Université 8 Mai 45
Guelma Algérie

جامعة 8 ماي 45
قالمة الجزائر

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Ministère de L'enseignement Supérieur Et de la recherche scientifique
Université 8 Mai 1945 Guelma — **جامعة 8 ماي 1945 قالمة**
Faculté: des lettres et des langues — **كلية الآداب واللغات**
Département de langue et littérature arabe — **قسم اللغة والأدب العربي**

مطبوعة بيداغوجية في مقياس:

دروس في الأدب الـــهامـــــشي

موجّهة لطلبة السنة الثالثة ليسانس تخصص: دراسات أدبية.

إعداد الأستاذة:

حنان بن قيراط.

2025

المقدّمة:

لطالما عهد طلبة الليسانس في السنتين الأولى والثانية أدب دراسةَ نصوصٍ تنتمي إلى الأدب الرسميّ الرفيع أو الفصيح الذي اعترفتْ به المؤسّسة النقدية وسعتْ لإدراجه ضمن مناهج الدراسة تنظيرًا وتحليلاً، لكن في السنة الثالثة من مرحلة الليسانس يواجه الطلبة محتوًى جديدًا يخصّ مادة أدب الهامش كما لم يعهدوه من قبل وإن اشترك مع مادّة الأدب الشعبيّ؛ إذ يشكّل الأدب الهامشي نوعًا جديدًا من أنواع الأدب، ومهما اختلفتْ خصوصياته ومميّزاته عن الأدب الرسمي في أنواعه وفنونه فإنّ الغاية المنشودة أثناء دراستنا تبقى واحدةً من كليهما، تجعلنا نتتبّع خطواته ومسيرته وما صادفه فيها، لندرك جوهره وندرس مضامين وموضوعات فنونه المختلفة وبالتالي التسويق لها.

وبالتالي، تستهدف هذه الدروس طلبة السنة الثالثة ليسانس، تخصّص الدراسات الأدبية. وذلك من خلال تسليط الضوء على تاريخ مادة أدب الهامش في العالم الغربي والعربي عبر العصور؛ إذ لم يكن ظهوره وليدَ الحداثة الغربية في أمريكا فحسب بل إنّ جذوره التاريخية تضرب عميقًا في التراث الإنساني مثلما تؤكّده الدراسات والبحوث، خاصّةً ما تعلّق منها بالحياة الاجتماعية والثقافية والأدبية والدينية للشعوب والأمم... ومن خلال التعرّف أيضًا على أنماطه المختلفة وقضاياه العديدة التي تميّز بها عن غيره من فنون الأدب الرسميّ، وتؤكد من جانبٍ آخر تشابهها وتشابكها معه في عدّة خصائص ومميّزات فنيةٍ، نحاول أن نجعله يرتقي بها ليتوازى مع الأدب الرسمي الرفيع، من خلال رصد التحوّلات والمسارات التي اِمتاز بها الأدب الهامشي في قديمه وحديثه، وكذا متابعة حركة التأسيس والتأصيل التي ما زالت تشهد حتّى اليوم على فُـتوّة هذا النوع المستحدث من الأدب حتّى لا يبقى يمشي على استحياءٍ.

ونظرًا لأهمية التوقّف عند أهمّ المحطات البارزة في مقياس الأدب الهامشي كما هو مقرّرٌ في برنامج المقياس، ولضرورة إجراء مسحٍ نوعيٍّ وموضوعاتيٍّ على طبيعة مضامينه، ولحاجتنا الماسّة – أساتذةً وطلبةً- إلى دراساتٍ جديدةٍ عن كلّ ما تمّ استحداثه في الأدب العربي والعالمي على السواء، فقد فكّرتُ في إعداد هذه السلسلة من الدروس التطبيقية عنوانها **دروس في الأدب الهامشي**، وفق المفردات المقرّرة والمبرمجة كالتالي:

1- مفهوم الأدب الهامشي (من الأدب المركزي المؤسسي إلى الهامشي).

2- تاريخ الأدب الهامشي عند الغرب والعرب.
3- قضايا الأدب الهامشي:
4- 1- الدين.
5- 2- السياسة.
6- 3- المرأة.
7- 4- المجتمع.
8- فنون الأدب الهامشي وأنواعه:
9- 1- الشعر.
10- 2- الرواية.
11- 3- المسرح.
12- الأدب الساخر.
13- الرسم الكاريكاتوري.
14- الكتابة الجدارية.

هذه المطبوعة تمثّل استمرارية دراستنا وتدريسنا الأدبَ الهامشيَّ لعدّة سنواتٍ، وقد يرى القارئ إسهابًا واستفاضةً في شرح التفاصيل المقدَّمة لضرورةٍ تتطلّبها طبيعة المقياس في جدّة مادته وثرائها. وقد حاولتُ ما استطعتُ جاهدةً تحضيرَ هذه الدروس وفق منهجيةٍ بسيطةٍ في أسلوبها وأفكارها، تسعى لإيصال الفكرة مباشرةً بدقّةٍ لتكون سهلةً في متناول الطلبة والقرّاء، بالاعتماد على مجموعةٍ من المراجع العربية والأجنبية والمترجمة، بالإضافة إلى المقالات والمواقع الإلكترونية... كلّها بهدف إعداد عملٍ يحيط بعوالم الأدب الهامشي ويفيد كلّ من يرجع إليه قاصدًا أينما كان وحيثما وُجد ويخدم الجامعة الجزائرية والعربية على السواء.

الدرس الأوّل: مفهوم الأدب الهامشي (من الأدب المركزي المؤسسي إلى الهامشي):

تمهيد:

تعدّ ثنائية المركز والهامش من أهمّ القضايا التي أصبحتْ تُثار في مجال الأدب والدراسات النقدية والثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية... وسنحاول هنا تقديم

صورةٍ عامّةٍ عن قضيّة **المركز والهامش في الأدب** بمختلف الجوانب التي تتضمّنها، ما جعل هذه الإشكالية تتنامى وتجسّدها أكثر من علاقةٍ.

1- المركز والهامش في الأدب:

جرتْ العادة التي ألفَها الباحثون بافتتاح دراستهم عن أيّ موضوعٍ باستشارة المعجم اللغوي لِعَرض المعاني اللغوية المختلفة؛ فعند افتتاح دراستنا لكلمتي **المركز** و**الهامش**، سنعرض في البداية ما تقدّمه بعض المعاجم من معانٍ لغويةٍ مختلفةٍ عن الكلمتين، قبل أن نَعْرض المعنى الاصطلاحي.

1- 1تعريف المركز لغةً:

نقف عند كلمة **المركز** لنبيّن دلالتها اللغوية؛ فقد جاء في **لسان العرب** تحت مادة **رَكَز**: " رَكَزَ: الرَّكْزُ: غرزُك شيئًا منتصبًا كالرمح ونحوه. تركزه ركْزًا في مركزه. وقد رَكَزَه يركُزه ويركِزه ركزًا وركَّزه: غَرَزَه في الأرض. وأنشد ثعلب: **وَأَشْطَانُ الرِّمَاحِ مُرَكَّزَاتٌ وَحَوْمُ النَّعم والحَلَق الحُلول**

والمراكز منابت الأسنان، ومركز الجند: الموضع الذي أُمروا أن يَلْزموه... مركز الدائرة: وسطها. ورَكَز الحرُّ السيفَ يركُزه ركزًا: أثبته في الأرض... وما رأيتُ له رِكزةَ عقلٍ أي ثبات عقلٍ"[1]. والِركاز قطع ذهبٍ أو فضّةٍ تخرج من الأرض أو المعدن: " لأنّ كلاًّ منها مركوزٌ في الأرض أي ثابتٌ. الركيزة والرِّكيزة: القطعة من جواهر الأرض المركوزة فيه. الرِكز: الرجلُ العاقل الحليم"[2].

نجد المعنى نفسه في **القاموس المحيط**: " رَكَز الرمحَ يركِزه ويركُزه: غَرَزه في الأرض... المركز: وسط الدائرة وموضع الرجل ومحلّه وحيث أُمر الجند أن يلزموه "[3]. فالمركز يعني الثبات في مكانٍ واحدٍ واتّخاذه مرتكزًا للاتّكاء عليه، ومنه اُستخلصت الركائز (جمع ركيزةٍ) كأعمدةٍ غليظةٍ كانت تُتّخذ من الخشب قديمًا وتُبنى في الزوايا ليَعتمد عليها السقف المعقود بالحجارة أو نحوه.

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 1994، المجلد 06، ص 355.

[2] - المرجع نفسه، ص 356.

[3] - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي: القاموس المحيط، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مكتبة البحوث والدراسات، بيروت، لبنان، 1999، ص 461.

ولا يختلف معنى **المركز** في العربية عن معناه في الفرنسية والإنجليزية؛ ففي معجم **روبير** تحت مادة Centre: " رَكَزَ: مركز شيءٍ ما أو مركز ثقل قطعةٍ... والمركز: نقطةٌ ككلّ النقاط في شيءٍ معيّنٍ تكون متساويةً مثنى مثنى بالنسبة إليها"[1]. ونجد تعريفًا آخر في معجم **هاشيت**: " المركز: نقطةٌ تتموقع بمسافةٍ متساويةٍ مع جميع النقاط الأخرى للدائرة"[2]. ويتّفق هذا مع ما نجده في المعجم الإنجليزي **أوكسفورد** تحت مادّة Center: " المركز نقطةٌ في وسط شيءٍ ما وتكون متساويةً وبعيدةً عن جميع جهاتها ونهاياتها أو مساحاتها. المركز: هو منتصف الميدان أو مكان أو مجموعة مبانٍ مخصّصة للنشاط وتكون متمركزةً "[3].

ويتّفق هذا مع تعريف معجم **لاروس الصغير** في جوانب؛ فالمركز هو: " وسط أيّ مكانٍ مهما كان. وسط المدينة هو مكانٌ رئيسٌ أو مركز الأعمال... وفي الفريق الرياضي لاعبٌ يتموقع وسط خط الهجوم... وفي الرياضيات: نقطةٌ تتموقع بمسافةٍ مساويةٍ للنقاط الأخرى في الخط "[4].

ومن خلال التعريفات اللغوية، نجد بعضَ التشابه في مفهوم كلمة **المركز** مع بعض الاختلافات وإنّ دلّتْ على السياق العام للكلمة؛ إذ تلتقي في كون المركز نقطةٌ متموقعةٌ في الوسط وتمثّل مركز ثقل الأشياء حسب اختلاف استعمالاتها في المجالات العديدة... وستتّضح الدلالة أكثر بالوقوف على مقابلها **الهامش** لنبحث في دلالته اللغوية أيضًا؛ فبالأضداد تتّضح المعاني وتبرز كما قيل قديمًا.

1-2 تعريف الهامش لغةً:

لا نجد صلةً واضحةً لمعنى الهامش والتهميش في المعاجم اللغوية بالمعنى المراد، وقد يكون ما وردَ فيها بكون الحركة وكثرة الكلام والثورة سمةً للمهمّشين؛ فقد ورد في **لسان العرب** تحت مادة **هَمشَ**: " همَشَ: الهَمْشة الكلام والحركة. هَمَش وهمِش

---

[3] - Le Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Edition entièrement revue et enriche, Paris , France , 2me édition , 2007 , Tome 2, Page 437 , 438.

[4] – Hachette: Le Dictionnaire du Français, Langue française avec phonétique et étymologie, édition Algérienne,الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية, 1993, Page 256.

[3] -Concise Oxford English Dictionary Thumb index edition, Edited by Judy Pearsall , United States , 2002, Page 228.

[4]- Petit Larousse Illustré: Dictionnaire Encyclopédique pour tous, Librairie Larousse, 1972 , Paris, France, Page 181.

القوم فهم يهمَشون ويهمِشون وتهامشوا، وامرأةٌ هَمَشى الحديث بالتحريك: ثُكثر الكلام وتجّلب... والهَمْش والهَمَش: كثرة الكلام والخلط في غير صوابٍ"[1].

وفي **القاموس المحيط** تحت المادة نفسها نجد: " هَمَشَ كضَرَبَ وعَلِمَ: أكثَرَ الكلامَ. وامرأةٌ هَمَشَى كحَجَرَى: كثيرةُ الجلبة. الهامش: حاشية الكتاب"[2]. فالهَمْشَ يقترن بالكلام البذيء غير الحسن وغير المفيد، وهو أيضًا الكلام الكثير دون فائدةٍ ولا يحتمل الصواب لأنّه كثير الجلبة، لذلك لا يُعتدّ به. وبذلك فهو سمةً للمهمّشين وما يحصل منهم. والظاهر أن تكون صلة **الهامش** بالكلام غير الحسن سببًا لأن تسمّى الحاشية باسم الهامش: " وهي تهميشةٌ أو تعليقةٌ على متن كتابٍ قديمٍ، وخاصّةً في الأدب أو قواعد اللغة، أو إشارة إلى مرجعٍ أو تفسيرٍ غامضٍ لفظًا، أو أيّ تعليقٍ يوضع أسفل الصفحة المطبوعة "[3].

وحتّى الكتب التي اِهتمّتْ بالتعليقات وشرح المؤلّفات السابقة كانت تفضّل كلمة حاشية أيضًا، ثمّ أُستبدلت كلمة حاشية بكلمة الهامش، وأصبحت له أهميّته في توثيق المادة المعرفية بأمانةٍ، أضف إلى ذلك أنّها شرطٌ أساسٌ في البحث العلمي. فكما يقال: **الهامش أساس المتن**: " التوثيق عمليةٌ صعبةٌ، لأنّه من الصعب التفريق بين نقل المعلومات والاستشهاد ببعض الفقرات أو تعزيز وجهة نظر الباحث أو التمهيد لفكرةٍ مضادّةٍ للفكرة الأصليّة. والباحث ملتزمٌ بالموضوعية والأمانة العلمية، والاستعانة بآراء الآخر لتدعيم وجهة نظره والدفاع عن القيم التي آمن بها"[4].

وجاء في معجم **المصطلحات العربية في اللغة والأدب** تحت مادّة **الهامش** أنّ: " الهامش: الجزء الخالي من الكتابة حول النصّ في الكتاب المطبوع أو المخطوط. التهميشات: مجموعة تعليقاتٍ لكاتبٍ ما على متن غيره، وعادةً تُكتب أو تُطبع بالهامش بحروفٍ مختلفةٍ عن حروف النّص"[5].

ويتّفق ما أوردناه مع ما في المعاجم والموسوعات الأجنبية؛ ففي معجم **Robert** تحت مادة **Marge** نجد: " هامش الصفحة: مكانٌ أبيضٌ حول النّص المكتوب أو

---

[1] - ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص 365.

[2] - الفيروزأبادي: القاموس المحيط، مرجع سابق، ص 549.

[3] - مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1984، ص 143.

[4] - راجع في ذلك أكثر: مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص 422.

[5] - مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص 302.

المطبوع، يُترك على الطرف الخارجي للصفحة المطبوعة وتسجّل فيه ملاحظاتٌ... الهامشيّ: من يعيش على الهامش وغير المنظم إلى المجتمع أو غير المعترف به. والإنسان الهامشي الذي ليس في المركز وإنما يجول في الهامش"[1].

في **الموسوعة الشاملة** نجد تحت مادة **Marges Continentales**: " الهوامش/الجوانب القاريّة تتموقع على طرف القارات وعلى حدود المحيط، وتهدف لفهم أصل التطوّر الجيولوجي باسترجاع المعطيات القاعدية الجيولوجية للصفائح وفيزياء الكرة الأرضية، لمعرفة التشكّلات الأرضية الواقعة تحت تأثير القوى الخارجية"[2]. وفي معجم **هاشيت** نجد أنّ: " الهامش مكانٌ أبيضٌ حول النّص... الهامشيّ هو الذي يقع على هامش النّص أو الذي ليس مهمّا وليس أساسًا أو الذي يعيش على هامش المجتمع"[3].

ما يلاحظ عمومًا على هذه التعريفات اتّفاقُها على أنّ الهامش غير أساسٍ، لأنّه يقع عادةً على طرف أو جانب المركز المكتوب وبذلك فهو منبوذٌ، وكذا حال الشخص الهامشيّ /المهمّش الذي لا يتفاعل في مجتمعه لسببٍ ما لأنّه هُمش. أمّا مركز الكتاب كمركزٍ دلاليٍّ فيحوي موضوعاً معيّناً ويتكوّن من المتن/ المركز **Le texte**، والهامش **La marge**، ذلك أنّ المتن معوّلٌ عليه ومأخوذٌ به لأنّه الأصل. أمّا الهامش فيمثّل الحاشية أو الجزء المكين للشيء لأنّه يقع خارج النّص الأصلي أو المتن الذي يتطلّب الشرح، وهو غير معوّلٌ عليه وغير مأخوذ به لأنّه ليس الأصل.

2- المركز والهامش اصطلاحًا:

تبيّن أنّ المادّة اللغوية التي قدّمتها المعاجم ليست ذات صلةٍ واضحةٍ بمعنى المركز والهامش الاصطلاحي خاصّةً عند علماء الاجتماع، كما أنّ الحديث عن الهامش غالبًا ما يستدعي الحديث عن المركز ونظرية المركز، فلا يمكن إدراك الهامش إلاّ في وجود المركز باعتبارهما يرتبطان بعدّة مجالاتٍ تخصّ الإنسان في مجتمعه؛ ففي المجال السياسي يرتبط المركز بسيطرة الحكومة على المنظّمات السياسية المحليّة والعالمية وتسخيرها لخدمتها، ويرتبط الهامش بالتمرّد على السلطة والعصيان الذي يؤدّي أحيانًا إلى تفكيك النظام (المركز السياسي)، وقد يكون بالصراع المعنويّ لإثبات رأي أحد الطرفين حول منظومةٍ فكريةٍ معيّنةٍ أو قارّةٍ... وفي المجال الاقتصادي يرتبط الهامش

---

[1] - Le Robert: Op cit, Page 254, 255.

[2]- Encyclopédia Universale, Editeur a Paris, France, Corpus 14, 2002 , Page 364.

[3] - Hachette Le Dictionnaire du Français , Op Cit , Page 984.

بالدول السائرة في طريق النمو كونها دولٌ استهلاكيةٌ من الدول المركزية الكبرى التي تُعتبر مسؤولةً عن النشاط الاقتصاديّ والصناعيّ والتقدّم العلمي والتقنيّ الذي يسمح بتزايد معدّلات الإنتاج والتسويق... وفي علم الاجتماع يرتبط بالعلاقة بين قلب القوّة وثقافة المجتمع المسيطرة ومناطقه المحيطة به كالمدن الكبرى والتقسيم الطبقيّ والجانب التعليميّ،كما يرتبط بالجماعات غير المندمجة وغير الفاعلة في نظام مجتمعاتها والمتجاوزة لقوانين السلطة الاجتماعية المختلفة من أعرافٍ وتقاليد ونُظمٍ، ليكون خارج العملية الإنتاجية الفاعلة وفي موقفٍ تبعيٍّ غير قياديٍّ... وفي علم القانون يرتبط بالمنحرفين والمشرّدين والمجرمين والمدمنين الذين خرجوا عن قواعد وقوانين وأساسات المجتمع وأساؤوا لأفراده، وبالتالي سُلبوا حقوقهم واحترام المجتمع لهم.

وفي الأدب، كثيرًا ما يرتبطُ مفهومُ الأدب المركزيّ بالجوانب المذكورة سابقًا؛ ذلك أنّ الأدبَ المركزيَّ هو أدب البلدان الكبرى وهو أدب السلطة أو أدب البلاط الذي: " يشتغل بحياة الترف التي يحياها الخاصّة من السّاسة ورجال الدين أحيانًا"[1]. وهذا يؤثّر سلبًا على تصنيف العديد من النصوص الأدبية والمعايير الجمالية التي تتّسم بها نصوص الأدب الهامشي التي شملتْ الجرأةَ في البوح والإفصاح بالمسكوت عنه...

هذا ما يشير إليه **جاك ديبوا Jacques Dubois** في سياق حديثه عن الآداب الهامشية بأنّها ترتبط بآداب الأقليات التي قامتْ المؤسّسة النقدية بإقصائها عن صفة الآداب الشرعية، وهذا يعني أنّها معزولةٌ عن الذكر أو الظهور في ثنايا تاريخ الأدب الرسميّ، وحتّى إن ظهرتْ فيها فستظهر في زاويةٍ على حدةٍ وعلى هامشها بما يُظهر دونية قيمتها.

وهو ما يُطلق عليه **عبد الله الغذامي** مصطلح الأدب المؤسساتيّ أو أدب السلطة، إذ يستدلّ بكتاب **البيان والتبيين** للجاحظ فيقول في ذلك: " إنّ هذا الكتاب يمثّل نموذجًا لتجاوز نسقيْن ثقافييْنِ يتجاوران في حال الصراع المكبوت بين المتن والهامش، بين الثقافة المؤسساتيّة المهيمنة والثقافة الشعبية المقموعة. ومن ثمّ فإنّ المؤلّف يتوسّل بالاستطراد لكي يتمكّن من العبث بالنسق دون ملاحظة من الرقيب الثقافي المؤسساتيّ"[2]. أي أنّ الثقافة المؤسساتية تستعين بالنص المكتوب، في حين أنّ النصّ الشفهي لا تعدّه

[1] - عبد الرحمان تيبرماسين، صورية جيجخ: إشكالية المركز والهامش في الأدب، مجلة أبحاث في اللغة والأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 10، 2014، ص 30.

[2] - عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 225 .

ثقافةً وأدبًا مثل الأدب الشعبي الذي تراه لا يمثّل الإبداع الحقيقيّ إلا إذا حظي بعناية السلطة حتّى يصبح بعدها متداولاً ومقبولاً.

وقد يلتقي مصطلح الأدب المركزي بمصطلح الأدب العالمي باعتباره يمثّل أدب النخبة أو أدب الطبقة الأرستقراطية أو الأدب الكلاسيّ الرفيع، كالذي كتبه **هوميروس، دانتي، شكسبير، جيمس جويس، غوته...** أمّا عند العرب فيمكن التمثيل بشعر المعلّقات وشعر **المتنبي** و**الفرزدق** و**ابن زيدون**... باعتبارهم ارتبطوا بالحكام وكتبوا ضمن أدبٍ نموذجيٍّ متعارف عليه، لذلك فأدبهم دائمًا يُدرس في المؤسّسات التعليمية ويخضع عادةً للنقد والتأويل.

بالرغم من تعدّد تعريفات المركز والهامش يجب أخذ بعين الاعتبار الاختلافات الحاصلة بين الدارسين بما يمكن أن يوضّح الرؤية أكثر عن الهامش والتهميش والمهمّشين؛ حيث يكثر الحديث عن فكرة التهميش في المجتمع، وهو المعنى الذي نقصده قبل الحديث عن التهميش في الأدب، وإن كانت المعاجم الأجنبية قد أشارتْ إلى جزءٍ من هذا المعنى.

3 – التهميش في المجتمع:

يبدو الأدب والثقافة والتاريخ وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا مجالاتٍ مثلى وغنيّة بالدلالات عن الإنسان الهامشيّ، سعيًا لإعادة دمجه في المجتمع بعد أن حكمتْ عليه قوانين الإقصاء السياسيّ أو الاجتماعيّ بالتغييب والتهميش عن أشكال الإنتاج والفاعلية؛ فكلمة هامشي: " تدلّ على فردٍ أو جماعةٍ اجتماعيةٍ معزولةٍ أو لا تتواءم مع المجتمع أو الثقافة المهيمنة، وينظر إليها باعتبارها توجد على حافّة المجتمع أو الوحدة الاجتماعية وتنتمي إلى جماعةٍ أقليةٍ غالبًا ما تنطوي على مضامين الاستغناء وعدم الانتفاع... ويشير الهامشيّ الآن إلى عناصر تُعتبر من ذلك المنطلق عناصر غير مهمّةٍ وخارج الخط السائد وقريبةً من الحافة الدنيا للتأهيل أو الوظيفة عند الحاشية"[1]. ويصف المهمّشون إحساسهم بأنّهم خارج السائد ويملكون سلطةً أقلّ سياسيًا واقتصاديًا واجتماعيًا... ويختلفون عن السائد والقيم المعيارية التي تمكّنهم من مشاركةٍ فعليةٍ في مجتمعهم.

[1]- طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2010، ص 697.

وتُستعمل كلمة **هامشي** بمعنىً مجازيٍّ لوصف شخصٍ أو جماعةٍ بالنسبة لمجتمعه من حيث الانتماء أو الاندماج؛ فيعيش على الهامش ولا يهتمّ بقضاياه ما قد يجعله يسير في اتّجاهٍ يضرّ بحركة مجتمعه، وبقدر ما يتضاءل الانتماء تزداد الهامشية لأنّه: " عالةٌ عليه لا يساهم في عملية الإنتاج لكنّه يستثمرها بطرقٍ غير شرعيةٍ كالاحتيال والسرقة والسطو. وهو لا يرى في ذلك عيبًا بل يعتبره حقًّا مشروعًا لأنّ المجتمع في نظره ظالمٌ ويتكوّن من ذئابٍ بعضها ينهش بعضا، فوَجب أن يستولي على رزقه بالحيلة أو بالقوة أو بالكدية"[1]. وتدخل في هذا الإطار الشطّار والطفيليين والمشرّدين واللصوص... والأشخاص الذين لم يندمجوا في المجتمع ليس لهم دورٌ في شؤون الحياة وتمزّقهم الهموم والهواجس التي حملوها على ظهورهم، ولا يفارقهم الأمل بقدوم غدٍ أفضل حتّى إن عاشوا على الهامش فإنّهم يصنعون الحياة وإن لم يشعرْ أحدٌ بهم.

يمكن القول إنّ للتهميش دلالاتٌ مختلفةٌ بعضها متعلّقٌ بالشخص ذاته إذ يجعل نفسه مهمّشًا، وبعضها الآخر متعلّقٌ بالمجتمع الذي يفرض قِيَمه وسياسته على الأفراد؛ فقد يكون التهميش قرارًا عن طواعيةٍ أو مفروضًا عن كراهيةٍ. والهامشية فكرةٌ طالما عبّر عنها الفكر البشري بكلمات كثيرةٍ تجسّد مظاهرها كالعامّة والاغتراب والنفي والقهر والقمع والنبذ... لتمثّل صورةُ الهامشي قراءةً جديدةً للحالة نفسها من خلال تصوّرٍ مجازيٍّ يقسّم مواقع البشر إلى مركز وهامش/ متن وهامش.

ولا يصحّ الحديث عن الهامش كظاهرةٍ عابرةٍ مرتبطةٍ بمرحلةٍ مضطربةٍ أو انتقاليةٍ في مجتمعٍ ما، بل إنّه يمثّل ظاهرةً اجتماعيةً واقتصاديةً وثقافيةً وأنثروبولوجيةً تواجه المجتمعات بمختلف فئاتها وبدرجاتٍ متفاوتةٍ ولها تأثيراتها العميقة. وليس التهميش وليد العصر الحديث بل فكرةٌ قديمةٌ متجذّرةٌ حتّى في الحضارات، ولطالما كان الإنسان يقاومه بحثًا عن ذاته الضائعة في فردوسه المفقود المرتبط بأفكار القمع والاستغلال من الحكّام نتيجة الطبقية وتفكّك النسيج الاجتماعي، أين تَكْــثُر معدّلات الجرائم والبطالة والمشاكل* بسبب إخفاق النظام السياسيّ في منح طبقات المجتمع مشروعيتها لأداء واجباتها وممارسة حقوقها. يقول المفكّر **بيل أشكروفت** إنّ: " تجربة العيش على الهامش هي نتيجة البنية التضاديّة لمختلف الخطابات المسيطرة"[2]. وقد أدّى ذلك إلى أزماتٍ

---

[1] - محمّد طرشونة: إشكالية المنهج في النقد الأدبي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2008، ص 81.

* للمزيد من المعلومات عن علاقة التهميش بالمجتمع ينظر كتاب: طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، مرجع سابق، ص 699 وما بعدها.

[2]- Bill Ashcroft: Key Concept in post-colonial studies , London , 1998 , Page 135.

اجتماعيّةٍ واقتصاديّةٍ وسياسيّةٍ وفكريّةٍ انعكست سلبًا عليها، فأصبح المهمّشون لا يرون أنفسهم من أساسات المجتمع ولا من نظام السلطة، وحتّى في عالم الأدب الذي يراهن على تحرّره من سطوتها.

ناقش علماء الاجتماع موضوعَ التهميش والمهمّشين وبحثوا في أسبابه ونتائجه وآثاره، ورأوا أنّ أيّ مجتمعٍ يميّز بين من يكون في دائرة العمل والاستقطاب عمّن يدور في دائرة اللافعل ولا يملكون سلطة القرار: " وعلى كاهل هؤلاء تنزل الأزمة الاقتصادية والاجتماعية بكلّ ثقلها... وتُعتبر حالتهم المزرية بمثابة شهادةٍ أو اعترافٍ اجتماعيٍّ بكونهم محرومين من كلّ دعمٍ... وبكونهم مُجرّدين كليًّا من كلّ قدرةٍ وحمايةٍ"[1]. لذلك أبعدهم القانون تقويمًا لهم ولسلوكهم وحمايةً للناس منهم رغم أنّ الظلم واقعٌ عليهم. من جانبٍ آخر، قد يكون المهمّشون من طبقةٍ فعّالةٍ ويُصنَّفون خارج العملية الإنتاجية، ويَعجزون عن الاندماج في المجتمع ويرفضون ثقافته ما يدفعهم للخروج عن نسقه العامّ: " كذلك هي حال الأفراد الذين يعيشون في وسطٍ اجتماعيٍّ– ثقافيٍّ معيّنٍ ثـمّ يضطرّون للانتقال إلى وسط آخر، فيصبحون هامشيين بالنسبة للوسط الجديد"[2].

نجد في تراثنا القديم شعرَ الصعاليك مقترنًا بهذه الفكرة، فعُدّ شعرهم مهمّشًا وعدّوا من المهمّشين، إمّا لخروجهم عن أعراف القبيلة، أو لأنّهم فَضّلوا العيش بعيدًا عنها سواء عن طواعيةٍ منهم أو كراهيةٍ، وهذا ما تُبيّـنه مثلًا **لامية الشنفرى** حين يكشف رغبته في العيش بعيدًا عن أفراد قبيلته:

أَقِيمُوا بَنِي أمي صدورَ مطيّكم فإنّي إلى قومٍ سواكم لَأَمْيَلُ

فقد حُمَّتْ الحاجات والليل مقمرٌ وشُدّت لِطيّاتٍ مطايا وأَرْحل

وفي الأرض مَنْأى للكريمِ عن الأذى وفيها لمنْ خاف القِلى متعزّل

لَعَمركَ ما في الأرض ضِيقٌ على امرئٍ سَرَى راغبًا أو راهبًا وهو يَعْقل

---

[1] - جلبير غرانغيوم: اللغة والسلطة والمجتمع في المجتمع العربي، ترجمة محمد أسليم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2011، ص 47.

[2]- سامي ذبيان وآخرون: قاموس المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، رياض الريّس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، 1990، ص 465.

وَلي دونَكُم أَهْلُونَ: سيّدٌ عملَّسٌ وأرقط زهلولٌ وعرفاءُ جَيْأل[1]

لكن إذا كان التهميش يعني الخروج عن السياقات السائدة، فهل يمكن اعتبار الشعر الصوفيّ مثلاً هامشيًا لأنّه من إنتاج جماعةٍ خرجت إلى عالمٍ ربّانيٍّ بعيدًا عن عالم الناس مثلما نجد في صور أشعارهم الوجدانية؟ كما أنّ بعض قبائل العرب أحدثتْ فنونًا شعريةً قائمةً على مزاج أو فلسفةٍ إنسانيةٍ خاصةٍ: " مثل بني عذرة الذين نحوا في الغزل منحى أنتج ما لا يزال يسمّى حتّى اليوم بالغزل العذري"[2]، في الوقت الذي كانت فيه تقاليد الشعر العربي منذ العصر الجاهلي تجري على غرض الوصف والهجاء والفخر، وحتّى ما كان فيه من غزلٍ فهو حسيٌّ يستقصي أوصاف المحبوبة وجمالها وفتنتها، عكس ما عُرف في الغزل العذريّ مع **قيس** أو **جميل** أو **كثير** فهو غزلٌ روحيٌّ قائمٌ على لواعج الحبّ والمشاعر الحقيقية، بما يُظهر أنّ نظرية القدامى تعمّدتْ السكوت على نصوصٍ إبداعيةٍ فهمّشتها وأقصتها، كالنصوص الصوفية والإباحيّة والسير والحكايات الشعبية والنصوص التي عُنيت بمناقب الأولياء، وهي نصوصٌ جاءت تكرّس قيمًا تتعارض مع قيم الجماعة[3]. ويمكن أن نتساءل هنا أيضًا عن **ألف ليلة وليلة*** الذي ظلّ مغيّبًا ومهمّشًا في الثقافة العربية الرسمية طوال قرونٍ: " أمّا الثقافة الشعبية فقد ظلّ حاضرًا فيها، وهي ثقافةٌ غير معتمدةٍ على سلطةٍ سوى سلطة التداول الشفاهي"[4]. وبقي جزءًا من التقاليد الشفوية ويندرج ضمن خانة الأدب الشعبي، بالرغم من التأثير الذي حازه في الثقافة الغربية والآداب العالمية بدايةً قبل الثقافة العربية.

ويحفل تراثنا الشعبي العربي بالكثير من قصص المهمّشين من الطبقات الدونية والفقيرة، وتكسبهم سماتٍ إيجابيةً وتجعل من شخصياتها أبطالاً خارقين بما قاموا به من بطولاتٍ مثلما نجد في سيرتي **علي الزيبق** و**عنترة بن شداد** ورواية **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيّب صالح، **توفيق الحكيم** في **عصفورٍ من الشرق**، و**سهيل إدريس** في **الحيّ اللاتيني**... وندعو هنا لإعادة قراءة ما فكّر فيه المنظّرون والنقاد وما وضعوه من قواعد

---

[1] - الشنفرى: الديوان، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1996، ص 10.

[2] - محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، 1974، ص 37.

[3] - محمّد لطفي اليوسفي: فتنة المتخيّل، الكتابة ونداء الأقاصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الجزء الأول، 2002، ص 15.

* راجع في ذلك أكثر: محمّد طرشونة: إشكالية المنهج في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 81 – 99.

[4] - معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، مؤثّرات وتمثيلات، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2013، ص 25.

وقوانين، فنقف على ما استبْعدوه أو أهملوه، وهو ما يحتاج دراسات معمّقة تتقصّى الأسباب والسياقات والتحوّلات التي كانت وراء ذلك.

هذا عن التهميش في المجتمع، فكيف هو في الأدب وعند الأدباء؟

4- التهميش في الأدب:

ليس المجال الاجتماعيّ فقط هو الذي يضجّ بالهامش، فللأدب أيضًا هوامشه أفكارًا وآراءً وموضوعات مغيّبة بسبب القيم والقوانين. وتلمّسًا لتصوّرٍ واضحٍ سنقدّم لفكرة التهميش في النصوص الأدبية الموجودة منذ القديم كما أشرنا، وهنا نجد نوعين من التهميش: أدبٌ اِهتمّ بالفئات المهمّشة، سلطةٌ همّشتْ الأدب.

يختصّ التهميش بجماعةٍ أو بيئةٍ في المجتمع، وقد يشير المعنى الأدبي لمعانٍ فرعيةٍ كثيرةٍ؛ فقد يكون المهمّش أدبًا، وقد يكون موضوعاتٌ تابوية محرّمة **Tabou**، وقد يكون شكلًا أدبيًا جديدًا ومستحدثًا. وبذلك يتّخذ المعنى الأدبي للتهميش أربع صورٍ: صورةٌ ذاتيةٌ تتعلّق بذات الكاتب المهمّشة، صورةٌ اجتماعيةٌ تتعلّق بأفرادٍ معيّنين في المجتمع، صورةٌ موضوعيةٌ تتعلّق بالموضوعات المقصاة عن الكتابة الإبداعية، صورةٌ جماليةٌ تتعلّق بالشكل أو النوع الأدبي ومخالفة تقاليد الكتابة المعروفة.

تعتبر الأولى والثانية إستراتيجية قراءة، والثالثة والرابعة إستراتيجية كتابة. وسنحاول الحديث عن ذلك بشيءٍ من التفصيل والتمثيل، وإن كان ذلك مترابطًا ببعضه:

4-1 أدب المهمّشين:

لقد تعمّقتْ فكرةُ التهميش وتجذّرتْ مع الأدباء والنقّاد في العصر الحديث، إذ نجد حضورًا للمهمّشين في الشعر والقصّة والرواية... كلّها تشهد على تفشّي الظاهرة بالعديد من مظاهر البؤس والحرمان والشقاء والمعاناة أينما كانوا. ولطالما اِلتفتَ الأدب العربي إلى فئة المهمّشين فتحدّث عن أسباب تهميشهم ومظاهره ونتائجه، وإن: " لم يخلُ من هذه الظاهرة أيّ مجتمعٍ من المجتمعات قديمًا ولا حديثًا، لكن عوامل معيّنة قد تساعد على استفحالها في بعض الحقب، فتتحوّل من ظاهرةٍ اجتماعيةٍ إلى ظاهرةٍ أدبيةٍ "[1].

نلمس في روايتي **الحرافيش، حكايات حارتنا** للأديب **نجيب محفوظ** مثلًا فكرة المهمّشين حتّى من عنوان الروايتين، ورواية **أيّام يوسف المنسي** للأديب **السيّد نجم** التي

[1] - محمّد طرشونة: إشكالية المنهج في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 81.

جعلت صفة المنسي علامةً في عنوانها على تهميش شخصيته، لدرجة أنّه أصبح يرى العالم فقط من ثقبٍ في حجرة ضيّقة. كذلك رواية **دعاء الكروان: طه حسين**، ورواية **اللاز، الحوات والقصر: الطاهر وطار**، ورواية **موسم الهجرة إلى الشمال: الطيّب صالح** وما حدث لبطله مع الإنجليزيات. ولعلّ أبرز روائي عربي احتفي عالمه الروائي بظاهرة التهميش هو الروائي المصري **خيري شلبي** لا سيما في روايته الشهيرة **وكالة عطيّة***.

من خلال هذه الروايات وغيرها كثيرٌ، سندرك صورة المهمّش في فقره وتجاهل السلطة له، فكانت أصدق تعبيرٍ عمّا يعيشه ويعانيه في هذه الواقع بلا زيفٍ. ليتّضح أنّ التهميشَ الذي قرأه الأدبُ ضمن نصوصه الشعرية والنثرية عبر التاريخ الإنساني، يمكن أن نُعاينَه في تاريخ كلّ أمّةٍ، وكلّما تقدّمنا في قراءتها اتّضح أنّه كان شعارًا حَمَلَه المهمّشون ليجسّدوا طبيعة حياتهم وما يحدث بعيدًا عنهم في النور والظلام.

2-4 تهميش الأدب:

ليس الحديث عن المركز في لغة الأدب جديدًا على الساحة الأدبية والنقدية، فلطالما كان الاهتمام بالبحث في صورة المعيار المطلوب ولطالما جسّد الأدباء أسلوبًا ومعانٍ وموضوعاتٍ جديدةٍ؛ وخضَعَ الأدب في تقييمه لمعايير تراوحت بين اللغة وطريقة الحبك الفنيّ، وبين المحتوى والمتلقيّ، فوُضعت شروطٌ على الأدب تقوم على اللغة الفصحى، واِعتبرتْ ما سوى ذلك أدبًا دونيًا ارتبط بالجماهير التي خصّصتْ لها أدبًا عبّرتْ من خلاله عن اهتماماتها وانشغالاتها: " كان القصّ مقابل الشعر هامشًا في فضاء الثقافة، إذ اِندرج في حقل الآداب الشعبية **Popular Literature**، وظلّ يندرج عند كثيرٍ من الدارسين في هذا الإطار"[1]. إذ بتهميش طبقات المجتمع يتمّ معه تهميش الثقافة الطبقية داخل المجتمع، ليبدو أنّ هناك ثقافةً واحدةً وأدبًا واحدًا.

وكثيرةٌ هي النصوص التي تمّ اختزالها وفق مقاييس تتعلّق بجوانب سياسية أو إيديولوجية أو اجتماعية، جعلتْ فارقًا بين أدبٍ مركزيٍّ متداولٍ وآخر منبوذٍ حتّى إن كان يتميّز بجودة اللفظ وحسن النظم: " وثّقتْ المصادر الأدبية العربية أزمة النصوص الشعبية وحتّى الفصيحة منها، لا لأسبابٍ أدبيةٍ ثقافيةٍ ولكن لخلفياتٍ ومواقف تنحدر من

---

* لمعرفة نماذج أخرى من الروايات ينظر كتاب فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 2004، ص 15 – 26.

[1] - معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، مرجع سابق، ص 30.

