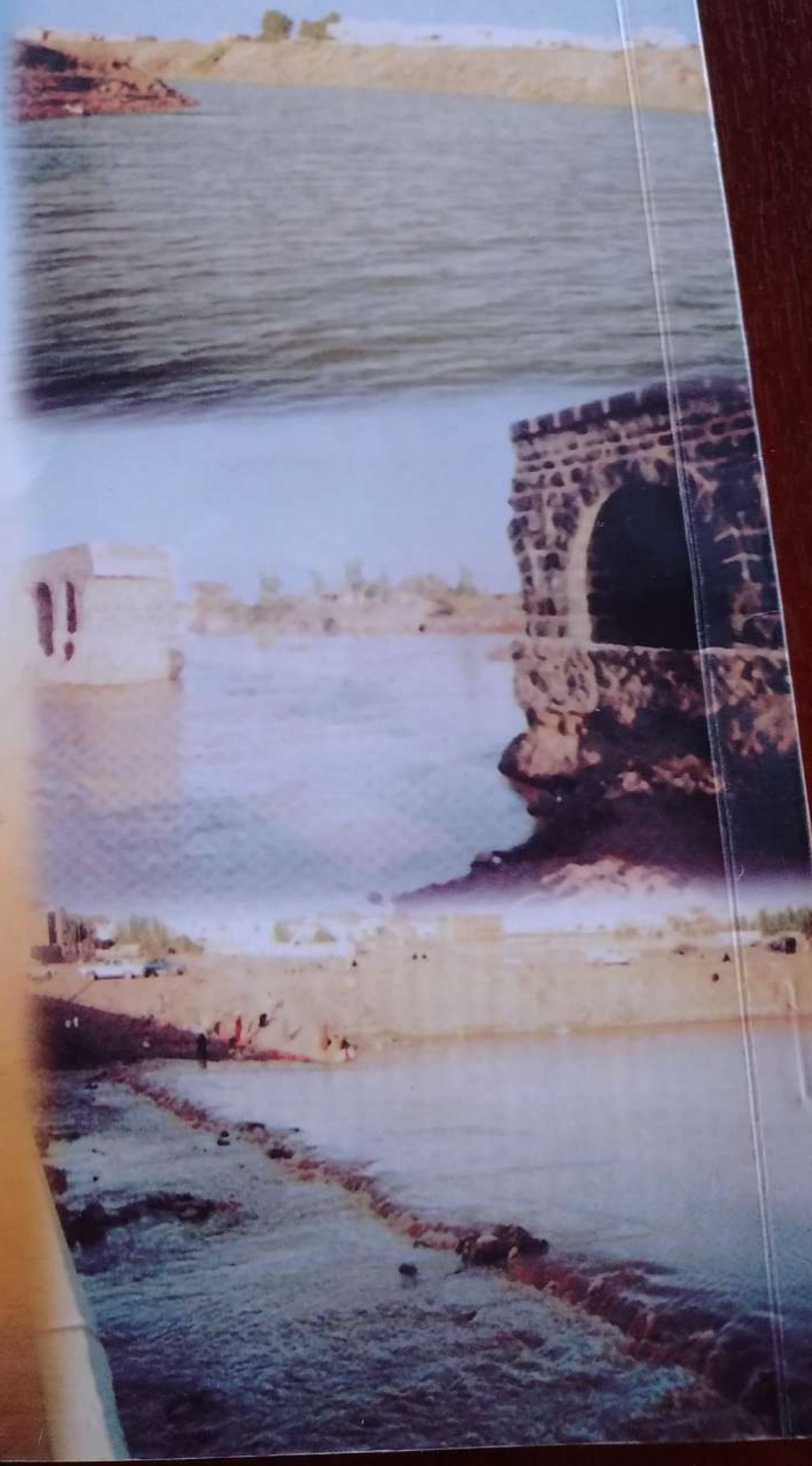
الأطـــام

إصدارة دورية تُعنى بالإبداع والدراسات الأدبية
العدد الرابع والعشرون - السنة الثامنة - ذو الحجة ١٤٢٦هـ - يناير ٢٠٠٦م



من كتاب العدد

- علي القاسمي
- محمد عبدالرحمن يونس
- عبدالله العساف
- محمد صالح الشنطي
- هيام علي أحمد
- عواض العصيمي
- إبراهيم الكراوي
- جواد وادي

المحتوى

* مبتدأ .....محمد الدبيسي 7

إبداعات I

* بوابة .....محمد العيد الخطراوي 13

* أوراق الملك امرئ القيس .....محمد هشام المغربي 17

* أضغاث أحلام ..... عائشة البصري 25

* نبض الذاكرة .....منيرة الحربي 31

دراسات ومقالات

* صورة المدينة في الأدب العربيّ والآداب الغربيّة .....علي القاسمي 37

* الرمز السندبادي في شعر خليل حاوي.....محمد عبد الرحمن يونس 55

* الدراسات الجمالية وأثرها في قراءة النص الأدبي...عبدالله خلف العساف 77

* الآخر واختراق النص في قصة الزير سالم.....هيام علي حماد 109

* الأنا والآخر ، قراءة في عتاب المتنبي لسيف الدولة.....جمال عيسى 157

إبداعات II

* فصل من رواية ((قنص))..... عواض العصيمي 199

متابعات

* قراءة في «النار في الشعر وطقوس الثقافة»..... محمد صالح الشنطي 211
* بناء المعرفة التراثية في مؤلف المقامات لعبد الفتاح كليطو ..... إبراهيم الكراوي 221
* ليالي الحصار ..... جواد وادي 235
* قصيدة النثر لدينا ، قراءة في أنموذج ريادي..... عبد الله الصالح 245
* قراءة في «أعمامي اللصوص» لفيصل عبد الحسن..... محمد مفتوح 251

مدينيات

* قالوا فلان قد سلاك..... عبدالرحمن رفه 265

الرمز السندبادي في شعر خليل حاوي

محمد عبد الرحمن يونس

إذا كان صلاح عبد الصبور أول من اكتشف رمز السندباد على مستوى الرؤية الشعرية المعاصرة، و وظّف هذا الرمز في كثير من قصائده، و وفقاً لحالات إنسانية متعددة، و لملامح فكرية متنوعة [1]، و بالتالي مهّد الطريق لأكثر من شاعر معاصر لكي يتبناه، فإنّ الشاعر اللبناني خليل حاوي، يُعتبرُ بحق أول من ألحّ عليه في وجوهه المتعددة « حتى استخرج منه إمكانيات باهرة كما استطاع في رحلته الثامنة » [2]، و ليس غريباً ذلك، فخليل حاوي من أهم الشعراء الذين طغت عيهم أساطير الماضي [3]، و هو أهم الشعراء العرب الذين اتخذوا من الرمز السندبادي شاهداً و معريّاً لقصور الذات العربية، الذات الغارقة في أكداس من رواسب متخلفة، و تقاليد جاوزها الزمن. إنّه « أفضل من تعامل معه لأنه أعاد خلقه من جديد إضافة رحلة ثامنة إلى الرحلات السبع المعروفة. هذه الرحلة ليست إبحاراً مادياً لاكتشاف بلاد جديدة. إنها إبحار داخلي إلى أعماق النفس.» [4].

