مدائح الالهة والخيرين"[93] اما ارسطو فقد ابدى عناية فائقة بالشعر ويتضح ذلك من خلال تنظيره للشعر بمحاضراته التي تحولت فيما بعد الى كتاب بعنوان فن الشعر، ولعل اهتمام (ارسطو) بالشعر يعود لان المدن في الدولة اليونانية كانت في زمنه "لتعنى بالشعر عنايتها بالحرب والامن والسياسة"[94] فالشعر كان لغة احتفالاتهم الدينية الطقسية، وبالتالي كان موازيا كما يشير لذلك ارسطو لأنه ما كانت تعتني به الدولة اليونانية آنذاك ويرى ارسطو ان الشعر نشأ عن سببين احدهم المحاكاة بوصفها غريزة انسانية تبدأ مع الفرد منذ الطفولة وتجعله يختلف عن بقية الكائنات الحيوانية والسبب الاخر هو التعلم كونه يخلق حالة من اللذة لدى الانسان وهذان السببان كما يرى ارسطو كلاهما طبيعي [95] ناشئ مع الانسان، بوصف ان الشعر هو الصورة التعبيرية الاولى التي اكتشفها الانسان في حياته للتنفيس عن انفعالاته ولهذا السبب نرى ان الشعر مرتبطاً بما هو ذاتي ولكن ان كان

([92])علي عبد الأمير عباس الخميس، بنية السرد في النص المسرحي العراقي رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف عقيل جعفر الوائلي، (جامعة بابل:كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2010)، ص11.

([93])احمد المنياوي، مصدر سابق، ص175.

([94])ارسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح:عبد الرحمن بدوي: ط2، (بيروت:دار الثقافة، 1973)، ص47.

([95]) ينظر:ارسطو، فن الشعر، ص12.

الشعر بوصفه طبيعي يولد مع الانسان طفولياً فكيف تسنى لبعض الافراد ان يكونوا شعراء والاخرين لم يسمح لهم الامر ذلك، وهذا يؤكد ان هناك اساليب اخرى تضاف الى الموهبة التي اشار لها ارسطو في معرض حديثه عن المحاكاة الفطرية، وهذا ما اثبت حديثاً من اضافة عنصر الدراسة والتطور والقراءة لعنصر الموهبة ليكون الشاعر ناضجاً ومكتملاً للموهبة الشعرية، فالشعر يستثمر امكانات اللغة الصوتية والدلالية والنحوية لخلق المستوى الجمالي وهذا لا يتأتى من فراغ بل من دراية عميقة بموضوع الشعر واوزانه.وبالحديث عن قدسية الشعر واهميته للدولة اليونانية آنذاك فقد كان (يوربيدس) كغيره من الشعراء القدامى يعتقد ان الشاعر "معلم الامم وان على الشعراء واجباً مقدساً هو ارشاد مواطنيهم وحثهم على الفضيلة"[96] وبالتالي يمكن عد الاشعار في صورتها الاولى التي وردت الينا من التراث الاغريقي كلها ذات ابعاد تربوية ودينية،ساعية لإبراز الجانب التوجيهي التعبوي في تلك الفترات للمواطن الاغريقي،وتمجيد الدولة والالهة بما يتوافق مع توجهات النظام في تلك الفترة. ويرى (هوراس) بانه كان للشعر وظيفة وهذه الوظيفة هي "التعليم والى عهد ارستوفانيس كان مقام الشاعر في المجتمع هو مقام المعلم نجد هذا مفصلا في كوميديا (الضفادع) لارستوفانيس حيث يقول لنا اسخيلوس الشاعر وهو احد شخصيات المسرحية في حوار خيالي ان الصلة بين الشاعر والجمهور الذي يخاطبه تشبه الصلة بين المدرس بفصل من التلاميذ"[97] ويتضح من هذه الميزة التي اسبغها هوراس على الشعر ان الصفة التعليمية هي الغالبة في الاشعار اليونانية القديمة وبخاصة في الملاحم.ويرى الالماني (هيجل) بان الشعر ظهر حينما انعزلت الانا الفردية عن التوحد الجوهري للامة واستحالت النفس البشرية الى عالم ذاتي قائم لوحده يركز على حياته

([96])ابو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب ارسطو طاليس فن الشعر، (القاهرة:مطابع الاهرام التجارية، 1971)، ص33.

([97])هورس، فن الشعر، ترجمة : لويس عوض، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988)، ص42.

الداخلية وحسب [98] وهذه الرؤية تذهب الى الشعر بوصفه ناشئ من طبيعة حاجة اجتماعية ونفسية وبالتالي يقترب من الآراء التي تشير الى ان الاجناس الادبية تتغير وتتطور مع سيرورة المجتمعات وهو السبب ذاته الذي جعل المجتمعات ما بعد القرن الثامن عشر تلتجئ الى السرديات التي بدأت تعبر عن واقعها المتشظي بدلا من فخامة اللغة الشعرية التي كانت لغة المثاليات والنبل والقصور. وينقسم الشعر كما يرى (فنسنت) لأربعة عصور هي عصر الشعر القصصي –عصر الشعر الغنائي-عصر الشعر الدرامي-عصر الشعر التعليمي فعصر الشعر القصصي يكمن في عد الملحمة اول انواع الشعر في العصر اليوناني حيث يعدها فنسنت النوع الارستقراطي من الشعر الذي يتخذ من المعركة موضوعا له [99] مثل هوميروس اليوناني وفرجيلوس الروماني ودانتي. وعصر الشعر الغنائي الذي بدوره ينقسم الى شعر غنائي جمالي وهو شعر مصحوب بالرقص والموسيقى وبالوقت نفسه هو شعر وطني يتحدث الشاعر عن لسان الجماعة ويعبر عنه بالأعياد الدينية عن لسان قومه اما النوع الثاني هو شعر غنائي شخصي حيث يتغنى الشاعر بإحساسه وحبه وغضبه [100].اما الشعر الغنائي الدرامي فهو اكثر العصور صعوبة حيث وصل الشعر للكمال لدى اليونان في القرن الخامس قبل الميلاد ومنهم برز الكتاب الاغريق الكبار اسخيلوس ويوربيدس وسوفوكلس وارستوفانيس بالكوميديا وفيه برزت ابرز النصوص المسرحية الخالدة التي لازالت حية الى الان،والتي شكلت مجمل تراث المسرح العالمي على امتداد قرون مضت. اما الشعر التعليمي كما يرى فينسنت "يسود بصفة خاصة في العصور التي تنكب الناس على المكتشفات العلمية والنظريات الفنية "[101].

([98])ينظر:ف.د.سكفور نيكوف، الشعر الغنائي، ط2، ترجمة:جميل نصيف التكريتي، (بغداد:دار الشؤون الثقافية، 1986)، ص53.

([99])ينظر:د.أبو الحسن سلام، مصدر سابق، ص20.

([100])المصدر نفسه، ص21.

([101])المصدر نفسه، ص22.

اذ تكمن وظيفة الشعر التعليمي بانه سعى لإخضاع ثمرات الفكر الفلسفي الذي عرفت به اليونان القديمة وكذا العلوم بكافة مناحيها وضروبها لتيسير استيعاب تلك العلوم واظهارها الى المتلقي بصورة واضحة وناصعة ويعد (هسيودس) ابا الشعر التعليمي عند اليونان. كما ان ثمة من يعرف الشعر بانه "النظم اي الصياغة الموزونة والتعبير الموسيقي للفكرة باستخدام الكلمات والصور وتعتمد على الخيال والحس دائماً مع مصاحبة عقلية هدفها تنظيم الخيال والاحساس"[102] ويعنى بالنظم هنا وضع الكلمات في سياقها الكلامي وفقا لما يرد الايحاء به حيث تكمن اهمية المفردة بارتباطها التعبيري مع بقية الجمل وهو يشبه الوظيفة الشعرية التي اشار لها اللسانيين المعاصرون، آما السير (فيليب سدني) احد نقاد عصر النهضة الملمين بالنقد الكلاسيكي فالشعر لديه "نظمٌ وابتداع، كسرد قصة ليست حقيقية بالمعنى الحرفي، وليس الشعر لديه سجلاً للحوادث الخيالية، بل هو وسيلة إبلاغية مؤثرة، وله منزلة مرموقة إذا ما استطاع إبلاغ الحقائق إبلاغاً حياً، فكتابة الأحداث بأسلوب مقنع هو غاية، وقيمة الفن لديه تعتمد على مقصد وغاية، وليس التعبير عن ذات الشاعر"[103] فالعالم الذي يبتدعه الشاعر من وجهة نظر سدني هو عالم " أفضل من الحقيقي، فقدرة الشاعر على ممارسة الخيال يجري إلى تقدير هذا (الخيال) المصطنع في خيالاته، فالصناعة تعتمد الطبيعة، إلاّ ان الشاعر عنده يتجاوز الطبيعة بابتداعه، فالشعر لديه فن خلق وابتداع لا فن محاكاة"[104] كما ان الشعر يولد اللذة وليس وسيلة ابلاغ او ايصال، اذ ان اللذة التي يولدها الشعر متأتية من "تناسب الاجزاء المكونة له بمعنى اخر ان اللذة المتولدة هي نتيجة انصهار المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية في دائرة واحدة وبذلك يتم التوصيل ومن ثم قيام الاثارة

([102]) المصدر نفسه، ص24.

([103])علي عبد الأمير عباس الخميس، مصدر سابق، ص14.

([104])المصدر نفسه، ص14.

واللذة في نفس المتلقي"[105] بالاستناد على لغة ايقاعية ذات جرس نغمي يولد المتعة لدى المتلقي عند القراءة والاستماع نظراً لتركيبة الشعر الايقاعية ونظراً لشغف الانسان بالتناسق الايقاعي اذ ان الشعر" لا يستعير موسيقاه من فن اخر هو الموسيقى بل يستمد موسيقاه من مادة صياغته ذاتها وهي اللغة فالوزن الشعري او النغم وسيلة اضافية تملكها اللغة لاستخراج ما تعجز دلالة الالفاظ في ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية"[106] ان الايقاع عنصر تأثيري فعال في الشعر بخاصة ذلك الذي يلقى على المنصات ويتخذ طابع القصائد الخطابية ولعل ثمة من يذهب الى ان الشعر الوجداني الذاتي هو اسبق انواع الشعر من حيث الوجود وليس الاشعار الاخرى وان كان الشعر الملحمي القديم هو الذي" ابتدأ البشر بتقويته فان ذلك لا يعني انه قد سبق الشعر الغنائي الى الظهور فالتدوين قد حرص اولاً على ان يسجل الشعر الذي يتضمن شيئاً من تاريخ الشعوب فحفل بالملحمي اكثر من احتفاله بالشعر الوجداني اي الغنائي الذاتي"[107] اما بالنسبة للشعر العربي فقد عرف عن العرب بان الشعر ديوانهم، وعرف انغماسهم بالشعرية الغنائية المفرطة بالذات واشتهرت كذلك المعلقات الشعرية وكان العرب يحفظون الشعر بمئات الابيات،بفضل البيئة الصحراوية المفتوحة لهم وركزت موضوعات النصوص العربية على المفاخرات والهجاء والمدح والغزل وبرز شعراء فطاحل في هذا المضار فمنذ " الازل كان الشعر العربي منصرفاً في الاعم الاغلب من حالاته الى التفكير في نفسه،في همومه وفي افراحه واتراحه الشخصية مما جعل الغنائية تطغى"[108] وعرف عن الشعر العربي اشكالُ عدة منها القصيدة العمودية التي تعتمد على الوزن والقافية، وبعدها جاء التحديث من بدر شاكر السياب بقصيدة الشعر الحر او التفعيلة، فعمد

([105])د.عبد الكريم راضي جعفر، مفهوم الشعر عند السياب، (بغداد:دار الشؤون الثقافية، 2008)، ص44.

([106]) محمد مندور، الادب وفنونه، (القاهرة:دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1980)، ص26.

([107]) المصدر نفسه، ص52.

([108]) موسى زناد سهيل، "تنافس الاجناس بين الاخضاع والاقناع"، مجلة الاقلام، (بغداد)، عدد 4 لسنة 1984، ص16.

شعراء هذا الشكل لتسخير القافية لمضامين مواضيعهم بالاستناد للموسيقى الداخلية التي تناسب المفردات والالفاظ المنتقاة في تشكيل معمار القصيدة.

الاسطورة :

تعد الاسطورة على انها حكاية أو قصة أو مجموعة متسلسلة من القصص التي تروى متطرقة عبر الحكي الى شخصيات وكائنات خارقة وعلوية ذات سمات غير مألوفة كالحكي عن الارواح والعمالقة والالهة والابطال [109] ونشات الاساطير مع بداية تفكير الانسان عن علاقته بالوجود واسباب وجوده باحثاً عن الاسباب الطبيعة لهذا الوجود ومفاصل الحياة التي بدأ يواجهها وبالتالي اضحت الاسطورة "ثمرة جهود الانسان في فهم طبيعة الكون وفي تسمية ظواهره وتحديد اماكنه"[110] وما ميز الانسان البدائي الاول البساطة والسطحية وهو الامر الذي انعكس في ممارسة طقوسه اذ شكلت الاساطير لدى الاغريق مصدر الهام لهم وكانت " تمثل ملكا عاما للإغريق وكانت تمثل تاريخهم المقدس المنطبع في اذهانهم كانت حقائق"[111] ويتفق اغلب الباحثين على انه لا يعرف للأسطورة مؤلف محدد ويعدون الاساطير تنسب لمؤلفين مجهولين، لأنها ليست نتاج شخصي او فردي بل هي "ظاهرة جمعية يخلقها خيال الناس وعواطفهم وتأملاتهم ولا تمنع هذه الخاصية الجمعية من ان تكون قد خضعت في بعض الاحيان الى اعادة صياغتها من قبل افراد متميزين في الحياة الفكرية او الدينية للجماعة"[112] وقد كانت الأسطورة مادة غنية لكتابة التراجيديا لدى

([109]) ينظر: عبد الفتاح الديدي، علم الجمال، ط1، (القاهرة : الهيأة العامة المصرية، 1995)، ص26.

([110])احمد كمال زكي، الاساطير:دراسة حضارية مقارنة، ط1، (القاهرة:مكتبة الشباب، 1975).ص، 59.

([111])د.محمد السيد محمد عبد الغني، "نظرة الاثينين الى الاسطورة"، مجلة عالم الفكر، المجلد 40 عدد 4 لسنة 2012، ص30.

([112]) فاطمة شكشاك، التراث الاسطوري في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الدكتور عبد السلام ضيف، (الجزائر:جامعة العقد الحاج لخضر، كلية الاداب والعلوم الانسانية، قسم اللغة العربية وادابها، 2009)، ص28.

الشعراء اليونان الكبار (اسخيلوس) (سوفوكليس) و(يوربيدس)، فقد تناولوا العديد من الأساطير التي "تدور حول الإلهة والأبطال والحياة والموت، فقد استمدوا منها موضوعات لمآسيهم التي كانت تراثا معروفا لدى مواطنيهم"[113] ومن تلك الاساطير كتبت مسرحيات عدة موظفة الاسطورة ومنها مسرحية (اوديب ملكاً) اشهر مسرحية وصلت الينا من الادب الاغريقي القديم الذي اعتمدها الكتاب في العديد من نصوصهم المسرحية بوصفها اسطورة غنية بالدلالات والتأويلات التي يمكن ان يحسن المؤلف توظيفها في نصه.وثمة من فسر اصل الاسطورة ومنهم توماس بوليفينشي في كتابه (ميثولوجية اليونان وروما) حيث اكد على وجود اربع نظريات لتفسير اصل الاسطورة وهي النظرية الدينية التي تشير الى ان الاساطير مأخوذة من الكتاب المقدس والنظرية التاريخية التي تذهب الى ان اعلام الاساطير كانوا قد عاشوا فعلا وحققوا منجزات كبيرة في السابق والنظرية الرمزية التي تؤكد ان الاساطير بكافة اشكالها وانواعها هي مجازات وكذلك النظرية الطبيعية التي تعني مقابلة كل ظاهرة طبيعية بكائن روحي تمثلت فيه الاسطورة وانبنت عليه [114].الاسطورة كما اشارت جميع الدراسات هي نتاج جماعي ولا يمكن ان نعرف لاي اسطورة مؤلفا معيناً واحداً وذلك لان وراء كل اسطورة "رؤية شعب كامل حاول ان يدرك المجهول ويفسره ليصل الى القوانين الكلية التي تدير الكون ويمسك بالحقيقة لحظة انبثاقها وتوهجها معنى هذا انها ليست نشاطاً عقلياً بل نبوءة الانسان الاول غير ان النبوءة لا تتحقق كرسالة تمارس فعلها في التاريخ الا متى افلتت من شرط الزمن عندها فقط لا يدركها البلى وهذا ما

([113])محمد عبد الزهرة محمد الزبيدي، توظيف الفولكلور في النص المسرحي العراقي المعاصررسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الدكتور عبد الستار عبد ثابت البيضاني، (جامعة البصرة: كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2010)، ص26.

([114])ينظر: ----------، الاسطورة:توثيق حضاري، ط1، (دمشق:دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، 2019)، ص، 30-31.

حققته الاساطير وما تصبو اليه القصيدة الجديدة"[115] وان للأساطير انواعاً عدة ومنها الاساطير التعليمية وتحمل الاساطير من هذا النوع "مضامين ذات غايات تعليمية فقد كانت الاساطير وسيلة استعملها الانسان الاول بسبب ما تمتلكه من طابع مقدس"[116]والاساطير الوعظية التي يدور موضوعها حول" الحث على التزام الحكمة وبناء القيم وتأصيل علاقة سليمة بين الانسان والرب وتحذر من مغبة عصيانه او التمرد عليه او منازعته في دوره ومقامه وقدراته"[117] والاساطير العلمية التي تتحدث عن قضايا وموضوعات علمية "كالخلق والتكوين واصول الاشياء وهي من الاساطير التي تبهر العقل وتدهشه لتضمنها معان عظيمة عن خلق الكون وخلق السماء والارض وخلق النبات وخلق الحيوان والانسان وتعد اسطورة التكوين البابلية من اهم اساطير الخلق"[118] واخيراً اساطير الابطال ومثل هذه اساطير تدور حول شخصيات صالحة تكون نموذجاً خيراً ترك بصمات بارزة في التاريخ السالف ويمكن من خلال هذه الاساطير معرفة مفهوم البطولة عند الشعوب القديمة وطبيعة ارتباطها بالعالم الفوقي والقوة الربانية العظمى[119] ومن هذه الاساطير اسطورة الطوفان.

([115])محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط1، (تونس:دار سراس للنشر، 1985)، ص144.

([116])المصدر نفسه، ص51.

([117])المصدر نفسه، ص60.

([118])المصدر نفسه، ص71.

([119])ينظر : المصدر نفسه، ص78.

الملحمة :

الملحمة هي "قصيدة سردية خارقة للمألوف تعتمد بدءاً على مخيلة اغرابية بخلقها عالما اوسع واكبر من العالم المعروف وتستند الى سرد احداث تمتزج فيها الاوصاف والشخصيات والحوادث والخطب والنصائح "[120] والملحمة اخذت من كلمة يونانية هي"epos ومعناها عبارة عن شعر قصصي بطولي قومي يحتوي على احداث خارقة للمعتاد "[121]

تقسم الملاحم الى قسمين،اولها الملاحم التاريخية فالملحمة التاريخية هي "كملحمة الالياذة لهوميروس حيث يسير فيها العنصر الاسطوري الى جنب العمل التاريخي (....) اما الملحمة الادبية فهي مثل ملحمة دانتي ليست مستقاة من التاريخ وانما يكتبها صاحبها تحت سيطرة فكرة خاصة يؤلفها صاحبها لتقرأ" ومن امثلة الملحمة الادبية الفردوس المفقود لملتون ويوتوبيا لتوماس مور ورسالة الغفران للمعري [122] وبالنسبة للملحمة ينبغي ان يكون ابطالها كاملين وان تكون "نقائصهم بطولية كما انه يجب ان يؤخذ الموضوع من التاريخ ومن التاريخ القديم بالذات لا ان يختلق اختلاقاً" [123] ويعقد (ارسطو) في كتابه (فن الشعر) مقارنة بين التراجيديا والملحمة اذ يؤكد بان التراجيديا تتفوق على الملحمة وللأسباب الاتية "أ-تتضمن التراجيديا كل ما في الملحمة من عناصر بل ويمكنها ان تستخدم نفس بحر الملحمة،ب-بالاضافة الى هذا فانها تتميز بالغناء وتأثيرات المرئيات المسرحية وهي اضافات هامة تحدث اعظم المتع،ج-كما ان للتراجيديا من قوة التأثير حيث تقرا مثل ما

([120])عبد الرزاق صالح، الاسطورة والشعر، (دمشق:دار الينابيع، 2009)، ص203-204.

([121]) د.أبو الحسن سلام، مقدمة نظرية المسرح الشعري، مصدر سابق، ، ص30.

([122])د.شفيق بقاعي، د.سامي هاشم، المدارس والانواع الادبية، (بيروت:منشورات المكتبة العصرية، 1979)، ص30.

([123])عز الدين المناصرة، الاجناس الادبية في ضوء الشعريات المقارنة : قراءة مونتاجية، (عمان:دار الراية للنشر والتوزيع، 2010)، ص17.

لها عندما تمثل على خشبة المسرح،د-زد على هذا ان التراجيديا تحقق غايتها في المحاكاة خلال اضيق الحدود من الامتداد،هـ-...كما ان الوحدة في الملحمة اقل توحداً" [124] والملحمة من جهة كالتراجيديا تستخدم "عناصر التحول والتعرف ومشاهد المعاناة كما ينبغي تجويد الفكر واللغة فيها "[125] والملحمة من جهة اخرى مثل التراجيديا محاكاة لموضوعات جادة في "نوع من الشعر الرصين ولكنهما تختلفان في 1-لا تستخدم الملحمة غير وزن واحد،2- وتصاغ في شكل سردي،3-وكذلك تختلفان من ناحية الطول" [126] وهناك العديد من الملاحم التي ألهمت أدباء العالم بشكل عامة وكتاب الدراما اليونان والرومان بصورة خاصة لما تتضمنه تلك الملاحم من " مظاهر درامية صالحة لنواة مسرح ناضج مبني على أسس فنية صحيحة فقد احتوت الملاحم على أبرز العناصر التي قامت عليها الدراما وهو عنصر الصراع فضلاً عن القصة والأحداث والشخصيات والحوار والفكرة"[127] فالملحمة من الأدب الشفاهي الذي عرف عند الشعوب منذ القدم،وقد اهتم الكتاب والباحثون بجنس الملحمة بوصفه يمثل التعبير عن "رغبة ومتطلبات تلك الشعوب وذلك للتنفيس والترويح عن رغباتهم في درء المخاطر التي يقوم بها البطل الملحمي،الذي بدوره يذود ويدفع عنهم الاخطار"[128] وبالتالي تشترك الملحمة مع الشعر بوصفها تشكل رغبة لدى تلك الشعوب للتنفيس عن ما يختلج في ذواتهم من مشاعر، سواء تلك المشاعر للتنفيس

([124]) ارسطو، فن الشعر، ترجمة:ابراهيم حمادة، (الشارقة:مركز الشارقة للابداع الفكري، ب ت)، ص275.

([125]) المصدر نفسه، ، ص 243.

([126]) المصدر نفسه، ، ص104.

([127]) هيثم حمزة سلمان الحمداني، البنية الدرامية للمسرحية التراثية في العراق نماذج مختارة، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الدكتور مجيد حميد الجبوري، (جامعة البصرة:كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2010)، ص15.

([128])طالب هاشم بدن، فنون الادب وتوظيفها في النص المسرحي العراقي المعاصر:ملحمة كلكامش انموذجا، رسالة ماجستير غير منشورة باشراف الدكتور عبد الستار عبد ثابت البيضاني، (جامعة البصرة : كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2014)، ص29.

واظهار المشاعر وابانتها او لدرء الاخطار وتفسير ما يحدث من حالات طبيعية في الكون والوجود، ولدراسة الملحمة اهمية خاصة بوصفها ترجع من حيث التاريخ الى العصور التي تمثل فطرية للشعوب القديمة اذ كانت الشعوب تخلط "بين الخيال والحقيقة وبين التأريخ والحكاية،ومن خلال هذه الملاحم يمكن معرفة الحضارات القديمة وحقيقتها ومدى اهتمامها بالفنون الانسانية المختلفة، فأخذ الشعر الملحمي مكانة وشهرة واسعة بين الشعراء، وذلك لما يحويه من ثيمات بطولية وخيال"[129] ويمثل عنصر الادهاش جمالية سردية في الملاحم بوصفه يقدم عناصر واحداثا تخرج من اطار المنطق القصصي ويكون اشبه بصدمات غير متوقعة للمتلقي لانها تضم الى جنبها الحكايات الخرافية واعمال بطولية تصل الى حد التضخيم والمبالغة بوصف ان الملحمة "تستوعب مساحة أكبر للأحداث المدهشة واللاعقلانية، لأننا لا نرى القصة ممثلة أمامنا وهو ما يمنح الفرصة لوجود الاحداث المدهشة التي تبعث على السرور"[130] وما يميز الملحمة هو التوسع والتشعب على مستوى شخصياتها وثيمها، والحكايات التي تحويها، اذ تستطيع الملحمة أن تستوعب في داخلها الكثير من "الشخصيات، الظروف، الاصوات، المصائر، التفاصيل التي لا يمكن أن تصل أليها أجناس الادب الاخرى، ولا أي شكل أخر من أشكال الفن"[131] ان توسع الملحمة واشتمالها على مواضيع متعددة فضلاً عن دخول القصص الخرافية فيها مع الشعر والقصة الملحمية الاساسية هو ما انعكس في تعريف النقاد للملحمة ومنهم الناقد العربي شفيق البقاعي الذي يخلط عدة اجناس في تعريف واحد للملحمة فهو يورد جنس الشعر والملحمة والرواية والاسطورة والقصة كلها ليجمعها بمفردات تعبر عن صياغة تعريف للملاحم فهو يقول عنها "الشعر الملحمي شعر قصصي ذا اسلوب روائي موضوعي

([129])المصدر نفسه، ، ص33.

([130])د.عبد المعطي شعراوي، النقد الادبي عند الاغريق والرومان، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، 1999)، ص146.

([131]) مجموعة من الكتاب الروس، المدخل الى علم الادب، ترجمة:أحمد علي الهمداني، ط2، (عمان: الاردن:دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2010)، ص190.

بطولي في سير ابطاله في ايام الحرب او السلم على حد سواء يغلب عليه الطابع الاسطوري لارتباطه بفجر التاريخ البشري وهو يتناول تراثاً عاما يهتم به الناس ويثير حماسهم بأسلوبه الفخم فهو بموضوعه واسلوبه صالح للإنشاد قوي التأثير في النفوس محرك للعواطف يملك على الناس حواسهم حين يستمعون اليه"[132] وهذا ينبأ بطبيعة التداخل بين مفاهيم وصفات الاجناس الادبية منذ القدم، مما اتاح هذا التداخل في الوقت الحالي سهولة الاندماج بين عدة اجناس ادبية في اطار ما يسمى الكتابة او النص بخاصة تلك الاجناس التي لم يعد وجودها منطقيا في ظل التغيرات الحاصلة على مستوى التلقي. ويمكن عد (الالياذة) و(الاوذيسية) لهوميروس اشهر الملاحم الاغريقية بينما اشهر ملحمة رومانية هي الانياذة لفرجيل، وهناك ملحمة (الماهابهارتا) الهندية و(الشاهنامة) الفارسية وفي الوطن العربي هناك عدة ملاحم بقيت خالدة على امتداد العصور وتحولت الى نصوص مسرحية ووظفت في العديد من العروض المسرحية الا وهي ملحمة (كلكاكش).اما عن اسباب تلاشي واختفاء الملاحم حديثاً اذ ان الملحمة كانت مرحلة طفولة الشعوب وانسان العصر الحالي لا يتقبل الامور الاسطورية الخيالية غير المنطقية التي كانت تحكيها الملاحم اضف لذلك اختفاء مفاهيم البطولة وعدم الاعتقاد بما كانت تحكيه الملاحم من خرافات، وبالتالي تحولت سمات عدة من هذا الجنس الى الرواية التي اشار لها النقاد بانها ابنة الملحمة والوريث الشعري للملحمة.

([132])د.شفيق البقاعي، مصدر سابق، ص266.

المسرحية :

المسرحية الجنس الادبي الذي برز وظهر عند اليونان وقسم الى صنفين مأساة وملهاة، وقد اجمعت المصادر على ان المسرح نشأ من الطقوس الدينية والاحتفالات بالاله ديونسيوس وبعد اكتشاف المسرح من الطقوس كحفل جماعي، تأسس لدى الاغريق مهرجانات لتقديم العروض المسرحية وكان اول ممثل مسرحي هو (ثيسبس) اذ كانت تقدم تلك العروض بجو احتفالي جماعي اشبه بأجواء الطقوس الدينية التي انبثق منها المسرح، وعلى هذا الغرار سار ارسطو في تنظيراته للعروض المسرحية التي قدمت خلال العصر الاغريقي القديم، وبرز كتاب ذاع صيتهم ولازالت نصوصهم المسرحية تقدم الى عصرنا الحالي نظرا لبراعة تلك النصوص وانسانية الجوهر الذي قدمته تلك النصوص ومن الكتاب الاوائل للمسرح هو اسخيلوس وسوفوكلس ويوربيدس، وبعد ذلك انتقل المسرح للرومان الذين نسخوا المسرح حرفيا من اليونان،وتنقل المسرح منذ لحظة نشوئه على يدي الاغريق الى العصور اللاحقة فالعصور الوسطى وظفته لصالح الكنيسة كوسيلة تعبوية، وبرز خلال عصر النهضة كتاب كبار لعل ابرزهم الكاتب الانكليزي الشهير وليام شكسبير صاحب اشهر مسرحيات في التاريخ وهي روميو وجوليت وعطيل ومكبث وهاملت والملك لير...الخ..وصولاً الى كتاب العصر الحديث. اما في وطننا العربي فقد وفد الينا على يدي ابي خليل القباني ويعقوب صنوع، ولا تختلف الدراسات في تاريخ نشأة المسرح على وفق الطقوس الدينية الاحتفالية باله الخصب والنماء عند اليونانيين ديونسيوس اذ اعتاد اليونانيون ان يقيموا له حفلين "احدهما اوائل الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور وتنشد فيه الاناشيد الدينية وتعقد فيه حلقات الرقص وتنطلق الاغاني ومنه نشأت الملهاة والحفل الثاني في اوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وتجهمت الطبيعة وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة وكان التمثيل اول الامر متمثلا في بعض الرقص

والاناشيد الجماعية والاغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الاله"[133] ان المسرحية الأغريقية، كانت تتخذ من الآلهة وأنصاف الآلهة مرتكزا في بنائها، والمسرحية كشكل ادبي تقوم على الحوار فليس هناك مؤلف او "راوٍ يقص علينا الاحداث ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم ببعض كما نشاهد في الرواية مثلا وانما تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها وتتحاور فيما بينهما لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي تجري"[134] وقراءة المسرحية تتطلب من القارئ جهداً ودراية ومعرفة تامة لا تطلبها قراءة نص ادبي اخر كالرواية او الشعر لأنها ببساطة تستلزم معرفة " بطبيعة المسرح والاداء والاخراج المسرحي ومزاوجة دائمة بين الكلمة المكتوبة والحركة الحية والجملة المنطوقة كما تفرض على القارئ التفاتاً الى ارشادات مسرحية تبدو صغيرة او تافهة ولكن المؤلف يعتمد عليها اعتمادا كبيرا كمفاتيح للشخصيات او المواقف"[135] لان المسرحية كما يتفق الجميع ليس ادبا للقراءة وحسب بل لا تكتمل صورة المسرحية الى حين تحويلها على خشبة المسرح لذا يراها بعض النقاد بانها عرض عياني على الخشبة وليس ادبا للقراءة فقط.وحسب طبيعة بنائها تنقسم المسرحية الى اربعة اقسام هي "التمهيد والعرض والعقدة والخاتمة،التمهيد هو على حد القول مقدمة للمسرحية لا يصح فيها مخاطبة الجمهور الا عن شيء خارج ذلك لمصلحة الشاعر او المسرحية"[136] كما ان وظيفة المسرح احداث التطهير عن طريق عاطفتي الشفقة والخوف كما يرى ارسطو في فن الشعر ولكن

([133])فضيلة مادي، دور عالمية الادب ومذاهبه في تطور الادب وظهور اجناسه الادبية، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الدكتور بو علي كحال، (الجزائر:معهد الاداب واللغة العربية، قسم اللغة العربية، 2012)، ص89.

([134])عبد القادر القط، من فنون الادب:المسرحية، (بيروت:دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1978)، ص11.

([135]) المصدر نفسه، ص5-6.

([136])اوديت اصلان، موسوعة فن المسرح، ترجمة:سامية احمد اسعد، (الاردن:دار الطباعة الحديثة، ب ت)، ص13.

بما ان المسرح نشأ من الطقوس الدينية فيمكن ان يعد بانه رسالة اخلاقية واجتماعية ولعل المسرح بقي يسعى لتحقيق هذا الاندماج الذي بات منطلقا للمسرح منذ الاغريق حتى مجيء بريخت الذي سعى بنظريته الملحمية لتحطيم الاندماج والتخلي عنه لصالح مفاهيم التغريب والبحث عن التغيير لدى المتلقي وعدم جعله متلقيا سلبيا، ساعيا لأشراك الجمهور في العرض المسرحي، وما يمكن تسجيله على فن المسرحية انها منذ نشأتها في العصر الاغريقي، كانت تكتب شعراً حتى مجيء واقعية (هنريك ابسن) والتي كسرت تلك القاعدة، وتحولت المسرحية الى الكتابة النثرية، وكذلك انتهى مفهوم البطل الفردي، واتجهت البطولة للجماعية كما في المسرحيات الواقعية وغيرها من المسرحيات الاخرى التي جاءت بعد ابسن، ويتميز المسرح بالحوار فيعد الحوار الدرامي من الركائز الاساسية والرئيسة في عملية بناء النص المسرحي، لأنه يعد "الوسيلة والاداة الرئيسة بيد الكاتب التي يستطيع من خلالها الكشف عن جوهر المسرحية وما وراء موضوعاتها، ويكشف كذلك عن الأحداث المقبلة ويحدد أبعاد الشخصية فهو يتطلب اقامة علاقات جدلية مع باقي العناصر التي تتشكل منها المسرحية في نسيج يوحي بقوة العمل وشكله واسلوبه، بحيث ان هذه العناصر تستطيع من خلال الحوار ان تقدم نفسها للمتلقي، اضف الى ان الحوار هو الاخر لا يكون ناجحاً أو مؤثراً في المتلقين إلا إذا كانت له القدرة على أستيعاب أو أختزال عناصر المسرحية في نسيج متماسك"[137] والمسرحية الجيدة في مفهومها التقليدي يجب ان يقوم بناؤها على اساس محكم من" السببية بمعنى ان يكون كل حدث فيها سببا ومقدمة للحدث الذي يليه دون ان تتدخل المصادفات والمفاجأة المفتعلة في تطور الاحداث ونموها والبناء الجيد للمسرحية التقليدية هو الذي يتخذ الشكل الهرمي فتبدأ المسرحية بالعرض اي عرض خيوط الازمة وشخصياتها والعلاقات القائمة بينها ثم تأخذ في النمو والتطور

([137]) ضياء عباس خشن، عناصر البناء الدرامي في مسرحيات خالد الشواف ومعد الجبوري الشعرية(دراسة مقارنة)، رسالة ماجستير غير منشورة باشراف الأستاذ المساعد الدكتور عبد الستار عبد ثابت البيضاني، (جامعة البصرة:كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2012)، ص31.

والصعود حتى تصل الى القمة التي تسمى في المصطلح الاوربي climax اي قمة الهرم لتأخذ بعد ذلك في الانحدار على السفح الاخر نحو الحل الذي تنتهي اليه" [138] اي لا يمكن زج المفاجأة المفتعلة في قلب المسرحية وضمن بنائها العام، كما يجب ان تصدر الافعال من اسباب منطقية قائمة ذات علية منطقية وليس تصدر هكذا جزافاً فلا يمكن للكاتب بناء شخصيته المسرحية بحالة من الترهل والفوضى وعدم الانضباط وبالتالي التلاعب بمنطق الحياة حين افتعال هكذا امور، لان المسرح قبل كل شيء هو محاكاة.ويخرج افلاطون براي طريف اذ يرى انه لا يليق "بحكام المدينة الفاضلة ان يمارسوا المحاكاة لأنها ستعودهم التقلب والتغير بحسب الظروف والاحوال وهذا ما لا ينبغي للحكام الذي يجدر بهم التمسك بالفضائل"[139]على اساس ان الفن وبخاصة المسرح كان يقدم نزعات اخلاقية تربوية في الثقافة اليونانية ولهذا ان افلاطون اتهم "الشعراء والمصورين بانهم لا يقدمون خلقا فنيا يعبر عن الحقيقة او يهدي الى الخير وانما يقدمون خداعا يضلل النفس عن الحق ويخل اتزانها خاصة شعراء التراجيديا الذين يثيرون عاطفة الجماهير بما يعرضونه على خشبة المسرح من مأسي عنيفة وانفعالات عاصفة"[140]

الرواية :

الرواية احد الاجناس النثرية التي ظهرت في عصور متأخرة، ولم تكن تعرف في عصور ازدهار الآداب لدى الاغريق ولم تكن جنسا متعارف عليه، اذ تعرف الرواية بانها " قصة خيالية نثرية تحاول تصوير او توضيح التجربة والسلوك الانسانيين ضمن الحدود التي تفرضها واسطة اللغة وضرورات الشكل بالاقتراب اكثر ما يمكن مما نفهم انه الحقيقة الواقعة "[141] وهناك من عرف الرواية على انها "جنس ادبي يشترك مع الاسطورة والحكاية

([138]) د.محمد مندور، الادب وفنونه، مصدر سابق، ص 112.

([139])د.اميرة حلمي مطر، جمهورية افلاطون، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994)، ص55.

([140])المصدر نفسه، ص47-48.

([141])أ.أ.مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة :بكر عباس، (بيروت : دار صادر، 1997)، ص270.

(...) في سرد احداث معينة تمثل الواقع وتعكس مواقف انسانية وتصور ما بعالم من لغة شاعرية وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرا لتصوير الشخصيات"[142] ان الرواية كانت قبل القرن الثامن عشر افقر الاجناس الادبية وعدت جنسا مرفوضا لدى عامة القراء وحتى النقاد بيد ان الرومانسية "اعادت لها الاعتبار فسمت بها الى اعلى هرم نظرية الاجناس الادبية لكون هذا الجنس يضم كل الاجناس والانواع الاخرى ضمن بوتقة فنية واحدة مترابطة ترابطاً عضوياً وموضوعياً"[143] والرواية كجنس ادبي تمتلك وشائج مع الاجناس الاخرى فهي تمتد بصلتها بمن سبقها من الاجناس مثل "الملحمة والسيرة والحكاية فهي سرد نشأ بسبب ظروف حضارية خاصة بالمجتمع الاوربي"[144] وبما ان الرواية تعد كناية تعتمد على الواقع بمعطياتها وهو الامر الذي يفرض بهذا اعادة صياغة نثرية الواقع المعاش بكافة تمفصلاته وتحويله الى صور جمالية سردية، مصاغة بجسد الرواية لتمنح بهذا شكلاً مغايراً للواقع المعاش راسمة خلاله جمالية بلاغية من نوع خاص، كما ان الروائي يلجا الى ترصيع سردياته بالتصوير البلاغي مانحاً "اللغة طابعا جماليا تنتقل فيه العبارات بين حقول متعددة المعاني لتشكل جميعها فضاء حواريا متنافذ الاجناس"[145] فالرواية المعاصرة تنزع عنها كل السبل التقليدية في البناء والصيغ المعتادة لتجترح لنفسها متنا لغويا جماليا ينزع نحو التجريب والتجديد،وعدت الرواية الجنس الادبي الوحيد الذي لازال مستمراً في عملية التطور وبالتالي لم يكتمل شكله للان، وثمة باحثين وقعوا في الخلط واطلقوا على الرواية نوع ادبي او فن ادبي، والاصح استخدام اصطلاح الجنس الادبي،

([142]) سمير سعيد حجازي، النقد العربي واوهام رواد الحداثة، ط1، (القاهرة:مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، 2005)، ص297.

([143])د.جميل حمداوي، نظرية الاجناس الادبية، (المغرب: دار افريقيا الشرق، 2015)، ص51.

([144]) مدحت الجبار، السرد الروائي العربي:قراءة في نصوص دالة، ط1، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008)، ص84.

([145])د.فاضل عبود التميمي، سرديات عراقية:اضاءات في القصة والرواية والنص، ط1، (بغداد:وزارة الثقافة العراقية، 2013)، ص229.

وسنقتطع مثالاً بسيطاً على ما اوردته اذ يقول الباحث (طالب هاشم) في رسالته متحدثاً عن فنون الادب "توجد للرواية عدة مقومات فنية. إذ إن الطول ليس هو العنصر الوحيد الذي يميز هذا الجنس الادبي بل هناك مقومات فنية أخرى" [146] وهنا نلاحظ بان دراسة طالب هاشم تم فيها استخدام اصطلاح الاجناس في بعض موارد متنها بالرغم من انه اتفق على تسميتها بفنون الادب وهذه احدى الاشكاليات التي اشرت لها وهي التخبط في الاصطلاح الاجناسي. وثمة من يرى ان للرواية اتصالاً وثيقاً بالواقع والمجتمع الذي نشأت به وبوصفها كتبت نثراً فهي تعبر عن حالة الواقعية التي كان يعيشها المجتمع لحظة انطلاق الرواية، فبعد بروز الطبقة الوسطى في أواسط القرن التاسع عشر نتيجة الثورة الصناعية في بلدان أوروبا. اخذت الرواية تهتم عندئذ "بمحاكاة الواقع الذي تعيشه هذه الطبقة التي تميل دائماً إلى أن ترى واقعها ثابتاً صلباً محمياً من هزات التغيير، وهذا ما يسمى بالبرجوازية التي تعنى بالمحافظة على الواقع المعيش"[147] وهذا لوسيان كولدمان في دراسته عن الرواية توصل الى ان الرواية الفردية (البيوغرافية) في القرن التاسع عشر عبرت عن الرأسمالية الفردية وبداية القرن العشرين كانت الرواية المونولوجية او رواية تيار الوعي تجسيدا لرأسمالية الشركات [148] وهذا الامر يكون انبثاق الرواية من رحم المجتمع وواقعيته للتعبير عن اماله وطموحاته بلغة يفهم معها المجتمع نثريتها على عكس الملحمة التي كانت ذات لغة فخمة عالية وشعرية بذات الوقت ولم تعد ملائمة للمجتمعات الحالية، لذلك حلت محلها الرواية في اطار توالد الاجناس من بعضها البعض.

وثمة من يرى باننا في العصر الحالي "نعيش زمن الرواية وليس زمن الشعر" [149] وتتبع الناقد العربي الدكتور (جابر عصفور) الذين نالوا جوائز نوبل كأداة لسطوع الرواية

([146])طالب هاشم بدن، مصدر سابق، ص29.

([147])محمد شاهين، افاق الرواية: البنية والمؤثرات، (دمشق:اتحاد الكتاب العرب، 2001)، ص10.

([148])ينظر:جميل حمداوي، نظرية الاجناس الادبية، مصدر سابق، ص، 69-70.

([149]) جابر عصفور، زمن الرواية، ط1(دمشق:دار المدى للثقافة والنشر، 1999)، ص261.

وبروزها اذ توصل الى ان الذين نالوا نوبل كتاب رواية اكثر من كتاب المسرح وبقية الاجناس وهذا ليس مقياسا حقيقيا لرواج هذا الجنس.او ذاك والاداة الاخرى التي يعتمدها الترجمة وايضا تحويل الاعمال الادبية للسينما.وبالنسبة لكتاب الرواية في العالم فلا يمكن ذكر الرواية دون ذكر الادب الروسي ودوستوفسكي وتولستوي، فهم علامة فارقة في عالم الرواية العالمية التي بدأت تنتشر في كل اقطاب الكرة الارضية بفعل سحريتها في عملية التلقي وجمالية الخيال والحكي فيها بما يتناغم وطبيعة القارئ المعاصر الساعي لمعرفة خبايا عالمه الواقعي بشيء من السرد السحري الممتع الذي يضفي جمالية في عملية القراءة بوصف الانسان كان قد تلقى اول ما تلقى عملية الحكي وبالتالي نجد بان العديد من القراء يميلون لهذا الجنس الادبي ويحبذونه في عملية القراءة على الشعر والاجناس النثرية المختلفة، وهو ما جعل مكانة الرواية ترتقي في بلدان العالم.

الخطابة:

تعد الخطابة من اجناس الادب المهمة وهي " فن الاقناع . إقناع الاخرين . التي تستمد أساليب منطقية وفيها حجة قوية مقنعة، عرفها الانسان منذ العصور القديمة"[150] والخطابة جنس نثري من الاجناس التي ظهرت في الادب الاغريقي القديم وافرد له ارسطو كتابا كاملاً بعنوان (الخطابة)،كما ان ابرز ما يميز اسلوب الخطابة هو "انسجام بين الغرض والكلام، وجرس عذب،قوي أو رقيق، في طيات العبارة والالفاظ"[151] وكانت قد نشأت الخطابة كجنس ادبي عندما كانت اهم وسيلة "للاتصال بالجماهير وتوجيهها ولذلك اختلطت في نشاتها عند اليونان القدماء بفنون مختلفة من القول فيما يسميه ارسطو بـ (الريطوريقا) وهي لفظة ترجمها المترجمون السريان في العصر العباسي بلفظة

([150]) طالب هاشم بدن، مصدر سابق، ص20.

([151])حنا نمر، دراسات في الادب والفن، ط1، (بيروت:المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982)، ص5.

الخطابة"[152] يرى مندور ان الخطابة خلدت كجزء من التراث الادبي لتوفر شرطين اساسين لها احدهما "قوة الصياغة اللغوية لهذه النصوص وتمتع اسلوبها بنفس الخصائص الموسيقية والبيانية التي يتمتع بها اسلوب الشعر عندما كانت الخطابة تؤدي نفس الوظيفة الشعرية وهي اثارة النفوس" [153] وكان هناك العديد من الخطب الحماسية السياسية في العصر الاغريقي وكان للخطيب (بركليس) مكانة مميزة في الخطابة وكانت لخطبه الدور الكبير في محافل اغريقية عديدة، وايضا خطيب روما المعروف (شيشرون) الذي يعد من كبار الخطباء الرومان. وذكر (محمد غنيمي هلال) عن اهمية الخطبة لدى ارسطو مبينا "المقدمة في الخطابة نظير المدخل في المسرحية والملحمة"[154] وكانت قد لعبت الخطابة في اثينا دوراً مهما فلم يكن "يكفي ان يكون المحامي او رجل الدولة خطيباً وانما عليه ايضا ان يلتزم بقواعد في بناء خطبته وان يكون ذا اساليب متعددة تتنوع حسب المناسبة وكانت الخطبة التي تلقى في دار المحكمة تتألف من اربعة اجزاء : المقدمة والرواية والاثبات والخاتمة" [155] وقد قسم الفيلسوف اليوناني ارسطو الخطابة الى ثلاثة اقسام وذلك تبعاً لاحوال الزمان ماضياً وحاضراً ومستقبلاً وسميت التقسيمات بـ البيانية او التثبيتية والشوروية والقضائية فالاولى تختص "بالزمن الحاضر لمدح فترغيب او ذم فتنفير والثانية تتعلق بالمستقبل لتحمل السامع على جلب النفع للجمهورية او دفع الضرر عنها او للحض على الحرب او السلم وسن هذه الشرعة او تلك واستمالة رأي الجمهور (.....) والقسم الثالث اي القضائي يختص بالماضي والغاية منه الدفاع عن متهم او الحكم عليه وهي من خصائص المحامين"[156] وربما تكون خطبة المحامي قد تلاشت حديثاً من

([152])د.محمد مندور، الادب وفنونه، مصدر سابق، ص152.

([153]) المصدر نفسه، ص156-157.

([154])محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، مصدر سابق، ص97.

([155])س.م.باورا، الادب اليوناني القديم، ترجمة:محمد علي زيد واحمد سلامة محمد، (القاهرة:دار القومية العربية للطباعة والنشر، ب ت)، ص131.

([156])نقولا فياض، الخطابة، (القاهرة:مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012)، ص91.

حيث المفهوم الكلاسيكي للخطبة واشتراطاتها، اذ لم يعد المحامي يؤدي الهيئة الخارجية نفسها التي كانت يؤدي بها المحامي آنذاك في العصر الاغريقي، وبالتالي برزت لدى العرب انواعا لم تكن مركز عليها في الخطابة الكلاسيكية ونعني هنا الخطابة الدينية التي اختزلت مفهوم اصطلاح جنس الخطابة، والخطابة تستخدم للجانب السياسي لدى العرب في الجاهلية وقد برز عدة خطباء لعل اشهرهم قس بن ساعدة الإيادي والذي مدحه النبي ويقال انه اول من قال اما بعد وهناك خطب النبي الاكرم محمد وخطب الامام علي البلاغية التي فيها بلاغة واسلوبية جمالية عالية، وهناك الخطابة الدينية والسياسية والعسكرية والقضائية والخطب الادبية التي تنظم لها المسابقات في وطننا العربي ولكن يبقى المهيمن على هذا الجنس والمختزل لمفهومه هو الجانب المنبري الديني.

