التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكّمة تعنى بقضايا الأدب والنقد

تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم والإنسانية والاجتماعية

جامعة باجي مختار/عنابة (الجزائر)

العدد الثاني جوان 2008

التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكّمة تعنى بقضايا الأدب والنقد

تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم والإنسانية

جامعة باجي مختار/عنابة (الجزائر)

إدارة المجلة:

مدير المجلة: أ.د عبد المجيد حنون

رئيس التحرير: د.محمد بلواهم

أمانة التحرير:

-د/نظيرة الكتر

-أ.هجيرة لعور

العنوان: مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار عنابة، ص ب 12.عنابة 23000/الجزائر

الهاتف والفاكس:49-51-84-(038)/ 25-75-84-(038)

البريد الإلكتروني : ettaoussouleladabi@yahoo.fr

الترقيم الدولي الموحّد للمجلات : ISSN 1112-7597

العدد الثاني جوان 2008

أعضاء الهيئة العلمية:

رئيس التحرير :

د. محمد بلواهم

الأعضاء :

1- أ.د حفناوي بعلي

2- د. إسماعيل ابن صفية

3- د.نسيمة عيلان

4- أ.عمار رجال

5- د.علي خفيف

6- د. نظيرة الكتر

7- أ. هجيرة لعور

أعضاء الهيئة الاستشارية:

1- أ.د مختار نويوات (جامعة عنابة)

2- أ. د عبد الحميد بورايو (جامعة الجزائر)

3- أ.د الطيب بودربالة (جامعة باتنة)

4- أ.د عبد الواحد شريفي (جامعة وهران)

5- أ. د عز الدين مخزومي(جامعة وهران)

6- أ.د حبيب منسي (جامعة سيدي بلعباس)

7- أ.د عيسى بريهمات (جامعة الأغواط)

8- أ. د أحمد منور (جامعة الجزائر)

شروط النشر في المجلة:

1-تنشر المجلة البحوث والدراسات العلمية التي تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، وتتسم بالعمق والجدة والأصالة.

2-ترسل الدراسات في نسختين وقرص مرن، ويكون حجم المقال في حدود (20) صفحة مقاسها 16×24، مع كتابة الإحالات والمراجع مرقمة في آخر المقال.

3- تكتب المقالات بخط (Traditional Arabic) من عيار 16، وبرنامج (Microsoft Word) أو نظام (RTF).

4-ينبغي أن ترفق المقالات بملخص تحدد فيه الإشكالية وأهم العناصر والأهداف المتوخاة من الدراسة.

5-تخضع المقالات للتحكيم العلمي من الهيئة العلمية.

6-تقوم هيئة التحرير بإخطار أصحاب المقالات في حالة عدم النشر لسبب من الأسباب.

7-المقالات لا ترد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.

8-المقالات المنشورة لا تعبر بالضرورة عن المجلة.

9-يتحصل أصحاب المقالات على نسخة من المجلة وخمس مستلات من المقال.

10-ترسل المواد إلى رئيس تحرير مجلة التواصل الأدبي، مخبر الأدب العام والمقارن

العنوان: كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار عنابة،
ص ب 12- عنابة 23000/ الجزائر.
الهاتف والفاكس: 49-51-84-(038)/ 25-75-84-(038)
البريد الإلكتروني: ettaoussouleladabi@yahoo.fr

الـفـهـرس

د.عبد الوهاب شعلان

ميخائيل باختين: الكرنفال والحوارية..... 07

آسيا بن عبدي

انطولوجيا الأدب الهامشي المصطلح والحمولة المعرفيّة..... 27

فتحي أولاد بوهدة

الغموض والتواصل الأدبي من منظور التلقي..... 50

د.خلف خازر ملحم الخريشة

قراءة تركيبية دلالية في قصيدة " جَيْكُورُ وَ أشْجارُ المَدينَةِ " للسيّاب..... 59

أ.نور الدين مكفة

قراءة سيميائية بنوية لقصيدة « المهرولون » لنزار قبّاني..... 80

الأستاذ رشيد شعلال

شعرية الاختزال عند البردوني الصورة الاستعارية نموذجاً..... 103

عبد الرحمن زايد قيوش

عنصر الزمن ودوره في صياغة عالم القصيدة لدى محمود درويش..... 124

أ. بهاء بن نوار

الموت في ختام النصوص قراءة في شعر المتنبي..... 136

د- وليد بوعديلة

أسطرة شخصية المسيح في الشعر العربي المعاصر..... 156

د.إسماعيل بن اصفية

استحضار الشخصية التاريخية في المسرح الجزائري..... 171

إعداد: الدكتور صالح ولعة

البناء والدلالة في رواية حين تركناالجسر " عبد الرحمن منيف "..... 194

أ/بريكة بومادة
وظائف السارد في تغريبة بني هلال..... 209
بقلم : هيلينة توزيت Hélène Tuzet
أسطـــــورة أدونـــيـــس الأدبـــيـــة..... 224

في التداول و التواصل الإفتتاحية
قراءة في العدد

بقلم رئيس التحرير
الدكتور محمد بلواهم

حقيق بي في مستهل هذه الافتتاحية الإشارة إلى الصدى الطيب الذي تركه العدد الأول بين متداوليه، يدل على ذلك مسارعة عديد الباحثين ممن تيسر لهم الحصول عليه، سواء كانوا من داخل القطر الجزائري أو من خارجه، إلى إرسال بحوث علمية قصد تدعيم خط المجلة.

يعد هذا الأثر الطيب من جهة دليلا واقعيا واضحا على صواب الخطوة الأولى التي خطتها المجلة، و يعد من جهة أخرى تزكية أكيدة تحث على مواصلة السير بخطى واثقة.

أوحى لي هذا الأثر الإيجابي بعنوان الافتتاحية ((... في التداول والتواصل)) لاعتقادي أن التداول المؤدي إلى رد فعل إيجابي كحال قراء مجلة التواصل يعد نجاحا حقيقيا عمليا وليس أملا يرجى تحقيقه كما سيتبين من مقاربة التداول.

في التداول:

يدل التداول لغة على الممارسة العملية أو على القيام بفعل ما في الواقع مرة أو مرات عديدة، ويتم ذلك بكيفيات مختلفة تبعا لاختلاف طبيعة كل فعل، و تتمايز نتيجة لذلك دلالات التداول من مجال إلى آخر، فلا تتصادق إلا من جهة دلالتها على الإنجاز أو الفراغ من عمل ما. و لمزيد التوضيح نقدم الأمثلة التالية.

أ- دلالة التعاون:

يدل التدوال في مجال البنائي على التعاون فإذا قلنا تداول الناس على بناء منزل يفيد ذلك دون شك دلالة التعاون من خلال التناوب فمرة يتولى فريق المهمة، ثم يتولى آخر المهمة حتى يتم تشييد ذلك البناء.

ب- دلالة الثباحث أو المدارسة.

إذا قال قائل في المجال السياسي تداول الحكام العرب قضية فلسطيني دل ذلك على التباحث أو المدارسة بغض النظر عن النتائج المتوصل إليها.

ج- دلالة القراءة

يفيد التداول دلالة القراءة أيضا فحين نقول تداول القراء مجلة التواصل الأدبي دل ذلك على قراءتها.

يستخلص من هذه الأمثلة أن التداول لغة يدل على الإنجاز الفعلي. بغض النظر عن النتائج المتحصل عليها التي قد تكون إيجابية و قد تكون سلبية أي نقوم بالفعل دون الوصول إلى النتائج المرجوة..إنه يدل على القيام بالفعل و لكنه لا يشترط النجاح فيه.

التداول اصطلاحا:

أما التداول على الصعيد الإصطلاحي فيدل دلالة مزدوجة تشمل القيام بالفعل والنجاح فيه معا، أو على الإنجاز و الفاعلية التي تتمثل في الجانب النفعي للعمل.

وقد كرست هذا بالمفهوم الفلسفة البراغماتية **Pragmatisme** والتي تعرف بالذرائعية و بالتداولية أيضا كما يدل على ذلك مصطلح التداول وهي الفلسفة القائمة على مبدأ المنفعة الذي يهتم بنتاءج بنتائج الأفعال اهتماما بالغا فضلا عن إنجازها، يعني ذلك أن كل فعل لابد أن يؤدي إلى تحقيق منفعة ما، وقد جعلت هذه الفلسفة التداول معيارا للحكم على صدق (صواب) وفاعلية الأفكار، بل كل النشاطات الإنسانية حيث يدل صدق الأفكار على أنها أفكار واقعية قابلة للتحقيق في الواقع، مما ينفي عنها صفة المثالية والأحكام التي لا يمكن تجسيدها في الواقع، فالتعارض هنا واضح بين عنصري الثنائي الضدية (واقعية/مثالية) ويشترطون فضلا عن واقعية الأفعال الفاعلية ومفادها أن تحدث هذه الأفكار أثرا حقيقيا في حياة الناس مثل مشروع الطيران الذي تتشابك فيه الواقعية والفاعلية بصورة جلية من خلال تجسيد الفكرة و الانتفاع بها عمليا.