قراراتٍ سلطويةٍ "[1]. وتسعى السلطة لدرء الصراع بين الثقافات ومختلف الطبقات وتحقيق مساواةٍ وهميةٍ بينها وإن بطرقٍ عنيفةٍ كلّما تطلّب الأمر ذلك: " وتتحوّل السلطة الرمزية من خلال الإجماع إلى سلطةٍ إيديولوجيةٍ تمارس العنف الرمزي لتؤكّد موقفها التقليدي من قمع باقي الأشكال الرمزية للفئات الأخرى في المجتمع"[2]. وقد جَمع هذا الأدب الجماهيري بين الإنتاج الشعبي الشفوي، والإنتاج المدوّن بلغةٍ أقلّ فصاحةً من الأدب الرسميّ، وهذا يُظهر أنّ القرارات السلطوية منبعثةٌ من مركزيةٍ إيديولوجيةٍ دون مراعاة مقاييس دقيقة تأخذ في الحسبان التغيّرات الحاصلة في المجتمع فكريًا وثقافيًا وأدبيًا، مثلما نشهده مع الأدب الشعبي منذ القديم إذ عُدّ أدبًا هجينًا سوقيًا لا يرقى للأدب الفصيح بحكم شعبيته التي تنبثق عن الذات الحرّة التي تعرّض بسياسة الحكّام عادةً، كما نجد في بعض السير الشعبية، وإن كشفتْ إستراتيجية تعبيريةً وتصويريةً وعكستْ فلسفةً واقعيةً وفكريةً عميقةً عن الواقع.

وأمام وجود ثقافتين متوازيتين – إن لم نقل متناقضتين– تمّ تهميش كلّ ما يقع خارج حدود أدب النخبة والأدب الرسمي: " وهنا ألفى الناقد نفسه في مواجهة نوعين من الثقافة: ثقافةٌ رسميةٌ مكرّسةٌ بقوّة القانون والممارسة، أنتجتْ بدورها أدبًا رسميًا يُدرس في المؤسّسات التعليمية ويخضع للنقد والتأويل. مقابل ثقافةٍ ثانويةٍ مهمّشةٍ تمخّضت عن أدبٍ استهلاكيٍّ متدنّي لا يرقى إلى أن يلج عالمَ التدريس أو التفسير، وهو ما يُعرف بالأدب الموازي أو المعادل أو الشبيه أو الهامشيّ"[3]. وتبقى رغم ذلك لكلّ ثقافةٍ مراكزها وهوامشها تتجدّد بسياق حال المجتمع وأفكاره وتطلّعاته. وسنبيّن جدل العلاقة بين الأدب المركزي والهامشيّ من خلال الاعتراف بالأوّل وإقصاء الثاني، علمًا أنّ هذا التصنيف لم يكن اعتباطًا بل استنادًا لمعاييرٍ عديدةٍ.

يحظى الأدب المركزي/الرسمي بالاهتمام، فتُقام له الملتقيات والنوادي ويُدرج في مناهج التدريس ويُصوّر حياةَ الطبقة الحاكمة، ولأنّ لكلّ طبقةٍ أدبها الذي يميّزها، فهناك أدب النخبة وهناك أدب الطبقات المهمّشة الذي: " يُطلق على كلّ أدبٍ منبوذٍ ومتجاوزٍ

---

[1] - جلال خشاب: الأدب الهامشي رؤية في المفاهيم والأبعاد، مجلّة التواصل الأدبي، مخبر الأدب العام والمقارن، عنابة، الجزائر، المجلد 9، العدد 2 جوان 2020، ص 26 .

[2] - رمضان بسطاويسي محمّد: الإبداع والحرية " الرمز والسلطة "، دراسة من منظور فلسفي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، 1992، المجلد 11، العدد الأول، ص 26.

[3] - آسيا بن عبدي: البعد الوظائفي في الأدب الهامشي، رواية الخيال العلمي أنموذجًا، رسالة ماجستير، عنابة، الجزائر، 2006 – 2007، ص 22.

لسلطة المركز"[1]. وهو ما يعكس حضورَه المحتشم مقارنةً بالنصوص الرسمية في المنهاج الدراسيّ والجامعيّ من حيث الحجم الساعي ومحاور مادّته، وله عدّة مصطلحات مثل: أدب الأقليات، الآداب المضادة، الآداب الإقليمية، الآداب المحظورة، أدب الهامش، الأدب الهامشي، أدب المهمّشين، أدب العامّة، الأدب الاستهلاكي، الأدب التجاري **Littérature Marchand**، الأدب اللاشرعي عند الألمان **Littérature batarde**، الأدب المرمي عند الإنجليز **Littérature a jeter**، الأدب السفلي **Infralittérature**، الأدب الموازي **Paralittérature**...

ومثلما نجد تعدّدًا في المصطلحات نجد تعدّدًا في المفاهيم، رغم صعوبة تحديد مفهومٍ واحدٍ للأدب الهامشي نظرًا لتعدّد جوانبه، ومع ذلك يمكن تقديم بعض التعريفات؛ فهو الأدب المتجاوز للمألوف والمتمرّد على القوانين الفنيّة المعتادة، وهو الأدب الذي لا يعترف بالقوالب الجاهزة على مستوى الموضوعات والإشكالات الراهنة المتعلّقة بالمبدع أو المجتمع أو تقنيات الكتابة: " فالرواية التي تنتمي إلى الأدب المضاد (الرواية الجديدة) تشترك مع الرواية الموازية في خرقها الجماليات التي أقرّتها المؤسّسة الأدبية. لكن الاختلاف يكمن في كون القواعد السردية في الأنواع الاستهلاكية تعمل بصفةٍ عمياء، بينما تعمل هذه القواعد في الرواية الجديدة من خلال خرقها ومحاولة تكسير منطقها "[2].

وفي ذلك يقول **حسن بحراوي** مؤكّدًا حقيقة أدب الهامش ومكانته ضمن الأدب الرسميّ: " أدب الهامش هو كلّ أدبٍ يُنتج خارج المؤسّسة سواءً أكانت سياسيةً أو اجتماعيةً أو ثقافيةً أو أكاديميةً. وهو بذلك يقع بعيدًا عن الرعاية والاحتضان بل ويجري العمل على نبذه واستبعاده من دائرة الضوء. وقد تُسلَّط عليه الرقابة والمنع إذا ما بدا عليه أنّه يتجاوز الخطوط الحمراء المنبّه عليها. ولما كانت الأجناس الأدبية هي نفسها صنيعة المؤسّسة الرسمية فإنّها تَعْتبر هذا الأدب كائنًا منبوذًا ومهمّشًا لعدم انضباطه لتوجيهاتها واختراقه لبنياتها الموّجهة من طرف التقليد الأدبي المتعارف عليه"[3]. وتستوي– حسبه- مختلف الأنماط المسمّاة ما تحت الأدب التي لم تُعطَ حقّها كشعر الصعاليك والشعر

---

[1] - سليمة خليل، هنية مشقوق: الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، يومي 09، 10 مارس 2011، ص 261.

[2]- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دراسات بنوية في الأدب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1997، ص 38، 39.

[3] - حسن بحراوي: أدب محمّد شكري من الهامشية إلى المركزية، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكّمة، العدد 18، سنة 2002، ص 09.

المناوئ للدعوة الإسلامية وأدب الخوارج الأموي والأدب الشعبوي والمقامات الشعبية والكتابات الشبقية والصوفية...

وميزة الأدب الهامشي اختراقُ المألوفِ وانْتِهاك الطابوهات كونه أدب معارضةٍ بامتيازٍ، لذا يرفض عادةً قيود الكتابة التقليدية ويتمرّد على المنظومة الرسمية القارّة ويحفل بكلّ ما هو جديدٌ، ولا يخضع للرقابة ولا تَصله السلطة بل تراه أصدق في التعبير عن وجدان الشعوب وما تجيش به قرائحهم التي أنهكتها الأزمات وليس نتاج عقول مؤرّخي البلاط، وبذلك فقد أضاء ما أهمله الأدب الرسمي وأثبت وجود طبقةٍ تواجه النخبةَ التي تخلّتْ عن دورها في قيادة المجتمع نحو الأفضل، وبحثًا عن سبلٍ تَحدّ من الهامش ولا تبخس الهامش باسم المركز. لذا على الأدب الهامشيّ أن يوجد لنفسه مكانًا يزاحم فيه حدود وتخوم الأدب الرسميّ، ليس لأنّ هناك أدبًا مركزيًا يتهدّده أو ينافسه ولكن: " لكي يحافظ على وحدة كيانه والاستمرار في اجتراح الطريق الذي يقوده إلى مزيدٍ من الاستقلالية والحرية"[1]. فيتجاوز الحدود المسموحِ بها في التفكير والتعبير نحو أفقٍ أرحب، وبلا قيودٍ تجعله معترفًا به ضمن خارطة الأدب الرسميّ، ويأخذ بحقوقه في النقد والتدريس والتأويل ويباشر في ضياغةٍ جديدةٍ لمفاهيم الأدب ونظرياته ومعاييره الفية، لأنّه أدبٌ يملك وهو يعيش في الظلّ أكثر ممّا يملكه الآخر وهو مغمورٌ بالأضواء.

الدرس الثاني: تاريخ الأدب الهامشي عند الغرب والعرب:

إنّ فكرة التهميش قديمةٌ ويظهر قِدَمُها إذا ربطناها مباشرةً بأفكار القمع والاستغلال والقهر والنبذ والكُره التي طالما تحدّثتْ عنها البشرية وجسّدها الشعراء. وهنا سنحاول أن نتتبّع مسيرة الأدب الهامشي عبر العصور انطلاقًا من البحث في ظاهرة التهميش التي طالتْ المجتمعات الغربية والعربية على السواء، لنبيّن أنّ هذه الظاهرة قد مهّدت لظهوره وانتشاره واستئثاره من قبل الجماهير الشعبية على القيم السائدة اجتماعيًا وفكريًا ونقديًا وفنيًا بما يتماشى ورؤاها المستحدثة.

[1] - المرجع نفسه، ص 14.

1- تجليات ظاهرة التهميش عند الغرب عبر العصور:

كثيرًا ما ارتبطتْ فكرة التهميش عند الغرب عبر العصور بالمتغيّرات الثقافية والفكرية والفلسفية والسياسية والاجتماعية... وارتبطتْ أيضًا في ظاهرها بالإبداعات الأدبية التي عكَسَها الأدباء على نسقٍ معيّنٍ يخالف العرفَ السائد آنذاك على أساس الدونية والفوقية والنظرة للآخر على أنّه محرومٌ ومُعدمٌ.

وإذا حاولنا استنطاق دفاتر التاريخ الغربي لوجدناه يزخر باستفحال مظاهر التهميش عبر العصور حتّى في نصوصه الرسمية السائدة والمقدّسة أحيانًا مثل الملاحم والمسرحيات اليونانية والرومانية التي اعتدّتْ بالآلهة الأسطورية والأبطال الخارقين، وجعلتْ باقي البشر تابعين في مرتبةٍ دونيةٍ باعتبارهم عبيدًا لا حول لهم ولا قوّة، إلا أنّهم وُجدوا لخدمة سادتهم الذين يتحكّمون في مصائرهم وحياتهم: " أشخاص المأساة عند أرسطو وعند الكلاسيكيين من الملوك والنبلاء والأبطال، على حين موضوع الملهاة الأشخاصُ العاديون أو أهل الطبقة الوسطى في شؤون حياتهم اليومية، ثمّ إنّ الهجاء أو المهزلة **Farce** يتّجه إلى سواد الشعب، ويَلْحق بذلك اتّباع لغةٍ خاصّةٍ يُراعى فيها ما يليق **Decorum** وأسلوبٌ مختلفٌ كذلك"[1]. وإن كان ذلك يكشف نمو الأدب في ظلّ الاعتبارات الاجتماعية المرتبطة بمختلف الأصول الفنيّة، وهذا يعكس أيضًا أنّ الاعتبارات الاجتماعية التي تمّ على أساسها التهميش كانت وفقَ نظام الطبقية والعنصرية الخاضعين للنظام الإقطاعي والكَنَسي عادةً عبر العصور، سواء أتعلّق الأمر بالفقير والغني، العبد والحرّ، المرأة والرجل...

أمّا الشخصية المهمّشة فكانت ناتجةً أساسًا عن المأساة اليونانية التي تعترف فقط بالشخصيات الخارقة التي تمايزت بقدراتها المادية والمعنوية والطبيعية، وإعتبرتْ ما دون ذلك من المهمّشين لا قيمة لهم ولا يَرقُون لمصاف الآلهة التي تتحكّم في مصائر الناس*؛ فإذا رجعنا إلى الملاحم التي ازدهرت في عهود الشعوب الفطرية حين كان الناس يخلطون بين الحقيقة والخيال، بين الحكاية والتاريخ كما يقول **محمّد غنيمي هلال،**

---

[1] - محمّد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، الطبعة الخامسة، بيروت، لبنان، 1983 ص 139.

* ينظر للتفاصيل أكثر:

Xavier Galmiche et DelphinenBechtel : Figures du marginal dans les littératures centre-européennes , n_1,Paris-Sorbonne. https://www.academia.edu/64855973, page 5- 15.

فقد تغنّتْ بآياتٍ بطوليةٍ أسطوريةٍ واتّصلتْ بمعجزاتٍ مثّلتْ عقائد الشعب الذي اعتنقها، فكان: " محور البطولةِ أشخاصٌ وطنيون، أسطوريون، أو من المصطفين من أبطال العقائد الدينية... والفرد هو محور هذه المثل والنزاعات، أمّا الشعب فلا وَزن له بجانب الأبطال في ذلك الشعر الإقطاعي فهو يمثّل التابعين لركب الأبطال ولا يُذكر إلاّ في صدد شرح ضحايا الحرب التي يشنّها البطل فَيَسحق بها من سواه... أمّا الملاحم المسيحية فيبدو الشعبُ في صوره الطبيعية ولكن على أنّه تابعٌ يقوم برسالته الخاصّة مقيدته أو تجاه الأبطال من سادته. وهؤلاء الأبطال مصوّرون جسميًا أو نفسيًا في صورٍ بسيطةٍ ساذجةٍ قويةٍ جافةٍ وتَغْلب عليهم صفةٌ ملازمةٌ تظلّ بمثابة كُنيةٍ لهم "[1]. وبذلك يقترب الأبطالُ من مصاف الآلهة الأسطورية وينزل الآلهة إلى مرتبة الناس أحيانًا أو يتجلّى الإحساس بالطبيعة في تجسيمها بصورٍ إلهيةٍ مقدّسةٍ عندهم.

واستمرّت الحال حتّى فترة القرون الوسطى أين أحكمتْ الكنيسة قبضتها على مختلف شؤون الحياة الدينية، واِعتبرتْ المهمّشين كلّ من خرج عن تعاليم المسيحية: " ذلك أنّ الدولة والكنيسة تدخّلتا في كلّ مظهرٍ من مظاهر الحياة، في العقيدة وفي السلوك اليومي على حدٍّ سواءٍ"[2]. واعتبرتْ الخروجَ عنها وعن تعاليمها هرطقةً يُحاسَب عليها، وعَمِلتْ على التهميش والنفي والقتل والتعذيب لكّلٍ الوثنيين والكفّار وبعض اليهود والطائفيين... حتى بعد انتشار تيار العلمنة الذي خلّف العديد من الديانات الهامشية التي تخالف المسيحية وتعاديها : " إنّ الكنيسة كانت تُؤمن بآراءٍ علميةٍ معيّنةٍ تناقلتها عن الآباء السابقين الذين فسّروا الكتب المقدّسة عندهم. وقد رأتْ الكنيسة صحّة هذه الآراء وتبّتها وأقرّتها حتّى أصبحتْ في نظرهم حقائق لا يحقّ لأحدٍ أن يَشكّ فيها أو يقول بعدم صحّتها "[3].

وزاد الأمر سوءًا مع عصر التنوير الأوروبي بما شاع من تهميشٍ لا يمكن تجاهله أو اختزاله، فثار العقل الأوربي على المسيحية في اتّجاهين مختلفين: تمثّل الأوّل في الثورة على الفساد والانحلال الأخلاقي وكذا سلطة البابا المطلقة واحتكار الكنيسة للسلطة الدينية، وتمثّل الثاني في الثورة على المسيحية ذاتها كدينٍ يعوق الفكر والتقدّم العلمي والمنطق، الذي مهّد بعدها لعصر النهضة: " إنّه عصرٌ رافقته حركة تطويرٍ لكلّ أنساق قيمها الجمالية والأخلاقية والاجتماعية بما توافق وروح العصر والطبقة البرجوازية

---

[1] - محمّد غنيمي هلال: الأدب المقارن، مرجع سابق، ص 145، 146.
[2] - رمضان بسطاويسي محمد: الإبداع والحرية، "الرمز والسلطة"، مرجع سابق، ص 23.
[3] - أحمد علي عجيبة: أثر الكنيسة على الفكر الأوربي، دار الآفاق العربية، ص 77.

المحدثة في إيطاليا وجوهر العقيدة المسيحية وتطوّر المجتمع المدني. تجاذب الفكر النظري الفنّي في عصر النهضة هواجس نقدية لواقع الحال الذي ساد أوربا في القرون الوسطى"[1].

وكان هذا الوعي الأوربي الذي حَدَثَ نتيجة العلم رؤيةً جديدةً تنافس الرؤية المسيحية التي سيطرتْ طيلة قرونٍ، ولم يكن من السهل تقبُّل ذلك في ظلّ ظهور رؤيةٍ جديدةٍ منافسةٍ تطلّبت التخلّي عن التصوّر القديم وتغيير تفكير العقول خاصّةً بعد ظهور أفكار **غاليليو** عن العلم والكون: " كانت الثورة الكبرى للعلم الحديث قد ابتدأتْ فعلاً حوالي عام 1620 على يد غاليليو وكيبلر وديكارت، وبلغت ذروتها عام 1686 على يد لايبنتز ونيوتن، وهي أكبر ثورةٍ علميةٍ وروحيةٍ في تاريخ البشرية"[2].

وقد تميّز عصر التنوير الأوربي بأنّه كان صراعًا ضدّ العصور القروسطية المظلمة والأصولية الاستبدادية المطلقة للمسيحية المهيمِنة والمهمِّشة للفرد الأوروبي، راح ضحيتها علماءٌ ومفكّرون ومثقّفون وفلاسفةٌ، خاصّةً في فترة محاكم التفتيش بمُلاحقتهم وحرقهم وتصفيتهم بتهمة الهرطقة والخروج عن تعاليم الدّين المسيحيّ، وقد عُنيتْ بالتعذيب الجسدي والمعنوي والاغتصاب: " لم يكن هناك جهدٌ منظّمٌ من قِبل أيّ ديانةٍ للتحكّم بالناس ولاحتواء روحانياتهم أقوى من محاكم التفتيش المسيحية، وهي قد تطوّرت خلال الإطار القانوني الخاصّ بالكنيسة. وقد حاولت محاكم التفتيش إرعابَ الناس في سبيل الطاعة... وقضت محاكم التفتيش على أعدادٍ لا تحصى من الحيوات في أوربا وفيما حول العالم، حيث سارت في أعقاب المبشّرين ولحقتْ بهم، ومع طغيان محاكم التفتيش قدّم رجال الكنيسة أيضًا تسويغًا لممارسة الاسترقاق والعبودية"[3]. حتّى ولو بالشبهة أو وِشاية أحدٍ حيث يُساق للاستجواب ليعترف بذنبه أو يُعذَّب : " كان هدف محاكم التفتيش محاربة الهرطقة أو الزندقة ومطاردة المشبوهين في إيمانهم، لأنهم يشكّلون خطرًا على وحدة الأمّة. وهكذا تعاونتْ السلطة الدينية والسلطة السياسية على

---

[1] - زينات بيطار: غواية الصورة، النقد والفن، تحوّلات القيم والأساليب والروح، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1999، ص 37.

[2]- هاشم صالح: مدخل إلى التنوير الأوربي، دار الطليعة للطباعة والنشر ورابطة العقلانيين العرب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2007، ص 129.

[3] - هيلين إيليربي: الجانب المظلم في التاريخ المسيحي، ترجمه وقدّم له سهيل زكّار، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 2005، ص 91.

الأمر باعتبار أنّ الزندقة لا تهدّد فقط الإيمان المسيحي، وإنّما تهدّد أيضًا وحدة الدولة أو تمثّل إخلالاً بأمن الدولة"[1].

وأصبحت محاكم التفتيش* مثلاً سيّئًا على ذروة التعصّب وعدم التسامح الإنساني وتهميش المثقّفين، وتركتْ أثرًا كبيرًا على الذاكرة الجماعية الأوربية فساهمتْ في تدمير التصوّر المسيحي الأصولي، ودفعتْ الناسَ إلى التشكيك برجال الدين وبالعقيدة المسيحية نفسها وبالتالي الابتعاد عنها وفقْد مصداقيتها، فسمحتْ الكنيسةُ بمحاكمة من أسمتْهم الهراطقة للاعتراف بذنوبهم وجرائمهم، فيعاقبون حسب الأحكام الكنسية المعتادة**. وكان من ذلك كلّه نتائجٌ عديدةٌ قادت العلم والفكر لأن يمضي قدمًا نحو الأمام، بحركاتٍ فكريةٍ سريعةٍ أخرجتْ أوربا من عصور الظلام إلى عصر الأنوار في مختلف المجالات، أين بدأت الكنيسة تضعف سيطرتُها الفكرية والروحية على الأفراد والجماعات شيئًا فشيئًا.

ومن هنا بدأ أعلام الفكر النهضوي في إيطاليا أمثال **دانتي، بترارك، بوكاشيو**... بالبحث عن طرقٍ للتحرّر من قيود التقاليد الوسيطة العقدية المفروضة عليهم بما يتلاءم مع طبيعة الحياة المدنية الجديدة لإثبات ذات الفرد، والتحرّر أكثر من قيود الكنيسة نحو الإبداع والتجديد، وتجاوز أيّ فكرٍ يعيق حريّة الفكر والمعتقد، فأصبح لهم أثرٌ فعّالٌ في توجيه حركةِ الفكر والثقافة والأخلاق والفنّ والعادات نحو حركةٍ جديدةٍ ذات غاياتٍ ورؤى ومصالح، وتنادي في مجملها بتطبيق أحكام العقل والمنطق، والثورة على الأوضاع السائدة آنذاك: "حينما انفصل القرار الديني الروحي عن القرار الزمني العلمي

---

[1]- هاشم صالح: مدخل إلى التنوير الأوربي، مرجع سابق، ص 136.

* نشأت محاكم التفتيش في أوربا سنة 1233 بقرارٍ من البابا غريغوريوس التاسع وامتدت حتّى القرن 18م لتشمل القرن 20م وظلت نشطةً وفاعلةً في بعض الأماكن حتّى عام 1843، وبلغت ذروتها في إسبانيا الكاثوليكية حيث تم طرد المسلمين العرب الذين اعتنقوا المسيحية وتخلوا عن دينهم تحت الضغط والتهديد. وقد أسهمت في صنع أكثر النتائج ظلمًا حين سجنت وقتلت أجساد عددٍ لا يحصى من الناس لمدة طويلة من الزمن.

راجع عن محاكم التفتيش أكثر كتاب: هيلين إيليربي: الجانب المظلم في التاريخ المسيحي، ترجمه وقدّم له الدكتور سهيل زكّار، مرجع سابق، 2005، ص 91 – 107.

** غي تستاس، جان تستاس: محاكم التفتيش (سلسلة ماذا أعرف)، ترجمة ميساء السيوفي، مراجعة الدكتور جمال شحيد، المؤسسة العربية للتحديث الفكري، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 2005، ص 40، 41.

خاصّةً إبان النهضة **Renaissance** الأوربية الحديثة، انفصلت القيم الأخلاقية ذات الطابع القدساني عن القيم المادية، وغلبتْ قوى الإنتاج المادي على قوى الإنتاج الروحيّ"[1].

ولو تتبعنا تطوّر الفكر الغربي منذ عصر النهضة، لوجدنا أنّ الحريّة كانت تطالب بالتحرّر من سلطة الدولة وطغيان الكنيسة التي تدّخلتْ في شتّى أمور الحياة: " وامتدّ نفوذهما إلى العلم والفنّ وأشكال الحياة المختلفة وبدأت تُثار علاقة السلطة بالحريّة؛ فالسلطة تَعمل على ثبات النظم الاجتماعية بينما حريّة الفرد تعمل على تغيير هذه النظم. وإذا كان الإنسان في الغرب ظفر بالتحرّر من سلطان الدولة وسلطة الكنيسة، فقد بات عليه مواجهة عقلٍ جمعيٍّ في الدين والعلم"[2].

وقد ساعد تيار التنوير في القضاء على الفكر الأرستقراطي تدريجيًا بفعل الحركات التحرّرية والفلسفات وتطوّر العلوم، التي جعلتْ الإنسان يتحرّر من القيود التي كانت تكبّله، وهو ما حرّك قرائح المبدعين والمفكّرين والفلاسفة نحو التغيير للأفضل، فجسّد الأدباء الكثير من الشخصيات الفريدة التي جسّدتْ مثل هذه التغيّرات المثيرة التي طاولتْ قامة **دون كيشوت، عُطيل، هاملتْ، فاوستْ، دون جوان، أرفيوس**... وكلّهم خرجوا عن السائد من قيمٍ حضاريةٍ وتاريخيةٍ ودينيةٍ، وجعلوا من أنفسهم في مرتبة الملوك والنبلاء والآلهة بالرغم من كونهم شخصياتٌ عاديةٌ من عامّة المجتمع، وواجهوا وصارعوا قوًى أكبر من طاقتهم واحتمالهم عَلَّهم يظفرون بالبطولة والمهابة وخلاصٍ نهائيٍّ يُريح الجسدَ والروحَ من التهميش والآلام التي يتكبّدونها في الواقع، وكانت بسبب سيطرة الكنيسة وتهميشها للأفراد والجماعات المعدمة، وبالتالي عَكَسَ المهمّشون فكرة التعبير الصريح عن نقد السياسة وممارسات السلطة والدين في كثيرٍ من الفنون بما فيها الأدب، مجابهين فكرة الدفاع عن الآخر المهمّش بعيدًا عن أعين ورقابة السلطة بمختلف أشكالها وتجلّياتها.

وزاد الاهتمام بالمهمّشين مع فترة الحرب العالمية الثانية أين برزتْ العديد من النصوص الأدبية التي عالجتْ مشاكلها وواقعها وأزماتها في ظلّ صراع القوى بين الدول الكبرى، الذي انعكس عليها بالقمع والقهر والاضطهاد والعنصرية الفوقية... وتجسّد أكثر هنا مع كثيرٍ من الفنون الأخرى كما الأدب التي اتّخذتها وسيلة للتعبير

---

[1] - منير الحافظ: الجنسانية، أسطورة البدء المقدّس، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ص 85، 86.

[2] - رمضان بسطاويسي محمد: الإبداع والحرية "الرمز والسلطة"، مرجع سابق، ص 23.

ومحاربة أيّ شكلٍ من أشكال التهميش والعنصرية في التعامل مع الآخر البرجوازي وإن كان من المثقفين المعادين للسلطة.

أمّا حديثًا، فكان من أهمّ الكتّاب الإنجليز الذين اِهتمّوا بفئة المهمّشين وحياتهم الهامشية هو **شارل ديكنز*** (1812- 1870) الذي بَرَع في كتابة العديد من الروايات الشعبية منها: **ترنيمة عيد الميلاد، ديفيد كوبرفيلد، آمال عظيمة، أوليفر تويست، أوراق بيكويك، قصّة مدينتين**... وقد احتكّ بالفئات الاجتماعية السفلى ممّا أكسبه معرفةً جيّدةً بشوارع لندن، وغَرَس في نفسه شعورَ التعاطف مع أشباهه من المعوزين والفقراء الذين صاروا فيما بعد مادّة رواياته المنشورة في الصحف اليومية آنذاك، وأصبح مشهورًا أكثر من أيّ أديبٍ إنجليزيٍّ بما عُرف عنه من أسلوبٍ نقديٍّ لاذعٍ للأوضاع الاجتماعية ووصفٍ حاذقٍ لحياة البسطاء اليومية منتقدًا الحياة القاسية التي يعيشها أغلب الناس في مجتمعٍ متصنّعٍ باحثًا عن نهايةٍ سعيدةٍ حتّى لأبطاله: " كان ديكنز دقيق الملاحظة لما يجري في الحياة، كما كان ذا فهمٍ واسعٍ للجنس البشريّ وخاصّةً الشباب. أبدى عطفًا على الفقراء والضعفاء، كما اِنتقد وسَخِر من كلّ أنانيٍّ جشعٍ غليظ القلب. وبجانب ذلك كان فنّانا هزليا مبدعًا بشكلٍ مُدهشٍ"[1]. وقد آمن **ديكنز** بأنّ كلّ الأحوال المزرية والسيئة قابلةٌ للإصلاح مهما كان مدى تدهورها، فكان يدعو باستمرارٍ في أغلب أعماله إلى ضرورة الإصلاح الاجتماعيّ، لهذا سخّر قلمه للدعوة إلى تخليص المجتمع البشري مما يحيط به من شرورٍ وأوضاعٍ اجتماعيةٍ غير عادلةٍ.

وقد ازدادت نظرةُ **ديكنز** عن المجتمع الفكتوري والعالم كافةً حزنًا وكآبةً؛ فأخذ يؤكّد في حبكة رواياته وشخصياته على الجانب الشرير للتجربة الإنسانية، ثم تحوّل إلى المغزى الرمزيّ ليوسّع ملاحظاته ويعبّر عنها في القضايا السياسية والاجتماعية خاصّةً ما تعلّق بالقيم والأخلاق: " لقد صنّف النقادُ ديكنز بشكلٍ رئيسيٍّ على أنّه مؤلِّف رواياتٍ مُسلّيةٍ، وفوق ذلك على أنّه مبتكرُ فنٍّ هزلِّي وصانعُ شخصياتٍ بغيضةٍ. إلّا أنّهم رغم ذلك اعترفوا بأنّه كان مبدعًا في حبكته الروائية ومشاهدته المسرحية، كما أنّه كان العين الرقيبة والدقيقة على مجريات الحياة في لندن "[2]. وبذلك وُصف **ديكنز** بأنّه كاتبٌ على

* اعتبر الأديب الروسي تولستوي بأنّ أعمال شارل ديكنز من الفن الأصيل والنموذج الذي يجب أن يحتذى، لأنّ الأدب الرديء هو الذي ينمّ عن صيغةٍ طبقيةٍ أو طابعٍ وطني قومي، ولا يوحّد بين الناس بل يثبت الفرقة بينهم.

[1] ـ الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، الطبعة الأولى، 1996، حرف الدال، مادة ديكنز تشارلز.

[2] ـ المرجع نفسه، المادة نفسها.

درجةٍ كبيرةٍ من العمق والتعقيد، وذو نظرةٍ فلسفيةٍ في تحليل الصراعات البشرية والاجتماعية، ووُضع في مصاف كبار المؤلفين مثل: **هرمان ملفيل، فرانز كافكا، فيودور دوستويفسكي، شكسبير...**في تنوع شخصياتهم وحيويتها وقوّتها*.

وأمّا في فرنسا، فكان من أهمّ النقاد الذين اهتموا بفئة المهمّشين وآدابهم الهامشية في تاريخ الأدب الفرنسي الحديث هو **برنارد موراليس** في كتابه **الآداب المضادة** الذي ترجمه وقدّم له الدكتور **حسن الطالب** إذ يقول في مقدّمة ترجمة الكتاب: " درج مؤرّخو الأدب في تواريخهم الوطنية أو المحلية أو العالمية على الاهتمام بالأدب الرسمي أو الراقي أو الرفيع وبالتالي بالأدباء الكبار والأعلام المشاهير والعباقرة... وغضّوا الطرف عن كلّ ما يسمّى أدبًا ثانويًا أو هامشيًا أو شعبيًا أو هجينًا... بدعوى أنّ هذه الأشكال لا ترقى من حيث المكانة ولا من حيث اللغة إلى الآداب الأولى"[1]. فقد أضحتْ مثل هذه الأنواع الإبداعية تحيل إلى إشكاليةٍ كبرى لم تفتكْ اعتراف المؤسّسة الأدبية الشرعية؛ أي أنّ الكتابات التي تدور خارج إطار الشرعية النقدية والأدبية التابعة للثقافة الرسمية، فإنّها تصنّف ضمن الهامشيات إمّا على أساس التجنيس أو الموضوعات، وقد يتجاوز الأمر ذلك بكثيرٍ لأنّ أنواع وفنون الأدب الهامشي ظلّتْ تجتاز الساحة الثقافية أمام القرّاء الفرنسيين وتمكّنتْ من بسط نفوذها وتأثيرها عليهم حتّى كثرتْ الترجمات من الأدب الهامشي الأمريكي، وأصبح هناك كتّابٌ يكتبون بأسماء مستعارةٍ. وزاد ذلك من ظهور دور النشر والمجلات التي اهتمّتْ بهذا المولود الجديد مثل: **Science et aventure, Galaxy anticipation, Vision future, Temps future...** لكن التجربة لم تُكتب لها الحياة والاستمرارية بعد أعدادها الأولى، ثمّ تجدّدتْ التجربة مع نشرية جديدة عُرفتْ باسم **الشعاع العجيب Le rayon fantastique .**

وقد استمرّ هذا التقليد في معظم التواريخ الأدبية العالمية وفي مختلف الجهات والأقاليم إلى العقود الأخيرة من القرن الماضي وكانت له تأثيراتٌ سلبيةٌ على طرق نمذجة الأدب وتصنيف نصوصه والمعايير الجمالية والنقدية التي تتوي خلف تقييم والحكم على مر الحقب والعصور. غير أن الأمور تغيّرت على نحوٍ جذري في العقود

---

* ينظر للتفاصيل أكثر المقالين الآتيين: - تشارلز ديكنز: مؤسسة هنداوي، 2023، www.hindawi.org
- من طفولةٍ بائسةٍ إلى أشهر كاتبٍ في العصر الفكتوري.. الأديب الإنجليزي تشارلز ديكنز، شبكة الجزيرة الإعلامية، 2023، www.aljazeera.net

[1]- برنارد موراليس: الآداب المضادة، ترجمة وتقديم حسن الطالب، مقدّمة المترجم، ص 1، www.Noor-Book.com

الأخيرة حيث أُعيد النظر في جملةٍ من التصنيفات والمعايير النقدية (أدب/ اللاأدب، الأدب الرسمي/ الأدب الشعبي، أدب رفيع/ أدب هجين، الآداب الراقية/ الآداب الهامشية أو الملحقة أو الموازية "*.

ومن ثمّ يحاول **برنارد موراليس** تتبّع وضع تلك الآداب من منظورٍ وصفيٍّ تحليليٍّ ونقديٍّ لنماذج من الأدب الفرنسي المعاصر مع ذكر أسماء بعض الكتّاب والنقاد الفرنسيين ممّن اهتمّ بمثل هذه الآداب في فرنسا أمثال: **ريمون كونو** في كتابه **تاريخ الآداب** الذي عالج في الجزء الأخير منه جوانب تخصّ الآداب المهمّشة أو الملحقة في فرنسا. **ماري مادلين فراغونار Mairie Madeleine Fragonard** في كتابها **موجز تاريخ الأدب الفرنسي** وقد اهتمّتْ فيه بالحديث عن أدب الباعة المتجوّلين في القرنين 17- 19م، الثقافة الشعبية، الأدب الجماهيري... ومن خلال مثل هذه العينات يمكن ملاحظة الكثير عن ميادين ومظاهر التهميش في التاريخ الأوروبي عبر العصور. ويبقى من الصعب الإلمام بالظاهرة من جميع جوانبها ولا يمكن تجاهلها.

وقد افترض **موراليس** إعادة الاعتبار للنصوص المهمّشة مع توسيع مفهوم الأدب ليطال كلّ الأشكال التعبيرية المستحدثة التي ما تزال يُنظر إليها نظرةً مشوبةً بنوعٍ من التحفّظ؛ إذ غالبًا ما يكون الاعتراف بهذه الأنماط مصحوبًا بإبداء نوعٍ من الحياد -حسبه- مثل: الآداب الإقليمية والشعبية وآداب البلاد المستعمَرة في الماضي والمكتوبة بلغة المستعمِر، شرائط الرسومات، الخربشات أو كتابات الأدباء، الحوليات والبيانات الأدبية والصحافة، النصوص الإشهارية والدعائية والشفاهية أو المكتوبة... ليتساءل عن المكانة التي تحتلها أو ينبغي أن تحتلها مثل هذه الآداب في التاريخ الأدبي؟

ويرى **موراليس** أنّ لائحة الآداب الهامشية التي بدأت تغزو الساحة الأدبية بشكلٍ مثيرٍ بمختلف الأجناس التي تضمّنتها، ستكون مفتوحةً دائمًا لتقبّل أنواعٍ جديدةٍ ومستحدثةٍ، لأنّ الاستحقاق الذي ينبغي أن ينالها هو لفت الانتباه إلى ضرورة تعدّد أشكال النشاط الأدبي أوّلاً التي تتغيّر باستمرارٍ حسب الحاجة وروح العصر ومتطلّبات الجمهور والقرّاء، وأن ثمّة وجهات نظرٍ متعدّدةٍ سواء من جهة الكاتب أو القارئ المتلقي لاستعمال كلمة **أدبيٍّ** خاص للّغة الأدبية، أيًّا كان نوع النصوص التي نتناولها بالدرس، فيقول: " ولئن ظلّ الأدب ولا يزال في الواقع قيمةً ثقافيةً ساميةً في حضن مجتمعنا، فينبغي أن نتذكر في المقابل أنّ الناس لا يعينون ولا يتناقلون باسم "الأدب"، إلّا النزر اليسير مما

* ينظر للتفاصيل مقدّمة ترجمة كتاب: برنارد موراليس: الآداب المضادة، ترجمة وتقديم حسن الطالب، www.Noor-Book.com

تـمّ إنتاجه على مدى العصور"[1]. وبذلك تشكّل الآداب الهامشية حقلاً خصبًا ينبغي أن تَنْصَبَّ عليه مختلف أبحاث التاريخ الأدبي، وهذا يفترض بالخصوص ألا تُرسم أيّ حدودٍ مُسبقةٍ بين الأدبي وغير الأدبي.

وهكذا يدعو **موراليس** للكفّ عن اعتبارها مجرّد آداب أكشاكٍ لقتل الوقت وسدّه، أو أنها تتسبّب في إفساد الذوق كونها تتعرّض لمضامين غير أخلاقيةٍ أو موضوعاتها المغرقة في الخصوصية والمحليّة... ومن ثـمّ إعادة الاعتبار لها توسيعًا لمفهوم الأدب نفسه وإحداث شرعيةٍ على مختلف الممارسات الأدبية المستعمِلة للغة أو الصورة ليطال كلّ الأشكال التعبيرية الجمالية.

ويمكن الحديث في ذلك أيضًا عن **روبرت إسكاربيت*** الذي قدّم دراسات حول أدب الباعة المتجوّلين** **Littérature de Colportage**، الرواية الشعبية، أدب الأطفال، الراديو والأدب، السينما والأدب... ممّا كان ذلك عاملًا مساعدًا على بروز ظاهرة الهامشيات في المجتمع وبداية تبني الأدب لها.

2- بدايات الأدب الهامشي عند الغرب:

---

[1] - ينظر: برنارد موراليس: الآداب المضادة، مرجع سابق، مقدّمة الكتاب.

* **روبرت إسكاربيت**: Robert Escarpit ولد في 24 أبريل 1918 م في سان ماكير وتوفي في 19 نوفمبر 2000 في لانغون، كان أكاديميًا وكاتبًا وصحفيًا فرنسيًا عُرف بمقالاته الساخرة في الصحف مثل لو موند التي كتب فيها نحو 20 عمودًا شهريًا (1949 - 1979). بعد الحرب العالمية الثانية شغل منصب الأمين العام ومدير المعهد الفرنسي لأمريكا اللاتينية في المكسيك، ثمّ أستاذ الأدب الإنجليزي وأستاذ الأدب المقارن في كلية الآداب في بوردو (1951-1970)، ومؤسس مركز علم اجتماع الأدب في 1960. نشر مقالاته في مجلة جامعة بلغراد، فيلولوسكي بريغليد، في عام 1963 نُشر كتابه علم اجتماع الأدب باللغة الفرنسية في عام 1958، وتُرجم إلى 23 لغةٍ. وفي عام 1965، كتب **ثورة الكتاب** بناءً على طلب اليونسكو وتُرجم إلى 20 لغة، وفيه يحلّل ظاهرة آليات السوق بطباعة كتبٍ بغلافٍ ورقيٍّ والنتائج المترتّبة على وصول كتبٍ منخفضة التكلفة إلى العالم؛ فعلى حد قوله: «لقياس ركائز الكتابة، يجب على المرء أن يفهم ماهية القراءة، وكيفية تلقي الرسالة النصية. هذا نهج علمي محض». ووجد أنه تجب دراسة مشكلة الكتب باعتبارها مشكلةً في التواصل من خلال الكتابة. وبسبب انغماسه في أدب علم التواصل أصبح واحدًا من أوائل الذين قدّموا علم التواصل وروّجوا له في فرنسا.

