لمزيد من الكتب والأبحاث زوروا موقعنا مكتبة فلسطين للكتب المصورة
https://palstinebooks.blogspot.com

د. هويدا صالح

# الهامش الاجتماعي في الأدب

## قراءة سوسيوثقافية

# الهامش الاجتماعي في الأدب

## قراءة سوسيوثقافية

هويدا صالح

# الهامش الاجتماعي في الأدب

## قراءة سوسيوثقافية

للنشر والتوزيع

2015

الكتاب : **الهامش الاجتماعي في الأدب**
**قراءة سوسيوثقافية**
تأليف : **هويدا صالح**
المدير المسؤول : **رضا عوض**
رؤية للنشر والتوزيع
القاهرة : 0122/3529628
8 ش البطل أحمد عبد العزيز – عابدين
تقاطع ش شريف مع رشدي
Email: Roueya@hotmail.com
فاكس : + (202) 25754123
هاتف : + (202) 23953150
الإخراج الداخلي : **حسين جبيل**
جمع وتنفيذ : **القسم الفني بالدار**
الطبعة الأولى : 2015
رقم الإيداع : 2015/2914
الترقيم الدولي : 978-977-499-177-6

جميع الحقوق محفوظة لـ رؤيـــة

# الإهداء

إلى أبي عبد القادر صالح حسين الذي علمني أن أنحاز

إلى المهمشين والمنسيين الذين تفنن المركز في إقصائهم والنيل منهم

# المقدمة

إن دراسة موضوعة الهامش الاجتماعي في الأدب لم تخضع للبحث النقدي بما يكفي، فليس ثمة دراسات كثيرة تناولت المهمشين ووضعياتهم في المجتمع مقارنة بالمركز اللهم إلا أبحاث علم الاجتماع التي تناولت التهميش الاجتماعي، أبعاد الظاهرة ودلالالتها في سياق التحولات التي شهدها ويشهدها المجتمع العربي سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا. حاولت الباحثة في هذه الدراسة أن تستقصي كل أشكال التهميش الاجتماعي سواء كان تهميشا على أساس العرق أو الدين أو النوع، فحددت الهوامش الاجتماعية فيما يلي : الهامش الديني (في مصر تحديدًا هو الهامش المسيحي في مقابل المتن أو المركز الإسلامي)، وتستخدم الباحثة مصطلح المسيحي بديلاً عن القبطي دعمًا لمقولة أن القبطي تعني المصري وليس المسيحي، وأن كل المصريين أقباط، مسلمون

ومسيحيون. كذلك رصدت الباحثة الهامش الجغرافي سواء كان البيئات البينية على أطراف المدن (ما سُمِّي فيما بعد بالعشوائيات) أو البدو (في سيناء وغيرها من مناطق تواجد البدو) أو النوبة (باعتبار أن لهم هوية ثقافية خاصة حرص أهل النوبة على أن تتمايز عن بقية مكونات المجتمع المصري) أو هامش القرية في مقابل المدينة، ثم الهامش النسوي باعتبار أن المرأة في مجتمع يتبنى الثقافة الذكورية تعتبر هامشًا في مقابل المتن/ الرجل.

المفارقة أن مصطلح الهامش قد يمثل قيمة إيجابية بمعنى مخالفة ما هو سائد. هناك في بلد مثل فرنسا مَن يختار أن يكون هامشيًا يقصد مخالفة قيم المجتمع ورفض الامتثال للأعراف السائدة.

حاولت الباحثة في دراستها أن تستقصي مصطلح التهميش لغة واصطلاحًا، كما حاولت أن تبحث تاريخ التهميش، وتجلياته في

الواقع الأدبي، وتستقصي تجليات هذا الهامش في الواقع الثقافي، ومحاولات المهمشين في إزاحة المركز أو على أقل تقدير التواجد بجانبه. وكان انتهاء عقد الستينيات بداية الاهتمام بكل ما هو مهمش، فبداية من السبعينيات، وهزيمة 1967، ووصولاً لعقد التسعينيات تعمقت الفجوة بالانكسار، انكسار الأحلام، وتراجع القضايا الكبرى، وتهميش دور المثقف والمبدع، كل هذا أدّى إلى تغيرات جوهرية في بنية التفكير لدى المبدع، مما انعكس بدوره على جدلية المركز والهامش.

لا شك أن هذه الإرهاصات تستند إلى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية وسياسية وحضارية مثل تفتت الأيدلوجيات كما أشرنا وتراجعها واستفحال أزمة الديمقراطية وإلى غياب المثل وفقدان النموذج.

وقد سبق هذا شيوع وانتشار الاهتمام بالتهميش، وظهور الجماعات الأدبية المهمشة التي وقفت على يسار المؤسسة الثقافية تناوئها وتحاول أن تزيحها، وتقوم بدورها في أوقات كثيرة.

وقد مثل عقد التسعينيات، الانطلاقة الحقيقية للاهتمام بالتهميش والمهمشين في الأدب بصفة عامة، فمصطلح كتابة الهامش والمهمشين طرح بشكل لافت في التسعينيات، ورغم شيوع المصطلح في عدد من المقالات والدراسات الأدبية المتخصصة إلا أنه لم يُطرح في دراسة معمقة سوى في دراسة الدكتور مجدي توفيق التي طرح فيها الهامش الاجتماعي، وعنون دراسته بـ "أدب المهمشين" وأطلق عليهم "المهمشون الجدد".

موضوعة الهامش بكل تجلياتها وتمثلاتها في الواقع لم يتعامل معها النقد الأدبي كظاهرة اجتماعية يجب قراءتها في سياقاتها الاجتماعية، وخاصة أن الهوامش الاجتماعية متعددة كما تقدم؛ لذا حاولت الباحثة وضع هذه الهوامش تحت الاختبار النقدي، واستقصاء هذه الظاهرة وتمثلاتها، بهدف وضعها في دائرة الضوء، وكشف المسكوت عنه فيها، ولفت نظر دارسي العلوم الإنسانية لهذه الهوامش بغرض أن يتم العناية بها من قبل المجتمع.

وقد اختارت الباحثة أن تستخدم منهجًا سوسيوثقافيًّا يفيد من النقد السوسيولوجي في بحث ظاهرة ثقافية مهمَّة مثل ظاهرة التهميش. وقد خدم النقد السوسيولوجي الأدب أكثر من باقي المناهج النقدية الأخرى، بل إن أغلب القراءات العلمية والرصينة للأدب كانت قادمة من رحم النقد السوسيولوجي أو على الأقل متأثرة به. فعلى امتداد تطورات هذا النقد من حيث تجديد الأدوات والصيغ المحتملة لدراسة النص الأدبي بدا النقد السوسيولوجي الأقرب إلى قراءة النصوص في اتصالها الوثيق مع تربة الواقع الذي أنبتها وجعلها تبدو في صورة هذا الجنس أو غيره. أهمية النقد السوسيولوجي لا تكمن فقط في وجاهة مقارباته للنصوص، بل تتحدد أيضًا في كونه ساهم إلى حد كبير في التأصيل العلمي لسوسيولوجيا الأدب، فالنقد السوسيوثقافي سابق على التأسيس العلمي لهذا الفرع من السوسيولوجيا العامة.

إن التراكم الذي خلقه هذا النقد هو الذي أوجب ضرورة توسيع حقول الاشتغال وتطوير آلياته على درجة التخصص المعرفي والتوزع بالتالي على مباحث تخصصية أخرى كسوسيولوجيا القراءة مثلاً.

وتتوزع فصول الدراسة على خمسة فصول، تبدأ في الفصل الأول باستقصاء تاريخ التهميش وعلاقته بنظريات علم الاجتماع، واستقصاء الهامش لغة واصطلاحًا، والبحث عن جذر كلمة الهامش وكيفية اشتقاقها، ثم يأتي استقصاء معنى *التهميش كمصطلح أدبي*، ومتى ذاع هذا المصطلح ؟ وما الذي أدّى إلى انتشاره؟ هل ثمة حراك أدبي ما، سواء إبداعي أو نقدي أدّى إلى ذيوعه ؟ ثم يتم استقصاء آليات الاستبعاد للمهمشين، فالتاريخ الرسمي في العالم يعتني بما هو مركزي، وهو تاريخ سلطات مرجعية ومرجعيات سلطوية اكتسبت القداسة، ومارست الهيمنة والتخويف والإقصاء للمختلفين أو للمُهمشين، فهي تُقدم نفسها باعتبارها الثقافة الشرعية؛ لتؤسس ذاتها في مجرى التاريخ، وتقضي على آمال الآخرين بالصعود والتقدم، فلا تمنحهم فرصة أو مقدرة للتعبير عن ذواتهم، فهم في عُرفها حثالة صراع البقاء، وآخر التشوهات في الجسد الاجتماعي القائم على الهيمنة والتراتب. ولا أحد ينكر أن علاقة النص الجدلية مع التاريخ والإيديولوجية، يمكن لها أن تربط النص بسياقاته الاجتماعية والتاريخية على المستوى اللغوي والخطابي، وتدرس الوضعية الجماعية والتاريخية والواقعية، التي تفاعل معها وحولها، وحاكاها، ونقدها، وفككها.

وقد واكب شيوع مصطلح أدب المهمشين، والتفات الروائيين للطبقات المهمشة وجعلها موضوعات للسرد الروائي ظهور دراسات كثيرة لعلماء الاجتماع يبحثون فيها عن أسباب ونتائج فكرة التهميش، وأسباب انتشارها، وشيوعها على هذا النحو.

بعد ذلك يأتي الفصل الثاني تحت عنوان **الذهنية العربية وإقصاء المهمشين، وكيف** تبدّى الهامش في المجتمع الهندي والفارسي كما صورهما لنا ابن المقفع في (الأدب الصغير والأدب الكبير)، وتأثير هذه الثقافات الوافدة على المجتمع العربي في الاهتمام بما هو مهمش، فهذه الجذور الثقافية والمعرفية هي التي شكلت الذهنية العربية، وصنعت المتن الثقافي العربي، وترسّخت معها القيم الثقافية التي شكّلت المركز / المتن. هذه الذهنية تحتاج لتأمل خاص لأنه يوضح العلاقة بين المتن والهامش، ويوضح لنا أساليب الهامش في تعامله مع المتن ويعد كتاب " البيان والتبيين " للجاحظ نموذجًا لتجاور النسقين الثقافيين، ويتجاوران في حال من الصراع المكبوت بين المتن والهامش، بين الثقافة المؤسساتية المهيمنة والثقافة الشعبية المقموعة. كذلك يتناول الفصل الثاني المهمشين في الثقافة والأدبيات، فالتباس مفهوم "أدب الهامش" يدعونا إلى الإشارة بأن شيوع هذا المصطلح، واهتمام الباحثين بدراسة لغة الجماعات المهمشة، لا يعني أن فكرة التهميش هي فكرة حديثة بل هي قديمة منذ أن وعى الوجود البشري على القمع والقهر والاستغلال، ففي مجال الدراسات الأدبية لا يمكننا تجاوز ما تحفل به كتب الأخبار

والآداب في تراثنا من حكايات عن شعراء اتخذوا موقفًا عبثيًا من بلاغة عصرهم، ووقفوا موقفًا معاديًا للسلطة الرسمية، وتحينوا الفرص للسخرية من اللغة التي صنعت بلاغة العصر دون أن نقارب فكرة التهميش، ولا يمكننا تفسير الاحتفاء بالمهمشين في السير الشعبيّة وجعلهم أبطالاً محاطين بهالة أسطورية، بمعزل عن تأكيد حضورهم ردًا على تعسف أهل السلطة.

ثم يتناول الفصل محور الرواية البيكارسكية (رواية الشطار) وموضوعة الهامش، فهي رواية تشتغل على البيئات المهمشة، وتعني بالفقراء والمهمشين الذين يقفون على هامش المتن الاجتماعي، ليس رغبة منهم في ذلك بل إقصاء لهم من مركزية المتن واهتماماته. وقد ظهر مصطلح بيكاريسكا (ICARESCA) في القرن السادس عشر، وهو يشير إلى نوع من السرد تشكل في إسبانيا لأول مرة. ثم انتقل بعد ذلك إلى فرنسا وألمانيا وانجلترا وأمريكا. وقد كان مهمومًا بتصوير حياة البيكارو أو الشطاري المهمش؛ لذلك تنسب هذه الرواية إلى بطلها بيكارو Picaro) الشاطر) أو(المغامر) وقد أشار الباحث المغربي جميل حمداوي في حديثه عن الرواية البيكارسكية أن مُسمى البيكارو بحسب قاموس الأكاديمية الإسبانية أنه يشير إلى :" نموذج شخصية خالعة وحذرة وشيطانية وهزلية، تحيا حياة غير هنيئة كما تبدو في عيون المؤلفات الأدبية الإسبانية"، أو أنه بطل مغامر شطاري مهمش صعلوك محتال.

وحين أراد النقاد التنظير للرواية البيكارسكية أطلقوا عليها عدة مصطلحات وتسميات، فهناك مَنْ فَضَّلَ مصطلح "الشطار" مثل : محمد غنيمي هلال، وإسماعيل عثماني، ومحمد شكري الذي كتب نصوصًا أطلق عليها "الشطار". وهناك مَن يستعمل مصطلح الرواية الاحتيالية مثل علي الراعي، كما يطلق عليها محمد طرشونة "الأدب التشردي" أو "أدب الكدية". وهناك مَن يُفَضِّل الاحتفاظ بالمصطلح الغربي نفسه (بيكاريسك) مثل جميل حمداوي. ثم يتم استقصاء تجليات الرواية البيكارسكية في أدبنا المعاصر. وقد ظهرت تجليات وتأثيرات الرواية البيكارسكية الشطارية في الأدب العربي المعاصر، وخاصة في المشهد السردي المغربي.

كما يتناول الفصل الثاني محورًا عن الأدب الشعبي كأحد تجليات أدب المهمشين، فالثقافة الشعبية ليست ثقافة واحدة، بل هي مئات من دوائر الثقافات، تتقاطع مع بعضها وتنتشر بطول وعرض "المساحة الشعبية"، والتعامل مع هذه الدوائر بطريقة واحدة دلالة جهل، ولا بد من قبول التنوع في الثقافة الشعبية العربية ومراعاة الصفات الديموغرافية للبلدان العربية، واعتبار هذا التنوع دلالة ثراء لا دلالة اختلاف؛ لأننا يمكن أن نوحد الثقافة الرسمية العربية لتشير إلى الوطن العربي ككل موحد، لكن الثقافة الشعبية تأبى هذه الإشارة الإجمالية إلى مجتمعات عربية متعددة ومتنوعة. وهي تتأسس على "الضدّ" وترى في السلطة الظالمة ضدًا لها، وتحاول أن تناهض المركز والمتن.

ويقسم الفصل الأدب الشعبي إلى: الحكاية الشعبية والانتصار للهامش، فالحكاية الشعبية أو القصص الشعبي هو نوع سردي ينسب للضمير الجمعي لأمة من الأمم، فلا أحد يعرف على وجه الدقة مؤلفها، كذا راويها يتعدد ويتنوع من زمن لآخر، وتنتقل عبر المشافهة من راوٍ لآخر، وكل راو قد يضيف إليها حسب الزمان والمكان، لكنه يحافظ على الإطار العام لها. إذن مجال اشتغال الحكاية الشعبية هو الطبقات المهمشة، والمنسيون من ذاكرة المتن، يعمد الراوي الشعبي إلى الانتصار للهامش عبر السرد الشفهي، مما يمثل محاولة فنية لتعديل نسق القيم الذي يختل حين يطغى المركز، ويقصي الهامش، فنجد الوعي الجمعي ينتصر لهذا الهامش عبر الفن، وكأنه انتصار القوة الذي يأمل الضمير الجمعي أن يتحول إلى انتصار الفعل. كذلك تأتي الأمثال الشعبية كانعكاس للوعي الجمعي، فالأمثال الشعبية من أبرز عناصر الثقافة الشعبية، فهي مرآة لطبيعة الناس ومعتقداتهم، لتغلغلها في معظم جوانب حياتهم اليومية، وتعكس الأفكار والمعتقدات والأيديولوجيا التي تحكم وعي المجتمع، وتساهم في تشكيل أنماط اتجاهاته وقيمه. الأمر الذي جعلها محورًا أساسيًا لاهتمام الكثير من العلماء والباحثين المعنيين بدراسة الثقافة الشعبية. والمثل الشعبي يتصل بالحياة اليومية للشعوب اتصالاً مباشرًا، وهذا ما يجعلها تعبر عن الضمير الشعبي للمجتمع، ويجعلها صوتًا واضحًا لكل المكونات الثقافية له، ومن بينها المهمشون في هذا المجتمع، وتعد مقاومة ومناهضة لهيمنة المركز، وتحرض على الوقوف في وجهه، تحرض الفقراء ليرفضوا فقرهم، وتكرس لقيم نبيلة يتبناها مجتمع المهمشين، تأكيدًا لفكرة

أنهم مهمشون لكنهم أيضًا نبلاء، ويتبنون قيمًا إيجابية لا تقل عن قيم المركز. كما تأتي المواليا، وهي من أشهر فنون الشعر والغناء الشعبي في الوطن العربي عامة لتكرس لقدرة الهامش على تأكيد حضوره. وقد جذب هذا الفن اهتمام مؤرخي الأدب العربي ودارسيه باعتباره شكلاً من أشكال الإبداع الشعبي الذي يمكن التعبير عنه بأنه جنس أدبي ينهض بين الأدب الفصيح والشعبي، فهو من الفنون الشعرية التي تحتمل الإعراب واللحن وإن كان اللحن فيه أجمل وأليق مثال عن المواليا القديمة، كما أن هناك أنواعًا أخرى يتضمنها الأدب الشعبي مثل الموال والزجل والكان كان وحتى الموشح الذي بدأ أندلسيًا مغاربيًا ثم انتقل للشرق هو نوع أيضا من الأدب الشعبي الذي خرج على نسق القيم الجمالية للأدب الرسمي. كذلك يتحدث الفصل عن الجماعات الأدبية الغاضبة والواقفة على يسار المؤسسة، فعالمنا العربي لم يكن بعيدًا كل البعد عن تلك الحركات الهامشية، التي لم تكن هامشية بالمعنى الاجتماعي، بل هامشية بالمعنى السيسيوثقافي. وفي ظل هذه الظروف العالمية التي بدأت في نهايات الستينيات كما أشرنا إلى خطاب ما بعد الحداثة، وثورة الطلاب في فرنسا، وهزيمة 1967، حاول الأدباء والمثقفون الذين رأوا أنفسهم خارج المؤسسة أن يتمردوا على سلطة المركز التي احتكرت صناعة العمل الثقافي، وهمشت وأقصت البعض، وحين جاء عقد السبعينيات زاحمًا متبنيًا لثقافة الهامش، منتصرًا لها تمرد المثقفون، فأنتجوا ما سُمّي بالجماعات الأدبية التي خرجت على كل ما هو مركز، وحاولت أن تُنهض هامشًا وتجعله يناهض المتن ويناوؤه. وهذه الجماعات الأدبية دعت إلى العمل على يسار المؤسسة، وبعيدًا

عن هيمنتها، مما مكنها منذ بدايتها أن تكون هامشًا قادرًا على صياغة أحلام الكتاب المتمردين على المؤسسة. جاءت لتعبر عن رغبة المثقفين في التمرد على مركزية المؤسسة. وهذه الجماعات كثيرة ومتعددة مثل: "نحو المجهول" و"الثقافة الجديدة " و"الفن والحرية". كما تلتها في الستينيات جماعة:"جاليرى 68 "، ثم ظهرت في السبعينيات جماعات نشطة مثل:"كتاب الغد" و "إضاءة 77" و" أصوات "، ثم عادت فكرة الجماعات الأدبية نفسها في بداية التسعينيات بجماعة:" نصوص 90 "بعدها جماعة"الجراد ".ولم يقتصر الأمر على القاهرة فقط، فقد أنتجت أقاليم مصر جماعات أدبية موازية مثل جماعات "الرواد" و"73" في دمياط، وقد تلتهما عدة جماعات أخرى منها جمعية " الضفاف "، وجميعة " الرابع من يناير 1988" وجماعة " شروق" و" لقاء الأربعاء " بحزب التجمع، و"ورشة الزيتون" ولقاء الجمعة في حزب الوفد. كذلك ظهر في الصعيد جماعة " أفراس " التي أنشئت فى محافظة قنا. كما عادت فكرة الجماعات الأدبية تطرح نفسها بكثرة في منتصف العقد الأول من الألفية كبديل عن الثقافة الرسمية حتى أصبحت ظاهرة فنرى جماعة "إطلالة" و"جماعة الكل"و"جماعة آدم" و" مغامير" و "إضافة"وغيرها. كما ظهرت في المغرب العربي جماعات هامشية على يسار سلطة المركز الثقافي ومن أشهرها "الرماديون ".

وهذه الجماعات الأدبية دعت إلى العمل على يسار المؤسسة، وبعيدًا عن هيمنتها، مما مكنها منذ بدايتها أن تكون هامشًا قادرًا على صياغة أحلام الكتاب المتمردين على المؤسسة، جاءت لتعبر عن رغبة المثقفين في التمرد على مركزية المؤسسة.

ثم يأتي الفصل الثالث ليكشف عن هوامش المجتمع المختلفة وتمثلاتها، فالسرد الذي تناول وضعيات المهمشين سواء كان التهميش على أساس العرق أو الدين أو البيئة الاجتماعية قد حاول أن يكشف عن خصوصية هذه البيئات، ويفضح إقصاءها وتهميشها من قبل المركز / المتن. يكشف عن تلك العلاقات المتشابكة والمعقدة ذات البعد الإنساني والاجتماعي والسياسي والثقافي الخاص، ولعل الطرح الروائي لهذا اللون من الكتابة إنما يحمل داخله إشكاليات الواقع بكل ما يحمل من وقائع وتأزمات يعتمد فيها الكاتب على المكان، والشخصيات التي تقطن هذا المكان، والرؤية الاجتماعية المطروحة عبر تجربة الواقع، والمسكوت عنه، ولحظات الأزمة، والصدامات الاجتماعية النابعة من داخل التجربة الاجتماعية المطروحة. وتمثل المدينة وفضاءاتها العشوائية المهمشة، والقرية وما تحمله من انبعاثات خاصة المكان الأثير للسرد في عقد التسعينيات لكشف المسكوت عنه في ذلك الواقع المأزوم، فهو واقع شبه مستلب له مناخه الخاص والمحدد نتيجة ممارسات ساكني هذا المكان ودرجة تعاملهم مع الواقع الفج والمأزوم والمهمش، وتأتي تمثلات الهامش في:

الهامش الديني باعتباره أحد الهوامش الاجتماعية في مجتمع مثل المجتمع المصري الذي تمثل الأغلبية المسلمة فيه المركز / المتن، ويتعايش بجوار هذا المتن هوامش دينية أخرى أبرزها الهامش القبطي، ورغم أن مسيحيي مصر هم الامتداد الطبيعي للمصريين الذين اعتنقوا المسيحية وبقوا عليها حتى اللحظة، ومن المؤكد أيضًا أن مسلمي مصر هم أيضًا امتداد طبيعي للمصريين القدماء الذين اعتنقوا الإسلام على مراحل وفي تدرج بلغ أَوْجَه فيما بين القرنين

العاشر والخامس عشر الميلاديين، وحتى مَن تمتد جذوره إلى أعراق أخرى انصهر بحكم التزاوج والاختلاط المعيشي في النسيج المصري، إلى الدرجة التي يمكن أن نقول معها بوحدة العِرق المصري. وقد

وقد لعب النظام بورقة الفتنة الطائفية؛ ليشغل الناس عن الفساد السياسي والاستبداد والقهر وغياب الحريات للمجتمع المصري بكافة، واختُزلت مطالب المسيحيين في قانون بناء العبادة الموحد أو قانون الأحوال الشخصية الخاص بالمجتمع المسيحي. ثم يأتي الهامش الجغرافي، لأنه يُعد أهم الأسباب التي يُصنف الناس على أساسها ومن خلالها إلى مركز وهامش، فحتمًا كل مجتمع مهما كانت هوية هذا المجتمع، ومهما كانت الفترة الزمنية التي ينشأ فيها يكون له مركز يتمركز فيه الحاكم والسلطة وكل آليات التحكم في هذا المجتمع، كما يكون له أطراف أو هوامش تقترب أو تبتعد عن المركز بحسب اهتمام ذلك المركز بها. ومن أهم الأسباب التي توجد فكرة الهامش والمتن في مجتمعاتنا وتقيم صراعًا وجدلية بينهما لا ينتهيان هي فكرة المركزية، مركزية الدولة والسلطة التي تتخذ لنفسها مكانًا جغرافيًّا يُسمى العاصمة، ويصبح كل ما يحيط به من أماكن وبيئات جغرافية بمثابة الأطراف والهوامش، ونتيجة لهذه المركزية وتجمع كل ما يخص الدولة في بؤرة واحدة، هي العاصمة تصبح الأطراف/ الهوامش بمثابة فروع لجزع ضخم في جسد الشجرة / الدولة. تزدهر هذه الفروع / الهوامش بحسب اهتمام الجزع / المركز بها، وتخبو بحسب إقصاء وتهميش المركز لها. ثم يكشف الفصل عن أهمية المكان في الرواية الذي اكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، ليس لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان

الذي تجري فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه، وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف.

ثم يتحدث الفصل عن **البيئات البينية على هامش المدن (ساكني القاع والواقعية القذرة)**، فالأدب الذي صور حياة الناس في البيئات البينية على أطراف المدن الكبرى أو ما سُمي بالبيئات العشوائية انقسم إلى اتجاهين: اتجاه صور تلك البيئات بعين المتعاطف، ولم يُدنها أو يرفض المستوى الاجتماعي المتدني الذي يغرق فيه الناس، بل قدمها بصورة إنسانية راصدًا تفاصيل الحياة فيها دون نظرة فوقية متعالية، وصور الذات الساردة باعتبارها جزءًا من الحياة هناك، وتعقب السرد تفاصيل الإنسان في تلك البيئات وطموحاته وآماله. والاتجاه الآخر قدّم تلك البيئة باعتبارها فلكلورًا مدهشًا، فتعقب كل ما هو خارج عن المألوف، راصدًا له بشكل مبالغ فيه، حتى صُورت تلك البيئات وكأن عين الروائي تحولت إلى عين سائح يرصد بانبهار كل ما يرى، ومن ثم يصبح الروائي راصدًا من الخارج باحثًا بشكل متعسف عن كل ما يخالف المألوف، وكل ما يخدم فكرة الروائي عن تلك البيئة. ثم تحدث **الفصل عن الريف في الرواية**، رغم أن الرواية قد ارتبطت منذ نشأتها بالمدن الكبرى، فقراؤها وأبطالها كانوا منذ نشأة الرواية الأوروبية من الطبقة البرجوازية أو ساكني المدن إلا أن الرواية العربية منذ نشأتها خرجت على تلك النمطية، فرواية " زينب "التي

يعتبرها كثير من النقاد أول رواية عربية ويؤرخون بها لنشأة الرواية العربية اتخذت من الريف مكانًا للسرد. ثم يأتي الفصل الرابع والأخير: سمات أدب المهمشين، فالوعي بسؤال الكتابة، وقدرة أدب المهمشين على مقاومة التهميش، وأهمية أن يكون مشتبكًا بالقوى التجتماعية، متموقعًا ضمنها، باحثًا عن كل ما يضمن له شق طريقه في الحياة يؤدي إلى مناهضة آليات التهميش والاستبعاد التي يمارسها المركز ضد الهامش، من هنا تأتي أهمية انحياز الكتابة الواعية إلى الجماعات المهمشة، لكي تمنحها صوتًا مقلقًا، وتجعل من خطابها الضعيف سلطة ضدية تضغط على الوحدة السعيدة للمركز المطمئن في وضعيته الاجتماعية والمستغل للهوامش الاجتماعية المختلفة، مما يحقق العدالة، ويفضح تبريرات الاستعباد، ويمكن لأدب المهمشين أن يحتفي بالهامش منجذبًا إلى مَن لا صوت لهم وإلى مَن حجبتهم الخطابات التاريخية الرسمية، أو شوهت صورتهم. ومن المؤكد أن لهذه الجماعات لغة أخرى تعبر من خلالها عن سردياتها الصغيرة المتسمة بطابعها المحلي، وحبكاتها الموجزة البسيطة، وبنائها العفوي المسكون بجرح الهامش. فهؤلاء هم الذين يجعلون من السرد فعلاً رمزيًا اجتماعيًا، يضمر لاوعيًا سياسيًا يمنح للكتابة وعيها وأفقها الممتد. إذ يحتفي الأدب بجماعات صغيرة لا تهتم بها السرديات الكبرى مما يعيد السرد الروائي ما محاه السرد التاريخي، مؤكدًا مرة أخرى تورط الكتابة في معركة الوعي من خلال تيسير فسحة أوسع للأصوات المهمشة والمقموعة والتابعة، فبذلك وحده نعيد إلى المهمش بعضًا من حقه. لا شك أن قراءة حضور المهمشين وطريقة تقديمهم، تحتاج إلى فهم عميق لجدل الثقافة المهمشة والثقافة المهيمنة. إن الكتابات التي تعنى بالتعبير عن البطل {المهمش}

وشؤونه الخاصة وما يعتمل داخل ذاته من خلال تفكيك العلامات الكبرى أو ما يُسَمَّى بالمتون الكبرى وتقديم قراءة مغايرة يقرأ فيها المبدع هذا العالم من خلال علامات صغرى أو ما يمكن أن تُسَمَّى بالعلامات المهمشة يمكن لنا أن نطلق عليها أدب الهامش، فالحرب مثل علامة كبرى في تاريخ الإنسانية، وهناك قراءتان يمكن أن نقرأ "نص العالم من خلال/ الميراث الأدبي والفني، وبين قوسين منه (أدب المهمشين) هما: قراءة تقليدية نمطية تحاول قراءة نص العالم من خلال اتجاهه إلى العلامات الكبرى أو ما يمكن أن نسميه بعلامات المتن الواضحة البارزة وهي قراءة غالبًا ما تكون سطحية. القراءة الثانية تتجه لقراءة العالم من خلال علاماته الصغرى أو ما يمكن أن نسميها بالعلامات المهمشة فيه وهي قراءة تحاول التعرف على خفايا العالم الجمالية عبر شفافيات ما هو مهمش فيه وصولاً من خلالها إلى الدلالات الأعمق الكامنة فيه. المهمّش دخل إلى الأدب من خلال القراءة الثانية التي لا يبحث فيها المبدع عن علامات المتون الكبرى كي يكتب نصه الأدبي، بل يتبنى المهمش لكن ليس مباشرة بل من خلال علاماته الصغرى. ويقسم الفصل سمات أدب الهامش إلى : المحاكاة الساخرة لا تعني مجرد الاستهزاء والانتقاص من اللامرغوب فيه من سلوكيات مجتمع المركز وممارساته ضد الهامش، إنما هو يُقَدِّم بديلاً أيديولوجيًّا وأخلاقيًّا لتلك السلوكيات؛ لأنه يمتلك وعيًّا انتقاديًّا مضادًّا يفضح الخطاب المضاد، كاشفًا ستره، فاضحًا ممارساته. كما أن المحاكاة الساخرة تقدم رؤية بديلة للواقع المقصي للهامش، وتقدم رؤية مغايرة، وتعتمد لغة تنحاز للهامش، وتحاصر البلاغة المكرورة والمألوف؛ لأن سؤالها هو سؤال الكتابة المشاكسة المخالفة والمختلفة، المتربصة بالنمطي والمنمط

والمحنط من الأقاويل، لكن عبر استراتيجية خطابية استنهاضية ومناهضة.

ثم يكشف الفصل عن الجسد مجال اشتغال الأدب الهامشي، فالتعبير عن الجسد، كنوع من التعبير عن الذات هو سمة من سمات أدب الهامش، فالجسد أحد تمثلات الذات، وغياب التعبير عن الجسد إنما يمثل إقصاء لكينونة الذات التي تتخذ من الجسد تموضعًا لها لتسكنه، فإقصاء الجسد إنما هو تهميش للذات ومسبب لاهتزاز كينونتها، فالجسد يكتمل بالانفعال والفكر والرغبة واللذة جميعًا، وبغياب أي عنصر من هذه المكونات يصير الإنسان ناقصًا وفي حاجة ملحة إلى تعويض نقصه، كي ما يقع فريسة الأمراض النفسية والبيولوجية التي هي انعكاس للأمراض وللقلق النفسي. ثم تأتي الميتاسرد كسمة من سمات كتابة الهامش، باعتبار أن السرد الأدبي هو النوع القادر على رصد الهامشي وتتبع تفاصيل المسكوت عنه. ومن هنا كانت خطورة السرد. وقد اتخذ أدب الهامش من السرد/ الحكي أساسًا للتعبير والتصوير.

فالسرد بقدرته على رصد التفاصيل والجزئيات، وتمكنه من عرض المشاهد وتحيينها، واستطاعته كشف التناقضات كان الفن الأثير لدى كتاب الاختلاف والتمرد. وقلما نعثر في الشعر على إمكانات السرد الهائلة التي تمكن الأدباء من تصوير واقع مجتمعهم، وتجسيد ظروف المهمشين والمقهورين فيه. ويأتي الميتاسرد ليكشف عن عالم الأدباء، وأسئلة الكتابة لديهم باعتبارهم تمثلاً مهمًّا من تمثلات الهامش. يصير عالم الأدباء أنفسهم هو محور كتابة الهامش عبر الميتاسرد. ثم يتحدث الفصل عن لغة المهمشين وخصوصيتها، وبلاغة هذه اللغة.

# المدخل

إن الاحتفاء بالمختلف والمغاير وبصورة الآخر، تمكن الباحثين من استدعاء الهامشي إلى الفضاء العمومي، أو إلى ساحات التفكير والنقاش، ومثلما أوردناه فيما يتعلق ببحوث التاريخ الجديد، أو إسهامات مفكري ما بعد الحداثة والدراسات المابعد كولونيالية، فقد كادت تسودُ أدبيات تختصّ فحسب "بإعادة الاعتبار" للآخر الهامشي والتخفيف من نرجسية كثيرًا ما هيمنت على تاريخ المعرفة والبحث في مجال الإنسانيات، لكن هذه الأدبيات على أهميتها تبدو مع ذلك محاصرة ببعض الادعاءات، وهي تحاول أن تجعل ذلك الصوت المكتوم مسموعًا، صوت الهامشي الذي لا يسمع جيدًا، يسمع كي تتزحزح وضعيته قليلاً، لربما تصل للمتن أو المركز. قدرة الهامش على التكلم هي محاولة لإدراك مدى قدرة هذا الغائب أن يسمع صوته من داخل الغياب، لا كمُستعمَر مهمَّش، أي ليس

كصورة، السؤال إذن عن قدرته على الانتقال من موضوع يتحدث إلى الآخرين إلى موضوع يشيرُ إلى نفسه ويتحدثُ عنها، وهنا مكمن استحالات عدّة منها ما يحدّده د. عبد الله إبراهيم حيث يرى أن "غياب السياقات الثقافية الملائمة للتابع-الهامشي لكي يتكلم"[1].

إن السرد المحتفي بالهامش يراهن على الاشتغال على رؤية متصلة بالراهن المعيش، وبالسياقات السياسية والثقافية التي أنتجت هذه الكتابة المرتكزة على فضح آليات الإقصاء لعناصرها الثقافية، كذلك تراهن على "رؤية العالم"، تحتفي بما هو مستبْعد من قبل المركز في ظل سياق سياسي وثقافي متباين ومغاير عن السابق،

(1) عبد الله إبراهيم - هل بإمكان التابع أن يتكلّم، جريدة الرياض، http://www.alriyadh.com/2005/09/01/article91247.html.

ولا شك أن السياقات السياسية والثقافية كان لها دور مهم في الالتفات للهامش من قبل الروائيين.

إن رد الاعتبار إلى الحواف والهوامش التي سعت في نضالها إلى خلق مكانة ودور جديدين بزحزحة المركز وإعادة تشكيله أو إلغائه، وهذا بالحكم على الأمور وفق نظرة متزحزحة عن المعايير التي أنتجتها ثقافة المركز، التي تروم خلق هوية للمغاير مطابقة لمعايير الذات ومستمرة للحظاتها التاريخية. لذا فالسرد الروائي يحاول تفكيك أفكار المركز، وكتابة سرد يغاير فحولة مركزية الرواية الحداثية، ويسعى إلى خلق المختلف وخلخلة الثابت؛ لذا من المهم تفكيك خطاب المركز وتشكيلاته المتخيلة والتي تحوي نبذًا للآخر وإقصاء له.

ورغم حضور الهامش في الرواية العربية منذ رواية "زينب لمحمد حسين هيكل" - حيث جعلت من الريف باعتباره هامشًا في مقابل المتن فضاء لها - إلا أن السرد التسعيني هو الذي تعاطى مع الهامش بشكل مغاير، فلم يعد الهامش مجرد رغبة في التنوع، إنما صار مجتمع المهمشين، وكشف ما يلاقيه هذا المجتمع من تهميش وإقصاء يمثل رؤية للعالم تختلف عن الموقع النمطي للروائي الذي يتعامل مع الهامش بشكل متعالٍ، فينظر إليه باعتباره موضوعًا للسرد. الروائي في السرد الجديد يمتلك رؤية مغايرة، ونسق تفكير يجعل من نفسه جزءًا من هذا الهامش، فالمبدع في مجتمع اختل فيه نسق القيم أصبح مهمشًا، وأصبح ينظر إليه سواء عبر النظام السياسي أو الصورة

الإعلامية له في وسائل الإعلام، أصبح ينظر إليه ككائن ديناصوري، خطابه منفصل عن الواقع، نخبوي لا يجيد لغة التعاطي مع الواقع، وها هو الروائي / أحد تجليات صورة المثقف يثبت أنه ملتحم مع الواقع، وجزء أصيل منه، ويذهب بعالمه الروائي إلى كل هوامش المجتمع المختلفة المسكوت عنها، ليكشف عنها الضيم والتهميش، ويحاول أن يستكني هذه الهوامش من الداخل، ويسبر غوره، إنه "الخوض عميقاً في الواقع، اختراق قشرة سطحه الخادعة غالباً، للوصول إلى ما هو جوهري وأصيل فيه"[1].

إذن ثمة احتفاءٌ كبير، يسم المقاربات الجديدة للهامش والأدبيات المتراكمة في مجال النقد الأدبي وإسهامات ما بعد الحداثة، وربما نُظر حتى إلى التحتفاء بموت المؤلف في بحوث التأويلية كانتصار لكيان نُظر إليه تقليديًّا كمستلب في علاقته بالنصّ ومهمّش عن عملية إنتاج المعنى، مثلما صارت المدونات والشبكات الاجتماعية ساحات جديدة تعلن انتصار أصوات هجينة جديدة مختلفة دخلت مجال تأويل الواقع وإعادة بنائه. إنها لحظة انتصار فعلية ولكنها تثير من الريبة أكثر مما تحدثه من اليقين.

من المهم الإشارة إلى أن الحديث عن الهامش غالبًا ما يستدعي نظرية المركز،لا وجود لهامشي دون مركز يهمشه. يرفعُ عبد الله الغذامي عنوان سقوط النخبة وبروز الشعبي، كوصف لذلك

(1) جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص. 320.

التوزيع الجديد للمواقع الذي فرضته ثقافة الصورة عبر الشاشات، حيث يعلن أن الصورة اليوم أدت لدخول فئات بشرية عريضة عالم الاستقبال الثقافي بعد أن كانت مهمشة في السابق بسبب الأمية أو فئوية وسائل الإعلام أو كلفة الحصول على المعلومة والخبر، فحينما سيطر المكتوب غاب كثيرون غيابًا ثقافيًّا ووجدوا أنفسهم على الهامش، لتعيدهم الصورة المعممة العابرة للحواجز الثقافية والمادية والتي أوجدت أنساقًا ثقافية جديدة تقاوم ما يسميه الغذامي بـ"..الوصاية التقليدية.."[1] وأتاحت إظهار المغيّب، وإسماع أصوات كانت خرساء، وثبت أن المثقف والسياسي اللذين كثيرًا ما ادّعيا الكلام باسم هذه الأصوات، والتعبير عنها، إنما كانا يبحثان فقط عن شرعية المشهد.

لكن هل ولادة الهامش ستتأتى عبر إعادة تركيب المنظومة المعرفية للأنا والآخر، وللمركزية الثقافية؟ أم إنها مجرّد زحزحة في شروط الفرجة؟ هل أن تحرك الهامشي من لحظة الغياب في مدار الصمت الاجتماعي أو المؤسساتي إلى محور اهتمام راهن، وتحوله إلى موضوع للفرجة وللاستعراض (الإخباري، الدرامي، الاقتصادي..) كفيلٌ بتفكيك آليات التنميط ذاتها اليومية التي تحفرُ في الواقع والذهنيات؟

---

(1) عبد الله الغذامي - الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2005.

بعبارة أخرى كيف يمكن أن تحرّك الصورة ونحوها ذلك "الآخر" الجندري والإثني والجنسي من منطقة العزل الاجتماعي المادية والرمزية في الحي والمدينة وضمن الجماعات؟ وأي وعي نقدي ترافق مع امتلاك الهامش المجال؟

كما أن تصاعد دور المجتمع المدني، مجتمع المؤسسات والحقوق المدنية في كثير من دول العالم الثالث كرد فعل على الاستبداد السياسي جعل الجميع ينتبه لقضايا المهمشين، وكانت قضية المرأة واحدة من الموضوعات التي يتبنى المجتمع المدني الحقوقي الدفاع عنها. كذلك لا يمكن إنكار دور التحليل البنيوي وصعود النظرية التفكيكية بريادة جاك ديريدا التي تقول بالاختلاف، وتقر بالتعدد والمغايرة منتقدة كثيرًا من المفاهيم الميتافيزيقية التي تقوم على النزعة المركزية، داعية إلى الإنصات إلى المهمش والمسكوت عنه مما جعل مصطلحي أدب المهمشين، والكتابة النسائية يعرفان صحوة ثقافية متميزة. كذلك تصاعد جهود النسويات، وخاصة النسوية الفرنسية التي دعت إلى الإنصات إلى صوت الهامش، كل هامش، وقد كانت المرأة وقضيتها وأدبها وإبداعها الأولى بالاهتمام من قبل النسوية سواء الأنجلوأمريكي أو النسوية الفرنسية.

كذلك في عقد التسعينيات ظهر الاهتمام بشكل لافت بكتابة تُعنى بالمهمشين، وبدأ النقاد يطرحون مصطلحات من قبيل : "كتابة الهامش" و"أدب المهمشين" و"الواقعية القذرة" و"أدب القاع" وغيرها من المصطلحات، ولم تكن الكتابة النسوية بعيدة عن

الاهتمام، فوجدنا جهودًا نقدية كثيرة تعنى بكتابة المرأة، وسوف نعرض لها في حينها، كما وجدنا صور عدة دوريات نسوية واعدة ظهرت هنا وهناك مثل: "هاجر" و"الكاتبة" و "نور" و"عيون جديدة". وإن لم تستمر تلك الدوريات، كذلك تكونت جماعات نسوية مثل "المرأة والذاكرة".

من المهم دراسة الأدب عبر التحليل السوسيولوجي الذي يتيح لنا تتبع شروط إنتاج هذا الأدب وإعادة إنتاجه في الأنساق المجتمعية، فالأدب والأديب تحديدًا لا يكون بمعزل عن الفعاليات والظواهر والحركيات التي تعتمل في رحاب المجتمع، بل يوجد في كثير من الأحيان على خط التماس معها، فليس هناك من أدب منفصل عن شروط المجتمع الذي يتأسس فيه.

إن ما هو سوسيولوجي حاضر بقوة في الكتابة الأدبية باعتبار أن الأديب فرد في جماعة يتوجه إليها بالخطاب الثقافي الذي يحمل قيمًا وقناعات ورؤى المجتمع، فالاجتماعي حاضر بقوة في أي فعل كتابة. إن سوسيولوجيا الأدب(*) تساعد على تحليل العلاقات

(*) جورج لوكاتش (1885-1971) يعتبر من المؤسسين الأوائل لسوسيولوجيا الأدب، فبدءًا من كتابه النقدي " نظرية الرواية " الصادر عام 1920 حاول لوكاتش أن يقطع مع التدبير الانطباعي للنصوص، وأن يؤسس لقول علمي حول الأعمال الأدبية، وفي نظريته الروائية هاته، يؤكد لوكاتش مرة أخرى ما ذهب إليه الإيطالي فيكو بأن تطورات الإبداع الأدبي هي ترجمة واقعية لتطورات أخرى يشهدها الشرط الاجتماعي، وفي هذا الصدد يبين لوكاتش بأنه إذا كانت اليونان قد عاشت حضارة=

= محكومة بالعقل والدين في آن، فقد انعكس ذلك مباشرة في إنتاجها الأدبي الذي توزع على الملاحم والدراما والفلسفة والبطل التراجيدي، أما أوروبا القرون الوسطى فقد أصبحت فيها الرواية الشكل الأدبي الأكثر حضورًا لما صارت الحياة بالغة التعقيد، أما الرواية في القرن العشرين فقد انمازت بالأساس بحضور البطل الرافض للعالم، وفي ذلك توضيح لحقيقة هذا العالم. لم ينته جورج لوكاتش عند هذا الحد في التدليل على العلاقات القوية بين العمل الأدبي والظرف الاجتماعي، بل سيؤكد ذلك بالملموس في كتاب آخر بعنوان "الرواية التاريخية" سنة 1937، رابطًا هذه المرة بين التطور الاقتصادي والاجتماعي والنوع الأدبي الذي ينتج في ظله. وهو دفع البعض إلى اعتباره مؤسسًا مجددًا للتحليل المادي الماركسي للأدب.

وعلى درب اكتشاف طبيعة المشارب والمسارات الخاصة بسوسيولوجيا الأدب نجد علمًا بارزًا وهو ميخائيل باختين (1895-1975) الذي ساهم بدوره في إرساء قواعد سوسيولوجيا الأدب الماركسية، فقد انشغل بتطبيق قواعد االتحليل الماركسي على النصوص الأدبية ومن داخلها تحديدًا، وهذا ما يفترض إعمال المنهج الاجتماعي لدراسة النص الأدبي بالمراوحة الدائمة بين الجدلين العام والخاص، اعتبارًا لكون العبارة الانسانية نتاجاً للتفاعل بين اللغة المنطوقة وسياق النطق. أي بين الكلمة الفردية وسياقها التاريخي، وهذا ما راهن على إبرازه في كتابيه: " أعمال رابليه والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة" سنة 1965 و" شعرية دستويفسكي" سنة 1963.

أما لوسيان غولدمان (1913-1970) الذي يعتبر نفسه تلميذًا لكل من كارل ماركس وجورج لوكاتش، تخصص دراسيًّا في الاقتصاد السياسي قبل أن يلتحق بالمركز الوطني للبحث العلمي بباريس ويعد رسالة دكتوراه في الأدب تحت عنوان "الإله المختفي: دراسة للرؤيا المأساوية لأفكار باسكال ومسرح راسين" سنة 1956 مثيرًا بعمله هذا كثيرًا من النقاشات حول النقد الأدبي، ليستمر في التخصص علميًا في =

=سوسيولوجيا الأدب مع تعيينه مديرًا لهذا القسم بجامعة بركسيل الحرة سنة 1964، متوجًا هذا الانشغال المهني والعلمي بكتاب مرجعي وهو "من أجل سوسيولوجيا الرواية". ومن أجل تفهم العمل الأدبي وموضعته في شرطه الاجتماعي يقترح لوسيان غولدمان في " المنهجية في سوسيولوجيا الأدب براديغمات أولية لدراسة الأدب، إذ يلح على أن الأدب يفهم انطلاقًا من المجتمع، وأن هذا الأخير يفهم أيضًا بواسطة الأدب. كما يذهب إلى التأكيد على أن المنجز الأدبي وعلى الرغم من ارتباطه الشكلي بالفرد، فهو يعبر عن الحس المشترك الجمعي، وهذه العلاقة القائمة بين الأدب، الشرط الاجتماعي هي التي تمنح العمل الأدبي وحدته وحضوريته. وبذلك فلوسيان غولدمان يؤكد غير ما مرة على الترابط الوثيق بين النموذج الروائي الذي عرفته أوروبا وطبيعة هذا المجتمع في زمن معين، منتهيًا إلى القول بأن الرواية الجديدة الفرنسية هي نتيجة تحوّل اجتماعي، وليست نتيجة تحوّل أدبي يهفو إلى تطوير الأساليب والصيغ الممكنة للأدب.

من رواد سوسيولوجيا الأدب نجد أيضًا جاك لينهارت الذي تتلمذ على يد لوسيان غولدمان، ففي كتابه " قراءة سياسية للرواية " الصادر سنة 1973، حاول أن يقرأ المشهد المجتمعي من خلال نموذج رواية "الغيرة" لآلان روب، وذلك بالتركيز على البنى الإديولوجية وملامح الطبقات الاجتماعية والعلاقات الوظيفية التي يطرحها "وعي الرواية " ليخلص إلى الإشارة إلى أن اختفاء الشخصية المحورية في هذه الرواية، هو تأشير دال وقوي على هشاشة الفرد في نمط رأسمالي قائم على الاستهلاك والندجين والتبضيع.

ويعتبر روبير اسكاربيت من أهم الباحثين الذين دشنوا الدرس السوسيولوجي الأدبي، فقد حاول هذا الباحث منذ البدء أن يثير الانتباه إلى أهمية المقاربة السوسيولوجية للإنتاجات الأدبية، مؤكدًا بأن الارتكان إلى هذه المقاربة يسعف كثيرًا في فهم العمل الأدبي وسياقه الاجتماعي، =

القائمة بين العمل الأدبي والمجتمع الذي يولد فيه هذا العمل ويمتح منه أيضًا، فثمة أهمية للنظر إلى الأعمال الأدبية وعلاقتها بالشروط التاريخية والاجتماعية، فكل عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية وجغرافية ما، حيث يؤدي وظائف محددة بها، فالأدب لا يمكن أن ينفصل عن سياقه المجتمعي، فكل نص أدبي ليس سوى تجربة اجتماعية، عبر واقع ومتخيل وبالرغم من كل المسافات الموضوعية التي يشترطها بعض الأدباء لممارسة الأدب، فإن المجتمع يلقي

---

=فالأدب بالنسبة إليه لا يمكن تفسيره إلا في شموليته، وذلك بالنظر إلى آليات إنتاجه، فالعمل الأدبي ليس نتاجًا خالصًا للكاتب فقط، ولكنه تعبير وترجمة واضحة ومرموزة للشروط الاجتماعية التي تؤثر في سيرورة الإبداع، ولهذا فسوسيولوجيا الأدب تركز على الكاتب وعمليات النشر والتداول الأدبي كما تنشغل أيضًا بدراسة السياق الاجتماعي للإبداع الأدبي، الشيء الذي يمكن من فهم وتفهم جيد للعمل الأدبي وللوصول إلى مطمح الفهم هذا فقد وجد إسكاربيت نفسه يستعير كثيرًا من التقنيات المنهجية من الاقتصاد ليدرس طبيعة الإنتاج والتسويق والاستهلاك كعناصر بارزة في الدورة الطبيعية للعمل الأدبي. ومن جهة أخرى يمكن اعتبار بيير زيما من الباحثين المعاصرين المتميزين في ميدان سوسيولوجيا الأدب، وذلك بالنظر إلى اجتهاداته القيمة في اتجاه إبراز العلائق القائمة بين المنتوج الأدبي والمجتمع الذي ينتمي إليه، فمرورًا بعدد من التحليلات النقدية والمقاربات السوسيولوجية، كالسوسيولوجيا الأمريقية للأدب والواقعية الاجتماعية والبنيوية التكوينية، حاول بيير زيما أن يؤسس سوسيولوجيا جديدة للنص تدرس الأدب كظاهرة مرتبطة بنسق دال فلسفي أو إيديولوجي، كما حاول دراستها في انفصالها كتقنية خالصة أو تنظير ذي طابع سوسيوتاريخي للمصالح الاجتماعية، مانحًا الشرط السوسيولوجي الأسبقية في فهم وتفسير الأدب.

بظلاله على سيرورة العملية الإبداعية، بل ويوجه مساراتها الممكنة في كثير من الأحيان، فلا أدب بدون مجتمع، ولا مجتمع بدون أدب، فلكل مجتمع أدبه ولكل أدب مجتمعه الذي ينكشف من خلال نصوصه ورواياته الشفاهية.

يعمد النص الروائي إلى رسم ظواهر الواقع، واحتمالاته المجازية الأخرى، مما يتيح إنتاج التعدد فى علاماته من جهة، وتوجه القارئ نحو الكشف عن المعنى اللامركزي، وعدم إقحامه لأي تصنيف ثابت على النص من جهة أخرى، مما يمكن قارئ النص من رصد ملامح الواقع.

وقد عمد السرد الروائي إلى نقد هذا الواقع، أو التعبير عن الأبنية الطبقية المتناقضة التي تسقط الإنسان في أحلام تتعلق بحاجاته الأولية دون تحقق. يمكن للنص أن يسائل المجتمع، ليكشف من خلال هذه المساءلة عن أسباب التهمش والإقصاء لعدد من المكونات الثقافية التي تتكوّن من مجتمع ما، ولو نظرنا إلى المجتمع المصري الذي غالبًا ما يكون مادة ثرية للروائيين كي يعمدوا إلى تعرية الثقافة الإقصائية.

و هو ما يسمح بدخول الرواية منطقة متوترة بين الصورة الواقعية للسرد، وملامح التشيؤ في الرواية الجديدة حين يتفكك البطل إلى عدة شخصيات لا مركزية تعاني من الهامشية بدرجات متفاوتة من منظور السارد؛ مثل الزوجة، والأم، وساكني الإيواء وغيرهم.

الفصل

الأول

# 1

# تاريخ التهميش وعلاقته بنظريات علم الاجتماع

## 1 - الهامش لغة واصطلاحًا :

بالبحث عن جذر كلمة الهامش وكيفية اشتقاقها لم يُورد لسان العرب جذرًا يقترب في المعنى من مفهوم المصطلح فقد ورد في لسان العرب أن الفعل هَمَشَ : الهَمْشة،هَمَش ، وهَمِشَ القومُ فهم يَهمَشُون ويَهْمِشُون وتهامشوا، وامرأة هَمَشَى بالتحريك : تُكْثِرُ الكلام وتَجَلِّبُ. والهَمِش : السريع العمل بأصابعه.

ولما لم نجد في جذر الكلمة في اللغة العربية ما يُحيل إلى مفهوم التهميش السيسوثقافي؛ لذا فكرنا في معنى التهميش في المعجم الفرنسي، وقد أورد الباحث المغربي أحمد شراك في ملف أعدته مجلة "آفاق" التي تصدر عن اتحاد كتاب المغرب، يقول شراك : "حسب المعجم الفرنسي إن الهامش يأخذ دلالات متعددة حسب السياق والاستعمال وزاوية النظر، فهو المساحة البيضاء في محيط

النص المخطوط أو المطبوع، كما يعني فارقًا في الفضاء كما في الوقت، ويعني كذلك المجال المتروك بين حدود معينة، كالهامش الديمقراطي، أي ذلك المجال أو الحيز ما بين حدي الاستبداد والديمقراطية، كما نقول على هامش الشيء أو الحدث أي خارج عنه، غائب عن معطياته، ونقول يعيش في الهامش أي يعيش بدون مراعاة المجتمع، أو أن يكون مقبولاً من المجتمع، كما أن الهامش يرادف الحاشية أو الإحالة في الكتابة، وقد يعني أيضًا مجالاً للسلطة، كما هو الشأن بالنسبة لهامش الورقة أو الدفتر المدرسي"[1]. ولا يكتفي شراك بإيراد ما جاء في المعجم الفرنسي عن الهامش، بل يورد لنا رأي موليم العروسي في مقاربته عن : "الهامش في الثقافة المغربية" والتي نشرت في الملحق الثقافي، الاتحاد الاشتراكي، عدد

(1) أحمد شراك، الهامش، الهامشي والأدب مجلة آفاق، المغرب، 2010، ص 53.

181 حيث يقول: "أما الهامش في اللغة العربية فهو مشتق من فعل هَمَشَ، ومنه المهمش بتسكين السين والهمش (بفتح الميم) أي كثرة الكلام وما يقال في غير صواب كما هو وارد في لسان العرب حيث يمكن الحديث عن الهمشي أو المتهامش أو الهامشي أو الهامش"[1].

وحين نبحث عن الكتابة الهامشية قديمًا كانت تلحق بالنص الروائي في أسفل الصفحة؛ لإضاءة المتن وتفسيره من جميع الجوانب- اللغوية والدلالية والتاريخية والمعرفية والاصطلاحية-. وهي تشكل نصًّا مستقلاً بذاته على الرغم من موقعه في هامش المتن.

إلا أن الكتابة في الهامش قد تكون تنفيسًا عن المتن بحكم ضغط المتن، وقد تكون تنفيسًا من خلال الهامش، فقد تعبر عما لا يستطيع المتن أن يعبر عنه. إنها كما يسميها شراك " نوع من الانزياح المنفلت من قبضة الكتابة المركزية المؤسسية. إنها نوع من التمويه تمارسه الكتابة في هامشها، بعيدًا عن سلطة المتن والمركز. ولذا قد تكون معبرة بشكل قوي عن المسكوت عنه أو ما لا يحتمله المتن في جوفه، وبعبارة أخرى قد تكون كتابة موازية للنص، وغالبًا ما يكون النص الروائي محاطًا بسور فاصل بين نصين: نص أساسي ونص ملحق، فالأول يشكل مركزًا بؤريًّا نوويًّا،والثاني يمثل نصًّا محيطًا يأخذ وجوده الحقيقي بوجود الأول. والعلاقة بينهما جدلية وإشعاعية تتمثل في الإضاءة التوضيحية والتفسيرية"[2].