وتستمد وفقا لهذا المفهوم كل النشاطات الإنسانية قيمتها من التداول، وتستوي في ذلك النظريات العلمية و السياسية والجمالية، فلا تقوم أية واحدة في ذاتها، وإنما تستمد

قيمتها بعد أن تثبت جدواها في الواقع، وبالتالي فإن النظريات العلمية لا تستمد قيمتها من حيث هي تصور نظري صرف مهما أغرق في التماسك و ارتفع إلى درجة المثالية، و إنما تستمد قيمتها من إمكانية تطبيقها في الواقع، الأمر الذي يعد محكا حقيقيا لإثبات فاعليتها مما يجعلها نظرية متداولة.

وينسحب هذا المفهوم على النظريات الجمالية التي ترهن شهرتها وذيوع صيتها بتداولها أي بفضل إقبال الناس عليها و ليس من حيث هي نظريات جمالية مثالية فوق الزمان و المكان. فالجماليات الحقة من منظور هذا المفهوم هي تلك التي تثبت بوجودها في الواقع فيجعل الناس يقبلون عليها لأنها تلبي حاجاتهم المختلفة.

وتأسيسا على ذلك لا يوجد عمل أدبي قصيدة أو رواية أو مسرحية جميل في ذاته و إنما يكتسب ذلك من خلال تداوله عمليا، فيصبح عملا مقروءا من طرف شريحة واسعة من القراء لأن هذه الشريحة وجدت فيه ضالتها المنشودة.

ويصبح التداول تأسيس على ذلك معيارا لتمييز الأعمال الجيدة من الرديئة، وبالتالي تكتسب الأعمال قيمتها وتستمد نجاحها الواقع من التداول وليس من الجماليات المتعالية في ذاته. ولنا في نظرية التلقي أسوة حسنة إذ يرتبط تداول الأعمال بما تحققه من منفعة لمتلقيها سواء أكان ذلك عند النقاد الألمان أو عند أصحاب نظرية التلقي من وجهة نظر علم اجتماع القراءة.

في التواصل

يرتبط التواصل بالتداول ارتباطا وثيقا، ذلك أن تداول أدب فرد أو جماعة ما يفضي بالضرورة إلى التواصل مع ذلك الشخص أو تلك الجماعة حتى وإن اختلافا ثقافيا، وعلى سبيل المثال فإن تداول الآداب اليونانية ينطوي بالضرورة على عملية تواصل مع تلك الأمة، لأن الآداب مرآة الشعوب تتجلى فيها صورتها بل هي ذاكرة الجماعة كما أكد ذلك نقادنا القدامى حين قالوا إن الشعر ديوان العرب يسجل أيامهم من حروب وسلم وعادات وتقاليد وما إلى ذلك مما يؤدي إلى الوقوف على حياة الأمم ويعرف بذلك أسباب

نهضتها وأسباب أفول نجم حضارتها بعد أن ملأ الدنيا نورا كحال الحضارة العربية الإسلامية منذ عصر الانحطاط.

تتنزل في هذا السياق مجلة التواصل الأدبي التي ينسحب عليها كل ما ينسحب على كافة النشاطات الإنسانية، حيث يدل تداولها على تحسس صادق لقضايا العصر، ويؤدي هذا الانشغال بالقضايا الراهنة إلى تلبية حاجات جمهور عريض من المتلقين وفي هذا دلالة على تمتع المجلة بفاعلية.

وتكفي القارئ نظرة عجلى على محتويات هذا العدد ليكتشف تنوع القضايا وحيويتها.

بقلم رئيس التحرير
الدكتور محمد بلواهم

انطولوجيا الأدب الهامشي
المصطلح والحمولة المعرفيّة

آسيا بن عبدي

جامعة عنابة

تمـــهيد:

يظل الأدب متنقلا بين أرجاء الحياة بمختلف تمظهراتها لا يثبت لدارس ولا يستقر لمؤرخ ولا يخضع لمنظّر، فيتمنّع على التقنين ولا يرضى إلا بأن يكون حرا حرية الإنسان الذي يبدعه ويتلقاه.

ومهما قيل عن أصل الأدب الذي اختلط في نشأته بالسحر والمعتقدات والطقـــوس الدينية، وبالاحتفالات التي كانت تقام للآلهة فإن تفسير ظاهرة الإبداع أمر استعصى على أكبر النقاد والمنظرين عبر مختلف العصور والأزمنة.

فالعرب أوكلوا هذه المهمة الصعبة إلى الشياطين التي تقطن واد عبقر، فيما اعتبرها الأدب اليـــوناني ومن خلفه الأدب الأوربي هبة من هبات ربات الشعر، اللواتي جعلن بكرمهنّ "هوميروس" يغني فيطرب.

وبين هذا وذاك استطاع الفن عامة والأدب على وجه الخصوص أن يكون المتنفس الوحيد للإنسان في هذا العالم المتخم بالمتناقضات، القائم على المصالح المتبادلة تارة والمتضـــاربة تارة أخرى في محاولة لمواجهة الفناء، هاجس الإنسان وعدوّ آماله منذ الأزل.

هكذا أضحى الأدب مع بدايات القرن التاسع عشر محورا لدراسات عديدة استنطقت مختلف الأعمال من أجل تحديد المبادئ والأسس التي تحكم العملية الإبداعية، بالبحث في ماهية الأدب وغاياته وطرائق تشكيله.

وتصدّى المنظرون لهذه البحوث وفق سيرورة تاريخية متعاقبة تغير فيها مفهوم الأدب تغيرا نوعيا تماشيا مع الواقع الجديد، مما أدّى بالدارسين إلى محاورة الإبداع في علاقاته المختلفة باللغة أو المتلقي أو العلوم الأخرى التي تقع معه على التماس.

وهنا ألفى الناقد نفسه في مواجهة نوعين من الثقافة؛ ثقافة رسمية مكرّسة بقوة القانون والممارسة أنتجت بدورها أدبا رسميا يدرس في المؤسسات التعليمية ويخضع للنقد والتأويل، وفي المقابل ثقافة ثانوية مهمشة تمخضت عن أدب استهلاكي لا يرقى إلى أن يلج عالم التدريس أو التفسير وهو ما يعرف بالأدب الموازي أو المعادل أو الشبيه أو الهامشي الذي تنضوي تحته عدّة أنواع، فما هي مرجعيات هذا التقسيم ؟ وما حدود علاقة الأدب الموازي بالأدب المتعالي؟

تحديـــــد المصطلح:

نشأ الأدب الموازي مرتبطا بحركات المعارضة المتنوعة سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو فنية، وهي ليست وليدة القرن العشرين بل ولدت مع ولادة الأدب نفسه لكنها تجلت بحدّة أكثر في هذا القرن بسبب تحقق الديموقراطية التي منحت نوعا من الحرية لهذه المعارضة كما أن بنية أدب العصر الصناعي قد جعلت الأدب الرسمي يفسح المجال للأدب الموازي لأنه يعرض قضايا الواقع اليومي للإنسان بلغة مبسّطة.

وبالرجوع إلى مختلف القواميس نجد أن لفظة (**Paralittérature**) تنقسم إلى قسمين: السابقة (**Para**) التي تعني (بجانب) أو (حول) أو (مقابل) وكذلك (ضد)، والجذر (**Littérature**) الذي يعني (أدب)، مما جعل المصطلح الفرنسي يعني الأدب الشبيه أو الأدب الموازي أو المعادل أو الأدب الهامشي، واختيار المصطلح الأنسب لترجمة المصطلح الأجنبي يضعنا أمام عدة خيارات: فالأدب الشبيه اعتراف ضمني بلا أدبية هذا الإنتاج لأنه مجرد شبيه، أما الأدب المعادل فإنه يحيل على التكافؤ والتساوي بين الطرفين وهو ما لا يوجد في الواقع.

لهذا فالأدب الموازي والأدب الهامشي هما الأقرب إلى المعنى المراد، لأنهما يحيلان على الإنتاج الذي يقع على هامش الأدب الراقي ويسير بالموازاة معه.