تتألف من عشرة مقاطع، وتعدّ من أطول قصائد مجموعة « الناي و الريح »، إنها الرحلة الثامنة، و خاتمة الرحلات السندبادية المعاصرة عند خليل حاوي، و أطولها، و بطولها هذا تصبح أسطورة السندباد الرؤية الرئيسة التركيبة، التي تقوم عليها بقية الرؤى الإبداعية الأخرى من إدانة للواقع المستلب داخل عصور أسوأ من عصور الانحطاط، فخليل حاوي يرى « أن استخدام الأسطورة لا ينجح إلاّ حيث تستخدم كمركز شامل يحتوي كيان القصيدة ككل. و هو يعتقد أنّ هذا الاستخدام يوفّر لقصائده وحدة عضوية جنّبته التشتت في الصور و الانفراط في المضمون »(5).

في المقاطع العشرة يبرز الفعل السندبادي متخطّياً الأسطورة التاريخية برحلتها المعروفة، بتجاوزها، عن طريق رحلته الثامنة، وهذه الرحلة الجديدة لم تعد مجرد اكتشاف عالم جديد، أو جمع لمال و أصداف، و وصف لبلدان العالم البعيدة بعجائبها و سحرها و خرافاتها، و معتقدات سكانها. إنها رحلة إلى أعماق الذات الإنسانية الجمعية العربية، لتعرية جميع ترسبات الماضي السحيق و السلفي في هذه الذات. حيث تقف الذات فيها مواجهة لذاتها، و تحاكمها على أخطائها، و يصرّح خليل حاوي(6) في مقدمة قصيدته :

« كان في نيّته ألاّ ينزعج عن مجلسه في بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنه سمع ذات يوم عن بحارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصفَ به الحنين إلى الإبحار مرة ثامنة. و مما يُحكى عن السندباد في رحلته هذه أنه راح يبحر في دنيا ذاته،

فكان يقع هنا و هناك على أكداس من الأمتعة العتيقة و المفاهيمم الرثّة، رمى بها جميعاً في البحر و لم يأسف على خسارة، تعرّى حتى بلغ بالعري إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة. و القصيدة رصيد لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث و تمّ له اليقين.».

تبتدئ القصيدة بالمقطع الآتي:

« داري التي أبحرتِ غرَّبت معي،
و كنتِ خيرَ دارْ
في دوخةِ البحارْ
و غربةِ الديارْ
و الليلُ في المدينةْ
تمتصُّني صحراؤه الحزينةْ
و غرفتي ينمو على عَتْبتِها الغبارْ
فأبتغي الفرارْ »(7).

يرتحل السندباد ـ الذات الشاعرة ـ من داره، هذه الدار التي تشير رمزياً إلى الوطن العربي، بكل تناقضاته و عيوبه، و واقعه الرثّ، فإذا كان السندباد في ألف ليلة و ليلة يملُّ من بغداد، فيسافر منها، ثم يعود يتآلف مع فضائها و ندمائه، و جواريه، و قصره، فإنه في رحلته الثامنة عند

خليل حاوي لا يتآلف مع فضاء وطنه، إذ يقوم بتعرية واقع التخلف في وطنه، لكنه أيضاً لا يعلن رفضه لهذا الوطن، بل يحمله معه، و في رحلات السندباد السابقة السبع ستظلّ بغداد ذكرى جميلة يحملها السندباد أنّى حلّ، و هو في رحلته الثامنة المعاصرة، سيظلّ وفياً لهذه الدار، بالرغم من رفضه لما يدور فيها، لكنه الآن لن يستكين إلى مصاطب لهوها و جواريها الحسان، و ندمائه الكسالى، بل سيكون الصوت الرّائي و الرّافض لكل ما هو أسود و متخلف في جدرانها، و مع ذلك فإنّه لن يتنكر لها، و لذكرياته معها، مهما كانت قيمها منحطة و بالية، و مهما كانت مفاهيمها غيبية مغلّفة بالسحر و الشعوذة. إن السندباد هنا « يكشف عن وجهه الجديد .. إنه ابن بار لوطنه فهو و إن تركه لم يفعل عقوقاً و نكراناً، بل لقد كانت داره معه»(8).

و تكمن مهمة السندباد في تثوير الموقف الإنساني و رفض المفاهيم العتيقة و البالية، والتخلص من أخطاء الماضي، و هو في تأجج الفعل الثوري يلوم نفسه على رحلاته السابقة، التي كانت ضرباً من ضروب التجارة، و ربحاً للعالم، و خسارة للذات:

« رحلاتيَ السبعُ و ما كنَّزْتُـهُ
مِنْ نعمةِ الرحمانِ و التجارَةْ
يومَ صرعت الغولَ و الشيطانَ
يومَ انشقتِ الأكفانُ عن جسمي
و لاحَ الشقُّ في المغارة »(9).

و يرفض أن تكون رحلته الثامنة هذه كرحلاته السابقة خلفَ المال و التجارة، الرحلات التي لم تكن سوى عري و خسارة، إنه في رحلته الثامنة

يكتشف في نفسه شيئاً مغايراً و جديداً، لا يعرف سرّه، و سنلاحظ أنّ هذا الشيء يتّضح بشكل يقيني، ليكون فعلاً متخطياً متجاوزاً لما هو ميت و بال، إنه رؤيا الانبعاث الحضاري التي أكّد ها الشاعر في مجمل أعماله الإبداعية:

« و كيفَ أنساقُ و أدري أنني
أنساقُ خلفَ العري و الخسارَةْ
أودُّ لو أفرغتُ داري علّهُ
إن مرَّ تغويه و تدَّعيهِ
أُحسُّه عندي و لا أَعيهِ .»(10).

تأخذ الرحلة الثامنة دلالة جديدة، كونها تؤكّد رؤيا استشرافية بمستقبل مشرق معطاء، و ذلك بالفعل السندبادي المبشّر بهذه الرؤيا، و الشاعر خليل حاوي هو الوجه الآخر للسندباد، و السندباد يرمز إلى الشاعر المغامر الجوّال(11). إنّ « رحلة السندباد التي أبدع فيها خليل حاوي ذرواته الشعرية الأولى، تؤلّف في الواقع الفصل الأول من نمو تجربة الشاعر. إنها رحلة الشاعر إلى العالم. تطوافه بين الأشياء و البشر. و نماذج الحضارات، و عودته، من ثمّ، إلى مركز التطواف الأول »(12).

