جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

تداخل الأجناس الأدبية في المنظورين الغربي والعربي دراسة نظرية تطبيقية

إعداد

د / عائشة سالم باكوبن

أستاذ الأدب والنقد المساعد بقسم اللغة العربية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طيبة

(العدد الثاني والأربعون)
(الإصدار الأول ٠٠٠ أبريل)
(الجزء الرابع (١٤٤٤هـ /٢٠٢٣م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN)2536-9083)
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٣/٦٢٧١م

تداخل الأجناس الأدبية

في المنظورين الغربي والعربي دراسة نظرية تطبيقية

عائشة سالم باكوين

قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طيبة، المملكة العربية السعودية.

البريد الإلكتروني :a.s.m.bakoban@gmail.com

الملخص:

يناقش النقاد العديد من القضايا التي تنظّر للعمل الأدبي، ومن أهم تلك القضايا "قضية تداخل الأجناس الأدبية"، وما نلحظه في وسائل التواصل الاجتماعي من إثارة لهذا الموضوع واستمرار النقاش حوله، جدير بأن يجعله في قائمة التناول بالدراسة العلمية والتطبيقية الجادة، لنخرج برؤية مبنية على أسس علمية، وليست على آراء ذوقية أو تحكمية أو مقلّدة دون تمحيص. وفي سبيل ذلك حاول هذا البحث التنظير لمشكلة تداخل الأجناس الأدبية، والعودة بها إلى الجذور التاريخية لمعرفة مسببات هذا الإشكال ومنشئه، ولم يقف عند هذا بل قام بتحليل عملين أدبيين؛ أولهما: شعرًا تسري فيه النزعة الدرامية، والثاني: نثرًا تسري فيه الشعرية. وقد توصل من خلال ذلك إلى أن مثل هذا التداخل لا يخرِج الأول من جنسه باعتباره شعرًا ولا الثاني من جنسه باعتباره نثرًا، وهذا لا يختلط على أيٍّ عربي، مما يعني أن إشكالية تداخل الأجناس الأدبية مقترنة بالأدب والموروث الغربي، ولا علاقة لها بالموروث الأدبي في الثقافة العربية.

الكلمات المفتاحية: مشكلة، قضية، الأجناس الأدبية، الفنون الأدبية.

The overlapping of literary genres in the Western and Arab perspectives, an applied theoretical study

Eayisht Salem Backupen

Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, Taibah University, Saudi Arabia.

Email: a.s.m.bakoban@gmail.com

Abstract :

Critics discuss many issues that theorize literary work, and one of the most important of these issues is "the issue of overlapping literary genres". Scientific foundations, and not on tasteful, arbitrary, or imitative opinions without scrutiny. In order to do so, this research attempted to theorize the problem of overlapping literary genres, and to return it to the historical roots in order to know the causes and origins of this problem. It did not stop at this, but analyzed two literary works; The first: poetry in which the dramatic tendency applies, and the second: prose in which the poetics apply. Through this, he concluded that such overlapping does not exclude the first from its genre as poetry, nor the second from its genre as prose, and this does not confuse any Arab, which means that the problem of overlapping literary genres is associated with Western literature and heritage, and has nothing to do with the literary heritage in culture. Arabic.

Keywords: *Problem, Issue, Literary Genres, Literary Arts.*

المقدمة

الحمد لله رب العالين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

تأتي أهمية البحث من أهمية إشكالية/ قضية تداخل الأجناس الأدبية، إذ أنها تأتي في قائمة القضايا الأدبية التي تدرّس لطلبة الدراسات العليا في الجامعات، كما أن ارتداد أثرها ينعكس على مواقع التوصل الاجتماعي بين المثقفين والأكاديميين ومناقشاتهم التي نلاحظها باستمرار، وتتمظهر بشكل جلي في قصيدة النثر – على سبيل المثال– بين من يراها شعرًا، وبين من لا يعترف بها إلا كلونٍ أدبي نثري، فهذا الإشكال فرعي يتبع مشكلة كبرى ينبغي أن نسلط الضوء عليها وهي مشكلة تداخل الأجناس الأدبية.

ومن أهم الأسباب التي تدعو إلى دراسة هذا البحث؛ طرح الإشكال بطريقة علمية متوخاة، والخروج برؤية اجتهادية في هذا الجانب، والنأي عن دائرة الآراء الذوقية (بغير علم) أو التحكمية (بغير دليل) أو المقلدة (بلا اجتهاد)، فهذه الثلاث هي آفات الآراء في مجال الدراسات الأدبية والنقدية. ومن الأسباب أيضًا؛ معرفة منشأ الإشكال وأصله وجذوره التاريخية من جهة، ووجاهته من جهة أخرى، والنظر في طبيعة الموروث الأدبي في الثقافة العربية دون تبعية لمؤثرات خارجية من جهة ثالثة.

ومن أهم الدراسات السابقة في هذا الميدان، كتاب جان ماري شيفير، ترجمة الدكتور غسان السيد، بعنوان (ما الجنس الأدبي؟)، وقد تناول فيه المؤلف – وهو فرنسي – موجزًا تاريخيًا لبعض المشاكل النظرية، والصراع بين الأجناس، والهوية

الجنسية للأعمال الأدبية، وأنظمتها ومنطقها في التجنيس وغير ذلك، ويلاحظ أن هذا المؤلف منصرف إلى الأدب الغربي وإشكالاته.

ولقد حاول الدكتور عبد العزيز الشبيل في كتابه (نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري) الكشف عن وعي العرب بنظرية الأجناس الأدبية في الفنون النثرية خاصة، وبالتالي فإنه يعتبر فنون النثر أجناسًا مختلفة، بينما يذهب هذا البحث إلى أن أصل الإشكال لا ينسحب على فنون النثر مهما تعددت، وكذلك جميع أشكال الشعر مهما تجددت، لأن القالب الشكلي المحدد للشعر مختلف ومتمايز عن قوالب النثر مهما تشكلت واختلفت.

والدراسات التي تناولت نظرية الأجناس الأدبية يغلب عليها التأليف الأجنبي مثل الكتاب المترجم (الأجناس الأدبية) لـ إيف ستالوني، ترجمة محمد الزكراوي.

لذا فإن هذا البحث يحاول إعادة النظر في أصل الإشكال، ومطابقته على واقع الأعمال الأدبية في الثقافة العربية، وهل ثمة جدوى حقيقية في شحذ الأذهان لإرساء معايير ومحددات وفوارق بين جنسي الشعر والنثر، وما يتناسل عنهما من أشكال إبداعية متنوعة أم لا؟

وفي سبيل ذلك افتُتح البحث بتمهيد بيّن فيه مفهوم الأجناس الأدبية في اللغة والاصطلاح، ومنشأ هذا الإشكال في الأدب الأوربي. ثم تناول في المبحث الأول الجانب النظري للبحث؛ إذ طرح احتمالات تداخل الأجناس الأدبية بعضها ببعض، وحرر مصطلح "الجنس الأدبي" فجعله مقتصرًا على تداخل جنس شعري بجنس نثري أو العكس، أما تداخل جنسين نثريين ببعضهما/ أو جنسين شعريين ببعضهما، فلا يصدق عليهما مصطلح (تداخل جنس أدبي بجنس أدبي آخر)، والأصح أن يطلق عليه "تداخل أحد فنون الشعر/ النثر بفنٍ آخر من نفس جنسهما"، فهذه فنون مختلفة تندرج تحت جنس واحد هو الشعر أو النثر.

وقد تناول في المبحث الثاني الجانب التطبيقي، بتحليل نموذجين مختلفين، الأول شعر/ قصيدة ذات نزعة درامية من شعر التفعيلة، والثاني نثر/ قصة قصيرة ذات نزعة شعرية سردية، ليبين من خلالهما عدم وجود هذا الإشكال على الرغم من توظيف كلٍ منهما تقنيات مستقاة من الجنس الأدبي المخالف له.

واعتمد البحث على المنهج التحليلي الفني بالإضافة إلى المنهج الوصفي والاستدلالي.

وأخيرًا؛ أسأل الله الكريم أن يكون البحث قد وفق في طرح هذه الإشكالية على وجهٍ يتوخى فيه السداد والموضوعية في الرأي، والحمد لله رب العالمين.

تمهيد:

مفهوم الأجناس الأدبية.

على المستوى اللغوي: يقول ابن منظور في لسان العرب: " الجنس: الضرب من كل شيء، فهو من الناس، ومن الطير، ومن حدود النحو، والعروض، والأشياء جملة. قال ابن سيده: وهذا على موضوع عبارات أهل اللغة، وله تحديد. والجمع أجناس، والجنس أعمّ من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس" [1].

على المستوى الاصطلاحي: يعد الجنس الأدبي مفهوما أدبيا ونقديا وثقافيا يهدف إلى تصنيف الإبداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير والمقولات النمطية، كالمضمون، والأسلوب، وغيرهما. وغالبا ما يظهر بشكل جلي في الغلاف الخارجي أو الداخلي من الكتاب، فهو بمثابة عقد بين المبدع والمتلقي. ومن ثم؛ يهتدي القارئ إلى التعامل مع العمل الذي بين يديه على ضوء ذلك التجنيس الذي أقرَّه المبدع.

ويتحدد الجنس الأدبي من خلال وجود مجموعة من العناصر الأساسية المشتركة التي تلتقي فيها مجموعة من النصوص الأدبية، لكن قد تكون هناك عناصر ثانوية يمكن أن تختلف فيها الأجناس والأنواع الأدبية بشكل من الأشكال. فالمهم هو احترام العناصر الرئيسة، دون العناصر الثانوية. وتبعا لذلك؛ فكلما اختلت العناصر الأساسية، ننتقل توا إلى جنس أدبي آخر في ضوء قانونَيْ: التحول والتغير[2].