وقد دخل هذا المصطلح قاموس (Le Robert) ابتداء من سنة 1984 ثم قاموس الأدب الصادر عن دار(La Rousse) في 1986، وفي سنة 1992 أدرج المصطلح ضمن القاموس العالمي للأدب الصادر عن المنشورات الجامعية الفرنسية PUFs [1].

إلا أن الميدان النقدي يشهد تداخلا كبيرا بين الأدب المضاد (Les Contre-Littérature) أو(L'Alittérature)والأدب الشبيه (Paralittérature)، إذ يشير اللفظ الأول إلى حقل الأدب الذي يقع خارج نطاق الأدب الرسمي، فيضم الرواية المسلسلة وأدب المحطات ورواية الخيال العلمي، والرواية البوليسية، وأدب الطفل، والرواية الوردية والأدب الشعبي، والشريط المرسوم بالإضافة إلى الأنواع التي أرادت خرق المعيار الفني التقليدي؛ مثل الميلودراما في محاولتها لتكسير مبدأ نقاء النوع المسرحي، والرواية الجديدة في فرنسا (ألان روب غرييه، ناتالي ساروت، ميشال بوتور...) التي استهدفت كسر القواعد الروائية المعتادة[2] والأدب الكولونيالي في تهجينه للجنس الأدبي وللغة الكتابة.

بينما يضم حقل الأدب الموازي كلّ الأنواع الاستهلاكية التي تقدّم المضمون على حساب الشكل، فالرواية التي تنتمي إلى الأدب المضاد (الرواية الجديدة) تشترك مع الرواية الموازية في خرقها الجماليات التي أقرّتها المؤسسة الأدبية، لكن الاختلاف يكمن في كون القواعد السّردية في الأنواع الاستهلاكية تعمل بصفة عمياء، بينما تعمل هذه القواعد في الرواية الجديدة من خلال خرقها ومحاولة تكسير منطقها[3].

أما عن نزعة المعارضة التّي حملتها الأجناس المهمّشة فإنها مسّت لغة الكتابة كما مسّت الجنس نفسه، وهو ما حدث مع شكسبير الذي منعت أعماله من التداول لأنها حملت بذور الرومانسية ذات الفكر التحرري في عصر الكلاسيكية، فلم تعد إلى حظيرة الأدب إلاّ مع المذهب الرومانسي.

كما اكتسب الأدب الكولونيالي لغة هجينة جمعت بين لغة المستعمِر ولغة المستعمَر، ممّا أدى إلى بروز الهجنة في النوع نفسه الذي أضحى مزيجا من الأجناس المتداخلة والمطعمة بالموروث الثقافي، وأقرب مثال على ذلك الرّواية الإفريقية.

تبعا لذلك نظر النقاد إلى هذا الأدب نظرة دونيّة، فلا هو أدب وطني، ولا هو أدب المستعمِر، لأنّ مؤسسته الأدبية لم تعترف به أبدا، ومع هذا فقد كانت هذه الأعمال المطرودة من دائرة الأدب هي انقلاب حقيقي ضد كل تقنين، يقول "ميخائيل باختين" في الموضوع: "هذا التنوّع الكلامي المنظّم في هذه الأجناس الدّنيا لم يكن مجرّد تنوّع كلامي بالنسبة للّغة الأدبية المعترف بها (...) بل كان مجابهة واعية لها، كان مشحونا بالمحاكاة السّاخرة، وموجّها بشكل محاجّي ضد لغات العصر الرّسمية"[4].

ولعلّ اعتراف المؤسسة الأدبية الفرنسية بالرّواية الجديدة التّي حاولت خرق قوانين السّرد، وعصفت بالزمن والشخصية، وتحولت من رواية الحكاية إلى حكاية الرّواية، هو صورة واضحة لسيطرة الثقافة النخبويّة في هذه المؤسسة وهو نزوع نحو التعالي اللّغوي، فيما كانت ظاهرة الأدب الموازي أكثر جرأة وانتشارا في أمريكا نظرا لثقافاتها الهجينة القائمة على التلاقح اللّغوي والعرقي وبالتالي الثقافي.

وإذ اعتبر الأدب الهامشي مقولة إيديولوجية أكثر منها مقولة جماليّة، فذلك لأنّه يتأسّس على تقديم المعرفة والانتصار للفكرة على حساب الشكل، وقد ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في النصوص الشعبية الشفوية وأدب الجوالين (Colportage)، أمّا ابتداء من أواخر القرن العشرين فقد اقتصر على الرّواية البوليسية ورواية الخيال العلمي، والشريط المرسوم والرّواية الوردية والرّواية المصوّرة[5].

اهتم المقارنون بحقل الآداب المهمّشة في محاولة للكشف عن الأنواع الأدبية التّي ترافق الأدب الرّسمي في صمت من خلال إلقاء الضّوء على العلاقات الأدبيّة بين مختلف الأمم التّي تبدو أكثر تجليا في الآداب الشعبية، ثمّ من أجل وضع نظرية للأدب تخلخل الثوابت، وتضع الأدب موضع المساءلة والشّك حتى يتسنى لها تجديد محتواها.

أمّا عن بداية الاعتناء بهذه الكتابات فكانت في ملتقى جامعة بوردو 1961 و1963 الذي طرح قضية الآداب المتعالية والآداب الدنيا، ثم في ملتقى (سيرسي) سنة 1967 أين تحدد مصطلح (Paralittérature) وتعيّنت حدوده[6].

وفيما ارتبط الأدب الرّاقي بالقيم الإنسانية الخالدة، ارتبط الأدب الهامشي بمشاكل الطبقة الاجتماعية البسيطة لأنّه لا يطمح إلى جمهور يمتدّ عبر الزّمن بقدر ما يطمح إلى تحقيق أثر نفسي يصل إلى حد البهجة أو الفرح، لأنّ الرّواية المهمشة تترع إلى إثارة فضول القارئ بمخاطبة الجوانب الحسّية فيه.

ومع أنّ هذه الأعمال الموازية كانت تسير في صمت منذ عهد بعيد بموازاة الأدب المتعالي، إلاّ أنّها لم تبرز على الساحة الثقافية بهذا الشكل إلاّ بتأثير عوامل متعددة أهمّها:

التطوّر الصّناعي الذي شهده القرن التّاسع عشر وأنتج ذوقا جديدا ومواضيع جديدة، وفتح المجال لخاصيّة السلعيّة التي طالت مختلف السلوكات، ومنها الكتابة الأدبية التي خضعت لقانون العرض والطلب.

إسهام الصحافة في الترويج لهذا الأدب، من خلال نشر الرّوايات المسلسلة حيث وفّر لها النشر، بينما ضمنت هذه الرّواية للصحافة التوزيع الكبير والرّبح الوفير.

استفادة مختلف الإبداعات الموازية من الاكتشافات العلميّة، فلم يكن الحديث ممكنا عن الجريمة المنظّمة في الرّواية البوليسية التي يعتمد حلّها على الطّب دون أن يعرف العالم نتائج تحليل (ADN)، ولا الحديث عن الشريط المرسوم قبل أن تتطور وسائل الطباعة[7].

المذهب الرّومانسي الذي فتح المجال لنشاط الآداب المهمّشة والآداب الشعبيّة.

العلاقة المباشرة التي يقيمها الأدب الموازي مع عصره، فيحاور مختلف القضايا التي يعيشها إنسان هذا العصر.

التطورات الطبقية وانعكاساتها التعليمية وظهور احتياجات أدبية جديدة.

وككل الآداب فإنّ الأدب العربي قد عرف هذه الظاهرة من خلال إنتاجات أدبيّة معارضة لبنية قائمة كما هو الحال مع الشعراء الصعاليك الذين عارضوا بنية القصيدة التقليديّة كنوع من الانقلاب على نظام القبيلة، وإما معارضة لبنية اجتماعية كما هو الأمر

في أدب الشطار والعيّارين، وقد يكون معارضة لسلطة سياسيّة أو روحيّة أو معنويّة، وهو ما يتجلّى في كتاب (ألف ليلة وليلة) أو الكتب الصفراء (كتب السّحر والجنس)، التّي تمتلك كلّها جرأة في طرح القضايا الممنوعة. أو ثورة على سلطة دينية أو أخلاقية كما هو الحال في الشعر الإباحي أو شعر المجون وفي مؤلفات الحب والجنس.