** هناك أيضًا نوعٌ من الآداب الهامشية يتقاطع مع أدب الباعة وقد ظهر مع المنشد المتجوّل Le jongleur وكان ممثلا راقصًا ولاعبًا بشتى المعاني بما فيها الكلمات، ويتجوّل مع امرأةٍ أحيانًا تشاركه حياته وفنّه، يشبه الراوي العربي في وقفته في الساحات العامة منشدًا البطولات على الجمهور. ويكون هذا المنشد من أصلٍ شعبيٍّ، تراه مستقلا عن السيّد إلا في بعض الفترات المؤقتة، وجمهوره أوسع من جمهور القصر، يتدرّج من الفلاح الفقير إلى السيّد الإقطاعي. ويزداد في هذا القص المتجوّل العنصر السرديمن أجل إثارة الاهتمام والمتعة عند جمهور العامة غير المثقفين، وهو حرٌّ وصاحب مهنةٍ يعيش منها، وقد اكتسب الشعر ومارسه بمعرفةٍ عالية.
ينظر للتفاصيل أكثر: أمينة رشيد: قصة الأدب الفرنسي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1996، ص 20.

بالرغم من أنّ ظاهرة التهميش كانت مستفحلةً في المجتمعات الغربية منذ العصور القديمة كما قدّمنا، وقد تعرّض لها الكثير من الأدباء على مرّ العصور، فقد مهّد ذلك لميلاد نوعٍ جديدٍ من الأدب عُرف فيما بعد بالأدب الهامشي أو الموازي ارتبط أشدّ الارتباط بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية خاصّةً تلك الحاصلة في أمريكا؛ فقد ظهر الأدب الهامشي كتجلٍّ أدبيٍّ صريحٍ في جوٍّ من الأحداث الرهيبة التي سادت القرن 19م، قرن التطوّر في الدول الصناعية الكبرى وعلى رأسها أمريكا وفرنسا وبريطانيا... باعتبارها القوى الحاكمة والمهيمنة في العالم.

كما أنّه يُعتبر وليدَ الحداثة الغربية الأمريكية التي عرفَها العالم وأوربا بعد الحرب العالمية الأولى؛ فقد نشأَ مرتبطًا بحركات المعارضة المتنوّعة سواء أكانت سياسية أم اقتصادية أم اجتماعية أم ثقافية... ولم يكن وليد القرن 20م بل وُلدَ مع ولادة الأدب نفسه وتجلّى بقوّةٍ آنذاك. وقد خَلَّف هذا التحوّل الخطير نحو الهيمنة الأمريكية- رغم إيجابياته – مشاكل وأزماتٍ على جميع الأصعدة، كان أوّلها بفعل نتائج الحرب العالمية الأولى. وقد مسّ ذلك التركيبة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والعمرانية والسياسية في العالم ككلٍّ. وقد أقبل القرّاء طبعًا بنهمٍ شديدٍ على قراءة القصص البوليسية والعجائبية والخيال العلمي لما تضمّنته من ألغازٍ وإثارةٍ وتشويقٍ، فازدهر أدبٌ لم يكن موجوداً أو رائجاً من قَبل ولقيَ إقبالاً كبيراً بين جمهور القرّاء، لأنّه كان يعكس مشاكل وصعوبات الطبقة الفقيرة والمهمّشة في المجتمع.

وكانت الانطلاقة الفعليّة لظهور الأدب الهامشي في أمريكا في وقتٍ مبكّرٍ مقارنةً بالدول الأوربية، وذلك بسبب الظروف الاقتصادية التي شهدتها بعد الحرب العالمية الثانية خاصّةً، حيث: " وجدت في أمريكا الأرضَ التي اعترفت بها"[1]. وكان من أهمّ الأسباب التي مكّنت من ظهوره وانتشاره هو حداثة المجتمع الأمريكي وانفتاحه على كلّ عملٍ إبداعيٍّ جديدٍ، والذي غدا جزءًا لا يتجزّأ من ثقافته طالما أنّه ينقل حكاياتٍ وأحداثاً مُستمدّة من العمق الأمريكي، وقد تجسّد بدايةً في الرواية البوليسية والوردية والخيال العلمي والعجائبية وقصص المغامرات والواستارن: " وقد صادفتْ مثل هذه المنشورات الأحداث السياسية والعسكرية التي شهدتها أمريكا على حدودها الغربية سنة 1880،

[1] -Boileau-Narcejac: Roman policier ,, collection que- sais-je , PUF , 1re edition , 1975.page 76.

وهي الفترة التي تبوّأت فيها الرواية البوليسية مكانةً لائقةً "[1]. كما كان للعامل الاقتصادي والتجاري أثرٌ واضحٌ في عملية النشر والتوزيع باختراع المطابع وصناعة الأوراق، ما ساعد الطبقات الفقيرة على اِقتناء الكتب وقراءتها، بعدما كان ذلك محتكراً ومقتصراً على الطبقة الأرستقراطية والنخبة، وهنا: " ظهرَ شكلٌ جديدٌ للثقافة بجانب الأدب الرسميّ والتقاليد الشفويّة"[2].

وقد ظهرتْ بدايةً في أمريكا منشورات **Dime Novels*** ونُشرتْ فيها أولى قصص المغامرات المثيرة والمليئة بالرومانسية: " وهذه الروايات كانت لها شهرةٌ واسعةٌ، حيث تُرجمت في عدّة دولٍ وخاصّةً فرنسا"[3]. وكانت تحمل القصص الخيالية، ووردت فيها أحداثٌ غريبةٌ مثل قصص الواستارن **western stories**** التي نشرتْ مغامرات **بيفالو بيل bufallo bill** بطل القرّاء الأمريكيين المفضّل من خلال مغامراته المتميّزة والمثيرة

---

[1] - جلال خشاب: الأدب الهامشي: رؤية في المفاهيم والأبعاد، مرجع سابق، ص 20.

[2]-Alain Michel Boyer: La paralittérature, Que sais-je? Imprimerie des presses universitaire de France, 1992, page 43.

* كانت لها شعبيةٌ كبيرةٌ في كلٍّ من أمريكا وإنجلترا وعُرفت باسم **بيني الرهيب penny dreadfuls** لأنّ أسعارها رخيصة، ووُضعتْ في سلاسل رقمية في أكشاك بيع الصحف ومتاجر البضائع الجافة مقابل 10 سنتات أو قطعة نيكل. وكانت الكتب بسيطة المظهر ومغلّفةٌ بورقٍ رخيصٍ بغلافٍ مزيّنٍ برسوماتٍ زاهيةٍ، وكانت خفيفة الوزن فيها حوالي 100 صفحة ليسهل حملها وتمريرها بسبب سعرها الرخيص. وقد وجّه الناشرون الكتبَ نحو الطبقة الدنيا وأنتجوا قصصًا ذات حبكاتٍ بسيطةٍ وفتحتْ عوالم جديدة لقرّائهم لأنّها مرويةٌ بلغةٍ تعيد إلى الأذهان صورًا وأشخاصًا ملموسين. وبالنسبة للقارئ الأقلّ نشاطًا، تمّ نشر الأوراق القصصية بنسخٍ مختصرةٍ من القصص الشبيهة بالروايات. وكانت أقصرَ وموضّحةً بألوانٍ زاهيةٍ وغالبًا تتكوّن من 8 صفحات في الطول ومتسلسلة أسبوعيًا في المجلات أو الكتيّبات.

وكانت أولى هذه القصص عن الهنود الأمريكيين، ولكن عندما وُضعوا في محمياتٍ بدأ افتتان الجمهور بهم يتلاشى. وتحوّلت الروايات إلى قصص رعاة البقر في الغرب المتوحّش والخارجين عن القانون وقطّاع الطرق ولصوص القطارات... وتحكي عادةً قصص المغامرات الدرامية لبطلٍ (شخصية تاريخية) أو بطلةٍ واحدةٍ غالبًا ما وَجدت نفسها في خضم معضلةٍ أخلاقيةٍ. وكانت تؤيّد القيم الأخلاقية القوية عندما اختار بطلُ الرواية الفضيلةَ على الرذيلة في بعض الأحيان، مما أثار اهتمام القراء الشباب بالتاريخ. ينظر للتفاصيل أكثر الموقع الآتي:

https://www.history.org.uk/student/resource/4512/american-dime-novels-1860-1915

[3]- Stéphane Dubout: Le roman policier , les essentiels milan , France , 1997, page 13.

** مصطلحٌ يرتبط بالثقافة الأمريكية ويتجاوز حدود كونه فئةً من الأفلام التي تهتمّ بتشكيل الحياة في غرب أمريكا (الغرب المتوحّش)، بأشكالٍ أخرى من الثقافة الشعبية كالإعلانات والموسيقى الشعبية وقصص غزو مناطق الهنود الحمر وبطولات رعاة البقر... وتدور أحداث أفلام الواستارن عادةً في النصف الثاني من القرن 19م. ينظر للتفاصيل أكثر الموقع الآتي:

https://io.hsoub.com/movies/49159 : مقدمات-قصيرة-جدا-أفلام الويسترن- ثقافة شعبٍ.

ضدّ الهنود الحمر، ومحاربته لمكائد أهل المدن. وقد وجد فيها القارئ آنذاك متعةً لا تُضاهى.

وقد تلتها في بداية القرن 20م مجلّة **Pulps** *** التي اهتمّتْ بنشر مثل هذه الأعمال الأدبية التي لقيتْ رواجًا كبيرًا بين مختلف القرّاء، وهي: " مجلّة لا تختلف في جوهرها ومسارها عن المجلة السابقة مع الاهتمام بنوعية الورق لمَا لها من أثرٍ في الإخراج، وكذلك في العرض والتأثير انطلاقًا من سنة 1895م"[1]. وكان أكثر ما هو منشورٌ ومشهورٌ آنذاك هو سلسلة الروايات البوليسية والعاطفية وروايات الجوسسة...

ويمكن أن نذكر هنا اهتمام المقارنين بالآداب المهمّشة للكشف عن الأنواع الأدبية التي ترافق الأدب الرسمي من خلال العلاقات الأدبية بين مختلف الأمم التي تبدو أكثر وضوحًا في الآداب الشعبية التي كرّستْ الحديثَ عن مظاهر التهميش والمهمّشين.

أمّا فرنسا، فبالرغم من أنّها عانتْ كثيراً من الحروب والعنف والشقاء والأزمات، فقد كانت ذات تركيبةٍ ملتزمةٍ في تقبّل الآداب الجديدة، فلا تقبل إلاّ ما كان مألوفاً أو معروفاً وما هو خاصٌّ بالطبقات الراقية والحاكمة والنخبة المثقّفة من الأرستقراطيين، وتضع شروطاً وقوانين لتقبّل آدابٍ جديدةٍ، كما أنّ المكوّنات الخطابية للأدب الموازي كانت مختلفةً عمّا كان سائدًا آنذاك وعمّا تمّتْ معالجته. لذلك وضعتها جانباً حتّى سنة 1945 حيث طرحتْ دار النشر **غاليمار** ***gallimard*** سلسلةً من القصص البوليسية عُرفت باسم **la série noire** بإشراف الكاتب **مارسيل دي هاميل Marcel Duhamel** ، وقد نشرتْ

*** كانت مجلّات اللبّ رخيصةً تركّز على القصص الخيالية نشرت من 1896 إلى خمسينات القرن 20م في أمريكا. كان عرضها 17 سم وطولها 25 سم وسمكها 1.3 سم، وتمتدّ إلى 128 صفحة. وكانت تُطبع على ورقٍ رخيصٍ وخشنٍ ذو حوافٍ غير مقصوصةٍ.

[1] - جلال خشاب: الأدب الهامشي، رؤية في المفاهيم والبعاد، مرجع سابق، ص 20.

* هي دار نشر فرنسية كبرى، تأسست في باريس عام 1911 على يد غاستون غاليمار (1881- 1975)، تحت اسم دار نشر المجلة الفرنسية الجديدة **Les Éditions de la Nouvelle Revue Française** ، وقد تبوأت الدار مكانةً مرموقةً في الحياة الثقافية والأدبية الفرنسية، ونشرت أعمال الفيلسوف الفرنسي **جان بول سارتر، ميشيل فوكو**.. وأبرزت كتّابًا وكاتبات جددٍ. كما اهتمتْ بالنشر للغاتٍ وآدابٍ وفلسفاتٍ غير فرنسيةٍ كأعمال **فرانز كافكا، مارغريت ميتشيل، سيغموند فرويد**... وأصدرت أعمالًا نالتْ شهرةً بالغةً كرواية **الغريب** (ألبير كامو)، أسطورة سيزيف، إلى جانب أعمال ألمانية كلاسيكية كأشعار **غوته**.

عناوين الروايات البوليسية الأمريكية الكبرى في البداية** ثـمّ تلتها مرحلة الإبداع والتأليف الأصيل.

وكانت البداية مع جامعة **بوردو** الفرنسية بين 1961- 1963م التي طرحتْ قضية الآداب المتعالية والدنيا. وفي سنة 1967م نوقشتْ لأوّل مرّةٍ فكرة **Paralittérature** بتعريفها والأجناس الأدبية التي تضمّنتها، ودخل المصطلحُ المعاجمَ الفرنسية في مرحلةٍ لاحقةٍ عن نظيرتها في أمريكا: " ظلّ الأمر على حاله إلى غاية سنة 1967 حيث عُقد أوّل ملتقى بسيريزي **Cerizy** شمال فرنسا لمناقشة حقيقة هذا الأدب وتحديد حدوده، إذ لم تستقر الآراء على تعريفٍ محدّدٍ نتيجة تنوّع المادة المعالجة وتعدّدها، فجاءت التسميتان **الأدب الموازي** و**الأدب الهامشي** توفيقًا ما بين المواقف الواردة في المداخلات كإدراج الأدب الشعبي والآداب الأخرى ذات الاستقطاب والتأثير نحو أدب العجائبية والروايات البوليسية، في فضاءٍ عامٍ يعرف بالأدب الموازي قصد تمييزه من الأدب الدوني **Infralittérature**"[1]. وأوّل ما أُدخل في المناقشة هو الأدب الشعبي والروايات البوليسية والعجائبية والخيال العلمي... وقاموا بغربلتها ووُضع مصطلح **Paralittérature** لتفريقه عن الأدب الرسمي والراقي الرفيع. وقد ارتبط بمجموعةٍ من الأمور منها:

- مشاكل الطبقة الاجتماعية البسيطة والفقيرة.
- التطوّر الصناعي الذي شهده القرن 19م الذي أنتجَ ذوقًا وموضوعاتٍ جديدةً.
- اتّهام الصحافة بالترويج لهذا الأدب من خلال نشر رواياتٍ متسلسلةٍ.

** المجموعة الكبيرة من الروايات البوليسية لما بعد الحرب، وقد عُهد بها إلى المترجم **مارسيل دي هاميل**، وهي مجموعةُ روايات الجريمة وأفلام الإثارة التي أسستها Éditions Gallimard في عام 1945. وسرعان ما أصبحتْ **السلسلة السوداء** معيارًا لطريقةٍ معيّنةٍ في رؤية العالم من خلال الإثارة، بدءًا من الرواية البوليسية الأمريكية إلى الفرنسية، ثمّ إلى الأدب الأسود اليومَ بلا حدودٍ، ويُعتبر استحضارًا سريعًا لملحمةٍ طويلةٍ دخلت منذ فترة طويلةٍ مجال الأسطورة أيضًا.

* المجموعة الكبيرة من الروايات البوليسية لما بعد الحرب، وقد عُهد بها إلى المترجم **مارسيل دي هاميل**، وهي مجموعةُ روايات الجريمة وأفلام الإثارة التي أسستها Éditions Gallimard في عام 1945. وسرعان ما أصبحتْ **السلسلة السوداء** معيارًا لطريقةٍ معيّنةٍ في رؤية العالم من خلال الإثارة، بدءًا من الرواية البوليسية الأمريكية إلى الفرنسية، ثمّ إلى الأدب الأسود اليومَ بلا حدودٍ، ويُعتبر استحضارًا سريعًا لملحمةٍ طويلةٍ دخلت منذ فترة طويلةٍ مجال الأسطورة أيضًا.

[1]- جلال خشاب: الأدب الهامشي، رؤية في المفاهيم والبعاد، مرجع سابق، ص 21.

- استفادة الإبداعات الموازية من الاكتشافات العلمية، فلم يكن ممكنًا الحديث عن الجريمة المنظّمة في الرواية البوليسية التي يعتمد حلّها على الطبّ دون معرفة العلم مثلاً بنتائج **ADN .**
- المذهب الرومانسي الذي فتح المجال واسعًا لنشاط الآداب الهامشية والشعبية، وهو ما يخالف الآداب الكلاسيّة القديمة التي كانت تُعَدّ أدبًا رسميًا مركزيا.

كما حاول الباحثون وضع مجموعةٍ من المقاربات النظرية والتطبيقية التي تخصّ ميزات وخصوصيات مثل هذه النتاجات الهامشية الجديدة، ورأوا أنّه لا يمكن تسمية الأدب أدبًا إلا إذا توفّر على عناصر الأدبية المعروفة كما في الأدب الرسمي الرفيع.

ونستنتج من هذا أنّ الأدب الهامشي كان شاهداً على التحوّلات الجذرية التي عرفها العالم الغربي، فكانت موضوعاته لصيقةً بالواقع ومستمدّةً منه بشكلٍ كبيرٍ ومباشرٍ، وكان لها تغييرها في مجالاتٍ عديدةٍ. وقد ازدادتْ هذه الموضوعات غنىً وتعقيداً وتنوّعاً مع الزمن، خاصّةً بعد رواجه وانتشاره في أماكن عديدة من العالم كأوروبا وبعض دول العالم العربي.

3- تجليات ظاهرة التهميش عند العرب:

إذا بحثنا في تراثنا الشعري العربي القديم عن مظاهر التهميش، لَوَجَدْنا هذه الظاهرة قارّة ككثيرٍ من الشعوب والأمم التي تقوم على فكرة الطبقية وتُمارِس مظاهر التخلّف والاستعباد؛ فقد وُجدتْ عند الجماهير الشعبية والعامّة ملاحمُ شعبيةٌ عديدةٌ أخذتْ موضوعاتها عن العرب القدامى وسِيَر أبطالهم وصِيغتْ مع ذلك باللغة العاميّة في العصور الوسطى كملحمة **الزير سالم** وهي مأخوذةٌ عن قصّة **المهلهل بن ربيعة** في **حرب البسوس،** وملحمة **أبي زيدٍ الهلالي** و**الظاهر بيبرس**... كما صدحتْ الأشعار عاليًا تندّد بمظاهر التهميش وترفض انعكاساته السلبية على فئاتٍ اجتماعيةٍ تعاني الاحتقار وتسعى لِلَفْتِ النظر إليها وإلى طبيعة حياتها ومعاناتها. وفي استقراء هذه الظاهرة لابدّ من تتبع المنحنيات الفكرية والتعبيرية التي طالتْ الأدب المهمّش على السواء على غرار بعض طبقات المجتمع، بما يُثبتُ خطورة التهميش كظاهرةٍ اجتماعيةٍ وأدبيةٍ على السواء:

إذا وَقَفْنا عند ظاهرة التهميش المتشعّبة في نصوص الأدب العربي شعرًا ونثرًا لوجدناها متشابكةً ومستفحلةً باعتبارها متجذّرةً عند العرب في جاهليتهم وتراثهم قبل أن ينوّرها دين الإسلام وينتشر كما أشرنا، ولَوجدنا كثيرًا من الأشعار العربية التي عصفتْ

بالتهميش في مفاهيمه وقيمه ومظاهره وعواقبه، مستقصيةً الكثير من الحقائق حول الوقائع الاجتماعية العميقة؛ فنلمس مثلاً صورة **عنترة بن شدّاد العبسي** الذي همّش كونه عبدًا أسود، لأنّ من عادة العرب في الجاهلية إذا وُلد للرجل من أمةٍ أُستعبِد، لذلك عُدّ **عنترة** من العبيد. وقد عانى **عنترة** العبوديةَ التي طوّقتْ عُنُقَه ونال حريّته بعد تضحياتٍ عظيمةً، أبدى فيها شجاعةً نادرةً خاصّةً في حرب **داحس والغبراء**، إذ خلّدها بشعره ووصف أحداثها مفتخرًا بفروسيته وأفعاله وأخلاقه وبطولاته بلغةٍ شعريةٍ خلّاقةٍ قلّ نظيرها: " فليس في شعر عنترة الصنعة التَرَفِـيّة التي تبتغي الأشياء لذاتها كما في شعر امرئ القيس الوصّاف، ولا في شعر زهير المثقّف، اللاهي بالتجربة على عنتٍ في الشكل والمضمون. كان شعره تعبيرًا عن سويداء الروح الواجفة في جسدها، وإن كان قويًّا متفوّقًا حتّى ليردّ به الجحافل"[1].

وحتّى في شعره لمحبوبته **عبلة** يُظهر فيه أثر الصراع النفسي العميق بين حبّه لها وسواد لونه وصحّة نسبه، بعدما ظلمَتْه القبيلة وتنكّرتْ له حبيبته، فتعالى في خُلُقه وحبّه متغلّبًا على آلامه بتعداد مناقبه: " لقد كان عنترة غايةً في الجرأة والشجاعة وقوّة الجنان، لكنّه كان في حبّه غايةً في الرقة والعذوبة"[2]. وهذا مثلما يظهر في بعض مقاطع معلّقته الشهيرة، ومنها:

أَثْـــني عليَّ بما علمتِ، فإنّني سهلٌ مُخالقتي إذا لم أُظلم

فإذا ظلمتُ فإنّ ظُلمي باسلٌ مرٌّ مذاقه كطعم العلقم

ولقد ذكرتُكِ والرماح نواهلٌ منّي وبيض الهند تقطر من دمي

فوددتُ تقبيل السيوف لأنّها لمعتْ كبارق ثغركِ المتبسّم

ولقد شفي نفسي وأبرأ سقمَها قيل الفوارس: ويك عنتر أقدِمِ

كما يقول في قصيدةٍ أخرى يصرّح فيها بحبّه لعبلة:

إلى الله أشكو جورَ قومي وظلمهم إذا لم أجد خلاً على البعد يعضد

---

[1] - إيليا الحاوي: في النقد والأدب، العصر العباسي وقصائد محلّلة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1986، ص 07.

[2] - عادل جاسم البياتي: دراسات في الأدب الجاهلي، منطلقاته العربية وآفاقه الإنسانية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، الجزء الأول، 1986، ص 205.

خليليَّ أمسى حبّ عبلة قاتلي وبأسي شديدٌ والحسام مهنّد

حرامٌ عليَّ النّوم يا ابنةَ مالكٍ ومن فرشُه جمرُ الغضا كيف يرقد؟

سأندبُ حتّى يعلم الطيرُ أنّني حزيــنٌ، ويرثي لـي الحمام الـمغرّد

ولا يمكن الحديث عن ظاهرة التهميش في الدراسات الأدبية العربية دون العودة لشعر الصعاليك في العصر الجاهلي؛ فقد ارتبطتْ ظاهرة التهميش في الجاهلية بالفكر الطبقيّ الذي سَيْطر نتيجة الاسترقاق والفقر ودونية المرأة، وتبعه تهميشٌ فكريٌّ وإبداعيٌّ؛ وهنا يحضر شعر الصعاليك* بقوّةٍ لِيُبرهن بشكلٍ واضحٍ على مظاهر وأبعاد التهميش الاجتماعيّ لهؤلاء الشعراء من جهةٍ حين أَقْصتهم القبيلة، لِترسم صور الاسترقاق في علاقة الأنا بالآخر التي تعكس العنصرية والطبقية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية... وعلى مظاهر التهميش الأدبي أيضًا لمختلف إنتاجاتهم الشعرية تبعًا لذلك كما أوضحنا قبلاً.

وشعر الصعاليك بذلك يصف ظاهرةً فكريةً ونفسيةً واجتماعيةً لما كان سائدًا آنذاك من التمرّد على أعراف وسلطة القبيلة والظلم والقهر الممارس عليهم، ضف إلى ذلك قسوة الصحراء التي تهدّد بالموت جوعًا. وقد ترافق تمرّدهم مع وصف الكثير من صور الافتخار بالتشرّد في الفيافي القاحلة مع الوحوش والضواري والشجاعة وعدم الخوف من الموت في سبيل إثبات الذات بدل الحديث عن الأهل والافتخار بأمجاد القبيلة... وكان لنظام القبيلة آنذاك شأنٌ وسببٌ لبروز هذه الظاهرة عند الشعراء الصعاليك بما فرضته من نظام الولاء لها والعصبية الدموية وإلا التبرُّؤ منه وخلعه كما حدث مع **الشنفرى** الذي ثار لكرامته رغم سواد بشرته مُنكرًا الالتزام بالقواعد الجائرة للقبيلة واستئثار السادة بالثروة، منتصرًا للضعفاء المقهورين.

من جانبٍ آخر عدّ شعرهم هامشيًا فيه خروجٌ جذريٌّ عن نمط القصيدة العربية آنذاك، لأنّ أشعارهم كانت مقطوعات قصيرة وليستْ قصائد كاملةً، اِستغنوا فيها عن الغزل ووصف الناقة وأحلّوا حياة المغامرة وما يَعْتَورها من إغارةٍ وسرقة وثورةٍ على الأغنياء ومناصرة الفقراء والتعبير عن الواقع[1].

* الشعراء الصعاليك هم: الشنفرى، عروة بن الورد، السليك بن سلكة، عمرو بن براقة، تأبط شرًا، عامر بن الأخنس.

[1] - ينظر للتفاصيل أكثر: الموسوعة العربية العالمية، مرجع سابق، حرف الصاد، مادة الصعلوك.

كما يعكس الشاعر **طرفة بن العبد** جانبًا من تهميش الفرد بسبب فقره وحاجته، فيقول:

إذا قلّ مالُ الفرد قلّ بهاؤه وضاقتْ عليه أرضُه وسماؤه

وأصبح لا يدري وإن كان حازمًا أقُدّامُه خيرٌ له أم وراؤه

ويضيف قائلاً عن تهميش الفقير من طرف آله وذويه:

إذا قلّ مال المرء قلّ صديقه ولم يحل في قلبِ الخليل إخاؤه

إذا قلّ مالُ المرء لم يرضَ عقله بَنُوهُ، ولم يغضب له أولياؤه

وأصبح مردودًا عليه كلامه وإن كان منطقيًا قليلاً خطّاؤه

ونلمس التهميش أيضًا مع ظهور الإسلام حين كانت الدعوة سرًّا خوفًا من أذى قريشٍ ونور الدعوة المحمّدية التي زلزلتْ أركان عرش العرب المعهود. كما حورب أهل الفكر والعلم أمثال **ابن رشد** الذي اضطرّ لحرق كتبه، **أبو حيان التوحيدي** الذي عُزل عن مجتمعه ولم يتمْ الاهتمام به*...

هذا، وقد تحدّثت المصادر العربية القديمة عن كثير من النصوص الشعبية ذات الطابع الجماهيري، لكنّها تظهر فقط في الخفاء نتيجة الخوف من السلطة وقراراتها المتعسّفة: " فاختفتْ نصوص العديد من الشعراء الجاهليين ولم تُحفظ سوى الأسماء، وقُدِّم شعراء وأُخِّر آخرون، كما اختفتْ قصائد الهجاء والتعريض بالمسلمين، ولم تَحفظ لنا كتب التراجم الأدبية أسماء الأربعين الذين نازلهم جرير"[1]. وحتّى في العهد الأمويّ مع شعر الغزل وتهميش العذريين لأنّهم شبّبوا بنساء العرب في مجتمعٍ يُراعي حرمة المرأة، وهو ما ذكره الكاتب التونسي **الطاهر لبيب** في كتابه **سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العربي أنموذجًا**، الذي ترجمه من الفرنسية **محمّد حافظ دياب** إذ يتناول الوضع الهامشي للعذريين... ومثل هذه النصوص تعكس مواقف سلطويةً نرى فيها حقيقة الإبداع الأدبي وشروط الأدبية التي يجب أن يتميّز بها، وفق مقاييس تضعها مسبقًا جعلت هناك فصلاً بين الآداب الرسمية والهامشية/ الشعبية/ الجماهيرية، والأكيد أنّ مثل هذه المعايير

* ينظر للتفاصيل أكثر كتاب: ياسين الأيوبي: مهمّشون مبدعون في تراثنا الأدبي. حاول فيه الكاتب أن ينفض الغبار عن ثلّةٍ من الشعراء المنسيين بعد أن نسيَهم الزمن وغابتْ إبداعاتهم وبقوا في الظل حتّى أزمنةٍ متأخّرة.

[1] - جلال خشاب: الأدب الهامشي، رؤية في المفاهيم والأبعاد، مرجع سابق، ص 26.

النقدية هي معاييرٌ سلطويةٌ ذات غاياتٍ إيديولوجيةٍ أو سياسيةٍ أكثر منها جمالية فنية أو ذوقية.

ونجد النقاد العرب قديمًا قالوا بمركزية وأفضلية الشعر وهامشية النثر*، لذلك أولُوه أهميّةً خاصّةً منذ أزمانٍ متقدّمةٍ؛ فأولى مثلًا **ابن رشيق القيرواني** صاحب كتاب **العمدة** فصلاً كاملاً في دراسة الشعر والنثر، وفَضَّل الشعرَ لما يمتاز به من ميزاتٍ عملتْ على بقاء الشعر وضياع النثر بسبب انعدام الوزن وعدم توفّر القافية فيه: "لأنّ كلّ منظومٍ أحسن من كلّ منثورٍ من جنسه في معترف العادة. ألا ترى أنّ الدرّ وهو أخو اللفظ ونسيبه، وإليه يُقاس وبه يشبّه إذا كان منثورًا... وقيل ما تكلّمتْ به العرب من جيّد المنثور أكثر ممّا تكلّمتْ به من جيّد الموزون، فلم يُحفظ من المنثور عُشُره ولا ضاع من الموزون عُشُره"[1]. ويذكر ما في النَّظْم من قيمةٍ جماليةٍ للكلمة تظهر في تراصُفها وزنًا وقافيةً، فيسهل اِلتقاطها حتّى تستقرّ في القلب وتستأثر على النفس والسامع، عكس ما هو مأثورٌ عن النثر من استعمال الكلمات ببساطةٍ تركيبيةٍ بما يشبه استخدامها في المعجم*.

وهذا يعكس طبيعةَ الشعر كونه يعتمد العاطفةَ والخيالَ والشعورَ، عكس النثر الذي يعتمد لغة العقل والمنطق: " وإذا كان الشعرُ قد وجد من يتولّاه بالاهتمام والرعاية والحفظ، بالرغم من قلّة الكتابة وعدم شيوعها وانعدام وسائلها، فإنّ النثر وجدَ نفسه مُهملاً يُنظر إليه نظرةً تلي الشعرَ في الأهمية سواء أكان ذلك من جهة العلماء والرواة أم من جانب المتذوّقين والناس. يضاف إليه ندرة الكتابة والكاتبين واقتصارها على أصحاب الشأن والسلطة"[2]. ومن أسباب هذه الحالة التي صار عليها النثر قبل الإسلام أنّها: " تعود إلى طبيعة الشعر المتميّزة إذا قيستْ بطبيعة النثر"[3]. ما يجعل الشعرَ متفوّقًا على النثر لخصوصيّة نظمه وإقامة وزنه وجودة سبْكِه الصعبة إلّا على من يتقنه ويحترفه، كما يقول **الحطيئة:**

الشعر صعبٌ وطويلٌ سلّمه إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه

---

* ينظر أيضًا ممن ناقش هذه الفكرة: الإمتاع والمؤانسة للتوحيدي، المزهر للسيوطي، فقه اللغة لابن فارس، الأغاني للأصفهاني...

[1] - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، عُنيَ بتصحيحه السيّد محمّد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، مصر، الطبعة الأولى، 1907، المجلّد الأوّل، ص 04، 05.

* ينظر للتفاصيل أكثر: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، مرجع سابق، ص 09 -12. في باب الردّ على من يكره الشعر.

[2] - عادل جاسم البياتي: دراسات في الأدب الجاهلي، منطلقاته العربية وآفاقه الإنسانية، مرجع سابق، ص89.

[3] - المرجع نفسه، ص 90.

زلّتْ به إلى الحضيض قدمُه يريد أن يمرّ به فيُعجمه

وهو ما أشار إليه **ابن خلدون** في **المقدّمة** أيضًا حين قال: " وإنما الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان، إذا حاول العبارة عن مقصوده ولم يحسن بمثابة الـمُقعَد الذي يروم النهوض ولا يستطيعه لفقدان القدرة عليه"[1]. ولحصول هذه الملكة –حسبه- لابدّ من كثرة الحفظ وجودة المحفوظ.

ويذكر **الأصفهاني** صاحب كتاب **الأغاني** سببَ تفضيل الشعر على النثر الذي أدّى إلى اندثار معظمه سوى ما حفظتْه الذاكرة من نثرٍ يقترب في تركيبه وطبيعته من الشعر مثل السجع والنسق الموسيقي (الخطب المقفّاة، الأمثال الموزونة والمأثورة من الأقوال في جمل قصارٍ...)*. وهنا لا يخفي ما تتميّز به القصائد من نظام البيت الشعريّ المستقلّ الذي يمكن تداوله لسهولة حفظه وتداوله عندما يحتاجونه للاستشهاد به في مناسبةٍ من المناسبات، مع معرفة قائلها والقصيدة التي يُؤلف هذا البيت جزءًا منها: " مهما كان التعبير باللفظ بارعَ التصوير، فإنّه لا يستطيع أن يؤدّي ذات المهمّة التي يقوم بها التعبير بالخطوط والألوان والأنغام الموسيقية التي لا ترتبط بمضمونٍ محدّدٍ، إذ لا يمكن أن يؤدّي ذات الوظيفة التي تؤدّيها الألفاظ، تلك التي ارتبطتْ في الأدب بمعانٍ واضحةٍ وكانت لها دائمًا دلالاتها التي اصطلح عليها"[2]. ومثل هذه الميزات تكثر في الشعر، بينما لا تتوفّر هكذا في النثر لأنّ فقراته متتاليةٌ ومتّصلةٌ مع بعضها وليس سهلاً الفصل بين فقراتها للاستشهاد بها. وقد أدّى ذلك إلى الاقتصار على التسجيل والتدوين الذي كان قليلاً **. ولهذا ارتبط النثرُ منذ القديم بالكتابة والشعرُ بالشفوية، لأنّ مركزية الشعر ارتبطتْ بالشفوية والحفظ جيلاً بعد جيلٍ خاصّةً قبل مجيء الإسلام حتّى العصر العباسيّ أين بدأ تدوينه مع الرواة الشفويين أمثال **حماد الراوية** و**خلف الأحمر** و**المفضّل الضبي** و**الأصمعي...** وكان هذا بفضل وعي العرب المسلمين بأهميّة القراءة والكتابة التي حثّ عليها الإسلام منذ أوّل آيةٍ نزلتْ على الرسول (ص)، وهو ما جعل العلماء ينطلقون في

---

[1] - عبد الرحمان بن خلدون: مقدّمة العلامة ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2007، ص 630.

* ينظر للمزيد من التفاصيل عن الفرق بين الشعر والنثر كتاب: شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس في الأدب المقارن، مؤسسة عز الدين للطبتعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1985، ص 232 وما بعدها.

[2] - المرجع نفسه، ص 195.

* * ينظر للتفاصيل أكثر: عادل جاسم البياتي: دراسات في الأدب الجاهلي، مرجع سابق، ص 91 وما بعدها.

الكتابة والتدوين والترجمة التي ساعدتْ على تطوّر الحضارة العربية الإسلامية فيما بعد في شتّى العلوم والمعارف والفنون.

وفي سبيل تحقيق ذلك، عدّ **ابن خلدون** الكتابةَ من عداد الصنائع الإنسانية باعتبارها رسومٌ وأشكالٌ حرفيةٌ تدلّ على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس والضمير من المعاني لتكون واضحة الدلالة، وذات جودةٍ في حسن التراكيب ومراعاة التأليف الذي يطبّق الكلام على مقتضى الحال للتعبير عن المعاني المقصودة وإفادة السامع. لذلك كان فنّ الشعر عند العرب من بين الكلام والنثر شريفًا: " لذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلًا يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحِكمهم. وكانت مَلَكَته مُستحكمةً فيهم شأن مَلَكاتهم كلّها"[1]. ذلك أنّ الشعرَ صعبُ المآخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة ولاستقلال كلّ بيتٍ بالمعنى وقصده. ويحتاج ذلك لنوعٍ من التلطّف في رعاية الأساليب واستعمالها بتتبّع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان. لذلك جعل **ابن خلدون** لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطًا، وقال بما قال به **ابن رشيق القيرواني** في كتابه **العمدة**.

ويضيف أنّ صناعة الكلام نظمًا ونثرًا إنّما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنّما المعاني تبعٌ لها وهي أصلٌ: " فالصانع الذي يحاول مَلكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب ليكثر استعماله وجريه على لسانه... والذي في اللسان والنطق إنّما هو الألفاظ، وأمّا المعاني فهي في الضمائر. وأيضًا فالمعاني موجودةٌ عند كلّ واحدٍ وفي طوع كلّ فكرٍ منها ما يشاء ويرضى فلا تحتاج إلى تكلّف صناعةٍ في تأليفها... فكما أنّ الأواني التي يُغتَرف بها الماءُ من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف، والماء واحدٌ في نفسه وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء، كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال، تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد، والمعاني واحدةٌ في نفسها"[2].

وبالموازاة مع ذلك، كان الشعر الفصيح مَركزيًا ومرجَّحًا على كفّة الشعر العاميّ الذي كان يُتداول بالعاميّة الشفوية وفي المناسبات الشعبية، وهو ما جعل كبار علماء العربية قديمًا يقدّسون اللغة الفصحى باعتبارها لغة القرآن الكريم والسنّة النبوية الشريفة

---

[1] - عبد الرحمان ابن خلدون: المقدّمة، مصدر سابق، ص 622.

[2] - المرجع نفسه، ص 629، 630.

أمثال: **ابن منظور** الذي جمع ألفاظ اللغة العربية الأكثر فصاحةً، **عبد القاهر الجرجاني** الذي ميّز بينها فيما تعلّق بالعاميّ السخيف والفصيح، **ابن سنان الخفاجي** الذي جعل طريقةَ التأليف قبيحةً إنْ كثر فيها الكلام الوحشي أو العاميّ... وهو ما دعا **الجاحظ** أيضًا للاهتمام بقيمة الشكل وشأن اللفظ وجودته وجعلِه أساس الإبداع حين قال: " المعاني مطروحةٌ في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ والقرويّ والبدويّ والمدنيّ، إنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وفي صحّة الطبع وجودة السبك"[1].

ومع أنّ دعوته للتركيز على اللفظ والعناية به في الأدب، قد جعلتْ **أبا هلال العسكري** أيضًا يحذو حذوَه في الاهتمام باللفظ والشكل الخارجيّ إذ يقول: " من الدليل على مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عُملت لإفهام المعاني فقط، لأنّ الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيّدة منها في الإفهام، وإنما يدلّ حسن الكلام وإحكام صنعته ورونق ألفاظه وجودة مطالعه وحسن مقاطعه وبديع مبادئه وغريب مبادئه على فضل قائله وفهم منشئه. وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني"[2]. وقد جعل ذلك مبدءًا بلاغياً يفصل بين أنواع الأدب ويمجّد الشعر على النثر.

واستنادًا لما قدّمنا، يمكن القول إنّه على الرغم من التطوّر الحاصل في مجال الأدب ونقده وعلومه ونظرياته عن الخصائص والميزات التي طالت تطوّر الشعر والنثر على السواء عبر العصور، ما زالتْ ظاهرةُ التهميش فيهما مستفحلةً في الوطن العربي، مثلما هو معروفٌ وظاهرٌ في آداب وفنون وتراث الكثير من شعوب العالم، تحكي ما يعانيه الأدباء والأدب من تهميشٍ واحتقارٍ في الخفاء والعلن بسببٍ أو دون سببٍ. ومن هنا يجدر التساؤل عن مصير الهامش والهامشيين في ظلّ المتغيّرات التي تستجدّ بين الحين والآخر لتواكب سعي الإنسان للارتقاء والتطلّع نحو الأصل له دائمًا في مختلف شؤون حياته.

وندعو في هذا المقام للاهتمام بهم أكثر والانتباه لقضاياهم التي تسعى للتسلّق إلى مقام المركز، أم أنّ الأوان لم يَـئِنْ بعد لأنْ يخرج الهامش من ظلامه التليد ليُعلي فلسفتَه المنتفضة عن فكرٍ مثاليٍّ يسعى للارتقاء إلى المركز، بعيدًا عن صراعٍ سجّالي وجدليّ يقوم على التربّص بالآخر وتوسيع هوّة الهامش الذي لن يصير ضمن المركز؟! لا نريد

---

[1] - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، دار الكاتب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1969، ص 131.

[2] - أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1986، ص 58.