---

(1) المصدر السابق،ص54.

(2) المصدر السابق،ص 55.

وقد يُعدُّ الخطاب الهامشي من عناصر النص الموازي ومن أهم ملحقاته الداخلية، ومن المداخل الأساسية للإمساك بدلالات النص السطحية والعميقة، والهامش – حسب جيرار جنيت في العتبات النصية[1] – حالة نصية طباعية إحالية ومرجعية ترتبط بكلمة أو عبارة أو فقرة أو مقطع بطريقة محددة أو غير محددة. فقد يكون

(1) أضبحت عتبات النص، أو ما اصطلح كثير من النقاد على صكّه – مصطلحًا – باسم النص الموازي paratexte نصوصًا حافَّةً بالنص الأدبي/ العمل. وقد توسَّع كثير من النقاد الغربيين في رصد مسميات لهذه العتبات؛ التي تدخل مع النصّ الأصلي في علاقات جدلية غاية في أهميتها، تكون مقدِّرًا من مقدرات إنتاج مزيد من دلالات الشعرية، التي تفعِّل من دائرة التلقي الإيجابي، وفق تأويل كلٍّ من خِطابَيْ العتبات والنصوص التي تحفُّها، دون فصلٍ تعسُّفيٍّ بينهما.

ولعل من أبرز نقاد الغرب الذين أَوْلَوا العتبات بدراسات معمَّقة على مستوى التنظير؛ كان جيرار جينيت، في كتابَيْه: (طروس) و(عتبات)، ثمَّ نقاد آخرون من أبرزهم: كلود دوشيه وفيليب هامون. وعلى كثرة ما قرأت حول (العتبات) عند النقاد العرب؛ فإني وجدت حميد لحمداني من أوفى مَن نظَّر لها، في بحثٍ نظريٍّ، بعد استقراءٍ وافٍ لما كتبه الغربيون، وفي طليعتهم (هامون) و(جينيت). إن لحمداني يشير في بحثه: " إلى المصطلحات التي يوجد بينها تداخل في الدلالة على مظاهر نصيَّة قابلة لأن تلعب وظيفة الشروع في النص، وبالتالي تكون بمثابة عتبة له، ومن هذه المصطلحات: المطلع، الافتتاحية، المقدمة، التنبيه، التوطئة، التمهيد، المدخل، الإهداء، الشكر، بل يمكن أن نذهب بعيدًا في فهم دور العتبة، ليشمل ذلك أيضًا: العنوان ومحتويات الغلاف، وكل العبارات والأقوال الاستهلالية المقتبسة، التي يفضّل كثير من الكتَّاب تصدير أعمالهم بها، وتكون لها علاقة مباشرة بموضوع النص وأبعاده.

الإهداء الذي يكتبه الكاتب في بداية النص، والذي قد يراه القارئ هامشًا لا يؤثر كثيرًا في النسق الدلالي للمتن، قد يكون الإهداء هو مدخل مهم لقراءة النص، وهامش موازٍ للنص المركزي.

وقد بدأ الخطاب السردي الروائي يفيد من تقنية الهوامش لاسيما مع النصوص الروائية الجديدة والحداثية التي غامرت بالتجريب في السرد، وبعدت عن الكلاسيكية التي يكون همها الحبكة الروائية والحكاية التي تسردها في زمكانية محكمة، مما يجعلها خالية من المعطى الذهني الثقافي واستبدالها بكتابة تجريبية تفيد من الوثائقية المليئة بالإحالات المرجعية والمعرفية والتثاقفية فيما سُمي بالوثائقية في الأدب، أو الأدب الوثائقي حتى أصبحت الرواية الجديدة تجمع بين بعدين متقاطعين: جمالي ومعرفي تثاقفي، مما غدا ببعض النقاد أن يعتبروا أن الرواية التي تخلو من معرفة ليست برواية.

قد يصير الهامش الذي يستغله الروائي في حشد معارفه وتوثيقها النص المركز ويتبادل الأدوار مع النص المحوري/ المتن، بمعنى أنه قد تحدث عملية إزاحة للمركز، ليصير الهامش التوثيقي متنًا بعد أن كان هامشًا.

وقد تكون الهوامش التي ترد في الروايات الجديدة فضاء لتدخلات المؤلف، وتعليقاته على النص، بل قد تغدو فضاء لمناقشة حقول معرفية أخرى ليست من أديم السرد ومادته، فقد يناقش النص التجريبي مقولات الفلسفة أو الدين أو الثقافة أو غير ذلك

من المعارف المختلفة؛ وتتميز هذه التدخلات المتكررة التي يقوم بها الروائي في سرده بأنها فضاء يتخلّى فيه الروائي عن حياده إما للكشف عن حيثيات أهملها السارد وإما لتعليل بعض الأحداث. وقد يتدخل المؤلف ليفصح عن نيات السارد أو ليشوق القارئ إلى قول وشيك في الحبكة الروائية، وساعتها تتداخل الأصوات ما بين صوت المؤلف، وصوت السارد والراوي العليم، وغير ذلك من ضمائر السرد التي يفيد منها الروائي.

ولكن هل الهوامش التوثيقية أو التي تحيل لمعرفة لا يتحملها النص الروائي في متنه هي تقنية تقتصر على الرواية الجديدة فقط؟

لا تقتصر الوثائقية على النص السردي الجديد فقط، بل ثمة نصوص كلاسيكية استعانت بالهوامش لإضاءة متونها وتوضيحها وتذليل غوامضها، مثل روايات جورجي زيدان التي يقول عنها عبد المحسن طه بدر :"ومن مظاهر حرص جورجي زيدان على الدقة التاريخية في رواياته أنه يشير إلى المراجع التي استمد منها مادته العلمية. وكأنه يكتب حقًّا مرجعًا في التاريخ، فهو في رواية (الحجاج ابن يوسف الثقفي) يشير إلى "الأغاني" مرتين في صفحتين متتاليتين. ويشير في صفحتين ثانيتين إلى المرجع نفسه أكثر من خمس إشارات، ويشير في صفحة واحدة إلى المرجع نفسه أكثر من ست مرات، كما يشير وهو يتحدث عن علاقة سكينة بنت الحسين بالشعراء في الرواية نفسها إلى الدر المنثور، ومشكاة المصابيح وتتكرر ظاهرة الإشارة إلى المراجع في هوامش الرواية في هذه الرواية وفي

غيرها من الروايات. جورجي زيدان لا يكتفي بأن يشير إلى المصادر التي استقى منها مادته؛ ولكنه يجعل من بعض رواياته مراجع لبعضها الآخر، فيشير في رواية (العباسة) إلى أنه سبق أن تحدث عن مقتل أبي مسلم الخراساني في رواية أخرى"[1].

هذا ويشكل خطاب الهوامش في الرواية بنية نصية مستقلة تتفاعل بنيويًّا ودلاليًّا مع البنية النصية الكبرى. وهذه البنية الهامشية الصغرى قد تقول ما لا يقوله النص المتن، وقد التفت إلى أهميتها النقاد بعد الإنصات إلى التحليل النفسي الفرويدي الذي يعطي قيمة لكل ما لا يلعب دورًا مركزيًّا بشكل واضح، فحسب فرويد الهامش قد يكون له دلالة مركزية أكثر من المركز ذاته. وقد تحدث دريدا عن مسألة الهامش وحاول تفكيكه يقول شراك " لقد انطلق دريدا ليفكك الهامش على صعيد الكتابة كعلم، وعلى صعيد هوامش الكتابة الفلسفية : لا وجود لهامش أبيض أو عذري أو فارغ، وإنما هناك وجود نص آخر بدون أي مركزية للمرجعية"[2].

وقد قارب دريدا متونًا فلسفية كثيرة، عبر تاريخ الفلسفة من أجل استكشاف هذا الطرح المختلف للهامش في الكتابة الفلسفية، حيث "لاحق كثيرًا من المتون الفلسفية لأرسطو وديكارت وفوكو وهيدجر... وقد لاحظ مركزية الهامش كنص رغم وروده على هامش النص المركزي، حيث لاحظ على سبيل المثال ـ لا الحصر ـ

(1) عبد المحسن طه بدر تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، القاهرة، 1988، ص 112.

(2) أحمد شراك، الهامش والهامشي، مصدر سابق، ص55.

كيف أن منع ارتكاب المحارم، لم يرد في مركز نص العقد الاجتماعي لجان جاك روسو، وإنما أشار إليه روسو في هامش أسفل الصفحة"[1].

وربما يكون هدف المؤلف من اقتحام النص من هوامشه ليس هو تفتيت النص إلى فضاءين، فضاء المركز وفضاء الهامش، بل إيهام القارئ باستقلال السارد عن ذات المؤلف، وخروجه عن إرادته، وأقصد إرادة المؤلف. وبناء على هذا، ينفي جيرار جنيت التطابق المبدئي بين المؤلف والسارد على أساس أن الأول- وهو المسؤول عن الهامش- لا يعرف مقدار ما يعرفه الثاني- وهو المسؤول عن المسرود في المتن.

إن الخطاب الذي يقوم على توظيف الهوامش إنما يراد به تقوية المكتوب وتعضيده وذلك بتوسيع الإشارة ودقتها حيث إيراد التواريخ في نوع من التركيز أو استحضار الشاهد العميق الدلالة علاوة على إضفاء البعد الواقعي؛ لأن بتقوية المكتوب وتعضيده، تسير بالنص من صفته الخيالية نحو الواقعية الموضوعية.

ويراد بالهوامش كذلك إنتاج النص الثقافي، ومحاورة النص الأصلي. أي إن الهوامش في تنوعاتها ترسم صورة عن طبيعة النص، وتجسد النص الثقافي الذي يقدم معرفة متكاملة متضامنة. وتشكل

---

(1) سارة كوفمان ـ روجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ترجمة: إدريس كثير ـ عز الدين الخطابي ـ الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 1991، ص 112.

الهوامش جدلية وحوارًا تتفاعل من خلالها مع النص الأصلي، وقد تكون تلك الهوامش كما أسلفنا خطابات أو تفسيرات أو إحالات، لكنها على أية حال تقدم خطابًا موازيًا قد يكون أهم في بعض الأحيان من المتن ذاته.

وهكذا فخطاب الهوامش تتأتى أهميته من إضافاته التي يضيفها للنص الأصلي، فيسهل فهمه وتأويله، ويعضد النص السردي الأساسي ويقويه ويثريه فنيًا وفكريًا وذهنيًا وجماليًا. وهو بمثابة حواش للنص. إذ تؤطر هذه الحواشي الهامشية المعنى أو توجهه سلفًا. ويحاول الروائي من خلالها أن يخفف من درجة الغموض التي باتت تشتكي منها بعض النصوص الروائية الحديثة أو المعاصرة إلى أدوات لغوية عامية وأجنبية لا يعرفها القارئ العادي بالإضافة إلى توظيف رموز وأساطير وعلامات تاريخية ومرجعية تتطلب إيضاحات وشروحًا.

يتبين لنا مما سلف ذكره، أن الهوامش النصية ظاهرة، عرفتها كل الخطابات والأجناس الأدبية والوصفية، كما أنها عتبة من عتبات النص الموازية التي تساعدنا على استيعاب النص وإعادة إنتاجه من جديد. كما تعد الهوامش من تجليات الخطاب الروائي العربي الجديد على الرغم من وجودها في بعض النصوص الروائية الكلاسيكية. ويهدف خطاب الهوامش باعتباره مظهرًا للتجريب والحداثة إلى خلق نص مجاور يتفاعل مع المتن النصي حوارًا وتناصًا وتخييلاً وتجسيدًا للمعرفة التي انطلق منها الكاتب لإشراك القارئ في

تفكيك النص وتركيبه من خلال فهم شفرة النص الثقافية. كما يهدف هذا النص الموازي إلى خلخلة الذوق السائد لدى المتلقي وتخييب أفق انتظاره بأنه أمام نص حداثي يتطلب منه المساهمة في خلق النص وإعادة إنتاجه من جديد.

وحين نبحث في الهامش كمفهوم سيسوثقافي، ونستجلي الجانب الاجتماعي منه نحاول أن نربط الهامش كمفهوم أو كاصطلاح بالمعنى الدلالي واللغوي له. ونتساءل متى ظهر مفهوم الهامش؟ هل الهامش كمفهوم طرح قبلاً في الثقافة العربية؟ وهل شعراء الصعاليك مثلاً كانوا يرون أنفسهم هامشًا أم أطلق عليهم ذلك المصطلح فيما بعد؟

لقد أُطلق الهامش أول ما أُطلق كمصطلح يُشير إلى جماعة بشرية، وحركة تقف على يسار المركز، وتتمرد عليه في الغرب، فقد ظهرت مجموعات كثيرة تسمى بالهامشيين أو الحركة الهامشية ويُرجع أحمد شراك نشأة هذه الحركات إلى المجتمع الأمريكي يقول: " تعود نشأة هذه الحركات إلى المجتمع الأمريكي في العقد الثالث من القرن العشرين (1920 - 1930) حيث استقطبت اهتمامات السوسيولوجيين الأمريكان مع مدرسة شيكاغو. إنها المرحلة التاريخية (أو الزمنية على الأصح) التي كثرت فيها الأدبيات والأحاديث حول مجموعات كيدس والكانج، هذه المجموعات التي كانت تنحدر من حركة الهجرة إلى أمريكا، هم أطفال المهاجرين الذين يعيشون في الشارع لأن المجتمع والمراقبة التقليدية

تتـوارى. إنهـم إيطـاليون ويهـود وألمـان وبولونيـون وإيرلنـديون ومكسيكيون وسود منحدرون مـن الجنـوب. وقـد انتعـشت هـذه الحركة لتعم بلدان غربية أخرى كبريطانيا التي ظهرت فيها مجموعة "تيدي بويس" وفرنسا التي ظهرت فيها حركة "أصحاب الياقات السوداء"[1].

إن الهامشية كوضعية مختلفة تنتجها اختيارات إرادية لدى الفرد هروبًا من التنميط وتفجيرًا للنموذج، فتكون هامشية إرادية تختلـف في مسبباتها عن الهامشية المسلطة التي تكون نتيجة لممارسات تمييزيـة أو فرز اجتماعي يستبعد الآخر ويبخس اختلافه وينفي عنه أية قيمة، لأنه غير متماثل مع المركز، والسياسة المركزية العامـة في الواقـع مـن خلال نبـذ المختلـف والمـضاد بغايـة بنـاء وجـود مطمـئن للـذات المركزية، إلا أن إفراز الهامش والهامـشية المـسلطة في الواقـع لم يعـنِ التـسليم بـالتقويم المتـسلط لوضـع الهـامش وقيمتـه؛ لهـذا اقـترح المنتسبون للهامش دومًا رؤاهم وتـصوراتهم وتقيـيماتهم المـضادة لمـا يقترحه المركز الذي نعني به المهـيمن الاجتماعـي والـسياسي الـذي يُكره الثقافة وصيغ التعبير عنها على أن تعتقد أن معناهـا لا يتحقـق إلا عبر مدخل وحيد هو التماهي مع المركز.

وثمة كتابة لا يمكن لمن يتحدث عن الهامش والكتابة الهامـشية أن يغفلها، وأعني بها الكتابـة الجداريـة، أو مـا سُـمّي في الأدبيـات

(1) أحمد شراك، الهامش والهامشي، مصدر سابق، ص 56.

بالجرافيتي[1]، فالجرافيتي لا يقتصر فقط على الرسوم الجدارية، بل

(1) رغم أهمية موضوع الكتابة على الجدران، أو الخربشة، أو الجرافيتي (الغرافيتيا)، فإن البحث العلمي فيه لم ينطلق إلا في نهاية ستينيات القرن الماضي في أميركا تحديدًا، وفي ثمانينيات القرن الماضي في فرنسا، أما في العالم العربي فإن البحث في هذا المجال لم يبدأ بعد، وإن كانت هناك بعض الدراسات المتفرقة عن بلدان عربية مثل: مصر، والسودان ومصر، ولكن من طرف باحثين أجانب. كما أنه رغم الضجيج، الذي يثيره موضوع الغرافيتيا في العالم العربي فإن الكتابات حوله مازالت قليلة وغير ذات جدوى.

وانطلاقًا من هذا الهاجس المعرفي، والرغبة الدفينة، التي سكنت منذ زمان الباحث السوسيولوجي المغربي أحمد شراك، للبحث في هذا الخطاب، الذي يحتل كل الفضاء المدرسي من طاولات وجدران وممرات وأقسام، ومرافق صحية، وواجهات خارجية وداخلية، ومداخل رئيسية وثانوية، قام، أخيرًا، بإصدار كتاب في هذا الصدد بعنوان "الكتابة على الجدران: مقدمات في سوسيولوجيا الشباب.. والهامش.. والمنع.. والكتابة.." عن "منشورات دار التوحيدي للنشر والتوزيع ووسائط الاتصال" بالرباط.

في تقديمه للكتاب ذكر أحمد شراك " لا أخفي أنني كنت أنظر إلى الغرافيتيا من زاوية تيولوجية أخلاقية، ألعن ممارستها في السر والعلن معتبرًا إياها كتابات ساقطة، ماجنة، وقحة، تنم عن خلل في التربية وعطب في التنشئة، لكن مع مرور الوقت، بدأت تلح عليَّ أسئلة أخرى: ما الداعي إليها؟ لماذا تمارس بهذه الكثافة إلى حد اعتبارها ظاهرة كتابية اجتماعية وجمعية ووشمًا حقيقيًا لجسد المدرسة؟ فبدأت أبحث عن أفق لأجوبة مغايرة بدأت أفكر في مناولتها، خاصة أنها بقيت في الظل، بعيدة عن مناطق الضوء السوسيولوجي والبحث العلمي بصفة عامة".

ينقسم كتاب "الكتابة على الجدران"، الذي يقع في 462 صفحة من الحجم المتوسط، إلى أربعة أبواب إلى جانب مقدمة وخاتمة، يحدد في =

=الباب الأول الشخصيات المفهومية، يتناول فيها عبر ثلاثة فصول: الغرافيتيا في سياق الأنا والغير، والمؤسسة والهامش كمفهومين، ومدخل لتعريف الغرافيتيا، وفي الباب الثاني يتناول الغرافيتيا أو الكتابة باليد أو العين، من خلال أربعة فصول: الغرافيتيا ملتقى الأبصار، والغرافيتيا والثقافة، والغرافيتيا والكتابة، والغرافيتيا والمحو. ويتناول في الباب الثالث استراتيجية الخطاب والتواصل عبر أربعة فصول، يتطرق فيها للخطاب والمرسلون، والغرافيتيا والتلقي، والغرافيتيا والاتصال، وجمالية الغرافيتيا.

أما الباب الرابع فخصصه الكاتب للقراءة والتأويل، وتناول فيها الهوية والثقافة، والأيديولوجيا الجنسية، والمؤسسة والهامش كموضوعتين.

وعبر هذه الأبواب يقارب الباحث السوسيولوجي أحمد شراك ظاهرة الكتابة على الجدران المدرسية أو الغرافيتيا كخطاب متعدد الوسائل والحاملات والأشكال، ويتأمل في ثلاث لحظات أساسية، تتواصل فيما بينها: لحظة نظرية ابستيمولوجية، ركز من خلالها على الجانب المفاهيمي والإشكاليات، حيث تمثل تعريف الغرافيتيا وتصنيفها وتجنيسها ورصدها تاريخيًّا وجغرافيًّا. كما أطر بحثه إشكاليا ضمن مفهومين أساسين هما مفهوم المؤسسة ومفهوم الهامش، وتحديد العلاقة الممكنة بينهما على صعيد الغرافيتيا، انطلاقًا من أطروحة مركزية هي الهامش المؤسسي خلافًا للهامش الهامشي. اللحظة الثانية لحظة وصفية تشخيصية ركز فيها على توظيف عناصر التواصل عند جاكبسون من أجل تحديد أهم معالم الوظيفة التواصلية لهذا الخطاب والإشكالات المرافقة لها.

أما اللحظة الثالثة فهي لحظة تحليلية وتأويلية حاول الباحث أن يرصد من خلالها ويحلل أهم التيمات والموضوعات، التي تتناولها الغرافيتيا المدرسية، من خلال إعطاء أسبقية للسؤال الميداني ومجتمع دراسة يتكون من 24 ثانوية بمدينة فاس روعيت في اختيارها معايير متعددة كالمعيار الثقافي والتعليمي، حيث شمل التعليم العمومي والعصري، والتعليم الخاص =

يشمل أيضًا الكتابة الجدارية، وغالبا ما تكون كتابة احتجاجية رافضة لما يفرضه المركز على الطبقات المهمشة. ومن يريد أن يدرس مجتمعًا ما، خصائصه النفسية والاجتماعية لا يمكنه أن يتجاهل الكتابة الجدارية وما تطرحه من أفكار، فلا يكفي لباحث عن سمات مجتمع ما أن يكتفي بالنصوص الرسمية التي ينتجها المركز، بل عليه أن يسبر أغوار الهامشي، ليتعرف على آليات تفكيره كذلك يمكن من خلال دراستها قراءة البنى اللغوية وملامح التغيرات والتطورات الاجتماعية وملامح التغير في العادات والتقاليد التي تشكل الثقافة العامة للمجتمع.

إن ما يمكن أن نطلق عليه كتابة فلكلورية يتضمن الكثير من أشكال التعبير منها :الأساطير، الخرافات، القصص الشعبية، النكات، الأمثال، الفوازير، الألغاز، الترانيم، التعاويذ، التبريكات،

---

=والتعليم الأصيل، والتعليم التقني والتعليم الفرنسي "البعثة الفرنسية"، عبر مختلف مناطق وفضاءات مدينة فاس، من أجل إنتاج أو جمع متن مباشر يتكون من 502 وحدة "غرافيتيا".

ويخلص الباحث السوسيولوجي أحمد شراك في كتابه إلى كون "الغرافيتيا خطاب مكتوب يتخذ صبغة المناولة والمتابعة اليومية للإنسان ككائن رامز، يشكل فيه البعد الرمزي ملمحًا أساسيًّا على الصعيد الأنطولوجي للإنسان "كوجود دال وفعلي" في أبعاده الثقافية والنفسية والاجتماعية. خطاب لا يمكن تجاهله أو تجاوزه بغض الطرف، أو ممارسة خطاب تيولوجي من أجل دحضه وتسفيهه وتتفيهه، إنه خطاب ينم عن نبض تلقائي وحقيقي للإنسان ككائن اجتماعي".

اللعنات، الشتائم، السباب، الإيحاء والإجابات التقليدية، المقامرة، أسماء الأماكن، المواقع والملاحم الشعبية وما يكتب على القبور، والسيارات، واليافطات (والجدران)، أغاني الأطفال وأغاني الكبار، ونداءات الباعة وما إلى ذلك. وعمومًا فإن علماء الاجتماع على اختلاف اتجاهاتهم نظروا للظاهرة من زاويتهم التي تخدمهم واتفقوا على أن الكتابة الجدارية / الشعارية تكتب من قبل الشعب / العامة حيث وجدوا في الجدران وسيلتهم المهمة للاعتراف والتعبير عما يدور في أفكارهم من تداعيات وإفراغ هذا المحتوى العقلي الذي ينم عن قلق اجتماعي صرف، بما لها من مغزى اجتماعي باعتبار ما نظر إليها على أنها تلقي ضوءًا على المواقف الاجتماعية للصراع النفسي والإنساني. إن المعطيات الثقافية الواردة في مجمل الكتابات الجدارية التي دأب العامة على كتابتها والتعبير بها يتضمن الرسالة الاجتماعية التي تعكس المواقف الاجتماعية والتغيرات العريقة في الإنشاء الثقافي الرئيس/ المركزي.

إن الأفراد الذين يمارسون هذه الكتابة اليوم هم من الشباب الغاضبين ينتمون إلى حركات الفن الشعبي، فهي كتابة ينظر إليها دائمًا على أنها خارج الإطار الرسمي للثقافة؛ لأنها نبتت وتبنتها جماعات هي في عرف الثقافة الرسمية خارجة عن محورها. أي أن محتوى الكتابة وإن عبرت عن ثقافة وسلوك المجتمع، إلا أنها ما زالت تدور في إطار جماعات هامشية، أو مضادة لحركة المجتمع، وعليه توصف مثل هذه الظاهرة بأنها ثقافة هامشية / مضادة.

ورغم اهتمام الغرب بالجماعات الهامشية ودورها المتمرد ضد السلطة إلا أننا لا يمكن أن نغفل اهتمام الثقافة العربية بها، فهي لم تكن بنت الثقافة الغربية فقط، بل سبق كل ذلك جماعات دينية وإثنية عبر التاريخ الإسلامي فصَّل القول فيهم محمود إسماعيل في كتابه(المهمشون في التاريخ الإسلامي) حيث استقصى تاريخ ثورات المهمشين، وتمردهم ضد السلطة، أي سلطة تحاول أن تستبعدهم من الحياة العامة والسياسية، وتشوِّه تاريخهم وتتهمهم بالخروج عن الدين وهي التهمة الجاهزة التي يُتهم بها كل من يحاول الإصلاح في مجتمعه.

ولا أظن طه حسين ومجموعة المفكرين التنويريين في العصر الحديث، وكل من يحذو حذوهم كانوا بعيدين عن مرمى تهم الخروج على الدين، وهذه الثورات هي:

ثورة الزنج الأولى - ثورة الخشبية في العراق - ثورة الحدادين في الأندلس - ثورة الزنج الثانية - دولة القرامطة في العراق والبحرين - ثورة عمر بن حفصون في الأندلس - ثورة حميم المفتري في المغرب الأقصى - ثورة العيارين في العراق - حركات الأحداث في الشام - حركات الحرافيش في مصر - حركات الفتاك في آسيا الوسطى - حركات الصفورة في المغرب - حركات الصقورة في الأندلس - دولة الحرفيين الصفارية في سجستان - حرافيش مصر والمقاومة باللسان.

صحيح أن ثورات وتمرد المهمشين في التاريخ الإسلامي كان ينحى منحىً اجتماعيًّا ودينيًا، ويختلف في زاوية الرؤية التي نُظر من خلالها إلى المهمشين في الثقافة الأوروبية، لكن ذلك مرجعه أن الدين أحد المكونات الثقافية الرئيسية في مجتمعاتنا العربية إن لم يكن هو المكون الرئيسي فيها. وقد قدّم محمود إسماعيل عدة نماذج لحركات وهَبّات المهمشين، وراعى أن تكون متضمنة لكافة الأشكال والأساليب التي استخدمها العوام في الثورة. وقد تنوعت تلك الثورات ما بين الهبّات العفوية، والثورات المنظمة التي امتلكت فكرًا عقائديًا وبرنامجًا بديلاً للوضع القائم، وأخيرًا التنظيمات العشوائية التي رغم صدامها مع السلطة لم تكن تمتلك أي برنامج أو أهداف تسعى لتحقيقها.

## 2 - التهميش كمصطلح أدبي

متى ذاع التهميش كمصطلح أدبي ؟ وما الذي أدّى إلى انتشاره؟ هل ثمة حراك أدبي ما، سواء كان إبداعيًّا أو نقديًّا أدّى إلى ذيوعه؟

يرى مجدي توفيق أن سبب ذلك هو "انتشار ظاهرة الجماعات الإسلامية في المجتمع المصري من منتصف السبعينيات إلى بداية القرن الحادي والعشرين في مدى ربع قرنٍ كاملٍ، لا من جهة أدبياتها وأفكارها المعلنة، بل من جهة التحليل الذي اعتمدته الثقافة المصرية لها؛ ذلك أن هذا التحليل ظل لوقتٍ طويلٍ يرى هذه الظاهرة نتيجة لإخفاق النظام السياسي في منح طبقات المجتمع العناية السليمة،

ووقوع جزء كبير من المجتمع المهمل المظلوم تحت ثقل أزمات اجتماعية حادة ناشئة عن ضعف الدخول، وقلة الخدمات التعليمية والصحية والثقافية والاجتماعية بوجهٍ عام، وإخراج هذا الجزء الأعظم من المجتمع من دائرة القرار السياسي، وهذه كلها أركانٌ صالحة لصفة التهميش"[1].

السبب الثاني هو انتشار أفكار العولمة وما بعد الحداثة فالعولمة لم تكتف بصبغ العالم بصبغة واحدة، بل عملت على مقاومة ظهور كيانات كبرى جديدة، وسعت إلى تفتيت الكيانات القوية القائمة إلى قومياتٍ وشعوبٍ صغيرة، مما زاد من مساحات التهميش في العالم. وعقد السبعينيات حدثت فيه تغيرات مثيرة للجدل في بنية المجتمع المصري، فقد شهد تغيرات اجتماعية واقتصادية انعكست على الشخصية المصرية، فبات علماء الاجتماع يتساءلون عما حدث للشخصية المصرية من تحول جزري. وأرجع البعض هذا التحول إلى العوامل الاقتصادية وما صاحب عصر "الانفتاح" من تحول في بنية الوعي، وانزياح الفكر الاشتراكي والوقوع في أتون منظومة "رأس المال". وقد كان ما أدى إليه هذا العصر من فتح الأبواب فجأة على الغرب، وتدفق سلعه وشركاته وسيّاحه وأفلامه على مصر إلى آثار باتت جلية على سلوك المصريين، فأدّى ذلك إلى تغير سلوك المجتمع.

---

(1) مجدي توفيق، الثقافة السائدة والاختلاف، مؤتمر أدباء مصر، أدب المهمشين، مصدر سابق، ص 67.

لكن جلال أمين يرى أن الحراك الاجتماعي هو السبب الرئيس فيما حدث للمجتمع، يقول "يرى البعض أن الإنسان المصري قد تغير، ويتأسفون لما أصاب القيم والأخلاق من انحطاط. وكانت أكثر التفسيرات شيوعًا لما يحدث هو الانفتاح الاقتصادي، وهو تفسير ليس خاطئًا بالطبع، وقد ملت إلى التأكيد عليه لعدة سنوات شعرت بعدها بأنه لا يصيب كبد الحقيقة، وأنه غير كافٍ، ولكنني لم أقتنع بإضافة عوامل أخرى إلى الانفتاح الاقتصادي، بسبب نفوري الطبيعي من هذا المسلك، وظللت أبحث عن عامل واحد حتى وجدته، وكان هذا العامل الذي فسرت به ما يحدث في مصر هو الحراك الاجتماعي"[1].

شهدت السبعينيات فوضى عارمة نتيجة لهذا الحراك الاجتماعي الذي أعلى من بعض الطبقات على حساب طبقات أخرى، ولا تنكر الباحثة الأثر الاجتماعي الواضح للانفتاح الاقتصادي، فقد انشغل الناس بشكل لاهث وراء جني الثروات، وتغير سلم القيم، ومع وجود ذلك المناخ المفتوح من المنطقي أن تكون هناك فرص جيدة أمام الحكومات المتعاقبة في فترة الانفتاح تساعد على انتشال المهمشين من الفقر الشديد، وأن تهتم بحراكهم الاجتماعي، ولكن ذلك لم يحدث على أية حال، فقد تخلخلت البنى الاجتماعية، وتزعزعت القيم، وفقد كثير منها أهميته ومكانته في المجتمع، وشيئًا فشيئًا اتجه المجتمع نحو تسليع كل شيء وصبغه بصبغة مادية فجة.

(1) جلال أمين: رحيق العمر، القاهرة، دار الشروق ـ ط1ـ 2010، ص 272.

وقد كان لذلك الحراك الاجتماعي مظاهره الكثيرة في المجتمع المصري، شملت كل مناحي الحياة في المجتمع، فمن السياسة إلى الاقتصاد إلى الثقافة وصولاً إلى الإعلام والتعليم حتى الخطاب الديني، كلها أصابتها تغيرات كبيرة وعميقة بل ومزلزلة أيضًا.

وقد أشار جلال أمين لظاهرة أخرى كان لها أبلغ الأثر في البنى الاجتماعية للمجتمع المصري، وهي ظاهرة "الجماهير الغفيرة"[1] وثيقة الصلة بالحراك الاجتماعي، بل يمكن أن تكون نتيجة لها، لكنها ليست نتيجتها وحدها، فهي ظاهرة تدعمها الزيادة في حجم السكان، الذي تدعمه السياسات الاقتصادية والاجتماعية وخصوصًا ما قامت به ثورة يوليو، ليتحول إلى حجم مؤثر وراسم لنمط الحياة بجوانبها المختلفة: " ظاهرة "الجماهير الغفيرة" ليست مساوية لظاهرة الحراك الاجتماعي؛ لأن الحراك الاجتماعي يحدث أثره نتيجة التغير في المراكز النسبية للطبقات الاجتماعية، وما يصاحبه من إحباطات وارتفاع للطموحات بمضمونها المختلف، وكل ذلك يؤثر على مختلف الجوانب الاجتماعية. لكن الآثار التي ينتجها التغير في الحجم الفعال للسكان بغض النظر عن التغير في مراكزهم النسبية له آثار مهمة. ورغم اختلافها عن آثار الحراك الاجتماعي إلا أنها ترتبط بها ارتباطًا وثيقًا"[2].

---

(1) جلال أمين، مصر في عصر الجماهير الغفيرة، القاهرة، دار الشروق، ط3 ـ 2009 ـ ص 202.

(2) وصلت ظاهرة الجماهير الغفيرة أوجها في المجتمع المصري في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، وأدركت الدولة خطورتها على توزيع =

**كذلك لا يمكن أن نغفل أثر هزيمة عام 1967 التي تمثل نقطة المراجعة والمساءلة لكل ما كان ثابتًا ومتفقًا عليه سياسيًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا وفكريًّا، هكذا بدأت حركة المساءلة على جميع المستويات، فهزيمة يونيو 1967 كان لها أكبر الأثر في كل المراجعات، فتلك الهزائم التي أصابت الذات العربية جعلت الذات المنهزمة توجه سهام هزائمها إلى الأقليات المهمشة في المجتمع العربي وخاصة**

---

=الثروات والدخل القومي الذي لم يعد مناسبًا لعدد السكان المتزايد، فبدأت تنتج إعلانات توعية موجهة للجماهير حتى يقللوا من النسل حتى لا يصل المجتمع إلى انفجار سكاني غير محسوب العواقب، وسارت حملات التوعية في اتجاهات متوازية منها توضيح رأي الدين في تنظيم النسل، والتفرقة بينه وبين تحديد النسل الذي أعلن العلماء أنه محرم لأنه ضد إرادة الله كما كان يؤمن العامة من الناس، وأدخل ذلك في مناهج التعليم، فأصبح يدرس في حصص التربية الدينية دروسًا من قبيل أن تنظيم النسل مشروع وحلال، وأنه يختلف عن التحديد. كما استغلت الدولة أجهزة الإعلام المتاحة من إذاعة مرئية ومسموعة ومقروءة لتوجه للناس برامج توعية موجهة عن أهمية تنظيم النسل، حتى تتمكن الدولة من مواجهة تلك الظاهرة(ظاهرة الجماهير الغفيرة)؛ لأن لها متطلبات أثرت على نوعية كل الخدمات التي تقدم في مجالات الثقافة والتعليم والصحة وغير ذلك. ويرى جلال أمين أنها لم تكن خاصة في مصر وحدها، بل كانت ظاهرة عالمية، أطلق عليها جلال أمين مُسمّى "سيطرة العصر الأمريكي"(30)، حيث أثرت هذه الظاهرة على الشكل العام للحياة البشرية ككل، ووجهت العلوم والاختراعات والخدمات باتجاه يتوافق مع متطلبات الجماهير الغفيرة وما يناسبها، وكان لهذا أثره الواضح والمؤلم في أحيان كثيرة على العالم ككل وليس على مجتمع بعينه.

المرأة: "ما كاد الوعي العربي يستوعب الهزيمة، ويظن أنه قادر على احتوائها والتعامل معها ـ أكتوبر 1973 ـ حتى اكتشف أن مزيدًا من الهزائم يترصده : اتفاقية كامب ديفيد بين مصر وإسرائيل، وتفتت الجبهة السياسية العربية ـ اجتياح بيروت ـ حرب الخليج الأولى ـ عاصفة الصحراء أو حرب الخليج الثانية ـ اجتياح الجنوب اللبناني ـ مفاوضات السلام ـ مدريد ـ أوسلو ـ غزة ـ أريحا إلخ، وقد أفضى تواتر الهزائم هذا إلى إيقاظ النعرات العرقية الطائفية وبعثها من مرقدها؛ فاتخذت شكل النعرات القطرية على المستوى السياسي، واتخذت على المستوى الاجتماعي أشكالاً أخرى يندرج فيها اضطهاد الأقليات بالتهميش تارة وبالاستبعاد تارة أخرى. وفي جميع الأحوال ينشط خطاب سلطوي قاهر عاجز عن الإنصات ورافض للحوار، يدعي امتلاك الحقيقة المطلقة، ويزعم لنفسه مرجعية عليا مستمدة من السماوي المقدس. وسواء كان الخطاب سياسيًّا أو اجتماعيًّا، فالمحصلة هي استعباد الفرد ـ رجلاً أو امرأة ـ وقهره، وفي هذا القهر يقع قهر مضاعف على المرأة والطفل معًا"[1].

وتميل الباحثة إلى عدم الاكتفاء بتفسير جلال أمين ونصر حامد أبو زيد عما حدث في مصر، وعما أصاب المجتمع، سواء بهزائم حدثت على المستوى السياسي وأثرت بالتالي على ما هو اجتماعي أو إرجاع تلك التغيرات على مستوى البنى الاجتماعية إلى ظاهرة

(1) نصر حامد أبو زيد أبو زيد، ملف المرأة، مجلة ألف، القاهرة، 1999، ص 30.

الجماهير الغفيرة الذي ـ حسبما أشار ـ لم تكن ظاهرة مصرية تخص المجتمع المصري وحده، ففكرة الهيمنة الأمريكية التي أشار هو ذاته إليها في موضع سابق، والعصر الأمريكي" الذي صبغ العالم بصبغته الواضحة، حيث سيطرت نمطية النموذج الأمريكي في نواحي الحياة على أنها النموذج الأكمل والمسيطر سيطرة شبه مطلقة، كانت لها آثار واضحة على نمط العلاقات الاقتصادية والاجتماعية وتغير القيم. وهذا يحيلنا إلى فكرة سيطرة أفكار ما بعد الحداثة والعولمة التي تحدثنا عنها سابقًا، ففكرة العولمة وما بعد الحداثة والظرف العالمي الذي أدّى إلى استشراء أفكار ما بعد الحداثة، وذوبان هوية الفرد، وتغييب الذات البشرية، والسعي إلى اختفاء الكائن الإنساني وتذويبه في بنيات اقتصادية وسياسية أدّى إلى تغيرات سواء على مستوى ما هو مجتمعي، وظهور الهوامش الاجتماعية والالتفات إليها، والمستوى الآخر ما هو أدبي. بداهة أن هذه التغيرات على المستوى الاجتماعي والاقتصادي، والظرف التاريخي العالمي يكون لها انعكاسات على ما هو أدبي وثقافي، فتحديدًا في مجال السرد الروائي حيث نشأت أشكال جديدة في الرواية، وانتبه المؤلفون إلى الهامش ليكون موضوعًا لهم، وانعكس كذلك بالتالي على نظريات النقد الأدبي، فكل أفكار ما بعد الحداثة يمكن اعتبارها مؤشرًا على تحول فلسفي هيمن على المنظومة الثقافية الغربية، مما أدى إلى ظهور أصوات تدعو إلى موت المؤلف، وإعلاء شأن المتلقي، وأصوات تدعو إلى أن يصبح القارئ هو المنتج الجديد للنص مثل نظرية القارئ والاستجابة، كذلك أصوات تدعو إلى لذة النص بعيدًا عن

القيم الأخلاقية والوعظية التي سعت إليها الرواية الحداثية إضافة إلى المناداة بتحرير الرواية من نمطها التقليدي القائم على نظام الشخصيات إلى رواية حركية مبنية على أساس اللغة ولَبِنَات الألفاظ، حيث لا تحضر الشخوص حضورًا مُهيمنًا كما هو الحال في الفضاء الروائي الكلاسيكي، بل هنالك ثمة دعوات إلى تخليص الرواية كليًا من مفهوم الشخصية، وهو تصور يندرج ضمن سياق ما بعد الحداثة الموغل في استبعاد الذات الإنسانية وتهميشها أو زحزحتها عن مركزيتها الأنطولوجية، فالذات الإنسانية مهددة بالذوبان أو التلاشي، وفي ظل اهتزاز القيم، وتشتت الذات الجماعية، وحيرة الذات الفردية، وغموض الزمن الراهن والآتي وتشظي المنطق المألوف، ولأننا في العالم العربي لسنا بعيدين عن هذا الحراك السردي وهذه التغيرات في أنماط الرواية. وهذه التغيرات على مستوى طرائق السرد صاحبها تغيرات أخرى على مستوى الموضوعاتية ، وتبني قضايا التهميش والمهمشين، فدأب الروائيون على تبني قضايا الهامش، الهامش الاجتماعي في شتى تجلياته، سواء الهامش الديني أو الجغرافي أو الهامش النسوي، إضافة إلى ذلك، فقد كان لدينا ظرفنا الخاص الذي عمق تلك الأفكار في الذات المبدعة، فبداية من هزيمة 1967، ووصولاً لعقد التسعينيات تعمقت الفجوة بالانكسار، انكسار الأحلام، وتراجع القضايا الكبرى، وتهميش دور المثقف والمبدع،كل هذا أدّى إلى تغيرات جوهرية في بنية التفكير لدى المبدع، مما انعكس بدوره على بنيات السرد

وطرائقه، فأدّى كل هذا إلى ظهور أشكال للرواية لم تكن معروفة من قبل.

لا شك أن هذه الإرهاصات التي بدأت في عقد التسعينيات تستند إلى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية وسياسية وحضارية مثل تفتت الأيدلوجيات كما أشرنا وتراجعها واستفحال أزمة الديمقراطية وإلى غياب المثل وفقدان النموذج. كل هذه العوامل دفعت إلى التمرد على الشكل التقليدي والقيم الجمالية الكلاسيكية، ودفعت إلى رؤية لا يقينية للعالم، مما أشاع موضوعة المهمشين في السرد الذي هو أكثر الأشكال الفنية قدرة على تبني مثل هذه القضايا. ونتيجة لهذا الوضع الجديد، نلاحظ تصاعدًا مطردًا على المستوى العالمي للقضايا المرتبطة بالأقليات العرقية والثقافية التي بدأت ترفع صوتها مدافعة عن هويتها. وجدت قضايا المهمشين اهتمامًا جديدًا، ودينامية خاصة باعتبارها مطلبًا ثقافيًّا في كثير من دول الشمال والجنوب.

إذا كانت سنوات الستينيات والسبعينيات قد تميزت بهيمنة الإيديولوجية، فالملاحظ أن سنوات الثمانينيات والتسعينيات تتميز بتنامي خطابات الديموقراطية وحقوق الإنسان، الشيء الذي جعل الحركات الهامشية والحقوقية تعرف مدىً ملحوظًا على كثير من المستويات.

كما أنه على صعيد مواز، صعيد النظريات الفكرية والفلسفية، نجد نزايد هيمنة التحليل البنيوي وصعود النظرية التفكيكية بريادة

جاك دريدا التي تقول بالاختلاف، وتقر بالتعدد والمغايرة منتقدة كثيرًا من المفاهيم الميتافيزيقية التي تقوم على النزعة المركزية، داعية إلى الإنصات إلى المهمش والمسكوت عنه. ربما تفيدنا الممارسات الإبداعية / الثقافية لرواد ما بعد الحداثة في قراءة الهامش والهامشي وفق منظور تعددي مختلف، كما تفيد في الكشف عن إعادة الإنتاج المستمرة للتيار المابعد حداثي في امتداده الضمني في الدراسات الثقافية وما بعد الكولونيالية والتفكيكية والنسوية الفرنسية ثم أخيرًا ما يعرف بـ (after postmodernism 2) ذلك التيار الذي تبلور من ما بعد الحداثة ليتجاوز النزوع التفكيكي نحو التداخل المعقد بين الثقافات والعلوم والسياسة والفن دون مركز أحادي. وربما ظهور ما بعد الحداثة في بداية السبعينيات، وما نجم عنه من تصاعدها، استند إلى نقد العقل الغربي والعمل على تفكيك أنساقه،والتي أكدت على سقوط فكرة سيادة امتلاك الحقيقة لطرف على حساب آخر.وفي هذا برزت الأعمال الفكرية لـ ميشيل فوكو، جوليا كريستيفا، تودوروف، جاك لا كان، دي سارتو، بورديو، باشلار، لوفيفر، غورغوفيتش، وآخرون. والتي مثلت المهاد النظري لأعمال إدوارد سعيد وجماعة مدرسة التابع في الهند[1]، وجماعة

(1) في مطلع ثمانينيات القرن العشرين ظهرت إلى الوجود جماعة (دراسات التابع Subaltern Studies) وهي جماعة أكاديمية جريئة من المؤرخين الهنود الذين قلبوا تاريخ الهند الرسمي الذي كتبته النخبة المتأثرة بالسياسات الاستعمارية البريطانية، واقترحوا إعادة كتابته في ضوء مفاهيم مغايرة متصلة بالتاريخ الشفوي المنسي الذي استبعدته النخب =

=الاستعمارية، فتاريخ الهند، بالنسبة لهم، يمثله صراع الطبقات المغلقة، والتحيزات الدينية والفئوية، والمرويات السردية، وأحوال المعدمين في الأرياف والمدن، وتبعية المرأة، وكل الجماعات التي لم تنتج تاريخًا مكتوبًا، أما التاريخ الرسمي الذي دوّن في ضوء التصور الاستعماري فهو مجتزأ، ونخبوي، وزائف، ولا يمثل حقيقة بلاد غنية بتاريخها، وأفكارها، وأعراقها، وعقائدها.

استفادت جماعة (دراسات التابع) من التراث الخصب الذي تركه المفكر والسياسي الإيطالي غرامشي (1881 - 1937) المعروف بخلفياته الماركسية، واستثمرت أفكار المارتنيكي «فرانز فانون» وبخاصة في كتابه (معذبو الأرض) الذي يعد المدونة الأكثر أهمية في الفكر المقاوم للخطاب الاستعماري، إلى ذلك وظفت التحليلات النقدية الصارمة للفكر الغربي عند ميشيل فوكو، وجاك دريدا، ولكن محرضهم على قلب المفاهيم الاستعمارية، وربما ملهمهم، هو «إدوارد سعيد» الذي نسف مفاهيم الفكر الاستشراقي، حينما توصل إلى أن الغرب اصطنع شرقًا متخيلاً يوافق رغباته، فالشرق لم يكتشف كما هو، إنما رسمت له صورة متخيلة توافق رغبة الغربيين، فالغرب أسقط تصوره على العالم الشرقي، وأنتجه حسب المعايير التخيلية له، ولهذا فالشرق الاستشراقي زائف وليس حقيقيًا، ولكي نتعرف على الشرق الحقيقي لا مناص من إزاحة الفكرة الاستشراقية والاستعمارية، ونشتق رؤية بديلة تنبثق من صلب العالم الشرقي، تكون قادرة على تحليل مكوناته التاريخية، والاجتماعية، والدينية، والثقافية.

هذه الأفكار عبرت عن نفسها في بداية الثمانينيات، وقادها كل من (رانا جيت جحا) و(غاياتري سبيفاك) وأثمرت إلى الآن عن نحو عشرين مجلدًا كبيرًا من الدراسات المتنوعة التي تطرح نفسها بديلاً للدراسات القديمة، وسرعان ما عرفت ب(دراسات التابع) في سائر أرجاء العالم، وهي، في عمومها، تهدف إلى نقد الخطاب الاستعماري، واقتراح المناهج البديلة =

=لدراسة التاريخ الاجتماعي، والسياسي، والثقافي، ومعالجة شؤون الطبقات، والمرأة والأقليات، وأساليب المقاومة، والنزاعات المحلية، والولاءات، وتفكيك المقولات الغربية في الآداب، والثقافات، والمناهج، وسحب الثقة العلمية والثقافية منها عبر اقتراح مغاير أكثر كفاءة تعالج بها شؤون المجتمعات خارج المركز العربي.

بعد الهند عرفت دراسات التابع في الباكستان، والصين واليابان، وإفريقيا، وأمريكا اللاتينية، ويمكن القول إن الثقافة العربية عرفت هذا الاتجاه من الدراسات منذ بداية تسعينيات القرن الماضي، وذلك في سعي بعض المفكرين والنقاد إلى إعادة النظر بقضايا المجتمعات العربية في ضوء رؤى جديدة، ومحاولة تفكيك المركزيات التقليدية المهيمنة في الثقافة العربية الحديثة، وإبطال المفاهيم الاستعمارية عبر النقد العميق لركائزها، ولكن لم يجرِ إلى الآن رصد منهجي وتاريخي للجهود العربية في هذا المجال. ويمثل دراسات التابع الآن مفكرون ونقاد مثل: سبيفاك، وجحا، وهومي بابا، وطارق علي، وإقبال أحمد، وروميلا ثابا، وماساو يوشي، وغايان برافاش، وشهيد أمين، وديبش تشاكرا بارتي، وعشرات سواهم، وتبلور المصطلح المعرف بهم (Studies Group Subaltern) ويعرف اختصارًا (SSG) وهو مصطلح يحيل على جماعة من الباحثين شغلت تمامًا بدراسات المجتمعات التي خضعت للتجربة الاستعمارية الغربية استنادًا إلى مفاهيم جديدة مشتقة من واقع مجتمعاتهم. وهذه الجماعة تتباين في وجهات نظرها التحليلية والمنهجية، لكنها تندرج كلها في أفق واحد عام تترتب فيه رؤية جديدة في معالجة الموضوعات المدروسة.

وعلى الرغم من أن الجماعة الأولى تبلورت في الهند وجنوب شرق آسيا إلا أن تأثرها وصل بسرعة إلى أمريكا الجنوبية فظهرت هنالك (جماعة دراسات التابع في أمريكا اللاتينية American Subaltern Groudies Gruuop Latin) وتعرف بـ(LASSG) وقدمت تحليلات شديدة الأهمية عن أوضاع المجتمع الكاريبي الذي خضع للاستعمار الأسباني =

**دراسات التابع في أمريكا اللاتينية وأفريقيا، والتي راحت تحث جهودها المعرفية في دراسة الهوية والهيمنة والمقاومة.**

---

=منذ نهاية القرن الخامس عشر الميلادي، وتتناهبه مشكلات الهوية، والتركة الاستعمارية، واللغة، والمجتمعات الأصلية. وتسيطر هذه الجماعة على الدراسات الفكرية والنقدية والتاريخية في البرازيل، والأرجنتين، وكولومبيا، وتشيلي، وجامايكا. ومن المفيد التأكيد أن الجامعات، ومراكز البحوث، في أوروبا وأمريكا، هي الحاضنة حاليًا لخيرة الجماعات الفاعلة ضمن هذا النوع من الدراسات، وذلك لتوفر ظروف البحث المناسب، والحريات العامة، والمصادر، والتمويل، وتداول الأفكار والمعارف، وتلاقحها.

لم تبقَ دراسات التابع حبيسة الهند التي بدأت فيها، إنما أصبحت عابرة للقارات، وهي تتقاسم رؤى ووجهات نظر كثير من النقاد والمفكرين في كل العالم تقريبًا، بما فيه العالم الغربي، وقد شمل ذلك الفنون والآداب والفكر بسائر اتجاهاته. وهذه الدراسات تريد رؤية التاريخ الاجتماعي والثقافي والسياسي من الأسفل وليس من علٍ، وتطمح إلى كشف الحراك الاجتماعي من أسسه، وقواعده الأصلية، وليس من نظرة متعالية تتجاهل أعراقه السحيقة، وقدمت كشوفات مهمة في مجال دراسات المرأة، والجنوسة، والأقليات، والأديان، والأعراق، والطبقات، ثم سعت إلى تصحيح السرد المسطح الذي دونه المستعمرون لتاريخ مجتمعات شديدة التعقيد في مكوناتها، وتركيبها، وتاريخها. ومن الطبيعي أن يكون خطاب التابع مغايرًا للخطاب الاستعماري، فبلاغته واقعية وصارمة وليست طنانة وإنشائية، وهو لا يهدف إلى الإقناع بل إلى التحليل، وتفكيك المقولات السائدة، وإنشاء مقولات جديدة تريد تقديم تحليل مغاير لكل ما تقدم من تحليلات.

ومن ثَمّ برز دور الجهد المعرفي الذي أنجزته حركة ما بعد الحداثة، في الكشف عن التناقضات الحادة التي قام عليها مفهوم السرديات الكبرى، إذ أقدم ليوتار(الذي طرح مفهوم الخطاب الهامشي) وفوكو وجوليا كريستيفا وجاك لاكان وتودوروف وآخرون، للتصدي إلى المجمل من الهيمنة التي فرضتها رؤية السرديات على العالم، عبر سطوتها الجامحة على التاريخ وتوجيهه، وادعائها الدائم بإمساكها بخيط الحلول للبشرية، وتركيز خطابها على الإنسانية والعدالة والمساواة، في الوقت الذي يتم فيه ارتكاب أبشع الأخطاء بحق البشرية، من قتل وتدمير وإفناء وتحجيم لإرادة الشعوب. " إنه المسعى الثقافي المتطلع نحو كسر سطوة امتلاك الحقيقة من طرف واحد، والعمل على تقديم الثقافة الهامشية إلى الواجهة والسعي لدراسة الأدب والثقافة والمجمل من النتاج الثقافي الذي تنتجه الشعوب والمجتمعات، من دون الوقوف عند معطى الأهم والأقل أهمية، بقدر ما يكون التطلع نحو العناية بالمجمل من النتاج الإنساني، وعلى هذا فإن تأثرات هذه الحركة الفكرية أبرزت المزيد من التأثير، لا سيما في مجال ظهور الحركات الثقافية والاجتماعية الجديدة، مثل النسوية والزنوج "[1].

ينطلق ليوتار في حديثه عن الخطاب الهامشي من خلفيته السياسية، حيث كان ينتمي إلى جماعة ثورية صغيرة اسمها

---

(1) روبرت يانج، أساطير بيضاء، ت أحمد محمود، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2005، ص 297.

"الاشتراكية أو البربرية"، كان دوره فيها أثناء عضويته بها في الخمسينيات والستينيات دراسة أوضاع أوروبا الشرقية، التي كانت نظمها الاستبدادية محل سخط اليسار الأكثر راديكالية في فرنسا آنذاك. ومن هذا الموقع المتطرف على الحدود الواقعة بين الماركسية والفوضوية انتقل ليوتار تدريجيًّا إلى موقع إصلاحي على هامش النظام، ليصبح بعد أحداث 1968[1] في فرنسا أحد الشخصيات

(1) تكن أحداث انتفاضة مايو 1968 في فرنسا مجرد مرحلة تاريخية عابرة علا فيها صوت الشباب الثائر ضد القيود التي تكبله فحطمها، بل كانت محطة مهمة و«انتفاضة» غيرت وجه البلد تمامًا ولا تزال آثارها وتداعياتها ممتدة إلى اليوم، والدليل ما صرح به الرئيس الفرنسي نيكولا ساركوزي في بداية عهده عندما قال إن من أهدافه القضاء على ميراث حركة مايو 1968، لأنه - وكما كل اليمين في فرنسا - يعتبران تلك الحركة شكلت تهديدًا للسلطة شوه المعايير السلوكية لدى المواطنين ودفعهم إلى الاستخفاف بقيمة العمل في الوقت الذي يراه فيه خصومهم النقطة التي سمحت بالتأسيس لفرنسا جديدة عنوانها الحرية والعدالة الاجتماعية. انفجرت أحداث مايو 1968 كنتيجة لتراكمات فرضتها ظروف محلية ودولية مهمة على المستويين السياسي والاقتصادي منذ بداية الستينيات. فعلى المستوى السياسي كانت حالة من الحنق الشعبي تسود البلاد بسبب تقييد الحريات من قبل نظام الجنرال ديغول والتضييق على المفكرين وأهل الأدب والسياسة بحجة الأمن وحماية الجمهورية ومبادئها، وكان الشرخ كبيرًا في النظرة إلى الجندية ووضع المستعمرات الفرنسية في الخارج خاصة الأوضاع في الجزائر وما شهدته من مجازر قبل استقلالها عام 1962 وعودة مليوني فرنسي كانوا يعيشون فيها بعدما كانت فرنسا قد عاشت حتى هزيمة ديان بيان فو في 1954. لم تتمكن الدولة ولا أجهزتها من إسكات المفكرين أو الصحافة رغم الضغوط وعمليات المنع التي

البارزة في التيار المسمى "ما بعد الحداثة"، الذي اجتاح الثقافة الأوروبية في السبعينيات وواصل مساره فى الثمانينيات، وانتقل إلى الولايات المتحدة وغيرها من بلدان العالم. كل هذا جعل مصطلح المهمشين وقضاياهم يجد صحوة ثقافية متميزة، ووضع كل ما هو هامشي في بؤرة التفكير. ولكننا نتساءل هل الهامش الاجتماعي موضوع اتخذ منه الكتاب مجالاً لتصوير حياة هؤلاء المهمشين

---

=واجهت الكثير من المؤلفات والمسرحيات، وحرص المفكرون على إصدار بيانات ونداءات أشهرها «بيان الـ121» المناهض للمشاركة في الحروب والذي يحرض على عصيان الدولة وعدم الذهاب للجندية، وقد صاغ هذا البيان «موريس بلانشو» ووقعه أعلام كثر كان بينهم جان بول سارتر. الحزب الشيوعي الفرنسي، وكما في أغلب الدول في تلك الحقبة، كان تحت سيطرة «الستالينيين» في زمن كانت الشيوعية تشهد فيه انقسامات عديدة، ومن أبرز العوامل المؤثرة فيها الخلاف الصيني السوفيتي المستمر وخلاف الستالينيين والتروتسكيين المتجذر، وتحولت مؤسساته، خاصة تلك التابعة للحزب الشيوعي إلى مؤسسات تقليدية تهادن السلطة وتطالب بالحد الأدنى من انقلاب ضمني على مبادئ الثورة الماركسية اللينينية التي تؤكد على حتمية المواجهة، البروليتارية ضد البورجوازية. وانطلاقًا من هذا الواقع كانت المؤسسات النقابية والاتحادات التابعة للشيوعيين تسير على النهج نفسه. وعلى المستوى الاقتصادي شكل عام ١٩٦٨ نقطة تحويلية في مسار الاقتصاد الفرنسي الذي انتقل من مرحلة النمو إلى مرحلة ركود بدأت تلقي بظلالها على العمال ومستوى المعيشة والبطالة. لكن المفاجأة كانت أن التمرّد لم ينطلق في صفوف العمال بل من قبل الطلاب، وبدأ على أساس المطالبة بالحريات وخاصة شعاري «منع الممنوع» و «لا تعطي حريتي سأتولى الأمر بنفسي»! ثم رفع الشعارات الاقتصادية لاحقًا.