الرسائل:

احد الاجناس النثرية التي عرفتها نظرية الادب هي الرسائل وهي تعد نصوصاً "شعرية ونثرية، تمزج بين الشعر والنثر أحياناً تكتب في الغالب لأغراض فلسفية واخلاقية إلا إنها تكتب بصيغ جمالية عالية المستوى يجعلها مفتوحة لقراءات متعددة، منها قراءاتها كمقاربة درامية، إذ بإمكان البحث تلمس العديد من المظاهر الدرامية التي برزت في أغلب رسائل (إخوان الصفا) وغيرها من الرسائل، كرسالة الغفران، ورسالة التوابع والزوابع، فضلاً عن رسائل أخرى"[157] اذ عرفت الاجناس الادبية في تراث وثقافة العرب وذاع صيتها واشتهرت في عهد الخلافات الاسلامية في الوطن العربي وكانت تستخدم للمراسلات وبخاصة اثناء" الخلافة الأموية والعباسية،وبالنظر للتطور والانفتاح على الثقافات العالمية واتساع حركة الترجمة الذي شجع على انتشار هذا الجنس الأدبي كفن قصصي وهو أدب

([157]) احمد ناصر حسن الشندل، المقاربة الدرامية لنص أبي مخنف، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الاستاذ المساعد الدكتور محيد حميد الجبوري والدكتور حسن عبد المنعم الخاقاني، (جامعة البصرة:كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2007)، ص 25.

الرسائل"[158] وكذلك انتشرت ظاهرة نشر الرسائل في القرن السادس عشر على الرغم من انها موجودة قبل ذلك ومنها رسائل (شيشرون) و(سينكا) وهي رسائل عاطفية كتبت شعرا وتنسب الى العشاق المشهورين في التاريخ وكان الادباء الاندلسيون يطلقون لفظ رسالة على ما "ينشئه الكاتب في نسق فني جميل في غرض من الاغراض ويوجهه الى شخص اخر"[159] وهي تعني وجود مرسل ومتلق ورسالة كبقية النصوص الاجناسية فهناك منظم الرسالة وهناك هدف الرسالة او الغرض منها وهناك متلقي تعنيه فحوى الرسالة، اذ لم تكن غاية الرسائل ايصالية فقط بل اهتمت الرسائل بالبلاغات الانشائية وتضمنت العديد من الرسائل نصوصا شعرية وصوراً ادبية خيالية.اذ كان الادباء الاندلسيون يطلقون لفظ رسالة احيانا على "القصائد والمقطوعات الشعرية التي ينظمها الشاعر على شكل خطاب موجه الى صديق او غيره في اي موضوع"[160].وثمة عوامل ساهمت بازدهار الرسائل في الاندلس وهي ما يصطلح عليها بالسلاسل الادبية التي كانت تشكل جزءاً مهما من ظاهرة السلاسل الادبية التي كانت مألوفة ومتعارف عليها في الادب الاندلسي اذ كانت "الرسالة تثير عدة رسائل اي ان الرسالة الواحدة تثير كتابة رسالة اخرى لاسيما حين يدخل حلبة النزال كتاب اخرون بقصد اظهار براعتهم واقتدارهم في القول ثم مجاراة الرسالة الاصل ومحاولة التفوق عليها "[161] وهذا ما يثبت ان مغزى الرسائل لم يكن الايصال فقط بل ثمة سمات جمالية تعتمد على بلاغة كتاب الرسائل وتنافسهم فيما بينهم في هذه البلاغة لإظهار براعتهم في الكتابة. وترك لنا الادب والادباء العشرات من الرسائل فيما بين الادباء انفسهم يتحدثون فيها عن موضوعات عامة تخص الاداب والفنون او حياتهم الخاصة، وطبعت بعضها على شكل مؤلفات ادبية،بعد ان جمعت تلك

([158]) هيثم حمزة سلمان الحمداني، مصدر سابق، ص18.

([159])فايز عبد النبي فلاح القيسي، ادب الرسائل في الاندلس، ط1(عمان:دار البشير للنشر والتوزيع، 1989)، ص78.

([160])المصدر نفسه، ص79.

([161])المصدر نفسه، ص 147.

المراسلات، وبهذا تكون الرسائل جنسا ادبيا يتمتع بخصوصية الابانة ولم تكتف تلك المراسلات بسرية خصوصيتها وهو حال اغلب الرسائل.

المقالة :

المقالة جنس ادبي نثري،يعد من الاجناس المهمة بوصفه يقع ضمن دائرة ما بعد النصوص والاثار الادبية فعرف عن المقال تناوله النصوص والافكار بشيء من الحرية التي تتاح للكاتب لمناقشة الامور بشيء من الافاضة والتوسع، وتقسم المقالة كما تقسم اغلب الاجناس من حيث التمهيد والمتن (عرض المشكلة) والخاتمة (وضع الحلول) والآراء التي يتبناها كاتب المقالة، وقد انتشرت كلمة مقالة بعد ان استخدمها لأول مرة ميشال مونتين الفرنسي في مقالاته عام 1850 ومونتين محام وكاتب فرنسي ابتدع فن المقالة معتمداً على الادبين الاغريقي واللاتيني من خلال اقتباسه للحكم والمواعظ وصياغتها بأسلوب مقالي بمؤلف له تحت عنوان محاولات[162] والمقالة تعد قطعة نثرية "محدودة في الطول والموضوع تكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من الكلفة والرهق وشرطها الاول ان تكون تعبيرا صادقا عن شخصية الكاتب"[163] اذ مثلت المقالة على امتداد الازمان ثقافة الكاتب من حيث انتقاء الموضوعات والمفردات وهي تكشف بوضوح عن افكار الكاتب التي يتبناها في مقالته التي تعبر عن شخصيته وثقافته التي يتمتع بها وقد عرف على كبار المفكرين كتابة المقالات.ويعرف الناقد العربي شفيع البقاعي المقالة بانه قطعة مؤلفة "متوسطة الطول وتكون عادة منثورة في اسلوب يمتاز بالسهولة والاستطراد وتعالج موضوعا من الموضوعات ولكنها تعالجه على وجه الخصوص من ناحية تأثر الكاتب به"[164] اي ركز البقاعي على موضوعة تبني الكاتب للموضوع المكتوب من ناحية تأثر الكاتب بهذا الموضوع،

([162])ينظر :د.عز الدين اسماعيل، الادب وفنونه، ط8، (القاهرة:دار الفكر العربي، 2004)، ص162.

([163])محمد يوسف نجم، فن المقالة، (بيروت :دار الثقافة، 1966)، ص95.

([164])شفيق البقاعي، ادب عصر النهضة، ط1، (بيروت:دار العلم للملايين، 1990)، ص258.

اذ تمتاز المقالة على وفق هذه الرؤية بعلاج الموضوع المكتوب على وفق اليات الحلول التي يضعها كاتب المقال. وهيكلية المقالة او خطة المقالة تقسم الى ثلاثة اجزاء هي "المقدمة والعرض والخاتمة يعرض الكاتب في المقدمة موضوع المقالة مع امكانية ان تستغل هذه الافكار المناقشة والحجج مجموعة من المقاطع بحيث تعالج كل فكرة في مقطع معين اما الخاتمة فهي خلاصة المعالجة" [165] فالمقالة معين لا ينضب من الحكم والامثال والعبر التي يوظفها كاتب المقال في ملاحظاته من خلال تجاربه ورصيده الثقافي والمعرفي في تناول الموضوعات. والمقالة تتناول موضوعا محددا تسلط عليه مختلف الاضواء ذات الصلة بالموضوع ويكتب" بلغة علمية موشحة بعنصري الصورة والايقاع بحيث لا يحوله الى عمل انشائي صرف فهو لا يتحمل جفاف التعبير العلمي كما لا يحمل طابع الانشاء الادبي"[166] والمقالة تعد احدى الاجناس الادبية التي استطاعت ان تحافظ على استمراريتها في جميع العصور قديما وحديثاً والمقالة الحديثة تقسم لنوعين اولهما يطلق عليها المقالة "الموضوعية وتعرف عند بعضهم باسم المقالة العلمية او المقالة الرسمية المنهجية والمقالة الذاتية وتعرف باسم المقالة الادبية او المقالة غير الرسمية/غير المنهجية"[167] وقد ظهرت المقالة الصحفية نوعاً ثالثاً لجنس المقال وذلك نظرا لانتشار الصحافة وهذين النوعين الذاتي والموضوعي ينبعان من منبع واحد هو رغبة الكاتب "الملحة في التعبير عن شيء ما وقد يكون هذا الشيء تأملاته الشخصية في حياة الناس فيكتب مقالة ذاتية وقد يكون موضوعا من الموضوعات فيعمد الى المقالة الموضوعية وفي كلتا الحالتين يهتدي الكاتب الى الاسلوب المعبر الذي يعينه على تجليه غرض"[168] وتصف المقالة الذاتية بحوار ذات الكاتب

([165]) فضيلة مادي، مصدر سابق، ص86.

([166])محمود البستاني، البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الاسلامي، ط1، (ايران:دار الفقه للطباعة والنشر، 1424 هجري)، ص163.

([167])صالح ابو اصبع وعبد الله محمد، فن المقالة، ط1، (عمان:دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2002)، ص37.

([168])د.محمد يوسف نجم، فن المقالة، مصدر سابق، ص97.

مع ذات المتلقي وتعبر عن احساسه الذاتي وعمقه، ومنهم من وصفها بانها تلك المقالات الادبية. اما المقالة الموضوعية فهي التي يطرح خلالها الكاتب مقالته بعيداً عن عواطفه الشخصية بل يطرح موضوعا ما ويناقشه بكل منطقية وموضوعية ومن جميع جوانبه. وبالنسبة للمقال في الوطن العربي فقد بلغت المقالة العربية ذروة تألقها في الاربعينات والخمسينيات من القرن العشرين "ابداعا وتلقيا ويبدو ان ذلك كان بسبب بروز عدد من الكتاب الذين اتخذوا من المقالة وجها من وجوه الاتصال الجمالي والفني الذي لاقى اقبالا واسعا من القراء الذين كانوا ينظروا الى المقالة بوصفها ابداعا معاصر له ما يسوغ وجوده"[169].ويمكن القول بان المقالة من الاجناس الادبية التي استطاعت ان تستوعب جميع موضوعات الحياة وتواكب المستجدات في كل عصر اذ نكون فيها امام اديب يطرح موضوعا فكري ذا رسالة ومغزى يحاول ايصالها الى متلقي المقال.

القصة القصيرة :

القصة القصيرة هي من الاجناس الادبية النثرية وهي جنس سردي يعد حكاية ادبية "تدرك لتقص قصيرة نسبيا ذات خطة بسيطة وحديث محدد حول جانب من الحياة لا في واقعها العادي والمنطقي وانما طبقا لنظرة مثالية ورمزية لا تنمي احداثا وبيئات وشخوصا وانما توجز لحظة واحدة حدثا ذات معنى كبير"[170] وترى الناقدة الامريكية (سوزان لوهافر) في القصة القصيرة بانها "شكل فني حديث نسبيا ولد من شكل قديم-ربما الاقدم في التعبير الادبي" [171] وربما تقصد بالشكل القديم الاساطير والملاحم والحكايات الخرافية

([169]) د.فاضل عبود التميمي، ولطيفة عبد الله الحمادي، المقالة العربية:تجنيسها، انواعها، شعريتها، (الاردن:دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2016)، ص43.

([170])الطاهر احمد مكي، القصة القصيرة، ط2، (القاهرة : دار المعارف، 1987)، ص77-87.

([171]) سوزان لوهافر، الاعتراف بالقصة القصيرة، ط1، :ترجمة:محمد نجيب لفتة، (بغداد:دار الشؤون الثقافية، 1990)، ص66.

بوصف القصة القصيرة حكاية سردية قصيرة على غرار الرواية التي هي الاخرى عدت ابنة الملحمة.

اما (شارلز ماي) احد منظري القصة القصيرة لاحظ ان القصة القصيرة كجنس ادبي جمعت منذ نشأتها ما بين الحقيقة والخيال،ما بين الواقعية في رواية القرن العشرين والخيال الذي تمتع به شعر القرن التاسع عشر[172] ونفى رشاد رشدي عن القصة القصيرة حجمها الصغير قائلا عنه بانها "ليست مجرد قصة تقع في صفحات قلائل بل هي لون من الوان الادب الحديث ظهر في اواخر القرن التاسع عشر وله خصائص ومميزات شكلية معينة"[173] وهذا الجنس الأدبي يكشف للقارئ وجود حدث وزمان ومكان، وسرد وحوار، وشخصيات ذات دلالة اجتماعية أو تاريخية أو سياسية، تعبر عن موقف خاص للكاتب.

ولم تظهر القصة في الادب اليوناني الا في "القرن الثاني قبل الميلاد وكانت ذات صيغة ملحمية حافلة بالمغامرات الغيبية والسحر والخوارق وتدور احداثها في الغالب حول الحب وما يعترض الحبيب من عقبات تحول دون تلاقيهما"[174] واما في الادب اللاتيني فقد ظهرت القصة في اواخر القرن الاول للميلاد على نحو يختلف عن للقصة اليونانية في بداية الامر اذ كانت ذات "صيغة عجائبية تحكي مغامرات الصعاليك وحيل السحر واللصوص ونقد العادات والتقاليد ثم تأثرت بالقصة اليونانية في طابعها الملحمي (...)كما عرف في العصور الوسطى الاوربية نوع اخر من القصص هو قصص الفروسية والحب وهي قصص تجمع

([172])ينظر:مقدمة جيري دومة، مجموعة مؤلفين القصة، الرواية، المؤلف:دراسات في نظرية الانواع الادبية المعاصرة، ترجمة وتقديم:جيري دومة، (القاهرة : منتدى مكتبة الاسكندرية، ب ت)، ص14.

([173])رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ط2، (بيروت:دار العودة، 1975)، ص7.

([174])د.حمدان عبد الرحمن احمد حمدان، الاجناس الادبية:دراسة تحليلية مقارنة، ط1، (القاهرة:مطبعة الامانة، 1989)، ص175.

فيها الفروسية بين اخطار الحرب واخطار الحب "[175] وفي عصر النهضة الكلاسيكية ظهرت في اوربا قصص "الرعاة وهي قصص تتسم بالواقعية على خلاف قصص الفروسية السابقة وقد صور كتابها اماكن واقعية في بلادهم وجعلوها محورا للحوادث التي دارت بين الرعاة"[176] والقصة القصيرة ظهرت بشكلها الفني الحالي خلال القرن التاسع عشر على يد الكاتب الروسي غوغول والفرنسي (ادجار الان بو) ومن بعدهم (غي دي موباسان) الذي عد رائد القصة القصيرة وعدت بشكلها الحديث سرد لحوادث ووقائع تمثل حقائق او مصورة لخيال اذ يعرف رائد القصة القصيرة الفرنسي موباسان بانها " تصوير حدث معين لا يهتم الكاتب بما قبله او بعده، هي تتبنى على حد اوحد له اثر او معنى كلي تتصل فيه اجزاؤه ويكون له بداية ووسط ونهاية ويتضمن كيفية وقوعه وزمنه ومكانه وشخصية او شخوصه ويجب ان يفضي الى معنى او يشكل موقفا تقوم على رعايته التقنية من اول القصة الى نهايتها"[177] والقصة في العصر الحديث تخلصت من الامور الغيبية وخلصت" لمعالجة الانسان وشؤونه وكما تخلصت من الموضوعات التي اساسها الخيال المحض فصارت تعالج الواقع الانساني، النفسي والاجتماعي على اختلاف مذاهبها الفنية الحديثة "[178]كما يعد الاختصار والتكثيف اهم مبدأ "جمالي في تشكيل البنية السردية للقصة القصيرة فهي تعبر عن لحظة قصيرة بأسلوب مختصر وتؤدي الى وحدة الانطباع الجمالي لانها فن احادي الصوت"[179] ومن المكونات الاساسية للقصة القصيرة البيئة ببعديها

([175])المصدر نفسه، 176.

([176]) المصدر نفسه، 177.

([177]) د.عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،2002)، ص384.

([178])محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، مصدر سابق، ص463.

([179])فضيلة مادي، مصدر سابق، ص104.

"الزماني والمكاني والحقيقة ان البيئة في كل قصة هي محصلة وجود الاحداث فلا يمكن لأي حدث ان يتم الا وهو يشغل حيزاً من الزمان وحيزاً من المكان"[180].

وللقصة القصيرة عدة مميزات خاصة نذكر منها: " 1- تقوم القصة القصيرة على الحدث الواحد أي الفعل الواحد. 2-وحدة الانطباع 3-القِصر 4- الكشف عن جانب من جوانب الشخصية في لحظة التنوير. 5-ينبغى أن تشتمل على موقف إنساني يتطور نتيجة لفعل إرادي" [181] والنهاية في القصة القصيرة لها اهميتها فهي النقطة التي تتجمع اليها خيوط الحدث كاملة لذلك سميت لحظة التنوير التي تعطي رؤية الكاتب في الاحداث.ويجب الاشارة الى ان القصر في القصة القصيرة لا يعود لها كحجم بل في الشخصيات والاحداث وتستعمل القصر للتعبير عن طابع التأمل الفلسفي والتجنيح بلغة شعرية تمتاز بالكثافة والاختزال.

السيرة الذاتية :

السيرة الذاتية جنس ادبي نثري قائم على سرد احداث تتعلق بالشخوص، سواء شخصية الكاتب ذاته او شخصيات اخرى، واخذت السيرة الذاتية عند الغرب في بداية تشكلها معنيين احداهما تعد السيرة حياة مكتوبة من طرف فرد ما والاخر بوصفها نصاً يعبر مؤلفه عن حياته واحاسيسه.السيرة الذاتية تتأسس فنيا على تجسيد حياة ما وما يحفل بها من احداث لتدخل بتفاعل كبير مع القارئ الذي ستتفعل لديه جمالية التلقي من رؤيته لنفسه في تلك السير.والسيرة الذاتية "حكي استعادي (....) يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته

([180]) لزهر فارس، نظرية الادب والنقد عند زكي نجيب محمود، اطروحة دكتوراه غير منشورة، باشراف الدكتور يحيى الشيخ صالح، (الجزائر:جامعة منتوري، كلية الاداب واللغات، قسم اللغة العربية وادابها، 2010)، ص246.

([181])د.محمد عنانى، الأدب وفنونه، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1991)، ص65.

بصفة خاصة ويشترط فيه ان يصرح الكاتب باسلوب مباشر او غير مباشر ان ما يكتبه هو سيرة ذاتية"[182] يرجع البعض ظهور مصطلح السيرة الذاتية الى عام 1809 على يد الناقد والشاعر الانجليزي (روبرت سوزي) وهناك من يذهب الى عام 1797 حيث تم استعمال المصطلح لاول مرة في احد الدوريات الادبية بينما يربط اخرون المصطلح بظهور اعترافات (جان جاك روسو) في القرن الثامن عشر[183] ولعل اقدم السير في الفكر اليوناني هما ملحمتا الالياذة والاديسية لهوميروس حيث سرد في "الالياذة تفاصيل وافية لوقائع الخصام بين زعيمين كانا حلفين في الحرب" [184]اما الاوديسية فقد وصفت "رحلات اوديس او (عوليس) ملك ايثاكة تلك الرحلات التي دامت عشر سنوات واكتنفها الاخطار والمشاق عن طريق رجوعه الى بلاده بعد سقوط طروادة"[185]

كما كتب (ديوجين اللائرتي) الذي عاش في النصف الاول من القرن الثاني الميلادي في كتابه حياة المشاهير الفلاسفة عن حياة الفلاسفة اليونانيين وكتب فورفريوس عن حياة استاذه افلوطين[186] ولعل ابرز من نظر لمصطلح جنس السيرة الذاتية هو (فيليب لوجون)، اذ يرى ان السيرة الذاتية هي"حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية او على تاريخ شخصيته بصفة خاصة"[187]

([182])تهاني عبد الفتاح شاكر، السيرة الذاتية في الادب العربي، ط1، (بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002)، ص16.

([183]) ينظر: ممدوح فراج النابي، السيرة الذاتية : قراءة في ابداع المراة، ط1، (الشارقة:اصدارات دائرة الثقافة والاعلام، 2008)، ص16.

([184]) د.مصطفى النشار، "فن السيرة في الفكر اليوناني"، مجلة عالم الفكر، (الكويت) مجلد 43 عدد2 اكتوبر-ديسمبر لسنة 2014، ص8

([185]) المصدر نفسه، ص8.

([186])ينظر:المصدر نفسه، ص9.

([187])فيليب لوجون، السيرة الذاتية:الميثاق والتاريخ الادبي، ترجمة:عمر حلي، ط1، (بيروت:دار النهضة العربية، 1994)، ص10.

بينما ترى الباحثة (يمنى العيد) بان السيرة الذاتية جنس ادبي قد "يكون رواية او قصيدة او مقالة فلسفية يعرض فيها المؤلف افكاره ويصور احساساته بشكل ضمني او صريح"[188] وهي بهذا المفهوم تذهب الى ان الاجناس الادبية بكافة تمفصلاتها نصوصها واثارها الادبية انما هي مراة عاكسة لذات مؤلفيها وحياتهم، وهو شيء فيه من الدقة النسبية التي لا تصلح لكل الاجناس الادبية فثمة اجناس موضوعية لا علاقة لها بسير كتابها ولا تمس حيواتهم بقريب او بعيد. ان رؤية يمنى العيد تفصح عن التداخل الحاصل وربما الالتباس بين "السيرة الذاتية والرواية التي تروي سيرة ذاتية او تضمر سيرة مؤلفها"[189] ويمكن عد السيرة الذاتية اقرب انواع الاجناس الى روح الكاتب فهي اكثر توقداً وتأثيراً بوصفها تكتب عن تجربة ذاتية، وهو ما يشابه الشعر من حيث هما تجربة ذاتية. وفي السيرة الذاتية يتكفل الراوي السير ذاتي "رواية احداث حياته ويجري التركيز فيها على المجال الذي تتميز به الشخصية الحيوية كأن يكون المجال الفني او الاجتماعي او السياسي"[190] وترتكز السيرة الذاتية على الية السرد الاسترجاعي (الفلاش باك) التي تقوم بتفعيل عمل ذاكرة المؤلف وشحنها لمخزون الذاكرة في حقله السيري مما يجعلها تتشابه مع المونودراما من حيث استرجاع الماضي. وقسم الناقد العراقي الاكاديمي الدكتور محمد صابر عبيد السير الذاتية الى عدة انواع تتداخل مع الاجناس الاخرى من حيث نوعيتها، واولها السيرة الذاتية الشعريّة وهي "سرد نثري يتولّى فيه الشاعر تدوين سيرته الشعرية فقط –تاريخاً ومكاناً وحادثة -، لا يخرج فيها إلى تناول جوانب أخرى غير شعرية من سيرته إلا على النحو الذي له صلة ما بدعم قضيته الشعرية في السيرة"[191] ويكتب الشاعر هذه السيرة بعد نضوج

([188])يمنى العيد، السيرة الذاتية والروئية والوظيفة المزدوجة :دراسة في ثلاثية حنا مينة، مجلة فصول، عدد4، شتاء 1997، ص130.

([189])المصدر نفسه، ص75.

([190])د.محمد صابر عبيد، تمظهرات التشكيل السير ذاتي، ط1، (عمان:عالم الكتب الحديث، 2010)، ص195.

([191])المصدر نفسه، ص13.

تجربته الشعرية،وثمة شعراء يطلقون على هذه السيرة بالتجارب الشعرية او يطلقون عليها مصطلح (حياتي في الشعر)،اذ يذهب الشعراء للحديث عن مراحل عمرهم الشعري ومراحل النضوج والتطور وغالبا ما يكتفي الشعراء باظهار ابرز المناطق تنويراً في حياتهم الشعرية لاعلاء شأن صاحب السيرة.وهناك نوع يسمى السيرة الذاتية القصصية وهو "سرد نثري سيرذاتي يعمد فيه القاص إلى تسجيل سيرة ذاتية خاصّة بتجربته القصصية، في مرحلة يعتقد أنه وصل فيها إلى درجة معقولة من النضج والشهرة. وتأخذ هذه السيرة أشكالاً متعددة بحسب رؤية القاص في انتخابه للأزمنة والأمكنة والأحداث التي أسهمت في تكريسه قاصاً، وفتحت له بوابة الفن القصصي" [192] ويمكن أن يتناول كاتب السيرة الذاتية القصصية مرحلة ما معينة يرى القاص بانها تمثل جوهر تجربته القصصية ومحورا لانطلاقه وشهرته كقاص أو يعمل على الحديث عن مجمل تجربته القصصية ابتداءً من قراءته الاولى وتأثره بالرواد وصولاً الى اصداره لمجاميعه ومعرفته كقاص. وهناك السيرة الذاتية الروائية وهي "سرد نثري سيرذاتي يتوجّه فيه الراوي إلى تقويم سيري لتجربته الروائية، يشتمل على نقل حكايته مع الرواية والكتابة الروائية إلى القارئ، ولا يتحقق ذلك بطبيعة الحال إلاّ على يد روائي له حضور مؤثّر ولافت في ميدان الإبداع الروائي، وله تجربة فيها من الثراء والخصوصية والسعة ما يؤكّد انطواءها على خبرة وعمق وأصالة تدفع القارئ إلى البحث عنها وتشجعه على ارتيادها والإفادة منها" [193]وغالباً ما يحصل الخلط في هذا النوع بين ما هو سيري وما هو روائي بين ما هو واقعي وما هو خيالي، بفضل تلاحم الجنسين معا في اطار السيرة الذاتية الروائية.وهناك نوع يطلق عليه بالقصيدة السيرذاتية ويعد هذا النوع قول "شعري ذو نزعة سردية يسجّل فيه الشاعر شكلاً من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبّرة عن حوادثها وحكاياها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات

([192])المصدر نفسه، ص 137-138

([193]) المصدر نفسه، ص139.

لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيّل الشعري، وقد يتقنّع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلّبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سيرذاتية" [194] ولكن ثمة اشتراطات لهذه السيرة وهو تلميح كاتبها بالمرجعيات الواقعية للشخوص والحوادث والازمنة، وعدم خلطها مع المتخيل الشعري،على الرغم من ان العديد من قصائد السيرة تختلط فيها الصور الخيالية مع واقع الذات المصدرة للنص الشعري.ان السيرة الذاتية بمجملها تمثل امتاعاً قصصياً جمالياً وبعداً تاريخياً سيرياً للشخصية،وقد عدت السيرة احدث الاجناس الادبية على الاطلاق، ولكن في وطننا العربي ولان الثقافة العربية ثقافة كتمان وسرانية وليس ثقافة اعلان فالسيرة الذاتية عند العرب تعود الى "القرن الثالث الهجري على يد كاتب مصري يدعى (احمد بن يوسف الداية) عندما الف كتاباً عن سيرة احمد بن طولون"[195].واحمد بن طولون هو أمير مصر ومؤسس الدولة الطولونية في مصر والشام ومولود سنة 835 ميلادي. ولكن يرى الباحث (اندريه مورا) بان استخدام السيرة قديم جداً في الموروث العربي حيث استخدمه المصريون القدماء على احجار المعابد والاهرامات اذ ترجموا سير قادتهم وملوكهم [196].

وقد كانت السيرة الذاتية عند الكتاب العرب في غالبها عبارة عن محاولة لإخفاء السيرة الذاتية الحقيقية وليس كتابتها او الافصاح عنها وقد ارجع (صلاح صالح) معنى الانحسار وسببه في كتابة السير الذاتية لدى العرب الى "خلو تراثنا الثقافي العربي من سير ذاتية مهمة يمكن الاعتداد بها الى درجة دفع المعاصرين للتأسيس عليها والسير على منوالها"[197] ولعل من ابرز السير العربية (الايام) لطه حسين و(زهرة العمر) لتوفيق

([194]) المصدر نفسه، ص139

([195])ممدوح النابي، مصدر سابق، ص19.

([196])ينظر:اندريه مورا، فن التراجم والسير الذاتية، ترجمة:احمد درويش، (القاهرة:منشورات المجلس الاعلى للثقافة، 1995)، ص5.

([197])صلاح صالح، سرديات الرواية العربية"، ط1، (القاهرة:المجلس الاعلى للثقافة، 2003)، ص، 169.

الحكيم و(اوراق العمر) للويس عوض. ولم تظهر السير لدى العرب لانهم يخجلون من طرح ذواتهم ومشاركتها الاخرين كما ان السيرة الهلالية تقوم على الشعر الذي هو ديوان العرب المفضل لديهم في التعبير عن همومهم وعواطفهم.

المقامة :

المقامة احدى الاجناس الادبية التي تعد من الاكتشافات العربية في منظومة الادب والمقامة هي "جنس ادبي قديم ظهر في القرن 4/هجري/10 ميلادي هو عربي محض لا مثيل له في الاداب الاخرى "[198] وقد شاع عن جنس المقامة بانه جنس تعويمي شامل لاجناس اخرى وقد عدت المقامة "جنساً جامعاً استوعبت بنيته اجناساً ادبية مختلفة وتأسست انطلاقاً من استعارة ومقومات هذه الاجناس وتركيبها على وفق انحاء شتى "[199] وتعد المقامة ابرز مظهر للتعامل بين الاجناس الادبية وافضل مثال لتداخلها وتفاعلها وهناك انواع للمقامات في نشأتها مثل "مقامات الزهاد والوعاظ وهكذا صارت نمطاً قصصياً بطلها شخصية انسانية من المكدين والمتحامقين غالبا"[200] ويقول الناقد العربي الدكتور (عبد العزيز شبيل) "اننا نفضل ان نرى في المقامة نوعاً التقت فيه اجناس وانواع عدة او شكلا او اطاراً تصاهرت فيه انماط كلامية وصيغ قولية واساليب متنوعة وتبعا لذلك يجوز ان نسميه بالأحرى الشكل الجامع الذي يطمح الى ادراك اسمى مراتب البلاغة [201] والراوي في المقامات قريب في "وظيفته ودوره من الراوي في المسرح الملحمي"[202] يلاحظ

([198])محمد القاضي ومحمد خبو واحمد السماوي واخرون، معجم السرديات، ط1، (لبنان:دار الفارابي، 2010)، ص407.

([199]) بسمة عروس، التفاعل في الاجناس الادبية، ط1، (بيروت:مؤسسة الانتشار العربي، 2010)، ص247.

([200]) د.عبد الله ابو هيف، تداخل الانواع الادبية، مجلد1، (عمان:عالم الكتب الحديث، 2009)، ص783.

([201])عبد العزيز شبيل:نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري:جدلية الحضور والغياب، ط1، (صفاقس:دار محمد علي الحامي، 2001)، ص415.

([202]) د.زهير كاظم، التراث العباسي واثره في المسرح العربي، (بغداد:دار الكتب، 2010)، ص46.

التزام الكاتب بوحدة الموضوع في المقامات فهي لا تشط نحو موضوعات جانبية اخرى بل تركز على الفكرة الاساسية التي ترغب بطرحها وبذلك يمكن القول ان "بنية المقامة ذات بنية تركيبية تقترب من البنية الدرامية للنص المسرحي في كثير من الاحيان"[203] كما ان وحدة المكان في المقامة تقترب من الامكنة المحددة في المسرح، فالمقامة الفردية تتخذ الشارع مكاناً للأحداث اما المقامة الحلوانية تتخذ من حمامات حلوان مكانا لها وهناك مقامات تدور في الاسواق والدار والخيمة وهكذا دواليك، فمن "اليسر مسرحة المقامة وتحوير حوارها باتجاه الحوار المسرحي"[204] فحوارات المقامة تتوزع على عدة شخصيات تتجاذب اطراف الحديث مع بعضها البعض كما هو الحال في المسرحية.

([203])المصدر نفسه، ص48.

([204])المصدر نفسه، ص50.

الفصل الثاني

جماليات تداخل الاجناس الادبية

ينتمي موضوع تداخل الاجناس الادبية ضمن ما يصطلح عليه النقد الادبي مفاهيم ما بعد الحداثة، اذ ان احد سمات النص ما بعد الحداثي هو مزج الاساليب والاجناس الادبية ضمن بوتقة واحدة اطلق عليها تسميات مختلفة ومتنوعة ومنها النص، الكتابة،فقد مارست ما بعد الحداثة دوراً مفصلياً في تحطيم الفواصل بين انواع الكتابة المختلفة سواء الادبية او الفكرية او حتى الفنية، كما ان ما بعد الحداثة قد اوجدت حالة من التداخل بين الاجناس الادبية والنثريات الاخرى كالفلسفة، فلم تعد هناك أطر معرفية محددة يمكن ان تضع "حدودا فاصلة بين الانواع الكتابية او ضوابط لأساليبها وطرائقها وهكذا اضحت الكتابة ما بعد الحداثية مجالا يمكن فيه للأدب والتاريخ والاسطورة ان يمتزجوا جميعا من اجل انتاج نص مستعدٍ لكل نوع من هذه الانواع بمفرده"[205] ففي عصر ما بعد الحداثة يرى المنظرون انه ليس بالإمكان الحديث عن تفرد العمل الادبي بل ان الاعمال تمثل شذرات موجودة سلفاً، حتى انه ظهر في النقد الادبي احد مصطلحات ما بعد الحداثة وهو مصطلح ما وراء القص للروائي الامريكي وليام غاس وهو السرد الساعي لوضع التراكيب المحتملة للعالم الواقعي خارج النص الروائي جعل مصطلح ما وراء القص يهتم بقضايا "الشكل واللا تماسك البنيوي وانتهاك الحدود بين الانواع الادبية يلفت انتباه القارئ الى طبيعته التركيبية وتضمينها عدد من الخطابات في العمل والى اساليب الكتابة فنصوص ما وراء القص تشير الى ان النص هو شيء مصنوع وتركيب سردي ولغوي" [206].

ان تداخل الاجناس امر متعارف عليه فقد يدخل الحكي مع المسرح وقد تقوم الرواية على الحوار وقد يدخل السردي بما هو شعري، اذ ان هناك اقرار عام بان "التحديد المنطقي الصارم بين الاجناس الادبية امر صعب المنال بسبب مشكلة الاختلاط والاندماج والتلاشي

([205])علاء عبد العزيز السيد، ما بعد الحداثة والسينما، (دمشق:المؤسسة العامة للسينما، 2010)، ص280.

([206])هيي ساوما، جماليات ما وراء القص، ترجمة : اماني ابو رحمة، (دمشق:دار نينوى، 2010)، ص18.

والانقراض والولادة الاخرى"[207] للاجناس الادبية التي لم يكن لها وجود في النظريات القديمة او في الادب اليوناني القديم. ولذا فان ما بعد الحداثة لا تعترف" بالحدود الاجناسية فقد حطمت كل قواعد التجنيس وسخرت من نظرية الادب ومن ثم اضحينا اليوم نتحدث عن اعمال او نصوص او اثار غير محددة وغير معينة جنسياً" [208] فالنصوص الإبداعية وغير الإبداعية، تبقى على وفق "سيرورة الكون والحياة، خاضعة لمبدأ التحول والتداخل، ومن الطبيعي إذاً آن تتخلخل المفاهيم التي كانت في وقت ما تبدو شبه قارة وثابتة، وتتداخل كذلك منتجات الفكر الإنساني كلما تقدمت الأزمنة وتنامت الثقافات والمرجعيات"[209] ولو ألقينا نظرة فاحصة على بعض الأجناس التي كانت شائعة مثلاً في العصر القديم، لوجدنا أن بعض النصوص يوجد في داخلها اكثر من جنس، فالخطبة كانت حافلة بمضامين شعرية وكذا الحال بالنسبة للرسائل والشعر.فكلما كان الجنس الأدبي متجاوزاً ومتخطياً لما هو قار ومألوف كلما كان "محتاجاً لآليات تفكير فيه ولدلالات تلق مناسبة له، فبعض النصوص المبتكرة والمتوالدة من أجناس أخرى تجذب المتلقي لها، لكن بدهشة واختلاف، وتحفزه على التأمل والتوقف لاستجلاب طرائق تفكير جديدة تتناسب والعمل المقروء، وربما تكون هذه الطرائق هجينة من طرائق قرائية سابقة عليها، أو مبتكرة"[210] فالأجناس ماهي إلا إمكانات شكلية لتنوع الاجناس، ومع تحولات الفكر البشري على مستوى كل الاصعدة ومنها التحولات في الاداب والفنون فمن الطبيعي والمنطقي ان تظهر اجناس وتضمحل وتموت أجناس أخرى وتتعايش مع بعضها البعض ضمن فضاء النص الابداعي. والترافد بين عناصر الاجناس الذي يطيح بالحدود فيما بينها،

([207]) عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن:نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ط1، (عمان:دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006)، ص50.

([208]) د.جميل حمداوي، نظرية الاجناس الادبية، مصدر سابق، ص88-89.

([209]) د.عبد الرحيم مراشدة، " الأجناس الأدبية وتجليات التحول والتغيير "، مجلة بونة، (الجزائر)، العدد18 كانون الاول 2012، ص20.

([210]) المصدر نفسه، ص46.

اذ ان الحياة تمضي بتسارع وتسعى لتعايش ومحو الهويات النمطية تاسيساً لما يسمى بالعولمة او نظام القرية الواحدة التي تتداخل بها الهويات والتوجهات ضمن فضاء معرفي واحد، حتى وان كان الكاتب حينما يكتب فهو لديه موجهات تنمط نصه ضمن جنس معين مسبق الا ان ذلك لا يمنع من تفاعل النص مع اكثر من جنس ادبي فحينما تخترق الاجناس حدود بعضها يخرج النص من "سياق التجنيس الى سياق التداخل النصي حيث تتعدد الاشكال التعبيرية وتتفاعل داخله تقنيات الكتابة. وبذلك فان المتلقي عندما يتلقى النص تكون القراءة مقاربة تناصية تبحث في مختلف الترابطات داخل البناء النصي.. لمجمل اصداء جنس او اجناس هالكة تركت اثارها وانقرضت"[211] فلا وجود لنقاء النوع أو الجنس الأدبي في نصوص ما بعد الحادثة، بل إن التعابر والمزج والتداخل هو "علاقة طبيعية فيما بين الأجناس الأدبية.إذاً لا يمكن أن نتصوّر عملاً فنياً أو أدبياً ونجعله ضمن طائلة من القيود المفروضة عليه لإثبات جنسه أو نوعه"[212] فكل نص هو فعل تواصلي، كل نص يوجد ضمن علاقة مع النصوص الأخرى. ويمكن فهم الميل الى التداخل ضمن اطار منطق رفض التفرد والاحادية التي تشبه رفض المجتمعات العصرية للديكتاتوريات كما ان العولمة في مفهومها المركزي الساعي لإزاحة الحواجز العقلية والمنطقية بين الثقافات والسعي لقبول الاخر دون قيد يذكر قد زاوج بين الفنون والاداب وقربها من بعض اذ ان التقارب بين الاجناس شيئاً فشيئاً استحال الى تداخل فاعلية اللغة التي كانت ولازالت عاملاً رئيساً لتذويب خصوصية الجنس الادبي لأنها تمثل عاملاً مشتركاً بين كل الاجناس فبدل النظر الى الاجناس الادبية بوصفها كيانات مستقلة يجب النظر اليها بوصفها "كيانات تتكامل ادوارها وتتداخل وظائفها في ظل واقع يطبعه التداخل في كل شيء، يمكن ان نعد الاجناس مؤسسات مفتوحة تتداخل فيها الرؤى والمكونات وتتكامل فيها الوظائف

([211]) عمر نقرش. مفهوم التناص في النص المسرحي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، باشراف الدكتور عبد المرسل الزيدي، (جامعة بغداد:، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2002)، 99.

([212])علي عبد الأمير عباس الخميس، مصدر سابق، ص51.

والغايات"[213] وبالمفهوم الادبي التنظيري تعني عملية التداخل بين الاجناس تجاوز الحدود الابداعية لخصوصية الجنس الاصلي واستلهام عناصر جنس اخر مجاور لخلق حالة من الابداع والجمالية، مثلا يجلب المبدع الخصائص الفنية لجنس ادبي "كالرواية الى جنس ادبي اخر يبدو مختلفا للوهلة الاولى بناء على الذائقة الفنية الموروثة كالشعر بغرض اكساب النص الشعري جماليات فنية وابعاداً دلالية اما انها ضامرة وغير نامية فيعمد الى اعطائها نوعاً من النماء والدينامية او انها غير موجودة اصلا فيعمل على ادراجها في النص الشعري واعطائها نوعا من الاشعاع والمطاوعة والتجلي بما يخدم هذا النص"[214] ان أهم ما يحول دون تحديد أي جنس أدبي تحديدا جازماً وحصر مفهومه يعود الى ان الاجناس تتسم بمرونة عالية وشفافية في عملية بث رسائلها للمتلقي، كما ان الحاجة لتطور الاجناس هي حاجة جمالية وربما اجتماعية والتداخل يصالح مختلف ذوات الاجناس الادبية في اطار نص واحد يخلق جمالية ادبية والمؤلف دائماً يتوق لتجاوز المفاهيم المعيارية الجاهزة في محاولة منه لتقديم الجديد للمتلقي على مستوى الشكل والمضمون ليتفرد ككاتب عن اقرانه،أن هذه الحدود هي حدود لا تتسم بالصلابة سيما في" النصف الثاني من القرن العشرين الذي شهد تداخل الحدود بين الأجناس الأدبية من جهة، وتداخل الحدود بين هذه الأجناس والفنون عموماً من جهة أخرى، وقد أدى ذلك إلى نشوء ما يدعي بـ "النص" والنص المفتوح"[215] ان معنى تداخل الاجناس كما يرى الباحث (احمد محمد ابو مصطفى) هو حضور " تقانات جنس او تقانات اجناس ادبية داخل نص ينتمي الى جنس معين في مجال الادب ويكون هذا الجنس على علاقة بالاجناس الاخرى التي

([213])محمد عروس، تداخل الاجناس الادبية في الشعر الجزائر المعاصر :جمالياته الفنية وابعاده الدلالية، مصدر سابق، ص28.

([214])المصدر نفسه، ص41.

([215])شجاع مسلم العاني، مصدر سابق، ص45.

تمارس تاثيراً مباشراً او غير مباشر على الجنس الاصلي " [216] اذ ان الاجناس مظاهر "جمالية تنشأ في سياق تاريخي معلوم وتتطور وتموت ولكنها في كلتا الحالتين تتسرب شظايا في مسام الاجناس اللاحقة وتسري فيها سريان النسغ فبعض السمات الاسلوبية يمكن ان توجد في اكثر من جنس"[217] وهذا ما ينطبق على ولادة الرواية من الملحمة وولادة قصيدة النثر من اختلاط الشعر بالنثر، والجنس بمفهومه العام كظاهرة جمالية تاريخية خضعت للسياق الفكري والادبي لذا فهو كظاهرة يكون قابلاً للتعديل والتطور والانفتاح كما ان سمات كل جنس ممكن ان ترحل من جنس لاخر لتنصهر باجناس اخرى تتبادل معها الخصائص وتغتني بها ففي "الرومانسية على سبيل المثال تمت المزاوجة بين الشعر والنثر"[218] اما الالماني (غوته) فقد اشاع فكرة (الادب العالمي) ليشير الى تداخل الاداب العالمية وهي فكرة مهمة في تاريخ الادب المقارن بشكل عام.

ان التمرد على سياق النمطية الاجناسية لم ياتِ من فراغ ابداً، بل ان خضوع الكتاب كشكل جمالي وتعبيري لسلطة "السياسي الاداري والى مجموعة من السلطة الخارجية التي حاولت استخدامها لأغراضها الظرفية في سياقات تاريخية مختلفة"[219] فقد فقدت الكتابة الكثير من قيمها التعبيرية والجمالية وتحولت بعد ذلك الى مجرد "صدى لخطابات خارجية وملفوظات مفصولة عن سياقاتها وهو ما احدث ضموراً في وظائفها الاساسية وخلخل بنياتها الاساسية وعطل اليات الانتاج الكامنة فيها "[220] وللتخلص من

([216]) احمد محمد ابو مصطفى، تداخل الاجناس الادبية في القصيدة العراقية المعاصرة، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الدكتور وليد محمود ابو ندى، (الجامعة الاسلامية بغزه:كلية الاداب، قسم اللغة العربية، 2015)، ص44.

([217])محمد القاضي، الخبر في الادب العربي، (منوية:منشورات كلية الاداب، 1998)، ص40-41.

([218])عمر نقرش، مصدر سابق، ص123.

([219])د.حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى الى سيمائية الدال، ط1، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2007)، ص، 314.

([220]) المصدر نفسه، ص314.

سطوة هذه السلطة مهد مجموعة من الكتاب بعد "نهاية الحرب العالمية الثانية الى انتاج نصوص حاولت التخلص من الارث القديم وتقديم كتابة لها مصداقية تتميز بإخلاصها للكتابة،هذا التوجه الجديد على صعيد الممارسة تمثل في التمرد على مؤسسة الاجناس الادبية لارتباطها بطبقات اجتماعية محددة كارتباط الملحمة بطبقة النبلاء وارتباط الكوميديا بالطبقة الوسطى والقصة القصيرة بالطبقة الوسطى والرواية بالمثقفين"[221].

والتداخل الاجناسي يمكن عده على ثلاثة اشكال كما يرى الدكتور لؤي علي خليل الشكل الاول: تفرضه طبيعة الادب ويغلب عليه الا يكون "مقصوداً من قبل منتج النص لانه محكوم بالأليات الداخلية للعائلة النصية الادبية ان صح التعبير ويمكن رصد هذا الشكل في كل النصوص الادبية ايا كان انتماؤها النوعي اذ قد نجد في كل منها عناصر نوعية دخيلة على النوع المهيمن الذي ينتمي اليه ففي نصوص القصة القصيرة ثمة حضور لعناصر المسرحية كما ان في الرواية حضور مسرحي وشعري"[222] ما يميز هذا النص حفاظه على خصوصيته بسبب احتواء هذا النص على مهيمنات. والشكل الثاني :تداخل قائم على قصدية مسبقة من قبل المؤلف: والغاية من هذا النوع من التداخل الاجناسي هو "اضفاء روح الجدة على النص من خلال الاستعانة بعناصر فرعية مختلفة تخرجه من التنميط النوعي(....) ويمكن ان نمثل ذلك باستعانة الروائيين وكتاب القصة بأشكال نوعية من التراث السردي كالمقامات وادب الرحلات"[223] هذا النوع من التداخل محفوف بالمخاطر يجب ان يكون المؤلف حذراً حتى لا يغلب على الجنس الاصلي.والشكل الثالث : انقلاب على مبدأ الجنس الادبي : وغاية هذا الشكل من التداخل هو "الوصول الى نص جديد بلا هوية "[224] وهي يتوافق مع كتابات ما بعد الحداثة التي دعت الى نص جامع او

([221])نفس المصدر، ص314.

([222]) د.لؤي علي خليل، تداخل الانواع الادبية، مجلد 2، ط1، (الاردن:عالم الكتب الحديث، 2009)، ص161.

([223]) المصدر نفسه، ص161.

([224])المصدر نفسه، ص162.

نص مفتوح او ما يسمى الكتابة جامعة النصوص. فثمة اجناس ادبية تتسم بتفاعلية كبيرة وتوفر قدر غير قليل من الجذب والاستقطاب يستدعي اليه غيره من الاجناس ويستوعب خصائصها ويرغمها على الاستمرار داخل رحابه والتألف والانسجام مع مكوناته في حياد ومشاركة ومطاوعة"[225] فالنص الابداعي الراقي هو نص يستخرج من نصوص عدة فالنص المتولد من تفاعل جملة من الاجناس والنصوص هو "حتما نص ارقى وارفع درجة وبلاغة من النص الذي تتأتى معانيه من مسرب واحد وتتحدد ملامحه انطلاقا من نسيج واحد"[226] ومثلما يجوز للنص الادبي ان يتشكل من اجزاء نصوص غيره وينتهل من مناهل معرفية عدة فيمكن للجنس كذلك ان "يتأسس من خلال دمج لجملة من المكونات والمقومات لأجناس اخرى غيره وهو ما يجسم في نظرنا مثالا لتفاعل الاجناس لو لنقل لما يسمى اختلاط الاجناس"[227] مع هذا فتبقى النظريات قاصرة عن احتواء ثراء اللغة وتحولات الاجناس وتنوعها ولا تستطيع النظريات الثابتة ان تستوعب كل التحولات الفكرية في الادب، فالنص يشتمل على دينامية عالية كما هو شأن الاجناس التي ضاقت ذرعاً بالقولبة، ومثلما اللغة عامل اشتراك بين الاجناس فهذا الامر ذاته ينطبق على المعاني، ويمكن الانطلاق من هذا المعنى كمشترك لقضايا التفاعل والتداخل اذ للمعنى سلطة ومهيمنة على كل الاجناس فلا وجود "لمعان تختص بها اجناس المنثور واخرى تختص بها اجناس المنظوم وانما تذكر المعاني على انها كيان مستقل بذاته ازاء كل من اجناس المنظوم واجناس المنثور وهو ما يجعل تسلل المعاني من خانة الاجناس الى اخرى امراً ممكنا بل مما يدخل في طبيعة الامور وهكذا تدك الحدود"[228] فالنص بالمفهوم الحديث لفظة اطلقت على نوع من الكتابة "تتداخل فيه الاساليب والطرائق والصيغ

([225])بسمة عروس، التفاعل في الاجناس الادبية، مصدر سابق، ص12.

([226]) المصدر نفسه، ص141.

([227])المصدر نفسه، ص106.

([228])المصدر نفسه، ص134.