---

[1] – لسان العرب، جمال الدين ابن منظور(٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨، مادة (ج ن س)

[2] – ينظر: " من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي"، جميل حمداوي، مقال على الشبكة العنكبوتية:http://www.doroob.com /

والجدير بالذكر أن نظرية الأجناس الأدبية ظهرت في المشهد الثقافي والأدبي الغربي بشكل واضح[1] ومنها انتقلت إلى الحقل الأدبي العربي المعاصر مجاراةً،كما أحسب دونما ظهور للحاجة الملحَّة إليها، خاصةً أن كثيرًا من الدراسات –رغم محاولاتها الجادة في طرح هذه الإشكالية– تعترف بأن الموضوع لم يُتَوَصَّل فيه إلى إجماع، وأنه ما يزال مفتوحًا قابلا للجدل الشديد والمناقشات المستمرة[2].

ومنشأ الإشكال –لو تتبعناه تاريخيا– لوجدنا له وجاهته في التصوّر الغربي للأدب، حيث إنه ينبثق من اختلاط الرؤية في تقسيم الأدب منذ القدم كما هو الحال عند أرسطو الذي يقسِّم الأدب إلى شعر وملحمة ودراما، وأفلاطون الذي أبدى نوعا من الاهتمام بنظرية الأجناس الأدبية في كتابه "الجمهورية"، ثم ظهرت بعد ذلك – في العصر الحديث – تداعيات لآرائهما حول تقسيم الأجناس الأدبية هي أقرب إلى المبالغة – إذا جاز التعبير– وذلك من خلال محاولات تقنين العملية الإبداعية، وإرساء قوانين لكل جنس أدبي حتى لا يمكن خرقها، مما أدى بعد فترة من الزمن إلى ظهور آراء مبالِغةٍ أيضًا ولكن على النقيض من الرؤية السابقة، وذلك من خلال المناداة إلى التحرر الكامل من تجنيس العمل الأدبي وإذابة الفوارق كاملة بين

---

[1] – والدليل على ذلك ظهور مترادفات كثيرة لذلك بصيغ متعددة، مثل: الجنس الأدبي عند تودوروف، وماري شيفر، ورونيي ويليك، وأوستين واري، ونظرية الأجناس عند فان تيغم، ونظرية الأشكال عند سبيتزر، والمقولات التجنيسية عند دومينيك كومب، والأشكال الثابتة عند أندري جول، والأنواع عند جون إركين، والأنماط عند جيرار جنيت، وغير ذلك من المسميات والمترادفات الكثيرة. ينظر: المقال السابق.

[2] – مثال ذلك أطروحة الدكتوراه المنشورة لعبد العزيز شبيل والمعنونة بـ" نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري"، ينظر: المقدمة، ص٥–١٣، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة– تونس، ط١، ٢٠٠١، دار محمد علي الحامي، صفاقس.

الأعمال الأدبية والدعوة إلى ما يسمى بـ" وحدة الأجناس الأدبية والفنية" الأمر الذي دعا موريس بلانشو لأن يقول: " الأدب لا يقبل التفرقة بين الأنواع ، ويرمي إلى تحطيم الحدود".[١]

ولو نظرنا إلى الأمر بيسر وإيجاز فيما يخصُّ إرثنا العربي، سنجده يخلو من هذه الإشكالات؛ فالرؤية العربية واضحة لطبيعة الأدب، الذي ينقسم وفق التصور العربي إلى بابين عظيمين هما (الشعر والنثر) وتندرج تحتهما كل الفنون الأدبية مهما استُحدِثت وتجدَّدت، فهي تتمظهر بشكل جلي إمَّا تحت باب الشعر وإمَّا تحت باب النثر.[٢]

[١] – ينظر: المقال السابق.

[٢] – يستثنى من ذلك قصيدة النثر التي ما تزال – في الأعم الأغلب – لا تحظى بالاعتراف بوصفها شعرا، وتظل فنًا نثريًا في أحسن الأحوال، ولو سميت – تجوّزًا– بـ"قصيدة".

المبحث الأول (نظري):

تداخل الأجناس الأدبية.

قبل الخوض في مجال تداخل الأجناس الأدبية ينبغي طرح الاحتمالات الواردة – وفق المنظور العربي الذي ينبغي أن نتوجه إليه دونما مؤثرات خارجية – في إمكانية تداخل جنس أدبي بجنس أدبي آخر، وهذه الاحتمالات لا تخرج عن التالي:

تداخل جنس شعري بجنس نثري، أو تداخل جنس نثري بجنس شعري. ومثال الأول: سريان اللغة الشعرية في نص نثري مثل (الرواية، الخاطرة ...إلخ)، ومثال الثاني: تداخل (بعض) أو (كل) عناصر القصة في الشعر فيكوّن في الأولى قصيدة (ديناميكية/درامية) وفي الثانية (قصة شعرية) أو (قصيدة قصصية) أو (شعر قصصي).

تداخل بين أجزاء من جنسين شعريين، أو تداخل بين أجزاء من جنسين نثريين. ومثال الأول: المزاوجة بين الشعر العمودي والتفعيلي في القصيدة الواحدة[1]، ومثال الثاني: تداخل فن السيرة الذاتية بفن الرواية، فتكوّن ما يسمى بـ (رواية السيرة الذاتية).[2]

---

[1] – ينظر: بحث بعنوان " المزاوجة بين الشعر العمودي والتفعيلي في القصيدة السعودية"، د. لطيفة المخضوب، بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، ٥–٧ شعبان ١٤١٩هـ، ج٤، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤٢٠/٢٠٠٠، ص١٢١–١٦١

[2] – ينظر: بحث بعنوان " التعالق النصي بين الرواية والسيرة الذاتية " قصة عن الحب والظلام" لعاموس عوز نموذجًا، د.إبراهيم نصر الدين دبيكي، مجلة كلية الآداب بحلوان، ع ٢٦، يوليو ٢٠٠٩م، ص٣٠٥.

ذكرتُ فيما سبق أن إشكالية تداخل الأجناس الأدبية لها وجاهتها في التصور الغربي من ناحية تقسيم الأدب إلى شعر وملحمة ودراما، بينما في تصورنا للأدب لا نجد هذه الإشكالية وإن افتعلها الكثير منّا مجاراة للغرب دونما تفكّر في الكليات وإعادة النظر في الجذور التراثية التي تنطلق منها الرؤى، فبعض الباحثين[1] يخوض كثيرا في التفاصيل الجزئية، بل ويحسن كثيرا في استكناه بعض الدقائق وتلمُّس المعايير التي تدل على عمق في التحري وإعادة النظر، لكن ما يلبث أن يتضح أن تلك الجهود المضنية قامت على أساس مختلَط وملتبَس من التصوّر، وبناء عليه فإن مثل هذه الجهود تسبب كثيرا من المغالطات والفوضى والتشتت الفكري، أكثر مما تخدم السياق المنهجي الواعي الذي ينبغي أن تبنى عليه الدراسات الأدبية الحديثة.

ولعلي أطرح بعض الأسئلة؛ حتى يتبيّن إن كان هناك إشكال في تداخل الأجناس الأدبية وفقًا للاحتمالات الواردة سابقًا:

هل إنتاج الأديب ما يسمى بـ (مسرحية شعرية) أو (قصة شعرية) يعدُّ إشكالًا؟

هل هذه قضية تستحق أن تُشحذ لها الهمم وتكِدّ فيها العقول من جهة تبيان ما إذا كانت شعرا خالصا أم مسرحية خالصة؟

وهل إنتاج الأديب ما يسمى بـ (رواية السيرة الذاتية) يعدُّ إشكالًا؟

هل هذه قضية تستحق أن تشحذ لها الهمم وتكدّ فيها العقول من ناحية تبيان ما إذا كانت رواية خالصة أم سيرة ذاتية خالصة؟

---

[1] – ينظر على سبيل المثال: مقال" مقدّمة في نظرية الأجناس الأدبية"، خلدون الشمعة، مجلة المعرفة السورية، ع١٧٧، ١٩٧٦م، دمشق–سوريا، ص٦–٢٥.

هذه التساؤلات – وفق رؤيتنا العربية– تبدو عجيبة وغير منطقية ولا معقولة، وفيها ما فيها من افتعال لإشكال لا جدوى من ورائه سوى بعثرة الفكر وتقييد الإبداع وضياع الجهود فيما لا طائل منه[1].

لكن بالمقابل؛ فإن هذه التساؤلات هي نفسها التي كدّ فيها الغربيون وتوسعوا وألفوا وأكثروا فيها الكلام والأخذ والردّ!

ما أردت الخلوص إليه هو أن المنطلقات التي نشأت منها هذه التساؤلات لدى الغربيين لها أسبابها وحيثياتها التي دعتهم إلى التعمق في مسألة تحديد الأجناس أو الأنواع الأدبية، ولا يعنينا في هذا إن كانوا موفّقين في تعمقهم أو غير ذلك، ما يعنينا هو أن الحال عندنا يختلف جذريا عنهم بسبب وضوح الرؤيتين "الإبداعية والنقدية" على حدٍّ سواء رغم اتساعهما وتمددهما ومرونتهما[2].

لذا فإني أميل إلى عدم الانسياق وراء البحث والكدّ في تحديد قوانين معيارية صارمة أو غير صارمة لكل جنس أدبي ومحاكمته وفقًا لها، فهذا مما يقيّد الإبداع ويبعثر الفكر والجهود التي ينبغي أن تتوجه إلى دراسة هذه الفنون تحت بابيها

---

[1] – لا أقصد بهذا الكلام إزالة جميع الفوارق بين كل فن أدبي وغيره، بل لا بد من مراعاة الخطوط العريضة التي اتُّفق عليها في تحديد الملامح العامة لكل فن أدبي، كفن المسرحية، وفن الرواية، وفن القصة القصيرة، وغير ذلك مما يستجدّ على السّاحة الفنية الأدبية. والعبرة تكون في تقنين تلك الملامح بعد مرحلة النضج للفن الأدبي أيًّا كان، وليس في خطوة استباقية تفترض ثم تقنن ومن ثم تحكم وتقوِّم.