والمنسيين والذين تم إقصاؤهم بفعل المركز، أم أن الهامش الاجتماعي نظرية للمعرفة ورؤية للعالم تشكلت لدى علماء الاجتماع، ثم أفاد منها الأدباء وبدأوا من خلالها مساءلة العالم، مساءلة المتن الذي يقوم بتهميش وإقصاء الهامش ؟ وهل الهامش الاجتماعي هو هامش واحد يقتصر على الفقراء والمعوزين أم يتعدد ليصبح أكثر من هامش، سواء كان هذا الهامش جغرافيًّا مكانيًّا أو إثنيًّا عرقيًّا، أو طبقيًّا اجتماعيًّا يتمثل في الفقراء والهامشيين، أو كان هذا الهامش جندريا يتمثل في المرأة كهامش في مقابل الرجل / المركز؟ هذان سؤالان يتم طرحهما أول ما نفكر في موضوعة الهامش الاجتماعي في الرواية.

## 3 - آليات الاستبعاد للمهمشين

إن التاريخ الرسمي في العالم يعتني بما هو مركزي، وهو تاريخ سلطات مرجعية ومرجعيات سلطوية اكتسبت القداسة، ومارست الهيمنة والتخويف والإقصاء للمختلفين أو للمُهمشين، فهي تُقدم نفسها باعتبارها الثقافة الشرعية؛ لتؤسس ذاتها في مجرى التاريخ، وتقضي على آمال الآخرين بالصعود والتقدم، فلا تمنحهم فرصة أو مقدرة للتعبير عن ذواتهم، فهم في عُرفها حثالة صراع البقاء، وآخر التشوهات في الجسد الاجتماعي القائم على الهيمنة والتراتب. وَهُم كمُهمشين لا يستحقون الاحترام كبشر، بل لا يستحقون الانتباه بسبب تجريدهم من تاريخهم ومستقبلهم، وجعلهم عالة على الكبار والأقوياء والمراكز؛ لتفريغ فائض القوة، وتسويغ وجودهم

الاجتماعي بالعطف والشفقة والإحسان على الكائنات المُهمشة. لقد تراوحت حياة الضعفاء والمستضعفين ما بين التهميش والاهتمام، ويرتبط سياق الحياة وصعود المُهمشين بحركة التاريخ، أي بخلخلة موازين الصراع بين القوى الكبرى والطبقات المسيطرة وخطابها وأفكارها السائدة من جهة، والمهمشين من جهة أخرى.

السؤال المهم هنا هل تحققت تلك المساواة عبر التاريخ ؟ ألم توجد عبر التاريخ الإنساني فروق بين الطبقات الاجتماعية؟ ألم يُوجد الفقراء والمهمشون والمنسيون طوال التاريخ، وقد نسيهم الأغنياء والسلطويون، ولم يدخلوهم طوال التاريخ في حساباتهم، وينهضوا بهم؟

يرى محمد الجوهري في مقدمة ترجمته لكتاب الاستبعاد الاجتماعي أن "العلم الإنساني والاجتماعي في العصور الحديثة عرف قيمة المساواة وأهميتها، وحلمت الشعوب بالعدل الاجتماعي وأدخلت ذلك في مذاهبها ورؤاها الطوباوية، ثم في فلسفاتها ونظمها الدينية والأخلاقية والقانونية. ومازالت المساواة ومازال العدل بعيدين عن الواقع والناس"[1].

ورغم أن العدل الاجتماعي لم يتحقق يومًا، والتهميش والاستبعاد للمهمشين مستمران على مر الأزمان إلا أننا نأمل أن يأتي اليوم الذي ينتصر فيه الهامش، إما بانتصار سياسي تاريخي يقلب

(1) جون هيلز وآخرون، الاستبعاد الاجتماعي، محاولة للفهم ـ ترجمة محمد الجوهري ـ عالم المعرفة ـ الكويت، 2007 ـ ص9.

موازين القوى رأسًا على عقب، أو بإصلاح ذاتي يتمثل بنضوج إنساني للفئات المسيطرة؛ فتنضج تجربتها، وتترسخ أقدامها في أرض الواقع، مما يجعلها تمتلك الشرعية التي تمكنها من تفكيك آليات الإقصاء والاستبعاد للمُهمشين سياسيًا ودينيًا.

إن قراءة النص الأدبي في ضوء مفاهيم علم الاجتماع فيما يمكن تسميته بـ "منهج سوسيونصي" تهدف إلى تحقيق التوافق بين الاتجاهات الشكلانية من جهة والسوسيولوجية من جهة أخرى ومحاولة إيجاد مفاهيم دقيقة وموضوعية تفسر العلاقة التي تربط بين النص الأدبي بالأبعاد الاجتماعية والتاريخية التي يبرز فيها النص، فقد دعا المذهب الشكلاني إلى ضرورة تجاهل النقد الأدبي للأسباب والنتائج الاجتماعية، كما دعا إلى عزل النقد الأدبي عن الاهتمامات التاريخية والفلسفية والاجتماعية، ومن جهة أخرى حرص السوسيولوجيون التقليديون على ضرورة اعتبار النص الأدبي مجرد وعاء يعكس مختلف الصراعات الاجتماعية والطبقية. وأمام تطرف المنهج الشكلاني من جهة والمنهج الاجتماعي من جهة ثانية قامت محاولات نقدية سعت إلى التوفيق بين الاتجاهين. وقد انصب النقد السوسيولوجي منذ البداية في معظمه على الرواية باعتبارها أكثر الأجناس الأدبية اهتمامًا بتصوير الإنسان في علاقته بالمجتمع فقدم جورج لوكاتش[1] مجموعة من الدراسات تبحث في العلاقة بين

(1) إن فهم وشرح الجماليات الماركسية لكل من لوكاتش (*Lucach*)، غولدمان (Goldman)، وأدورنو (T.W Adorno)، بصفتها نظريات =

=نقدية اجتماعية، لا تستقيم إلا في إطار فهم تام لفلسفات هيجل حول الفن، حيث يرى هيجل أن الجمال هو «التجلي المحسوس للفكرة إذ إن مضمون الفن ليس شيئًا سوى الأفكار، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخيالات، ولابدَّ أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني، أو بمعنى آخر لابد أن يتحول المضمون إلى موضوع فيصبح لكل عمل فني جانبان: المضمون الروحي ثم المظهر المادي أو الصورة الظاهرة أو الشكل أو القالب.

إن للعمل الفني وظيفة معرفية (fonction cognitive) مثله مثل الفلسفة، وعلى هذا القياس نظر هيجل إلى الفن نظرة جدلية إذ عده ظاهرة مركبة كونه يشارك الدين والفلسفة في تعبيره عن الحقيقة الروحية « ولكنه يختلف عنهما، إذ هو يقدم هذه الحقيقة في صورة محسوسة وعلى الرغم من ارتباط الفن بالظاهر المحسوس إلا أنه يكسب المحسوس سمةً روحية؛ ذلك لأن العمل الفني ليس مجرد عمل محسوس يتساوى بأي حقيقة مادية أخرى، فالعنصر الحسي في الفن لا يرتبط إلا بتلك الحواس ذات القدرة على التعقل مثل البصر والسمع. ومن هذا المنطلق وجب فهم الواقع وفق معايير فلسفية معينة، فكرتها الأساسة تكمن في « أن الواقع لا يمكن فهمه إلا ككل متسق، ككلِّية دالة، والفكر الذي لا يفهم العالم الموضوعي ككلِّية بل يعزل الظواهر الفردية بعضها عن البعض يظل تجريديًا، والمدخل الذي يتناول الظواهر في علاقتها بكلِّية تتخذ فيها معناها من أجل إقامة علاقات فيما بينها، هو وحده الذي يقدم بشكل عيني

انطلاقًا من هذه الفلسفة العقلانية الواقعية، يؤكد هيجل على أن «الفن ليس تقليدًا أو محاكاة للطبيعة ـ كما يرى أفلاطون ـ بل هو محاولة للكشف عن المضمون الباطن للحقيقة، بمعنى أن يُظهِر الجوهر من خلف الظواهر. فهو يتغلغل حتى يصل إلى الواقع الحقيقي، ويتوجب على الفنان أن يغرف لا من مخزون التجريدات العامة بل من خزان الحياة. إن هذا الشكل الخاص للمعمل الفني، هو ذلك الجانب الجمالي الذي يطالب فيه

=هيجل الفنان بأن يجمع فيه بين العقلي والعام من جانب الشعور. ووجب على الفنان هنا« ألا يُعبر عن الأفكار العامة إلا بطريقة خاصة، يتوجه فيها إلى الحواس وليس إلى القدرات المعرفية. ففي هذا العالم الذي يُدرك فيه جوهر الأشياء بشكل سهل ومباشر، ينبغي على الإنتاج الأدبي أن يكون جسرًا يمتد من الظاهرة المفردة العارضة إلى ما هو عام.

لذا «ففرض محال أن يزعم أحد أن أشعارًا من مستوى أشعار هوميروس قد نظمها الشاعر في نومه، فبدون تفكير، بدون اختيار، بدون مقارنات يعجز الفنان عن السيطرة على المضمون الذي ينبغي صوغه وعن التمكن منه»' و ووجب على الفنان حتى يتوصل إلى هذا التداخل بين المضمون العقلاني والمضمون الواقعي، أن يتكل من جهة أولى على التأمل المتروي واليقظة للملكة الفهم، ومن الجهة الثانية على عمق العاطفة ومفعولها المحيي.

إعتبر جورج لوكاتش جماليات ماركس وإنجلز مادة ثرية انطلق منها ليؤكد مواقف هيجل في السياق المادي، وكانت جدلية الجوهر والظاهر من أهم القضايا في النظرية الماركسية. فلا يمكن إدراك الواقع بطريقة مباشرة، وأي عمل يسلم بذلك فهو عمل تجريدي رديء؛ ذلك؛ أن الجوهر العام يمكن إدراكه من خلال ظواهر مفردة، وتصبح هذه الظواهر نمطًا إنسانيًا يتجسد فيه كل ما هو جوهري في لحظة تاريخية معينة. هذا مع الأخذ بعين الاعتبار جميع التغيرات التي تنطوي على هذه اللحظة أو ذلك الواقع، ويصبح الأدب حينئذٍ هو الطبيعة الداخلية أو الجوهر الأصيل للواقع بأشكاله وصياغاته المكونة لهذا الجوهر، فالأدب حسب لوكانش ليس هو الواقع أو الحقيقة بل هو انعكاس لهما، حيث يرتبط بموقف الكاتب إزاء تطور المجتمع وبالتالي "ترتبط البنية الحقيقية لعمل أدبي ما بعملية تحسين الصورة التي يرسمها العمل للعوامل الاجتماعية الأساسية التي تحدد صورة العالم المرسوم، وبهذا يعطي الأدب صورة للإنسان والمجتمع في حركتهما، أي أنه يعكس إمكانية ظهوره على =

العمل الأدبي والخلفيات الاجتماعية والفكرية السائدة في سياق تاريخي محدد، وركز في بحثه على التماثل والتشابه بين الإبداع والضمير الاجتماعي لا على مستوى المضمون وإنما على مستوى

---

= مستوى الفرد والمجتمع. وبالتالي فالفن الواقعي هو ذلك الذي ينعكس حقيقة وبطريقة أصيلة على الواقع، وهو لا ينفصل عن مفهوم "النموذجي". أما ذلك الذي ينعكس بطريقة زائفة ومشبوهة فانعكاسه تجريدي ـ طبيعي ـ) naturel). إن كلمة انعكاس لدى لوكاتش لا تعني« تصويرًا فوتوغرافيًا للواقع ولكن تشكيلاً للنمطي (typique) الذي يصبح أساسًا لأسلوب واقعي» إن على الأدب أن يظهر الحقيقة الموضوعية بجلاء وبشكل خاص، يقوم العقل فيها ـ بوصفه المرآة التي تتلقى الصورة وتعكسها ـ بتغيير الكثير من ملامح الصورة وتفاصيلها في عملية إعادة صياغة الخطاب. ويتم هنا التزاوج بين الكثير من العناصر المتنافرة والمتضادة، التي يبدو أن التأليف بينها صعب في الواقع الذي تتعامل معه الذّات المبدعة أو المرآة الحية العاكسة.

إن جماليات لوكاتش ذات الطابع المعياري « تختزل مهام الأدب إلى مهام الفكر المفهومي. عدم التمييز هذا وقع فيه لوكاتش دون أن يشعر بعدما أن رأى الواقعية الأدبية في طريقة كتابة كل من "توماس مان" و"بالزاك" و"تولستوي"، فـ "توماس مان" مثلاً يعرف الشخصيات الواقعية في رواياته واحدة واحدة، وبالنسبة للوكاتش يجب الانطلاق من واحدية المعنى للنصوص التخييلية "مضمونها" وتصنيفها بصفة واقعية (مجسدة) أو طبيعية (مجردة)، وهذا جعله يتبنى تعريفًا خاصًا للواقعية. وبالتالي فهو دون أدنى شك يهمل طرق الكتابة التخيلية، وأهمها تعددية المعنى، وابتعادها عن ذلك النظام الفلسفي جعل من بعده "أدورنو" و"أوبلوخ" يخالفونه الرأي حول الواقعية، انطلاقًا من هذا على علم اجتماع النص الاهتمام بآليات التطبيق التخييلي المتميزة بمعاداتها للأيدولوجيا.

القيم والبنية التركيبية في كل منهما، وخاصة على مستوى التماسك بينهما. وقد أفرد بيير زيما في كتابه "النقد الاجتماعي" مساحة لعرض النظريات التي تحدد العلاقة بين النص الأدبي والواقع، وذلك انطلاقًا من وجهة نظر توفيقية بين ما هو نصاني وما هو اجتماعي، ومن خلال غربلة ونقد لمختلف هذه الآراء والنظريات النقدية، لكي يخلص في الأخير إلى وضع أسس جديدة لنقد سوسيونصي مع الأخذ بعين الاعتبار جميع التغيرات التي تنطوي على هذه اللحظة أو ذلك الواقع، ويصبح الأدب حينئذٍ هو الطبيعة الداخلية أو الجوهر الأصيل للواقع بأشكاله وصياغاته المكونة لهذا الجوهر.

والسؤال المهم - كما يقدمه بيير زيما - كيف يتفاعل النص الأدبي مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة؟

إن العلاقة بين الدلالة والتركيب السردي للخطاب هي المدخل إلى الإشكال الذي يثيره السؤال السابق، لكن زيما يستبعد أن تكون المناهج الشكلية كمنهج جينيت[1] طريقًا للكشف عن تلك العلاقة؛

---

(1) ولعل (جيرار جينيت) هو وحده الذي خصص جهوده كلها للسرد، فوضع كتابه (الخطاب السردي) 1972 ميز فيه بين (الحكي) RECIT الذي يعني به الترتيب الفعلي للأحداث في النص، و(القصة) History التي يعني بها التتالي الذي حصلت فيه هذه الأحداث "فعليًا" كما يمكن أن نستدل عليه من النص، و(التسريد) Narration الذي يُعنى بفعل السرد ذاته. ويكافئ الصنفان الأولان الحبكة والقصة في التمييز الشكلاني: فالقصة البوليسية مثلاً تبدأ باكتشاف جثة، ثم تعود من =

=النهاية إلى البداية لتبين حيث حدثت الجريمة. وهكذا فإن (حبكة الأحداث هذه تقلب القصة أو التسلسل الزمني الحقيقي للفعل. ويميز جينيت خمس مقولات مركزية في تحليل السرد، وهي:

1 - الترتيب Order الذي يميل إلى الترتيب الزمني للسرد، وكيف يمكن له أن يعمل من خلال الاستباق أو الاسترجاع أو المفارقة الزمنية التي تشير إلى التضاربات بين القصة والحبكة.

2 - الاستمرار أو الاستغراق الزمني Duration الذي يدل على أن السرد يمكن أن يُسقط الاستطرادات ويطيلها، ويوجز، ويتوقف...

3 - التواتر: Frequency الذي يشتمل على تساؤلات عما إذا كان حدث ما قد حصل مرة في القصة، وسُرد مرة. أو حصل مرة، وسُرد مرات عديدة، أو حصل مرات عديدة، وسُرد مرات عديدة، أو حصل مرات عديدة وسُرد مرة فقط.

4 - الصيغة Mood التي يمكن تقسيمها إلى (البُعد) و(المنظور). فالبعد يُعنى بعلاقة التسريد بمواده الخاصة: هل هي علاقة تلاوة للقصة، أم تمثيل لها. وهل السرد محكي بالكلام المباشر، أم المنقول؟. وأما المنظور فهو ما يمكن أن يُدعى (زاوية النظر). ويمكن تقسيمه - أيضًا - إلى أقسام فرعية. فالسارد قد يعرف أكثر من الشخصيات، أو أقل منها، أو يتحرك معها على المستوى ذاته. وقد يكون السرد غير متبئر، يلقيه السارد الكلي المعرفة من خارج الفعل، أو متبئرًا داخليًا تقرؤه شخصية واحدة من موقع ثابت أو من مواقع متغيرة أو من وجهات نظر شخصيات متعددة. كما يمكن أن نجد أيضًا شكلاً من التبئير الخارجي حيث يعرف السارد أقل مما تعرفه الشخصيات.

5 - الصوت Voice والذي يُعنى بفعل السرد ذاته، أي بنوع السارد والمسرود له الذي ينطوي عليهما هذا السرد. ويمكن أن نجد هنا تركيبات عديدة بين (زمن السرد) و(زمن المسرود)، وبين فعل تلاوة القصة والأحداث التي تُتلى، فقد تتم حكاية الأحداث قبل =

لأن تلك المناهج تهمل الأساس الدلالي للقص، ويقدم زيما "اللغة على المستوى الدلالي والمعجمي بديلاً لتلك المناهج، وهو في الوقت نفسه ينكر إمكانية تكوين سيميوطيقا اجتماعية، إلا إذا اعتمدنا بعض النظريات السيميائية التي يمكن أن تثري النظرية الاجتماعية، ومن بينها نظريات غريماس وبيترو وكريستوفا وإيكو، ولذلك فإن على علم اجتماع النص أن يبني علاقات منظمة بين المفاهيم السيميائية ذات الصفة الاجتماعية، ويطور الأبعاد اللغوية والسيميائية لبعض النظريات الاجتماعية وخاصة النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت"[1]. الجانب الآخر الذي يستند إليه علم

=حدوثها، أو بعده، أو أثناءه (كما في رواية الرسائل)، ويمكن لسارد أن يكون غائبًا عن سرده، أو خارجًا عن نطاقه، أو ممثلاً داخل نطاق السرد (كما في قصص ضمير المتكلم)، أو ممثلاً داخل السرد وبارزًا فيه بوصف الشخصية الرئيسية في الوقت ذاته.

وينتهي إيغلتون بعد عرض هذه الجهود البنيوية في السرد إلى أن البنيوية مثلت قطيعة مع النقد الأدبي التقليدي، في انكبابها على اللغة. ولكنها أغفلت مفهوم الأدب بوصفه ممارسة اجتماعية وشكلاً من الإنتاج. كما لم تلتفت إلى الكيفية التي يتم فيها استهلاك هذا الإنتاج. وحين وضعت البنيوية (الموضوع) الواقعي بين قوسين، فإنها وضعت الذات البشرية أيضًا بين قوسين، فالعمل الأدبي- عندها- لا يحيل إلى (موضوع)، ولا هو تعبير عن ذات فردية، والمهم عندها هو (نسق القواعد) أو (النظام) المستقل بحياته. ولهذا فإن البنيوية تبدو لاإنسانية. وهي تطالب بقارئ هو في الواقع ذات متعالية متحللة من كل المحددات الاجتماعية المقيدة.

(1) بيير زيما ـ النقد الاجتماعي ـ ت عايدة لطفي ـ ط ـ دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ـ القاهرة ـ 1991، ص 175 - 176.

اجتماع النص لربط النص الأدبي بسياقه الاجتماعي "تقديم العالم الاجتماعي كمجموع لغات جماعية تظهر في أشكال مختلفة في البنى الدلالية والسردية للتخييل"[1]، ويسعى زيما في هذا المجال إلى الاستفادة من موكاروفسكي الذي يعتقد أن العلاقة بين الأدب والمجتمع لا توصف إلا على المستوى اللغوي، كما يسعى إلى الاستفادة من ميخائيل باختين الذي يرى في اللغة مجموعة من البنى التاريخية المتغيرة والتي ترجع تحولاتها إلى الصراعات الاجتماعية والتجديدات التي تأتي بها.

وفي اعتقاد زيما أن البنيوية التكوينية تخلط في بعض الأحيان بين النص وموضوعه، حيث يقول: "إن منظِّرينَ مثل لوكاتش وغولدمان، قد تحدثوا عن أشكال الوعي، وعن التماثلات البنيوية، ورؤى العالم، والحقائق التاريخية دون الأخذ بعين الاعتبار الطرح الشكلي القائل بأن الحياة الاجتماعية تدخل في علاقة مع الأدب قبل كل شيء عبر تمظهرها الجمالي"[2]. ومن هنا فهو يلح على وجوب التركيز على الجانبين التاريخي والشكلي.

في حين أن لوكاتش يرى أن الأدب ليس هو الواقع أو الحقيقة بل هو انعكاس لهما، حيث يرتبط بموقف الكاتب إزاء تطور المجتمع وبالتالي "ترتبط البنية الحقيقية لعمل أدبي ما بعملية تحسين الصورة التي يرسمها العمل للعوامل الاجتماعية الأساسية التي تحدد صورة

---

(1) المصدر نفسه، ص 188.

(2) بيير زيما، مصدر سابق، ص 189.

العالم المرسوم[1] وبهذا يعطي الأدب صورة للإنسان والمجتمع في حركتهما، أي أنه يعكس إمكانية ظهوره على مستوى الفرد والمجتمع.

ويرى بيير ماشير حسبما يعرض لنا زيما أن الأدب يعرض إيديولوجيات محددة، ويخرجها بهدف تعريتها وتبيان أطرافها وبسط مفرداتها ومقولاتها "إن النص - يُظهِر رغمًا عنه ورغم نوايا الكاتب - التناقضات الإيديولوجية التي لا يمكن حلها في الواقع الاجتماعي، فهو لا يمثل الإيديولوجية، ولكنه يعرض لها، مع إظهار تناقضاتها وفجواتها، من هذا المنطلق كانت فكرة أن النص الأدبي ليس تعبيرًا عن الإيدولوجيا (صياغتها في كلمات)، بقدر ما هو إخراج لها) وعرض لها، في عملية تنقلب فيها الإيديولوجية بشكل ما ضد نفسها"[2].

كذلك يعتقد ماشير أن "صورة الواقع كما تم تمثلها في مرآة النص لا ينبغي البحث عنها في الواقع بل في الشكل الذي تم رسمه داخل المرآة، فهناك سر خاص بالمرآة نفسها ينبغي على الناقد أن يبحث فيه، فلا ينبغي التنقل بين النص والواقع، بل ينبغي تحليل النص، والتحليل يكمل مفهوم المرآة. ولكي لا يكون هذا التحليل غامضا، وجب تناول النص كبنية مكونة من أجزاء متغيرة، ففي

(1) لوكاتش، دراسات في الواقعية، ت نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع - بيروت، 1985، - ص 147.

(2) بيير زيما، مصدر سابق، ص 286.

مقابل تعقيد السيرورة التاريخية على الناقد أن يعرف كيف يقوم تعقيد النص"[1].

وفكرة التهميش ليست وليدة العصر الحالي وحده، فهي قديمةٌ ومتجذرة في مختلف الحضارات عبر سياقها التاريخي، لدرجة أن أفكار القمع والاستغلال التي طالما تحدثت عنها البشرية، تشير ضمنًا إلى مضمون فكرة التهميش من قبيل أن سوسيولوجيا النص تمكن الناقد من تحليل الأثر الأدبي من الداخل، فتركز على المستوى التركيبي والدلالي أثناء التحليل، لكي تصل من خلاله للكشف عن تلك العلاقات الاجتماعية، التي تثبت ذلك التماثل الموجود بين البنية اللسانية المتحققة في الأثر الأدبي المدروس من جهة وبين البنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والدينية السائدة في فترة تاريخية محددة من جهة ثانية.

إن علاقة النص الجدلية مع التاريخ والإيديولوجية، يمكن لها أن تربط النص بسياقاته الاجتماعية والتاريخية على المستوى اللغوي والخطابي، وتدرس الوضعية الجماعية والتاريخية والواقعية، التي تفاعل معها وحولها، وحاكاها، ونقدها، وفككها.

ويؤكد سعيد يقطين في كتاب "انفتاح النص الروائي"[2] على أهمية الربط بين النص والبنية النصية الكبرى(المجتمع) فيما يُسمى

---

(1) مصدر سابق، ص 143.

(2) يعد كتاب: "انفتاح النص الروائي -- النص والسياق" استثمارًا أوسع لكتابه الأول: "تحليل الخطاب الروائي." منطلقًا في ذلك من أسئلة =

=تأسيسية: ما هو النص؟ كيف يدل؟ وعلى ماذا يدل؟ ودور السياق في تلقي النص؟ مسجلاً بذلك انفتاح السرديات على ما هو اجتماعي، فنكون أمام ما سماه سعيد يقطين بالسوسيوسرديات كتخصص يسعى إلى توسيع السرديات البنيوية وذلك بالانفتاح على الدلالة الاجتماعية للنص السردي ما دام هذا الأخير يقوم على مستوى تكونه بالتفاعل مع المجتمع ومختلف بنياته المعرفية والأدبية والثقافية والنفسية... لقد قام في البداية بعرض جملة التصورات الخاصة بمفهوم النص. وإجرائية هذا العرض في الممارسة النقدية ترتبط بإنجاز مهمتين أساسيتين تخصان استثمار المصطلح السردي:

- ضبط مرجع المصطلح: أي واضعه الأصلي الذي صاغه في صورة لفظية وضمنها تصورًا أو مفهومًا أو فكرة قصد الاشتغال به، لمعالجة معرفية معينة داخل مجال معرفي ما.
- ضبط الحقل المعرفي: الذي يعبر المصطلح عن بعض جوانبه ويدور في فلكه، بحيث لا يفهم إلا في دائرته. أو يفهم في دائرة هذا المجال أكثر من مجال آخر.

إن هذا الإجراء ضروري من الناحية المنهجية وكذا من جهة إقناع الخطاب بضرورة المثاقفة، وكذا إقناع القارئ بأن المصطلح الموظف له انتماءات خارجية عن الخطاب النقدي العربي أو أن له مرجعية في التراث العربي. والمشترك لدى هذه التصورات المعروضة بخصوص مفهوم النص، هو التركيز على الجانب الدلالي أو الإمكان التدليلي للنص، وكذا دور السياق في تلقي النص وتأويله كما أن هذه المنظورات المتباينة على مستوى الخلفية المعرفية " لسانية وأسلوبية ووظيفية وتداولية ودلالية وتواصلية" تتكامل فيما بينها من خلال التركيز على البعد الدلالي للنص 15 ما دام هذا الأخير يتفاعل ما هو فكري ونفسي وإيديولوجي واجتماعي وثقافي... في سياق إنتاجه وإبداعه.

إن تحديد المرجع والمرجعية الخاصة بالمفهوم والمصطلح في مقاربة المتن مرتبط برؤية تأويلية من أجل تأويل منسجم مع البعد الدلالي الذي =

=يسمح به النص، هذه الرؤية التحليلية تقوم على مفهومين: مفهوم النص والتفاعل، حيث إن النص مؤلف من خلال إنتاجيته وتدليله وطاقته الترميزية، باعتباره عينة سيميائية أو واقعة دلالية تشتغل داخل نسق شامل هو الثقافة أما التفاعل فهو يشكل مظهرًا مهمًّا من مظاهر اشتغال النص مع نصوص سابقة أو معاصرة أو مغايرة له في الجنس أو النوع أو الأسلوب... أي أن الظاهرة الإبداعية هي ظاهرة تناصية، تفاعلية ما دام الفاعل الإبداعي هو كائن تفاعلي.

ويمكن النظر إلى المنجز النقدي السردي عند سعيد يقطين من خلال محاور ثلاثة: محور المفاهيم ومحور المصطلحات ومحور التأويل والقراءة. فالتعريف الذي يعطيه للنص يثبت هذه الملاحظة: بقوله: "النص بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية، ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة "16 .إن النص وفق هذا التصور دليل يتضمن دالاً ومدلولاً، أو واقعة دلالية تتمظهر من خلال بنية تركيبية وصرفية ولغوية وأسلوبية... تتضمن معنى ورمزًا ودلالة.

وقد تم رصد الجانب الشكلي في تحليل الخطاب الروائي من خلال التركيز على مفهوم الخطاب كمظهر نحوي للنص، بينما في هذا المتن يقارب الجانب الدلالي من خلال التركيز على مكون بنائي آخر: هو المكون النصوصي. أي كيف تدخل نصوص كبنيات دلالية مرتبطة بأجناس خطابية ولها خصائصها التركيبية والأسلوبية في تشكيل النص المدروس. ذلك أن النص السردي هو تراتبية من النصوص تشتغل داخل نسق عام هو نسق الثقافة 17 فيكون بذلك النص السردي متحققًا عن تداخل تسنينين: تسنين سردي وتسنين نسقي: أي دخول أنساق هي متحققة عن تسنين معين إلى نسق النص السردي الناتج بدوره عن تسنين سردي معروف. فيكون بذلك السنن السردي له من الطواعية والقدرة على تأطير بنيات مغايرة لطبيعة النص الروائي فيحتويها ويتضمنها، إما بالحفاظ على طبيعتها أو بإلحاق تغييرات عليها. =

= إن المقاربة التناصية للنص السردي هي مقاربة نسق بنسق، حيث إن النص السردي يشكل في تبنينه وتفصله نسقا يتضمن أنساقًا مغايرة في تفاعل وتعالق داخل نسق ثقافي أو اجتماعي. إن مقاربة المتن هناك ترتكز في شق منها على الجانب البنائي: أي دخول بنيات نصية سواء كانت أدبية أو اجتماعية أو إيديولوجية إلى بنية النص المدروس.

وفي شق ثانٍ تركز على الجانب الدلالي وهو متأسس في الغالب على ظاهرة التفاعل والتعالق القائم بين عملية الإبداع وعملية التلقي. إن إبداع النص وإنتاجه يقوم على تفاعله مع نصوص أخرى إما بالتضمين أو التحويل أو المسخ أو الخرق، وهذا راجع إلى رؤية المبدع وموقفه من النصوص المتفاعل معها. كما أن تأويل النص هو عملية تفاعلية تجمع النص والقارئ، ذلك أن القارئ هو حصيلة بنيات نصية، يتلقى بمرجعية ومخزون معرفي 18.

في المتفاعل النصي: لقد تم تأويل النص السردي متن الدراسة انطلاقًا من مصطلح المتفاعل النصي، وهو مشغل هنا لرصد التعاليات النصية. لقد بلور الباحث هذا المصطلح لتحليل التعالق النصي أو التفاعل النصي. إذ بواسطته نفهم طبيعة التفاعل الحاصل بين نص روائي ونصوص ثانية، إما مغايرة له في الجنس أو النوع أو الأسلوب، أو متجانسة معه. إن المتفاعل النصي في هذه الدراسة هو " النص الذي يدخل في علاقة مع نص ثان أو يتفاعل مع نص المبدع، سواء كان هذا النص شعريًا أو سرديًا أو تاريخيًا أو دينيًا أو أسطوريًا، بواسطته يتم تحديد طبيعة التفاعل وكذا نوعه.

المتفاعل النصي مصطلح سردي صاغه الباحث انطلاقًا من مفهوم التفاعل النصي ضمنه تصورًا معينًا أطر الدراسة ككل. وله قدرة واصفة: واصفة للنص بالتحليل والتفكيك وتمييز البنيات النصية عن غيرها من النصوص وكذا وصف التغيرات الطارئة عليها أو الطارئة على النص الروائي ذاته. ويقوم مصطلح المتفاعل النصي بدور الوساطة بين الباحث والنص موضوع التحليل وكذا بين القارئ والنص النقدي. فبعد تشغيل هذا =

بالبنية السوسيونصية التي أنتج في إطارها زمانيًّا لمعاينة إنتاجيته أو عدمها. وهذه البنيات ـ بحسب يقطين ـ ليست منغلقة، ولا تتم كل هذه التفاعلات بين البنيات إلا من خلال تفاعل الذات عن طريق فعل مزدوج : وهو فعل القراءة والكتابة (القارئ والكاتب).

إن الوعي بالوقائع المتضمنة في العمل الأدبي إنما هو وعي مجموعة أو طبقة، أي هو وعي طبقي. إن الأدب ينتج عن الوعي الجماعي الذي تعبر عنه رؤية العالم[1]، ما دام هو الذي يشكل هذه

---

=المصطلح نتمكن من تحديد المتعاليات النصية: المناص والتناص والميتانص ومعمارية النص والنص اللاحق.

(1) إن النقلة المنهجية التي حققها جولدمان من المنهج النقدي الاجتماعي التقليدي (الذي يربط بين محتوى الإنتاج الثقافي ومحتوى الوعي الجماعي) إلى المنهج الذي يدرس المضامين الاجتماعية في أشكالها هي دراسة العمل الثقافي بوصفه بنيات مماثلة ومناظرة للبنيات الاجتماعية، ولكن في عالم يتمتع باستقلاله وبقوانينه الخاصة، أي إن بنيات العالم المتخيل مناظرة أو مماثلة للبنيات الذهنية لدى الجماعة الاجتماعية، فالجماعة الاجتماعية تشكل نسقًا من البناءات التي تبث في وعي الأفراد ميولات عاطفية وفكرية وعلمية، تندفع نحو درجة ما من التجانس محققة ما اصطلح عليه جولدمان بـ " رؤية العالم"، التي بها يستطيع الكاتب الفذ الذي يخلق عالمًا متخيلاً في غاية الانسجام، حيث تطابق بنياته البنيات التي تنزع إليها الجماعة، فيعي أفرادها ما كانوا يفكرون فيه أو يحسونه أو يفعلونه دون أن يعرفوا دلالاته معرفة موضوعية.

إن مفهوم "رؤية العالم" الذي تحدث عنه جولدمان ما هو إلا النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج، ويتلخص في أنه مجموع التطلعات والعواطف والأفكار التي يلتف حولها أفراد المجموعة أو =

=الطبقة (التي تربطها روابط اقتصادية تفعل الكثير في تكوين أيديولوجيتها) فتجعل منهم معارضين للمجموعات الأخرى من أجل تحقيق التطلعات والأفكار المشار إليها، وتبعث لديهم وعيًا طبقيًا متفاوت الوضوح والتجانس، يبلغ ذروة وضوحه وتجانسه لدى الفيلسوف أو الفنان.

إن ما يؤسس "رؤية العالم" هو الوعي القائم/ الممكن باصطلاح جولدمان، وهو يحدد الوعي ابتداء بأنه :" مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل.، غير أنه يميز بين نوعين من الوعي: الأول إحساس بظرفية واحدة، يجمع بين أفراد الجماعة وذلك هو الوعي القائم، وهو وعي متطور في بنيات متغايرة ومتلاحقة، أما الثاني فهو الوعي الممكن، وهو تصور لما ينبغي أن يكون، أي تصور إمكانية تغيير الواقع القائم وتعديله على وفق ما تراه الجماعة محققًا للتوازن المنشود.

تلك هي المنطلقات الأساسية للبنيوية التكوينية، وقد حصرها جولدمان في كتابه (المنهجية في علم الاجتماع الأدبي) في خمس نقاط:

1 – العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي تهمّ البنى الذهنية التي تنظم الوعي التجريبي لفئة اجتماعية معينة والكون التخييلي الذي يبدعه الكاتب.

2 – إن البنى الذهنية ذات الدلالة ليست ظواهر فردية، وإنما هي ظواهر اجتماعية.

3 – إن العلاقة بين وعي الجماعة والبنية المنظمة للعمل الأدبي متماثلة تماثلاً دقيقًا، إلا أنها غالبًا ما تشكل مجرد علاقة ذات دلالة.

4 – إن البنى الذهنية (المقولاتية) هي ما يمنح العمل الأدبي وحدته.

5 – إن البنى الذهنية المشار إليها سيرورات غير واعية مماثلة لتلك التي تنتظم عمل البنى العضلية والعصبية، لهذا فإن الكشف عنها متعذر على الدراسة الأدبية المحايثة وعلى الدراسة المتجهة نحو النيّات الواعية للكاتب أو في علم نفس الأعماق، ولا يتحقق إلا ببحث من النمط البنيوي والسوسيولوجي. =

= تتطلب هذه المنهجية الدراسة على مستويين ولكنهما يمتزجان بصورة عميقة في البحث، وهما: مستوى التأويل، ومستوى التفسير، يأخذ الأول شكل دراسة محايثة للنص، بحثًا عن الانسجام الداخلي له، وتقدم الدراسة نموذجًا بنائيًا دالاً يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات القائمة بين هذه العناصر، آخذًا بالاعتبار كل النص ودون إضافة شيء إليه.

أما الثاني فيتولى ربط علاقة النص بحقيقة خارجة عنه، شرط أن تكون ذاتًا عبر/ فردية- ((Transindividual (جماعية)، وبتعبير آخر إن مستوى التفسير يسعى إلى إدماج بنية النص في بنية أوسع، فيصبح ما كان تفسيرًا للبنية الأولى تأويلاً للبنية الثانية الشاملة.

من الأمور المهمة التي تناولها جولدمان العلاقة بين التطور التاريخي للمجتمع وتطور العمل الأدبي، فقد ميّز بين ثلاث مراحل في تطور الرأسمالية وما ترتب عليه من تطور أدبي:

المرحلة الأولى: وهي مرحلة الرأسمالية الليبرالية وتتميز بازدهار الفردية المبنية على مبدأ الحرية الاقتصادية والمبادرة الفردية، وتطابقها على مستوى أدب رواية الفرد الإشكالي متمثلة بأعمال فلوبير واستندال وجوته وبلزاك.

المرحلة الثانية: وهي رأسمالية الاحتكارات (نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين)، وفيها زالت الأهمية الجوهرية للفرد داخل البنى الاقتصادية والحياة الاجتماعية، وتطابقها على المستوى الأدبي تذويب البطل الإشكالي، ويتمثل ذلك في أعمال جويس وبروست ومارلو وناتالي وساروت.

المرحلة الثالثة: مرحلة الرأسمالية الاحتكارية للدولة وفيها تطورت أنظمة تدخل أجهزة الدولة وآليات التنظيم الذاتي، فأزالت أية مبادرة فردية أو جماعية، وتطابقها على المستوى الأدبي مرحلة اختفاء البطل في الرواية الجديدة.

العناصر المشكلة لهذه الجماعة التي ترعرعت في ظلها. والجماعة وحدها هي القادرة على تطوير هذه العناصر جنبًا إلى جنب مع الطاقة الضرورية اللازمة لجمع عناصر هذه الجماعة في إطار كل واحد.

ونحن هنا لسنا بصدد التأريخ للدراسات السيسيولوجية التي تناولت المهمشين بقدر ما نسعى إلى دراسة صور المهمشين في السرد، وأدب المهمشين الذي شاع في العقد الأخير من القرن العشرين شيوعًا كبيرًا. وانتشر استخدام المصطلح، ليس كمصطلح اجتماعي، وإنما كمصطلح أدبي على نطاق واسع، وتبعًا لذلك انتشرت فكرة التهميش بصفة عامة، كفكرة تنطلق من أهمية التخلي عن مفاهيم عنصرية وإقصائية بعد أن دخل العالم بعامة والمجتمعات العربية بخاصة إلى أزمات اقتصادية، تتبعها بالطبع أزمات اجتماعية وسياسية، وجاء ذلك كرد فعل على إخفاق النظم الراهنة في منح طبقات المجتمع الدنيا العناية الكافية. وبالتالي وقوع جزء كبير من المجتمع في دائرة التهميش، وسقوطها من دائرة اهتمام الحكومات، ووقوعها في أزمات اقتصادية واجتماعية حادة.

وقد التقى فرويد في تحليله النفسي مع رؤية الماركسيين لفكرة انعكاس الخارج / المجتمعي على الداخل / الذات المبدعة، إن الخارج المتمثل بالحياة الاجتماعية يحقق عامل تحريك للداخل النفسي عبر إعادة التكيف أو عبر تحرير الطاقات المكبوتة. وأساس التغيير عند فرويد هو المجتمع لا الفرد، خاصة مع تأكيده بأن الأنا الدنيا

التي هي مستودع الغرائز عند الطفل أقوى من الأنا التي بدأت تتشكل توًا عنده، بحكم ضعف اتصاله بالعالم الخارجي، فهذه الأنا تقوى بفضل سلطة الأبوين حيث يسجل الطفل في عقله أوامر الأبوين وتعليماتهما على أنها ممنوعات قوية. هذه الممنوعات تكون نواة مستقبلية لتكوّن الضمير. إنّ تأكيد فرويد على أن هذه الممنوعات قادمة من الخارج يجد صداه في صياغة أخرى لهذه الفكرة، نجدها عند الماركسيين، حيث إن ضمير الآدميين لا يحدد وجودهم، بالعكس وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد ضميرهم. لذا من المهم تحليل الظواهر الاجتماعية المتمثلة في مركزيتها وهوامشها وانعكاسها على الذوات المبدعة / الروائيين. وقد صاغ لوكاتش أكثر من مفهوم حول ذلك، منها الكلية، والوعي الممكن، والوعي الجماعي، حيث يعتقد أن " الإبداع الفني لا يمكن أن يتمثل كظاهرة فردية، وإنما كنوع من الرباط الوثيق الذي يشد كل وعي فردي إلى مجموع البنيات الشاملة التي نسميها عادةً بالوعي الجمعي، ولكن دون أن يكون مجرد انعكاس بسيط أو صورة مصغرة له، بل هو ما يمثل على العكس درجة التجانس الوحيدة التي يمكن أن يطمح إليها وعي كل فرد في المجموعة "فرؤية العالم ليس للفنان أو الكاتب فيها إلا أنه سما بها وذهب في تمثلها أكثر مما يستطيعه الآخرون"[1].

(1) محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، مطبعة أنفو، فاس، 2001، ص 9.

وقد واكب شيوع مصطلح أدب المهمشين، والتفات الروائيين للطبقات المهمشة وجعلها موضوعات للسرد الروائي ظهور دراسات كثيرة لعلماء الاجتماع يبحثون فيها عن أسباب ونتائج فكرة التهميش، وأسباب انتشارها، وشيوعها على هذا النحو، فنجد محمد نور فرحات في كتابه "الدور السياسي للجماعات الهامشية في مصر" يناقش أسباب إبعاد وتهميش تلك الجماعات وإقصائها عن الحياة السياسية، والدور السياسي الذي يمكن أن تلعبه تلك الجماعات. كما ناقشها علي فهمي في "ملامح الثقافة السياسية للمهمشين في مصر المحروسة"، كذلك ناقشتها هناء الجوهري في "دراسة الحرمان الاجتماعي، محاولة للتعريف والقياس" كما ناقشتها أماني مسعود في "المهمشون والسياسة في مصر" كما ناقشتها ابتسام علام في "الجماعات الهامشية" كذلك ناقشها سيد عشماوي في "الجماعات الهامشية المنحرفة في تاريخ مصر الاجتماعي الحديث".

والمدهش أن الدراسات الاجتماعية التي تناولت الهامش ليست قليلة في ثقافتنا العربية، وحسب، إنما هي دراسات نُدر تداولها في عقود وحِقَب كثيرة، ولم يُلتفت إليها إلا في العقود الأخيرة من القرن العشرين في العالم المتقدم وعلى رأسه العالم الأوربي، فبحسب جون هيلز لم تُتداول هذه الدراسات في بريطانيا وأوروبا إلا بداية من العقد الأخير من القرن العشرين ، حيث "لفت الاستبعاد الاجتماعي الانتباه بصورة قوية في السنوات الأخيرة في بريطانيا

وغيرها من البلاد. وعلى الرغم من أن هذا المفهوم ظهر أول ما ظهر في القارة الأوروبية، لكنه بات يُشكل حاليًا جزءًا من المناقشات الدائرة عن السياسة الاجتماعية البريطانية "[1].

ورغم استخدام محمد الجوهري لمصطلح "الاستبعاد" في الترجمة، وليس الهامش أو التهميش إلا أنه حين قام بتحليل المصطلح وتفسيره لم يخرج بأي حال عن مفهومنا للهامش الاجتماعي، يقول "موضوع الاستبعاد الاجتماعي، الذي هو نقيض الاندماج أو الاستيعاب، موضوع حيوي وكاشف لطبيعة البنية الاجتماعية في أي مجتمع، فالاستبعاد ليس أمرًا شخصيًا، ولا راجعًا إلى تدني القدرات الفردية فقط بقدر ما هو حصاد بنية اجتماعية ورؤى محددة ومؤشر على أداء هذه البنية لوظائفها، وهو ليس موقفًا سياسيًا فقط، ولا طبقيًا، ولكنه نتاج كل ذلك" ويستدرك الجوهري قائلاً "... واللامساواة هي الاستبعاد أو الحرمان أو الإقصاء عن المشاركة السياسية والاجتماعية"[2].

كما نرى أن المستبعدين أو المهمشين اجتماعيًا لا يقدرون على الاندماج في المجتمع أو استيعاب حياته وقوانينه، وفيه لا يشارك المهمش / المستبعد في الحياة الاجتماعية أو السياسية في مجتمعه، وبالتالي لا يندمج فيه ولا يتفاعل معه.

---

(1) جون هيلز وآخرون، مصدر سابق، ص 23.

(2) مصدر سابق، ص 9.

وربما تكون تلك النظرة ذاتها التي ينظر بها علي فهمي إلى المهمشين، فهم لا يندمجون في المجتمع ولا يشاركون في قوى الإنتاج يقول "إن المهمشين منهم منحرفون مجرمون كالعيارين والشطار والفتوات، ومنهم غير مجرمين كالحرافيش والحشرية والجعيدية، وهم في الحالتين بعيدين عن العملية الإنتاجية"[1].

وقد لفت علم الاجتماع المعاصر - بحسب مقدمة محمد الجوهري - إلى معنى العدل الاجتماعي والمساواة التي تعني اندماج الناس في مجتمعهم على أصعدة الإنتاج، والاستهلاك، والعمل السياسي، والتفاعل الاجتماعي، ويشير الجوهري إلى أهمية ربط مفهوم الاستبعاد بفكرة المساواة الاجتماعية بوصفها لبّ عملية الاندماج ومن ثَمَّ نفيًا للاستبعاد. وقد أرجع الكثير من علماء الاجتماع فكرة تهميش طبقات بعينها واستبعادها وإقصائها عن الطبقة المسيطرة، طبقة النخبة إلى غياب المساواة والعدالة الاجتماعية، وسوء توزيع الثروات، وغالبًا ما تكون الحكومات أو السلطات المهيمنة هي السبب الرئيس في ذلك، فتقصي مُكونًا ثقافيًا أو أكثر لحساب مُكون ثقافي آخر، مما ينتج عنه الطبقية والتهميش والاستبعاد. ولا يخرج الجوهري عن هذا المنطق، فهو يُحمّل الحكومات السبب الأكبر في استبعاد البعض لصالح البعض الآخر "إن الحكومة التي تتظاهر بأنها مهتمة بالاستبعاد الاجتماعي،

---

(1) علي فهمي، ملف أدب المهمشين، مجلة الكتابة الأخرى، القاهرة، 1993، ص 15.

ولكنها لا تبالي بعدم المساواة الاجتماعية هي - بتعبير مهذب - حكومة تعاني من الخلط واضطراب الرؤية"[1].

والاستبعاد الاجتماعي الذي ناقشه جون هيلز والباحثون معه لم يقف عند المعنى الذي أورده محمد الجوهري، فهناك معنى آخر للاستبعاد طرحه مؤلفو الكتاب، وهو الاستبعاد الإرادي، الذي تختاره شريحة ما من شرائح المجتمع، وغالبًا تكون من النخبة ومن الطبقات العليا في المجتمع، فهم يختارون أن يعيشوا في تجمعات على أطراف المدن بغرض أن يهيئوا لأنفسهم حياة مختلفة، يحظون فيها بمستوى معيشة مختلف عن العامة وبقية الطبقات الدنيا، وينالون مستوىً مميزًا من التعليم وإلى ما هنالك في محاولة للتمايز عن بقية طبقات المجتمعات، وهذا المعنى لم يكن بعيدًا في مجتمعاتنا العربية، فنجد في القاهرة مثلا طبقة رأس المال ورجال الأعمال وصفوة المجتمع يختارون لأنفسهم أماكن بعينها يسكنون فيها، ويتعلم فيها أبناؤهم، ويعيشون حيث الهدوء والنظافة والنظام والرفاهية مثل مدن التجمع الخامس وشرم الشيخ والقاهرة الجديدة والسادس من أكتوبر وغير ذلك من تلك التجمعات النخبوية التي يسكنها مجتمع الصفوة في مقابل مجتمع معدم هو مجتمع الفقراء والمعوزين والذين لا يشاركون في الحياة الاجتماعية وغير فاعلين في الحياة السياسية والاقتصادية، بل ويعتبرهم البعض عالة على مجتمع رأس المال.

---

(1) جون هيلز وآخرون، مصدر سابق، ص 10.

وهذا الاستبعاد الإيجابي يختلف بحسب مؤلفي الكتاب عن الاستبعاد السلبي للطبقات الدنيا التي تسكن العشوائيات. وربما استخدام مُسمّى العشوائيات يرادف بطريقة ما مصطلح التهميش عند بعض الباحثين، فمجدي توفيق في تحليله لأسباب انتشار ظاهرة التهميش يساوي بين الهامش وساكنيه وبين العشوائيات، فيقول "ويكاد يرادف مصطلح العشوائية مصطلح التهميش؛ فالعشوائي حيٌّ بناه ساكنوه دون الرجوع إلى السلطات أو التوافق مع حاجات النظام العام، فتأتي هذه الأحياء لا توفر الخصوصية، تنقصها الخدمات الأولية العصرية، وهي بهذا تتحول إلى بيئاتٍ معزولةٍ لها مكانةٌ اجتماعيةٌ دنيا، أي هي باختصار تتهمش أو يعيش سكانها على هامش المجتمع. وخلال هذه السنوات تصاعد الوعي الاجتماعي بوجود فئاتٍ كثيرةٍ مهمشة: الأحياء العشوائية، الصعيد، النوبيون، الأقباط، وكلها أبرزت نفسها، وتحدثت عن تهميشها ولازالت تتحدث، وقد أضيف إليها أخيرًا بدو سيناء"[1].

(1) مجدي توفيق، الثقافة السائدة والاختلاف، مؤتمر أدباء مصر، أدب المهمشين، القاهرة، 2005، ص 65.

# الفصل الثاني

# 2

# الذهنية العربية وإقصاء المهمشين

يمثل الأدب والموسيقى والفن التشكيلي أكثر مجالات الإنتاج الثقافي تعبيرًا عن عبقرية الإبداع المحلية. ويأتي الأدب على رأس هذه القائمة من صنوف الإبداع في التعبير عن الإبداع المحلي. وبداهة إن الأدب يفوق ميادين الفكر والفلسفة والعلوم الإنسانية؛ لأن الفكر والفلسفة والعلوم الإنسانية تخضع لأنساق من المعايير المترابطة التي لا يسهل ترويضها أو تعديلها أو الخروج عليها دون تمهيد وإعداد وتأثير وتأثر يشمل مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية؛ مما يجعل عملية الإبداع الفكري مشوارًا جماعيًّا مرهونًا بتاريخية المجتمع ومقدار حيوية التفاعل الجدلي بين مكوناته وتزامن الآنية المحلية لهذا التفاعل مع حالة المعاصرة الإبداعية العالمية. من هنا تأتي أهمية الآداب والفنون في التعبير عن العبقرية المحلية أكثر من الفلسفات والمذاهب الفكرية والمدارس العلمية؛ لأن الأفكار تحكمها شروط تاريخية موضوعية وقواعد معيارية كلية، في حين أن

الأدب هو أكثر تعبيرًا عن الجماعة الإنسانية سواء المركزية منها أو المهمشة، فحتمًا الفلسفة لن تعبر بشكل جلي عن المهمشين أو تكون لسان حالهم. من هنا تأتي أهمية دراسة الهامش الاجتماعي في الأدب بصفة عامة، والسرد الروائي بصفة خاصة.

وقد شاع مصطلح أدب المهمشين مما أدى إلى أن ينسب إليه النقاد الكثير من الكتابات التي تناولت الهامش الاجتماعي بتجلياته المختلفة، سواء الهامش الديني أو الهامش الجغرافي أو الهامش الاجتماعي أو الأقليات بشتى أنواعها، وكأن أدب المهمشين جديدًا، رغم أن المدقق في تاريخ الأدب العربي والآداب العالمية يجد أن أدب المهمشين أو الكتابات التي اتخذت من الهامش موضوعًا لها قديمة، كما أشرنا في موضع آخر من البحث إلى شعراء الصعاليك وشعراء الغزل العذري، وقبل كل هؤلاء شاعرة الإغريق سافو، ويُضاف إلى

تلك الأمثلة شعر الزهد في العصر العباسي الثاني وكتابات الجاحظ في البيان والتبيين والحيوان وكتابات أبي حيان التوحيدي وقبل كل ذلك وذاك الصراع بين المتن والهامش الذي طرحه أفلاطون في جمهوريته.

إن القانون الذي وضعه أفلاطون ـ بحسب عبد الله الغذامي في النقد الثقافي ـ هو قانون استبدادي وقطعي صارم في قطعيته وطبقيته، قطعي في إقصاء وتهميش مَن يرغب في تهميشهم. وقد تحيّز أفلاطون وأقصى الهامش لصالح مجتمع الجمهورية / المتن، فأخرج من جمهوريته الشعراء؛ لأنه لم يجد لهم فائدة تفيد الطبقية الهيراركية في الجمهورية، كذلك أخرج المرأة لأنه لم ير لها فائدة، ثم استدرك الأمر، وتذكر وظيفتها البيولوجية، فأدخلها.

كذلك تبدّى الهامش في المجتمع الهندي والفارسي كما صورهما لنا ابن المقفع في (الأدب الصغير والأدب الكبير)، وهذه هي الجذور التي شكلت الذهنية العربية، وصنعت المتن الثقافي العربي، ترسّخت معها القيم الثقافية التي شكّلت المركز / المتن.

يوضح الغذامي تلك الثقافة التي كرّست للمتن والمركزية وأقصت الهوامش، يقول "إذا كان المتن قد تشكل وجرى فرزه، فإن الهامش لابد أن يتشكل ويجري أيضًا، وأول ما جرى هو تمييز الأعراب وإخراجهم ثقافيًّا وعرقيًّا حيث صاروا مادة خارج إطار الجد والمتن، وصاروا في الهامش بوصفهم مادة للتظرف والتندر، ومع الأعراب جاءت أقوام أخرى من مثل ما نلحظه في عناوين

كتب ورسائل الجاحظ، كالسودان والبرصان والنساء والجواري، ومن مثل الحيوان، وكلها تدل على الهامش، وفي الوقت ذاته فإنها تدل، بما أنها من مؤلفات الجاحظ على اهتمام خاص من الجاحظ بالمهمش والمنسي"[1].

ويرى الغذامي أنها تحتاج لتأمل خاص لأنه يوضح العلاقة بين المتن والهامش، ويوضح لنا أساليب الهامش في تعامله مع المتن حيث "يمثل كتاب البيان والتبيين نموذجًا لتجاور النسقين الثقافيين، ويتجاوران في حال من الصراع المكبوت بين المتن والهامش، بين الثقافة المؤسساتية المهيمنة والثقافة الشعبية المقموعة، ولأمر مهم ساد في كتاب البيان والتبيين أسلوب الاستطراد، والذي هو خروج (على) المتن وليس مجرد خروج (عن) المتن"[2].

ويرصد الغذامي شيوع أسلوب الاستطراد في كتاب الجاحظ "البيان والتبيين"، يحلله، ويقرؤه من وجهة نظر النقد الثقافي، وليس من وجهة نظر النقد الأدبي. ورغم أن النقد الأدبي قد يرى ذلك الأسلوب مجرد أسلوب يفضله الكاتب دون غيره من الأساليب الفنية، وعلى الرغم من أن النقد الثقافي تكون له وجهة نظر أخرى، فهو يجيد تحليل وقراءة ما وراء الخطاب، وليس المعنى المباشر الذي تقدمه اللغة. يقرأ الغذامي، الخطاب الذي يكمن وراء

---

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، مقدمة نظرية وقراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت 2000 ص 144.
(2) المصدر السابق، ص 145.