للهامش أن يندثر ولا الهامشيين مَن ينقضي نحبه ومن يبقى ينتظر، يصنعون نغمةً للغناء وأخرى للبكاء حتّى يستشعرهم أحدٌ، يتملّكهم الإقبال على الحياة وتشرق في نفوسهم الآمال بقدوم غدٍ أفضل بعيدًا عن الهموم والهواجس التي تُضلُّ وتُشقي.

وهذا يستدعي منّا إعادة النظر في القرارات المجحفة والاهتمام أكثر بالمقاربات الواعية للكشف عن كثيرٍ من الحقائق والمميّزات، وبعيدًا عن أيّ ذاتيةٍ مركزيةٍ تُقصي ما تراه غير مفيدٍ وغير تابعٍ لها. وهذا يستدعي منّا أيضًا فهم خطاباته واستيعاب خصائصه ومقوّماته ومكوّناته التي تعبّر عن مجتمعٍ نامي متغيّرٍ، كما يقودنا لمراجعة العديد من الإبداعات الشعرية والنثرية التي حفظتْها الذاكرة، حتّى تتّضح لنا معالم جديدة عن آدابٍ كانت مغمورةً أو محسورةً، وهو أمرٌ يُخفي الشيء الكثير.

4- الأدب الهامشي في الجامعات العربية:

في سنة 1983م كان الشرف لمدينة عنابة (الجزائر) إذ عُقد أوّل مؤتمرٍ دوليٍّ للأدب المقارن بمشاركة مجموعةٍ من الدول العربية والفرنسية والإنجليزية والأفريقية والإسبانية، وفي العام التالي دعتْ جامعة عنابة نفسها إلى انعقاد المؤتمر التأسيسيّ للرابطة العربية للأدب المقارن، وسعتْ جاهدةً للتأسيس وإفعال تدريس الأدب المقارن في مختلف الجامعات الجزائرية والعربية. وفي سنة 2007م كان الشرف مجدّدًا لجامعة عنابة أنّها أسّستْ لميدانيْنِ جديدينِ في الأدب هما: الأدب الهامشي والأدب العام، وهذا يُثبتُ مدى حرص الجامعة على التطوّر العلمي ومواكبة الأحداث والقضايا الأدبية والنقدية في العالم.

كانت البداية مع مدرسة الدكتوراه في الأدب العام والمقارن بجامعة عنابة على ثلاث دفعاتٍ متتاليةٍ، وكانت عبارة عن مشروع تكوين دكاترة علوم مدّة 5 سنواتٍ، ترأّسه الدكتور **عبد المجيد حنّون** الذي كان واحدًا من مؤسّسي الأدب المقارن في عنابة (الجزائر) والوطن العربي ككلٍّ، مع مجموعةٍ من الأساتذة المختصّين من جامعاتٍ جزائريةٍ أخرى. وقد شمل المشروع خمس جامعاتٍ من شرق البلاد (عنابة، قالمة، سوق أهراس، سكيكدة، الطارف)، وقد تخصّص بعض الطلبة ضمن خمس اختصاصاتٍ منها الأدب الهامشي بإشراف الدكتور **علي خفيف** من جامعة عنابة، الدكتور **جلال خشاب** من جامعة سوق أهراس مشرفيْنِ على تدريس مادة المقياس، والاستعانة ببعض الأساتذة الآخرين في التدريس بعدها أيضًا منهم: **عبد الوهاب بوشليحة** (قسنطينة)، **وليد بوعديلة** (سكيكدة)... وكان لي الشرف الكبير في النجاح بهذه المسابقة والانتساب لهذه المدرسة

والتخصّص في هذا المجال الأدبي الجديد أوّل مرةً وطنيًا وعربيًا مع بعض طلبة الدفعة الأولى وهم: راوية شاوي (قالمة)، بشرى الشمالي، عبد الحق بلقيدوم (عنابة)، سهيلة سبتي، كريمة عبد الواحد (سوق أهراس)، نوال عاتي، آمال بشينية (الطارف)، سعيدة خلوفي (سكيكدة). وكان ذلك تزامنًا مع بداية تدريس الأدب الهامشي أيضًا في العديد من الجامعات الفرنسية والأوروبية.

وبذلك تأسّس الأدب الهامشي أوّل مرّةٍ في جامعة عنابة وتمّ تدريسه سنة 2007م بمفاهيم جديدةٍ تقاطعتْ مع الأدب العالمي والمقارن بالتفاعل مع الآخر تارةً، ومع الأدب العام بدراسة كبرى القضايا والإشكاليات الأدبية تارةً أيضًا، ومع الأدب التمثيلي العربي والعالمي تارةً أخرى. لقد كان هذا المشروع نظرةً بديلةً عن الدراسات السابقة في الأدب عمومًا، رأى فيه الدكتور **عبد المجيد حنّون** نموذجًا جديدًا، فسعى لتثبيت خطوةٍ جريئةٍ سابقةٍ لعهدها عن أدبٍ مرفوضٍ في الساحة الأدبية والنقدية العربية والعالمية.

وبعيدًا عن هيمنة الأدب الرسميّ، خطا الأدب الهامشي نحو التدريس في الجامعات الجزائرية بدءًا من سنة **2015- 2016** أوّل مرّةٍ، ووضع له برنامجٌ بعدما ظلّ مرفوضًا لسنواتٍ طوالٍ من حقّه الشرعيّ. مع العلم أنّ هناك جامعاتٌ عربيةٌ لم تُدخله ضمن مناهج التدريس وفي المقرّرات الدراسية بعد سواءٌ في مرحلة الليسانس أو مرحلة ما بعد التدرّج، وهذا يجسّد طبعًا النقصَ الذي مازال واضحًا في مجال الأدب الهامشيّ.

وقد لاحظنا أنّ الدروس المقدّمة للطلبة عن بدايات ظهور الأدب الهامشي عند الغربيين بما فيها أمريكا لا تفي حقّه مطلقًا؛ ذلك أنّها تقوم على بيان ظاهرة التهميش تاريخيًا عبر العصور سواء عند الغرب أو العرب، دون التعرّض لبدايات ظهور الأدب الهامشي في أمريكا بعد الحرب العالمية الثانية -كما ذكرنا- ومع حادثتي القنبلة النووية على ناغازاكي وهيروشيما. وقد ساعدتْ الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية على ظهور أدبٍ أمريكيٍّ عرف بالأدب الهامشي الذي أُطلق على الروايات المستجدّة فقط فيها، وأُقتصر على فنّ الرواية الأمريكية التي شملتْ الرواية الشعبية، العاطفية أو الوردية، البوليسية، الخيال العلمي والعجائبية، السياسية والجوسسة... ثمّ عمّ المصطلح وشمل أجناسًا أخرى تعكس تداخل الأدب مع العلوم والمعارف والفنون بما فيها الأدب الشعبي، الأدب الزنجي، التداخل بين الرواية والفيلم...

ويرجع السبب في جهل ذلك أنّ الأدب الهامشي حداثيٌّ على الساحة العربية والجزائرية، لذا يجب على من يقوم بتدريس هذه المادة الاطّلاع على تاريخه العام الذي

ذكراه **ميشال بويار، دانيال فوندناش** في كتابيهما الذيْنِ يحملان التسميةَ نفسها: **الأدب الموازي Paralittérature** وما حواه الكتابان عن تاريخه وفنونه وأعلامه في أمريكا. في انتظار مختصّين في الترجمة وممّن يهتمون بالآداب المقارنة والعالمية والهامشية لترجمتهما بهدف إغناء الأدب العربي ليكونا زادًا للدارسين والباحثين مستقبلاً.

وعلى الرغم من شيوع الأدب الهامشي اليومَ إلّا أنّه مازال في عهوده الأولى دراسةً ونقدًا، تنظيرًا وممارسةً، ومازال ينتظر انطلاقةً فعليةً نحو التأليف والكتابة الأدبية في فنونه على غرار فروع الأدب الشعرية والنثرية، ولا تعدو الإبداعات فيه تُعدّ وتُحصى في الرواية البوليسية والخيال العلمي مقارنةً بنظيراتها عند الغرب. وتبقى مادة الأدب الهامشي غنيةً وثريةً ولكنّ برنامجه المقرّر لم يُعطِهِ حقّه مثل: علاقة الأدب الهامشي بالأدب العام والمقارن، أدبية الأدب الهامشي، الفلكلور، الأدب الشعبي، شرائط الرسومات، الخطابات الإشهارية، عروض الأزياء، التوقيعات والإهداءات، الأغاني الشبابية، عبارات المجاملة والاعتذار...

الدرس الثالث: قضايا الأدب الهامشي:

يقتضي الحديث عن قضايا الأدب الهامشي مقاربةَ موضوعاتٍ تتعلّق أوّلاً بإشكالية تصنيفه ضمن حقل الآداب المهمّشة، ومدى تعالقه بأجناس أدبية أخرى كالأدب الشعبي وأدب ما بعد الكولونيالية مثل: الأدب الزنجي، الهوية، جدل الأنا والآخر بين المركز والهامش... ومثلما اهتمّ الأدب الرسميّ بقضايا ماهيته وتطوّره ووظيفته، فكذلك الأدب الهامشي ارتبط بالأدب الرسمي وكان له منظاره الخاصّ في التعامل مع الواقع وحاول وضع مفهومٍ جديدٍ للأدب ونقده، وتلمُّس قضايا بعيدًا عن زخم الإيديولوجيات التقليدية المهيمنة*.

1- قضية التصنيف والتجنيس:

إنّ كبرى القضايا التي تناولها الأدب بمختلف الأطُر الفنيّة، تعكس قواعد إنسانية شهيرة منذ اليونان والرومان: " فأبناء الحضارة الأوربية الحديثة خيرُ خلفٍ لأجدادهم، لأنّهم عَرفوا كيف يبنون الفنّ والعلم والأخلاق وعلم الاجتماع والفلسفة"[1]. وإذا قارنّا الأدب الهامشي مع الأدب الرسميّ، فسنجد انسجامًا يتوافق مع ما يتضمّنه كلّ منهما من

* ينظر للتفاصيل مقالنا: من قضايا الأدب الهامشي، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد 18، العدد 2، ديسمبر 2024.

[1] - شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية، مذاهب ومدارس في الأدب المقارن، مرجع سابق، ص 172.

مذاهب وفنونٍ وأنواعٍ، وإن اختلفتْ في الوسائل والموضوعات وطريقة المحاكاة والأسلوب كما قال **أرسطو** في **فنّ الشعر**؛ إذ التمايز في محاكاة أنواع الأدب الهامشي كون بعضها يحاكي بالألوان كالتصوير والرسم والكاريكاتير والجداريات، وبعضها يحاكى بالصوت كالخطاب الإشهاري...

وأصبح للأدب الهامشي مكانًا يتماشى مع الأدب الرسميّ في المجتمعات العربية أو الغربية، فيلخّص في موضوعاته قضايا تعكس تطوّر البورجوازية وثقافتها المهيمنة، ويتمثّل بطرقٍ مباشرةٍ أو غير مباشرةٍ تقاليد جديدة في الكتابة الأدبية الإبداعية في تطوّرها وخصوصية موضوعاتها وفق روح العصر، وتمثّلتْ ثقافةَ وفكرَ الجماهير الشعبية التي أعادتْ تشكيله وفق قالبٍ مناسبٍ: " إنّ الإبداع يتحدّد في هذا المنظور كلغزٍ، وفي الوقت نفسه كضرورةٍ متكيّفةٍ حسب حاجات المجتمع المثقّف والمحدّد جغرافيًا واجتماعيًا"[1]. وحين يعبّر المبدع ويُبدع في كتاباته الأدبية والفنيّة فهو يرى العالم بفكره وأحاسيسه، فنراه: " يتمثّل العالم ويقول الواقع الذي يسيطر عليه والذي هو مالِكُه أيضًا بكلامه وذكائه "[2].

وهذا لأنّ الأدب الهامشي يرتبط بأسلوبٍ أو موضوعٍ، ويَنسج خيوطَه بعيدًا عن أعين الرقابة والرقباء منذ لحظة الكتابة، بما قد يحرم النصّ من الاندراج ضمن خريطة الأنواع الأدبية المعترف بها ويحكم عليه بالتهميش والإقصاء. لكن الأدب الهامشي يؤكّد مشروعيته بلغته وموضوعاته التي تحدّد استقلالية الإبداع الأدبي عن أيّ قيودٍ تكبّله، لإعادة قراءة الأدب وتاريخه وأفكاره في إطار التجديد، لذلك وجب إعادة النظر في نظرية الأدب التي لم تستوفِ شروط التجديد المرتبطة بفنون وقضايا الأدب الهامشي.

2- قضية التحرّر والالتزام في الأدب الهامشي:

يُطرح جدالٌ هامٌ عن مكانة الأدب الهامشي ضمن حقل الآداب الرسمية وأهمّ قِيَمِه وفوائِدِه، فهل تتوقّف حدوده عند قيمته بعيدًا عن أيّ هدفٍ خارجيٍّ آخر؟ أم أنّ له غايته وأهدافه المحدّدة؟

---

[1] - نخبة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة صالح حجار، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 1985، ص 46.

[2] - المرجع نفسه، ص 48.

بدأ التحرّر مع عصر النهضة الأوروبية وكان خطوةً انتقاليةً للأدب والفنّ لتجديد الفكر وصياغة قواعد جديدة لقراءته فكان عصر النهضة بذلك: " عصر بدء التحوّل من مجتمع متديّنٍ إلى مجتمعٍ دنيويٍّ مالَ فيه الفنانون والشعراء نحو العلوم الجديدة ليتـثقّفوا بثقافة العصر، أي بمعنى أنّ الفنّ بكافة إنتاجه الرائع بقيَ مرتبطًا بالدّين حتّى أنّ الشعر كثيرًا ما وصف بأنه لونٌ من ألوان اللاهوت"[1]. وقد كانت بداية التجديد مع راسين **Racine** ، كورنيه **Corneille**، موليير **Molière**... وأضحى الأدب ذا رسالةٍ هادفةٍ ومحدّدةٍ بعدما أصبح يرتبط بعامّة الناس التي تتذوّقه، وطُرحتْ أفكارٌ جديدةٌ ارتبطتْ برواج المذهب الواقعيّ وانتشار فنّ الرواية التي جسّدتْ فكرة الالتزام بقضايا الإنسان والمجتمع، أو الترويج لأفكارٍ معيّنةٍ أو تحقيق منفعةٍ. وبظهور الأدب الهامشي كان التحوّل نحو تغيير الأساليب إلى كلّ ما هو جديدٌ لتمثيل ثقافة العصر، وكان فاتحة عهدٍ جديدٍ في الأدب بما مثّلتْه ظاهرة التحرّر والالتزام في الأدب الهامشي من قضايا مختلفةٍ عمّا كان سائدًا قبلاً سواء ما ارتبط منها بالالتزام بقضايا مجتمعه، أو ارتبط برسائل إنسانيةٍ ساميةٍ.

3- الأدب الهامشي وقضية بنية الشكل ودلالة المضمون:

إنّ شكل أيّ عملٍ فنيٍّ هو الصورة التي يعبّر بها عن معناه، أمّا معناه فهو يرتبط بالمضمون والمحتوى الذي نُدركه ونحسّه حين نتذوّقه: " إنّ الشكل الجمالي لا يناقض المضمون ولو جدليًا؛ ففي العمل الفنيّ يغدو الشكل مضمونًا والعكس بالعكس"[2]. وكثيرًا ما تجلّتْ قضية الشكل والمضمون على الساحة النقدية قديمًا وحديثًا نظرًا لاهتمامها بخصائص النوع الأدبي وجمالياته، وكانت العلاقة بين تمام الشكل والمضمون لا يمكن إنكارها حتّى في النتاجات الهامشية بالتركيز على الشكل أو التركيز على المضمون: " قد يعالج الموضوع الواحد بمختلف الأساليب الفنية وبكيفياتٍ متباينةٍ، وقد تكون أحيانًا متعارضةً"[3]. إذا علمنا أنّ هناك أجناسًا أدبيةً تُعرف من طريقة شكلها وأخرى تُعرف من طبيعة موضوعاتها أو مضامينها وأخرى تُعرف بهم معًا؛ مثل ما يُعرف عن الروايات البوليسية والسياسية وروايات الخيال العلمي والجوسسة... وإذا لاحظنا أصحاب المضمون لرأيناهم وهو منصهرون في بوتقة الواقع المعاش، ممن انفتحتْ قرائحهم ورؤيتهم الفنية.

---

[1] - شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية، مذاهب ومدارس في الأدب المقارن، مرجع سابق، ص 216 .

[2] - ماركوز هربرت: البعد الجمالي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1979، ص 55.

[3] - شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية، مرجع سابق، ص 249.

إنّ فهم علاقة الشكل بالمضمون يجعلنا نعيد النظر لتحديد تطوّر الأدب من حيث بناؤه الفنيّ ومحتواه ودلالاته المتّصلة بذات الفنّان ومجتمعه، ليكون تقبّل التجديد ضرورةً لا مناص منها في ظلّ التراكمات الأدبية الجديدة بما يتماشى ومتطلبات العصر والفكر؛ وهو ما نلفيه في فنون الأدب الهامشي كالخروجِ عن تقاليد الكتابة الفنية شكلاً أو مضمونًا... ولئن بقي الأدب الهامشي مرفوضًا إلى وقتٍ قريبٍ بسبب النسق المتعارف عليه، الذي لا يريد النقّاد تجاوزه، فهذا المعيار ليس من جادة الصواب لأنّ الإبداع يحتاج دائمًا إلى تجديدٍ ولا يعرف قيودًا تحدّه، بل يتقصّى من التفرّد والتميّز ما يجعله يسعى لتمكين نفسه في الواقع الحقيقي.

الدرس الرابع: الدين.

شكّلت مختلف قضايا الأدب الهامشي حضورًا قويّا في نتاج كثيرٍ من الروائيين، وكانت لها جوانبها الإيديولوجية والسياسية والثقافية والاجتماعية على حدٍّ سواءٍ في تجاوز الفكر التقليديّ؛ وإن كان في هذه التابوهات حديثٌ لا يخلو من جرأةٍ واختراقٍ للقيم والمحظورات، فهناك من يجعلها بديلًا وطلبًا للحريّة وهدفًا للتعبير بما يكشف الصراع الاجتماعيّ والإيديولوجيّ الذي يعيشه المجتمع.

تَستقطب تجربةُ حريّة الكتابة عند بعض الروائيين ما يُكتب من موضوعات قد تُثار حولها ردود فعلٍ عنيفةٍ ويُشدّد الخناق عليها، حتّى وإن استأثرت اهتمامَ النخبة أو العامّة لأنّ الإبداع:" هو فنّ المغامرة الجمالية... التي تعبّر عن فعلٍ اختراقيٍّ من طرازٍ رفيعٍ"[1]. ومثل هذه الكتابات في طبيعتها جريئةٌ وتقتحم التابو لِتَعبث بمكنوناته أو لِتَطعن في منظومة القيم والقواعد القارّة. يقول **ميشال بوتور:** " لكلّ موقفٍ جديدٍ ولكلّ مفهومٍ جديدٍ لمضمون الرواية وللعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة ولهيكلها، تناسب مواضيع جديدة، وبالتالي تُناسبها أشكالٌ جديدةٌ على مستوى اللغة والأسلوب والتقنية والتأليف والبناء. وعلى النقيض من ذلك فإنّ التفتيش عن أشكالٍ جديدةٍ يُظهر مواضيع جديدة ويكشف عن علاقاتٍ جديدةٍ"[2].

---

[1] - محمّد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص 93.

[2] - ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1986، ص 9، 10.

وتُعتبر مفاهيم التابو (الدين، السياسة، الجنس) من أكثر القيم المؤثّرة في الوعي الثقافيّ، لذلك كان مهمًّا تبيّـنها واستعراضَ جوانب متعالقة مع النصوص الأدبيةٍ.

1- التابو: Tabu / Tabou:

تصف كلمة **التابو**: " الطابع المقدّس والمعترف به لشخصٍ أو لشيءٍ بما يمنع ملامسته أو استعماله من قبل الآخرين... ومن أجل ذلك يصبح كلّ احتكاكٍ بهذه الأشياء محرّمًا "[1]. والتابو هو: " تقييد أو حظر على أشياء فعّالة ومقدّسة "[2]. وعادةً ما تكون هذه الأشياء محرّمةً لا يمكن المساس بها لأنّها تدخل في إطار المحظور لسببٍ دينيّ: " لأنّ في ذلك خرقًا لنظام الكون وتدنيسًا للمقدّسات وإهانةً للقوى العلوية، للأرواح أو الإله"[3]. ومن ذلك: إحاطة الزعماء بالقيود لحمايتهم من الضياع مثل ملابسهم وممتلكاتهم ومقابرهم، قرابين الآلهة والتراتيل والمحاربون الملطّخون بالدماء والنساء الحائضات أو في حالة الولادة عند بعض الشعوب، والمحتضر وعظام الموتى... ولإزالة التابو يجب القيام بطقوس الطهارة الدينية بالماء*.

ويشهد التاريخ عبر العصور أنّ الفكر المقتحم لحصون التابو قد عانى وما زال يعاني تهميشًا ومصاعب جمّة، فتمّ إجهاض أيّ فكرٍ حرٍّ وعقلانيٍّ، أو قمع الإبداع الهادف لتحرير المجتمع وتنوير أفكاره وتحقيق قيم الإنسانية: " ومن المعلوم أنّ الفكر المبدع أداة إنتاج مجتمعٍ متطوّرٍ، فلا إبداع دون حريّةٍ، ولا حريّة دون إبداعٍ"[4]. ويرفض بعض الكتّاب هذا النسقَ القمعيّ إذ: " يتململون بدرجاتٍ متفاوتةٍ إزاء هذه المحظورات، ويتلمّسون الطرق والوسائل لمقاربتها في ظلّ الواقع السياسيّ والاجتماعيّ الذي تنتفي فيه الحرية "[5]. فتستطيع الكتابة بآلياتها المباشرة وغير المباشرة، المضمرة أو المعلنة أن تندّد بالسلطة لتعرية الواقع وإدانة الصمت. لذلك نجد للتابو حضورًا واسعًا، وسنحاول أن نتبيّن ذلك في سبيل رؤيةٍ أوضح:

---

[1]- سامي ذبيان وآخرون: قاموس المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، رياض الريّس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، 1990، ص 107.

[2]- جون هينليس: معجم الأديان، الدليل الكامل للأديان العالمية، ترجمة هاشم أحمد محمد، مراجعة وتقديم عبد الرحمان الشيخ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2010، ص 409.

[3]- سامي ذبيان وآخرون: قاموس المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، مرجع سابق، ص 409.

* راجع في ذلك أكثر: جون هينليس: معجم الأديان، مرجع سابق، ص 724.

[4]- منير الحافظ: الجنسانية، أسطورة البدء المقدّس، مرجع سابق، ص 74.

[5]- إدوارد الخراط: أنا والطابو، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة عن السلطة والحرية، مجلة فصول، المجلّد 11، العدد 03، ص 48.

2- تابو الدين:

تُظهر دراسة الدين عبر التاريخ طموح الإنسان نحو قوًى علويةٍ يشعر تجاهها بالتبعية، لإيجاد تفسيرٍ لوجوده والعالم حوله، كونه: " مجموعة المعتقدات الخاصّة بأصل الوجود ومعناه، كما يمكن اعتباره مجموعة الأشكال والطقوس والعبادات التي تظهر فيها تلك المعتقدات"[1]. وإذا كان هذا التعريف يأخذ بعين الاعتبار القداسةَ وما هو فوق طبيعي، فإنّ تعريف **إيميل دوركايم Emile Durkheim** جاء خاليًا من القداسة بوصفه ظاهرةً اجتماعية. يقول: " إنّ الدّين هو نظامٌ تضامنيٌّ من المعتقدات والممارسات الخاصّة بالأشياء المقدّسة، أي الأشياء المنفصلة عن الإنسان والممنوعة عنه. والمعتقدات مثل الممارسات تُوَحِّد في جماعةٍ أخلاقيةٍ تسمى كنيسة كلَّ الذين يؤمنون بها ويمارسونها "[2]. وعبّر الدّين عن أشكال التضامن كانت انعكاسًا للعوامل المتحكّمة في وجود الإنسان، وانعكاسًا لمستواه الثقافي والحضاري: " إنّ الدّين يتعلّق بعباداتٍ قدسيةٍ ولكنّ الدين أوسع بكثيرٍ من ذلك، إنّه اختبارٌ معاشٌ فيه المعاملات (العلاقة بالآخر) وفيه العبادات"[3]. وانتقل الإنسان من العقل الدينيّ القدسيّ إلى العقل الوضعي وغيّر تفكيره حسب المصالح والغايات.

2 -1 علاقة الأدب بالدين:

تضمّن الدين شعائر وممارساتٍ مثّلت تطوّر العقل البشري، وكانت له صلة بالأساطير التي أغنتْه بالخيال والانفعالات وأضفت عليها قداستها: " إذا كان الدّين يقوم في جانبٍ منه على مجموعةٍ من العقائد والتعاليم والطقس فإنّه يقوم في جانبٍ آخر على البعد الأسطوريّ، الذي يضفي صفة القداسة على بعض الأشياء والأحداث بطرائق متعدّدةٍ"[4]. فمثّلت الأسطورة مظهرًا للثقافات البدائية ودينًا يفسّر طقوس الإنسان في حياته مع ما يصاحب ذلك من حركاتٍ تدخل في ممارسته.

ويعتبر الخطاب الديني من الموضوعات المرتبطة بالأدب، والحديث عن علاقة الأدب بالدين يقتضي جانبين: البحث عن رسائل دينيةٍ دلاليةٍ في هذه النصوص الأدبية.

---

[1]- سامي ذبيان وآخرون: قاموس المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، مرجع سابق، ص 233.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- خليل أحمد خليل: معجم المصطلحات الدينية، عربي فرنسي إنجليزي، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، سلسلة المعاجم العلمية، الطبعة الأولى، 1995، ص 75.

[2] - حسن طلب: تنقية الدين من الأساطير، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1955، المجلّد 24، العدد الأول، ص 76.

البحث عن أشياء أعمق وأخفى فيها، تصل حدّ المسكوت عنه. ولأنّ دراسة النصوص الأدبية تستدعي معرفة إستيطيقا النّص، نريد تبيّن كيف يوظّف الأدبُ الدينَ كونه خطابٌ إيديولوجيٌّ له مرجعياته الفكرية والفنية:

2-2 مستويات توظيف الدين في الأدب:

يُطرح الدين عند مختلف الشعوب والأمم بوصفه إطارًا للمقدّس والهويّة والانتماء القومي، وللتعبير عن القضايا الإنسانية لأثره القويّ في النفوس: " لم يكن الدّين في أيّ عصرٍ من العصور مجرّد حليةٍ خارجيةٍ يتحلّى بها مجتمعٌ أو طبقةٌ من طبقاته، كما لم يكن مجرّد شاهدٍ محايدٍ على عصرٍ ما أو مرحلةٍ مفصليةٍ لتحوّلاتٍ جوهريةٍ، بل كان على مرّ العصور تنظيمًا خلّاقًا للبناء الفوقي للمجتمع، وكان في أحيانٍ عنصرًا فعّالاً في تحقيق تحوّلاتٍ في الفكر الذي يحكم المجتمع عقائديًا أو سياسيًا أو اجتماعيًا وثقافيًا"[1].

يشكّل حضور الدين في الرواية جانباً فكريًا وجماليًا لقضايا العصر، ويحمل معانٍ توّسع القراءة في إطارها العميق وفي أفكارها وإيديولوجيتها الاجتماعية والثقافية، للتعبير عن مشاغل ومسائل الروائيين التراثية والمعاصرة: " إنّ علاقة الراوي بالدين هي علاقة تأسيسٍ جدليٍّ لسؤال الوجود، وبالتالي ليس الماضي والحاضر الدينيّ بهذا المنظور لسلسلة الأحداث المتلاحقة في الرواية حسب إيقاع الزمن، إلاّ كتلةٌ من الأحاسيس والرؤى والصور والأشكال المتداخلة، يعمل الراوي على استخدامها في ذهنه وإعادة صياغتها من جديدٍ ضمن صورٍ منسجمةٍ حينًا ومتنافرة حينًا آخر، وذلك بالاعتماد على مادّة الحكي"[2]. وأصبح الدين تجربةً ذاتيةً يتفاوت توظيفه من روائي لآخر بالانغماس في عوالم النّص مع الانفتاح على تعدّد قراءاته برؤيةٍ أحسن للواقع.

بالمقابل، أصبح الدين وسيلةً لا غايةً، فعادةً ما تستمدّ الدولة والحكّام شرعيتهم التي تبرّر سلوكاتهم وقراراتهم منه وباسم السلطة الدينية التي يمتلكونها، فيَحْتَمون بنصوصه ويشرحونها بما يتماشى ومصلحتهم لإعطاء مبرّرات لأفعالهم، ليصبح الدين دثارًا لكلّ ما يفعلون من الخداع والنفاق: " في المجال الديني، المالك الأوّل للسلطة هو السبب الأوّل للأشياء كلّها، هو صانعها وخالقها، وهو يمارس سلطانه من خلال الوحي الذي يوحيه

---

[1]- عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين، السياسة، الجنس في الرواية المغاربية (1970 – 1990)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الأدب الحديث، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2003 – 2004، ص 48.

[2]- المرجع نفسه، ص 106.

بنفسه على نبيٍّ أو رسولٍ. وفي الكتب الدينية المنزّلة تتحدّد الحدود والمعايير لممارسة السلطة باسمه"[1]. وهكذا يتلاقى الدين والسلطان ويتلازمان، لأنّ النظام لا يفرض نفسه إلاّ بقدر تأثير الدين على الناس، ويعدّ العقاب من الطرق الفاعلة لضبط سلوكهم داخل المجتمع، لذلك نجد الدين والعرف متلازمان لبيان حدود المعلوم من المجهول والجائز من المحظور.

والأمر نفسه مع الأدباء الذين يتعرّضون للدين بما ينافي الأخلاق والقيم المقدّسة التي لا يمكن المساس بها، ولاختراقهم المعايير والأحكام الدينية، وهنا يواجه الأدباء السلطة الدينية لإعطاء الضابط العام للأخلاق والتمييز بين حريّةٍ دينيةٍ مباحةٍ، وأخرى مقموعة ومحرّمة لا يُسمح بانتهاكها. وتتدخّل الطقوس والمعتقدات لتفرض على الأدباء عدم خرق نظام الكون وتدنيس المقدّسات.

[1]- خليل أحمد خليل: معجم المصطلحات الدينية، عربي فرنسي إنجليزي، مرجع سابق، ص 85، 86.

الدرس الخامس: السياسة.

وضعتْ الرقابة حدودًا جعلتها محرّماتٌ لا يمكن للأديب اختراقها، وتجاوزتْها بعض الروايات لتجعلها قضيّةً وإشكاليةً فكريةً تصوّر ذاتيّة الإنسان في انكساراته أو الاستبداد الممارس عليه بمختلف صوره ودلالاته، فقامتْ باعتقال مثقّفين لما كتبوه، كما لاحقتْ دور نشرٍ قضائيًا.

1- تابو السياسة:

السياسة علم الدولة وفنّ الحكم*، وتهدف إلى تنظيم حياة المجتمع وولاية شؤون الرعية وتدبير أمورها أو الاضطلاع بأمرها ونهيها، لأنّها: " تعبّر بالأصحّ عن المظهر الديناميكي لجميع الظاهرات التي يستلزمها النشاط الذي يهدف سواء إلى الظفر بالسلطة أو إلى ممارستها "[1]. وارتبطت السياسة في وجودها بالجماعات الإنسانية الأولى التي قامت على قواعد العلاقات فيما بينها، وبعدها وُلدتْ السلطة ونمت ووُلدت الانقسامات والمدن والدول، ثمّ: " راحتْ تولد تباعًا تلك الأفكار التي رأت أنّ عليها أن تنظّم ذلك كلّه، وُلدت ثمّ انتظمت في قواعد ونظريات"[2].

تأثّرت السياسة في تطوّرها عبر العصور بآراء الفلسفات والأفكار التي انعكستْ على تصوّراتها خاصّةً فكر **أفلاطون Platon** في كتابه **الجمهورية** الذي اعتبرها: " العدالة في المدينة"[3]. وفِكْر **أرسطو*Aristote** في كتابه **السياسة** إذ بحثَ فيه نظام

---

* هذا ما تتفق عليه المعاجم والقواميس العربية والمتخصّصة. وهناك من يعتبر أنّ المصدر الاشتقاقي لكلمة سياسة من كلمة **سيسو** البابلية بمعنى حصان، ثم أطلقتْ على ترويض الخيول فجاءت منها كلمة **سائس**. ثم بدأتْ كلمة **سياسة** ترتبط بفن الحكم. ويبدو أنّ المصطلح ظلّ يحتفظ بأصله في الجمع بين ترويض الخيول وترويض المجتمعات، ولهذا نجد المعرّي يجمع بين المعنيين في قوله:

يسوسون الأمور بغير علمٍ فينفّذ أمرهم فيقال ساسة. (أبو العلاء المعري: اللزوميات، ج 2، ص 35).

كما استخدم العرب لفظ السياسة بمعنى الإرشاد والهداية، ووضعوا في السياسة كتبًا لعلّ أقدمها كتاب تهذيب السياسة للأهوازي.

[1]- سامي ذبيان وآخرون: قاموس المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، مرجع سابق، ص 267.

[2] - إبراهيم العريس: تراث الإنسان، ألف عام من الفكر السياسي، مركز الشيخ إبراهيم بن محمّد آل خليفة للثقافة والبحوث، المنامة، البحرين، الطبعة الأولى، 2014، ص 09.

[3] - يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2014، ص 121.

* راجع أكثر عن شروط قيام المدنية وصلاحها ووظائف الدولة والأسرة عند أرسطو كتاب: يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، مرجع سابق، ص 237 – 246.

المجتمع بدءًا بالأسرة ثمّ المدينة ثمّ الدولة من حيث علاقتها بالأفراد وعلاقتها بالدول الأخرى: " وهذا ما يُعرف بالسياسة المدنية والسياسة الدولية "[1].

وكانت السياسة منذ القديم تحكم الشعوب وتوّجه بنيتها الاجتماعية، خاصّةً إذا نظرنا لهذه الفكرة عند المسلمين القدامى أين ترتبط بتطبيق سياسة الدنيا والدّين معًا بالعدل والأمانة وما يدعم أسلوبَ الحكم الإسلاميّ بما أقرّه الشرع ويقود لمصالح الآخرة [2]. ومن أجل ذلك وَضع العرب كتبًا في السياسة وأحكامها منها **تهذيب السياسة** للأهوازي، وكتاب **السياسة الفاضلة** للفارابي...

ويشير مصطلح السياسة عند الغربيين إلى: " تصوّرٍ أو برنامج عملٍ أو على الفعل نفسه الذي يقوم به فردٌ أو جماعةٌ أو حكومةٌ... تدلّ على المجال الذي تتنافس أو تتعارض فيه سياسات مختلفة "[3]. وترتبط عندهم كلمة **Police*** بالضبط والتصفية والتنظيم الجيّد في أيّ مجتمعٍ من المجتمعات. ويمارس السياسيّ عندهم الحكمَ ويدير شؤون الدولة بعيدًا عن الدين (العلمانية) وسياسة الدنيا: " لأنّ الدين في مفهومهم لا مساس ولا دخل له في الحكم "[4]. وبقي هذا معمولاً به إلى اليوم عندهم ويدعون له ولِتَبَـنّيه.

2 – السياسة والسلطة:

تشير السياسة والسلطة إلى علاقات الحكم تسعى لفرض سلطانها ومصالحها لإدارة المجتمع وتنظيمه قبولًا أو خضوعًا، ولإخفاء الوجه التعدّدي للسلطة باعتبارها: "

---

[1] - أحمد عطية الله: القاموس السياسي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة، 1968، ص 661.

[2] - ينظر في ذلك: عبد الرسول الغفّار: الأدب السياسي في صدر الإسلام، نظرة أدبية تأريخية فاحصة، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003، ص 06.

[3] - علي بن مخلوف، محمّد جبجار: مفردات الفلسفة الأوربية، الفلسفة السياسية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2012، ص 67.

* يتعارض مصطلح **سياسة** مع مصدر اشتقاقه الذي يشترك مع الدولة Polity والضبط Police، وهي مشتقّةٌ من الكلمة اللاتينية Politia والكلمة الإغريقية Polis وكلاهما يشير إلى المدينة والدولة والمواطنة. يصف المصطلح Policie قديمًا الإدارة المدنية لضبطٍ منتظمٍ لأشكال الحكم باعتبارها القوّة التي تنفّذ مبادئ الضبط، لذلك كانت الشرطة في العهود العثمانية تسمى الضبطية.
ينظر في هذه الفكرة وفي تاريخ السياسة، كتاب: طوني بيتيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2010، ص 413 وما بعدها.

[4]- عبد الرسول الغفار: الأدب السياسي في صدر الإسلام، مرجع سابق، ص 07.

الحكم المعترف به بوصفه حكمًا شرعيًا، كما أنّها الحكم المقبول والمحترَم "[1]. ولأنّ السياسة عمل رقابةٍ بشريةٍ واجتماعيةٍ، فكثيرًا ما ترتبط بالسلطة لأنّ هناك أنواعًا من السلطة بقدر ما هناك أنواعٌ من الحكم والسياسة: " ولكن لا يمكن الإقرار بأنّ كلّ سلطةٍ هي سياسيةٌ حتّى ولو كانت تنزع إلى ممارسة سلطةٍ معيّنةٍ. وتكون السلطة سياسية فعلاً حين تخصّ المجتمع الإجمالي الذي تسيطر عليه وتستطيع حكمه من أجل حياةٍ مشتركةٍ معيّنةٍ ومصلحةٍ عامةٍ"[2].

يجري الحديث هنا عن السلطة القامعة التي: " تنزع باستمرارٍ إلى وحدانية الفكر، أي تجعل من ذاتها مثالاً وتُكره الفرد والمجتمع على قبول هذا المثال والامتثال له"[3]. لأنّ ممارستها جزءٌ من الاهتمام بشؤون المجتمع، وقد تنشر أفكارها بالقمع: " فالسلطة لا همّ لها غير العمل على تثبيت أوضاع الفساد حتّى بعد أن تصير عاجزةً عن تأدية دورها لسببٍ أو لآخر"[4]. ولأنّ السياسة حاضرةٌ كممارسةٍ تُفضي إلى السلطة، وَجَبَ الحديث عن سلطة الكتابة لتبيّن مرجعياتها: " إنّ سلطة الكتابة هي سلطة وظيفتها، وإنّ تاريخ الكتابة هو تاريخ سلطتها أي تاريخ وظيفتها، وإنّ تاريخ الكتابة هو تاريخ الصراع الاجتماعي، فلا كتابة بلا وظيفةٍ ولا سلطة كتابية بدون سلطةٍ سياسيةٍ"[5]. فربط الكتابة بالسياسة ما هو إلاّ تسييسٌ لها يُلغي جوهرها، لذا يستطيع الإنسان أن يتعلّم ويتحرّر من السلطة ويواجهها إذا أدرك حقيقة ممارستها: " إنّ افتقار السلطة إلى إيديولوجيةٍ واضحة المعالم هو الذي جعلها تخاف من أيّ تنظيمٍ ذي أهدافٍ واضحةٍ، لأنّ الشعب سرعان ما يلتفّ حوله ويجد فيه موئلاً وقيادةً تجعله يصل إلى أهدافه الحقيقية"[6]. وتُعتبر المعرفة أهمّ وسيلةٍ ليكشف ممارسات السلطة ليتحرّر منها: " وتحرُّر المثقّف معناه التحرّر من التعبّد لأفكار الآخرين في مجال الثقافة وفي مجال الحياة"[7]. فلا يبقى أداةً طيعةً في يد سلطةٍ تفرض نفسها بالقوّة وتدعّي الحرص على المصلحة العامّة.

ويسعى خطاب السلطة عادةً إلى العتمة والضبابية بلغةٍ ملتبسةٍ تقطع طريق التواصل: " كلما تقلّصت قيمة الرسالة الدلالية إلاّ وزادت قدرتها على الإقناع، ولذلك

---

[1]- سامي ذبيان وآخرون: قاموس المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، مرجع سابق، ص 259.
[2]- المرجع نفسه، ص 267.
[3] - فيصل درّاج وآخرون: الثقافة والديموقراطية، دار صامد للنشر، الطبعة الأولى، 1990، ص 47، 48.
[4] - عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين السياسة الجنس في الرواية، المغاربية، مرجع سابق، ص 138.
[5] - فيصل دراج: الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب بالسياسة، دار الفكر الحديث، ص 296.
[6] - المرجع نفسه، ص 146.
[7] - عبد الكريم غلاّب: في الثقافة والأدب، مطبعة الرسالة، الرباط، المغرب، الطبعة الثانية، 1981، ص 11.