و هذه الرحلة هي رحلة تجاوز للماضي بوصاياه و موروثاته، إنها رحلة تطهّر النفس فيها ذاتها من أدرانها المتراكمة بفعل الزمن الموروث، زمن الملح و المرارة، زمن الرسوم المرصّعة بالأوهام الملتصقة بجدار الذات. ففي المقطع الثاني من القصيدة يبرز الواقع الذي خرج منه السندباد واقعاً رثّاً متخلفاً بوصاياه المحفورة على جدران هذا الواقع، واقع يبرز فيه

الكاهن متناقضاً مع وصاياه الدينية، مستجيباً لشهواته الفاجرة، هو الواقع الكهنوتي المريض بكل أبعاده:

« و كان في الدار رِواقٌ
رَصَّعتْ جدرانَهُ الرسومْ
(....)
الزفتُ و الكبريتُ و الملحُ على سَدُومْ
هذا على جدارْ
على جدارٍ آخرٍ إطارْ:
و كاهنٌ في هيكلِ البعْلِ
يُرَبيّ أُفعُواناً فاجراً و بُومْ
يَفْتَضُّ سرَّ الخصبِ في العذارى
يهلِلُ السكارى » (13).

و على جدار آخر من جدران هذا الرواق يرتسم غلّ أبي العلاء المعري على المرأة التي رفضها طيلة حياته، هذه المرأة التي تشير إلى الدنيا الماكرة التي نفر منها أبو العلاء واحتقرها، و بالتالي تشير إلى الواقع الدنس الذي رفضه السندباد، حينما يبحر في ذاته معرياً رواسب هذه الذات:

« على جدارٍ آخرٍ إطارْ:
هذا المَعرِّيّ،
خلف عينيهِ
و في دهليزِهِ السحيقْ
دنياهُ كيدُ امرأةٍ لم تغتسِلْ

من دمِها، يشتمُّ ساقيها و ما يُطِيْقْ
شطيَّ خليجِ الدنسِ المطليِّ بالرحيقْ
تكويرةُ النهدين من رغوتِهِ
و سوسنُ الجباهْ،
المجرمُ العتيقْ
و الثمرُ المرُّ الذي اشتهاهْ »[14].

و تبقى الصورة عصيّة على الضبط و التحديد، إنها رمزية، و شديدة التكثيف، و هي أقرب إلى اللغز. و هذا ما يدعو إليه الشاعر الرمزي مالارميه[15] حين يقول : « على الشعر دائماً أن يحمل لغزاً، و هو هذا هدف الأدب » و « أعتقد أن الشعر موجود للنخبة، في مجتمع يعرف ما الأبهة ».

و يرى د. عز الدين منصور[16] أنّ الصورة الشعرية في قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة) : « بعيدة المنال في كل فنونها من حيث التشكيل و التفكير و الرمز، و تداعي المعاني في غير توافق منطقي، و تراكم الصور دون تحديد لأبعادها و ارتباطاتها مع النمو الفكري، و لذا كانت هذه الرحلة من اللون الغامض غير الشفيف، فحارت فيها الإفهام، وسبحت فيها الخواطر، و كلّت عنها الأبصار ».

و في المقطع الثالث من القصيدة، تنغمس الذات الشاعرة داخل فضاءات هذه الجدران الموبوءة، بموروثاتها المتفسخة لتتأثر بها، إذ « تركت هذه الموروثات (...) دمغتها القاسية على تكوينه (الشاعر) الروحي و

العاطفي، و انطبعت آثارها في صدره، و رشحت سمومها على روحه منذ الصغر »(17).

يقول الشاعر واصفاً سموم أروقة واقعه المظلم و غازاته :

« بَلَوتُ ذاكَ الرِوَاقْ
طِفلاً جرَتْ في دمهِ الغازاتُ و السمومْ
و انطبعت في صدرهِ الرسوم
و كنتُ فيه و الصحابَ العتاقْ
نرفَهُ اللؤمَ، نحلّي طَعْمَهُ بالنفاقْ
بجرْعةٍ من « عَسَلِ الخليفَة »
« و قهوة البشير »
أُغَلِّفُ الشفاهَ بالحريرْ
بطانةِ الخناجرِ الرهيفَةْ
لحلوتي لحيَّةِ الحرير »(18).

و لأن السندباد عند الشاعر خليل حاوي فعلٌ تثويري، و هدّام للبنيات الفاسدة، و شعلة تنير الطريق لزمان مستقبلي أكثر إشراقاً، فإنه سيحاول أن يطهّر واقعه و أروقته، إنه يتفوق على غيره بوعيه الحضاري، يحمل همّاً و حلماً مستقبلياً لتجاوز زمنه و بناء غدٍ أفضل لبني الإنسانية. إنه رائي الأمة الجديدة و المبشّر بنهضتها، لأنه يمتلك رؤيا الكشف و التخطّي والتغيير، و هذا الوعي هو مصدر الفعل السندبادي، لإزاحة ما ترسب حول الذاكرة، من عفونة و سموم:

« سلَختُ ذاك الرِّواقْ

خلّيته مأوى عتيقاً للصحابِ العِتاقْ
طهّرت داري من صدى أشباحهِمْ
في الليل و النهارْ
من غلِّ نفسي، خنجري »(19).

هو السندباد الذي « يقطن رواقاً فيه الوصايا (...) و فيه غِلّ أبي العلاء على المرأة و الحياة و فيه المكر الماكر بين الصّحْب و الأصدقاء (...) و قد تطهّر منها، عرّى نفسه و قتل فيها الوصايا (...) و الغلّ، و ظل يترقّب اليقين يحلّ في قلبه، و لكنه ألفى انتظاره باطلاً فما درّت له الرؤيا و ما استجاب له اليقين. و من هذا القبيل، فإنّ التجربة هي صوفية و أنه لا سبيل لإصلاح الكون إلاّ من خلال إصلاح الذات و لا سبيل لإصلاح الذات إلاّ بوأد الترسبات و خلع الأقنعة و سبل التمويه و النفاق»(20).

و يتساءل الشاعر: لماذا يعتكر واقعه الأسود بكّل هذا البوار و العتمة و الرطوبة ؟:

« طلبتُ صحوَ الصبح و الأمطارَ، ربِّي،
فلماذا اعتكرت داري
لماذا اختنقت بالصمتِ و الغبارْ
صحراءَ كلس مالحٍ بَوَارْ.
و بعد طعمِ الكلسِ و البَوَارْ
العتمةُ العتمةُ فارَتْ مِنْ
دهاليزي، و كانت رَطْبةً
مُنْتِنَةً سخينَةْ »(21).

الواقع المكلّس بالوحشة و الصمت و الغبار، الواقع الذي سيملأ الروح وحشة، و العين قذىً و غيبوبة بيضاء، ويترك الجسد مندى جراحاً و ألماً، هو واقع الإنسان العربي المعاصر، الذي سيدفع خليل حاوي لتأسيس فعل شعري إبداعي ليتجاوزه عن طريق بنائه لشخصية السندباد الأسطورية بناء جديداً قادراً على كشف سوداوية هذا الواقع، فخليل حاوي « لا يستمدّ الأسطورة الجاهزة على حالها، و إنما يبنيها بناء جديداً، فالسندباد قديم و لكن وجوه السندباد، و السندباد في رحلته الثامنة، تمثلان أسطورة جديدة، أسطورة الإنسان المعاصر، في الصراع بينه و بين معوقات الزمان و المكان، و محاولته للتخلص من ثقل التجربة التاريخية، و الانطلاق إلى رحاب أوسع »(22).