[2] – الشواهد على ذلك كثيرة في تطور شقيّ الأدب: شعرًا، كظهور المسمطات والمربعات والمخمسات والموشحات وغير ذلك من أشكال التجديد الموسيقي في الشعر. ونثرًا، كظهور فن المقامات والرسائل بمختلف أنواعها وفن المقالة و.... وغيرها.

الكبيرين هما (الشعر والنثر)، وتوفير الجهد بتوجيهه نحو التأمل في مدى استثمار المبدع لأدواته الفنية في صياغة عمله الأدبي.

فمثلا؛ إن كانت أمامنا (قصة شعرية)، علينا ألا نبعثر الجهد في تصنيفها أهي وفق جنس الشعر أو جنس القصة كما يفعل الغربيون، بل علينا أن ندرك سرّ تلك النزعة القصصية في القصيدة، ونتأمل إلى أيِّ مدىً كان الشاعر متمكنًا في توظيف تقنيات القص في قصيدته، وهل كانت على ما ينبغي أن تكون عليه القصة الشعرية من التماسك النصي، والحركة الانفعالية التي تشد المتلقي من أول النص تصعيدا إلى عقدته ثم تدفقًا تدريجيًا نحو الحلّ في آخره؟.

وإن كانت أمامنا (رواية السيرة الذاتية) مثلا، لا أرى أن توجه الدراسة إلى تصنيفها ضمن فن الرواية أو ضمن فن السيرة الذاتية، فهذا مما لا يضيف ولا يخدم الدراسات الأدبية في نظري، إنما ينبغي أن توجَّه إلى دراسة التعالق بين هذين الفنين، وإلى أي مدىً ألقى أحدهما بظلاله على الآخر، وكيف استطاع المفتنّ أن يصهرهما في بوتقة واحدة، ليجعل من سيرته الذاتية رواية حافلة بالحركة الدرامية، ونابضة بالأحداث المتنامية، في شبكة من الشخصيات المتفاعلة[1].

وبناءً على ما سبق، فإني أميل إلى ترجيح مصطلح (تداخل الأجناس الأدبية) الوارد في الاحتمال الأول (تداخل جنس شعري بجنس نثري والعكس). أما تداخل فنين شعريين أو نثريين بين بعضهما، كما هو في الاحتمال الثاني؛ فأحسب أن إطلاق مصطلح (تعالق) أو (مزاوجة) أو ما يدور في فلكهما من مترادفات هو الأنسب، مع

[1] – باختصار؛ ما يؤمل من الناقد أن يتحرّاه في مراجعاته للإبداعات الأدبية المتداخِلة: الخلوص إلى مدى إفادة الأجناس الأدبية من تداخلها، أو جنايتها على العمل الأدبي بسبب هذا التداخل.

ضرورة الابتعاد عن إطلاق نظرية الأجناس في هذا المضمار لكونهما فنَّين متولدَّيْن من جنس واحد إما أن يكون شعرًا، أو يكون نثرًا.

وعلى هذا، فستقتصر دراستي التطبيقية على الاحتمال الأول بوصفه تداخلا معتبرا بين جنسَيْ الشعر والنثر وفقًا للمنظور العربي، حيث سأتناول – بإذن الله– في الجزء الأول من الجانب التطبيقي نموذجًا للنزعة الدرامية في القصيدة الشعرية[1]، وفي الجزء الثاني ما يقابل ذلك من سريان الشعرية في النص النثري[2]. ولقد اخترتُ للأول قصيدة (أطياف ذكرى) للشَّاعر محمد هاشم رشيد، وللثاني قصة قصيرة بعنوان (كان يوم ذاكَ طفلًا) للأديب غسّان كنفاني، وبالله التوفيق.

---

[1] – للإفادة والتوسّع، ينظر: كتاب " توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى"، د. تيسير محد الزيادات، الفصل الأول (ص ٤٧–١٧٢): حيث تناول بالدِّراسة توظيف القصيدة العربية للفنون الدرامية بشكل مفصَّل وموفَّق إلى حدٍّ كبير . دار البداية، عمّان– الأردن، ط١٤٣١،١هـ. وكتاب " التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية"، د. محمد الشنطي، مج ١، ص٣٧٤، حيث سلّط الدكتور الضوء على تجربة الشاعر (حمد العسعوس) تحت عنوان (بين الغنائية الذاتية والبنية التصويرية السردية)، النادي الأدبي الثقافي: حائل، ط١، ١٤٢٣هـ.

[2] – للإفادة والتوسُّع، ينظر: صورة المرأة في القصة السعودية ، د. محمد عبدالله العوين، ج٢، ص١١٤٨، تناول الدكتور موضوع (التكثيف بالشعرية في القصة) وبعض نماذج من توظيفها لدى بعض القصاص السعوديين. منشورات مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، الرياض، [د.ط]، ١٤٢٣هـ.

المبحث الثاني (تطبيقي):

أ- النزعة الدِّرامية في القصيدة الشعرية،

قصيدة (أطياف ذكرى) للشاعر محمد هاشم رشيد[1] نموذجاً.

توطئة:

تتمظهر النزعة الدّرامية في قصيدة (أطياف ذكرى)[2] للقارئ بوضوح؛ لما فيها من صراع كثيف بين المبادئ السامية التي يؤمن بها الشخص وبين مشاعره الذاتية في ودّ الأصحاب وذكريات "العِشْرة الطّيِّبة" معهم وقد تبدل الحال بهم وتنكروا للمبادئ السامية التي كانت تجمعه بهم.

وقد استطاع الشاعر أن يوظّف أسلوب (تيار الوعي) بأشكاله المتعددة كالحوار الداخلي (المونولوج) والمناجاة والتحليل النفسي من أجل إظهار ذلك الصراع بشكل درامي يشد المتلقي إلى العالم النفسي الداخلي المضطرب للشاعر. كما نلاحظ بناء الشاعر للقصيدة في ستة مقاطع مما يجعلها ضمن البناء المقطعي الذي يعطي مساحة أكبر للشاعر كما هو الحال في فصول القصص والروايات. كذلك فإن الشاعر

---

[1] – شاعر سعودي من المدينة المنورة، من مواليد عام (١٣٤٩هـ)، عُرِف بـ(شاعر العقيق) و(شاعر المدينة)، أسَّس مع مجموعة من الشعراء أسرة الوادي المبارك سنة (١٣٧٠هـ)، التي انبثق عنها فيما بعد نادي المدينة الأدبي، وكان الشاعر أول رئيس له. صدر للشاعر ثمانية دواوين شعرية مطبوعة. توفي يوم الجمعة في المسجد النبوي الشريف بالروضة الشريفة عقب تأديته لصلاة الجمعة عام ١٤٢٣هـ "رحمه الله".

[2] – ينظر: ديوان بقايا عبير ورماد، محمد هاشم رشيد، ط١، النادي الأدبي الثقافي: جدة ، ١٤٠٤هـ ، ص٢٣.

يعتمد في بداياتها على أسلوب (الراوي/ صوت آخر غير صوت الشاعر) كما هو الحال في بعض الروايات.

ويعد أسلوب (تيار الوعي) -الذي وظفه الشاعر بشكل جوهري- من "أحدث الأساليب في قصِّ الحدث؛ بل هو من الطرق الفنية الأساسية التي يعتمد عليها الكتّاب للتنقيب عن الدوافع وراء الانفعالات والمشاعر التي تُظهِرها المواقف في الشخصيات"[1]، فهو باختصار أسلوب الكشف عن العالم الداخلي للإنسان من خلال اللغة[2]، وذلك عن طريقة تداخل الأصوات مع مجموعة من الصور والأفكار، بحيث يسير القارئ في مسارب عديدة متداخلة. وعادةً ما يلجأ إلى استخدام هذا الأسلوب لنقل الأفكار الباطنية[3].

تحليل النص:

تتجاوب النزعة الدرامية في جنبات قصيدة (أطياف ذكرى)، لتمثل الصراع بين الشاعر ونفسه عبر ثنائية (التذكُّر والنسيان).

وبالوقوف على عتبة القصيدة (العنوان)، نجده يشير في طياته إلى هذه الثنائية؛ فـ(الأطياف) أشباح تبدو وتغيب، تظهر ثم تختفي، أو هي ظلال لأشياء غير واضحة الملامح، ولكن مع ذلك نستطيع أن نرى خيالها وظلالها، لنتأكد أن ثمّة شيئًا

---

[1] - البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، د. نصر محمد عباس، ص٩٣، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٤٠٣هـ.

[2] - الصراع الحضاري في الإبداع القصصي السعودي، د. أمل برزنجي، ص ٣٧٠. منشورات ضفاف، الرياض، ط١، ١٤٣٤هـ.

[3] - ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨م حتى ١٩٧٥م"دراسة نقدية"، صالح أبو إصبع، ط٩، المؤسسات العربية للدراسات والنشر،[د. م]، ١٩٧٩م، ص١٠٠/١٠١.

وإن لم نتعرّف دقائقه ومعالمه، و(الذكرى)؛ استحضار ذهني لأمر مضى وانتهى، فهو غائب في الزمن الحاضر، لكنه حاضر في الزمن الماضي. وبناءً على ما سبق نجد أن كلا اللفظين يوحيان بتلك الثنائية (الحضور والغياب) أو (التذكر والنسيان). كما تستدعي كلمة (أطياف) صورة ألوان الطيف الجميلة، لكنها أصبحت (ذكرى)، مما يشي بالتحسر المصحوب بالأسى.