كانت السلطة مؤسّسة على السكوت لا على الحوار"[1]. ويكون خطابها بصيغة الأمر لأنّه يمثّل قمّة الهرم السلطوي، ليوحّد الزمرة التي يقودها بالقدرة **Pouvoir** على فعل الشيء، وهي مرتبطةٌ بفكرة القوّة والجبر الماديّ والمعنويّ على الآخر(ما يسمّيه بورديو العنف الرمزي)، وهنا نفهم لماذا كانت السلطة تسعى دائمًا لحماية كلمتها بشتّى الطرق والوسائل.

3– الأدب والسياسة:

كان ولازال للأديب دورٌ جوهريٌّ لبعث الأفكار والتغلّب على نوازع الخوف والهزيمة، وظلّت السياسة ملازمةً لقضايا الشعوب ويصوّرها الأديب من واقع الحياة: " نجد في الآداب العالمية أسماءً لكثيرٍ من الأدباء الكبار الذين سخّروا إبداعاتهم لخدمة قضاياهم السياسية ولمواطنيهم، فنتج أدبٌ سياسيٌّ مساير لهذه الأوضاع التي كانوا يعيشونها أو مقاومٌ لأوضاعٍ سياسيةٍ... ساهم في توعية الجماهير وتوجيهها لخوض معركة التغيير"[2].

يقودنا هذا للحديث عن علاقة الأدب بالسياسة، فهي علاقةٌ متواصلةٌ تركّز على التأثير والتأثّر الحاصل بينهما، إذ: " تتّخذ في أغلب الأحيان صورة التأثير والتأثر فنفترض أنّ السياسة تؤثّر في الأدب... إنّ الأدب مؤثّرٌ في السياسة محرّك للجماهير، رائدٌ فارسٌ، نبيٌّ مُلهمٌ، موّجهٌ معلّمٌ "[3]. ومن هنا نرى التأثير بينهما ويتحدّد بوجود أدبٍ ثوريٍّ وآخر سلطويٍّ: يسعى الأوّل لفضح العلاقات والقوى المهيمنة، ويستمرّ الثاني في الخضوع للسلطة الحاكمة. ويدفع أثر الكتابة السياسية للتدخّل فيها، لتَرسم كلّ سلطةٍ سياستها وتُقيّد حريّةَ التعبير وتزيّف معاني الكلمات: " إنّها تحارب كلّ جديدٍ وترحّب بكلّ جديدٍ يستعيد القديم، أو ترحّب بكلّ كتابةٍ تُعلن أنّ وحيد الكتابة هو كتابة السلطة المسيطرة، وأنّ كلّ ما خرج عنها هجينٌ ونقيضٌ للكتابة،"[4].

---

[1] - عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 1994، ص 17.

[2]- ينظر للتفاصيل: أحمد فطري: الأدب السياسي عند عبد الكريم غلاب: المقالة. القصة. الرواية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص 13 – 15.

[3] - مجدي توفيق: الأدب والحياة من الرسالة إلى الصمت، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002، ص 77.

[4]- فيصل دراج: الواقع والمثال، مرجع سابق، ص 306.

هنا نفهم متى يكون الحديث في/عن السياسة معزولاً ويدرج ضمن قضايا المسكوت عنه، حتّى تضمن السلطة تجسيد قيمٍ تحافظ بها على وحدة المجتمع؛ فالقمع يقدّم مشروعه تحت مظهرٍ عقليٍّ لكنّه يخضع في الحقيقة لرقابةٍ صارمةٍ من سلطة السياسة: " يعاني الروائي من القمع المجتمعيّ أكثر من القمع السلطويّ، إذ إنّ المجتمع الذي يبقى أسير الجهل والتخلّف والممارسات المغالطة سيتنكّر كلّ جرأةٍ من الروائي ويعيبه عليها. ولا يقف الأمر عند هذا الحدّ بل يتعدّى إلى نبذه أو طرده أو التشكيك في انتمائه "[1].كما نفهم لماذا كان تاريخ الأدب هو تاريخ الأدب السلطوي، ولماذا سيطر أدب الملوك وغاب كلّ أدبٍ نقيضٍ*.

حاول روائيون التخفّي خلف الحريّة، وغالوا في الفضح والتعرية فوجدوا أنفسهم في مواجهة السلطة، لأنّ خطاباتهم لا تنسجم مع توجّهاتها أو تحاول كشفها أو تبث روح الوعي: " بعضها أثار جدلاً كبيرًا بين الخصوم والأنصار وبعضها الآخر تعرّض للمصادرة والمنع من التداول، وقسمٌ ثالث أدّى بأصحابه إلى المحاكمة والاعتقال، وقسمٌ رابعٌ أودى بكتّابه إلى محاولات قتلٍ واغتيالٍ لأسباب عقائديةٍ أو سياسيةٍ أو فكريةٍ، أو محاولة التجرّؤ على التابو الأخلاقي للقوى المحافظة"[2]. وقد جَنَتْ بعض الكتابات على أصحابها وتعرّضوا لأشكالٍ من الأذى والاضطهاد والنفي، من ذلك: المعذبون في الأرض: **طه حسين،** أولاد حارتنا: **نجيب محفوظ،** موسم الهجرة إلى الشمال: **الطيّب صالح،** الخبز الحافي: **محمد شكري،** قصة حبٍّ مجوسية: **عبد الرحمان منيف،** وليمة لأعشاب البحر: **حيدر حيدر،** مساحة في عقل رجلٍ: **علاء حامد،** المجوس: **إبراهيم الكوني،** يوميات ضابط في الأرياف: **حمدي البطران،** سمر الليالي: **نبيل سليمان،** قبل وبعد: **توفيق عبد الرحمان،** أبناء الخطأ الرومانسي: **ياسر شعبان،** أحلام محرّمة: **محمود حامد...**

مثل هذه الروايات وغيرها كثيرٌ، تجسّد السلطة التي تمنع أيّ كتابةٍ تهدّدها لتفرض المعايير والأفكار الملائمة لها، وتحويل المعرفة إلى إيديولوجيا لتبرير كلّ سقوطٍ أو إلغاء

---

[1]- هيثم حسن: الرواية بين التلغيم والتلغيز، نون للنشر والطباعة والتوزيع، حلب، سوريا، الطبعة الأولى، 2011، ص 59.

* يمكن التذكير بقيود الكتابة الروائية العربية في بوادرها الأولى حين كانت الكتابة تتقدّم باستحياءٍ بأسماء مستعارة، مع **محمّد حسين هيكل** حين اكتفي عند صدور روايته بكتابة مصري فلاّح على غلافها، **ياسمينة خضرة** في رواياته المكتوبة بالفرنسية.

[2]- طه وادي: الكتابة السردية وأزمات الحريّة، المؤتمر العلمي السادس الحريّة والإبداع واقع وطموحات، منشورات جامعة فيلادلفيا، 2002، ص 262.

كلّ نقدٍ، وتسعى للدفاع عن حقٍّ مشروعٍ مهما كانت الظروف تجاه أيّ شيءٍ يهدّد حريّتها أو يقمع الاستقلال الفكريّ. وهنا يتأكّد أنّ الأديب فاعلٌ في تشكيل ثقافة المجتمع وينبغي أن يكون أدبه قبل كلّ شيءٍ قصةً جيّدةً تستثير شغفَ القارئ حتّى يهتمّ بها ويتبيّن معناها ومغزاها: " إنّ الكتّاب المهرة غالبًا ما يسلكون إلى غاياتهم سبلاً غامضةً معقّدةً "[1]. لذلك ارتبط الأدب بالسياسة وقضايا الشعوب، ولازم مشاكلهم وتطلّعاتهم لأنّها: " تُساير حياة الناس اليومية، وتعنى بواقعهم المادي والمعنوي. والأدب سواء أكان موضوعيًا أم كان ذاتيًّا فهو دائمًا يُصوّر الحياة اليومية التي يتواجد فيها ويعكس الواقع المعيش الذي يحيط به"[2]. والمجتمع في عالم السياسة لا يبقى على حالٍ لأنّه مرتبطٌ بطبيعة السياسة والسلطة ومدى وعي الشعوب. ولا يتجمّد الأدبُ عند نقطةٍ واحدةٍ في القيم السياسية بل هو في حركةٍ تجعله يخترع عالمه تجاه الحكم والسياسة، في بحثه عن الأفضل وتصويره للأمثل: " الوظيفة الاجتماعية هي الأساس الذي انطلقتْ منه الكتابة، حتّى تؤسّس في وقتٍ لاحقٍ سلطتها الخاصّة، وحتّى تعتقد في وقتٍ لاحقٍ أنّ سلطتها تتحقّق بمعزلٍ عن كلّ وظيفةٍ اجتماعيةٍ "[3].

ويكون الأدب الذي يتناول السياسة: " بهدف وضع نظامٍ سياسيٍّ مثاليٍّ للمجتمع"[4]. ويرتبط عمومًا بوظيفة الأدب لأنّ معناه في وظيفته وتحقّقها كفعلٍ مستقلٍّ لا يُلغي ما هو جوهريٌّ فيها: " لكن الاقتراب من حرفة السياسة يتيح له رؤيةً أعمق وأدقّ لتحليل المواقف واستخراج كوامنها التي تمكّنه من أن يوفّر للتجربة تفرّدها وتميّزها في التعبير"[5]. وهنا ندرك أنّ السياسيّ في ذاته جماليٌّ لأنّه إستراتيجية للقراءة باعتباره كامنٌ في النصّ الأدبي. وبقدر ما يؤكّد الأديبُ حقّ شعبه للنهوض والازدهار قد يصاب بما يخنق أنفاسه وينكّل به من تعذيبٍ وقتلٍ واضطهادٍ: "وممارسة المقاومة تعدّت عند عددٍ من الأدباء نطاق القول إلى الفعل...وإذ كان موقفهم النضاليّ هذا قد قادهم إلى دهاليز

---

[1] - روجر. ب. هينكل: قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2005، ص 18.

[2] - أحمد فطري: الأدب السياسي عند عبد الكريم غلاّب، مرجع سابق، ص 13.

[3] - فيصل درّاج: الواقع والمثال، مرجع سابق، ص 295.

[4] - إميل يعقوب، بسّام بركة، مي شيخاني: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1987، ص 26.

[5] - صبري عبد الله قنديل: رياح الانشطار، قضايا ومعارك أدبية ونقدية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، الطبعة الأولى، 2002، ص 187.

الزنزانة وغياهب المنفي وحبال المشنقة، فإنّ هذا الموقف أيضًا هو الذي جعل أدبهم ينبض بالحياة والواقعية ويطبع بالصمود والاستمرارية"[1].

وتتحدّد علاقة الأدب بالسياسة في وجود أدبٍ ثوريٍّ معارضٍ يسعى لفضح القوى السياسية المهيمنة، ووجود أدبٍ آخر سلطويٍّ يسعى لمعانقة السلطة الحاكمة: " العلاقة بين الأدب والسياسة علاقةٌ جدليةٌ ومتواصلةٌ... وهذه العلاقة قد تكون نافعةً من جانبٍ وضارّةً من جانبٍ آخر، ولكنّها وفي جميع الأحوال تفرض نفسها بشكلٍ لا يستدعي من الباحثين السعي وراء إثباتها بقدر ضرورة السعي لمعرفة درجة التواصل بين طرفيها"[2]. وندرك هنا أنّ علاقة الأدب بالسياسة لها وجهها السلبيّ لارتباطه بالسلطة ولا يتجاوز حدود الطبقة الحاكمة، وفي المقابل أدبٌ مضادٌّ يستهدف عقلَ الشعب لإعادة تشكيل وعيه في الاتجاه المعاكس.

ونجد في الآداب العالمية أدباء سخّروا إبداعاتهم لخدمة قضاياهم السياسية ولمواطنيهم، فنتج أدبٌ سياسيٌّ مسايرٌ أو مقاومٌ لأوضاعٍ سياسيةٍ تضطهد الفرد في حقوقه بحثًا عن الحرية والاستقلال، فكان منهم: **ماكسيم غوركي:** الأم، **دوستويفسكي:** الجريمة والعقاب، **شلوكوف:** الدون الهادئ، **أرنست هيمنغواي:** لمن تقرع الأجراس؟ **تولستوي:** دروب الآلام... وقد واكبوا الأحداث الكبرى الناجمة عن النظام الرأسمالي، فصوّروا في فترة العشرينيات والثلاثينيات نتائجه ضدّ النظام الاشتراكي وقضاءه على النظام الإقطاعي.

وهذا يعكس أنّ توظيف السياسة في الأدب يمثّل إغناءً له بموضوعات ومضامين جديدةٍ، فتغنيه بأفكار تعكس صورًا وإيديولوجيات المجتمع: " إنّ ارتباط الرواية بالسياسة قد أعطاها دورًا هامًا في التغيير الاجتماعيّ والسياسيّ من خلال نقدها للواقع الاجتماعيّ والسياسيّ وكشفها للتحوّل السياسيّ وتقديم الشخصيات الإيجابية المبشّرة بالثورة"[3]. لذلك فكثيرٌ من الأعمال الفنية كانت ذات مضامين سياسيةٍ وعبّرتْ عن أفكارٍ سياسيّةٍ وفسحتْ المجال لحواراتٍ تؤكّد الحدث والإيديولوجيات وجعلتْ: " الموقف السياسيّ أو من الأفكار السياسية المطروحة على الأقلّ إحدى اهتماماتها الأصيلة أو البارزة، بل إنّ الأمر

---

[1] - أحمد فطري: الأدب السياسي عند عبد الكريم غلاب، مرجع سابق، ص 15.

[2] - صلاح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، يوسف القعيد أنموذجًا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص 30.

[3]- صلاح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، مرجع سابق، ص 30.

كذلك بالنسبة للقارئ المعاصر الذي أصبحتْ الرواية تجيب له أو تناقش معه على الأقلّ قضيةً سياسيةً"[1].

ومثّلتْ السياسةُ خطابًا يوجّهه الأدباء للعالم ويشمل توجّهات ورؤىً تعبّر عن عوالم متناقضة وتدعو لثورةٍ جديدةٍ نحو التغيير، وقد يدفعه ذلك للوقوف عند تخوم المحرّم السياسي إذا لم يناسبها: "وهو التابو الذي أقامتْ حوله الوصاية المفروضة خاصّةً السياسة أسوارًا عاليةً من المشاعر الملتبسة، حتّى أصبح من يقترب من هذه الأسوار هو متسلّلٌ إلى منطقةٍ محرّمةٍ عليه ويستحقّ ما يواجهه من تبعات موقفه"[2]. وكثيرًا ما ترتفع أصوات الحكّام لتفرض على الأديب حدودًا لا يمكن تخطّيها وإلاّ نحا به الأمر للعقوبة، وتمارس مواريث إيديولوجية كونها ترى ما لا يقدر غيرها على رؤيته وفهمه. والواجب على الأديب التمسّك بالقيم النبيلة والإصرار على مواجهة كلّ التحدّيات المفروضة عليه رغمًا عن هوى سلطةٍ استبداديةٍ. وحينما تتناول الروايةُ السياسةَ فإنّها تعبّر عن آمال شعوبها بحثًا عن تماسكٍ وتكاملٍ إنسانيٍّ. ويبقى الأدب بحاجةٍ دائمةٍ لتصوّرٍ جديدٍ عن ذات الإنسان الفاعلة في المجتمع.

الدرس السادس: المرأة.

دخل الأدب النسوي خانة الهامشيات لعدّة اعتباراتٍ بعدما عانتْ المرأةُ من أنواع الاضطهاد العرقيّ والجسديّ والثقافيّ والاجتماعيّ؛ ويرجع الاختلاف الجنسي إلى الاعتقاد بارتباط المرأة بجسدها والرجل بعقله، إذ: " سيطر الرجل فكريًا وسياسيًا وثقافيًا ودينيًا، واقتصر دور المرأة على حفظ النوع وتربية الأطفال وإعداد الطعام، وأسند هذا الاعتقاد القيمة العليا للنشاط العقلي وتجاهل الأعمال الفيزيائية الضرورية للحياة "[3].

1- إشكالية الأدب النسوي:

[1] - طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1989، ص 223.
[2] - صبري عبد الله قنديل: رياح الانشطار، مرجع سابق، ص 298.
[3] - حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، قراءة في سفر التكوين النسائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009، ص 46.

أثار التساؤل عن أدب المرأة أو الأدب النسوي ومشروعيته: " جدلاً حول مضمون هذه التسمية/ الظاهرة التي تتضمّن إشكالية تصنيف الأدب على أساس الاختلاف الجنسيّ"[1]. هذا ما جعله هامشيًا تجاه مركزية ما يكتبه الرجل وتغليب الهويّة الذكورية: " بين الأدب النسوي والأدب الذكوري نزعةٌ أفضتْ إلى ثنائيةٍ ضدّيةٍ، بين كتابة الرجال وكتابة النساء، وكأنّ لكلّ من هاتين الكتابتين بنيةٌ خاصّةٌ "[2]. إذ تميّز الكتابةُ النسائيةُ المرأةَ عمّا يكتبه الرجل بعدما نصّب نفسه وصيًا عنها ما جعل الخطاب الأنثوي مسكوتٌ عنه تاريخيًا لأنّه أخذ يتسلّل لمختلف مستويات الحياة الاجتماعية والثقافية... كلّها أمورٌ تُقصي الأنثى وتمارس عليها تهميشًا ونفيًا وجعَلَها في أعماق المرجعيات القديمة، لتجد نفسها بين خيارين أحلاهما مرٌّ: إمّا الاستكانة والرضوخ مع الاعتراف بسلطة الرجل والمجتمع، وإمّا التمرّد على عوالم الانعتاق للتحرّر والاحتجاج على سلطته لتثبت مكانتها وتسترجع حقوقها بعيدًا عن: " ثقافة تتمركز على المذكّر الذي يحكمها، ولذلك فهي تنتظم بطريقةٍ تهيئ هيمنة الرجل ودونية المرأة في كافّة مناحي الحياة ومفاهيمها الدينية والعائلية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والقانونية والتشريعية والفنية والأدبية. هذه الهيمنة أفضت بالأنثى إلى تبنّي هذه البنية الإيديولوجية وأصبحت تجسّدها في حياتها وفكرها حتّى أصبحت كالرجل ترى دونية نفسها "[3].

ويرجع تهميش المرأة إلى المعتقدات والممارسات الثقافية المرتبطة بالجسم والأوامر والنواهي التي توجّه تصوّراتها تجاه الأشياء، وسلوكهنّ وخطابهنّ ومظهرهنّ الذي يتميّز بالحشمة والحياء بما يجعلها تمتثل لأوامر الرجل المفروضة عليها. كما اِرتبط ذلك بأصل الجنوسة كونها: " ليست معطىً بيولوجيًا وإنّما هي سيرورةٌ اجتماعيةٌ. تترجَم عادةً كلمة **الجندر** بالنوع الاجتماعيّ وهي أساسًا مقولةٌ ثقافيةٌ وسياسيةٌ تختلف عن الجنس باعتباره معطى بيولوجيًا، وتعني الأدوار والاختلافات التي تقرّرها وتبنيها المجتمعات بين الرجل والمرأة "[4]*.

---

[1]- رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة وسؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، 1994، ص 75.

[2]– سليمة خليل، هنية مشقوق: الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، مرجع سابق، ص 265.

[3] - حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، مرجع سابق، ص 51.

[4] - المرجع نفسه، ص 44.

* للمزيد من المعلومات عن أصل الجنوسة / الجندر، التأنيث، التذكير، التهميش راجع أكثر كتاب: حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، مرجع سابق، ص 43 - 52.

وسعى النقد النسوي إلى تأكيد خصوصيّة الأدب النسوي الممثّل لعالم المرأة وخصوصياتها، وإعادة الاعتبار لها في عالمٍ تتقاسمه مع الرجل لكنّه يمارس عليها تهميشًا واِضطهادًا: " التمييز الجنسي إستراتيجيةً قمعيةً يستعملها الرجال لتدعيم سلطتهم"[1]. ويبقى النقد النسوي نضال المرأة لكن تحت سلطة الذكورة لأنّه: " يدخل ضمن صراع القوى"[2]. كأنّ المرأة تنافس الرجل فيما يملكه خاصّةً في سلطةٍ بناها بمنطقه ومقاييسه وكأنّ الرجل يقاوم الاعتراف بما تمتلكه المرأة:" هي إذن لا تقدر على الكتابة والإبداع، هي تضع وتلد، أمّا فعل الإبداع فهو المجال المخصّص الرجل"[3]. وهذا ما يتجسّد في الآراء السائدة من أنّ المرأة ذات درجةٍ أدنى، والرجل هو المسؤول عن التحكّم في الطبيعة الأبوية.

2- موقف النقاد من الأدب النسوي:

هنا نلمس اختلاف الآراء بخصوص الأدب النسوي: بين مؤيّدٍ يرى من الاختلاف ضرورةً لها هويّتها ومشروعيتها، ويدعو من ثمّ لإزالة الفوارق بين الجنسين. وبين معارضٍ جرّد الأدب النسويّ من مشروعيته وحقّه في الإبداع، وعدّ الكتابة عند المرأة من باب الخطيئة أو أنّه: " بمثابة الرقص في حقل الألغام "[4].

والواقع يؤكّد أنّ النصّ المؤنث ليس حكرًا على المرأة، بل هو كل ما يُكتب عن المرأة بغضّ النظر عن صاحبه رجلاً كان أو امرأةً (الموضوع): " بإمكان الرجل أن يكتب نصًا مؤنّثًا ويرى أنّ هذا التصنيف لا يخدم الأدب بقدر ما يضرّه. فكلّ تاريخنا الحديث يركّز بالدرجة الأولى والأخيرة على محتوى الإبداع ومنتجه ومن هو، أمّا الجوهري في الإبداع الفنيّ والأدبيّ هو طابعه الجماليّ"[5]. وهنا يتّضح الاختلاف الحاصل في استعمال المصطلح بما يحمله من دلالات؛ لأنّ طبيعة كتابة المرأة الإبداعية ذات

---

[1]- سارة ميلز Sara Mills: الخطاب والإيديولوجيا، ترجمة يوسف بغول، حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات Trall، قسم اللغة الأجنبية، جامعة منتوري، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، أكتوبر 2002، العدد الأول، ص 112.

[2]- سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2004، ص 61.

[3]- المرجع نفسه، ص 62.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2002، ص 58.

سماتٍ أنثويةٍ مميّزةٍ ولها خصوصياتها المتفرّدة عن كتابات الرجل وتجعلها مستقلّةً تكشف: " ما تحويه هذه الإبداعات من خصوصيّة وما تثيره في نفس الوقت من أسئلةٍ حول كتابة المرأة من جهةٍ، وحول طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة من جهةٍ ثانيةٍ، وبين المرأة ومجتمعها من جهةٍ ثالثةٍ، سواء قامت تلك العلاقة على التوافق أم الخضوع والصراع، وما تدلّ عليه من مستوى وعي المرأة في إعادة إنتاج ذاتها أو صورتها "[1].

وهنا تؤكّد المرأة أن ليس كلّ ما يكتبه الرجال عنها يعكس المرأة حقًّا في عالمها وطرائق تفكيرها، بل يعكس خيال الرجل وكيف تصوّرَ خيالُه المرأةَ: " لم تكتب المرأةُ ضدّ الرجل الإنسان حين تناولت في كتاباتها الإبداعية العلاقة بين الأنوثة والذكورة، بل كتبت ضدّ إيديولوجيا السلطة الذكورية... بما هي ذاتٌ لها هويتها المجتمعية والإنسانية"[2].

وهناك من يرى أنّ المرأة تكتب فقط عن الجسد **Pornography** لذا عدّ الأدب النسائي هامشيًا يقصد به إثارة الغرائز وتصيّد أكبر عددٍ ممكنٍ من القرّاء والمراهقين، لأنّ المرأة في نظرهم امرأةٌ عاهرةٌ تتقمّص دور الكاتبة مستغلّةً مفاهيم الجسد، ليشكّل الجسد الصلةَ بين كتابة المرأة والرجل ويمثّل عالمين: عالمٌ ذكوريٌّ ينتهكه وعالمٌ أنثويٌّ يحتفي به. لذا قامت الحرب على قدمٍ وساقٍ بين أنصار الأدب الرفيع الراقي والفكر الجاد، وبين أنصار أدب الفحش والاستغلال التجاري الذي يداعب غرائز القارئ ويثيرها في غفلةٍ وراء الزيف والانحلال.

من هنا كانت حتمية وضع حدٍّ فاصلٍ بين أدب الفحش المهمَّش والأدب الرفيع، حينما يتناول الأدب العلاقات الجنسية بأقصى درجات الفحش والدناءة، وإن كانت هذه النظرة نسبيةً تختلف من أديبٍ لآخر ومن عصرٍ لآخر ومن مجتمعٍ لآخر: " يمكن وضع هذا الحدّ الفاصل عن طريق تحديد الهدف الذي يسعى إليه الأديب بقدر الإمكان، فإذا كان هدفه تعميق معرفة الإنسان بحياته الخاصّة والسريّة وتنوير عقله ووجدانه فيما يتّصل بهذا الموضوع الحرِج الغامض، فلا بدّ أن نضع هذا الأديب في مصاف الأدباء الذين أضافوا أبعادًا جديدةً إلى الأدب الإنساني. أمّا إذا كان هدفه مجرّد الإثارة المفتعلة والتسلية

[1] - رفيعة الطالعي: الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005، ص 09.

[2] - يمنى العيد: الرواية العربية، المتخيّل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2011، ص 146.

الرخيصة، فإنّه في هذه الحالة لا يختلف كثيرًا عن القوّاد الذي يكسب قوته باستدراج الزبائن إلى بيوت المتعة المحرّمة "[1].

صحيحٌ أنّ المرأة في كتاباتها توظّف لغة الجسد وتبرز أنوثتها وخصوصيتها عن الرجل، إلاّ أنّ ذلك لا يَصدق على جميع الكتابات النسائية لأنّ منها ما تعرّض لموضوعات تخصّ قضايا المجتمع والوطن والثورة... ضف إلى ذلك أنّ هناك أدباءً رجالاً تعرّضوا لموضوع الجنس والشبق بطرقٍ إباحيةٍ دون حياءٍ، وربما أكثر من المرأة: " فمادة الكتابة هي اللغة والتخييل وهو إرثٌ مشتركٌ بين الرجل والمرأة، إلاّ أنّ الكتابة بالجسد والتركيز على آلياته وبعث الرغبة والشهوة في حنايا النص تعتبر من بين التصوّرات التي حمّلها الرجل نشوءات اللغة والخطاب وأَلحق وظيفتها بالأنثى بما أنّ له الأسبقية في كتابة الجسد ورسم خارطته والإبحار في تموّجاته"[2].

يبقى الأدب النسوي حلقةً هامّةً من حلقات الإبداع لما له من سماتٍ فنيةٍ وجماليةٍ لها خصوصيتها، ثمّ إنّ فعل الكتابة أرقى من أن يصنّف على أساسٍ جنسيٍّ أو بيولوجيٍّ مهما كان، لأنّ ذلك يُفقد الأدب ماهيته وقيمته وهدفه. ومهما قدّم لنا الأدب في تخيّلاته وتصوّراته المرأةَ، فمِن الخطأ تهميشها أو اختزالها إلى جسدٍ فقط يُقصي خلفياتها التاريخية وقيمتها الجسديّة والنفسيّة.

---

[1] - نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصـر، 2002، ص 138.

[2] - عبد النور إدريس: النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، تمثّلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، سلسلة دفاتر الاختلاف، الطبعة الأولى، 2011، ص 08.

الدرس السابع: المجتمع.

مازالتْ إشكالية علاقة الأدب بمختلف جوانب الحياة تُطرح في مجالاتٍ معرفية عديدةٍ سواء الفنيّة أو الفكرية أم العلمية أم الإنسانية: " يجب أن يُنظر إلى الأدب في علاقته غير المنفصلة عن حياة المجتمع وفي خلفية العناصر التاريخية والاجتماعية التي تؤثّر في الأديب"[1]. لأنّ الأديب يعبّر عن تجربته وفهمه العام للحياة وتمثيل روح عصره ومجتمعه وتأثير ذلك عليه في فهمه ونظرته، وحينها يصبح الأدب تصويرًا لهذا الفهم ونقلٌ له: " ففي الأصل أنّ الأدب لا يُصنع بل يُولد مع الذات، وهو علامة الانتماء إلى فئة المثقّفين"[2].

وقد حاولنا الاقترابَ من علاقة الأدب بالمجتمع، محاولين الإجابةَ عن أسئلة جوهرية متعلّقة بحقيقة ارتباط الأدب الهامشي بالمجتمع وتعبيره عن قضايا الواقع وجمالياته الفنيّة بمختلف خصائصه ومادّة أسلوبه؛ فقد كان للظروف السياسية والدينية والاجتماعية العاملَ المؤثّر للتعبير عن المهمّشين في المجتمع في عدّة نماذج سلّط عليها الكتّاب أضواءهم وبما تابعوه من تفاصيلهم. وقد أوضحنا سابقًا اهتمام علماء الاجتماع بفكرة التهميش الذين رأوا بُروزَ هذه الظاهرة واستفحالها في المجتمعات عبر العصور، بسبب السلطة التي تمارس تهميشًا على بعض المثقّفين والأدباء وجعلهم في مناطق الظلّ بعيدًا عن الأعين والاهتمام، كما رأينا أنّ فكرةَ التهميش كثيرًا ما ترتبط بالجانب الثقافي

[1] - روبرت إسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، تعريب آمال أنطوان عرموني، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1999، ص 25.
[2] - المرجع نفسه، ص 22.

الذي يسهم فيه المبدعون والمفكّرون، ويتعرّضون للتجريح كما حدث مع **إدوارد الخراط** في كتاباته التي تعرّضتْ للتهميش من سلطة الكتابة التقليدية التي تعترف فقط بالمألوف*، في حين جسّد مفاهيم جمالية جديدة تخصّ الشكل الحداثيّ بعيدًا عن الشكل التقليديّ المهيمن.

وحاولنا سابقًا بيان كيف توسّعتْ دائرة الأدب الهامشيّ في عرض الجوانب الاجتماعية خاصّةً، التي تداخلتْ مع عدّة مجالاتٍ استوعبتْها بمختلف أبعادها، بما يفسّر تجسيده كبرى القضايا والأحداث الحاصلة في المجتمع التي تعكس واقعًا متزامنًا مع الأحداث التي تتناولتها في رؤاها ومذاهبها ومواقفها وإيديولوجياتها... ولا شكّ في أنّه حاز على اتّساعه وشموله تأثيرًا كبيرًا في القرّاء عبر العالم ككلٍّ وأصبح أكثر مقروئيةً بسبب موضوعاته.

1- الأدب والمجتمع:

كثيرًا ما يتمّ التساؤل منذ القديم عن حقيقة تعريف كلمة **أدب** في مختلف اللغات العالمية، وإن اختلفتْ وتباينتْ من جهةٍ، واتّحدتْ وتشابهتْ في جوانب من جهةٍ أخرى: " إنّ العمل الأدبي بناءٌ لغويٌّ يستغلّ كلّ إمكانيات اللغة الموسيقية والتصويرية والإيحائية والدالّة، في أن ينقل إلى المتلقي خبرةً جديدةً منفعلةً بالحياة"[1]. ذلك أنّ الأديب يستخدم اللغة استخدامًا خاصًّا للتعبير عن أفكاره: " إنّ التزاوج واقعٌ بين طريقة الأديب الخاصة في استخدام اللغة والطريقة التي تستخدم بها هذه اللغة في المجتمع"[2]. وبذلك نستطيع فهم جوانب اجتماعية عديدة حاول الأديب التركيز عليها والتعبير عنها متأثّرًا بمجتمعه الذي يعيش واقعًا نُدركه ونُدرك طريقته التي جعلَنا بها نعايش هذا الشعور والتفكير.

إنّ تفرّع المعارف والعلوم إلى ميادين واختصاصاتٍ عديدةٍ بين إنسانيةٍ واجتماعيةٍ وعلميةٍ وتقنيةٍ... جعلها تبتعد عن الأدب بعد أن توسّعتْ دائرته وإن بقيتْ علاقاته متشابكةً معها: " يجب أن يُنظر إلى الأدب في علاقته غير المنفصلة عن حياة المجتمع

* ينظر للتفاصيل: إدوارد الخراط: أنا والطابو، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة عن السلطة والحرية، مجلة فصول، المجلّد 11، العدد 03.

[1] - عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، الطبعة السادسة، 1976، ص 36 .

[2] - المرجع نفسه، ص 42 .

وفي خلفية العناصر التاريخية والاجتماعية التي تؤثّر في الأديب"[1]. وما زاد من ذلك هو اختراع الطباعة وتطوّر صناعة الكتب وتراجع نِسب الأميّة...

2- الأدب الهامشي وقضايا المجتمع:

هل تجوز دراسة أنواع الأدب الهامشي بمعزلٍ عن البيئة الاجتماعية وأثرها على الفرد والمجتمع والأديب؟ هل يمكن تخطّي وإهمال عوامل ظهور الأدب الهامشي سواء أكانت سياسية أم اقتصادية أم جغرافية أم تاريخية أم اجتماعية؟

إنّ دراسة أيّ نوعٍ من أنواع الأدب الهامشي لا يتمّ إلا بدراسة البيئة التي نشأ فيها وكيف تمثّلها؛ وبذلك فالحديث عن سوسيولوجيا الأدب الهامشي يرتبط عمومًا بالناحية الاقتصادية وقضية القرّاء والمستوى الثقافي العام السائد ممّا تحدّده الإحصائيات الدقيقة كعدد النسخ وتمويل طبع الكتاب أو الأرباح المحقَّقة لدى المؤلِّف والناشر. ويجب أن ننظر دائمًا إلى الأدب الهامشي في علاقاته غير المتناهية بالمجتمع والواقع المعاش وما ارتبط بالتاريخ والأدب لأننا عهدنا دائمًا أنّ الأدب ابن بيئته كونه ظاهرة اجتماعية يؤثّر فيها ويتأثّر بها في كلّ الأحوال، ومتجدّدٌ حيويٌّ يستوعب تطوّرات العصر وما يسعى الإنسان لتحقيقه بقيمٍ مثاليةٍ وإنسانيةٍ، وهذا ما يسعى إليه الأدب الحقّ عبر العصور وإن عُدّ هامشيًا: " ولهذا يجب أن تُنزع عن الأدب صفة القداسة ونحرّره من محرّماته الاجتماعية بنفاذها إلى سرّ قوتّه، وعندئذ قد يصير مستطاعًا ليس أن نصنع تاريخ الأدب من جديدٍ بل تاريخ الناس في المجتمع استنادًا إلى حوار مبدعي الكلام والأساطير والأفكار، مع معاصريهم وذرّيتهم، هذا التاريخ الذي ندعوه أدبًا "[2].

وكان ظهور الروايات الهامشية نتاجًا لتطوّر فنّ الرواية عمومًا التي اِلتحمتْ مع أجناس أدبية ومعارف وتخصّصات علمية وإنسانية شكّلتْ سياقات ثقافية تناسب رؤيتها المخالفة للسائد في الأدب الرسمي، وبذلك حاولتْ مثل هذه النتاجات الهامشية أن تؤسّس لنفسها جينالوجيا خاصّة بها وبعالمها وقرّائها، وتستمدّ مشروعيتها الأدبية عبر الانتساب إلى الأجناس الأدبية مثل الشعر والرواية: " فالنسب الأدبي عامل خلافٍ في كينونة النصّ لدخول حيز المنافسة"[3].

---

[1]- روبرت إسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، مرجع سابق، ص 25.

[2] - روبرت إسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، مرجع سابق، ص 132.

[3] - معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، مرجع سابق، ص 28.

ويمكن النظر إلى الظروف الاجتماعية والاقتصادية العالمية بما فيها ما حدث في أمريكا، بوصفها تأثيرات هامّة على طبيعة ظهور الأدب الهامشي ومختلف أنواعه الروائية آنذاك –كما أوضحنا سابقًا- إلى ما قاله **باختين** عن نشأة الرواية وأفكاره التي استقاها من نظرية **هيغل**؛ إذ رأى ارتباط الرواية بالانتقال من الإقطاعية التي طوّرت الفنّ الملحمي إلى الرأسمالية التي أوجدتْ فنّ الرواية عمومًا على اختلاف موضوعاتها وطبيعتها. وكأنّ الروايات الهامشية التي ظهرتْ بدايةً في أمريكا كانت نوعًا أدبيًا من الرواية التي عبّرتْ أيضًا عن واقعٍ جديدٍ ينطق باسم الطبقات الدونية التي تلقّتْه وتزامنتْ مع ازدهار الأدب الشعبي ودراسة الثقافات الشعبية.

ومع ذلك، مازال هذا النوع الجديد من الأدب في عهود طفولته الأولى، يتلمّس طريقه الواضح في الشعاب المتعدّدة التي تطال فنّ الأدب عمومًا؛ ذلك أنّ وجود نتاجات هامشية تَطرح قضايا جديدةً تتعلّق كلّها بالمجتمع، فإنّها تطرح أيضًا قضايا جمالية وأسلوبية ولغوية... تُعنى بوضع الآثار الأدبية في نطاقٍ بيئيٍّ يرتبط بها، وتُفسَّر على أساسها سوسيولوجيا الأدب الهامشي على إثرها. وهذا طبعًا يتجاوز طروحات العديد ممن مهّد لعلم اجتماع الأدب بدءًا مع **مدام دي ستال**.

وقد توسّع ميدان الأدب الهامشي في عرض تداخلاته مع مختلف المجالات الدينية والسياسية والاقتصادية والعلمية والتاريخية المتّصلة به، وهذا ما يفسّر تزامن الأدب مع كبرى القضايا والأحداث الحاصلة في العالم في رؤاها ومذاهبها ومواقفها وإيديولوجياتها... ولا شكّ في أنّه على اتّساعه وتنوّع موضوعات أنواعه أصبح لها تأثيرٌ كبيرٌ في القارئ والعالم ككلٍّ وأصبحتْ أكثر مقروئيةً، وفي تبنّي وإخراج الأفكار وتبيين اتّجاهها بما يبرز قيمته وأهميته وإن اختلفت دوافع الكتابة. ولا يمكن أن نتجاهل ما يسهم به الأدب الهامشي في الكشف عن كثيرٍ من أنماط العادات والسلوك والمسكوت عنه إنْ في ثقافة المجتمع الذي أنتجَه أو حتّى في مختلف الثقافات الإنسانية.

الدرس الثامن: فنون الأدب الهامشي وأنواعه.

تغيّر مفهوم الأدب ووظيفته عبر العصور وتغيّرت معه مفاهيمُ نقديةٌ كثيرةٌ، فظهرت أجناسٌ أدبيةٌ عديدةٌ لم تكن معهودةً قبلًا، ولاقت انتشاراً كبيراً واستهلاكاً واسعاً في فترةٍ وجيزةٍ منها ما اندرجَ ضمن الأدب الهامشي؛ وتعتبر معظم فنونه قريبةً من أنواعٍ تنتمي للأدب الرسميّ، حتّى أنّ بعضها أصبح نوعًا أدبياً أمًّا (من الأمومة) للعديد من الأنواع الأدبية التي ازدهرتْ في القرن العشرين، مثل الرواية البوليسية التي انبثقت عنها رواية الخيال العلمي والجوسسة والفانتاستيك... والإشكالية هنا لا تدور حول الشكل وإنّما في المعنى المحدّد الذي يحمل في ثناياه فكرةً معيّنةً، باعتبار الشكل الأدبيّ يستوعب واقع الإنسان وقضاياه: " أنّ العناصر الشكلية نفسها للعمل الأدبي لا تفقد على أيّ حالٍ مضمونيتها، وهكذا فإنّنا نتشبّع بمضمون العمل الأدبي بهذا الشكل أو ذاك عندما نتناوله"[1].

ليس تصنيف فنون الأدب الهامشي ضمن حقل الآداب بشيءٍ جديدٍ، فقد كانت ولازالت قضية تصنيف الأجناس الأدبية قضيةً جوهريةً في عالم الأدب؛ وكان **أفلاطون** أوّل من اهتمّ بتصنيف وتمييز الأجناس الأدبية وتقسيم الشعراء إلى مجموعاتٍ في جمهوريته، واختياره للأدب المتماشي مع الآلهة. وتبعه **أرسطو** في كتابه **فن الشعر** وقام بتصنيفها إلى المأساة والملهاة والشعر الغنائي، وجعل لكلّ منها خصائص ومميّزات تميّزها... واستمرّ ذلك إلى عصرنا الحديث في تمييز النصوص الأدبية بالتركيز على المكانة التي تحتلّها مقولة الجنس الأدبي: " كان تصنيف الأجناس الأدبية ضرورةً لا مناص منها، وذلك بإيجاد صيغةٍ تجميعيةٍ نسقيةٍ لعددٍ من الأنواع بناءً على السمات المميّزة لكلّ نوعٍ، وبقيَ سؤال الجنس أحد أسئلة الأدب الجوهرية"[2].