يقول الشاعر خليل حاوي عن هذا الواقع :

« كأنّ في داري التقت
و انسكبت أقنية الأوساخ في المدينهْ،
تفور في الليل و في النهار
يعود طعم الكلس و البَوَار
و ذات ليلٍ أرْغَت العتمة
و اجترّت ضلوع السقف و الجدار،
كيف انطوى السقف انطوى الجدار
كالخرقة المبتلّة العتيقه
و كالشراع المرتمي
على بحار العتمة السحيقة،

(...)

و موج أسود يعلكه،
يرميه للرياح،
أغلقت الغيبوبة البيضاء عينيّ
تركت الجسد المطحون
و المعجون بالجراح
للموج و الرياح »[23].

بعد أن رأى السندباد واقع عصره الرثّ، و انحطاطه الأخلاقي، من خلال إبحاره إلى أعماق ذاته و مجتمعه، يعود ببشارته مع اقتراب رحلته من نهايتها، عبر تفاؤل جمالي بمستقبل الإنسان العربي، إذ تبدو رؤيا الانبعاث الحضاري العربي ماثلة أمامه في المقطع التاسع من القصيدة، فالمروج امتلأت خضرةً، و المصانع تبني الحضارة، و الزنود السمر، تصنع ملحمة الإنسان العربي التاريخية. هي الصحوة العربية الحضارية بعد هذا الرقاد الطويل، و ليس غريباً على خليل حاوي العزف على أوتار هذه الصحوة في أعماله، ولاسيما و أنه شاعر الخصب و الانبعاث من خلال استخدامه لرموز الانبعاث الأسطورية في أعماله الشعرية، سواء أكانت المسيح أم تموز أم غيرها. إن الكتابة الشعرية عند خليل حاوي محفورة « بالحلم، بالأمل، بالتشبث بالجذور، تهدهده بالرموز و بالأساطير، تنعشه بفكرة الانبعاث »[24]. يقول في المقطع التاسع:

« تحتلُّ عَينيَّ مروجٌ مُدْخَناتٌ

(...)

مليونَ دار مثلَ داري و دارْ
تزهو بأطفال غصون الكرم
و الزيتون، جمر الربيعْ
غبَّ ليالي الصقيع
يحتلُّ عينيَّ رواقٌ شمختْ
أضلاعُهُ و انعقدتْ عَقدْ
زنودٍ تبتنيهِ، تبتني الملْحَمَةْ » (25).

و يرى إيليّا حاوي (26) أن الشاعر « يشاهد الحضارة الجديدة في مزيج من المدخنات (...) و ملايين الدور (تُبنى) و تعمّ في كونه الجديد (...) كتعبير عن فعل الإنسان الفاعل في التقدّم، و به عزاء عن الفناء و العدم ».

بعد رحلته إلى أعماق الذات يعود السندباد صفحة إشعاع و نقاء، متجاوزاً كل ما هو بال، نافضاً عن كاهله آثار تخلفه، باعثاً الحياة في الأرض البوار، حاملاً بشائر الخلاص، وطهارة الولادة الجديدة، بالرؤى المشرقة، إنها رحلة عودة مشرقة مع « إطلال الصباح العربي (...) و هي الطفولة و الرجوع إلى البداية البكر و بها يغسل العالم و تتحقق القيامة » (27). يقول الشاعر:

« رحلاتي السبعُ رواياتٌ عن
الغُول، عن الشيطان و المغَارَه
عن حيَل تعيا لها المَهاره،
أعيدُ ما تُحكي و ماذا، عَبثاً،

هيهات أستعيدْ،
ضيَّعتُ رأسَ المالِ و التجارَة
(...)
عدتُ إليكم شاعراً في فمه بشارَة
يقولُ ما يقولْ
بفطرةٍ تحسُّ ما في رَحِمِ الفَصْل
تراهُ قبلَ أن يولدَ في الفُصُولْ »[28] .

و في نهاية رحلته الثامنة، تتجدد معطيات هذه الرحلة، لقد خسر تجارته و ماله، أي ماضيه، و تحديداً ذاته القديمة، لكنه اكتسب ذاتاً جديدة واعية متعالية، تعي تماماً كل ما يؤخّر مجتمعها عن النهوض الحضاري، و الصحوة الحضارية و الفكرية، إذ « يعود السندباد من رحلته شاعراً(...) رائياً يبشّر بانبعاث حتمي أحسّه بفطرته قبل أن يولد من رحم الزمن ويتحقق واقعاً، (و بهذا يؤكد خليل حاوي) إيمانه بدور الشاعر في العصر الحديث المعادل لدور النبي في الحضارات القديمة: إن الشعر نبوة العصر الحديث، نبوة تاريخية حضارية متجذّرة في أرض الواقع لا هائمة في عالم الغيب »[29]، و لذا تبدو الرحلة السندبادية عند الشاعر خليل حاوي، في بنيتها العميقة « انتقالاً من حالة الانحطاط الأخلاقي و الاجتماعي والفكري إلى حالة انبعاث حضاري شامل »[30] .

إنّ من مهمات القصيدة العربية المعاصرة أن تعمل على وأدِ القيم القديمة البالية، وتؤسس قيماً جديدة بديلة، و قد أتت معظم قصائد خليل حاوي مبشّرة بهذه القيم، داعية إلى تكريسها و تبنيها و الدفاع عنها. و لا

يعني هنا أنّ القيم القديمة كلها بالية أو رثة، بل ثمة قيم جمالية كثيرة توجد منذ القديم، و لا تزال تتفاعل مع معطيات الحاضر تأثيراً و تأثراً، و إذ تؤكد القصيدة العربية المعاصرة على جماليات هذه القيم الماضية، فإنها تثور في آن على كل ما هو جامد و متخلف، و غير قادر على مواكبة الحضارة المعاصرة في نهضتها و ثورتها و انقلابها على المفاهيم البائدة.

إنّ الشاعر العربي المعاصر شاعر رافض و متمرّد ضد القيم التقليدية المغروسة في نسق الواقع المعاصر، و لذا فهو « مطالب بإعادة بناء العالم في شعره. مطالب بالاقتراب من الرياضي و الفيلسوف اللذين يتعاملان مع الجوهر ممثلاً لديهما في القضية و العدد، و الذي يتمثل لدى الشاعر في الرمز. إنه ثائر، و في الثورة نستخلص من أسر الشكل و الصورة و التقليد و العادة، أي أننا نصبح في أبهر لحظة من لحظات حريتنا (...) و نخلق علاقات جديدة بين الأشياء، و نكتشف فيها إمكانيات و معاني لم نكن نكتشفها من قبل: أي أننا نصبح مع الرمز وجهاً لوجه »(31).

من هنا لا نتفق مع رأي الدكتور عز الدين منصور(32) عندما يقول عن قصيدة السندباد في رحلته الثامنة: « إن طبيعتنا الصافية ذات الشمس المشرقة، و النجوم اللامعة تنعكس على النفوس النقيّة ذات النور المشرق البهيج، فلا تُقبل على مثل هذا الغموض القاتم و لا تستسيغه كما في رحلة السندباد ».