شيوع أسلوب الاستطراد طريقة فيها من التحايل والمراوغة تمكن الجاحظ من تسريب خطاب مهمش ومنسي دون أن يتصادم مع خطاب سائد ومركزي. الاستطراد وسيلة مخاتلة عن طريق السخرية لتمرير خطابات تحاول وتزاحم وتعمل عملية إزاحة للمتن والمركز، يقول الغذامي "وإن كنا فيما سبق، وحسب قوانين النقد الأدبي، قد تعاملنا مع ظاهرة الاستطراد عند الجاحظ على أنها مظهر أسلوبي يحتكم لدعوى قالها الجاحظ نفسه في رغبته برفع الملل عن نفس القارئ، وهذه دعوى يجب أن نتبين فيها مهارة الجاحظ في المخاتلة والمراوغة من أجل التحايل على الخطاب الرسمي، والتظاهر أمامه بأن الأمر لا يعدو أن يكون لعبة أسلوبية هدفها الإمتاع والتسلية، ثم العودة بعد ذلك، لنا أن وراء الاستطراد لعبة أخطر من مجرد الإمتاع، بل إن الإمتاع جرى استخدامه كأداة لرفض التعرية النقدية في صيغة ساخرة ومخاتلة"[1].

الاستطراد كان هو صوت المهمشين، هو الخطاب المجاور للمتن المعلن الرسمي، فالاستطراد لم يكن مجرد تسلية وإمتاع للقارئ، بل هو محاولة لتمرير خطابات معارضة للمتن والمركز دون التصادم معه بشكل مباشر، فأقام الجاحظ جدلية وصراع وكانت وسيلته السخرية والاستطراد. وهذه الغاية تخفي وتضمر غاية أخرى هي تكسير المتن والنسق الثقافي المؤسسي، وقد أورد لنا حكاية تشير بشكل واضح إلى الكتابة الهامشية التي تصارع المتن وتحاول إزاحته.

---

(1) المصدر السابق، ص 150.

هذه الحكاية أوردها الكاتب كحكاية هامشية عن طريق الاستطراد داخل نص يعتبر النص المتن هو"العصا"، فالاستطراد هنا هدفه المعلن الإمتاع في التلقي، وذلك بالخروج على مركزية نص" العصا" كنوع من التسلية والسخرية إلا أنه وراءه هدف آخر يمكن قراءته سيسيوثقافيًّا، فالنص يهدف إلى الانتصار للأنثى المهمشة التي اضطرها المجتمع الذي أفقرها إلى أن تقبل دية أجزاء وجه ابنها لتصير" غنية "وتقدر على مواجهة الفقر والحاجة. يروي الجاحظ حكاية عن امرأة أعرابية اسمها (غنية) وكان لها ابن شديد العَرَامة، كثير التلفت إلى الناس مع ضعف أسر، ودقة عظم، فواثب مرة فتى من الأعراب، فقطع الفتى أنفه، وأخذت (غنية) دية أنفه، فحسنت حالها، بعد فقر مدقع، ثم واثب آخر، فقطع أذنه، فأخذت الدية، فزادت دية أذنه في المال وحسن الحال، ثم واثب بعد ذلك آخر، فقطع شفته، فلما رأت ما قد صار عندها من الإبل والغنم والمتاع والكسب بجوارح ابنها، حسن رأيها فيه، فذكرته في أرجوزة لها تقول:

أحلف بالمروة يوما وبالصفا  أنك خير تفاريق العصا

هذه الحكاية جاءت من باب الاستطراد والذي هو ديدن الجاحظ في البيان والتبيين، والمتن هنا هو العصا، ولقد خرج الجاحظ على الحديث الجاد عن العصا ليأتي بهذه القصة، وهي قصة، نرى أنها تحمل دلالات على كيفية حركة الجاحظ في تعامله مع المتن في وضع المتن والهامش في مواجهة سافرة، وأول علامات هذه المواجهة هو ما

يمكن أن نلاحظه من لعبة المكاشفة ضد المنطق النسقي. والمنطق النسقي يتكئ على نوع من الخطاب الذي يقول ما لا يفعل، وبه تكون الدلالة غير منطقية ولا واقعية"[1].

وهذا بالضبط هو ما تفضحه هذه الحكاية، فبطلة الحكاية اسمها غنية، ولكن هذه الغنية فقيرة مدقعة، وهذا مفارق للمعنى، يرى الغذامي أن الجاحظ يعري اللغة ونسقيتها من حيث انشطار الدلالة بين الاسم والمسمّى، والمفارقة بين دلالة الاسم وواقع المرأة، فالغنية ليست غنية، كما أن الفقيرة ليست فقيرة إذ جرى حجب فقر المرأة عن الأنظار منذ كان اسمها غنية يقول: "وهذا المأزق اللغوي النسقي هو ما راحت الحكاية تحاول معالجته، ولكنها تعالجه معالجة بطريقة ساخرة، مما يجعلها تمعن في السخرية من النموذج المؤسساتي في التعبير ومن مؤسسة المجاز التي تسمح بأن تدل المسميات على غير ما تعني، ولا تقيم علاقة منطقية بين الاسم والمسمى"[2].

حاول الغذامي أن يقرأ القصة التي أوردها الجاحظ قراءة تأويلية من خلال منظور النقد الثقافي. حاول كشف كل أنساق المتن/ المركز وتعريتها، والانتصار للهامش، ووفق تأويلاته لكل تحركات الحكاية الهامشية لا يكتفي بفضح مركزية ونسقية لغة المجاز فقط، بل يرى أن الجاحظ حينما أتى بالابن ذكرًا وجعله عَرَامة أي سليط اللسان إنما قصد تعرية الذكر ورسم صورة هزلية له

(1) المصدر السابق، ص 25.

(2) المصدر السابق، ص 27.

وللفحولة التي يمثلها، كذلك تواصل القصة فضح المتن في مقابل الهامش، فتأخذ رموز المتن كلها وتضعها تحت المبضع، فيأتي الفتى الذكر مجردًا دون اسم أو لقب، لا يأتي كإنسان، بل يأتي مجردًا، كذلك تأخذ الحكاية ـ بحسب الغذامي ـ أكثر الواجهات الذكورية وهي الوجه، فتأخذ في تقطيعه إربًا، ثم تعري لغة الذكر، فهو يتطاول في القول مع التباهي بنفسه، والتعرض للآخرين، ثم تواصل الحكاية الهامشية سخريتها من المركز الفحولي الذي أتى مجردًا بلا اسم في مقابل المرأة المهمشة التي امتلكت اسمًا "غنية" بل وتحسِّن وضعها المالي، وتكتب شعرًا أو أراجيز في مقابل كل الذكور في الحكاية الذين جاءوا مجردين من الأسماء، بل يقترفون الأخطاء ويدفعون الدية. هنا المتن صار يدفع الدية للهامش. وبهذا انتصر الجاحظ للهامش المنسي والمقصى في مقابل المركز المهيمن.

## 1 - المهمشون في الثقافة والأدبيات

إن الكتابة عن المهمشين أو تلك الأدبيات التي تتخذ من المهمشين موضوعًا لها قد تبدو كتابة تتحدى الكتابة النمطية السائدة، كتابة تبحث عن المُقصى والمهمش والمنسي لتحاول كشف عالمه، وإلقاء الضوء على هذا العالم. قد يبدو تصنيف الكتابات المتمردة على سلطة الكتابة والبلاغة التقليدية، بوصفها أدب المهمشين، تصنيفًا إقصائيًا، يحرم هذه الكتابات حق الاندراج في خريطة الأنواع التي تعطي النص مصداقيته ومشروعيته. وقد تبدو كتابة جديدة تتحدى سلطة الكتابة المهيمنة على الذوق العام، باحثة

عن نغمتها الخاصة وسط المألوف والمعتاد، ولهذا دلالة اجتماعية لتصبح الكتابة فعلاً من أفعال المقاومة لتهميش الذات الاجتماعية.

إن التباس مفهوم "أدب الهامش" يدعونا إلى الإشارة بأن شيوع هذا المصطلح، واهتمام الباحثين بدراسة لغة الجماعات المهمشة، لا يعني أن فكرة التهميش هي فكرة حديثة بل هي قديمة منذ أن وعى الوجود البشري على القمع والقهر والاستغلال، ففي مجال الدراسات الأدبية لا يمكننا تجاوز ما تحفل به كتب الأخبار والآداب في تراثنا من حكايات عن شعراء اتخذوا موقفًا عبثيًا من بلاغة عصرهم، ووقفوا موقفًا معاديًا للسلطة الرسمية، وتحينوا الفرص للسخرية من اللغة التي صنعت بلاغة العصر دون أن نقارب فكرة التهميش، ولا يمكننا تفسير الاحتفاء بالمهمشين في السير الشعبيّة وجعلهم أبطالاً محاطين بهالة أسطورية، بمعزل عن تأكيد حضورهم ردًا على تعسف أهل السلطة.

يشير أحمد شراك إلى تموضع الهامش في الثقافات المختلفة، ويرى أن تبلور أطروحات الخطاب الهامشي في الثقافة بدأ حين كان: " هناك خطاب ساد في فرنسا والذي نشرته كل من صحيفتي اكتيال وليبراسيون والذي بلور كثيرًا من أطروحات الخطاب الهامشي ومنبته الثقافي، حيث كان موجهًا بشكل استراتيجي إلى الشباب كالتلاميذ والطلاب، حيث يمكن وصفه بأنه كان لا أخلاقيًّا (بالمعنى المتعارف عليه للأخلاقي في الخطاب التيولوجي السائد)، ذلك أن هذا الخطاب ركز على الميتولوجيات الاجتماعية، من خلال

الدعوة إلى الممارسة الحرة للجنس، أي تكسير وزعزعة الأيديولوجيا السائدة للجنس باعتبارها ممارسة مؤسسية، وإلى مناولته علنًا بعيدًا عن التستر والتكتم عند الحديث عنه"[1].

هذا التمرد على ما هو سائد، ومحاولة تكسير التابو، وخاصة التابو الجنسي والتابو السياسي كان بداية لروح متمردة اجتاحت العالم وحاولت والانتصار لما هو هامشي في مقابل المركزيةِ.هي حمى الثورية التي صبغت العالم، وأطلقت شرارتها ثورة الطلاب الفرنسية.

كذلك إن المناداة بالحرية الجنسية وبحقوق المثليين والمظاهرات التي انطلقت تؤيدهم كانت رغبة جامحة لتكسير التابو، هو خطاب متمرد على كل سلطة، بدءًا من سلطة العائلة وانتهاء بالسلطات السياسية، فالخطاب الثقافي"شكّل زاوية للسلوك والفعل على صعيد أنتروبولوجيا الثقافة، حيث إنه على صعيد لغة الجسد يمكن نعته أيضا بالهامشية،حيث ركز عل لباس خاص كما هو الشأن بالنسبة للحركة الهيبية"[2].

إن فكرة التهميش في الأدبيات ليست جديدة، بل هي قديمة قدم الوجود البشري، فأفكار القمع والاستغلال تشير ضمنيًّا إلى فكرة التهميش، فمَن ينظر إلى شعر"سافو" شاعرة الإغريق التي تمردت على ما يكتبه شعراء عصرها من ملاحم وقصص البطولة

(1) أحمد شراك، الهامش والهامشي في الأدب، مصدر سابق، ص 55.
(2) المصدر السابق،ص 56.

والمعارك، واتجهت هي اتجاهًا خاصًا في الشعر، تعبر عن عواطفها الذاتية والإنسانية، من عشق وضعف وصراع إنساني فردي، ورغم تمردها الشديد في النظر لجدوى الكتابة التي يجب أن تعبر عن عواطف إنسانية بعيدًا عن الكليات والقضايا الكبرى، ورغم كونها امرأة إلا أنها استطاعت أن تنتزع تقدير واحترام فيلسوف كبير عُرِف بمواقفه المتحيزة ضد المرأة وضد الشعراء، وأقصد به أفلاطون فقد قال عنها وعن شعرها مشيرًا إلى الأساطير اليونانية: "يقولون إن ربات الشعر تسع، ألا ما أعظم غباءهم، فليعلموا أن سافو ابنة مدينة لسبوس هي العاشرة"[1].

يمثل شعراء الصعاليك والشعراء العذريون أيضًا نموذجًا للمهمشين، وقد حلل الطاهر لبيب في كتابه (سيسولوجيا الغزل العربي) موقف الشعراء العذريين، ولماذا اعتبرهم مهمشين في عصرهم، ويقوم الكتاب على ملاحظة الوضع الهامشي لفئات العذريين، فهم جماعة لم تستطع التكيف مع العالم، وهم هامشيون بصورة متميزة لا سيما على الصعيد الاقتصادي، ذلك أن مورفلوجية الحجاز ليست متجانسة تمامًا، فخصائص وادي القرى الذي عاشوا فيه أنه معزول عن نجد شرقًا وتهامة غربًا بسلسلتين متوازيتين من جبال الحجاز، يحد هذا الإطار الجغرافي من حركة العذريين ومن اتصالهم بالعالم الخارجي. وقد شهدت الجماعة العذرية بعد الإسلام

(1) عبد الغفار مكاوي، سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006، ص 15.

تحولات الدولة الإسلامية التي مجدت العنصر العربي والتطور الحضري الضخم، السلطة الملكية التي تزداد استبدادًا من وقت إلى آخر، وتعمق التناقض القديم بين البدو والحضر. وأدى هذا كله إلى عداء من البدو ـ وبعض الشرائح الريفية ـ للسلطة. وهذا نمّى لديهم روح اللامبالاة وقلة الاهتمام بالجماعة. هكذا ولدت الطبيعة الجغرافية هامشية الجماعة قبل الإسلام حتى اضطرت الجماعة إلى أن تعتمد على إتاوات تنالها من اليهود انقطعت بعد الإسلام الذي طرد اليهود في صراع معهم، وظلوا مهمشين عن الحضر الحجاز/ المركز، وعن ملاك الواحات المنتجة، وأكد الإسلام هذا التهميش، فاجتمعت الهامشية الجغرافية، مع هامشية اقتصادية مع لامبالاة ثقافية، فجاء شعرهم تعبيرًا عن هامشية عميقة.

ونتساءل هل موضوعة المهمشين أو التهميش هي موضوع للأدب، أم يؤخذ في السياق الثقافي العام، حيث من الكتاب مَن هم مهمشون في الأصل؟

هذا يحيلنا إلى الظروف التاريخية التي همشت المثقف، وهمشت خطابه، مما أدى إلى الانسحاب التدريجي الذي قام به المثقف من كل أدواره المرتهنة بوجوده، كذلك دور السلطة في إقصائه وتغييبه ظنًّا منها أنها تتخلص من معارض قوي، كان دومًا يقف بالمرصاد لقراراتها وآليات حكمها التي تفتقد إلى الليبرالية، مما أدى إلى تعطيل دوره الفاعل في مجتمعه، وإدخاله في كثير من الأزمات مثل عدم مقدرته على ممارسة حرية التعبير، وهي أزمات خارجية، كما أُدخل

المثقف إلى أزمات داخلية حين انحرفت صورته هو ذاته من خلال عيون المبدعين الذين يمثلون شريحة من شرائح المثقف.

وبما أن الأديب والمبدع صورة من صور المثقف، فقد هُمش بالتالي، يرى عبد الحميد عقار- حسب مجدي توفيق - حين يتحدث عن واقع التجربة الروائية في المغرب الذي يرى أن المهمش ليس شكلاً، وإنما هو موضوعٌ من موضوعات الإبداع وقد أتيح للرواية أن تنفتح في الموضوعات والأساليب على العجيب والمنسي أو المهمش والمحظور، وعلى ضروبٍ من المتخيل ذي المرجعية المحلية. وهو يرى أن الرواية المغربية تطلق نداءاتٍ متنوعةً منها نداء الذات أو الكينونة، وهو مسكون بمقاومة الدونية والتهميش، وهذا ما تحقق في "الخبز الحافي" و"زمن الأخطاء" لمحمد شكري،و"الضوء الهارب"و"لعبة النسيان" لمحمد برادة، ونصوص أخرى. وكلام عقار يستخدم مفهومين للتهميش، الأول يراه نوعًا من المتخيل الروائي، يريد أن هناك متخيلاتٍ روائيةً مهمشة ومنسية ومبعدة يستعيدها الخيال الروائي. والمفهوم الآخر هو المفهوم الاجتماعي الذي استدعى كلمتي الدونية والتهميش لتكون الكتابة فعلاً من أفعال المقاومة لتهميش الذات - لم يحدد إذا كان المقصود ذات الكاتب أم ذات اجتماعية أخرى أم المقصود الذاتين معًا"[1].

(1) مجدي توفيق، الثقافة السائدة والاختلاف، مصدر سابق، ص 71.

التهميش كما يراه الباحث المغربي هو أن يصير المهمشون موضوعًا للسرد، يسعى الأدباء إلى أن يلتفتوا إلى المسكوت عنه واللامقول في المجتمع ويجعلونه موضوعًا لهم، وتصير الكتابة وسيلة مقاومة، مقاومة الدونية والإبعاد والإقصاء. وقد صنف الكثير من الباحثين أدب محمد شكري سواء في "الخبز الحافي" أو "الشطار" أو "زمن الأخطاء" باعتبارها أعمالاً أدبية اتخذت من المهمشين موضوعًا رئيسًا.

وهناك مفهومان للتهميش ـ والكلام مازال لتوفيق ـ الأول يراه نوعًا من التخيل الروائي، يريد أن هنك متخيلات روائية مهمشة ومنسية، ومبعدة يستعيدها الخيال الروائي والمفهوم الآخر هو المفهوم الاجتماعي الذي استدعى كلمتي الدونية والتهميش لتكون الكتابة فعلاً من أفعال المقاومة لتهميش الذات لم يحدد إذا كان المقصود ذات الكاتب أم ذات اجتماعية أخرى أم المقصود الذاتين معًا.

ولما كانت اللغة تعبر عن تمثل الإنسان للعالم من حوله، فإن أهمية دراسة خطابات التهميش تتجلى في كون هذه الخطابات تعمل على تمكين الناس الذين ليسوا مُهمّشين بالضرورة، فقد جعل بعض الناس التهميش حجر الزاوية لهويتهم بغية إبراز هوياتهم الفردية في عالم تعصف فيه العولمة بالهويات الحضارية وتهدد بعضها بالزوال وتفرض تمثلات المركز الأقوى للعالم على الأطراف الهامشية.

ولقد أشار توفيق إلى الدراسات الاجتماعية النظرية التي تناولت الظاهرة من خلال التركيز على المهمشين من وجهة نظر

سيسيولوجية، فقد " ناقش علماء الاجتماع ظاهرة التهميش وركزوا عليها في مصر تحديدًا، وقد تكون دروسهم المتعلقة بالموضوع أقل مما نأمل، لكنها أفضل من أن يهمل الموضوع... والأمر الملحوظ أن كثيرًا من هذه البحوث ينظر إلى المهمشين بوصفهم فئاتٍ منحرفةً كالمتسولين واللصوص. وهؤلاء يستحقون وصف التهميش بغير شك، وأتخيل أن المسجونين مهمشون قطعًا، أبعدهم القانون خارج المجتمع تقويمًا لسلوكهم وحمايةً للناس منهم. ولكني أتصورُ أيضًا أن ظاهرة التهميش لا تختص بالمنحرفين، وقد يكون المهَمَّشُ إنسانًا صالحًا"[1].

ويرى محمود إسماعيل أن المهمشين، ليسوا جماعة منحرفة، بل يراهم جماعات متمردة على ديكتاتورية السلطة / المركز، ويرى أن لهم ثقافتهم الخاصة، ولهم أدبهم الذي يعبر عن وضعيتهم المهمشة في مجتمعهم، وموقفهم الأيدلوجي من قضايا عصرهم، حيث "أبدع العوام أيضًا أدبًا جهاديًّا نضاليًّا يعانق قيم الدين وفضائل الفروسية، لكن مع الأسف أن معظمه عصفت به أيدي التخريب والحرق. كما خلفوا أدبًا شعبيًّا عرف باسم أدب الزهد والرقائق الذي يعبر عن موقف العامة إزاء الحكام الجائرين والموسرين، وكانت مجالس الوعظ منتشرة في الحواضر الإسلامية، يرتادها العوام في المساجد والزوايا والساحات الخالية، ويؤمها الرجال والنساء على السواء طلبا للثقافة الدينية. لكنها تحولت تحت تأثير تفاقم الأوضاع

(1) المصدر السابق، ص 72.

الاقتصادية والاجتماعية إلى بؤر "ثورية" حيث عرض فيها العوام شكاواهم ضد الحكام وعمالهم وسياساتهم المشتطة. لذلك كانت السلطات الحاكمة تفرض على هذه المجالس رقابة صادمة، وصلت في الكثير من الأحيان إلى القيام بإغلاقها"[1].

تنظر الثقافة المركزية نظرة إقصاء لهؤلاء العوام، وتمارس ضدهم مزيدًا من التهميش، فهي تراهم ثقافة فرعية خاصة جانحة، ترتبط بثقافة الفقر، ثم تتفرع إلى ثقافات أخرى بحسب تفرع هذه الجماعات إلى جماعات عدة، وقد اقتصر تحليل علماء الاجتماع في رصدهم للظاهرة على مستويات سياسية واقتصادية واجتماعية، ولكن لم يُبذَل جهد حقيقي في تحليل الظاهرة ثقافيًا، فالتحليل السيسيو ثقافي يفسر ظاهرة التهميش من كل جوانبها ويفسر خطابها الثقافي والأيديولوجي.

فالتحليل السيسيو ثقافي لهذه الظاهرة يربط بين تنامي وتعدد الهوامش الناتج عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وبين ثقافة هذا الهامش. وقد تنوعت ثقافة الهامش واختلفت ما بين المقامات والسير الشعبية والملاحم. وقد عبرت ثقافة العوام عن موقفهم الأيديولوجي وصراعاتهم النفسية، وحاجاتهم الاجتماعية، ويُعلي إسماعيل من ثقافة وأدبيات الهامشيين. كما يعدد تلك الأدبيات التي أنتجها الوجدان الشعبي، فقد "أبدع العوام "أدب الفتوة"

(1) محمود إسماعيل، المهمشون في التاريخ الإسلامي، دار رؤية ـ القاهرة، 2004 ـ ص 179.

الذي قرظه الجاحظ لما ينطوي عليه من فضائل ندر وجودها في الأدب الرسمي. ويحمل هذا النوع من الأدب الشعبي على الحكام الجائرين والأغنياء والموسرين. هذا فضلاً عن طرق موضوعات مستحدثة، تتعلق بالوجدان الجمعي والعلاقات الاجتماعية والمثل الروحية والمشكلات النفسية، بحيث اعتبره بعض الدارسين "منظمًا لحياة الجماعة ودرعًا حاميًا لها من التخلخل". كانت "الحكايات الشعبية" قصصًا ملحميًّا نسجه الوجدان الشعبي، وجرى تداولها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفاهية"[1].

ولا نختلف مع الباحث الذي يرى أن الضمير الجمعي للأمة ينتج أبطاله وزعماءه، ويصنعهم حسب رؤيته حين تكون الأمة في حال من الضعف، وكأن الضمير الشعبي يعوَض عن ضعف وفقر الواقع بصنع أبطال من نسج خياله، ليعوض عن ذلك الواقع، بحثًا عن بطله الخاص. كانت الحكايات الشعبية "قصصًا ملحميًّا نسجه الوجدان الشعبي، وجرى تداولها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفاهية مثل: حكايات ألف ليلة وليلة وسيرة عنترة التي تتحدث عن صعاليك العرب، والتي جرى إحياؤها فى العصور الإسلامية المتأخرة التي تعرضت فيها البلاد لبطش وجور الحكام، إلى جانب الأخطار الخارجية كالصليبيين والمغول التي كانت تهدف إلى البحث عن "بطل عربي" يعيد للأمة أمجادها وينقذها من الأحوال التي تردت إليها. كما عبرت سيرة بني هلال عن التمزق في العالم

(1) المصدر السابق، ص 179.

الإسلامي من جراء الصراعات العنصرية والحروب التي أفضت إلى الخراب والدمار"[1].

ورغم أن الكثير من الباحثين صنفوا المهمشين تصنيفًا دونيًّا قلل من مكانتهم الاجتماعية إلا أن "علي فهمي" يتفق مع محمود إسماعيل في نظرته للمهمشين ويرى أن "الأدبيات الشعبية تراهم بعين مغايرة، فتحفل بهم السير، وتجعل منهم أبطالاً وتخلع عليهم سمات إيجابية مثل الشهامة والشجاعة والوفاء وغير ذلك، فنرى شخصية علي الزيبق جعله الراوي الشعبي ذا صفات تمكنه من أن يصير حاكمًا لدرك مصر؛ لأنه برأي الراوي الشعبي أرقى من الطبقة الراقية ومن أهل السلطة"[2].

وهذا معناه أن الحكم القيمي أو الخلقي عليهم هو مناط الحكم بدونيتهم ليس إلا حكمًا نسبيًّا، ومن هنا يتخذ وضعهم الاجتماعي قراءتين مختلفتين لمفهوم الدونية، فهي عند الطبقات الحاكمة من الحقارة والانحطاط الخلقي، وهي عند هذه الجماعات وعند المتعاطفين معها تشير إلى الظلم الواقع عليها، والفقر والعجز اللذين يقيدانها، وربما يبلغ حد التعاطف أن نرى سلوكهم نوعًا من الإبداع الفائق يواجهون به عالمهم، لهذا نفضل أن نحيد الحكم الخلقي عند تأمل الوضع الذي عليه هذه الجماعات.

---

(1) المصدر السابق، ص 180.

(2) علي فهمي، المهمشون في مصر المحروسة، مجلة الكتابة الأخرى، القاهرة، يناير 1993، ص 16.

وهؤلاء الباحثون الذين يُقصون الثقافة الشعبية، ويقللون من أدب الهامش هم أبناء نسق ثقافي مركزي ـ حسب الغذامي في النقد الثقافي ـ،وهذا النسق الثقافي المركزي لا يعترف إلا بما هو متن. ويخضع لتصنيفات المؤسسة الرسمية التي تتبنى شكلاً من الثقافة، وتحدد قيمه الجمالية، وكل ما يخرج عن هذا الشكل تعتبره هامشًا، وأقل قيمة.

يحدد المركز/ المؤسسة ما هو أدبي ويمنحه صفة الأدبية وصك المرور، ويُقصي ما يخالف ذلك المركز، فمثلاً في الثقافة العربية نجد أن النسق الثقافي العربي يعترف بكتاب كليلة ودمنة لابن المقفع؛ لأنه يعرض لسير الملوك والسلاطين، ويقبله كأدب رفيع المستوى، ويرفض ألف ليلة وليلة، ويعتبرها نصوصًا ضعيفة لا تقرأ إلا للصبية والنساء. وهذا الاستبعاد والتصنيف تقوم به طوال الوقت المؤسسة الرسمية قديمًا وحديثًا، فالنصوص الراقية التي يقبلها المركز، والنصوص الهامشية هي التي يستبعدها بحزم فقد "جرت معاملة ألف ليلة وليلة التي اعتبرت لا تليق إلا بالصبيان والنساء وضعاف العقول، وهذه صفات تكشف عن النسق الثقافي الذي يتحرك وفقه الخطاب البلاغي الرسمي في نظرته إلى خطاب ينتسب إلى هؤلاء الضعفاء مما يجعله محتقرًا مثلهم"[1].

(1) عبد الله الغذامي النقد الثقافي، مقدمة نظرية وقراءة في الأنساق الثقافية العربية، مصدر سابق، ص 56.

وتعبير الغذامي عن الضعفاء الذين يحتقرهم النسق الثقافي / المركز يعيدنا إلى الحديث عن الجماعات المهمشة التي أشرنا إلى شيوعها بكثرة في فترة السبعينيات وما بعدها، وقد أشار حمدي سليمان إلى أسباب التهميش حيث: "يُرجع البعض تردي الثقافة في فترة السبعينيات إلى تردي مستوى المعيشة، والبحث عن مخرج للانفلات من قسوة الفقر بعيدًا عن صراعات الثقافة والمثقفين، ويبدو أن تأثيرات هزيمة 67 هي التي كانت تقود الناس وليس نشوة انتصار أكتوبر 73، حتى إنهم دخلوا في صراع مع ثقافة المرحلة السابقة مستعينين في ذلك بالثقافة التراثية(الدينية)، وبعض عناصر ثقافة الانفتاح، والسوق التي تدعو إلى التعدد والتنوع(دولة العلم والإيمان). وبدأ المشهد كما لو كان محاولة للثأر من قِبَل الأطراف المهمشة ضد ما تمّ تسييده في العهد السابق من ثقافة مركزية أحادية لا تعترف بالتعدد والاختلاف"[1].

وهذا ما يتفق فيه معه مجدي توفيق حيث يرى كما عرضنا سابقًا أن الأمر الأول في شيوع وانتشار الهامش وثقافته، حيث اتشرت ظاهرة الجماعات الإسلامية في المجتمع المصري من منتصف السبعينيات إلى بداية القرن الحادي والعشرين في مدى ربع قرنٍ كاملٍ، لا من جهة أدبياتها وأفكارها المعلنة، بل من جهة التحليل الذي اعتمدته الثقافة المصرية لها؛ ذلك أن هذا التحليل ظل لوقتٍ طويلٍ يرى هذه الظاهرة نتيجة لإخفاق النظام السياسي في منح

(1) حمدي سليمان، بين المتن والهامش، الثقافة السائدة والاختلاف، مؤتمر أدباء مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010، ص 21.

طبقات المجتمع العناية السليمة، ووقوع جزء كبير من المجتمع المهمل المظلوم تحت ثقل أزمات اجتماعية حادة ناشئة عن ضعف الدخول، وقلة الخدمات التعليمية والصحية والثقافية والاجتماعية بوجهٍ عام.

ويرى سليمان أن المثقفين لم يكونوا بعيدين عن هذا الصراع ما بين السلطة / المركز والهامش الذي تجاهله المركز، وأن هذا الهامش الديني صنع له مثقفوه الذين دافعوا عن رؤاه وأفكاره، في مقابل السلطة التي اتخذت لنفسها مثقفين يدافعون أيضًا عن قناعاتها، وانتقل هذا الصراع الجدلي بين المركز والهامش إلى الثقافة التي استغلتها السلطة بأشكال، فقد : "رأى المركز في هذه الثقافة الاحتجاجية - الثأرية الثقافية - فرصة للتخلص من حمل الماضي القريب، خاصة بعدما تفتت جماعات المثقفين(دوائر الصيانة). وأصبح لدينا مثقفو السلطة، ومثقفو اليسار- ومثقفو الإسلام، ومثقفو الوطنية ، ومثقفو التعقل (التبعية للغرب والبنك الدولى) ومثقفو اللبيرالية. والكل يتحاربون أو على الأقل يوجهون الكلام لبعضهم البعض (إن لم يوجهوه للسلطة). وتأكد للناس أنهم لا يتفقون على رأي، وتحولت الإدانة من إدانة المثقفين إلى إدانة الثقافة بوجه عام. وإخفاء لدورها المجتمعي، وكان طبيعيًّا أن ينصرف الناس عن هذا الصراع الفوقي، الذي اعتبروه - لا يغني ولا يشبع من جوع - وأنه صراع بين الأفندية الأراذل المتكلمين بما لا يفهم طبيعة المشاكل التي يعاني منها الشعب[1].

(1) المصدر السابق، ص 22.

## 2 - الرواية البيكارسكية (رواية الشطار) وموضوعة الهامش

ولا يمكن للباحثة أن تقارب تجليات الهامش والمهمشين في الأدب بعامة والسرد بخاصة، دون أن تتعرض لجنس أدبي كثُر الحديث عنه باعتباره يتخذ من المهمشين موضوعًا له، وأقصد به ما سُمي بالرواية البيكارسكية أو رواية الشطار والعيار، أو بتعبير آخر رواية المحتالين وأهل الكُدية.

الرواية البيكارسكية رواية تشتغل على البيئات المهمشة، وتعني بالفقراء والمهمشين الذين يقفون على هامش المتن الاجتماعي، ليس رغبة منهم في ذلك بل إقصاء لهم من مركزية المتن واهتماماته. وقد ظهر مصطلح بيكاريسكا (ICARESCA) في القرن السادس عشر، وهو يشير إلى نوع من السرد تشكل في إسبانيا لأول مرة. ثم، انتقل بعد ذلك إلى فرنسا وألمانيا وانجلترا وأمريكا. وقد كان مهمومًا بتصوير حياة البيكارو أو الشطاري المهمش؛ لذلك تنسب هذه الرواية إلى بطلها بيكارو Picaro (الشاطر) أو(المغامر)، وقد أشار الباحث المغربي جميل حمداوي في حديثه عن الرواية البيكارسكية أن مُسمى البيكارو بحسب قاموس الأكاديمية الإسبانية أنه يشير إلى : "نموذج شخصية خالعة وحذرة وشيطانية وهزلية، تحيا حياة غير هنيئة كما تبدو في عيون المؤلفات الأدبية الإسبانية"، أو أنه:"بطل مغامر شطاري مهمش صعلوك محتال ومتسول"[1].

---

(1) جميل حمداوي، الرواية البيكارسكية أو الشطارية، مجلة حوليات التراث، ع 8، المغرب، 2007،ص 19.

فكما نرى أن تعريف البيكارو يؤكد على هامشيته وإقصائه من المجتمع، والنظر إليه نظرة سلبية فهو مغامر وشرير في آن. وهذا يذكرنا بقصص الشطار والعيار التي سوف نتعرض لها في موضع آخر من البحث بشيء من التفصيل.

ويواصل حمداوي التأكيد على أن الاشتقاق اللغوي الصرفي للفظة بيكارس إنما ارتبطت بمفهوم التهميش يقول: " وتعتقد الأكاديمية الإسبانية أن لفظة **Picaro** مشتقة من فعل **Picar** في معناه الشعبي المجازي، وهو الارتحال والصيد"[1].

وبما أن ذلك المصطلح السردي قد انتقل إلى فرنسا بالتالي بعد نشأته الأولى في إسبانيا، فإن حمداوي يتقصى دلالات المصطلح في القاموس الفرنسي أيضًا: "كما تعني (**picaresque**) في اللغة الفرنسية الأعمال التي تصف الفقراء والمعوزين والمعدمين والصعالكة والمتسولين والأنذال أو قيم المتشردين والمحتالين واللصوص في القرون الوسطى"[2].

وقد انتقلت الرواية البيكارسكية من الأدب الإسباني إلى الأدب الانجليزي والألماني، ثم إلى الأدب الفرنسي على يد أونوريه دورفيه **Honoré d'Urfé** في قصته المسماة أستريه **Astré**. كما قلدها الروائي الفرنسي شارل سورل **Charles Sorel** صاحب قصة فرانسبون **Francion** التي نشرها في باريس عام 1622م. وقصة

(1) المصدر السابق، ص 19.

(2) المصدر السابق، ص 30.

"فرانسيون" تعتبر هجاء"للعادات والتقاليد والطبقات الاجتماعية في عهد لويس الثالث عشر. وينص هذا القاص على أن القصة الفكاهية أو الهجائية أولى أن تعد أفكارًا تاريخية. وعليها بذلك أن تقترب من الحقيقة بوقوفها عند أحداث الحياة المألوفة، وبدت الحياة من ثنايا هذه الحقيقة في أنظاره- كما كانت في ملاهي موليير- أقرب إلى الشطط والجنون منها إلى الحكمة والاتزان، ولهذا كانت قصص الشطار- وهي قصص الهجاء ووصف العادات الاجتماعية- أداة لتقريب القصة من واقع المجتمع"[1].

وعلى الرغم من أهمية الرواية الشطارية الفرنسية، فتبقى الرواية الإسبانية بكل جدارة مهدًا للرواية الإشكالية المثالية المجردة (دون كيشوت لسيريفانتيس)، والرواية البيكارسكية (حياة لاثاريو دي تورميس التي ألفها كاتب مجهول عام 1554م)، نظرًا للظروف المتردية التي عاشتها إسبانيا على المستويات الاجتماعية (الفقر- البؤس-التفاوت الطبقي...)، والاقتصادية والسياسية والثقافية التي كانت إفرازًا حقيقيًّا لأدب المهمشين والشطار: والمنبوذين. ونظرًا لأثرها الكبير في انبثاق الرواية الغربية البيكارسكية وتشكيلها صياغة ودلالة.

إن البيكارو بطل الرواية البيكارسكية ينتمي إلى طائفة المهمشين، يحاول أن يفرض وجوده الاجتماعي عبر طرقه التي يراها صوابًا ويراها حقًّا مغتصبًا من ذلك المجتمع الذي إقصاه، فهو

(1) المصدر السابق، ص 31.

يغامر، يخطف أو يسلب، أو ربما يتسول. وهو أيضًا قام بحلحلة منظومة القيم التي تفرضها الثقافة على الناس، فلا يبالي بالقيم العليا التي تنظم سلوكيات الناس في مجتمع المركز، كذلك يكسر تابوهات الأخلاق التي يجب أن تحكم الواقع؛ لأنه يرى الواقع يغرق في الظلم والاستبداد والتهميش رغم هذه القيم العليا التي تتبناها الثقافة لكنها لا تطبق في الواقع. ويرى حمداوي أن: "نصوص البيكارسيك تعتبر بمثابة قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع، أي إنها قصص مغامرات الشطار ومحنهم ومخاطراتهم. لذا غالبًا ما تكتب بصياغة سيرية أوتوبيجرافية، سواء بضمير المتكلم أم بضمير الغائب؛ لذا تسمى أيضًا بالرواية الأوتوبيوغرافية البيكارسكية التي تؤكد مدى اعتماد الرواية على تصوير البعد الذاتي وتجسيد تقاطعه مع البعد الموضوعي. وتتخذ هذه الرواية صيغة هجائية وانتقادية لأعراف المجتمع وقيمه الزائفة المنحطة فاضحة إياها بطريقة تهكمية ساخرة، منددة بالاستبداد والظلم والفقر"[1].

وحين أراد النقاد العرب التنظير لذلك الجنس الأدبي في تراثنا العربي والذي وجدوا فيه تشابهًا كبيرًا مع الرواية البيكارسكية، تشابهًا يعني دارسي الأدب المقارن الذين يستطيعون إيجاد الصلات والوشائج بين الأدب العربي والأدب الإسباني، فقد حاول الكثير من النقاد أن يبحثوا في هذه الصلات من التأثير والتأثر بين الأدب العربي وما سمي رواية بيكارسية انطلاقًا من أسانيد كثيرة منها :

---

(1) المصدر السابق، ص 40.

منها تأثير الفن الشعبي العربي في الأندلس، ولاسيما ظهور طبقة اجتماعية من الشطار العرب المسلمين المهمشين المشردين الذين آثروا حياة الصعلكة والبطالة والتمرد عن قوانين المجتمع والسلطة، وكانوا يعيشون على حافة المجتمع سواء بالأندلس أم في ربوع أخرى من العالم العربي الإسلامي التي انفتحت عليها إسبانيا. ويقضي هؤلاء الشطار (Picaros) حياتهم في التسول والارتحال والغناء وممارسة الكدية والاحتيال قصد الإيقاع بالآخرين من أجل الحصول على المال أو الحب أو لقمة العيش. وكان هؤلاء الصعاليك المحتالون المرحون يسمون في الثقافة الإسبانية بالمورو Moro أو المورسكيين. وتحضر صور هؤلاء كثيرًا في الرواية الشطارية الإسبانية، ويشير محمد أنقار إلى ذلك فيقول: "لم تكن الرواية الشطارية الإسبانية تتبلور، من حيث هي نوع سردي، بعيدًا عن التيارات والأنواع الأدبية كالغنائية والمسرح الشعري والقصة الموريسكية، والقصة العاطفية أو الرعوية التي حفلت كلها بصور غزيرة للمسلمين والعرب والمغاربة خلال القرنين : السادس عشر والسابع عشر"[1].

ونتيجة لطبيعة البحث لا تسعى الباحثة إلى تقصي تأثير الأدب العربي بقصصه الشطارية ومقاماته، وحكاياته الفلكلورية على الأدب الإسباني، فأسبقية ذلك الجنس سواء في أدبنا العربي أو في

(1) محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، 199، ص 76.

الآداب الأوروبية وتقصي تجليات الأدب العربي في الأدب الإسباني يحتاج لجهد مقارن وبحث عميق يضيق عنه هذا البحث، لهذا لا يمكن للباحثة استقصاء تاريخ المصطلح في تراثنا الأدبي العربي. لكن يمكن أن تعرض الباحثة بعض الأقوال التي تؤيد تأثر الرواية البيكارسكية بالأدب العربي وتلك التي ترفض هذا التأثر وتراه مغاليًا فيه. فقد رأى بعض النقاد أن الأدب العربي سرّب موضوعاته إلى الرواية الإسبانية عبر الوجود العربي في الأندلس كما أسلفنا ومن هؤلاء محمد غنيمي هلال، سهير القلماوي، أحمد طه بدر، عبد المنعم محمد جاسم، وعلي الراعي، الذي يرى أن "أثر المقامات، الذي يعترف به دارسون عرب وغربيون يأتي ذكرُهم في غضون الكتاب شخصية المحتال، ربما كان أقوى أثر مفرد تركه العرب في الأدب الغربي. فعن طريق محتال المقامة، قام الأدب الاحتيالي في إسبانيا، وامتد من بعدُ إلى فرنسا وألمانيا وانجلترا، ليكون الأساس لصرح الرواية الواقعية التي أسهمت في خلقها أقلامُ كتّاب مرموقين، من أمثال: دو فيو وفيلدنغ وديكنز في انجلترا، ولوساج وبلزاك وفلوبير في فرنسا، بل لا تزال هذه الرواية الواقعية الاحتيالية موجودة بيننا في عملين محددين أولهما: *فليكس ترول* لتوماس مان الألماني، والثاني: *مغامرات أوجي مارش* للكاتب الأمريكي ساول بيلّو"[1].

(1) علي الراعي، شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية، "كتب الهلال" ع 412، 1985، ص 29.

كذلك يرى غنيمي هلال أن نموذج بطل المقامات العربية القديمة انتقل في العصور الوسطى إلى الآداب الأوروبية حيث يقول " لقد أثَّر نموذج بطل المقامات العربية في الآداب الأوروبية بخلق نموذج أدبيٍّ آخر، تطورت به القصة الأوروبية، بعد أن عرفت تلك الآداب المقامات العربية عن طريق الأدب العربي في إسبانيا، فقد أثَّر نموذج بطل الحريري في الأدب العربي الأندلسي، ثم الأدب الإسباني بعامة؛ ثم تعاون هذا التأثير كله في خلق قصص الشطَّار الذي تُعَد *قصة حياة لاثاريو دي تورمِس* نموذجًا له"[1].

وقد أورد علي الراعي آراء لباحثين أسبان يؤيدون تأثر الأدب الأسباني بالأدب العربي : "ويؤيد رأيَ الدارسين العرب باحثون أسبان، ذهبوا هم أيضًا إلى تأثر الرواية البيكارسكية بأدب المقامة العربية. ومن هؤلاء مؤلِّفا *دائرة المعارف الوجيزة في الحضارة العربية*، حيث يقولان: إن هذا النوع الأدبي (يعنيان المقامة) قد تسرَّب إلى الأدب الفارسي وغيره من آداب شرقية؛ ويبدو أنه قد أثَّر أيضًا، إلى حدٍّ ما، على كتَّاب الرواية الأوائل في كلٍّ من إسبانيا وإيطاليا"[2].

---

(1) محمد غنيمي هلال، محمد غنيمي هلال، رواية الشطار، الموقف الأدبي، دار الثقافة/ دار العودة، بيروت، 1977، ص20.

(2) علي الراعي، شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية، مصدر سابق، ص 29.

في حين يرى بعض النقاد أن تأثير الأدب العربي القديم على الرواية البيكارسكية قليل، ومن هؤلاء النقاد عبد المنعم جاسم الذي يرى أن : "المقامات كانت تُكتَب للتداول في صفوف الضالعين والمتبحِّرين في علوم اللغة. وبما أنها كانت عسيرة اللغة وعسيرة الفهم وكثيرة المجاهل، فإنها لم تترجَم إلى اللغة اللاتينية أو اللغة الإسبانية. وعلى كلِّ حال، فأنا لا أحاول في هذا البحث الاستدلالَ على أية فصول من الأدب الإسباني جاءت منقولةً أو واضحةً التأثر بأصول عربية، لكن القارئ قد يجد فيما عرضتُ إثباتًا جديدًا لوجهة نظر الكاتب والناقد أنخِل فلوريس القائلة بأن الرواية، بمظاهرها المختلفة، قد ظهرت في إسبانيا قبل أيِّ بلد آخر بسبب أثر الحساسية العربية في الآداب الإسبانية"[1].

وهنا يتبنى عبد المنعم جاسم وجهة نظر الباحث الأسباني أنخِل فلوريس الذي نفى التأثير المباشر للمقامات في البيكارسك، نظرًا لانعدام الطابع الأوتوبيوغرافي في مقامات الحريري، باستثناء مقامة واحدة هي "الحرامية"، ولأن الترحال كان موجودًا في الآداب القديمة، اليونانية والرومانية الذي أورد رأيه في حديثه عن تجليات وتأثير ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية: "فإذا سلَّمنا جدلاً بأن بطل المقامات يقوم في كلِّ مقامة منفردة برحلة تورُّطه في شتى الملابسات مع أناس من مختلف الأوساط والطبقات الاجتماعية،

(1) عبد المنعم جاسم، محمد *جاسم، ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية*، التراث الشعبي، العدد: 3/ 4، السنة: 10، *1979*، ص 20.

فيجب ألا ننسى أن هذا التراث القصصي الذي يمثل البطل المتجول والذي يبدو واضحًا في رواية البيكارسك الإسبانية هو في الواقع سابق لظهور هذه الرواية وسابق لانتقال أدب المقامات من الشرق العربي إلى المغرب وإلى الأندلس الإسلامية "[1].

في حين أن محمد أنقار فهو يتحفظ على الجزم بأن الأدب العربي له تأثير عميق ومباشر على الرواية البيكارسكية، بل يفضل التريث والبحث العميق قبل أن نطلق الحكم بتأثير المقامة في البيكارسك الروائي حتى تتوفر الأدلةُ العلميةُ الدقيقةُ والحججُ القاطعة. ولكن هذا لا يلغي إمكانية مقاربة البيكارسك في ضوء السرد العربي القديم ومن خلال قواعد فنِّ المقامة: " تلك صور نادرة للمورو في هذه الرواية [*لازاريو دي تورمس*] التي لا يعدم بعضُ النقاد الصلةَ بينها وبين الحكي العربي القديم على مستوى العلاقة بفنِّ المقامة أو ببعض النوادر والحكايات. وإذا كانت مثل هذه الاحتمالات لا تزال في حاجة إلى تمحيص علميٍّ مقنع، فإن ذلك لا يلغي بتاتًا إمكانيةَ قراءة هذه الرواية الشطارية بالتوازي مع أعراف السرد العربي القديم وأساليبه"[2].

وحين أراد النقاد التنظير للرواية البيكارسكية أطلقوا عليها عدة مصطلحات وتسميات، فهناك من فضل مصطلح "الشطار" مثل : محمد غنيمي هلال وإسماعيل عثماني ومحمد شكري الذي

---

(1) المصدر السابق، ص 22.

(2) محمد أنقار بناء، الصورة في الرواية الاستعمارية:صورة المغرب في الرواية الإسبانية،مصدر سابق، ص 90.

كتب نصوصًا أطلق عليها "الشطار". وهناك مَن يستعمل مصطلح الرواية الاحتيالية مثل علي الراعي، كما يطلق عليها محمد طرشونة "الأدب التشردي" أو "أدب الكدية". وهناك مَن يفضل الاحتفاظ بنفس المصطلح الغربي(بيكاريسك) مثل جميل حمداوي.وفي الحقيقة إن البطل البيكارو أو الشاطر بحسب التسمية العربية ليس له صورة سلبية طوال الوقت، فقصص الشطار تقدم لنا بطلاً متمردًا على المجتمع، له قيمه العليا الخاصة به وبمجتمعه المهمش، يحاول أن يكسر تابوهات مجتمع المركز وينتصر لمجتمع الهامش، فشخصية "علي الزيبق" لديها منظومة قيم خاصة ولديها قوانين خاصة بمجتمع الشطار، فهو متمرد وثائر لأن الواقع غير منصف بالنسبة لطبقته الاجتماعية، وهو ـ بحسب وجهة نظره الخاصة ـ يحتال على الغني ويسرقه من أجل إنصاف الفقير، وهذا يحيلنا إلى شخصية عالمية أخرى لها ذات الخط القيمي وأقصد شخصية "روبن هود" أو اللص النبيل.

وتحدث عبد المولى محمد عن نشأة الشطار والعيارين البغاددة أن هذه الظاهرة بدأت في بغداد منذ نهايات القرن الثاني الهجري، وأنها انتقلت بعد ذلك لبقية الأقطار العربية فـ :"قصص اللصوص والشطار وألاعيب العيارين ونوادر الظرفاء تدل على نوع سردي ارتبط بفئة مطحونة اجتماعيًّا وسياسيًّا، جمعت بين الصعلكة والدروشة، وظهرت فيما بين القرن الثاني الهجري وأواسط القرن السابع الهجري"[1].

(1) عبد المولى محمد أحمد، العيارون والشطار البغاددة في التاريخ العباسي، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية،1990،ص 44.

والمعيار الأخلاقي للحكم على هذه الشريحة الاجتماعية من المجتمع العربي لم يكن هو الفيصل في الحكم عليها، فلم يكن القاص العربي مهمومًا بالحكم القيمي لتصرفات هؤلاء، ولا معنيًّا بالحكم الأخلاقي على تصرفاتهم، فقد: "قد اهتم القاص العربي قديمًا بتصوير أعمال ومهارة هذه الفئة بعيدًا عن الميزان الأخلاقي أو عن قوانين الدولة، فوصفها في حيويتها البهلوانية التي تدفع إلى اللذة والاستهواء، مما يجعل موضوعات قصص الشطار ترتكز أساسًا على اختبار قدرة البطل على القيام بعمل أو التغلب على عدو أو التخلص من مأزق أو العثور على شيء نفيس دونه الأهوال"[1].

وأخبار الشطار والعيار تنبني في " ألف ليلة وليلة " على تقديم صورة لهذه الفئة الاجتماعية بأنها حاولت فرض ذاتها على المجتمع من خلال بعض الحركات المستظرفة التي تروق الراوي، وتقدم هذه الفئة من المجتمع بناء على أفعالها وليس على شخصياتها أو مكانتها الاجتماعية، فهي فئة مهمشة لا تهم راوي الليالي سوى أفعالها، ويظهر ذلك في تقديم أحد شطار الليالي تعريفًا مدققًا للشاطر والشطارة، حيث يقول : " ثم إن الرجل قال : أيها الأمير، الشطارة إني جئت إليك بنفسي وأحضرت هذا الكيس. وإنما الشطارة في أخذ الكيس ثانية من هذا الجندي"[2].

---

(1) عبد الحميد يونس،الحكاية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 73.

(2) ألف ليلة وليلة، حكاية اللص ووالي الاسكندرية، تحقيق وليم حي بكناطن، سلسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1997، ص 585.

والشطارة بهذا المعنى هي قيام الشاطر بالفعل ذاته مرتين بخفة وذكاء شديدين أمام الملأ من أجل إضفاء الشرعية على فعله ولتبرئة ذمته من أية صفة قبيحة قد تنسب إليه.

ويسعى الشاطر إلى إنجاز مهمته دون خسائر أو أضرار بالآخرين، لـ "يندرج ضمن اللصوص الشرفاء الذين يلتزمون بمبادئ الشطارة والفتوة ويوفون بعهودهم"[1].

وقد شكلت أهوال ومغامرات الشطار وسيلة تعبيرية عن الرفض والثورة على السلطة والسياسة والمجتمع في نوع من التطهير النفسي، والانتقام من مجتمع المركز الذي يقصيه، ربما الانتقام لم يكن ماديًّا عنيفًا، بقدر ما كان انتقامًا أدبيًّا ومعنويًّا عن طريق تصوير هؤلاء الأغنياء وذوي السلطان في حالة من السخرية والهزائم أمام الشطار، فحين ينتصر الشاطر على مَن هو أعلى اجتماعيًّا وسياسيًّا منه ويسخر منه كأنه قام بفعل يعطيه التفوق النفسي ما دام غير قادر على تحقيق التفوق المادي والاجتماعي.

وترى سعاد مسكين أن الخبر الشطاري الذي يرد في الليالي ينبني على وظائف بنيوية أهمها: "التطوع الذي يتجلى في مبدأ الاختيارية، إذ يتطوع الشاطر للقيام بفعل السرقة، لتوفره على مقومي الكفاءة والقدرة :"فقال واحد من الشطار أنا أقدر على أخذ الكيس، فقالوا كيف تصنع، فقال انظروا"[2].

---

(1) قميحة مفيد، نوادر الفقهاء والطفيليين، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1990، ص 7.

(2) سعاد مسكين، الأنواع السردية في ألف ليلة وليلة، دار رؤية، القاهرة، 2012، ص 40.

تميزت الرواية البيكارسكية بسمات تميزها عن غيرها لخصها حمداوي فيما يلي :أن البطل يقوم برحلة ما فيها مغامرات ومفاجآت، كذلك البطل يمارس الصعلكة، ويتمرد على الواقع الرسمي المؤسساتي. كذلك يواجه البطل مجموعة من المحن والمكائد، إضافة للطابع السيرذاتي الذي تحدثنا عنه سابقًا.

وهناك ملامح وسمات أساسية تتكرر في هذه الروايات سواء سُميت بيكارسكية أو شطارية أو غيرها من التسميات التي تتفق جميعها على هامشية البطل وفضحه اللاذع لمجتمع المتن الذي لا يراه ولا يرى معاناته. وهذه السمات هي: أن البطل يعاني من التهميش والاغتراب والفقر والظلم والانطواء على النفس. كما أن هذه الروايات تفيد من تقنية ما يُسمى بالبارودي أو المحاكاة الساخرة(*)

---

(*) لم تنتظر المحاكاة الساخرة ظهور مصطلح "الباروديا parody" حتى تستقر كممارسة أدبية ذات حضور مؤثر. فقد عرفت الثقافة العربية النقائض وقدم الجاحظ في البخلاء مجموعة من الصور الساخرة المحكمة التي ما زالت تثير الدهشة حتى اليوم، وعرف الأدب الانجليزي المحاكاة الساخرة في كتابات جوناثان سويفت وأليكسندر بوب قبل أن يحظى المصطلح بالذيوع والأهمية التي نجدها له في الحداثة وما بعد الحداثة حتى أننا نجد لندا هتشيون Hutcheon تخصص فصلاً كاملاً في كتابها المهم سياسات ما بعد الحداثة لمناقشة الباروديا. وما المحاكاة الساخرة إلا نوع من التهكم الذي يمكن أن يتحقق كذلك من خلال: التحقير diminution والمبالغة أو التفخيم inflation والمجاورة juxtaposition بين أشياء أو أفكار ليست لها الأهمية نفسها.

الأصل الإغريقي لكلمة parody معناه قصيدة أو أغنية مضادة والمصطلح في الأسلوبية يشير إلى تقليد واستعارة أسلوب أو مفردات نص معين =

للواقع، والاعتماد على المفارقة، سواء كانت مفارقة لغوية أو مفارقة المواقف الساخرة، كما أنها تميل لانتقاد الواقع وكشف قيمه الزائفة، وكشف الصراع بين القيم الأصيلة والقيم المنحطة، كذلك تميل إلى كسر مركزية اللغة، فتمزج بين اللغة الفصيحة / المتن ، واللغة العامية المحكية / الهامش، فحتى على مستوى اللغة تحاول أن تعلي من شأن الهامش وتنتصر له.

كذلك جاءت الرواية البيكارسكية كرد فعل فني وجمالي على قصص الفرسان التي شاعت في أسبانيا في ذلك الوقت، فلم تعد مثالية مجردة، كروايات الرعاة والفروسية، بل أصبحت روايات واقعية، تنهض على انتقاد الواقع والسخرية والتمرد على ما هو رسمي والتنديد بقيم المجتمع ومبادئه المتهرئة المزيفة. ويعني هذا أن

---

=مع اختلاف المضمون بهدف السخرية أو الفكاهة، هذا ما فعله الكلاسيكيون الجدد في بريطانيا في العصر الأوغسطي كما نجد في قصيدة اغتصاب خصلة شعر The Rape of the Lock لألكسندر بوب .Pope وللمحاكاة الساخرة أثر أسلوبي مهم وهو التغريب defamiliarization ، حيث تبرز بعض خصائص النص السابق وتحقق للنص الراهن - في الوقت نفسه - هويته المتفردة وتبرز اختلافه عن النص السابق(2). وقد لفت باختين Bakhtin النظر إلى أن المحاكاة الساخرة خطاب مزدوج حيث تؤسس علاقة جدلية حوارية بين النص الراهن والنص الموازي/ السابق، وعلى هذا فهي إحدى الوسائل الأساسية لتحقيق التناص intertextuality (3). لكن علينا أن نلاحظ أن أهداف المحاكاة الساخرة ليست دائمًا السخرية والفكاهة وأنها لا تقتصر على النصوص الأدبية فهي من أهم آليات إنتاج الدلالة في كثير من نصوص الإعلام المعاصر خصوصًا الكاريكاتير والمسرحية الجماهيرية.

