المجمع **12** (2017/1438)، 333-346

قراءة في كتاب كوثر جابر

الكتابة عبر النّوعيّة: تداخل الأنواع الأدبيّة في الأدب العربيّ الحديث[1]

آثار حاج يحيى*

لقد أطاحت حركة الحداثة الأدبيّة بالكثير من المسلّمات والثّوابت والأنماط الأدبيّة التّقليديّة، وطرحت، بالمقابل، تغييرات ومستجدّات أدبيّة تتلاءم مع التّصوّر الجديد للحياة المعاصرة بنموّها المتواصل. ومن بين هذه المستجدّات بروز ظاهرة الكتابة العابرة للنّوعيّة، وهي نوع جديد من الكتابة قائم على نسف الحدود بين الأجناس الأدبيّة، وخلق نصّ جديد يأبى التّصنيف والتّقعيد الّذي اعتمدته نظريّة الأجناس الأدبيّة الكلاسيكيّة في تصنيفها النّصوص الأدبيّة إلى أجناس شعريّة وأخرى نثريّة، بحيث تتوفّر في الجنس الأوّل عناصر الوزن والقافية، في حين يخلو منها الجنس الثّاني.

ويُعتبر كتاب **الكتابة عبر النّوعيّة: تداخل الأنواع الأدبيّة في الأدب العربيّ الحديث** محاولة جادّة في دراسة هذه الظّاهرة الأدبيّة الحداثيّة، إذ رصدت الباحثة من خلال هذا الكتاب التّغييرات الأدبيّة ومسارات التّحوّل الّتي مسّت بالخطاب الأدبيّ الحديث، بالإضافة إلى رصد أنظمة الكتابة الجديدة الّتي أزّمت التّعريف المعياريّ التّقليديّ للجنس الأدبيّ وساهمت في كسر مفترضاته المعياريّة. كما واعتمدت هذه الدّراسة نصوصًا عينيّة لقياس الظّاهرة المدروسة وإعطاء مؤشّرات دالّة في هذا المجال. أمّا منهجيّة الدّراسة الّتي اعتمدتها الباحثة فهي قائمة على ثلاثة مسارات تقع ضمن ثلاثة فصول: الأوّل التّاريخيّ، الّذي يرصد مجمل التّغيّرات والمراحل التّاريخيّة الّتي أسهمت في نشوء هذه الظّاهرة واعتبارها مظهرًا من مظاهر الحداثة، الثّاني النّظريّ، الّذي يثبت أهمّ النّظريّات والكتابات النّقديّة في هذا المجال، والثّالث التّطبيقيّ، والّذي يعتمد على التّدليل على الظّاهرة من خلال استقراء أعمال الأديبين

---

[1] جابر، كوثر. **الكتابة عبر النّوعيّة: تداخل الأنواع الأدبيّة في الأدب العربيّ الحديث**. حيفا، مجمع اللّغة العربيّة، 2012.

* كلية بيت بيرل.

إدوار الخراط وصلاح عبد الصّبور، وإبراز ملامح الشّعر في روايات الخراط وملامح النّثر والقصّ في قصائد عبد الصّبور.

وتُعتبر هذه الدّراسة رائدة في مجال التّداخل بين الأجناس الأدبيّة، إذ تكاد تخلو السّاحة النّقديّة من الدّراسات الجادّة الّتي تتناول هذه الظّاهرة الحداثيّة بشكل جدّي وموسّع، باستثناء دراسة واحدة سابقة لها، ألا وهي دراسة إدوار الخراط (1926-) في كتابه **الكتابة عبر النّوعيّة**، وهو أوّل من استخدم هذه المصطلح في النّقد العربيّ.

وتجدر بي الإشارة إلى أنّ هذا الكتاب لا يُعتبر النّشاط الأوّل للكاتبة في هذا المجال، فقد نشرت الباحثة مجموعة من الأبحاث في مجال الأدب العربيّ الحديث، وهي عضوة في مجمع اللّغة العربيّة في حيفا، كما شغلت منصب المفتّشة المركّزة لتدريس اللّغة العربيّة في وزارة التّربية والتّعليم. هذا بالإضافة إلى العديد من المقالات النّقديّة الّتي نشرتها المؤلّفة في المجلّات المختلفة: الورقيّة والرّقميّة.

يتكوّن الكتاب من 315 صفحة كبيرة الحجم، وقد صدر في طبعته الأولى والوحيدة عامّ 2012 في حيفا عن مجمع اللّغة العربيّة، تستهلّ الباحثة الكتاب بالإهداء، تتلوه المقدّمة. ويتضمّن الكتاب ثلاثة فصول مركزيّة، هي: مقاربة تاريخيّة، مقاربة نظريّة، ومقاربة تطبيقيّة. وقد قسّمت الباحثة كلّ فصل من هذه الفصول إلى مباحث فرعيّة، واختتمت كلّ فصل بإجمال يلخّص أهمّ النّقاط المطروحة داخل الفصل. وفي النّهاية تأتي خاتمة البحث، ثمّ ملحق قصائد الشّاعر صلاح عبد الصّبور الّتي تمّ عرضها في الفصل التّطبيقيّ، وأخيرًا تأتي قائمة المصادر والمراجع.