لماذا هيمنة جنس الرّواية ؟:

لعل الشيء اللافت للانتباه في الأدب الموازي هو هيمنة جنس الرّواية على بقية الأجناس الأخرى، فقليلا ما نلتقي بالشعر عبر طريق واحد أدخلهما ميدان الأدب الشبيه ألا وهو اللّغة العامية، فقد يرتقي هذان الجنسان في تجاوزهما إلى مستوى يتعدى بعض الأعمال المدرجة في الأدب الرسمي، ممّا يفترض ضرورة الاعتراف بهما من قبل المؤسسة الثقافية، لأنّ الأدب في أهم تعاريفه تجاوز وتفرّد، لكن اللّغة مازالت تعدّ أهمّ مميز محدد لرقي الأدب من تدنيه.

لهذا فما عدا الشعر الشعبي، عدّ الشعر من الأعمال الرّسمية مهما كانت بساطة صوره أو تركيباته، ذلك أنّه يترع إلى التقنين وإلى التعالي والخصوصية في التشكيل فيفرض على المبدع التعامل معه من خلال الوزن والقافية أو طريقة التركيب المغايرة للمألوف التّي ترمي إلى التعقيد، على عكس النثر الذي ينحو في اتجاه البساطة ونبذ الغموض لأنّه أكثر ارتباطا بواقع الإنسان، ممّا يستلزم مخاطبته بلغة ميسّرة، كما أنّ الشعر تعلو فيه النزعة الفردية التّي هي سمة الأدب المتعالي على عكس الأدب الشعبي الذي يعتبرسمة للروح الجماعية.

وهكذا اعتبرت الإبداعات النثرية والرّواية خاصة الجنس الأدبي غير الشرعي والأدنى مرتبة من الأجناس الشعرية، ممّا جعلها تغيب عن أهمّ المحطات النقدية مثل فن الشعر لأرسطو، بحجة خرقها للقواعد الموضوعة من قبل الكلاسيكيين في القرن السابع عشر وإفسادها للأخلاق[8]، ولم تتغير هذه النظرة الدونية للنثر إلاّ مع الرّومانسية حوالي النصف الثاني، حيث قدّمت الاعتناء بالنص على الاعتناء بالجنس، ممّا ترك نوعا من الحريّة

بين الذات المبدعة والموضوع وهو ما أنتج أدبا تسامى عن كل جنس،وأحسن مثال على ذلك قصيدة الأرض الخراب"T.S.Iliot" (The waste land التّي تعتبر نصا مثقفا يتجاوز الحدود الشعرية الضيقة.

وهنا نلاحظ أنّ هم الرومانسية وشرطها الأوّل تمثل في التأثير في المتلقي واستمرار هذا التأثير على امتداد أزمنة مختلفة.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأدب العربي الذي كان يقوم على الشفوية ويمجدها ويهمل كل ما يمت بالصلة إلى النثر، وعلى الرغم من هذه الشفوية التي تطبع الشعر الجاهلي إلاّ أنّ العربي أدرك أنّ الشعر قول وليس مقولا، أي أنّ الخصوصية تكمن في الصياغة وليس في الموضوع.

وعلى الرغم من وجود بعض الأشكال النثرية في الأدب العربي القديم، إلاّ أنّ الهيمنة كانت دائما للشعر و"لم يكن السّرد مقبولا في الثقافة الكلاسيكية إلاّ عندما يشتمل على حكمة (كليلة ودمنة)، أو عبرة (السرد التاريخي)، أو صورة بلاغية ترفع من قدره (المقامات)"[9].

من هنا نستطيع أن ندرك أنّ الرّواية كانت أقرب جنس أدبي إلى الطبقة الشعبية حديثا لأنها امتداد للأدب السردي حتى ولو لم تتبناها الثقافة الرسمية، لأنّها تعكس اهتمامات هذه الطبقة وتعبر عن انشغالاتها، خاصة إذا تجاوزنا مقولة "هيجل" بأنّ الرّواية هي ملحمة برجوازية إلى رأي "باختين" الذي اعتبرها جنسا هجينا يقوم على المحكي الشعبي، وهو ما يجعل نص "أبوليوس" (الحمار الذهبي) أوّل رواية حقيقية.

وبين هذا وذاك حققت الرّواية لإنسان العصر الحديث تلك الرّغبة الدفينة التي يحملها منذ الأزل للحكي والميل الكبير للقص، وهو الدور الذي كان يقوم به بامتياز الأدب الشعبي، لهذا كان على الرّواية وهي تثبت أركانها، أن تجمع بين رقي الكتابة الشعرية وبساطة اللّغة اليومية لتخلق لغة خاصة بها يمكن من خلالها أن تستولي على مكانة الشعر الرّاقي والقص الشعبي معا، والإنسان يجد في الرّواية دائما ما يعبر عنه.

إلاّ أنّ المؤسسة الثقافية لم تحتضن الرّواية واعتبرتها جنسا مقحما على الأدب، مما دفع كتّابها إلى التخفي وراء أسماء غير حقيقية بسبب خروجهم السافر عن معايير الأخلاق.

وأخيرا كان الأدب الموازي روائيا أكثر منه شعريا، لأنه خضع لقانون العرض والطلب الذي رجحت فيه كفة الرّواية بأنواعها، خاصة منها (البوليسية، العلمية، الجوسسة)، ممّا حذا بدور النشر التّي تسعى وراء التوزيع الواسع والرّبح السريع إلى طبع ملايين النسخ وإهمال بقية الأجناس الشعرية.

ومن هنا ندرك أنّ قانون السوق الذي كرّسه العصر الحديث، قد كانت له اليد الطولى في تحديد أكثر الأنواع الأدبية اقتناء وقراءة عن الأعراف والتقاليد الثقافية والاجتماعية، حتى إنّ الأدباء العرب في ولوجهم ميدان الكتابة في هذا النوع من الأدب لاقوا الكثير من الصدامات مع النقاد، ممّا جعلهم يحتمون بالأسماء المستعارة، وهو ما فعله "هيكل" في رواية (زينب) التّي صدرت بعنوان (مناظر وأخلاق ريفية) بقلم مصري فلاح.

وهكذا قررت الرّواية كجنس أدبي مهمش خوض معركة بقائها بنفسها، وراهنت في هذا على المتلقي بكافة أنواعه: المتلقي الدارس الذي واجهته بتقنياتها المبتكرة وصياغتها المتفردة، والمتلقي العادي الذي أنتجه العصر الحديث الذي اهتم فيه الأدب بتحقيق وظيفة أخرى تهدف إلى القضاء على القلق الذي ينتاب الإنسان بسبب التغيرات السريعة التّي تحدث في المجتمع، كل هذا أدّى إلى الانتشار الواسع للأدب الموازي الممثل في الشريط المصور، والرّواية المسلسلة، والرّواية البوليسية والوردية، ورواية الخيال العلمي.

استطاعت الرّواية أن تعتلي عرش الأدب الرّاقي وكذلك فعلت في الأدب المعادل، وهذا "لأنّها تنطوي في شكلها وخطابها على إمكانات واسعة لملاحقة تحولات الزمن والفضاء، وانعكاساتهما على علائق الفرد بذاته، ومع المجتمع والطبيعة"[10]، وقبل هذا وذاك فالرّواية في أهم تعار يفها نثر واقعي، لذلك فهي أسبق في ارتباطها بالأحداث اليومية.

حدود الأدب الرّسمي والهامشي:

لعلّ أوّل ما تثيره مسألة الأدب الشبيه هي قضية المعارضة، سواء على مستوى الجماليات الرّسمية المكرّسة من قبل المؤسسة الثقافية أو على مستوى الإيديولوجيا من حيث مضمون الأعمال الموازية المعارض للإيديولوجيا السائدة، ممّا جعلها تنفتح على الآداب

الكولونيالية والآداب الشعبية المناهضة للطبقة الأرستقراطية، فقد تسببت التغيرات الجدرية التّي ميزت الحياة الإنسانية من تطور صناعي وارتفاع في السكان وتصاعد النزعة الفردانية إلى بروز تيار أدبي معارض جسّد أدب الرفض أو ما عرف بضد الأدب (L'alittérature)[11]، كما نجد الأدب الخاضع للمتطلبات الخاصة، كالأدب النسوي وأدب الأطفال وأدب العمال، أو الكتابات الماركسية في الولايات المتحدة الممنوعة بقوة القانون، وكذلك الكتابات السياسية في الوطن العربي ذات النزوع الإسلامي، كما تجلت المعارضة في جانب اللغة التي حاولت أن تكون أكثر قربا من الطبقات الفقيرة ومن الواقع اليومي، فتنازلت عن تعاليها الذي اكتسبته من الإنتاج الراقي للأدب.