وبذلك، فتصنيف الأجناس الأدبية مرتبطٌ بماهية الأدب وتطوّره باستمرارٍ مع الزمن، تماشياً مع الأهداف والغايات التي يرمي إليها: " والحقّ أنّ الأجناس الأدبية لها طابعٌ عامٌ وأسسٌ فنيّةٌ، بها يتوحّد كلّ جنسٍ أدبيٍّ في ذاته ويتميّز عمّا سواه، بحيث يفرض

---

[1]- يا.أي. إيسبورغ، ك.د. كاجي، ف.ف. كوزينوف، إي.م. ميليتسكي: موسوعة نظرية الأدب: إضاءة تاريخية على قضايا الشكل، قضايا الشكل والقصص الشعبي والبطولي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، القسم الأوّل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، الطبعة الثانية، 1986، ص 37.

[2]- فتيحة عبد الله: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، المجلّد 33، العدد الأول، 2004، ص 174.

كلّ جنسٍ أدبيٍّ نفسه بهذه الخصائص على كلّ كاتبٍ يعالج فيه موضوعه مهما كانت أصالته ومهما بلغتْ مكانته من التجديد. هذه الأجناس الأدبية غير ثابتةٍ، فهي في حركةٍ دائبةٍ من عصرٍ إلى عصرٍ، ومن مذهبٍ أدبيٍّ إلى مذهبٍ أدبيٍّ آخر"[1]. ذلك أنّ الأجناس الأدبية تنمو وتتطوّر مثل الكائنات العضوية الحيّة، حتّى تستقرّ على قواعد وخصائص مميَّزة. وقد يحدث في تطوّرها أنّها تبتعد عن القواعد والأسس التي بُنيت عليها في الأوّل وهذا هو حال الملاحم القديمة التي فقدتْ طابعها الجوهريّ، فقد كانت شعراً ثمّ أصبحت نثراً ثمّ زالت في العصر الحديث.

هذا ما نجده الآن مع فنون الأدب الهامشي الذي نعتبره امتداداً للأدب الرسمي الفصيح، الذي لم تعترف به المؤسّسة النقدية ورفضَته: " فَرضَ النقد تقاليد وقواعد قانونية على النص غير معترفٍ بها مثل الرواية البوليسية، وتبقى من جهةٍ أخرى شروطاً ذات مستوى جماليٍّ"[2]. فيَعتبره ينتمي للأدب الدوني الذي احتضنته الطبقات الشعبية، وبالتالي لا يرقَ للأدب الرسميّ الرفيع، ولا للطبقة الأرستقراطية والنخبة المثقّفة، رغم أنّه أوجد لنفسه شكلاً خاصّاً وشقّ لنفسه مجرىً خاصّاً به ينسجم مع متطلّبات الواقع، وقد قابلتْ هذا الأدب بالرفض وعدم الاعتراف به مهما كان نوعه وأسلوبه وطريقة معالجته.

والأمر نفسه مع الأدب الشعبي بكلّ فنونه؛ فبالرغم من غنى مادته وثرائها بالرموز والدلالات، فقد نَظَرَ إليه المولعون بالأدب الرسمي نظرةً سلبيةً، وكانت علّتهم في ذلك أنّ للقصص قواعد وأصولاً لا يمكن أن نجدها فيه. والحقيقة أنّهم في ذلك اقتدوا بالسلف الذين يرون أن لا أدب إلاّ أدب الفصحى، ما جعلهم يتمسّكون بمواقفهم ويسلكون مسلكهم في تعاملهم مع الثقافة الشعبية والأدب الشعبي، باعتبار أنّه نتاجٌ للخيال الشعبي الذي تكثر فيه الخوارق والأعاجيب والخرافات، ولذلك رفضوها انطلاقاً من مقولة الصدق والكذب، فعقليتهم لا تعرف غير المسلَّمات من الحقائق.

الدّرس التّاسع: الشّعر.

[1] ـ محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، مرجع سابق، ص 137، 138.

[2] - J.P de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey: Dictionnaire des littératures de la langue française, Ouvrage publié avec le concours du centre national des lettres , Paris , 1984, page 1988.

تعدّ خصائص الشعر الفنية مقوّمات هامّة تميّزه عن النثر وبما تتمايز أنواعه ليس من لغةٍ إلى لغةٍ أخرى فقط، بل حتّى داخل اللغة الواحدة وما اتّصل بالعرف والذوق الجمالي عبر العصور. والأكيد أنّ الاختلافات الحاصلة تعكس تنوّعًا وتغيّرًا في الخصائص الفنية للوزن والصور*، ما قد يجعل تجديدًا وخروجًا عن السائد والمعروف؛ فيتمّ استحداث شعرٍ وتهميش آخر بسبب موضوعاته التابوية، وقد يرتبط بمعنىً حداثيٍّ في تجارب جديدةٍ لم تكن معهودةً قبلاً وتُعتبر تمرّدًا على محدّدات الشعر المعروفة، لنجد اِستحداث خصائص جمالية وفنية في ضوء تطوّر السياق لم تكن موجودةً أيضًا. وإذا نظرنا إلى هذا الشكل الشعريّ المستحدث والمهمّش، نجده يُحقّق خروجًا عن محدّدات النوع التقليديّ في موضوعه وتجاوز قيمه الجمالية السائدة، فلنا أن نقرأ حينذاك الكثير من الشعر الذي فُرضَ عليه التهميش قسرًا كما أشرنا سابقًا.

1- التجديد في الشعر العربي:

لا يعدو أن يكون الحديث عن الشعر القديم مرتبطًا بفترة ظهوره مع ما ميّزه من خصائص فنيةٍ تغيّرتْ مع الشعراء؛ فشِعْرنا العربي مازلنا نقدّسه ونقرؤه ونتذوّقه ونجد فيه متعةً تخفق بالحيوية والصور، مثله مثلَ الشعر الذي أنتجَتْه الإنسانية ومازال يرافقنا بقدسيةٍ في كلماته وشكله وصوره مهما تنوّعتْ نظرتنا إليه مع الزمن، حتّى بما دَخَلَه من طابَع التجديد الذي أنتج العديد من ضروب الشعر التي لم تكن معهودةً قبلاً.

وقد اقترنَ في الأدب العربيّ الشعرُ بالغناء وكان طابعًا جديدًا ليس معهودًا، وذكَرَ **الأصفهاني** الكثير من الشعر الغنائي الذي تغنّى به المغنّون حتّى شعراء الأندلس حين نُقل إليهم مع **الزرياب** من المشرق (بغداد)... فكانت بداية الخروج عن نمط الشعر العربيّ العموديّ المعروف مع فنّ الموشّحات الأندلسية: " وكانت ذات طابعٍ شعبيٍّ فيما يُنظم فيها من أغراضٍ غنائيةٍ أهمّها الغزل. وفي الموشحات العربية خروجٌ عن نظام القافية الواحدة في القصيدة العربية الرتيبة، وعلى الرغم من أنّ الموشّحات نُظمتْ أوّلاً في البحور العربية القديمة ولكن مع التحرّر من القافية، فإنّها ما لبثتْ أن نُظمتْ في بحورٍ أخرى تألفها الأذواق ولكن لا عهد للعربية بها "[1]. واختلفتْ في المطلع الذي كان على قافيةٍ تختلف عن قافية الغصن مع اتّحادهما في الوزن، وكذا القفل الذي يتّحد مع المطلع

* للمزيد من الإيضاحات عن تأثيرات الشعر الداخلية والخارجية في الأدب العربي ينظر: محمّد غنيمي هلال: الأدب المقارن، مرجع سابق، ص 265 وما بعدها.

[1] - محمّد غنيمي هلال: الأدب المقارن، مرجع سابق، ص 270.

في قافيته*. ولئن كان فيها تخلّص من قيود الوزن والقافية الواحدة، فكان هذا التجديد شكليًا اِضطرّتهم إليه ظروف الغناء، فجدّدوا في الأوزان تجاوبًا مع طبيعة بيئتهم المترفة.

ومع زيادة تأثّر الشعراء بحضارة الفُرس المادية، دفعهم هذا إلى التمرّد على التقاليد العربية ونُظُم الإسلام، وكان **أبو نوّاس** من المحدَثين الذين سخِروا منها وثاروا على نظام القصيدة العمودية فاِستبدل المقدّمة الطللية بالمقدّمة الخمرية، وكان خيرَ من مثّل هذا الجيل الذي رفَض القيم العربية التقليدية التي بقيتْ مهيمنةً في عصرٍ أصبحتْ له خصوصياتٌ فنيةٌ مخالفةٌ للعصر الجاهلي: " وأغلب الظنّ أنّ ثورته لم تكن ثورةً جنسيّةً بل كانت ثورةً حضاريةً من نوعٍ خاصٍّ، ثورة الحضارة الفارسيّة وكلّ ما اتّصل بها من خمرٍ ومجونٍ على العرب وحياتهم الإسلامية، وهو يثور في ضجيجٍ وعجيجٍ وصياحٍ وهجومٍ حتّى على الشعر وتقاليده"[1]. فيقول مثلًا:

دعِ الأطلال تسفيها الجنوب وتبلى عهد جدّتها الخطوب

وخلِّ لتراكب الوجناء أرضًا تخلّب بها النجيـبة والنّجيب

ولا تأخذْ عن الأعراب لهوًا ولا عيشًا، فعيْشهم جديب

حتّى أنّ الخمر أخذتْ صفةً خاصّةً عنده في حياته وفكره وطبعه ارتقى بها إلى فلسفةٍ في الحياة، ومثّلتْ فلسفة اللذة والنشوة بها على غير عادة العرب في تقاليد شعرهم: " ويعلن معها استخفافًا بالدّين وعقائده التي تحرّمها وتحرّم معها جملة الآثام التي كان يرتكبها"[2]. مثلما يظهر في مطلع كثير من قصائده، منها:

عاج الشقيّ على رسمٍ يُسائله وعُجتُ أسألُ عن خمّارة البلدِ

يبكي على طلل الماضينَ من أسدٍ لا درّ درّكَ قلْ لي: مَن بنو أسد؟

ومَن تـميمٌ ومَن قيس ولفهُما ليس الأعاريب عند الله مِن أحدٍ

ومن حيث الصياغة اللفظية في الشعر العربي فقد عرفتْ أيضًا خروجًا عن السائد حتّى عهد **البحتري**؛ وأصبحتْ مع أشعار **ابن الرومي** تأخذ شكلاً جديدًا نحو النمطية والبساطة: " فإنّ الشعر عنده لم يعد تعبير للعاطفة فقط بل أصبح تعبير العقل قبل أن

* ينظر للتفاصيل أكثر: مقدمة ابن خلدون، ص 541 – 548.

[1] - شوقي ضيف: الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الحادية عشرة، ص 99.

[2] - المرجع نفسه، ص 106.

يكون تعبير العاطفة، وبذلك عمّه غير قليلٍ من التحليل والتفصيل"[1]. فكان أشعرَ أهل زمانه بعد **البحتري** وأحسنهم أوصافًا وأبلغهم هجاءً، وأوسعهم افتنانًا في سائر أجناس الشعر وقوافيه بما لا يجاريه أحدٌ: " يُركِّب منه ما يصعب على غيره، ويُلزم نفسه مالا يلزمه، ويخلط كلامه بألفاظٍ منطقيةٍ، يُجمِل لها المعاني ثم يُفصِّلها بأحسن وصفٍ وأعذب لفظٍ. وهو في الهجاء لا يُقدَّم عليه، ولا يلحقه فيه أحدٌ من شعراء عصره، غزارة قولٍ، وخاصّةً في شعره الساخر"[2]. وعُرف عنه سخطُه على التفسّخ السياسيّ والاجتماعيّ السائد في عصره، فهجا أصحاب المال والجاه الذين جعلوه مطيّةً لبلوغ المراتب العليا ولم يكونوا خيار الناس وأفضلهم، فكان شعره: " نوع من أنواع النقد الاجتماعي الذي يهدف لإصلاح الواقع وسدّ مواطن النقص فيه"[3]. وأصبح للشعر خصائص الأعمال النثرية في وضوح الفكرة وعدم الاهتمام بالعبارة كما رسائل الكتّاب في عصر **عبد الحميد**. وكان **ابن الرومي** من أوائل العبّاسيين الذين وصلوا بين الشعر والنثر: " إنّ ابن الرومي كان ممّن أُهّلوا لهذه الحركة الواسعة من نظم النثر وحلّ الشعر فقد انتفَتْ بينهما الفواصل إلاّ ما كان من الرُقم الموسيقية التي يتقيّد بها الشعر"[4]. وهذا ما جعله يُشتهر بوصفه الحسي البارع لصور البيئة المختلفة وتوليد المعاني بدقّةٍ في روعة التصوير والتمثيل، فكان من ميزاته أنّه لا يترك المعنى حتّى يستوفيه، ويمثّله للقارئ تمثيلاً.

2 - الجماعة الهامشية في الشعر:

كثيرًا ما تحدّثت القصائد الشعرية عن جماعاتٍ هامشيّةٍ، مثلما نقرأ مع **صلاح عبد الصبور** قصيدة **موت فلّاح** التي صنعتْ من فلاحٍ هامشيٍّ فضاءً للفناء من أجل الحياة، وقصيدة **سلّة ليمون** حين جعلتْ بائعة ليمون تحمل سلّتها في ميدان مزدحم وسط المدينة نموذجًا واضحًا لكتابةٍ تغمر الذات القابعة في الظلّ المبهم بالضوء الساطع للّغة الشعرية، وقصيدة **عبد المنعم عواد يوسف** بعنوان **كما يموت الناس مات**، قصيدة **فاطمة ناعوت** بعنوان **لونٌ من الطب** من ديوانها **فوق كف امرأة**، إذ ترفع الهامشية عن الذين يعانون كلّ يومٍ ولا يُقدِّر أحدٌ معاناتهم،كما يمكن إدراك كيف قرأ **الطاهر لبيب** شعر الغزل العذري

---

[1] - شوقي ضيف: الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 206.
[2] - الموسوعة العربية العالمية، مادة ابن الرومي، حرف الراء، مرجع سابق.
[3] - شمسي واقف زاده: الأدب الساخر: أنواعه وتطوّره مدى العصور الماضية، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد الثاني عشر، 21/ 10/ 1390ه، ص 117.
[4] - شوقي ضيف: الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 206.

قراءةً جديدةً تراه من إنتاج جماعةٍ مهمّشةٍ عبّرتْ عن رؤيتها للعالم حين وجدتْ نفسها فيه ولم تتقبّله...

3 - الشعر الحرّ (شعر التفعيلة):

عدّ الشعر الحداثي بما فيه الشعر الحرّ – آن ظهوره– هامشيًا، ورُفضَ لخروجه عن نمط الشعر العمودي، تقول **نازك الملائكة**: "كانت هذه الحالة من الانكماش والرفض ردّ الفعل الأول الذي لَقِيَتْهُ حركةُ الشعر الحرّ حين اِنبثقتْ أوّل مرةٍ في العراق، فقد قابلها الأدباء والجمهور مقابلةً غير مُرحّبة ورفضوا أن يتقبّلوها وعدّوها بدعةً سيّئة النيّة غرضُها هدم الشعر العربيّ. وإنّما كانت فكرةُ إقامة القصيدة العربية على التفعيلة بدلاً من الشطر، صادمةً للجمهور لأنّها سألَتْه أن يُحدث تغييرًا أساسيًا في مفهوم الشعر عنده "[1].

وتفرّقتْ قضية الشعر بين ثنائية الشكل والمضمون بما أثار جدلاً واسعًا بتجاوز القوالب الموروثة وقوانين الشكل الخارجي (موسيقى الشعر التي تعتمد رتابة الوزن وثبات القافية). وكانت الثورة على الشكل الموروث ضرورةً استلزمها المضمون الجديد عند المجدّدين: "كان هذا الانفجار الشعريّ تعبيرًا عن الأزمات المزمنة لجمود الشكل التقليديّ، واصطدام هذا الشكلُ بتحوّلٍ جذريٍّ في الواقع العربي بعد الحرب العالمية الثانية"[2]. وقد حاول رواد التجديد في الشعر أن يُؤسّسوا منهجًا جديدًا للقصيدة يتماشى وروح العصر بالاقتراب من الحدث اليوميّ ولغة الحياة باستخدام الرموز التاريخية والأسطورية، وأسفرَ ذلك عن رؤيةٍ حداثيةٍ حطّمتْ الشكل التقليديّ وإن ارتبط بالمضمون: " لأنّ وجود الأوّل متمّمٌ للثاني، ولأنّ لا وجود لأيٍّ منهما بدون الآخر"[3]. وكلاهما يمثّل جوهر الشعر كالروح والجسد الذين يجسّدان الحياة.

تعتبر **نازك الملائكة** رائدة الشعر الحرّ إذ حقّقتْ اِنتقالاً كبيراً في شكل القصائد الشعريّة الكلاسيّة الذي ساد قرونًا إلى الشكل المعروف بالشعر الحرّ ممّا أثار جدلاً ومعارضة من الشعراء التقليديين، وترى أنّ الشعر العربيّ لم يكن يومًا ساكنًا متحجّرًا؛ بل اِمتلك من المرونة ما سَمح له أن يتطوّر باستمرارٍ، وطرأتْ عليه تجديداتٌ في المضمون والشكل اِمتلأت بها سجلّاتُ تاريخه؛ فلم يمُرْ على الشعر الجاهليّ قرنٌ واحدٌ حتّى دخلته أغراضٌ جديدةٌ بظهور الإسلام، ووجدنا الشعرَ السياسيّ مثالًا عليه، ولم تمر

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، 1981، ص 51.
[2] - محمّد إبراهيم أبو سنة: دراسات في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، ص 127.
[3] - شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس في الأدب المقارن، مرجع سابق، ص 254.

مائة عامٍ أخرى حتّى بدأ عصر المحدثين باتجاهاتٍ جديدةٍ في الصياغة وأساليب التعبير على يد **أبي نواس** و**أبي تمام، بشار بن برد، مسلم بن الوليد، ابن المعتز، ابن هرمة، الشريف الرضي**... وأصبح للغة الشعرية إمكانياتها التعبيرية خلاف السائد، فتجعلها تصوّرًا ناميًا عن أفكارٍ تتجسّد في موسيقى لغوية وأخرى إيقاعية وإن اختلفتْ في نظام تشكيلها وهيكلها، وتخلق للكلمة مجالاً واسعًا وخيالاً رحبًا يأسر كلّ سامعٍ ليدخل في عوالمها*.

من جانبٍ آخر، تمخّض الحديث عن قضايا تجديد الشعر العربي واتّصاله بقضية الشكل والمضمون، عن ظهور الشعر المرسَل الذي رَوّجتْ له جماعة الديوان (**عباس محمود العقاد وعبد القادر المازني وعبد الرحمان شكري**)، فدعوا لفهمٍ وتصوّرٍ جديدٍ عن الشعر بالتحرّر من قيود القافية التي تعيق حركة الشعر ورتابة أفكاره. يقول **العقّاد** مدافعًا عنه: " إنّ أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعرٍ تفتّحتْ مغالق نفسه وقرأ الشعرَ الغربي، فرأى كيف ترحّب أوزانهم بالأقاصيص المطوّلة والمقاصد المختلفة وكيف تَلين في أيديهم القوالب الشعرية فيُودعونها ما لا قدرة لشاعرٍ عربيٍّ على وضعه في غير النثر"[1]. وهذا لأنّ اتّساع وتنوّع القوافي حسبه يُفرج عن القول ويُبرز المواهب الشعرية ويحتّم على الشعراء اللجوء إلى التوسّع في المعنى والتعبير الفنيّ الجميل عن المشاعر والوجدان: " فالشعر مهما اختلفتْ أبوابه لابدّ أن يكون ذا عاطفةٍ "[2]. ويبقى لكلّ نوعٍ أدبيٍّ جمالياته التي تتوجّه إلى القارئ والمجتمع ليتلقّاه ويتذوّقه ويتلمّس فيه صورة كاتبه وبيئته: " الشعر العظيم لا يقاس بمجرّد معناه المباشر، وإنما يقاس بما يرتبط بهذا المعنى من معانٍ وصورٍ يثيرها في نفس متلقّي الشعر، وتزداد قيمة الشعر بازدياد قدرته الإيحائية"[3].

أمّا تلخيص قصيدة النثر وصياغتها في قالبٍ نثريٍّ يعدّ جهلا بجوهر الفنّ، إذ ليست الأفكار التي توحي بها القصيدة هي الشيء الهام فيها بل انسجام الإيقاع في زخرفٍ يثير لواعج القلب والنفس بما تخلقه فينا من عالمٍ أو حالة وجودٍ.

---

* ينظر للتفاصيل: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 52 وما بعدها.

[1] - عباس محمود العقاد : مطالعات في الكتب والحياة، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الرابعة، 1987، ص 269.

[2] - عبد الرحمان شكري: الديوان، دار الشعب، القاهرة، مصر، الطبعة الرابعة، الجزء الثالث، ص 244.

[3] - شفيق البقاعي : الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس في الأدب المقارن، مرجع سابق، ص 247.

الدرس العاشر: الرواية.

تندرج ضمن الأدب الهامشي عدّة نماذج روائية تمّ تهميشها لسببٍ أو لآخر، وتعتبر الرواية البوليسية ورواية الخيال العلمي والتجسّس والفانتاستيك أهمّها نظراً لما تمتاز به كلٌّ منها في تقنياتها وضوابطها ورؤاها الفكرية والإيديولوجية، ما يجعلها ضمن تيار الرواية الجديدة التي تعكس مراحل تطوّر الرواية وتسعى لكسر رتابة الروايات التقليدية إذ: " تسعى إلى تكرار الحكاية نفسها في أشكالٍ متغيّرةٍ، حتّى أنّ الكتاب ينتهي من حيث ابتدأ"[1]. فهي صنفٌ أدبي منفتحٌ لا ينغلق على ذاته ولا يتوقّف على المضمون بل يتعدّاه إلى الشكل الذي يجسّدها لتحمل غنًى ثقافيًا متنوّعًا يرتبط بأصواتٍ حواريةٍ متلاحمةٍ فلا: " تحتمل لا الكليشهات الجاهزة ولا الشكل الفنيّ الأحاديّ، إنّها دائمًا في حيويةٍ مستمرّةٍ وفي نشاطٍ متواصلٍ"[2]. وبذلك ركّزتْ الرؤية الباختينية على الرواية بوصفها جنسًا متجدّدًا ليس ثابتًا، يقبل الحركة والتنامي ويرفض السكون: " إنّ تعدّدية الأشكال

---

[1]– شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2009، ص 96.

[2] - ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، ترجمة جمال شحيد، مجلّة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1982، ص 11.

واختلافها في الرواية ليس ترفًا فكريًا أفرزته رغبات طارئة، ولكنها آتية من تعقيد الواقع وتعدّديته"[1].

ولئن تعدّدت أنواع الروايات الهامشية واختلفت، إلّا أنّ المجال لا يتّسع لدراسة جميعها والتمثيل لها، ومن ثمّ سنكتفي بدراسة بعض النماذج الروائية الهامّة:

1 - الرواية البوليسية:

تقوم على عنصر الجريمة وتكون على شكل لغزٍ محيّرٍ في الوهلة الأولى يصعب حلّه لتشدّ انتباه القارئ، ويكون حلّه من طرف الشرطة (رجال البوليس) أو المحقّق بوسائل خاصّةٍ تختلف من روايةٍ بوليسيةٍ إلى أخرى، بطريقةٍ غريبةٍ لكنّها منطقية مثلها في ذلك مثل الفيلم البوليسي. وللرواية البوليسية إطارٌ يحدّدها وفضاءٌ خاصٌّ يميّزها عن أيّ جنسٍ أدبي آخر؛ فمحتواها يتكرّر دائماً: جريمة، تحقيق، قبض على المجرم وتقديمه للعدالة. وكاتب الرواية البوليسية يضع الخطوط الأولى لكيفية وقوع الجريمة، ووظيفته هي ربطها بباقي العناصر البوليسية بطريقةٍ فنيةٍ، ومن ثمّ تقديمها للقارئ في لبسٍ كبيرٍ معبّرًا عن فكرةٍ أو مدافعًا عن قضيةٍ. وهذا ما دفع الباحثان **بوالو- نرسجاك** إلى القول: " الرواية البوليسية جنسٌ أدبيٌّ يتميّز بسماتٍ ثابتةٍ، نظراً لما يحمله في طبيعته. لذا لم يسجل أيّ تطوّرٍ جوهري في هذا الجنس منذ إدغار بو"[2].

اختلفت الرواية البوليسية عن قصص الإجرام التي عُرضت في الجرائد والمجلّات، فكانت تضمّ ما هو أعمق من اللغز والإثارة، وترسم صورةً لثقافة المجتمع وتحلّلها وتطرح تساؤلات مهمّة عن المثل والأخلاقيات الإنسانية، وتعالج الجريمة بتحرّيات وتحقيقات تتبع مفاتح اللغز بالبحث عن المجرم، ويبقى الإمساك به أمراً شبه مستحيلٍ أمام تطوّر الأحداث حتّى يكشفه المحقّق. وبإمكان القرّاء النظر إلى القصة البوليسية على أنّها معركة ذكاءٍ بين المجرم والمحقّق، تُبدي فهمًا أعمقٌ للدوافع النفسية والطبيعة البشرية.

---

[1] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص 35.

[2] - Boileau - Narcejac: roman policier , op.cit , page 5 , 6.

للرواية البوليسية عناصرٌ مهمّةٌ لا تخلو منها: " العناصر الأساسة الثلاثة للرواية البوليسية هي: المجرم، الضحيّة والمحقّق"[1]. وعليه فسيكون تحديد أنواعها بالضرورة قائماً على هذه العناصر.

- **رواية المشكل: Roman Problème**

يكون محورها المحقّق، ويتفنّن الروائي في تصوير قدراته الذهنية جاعلاً منه عبقريًّا لا مثيل له: " تبنى رواية المشكل شيئاً فشيئاً، فيصبح مؤجّرًا لاستعمالٍ خاصٍّ أو هاويًا أو موظّفًا، يعمل بدءا لزبونٍ يصعب إرضاؤه دائماً ويكون مستعجلاً. ولا يجب أن يحبس نفسه في مكتبه ويختبر صحّة الدلائل الغامضة، بل يجب عليه أن يذهب إلى مسرح الجريمة"[2]. ويبحث في الدلائل المقدّمة حتّى يظفر بمبتغاه:" محدّدٌ في نتائجه لأنّه شكّاكٌ بشدّةٍ رغم أنّه عنيدٌ في تدارك خطئه، لأنّ هذه الشخصية تضع القارئ في اللغز وأسبابه"[3].

- **رواية الإثارة: Roman Suspense**

تكون الشخصية المحورية فيها الضحيّة، ويراعى تصوير الصراع بين الضحيّة والمجرم لدرجة: " إثارة. الانتباه والحزن الشديد لدى القارئ"[4]، فنجده مقبوضاً في حالة خوفٍ لما سيحدث، لأنّ الضحية تبدو دائماً بريئةً وقاصرةً. كما نجد خطراً يهدّدها ويترّصدها لدرجة أنّها تبدو كطريدةٍ يحاول المجرمُ الإمساك بها، وكالعنزة التي تستدعي انتباه الضواري ويجب عليها الانتظار وعدم الهروب مادام الخطر ما زال مرتقباً في كلّ مكان.

- **الرواية السوداء: Roman noir**

تكون الشخصية المحورية فيها المجرم الذي يسيطر على الحدث ويدبّ الرعب في النفوس، وللرواية السوداء سحرٌ خاصٌّ: " لأنها تثير الغرائز بفظاظةٍ، وتدفع إلى رغبةٍ

---

[1]- Ibid, page 07.
[2]- Ibid , page 67.
[3] -Yves Reuter: le roman policier et ses personnages , presses universitaires de Vincennes , Paris , 1989 , page 147.
[4]- Ibid, page 170.

في المغامرات المخيفة للفرار من الضجر والملل... وتستند مثل التراجيديا إلى الذعر والرحمة، منظّمةً في مشهدٍ خاصٍّ لتحمّس الغريمة وتسلّي الخيال من الانحراف في هوّة الشرّ والمعاناة الخالدة"[1]. ويكون المجرم ذكيًّا كالمحقّق ويختلف عنه في الباعث من ارتكاب الجريمة، ويتحوّل المحقّق إلى قاتلٍ للدفاع عن نفسه أو موكّله في جوٍّ مليءٍ بالعنف والخوف.

1-1 الرواية البوليسية عند العرب:

ومازال المحكي البوليسي في المجرى الروائي العربي خافتًا ولا يظهر إلا في نصوصٍ معدودةٍ، ما جعلَه لا يستطيع الإعلان عن نفسه بحريةٍ واستقلاليةٍ، وبالتالي تأسيس خصوصية كما هو الشأن في أمريكا وعددٍ من الدول الأوروبية... وما تزال الرواية البوليسية العربية على الهامش إبداعًا وتنظيرًا ونقدًا ومقروئيةً مقارنةً بنظيرتها عند الغرب، لأنّ إنتاجها متعثّرٌ وشبه منعدمٍ لم يسمح بظهورها كما هي بالمواصفات المعروفة في الآداب الغربية المختلفة: " حيث لا نعثر على كتّاب مختصين أو مشهورين في هذا الشكل الروائي. وإذا كان الإبداع أو الإنتاج الأدبي عمومًا وليد التلقي فإنّ أمر الرواية البوليسية في الوطن العربي يثير اِلتباسًا ومفارقةً... والسبب في ذلك التباعد والهوّة بين الإنتاج الروائي والتلقي؛ فالجمهور يتلقّى الرواية البوليسية العالمية المترجمة في الغالب، في حين يعاني الإنتاج الروائي العربي النخبوي من ضعفٍ على مستوى التلقي"[2]. وعلى الرغم من ذلك استطاعتْ الرواية العربية استثمار أهمّ مكوّنات الرواية البوليسية في أعمال **نجيب محفوظ، يوسف السباعي، يوسف إدريس، بهاء طاهر، صنع الله إبراهيم، غالب هلسا، ميلودي حمدوشي، فرج الحوار، إلياس خوري، غادة السمان...**

2 - الخيال العلمي:

هو قصص سردية تختص بالافتراضات التقنية والاكتشافات العلمية، وعادةً ما تدور في مكانٍ غير مكاننا وزمانٍ غير زماننا؛ فزمانها هو المستقبل المستشرف أو الماضي السحيق الذي بَحث فيه العلماء عن أسرارٍ كونيةٍ نحتتها الآثار المتروكة عبر العصور من

---

[1] - J.P de Beaumarchais , Daniel Couty , Alain Rey: Dictionnaire des littératures de la langue française , Op cit , page 1987.

[2] - شعيب حليفي: المحكي البوليسي في الرواية العربية، منشورات مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 2012، ص 18، 19.

أدواتٍ حجريةٍ ونقوشٍ صخريةٍ وعظام كائنات مفقودة أو منقرضة... وقد تحاكي ميولات الإنسان وتطلّعاته في غزو الفضاء وإمكانية العيش في كوكب آخر... وتكمن أهمية روايات الخيال العلمي في جذب القراء نحو الاستمتاع بالاكتشافات العلمية واتّخاذها أسلوبًا في الحياة يستفيد من منجزات العلم والتكنولوجيا خدمةً للبشر.

إنّ ميزة الخيال العلمي تنبع من مادته الحكائية التي تستهدف محاكاة الواقع بالعقل من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى استثمار الخيال البشري في علاقته بالأبحاث والمنجزات العلمية، وهذا ما يجعل روايات الخيال العلمي دينامية في لغتها وأفكارها وشخصياتها وأحداثها بعيدًا عن عقر السرد التراتبي المعهود قبلاً، وهو ما يجعل القارئ في حالة تشويقٍ وإثارةٍ ومشاركةٍ فعّالةٍ تُفصح عن اندماجه الكليّ فيها عقلاً وعاطفةً، فيمكنه بذلك التنبّؤ بشيءٍ من الاكتشافات الجديدة التي تحلم بها البشرية.

يرتبط الخيال العلمي ببعض الأجناس الأدبية الهامشية التي تقوم على الميتافيزيقا كالفانتاستيك والعجائبي والأسطورة... وإن اختلفتْ فيما بينها وانسلختْ عن بعضها في خصائص جوهرية تميّزها؛ إذ تتداخل رواية الخيال العلمي مع الفانتاستيك وتتعارض معه في آنٍ آخر، كون الخيال العلمي أساسًا جنسٌ روائيٌّ استباقيٌّ يهتم بالمستقبل وتقدُّم العلم وما يمكن أن يثبته العلماء والتقنيون بطريقةٍ ما في العالم الحقيقي. ويلتقيان في أنّ كلاًّ منهما يشتغل على رؤية المتخيل التي تهتمّ بالإنسان المعاصر: " فما هو عجائبي أو سحري غير ممكن التحقّق، بينما ما هو خيال علمي يشكّل بذرة مشروعٍ قابل للتحقيق وبأسباب منطقية"[1]. كما يشكّل التوقّع والاحتمال جوهر الخيال العلمي لأجل تجلية وظيفة التحذير من الآتي وإضفاء الأمل على المستقبل.

3 - الرواية الفانتاستيكية:

تعتمد الرواية الفانتاستيكية على تمازجٍ عنيفٍ بين الواقعي وغير الواقعي، بين العلمي والميثولوجي، وتؤسّس لتصوّراتٍ محتملةٍ وإن كانت متعارضةً مع الواقع ومعارضةً للمنطق، وهذا يُحدث تناقضًا ومفارقةً وفق انسجامٍ خاصٍّ يقوم على منطقٍ سرديٍّ تسوده علاقات حكيٍّ فانتاستيكيةٍ وخياليةٍ حتى تصبح لها دلالاتها الخاصّة. وهذا يُدخل الغرابة والغموض في نفسية القارئ كما في شخصيات الرواية خالقًا لديه الحيرة والتردّد والدهشة والغرابة... وهذا ما يجعل من الفانتاستيك جزءًا من الأدب يقوم على

[1] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص 69.

حدود الحقيقي واللاحقيقي، الممكن واللاممكن، باعتباره طريقةً في الحكي وإستراتيجية للتخييل تعبّر عن عوالم الذات والواقع بطريقةٍ جديدةٍ تدخل نطاق التجريب في الرواية كونها قابلة لاحتواء التغيّرات. وهنا يقوم الفانتاستيك على السرد الذي ينظّم الحبكة ويوتّر القارئ من حينٍ لآخر، بخلق الخوف أو الرعب في نفسه، وهذا ما يخلق الإثارة والتشويق بما لا تستطيع أيّ أشكالٍ تعبيريةٍ أخرى توليدها.

يتداخل الفانتاستيك مع أنواعٍ قريبة منه خاصة الغرائبي والخيال العلمي والروايات البوليسية والسحرية... وقد حاول **تودوروف** وصف تفاصيل دقيقة للفانتاستيك بمحيص علاقته بالمجالات القريبة منه خاصّةً بين الغريب والعجيب من خلال الحدث ونهايته: فإذا انتهتْ الرواية إلى تفسير وحل طبيعي فإنّها تنتمي إلى الغريب، أمّا العجائبي فينتهي بظواهر غير طبيعية وتفسير غير طبيعي: " فإمّا أن يقبل القارئ بأن هذه الأحداث تبدو فوق طبيعية تستطيع استقبال تفسير عقلي فيتمّ عندئذٍ المرور من الفانتاستيك إلى الغريب، وإمّا أن يقبل بوجود هذه الأحداث كما هي وعندئذٍ سيجد نفسه في العجيب، كما كانت الحكايات النثرية القديمة حيث الشياطين والجن تتلبّس أشكالًا حيوانيةً متعدّدةً وبالخصوص أشكالاً ضخمةً وأنواعًا أخرى يتجاذبها مرةً الغريب وأخرى العجيب"[1]. وبذلك فالعجيب والغريب يندرجان ضمن الفانتاستيك بما يمثّل خروجًا عن حدود المألوف مثلما نجد في أدب الأطفال مع الحكاية الشعبية والخرافية والسحرية...*

وما يميّز الفانتاستيك هو التفسير فوق الطبيعي للأحداث ومجرياتها التي تبنى عليها الرواية، والتي تكون مكثّفةً ومتداخلةً مع بعضها، فيسعى المؤلّف لجعل القارئ يتقبّل تفسيره وإقناعه بالمسوخ والتحوّلات التي يقدّمها: " إنّ القص العجائبي يشتمل أيضاً على حلّين، أحدهما محتملٌ وفوق طبيعي، والآخر غير محتملٍ وعقلاني، فيكفي إذن أن يكون هذا الحلّ الثاني صعب اللقيا في الرواية البوليسية إلى درجة أنّه يتحدّى العقل حتّى تكون على أهبة قبول وجود فوق الطبيعي بدل غياب كلّ تفسيرٍ"[2]. وبالتالي، فذلك يحيل إلى النهاية الخيالية التي تنتهي بتفسيرٍ عقليٍّ في الرواية البوليسية، عكس الفانتاستيك التي نجد فيها الخيال: " موسوماً بسماتٍ فيها كلّ شيءٍ من الغموض والفوق طبيعي، الذي هو في

---

[1] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص 61.

* ينظر للتفاصيل أكثر: شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص 66 – 68.

[2]- المرجع نفسه، ص 61، 62.

تماس مع الغيبي الذي لا وجود له إلاّ في مخيّلة الكاتب، الأمر الذي يتطلّب تفسيراً يختلف من محكي لآخر داخل الجنس الأدبي الواحد "[1].

ويجنح المحكي الفنتاستيكي للتفسير الطبيعي رغم استعماله لما هو فوق طبيعي: " فليست هناك قيمةٌ مطلقةٌ للتفسير العقلي ذات بعدٍ واحدٍ، بل هي مرنةٌ تجنح نحو ما هو إرادي ولا إرادي مرّةً أخرى "[2]. وهذا يعني أنّه يجنح إلى التحليقات الخيالية في سير أحداثها وإن بطريقةٍ غير منطقيةٍ.

كما يعتمد الفانتاستيك على عدّة ثيمات تساهم في تمييزه عن المحكيات الأخرى، وكلّها تقوم على ما هو فوق طبيعي أو عالم الماورائيات الذي يخاطب منطق الغيب وهي: الامتساخ والتحوّل عند الإنسان والنبات والحيوان، تغيّر الزمان والمكان، الاختلالات في أفعال الشخصيات وردود الفعل العنيفة، لعبة المرئي واللامرئي التي تقوم على الخوف والحيرة والرعب والتردّد التي تنتج عن استخدام شخصيات من الجن والشياطين.*

ويمكن الحديث عن جيناتٍ غير مكتملة للفانتاستيك في تراثنا القديم قبل ظهور الرواية الفانتاستيكية في العصر الحديث والمعاصر؛ وقد تضمّنتْ أوصافًا لعوالم فوق طبيعية في عالمٍ مألوفٍ به شخصيات متحوّلة ممسوخة بين الجن والإنس أو تضمّنتْ قصصًا عجائبيةً تمزج بين الخيال والواقع والذاكرة الشعبية، مثلما نجد في القصص الشعبي والسير وكتاب ألف ليلة وليلة وبعض الكتب التراثية والتاريخية مثلما نجد عند **الغرناطي، المسعودي** في كتابه **مروج الذهب ومعادن الجوهر، تاريخ الطبري**، كتب الرحلات التي تحتوي الطرائف والغرائبية في السرد، بعض كتب السحر ومؤلفات الصوفية التي تتحدّث عن كرامات الأولياء...

تبقى الرواية تبحث عن طرق جديدة لتتمثل انفتاحها وتعدّدها على مجالات الحياة، بمختلف الصيغ التي تتمثلها في التعبير، بما تستدعيه من آليات جديدة تتماشى ومتطلبات العصر. وتسعى إلى ربط الجمالي بالمجتمع بحثًا عن أسئلةٍ أكثر جذريةً وإجابةً عن أسئلةٍ أكثر عمقًا في التعبير عن الثوابت والمتغيّرات.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 93.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* المرجع نفسه، ص 90 – 94.

وهذا يُـبدي أنّ حدود أيّ نوعٍ أدبي قد رُسمتْ وحُدّدتْ بناءً على الأثر الذي يتركه في المتلقي التي يأخذها المؤلّف على محمل الاعتبار.

الدرس الحادي عشر: المسرح.

تزامن فنّ المسرح أساسًا مع الاحتفالات الشعبية (الكرنفال) ومختلف الأنواع الكوميدية القديمة الساخرة مثل الشعر الخمري والمجوني والأمثلة الناطقة باسم ألسنة الحيوان وأدب الندماء والمحاورات التي ركّزتْ على السخرية المبتذلة والتخييل والعمق الإنساني النابع من الطبقات الدنيا والفقيرة، وهذا لأنّ: " المسرح فنٌّ اجتماعيٌّ بجوهره"[1]. وقد قام على محاكاة الحياة اليومية محاكاةً مطعّمةٍ بالموضوعات التقليدية التي تفرضها حياة الناس في علاقاتهم الدينية والتعبّدية بالآلهة والطقوس المرتبطة بهم، على أنّ التراجيديات الإغريقية ارتبطتْ كثيرًا بالتمثيل والتعوّد على المناظر العظيمة: " لأنّ محورها الأساسي كان الصراع بين الآلهة أو بينهم وبين الملوك والأمراء وأنصاف الآلهة، أو بين قوى الكون المتضاربة "[2]. وكأنّ فنّ المأساة يحارب البشر العاديين ولا يعتدّ بهم في الحياة والمجتمع إلا عبيدًا وخدمًا.

