القراءة الإجناسية المعاصرة للسرد العربي القديم

نظر بحثي في مسارات الدرس المغاربي

د.محمد عبد البشير مسالتي
جامعة فرحات عباس- سطيف

الملخص:

تتصدى هذه الدراسة **لاستنطاق مجموعة من القراءات الإجناسية التي تشكلت حول النصوص السردية القديمة،** والبحث بذلك ليس مقاربة في النصوص السردية التراثية بالدرجة الأولى ، بقدر ما هو **بحث في التلقي الإجناسي المعاصر الذي دار حول هذه النصوص** ؛ وذلك من أجل الكشف عن الدور الكبير الذي تمارسه القراءة والتلقي في" تصنيع النص"، وتحديد قيمته ومعناه، كما نروم من وراء هذه الدراسة أن نتحقق من حقيقة مفادها أنّ القراءات والتلقيات لأيّ نص إنّما هي محكومة بأفقها التاريخي ، وسياقها الثقافي ، فهي تتحرك وَفق ما يتيحه لها أفقها وسياقها من"ممكنات" ، وفي المقابل فإ ّنا ترضخ تحت الإكراهات التي يمارسه عليها هذا الأفق وهذا السياق ، وهو ما يجعل من دراسة مسارات التلقي الإجناسي وسيلة جيّدة ليس لاستكشاف طبيعة النصوص السردية القديمة فحسب ، بل لاكتشاف طبيعة الإكراهات التي يمارسها أفق الانتظار في توجيه القراءات ، وأثر هذه القراءات في تصنيع النص المقروء وتشكيل دلالته.

أولا: نظرية الأجناس الأدبية عند النقاد العرب المعاصرين، المصطلح والوظيفة:

لقد جاء اهتمام النقد العربيِّ الحديث بمباحث نظرية الأجناس متأخراً نسبياً، وليس عندنا من تفسير لهذه الظاهر سوى ما يقوله مصطفى الغرافي «البواعث الأيديولوجيَّة، التي وجَّهت عناية المعاصرين إلى الإكباب على التراث فحصاً وتنقيباً، يحدوهم في ذلك طموح إلى إبراز سمات الحداثة في هذا التراث إثباتاً لأسبقيَّة العرب إلى الكشوفات الأدبيَّة والنقديَّة دفعاً لتهمة التأخر عن الغرب. أمَّا البداية الفعليَّة للاهتمام بمباحث الأجناس فلم تنطلق، عربياً، إلاَّ في الثمانينيات لتبدأ في التنامي منذ ذلك الحين، حتَّى استوت في السنوات الأخيرة في دراسات متخصصة محضها أصحا ا لفحص قضايا الأجناس من وجهة أنظار متغايرة»[1].

إننا ما إن نقتحم دائرة مقولات الأجناس الأدبية في الدراسات العربية الحديثة حتَّى نجد أنفسنا في غمار من المصطلحات يُستعمل بعضها مرادفاً للبعض، حتَّى إنَّ الحدود التي ينبغي أن تفصل بين كلِّ واحد منها وغيره تنطمس ويكاد يعفو أثرها.

يقسِّم الباحث **عز الدِّين إسماعيل** في كتابه: **المكوّنات الأولى للثَّقافة العربيَّة**، الأدب إلى قسمين: الشِّعر والنَّثر، ثمَّ ينبري يعدِّد ما يدخل في النَّثر من أجناس. فيذكر أنَّ نثر الكهَّان والأمثال والخطب «أنماط نثريَّة» وأنَّ المقامات

«نوع خاصٌّ من التَّأليف»، وأنَّ «فنَّ الخطابة» هو النَّمط الثَّالث من أنماط النَّثر، وأنَّ المواعظ «لون من النَّثر يُلحق بالخطابة». ثمَّ يتحدَّث عن «الأشكال النَّثريَّة» مشيراً إلى أنَّه تحدَّث عن «الأشكال المختلفة للنَّثر العربيِّ منذ نشأته كالسَّجعِ والأمثال والخطابة والكتابة الفنيَّة [أي الصُّحف والرَّسائل]»[2].

وإذا رمنا ترتيب هذه المصطلحات من الأكبر إلى الأصغر أو من العامِّ إلى الخاصِّ، وجدنا في قمَّة «الهرم الأنماط النثرية التي ترادف الأشكال النثريَّة. إلاَّ أنَّنا عوض أن نجد أنماطاً أو أشكالاً في صيغة الإفراد (نمط المثَل أو شكل الخطبة مثلاً)، نعثر على مصطلحين آخرين هما نوع وفن، وقد استعمل أوَّلهما للمقامات وثانيهما للخطابة وقد وُسمتا من قَبلُ بكو ما نمطين وشكلين، ويبقى مصطلح اللَّون في قاعدة الهرم للدلالة على ما يدخل تحت الفنِّ أو النَّوع»[3].

أما إذا التفتنا إلى الباحث **عبد السَّلام المسدّي**، وجدناه يعالج مسألة الأجناس في مقال له بعنوان «الأدب العربيّ ومقولة الأجناس الأدبية»[4]. وهو يوردُ في هذه الدِّراسة جملة من المصطلحات الدَّالَّة على الأجناس، أوَّلها ما يعترضنا في العنوان وهو الأجناس الأدبيَّة. ثمَّ يحدِّثنا عن «فنِّ الخطبة»، و«فنِّ الخبر». ويطعِّم هذا المصطلح بالآخر فيشير إلى «فنِّ الخطبة بوصفه لوناً عريقاً» وإلى أنَّ «فنِّ المقامة لون من الأدب»، ويرى أنَّ التَّأريخ للأمثال «لون من التَّصنيف». ثمَّ يتحدَّث بعد ذلك عن «أدب التأريخ للأمثال». ثمَّ لا يلبث أن يعُد «الخطبة غرضا» كما «أنَّ «السِّيرة الذاتية أدب عريق». ويضاف إلى هذا ما نجده منبثّاً طيَّ الدِّراسة من عبارات نحو «الضَّرب من الكتابة» و«الأضرب الإبداعيَّة» و«الألوان الإبداعيَّة»[*].

أما **محمد مندور** فقد سعى إلى تحديد مجالات استعمال بعض هذه الألفاظ، فرأى أنَّ كلمة «الفنّ» لا ينبغي أن تتَّخذ للدَّلالة على «الغرض» ذلك أنَّ «لفظة فن في العصر الحاضر وبعد النَّهضة الأدبيَّة التي ابتدأت في القرن الماضي واستمرَّت في القرن الحاضر لا تزال توحي بشيء كثير من اللَّبس. فنحن نسمِّي اليوم أحياناً شعر الغزل بفنِّ الغزل، كما نقول فنّ الهجاء وفنَّ الحماسة مع أنَّ جميع هذه الأنواع من الشِّعر تنضوي تحت فنٍّ واحد في المفهوم الأوروبيِّ لكلمة فن وهو فنُّ الشِّعر الغنائيّ. وليس الغزل والهجاء والحماسة والمديح والوصف وما إليها إلاَّ أغراضاً للشِّعر كما كان يقال في الماضي»[5].

وجليٌّ من هذا أنَّ **مندور** استعمل كلمة فنّ للدَّلالة على (genre)، واستمدّ من معجم النَّقد العربيِّ القديم كلمة غرض، وجعل الأغراض مندرجة ضمن الفنون. وهو يفسِّر هذا الاشتراك في كلمة فنّ، نزوع النُّقَّاد العرب المعاصرين عنها وتفضيلهم كلمات أخرى لتأدية معنى (genre).

والحاصل أنّ مندور يحلُّ لفظ نوع محل غرض إذ عدّ فنَّ الغزل وفنَّ الهجاء وفنَّ الحماسة أنواعاً من الشِّعر.

إنَّ هذا الاضطراب في المصطلحات المستعملة للدَّلالة على الأجناس الأدبيَّة كما يسميه محمد القاضي «ربَّما دلَّ على **أنَّ المباحث الغربيَّة في مجال الأجناس الأدبيَّة لم تُتَمثَّل عندنا تمثّلاً كاملاً**، أو على أنَّ مسألة **الأجناس في الأدب العربيِّ القديم ذات سمات مخصوصة**»[6].

وقد سعى بعض الباحثين إلى التنقير في كتب تصنيف العلوم عند القدامى[7] وفي كتب النّقد عمّا كان مستعملاً من ألفاظ للتَّمييز بين مختلف أضرب الإبداع، مقدراً أنَّ «الدَّرجة الأولى للوعي النَّقديِّ العربيِّ القديم بتمايز الأنواع ووجودها هي نعتها باصطلاحات خاصَّة»[8]. وقد نظر رشيد يحياوي في كتاب «إعجاز القرآن» للباقلاَّني (ت 403هـ) فعثر فيه على مصطلحات ستَّة سيقت في وصف أقسام الكلام، إذ إنَّ القرآن عند البقلاَّني «يتميَّز عن أساليب الكلام المعتاد، وعن أنواع الكلام الموزون غير المقفَّى» وعن «أصناف الكلام المعدَّل المسجَّع» وعن «سائر أجناس الكلام» ولا وجه للشَّبه بينه وبين أي من «أحد أقسام كلام العرب» أو «فنون ما ينقسم إليه الكلام من شعر ورسائل وخطب وغير ذلك»[9].

بيد أن هذا الرَّصد لما جاء في كتاب الباقلاني من ألفاظ دالَّة على الأجناس لا يزيدنا إلاَّ تشككاً في ارتقائها إلى مصاف المصطلحات الدَّقيقة التي لا يجوز أنْ ينوب بعضها عن بعض. ومن العسير علينا أن نسلِّم – بناء على ذلك – بأنّ القدامى كانوا مدركين لما بين هذه الألفاظ من فوارق إدراكاً واعياً صارماً.