المعتمدة في اكثر من نوع ادبي معروف وهذا التداخل يدخل ضمن تحطيم فكرة النوع الادبي النقي الخالص"[229] ان الحدود التي تضبط كل جنس والمؤشرات والمقومات التي تنحت معالم الاجناس لا قيمة لها الا من حيث هي "ضمان لتمايز الاجناس وتشكل ملامحها المخصوصة وارتسامها في ذهن المتقبل"[230] ومن جراء التشدد بالقوالب الاجناسية والحدود الجاهزة جاء مفهوم النص المفتوح كرد فعل على "التصلب المنهجي والنقد الراديكالي فتجاوزت بذلك مقولة الأجناس الأدبية التي حُدِّدت خصائصها منذ عهد أرسطو وركزت على مفهوم النص كمقولة أدبية أساسية"[231] والنص المفتوح بناء لغوي ساعي الى "عبور الحدود الجنسية الادبية الواحدة نحو فضاء التراسل الاجناسي بين مكونات النص الواحد او الجمع الجنسي المقترن بـ اللا شكل"[232] وقد زحزح النص المفتوح الرتابة المهيمنة على الاجناس، وبهذا تنشأ الجماليات من النص الثري المفتوح عبر انتشار دلالاته في كل اتجاه وفي افاق لا حدود لها كما يمكن ان تنشأ من "حرية الحركة في النص ذاته فدلالاته تتحرك بلا حدود وهي في موسيقاها وانغامها وعلاقاتها السياقية المتماوجة مما يمنح القارئ حرية في الحركة وحرية في الابداع وحرية في تأويل علامات النص واشاراته ورموزه وتفكيك شفراته"[233] فالنص المفتوح ساعٍ للتواصل مع الاجناس الاخرى عبر اذابتها وصهرها داخله، والانفتاح النصي كما يرى كامل فرعون "تعود بداياته الى الحركة الرومانتيكية وثورتها ضد ما وضعته الكلاسيكية من حدود بين الاجناس الادبية وربما عرفه التراث العربي من خلال

([229])سهام جبار هاشم، تجنيس الادب في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الدكتور حسن البياتي، (جامعة المستنصرية:كلية الاداب، قسم اللغة العربية، 1997)، ص18.

([230]) بسمة عروس، مصدر سابق، ص155.

([231])د.حسين خمري، مصدر سابق، ص12-13.

([232])د.فاضل عبود التميمي، سرديات عراقية:اضاءات في القصة والرواية والنص، مصدر سابق، ص290.

([233])خليل الموسى، مصدر سابق، ص159.

المجاورة بين الشعر والنثر"[234].ان التفاعل والترافد بين اجناس الادب انما يدلل على ان معالم هذه الاجناس مائعة وليست متحجرة بل هي مهيئة للتفاعل من اي مدخلات خارجية تضيف لها مسحة جمالية حتى وان كانت من خارج أسوار منظومة الادب والفن.

ان التفاعل الحاصل بين الاجناس الادبية من اثر التبادل والتناقل يكون عن طريق "الخصائص الاسلوبية واللغوية والوظائف الادبية وبذلك يتم التحول من دراسة الجنس المفرد الى رصد تفاعلات الاجناس كلها وهو ما يضعنا مباشرة حيال تصور يكمل النظر في مفهوم التفاعل الاجناسي الا وهو مفهوم التطور الادبي"[235].

كما يتجلى التراسل بين الاجناس الادبية والمكونات الشكلية لتلك الاجناس بصورة "المظهر الحقيقي للتفاعل بين الاجناس الادبية اذ هو محاولة لوصف التضايف الحاصل بين مختلف الانواع ومجاله المشهد الاجناسي الرحب بتضاريسه والوانه وليس مجرد حيوية او ديناميكية بين المكونات داخل الجنس الواحد بل انه يغدو على وفق هذا التصور قرين التبادل المستمر بين الانواع تبادل المكونات الشكلية والوظائف"[236] وذلك من اجل تحقيق الترابط بين الاجناس او الاقتران الذي يعد سبيلا لاختراق حاجز الانساق الناظمة للاجناس والخروج من الانتماء الجناسي الى دوائر فضاءات النص المفتوح، اذ ان هجرة الخصائص من جنس ادبي لاخر وتسرب عوامل الرتابة الى الاجناس وتجددها بفعل التداخل مع غيرها من الاجناس قد اضعف بعض الاجناس وافقدها حضورها الشكلي. كما ان تحويل مواد جنس لاخر اشبه ما يكون بعملية تهجير اجناسي بعد ان يتخطى الجنس المستفاد حدود الجنس المستفاد منه، اذ ان "اقصى مظاهر التفاعل ومراتبه كامنة في اخراج النص من

([234]) كامل فرعون، جماليات الشكل القصصي :دراسة في القصة العربية القصيرة في العراق، ط2، (بيروت: منشورات ضفاف، 2013)، ص26.

([235]) بسمة عروس، مصدر سابق، ص43.

([236])المصدر نفسه، ص42.

الاطر المقننة والقضاء على المؤشرات التي تدعم انتماءه الى جنس دون اخر"[237] كما ان النص الادبي يعد مجموعة من الاقوال المستلة من الاخرين ايما كان جنسه وهي تمثل لاقوال يهضمها داخله بخاصة ما سبقته من اقوال فكرية وثقافية وادبية. ويعد لجوء الكاتب لمفهوم الكتاب عوضاً عن المفهوم الجمالي المشكل فانه يخرج بهذا التأطير من دائرة التنميط بتشكيلات مستلة من حدود اخرى. ان التداخلات تقدم دليلا على ان الأدب الذي يقيم "علاقات تفاعلية مع اجناس ادبية اخرى ويحول متنه الى فضاء للاجناس المتفاعلة وكانه يعمل بذلك على اشاعة جمالية جديدة وبلاغة جديدة هي بلاغة يتكون فيها النص من تفعيل بنى اجناس ادبية مختلفة بل يجتهد في الاشارة الى ان حسن الملائمة التفاعلية بين الاجناس الادبية والخبرة يجعلها تتجاوب وتتناغم في سياق واحد هو الخيار الجمالي"[238] فالتداخل الاجناسي يثري النص ويزيد من سحره وجماليته، وهو يعمل على تصالح ذوات الاجناس في بوتقة واحدة والتداخل الاجناسي يرسم ملامح بنية النص ويغيرها ويفضي الى شكل جديد يسمى الكتابة او النص.كما ان اصطلاح نص الذي جعل الاديب يتخلى عن الحدود الاجناسية صار يمنح الاديب افقاً اجناسياً مفتوحاً يعطي المؤلف قدراً من للتخلص من تقنين الاجناس وقوالبها.ولا شك ان الاجناس الكلاسيكية القديمة قد فقدت موضوعاتها المتمثلة بالأبطال والنبلاء بسبب ظهور مجتمع تشاركي قائم على الديموقراطية وقبول الاخر فاختلطت الاجناس المعاصرة وتشاركت وانفتحت. ولعل ابرز جنس مثل الانفتاح على الاخر هو الرواية، ويعود سبب بقاء الجنس الروائي مفتوحاً لانه يحاكي الواقع والمجتمع وهما على علاقة بالإنسان وبالزمان والمكان وهما محط تحولات وسيرورة مستمرة وبالتالي يتحول هذا الامر للجنس الادبي الروائي. وهو ما يثبت ان الحدود

([237])المصدر نفسه، ، ص171.

([238])المصدر نفسه، ص 337.

بين الاجناس هي "مصطنعة وغير طبيعية" [239] وهذا ما اثبتته احاسيس الكاتب المعاصر الذي بدأ يدرك عجز الجنس الادبي عن استيعاب طروحاته الابداعية وتجاربه الانسانية في ظل توسع افق التعبير. ولعل احد المفاهيم الحداثوية التي لملمت خصائص الاجناس الادبية هو مفهوم الشعرية فلم يعد مجال عمل الشعرية هو الشعر وحده، ففي الشعر بقايا من النثر، وفي النثر لمحات من الشعر فالشعرية تساهم في جعل الحدود الفاصلة متحركة بل وملغية بحكم هذا الاحتكاك وهذا التحرك والتداخل والذي يكشف عن كسر لدائرة النمطية، ويرتقي الى درجة من الجمالية تتأتى من خرقها للكلام العادي والاطاحة بقدسية النص المسيج فالشعرية تخرج عن مرتكزات النص القارة الى جماليات النص[240] وان كانت بعض الاجناس تحاول ضبط حدودها ولكن هذا لا يمنع التفاعل والاسترسال. لقد اطلقت ندوة جمعية دراسة الادب الفرنسي في القرن العشرين عن فكرة تداخل الاجناس مع بعضها البعض بمصطلح التفرقع الاجناسي والذي يعبر عنه (دومينيك فوغو) بانه حركة تجاوز للحدود اما (ميشال مورا) فعبر عن فكرة التفرقع الاجناسي بوصف الادب كلا متجانساً ولا فرق بين مكوناته اطلاقاً اما (مادلين بورقامانو) فقد استبدلت اصطلاح التفرقع بجنوح الاجناس [241] وبعضهم اطلق على عملية تداخل الاجناس واحتوائها لبعضها البعض بـ "مهرجان اجناس"[242] ويمكن تسمية هذا العصر بعصر التجريب الابداعي والبحث عن اللا تشكل وتحقق ما يسمى خطاب النصوص، وترى الباحثة (رشا ناصر العلي) في رسالتها حول الثقافة السردية النسوية المعاصرة باننا اصبحنا نعيش زمن "الخنوثة المشكلة او زمن اشباه الاشياء وانصاف الحقائق وكل هذا سببه انزياح الحدود الفاصلة ما بين الاجناس سواء اكانت اجناسا ادبية ام انسانية وكانت

([239])مارينو.ت، "نحو تعريف الاجناس الادبية"، ترجمة:صلاح السعيد، مجلة الثقافة الاجنبية، (بغداد)، عدد3و4 لسنة 1997، ص91.

([240]) ينظر: لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، (القاهرة:الدار العربية للكتاب، 1992)، ص239.

([241]) ينظر محمد عروس، مصدر سابق، ص36-37.

([242])كمال الريحاني، اعمال محمد شكري:سيرة ذاتية، مجلة عمان، العدد 97 لسنة 2003، ص32.

النتيجة ظهور اجناس مخنثة على الصعيدين الادبي والبشري"[243] اذ اصبحنا اليوم امام اجناس ادبية مخنثة مثل قصيدة النثر التي اطلق عليها الدكتور محمد عبد المطلب مصطلحا هو "مصطلح النص المشكل للدلالة على خنوثة هذا الجنس واختلاط جيناته الشعرية والسردية وهي خنوثة شبيهة بخنوثة الخنثى المشكل"[244] كما يمكن ان نتعامل مع ظاهرة التداخل والتمرد الاجناسي على انه تقنية "جمالية تعتمد على تكسير السرد او التهجين الاسلوبي او انها مجرد خروج على الرتابة السردية عن طريق ادخال اساليب مختلفة من اشكال متنوعة او على انها نوع من التغريب حسب المصطلح الشكلي كما يمكن التعامل معها على انها اختلاف ونفي للمركزية الفنية متمثلة في النوع الادبي حسب مصطلحات التفكيكية" [245] فالنص لا يعرف النهاية ولا يمكن قسره على الانحراف تحت دائرة التقسيمات الى اجناس ادبية شتى "او اجباره على الانصياع لنسق او تسلسل هرمي فما يمكن النص من الاستمرارية هو قدرته على الاطاحة بكل التقسيمات السابقة عليه وتدميرها ومراوغتها فالنص هو الذي يخترع الحدود والذي يجترحها ويعصف بها من خلال طاقته الفذة على الاستبعاد"[246] وليس التداخل يغاير من شكل الجنس الادبي على مستوى التشكل والصياغة وانما التأثر لجانب المتلقي فقد يتغير افق القارئ عندما لا "يستجيب العمل الادبي الجديد لافق انتظاره المألوف وهذا يخلق ما يسميه ياوس بالانزياح الجمالي وبالتالي ترتبط القيمة الجمالية للنص الجديد بدرجة انزياحه وبمدى

([243])رشا ناصر العلي، الابعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي(1990-2005)، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الدكتور محمد عبد المطلب وثناء انس الوجود، (مصر:جامعة عين شمس، كلية الاداب، قسم اللغة العربية وادابها، 2009)، ص450.

([244])المصدر نفسه، 450-451.

([245])د.عبد الرحيم الكردي، قراءة النص :تاصيل نظري وقراءات تطبيقية، ط1، (القاهرة:الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013)، ص215.

([246])حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ط1، (عمان:دار كنوز المعرفة العلمية للنشر، 2008)، ص16.

تعطيله للتجربة السابقة وتحرير الوعي من الفكر السائد وزعزعة المعايير وفتح المجال لرؤى جديدة"[247].

وهناك من النقاد الغربيين من اكد على اهمية التداخل بين الاجناس وانتهاء عصر الحدود التي تفصل ما بين الاجناس الادبية ونظريات (كوليردج) مهدت لظهور النظريات الحديثة في النص، إذ يعد أول من أشار إلى أن جنس النص لا يتوقف على الكلمات والعناصر الأدبية، وإنما على العلاقات القائمة بين هذه العناصر، حين قال بأن القصيدة تحتوي على "نفس العناصر التي يحتوي عليها التأليف النثري، ولهذا فالاختلاف بينهما لابد أن يكون اختلافاً في ضمَّ بعضها إلى بعض، نتيجة لاختلاف الهدف المطروح"[248] ولقد أشار باختين في طروحاته النقدية لمثل هذه القضايا وذلك عند قوله إن من شأن "الحوارية أن تنقض مقولة انغلاق الأثر الأدبي، وتقيم بدلاً عنها ذاكرة الأثر المفتوح على النصوص وضروب الخطاب"[249] كما ان تعدد الاصوات يمثل "الوضعية المتسمة بتشابك مسموعات عدة في ان واحد والناجمة عن تفاعل اصداء هذه الاصوات المتفاعلة" [250] وباختين "يلحق تعدد الاصوات بمجال التفاعلات الاجناسية "[251] اذ تعد الرواية متعددة الاصوات انضمام اصوات عدة منحدرة من اجناس اخرى تنتمي الى ذات السلالة الاجناسية وربما لسلالة ذات اصول اخرى تغير ملامح الجنس الحاوي للصوت الواحد الذي يشبه احادية بناء شكل اي جنس ما على وفق الرؤية الكلاسيكية لبناء الاجناس الادبية.كما ان باختين قد شبه النص الادبي "بحالة الكرنفال حيث يختلط فيه كل شيء بما يجعله (النص) ذا

([247])المصدر نفسه، ص150.

([248])كوليردج، النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة ذاتية أدبية لكولردج. ترجمة عبد الحكيم حسان، (ألقاهرة: دار المعارف، 1971)، ص 247.

([249])محمد القاضي، في حوارية الرواية، (بيروت، دار سحر للنشر، ب ت)، ص112.

([250])بسمة عروس، مصدر سابق، ص87.

([251])المصدر نفسه، ص87.

خاصية حوارية/نص مفتوح"[252] ان صفة الحوارية هذه لم تعد تتعلق" بالحوار بين الشخصيات بل توسعت لتصبح مبدأ يعبر عن تداخل النصوص وتداخل الاجناس ويتحقق ذلك بعدة اليات منهجية اهمها التهجين"[253].ان قضية استشعار المتلقي لجمالية النص المشكل من اجناس عدة قد اشار لها الناقدان (رينيه ويلك) و(اوستن وارن) في كتابهما (نظرية الادب) اذ ينظران الى ان "اللذة التي يستشعرها الانسان في العمل الادبي هي مزيج من الاحساس بالجدة والاحساس بالمعرفة السابقة" [254] وهذا ما يمنح النصوص المتداخلة تشويقياً للمتلقي بوصفها تكسر افق توقعه عبر تحديد الخصائص التي يستعيرها الجنس المرسل للمتلقي من الاجناس المجاورة،بما يمنح النص الجدة والتجريب. اذ عدا الجنس الادبي يمثل مجموعة من "الافانين الجمالية تكون في المتناول ميسرة للكاتب ومفهومة للقارئ والكاتب المجيد هو الذي يتمشى مع الجنس الادبي كما هو قائم من جهة ومن جهة اخرى يوسع من دائرته"[255] واشار كذلك (رينيه ويلك) في كتابه (مفاهيم نقدية) بانه لم تعد مسالة نقاء النوع ذات اهمية "فالحدود بينهما تعبر باستمرار والانواع تخلط او تمزج والقديم منها يترك او يحور وتخلق انواع جديدة اخرى"[256].اما الناقد البنيوي (رولان بارت) فيعد ان النص لا يمكن ان يكون "متضمنا في تسلسلية ولا حتى في مجرد تقسيم للاجناس بل ان قوته على العكس من ذلك او بدقة تكمن في تهديم التصنيفات القديمة"[257]كما يرى رولان بارت ان الكتابة خلخلة فهي "تهشم كل بناء تصنيفي ولا تنتج سوى النصوص

([252])عمر نقرش، مصدر سابق، ص58.

([253])محمد عروس، مصدر سابق، ص69.

([254])رينيه ويلك، اوستن وارن، نظرية الادب، ترجمة:عادل سلامة، (الرياض:دار المريخ للنشر، 1991)، ص326.

([255])المصدر نفسه، ص326.

([256])رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، ترجمة:محمد عصفور، (الكويت:سلسلة عالم المعرفة، 1987)، ص311.

([257])رولان بارت، دراسات في النص والتناصية، ترجمة:محمد خير البقاعي، ط1، (دمشق:مركز الانماء الحضاري، 1998)، ص15.

والنص لا يصنف وحضوره يلغي الانواع الادبية بمجرد ان نخوض ممارسة الكتابة فأننا سرعان ما نكون خارج الادب بالمعنى البرجوازي للادب وهذا ما ادعوه نصا واعني ممارسة تهدف الى خلخلة الاجناس الادبية في النص لا نتعرف على شكل الرواية او شكل الشعر او شكل المحاولة التقليدية"[258] ومفهوم النص عند الناقد التفكيكي (دريدا) يعد مزيجاً من الاقتطافات والتداخلات ولا يملك اباً واحداً، وهو يقترب بهذا من مفهوم التناص عبر مفهوم التكرارية الذي يسعى به لإلغاء الحدود بين النصوص كجزء من مفهوم التكرارية الساعي للوصول الى تداخل النصوص[259] فالتفكيك في جوهره ينسف التوحيد ويلغي مفهوم التجانس لانه ينادي بالتعدد اللانهائي لتفسير النص الادبي. اما النص الادبي حسب فهم الناقد (تودوروف) فهو يسعى لـ "يحطم القواعد النوعية ولا يمكن ان يتقلص الى مجرد معادلة ومن ثم لا يمكن وضعه وضعاً نهائيا في فصيلة نوعية محددة"[260] كما يرى ان "كل نصية هي تداخل نصي"[261] وهو بهذا حكم على جميع النصوص بالتداخل مع النصوص الاخرى ويتفق بهذا مع مفهوم كرستيفيا للنص وهو عدم وجود نص نقي او عدم وجود نصوص عذراء ولم يهمل الناقد (جيرار جينيت) البحث عن العلاقة بين تداخل النصوص الادبية وتفاعل الاجناس الادبية عندما تعرض الى هذه القضية من "زاوية مخصوصة جداً بوصف التناص حركة بين نصين او مجموعة من النصوص تكون على اشكال متعددة ابتداءٍ من الشاهد حتى اعقد انواع التداخل"[262] وجينيت تطرق للشعرية

([258])رولان بارت، درس السيمولوجيا، ترجمة:عبد السلام بن عبد العالي، ط1، (المغرب:دار توبقال، 1986)، ص48.

([259]) ينظر: عمر نقرش. مصدر سابق، ص40.

([260]) توماس كنت، القصة، الرواية، المؤلف:دراسات في نظرية الانواع الادبية المعاصرة، ترجمة وتقديم:جيري دومة، (القاهرة : منتدى مكتبة الاسكندرية، ب ت)، ص57.

([261])تزفتان تودروف، نقد النقد، ترجمة : سامي سويدان، ط2، (بغداد:دار الشؤون الثقافية، 1996)، ص94.

([262]) بسمة عروس، مصدر سابق، ص97.

وعدها مجموعة الخصائص العامة التي ينتمي لها كل نص ومنها الاجناس الادبية فـ جيرار جينيت حاول ان يقدم دراسة "للنص انطلاقا من خصائص الجنس الادبي الذي ينتمي اليه كما تهتم الشعرية بتقاطعها مع النصوص الاخرى ويسمى ذلك جيرار جينيت بالمتعاليات النصية اي علاقة التداخل التي تجمع هذا النص بغيره من الانواع الادبية"[263] ويمكن عد الخطاب ملتقى اصوات متحاورة ونصوص متداخلة عرفت عند جينيت بالتفاعل النصي "حيث يتجاوز النص ذاته ليتفاعل مع نصوص سابقة ومعاصرة ومستقبلية ومن ثم تحقق ما عرف عند الناقد نفسه وعند غيره بالتناص ومصاحب النص وما بعد النص والتجنيس النصي والتعدد النصي"[264] ولعل ابرز النقاد الاوربيين ممن اهتم بموضوعة الاجناس الادبية وافرد لها كتاباً بعنوان استفهامي لدراسة ماهية الجنس الادبي وهو (جان ماري شايفر) صاحب كتاب (ما الجنس الادبي) والذي يرى فيه ان "الهوية الجنسية التصنيفية لنص معين مفتوحة دائماً"[265] وتبقى اوضح ثورة ضد مفاهيم التجنيس والنقاء والدعوة للتلاقح والتفاعل بين الاجناس هي الرومانتيكية، اذ ان الرومانتيكيين كانوا يعتقدون ان الموضوعات التي يعالجونها اغزر من معانيها واوسع من ان تحويها الاوزان الكلاسيكية (...)ففي عام 1819 بحث (لامارتين) عمن يطبع له ديوان "تاملات" فرفضته دار كبيرة للنشر لان شعره لا يندرج تحت جنس من الاجناس المصطلح عليها [266] وطالما سخر الرومانسي (فيكتور هوجو) من "التفرقة بين الاجناس الادبية

([263]) نسيمة بلعيدي وكريمة بلخن، شعرية اللغة في رواية فوضى الحواس لاحلام مستغانمي، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الدكتور محمد العيد تاورتة، (الجزائر:جامعة منتوري قسطنطينية، كلية الاداب واللغات، قسم اللغة العربية وادابها، 2011)ص33.

([264])محمد سويرتي، المنهج النقدي:مفهومه وابعاده وقضاياه، (المغرب:افريقا الشرق، 2015)، ص72.

([265])جان ماري شيفر، ما الجنس الادبي، ترجمة:غسان السيد، (دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997)، ص107.

([266])ينظر:محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، (القاهرة:دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ب ت)، ص176.

الشعرية ومن تحديد اوزانها القديمة وموضوعاتها فكانت القصائد تظهر في اوزان تقارب الاوزان القديمة ولكن في حرية لا تلتزم حدودها المنيعة التي كانت لها في العصر الكلاسيكي"[267] بل هوجو كسر الوحدات الثلاث ومبدأ نقاء النوع عن طريق مقدمة مسرحية كرومويل [268].وطرح الشكلانيون مفهوم التطور الادبي وهذا المفهوم انما يعني لديهم ان تاريخ الادب هو ذاته تطور الاجناس الادبية واشكال الفن والادب، فالاجيال القادمة هي من ترفض طرائق رؤية الاجيال السالفة كما يرى الشكلانيون، وهذا يقود لرفضهم التحدث في الدراسات النقدية وقراءة النصوص عن حياة الكاتب وظروف كتابة النص لان هذا الامر حسب ما يرى الشكلانيون يدخلهم دائرة التحقيب الزمني ويحضر مفهوم التطور الادبي تحت طائلة المضمون وحسب لذلك يرى شلوفسكي ان "الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد ولكن ليحل محل الشكل القديم الذي يكون قد فقد جماليته"[269].

اما في النقد العربي فيعد (ابن طباطبا العلوي) المتوفي سنة (322هـ) من اوائل العرب ممن دعا الشعراء الى الاخذ من النثر وجعله شعراً فقال ان "وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام في الكلام وفي الخطب والرسائل والامثال. فتناوله وجعله شعراً كان اصفى واحسن، ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما باحسن مما كان عليه"[270] وهنا اشار لموضوعة الصياغة وليس التوظيف الذي يحصر نفسه بالنصوص التراثية والتاريخية انما التداخل والتناص فيشمل كل النصوص

([267])المصدر نفسه، ص177.

([268]) ينظر: د.محمد مندور، الادب وفنونه مصدر سابق110.

([269]) نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة عبد الكريم الخطيب، ط1، (بيروت:مؤسسة الأبحاث العربية، ، 1982)، ص47.

([270]) ابي الحسن محمد بن احمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق:عبد العزيز المانع، (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، 1985)، ص126-127.

الاجناسية وتنوعاتها. كما ظهرت لدى ابن رشد مصطلحات مباشرة في التداخل كمصطلح القصص الشعري والاشعار القصصية [271] وكانت هناك محاولات لبناء مفهوم مغاير للجنس الادبي مبني على كيمياء المعاني كما فعل النقاد العرب القدامى على اعتبار ان الاهم هو قدرة العثور على "المعاني ودك الحدود بين الشعر والنثر باخراج المعاني جانب مثيلاتها في فصول نثرية او حلها في رسائل معيار البلاغة والتفوق الادبي وعلامة على رقي النص وادبيته وهو لا يعني فقط قلة صرامة الحدود بين الاجناس وانما يعني ان الاهتمام لا ينصرف الى تجديد ماهية الجنس وضبط حدوده ومفهومه بقدر ما ينصرف الى بيان رحابة الممارسات الادبية والفنون التي ينتظمها مفهوم الكتابة"[272] كما حول ابن الاثير اتجاه الدراسة البلاغية من الاهتمام بالاجناس الادبية الى الاهتمام بالكتابة بوصفها "مفهوما جامعا يحتوي الاجناس جميعها"[273] وللنقاد العرب المعاصرون رؤية في موضوع جماليات التداخل الاجناسي، فهذا (ادونيس) في معرض تعليقه على قلق الكتابة، وعلى تحولات الكتابة الشعرية، لتجاوز الأجناس والأنواع الأدبية القديمة، يؤلف كتابا يجعل من اسباب تأليف الكتاب القدرة على إعادة النظر في الموروث الشعري العربي بحيث نفهمه فهماً جديداً يقود إلى تجاوز الاجناس الادبية الشعر، القصة، المسرح وصهرها كلها في نوع واحد يحلم به، ويبشر به وهو الكتابة [274] اي ان ادونيس دعا بدلاً من الحدود التي تحد الاجناس الى وجود الكتابة لتكون جامعة لكل الاجناس ولم يكتف ادونيس بالتنظير بل سعى لتطبيق رؤيته في كتابه (الكتاب، امس المكان الان) فهو نصوص ليس بهوية جنسية واحدة بل نصوص "يتجاوز فيها الشعر والنثر ويتداخل فيها السرد والوصف والمسرح

([271]) ينظر:نهلة فيصل الاحمد، "التداخل الاجناسي في النقد العربي القديم: القصة انموذجا، مجلة التراث العربي، (دمشق)، عدد 117-118 لسنة 2010، ص165.

([272])بسمة عروس، مصدر سابق، 144.

([273]) المصدر نفسه، ص138.

([274]) ينظر:علي احمد سعيد أدونيس، مقدمة للشعر العربي، (بيروت: دار العودة، 1983)، ص11.

والتاريخ وادب السيرة"[275] بينما يطلق (عز الدين المناصرة) على موضوعة اختلاط الاجناس وتداخلها تسمية الادب الكشكولي[276] اما (سعيد يقطين) فيسمي الاجناس المختلطة بالمتغيرة ويقول عنها بانها تلك التي "تجتمع فيها مقومات جنسين مختلفين وتتحقق فيها بدرجة تكاد تكون متساوية الشيء الذي يجعل من الصعوبة امكان تحديد جنسيتها(....) ان تداخل الانواع والاجناس من الامور الطبيعية" [277] اما (سعيد بنكراد) فيرى ان الجمالية تكمن في خرق النمط الاجناسي ومحاولة الخروج برؤية قائمة على خرق المألوف فهو يرى ان "اللذة كل اللذة، هي في عمليات الخرق المتتالية لنظام النص وقوانينه، ولا يمكن لهذا الخرق أن يحدث إلا إذا تجاوز الموجهات التي يريد النص أن يسربها في غفلة من القارئ"[278] بينما (سعيد علوش) ذهب في دراسته (عنف المتخيل في اعمال اميل حبيبي) الى ان صفة العنف اذا ما نقلت الى الادب فأنها تحيل للخروج عن سلطة الأيدولوجيات المهيمنة في الادب وعنف النص لا يعني "تصويره لاي نوع من انواع العنف بالمفهوم الاعلامي ولكنه يحيل الى بنية نصية تحاول الافلات من القوالب الجاهزة والانساق التعبيري المكرسة لتؤسس بنيتها الخاصة وجنسها-نوعها-الخاص"[279] اذ ان العنف الادبي "يولد في غالب الاحيان –اذا كان مؤسسا وموروس بوعي –اجناسا واشكالا جمالية جديدة وبالتالي يفتح امكانيات لقراءات متباينة"[280] والعنف هنا ناتج من تجاور هذه الصراعات

([275])د.لطفية ابراهيم برهم وقصي محمد عطية، في تداخل الاجناس الادبية"، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية (دمشق)، المجلد 33، العدد 2 لسنة 2011، ص107.

([276])ينظر:عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن:نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ط1، (عمان:دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006)، ص72.

([277]) سعيد يقطين، الكلام والخبر:مقدمة للسرد العربي، (بيروت:المركز الثقافي العربي، 1997)، ص197.

([278]) سعيد بنكَراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2008)، ص46.

([279]) سهام جبار، مصدر سابق، ص405.

([280]) المصدر نفسه، ص405.

الاجناسية فعلى الكاتب ان يقيم بينها علاقات منظومة ومنطقية ليؤسس ما يسمى التعايش السلمي بين الاجناس.وقد وشاع في الادب المعاصر عدم وضع نص موازي يشرح ماهية الجنس الادبي على اغلفة الكتب، وترك النتاج الادبي كنص مفتوح وهو ما شاع في العديد من المؤلفات ومنها كتاب بصرياثا للقاص العراقي (محمد خضير) وكتاب القلادة للشاعر العراقي (شيركو بيكه س) الذي قال عنه صاحبه في مقدمة التنويه للكتاب بان هذا النص "لا يندرج ضمن الجنس الشعري الخالص بل جنس هجين يجمع في كيانه ما هو شعري وغير شعري في ان واحد ويتأسس اسلوبيا على تجنيس اشكال وعناصر عدتها المعايير النقدية القديمة من غير المتجانسات"[281] ويضيف شيركو "ليس الكتاب شعراً مجرداً ولا نثراً محضاً ولا نظماً ولا سرداً ولا مسرحية ولا ملحمة ليس كلاما منمقا ولا كلاما عاديا بل بمثابة وعاء جامع يجمع هذه العناصر في كيانه المنزاح" [282]وهذا ما ينتمي اجناسيا الى تداخل الانواع او الاجناس المهجنة المتداخلة التي تجمع من كل جنس خصيصة معينة في بوتقة النص الابداعي الذي يتيح للمبدع صب افكاره ورؤاه بما يتلاءم مع الشكل الذي يرغب بتشكيله لتلك الافكار التي يريد التعبير عنها باطار ادبي.

([281]) شيركو بيكه س، القلادة، ترجمة :هيوا عزيز ومحي الدين زه نكه نه، ط1، (منشورات دار الجمل، 2009)، ص5.

([282])المصدر نفسه، ص5.

التناص كمفهوم لكسر الحدود الاجناسية :

احد المفاهيم التي تعد ضمن موضوع التداخل الاجناسي هو مفهوم التناص الذي اكتشف على يد (جوليا كرستيفيا)، فالنص في نظر كريستيفا "ليس حلقة مغلقة على نفسها بل يمتاز بالانفتاح على غيره من النصوص إلى درجة التداخل والتقاطع معها لإنتاج نص جديد "[283]وكرستيفا هي صاحبة الاصطلاح الاشهر في موضوع التداخل واعني هنا التناص التي رأت فيه ان كل نص هو كموازييك من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص او تحويل لاخر وبالتالي لا يوجد نص بريء حسب ما ترى كرستيفيا، والتناص عملية استيعاب لعدة نصوص مع الابقاء على نص مركزي له القيمومة على تلك الاجناس الداخلة ضمنه وتسمو الظاهرة "النصية القائمة على تداخل النصوص الى ان تصبح فضاءً لتداخل الاجناس الادبية ويكون التناص مرتكزا معرفيا لتداخل الاجناس فهو الكفيل بكشفها ومعرفة مدخلاتها اذ ان مفهوم التناص يتسع من كونه حضور نص من نصوص غائبة في نص حاضر الى كونه فضاءً تتداخل فيه المكونات البنائية لاجناس مختلفة في نص جديد يتسم بظاهرة تداخل الاجناس الادبية"[284] فعندما سحبت المناهج النقدية الحديثة ومنها ما بعد البنيوية والتفكيكية البساط من تحت اقدام استقلالية الاجناس الادبية وكذلك "استقلالية النصوص الابداعية،وفتحت ابوابها فاسحة المجال للتداخل المشترك والمتبادل بينها، اقترنت هذه العملية بظهور مصطلح (التناص) الذي الغى كل ادعاءات الاتهام بالسرقة والتأثير والتأثر"[285] ان علاقة مصطلح التناص بمسألة الاجناس الادبية "علاقة وطيدة ذلك ان التناص يبرز التنوعات والتداخلات التي تحدث

([283]) صادق كاظم عباس الربيعي، الشخصية بين القيم التاريخية والرؤية الدرامية في نصوص محمد مبارك المسرحية، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الاستاذ المساعد حيدر جواد كاظم العميد، (جامعة بابل:كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2010)، ص36.

([284])محمد عروس، مصدر سابق، ص 78.

([285])الذئب والخراف المهضومة:دراسات في التناص الابداعي، داود سلمان الشويلي، (بغداد:دار الشؤون الثقافية، 2001)، ص24.

بين النصوص لتزحزح الجنس الادبي او النوع في اتجاه اكتساب خصائص بنيوية او ثيمية جديدة"[286] كما ان جينيت "يقرن علاقات الاجناس الادبية ببعضها بالتداخل الذي يتضمنه التعالي النصي بوصفه فكرة التناص الكلية التي تجمع اليها انواع العلاقات بين النصوص"[287] ويرى الباحث (احمد ناهم) ان احد انواع التناصات هو ما يصطلح عليه التناص الاجناسي، ويقصد به ذلك "التداخل الذي يحصل بين الاجناس الادبية المختلفة كتداخل الشعر مع فن القص والخطابة وفن السيرة مثلا وكذلك التداخل الذي يحصل داخل الجنس الواحد على صعيد ادق كما يحصل في صيغة معينة او شكل خاص لانماط جنس ادبي كالتداخل بين الشعر العمودي والشعر الحر"[288]ان اول مرتكز للتناص الاجناسي هو التسليم التام بعدم "اكتمال الجنس الادبي وانفتاحه على محيطات مختلفة الاجناس الادبية المتاخمة له او التي تتشكل وتنمو مستقلة عنه احيانا لكنه يدخل في حوار معلن او خفي معها"[289] وعن التناصية الاجناسية يقول باختين ان الجنس الادبي هو "دائما نفس الجنس واخر جديد وقديم في الوقت نفسه فهو يولد مرة ثانية ويتجدد، في كل مرحلة من مراحل التطور الادبي وفي كل عمل فردي ان الجنس الادبي يحيا في الحاضر ولكنه يتذكر ماضيه واصله فهو يمثل الذاكرة الفنية من خلال سيرورة التطور الادبي ولهذا يبدو مهما لضمان وحدة واستمرارية هذا التطور"[290] ويعبر (روبرت شولز) عن مصطلح التناص بالنصوص المتداخلة والنص المتداخل هنا هو "نص يتسرب الى داخل

([286])سهام جبار هاشم، مصدر سابق، ص28.

([287]) المصدر نفسه، ص34.

([288])احمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ط1، (بغداد:دار الشؤون الثقافية، 2014)، ص106.

([289]) بشير القمري، "مفهوم التناص بين الاصل والامتداد"، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد60-61 في شباط، 1989، ص100.

([290]) باختين، شعرية دستوفسكي، .ترجمة:جميل نصيف التكريتي، (بغداد:دار الشؤون الثقافية، 1986)، ص158.

نص اخر ليجسد المدلولات سواء وعى الكاتب بذلك او لم يع"[291] وما دامت النصوص تتداخل فحتما الاجناس تفعل كذا، لان الاجناس بمجملها تمثل نصوصاً، وان كان التداخل لا يدل على وعي الكاتب في بعض الاحيان ولكنه يبقى استيراداً لخصوصية نصوص اخرى في فضاء النص الادبي الجديد والذي في غالبه قائم على هذا التداخل، اذ يدخل العنصر الدلالي لتحديد هوية التناص ويوضح مدى قوة النصوص المتداخلة في تبادلها واعتمادها على بعضها البعض،ويمكن عد التداخل احد " تشكلات التناص بمفهومه الارحب"[292] اذ ان مصطلح التداخل من ابرز المصطلحات الادبية في النقد المعاصر وهذا نتيجة التطور الذي اصبحت به الحياة المعاصرة لذا نرى ان مصطلح التداخل مهيمنا في الكثير من الدراسات النقدية لما يولده رؤى مغايرة للنصوص التقليدية.كما ان هناك نوعاً تناصياً يسمى التناص المضموني الذي هو علاقة تجمع نص مع اخر دون اعارة اهمية للاختلاف الاجناسي بينهما وممكن ان يتحقق هذا التناص المضموني بين نصيين منحدرين من حقليين اجناسيين مختلفين[293] وهذا ما يؤكد ان التناص يتفعل ضمن اطار التداخل الاجناسي، بفعل تفاعل الاجناس المختلفة في اطار مفهوم التناص الادبي.كما ان وفرة النصوص او "سرد اجناس في فضاء نص بذاته على وفق ما تؤشره اراء الشكلانيين الروس مسوغاً صريحاً لحضور نظرية التناص في قراءة شعرية النص الادبي او الفني على وفق النظرية التناصية فان كل نص هو ناتج او راشح لنصوص سابقة واخرى معاصرة ما يعني اقصاء التجنيس الاحادي"[294] وهذه النصوص المتناصّة تشير إلى افكار متنوعة وأجناس أدبية مختلفة "مخزونة في ذاكرة الكاتب،

([291])عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير:من البنيوية الى التشريحية، (قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر)، (جدة:النادي الادبي الثقافي، 1985)، ص320-321.

([292]) عشتار داود، تداخل الانواع الادبية، مجلد 1، (عمان : عالم الكتب الحديث، 2009)، ص، 940.

([293]) ينظر : نفس المصدر، ص940.

([294])زينة كفاح الشبيبي، جماليات السرد في العرض المسرحي المونودرامي، ط1، (بغداد:دار ومكتبة عدنان، 2015)، ص64.

استدعاها السياقان الأدبي والشعوري. وقد استطاع الكاتب توظيفها، بتحويلها إلى خيوط تتداخل في نسيج النصّ، فأفلح، ولم تكن مجرد ملصقات على جسد النصّ، تعيق توصيله"[295].والتناص في النص المسرحي يحقق للمتلقي "فعالية انتاجية من خلال بناء افق توقعات وخلق مسافة جمالية اعتماداً على البعد العلائقي التحويلي الذي يسهم في الانزياح الدلالي للنص السابق والافصاح عن نص خاص في النص اللاحق"[296] كما ان التناص يحرف النصوص بخاصة السردية عن مسارها الاخباري الى الوظيفة الجمالية فالاشارات والاحالات والتضمينات والاقتباسات المستوردة من نصوص اخرى كلها تحفز مخيلة المتلقي في قراءة النص وتفكيكه دلالياً.ان مفهوم التناص يسهم في تخطي الاجناس الادبية وشروطها ويدخل ضمن مفهوم تداخل النصوص فيما بينها وبالتالي يحقق جمالية التداخل والتغذية الاجناسية بين اجناس الادب كافة بما يخدم مضامين النص الادبي كما ان مفهوم التناص "يسهم في تقويض وحدة النص واستقلاليته. ويؤسس بدلا منهما النص المفتوح" [297]اذ ان النص المسرحي ينطبق عليه بشكل كبير وتام "مفهوم (النص المفتوح) لأنه يبتعد عن الغنائية والخطية ويقترب من نظرية أنواع النصوص. وهذا بصورة أخرى مرتبط بالمقابل بـ(النص الهجين Hybrid) أو النصوص المتداخلة مع اختلاف اجناسها وصيغتها. ومن الأمثلة على ذلك تضمين الحوار المسرحي مقولات معروفة قد تأتي بشكل مباشر أو مذابة داخل الحوار"[298] ويتضح من خلال ما سبق ان "التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه"[299]كما يذهب لذلك رولان بارت.

([295]) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، (دمشق:اتحاد الكتاب العرب، 2005)، ص117.

([296])عمر نقرش. مصدر سابق، ص250.

([297]) المصدر نفسه، ص103.

([298])المصدر نفسه، ص121.

([299])رولان بارت، دراسات في النص والتناصية، مصدر سابق، ص38.

تداخل الاجناس الادبية :

مع تقدم نظرية الادب وتعدد مفاهيم النص الابداعي، فقد تحولت تنظيرات المفكرين واللغويين الذين خاضوا في مجال التأسيس للتفاعل الاجناسي والتداخل الى اثار نصية متداخلة، فقد ابرزت الاثار الابداعية العديد من التداخلات على مستوى النص الادبي وقد اشرنا هذه التداخلات فيما بين الاجناس الادبية،ليس على مستوى تداخل الاجناس النثرية فقط بل على مستوى اختلاط ما هو سردي بما هو شعري واختلاط الاجناس التي هي ذات مرجعيات غربية مع الاجناس الاخرى التي تمتلك اصلاً عربياً في الانشاء والتأسيس والتنظير، ففي العصر الحديث "اخذ كثير من القصائد شكل الرسالة في الغرض والخطاب"[300] كما تطورت الرسائل في الاندلس بالقرن الخامس للهجرة من حيث الموضوعات والاغراض فقد تطورت من "الناحية الفنية ايضا اذ استطاع الكتاب ان يرتقوا بأساليب تعبيرهم وان يتفننوا فيها حتى لتبدو بعض رسائلهم وكأنها شعر منثور لا ينقصه غير الوزن والقافية"[301] ولقد كان الكتاب الاندلسيون يضمنون رسائلهم "ابياتا وقصائد شعرية وذلك حسب ما يقتضي حال الخطاب وما يلائم سياق الرسالة وظرفها الخاص وقد ابدعوا في ذلك حتى لو نثر شعرهم لكان قريبا من نثرهم ولو نظم نثرهم لكان شبيها من شعرهم "[302] على الرغم من ان الرسائل ربما استخدمت في بداياتها كوظائف ابلاغية او انفعالية وليس كوظيفة جمالية اي من اجل التواصل او الانفعال كالعتاب والحب والتهنئة والتعزية والتعبير عن السخط ولكن الرسائل كثرت في العصر العباسي كما ان هناك من اصبحت له مجموعة رسائل كالدواوين الشعرية مثل رسائل الجاحظ ورسائل ابن المقفع وبديع الزمان طبعت في وقتنا الحاضر وكانت قد كتبت قديما. وكانت تستخدم ابياتاً من الشعر في الرسائل وغالبا ما تكون الابيات الشعرية متعارفاً عليها وذات

([300]) عبد الله بومنجل، تداخل الانواع الادبية، مجلد 1، (عمان : عالم الكتب الحديث، 2009)، ص906.

([301])فايز عبد النبي فلاح القيسي، مصدر سابق، ص 148.

([302])المصدر نفسه، ص 322.

حكمة اذ "يؤثر كثير من الكتاب ختم رسائلهم بالشعر وذلك بعد معالجة المعنى المراد وعرض الغرض المقصود نثراً"[303].

كما تداخلت الرسالة والخطبة كذلك اذ رأى (ابو هلال العسكري) بان الرسالة "تقابل الخطبة اذ لا فرق بينهما سوى التسمية فقط وذلك على اساس تشاكل الالفاظ والفواصل وما الى ذلك من سهولة وعذوبة وتحرر من الاوزان والقوافي"[304] ولم يكن الشعر وحده مدادا للرسائل فبعض الرسائل كانت تنتهج اسلوبا قصصيا في مضامينها وشكلها ويطلق الباحث فرج بن رمضان على هذا النوع من الرسائل بالرسالة القصصية ويرى انها انموذجا للتفاعل بين الاجناس[305] وهناك الرواية الرسائلية اذ ان (جيريمي هوثورن) قسم الرواية الى انواع ومنها الرواية الرسائلية التي افادت من الرسائل كعنصر في تنويع السرد في الرواية [306] فقد كانت الروايات المكتوبة على شكل رسائل رائجة "رواجاً كبيراً في القرن الثامن عشر مثل روايات صموئيل ريتشاردسون ومنها رواية باميلا 1741م رواية كلارسيا 1747 م وهما من روايات الاغراء المكتوبة في صورة رسائل"[307] كما ان هناك روايات تعتمد على اسلوب المراسلات بين شخصيات الرواية سواء الرسائل العادية او حتى الرسائل الالكترونية ولعل اشهر رواية كتبت على شكل رسائل هي (الام فارتر) للالماني (غوته).

([303])صفية بنت ناشي بن رضيان العتيبي، توظيف الشعر في الرسائل الاخوانية في بداية العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الاستاذ الدكتور عبد الله بن ابراهيم الزهراني، (السعودية:جامعة ام القرى، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا العربية، فرع الادب والبلاغة، 2010)، ص301.

([304]) المصدر نفسه، ص84

([305])ينظر: فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، ط1، (صفاقس:دار محمد علي الحامي، 2001)، ص187.

([306]) ينظر:سهام جبار هاشم، مصدر سابق، ص103.

([307])عز الدين المناصرة، الاجناس الادبية في ضوء الشعريات المقارنة، مصدر سابق، ص159.

اما القصة القصيرة فلها كذلك مشتركات مع جنس الشعر تجعلهما في علاقات متداخلة اذ ان القصة القصيرة جنس ادبي له اركان قائمة في الوعي النقدي الاوربي ومع هذا اختلف الدارسون بوضع تعريف محدد للقصة بسبب عدم وضوح اسوارها ومرونتها بتقبل الاجناس الاخرى وابتعادها عن التحديد والقولبة فالقصة القصيرة جنس حساس ومرن يتعايش مع اشكال عدة،وهو ما يزيد من "حركتها وتحولها وامتصاصها لامكانات الفنون المتاخمة لها مما يقهر محاولات ضبطها"[308] وقد برز في المفاهيم النقدية مصطلح القصيدة السردية وتعرف القصيدة السردية بانها " القصيدة التي تبنى على السرد بما هو انتاج لغوي يضطلع برواية حدث او اكثر وهو ما يقتضي توفر النص الشعري على حكاية"[309] وفي القصة القصيرة يندمج الشعري بالسردي في اعمق صوره واوضحها بحيث يكون "النص ضفيرة من الحكي الشعري الذي يحافظ على الحدث الحكائي المتنامي عبر سيرورة النص المشبعة بالصور الشعرية والتكثيف والانزياح اللغويين فالقارئ يقرأ شعراً من حيث اللغة ويقرأ قصة من حيث التنامي الحدثي"[310] وهذا التداخل يأتي ضمن معطيات ما بعد الحداثة التي بشرت بانهيار قوانين التجنيس والعزل بين الاجناس ودعت للتصالح بينهما وارسال خصائص الاجناس بعضها لبعض.

اما شعراء العرب الجاهليون فقد استخدموا الاسلوب القصصي في قصائدهم اذ أنهم "تمثلوا هذا الاسلوب في اكثر من غرض فني وكان أهمها في وصفهم لمغامراتهم الليلية والنهارية الشعورية والعاطفية مع معشوقاتهم" [311] منها مغامرات امرؤ القيس اي ان

([308])د.رودان اسمر مرعي، نظم العلاقات النصية التقنية والمعرفية: القصة القصيرة السورية في التسعينات انموذجا، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2012)، ص148.

([309])فتحي النصري، السرد في الشعر العربي الحديث: في شعرية القصيدة السردية، (تونس:الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، 2006)، ص118.

([310])المصدر نفسه، ص176.

([311]) محمد ماجد الدخيل، تداخل الانواع الادبية، مجلد 2، ط1، (الاردن : عالم الكتب الحديث، 2009)، ص339.

العرب حفلوا في اشعارهم الجاهلية بالسردية على مستوى المعلقات التي يشبهها البعض بالملاحم الاغريقية نظرا لتشابهها شكلاً وموضوعاً مع الملاحم الاغريقية "فالمعلقات اذاً راس الملاحم العربية واقربهن الى منظومات الشعر القصصي"[312] ومنها معلقة (الحارثة بن حلزة اليشكري) التي تتحدث عن ما جرى بين بكر وتغلب واشارته لانتصار قومه وعشيرته وايضا معلقة (عمرو بن كلثوم) وغيرها ولا يكون ايراد القصة في الشعر لمجرد "اقتصاص الخبر بعبارة القدامى من نقادنا وانما لتشعير السرد وتوظيفه لبناء المنظور الشعري"[313] على وفق رؤية جمالية تضيف لمسة شاعرية على النص وبالتالي تحقق عملية تواصل جمالي مع متلقي النص الجديد المختلط سرداً وشعراً.ان احتكاك الشعر مع السرد والفنون الاخرى جعله ينزل من عليائه البلاغي وسطوته وقصره العاجي البلاغي المزخرف بالالفاظ الفخمة للواقع اليومي، كما ان الشاعر يستعير من تقنيات القصة الوصف لإبطاء ايقاع النص الشعري وخلق حالة من ابهار المتلقي في محاولة منه لموازنة ايقاع النص الشعري.