قد يكون الغموض القاتم عائقاً أمام فهم القارىء، و تمثله لأبعاد الرمز، و دلالته العميقة، لكنّ قصيدة السندباد في رحلته الثامنة ليست قاتمة الغموض، بل يمكن فهم كثير من أبعادها الرمزية إذا ما نظر القارىء إليها نظرة كلية، أمّا إذا حاول أن يفسّر كل شطر شعري فيها تفسيراً

نصيّاً، فإنه سيصادف مثل هذا الغموض. إن الانطلاق من الوحدة الشمولية و الرؤيوية للقصيدة أمر مهمٌ لفهم بنيتها، و أبعاد هذه البنية، و كل محاولة لفهم القصيدة المعاصرة عن طريق تحليل كلماتها معجمياً و قاموسياً سيحوّل هذه القصيدة من نص شعري مغاير و رؤيوي إلى نص كلاسيكي و قديم، أو إلى نص نثري، يعتمد على الإحالات القريبة لبنيةً اللغة، « و بما أنّ في الرمز جمعاً لمعان مختلفة و أحياناً عمقاً سحرياً يختبىء خلف المظاهر، فالأدب الرمزي يفرض على القارىء قراءة واعية و يدعوه إلى كشف المعاني الخفيّة في غوصه عليها. إذن، فالقارىء مدعو إلى المساهمة في فكرة المؤلف، و إلى ملاقاته في تفكيره. و هذه القراءة الواعية، المسماة، لاحقاً، خلاّقة، تقرّب القارىء من المقروء. فليس المطلوب فقط أن « يحزر » القارىء مدلول الصورة ـ الرمز، إذ هذا من شأن المجاز السهل. بينما الأثر الرمزي الحقيقي، يجب أن يحافظ طويلاً على سحره و سرّه، و تعددية معانيه، و ألاّ يكون ـ كما قال المسرحي الألماني هيبل عام 1841 ـ يشبه الصَدَفة التي يؤخذ لبّها و يرمى قشرها في احتقار »[33].

إن المباشرة في اللغة الشعرية تغرقها في الهبوط، و تجعل القصيدة فاقدة لأبسط شفافية الجمال و الرمز، و القصيدة الشديدة الوضوح لا تترك أثراً مهماً في وجدان القارىء، بل تدفع فكره لأن يترهل و يتكاسل عبر عطالة فكرية تستهلك فكرة القصيدة، دون أن تجعل طاقات التفكير تسهم في الكشف و التحليل، و مهمة اللغة الشعرية أن تتجاوز دلالات اللفظة معجمياً، لتصبح اللفظة الواحدة فضاءً دالاً موحياً و مؤثراً و ممتداً و قادراً على تجسيد حالات إنسانية عميقة، تعجز اللغة التقريرية عن كشف أبعادها. و كلّما اقتربت اللغة الشعرية من المباشرة صارت أقرب إلى لغة

النثر بأبعادها المحدودة و القريبة جداً. « فالسماء في لغة النثر لا يمكن أن تكون شيئاً سوى هذا السطح الأزرق الساكن الذي يواجه رؤوسنا .. إنها محددة بمثل ما تحدد به هذه الأشياء في العالم الطبيعي المتعين، أما في لغة الشعر فتصعب إقامة البرهان على أنّ هذه الأشياء هي ما هي عليه في الطبيعة، فالشاعر هنا يقوم بعملية إحالة تعتمد على الصورة التي في ذهنه أو باطنه اعتماداً كبيراً لتأصيل الكلمات و إعطائها معنى جديداً غير مباشر »(34).

إنّ توظيف الشاعر خليل حاوي لأسطورة السندباد بهذه الرؤية الشعرية الجديدة، و بهذا التشكيل الجمالي الجديد، أكّد ضرورة استغلال القيم الإنسانية الجوهرية، و تحرير الطاقات الكامنة لدى الإنسان العربي المعاصر، و قد شملت هذه الرؤية جميع فضاءات النصّ الشعري بإيحاءاته الاجتماعية و الإنسانية، وقد ركّز هذا التوظيف على طاقة التحرّك الحضاري و المعرفي الخلاّقة، التي ستسهم في اقتلاع ما ترسّب في الذات العربيّة من أوهام و مفاهيم ماضويّة متخلّفة رثّة، و تجاوزها، هذه المفاهيم التي لا تزال تمارس صنوفاً شتّى من الاضطهاد و التأثير في بنيات المجتمع العربي المعاصر، و تُعيق حركة تطوّره المعاصرة، و « ربما كان خليل حاوي أحد الذين نجحوا تماماً في استغلال حكايات السندباد الخرافية في رحلاته إلى منابع القوة في أعماقه و مصادر المعرفة. و لأنه تموزي، فقد أضفى على سندباده ـ أي عليه هو نفسه ـ صفة الديمومة و القدرة على حمل البشارة بالخصب، دون أن يحوّل حدْس الأسطورة إلى منطق جامد »(35).

و تبقى قصيدة السندباد في رحلته الثامنة « قصيدة (...) بذل فيها الشاعر مجهوداً ضخماً ليعبّر عمّا تحمله من مضمون ضخم و هي تستحق من

قرّائها نفس المجهود حتى تصل إليهم. و لقد كان الشاعر عند حسن الظن به فلم يسرق النار ليلعب بها كما يلعب الحواة، و إنما ليُنضج طعامنا و ليوقفنا مع الآلهة جنباً إلى جنب. إنّ خليل حاوي شاعر جاد يرهق نفسه وراء الشعر العظيم و يحصل على شيء ليس قليلاً منه» (36)

***

الهوامش

(1) وقد حاولت دراسة بعض هذه الحالات والملامح في بحثي الموسوم بـ : ((بعض الملامح السندبادية في أعمال صلاح عبد الصبور)) ، المنشور في الكتاب الدوري : علامات (الجزء الرابع والعشرون ، المجلد السادس ، صفر 1418هـ /يونيه 1997م/ من صفحة 315 إلى صفحة 344) ، النادي الأدبي الثقافي، جدة / السعودية.

(2) أحمد عبد المعطي حجازي، السندباد في رحلته الثامنة، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت،الطبعة الثانية، 1979 م، ص 413.

(3) د.أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي،دار الأندلس ، بيروت،الطبعة الثانية، حزيران/ يونيو، 1980م، ص 184.

(4) ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، خليل حاوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،الطبعة الأولى، 1983 م، ص 55.

(5) محمد الأسعد، مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،الطبعة الأولى،1980م،ص 130.

(6) ديوان خليل حاوي، ص 225.

(7) نفسه، مجموعة الناي والريح، ص 227.

(8) أحمد عبد المعطي حجازي، السندباد في رحلته الثامنة، ص 413.

(9) ديوان خليل حاوي، ص 228 - 229.

(10) نفسه، ص 230.

(11) خليل موسوي، الوحدة العضوية الكلية في قصيدة خليل حاوي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد 166، شباط (فبراير)، 1985 م، ص 127.

(12) مطاع صفدي، الشعر: الكون والفساد، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت،باريس، العدد 26، حزيران، تموز (جوان، جويليه)، 1983 م، ص 11.