الأدب البيكارسكي في أوروبا ظهر كردٍّ فعل على طغيان قصص الفروسية والرعاة.

### 3 - تجليات الرواية البيكارسكية في أدبنا المعاصر

بما أن الرواية هي "الجنس الأدبي الأقدر على التقاط تفاصيل الأنغام المتنافرة لإيقاع عصرنا العربي المتغير والتجسيد الإبداعي لهمومه المؤرقة"[1] ومن ثم فقد "أصبحت ملحمة العرب المحدثين"[2] لكن هذه الملحمة السردية والمرويات الكبرى كان لها هوامش، هوامش سردية روائية، فقد كان للهامش حضوره البارز في متن الرواية العربية متجليًا عبر تطوراتها المختلفة وحلقاتها المركزية المتنوعة، وقد كان الهامش محاولة لاكتناه ما بالداخل الثري للإنسان، إنه "الخوض عميقًا في الواقع، اختراق قشرة سطحه الخادعة غالبًا، للوصول إلى ما هو جوهري وأصيل فيه"[3].

تأثرت بالرواية البيكارسية الشطارية. وقد ظهرت تجليات وتأثيرات البيكارسكية في الأدب العربي المعاصر، في المشهد السردي المغربي، من ناحية، والمشرقي من ناحية

---

(1) جابر عصفور، زمن الرواية، مكتبة الأسرة، مصر، 2000، ص. 18.

(2) المصدر السابق، ص 19.

(3) جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص. 320.

أخرى، لكن البداية كانت من المغرب، ربما يعود ذلك إلى قرب بلاد المغرب من أسبانيا بصفة خاصة وأوروبا بصفة عامة، وتأثرها بشكل مباشر بالرواية الأوروبية، فوجدنا روايات لمحمد شكري (الشطار والخبز الحافي) ومحمد زفزاف (المرأة والوردة ولعبة النسيان) وبنسالم حميش (محن الفتى زين شامة) ومحمد برادة (الضوء الهارب). ويرى د. علي الراعي أن محمد شكري بروايتيه الخبز الحافي والشطار رائد الأدب الشطّاري أو الرواية الواقعية الاحتيالية في أدبنا العربي الحديث: "وفي أدبنا العربي الحديث، ظهرت في السنوات الأخيرة سيرةٌ ذاتية روائية بعنوان *الخبز الحافي* للكاتب المغربي محمد شكري. وهي تحكي المغامرات الاحتيالية واللصوصية والجنسية لشابٍّ أمّي في أدنى مراتب الفقر، يتنقل بين طنجة ومدن المغرب بحثًا عن لقمة الخبز الحافي. والسيرة تعود بالكتابة الروائية عندنا إلى النقطة التي كان ينبغي أن تبدأ منها الروايةُ العربية، مستندةً إلى المقامات، مطوِّرة إياها إلى فنٍّ روائي عربي الأساس. ولعلها، على المدى، أن تقود إلى فنٍّ روائي عربي يكون أكثر صدقًا وأحر طعمًا من كثير مما يُكتَب في حقل الرواية العربية، شريطة أن تتخلَّص من بعض ما يصدم الشعور بلا مبرِّر فني ويجعل السيرة، في بعض أجزائها، صراخ احتجاج طفوليٍّ ورغبةً في تحطيم المواضعات لمجرد التحطيم. ومن الطريف اللافت للنظر أن تظهر هذه السيرة الروائية في المغرب، البلد المجاور لإسبانيا، التي أخرجت رواية *لازاريللو دي تورمس*،

وأن تتحرك في أرجائها شخصياتٌ من إسبانيا، ما بين شرطة ومحقِّقين ومدنيين أوجدهم الحكمُ الإسباني وأوسع لهم"[1].

لكن المشهد المشرقي لم يكن ببعيد عن تجليات الرواية البيكارسكية، فكتابات نجيب محفوظ وحنا مينا وغالب هلسا وخيري شلبي وجمال الغيطاني وإبراهيم أصلان ومحمد ناجي ومحمد البساطي قدمت صورًا كثيرة للبطل المهمش، كذلك تجلت في الأجيال اللاحقة لما سمي بجيل الستينيات ، فنجد كتاب أجيال السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات ركزوا على البطل الشطاري المهمش بأشكال مختلفة، فنجد بطل "دائمًا ما أدعو الموتى" لسعيد نوح هو كومبارس مهمش (أنور هنصور) يريد أن يتحرك بوضعيته الاجتماعية إلى المركز عبر آلية الحراك الاجتماعي، كما نجد بطلات سلوى بكر في رواية "العربة الذهبية تصعد إلى السماء" يضطهدهنَّ المركز ويقصيهن، ويحاولن أن يتمردن على وضعتهنَّ الاجتماعية المتدنية ، فيقعن في الحبس والاضطهاد من قبل المركز. كما أن بطل "لصوص متقاعدون" لحمدي أبو جليل هو أيضًا أحد المهمشين، ولا يختلف الأمر كثيرًا حين نقرأ "فوق الحياة قليلاً" لسيد الوكيل، فبطله هو شاعر مهمش اجتماعيًّا ، كذلك بطل "فاصل للدهشة" لمحمد الفخراني ، حيث يسير جوهر هذا الهامش، يغوص بداخله، كاشفًا عنه؛ ليصبح ذلك "الغوص في

---

(1) علي الراعي، شخصية المحتال في المقامة والرواية والمسرحية، مصدر سابق، ص 40.

الداخل الهامشي. وقد كتب جيل ما سمي بكتاب التسعينيات والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين الكثير من الروايات التي تعتني بالهامشي نذكر منها: سعيد نوح (دائمًا ما أدعو الموتى و 16 شارع زين الدين) وحمدي أبو جليل ( لصوص متقاعدون والفاعل) . مصطفى زكري (الخوف يأكل الروح) وأمينة زيدان (شهوة الصمت) والباحثة (عمرة الدار وعشق البنات) وصفاء عبد المنعم (من حلاوة الروح) وياسر عبد الحافظ (بمناسبة الحياة) وحمدي الجزار (سحر أسود) ومحمد الفخراني (فاصل للدهشة) وهاني عبد المريد (كيريا ليسون) وطاهر الشرقاوي (فانيليا) للطاهر شرقاوي، وسهى زكي (فاطمة)، محمد صلاح العزب (وقوف متكرر) ومحمود الغيطاني (كائن العزلة) وهيدرا جرجس (مواقيت التعري) لهدرا جرجس، ومنصورة عز الدين (متاهة مريم) وطارق إمام (هدوء القتلة).

## الأدب الشعبي أحد تجليات أدب الهمشين

اختلف الباحثون في تقديم مفهوم منضبط للثقافة الشعبية، فالبعض يعرفه بأنه ثقافة المجتمع ما بين طرائق المأكل والمشرب والملبس، وفنون القول والصورة مثل الأغاني الشعبية والعروض التليفزيونية والأفلام والتسجيلات والبرامج الإذاعية والأطعمة والموضة والمجلات والظواهر الأخرى التي تلعب أدوارًا مهمة في حياتنا اليومية- وهناك مقدار كبير من الخلاف حول ماهية الثقافة الشعبية وما ليس بثقافة شعبية وكيف ترتبط بالثقافة المتازة،

والبعض يقصر مفهومها على المنتوج الأدبي الشفهي ما بين حكم وأمثال شعبية ونصوص سردية وأشعار زجلية.

وفي الماضي كانت الثقافة الشعبية أقل قيمة مقارنة بالثقافة الرسمية، وتم التعاطي مع نصوص الثقافة الشعبية على أنها شيء تافه وأنها لا تمثل التوجه الرسمي للمجتمع.

وعلى الرغم من عدم الاتفاق على تعريف محدد للثقافة الشعبية حتى الآن إلا أن متطلبات النقد الثقافي تستوقفنا مع تصور عام يؤطر الأدب الشعبي حتى يمكننا بالنقد الثقافي التوغل في أحشاء التاريخ والحضارة والثقافة التي سنعالج من خلالها قضية تجاهلنا للأدب الشعبي عند بعض المثقفين، وبعض المجتمعات العربية حتى الآن فضلاً عن بعض الجامعات.

الثقافة الشعبية Popular culture (أو ثقافة الشعب) هي مجموع العناصر التي تشكل ثقافة المجتمع المسيطرة في أي بلد أو منطقة جغرافية محدودة، غالبًا باستخدام طرق إعلام شعبية. تنتج هذه الثقافة من التفاعلات اليومية بين عناصر المجتمع إضافة لحاجاته ورغباته التي تشكل الحياة اليومية للقطاع الغالب من المجتمع. هذه الثقافة تتضمن أيًا من الممارسات وعادات الطبخ والمأكولات والثياب والإعلام ونواحي التسلية المستخدمة. إضافة للرياضة والأدب. غالبًا ما يستخدم مصطلح ثقافة شعبية كمصطلح مضاد ومخالف للثقافة العليا أو النخبوية.

لا يختلف أحد على أن الثقافة الشعبية ليست ثقافة واحدة، بل هي مئات من دوائر الثقافات، تتقاطع مع بعضها وتنتشر بطول وعرض "المساحة الشعبية"، والتعامل مع هذه الدوائر بطريقة واحدة دلالة جهل، ولابد من قبول التنوع في الثقافة الشعبية العربية ومراعاة الصفات الديموغرافية للبلدان العربية، واعتبار هذا التنوع دلالة ثراء لا دلالة اختلاف؛ لأننا يمكن أن نوحد الثقافة الرسمية العربية لتشير إلى الوطن العربي ككل موحد، لكن الثقافة الشعبية تأبى هذه الإشارة الإجمالية إلى مجتمعات عربية متعددة ومتنوعة.

إن الثقافة الشعبية تتأسس على "الضدّ" وترى في السلطة الظالمة ضدًا لها، وتحاول أن تناهض المركز والمتن، وهي مشغولة بالقيم الإنسانية الخالدة، ترنو إلى العدالة، وتتطلع إلى المساواة وتضع غناء المرأة في مواجهة غناء الرجل وتحتفي بـ"المهمش دون أن تسأل عن طائفته. وهي ثقافة جماعية قوامها الحرية، فلا فواصل بين المفرد والمجموع، ولا بين فرق الإنشاد والجمهور، ولا بين مضمون القول والصوت الجماعي القائم فيه.

لكن ما هي الجهات المنوط بها دراسة الثقافة الشعبية؟ في الحقيقة يجب أن تضطلع مراكز أبحاث منظمة لدراسة الثقافة الشعبية، كذلك يجب أن تنشئ الجامعات الأكاديمية من خلال أقسام الإعلام والاجتماع واللغة وغيرها يمكنها أن تسهم بشكل هائل في هذا الدور. أيضًا نحتاج مجلات متخصصة في الثقافة الشعبية، بحيث تقدم تقارير صحافية ودراسات جادة عن الظواهر الشعبية على تنوعها.

بما أن مفهوم الثقافة الشعبية قد اتسع ليشمل مختلف الأشكال الثقافية كثقافة الصورة، وأيضًا السلوك الاجتماعي. وهذا يجعلنا نعيد النظر في الأشكال التعبيرية الاجتماعية- الشعبية التي لا يتم- في غالب الأحيان- التعرض لها بشكل حداثي وإبداعي على أساس أنها خطابات ثقافية تقدم تصورات حول العالم، وتعبر عن الوجدان المحلي، فلا نستطيع أن نقصر مفهوم الثقافة الشعبية على المنتوج الأدبي فقط، ورغم ذلك يظل المنتوج الأدبي شعرًا ونثرًا هو التجلي الأكثر والأقرب للمفهوم البسيط للثقافة الشعبية؛ لذا من المهم الحديث بشكل مفصل عن الأدب الشعبي.

## الأدب الشعبي أحد تمثلات ثقافة الهامش

يعتبر الأدب الشعبي الذي قرّ وأصبح له باحثوه ومنظروه أحد أهم تمثلات واقع الهوامش الاجتماعية، فهو صوت الهامش الهامس في مقابل الثقافة الرسمية المركزية. وليس أدل على أنه صوت الهامش الهامس المكتوم من تعريفاته المختلفة، فرغم تعدد التعريفات إلا أنها كلها تدور في فضاء نسبته للعوام وللهوامش الاجتماعية فهو :" هو أدب العامية سواء كان شفاهيًا أو تحريريًا... وسواء كان مجهول المؤلف أو معروفه..... وهو أدب عاميتها الشفاهي مجهول المؤلف والمتوارث... وهو المعبر عن ذاتية الشعب المستهدف تقدمه الحضاري... يستوي فيه أدب الفصحى وأدب العامية... والأثر المجهول المؤلف... والأثر المعروف المؤلف"[1].

---

(1) أحمد رشدي صالح ـ الأدب الشعبي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1997 ـ ص 19.

إلا أن صاحب "خزانة الأدب يعتبر أن مفهوم الأدبية يتسع ليشمل معنى الثقافة التي اتسعت للأدبين الشعبي والرسمي، فالأدب "هو جملة المعارف التي تسمو بالذهن، والتي تبدو أكثر صلاحية في تحسين العلاقات الاجتماعية، وبخاصة اللغة والشعر وما يتصل بهما وأخبار الجاهلية"[1] وفي رسائل إخوان الصفا وسعوا لمفهوم الأدب ليستوعب الأدب الشعبي "وأعتقد أن التقارب الشديد بين الأدبين الرسمي والشعبي قد وصل إلى أقصى درجاته مع الأدب المملوكي وأدب فترة الدويلات بعد سقوط بغداد 656 هـ."[2].

وقد ارتبط الأدب الشعبي باللغة العامية في مقابل اللغة الفصحى التي وسمت الأدب الرسمي وكانت حاملاً له. إذن العلاقة بين اللغة العامية الشعبية والأدب الشعبي هي علاقة أزلية، فلم يقتصر النشاط البشري على اختراع اللغة كوسيلة للتفاهم والتعبير والتخاطب بل استخدمها كأداة أساسية للتعبير عن نشاط المجتمع وقيمه واهتماماته الثقافية. ويمتاز الأدب الشعبي بالعراقة والأصالة إذ إنه يحفظ التراث الخاص بشعب ومن خلاله يمكننا دراسة الجذور الفكرية والقيم الاجتماعية والروحية. كذلك فإن الأدب الشعبي يطلعنا على المضامين الفكرية للشعب وطرق معالجته

(1) تقي الدين الحموي ـ خزانة الأدب ـ طبعة بولاق ـ 1273 هـ ـ ص 104.

(2) إخوان الصفا ـ رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا ـ دار صادر للطباعة ـ بيروت ـ 2004 ـ ص 17.

لقضاياها الحياتية، ومن أهم ما يميز الأدب الشعبي هو "الجماعية"، فالأدب الشعبي في أصله يعبر عن حاجات نفسية واجتماعية وفكرية تتناقل من جيل إلى جيل معبرة عن نوع من التواصل المستمر على مستوى الجماعة التي تتفق ميولها وتتحد آمالها وآلامها. كما أن الأدب الشعبي تختفي فيه صفة المؤلف أو صاحبه فهو غالبًا ما ينسب إلى مؤلف مجهول، مما يجعلنا نشير إلى الارتباط الوثيق بين الأدب الشعبي واللاوعي الجمعي لأمة من الأمم، فالمنتوج الفكري للضمير الجمعي يتمثل في قصصه وحكاياته وأساطيره وخرفاته وأمثاله وحكمه.

تتدخل الهوامش الاجتماعية التي أنتجت الأدب الشعبي في محتواه الذي يمكن أن نصفه بأنه محتوى ليس نهائيًا مطلقًا، فالذاكرة الجمعية تضيف للمتن باستمرار، فالأدب الشعبي ليس نصًا مغلقًا ونهائيًا، فهو قابل للتجدد حسبما تتلقاه الذاكرة الجمعية، قابلاً للتجدد حسبما كل متلق له، ويمكن لنا أن نضرب المثل بقصة "أبو زيد الهلالي" حيث يضيف لها الراوي نهايات وأحداث تُرضي جمهور المتلقين في كل مرة تُروَى عليهم، فبما أنني ابنة واحد من هذه الهوامش الاجتماعية، ابنة الجنوب، جنوب مصر فقد كان الراوي الشعبي الذي يطلق عليه في الصعيد "الشاعر" حين كان يروي قصة تغريبة بني هلال والتي تحكي قصة رحيل قبائل بني هلال إلى تونس الخضراء، حيث يقابلون الخليفة الزناتي في معارك شهيرة ما تزال الذاكرة الجمعية تحفظ متنها وحكاياتها، فحين كان يروي

"الشاعر" راوي السيرة تلك الحكايات والمغامرات الهلالية على مسامع مَن يتحمس لأبي زيد الهلالي ويتبنى انتصاراته، ويتوحد مع بطولاته، كان الراوي الشعبي ينهي الحكاية بانتصار أبي زيد الهلالي، وحين كان يروي ذات القصة على مسامع مجموعة أخرى تتشيع للخليفة الزناتي ينهي ذات القصة بانتصار الخليفة على أبي زيد، ويظل الرواة يضيفون إلى السيرة ما يناسب المتلقين ويناسب الظرف الراهن وغير ذلك من العوامل. إذن السمة الأساسية للأدب الشعبي أنه نص غير مغلق وغير منتهٍ يقبل الإضافة والتناسل والتنوع بحسب جمهور المتلقين. إذن الأدب الشعبي نص متجدد مستمر متغير تتسلمه الأجيال جيلاً بعد جيل، فتنهل منه وتضيف إليه، والأدب الشعبي لا يقتصر على تناول ناحية واحدة من مناحي الحياة ولا يتأثر بظروف معينة في طبيعتها، بل تصوغه الأحداث والظروف على اختلاف أنواعها سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو أي ظروف أخرى.

إن الوسيلة الأساسية لتداول الأدب الشعبي هي المشافهة والاستماع وكلاهما يخضع لمتغيرات الإضافة أو الحذف أو التعديل في المحتوى ليتفق مع ظروف العصر، والأدب الشعبي ليس حكرًا على فئة بعينها، وليس قاصرًا على التأريخ لطبقة معينة وإنما هو ملك شائع لجميع أفراد الشعب بمختلف توجهاتهم وسماتهم الثقافية. ثمة مَن يتحمَّس للأدب الشعبي ويعتبره المعبر الحقيقي عن الضمير الجمعي لشعب ما، وصوت الهامش الذي ربما لا يجد له مساحة

تعبير في أدب الثقافة الرسمية، وثمة مَن يرى أن أدب الهامش، الأدب الشعبي يؤثر سلبًا على اللغة العربية الفصحى التي هي لغة الأدب الرسمي، وحساسية اللغة العربية الفصحى نفهمها في سياق تقديس هذه اللغة لارتباطها بالنص المقدس، فهي لغة النص القرآني؛ لذا نجد الكثير من الباحثين ينادون للمحافظة على الفصحى باعتبار قدسيتها. نجد أحمد الشايب يهاجم الأدب الشعبي بحجة أن اللغة العامية التي هي لغة الأدب الشعبي إنما هي لغة أقل من فصاحة ومتانة اللغة العربية، يقول "لأن العامية ليست لغة، ولا يعد أدبها أدبًا رسميًّا لشيوع الخطأ اللفظي والخروج على قواعد النحو... ولما غلب على معانيها من التفاهة"[1]. في حين أن أحمد ضيف في تقديمه لكتاب "أدب الشعب" يهتم بالأدب الشعبي ويرى أنه "نسي هؤلاء أن للعامية أخيلة وآراء وعبارات تدل على حياتهم الاجتماعية العامة للشعوب، كما تدل على آراء الخاصة وأخيلتهم على تلك المعاني المملوءة بالثقافة الخاصة"[2].

لكن لماذا يعترض البعض على الأدب الشعبي، فقط لأنه كتب بلغة العوام، فقط لأنه يعبر عن ذهنية العوام، أحلامهم وهواجسهم ورؤيتهم للعالم، في الحقيقة اللغة هي الهاجس الأكبر الذي يدفع البعض لرفض الأدب الشعبي، فالأدب الشعبي برأيهم يمنع العناية

(1) أحمد الشايب ـ الأسلوب ـ مركز التميز لعلوم الإدارة والحاسب ـ القاهرة ـ 1998.

(2) حسين مظلوم رياض ـ تاريخ أدب الشعب ـ نشأته وتطوراته وأعلامه ـ مطبعة السعادة ـ القاهرة ـ 1936.

بالفصحى ويروج للعامية مما يمثل خطورة مركبة على الفصحى وقواعدها، كذلك ينظرون لعوالم المهمشين التي يركز عليها الأدب الشعبي ويرون أنها منتوجات ضعيفة إذا قيست بالأدب الرسمي الفصيح.

لكن آليات النقد الثقافي ربما تمكننا من قراءة هذه النصوص الشعبوية لنتمكن من الكشف والتعرية لآليات المركز في إقصاء الهامش، وآليات الهامش في الدفاع عن نفسه أمام المركز الذي يسيطر على مقدرات الحياة في المجتمعات. إذن عبر آليات النقد الثقافي يمكن للباحثين أن يعيدوا قراءة المنتوج الشعبي للمجتمع مما يمكنهم من كشف تاريخ التهميش.

ولا يمكن أن نكشف ونعري وضعية الهامش قبل أن نعيد قراءة التراث الذي يعبر عن ثقافة أمة من الأمم، ووضعية الأدب الشعبي في التراث أقدم من الأدب الرسمي، فالأدب الشعبي هو الذي يجسد التاريخ الحقيقي للشعوب، والذي يمثل توظيفه في الأدب الفصيح تيارًا رئيسيًا كشفت عنه دراسات التناص الحديثة التي أكدت الامتداد المؤثر للأدب الشعبي في أصلاب الأدب الرسمي بكل أجناسه قديمًا وحديثًا.

وطرح إشكالية الأدب الشعبي في مقابل الأدب الرسمي من قبل الدارسين إنما يؤكد على ذهنية تقسيم المجتمع إلى مركز وهامش، وقد أحدث هذا التقسيم فجوة سلبية في سبيل التقريب بينهما هو تجريب لفكرة التفاعل الجمعي الأفقي كبديل عما هو قائم

من تدرج رأسي نخبوي. والعناية بالأدب الشعبي لا تمثل خطورة على الفصحى؛ لأن الخطورة الحقيقية على الفصحى من داخل الفصحى نفسها بدءًا من قدمائنا العرب الذين صعبوا قواعدها بتفريع التفريعات التي أنستهم النهج الفطري لإنماء السليقة اللغوية بدون صنعة ولا تكلف.

إن إعادة قراءة الأدب الشعبي يساعد على كتابة التاريخ الحقيقي لشعوبنا العربية؛ لأن ما نملكه الآن هو تاريخ سلطوي اعتنى بالتأريخ لحاكم على حساب الشعب المحكوم، والأدب الشعبي التلقائي البعيد عن المحاذير السلطوية قد اكتنز الحقائق السياسية وحقيقة الممارسات العقدية والعادات والتقاليد، والاستعانة بالأدب الشعبي ستساعدنا على فك كثير من طلاسم الحياة الفكرية والعرقية لأسلافنا الأقدمين. إعادة قراءة الأدب الشعبي يكشف عن تاريخ المهمشين، وتعرية الثقافة التي تمارس ضدهم، ثقافة التهميش والإقصاء. إن القراءة الثقافية لإبراز أهمية الأدب الشعبي تعيدنا إلى التقدير الحقيقي للمعطيات التاريخية والثقافية ومؤثرات القوى الاجتماعية في محاولة جادة لاستعادة القيمة الفنية والحضارية لمفردات أدبنا الشعبي؛ لأن التاريخ نفسه ليس نسقًا متجانسًا من الحقائق، ومن ثم فهو مفسر غير جيد للأدب لكن الأدب الشعبي والرسمي معًا هما المفسر الأمثل للتاريخ.

يعتبر الموال الشعبي من أروع تجليات أدب الهامش، فالموال يجسد ملحمة خالدة تحكي عن تاريخ الشعب وهو معين الإبداع

الشعبي الذي لا يعرف الجفاف، ويعبر عن الهامش، حياته واهتماماته خلال أجيال، وهو من أول الصيغ التعبيرية في الأدب الشعبي، وأكثرها استمرارية ورسوخًا بل ومنه يستلهم أصحاب الأنواع الأخرى من الفنون الشعبية والآداب أعمالهم.

ثم تأتي السيرة الشعبية لتكون وسيلة الهامش في التعبير عن تمثلات واقعه، رؤيتهم للحياة، وقد تناولت الواقع بشكل أدبي معبر،وهي عميقة في مضمونها لا تقف عند حد الظاهر بل تذهب إلى أعماق الباطن، وتفيد من القدرة الرمزية التعبيرية لتكشف المسكوت عنه في المجتمع، وتفضح ممارسات المركز ضد الهامش. كذلك يصبح المثل الشعبي بمثابة التعبير الكثيف العميق عن أفكار الهامش وطموحاته وهواجسه، فالمثل الشعبي يعبر عن حياة المهمشين، وقناعاتهم، وفلسفتهم وقيمهم.

ليس المجال المكاني فحسب هو الذي يضجّ بهوامشه وبها يعيدُ لعبة المركز ويلتذّ بها، فللذاكرة وللوعي اليومي هوامشه، أفكارًا وآراء وسرديات والذاكرة الجماعية والفردية مثلما تشير إلى ذلك ممارسات ضاربة في القدم قادرة على ابتداع آليات للفرز وتكريس الأصيل والمقبول والمباح، وتغييب ما يرادُ له بسبب القيم أو القوانين أو أنماط التربية أن يُغيّبَ ويقصى كأنه لم يكن، ولكن للذاكرة قوانينها.

فالوقوف على "ما فكر فيه المنظرون والنقاد القدامى لمحاورته وتبين حدوده والكشف عما استبعدوه أو أهملوه، ولم يفكروا فيه لأنه

لا يفي حاجات وجودهم.. لقد تعمدت نظرية القدامى السكوت على جانب مهم من النصوص الإبداعية فهمشته وأقصته، من ذلك النصوص الصوفية والنصوص الإباحية والسير والحكايات الشعبية والنصوص التي عنيت بمناقب الأولياء، وهي نصوص جاءت تكرسُ قيمًا تتعارضُ مع قيم الجماعة وتمضي بالتعارض بين أنماط الخطاب الجمالي والأخلاقي والديني إلى حدودها القصوى"[1].

هذا الأدب الهامشي يترسب في تاريخ الثقافة العربية منذ امرئ القيس وحتى أدونيس، وهي هوامش شبهها اليوسفي بفتنة المتخيل، تحيا في لغتنا العربية متكتمة أو مكتومة وتظل قيمها ترسم رغم آليات المنع السياسية أو الإيديولوجية مسارب ودروبًا سرية ملتوية في اللاوعي الفردي والجماعي، وهذا لا يمنع وجود آليات تهميش مضادة على "مدى أحقاب وقرون كانت الفتنة تتسلل من نصوص الهامش نصوص من طاردتهم السلطة وشردتهم خارج المدينة، إلى نصوص المركز التي احتفت بها المدينة"[2].

## الحكاية الشعبية والانتصار للهامش

الحكاية الشعبية أو القصص الشعبي هو نوع سردي ينسب للضمير الجمعي لأمة من الأمم، فلا أحد يعرف على وجه الدقة مؤلفها، كذا روايها يتعدد ويتنوع من زمن لآخر، وتنتقل عبر

---

(1) محمد لطفي اليوسفي ـ فتنة المتخيل ونداء الأقاصي ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ 2002 ـ ص 5.

(2) المصدر السابق، ص 5.

المشافهة من راوٍ لآخر، وكل راوٍ قد يضيف إليها حسب الزمان والمكان، لكنه يحافظ على الإطار العام لها.

مجال اشتغال الحكاية الشعبية هو الطبقات المهمشة، والمنسيون من ذاكرة المتن، يعمد الراوي الشعبي إلى الانتصار للهامش عبر السرد الشفهي، مما يمثل محاولة فنية لتعديل نسق القيم الذي يختل حين يطغى المركز، ويقصي الهامش، فنجد الوعي الجمعي ينتصر لهذا الهامش عبر الفن، وكأنه انتصار القوة الذي يأمل الضمير الجمعي أن يتحول إلى انتصار الفعل.

وتروى الحكاية الشعبية بلغة خاصة متميزة ليست لغة الحديث العادي مما يمنحها قدرة على الإيحاء والتأثير وغالبًا ما يكون الإلقاء بتلوين صوتي يناسب المواقف والشخصيات وبإشارات من اليدين والعينين والرأس فيها قدرة من التمثيل والتقليد. إذن اللغة ليست هي المحدد الرئيس لما تحمله الحكاية الشعبية من جماليات فنية، فأداء الراوي وميول المستمعين له، وزمن السرد يشترك بشكل تفاعلي في الحكاية.

ولكل حكاية اسم هو عنوانها ويستمد من عنصر بارز فيها من الشخصيات أو الحوادث وهو اسم ثابت. وتبدأ الحكاية ببداية ثابتة محفوظة مثل : كان ياما كان ياقديم الزمان نحكي إلا ننام إلا نصلي على محمد بدر التمام. وكثيرًا ما يتم في الحكاية القطع بالوقوف في موضع من الحكاية والعودة إلى الوراء لسرد حديث عن شخصية أو حادثة إنه نسي سردها بجملة سردية غالبًا ما تكون (فاتني أن أحكي لكم).

والحكاية الشعبية تتسم ببنية حكائية يمتزج فيها الجانب الواقعي بالخوارق، لكن يغلب عليها الجانب الواقعي على عكس القصة العجائبية أو الأسطورة، لكنها تعنى بالمقام الأول بالإنسان وفرديته، وفصله عن الطبيعة، فهي فردية في أشد صيغها الأدبية ، وهي تعالج هموم الإنسان بعد أن صار كائنًا اجتماعيًا وتشد من أزره في مواجهة الحياة اليومية فحدودها الحياة اليومية والأمور الدنيوية العادية أي تمعن في الاشتغال على الإنسان كائن ثقافي انبنت علاقته بالطبيعة منذ زمن طويل ومن أهم مجال اشتغالها : مكر النساء ، مكائد الزوجات، الصدق، والأمانة، ظلم زوجة الأب، علاقة الفقراء بالأغنياء، تطلع أبناء الفقراء لتخطي طبقتهم الاجتماعية، وهكذا.

ومن أشكال الحكاية الشعبية نجد السيرة الشعبية، وهي حكاية تاريخية محورها شخص مخصوص يتم تضخيم خصائصه البطولية، فيغدو التاريخي ممتزجًا بالخيالي، والواقعي بالمتخيل والموضوعي بالعجائبي يحصل على حكاية هذا الشخص الذي ينتمي إلى هوية جمعية وليست فردية تحويرات لتعديل التقهقر الذي أصابه وأصاب الجماعة التي ينتمي إليها. غالبًا ما يكون البطل في السيرة الشعبية منتميًا إلى ماضٍ سحيق ليكتسب المشروعية مثل سيف بن ذي يزن أما الحكاية الشعبية فهي.

إذن الحكاية الشعبية بداية هي حكاية لنسج حقيقة ما وليست بنية استعارية دالة على قيمة بل دالة على حدث مهم. وتتسم

بخصائص سردية بنائية تعتمد على الحذف والإحالة والإضافة حسبما يرى الراوي ووفقًا لذاكرته، كذلك هي مرآة العصر تبين أفكار الأمم وعاداتها ينتابها التحوير مع المتغيرات وإلا سقطت. كما أنها لا تستقر في مكان واحد بل تنتقل بانتقال الراوي. أيضًا تدور حول أشخاص ابتدعهم الخيال وأحيانًا حول شخصيات ممتلئة تاريخيًا لكنها تتحور في الحكاية والخيال الشعبي، وغالبًا ما يكون هدفها أخلاقيًا مثل تأصيل القيم والعادات الاجتماعية وإيجاد الحلول المستعصية أو فتح آفاق للخروج من الأزمات. ومحتواها مستمر التجدد يعكس موقفًا جمعيًا لا يختلف الأطفال مثلاً حين يستمعون إلى الحكايات في مواقفهم يتعاطفون مع الشخصية نفسها ويكرهون الشخصية نفسها. وينتهي عمر الحكاية حينما تصبح منافية لعقائد الشعب وأيديولوجيته إن لم تتطور أو تتحور.

## الأمثال الشعبية انعكاس للوعي الجمعي

الأمثال الشعبية من أبرز عناصر الثقافة الشعبية، فهي مرآة لطبيعة الناس ومعتقداتهم، لتغلغلها في معظم جوانب حياتهم اليومية، وتعكس الأفكار والمعتقدات والأيديولوجيا التي تحكم وعي المجتمع، وتساهم في تشكيل أنماط اتجاهات وقيمها. الأمر الذي جعلها محورًا أساسيًا لاهتمام الكثير من العلماء والباحثين المعنيين بدراسة الثقافة الشعبية.

والمثل فن قديم موغل في القدم، وهو نتيجة تجارب وخبرات عميقة لأجيال ماضية، فتناقلها الناس، فعملت على توحيد الوجدان

والطباع والعادات والمثل العليا، ولذلك يقول أحد الباحثين في العادات وتقاليد الشعوب، وهي حكمة الشعوب وينبوعها الذي لا ينضب، وهي وثيقة تاريخية، واجتماعية.

ويعتبر المثل الشعبي من أكثر فروع الثقافة الشعبية ثراء في اللغة ويعبر في معظم حالاته عن نتاج تجربة شعبية طويلة، وعليه يكون المثل معبرًا عن عادات الشعوب وأسلوب عيشهم ومعتقدهم ومعاييرهم الأخلاقية. والمثل الشعبي يؤثِّر مباشرة في سلوك الناس؛ لأنه حكمة الشعب مضغوطة في جمل قصيرة، مكثفة ودالة، لها مورد ومضرب، أما المورد فهو القصة التي تولد عنها المثل، وأما المضرب فهو الموقف المشابه الذي يتكرر ويستدعي المثل ليدل بشكل استعاري، يستعير من قصة المثل الأصلية حالة دالة على الموقف المشابه الذي استدعاها. والمثل الشعبي يتصل بالحياة اليومية للشعوب اتصالاً مباشرًا، وهذا ما يجعلها تعبر عن الضمير الشعبي للمجتمع، ويجعلها صوتًا واضحًا لكل المكونات الثقافية له، ومن بينها المهمشون في هذا المجتمع، ومن الأمثال التي تنتصر للهامش، وتعد مقاومة ومناهضة لهيمنة المركز، وتحرض على الوقوف في وجه المركز، تحرض الفقراء ليرفضوا فقرهم، وتكرس لقيم نبيلة يتبناها مجتمع المهمشين، تأكيدًا لفكرة أنهم مهمشون لكنهم أيضًا نبلاء، ويتبنون قيمًا إيجابية لا تقل عن قيم المركز، ويمكن بنظرة متأملة قراءة بعض هذه الأمثال لندرك كيف ينظر المجتمع المهمش لذاته: تجوع الحرة ولا تأكل بثديها، الغنى غنى النفس، رب نعل شر من الحفاء، من الرفش إلى العرش.

إذا دخل الفقر من الباب هرب الحب من الشباك، الفقر أخو الكفر، الفقر في الوطن غربة، الفقير إذا ركب على الجمل يعضه الكلب، موت الفقير سترة، خير الغنى القنوع وشر الفقر الخضوع، الفقير ما عنده شيء يخاف منه، الغني غنّوا له والفقر عزّوا له، زينة الفقر العفاف.

كذلك يهتم دارسو وضعية المرأة الاجتماعية، واعتبارها أحد هوامش المجتمع فى ثقافة ذكورية تنظر للمرأة نظرة نمطية باعتبارها ما خلقت إلا من أجل راحة المركز / الذكر، يهتمون بصورة المرأة فى الأمثال الشعبية؛ لأن الأمثال يتم إنتاجها، سواء من طرف الرجل أو المرأة، تعكس موازين القوى داخل المجتمع، والتى تعتبر المرأة الحلقة الأضعف وتميل لصالح سيطرة ثقافة ذكورية، حيث يكون الرجل هو الأقوى وهو المبدأ والمنتهى. وتقع ضمن هذه التراتبية الجنسية (رجل وامرأة) تراتبية أخرى اجتماعية يسود فيها الغنى على الفقير والقوى على الضعيف والحرة على "العبدة" (الأمة) والولود على العاقر والمتزوجة على المطلقة والأرملة. وغيرها من الدرجات فى سلم القيم الاجتماعية السائدة.

ولا يمكن دراسة مجتمع ما، انطلاقًا فقط من علاقاته الطبقية والاجتماعية، بمعزل عن ثقافته السائدة، بل أكثر من ذلك، إن دراسة الأمثال، تكشف الثقافة الذكورية، وسعيها الدائم على تنميط العلاقة بين الرجل / المركز، والمرأة / الهامش حفاظًا على التقاليد. وهذا ما يحيلنا إلى إشكالية عميقة تتعلق بدور الثقافة بمفهومها الأنثروبولوجي الشامل في التأثير على التحولات الاجتماعية.

لا يمكن أن ينكر الباحث السيسيوثقافي، الذي يجمع في رؤيته واستقرائه للأمثال الشعبية بين المفهوم السيسيولوجي ومفهوم الأدبية باعتبار أن المثل الشعبي منتج أدبي، لا يمكن أن ينكر الباحث وجود صور ثابتة حول النساء تتكرر باستمرار وتشكل النمط المثالي الذي يرسمه نوع التفكير السائد في المجتمع. وتهيمن على هذا "النمط المثالي"، صور سلبية عن النساء مستمدة من ثقافة تقليدية تعمل على تكريس الوضعية الدونية للمرأة في التراتبية الاجتماعية، كما أنها مستمدة من تفسيرات معينة للفكر الديني، وتأويل خاص للحكايات والخرافات، والتي يشكل قاسمها المشترك، تبرير المكانة المتدنية للمرأة في الهرم الاجتماعي وفي القيم الرائجة عنها.

وحتى حينما تُذْكر المرأة بشكل إيجابي، فإننا قلما نجد لها أية ميزات إيجابية أخرى، سوى تلك المرتبطة بجسدها و"أدوارها الطبيعية". فمكانتها مستمدة من جسدها وجمالها وقدرتها على الإنجاب وعلى رعاية أسرتها وأطفالها ومهارتها في العمل المتزلي واليدوي. سوف تعرض الباحثة مجموعة من الأمثال تشير بشكل لافت إلى وضعية النساء ولا تحتاج لكبير قراءة حتى نخرج بهذا الاستنتاج، فحين نقرأ "إذا صاحت الدجاجة صياح الديك، فاذبحوها" أمرًا صريحًا بقهر تمرد المرأة حين تفكر في ذاتها أنها تناطح الرجال أو تكون مثلهم، ولا يخفى على لبيب إلام تشير الدجاجة الصيَّاحة والديك الذي لا يجب أن تتشبه به الدجاجة / المرأة.

وحين نأتي إلى مثل "وراء كل رجل عظيم امرأة" القراءة الأولى له أن هذا المثل ينصف النساء لأنه يجعلهنَّ سببًا فى تقدم الرجال، لكن بقراءة متأنية يتضح لنا أن المثل ينال من النساء، فهنَّ وراء الرجال، يدفعن الرجال ويتناسين ذواتهنَّ المبدعة، فقط ليدفعن الرجال ويقفن خلفهم. ولو أنصف المثل لقيل " بجانب كل عظيم امرأة". وهكذا سوف تسرد الباحثة الكثير من الأمثال التى تشير إلى الثقافة الدونية التى تعلم النساء الخنوع والرضا بما يقدمه لهنَّ مجتمع الذكور : "نار جوزي ولا جنة أهلي" "يا ويل اللى علته من مراته يموت والطبيب حداه " " قالوا طلق أم حسن وخذ أم حسين قلت يلعن الاتنين" " اللى بتموت مراته من صفى نياته " " اللى بخلف بنت عمره ما برتاح" ولد وبشارته ولو بموت بساعته" "لما قالولى غلام انسند ظهرى واستقام، ولما قالوا لى بنيه وقعت الحيطة علىّ" "المرأة لو وصلت المريخ آخرتها للطبيخ" المرأة بنص عقل" " شاوروهنَّ وخالفوهنَّ" " وما بشاور المرة إلا مرة". البنت إما تسترها وإما تقبرها" " دور لبنتك قبل ما تدور لابنك " يا مخلفة البنات يا شايلة الهم للممات " ظل راجل ولا ظل حيطة " "شورة المرة بتخرب الدار سنة " "حية جابت حية " " أهلك بحبوك غنية وجوزك بحبك قوية".

## المواليا

من أشهر فنون الشعر والغناء الشعبي في الوطن العربي عامة وقد جذب هذا الفن اهتمام مؤرخي الأدب العربي ودارسيه باعتباره

شكلاً من أشكال الإبداع الشعبي الذي يمكن التعبير عنه بأنه جنس أدبي ينهض بين الأدب الفصيح والشعبي، فهو من الفنون الشعرية التي تحتمل الإعراب واللحن وإن كان اللحن فيه أجمل وأليق مثال عن الموالِيا القديمة :

يَانفس قَاسِي صبابات الهوى قاسي

الحبُّ مِن بَعد لين قَدْ غَدَا قَاسِـــي

وَقد ملا مِن مدَام الهجْرِ لي كَاسِـــي

حَتَّى غَدَا بِثِيَابِ السقمِ لِي كاسِـــي

فهذا البيت من الموالِيا يمكن قراءته معربًا وكأنه من الشعر الفصيح ويمكن أن نقرأه ملحونًا عن طريق تسكين أواخر الكلمات

اختلفت الآراء حول نشأته وأصله فمنهم مَن يقول إنه نشأ في أواخر العهد الأموي في العراق، تعلمه عن العرب العبيد والموالي الذين كانوا يعملون في المزارع والبساتين، فكانوا يغنون به في رؤوس النخيل وعلى سقي الماء وينهون غنائهم بكلمة يا موالِيا إشارة إلى ساداتهم الجدد من العرب، فغلب عليه هذا الاسم وعرف به.

هناك مَن يقول سمي بالموالِيا لتوالي القوافي المتشابهة، وكل رأي من هذه الآراء له مؤيدون من المؤرخين.

في حين أن المعاجم تورد تعريف الموالِيا بأنها نوعٌ من الشِّعْرِ العامِّيِّ نَشأَ في العصر العباسي، وهو من بحر البسيط، وأجزاؤه،

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ بسكون آخره مرتين. ولعل ذلك ما يُسمَّى بالموّال. وقد، كان العبيد يتغنّوْنَ به في أسفارهم أو أثناء عملهم، ويقولون في آخر كلّ مقطوعة منه، يا مواليا، إشارة إلى ساداتهم، نشأ في العصر العباسيّ.

إذن المواليا كأدب شعبي نشأ في العراق نتيجة لامتزاج الثقافات واختلاط الأنساب، وتراجع الفصحى أمام انتشار اللهجات العامية المختلفة، وتأثر هذا اللون الأدبي باللغات الشعوبية للموالي، مما يبرر اللحن فيها، وعد التزامها بقواعد الفصحى، ومن ميزاتها أنها قابلة للغناء، والشيوع على ألسنة العامة أكثر من الفصحى التي هي لغة النخبة مما هيأها أن تكون اللغة الرسمية للبلاد. إن الشعر النبطي شعر يتميز به أهل الجزيرة العربية، وهو يوظف عناصر اللغة متمثلة بالأصوات والمفردات، ويرجعه البعض إلى قبائل بني هلال العربية الأصل. النبط في اللغة العربية هو " نبط" ظهر بعد إخفاء، ويقال وجَدّ في التنقيب حتى نبط المعدن أي حفر إلى أن ظهر المعدن ويقال أيضا حفر الأرض حتى نبط الماء.

والشعر النبطي اختلفت الآراء في تسميته، فمن قال أن تسمية الشعر النبطي بهذا الاسم يرجع إلى الأنباط، وهم جيل قدم من فارس وسكن العراقين. ومَن قال إن أول مَن قال الشعر النبطي هم "النبطة" وهم من القبيلة العربية سُبيع التي ورد ذكرها في كتاب الأنساب، ومن قال إن الشعراء العرب استنبطوه من لهجاتهم المحلية المعبرة عن مشاعرهم وآمالهم وأحلاهم أي ظهرت هذه الكلمات

بعد إخفاء لتلك المشاعر أي أنه نبط بهذه المشاعر. ومَن قال إن الشعر النبطي سمي بهذا الاسم لأنه استنبط بمعنى استحدث، وبالقاموس استنبط الشيء أي استحدثه أو استمده من مصدر موجود ومصدرها نبط بفتح النون والباء وتعني نبع الماء والاستنباط الاستخراج ولكن هذا المستنبط من أين استنبط؟ بالتأكيد من الشعر العربي الفصيح الذي كان السائد بالأزمنة التي كانت بها اللغة العربية في أوج عظمتها، وكانت قبائل العرب كلها مجتمعة في موطنها الأصلي الجزيرة العربية، وحين بدأت هجرة هذه القبائل لأسباب عديدة منها الغزو والبحث عن المراعي (مثلما فعلت قبيلة بني هلال) أصبحت كل قبيلة تسير بمفردها وتختار لها موقعًا جديدًا تقيم به. ضعفت لغتهم العربية وبدأوا باستنباط لهجات قريبة من لغتهم الأصلية الفصحى لا تبتعد كثيرًا، ولكنها تدغم بعض الكلمات وتنطق بعض الحروف بنغمة جديدة وتميز مخاطبة المذكر عن المؤنث ببعض الإضافات وبذلك ابتعدت عن قواعد النحو باللغة، ومن هنا كان الشعر النبطي المستنبط من الشعر العربي والذي يختلف عنه فقط بعدم تمسك الشعر النبطي بالقواعد النحوية، وإضافة بعض المفردات الدخيلة على اللغة العربية من جراء اللهجة العامية كما نلاحظ أن الشعر النبطي لا هو بالشعر العربي الفصيح ولا هو ببعيد عنه فهو مشتق منه ونستطيع القول بأنه الشعر العربي نفسه، ولكن بدون ظواهر الإعراب فتجد الشاعر النبطي ينصب ما يجب أن يرفع ويجزم ما يجب أن ينصب ويضيف التنوين حسب الوزن وهكذا. وكأن هذا الشعر يكسر فحولة اللغة الفصحى /

الرسمية عبر كسر قواعد إعرابها، والخروج على النسق الأجرمي لها، ليحل محلها لغة وسيطة تتحلل من النحو والصرف وتلحن ما شاء لها اللحن؛ لذا الشعر النبطي أكثر شعبوية من الشعر الفصيح.

كذلك هناك أنواع أخرى يتضمنها الأدب الشعبي مثل الموال والزجل والكان كان وحتى الموشح الذي بدأ أندلسيًّا مغاربيًّا ثم انتقل للشرق هو نوع أيضًا من الأدب الشعبي الذي خرج على نسق القيم الجمالية للأدب الرسمي.

## 5 - الجماعات الأدبية الغاضبة والواقفة على يسار المؤسسة :

لم يكن عالمنا العربي ببعيد كل البعد عن تلك الحركات الهامشية، التي لم تكن هامشية بالمعنى الاجتماعي، بل هامشية بالمعنى السيسيوثقافي. وفي ظل هذه الظروف العالمية التي بدأت في نهايات الستينيات كما أشرنا إلى خطاب ما بعد الحداثة، وثورة الطلاب في فرنسا، وهزيمة 1967، حاول الأدباء والمثقفون الذين رأوا أنفسهم خارج المؤسسة أن يتمردوا على سلطة المركز التي احتكرت صناعة العمل الثقافي، وهمشت وأقصت البعض، وحين جاء عقد السبعينيات زاخمًا متمردًا، حيث تمرد فيه المثقفون فأنتجوا ما سُمِّي بالجماعات الأدبية التي تمردت ضد كل ما هو مركز، وحاولت أن تُنهض هامشًا وتجعله يناهض المتن ويناوؤه.

وهذه الجماعات الأدبية دعت إلى العمل على يسار المؤسسة، وبعيدًا عن هيمنتها، مما مكنها منذ بدايتها أن تكون هامشًا قادرًا على صياغة أحلام الكتاب المتمردين على المؤسسة، جاءت لتعبر عن رغبة المثقفين في التمرد على مركزية المؤسسة.

وقد بدأت فكرة الجماعات الأدبية منذ بدايات القرن الماضي؛ فظهرت كيانات ثقافية بارزة في المشهد الثقافي، فرأينا في الأربعينيات من القرن الماضي بعض الجماعات مثل: "نحو المجهول" و"الثقافة الجديدة" و"الفن والحرية". كما تلتها في الستينيات جماعة: "جاليرى 68"، ثم ظهرت في السبعينيات جماعات نشطة مثل: "كتاب الغد" و"إضاءة 77" و" أصوات"، ثم عادت فكرة الجماعات الأدبية نفسها في بداية التسعينيات بجماعة: " نصوص 90 "بعدها جماعة "الجراد". ولم يقتصر الأمر على القاهرة فقط، فقد أنتجت أقاليم مصر جماعات أدبية موازية مثل جماعات "الرواد" و"73" في دمياط، وقد تلتها عدة جماعات أخرى منها جمعية "الضفاف"، وجميعة "الرابع من يناير 1988" وجماعة "شروق" و" لقاء الأربعاء " بحزب التجمع، و"ورشة الزيتون" ولقاء الجمعة في حزب الوفد. كذلك ظهر في الصعيد جماعة "أفراس" التي أنشئت في محافظة قنا.

عادت فكرة الجماعات الأدبية تطرح نفسها بكثرة في منتصف العقد الأول من الألفية كبديل عن الثقافة الرسمية حتى أصبحت ظاهرة، فنرى جماعة "إطلالة" و"جماعة الكل" و"جماعة آدم" و "مغامير" و "إضافة" وغيرها.

كما صدرت مجلتان هما "مصرية" و"الغد" في منتصف السبعينيات تتمثل في أنها استطاعت كسر قبضة الدولة المحكمة على كل شيء، حيث كانت الأجهزة الرسمية تقلم أظافر الثقافة أولاً

بأول، لكن مجلات الهامش استطاعت أن تكسر دور الرقيب على هذه الممارسات في وقت كان فيه من المستحيل نشر هذا الكلام بالجرائد والمجلات.

وقد نشط البعض في بداية التسعينيات في إصدار بعض المجلات الأدبية منها "كشف المستور" و"الجراد" ومجلة "أمكنة" ومجلة "الكتابة الأخرى". وكل هذه المجلات أصدرت بجهود شخصية لبعض المثقفين لتصبح مجالاً جديدًا بعيدًا عن سطوة المؤسسة الرسمية، وتنشر نصوصًا متمردة ليس على مستوى المضمون فقط، بل متمردة أيضًا على مستوى الشكل الشعري والسردي معًا. كما أن جماعة "المرأة والذاكرة" التي أنشأتها بعض الكاتبات النسويات كان لها الاهتمام الأكبر بكل ما يخص النساء، بل وصار لها إصدارات تتبنى الثقافة النسوية وتدافع عنها. وقد كانت تلك المجلات/ الهامش قد تأثرت منذ اللحظة الأولى بولادتها وسط موجة سياسية متمردة وحركات طلابية نشطة في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات وأنها منذ نشأتها تعد امتدادًا للمنشور السياسي، فارتبطت بأفكار اليسار والتنوير وإن لم تطرحها بشكل مباشر.

ولكي نفهم المناخ العام الذي أفرز هذا الوعي الثوري، ومن ثَمَّ أفرز الجماعات والمجلات الأدبية، نتأمل تجربة (جاليري 68) وكان قد أنشأها جيل من الأدباء الشباب تشكل وعيهم على الرفض والتمرد على المؤسسة. جيل حاول أن يصنع لنفسه ملامح تميزه بكتابة مغايرة تعتبر في لحظتها كتابة هامشية. ضمت جاليري 68

معظم كتّاب الستينيات وبخاصة كتّاب القصة القصيرة مثل جميل عطية إبراهيم وإبراهيم أصلان وإدوار الخراط وغالب هلسا، بالإضافة إلى سيد حجاب وإبراهيم منصور.

لم تستمر جاليري 68 لأكثر من 8 أعداد لكنها ورغم قصر عمرها أدت الغرض منها، فقدمت كتّاب الستينيات كتيار جديد ومؤثر وأصّلت لكتّابه ونقاده.

وقد كانت هذه الجماعات الأدبية تحاول أن توجد حلولاً بديلة لذلك الإقصاء الذي تمارسه مؤسسة المركز. وربما ما فعله إدوار الخراط من التيار الحداثي في الكتابة مثل : تراسل الأنواع، والكتابة عبر النوعية، والتجريب في السرد القصصي والروائي هو تمرد على المركز من وجهة نظر أخرى، وحاول أن يقدم هامش الإبداع التجريبي الجديد الذي تمرد على متن الإبداع الكلاسيكي التقليدي، فحتمًا مركزية الرواية الكلاسيكية كانت تحتاج لتمرد، وتحتاج لهامش يزحزح ذلك المتن ويتواجد بجانبه.

ولكن الهامش يمارس هو الآخر سطوة وإقصاءً بطريقة ما، فيصير مركزًا آخر ينافس المركز وقد يزيحه أيضًا، فإدوار الخراط مارس إقصاء مشابهًا لما فعله المركز قبلاً، فصار هو وكل مَن تبنى اتجاهه الإبداعي يصنف المشهد، ويقصي مَن يخالفهم في طرائق الإبداع، فمن ثم أصبح الهامش هو الآخر مركزًا جديدًا لا يقل هيمنة عن المركز الرسمي، فمَن يكتب على طريقته فهو في نطاق المركز الجديد، ومن يخالفه في طريقة إبداعه، فُيهمش ويُقصى من

المشهد. وليس لدينا إحصائية دقيقة بكتاب القصة والرواية الذين لم يستطيعوا أن يستوعبوا الفكر التجريبي الجديد، والذين أُقصوا من المشهد بسبب حدة التصنيف التي قام بها الخراط، وحدة الإقصاء أيضًا لمن لم يستوعب المناخ التجريبي. وعلى خلفية ذلك المناخ التجريبي أصدر الشاعر السبعيني أمجد ريان مجلة أسماها " الخطاب الهامشي " وذلك في عام 1997.

ولم يكن المشهد الإبداعي في بعض البلدان العربية بعيدًا عن ذلك الصراع ما بين المتن والهامش، فنجد في المغرب العربي نشوء جماعات تحاول الخروج على سلطة المؤسسة الثقافية، كما تحاول أيضًا التجريب في الإبداع خروجًا على سلطة الإبداع التقليدي القار منذ عقود. رأينا جماعة "الغاضبون الجدد" التي كونها أنيس الرافعي وشكيب عبد الحميد ومحمد عيا، ثم "الكوليزيوم"، وقد حاولت جماعتا" الغاضبون الجدد "والكوليزيوم" الثورة على المألوف والنمطي والتقليدي. حاولت الخروج على النمط والتجريب في السرد.

ثم جاءت تجربة "الرماديون" التي أسسها الرافعي بعد تجربتيه السابقتين مع رفقة محمد وعزيز المصباحي. وجاء البيان التأسيسي للـ "الرماديون" يوضح فكرهم التجريبي، وكيف يرون مستقبل القصة القصيرة في المغرب وفي موقع "الرماديون" على الإنترنت جاء في بيانهم التأسيسي قولهم : "القصة التجريبية : أو شهادة مَن لا شهود له. هذا نص في سفر شهادة الجيل الثالث. كتاب

مرحلة ما بعد المراحل: التسعينيات. الجيل اللقيط أدبيًّا، الذي يعمه في الجرائد والمجلات، ويبحث عن بداية حيث لا بدايات. لا الشعر صوته ولا النثر جلده، وإنما النظريات وجعجعة الترجمات وسقط مقررات برامج التدريس، ذاك الهدير الذي يبدأ من مدرجات الجامعات لينتهي (أو لا ينتهي، ولكن يتردد) صدى في منابر الإعلام الثقافي). جيل يسمع أكثر مما يقرأ، ويقرأ أكثر مما يكتب، ويكتب أقل مما يتوهم، فقير هو، متداخل مصادر الاطلاع، ونادرًا ما يقاوم سلطة الاختزال التي ترافق أشكال وصيغ الغزو السمعي – البصري، ثم كيف يقاوم معسكر الحرف معسكرات اللون والصوت والضوء وظله وليس له (لن يبقى له بعد اليوم) من أفق غير رهان التجريب؟ "[1].

ولم يقف الأمر عند توصيف ذلك الجيل الثالث، الذي هو جيل التسعينيات، ومن بعده جيل الألفية الثالثة، وجنوحهم نحو التجريب، بل طرح البيان تساؤلات عن ماهية التجريب، وكيف أنه ضرورة ملحة، فهم يرون التجريب لعبًا، كما يرونه تقويضًا لكيان نمطي تقليدي قديم : " التجريب!... لماذا؟ : لأن الصراع تحول إلى لعب، أي صراع في كل الاتجاهات وضد كل تقاطب ثنائي محكوم بالجدلية الآلية! إن التجريب لعب. واللعب يبدأ من الرؤيا، فاللغة، فالمعمار، ولا ينتهي عند حدود التلقي. إنه يبدأ من النص ولا يتوقف

---

(1) موقع الرماديون على شبكة الإنرتنت.

http://www.midouza.net/md.

عند حدود إرباك معايير أفق انتظار القراءة المفترضة. أما التأسيس المنتج، فيخرج من طور الجمالية المريحة إلى إرباك مجموع عمليات التأثيث السردي، وبالتالي، الدخول في متاهات الهدم: التجريب. ثم إن التجريب تقويض.

ولأن المرحلة انتقالية، صعبة وغامضة، فإن القصة التجريبية لا تتأسس إلا في خضم التفكك والتداخل: تفكك ثنائية الشكل والمضمون، وتداخل النثر مع الشعر. إنه الزواج السعيد للرؤيا بالمعمار. وحيث يكون تدمير الحدود، ينشأ اللعب الرؤيوي، ولا تتناهى تمظهرات الرؤيا اللعوب"[1].