وفي هذا المعنى يقول الباحث مصطفى الغرافي: «لعل من يتدبر نظامنا النقدي والبلاغي يجده قد بلور مفهوماته بعيداً عن نظرية الأجناس الأدبيَّة كما نفهمها اليوم في الغرب. وما ذلك إلاَّ لأنَّه امتثل في صوغ مقولاته النقديَّة لجنس أدبي بعينه هو الشِّعر، الذي فرض هيمنة مطلقة على التفكير النقدي العربيِّ بوصفه جنساً أدبيا متعاليا. وقد شكل ذلك عائقاً أمام ظهور نظريَّة عربيَّة للأجناس الأدبيَّة؛ فمن يتأمل الكلام العربيّ، في تجلياته المختلفة، يجد أنه لم يفلح أبدا في الخروج من الشرنقة التي نسجها حوله جنس الشعر؛ إذ جاءت المقولات النقديَّة مر نة للمقاييس الأسلوبيَّة والبلاغيَّة، التي كرَّسها هذا الجنس العتيد في الثقافة العربيَّة»[10].

وفي هذا المعنى أيضا يقول حمادي صمود: «إنَّ النُّصوص العربيَّة القديمة المتعلِّقة بقضايا الأدب لا سيما الدَّائرة منها على علم الشّعر وعمله كثيرة الإشارة إلى الأغراض والمعاني والفنون، لكننا لا نجد فيها إطاراً نظرياً للتَّصنيف أو دراسة تطبيقيَّة لمختلف الخصائص الماثلة في النصوص يكون القصد منها تعيين العناصر المفيدة في ضبط حدود الأجناس أو ما يسمَّى بالعناصر الطاغيَّة المهيمنة التي لا يمكن العدول عنها إلاَّ بالخروج عن الجنس أو النَّوع»[11].

بيد أنَّ غياب هذا المبحث النَّظري عند العرب القدامى قد جعل بعض المعاصرين يرى في مسألة الأجناس «بدعة» استنَّها المستشرقون لما عجزوا عن فهم أدبنا من داخله فسارعوا إلى التَّصوُّر الغربيِّ يسقطونه إسقاطاً على النُّصوص العربيَّة،

فعبد السَّلام المسدِّي يصدح بالقول: «لعلَّ أعظم البدع... قد سوَّ ـا أيدي المستشرقين لـمّا دأبوا على ألاَّ يفحصوا مميزات تاريخ العرب وحضار ـم إلاَّ من خلال مقولات الحضارة التي ينتمون إليها عرقاً أو فكراً أو لغة. ثم اقتفى أثر هؤلاء بعض أبناء الأمَّة العربيَّة فكانوا في ذلك أصنافا: منهم المتلذّذ الوديع ومنهم المفاخر بأنّه عثر على مسلك الأيمّة ومنهم من كان مؤمناً غرّا»[12]. وقد أدَّى ذلك بعبد السَّلام المسدِّي إلى اعتبار مقولة الأجناس دخيلة على الأدب العربيِّ الّذي لم يقم على تصوُّر للأجناس شامل وإنَّما قام على تمييز بين نوعين من أنواع الصياغة هما الشّعر والنَّثر، ليس أيّ منهما بمنفرد عن الآخر بمضامين مخصوصة.

وقد جرى **أحمد الحذيري** مجرى عبد السّلام المسدِّي فجعل البحث عن الأجناس في الأدب العربيِّ تقليداً يروم صاحبه أن يُنسب إلى الحداثة. قال: «هل يكفي أن تطوّع هذه المقولة الأجنبيَّة لأدبنا تطويعاً ظاهرياً لندَّعي الحداثة؟... ألسنا بذلك كمن يحاول إلباس الغربيّ عمامة ليزعم أنَّ هذا قد استعرب! والحال أنَّ العرب قد أقاموا أد ـم على أساس التَّمييز بين الشِّعر والنَّثر»[13].

أمَّا الشِّقُّ الآخر من الباحثين فقد آمن بأنَّ مقولة الأجناس ينبغي أن تكون حاضرة في ذهن دارس النُّصوص الأدبيَّة توجّه عمله و ـديه المسالك المؤدِّية إلى خصوصيَّة الآثار، إلاَّ أنَّه تنكّب عن تعريف الجنس ونظر في المسألة من زاوية اختصاصه. مثالنا على ذلك **محمد الهادي الطرابلسي** الّذي يقول: «أمّا مفهوم الجنس فدارس الأسلوب يعوّل في حدِّه على مقرّرات نقاد الأدب والتقاليد الجاري ـا العمل في شأنه. فدارس أسلوبيَّة الأجناس ليس مطالباً – في منطلق بحثه – بتحديد الجنس ما هو، وإنّما هو ينطلق من الإطار المنهجيِّ الّذي يثبت عند النقَّاد أنَّه يمثل جنساً أدبيّاً. ولكنه مطالب بأن يجعل مفهوم الجنس حاضراً في ذهنه، عاملاً في نتائج بحثه ومكيّفاً للأساليب الملحوظة ومحدّداً لوظائفها ومتكيّفاً ـا، ومستمداً منها المساعدة في أداء وظيفته في نطاق الأثر المدروس»[14].

وقد جعل عبد السَّلام المسدي تعريف الجنس الأدبي مرقاة لدراسة الأجناس في الأدب العربيِّ القديم وشرطاً لا بدَّ منه لإنشاء صنافة (typologie) تدخل فيها كلّ أنواع الكتابة الإبداعيّة، فقال: «إنّ ابتعاث علم تصنيفي يكشف طبائع الألوان الفنيَّة الّتي صيغ عليها الأدب العربيِّ لوضعها بمقام أجناس مستنبطة من ذات التراث دونما تعليق ولا إسقاط يقتضي فضَّ الإشكال المنهجيّ في تحديد مقوّمات الجنس الأدبيِّ»[15]. وبذلك فإنَّنا قبل أن نتوغل في نواميس الأجهزة المفهومية للقراءات التي قاربت أدب الجاحظ من منظور تجنيسي فنحن مطالبون بفضِّ قضية الأجناس من الناحية النَّظريّة حتَّى يتَّضح لنا الموضع الّذي يتنزَّل فيه الجنس من الأدب.

ولكن المرور من حيِّز التّحسس الأوَّليِّ إلى حيز الممارسة الفعليَّة يقتضي مواجهة مسألة اختيار المداخل المفيدة في تحديد الجنس الأدبيِّ، وهذه المداخل في رأي محمد الهادي الطرابسلي متعدِّدة. ذلك أن «مسألة الأجناس الأدبيَّة...

تدخل في باب الأشكال، وهو باب بين بابي الأساليب والمضامين. ولذلك نعدّها من عناصر الدَّرس المتأرجحة بين الأسلوبيَّة والنَّقد الأدبيِّ، ومن مظاهر تضافر الاختصاصات، وعلامة مرونة الحدّ بين العلوم والمناهج المتقاربة»[16].

يحدّ الجنس حسب محمد الهادي الطرابلسي بعناصر ثلاثة: الشكل والأسلوب والمضمون: «مهما قلبت أمر المحاولات التي ترمي إلى ضبط مقاييس الأجناس الأدبيَّة فإنَّ مستندا ما لا تخرج — في نظرنا — على معايير ثلاثة إمَّا منفردة وإمَّا متضافرة: «فأولها **معيار الصّياغة** من حيث هي تشكيل للمادة الخام التي هي اللَّغة... والثَّاني معيار **المضمون**... أمّا الثَّالث فمعيار **التَّركيب** ويختصُّ بالسُّبل الإبداعيَّة التي يتوسَّل ما الأدب لبلوغ غرضه الدَّلالي والفنيِّ في نفس الوقت. وهذا الباب أشدُّ التصاقاً ببنية الأثر الأدبيِّ من حيث هو نصٌّ بذاته»[17]. ولا يعسر على الناظر المحقِّق أن يلحظ ههنا تماثلاً بين لفظي الأسلوب والصّياغة من جهة، ولفظي الشّكل والتّركيب من جهة أخرى.

على أنّنا نجد طائفة من الدَّارسين يهوّنون من شأن المضمون مقدرين أنَّ المضامين متنقّلة بين الأجناس تنقُّلاً يغدو معه أمر الرَّبط بين جنس معلوم ومضمون أو مضامين مخصوصة عملاً لا تقوم النُّصوص شاهدة عليه. لذلك يجعلون الشّكل والأسلوب ركيزتين أساسيَّتين من ركائز الجنس، فالنَّوع في مجال الأدب شكل يشترط فيه ليقوم كنوع أن ينفرد بسمات أسلوبيَّة خاصَّة. ويمارس تجمّع هذه السّمات سلطة معيَّنة[18].

ولكن ما هي السمات الأسلوبيَّة الّتي يختصُّ ما الجنس؟ وهل يتعيَّن علينا أن نجد لكلِّ جنس سمات ينفرد ما فيكون لنا من السّمات الأسلوبيَّة أضعاف ما لدينا من الأجناس الأدبيَّة؟ يجيبنا محمد القاضي بقوله: «ههنا نجم العنصر التَّاريخيُّ، إذ الأجناس مظاهر جماليَّة تنشأ في سياق تاريخيّ معلوم وتتطوَّر وتموت، ولكنَّها في كلتا الحالتين تتسرَّب شظايا في مسام الأجناس اللاّحقة وتسري فيها سريان النسق. فبعض السمات الأسلوبيَّة يمكن أن توجد في أكثر من جنس. ومن ثمّ كانت الحاجة ماسَّة إلى دراسة الأجناس دراسة زمانيَّة ودراسة آنية معاً»[19]. وإلى طرح محمد القاضي يذهب الباحث رشيد يحاوي إذ يعُد رأي أحمد كمال زكي القائل بأنّ دراسة الأنواع إنّما تقوم على عنصر الزمن لتكشف عن تأثر اللاّحق بالسّابق رأياً أحادي الجانب لأنَّ التّحول أمر مهم ولكنّه ليس وحيداً. ويوافق يحياوي عبد الفتاح كيليطو في اعتباره أنَّ الجنس الأدبيَّ — شأنه شأن العلامة اللّغوية عند سوسير — لا تبرز خصائصه إلا من خلال تعارضها مع خصائص أجناس أخرى[20].

