

خطاب السرد وهوية الأجناس

د. زروقي عبد القادر

جامعة ابن خلدون تيارت (الجزائر)

Abstract:

The literary genre issue is a problematic which was always related to the literary practice. It emerges, develops; evolves and disappears as an autonomous study to melt in other genres according to intellectual, scientific and social changes.

Key words: Literary genres, narrative discourse, types of accounts, literary production, narrowness and furthestmost of the genres

Résumé

La problématique des genres a été toujours liée à la pratique littéraire. Elle émerge, se développe, évolue et disparaît en tant qu'étude autonome pour se fondre dans d'autres genres selon l'évolution scientifique, sociale et intellectuelle.

Mots clés : genres littéraires, discours narratif, types de récit, production littéraire, rapprochement et éloignement des genres.

الملخص

إشكالية التجنيس من المباحث النظرية التي علقت بالعمل الأدبي، نظراً لما تشهده هذه الأجناس الأدبية من تحول، فإنها تولد ثم تتطور وبعد ذلك تتلاشى وتضمحل، لكن لا يمكن التنبؤ أبداً بالطور الذي يحقق فيه الجنس درجة الذروة؛ لأن ذلك يخضع للتقلبات الفكرية والاجتماعية والعلمية، لذا طالما شكلت مسألة التجنيس الأدبي أفقا أوسع مما نتوقعه للبحث النقدي بوجهيه التطبيقي والتطبيقي سواء بسواء.

الكلمات المفتاحية: الجنس الأدبي، الخطاب السرد، الأصناف الحكائية، الأثر الأدبي، الأجناس المتقاربة أو المتباعدة

تمهيد:

تعد إشكالية التجنيس من المباحث النظرية التي علفت بالعمل الأدبي منذ فجر الاهتمام بالإبداع الفني، بل لا يمكن تصور أي نظرية أدبية دون المساس بقضية الجنس الأدبي، لذا يغدو الأمر أكثر تقبلاً باقتراح نظرية مستقلة تهتم بشجرة الأجناس الأدبية وتناسلاتها التي تستحدث الأشكال الأدبية الجديدة المجسدة للعملية الإبداعية وفق أطر تنظيمية تعكس شتى المستويات (اللغوية، الدلالية، الجمالية، الفنية... الخ)، بما يكفل لكل شكل الاستقرار والثبات على متن شجرة الأجناس، إذاً فليس بدعاً فيما سنتثيره قضية التجنيس حول الخطاب السردى، إن نحن أقررنا مبدأ الشراكة بين هذا الخطاب وكل صنوف الإبداع الأدبي، فضلاً عما يحفظه التجنيس لمختلف الفنون من خصوصية تتمفصل في مواصفات ومميزات ينتهي إليها الفن فلا يتعدها، وإلا غابت الخصوصية التي يحددها الجنس الأدبي لتتلاشى الأجناس وتتعاظم بعدما كانت أكثر محافظة على خصوصيتها وأكثر تميزاً بسماتها.

الجنس الأدبي: المصطلح والمفهوم

الحديث والاشتغال بمسألة الأجناس الأدبية في النظرية الشعرية بدأ مع أرسطو حين نظر للتراجيديا في كتابه "فن الشعر"، لما قدم الأجناس في شكل علمي قائم على وصف للملامح وتحديد للمكونات واقتراح للآليات الفنية، وإن كان أستاذه "أفلاطون" من قبله قد خاض في المسألة، غير أن خوضه هذا كان لَمَماً فلم يتجاوز التمييز بين الحكى القصصي والحكى المسرحي⁽¹⁾، على اعتبار أن الحكى الأول يشتمل على السرد والحوار، فيما يشتمل الآخر على الحوار فقط، لذا فإن أرسطو كان أكثر إيغالاً من رؤية معلمه، حين ذهب إلى تقسيم للأدب برمته إلى ثلاثة أجناس غنائي وملحمي ودرامي⁽²⁾ فاقترح لكل جنس خصائص وسمات ومحددات تميزه عن غيره.

وهو ما يمكننا من تصور لمفهوم الجنس الأدبي القائم على انتقائية مجموعة من النصوص مصنفة اعتماداً على ميزات مشتركة بينها، وبالتالي فإن خضوع هذه النصوص لنماذج مسبقة ومعايير ثابتة ومواصفات متفق عليها يصبح ضرورة. ولعل هذا ما يصطلح عليه في عرف المنظرين بقوانين الجنس وآلياته، أو ما يعرف "بقوانين اللعبة"، وإن كان الاضطراب هو السائد في تحديد مصطلح ثابت تدور حوله المفاهيم، إذ رصدنا مجموعة من الأسماء لهذا المسمى يمكننا تقديمها في الآتي:

لاحظ محمد القاضي⁽³⁾ ذلك التشتت الاصطلاحي عند الغربيين جماعات وفرادى أثناء اقتراحاتهم لمجموعة من الأسماء لمسمى واحد فويليك وورين يقترحان "الصنف الأساسي" أما تودوروف فيسمي الجنس بـ "الشكل الطبيعي" وزومتور "بالسنة التحتية" في حين يطلق فيتور على الجنس الأدبي "الموقف الأساسي للتشكيل" وقد لاحظنا أن شيفير يوظف "تصنيف النصوص" هذا عن عينات من أعلام الفكر الغربي واختلافاتهم فيما بينهم، أما عن جبرار جينيت فإنه يختلف مع نفسه حيث يتعدد في اقتراحاته التي تبلغ الأربعة وهي "النمط" و"الصيغة الإنشائية" و"الشكل الجمالي" و"النص الجامع"⁽⁴⁾ كبديل لمفهوم الأجناس الأدبية. يشي هذا الاضطراب وعدم الاستقرار على مصطلح واحد ثابت للجنس الأدبي بعدم استيعاب وضبط المفهوم الذي يقوم على داعي التصنيف المستند على التنوع والتفرع الذي قد يُيسر فهم الظواهر الأدبية وتتبعها وتحليلها بغية التقبض على ماهية كل نوع بعد رصد مكوناته، وهذا مناهة مسألة التجنيس برمتها.

يمكننا أن نتلمس هذا الفهم حول الجنس في موروث معاجنا العربية، فقد جاء في كشاف اصطلاحات الفنون أن الجنس هو "الضرب من كل شيء، وهو أعم من النوع، يقال الحيوان جنس، والإنسان نوع"⁽⁵⁾ فجوهر الجنس يقوم على التقرد والتميز عن غيره، حتى وإن كان شبيهاً به في أغراض جزئية، وهو ما عناه الفقهاء والأصوليون في تراثنا لما اعتبروا الجنس "كلياً مقولاً على كثيرين مختلفين بالأغراض دون الحقائق"⁽⁶⁾، فإن قلنا أن الإنسان جنس، وفي هذا إبقاء على جنسية الإنسان رغم اشتماله على كثيرين مختلفين بالأغراض حيث يدخل تحته الرجل والمرأة، وعلى هذه الخلفية تتأسس مقولة الأجناس العالية، ونوع الأنواع، وجنس الأجناس، وكل ما دار في مقولات الفلاسفة حول الجنس.

وبالعودة إلى مفهوم الجنس الأدبي في المتصور الغربي، الذي يحدد بسمات وحيدة جنسياً "هي السمات التي تستند على الموروث السابق للنص"⁽⁷⁾. نصطدم بتساؤلات تؤرقنا ونحن نبحث في حقل نظرية الأجناس الأدبية، حول كيفية الوصول إلى وصف الجنس، أهو الوقوف على دراسة التاريخ دون الانطلاق من معرفة سابقة لهذا النوع، أم ذاك، دون معرفة لأثار ونماذج توصلنا إلى ذلك؟، وهل يمكننا معرفة الجنس الأدبي دون معرفة تاريخه؟، وهل هذه الأثار هي التي تصوغ أنواعها الأجناسية؟، أم أن هذه الأخيرة هي التي تفرض السمات المضبوطة التي يتأسى بها الأثر الأدبي؟.