(13) ديوان خليل حاوي، ص 230 - 231.

(14) ديوان خليل حاوي، ص 232 - 233.

(15) عن / هنري بير، الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الأولى، 1981 م، ص 39.

(16) د. عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت، الطبعة الأولى، 1985 م، ص 84.
(17) د. علي عشري زايد، الرحلة الثامنة للسندباد، دار ثابت، القاهرة، الطبعة الأولى، 1985م، ص 121.
(18) ديوان خليل حاوي، ص 238 - 239.
(19) نفسه، ص 239 - 240.
(20) ايليا حاوي، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، حزيران، 1984 م، ص 50.
(21) ديوان خليل حاوي، ص 241.
(22) د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمّان/ الأردن، الطبعة الثانية، 1992م، ص 131 - 132.
(23) ديوان خليل حاوي، ص 242-243.
(24) د. يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1987 م، ص 76.
(25) ديوان خليل حاوي، ص 262 - 263.
(26) خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، ص 53.
(27) د. غطاس كرم، من تقديمه لأمسية شعرية للشاعر خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 368.
(28) ديوان خليل حاوي، ص 270 - 271.
(29) ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، ((خليل حاوي))، ص 58.
(30) نفسه، ص 59.
(31) أحمد عبد المعطي حجازي، السندباد في رحلته الثامنة، ص 410 - 411.
(32) د. عز الدين منصور، دراسات نقدية و نماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ص 94.
(33) هنري بير، الأدب الرمزي، ص 10.
(34) محي الدين محمد، محاولة في تحليل التجربة الشعرية، مجلة الشعر، القاهرة، يوليو 1965م، ص 69 - 70.

(35) د. أحمد كمال زكي: ((التفسير الأسطوري للشعر الحديث))، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع ، يوليو ، 1981م، ص 93.

(36) أحمد عبد المعطي حجازي: السندباد في رحلته الثامنة، ص 425.

المصادر والمراجع

(1) د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمّان/ الأردن، الطبعة الثانية، 1992م.

(2) أحمد عبد المعطي حجازي: السندباد في رحلته الثامنة، مقدمة ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1979 م.

(3) د. أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس ، بيروت، الطبعة الثانية، حزيران/ يونيو، 1980م.

(4) د. أحمد كمال زكي: ((التفسير الأسطوري للشعر الحديث))، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع ، يوليو ، 1981م، ص 93.

(5) إيليا حاوي: خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، حزيران، 1984 م.

(6) خليل حاوي: ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1979 م.

(7) خليل موسوي: ((الوحدة العضوية الكلية في قصيدة خليل حاوي))، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد 166، شباط (فبراير)، 1985 م.

(8) ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، خليل حاوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1983 م.

(9) د. عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت، الطبعة الأولى، 1985 م.

(10) د. علي عشري زايد، الرحلة الثامنة للسندباد، دار ثابت، القاهرة، الطبعة الأولى، 1985م.

(11) د. فطاس كرم، من تقديمه لأمسية شعرية للشاعر خليل حاوي، ديوان خليل حاوي.

(12) محمد الأسعد، مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1980 م.

(13) محمد عبد الرحمن يونس : ((بعض الملامح السندبادية في أعمال صلاح عبد الصبور)) ، في الكتاب الدوري : علامات (الجزء الرابع والعشرون ، المجلد السادس ، صفر 1418هـ /يونيه 1997م/ من صفحة 315 إلى صفحة 344) ، النادي الأدبي الثقافي، جدة .

(14) محي الدين محمد:((محاولة في تحليل التجربة الشعرية))، مجلة الشعر، القاهرة، يوليو 1965م.

(15) مطاع صفدي: ((الشعر: الكون والفساد))، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت،باريس، العدد 26، حزيران، تموز (جوان، جويليه)، 1983 م.

(16) هنري بير، الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الأولى، 1981 م.

(17) د. يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1987 م.

الآطـــام

إصدارة دورية تعنى بالإبداع والدراسات الأدبية

السنة التاسعة / العدد التاسع والعشرون

شعبان 1428هـ / أغسطس-سبتمبر 2007م

تنبيهات

1- ما ينشر في هذه الإصدارة يمثل وجهة نظر كاتبه ولا يمثل وجهة نظر هيئة التحرير .

2- ترحب الإصدارة بإسهام المبدعين والباحثين من جميع الأقطار ، على أن تكون المادة المقدمة مكتوبة باللغة العربية ولم تنشر من قبل .

3- تكون المراسلات باسم رئيس التحرير على العنوان التالي :

((الآطام)) - نادي المدينة المنورة الأدبي

المدينة المنورة : ص.ب.(750)

الهاتف المصور (فاكسميلي)

04-8474913

الهاتف : 04-8475890

E-Mail: alaatam@hotmail.com

المحتوى

* مبتدأ (ختام وابتداء).....رئيس التحرير 7

إبداعات I

* الإسراء .....لطيفة قاري 13

* تشريح.....يوسف الرحيلي 17

* بكور .....محمد فاضل عبداللطيف 23

* على جدار أيلول .....تركي عصلوب 34

دراسات ومقالات

* متخيل الحلم والتذكر ..... شعيب حليفي 29

* استرتيجية الترجمة .....محمد بو عزة 35

* صوت الأنثى .. صوت الذات (إشكالية الرواية النسائية).....ممدوح النابي 53

* المفارقة في أبيجرامات عز الدين إسماعيل.....أحمد الصغير المراغي 65

إبداعات II

جعفر الجشي 107

* صيد ..... عبدالسلام الحميد 113

* قصتان ..... سارة الأزوري 117

* زيديني عشقا .....

متابعات

محمد عبدالرحمن يونس 121

* ما الجنس الأدبي .....

إبراهيم الحجري 129

* قراءة في رواية (رفيف الترائب) .....

عمر الرحيلي 137

* قابلية التحول.....

مدينيات

* سيدة الدنيا ..... عبدالمحسن حليت 147

عرض ودراسة كتاب

(ما الجنس الأدبي ..؟)

تأليف جان ماري شيفر

ترجمة د . غسّان السيّد

محمد عبد الرحمن يونس

تأتي أهمية كتاب (ما الجنس الأدبي؟) للكاتب الفرنسي جانِ ماري شيفر، الباحث في علم الجمال والنظرية الأدبية بمركز البحوث العلمية بباريس، من خلال استقصائه العلمي لتاريخ تطور الأجناس الأدبية، ابتداء من العصر اليوناني، وحتى تاريخ الدراسات المعاصرة لهذه الأجناس في وقتنا الحاضر وقد قسم الباحث كتابه أربعة أقسام جاءت على الشكل الآتي:

1 ـ موجز تاريخي لبعض المشاكل النظريّة .

2 ـ من الهوية النصيّة إلى الهويّة الجنسيّة .

3 ـ الهويّة الجنسيّة وتاربخ النصوص .

4 ـ الأنظمة الجنسيّة ومنطقها .