إنَّ دراسة الأجناس عمل يتأرجح بين الممارسة التَّطبيقيَّة ممثّلة في تحليل النُّصوص وبين العمل التَّجريديّ متمثِّلاً في إقامة النظرية، لذلك جعل بعض الدَّارسين الجنس مرتبة وسطى بين النّمط والنَّصِّ. «فالنّمط هو النَّموذج والمثال الّذي يختزن مجموعة من السّمات الأسلوبيَّة، والنَّوع هو المتصرِّف بطريقة أو بأخرى في تلك السّمات. أمّا النَّصُّ فهو المنجزُ أو المظهر الملموس للنَّمط والنَّوع»[21].

أما الناظر **في تجنيسات القراء المعاصرين للنثر** فإنه يلحظ أنه صُنف بمعايير مختلفة، فقد صُنف اعتماداً على الآلة المستعملة له: «ينقسم النَّثر من حيث آلته إلى قسمين فما كان آلته اللّسان سمِّي النَّثر الخطابيَّ نسبة إلى الخطاب، أي أنَّه كان مرتجلاً بواسطة الفم... والنَّثر الكتابي هو ما كانت آلته القلم، ويحتاج إلى الروية والتفكير، ومن ثمَّ فهو يطول وتنشقّ أساليبه وفروعه، ويتناول كثيراً من الموضوعات والأغراض»[22]. فهل ما سمِّي بالنَّثر الخطابيِّ مختلف عن الخطابة؟ أم إنَّ كلّ ما كان آلته اللسان نثر خطابيّ؟ وهل إنَّ الروية والتَّفكير ملازمان للنثر الكتابيِّ مجافيان للخطب؟ هذه أسئلة لا نعثر لها فيما نقلنا على جواب[23]. ومن الدَّارسين من رأى أن يوسِّع دائرة النَّثر فعدّ«فنون الأدب النثريِّ مرجعها إلى القصَّة والخطابة والتَّاريخ والنَّقد الأدبيِّ والصّحافة... أمّا القصة فهي سرد الأحداث التاريخيَّة أو الخياليَّة، وأما الخطابة فهي حديث الإقناع يوجّه إلى السَّامع ليستميل عقله وقلبه بما فيه من بلاغة، وأمّا التّاريخ فهو إحياء ماض مترابط الأحداث والأجزاء معلّل السّوابق واللّواحق، والنقد الأدبيّ فهو تحليل النُّصوص الأدبيَّة إلى عناصرها وإظهار قيمتها، وأمّا الصحافة فهي الّتي بواسطتها تصلنا أخبار بلدنا أو أي بلد أخر»[24]. فإذا كانت القصَّة سردا للأحداث التاريخيَّة فما الفرق بينها وبين التاريخ؟ وهل الخطابة وحدها حديث الإقناع. أليس الأدب كلُّه بل كلُّ كلام ذا غاية إقناعيَّة؟ وكيف يعدُّ التاريخ فنّاً من فنون الأدب؟ وهل تحليل النُّصوص الأدبيَّة أدب؟ وأخيراً هل إن إبلاغ أخبار بلدنا أو أي بلد آخر فنّ أدبيّ؟ إنَّ المرء ليقف مشدوهاً أمام هذا الخلط في المفاهيم والغموض في الرؤية – كما يقول محمد القاضي–[25].

أمّا القصّة فقد وجدنا محمد مندور يصمت عنها صمتاً مطبقاً مكتفياً بالحديث عن فنّ المسرحيَّة وفن النَّقد وفن الخطابة وفنِّ المقالة[26]. وكأنَّ القصَّة غير جديرة بأن تعدّ فنّاً. بيد أنَّ بعض الدّارسين تحدثوا عن القصص إلاَّ أ ّنم نظروا إليه من زاوية مخصوصة. من ذلك أنّ الباحث عز الدّين إسماعيل يرى أنَّ «النّثر قد استخدم منذ البداية في غرض آخر من أغراض التَّعبير، ونعني بذلك القصص على اختلاف ألوانه وأشكاله»[27]. وقد أخذت الحيرة من الباحث محمد القاضي حين حاول أن يفهم لفظة «الغرض» التي استخدمها الباحث عز الدين إسماعيل يقول: «فهل تراه استعملها في معناها الاصطلاحيِّ الّذي نعثر عليه في الشّعر؟ أم إنَّه جاء ا في معناها اللُّغويِّ العامِّ أي الغاية والمقصد؟ وسواء أملنا إلى الرأي الأوَّل أم الرَّأي الثاني فإن المعنى يضلّ عنّا محتجباً دون كشفه خرْط القتاد»[28].

على أنَّنا نقف أحياناً على محاولات في التَّقسيم والتَّفريع بعيدة الغور، فقد ساق لنا عزّ الدّين إسماعيل تصنيفاً لفن القصص قوامه أنواع خمسة: هي الرّواية (وهي على ضربين رواية المغامرات والرّواية التاريخيَّة) والقصَّة (وهي على ستّة أضرب: قصّة الحادثة، وقصَّة الشّخصيَّة، وقصَّة الحقبة الزّمنيَّة، وقصَّة الفكرة، وقصة العاطفة، وقصة الغريزة). والأقصوصة (وهي على أربعة أضرب: أقصوصة المشهد الصغير، وأقصوصة الفكرة الجزئيَّة، وأقصوصة اللَّمسة النَّفسيَّة، وأقصوصة الفكاهة)[29]. وبغضِّ النَّظر عن مدى انطباق هذا التَّقسيم على الأدب العربيِّ، فإنَّ الباحث محمد القاضي لا يرى «الحدود الفاصلة بين القصصيَّة والقصَّة القصيرة والأقصوصة، كما أنَّ هذا التَّقسيم لأضرب القصص لا يخلو من صرامة

وتحجُّر. فما الّذي يمنع مثلاً من أن تكون الرّواية رواية تاريخيّة ورواية مغامرات معاً؟ أو أن تكون القصَّة قصَّة شخصيَّة وقصَّة عاطفة؟ وهلمَّ جرّاً»[30].

هذه بعض المحاولات الّتي سعى أصحا ا إلى تحديد الجنس الأدبيِّ. وهي – والحقُّ يقال – تنمُّ عن حيرة باهظة إزاء هذا المفهوم الّذي وفد علينا من الغرب.

ولعلَّ ما زاد المسألة تعقُّداً أنَّ البحث عن جذور التَّفكير في الأجناس عند العرب القدامى ظلَّ عميقاً، كما أنَّ اختلاف تعريفات الجنس الأدبيِّ المستحدثة عندنا – وهو اختلاف ناشئ عن تنوع المصادر وتعدّد الاختصاصات – لم يساعد على بروز تصوّر واحد أو غالب على الدّراسات. ولعلَّ هذا الاضطراب النَّظريَّ سيظهر لنا بأكثر جلاء حين نسعى إلى تبين التصنيفات التي ذهب إليها الباحثون العرب المعاصرون في مجال قراءة أدب الجاحظ.

إن الذي نحرص على تأكيده هو أن اللغة لا تستمد جماليتها من تكوينها الذاتي فقط، أي باعتبارها أصواتا وتراكيب ومجازات ذات طاقة تأثيرية مباشرة، ولكن أيضا من علاقتها بالجنس الأدبي الذي تذعن له في صوغ أبنيتها، إذ تصبح اللغة بموجب هذه العلاقة في أفق جمالي جديد، حيث يعمد المبدع إلى نسج خيوطها واختيار ألوا ا وفق ما يقتضيه هذا الإطار من مكونات وثوابت. على هذا النحو تتحدد جمالية اللغة وأسلوبيتها بوظائفها التصويرية في سياق جنس أدبي محدد، وكأن طاقة اللغة في التأثير تكمن في الجنس الأدبي نفسه، باعتباره أداة فنية متميزة يناط ا توصيل رسالة إنسانية.

إن للجنس الأدبي جمالية نابعة من تقاليده الخاصة في التعبير، وهذه التقاليد هي مكوناته الفنية الثابتة التي تفرض نفسها على أي مبدع مهما كانت أصالته في الخلق الفني، كما أ ا تفرض نفسها على القارئ في ممارسته النقدية والتأويلية. وبذلك يصبح الجنس الأدبي معيارا يوجه الإبداع والنقد معا.

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إنّ اللغة تستمد جانبا من جماليا ا وطاقا ا في التعبير الفني من الجنس الذي تنتمي إليه، ذلك أن الإمكانات التصويرية التي تزخر ا اللغة تؤول إلى ما يضطلع به الجنس الأدبي من أدوار في تزويدها بما يمكنها من خلق آفاق تعبيرية جديدة. وهكذا تتعدد طاقا ا الفنية وتتوزع أساليبها الجمالية وفق تنوع الأجناس وتعددها.