من هنا شاب التناقض الصلة القائمة بين م هو أدبي والجنس الذي ينتمي إليه، فبقدر العلاقة الحميمة الجامعة بينهما -إذ لا جنس دون أثر والعكس بالعكس- يكون تصارعهما وتضادهما بغية تمكين الجنس لقواعده في الأثر، أو تملل هذا الأخير حتى ينفك من معيارية الجنس ليفرض تمرده على القواعد، فيصبح تحرره أمراً واقعاً، وتتلخص هذه الرؤية في أن "الأثر حين ينشئه صاحبه إنما ينشئه ضمن آثار أخرى يهيج نهجها وينسج على منوالها أو ينتقض عليها ويحاول دكها"⁽⁸⁾.

وقد نفى كثير من الدارسين أن يكون وضع القواعد وتحديد السمات أمراً سابقاً للإبداع، يقول إدوار خراط "لا أميل إلى وضع تقنيات مسبقة للأعمال الفنية، بل أميل إلى استخلاص القوانين والقواعد من التحليل النقدي اللاحق للأعمال"⁽⁹⁾. لذا فالصلة بين الأثر والجنس ينبغي أن تكون تمثلية وتطابقية؛ أي إن الجنس الأدبي يتمثل عدداً من السمات والقواعد التي تعود بالإشارة إلى توجه الأثر الأدبي الذي يصير لاحقاً تابعاً للجنس الذي يصير بدوره ممتلكاً لتلك السمة أو السمات التي تدل عليه والتي يعود إليها اسمه. لذا فإن هذه "العلاقة المتقلبة بين الجنس والأثر تلزمننا بالانطلاق من النصوص المفردة للوصول إلى نمط الجنس، وليس لنا أن نربط بين الجنس وأثر واحد نتخذه نموذجاً لذلك الجنس"⁽¹⁰⁾، وإن نصاً واحداً لا يمكنه أن يحدّد كمرجعية للتأسيس والوصول إلى جنس أدبي معين، وإنما يتم الوصول إلى معالم الجنس الأدبي بعد الغوص في مجموعة مهمة من النصوص التي يفترض فيها أن تستحوذ على معالم ذلك الجنس.

ولما كان تحديد الجنس قائماً على الاستقرار أثناء تتبع النصوص المتعددة لسبر تلك السمات التي تؤهلها إلى التجانس فيما بينها، غدا الأمر في منتهى الصعوبة، إذ لا يتسنى لنا الوقوف على قواعد ثابتة جامعة اعتماداً على قدر ضئيل من النصوص أو حتى عبر فترة وجيزة من الزمن، وهو ما يتطلب من عملية السبر امتلاك نفس طويل وتتبع بعيد الأمد للوصول إلى سمات تؤسس لثوابت تكفل تبلور جنس أدبي يشتغل في حقله الأدباء؛ لأن المفاهيم الجنسية عُدّت وبشكل أساسي منذ العصور القديمة "معايير تفيد في الحكم على توافق عمل ما مع قاعدته، أو على الأصح مع مجموعة من القواعد، ضمن مثل هذا التصور الوصفي، المعياري، تتغلب مسألة التطابق أو الاختلاف بين نص ما ومجموعة من القواعد على مسألة العلاقات بين النصوص والجنس والأجناس"⁽¹¹⁾، إذاً يصب هذا الاهتمام بتتبع نظرية الأجناس في محاولة رصد جنسية النص الأدبي، وهي محاولة تتطلب تعداداً كثراً من النصوص لأجل الإبانة عن جنسيتها إذ "مهما كان عدد الظواهر المدروسة (وهي هنا آثار) فإنه دائماً قلماً يكون مباحاً لنا أن نستنبط منها قوانين كلية (...) كما يكتب كارل بوبر ذلك: من وجهة نظر المنطق لا مبرر بين أيدينا لاستنتاج فرضيات كلية انطلاقاً من قضايا جزئية مهما كان عددها؛ لأن كل استنتاج من هذا السبيل يمكن أن يتبدى كاذباً على الدوام: مهما كان عدد البجع الأبيض الذي يكون بوسعنا ملاحظته فإنه لا يبرر استنتاج أن كل البجع أبيض"⁽¹²⁾، اقتبسنا مثل "البجع" حتى نبين صحة الإدعاء المعضود بالمنطق.

الخطاب السردى: التشكيل والأسباب

من البديهي بعد هذا أن ينشأ الإبداع ثم يأتي التطوير له بوصفه جنساً مغايراً لما نُظِرَ له، لذا يكون ضرورة السبق للنص الإبداعي أو الأدبي على النص النقدي، ولما كانت النصوص الإبداعية قد حُصرت عدداً بثلاثة وهي

الغنائي، الملحمي، المسرحي أو الدرامي، أيام أرسطو واعتبرت أنواعاً أولية، يمكن لنا استجابة لمستجدات العصر أن نضيف "نوعاً معاصراً يدعى الرواية، يتوجّه إلى مخاطبة القارئ من خلال كتاب" (13). لكن هل تكتمل مرحلة الجنسية عند هذا الفن المضاف (الرواية)؟، وهل يستقر تصورنا على اكتمال تراتبيته الإبداعية؟، أم أن إبداعه هو الآخر لم يكتمل، ولا زالت بنيته التكوينية في مرحلة التنشئة والتشكل؟، مما يقضي بتأخر وتأجيل مرحلة التنظير، ومع ذلك إن حديثنا عن الجنس الروائي سيرتبط بمرحلة جديدة من مراحل التنظير الأدبي حيث تتجاوز فيها هذه المرحلة سابقتها من المراحل، نظراً لتميزها بانفتاح الأجناس على بعضها البعض، بل باختلاطها وتهجينها بما يدفعها إلى عدم الثبات وإلى التغيير المستمر، ولذا عُدَّت الرواية "بحق عملاً متعدد الدلالات، أو بتعبير أمبرتو إيكو، عملاً مفتوحاً؛ أي نمطاً نصياً محتملاً لتأويل شتى مختلفة باختلاف الموافق التداولية" (14). فيكون النظر إلى الرواية باعتبارها مجالاً لتداخل الأجناس الأدبية، يرصد كل ما يساهم به كل جنس من تلك الأجناس من تغيير على مستوى الخطاب الروائي، ومن إضفاء لقيم جمالية نتيجة ما توفره تلك الأجناس من انزياحات وخروقات نوعية.

كما أن التتبعات الموضوعاتية الكامنة في الرواية تفرض الاستعانة بالفروقات الممثلة لقواعد وآليات تشكل الأجناس الأدبية التي تغطي هذه التتبعات، وهي بذلك تقدم نسيجاً متلائم أو غير متلائم يشكل مواصفات أي عمل روائي. وهكذا تغدو الرواية ظاهرة ثقافية وأدبية؛ بفضل تنوع أبعادها "فلا يمكن تجريبها من وظيفتها التمثيلية الثقافية، ولا يمكن في الوقت نفسه استبعاد جمالياتها السردية، فهي تختزل النظرات النقدية الضيقة التي تنحس في تفسير أحادي الرؤية، وتتمرد على أي منظور يراها ظاهرة أدبية فقط" (15).

إن الخطاب السردى غير محدد الأطر ولا محصور المواضيع فهو على حرية تامة فيما يطرقه من تيمات وبآليات وكيفيات متعددة في التصوير والمعالجة، بما يسمح له من بسط هيمنته على الخطاب الأدبي المعاصر فضلاً عن اعتماده على خصائص وسمات العلوم الإنسانية بمختلف فروعها، هكذا طغى جنس السرد على كل الأجناس الأدبية الأخرى، بل وحقق هذا الخطاب تداخلاً بين الأنواع والأجناس الأدبية وغدا ذلك من الأمور الطبيعية، لذا عدت الرواية قفزة عصرية؛ لأنها صارت "من أكثر الأنواع الخبرية قبولاً لتحقيق هذا التداخل والاختلاط، وباعتبارها النوع الأكثر اتصالاً بواقع العصر المعقد والمتغير باستمرار" (16).