عرّفت الباحثة في المقدّمة ظاهرة الكتابة عبر النّوعيّة، وتعني تخطّي حدود النّوعيّة الأدبيّة أو النّقاء النّوعيّ (Purity of Genres) في الأدب العربيّ الحديث. وقد تجلّت هذه الظّاهرة في امتزاج الأنواع الأدبيّة، حتّى أصبح من المألوف أن نسمع بما يسمّى: القصيدة القصصيّة، القصيدة الدّراميّة، قصيدة السّرد، الرّواية الشّعريّة، المسرواية، القصّة القصيدة، قصيدة النّثر وغيرها من أشكال المزج النّوعيّ (Genre Mixture). وقد انعكس ذلك أيضًا في مجال

النّقد الأدبيّ، الّذي طرح تسميات اصطلاحيّة مزجيّة مثل: شعريّة القصّ، سرديّة النّصّ، القصيد السّرديّ، تشعير النّثر، تقصيد السّرد، مسرحة السّرد، مسرحة القصّ وغيرها. وقد أجرت الباحثة مقارنة طريفة بين مجاليّ الأدب وفنّ الهندسة المعماريّة الحديثة، إذ يتعمّد الأخير إزالة الجدران بين الغرف، بحيث يبدو المنزل وكأنّه قاعة واحدة، ويمكن استغلال كلّ زاوية به لأغراض مختلفة، بما يتوازى مع ظاهرة إزالة الحواجز بين الأنواع الأدبيّة المختلفة. وأرى أنّ هذه المقارنة موفّقة، كإجابة على التّساؤل الّذي طرحته الباحثة في قولها: "فهل يجوز لنا أن نقرّب هذه الظّاهرة إلى ذلك التّوجّه الحاصل نحو إزالة الحواجز بين الأجناس الأدبيّة؟"[1]. وذلك لعدّة أسباب، أبرزها أنّ الفنون المختلفة في عصر الحداثة وما بعد الحداثة تميل بصفة عامّة إلى تخطّي الثّوابت التّقليديّة المختلفة، والتّحرّر من القيود والحواجز رغبةً في دخول عالم لامحدود ومطلق في مجال التّعبير. أضف إلى ذلك اشتغال الفنون المختلفة بفنّ المساحة، ممّا ينعكس في الرّغبة بإزالة الحواجز.

الفصل الأوّل- مقاربة تاريخيّة:

ترصد الباحثة من خلال هذا الفصل السّياق التّاريخيّ لظاهرة الكتابة عبر النّوعيّة، في محاولة لاستجلاء جذور وبدايات هذه الظّاهرة. ومن العوامل السّوسيولوجيّة-التّاريخيّة الّتي مهّدت لوجود ظاهرة الكتابة عبر النّوعيّة في الأدب العربيّ الحديث هيمنة نموذج العولمة (Globalization) المعرفيّ، وانفتاح بوابات التّلاقح الثّقافيّ (Acculturation) بين الشّعوب، بالإضافة إلى ظاهرة الاستثمارات الّتي تنظّمها الشّركات متعدّدة الجنسيّة (Multinational Corporation)، وتوازيهما ظاهرة تداخل الحقول المعرفيّة وظهور الدّراسات البينيّة (Interdisciplinary). بالإضافة إلى الظّروف والأحداث التّاريخيّة الّتي مرّ بها العالم العربيّ في القرن الماضي، من أبرزها النّكبة والنّكسة، وما تبعهما من انهيار الآمال والمشروعات والقناعات المستقرّة، وقد انعكس كلّ ذلك في الأدب، وأدّى إلى البحث عن منطق بديل لا يركن إلى يقين ولا يستقرّ في نسق ثابت.

[1] جابر 2012. ص 13.

وتشير الباحثة في المبحث الثّاني من الفصل الأوّل إلى أنّ النّوع الأدبيّ ينبغي ألّا يعرّف تعريفًا جامحًا مانعًا، فالأدب نوع من النّشاط الحرّ، والنّوع الأدبيّ يتغيّر من حقبة لحقبة بسبب الضّغوطات الاجتماعيّة والأدبيّة، ولعلّ هذا ما يفسّر مسألة ظهور أجناس أدبيّة معيّنة ثمّ نموّها وازدهارها في أزمنة معيّنة، ثمّ تلاشيها في أنواع أدبيّة أخرى أو انقراضها في أزمنة أخرى. ففي الغرب الأوروبيّ ازدهر فنّ الملحمة ردحًا من الزّمن، ثمّ تلاشى بعد ذلك لترثه الرّواية، وعند العرب ظهر سجع الكهّان في الجاهليّة ثمّ اختفى وتلاشى فيما بعد.