(1) المصدر السابق.

# الفصل الثالث

# هوامش المجتمع المختلفة وتمثلاتها في السرد

إن السرد الذي تناول وضعيات المهمشين سواء كان التهميش على أساس العرق أو الدين أو البيئة الاجتماعية. حاول السرد أن يكشف عن خصوصية هذه البيئات، ويكشف ويفضح إقصاءها وتهميشها من قبل المركز / المتن. يكشف عن تلك العلاقات المتشابكة والمعقدة ذات البعد الإنساني والاجتماعي والسياسي والثقافي الخاص، ولعل الطرح الروائي لهذا اللون من الكتابة إنما يحمل داخله إشكاليات الواقع بكل ما يحمل من وقائع وتأزمات يعتمد فيها الكاتب على المكان، والشخصيات التي تقطن هذا المكان، والرؤية الاجتماعية المطروحة عبر تجربة الواقع، والمسكوت عنه، ولحظات الأزمة، والصدامات الاجتماعية النابعة من داخل التجربة الاجتماعية المطروحة. وتمثل المدينة وفضاءاتها العشوائية المهمشة، والقرية وما تحمله من انبعاثات خاصة المكان الأثير للسرد في عقد التسعينيات لكشف المسكوت عنه في ذلك الواقع المأزوم

فهو واقع شبه مستلب له مناخه الخاص والمحدد نتيجة ممارسات ساكني هذا المكان ودرجة تعاملهم مع الواقع الفج والمأزوم والمهمش.

ولا شك أن إضاءة الرواية التي كتبت في هذه الفترة، والبحث في جوانبها المختلفة، وقراءة مساحتها المرجعية والتوثيقية هو خير إجابة على أسئلة الرواية التي كثيرًا ما تطرح عبر نسيجها ودلالاتها الخاصة، أسئلة محددة تحتاج إلى إجابة محددة أيضًا ومقنعة.

ورغم أن المنهج السيسو ثقافي هو الأقرب في تصوري لأن يكشف لنا تلك العلائق بين المتغيرات الاجتماعية والصورة الروائية التي يرسمها الروائيون لهذه الشرائح الاجتماعية المختلفة، إلا أنني أجد نفسي مضطرة إلى استخدام منهج آخر يدعم المنهج السيسوثقافي في سبر أغوار العالم الروائي بتشابكاته وهو المنهج السيسوسيمولوجي، لأن علم العلامات في سياقات اجتماعية يمكن

الباحثة من قراءة متمهلة وتفصيلية للعمل الروائي، فعتبات النص الروائي المختلفة هي علامات تشير وتدل على معاني ومحاولة ربط ذلك بالسياقات الاجتماعية التي تحيط بالعمل تجده الباحثة أكثر إفادة في قراءة النص، وذلك للتعبير عن طبيعة المجتمع وجوانب تركيبته، ولتجسيد واقع الشخصيات في تجربتها الحياتية المستثارة في النص الروائي.

## 1 - الهامش الديني

لا يمكن للباحثة أن تقارب موضوعة الهامش الاجتماعي بتجلياته المختلفة دون أن تقارب بالضرورة الهامش الديني باعتباره أحد الهوامش الاجتماعية في مجتمع مثل المجتمع المصري الذي تمثل الأغلبية المسلمة فيه المركز / المتن، ويتعايش بجوار هذا المتن هوامش دينية أخرى أبرزها الهامش القبطي، ورغم أن مسيحيي مصر هم الامتداد الطبيعي للمصريين الذين اعتنقوا المسيحية وبقوا عليها حتى اللحظة، ومن المؤكد أيضًا أن مسلمي مصر هم أيضًا امتداد طبيعي للمصريين القدماء الذين اعتنقوا الإسلام على مراحل وفي تدرج بلغ أَوْجَه فيما بين القرنين العاشر والخامس عشر الميلاديين، وحتى مَن تمتد جذوره إلى أعراق أخرى انصهر بحكم التزاوج والاختلاط المعيشي في النسيج المصري، إلى الدرجة التي يمكن أن نقول معها بوحدة العِرق المصري.

لا أحد ينكر دور جورجي زيدان في رواياته التاريخية التي اشتغل فيها على التاريخ الإسلامي، وشغفه بهذا التاريخ واتخاذه مادة

ثرية لعالمه الروائي إنما يدل على وعيه بأن المسيحيين وجذورهم وثقافاتهم وأنماطهم الحياتية هي مشرقية الهوى والهوية، والمقطوع به أن الدور الذي قام ويقوم به المسيحيون العرب يمتد في تاريخ العرب الحديث ولا سيما مع ظهور القومية العربية.

وقد أثار هذا الدور الوطني للمسيحيين العرب الغرب المستعمر سواء كان الفرنسي أو الانجليزي، وليس أدل على ذلك من حديث اللورد كرومر عن مسيحيي مصر في كتابه حيث خصص فيه 14 صفحة كاملة عن الأقباط، رماهم فيه بكل مذمة، فهو يرى أن مسيحيتهم محافظة، شأنهم في ذلك شأن إسلام المسلمين من مواطنيهم على عكس المسيحية الغربية المرنة والتقدمية، وأن الأقباط أحاطوا أنفسهم بالحواجز المانعة للتقدم شأن المسلمين، وقد استعان للتدليل على صحة ما ذهب إليه بكتابات الرحالة المشهور إدوارد لين وبتقارير القنصل البريطاني جون بورنج ويختتم حديثه بالاعتراف بأن الانجليز وجدوا الأقباط معادين للاحتلال على وجه العموم منذ اليوم الأول الذي نزلوا فيه إلى البلاد.

والواقع هو أن دور المسيحيين العرب عامة والمصريين خاصة كبير في بناء المجتمع الذي يعيشون فيه، وكذلك إيمانهم بالقومية العربية في شكل واسع وبالمواطنة في صورتها الصغرى واضح. وثمة أسماء تعد علامات بارزة في الثقافة العربية أمثال : مكرم عبيد وميشال عفلق ونجيب الريحاني وجورج حبش ونايف حواتمة وجورجي زيدان.

والمعروف أيضًا أن دولاً بعينها كلبنان ومصر قدمت عائلات مسيحية مرموقة قادت نهضة عربية لا شك فيها ولا غبار عليها ولعبت دورًا فاعلاً في الترجمة ونقل الخبرات وفتحت طريق التنوير واسعًا، ومن هذه العائلات: اليازجي ومعلوف والبستاني وتقلا، فضلاً عن عشرات الأسماء اللامعة في سماء التاريخ العربي بدءًا من جبران خليل جبران مرورًا بميخائيل نعيمة وسلامة موسى وخليل مطران ولويس عوض وإدوارد سعيد وغيرهم من الرموز التي تمثل قوافل من المسيحيين العرب على مختلف طوائفهم ممن شاركوا بإيجابية في الحياة السياسية والثقافية للأمة العربية وانصهروا فيها وناضلوا من أجلها حتى أصبحنا أمام حقيقة يجب أن نعترف بها وأن نعيد حساباتنا العصرية على أساسها.

وقد شهدت العلاقة الاجتماعية بين المسيحيين والمسلمين من ناحية وبينهم وبين الحكام من ناحية أخرى تباينات عديدة كانت تحكمها طبيعة اللحظة التاريخية والحكومات المتعاقبة على مصر. وترى الباحثة أنه لن يكون من المستطاع أن تعود في التاريخ لتستقصي أسس العلاقة بين المسيحيين والمسلمين منذ دخول الإسلام مصر؛ لأن هذا ليس بحثا سيسولوجيًّا أو تاريخيًّا بل سوف تكتفي باستقصاء هذه العلاقة في القرن العشرين فقط الذي هو الزمن الفعلي للبحث، حيث تأخذ الرسالة عقدًا كاملاً في هذا العصر، والأمر الآخر أن القرن العشرين هو الذي تجلت فيه صورة الدولة الحديثة في مصر، وظهر فيه مفهوم المواطنة وخاصة منذ عام

1919 حيث توحد المصريون يدًا واحدة في مواجهة الامبريالية الانجليزية، ورغم أن الانجليز حاولوا جاهدين أن يستقطبوا مسيحيّ مصر إلى جانبهم انطلاقًا من الخلفية الدينية للمستعمر الانجليزي إلا أن المسيحيين المصريين كانوا يدركون جيدًا معنى المواطنة، وتغلبت لديهم الهوية الوطنية على الهوية الدينية واحتضن الهلال الصليب في تشكيل رمزي وخرج المصريون للشارع في مظاهرات يرفع فيها الشيخ المسلم يده محتضنًا يد القس المسيحي، كذلك ذابت الفروق النوعية بين الرجال والنساء، فوجدنا في ذات الثورة النساء يشاركن جنبًا إلى جنب مع الرجال، وكأن الأحداث الكبرى التي تشكل مستقبل الأمة تذوب كل الفروق والإثنيات العرقية والدينية والجنسوية، ولعل هذا أبرز ما اتضح بعد هذا التاريخ بقرن تقريبًا حيث ذابت الفروق أيضًا بين مكونات المجتمع المصري في ثورة 25 يناير الشعبية عام 2011.

من الخطورة بمكان اختزال المجتمع المسيحي في المؤسسة الكنسية، وقد تبدت تلك النظرة في النظر إليه من خلال مواقف الكنيسة وممثلها البطريركي بالدولة؛ لذا حرصت الحكومات المتعاقبة منذ ثورة 1952 وحتى الآن على الرهان على موقف الكنيسة من النظام، وظلت علاقة المؤسسة الكنسية بين إقبال وإدبار مع النظام المصري، وحكمت الكنيسة على الشعب المسيحي بألا يشارك في الحياة العامة إلا قليلاً، مما جعل المواطن المسيحي يرى أن الشعب الكنسي هو شعبه الوحيد، وصارت علاقة المجتمع

بالمسيحيين(*) علاقة يكتنفها الغموض، فهم يتزوجون في الكنيسة،

(*) ليس من قبيل المصادفة أن يسبق ثورة 25 يناير موجة من تبادل الاتهامات والتهميش والإقصاء من قبل الطرفين، ولعل موقف الأنبا "بشوي" الذي نُشر عنه حوار في جريدة المصري أدل على ذلك المناخ الملتهب الذي أشعل نيرانه النظام حيث حاورته جريدة المصري اليوم في يوم 15 سبتمبر 2010، وقال ردًّا على سؤال : " ألا يجب أن تمارس الكنيسة واجباتها الدينية فقط وليس أي شيء آخر؟ " رد الأنبا بشوي ردًّا مُستفِزا ومستفَزًّا في آن واحد : " هذا شيء عجيب، ومَن يطالبون بذلك نسوا أن الأقباط أصل البلد، نحن نتعامل بمحبة مع ضيوف حلّوا علينا ونزلوا في بلدنا واعتبرناهم إخواننا «كمان عايزين يحكموا كنايسنا»، أنا لا أرضى بأي شيء يسيء للمسلمين، ونحن كمسيحيين نصل إلى حد الاستشهاد إذا أراد أحد أن يمس رسالتنا المسيحية، وإذا قالوا لي إن المسلمين سيرعون شعبي بالكنيسة، فسأقول:" اقتلوني أو ضعوني في السجن حتى تصلوا لهذا الهدف".

يصرح الأنبا بشوي في جريدة لها مقروئية عالية بأن الأقباط هم أبناء البلد وأصحابها، وأن المسلمين هم ضيوف على مصر ولا حق لهم فيها! والإقصاء يستدعي إقصاء موازيًا، فيخرج محمد سليم العوا رادًّا عليه ويطالب العوا خلال حديثه لبرنامج " بلا حدود " على فضائية الجزيرة في يوم 17 سبتمبر 2010، يطالب بشوي أن يسحب تصريحاته وأن يعتذر عنها مشددًا على أن مثل هذه التصريحات لا يجب أن تصدر عن أسقف مسئول عن المجلس "الإكليركي".

ويزيد العوا الأمر سوءًا، فيُصرح بأن هناك أصابع اتهام تُشير إلى تورط إحدى الكنائس المصرية في تخزين سلاح قادم إليها من إسرائيل. وأعرب العوا عن أسفه" لتورط جوزيف نجل وكيل مطرانية بطرس الجبلاوي ونجل الأنبا استاسيوس مطران كنيسة " مرمينة " في جلب سلاح من =

ويقيمون كل مناسباتهم السعيدة والحزينة فيها، حتى رحلاتهم الترفيهية لا تتم إلا من خلالها. وهذا الجو من الانعزال والتعتيم جعل الآخر المسلم يبني تصورات غامضة عن ديانة المسيحي ومجتمعه، فمرة يتهمه بالسحر وأخرى يصفه بأنه نصراني أو عظمة زرقاء، وصارت هناك حساسية شديدة بين المسلمين والمسيحيين. وصار الحديث عن وضعية المسيحي، حقوقه وواجباته من المسكوت عنه في المجتمع المصري.

عرف النظام المصري السابق كيف يستفيد ويستغل وضعية الأقباط المصريين؛ ليغازل الغرب مرة، ويهددهم مرة أخرى كما استغل بالضرورة ورقة الإخوان المسلمين(**).

---

=إسرائيل:" إن أجهزة الأمن ضبطت كميات كبيرة من الأسلحة أدخلت من إسرائيل لتخزينها في الكنائس لمحاربة أبناء وطنه المسلمين".

(**) كما قام دكتور وسيم السيسي بالرد على حوار الأنبا بيشوي في الجريدة نفسها، جريدة المصري قال في مقاله :"

إذا كان ما قاله الأنبا بيشوى صحيحًا بخصوص القرآن الكريم، فقد وجب الاعتذار، أما قوله إني أسأل.. فهذا كلام لا يقبله إنسان، والرد على هذا السؤال بسؤال: ما شأنك؟ ثم إن سؤالك يحمل في طياته التلمبح.. بأن الآية المشار إليها، ليست وحيًا إلهيًا.. وهذا طعن في القرآن؛ لذا وجب الاعتذار ودون إبطاء.

ليس مبررًا أن يرى البعض أنه عين بعين، وسن بسن، ردًا على ما قاله د. العوا، فالخطأ لا يبرر الخطأ، ثم إن هذا المنطق ضد التعاليم المسيحية، ففي موعظة الجبل يقول السيد المسيح: قيل لكم: عين بعين وسن بسن..=

= أما أنا فأقول لكم: لا تقاوموا الشر، ويؤكد هذا المعنى المهاتما غاندي حين قال: «عين بعين» يخلق عالمًا من العميان.

مؤسف أن يقول الأنبا بيشوي هذه الكلمات عن القرآن الكريم، ولكن المؤسف أكثر أنه يقول: المسلمون ضيوف علينا أربعة عشر قرنًا من الزمان!!

للقرآن رب يحميه.. أما الوطن فليس له إلا أبناؤه الغيورون على سلامة مصر.. من هذه الدعاوى الحارقة!

صحيح إذن أن الشعوب تهلك من قلة المعرفة!

فعلى قياسك هذا، يصبح المسيحيون ضيوفًا على الفراعنة.. حين اعتنقوا المسيحية بديلاً عن الآمونية!

لا يا قداسة الأنبا.. نحن شعب واحد.. اقرأ ما كتبه فلاندرز بنزي: مصر لم تكن مقبرة للغزاة بالمعنى السياسي فحسب، بل المعنى البيولوجي أيضًا، كانت كل الغزوات تذوب في جسم مصر الكبير، حتى الفتح العربي.. لم يكن تغييرًا فى مصرية مصر.. بقدر ما كان تغييرًا في الحكام فقط.

اقرأ ما كتبه ستامب: المشكلة في الاستيلاء على مصر.. ليس في غزوها.. بل في الوصول إليها، فنادرًا ما تجد شعبًا متماثلاً في ملامحه الجسمية، والنفسية، بل في مزاجه وتقاليده.. مثل الشعب المصري.

المسلمون ليسوا ضيوفًا عليك يا قداسة الأنبا.. بل هم أصحاب هذا البلد كالأقباط تمامًا.. هم أحفاد الفراعنة العظام.. تحولوا من الآمونية إلى المسيحية.. ثم إلى الإسلام.. وإذا كنت لا تصدق ما أقول.. ارجع إلى بحوث العالمة الأمريكية مارجريت كاندل بعنوان: «الصفات الغالبة لجينات المصريين»، هذه الدراسة استمرت خمس سنوات من 1994 حتى 1999، وفيها تقول: أثبتت دراساتي عدم نقاء العنصر الألماني (الجنس الآري)، كما أكدت استحالة التطابق الجيني لليهود، ولكن النتيجة التي لم أكن أتوقعها أبدًا.. هذا التطابق الجيني الذي تزيد نسبته على ٩٧٪ من عينات المصريين التي أخذتها من جميع أنحاء مصر.. قراها، مدنها، =

إن الفترات التي يذوب فيها أبناء المجتمع الواحد دون تمييز أو تهميش، ويعرف كل مكونات المجتمع أن مصر بحاجة إليهم جميعًا، وأنهم أبناء وطن واحد هي الفترات الحقيقية التي تتمثل فيها معاني المواطنة، ويمكن لنا أن نستدعي ما حدث في ثورة 1919 حين ذابت كل مكونات المجتمع المصري دون تمييز؛ لتحارب الاستعمار، وتنادي بالحرية لمصر وللمواطنين المصريين.

وقد كان ما حدث في ثورة مصر الشعبية في 25 يناير 2011 صورة أخرى لذوبان كل المكونات الثقافية للشعب المصري، وتلاشي كل دعوات الطائفية التي لعب بها النظام المصري كثيرًا.

---

=عيادات أطبائها.. تماثلت جدائل الجينوم من العينات وشرائح البحث من المسلمين والمسيحيين بشكل أرى أنه لم يحدث في أي من الدراسات التي تحت أيدينا الآن! (مصر الحضارة 2500 سنة احتلال.. أصول المصريين.. حكام ومحكومين.. علي ياسين ـ دار ومكتبة الحرية).

نحن أبناء الفراعنة يا جناب الأسقف مسلمين ومسيحيين.. ولعل في بحث مارجريت كاندل.. ما يصوب للدكتورة غادة الشريف أفكارها، ويجعلها تعتذر لهذا المواطن الساذج، على حد تعبيرها، الذي يعتقد أنه من أحفاد الفراعنة!

لو لم نكن من أحفاد الفراعنة.. نحمل جيناتهم العبقرية.. لما كان زويل، الباز، مجدى يعقوب، نجيب محفوظ، السادات، هاني عازر (ألمانيا)، سمير فرج (الأقصر) وغيرهم عشرات بل مئات. ويكفي أن مصر هي الأولى على مدى عشرين عامًا في امتحانات I.G.C.S.E العالمية! نحن شعب واحد.. جغرافيًا، تاريخيًا، سياسيًا، والآن بيولوجيًا وجينيًا بعد تأكيد العلم هذه الحقيقة الرائعة.

ذابت كل المكونات الثقافية المصرية من أجل هدف واحد هو إسقاط النظام الفاسد الذي دأب على التفريق بين طوائف المجتمع؛ ليمارس الاستبداد السياسي، فلم يهمه أن يصنع قنابل موقوتة اسمها الفتنة الطائفية.

ولكن هل كانت الطائفية والتمييز السلبي بين ما سُمي كثيرًا بـ "عنصري الأمة" هل كان مطروحًا قبلاً أم أن تلك الطائفية هي وليدة عصر مبارك فقط؟ للإجابة على ذلك علينا أن نبدأ بتقصي المسألة القبطية منذ ثورة 1952 وحتى اليوم، ففي عهد جمال عبد الناصر لم تكن مسألة الأقباط مطروحة بقوة؛ لأن الحروب التي خاضتها مصر ضد العدو الصهيوني وانطلاقًا من مقولة "لا صوت يعلو فوق صوت المعركة" جعل المجتمع يسكت عن كثير من الأمور لصالح المشروع القومي العربي، ولم يكن للأقباط قدرة على المطالبة بحقوق اجتماعية أو سياسية. ومع ذلك كانت علاقة عبد الناصر بالبابا كيرلس السادس(***) علاقة متميزة، حتى أنه سأل

---

(***) عبر الكاتب الصحفي الشهير محمد حسنين هيكل عن العلاقة بين البابا كيرلس والرئيس جمال عبد الناصر فقال: "كانت العلاقات بين جمال عبد الناصر وكيرلس السادس علاقات ممتازة، وكان بينهما إعجاب متبادل، وكان معروفًا أن البطريرك يستطيع مقابلة عبد الناصر في أي وقت يشاء، وكان كيرلس حريصًا على تجنب المشاكل، وقد استفاد كثيرًا من علاقته الخاصة بعبد الناصر في حل مشاكل عديدة.." وأيضًا البابا كيرلس وعبد الناصر وعبد الناصر - محمود فوزي =

البابا عن عدد الكنائس التي يرى أنها من المناسب بناؤها سنويًا، وكان رد البابا من عشرين إلى ثلاثين كنيسة، فأمر عبد الناصر أن يمنح ترخيص ثانوي ببناء خمسة وعشرين كنيسة. وحين طلب منه البابا أن يبني كاتدرائية تليق بمكانة مصر، فمنحه عبد الناصر من ميزانية الدولة 167 ألف جنيه لإكمال البناء[1].

كذلك كان يتم اجتماع أسبوعي بأمر الرئيس جمال عبد الناصر بين سامي شرف وزير شؤون رئاسة الجمهورية وبين الأنبا صموئيل سكرتير البابا وأسقف الخدمات لبحث وحل أي مشاكل تطرأ وتخص المسيحيين. في عهد عبد الناصر لم تقع حادثة واحدة طائفية بين المسلمين والمسيحيين، ولم تنتشر دعاوى تكفير الآخر ومعاداته.

لكن الوضع اختلف تمامًا في عصر السادات حيث أراد أن يحارب الأيديلوجيا بأيديولوجيا مناهضة لها، فعمد إلى محاربة الشيوعيين واليسار بأن يسمح لبعض التيارات الدينية الإسلامية أن

---

= وفي لقاء من اللقاءات العديدة التي تمت بين البابا والرئيس في سنة 1959م قال البابا : "إني بعون الرب سأعمل على تعليم أبنائي معرفة الرب وحب الوطن ومعنى الأخوة الحقة ليشب الوطن وحدة قوية لديها الإيمان بالرب والحب للوطن.." القس رافائيل افامينا / حنا يوسف عطا : مذكراتي عن حياة البابا كيرلس السادس.

فأثنى الرئيس جمال عبد الناصر على وطنية البابا كيرلس ومدى وعيه والتزامه بتربية أولاده على حب الرب والوطن.

(1) عزت أندراوس، مذكرات البابا شنودة، موسوعة أقباط مصر، موقع إلكتروني، فبراير، 2009.

http://www.coptichistory.org/new_page_6880.htm

تتمدد في المجتمع، فنشطت تلك التيارات الدينية في محاولات دءوبة على تأكيد إسلامية الدولة، ووضع في دستور 1971 نصًّا يمثل المادة الثانية التي تنص على أن الإسلام دين الدولة الرسمي وأن الشريعة الإسلامية هي المصدر الرئيسي للتشريع، واستدعى ذلك أن تتعامل تلك القوى الدينية الراديكالية مع الأقباط باعتبارهم "أهل الذمة" الذين يجب على الإسلاميين حمايتهم، لكنهم منقوصو الأهلية.

وبدا أن السادات كان يبحث عن "شعبية" لرفع أسهمه بعد موجات الرفض الشعبي لاتفاقية "كامب ديفيد"؛ فحاول مغازلة الأغلبية المسلمة بطرح موضوع "تقنين الشريعة الإسلامية"، وترديد عبارات من قبيل "أنا رئيس مسلم لدولة مسلمة"، وإطلاقه صفة "دولة العلم والإيمان" على مصر، وهذا كله لكسب ثقة الأغلبية المسلمة، وليتغلب على الرفض الشعبي الذي قوبل به بسبب اتفاقية السلام المنفردة مع الكيان الصهيوني. إذن لم يكن إسباغ الصبغة الدينية على الدولة المصرية هو استراتيجية جديدة تبناها النظام لتحويل مصر إلى "دولة إسلامية"، بل كان مجرد محاولة لكسب تأييد الشارع للنظام، ووقوفًا ضد المثقفين والنخبة السياسية التي رفضت اتفاقية السلام، ورفضت التطبيع مع العدو الصهيوني. وعانى الأقباط أشد المعاناة بسبب هذه السياسات، فبدأ الحديث عن ضرورة فرض الجزية عليهم، وكثر الحديث بشأن الولاية والتبعية وجواز التحاقهم بالجيش وغيرها من الأطروحات السلفية، كل هذا بدأ يجد له مكانًا في الإعلام والتعليم والثقافة، بل وراحت أجنحة أخرى تطبقه في الشارع ودواوين الحكومة وتفرضه

كأمر واقع. ثم جاءت مرحلة تعدى فيها الأمر مجرد وصف الأقباط بأنهم "أهل الذمة" إلى استهداف الأقباط، ونهب ممتلكاتهم والهجوم على دور كنائسهم. كما توترت الأجواء بين البابا شنودة والسادات بعد أن رفض البابا مصاحبة السادات أثناء زيارته المفاجأة للقدس عام 1977؛ وبعد أن اندلعت مظاهرات غاضبة من الفلسطينيين وبعض أقباط المهجر أثناء زيارة للسادات إلى الولايات المتحدة الأميركية بعد ذلك، وزاد الأمر توترًا إعلان البابا إلغاء الاحتفال بعيد القيامة وذهابه للاعتكاف بالدير وعدم استقبال المهنئين الرسميين من الدولة بهذه المناسبة رغم الوساطات، يقول البابا شنودة في مذكراته: "جاءني أحد الكتاب (ويقصد صبري موسى الذي أرسله الرئيس السادات) وطلب مني أن يكون وسيط خير بين الكنيسة والرئيس وأن ينقل طلبات الكنيسة إلى الرئيس. فقلت له إن هناك تعليمات رسمية في المؤسسات الصحفية بعدم ذكر اسمي مقدمًا بلقب "قداسة البابا" وقدمت له دليلاً على ذلك. كما طالبت بتمثيل أفضل للأقباط في الوظائف العامة ومجالس شركات القطاع العام وفي وزارة الخارجية والمناصب القضائية، واقترحت تعديل النص الدستوري بتعيين عشرة نواب في مجلس الشعب وزيادة هذا العدد إلى عشرين (شهدت تلك الفترة بداية الحديث حول التعديلات الدستورية التي تمت عام 1980)، لكي يعين فيها نواب أقباط للتعويض عن عدم نجاح نواب أقباط في الانتخابات بعدد كافٍ"[1].

---

(1) المصدر السابق.

http://www.coptichistory.org/new_page_6880.htm.

**كانت "حادثة الخانكة" المحطة الأبرز في مذكرات البابا، ففي 6 نوفمبر 1972 تم حرق جمعية الكتاب المقدس في منطقة الخانكة، على خلفية قيام بعض المسيحيين بأداء الشعائر الدينية بها تمهيدًا لتحويلها إلى كنيسة، رغم عدم حصولها على ترخيص لذلك الغرض، فطبقت وزارة الداخلية أحكام الخط الهمايوني[1] وقامت**

---

(1) المصدر السابق

والأسئلة كثيرة في موضوع الخط الهمايونى الذي أصدره الباب العالي في أوائل شهر جمادى سنة 1272 فبراير 1856م، فكيف تستعمل مصر قانونًا صدر منذ حوالي 144 سنة؟... والمخجل أنه أصدره الأتراك وليس المصريين وحتى ولو كان هذا القانون معدلاً بأظلم منه أو أنه تم الاستعانة به كمصدر من مصادر التشريع؟ ومن العجيب أن مصر ظلت مصر وذهبت وزالت الدولة العلوية أى أن مصدر القانون زال وما زال المصريون يعانون من استعمال هذا القانون، إذا كان الأتراك أنفسهم قد غيروا أشياء لا حصر لها في قوانينهم ولغتهم لمحاولة المسك بأهداب الحضارة، وأكرر مرة أخرى لم تعد الدولة العلية أو السلطة السنية هي مصدر السلطات، ألا يوجد في مصر مَن يستطيع أن يضع قانونًا لإصلاح ما يسببه هذا القانون من عدم تساوٍ بين فئات الشعب، وتضع قانونًا يساوي المسيحيين فى إقامة أماكن العبادة مع المسلمين.

وقد يتعجب القارئ من أن هذا الفرمان العالي في حد ذاته صدر للإصلاح والتنظيم، وليس لهدم الروابط بين أبناء شعوب المنطقة ومضايقة أصحاب الديانات الوطنيين وإذلالهم، وإليك ما قاله الفرمان العالي في هذه النقطة هو (تحصيل سعادة الأحوال الكاملة من كل وجه، لجميع صنوف تبعتى الشاهانية المرتبطين مع بعضهم بالروابط القليلة الوطنية والمتساوين في نظر معدلة شفقتى الملوكانية) فلماذا تستمر مصر تعمل بقانون أصدره السلطان عبد المجيد بن محمود خان ؟ وهو قانون له ظروفه القديمة التي=

= تحتم ظهوره في هذا الوقت فهو صدر ليلائم بعدين البعد الجغرافي (يشمل الامبراطورية العثمانية الشاملة) والبعد الديموغرافي (الأديان والمذاهب المختلفة) وهذا يعني أن هذا الفرمان المسمى بالخط الهمايوني لم يكن يقصد المصريين وحدهم، ومن الاطلاع عليه يلاحظ أنه ليس مقصودًا به الأقباط وحدهم الخط الهمايوني والإصلاح:

أولاً: المساواة - قال هذا الفرمان العالي (حفظ الناموس في حق جميع تبعتى الموجودين في أي دين كان بدون استثناء) وهذا هو ما نصت عليه دساتير الأمم الحديثة ومواثيقها التي في مضمونها المساواة بين المواطنين دون تمييز بسبب اللون أو الجنس أو العقيدة وهذا هو ما نصت عليه قوانين الأمم المتحدة أيضًا.

ثانيًا: تنظيم إقامة البطريرك ذكر الفرمان العالي (بعد أن تصلح أصول انتخاب البطاركة الجاري والحالة هذه يصير كذلك إجراء لأصول تنصيبهم ونعيينهم لمدة حياتهم)، وهذا الأمر أيضًا هو من النظم المتبعة في الكنيسة وهو بهذا يحقق ما تصبو إليه الكنيسة ورعاياها (المؤمنين) وبمجرد أن يأخذ البطريرك رتبته لا يستطيع أحد أن ينزع هذه السلطة طالما كان على قيد الحياة، ما دام سليمًا وليس مصابًا بالجنون، أو لم ينحرف عقائديًا إلى الهرطقات، أو ليس عاجزًا عن ممارسة مهامه.

ثالثًا: تنظيم ترميم أو إصلاح أو تجديد الكنائس وإنشائها: نص الفرمان العالي على (لا ينبغي أن تقع موانع في تعمير وترميم الأبنية المختصة بإجراء العبادات في المادين والقصبات والقرى التي جميع أهلها من مذهب واحد ولا في باقي محلاتهم المكاتب والمستشفيات والمقابر حسب هيئتها الأصلية لكن إذا لزم تجديد محلات نظير هذه فيلزم عندما يستصوبها البطريرك أو رؤساء الملة أن تعرض صورة رسمها وإنشائها مرة إلى بابنا العالي لكي تقبل تلك الصورة المعروضة ويجرى اقتضاؤها على موجب تعلق إرادتي السنية الملوكانية أو تتبين الاعتراضات التي ترد في ذلك الباب في ظرف مدة معينة) ويتضح من النص السابق أن :- **الإباحة المشروطة لبناء =

=الكنائس بموافقه البطريرك، وتصديق السلطه الإداريه " يمثلها الباب العالي ".

** وفي حالة إنشاء أبنية جديدة جاء في النص (متى لزمها "الطائفة" أبنية يقتضى إنشاؤها جديدًا يلزم أن تستدعي بطاركتها أو جماعة مطارنتها الرخصة اللازمة من جانب بابنا العالي فتصدر رخصتنا عندما لا توجد في ذلك موانع ملكية من طرف دولتنا العلية والمعاملات التى تتوقع من طرف الحكومة في مثل هذه الأشغال لا يؤخذ عنها شيء).

** ملاحظات على النص :

**أولاً**: النص يفرق بين شيئين في بدايته ونهايته، ففي بدايته ذكر الترميم أو الإصلاح أو التجديد، وفي نهايته ذكر الفرق الآخر وهو الإنشاء والتأسيس

**ثانيًا**: لم يذكر النص شيئًا من الموانع أو أمثله عليها، وهي الموانع التي تحول دون بناء كنيسة.

**ثالثًا**: ذكر المانع الوحيد أو الاعتراض الوحيد مرتين في سطر واحد دليل على التأكيد على أن تكون موانع "ملكية" من طرف "دولتنا العلية".

**رابعًا** : إعفاء تام من جميع المصاريف أو ضرائب.

**خامسًا**: حرية العبادة بدون تمييز عنصري أعطى الفرمان العالي حق الأقليات في ممارسة العقيدة في حرية مطلقة فقال في هذا الصدد (ينبغي أن تؤخذ التدابير اللازمة لأجل تأمين مَن كانوا أهل مذهب واحد مهما بلغ عددهم ليجروا مذهبهم بكل حرية ثم تمحى وتزال مؤبدًا من المحررات الديوانية جميع التعبيرات والألفاظ والتمييزات التي تتضمن تدني صنف عن صنف آخر من صنوف تبعه سلطنتي السنية بسبب المذاهب أو اللسان أو الجنسية، لا يمنع أحد أصلاً من تبعتي الشهانية عن إجراء فرائض ديانته) ومن الملاحظ من هذه الفقره أنه بالرغم من أنه كانت سلطته تشمل بلادًا وأممًا وشعوبًا وأجناسًا مختلفة إلا أنه أصر في فرمانه بسيادة القانون بغض النظر عن الأقلية العددية لأي من الفئات المتعددة التي =

=تشمل اللون، والعرق، والدين، والمذهب، والجنس إلخ، وكذلك تأمين ممارسة العقيدة في حرية بغض النظر عن العدد أو الكم أو النسبة.

**سادسًا:** المساواة في الوظائف دون تفرقة دينية أو مذهب أو لون أو عرق

أكد الفرمان العالي على توضيح هذه النقطة قائلاً: (إن جميع تبعة دولتي العلية من أية ملة كانوا سوف يقبلون فى خدمة الدولة ومأمورياتها بحسب أهليتهم وقابليتهم يقبلون جميعًا عندما يفون الشروط المقررة سواء حق جهة السن أو الامتحانات في النظامات الموضوعة للمكاتب بدون فرق ولا تمييز في مكاتب دولتي العسكرية والملكية) وقصد النص السابق أن هيكل الدولة يتشكل من فئات لها مهارة وخبرة وتعليم بدون النظر أو الاهتمام أو تفرقة بسبب الدين أو المذهب أو العرق أو اللون ... إلخ.

وبالنسبة إلى الخدمة في وظائف الدولة أو في الخدمة العسكرية فقال الفرمان العالي: (المساواة الحقيقية تستلزم المساواة في الوظائف أيضًا فينبغي أن يكون المسيحيون وباقي التبعة غير المسلمين مجبورين أن ينقادوا بحق إعطاء الحصة العسكرية مثل أهل الإسلام وتنتشر وتعلق في أقرب وقت أمكن، وأن يتوضح أمر انتخاب الأعضاء الذين يوجدون في مجالس الأيالات والأولوية من الإسلام والمسيحيين وغيرهم بصورة صحيحة) إذا فقد أعطى الفرمان العالي الحق في التجنيد والترقي إلى أعلى المناصب في مساواة تامة بين المسلمين والمسيحيين وكذلك في الوظائف الإدارية الأخرى.

هذه وثيقة إصلاحية دستورية بمقياس إنسان عاش منذ 144 سنة، ولا يستطيع إنسان الآن أن يعيش بقانون اخترعته أجيال سابقة وخاصة نحن في زمن آخر، كما أن الدولة التي وضعت القانون تلاشت وانتهت بفعل الزمن، فهل يتساوى هذا القانون مع الأمجاد المصرية الشاهدة لعظمتها ؟ أم أن وجوده يعتبر شاهدًا على أن مصر تعيش في عالم آخر !!

* * *

الأسباب التاريخية التي دفعت العثمانيين لإصدار الخط الهمايوني =

= الجزء التالي من كتاب: خطط الشام - المؤلف: محمد بن عبد الرزاق بن محمَّد، كُرْد عَلي (المتوفى: 1372هـ) - الناشر: مكتبة النوري، دمشق - الطبعة: الثالثة، 1403 هـ - 1983 م عدد الأجزاء: 6 (الجزء رقم 5 ساقط في هذه النسخة) (3/ 77).

وفي سنة 1268 حدثت في القدس وبيت لحم أمور تألفت منها الأسباب لنشوب الحرب العظمى بين الدولة العثمانية وروسيا، وهي الحرب المعروفة بحرب القريم 1270 وذلك لاختلافات قديمة بين الروم واللاتين بسبب كنيسة القيامة وكنيسة المهد في بيت لحم. ادعت كل من الطائفتين حق الرئاسة والتقدم على الأخرى باستلام مفاتيحها، وكانت روسيا طمعت في الشرق وقامت تطالب بحماية الروم الأرثوذكس أبناء مذهبها كما ادعت فرنسا حق المطالبة بحماية موارنة لبنان والطوائف البابوية منذ منتصف القرن الثامن عشر، وحاولت الدولة أن تغفل عن مطالبة قيصر روسيا، فاتخذ من ذلك حجة وقام يريد إنفاذ وصية بطرس الأكبر القاضية بافتتاح الأرض العثمانية والاستيلاء على الأستانة. هجم الأسطول الروسي في البحر الأسود على الأسطول العثماني وحطمه، فنشبت الحرب بين الروس والعثمانيين، وانتصر الروس وكادوا يبلغون الأستانة، فأرسلت انجلترا وفرنسا جيشًا وأساطيل إلى أرجاء البحر الأسود، وقاتلت الروس وانتصروا عليهم في سواستبول، وكذلك بعثت ساردينيا فرقًا من الجند الإيطالي، دفع الدول إلى ذلك أمر غير حب المحافظة على الدولة العثمانية، وهو الخوف من خروج روسيا إلى البحر المتوسط وبخروجها خطر على أوروبا بل خطر على بريطانيا العظمى وطريق هندها، وبعد حرب ثلاث سنين 1856 ظفرت الدولة مع الدول الأخرى بالروس ودفعت بريطانيا نفقات الحرب، وحصلت الدولة الروسية على مطالبها وامتيازاتها، ومن شروط المعاهدة ضمان استقلال المملكة العثمانية وسلامتها، والحظر على أية دولة أن تدخل في شؤون تركيا الداخلية ومساواة النصارى مع المسلمين في الحقوق. ولما رأى رجال =

بإزالة بعض المنشآت التابعة للجمعية، التي تدخل ضمن الهيكل العام للكنيسة التي ينوي تكوينها، ومنعت استعمالها كدار عبادة.

ينفي البابا(****) في مذكراته أنه دعا القساوسة للخروج عقب حادث الخانكة قائلاً: "لم تصدر مني تعليمات بتنظيم أي مسيرات، ولكن حقيقة ما حدث أن بعض القساوسة ذهبوا في اليوم التالي ليروا مكان الحادث في سيارات وأتوبيسات، فأنزلتهم الشرطة قبل

---

=الدولة أن الطريقة البالية القديمة في إدارة الملك العثماني تودي بها لا محالة أقنعوا السلطان بنشر الخط الهمايوني وبه قبلت الدولة 1856 في عداد الدول الأوروبية فكان هذا العامل النافع من نتائج حرب القريم، وبان للدولة وجه خطئها في اعتزالها السياسة الدولية.

(****) وظلت الأمور متوترة بين السادات والبابا شنودة حتى إن الرئيس عزل البابا وتحفظ عليه في أحد الأديرة في سبتمبر عام 1981، ولم يكن ذلك التوتر خاصًا بالبابا وحده، بل أصدر الرئيس السادات عدة قرارات عنيفة كان من نتائجها اعتقال المئات من كل التيارات السياسية المناوئة، استوى في هذا اليساري واليميني والناصري والليبرالي والشيوخ والكهنة والأساقفة.

وبعد اغتيال السادات في أكتوبر من العام نفسه وتولي مبارك مكانه حاول فتح صفحة جديدة مع كافة القوى الوطنية، فأفرج عن المعتقلين السياسيين، إلا أن البابا بقي قيد التحفظ حتى صدر قرار بإعادة تعيينه من رئيس الدولة في يناير/ كانون الثاني 1985، فعاد إلى مقر كرسيه بالكاتدرائية المرقصية بالقاهرة، وكانت أولويات الرئيس في هذه المرحلة إعادة بناء البنية التحتية المنهارة جرَّاء استنزاف الحروب للاقتصاد المصري، والنجاح في استعادة بقية الأرض المحتلة من سيناء في 25 أبريل 1985.

المكان بمحطة أتوبيس، ولهذا ظهرت شائعة المسيرة، ولو كانت الشرطة سمحت للسيارات بالوصول إلى مقر الحادث لما رآهم أحد ولما ظهرت الشائعة"[1].

وظلت حقوق الأقباط كمكون ثقافي مرتبطة أو مختزلة في الكنيسة، وظل نظام مبارك يحافظ على بروتوكولات شكلية تعلن طوال الوقت عما يُسمى بالوحدة الوطنية، وصار من المتعارف عليه في الأعياد المسيحية أن نرى قيادات النظام ورموز المسلمين متمثلة في شيخ الأزهر ومفتي الجمهورية في احتفال الكاتدرائية الأرثوذكسية ولا يتعدى الأمر أكثر من التحيات الرسمية التي تلتقطها عدسات التلفزيون وينتهي الأمر بانتهاء اللقاء الرسمي في قداس عيد الميلاد أو قداس عيد القيامة المجيد.

حاول نظام مبارك أن يحصر المسألة القبطية في الصورة الأمنية، ويُلقي بها في ملعب الأمن، فصارت العلاقة بين الأقباط والدولة تتراوح بين التوجس القلق وبين انقطاع خطوط الاتصال الفاعلة والموضوعية، ولم يقترب أحد بصورة جدية منها مما جعلها تتفاقم، وأصبح اختزال الحلول والمواجهة الحقيقية للأزمة في الحل الأمني هو أخطر ما يواجه المجتمع؛ لأن الأمن ليس من أدواره الطبيعية أن يقدم حلولاً لما يعانيه المجتمع من أزمات مجتمعية، فمهمته الطبيعية أن يحافظ على أمن الوطن والمواطنين. والمدهش أنه حين تتأزم

(1) عزت أندراوس، مذكرات البابا شنودة، مصدر سابق.
http://www.coptichistory.org/new_page_6880.htm.

الأمور بين المسلمين والأقباط كان يلجأ الطرفان حلاً للأزمة إلى الحلول العرفية، وكأن مصر ليست دولة ذات مؤسسات قضائية عريقة، وأن تلك المشكلات من المفترض أن نقدم للقضاء، وبدلاً عن ذلك يقفز الحل العرفي، وكأننا مجتمع قبلي، وليس مجتمع مؤسسات. إذن نظام مبارك تهاون في معالجة الأسباب الحقيقية للاحتقان الطائفي، واكتفي بسياسة إطفاء الحرائق بينما النار تشتعل تحت الرماد. وأدّى هذا إلى غياب العمل التشريعي في ترجمة نص المواطنة الدستوري إلى حزمة من القوانين المشتبكة مع المجتمع، والمنظمة لعلاقاته البينية على أرضية المواطنة، والتي ترمي إلى تجريم كل ما ينتقص منها ومن محاورها الأساسية التي يأتي على رأسها مبدأ المساواة، والتي تقر بأن الحقوق والواجبات تترتب على الانتماء للوطن وليس إلى أي انتماءات أخرى مهما علا شأنها. كذلك أدّى هذا إلى ضعف الحياة الحزبية، وانسداد قنوات التواصل مع الشارع الأمر الذي فتح الأبواب للمؤسسات الدينية، الرسمية والموازية، لاستلاب العقل الجمعي، وبث الخطابات الصانعة للفتنة والمعمقة للشرخ الوطني.

لعب النظام بورقة الفتنة الطائفية؛ ليشغل الناس عن الفساد السياسي والاستبداد والقهر وغياب الحريات للمجتمع المصري بكافة، واختُزلت مطالب المسيحيين في قانون بناء العبادة الموحد أو قانون الأحوال الشخصية الخاص بالمجتمع المسيحي. كما أن المركز لم يكن بمنجاة من تآمر النظام السياسي عليه، فالنظام ذاته يستغل وضعية الإخوان المسلمين وفصائل الإسلام السياسي ليمارس مزيدًا

من الاستبداد، فقد صنع من الإخوان المسلمين فزاعة يخيف بها الغرب من ناحية والمسيحيين في الداخل من ناحية أخرى، وصار يكرس لفكرة مفادها إما الرضا بالاستبداد والدكتاتورية، وربما القبول بملف التوريث أو يكون البديل هو الإخوان المسلمون. من أجل ذلك ظلت الكنيسة تحافظ على مصالحها التي تراها مع نظام مبارك ولا ترضى عنه بديلاً، حتى لو تكلف الأمر التضحية بحقوق المسيحيين الاجتماعية والسياسية. وظل المجتمع المسيحي منغلقًا على ذاته حتى أنه تحول لدويلة داخل دولة.

وهذا لا يمنع وجود نماذج فاعلة فهمت معنى المواطنة، ولم تقع في فخ التنميط الذي أراده لها النظام السياسي، فنجد مثقفين عضويين لهم دور في قيادة المجتمع سواء على المستوى الاجتماعي أو السياسي مثل جورج إسحاق وسمير أمين ووسيم السيسي وغيرهم.

مثّل حادث تفجير كنيسة "القديسين" في الاسكندرية في عشية عيد الميلاد 2011، ذلك الحادث الذي قتل فيه ويقتل واحد وعشرون مسيحيًّا عتبة مهمة في فضح النظام الاستبدادي، بل يعتبر ذلك الحادث المروع أحد عوامل قيام ثورة الخامس والعشرين من يناير 2011 التي قامت بعد هذا الحادث ببضعة أسابيع، فقد أدرك المجتمع المصري خطورة تفجير الكنيسة وقتل شريحة من المصريين بهذا الشكل المروع في يوم عيدهم؛ فنشأت دعوات تطالب الشارع المصري المسلم أن يقف بجانب الأقباط في أيام أعيادهم ويحموهم، وأن تنطلق الدعوات بأن يتوجه المسلمون إلى الكنائس يوم 7 يناير

ليقيموا حائطًا بشريًا يمنع مرتكبي الحادث أن يكرروه لئلا يقتل المزيد من المسيحيين.

بعد هذه المقدمة عن علاقة المسيحيين بالمسلمين وعلاقة كليهما بالنظام في مصر نخلص للنقطة التي تعنيها الباحثة من الدراسة، وهي وضعية ذلك الآخر الديني ليس في المجتمع بل في السرد الذي هو أحد تمثلات الواقع. كيف رُسمت صورة الآخر/ الهامش في السرد سواء كانت هذه الصورة هي تمثل الآخر لصورته أو تمثل الكاتب المسلم لهذا الآخر في السرد؟

إن البحث عن الهامش الديني، وصورة الآخر الديني في السرد الروائي، وتصوره عن ذاته، وكيفية حضوره في السرد هو مبحث مهم يضاف إلى المباحث النقدية التي أفادت من المنهج السيسيوثقافي والذي يُمكّن من تفكيك الرمزية للمتخيل السردي كدليل ومؤشر على ارتباط النص أو الخطاب بالمجتمع، والتي تعكس العوامل التاريخية والحضارية وحضور تلك العوامل في السرديات، وبهذا يمكن أن نكشف بشكل جلي مجالات اشتغالات الروائي ومدى قربه أو بعده عن الهامش الديني الذي يمثل أحد مكونات المجتمع، كما يمكن لنا أن نتكشف ونكشف عن جماليات السرد وفنياته، وتعالقات هذه الجماليات بالموضوع، وعلاقة الصورة السردية للآخر ومدى تطابقها مع الواقع الذي يعالجه النص، بعد اشتغال الكاتب على المستوى التخييلي. وحين نعرض لدراسة سيسوثقافية لنصوص الهامش علينا أن نراعي وضعية وخصوصية الكاتب داخل المجتمع.

ترى الباحثة أنه من المهم أن تركز على الدراسات النقدية التي تناولت صورة القبطي في الأدب، والملفت أن هذه الدراسات قليلة على أهميتها، فلم يقع في أيدينا سوى كتاب للدكتور نبيل راغب "الوحدة الوطنية في الأدب"، كذلك دراسة لنيفين مسعد نشرت في مجلة "وجهات نظر" ، كذلك دراسة قدمها الباحث سامح سامي عقب تفجيرات كنيسة القديسين في يناير 2011، وقد نشرها في جريدة الشروق.

إن دراسة صورة الهامش الديني في السرد وتلمس حياة الجماعة المسيحية في تفاصيلها اليومية، ليمكن من خلال الصورة السردية التي يرسمها الروائيون أن نتلمس وجدان هذا المكون الثقافي وخصوصية ثقافته، وتراثه وشعائر طقوسه. لا خلاف أن الشخصية المسيحية لها همومها الخاصة التي يطرحها الروائيون بتجليات مختلفة، وحين يطرح الروائي المسيحي هموم شخوصه يختلف بحال عما يطرحه الروائي المسلم، فهناك صورة متخيلة عن الذات، وصورة أخرى متخيلة يطرحها الآخر.

وقد طرحت كثير من الروايات صورة للقبطي، من وجهة نظر المسلم، من وجهة نظر رؤيته للآخر، وجاءت مثل هذه الصور بعضها نمطيٌّ كرس لمفهوم نمطي للمسيحي، وبعضها رسم صورة المسيحي كإنسان في عموم الإنسان، رسم صورة لا تختلف كثيرا عن صورة المسلم، فلا فرق بينهما في رؤية العالم وحتى في الشكل الخارجي للشخصية.

قدم نجيب محفوظ هموم المسيحي ورسم صورة له في شخصية "رياض قلدس" صديق كمال عبد الجواد في "الثلاثية" حيث جاءت شخصية رياض كمثقف مصري يشعر بهموم الشعب المسيحي، لكنه في الوقت ذاته مثل أي مصري له دوره في تشكيل مستقبل الوطن ولا يخجل من كونه مسيحيًا، ولا يشعر بالتعصب أو الطائفية، فهو كأي مصري عادي يهتم بأمور الوطن، ويشارك في الحراك السياسي القائم وهو يعي أن "مشكلة الأقباط اليوم هي مشكلة الشعب، إذا اضطهد اضطهدنا، وإذا تحرر تحررنا، أي الأمر في الأول والآخر يتعلق بالديمقراطية.. إنى حر وقبطي في آن... إننا نشأنا في بيوت لا تخلو من ذكريات سود محزنة، لست متعصبًا ولكن من يستهين بحق إنسان في أقصى الأرض - لا في بيته - فقد استهان بحقوق الإنسانية جميعًا"، ويطرح نجيب محفوظ وجهة نظره في رفض التعصب الديني أيًا كان شكله على لسان كمال عبد الجواد "هل التعصب في الدين أم في الطبيعة البشرية المتطلعة دومًا للخصام، كما بين الشيعي والسني، والحجازي والعراقي، والوفدي والدستوري، وطالب الآداب وطالب العلوم، والنادي الأهلي والترسانة؟"[1].

كذلك طرحه إدوار الخراط في جل أعماله الروائية مثل: "رامة والتنين" والزمن الآخر " و"ترابها زعفران " ويقين العطش ". كذلك رسم صنع الله إبراهيم صورة القبطي في رواية "ذات"

(1) نجيب محفوظ، السكرية، مكتبة مصر، القاهرة، 1957، ص 90.

و "شرف" ، ويوسف إدريس في رواية "الحرام"، ونعيم صبري في روايته "شبرا"، وإبراهيم عبد المجيد في روايته "لا أحد ينام في الاسكندرية"، ونعيم تكلا في رواية "بقطر"، وجميل عطية إبراهيم في روايته "النزول إلى البحر"، وغبريال زكي في روايته "وصايا الروح المكسور"، ورءوف مسعد في رواية "مزاج التماسيح"، ولويس عوض في رواية "عنقاء"، وحسني حسن في رواية "المسرنمون"، وعبد الحكيم قاسم في روايته القصيرة "المهد"، ورجائى ونيس في روايته "خطوط الألم وألوان الابتسام"، وأمين ريان في رواية "حافة الليل"، وسعيد نوح في روايتي "61 شارع زين الدين" و "أحزان الشماس"، وسيد الوكيل في رواية "شارع بسادة" وغيرها من الروايات.

## 2 - الهامش الجغرافي

لا يمكن مقاربة موضوعة "الهامش الاجتماعي في الرواية" دون التوقف طويلاً أمام الهامش الجغرافي، لأنه يُعد أهم الأسباب التي يُصنف الناس على أساسها ومن خلالها إلى مركز وهامش، فحتمًا كل مجتمع مهما كانت هوية هذا المجتمع، ومهما كانت الفترة الزمنية التي ينشأ فيها يكون له مركز يتمركز فيه الحاكم والسلطة وكل آليات التحكم في هذا المجتمع، كما يكون له أطراف أو هوامش تقترب أو تبتعد عن المركز بحسب اهتمام ذلك المركز بها. ومن أهم الأسباب التي توجد فكرة الهامش والمتن في مجتمعاتنا وتقيم صراعًا وجدلية بينهما لا ينتهيان هي فكرة المركزية، مركزية

الدولة والسلطة التي تتخذ لنفسها مكانًا جغرافيًّا يُسمَّى العاصمة، ويصبح كل ما يحيط به من أماكن وبيئات جغرافية بمثابة الأطراف والهوامش، ونتيجة لهذه المركزية وتجمع كل ما يخص الدولة في بؤرة واحدة، هي العاصمة تصبح الأطراف/ الهوامش بمثابة فروع لجزع ضخم في جسد الشجرة / الدولة. تزدهر هذه الفروع / الهوامش بحسب اهتمام الجزع / المركز بها، وتخبو بحسب إقصاء وتهميش المركز لها.

وعند الحديث عن الهامش المكاني أو الجغرافي كواحد من الهوامش الاجتماعية التي عالجها الكتاب في رواياتهم نلفت النظر إلى أن ذلك الهامش الجغرافي ليس هامشًا واحدًا، بل هو هوامش متعددة يحددها سبب ونوع الإقصاء والتهميش الذي يمارسه المركز / المتن على تلك الهوامش، فمثلاً تُعد القاهرة بالنسبة لمصر هي المركز، مركز النظام والسلطة، وحتى مركز التواجد الثقافي والابداعي بالنسبة للكتاب أنفسهم، وليس فقط بالنسبة لموضوعاتهم التي يعالجونها سرديًّا، وتُعد بقية الأطراف أو المدن والأماكن التي تحيط بالقاهرة بمثابة هوامش لها. وتتعدد تلك الهوامش فنجد أولها البيئات البينية على أطراف المدينة والتي لا يمكن تصنيفها كمجتمع مدني صرف، ولا يمكن تصنيفها كمجتمع قروي. كما نجد أيضًا عالم القرية، هو أهم الهوامش الجغرافية التي تناولها الكتاب في سردهم.

كما نجد هوامش أخرى اجتماعية تتعدد فيها أسباب التهميش ما بين البعد المكاني أو الجغرافي والبعد المجتمعي الاثني مثل المجتمعات البدوية كبدو سيناء مثلاً ومجتمع النوبة. في هذين المثالين (البدو، النوبة) تتعدد أسباب الإقصاء ما بين الهامش المكاني أو الجغرافي، والهامش الثقافي الإثني،فلهذه المجتمعات خصوصية اجتماعية وثقافية تختلف عن بقية المجتمع المصري مركزه وهامشه.

ويتوقف علماء الاجتماع عند ظاهرة توسّع المدن وهجرة الريفيين إليها في العصر الحديث، ولا سيّما في النصف الثاني من القرن العشرين. ويلاحظ علماء الاجتماع العرب أن بعض المدن العربية تعملقت وصارت تؤوي ملايين عديدة من البشر. وأسباب هذه الهجرة كثيرة منها ما هو اقتصادي، منها ما هو اجتماعي، حيث تمثل المدينة إغواء كبيرًا لسكان القرى، فهم يرونها الحلم الذي يسعون إليه دومًا.

منذ أن ظهرت الطبقة البرجوازية في أوروبا في نهاية القرن الخامس عشر وهي تُعنى بتنمية الوعي الطبقي، والعناية بالمهمشين، فالبنية الاجتماعية للطبقة البرجوازية تتكوَّن من ساكني المدن الذين نزحوا إليها من الريف، ليترقوا اجتماعيًّا ويقاموا التهميش، وينتصروا عليه، لكن ضعف الوعي الطبقي والضبابية السياسية في مصر ومعظم البلاد العربية يعود إلى غياب دور الطبقة البورجوازية المنوطة تاريخيًّا بإحداث التحولات الثورية الشاملة.

لكن ما الذي عمل على إضعاف الطبقة البرجوزايـة بهذا الشكل؟ في الحقيقة يعود ذلك إلى أن تلك الطبقة إنما كانت طبقة برجوازية تجارية، فلم تكن في الحقيقة برجوازية ثقافية وسياسية، إنما كان الترقي فيها يقوم على الفكر التجاري فقط، وأقرب مثال على ذلك تكوُّن طبقة من الأثرياء في زمن الحروب مثلاً، أو حتى الطبقة الثرية التي تكونت في السبعينيات في عهد الانفتاح الاقتصادي، وكون هذه الطبقة لم تقم على بنى ثقافية وسياسية جعلها غير جديرة بدورها التاريخي الذي يعمل على تنمية الوعي الطبقي، ومقاومة التهميش. لقد ركزت هذه الطبقة على مصالحها الشخصية وأهملت الدور المنوط بها.