ولا شك أن هذا التعدد الذي تتسم به اللغة الأدبية، من شأنه إخراج صفات: "البلاغة" و"الجمالية" و"الأسلوبية" من نطاقها الواسع والمطلق إلى نطاق محدد يقوم على ضرورة الإقرار بوجود مستويات من "الجمالية" تتباين وفق تعدد أجناس الكلام، وهكذا يصير لكل جنس أدبي معاييره الأسلوبية التي ينبغي للكاتب والناقد معا الوعي ا؛ فالكاتب لا

ينشئ نصا من النصوص خارج الأعراف المعروفة في عصره. فهو يلجأ عادة إلى اختيار الكتابة في جنس أدبي معين، وهذا الاختيار يشكل جزءا من مقاصده ينبغي للناقد الأدبي الصدور عنها في وصفه لعمله أو تقويمه.

إن محاسن "نظرية الأجناس" La génologie تتمثل، كما يقول "غراهام هو": «في المبدإ الصحيح والضروري القائل بأن كل نوع أدبي يقدم درجة إشباعه الخاصة به، ويعمل حسب مستواه الخاص به، كما أن له إجراءه المناسب له»[31]؛ أي إن معيار الجنس الأدبي يسمح للناقد بقراءة النص قراءة صحيحة؛ فليس له أن يطالبه بما ليس من خصائصه المكونة لماهيته. فكل نص يفتح أمام قارئه أفقا جماليا يصبح معيارا موجها للقراءة. إن الناقد «مطالب بأن يجعل مفهوم الجنس حاضرا في ذهنه، عاملا في نتائج بحثه ومكيفا للأساليب الملحوظة ومحددا لوظائفها ومتكيفا ا»[32].

وينبغي ألا يفهم من ذلك أن مفهوم الجنس الأدبي باعتباره معيارا لقراءة النص، يمثل قواعد تقيد حرية المبدع وترسم له الحدود، بل هو عبارة عن إطار منهجي يستحضره الناقد في أثناء الوصف، حيث تصير القراءة اكتشافا لحدود الجنس الأدبي على نحو ما تتجلى في النصوص المبدعة، وبذلك تصبح وظيفته استكشافية؛ فهو يصف النص ويميز هويته الأدبية مما «يتيح بدوره تبلور أساس ضابط لعملية التقويم التي تليه»[33] ومعنى هذا كله أن «فكرة الجنس الأدبي فكرة تنظيم منهجي لا يمكن أن تنفصل عن النقد»[34].

إن الجنس الأدبي عندما يصبح معروفا من لدن «القارئ»، فإنه يصبح عاملا في قراءته. وكما يقول غلوينسكي: «إن القراءة نفسها تتحدد بالجنس، ذلك أن المتلقي يكيف جهازه المعرفي لمقتضيات الجنس الذي يمثله نص معين. وهو يسعى طوال قراءته إلى تبني موقف مطابق لما يقترحه النص أو يفرضه. و ذا المنظور يغدو الجنس ضابطا للقراءة، يوجه مجراها أو يحدد هذا ا رى إلى حد ما. ولم يكن ليضطلع ذه الوظيفة لولا انتماؤه إلى تقليد أدبي مألوف لدى القارئ.. ومع ذلك، فهذا لا يعني إطلاقا بأن الجنس كيان ذو طبيعة محافظة.. فالجنس يصل النص المقروء بتقليد معين دون أن يخضعه له كلية»[35].

إنّ الجنس الأدبي ذا المعنى حاضر في النقد والقراءة؛ فهو «عامل في التواصل الأدبي يرسم "أفق انتظار" القارئ، باعتباره مجموعة من الخصائص البنيوية المكونة للجنس أو عرفا مستقرا وتقليدا شائعا. ولا شك أن هذا الأفق قابل للتحول وفق ما يطرأ على الجنس من تغييرات تفد مع كل نص جديد. وهذا قد يتسع أو يضيق، يكون عاما أو محددا بشكل دقيق... إن اعتبار الجنس عاملا في التواصل الأدبي يعني أنه يمثل ما يصطلح عليه "غلوينسكي" بـ"الوعي الأجناسي"»[36].

إنَّ هذه الإلمامة التي قمنا ا في نظرية الأجناس الأدبيَّة عند الدّارسين العرب – وإن كانت قاصرة عن تقديم صورة دقيقة متكاملة عن مسألة الأجناس – قد مكّنتنا – فيما نرى – من الوقوف على ظاهرتين بالغتي الأهميَّة: أولاهما ثراء

هذه النَّظريَّة، وسعة آفاق البحث فيها، ثانيتهما اختلاط المناهج فيها ووعورة المسالك، حتَّى إنَّ المرء لتتقاذفه الآراء فلا يرى من خلالها وجهاً. إنَّه من المهمِّ أن نلحَّ على أنَّنا لا نطمح إلى حلِّ هذه الإشكالات، وإنَّما نريد أن نتخذ بعض هذه القضايا أداة لمناقشة القراءات التي حاولت تجنيس الأدب القديم.

ثانيا: قراءة في الجهود التجنيسة للدارسين المغاربة:

1 – محمد مشبال:

لعل إحدى مهمات البلاغة منذ القدم، اضطلاعها بتصنيف الصور والخطابات، فالتصنيف جزء من صميم عمل البلاغي، لأنه يكشف عن مختلف الصور والأساليب والأصناف والأشكال والأنواع التي يتوسل ا الأديب في أعماله. فبلاغة النص الأدبي تعني اللفظة المفردة بقدر ما تعني النوع الأدبي الذي تنتمي إليه. والبلاغي مطالب في مقاربته باستيعاب النص في كونه البلاغي الشامل[37].

إن تصنيف كتاب "البخلاء" وتجنيسه يفضيان إلى تعرف أحد أسس بلاغته الكامنة في تعدد أنواعه بين النادرة والرسالة والوصية. وقد حظيت النادرة باهتمام القراء والدارسين المحدثين أكثر من غيرها من الأنواع، لأدبيتها واستجابتها لأفق التلقي الذي ترسخت فيه معايير بلاغة السرد، قبل أن يبرز الاهتمام في السنوات الأخيرة بالأنواع الأخرى، بسبب تزايد الاهتمام بالمفهوم العام للبلاغة ومطلق الخطابات. ومع ذلك يظل كتاب "البخلاء" كما قال توفيق بكار: «من النصوص الأمهات [مثل "كليلة ودمنة" و"مقامات الهمذاني"] التي تدشن في الأدب أشكالا كبرى. وهو لذلك يمثل في تاريخ الكتابة العربية لحظة حاسمة، لحظة تحول الضحكة الشعبية إلى شكل أدبي، شكل النادرة. فهو الذي أسس هذا الفن وعرف بأصوله»[38].

تعد النادرة جنسا أدبيا سرديا طريفا، يندرج ضمن الأدب الهزلي الساخر، الذي يتميز عن الأدب الجاد، غايته الأساس إمتاع السامع أو القارئ بتسليته، وانتزاع ضحكته، من مقاصده التداولية، النقد والتهكم والسخرية والإصلاح والتهذيب وتعديل السلوك وتقويم الأخلاق.

وعلى الرّغم من قلّة النصّوص النّقديّة في موضوع النّادرة فإنّ ما توافر منها يكشف عن وعي القدماء بوجود جنس أدبيّ يتطلب التّسميّة ويتطلّب التّفكير في صياغة معاييره وضبط حدوده البلاغيّة؛ ورد في كتاب أبي حيّان التّوحيديّ «البصائر والذّخائر» أنّ «ملح النادرة في لحنها، وحرار ا في حسن مقطعها، وحلاو ا في قصر متنها، فإن صادف هذا من الرّواية لساناً ذليقاً، ووجهاً طليقاً، وحركة حلوة، مع توخّي وقتها، وإصابة موضعها، وقدر الحاجة إليها فقد قضي الوطر، وأدركت البغية»[39]. هذا النّصّ، يدفع المتأمّل إلى التّساؤل عن سرّ الاقتران بين النّادرة واللّحن، والإجابة يقدّمها

الجاحظ في النّصّ الآتي بقوله: «وإذا كان موضع الحديث على أنّه مضحك ومله وداخل في باب المزاح والطيب، فاستعملت فيه الإعراب، انقلب عن جهته، وإن كان في لفظه سخف وأبدلت السّخافة بالجزالة صار الحديث الّذي وضع على أن يسرّ النّفوس يكر ا ويأخذ بأكظامها»[40].

ينبغي التأكيد في هذا السياق أن الجاحظ اعتنى عناية خاصة بالنوادر بوصفها نوعا أدبيا قائم الذات، قصده الإضحاك والإعجاب يحكيها المتكلمون ويتناقلها الناس ولشدة ارتباط وظيفتها ببنيتها وهيئة الكلام فيها وجب على حاكيها وناقلها احترام خصائص اللغة لدى الطبقة التي ينقل عنها ويشمل ذلك صورة الكلام ومخارجه وعادا م في أدائه، ذلك أن المقاصد «قد تتم بالخصائص السلبية كالسخف والعجمة وهذا يعني أن الوظيفة ليست دائما رهينة مكانة النص في الفصاحة والبيان بل إن فصاحتها وبلاغتها في خروجها عن المألوف منها»[41].

يقول الجاحظ: «إن الإعراب يفسد نوادر المولدين، كما أن اللحن يفسد كلام الأعراب؛ لأن سامع ذلك الكلام إنما أعجبته تلك الصورة وذلك المخرج، وتلك اللغة وتلك العادة، فإذا دخلت على هذا الأمر – الذي إنما أضحك بسخفه، وبعض كلام العجمية التي فيه – حروف الإعراب والتحقيق والتثقيل وحولته إلى ألفاظ الأعراب الفصحاء، وأهل المروءة والنجابة، انقلب المعنى مع انقلاب نظمه، وتبدلت صورته»[42].