سبب آخر للتّداخل الأدبيّ النّوعيّ تشير إليه الباحثة في المبحث الثّالث من الفصل الثّاني، ألا وهو تأثّر الأنواع الأدبيّة بأنواع أخرى من الفنون كالفنّ التّشكيليّ والموسيقى والرّسم والمونتاج السّينمائيّ والفنّ المعماريّ، بحيث بات النّصّ الأدبيّ يستعير من هذه الفنون موضوعات وتقنيّات جديدة غيّرت من طبيعته وأنشأت عادات واتّجاهات جديدة في التّلقّي والتّأثّر. فقد ظهرت في العصر الحديث تيّارات تحديث دعت إلى نفي التّمييز الحادّ بين الوسائل والأدوات المعرفيّة المختلفة، من بينها: النّقد الجديد (New Criticism)، والتّفكيك (Deconstructionism)، والبنيويّة (Structuralism)، وما بعد البنيويّة (Post-Structuralism)، ورافقتها حركات فنّيّة أسهمت في إغناء الفنون ومفاهيمها وفي التّقريب بينها، كالحركة التّكعيبيّة (Cobism)، والدّاديّة (Dadaism) والسّرياليّة (Surrealism)، بالإضافة إلى الآثار الّتي نجمت عن ظهور المخترعات الحديثة في مجال التّصوير متمثّلةً بظهور الكاميرا والسّينما والتّلفزيون والفيديو والكمبيوتر، والّتي أدّت إلى تغيّر في تغذية الوسائط اللّغويّة وتطوير تقنيّات نقل الأحداث الأدبيّة وأساليب عرضها. وتدخل في هذا المجال أنماط الطّباعة المختلفة وعلامات التّرقيم وكلّ ما يتعلّق بالفضاء النّصّيّ أو البصريّ للكتابة. ونرى أمثلة من هذا التّأثّر للفنون الأخرى في أعمال كلّ من الرّوائيّين المصريّين صنع الله إبراهيم في **بيروت بيروت** الّتي تفيد من الملصقات وقصاصات الجرائد والبناءات الموسيقيّة والفنون الشّعبيّة، وعبد الحكيم قاسم في رواية **محاولة للخروج** في استثمارها فراغ الصّفحة وتقنيّات الطّباعة والأبيض والأسود ومحاولتها الإفادة من فنّ الرّسم.

وترصد الباحثة في المبحث الرّابع من الفصل الثّاني المراحل الّتي مرّت بها نظريّة الأجناس الأدبيّة، فالمرحلة الأولى، الكلاسيكيّة، صنّفت الفنون إلى أنواع كبرى وأخرى صغرى لا تتلاقى ولا تتداخل ولا تمتزج إيمانًا بمبدأ نقاء الجنس (Purity of genre). ويُعزى إلى أرسطو تحديد الأسس الّتي تقوم عليها نظريّة الأنواع الأدبيّة، حيث ميّز في كتابه **الشّعر** بين ثلاثة أنواع من المحاكاة تنتج عنها الأجناس الشّعريّة، وهي: الشّعر الغنائيّ والملحميّ والدّراميّ. كما ميّز بين الأجناس الشّعريّة والنّثريّة، وظلّ يُعمل بآرائه حتّى جاءت الرّومانسيّة وطرحت التّركيب المزجيّ بين الملهاة والمأساة، أو ما يسمّى بالتّراجيكوميديا (المأسملهاة) في مفترق القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر، خاصّة بعد التّأثّر بأعمال شكسبير الّذي مزج بين المأساة والملهاة. وفي المرحلة الثّانية أخذت نظريّة الأجناس الأدبيّة تدور في فلك موريس بلانشو وكروتشة اللّذين اعتبرا من أبرز المنظّرين لمبدأ نفي الأنواع. أمّا في المرحلة الثّالثة، وهي المرحلة الحديثة، نجد أنّ معظم أصحابها رفضوا نظريّة الأجناس جملةً وتفصيلًا، طارحين وجهة نظر جديدة تتجاوز نظريّات الأجناس المعياريّة التّقعيديّة. وقد لعب النّقد الأدبيّ دورًا حاسمًا في تعزيز هذا التّوجّه، إذ ثار نقّاد ما بعد الحداثة على قانون النّوع وعملوا على هدمه.

ويتتبّع المبحث الخامس من الفصل الأوّل جذور ظاهرة التّداخل النّوعيّ في الأدب العربيّ القديم، وإن اختلفت عن أسلوب الظّاهرة الحديثة، من ضمنها وجود عناصر السّرد والحوار في الكثير من القصائد القديمة، والمزج بين الخطابة والشّعر، أو بين الرّسائل والشّعر، حيثُ دوّنت المصادر خطبًا ورسائل عديدة مزج فيها الخطباء بين النّظم والنّثر، موظّفين فيها عناصر السّجع والإيقاع والخيال، والأساليب البيانيّة كالاستعارة والتّشبيه، بالإضافة إلى توظيف الأبيات الشّعريّة، الأمر الّذي قرّب هذه النّصوص النّثريّة من طابع الشّعر. وقد تتوّج هذا التّقارب بين النّثر والشّعر في العصر العبّاسيّ مع ظهور الكتابة الإنشائيّة الّتي اشتهرت بالنّثر الفنّيّ. كما ويندرج فنّ المقامات في ظاهرة المزج بين النّثر والشّعر. ويتتوّج هذا المزج في الكتابات الصّوفيّة الّتي تمثّل الحوار بين الألوهيّة والصّوفيّ. هذا بالإضافة إلى تجلّي هذا المزج في الكتب الدّينيّة كالأسفار التّوراتيّة والقرآن الكريم والإنجيل والشّعر الإغريقيّ والإلياذة والأوذيسة

وملحمة جلجامش وأسطورة الخلق البابليّة والنّصوص الفرعونيّة وسائر الكتابات الّتي تثبت أنّ علاقة الشّعر بالنّثر ليست حديثة بل لها امتدادات تاريخيّة. أمّا فيما يتعلّق بالنّقد العربيّ القديم، فمن الملاحظ أنّه تبنّى النّظرة الكلاسيكيّة القائمة على الفصل بين الأجناس الأدبيّة، وتقسيمها إلى شعر ونثر، بحيث يتمسّك النّوع الأوّل بالوزن والقافية، في حين يخلو الثّاني منهما. وتجدر بي الإشارة إلى أنّ الباحثة لم تقصد من خلال هذا الطّرح الموازنة بين ظاهرة تداخل الأنواع الحديثة والقديمة، فرغم وجود أنماط كلاسيكيّة قد مهّدت لهذه الظّاهرة، إلّا أنّ أساليبها في الأدب الكلاسيكيّ تختلف عن أساليبها الحديثة، خاصّة وأنّ الدّمج بين الأنواع الأدبيّة في الأدب القديم لم يصدر عن وعي وقصديّة كشرط من شروط فنّيّة الأسلوب.