يقترح سعيد يقطين مفهوماً محدداً لمصطلح السرد الذي يعتبره مفهوماً جامعاً "لكل التجليات المتصلة بالعمل الحكائي، ويتسع لكل ما تفرق في مصطلحات عربية قديمة وحديثة تتصل كلها بصيغة أو بأخرى بأحد الأنواع الحكائية، ولم يرق أي نوع منها ليكون في الاستعمال العربي ذلك المفهوم الجامع الذي يتخذ بُعد الجنس" (17)، فتجنس السرد - بغض النظر عما كان يقطين يريد من خصوصية السرد العربي - يتطلب تمعين النظر الذي يستدعي أن يكون هذا الجنس جامعاً لكل تلك النماذج التي لم ترق إلى أن تحقق استقلاليتها عن غيرها لتكون وغيرها في دائرة واحدة قائمة على عنصر الحكائية ومادته.

فالخطاب السردى أكثر رحابة لتجميع أصناف السرد من تلك الأجناس الأدبية التي سادت عبر عصور متعاقبة وإن كانت هي الأخرى مرتبطة بالحكاية حيث أن أسماء تلك الأجناس تستند على سماتها النصية ولم تتعدها، وإذا غاب ذلك التعدي، انحصر الجنس دون إطاره، حيث لا يمكنه أن يتداخل مع أي جنس آخر؛ لأن "مفهوم الجمع غامض جوهرياً وهذا يفسر عدم الاستقرار الدلالي لأسماء الأجناس المفترضة تجميعاً شكلياً وموضوعاتياً بسيطاً، حكاية، قصة، رواية... الخ" (18)، وهذا ما أدى إلى توسيع الاسم الجنسي المتمثل في الخطاب السري عقب تشكيل تاريخي تطوري خضع لإعادة تصنيف تلك النصوص.

إن المادة الأساسية المحددة لجنسية السرد هي "المادة الحكائية التي تعتبر أساسية وثابتة وعليها مدار السرد وبانتقائها ينتفي السرد" (19) بالرغم من اختلاف طبيعة المادة الحكائية الذي يفرض اختلاف الأنواع السردية. كما أنها هي

ذاتها — هذه المادة — ما يجعل الخطاب السردى على درجة كبيرة من التنوع والتركيب والتعقيد، وأيضاً تجعله أكثر اتصالاً بالواقع بما يحققه من وصف له وتمثيل، وفي الآن ذاته ينفصل عنه ويتجرد منه بما يضيفه عليه من تخيل قد يصل إلى حدود المستحيل المقنع نظراً للكيفية التي يُعرض بها، والتي يفترض فيها ضرورة أن تكون ممتعة ليصير المحكي المخل أفضل من ذلك الممكن غير المقنع.

فنحن ابتداءً من هذه اللحظة أمام منطلقين⁽²⁰⁾:

1- **الجنسية:** باعتبارها تشكل للموضوع المحقق بالكلام الذي يتخذ طابع القص.

2- **السردية:** التي نعتمد الكشف عنها باستحضارنا لجنس السرد انطلاقاً من نصوص محددة.

ولمناقشة المنطلقين معاً — الجنسية والسردية — ينبغي ابتداءً تحديد النواة التي تتشخص من خلالها هذه المقاربة انطلاقاً مما مرت به نظرية التجنيس من تحولات، والتي يمكن استخلاصها في وجهين:

الأول: تمتد من أرسطو إلى غاية تراجع الرؤية الكلاسيكية حيث تجلت فيها المطالبة بفصل الأجناس الأدبية عن بعضها البعض؛ بل غدت عند أصحاب هذا الاتجاه وكأنّ هذه الأجناس قارّات منفصل كل منها عن الآخر، لما يميز كل جنس عن الآخر، فهو لا يتراسل فنياً مع الآخر.

الثاني: ما ظهر حديثاً في مطلع القرن العشرين من اعتبار الأجناس الأدبية مجموعة من الروايف التي تصب في دائرة الإبداع، ومن ثم فهي تتقاطع فيما بينها عبر قواسم مشتركة بما يزيل عنها الانفصال؛ بل إنّ المزج بين الأنواع يتيح لنا — وفق هذا الرأي — إمكانية التهجين بينها بما يسمح بتناسلها وانبثاق أجناس أدبية جديدة تصبح بدورها محل الدراسة النقدية التي ترصد خصائصها الفنية، والتي ما هي في الحقيقة إلا تقنيات وآليات استقتها من تلك الأجناس الأولى، لكن بعد أن تداخلت وتواشجت، من هنا كان الجنس الأدبي برمته عبارة عن "جملة من الصناعات الأسلوبية تكون في متناول اليد، قريبة المأخذ للكاتب وسهلة الفهم لدى القارئ، والكاتب الجيد يتمثل جزئياً للنوع كما هو موجود، ثم يمدّه تمديداً جزئياً"⁽²¹⁾.

هكذا يبدو التسليم بنظرية الأجناس أمراً قائماً على نوع من التأكيد على الموروث الأدبي الذي يعد ظاهرة كونية حاضرة في كل الآداب إذ "لا يمكن نظم قصائد شعرية إلا من منطلق قصائد أخرى، ولا إنشاء روايات إلا انطلاقاً من روايات أخرى"⁽²²⁾ لتظهر لنا عندئذ الآثار الأدبية الأولى كمادة خام أُعيد تشكيلها وإحيائها من جديد. وهو الأمر الذي أثار حافظة "كروتشه" فشنّ حرباً ضارية على الجنس الأدبي انطلاقاً من أن تجنيس الأدب يعني معيّرته والحدّ من حرية المبدع، وإنّ هذه المعيارية المستترة في الجنس الأدبي تتضارب وما للآثر الفني المنفرد من خصوصية قائمة على الحركية والحرية ونبذ المعيارية⁽²³⁾.

لكن هناك مقولات آخر تدافع عن الأجناس الأدبية وتجعل من مقبوليتها أمراً ضرورياً لا مناص منه وتسعى لتثبيتها، وممن يؤمنون بهذه المقولات شيفير الذي يقول إن في "استمرارها التاريخي، وتأمين وجود فردي لها، يشبه وجودكم أو وجودي، مع بداية، ووسط، ونهاية"⁽²⁴⁾، فهو يقدم الجنس الأدبي في صورة الكائن الحي الذي يخضع للدورة البيولوجية وفق التطور الدارويني، فيصير للجنس الأدبي فترة شبابية وقبلها أخرى طفولية وبعدها ثالثة تمتاز بالضعف وهي الفترة التي يفقد فيها الجنس الأدبي حيويته وتطوره بعد أن يكون قد هرم واقترّب من الوهن، وقد أكد شيفير على رأيه هذا بما اقتبس من فهرس تاريخ الأدب الفني حيث أقرّ أن "الأجناس لا تعرف بنفسها، كالكائنات في الطبيعة، إلا من خلال الصراع الذي تقوم به ضد بعضها بعضاً"⁽²⁵⁾. هكذا تثبت مقولة أن "الأجناس تحيا وتتطور"⁽²⁶⁾.

وعلى هذا استقرت النظرة للأجناس الأدبية وتغيرت عما كانت عليه قديماً، من أنها تهتم بحصر الخصائص وتبيين القواعد، وتنظيم الأبنية، وضبط الأساليب بغية الوصول إلى قوانين ثابتة تستخلص من النصوص المتقاربة أو

ذات الصلة، لتصبح مبادئ عامة مميزة للأنواع التي تأخذ بها، إلى نظرة ذات فكر توسّعي يريد أن يجعل من فكرة نظرية الآداب إطاراً جامعاً تتلاقح فيه الممارسات الأدبية والمهارات الإبداعية بشتى أصنافها⁽²⁷⁾.

الخطاب السردى بين التصنيف الجنسى والتحليل الموضوعاتي:

يحفل الخطاب السردى بجملة من الأجناس الأدبية سواء تعلق الأمر بسماتها الشكلية أو بخصائصها المضمونية التي تدفع إلى تكثيف السمات الفنية داخل هذا الخطاب الذي يعكس جمعاً أجناسياً تتناوب فيه صيغ التعبير ووسائله التصويرية أو التخيلية أو حتى الإقناعية، لكنه تتناوب في غاية الإحكام يطفو من بين جوانبه الملمح السردى الذي يميز هذا العراك الأجناسي، مما يمكننا من قبول الخطاب بصورته العمومية التي تعكس صياغة جنس أدبي عام باعتبار أن "أي مسرود يمثل جزئياً الاسم الجنسى للسرد، وإننا لا نأخذ إلا السمات الوصفية التي تسمح بتمييزه بصورة شاملة"⁽²⁸⁾، فلا نأخذ بعين الاعتبار الفروقات الداخلية في النص المقصود، والتي تفصله عن غيره من النصوص، وتؤهله أن يكون مرشحاً للقيام بدور نواة أخرى يتحرر منها جنس أدبي آخر.