وفي هذا المجال أشار "باختين" إلى أسلوبين كانا قد ميّزا العصر الوسيط في أوربّا: الأسلوب الرّفيع الذي كرّسته الإيديولوجية الرّسمية والكلاسيكية، والأسلوب الشعبي أو الثقافة الكرنفالية التي أهملتها الدراسات الأدبية وتجاهلها التاريخ الأدبي[12].

من هذا المنطلق كان تمييز الأدب من اللاأدب أو الأدب المتعالي من شبيه الأدب، يعتمد على اللّغة أو الاعتناء بالشكل بصفة أساسية ثمّ نوعية المتلقي كذلك.

بروز الشكل:

كان الشكلانيون الرّوس أوّل من أولى اهتماما باللّغة الإبداعيّة في العصر الحديث بعد أن ظلّ النقد مدة طويلة من الزّمن يعمل خارجها، إذ عدّوها أساس الأدبية وأهم مقياس تحدّد به جودة العمل الأدبي من عدمها، يفرض التعالي اللّغوي توحيد اللّغة أي (أن يكون اللّفظ في محتوى الدلالة المعبر عنها)، لهذا اكتسب الشعر مكانة هامة باعتباره أدبا متعاليا يغلب فيه جانب التشكيل على جانب المضمون، حتى إذا تنازل عن لغته الفصيحة دخل مجال الأدب الموازي من بابه الواسع دون إيلاء أيةّ أهميّة لصوره مهما كانت جودتها، وهكذا أضحى لفظ أدب مساويا للفظ لغة، فكانت الأدبية هي الخصائص الجمالية التي تتجلى عادة في طريقة التشكيل اللّغوي، وكأنّ الأدب

"أوّلا وأخيرا فن من فنون القول، أداته الفارقة هي اللّغة، وليس هناك فن جيّد دون أن يوظف اللّغة توظيفا فنيا جميلا من حيث تركيب الجملة ودلالة العبارة"[13].

وتبعا لذلك اعتبر التشكيل الفني حدّا مهما من الحدود التي تميز الأدب من اللاأدب، أو الأدب الرّاقي من الأدب الثانوي.

وبما أنّ الرّواية كثيرا ما يعلو فيها المعرفي الإدراكي على حساب الخطاب الأدبي الجمالي، فقد حاولت لغتها أن تكون أكثر قربا من المتلقي العادي، فتبنت لغة بسيطة اكتسبتها من الصحافة التّي تعاملت من خلالها مع الجمهور مباشرة، هذا ما جعل أغلب الإنتاج الأدبي الموازي إنتاجا روائيا.

وهكذا أصبحت لغة الرّواية تفتقد إلى الطاقة التخيليّة التّي تحملها اللّغة الأدبية الرّاقية، التّي تعتمد على خاصيّة التوحّد بين عنصري التركيب والاختيار، أي بين المفردات الموظّفة والدّلالة التّي تحملها والتّي ينبغي أن تتوالد باستمرار، وهو ما تدعوه "جوليا كريستينا" بـــ (التّدال) (**La signifiance**).

وفيما يعمل النّص الرّاقي على هدم اللّغة التعبيرية وتحقيق التفرّد من خلال تطويق النّص بهالة من الغموض لتضليل المتلقّي، وتحدّي آليات قراءته، ودفعه إلى خارج حدود العمل الأدبي، تقدم الأعمال الموازية مزيدا من التفسير من أجل توفير البهجة للجمهور، وإبقائه داخل الرّواية، ومنع الملل من التسرب إليه، خاصّة إذا كان هذا الجمهور من أنصاف المثقفين.

ولا شك أنّ الكاتب إذا استهدف الشهرة والنجاح التجاري، فإنّه يلجأ إلى الأساليب الشعبية والقوالب السهلة حتى يوجد أكبر قدر من الاستيعاب للقارئ، على عكس الكاتب الذي يرمي إلى مناقشة مشكلة وجودية أو فلسفية أو جمالية[14].

وربّما تكون الرّواية الغربية قد احتضنت الأدب الشبيه في فترة لاحقة على ظهور الرّواية الفنية، وخاصّة بعد أن صار المتلقون من أنصاف المثقفين والموظفين والشباب يطلبون هذه الأعمال التّي تحقق لهم نوعا من المتعة ومساحة كبيرة من الفهم، بسبب أسلوبها البسيط ومواضيعها المستقاة من الطبقة الدّنيا في المجتمع.

أمّا على مستوى الرّواية العربية، فإنّ الكتّاب انطلقوا من ترجمة النّصوص المهمشة خاصة الرّوايات العاطفية والبوليسية والوردية، وذلك بتوظيف لغة في متناول القرّاء، بل وصل الأمر إلى الكتابة بالعاميّة خاصّة في مصر، ومن هنا تولد الصراع بين العامية

والفصحى الذي مازالت انعكاساته، يقول عبد المحسن طه بدر في هذا الموضوع: "ولم يكن كتّاب هذا النوع من الرّواية يهدفون في لغتهم إلى تقديم لغة فنيّة أو على الأقل تقديم لغة عربية سليمة، بل كانوا يهدفون في المقام الأول إلى تقديم رواياتهم بلغة يستطيع القرّاء فهمها (...)، لهذا أصبحت لغتهم أشبه بحقل تجارب يجد الباحث فيها محاولات عديدة مختلفة تمتد من العامية إلى العربية الرّكيكة إلى أسلوب الصحافة إلى الأسلوب الفصيح"[15].

إلاّ أنّ دخول رواية التّسلية والترفيه كما وسمها "عبد المحسن طه بدر" إلى الأدب العربي مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، دفع الرّواية العربية دفعا كبيرا نحو الرّواية الفنيّة التّي أسس لها ثلّة من الكتّاب فيما بعد أمثال "نجيب محفوظ".

أمّا المواجهة التّي قد تحدث في هذا النوع من الأدب بين القارئ والنّص، فغالبا ما تكون على مستوى المضمون ولا تتعدى الإلغاز والغرابة التّي تلف الأحداث فتحدث قلقا لدى القارئ، وهذا ينتهي حالما تنتهي القصة على سبيل المثال في الرّواية البوليسية أو رواية الخيال العلمي، بينما تعجز القراءة عن استنفاذ النّصوص المتعالية أو تأويلها تأويلا نهائيا.

الأنواع الأدبية بين الثابت والمتحول:

لعلّ التفسخ الذي أصاب مختلف المؤسسات الاجتماعية مع حلول القرن التاسع عشر قد مسّ المؤسسة الأدبيّة أيضا لأنّها تشكل خصوصية من خصوصيات الثقافة، فالنّص الأدبي لا يمكن أن يصبح رسميا إلاّ إذا انتزع اعتراف المؤسسة الثقافية.

ويرجع تشبيه النوع الأدبي بالمؤسسة إلى "رنيه ويليك" و "أوستن وارين"، حين أكدا على مماثلة معماريته لمعمارية الكنيسة أو الجامعة أو الدولة ككل، ممّا يجعل المنتمي إلى هذه المؤسسة مجبر على الخضوع لقوانينها والعمل بدساتيرها وممارسة شعائرها، لكنّه يستطيع أيضا أن يمارس انقلابا ويخرق بعض معاييرها لإعادة تشكيلها وفق منظوره الخاص[16].

وتبعا لذلك يمكن أن نلاحظ أنّ الاستقرار الذي كان يسود المدينة الخاضعة للسلطة المطلقة للكنيسة قد قابله استقرار النوع الأدبي، ونقاؤه بين أحضان المذهب

الكلاسيكي، لكنّ المدينة الحديثة التّي عرفت موت المعايير الرّوحية، وتحييد الكنيسة الذي انتهى بإبعادها عن مجال السلطة نهائيا قد مثله على مستوى المؤسسة الأدبية موت المعنى داخل النّص وتفككه خاصة مع الرّواية الجديدة في فرنسا.

لكن التغيير الذي مس النوع الأدبي لم يصل إلى العناصر الثابتة فيه، لأنها بمثابة هوية الجنس الأدبي، وهي التي تحفظه من عدم الذوبان في بقية الأجناس بالرغم من تعامله معها، ولعلّ قبول المؤسسة الرسمية بالرواية الجديدة على الرغم من خروقاتها لهذا الجنس هو احترامها للاكراهات المفروضة على الأدب الراقي، حيث تتلخص في ضرورة ارتباط العمل اللاحق بالعمل السابق مع وجوب التفرّد الذي يضطرّه إلى خرق أفق المتلقي، وتوقع أيضا متلق في زمن قادم، زد على ذلك فإنّ مهمة تطوير اللّغة وتجديدها تقع على عاتق الأدباء وليس على اللّغويين، وهو ما عملت على تحقيقه الرّواية الجديدة مع روب غرباييه وناتالي ساروت، مارغريت دوراس وغيرهم.