في القسم الأول يتعرض المؤلف لمسألة يعتبرها شائكة ومعقّدة، تتعلق بنظرية الأجناس الأدبية، وذلك نظرا للصعوبة المنهجيّة التي يجدها الباحث في تحديد

الأجناس الأدبية تحديدا دقيقاً، في حين أننا لا نجد هذه الصعوبة في تحديد الفنون الأخرى، أو الأخبار الخطابيّة غير الأدبيّة. فعلى سبيل المثال يضع تقسم هيغل للشعر الأدبَ ضمن منظومة رمزيّة خاصّة موجودة خارج منظومة اللغة، وهذه المنظومة هي التي تفسّر لماذا يكون الأدب هو وحده الذي يمتلك أجناساً بالمعنى الدقيق للكلمة: من بين كل الفنون؟ . فالأدب وفق رأي جان ماري شيفر هو الوحيد الذي ينتظم ضمن منظومة من الخصوصيات الداخلية التي تشكّل وحدة عضوية. وقد رأى هيغل أنّ الأدب مثل كل الفنون الأخرى، يمتلك منظومته الدلاليّة الخاصة به، التي ترتبط بدورها بمجموع فرعي من الممارسات اللغويّة المحددة، عبر جوهر خاص يحيّد أو يلغي الخصوصية الدلالية للغة . وتصبح نظرية الأجناس الأدبية هي الفضاء الذي يتحدد فيه مجال الأدب وتعريفه، وهذه النظرية ابتداء من أرسطو إلى برونتيير مرورا بهيغل، لم تقترب عبر القرون من مناقشات عقليّة لمشكلات التصنيف الأدبي، بل بالعكس نزعت إلى الابتعاد عن الدلالات المفيدة التي قدّمها أرسطو في كتابه فن الشعر.

وتحت عنوان "إيهامات الأدب المؤسس" يرى جان ماري شيفر استنادا إلى رأي (غوتفريد وليام) أنّ تاريخ نظرية الأجناس الأدبية ليس شيئا آخر غير تاريخ الأرسطوطاليّة ضمن نظرية الأدب. فأرسطو هو أول مؤلِف تعرّض لدراسة فن الشعر ضمن زاوية الجنس الأدبي، والفن الطبيعي يجد امتداده الطبيعي في تحليل تركيبه النوعي. ومن هنا فإنّ هذا الرأي يتباين مع رأي أفلاطون، إذ درس أفلاطون الشعر من وجهة نظر إبداع الشاعر ووحيه، والقيمة الفسلفية لنظرية المحاكاة، باعتباره صاحبها.

إنّ كتاب فن الشعر لأرسطو يحلل النص بشمولية، بحيث يبدو هذا التحليل غير مختزل إلى النموذج البيولوجي ، بل يكمننا من خلال هذا التحليل أن نميّز ثلاثة مواقف :

1 ـ المثال البيولوجي والموقف الجوهري الذي يتطلبه.

2 ـ الموقف الوصفي التحليلي.

3 ـ الموقف المعياري.

ويبقى الموقف الجوهري للمثال البيولوجي هو القادر على إتاحة الفرصة أمام نظرية الأجناس الأدبية، بالمعنى القوي للكلمة ، كما يرى شيفر. ثمّ يبدأ جان شيفر بتحليل هذه المواقف، من خلال تحليله لكثير من البنى التركيبية الواردة في كتاب أرسطو(فن الشعر)، دارسا بالتحليل نصوص أرسطو، ومعلّقاً عليها.

وفي القسم الثاني الموسوم بـ: ((من الهوية النصيّة إلى الهويّة الجنسية))، يرى الباحث أنّه إذا كانت المقاربات العضويّة والبيولوجيّة للأجناس الأدبية غير قادرة على حلّ مسألة وضع هذه الأجناس فذلك لأنها تمتلك مجموعات من الحوادث المصطنعة، ذات صفات لا تناسب إلاّ الكائنات الحيّة.

ولمصطلحات الأجناس الأدبيّة وضع هجين، لأنّها ليست مجرد مصطلحات تحليلية خالصة يمكن تطبيقها من الخارج على تاريخ النصوص، ولكنّها تشكل بدرجات متفاوتة جزءاً من هذا التاريخ نفسه، فعلى سبيل المثال نجد أنّ مصطلح الرواية ليس مفهوماً نظرياً يقابل تعريفاً اسميّاً مقبولاً من جميع المنظرين الأدبيين في عصرنا. ولكنّه أولاً وقبل كلّ شيء مصطلح ألصقه مؤلفون وناشرون ونقاد بنصوص متنوّعة في عصور مختلفة، وينطبق مثل هذا الأمر على أسماء عديدة للأجناس. فهويّة جنس ما هي بصورة أساسية هوية مصطلح عام مماثل مطبّق على عدد من النصوص.

وإذا أخذنا أيضاً، على سبيل المثال، مصطلح الحكاية نجد أنّ هذا المصطلح كان يُطلق في العصور الوسطى على كل أشكال السرد، أو الطرف المضحكة. ويعطي جان شيفر مثالا على ذلك رواية (الزهرة) التي تروي حكايات الملك أرتور، وقد تبدّل هذا المصطلح في العصر الكلاسيكي ليدل على معان متفاوتة التحديد، فهو مرّة قصّة هزليّة، وأخرى قصة خيالية، وتارة قصّة خرافية (PERRAULT). وفي القرن التاسع عشر استُخدِم هذا المصطلح عند غوستاف فلوبير، وغي دو موبسان كبديل لمصطح قصة (NOUVEL)، ووصل الأمر بشكل عام إلى أنه أُطلِق على أيّ قصة قصيرة.

خالصة (النصّ مثال لخاصيّتة الجنسيّة) ، وإلى علاقات أكثر تعقيدا تقود النص بالتأكيد إلى تعديل خصائص الجنس الأدبي.

وفي القسم الثالث الذي يحمل عنوان : ((الهوية الجنسية وتاريخ النصوص)) ، ينهمك المؤلف بالمقارنة بين عمل سرفانتس (دون كيشوت)، وبين عمل بيير مينارد الذي يحمل الاسم نفسه (دون كيشوت) أيضاً، وذلك انطلاقاً من آراء المؤلف الأرجنتيني (بورج)، إذ يؤكّد بورج على حقيقة أنّ مينارد لم يحقق تحولاً في شخصيّة بطله، فبطله ليس (دون كيشوت) حديثاً، ولكنه دون كيشوت سرفانتس، ومع ذلك لا يتعلق الأمر بنسخة عن عمل سرفانتس، ولكن بنص مستقل، على الرغم من أنّهما يتطابقان ((كلمة كلمة وسطراً سطراً)) . ثمّ يتطرّق إلى الاختلافات بين النصين وبكثير من التحليل الواقعي، ليرى أنّ نص مينارد أكثر براعة من نص سرفانتس، فنص مينارد يتميّز عن نصّ سرفانتس بنقطتين، على الرغم من أنه مماثل له تركيبياً:

1 ـ أسوب مينارد قديم، وهو مؤلف في بداية القرن العشرين، وربما يوضّح هذا الأصل الأجنبي للمؤلف الذي كان قد تعلّم، من دون شك، اللغة في المدرسة، ويعرف بصورة أفضل الأسبانية الممارسة اليوم، في حين أنّ سرفانتس يستخدم الأسبانية الدارجة في عصره، إي القرن السابع عشر.