إن الخطاب السردى المعاصر أعطى بُعداً آخر للجنس الأدبي بفضل استحضاره الآثار القديمة التي تمكنه من استعارة تلك السمات الجنسية التي ترجع إلى غير جنسه، وليكن السؤال مثلاً حول أثر "الزيني بركات"، فضمن أي سياق يمكننا وضع شخصها وقد فصلتنا عنهم سنون طوال، ما يخلق لدينا نوعاً من التغير الدلالي والتركيبى للعاملين اللذين بدا فيهما "الزيني بركات"، إذ لا يمكننا الإبقاء على التحديدات الجنسية التي وضعها ابن إياس في كتابه "بدائع الزهور في وقائع الدهور" وهي ذات سياق مختلف تماماً سواء عن جمال الغيطاني ككاتب ومبدع أو عن أي قارئ أو متلق لهذا الأثر القصصي، فهما يتعاملان مع الزيني بركات بن موسى في سياق مختلف، وفي نطاق أدبي يغاير جنسه الثاني جنسه الأول، ومع ذلك فهو استحضار لتلك السمات الجنسية التي تتناسب ما حضر في السياق الثقافي والفكري والاجتماعي الثاني؛ أي ما أعيد فيه إنتاج السياق الأول، فما نلاحظه هنا هو نوع من التثبيت التاريخي والتوريث الحداثي لما كان واقعاً فعلاً في التاريخ.

هي الحال ذاتها مع "كتاب الأمير" لوسيني لعرج، فلا حياة الأمير عبد القادر أعيد كتابتها ولا أمير من ورق كان في أثر "كتاب الأمير" هكذا أضحى الأمير في جنسين: أي أميران في جنس واحد، أمير وسيني الورقي، والأمير عبد القادر الحقيقي، ولكن "هذا لا يعني أن إعادة أخذ السمات الجنسية "الميتة" ضمن سياق مختلف لا يمكن أن يقود إلا إلى المحافظة على الهوية القديمة. أو إلى معارضة إرادية أو غير إرادية في الواقع، إن الهوية الجنسية مفهوم نسبي"⁽²⁹⁾، كما نرى تداخل الخطاب السردى بالتراث في شكل مختلف في فعل محمد المسعدي في قصته القصيرة "السندباد والطهارة" التي استوحاها من حكايات "ألف ليلة وليلة" لكنه استدار بها من نص تراثي قديم في شكل حكاية إلى شكل سردي حديث قائم في شكل رمزي موحٍ برؤية صاحبها إلى الوجود.

هكذا يكون الخطاب السردى قادراً على تحقيق جنسية عامة لصنوف الخطابات التي تنتمي إليه، وكثير ما تكون "بعيدة عن أن تكون متشابهة في مضمونها وشكلها، ولكن اختلافاتها لا تتواجد في مستوى الميزة التي ينتقها مصطلح السرد، إنها تتساوى في هذا المستوى وتتعارض جزئياً"⁽³⁰⁾، وإثر هذا يمكننا تصنيف أثر "الزيني بركات" بوصفه رواية تاريخية، وبوصفه رواية اجتماعية، وبوصفه قصة، وبوصفه عملاً متخيلاً، وبوصفه عملاً نقدياً، فنستطيع من خلال هذا الوصف أو ذاك أن ننسب لكل واحد سمات خاصة به دون التطرق إلى سمات أخرى تتصل بالوصف الآخر وهكذا، لنخلص في نهاية هذه النسبة المتعددة إلى رسم شكل مختلف عن غيره من الأشكال لهذا الأثر دائماً في كل حال مختلفة، ومع ذلك إن "التحديدات الجنسية تطرح المشكلة الشائكة للموضوعاتية الشاملة"⁽³¹⁾، بمعنى أننا حين نحدد الخطاب السردى ضمن نسبة خاصة تميزه بالتحديد الجنسى فإنه من الضروري أن نتساءل عمّ تؤول إليه تلك الموضوعات التي

تشكل هذا الخطاب، مع العلم أن هذه التيمات هي ذاتها تحدّد على أنها أشكال أو أجناس أدبية، ومن ذلك الخرافة، والأسطورة، والحكاية، والنكتة، وما إلى ذلك مما يشبه هذه الأشكال الحكائية.

نتصادف أحياناً في هذا المجال مع مشكلة تدور حول ضرورة "معرفة إلى أي درجة يشكل نص، يخرق الجنس، جزءاً من هذا الجنس، (...) نملك الخيار دائماً بين توسيع قبول مصطلح موجود أو القيام بتعميد جنس جديد"⁽³²⁾، كأن يكون هذا الخرق في توظيف الشعر في الخطاب السردي، وهل هذه القصائد جزء من بناء القصة؟ أم أنها لا تعدو أن تكون أقوالاً تصدر عن شخصيات تلك القصة؟، أم أنها تدخل في إطار الاستشهاد والاستدلال كونها أقوالاً حقيقة؟. وهذا ما يقال للأحداث التاريخية التي يتم إدراجها بين تضاعيف السرد.

وفي الحالة الأولى يكون حديثنا مغايراً، فعوض أن كنا نتحدث عن تداخل الأجناس النثرية بما يجمع بينها من خصائص حكاية، صرنا نتحدث هنا عن التداخل بين الشعر والنثر بصفته خطاباً سردياً، والشعر تنتقي عنه هذه الخاصية في غالب أمره، حيث أصبح القصص والجأ في الشعر وبذلك تحولت القصائد الشعرية إلى آثار سردية، وعندئذ "يصبح صوغنا لنوعية نص وصفاً لجنس على نحو آلي والخصيصة الوحيدة لهذا الجنس هي أن الأثر المعني سيكون هو مثاله الأول والوحيد إن كل وصف لنص هو وصف لجنس"⁽³³⁾؛ أي أننا نلتجئ إلى تعميم وإباحة ومباركة هذه الأجناس الجديدة حتى وإن كانت حياتها متصلة بهذا النموذج الأدبي دون غيره، فمبدأ الاختراق هو الذي فرض إضافة القواعد الجديدة وهو بذلك يفسح المجال إلى التحول الأجناسي.

ربما يفضي بنا هذا النقاش إلى تبني الفكرة التي ركز عليها ديكر وشفافير، والتي توحى بأن الأعمال الأدبية الأكثر فنية في الأدب المعاصر الذي يسعى إلى تأكيد ذاته في جوهره، لا في شكله، لذا فهو يُقدّم على هدم كل التمايزات ويعمل على إزالة كل الحدود⁽³⁴⁾.

إذاً لا وجود لجنس الخطاب السردى الفرعي؛ لأنه يدخل ضمن دائرة الأجناس الكبرى التي تتناسل منها الأجناس الصغرى؛ بل حتى هذه الأخيرة لا يمكن صوغها في جنس واحد؛ لأنها تتعداه إلى أكثر من ذلك كالدمج بين القصة القصيرة والنادرة، أو بين الخرافة والتاريخ أو يكون تعديها إلى الرواية بمختلف أنواعها، ولعلها عندئذ تكون هي الجنس الأكبر، وغيرها من تاريخية أو بوليسية أو عاطفية... الخ هو الجنس الأصغر، لكن لو لاحظنا الرواية التاريخية مثلاً أثناء توظيفها للتاريخ وهو من غير جنس الحكى ولا السرد، نجدها تؤسس لجنسين اثنين، ولو أنها وظفت الأسطورة لأسست لثلاثة أجناس وهكذا.