أمّا المبحث السّادس والأخير من الفصل الأوّل فيتناول ظاهرة التّداخل النّوعيّ في الأدب العربيّ الحديث، وانفتاح الأدب على سائر الفنون والأشكال التّعبيريّة المختلفة، ففي الشّعر العربيّ الحديث كانت هنالك سيرورة من التّحوّلات والتّغيّرات طرحتها الحركات الشّعريّة الحديثة رغبةً في تجاوز المعايير التّقليديّة للأنواع الأدبيّة، وقد دعمت هذه التّغييرات ظاهرة التّداخل الأدبيّ، ابتداءً من التّغييرات الّتي طرحتها المدرسة الرّومانسيّة، وتجارب كتابة الشّعر المرسل والنّثر الشّعري والشّعر المنثور، مرورًا بالشّعر الحرّ فقصيدة النّثر وصولًا إلى قصيدة الكتابة. وينطبق ذلك على مجال النّثر، فكلّ اتّجاه جديد في القصّ والسّرد سبقه اتجاه آخر مرّ في حركة تطوّريّة متكاملة ومهّد لتاليه، بدءًا من تيّار الرّواية الرّومانسيّة، إلى الرّواية الواقعيّة والواقعيّة النّقديّة، إلى رواية التّجريب على اختلاف منطقها ووجوهها، وصولًا إلى نصّ الكتابة.

الفصل الثّاني- مقاربة نظريّة:

ويتطرّق المبحث الأوّل من الفصل الثّاني إلى التّيارات المختلفة الّتي عالجت موضوع الجنس الأدبيّ، وهي ثلاثة تيّارات: أوّلها تيّار نقاء النّوع الّذي ينطلق من نظريّة الأجناس الأدبيّة الكلاسيكيّة القائمة على تصنيف الأدب إلى أجناس مختلفة عن بعضها البعض ومستقلّة بميزاتها وخصائصها. ثانيها تيّار تداخل الأنواع المنطلق من نظريّات النّوع الحديثة الّتي لا تتعامل مع الجنس الأدبيّ باعتباره مفهومًا مصطلحيًّا ذا نظام كامل الصّفاء، وأنّ حدوده من المرونة والتّطوّر بحيث يسمح بتعدّد أشكاله وتداخله بأجناس أخرى. أمّا التّيّار الثّالث فهو تيّار اللّانوع الّذي يرفض مقولة الأنواع ويقاوم إمكانيّة تصنيفها، ويعتبر هذا التّيّار الأكثر تطرّفًا فيما يخصّ الأنواع الأدبيّة. ونجد أن غالبيّة النّظريّات الأدبيّة المعاصرة تتمسّك بالتّيّار الثّاني مشيرةً إلى شرعيّة التّداخل ما بين الأجناس المختلفة.

وينطلق المبحث الثّاني من الفصل الثّاني إلى رصد ظواهر أدبيّة هجينة في الأدب العربيّ الحديث، وتشير الباحثة من خلال مصطلح "هجين" إلى الأشكال الكتابيّة غير المألوفة والمركّبة من أجناس مختلفة، من بينها قصيدة النّثر والقصّة القصيدة والرّواية الشّعريّة والأقصوصة المسرحيّة والمسرواية والحواريّة والقصيدة المركّبة وغيرها. وقد حلّلت الباحثة كلّ شكل من هذه الأشكال مشيرةً إلى سماته وآليّاته وخصائصه الفنّيّة والجماليّة.

وتشير تسميات الأقصوصة المسرحيّة والمسرواية والحواريّة إلى شكل جديد ناتج من فنّ القصّ وفنّ المسرح، بحيث نجد بداخله لوحات سرديّة مصوّرة تارةً، ومشاهد دراميّة مسرحيّة تارةً أخرى، وذلك بالاعتماد على الحوار بشكل أساسيّ، ومن أمثلة هذا الشّكل المزجيّ مسرواية **بنك القلق** (1966) لتوفيق الحكيم، و**نيويورك 80** (1980) ليوسف إدريس، و**أمام العرش** (1983) لنجيب محفوظ.

أمّا القصيدة المركّبة فهي القصيدة ذات البناء المركّب المنفتح على إمكانات متنوّعة، إذ تميل للإفادة من الكثير من العناصر الّتي توظّفها الأصناف الأدبيّة الأخرى كالملحمة والدّراما والقصّ. وقد تتشكّل هذه القصيدة من مقاطع متعدّدة فتنتظم بأجزاء مركّبة وعناوين

فرعيّة، كما قد تتمثّل العديد من العناصر الفعّالة من بقيّة الفنون كالرّسم والنّحت والموسيقى والسّينما وغيرها. وقد تشتمل أحيانًا على أكثر من شكل شعريّ داخل القصيدة الواحدة، كأن تتضمّن شعرًا عموديًّا وشعر تفعيلة في تجربة واحدة، كقصيدتيّ "بور سعيد" و"من رؤيا فوكاي" للسّياب، إذ يمزج الشّاعر فيهما أبيات عموديّة وأخرى حرّة. كما ونجد في قصيدة أدونيس "وحدة اليأس" مزجًا من الأبيات الحرّة والنّثر الشّعريّ.