والقصيدة في مجملها تعبر عن صراع بين الشاعر ونفسه، في لحظة يتذكر فيها صديقًا له، كانا يسيران معًا في خطى واثقة ثابتة على مبادئ سامية، وأهداف حرة نقية؛ لكن ذلك الصديق تنكّر لتلك المبادئ، وانقلب على عقبيه، وصار أسيرًا لشهواته، وترك رفقاء الدرب الأطهار، ليضيع في عالم اللهو والوحل. فهي لحظة نفسيّة عنيفة، تتزاحم فيها الأفكار، وتتضارب فيها المشاعر، ويحتدم فيها الصراع؛ لذا كان اعتماد الشاعر على بعض تقنيات الرواية موفقًا إلى حدٍّ كبير؛ فلولا تلك التقنيات لما برزت تلك الحدة، ولما استطاع الشاعر بدونها التعبير عن حساسية الموقف وثقل المعاناة والصراع في داخله بهذا المستوى من الانفعال ثمّ التأثير. فبين حلاوة ذكريات الماضي الجميل التي كانت تجمعه بصديقه، وكفاحهما الوثّاب ونضالهما المشرق، وبين مرارة الحال التي آل إليها ذلك الصديق، والهوة السحيقة التي أضحت بين مسيرَيْهِمَا، يتلوَّى الشاعر بالألم في صراع مرير بين تذكّر الماضي ومحاولة نسيان الحاضر:

وَتَبَسّمْ ..

ثُمَّ غَمْغَمْ ..

وَعَلَى أَهْدَابِهِ أَطْيَافُ ذِكرَى ..

عَبَرتْ ثُمَّ تَلاشَتْ فِي سُكُونْ..

خَلْفَ رَعْشَاتِ الجُفُونْ..

وَعَلى إِضْمَامَةِ الثَّغْرِ الحَنُونْ..

ذِكْرَيَاتٌ.. تَتَوَارَى.. ثُمَّ تَبْدُو..

فِي ابْتِسَامٍ بَاهِتٍ يَرْوِيهِ ..وَجْدُ..

وَجْدُ قَلْبٍ عَادَ مِنْ فِرْدَوسِ أَمْسِهْ..

بِبَقَايَا اليَأسِ فِي أَعْمَاقِ كَأْسِهْ..

وَجْدُ قَلْبٍ لم يَعُدْ يَملِكُ حَتَّى الذِّكرَياتْ ..

وَظِلالٍ مِن خَرِيفٍ..

أَنْكَرَتْهُ الذِّكْرَيَاتْ ..

أَنْكَرَتْهُ اليَوْمَ حَتَّى الذِّكرَيَاتْ[1]..

والفعل الذي يفتتح به الشاعر قصيدته في سطر واحد مسبوق بواو الاستئناف (وتبسم) مما يعني أن هذا الفعل قد صدر نتيجة لأحداث سبقت، فهو يوحي بأنه هناك كثيرًا من الأفكار التي داهمت رأسه، مما دفعه للابتسام. وافتتاح الشاعر بهذا الفعل ذي الدلالة المشرقة له ارتباطه بالماضي الذي مرّ بخياله، فهو ماضٍ مشرق بهيج يستدعي الابتسامة والرضى. لكن الأمر لم يدم على هذه الحال، إذ سرعان ما تراءت أمام ناظريه وَكَسَاتُ الحاضر، فـ(غمغم) مما يشعر بأننا أمام نوع من الصراع النفسي الداخلي الذي يرويه راوٍ، فالشاعر يبدو وكأنه خارج عن الحدث. ويستمر الصراع لصالح كفّة (التذكر/الذكريات) على محاولات (النسيان/التناسي):

[1]- بقايا عبير ورماد، مرجع سابق، ص٢٣.

وَعَلَى أَهْدَابِهِ أَطْيَافُ ذِكْرَى	⇦	حضور الذكريات (تذكرها)

عَبَرتْ ثُمَّ تَلاشَتْ فِي سُكُونْ	⇦	صراع التذكر والنسيان
خَلفَ رَعْشَاتِ الجُفُونْ	⇦	علامة حسيّة تومئ بمرور فكرة غير مستحسنة لذا رعشت الجفون في محاولة لدرئها
وَعَلى إِضْمَامَةِ الثَّغْرِ الحَنُونْ	⇦	ضمّ الشفتين أمارة حسيّة على الاستغراق في التذكّر
ذِكْرَيَاتٌ .. تَتَوَارَى.. ثُم تَبْدُو	⇦	صراع نفسي مع الذكريات حيث تتأرجح بين الذكريات الجميلة في الماضي والواقع الحزين

فِي اِبتِسَامٍ بَاهِتٍ.. يَرْوِيهِ وَجْدُ	⇦	مفارقة نفسية ولغوية تتجلى في اجتماع الضدين [الابتسامة× الوجد] في محاولة لمداراة الأسى وتناسيه
وَجْدُ قَلْبٍ عَادَ مِن فِرْدَوْسِ أَمْسِهْ.. بِبَقَايَا اليَأسِ في أَعْمَاقِ كَأْسِهْ.. وَجْدُ قَلْبٍ.. لَم يَعُدْ يَمْلِكُ حَتَّى الذِّكْرَيَاتْ	⇦	استمرار للصراع، مع الإيحاء بنصاعة الماضي [فردوس أمسِه] وألم الحاضر ولوعته [تكرار الوجد ٣مرات]
وَظِلالٌ مِن خَرِيفٍ أَنكَرَتْهُ الذِّكرَياتْ.. أَنْكَرَتْهُ اليَومَ حتَّى الذِّكرَياتْ ..	⇦	على الرغم من حضور الذكريات[٣مرات]، هناك ردة فعل لمحاولة نكرانها

وفي الأسطر الأخيرة ما يوحي بـ(كابوس قادم / ظلال من خريف) ترفضه الذكريات العذبة وتنكره، في إلماحةٍ إلى البون الشاسع بينهما. وتكرار (أنكرته) ردة فعل عنيفة إزاء تلك الذكريات ومحاولةٌ لتناسيها، ومن جهة أخرى إيحاءٌ بغلبة حضورها، وطغيان ورودها وإطلالها على ذهن الشاعر وكيانه، لأن ردة الفعل العنيفة (النكران) تدل على قوة حضور الفعل في نفسه (التذكر)، لذا نجد تكرار كلمة (الذكريات) في هذا المقطع أو ما يشتق منها كـ(ذكرى/ خمس مرات) ،وذلك دليل على غلبة (التذكر) على النسيان، كما أن في تكرارها رجع أنين ومرارة، وتحسر عليها.

وحينما تنكر الذكريات نفسها، دلالة على تبدل الحال وتغيرّه، فكأنها لا تعرف نفسها للبون الشاسع بين أصداء ماضيها وحاضرها.

وما زالت الأسطر في المقطعين الأول ثم الثاني، تشي بذلك الصراع الداخلي بين الشاعر وذكرياته، في سياق الحديث عن (الغائب)، وكأن الشاعر يحكي عن غيره، أو أن هناك من يروي عنه، ويغوص في داخله، ليرصد تلك الاضطرابات، ويصوِّر ذلك الصراع من الداخل، مما يشي بالاستغراق التام في الذكريات إلى حدّ الخروج من الوعي إلى غير الوعي:

وَدَنا كَالطَّيفِ.. كَالطَّيفِ يُتَمْتِمْ..

وَبِعَيْنَيهِ شُرُودْ..

وَحَنِينٌ مُتَأَلِّمْ ..

ودَّ لَو يُفْصِحُ لَكِنّ الحُروفْ

أَلْجَمتْهَا أَدْمُعٌ فِي شَفَتَيْهْ..

فَرَنَا

وَعَلى أَهْدابِهِ أَطْيافُ ذِكْرَى..

عَبرتْ.. ثُمّ تَلاشَتْ فِي سُكُونْ

خَلْفَ رَعْشَاتِ الجُفُونْ..

ويستمر هذا المقطع في تصوير الصراع النفسي المحتدم بين الذكريات والحدث الممض الذي يقتل روعتها، ويطمس بهاءها. وما زالت الذكريات تفرض حضورها باستمرار، لكن هذه المرة تلاشت في سكون خلف رعشات الجفون.

ويقف الشاعر لينهي بهذين السطرين المكررين مقطعه الثاني من القصيدة، وتكرار الشاعر لهما في المقطع الأول ثم الثاني ووقوفه عند هذا الحد كان بوعي تام؛ ذلك لأنه يؤدي وظيفة خاصة في نهاية هذا المقطع فالذكريات تلاشت في سكون، لكنها لم تعد تبدو وتتوارى، وتعاود الحضور كما كانت في المقطع الأول، مما يعطي انطباعًا أوليًا بإمكانية التغلّب عليها ونسيانها.

لذا نستطيع أن نجعل من هذا المقطع (نقطة التوازي)، إذ يتساوى فيه كما يبدو طرفا الصراع، ليبدو النسيان قادرًا هذه المرة على دفع تلك الذكريات، دون أن تعاود الحضور، مع الاحتراز بأن هذا التوازي ما يزال في حيّز (حديث النفس)، فهو أمر داخلي، لم يخرج إلى الواقع.

ففي المقطع التالي يتحول الصراع الداخلي إلى صرخة عالية، ويختفي صوت الراوي (الحديث عن الغائب)، ليظهر صوت الشاعر المجلجل في صورة تمثل (الصحوة من الحلم إلى الواقع)، وانتصار المبادئ على الأشخاص.

يَا رَفِيقَ الأَمسِ دَعنِي يَا رَفِيقِي..

أَنْتَ يَا ذِكرَى مِن المَاضِي السَّحيقِ

ذِكريَـــاتٌ أَنكَرتْهـــا الـــذِّكْرياتْ..

وَحيَـاةٌ لـمَ تَعُـدْ تَعرِفُهَـا حتّـى الحَيـاةْ ..

وفي ندائه لصديقه مرة بإضافته إلى الأمس (يا رفيق الأمس) ثم إضافته إليه مرة أخرى (يا رفيقي)، يعكس بقايا من صراع، وإن كانت المبادئ قد انتصرت؛ لكن القلب لمـّا يتخلص من قيود تلك الرابطة، وهو لونٌ من الشفقة والحب الممزوج بالخوف على هذا الصديق، والأمل في أوبته ورجوعه.