إن ارتباط هذه الخطابات التي هي بمثابة خطوط فرعية يكون في مجال رئيسي يمكننا أن نعتبه بالخطاب السردى العام أو الجامع، وتكون حائز "نظرية الأنواع مبدأً تنظيمياً: فهي لا تصنف الأدب وتاريخه بحسب الزمان والمكان (المرحلة أو اللغة القومية) وإنما بحسب أنماط أدبية نوعية"⁽³⁵⁾، هكذا يكسب النص السردى خصوصيته نتيجة تفاعله مع النصوص الأخرى، ليحقق تميزه اعتماداً عليها سواء على مستوى الموضوع أو الجنس أو الشكل؛ لأن أي نص ولو لم يعلن عن انتمائه ونسبته إلى جنس معين، فإنه يتعلق بالسمات الخاصة بذلك الجنس، فيكتسب "معماريته النصية التي تدخله في نوع خاص من التفاعل مع معمارية نصية ما، بهذا الشكل أو ذاك"⁽³⁶⁾، ولهذا يكون اهتمام المشتغل بالأجناس منصباً على الشكل لا على الموضوع؛ لأنه يفكر في الأجناس بصفته صنعة وأنواعاً أدبية، وليس بصفته تصنيفات مادة الموضوع⁽³⁷⁾.

إن قصبة التصنيف تؤول إلى لا مركزية الحكم حيث يصبح كل عمل بمعزل عن الآخر نظراً لما يقدمه من سمات تميزه عن غيره من الآثار الأخرى، وهذا لا يمكننا من تجنيس كل الخطابات في دائرة واحدة ثابتة حتى ولو كان بينها تشابه، وإنما ينتزل التخصيص ليطال كل خطاب على حدة استجابة إلى تلك الخصوصية التي تميزه حتى وإن ضوّلت؛ "النظرة النقدية التحليلية التي تستطيع في النهاية أن تحدد الانتماء الواسع للعمل الفني المحدد إلى نوع ما. في

النهاية يمكن أن نقول: بالرغم من أن هذا العمل "لا رواية" إلا أنه ينتمي للرواية، وذلك بالتحليل النقدي المحدد لعمل فني محدد⁽³⁸⁾.

قد يتعسر علينا إقامة حدود فاصلة لهذا الخطاب، فضلاً عن المطالبة بثبات هذه الحدود التي تميز جنس السرد عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى، أو التي تتقاطع معه، بل والتي تشاركه في تكوينه كخطاب جامع لكل الأصناف الحكائية والإنسانية مثل القصة والأقصوصة والنادرة والخرافة والتاريخ والاجتماع والسياسة... الخ، وهنا نكون قد بدأنا "بالتصنيف على أساس مادة الموضوع فقط، وهو تصنيف يعتمد على علم الاجتماع الصرف"⁽³⁹⁾، ونكون عندئذ قد خرجنا بهذا التصنيف عن دائرة الأدب والرؤية الفنية للجنس الأدبي إلى رؤية مغايرة تدور في حقول عملية مغايرة، وهو ما أشرنا إليه أثناء إشارتنا للاهتمام بالشكل لا بالموضوع.

عقب هذا الطرح يجدر بنا أن نتساءل: هل الوصول إلى الجنس الأدبي في الخطاب السردى ينطلق من الكل المتكامل لأجل بلوغ العناصر المشكلة لهذا الجنس، أم العكس؟ أي هل نعكف على دراسة جزئيات العمل السردى أم كلياته لنصل إلى البناء العام الذي يفضي بنا إلى تصور هذا الجنس أو ذاك؟.

يقودنا تصور الإجابة عن هذا السؤال إلى ما تمثله تودوروف⁽⁴⁰⁾ وهو يناقش قضية بدت لنا أنها تصب في موضوع الأجناس المتقاربة والأجناس المتباعدة، حيث يحبز اعتبار هذا المطلب أمراً مزدوجاً بإزاء كل نص أدبي بما فيه النص السردى.

أ- لا يمكن تجاهل أن النص السردى يمثل مجموعة من الخصائص التي تحقق الشراكة بينه وبين مجموع النصوص الأدبية، أو على الأقل بينه وبين جنس أدبي محدد، ولذا يستحيل علينا أن ندّعي له التفرد في سماته وخصومه من الشراكة، وأنه نتاج بكر ناشئ دون اعتماده على سمات آثار أدبية سابقة.

ب- لا يمكن اعتبار أي نص أدبي مجرد نتاج مزجي لنصوص أخرى ضمت الخصائص الضرورية المشتركة في أجناسها، وإنما جاء هذا النص استجابة لمبدأ التحول الجناسي.

يكون الخطاب السردى كغيره من الخطابات عرضة للتحول حين يلجأ السارد إلى تقديم نوعين من الأنواع الروائية في عمل سردى جامع، حيث يكون أحدهما من نوع، والآخر من نوع مغاير له (عاطفي، تاريخي)، (اجتماعي، إيديولوجي،...) وعندئذ يكون التمييز بين أنواع السرد بمختلف أشكاله وأجناسه هو ما يدفعنا، ودون أن نرغب في ذلك إلى الإقرار "بعدم تلاقي الفئات المتبادلة بالضرورة"⁽⁴¹⁾.

انفتاح الخطاب السردى على الأجناس:

توظيف الخطاب السردى للعلوم الإنسانية برمتها لم يكن سبباً وتميزاً له كخطاب أدبي وحسب، وإنما كان السبب المباشر في انفتاحه على تعددية الأجناس الأدبية، يضاف إلى ذلك عدم اقتران هذا الخطاب بعناصر مكونة ثابتة، وهو الأمر الذي يتيح له أن يتبلور في أشكال جديدة ومتجددة عبر فترات الزمن المتعاقبة تعكس صور التطور الأدبي فيما يقدم المبدعون من أعمال فردية ضمن الجنس السردى؛ لأننا "إذا صعدنا من أسماء الأجناس على تنوعها إلى مختلف الموضوعات ومختلف المستويات التي تتناسب معها، فسنصعد إلى الجنس المزداد؛ أي إننا نقترح على أنفسنا العثور مرة ثانية على مجموع المعايير والضوابط التي استخدمها المؤلف، والتي تقيد بها أو انتهكها"⁽⁴²⁾، وهذا يعني أننا حينما نقر بجنسية السرد كنوع تتأسل عن نوع آخر واحتوى بين ثناياه أجناساً أخرى، فإن البحث في هذه الأخيرة يصبح أمراً لا مفر منه، ويصبح السؤال عمّ إذا كان المؤلف قد التزم بما تفرضه تلك الأجناس، وحينها يكون المبدع مجبراً على التعامل مع كل مكون على حده لكن في إطار الجنس الواحد، وهذا يفضي بنا إلى الاعتقاد بسقوط نظرية الأجناس بمفهومها، وفق متصوراتها الكلاسيكية أمام الخطاب السردى المعاصر.

باتت مراجعة مفهومنا للجنس الأدبي وفق طروحاته السابقة بدءاً من أرسطو ومروراً بهيغل وكروتشي وغيرهما أمراً لا مناص منه. إنّ تقيدنا بهذه المراجعة سيؤهلنا حتماً إلى استيعاب ما يطرح حديثاً في حقل الأجناس والمعروف بالنص الجامع. وهو التصور الذي يلغي كل التصنيفات التي ينتج عن معياريتها تلك الفروقات، إذ "لكي يكون ثمة خرق، يجب أن يكون المعيار محسوساً، والسلوك فيه بأي حال هو أن يكون الأدب المعاصر قد تخلص مطلقاً من التفريقات الجنسية، إذ كل ما في الأمر أن هذه التفريقات لم تعد ملائمة للمفاهيم التي أوصت بها نظريات الماضي الأدبية"⁽⁴³⁾، ومن البديهي حينئذٍ عدم إجبار أي من المهتمين بالموضوع أن يقبلوا بادعاءات هذه النظريات في العصر الحاضر.

يتأسس هذا الرافض على القبول بظاهرة التناص التي كسرت القيود الفاصلة بين الأجناس الأدبية وأسقطت كل معالم الفريدة التي كان كل جنس أدبي يرى فيها خصوصيته، غير أن ما ساعد على ذلك في اعتقادنا هو الخطاب السردى نفسه؛ لأنه كان أحسن الأجناس الأدبية تأقلاً مع محيكة القائم على ركيزة هدفه المتمثلة في سرد قصة بما تستدعيه من مكونات متعددة غير متجانسة، إذ منها القولية والسلوكية والزمنية والمكانية والنفسية والتاريخية واللغوية والموضوعية والذاتية... الخ، وينبغي على كل هذه المكونات وغيرها أن ترتبط بمرجعيته من جهة، وبجماليته وفنيته من جهة أخرى. ليشكل هذا الارتباط، بوجهيه صراحة أو ضمناً، تميز الخطاب السردى فيجعله متفرداً في مواصفاته، ويكفل له جنسيته الأدبية، كما يجسد في الآن ذاته تميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى.