وتُعرَّف الرّواية الشّعريّة على أنّها نصّ تتآلف فيه التّقنيّات الرّوائيّة السّرديّة، كالحبكة والشّخصيّات والأفكار والإطار الزّمكانيّ، من جهة، والتّقنيّات الشّعريّة والجماليّة كالاستعارة والتّكثيف والمجاز والتّكرار والإيقاع والتّشبيه والرّمز والصّور الحسّيّة، من جهة أخرى. ويشير بعض النّقاد إلى جملة من الرّوايات الّتي تجلّت فيها اللّغة الشّعريّة، منها: **ستّة أيّام** (1961) لحليم بركات، و**أيّام الإنسان السّبعة** (1962) لعبد الحكيم قاسم، و**الفهد** (1968) لحيدر حيدر، و**حدث أبو هريرة** (1973) لمحمود المسعدي، و**الزّمن الآخر** (1985) لإدوار الخراط، وغيرها.

أمّا قصيدة النّثر فهي نصّ ينطوي على خصائص الشّعر الغنائيّ، غير أنّها تعرض على الصّفحة على هيئة قطعة نثريّة. وهي تختلف عن النّثر الشّعريّ في قصرها وتركيزها، وعن الشّعر الحرّ بأنّها لا تلتزم بنظام الأسطر والوزن، وعن فقرة النّثر القصيرة بأنّها ذات إيقاع أعلى، ومؤثّرات صوتيّة أوضح، وهي أغنى بالصّورة وكثافة العبارة، ويتراوح طولها بين نصف صفحة إلى أربع صفحات. ومن أبرز كتّاب قصيدة النّثر في السّاحة الأدبيّة العربيّة نذكر: توفيق صايغ في مجموعته **ثلاثون قصيدة** (1954)، **القصيدة ك** (1960)، و**معلّقة توفيق صايغ** (1963)، وأدونيس في **المسرح والمرايا** (1968)، **كتاب التّحوّلات والهجرة في أقاليم اللّيل والنّهار** (1965)، و**مفرد بصيغة الجمع** (1975)، وأنسي الحاجّ في **لن** (1960)، **الرّأس المقطوع** (1963)، **ماضي الأيّام الآتية** (1965)، **ماذا صنعت بالذّهب ماذا صنعت بالوردة** (1970)، و**خواتم** (1991)، وجبرا إبراهيم جبرا في **تموز في المدينة** (1959)، **المدار المغلق** (1965)، **لوعة الشّمس** (1979)، **سبع قصائد** (1989)، و**متواليات شعريّة** (1996)،

ومحمّد الماغوط في **حزن في ضوء القمر** (1959) **غرفة بملايين الجدران** (1964)، **والفرح ليس مهنتي** (1970)، وشوقي أبي شقرا في **أكياس الفقراء** (1959)، **خطوات الملك** (1960)، **وماء إلى حصان العائلة** (1962)، ومحمّد بنيس في **شطحات لمنتصف النّهار والمكان الوثنيّ** (1996)، يتلوهم عزّ الدّين المناصرة وبول شاؤول وسركون بولص وعبد القادر الجنابيّ وغيرهم.

تعتمد الباحثة في تناولها القصّة القصيدة على كتاب الخراط **الكتابة عبر النّوعيّة**، ويشير مصطلح القصّة القصيدة حسب تعريف الخراط إلى "النّوع الّذي تصبح فيه شاعريّة القصّة متوازية على الأقلّ مع سرديّتها، إن لم تكن متفوّقة عليها [...] ومن سماتها الإيجاز والتّكثيف والتّركيز، وسيادة السّرديّة بأيّ من مناحيها وأشكالها، والزّهد في الحشو والإسهاب وموسيقيّة الجملة والتّركيب"[1]. ومن أمثلة ذلك كتابات بدر الدّين **إعادة حكاية حاسب كريم الدّين** (1990)، **وكتابة حرف الحاء، والسّين والطّلسم** (1998)، ومحمّد المزنجيّ في **الموت يضحك** (1988)، **والبستان** (1992)، واعتدال عثمان في **يونس البحر** (1987)، ومنتصر القفاش في **السّرائر** (1993). وتجدر بي الإشارة إلى أنّ المعايير الّتي ذكرها الخراط في تعريفه تتشابه إلى حدّ التّطابق مع معايير قصيدة النّثر الّتي وضعها منظّرو قصيدة النّثر كأنسي الحاجّ وأدونيس وسوزان برنار، ومن أبرزها الإيجاز والتّكثيف، ممّا يصعّب عمليّة التّفريق بين هذين الجنسين. من هنا أرى أنّ إضافة هذه المسمّيات الجديدة الّتي تحمل ذات الخصائص أمر لا طائل منه، ويشكّل عبئًا على النّاقد، ويضعه أمام حيرة اختيار المسمّى المناسب. وتشير الباحثة كذلك إلى التّشابه الكبير بين قصيدة النّثر والقصّة القصيدة والقصيدة القصصيّة والقصّة القصيرة جدًّا، لكنّها رغم ذلك تورد بعض المحاولات والاجتهادات للوقوف عند كلّ من هذه الأجناس ومقارنة خصائصها ومحاولة رصد بعض الفروقات الحاصلة فيما بينها، مشيرةً مسبقًا إلى إشكاليّة إيجاد نقاط حاسمة وواضحة تفرّق بينها، وأنّه إن وجدت هذه الفروق فإنّها تبدو أحيانًا زئبقيّة وهلاميّة ودقيقة وحرجة بحيث يصعب الإمساك بها.