كما ان القصة القصيرة من حيث العرض فهي "تمزج ما بين العبارة المباشرة والعبارة الصورية بل ان نمطاً خاصاً من القصص القصيرة يعتمد الصورة لدرجة انها تتماثل مع القصيدة" [314] ان الانفتاح الاجناسي دفع بالقصيدة في حركة تلاحمية غير محددة المعالم نحو اجناس مجاورة لها " فضمت الى غنائيتها عناصر سردية مرة وعناصر درامية اخرى ضمتهما معا في نسيج واحد فانزاحت عن نظامها السابق الى انظمة جديدة واكتسبت بالانفتاح الاجناسي سمات وليدة من سمات مختلفة وغدت هذه القصيدة سمة من

([312])علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الادبي، ط1، (بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979)، ص89.

([313])احمد الجوة، تداخل الانواع الادبية، مجلد 1، ط1، (الاردن : عالم الكتب الحديث، 2009)، ص69.

([314])محمود البستاني، البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الاسلامي، ط1، (ايران:دار الفقه للطباعة والنشر، 1424 هجري)، ص 159.

سمات شعرنا المعاصر"[315] والانفتاح بين السردي والشعري انهى جدلية الذاتي والموضوعي وجعل السرد القصصي يتخلص من منطقيته المفرطة ويذهب للنهايات المفتوحة كما تفعل القصيدة، كما ان الانفتاح الاجناسي للقصيدة على القصة القصيرة اخرج القصيدة من قالبها القديم واثراها بالتعدد الذي تتحرك فيه "القصيدة المفتوحة على الاجناسية اوسع من فضاء القصيدة المنغلقة على غنائيتها ولذلك تعددت عناصرها وخصائصها وجماليتها"[316].

ان تداخل القصة في الشعر يتيح تعزيز الوحدة العضوية ويحصر الافكار من التشتت والتعدد مع تعدد الابيات الشعرية وطول القصيدة، فالنص هو من يجمع الاجناس الادبية المتنوعة ويبتعد بالسرد عن تقريريته ويبتعد بالشعر عن غنائيته لذلك يتلاقيا ويتداخلا كما ان سمة كتاب العصر الانتقال بالكتابة من جنس لاخر وحينها يكون السرد الحكائي قد اخرج النص من طابع الغنائية المتجذر بالنص الشعري ويكون السرد قد نقل النص الشعري لفضاءات الصراع والتفاعل الواقعي للشخصيات داخل النص الشعري،كما ان دخول السرد القصصي في القصيدة يضفي عامل التشويق والمتعة للقارئ نظرا لابعاد السرد التشويقية من حيث تراتب الحكاية ومثلما هناك القصيدة السردية فهناك ما يصطلح عليه بالقصة الشعرية التي شكلت حضوراً في التراث الشعري العربي "والمقامات والسير الشعبية وقصة الف ليلة وليلة وغيرها اذ تجمع بين تقنية السرد والشعر ولا تقتصر اشكالية التداخل على حشد اجناس ادبية في فضاء مركب وانما تمتد الى تشظي الجنس الواحد الى اجناس متجانسة متناغمة في جيناتها في كتاب واحد نحو تشظي القصة

([315])د.خليل الموسى، مصدر سابق، ص 120.

([316]) المصدر نفسه، ص121.

القصيرة الى قصة قصيرة وقصة قصيرة جدا واقصوصة" [317] لذلك ثمة من اطلق على قصائد الهايكو او الومضة القصيرة اصطلاح الاقصودة وقد ساعدت النزعة الشعرية القاص على الهرب بأفكاره نحو عالم الخيال والذات بما يبعده عن الوقوع بفخاخ الواقعية المباشرة في كثير من الاحايين، كما ان تضييق النص وحبسه بفضاء سردي مباشر يقود لتلقي احادي لذلك الشعر والاجناس الاخرى تكسر هذه القراءة الاحادية وتفتح فضاءات التلقي، اذ ان دخول الشعر على السرد في الروايات والقصص يجعل السردية تحفل بالجمالية الشعرية انطلاقا من فلسفة التجاوز واستراتيجية اعادة البناء لتشكيل وخلق بنية جمالية تغاير الشكل التقليدي اذ لا يوجد سرد نقي او شعر نقي تماماً فثمة ما يحيل الى الشعر في السرد او ما يحيل الى السرد في الشعر وهذا يعود لخصوصية اللغة فهي ليست كلها افعالاً لتكون سرداً خالصاً وبالوقت ذاته ليست كلها اسماء حتى تكون شعراً نقياً.كما ان من الأمور المتعارفة عن"السرد تسيده في القصيدة الغنائية مع ظهور المذهب الرومانسي"[318]هذا التسلل الذي يعده البعض غير مشروع قد اصبح يشكل شكل القصيدة المعاصرة بخاصة تلك القصائد التي بدأت تتخلى عن الشكل القديم للقصيدة واعني الشكل العمودي.كما يحصل مثل هذا التداخل بين المقامة والشعر كذلك، اذ تختلط الانسجة والنصوص تكون في نزهة بمسالك اجناسية متعددة داخل المقامة. فقد شاع عن جنس المقامة بانه جنس تعويمي شامل لاجناس اخرى وقد عدت المقامة جنساً جامعاً "استوعبت بنيته اجناس ادبية مختلفة وتأسست انطلاقا من استعارة ومقومات هذه الاجناس وتركيبها وفق انحاء شتى"[319] كما تعد المقامة اوضح

([317])وفاء يوسف ابراهيم زبادي، الاجناس الادبية في كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق لاحمد فارس الشدياق، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الدكتور عادل ابو عمشة، (نابلس، جامعة الوطنية، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وادابها 2009)، ص49.

([318]) شجاع مسلم العاني، مصدر سابق، ص34.

([319]) بسمة عروس، مصدر سابق، 247.

مظهر" للتعامل بين الاجناس الادبية وافضل مثال لتداخلها وتفاعلها"[320] فالمقامة تعرب عن التداخل الاجناسي مستندة في مضمونها الى جملة من الاجناس الاخرى ومنها الشعر،وقالب المقامة يبدو "سجع كله او سجع مختلط بمقاطع شعرية اما من حيث مضمونها او محمولها المعنوي فهي ترد الى تركيب يجمع بين شتى الاجناس"[321] ان اشتباك علاقات التفاعل بين المقامة وغيرها من الاجناس وتداخلها مع الشعر يصوب مفهوم ابتلاع الاجناس لبعضها حيث كل جنس يلج اخر عبر التداخل ويعمل على اقتحام الاجناس "المجاورة وابتلاعها كما يقتضي القول بان المقامة جنس يبتلع غيره من الاجناس ويقحمها داخله احلال نمط جديد من العلاقة بين الاجناس يتجاوز مجرد الاشتراك في بعض السمات والخصائص الى حدوث نوع من التضايف والتوالج والتصاهر بينها"[322] فالحريري في مقدماته يكتب وشحتها ورصعتها وهي اشارة لحضور اجناس اخرى داخل المقامة كالشعر مثلا اذ ان مفردتي وشح ورصع ترتبط "بجمالية النص الشعري واساليب تنميقه والزيادة في بلاغة اخراج الصور واجادة القول (...) ان توشيح المقامة والارتفاع بها درجات من البلاغة هو الذي حدا بالحريري الى ادراج زمرة من الاجناس داخلها"[323] اذ ان ترصيع الخطبة بالشعر يوقع اثرا في نفس المتلقي وذلك بعد تجميل المقامة بالمفردات الشعرية التي تحمل نغمي ايقاعي يسهم في اضفاء المتعة للمتلقين. وان مقتضيات التنميق والتزويق اللفظي في جنس المقامة تتجاوز ما هو متعارف من وسائل الزخرفة لتغدو فنا في كيفية جعل هذا الجنس فسيفساء جامع لاقتطاعات من اجناس اخرى. وربما يفهم من "حضور شتى الاجناس داخل المقامة على نوع من التضمين "[324] وتقترب فرضية التضمين هذه من فرضية "ترابط الاجناس التي تحدث عنها الشكلانيون ذلك ان الجنس الادبي يقترن بالاخر

([320])المصدر نفسه، 247.

([321])المصدر نفسه، ص 253.

([322])المصدر نفسه، ص258.

([323]) المصدر نفسه، ص263.

([324]) المصدر نفسه ص271.

ويتصل معه "[325] ان كاتب المقامة ينطلق في بناء السرد من "تصور انشائي يتداخل فيه وصفا الناثر والشاعر فالشاعر لا يمثل عنصرا طارئا على السرد بل يكون قسما من اقسام الخطاب ملتحما بالنثر داخل البنية السردية وهو بهذا الالتحام يدل على ان جنس المقامات جنس ادبي ممزوج ينهض على تلفظ شعري نثري في ان واحد" [326] ولا تكاد تخلو مقامة من ابيات شعرية.

ولعل من اصعب التداخلات هو ما يمكن تسميته بتداخل الرواية بالقصة القصيرة اذ ان ثمة مقولة تذهب الى ان الرواية تعد مجموعة قصص قصيرة [327] فالرواية على حد تعبير (شارتيه) امبريالية بطبعها تستعمر وتضم المناطق المجاورة دون خجل انها تستعير ثيمات وطرائق الفنون الاخرى [328] وهو ما ميز جنس الرواية في الانفتاح والاستمرار بالتطور وذلك لانها الجنس الذي لا يرد غيره من الاجناس في عملية التضايف والتداخل نظرا كما اشرنا سابقا ان الرواية تتغاير على وفق تحولات المجتمع وسيرورته بكافة اتجاهاته وتوجهاته. ان الاشكال التي تتداخل مع العمل الروائي وتندمج معه قد يشكل وجود مثل هذه الاجناس التي "تسلك كيانات خاصة ومستقلة وقوة داخل العمل الروائي تجعله ينحرف نحوها ليصبح وجودها بمثابة تنويعة للرواية"[329] كما هو الحال مع القصص الثانوية في عوالم الروايات والتي يمكن ان نطلق عليها بالقصص القصيرة المنفردة داخل النص الروائي. واستعانت الرواية تقنيات القصة القصيرة ومنها التكثيف وقلة الشخوص

([325]) المصدر نفسه ص271.

([326])صالح بن رمضان، "التداخل بين الاجناس الادبية في المقامات"، مجلة جذور، (ألسعودية)، عدد 4 لسنة 2000، ص110.

([327])ينظر عز الدين المناصرة، مصدر سابق، ص101.

([328])ينظر بير شارتيه، مدخل الى نظرية الرواية، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، ط1، (المغرب:دار توبقال، ب ت)، ص3.

([329])د.سليمة عذراوي، شعرية التناص في الرواية العربية، ط1، (القاهرة:رؤية للنشر والتوزيع، 2012)، ص71.

فلذلك ظهرت الرواية القصيرة والقصة الطويلة. وظهر اصطلاح الميني رواية او القصراوية وهو النوع الذي يحمل سمات من القصة القصيرة والرواية وهي الرواية القصيرة اي هو نوع يتوسط القصة القصيرة والرواية كما ان القصة القصيرة هي الاخرى حاولت التماهي مع اجناس اخرى والتمثل لها، كما نرى البعض قد اعتمد على الميتا سرد لكسر الخطّية الكرونولوجية لتنامي الحكاية ضمن البناء السردي، وافصاح السارد عن اليات كتابته والاستعانة بالدلالات من المعارف والعلوم والفنون المجاورة اي يزج ويداخل من تلك الاجناس داخل جنس المكتوب من قبله فهو بهذا يسعى لإضفاء الجمالية على نصه وكسر احادية تراتبيته. وقد اشار (تودوروف) بان الرواية اقرب ما تكون الى القصة بينما يرى فريدريك ديلوفر بان القصة القصيرة المعاصرة اصبحت رواية قصيرة [330].وفي ادبنا العربي ثمة مثال واضح لذلك يتجلى في (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) للكاتب العراقي فاضل العزاوي فهو عمل او نص جامع ما بين الرواية والقصة القصيرة والشعر وحتى المقالة.

اما ابرز تداخل كان محل توقف نظرية النقد الادبي المعاصرة هو تداخل الشعر بالرواية،اذ ان الانزياح الشعري في الرواية التي تحمل شعراً يحقق جماليات بفعل ذلك الانزياح كما ان الايقاع كعنصر شعري يخلق جمالية للرواية الشعرية، كما في اللقطات الشعرية الحياتية التي نراها توشح بعض السرديات الروائية. وربما لجوء الرواية للشعر لان بعض الحوارات التي تتسم بالواقعية في الرواية تعرقل ابانة النفس البشرية وكوامنها التي تسعى الرواية للكشف عن عوالمها فتلجأ مقهورة للشعر، فالرواية على حد تعبير ميخائيل باختين" تسمح بان تدخل الى كيانها جميع انواع الاجناس الادبية سواء اكانت ادبية او غير ادبية وجميع تلك الاجناس تدخل الى الرواية حاملة لغاتها الخاصة"[331]

([330])ينظر، عبد الغني بن الشيخ، اليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمن منييف، اطروحة دكتوراه غير منشورة، باشراف الاستاذ الدكتور حسين خمري، (الجزائر:جامعة منتوري قسطنطينة، كلية الاداب واللغات، قسم اللغة العربية وادابها، 2008)، ص29-30.

([331])ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة:محمد برادة، ط1، (القاهرة : دار الفكر، 1987)، ص89.

ويتمفصل الشعر في الرواية عبر المجازات التي تكون في بنية الرواية ويجعلها تنفتح على جنس الشعر لتأسيس ما يسمى الرواية الشعرية التي يمتاز خطابها "بخصوصيته الاسلوبية وباستثماراته البلاغية ونزعته نحو التكثيف والاقتصاد اللغوي"[332].ان تضمين بعض الاجناس الاخرى ضمن سياق النص الروائي ينتج حالة من الايهام تكسر الخطية المتتابعة في بنية السرد،وتشكيل سرد هجين يستلهم خلالها الكتاب عناصر مازجة القديم بالحيث ومن منابع شتى توظف جميعها في بنية الرواية،وتفضي الى تداخلات تمحو الحدود القارة، وتخوض في مفاهيم التجريب التي قعدت لها الرواية الجديدة، وهو الامر الذي يستدعي انتباه القارئ لهذا النوع المفتوح من الرواية، كما ان استمرارية الشكل والمضمون بالقوالب الجامدة يحد من استمرارية هذه الاجناس بوصفه متصل بالتصنيفات القارة التي اصبحت تضعف الاجناس في الادب المعاصر، والادب صار في وقتنا الحالي بسيرورة متواصلة لا يتلاءم والاتجاه الاحادي، اذ ان ما يميز الرواية بنيتها الديالوجية وترصيعها بنصوص سابقة تنتمي الى اجناس اخرى تخلق بهذا كلية نصية مبنية على التوزيعات والتنويعات وهو الامر الذي ينسف الاكتفاء الذاتي للنصوص ويجعلها تتغذى على النصوص المغايرة ضمن سياق التقسيم الاجناسي، وهو يفضي الى بنية تشظي واضحة، كما ان التشظي على مستوى الزمن في الرواية الجديدة المبنية على التجريب، يكسر حدة التسلسل ويحيل النص الى المجال الحلمي الذي يفتح السرد على لغة الشعر، ومن اشكال التداخل بين الرواية والشعر ما يطلق عليه بشعرية الاسلوب حيث تميل اللغة في الرواية الى الاخذ "بالأسلوب الشعري ولا يكون دورها مجرد نقل الحدث او الاسهام في تشكيل صورة روائية وانما تميل الى التكثيف والمجاز وخلق مساحات من الصور الايقاعية"[333]اذ ان الرواية

([332]) الطاهر روابنيه، "تظافر الشعري والاساطيري :قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي"، مجلة تجليات الحداثة، (الجزائر)، عدد 3، لسنة 1994، ص79.

([333]) مصطفى الضبع. تداخل الانواع الادبية، مجلد 2، ط1، (الاردن : عالم الكتب الحديث، 2009)، ص664.

سعت وحرصت ان تكون لغة كتابتها محملة بالصور الشعرية الشفافة التي تبتعد ولو الشيء القليل عن لغة الحياة اليومية النثرية الخشنة التي تحاكي الواقع المروي مع هذا فان الرواية وان استحوذت على شعرية الشعر فانها تقوم على شعرية سردية فحينما تطالع المقاطع الشعرية او شعرية النص السردي فتدرك حينها انك بعالم نثري سردي لكنه شفاف موشح بجمالية الشعر.فكل رواية في كليتها من حيث لغتها واسلوبها داخلها يكمن جنس مهجن.وياتي (شليغل) برأي غريب بعض الشيء فهو يرى انه ينبغي ان "تكون الرواية شعراً كونياً جامعاً كل الاجناس"[334] اي هذا الرأي لا يكتفي بترطيب الرواية صفحاتها بلغة شعرية عالية بل يسعى لتوفر ايقاعية عالية للرواية على حساب النثرية. وترى (ناتالي ساروت) في حديثها عن تجربتها اللغوية وكتابة الرواية الجديدة في فرنسا بانها لم تستطع قط ان تضع حدود بين الرواية والشعر، وتشكل على التمييز الذي يضعه الاخرون وتصفه بانه تمييز مدرسي ليس الا [335] كما ان من علامات التكثيف الشعري في الرواية استخدام المجازات والظواهر الايقاعية الصوتية واستخدام الرمز فالرواية توطن الاجناس الاخرى داخل هويتها الاجناسية دون محرمات او موانع تذكر.ومثال على مسالة تداخل الرواية بالشعر في النصوص العربية يبرز في ذلك الروائي الفلسطيني غسان كنفاني في روايتين (رجال في الشمس) ورواية (ما تبقى لكم) كما يفعل ذلك الروائي السوري حيدر حيدر بروايته (الزمن الموحش) وايضا رواية(يوتوبيا) لاحمد خالد توفيق التي هي الاخرى تتضمن نصوصاً شعرية وبخاصة تلك السياسية منها،كما يعتمد الروائي في بعض سردياته الروائية على احصائيات وتقارير صحفية يدخلها ضمن بناء الرواية.

([334])الصادق قسومة، نشاة الجنس الروئي في المشرق العرب، (تونس:دار الجنوب للنشر، 2004)، ص112.

([335])ينظر :عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ط1، (القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة، 2007)، ص 187.

ومثلما للشعر حظوة في الرواية فالامر ينطبق على تداخله مع السيرة الذاتية بوصفه جنساً ادبيا مستقلاً، وتظهر السيرة ذاتية بالشعر من خلال انتقاء الشاعر لعدة دوال من حياته وزرعها في فضاء قصيدته الشعرية اذ هناك ما يصطلح عليه قصيدة السيرة الذاتية فقد صار متاحا اليوم الحديث بوضوح عن حياة الشاعر بنصه وهو ما "يجعل القارئ يتعرف على امشاج من سيرة الشاعر واناه الاصلية ضمن الشعر نفسه وبالتالي يمنحه الشعور بثقته اذ ان ما يكتبه حقيقي"[336] وصار العنصر الاوتوبيوغرافي "داخل القصيدة المعاصرة يشكل مقوما ثيماتيا وجماليا بارزا ولم يعد الامر يتعلق بتوظيف او ادراج ابيات شعرية داخل نص السيرة الذاتية حتى اصبحنا امام القصيدة الاتوبيوغرافية "[337] كما عرف النقد الادبي اصطلاح قصيدة السيرة الذاتية وتعرف قصيدة السيرة الذاتية بانها "قول شعري ذو نزعة سردية يسجل فيه الشاعر شكلاً من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي.ومعبرة عن حوادثها وحكاياها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيل الشعري"[338] ومثال على ذلك نص (عكارة رامبو) لخزعل الماجدي الذي يحتفي بالسيري بطريقة شعرية.

([336]) عبد اللطيف الوراري، الاوتوبوغرافي في الشعر المغربي المعاصر، (الرباط:مطبعة دار المناهل، 2014)، ص138.

([337])المصدر نفسه، ص139.

([338]) د.محمد صابر عبيد تمظهرات التشكل السير ذاتي مصدر سابق، ص138.

كما تدخل الملحمة بغيرها من الاجناس فثمة من يعرف الملحمة على انها " شعر قصصي بطولي قومي غرائبي. إنها شعر لقيامها على التخيل القومي الذي يستحضر عالماً ماضياً بكل حركته ومنتهى تنوعه، وهي قصة لأنها تروي حوادث متعاقبة "[339] وللمقامة والقصة حصة من التفاعل والتداخل الاجناسي، اذ كتب الباحث المصري محمد رشدي حسن اطروحة عن (اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة) منتهيا الى قضية مهمة وهي ان المقامات لها بذور في القصة الحديثة [340] وبعد ان طبق محمد رشدي حسن عناصر القصة الحديثة على مقامات بديع الزمان اكتشف ان "مقامات بديع الزمان لوحات قصصية اشتملت على العقدة والحوار والشخصيات والموضوع فكل ذلك موجود في مقامات بديع الزمان القصصية كما هو موجود في الادب القصصي الحديث"[341] كما ان موضوع التخييل الشعري الذي يولد المتعة للمتلقي والتمويهات الخطابية التي تؤدى لاقناع الجمهور عبر الكذب المنطقي "تفتح بوابات التداخل البنائي بين القصيدة والخطبة"[342] فالخطابة تستخدم التقنيات اللغوية والاسلوبية الخاصة باللغة الشعرية والخطابة تشترك مع اللغة الشعرية في استخدام بعض الوسائل الشعرية مثل التشبيهات والاستعارات والمجازات.

([339])ك. فانسان، نظرية ألانواع ألادبية، ترجمة:عبد الرزاق ألاصفر، (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2009)، ص35.

([340]) ينظر:نادر كاظم، المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ط1، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003)، ص372.

([341])المصدر نفسه، ص373.

([342])د.يحيى صالح المذحجي. تداخل الانواع الادبية، مجلد 2، ط1، (الاردن :عالم الكتب الحديث، 2009)، ص890.

وبالنسبة للشعر والخطابة ثمة امكانية التداخل بينهما في مجموعة من الخصائص اللغوية والاسلوبية كما ان الشعر قد يستخدم بعض المقومات الاقناعية الخاصة بجنس الخطابة وترى بتول احمد جندية بانه يشتغل الشعر على "ما تشتغل عليه الخطابة ويستعين بتقنياتها وكذلك الخطابة وقد راينا ان الحماسة غرض اساسي في الشعر والاقناع يعرض فيه كما تعرض المجازات في احيان كثيرة في الخطب"[343] كما الملحمة كانت لها سلطة في فترة زمنية محددة ولكن هذه السلطة المركزية انهارت مع تقادم الازمان مما جعل البعض يرى ان الرواية هي الامتداد الطبيعي للملحمة اذ عدت الرواية بحق "الابنة الطبيعية للملحمة مما يعني ان عناصرها هي عناصر ملحمية ولكن عبر تقنيات تخص فن الرواية وهذا يقود الى وجود علاقة بين الرواية والدراما بوصف ان الدراما اخذت من الملحمة ولكن بوجهة نظر درامية"[344] وهذا يدلل على ولادة جنس الرواية من رحم انهيار الملحمة مما جعل الرواية تتمسك ببعض السمات الملحمية القديمة، كما نهلت الرواية من الاساطير الاقدم وجوداً من التراجيديا والملحمة "واستعارت من الملحمة سرديتها القائمة على وجود راو ومن الدراما حوارها الذي يشكل ابرز ملمح نوعي فيها"[345] ؛حتى ان (تولستوي) نفسه نفى ان يكون لروايته الخالدة (الحرب والسلام) اي شكل ونفى ان تكون رواية او قصة او حتى تاريخ. وتعد هذه الرواية رواية ذات طابع ملحمي كما ان الروائي الايرلندي جيمس جويس استخدم هيكل الملحمة الاغريقية في بناء روايته (عوليس) بخاصة في مسالة احداث روايته واحداث اوديسا هوميروس.

([343])بتول احمد جندية، تداخل الانواع الادبية، مجلد 1، (عمان : عالم الكتب الحديث، 2009)، ص210.

([344])محمد حامد محمد يحيى، العناصر الدرامية في سرديات ابراهيم اسحق، اطروحة دكتوراه غير منشورة، باشراف الدكتور عثمان جمال الدين عثمان، (جامعة السودان للعلوم والتكنولوجية: كلية الموسيقى والدراما، قسم الدراما، 2015)، ص88

([345]) صبحة احمد علقم، مصدر سابق، ص7.

كما ان للمقال نصيباً في التداخل مع الاجناس الشعرية الاخرى اذ يعد "الشعر من روافد المقال يتداخل معه بنصوصه المتعددة على سبيل الاستشهاد او التدليل او الاستطراد او التوسع يبرهن به الكاتب على سعة ثقافته والمامه بالادب"[346] كما يستخدم الكاتب المقالي القصص لسرد الامثال والعبر والمواعظ بمقالاته.وثمة من يرى ان هناك شعرية للمقال ويعلل باحثان هذه الشعرية في المقالة بـ"مجموعة الجماليات النصية التي يستعملها المقالي في ابداع نصه بمعنى انها استعمال خاص للغة هدفه انتاج دلالات ذات قصد جمالي واضح في نصوص مقالية يمكن تحليلها وتأويلها"[347] وبطبيعة الحال الحديث هنا ليس على المقالات الجافة او المقالات العلمية الجامدة بل على المقالات التي تتناول موضوعات نقدية او حياتية قائمة على ايقاع الحياة والموضوع ويستلهم بهذا المقال ايقاعه من ايقاع الموضوع ذاته،بوصف ان المقال جنساً نثرياً موضوعياً يتسم بحيادية في تناول القضايا.ويرى (علي جواد الطاهر) بان المقالة في "حقيقتها شعر وجداني يزجيه صاحبه الى القراء نثرا كما يقدم زميله وجدانه قصيدة"[348] والطاهر هنا لا يخرج من اقامة الحجة على التشابه في انطلاق النصين من مسرب واحد وهو التعبير عن ذات الكاتب في المقال والقصيدة كلاهما يعبران عن فكرة ذات الكاتب التي يقدمها للمتلقي مشفوعا بوسائل التعبير الذاتية التي تصاحب النص ومنها مشاعر الكاتب بالتاكيد.ولعل اقرب الاجناس الى المقالة هي "القصة القصيرة والخطابة، تلتقي الاولى واياها في الحجم ومحدودية التجربة وتختلف في انها –اي المقالة-اكثر حرية في الشكل واكثر عفوية واوسع مدى في الموضوعات واشد ملازمة للذاتية وتلتقي والخطابة في القصر والانفعال وفي مخاطبة الاخرين"[349] وهناك مقالة السيرة الذاتية التي يسجل فيها الكاتب زاوية من "زوايا حياته او يصور فيها

([346])شكري بركات ابراهيم، تداخل الانواع الادبية، مجلد 1، (عمان : عالم الكتب الحديث، 2009)، ص548.

([347]) د.فاضل عبود التميمي، ولطيفة عبد الله الحمادي، مصدر سابق، ص 129-130.

([348])علي جواد الطاهر، مصدر سابق، 263.

([349]) المصدر نفسه، ص262.

موقفا من المواقف التي عاشها مبينا اثرها في تكوينه كما يتحدث عن نجاح اصابه او اخفاق قابله" [350] بل وهناك مقالات السيرة الغيرية التي يكتب فيها الكاتب مقالا عن سيرة احد الشخصيات الادبية سواء كان معاصراً له او رائداً في مجال المقال المكتوب.وفي مجال التداخل بين الشعر والاسطورة فيبرز توظيف الاسطورة بقصيدة القناع لان اغلب القصائد التقليدية يغلب عليها المباشرة.فاستخدام الرمز الاسطوري في النص الشعري لكي يخرج الشعر من المباشرة وهي سمة القصيدة الحديثة التي تسمح للشاعر باستدعاء الازمنة السالفة بوصف الاسطورة تتجاوز التاريخي.ان الشاعر استخدم الاسطورة في نصوصه وذلك تلبية لحاجة الانسان العربي للقيم الروحية التي تتمتع بها الاسطورة فضلاً عن ان الاساطير هي مكمن كبير للصور الشعرية كما ان الصور الشعرية رموز مصدرها اللا شعور، وبالتالي يلجأ كاتب القصيدة الشعرية الى الاساطير لاستلهام الرموز الاسطورية وتوظيفها في نصه الشعري بدلالة تخدم نص القصيدة كما ان لجوء الشعر للاساطير يجعل النص مفتوحاً،اذ تلتجأ القصيدة الحديثة للاسطورة تعبيراً عن طموحات الشاعر لطرح بعض مخاوفه فيلوذ بالاساطير باحثاً عن قيم عدة مثل الوجود والخلود اذ يسعى لتضمين الاسطورة تعبيراً عن احتياجاته الروحية لرمزية الاساطير ودلالتها بالحياة القديمة واستعان الشعراء بالاساطير لمد الجسور مع الماضي ولخلق خطاب مغاير للخطابات السائدة في الحاضر عن طريق احداث المغايرة في عملية ارسال الخطابات الشعرية ومضامينها، وقد استخدمت الاسطورة من قبل الشاعر المعاصر وذلك بسبب هيمنة العامل المادي في حياتنا اليومية والتعامل مع الاشياء على هذا الاساس وكل الاشياء المعنوية الروحية بدأت تتحول وتنسحب لصالح ماديات الحياة.وهذا ما يجعل الشاعر يرجع بشعره للاساطير التي لازالت تحتفظ بتلك الروحية الكبيرة.وان استخدام الاسطورة ضروري لبناء معمار القصيدة في محاولة لتجنب النص الشعري الوقوع في المباشرة

([350])د.صابر عبد الدايم، وحسين علي محمد، فن المقالة:دراسة نظرية ونماذج تطبيقية، (القاهرة:دار الكتاب الحديث، 2010)، ص60.

والغنائية التي غالبا ما تطغي على الكثير من النصوص الشعرية وفي توظيف الاسطورة في الشعر يتم "تجاوز الوظيفية المضمونية للاسطورة ورموزها والتوقف عند معانيها ودلالالتها الاخلاقية الى الوظيفة البنائية داخل النص بحيث تكون الاسطورة ورموزها وتشكلاتها عنصراً بنائياً اساسياً في النص الشعري"[351]كما ان اختفاء الشاعر وراء قناعه الذي "ينتقيه بوعي مسبق ويختفي خلفه باتقان درامي من خلال تبادل الاصوات يزيد الاطار الاسطوري قوة في القصيدة المعتمدة على الرمز المقنع"[352] وتداخل الاسطورة مع الشعر سيفتح النص الشعري على افاق التأويل وتعددها الدلالي.فالتوظيف الاسطوري في النص الشعري اصبح يمثل ملمحا مهما من ملامح القصيدة المعاصرة التي تمثل مستويات مهمة عبر تضمين الاسطورة في النصوص الشعرية سواء بشكل مباشر او عبر تضمين الاسطورة والاشارة لدلالتها او احالة المتلقي لرمزية الاسطورة وابعادها [353] مما جعل النص الشعري متداخل الاجناس يكتسب جماليات فنية بولوجه عوالم لم تكن متاحة له من قبل في ظل نظرية نقاء الجنس الادبي بما "حمله تداخل الاجناس الادبية من جماليات فنية على مستوى التشكيل المعماري للقصيدة والصورة الشعرية واللغة والايقاع فتعددت انماط التشكيل المعماري بما يتناسب وتعدد الاصوات في القصيدة وانفتحت اللغة الشعرية على اساليب تعبيرية جليتها من طبيعة الاجناس الادبية التي نشأت فيها قبل ارتحالها للنص الشعري"[354].وفي مجال تداخل الرواية بالسيرة الذاتية فقد ظهر ما يسمى السيرة الروائية اذ صار في بعض التداخلات بينهما وجود صعوبة بالتفريق بين الرواية والسيرة الذاتية فلا وجود لأي "فارق اذا بقينا عند مستوى التحليل الداخلي للنص فكل الاساليب التي تستعملها السيرة الذاتية من اجل اقناعنا بواقعية محكيها يمكن ان تقلدها

([351])د.حاتم الصكر، مرايا نرسيس:الانماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ط1، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1999)، ص110-111.

([352]) المصدر نفسه، ص116.

([353]) ينظر: محمد عروس، مصدر سابق، ص348.

([354])المصدر نفسه، ص361.

الرواية بل وقلدتها في كثير من الاحيان "[355] وكان اول من اطلق مصطلح (سير ذاتية روائية) هو الكاتب الفرنسي جورج ماي، ويرى (سعد محمد رحيم) ان العرب وبدلا من كتابة سيرهم الذاتية مباشرة باسلوب صريح لجأوا الى "الفن الروائي ليتواروا خلفها ويفضحوا وان على استحياء جوانب من اسرارهم واشيائهم الخفية..هذا ما فعله سهيل ادريس في رواية الحي اللاتيني وتوفيق الحكيم في رواية عصفور في الشرق" [356] وهنا تشكل الرواية غطاءً لخفايا حياة المبدعين، من حيث يرغب المبدع بالتعبير عن سرانياته ولكن في الوقته ذاته لا يحب ان يلمح للمتلقي بان ما يقدمه في روايته هو انعكاس لحياته الشخصية،ومثال على ذلك ان (انطوان شماس) في الصفحات الاولى من روايته (ارابيسك) يقول بانها سيرة ذاتية ولكنها رواية مموهة.كما يمكن عد روايات الاعتراف والذكريات من هذا النوع.

ويرى (محمد غنيمي هلال) بانه قد وجدت في "الملاحم اليونانية عناصر قصصية هي التي مهدت لظهور النثر القصصي فيما بعد" [357] وهذا يؤكد ان ثمة علاقة ما بين الملاحم والقصص المعروفة في نقدنا المعاصر بالقصص القصيرة. وبهذا يثبت النقاد المعاصرون بان الاجناس الادبية لم تعد اجناسا مستقلة بل هي اجناس تتبادل الوظائف والسمات وتتداخل من حيث المضامين وبالتالي هي اجناس متواصلة عابرة للحدود التي تفصلهما عن بعض، حيث تحتك وتختلط كل الاجناس مع كل الاجناس الاخرى وبالتالي يكون الحديث عن جنس نقي ضرب من الخيال فثمة اتفاق على ان الاجناس ليس ذوات اركان ثابتة ولا مطلقة الوجود بل هي كيانات تنقرض وتنولد وتتحول بصورة طبيعية وهذا ما يمثل ارضية لوجودها الادبي بوصف الادب والفن امر يحث على الابداع والتجاوز دائماً في زمن

([355]) فيليب لوجون، مصدر سابق، ص38

([356])سعد محمد رحيم، دراسات في الفنون السردية، (دمشق:دار نينوى، 2014)، ص80.

([357])محمد غنيمي هلال، الادب المقارن، (ألقاهرة:دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004)، ص164.

اصبحت حقول المعرفة تتداخل وتتماس مع بعضها البعض.وحتى الاجناس البشرية تشبه الى حد بعيد طبيعة الاجناس الادبية في عملية التواصل والتبادل والاختلاط فيما بينها،بل ان هذا التوصل هو سر وجود المكونات البشرية، مع هذا ومع التسليم بان الاجناس على وفق الرؤية الكلاسيكية قوالب محددة لا يمكن التمرد عليها يضاف لذلك تغير المواقف والاحداث بالوجود ودينامية الحياة اكبر من ان تستوعبها قوالب جاهزة سيما ان الاديب دائما ما يبحث عن مخارج للتجديد والتجريب في بناء نصوصه وهو ما يحتم عليه اللجوء للاجناس المجاورة والاستعانة بتقنياتها في بناء نصه الذي ينتمي اساساً لجنس ما محدد المعالم مسبقاً.

الفصل الثالث

تداخل الاجناس الادبية في المسرحية

مثلما اشرنا بان الحديث عن نقاء الاجناس اصبح من الصعوبة في ظل هيمنة مفاهيم الكتابة، والنص، والنص المفتوح، والمسرح كبقية الاجناس الادبية طاله التداخل كونه يحمل صفة ابوية للفنون، فهو فن شامل جامع لكل الفنون، وبالتالي ضم في فضاءاته الاجناس المتداخلة المختلفة، اذ ان ابجديات "التطور تقتضي ان يحصل هناك نوع من التلقيح الاجناسي من اجل المد الجمالي الثقافي بين الاجناس"[358] هذا التلقيح الذي جعل الاجناس تتقارب وتتفاعل مع بعضها حتى صار يصعب وجود قصيدة خالصة او رواية خالصة او حتى مسرحية خالصة،بسبب ان الادب يتعايش مع المتغيرات الحياتية الذاهبة للتعايش بين الوان المعرفة كافة وبالتالي اقسام الادب ايضا تنقسم لأجزاء تتعايش مع بعضها على وفق غطاء الجمالية وكسر افق توقع المتلقي. كما ان النص المسرحي ينتج اعتماداً على الدخول في"علاقات تناصية وبآليات وطرق مختلفة مع مرجعيات نصية مختلفة سابقة عليه سوءاً كانت من جنسه او من اجناس ادبية اخرى"[359] ان نظرية الاجناس الحديثة كما يرى (رينيه ويلك) و(اوستن وارن) هي نظرية "وصفية انها لا تضع حدا لعدد الانواع الممكنة كما انها لا تضع القواعد للكتاب وهي تفترض ان الانواع التقليدية يمكن ان تمزج وان تكون نوعا جديدا مثل التراجيكوميديا"[360] وما يمكن ان يؤشر هو ان المأساة بكل الاجناس والملهاة كذلك فهناك شعر كوميدي وهناك قصص مأساوية وبالتالي نوعية الجنس المسرحي تتوزع على الاجناس الاخرى،وبالتالي يكون الجنس الأدبي "مُنفتحاً ليستوعب أجناس أخرى، لكي يضمن لنفسه الاستمرار من خلال تطوير الجنس لقواعده، وعليه جاءت ديمومة المسرحية بوصفها الجنس الأدبي الذي يحتضن عدّة أجناس أدبية أخرى"[361] كما ان هناك تداخل داخل الجنس نفسه اي داخل انواع

([358])د.دياب قدير، تداخل الانواع الادبية، مجلد 1، (عمان : عالم الكتب الحديث، 2009)، ص389.

([359])عمر نقرش. مصدر سابق، ص249.

([360]) رينيه ويلك، اوستن وارن، نظرية الادب، مصدر سابق، ص، 326.

([361])علي عبد الأمير عباس الخميس، مصدر سابق، ص، 57.

الجنس الادبي مثل تداخل المأساة والملهاة التي كونت التراجيكوميديا كما اشرنا سلفاً،جاء هذا بعد ان هاجمت الرومانسية مبدأ نقاء الجنس وفصل الملهاة عن المأساة مستندين فلسفياً لقانون ارسطو في محاكاة الطبيعية والحياة فقالوا "اذا كانت المسرحية التراجيدية تحاكي قطاعاً محدداً من الحياة او تعكسه في مراثيها فلماذا يجب على المسرح الا يكون امينا في محاكاته ومتمشيا مع واقع الحياة حينما نلاحظ ان الحياة نفسها كثيرا ما تجمع في المكان الواحد وفي الزمان الواحد بين المضحك والمبكي"[362] وان للنص المسرحي تطوره وتحولاته من حيث "البنية الدرامية وطبيعة النصوص والاجناس الاخرى التي يعتمدها من اساطير وحكايات وسير تاريخية اذ اثرت هذه الاجناس في شكل النص الدرامي"[363] واضافت تداخلات اجناسية ضمن اطار الجنس المسرحي لتمنحه تنويعاً على مستوى السرد والشعر والحوار. وفي مسرحنا العربي بالتحديد ثمة تداخلات عدة على مستوى الجنس المسرحي، فهذا (علي الراعي) في معرض حديثه عن اوائل المسرحيات في مصر اشار الى ان اول مسرحية وهي (صدق الاخاء) لاسماعيل عاصم التي كتبت عام 1894 كانت قد "اتخذت لنفسها شكلاً فنيا بين المقامة والمسرحية "[364] ويتابع علي الراعي "ثم توالي ظهور المسرحيات الاجتماعية في مصر من بعد فقدم فرح انطون مسرحيته المعروفة :مصر الجديدة ومصر القديمة عام 1913 وفيها استخدم شكلاً مسرحياً يراوح بين الرواية والمسرحية"[365] ولدينا في مسرحنا العربي العديد من النصوص المسرحية التي داخلت اجناساً اخرى ضمن اطارها،ومنها نص (مجنون ليلى) لاحمد شوقي "خليط من الشعر والنثر

([362])د.محمد مندور، الادب وفنونه، مصدر سابق، ص23.

([363])زينة كفاح الشبيبي، مصدر سابق، ص13.

([364])د.علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، (الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 1979)، ص70.

([365])المصدر نفسه، ص70.

والمسرح" [366] وهو ما دعا الباحثة العربية (امنة بوسعيدي) للتساؤل عن كيفية "تتعايش هذه الاجناس في نص هو بالأساس مسرحية"[367] والامر نفسه تكرر مع كتاب (غرب عدن شرق الله) لمحمد الماغوط الذي وصفه ناشره العراقي (فخري كريم) بانه ليس ديوانا شعريا او مسرحية او رواية انما هو مزيج من ذلك كله ولو نظرنا على سبيل المثال لا الحصر إلى حكاية مسرحية (لكَعْ بن لكَعْ: ثلاث جلسات أمام صندوق العجب) لوجدنا أنّ الكاتب قد تمثّل الواقع بكل تناقضاته.اذ نجد الكاتب إميل حبيبي قد جمع "أجناساً أدبية شتّى: حكاية مسرحية فيها السرد القصصي والمسرحية، بجانب أسطورة لكَعْ بن لكَعْ، وذلك من خلال الحكاية الشعبية في صندوق العجب. هذا هو العنوان تختلط فيه الأجناس الأدبية مثل ما هي أوراق الواقع مختلطة.تبيّن لنا حكاية مسرحية القدرة الفنية على خلق تناغم استطاع إميل حبيبي من خلاله أن يعبّر عن الواقع الغريب الذي لم يجد له معادلاً موضوعياً غير صندوق العجب"[368] وقد حفل تراثنا العربي بالعديد من الاثار التي وظفها المسرح مما ادى الى اختلاط وتداخل الاجناس التي تعود لها الاثار العربية التراثية، اذ أن تراثنا العربي من "مقامات وحكايات وليالٍ وسير، وقصص ورسائل هو أدب درامي يحتاج إلى مسرحة، وأن تناول أي فكرة حكاية من التراث جدير بنا تحويلها إلى عمل درامي ممسرح"[369].عوض عن هذا يرى نقاد معاصرون بان اهم مشاكل مسرحنا المعاصر هو المسرح التقليدي الذي لم يعد يلبي احتياجات المتلقي الذي بدأ يتطور على مستوى التذوق الجمالي وتخطي وسائل التلقي التقليدية، ويحدد احد النقاد بديلا لهذا المسرح التقليدي المغلق هو (المسرح المفتوح) حسب ما يسميه الشاعر والمسرحي العراقي (خزعل الماجدي) في بيانه الاول الداعي لهذا المسرح.اذ ان من اليات تنفيذ حقول المسرح المفتوح

([366]) امنة بوسعيدي، مجنون ليلى:علاقة الشعر بالمسرح، ط1، (تونس:دار نقوش عربية، 2011)، ص48.

([367]) المصدر نفسه، ص48.

([368]) محمد شاهين، افاق الرواية: البنية والمؤثرات، (دمشق:اتحاد الكتاب العرب، 2001)، ص110.

([369]) محمد كمال الدين، محمد. العرب والمسرح، (القاهرة : دار الهلال، 1975)، ص54.

"التراث الانثربولوجي : يتمتع السرد القديم في الأساطير والملاحم والخرافات والحكايات الشعبية، من ناحية الشكل والمضمون، بمادة جمالية خام يمكنها أن تكون مادة أولية في صناعة المسرح المفتوح"[370]كما ان الشكل المفتوح يعيد "تصنيع السردية التراثية مع السردية المسرحية التي نملكها ويخرج بسردية مفتوحة نشطة ومغايرة"[371] ففي المسرح المفتوح ثمة "متن حكائي ذو هوامش عديدة ومهمة وربما تكون هذه الهوامش بأهمية المتن إن لم تكن أكثر منه أهمية، إذ تلعب دوراً استثنائياً في الضغط على المركز الحكائي والتخفيف من تفرّده المركزي"[372] كما ان هذا النوع من المسرح يشتمل على كيمياء من نوع خاص اذ تكمن كيمياء هذا المسرح في انه ينتج من "وحداته المرجعية مركبات او وحدات جديدة في حين تذوب تلك المرجعيات في محيط واسع هو المسرح المفتوح ان كيمياء المسرح تعتمد على تفاعل وصهر كل العناصر المكونة للنص او العرض ففي النص نلاحظ ذلك النسيج الواحد المتجانس على الرغم من اننا نشعر بوجود حضارات وثقافات واجناس ادبية وفنية في داخله لكن كيمياء المسرح هي التي تعمل على اخفاء كل هذا واظهار التجانس الخلاق الذي تنسجه روح كاتب النص وعقله"[373] اذ تلعب ميول الكاتب وتوجهاته الفكرية والادبية خصوصية لهذه الكيمياء في بناء النص المسرحي واستعارة الاضافات التي يزجها الكاتب في عملية تشكيل وصياغة نصه.

([370])شاكر عبد العظيم جعفر، تمثلات مابعد الحداثة في نصوص خزعل الماجدي المسرحية، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الدكتور محمد ابو خضير، (جامعة بابل:كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2009)، ص111.

([371]) المصدر نفسه، ص111.

([372]) المصدر نفسه، ص111.

([373]) خزعل الماجدي، .الاعمال المسرحية، .ج1.ط1، (.بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2014)، ص469.

تداخل الشعر بالمسرحية :

كل الدراسات الغربية والعربية تشير الى ان المسرح الذي انطلق من الطقوس الدينية وكان قد نشأ شعراً في الادب اليوناني، واستمر شعراً حتى مجيء الواقعية والتغير الذي حصل على يدي هنريك ابسن الذي حول من شكل كتابة المسرحية من الشعر الى النثر لتكن اكثر تعبيراً عن واقعية المجتمع ولغته البسيطة بعيداً عن فخامة الشعر التي كانت لغة الاساطير والملاحم والمسرحيات في العصر الاغريقي،اذ كان "كتاب المسرحية في عهد الاغريق شعراء وظل الامر كذلك الى العصور الحديثة وما تزال بعض الاداب الاوربية تسمي المؤلف المسرحي شاعراً حتى ان كان في كل مسرحياته ناثراً"[374] علاقة القربى هذه بين الشعر والمسرحية حتى وان تقوضت في مرحلة ما وقل الرابط بين الجنسين فما زالت حاجة المتلقي "والضرورة الدرامية تستوجب عقد هذا التلاحم بين الحقول والاجناس الادبية والفنية اكيدا للحقيقة التي تقر: ان المسرح ابو الفنون ويستند الى فلسفة مركبة جامعة تنفتح على البنى المجاورة للخطاب المسرحي من اجل تقديم خطاب مسرحي شامل يفيد من الانساق الادبية والفلسفية في خطاب العرض المسرحي الذي ينبغي ان يكون جميلاً ومؤثراً"[375] ومنها جنس الشعر الذي لم يقتصر حضوره على المسرحيات ذات الطابع الشعري على امتداد النص بل انه حتى في المسرحيات النثرية الخالصة ثمة من يستعين بالشعر لغايات جمالية او دلالية،ولكن دخول الشعر للمسرحية يضع له النقاد اشتراطات اذ ينبغي ان "يخضع الشعراء او تخضع القصيدة الى فعل المسرحة وعندئذ يخضع النص الشعري الى متطلبات النص الدرامي"[376] فامتداد الشعر داخل النص المسرحي واخذه مطلق حريته في التوسع على امتداد النص ربما يجعل المسرحية قصيدة مطولة ويوقعها في فخاخ الشعر الطويل اذ ان الشعر يعتمد على انتقاء الالفاظ بعناية ويقتصد ويوجز

([374]) توفيق الحكيم : فن الادب، ط2، (، بيروت:دار الكتاب اللبناني، 1973)، ص149.

([375])د.باسم الاعسم، "مسرحة الشعر"، مجلة الخشبة، (بغداد)، عدد 3+4، خريف 2015، ص138-139.

([376]) المصدر نفسه، ص127.

وعليه لابد ان يخضع الفعل الدرامي في اطار القصيدة "للقواعد نفسها والفعل الدرامي لا يمتد امتداد مسرحية تستغرق ساعتين او ثلاثا بل يضغط ويكثف ويعمل طاقته عن طريق التشبيه والنكتة والايقاع والقافية وشاعرية التصوير وغير ذلك من معتمدات الفن الشعري"[377] اضافة الى ذلك ان جانب التوتر في الشعر هو مسرحي كما ان سيكولوجية الشخصية في الشعر لا يمكن التعبير عن مكنوناتها وحركيتها الا بالاستعانة بالدراما.