وفي المقابل طغت على الأدب الهامشي الطبيعة الاستهلاكية لأنّه كان نتاج الثورة الصناعية التّي جعلته أدبا غير موجه لطبقة معينة، ومتمردا على أية سلطة ثقافية أو جمالية بل لا يخضع إلاّ لقانون السّوق القائم على العرض والطلب.

وبالرغم من أنّ أهم ما يميز أدب هذا العصر والرّواية خاصة هو تداخل الأنواع، إلاّ أنّ الرّواية الاستهلاكية تضم تحت غطاء الرّواية مجموعة من الأنواع الأخرى، بالإضافة إلى تراوح الأصوات بين الفصحى والعامية واللّغة الصحفية والمستنسخات، التّي ترمي كلها إلى انتهاك مقولة الأجناس والاتجاه نحو كتابة جديدة يشارك في مشهدها السرد والشعر والدراما هي ما يدعوه "إدوارد الخراط" بالكتابة عبر النّوعيّة[17].

فالنص الذي يمارس خروقات على المعايير الأجناسيّة يجب أن يؤسس لجنس جديد وإلاّ فإنّه لا يعتبر أدبا، وأبسط مثال على ذلك نصوص "شكسبير" التّي خرقت قواعد الجمالية الكلاسيكية التّي كانت قائمة، فكانت سابقة لعصرها ولم يعد إليها النقد إلاّ بعد ظهور الرّومانسية.

أمّا نصوص الأدب الهامشي فإنّها في تمرّدها على قانون النّوع كانت تسعى إلى التوصيل المعرفي أكثر من صنع جمالية جديدة في سبيل توصيل معلومة كما في رواية الخيال العلمي، أو تحقيق متعة كما في الرّواية الوردية أو اختبار ذكاء كما في الرّواية البوليسية.

هذا الاستيلاء على المناطق المجاورة الذي تمارسه النصوص الموازية لم يقتصر على توظيف بقية الأنواع لخدمة النوع الرّوائي كما في الرّواية الفنيّة وإنّما تعدّى إلى الثوابت في حدّ ذاتها، فطغى الحوار على السّرد أو الشعر على الوصف، وخير مثال على ذلك نصوص (اللّيالي) أو نصوص (مائة ليلة وليلة) التّي تمظهر فيها الشعر حتى يغدو أكثر من النثر، ففي قصّة (يوسف الحسن) يستغرق الشعر عدّة صفحات قليلا ما يتخللها السّرد[18].

أنواع الأدب الهامشي:

-1 الأدب الشعبي:

يعد الأدب الشعبي أساس مختلف الدراسات الأدبية والدراسات المقارنة على وجه الخصوص إذ بدأت معه قبل أن تطال الأدب الراقي، كما كان وابتداء من البنوية ميدان المناهج النقدية التجريبي.

وقبل هذا وذاك كان الأدب الشعبي وسيظل المعبر الحقيقي عن حياة الشعوب وعاداتها وتقاليدها والمحافظ على هويتها، ولأنه كان أدبا مجهول المؤلف باعتبار طابعه الجماعي وغير مدون لأنه ينتقل بالرواية، ولأنه أيضا أدب عامي اللغة، فإن المؤسسة الثقافية الرسمية أخرجته خارج مجالها فعد أدبا هامشيا وفقدت بذلك الساحة الأدبية جزءا مهما من الأدب ككل.

ولما كان الأدب الشعبي أجرأ على القضايا المحظورة من الأدب المتعالي فإنه أكثر ثراء وأقل تبعية واحتراما لمعايير السلطات المختلفة، لهذا حمل هذا الأدب صفة كل الآداب المهمشة التي تقوم على المعارضة واختراق المعايير.

ويبدو الأدب الشعبي العربي بمختلف فروعه الشعر والقصة والحكاية أكثر تهميشا بالمقارنة مع الأنواع الأخرى لأنه يعتمد على النقل الشفوي واللغة العامية وعلى اللغة

البسيطة في الحالات النادرة التي يدون فيها باللغة الفصحى مع أن التعالي اللغوي هو المعيار الذي تعتمد عليه المؤسسة الرسمية في اختيار أدبائها بدليل أن الأعمال الأدبية التي تكسر كل منطق للكتابة المألوفة تقابل بالاعتراف والقبول من هذه المؤسسة.

وعلى الرغم من أن المذهب الرومانسي قد فتح المجال للأدب بأن يستوعب آداب الشعوب البسيطة وذلك حين تحول مصطلح (La littérature) مع هذا المذهب إلى مصطلح (Littérature) دون تعريف أين تلتقي كل الآداب دون حدود أو حواجز[19] إلا أن الاهتمام لم يدم طويلا بل ظل الأدب الشعبي أدبا ثانويا ما دام لم يصل بعد إلى أن يكون موضوعا للنقد والتفسير.

على أن كتاب الأدب المتعالي قد استقوا الكثير من مواضيعهم من التراث الشعبي، فقد نقلت لنا كتب التاريخ مثلا أن بطل الملحمة هو البطل الإشكالي الذي استوحته الرواية لتعبر من خلاله عن صراع الإنسان مع الحياة[20] وأنّ معظم الحكايات والأمثال الشعبية كانت أرضية لبناء روايات فنية راقية، مثل ما يفعله "جمال الغيطاني" مع التراث الشعبي المصري و"واسيني الأعرج" مع التراث الجزائري (نوار اللوز)، و"الطيب صالح" مع لتراث السوداني (عرس الزين).

وهكذا فقد حكم على الأدب الشعبي لأسباب كثيرة أن يكون نواة لمختلف الأعمال التي احتضنتها المؤسسة الرسمية دون أن يستقل بالإنتاج والتدوين.

2- الشعر:

يغلب على نصوص الأدب الهامشي طابع الحكي، لهذا جاءت معظمها في شكل الرّواية نظرا لأنّها تنحو دائما نحو أصولها الشعبيّة التي أكسبتها لغة تجمع بين الأسلوب البسيط والأسلوب المتعالي.

بينما ظلّ الشعر ينزع نحو الأسلوب المتعالي القائم على غموض العبارة، وتعقيد الصّورة وتحقيق الإيقاع حتّى في قصيدة النثر، ممّا أدّى بالنصوص الشعريّة المدوّنة بالعاميّة إلى التهميش والاحتقار.

فلعلّ اللّغة الرّاقية هي المعيار الرّئيسي لتدوين الشعر واتخاذه موضوعا للنقد الأكاديمي، بل قد نجد في الشعر الفصيح نصوصا أجازتها المؤسّسة الثقافيّة بالرّغم من بساطتها التي تصل حدّ السّذاجة فيما رفضت نصوص الشعر العامّي بالرّغم من جماليّة صورها وجدّتها.

ويولي المتلقي العربي اهتماما كبيرا للشعر العامّي الذي يمثل موروثه الثقافي، كالشعر الملحون في المغرب العربي، والشعر النبطي في الخليج العربي، وتعقد له المجالس الشعرية على مرأى ومسمع من علية القوم، بل ويحضرها أهم أقطاب الشعر الفصيح الذين يستقون من درر هذه النّصوص.

3- أدب الطفل:

طالما اعتقد الدارسون أن أدب الطفل هو أدب من الدرجة الثانية إن كان أدبا أصلا، ذلك أنه يقوم على جمال الأسلوب وجودة الصياغة وتعالي اللغة، ولم يعرف اهتمام بهذا الأدب إلاّ لتحقيق وظيفة أخلاقية لأبناء النبلاء عبر قصص هادفة تحكيها المربيات هذا في أوربا، أما في الهند وبلاد فارس فكان وسيلة تعليم أبناء الملوك والأمراء مختلف شؤون الحياة.

من هذا المنطلق ظن الكتاب أن كتابتهم للطفل هي نزول إلى مستوى أدنى في التفكير والتعبير أيضا متجاهلين سعة خياله التي قد تتجاوز سعة خيال الإنسان الراشد.

لكل هذه الاعتبارات اتجه المقارنون إلى البحث في ميدان ظل مجهولا هو ميدان ثقافة الطفل، وأول دراسة أكاديمية كانت سنة 1932 في الكتاب الذي ألفه "بول هازار" " Paul Hazard " (الكتب، الأطفال والرجال)[21].