هي جنسية الخطاب السردى إذاً "كتابة تشتمل على الأنواع التقليدية تحتويها في داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها"⁽⁴⁴⁾؛ بل إننا نقول إن هذا الخطاب قد تجاوز فكرة تداخل الأجناس ذات البعد الحكائي من مسرح وملحمة وأساطير، أو غير ذات الصفة كالشعر والتاريخ وسائر العلوم الإنسانية، إلى تفاعل بينها، وإلا لما وصل إلى هذا الفضاء اللغوي والتخيلى على حد سواء.

إن المدونات السردية في غالب أمرها لا تتقيد بسمات جنس أدبي معين، ومن ثم لا يمكن إحالتها إلا على جنسين أدبيين أو أكثر، وفي الحال هذه لا يمكن إلحاق النصوص السردية الواقعة في مثل هذه الدائرة إلى جنس أدبي محدد؛ لأنها تتعدى بهذه المواصفات - سمات هذا الجنس أو ذاك، بل إنها تتجاوز في تعاملها مع هذه الأجناس ما كان سائداً معروفاً، ومن هنا فهو طرح جديد لجنسية الخطاب السردى.

إن كلامنا عن الخطاب السردى هو كلام عن مجموعة من الأجناس الأدبية التي قد تبدو لأول وهلة جنساً واحداً يقف قبالة أجناس أدبية أخرى، فهو مزيج من الأجناس الأدبية الحكائية وغير الحكائية، أجناس قريبة وأخرى بعيدة، ومع ذلك فإن هذه الأجناس تتعايش مع بعضها بقوة السرد رغم ما يفرقها من سمات فنية، وهذا دليل على انفتاح الخطاب السردى على الأجناس الأدبية المتعددة.

الخطاب السردى وانتقاء الجنسية

يؤكد هذا الجدل الدائر حول التجنيس الأدبي الأهمية البالغة التي يتمتع بها جراء ما يثيره من "أسئلة مركزية في تاريخ الأدب والنقد الأدبي وفي العلاقات الداخلية المتبادلة بينهما"⁽⁴⁵⁾، لذا يجدر بنا قبل أن نسعى إلى تحديد جنسية الخطاب السردى أن نجيب عن سؤال لطالما صاحبنا ونحن ننتبج مفاصل هذا البحث والذي مفاده: هل هناك أنواع سردية أو قصصية غير تلك المألوفة لدينا، أو على الأقل أنواع أوسع منها؛ أي أنها تتجاوز الأعراف النقدية الخاصة بها مع قبولها بها؟.

مما لا شك فيه، أن الخطاب السردى يشهد مع كل أنموذج معاصر نوعاً من الجدة التي تربأ به عن الامتثال والتقيّد بطقوس الكتابة السردية السابقة له بشكل حرفي، وهو ما يؤهلنا للقول أن السرد يتجاوز الارتباط بجنسية محددة

لطالما أنه في حالة تحول وتغير دائمين؛ طالما أن "قانون التطور الأدبي هو قانون التميز التدريجي الذي يتطلب الانتقال من التجانس إلى الاختلاف، ومن الشبيه إلى نقيضه، ضمن تتابع حتمي للأصناف الأدبية التي تتنافس فيما بينها"⁽⁴⁶⁾، لذلك يصبح غير مسموح باكتمال الصفة النهائية التي يتمظهر فيها النوع السردى كصيغة نموذجية، مما ينفي عن هذا الخطاب الاصطباغ بصيغة جنس محدد، والسبب في ذلك معاصرته للتطور الدائم.

لذا قد نناقش هنا أمراً بالغ الخطورة والمتمثل في إقصاء التجنيس الأدبي "بالاستاطيقا فيقال لنا: لا طائل تحت الحديث عن الأجناس؛ لأن الأثر الأدبي هو بالأساس فذٌ فريد، وقيمته تمكن فيما ليس يقبل التقليد منه وفيما هو مغاير لكل الآثار الأخرى، وليس في الشيء الذي يشابهها به"⁽⁴⁷⁾، وعندئذ سيكون التعلق بالأعمال الروائية، كأن يقع الانشغال برواية ما، لا كونها تعالج موضوعاً معيناً وإنما كونها رواية تقدم ذلك الموضوع الذي تشترك فيه مع غيرها من الروايات ومن أجناس أخرى بشكل مختلف، كما أن هذا الانشغال لا يتأتى على سبيل أنها رواية كجنس أدبي، ولكن، لأنها تفردت عن باقي الروايات التي هي من جنسها وهذا ما يجعل التفرد يتجاوز إلى الأجناس الكلاسيكية الأولى؛ لأن الرواية "في أرفع أشكالها الحفيد الوليد للملحمة"⁽⁴⁸⁾، لذا لا يمكننا بدءاً اعتبار الخطاب السردى خارج دائرة الملحمة التي دارت حولها وكذلك المسرحية - عملية التنظير للأجناس الأدبية، لولا أننا نعترف للأدب بالتطور وللأجناس بالتحول وعدم الانطواء في لون واحد من ألوان التعبير، من هنا "يصعب اليوم تصور القدرة على المناقشة عن الأطروحة التي مفادها أن كل ما في الأثر، فرديّ ونتاج بكر عن إلهام شخصي، ناشئ دون أي علاقة مع آثار الماضي، وثانياً، ليس نص ما مجرد نتاج صيغة مزيج سابقة الوجود (صيغة مزيج مكونة من الخصائص الأدبية الفرضية) ولكنه كذلك تحويل لهذه الصيغة المزجية"⁽⁴⁹⁾. وعليه فإن الرواية حتماً جنس أدبي مستقل عن الملحمة، بل وكل ما تتاسل منها في هيئتها الكلاسيكية أجناساً متفرغة عن الجنس الأول، وهو ما يكفل لنا عدم الإدعاء بجنسية الخطاب السردى في صورته المتعددة بشكل مفرد.

لكن رغم ذلك علينا أن نقر بضرورة الامتنال لهذه "الأجناس ذات المبادئ النازمة التي تعيد النصوص إلى تقاديمات نصية"⁽⁵⁰⁾ حتى وإن كان التقادم النصي والتنظيم التقعيدي يهدفان إلى إعادة إنتاج النصوص وفق تلك الآليات القديمة، وبمعزل عن السياق الأنّي الذي تنتج فيه هذه النصوص الحديثة، لكن هناك مقولة أخرى تجعل من قبول هذا التحتمل الجنسي أمراً ضرورياً بدعوى "الفوز بلب النص، فكما أن فكرة الجنس تحدد مجال الكتابة، فإنها أيضاً تحدد مجال القراءة، إنها إطار لا بد منه، ننفذ من خلاله إلى الخصائص الجوهرية للنص"⁽⁵¹⁾ كون أن الجنس يرتسم داخل مجموعة من السمات التي تحدد معالم القراءة ومن قبلها الكتابة من خلال تكشف سبل الإبانة عن متاهات النص، هكذا يوفر التلحف بالجنس الآلية التي يعتمد عليها القارئ - خاصة - لفهم النص وتحديد معماريته ودلائليته.

فتجنيس السرد يمر من خلال دمج مراحل الكتابة في هذا الجنس بين تفاعل تكرار آليات وقوانين معينة والاحتفاظ بها، وبين التطلع إلى الأصالة والانعقاد نحو التفرد حتى يأتي الكاتب بنص على غير سابق مثال، إن هذا التفاعل يحجب عنا رؤية جنس أدبي بالمفهوم الكلاسيكي للمصطلح.