ولان المسرحية نشأت عند الاغريق شعراً وكانت تكتب بهذا الاطار مما جعل ارسطو في كتابه فن الشعر يعد المسرحيات التراجيديا والكوميديا جزءً من الشعر مع هذا فالمسرحية اليونانية القديمة لم تكن مسرحية درامية فحسب بل كانت تسعى الى "اشباع كافة حواس النفس بجمعها بين الشعر والغناء والموسيقى الخفيفة والرقص والفنون التشكيلية التي تتمثل في الديكور والتماثيل والملابس وما اليها ومن المؤكد ان الرجل اليوناني القديم كان يجد في الشعر الذي يصاغ فيه الحوار متعة جمالية وغنائية لا تقل اهمية عن متعة انفعاله باحداث المسرحية وتطورها"[378].ومثلما افادت المسرحية من خصائص الشعر حصل الامر معكوساً اذ ان الشعر كان قد استعار الدرامية من المسرح فالشعر في نهاية الامر يمر بحالة "الصراع كما يمر بها باقي البشر لكنه يعبر عن صراعه هذا بنظم الشعر وتاليف القصائد لان القصيدة تولد من صراع حقيقي بين الذات الشاعرة والذوات الاخرى مع الاختلاف في النمط والشكل ولا ينتج هذا الصراع بصورة فردية وانما يجب ان يقابل الشعور شعوراً اخر كي يتحقق الصراع"[379] وهذه المراحل من الصراع الذي يصل

([377]) هوارس غريغوري، الادب وصناعته، ترجمة :جبرا ابراهيم جبرا، ط2، (بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983)، ص236.

([378]) محمد مندور، الادب وفنونه، مصدر سابق، ص113-114.

([379])احمد محمد ابو مصطفى، تداخل الاجناس الادبية في القصيدة العراقية المعاصرة، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الدكتور وليد محمود ابو ندى، (الجامعة الاسلامية بغزه:كلية الاداب، قسم اللغة العربية، 2015)، ص58.

لمرحلة ابانة القصيدة ومرحلة النشر يشبه تماماً حالات الصراع التي ينبني عليها النص المسرحي ومدى تعالق ذلك الصراع مع الذات ومع المحيط ليمثل بهذا صراعا داخليا وخارجيا على مستوى انتاج النص. كما ان الشعر قد استعان بتقنية اخرى من تقنيات المسرحية وهي الحوار فهناك العديد من "القصائد القديمة التي وظف فيها الشعراء الحوار للتعبير عما يجول في خاطرهم والسبب في ذلك ان الحوار هو المظهر الحسي للحدث او الفكرة التي يعبر عنها الشاعر"[380] وهو العنصر الذي عرف فيه جنس المسرحية،وكل النقاد الذين حاولوا الحديث عن المسرحية وعلاقتها بالاجناس الاخرى يصفون المسرحية بانها تتمتع بخاصية الحوار خلافاً لغيرها من الاجناس التي ربما يؤدي الحوار فيها وظائف اقل اهمية من الحوار في المسرحية مما جعل تلك الاجناس لاحقا تستعير الحوار من جنس المسرحية.ولعل ومن المؤكد ان اهمية الشعر في المسرحية اليونانية القديمة بوصفه متعة في ذاته هو الذي جعل كلاسيكي "القرن السابع عشر الميلادي يحرصون على ابقائه كاداة للتعبير حتى بعد ان استقل فن التمثيل بذاته عن الغناء والموسيقى"[381] ومع هذا لم تكتف القصيدة باستلهام خاصية الحوار فقد استلهمت أغلب تقنيات المسرح بدءً من تعدد الأصوات،واعتماد أسلوب الحوار في نقل الصراع وتطوره إلى" تقديم الخلفية المكانية والزمانية وتحديدها. كما استعانت بالمؤثرات الخارجية والمصاحبة، كالأصوات والجوقات، وغيرها من تقنيات الأداء المسرحي"[382] ويرى (اليوت) ان على الشعر ان"يبرز نفسه في المسرح ويرى ان اعظم المسرحيات انما هي مسرحيات شعرية وهو يخطئ من يظن ان الدراما والشعر امران مختلفان"[383].ويرى الناقد والاكاديمي العراقي (محمد صابر عبيد) بدراسة له بعنوان المغامرة القصصية وسردنة الفنون بان الشاعر الانكليزي اليوت في

([380]) المصدر نفسه، ص58.

([381]) محمد مندور، الادب وفنونه، مصدر سابق، ص114.

([382])محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ط1، (بيروت:دارالكتاب الجديد، 2003)، ص251.

([383])د.أبو الحسن سلام، مقدمة نظرية المسرح الشعري، مصدر سابق، ص163.

(اغنية الحب) وهي القصيدة التي كتبها قبل (اليباب) دشنت هذه القصيدة العديد من المقابسات والتداخلات، هذه المقابسات شكلت حضورا لافتا كجزء عضوي في القصيدة ومن ابرز تلك التداخلات الكتاب المقدس واكثر من مسرحية لشكسبير وقصص وقصائد اخرى[384] وهذا ما ميز التنظيرات الغربية بخصوص التداخلات الاجناسية فلم يأت الكلام تنظيراً على مستوى المفهوم بل ان اصحاب التنظيرات سعوا لتطبيق ذلك في اثارهم الادبية، كما فعل (اليوت) في قصائده التي استلهم فيها التداخلات المسرحية.

ان استخدام الشعر بالدراما بكل الاحوال خليق بتحقيق قدر كبير من الشعور بالمتعة والاندماج ما بين الفن الشعري والمسرحي،بوصفهما فنيين يتعلقان بطبيعة تلقي الجمهور لاثارهم،ويحققان متعة الاتصال المباشر،هذا بالاعتماد على بدايتهما كشعر يلقى في الساحات العامة والفن المسرحي بوصفه لا يكتمل حتى تقديمه على خشبة المسرح.فقد اضحت اليوم اروع القصائد هي ما كانت تتميز بطابع درامي ممسرح فقد صار الاطار التقليدي لشكل القصيدة وايقاعها بالياً بالنسبة لكثير من الشعراء، مما اجبرهم للجوء الى الاجواء الدرامية في النص الشعري، إذ "تمّ صياغة القصائد الشعرية بطريقة مُمسرحة، وذلك من خلال التداخل ما بين الشعر والمسرح، إذ إن المسرح يمتلك النكهة الخاصة في شعريته التي تميّزه عن باقي الفنون الأخرى"[385] ففي تجارب المسرح الشعري يكون التداخل ما بين "الجوهر المسرحي من خلال الإثارة التي يصنعها الحوار، وكذلك الحركة وما يكتنفها من السرد والوصف، وبين الجانب الشعري والغنائية التي تجذب السمع وتُثير النفس"[386] وهو ما يحفز الجنسين على التبادل ومدى استفادة كل جنس من الاخر،بقدر ما تتمتع المسرحية من قدرة تواصلية عبر الحوار والحركة الدينامية المبنية على وفق اطار

([384])ينظر:محمد صابر عبيد، تداخل الانواع الادبية، مجلد 2، ط1، (الاردن:عالم الكتب الحديث، 2009)، ص399.

([385]) علي عبد الأمير عباس الخميس، مصدر سابق، ص37.

([386])المصدر نفسه، ص38.

تصاعدي،فان للشعر ايقاعاً وجرساً يخلق جمالية تراكيبية صوتا ولغة لدى المتلقى. وبالتالي منح المسرح خاصية مهمة لبقية الاجناس وربما اكثر من استفاد منها هو الشعر ونعني هنا الدرامية التي انتقلت صوب الشعر اذ تغدو "الأصوات في داخل النص الشعري معتمدة على التشخيص في البناء وعلى شكل حوارات ما بين الشخصيات، أو على هيأة مونولوج داخلي. وبذلك تكون الدراما قد وجدت لها مكاناً ذا مساحة أدبية أخرى خارج البيت المسرحي- على اعتبار أن المسرح هو الجنس الأدبي الحاضن للدراما- فقد تتخذ أجناساً أدبية أخرى من الحوارات أو استعمال (المونولوج) معتمداً على الصراع في المسرح"[387] فإذا ما تواجدت الدرامية في فضاء النص الشعري فهي بالتالي تستطيع الارتقاء بمستوى النص وتشكيل فضاء نصي يعتمد على تحويل الصور البلاغية لدراما داخل هذا النص مما يضفي جمالية اخرى بالاستعانة بوظائف الصور الشعرية وتحويلها لدرامية حية داخل فضاء النص. ونظراً لانسحاب الدراما لفضاءات الشعر خرج لنا النقد بالقصيدة الدرامية والتي تتميز بتواجد متكلم خيالي "يخاطب مستمعين خياليين وحيث تكشف فيه شخصية ما عن طبيعتها والموقف الدرامي الذي يحوطها فهو عبارة عن رسم غير مباشر لشخصية ما او اثر ادبي مرتكز على حادثة واحدة تقدمه شخصية خيالية او حقيقية في حديث من جانب واحد يوجه للقارئ او لشخصية اخرى او لجماعة من الناس"[388] هذا ضمن اطار القصيدة المقروءة ولعل الصورة تتقارب كثيراً في حالة قراءة القصيدة الدرامية على المنصة فيحدث ان يكون المتلقي بالشعور نفسه الذي يمنح الى الممثل على الخشبة بوصف ان هناك قارىء منصة متمكن من قراءة النص الدرامي وتمثله لأبرز الصور في هذا النص.ولم يكتف المسرح بسحب الدراما بل تحول لاستعارة عناصر اخرى من المسرحية ومنها المشهدية اذ ان القصيدة المشهدية لم تقف عند حدود

([387]) المصدر نفسه، ص 39-40.

([388])اسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997)، ص24.

استعارة التقنيات المسرحية "الجزئية من تعدد شخصيات وحوار وكورس وغير ذلك من الادوات المسرحية وانما تجاوزت ذلك الى استعارة القالب المسرحي بكل عناصره ومقوماته"[389] اي تتماثل القصيدة هنا من حيث الشكل والبناء الهرمي للمسرح، وهو ما يجعل التداخل وشيج بين الجنسين في هذه الحالة.وبهذا يكون الشعر قد تمكن من السير جنبا الى جنب مع الدراما وتحقيق التواصل بالإفادة من خصائص بعضها البعض ولكن ما اكتسبته "الدراما من علاقتها بالشعر قد رفدها وزادها رفعة عن مقام الدراما النثرية وجعلها اكثر ثراءً وأعمق تعبيراً وابرع اداة للتواصل، ولاسيما ما أضافه من لغة منغمة بإيقاع منسق وموسيقي يدخل النفس ويكشف عن خباياها حتى كانت اكثر ملائمة للتعبير"[390].

ولان الشعر جعل الاداء المسرحي اكثر ثراءً فهذا الامر ينعكس على الشعر الذي استفاد من التوتر الذي تحدثه الدراما كما ان الشعر يخلص المسرحية من الافراط بالواقعية، ولم يكتف الشعراء بهذه التقنيات فقد دخلت تقنيات جديدة لفضاءات الشعر وهي قصيدة المونولوج الحديثة والتي تتماثل تماما مع المونولوج في المسرح فهذه القصيدة يمكن عدها " قصيدة ومونولوج درامي معا فالمونولوج بنية القصيدة والشاعر يعبر عن احساساته ومواقفه ورؤاه تعبيراً غير مباشر من خلال قناع اسطوري او ديني او تاريخي او سوى ذلك والقناع تقانة اتخذها الشاعر للابتعاد عن الغنائية والمباشرة والذاتية فيمنح الشاعر قصيدته طابعاً لا شخصياً مع ان المتكلم في هذا الجنس صوت القناع وصوت الشاعر معاً يضمهما المونولوغ الدرامي وضمير المفرد المتكلم انا ويتداخل في القصيدة صوتان صوت الشاعر وصوت الشخصية صاحبة القناع"[391] والشاعر كذلك استعار الصراع من المسرحية ليكون احد الاحجار التي يبني خلالها قصيدته دراميا اذ ينفخ فيها من روح التوتر

([389]) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، (القاهرة:مكتبة الاداب، 2002)، ص206.

([390])ضياء عباس خشن، مصدر سابق، ص19.

([391]) د.خليل الموسى، مصدر سابق، ص108.

والحركية ويسعى الى تجسيد ابعاد "رؤيته في صورة اشخاص تتصارع وتتحاور ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة وتبرز دراميتها"[392].وبالنسبة للوطن العربي فلم يكن توظيف الشعر في المسرح بالصعوبة التي تذكر لاننا اصلا مجتمع شعر وديواننا هو شعري،ولكن المسرحيات العربية تميزت بهيمنة العامل الشعري على الدرامية فثمة علاقات تؤأمة بين الجنسين لانتاج نص مسرحي يغلب على مجمله الطابع العاطفي ولكن هذا الجنس المسرحي تؤازه العناصر الشعرية والعكس صحيح فقد حفلت القصيدة العربية الحديثة بمجمل عناصر المسرحية من صراع وحوار وتعدد شخوص، اذ ان المتلقي للشعر العربي الحديث يتلمس عند الشعراء وجود "ملامح مسرحية في نصوصهم باستثمار مكون او اكثر من مكونات المسرح الامر الذي يكون له ظل حتى في النصوص القديمة نفسها ما دامت تملك احيانا صفة الحوارية وتسجيل مشاهد مسرحية بشكل او باخر"[393] يرى محمد تيمور بان احمد شوقي هو الذي وضع "قواعد الشعر المسرحي في الادب العربي وبذلك اثبت قدرة الشعر العربي على بناء المسرحية نظماً"[394] ويرى صلاح عبد الصبور ان الشعر هو " صاحب الحق الوحيد في المسرح الذي بدأ شعريا وسيعود كذلك" [395]وقد كتب عبد الصبور العديد من المسرحيات الشعرية وهو من رواد المسرحية الشعرية العربية.ثمة من يرى ان مسرحيات صلاح عبد الصبور "شعر ان توخينا الشعر ودراما اذا تطلعنا الى قراءة مسرحية وقصة وحوار اذا شغلنا بالحدث وتفرعاته وحين تتحد هذه العناصر جميعها لدى المبدع والمتلقي تبدأ نهضتنا الشعرية المسرحية الحقيقية"[396] وهناك العديد من شعراء العرب الكبار كانوا قد افادوا من العناصر المسرحية في نصوصهم الشعرية فان الشاعر (امل دنقل) افاد من تقنيات المسرح في قصيدته (الحداد يليق بقطر الندى) مما جعل

([392])علي عشري زايد، مصدر سابق، ص194-195.

([393]) محمود جودات، مصدر سابق، ص306.

([394]) محمد تيمور، طلائع المسرح العربي، (القاهرة :المطبعة النموذجية، ب ت)، ص149.

([395]) صلاح عبدالصبور، حياتي في الشعر، (بيروت:دار العودة، 1969)، ص115.

([396])د.جلال الخياط، الاصول الدرامية في الشعر العربي، (بغداد:دار الرشيد للنشر، 1982)، ص115.

حاتم الصكر يعده تناصا ما بين الشعر والمسرح حيث وظف دنقل تقنية الجوقة المسرحية في قصيدته الشعرية [397] وهناك امير الشعراء احمد شوقي الذي يعد من ابرع من خاض في مجال المسرحية الشعرية، ولعل ابرز مسرحياته مجنون ليلى اذ ان مجنون ليلى قامت على ثنائية اجناسية نهضت على الجمع بين الشعري والمسرحي وهذا "الجمع ادى الى صياغة جديدة للنص الادبي ينهل من شعرية الشعر ومشهدية المسرح حيث تضافرت الصور الشعرية في المسرحية"[398] شوقي كان يريد ان يمنح حياة جديدة للشعر من خلال ادخاله في جنس ادبي اخر هو المسرح كما كان هناك ثمة صراع اجناسي بين الشعر والمسرح وبين الشعر والنثر في مسرحية مجنون ليلى [399] ويلاحظ في مسرحية مجنون ليلى هناك ثمة علاقات من " التعايش الاجناسي بين خصائص النصوص ان النص المسرحي ذو الطابع الفرجوي يقال شعراً ووجود الاشارات الركحية التي تقال في شكل سردي عادي يحمل طابع الاخبار ووظيفته رسم ملامح الشخصيات ليواكب القارئ النص المسرحي او يتصور حركة الشخصيات على الركح"[400] ففي مسرحية (مجنون ليلى) يتعايش النص المسرحي مع الشعري والسردي وهو ما دعا امنة بوسعيدي للتساؤل عن كيفية تعايش هذه الاجناس في نص هو بالأساس مسرحية؟.

ويرى الاكاديمي العراقي مجيد الجبوري بان المسرحية قد استعارت عبر التاريخ كثيراً من "الاستخدامات الشعرية ووظفتها في بنيتها مثل ذلك بنية المسرحية داخل المسرحية فهي تشبه الى حد ما بنية التضمين في الشعر(...) كذلك فان بنية التجاور في المسرحية المسماة المسرحية الملحمية هي تشبه بنية المقاطع الشعرية ذات القوافي او الأوزان المتعددة

([397])ينظر:حاتم الصكر، مرايا نرسيس، مصدر سابق، ص242.

([398]) امنة بوسعيدي، مجنون ليلى:علاقة الشعر بالمسرح، ط1، (تونس:دار نقوش عربية، 2011)، ص71.

([399]) ينظر:المصدر نفسه، ص151.

([400]) المصدر نفسه، ص153-154.

"[401] ويصل الجبوري الى نتيجة مهمة مفادها بان "الحبكة في المسرحية تقابل النظم في الشعر فالنظم في الشعر نسيج لعلاقات دلالية مضمونية وشكلية متداخلة ومتضامنة والحبكة في المسرحية هي نسيج وسبك لعلاقات دلالية فكرية ومعنوية تتعلق بالشكل والمضمون-تكون متداخلة ومتضامنة فيما بينها وكل من النظم والحبكة يضمان عناصر فنية متشابهة مثل الايقاع والصورة والحركة والطاقة"[402].

وثمة من ميز بين القصائد الطويلة والقصيرة اذ يرى الدكتور (محسن اطيمش) بان القصائد الطويلة ظلت "غنائية لانها لم تفارق الذاتية ولم تستلهم من القيم الدرامية شيئا ذا قيمة كقصيدتي السياب –الاسلحة والاطفال-وبورسعيد-والقصائد المبنية بناء طويلا بحيث تظهر فيها الافادة من المنجز المسرحي كقصيدتي البياتي – موت المتنبئ – ويوسف الصائغ –اعترافات مالك بن الريب- وفيها يتجلى ملامح بناء درامي يعتمد تتابع المشاهد واللوحات وتصاعد الحدث ونموه وتعدد الاصوات والمواقف وتصارعها"[403] على الرغم من ان قصائد عبد الرزاق عبد الواحد والسياب وموفق محمد ومحمد علي الخفاجي اكثر قربا الى "المسرح او بالامكان اعدادها مسرحيا لتوفر عناصر المسرحية فيها"[404] ومنها الحبكة، كما ان هناك العديد من النصوص الشعرية التي تقفز لجنس المسرح وتصحب معها تقنيات مسرحية كما في قصيدة البياتي (عن وضاح اليمن والحب والموت) فالقصيدة فيها تناص مع نصوص عدة منها مسرحيتي عطيل وهاملت.وهذا التناص المستلهم من النصوص المسرحي يداخل ما بين الفنين على مستوى استعارة

([401]) د.مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية:دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالمياً، ط1، (بيروت: منشورات ضفاف، 2013)، ص47.

([402]) المصدر نفسه، ص47.

([403])سهام جبار هاشم، مصدر سابق، ص287-288.

([404]) باسم الاعسم، مصدر سابق، ص129.

تقنيات بعض.ويلاحظ من كل هذه التداخلات ان ثمة توازن هارموني بينهما اي الشعر والمسرح.

تداخل الاسطورة بالمسرحية :

ان الاساطير حينما كانت الفضاء الذي لجأ له الانسان لتفسير معنى وجوده ومعنى العلاقات التي تتراءى له في اسباب الوجود والافق الكوني، فهذا يعني انها صارت تشكل وجودا نابضاً ومفصليا في تاريخ البشرية التي ابتدأت بتفسير مفاهيم الحياة من خلالها بوصفها فضاءً روحيا رحباً، ولان المسرح كان من اهم اللغات التعبيرية الذي استلهم بنائه من الاساطير والملاحم فكان لابد للمسرح ان يلتجئ الى الاساطير القديمة، بدءاً من بداية اكتشاف المسرح وحتى يومنا هذا لذا فان الاساطير تشكل حضوراً لافتا في المجال المسرحي نظراً لما تملك من محمولات فكرية ودلالية،هذا العلاقة من التواشح تاتت من ان المسرح "ولد مع مولد الأسطورة، ولم يكن منفصلا عنها إنما جزءا لا يتجزأ منها" [405] اذ ان ارسطو درس موضوعة الاسطورة كمرجع يستقي منه الكتاب نصوصهم ويوظفوه في نصوصهم، وهذا ما عمله الكتاب في اليونان القديمة ولكن مع انتخاب ما يناسب طروحاتهم الفكرية آنذاك فقد عمدوا للتلاعب بالتوظيف الاسطوري وتقديم المضمون الذي يلائم ما يكتبوه في نصوصهم المسرحية، وعلى الرغم من ان حركة الادب قد مرت بتغيرات عبر العصور الا ان الاسطورة لم تختف من تلك "الاداب حتى اليوم كمصدر للموضوعات المسرحية وان لم تعد المصدر الوحيد وذلك لما تمتاز به التجربة الاسطورية من مرونة سمحت بتطويعها للكثير من مذاهب الفن والاداب التي تعاقب ظهورها عبر العصر الحديث"[406] وكان اوائل من استخدم الاساطير في المسرح هم ثلاثي التراجيديا اليوناني العظيم اسخيلوس

([405]) د.احمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر1933-1970، (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1975)، ص4.

([406])د.محمد مندور، الادب وفنونه، مصدر سابق، ص77.

وسوفوكلس ويوربيدس، اذ ان كل مسرحيات ايسخلوس "ما عدا الفرس استقت موضوعاتها من الاسطورة" [407] ومن أشهر هذه الأساطير التي وظفت في المسرح أسطورة (آل أتريوس) التي إستلهم منها إسخيلوس ثلاثيته المعروفه (الأورستيا) ،كما إستلهمها سوفكليس في مسرحية (اوديب ملكاً) ونصوص اخرى.اذ ان الشاعر المسرحي لجا للاساطير نظراً لشموليتها ووسعها كعالم رحب يضم العديد من العوالم التخيلية والقصصية في ان واحد مما يتيح مساحات للاديب لانشاء نص مسرحي خلاق ممكن اسقاطه على زمن كتابة النص المسرحي فان مسرحية سوفوكلس الخالدة (اوديب ملكا) التي استلهمها مؤلفها من اسطورة اوديب الشهيرة قد اشبعت بالتأويلات على مر الازمان، وكذلك مسرحية (انتجونة)، ومسرحيات يوربيديس (هرقل المجنون) و(ميديا) و(الطروادايات) و(الكترا) وغيرها،كلها ذات سمات اسطورية وظفت وادخلت للمسرح مستفيدة من الارث الاسطوري اليوناني فالاساطير كانت "عالما غنياً زاخراً بشخوصه ومواقفه ومعينا لا ينضب من المادة الخام التي يتطلبها لبناء موضوعه "[408] ان التراث الاسطوري اليوناني كان مرتبطاً بالدين يمثل جزءاً مهماً من ثقافة الفرد اليوناني لذلك اقدم كتاب المسرح على تقديم هذا التراث على وفق رؤيتهم الخاصة لأن المسرح الإغريقي ارتبط منذ "نشأته بالدين أو العقيدة،كان لزاماً أن ترتبط موضوعات التراجيديا بالعقيدة الإغريقية ممثلة في التراث الأسطوري، ذلك أن الأساطير كانت لدى الإغريق بمثابة الكتاب المقدس بالنسبة للأديان السماوية"[409] وهذا ما جعل الشاعر المسرحي يأخذ دور المصلح والمعلم حسب مفهوم الفلاسفة الاغريق.مع هذا فقد كان الشعراء آنذاك والذين كتبوا التراجيديا متخذين من الاسطورة موضوعا لهم كانوا "لا يتناولون الأساطير لمجرد عرضها وبعثها من جديد، بل كانوا يتخذون

([407]) فايز ترحيني، مصدر سابق، ص74.

([408])محمد حمدى إبراهيم:نظرية الدراما الأغريقية، ط1، (القاهرة:الشركة المصرية العالمية للنشر، 1994)، ص41.

([409]) المصدر نفسه، ص 39.

منها إطارا جمالياً لربط مضامين حكاياتهم بالواقع"[410] ويرى الناقد العراقي الدكتور (عقيل مهدي) بان "الروعة والسمو والجلال الذي اتصفت به المأساة اليونانية تعزى الى موضوعاتها المقتبسة من الاساطير" [411] وهذا ما يفسر انسانية وعمق تلك الاعمال الكلاسيكية اليونانية التي بدأت بعمق ديني وانساني ووصلت خالدة الى عصورنا المتقدمة بفضل الطابع الموضوعاتي لتلك الاساطير التي اضفت عاملاً من الانسانية على المسرحيات وسط فضاء التأويل المتاح الذي تمنحه تلك الاساطير وفي ازمان عرضها المختلفة.ويمكن التقاط الاسطورة بالمسرح الحديث بشكل واضح في كتابات سارتر في مسرحية (الذباب) وأسطورة أورفيوس في نتاج (جان كوكتو) وأسطورة سيزيف لدى (ألبير كامو) والأوديسة الجديدة في كتابات (كازانزاكي) وأوديب عند (أندريه جيد) اذ شعر كتاب المسرح بنوستالجيا للاسطورة في حاضرنا الذي يحتاج لاستخدام رموز الاسطورة وتأويلاتها وليس لتطعيم النصوص وحسب وهو ما يقوض الرؤية المحايثة للنص التي اتكأت عليها البنيوية بفعل تعدد مشارب النص الاجناسية وحتى الزمانية بفعل اختلاف المستويات الزمانية للاساطير عن الروايات والسير وغيرها وهو ما جعل تلك النصوص متجاسرة.ولاتقتصر الأسطورة على الشكل الفلسفي أو المسرحي بل دخلت نظريات فرويد النفسية كل من عقدة اوديب والكترا.وكان للعرب نصيبٌ من ادخال الاسطورة ضمن فضاء النص المسرحي، وابرز هؤلاء الكتاب هو المصري (توفيق الحكيم) الذي كان في احدى مسرحياته وهي (بجماليون) لم يكتف باسطورة واحدة بل سعى ان يخلط ثلاث اساطير هي بجماليون وجالاتيا ونرسيس وهي ثلاث اساطير اغريقية منفصلة عن بعضها جمعها الحكيم في اطار مسرحي واحد [412] وايضا مسرحية (الملك اوديب) لعلي احمد باكثير ومسرحية (عودة الغائب) لسمير سرحان

([410])احمد شمس الدين الحجاجي، مصدر سابق، ص27.

([411])عقيل المهدي، السؤال الجمالي، ط1، (بغداد:سلسلة عشتار الثقافية، 2007)، ص55.

([412])ينظر:احمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987)، ص، ص14.

والتي حاكى بها المؤلفان اسطورة اوديب ومسرحية اوديب مأساة العصر لوليد اخلاصي وغيرها. وبالرغم من ذلك فان هناك رأي فيه تطرف وانتقاص من الكاتب العرب مفاده انه من الأسباب التي دفعت الكتاب العرب إلى "التعامل مع الميثولوجيا الإغريقية أكثر من غيرها، الرغبة في تناول أساطير تناولها كبار التراجيديين الإغريق، وكذلك كبار المسرحيين الغربيين، وإعادة صياغتها وتفسيرها تفسيراً جديداً والتصرف فيها أحياناً إلى حد بعيد كل هذا رغبة في إثبات الذات ومضاهاة الآخر"[413] ولا احسب ان احداً من الكتاب كانت في نواياه ما ذهب اليه صاحب الرأي،فكل الكتاب وظفوا الاساطير برؤية تخدم موضوع النص في زمن كتابته ومحاولة الترميز لمفاهيم عصر كتابة النص بتلك الاساطير، بوصف الاساطير حمالة تأويلات عدة نعم ربما استخدم كتاب المسرح العربي الاسطورة في بعض الاحيان للهروب من المقص السياسي واستخدام الرموز الاسطورية للتلميح لموضوعات سياسية واجتماعية لا يمكن للكاتب الافصاح عنها لاسباب سياسية او لاسباب جمالية كونها ربما توقعه في المباشرة الفجة.كما ان الاسطورة التي ملأت الساحات للتعبير عن الروحية الطقوسية لايمان الفرد قديما هو ما سبب بالتحديد لاكتشاف ونشوء المسرح في العصر اليوناني وهذا ما يدلل العلاقة الوثيقة بين الجنسين. وبالتالي ان توظيف الاسطورة يحمل ابعاداً اخرى تتمثل بالعودة لجذور الماضي ومحاكاته على وفق الاطر الجمالية المعاصرة كما ان لجوء الكتاب للاسطورة يعود بسبب انها ثرية بالإيحاءات الفلسفية والانسانية والوجودية لان القيم التي فيها خارجة عن اطار الزمن وممتدة لفضاء اوسع دلالة ومعنى، فالاسطورة تتمتع بالحيوية الامر الذي جعل كتاب الدراما يلتجئون لها لنحت اشكالهم الدرامية وتوظيفها في كتاباتهم ومحاولة مزج مضامينها بافكارهم ورؤاهم للتعبير عن قضايا مجتمعهم وعصرهم بطريقة تفسر الاسطورة وتربط ما بين الماضي والحاضر.

([413]) يونس، لوليدي، "الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر"، مجلة الثقافة المسرحية، (القاهرة)، عدد (130) لسنة 1999، ص61.

تداخل الملحمة بالمسرحية :

ومثلما تتداخل الاسطورة والشعر مع المسرحية فالامر يحصل بالنسبة لجنس الملحمة،احدى اقدم اجناس الادب التي عرفها الانسان، والتي تعد من الاجناس الهالكة في عصرنا الحالي بمفهومها الكلاسيكي بعد ان تولد منها جنس الرواية، ولعل هذا الرأي يشابه ما ذهب اليه ارسطو الذي يقول أن "كل ملحمة يمكن أن تؤخذ منها عدة تراجيديات" [414]اي ممكن الافادة منها بمسرحيات تراجيدية عديدة وهو ما حصل فعلاً نظراً لشمول الملحمة على العديد من عناصر التشويق والسرد والتي يمكن للمسرح استغلالها في بناء نص مسرحي متكامل، وقد وظفت العديد من الملاحم في النصوص المسرحية سواء في العصر الاغريقي او العصور التي جاءت بعده.ولان الملحمة تشتمل على علاقات وصراعات وشخوص عدة فمن الطبيعي أن تكون الملحمة " شبيهة بالدراما بأن يكون لها عرض وتشابك وعقدة وحل"[415] اذ يمكن عد الملاحم من أبرز الاجناس التي ضمت "مظاهر درامية لاسيما ملحمة كَلكَامش السومرية،وهي واحدة من أقدم الملاحم في الأدب العالمي،التي تم نظمها في بلاد مابين النهرين وتعد أكثر النصوص اكتمالاً عُثر عليها في مكتبة الملك الأشوري (آشور بانيبال) واشتهرت في بلاد الشرق القديم وعلى مر العصور امتازت الحضارة في بلاد مابين النهرين والحضارة العربية بعلومها وآدابها من خلال الملاحم الشعرية. ويلاحظ أن الحضارة العربية الإسلامية قد "شهدت إبّان الخلافات الإسلامية المتعاقبة نوعاً من أنواع التمسرح من خلال الأشكال المسرحية منها ما أحتوى على مظاهر درامية وأخرى على مظاهر تمثيلية تجسيدية"[416] وقد عرف تاريخ الإنسان على مر العصور العديد من الملاحم التي ألهمت الادباء بصورة عامة وكتاب الدراما اليونان والرومان على وجه التحديد لما في تلك الملاحم من مظاهر درامية "صالحة لنواة مسرح ناضج مبني على

([414]) ارسطو طاليس، فن الشعرمصدر سابق، ص 148.

([415])ك. فانسان، مصدر سابق، ص29.

([416])هيثم حمزة سلمان الحمداني، مصدر سابق، ص10.

أسس فنية صحيحة فقد احتوت الملاحم على أبرز العناصر التي قامت عليها الدراما وهو عنصر الصراع فضلا عن القصة والأحداث والشخصيات والحوار والفكرة "[417] ويرى الاكاديمي العراقي الراحل (علي جواد الطاهر) ان بريخت عارض ارسطو في مسرحه الملحمي "مستعيراً لهذا المسرح الجديد صفات من الملحمة ويأتي في مقدمة هذه الصفات موضوعية الاسلوب والسرد القصصي وطرد المنهج القديم في ايهام المشاهدين واحتوائهم وتجريدهم من قواهم التحليلية النقدية طردا يدع المشاهد واعيا ناقد في حالة التغريب"[418] اذ يأتي الاستخدام البريختي في السرد الملحمي على شكل بناء يكون فيه المتلقي متذكراً على الدوام ان ما يقدم هي قصص مستعارة تمثل امامه. كما ان الكاتب السوري وليد فاضل كان قد "صاغ ملحمة جلجامش حدثاً مسرحياً جيد السبك رشيق الاسلوب لدرجة تشعرك بان جلجامش في الاصل مسرحية وليست قصة تعتمد السرد الملحمي او القصصي"[419]

تداخل الرواية بالمسرحية :

ان جنس المسرحية سبق جنس الرواية بقرون عدة، فالرواية تعد جنساً حديثا بالقياس مع المسرحية الممتدة جذورها في الادب الاغريقي، ولكن هذا لم يمنع حصول التداخل الاجناسي بين هذين الجنسين، فالكاتب المسرحي في ارشاداته المسرحية يؤدي مثل ما يؤديه الروائي في الرواية، وايضا تتشابه قضية فصول الرواية مع فصول المسرحية من حيث التقسيمات. فالمسرحية تعيد بناء الاحداث في مبنى حكائي اذ ان هناك جزءً مهماً من الاحداث يقع قبل ان تبدا المسرحية يشار له في سياق المسرحية الارشادات في الحوار المسرحي تعادل ما يطلق عليه الوظيفة خارج السردية وهو الوصف في السرديات الروائية

([417])المصدر نفسه، ص15.

([418]) علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الادبي، مصدر سابق، ص 209-210.

([419]) فايز ترحيني، مصدر سابق، ص34-35.

وهو ما يجعل بعض الخصائص للجنسين تشترك وتتداخل في اطار النصية الجامعة، ومع بداية القرن العشرين ظهرت كتابات تولي الارشادات المسرحية اهمية كبيرة خلال كتابة النص المسرحي حيث تغيرت النظرة الى" الارشادات الاخراجية في المسرح الحديث فبرز اتجاه ضمن الكتابة المسرحية اتجه نحو الاكثار من التفاصيل في هذه الارشادات حتى صارت تعادل الوصف في النص الروائي ولدرجة صار يبدو معها ان الحدود بدأت تمحى بين الاجناس الادبية وهذا ما يبدو في بعض النصوص التي تشكل الارشادات الاخراجية الجزء الاكبر من النص كما في مسرحية نهاية اللعبة لـ بيكت"[420] وكما هو شائع في اغلب مسرحيات الايرلندي برنارد شو والذي تصل ارشاداته السردية في بعض المسرحيات الى صفحة كاملة او صفحتين.ولقد شاع في اواخر القرن الماضي وبداية القرن الحالي دخول "العناصر الدرامية في الرواية بعدما اكد (هنري جيمس) على ضرورة مسرحة الواقع فيها وقد رأى ان هذه الطريقة هي ضرورة جمالية في الدرجة الاولى فان تعيش الحدث كانه يجري امامك اجمل من ان تسمع به بعد انتهاءه"[421] وهذه التقنية تقوم على تقديم الاحداث وتشرك القارئ لحظة بلحظة بتقصي تلك الاحداث مما يحدث ذات التفاعل في عملية تلقي النص المسرحي المقدم عرضاً. ومنذ هنري جيمس دخلت الدراما الى الجنس الروائي بشكل واثق وحاسم "بوصفه مكونا جماليا مهيمنا وبذلك ظهر نتيجة تفاعل الجنس الروائي والدرامي نوع روائي جديد نستطيع ان نسميه بالنوع الدرامي او الرواية الدرامية"[422] التي تشتمل على حمولات درامية على امتداد سردياتها، كما تحتوي اليات الصراع المسرحي ذاتها بين الشخوص الندية للرواية.وقد تمكن هنري جيمس كما يرى الناقد (بيرسي لوبوك) من ان يجعل القصة تقدم نفسها بنفسها من خلال تقنية العرض

([420]) ماري الياس وحنان القصاب، المعجم المسرحي ،(بيروت:مكتبة لبنان ناشرون، 2006)، ص25.

([421])د.باسم صالح حميد، الرواية الدرامية : دراسة في تجليات الرواية العربية الحديثة، ط1، (بغداد : دار الشؤون الثقافية، 2012)، ص5.

([422])المصدر نفسه، ص6.

او مسرحة الحدث وهذا ما مكن رؤية لوبوك وغيره بالكون مادة للروايات الفرنسية منذ الستينات وقاد الحركة مجموعة نقاد نظروا للرواية بصورة مغايرة ومنهم تودوروف وكرستيفيا وتتركز الرؤى السابقة الى "مسرحة العمل الروائي" [423] والدعوة لتغيير الصيغ السردية السائدة آنذاك القائمة على مفهوم السارد العليم. وجنس الرواية بهذا الامر تميز باستلهامه ميزة درامية مهمة وهي العرض اي رسم الاحداث واختفاء الراوي خلف تلك الاحداث التي تسيرها الشخصيات كما في المسرحية تماماً، كما ان ظهور مصطلح الرواية الدرامية على يد (ادوين موير) جعل هذا الشكل يؤدي "معنى التداخل بين المسرح والرواية –مسرحة الرواية-وهو شكل وثيق الصلة في بنائها بقسم كبير من الادب الدرامي سواء التراجيديا او الكوميديا"[424] ويؤكد (ادوين موير) على "مسرحة الرواية بوصف الراوي هو المؤدي الدرامي والمادة الروائية هي العمل الدرامي والقارئ هو الجمهور ومخيلة القارئ هي مسرح الرواية" [425] اي جعل ثمة تقابلية ما بين ثالوث المسرح (المادة المسرحية-الممثل-الجمهور) وما بين ثالوث الرواية كجنس سردي مقروء (المادة الدرامية-الراوي-مخيلة المتلقي) وقد تطور مفهوم دخول الدراما في الرواية الى اصطلاح المسرواية فقد ظهرت المسرواية في الغرب في نهاية القرن التاسع عشر عند هاردي وفلوبير ثم جويس في القرن العشرين وان كانت لها ملامح عند الادباء قبلهم في القرن الثامن عشر وكان ظهورها بسبب عدم استقرار التقاليد الروائية وظهور النظريات التي تنادي بضرورة انفتاح النص الادبي ورفض القوالب المحددة [426] اذ حصل تحطيم للتراكيب الاجناسية واندماج عضوي في

([423])عبد الحكيم سليمان المالكي، استنطاق النص الروائي:من السرديات والسيمائيات الى علم الاجناس الادبية، ط1، (الشارقة:دار الثقافة والاعلام، 2008)، ص27.

([424]) خلود ابراهيم عبد الله جراد، تطور البناء الدرامي التاريخي في روايات رضوي عاشوراء، رسالة ماجستير غير منشورة باشراف الاستاذ الدكتور سعود محمود عبد الجابر، (عمان : جامعة الشرق الاوسط، كلية الاداب والعلوم، قسم اللغة العربية، 2014)، ص62.

([425])المصدر نفسه، ص64.

([426])ينظر: صبحة احمد علقم، مصدر سابق، ص51.

اسس الاجناس وقد ادى الانقلاب في ميدان الاجناس ببداية القرن التاسع عشر الى سيادة الرواية التي هي الاخرى اصبحت سائبة الشكل، اما تداخل الحدود الاجناسية والتأثر المتبادل بين التراكيب الاجناسية ادى الى ان تستوعب الرواية وتبتلع العديد من مبادئ الدراما[427] وهو ما يمكن تسجيله على الرواية المعاصرة اليوم من انفتاحها شكلاً على التقنيات المسرحية سواء على مستوى الارشادات او الحوار بين الابطال، او حتى توظيف الجوقة داخل الرواية اذ تسعى الرواية الدرامية في منحاها المسروائي الى التخلص من "النقاء السردي نهائيا والارتقاء بشخصياتها للتمثيل على مسرح الرواية دون الحاجة لخيط خفي يحركها تماما كما يحدث في المسرحية"[428] ومن امثلة المسرواية كما يرى الناقد (وليد الخشاب) رواية فلوبير المعنونة (القديس انطونيوس) التي مازج بها فلوبير بين الرواية والمسرح بشكل حطم الحواجز بينهما[429] كما ان هناك تداخلاً بين الرواية والمسرحية من خلال ما يصطلح عليه بالمشهد اذ "للمشهد دور في رسم الايقاع الداخلي للنص المسرحي وهو كذلك احد عناصر الايقاع الزمني في النص الروائي"[430] ان تداخل مفهوم المشهد المسرحي مع الرواية يفضي الى ان المشهد المسرحي وحدة تقطيع يتم فيها حدث واحد في مكان واحد كما تذهب لذلك ماري الياس وحنان القصاب في معجمهما وقد استعارت الرواية مفهوم المشهد، والمشهد في النص الروائي على ثلاث تجليات كما يذهب لذلك جيرار جينيت احدهما السرد المبئر وهو الوصف الذي يتم عن طريق شخصية مشاركة في

([427])ينظر:م.س.كوركينيان، الدراما، ترجمة:جميل نصيف التكركي، ط2، (بغداد:دار الشؤون الثقافية 1986)، ص267.

([428])صبحة احمد علقم، مصدر سابق، ص54.

([429])ينظر : وليد الخشاب، "عندما تلجا الرواية للمسرحية : عن المسرواية"، مجلة فصول، (القاهرة)، مجلد 12 عدد 1 لسنة 1993، ص60-61.

([430])عز الدين المناصرة، الاجناس الادبية في ضوء الشعريات المقارنة : قراءة مونتاجية، مصدر سابق، ص134.

الاحداث اذ انه ثمة شكل من اشكال الوصف المبئر يسمى لوحة وهو بالاصل مصطلح مسرحي[431]

وكان الالماني (برتولد بريخت) رائد المسرح الملحمي قد لجأ الى "التقنيات الملحمية (اي الروائية) فادخل في اعماله المسرحية عنصري السرد والتعليق وانتهج في الكتابة للمسرح اسلوبا تبدو معه المسرحية اشبه بمجموعة فصول روائية منها بفصول درامية جيدة الحبك"[432] فان من وسائل التغريب البريشتية "الرواية التي تهتم بان يزود الراوي الجمهور بخلفية الاحداث ويصف افكار الشخصيات ودوافعها واحيانا يخبر الجمهور عن النهاية سلفاً"[433] وبريخت وظف هذا الامر من اجل تقديم ايضاح مسبق للجمهور ان ما يقدم هو تمثيل ليس الا حتى لا يقعون في دائرة الايهام الذي يخلقه لهم المسرح الارسطو طاليسي، اذ تعتمد المسرحية الملحمية على السرد فهي "تتعرض دائما للماضي ومن هنا وجب على العارض اتباع السرد الروائي بطريقة علمية لنقل الحدث الى مشاهدي اليوم الذين حضروا بوعي منهم لمتابعة نقل واقعي لاسطورة ما" [434] اذ ان بريخت يكترث من ناحية النص المسرحي بمضمون القصة المروية وليس الحدث الممثل باتقان على خشبة المسرح،كما يمكن الاشارة الى ان بريخت استخدم في مسرحياته الشعر والغناء اضافة للسرد كلها تداخلت ضمن منظومة بناء النص المسرحي متعدد الاجناس وهو ما جعل النقاد يشكلون على برخت في استعماله الشعر الذي يندمج ضمن اطار الوجدان وهو مبدأ يتعارض مع فكر بريخت الذي يرفض رفضاً قاطعاً لأي عمليات اندماجية للمتلقي وبالرغم ان بريخت لم يكتب مسرحاً شعرياً خالصاً ولكنه كتب قصائد شعرية داخل

([431])ينظر:محمد نجيب العمامي تداخل الانواع الادبية، مجلد 2، ط1، (الاردن:عالم الكتب الحديث، 2009)، ص، 592-593.

([432])د.رشيد ياسين، دعوة الى وعي الذات، (دمشق:اتحاد الكتاب العرب، 2000)، ص132.

([433])فايز ترحيني، مصدر سابق، ص147.

([434]) محمد صديق، النظرية الملحمة في مسرح برخت، (بيروت:دار الثقافة الجديدة، 1992)، ص129.

مسرحياته تخدم نصوصه المسرحية والمواقف التي يبتغيها دلالياً والتي تخدم فكرة النص. وقد عبرت الرؤية الدرامية عن ذاتها لرؤية واضحة في الرواية العربية الجديدة، وذلك لعدة اسباب لعل أبرزها "شيوع الرؤية الداخلية الذاتية واستخدام ضمير المتكلم في سرد الأحداث، في كثير من الروايات العربية، وثانيهما استخدام الرؤية الذاتية إلى جانب الموضوعية لتحقيق الرواية ذات الأصول المتعددة، ولخلق ظاهرة جديدة في الرواية العربية وأساليبها، هي ظاهرة "تكافؤ السرد" إذ يعمد معظم كتاب الرواية اليوم إلى رؤية الأحداث من منظورات وزوايا مختلفة، بل ومتناقضة أحياناً من شأنها أن تخلق تشويشاً معيناً يتطلب من القارئ أن يقحم نفسه في العملية الإبداعية، وهي بهذا أي الرواية تقترب من المسرح الملحمي"[435].وكما ان المؤلف والسارد العليم في الرواية يحرك شخصياته كيفما يشاء يفعل الامر ذاته المؤلف المسرحي.

كما تداخلت عناصر الرواية في المونودراما وهو ما اشار له باختين في دراسته لروايات (دستوفسكي) بتعدد الاصوات فيها في حوارات داخلية ومونولوجات تشبه "اشكال المناجاة ومخاطبة الغير بشكل مباشر وكانما تصبح موصولة بارث المونودراما المسرحي"[436] اذ يشكل السرد العناصر الفنية للنص المونودرامي وجزءً مهماً من "بنيته الداخلية ويكتسب السرد في المونودراما طابعاً مسرحياً اذ يحمل السرد وظيفة مسرحية ودرامية تقترن بالاهداف الدرامية الشخصية اذ يبتعد السرد عن طبيعته التقليدية (الروائية) عبر تصوير درامي يحققه السرد المشهدي الذي تقترن به الجملة السردية بالفعل الحركي المقابل له وبذلك يتحول فعل السرد-الماضي-الى فعل حاضر ومستمر"[437].و(لداوسن) رأي غريب بعض الشيء في موضوع تداخل المسرحية والرواية فهو يرى انه قد كانت "الرواية المولد الشاذ

([435]) شجاع مسلم العاني، قراءات في الادب والنقد، مصدر سابق، ص205.

([436])صبحة احمد علقم، مصدر سابق، ص53-54.

([437])د.حسين علي هارف، "عناصر البنية الفنية للمونودراما"، مجلة الاقلام، (بغداد)، عدد 5-6 ايار حزيران، لسنة 2005، ص، 39.

للمقالة وللدراما"[438] ولا احسب ان داوسن كان مصيباً بهذا الامر، فالدرامية وان كانت تدخل في جميع الاجناس السردية والشعرية، فهذا يعني بالتأكيد حضورها كأسبقية تاريخية متقدم على جنس الرواية، وكما هو ثابت ان المظاهر الدرامية الطقسية هي من اوجدت المظاهر المسرحية الاولى التي أسست عليها تماما فكرة المسرح منذ الانبثاق والى اللحظة، كما يرى داوسن انه ما يمكن ان يقال في "المسرحية لا يكاد يختلف عما يقال في الرواية ايضا ولعل السرعة هي المجال الارحب لاختلافهما"[439] بوصف ان الرواية تسير ببطيء على عكس المسرحية التي تحددها اشتراطات عدة تحتم عليها السرعة ومنها محدودية زمن التقديم للمسرحية وزمن الاحداث،وسابقا كما تشير كل الدراسات قد حددت الكلاسيكية الوحدات الثلاثة (الزمان-المكان-وحدة الحدث) كقوانين صارمة لا يمكن الانشقاق عنها بالنسبة للكتاب، وهو ما عناه بهذا الشأن داوسن من حيث سرعة المسرحية بالقياس مع الامكانات المتاحة من الافاضة والاسهاب في جنس الرواية التي تكون عبر حكايات ثانوية داخل ثيمة الموضوع الاساس للرواية.وكما يقول الدكتور (لؤي علي خليل) بانه "لا نستطيع ان نبرئ الرواية من عناصر مسرحية"[440] وهو ما اتفق معه تماماً من حيث استلهام الرواية لعدة تقنيات مسرحية تمت الاشارة اليها سابقاً. والرواية في ميلها الى المسرحية او اشتراكها معها وتداخلها في خصائص معينة واستلهامها لبعض مميزاتها لان الرواية هي ايضا شيء قريب من ذلك لان "الرواية في اي طور من اطوارها لا تستطيع ان تفلت من اهم ما تتميز به المسرحية وهو الشخصية والزمان والحيز واللغة والحدث فلا مسرحية ولا رواية الا بشيء من ذلك" [441] والحق يقال ان تلك العناصر بدأت

([438])س.و.داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة :جعفرصادق الخليلي، ط2، (بيروت: منشورات عويدات، 1989)، ص108.

([439])المصدر نفسه، ص111.

([440]) د.لؤي علي خليل، مصدر سابق، ص154.

([441]) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد، (الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 1998)، ص13.