وفي المرحلة الثانية من (الصحوة)، يحاول الشاعر أن ينتزع من قلبه تلك الأشجان التي لحقته، ويدرأ ذلك الحنين الذي يؤرقه، ويطمس تلك الرؤى التي تلهبه، ليبدو متعاليًا على تلك المشاعر فلا يعبأ بها:

هَـــــذِهِ الأَدْمُـــــعُ..... والثَّـغـــــرُ *** والشُّرودُ المجهِشُ المقبُورُ في وادِي الحنِينْ

والـــــرُؤى الحَيـرى عَلـى نَبْـــعِ اللَّهيـبْ *** وَالشَّـــــــذا المجروحُ فـي الـرَّوضِ الجَدِيبْ

لـم تَعُـدْ كَـالأمْسِ تُشْـجِي أُمْنِيـــاتِي *** وَتُـــرَوِّي بِصـــــدَاها أُغْنِيَـــــــــاتي

والأشطر الأربعة الأولى من هذا المقطع تصور حال الشاعر عندما كان ينجذب نحو الذكريات الجميلة، ثم يبكي على ما آل إليه الحال في الحاضر، وما تضفيه هاتان الحالتان على الشاعر من مشاعر مزدوجة كشفت عنها المفارقات اللغوية العديدة (المجهش / المقبور)، (نبع / اللهيب)، (الشذا / المجروح)، (الروض / الجديب)، وهي تعكس امتزاج المرارة ببقايا الذكريات الجميلة.

وتكرار صور معاناته جراء تلك الذكريات في أربعة أشطر، ثم الثورة عليها في شطرين دليل على استمرار المعاناة، وإن كان الشاعر قد اتخذ موقفه وحزم أمره بلفظ تلك الروابط، وإنكار تلك العلائق، إلا أنه لايزال يعاني عند حضور تلك الذكريات العذبة الجميلة، فكأن تصريحه هذا بتغير قلبه ومشاعره، ما هو إلا غطاء يخفي خلفه كثير من اللوعة والألم.

والموقف الذي يعبر عنه الشاعر شديد التعقيد، فصراع المبادئ مع العلاقات الإنسانية والمودة التي تنشأ نتيجة العشرة الطيبة، والهدف النبيل المشترك، وصراع الماضي الجميل بذكرياته العذبة والحاضر المؤلم بواقعه الرديء، فهي صراعات تتلوّن وتتعارك، وأفكار تبدو وتغيب، ومواقف تحضر وتتلاشى، ويبقي الصراع مشتعلًا في نفس الشاعر، تذكيه مشاعر الحزن والألم والحسرة، وتكويه مشاعر الألفة القديمة والحنين إليها. لذا فإن هذا المقطع يصور (مرحلة التناسي الجاد الممتزج بالمعاناة)، وهي مرحلة استطاع الشاعر فيها أن يجزم أمره ويتخذ قراره على أرض الواقع، لكنه لم يصل إلى درجة (النسيان) الذي يمكن أن ترتاح له النفس وتطمئن، وهذه مرحلةٌ متطورة عن سابقتها، تظهر في المقطع التالي:

طَرفُكَ السَّاجِي وأَحلامُ اللِّقاءْ ..

وَالعَبِيرُ المُترفُ المِسحُورُ في ركبِ الضِّياءْ..

لم يَعُدْ فِي نَاظِرِي غَيرَ ظِلالٍ من مَسَاءْ ..

مُشرِقٍ كُنّا بِه فَوق السَّمَاءْ ..

ثُم عُدنَا شَبَحَيْنْ ..

فِي الدُّجَى مُكْتَئِبَيْنْ ..

نُسرِعُ الخَطْوَ إلى غَيرِ لِقَاءْ..

فَامْضِ عَنْ مَسكَنِ أَحْلامِي وَحُبِّي

إنَّ قَلبِي لم يَعُدْ هُو قَلْبِي ..

ويبدو الشاعر في هذا المقطع أكثر صلابة وقوة وثباتًا، لأن الإنكار من قبل كان على مستوى الذكريات (ذكريات أنكرتها الذكريات)، لكن الأمر اختلف هنا، فالقلب هو

الذي تغيّر فلم يعد ذلك القلب الذي يحن ويشتاق ويجثو فريسة للذكريات التي تثير فيه الألم والحسرة والشجا.

ونستطيع أن نقول هنا بأن الشاعر استطاع أن يصور مشاعره المستقرة التي تأقلمت مع الوضع الراهن، واستوعبت صدمة حاضرها، والأهم من ذلك أنها ركنت إلى موقفها بكل ثقة واطمئنان.

وعلى الرغم من ظهور صور من (الذكرى): (أحلام اللقاء، كنا به فوق السماء، ركب الضياء)، لكنها لم تكن إلا ضمن سياق ثابت لا يتأزّم لحضورها كما كان الأمر عليه من قبل، ولا تُحدِث في نفسه الشجا والألم الذي كانت تحدثه من قبل؛ لذا نجده في المقطع التالي ينكر فيه ذلك الصديق إنكاراً صريحاً (مرحلة الإنكار) بعد أن برزت أمام ناظريه صورة ذلك الصديق في واقعه المسفّ الذي سلك فيه كل قبح، فتلاشى في خضمِّ ظلماته سنى الذكريات القديمة:

لَسْتَ مِنِّي مذْ تَخَلَّيتَ وأَلْقَيتَ السِّلاحَا..

وَتَرَقَّبْتَ الصَّبَاحَا..

بَينَ أَكْوَابٍ وَلَهوِ..

وَالأَعَاصِيرُ تُدوِّيْ..

ويستقبح حينما يراه يغرق في ملذاته غير عابئ بالأهوال التي تحيط بأمته:

وَرِفَاقُ المعتَرَكْ..

شَعْشَعُوا الفَجْرَ بِأَعمَاقِ الحَلَكْ..

ويزجر ذلك الصديق، فلم يحرك فيه ساكناً رؤيته لأولئك الصامدين على مبادئهم النقية الطاهرة:

وَرَنَا الفَجرُ إِلَيكْ..

والرُّؤى فِي نَاظِريكْ

غارقاتٌ في خضمٍّ من مَتَاعْ..

ويتألم إزاء البلادة التي اصطبغ بها فهو لا يرى سوى متاعه وإرضاء رغباته:

مجرمٌ تَلْفِظُهُ حَتَّى الوُحُولْ..

وَصِرَاعٌ

مَاجِنٌ تُشْعِلُهُ كَفُّ الطُّبولْ..

خَلفَ نَهدٍ يَتملْمَلْ ..

وَشِفاهٍ تَتَدَلَّلْ..

وَبَقَايَا نَخوةٍ مِن يَعرُبِ..

حَطَّمَتْهَا رَاقِصَاتُ الملعَبِ..

يشير الشاعر إلى أوجهٍ متعددة من الإسفاف والانحدار الذي يلهث خلفه.

ليصل في آخر مقطع من القصيدة إلى القناعة التامة (بالبراءة) الخالصة من ذلك الخائن:

فَـامضِ مِـن هَيكَـلِ أَحلامِـي وَحُبِّـي..

إنَّ قَلبِـــي لـــم يَعُـــدْ هُـــوَ قَلبِـــي..

أيُّهَـــا الخَـــائِنُ أَرضِـــي وَبِـــلادِي ..

أَيُّها الفَجْرُ الَّذِي عَادَ بَقَايَا مِن رَمَادْ..

إن تعدُّد الحالات الشعورية، وتعقيد التجارب التي مرّ بها الشاعر في هذه القصيدة، هي التي دعته لأن يؤلف قصيدته بنزعة درامية، وقد استطاع أن يبنيها بطريقة مترابطة وتدفق شعوري منتظم عبر أسلوب (تيار الوعي)، حاشدًا في ذلك

قدراته الفنية المختلفة من الصور البسيطة والمركبة، لبيان تلك التجارب الجزئية والمتنوّعة داخل القصيدة، ثم تآلفها عبر مراحلها المختلفة رغم ما فيها من تنوُّع وتعقيد.

وقد استخدم الشاعر كثيراً من الإمكانات لإثراء هذه التجربة الشعرية ذات الطابع الدرامي وصبغها بنوع من الحركة كالتنويع الموسيقي فيها بين الأبيات والأسطر، وغير ذلك من الظواهر اللغوية والأسلوبية، التي امتزجت فيما بينها لتشكل هذا البناء الشعري القادر على استثارة المتلقي لمتابعة حدة الصراع وتصاعده، ومن ثم التأثير في وجدانه، من خلال دعم القيم السامية والمبادئ النقية، والانتصار لها دون الاعتبار للعلاقات والأشخاص.

ب ـ شعريَّة السَّرد، قصة (كان يومَ ذاكَ طِفلًا) للأديب غسّان كنفاني[1] نموذجاً.

توطئة:

لانقصد بالشعرية في السرد، القصيدةَ الشعريةَ بمفهومها الذي يستوعب الوزن والقافية، فهذا اللون من الشعر يعرف بـ(القصة الشعرية)، ولكن نقصد بالشعرية؛ الصورة الشعرية القائمة على شيء من موسيقى الشعر وروحه، حيث تمنح النص السردي بفضاء واسع من التخيّل، من خلال رشاقة الجرس وحسن الإيقاع الصوتي، فهذان هما العنصران اللذان تتكوّن بهما شعرية السرد.[2]

ويشترط في شعرية القصة القصيرة – التي هي مدار الحديث هنا– ألا تطغى طغياناً كلياً على خيط السَّرد، فيغيب السرد ويتلاشى الخيط القصصي، مما يبدد فكر المتلقي، ويقطع حبل أفكاره ويقضي على التشويق الذي هو عماد القصة. وبعبارة أخرى؛ يشترط أن تكون الشعرية شفيفةً نتابع من خلالها لغةً فيها نوعٌ من الجمال الشعري، لكنه مثل الزجاج الشفاف الملون يعكس الأحداث من خلفه. فالغلال الشعرية يجب أن تشف عن خيط السرد وعن تسلسل الأحداث ولو من بعيد وبشكل شاحب.