[1] الخراط 1994. ص 51.

بعد استحضار العديد من أشكال التّداخل النّوعي، تعاين الباحثة في المبحث الثّالث والأخير من الفصل الثّاني العناصر والآليّات الّتي تساعدنا في استشفاف التّداخل الأدبيّ، أوّلها اللّغة ووظائفها المختلفة باعتبارها أداة أسلوبيّة رئيسيّة في جميع الأجناس الأدبيّة. ثانيها درجة الهيمنة في النّصّ الأدبيّ، وتعني نوع العلاقات الأكثر حضورًا في العمل الأدبيّ. ثالثها التّناصّ، والّذي نستطيع من خلاله تحليل انفتاح النّصّ على نصوص أخرى خارجيّة. ورابعها قضيّة الثّوابت والمتغيّرات في النّصوص، أي الجدليّة الحاصلة بين المكوّنات الفنّيّة الثّابتة الّتي يتميّز بها النّصّ من جهة، والعناصر المتغيّرة في النّصّ، والّتي تسهم في عدم ثباته، من جهة أخرى.

الفصل الثّالث- مقاربة تطبيقيّة:

بعد التّطرّق إلى الإشكالات التّاريخيّة والنّظريّة المتعلّقة بظاهرة الكتابة العبر نوعيّة، تنتقل الباحثة إلى الجانب التّطبيقيّ لهذه الظّاهرة، فتقيسها من خلال نصوص عينيّة، وتعطي مؤشّرات دالّة عليها، وترصد آليّات ومعايير متكرّرة في كثير من النّصوص المتداخلة. في البداية تتناول الباحثة قصائد مختارة للشّاعر صلاح عبد الصّبور، وهي: "النّاس في بلادي"، "أبي"، "شنق زهران"، "مرثيّة صديق كان يضحك كثيرًا" و"موت فلّاح"، محاولةً رصد ملامح السّرد وطرائق توظيف القصّ فيها.

وتشير الباحثة في المبحث الأوّل من الفصل الثّالث إلى أنّ طابع القصّ يتّضح بجلاء في كثير من قصائد عبد الصّبور، وتُجمع المصادر النّقديّة على أنّ هذه الظّاهرة تكاد تكون منتشرة في أغلب قصائده، ومتحقّقة في دواوينه المتعدّدة: **النّاس في بلادي** (1957)، **أقول لكم** (1961)، **أحلام الفارس القديم** (1964)، **شجر اللّيل** (1972)، **الإبحار في الذّاكرة** (1979). ويتجلّى هذا الطّابع القصصيّ في العناصر التّالية: أوّلها المبنى العام للقصائد، والّذي يقترب من مبنى "البالّاد" (Ballade) في الشّعر الأوروبيّ، ويعني "الحكاية الغنائيّة"، وهي أغنية ذات عاطفة فيّاضة يُشترط فيها أن تردّد حكاية حول سير الملوك والأبطال الشّعبيّين. وقد استغلّ عبد الصّبور هذا المبنى من خلال توظيف المأساة التّاريخيّة في قصيدة "شنق زهران"، حيث جعل مأساة دنشواي ومأساة الفلّاح زهران موضوعًا لقصيدته. ثانيها تقنيّة الحكاية وأسلوب

السّرد والاسترسال وتعاقب الأحداث وتسلسل الحكي. وتلوح إمكانات وجود السّرد في عناوين القصائد: "شنق زهران"، "مرثيّة صديق"، "موت فلّاح"، والّتي تنبّئ عن وقوع حادثة أو مناسبة معيّنة. ويقوم السّرد في هذه القصائد على توالي المقاطع والصّور، والاعتماد على الأفعال الّتي تشي بالحركة والفاعليّة، والوصف، وتنويع الضّمائر والأفعال. ثالثها تقنيّة الرّاوي الموظّفة في القصائد المختارة، ففيها نجد أنّ الحركة السّرديّة ينظّمها الرّاوي/الشّاعر، وأنّ خطابه هو أساس السّرد القصصيّ فيها، بحيث يقترب موقفه من موقف الرّاوي العالم بكلّ شيء (Omniscient Narrator). رابعها تقنيّة المشهد التّمثيليّ أو التّصويريّ، والّتي تقتضي تقسيم القصيدة إلى مقاطع. خامسها تقنيّة الشّخصيّات، وتتجلّى في اتّخاذه بعض الشّخصيّات موضوعات لقصائده، وتركيزه على صفاتها وعقائدها وأبعادها النّفسيّة والحسّيّة، وربطها بالحياة والواقع وتحميلها هموم الإنسان المعاصر. ومن الشّخصيّات الّتي نجدها في القصائد المختارة: الفلّاح، الأب، الصّديق، القرويّ، أهل الرّيف، الشّاعر وغيرها. سادسها تقنيّة المكان والزّمان، وتتمثّل هذه الزّمكانيّة في أنّ كلّ واقعة لا بدّ أن يكون عمادها الحدوث الزّمانيّ والمكانيّ. وفي القصائد المختارة تبرز أماكن مثل القرية والحقول والبلدة والحان والسّوق، وتنتسب أحداث حكايات هذه القصائد غالبًا إلى الزّمن الماضي، وتشمل فعل الاسترجاع الفنّيّ (Flash Back). سابعها الصّراع القصصيّ النّمطيّ، والّذي يشير إلى التّوتّرات أو المشاكل الحاصلة جرّاء فعل الشّخصيّات أو الظّروف الّتي تعيشها. وينتمي شكل الصّراع في قصيدتيّ "النّاس في بلادي" و"شنق زهران" إلى الشّكل الهرميّ الموباسانيّ من حيث التّمهيد والتّأزّم والنّهاية. ثامنها تحقيق الوحدة الفنّيّة، والّتي تنعكس في بناء الشّاعر للقصيدة بناءً متماسكًا، وفي توظيفه لعناصر الوحدة الفنّيّة كالمكان والزّمان والحدث، بالإضافة إلى أنّ هذ القصائد تجتمع في محور نفسيّ واحد، فيما يمكن تسميته الوحدة النّفسيّة، فوجود الشّظف والحزن والمعاناة في جلّ هذه القصائد يعني وجود نسق اجتماعيّ قائم على قهر هؤلاء النّاس، وهو نسق اجتماعيّ مكرّس بفعل المنظومات الاجتماعيّة والسّياسيّة.