تعمد النّادرة كما يفهم من النصوص السابقة إلى إقحام اللّهجات الحيّة والعجمة، والمزج بين الجدّ والهزل، والازدواجيّة اللّغويّة والمزج بين الفصحى والعاميّة، ومناسبة الكلام للمقام. فهل يعني هذا أن ملاحتها تقترن باللّحن؟ وأنّ الانزياح عن قواعد اللّغة في الإعراب، والعدول عن الصّيغ الصّحيحة يضيفان إلى النّادرة قيمة جماليّة تعدمها في حال الالتزام بالإعراب وتحامي اللّحن؟

إنّ ملحة النّادرة تكمن في ارتباطها بصاحبها، وعلى الكاتب أن يراعي المستويات اللّغويّة والاجتماعيّة لشخصيّا ا، فلكلّ طائفة لغتها الّتي تتميّز ا، إذ إن لغة الأعراب تختلف عن لغة المولّدين، ولغة العلماء تختلف عن لغة العوامّ.

إنّ انكباب النّقد القديم على أجناس أدبيّة معيّنة كالشّعر والتّرسل حال دون الاهتمام الواسع بأجناس السّرد، ومنها النّادرة الّتي ستحتفي ا الدّراسات الحديثة.

أفصحت مقاربة محمّد مشبال المعنونة بـ«**بلاغة النّادرة**»[43] عن طموح في الإسهام في تجنيس النّادرة، وقد رأى محمد مشبال في مستهل بحثه أنّ قراءة الباحث أحمد بن **محمد أمبيريك** الموسومة بـ"صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء"[44] طرقت باب البلاغة دون أن تفلح في تفسير الوظائف البلاغية الجمالية للنص الجاحظي، ومن ثمّ فقد قدم الباحث جملة من الاعتراضات على منهج الباحث نجملها في النقط الآتية [45]:

أ- كشف منهج الباحث أزمة الأسلوبية الشعرية عندما تتصدى لتحليل نصوص سردية؛ فقد اعتمد في تحليله الصور الجزئية ا تثة من سياقها النصي، وكأنه قد حصر اهتمامه في تقنين القواعد وصياغة المعايير دونما تفسير للصور أو تواصل مع ما تحتويه النصوص من إمكانات فنية. تجلى ذلك على سبيل المثال في تناوله لأسلوب المقابلة(*)، حيث لم يتجاوز حدود استخلاص الوظائف البلاغية الضيقة ولم يخرج عن نطاق معايير بلاغة الشعر.

ب- لا تنتمي النصوص المعتمدة في التحليل إلى نوع أدبي واحد؛ فمادة التحليل مستقاة تارة من رسائل البخلاء وأقوالهم وتارة أخرى – وإن كانت قليلة – من نوادر الأفعال أو النوادر السردية، وهو ما يفيد أن الباحث غير معني ببلاغة السرد أو بلاغة النادرة، بل غايته البلاغة العامة، أو بلاغة الخطاب، ولأجل ذلك كانت الرسائل والأقوال المادة الأقرب إلى طبيعة منهج الدراسة.

ت- تدل "صورة البخيل الفنية" في اية التحليل، على مجموع أفكار البخيل ومبادئه واعتقاداته، إ ّا – وفق منظور الباحث – مفهوم عام غير مرتبط بالتكوين الفني للنص(46).

وهكذا انتهى محمد مشبال إلى بيان أن الباحث محمد أمبيرك لم يتخلص من سيطرة موضوع البخل على منهج تحليله، بدل الصورة بمفهومها الجمالي والبلاغي، ولأجل ذلك لم يستغرب محمد مشبال تلك الخلاصة التي انتهي إليها البحث، وهي أنّ الصراع ببين البخلاء والأسخياء يشكل لب الكتاب وجوهر موضوعه(47)، ألا تتناقض هذه الخلاصة الموضوعاتية مع المنهج المعلن عنه في عنوان الكتاب؟

وتأسيسا على هذا الفهم، يذهب الباحث محمد مشبال إلى أنّ النادرة نوع سرديّ ينطوي على سمات ومكوّنات. فالنّادرة – حسب المؤلّف – جنس أدبيّ مخصوص ينزع منزع الطّرافة والفكاهة والضّحك(48). ويقصد الباحث بالمكوّنات، العناصر الضّروريّة الّتي يقوم عليها جنس النّادرة وهي: الطّرافة، وصورة اللّغة، والعبارة الختاميّة. وتعدّ الطّرافة مكوّناً بلاغيّاً في جنس النّادرة، حيث تعمل مختلف الوسائل السّرديّة على تشكيله؛ فلا وجود لجنس النّادرة من دون هذا المكوّن.

وتعني «صورة اللّغة» اقتران الكلام بصاحبه ومستواه الاجتماعيّ. حيث تعمد النّادرة إلى التّنوّع الأسلوبيّ، عندما تدخل في تكوينها البلاغيّ لغات المتكلّمين. وتنتهي كلّ نادرة من نوادر الجاحظ بـ«عبارة ختاميّة» تعمل على إثارة الضّحك والموقف المتوتر، وتنبني العبارات الختاميّة على المفاجأة والتّلاعب بالألفاظ والمهارة في التّعبير عن الموقف.

بيد أنّ هذه المكوّنات الّتي تحدّد جنس النّادرة لا بدّ لها من سمات تسندها، إذ لا يقوم بالعناصر الضّروريّة فقط، ولكن أيضاً بالعناصر الثّانويّة الّتي تحضر وتغيب، وهو ما يسمّيه المؤلّف بالسّمات كـ«الحجّة الطّريفة» وهي حجّة تتناقض مع مقتضيات المقام. و«الحيلة» التي تتجسّد في مواقف وأفعال طريفة، و«التّعجيب» الّذي يقوم على جملة من المظاهر،

ويستدلّ المؤلّف ببعض النّوادر الّتي تصوّر أعاجيب بخلاء الجاحظ، كنادرة أبي عبد الرّحمن المعجب بأكل الرّؤوس، ونادرة ليلى النّاعطيّة الّتي ترقّع قميصاً لها وتلبسه، حتّى صارت لا تلبس إلاّ الرّقع...، ثمّ نادرة المغيرة بن عبد اللّه.

ويؤكّد المؤلّف أنّ هذه السّمات الثّلاث (الاحتجاج والحيلة والتّعجيب) لا ينفصل بعضها عن بعض، هذا إلى جانب سمة أخرى من سمات الهزل في أدب الجاحظ عامّة ونوادره خاصّة، وهي ما أسماه بـ«التّضمين التّهكّميّ».

و«التّضمين التّهكّميّ» سمة أسلوبيّة يتضافر في تكوينها مقوّمان بلاغيّان ، يتمثّل المقوّم الأوّل في «التّضمين» والثّاني في «التّهكّم».

وتعدّ «المقابلة» سمة أخرى في النّادرة، وهي تتجلّى في بعض النّوادر في التّقابل بين فخامة الأسلوب وبين تفاهة الموضوع وضآلة قيمته، وتقابل يتمثّل في تجاور محاسن الشّيء ومساوئه، وتقابل السّلامة، والتّقابل بين موقفين أو مشهدين تصويريّين.

يرى الباحث أنّ الجاحظ صارع فكرة عجز اللّغة عن تمثيل الأشياء وأخذ يعتصر ما تختزنه اللّغة من طاقة تصويريّة كفيلة بمضاهاة الرّؤية العيانيّة؛ فالجاحظ كان بارعاً في التّصوير اللّغويّ القائم على تشغيل جميع مظاهر الطّاقة اللّغويّة الّتي يتطلّبها موضوع مخصوص كتصوير الأكول الشّره[49].

فهذه الشواهد هي خلاصة تصور الباحث الّذي يبدو أنّه يوسّع البلاغة لتعانق رحابة الأعمال الأدبيّة بشتّى أشكالها وأنواعها وأنماطها. هذا الطّموح العلميّ إلى تأصيل البلاغة الّذي عبّر عنه في كتاباته الأخرى، هو ما كانت ترومه الاجتهادات البلاغيّة العربيّة الحديثة مع أمين الخولي الّذي لا يفتأ يستلهمه الباحث في أكثر من مناسبة.

يتبيّن ممّا سبق أنّ النّادرة نوع سرديّ هزليّ يندرج ضمن جنس الخبر، وقد يستقلّ بذاته؛ وتشير قراءات أخرى إلى أنّ ما وُصف بالنّادرة عند أصحاب هذه القراءات يصنّف في إطار الخبر كما نجد ذلك عند شكري عيّاد ومحمّد القاضي، فلا فرق عندهما بين جنسي الخبر والنّادرة.

ب- عبد **الفتاح كيليطو**:

لعلّنا لا نجانب الصواب إذا اعتبرنا أعمال الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو مفصلاً مهما في الدراسات النقديَّة الحديثة، الَّتي اهتمت بمجال نقد الموروث السردي استنادا إلى المنهجيات الحديثة، فقد بذل كيليطو جهدا خصيبا في هذا ا ال منذ أعماله الأولى الَّتي كتبها بالفرنسيَّة، ثم مل لبثت أن ظهرت بالعربيَّة تباعا في وقت متقارب خلال العقود الأربعة الأخيرة مثل (الكتابة والتناسخ: مفهوم المؤلف في الثقافة العربيَّة) و(المقامات – دراسة في السرد والأنساق) و(العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة). وعد ذلك توجه كيليطو إلى الكتابة بالعربيَّة، فظهرت له جملة أعمال أكب

فيها على فحص ودراسة بعض الجوانب الجزئيَّة المتَّصلة بقضايا السرديات، الَّتي تفرغ لها كيليطو فشكلت مشروع عمره الَّذي خصَّه بكل وقته وجهده. ويمكن التمثيل لدراسات كيليطو الَّتي انشغلت بجوانب جزئيَّة من الموروث السردي بـ(الأدب والغرابة). وإلى جانب ذلك اختصَّ كيليطو السرد العربي بمعالجات على نحو كلي كما هي الحال في كتابيه (الغائب: دراسة في مقامات الحريري) و(الحكاية والتأويل: دراسة في السرد العربي). »[50].