كما أن هنالك اعتبارات أخرى تدفع إلى القول بأن الخطاب السردى لا يمكنه أن يحدد كجنس أدبي بمفهوم نظرية الأجناس وفق المنظور الكلاسيكي ذلك لـ:

- 1- عدم اصطفائية الخطاب السردى لمعايير ثابتة مستقرة ينفرد بها عن غيره من الخطابات الأدبية الأخرى.
- 2- اشتغال الخطاب السردى على مجموع الأجناس الحكائية والقولية التي عرفها الإنسان في سيرورته الإبداعية عبر التطور التاريخي.
- 3- عدم اكتمال الخطاب الروائي في جانبه الإبداعي في شكل واحد وصورة ثابتة ينطلق منها المنظرون والنقاد قصد وضع الأصول المحددة لهذا الجنس.

4- بناءً على ما سبق، لا يمكننا إخضاع الخطاب السردي لمعايير ثابتة، فهو دائم التحول ومستمر التطور، لذا يمكننا القول بأنه "جنس بدون قواعد، وفن غير شعري"⁽⁵²⁾، فهو إذاً غير خاضع لمبادئ معيارية.

كما يمكننا إحالة عدم الإقرار بجنسية الخطاب السردي وثنيه تحت جنس أدبي محدد، إلى اعتباره غير مكتمل المعالم، وأنه في طور التشيئة خاصة ما تعلق منه بالمكونات والخصوصيات الجزئية التي ما أن يستقر النقد على إبانة بعضها حتى يظهر بعض آخر في آثار أخرى جديدة، الأمر الذي يفرض ملاحقة نقدية وحرصاً تنظيرياً لأجل التقبض على الآليات والرصد لسمات هذا الخطاب حتى تضبط الخصائص التي يقوم عليها هذا الجنس الأدبي.

يأتي الاهتمام في الخطاب السردي "بالمادة الحكائية باعتبارها موئل الجنس، وإننا في الخطاب نعني بـ" السردية" التي بواسطتها تتميز حكاية عن أخرى، أي أننا ندخل هنا إلى مجال النوع الذي نحده كامناً في طريقة تقديم المادة الحكائية وعن طريق اختلاف طرائق التقديم، تختلف الأنواع السردية. قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن أشكال تقديمها تختلف باختلاف الخطابات وأنواعها"⁽⁵³⁾، وهكذا جاءت ظاهرة تداخل الأجناس استجابة لمتطلبات الدعوة الرامية إلى إزالة الحدود بين الأجناس الأدبية، لتتحقق الكتابة النصية التي تعني التحرر من القيود التي يقتضيها التجنيس الأدبي.

فلا مناص إذاً بعد هذا التحليل من قبول الطرح القاضي بأن "أطروحة تنظيم النص الأدبي المعاصر، على المستوى الوضعي، لم تعد مقبولة"⁽⁵⁴⁾ وهذا يعني أن حشد الأعمال الأدبية جملة والنص السردي خصوصاً ضمن دائرة جنسية محددة بات مما يرفضه التنظير الأدبي في النقد المعاصر، لما لهذه الأعمال المجتمعة من تداخل بينها، ومن انتهاكات جنسية يصعب معها الانضباط والالتزام عند قواعد ثابتة مفروضة من أي جنس من الأجناس الأدبية.

هكذا إذاً لا يمكن إدراج الخطاب السردي ضمن جنس أدبي محدد، وقد نضيف إلى ما سلف سببين:

1- إن الخطابات السردية ليست متقاربة ناهيك عن القول أنها متطابقة حتى توفر لنا قاعدة تقوم عليها الآليات وتضبط بها السمات التي تؤطر الجنس الأدبي المحدد، والذي ينبغي أن يُعلم بعلامات تنبثق من التوافق الحادث في تلك النصوص المبنية داخل النمط الواحد. وهكذا يدحض انعدام توافق الخطابات الإجماع على خصائص موحدة يقوم عليها الجنس السردي.

2- إن الجنس الأدبي لا تتشكل معالمه إلا بوجود آثار أدبية تؤصل له، ويشترط التشابه في معالمها وهو حال الأغراض الشعرية أو الرسالة أو الأسطورة وغير ذلك من أنواع التعبير التي تحافظ على نفس الخصائص فيما بينها بما يكفل لها التجنيس بجنس معين، وعلى نقيض ذلك ما يمكن قوله عن النوع السردي الذي يتلون بتلون مبدعه فلا تراه يستقر على هيئة واحدة ولا يثبت على خصائص معينة بذاتها، الأمر الذي يفضي بنا إلى نفي الجنس الأدبي المحدد الذي يمثل الخطاب السردي .

هل بدأ نجم نظرية الأجناس بالأفول؟

إن تداخل الأجناس وتماهيها في الخطاب السردي لا يبتزل ضمن ما تطرحه إدعاءات ما بعد الحداثة من القفز على نظرية الأجناس برفض كل إطار ثابت يصب فيه الأثر الأدبي، وهو ما يعرف بـ "موت الأجناس"، وهنا يأتي الحديث عن هذه النظرية باعتبارها تصب ضمن المفاهيم الكبرى والخطوط العريضة المشكّلة لنظرية الأدب قاطبة والتي يمكن تجاوزها؛ لأن النوع الأدبي ليس "مجرد اسم، فالعرف الجمالي الذي يشارك فيه العمل يصوغ شخصيته هذا العمل"⁽⁵⁵⁾، فلا يمكن فصل الجنس الأدبي عن الأثر الأدبي الذي ينسب له، فهو وثيق الصلة به، والخطاب هنا غير قابل للانشطار أي لا تُفصل شعريته وجماليته عن جنسيته، مما لا يجعل من الجنس أمراً ثانوياً في الاعتراف بالخطاب الأدبي الراقى.

غير أن "الحدود بين الأجناس الأدبية لن تعد الآن بنفس الصرامة والقطع والتحديد التي كانت قائمة في فترة سابقة، بل أصبح الأمر يصل إلى درجة سقوط هذه الحدود وتداخل الأجناس الأدبية"⁽⁵⁶⁾، هذا هو الجانب الآخر الذي يسلط الضوء على عدم الأحقية بتجنيس النصوص من خلال التمسك بالجزئيات والاحتفاء بها، إلا بالقدر الذي توفره تلك الجزئيات من شراكة فيما بين الكثير من الآثار. ومن هنا تأتي صعوبة تحديد الجنس التي تقوم على إلزامية حصر المقاييس التي تكفل ردّ هذا الأثر ودون خلاف أو نقاش إلى حصن هذا الجنس أو ذاك.

ولما كانت "الهوية الجنسية التصنيفية لنص معين مفتوحة دائماً"⁽⁵⁷⁾ تعذر تحديد الجنس الذي يلزمه التحويل والتعبير خاصة النوع الذي يشهد تطوراً في حركيته الإبداعية، وإن هو أراد التجنيس فعليه أن يقطع أو اصره بكل تواصل لاحق، وألاً يربط مواكبة جنسه لتلك المقاييس مع ما سيأتي من نصوص مستقبلية، وأنّ جنسيته تتحدّد مع ما وجد في جيله وقبل جيله ابتداء من لحظة إبداعه.

في حين أن "مسألة انصهار الأنواع -أو الأجناس- لا تعني انتقاء الأنواع، ولم يعد كل شيء هو كل شيء"⁽⁵⁸⁾ مما يدفع بالمبدع إلى الاستفادة من منجزات الأنواع الأدبية على اختلاف أجناسها واستخدام ما فيها من تقنيات، وتوظيف قواها المؤثرة للخروج بنوع يطمح إلى أن يكون بداية لأنواع أخرى، لذلك يعتقد النقاد بأن "نظرية الأنواع الحديثة وصفية بكل وضوح، فهي لا تحدد عدد الأنواع الممكنة ولا توصي الكتاب بقواعد معينة، فهي تفترض أنّ بالمستطاع "مزج" الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد (...) وترى أن بالإمكان إنشاء الأنواع على أساس الشمول أو "الغنى" كما كانت تبنى على "النقاء"⁽⁵⁹⁾، إذاً تحت نظرية الأجناس في النقد المعاصر على مبدأ الشمول الذي يمزج بين الصيغة والموضوع وبين الأصول والفرع، كما أنها لا تشجع على استقلالية الأنواع وانفصالها عن بعضها البعض، وهو ما يوحي بأن هذه النظرية تسعى إلى إقامة صناعة أدبية قوامها الشراكة الأدبية بين كل الأنواع والأجناس الأدبية، لذلك أصبحت التحديدات الهيكلية للجنس الأدبي في حقيقة أمرها ذات طبيعة شاملة تستند على سلطة اجتزائية، وإلا كيف نفسر انصهار أكثر من جنس أدبي في جنس واحد، وهذا على خلاف ما كانت تدّعيه هذا النظرية في التصورات وأدبيات الفترة الكلاسيكية.