تنتشر على كل الاجناس الادبية وتصبح مشتركات متداخلة فيما بين الاجناس،مما جعل التمييز بين تلك الاجناس امر بغاية الصعوبة في الادب المعاصر.والامثلة المعاصرة في الادب العربي خير دليل على هذا التداخل على مستوى عناصر الجنسين، حتى ان رواية (النجوم تحاكم القمر) يقول عنها مؤلفها (حنا مينة) "هذه رواية ومسرحية معا فمن شاء ان يقرأها رواية ففي وسعه ذلك ومن شاء ان يقرأها مسرحية ففي ميسوره ان يفعل"[442] وفي رواية (ظلال على النافذة) لغائب طعمة فرمان استخدم تقنية المسرحية داخل الرواية رغم ان فرمان قال ان "الاسلوب المسرحي في العمل الروائي ليس من ابتكاري هو مطروق في كثير من الاعمال الروائية"[443] مثلاً استخدم فرمان الجوقة في الرواية للتعليق على الاحداث. وهكذا يتضح ان لجنس الرواية صلة وثيقة يقربه من جنس المسرحية، مثلما تحولت العديد من الروايات العالمية الى مسرحيات اعداداً واقتباساً وذلك للامكانات الدرامية المتاحة في تلك الرواية لغرض تحويلها لنصوص مسرحية تقدم على خشبة العرض مثلما حدث في العالم مع رواية (الام) لمكسيم غوركي ورواية العرس الوحشي للفرنسي يان كفيلك التي حولها العراقي فلاح شاكر لمسرحية (العرس الوحشي)، وكما في رواية (النخلة والجيران) في العراق والتي حولت للمسرح كل ذلك يعود لمرونة هذا الجنس وتمتعه بحس درامي وصراع يتقارب مع تقنيات الصراع والدرامية في جنس المسرح، مما يتيح لهذين الجنسين التداخل ضمن منظومة النص الابداعي الشامل. وكذلك من الامثلة التطبيقية لا يمكن اغفال رواية (كل شيء ممكن الحدوث يا صديقي) لمهدي علي الراضي والذي كتب عليها رواية ممسرحة وكذلك فعل توفيق الحكيم في (بنك القلق) والتي كتب عنها بانها رواية مسرحية مبنية من عشرة فصول روائية وعشرة مناظر مسرحية.

([442]) حنا مينة، النجوم تحاكم القمر، (بيروت:دار الاداب، 1993)، ص5.

([443]) محمد كامل الخطيب، انكسار الاحلام: سيرة روائية، ط1، (دمشق:وزارة الثقافة، 1987)، ص236.

تداخل المقامات بالمسرحية:

المقامات جنس عربي النشأة والاكتشاف فتداخله بالمسرح اقتصر على الكتاب العرب كما سيتضح لاحقا. ولان المقامات اخذت طابع الشكل الفكاهي وروح التسلية واضفاء المتعة لدى المتلقي، فقد لوح العديد من النقاد العرب الى ان المقامات تعد نواة المسرح الفكاهي العربي، وربط العديد المقامة بالمسرحية، مؤكدين ان المقامة " لون مسرحي وانها في اصلها ادب تمثيلي ويذهب البعض الى ان اهم ما في المقامة ان (ابا الفتح الاسكندري) بطل مقامات الهمذاني هو ممثل حقيقي في المقامات فهو يقوم في كل مقامة بدور مختلف عن الاخر"[444] ان احتواء المقامة العربية كجنس ادبي على المفارقة الساخرة اضفى عليها طابعاً درامياً تمثيلياً، بخاصة انها تشتمل على الحوارات الفكاهية، التي تقدم بصورة مشوقة ومضحكة مما يجعل المقامة تقترب من جنس "المسرحية بأسلوبها الحواري ووجود البطل بالاضافة الى باقي الشخوص، فضلاً عن المفارقات الكوميدية التي يمكن عدها ذات طابع درامي تمثيلي"[445] والمقامة تقترب من جنس المسرح بهذه الهيئة ليس لانها تقوم على الحوار المستمر وانما هي كذلك "تعرض الأحداث القصصية من بداية إلى وسط إلى نهاية، ويتخللها الصراع بين العواطف المتباينة مما يجعلها نصوصاً درامية تنطبق عليها شروط المسرح المتعارف عليها"[446] اي ان بناء المقامة من حيث الهرم التصاعدي يشبه كثيراً بناء المسرحية من تمهيد ووسط ونهاية، اذ تبدأ الاحداث بالمقدمات ثم طرح متن فكرة المقامة وفيها يتضمن جوهر الموقف الساخر وصولاً الى ذروته نزولاً عند نهاية المقامة وهذا ما يتطابق تماماً مع شكل بناء المسرحية التقليدية على وجه الدقة والتحديد لان التوجهات

([444])د.مصطفى عبد الغني، المسرح الشعربي العربي:الازمة والمستقبل، (الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 2013)، ص39.

([445]) طالب هاشم بدن، مصدر سابق، ص24.

([446])أحمد شوقي قاسم، المسرح الإسلامي روافده ومناهجه، (الكويت : دار الفكر العربي، ب- ت)، ص 55.

التجريبية المعاصرة بدأت تغاير بعض الشيء من اشكال بناء المسرحية.ويرى المسرحي السوري (علي عقلة عرسان) بان هناك بعض الباحثين حاولوا اثبات صلاحية جنس المقامة ليكون مسرحا بالاستناد الى توافر مقومات مسرحية فيه ولا سيما "الحوار ورسم الشخصية مما يبرز بجلاء ملامح الظاهرة المسرحية لهذا الجنس الادبي"[447] وترى الباحثة العربية (حميدة سليوة) بان جنس المقامات وان ظهر متأخرا بعض الشيء عن الاجناس الاخرى الا انه جنس يركز على شخصيتين في بنائه هما البطل والراوي في اسلوب حواري شيق يتناول فيه المؤلف الهمذاني والحريري مغامرات "المكر والاحتيال والكدية وكثيرا من مناحي الحياة ويتضح ان المقامات تمتلك في ثناياها عناصر درامية كان من الممكن ان تكون نماذج مسرحيات اولى ولذا يسميها الباحث (محمد عزيز) بالأشكال المسرحية المجهضة"[448] فغياب تقليد مسرحي في الحياة العربية آنذاك جعل هذا الجنس يبقى على حالته دون تقدم او تطور.

اما الالماني (فرانز روزينتال) المتخصص في دراسة حضارة الشرق والاسلام فإنه يقرر بأن المقامات هي نصوص تصف "مشاهد الحياة اليومية ومشكلاتها بأسلوب مسرحي يرد على لسان بطل المقامة الذي يجادله غالباً شخص آخر ممن يلقاهم، وكان أصحاب المقامات يفضلون فحص الأفكار الشائعة، وتصوير سمات الناس ومساوئهم وحرفهم بطريقة ساخرة لاذعة"[449]

كما إن المقامة تتوافر على مظاهر درامية عديدة تكمن أهمها في :

([447])علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، (دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1985)، ص437.

([448]) حميدة سليوة، "الاشكال المسرحية في التراث العربي بين الطقس والقص"، مجلة حوليات التراث، (الجزائر)، عدد15 لسنة 2015، ص129.

([449])جوزيت شاخب وكليفورد بوزورث، تراث الإسلام، ترجمة:محمد زهيري السمهوري وحسين مؤنس وحسان صدقي، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998)، ص164-165.

"1. وجود بطل وبطل مضاد له.

2. وجود حكاية لها بداية ووسط ونهاية.

3. وجود حركة فعل متطور من استهلال إلى تصعيد إلى تعقيد فأزمة.

4. وجود صراع بين أضداد.

5. وجود حوار متنام يفصح عن دوافع ورغبات وردود أفعال شخصيات مختلفة المشارب والمذاهب. 6. وجود أماكن وأزمنة محددة تقع فيها الأحداث وغالباً ما تتمسك المقامات بوحدتي الزمان والمكان، فدوران الأحداث لا يزيد عن يوم واحد أو أقل من ذلك بكثير أحياناً، والأماكن لا تزيد عن مكان واحد إلا ما ندر "[450] ان البطل والبطل المضاد والصراع بينهما، والزمكانية هي عناصر اخرى تضاف لتشكل معلماً جديداً من التقارب الكبير ما بين جنس المقامة والمسرحية، مما يجعلها بالفعل جنساً كان من الممكن تطويره من قبل العرب ليكون مسرحيات ناضجة نظراً لتهيئ كل العناصر التي يمكن ان تسهم في بناء الجنس المسرحي. ويرى الدكتور (عبد الحميد يونس) أن المقامة تشبه المسرحية وتتداخل معه في إنها" فن جماعي تقوم على ارتباط النص بالوجدان الجمعي، وفي إنها تعبر عن المجتمع ممثلاً بابطالها، فضلاً عن إنها تمثل في حشد يرتبط بها ذهنياً وعاطفياً، فهي رائدة للرواية والقصة والتمثيل أيضاً"[451] ان اليات بناء النص المقامي مرتبطة بعاطفة المتلقي ساخرة في المفارقات التي تطفو على سطح المجتمع آنذاك من خلال بطل المقامة والراوي، وبالتالي فهي مرتبطة بتلق جمعي كما المسرح تماماً.والمقامة تتمتع

([450])احمد ناصر حسن الشندل، المقاربة الدرامية لنص أبي مخنف، رسالة ماجستير غير منشورة، باشراف الاستاذ المساعد الدكتور محيد حميد الجبوري والدكتور حسن عبد المنعم الخاقاني، (جامعة البصرة:كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2007)، ص53.

([451])عبد الحميد يونس، "ظواهر التمثيل في الأدب الشعبي العربي"، مجلة المجلةـالعدد146، (القاهرة)، 1960، ص14-15.

بحضور جماهيري بالعادة،لأنها تقدم موضوعات اجتماعية فكاهية ساخرة تشتمل على التصعيد والتعقيد والتأزم وبشيء من الجدية في بعض الاحيان.

وثمة وجه من التقارب الفني بين المقامات والكوميديا جعلت احد الباحثين يقارب بين المقامات والكوميديا من حيث تشابه السمات حيث ان الكوميديا حسب تعريفات ارسطو تحاكي الاراذل من الناس وان ابطال المقامات هم من المكادية [452] فالراوي الذي يمثل العمود الفقري في جنس المقامة " والبطل الذي يمثل إنموذجاً إنسانياً واقعياً ويجسد الواقع الطبقي، والحدث الذي يعبر عن صور الصراع بين الخير والشر بصورة إنتقائية ساخرة وتهكمية تقترب من الاطار الكوميدي المسرحي، والصنعة اللفظية في بعض ما تحمله من صورة بلاغية وشعرية"[453] تاتي على شكل صور ساخرة ومفارقات كوميدية تشبه الى حد كبير مفارقات الكوميديا المسرحية.وتعد المقامة المضرية من أهم "المقامات ذات السمات الدرامية الواضحة التي يرى فيها د. علي الراعي بأنها شبيهة بكوميديا الأمزجة "[454] بينما يرى(راجي عبد الله) الباحث العربي ان الممثل الواحد في جنس المقامة ويقصد به البطل يشبه الى حد بعيد قضية الممثل الواحد في المونودراما اذ يرى ان المقامات اعتمدت على "شخص او ممثل واحد في تشبيه الراوي بالممثل الفردي الذي حافظ على ديمومة الاثار الابداعية من ملاحم وقصص وسير وحكايات ومقامات كما يحدث اليوم في عصرنا الراهن من دور هام لممثل مسرحيات المونودراما التي تتطلب ممثلا على درجة كبيرة من القدرة والمرونة الجسدية والصوتية"[455] وهو بهذا يرى ان البطل في جنس المقامة كان

([452])ينظر.عزة شبل محمد، علم لغة النص:النظرية والتطبيق، ط1، (القاهرة:مكتبة الاداب، 2009)، ص18-19-20.

([453])د.علي حسين هارف، " النزعة المسرحية وملامح الدراما في فن المقامة "، جريدة المدى، (بغداد)، عدد 2128 في 2012/3/18، ص5.

([454])علي الراعي، فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحاني، (القاهرة : دار الهلال، 1971)، ص12.

([455])راجي عبد الله، المسرح العربي عبر القرون، (ابو ظبي : الهيئة العربية للمسرح، 2013)، ص80.

يتحمل اعباء بناء جنس المقامة على اكتافه كما يحصل اليوم الذي يتطلب فيه ممثل المونداراما قدرا كبيرا من الاحترافية تمكنه من اختزال عدة اصوات في صوته هو الممثل الواحد.وهناك راي مهم غير عربي يذهب الى انه من اشهر الاجناس الادبية في "القرن العاشر الميلادي يمكن نسبته الى مصادر المسرح بشكل مباشر انه المقامات التي تحوي على بدايات الحوار وبالتالي الادب المسرحي"[456]

كما ان اول من استخدم المقامات في فن المسرح هو (عبد الغني رمضان) وهو احد اعضاء الجمعية السورية العلمية اواخر القرن التاسع عشر حيث اتخذ من مقامات الحريري مادة له كتب على اساسها كوميديا –الخدع الزوجية [457] كما ان "الراوي في المقامات قريب في وظيفته ودوره من الراوي في المسرح الملحمي" [458] وهو ما ذهب اليه الدكتور(زهير كاظم).ويلاحظ التزام الكاتب بوحدة الموضوع في المقامات فهي لا تشط نحو موضوعات جانبية اخرى بل تركز على الفكرة الاساسية التي ترغب بطرحها كما تلتزم بالزمكانية وبذلك يمكن القول بان"بنية المقامة ذات بنية تركيبية تقترب من البنية الدرامية للنص المسرحي في كثير من الاحيان"[459] ان وحدة المكان في المقامة تتمثل في كون الكاتب كان يرغب بجعل المكان مسرحا تدور فيه احداث المقامة، فالمقامة الفردية تتخذ الشارع مكانا للاحداث والمقامة الحلوانية تتخذ من حمامات حلوان مكانا لها وهناك مقامات تدور في الاسواق والدار والخيمة وهكذا دواليك. ولان حوارات المقامة تتوزع على عدة شخصيات تتجاذب اطراف الحديث مع بعضها البعض. فقد بات من "اليسر مسرحة

([456]) تمارا ألكساندر وفنا بوتيتسيفا، الف عام وعام على المسرح العربي، ط2، ترجمة : توفيق المؤمن، (يروت : دار الفارابي، 1990)، ص58.

([457])ينظر:د.يحيى البشاوي، توظيف التراث في المسرح، ط1، (الشارقة:دار الثقافة والاعلام، 2011)، ص221.

([458]) د.زهير كاظم، مصدر سابق، ص46.

([459])المصدر نفسه، ص48.

المقامة وتحوير حوارها باتجاه الحوار المسرحي"[460] وقد تحدث (عبد الرحمن ياغي) حول مقامات البديع مشيراً الا انه في كل مقامة "شبه حرص على وحدة العمل او الحدث ووحدة المكان الذي يجري فيه الحدث ووحدة الزمان ووحدة البطل فاتخاذه اي البديع لهذا الاطار المسرحي جعل مقاماته تصلح لتكون مسرحيات قصيرة هزلية"[461] ومن الكتاب العرب الذين وظفوا المقامات هو المغربي (الطيب الصديقي) و(عبد الكريم برشيد)، ويقول الطيب الصديقي ان "المقامات بالنسبة لي سواء كانت للهمذاني او للحريري كلها مسرحيات (....) اشكال مسرحية مضبوطة مائة بالمائة "[462] وقد جاء الصديقي بالمقامات ليؤكد انها تتوفر على بناء درامي قوي وحوار يساعد على نمو الشخصيات وصراع متصاعد حتى الذروة وراو يوجه اللوحات والمشاهد على طريقة برتولد بريخت [463] كما استلهم المخرج العراقي قاسم محمد المقامات في عدة مسرحيات حيث يعد جنس المقامة "مصدراً خصباً من بين المصادر التراثية التي يعتمدها قاسم في مسرحة التراث وقد وجد فيها معطيات مسرحية تمثلت في الزمان والمكان والحدث والمشاهد والشخصيات المتعددة حيث عمل على ادخالها في معمار درامي جديد"[464] ومن مسرحيات قاسم محمد التي افاد فيها من المقامات هي مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) ومسرحية (حكايات واحداث من مجالس التراث).

ويذهب الناقد العربي (عبد الله الغذامي) الى رأي يتفق مع كل الاقوال الواردة في كتابنا بشأن علاقة المقامات بالمسرحية حيث يرى ان المقامات جنس "يحمل بعض

([460])المصدر نفسه، ص50.

([461])د.عبد الرحمن ياغي، راي في المقامات، (بيروت:منشورات المكتب التجاري، 1969)، ص50.

([462]) نصر الدين البحرة، "تجربة مسرحية رائدة في المغرب"، مجلة الموقف الادبي، (دمشق)، عدد 1 لسنة 1972، ص353.

([463])ينظر:اديب السيلاوي، المسرح المغربي، (دمشق:وزارة الثقافة، 1975)، ص163.

([464]) يحيى بشتاوي، مصدر سابق، ص221.

خصائص العرض المسرحي التمثيلي"[465] وهو الرأي نفسه الذي ذهب اليه الكثير من الباحثين من امثال ابراهيم حمادة وعبد الحميد يونس وعلي الراعي وسلمان قطابة الذين اكدوا بان جنس المقامات تعد عملا تمثيلياً لاحتوائها على بعض عناصر المسرحية التي تمكن المقامة من الاقتراب الاجناسي بل والتداخل مع مفاهيم وعناصر النص المسرحي من الزمكان والبطولة والحدث الواحد وغيرها من عناصر مشتركة ما بين جنس المقامة وجنس المسرحية الوافدة لنا من الغرب على عكس جنس المقامة عربي النشأة والتطور.

تداخل السيرة الذاتية بالمسرحية :

ان جنس السيرة الذاتية قد اقترب من العديد من الاجناس الادبية على امتداد السنوات الاخيرة، حتى في النصوص القصار كالشعر مثلاً، بوصف السيرة معبرة عن ذات الكاتب، وبالتالي هي تحت طائلة قدرة التعبير للمؤلف يشركها مع المتخيل الشعري او النثر السردي لتشكل معالم النص الذي يبحث عنه، ولهذا فالمسرح كان احد الاجناس الذي دخلته السيرة ضمن بوادر الحكي عن سيرة شخصية ما من خلال المسرح، وتقديم هذه الشخصية سيرياً ولكن ببناء مسرحي كامل العناصر، والسيرة هي الاخرى حاولت توظيف تقانات المسرح عبر الافادة من بناء شكله الخارجي،وربما البحث في بداية هذا التداخل يمكن العثور عليها في القرون الوسطى اذ "استلهم مسرحيو القرون الوسطى في اوربا سيرة واحداث السيد المسيح ومن معه في مسرحيات كادت تعيد المسرح الى الطقس الديني ولكنه تحول الى ما يشبه المسرح المدرسي والوعظي" [466]كما ان هناك العديد من الكتاب ما بعد القرون الوسطى وخلال عصر النهضة حولوا حياة الامراء والملوك لاحداث درامية فيها صراع وعناصر درامية متكاملة البناء.كما قد نجد الاشارة الى البدايات عند الدكتور

([465])عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، (بيروت : المركز الثقافي العربي، 1994)، ص152.

([466])خزعل الماجدي، الاعمال المسرحية، ج2، ط1، (.بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2014)، ص248

(إحسان عباس) الذي أشار إليها بشكل مقارب في حديثه عن السيرة الذاتية في القرن الثامن عشر وتحديدا في الأدب الإنجليزي يقول " وفي ذلك العصر تلقت السيرة مؤثرات من المسرحية، إلا أن تأثير القصص فيها كان أعمق و أبعد مدى "[467] ولعل هناك من حاول الكتابة للمسرح انطلاقاً من نوع السيرة الغيرية،مع هذا فبالتأكيد يحتاج كاتب السيرة الغيرية وثائق وكتب مؤلفة عن الشخصية وشهادات معاصرين،وكل هذه الامور وظفت في سياقات المسرح حينما كتب العديد من المؤلفين سير غيرهم كنصوص مسرحية وقد قام باحث اسمه دانييل مير دنغرون في جامعة كامبريج بإعداد بحث " بعنوان (مسرحيات سيرة فنانين) نشر عام 2005 ويكشف البحث المدعوم بالوثائق والنصوص المسرحية وذلك من شروط البحث التاريخي، وذكر الباحث انه بين عامي 1900 و 1977 كتبت نحو ثمانين مسرحية شخوصها الرئيسيون فنانون مشهورون بينما ظهرت بين 1978 و 2004 اكثر من 300 مسرحية من ذلك النوع" [468] ومن الكتاب العالميين الذين وظفوا السير الاخرى للشخصيات هم شكسبير في مسرحية (كريولانس) عن القائد الروماني كريولانس وفي مسرحية (يوليوس قيصر) القائد الروماني كرر الامر ذاته والسيرة واضحة في نصوص شكسبير التاريخية ريتشارد الثاني والملك جون والملك هنري الرابع والملك هنري الرابع وهنري الخامس والسادس والثامن والملك ريتشارد الثاني والثالث اذ قد اعتمد شكسبير على عدة مصادر لمسرحياته وتحكم بها مع ما يتلاءم ورؤيته في صياغة النص الدرامي ومن المصادر التي اعتمدها كتاب بلوتارخس (سير نبلاء اليونان والرومان) فضلاً عن انها كتبت بلغة شعرية عالية، وكتب كريستوفر مارلو مسرحية (تيمورلنك) وفعل الامر ذاته البير كامو مع (كاليغولا) وكتب الروسي الكسندر بوشكين قصة حياة القيصر الروسي (بوريس غودونوف) في مسرحية جاءت بعنوان الشخصية نفسها وكتب البريطاني تيرانس

([467]) احسان عباس، فن السيرة، ط 5، (عمان دار الشروق للنشر والتوزيع، 1988)، ص 38.

([468]) سامي عبد الحميد، مضامين وأشكال مسرح السيرة، جريدة المدى، (بغداد) العدد(3230)، 2014/12/1.

رايتجان مسرحية(الاسكندر المقدوني)،وفي الوطن العربي كتب الاخوين رحباني مسرحية شعرية بعنوان (امرؤ القيس مسرحية شعرية) مستلهمين سيرة الشاعر في صياغة مسرحية تجمع السيرة والشعر بلغة درامية وكرروا الامر مع جميل بثينة وابي تمام والمتنبئ وولادة بن المستكفي وابن زيدون، ومن المسرحيين العرب الاوائل الذين كتبوا السيرة في المسرح احمد ابو خليل القباني في تقديمه لسيرة عنترة بن شداد بعنوان (عنتر)،كما افاد الفريد فرج من سيرة (الزير سالم) وهناك مسرحية (سليمان الحلبي) لالفريد فرج كذلك اذ تواجد في مسرحية سليمان الحلبي راوي للاحداث وبالتأكيد فان الزير سالم وسليمان الحلبي شخصيتان تاريخيتان استخدمهم الفريد فرج هم ومن يرافقهم في التاريخ من شخصيات داخل بناء المسرحية، فضلا عن حضور السرد في مسرحية الزير سالم عن طريق رسول الحرب وهو شخصية ثانوية جعلها المؤلف تمثل الحكواتي بالنص ناهيك عن وجود خطابية على لسان هجرس في المسرحية ذاتها وهذا يدلل على اجتماع ثلاثة اجناس في نص مسرحي واحد هما السيرة والسرد والخطابة، وثمة تداخل سيرة ومسرح في نصوص سعد الله ونوس ففي مسرحية (سهرة مع ابي خليل القباني) مثل حياة شخصيات حقيقية ومنهم القباني وسعيد الغبرا ومحمود العمري واسكندر فرح ولكن استدعائهم ونوس في نصه ليمثلوا تيارات فكرية محددة كما اوضح ذلك في مقدمة المسرحية المشار اليها. وقد كتب عبد العزيز حمودة مسرحية (الظاهر بيبرس) عن سيرة شعبية بذات الاسم. ولعل احد الذين وظفوا السير هو الكاتب المصري توفيق الحكيم فهو كتب مسرحية (محمد) ولكنه حافظ على السيرة التاريخية ولكن اجراها بصورة حوار اذ ان توفيق الحكيم اعتمد على المصادر التاريخية ولم يشط عن هذا المنوال، مسلتهماً مادة السيرة وصابها في قالب المسرحية وكتب ايضا عزيز اباظة مسرحية شعرية بعنوان قافلة النور التي توضح مقتطفات من المولد النبوي،وكتب صلاح عبد الصبور (مأساة الحلاج) التي ضمت لجانب السيرة الشعر، وكتب امير الشعراء احمد شوقي مسرحية عن الايام الاخيرة لمصرع كيلوباترا،وكتب درويش الاسيوطي (كيد البسوس) مستوحاة من سيرة الزير سالم، كما

كتب عبد الرحمن الشرقاوي مسرحية (صلاح الدين النسر الاحمر) وكتب الطيب الصديقي (ابو حيان التوحيدي) وكتب عبد الكريم برشيد (ابن الرومي في مدن الصفيح) وكتب المصري السيد حافظ مسرحية (ابي ذر الغفاري).ويعد الناقد المسرحي والاكاديمي الدكتور عقيل المهدي هو الرائد في مجال اعادة انتاج السيرة في المسرح المعاصر. اذ تناول عبر مشروعه العديد من الشخصيات الثقافية المتفق عليها بالوسط الثقافي العراقي ومنهم شخصية حقي الشبلي في مسرحية (مسرح ايام زمان) والسياب في مسرحية (السياب) ويوسف العاني في مسرحية (يوسف العاني يغني) وجواد سليم في مسرحية (جواد سليم يرتقي برج بابل) والامر ينطبق كذلك في مسرحيتيه الاخيرتين (الحسين الان) و (الحسين في غربته) اذ حاول المهدي ان يزاوج بين الحقيقة التاريخية ضمن اطار السيرة الذاتية لهؤلاء الاعلام. اذ ان "لمسرح السيرة كحس درامي شروطاً معينة أهمها ان تكون أحداث المسرحية هي من واقع حياة الشخصية الرئيسة وليس من صنع خيال المؤلف، وان تتطرق المسرحية الى مراحل متعددة من حياة الشخصية وتطورها ولا تكتفي بحدث او حدثين او ثلاثة وفي زمن مدود وحسب"[469]

([469]) سامي عبد الحميد، مضامين وأشكال مسرح السيرة، مصدر سابق.

تداخل القصة بالمسرحية :

ان القصة كجنس ادبي تعد سلطة تشترك في العديد من الاجناس الادبية،بوصفها عامل التشويق الاهم بالنسبة للمتلقي، فهي من تتكون بها بؤرة انطلاق الحدث وصولاً الى حلحلته، واحد الاجناس الذي افاد من دخول القصة فيه هو المسرح، بوصف السرد القصصي ممكن ان يقدم اموراً لا تتسنى للمسرح اذ ان للسرد دوراً بالمسرحية وذلك" لاستحالة تقديم مشاهد العنف والقتل على خشبة المسرح فيكون السرد المخرج الوحيد في سرد الحادثة او روايتها على المتفرجين "[470] ولان الجنسين لديهم الرغبة نفسها في الافادة من تقنيات بعض فقد ظهرت في السرديات النقدية ما يصطلح عليها بالقصة الممسرحة هي تلك القصة التي تعتمد البطولة التقنية للحوار في سرد احداث القصة القصيرة [471] اذ يرتكز البناء السردي للقصة القصيرة الممسرحة على الحوارات بين الشخصيات الرئيسة في القصص، وتتواصل احداث القصة في بنائها عبر الحوارات وليس السرد وحسب، مما اعطى هذا النوع اهمية للحوار قارب القصة من المفهوم التقني لبناء المسرحية القائم على الحوار كذلك.ولان ميكانيزم القصة يعتمد على ادوات راكزة في جوهره مثل الشخصية والراوي فان اتصاله وتأثره وتأثيره استمر مع المسرحية فكان سبب ارتباطه وتواصله مع المسرح هو كونه موضوعاً يتأطر به فعل الحركة المسرحية من ناحية ويوفر للمسرحية الحياة في فضاء الرؤية [472].

ويرى الباحث (محمد عبد الحليم غنيم) بان "القصة القصيرة تقترب من المسرحية في حرفيتها المكثفة وفي تماسك قالبها المتين وفي اعتمادها على عنصر الحركة وفي اللسمات

([470]) غنام محمد خضر تداخل الانواع الادبية، مجلد 1، (عمان : عالم الكتب الحديث، 2009)، ص 1105.

([471]) ينظر د.رودان اسمر مرعي، مصدر سابق، ص150

([472])ينظر:ناتاليا ياكوبوفا، السرد والمسرح، ط1، ترجمة:اشراف صياغ، (القاهرة:المجلس الاعلى للثقافة، ب ت)، ص10.

المركزة وفي تصوير الشخصية وفي مشكلات تطوير هذه الشخصية"[473] اذ يشكل التكثيف عاملاً مهمة للجنسين فالقصة القصيرة بقالبها القصير لا تتحمل الاسهاب في المفردات والجمل كما تفعل الرواية فهي كما سميت قصيرة قائمة على الايجاز والتكثيف وهو شان المسرح الذي يشترط عليه زمكانية محددة تحدده هي الاخرى بالايجاز والتكثيف وعدم الاطالة لساعات.كما يحتل الاستهلال السردي عنصراً بنائياً مهماً في القصة شأنه شأن البناء المسرحي والمقدمة الاستهلالية والتي تتم عن طريق "العرض أو الإخبار، ففي النص المسرحي هي عملية إخبارية أو عملية سرد، ولكن ما أن يتحوّل هذا النص إلى أداء يتحرّك باتجاه العرض، أي إن القصة هي الخبر، وهذا العرض يتميّز بالأداء المُمسرح"[474].

وهناك العديد من النقاد العرب المهتمين بالمسرح قد اعلنوا عن اهمية القصة في المسرحية ولعل احدهم (فرحان بلبل) الذي يؤكد على ان" القصة في المسرحية عنصر أساسي واصيل وعلى الكاتب المسرحي اذا اراد ان يكون ناجحاً ان يبذل كل العناية في تقديم القصة الجميلة الفاتنة"[475]ويركز بلبل على جمالية القصة في النص المسرحي فهو يضيف بان القصة في المسرحية لا تكون جيدة الا اذا كانت "جميلة تثير لدى المتفرج الترقب والتوجس ولذة المتابعة وان تمتلىء بالحيوية والحرارة وان تكون مشحونة بالصراع الذي يحبس الانفاس"[476] بلبل يؤكد على عامل مهم في البناء السردي للقصة وهو الصراع والذي يكون بذات الوقت عامل مهم لبناء النص المسرحي وبلبل يشير الى ان الصراع يكون ضمن انبناء القصة التي تدخل لجنس المسرحية، وبالتالي اي خلل في هذا البناء للصراع او صدوره عن مسببات غير منطقية ودوافع لا تمس سيكولوجيا الشخصيات بصلة فانه

([473])محمد عبد الحليم غنيم، الفن القصصي عند فاروق خورشيد، اطروحة دكتوراه غير منشورة، باشراف الدكتور حلمي بدير، (جامعة المنصورة:كلية الاداب، قسم اللغة العربية، 20001)، ص56.

([474]) علي عبد الأمير عباس الخميس، مصدر سابق، ص67.

([475]) فرحان بليل، النص المسرحي:الكلمة والفعل، (دمشق:اتحاد الكتاب العرب، 2003)، ص45.

([476])المصدر نفسه، ص50.

سيترك خللاً واضحاً على النص المسرحي.ويعزز هذا الرأي عز الدين اسماعيل الذي اكد الشيء ذاته في كتابه الادب وفنونه حينما اعلن ان المسرحية " تشترك مع القصة في انها تستغل عناصر القصة من حادثة وشخصية وفكرة، الواقع ان كل مسرحية تشتمل على قصة"[477] بينما (عز الدين المناصرة) يرى ان ثمة مقاربة اخرى بين جنس القصة القصيرة وهو تشابهها مع المونودراما فالقصة القصيرة توسم بانها ذو صوت واحد اي تقابل المونودراما والرواية متعدد الاصوات اي تقابل المسرحية وقد اشار (فرانك اوكونور) واصفا القصة القصيرة كذلك بانها صاحبة الصوت الواحد [478].كما ان هناك عدة نصوص قصصية تحولت لمسرحيات وذلك يعود الى ان تلك القصص تضم عناصر درامية،فالمسرح حاضن لكل الافكار وهو اب لكل الفنون السردية والنثرية.

وفي منظومة الثقافة العربية برز التداخل ما بين القصص والمسرحية جلياً في كتاب الجاحظ (البخلاء) اذ ان المتلقي لحكايات الكتاب يجد نفسه أمام "مسرح واقعي يقدم مسرحيات ملهاوية سلوكية، يمكن إدراجها ضمن مسرحيات (كوميديا السلوك) : وهذا ما يمكن ملاحظته في اكثر من مائة حكاية وردت في هذا الكتاب تجمع بين القص والتشخيص والاحداث والحوار"[479] اذ ان كتاب (البخلاء) للجاحظ، تضمن قصصاً "مسرحية صورت فيها شخوصاً بسلوكها وأنماط تصرفاتها وتعاملها واخلاقها، وفصلت دقائق نفسياتها، فرعا المؤلف تصوير ظاهرها، وطغت أعماق الحياة النفسية والاجتماعية لكل شخصية على سطحها الخارجي، فإنعكست في حركاتها وطريقة لبسها ومعيشتها، في تحليلها للحياة وتعاملها مع الآخرين فيها" [480]كما يؤكد ذلك المسرحي العربي (علي عقلة عرسان).وفي سردنا العربي سعت العديد من القصص الى اقتناص عناصر مسرحية من اجل الارتفاع

([477]) د.عز الدين اسماعيل، الادب وفنونه، مصدر سابق، ص137.

([478])ينظر: عز الدين المناصرة، الاجناس الادبية في ضوء الشعريات المقارنة، مصدر سابق، ص110.

([479]) احمد ناصر حسن الشندل، المقاربة الدرامية لنص أبي مخنف، مصدر سابق، ص46.

([480]) علي عقلة عرسان، مصدر سابق، ص، 189.

بقصصهم لقيم جمالية مغايرة في الشكل السردي التقليدي للقصة القصيرة، فقد امتازت مجموعة القاص العراقي جمعة اللامي (من قتل حكمة الشامي) الصادرة عام 1975 بالتجريب في مجال تقنيات القص فهو سعى الى "استثمار الشكل المسرحي في الحوار في العديد من قصص هذه المجموعة وايضا استخدم الملاحظات التوضيحية في عملية قطع تسلسل السرد"[481] كما ان قصة ليلة هاملتيه للقاص والمسرحي العراقي جليل القيسي يمكن عدها "نمط اخر من التناص الادبي يتضمن تداخلا بين القصة والمسرحية"[482].فضلاً عن وجود عشرات النصوص المسرحية التي استفادت من الكم القصصي الهائل في حكايات الف ليلة وليلة بوصف ان ثمة العديد من النصوص المسرحيات ولا سيما المسرحيات العربية التي في غالبها تمتاز بالواقعية وبالتالي تسعى للتركيز على المضامين التي هي الاخرى تستند على القصص الواقعية.

تداخل الرسائل والخطابة بالمسرحية :

ومن الاجناس الادبية التي وجد بعض المنظرين لها علاقات اشتراك مع جنس المسرح، هما الرسائل والخطابة، بوصفهما جنسين نثريين يقتربان من بعض الخصائص التي تشترك بها كل العناصر النثرية،اذ يرى (محمد كمال الدين) في "رسالة الغفران والتوابع والزوابع بأنهما عملان متكاملان وصالحان للمسرح بل أنهما مسرح متكامل من أوله إلى آخره إذ يجد في رسالة التوابع والزوابع والتوابع هي الجنيات، وهي عبارة عن نثر مسجوع تدور أحداثه في عالم الجن التي عالجها بأسلوب نقدي لاذع انتقد فيه التقاليد الأدبية السائدة في الأندلس آنذاك بأسلوب حواري طريف قريب كل القرب من الواقع وبلغةٍ قريبةٍ من لغة المسرح" [483] اذ ان لغة الطرافة الحوارية هي من جعلت (محمد كمال الدين) يذهب لهذا

([481]) جميل الشبيبي، نزعة التجديد والتجريب في السرد العراقي القصير:بنية السارد انموذجا، ط1، (دمشق:دار تموز، 2011)، ص35.

([482]) كامل فرعون، مصدر سابق، ص145.

([483])محمد كمال الدين، العرب والمسرح، (القاهرة: دار الهلال، 1975)، ص127.

الرأي في معرض حديثه عن و(التوابع والزوابع) لابن شُهيد الاندلسي او (رسالة الغفران) لابي العلاء المعري والتي تمثل رسالة تصف الاوضاع في النعيم والسعير وقيل أن (دانتي) صاحب الكوميديا الإلهية أخذ عن أبي العلاء فكرة الكتابة. ولعل الخطابة هي الاخرى احدى الاجناس التي تدخل ضمن اطار الاقتراب والتشابه فيما بينها وبين المسرحية، من حيث هما يلتقيان في انهما يقومان على الالقاء الذي يتطلب صوتاً جميلاً ومؤدياً بارعاً ومتمكناً من اللغة وابجدياتها محاولاً اقناع المتلقي(الجمهور) ففي كليهما ثمة من يلقى له ويستمع ويشاهد، لذا " يتطلب في الجملة الخطابية ان تكون بحيث يمكن ان ننطق بها في مدى النفس الواحد لانها صيغت لتقال وهو امر يقرب ما بينها وبين الجملة المسرحية "[484] وكذلك فان صفة التلقي الجماعي قريبة بين المسرح والخطابة،ولعل ابرز المسرحيات العالمية التي ضمت خطب هي مسرحية شكسبير الشهيرة (يوليوس قيصير) اذ ضمت خطبتي لبروتس وانطونيو، كما ان ادبنا العربي يلاحظ ان بعض الكتاب ينحون الى الخطابية في كتابة النص المسرحي وهذا ما يعيبهم عليه النقد المعاصر،اذ يتحول النص المكتوب لأداء خطابي ممل على خشبة المسرح من قبل الممثل، وكان العرض يتحول الى مفهوم تعبوي واملائي على المتلقي.

([484])د.محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الادب والنقد، (القاهرة:دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ب ت)، ص159.

المونودراما وتلاقي الاجناس:

النص المونودرامي يمتلك بنية تختلف عن البنية التقليدية للمسرحية، بفضل السرد الاسترجاع والماضي الذي يتداعى عبر النص الذي يتفرد ببطل واحد يتحدث سرداً عن ما مضى في الغالب، ولان هذا النوع من البناء يتمثل في رسم خط عام ذو مسار واحد تراتبيا، فانه حتما سيمثل مللاً للمتلقي،وبالتالي لجأ كتاب المونودراما للتنويع في النص خشية الوقوع في فخ الرتابة ولمحاولة شد المتلقي وتشويقه عبر التنويع باستعارة فنون اخرى ومنها الاستعانة بالشعر والامثلة وغيرها من الاجناس الادبية او غير الادبية التي تدخل ضمن بناء المونودراما وتلعب الشخصية الدور المهم والحيوي في جنس المونودراما فتأخذ على عاتقها "رواية الأحداث، ذلك أن المسرحية المونودرامية تتألف من شخصية واحدة، فهي من يضطلع بدور السرد وروايته، ولعدم وجود شخصيات أخرى تتبادل الحوار، كان لزاماً على الشخصية المونودرامية أن تتّجه إلى السرد، لكن براعة الكاتب تجعله يعمد إلى وسائل وتقنيات من شأنها كسر حالة من الملل التي قد تُصيب المتلقي وترتيب حبكة النص المسرحي، وكذلك دفع عجلة الصراع عند الشخصية باتجاه الذروة، وخلق حالة من التوتر"[(485)] فالنص المونودرامي اضحى نصاً له بنية من "الاشكال السردية والحوارية ووصفية والثيمات النفسية والحلمية والانثروبولوجية وصيغ الاداء الدرامي والسيرة الشخصية ليكون في النهاية فضاء واسع لحضور مجموعة الاجناس والانواع الادبية"[(486)]فالمونودراما تفجر الدراما من خلال فعل السرد،والسرد تعبير اتصالي في المسرح،كما ان تعدد الاصوات معادل موضوعي لشخصيات اخرى في المونودراما فالشخصية الرئيسية هي موكلة بسرود الشخصيات وافعالها وردود افعالها.وفيما يخص شعرية النص المونودرامي فان له انفتاحا هو الاخر على "منظومة من النصوص والفنون

([485]) علي عبد الأمير عباس الخميس، مصدر سابق، ص82.

([486])د.زينة كفاح الشبيبي، "المونودراما بين التجنيس والشعرية"، جريدة الاضواء، (البصرة)، عدد 329 في 14 كانون الاول لسنة 2015، ص6.

والاداب منتظمة في اداء درامي له ابعاده التجنيسية دون احادية بذاتها ما يبرر ان يوسم النص المونودرامي بكونه نص تفاعل الاجناس"[487]كما ان وجود ممثل واحد في العرض المسرحي المونودرامي "يتطلب منه الاعتماد على انواع من الاجناس الادبية في النص المونودرامي ليتمكن من التاثير على المتلقي وخلق ايقاع متنوع في العرض"[488] وبهذا يمكن القول بان النص المونودرامي يتجاور مع اجناس ادبية اخرى مثل السيرة والشعر والقصة،وهذا التنويع الاجناسي يخفف من ملل المتلقي ويكسر افق توقعه، وبالتالي تقديم نص مونودرامي قائم على التنوع الابداعي.وكل هذه التداخلات ما بين الاجناس تدلل على ان الادب المعاصر يؤمن بالتحولات والتغير والتفاعل ولا يؤمن بالجمود والسكون والقولبة، اذ يتحقق التواصل الجمالي من خلال معمار بناء النص المسرحي على وفق الاتكاء على الاجناس الاخرى التي تنوع من قدرة النص التواصلية.

([487])حسين علي هارف، مقدمة لكتاب دكتورة زينة كفاح الشبيبي، جماليات السرد في العرض المسرحي المونودرامي، ط1، (بغداد:دار ومكتبة عدنان، 2015)، ص10.

([488])زينة كفاح الشبيبي، جماليات السرد في العرض المسرحي المونودرامي، ط1، (بغداد:دار ومكتبة عدنان، 2015)، ص14.

الفصل الرابع

(التحليل الاجرائي)

تحليل مسرحية (المفتاح)

المؤلف: يوسف العاني

السنة:1981

قصة المسرحية :

حيرة وحيران لا يملكان الاطفال فيذهبان في رحلة للاجداد مخطط لها على اساس ما جاء في الانشودة الشعبية المعروفة (يا خشيبة نودي نودي وديني على جدودي).ويذهبان فعلاً الى ارض الاجداد في عكا باحثين عن الضمانات،فيعطونهم الاجداد الثوب والكعكة لحفظها في الصندوق ويوصونهم بقفل الصندوق جيداً ويكون الشرط عدم فتح الصندوق الا بحال ترزق حيرة وحيران بالطفل وبعد ان يعودوا لبلدهم يدركون انهم لا يملكون مفتاح هذا الصندوق وبهذا يبحثون عن المفتاح على وفق التسلسل الوارد في الانشودة التراثية فالمفتاح لدى الحداد وعليهم الذهاب للحداد للبحث عن المفتاح والحصول عليه والحداد يحيلهم الى العروس وهكذا تحصل دورة كاملة كما في الانشودة الشعبية وصولاً الى البستان وانتظار هطول المطر في نهاية المسرحية واسمهما حيرة وحيران يدلان على مضمون الرحلة وحيرتهما في البحث عن الضمانات مسترشدين بمتوالية الاغنية الشعبية ولكنهما يصابا بخيبة امل عند كل مرة.

مستويات التداخل :

المستوى السردي:

يحضر في النص المسرحي على لسان ما يسمى الحكواتي او الراوية الذي يسرد الاحداث عن طريق الروي، اذ اعتمدت المسرحية على توظيف حكايات غنائية من التراث والمورث الشعبي الذي يشتمل حكايات سردية جميلة، اذا تبدأ المسرحية احداثها باللازمة

الحكائية المعتادة كان ياما كان فالراوي هنا هو من يفتتح النص وبعدها يسلم القيادة للشخوص

"الراوية :كان ياما كان في سالف العصر وحاضر الزمان ان وقعت احداث قصة المفتاح كالوهم او الحلم اذا ما الظلام انجلى وانزاح والحقيقة ان اشرقت شمس الصباح "[489]

هذا المحكي سرد وفي الوقت نفسه يشتمل على ايقاع شعري عن طريق جرس حرف الراء الذي يحدث موسيقى للجملة يتوضح من خلال الايقاع الداخلي لهذه الجملة.ويقول الراوية كذلك عن الحداد

"بالعرق بالتعب وبالنار يحول الحداد الحديد الجامد الى سائل احمر ويصنع منه اكثر من الة واكثر من وسيلة تفيد الناس واحيانا تؤذي الناس "[490]

وجاء السرد كذلك على لسان الحداد هو الاخر :

"انا اصنع السيف البتار القاطع الحد هذا السيف يستعمله انسان ظالم للغزو للاعتداء يستعمله بنية سوداء ويستعمله انسان اخر للخلاص من الظلم ليدفع الاعتداء عنه يستعمله بنية صافية نقية انا اصنع المنجل يداري الفلاح به زرعه يجني به خيره وثماره بعد ان كد وتعب وذاب عرقاً"[491]

وعند الوصول الى البئر نجد الراوية يعرف البئر بصورة سردية فيقول

([489])يوسف العاني، 10مسرحيات من يوسف العاني، ط1، (بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981)، ص322.

([490])المسرحية، ص340.

([491]) المسرحية، ص340-341.

"الاشياء التي يحتويها البئر هي التي تتكلم البئر يعني السر البئر يحتوي اسرارا واسرارا خبايا الصدور امالا مكبوتة حقائق ضائعة في البئر خبر وعبر احداث مطمورة اشياء لا تعد ولا تحصى منها ما يبكي ومنها ما يضحك اشياء تظل مبعث فخر واعتزاز واخرى مخجلة مخزية وكلما حاول البئر ان يخفي ما عنده تكون الحقائق اسطع انها تظهر وتطلع على الناس لتؤكد وجودها الحسن والسيء منها ويظل الانسان اقوى من البئر"[492]

والبئر يستاء حينما يسمع من حيرة وحيران بانهم جاءوا بناء على توصية من سكان القلعة فيقول

"كل الساكنين في القلعة لا هم لهم غير افشاء اسراري ونبشها هم يعشون بمكان فوقه غطاء سميك محاط بسياج عال ابوابه مغلقة وجدرانه سميكة لكنهم مكشوفون دائما واسرارهم مفضوحة العالم يعرفهم على حقيقتهم فلا هم لهم الا فضح اسرار الغير تشويه هذه الاسرار يعفون ان البئر مفتوح للهواء والشمس ولكنه رغم ذلك يبقى مغلقا اسراره محفوظة هذه الحقيقة تعذبهم وتؤرقهم فيظلون ينبشون وينبشون"[493].

ان المتحدث في السرد منتج أيدولوجي يعيد انتاج الواقع بمفردات سردية مستثمرا الحوادث اليومية ومنطلقا من زاوية النظر في السرد سواء كانت ايضاحية ام جدلية ام ايدلوجية، فحمولة السرد في بعض الاحيان ترد اقحامية بفعل المعطى الايدلوجي لزاوية النظر في السرد. والسرد حاضرا كذلك في مشهد وصف الراوية للبستان وشكوته من الظمأ. وسأكتفي هنا بهذه المشاهد السردية لانتقل الى المستوى الثاني من التداخل وهو المستوى الشعري.

([492])المسرحية، ص350.

([493]) المسرحية، ص352.

المستوى الشعري:

ان الشعر يتجلى في نص مسرحية المفتاح عن طريق الاغاني الشعبية التراثية التي وظفها المؤلف في تشكيل وبناء نصه المسرحي ومنها :

"يا خشبية نودي نودي

وديني على جدودي

جدودي بطارف عكا

يعطوني ثوب وكعكة

والكعكة وين اضمها

اضمها بصنيديكي

صنيديكي يريد المفتاح

والمفتاح عند الحداد

والحداد يريد فلوس

والفلوس عند العروس

والعروس بالحمام

والحمام يريد قنديل

والقنديل واكع بالبير

والبير يريد حبل

والحبل بقرون الثور

والثور يريد حشيش

والحشيش بالبستان

والبستان يريد مطر

والمطر عند الله

لا اله الا الله

لا اله الا الله "[494]

كما تتكرر الانشودة على لسان حيرة في المسرحية وعلى لسان حيران كذلك وهذه الاناشيد تمثل ايقاع في ذاكرتنا كمتلقين نظراً لكثرة استخدامها في مناسبات عدة خارج منظومة الجنس المسرحي. ففي مسرحية المفتاح الاناشيد تحولت الى حكايات تضمينية وكذلك شهدت المسرحية قطع جريان الاحداث بتلك الاناشيد. وحتى حينما يذهبون ليأتوا بالاموال من العروس التي تسكن القلعة تظهر القصيدة الشعرية على لسان موكب العروس الذي يغني بهذه الاغنية :

"هلهلوا وافرحوا

ارقصوا وامرحوا

اليوم يوم الفرح

يوم السعادة والمرح

([494]) المسرحية، ص322-323.

هلهلوا وامرحوا

ياعروسة افرحي

ياعروسة امرحي

ياعروسة ارقصي

ياعروسة هوسي

هذا اليوم يومك

كل الخدم

كل الحشم فداء لعيونك

نحن نصونك

من الشمس والضوة

من البرد والهوة

من العيون الحاسدة

من النفوس الحاقدة

نحن نصونك"[495]

وكذلك حينما يذهبون في رحلتهم الطويلة الدائرية للبستان ولا يجدون الخضار فيه ويخبرهم صدى البستان بانه بحاجة للمطر تغني حيرة :

([495]) المسرحية، ص343-344.