إلاّ أنّ الأمر لم يتعدّ هذه الدراسة إلا بعد أكثر من ثلاثين سنة، حيث غدت ثقافة الطفل نقطة تقاطع العديد من العلوم الإنسانيّة: السوسيولوجيا، علم النفس، الأدب المقارن، علم التاريخ التي طرحت سؤالا جوهريا مفاده هل يجب الحديث عن أدب الطفل أو الأدب الموجه للطفل؟

ولئن كانت الإجابة عن هذا السؤال توحي بأهمية هذا الطرح فإن سوق الكتاب تدل على أن الأدب الذي يكتبه الطفل لا وجود له، وإن وجد فلا يؤخذ بعين الاعتبار، لأن الكتابة الموجهة للطفل تعد كتابة مهمّشة وثانوية فما بالك بكتابة الطفل نفسه.

وقد التفت الأدباء العرب مؤخرا وبتأثير من الدراسات الغربية إلى ثقافة الطفل، وأخذوا يخوضون في هذا الميدان من خلال المسرح أو إعادة كتابة القصص الشعبي وكذلك عبر الشريط المرسوم وقصص الخيال العلمي في محاولة لاستيعاب سعة خيال الطفل وتحريك شهيته للبحث العلمي كما تفعل الدول المتقدمة الآن.

وهكذا لكل هذه الأسباب اعتبر أدب الطفل من أهم الأنواع الهامشية كونه يقوم على أنواع أخرى تنتمي إلى هذا الأدب.

4- الرواية الوردية:

في الوقت الذي تسعى فيه بعض أنواع الأدب الهامشي إلى أن تغدو أنواعا رسمية بفضل بعض الدراسات النقدية التي تهدف إلى الكشف عن أهمية هذه الأنواع ودورها الفعال في مؤسسة الأدب ككل، في هذا الوقت تظل الرواية الوردية تعيش على الهامش مع أنها الأكثر استهلاكا بين كل الكتب الأدبية في الغرب، وذلك منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى حد اليوم، فقد بينت إحصائيات المقروئية أن مؤسسة (Harlequin) التي تسيطر على 90% من سوق الكتب في فرنسا قد سوقت أكثر من 129 مليون نسخة من هذه الروايات سنة 1989 فقط[22].

أما أصل التسمية فيعود إلى الرّواية العاطفيّة الإسبانية (Novela rosa) الذي نقل إلى الفرنسيّة (Roman Rose) ليشير إلى لون هذه الكتب، وإلى الطبقة الشبابية التي تمارس قراءتها إلاّ أنّ جذور هذه الرّوايات تعود إلى العصر الكلاسيكي في بعض القصص العاطفية التي تبلورت مع نهاية القرن التاسع عشر.

وقد كتب في هذا النوع على سبيل الاختصاص لا التجريب الكثير من الأدباء أبرزهم: " Rafael Perez " في اسبانيا "Carolina Ivernizio" في إيطاليا

و" Florence Barclay" و"Daily" في المنطقة الأنجلوسكسونية، و" Pierre Decourcelle" و" Louis Forest " في فرنسا، وغيرهم.

إلاّ أن اغلب هؤلاء الكتّاب كان ينشط في البداية تحت أسماء مستعارة قبل أن تتولى مجموعة من دور النشر المعروفة طبع هذه الكتب وتوزيعها بصفة متواترة؛ مثل دار النشر (La Bonne Presse) في مجموعتها (الروايات الشعبية)، ودار (Tallandier) تحت اسم (أجمل روايات الحب)، وأشهرها الدار الكندية (Harlequin) التي تهيمن على السوق الأوروبية وتصدر شهريا ثلاثة وأربعين عنوانا ضمن مجموعات تحمل عناوين مختلفة (المجموعة الملكية) التي تختص في قصص العشق القديمة، و(المجموعة البيضاء) التي تدور أحداثها في الأوساط الطبيّة كالمستشفيات، ومجموعة (حظ) (Chance) المتعلقة بالنساء اللواتي تعرضن[23] للصدمات العاطفية، بالإضافة إلى مجموعات كثيرة تمس كافة شرائح المجتمع كالمراهقين والموظفين والخدم وغيرها، وهنا نسجل اهتمام هذه الدور بتوفير كم كبير من الروايات حسب الطبقة أو الوظيفة بهدف تحقيق الربح والشهرة معا.

وقد دخلت هذه الرواية الأدب العربي مثلها مثل الأدب الغربي ككل منذ القرن التاسع عشر عن طريق الترجمات التي كان يقوم بها الأدباء، لأن التوجه كان في البداية إلى روايات التسلية والترفيه التي عملت الصحافة على نشرها مسلسلة وخاصة ما كان يحفل منها بعناصر المغامرة والحب التّي ميّزت الذوق الشعبي في ذلك الوقت، لهذا التفت المترجمون إلى الرّوايات الغراميّة التّي كثيرا ما خلت من أسماء مؤلفيها أو حتى مترجميها عند عرضها في المجلات[24].

وحتى وإن حملت مختلف الأنواع الروائية فيما بعد عناصر المغامرة أو الحب، فإن الرواية الوردية استمرت قائمة بذاتها تسجل أكبر رقم على مستوى المبيعات حتى في السوق العربية التي تصدى عدد كبير من كتابها للإبداع في هذا النوع الذي يصدر ضمن (روايات الجيب) أو (الرواية الوردية) أو أسماء فتيات كروايات (أحلام) و(ليلى) وغالبا ما يكون غلافها ورديا ولكنها تخلو أيضا من أسماء مبدعيها ومترجميها.

لكن اللافت للنظر هو بناء هذه الرواية المعماري الذي يبدو البناء نفسه في جميع أنحاء العالم مما يجعلها في خدمة السينما والتلفزيون حيث تعتمد على خط سير محدد:

اللقاء ← تبادل الحب ← مواجهة المجتمع ← محاولة التفريق بينهما اكتشاف المؤامرة ← لزواج.

ونجد على مستوى جميع القصص أن البطل أو البطلة من طبقة شعبية فقيرة في محاولة لاستقطاب أكبر عدد من القراء من خلال مواجهة الفروقات الاجتماعية التي كانت تميّز العلاقات بين الطبقات في العصور السابقة.

وبالرغم من نسج الأدب العربي على منوال الأدب الغربي في هذا النوع الحكائي العاطفي إلاّ أنّنا نجد له جذورا أخرى في القصص العربي على غرار (ألف ليلة وليلة) و(نزهة المشتاق في حدائق العشاق) أو (طوق اليمامة) "لابن حزم" أو (مائة ليلة وليلة) "للباهي البوني".

كما كان يسير مقابل هذا الاتجاه العاطفي اتجاه آخر هو رواية الجنس (Roman pornographique) وقد عرفت في الأدب الغربي بـ (Roman-X)). وعرفت ازدهارا مع فن السينما والفيديو، وعرف الأدب العربي الحديث نماذج قليلة منها.

5- الرواية البوليسية:

على الرغم من أن الرواية البوليسية اعتبرت من الآداب غير الجادة مدة طويلة من الزمن إلا أنها استقطبت شريحة كبيرة من القراء الذين اشترطت فيهم مواصفات خاصة، أبرزها الذكاء وسرعة البديهة والاهتمام بالتفاصيل الصغيرة من أجل السيطرة على هذا النص والوصول إلى حل مختلف الألغاز التي يقوم عليها.

ومع أن الدارسين يجمعون على أن هذا النوع من الكتابة هو وليد العصر الصناعي، إلا أن النصوص القديمة ذات الأشكال الملحمية أو المسرحية قد حملت الحس البوليسي من منطلق البحث عن المجرم الذي تبنى عليه هذه النصوص، مثلما هو الحال في مسرحية (أوديب) "لسوفوكليس" التّي انطلقت من نواة مركزية هي ملاحقة قاتل "لايوس" ثم انفتحت على بقية الأحداث عبر عنصر التشويق القائم على الإلغاز الذي طغى على كل المسرحية[25].

تبعا لما سبق صعب على النقاد تحديد بدايات هذا النوع الأدبي بدقة لكنهم أجمعوا على أن القرن التاسع عشر هو الزمن الذي ظهرت فيه الرواية البوليسية بشكلها المكتمل، وذلك بتأثير استفحال الجريمة في المجتمع واعتماد آليات جديدة متطورة في التحقيق الجنائي تماشيا مع تطور المؤسسة البولسية نفسها.

وقد أشار "فولفغانغ كايزر" في حديثه عن تغير الأنواع الأدبية إلى وجود أشكال أدبية صغيرة تطورت مع الزمن ومع تقدم الدراسات، لتغدو نوعا من الأنواع الأدبية المعروفة، ومن ذلك اللغز الذي انحدرت من رحمه القصة البوليسية، واكتسبت خصائصه المتنوعة[26]؛ ثم استقلت بشكلها وأسلوبها لكنها حافظت على أسلوب الإلغاز الذي يعتبر أساسا في بناء أحداثها.