لذلك لم يطرح للنقاش عبر العصور الأدبية المتعاقبة ضرورة انتماء أي نص أدبي إلى جنس من الأجناس الأدبية وإلا صار خارجاً عن دائرة الأدب⁽⁶⁰⁾، وإن كنا نتصور هنا أن النصوص المقصودة هي النصوص غير المكتملة فنياً وبنائياً، أو التي لا زالت تخضع للتحويل، أمّا تلك التي استقرت ورشحت منها السمات والآليات التي تؤسس لقواعد الجنس الأدبي فغير مطروحة للنقاش.

نجم عن هذا التصور رجّة في الخطاب النقدي المعاصر جعلت من نظرية الأجناس الأدبية لا تحتل "مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن، والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقيم منها يُترك أو يُحوّر، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضوع شك"⁽⁶¹⁾، ينبني هذا التجاوز لنظرية الأجناس على رفض الطرح القديم الذي يستهجن كثيراً من الأفكار التي علقت بها، ابتداء من تقادمها الذي يوحي بتكلسها حتى أنها أخذت حكم الاطراد أحياناً، كما أن فكرة الاختلاف بين الأجناس كانت قائمة على طبيعة الجنس وقيمتها، وهذا أصبح لاغياً الآن، وقد كان الإدعاء في هذه النظرية يوحي بانفصال الأجناس عن بعضها اعتماداً على أن لكل جنس مميزاته وقدراته؛ بل وإمتاعه ومن ثم فلا مجال لانسجامه مع غيره، ولا تداخل بين الواحد والآخر، وكل هذا طبعاً أسقطته النظرية الأدبية المعاصرة، مما جعل نظرية الأنواع الحديثة ترتبط "ارتباطاً قوياً بنظرية المعرفة"⁽⁶²⁾، والجدير بالذكر في حال ارتباط الأجناس الأدبية بالأنساق الفكرية والاجتماعية المحيطة بها يجعلها مقرونة بها فإن هي هوت وتلاشت فإن هذه الأجناس ضرورة سيكون مآلها رديف بما آلت إليه تلك الأنساق، ونتيجة ذلك أن "جمالية الجنس ليست قارة

وإنما هي متغيرة من عصر إلى عصر ومن أثر إلى أثر، وبالتالي فما تاريخ الجنس سوى تاريخ للتطور في العلاقات الرابطة بين الجنس ومختلف السياقات التي يندرج فيها⁽⁶³⁾، إذا فالنسق الثقافي هو صاحب السلطة على البعد الجمالي للجنس الأدبي وما ينضوي تحته من آثار.

وفي الختام نذكر أنّ الأجناس الأدبية تولد ثم تتطور وبعد ذلك تتلاشى وتضمحل أو تربو وتزهو وتستمر، لكن لا يمكن التنبؤ أبداً بالطور الذي يحقق فيه الجنس درجة الذروة، أيكون في طور التخلق والتنشئة، أم في طور الذي يكون فيه يافعا، أم في طور الكهولة؟، الأكيد المؤكد أن الأجناس الأدبية تتغير بتغير الخطاب النقدي الذي يستجيب لتغيرات مجتمعه الناتجة عن التقلبات الفكرية والاجتماعية والعلمية... وهو ما يجعل أفق موضوعات ونماذج هذا الخطاب، بل وأجناسه في حالة من التحول وعدم الثبات، لتتاح الفرصة أمام أشكال جديدة وفق رؤية جديدة تُحقق جنسية متعاقبة، لذلك تُتيح لنا دراسة الأجناس الأدبية التمعن في هذا التطور الذي ينعكس على الأدب ومظاهر تحوله.

ولطالما شكلت مسألة التجنيس الأدبي أفقا أوسع مما نتوقعه للبحث النقدي بوجهيه التنظيري والتطبيقي سواء

بسواء.

إحالات البحث:

- 1 — ينظر: أفلاطون، الجمهورية، ترجمة ودراسة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة: 1974م، صص 267-270.
- 2 — ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت لبنان، سنة 2001، بداية من الصفحة 3.
- 3 — ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، الطبعة الأولى، دار العرب الإسلامي، بيروت لبنان، سنة: 1998م، ص: 27.
- 4 — جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة: 1997م، ص: 124.
- 5 — محمد أعلي بن علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، دار صادر، بيروت، سنة 1861م، ج: 1، ص: 223.
- 6 — المرجع نفسه، ج: 1، ص: 224.
- 7 — ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ص: 107.
- 8 — محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي: 29.
- 9 — ادوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، ص: 12.
- 10 — محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص: 31.
- 11 — ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ص: 30-31.
- 12 — ترفيتن تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، الطبعة الأولى، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، سنة: 1994م، ص: 27.
- 13 — ج. كولر، ما النظرية الأدبية؟ ترجمة هدى الكيلاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة: 2009، ص: 86.
- 14 — بيرنار فاليط، النص الروائي، مناهج وتقنيات، ترجمة: رشيد بنحدو، الطبعة الأولى، نشر سليكي إخوان، المغرب، سنة: 1999م، ص: 32-33.
- 15 — عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة: 2005، ص: 320.
- 16 — سعد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، سنة: 1997م، ص: 197.
- 17 — سعد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، دار رؤية، القاهرة، سنة: 2006، ص: 86.
- 18 — ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ص: 125.
- 19 — سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص: 219.
- 20 — ينظر: المرجع نفسه، ص: 177.
- 21 — رينيه ويليك، وأسنت وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، بيروت، الطبعة الثانية، سنة: 1981، ص: 247.
- 22 — تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 32.
- 23 — ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص: 27.
- 24 — ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ص: 41.

- 25 — المرجع نفسه، ص: 45.
- 26 — أوزوالد ديكر، وجان ماري سشافير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة منذر عياشي، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، سنة: 2007، ص: 562.
- 27 — عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص: 306.
- 28 — ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ص: 119.
- 29 — المرجع نفسه، ص: 102.
- 30 — ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ص: 115.
- 31 — ديكر وسشافير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص: 567.
- 32 — ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ص: 129.
- 33 — تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 29.
- 34 — ينظر: ديكر وسشافير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص: 560.
- 35 — ويليك ووارين، نظرية الأدب، ص: 238.
- 36 — سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص: 186.
- 37 — ينظر: ويليك ووارين، نظرية الأدب، ص: 245.
- 38 — ادوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، الطبعة الأولى، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، سنة: 1994م، ص: 12.
- 39 — ويليك ووارين، نظرية الأدب، ص: 244.
- 40 — تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 29.
- 41 — ديكر وسشافير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص: 567.
- 42 — المرجع نفسه، ص: 567.
- 43 — تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 30.
- 44 — ادوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، ص: 13.
- 45 — ويليك ووارين، نظرية الأدب، ص: 250.
- 46 — ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ص: 44.
- 47 — تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 28.
- 48 — ويليك ووارين، نظرية الأدب، ص: 221.
- 49 — تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 29.
- 50 — ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ص: 131.
- 51 — محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص: 27.
- 52 — بيرنار فاليط، النص الروائي، مناهج وتقنيات، ص: 16.
- 53 — سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص: 224.
- 54 — ديكر وسشافير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص: 561.
- 55 — ويليك ووارين، نظرية الأدب، ص: 237.
- 56 — ادوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، ص: 13.
- 57 — ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ص: 107.
- 58 — ادوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، ص: 12.
- 59 — ويليك ووارين، نظرية الأدب، ص: 247.
- 60 — ينظر: المرجع نفسه، ص: 238.
- 61 — رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 110، فبراير سنة: 1987م، ص: 311.
- 62 — المرجع نفسه، ص: 325.
- 63 — محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص: 26.