---

[1] – روائي وقاص وصحفي فلسطيني من مدينة عكَّا، ولد عام ١٩٣٦م. نزح إلى سوريا ثمَّ لبنان كغيره من أبناء فلسطين المسلوبين. انضم إلى الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، وأسس مجلة (الهدف) الناطقة باسمها، وعمل رئيسًا لتحريرها. صدرت له العديد من المجموعات القصصية والروايات والمسرحيات المطبوعة والمنشورة على الشبكة العنكبوتية، إضافةً إلى المقالات والمتابعات الصحفية. يمتاز أدبه بروح المقاومة والتفاعل مع قضية فلسطين ومعاناة شعبها. اغتالته المخابرات الإسرائيلية (الموساد) في بيروت عام ١٩٧٢م شابًا في السادسة والثلاثين من عمره، نحسبه في الشهداء "رحمه الله".

[2] – ينظر: صورة المرأة في القصة القصيرة، د. محمد العوين، مرجع سابق، ص١١٤٨.

وتعدُّ قصة (كان يوم ذاك طفلا)[1] نموذجًا على القصة التي تستعير من الشعرية دون أن تطغى الشعرية على القصة، ودون أن تستمد من الحدث ظاهر الحدث للعيان، لكن من خلال غلالة شفيفة جميلة من اللغة الشعرية الأنيقة المؤثرة. ولذلك يصبح مستوى الإبداع فيها نابعًا من خطين متوازيين خط الحدث المشوق، وخط اللغة الراقية الجميلة المؤثرة. والقاص الذي يستطيع أن يفعل ذلك هو قاص متميز لأنه نال حظاً من الشعرية وأيضاً أبقى على حدود السردية.

تحليل النص:

تحكي القصة موقفًا من مئات المواقف التي يمر بها الفلسطينيون ومعاناتهم البائسة في التشبث بالحياة تحت وطأة الاحتلال الإسرائيلي وجبروت جنوده وتسلطهم على الأبرياء المسالمين. وقد استطاع القاص أن يوظّف الشعرية لتكثيف الدلالة وتركيز الانفعال داخل النص رغم قصر الحدث فهو لا يزيد في دلالته الزمنية عن بضع ساعات من أول اليوم.

مجموعة من السكان الفلسطينيين البسطاء مختلفي الحاجات والمقاصد، من بينهم طفل أرسلته أمه لحيفا ليرى إذا ما كان أبوه ما يزال حيًا، يستقلون سيارة سائق بالأجرة؛ كي يذهب بهم من (حيفا) كلا إلى وجهته، فتعترضهم نقطة تفتيش صهيونية، يقوم الجنود بتفتيش البسطاء بشكل مهين، ويتأكدون بأن ليس بحوزتهم أيّ نوع من الأسلحة. ومع ذلك ينادي كبيرهم جندية حديثة السن – بعد أن يستثني منهم الطفل– ويشير لها بإشارة من يديه تفهمها الجندية، فتقوم بتصفيتهم جميعا أمام الطفل الذي بقي حيّا مشدوها قد تدلى فكه الأسفل وهو يشاهد بعينيه برْكة من

[1] – ينظر: سلسلة أعمال غسان كنفاني١٣، القميص المسروق وقصص أخرى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧م، ص٧١.

الدماء وأشلاء لخمسة عشر شخصا كانوا للتو يستقلون السيارة معه. وتنتهي القصة بتصريح كبير الجنود بهدفه من الإبقاء على الطفل:

"التفت الرجل السمين إلى الطفل وانحنى قليلا ممسكا أذنه بقسوة بين إصبعيه:

هل رأيت؟ تذكر هذا جيدًا وأنت تحكي القصة.

ثم انتصب وبعصاه السوداء صفع الطفل على مؤخرته ودفعه إلى الإمام:

هيا.. هيا.. اركض بأقصى ما تستطيع سوف أعدُّ إلى العشرة، ثم سأطلق عليك النار إذا لم تكن قد ابتعدت بصورة كافية ولوهلة لم يصدق الطفل شيئا، ولبث ثابتا في الأرض كأي شجرة من الأشجار المزروعة حوله، ينتقل بصره وقد سقط فكه فكشف أسنانه الناقصة بين الخندق وبين الفتاة ذات الساقين العاريتين. وفي اللحظة التالية جاءته الضربة الأخرى بالعصا السوداء فأحسها تسلخ لحمه، ولم يكن ثمة ما يفعله غير أن يطلق ساقيه للريح و قد اغتسل الطريق أمام عينيه بغشاوة من الدوار و الضباب و البكاء. ورغم ذلك فقد وصلت إلى أذنيه أصوات ضحكاتهم الصاخبة فوقف لم يدر كيف حدث ذلك ولماذا ولكنه وقف ووضع كفيه في جيبي سرواله وسار بخطوات ثابتة هادئة وسط الطريق دون إن يلتفت إلى الوراء.

وبينه وبين نفسه فقط أخذ يعدُّ عدًا بطيئا: واحد.. اثنين.. ثلاثة."[1]

وقبل الخوض في تفاصيل تداخل اللغة الشعرية في النص السردي، يجدر بي الوقوف عند عتبة العنوان (كان يوم ذاك طفلًا)، إذ يشير وفق المعطيات السابقة، إلى إمكانية احتمال كون القصة صفحة من السيرة الذاتية للكاتب، فعلى الرغم من

[1] – سلسلة أعمال غسان كنفاني١٣، القميص المسروق وقصص أخرى، مرجع سابق، ص ٧٥-٧٦.

المرارة التي تظهر إزاء استخدام القاص لطريقة (الراوي) الذي يروي عن غيره (استخدام ضمير الغائب/ كان – هو– طفلا)، إلا أن نهاية القصة التي قررت نجاة الطفل وحيدًا من بين ركاب السيارة، ثم فرك الجندي اليهودي لأذنيه كي لا ينسى الموقف ويحكيه لمن خلفه بحذافيره، إضافة إلى التفاصيل الدقيقة لأسماء الأماكن وأوصافها لتدل على حضور الحدث بكل تفاصيله في وجدان الكاتب، مما يعطي إشارة قوية لاحتمالية تداخل السيرة الذاتية فضلا عن اللغة الشعرية مع الجنس الرئيس للعمل الأدبي (القصة القصيرة).

وارتكاز العنوان على ثيمة الماضي من خلال صيغة الفعل الناقص الناسخ (كان) مع ظرف الزمان وإضافته إلى اسم الإشارة للبعيد (يوم ذاك)، يدلان على استحضار حدثٍ حفر لنفسه آثارًا لا تنسى في نفس القاص رغم تباعد الزمن، فهو على الرغم من الفجوة الزمنية الطويلة التي تفصل بينه وبين تلك الواقعة، إلا أنه استحضرها بلغة سردية دقيقة لم تكد تغفل شيئا، وطعَّمها بلغة شعرية رفيعة، استطاعت أن تلقي بظلال نفسية بالغة التأثير، تضافرتا معا واستطاعتا استصحاب ذلك الحدث عبر آلة الزمن، وبعثتاه من جديد بكل أبعاده النفسية والمكانية.

يفتتح غسّان كنفاني قصته بلوحة فنية (فوتوغرافية) تتكثف فيها اللغة الشعرية من خلال صوره المنتزعة من الطبيعة وأصداء المكان، فهي ذات بعد رومانسي، يوحي بظلال تنعكس على النص وتوشي به قبل الخوض في تفاصيل الحدث: "مسح الزبد المتوهج باحمرار الشروق رمال الشاطئ الفضي، وكانت أشجار النخيل المعوجة تنفض عن سعفها الكسولة المسترخية نوم ليلة البارحة، وترفع أذرعها الشوكية إلى الأفق حيث كانت أسوار عكا تشمخ فوق الزرقة الداكنة، وإلى يمين الطريق القادم من حيفا مصعدا إلى الشمال؛ كان قرص الشمس الكبير يطل من وراء التلال فيصبغ رؤوس الأشجار و الماء و الطريق بلون ارجواني متضرج بالحياء المبكر . تناول أحمد شبابة القصب من السلة، واتكأ في ركن السيارة و أخذ ينفخ

عتابًا مجروحة لعاشق أبدي استطاع أن يعيش في كل القرى التي تتناثر كنجوم أرضية ساكنة في طول الجليل و عرضه".

فالزبد المتوهّج باحمرار الشروق، وقرص الشمس الكبير الذي يصبغ رؤوس الأشجار والماء والطريق بلون أرجواني متضرّج، واللحن المجروح الأبدي (موسيقى تصويرية ذات بعد دلالي مأساوي) الذي انطلق من أحمد شبابة، كلها إيحاءات عميقة وظلال قاتمة تشي بحدثٍ يكتسب حمرة الدم، وحزنٍ ظل ومازال يجثم على نفوس أبناء الشعب المسلوب.

وعلى الطرف النقيض، فقد كان الكاتب على قدر من الوعي والشموخ والإصرار، فطرّز النص بصور تحمل تلك الدلالات المتجذرة في صدور الأحرار من الفلسطينيين، فالنخيل رافعة أذرعها الشوكية، والقرى نجوم أرضية تتناثر، وأسوار عكا تشمخ فوق الزرقة الدكنة. فهذه الصور تخضع تحت سلطة انتقاء الألفاظ ذات الدلالة العميقة والثرية في آن معًا، فالشوك يحمل دلالة الأذى والصمود، في إشارة إلى استمرار الشعب الفلسطيني رغم ضعف الإمكانات والخذلان على مسيره المتشبث في البقاء واستعادة الأرض والاعتزاز بالأصل والموروث. وكذلك الأمر فيما يخص القرى التي هي كالنجوم الأرضية المتناثرة، التي تحمل دلالات وإيحاءات نفسية مكثفة توقظ الاعتزاز بحضارةٍ إسلامية عريقة ملأت سمع البشرية وبصرها دهورا متتابعة، وجعلت من أسوار (عكّا) ناطقة بالشموخ على مرّ الأزمان رغم تبدُّل الأحوال.