ومن آليات الدفاع عن الوجود في عرف تلك الطبقة الوسطى أن تقترب من المركز / المستبد، وتتبنى سياساته، وتدافع عنه، مما يغيب القيم الاجتماعية التي تحقق العدالة والمواطنة. طبقة رجال الأعمال التي تكونت حول نظام مبارك مثال صارخ على تواطؤ هذه الطبقة مع النظام السابق، حتى إن بعض المفكرين الذي أرخوا لهذه الفترة أطلقوا مصطلح "زواج رأس المال مع السلطة".

إن تفاقم المشكلات الاقتصادية-الاجتماعية في ظل النظم الإقطاعية العسكرية أفضى بالضرورة إلى ردود فعل مضادة تبناها العوام من الفلاحين والحرفيين والبطالين والأرقاء. وهي شرائح مهمشة ضئيلة الخبرات، الأمر أفضى إلى فشل انتفاضاتها العفوية في النهاية.

نجحت احتجاجات المهمشين في تعرية النظم المستبدة وشيوخ السلطان وشرائح البورجوازية التجارية. وأرغمت الحكومات أحيانًا على التخفيف من غلواء سياساتها المشتطة، بل والقيام ببعض الإصلاحات في أحيان أخرى.

ونظرًا لميوعة الصراع الطبقي -نتيجة عوامل قبلية وعنصرية ودينية -فقد قدر للعوام والمهمشين النجاح- في أحيان قليلة- في الوصول إلى الحكم عن طريق تأسيس كيانات سياسية ذات طابع جمهوري- اشتراكي، ما لبثت أن سقطت نتيجة غياب الوعي السياسي وقوة النظم الإقطاعية المدججة بالسلاح.

كان للنضال الذي لعبته الفئات والطوائف المهمشة داخل المجتمعات العربية دور كبير في تحقيق الحراك السياسي والاجتماعي الإصلاحي في مجتمعاتها، والذي انتهي باندلاع ثورات الربيع العربي، التي قادتها شرائح مهمشة بالأساس، مثل الشباب والعمال.

لكن هل يستطيع الهامشيون التكيف مع شروط الحياة في المدينة، وتكون هذه الأخيرة وسيطًا لتأهيل المهمشين. هل يمكن أن نصف الهامشيين بأنهم الفئة الرافضة لتقاليد المجتمع والفاقدة لأي اهتمام إيجابي بالحياة والمستقبل؟ أظن أن هذه الرؤية مرشحة لأن تكون صحيحة تمامًا؛ لأن الذي يقرأ التهميش عبر تاريخه الممتد يكتشف ذلك البعد الرفض والصوت الاحتجاجي الواضح، فثورات التاريخ الإسلامي - حسبما بين لنا محمود إسماعيل في كتابه "المهمشون في التاريخ الإسلامي" - قد همشوا من قبل الحكام

الذين سرقوا هذا التاريخ ونسبوه إلى أنفسهم، بفضل مؤرخي البلاط. كما همشوا -بالمثل- من قبل الدارسين المحدثين الذي استقوا مادتهم العلمية من الحوليات الرسمية ليس إلا، وأغفلوا المظان الحقيقية لتاريخ العوام، لجهل بها أو نتيجة نظرة استعلائية صرفتهم أصلاً عن التاريخ للعوام.

كذلك يشير إسماعيل إلى أن خفوت صوت هذه الحركات خلال العصور القليلة التي شهدت نوعًا من الإصلاح السياسي والاقتصادي والاجتماعي. بينما تعاظمت هذه الحركات والانتفاضات إبان عصور القلاقل والفوضى السياسية، وتفاقم المشكلات الاقتصادية والاجتماعية، بما يشي بكون هذه الحركات رد فعل طبيعي ومنطقي لسياسات فاشلة، الأمر الذي يكشف عن البعد الاجتماعي لهذه الحركات.

المهشمون ثوريون بالضرورة، لكن حركاتهم الاجتماعية لم تصل لحد الثورات المنظمة التي كان يمكن لها أن تزحزح المركز وتحل محله، فقد اكتفت بالاحتجاج غير المنظم، لكن المركز استطاع أن يقضي على ثورتها، ويعيدها ثانية للهامش.

كذلك لو عدنا بالزمن إلى تاريخ مصر القديمة لوجدنا أن العوام والمهمشون استطاعوا أن يقضوا على دولة المركز ويسقطوها، ويقيموا دولة لهم سُمت عبر التاريخ بدولة "حكام الأقاليم" وقد كانت في العصور الوسطى التي وصفها المؤرخون بأنها عصور انحلال وضمور لدور المركز.

الوعي بأهيمة الاحتجاج ضد المركز هي أيضًا التي دفعت الأدباء، الذين هم أحد تجليات المثقف في المجتمع ينقلون الثورة والاحتجاج ضد المركز إلى عالم الثقافة والأدب، فوجدنا كما سبق الإشارة أن المثقفين نقلوا الاحتجاج إلى الإبداع، فوجدنا قيام جماعات هامشية قامت بالاحتجاج على المركز وحاولت إزاحته وأن تحل محله، فوجدنا جماعات مثل "الرماديون" و"الغاضبون" وجماعة "إضاءة" و"جاليري 68" وغيرها من الجماعات الثقافية عبارة عن وعي ثوري بقيمة تحرير وضعية الهامش وإزاحته للمتن أو حتى الوقوف بجانبه.

تجد الباحثة نفسها في هذا المحور مضطرة أن تشير إلى روايات تمثل تلك الهوامش المختلفة من البيئات البينية على أطراف المدينة، إلى روايات اتخذت من القرية موضوعًا لها، إلى أخرى اتخذت من الصحراء والمجتمع البدوي موضوعًا ثالثًا، وأخيرًا يجب أن تتناول نموذجًا رابعًا تعامل مع المجتمع النوبي بوصفه أحد هوامش المجتمع.

وقبل الحديث عن الهامش الجغرافي يجب أن تقارب الباحثة عنصر المكان وعلاقته بالسرد، فقد تناول النقاد عند حديثهم عن الروايات الكلاسيكية عناصر محددة ما بين الحبكة والحدث والزمان والمكان والشخصيات. لذا يعتبر المكان أهم العناصر الرئيسية التي يتعامل معها الروائي عند إنشاء البناء الروائي لروايته.

## 3 - المكان في الرواية

اكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، ليس لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه، وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف، وبهذه الحالة لا يكون المكان مجرد مسرح تنهض عليه الشخصيات والأحداث بقدر ما يكون أحد أهم مكونات العالم الروائي، وأحد وسائل الروائي ليصيغ رؤيته للعالم. فالمكان "ليس عنصرًا زائدًا في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معانٍ عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"[1]. وهو الذي صنعته اللغة من أجل التخييل الروائي "المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعًا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته، كما أنه هو الفضاء الذي يصنعه النص الروائي من أجل أن يتم فيه السرد "فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانًا خياليًا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة"[2].

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1995 ص 33.

(2) سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، 1985 ـ ص 74.

في الرواية الكلاسيكية كان المكان يظهر بوصفه مجرد مسرح تدور عليه الأحداث، أو لنقل مجرد خلفية لهذه الأحداث، فقد كان المكان بمثابة قطعة الخشب أو القماش التي ترسم عليها اللوحة، إلا أن الأمر اختلف في السرد الجديد، وأصبح وعي الكتاب بأهمية المكان واضحًا حتى إن بعض الروايات التي تمردت على كلاسيكية الرواية اتخذت من المكان بطلاً رئيسًا، فهو الذي يعبر عن رؤية الكاتب، ويصبح منسجمًا بشكل أو بآخر مع الخطاب الرؤيوي للرواية، فيصير منسجمًا مع رؤية الكاتب للعالم، بل وفي بعض الروايات قد يكون حاملاً للأفكار وفي هذه الحالة "يبدو المكان كما لو كان خزانًا حقيقيًا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف في الآخر"[1].

ولا يقتصر المكان على مسرح السرد فقط، بل يتسع ليشمل كل عناصر العمل الفني، فالمكان قد "يتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، وهي فوقها كلها ليصبح نوعًا من الإيقاع المنظم لها"[2]. وبالتالي يتحول إلى مكون روائي جوهري، حيث "إن الوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محددًا أساسيًا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي إنه سيتحول في النهاية إلى مكوّن روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مصدر سابق، ص 31.

(2) سمر الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص 200.

كديكور"[1]. كذلك يمكن أن ننظر إلى المكان بوصفه "شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي، فالمكان يكون منظمًا بالدقة نفسها التي نظمت فيها العناصر الأخرى في الرواية؛ لذلك فهو يؤثر بعضها، ويقوّى من نفوذها، كما يعبر عن مقاصد المؤلف"[2].

ويمكن التفريق بين المكان والفضاء الروائي، فالفضاء الروائي أعم في معناه من المكان، حيث إن : "إن الفضاء الروائي أكثر شمولاً واتساعًا من المكان، فهو أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات"[3]. وهكذا يتجاوز المكان وظيفته الأولية المحددة، بوصفه مكانًا لوقوع الأحداث، إلى فضاء يتسع لبنية الرواية، ويؤثر فيها، من خلال زاوية رؤية القارئ.

وقد ميز باشلار بين ثلاثة أنواع للمكان بحسب علاقة الرواية به، وهي:"

1 – المكان المجازي: وهو الذي نجده في رواية الأحداث وهو محض ساحة لوقوع الأحداث لا يتجاوز دوره التوضيح ولا يعبر عن تفاعل الشخصيات والحوادث.

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مصدر سابق، ص 33.

(2) المصدر السابق، ص 32.

(3) سمر الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، مصدر سابق، ص 256.

2- المكان الهندسي: وهو الذي تصوره الرواية بدقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية، فتعيش مسافاته، وتنقل جزئياته، من غير أن تعيش فيه.

3- المكان بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها للمكان وتثير خيال المتلقي فيستحضره بوصفه مكانًا خاصًا متميزًا."[1].

عندما يتوقف الكاتب عند وصف المكان، فإنه يربط بين هذا المكان وبين محمولاته الأسطورية والدينية والنفسية والإبداعية، فيصبح المكان كائنًا حيًّا يثير المشاعر الإنسانية: من خوف وطمأنينة، وحلم ويقظة، واضطراب وسكينة، وكره وحبّ، ونفور وألفة. وهناك نوع آخر من الأمكنة هو "المكان المُعادي والقامع (المتمثّل بالسجون والمنافي وصنوف التعذيب)، وهو الذي يُفقد الإنسان إنسانيته وقيمته"[2].

إن الكاتب يكتشف المكان بعين الفنان، ويتذوّقه ويتفاعل معه بذاته وأحاسيسه وتخيلاته وانطباعاته، فالمكان ينصهر في الذات التي تضفي عليه مشاهداتها هي وانفعالاتها هي وتصوراتها هي. وهكذا يخلق الكاتب من المكان حيّزًا متحرّكًا، أي أنّه يحوّله من مادة موات

---

(1) جاستون بشلار، جماليات المكان، ت، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، 1984، ص9.

(2) شاكر النابلسي جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص 13.

إلى كائن حيّ وديناميكي. فتصبح للمكان شاعرية خاصة به، كما يقول غاستون باشلار، وجمالية متواشجة معه.

إن لم يكن للمكان الروائي هوية تميزه عن غيره من الأمكنة، واكتفي الروائي بذكره ووصفه، وجعله مجرد مسرح للأحداث، دون أن يصور علاقة الإنسان به، لما أصبح المكان فضاءً روائيًّا، بل أصبح زائدًا لا فائدة من وجوده. المعيار إذن، هو بناء الفضاء الروائي، فإذا نجح الروائي في هذا البناء منح المكان الحقيقي والمكان المبتدع خصوصية الخلق الفني. ويرى سمر الفيصل أن " المكان الروائي لفظي متخيل، يحيل إلى نفسه، ولا يتأثر بمحاولات الروائيين تسميته باسم حقيقي بغية إيهام القارئ بمصداقية الحوادث وواقعية المجتمع الروائي "[1].

وللمكان أثر عميق في وعي الروائي، إذ يتفاعل معه معايشة وتذكرًا وتخيّلاً. ولا يتعامل الروائي مع المكان كحيّز جغرافي فحسب، فيصبح بالنسبة له حيزًا إنسانيًّا. فعندما يصف المكان، لا يفعل ذلك على طريقة الجغرافيين، الذين ينقلون تفاصيل المكان بشكل حيادي.

ويُعد الوصف الوسيلة الأساسية في تصوير المكان، وهو - بحسب سيزا قاسم - محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعًا

(1) سمر الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، مصدر سابق، ص 283.

مجردًا، ولكنه واقع مشكّل تشكيلاً فنيًا، إن الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة، أكثر منه وصف واقع موضوعي"[1].

إن الوصف عنصر أساسي في الرواية، فإذا كان السرد يروي الأحداث في الزمان، فإن الوصف يصور الأشياء في المكان، ولكنه ليس غاية في ذاته، وإنما هو لأجل صنع المكان الروائي، أو بالأحرى لخلق الفضاء الروائي، فما هو بالتصوير الموضوعي، إنما هو تصوير فني.

و للوصف وظائف متعددة، منها التصوير الفني للمكان، وتصوير الشخصيات التي تتواجد في المكان، ومن خلاله أيضًا يمكن وصف الشخصيات من الداخل، وتصوير مزاجيتها وطبعها.

كما يعمد الروائي من خلال الوصف الإيهام بواقعية الحدث، فترى سيزا قاسم أن "الوظيفة الثالثة التي يؤديها الوصف، وخاصة عندما يقف عند التفاصيل الصغيرة، هي وظيفة إيهامية، إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي، فيشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعًا بالحقيقة أو تأثيرًا مباشرًا بالواقع"[2].

ثمة اتفاق مضمر بين المتلقي والروائي على هذا الإيهام التخييلي، فهناك عقد شراكة بين القارئ والمتلقي على فعل التصديق،

---

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، مصر سابق، 110.

(2) المصدر السابق، ص 81.

فالروائي لا يمكن له أن ينقل الواقع بحذافيره، بل يستطيع من خلال اللغة أن يلتقط جزئيات منه، وعلى المخيلة لدى المتلقي أن تقوم ببناء المكان الروائي من خلال الجزئيات التي تقدمها له اللغة.

ولعل من المهم القول إن الوصف لا ينقل الأشكال والألوان كما تراها العين، بل ينقلها وفق منظور نفسي فني جمالي، يخدم الرواية، ومن خلال اللغة، وبشكل يساعد على خلق فضاء تتحرك فيه الشخصيات، وتعبر عن طبعها ومزاجها وأفكارها، ويكون المكان جزءًا من بنيتها الكلية. ويعمد الروائي من خلال الوصف إلى الانتقاء والاستقصاء، فالوصف "يقوم على مبدأين متناقضين، هما الاستقصاء والانتقاء، وقد قامت الخلافات بين الكتاب على أيهما أكثر واقعية، وأيهما أكثر تعبيرًا، أما بلزاك فقد كان من أنصار الاستقصاء ولم يترك تفصيلاً من تفاصيل المشهد إلا ذكره، ويرى ستندال أن الوصف القائم على التفصيل يحد خيال القارئ ويقتله، فكان يفضل الخطوط العريضة"[1].

والوصف الجيد قد يساعد على الترشيح لظهور الشخصية، أو الارتباط بمزاجها وطبعها، ولكنه لا يقتضي بالضرورة خلق فضاء روائي. وإن صورة المكان الجيدة تعد منطلقًا لبناء الفضاء الروائي إذا كان المكان أساسيًا، وتتضامن مع الصور الجيدة الأخرى لتشييد هذا الفضاء إذا كان المكان فرعيًا، وحين تخسر هذه العلاقة لانفصالها عن الأمكنة الأخرى في الرواية فإنها تكتفي بوظيفتها التفسيرية.

---

(1) المصدر السابق، ص 88.

إن الوصف للمكان ليس غاية في ذاته، إنما هو وسيلة لخلق الفضاء الروائي، وهذا الفضاء الروائي لا يتحقق إلا من خلال حركة الشخصيات في المكان، وتفاعلها معه، كما لا يتحقق إلا من خلال تعدد الأمكنة، وقيام علاقات متواشجة فيما بينها، وذلك كله من خلال منظور ورؤية تلتحم ببنية العمل الروائي.

وإذن لابد من اختراق الشخصيات الروائية المكان، وإحياء العلاقات المكانية، وجعلها نابضة بالحركة والفعل لكي ينتقل المكان من محض مكان إلى فضاء روائي؛ لأن "الفضاء أكثر شمولاً واتساعًا من المكان، فهو أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات، حتى إن الروائي الذي يقصر حدثه على مكان واحد مغلق لابد أن يخلق في ذهن القارئ امتدادات مكانية أخرى، ومن ثَمَّ يصعب القول إن الفضاء الروائي يتشكل من مكان واحد، وإن بدا ظاهره مغلقًا عليه وحده. ولعل ذلك كله يؤكد ثانية أن المكان في الرواية ليس مكانًا معتادًا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميًا، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي، وسواء أجاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث. ويتسع مصطلح الفضاء الروائي ليشمل العلاقات المكانية أو العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، ويعلو فوقها كلها ليصبح نوعًا من الإيقاع المنظم لها.

ويمثل المكان في الرواية التي تتناول البيئات المهمشة بؤرة السرد، ومقارنة بالمكان المركز في روايات المدن الكبرى يؤثر المكان بخصوصيته في تشكيل وعي الشخوص، وتتضح فيه سمات الحياة الاجتماعية والثقافية؛ لذا فهو أغنى التجارب الحضارية وأكثرها تأثيرا وتفاعلا في حياة الشخصيات المكونة لسمات الصيغة الروائية المتعارف عليها. وتطمح الباحثة في استكناه خصوصية تلك الأماكن الهامشية، وسماتها التي تجلت في النماذج الروائية المستمدة صيغتها وأنساقها من تجربة المكان والتخييل الخاص بإبداعات هؤلاء الكتّاب الذين اتخذوا من المكان الهامشي منطلقًا للسرد.

وترى الباحثة أن الأماكن الهامشية التي تحيط بالمركز تتعدد وتتنوع منها : البيئات البينية على أطراف المدن، والريف أو القرية، والبادية أو الصحراء. وتتنوع مقاربة الروائيين لهذه الأماكن ما بين متعاطف معها، واقع في غواية خصوصتها ودهشتها، فيجعلها البطل الرئيس في السرد، وبين آخر لا ينظر إليها بذات العين المندهشة، بل ينتصر للمدينة / المركز ويجعل أبطاله يسعون إليها، فللمدينة غواية وسحر يجعل ساكني تلك الأماكن الهامشية متطلعين إليها دومًا.

### 4 - البيئات البينية على هامش المدن (ساكني القاع والواقعية القذرة) :

إن الأدب الذي صور حياة الناس في البيئات البينية على أطراف المدن الكبرى أو ما سُمي بالبيئات العشوائية انقسم إلى اتجاهين: اتجاه

صور تلك البيئات بعين المتعاطف، ولم يُدنها أو يرفض المستوى الاجتماعي المتدني الذي يغرق فيه الناس، بل قدمها بصورة إنسانية راصدًا تفاصيل الحياة فيها دون نظرة فوقية متعالية، وصور الذات الساردة باعتبارها جزءًا من الحياة هناك، وتعقب السرد تفاصيل الإنسان في تلك البيئات وطموحاته وآماله. والاتجاه الآخر قدّم تلك البيئة باعتبارها فلكلورًا مدهشًا، فتعقب كل ما هو خارج عن المألوف، راصدًا له بشكل مبالغ فيه، حتى صُورت تلك البيئات وكأن عين الروائي تحولت إلى عين سائح يرصد بانبهار كل ما يرى، ومن ثم يصبح الروائي راصدًا من الخارج باحثًا بشكل متعسف عن كل ما يخالف المألوف، وكل ما يخدم فكرة الروائي عن تلك البيئة. ولا يتشابه مع ذلك ما قدمه نجيب محفوظ ومَن سار على دربه من الروائيين للحارة المصرية، فالحارة المصرية جزء أصيل من المدينة، بل هي المدينة مختزلة، تجمع المكونات الثقافية المختلفة في تجاور وتعدد وتصالح، فلا يمكن لنا أن نعدها بيئات بينية.

والتفات الروائيين لتلك البيئات البينية في عقد التسعينيات لم يكن كبيرًا، بل زاد الأمر بصورة كبيرة في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. بدأت تلك الموجة عن البيئات البينية بروايتين تعبران عن الالتفات لذلك الهامش المكاني الاجتماعي، وهاتان الروايتان هما "لصوص متقاعدون" لحمدي أبو جليل، ورواية "61 شارع زين الدين" لسعيد نوح، وهما تمثلان الاتجاه الأول الذي يرصد تلك البيئات بشكل إنساني متعاطف، في حين صدرت

رواية أخرى بعد ذلك بسنوات تمثل الاتجاه الثاني الذي حوّل تلك البيئات إلى فلكلور، وقدمها بصورة فوقية تحاول إدانة تلك البيئات بأن تنسب إليها كل ما يدينها، وتلك الرواية هي "فاصل للدهشة" لمحمد الفخراني.

وقد أطلق مصطلح "أدب القاع" أو الواقعية القذرة " على الأدب الذي يتخذ من هذه البيئات المهمشة مادة سردية له. وفي مقال ليوسف ضمرة نُشر على موقع اتحاد كتاب الإنترنت أوضح أن هذا الاصطلاح (الواقعية القذرة (dirty realism) صاغه (بيل فورد) رئيس تحرير مجلة (جرانتا (Granta) المعروفة في بريطانيا. وقد اعتمد على بناء هذا المصطلح الذي كان جديدًا بالنسبة للأوساط النقدية على أعمال ثلاثة روائيين هم بول أوستر وريتشارد فورد ورايموند كارفر. وقد تحولت الواقعية القذرة إلى ظاهرة ثقافية محددة في الولايات المتحدة، حيث كانت الحياة في نيويورك مشوبة بالزحام والتلون العرقي وربما سبب ظهور هذه الظاهرة وجود جماعات ناهضت طبيعة الحياة في أمريكا التي اتسمت بالسرعة والرفاهية وسيطرة رأس المال وضياع إنسانية الإنسان أمام هذه الحضارة المادية القاسية تلك في عقد الثمانينيات، وهذه الجماعات متطرفة دينيًا وعرقيًا سكنت جوف الأرض وعملت على العزلة عن المجتمع فيما عُرف بـ : أمة تحت الأرض بانتظار نهاية العالم (under ground nation) مما مهد الطريق لعموم الحركات الفكرية المناهضة للحياة الأميركية في أن تقدم برامج هي أقرب إلى

الغرابة منها إلى العلم. ونعني بالواقعية القذرة ببساطة متناهية : الفكر والأدب الذين يبحثان في (قاع المجتمع) والمدن الكبرى، ويتناولان جميع الظواهر التي يخشى الناس الكشف عنها لأسباب دينية أو أخلاقية أو حفاظًا على التقاليد الموروثة. وجنحت الرواية الأميركية – باعتبارها الملمح الأكثر وضوحًا في التعبير عن المجتمع- خاصة في الربع الأخير من القرن إلى صياغة بنية سردية قائمة على تشخيص الواقع المتوحش المرئي بالضرورة، متبنية أطروحة مفادها: تدمير مفهوم "الحلم الأمريكي American dream" الجميل الذي تُصدّره السلطة الأمريكية إلى العالم منذ الحرب الباردة التي بدأت 1947، وانتهت بسقوط الاتحاد السوفيتي 1989. وقد صدَّرت أمريكا للعالم فكرة أن البشر مهما كانوا مختلفين عرقيًّا ودينيًّا وثقافيًّا يمكنهم من خلال الحلم الأميركي أن يحققوا حياة أفضل وأكثر ثراء وسعادة. وجاءت فكرة الحلم الأميركي مرسخة في الجملة الثانية من إعلان الاستقلال والتي تنص على أن "كل الناس قد خلقوا متساوين" في الحقوق والواجبات، لكن مثل هذا الوضع بقي حبرًا على ورق حتى انطلاق حملة الحقوق المدنية التي قادها المناضل مارتن لوثر كنغ الذي نادى بحقوق السود وكافح من أجلها حتى أُغتيل في يناير 1968، وقد أصر السود على الدفاع عن حق الحياة والحرية والسعي وراء تحقيق السعادة، وفضح التهميش والانحرافات المختلفة التي تطال أفراد المجتمع.

يقول يوسف ضمرة : "إن قارئ كل من : بول أوستر في أحلام المدينة البعيدة وثلاثية نيويورك وريتشارد فورد في عاشق النساء، ورايموند كارفر في قصصه القصيرة الكثيرة يكتشف أنهم يمثلون ما سُمي بالواقعية القذرة فعليًّا، فالروائي بول أوستر تقوم روايته على مفردات من الواقع الأمريكي، في إطار حبكة بوليسية سينمائية متقنة. فثمة عناصر الخوف والقلق والضياع وما شابه مما تحبل به دوامة الحياة الأميركية المعاصرة. وهو يعبر عن هواجس الفرد الأمريكي، واغترابه، وعن القطيعة المعرفية بينه وبين ذاته، وعن السيكولوجيا الأمريكية المتناقضة في الفرد الواحد، حيث يكون مطارِدًا ومطارَدًا في الوقت نفسه.. عارفًا وجاهلاً معًا!"[1].

ويواصل يوسف ضمرة حديثه عن واقعية القاع في الرواية واصفًا: "ريتشارد فورد فهو يتناول علاقة رجل أميركي بامرأة فرنسية، مع احتفاظه بعلاقته الزوجية، وهو وإنْ قام بتعرية العلاقة الزوجية الأمريكية التي قد تبدو في ظاهرها سليمة في الكثير من جوانبها، إلا أنه ينحاز إلى البنية الثقافية الأميركية بصفتها بنية شفافة وصادقة وصريحة، ويبقى رايموند كارفر، ولعل أهم ما يميز كارفر في كتاباته القصصية، هو هذه الشفافية في تناول مختلف جوانب الحياة الأميركية المعاصرة. وهو يعتمد على وقائع وأحداث صغيرة دائمًا، مما تزخر به الحياة اليومية. وربما لا تكون هذه التفاصيل خاصة بالمجتمع الأميركي وحده، لكن تمثيلها للمجتمع الأمريكي يضع هذه البنية الاجتماعية عارية أمام القارئ"[2].

---

(1) يوسف ضمرة، الواقعية القذرة، موقع اتحاد كتاب الإنترنت، 2010.

(2) المصدر السابق.

وقد عمدت الرواية العربية كشف قاع المجتمع، والالتفات إلى هؤلاء المهمشين من الطبقات الاجتماعية سواء التي تسكن القرى والمدن الصغيرة بعيدًا عن المركز أو حتى تلك الطبقات التي تعيش على أطراف المدن الكبر التي ليست قريبة من المركز ولا بعيدة أيضًا عن التهميش. ومشكلة هذا المصطلح أنه لم يؤصل له نقديًّا بالقدر الذي يسمح بالاشتغال عليه، فحين أطلقه بيل بو فورد في مقدمته الشهيرة للعدد الثامن من مجلة (جرانتا) قام بتعريف القارئ بالاصطلاح وبالتيار وبالكتاب الذين يمثلونه في أقل من صفحتين، ولم يقدم أعمال هؤلاء الكتاب، ثم عاد في العدد الثاني عشر من المجلة ليقدم أعمال عدد آخر من مبدعي هذه التيار دون إضافة كلمة واحدة في معرض التعريف بعالمهم الابداعي وإلقاء الضوء على ما يميزهم عن غيرهم من الكتاب الأمريكيين. المصطلح لم يؤصل له نقديًّا إذن لا في الغرب حيث ظهر، ولا في العالم العربي حيث استورده بعض النقاد دون تأصيل أيضًا. إلا أن الباحثة عفاف عبد المعطي قد قدمت رسالة دكتوراه في الأدب الأمريكي المقارن بعنوان: "واقعية القاع في الرواية المصرية والأمريكية المُعاصرة". و تناقش عفاف عبد المعطي في دراستها تلك الظاهرة الاجتماعية في تجلياتها الأدبية في الواقع المصري على إثر التغيرات الاجتماعية الكبيرة التي اجتاحت المجتمع في سنوات السبعينيات وما تلاها في القرن الماضي، مقارنة بنظيرتها في الرواية الأميركية الجديدة التي ظهرت معالمها جلية منذ الثمانينيات من القرن نفسه بغية تحقيق هدفين: أولهما إثبات أن قانون التأثير والتأثر ليس ضرورة حتمية

لتفسير مظاهر التشابه بين الآداب المنتمية إلى حضارتين مختلفتين، والثاني إبراز نتيجة تتلخص في أن دراسة ظاهرة محددة في أدبين أنتجا في بيئتين اجتماعيتين مختلفتين مع توافر ظروف اجتماعية وحضارية قد تحمل رؤى أدبية مقارنة.

في واقعية القاع والمهمشين أو الواقعية القذرة تظهر أزمة الذات مع المجتمع، فالشخصيات غالبًا ما تكون متأزمة وتعاني من تهميش المجتمع لها ومعاداتها هي للمجتمع، فالعلاقات تنبني على التصادم والاستلاب، استلاب الواقع بأشكاله المختلفة، فالواقع غالبًا ما يكون مهمشًا وفاقدًا لمقومات الحياة الطبيعية والمتكوّن من رؤية خاصة تحمل داخلها شريحة من البشر يغرقون في الحياة المأزومة. إن الواقع غالبًا ما يكون مستلبًا ممتلئًا بالصراعات ومظاهر الاستلاب، ولا يقع الاستلاب من المركز على الهامش فقط، بل يقع من المجتمع الهامشي على أفراده، فلهذا المجتمع صراعاته وقوانينه الخاصة.

إن للذاكرة الجمعية وللوعي اليومي هوامشهما، فالأفكار والآراء والسرديات والذاكرة الجماعية والفردية قادرة على ابتداع آليات للفرز وتكريس الأصيل والمقبول والمباح، فتنتج الذاكرة الجمعية ما يسميه محمد لطفي اليوسفي تعبير النصوص الانشقاقية في دلالة على الخطابات والأفكار التي تحفلُ بها هوامش الثقافة العربية، أي تلك التصورات والخطابات التي عالجتها كتب الأخبار أو النصوص السردية أو الصوفية أو حتى الفلسفية، والتي حَكمت عليها القيم المُهيمنة بالشطب الرمزي أو المادي متوسلة بالنص

السلطاني وهي تحاول رسم الحدود بين أنماط الخطاب المتاح والممنوع، ويتعلق الأمر هنا بآليات كانت تشتغلُ -في لحظة ما من مواجهة الوعي السياسي الحضاري لأسئلته الجديدة ومحاولته إنتاج شرعياته المتعددة السياسية والإيديولوجية- من أجل "تخليص" المركزي مما هو ليس منه، والإلقاء به في هامش الممنوع، والذي تحوّل إلى خطاب انشقاقي موازٍ.

يدعو اليوسفي إلى "الوقوف على ما فكر فيه المنظرون والنقاد القدامى لمحاورته وتبين حدوده والكشف عما استبعدوه أو أهملوه ولم يفكروا فيه لأنه لا يفي حاجات وجودهم.. لقد تعمدت نظرية القدامى السكوت على جانب مهم من النصوص الإبداعية فهمشته وأقصته، من ذلك النصوص الصوفية والنصوص الإباحية والسير والحكايات الشعبية والنصوص التي عنيت بمناقب الأولياء، وهي نصوص جاءت تكرسُ قيمًا تتعارضُ مع قيم الجماعة وتمضي بالتعارض بين أنماط الخطاب الجمالي والأخلاقي والديني إلى حدودها القصوى"[1] ولم تستثني آليات التنميط والمنع حسب اليوسفي كتب الأخبار وكتب التاريخ، ويحاول محمد لطفي اليوسفي أن يعرّف طيلة أجزاء أطروحته الثلاث بمستويات أو طبقات هذه الهوامش التي تترسب في تاريخ الثقافة العربية منذ امرئ القيس كما يقول وحتى أدونيس، وهي هوامش شبهها بفتنة

(1) محمد لطفي اليوسفي ـ فتنة المتخيل، الكتابة ونداء الأقاصي، ج1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت 2002، ص 15.

المتخيل، تحيا كما يقول في لغتنا العربية متكتمة أو مكتومة وتضل قيمها ترسم رغم آليات المنع السياسية أو الإيديولوجية مسارب ودروبًا سرية ملتوية في اللاوعي الفردي والجماعي، وينبّهُ اليوسفي إلى آليات الهامش المضادّة قائلاً "... على مدى أحقاب وقرون كانت الفتنة تتسلل من نصوص الهامش نصوص من طاردتهم السلطة وشردتهم خارج المدينة، إلى نصوص المركز التي احتفت بها المدينة.

## 5 - الريف في الرواية :

رغم أن الرواية قد ارتبطت منذ نشأتها بالمدن الكبرى، فقراؤها وأبطالها كانوا منذ نشأة الرواية الأوروبية من الطبقة البرجوازية أو ساكني المدن إلا أن الرواية العربية منذ نشأتها خرجت على تلك النمطية، فرواية " زينب "التي يعتبرها كثير من النقاد أول رواية عربية، ويؤرخون بها لنشأة الرواية العربية اتخذت من الريف مكانًا للسرد. وهناك اتجاهان يمثلان رؤية الروائيين للريف كمكان ومسرح للأحداث: الاتجاه الأول هو اتجاه المتعاطف مع الريف، المنتصر له، الذي يراه موطنًا للأصالة والقيم وكل شيء إيجابي، في مقابل المدينة التي ينظر إليها باعتبارها مكانًا للفساد والاحتيال على القادم من القرية ومرتع القيم السلبية في عمومها. والاتجاه الثاني الذي يضيق بالريف كموطن وسكن، ويسعى أبطاله إلى الرحيل والارتحال باتجاه المدينة التي تمثل كل ما هو ساحر ومرغوب فيه، فأبطال تلك الروايات يتوقون للمدينة / المركز ويتطلعون إليها. يتحدث ابن خلدون عن " ظاهرة "التحضّر" أو الاستقرار في

المدن، وهجرة البدو واستقرارهم فيها بعد الفتوح، وتخلّقهم بأخلاق أهلها في طريقة لباسهم ومأكلهم ومشربهم وتنظيم بيوتهم وأثاثهم ورياشهم، أي أنّ حياتهم انتقلت من طور البداوة أو البدائية إلى طور الحضارة أو التمدّن والتأدب والتقدّم"[1].

ويتوقف علماء الاجتماع عند ظاهرة توسّع المدن وهجرة الريفيين إليها في العصر الحديث، ولا سيّما في النصف الثاني من القرن العشرين، فبعض المدن العربية تعملقت وصارت تؤوي ملايين عديدة من البشر وبما أن ظاهرة العملقة كانت سريعة جدًا ومفاجئة أحيانًا، فقد نجمت عنها مشاكل خدميّة واجتماعية وسياسية كبيرة تركت بصماتها على السكان المدينيين الذين ازدادوا توترًا وعنفًا وغربة، وتعتبر القاهرة مثالاً صارخًا على هذا العمل. وأسباب هذه الهجرة كثيرة منها ما هو اقتصادي (قحط الأرض)، وما هو تخييلي. (نظرة بعض الريفيين إلى المدن التي سيهاجرون إليها، على أنها جنّة الله على الأرض)، والاعتقاد أنهم سيعيشون فيها حياة مرفهة. وقد نظر الكتاب الذين اتخذوا من الريف موضوعًا لهم إلى الريف بنظرتين، الأولى فيها الكثير من التعاطف والرومانسية مثلما فعل محمد حسين هيكل ومحمد عبد الحليم عبد الله، وهناك من نظر إلى الريف بنظرة واقعية وحاول نقد واقع الفلاح وتثويره، وتحريضه على رفض واقعه المقيت مثلما فعل

(1) عبد الرحمن بن خلدون ـ المقدمة، تحقيق عبد السلام الشدادي ـ بيت الفنون والعلوم والآداب، الدار البيضاء، 2005.

عبد الرحمن الشرقاوي (الأرض)، فالروائي كان يعيش صراعًا مربكًا بين ما يشاهد من قسوة الحياة في الريف وما يحاول أن يبثه من ثقة في المستقبل وأمل أن يكون الواقع الجديد أفضل حالاً. وهذه النظرة طرحها عبد الرحمن الشرقاوي في عمله السردي على لسان أحد شخصياته، فهو ينتقد العالم الروائي في رواية "زينب" التي رسمها هيكل، ويقارن بينها وبين عالم روايته "الأرض" فيقول : "على أن قرية زينب لم تعرف طعم الكرابيج كما عرفت قريتي، ولم تذق قرية زينب اضطراب مواعيد الري، ولم تجرب بول الخيل يُصب في الأفواه، ولم تعرف قرية زينب زهو النصر، وهي تتحدى القضاء والانجليز والعمد والحكومة، وتنتصر لبعض الوقت، وزينب لم تكن أبدا على الرغم من كل شيء جميلة كوصيفة، لم تذهب إلى قاعة الطحين ذات يوم، لتعود إلى أمها باكية، كما صنعت وصيفة"[1].

وينتقد محمد حسن عبد الله طريقة نقد الشرقاوي لرواية هيكل، حيث يرى أن الشرقاوي في نقده أورد الكلام بشكل مباشر وغير فني، فقد أورد الكلام على لسان إحدى الشخصيات، فالمباشرة غير محمودة، وخاصة لو لم تتضفر في العمل الفني : "وما وجهه الشرقاوي من نقد لرواية هيكل صحيح، وإن لم ينجح في وضعه ضمن سياق بنائي في روايته، إذ يضعه على لسان صبي لا يرتفع إلى مستوى هذا الإدراك، ويقدمه سردًا في تقرير طويل. ومع هذا إن

(1) عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1998، ص 344.

الفرق بين المجتمع في الروايتين، كما يرجع إلى الفرق بين هيكل والشرقاوي ثقافة وانتماء، كان جانب منه يرجع إلى الفرق بين مجتمع أوائل القرن العشرين ومجتمع منتصفه"[1].

وفي الحقيقة الفرق بين الروايتين ليس الزمن فقط والثقافة والانتماء، بل هو الوعي بحقوق طبقة همشها المجتمع، وكذلك انتشار الأفكار الاشتراكية التي ناهضت سيطرة الطبقة الرأسمالية على المجتمع مما أدى إلى ظلم هذه الطبقة لحساب الطبقة المسيطرة.

إن ثلاثية الشرقاوي (الأرض ـ 1954) و(قلوب خالية ـ 1957) و(الفلاح ـ 1968) مثال واضح على طرح مفهوم الهامش في السرد، حيث رسم الشرقاوي صورة الفلاح الذي يمتلك الوعي ويطالب بحقوقه الاجتماعية، فهو فلاح يصارع ويناهض القهر والظلم والتهميش والإقصاء. ولا تقتصر أهمية ثلاثية الشرقاوي في أنها حاولت تثوير وتحريض الفلاحين وانتقاد وضعياتهم الاجتماعية المذرية فقط، بل تأتي أهميتها أيضًا من أنها تتمتع بنضج فني لم يكن متوفرً في الروايات التي سبقت هذه الفترة، وربما يتفق محمد حسن عبد الله مع هذا الرأي، حيث يرى أن ما قدمته ثلاثية الشرقاوي على مستوى البناء الفني وعلى مستوى الأيديولوجيا ووجهة النظر الاشتراكية الكثير، حيث أسهم وبشكل كبير في تكوين تيار جديد في الرواية العربية وهو الواقعي الاشتراكي: "لقد أثارت (الأرض)

---

(1) محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية - عالم المعرفة - الكويت - 1989 - ص 96.

إبّان صدورها ضجيجًا لصراحة تعبيرها عن المجتمع الجديد المتنامي وإدانتها لمصادر الإحباط والفساد في الماضي والحاضر، وساعدت على تكوين تيار جديد في الرواية العربية وهو الواقعي الاشتراكي الذي لم يعد يتوقف عند تصوير الحقائق من موقف محايد أو موضوعي، مكتفيًا بالجمال الفني، ومعولاً على فطنة المتلقي. لقد أصبح الروائي - بعد الأرض - يقطع السياق، ويقول رأيه هو - كمقدم لأحداث الرواية"[1].

والرواية الواقعية في جوهرها رؤية اجتماعية للتغيرات التي يمر بها المجتمع، فالروائي يرصد من خلالها الحراك الاجتماعي والقضايا الخلافية التي تطرح، والمتغيرات التي يمر بها سلم القيم الاجتماعية شرط أن يكون واعيًا لما يحدث في مجتمعه، ولا تكون الرواية مجرد تمثلات اجتماعية لقصص وحكايات دون أن يتجلى من وراء خطابها السردي وعي بهموم الوطن وقضاياه، ولا يتخلى الروائي عن وعيه بما يصير لصالح التخييل الحكائي دون خطاب ثقافي واضح يكشف ما تعاني منه الطبقات الكادحة في المجتمع.

والمساحة التي شغلها الريف أو عالم القرية في الرواية طويلة منذ بدأ محمد حسين هيكل في رواية زينب، وكذلك محمد عبد الحليم عبد الله في "للزمن بقية" و"الجنة العذراء"، وعبد الرحمن الشرقاوي في "الأرض" و"الفلاح" و"قلوب خالية"، وتوفيق الحكيم في "يوميات نائب في الأرياف"، وطه حسين في "شجرة

(1) المصدر السابق، ص 95.

البؤس"، ويوسف إدريس "الحرام"، ويحيى حقي في "صح النوم" و"دماء وطين"، ونجيب العقيقي (اللبناني الذي ولد وعاش في مصر) في روايته "أرض الله"، أبو المعاطي أبو النجا في "ضد مجهول"، ويوسف القعيد في "أيام الجفاف"، وعبد الحكيم قاسم في "أيام الإنسان السبعة"، وبهاء طاهر في "شرق النخيل" و"خالتي صفية والدير" ، وخيري شلبي في "الأوباش"، ومحمد البساطي في "منحنى النهر"، ويوسف أبو رية في "ليلة عرس" و"عطش الصبار"، وفي التسعينيات أصدر العديد من الروائيين روايات تناولت عالم القرية مثل أحمد أبو خنيجر في "نجع السلعوة"، ومحمد إبراهيم طه في "سقوط النوار".

# الفصل الرابع

# 4

# سمات أدب المهمشين

إن الوعي بسؤال الكتابة، وقدرة أدب المهمشين على مقاومة التهميش، وأهمية أن يكون مشتبكًا بالقوى الاجتماعية، متموقعًا ضمنها، باحثًا عن كل ما يضمن له شق طريقه في الحياة يؤدي إلى مناهضة آليات التهميش والاستبعاد التي يمارسها المركز ضد الهامش، من هنا تأتي أهمية انحياز الكتابة الواعية إلى الجماعات المهمشة، لكي تمنحها صوتًا مقلقًا، وتجعل من خطابها الضعيف سلطة ضدية تضغط على الوحدة السعيدة للمركز المطمئن في وضعيته الاجتماعية والمستغل للهوامش الاجتماعية المختلفة، مما يحقق العدالة، ويفضح تبريرات الاستعباد، ويقوي حس المقاومة عبر التحليل الواعي. فالكتابة الملتزمة بعمق تلتقي دائمًا بجماعة هامشية لا تكتب، بل وتقتنص صيرورتها وتلتحق بخطها الملتوي المكسور. فالأمر لا يتعلق بالمحاكاة، وإنما بالاقتران حيث يتأثر الكاتب عل مستوى لاوعيه الاجتماعي والثقافي بصيرورة هامشية لا

خلاص منها. وعليه، فإن اختيار الكتابة لموقعها المقاوم ضمن نظام السلط الرمزية والمكانات الاجتماعية، يحميها من أن تكون حشوًا في خدمة القوى السائدة، لكي تساعد في تحرير المقهورين والمقموعين الذين أسيء تمثيلهم، من خلال تقويض الأيديولوجيات والمؤسسات التي تسعى لتسويغ اضطهادهم: من قبيل العنصرية بالنسبة للزنوج، والبرجوازية بالنسبة للطبقة العاملة والأبيسية بالنسبة للمرأة، والإمبريالية بالنسبة للشعوب المستعمرة، والاستشراق بالنسبة لثقافات الشرق. فرغم تباين تجارب القمع، ثمة تشابه على مستوى مصادرة حق الإنسان وتشويه صورته، وسلب كرامته في الحياة. إن توفير الوعي المسؤول عن إيجاد نضال يحقق التغيير، ويخلخل توازن القوى بين المضطهد والمضطهد، يمكن أن يتم عبر الأدب الذي يعتبر واجهة مؤثرة في معركة الوعي، لما له

من قدرة على التوليد والتأمل والانزياح والارتياب والحركة، ولما له بالتالي من كفاءة في تحويل تجربة المعاناة الحسية والمتناثرة واللامدركة إلى نص يطوي الحدث الخارجي فيصنع منه قيمة وعالمًا يقبل المشاركة والانفتاح والثورة، ويتيح بالتالي إمكان ولادة وتجريب القوى الكامنة.

إذن يمكن لأدب المهمشين أن يحتفي بالهامش منجذبًا إلى مَن لا صوت لهم وإلى مَن حجبتهم الخطابات التاريخية الرسمية، أو شوهت صورتهم. ومن المؤكد أن لهذه الجماعات لغة أخرى تعبر من خلالها عن سردياتها الصغيرة) المتسمة بطابعها المحلي، وحبكاتها الموجزة البسيطة، وبنائها العفوي المسكون بجرح الهامش. فهؤلاء هم الذين يجعلون من السرد فعلاً رمزيًّا اجتماعيًّا، يضمر لاوعيًّا سياسيًا يمنح للكتابة وعيها وأفقها الممتد. إذ يحتفي الأدب بجماعات صغيرة لا تهتم بها السرديات الكبرى؛ مما يعيد السرد الروائي ما محاه السرد التاريخي، مؤكدًا مرة أخرى تورط الكتابة في معركة الوعي من خلال تيسير فسحة أوسع للأصوات المهمشة والمقموعة والتابعة. فبذلك وحده نعيد إلى المهمش بعضًا من حقه. لا شك أن قراءة حضور المهمشين وطريقة تقديمهم، تحتاج إلى فهم عميق لجدل الثقافة المهمشة والثقافة المهيمنة.

إن الكتابات التي تُعني بالتعبير عن البطل {المهمش} وشؤونه الخاصة وما يعتمل داخل ذاته من خلال تفكيك العلامات الكبرى أو ما يسمى بالمتون الكبرى وتقديم قراءة مغايرة يقرأ فيها المبدع هذا

العالم من خلال علامات صغرى أو ما يمكن أن تسمى بالعلامات المهمشة يمكن لنا أن نطلق عليها أدب الهامش، فالحرب مثل علامة كبرى في تاريخ الإنسانية، ويمكن لكاتب ما أن يكتب رواية عظيمة عن الحرب، أو يمكن لفيلم ما أن يصور الحرب العالمية الثانية مثلاً كعلامة كبرى، لكن أن يأتي مبدع ما ليكتب لنا قصة المهمشين في هذه العلامة الكبرى، هو هنا ركز على العلامات الصغرى في مقابل المتن والمركز والعلامة الكبرى، ولعل فيلم " قصة المجند ريان " الفيلم الأمريكي الذي ترك الحرب كعلامة كبرى، وركز على المجند الأمريكي ومحاولة إعادته لأمه التي فقدت أبناءها الأربعة في الحرب نفسها. صانع الفيلم هنا اختار المهمشين في هذه العلامة الكبرى. هناك اتجاه نقدي يرى إن النص يتجاوز ما هو مكتوب ليعتبر كل ما في العالم أو العالم بأكمله عبارة عن نص فيه علامات، وهناك قراءتان يمكن أن نقرأ "نص العالم من خلال/ الميراث الأدبي والفني، وبين قوسين منه (أدب المهمشين) هما: قراءة تقليدية نمطية تحاول قراءة نص العالم من خلال اتجاهه إلى العلامات الكبرى أو ما يمكن أن نسميه بعلامات المتن الواضحة البارزة وهي قراءة غالبًا ما تكون سطحية. القراءة الثانية تتجه لقراءة العالم من خلال علاماته الصغرى أو ما يمكن أن نسميها بالعلامات المهمشة فيه وهي قراءة تحاول التعرف على خفايا العالم الجمالية عبر شفافيات ما هو مهمش فيه وصولاً من خلالها إلى الدلالات الأعمق الكامنة فيه. المهمّش دخل إلى الأدب من خلال القراءة الثانية التي لا يبحث فيها المبدع عن علامات المتون الكبرى كي يكتب نصه الأدبي، بل يتبنى المهمش لكن ليس مباشرة بل من خلال علاماته الصغرى.

من هنا يمكن لنا أن نرصد أدب المهمشين أو الأدب الذي اتخذ من الهوامش الاجتماعية مجال اشتغاله، وأطلق عليه مصطلحات متنوعة من قبيل أدب القاع، وأدب الهامش، وأدب الواقعية القذرة، و"المهمشون الجدد" وغير ذلك من تلك التسميات. وقد اعتبر الكتاب ذواتهم الإبداعية أحد تجليات التهميش، في مجتمع تقزم فيه صوت المثقف، وسعت السلطة التي وقف على يسارها، يناهض هيمنتها، إلى تهميشه وتقزيمه، من هنا سعى كتاب الهامش إلى أن يسردوا ذواتهم الإبداعية، ويعمدوا إلى تموضعها في السرد، إما عبر صوت المؤلف الضمني فيما عُرف بالسيرذاتية في السرد، وإما أن تتموضع ذات المؤلف في السرد بشكل صريح ومناقشة سؤال الكتابة الذي يؤرقه عبر ما سُمي نقديًا بالميتاسرد، كذلك عمد كتاب الهامش إلى المحاكاة الساخرة كفعل مقاومة المركز وما يمارسه من تهميش لمبدع النص الهامشي، وأخيرًا احتفى أدب الهامش بالجسد الذي عانى التهميش والإقصاء طويلاً في الكتابات الإبداعية. لذا في هذا الفصل سوف يتم رصد ملامح أدب الهامش وخصائصه.

### 1 - المحاكاة الساخرة :

اتخذ أدب الهامش من المحاكاة الساخرة استراتيجية فنية لكشف المسكوت عنه في المجتمع، وفضحه في سرد يتخذ من السخرية وسيلة للتعبير عن موقف رافض للواقع الذي يهمش الناس ويقسم المجتمع لمركز يستغل هذه الهوامش اجتماعيًا ولا يعطيها حقوقها الأدبية والمادية، وهوامش تشعر بالغبن وتحاول أن تسمع صوتها للمركز.

إن المحاكاة الساخرة (Parody) التي تُعد شكلاً فنيًّا ينتمي إلى ما بعد الحداثة، كما تقول ليندا هاتشون، والتي تقترن بمحاولات التكسير والقلقلة التي تدفعها الرغبة في تحدي عناصر العمل الفني على التوحد في وحدة كاملة ؛ العمل الفني فيها لا يشكل وحدة متكاملة لها بداية ونهاية، بل تصبح «الباروديّ» مولدة للحدث الفني وقادرة على إحداث أثر في المتلقي. وهذه الباروديّ تناهض الطابع الحداثي، وتعمل على تفكيكه، وتقود بالضرورة إلى إفساد المثل الأعلى الذي تسعى إليه الحداثة. وخاصية ما بعد الحداثة في الأعمال الفنية تتحقق في الإبراز المتعمد لعناصر القلق وعدم الاستقرار أو ثبات المعنى في العمل الفني، وفي تدعيم عوامل الاختلاف والتناقض ومنع الثبات والاكتمال بصورة نهائية.

كانت المحاكاة الساخرة بوصفها استراتيجية للتعبير تعبر عن أدب الهامش ليست وليدة العصر الحديث، بل اتخذ الأديب العربي القديم هذه الأداة الفنية وسيلة للتعبير عن رؤيته للمجتمع ولواقع المهمشين فيه سواء في الشعر أو النثر. ويعتبر الجاحظ أول مَن كتب عن المهمشين في كتابيه "البخلاء"، ورسالة "التربيع والتدوير"، حاول فيهما الكشف عن واقع المقهورين في العصر العباسي، وذلك عن طريق السرد ومن خلال توظيف السخرية أفقًا لكتابة الاختلاف واستراتيجية لابتداع أشكال تعبيرية جديدة، ثم جاء أبو حيان التوحيدي ليواصل كتابة عالم المهمشين في شكل ساخر، فقد سخر من الطبقات الاجتماعية التي تُعد المركز والمتن، ورصد واقع

المهمشين في مجتمعه عن طريق نظرة تستند إلى مقارنة واقعين مختلفين: واقع المركز وواقع المهمشين. كذلك فعل التوحيدي في كتابه "الرسالة البغدادية" أفاد من المحاكاة الساخرة ليصور واقع المجتمع البغدادي من خلال رحلة يقوم بها البطل أبو القاسم البغدادي بين دروب بغداد ومجالسها وأسواقها وبيوتاتها، فيتمكن من تصوير اختلال المجتمع وتناقضاته، ويعبر عن الاحتجاج والرفض الذي يشعر به البطل تجاه الطبقات المهمشة وأوضاعها عبر الكتابة الساخرة.

الغاية من المحاكاة الساخرة ليست مجرد الإضحاك - وإن كان الإضحاك غايةً تستحقُ الجهد والسعي - بل نقد أوضاع أو أفكار تهدد المجتمع من وجهة نظر المؤلف. ومن خلال النقد تسعى المحاكاة الساخرة إما إلى إحداث التغيير أو منعه، وهنا تكمن إنسانيتها، فهي تحاول أن تُبقي على ما يراه المؤلف صالحًا وأن تقاوم ما يراه المؤلف خطرًا يهدد المجتمع.

المحاكاة الساخرة لا تعني مجرد الاستهزاء والانتقاص من اللامرغوب فيه من سلوكيات مجتمع المركز وممارساته ضد الهامش، إنما هي تقدم بديلاً أيديولوجيًّا وأخلاقيًّا لتلك السلوكيات؛ لأنها تمتلك وعيًّا انتقاديًّا مضادًّا يفضح الخطاب المضاد، كاشفًا ستره، فاضحًا ممارساته. كما تقدم المحاكاة الساخرة رؤية بديلة للواقع المقصي للهامش، وتقدم رؤية مغايرة، وتعتمد لغة تنحاز للهامش، وتحاصر البلاغة المكرورة والمألوف؛ لأن سؤالها هو سؤال الكتابة

المشاكسة المخالفة والمختلفة، المتربصة بالنمطي والمنمط والمحنط من الأقاويل، لكن عبر استراتيجية خطابية استنهاضية ومناهضة[1].

ولأنها لا تهادن المسالب، تلجأ للسخرية منها عبر المبالغة في إبراز المسالب والعيوب، فهي موقف نقدي يعبر عن رؤية الكاتب الذي يعتمد المحاكاة الساخرة تجاه العالم، كما تقوم على "المقابلة بين الواقع المعطى والمثل العالي، لتُتْقِن فن المواجهة الإنسانية للظواهر والأحداث"[2].

ثمة نوع جديد من المحاكاة الساخرة(*)، يرتبط بالفنون الحركية ويقترب من مفهوم لغة الجسد، وفيه يتم السخرية من استغلال

---

(1) عبد النبي ذاكر - استراتيجيات السخرية في رواية "إميلشيل"، العلم الثقافي المغرب - 1994. ص317.

(2) حامد عبده الهوّال - السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982. ص36.

(*) لقد اتخذ فن المحاكاة الساخرة بعدًا جديدًا للتعبير عن الثقافة التي تسلع المرأة وتشيؤها، فقد يلفت النظر إلى ما يُسمى برقص العراة، فنجد راشيل شتاير مؤلفة كتاب Striptease (رقص العراة) الذي يعيد سرد تاريخ هذا النمط من الترفيه تقول: " كانت النساء اللواتي أصبحن راقصات عاريات في الفترة السابقة إنما يقمن بذلك في أغلب الأحيان من أجل المال. لقد أصبحت الكثير من النساء راقصات عاريات للهرب من حياة الفقر في المناطق الريفية وللهرب من حياة العنف المنزلي والعائلي، وكنَّ صغيرات السن فعلاً. أما النساء المنخرطات في فن المحاكاة الساخر الجديد فهنَّ أكبر سنًا، في العشرينيات والثلاثينيات من أعمارهنَّ. كما أنهنَّ ينتمين في أغلب الأحيان إلى الطبقة المتوسطة أو إلى الشرائح العليا من الطبقة =

=المتوسطة. وهنَّ لا يمارسن هذا الفن من أجل المال. إنهنَّ يفعلن ذلك لاستكشاف العرض الجنسي خارج أطر الإباحية والخلاعة".

كما أن الجمهور اليوم مختلف هو الآخر، كما تقول شتاير. ففي العقود الماضية، كان الجمهور يتكون في أغلب الأحيان من رجال من الطبقة العاملة. وكان هذا النمط من الفن يُعتبر خليعًا وشقيًّا. أما اليوم، وبالنظر للتأثير الذي تمارسه صناعة الخلاعة التي يبلغ حجمها بلايين الدولارات، فإن الجمهور ينتمي إلى الطبقة المتوسطة أكثر وهو حضري ونسائي.

كذلك تعمل العديد من المؤديات في هذا المجال لتسجيل موقف زاعمات أن فن المحاكاة الساخر جزء من الحركة النسوية الجديدة. وتجادل هؤلاء النساء بأنهنَّ عبر السيطرة على ما يقدمنه من عروض وعبر السيطرة على أجسادهن وكم منها يتم الكشف عنها، إنما يقمن بتمكين أنفسهنَّ وتمكين جمهورهنَّ النسائي.