"يا ربي مطرها

على عناد العلوجي

علوجي بيده فاسه

يمشي ويحك براسه"[496]

والعلوجي هنا هو صاحب المحل الذي يبيع الحبوب جملة

اما حيران فينشد :

"مطر مطر عاصي ***طول شعر راسي

راسي بالمكينة *****يأكل حبة وتينة"[497]

وكذلك يتردد غناء عذب في النص يحيل الى اناشيد لعب الطفولة:

"طلعت الشميسة

على قبر عيشة

عيشة بنت الباشا

تلعب بالخرخاشة

صاح الديك بالبستان

الله ينصر السلطان

([496]) المسرحية، ص358.

([497]) المسرحية، ص359.

ملاتنا صرفينا

راح الوكت علينا

وشموسنا غابت

وارواحنا ذابت"[498]

وكذلك تنشد حيرة اناشيد اخرى من ضمنها حجنجلي بجنجلي وحدية بدية ناصر ديه شد الكور علزنبور وغيرها كلها بنسق شعري ايقاعي واضح.

المستوى المقالي :

قد ورد المستوى المقالي لسان نوار اخ حيران في المسرحية اذ جاء المستوى المقالي بوضوح في الحوار الاتي : "**31 دولة افريقية دخلت هيئة الامم المتحدة خلال عشر سنوات يعني ان واحداً وثلاثين قطرا قد تحرر واستطاع ان يثبت وجوده وتسعة اقطار اخرى من مختلف انحاء العالم دخلت المنظمة الدولية كذلك...المجموع 40 دولة خلال عشر سنين فقط اتعرفان بكم عضو تكونت هيئة الامم المتحدة ؟**"[499]

ويضيف نوار مكملاً "**هيئة الامم المتحدة تاسست عام 1945 بخمسين عضوا والان تضم 124 عضوا يعني ان الفرق الان بين ما كان وما هو كائن (74) عضوا و (74) قطرا وهذا دليل على ان حق الشعوب لابد ان ينتصر**"[500].وبصراحة ان هذه الاحصائية اعتمدها يوسف العاني من احصائية عام 1968 واشار الى ذلك في هامش الصفحة التي ضمت الحوار اعلاه الخاص بتعداد البلدان المنضوية تحت لواء هيئة الامم المتحدة. كما

([498])المسرحية، ص359-369

([499])المسرحية، ص327.

([500]) المسرحية، ص327

ان اللغة المقالية واضحة في لقاء حيران مع الاجداد في عكا وشرحه لهم كيف تغير العالم وحدث تطور كبير بعد سنوات من موت الاجداد وحديث حيران عن طور المراة والسيارات والطائرات التي تطير بلا محرم ومداخلة نوار حول وصول الانسان للقمر والسفر عبر الطائرة. كلها قيلت بصورة انشائية توصيلية وكان العاني اراد خلالها الحديث عن التطور بصورة سلسلة وبسيطة وواضحة ليس الا.كما هو الحال في حديثه عن ذبول الاطفال من سوء التغذية وساعات العمل والعطلة والفن وكل هذا ورد في المسرحية بصورة مقالية واضحة.فضلاً عن توظيف العاني للحكاية الشعبية في النص المسرحي والتناص مع مسرحية العصفور الازرق للبلجيكي ميترلنك في عملية الرحلة التي قضاها حيرة وحيران.فان التداخل احدث حالة من الجمالية في بناء الشكل الخارجي للمسرحية حتى ان المتلقي لا يشعر بحالة من الملل جراء التنوع الذي شكل بناء مسرحية المفتاح.

تحليل مسرحية (امرؤ القيس في باريس)

المؤلف: عبد الكريم برشيد

السنة : 2005

قصة المسرحية :

مسرحية امرؤ القيس في باريس هي مسرحية من تأليف المغربي عبد الكريم برشيد، وربما يبدو العنوان غريباً بعض الشيء، فامرؤ القيس شاعر جاهلي عاش ومات في العصور العربية الجاهلية وباريس عاصمة عصرية من عواصم اوربا.اذ تتداخل في المسرحية عوالم مختلفة، عوالم سيرية واخرى افتراضية،يتداخل الماضي بالحاضر، يجمع المؤلف بين متناقضات شتى في فضاء النص المسرحي.فالقصة تحكي ان والد امرؤ يرسل ابنه للدراسة في جامعات باريس، ولكن امرؤ القيس حينما يصل باريس فانها تغويه بكافة بهرجها وزبرجها، مما يجعله ينشغل عن الدراسة باللهو والمجون ويسكن الحانات وفنادق المومسات،ويبقى هكذا يبذخ باموال ابيه في اوربا ويتصرف كامير عربي لا يعرف غير الشهوات،حتى ياتيه الخبر عن طريق صديقه عامر الاعور والذي يبلغه بخبر مقتل ابيه عن طريق بني اسد فيجن جنون امرؤ القيس ويتوعدهم بالانتقام.ان المؤلف عبد الكريم برشيد يؤسس لمدخل تعريفي في بداية المسرحية يشير فيه الى ان امكانية حضور امرؤ القيس لباريس هو تركيبية كيمائية جعلها الكاتب في النص المسرحي لادخال امرؤ القيس في شبكة علاقات جديدة ويشير الى ان امرؤ يشبه تماما هاملت فكلاهما امير وكلاهما فقد اباه وكلاهما بحثا عن استرداد ملك الاب والانتقام لقتله.

مستويات التداخل :

المستوى السيري:

اعتمد المؤلف عبد الكريم برشيد الصفات نفسها لامرؤ القيس من حيث مجونه وبحثه عن اللذة والاباحية، فهو كان شاعر جاهليا يتصف بهذه الصفات على المستوى الشعري والشخصي،وفي المسرحية عمد المؤلف على الابقاء على صفاته وهو ما يخدم فكرة المسرحية بالتحديد والتي تمثل اباحية الغرب وانفتاحها امام الانسان العربي ذو المرجعيات المحافظة المنغلقة :

"يظهر امرؤ القيس في زي امير عربي

يمضي في شبه رقص عاري حافي القدمين يحمل حذاءه بيده

يظهر انه خرج لحينه من حانة او مرقص"[501]

في سيرة امرؤ القيس الحقيقية قد استاء والده جداً من قصائده الشعرية الماجنة فعمد الى ارساله في منطقة اخرى ليرعى ابله في مكان بعيد من الصحراء الا انه استمر على حاله بنظم الشعر الغزلي الفاضح، فمن حيث تماثل شخصية امرؤ القيس فان برشيد حافظ على الصفات السلوكية في المجون وعشقه للنساء الجميلات كما اشرنا، ومن حيث ارساله فقد غير برشيد من غاية بعث والده له، فبدلاً من ابعاده بسبب شعره ليرعى الابل كان ارساله لباريس لغرض الدراسة في الجامعات هناك.وامرؤ القيس عندما بلغه نبأ مقتل والده أتاه بهذا الخبر رجل اسمه عِجْل ويُعْرف بعامر الأعور وقد التزم مؤلف المسرحية بنفس الشخصية اي استلهم سيرة امرؤ الحقيقية في مسالة اعتماد ناقل الخبر وهو عامر الاعور الذي اوصل بشارة السوء لامرؤ القيس في الحقيقة كذلك.ومن السيرة كذلك ما

(501) عبدالكريم برشيد، مسرحية :امرؤ القيس في باريس، (باريس:منظمة اليونسكو، 2005)، ص8.

جاء على لسان امرؤ " **ان ابي الشيخ ملك على بني اسد** "[502] وهي وظيفه والد امرؤ الفعلية في العصر الجاهلي، وكذلك تضمنت المسرحية موقف ام جندب زوجة امرؤ القيس التي حكمت بينه وبين الشاعر الجاهلي علقمة وصار حكمها لصالح علقمة وقد اوردها برشيد عن طريق بيت شعري لامرؤ القيس.وبرشيد بهذا النص سعى لاقامة صراع بين الحاضر والماضي ولكن كان الهدف هو الحاضر وهذه عملية تطعيم للحاضر بالماضي وهي عملية حقن الحاضر بجرعات من احداث الماضي بما يعزز دلالة النص الذي يمثل زمن الحاضر.

المستوى السردي :

وبنيت المسرحية كذلك على مستوى سردي واضح، بوصف ان اليات مسرح عبد الكريم برشيد تقوم على تقنية السرد وتعد عنصراُ مهماُ في بناء المسرحية، فقد جاء وصف باريس في المسرحية بصورة سردية واضحة "**انها فضاء مفتوح على العالم يأتيه الناس من كل مكان وبهذا كانت عاصمة الدنيا عموما وعاصمة العرب وبالخصوص وعاصمة الاغنياء والمشردين عاصمة السياح واللاجئين عاصمة الباحثين عن اللذة والباحثين عن الخير والامان عاصمة رجال الاعمال الذين يبحثون عن عمل عاصمة الشهداء والقتلة والمناضلين والمخبرين**"[503]

هذا السرد يمثل بناء داخل النص المسرحي ويكمل الاحاديث مع الحوارات التي تتضمنها المسرحية وبالتالي لم يات السرد عبثاً، بل حاضراً في بناء النص المسرحي وجاء كذلك على لسان بابلو احد شخصيات المسرحية وهو يصف باريس لعامر الاعور :"**باريس للمتخمين مراقص ومتاحف وخمارات واضواء وسياحة ولكنها يا عامر منفى للفقراء والغرباء منفى للعاملين واللاجئين والهاربين، لفد هاجرت اليها يوما ولا شيء معي لا**

([502])المسرحية، ص20.

([503]) المسرحية، ص6.

شيء عير حفنة من تراب وطني،جئت وحدي من غير ارض ولا وطن ولكن في صدري وقلبي كل قضايا الوطن، خبأت راسي في حقيبة وهربته عبر الحدود، هربت نبضي وانفاسي وكلمات الحق، هربتها خوفاً"[504] هذا السرد يتضمن على وصف باريس وتعدد مشاربها، من حيث هي مدينة زئبقية تتواءم مع ارادات ورغبات قاصدها، فهي مرتع للسكارى لاولئك الباحثين عن اللذة والملاهي، وهي دار للعلم لمن يبحث عن العلم والدراسة والجامعات وحضر السرد ايضاً على لسان بطل المسرحية امرؤ القيس "**امرؤ القيس :في الطاحونة الحمراء اطحن همي وعذابي وفي بيكال انفجر قنبلة زمنية موقوتة في كهوف الميترو اخذ الحم واكتب.اترجم همي حرفا يعانق حرفا العن الظلم والقهر جهرا وادين اقفاص الحمام.ألناس هنا يتقنون صناعة الحلم والعشق انهم يحلمون وهم يمشون يحلمون على الارصفة وفي الحانات وتحت قناطر السين كل الدنيا مختصرة في هذه الارض كل الازمنة في هذا الان.الا ما اعظمك من مدينة باريس غابة من العيون الزرق والخضر غابة من السيقان والشفاه الحمر الممتلئة –حتى التخمة-بالابتسام والتقبيل"** [505] وكذلك برشيد يضع عناوين لمشاهده كما يفعل العديد من الروائيين من وضع عناوين لفصولهم او لرواياتهم وهي تقنية روائية واضحة

مثلاً"(لقاء لم يكن ممكنا الا خارج البلاد)

(ربي لماذا خلقتني بدويا)

(يسالونك عن اشياء عديدة)

(امرؤ القيس بين الايدي الناعمة)

([504]) المسرحية، ص28.

([505]) المسرحية، ص31.

(بنو اسد قتلوا ربهم)"[506]

المستوى الشعري:

اول بيت شعري يستعيره برشيد من امرؤ القيس هو "**خليلّي مرّا بي على أم جندب**"[507] وام جندب هي زوجته التي حكمت بينه وبين الشاعر الجاهلي علقمة وصار حكمها لصالح علقمة فما كان من امرؤ القيس الا ان يطلقها وقتذاك.وقد استعارها برشيد بصورة ساخرة حينما اعيا الخمر امرؤ القيس وارادوا ان ينقلوه الى مكان ما، وكان يوصيهم بنقله لاحدى الحانات.

ثم يكمل امرؤ القيس في المسرحية :

"نُقَضِّ لُبَانَاتِ الفُؤادِ المُعذَّبِ"

فَإنّكُمَا إنْ تَنْظُرَانيَ سَاعَة

من الدهرِ تَنفعْني لَدى أُمِّ جُندَبِ

ألا ليتَ شعري كيف حادث وصلها

وكيْفَ تُرَاعي وُصْلَة المُتَغَيِّبِ"[508].

وهذه قصيدة لأمرؤ القيس بعنوان(**خليلّي مرّ بي على أم جندب**) حضر جزء منها في المسرحية.

ويقول برشيد على لسان امرؤ القيس كذلك : **"اِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَتْ**

([506]) المسرحية، ص14-16-18-20-30-

([507])المسرحية، ص9.

([508]) المسرحية، ص9.

تَعَرُّضَ أَثْنَاءَ الوِشَاحِ المُفَصَّلِ

فَجِئْتُ وَقَدْ نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَهَا

لَدَى السِّتْرِ إلاَّ لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ"[509] وهذا جزء من قصيدة لامرؤ القيس وبالتحديد من معلقاته

ويتابع :" **يمين الله ما لك حيلة**

وما إن أرى عنك الغواية تنجلي" [510] وهذا الحوار لم يات منعزلاً ضمن مقطوعات شعرية بل جاء مندكاً ضمن الحوارات الدرامية التي يتنامى فيها الحدث المسرحي.

ويقول المؤلف على لسان امرؤ:

"اسارة مهلاً بعض هذا التدلل

وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي"[511]

وهو جزء من قصيدة كذلك لامرؤ القيس ولكن استبدل برشيد فاطمة بسارة احدى بنات حاييم التي تعرف عليهن بطل المسرحية في حانات باريس.

وكذلك وردت الجملة الاتية (اليوم خمر وغداً أمر) وهو بيت شعري لأمرؤ تحور الى (اليوم خمر ولهو..وغدا قل ما لديك) في المسرحية، وفي الصفحة نفسها حوار لأمرؤ"**اليوم**

([509])المسرحية، ص26.

([510])المسرحية، ص26.

([511])المسرحية، ص26.

خمر وعربدة وغدا امر"[512] وكان بهذه العبارات يسكت فيها عامر الاعور لئلا يقول له الخبر السيء الذي جاء به.

وقد انشد حينما سمع مقتل والده:

"أرقت لبرق بليل أهَلْ...

يضيء سناه بأعلى الجبل

أتاني حديث فكذبته.

بأمر تزعزع منه القلل

بقتل بني أسد رَبَّهم

ألا كل شيء سواه جلل

فأين ربيعة عن ربها...

وأين تميم، وأين الخول

ألا يحضرون لدى بابه...

كما يحضرون، إذا ما استهل

بنو اسد قتلوا ربهم

... ألا كل شيء سواه جلل" [513]

([512])المسرحية، ص30

([513])المسرحية، ص31.

فقط استبدلها (بنو اسد قتلوا ربهم) والباقي اعتمده برشيد من نص للشاعر الجاهلي (امرؤ القيس) ولكنه جاء متوافقاً مع احداث ونهاية المسرحية. في مسرحية امرؤ القيس في باريس يعيش امرؤ القيس بين وسطين متنافرين بين مبادئ شرقية وانفتاح واباحية غربية،اذ ان الفضاء الزمني الذي تشغله مسرحية امرؤ القيس يمكن ان يضم كل هذه العوالم المتداخلة التي قدمها لنا المؤلف ما بين بداوة التفكير العربي ومجون الحضارة الحداثوية الغربية. والمسرحية تعرية للواقع العربي والتباساته ورؤيته ومنطلقاته نحو الحياة حاول برشيد ان يجمع تلك الرؤى على وفق نظرة متماسكة موحدة، ان لقاء امرؤ القيس بالفلاح هذا لم يكن متوقعا في العالم الحقيقي لسيرة امرؤ ولكن برشيد جعلهم يلتقون سوية في باريس اذ يكشف الانسان العربي عن اقنعته.فباريس تجمع كل المتضادات ولا مكان لتفرقة الخيمة والقصر كما في المنظومة العربية.وهي التي جعلت ابن الامير يلتقي بالفلاح. وهو جزء من تداخل العوالم المتخيلة مع العوالم الواقعية الحقيقية، اذ اختلطت مفاهيم السرد والسيرة مع الشعرية لتؤسس في بنائها الكلي نص مسرحية امرؤ القيس في باريس.

تحليل مسرحية (الجثة المطوقة)

المؤلف: كاتب ياسين

السنة :2011

قصة المسرحية :

كتب ياسين مسرحية الجثة المطوقة في نص مسرحي تدور وقائعه حول مظاهرات وأحداث الثامن من شهر ماي 1945التي شهدت اعتقال الكاتب فيها وهو لا يزال مراهقاً وكنص مسرحي فان الكاتب يعنونها بانها مسرحية ثورية. تتحدث عن المظاهرات والمجازر التي حصلت فيها والتي شملت العديد من مناطق الجزائر والتي اشعلت في الجزائريين اليقين بان الاحتلال الفرنسي لم يعد يرغب بمحاورتهم وان وعوده التي يطلقها لهم هي اكاذيب فكانت تلك الاحداث شرارة للثورة الجزائرية. وفي احداث المسرحية كانت نجمة رمز للجزائر ومارغريت فئة الفرنسيين الذين ناصروا الجزائر لاحقا وسي طاهر يمثل الخونة الذين كانوا يشككون بقدرة الشباب الجزائري على القيام بالثورة اما الاخضر فهو رمز ثورة الجزائر، المسرحية تمثل جدلا في محاولة مجموعة من الشباب في اثبات او نفي تمكن الجزائر من الاطاحة بالاحتلال الفرنسي، ما بين عزيمة وارادة الشباب وتشكيك البعض الذي كان يهبط من معنوياتهم والمتمثل في شخصية طاهر.

مستويات التداخل:

المستوى السردي :

لان كاتب ياسين روائي وشاعر فقد تمكن من اسلوبه اللغوي والبنائي في صياغة مسرحية يتداخل فيها المستوى السردي مع الشعري في فضاء نص مسرحي متكامل العناصر، وبالتالي شكل هذا التداخل الاجناسي مستوىً جمالياً في عملية بث الاحداث

المسرحية وصياغة الافكار التي جاءت على شكل حوارات الشخصيات الجدلية في النص المسرحي لذلك كتب المسرحية بلغة واقعية شعرية اذ تطلبت بعض الحوارات التي مثلت جوهر الرغبة الذاتية والمشاعر الانسانية في عملية التخلص من الاحتلال الجاثم على صدر الشعب الجزائري ان تنطق تلك الحوارات بلغة شعرية عالية، كما ان واقعية المسرحية عبر الاحداث اليومية لشعب محتل كالجزائر جعلت السرد يهيمن على بعض الاحداث التي تجري في المسرحية. واولى فضاءات السرد الحاضرة في النص المسرحي هو وصف لحي القصبة الذي بني قبل اكثر من 2000 سنة على الاطلال الرومانية وهو مشهد سردي يصور حالة القتل والمجازر التي حصلت وقتذاك ووسط كل ذلك يبرز صوت الاخضر الجريح فيقول الكاتب"**حي القصبة هناك وراء الخرائب الرومانية في اقصى الشارع يجلس احد الباعة القرفصاء امام عربته الفارغة زقاق مسدود من احد طرفيه يفتح من الطرف الاخر على الشارع، مؤلفا معه زاوية قائمة، كومة من الجثث تغطي واجهة الجدار..اذرع ورؤوس تتحرك حركات يائسة.يصل بعض الجرحى ليموتوا في الشارع يلقى ضوءاً على الجثث التي يصدر عنها وانين خافت لا يلبث ان يتجسد شيئا فشيئا ويصبح صوتا متميزا هو صوت الاخضر الجريح**"[514] وفي مشهد سردي رمزي اخر لرمزية ودلالة الثورة التي جاءت على لسان شخصية الاخضر الذي يوضح ولادته كثورة من رحم الازقة والشوارع الضيقة والمنازل المغلقة كل تلك المتناقضات التي ولدت الثورة الجزائرية ويلاحظ المقاطع السردية الطويلة التي اوردها المؤلف في نص المسرحية فهو يقول "**هنا شارع الوندال انه شارع في مدينة الجزائر او قسطنطينة في سطيف او غلمة في تونس او الدار البيضاء لا فرق اه ان الفسحة لتضيق عن اظهار شارع الشحاذين والمقعدين بجميع ابعاده وزوايا رؤيته لتضيق عن سماع نداءات العذارى المسرنمات لتضيق عن السير خلف توابيت الاطفال..عن استيعاب همهمات المحرضين**

([514])كاتب ياسين، الجثة المطوقة والاجداد يزداود ضراوة، ترجمة:د.ملكة ابيض، (دمشق:منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011)، ص29.

لتلك الهمهمات المقتضبة التي تختلط بموسيقى المنازل المغلقة.هنا ولدت هنا مازلت ازحف لاتعلم الوقوف على قدمي حاملا نفس جرح الصرة الذي فات زمن خياطته منذ امد بعيد انني اعود الى النبع الدامي الى امنا المستعصية على الفساد الى المادة النقية التي لا شائبة فيها فهي حينا تولد الدم والقوة وهي تتحجر احيانا في احتراق الشموس الذي يحملني الى المدينة المضيئة في حضن الليل المنعش انا الرجل القتيل لغير سبب واضح وسأبقى كذلك ما دام موتي لم يعط اية ثمرة كحبة قمح صلبة سقطت تحت ضربات المنجل لتتموج الى الاعلى وتستعد من جديد لتلقي الضربة التالية على البيدر انها تضم الجسد المسحوق الى الشعور بالقوة التي تسحقه في انتصار شامل حيث تعلم الضحية جلادها استخدام الاسلحة..وحيث لا يعرف الجلاد انه موضوع التعذيب"[515] هذا التداعي السردي على لسان الاخضر يفرز ابعادا دلالية للنص المسرحي ويشارك بعملية ايضاح الاحداث وابعادها بتقنية سردية واضحة من سياق الجمل الطويلة الواردة في النص.وينتقل المؤلف بمشهد سردي اخر ليعبر عن انتقال شارع الوندال لدينامية اخرى ليكون شارعاً للمجاهدين عبر حيوية خفقان الشريان الدالة على ان نبض الثوار وحركيتهم في عملية بناء القادم للثورة اذ يرى كاتب ياسين في وصفه الشارع بصورة اخرى "**هنا شارع الوندال شارع الاشباح شارع المجاهدين هنا شارع قطيع الصبية المختونين والعرائس اللواتي تزوجن منذ ايام هنا شارعنا لاول مرة اشعر انه يخفق كالشريان الوحيد في ارتفاع الضغط حيث استطيع ان الفظ الروح فيه دون ان افقدها**" [516] ان الشارع كمكان هنا ركز عليه المؤلف سردياً بوصفه المكان التاريخي للحوادث التي جرت وكتبت على اساسها المسرحية ويمنح المؤلف للمكان دلالة جمالية بغية الحفاظ عليه كدالة لاحداث مروعة حدثت في هذا الشارع الذي يخفق كالشريان الوحيد. ويستمر السرد حاضرا في تشكيل اسلوب بناء النص المسرحي لدى كاتب ياسين، اذ عبر كم

([515]) المسرحية، ص29-30.

([516])المسرحية، ص31.

التشبيهات السردية يتضح هذا المعلم ويلاحظ ذلك من خلال استخدامه حروف التشبيه في هذا المشهد السردي اذ يقول

"انه زقاق يسوده الظلام الدائم زقاق تفقد منازله بياضها كالدم بعنف الذرة على وشك الانفجار....هنا في الظل تتمدد الجثث التي لا يريد رجال الشرطة رؤيتها، لقد تنقل الظل على شعاع النهار الوحيد ومكثت كومة الجثث على قيد الحياة تطوف بها موجة عارمة من الدم كتنين مصعوق يلملم قواه ساعة الاحتضار "[517]

على الرغم من ان التشبيهات ترد كذلك في النصوص الشعرية الا ان ما يتصف به سرد المسرحية بالوصف المستمر لشخوص وامكنة الاحداث يرفع من حمولة المستوى السردي في النص.فضلاً عن حديث الكاتب عن غيره كاحداث وشخوص وامكنة حاضرة في بناء قصة المسرحية.اذ ان من المستحيل العثور على نص سردي بلا وصف فالوصف ياتي كوظيفية تزينية وعنصر اسلوبي مهم ياخذ بعداً جمالياً او ياخذ الوصف الوظيفة التفسيرية، واقصد هنا الوظيفية التزينية على المستوى اللغوي.وليس الحدثي كما ان لغة السرد الادبية تختلف عن لغة السرد العادية اذ ان لغة السرد الادبية تتضمن التشبيه والمجاز والكناية وغيرها من الاساليب البلاغية كما يتضح في السرد الوارد في هذا النص المسرحي وايضا ثمة مشهد سردي اخر

"وفيما انا صريع في زقاقي في مسقط راسي يعود الى فمي طعم قديم ولكنه لم يعد طعم المراة التي وهبتني الحياة ولا طعم تلك العشيقة التي احتفظ بعضتها انه مذاق كل الامهات وكل الزوجات اللواتي اشعر بعناقهن يرفع جسدي بعيدا عني بحيث لا يبقى مني الا صوتي فقط..صوت الرجل ليخطب خطاب جمع المذكر اني اهتف

([517])المسرحية، ص32.

باسمهم جميعا اني لاقول نحن واغوص في اعماق الارض لابعث الحياة في الجسد الذي يخصني وسيكون لي الى الابد"[518]

ويستمر السرد في تصوير مشهد المذابح التي حدثت في الجزائر ويرد السرد هنا باسلوب كان وبصيغة الماضي التي فيها مفردات تستخدم في السرديات بصورة واضحة فيقول الكاتب "**كان سكان الحي يراقبونهم من اعماق مساكنهم المطفأة يتوزعهم القلق والرعب لمرأى الاشباح المنكبة على الجثث لقد ارتكبت مذبحة بشعة وقبع الاهالي سجناء دورهم طوال الليل لم ترقد لهم عين حتى انبلاج الصباح..الصباح الذي يوقظني الان** "[519] وفي مشهد لا يخلو من المشاعر الجميلة والالم، يصور فيه مصطفى ليلة ما قبل المظاهرة حيث الاعداد من قبل مصطفى ونجمة الاخضر حتى بزوغ الفجر لتلك المظاهرة التاريخية التي لم يعرفون ما سيجري فيها من احداث فيقول

"كانت نجمة منزوية في ناحية ولكن لم يكن يبدو عليها انها عابسة او مقطبة كنت انا وحدي اقترب منها احيانا واتحدث اليها وكان الاخضر قد بدا يكتب واخيرا نهضت نجمة لتفتح الباب وبسرعة كسرعة قبضة من النحل كانت الشمس قد هجمت فوق رؤوسنا وكنا نرتعش تحت لذعاتها الخفيفة ونحن لم نزل منهمكين من عناء الليل كنا انا ونجمة قد اقتربنا من الباب لاستنشاق نسمات الربيع. لقد اخذنا بدفء الفجر الذي فاجأنا بسحره ولم نجرؤ على ان نعكر ذلك السحر او نقطع علينا متعته اعادنا الى المكان صوت الاخضر" [520]

ان مفردات كنا وكان تدل على سردية المقطع سالف الذكر وتصويره لمشهد كامل بحذافيره عن طريق الحكي عن الاخضر ونهوض نجمة لفتح الباب ودخول حرارة الشمس

([518]) المسرحية، ص32-33

([519])المسرحية، ص34

([520])المسرحية، ص47

عليهم حتى حلول الفجر كل هذا يمثل مشهد سردي متكامل صيغ عبر حكي المحاور عن طريق احد ابطال المسرحية وهو مصطفى. ويستمر تصوير مشهد الاحداث في المظاهرة بصورة سردية، وكيفية استعداد الشرطة لما حصل من مظاهرات والتي استعد لها مسبقا قبل ليلة من قبل رجال الشرطة الذين اخذوا مواقعهم من اجل ما سياتي اذا يقول الاخضر "كان رجال الشرطة قد اتخذوا اماكنهم منذ الليلة السابقة وتمركزوا في عدة منازل من الشارع كنا جميعا منهوكي القوى وانهمر وابل من الرصاص الطائش من احدى الشرفات وتدافع الجمهور وازدحم على بعضه كان كل شيء تصل اليه ايدينا يصلح للقذف ولكننا كنا من دون اية حماية واخيرا واصل الجنود وانهمرت نيرانهم علينا ووجدت نفسي ملقى على الارض "[521] وثمة مشهد سردي اخر حول مقتل القائد الفرنسي امام مارغريت "**يتبادل مصطفى والاخضر النظرات وعلى صراخ مارغريت يطير الباب قطعا تحت جزمة القائد فاذا هو يصرع في الوقت نفسه برصاص حسن الذي يصيبه اصابة دقيقة من قرب لحظة..تترنج مارغريت ثم تحزم امرها وتمسك بزمام القيادة تقفز فوق جسد ابيها وتمسك الاخضر الذي يحاول التملص وسط الدوار الذي اصيب به**"[522] ان السرد يأتي احيانا بطريقة العرض التقديمي اذ ان السرد هنا يكمن دوره في ايضاح الحقائق والكون كرابطة منطقية في شد الاحداث المسرحية كما ظهر ذلك في اكثر من مشهد بمسرحية الجثة المطوقة. ومشهد سردي اخر يصف الاخضر به حالة ابيه الذي كان زيراً للخمارات والسكارى والمجرمين وزير نساء اجنبيات جميلات، والتي جعلته يتقاتل مع الاصدقاء من اجل فتاة جميلة.فيقول الكاتب على لسان الاخضر:

"**الوحيد الذي ما يزال يثقل علي من بين الغائبين بدون مبرر هو ابي..ابي الذي جيء بجثمانه مدرجا في لحاف في حين كنت انتظر منه نهاية قصة ونهاية حلم طالما اختلطا في مخيلتي..لقد انغمس ذات يوم في الخمارات بصحبة السكارى والمجرمين كانوا**

([521])المسرحية، ص57

([522])المسرحية، ص71.

كلهم يبحثون عن اجنبية بارعة الجمال واسعة الثقافة كانت على درجة من الجمال والتحفظ جعلت اصدقاء ابي يقتتلون حتى الفجر ليشقوا لهم طريقا بين الجموع ويلحقون بها في الفندق الفخم الذي يستقبلها فيه عشيقها"[523]

ويكمل الاخضر سردية نزوات ابيه في ملاحقته للفتاة الجميلة اللعوب :

"يتاكله الحقد والغيظ وهو يقتفي خطوات هذه المراة التي يلاحقها الناس باحترام في الاعراس لقد جرح في ذلك اليوم جرحا بليغا بموس حلاقة القاها في وجهه رجل عجوز من احدى النوافذ بينما كان ابي يرقب المحظية اللعوب "[524]

ويعود الاخضر بذاكرته كطفل ليصور مشهد ابيه وهو يقف حيال تلك المراة الاجنبية التي تلاعب الاخضر وهو طفلاً، وتظهر التصويرات السردية واستعارة الافعال السردية بصورة جمالية حكائية تضفي جمالية على النص المسرحي. فيقول **"ووقف ابي مسمراً امام الاجنبية التي كانت تداعبني باسمة وامام الناس الاخرين الذين كانوا يتوقفون عند هذا المشهد الفريد وقف غارقا في صمت كان يملأني بالندم والغيرة انا الطفل الذين لم يتجاوز عمره السنوات الست والذي اصيب باهواء والده انا الذي كانت اقوى منافسيه في الوقت الذي لم تكن اسناني جميعها قد ظهرت"**[525] وثمة العديد من السرديات الاخرى داخل النص، ساكتفي بهذا القدر من الاقتباسات التي تدلل على حضور السرد كعنصر بناء مهم داخل نص مسرحية الجثة المطوقة لكاتب ياسين،مما اضاف بعدا حكائياً جماليا للنص المسرحي بخاصة ان الصفة الحكائية تنوع من مستويات ارسال الرسالة في اي نص بوصف ان المتلقي بطبيعته يتفاعل مع المحكي اكثر من الحوار

([523]) المسرحية، ص106.

([524]) المسرحية، ص106

([525]) المسرحية، ص107.

القائم على تراسلات بين شخوص قد لا يدخل معها المتلقي بتفاعلية كما يدخل هذا المتلقي بتفاعلية مع المحكي الجمالي.

المستوى الشعري:

ومثلما حضر السرد في بنية نص مسرحية الجثة المطوقة، كان للشعر حضور كيف لا وان كاتب ياسين شاعراً متمكن قد كتب الشعر قبل ان يكون كاتبا مسرحياً، ويلاحظ ان التوازن بين المستوى الشعري والسردي في بناء النص المسرحي، ولم تغب الحوارات الشعرية عن الاحداث المسرحية على امتداد المسرحية منذ البداية وصولاً الى نهاية المسرحية، فالمؤلف قدم لنا نصوصا شعرية نثرية على لسان ابطاله فهو يقول :

"نجمة: انظروا الى الصدر الاعمى

بعيدا عن الحبيب المفطوم

انه لم ينضج ابدا

هذا الثدي الذي اسود من طول الفراق

لم يعد هناك فم يعرف كيف يثيره حتى الزبد

الاخضر يرقد هناك

مع اخرين سواي

لقد حذرتموني" [526]

([526]) المسرحية، ص35

يرسم المؤلف صوره الشعرية على لسان ابطاله بهذه المقاطع التي ترصع فضاء النص المسرحي بمفردات تنتمي الى لغة الشعر الفخمة والتي تتسم بالبلاغة والايحاء (الصدر الاعمى) (الحبيب المفطوم) : ويأتي كذلك مقطع شعري اخر :

"كنت قد حلمت بازيز الرصاص

ولكن كان عليه ان يعود عند الغروب

كان علي ان اخفي عنه شيئين

دموعي ومديته

وها انا ذا الان قد بقيت وحدي

وحدي نذرا للظلمة الموحشة

انا الارملة التي لم يسلب بهاؤها قط

انا الزهرة العمياء

التي تبحث عن رجلها المختار

رجلها الذي يحوم حول تويجها

رجلها الذي اختطفه القربان

قربان احرقت فيه الجثث كقربة النمل

هكذا هجرني الاخضر

ذلك النملة الذكر

لقد مر بشذى فراشي المتكبر

ليسقط هذه الكومة من الجثث المجهولة"[527]

انتقاء المفردة البلاغية الشعرية، وبناء شكل يتماثل مع قصيدة النثر هو ما يدلل على حضور المستوى الشعري في هذه المسرحية، فضلا عن ايقاع المفردات الشعري في النص.ويقول الاخضر احد ابطال المسرحية :

"لن يفقد ابدا

ذلك العاشق الذي تأتي نسمة جديدة

فتدفنه قبل اوانه

اني اقدم لنيرك الوحدة

واشق اخاديدي لك

وتظلين الارض المحرمة علي

ان غيابي سيجعل عزلتك مورقة"[528]

هذه الكلمات والمفردات الشعرية الموغلة بالذات والمشاعر تحدد المنطلق الذاتي لها والذي يتداخل مع موضوعية المستوى السردي في النص المسرحي مما يمزج ما بين الصفتين ليرسم صورة جمالية منطلقها الكلي (المسرحية) واعني هنا نص الجثة المطوقة.كما في المقطع الاتي كذلك : اذ يقول الاخضر " **ولكني ساخرج من الاهراء التي طمرت فيها..ولن**

تعرفي الحملة القديمة التي ستجتاحك

([527]) المسرحية، ص36.

(528)المسرحية، ص65.

بعد ان طرحت طويلا في زوايا النسيان

بعد ان رقد عريك رقدة الشتاء

اني اجر روحي الى الموت الذي ينسى نفسه

لتخلع ثوب زفافها

تلك الساحرة التي يسمونها القدر" [529]

كما حضر الشعر عن طريق الجوقة في المسرحية والتي وظيفتها التعليق على الاحداث بقصائد شعرية كما هو محدد في المسرحية ومنها ما ورد على لسانها :

الجوقة : "هذه هي الباريسية

روح المدينة المفتوحة

ابنة الجلاد

النبات الشرس الذي ينمو على هامات قتلانا

هذه هي الباريسية

صاحبة الالوف الغرة

هذه هي الباريسية

الجاهلة

الغليظة القلب

---

(529) المسرحية، ص65

ابنة الجلاد

لقد تأخرت كثيرا

في الانضمام الى جانب الضحايا

هذه هي الباريسية "[530]

ومقطع شعري اخر :

"الى الجانب الاخر من القدر

حيث لا يدخل قناع المأساة

ولا جمهور ولا مارة

هناك في احضان الاعالي العذراء

حيث تفيض القبلة بعطائها فتنقلب نجمة

حيث تبلغ ذؤابات الشعر القدم

حيث المعرفة سطوع برق امين

وحيث الحب ليلة واحدة بلا ذكريات "[531]

ساكتفي بهذا العرض، لان ما يهم هو اثبات حضور المستوى الشعري على امتداد مسرحية الجثة المطوقة والذي يتأزر هو الاخر مع المستويات الاجناسية الاخرى ويحدث

([530]) المسرحية، ص88.

([531])المسرحية، ص105

الجمالية في بناء النص كحضور السرد والمقالية لينهض ببناء مستوى فني لمسرحية كاتب ياسين والتي تمثل نصاً متخماً بالالم والهيجان الشعبي ضد المستعمر الغربي.

المستوى المقالي

كذلك كان ثمة حضور للمستوى المقالي ولكن على نحو اقل من المستوى الشعري والسردي في نص المسرحية، وربما ورد بمقاطع قليلة جداً اتضح من خلالها ان كاتب ياسين استخدم الانشائية بقصد ايصال امر ما، كما في حوار القائد:

"القائد : انظر الى تاريخ الدولة النوميدية انها ليست الا شمال افريقيا اليوم مع الفارق البسيط هو اننا حللنا محل الرومان في مراكز القيادة لم يكن من السهل في الماضي ان يهزم فرسان نوميدية اننا نملك اليوم الطيران وقد قسمت البلاد الى ثلاث دويلات ولكن الارض مع ذلك هي الارض لن نستطيع اغراق سكانها بالرغم من اننا استطعنا ان نستقدم عددا من المعمرين الاجانب يفوق اية نسبة وجدت حتى الان في اية دولة افريقية ففي مراكش وتونس كما هنا ينقلب الرجال (اهل البلد الاصليين) ضدنا انهم يعودون الى الصراع بعد ان برزوا من خلال القرون السحيقة وهم يعضون الرمال ليعودوا من جديد اولئك النوميديين المهزومين الذين تكتلوا لحملات جديدة ضاربة"[532]

نشعر هنا ان كاتب ياسين يريد ايصال المعلومة ولو بطريقة انشائية مباشرة.ويقصد بالنوميديين هنا هو اسم للجزائر في العهود القديمة وربما ان طبيعة المسرحية الثورية تحتم حدوث مثل هذا الاقحام الانشائي في بنية نص مسرحية الجثة المطوقة.

([532]) المسرحية، ص62.

تحليل مسرحية (الاجداد يزداون ضراوة)

المؤلف :كاتب ياسين

السنة:2011

قصة المسرحية :

وهي مسرحية تعد تكملة لمسرحية (الجثة المطوقة) للكاتب نفسه وتصل لمرحلة الثورة المسلحة. تتحدث عن ثورة الجزائر المسلحة ضد المحتلين. يربط المؤلف حاضر الجزائر كشعب مع جذوره القبلية القديمة ويتمثل الاجداد كقوة هائلة تملأ فضاء الجزائر الرحب كروح هائمة قلقة لا تعرف السكينة والراحة وكأنها قتيل انسحب ابناؤه عن الاخذ بالثأر له فينقلب عقابا يحصر هؤلاء الابناء ليغلق عليهم رحابة الافق ليخرج منهم مروءتهم وضميرهم النائم.وابطال المسرحية حسن ومصطفى ونجمة (المراة المتوحشة).

مستويات التداخل :

المستوى السردي:

تضمنت المسرحية تداخلا سردياً، في مستوى بناء المسرحية وتهيئة للاحداث التي تجري في المسرحية، فالمؤلف يقول "**يذرع حسن الغرفة عدة مرات بخطوات رياضية مارا على بطون الرجال الذين ينامون في وضع التهيؤ كما لو كانوا مستعدين لهذه الطقوس العقابية الغريبة لا صوت ولا تنهد يعود حسن الى مكانه صمت..لم يعد يرى الا لهب القداحة الذي يضيء مصطفى.قرعات صنج مديدة. يذهب حسن بخطوات ذئب لايقاظ مصطفى يهب هذا واقفا بحركة الية ليقف موقف السلم القصير لحسن الذي بدأ يحك السقف باله حادة غير متقنة تمر فترة ينبلج الفجر ضوء حسن يقفز نازلا**

على قدميه"[533] ويضيف المؤلف في موقف اخر جزءً سردياً اخراً ويستخدم المؤلف مفردات تدل على انها سردية خالصة، وبخاصة انها لا تخدم النص المسرحي الذي سيكون حتما مهيء للعرض، فكلمة لتامين سلامة احدى الدمى الاستعمارية، لا يمكن ان تخدم العرض المسرحي، وهي كتبت كنص قراءة ليس الا،وبالتالي اخذت سمة سردية واضحة في بناء النص "**جنود يظهر عليهم الضجر والغيظ لإلحاقهم بالخدمة لتامين سلامة احدى الدمى الاستعمارية هذه الالعوبة هي طاهر الذي يتربع وسط المسرح وهو يتناول فنجانا من الشاي مع قطع صغيرة من الحلوة وجهه مشرق اصابعه مثقلة بالخواتيم عمامة ضخمة تجثم فوق راسه في احدى يديه مروحة وفي اليد الاخرى مسواك للاسنان تتحرك اصابع رجليه في خف ناعم يبدو هادئا مطمئنا يوحي بالوجاهة اذا تعب من المروحة او ضاق ذرعا بالمسواك لجا من وقت لاخر الى المسبحة تحت عين الجنود الساخرة**"[534].وهنا يرمز المؤلف لطاهر وخيانته وتوفير الحماية من قبل المستعمر وكأن المؤلف يومئ الا ان طاهرا هذا متلبس بالزيف الديني من طريق وصفه له بان اصابعه مثقلة بالخواتيم والعمامة جاثية على راسه وفي احدى يديه مسواك الاسنان. ويضيف المؤلف مستوى سرديا اخر لمشهد القتل.تضيء فيه بنية السرد معالم المشهد.اذ يقول المؤلف وهو يصور ذلك المحارب الذي انكشف له امر نجمة (المراة المتوحشة)

"**ينفجر المحارب في الضحك مرتاحا الى دعابته الفظة المبتذلة اما العقاب فيظل يحوم في حين يتضاءل النور وتخيم القافلة لقضاء الليلة وتحت جنح الغسق يقترب حسن ومصطفى بصمت بينما يراقب حسن المحارب وفي الوقت المناسب يطعنه بهدوء دون ان يترك له وقتا للتنهد.يتقدم مصطفى نحو المراة المتوحشة الممددة على الارض تطلق صرخة قوية لدى رؤيته تستيقظ الصبابا منتفضات ويتبعثرن وهن يدسن على جسد المحارب،ينزع حسن قناعه ويعمل جاهدا لتهدئتهن يجرهن نحو الكواليس يبقى**

([533]) المصدر نفسه، ص114.

([534]) المسرحية، ص119

مصطفى وحده مع المراة المتوحشة التي يبدوا عليها عدم الشعور بوجود حتى الجدار التي تضاء فجاة ويظهر عليها العقاب بحجم كبير العقاب يصفق باجنحته بشدة امام هذه الخلوة التي لا يستطيع التدخل فيها"[535]

واخيراً عثرا على المراة التي بحثا عنها طيلة المسرحية تلك المراة المتوحشة (نجمة) التي بحثا عنها سوية مصطفى وحسن ولم يدرك حسن بعد كل رحلة البحث تلك انه سيصرع برصاصة من مسدس مصطفى.

المستوى الشعري:

وتضمن النص المسرحي كذلك مستوى شعرياً في بنائه، اذ جاء المستوى الشعري على لسان الجوقة والمنشدين الذين كانوا جزءا مهما في بناء المسرحية

"العقاب: انا الذي فقدت بصري لا اعرف من ينيرني

انا الذي تعذبني تلك المتوحشة بصمتها

لم اعد اعرف كيف اختفى،ولا كيف افرض رايي

قولوا لي :هل انا ميت.حقا؟

لقد حاولت عبثا ان اطير..ان شبحي يعيث في دم المراة المتوشحة وانا سكران،سكران كما لم اكن في اي وقت اخر

لم احس الحزن في خمرتي يوما كما احسه الان

حقا ايتها الصبايا...اني ابلغ بنشوتي الاثير

([535]) المسرحية، ص143.

ان الفصول نفسها بعد خريف غاصب كهذا لم تعد

تعرف كيف تتعاقب الا في موكب فاجع

لا بنفسج متوجع يبقى عطره كعطرها على الدهر

اني اتهم بشدة كما تتهم هي تلك الشموع

دموعها التي لا عدد لها

ماساة العين التي تخلد سهامها

سواء بكت لحرمانها من الفريسة

كما يفعل القرش

ام لانها تتصاعد في كالجثة"[536].

وهنا انا معني بالإشارة لتلك المقاطع الشعرية الطويلة لأثبات دخول القصيدة فضاء النص المسرحي بهذه الهيئة وحضورها ليس على نحو اللقطة الشعرية او الومضة وحسب بل كقصيدة متكاملة من حيث الحدث وتوظيف المفردات اللغوية في النص. وكذلك ورد مستوى شعري اخر في نص المسرحية : **"ايتها الصبابا شريكات المتوحشة في نظراتها المجنونة**

ايتها المنسيات في منفاها المدوي

اتراني ارى جمالا اشد سوءا منكن في طريق العودة

اسوف ارى المترددة تحدد مطالبها؟

([536]) المسرحية، ص134-135.

ولكن ماذا يجدي البعث لمن سيموت"[537]

وجاءت هذه الشعرية على لسان العقاب الذي مثل الاجداد في المسرحية كحضور رمزي لتاريخ الاحفاد الجزائريين.كما جاء على لسان المنشد نصاً شعرياً اخر:

"المنشد:انها ساعة العقاب

ان الذي بقي على قيد الحياة لن يستطيع شيئا

لن يستطيع حتى ان يدير

اسلحة الموت الى صدره

ياللسخرية التي تتنظر

من ضيع رصاصة

لقتل خائن!بينما كان يكفيه ان يجدع انفه

هذا التلميذ هذا المبتدئ ترك على ظهره قتيلين

حينما انتقم لصديق صرع صديقا اخر ولم ينته بعد"[538]

حتى ان كاتب ياسين يغاير من شكل الشعر في بناء شكل مسرحيته عن شكل السرد بالطريقة التي توحي بديهيا للمتلقي بان المقاطع هذه شعرية والمقاطع الاخرى سردية.كما ان ثمة تكرار شعري ما بين الجوقة والمنشدة مع تغير كلمة واحدة ليس الا وهي(قتالهم) (معاركهم) وهذا الاسلوب تكرر لدى كاتب ياسين بخاصة في هذه المسرحية :

([537]) المسرحية، ص135-136.

([538]) المسرحية، ص148.

"الجوقة لقد سلبك حب الرجال الذين كانوا يرفعونك عاليا اثناء قتالهم

والذين لم تخف اذرعهم لانتشالك من سقطتك

المنشدة :لقد سلبك حب الرجال الذين كانوا يرفعونك عاليا في معاركهم والذين لم تخف اذرعهم لانتشالك من سقطتك"[539]

ان هذا البعد الموسيقي المتمثل بالمستوى الصوتي الفونولوجي الذي يتمثل بتكرار الاصوات في النص الشعري يجعل تشكيل الجملة تتمثل بايقاع خاص يمنحها بعدا جماليا في التلقي وكذلك يمكن تقوية ايقاع الفكرة بالتكرار لتقر الفكرة في اذهان المتلقين

وايضا جاء على لسان المنشدة في المسرحية:

"المنشدة : ياحمائم الشؤم والنحس

اهربن فعين العقاب تكفي لتمزيقكن

اهربن يا حمائم الشؤم

الطليقات،ألجريحات

اهربن من الطقوس البغيضة للطائر الارمل

لا تنظرن ان يختار..ذلك العقاب الحاقد"[540]

وتضيف المنشدة مقطع شعري اخر :

"المنشدة: الاجداد في ارتياح

([539]) المسرحية، ص155.

([540]) المسرحية، ص156.

منذ ان حللنا رموز رسالتهم

منذ ان صهر اغلالهم

وعشنا حلمهم

وسهرنا على نومهم

ليس للاشباح ان ترفع رؤسها بعد الان

الجوقة:الاجداد في ارتياح"[541]

وهكذا ينهي المؤلف مسرحيته بهذه الانشودة الشعرية التي تمثل ذروة ما وصلت اليه الاحداث رغم انها تضع المسرحية بنهاية مفتوحة بعد اقتياد مصطفى للسجن وهو ديدن المسرحيات التي تتوافر على اجناس متداخلة تفضي الى انفتاح النص المسرحي لنهايات مفتوحة وغير مغلقة كالنصوص الاخرى التي يتمثل فيها الانغلاق القصصي في البناء الهرمي لاحداثها.ولا يغيب عن هذا النص المسرحي المستوى الاسطوري المتمثل بطائر (العقاب) وهو يوحي لنا بتشابه كبير مع طائر (العنقاء) الاسطوري.

([541]) المسرحية، ص159.