أما في الأدب العربي فإن الرواية البوليسية بشكلها الخالص المعروفة به حاليا نادرة الوجود لكنها موجودة على طريقة **Simenon** ؛أين يقع البحث البوليسي موازيا لبقية الأحداث فلا يغدو حدثا رئيسيا.

وقد ولج النص البوليسي الأدب العربي في بدايات الحرب العالمية الثانية، وذلك عبر روايات غربية ترجمت ونشرت في المجلات المتنوعة التي كانت تملؤها النزاعات السياسية التي قامت بين الأحزاب، فصار الأمر يتطلب مادة صحفية جديدة تمثلت في الروايات المسلسلة وأبرزها الرواية البوليسية، وقد اشتد الاهتمام وازداد طلب الجمهور على روايات المغامرات العاطفية والمغامرات البوليسية في القرن العشرين، فانبرى الكتـــاب يترجمون لأبرز الروائيين وعلى رأسهم"كونـــان دويل"[27].

وطفق الروائيون العرب ينسجون على منوال الرواية البوليسية الغربية لكن أعمالهم لم تقم أبدا على التيمة البوليسية بشكل خالص، وإنما جاءت هذه التيمة مصاحبة لتيمات أخرى كالقهر الاجتماعي والطبقية والمغامرة العاطفية على غرار ما نجده في (اللص والكلاب) لـــ "نجيب محفوظ" أو في الرواية الحديثة خاصة مع الجزائري بومسهول الذي اشتهر باسم "ياسمينة خضراء" في العديد من رواياته مثل رواية (بم تحلم الذئاب؟)، وفي الكثير من الروايات الجزائرية التي صاحبت هذه العشرية السوداء، والتي استدعت توظيف التحقيقات البوليسية في أحداث الرواية.

التفسير والنقد:

لعلّ خضوع العمل الأدبي إلى القراءة ودخوله ميدان النقد، يجعله يكسر أول حاجز له في مواجهة المؤسسة الرسمية وليس المؤسسة القرائية، لأن النقد يفسح المجال لوصول العمل إلى القراء المختصين الذين يحاورون النص انطلاقا من أبعاد مختلفة تتجاوز لحظات المتعة أو التسلية، ليغدو حاملا لأفكار مبتكرة على مستوى النوع أو المحتوى مما يجعله قاعدة لنصوص أخرى تأتي بعده، والسؤال الذي يفرض نفسه بشدة هنا: هل شهرة النص الأدبي هي طريق مروره إلى الأدب الرسمي؟

ربما أسهم انتشار العمل الأدبي في دخوله المؤسسة الثقافية من أوسع أبوابها، لكن هذا ليس شرطا أساسيا، إذ انتشار الأعمال الاستهلاكية دليل على ذلك، فقد أثبتت الدراسات الميدانية أنها توزع بدرجة تفوق بكثير الأعمال الأدبية المتعالية، وهذا ما أكده Robert Escarpit"روبار إسكاربيت" في سبر للآراء قام به في فرنسا؛ ذلك أن معظم المكتبات موجهة لفئة النخبة من برجوازية مثقفة أو مختصين في الأدب أو الفن، وهو ما يجعل عدد القراء يقدر بثلاثة ملايين قارئ في حين تقدر المجموعة الفعلية القارئة بثلاثين مليون قارئ[28].

فالعدد الكبير من قراء الأدب الهامشي يوضح بما لا يدع للشك أن هذه الشهرة لم تستطع أن تمر بالرواية البوليسية مثلا أو رواية الخيال العلمي إلى الأدب الرسمي، لأن الشهرة يجب أن يرافقها التفسير ومن ثم دخول المقررات الدراسية.

فعندما يخضع النص للتحليل والدراسة فهو اعتراف ضمني بولوجه عالم الأدب الراقي، هذا بعد أن ينسب إلى مؤلف يعتد به، ويعتبر نص (ألف ليلة وليلة) خير مثال على ذلك، إذ على الرغم من تعامل معظم الأدباء العالميين معه من خلال الاقتباس أو التناص، إلا أنه لم يرق إلى مستوى الأعمال الأدبية المجازة من قبل المؤسسة الثقافية مما يجعل القارئ يتساءل: لماذا تعتمد النصوص المبنية على أشلاء كتاب الليالي فيما يقابل الكتاب نفسه بالتهميش والإنكار؟ يقول عبد "الفتاح كليطو":

"لعل انعدام التفسير يشكل مقياسا كافيا لتعريف اللاّ نص، فألف ليلة وليلة لم تفسر لأنها من وجهة نظر الثقافة الكلاسيكية لم تكن تعتبر نصا، كان ينقصها التنظيم

الداخلي الذي يحدد النص، ومن بين العوامل المحددة للنص غموض الدلالة، وكذلك نسبة القول إلى مؤلف معترف بقيمته"[29].

هذه الشروط التي تحدد مرور النصوص إلى مصاف الأعمال الراقية، تضع التوزيع جانبا لأنها تهتم بآراء القراء المختصين (النقاد) دون بقية الجمهور، وهؤلاء ما زالوا يعتبرون الأدب لغة رفيعة ودلالة غامضة قبل كل شيء، وهو ما لا يتوفر في الأعمال المهمشة التي تعتمد لغة بسيطة ومعنى واضحا من أجل الاستحواذ على أكبر شريحة متلقية، لكن بناء أحداثها يقوم على جماليات أخرى كالتشويق والإثارة التي لا تعترف المؤسسة الرسمية بها.

الببليـــوغرافيـــا:

(1) أنظر ALAIN MICHEL BOYER , La Paralittérature ,Que Sais-Je ,Presses Universitaires De France,Paris,1ére ED ,1992,Page :18-19.

(2) أنظر Bernard Mouralis, Les contre littératures, p° 60

(3) عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنويّة في الأدب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط: 3، 1997، ص: 38-39.

(4) ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ترجمة يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط: 1، 1988، ص:24-25.

(5)Daniel Fondanèche, paralittératures, Editions Vuibert, Paris, France, 2005, n° 1, p° 17.

(6) André Peyronie, Littérature et paralittérature, in S.F.L.G.C, la recherche en paralittérature générale et composée en France, Aspects et problèmes, Paris, 1983, p=° 220

(7) Daniel Fondanèche, paralittératures, p° 13-14

(8 أنظر Yves Reuter, Introduction a l'analyse du Roman, Editions Nathan, Paris, 2003, p° 13.

(9) عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنويّة في الأدب العربي، ص: 24.

(10) محمد برادة، فضاءات رّوائية، ص: 94.

(11) طه وادي، الرّواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، مصر، ط: 01، 1996، ص: 192.

(12) أنظر رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط: 3، 1987، ص: 237.

(13) أنظر Yves Sttaloni, Ecoles et courants littéraires, Edition Nathan, V U E F, Paris, 2002, p° 147.

(14) تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط، 2، 1996، ص: 150-152.

(15) عبد المحسن طه بدر، تطور الرّواية العربية في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت، ص: 166.

(16) أنظر Pierre V Zima, Manuel de sociocritique, Edition Picard, Paris VI, 1985, p° 31.

(17) أنظر إدوارد الخراط، أصوات الحداثة، دار الأدب، بيروت-لبنان، ط: 1، 1999، ص: 37.

(18) أنظر الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، تحقيق شريبط أحمد شريبط، سلسلة عيون التراث الجزائري، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، ط: 1، 2005، ص: 43-104.

(19) أنظر عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنوية في الأدب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،لبنان، ط:3،ص:19.

(20) أنظر: فاروق خورشيد، هموم كاتب العصر، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط:1981،1، ص:99.

(21) أنظر: Isabelle, Nières, Cultures d'enfance, in S.F.L.G.C, La recherche en littérature générale et comparée en France, p° 181.

(22) أنظر: Alain Micher Boyer, La paralittérature, p=° 105.

(23) .Ibid, p° 106

(24) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية، ص:126 - 127 .

(25) انظر: S , F , L ,G ,C , P=°197 in André Peyronie, Roman Policier:

(26) انظر فولفغانغ كايزر، العمل الفني: مدخل إلى علم الأدب، ترجمة أبو العيد دودو، ج2، دار الحكمة، الجزائر، دط، سنة 2000، ص: 530-531.

(27) انظر عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، مصر،دط،دت، ص:130.

(28) انظر: Robert Escarpit, sociologie de la littérature, Que sais- je, .Edition Dahleb N=°8, 1992, P=°79

(29) عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنوية في الأدب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط:3،1997،ص: 15.