وترصد الباحثة في المبحث الثّاني من الفصل الثّالث العناصر الدّراميّة المتوفّرة في قصائد صلاح عبد الصّبور، مشيرةً إلى أنّ هذه القصائد زاخرة بالصّراع والموقف والحركة والتّوتّر والأشخاص من خلال لغة الشّعر الدّراميّ الّتي تولّت بدفقها وغناها تفجير الصّور الدّافعة للحدث، وكشف المواقف والعلاقات بين الشّخصيّات، إضافةً إلى أنّها قصائد ذات مضامين ملحميّة، وتتبّع نظام المشهد السّينمائيّ القريب من الكولاج أو المونتاج السّرديّ. بالإضافة إلى ذلك نجد أنّ العناصر اللّغويّة البارزة في هذه القصائد هي عناصر "الحكي"، فبنية العبارات سهلة قريبة من الكلام النّثريّ المحكيّ، واللّغة أكثر انتسابًا إلى النّثر من حيث الصّياغة والنّسق، ممّا يجعل وظيفتها تميل إلى التّوصيل المباشر للقارئ، ويجعل الوظيفة الشّعريّة تتراجع إلى الخلف. كما ونجد أنّ التّوجّه الدّاخليّ لهذه القصائد ينحو نحو الطّرح "الموضوعيّ" أو "البناء العقلانيّ"، لذلك تعتمد غالبيّة الصّور على التّشبيه والتّمثيل والكنايات أكثر من اعتمادها على الاستعارات؛ الأمر الّذي يؤدّي إلى سيطرة النّسق السّياقيّ على الاستبداليّ، ومن أوضح أشكال الحركة السّياقيّة في هذه القصائد: الاعتماد على الجمل الخبريّة والسّرد الإخباريّ، وتطوير الحدث تدريجيًّا حتّى وصوله إلى الذّروة، واعتماد الأحداث ذات الخلفيّة الزّمكانيّة وإشباعها على نحو قصصيّ، والارتكاز على الأفعال المضارعة والضّمائر الغائبة والوصف، واستخدام الإضافات الموحية والمصاحبات السّياقيّة، كاستعمال الأقواس والاستدراك والتّعليق والتّفسير والتّعليل والإيضاح وما شابه، على نحو يعني إبراز الوظيفة الإشاريّة والحركيّة للّغة.

تنتقل الباحثة في المبحث الثّالث من الفصل الثّالث إلى القسم الثّاني من الدّراسة التّطبيقيّة، حيث ترصد من خلاله الميزات الشّعريّة في رواية **رامة والتّنين** للخراط، وقد بيّنت الباحثة أنّ الخراط يستعير في هذه الرّواية بعض التّقنيّات الشّعريّة، أوّلها مجازيّة اللّغة وإيحائيّتها وكثافتها. ثانيها زحزحة الحبكة وضبابيّة التّيمة، بحيث تنمو الأحداث بصورة أفقيّة تضيف وجهًا آخر لأوجه الحكاية، وليس بصورة عموديّة تطوّريّة تكشف عن عناصر جديدة تطوّر الحكاية. ثالثها الإصاتة، أي الاعتناء بالألفاظ والحروف والتّنميقات الزّخرفيّة

والتّنغيمات الحرفيّة بما يتوازى مع موسيقيّة اللّغة الشّعريّة. رابعها الاعتناء بتيّار الوعي الّذي يتجلّى من خلال تقنيّات عدّة، منها: التّداعي الحرّ والحلم والمونولوج والاسترجاع الفّنيّ. خامسها التّناصّ والعلاقات النّصّيّة الّتي يربط من خلالها الكاتب نصّ الرّواية بنصوص أخرى تاريخيّة وأسطوريّة. سادسها سيادة الزّمكان المطلق والشّموليّ والكلّيّ كتصوّر شعريّ. سابعها تميّز الشّخصيّات باللّانمطيّة، وضبابيّة الملامح، والغموض والتّشظّي؛ فهي شخصيّات ممعنة في التّفرّد والإشكاليّات، ولا تطمح لتمثيل أيّ شيء سواها.