"وفيما كان الباص ينسرب في أنفاس الشروق كان اللحن المجروح يكمل الطبيعة وهذا تماما هو السبب الذي من أجله لم يفاجِئ النغم أحدا من ركاب السيارة، فقد كانوا يتوقعون أن ينبثق اللحن انبثاقا من كل شيء حولهم .. والمفاجأة كانت افتقاده في واقع الأمر.

كانت الحقول تنسرح إلى اليمين تموج بالاخضرار المبكر وكانت الأمواج تواصل محاولاتها الأبدية في تسلق الرمل الفضي. وفي ذلك الكون الصغير المطوق بمعدن السيارة باللحن الكامد كانت علاقة من نوع ما غير منطوقة وغير مرئية تربط بين عشرين إنسانًا لم يتبادلوا خلال حياتهم كلها إلا تحية ذلك الصباح وهم ينتظرون السيارة في شارع الملك فيصل في حيفا".[١]

تمتاز اللغة في المقطع السابق بقدر عالٍ من الكثافة الشعرية التي تكتنف في داخلها نوعا من الثراء الإيحائي والدلالي المشاكس. وكما سبق أن أشرت في المقطع الأول؛ فإن القاص ما ينفك يعبر عن هاتين الثنائيتين في النص: بؤس ومعاناة الشعب واضطهاده من جهة، وإصراره وتأبيه وصموده من جهة أخرى، غير أن الثنائية الأخيرة تأتي مبطنة خلف ستار الصورة، وكأن القاص يعمد إلى تسريب ذلك عبر العقل غير الواعي للمتلقي. في حين أن الثنائية الأولى يتشكل منها الحدث وتبدو سيدة الموقف، فالمعاناة والألم والجراح، أقسى من أن تبطَّن وتختبِئ، وهي ترجمان ينطق بها الواقع ومواقفه الزاخرة والمتواترة، بينما المشهد الذي يبثه أو يوجهه القاص تحت غطاء الصور (الذي يحمل قيم النبل والإباء والتصدي والشموخ) أمر يستحب ألا يتكشف تكشفا صارخا، فيخلّ بالعمل الأدبي، ويحدّ من قدرته على توليد المعاني التي ترتكز عليها اللغة الشعرية.

ويستمر القاص على ذكر اللحن المجروح ويجعل منه مكملًا بدهيًا للطبيعة لا ينفكان عن بعضيهما، بل إنه من المتوقع أن ينبثق من كل شيء حول الناس، من طبيعة وجمادات وكائنات، فهو يغلف كل شيء، في دلالة موحية وشاملة للحزن والبؤس والظلم الذي يجثم على كل مناحي الحياة ومنافذها بسبب ذلك الاحتلال

[١] – سلسلة أعمال غسان كنفاني١٣، القميص المسروق وقصص أخرى، مرجع سابق، ص ٧١.

الغاشم. وحينما يذكر القاص أن المفاجأة هي افتقاد ذلك اللحن في واقع الأمر، عبارة حمّالـة أوجـه: منهـا مـا سبق ذكره، وكـان من المفترض أن يُكتفَى بدونها، فالسياق قبلها قادر على استيعاب هذا المعنى، لكن هذه العبارة تحديدًا تشكل نقطة احتمال لفقد هذا اللحن كصوت مادي مسموع حزين، ولن يكون كذلك إلا إذا فُقِد صاحب ذلك اللحن وهو الشاب أحمد، مع الإبقاء على دلالة الحزن الشاملة والألحان النازفة بالأنين التي تغطي كل شيء، فالموت يختبئ تحت الكلمات ودلالات الفقد والافتقاد يشي بها النص منذ بداياته، وقبل بلوغ بؤرته الدامية.

هذه العبارة، رغم بساطتها استطاعت أن تثير ما يشبه الغصة، أو (النغزة) كما نحب عن أن نعبر إذا ما شعرنا بانقباض القلب وعدم ارتياحه إزاء أمر سيء نتوقع أن يحدث أو نظن بأنه واقع لا محالة.

وفي سياق الدلالات المتنامية داخل النص، نجد تموج الحقول بالاخضرار، ومحاولات الأمواج الأبدية في تسلّق الرمل الفضي، لتؤكد ثنائية الصمود والإصرار والتحدي متماهية مع اللون الأخضر الذي يبث نوعًا من الفأل والأمل والاستبشار.

وبالمقابل، فإن الصورة التالية: "وفي ذلك الكون الصغير المطوَّق بمعدن السيارة باللحن الكامد" تحمل أبعادا ذات زخم دلالي ينحاز إلى الثنائية الأولى (البؤس والألم) بكتلة ثقيلة من الدلالات المتشعبة والغزيرة التي جعلت من خمسة عشر شخصا في سيارة (كوْنًا) وإن كان صغيرا، فهو (مطوّقٌ) بـ (معدن سيارة) وبـ(لحنٍ كامد)!!.

يتشكل الطّوق من معدن السيارة – حديد / مادي محسوس، ولحن كامد – صوت/ مسموع، ويضم داخله (كوْنا) من الناس الذين تربطهم علاقة غير مرئية وغير منطوقة رغم أنهم لا يتجاوزن في أحاديثهم تبادل تحية الصباح.

هذه الشمولية والتعدديَّة مع وحدة الألم ووحدة المصير القابعتين خلف نشوء تلك العلاقة غير المرئية والمنطوقة، تشكل – جميعًا – منظومة الشقاء بمفهومها المتكرِّس المركّز والشامل والمشترك، الأمر الذي لا يمكن استجلاؤه في بضعة أسطر.

"وكان العالم الصغير ذاك مزيجا من عمال امتصهم الميناء مثل شافطة وحشية من كل ثقوب الجليل، وفلاحين من قضاء حيفا صاهروا منذ زمن لا يستطيعون السفر إليه بذاكرتهم رجالا ونساءً من قضاء صفد، وطفل واحد من أم الفرج أرسلته أمه إلى حيفا ليرى إذا كان أبوه ما يزال حيّا وهو يعود بالجواب الآن .. ومحام وُكِّل بقضية أرض في (الكابري)، ويتعيّن عليه فحصها قبل جلسة المحكمة، وامرأة تسعى إلى خطب فتاة لوحيدها وسلال فيها طعام وخبز مرقوق وحمام طبخ في الطوابين، ولعب أطفال وصفارات ومكاتيب حُمِلتْ على الموقف من غرباء إلى غرباء، وشبابة من قصب لفتى أغلقت مدرسته قبل يوم واحد فقط .. وسائق يعرف الطريق مثلما يعرف زوجته".[1]

نلاحظ أن خيط السرد يغطي القصة من أولها إلى آخرها لكونها قصة، لكن يلاحظ أن خيط السرد يظهر أحياناً بوضوح، وأحياناً يميل تحت لغة شعرية توصف ولا تسرد فتصبح مثل الصورة الفوتوغرافية، ويمكن أن نشبّه ذلك كما هو الحال في الأفلام السينمائية؛ فحينما تتابع الأحداث والمشاهد في الفيلم توازيها لغة السرد (لغة القص والحدث والحوار) فتكون هي الطاغية في القصة، وحينما يقف المشهد في الفيلم يتحول إلى صورة فوتوغرافية، ويوازي ذلك في القصة اللغة الشعرية الوصفية، عندها يتوقف أو يقلّ السرد، بينما يستغرق الكاتب في وصف دقائق ومكنونات الأشياء.

[1] – سلسلة أعمال غسان كنفاني١٣، القميص المسروق وقصص أخرى، مرجع سابق، ص ٧٢.

وفي المقطع الأخير وما يليه، نلاحظ خفوت اللغة الشعرية إلى حد ما، وذلك بتراجع كمية الصور التخييلية التي تشكلت منها المقاطع الأولى للقصة. وهنا نجد الكاتب ينحى إلى الاتجاه الواقعي التسجيلي، وإن لم تغب الصورة المعبرة ذات الدلالات الموحية، والمترعة بقدر من الشاعرية تمامًا. وهذا لا يعني أن الأمر قد ساء أبدا، بل على العكس تمامًا، إذ تبدو براعة القاص في المزاوجة بين هذه وتلك من خلال الانسجام بين جنسي الشعر والنثر في تماهٍ وتواؤم تحصل به اللذة الفنية، ويحصد من ورائه حدثًا له مرآته وانعكاساته على صعيد الحياة والواقع.

فصورة "العمال الذين امتصهم الميناء مثل شافطة وحشية من كل ثقوب الجليل"، تسير وفق منظومة الشقاء التي تكرسها ثنائية الألم والمعاناة، وصورة "الفلاحين من قضاء حيفا الذين صاهروا منذ زمن لا يستطيعون السفر إليه بذاكرتهم رجالا ونساءً من قضاء صفد" تشير إلى وحدة المصير استنادًا إلى وحدة الجذور، وتعوّل كثيرا على اجتماع الكلمة ووحدة الصف.

والحديث عن "طفل واحد من أم الفرج أرسلته أمه إلى حيفا ليرى إذا كان أبوه ما يزال حيّا وهو يعود بالجواب الآن" مفارقة مريرة تحمل في أكنافها استمراء طعم الموت، والأريحية في التعاطي معه كحليفٍ رُهنت به حياة الأشقياء، وأصبح حضوره ملحًّا ضمن توقعاتهم في أي مكان وفي أي زمان.