1- التجديد في فنّ المسرح قديمًا:

نلحظ خروجًا عند السائد في فنّ المسرح عند الرومان الذي عُرف في شكله العام بروحٍ مرحةٍ لا سبيل لإنكارها تقوم على تبادل المزاج والبذاءة الفجّة، فقد قيل إنّهم أوّل شعبٍ مارس الرقص طلبًا للمتعة على حدّ مقولة **شيشرون**: " لا يرقص المرء إلّا حين

---

[1] - جان فرابييه، أ. م. جوسار: المسرح الديني في العصور الوسطى، نصوص مختارة، تحليل. تعليقات، هوامش تفسيرية، ترجمة محمّد القصاص، مراجعة محمّد مندور، مطبعة المعرفة، القاهرة، مصر، ص 13.

[2] - المرجع نفسه، ص 187.

تلعب الخمر برأسه"[1]. وقد مثّل الرقص عندهم كلّ أنواع الحركات الإيقاعية المهمّة وهم يلعبون دورًا على خشبة المسرح أو حتّى في طقوس الاحتفال بالربيع في شهر مارس حين كانوا يقضونه في الشراب والرقص والغناء والمجون والتلويح بأيديهم ضبطًا لإيقاع الأغاني الملتقطة من ذاكرتهم من المسرح[2]*.

وما كان مخالفًا للتراجيديات الإغريقية والكوميدية أنّ الجوقة **Chorus** تقوم بالرقص، وكان الممثّلون يقفون في الأوركسترا، الأمر الذي كان غائبًا في المسرحيات اللاتينية. وقد أبدع **بلوتوس** في الدراما بعدما طوّع الدراما الإغريقية للذوق الروماني، فلم يقمْ باستحداث حبكةٍ أو شخصيةٍ، ولم يُدخلْ على الأصول التي نَقل عنها أيّ تعديلٍ يُظهر قدرته البنائية، لكنّ أصالته تَظهر في أنّه: " حصَرَ نفسه في مجالٍ واحدٍ هو ترجمة نصوص الكوميديا الإغريقية الحديثة، كما تتبدّى الأصالة في المقام الثاني في اختياره المسرحيات لتطويعها والنقل عنها، وفي المقام الثالث كانت تتبدّى في فهمه الفطري لمتطلّبات الذوق العام وللقيود التي يجب أن يعمل في ظلّها"[3]. ففتح نهجًا جديدًا في فنّ المسرح سار على نهجه الكثير من كتّاب الدراما اللاحقين.

2- التجديد في فنّ المسرح حديثًا:

شهد العصر الحديث ثورات على الأصول الفنية للدراما بمعناها التقليدي، بعيدًا عن التطهير وتحليل النفس البشرية ونقد الحياة والتغنّي بها؛ فبدأ التجديد في المسرح التمثيلي مع **ألفريد دي موسيه Alfred de Musset** الشاعر الفرنسي الرومانسيّ الذي آثر النثرَ في مسرحياته التي مهّدتْ لظهور الدراما الحديثة بانتشار المذهب الواقعي، فأخذ النثرُ يطغى على الشعر وأصبح نادرًا في العصر الحديث أن يكتب الأدباء مسرحيات شعرية، خاصّةً بعد أن حلّتْ الدراما الحديثة محلّ التراجيديات القديمة، ولم تعد شخصياتها تقتصر على الملوك والأمراء والأبطال، بل من عامة الناس كما نلفي مع **برنارد شو George Bernard Shaw** .

---

[1] - ويليام بير: المسرح الروماني، ترجمة زين العابدين سيّد محمّد، حاتم ربيع حسن، مراجعة محمّد حمدي إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2016، ص 36.

[2] * كانت القبائل قديمًا تواجه خطر المرض والأعداء والجوع بممارسة رقصاتٍ وطقوسٍ، مثل رقصة الحرب، رقصة الاحتفال بالزواج والميلاد، رقصات السحر، رقصات طرد أشباح المرض، رقصات تهدئة أشباح الموتى، رقصات الزرع والصيد والماشية... وفي مثل هذه الأعياد والمناسبات تزول الفوارق بين السادة والعبيد ويكثر شراب الجعة ويطلق العنان لممارسة طقوس ومسرحيات تمثيلية وللغو والسلوكيات البذيئة بعيدًا عن أيّ احتشامٍ.
ينظر للتفاصيل أكثر: ويليام بير: المسرح الروماني، مرجع سابق، ص 37 - 40.

[3] - ويليام بير:المسرح الروماني، مرجع سابق، ص 115.

مسّ التجديد في فنّ المسرح الابتعاد عن الأصول التقليدية للدراما من حيث الحبكة الموّحدة والبناء الدرامي والموضوع الموحّد، وكأنّ كلّ جزءٍ منها منفصلٌ عن الآخر، وهو ما سمّاه المسرحيّ الألمانيّ **برتولت بريخت Bertolt Brecht** باسم المسرحية الملحمية، إذ: " لا يكتفي برتولد بريخت باستخدام الوسائل الفنية الخاصة بالدراما، بل يلجأ إلى كافة وسائل الإقناع والتأثير الأخرى"[1]. ومن ذلك استخدام اللافتات والشعارات المكتوبة وتعليقها على الستائر، تحويل الستائر إلى شاشات سينما عند العرض بمشاهد طبيعيةٍ تُوهِم بالواقعية، ممّا لم يكن معهودًا قبلاً.

وتعكس المسرحيات الحديثة والمعاصرة كما هو واضحٌ أنّها كُتبتْ للعرض على خشبة المسرح مثلما كان سائدًا منذ عهد اليونان والرومان. وقد دفع المسرح منذ العصر الحديث إلى البحث عن أدواتٍ جديدةٍ لإعادة طرح أسئلة المسرح وفعاليته ودوره في حياة الإنسان في سياقٍ جديدٍ من خلال إعادة نمذجة التجربة المسرحية بقواعدها إلى سياقٍ يجاور ويحاور الفعل الاجتماعي ليعيد له فعاليته كفنٍّ راقٍ. وباختراع السينما الناطقة تغيّرت الكثير من الوقائع وأصبح الاهتمام بالتلفزيون والسينما بَدِيلَيْنِ للفنّ المسرحيّ التقليديّ، وأصبح له تأثيرٌ نفسيٌّ كبيرٌ كون التمثيليات المعروضة حيّة تستحوذ على الجمهور؛ لأنّ التمثيل المسرحيّ على الخشبة عادةً ما يكون جزءًا مهمًّا وعضويًا من العرض ككلٍّ، ويكون الاهتمام بالجانب المرئي والتركيز على كلّ ما يرتبط به أبعد من حوار الشخصيات نفسها. وهنا نجد التركيز على الديكور كجزءٍ مهمٍ في العرض، وكذا الإضاءة المعقّدة التي تجعل الديكور ديناميًا في تطوير الجوّ في كلّ المشاهد، والتفاعل بين الصور المتحرّكة والثابتة التي تقوّي الجانب المرئي بمختلف مكوّناته وخصائصه...

وأصبح المسرح قادرًا بطبيعته كتجربة تواصلٍ حيةٍ ومباشرةٍ مع العرض والجمهور على التواصل والتأثير المباشر الذي يستهدف آليات إحياء المعنى ومرجعيات الرمز والصورة والواقع، بدءًا بمطاوعته مع الأدب وربطه بفاعلية الخطابات غير الأدبية ولغته الفنية الشاملة لتعكس تجربة تواصلٍ حيّةٍ بين النص والعرض والجمهور؛ فتَـقَاطَع المسرح مع عدّة مجالات منها: التمثيل والدراما والخطابات الإعلامية والإشهارية...

3- السينما والأدب:

[1] - محمّد مندور: الأدب ومذاهبه، مرجع سابق، ص 170.

كان من مبادئ الشكلانيّة الروسيّة في التعامل مع دراسة النصوص عدم الاهتمام بمضمون النص ولا من قال النص، بل دراسة شكل المضمون بطريقةٍ علميةٍ موضوعيةٍ سانكرونية في ضوء تقاطعه مع عدّة تخصّصات وعلوم كعلم الجمال والفلسفة وعلم النفس والاجتماع والتاريخ... وكلّها تفتح مجال الأدب ليستوعب أشكالاً جديدة ومضامين عديدة، كان لها نصيبٌ من البحث والدراسة عند الشكلانيين بالأمس، وسيكون لها نصيبٌ أوفر لا يُقصي من مضماره شيئًا بموضوعيةٍ.

وبالاستناد إلى نظريات الشكلانيين الروس حول وضع نظريةٍ للأدب والتاريخ الأدبي، يمكن تطبيقها إجرائيًا على مختلف التخصّصات الإنسانية والاجتماعية التي أصبحتْ ذات علاقةٍ مع الأدب، واستخلاص نظرياتٍ جماليةٍ جديدةٍ تعتمد المنهجَ الشكليَّ في دراستها أيضًا يقوم على مجموعةٍ من المفاهيم المحورية التي قامتْ عليها المدرسة الشكلية مثل: الشكل والمضمون، الأدبية، القيمة المهيمنة، الغرابة والانزياح، تطوّر الأشكال الأدبية، الشعرية، التهجين والتناص...

انفصلتْ السينما عن الأدب تدريجيًا خاصّةً بعد انفصال المعارف والفنون باختلاف خصائصها ومميزاتها. لكن يبقى الحديث عن العلاقة الجمالية بين النصّ الأدبيّ والسينما ينطلق من خصوصيات كلّ منهما ومدى تداخلهما وانفتاحهما على حقولٍ معرفيةٍ داخل العلوم الإنسانية والاجتماعية، وإن كان الأدب يُعنى بتطويع الواقع وجعْله مادةً سرديةً: " إنّ لغة السينما لا تخضع في طرائق توصيلها إلى اِعتباراتٍ سيميائيةٍ ذات طاقةٍ رمزيةٍ عاليةٍ كما هي الحال في لغة الأدب التي تقوم في جانبٍ كبيرٍ منها على ضخّ مفرداتٍ بأكبر قدرٍ ممكنٍ من السّمات والخصائص والإشارات الأدبية"[1]، واللغة السينمائية لا تقوم مقام الخطاب السرديّ لأنّها تتمتّع بمزية وجود عدّة إمكاناتٍ فنيةٍ مجاورةٍ ومنافسةٍ في الآن نفسه: " تقود اللغةُ السينمائي إلى اختيار أفضل الوسائل للتصوير لأنّ جمالها يتأكّد في قدرتها على التوصيل الأمثل"[2]. وهذا ما يجعلها تُشكّل نسقًا لغويًا وتواصليًا وتأثيريًا مختلفًا عمّا نجده في النصوص الأدبية: " تسعى اللغة السينمائية إلى تأسيس جمالياتٍ خاصّةٍ بها انطلاقًا من خصوصياتها التعبيرية والأدائية المتخلّصة تمامًا من وصايا الفنون المجاورة وهيمنتها"[3].

---

[1]- محمّد صابر عبيد، مولود مرعي الويس: الخطاب الأدبي والخطاب السينمائي إشكالية التوصيل، مجلة ديالي، العدد الثاني والثمانون، 2019، ص 149.

[2] - المرجع نفسه، ص 145، 146.

[3] - المرجع نفسه، ص 146.

كما أنّ اقتباس السينما من الأدب وتحويلها إلى أفلامٍ يعكس مدى تداخلهما الفعّال؛ إذ استلهمتْ المسارح القديمة الكثير من الأعمال والمسرحيات المجيدة، وكثيرًا ما جَعَلَ الاقتباسُ صيتها ذائعًا يعيد تقديمها بمحتوى يليق بفنّ التمثيل مع ما شهده العصر من تكنولوجيات ساعدتْ على الخروج بالنص المكتوب إلى العرض المرئي القائم على ثقافة الصورة. ومع ذلك ما تزال علاقة الأدب بالمسرح ضبابيةً لا نفيها حقّها في ضوء قلّة الدراسات التي تُبرّر حقيقة الإنتاج السينمائي الذي يشهد تحوّلاتٍ فنيّةً لها علاقة بالأدب واللغة، بما جعل هذه النظرة أحاديةً ضيّقةً بالرغم من كثرة النصوص الروائية التي تحوّلتْ إلى إنتاجٍ سينمائيٍّ.

إنّ الكثير من الأعمال الروائية التي تحوّلتْ إلى أفلامٍ كانت في الأصل ذات طبيعةٍ دراميةٍ أكثر منها سردية مثلما نلفي مع بعض روايات **إحسان عبد القدوس** (في بيتنا رجل، أنا حرّة، الوسادة الخالية)، **نجيب محفوظ** (بداية ونهاية، السمان والخريف، الحرافيش)، **يوسف إدريس** (لا وقت للحبّ، النداهة)، **يوسف السباعي** (أرض النفاق، نحن لا نزرع الشوك)... إذ لا يمكن تحويل جميع الأعمال الروائية إلى دراما فيلمية، وذلك ليس سهلاً لأنّه يستوجب درايةً بمختلف أصول الرواية وفنّ السينما، وهذا يستلزم تقنياتٍ فنيةٍ خاصّة تقوم على استبدال عناصر فنيةٍ بعناصر فنيةٍ أخرى، وهو ما يُحدث تغييرًا على الرواية في طريقة سردها نحو وسائل العرض والصورة والصوت؛ أي انتقال من تعبيرٍ لغويٍّ تخيّليٍّ إلى تعبيرٍ صوريٍّ حركيٍّ.

4- الخطاب الأدبي والخطاب غير الأدبـــي:

معلومٌ أنّ ما يميّز الأدب هو خاصيته البنائية ذات المستوى الجماليّ والفنيّ للّغة، ذلك أنّ اللغة الإبداعية هي انحرافٌ واعٍ ومقصود عن اللغة العملية أو المعيارية في بعدها الوظيفي /الاستعمالي، لذلك تعامل الشكلانيون مع الشعر بوصفه الاستعمال الأدبي الجوهري للغة أكثر من النثر.

وانفتح الخطاب الأدبي على استيعاب العديد من الخطابات غير الأدبية مثل الخطاب السياسيّ والعلميّ والصحفيّ والإشهاريّ... ويقتضي الحديث عن الخطاب غير الأدبي البحثَ في تصنيف النصوص المختلفة، وإن كانت مثل هذه القضايا قديمةً وحديثةً في آنٍ، وقد أولى لها النقاد والدارسون أهميةً كبرى اليوم خاصّةً بعدما تكاثفتْ المعارف والعلوم وتعدّدتْ وسائطها ووسائلها في التلقي والتأثير حتّى بلغ تأثيرها عصر وثقافة الصورة. تقول **جوليا كريستيفا**: " النص الأدبي خطابٌ يخترق حاليًا وجه العلم

والإيديولوجيا والسياسة"[1]. وهذا لأنّ لأيّ خطابٍ جذورٌ في الدراسات اللسانية الحديثة والمعاصرة عند العرب أم الغرب، كونه يستمدّ جذوره من اللغة المكتوب بها وإن تمايزتْ في خصائصها ومقاصدها، وهذا معروفٌ منذ عهد **فاردیناند دي سوسير**.

وتعدّ الخطابات غير الأدبية على كثرتها وتنوّعها اليوم من الخطابات الفاعلة، وتؤدّي فيها اللغة أثرًا بالغًا في نفسية المتلقي كما الخطابات والنصوص الأدبية ذات الصبغة الجمالية... وعلى الرغم من أنّ طبيعة اللغة في هذه الخطابات غير الأدبية تخضع للكثير من المؤثّرات التي تساهم في تكوينها، إلا أنّ الجانب اللساني يشكّل الأساس كونه يحقّق شعريةً خاصّةً قد تَبرز حتّى في العناصر المشكّلة لطبيعة هذا الخطاب غير الأدبي من صورةٍ وصوتٍ وألوانٍ وأشكالٍ وديكورٍ وتمثيلٍ، تتداخل اليوم مع مجال السينما:

ومن جانبٍ آخر، لا تعتمد الخطابات غير الأدبية الكلماتَ المنطوقةَ وسيلةً للتعبير عن الأفكار والمشاعر كما الخطابات الأدبية التي تكون فيها أكثر إيحائيةً وضمنيةً، تظهر فيها الكلمات بانسجامٍ وتوافقٍ لفظيٍّ وفكريٍّ متناغم يعتمد الطباق والتورية والرموز... بل تعتمد في لغتها طريقة الحلم والومضات الخاطفة والاستعارات الحسية لتعبّر عن المواقف وتحقّق التواصل مع المتلقي بتفاعله مع آليات الموسيقى والصورة والحركة والضوء والصوت...مثلما نتلمّسه في الخطاب الإشهاري مثلاً.

1-4 الخطاب الإشهاري:

يعدّ الخطاب الإشهاري أحد أبرز الخطابات غير الأدبية الفاعلة في عصرنا الحالي، وقد أصبح يحظى باهتمامٍ كبيرٍ من قبل الدارسين والمختصّين، لقدرته على بلورة الرأي العام والتأثير في المتلقّين والفكر والثقافة وتوجيه أبعادها. لذلك فهو صناعةٌ إعلاميةٌ وثقافية معاصرةٌ في صنع الرؤى والقناعات بطريقةٍ محكمةٍ لتمرير الأفكار والآراء، من خلال تمرير العلامات المرئية والمشفّرة لتحقيق أبعادٍ رمزيةٍ وإقناع المتلقي (المرسَل إليه) وكذا التأثير فيه أو استمالته أو تسويق المنتوج إليه.

إنّ إستراتيجية الإشهار العامة هي إقناع المتلقي ولفت انتباهه للتأثير فيه لاقتناء المنتوج، ومن ثمّ فهو يعتمد على ظواهر لغويةٍ وثقافيةٍ وفكريةٍ، ويؤسّس لقيمٍ اجتماعيةٍ أو

[1] - جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1991، ص 13.

أخلاقيةٍ أو تجاريةٍ أو اقتصاديةٍ أو تواصليةٍ... وتساعد الدعاية على انتشاره وسرعة تأثيره عبر وسائل الاتّصال المختلفة كالراديو والتلفزيون واللافتات والإعلانات والصحف والمجلّات... وهذا لأنّه يقوم على مجموعة علاماتٍ إيحائيةٍ وقيمٍ معرفيةٍ حول فكرةٍ معيّنةٍ لها تأثيرها المقصود سلفًا، وهذا ما يجعل بناءَه خاصًّا ومحدّدًا ودقيقًا.

ويبقى الخطاب الإشهاري واحدًا من أقوى الخطابات الفاعلة في الأدب والمجتمع وعلوم الاتّصال، ويتجاوز هدفه التقليديّ المتعلّق بالتسويق إلى أبعادٍ وأهدافٍ أخرى أكثر خطورةً؛ إذ يملك القدرة على اختراق أيّ خطابٍ آخر وتمرير رسائله وفق مقتضيات الأحوال أو تجاوز أخرى بفسح المجال للمناورة، وهو ما جعل **بول فاليري** يصفه بأنّه يهين متابعيه ويزيّف الوقائع ويزيد في وصف الطبيعة والمناظر ويُفسد كلّ نوعيةٍ وكلّ نقدٍ... فهو بذلك صناعةٌ للإكراه والاستغباء كما يقول **رينيه إيتيامبل** بأنّه غسيل دماغٍ ويَعتبره: " مُفسدًا للغة باعتماده على الحكمة الشعبية"[1]. ولهذا يكون التأثير في الغالب عن طيب خاطرٍ لكنّه يتضمّن عنفًا لا شعوريًا.

2-4 الخطاب الإشهاري والدراسات الأدبية والنقدية:

بدأت الدراسات الأدبية واللسانية طريقها نحو دراسة الخطاب الإشهاري في الوطن العربي منذ فترةٍ وجيزةٍ، واعتبرتْه خطابًا له خصوصياته الفنية التي ترتبط بمختلف الدراسات السيميائية والتداولية باعتبار قدرته الخاصّة على التواصل الفعّال مع المتلقي بغية تمرير خطاباته وأهدافه. لذا فهو وسيلةٌ فعّالةٌ في استخدام وتفعيل مختلف الطاقات المالية والسيادة والسلطة غير المباشرة، حتّى تضمن المؤسسات التجارية استمرارها.

5- أدبية الخطاب غير الأدبي:

يحقّق الخطاب غير الأدبي فعاليةً جماليةً كما الخطاب الأدبي، كونه وسيلةً يتواصل بها الكاتب مع القارئ أو المتلقي أو المجتمع ليشجّعهم على التفكير والتحليل النقدي، ويعبّر عن أفكاره ومشاعره وتجاربه التي يستلهمها من الواقع ليحاكي طبيعة الحياة بشكلٍ مُبدعٍ، حاملًا رسائل اجتماعية أو ثقافية أو سياسية أو جمالية، ومستخدمًا أساليب وتقنيات

[1] - محمّد كاديك: قراءة نقدية في لغة الإشهار الجزائري الحديث، مناورات الإبداع وجماليات التشويق، مجلة الخطاب والتواصل، مخبر خطاب التواصل الجزائري الحديث، جامعة عين تيموشنت، العدد 6، مارس 2019، ص 25.

متنوّعة كاستخدام اللغة الشعرية والأساليب البلاغية من تشبيهاتٍ واستعاراتٍ، واستحضار صورٍ بصريةٍ أو عاطفيةٍ للتأثير في القارئ وإثارة مشاعره وتفكيره. وهذا يساهم في توسيع آفاقه وتعزيز تفاعله وتعميق فهمه للنصّ بتقديم أفكارٍ جديدةٍ وتحدّي الأفكار التقليدية والمألوفة.

وبذلك، فالخطاب غير الأدبي يمتاز بكثيرٍ من المميّزات التي تكفل له ماهيَّته وتَمنحه الاستقلالية التي تجعله خطاباً إبداعياً يتّخذ من طريقة التعبير أو جَمالية الأسلوب أو روعة الصورة ركناً لا يُمكن تجاهله أو تجاوزه، وإن جسّدتْ فيه اللغة أدبيةً خاصيّةً تكون لَها الكلمة الفصل في تَمييز هذا النوع عن ذاك من الخطابات الأدبية أو غير الأدبية العديدة؛ فيتمّ التعامل مع اللغة باعتبارها مادَّةً تتجاوز الإخبار أو الإعلام إلى إعادة تشكيلٍ وصياغةٍ فنيةٍ بوصفها أساس العملية الإبداعية في أيّ جنسٍ أدبيٍّ، وهذا طبعًا يَظهر بوضوحٍ ليكشف خصوصيّة الخطاب غير الأدبي وتَميّزه عن الخطاب الأدبي وإن اِشتركا في العديد من الجوانب التي تُشكّل مادة الخطاب الأدبي.

إنّ الحديث مثلاً عن أدبية الخطاب الإشهاري يعني الحديث عن علاقة الأدب بالإشهار وكشف دوره في مجال الإشهار، وهذا يجسّد كون اللغة أداةً للتواصل بين الأفراد مهما كانت خصوصياتها، وإن اختلفتْ خصائص اللغة الأدبية الإبداعية وبدا أنّها مستقلّةٌ عن لغة الخطابات غير الأدبية، ولها قصديتها الخاصّة والفعّالة. ولأنّ الإشهار فنٌّ إعلاميٌّ بالدرجة الأولى، فهو يتضمّن بذلك خاصيتين: أحدهما لغوية والأخرى مرئية، وكلاهما يرتبط بمؤشّراتٌ خاصّةٌ مثل العناوين في طبيعة كتابتها ومضامينها ومقاصدها، وأنواع الطباعة والصورة والحركة والألوان... وهذا ما يجعل العلاقة بين المخاطِب والمنتوج/ المنتِج والمستهلك تقوم على فنٍّ مركّبٍ يضع العالم بين يدي المتلقيّ.

ويُعدُّ الانزياح من أبرز خصائص الخطاب الأدبي، وسِمةً من سِماته التي يَجب على المبدع اِلتزامها، لأنَّ الانزياح يحقّق في لغة النصِّ كثيراً من الدلالات الجمالية والفنية بعيدًا عن الرتابة والملل، بما تُميِّز كلَّ مبدعٍ عن آخر؛ فمن ذلك تَحريك اللغة بالابتعاد عن قواعد اللغة أو صنع سياقات نَحوية وصرفية جديدة دون تجاوز الخطوط الحمراء التي تفصل بين الصواب والخطأ، أو إعادة الحياة إلى بعض المتحجِّرات اللغوية أو التي تــمّ نسيانها أو تناسيها حتّى من اللغويين أنفسهم لينسجم مع رؤاه ومقاصده.

ولا شكَّ أنَّ مراعاة المتلقيّ أثناء الخطاب بوصفه من أركان العملية الإبداعية كما قال **جاكوبسون** لإيصال الرسالة إليه بالصورة التي يرتضيها المرسِل، هي من الأهداف التي يسعى الانزياح لتَحقيقها.

الدرس الثاني عشر: الأدب الساخر.

اتّسم الأدب في عمومه بالجديّة، لكنّه شهد لحظات سخريةٍ أحيانًا للتعبير عن تمرّدٍ على الواقع أو الأفكار البذيئة في المجتمع وعالم السياسة، وهذا يتطلّب ذكاءً خاصًّا لِإلتقاط تفاصيل الأمور بشكلٍ حسّاسٍ تجلب انتباه المتلقيّ وتُضحكه... ويُعدّ الأدب الساخر من الحِسّ الكوميديّ الذي يضيف الكثير لصاحبه إن اِمتلكه بالتحقير والاستهانة، لذلك فالكوميديا من أصعب أنواع الفنّ من حيث الأداء والابتكار.

1 - مفهوم السخرية ومقوّماتها:

ترتبط السخرية في معناها اللغوي بالضحك والاستهزاء من شخصٍ، فقد: " تكون ترويحًا عن النفس أو تسريةً عن القلب أو استنكارًا لما يقع أو هزءًا وتندّرًا بالخصم"[1]. فيكون محطّ استهزاءٍ قصد الأذيّة والحطّ من قدره، وإن اختلفتْ أسباب ذلك في تأثيرها على نفس المستهزَئ به.

وإذا تتبّعنا ما جاء في القرآن من آياتٍ وردتْ فيها كلمة **السخرية** لَوَجدناها تفيد معاني الهزء والضحك والاستهزاء والاستخفاف والسخرية، كقوله تعالى في قصّة **نوح عليه السلام**: " ويصنع الفلكَ وكلّما مرَّ عليه ملأٌ من قومه سَخِروا منه، قال إنْ تسخروا منّا فإنّا نسخرْ منكم كما تَسخَرُون". كما نهى عن الاستهزاء قصدًا وظلمًا: ﴿يا أيها الذين آمنوا لا يسخرْ قومٌ من قومٍ عسى أن يكونوا خيرًا منهم﴾* لما في ذلك من ضررٍ وجرح شعور الإنسان وإهانة قدره. وقد كان النبي (ص) يضيق بما يقول ويفعل الكفّار لذلك كان الله تعالى يضرب له الأمثال بمن سبقه من الأنبياء كقوله تعالى: " ولقد أُستهزئ برسلٍ من قبلك، فحاق بالذين سَخِروا منهم ما كانوا به يَستهزِئون". ويؤكّد نصرته لنبيّه في قوله: " إنّا كَفَيْناكَ المستهزئين"*.

وتمتزج السخريةُ بالهجاء وإن اختلفا في طبيعتهما ومادتهما، لأنّ الهجاء طريقةٌ مباشرةٌ في الهجوم على العدو، لكنّ السخريةَ طريقةٌ غير مباشرةٍ، وترتبط بالاستخفاف والتعريض والهزء والتندّر والتهكّم: " ففي السخرية لينٌ أشبه بلين الأفاعي، والساخرُ أفعى ليس له صوتٌ حين يسير أو حين يسخر ولكنه يقتل بسخريته"[2]. لذلك جعلها كثيرٌ من الكتّاب والفلاسفة منهجًا لهم في آثارهم مثلما يظهر في شعر الملاحم والتراجيديات القديمة والكوميديا وحتّى في الخطب الواعظة من نقدٍ مضحكٍ وتجريحٍ هازئٍ قد يصل حدّ الإيذاء النفسيّ: " الساخر المقلّد ينقل شخصية المقلَّد برمّتها ويجعلها رداءً يلبسه ويتماجن به كيفما شاء"[3]. مستخدمًا مهارات عقله ليستهزئ منه بطريقةٍ خاصّةٍ ويُشعره أنّه أقلّ منه بما يسبّب له إيلامًا.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 64.

* يُنظر السور: هود 38، البقرة 15، الحجرات 11، الأنعام 10، الحجر 95.

[2] - نعمان أمين محمّد أمين طه: السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع هجري، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر، مصر، الطبعة الأولى، 1979، ص 13.

[3]- المرجع نفسه، ص37.

وهنا ندرك أنّ السخرية ترتبط بجوانب الإنسان النفسية والانفعالية: " باعتبارها تحتاج إلى تعبيرٍ"[1]. وهي تلازم الاستهزاء وإنقاص قيمة الآخر وتعرية الزيف بنقدٍ وهجاءٍ وتهكّمٍ وتعريضٍ، بما يدلّ على سعة ثقافة الساخر وقدرته اللغوية: " فالسخرية وإن ارتبطتْ دلالاتها بالهزء والتحقير إلا أنّ إتقانها يستدعي ذكاءً وفطنةً شديدين لا يتوفّران في أيٍّ كان، لذلك تُعتبر بعدًا كبيرًا بين المثالية والواقع، فلا يمكن لجميع الناس أن يكونوا ساخرين وإلاّ فقدتْ جودتها"[2]. ومثل هذه الصور الساخرة يبتدعها الفنان بإضافة لمسةٍ من خياله وروحه الهازئة: " أو يجعلها تنبض بنبضٍ يلفت نَظر من لم يكن ملتفتًا إليها أو تزيد لفت نظره إليها"[3].

2- مفهوم أدب السخرية:

لئن كانت السخرية ظاهرةً إنسانيةً فقد تسرّبتْ إلى الأنشطة الفكرية والتعبيرية وصولًا إلى الأدب:" غير أنّ أسلوب السخرية يختلف من عصرٍ إلى عصرٍ، ويتفاوت من كاتبٍ وآخر"[4]. ويختلف الأدب الساخر عن السخرية الممارَسة في التعاملات اليومية، ولا يعني الكتابةَ المضحكةَ أو الضحكَ من أجل الضحك بل: " كوميديا سوداء تعكس أوجاع المواطن السياسية والاجتماعية ويقدّمها بقالبٍ ساخرٍ"[5]. وهو خاصيةٌ في الكتابة للتعبير بطريقةٍ تَرسم بسمةً على الوجه وتضع خنجرًا في القلب وتحوّل الألمَ إلى متعةٍ، وتوصل رسالةً قد تُبكي القارئَ من فرط الضحك أو العكس: " من هذا تتزاوج السخرية في وجهها الهازل مع الألم، فيأتي لوقعها صدًى غريب، يمتزج فيه اليأس والرجاء، الدمعة بالضحكة، المأساة بالملهاة، في خلطٍ مذهلٍ "[6]. وتنطلق السخرية لتكشف الحقائق عبر قهقهةٍ عابثةٍ ونقدٍ يعيد البناء بعد الهدم يترك في النفس وجعًا.

3- السخرية في الأدب الغربي:

ارتبطتْ السخرية عند الإغريق معنًى ودلالةً بكلمة إيرون Iron وبمواقف هزليةٍ في الملهاة اليونانية تبعث على الضحك والاستهزاء المفضي للألم النفسيّ، فكانت: "

---

[1] - طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة، مرجع سابق، ص 131.

[2] - عبد اللطيف مرزوق السلّمي: ظاهرة السخرية في الخطاب البصري، رسوم الكاريكاتير في الصحف السعودية أنموذجًا، مجلة الكلم، المجلّد 6، العدد الثاني، 2021، ص 379، 380.

[3] - نعمان أمين محمّد أمين طه: السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع هجري، مرجع سابق، ص 35.

[4] - شمسي واقف زاده: الأدب الساخر: أنواعه وتطوّره مدى العصور الماضية، مرجع سابق، ص 102.

[5] - المرجع نفسه، ص 102.

[6] - المرجع نفسه، ص 104.

وصفًا للأسلوب في كلام إحدى الشخصيات بالملهاة اليونانية القديمة المسمّى بـــ **Eiron** وكانت هذه الشخصية تتميز بالضعف والقصر مع الخبث والدهاء، كما كانت دائمًا تتغلّب على شخصية اللازون **Alazon** الفخور الأحمق، وذلك عن طريق الخداع وإخفاء ما يمتاز به من قدرةٍ وذكاءٍ"[1]. وكان ذلك بأسلوبٍ مميّزٍ فيه إيحاءٌ صريحٌ وضمنيٌّ كما تبناه **سقراط** و**أفلاطون** و**أرسطو** في محاوراتهم البلاغية التي تظاهرت بالجهل وإخفاء الذكاء للبرهنة على الرأي، إذ: " تتمثّل السخرية في منهجٍ جدليٍّ يعتمد على الاستفهام بمفهومه البلاغي"[2]. وهذه الطريقة تُستخدم للاستمتاع ومهاجمة بعض أنماط السلوك السيّئة كالبخل والغرور وتقديم حلولٍ لها في القصص والدراما.

وتظهر السخرية مثلاً حين تمضي الأحداث عكس توقّع الشخصية؛ ففي المأساة اليونانية **أوديب ملكًا** التي كتبها **سوفوكليس**، يتشاجر **أوديب** مع رجلٍ ويقتله ولا يعرف أنّه **لايوس** أبوه. وتكمن السخرية هنا في أنّ **أوديب** قد لَعَنَ نفسه وقتل أباه دون أن يدري..

أمّا عند الرومان، فقد اكتمل فنّ السخرية مع **هوراس** الذي تميّز بالبراعة ومثّل السخرية الباردة حيث كان ينتقد بشكلٍ عامٍّ الطبيعةَ البشرية وحماقات الإنسان. **جوفينال** الذي مثّل السخرية اللاذعة وتميّز أسلوبه الساخر بالحدّة والسخط والغضب من رذائل البشرية في: **النشيد الهوراسي** و**أدب الأحداث** (الأطفال)*.

ومنذ أواخر القرن 17م شهدت السخرية إثراء الأدب الإنجليزي؛ فكتب **جوناثان سويفت** كتابه **رحلات جليفر** الذي يُعتبر أعظم أعمال السخرية الأدبية، وتميَّز أسلوبه بالبساطة والوضوح لدرجة أنّه وُضع في قالبٍ قصصيٍّ للأطفال، رغم أنّ الكاتب قصد السخرية من السياسة والعلوم والموضوعات الأخرى. كما أن رواية **جارجانتوا وبانتاجرويل** للفرنسي **فرانسوا رابيليه** تسخر من الحياة السياسية والدينية وأعراف المجتمع، وعبَّر **نيكولاي غوغول** عن تهكّمه وسخريته من المجتمع الروسيّ في رواياته ومسرحياته في القرن 19م.

---

[1] - مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص 198.

[2]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1985، ص 110.

* ينظر للمزيد من التفاصيل: طارق رضوان: الأدب الساخر (ضريبة اللباقة) Sarcastic Literature Tribute Of، 28 جوان 2019، https://alsafeergate.com/archives/36484

وشهد الأدب الساخرُ عودةً كبيرةً مع **أنطوان تشيخوف***، فمثّل الأدبَ الهجائيَّ أو الفلسفيَّ الساخرَ كالذي نجده عند **موليير، برنارد شو، غوغول...** ورفرف في فضاء العالم بشكلٍ واسعٍ في كتاباته، ونجح في توظيفه لمواجهة وتعرية واقع المجتمع في ظلّ البؤس والظلم نحو مرحلةٍ جديدةٍ في تاريخ وأدب روسيا. وأصبح للأدب الساخر فضلٌ كبيرٌ في تحويله إلى مادةٍ مضحكةٍ مبكيةٍ (الكوميديا السوداء) وعملٍ فلسفيٍّ قائمٍ على المفارقة الإبداعية المريرة، وإن بالتلميح الذي ينطلق من تجارب فكريةٍ وفلسفيةٍ مختلفةٍ[1].

4- السخرية في الأدب العربي:

عرف الأدبُ العربيُّ أيضًا فنّ السخرية منذ القديم، وجسّدتْ الغفلة والتغافل والتلاعب بالألفاظ والتهكّم بالعيوب الخلقية والجسدية والردّ بالمثل والقلب... وكان العرب بطبيعتهم يميلون إلى الطرافة وخفّة الرّوح ويمارسون الفكاهة والسخرية للدعابة والضحك وتهذيب العقول: " ويعتبر الترويح عن النفس ضرورةً من ضرورات الحياة، ولعلّ الفكاهة والضحك والطرائف العذبة والاستماع إلى الشعر وصنوف الحِكَم تعتبر محطات للراحة تجدّد النشاط وتثير الحيوية في النفوس وتثقّف الأذهان وتهذّب الطباع وترقّ القلوب"[2].

وترتبط مظاهر السخرية اللاذعة بفنّ الهجاء والذمّ والتعريض، بخشونةٍ وقسوةٍ وفظاظةٍ بما فيها من ألمٍ ومبالغةٍ؛ فكثيرًا ما قويتْ في الجاهلية المناظراتُ والمشاحناتُ الممزوجة بالضحك والسبّ والشتم والتعريض... ومع انتشار الإسلام تراجعتْ حدّتها بعدما حرّم النزاعات وانتهاك الحريّات الفردية، ما أدّى لِتراجع السخرية عند المسلمين عكس كفّار قريش الذين اِستغلوها ضدّ الدعوة المحمّدية. وقد تصدّى لهم **حسّان بن ثابت** مدافعًا عن الإسلام والمسلمين، يدفعه قول الرسول (ص): " أُهجهم وروح القدس معك".

---

* **تشيخوف أنطوان** (1860-1904) كاتب روسي لعدّة مسرحياتٍ وقصصٍ مرحةٍ ومقالاتٍ وصفحاتٍ هزليةٍ لصحفٍ شعبيةٍ ليسُدَّ رمق أسرته المحتاجة. تعكس أعماله أحوال المجتمع الروسي وتخلّف الحياة الاجتماعية والسياسية تحت حكم القياصرة نهاية القرن 19م. ومعظم شخصياته أناس وقورون حسّاسون ويحلمون بتحسين حياتهم ولكن يفشلون لأنّهم ضحايا شعورهم الشخصي بالعجز وعدم الأهمية.

[1] - يُنظر للتفاصيل: بو خموشة إلياس: الكاريكاتير بوصفه نصًّا، ملامح عن إجرائية الكاريكاتير بين الأدب القصصي والدرامي والسينما والتشكيل، مجلة النص، أفريل 2015، ص 44.

[2]- كاظم شمهود طاهر: فن الكاريكاتير، لمحات عن بداياته وحاضره، عربيا وعالميًا، أزمنة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2003، ص 16.

أمّا في العصر الأموي فشاعتْ السخرية والهجاء مع الثلاثي **جرير** و**الفرزدق** و**الأخطل**، بما ميّزها من إساءةٍ للمهجوّ. ونذكر مثلاً قول **الأخطل** في **بني كليب** قبيلة **جرير** ووصفهم بالدناءة والبخل:

قـومٌ إذا اِسـتنبحَ الأضيـاف كـلبَهم قالوا لأمّهم بُولـي على النّـار
فتُمسك البُـول بُـخلاً أن تجود بِه ومـا تبـُول لـهم إلّا بـمقدار

ونذكر ما قاله **جرير** ردًا عن نساء **تغلب** قبيلة **الأخطل** وقذف شرفهنّ:

نسوانُ تغلب لا حِلْمَ ولا حَسبَ ولا جمالَ ولا دِينَ ولا خَـفَـر*

ونجد في كتب الأدب والنقد كثيرًا من أخبار الفكاهة والسخرية ونوادر الطرائف التي كانتْ سلاحًا حادًّا تُسترجع بها الحقوق في صمتٍ وعلانيةٍ، مثل **ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، أخبار الحمقى والمغفّلين، المقامات، النوادر، رسالة الغفران**...كما أُشتهرت شخصياتٌ بطرائفها الفكاهية وكان منها الحقيقيّ والخياليٌّ مثل **جحا، أشعب**، وكانت كفيلةً بإثارة الضحك والمتعة حتّى بسماع اسمها. كما أُشتهر شعراءٌ عباسيّون عُرفوا بالسخرية مثل **بشار بن برد** و**الحسن البصري** ومجالس **أبي جعفر المنصور** و**هارون الرشيد**.**

ولا يخفي علينا **الجاحظ** الذي فاق فيها معاصريه وجعلَها أسلوبًا جديدًا في الكتابة والتعبير وأفردَ فيها رسائل وكتبًا؛ إذ شَرَّح طبقات المجتمع وكشف طباعهم ونواياهم في نقدٍ لاذعٍ ساخرٍ مليءٍ بالتهكّم الذي لا يَعْرِف حدًّا، حتّى يقضي على حجج مناوئيه ببراهينه المنطقية التي أخذها عن فلاسفة اليونان وأدباء الفرس وحكمة الهنود حتّى فصح لسانه وبيانه وغزُرَ عِلْمُه وقويَتْ حجّته: " خطا الجاحظ بالكتابة الفنية خطوةً جديدةً نحو التعبير في جميع الموضوعات في خلابة وبيان عذبٍ، واتّخذ من الحياة والمجتمع والنفس البشرية موضوعًا لأدبه، واهتمّ بالألفاظ والمعاني معًا دون أن يجور أحدهما على الآخر"[1]. وهذا يظهر في كتابه **البخلاء** و**رسالة التربيع والتدوير** حين خَرَق المألوف بحديثه المازج فيه عدّة أنماطٍ تعبيريةٍ عن البخيل بدلَ الكريم، ولّدتْ نصًّا يحمل صور

---

* ينظر للتفاصيل: شمسي واقف زاده: الأدب الساخر أنواعه وتطوّره مدى العصور الماضية، مرجع سابق، ص 113- 116.