2 ـ تتغير العناصر الموضوعاتيّة والوظيفة التأويلية عند كل من سرفانتس ومينارد، فسرفانتس يقابل الواقع البروفانسي في عصره مع المثل الفروسيّة، أمّا مينارد فقد كتب قصّة خياليّة تاريخيّة جرت في أسبانيا.

وعلى مستوى الوظيفة التأويلية، فإنّ السياق التأريخي للأصل الحكائي يشير إلى حقلين تأويليين مختلفين، عند كل من سرفانتس ومينارد، لأنّ التأكيد نفسه حول التاريخ ليس عند سرفانتس إلاّ شكلاً بلاغياً تقليدياً، في حين أنّه عند مينارد يعبّر عن مواقع الفلسفة الواقعيّة لوليم جيمس.

ويضيف جان ماري شيفر قائلاً : ((سأسمح لنفسي بإكمال تحليل بورج بإضافة اختلاف ثالث، له طبيعة جنسيّة،))، (أي تتعلق بطبيعة الجنس الأدبي).

إذ يعتبر جان شيفر أنّ قصة سرفانتس ضدّ الرواية، أو محاكاة ساخرة للرواية الفروسيّة، أمّا عمل ميتارد فهو إمّا رواية تاريخيّة وإمّا رواية نفسيّة(قصة جنون وهمي)، وإمّا رواية ميتافيزيقيّة، فأسلوب ميتارد القديم يمكن أن يكون مؤشراً على جنس الرواية التاريخيّة، ويمكن أن يشير أيضاً إلى جنس المعارضة.

وينهي المؤلف القسم الثالث من كتابه بالحديث عن بعض خصوصيات الجنس المسرحي عند راسين وكورنيه، وسوفوكلس، ويوريبيدس وغيرهم، مؤكّداً أنّ الادعاء بإعطاء تعريف لجوهر التراجيديا الإغريقيّة في مجموعها، يقوم على مخاطرة، ثمّ يقرر: إنّ النصّ الأدبي يستخدم كحامل لإظهار الغايات النظميّة للجنس الأدبي، وهو مُحَدِّد تحتياً من خلال الغايات، ومحدد تحتيّاً للتفسيرات، وهو المكان المستحيل لهوية وهميّة..

أمّا القسم الرابع والأخير الموسوم بـ ((الأنظمة الجنسيّة ومنطقها))، فإنّه يتعرّض لعدة قضايا أدبيّة، منها ما يتعرض لقضايا السرد والقصة وللتداخلات السرديّة في العمل الأدبي الواحد، وللفروقات الفرديّة التي يتعرض لها مصطلح التراجيديا، ولمصطلح ((السونيتة))، وغير ذلك .

ويلاحظ المؤلف في البداية أنّ كل القصص بعيدة عن أن تكون متشابهة في مضمونها وشكلها، ولكنّ اختلافاتها لا توجد في مستوى الميزة التي ينتقيها مصطلح السرد، إنّها تتساوى في هذا المستوى وتتعارض جزئياً، فمثلاً نجد في ((أوديب ملكاً))، أو ((بانتظار غودو)) أنّها تتبادل داخليّاً في خصائصها التي ينتقيها اسم الجنس (دراما)، على الرغم من اختلافاتها النصيّة. وإذا كانت كل القصص تتساوى بالمقارنة مع مصطلح السرد، فإنّ هذا لا يعني أنّها تقع كلها تحت أسماء الأجناس الأخرى القابلة للتطبيق على هذا أو ذلك منها، فإذا أخذنا مصطلح القصّة الخياليّة للتمييز الإضافي بين عمل وآخر، فإنّ العمل الأدبي ((حرب الغاليين)) يتناقض مع العمل ((الساتيريكون))، ومع ((مالتون الميت)).

ويرى المؤلف أنّ مصطلح الجنس الأدبي يستند إلى النصّ ، أو إلى العمل في شموليّته، فعندما نقول إنّ (فيدر) هي دراما (بمعنى التخيّل على النموذج

الدراماتيكي)، فإنّ مجموع العمل هو المقصود بهذا الاسم ، وليس هذه الأجزاء أو تلك. وعندما نقرأ العمل الأدبي (جاك القدري) فإننا نقارب هذا العمل كمسرود بصورة شاملة، وكقصّة خياليّة إذا أردنا الدّقة أكثر، وعلى الرغم من أنّ الكثير النصّ يبدوان على شكل حوارات دراماتيكيّة، ويكفي أن تكون هذه القصّة محاطة بمقاطع سرديّة تخييليّة، لكي يكون من الممكن قراءة مجموع النص كرواية.

وحول التداخلات السرديّة في العمل الأدبي الواحد، يلاحظ المؤلف أن العمل الأدبي الواحد يمكن أن يُسرد بعدة طرائق سرديّة، انطلاقاً من أنّ مفاهيم الوحدة النصيّة والشموليّة الخطابيّة ليست قابلة للتطابق، لأنّ هناك حالات يتألف فيها النصّ الأدبي من عدة أفعال قصديّة مختلفة، يمكن إرجاعها إلى أسماء مختلفة للجنس الأدبي، ويضرب مثلاً على ذلك رواية (مزيفو النقود) للروائي الفرنسي أندريه جيد، إذ تضمنت هذه الرواية المسرودة بضمير الشخص الثالث (هو IL) صفحات من مذكرات خاصّة (مذكرات ادوارد)، وتضمن العمل الأدبي (الباب الضيق) المسرود بضمير الشخص الأول (أنا JE) رسائل ومقتطفات من مذكرات شخصيّة تدعى (أليسا) ، ومع ذلك فإنّ كل صنف يحتفظ بهويته الخاصّة ووضعه العام، فالرسالة تبقى رسالة وإن أعاد قاص إنتاجها، فهي موضوعة إذاً ضمن إطار السرد الشامل، وفي المقابل، يمكن أن تتضمن الرسالة سرداً، ومع ذلك تبقى الرسالة رسالة ، ويبقى السرد سرداً، ومن هنا فإنه يمكن أن يتضمن الفعل التواصلي أفعالاً تواصليّة أخرى، أو أن يدخل فيها من دون أن يؤثر هذا التصنيف في منطق تمثيل الجنس الأدبي العام الخاصّ بكل منها.

ويتحدّث المؤلف جان ماري شيفر بالتفصيل عن مصطلح (السونيتة)، وقواعدها (أي القصائد الرعويّة القصيرة التي تفرض رمزها الشكلي الشامل)، وعن التبدلات الجوهريّة في شكلها وتقسيماتها، وعدد أبياتها، والتنظيم في مقاطعها الشعريّة، وخصائص بعض السونيتات: السونيتة الألهزابيثية، والسونيتة الشكسبيرية، والغزليّة والدينيّة، والبطوليّة، ثمّ يضع الفوارق بين السونيتة كجنس أدبي، وبين القصة كجنس آخر.