وتبعا لما تقدم، فقد كانت المسألة الأجناسيَّة حاضرة، إذ غالباً ما كان كيليطو يعمد إلى بحث الضوابط الأجناسيَّة للأعمال الَّتي عني بدرسها[51]. غير أن تتبع هذه الدراسات للوقوف على تصور كيليطو لقضيَّة الأجناس أمر يطول لتوزعها في مواضع من مؤلفاته متفرقة، لكل ذلك رأينا أن نقتصر على الدراسة الموجزة الَّتي ضمنها فصلاً من كتابه (الأدب والغرابة)، وهو الفصل الَّذي وسمه كيليطو بـ(تصنيف الأنواع)[52].

في سياق دراسته لغرابة النص الأدبي وعلاقته بالجنس الَّذي يندرج ضمنه رأى كيليطو أن تحديد مفهوم النص قد يكون مفيداً لتحقيق هذا المقصد، ومن هنا قدَّم تصوره لـ(النص) باعتباره «تنظيما لغويا فريدا»[53]، يتميز من (اللانص) بكونه ذا «مدلول ثقافي»[54]، حيث الكلام من منظور كيليطو، «لا يصير نصا إلا داخل ثقافة معينة»[55]؛ أي أنه لا يمنح صفة (نص) إلاَّ من منظور (ثقافة معينة)، بما يفيد أن الكلام الَّذي توافرت له خصائص (النصيَّة) فاعتبر (نصا) من منظور ثقافة معينة، قد لا يعتبر كذلك في ثقافة أخرى تنظر إليه بوصفه (لا نصا).

وبذلك يكون (النص) عند كيليطو إنما يتحدد في مقابل (اللانص)، فإذا كان النص يتميز بكونه «ليس له تنظيم ولا مدلول ثقافي»، ومن ثم «لا يفسر ولا يعلم ولا يحظى بأي اهتمام»[56]، فإنَّ (النص) يتميز بأنَّه تنظيم له مدلول ثقافي وأدبي، وهو ما يمكنه من أن يدخل في علاقة مع (الخطاب الأدبي) ليحقق من خلال هذه العلاقة (نمطا) داخل ذلك الخطاب، حيث النص الَّذي يطغى عليه المنحى التعليمي مثلا، يمن فيه صيغة (الأمر والنهي). وهو ما ينقل هذه النصوص إلى أجناس تمثل (الموعظة) و(الحكمة) و(خطبة الجمعة)[57]. إنَّ هذه الصيغ المتميِّزة هي الَّتي وسمت الحكم والأمثال، فيما يرى كيليطو، بسمات خاصة فرقتها عما (ليس نصا)، ومن ثم سميت (نصوصا)[58]. وعلى الرغم من هذه الفروق الموجودة بين هذه الأنواع فقد لحظ كيليطو أن القاعدة نفسها تعمل فيها جميعا[59].

إن هذه التحديدات الَّتي يسوق كيليطو بغية تمييز (النص) من (اللانص) لتدفعنا إلى التساؤل عن علاقة النص بالجنس الَّذي يرتقي إليه.

إنَّ الجنس الأدبي عبارة عن محددات سابقة على النص؛ أي بنيات نصيَّة مجردة. أمَّا النص فهو بنيات نصيَّة منجزة تتحقَّق فيها ومن خلالها البنيات ا ردة، وبذلك تكون العلاقة بين النص والجنس أن الأول تحقيق للأخير وتكوين له،

ويتم ذلك عندما تشترك مجموعة من النصوص في السمات الجوهريَّة نفسها، الَّتي تؤشر إلى ارتقائها إلى جنس أدبيٍّ بعينه، سواء كان هذا الجنس موجودا أو محتملاً أو مفترضاً. يقول كيليطو:

«النوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز العناصر نفسها»[60]، مما يعني أن ظهور مفهوم النوع الأدبي يقتضي تعددا في النصوص، شريطة أن يقوم هذا التعدد النصيِّ على التواتر والتكرار؛ أي أن مكونات نصيَّة بعينها تظهر في جميع النصوص المندرجة تحت الجنس نفسه، وهو ما يتضح معه أن مفهوم النوع عند كيليطو مؤسس على مفهوم (تقاليد القراءة) أو (أفق الانتظار) الَّذي قال به ياوس مستلهما جادمير، حيث إن قراءة نصوص تشترك في المكونات نفسها تخلق لدى القارئ (توقعات) يقرأ في ضوئها جميع النصوص الَّتي تنتمي للنوع نفسه، فإذا صادف القارئ نصا لا يخضع للتحديدات نفسها، فإن أفق انتظاره يخيب وينكسر، فيدرك أنه أمام نوع جديد مباين لما تعود عليه، وهو ما يقتضيه اعتماد استراتيجية في التلقي جديد توائم النوع الجديد.

إن القارئ لا يشعر بأنه قد خرج من نوع إلى آخر إلاَّ في اللَّحظة الَّتي يواجه فيها بعناصر جديدة تلقي به خارج حدود (التقاليد) الَّتي كرستها سلسلة التلقيات الَّتي خضع لها النوع. وكذا الآفاق المتعاقبة عليه تاريخياً. ولكن ما هي هذه العناصر الَّتي تستطيع، بتوافرها في النص، أن تجعله مندرجا في نوع محدد، فإذا غابت أدرج في غيره؟

لقد جعل كيليطو هذه العناصر صنفين: عناصر أساس وعناصر ثانويَّة، ويقوم التمييز بينهما، عنده على أساس أن العناصر الثانويَّة يمكن للنص أن يتجاوزها من دون أن يتضرر انتماؤه النوعي. أما العناصر الأساس فإن النص لا يمكن أن يتجاوزها من دون أن تتأثر نسبته إلى النوع، لأن عدم احترامه للعناصر الأساس في النوع يخرجه من دائرة النوع ليدرجه في دائرة نوع آخر، وفي حال انتهاك النص لعناصر الجنس الأساس بشكل مطلق، فإنَّ ذلك يؤدي إلى ظهور نوع جديد.

تقودنا هذه المرجعيات، التي يقدمها كيليطو لقضية الأنواع الأدبيَّة، إلى تقرير مبدأين أساسين تقوم عليهما الأنواع: يتمثل المبدأ الأول في الاستناد إلى تكرار عناصر بعينها (العناصر الأساس باصطلاح كيليطو) في مجموعة من النصوص لترتيبها في أجناس وأنواع. أما المبدأ الثاني فيتمثل في تحول الأنواع عند انتهاك العناصر المعتبرة جوهريَّة في النوع، حيث إن خرقها أو تعديلها يفضي إلى ظهور أنواع جديدة.

إن خصائص النوع، فيما يرى كيليطو، لا تتحدد إلا من خلال تعارضها مع الخصائص المعتمدة في أنواع أخرى، ويشبه كيليطو مبدأ التعارض الَّذي تقوم عليه الأنواع بالعلامة اللُّغويَّة عند سوسير، ليستخلص أن «النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى)[61]. وهو ما يقتضي الدارس، الَّذي يروم دراسة نوع منفرد، أن يأخذ بعين الاعتبار المقومات الأنواعيَّة في الأجناس الأخرى، لأن «دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة للأنواع ا اورة»[62]. وبعد أن

أشار كيليطو إلى تقسيم الكلام عند القدامى إلى نظم ونثر قدم مقترحه الخاص لتصنيف الأنواع استنادا إلى «تحليل علاقة المتكلم بالخطاب»، حيث رأى أن الأنماط الخطابيَّة لا تتعدى أربعة هي[63]:

1- **المتكلم يتحدث باسمه:** الرسائل، والخطب، والعديد من الأنواع الشعريَّة التقليديَّة.
2- **المتكلم يروي لغيره:** الحديث، وكتب الأخبار.
3- **المتكلم ينسب خطاباً لغيره.**
4- **المتكلم ينسب إلى غيره خطابا يكون هو منشئه.**

لعل ما يثير انتباهنا في هذا التصنيف استناده إلى مرتكز أساس هو (علاقة المتكلم بالمخاطب) أكثر من استناده إلى علاقة المتكلم بالخطاب، أما فيما يخص الصيغة الَّتي يعتمدها كل نمط خطابي فإننا نلحظ أن الصيغ الأربع الَّتي قررها كيليطو ليست خالصة تماما، وهو ما أشار إليه كيليطو نفسه عندما لحظ تداخل الصيغ في قول امرئ القيس مثلاً:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مرجي

فقد سجل كيليطو أن «هذا البيت يتضمن نمطين من الخطاب: كلام الشاعر من الصنف الأول، أما كلام حبيبته فإنه من الصنف الثاني (إن كان الأمر يتعلق برواية) أو من الصنف الرابع (إن كان الأمر يتعلق بنسبة)»[64]. كما يمكننا أن نضيف ملحظا على هذا التصنيف آخر مؤداه أن الصيغة لا تكون دائما ملائمة للجنس، ويمكن التمثيل لذلك بالرسالة، فالصيغة الَّتي يفترض اعتمادها في هذا الجنس، وفق كيليطو، هي الأولى لأنَّ المتكلم يتحدث، في هذا الجنس، باسمه وهو لا يتحقق دائماً، فلسنا نعدم بعض الرسائل الَّتي يتوارى فيها منشئها تماما، كما هي الحال في الرسائل الَّتي يتولَّى المنشئ كتابتها نيابة عن السلطان مثلاً. إن كيليطو لا يقدم، في هذا المقترح، تصنيفا للنصوص، ويبدو أن هذا الأمر لم يكن من مشاغله في هذه الدراسة، الَّتي سعى من خلالها إلى تقديم مبادئ عامة من شأ ـا أن تسعف من يتصدى لتصنيف النصوص في تحقيق مسعاه. ومما يؤكد انشغال كيليطو، أساسا، بالسعي إلى استخلاص المبادئ العامة ما وجدناه عنده من محاولة لاختزال الأنماط الخطابيَّة الأربعة بعد تحليلها إلى نمطين رئيسيين هما:

1- **الخطاب الشخصي**
2- **الخطاب المروي**

وهذا النمط من الخطاب يتفرع عنده إلى:

1-بدون نسبة

2- بنسبة

أ- صحيحة

ب- زائفة

ج- خيالية

وقد اتخذ كيليطو من مقامات الهمذاني حقلا تطبيقيا لاختبار هذه العلائق، ليخلص في النهاية إلى اعتبار المقامات مندرجة في «الخطاب المروي بنسبة خياليَّة»[65].