والصور المتوالية لـ" محام وُكِّل بقضية أرض في (الكابري)، ويتعيّن عليه فحصها قبل جلسة المحكمة، وامرأة تسعى إلى خطب فتاة لوحيدها، وسلال فيها طعام وخبز مرقوق وحمام طبخ في الطوابين، ولعب أطفال وصفارات ومكاتيب حُمِلتْ على الموقف من غرباء إلى غرباء، وشبابة من قصب لفتىً أغلقت

مدرسته قبل يوم واحد فقط.. وسائق يعرف الطريق مثلما يعرف زوجته" عيّنات متعددة لـ(كوْنٍ) من عامة الناس، يجمعهم الكدح والتشبث بالحياة، ويحصدهم الشقاء، وليس ثمة ما يجعل منهم مظنّة "مشروعة"[1] للقتل بتاتًا!!

"من حيفا، إلى الطريق الذي يطوق الخليج كالعقد، صعودا حيث ينبثق النخيل مطعوجًا متراجعًا حائرًا في عراكه الصامت الممضّ مع الرياح القادمة من البحر، فوق نهر "النعيمين" الذي يصبُّ حزينًا متعبًا ولكن نقيا في الموج الصاخب فيرده بهدوءٍ عنيد إلى الوراء، تتسلق السيارة الطريق إلى (عكّا) إلى (المنشية) إلى (السميرية) إلى (المزرعة) إلى (نهاريا)، لتنعطف شرقًا وتغوص عبر عشرات من القرى، ملقية طوال الطريق راكبا هنا، وسلةً هناك، ورسالةً إلى رجل ينتظر، وزوجا لامرأة لم تستطع أن تنتظر".[2]

من الملاحظ أن الحدّ الأعلى لكثافة اللغة الشعرية يتركّز في أول النص، ثم تتراجع تلك اللغة لتنتشر شبكةٌ من الصور ذات القيم الدلالية الشفيفة تطل بين الحين والآخر[3]، متماهية مع لغة السرد فتوحي بظلالها العميقة، وتمنح النص ثراءً معنويا، وكثافة تعبيرية اختُزِلت ببراعة في نص لا يتجاوز الخمس صفحات.

---

[1] – لا يمكن أن يشرَّع قتل المقاوِمين وإن امتلكوا السلاح؛ فهذا حقٌ نصّت عليه كل الشرائع السماوية بل والقوانين الوضعية، لكن هذا التعبير فيه مجاراة ساخرة بالوحشية والدموية الصهيونية.

[2] – سلسلة أعمال غسان كنفاني١٣، القميص المسروق وقصص أخرى، مرجع سابق، ص ٧٢.

[3] – مثل قوله: " وفي الأفق كان (تلُّ الفخَّار) وقورا بقمته المسطحة و سفحه المسالم المزروع بقبور جنود لم يورثهم عنادهم إلا الموت دون أن يروا أبعد من السور" وعن وصفه تفتيش السلال بقوله:" بُقرت السلال". وكذلك قوله: "ومن بعيد تبدو قمم السور وأبراجه من حجر بُنِّي أطلت الأعشاب الخضراء من شقوقه" ومثله قوله: " وسيارات محطومة تتسلقها النباتات البرية" ←←←

ولعل المقطع الأخير هو آخر المقاطع التي تتركز فيها الكثافة الشعرية التي تدور في فلك الدلالات السابقة ولا تشذُّ عنها، قبل أن يبدأ الحوار فيكون بداية طغيان لغة السّرد التي تبنى عليها سائر القصة.

ومن الجدير ذكره، أن القاص قد عمد عن قصد إلى تلك اللغة الرفيعة الشاعرية مطلع قصته، لوعيه بما تملكه تلك اللغة من القدرة على الاستحواذ والحضور في ذهن المتلقي ووجدانه، وإثارة العديد من الأجواء النفسية والانفعالات التي تؤثر بجدارة على استجابته لإكمال النص ومتابعته، والتأثر بما يبثه القاص في ثناياه.

إضافة إلى ذلك؛ فقد منحت تلك اللغة الشعرية النص ألوانه وظلاله التي كشفت عنها لغة السرد فيما بعد، كما استوعبت الكثير من الرؤى والقيم النبيلة التي يريدها القاص أن تحيا في نفوس الأجيال الحرة القادمة.

ويمكننا أن نخلص في نهاية المطاف إلى أن توظيف الشعرية في النص السردي عند غسّان كنفاني في هذه القصة قد أثمر عملا أدبيًا غنيًّا بالإيحاء، ثريّا بالدلالات التي تثير في النفس الكثير من الألوان والشجى والرؤى والظلال، التي لم يكن ليستشعرها القارئ لولا تلك النزعة الشعرية.

وعلى الرغم من سريان الشعرية وتكثُّلها في أول النص خاصة، إلا أن ملامح القصة القصيرة بدت واضحة للعيان، وقد زادتها تلك الشعرية ثراءً وإيحاءً وجمالًا دونما إخلال بوظيفة النص الرئيسة التي تتمحور في بنية (السّرد).

←←←

. كلها عبارات ذات قيم دلالية عالية تتجاوز النص المكتوب، وتصطحب معها ظلالا تنصبُّ فيما ذُكر سابقًا.

الخـاتمـــة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على أشرف البريات نبينا محمد على آله وصحبه وسلم، وبعد:

فإن إشكالية تداخل الأجناس الأدبية ظهرت أول ما ظهرت في المشهد الثقافي والأدبي الغربي، وهي إشكالية حقيقية تنبثق من اختلاط الرؤية في تقسيم الأدب لديهم إلى شعر وملحمة ودراما، وبين هذه الأجناس تداخل وتمازج، كما بينها فوارق وحدود، لكن قالب الشعر في الأدب العربي يخضع لهندسة موسيقية دقيقة جدًا جعلت الفوارق تبدو جلية واضحة بينه وبين النثر لدرجة يدركها العربي بفطرته حتى لو كان أميًّا، وبالتالي فإن هذه الإشكالية لا تبدو منطقية وذات جدوى في ميدان التنظير للأدب العربي.

وبعد دراسة تحليلية فنية لنموذجين[1] أحدهما شعري تسري فيه النزعة الدرامية، والآخر سردي تسري فيه السمة الشعرية، نستطيع أن نستخلص ما يلي:

أن تداخل الأجناس الأدبية بين بعضها، ربما لا يكون جنايةً على العمل الأدبي، أو مميِّعًا له بحيث يُحار في تجنيسه أو تصنيفه، بل قد يثمر نموذجًا أدبيًا ممتعًا وراقيًا وحيويًا، وهذا التوظيف والتزاوج بين تقنيات الشعر والنثر جدير بأن يفتح باباً من التجديد والإبداع الأدبي أيضًا. والعكس وارد ومحتمل أيضًا. فالمعوّل عليه هو طبيعة النص الذي نتناوله بالدراسة، وملابساته وسياقاته الداخلية والخارجية وظروفه التي ولد واستوى فيها، إضافة إلى ما ينبغي أن يكون عليه الناقد من صبر وخبرة

[1] – أعني قصيدة " أطياف ذكرى" و قصة " كان يوم ذاك طفلا".

معرفية متراكمة خلَّفتها الممارسة النقدية والقراءة الدؤوب في مجال تمييز جيِّد النصوص الأدبية من رديئها.

وبالله التوفيق، ومنه وحده الفضل والسداد، وأستغفره من الخطأ والزلل.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام دائبين على أشرف الأنبياء والمرسلين وآله الطيبين الطاهرين وصحابته الغرّ الميامين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

المراجـــــــع:

١- قصيدة (أطياف ذكرى)، للشاعر محمد هاشم رشيد، ديوان بقايا عبير ورماد، ط١، النادي الأدبي الثقافي: جدة، ١٤٠٤هـ.

٢- قصة (كان يوم ذاك طفلاً)، للأديب غسان كنفاني، سلسلة أعمال غسان كنفاني١٣، القميص المسروق وقصص أخرى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧م.

٣- أبو إصبع، صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨م حتى ١٩٧٥م"دراسة نقدية"، ط٩، المؤسسات العربية للدراسات والنشر، [د.م]، ١٩٧٩م.

٤- برزنجي، أمل عبد الله، الصراع الحضاري في الإبداع القصصي السعودي، منشورات ضفاف، الرياض، ط١، ١٤٣٤هـ.

٥- جمال الدين، ابن منظور (٧١١ هـ)، "لسان العرب"، دار صادر، بيروت، [د.ط]، ١٩٦٨م.

٦- دبيكي، إبراهيم نصر الدين، " التعالق النصي بين الرواية والسيرة الذاتية " قصة عن الحب والظلام" لعاموس عوز نموذجًا، مجلة كلية الآداب بحلوان، ع ٢٦، يوليو ٢٠٠٩م.

٧- الزيادات، تيسير محمد، " توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى"، دار البداية، عمّان- الأردن، ط١، ١٤٢٣هـ.

٨- شبيل، عبد العزيز، " نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة- تونس، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط١، ٢٠٠١م.

٩- الشنطي، محمد صالح، " التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية"، مج ١، النادي الأدبي الثقافي: حائل، ط١، ١٤٢٣هـ.

١٠- عباس، نصر محمد، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٤٠٣هـ.

١١- العوين، محمد عبد الله، "صورة المرأة في القصة السعودية"، ج٢، منشورات مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، [د.ط]، ١٤٢٣هـ.

١٢- المخضوب، لطيفة، " المزاوجة بين الشعر العمودي والتفعيلي في القصيدة السعودية"، بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، ٥-٧ شعبان ١٤١٩هـ، ج٤، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤٢٠/٢٠٠٠م.

المقالات :

١٣- حمداوي، جميل، "من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي"، مقال على الشبكة العنكبوتية:http://www.doroob.com /

١٤- الشمعة، خلدون، " مقدّمة في نظرية الأجناس الأدبية"، مجلة المعرفة السورية، دمشق- سوريا، ع١٧٧، ١٩٧٦م.