في المبحث الرّابع والأخير تحدّد الباحثة العلاقات العامّة الّتي تربط بين أجزاء المتن الرّوائيّ والّتي تصبغ الرّواية بصبغة الشّعريّة بشكل عامّ، منها انفتاح دلالات النّصّ وتعدّد إمكانيّات تأويلها وتفسيرها، وذلك من خلال توظيف الأضدّاد والثّنائيّات الجدليّة، والغموض، وتشابك الصّور الاستعاريّة، واستثمار الفنتازيا والحلم والخرافة والطّابع الطّقوسيّ والصّوفيّ والأسطوريّ، وخلخلة رتابة أساليب السّرد الرّوائيّ، واختلال التّعالق اللّفظيّ. هذا بالإضافة إلى أنّ لغة الرّواية تنشغل بالجانب الجماليّ، وتتراجع عن وظيفة التّوصيل المباشر. أضف إلى ذلك تميّز الرّواية بالدّائريّة المعماريّة، أي زحزحة الحبكة، وتشعيب السّرد، وتقويض أركان الزّمان والمكان، وتحرير الشّكل الرّوائيّ من خطّيّته ونمطيّته. وأخيرًا موسيقيّة الرّواية وإيقاعاتها الصّوتيّة والصّرفيّة والنّحويّة، ومستويات الجمل والتّراكيب والحروف وضروب التّرجيع والتّكرار، وتجانس النّسيج اللّغويّ والإيقاعيّ.

لا نغفل أن نشير في نهاية مراجعتنا لهذا الكتاب إلى أنّنا أمام دراسة جادّة وحاذقة في مجال نقد الأدب العربيّ الحديث، وذلك لسعة اطّلاع الباحثة على مصادر ومصطلحات ونظريّات نقديّة، كلاسيكيّة وحديثة، عربيّة وغربيّة، على حدّ سواء. وقد ساعد هذا الاطّلاع الواسع على تحليل ظاهرة التّداخل الأدبيّ الحداثيّة بتعمّق، من خلال رصد ملامحها والتّوغّل في أدقّ جزئياتها وآليّاتها وأشكالها، بحيث يتمكّن القارئ من الانكشاف على الكثير من المصطلحات النّقديّة الحداثيّة مع تحديد بديلها الاصطلاحيّ في النّقد الغربيّ، والّذي تتعمّد الباحثة إدراجه بين قوسين مباشرة بعد الاصطلاح العربيّ. وتكمن قوّة الدّراسة، بالإضافة إلى ثرائها

المعرفيّ، في منهجيّتها وتنظيمها وترتيبها، بحيث يبدو منهج الدّراسة منظّمًا وواضح المعالم، يبدأ بالتّاريخيّ ثمّ النّظريّ فالتّطبيقيّ، ومن مظاهر هذا النّظام، أيضًا، استهلال كلّ مبحث من مباحث الدّراسة بمقدّمة تمهيديّة وتوضيحيّة، واختتامه بخاتمة تلخيصيّة. وتبدو الدّراسة متكاملة من حيث تناولها جوانب مختلفة للظّاهرة الأدبيّة، فلم تقتصر على رصد جذور الظّاهرة التّاريخيّة والنّظريّة، بل تضمّنت، إضافة إلى ذلك، مقاربة تطبيقيّة حاولت الباحثة من خلالها تذويت مفهوم ظاهرة التّداخل النّوعيّ، وتمثيلها من خلال نصوص تطبيقيّة وفق مسارين مختلفين ومتعاكسين، إذ بيّنت ملامح النّثر في قصائد عبد الصّبور، ورصدت ملامح الشّعر في رواية الخراط **رامة والتّنّين**. كما وتعتبر هذه الدّراسة رائدة في مجال البحث، إذ لا نجد كتبًا عربيّة سابقة لها تناولت هذه الظّاهرة الأدبيّة، باستثناء دراسة الخراط **الكتابة عبر النّوعيّة**.

إلى جانب كلّ ذلك أرى أنّ من مساوئ النّقد الأدبيّ العربيّ عامّة، تداخل المصطلحات النّقديّة وضبابيّتها في كثير من الأحيان، بحيث نجد أنّ الظّاهرة الأدبيّة أحيانًا تحظى بالكثير من المسمّيات والاصطلاحات الّتي تشير- رغم اختلافها- إلى نفس الجوهر، ومن أمثلة ذلك مسمّيات: النّثر الشّعريّ والنّثر الفنّيّ، الميتاشعر والقصيدة الشّارحة. ونجد كذلك العديد من الأشكال الأدبيّة المتشابهة بملامحها حدّ التّطابق أحيانًا، ورغم ذلك نجدها تتفرّع إلى العديد من الأجناس والمسمّيات، كتشابه قصيدة النّثر والقصّة القصيدة أو القصّة القصيرة جدًّا. ونجد، كذلك، خلطًا في المصطلحات الأدبيّة لدى بعض النّقّاد، كالخلط بين الشّعر الحرّ والشّعر المنثور، أو الخلط بين قصيدة النّثر والشّعر المنثور، رغم أنّ هذه الأشكال تختلف عن بعضها البعض. وتصعّب هذه الضّبابيّة الاصطلاحية عمليّة النّقد الأدبيّ، وتضع النّاقد، في كثير من الأحيان، أمام حيرة وبلبلة كبيرتين. وقد تجلّت هذه الظّاهرة في هذه الدّراسة، رغم دأب الباحثة وحرصها على رصد الملامح الدّقيقة والمميّزة للأجناس الأدبيّة المتقاربة، إلا أنّ النّقد الأدبيّ العربيّ عمومًا لم ينجح بالاتّفاق على بنية نقديّة واضحة ومحدّدة الملامح في كثير من الأحيان.