على الرغم من الجهد الخصيب الَّذي بذله الباحث لتدقيق مفهوم النوع، فقد بقي هذا المفهوم ملتبسا وغير دقيق، وهو ما أمر يمكن أن يرتد إلى توسيع كيليطو مفهوم النوع بحيث شمل، في تشغيله، الخطب والرسائل والقصة والمقامة والمثل والموعظة والحكمة والسير والتراجم والأخبار والشرح والحديث والحكايات والروايات البوليسية، فكل هذه المخاطبات عنده أنواع. وهو ما يتعذر معه تحديد الأسس الخاصة بكل نوع على حدة، كما يؤدي إلى تداخل الأنواع بشكل يصعب معه التمييز بينها بدقة. فالحكمة مثلاً عند كيليطو نوع مستقل وقائم بذاته، وذلك أمر يحتاج تقريره إلى مراجعة وتمحيص لترسيم الحدود بين الحكمة في شعر زهير والحكمة في (كليلة ودمنة) مثلا، وقل الشيء نفسه عن الموعظة الَّتي يعتبرها كيليطو نوعا، في حين نجدها تتحول إلى صفة موضوعيَّة في العديد من الأنواع الأدبيَّة الأخرى مثل الخطبة والخبر وكتب الحديث والمقامة والمقام.

إن فحص تصور كيليطو لمفهوم الجنس الأدبي ليكشف عن موقف متشدد، حيث جميع النصوص، فيما يقرر كيليطو، مندرج بالضرورة ضمن جنس محددة، وليس هناك من نص يمكنه الإفلات من قبضة الجنس. وليس يخفى ما ينطوي عليه هذا التصور من شطط، إذ يتجاهل حقيقة بدهية لا نخالها تخفى على الباحث، وهي أنه ليس جميع النصوص خاضع لسلطة الجنس، فقد بقي العديد منها متعاليا لا يقبل الانصياع لضوابط التجنيس والتصنيف، كما هي الحال بالنسبة إلى القرآن الكريم، الَّذي مثل في السياق العربي نصا لغويا يتجاوز، بلاغيا، سائر التجليات اللفظيَّة الَّتي أنتجها (العربي)، وقد شكل بذلك حالة متميِّزة ومفردة في تاريخ الأجناس الأدبيَّة، فلا هو بالشعر ولا هو بالنثر ولكنه (قرآن) باصطلاح العميد[66].

وقد ذهب كيليطو بعيدا في تكريس سلطة الجنس الأدبي، إذ يرى أن المبدع يفقد حريته تماما أمام قواعد النوع الَّتي يخضع لها خضوعا مطلقا من دون أن تكون لديه إمكانية التعديل في مقتضياته أو تغييرها. وهو صريح قوله:

«إن أنواع الحكاية كثيرة وهناك أنواع تفرض تسلسلا معينا يكون على القائم بالسرد أن يحترمه [...] فالمعروف أن منشئ المقامات احترموا بصفة عامة التسلسل الثابت للأفعال السرديَّة كما وضعه الهمذاني، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن تحقيق

الإمكانيَّة النهائيَّة الَّذي قلنا بأنه ا ـال الوحيد، الَّذي تظهر فيه حريَّة القائم بالسرد، يكون بدوره مقيدا بالنوع، بحيث تنعدم تماما حريَّة الاختيار»[67].

إذا كان المبدع يخضع لمقتضيات النوع ويتقيد بعناصره الأساس، فإنَّ خضوعه ليس مطلقا ولكنه امتثال جزئي لقواعد النوع الجوهريَّة، فالمبدع دائماً يصارع القيود الَّتي يفرضها النوع، في مسعى إلى تعديلها بما يوائم نصه من جهة، يساير التطور الأدبي من جهة مقابلة. وكيليطو نفسه يقرر، كما سبقت الإشارة، أن النوع لا يتضرر إذا اقتصر التعديل على العناصر الثانويَّة فيه

لاحظنا إذن كيف لجأ قرّاء الأدب القديم إلى تصنيفه وتجنيسه. فنظروا إلى الأنواع التي ينطوي عليها؛ فكتاب الحيوان للجاحظ"نص جامع" أو "نص موسوعي" يضم المناظرة والمفاخرة والنادرة والخبر والخطبة والرسالة، أما كتاب البخلاء فإنه يضم نوعين نثريين: النوع الأول سرديّ وهو النوادر، والنوع الثاني حجاجيّ وهو الرسائل.

إنّ تصنيف هؤلاء القراء للسرد القديم اعتمد معايير مختلفة كمعيار النوع، ومعيار الموضوع أو المضمون، ومعيار الأنساق والبنيات. على هذا النحو، اعتنت هذه القراءات بتصنيف نثر الجاحظ وتجنيسه؛ فقامت بتصنيفه إلى أنواع وأشكال وأنماط وأصناف، كما قامت بتجنيس أنواعه، محددة مكونا ـا وسما ـا.

والحق أنّ النظر إلى النّص النثري القديم في ضوء مقولات التصنيف والتجنيس يؤول إلى التحول في النّظر إلى النص النثري القديم؛ فقد نشأ وعي نقدي جديد لدى قرّاء نثر القديم يوجب وصفه وتفسيره في سياق بلاغة أنواعه المخصوصة.

إنّ الذي نحرص على تأكيده من خلال ما تقدم بيانه هو تأكيد المبدإ النّظريّ القائل «إنّ التّحوّلات الّتي يخضع لها وعي القرّاء وحاجا ـم وتصوّرا ـم ورُؤَاهم، تؤثّر في بنية النّصّ المقروء وفي دلالاته ووظائفه وقيمه؛ فالأجناس السّرديّة القديمة؛ لم تكفّ عن التّحقّق في وعي قرّائها وفي تمثّلا ـم المختلفة لها»[68]. وتبعا لهذه الرؤية، فقد لاحظنا أنّ نصوص السرد القديم (النّادرة، الخبر...) اكتسبت دلالاتٍ وقيماً مختلفةً عبر تاريخ تلقّيها

وإجمالا، فقد وقفنا على بعض القراءات المختلفة التي عملت على النظر في السرد القديم من منظر تجنيسي، بحيث اختلفت رؤية ومنهجا وتصنيفا وتجنيسا، وهذا طبيعي نظرا لاختلاف المنطلقات والمرجعيات التي انطلق منها كلّ باحث من جهة، وهو ما أفضى إلى تباين واختلاف النتائج وطبيعة المعايير المعتمدة من لدن الدارسين في تصنيفهم وتجنيسهم؛ كاعتماد معيار الموضوع أو المضمون، أو اعتماد معيار الصيغة، أو معيار الأسلوب أو معيار الأنساق بمفهومه البنيوي، أو غيره.

مراجع الدراسة:

([1])- مصطفى الغرافي: في مسألة النوع الأدبي، دراسة في إجراءات المفهوم وتطبيقاته في الغرب وعند العرب، مجلة عالم الفكر، مجلة دورية محكمة تصدر عن ا لمس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، العدد 1 ا لمد 42، يوليو – سبتمبر، 2013، ص 163.

(2)- عزّ الدين إسماعيل: المكونات الأولى للثّقافة العربيَّة، ط2، دار الشُّؤون الثّقافيَّة العامَّة، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص 71 – 79 – 87 – 97 – 104 – 123.

(3)- محمّد القاضي: الخبر في الأدب العربيّ، ص 34.

(4)- المسدّي عبد السَّلام: النَّقد والحداثة، ص 112 – 115.

(*)- وبالإجمال فإننا نخرج من مقاربة عبد السلام المسدي بألفاظ ستَّة تستعمل للدَّلالة على الأجناس هي «الجنس» و«الفنُّ» و«اللَّونُ» و«الأدب» و«الغرض» و«الضَّرب» يجري بعضها مجرى بعض، ولا يستوي لنا من تعدُّدها إلاَّ التَّرادف أو ما يقرب منه. **ينظر**: محمّد القاضي: الخبر في الأدب العربيّ، ص 35.

(5)- محمد مندور: الأدب وفنونه. دار الفكر العربيّ، القاهرة، 1983، ص 11.

(6)- محمّد القاضي: الخبر في الأدب العربيّ، ص 34.

(7)- **ينظر**: على سبيل المثال رشيد يحياوي: نظرية الأنواع الأدبيَّة، مجلة الفكر العربيِّ المعاصر، ع 76 – 77، ماي، جوان 1990.

تعد أعمال رشيد يحياوي من أهم المحاولات التي بحثت قضية الأنواع في الثقافة العربية القديمة وخاصة في كتابيه: «الشعرية العربيَّة: الأنواع والأغراض»، و«مفهوم النوع الأدبي: في قراءة الشعرية العربية القديمة»، بالإضافة إلى أطروحة عبد العزيز شبيل عن «نظرية الأجناس في التراث النثري».