تحليل مسرحية (موزائيك)

المؤلف: خزعل الماجدي

السنة :2014

قصة المسرحية :

المسرحية تحكي قصة الملكة الاشورية سميراميس وهي مونودراما تجمع متضادات ومتناقضات عدة لسيرة هذه المراة في فضاء النص المسرحي الذي قدمه (خزعل الماجدي) وسط تداخلات سردية واسطورية وشعرية وسيرية.تختلط هذه الشخصية المسرحية ما بين عوالمها الواقعية لسيرة ملكة اشورية سجلت حضوراً في التاريخ العربي وما بين المتخيل الاسطوري وكم الاساطير التي نسجت عن هذه المراة.

المشهد الاول تعريفي بنفسها:

"امي من اين انت

لماذا تركتيني ورحلت

ام من اجل نساج جميل عابر وقعت في حبه فاعاب عليك الجميع انك انحدرت الى مستوى العامة"[542]

يتبين ان امها عاشرت نساجاً وانتحرت فتكون هي ابنة نصف سماوية ونصف ارضية اما المشهد الثاني صراع بين حبها لبابل وتمسكها بالسلطة والعرش باشور والمشهد الثالث (مشهد يتحدث عن كشف سرها بانه كانت تقاتل مع زوجها كضابط من قبل الملك الذي

([542])خزعل الماجدي، الاعمال المسرحية، ج2، ط1، (بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2014)، ص262.

يغتصبها من زوجها ويتحدث المشهد عن قتلها للملك وانتزاعها العرش منه) والمشهد الرابع مشهد تربعها على العرش وقتلها المتآمرين من الضباط والامراء ليلا بعد ان توقعهم بغرامها اما المشهد الخامس فانها تشبه نفسها بالإسكندر المقدوني اما المشهد السادس تتحدث هنا عن محاولة انتزاع العرش من قبل ولدها منها فتقوم باغواء كل المتآمرين معه وتقتلهم.

مستويات التداخل :

المستوى السردي :

اول ملمح يمكن التقاطه في مسرحية خزعل الماجدي هو انه يقسم المشاهد كعناوين فرعية مثلما يفعل الروائيين مثلا (محنة سميراميس) وكذا يضع مقتبسات من المسرحية تحت العناوين الفرعية وهي تقنية تجتمع بها الرواية وقصائد النثر المعاصرة كذلك.

كما في الاتي :

المشهد الاول

محبوبة الحمام

كتب علي ان اخوض في الغبار ولا انال سواه

وفي المشهد الثاني

(حرير بابل وحديد اشور)

كان الطين ينهمر من قبة بكائي)"[543]

وحينما تتحدث سميراميس عن نفسها فهي تصف نفسها بطريقة سردية حول ظروف رعايتها من قبل اشور وانتقالها للعرش بعد ذلك عبر الاطاحة بالملك زوجها الثاني فتقول"**رعاني اشور بقوسه وسهمه وشعلة ناره وفتح لي افاق البلدان فجندلت الملوك تحت يدي واخضعت الامراء لهواي وقطفت زهرة نصري بسيفه واحتضنتني زوجته عشتار فكانت حاضنتي ورايتي كنت اتسلح بمنديلها في ذراعي**"[544] وبطريقة سردية تكشف عن فضح امرها بوصفها محارب في جيش زوجها اوناس وخطفها من قبل الملك الذي اغرم بجمالها وبشخصيتها القوية والذكية: "**حتى جاء اليوم الحاسم حين انتشر لغزي بين الناس دون ان يعرفوا من اكون كنت احارب مع زوجي اوناس ملثمة واحرز اكبر الانتصارات وحين سال الملك عن هذا الضابط الباسل الذي يكبل الاعداء اكبر الخسائر اضطر زوجي الى البوح بسري له فاندهش الملك وخر صريعا في هواي..صعقته اولا اسطورة شجاعتي ثم صعقته اسطورة جمالي ولم يتمالك نفسه**"[545] وهذا ما جعلها تطمح بالاطاحة بالملك وسرقة عرشه منه، وهو ما دفعها لان تكون اشبه بغانية تطمح للحصول على الكرسي بتلميع نفسها، والسرد حاضر في هذا المشهد فهي تقول "**لقد اغتصبني الملك حين انتزعني من زوجي وتركه وحيدا نهب لياليه المظلمة حتى سمل عيونه ثم انتحر،وضعني الملك في سريره وتزوجني ليرضي غرورة في الانتصار على امراة قوية وجميلة.هكذا هم الرجال لكني اسلست له القيادة لكي اصل الى هذا (تمسك التاج بيدها) رايتها فرصة ان ابدا طريقي الى العرش ترجلت من فرسي وملأت وجهي اصباغا وصرت اشبه بغانية لاليق به وكان كرسي الملك يلمع بعيدا ويغشي ناظري**"[546]

([543]) ينظر:المسرحية، ص260-264

([544]) المسرحية، ص266.

([545]) المسرحية، ص269.

([546]) المسرحية، ص270.

المستوى السيري:

يتحدث المؤلف خزعل الماجدي في بداية المسرحية عن شخصية سميراميس التي هي **"ملكة سمو- رامات) والتي اصبحت زوجة للملك شمشي ادد الخامس ثم تولت الوصاية على ابنها الصغير ادد ينراري وقد عاشت في القرن التاسع قبل الميلاد وكانت في الاصل اميرة بابلية ذكرتها المصادر الكلاسيكية تحت اسم (سميراميس) وقد امتزجت شخصيتها التاريخية بمجموعة كبيرة من الاساطير الجميلة بدءاً من ولادتها ومرورا بتوليها العرش وحتى نهايتها"**[547] كما ان الماجدي لمح في مقدمة المسرحية بانه التقط خلال سيرتها جملة متناقضات دعته لكتابة المسرحية بهذه الهيئة.وكان المؤلف قد اعتمد نفس صفات الشخصية من الذكاء ومشاركتها بالمعارك وطريقة اختطافها من قبل الملك من زوجها وكونها اضحت ملكة بعد موت الملك.

المستوى الاسطوري:

نظرا لاختلاف المؤرخين والكتاب والمنظرين بشخصيتها، فمنهم من اكد على واقعيتها وثمة من اشار الى انها شخصية اسطورية عبر كم الخرافات التي وردت بحقها في الروايات حول شخصيتها فان الماجدي قد اعتمد هذا البعد الاسطوري في شخصيتها ولم ينفهِ تماما فهو يقول"**ولعل اشهر اسطورة نسجت حول ولادتها تقول بانها ابنة الالهة السمكة دركيتو التي تركتها قرب بحيرة لاسراب الحمام التي رعتها واطعمتها ثم زواجها من قائد اشوري ثم بطولاتها في اسقاط مدينة باكترا المحاصرة من قبل الاشوريين واعجاب الملك الاشوري بها وزواجه منها.وهناك اساطير خيالية واسعة عن توليها الملك وسيطرتها على دول الشرق والغرب من مصر والحبشة وحتى الهند وحروبها التي تذكرنا بحروب الاسكندر المقدوني الذي جاء بعدها بخمسة قرون وكانه يقلدها في**

([547]) المسرحية، ص256.

الفتوحات...واخيرا تلك الاسطورة الرائعة التي تحولها الى حمامة وطيرانها وهي في عز قوتها بعد ان اكتشفت مؤامرة ابنها للسيطرة على مملكتها "[548]

كما يرد مقطع اخر يؤكد حقيقتها الاسطورية، وهذا لا يعني التناول عن شخصيتها الواقعية كملكة اشورية لها بعدها التاريخي وانما يضاف لعملية التداخل التي احدثها الماجدي في هذا الموزائيك لشخصية سميراميس فيرد المقطع الاتي :

"هكذا وضعتني الاقدار بين طفولة وصبا في بابل وشباب وكهولة في اشور، احببت ابراج بابل وحدائقها واهلها وتولعت بمجدها وتراثها وادبها.كانت بابل لي بمثابة المشيمة التي علقت بها والثدي الذي رضعت منه فهي الحقيقة بعد ان غابت امي الاولى (دركيتو) في المياه وحين وجدني الرعاة على احد انهارها كانت طيور الحمام قد صنعت لي عشا واطعمتني الجبن والخبر بمناقيرها كيف انسى نعمة اهل بابل حين تبناني حاكمها سمياوس الذي اسماني سميراميس والذي يعني حبيبة الحمام كيف انسى رعايته ولطفه لقد اختصني كابنة له وعلمني كل شيء"[549]

يتداخل في المقطع اعلاه ما هو سردي واسطوري ومقالي،السردي بحكيها عن كيفية ولادتها الاولى، والاسطوري بالشخصيات التي اشارت لها سمياوس ودركيتو والمقالي بتعريفها لاسمها سميراميس والذي يعني حبيبة الحمام. وتردف سميراميس في النص المسرحي تعريفا لنفسها قائلة: "**فمن انا الان ؟ابنة الهة عاشرت بشرا نساجا وانتحرت هذه هي اصولي،أبنة سماوية مدللة من جهة لكنني انسانة من لحم ودم فاي عذاب هذا؟"**[550] وهذا ما يدلل على حريتها بين نصفها السماوي الذي يربطها بالاساطير والنصف الارضي الذي يجعلها تنسحب للعالم الارضي الواقعي وكل هذا بسبب امها الالهة التي

([548])المسرحية، ص256.

([549])المسرحية، ص265.

([550]) المسرحية، ص262.

عاشرت انسانا نساجاً فانجبت من خلاله سميراميس وجعل امها تهرب من شدة ما لحقها من عار الاختلاء بالانسان والانجاب منه.كما تم خلال المسرحية ذكر شخصيات بهيئة اسطورية كاشور ومردوخ وانليل يدلل على معالم اسطورية نحتت النص المسرحي.

المستوى الشعري :

ان النص الشعري في هذه المسرحية يتميز بالعمق والمغايرة والتكثيف والتنوع وهذا ما يجعل المتلقي يتفاعل ويندهش له نظرا لاتساع دلالاته التي تفسح المجال امام تأويلات التلقي، فاللغة دائما ما تتمتع بالثراء والتداخل الذي يتيح اضافة مسحة جمالية للنص.ومثلما حضرت المستويات الاخرى فان المناجاة بالنصوص الشعرية كانت هي حاضرة في النص، فتقول سميراميس:

"بكى هذا الحائط القديم حتى غسلني بدموعه من هامتي الى قدمي

ولم اعد اعرف دموعي من دموعه

ها انذا بين الابهة الزائفة

التي لا اراها سوى حطاما

وها هو قلبي يحن الى ذلك الماء الذي احتضنته حنينا فيه

هناك حيث توارت امي وغابت في النهار الى الابد

ووضعتني على ضفته

لماذا هذا اليتم؟"[551] البطلة هنا تتحدث عن ولادتها من ام حورية بلغة شعرية نابعة من خطاب الذات لسميراميس التي تطلق مناجاة ذاتية في المقطع اعلاه. وثمة مقطع اشبه

([551])المسرحية، ص261.

ما يكون بالنصوص الشعرية القصيرة او ما تسمى قصائد الومضة او الهايكو الياباني، فالمؤلف يقول على لسان البطلة سميراميس:

"رميت على الارض نردا من الجمر

وكان هواي يلتهب بداخلي

لم يعد لي زوج فقررت ان اكون عاشقة"[552]

ويستمر ظهور الشعر عبر الحوارات المونودرامية للبطلة في النص اذا تقول :

"كلنا نتدحرج في مرايا

المرايا..المرايا هي الموجودة اما نحن فاطياف ننعكس فيها

هنا وهناك ولا ندري

مر هذا الزمان رفيعا كما الخيط في هامتي وطواني

كان ماء المراة يسيح على وجوهنا

وهناك في اللهب المقدس نمسك شهواتنا ونستدير

هذه الذكرة الاليمة للموت في اجسادنا

هذه الايام العريضة مثل ثوب فضفاض

نصعد السلالم او نهبطها..لا فرق"[553]

([552]) المسرحية، ص 273-274.

([553]) المسرحية، ص278.

وتتابع سميراميس:

"انا التي اقطر ضوءا في العين

انا التي اعلو جواد القمة

النار بعض صورتي

والبدر شالي والنجوم العمة

ميزان قلبي ها هنا في الكفين

انزل فيه من اشأ للظلمة

او ارفع الذي اريد للعين

اقول ما تقوله الشمس : انا من ضدين"[554]

يلاحظ ايقاع (النون) في المقطع اعلاه وهو مقطع شعري بامتياز، والماجدي شاعر مقتدر له عدة دواوين شعرية وعرف عنه شاعر قبل ان يكون كاتبا مسرحيا وهذا ما جعله يرسم لنا ايقاعات شعرية بلغة تتمثل فيها الصورة الشعرية والبلاغة في انتقاء المفردة المحببة على ذهن المتلقي والتي تتسق وسياقات النص الشعري.

المستوى المقالي:

ورد المستوى المقالي على نحو اقل بكثير من السرد والشعر، اذ جاء باطارلغة مقالية تعريفية فيقول المؤلف على لسان بطلته :

([554]) المسرحية، ص284-285.

"كان اسمي (سيما) أي الروح او الحمامة وكان اسم المراة الدفينة في الاسكندر (سيما)...اسم قبري الاسكندر المقدوني في الاسكندرية (سيما) و(سوما) وانا كنت (سيما) اما (سوما) فكان اسم اخي البحر الذي يعني الجسد "[555].

اما في نهاية المسرحية يرد على لسان سميراميس : حتى انت يا ولدي؟ وكأنها استعارة لمقولة يولويوس قيصر حتى انت يا بروتس. في مسرحية شكسبير يوليوس قيصر فان هدف ابنها وبروتس هو نفسه الخيانة من اجل الملك والعرش.

ان هذا التداخل بين الاجناس الادبية يفضي الى ان ثمة اواصر مترابطة بين هذه الاجناس تحت نص جامع هو ابو الفنون كما يسمى من قبل النقاد. ويتضح مما تقدم ان الاجناس الادبية في قتنا المعاصر تتداخل وتتغذى على بعضها ولم تعد تكترث بالقوالب القديمة لها لان الابداع لا يمكن تقييده بحدود فاصلة.

([555]) المسرحية، ص277.

قائمة المصادر والمراجع :

اولاً : الكتب :

1-إبراهيم (محمد حمدى).نظرية الدراما الأغريقية.ط1.القاهرة :الشركة المصرية العالمية للنشر،1994.

2- ابراهيم(شكري بركات).تداخل الانواع الادبية.مجلد 1.عمان : عالم الكتب الحديث،2009.

3-ابواصبع(صالح) محمد(عبد الله).فن المقالة.ط1.عمان:دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،2002.

ابو اصبع (صالح) واخرون.الحداثة وما بعد الحداثة،ط1.عمان:منشورات جامعة فيلادفيا،2000.

4-ابو هيف (عبد الله).تداخل الانواع الادبية.مجلد 1.عمان : عالم الكتب الحديث،2009.

5-أدونيس(علي احمد سعيد).مقدمة للشعر العربي.بيروت: دار العودة،1983.

6-ارسطو.فن الشعر.ترجمة وشرح: عبد الرحمن بدوي.ط2.بيروت:دار الثقافة،1973.

7-اسماعيل(عز الدين).الادب وفنونه.ط8.القاهرة:دار الفكر العربي،2004.

8-اصلان (وديت).موسوعة فن المسرح.ترجمة:سامية احمد اسعد.الاردن:دار الطباعة الحديثة،ب ت.

9-باختين.شعرية دستوفسكي.ترجمة:جميل نصيف التكريتي.بغداد:دار الشؤون الثقافية،1986.

10-باختين(ميخائيل).الخطاب الروائي.ترجمة:محمد برادة.ط1.القاهرة : دار الفكر،1987.

11-بارت (رولان). درس السيمولوجيا. ترجمة:عبد السلام بن عبد العالي.ط1.المغرب:دار توبقال،1986.

12- بارت(رولان).دراسات في النص والتناصية. ترجمة: محمد خير البقاعي.ط1.دمشق:مركز الانماء الحضاري،1998.

13-البادي(حصة).التناص في الشعر العربي الحديث.ط1.عمان:دار كنوز المعرفة العلمية للنشر،2008.

14- باورا (س.م).الادب اليوناني القديم.ترجمة:محمد علي زيد واحمد سلامة محمد.القاهرة:دار القومية العربية للطباعة والنشر،ب ت.

15-البستاني(محمود).البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الاسلامي. ط1.ايران:دار الفقه للطباعة والنشر،1424 هجري.

16-البشتاوي(يحيى).توظيف التراث في المسرح. ط1.الشارقة:دار الثقافة والاعلام،2011.

17-البقاعي(شفيق).ادب عصر النهضة.ط1.بيروت:دار العلم للملايين،1990.

18-بقاعي (شفيق) هاشم (سامي).المدارس والانواع الادبية. بيروت:منشورات المكتبة العصرية،1979.

19- بليل(فرحان).النص المسرحي:الكلمة والفعل.دمشق:اتحاد الكتاب العرب،2003.

20- بن رشد(ابو الوليد).تلخيص كتاب ارسطو طاليس فن الشعر.القاهرة:مطابع الاهرام التجارية،1971.

21- بن رمضان (فرج).الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس. صفاقس.دار محمد علي الحامي.ط1. 2001.

22- بنكَراد (سعيد).السرد الروائي وتجربة المعنى. الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2008.

23- بوسعيدي(امنة).مجنون ليلى:علاقة الشعر بالمسرح.ط1.تونس:دار نقوش عربية،2011.

24-التميمي(فاضل عبود).سرديات عراقية: اضاءات في القصة والرواية والنص. ط1.بغداد:وزارة الثقافة العراقية، 2013.

25-التميمي(فاضل عبود)والحمادي (لطيفة عبد الله).المقالة العربية:تجنيسها، انواعها، شعريتها. الاردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،2016.

التميمي (فاضل عبود).جذور نظرية الاجناس الادبية في النقد العربي القديم.ط1.(تونس:دار الفكر للنشر،2014).

26- تودروف(تزفتان).نقد النقد .ترجمة: سامي سويدان.ط2.بغداد:دار الشؤون الثقافية،1996.

27- تودروف (تزفيتان).مفهوم الادب ودراسات اخرى.ترجمة:عبود كاسوحة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة،2002.

28-تودروف (تزفيتان).شعرية النثر.ترجمة:عدنان محمود محمد.(دمشق:الهيئة العامة السورية للكتاب،2011).

29- تيمور(محمد).طلائع المسرح العربي.القاهرة :المطبعة النموذجية،ب ت.

30- الجرجاني(علي بن محمد الحسيني).التعريفات.تحقيق:نصر الدين التونسي. ط1.القاهرة: شركة القدس للطباعة،2007.

31-جاد (عزت محمد).نظرية المصطلح النقدي،القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

32-الجبوري(مجيد حميد).البنية الداخلية للمسرحية: دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالمياً.ط1.بيروت: منشورات ضفاف،2013.

33- جعفر(عبد الكريم راضي).مفهوم الشعر عند السياب. بغداد:دار الشؤون الثقافية،2008.

34- الجوة (احمد).تداخل الانواع الادبية.مجلد 1.ط1. الاردن : عالم الكتب الحديث،2009.

35-الجيار(مدحت).السرد الروائي العربي: قراءة في نصوص دالة.ط1.القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،2008.

36- جينيت (جيرار).مدخل الى جامع النص. ترجمة:عبد الرحمن ايوب.بغداد:دار الشؤون الثقافية،1985.

37- الحجاجي (احمد شمس الدين).الأسطورة في المسرح المصري المعاصر1933-1970. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1975.

38- حجازي(سمير سعيد).النقد العربي واوهام رواد الحداثة.ط1.القاهرة : مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع،2005.

39-حسين (مسلم حسب).جماليات النص الادبي:دراسات في البنية والدلالة.ط1.لندن :دار السياب،2007.

40- الحكيم (توفيق). فن الادب.ط2. بيروت:دار الكتاب اللبناني، 1973.

41-حمدان(حمدان عبد الرحمن احمد).الاجناس الادبية:دراسة تحليلة مقارنة.ط1.القاهرة:مطبعة الامانة،1989.

42- حمداوي (جميل). نظرية الاجناس الادبية. المغرب: دار افريقيا الشرق،2015.

43-حميد(باسم صالح).الرواية الدرامية:دراسة في تجليات الرواية العربية الحديثة.ط1.بغداد: دار الشؤون الثقافية،2012.

44- الخطيب(محمد كامل).انكسار الاحلام: سيرة روائية.ط1.دمشق:وزارة الثقافة،1987.

45- خمري (حسين).نظرية النص من بنية المعنى الى سيمائية الدال.ط1.بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون،2007.

46- الخياط(جلال).الاصول الدرامية في الشعر العربي.بغداد:دار الرشيد للنشر،1982.

47- داوسن (س.و).الدراما والدرامية.ترجمة : جعفر صادق الخليلي.ط2.بيروت:منشورات عويدات،1989.

48- الديدي (عبد الفتاح).علم الجمال. ط1.القاهرة : الهيأة العامة المصرية،1995.

49-الراعي (علي).فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحاني.القاهرة : دار الهلال،1971.

50-الراعي(علي).المسرح في الوطن العربي.الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،1979.

51- رحيم (سعد محمد).دراسات في الفنون السردية.دمشق:دار نينوى،2014.

52- رشدي (رشاد).فن القصة القصيرة.ط2.بيروت:دار العودة،1975.

53- زايد(علي عشري).عن بناء القصيدة العربية الحديثة.القاهرة:مكتبة الاداب، 2002.

54- زكي(احمد كمال).الاساطير:دراسة حضارية مقارنة.ط1.القاهرة:مكتبة الشباب،1975.

55- ساوما (هيي).جماليات ما وراء القص، ترجمة : اماني ابو رحمة.دمشق:دار نينوى،2010.

56-ستالوني(ايف).الاجناس الادبية،ترجمة:محمدالزكراوي. بيروت:المنظمة العربية للترجمة،2014.

57-سلام(أبو الحسن).مقدمة نظرية المسرح الشعري.ط1.القاهرة:دار الوفاء للطباعة والنشر،2006.

58- سويرتي(محمد).المنهج النقدي:مفهومه وابعاده وقضاياه.المغرب:افريقا الشرق،2015.

59- السيلاوي (اديب).المسرح المغربي.دمشق:وزارة الثقافة،1975.

60- السيد(علاء عبد العزيز).ما بعد الحداثة والسينما.دمشق:المؤسسة العامة للسينما،2010.

61- شاخب (جوزيت)وبوزورث(كليفورد).تراث الإسلام.ترجمة:محمد زهيري السمهوري وحسين مؤنس وحسان صدقي.الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998.

62- شارتيه(بير).مدخل الى نظرية الرواية.ترجمة عبد الكريم الشرقاوي.ط1.المغرب:دار توبقال، ب ت.

63- شاكر(تهاني عبد الفتاح).السيرة الذاتية في الادب العربي.ط1.بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2002.

64- شاهين (محمد).افاق الرواية: البنية والمؤثرات.دمشق:اتحاد الكتاب العرب،2001.

65- الشبيبي(جميل).نزعة التجديد والتجريب في السرد العراقي القصير:بنية السارد انموذجا.ط1.دمشق:دار تموز،2011.

66- الشبيبي (زينة كفاح).جماليات السرد في العرض المسرحي المونودرامي.ط1.بغداد:دار ومكتبة عدنان،2015.

67- شبيل (عبد العزيز). نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري: جدلية الحضور والغياب. صفاقس. ط1.دار محمد علي الحامي، 2001.

68-شعراوي(عبد المعطي).النقد الادبي عند الاغريق والرومان.القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية،1999.

69-شكير (عبد المجيد). الجماليات :بحث في المفهوم ومقاربة للتمظهرات و التصورات.ط1.سوريا : دمشق: دار الطليعة الجديدة، 2004.

70- الشويلي(داود سلمان).الذئب والخراف المهضومة:دراسات في التناص الابداعي.بغداد:دار الشؤون الثقافية،2001.

71-شيفر(جان ماري).ما الجنس الادبي.ترجمة:غسان السيد.دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب،1997.

72- صالح(صلاح).سرديات الرواية العربية".ط1.القاهرة:المجلس الاعلى للثقافة،2003.

73-صالح (عبد الرزاق).الاسطورة والشعر.دمشق:دار الينابيع،2009.

74-صديق(محمد).النظرية الملحمة في مسرح برخت.بيروت:دار الثقافة الجديدة،1992.

75-الصكر(حاتم).مرايا نرسيس:الانماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة.ط1.بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،1999.

76-الطاهر (علي جواد).مقدمة في النقد الادبي.ط1.بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1979.

77- العاني (شجاع مسلم).قراءات في الادب والنقد. دمشق:اتحاد الكتاب العرب،1999.

78- عباس (احسان).فن السيرة.ط 5. عمان دار الشروق للنشر والتوزيع، 1988.

79-عبد الدايم (صابر).وعلي محمد (حسين).فن المقالة:دراسة نظرية ونماذج تطبيقية.القاهرة: دار الكتاب الحديث،2010.

80-عبد الصبور(صلاح).حياتي في الشعر.بيروت:دار العودة، 1969.

81-عبد الغني(مصطفى).المسرح الشعربي العربي:الازمة والمستقبل.الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،2013.

82- عبد الله(راجي).المسرح العربي عبر القرون.ابو ظبي : الهيئة العربية للمسرح،2013.

83-عبيد(محمد صابر).تمظهرات التشكيل السير ذاتي.ط1.عمان:عالم الكتب الحديث،2010.

84-عثمان (احمد).المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم.القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،1987.

85-عذراوي(سليمة).شعرية التناص في الرواية العربية.ط1.القاهرة:رؤية للنشر والتوزيع،2012.

86-عرسان(علي عقلة).الظواهر المسرحية عند العرب.دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب،1985.

87- عزام (محمد).شعرية الخطاب السردي.دمشق:اتحاد الكتاب العرب،2005.

88- عروس(بسمة).التفاعل في الاجناس الادبية.ط1.بيروت : مؤسسة الانتشار العربي،2010.

89- عصفور(جابر).زمن الرواية.ط1.دمشق:دار المدى للثقافة والنشر،1999.

90-العمامي(محمد نجيب).تداخل الانواع الادبية.مجلد 2.ط1.الاردن : عالم الكتب الحديث،2009.

91-العلوي (ابي الحسن محمد بن احمد بن طباطبا).عيار الشعر.تحقيق.عبد العزيز المانع.الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، 1985.

92- عنانى(محمد).الأدب وفنونه. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1991.

93- الغذامي (عبد الله).الخطيئة والتكفير:من البنيوية الى التشريحية.قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر.جدة:النادي الادبي الثقافي،1985.

94- الغذامي(عبد الله).المشاكلة والاختلاف.بيروت : المركز الثقافي العربي،1994.

95-غريغوري(هوارس).الادب وصناعته.ترجمة:جبرا ابراهيم جبرا.ط2.بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1983.

96-فانسان (ك).نظرية ألانواع ألادبية.ترجمة : عبد الرزاق ألاصفر.دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب، 2009.

97-فتحي(فاتن غانم). تداخل الفنون في الخطاب النسوي :شعر بشرى البستاني نموذجا.ط1.عمان:دار فضاءات للنشر والتوزيع،2015.

98-فرحات(اسامة).المونولوج بين الدراما والشعر.القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997.

99- فرعون(كامل).جماليات الشكل القصصي :دراسة في القصة العربية القصيرة في العراق.ط2.بيروت:منشورات ضفاف،2013.

100-فضل (صلاح).اشكال التخييل من فتات الادب والنقد. القاهرة:الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع لونجمان،1996.

101- فياض (نقولا).الخطابة.القاهرة:مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،2012.

102- فيتور(كارل).نظرية الاجناس الادبية.ترجمة:عبد العزيز شبيل،ط1. السعودية:منشورات نادي جدة الادبي،1994.

103- قاسم(أحمد شوقي).المسرح الإسلامي روافده ومناهجه.الكويت:دار الفكر العربي، ب ت.

104- القاضي (محمد).الخبر في الادب العربي.منوية:منشورات كلية الاداب،1998.

105- القاضي(محمد) خبو (محمد) السماوي (احمد).واخرون.معجم السرديات.ط1.لبنان:دار الفارابي،2010.

106- القاضي(محمد).في حوارية الرواية. بيروت، دار سحر للنشر،ب ت.

107-قسومة(الصادق).نشاة الجنس الروئي في المشرق العرب.تونس:دار الجنوب للنشر،2004.

108-القط(عبدالقادر).من فنون الادب:المسرحية.بيروت:دار النهضة العربية للطباعة والنشر،1978.

109-القيسي(فايز عبد النبي فلاح).ادب الرسائل في الاندلس.ط1.عمان:دار البشير للنشر والتوزيع،1989.

110- كاظم(زهير).التراث العباسي واثره في المسرح العربي.بغداد:دار الكتب،2010.

111- كاظم(نادر).المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث. ط1.بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003.

112-كارل كانفا، إشكالية الأجناس الأدبية، ترجمة عبدالرحيم الرحوقي. مجلة كتابات معاصرة،(بيروت)،عدد 53، لسنة 2004.

113-كروتشه (بندتو).المجمل في فلسفة الفن،تر:سامي الدروبي.ط1.القاهرة:دارالفكرالعربي،1947.

114- ألكساندر (تمارا) وبوتيتسيفا(فنا).الف عام وعام على المسرح العربي.ط2.ترجمة :توفيق المؤمن.بيروت : دار الفارابي،1990.

115- الكردي(عبد الرحيم).قراءة النص :تاصيل نظري وقراءات تطبيقية.ط1.القاهرة:الهيئة العامة لقصور الثقافة،2013.

116-الكعبي(ضياء).السرد العربي القديم، ط1.عمان:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2005.

117- كمال الدين (محمد).العرب والمسرح.القاهرة : دار الهلال،1975.

118-كنت(توماس).القصة،الرواية،المؤلف:دراسات في نظرية الانواع الادبية المعاصرة.ترجمة وتقديم:جيري دومة.القاهرة : منتدى مكتبة الاسكندرية، ب ت.

119-كندي(محمد علي).الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث.ط1.بيروت:دار الكتاب الجديد،2003.

120-كوركينيان(م.س).الدراما.ترجمة :جميل نصيف التكريتي.ط2.بغداد:دار الشؤون الثقافية،1986.

121- كوليردج.النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة ذاتية أدبية لكولردج.ترجمة:عبد الحكيم حسان.ألقاهرة: دار المعارف،1971.

122- لوجون(فيليب).السيرة الذاتية:الميثاق والتاريخ الادبي.ترجمة:عمر حلي.ط1.بيروت:دار النهضة العربية،1994.

123-لوهافر(سوزان).الاعتراف بالقصة القصيرة.ط1.ترجمة : محمد نجيب لفتة.بغداد :دار الشؤون الثقافية،1990.

124- المالكي(عبد الحكيم سليمان).استنطاق النص الروائي:من السرديات والسيمائيات الى علم الاجناس الادبية.ط1.الشارقة:دار الثقافة والاعلام،2008.

125-المبخوت (شكري).جمالية الالفة :النص ومتقبله في التراث النقدي. تونس: المجمع التونسي للعلوم والاداب والفنون.،1993.

126- محمد (عزة شبل)علم لغة النص:النظرية والتطبيق.ط1.القاهرة:مكتبة الاداب،2009.

127-مرتاض(عبد الملك).في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد.الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،1998.

128- مرتاض (عبد الملك).في نظرية النقد. ط1.القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة،2007.

129-مرعي(رودان اسمر).نظم العلاقات النصية التقنية والمعرفية: القصة القصيرة السورية في التسعينات انموذجا.دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب،2012.

130- مطر(اميرة حلمي).جمهورية افلاطون.القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1994.

131-مكي (الطاهر احمد).القصة القصيرة. ط2.القاهرة : دار المعارف،1987.

132-المناصرة (عز الدين).علم التناص المقارن:نحو منهج عنكبوتي تفاعلي.ط1.عمان:دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،2006.

133-المناصرة (عز الدين).الاجناس الادبية في ضوء الشعريات المقارنة : قراءة مونتاجية.عمان:دار الراية للنشر والتوزيع،2010.

134- مندلاو(أ.أ). الزمن والرواية.ترجمة :بكر عباس.بيروت : دار صادر،1997

125-مندور (محمد). الادب وفنونه.القاهرة:دار نهضة مصر للطباعة والنشر،1980.

136-المنياوي(احمد).جمهورية افلاطون:المدينة الفاضلة كما تصورها فيلسوف الفلاسفة.ط1.القاهرة:دار الكتاب العربي،2010.

137-المهدي(عقيل).السؤال الجمالي.ط1.بغداد:سلسلة عشتار الثقافية،2007.

138- مورا(اندريه).فن التراجم والسير الذاتية.ترجمة:احمد درويش.القاهرة: منشورات المجلس الاعلى للثقافة،1995.

139- النابي(ممدوح فراج).السيرة الذاتية : قراءة في ابداع المراة.ط1.الشارقة:اصدارات دائرة الثقافة والاعلام،2008.

140- ناهم(احمد).التناص في شعر الرواد. ط1.بغداد:دار الشؤون الثقافية،2014.

141- نجم (محمد يوسف).فن المقالة.بيروت :دار الثقافة،1966.

142- نمر(حنا).دراسات في الادب والفن. ط1.بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،1982.

143-النصري(فتحي).السرد في الشعر العربي الحديث: في شعرية القصيدة السردية.تونس: الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، 2006.

144-نيكوف (ف.د.سكفور).الشعر الغنائي.ط2.ترجمة : جميل نصيف التكريتي،(بغداد:دار الشؤون الثقافية،1986.

145-هلال(محمدغنيمي).الادب المقارن.ألقاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،2004.

146-هلال(محمدغنيمي).النقد الادبي الحديث.ط6.القاهرة:نهضة مصر للطباعة والنشر،2005.

147- هلال(محمد غنيمي).الرومانتيكية.القاهرة :دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.ب ت.

148-هلال (محمد غنيمي).قضايا معاصرة في الادب والنقد.القاهرة:دار نهضة مصر للطباعة والنشر،ب ت.

149- هوراس.فن الشعر. ترجمة:لويس عوض.القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،1988.

150- الوراري(عبد اللطيف).الاوتوبوغرافي في الشعر المغربي المعاصر.الرباط:مطبعة دار المناهل،2014.

151- ويلك (رينيه).مفاهيم نقدية. ترجمة.محمد عصفور.الكويت:سلسلة عالم المعرفة،1987.

152-ويلك(رينيه) وارن(اوستن).نظرية الادب.ترجمة:عادل سلام.الرياض:دار المريخ للنشر،1991.

153-الياس(ماري).والقصاب(حنان).المعجم المسرحي.بيروت :مكتبة لبنان ناشرون،2006.

154- ياسين (رشيد).دعوة الى وعي الذات.دمشق:اتحاد الكتاب العرب،2000.

155- ياغي (عبد الرحمن).رأي في المقامات.بيروت:منشورات المكتب التجاري،1969.

156- ياكوبوفا (ناتاليا).السرد والمسرح.ط1.ترجمة:اشراف صياغ.القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة،ب ت.

157- يقطين(سعد).الكلام والخبر:مقدمة للسرد العربي.بيروت:المركز الثقافي العربي،1997.

158-اليوسفي(محمد لطفي).في بنية الشعر العربي المعاصر.ط1.تونس:دار سراس للنشر،1985.

159- اليوسفي (محمد لطفي).الشعر و الشعرية.القاهرة:الدار العربية للكتاب،1992.

160-يحياوي (رشيد).مقدمة في نظريات الانواع الادبية. ط1.(المغرب: دار افريقيا للشرق،1991).

161-يودين (م.روزلتان وب).الموسوعة الفلسفية.ترجمة :سمير كرم،ط5. بيروت:دار الطليعة،1985،ص552.

ثانيا : القواميس والمعاجم :

1- احمد رضا (الشيخ).معجم متن اللغة :موسوعة لغوية حديثة. المجلد 2. بيروت:دار مكتبة الحياة،1958.

2- الرازي (الشيخ الإمام محمد بن أبي بكر). مختار الصحاح. ط5.القاهرة : وزارة المعارف،1939.

3- زيتوني (لطيف).معجم مصطلحات نقد الرواية. ط1.بيروت، مكتبة لبنان،2002.

4- صليبا (جميل). المعجم الفلسفي.ج1.ط1.قم :منشورات ذوي القربى،1385.

5-المصري (ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الافريقي).لسان العرب.مراجعة 6-يوسف البقاعي وابراهيم شمس الدين ونضال علي. ط1.بيروت : مؤسسة الاعلمي،1985.

7-مطلوب(احمد).معجم النقد العربي القديم.ج1.ط1.بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،1989.

ثالثا : الصحف والمجلات والدوريات:

1- الاحمد (نهلة فيصل)."التداخل الاجناسي في النقد العربي القديم: القصة انموذجا.مجلة التراث العربي.دمشق.عدد 117-118 لسنة 2010.

2-اصطيف(عبد النبي)."نظرة في تحديث الاجناس الادبية".مجلة الناقد،(لندن)،العدد 8،شباط/فبراير،1989.

3- الاعسم(باسم)."مسرحة الشعر".مجلة الخشبة.بغداد.عدد 3+4.خريف،2015.

4- البحرة (نصر الدين)."تجربة مسرحية رائدة في المغرب".مجلة الموقف الادبي،دمشق.عدد 1 لسنة 1972.

5- برهم (لطفية ابراهيم) ومحمد عطية(قصي).في تداخل الاجناس الادبية".مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية.دمشق.المجلد 33. العدد 2 لسنة 2011.

6- بن رمضان(صالح)."التداخل بين الاجناس الادبية في المقامات".مجلة جذور.ألسعودية. عدد 4.لسنة 2000.

7-ت(مارينو)."نحو تعريف الاجناس الادبية".ترجمة:صلاح السعيد.مجلة الثقافة الاجنبية.بغداد.عدد3و4 لسنة 1997.

8-ت (دوبرو).نظرية الاجناس الادبية في القرن العشرين.ترجمة:باقر جاسم.مجلة الثقافة الاجنبية.(بغداد)،عدد 3و4 لسنة 1997.

9-تزفيتان تودروف."اصل الاجناس الادبية".ترجمة:محمد برادة،مجلة الثقافة الاجنبية،(بغداد)،العدد1،ربيع 1982.

10-الخشاب(وليد)." عندما تلجا الرواية للمسرحية :عن المسرواية".مجلة فصول.القاهرة.مجلد 12.عدد1.لسنة 1993.

11-روابنيه(الطاهر)."تظافر الشعري والاساطيري :قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي".مجلة تجليات الحداثة.الجزائر.عدد 3. لسنة 1994.

12-الريحاني(كمال)."اعمال محمد شكري:سيرة ذاتية".مجلة عمان.عمان.العدد 97 لسنة 2003.

13- سليوة (حميدة)."الاشكال المسرحية في التراث العربي بين الطقس والقص".مجلة حوليات التراث.جامعة مستغانم.الجزائر.عدد15 لسنة 2015.

14-سهيل (موسى زناد)."تنافس الاجناس بين الاخضاع والاقناع".مجلة الاقلام.بغداد.عدد 4 لسنة 1984.

15- الشبيبي(زينة كفاح)."المونودراما بين التجنيس والشعرية".جريدة الاضواء.البصرة.عدد 329 في 14 كانون الاول لسنة 2015.

16-عبدالحميد(سامي)."مضامين وأشكال مسرح السيرة".جريدة المدى،بغداد.العدد3230. الاثنين2014/12/1.

17- عبد الغني (محمد السيد محمد)."نظرة الاثينين الى الاسطورة".مجلة عالم الفكر.المجلد 40.عدد 4.لسنة 2012.

18- العيد(يمنى).السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة :دراسة في ثلاثية حنا مينة.مجلة فصول.عدد4. شتاء 1997.

19-القمري(بشير)."مفهوم التناص بين الاصل والامتداد".مجلة الفكر العربي المعاصر. بيروت.عدد60-61 في شباط،1989.

20-محمد (باقر جاسم).النص حساسية ما بعد الحداثة.مجلة الاقلام،(بغداد)،عدد11-12،لسنة 1996.

21-مشبال (محمد)."البلاغة ومقوله الجنس الادبي"، مجلة عالم الفكر، (الكويت)،عدد1 لسنة 2001.

22-مراشدة (عبد الرحيم)." الأجناس الأدبية وتجليات التحول والتغيير".مجلة بونة. الجزائر. العدد18 كانون الاول 2012.

23-مرتاض (عبد الملك)."التكامل الادبي بين الاجناس في الادب العربي".مجلة المنهل،(الرياض).عدد 480 لسنة 1990.

24--لوليدي(يونس)."الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر".مجلة الثقافة المسرحية.القاهرة. عدد (130).لسنة 1999، ص61.

25-النشار(مصطفى)."فن السيرة في الفكر اليوناني".مجلة عالم الفكر.(الكويت).مجلد 43 عدد2 اكتوبر-ديسمبر لسنة 2014.

26- هارف (حسين علي)."عناصر البنية الفنية للمونودراما".مجلة الاقلام.بغداد.عدد 5-6 ايار حزيران. لسنة 2005.

27- هارف (حسين علي)." النزعة المسرحية وملامح الدراما في فن المقامة ". جريدة المدى.بغداد.عدد 2128 في 2012/3/18.

28-اليافي (نعيم)."نظرية الاجناس الادبية وتقنيات القصة القصيرة المعاصرة في سورية".مجلة الموقف الادبي.(دمشق).العدد 290حزيران،1995.

29-يونس(عبد الحميد)."ظواهر التمثيل في الأدب الشعبي العربي".مجلة المجلة.العدد 146.القاهرة الدار المصرية للطباعة والنشر والتأليف،1960.

رابعا: الرسائل والاطاريح :

1-ابو مصطفى(احمد محمد).تداخل الاجناس الادبية في القصيدة العراقية المعاصرة.رسالة ماجستير غير منشورة.باشراف الدكتور وليد محمود ابو ندى.الجامعة الاسلامية بغزه:كلية الاداب. قسم اللغة العربية،2015.

2-بدن (طالب هاشم).فنون الادب وتوظيفها في النص المسرحي العراقي المعاصر:ملحمة كلكامش انموذجا.رسالة ماجستير غير منشورة. باشراف الدكتور عبد الستار عبد ثابت البيضاني.جامعة البصرة : كلية الفنون الجميلة،قسم الفنون المسرحية،2014.

3-بلعيدي(نسيمة)وبلخن(كريمة).شعرية اللغة في رواية فوضى الحواس لاحلام مستغانمي.رسالة ماجستير غير منشورة.باشراف الدكتور محمد العيد تاورتة.الجزائر:جامعة منتوري قسطنطينية.كلية الاداب واللغات.قسم اللغة العربية وادابها،2011.

4- بن الشيخ(عبد الغني).اليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمن منيف.اطروحة دكتوراه غير منشورة.باشراف الاستاذ الدكتور حسين خمري.الجزائر:جامعة منتوري قسطنطينة.كلية الاداب واللغات.قسم اللغة العربية وادابها،2008.

5-جراد (خلود ابراهيم عبد الله).تطور البناء الدرامي التاريخي في روايات رضوي عاشوراء.رسالة ماجستير غير منشورة.باشراف الاستاذ الدكتور سعود محمود عبد الجابر.عمان:جامعة الشرق الاوسط.كلية الاداب والعلوم.قسم اللغة العربية،2014.

6-جعفر (شاكر عبد العظيم).تمثلات مابعد الحداثة في نصوص خزعل الماجدي المسرحية.رسالة ماجستير غير منشورة.باشراف الدكتور محمد ابو خضير.جامعة بابل:كلية الفنون الجميلة.قسم الفنون المسرحية،2009.

7- الحمداني(هيثم حمزة سلمان).البنية الدرامية للمسرحية التراثية في العراق نماذج مختارة.رسالة ماجستير غير منشورة. باشراف الدكتور مجيد حميد الجبوري.جامعة البصرة:كلية الفنون الجميلة.قسم الفنون المسرحية،2010.

8- خشن (ضياء عباس).عناصر البناء الدرامي في مسرحيات خالد الشواف ومعد الجبوري الشعرية(دراسة مقارنة).رسالة ماجستير غير منشورة.باشراف الأستاذ المساعد الدكتور عبد الستار عبد ثابت البيضاني.جامعة البصرة:كلية الفنون الجميلة.قسم الفنون المسرحية،2012.

9-الخميس (علي عبد الأمير عباس).بنية السرد في النص المسرحي العراقي. رسالة ماجستير غيرمنشورة.باشراف عقيل جعفر الوائلي.جامعة بابل:كلية الفنون الجميلة.قسم الفنون المسرحية،2010.

10-الربيعي (صادق كاظم عباس).الشخصية بين القيم التاريخية والرؤية الدرامية في نصوص محمد مبارك المسرحية.رسالة ماجستير غير منشورة.باشراف الاستاذ المساعد حيدر جواد كاظم العميدي.جامعة بابل:كلية الفنون الجميلة. قسم الفنون المسرحية،2010.

11-زبادي (وفاء يوسف ابراهيم).الاجناس الادبية في كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق لاحمد فارس الشدياق.رسالة ماجستير غير منشورة.باشراف الدكتور عادل ابو عمشة.نابلس:جامعة الوطنية.كلية الدراسات العليا.قسم اللغة العربية وادابها 2009.

12-الزبيدي (محمد عبد الزهرة محمد).توظيف الفولكلور في النص المسرحي العراقي المعاصر.رسالة ماجستير غير منشورة.باشراف الدكتور عبد الستار عبد ثابت البيضاني.جامعة البصرة: كلية الفنون الجميلة.قسم الفنون المسرحية،2010.

13-شكشاك(فاطمة).التراث الاسطوري في المسرح الجزائري.رسالة ماجستير غير منشورة.باشراف الدكتور عبد السلام ضيف.الجزائر:جامعة العقد الحاج لخضر.كلية الاداب والعلوم الانسانية.قسم اللغة العربية وادابها،2009.

14-الشندل (احمد ناصر حسن).المقاربة الدرامية لنص أبي مخنف،رسالة ماجستير غير منشورة.باشراف الاستاذ المساعد الدكتور مجيد حميد الجبوري والدكتور حسن عبد المنعم الخاقاني.جامعة البصرة:كلية الفنون الجميلة.قسم الفنون المسرحية،2007.

15-العتيبي (صفية بنت ناشي بن رضيان).توظيف الشعر في الرسائل الاخوانية في بداية العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع. رسالة ماجستير غير منشورة. باشراف الاستاذ الدكتور عبد الله بن ابراهيم الزهراني.السعودية:جامعة ام القرى. كلية اللغة العربية.قسم الدراسات العليا العربية.فرع الادب والبلاغة،2010.

16-عروس(محمد).تداخل الاجناس الادبية في الشعر الجزائر المعاصر :جمالياته الفنية وابعاده الدلالية.اطروحة دكتوراه غير منشورة.باشراف الاستاذ الدكتور عبد الرحمن تبرماسين.الجزائر:جامعة محمد خيضر : كلية الاداب واللغات.قسم الادب العربي،2015.

17-العلي(رشا ناصر).الابعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (19902005).رسالة ماجستير غير مطبوعة.باشراف الدكتور محمد عبد المطلب وثناء انس الوجود.مصر:جامعة عين شمس.كلية الاداب.قسم اللغة العربية وادابها.2009.

18-غنيم(محمد عبد الحليم).الفن القصصي عند فاروق خورشيد.اطروحة دكتوراه غير منشورة.باشراف الدكتور حلمي بدير.جامعة المنصورة:كلية الاداب.قسم اللغة العربية،20001.

19-فارس(لزهر).نظرية الادب والنقد عند زكي نجيب محمود.اطروحة دكتوراه غير منشورة.باشراف الدكتور يحيى الشيخ صالح.الجزائر:جامعة منتوري.كلية الاداب واللغات.قسم اللغة العربية وادابها،2010.

20-مادي (فضيلة).دور عالمية الادب ومذاهبه في تطور الادب وظهور اجناسه الادبية.رسالة ماجستير غير منشورة. باشراف الدكتور بو علي كحال.الجزائر:معهد الاداب واللغة العربية،قسم اللغة العربية،2012.

21-المهدي (حنان منصور عباس).الشعرية في قصص محمد خضير.رسالة ماجستير غير منشورة.باشراف الدكتور احمد جاسم النجدي والدكتور عامر عبد محسن السعد،(جامعة البصرة:كلية الاداب، قسم اللغة العربية،1999.

22-نقرش (عمر). مفهوم التناص في النص المسرحي.أطروحة دكتوراه غير منشورة. باشراف الدكتور عبد المرسل الزيدي.جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2002.

23-هاشم (سهام جبار). تجنيس الادب في النقد العربي الحديث.رسالة ماجستير غير منشورة.باشراف الدكتور حسن البياتي. جامعة المستنصرية:كلية الاداب.قسم اللغة العربية،1997.

24-يحيى (محمد حامد محمد).العناصر الدرامية في سرديات ابراهيم اسحق. أطروحة دكتوراه غير منشورة. باشراف الدكتور عثمان جمال الدين عثمان.جامعة السودان للعلوم والتكنولوجية. كلية الموسيقى والدراما. قسم الدراما،2015.

خامسا: نصوص مسرحية:

1-برشيد(عبدالكريم).مسرحية:امرؤ القيس في باريس.عدد 77.باريس:منظمة اليونسكو،2005.

2-العاني(يوسف).10مسرحيات من يوسف العاني.ط1.بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1981.

3-الماجدي(خزعل).الاعمال المسرحية.ج2.ط1.بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2014.

4-ياسين(كاتب).الجثة المطوقة والاجداد يزداود ضراوة.ترجمة:د.ملكة ابيض.دمشق:منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،2011.