تقول بالدوين: "إن ما نقدمه من عروض وأزياء تنبع جميعًا من داخلنا. قبل الآن، كان الرجال يقررون دور المرأة على خشبة العرض وحتى الأسماء التي تستخدمها العارضات. أما في هذه المرة، فإن النساء يتحكمنَّ في صورتهنَّ وهذا أمر يمكّن المرأة. إن هذا يعطينا صوتًا لم يكن متوفرًا للنساء من قبل".

لكن ليس الجميع مقتنعين بهذه الفذلكة فيما يتعلق بالطابع النسوي الجديد لفن المحاكاة الساخر. تقول شتاير: "أظن أن هذه حجة ناقصة غير مكتملة. هل هذا هو حقًّا معنى النسوية؟" وتضيف أن الكثير من الناشطين والناشطات من أجل حقوق المرأة في حقب سابقة لن يعتبروا هذا النوع من الترفيه إيجابيًّا.

تقول أليسون كيميش المديرة التنفيذية للجمعية القومية لدراسات المرأة ومقرها مدينة كوليدج بارك في ولاية ماريلاند: " أظن أن الأمر المهم الذي يتعين أن نأخذه بعين الاعتبار هو أنه ليس هناك من منظور نسوي واحد فيما يتعلق بهذا الموضوع. إنك ستجد أناسًا يتفقون تمامًا مع هؤلاء =

=المؤديات، وستجد آخرين يقولون إن هذا النوع من الفن إنما يرسخ كبت النساء. أعتقد أن هناك بعدًا تاريخيًّا في استرداد شيء ما كان يُنظر إليه في السابق بوصفه استغلالاً للنساء. لقد رأينا هذا النوع من الحركة يظهر في التعامل مع الإباحية والخلاعة أثناء السبعينيات وأوائل الثمانينيات".

وفيما تعيد بعض المؤديات مثل ديتا فون تيز مشاهد كلاسيكية من فن المحاكاة الساخر، تمزج أخريات بين هذا الفن وموسيقى البَنْكْ، أو ما يحلو لهن من ثقافة الستينيات بما في ذلك السياسة.

وفي إشارة إلى بعض المؤديات مثل فرقة Lickity Split في مدينة شيكاغو، تقول بالدوين: "تقوم الكثير من هؤلاء النساء بتقديم عروض سياسية متقدمة." وتستخدم هؤلاء المؤديات رقصاتهنَّ وقصائدهنَّ الغنائية والكوميديا للتحدث عن الحقوق الإنجابية وعن الحرب وعن القضايا التي تهم المثليين والمثليات جنسيًّا. وتضيف بالدوين: "إن الأمر كما لو كنت تكسو شيئًا ما بطبقة من السكر. إنكِ تتناولين موضوعًا سياسيًّا مكثفًا، غير أنه مغلف بغلالة من أحجار راين[ أي الماس المقلد] وبالموسيقى وفتاة جميلة".

تقول شتاير: "لا تنحصر النسوية في إطار الجنس والسياسات الجنسية فحسب، إنها أكثر من ذلك. بيد أنني أعتقد أن مؤدية مؤثرة تقتبس من الصور النموذجية الأصلية لرقص العراة يمكن لها أن تمارس قدرًا كبيرًا من النفوذ والسطوة عبر إجبار كل العيون على النظر إليها. فهل هذا شيء نسوي؟ إنه ليس مثل الحجة ضد حصول المرأة على 67 سنتًا مقابل دولار للرجل، أو إعادة تصوير هيكل السلطة وإيصال امرأة إلى البيت الأبيض. لا أظن أن هناك خلطًا في هذا الصدد. لكن ثمة شيء مثير يحدث. ففكرة أن جسد المرأة بوسعه أن يمارس النفوذ والسطوة فكرة قوية".

وتضيف بالدوين أن فن المحاكاة الساخر اليوم يمثل تحديًا للصور النمطية عما هو مثير جنسيًّا وجميل. وتشير إلى فرق مثل فرقة Fat-Bottom=

جسد النساء فيما سُمي بـ "رقص العراة" وهذا النوع يعتبره البعض نوعا من الاحتجاج الجسدي على تسليع المرأة واستغلال جسدها في كلّ شيء وإدانة هذا الجسد في الوقت ذاته.

وما حدث بعد الإساءة للنساء فيما سُمي بالربيع العربي، ومحاولة بعض النساء الاحتجاج على معاملة المرأة العربية بدونية هو امتداد لتلك الصرخة الاحتجاجية التي تقصدت إفزاع المجتمع

---

=Revue في كاليفورنيا التي تقدم عارضات كبيرات الحجم. تقول بالدوين: "إن فن المحاكاة الساخر يحتفي بالنساء من كل حجم وشكل ولون. إنه يمكّن النساء اللواتي يشاهدن العروض لأنهنَّ يرين جمهورًا يقدر الإثارة الجنسية لنساء يبدون مثلهنَّ إلى حد بعيد".

تقول كيميش: "أي شيء يؤدي إلى توسيع نطاق الأجساد التي تعكسها الثقافة الشعبية الأمريكية هو أمر إيجابي بالتأكيد بالنسبة للنساء. فهناك قدر أكثر مما يجب من التجانس في وسائل الإعلام والثقافة السائدة".

تعترف مؤديات اليوم بأنهنَّ ينقبنَّ في تاريخ فن المحاكاة الساخر ويخترن ما يردن الحفاظ عليه.

وفي إشارة إلى عروض المهرجانات، حيث كان يُتوقع من النساء أن يعرين المزيد وعلى نحو سريع، تقول بالدوين: "كانت هناك نوادي تيوانا القذرة".

وتضيف بالدوين قائلة:" لكن كانت هناك أيضًا نساء مثل غيبسي روز ليي وليلي سانت ساير اللواتي خلعن ملابسهنَّ وهنَّ يفكرنَ في الفن. إننا مهتمات أكثر بليلي سانت ساير من اهتمامنا بغرف فن المحاكاة الساخر السرية أو في المهرجانات. إننا مهتمات بالتأكيد بمعرفة ما تعرضت له هؤلاء النساء من الناحية السوسيولوجية-- وبالجانب المظلم لفن المحاكاة الساخر-- ونهتم كمؤديات بالجانب الجذاب والرفيع لهذا الفن.

المحافظ بالتعري الصارخ كنوع من الاحتجاج، وليس ما فعلته علياء المهدي التي نشرت صورها عارية من خلال مدونتها على الفضاء الإلكتروني هو نوع من التظاهر بالجسد أو الاحتجاج بهذا الجسد. لكن في حقيقة الأمر هذه النظرة الساخرة إن هي إلا امتداد لتسليع جسد المرأة وتشييئه، فما فعلته المهدي والنساء الأوروبيات اللاتي تضامنَّ معها فوقفن يتظاهرنّ عاريات أمام البرلمان الأوروبي لم يغادرنَ النظرة الدونية نفسها لجسد المرأة، فعلتهنَّ لا تختلف كثيرًا عن رؤية تجار الخمور أو العطور الذين يجعلون النساء مادة إعلانية لمنتجاتهم في نوع من تسليع النساء.

## 2 - الجسد مجال اشتغال الأدب الهامشي :

إن التعبير عن الجسد ليعبر عن الذات هو سمة من سمات أدب الهامش، فالجسد أحد تمثلات الذات، وغياب التعبير عن الجسد إنما يمثل إقصاء لكينونة الذات التي تتخذ من الجسد تموضعًا لها لتسكنه، فإقصاء الجسد إنما هو تهميش للذات ومسبب لاهتزاز كينونتها، فالجسد يكتمل بالانفعال والفكر والرغبة واللذة جميعًا، وبغياب أي عنصر من هذه المكونات يصير الإنسان ناقصًا وفي حاجة ملحة إلى تعويض نقصه، كي ما يقع فريسة الأمراض النفسية والبيولوجية التي هي انعكاس للأمراض وللقلق النفسي.

لقد رفض الكثير من المبدعين والنقاد مصطلح كتابة الجسد انطلاقًا من مبدأ أخلاقي اختصر كتابة الجسد في الكتابة الأيروتيكية. تلازم شيوع المصطلح مع شيوع مصطلح آخر هو أدب المهمشين،

حيث شاع مصطلح كتابة الجسد مع كتابات جماعة "الجراد" الشعرية، وبعض قصائد النثر، وبعض القصص والروايات ذات المضمون الجنسي الصارخ. ومع ذلك فكتابة الجسد ليست جديدة كلية، فقد عرفها الكاتب العربي منذ القديم، ربما منذ طللية امرئ القيس التي وصف فيها لقاءه بمحبوبته "عنيزة" وصولاً إلى سرديات العرب التي كتبها شيوخ وفقهاء من أمثال كتاب "رجوع الشيخ إلى صباه"، وألف ليلة وليلة بها كثير من القصص التي كتبت الجسد الذي يتعرض للحرمان والألم والشوق وغيره من مشاعر إنسانية جسدية، وكذلك كتاب "الأغاني" للأصفهاني الذي يشتمل على كثير من صور المجون، وغيرها من هذه الكتب التي تصنَّف بوصفها كتابة أيروتيكية بوضوح، ولم يقتصر الأمر على كتابة الجسد في معناها الأيروتيكي، بل عرف العرب كتابة الجسد في معناها الأوسع، فكتاب البخلاء للجاحظ نموذج لهذه الكتابة، ففعل البخل جسدي نفسي بالأساس، وجل المواقف التي ساقها الجاحظ تعبر عن مدى تعطش الجسد إلى الطعام، وأنانية البخيل وزهده في إشباع معدته وشهوته. كذلك "المقامات" – بوصفها قصصًا – فيها الكثير من الكتابة الجسدية، ففكرتها المحورية التحايل من أجل الحصول على الطعام والشراب دون تعب، ودون قيم عليا. إذن المبدعون القدامى حققوا الفكرة، وصاغوها ضمن إطار فلسفي وفكري. وفي العصر الحديث وجدنا أشكالاً رائعة من القص عبرت عن ذلك، ولعل تجربة القاص "محمود البدوي" التي ارتكزت على فلسفة فرويد خير مثال، ولكن البدوي صاغها في إطار نفسي

اجتماعي. ثم شاعت تلك الكتابة سواء في السرد أو الشعر بمجيء عقد التسعينيات.

وربما يبرر هذا احتفاء كتابات الهامش بالجسد والجنس الذي هو تعبير الجسد عن رغبته في التحقق، وربما يفسر هذا أيضًا اهتمام الكثير من رجال الدين بالكتابة عن الجنس، فأهم الكتب التي احتفت بموضوعة الجنس والجسد كتبها رجال دين أجلاء أمثال: أبو حيان التوحيدي وجلال الدين السيوطي والشيخ محمد النفزاوي وغيرهم، وهذا يدل على وعي حاد بأهمية موضوعة الجسد، وأنها ليست مؤثمة أو مدنسة، وإنما هي حاجة إنسانية يجب ألا يغفلها الإبداع. وقد كان، احتفى كتاب الهامش بالجسد، بل احتفى قبلهم الهامش بهذا الجسد، فالمهمشون هم أكثر تجاوزًا لأمراض النخبة والمركز، فتجد في المناطق الشعبية كل شيء يتجاور، محل البيرة بجانب المسجد، وكلاهما يتجاور دون عداوة كبيرة، بل تجد الرجل يرتكب حتى الكبائر وبالليل يبكي ويستغفر الله ويثق أنه سيغفر له، وكل هذا من منطلق المثل الشعبي (ساعة لربك وساعة لقلبك). فإثارة القضايا المرتبطة بالجنس، في كتابات الهامش، إنما تؤكد على خطورة الواقع الاجتماعي المتناقض.

وليس معنى هذا أن كتابات الهامش تبتذل الأمر، وتكتب كتابة أيروتيكية، إنما هو خطاب جمالي يحمل طياته خطاب ثقافي يكشف ويعري المجتمع ومسالبه، وما فيه من تناقضات وممارسات تبتذل الجسد أحيانًا، وأخرى تتقاتل من أجله، ومن ثَمَّ كانت وظيفته

جمالية فترمي إلى بلورة مواقف الشخصيات وتجسد رؤيتها إلى الواقع ونظرتها إلى الحياة.

وقد رأى البعض أن اقتحام النساء لمجال الكتابة الإيروتيكية إنما جاء تمردًا من الهامش النسوي على المتن الذكوري الذي احتكر كتابة الجسد، ونظر إليه في الخطابات الشعبية على أنه معرفة محرمة اقترنت بالفضيحة والهامش، وكتابة مثيرة للغرائز وباعثة على ممارسة العادة السرية وارتكاب الفاحشة وممارسة الرذيلة وانتشار الزنا واللواط، ويرى البعض الآخر أنه أدب رفيع في جمالياته، مدنس في مضمونه، لكنه في الحقيقة هو أدب معاصر مرتبط بالحياة الثقافية للمجتمعات متواصل بتراثها بشكل وثيق، يستمد بعض تحريضاته مما كان يحويه «التراث» من كتابات إيروتيكية ناضجة قُمعت أو تم إخفاؤها والتنصّل منها والتي لم تكن تستهدف الإثارة الجنسية فقط، بل كانت تخدم أهدافًا وأخلاقًا تسمو بالإنسان ولا تهبط به إلى قبح الغرائز الحيوانية كما يتوهم دعاة التحريم، بينما يدخلها بعضهم في خانة الأدب النسائي الجنسي الترفيهي المتأرجح بين الواقعية والرومانسية.

ولعل أهم ما يميز كتابة الجسد كونها كتابة خاصة بالهامش، ومحرمة اجتماعيًّا وأخلاقيًّا لاهتمامها في عمومها بالحياة الحميمة السرية التي تتحول إلى خطاب تتأسس حوله الحميمية وينتقل بها من فعل طبيعي إلى فعل ثقافي. ومن المعروف أن الحميمي «L'intime» يرتبط في أذهان الناس بالخوف والخجل

بفعل ما تراكمت فوقه الرقابات المتعددة، والقوانين التي تحد من إفشائه وسرده..

كما يقول الكاتب والمحلل النفساني إريك فروم «Eric Fromm». أنه لا غرابة في الجمع بين الحياة الحميمة الجنسية،(السر) والمعرفة "أن المعرفة مرتبطة لدى الإنسان باكتشافه لحياته الجنسية، لكن هذا الاكتشاف لم يكن بدون ثمن. لهذا كانت الخطيئة ثمنًا لاكتشاف المعرفة، كما كان العقاب والتعذيب ثمنًا لخطيئة بروميتيوس، خطيئة إضاءة عتمة حياة العبيد في قدم جبل الأوليمب، جبل الآلهة، كما تقول الأسطورة. ويُعزي البعض ظهور الإيروتيكا عند العرب إلى شخص معين، ويرجعون سبب انتشارها لـ"محمد شكري" صاحب رواية "الخبز الحافي" التي حكى فيها عن تجاربه مع عاهرات وممارسته اللواط والاعتداء على الأطفال، بل وممارسة الشذوذ مع الحيوانات والطيور .

وصل الاهتمام بالجسد أن أصدرت الشاعرة جمانة حداد مجلة بعنوان "جسد" تعتني بالكتابات الإيروتيكية، لكنها ترى أنها لم تخترع كتابة الجسد، بل تنسبها لكتابها حيث تقرر أنها لم تزعم أنها اخترعت الإيروتيكيا العربية، وتشير أنَّ مَن اخترع كتابة الجسد هم أولئك الذين لم ينظروا للجسد نظرة دونية وتأثيم، تقول :"لا أنا اخترعتها، ولا اخترعها أولئك الذين يتحدثون اليوم عن «جرأة الفتح». جرأة الفتح الحقيقية في اللغة العربية، جرأة الانتهاك والبوح الصادم المنفلت من الطابوهات، قام بها كتاب عرب منذ ألف سنة

وأكثر، حيث نجده في الأساطير القديمة، حكايا إيزيس وأوزوريس وملحمة جلجامش ومغامرات عشتار ووصايا باخوس ورومنسيات فينوس. كما نجده في جميع الكتب السماوية والسرديات الفقهية والأحاديث الشريفة ومسارب العظة الدينية أو المعرفة الحياتية والقص التأريخي وربما العبرة والتزجية. وقد ساهم العلماء والأدباء والشعراء والقضاة والفقهاء وعلماء الدين والشيوخ الكبار في تأسيسه كثقافة إيروتيكية عربية معمقة ومرهفة- لم تتم دراستها بعد- حيث كانوا يسمون الأشياء بأسمائها وأفعالها، ورائحتها، وحجمها، وخطها البياني وما تتركه من انفعالات على النفس والجسد. وليس أدل على ذلك من "طوق الحمامة" الذي ألفه الشيخ الجليل ابن حزم وتحدث فيه عن الحب وشجونه، و«نواضر الأيك في معرفة النيك» للإمام السيوطي المتوفى عام 911 للهجرة، و«محاضرات الأدباء» للراغب الأصفهاني"[1].

في ضوء ما سبق يمكن القول بأن موضوع الجنس يعد عنصرًا من عناصر كتابة الهامش والاختلاف، يراد به تصوير وضع المجتمع واختلاله، أو تصوير تطلع المهمشين إلى تقليد المترفين في طقوس بذخهم وترفهم. وفضح الواقع يمكن المهمش أن يتمرد عليه، وينهض ضده محاولاً تغييره.

---

(1) علي أحمد الديري: حوار جمانة حداد - صحيفة الوقت - البحرين - سبتمبر - 2009.

## 3 - الميتا سرد

من سمة كتابة الهامش الحديث عن موضوعة الكتابة، وخاصة السردية منها لجنس أدبي هامشي في رتب الأجناس الأدبية السائدة وهو السرد والدفاع عن أهميته ودوره، على اعتبار أن السرد الأدبي هو النوع القادر على رصد الهامشي وتتبع تفاصيل المسكوت عنه. ومن هنا كانت خطورة السرد. وقد اتخذ أدب الهامش من السرد/ الحكي أساسًا للتعبير والتصوير. فالسرد بقدرته على رصد التفاصيل والجزئيات، وتمكنه من عرض المشاهد وتحيينها، واستطاعته كشف التناقضات كان الفن الأثير لدى كتاب الاختلاف والتمرد. وقلما نعثر في الشعر على إمكانات السرد الهائلة التي تمكن الأدباء من تصوير واقع مجتمعهم، وتجسيد ظروف المهمشين والمقهورين فيه.

ومناقشة أسئلة الكتابة في السرد، وكتابة مشروعات الكتاب داخل سرودهم ربما يأتي من إحساس الكاتب بالتهميش والإقصاء، ومقاومة الصورة السلبية التي رسمها المجتمع للكتاب، وساهمت الدراما التفزيونية والسينمائية في التكريس لتلك الصورة السلبية، فأظهرت الكتاب باعتبارهم كائنات منعزلة، لا تجيد التواصل مع المجتمع، منكفئة على ذواتها الفردية، وهنا يظهر في الأذهان صورة المثقف العدمي أو الفوضوي أو المنعزل(**)، واعتبار الكاتب أحد

---

(**) وهو ذلك المثقف الذي يرفض الانسجام مع المجتمع، ولا يعتني بقضاياه، ولا يهتم بتغييره، فهو ينتقد ويسخر من أجل السخرية، وليس من أجل تغيير المفاهيم الخاطئة التي تشيع في المجتمع، ولا برضى =

تمثلات هذا المثقف. من هنا دأب كتاب الهامش على مناقشة كتاباتهم، ومشاريعهم الأدبية، ورؤيتهم للكتابة، وطرح أسئلة الكتابة من خلال مناقشة الذات وكيف ترى أسئلة الوجود وتطرحها عبر تقنية الميتاسرد أو الميتاقص، أو الكتابة داخل الكتابة.

اشتغل كتاب أدب الهامش على الخطاب الميتاسردي تضمينًا، وتناصًا، وتنظيرًا، ونقدًا، وتشكيلاً، وبناء...فانتقل السرد من تشخيص الذات (السيرة الذاتية)، إلى تشخيص الواقع (القصة الواقعية والاجتماعية)، إلى تشخيص الكتابة نفسها (الخطاب الميتاسردي). ومن ثم، فقد أصبح التمركز الذاتي أو السرد النرجسي من أهم سمات الكتابة الجديدة من ناحية، وكتابة أدب الهامش من ناحية أخرى. وإذا كان الإبداع الميتاسردي قد حقق نوعًا من التراكم النسبي في الساحة الثقافية العربية، فإن النقد لم يواكب هذا الإبداع بشكل من الأشكال.

---

=عنها. هو فقط رافض وحانق من أجل الرفض، يشعر بالعدمية، واللاتحقق، لا يعني بقضاياه الشخصية والمجتمعية.

اليوم تغير واتسع تعريف ودور المثقف، وأخذ شكلاً أكثر تركيبًا من التعريفات التي قدمها جرامشي ومن بعده سارتر وفلاسفة آخرون، على مستوى المجتمع وعلاقته بالعالم، فلم يعد العالم جزرًا منعزلة، بل في ظل تغيرات الميديا الحديثة صار كل نداء أو شعار قد يطلقه شاب في استراليا يجد له صدى في أصغر المجتمعات في إفريقيا. لقد اختصرت الميديا المسافات سواء على مستوى الزمان أو على مستوى المكان، وبالتالي أصبحت لدينا تعريفات إضافية مثل المثقف الناقد الذي أوضحه إدوارد سعيد، والمثقف التبريري، والمثقف الداعية.

يصف الخطاب الميتاسردي العملية الإبداعية نظرية ونقدًا، كما يُعْنَى هذا الخطاب الوصفي برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية، واستعراض طرائق الكتابة وتشكيل عوالم متخيل السرد، وتأكيد صعوبات الحرفة السردية، ورصد انشغالات المؤلفين، وتبيان هواجسهم الشعورية واللاشعورية، ولاسيما المتعلقة بالأدب وماهيته ووظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتاب السرديات بشكل عام أن الخطاب الميتاسردي يحقق وظيفة ميتالغوية أو وظيفة وصفية تهدف إلى شرح الإبداع تمظهرًا ونشأة وتكونًا، وتفسير آلياته وتقنياته الفنية والجمالية قبل الإبداع، وأثناءه، وبعد الانتهاء منه. ويذكرنا هذا الخطاب بالميتامسرح، وخطاب السينما داخل السينما، والسيرك داخل السيرك. ويعني هذا أن الخطاب الميتاسردي كتابة نرجسية قائمة على التمركز الذاتي، وسبر أغوار الكتابة الذاتية، والتشديد على الوظيفة الميتالغوية بمفهوم رومان جاكبسون. زد على ذلك يسائل الخطاب الميتاسردي طرائق تكون الإبداع ونشأته، ووصف عملية الكتابة.

ولم يعد الخطاب الميتاسردي أو الميتاقص اليوم مجرد تضمين أو تداخل النصوص السردية، بل يتخذ عدة أشكال تتعلق بالتناص، والنص الموازي، والعتبات، والبناء السردي، والخطاب النقدي، والخطاب التنظيري، ومتخيل القراءة، وتعدد السراد والرواة، وميتاسرد الشخصية، وتكسير الإيهام السردي، ورصد عوالم الكتابة، وشرح تكون السرود انبناءً وتشكيلاً وتركيبًا، وتبلورها فنيًّا وجماليًّا ودلاليًّا ورؤيويًّا. ومن ثَمَّ، يرتكز الخطاب الميتاسردي على

تصوير عالم الكتابة السردية، وتجسيد قلق الكتابة، وتبيان كيفية تفكير القصة أو الرواية أو الحكاية في نفسها أو ذاتها بطريقة نرجسية أو مرآوية ذاتية.

انطلاقًا مما رأيناه يمكن القول بأن أدب الهامش في الأدب العربي انطبع بسمات فنية نبعت من نوعية الموضوعات التي عالجها. وهي موضوعات ما تزال في دائرة عناية كتاب الهامش، وخاصة في ظل مفاهيم ما بعد الحداثة التي تنتصر للهامش، وتسعى لتحريك وضعيته، ليحل محل المتن، وينال منه معوضًا كل سنوات التهميش والإقصاء.

مما سبق يتضح أن من أهم سمات كتابة الهامش إذن هو أسلوب الميتاسرد(***)، وهو السرد الذي يجعل من نفسه موضوع

(***) هذا ما قدمته لنا نورا أمين في نصها : "قميص وردي فارغ" الذي صدر عام 1997، وتتقاطع صورة نورا أمين مع الرّاوية في "قميص وردي فارغ " في صفة الكتابة، فكل منهما كاتبة قصة. كما أن صيغة السرد الذي جاء بضمير المتكلّم يجعل القارئ يسقط في مماهاة الرّاوية ببطلة النص، فالميتا سرد تتشظّى فيه الذات الكاتبة إلى مجموعة من الذوات : ذات المؤلف الضمني، التي أسمتها الكاتبة بنورا، مع ذات المؤلف الحقيقي (نورا أمين)، فتلتبس الرؤية أما القارئ التقليدي فلا ينجح في فكّ خيوط اللعبة السردية إلا إذا تخلّص من ذائقته التقليدية: "ينبغي أن أكتب هنا عما حدث بعد أن انفصلنا، وعلى الرغم من أنني التي قررت هذه الفواصل الموجزة إلا أنه يبدو أنني لن أستطيع أن أضيف إليها أكثر من فاصل آخر أو اثنين، لسبب ما لا أدريه؛ لذلك فسوف أترك كتابتي على سجيتها لأني لم أعد أستطيع أن أخطط لها، ومازلت لا أعرف بعد =

حكيه كما أسمته ليندا هتشيون : سرد د نارسيسي، وهو عبارة عن حكي الحكي ورواية الرواية. وتناوله بالتحليل أحمد خريس في كتابه "العوالم الميتاقصية في الرواية العربية"، فهو يرى أنّ هذا الصنف من الروايات يمثّل "تيّارا رافدا، لحركة عامة نشأت في الستينيات، وأُطلقت عليها صفات كالتجريبيّة والحداثية والجديدة..."[1].

---

= إذا ما كنا في فضاء قصة أم رواية، ويبدو أني لا أعرف أساسا كيف تُصنع رواية سوى أنني سوف أحاول الاحتفاظ بحواس يقظة ونفس طويل إلى آخر المطاف ".

حين يتعثر معها الأمر، ولا تدرك التصنيف بين القصة والرواية ستترك لحدسها وحواسها العنان. ولا تضع تصورات مسبقة عن فنيات كتابة الراوية.

تنشغل رواية "الميتاسرد بأسئلة الكتابة نفسها فيلتفت النصّ إلى أدواته وتكويناته ومنجزاته، يسائلها ويناقشها؛ لتتضح ذائقة الكاتب ووجهة نظره، فأسئلة الكتابة، أو وجهة النظر التي تريد أن تطرحها من خلال الكتابة تناقشها بشكل مباشر انطلاقًا من فكرة الميتاسرد التي تجعل كتابة الرواية ومناقشتها موضوعًا للسرد : " وقعت في أسر افتتاني بكتابة نشوتي المأمولة. ضحيت بما كان يمكن في الواقع، أملاً في أوراق بليغة وخيال موثق. اخترقت المحظورين: كتبت عن واقع سافر، عن رجل من لحم ودم، عن داخلياتي أنا المرأة الراوية الوحيدة. وأعطيته تلك الكتابة دون أن أعلم بأمر النصيحة التي بعثتها إلينا مارجريت دوراس: لا يجب على النساء أن يدعن عشاقهنّ يقرأون ما يكتبن".

(1) هويدا صالح ـ صورة المثقف في الرواية الجديدة، دراسة في الطرائق السردية، دار رؤية للنشر والتوزيع ـ 2013، ص 82.

كذلك حلل محمد عز الدين التازي في دراسته : "مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي، فوصفها بأنها مجموعة من النماذج الروائية العربية الجديدة تشتغل "في إطار الموازاة بينها ككتابة روائية تشيّد عالمها من تفاصيل المحكي وبين تعبيرها عن مفهومها الخاص لعناصر الكتابة داخل هذا الجنس الأدبي، وهنا تفضح الرواية موقفها من الروائية.."[1].

الرّاوي يصبح هو الشخصية الرئيسية التي ستُدير الأحداث، فهو الكاتب الذي ينوي كتابة نص روائي، وهذا النص هو الذي سيكون متن العمل وموضوعه، وستدور حول إنجازه كلّ أحداث الرواية، لنكون أمام خطاب ميتا-سردي.

## السيرة الذاتية أحد تمثلات الهامش

تعد السيرذاتية أو السرد السيري أحد سمات وتمثلات أدب الهامش، وذلك من منطلق أن المثقف بصفة عامة والكاتب بصفة خاصة أحد هوامش المجتمع في وقت استطاعت فيه الأنظمة المستبدة أن تهمش المثقف وتهمش دوره، وتجعل من المثقف (الكاتب) الذي يأخذ مواقف مناهضة لاستبداد السلطة مهمشًا ومقصيًّا، تعمل على أن تسلبه دوره، فينزوي، ويتقوقع على ذاته، لكن المبدع لديه وعي حاد بأنه يحتاج لمقاومة التهميش ليصنع من حياته مادة للكتابة، فيكتب هذه الذوات بشكل واضح وصريح كما أشرنا في الحديث عن الميتا سرد أو يكتبه محاولاً الاستعانة بالتخييل

(1) المرجع السابق، ص 84.

والتحايل على الوجود الصريح للذات المبدعة في النص هروبًا من إدانة المجتمع للأدب الاعترافي، فيلجأ الكاتب إلى الانتصار للمهمش هنا (ذات المبدع) عبر الكتابة التخييلية التي تستعين بتقنيات السيرة الذاتية، لكن في إطار سردي تخييلي.

وقد كانت العلاقة بين السيرة الذاتية والسرد السيرذاتي أو ما يسمى بالسرد السيري ملتبسة ولم يحسم النقد موقفه من كلا الجنسين، فالسيرة الذاتية الصريحة ليس لها وجود كبير في ثقافتنا العربية، وذلك بسبب تلك القيود التي يفرضها المجتمع على الكاتب حين يعمد إلى كتابة سيرته الذاتية، وتاريخه الشخصي، لذا يعمد الكتاب غالبًا إلى تسريب خطابات السيرة الذاتية ومضامينها إلى أجناس أدبية أخرى، وذلك تحاشيًا وتجنبًا لإرجاع السيرة الذاتية إلى كاتبها الواقعي، أو المؤلف (شخص الكاتب)، وليس المؤلف الضمني، وما ينتج عن ذلك من أحكام وتقييم سالب للكاتب، فيفر إلى ما يعرف مثلاً برواية السيرة الذاتية، أو السرد السيرذاتي، أو يتخفف من بعض اشتراطات كتابتها، كالسرد بضمير الغائب، أو اللجوء إلى التعديل والحذف. وإن كان بعض الباحثين قد أكدوا أن الأدب العربي القديم عرف العنصر السير ذاتي، وأنه كان قائمًا من زمن طويل، وأن " نوع السيرة الذاتية قد تم تأسيسه بوضوح في الموروث الأدبي العربي قبل بدايات القرن العاشر الميلادي"[1]

(1) Alastair Fowler. Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes, Oxford University Press، 1982, P: 108.

و"أول نماذج السيرة الذاتية العربية يمكن للمرء أن يتتبعها هناك في القرن التاسع الميلادي"[1].

قليل من الكتابات في أدبنا العربي الحديث يمكن وصفها بالسيرة الذاتية، وذلك "لأنها تعتمد على مواجهة الذات والقارئ عند استحضار الأحداث، وتحمل المسؤولية الأخلاقية أمام القارئ عما يكتبه من أحداث، من المتفق عليه وفق منطق السيرة الذاتية أنها أحداث حقيقية، لا تقبل التحايل عليها أو تزييفها أو انتخاب بعض الأحداث منها دون البعض الآخر، وذلك لأن الكاتب العربي والقارئ العربي أيضا لا يعيشان أفقًا فكريًّا حرًّا يقبل من الكاتب أن يواجه ذاته وقراءه"[2]، هل استطاع الكتاب العرب أن يفعلوا مثل "جان جاك روسو في أواخر أيامه، حين تعرض لأزمات نفسية ضخمة بعد هجر أسرته وتعرضه لمشكلات اجتماعية، فكتب ما سمي بالاعترافات، وفيها واجه القارئ بكل مسالبه، حتى أنه اعترف بهجر أبنائه، وعلاقته السيئة بالنساء، وحاول أن يوثق من الأحداث ما يبرر تلك التصرفات في أعين القراء كنوع من الاستعطاف، ونيل الغفران.

---

(1) Dwight F. Reynolds(editor). Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition, University of California Press، 2001, p:61.

(2) هويدا صالح ـ السرد السيرذاتي ـ مجلة الدوحة ـ عدد 1 ـ الدوحة ـ 2008 ـ ص 42.

السيرة الذاتية الصريحة ستظل جنسًا منزاحًا دائمًا في أدبنا العربي إلى الهامش، من هامش الكتاب والقراء معًا. ولكي يهرب بعض كتاب السير الذاتية من تطابق المؤلف والسارد والكائن السيري (الشخصية) يستخدمون ضمير الغائب، مثلما فعل طه حسين أيامه، وهذا يسبب خللاً سرديًا يبتعد فيه السارد عن الشخصية، والمؤلف عنهما معًا بالضرورة، وقد يلجأ الكاتب إلى هذا التخفي حتى لا يصبح مسؤولاً أمام قرائه عن أفعاله بشكل واضح، ولكي يغالب الكتاب العرب ذلك الخوف من قوة الموانع السياسية والاجتماعية التي تدفع الكاتب إلى كتابة "سيرته الذاتية" تحت مسميات إجناسية أخرى، فقليل هي الأعمال التي كتب فيها الكاتب العربي سيرته الذاتية بشكل واضح ومحدد، بل يلجأون إلى حيل سردية" فيهربون سيرتهم أو بعضًا منها داخل الفضاء الحكائي وتلك القصدية من المؤلف تدفع القارئ إلى اعتبار النص السيرذاتي نصًا روائيًا، حتى في حال اعتقاده بوجود التطابق بين شخصية الكاتب والسارد والبطل، ولن يدخل على العمل بقصدية أخرى هي البحث عن ذات المؤلف داخل المتن السيري، وأعتقد أن تعامله مع النص سوف يحدده التجنيس المقصود من قبل الكاتب وهل نصه سرد سيرذاتي أم سيرة ذاتية واضحة وصريحة"[1]

إن الصدق المحض، أو ما يشبه الاعتراف السيرة الذاتية كحد أخلاقي يتعذر حدوثه، وذلك لأسباب منها القهر المجتمعي

(1) المرجع السابق، ص 42.

والخوف من المسؤولية الأخلاقية عن بعض الأحداث، ومنها كذلك فكرة زمن الكتابة التي تغاير زمن الحدث، ففعل الاسترجاع والاستعادة بواسطة الذاكرة يتمان في الحاضر، ذهابًا إلى الماضي بطريقة الانتقاء أو الاختيار التي تسميها يمنى العيد "الاستنساب"[1] وعجز الكتابة عن استعادة كل أبعاد المحكي بل اجتزاء الوقائع، أو تأخيرها وتقديم بعضها عن بعض كما تقتضيه لحظة السرد الراهنة. تلك المحاذير والشكوك لا تنفي الحاجة إلى كتابة مزيد من السير الذاتية، والاحتيال على مشكلاتها سواء لحظة الاستدعاء، أو فكرة اختلاط ضمائر السرد أو المسؤولية الأخلاقية.

إن كل رواية، إن لم نقل كل عمل فني، يتضمن بالضرورة عنصرًا من سيرة مؤلفه وما خاضه من تجارب؛ ولهذا السبب يشكك بعض النقاد في وجود نوع السيرة الذاتية نفسه، وينظر آخرون إلى "كل نص له صفحة عنوان بصفته نوعًا من السيرة الذاتية"[2]. أضف إلى هذا أن رواية السيرة الذاتية أو ما يُسمى بـ "السيرة الذاتية الروائية"[3] تحتل مكانة رفيعة في تاريخ القص الحديث، لا في القص العربي وحده وإنما في كل ثقافات العالم، والأمثلة كثيرة، من جويس إلى بروست، ومن فرجينيا وولف إلى مارجريت دورا..

---

(1) يمنى العيد: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، مجلة فصول، القاهرة، م15-ع4، شتاء 1997.

(2) شيرين أبو النجا ـ السيرة الذاتية النسائية ـ مجلة نزوى ـ عمان ـ عدد 13 ـ يوليو 2009 ـ ص28.

(3) محمد شكري ـ الخبز الحافي ـ دار رؤية ـ ط 2ـ القاهرة ـ 2013.

إلخ. وما من شك أن "العنصر السير ذاتي قد قاد إلى ثورات مهمة في تاريخ النوع الروائي، لا سيما مع بروز علم كالتحليل النفسي، وتقنية سردية كتيار الوعي"[1].

لعبت رواية السيرة الذاتية دورا بارزا من اللحظة الأولى في تاريخ الأدب العربي الحديث، هو نفسه الدور الذي قام به نوعان مختلفان في الآداب الأخرى، أعني الرواية، والسيرة الذاتية. كان النوعان متداخلين إلى الحد الذي جعل نقاد الرواية ومؤرخيها العرب عاجزين عن التمييز بينهما" وخاصة في المراحل الأولى من تاريخ القص العربي الحديث. وكثيرًا ما حاول بعض هؤلاء النقاد تفسير تغلغل العناصر السير ذاتية في هذه الروايات العربية الأولى[2].

إن دراسة رواية السيرة الذاتية، ولا تزال، دراسة في صميم النوع الأدبي الروائي، من حيث مصادره، وأساليب تشكله وتطوره.

لأن قراءة النص السيري الذي يتخذ من السيرة الذاتية طريقة للسرد يطرح إشكالية مدى تمكن الكتاب من الإفادة من الحيل السردية واستخدام أشكال الرواة المختلفين ما بين المؤلف والمؤلف الضمني والسرد بضمير الأنا والراوي العليم، من هنا يمكن البحث والتنظير لتلك الحيل الفنية والجمالية، والولوج إلى فراغات النص

---

(1) شيرين أبو النجا ـ السيرة الذاتية النسائية ـ مصدر سابق. ص28.

(2) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، القاهرة، 1983 ـ ص 45.

السيري واللامقول فيه، وملأ هذه الفراغات بهدف معرفة المسكوت عنه في حياة تلك الذوات المهمشة من قبل السلطة، ومن هنا يتجسد فعل التلقي في آليات عالية القدرة عبر الخصائص الأكثر إبهارًا في جسد النص، متمثلة في المدلولات غير المصرح بها من قبل الكاتب"، إذ تتبلور هيأتها على شكل النهايات المفتوحة أو فراغات ما بين المفردات يقصد بها المخاطب بشفرات ذات معانٍ تخضع لفعل التأويل؛ الذي يبقى رهينًا بشكل ينتظم في الوعي ويتحول من ذاكرة الفراغ النصي إلى ذاكرة المتلقي، تلك الذاكرة التي تحاول أن تملأ الفراغات بدلالات تعمل على تجسيد عنصر جمالي آخذة بعين الاعتبار وجود المعنى الأصلي للنص"[1].

من هذا التجسيد يمكن تحديد المسكوت عنه في حياة المؤلفين لذوات مهمشة ومقصاة كمفهوم يتحدد في "علاقات مجهولة في النص، يمكن استحضارها عن طريق قراءة المتناقضات التي تفتح مساحة للتحرك بين الدال الثابت والمدلول المتحول، لفك شفرة النص"[2]، والحصول على الدالة المفهومية.

إن القراءة في فراغات النص لا يعني عزلها عن وعي النص ومنحها هوية سكونية، بل هي اكتشاف (نص) آخر نقترب منه كبنية تمنحنا شكلاً وأبعادًا تقررها إمكانية الكشف والوصول من

---

(1) فاطمة يوسف العلي"المرأة في المأثورات الشعبية الكويتية" مجلة البيان- عدد355 فبراير 2000.ص24-32.

(2) المصدر السابق ـ ص 33.

خلال التشاكل المعنوي بينه وبين السارد أو المؤلف الضمني، والاشتغال على بنية الخطاب التحتي أو اللامقول للنص، ومن ثَمَّ كشف الدفاعات النفسية التي تسلح بها صاحب السيرة الذاتية، ليخفي بعض الحقائق التي تجنب ذكرها، أو السكوت عن بعضها الآخر والكشف عنها من خلال ما تسرب من اللغة والبناء.

## 4 - بلاغة لغة الهامش

إن قضية اللغة في النص الأدبي واستخداماتها لم تكن يومًا بعيدة عن الهاجس النقدي الذي أوغل كثيرًا في تفكيك النص الأدبي، وقراءته سواء من خلال تيارات النقد الكلاسيكي أو تيارات النقد الحديث وعلى رأسها المدرسة "البنيوية" التي ركزت على اللغة بحد ذاتها كأساس تنطلق منه رؤية العمل الأدبي، لكن هل ثمة قالب لغوي محدد ينبغي أن تكتب به الرواية؟ هل ثمة معيار محدد للغة الأدبية ؟

ليس ثمة معيار محدد واحد يصلح كقياس وإن اختلفت الآراء باختلاف الرؤية، فبجانب الجدل الطويل الذي دار حول الأدب ومركز القيمة وانتقالاته ما بين الشكل والمضمون، دار جدل آخر حول كيفية كتابة الرواية التي تعبر تعبيرًا حقيقيًّا عن زمنها وانفعالاتها حين بدا أن اللغة الفصحى لا تعبر حقيقة عن انفعالات الناس، وقد استقر التيار الأكبر على فكرة كتابة الحوار بلغة أقرب إلى لغة الناس اليومية أو العامية، حيث تتميز بالكثافة في المعنى وتضفي على النص الحيوية والنبض، بينما يبقى السرد باللغة

الفصحى كلغة معيارية وهو ما سارت عليه الرواية العربية المعاصرة.

بينما ذهبت البنيوية ممثلة في رولان بارت إلى الحديث عن مفهوم التماسك الداخلي للنص أو النظام الشكلاني بما وضحه ببروز الدال وتراجع المدلول، ركزت تيارات أخرى على البعد الاجتماعي للعمل الأدبي والنفسي للمؤلف، وهي تيارات اختلفت جزئيًّا وإن اتفقت على الفكرة بشكل عام. إلا أن ما يبدو في تقديرنا أكثر مقدرة على الاستجابة لمفهوم تماسك النص، وقراءته والإنصات إليه، هو ما أشار إليه لوسيان جولدمان الذي حدد هذا التماسك بدراسة النص على مستويين هما : مستوى بنية النص الداخلية والنظام الانفعالي لشخصية المؤلف وإدماج هذين المستويين في البنية الثقافية والاجتماعية التي ينتمي إليها المؤلف وتظهر قدرات هذا الاتجاه في مقدرته على إعادة العلاقة الاشتباكية بين النص والنقد ويعزز قدرة الأخير على الإنصات لما يقوله النص، وفي الوقت نفسه يحرره من القبضة الخانقة للمؤلف ومؤثرات العلاقات الاجتماعية وانعكاسها على النص، الأمر الذي كان يهيمن على الرؤية النقدية لفترة طويلة.

هذه هي الأسئلة التي يمكن أن تطرح حين نفكر في علاقة اللغة بالتعبير عن الهامش، فكتاب الهامش يميلون إلى تكسير سلطة اللغة ومركزيتها، فاللغة التي يستخدمها أدب الهامش تمثل قناعًا للخروج على الثقافة الرسمية النخبوية والأدب النظيف، فتصبح الكتابة مقاومة لغويّة لسلطة الخطاب، وموقع يشغل حيّزًا اجتماعيًّا على

هامش السلطة والمركز. تصبح لغة كتابة الهامش أحد تجليات الخروج على سلطة المركز وهيمنته بما تمثله لغة المركز من فحولة ومركزية. ومن خلال هذه اللغة التي تمثل ثورة على المركز أن نصفها بأنها لغة كتابة الهامش يمكن أن تُسيّد الخطاب الهامشي المستبعد من قبل المركز، كما يمكن أن تمثل تمردًا على تراتبية وهيراركية الخطاب المركزي. وقد تبدو لغة الكتابة الهامشية تتحدى سلطة الكتابة المهيمنة على الذوق العام، باحثة عن نغمتها الخاصة وسط ركام المألوف والمعتاد، ولعلها ذات دلالة اجتماعية لتكون الكتابة فعلاً من أفعال المقاومة لتهميش الذات الاجتماعية.

هل ثمة فرق بين دراسة لغة كتابة الهامش ودراسة لغة الجماعات المهمشة ؟

إن دراسة لغة كتابة الهامش ولغة الجماعات المهمشة ليست فكرة حديثة كما أشرنا سابقًا، فكل من درس مثلاً الظواهر الأدبية الهامشية مثل دراسة ظاهرة شعراء الصعاليك دون أن تُدرس الظواهر اللغوية في أشعارهم، وبالتالي يتم دراسة ظاهرة التهميش، فاللغة الأدبية لهذه الظواهر بطريقة ما تماهي لغة الجماعات المهمشة. وبالتالي لا يمكن تجاوز ما تحفل به كتب الأخبار والآداب التراثية من حكايات عن شعراء اتخذوا موقفًا عبثيًا من بلاغة عصرهم، ووقفوا موقفًا معاديًا للسلطة الرسمية، وتحينوا من خلال هذه اللغة الفرصة للسخرية من لغة المركز التي صنعت بلاغة العصر.

ولعل ظهور الدراسات التي تتناول لغة المهمشين والثقافات المحلية، جاء على خلفية شيوع فكر ما بعد الحداثة الذي تبنى تكسير مركزية السلطة المركزية، والاهتمام بلغة الجماعات الإثنية، وعلاقة اللغة بالهُويّة.

إن دراسة لغة المهمشين مهمة لكشف عالمهم، وخصوصية هذا العالم باعتبار أن اللغة قناع للرد على الثقافة الرسمية النخبوية التي تعيد إنتاج بلاغة السلطة في أنساقها المضمرة، فهي مقاومة لغويّة لسلطة الخطاب، وموقع يشغل حيّزًا اجتماعيًا تتركه السلطة خاليًا.

ثمة إحساس خفي لدى كتاب الهامش بضرورة الحفر في الخطاب الهامشي عبر لغته الهامشية شريطة أن يتأسس على وعي المساءلة، مساءلة المجتمع عبر إحداث صدمات وهزات فكرية لمجتمع المتن عبر إحداث صدمات كهربائية بلغة كاشفة.

إن اللغة في هذه الحالة تحمل خطابًا مستترًا هامسًا أو صارخًا بما تحمله الكتابة من لغة صادمة أو صارخة. لذا وجب التساؤل عن لغة كتابة الهامش، فهل نستطيع أن "ندرس لغة المهمشين وبلاغتهم بمعزل عن سلطة اللغة وبلاغة السلطة؟"[1]، ولا يمكن لنا أن ننكر سلطة اللغة، حيث كانت اللغة في ثقافتنا العربية "أداة" للثقافة بل كانت هي الثقافة نفسها"[2] فاللغة منظومة من "العلامات اللسانيّة

(1) مجدي توفيق، الثقافة السائدة والاختلاف، مؤتمر أدباء مصر، أدب المهمشين ـ 2005.

(2) زكي نجيب محمود تجديد الفكر العربي ص 81 ط2 دار الشروق، بيروت، 1973.

الدالة والخاضعة في حركتها الخطابية إلى نواميس متحكمة في أداء وظائفها وساهم هؤلاء في تأسيس فهم علمي دقيق"[1].

وساعد على قداسة اللغة ارتباطها بالنص الديني الذي هو نشاط لغوي معجز يقيس عليه العرب لليوم فصاحتهم وبلاغتهم. لكن اللغة ليست مجرد نشاط لغوي يؤدي إلى نظام دلالي، إنما هي تحمل في مضمرها وفراغاتها الخطاب الثقافي الذي يعتبر أحد أهم تمثلات المكونات الثقافية في مجتمع ما، مركزه وهامشه.

ومن خلال اللغة والنظام السيمولوجي لها يمكن للهامشيين أن يفككوا هيراركية المركز وسلطته، فهي : "القطاع المقنّع المنسي والمهمل ومحتوى اللاوعي في الذات العربية"[2].

تتسم لغة المهمشين بكونها سلوكًا لغويًا يبرز فيها الطابع النقدي والمفارقة بين المعلن والمضمر، فالسياق الثقافي الذي يشمل الاعتقادات المشتركة بين أفراد البيئة اللغوية والمعلومات التاريخية، والأفكار والأعراف المشاعة بينهم، يحدد سمات لغة الجماعة المهمشة. ولما كانت اللغة تعبر عن تمثل الإنسان للعالم من حوله، فإن أهمية دراسة خطابات التهميش تتجلى في كون هذه الخطابات تعمل على تمكين هؤلاء المهمشين، وزحزحة مكانتهم من الهامش إلى المتن.

---

(1) منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ص 10 منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

(2) محمود إسماعيل، ذهنيات العوام ـ مجلة أدب ونقد عدد، 246.

وحين نتحدث عن لغة المهمشين لا نعني بالضرورة لغة كُتّاب الهامش، إلا أننا حين نطالع موجة كتابة الهامش أو كُتّاب "الواقعية القذرة" نجدهم تمثلوا لغة الهامش، مثلما فعل كتاب مثل محمد شكري ومحمد زفزاف وغيرهم، وفكرة تمثُّل لغة الهامش سبقها النص الأكثر تمثيلاً للمهمشين وهو نص "ألف ليلة وليلة" ابن الوعي الجمعي، صوت الشعب، مجهول المؤلف، حيث يزخر هذا النص بلغة الهامش وبلاغتها الصارخة وجرأتها.

ولا تكتفي لغة المهمشين بخروجها على التابوهات من خلال استخدام لغة تتسم بالجرأة، إنما تتسم بالمفارقة بين المعلن والمضمر (والازدواجية بين العامية والفصيحة) وتكثر فيها الإحالات على الموروث الشفاهي وكذلك اللهجة المحليّة"[1].

(1) نهاد الموسى: اللغة العربية في العصر الحديث قيم الثبوت وقوى التحول ص 145 ط 1. دار الشروق عمان، 2006.

# قائمة المراجع

1 - أحمد الشايب - الأسلوب - مركز التميز لعلوم الإدارة والحاسب - القاهرة - 1998 .

2 - أحمد رشدي صالح - الأدب الشعبي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1997.

3 - أحمد شراك، الهامش، الهامشي والأدب مجلة آفاق، المغرب، 2010 .

4 - إخوان الصفا - رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا - دار صادر للطباعة - بيروت - 2004

5 - بيير زيما - النقد الاجتماعي - ت عايدة لطفي - ط - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة - 1991.

6 - تقي الدين الحموي - خزانة الأدب - طبعة بولاق - 1273 ه-.

7 جاستون بشلار، جماليات المكان، ت، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، 1984.

8 - جلال أمين: رحيق العمر، القاهرة، دار الشروق - ط1 - 2010 .

9- جلال أمين : مصر في عصر الجماهير الغفيرة، القاهرة، دار الشروق، ط3 - 2009 .

10- جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

11- جميل حمداوي، الرواية البيكارسكية أو الشطارية، مجلة حوليات التراث، ع 8، المغرب، 2007.

12 - جون هيلز وآخرون، الاستبعاد الاجتماعي، محاولة للفهم - ترجمة محمد الجوهري - عالم المعرفة - الكويت، 2007 .

13 - حامد عبده الهوّال - السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982..

14 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1995.

15 - حسين مظلوم رياض - تاريخ أدب الشعب - نشأته وتطوراته وأعلامه - مطبعة السعادة - القاهرة - 1936.

16 - حمدي سليمان، بين المتن والهامش، الثقافة السائدة والاختلاف، مؤتمر أدباء مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010 .

17 - روبرت يانج، أساطير بيضاء، ت أحمد محمود، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2005 .

18 - زكي نجيب محمود تجديد الفكر العربي ص 81 ط2 دار الشروق، بيروت،1973.

19 - سارة كوفمان - روجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ترجمة: إدريس كثير - عز الدين الخطابي - الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 1991

20- سعاد مسكين، الأنواع السردية في ألف ليلة وليلة، دار رؤية، القاهرة، 2012.

21 - سمر الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

22 - سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، 1985 .

23 - شاكر النابلسي جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.

24 - عبد الغفار مكاوي، سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006 .

25 - عبد المحسن طه بدر تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، القاهرة، 1988 26 - عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

27 - عبد الرحمن بن خلدون - المقدمة، تحقيق عبد السلام الشدادي - بيت الفنون والعلوم والآداب، الدار البيضاء، 2005.

28 - عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض،مكتبة الأسرة، القاهرة، 1998.

29 - عبد الله إبراهيم - هل بإمكان التابع أن يتكلّم، في: جريدة الرياض، http://www.alriyadh.com/2005/09/01/article91247.html

30 - عبد الله الغذامي - الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2005.

31 - النقد الثقافي، مقدمة نظرية وقراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت 2000.

32 - عبد المولى محمد أحمد، العيارون والشطار البغاددة في التاريخ العباسي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية،1990.

33 - عبد المنعم جاسم، محمد جاسم، ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، التراث الشعبي، العدد:3/ 4، السنة:10، 1979.

34 - عبد النبي ذاكر - استراتيجيات السخرية في رواية "إميلشيل"، العلم الثقافي- المغرب - 1994..

35 - عزت أندراوس، مذكرات البابا شنودة، موسوعة أقباط مصر، موقع إلكتروني، فبراير،2009.

http://www.coptichistory.org/new_page_6880.htm

36 - علي أحمد الديري : حوار جمانة حداد - صحيفة الوقت – البحرين - سبتمبر - 2009.

37 - علي الراعي، شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية، "كتاب الهلال" ع 412، 1985.

38 - علي فهمي، المهمشون في مصر المحروسة، ملف أدب المهمشين، مجلة الكتابة الأخرى، القاهرة، 1993 .

39 - قميحة مفيد، نوادر الفقهاء والطفيليين، دار الفكر اللبناني، بيروت،1990

40 - لوكاتش، دراسات في الواقعية، ت نايف بلوز، المؤسسة،الجامعية للنشر و التوزيع - بيروت، 1985.

41 - مجدي توفيق، الثقافة السائدة والاختلاف، مؤتمر أدباء مصر، أدب المهمشين، القاهرة، 2005 42 - محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، 199.

43- محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، مطبعة أنغو، فاس، 2009.

44 - محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية - عالم المعرفة - الكويت - 1989

45 - محمد غنيمي هلال، محمد غنيمي هلال، رواية الشطار، *الموقف الأدبي*، دار الثقافة/ دار العودة، بيروت،1977.

46- محمد لطفي اليوسفي - فتنة المتخيل ونداء الأقاصي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - 2002

47 - محمود إسماعيل، المهمشون في التاريخ الإسلامي، دار رؤية - القاهرة، 2004 .

48 - : ذهنيات العوام، مجلة أدب ونقد عدد،246، 1995.

49 - منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي ص،10 منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.

50 - نجيب محفوظ، السكرية، مكتبة مصر، القاهرة، 1957.

51- نصر حامد أبو زيد، ملف المرأة، مجلة ألف، القاهرة، 1999، ص 30.

52 - نهاد الموسى: اللغة العربية في العصر الحديث قيم الثبوت وقوى التحول ص 145 ط 1. دار الشروق عمان،2006.

53 - هويدا صالح - صورة المثقف في الرواية الجديدة، دراسة في الطرائق السردية، دار رؤية للنشر والتوزيع - 2013، ص 82.

54 - يوسف ضمرة، الواقعية القذرة، موقع اتحاد كتاب الإنترنت، 2010.

55 - ألف ليلة وليلة، حكاية اللص ووالي الاسكندرية، تحقيق وليم حي مكناطن، سلسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1997،

# الفهرس


| الموضـــــوع | الصفحة |
|---|---|
| المقدمة ..... | 7 |
| المدخل ..... | 25 |
| **الفصل الأول** | |
| **تاريخ التهميش وعلاقته بنظريات علم الاجتماع** | |
| 1 – الهامش لغة واصطلاحا ..... | 38 |
| 2 – التهميش كمصطلح أدبي ..... | 54 |
| 3 – آليات الاستبعاد للمهمشين ..... | 70 |
| **الفصل الثاني** | |
| **الذهنية العربية وإقصاء المهمشين** | |
| 1 – المهمشون في الثقافة والأدبيات ..... | 103 |
| 2 – الرواية البيكارسكية (رواية الشطار) وموضوعة الهامش ..... | 117 |

| الموضـــــوع | الصفحة |
|---|---|
| 3- تجليات الرواية البيكارسكية في أدبنا المعاصر ..... | 131 |
| 4- الأدب الشعبي وتمثلات ثقافة الهامش، وتجليات المهمشين ..... | 134 |
| أ - الحكاية الشعبية والانتصار للهامش ..... | 145 |
| ب- الأمثال الشعبية والانتصار للهامش ..... | 148 |
| جـ- المواليا ..... | 152 |
| 5- الجماعات الأدبية الغاضبة والواقفة على يسار المؤسسة ..... | 156 |

**الفصل الثالث**

**هوامش المجتمع المختلفة وتمثلاتها في السرد**

| | |
|---|---|
| 1- الهامش الديني ..... | 166 |
| 2- الهامش الجغرافي ..... | 190 |

| الموضـــــوع | الصفحة |
|---|---|

3 – المكان في الرواية ..... 197
4 – البينات البينية على هامش المدن (ساكني القاع والواقعية القذرة) ..... 205
5 – الريف في الرواية ..... 213

## الفصل الرابع
## سمات أدب المهمشين

1 – المحاكاة الساخرة ..... 224
2 – الجسد مجال اشتغال الأدب الهامشي ..... 231
3 – الميتاسرد ..... 237
4 – بلاغة لغة الهامش ..... 249

قائمة المراجع ..... 255