(8)- رشيد يحياوي: نظرية الأنواع الأدبيَّة، ص 126.

(9)- المرجع السابق، ص ن.

([10])- مصطفى الغرافي: في مسألة النوع الأدبي، دراسة في إجراءات المفهوم وتطبيقاته في الغرب وعند العرب ، ، ص 134.

(11)- حمادي صمود: الوجه والقفا، الدّار التونسيَّة للنَّشر، 1988، الإحالة رقم 11، ص 19 – 20.

(12)- المسدي عبد السلام: النّقد والحداثة، ص 108.

(13)- أحمد الحذيري: من النَّصِّ إلى الجنس الأدبيِّ، مجلَّة الفكر العربيِّ المعاصر، ع 54 – 55، أوت، 1988، ص 44.

(14)- محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النَّصِّ الأدبيِّ، الدّار العربيَّة للكتاب، تونس ليبيا، 1988، ص 188. والحقُّ أن هذا القول وإن انطوى على شيء من الصّحة غير قليل – إذ إن مهمة دارس الأسلوب لا تتمثَّل في استنباط مفهوم الجنس – فإنّه يثير إشكالاً حاداً من حيث إنّ سمات الأثر الأسلوبيَّة الّتي يقف عليها دارس الأسلوب إنَّما هي مقوِّم أساسيّ من مقوّمات تعريف الجنس. فيجب – لذا المعنى – أن تكون سابقة للتعريف لا مترتِّبة عليه. **ينظر**: محمّد القاضي: الخبر في الأدب العربيّ، ص 39.

(15)- المسدي عبد السلام: النّقد والحداثة، ص 111.

(16)- محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النَّصِّ الأدبيِّ، ص 185.

(17)- المرجع نفسه، ص 111.

(18)- **ينظر**: رشيد يحاوي: نظرية الأنواع الأدبيَّة، ص 125.

(19)- محمّد القاضي: الخبر في الأدب العربيّ، ص 40-41.

(20)- رشيد يحاوي: نظرية الأنواع الأدبيَّة، ص 126.

(21)- المرجع نفسه، ص 124.

([22])- أشرف محمد موسى: الكتابة العربيَّة الأدبيَّة والعلميَّة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978، ص 25.

(23)- **ينظر**: محمّد القاضي: الخبر في الأدب العربيّ، ص 43.

([24])- شفيق بقاعي وسامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبيَّة، المكتبة العصريَّة، صيدا، بيروت، 1978، ص 12.

(25)- **ينظر**: محمّد القاضي: الخبر في الأدب العربيّ، ص 43.

([26])- محمد مندور: الأدب وفنونه، ص 73 وما بعدها.

([27])- عز الدين إسماعيل: المكونات الأولى للثَّقافة العربيَّة، ص 123.

(28)- محمّد القاضي: الخبر في الأدب العربيّ، ص 43.

([29])- **ينظر**: عزالدين إسماعيل: الأدب وفنونه. ص 173.

(30)- محمّد القاضي: الخبر في الأدب العربيّ، ص 44.

(31)- غراهام هو: مقالة في النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، ا لمس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة جامعة دمشق، ص 103.

(32)- محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص 188.

(33)- خلدون الشمعة: مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية، مجلة المعرفة، العدد 177. السنة 1976، ص 9- 10.

(34)- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، الطبعة الخامسة، دار العودة ودار الثقافة، بيروت. ص 137-138.

(35)- محمد مشبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 01، يوليو/سبتمبر،2001، ا لمد 30، ص 61.

(36)- المرجع نفسه، ص 62.

(37)- **ينظر**: أمين الخولي: فن القول، دار الفكر العربي بالقاهرة. وهذا هو المفهوم الرحب للبلاغة، وهو الذي سعى محمد مشبال إلى اكتشافه وتأصيله في القراءات الإجناسية التي نظرت في أدب الجاحظ. (**ينظر**: كتابه: بلاغة السرد، وينظر أيضا بحثه الموسوم: التصوير والحجاج نحو فهم تا ريخي لبلاغة نثر الجاحظ).

(38)- توفيق بكار: جدلية الفرقة والجماعة، مجلة فصول القاهرية، العدد: 4، سنة 1984، ص189.

(39)- التّوحيديّ، أبو حيّان: البصائر والذّخائر، ج01، ص 11.

(40)- الجاحظ: الحيوان، ج 3، ص 39.

(41)- حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص 192.

(42)- الجاحظ: الحيوان، 282/1. ولا يقف الأمر عند هذا الحد ذلك أن عدم احترام القصد والغفلة عن علاقة صورة الكلام بوظيفته قد يتجاوز الإخلال ـا عند الجاحظ إلى خلق حالة في السامع معاكسة لما كنا نروم منه يقول: «وإذا كان موضع الحديث على أنه مضحك وملهٍ، وداخل في باب المزاح والطيب، فاستعملت فيه الإعراب، انقلب عن وجهته، وإن كان في لفظه سخف وأبدلت السخافة بالجزالة، صار الحديث الذي وضع على أن يسر النفوس يكر ـا، ويأخذ بأكظامها» المصدر نفسه، 39/3.

(43)- محمّد مشبال: بلاغة النّادرة، و قد كرس الباحث هذه القراءة لدراسة الحكي عند الجاحظ، أو «الأديب البارع» كما ينعته، ولا تخلو هذه القراءة من أهمية ما دامت قد حاولت «الإنصات» إلى نصوص الجاحظ، مثلما حاولت الاستناد إلى خلفية ترمي – على حد تعبير صاحبها – إلى «الوعي بخصوصية التفكير الجمالي الأدبي العربي الموروث» ص 07. ويتوسل صاحب «بلاغة النادرة» بـ«أدوات تحليلية» نجد في طليعتها «الصورة» و«السمة». وهما مفهومان بارزان في مقاربة محمد مشبال، وفي هذا المنظور يبحث في «بلاغة النادرة» في خطاب الجاحظ المتعدد الأبعاد والأنواع، ويتصور أن النادرة هي الإطار الموحد أو التسمية الأكثر شيوعا والأقوى تمثيلا لهوية حكايات الجاحظ بتنويعا ـا وتسميا ـا التي أطلقها الجاحظ نفسه على حكيه. ص 11. وفي ضوء الكتاب يستخلص مشبال أن بلاغة النادرة تفيد فناء السرد (بدلا من هيكل الشعر)، والعري (بدلا من البديع)، والفكاهة والسخرية والملاحظة. بيد أنّ الملاحظة التي قد تفرض نفسها هنا هي أن الجاحظ لم يكن يفكر بـ «الصور» و«السمات» فحسب، وإنّما كان يفكر في التاريخ أيضا أو أن التاريخ كان يسند هذه الصور والسمات، فحكي الجاحظ كان محكوما بـ«نسق ثقافي» أو «رؤية ثقافية عميقة».

(44)- أحمد بن محمد أمبيريك: صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد والدار التونسية للنشر، سنة 1986.

(45)- محمد مشبال: بلاغة النادرة، ص20.

(*)- المقابلة هي الجمع بين أكثر من ضدين، أو الجمع بين معنيين متضادين في الكلام.

(46)- **ينظر**:أحمد بن محمد أمبيريك: صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، ص 97.

(47)- المرجع نفسه، ص 117- 118.

(48)- المرجع نفسه، ص 71.

(49)- المرجع السابق، ص ن.

([50])- مصطفى الغرافي: في مسألة النوع الأدبي، ص 163.

([51])- نعتبر أعمال رشيد يحياوي من أهم المحاولات الَّتي بحثت قضية الأنواع في الثقافة العربية القديمة وخاصة في كتابيه: «الشعرية العربيَّة: الأنواع والأغراض»، و«مفهوم النوع الأدبي: في قراءة الشعرية العربية القديمة»، بالإضافة إلى أطروحة عبد العزيز شبيل عن «نظرية

الأجناس في التراث النثري». وإذا كنا لم نتوقف عند هذه الأعمال في هذا المطلب فلأننا راعينا في الأعمال المتخيرة لعرض آراء المعاصرين أن تكون مقاربات اجتهاديَّة تقدم رؤية شخصية للمسألة الأجناسية، ولم يكن من وكدنا مضاعفة الأمثلة.

([52])- شكل الدرس الأنواعي ملمحا ظاهراً في أعمال كيليطو، يقول أبلاغ عبد الجليل في كتابه «شعرية النص النثري: مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري»، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002. (ص 147): «يعتبر هاجس تحديد النوعية حاضراً بشكل لافت للنظر في بحث الأستاذ كيليطو، ذلك أن هذه النوعية لا تتحدد لديه في البحث عن السمات المشتركة بين نصوص ذات جذور ثقافية مختلفة فقط، وإنما كذلك بعقد مقارنات تحليلية نصية بين نصوص تقترب شكليا من المتن المقامي».

([53])- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982، ص 21.

([54])- المرجع نفسه، ص 14.

([55])- المرجع نفسه، ص 14.

([56])- المرجع نفسه، ص 13.

([57])- المرجع نفسه، ص 15.

([58])- المرجع نفسه، ص 17.

([59])- المرجع نفسه، ص 14.

([60])- المرجع نفسه، ص 21.

([61])- المرجع نفسه، ص 22.

([62])- المرجع نفسه، ص 22.

([63])- المرجع نفسه، ص 25.

([64])- المرجع نفسه، ص 25.

([65])- المرجع نفسه، ص 28.

([66])- طه حسين: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف بمصر، ط10 (د. ت)، ص 25.

([67])- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، ص 35.

(68)- عبد الواحد التهامي العلمي: قراءة السرد العربي القديم بين وهم المماثلة ومبدأ المغايرة، ص 93.