**ينظر للتفاصيل أكثر: كاظم شمهود طاهر: فن الكاريكاتير، لمحات عن بداياته وحاضره، عربيا وعالميًا، مرجع سابق، ص 17 -19.

[1]- السيّد عبد الحليم محمّد حسين: السخرية في أدب الجاحظ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، الطبعة الأولى، 1988، ص 44.

الإضحاك والتهكّم بأسلوبٍ غنيٍّ بالتوريات: " وهذا الأدب الواقعي أعطانا فكرةً واضحةً عن عصره ومجتمعه بمحاسنه ومساوئه وعاداته وتقاليده بل بألفاظه. فحريته الأدبية التي أباحتْ له ذِكْرَ العورات والإفصاح عنها بصريح أسمائها دفعتْه إلى حريةٍ مثلها في اللغة"[1]. وأثّرتْ سخرية **الجاحظ** فيمن جاء بعده أمثال: **ابن قتيبة، ابن الجوزي، ابن عبد ربّه، أبي حيّان التوحيدي، النويري**... ففتحوا إستراتيجيات جديدةً للتعبير الساخر من خلال محاكاةٍ مضحكةٍ أو ناقدةٍ.

أمّا في العصر الحديث فنجد الكثير من صور السخرية الواضحة بعدما عانى العربي من أنظمة السياسة والاستعمار، وفي ظلّ غياب الأمن والاستقرار... وشكّل ذلك مادة الأدب الساخر شعرًا ونثرًا لتعرية الواقع المزيّف ونقده كما نجد مع **أحمد شوقي، أمل دنقل، نزار قباني، أحمد مطر (لافتات)، توفيق الحكيم (حمار الحكيم)، السعيد بوطاجين (أعوذ بالله)، أحمد رضا حوحو (حمار الحكيم والزواج، نماذج بشرية)...**

5 - أدب السخرية والأدب الهامشي:

تداخلتْ السخرية مع عدّة أجناسٍ أدبيةٍ شعريةٍ ونثريةٍ قديمًا وحديثًا، وأسهمتْ في إبداع مفارقةٍ لغويةٍ ومعنويةٍ قامتْ على التكثيف والترميز لكشف المقاصد. وصار الأدب الساخر من الأنواع الأدبية المفضّلة لدى القرّاء كونه يرصد الواقعَ الحافلَ بالتناقضات ويحمل رسالةً تعتمد الموقفَ الطريف بنكتةٍ انتقاديةٍ في ظاهرها أو باطنها، تحت ستار التورية حينًا والكشف والفضح أحيانًا أخرى.

ويمكن أن نتبيّن سببَ اعتبار النصوص الأدبية الساخرة أدبًا هامشيًا، هو كون الأدب في حدّ ذاته اتّسم بالجديّة المطلقة، فكان حضورُ السخريةِ في المشهد الأدبي شعرًا أو نثرًا يُعتبر حالة تمرّدٍ على قيم الواقع والسياسة عمومًا، فنالت حظّها من التهميش والإقصاء حتّى لا يبلغ مقصدها من إيقاظ الوعي والتعبير عن الحقوق. وبالرغم من ذلك كان لها صداها الواسع لدى المتلقّين الذين اِعتبروها إستراتيجيةً فنيةً ورمزيةً تقف عند المخفيّ وتفضح المستور في صورٍ مُضحكةٍ مُبكيةٍ، وتكشف رؤيتها للمجتمع وواقع المهمّشين في ظلّ تسلّط وتجبّر الحكّام وتجاوزاتهم غير الشرعية، وإن أعادَهم بعد الضحك إلى ذاتهم وحقيقة حالهم.

[1] - المرجع نفسه ص 45.

وقد تجاوز الأدب الساخر حرمةَ اِلتزام قواعد الكتابة التقليدية، فكان سلاحًا لطيفًا عند الفقير على الغني، والضعيف على القويّ، وكان إستراتيجيةً تقف على المخفيّ والتعريض لفضح المستور، حوى رسائل خفيةً توقظ الوعي والضمير... ويبقى الأدب السّاخر فنًّا رفيعًا لا يمارسه بحقٍّ إلا من اتّسم بقدرٍ عالٍّ من الموهبة لتجسيد المواقف المؤلمة بأسلوبٍ ذكيٍّ مثيرٍ، ويبقى هدف الأدب الساخر ابتداع طرقٍ فنيةٍ جديدةٍ في التعبير الساخر تمسّ جوانب مخفيةً أو تصوّر المغيَّب والمسكوت عنه أو تكتب الاختلاف الحاصل وتعيد الراحة والسكينة للنفس ولو مؤقتًا.

الدرس الثالث عشر: الرسم الكاريكاتوري.

يرتبط فنّ الكاريكاتير بالرسومات الجداريّة والصخرية مثلما هو موجودٌ في الحضارات القديمة كالسومرية والبابلية والمصرية واليونانية... وينقسم إلى قسمين: فكاهيّ وممتعٌ، ساخرٌ ناقدٌ للأوضاع. ويجسّد صور التشويه والمبالغة والسخرية المتعلّقة بالدلالات والعيوب لإعطاء صورةٍ مغايرةٍ عن الواقع تخصّ تفاصيل الجسم وأجزاءه من أطراف حيوانٍ وإنسانٍ مثلما نجد في التراجيديات والملاحم الإغريقية.

1 – مفهوم الرسم الكاريكاتيري:

الكاريكاتير مصطلحٌ ثقافيٌّ يعبّر عن تصويرٍ فنيٍّ صارخٍ وناقدٍ، وهو فنٌّ من فنون الرسم الساخرة ويشير إلى رسمٍ أو صورةٍ تُبالغ بسخريةٍ واضحةٍ لإظهار تحريف الصفات والملامح الطبيعية أو مميّزات مشهدٍ أو شيءٍ أو شخصٍ، حتّى تحمِل مبالغةً وما لا يُطاق لتقديم نقدٍ اجتماعيٍّ أو سياسيٍّ وإعادة صياغته بأسلوبٍ حرٍّ جريءٍ يفوق الواقع. وهذا يعني: " الابتعاد عن التناغم الهندسيّ المنتظم للشكل، أو يعني عدم الاهتمام بالنسب

الطبيعة، ويعني أيضًا المبالغة والتشويه في الشكل... يعني أيضًا المبالغةَ في الحدث أو الفكرة أو تشويهها وإعطائها صورةً قبيحةً ساخرةً "[1]. لذلك فالكاريكاتير عبارةٌ عن موقفٍ فكريٍّ أو إحساسٍ داخليٍّ يعبّر عن حدثٍ بالرفض أو الضحك، ويرتبط بانفعالات الإنسان كالحب والكره والضحك والحزن والألم والفرح، لأنّ: " الإنسان يعتقد بأنّ الأشياء في الطبيعة قد خُلِقَتْ أو آلفها في وضعٍ صحيحٍ متكاملٍ وأنّ أيّ تغييرٍ فيها يُثير الضحك أو الألم"[2]. ويهتمّ فيه بالموقف والشخصية معًا وبما يُبدي إبراز شيءٍ مميّزٍ لتكون له دلالةٌ خاصّةٌ، فيقوم بتضخيمه لجلب الانتباه إليه. لذا نجد الكاريكاتير يتميّز بالطرافة والقدرة على التأثير في القارئ: " ويعتمد الرسّام هنا على الإيجاز والتبسيط وانتقاء صفةٍ بارزةٍ في الشخصية التي يتحدّث عنها لتحقيق هدفٍ مهمٍّ"[3].

الكاريكاتير = صورةٌ تشكيليةٌ + مبالغةٌ + تأثيرٌ ساخرٌ كوميديٌّ.

2 – فنّ الكاريكاتير في أوروبا:

ترجع أصول كلمة كاريكاتير إلى الكلمة الإيطالية **Caricare** وتعني يُبالغ أو يحمّل ما لا يطيق **Overload**، والكاريكاتير واحدٌ من الفنون التعبيرية التي عرفتها الشعوب والأمم البدائية منذ عصور ما قبل التاريخ، ويُعتبر وثيقةً تاريخيةً تعرّفنا على التراث الحضاري والإنساني لأنّه سَبقَ عصرَ الكتابة، وكثيرًا ما صوّر الإنسانُ البدائيُّ رسومًا كوميديةً وما خطرَ في ذهنه وما عاشه في حياته على جدران الكهوف والمغارات التي سكنها، وتمّ العثور على الكثير منها في عديد دول العالم كتلك الموجودة في اليونان وإيطاليا وقبرص وفرنسا وأمريكا الجنوبية والجزيرة العربية والصحراء الجزائرية في منطقة الهوقار والتاسيلي*...

ولأنّ بدايات فنّ الكاريكاتير قديمةٌ جدًّا، فيرى بعض الدارسين أنّ جذوره الأصلية انطلقت في العهد القديم بعد أن أحبّ **هابيل** أخته وأحبّته أكثر من **قابيل**، حينها بدأ **قابيل** يسخر من أخيه **هابيل** ويرسم معلّقًا على رسوماته بجملٍ حادّةٍ قبل أن يُجهِز عليه ويَقْتله.

---

[1] - كاظم شمهود طاهر: فن الكاريكاتير، لمحات عن بداياته وحاضره، عربيا وعالميًا، مرجع سابق، ص 13.

[2] - المرجع نفسه، ص 15.

[3]- بيرق حسين جمعة الربيعي: فنّ الكاريكاتير في الجرائد العراقية، دراسة وصفية تحليلية، مجلّة الباحث الإعلامي، العدد 19، سنة 2013، ص 126.

*ينظر مثل هذه الرسوم: - عبد الحليم حمّود: الكاريكاتور العربي والعالمي، دار الأنوار، بيروت، لبنان، 2004، ص 10، 11.

- ممدوح حمادة: فنّ الكاريكاتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة، دار عشتروت للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 1999، ص 09.

ووُجدتْ كثيرٌ من الرسوم الكاريكاتيرية ثبَّتها القدماء على ورق البرديّ وقطع الفخار وجدران المعابد والقصور، تعود إلى عهد الفراعنة الذين أظهروا قُدرتهم على التخيّل الهزليّ الذي يكشفُ روحَ الدعابة والقدرة على النقد الساخر: " البرديات والمنسوجات والجداريات الفرعونية القديمة هي ما تدلّ على أنّ الكاريكاتير كان معروفًا في التاريخ القديم وخاصّةً في مصر"[1]. وحُفظ العديد منها في متاحف عالميةٍ توضّح قدرةَ وبراعةَ المصرين الأوائل على التعبير الدّال والساخر باللجوء إلى الرمز وتصوير الحيوان والابتعاد عن صفات الإنسان وسلوكه. وكانتْ ميزة هذه الرسوم أنّها دون تعليقٍ لكنّ من يشاهدها يَرى معانٍ ودلالاتٍ مقصودةٍ مثلما صوّروا طائرًا يضع سلّمًا على جذع شجرةٍ ويحاول الصعود على درجاته، أو ذئبًا في صورة راعي غنمٍ، قطةً ترعى سربَ إوزٍ، أسدًا يلعب شطرنجًا مع حمارٍ*... وصُنّف هذا النوع ضمن السخرية الراقية، لأنّ الإحساس برسم كائنٍ حيٍّ جَسّد تملُّكه والسيطرة عليه وفَقْد الخوف منه، ما أَضْفى طابعًا فلسفيًا تأمّليًا يفوق الفكاهة مقارنةً بما وُجد عند الإغريق من وصف الأساطير والخرافات.

اِنتقل الكاريكاتير من الفراعنة الإغريق والرومان وإن اِرتبطَ بمعتقداتٍ دينيةٍ خرافيةٍ؛ وقد ذَكَرَ **أرسطو** في أكثر من مؤلَّفٍ له **بوزون** وهو فنّانٌ إغريقيٌّ عُرفت أعماله بالهزلية، إذ صوّر بعض المشهورين من أهل جيله على هيئةٍ تدعو للضحك، وعوقب على ذلك مرارًا لكنّه لم يرتدّ عن فعل ذلك.كما تجلّتْ الرسوم الهزلية في الفترات الهيلينية والرومانية خاصّةً في المسرحيات اليونانية والنحت: " تتميّز هذه الفترة بأنّ سِماتها الكاريكاتيرية ظهرتْ في المسرح أكثر من الرسم، وكان استخدام الأقنعة فيها من ناحية الشكل لتوضع على الوجوه موضّحةً تقاطيع وملامح الممثّلين بشكلٍ ساخرٍ مضحكٍ في المسرحيات المأساوية والتمثيل الصامت "[2].

ويذكر دارسون أنّ فنّ الكاريكاتير وُجد مع رسوم **دافنشي** الذي ساهم في تطويره بأفكاره ورسوماته الساخرة عن تعابير الوجه بإيجازٍ وبساطةٍ لاذعةٍ فكان: " يجازف في تقطير الخبرة واختزال المعرفة، إنّما يضيء الذاكرة ويذكي الخيال، وبالتالي يتيح للمتلقي

---

[1] - هبة محمّد وهبي محمّد الدالي: الكاريكاتير بين النشأة والتطوّر، INTERNATIONAL JOURNAL MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND TECHNOLOGY OF، العدد الثالث، 2020، ص 47.

* نقلاً عن هبة محمّد وهبي محمّد الدالي: الكاريكاتير بين النشأة والتطوّر، مرجع سابق، ص 38، 39.

[2] - المرجع نفسه، ص 49 .

حصّةً من الإبداع"[1]. وأُشتهر بمنهجيته للتعامل مع رسم الوجوه البشرية والتفنّن في تصويرها بطريقةٍ مشوّهةٍ في بعضها: " قام ليوناردو بتنفيذ عددٍ لا بأس به من الرسوم التي خَرَقَ فيها المعايير التشريحية باستخدام معايير التضخيم، بل إنّ بعضها كان تخطيطًا للوجوه حيث كان يُزمع إدخالها في لوحاتٍ شهيرةٍ"[2]. واعتمد طريقةَ التشريح الطبيّ للوقوف على كوامنها فإذا به يستنسخُ الوجوهَ ويُبالغ في حريّة رسم تفاصيلها وحجم الذقن والجبين والأنف والفم، فكانت طريقته هي: " البداية الأكثر نضجًا ووضوحًا، لا بل الأكثر تبلورًا لفنّ الكاريكاتير"[3]. وهذا يُظهر عبقرية **دافنشي** المتقدّمة التي سابقتْ الزمنَ، لتفتح المجال لكثيرٍ من الاختراعات التي استلهمتْ رسوماته.

وإن كان ذلك بداياتٍ، إلّا أنّ الدراسات تشير إلى أوّل من مارس الكاريكاتير هما الأخوان البولونيان **أوغسطين Agostin** و**أنيبالي Annivale** وكانا يلقّبان باسم **كاراكشي Carracci**: " وكان لديهما في البداية تخوّف من رسم الأشخاص والمبالغة فيها، لذلك كان يجريان تجاربهما الفنية الكاريكاتيرية عبر تحويل الوجوه إلى أشكال حيوانات ويبالغان ويشوّهان فيها"[4]. وعُثر على رسومٍ كاريكاتوريةٍ وهزليةٍ بعد رسومات الأخوَيْن **كراكشي**، وظهرت أسماءٌ عديدةٌ لفنانين كبار أمثال **برنيني Bernine**، **بير ليون جيزي pier leon ghezzi**، **أنتون ماريا زانيتي Anton Maria Zanette**، **بارتولوميو بينيلي Bartolomeo Pinelli**... وكلّهم ظهروا في إيطاليا وما زالتْ أعمالهم محفوظةً في المتاحف العالمية، وساعدوا على تنمية الكاريكاتير والهزليات الساخرة وإن بتحفّظٍ، في ظلّ الكنيسة التي تُدين كلّ سخريةٍ من الناس*.

وتطوّر هذا الفن في العصر الحديث في هولندا ثمّ إنجلترا وفرنسا وألمانيا... ولأنّ هولندا السبّاقة في ظهوره فقد قدّم الفنّانون أشياء جديدة عبّرت عن سعة الخيال والذكاء لإبداع التصوير الفنيّ، وكان الفنان **بروجيل** معروفًا بخياله الغريب والمذهل حتّى أنّه لُقّب **الفنّان المجنون**، وكان لجرأته وعفويته أثرٌ على تميّز أعماله بالطرافة والغرابة والفكاهة: " ويبقى العقل حائرًا يتساءل كيف اِستطاع هذا الفنّان أن يُقدّم في ذلك العصرِ

---

[1] - عاطف سلامة: دور الكاريكاتير في التعريف بالقضية الفلسطينية ونصرتها، أعمال المؤتمر الثالث عشر (فلسطين قضيةٌ وحقٌّ)، طرابلس، 2016، ص 03.

[2] - ممدوح حمادة: فنّ الكاريكاتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة، مرجع سابق، ص 57.

[3] - عبد الحليم حمّود: الكاريكاتور العربي والعالمي، مرجع سابق، ص 15.

[4] - كاظم شمهود طاهر: فن الكاريكاتير، لمحات عن بداياته وحاضره، عربيا وعالميًا، مرجع سابق، ص 25.

* للتفاصيل ينظر: كاظم شمهود طاهر: فنّ الكاريكاتير، لمحات عن بداياته وحاضره، عربيا وعالميًا، مرجع سابق، ص 25، 26.

هذا الخيالَ الواسعَ وهذه الجرأة والعفوية الرائعة التي نقف أمامها بإعجابٍ حائرين في تفسيرها"[1].

والحقيقة أنّ ما ذكرناه لا يشكّل تاريخ ظهور الكاريكاتير كفنٍّ، بل هي مؤشّراتٌ ترتبط بفطرة الإنسان في السخرية والمبالغة، وكان ظهوره منذ نهاية القرن 18م حيث أُشتهر مع تطوّر وسائل الطباعة *. ولم يصبح فنًّ قائمًا بذاته على أسسٍ وغاياتٍ أخرى: " إلا على صفحات الجرائد "[2].

في فرنسا، كان على رأس الرسّامين الهزليين **شارل فيليبون Charles Philipon** الذي يُعتبر عروةَ الرسامين الفرنسيين المناهضين للمَلَكِيّة، فقد:" أسّس سنة 1830أي خلال ثورة يوليو التي جاءت بـــ"لويس فيليب **Louis-Philippe** ملكًا على فرنسا، جريدةً ساخرةً سمّاها الكاريكاتير **La Caricature** لتكون منبرًا ساخرًا موجّهًا بالأساس ضدّ النظام الملكيّ ومن يدور في فلكه من رجال السلطة والبرلمان؛ إذ قضتْ هذه الجريدة خمس سنواتٍ متواصلةٍ، من الرابع نونبر 1940 إلى السابع والعشرين غشت1947، في مهاجمة لويس فيليب وحاشيته ومناصريه"[3]. وكثّفتْ الجريدة هجوماتها وانتقاداتها ضدّ الملك **لويس** منذ بداية حكمه بهذه الرسوم الساخرة والنصوص المرافقة لها، الأمر الذي أكسبها شهرةً واسعةً في التصدّي للصراعات السياسية والممارسات العدائية ضدّ الشعب، خاصةً بعد تأسيس جريدة **Le charivari** السّاخرة التي أسهمتْ في نقد الأنظمة وفتح باب هجوم كثيرٍ من رسّامي الكاريكاتير بعدها*.

وراج الكاريكاتير الساخر كثيرًا وانتشر في مختلف أنحاء أوروبا، وزادتْ أهميته مع تطوّر الصحافة والفنون وتعدّد الوسائط الاتّصالية والرقمية، وتوجّ بتوطيد قَدَمه في الساحة الفنيّة والسياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، واكتملتْ ملامحه ونال الاعتراف كفنٍّ مستقلٍّ بذاته يشتغل به فنّانون كبارٌ مُعبّرين عن رأيهم في الأحداث بطريقةٍ ساخرةٍ: " إنّ استمرار عملية التصوير الهزليّ في القرون التالية لأكبر دليلٍ على نجاح فنّ الكاريكاتير

---

[1] - المرجع نفسه، ص 27.

* للمزيد من التفاصيل عن أصل وبدايات الكاريكاتير في العالم الغربي، يُنظر المراجع الآتية:

- عبد الحليم حمّود: الكاريكاتور العربي والعالمي، مرجع سابق، ص 21- 47.
- هبة محمّد وهبي محمّد الدالي: الكاريكاتير بين النشأة والتطوّر، مرجع سابق، ص 45 – 54.

[2] - عبد الحليم حمود: الكاريكاتور العربي والعالمي، مرجع سابق، ص 12.

[3]- إبراهيم آيت المكي: الكاريكاتير وأدواره الاجتماعية والسياسية في الثقافة الغربية من عصر النهضة إلى العصر الحديث، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، المجلّد العاشر، العدد 04، السنة 2021، ص 360.

* ينظر للتفاصيل أكثر: المرجع نفسه، ص 360 وما بعدها.

في توصيل فكرته إلى جمهور المشاهدين"[1]. وهنا ارتبط انتشار الكاريكاتير في العالم بشكلٍ مباشرٍ بالسخرية الاجتماعيّة والسياسيّة، واستقلّ بوجوده ليصبح لسان الشعب لكشف الحقائق والخفايا أمام العامّة: " ولهذا لا يمكن أن نفصل بين الكاريكاتير كفنٍّ ساخرٍ وبين وظيفته الجوهرية في الحياة العامّة للمواطنين والمتمثّلة بالأساس في فضح المستور وإسقاط الأقنعة عن الوجوه لتظهر حقيقتها المفزعة أمام الجمهور"[2]. والجدير بالذكر أيضًا أنّ هذا الفنّ نال شعبيةً واسعةً بوتيرةٍ سريعةٍ جدًّا بلغتْ درجةَ تشكيل وعيٍّ سياسيٍّ لدى العامّة، بل بلغتْ درجةَ التأثير على صنّاع القرار السياسيّ في البلاد، كما أسهم في توعية وتثقيف المجتمعات وتعريفهم بمشاكل بلدانهم وخفايا حكّامهم وسياساتهم.

3 – فنّ الكاريكاتير عند العرب:

عندما جاء الإسلام قضى على عبادة الأصنام وما يتّصل بها من تصوير وتمثيل الحيوانات والبشر والإله ممّا كان يُعرف بالنحت أو التصوير. وظلّتْ الحال كما هي قرونًا بعدما تأدّبتْ البلاد العربية والمفتوحة بأخلاق الإسلام، وتحوّل التعبير إلى الكتابة الهزلية كما نجد في **كليلة ودمنة** التي امتازتْ بقصصها الطريف على ألسنة الحيوان بمسحةٍ كاريكاتيريةٍ قامتْ على الرمزية والإيحاء في علاقة الحاكم بالرعية. وبالرغم من عدم وجود الصور الكاريكاتيرية في مختلف الفنون الإسلامية بسبب حُرمة ذلك، إلّا أنّها ظهرتْ في الكتابات الشعرية والنثرية في عهد الأمويين والعباسيين خاصّةً، أوجدتْها ظروف عصرهم آنذاك ممّا نجده عند **المتنبي** في هجائه **كافور الإخشيدي** حاكم مصر، **أبو تمام** في ديوانه **الحماسة الكبرى**، **جرير** في وصف شاعرٍ...

ويُقال إنّ العربَ عَرفوا قديمًا المبالغةَ في الرسومات مع مدرسة بغداد فيما تعلّق بالفنّ الشعبي والتصوير من خلال: " المبالغة في رسم الشنب وتكبير وتصغير أحجام العناصر وعدم الالتزام بالنسب والمقاييس الواقعية، يضفي على الرسوم الشعبية الفكاهةَ القريبة من فنّ الكاريكاتور"[3]. وعُرفتْ هذه الميزة في مدرسة بغداد العربية لأنّ العنصر الكاريكاتوري غالبٌ على الأشكال الإنسانية والحيوانية بإحساسٍ تلقائيٍّ مجرّدٍ من أيّ قواعد وأصولٍ ويستمدّه من ذاكرته وخياله.

---

[1] - هبة محمّد وهبي محمّد الدالي: الكاريكاتير بين النشأة والتطوّر، مرجع سابق، ص 50 .

[2] - إبراهيم آيت المكي: الكاريكاتير وأدواره الاجتماعية والسياسية في الثقافة الغربية من عصر النهضة إلى العصر الحديث، مرجع سابق، ص 369.

[3] - عبد الحليم حمّود: الكاريكاتور العربي والعالمي، مرجع سابق، ص 11.

ولئن عرف العربُ الفكاهةَ منذ القديم، إلّا أنّ الكاريكاتير كفنٍّ له خصائصه ومقوّماته، لم يهتمّوا به ولم يدوّنوه إلّا بعد انتشاره في الغرب؛ فكانت البداية مع الصحافة والمسرح والأدب الساخر في 21 مارس 1877 مع أوّل مجلّة للكاريكاتير وللرسوم والكتابة الساخرة تحت **اسم أبو نظّارة زرقاء** في القاهرة التي أسّسها **يعقوب صنّوع** (أب فنّ الكاريكاتير الحواري) بتحريضٍ من المصلح **جمال الدين الأفغاني** الذي حثّه على إصدار صحيفةٍ هزليةٍ نقديةٍ: " وكانت الصحيفة ولكن بعد أن تعهّدٍ بعدم التعرّض فيها للدّين ولا للسياسة المحليّة، لكنّه حنَثَ بتعهّده"[1]. لأنّ أغلبَ الإصدارات الصحفية اتّسمت بطابع سياسيّ ولغة حادّة اعتمدتْ البلاغةَ التقليديةَ: " ومن هنا جاء اختلاف رؤية صنّوع الذي أراد أن تعبّر مجلّته عن الحسّ الشعبيّ وأن يقدّم نقدًا للسياسة وللسياسيين في ذلك الزمان بلغةٍ تتّسم بالمفارقة والسخرية اللاذعة، وإن جاءت في إطارٍ من التورية"[2]. ورغم أنّ رسومات **يعقوب صنّوع** كانت بدائيةً إلا أنّها كانت معبّرةً ومهّدتْ لمحاولات في مصر والبلاد العربية: " كان يصنع حالةً من الجدل من خلال حواراتٍ متبادلةٍ بين الشخصيات التي يرسمها، كما كان يقدّم نقدًا للحالة السياسيّة التي كانت تعيشها مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ولأنّ هذه المنطقة تبدو شائكةً لأيّ فنانٍ فقد اِستخدم صنّوع أقنعةً فنيةً بابتكار شخصياتٍ تمنح القارئ الدلالات التي يريدها حيث تُلقي بظلالها على الشخصيات الحقيقية من صفوة السياسيين"[3].

ولم يسلم أحدٌ من السياسيين من انتقاداته وتعليقاته على صفحات المجلة التي شهدتْ إقبالًا جماهيريًا، خاصّةً أنّ هذا النوع من الصحافة كان جديدًا عند العرب، وكانت هذه الفترة تشهد حالة جدلٍ فكريٍّ وتنويريٍّ بين نخبة المجتمع مثل: **الأفغاني، الإمام محمد عبده، سعد زغلول، قاسم أمين، أحمد عرابي**...*

واِنتشر فنّ الكاريكاتير في البلاد العربية مع تطوّر الطباعة ووسائل الاتّصال، وتطوّرت تقنياته وصار ممارسةً وأصبحتْ تُفرد له صفحاتٌ ضمن كبرى الجرائد والمجلّات، فاحتلّ بها مساحةً هامّةً ومكانةً يستحقّها لقدرته على تجسيد المشاعر والمواقف بتكثيفٍ بصريٍّ ودلاليٍّ يستفزّ مخيّلة المتلقي بظواهره المضحكة عن أشخاصٍ

---

[1] - هبة محمّد وهبي محمّد الدالي: الكاريكاتير بين النشأة والتطوّر، مرجع سابق، ص 50.

[2]- المرجع نفسه، ص 54.

[3] - المرجع نفسه، ص 54.

* للتفاصيل عن تاريخ الكاريكاتير عند العرب، ينظر: عبد الحليم حمّود: الكاريكاتور العربي والعالمي، مرجع سابق، ص 51 – 124.

حقيقيين بسبب أقوالهم وأفعالهم بطريقةٍ تجعلنا نتعرّف عليهم لأنّ: " مهمّة الرسم الساخر ورسالته هو أن يكشفَ لا يستُـر كمعظم الفنون"[1]. فهو تجسيدٌ للحكمة القائلة: شرّ البلية ما يُضحك.

4- الكاريكاتير في الجزائر:

لم تعرف الجزائر فنّ الكاريكاتير أيام الاستعمار الفرنسي نظرًا لغياب صحافةٍ يوميةٍ جزائريةٍ، ولكنّه بزغ إلى الوجود بعد الاستقلال في ظروفٍ صعبةٍ؛ ويقول الكاريكاتيري الجزائري **بوخالفة** أنّ التجربة الجزائرية في فنّ الكاريكاتير كانت متواضعةً فلم تكن هناك هوايةٌ واضحةٌ لهذا الفنّ، والأسماء التي نجدها قليلةٌ. وأنّ أوّل فنّانٍ جزائريٍّ ظهرتْ رسوماته في جريدة المجاهد **محمّد إسياخم** منذ سنة 1963، وكانت رسوماته مشبعةً بالأفكار القومية، وإن لم تحمل خصائص الكاريكاتير إلا بعضها... ويمكن ذكر الكاريكاتيري **سليم** الذي أطلّ على الجمهور الجزائري أوائل الستينات في جريدة **أحداث اليوم** الناطقة بالفرنسية، وبعده الرسّام **هارون، ملواح قاسي، بوعمامة مزاري**... وقد أثّرتْ فترة العشرية السوداء عليهم ما جعل معظمهم يهاجرون، ولا يزال بعض الفنانين يزاولون إبداعهم إلى يومنا مثل: **أيوب، سليم، جمال نون، هشام بابا، مرسلي، عماري**[2*]...

اِمتازتْ الصور الكاريكاتيرية عمومًا في الصحف الجزائرية بالحريّة والشجاعة في مواجهة الشخصيات والأحداث ونقد الظواهر في صيغةٍ هزليةٍ، حتّى أصبحتْ الجرائد والمجلّات تهتمّ به وتخصّص له مساحاتٍ، وأصبح فنًّا لا يمكن تجاهل دوره في التعبير:" وتلجأ الصحافة الجزائرية لاستخدام الرسوم الكاريكاتورية من أجل توجيه الرأي العام صوب قضايا المجتمع المختلفة، وتثبيت بعض المعتقدات في ذهن المتلقي بالإضافة لتعديل الاتجاه السلوكي لديه، ومعالجة القضايا السياسيّة عبر الفنّ الساخر بعيدًا عن تعقيدات التحليلات والمقالات التي يهرب منها القراء، فيختزل بذلك رسّام الكاريكاتير ألف حرفٍ بريشته"[3].

---

[1] - هبة محمّد وهبي محمّد الدالي: الكاريكاتير بين النشأة والتطوّر، مرجع سابق، ص 43.

[2] - آمال عامر: الأبعاد الوظيفية للصورة الكاريكاتورية في الصحافة الجزائرية، دراسة تحليلية سيميولوجية لصحيفة الشروق اليومي، العدد الرابع، ديسمبر 2016، مجلّة الرواق، ص 219، 220.

* للمزيد من التفاصيل عن الكاريكاتير في الجزائر، ينظر: زينة بولطيف: مقدّمة في فن الكاريكاتير وتاريخه، مجلّة المعيار، المجلّد 26، العدد الرابع، 2022، ص 904، 905.

[3] - آمال عامر: الأبعاد الوظيفية للصورة الكاريكاتورية في الصحافة الجزائرية، مرجع سابق، ص 212.

وأصبح الحديث عن الكاريكاتير تبعًا للمضمون الذي يعالجه إلى: الكاريكاتير السياسي، الكاريكاتير الاجتماعي، الكاريكاتير الفكاهي... وعادةً يكون إمّا:كاريكاتير مرفقٌ بالنصّ، كاريكاتير دون نصٍّ، كاريكاتير مرفقٌ بنصٍّ تعليقيٍّ،كاريكاتير مرفقٌ بنصٍّ تعريفيٍّ.

5 - الكاريكاتير وثقافة الصورة :

أصبح الكاريكاتير يُشكّل جانبًا هامًّا في ثقافة الصورة التي تفوقُ الكلمةَ في التعبير، بما تحمله من رموزٍ إيحائيةٍ لها دلالاتها التواصلية والتأثيرية، فيفهم القارئ في لحظةٍ خاطفةٍ ما يهدف إليه الرسّام في أقصر وقتٍ.

والكاريكاتير من الفنون التي انشقّتْ عن الفنون التشكيلية نحو الصحافة المكتوبة، ويجسّد حريّة التعبير المستقلّ ببساطةٍ وفعاليةٍ من المرسِل إلى المرسَل إليه لبناء الآراء وتوجيه القرّاء، لأنّه: " عملية اتّصالية ورسالة يخاطب بها الفنّان قرّاءه بلغةٍ فنيةٍ تشكيليةٍ تعتمد على الخطّ واللون كأساسٍ في التعبير عن واقعٍ له إيجابياته وسلبياته"[1]. وهنا تتحدّد وظائفه الترفيهية والانتقادية والمعلوماتية والتواصلية. لذلك يحظى الكاريكاتير باهتمام القرّاء والصحفيين وكذا المنتجين في الجرائد والمجلّات: " إنّ الهدف من الكاريكاتير في الصحافة يسمو على السخرية والإضحاك. فلو كان كذلك لما قَبِل كبار الملوك والزعماء أن يُصبحوا مادةً لهذا الفنّ "[2]. مبالغةً في تجسيد مميزات شخصٍ معيّنٍ. لأنّ: " مبالغته متوسطةٌ لكنّ سخريتَه أكبرُ وفكاهَتَه أعمقُ"[3]. ولأنّ نقطة قوّته تتجلّى في معالجته الموضوعات السياسيّة وانتهاك قدسيتها: " حتّى وإن كان الدافع الأساسي للرسم الكاريكاتيري هو الإحساس بالقدرة على تغيير الأوضاع عن طريق سلاحه الأساسي وهو القلم"[4].

وأصبحتْ تعتمده الصحف والمجلات اليوم على حدٍّ سواءٍ في مختلف أنحاء العالم وتُفرد له مساحاتٍ على صفحاتها، وتجسّد صورًا كاريكاتيريةً معبّرةً بطابعها الهزليّ الناقد، حاملةً رسائل رمزية مشفّرة لها قوّة تأثيرٍ جماليًا وفكاهيًا على القرّاء عن موقفٍ يرتبط بالرأي العام عن مختلف الأخبار والموضوعات، برسوماتٍ تعبيريةٍ دون شرحٍ أو تعليقٍ قد تفوق الكلمات المكتوبة، حتّى أصبح من أهمّ الفنون التشكيلية الصحفية وأكثرها

---

[1] - بيرق حسين جمعة الربيعي: فنّ الكاريكاتير في الجرائد العراقية، مرجع سابق، ص 125.
[2] - المرجع نفسه، ص 128.
[3] - آمال عامر: الأبعاد الوظيفية للصورة الكاريكاتورية في الصحافة الجزائرية، مرجع سابق، ص 218.
[4] - زينة بولطيف: مقدّمة في فنّ الكاريكاتير وتاريخه، مرجع سابق، ص 900.

جماهيريةً وأقربها إلى القرّاء بصرف النظر عن اختلاف لغاتهم وثقافاتهم، إذ يمكن للكثير فهمه واستيعابه وإن لم يكونوا على اتّصالٌ وثيقٌ بمجريات الأحداث والقضايا الهامّة: " ولأنّ استخدام الصحافة لهذا الفنّ بات مقترنًا في معظم الأحوال بالجوانب السياسية والقضايا الكبرى، فإنّ العديد من الأنظمة السياسيّة تلجأ إلى تسخير الرسوم الكاريكاتيرية لخدمة أغراضٍ سياسيةٍ... وفي المقابل فإنّ هناك العديد من الرسوم الكاريكاتيرية التي تعارض قرارات وتوجّهات هذه الأنظمة"[1].

ويقوم الرسم الهزليّ في الصحف والمجلّات على طرح ومعالجة الموضوعات بمبالغة فنية ساخرة وهزليات انتقادية، ورسومٍ مبالغٍ فيها بأسلوبٍ حرٍّ جريءٍ وانفعالات إنسانية تعتمد دقّة الملاحظة وسرعة البديهة في التنقيب عن بواطن الأمور، لأنّ: " موهبة الكاريكاتير تستدعي وجود عينٍ لاقطةٍ تستأثر بالأشياء المحيطة به وتستلهم الأفكار الاجتماعية"[2]. وهذا ما يجعل تأثيره كبيرًا كونه يخاطب فئة المهمّشين لا النخبة، ويخلق مفاهيم جديدة بالوعي والتنوير ليكون بذلك خطابًا مضادًا يكشف الكامن في المجتمع، وهذا ما جعلَه جزءًا حيويًا في مختلف وسائل الإعلام بشكلٍ يوميٍّ لنقد الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية المختلفة.

الدرس الرابع عشر: الكتابة الجدارية.

تُعتبر الكتابات الجدارية أكثر شعبيةً لذا لا نجد اهتمامًا كبيرًا عند النقّاد والدارسين رغم أنّها واحدةٌ من الأنواع المعروفة والمتأصّلة التي تضرب جذورُها في أعماق التاريخ الإنساني، كون الرسم أو الكتابة على الجدران (أو كما يسمّيها علماء الاجتماع الشعارات) قديمةٌ قِدم الوجود البشريّ، إذ ترجع أصولها لحضارات مصر والإغريق والرمان... حين حاكوا طبيعة بيئتهم وعبّروا عن عالمهم وأفكارهم بالرسوم والنقوش على الصخور والكهوف والجبال، لذا: " تعدّ الجداريات الذاكرةَ التسجيلية للشعوب

[1] - آمال عامر: الأبعاد الوظيفية للصورة الكاريكاتورية في الصحافة الجزائرية، مرجع سابق، ص 218.

[2] - فطيمة بن دنيا: الرسوم الكاريكاتورية والمتلقي الجزائري: كيفية القراءة وآليات التأويل، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتّصال، قسم الاتّصال، جامعة الجزائر 3، ص 140.

وتراثها وتاريخها وعاداتها وعقائدها وفكرها"[1]. وهي منتوجٌ ثقافيٌّ تحمل طابعًا فرديًا وجماعيًا، ومن خلالها أصبحتْ تُعرف مظاهر الحياة البدائيّة وتراثها الحضاريّ وتعكس تفاعلاً خلاقًا مع الواقع.

1 - مفهوم الكتابات الجداريّة:

إنّ كلمة **Graffité** نسبةً إلى كلمة **Graff** وكلمة **Tag**، وتُشيران إلى الرسوم والنقوش الرموزية أو النحت على الجدران أو الأشياء بطريقةٍ غير مرغوبٍ فيها أو دون إذن صاحب المكان سواء بطريقةٍ بسيطةٍ أو باحترافيةٍ باستعمال بالبخّاخات **Spray Cans**أو أصباغٍ خاصّةٍ قابلة لمقاومة عوامل الطبيعة وأشعة الشمس كأصباغ السيارات وعلب الرشّ... وإن كانت الكتابة على الجدران بالرسم والتلوين فنٌّ حديثٌ ووسيلةٌ للتعبير عن حياة الإنسان، إلاّ أنّها قديمةٌ وجذورُها تضرب في عصور التاريخ الأولى قبل اكتشاف الكتابة كما بيّنتْ الدراسات الأثرية، باعتبارها ممارساتٌ يتواصل بها الإنسان واستخدمَ فيها أدوات بدائيةً كالفحم والحجارة ونحوهما: " إنّ تلك الرسومات والنقوشات المحفورة على جدران تلك الكهوف مردّها إلى طبيعة البيئة وإلى سهولة استخدام الوسائل البدائية الموجودة في تلك الحقبة"[2]. وكان هذا للتعبير عمّا يجول بخاطره وما يعيشه في حياته ومحاكاة الطبيعة وتدوين حاجته العارمة في التغيير، مثلما عَثر عليه علماء الآثار في الحضارات الفرعونية كالأهرامات ورموز قبور الفراعنة والحفريات والكتابات المسمارية والفينيقية... وتعكس مثل هذه الكتابات الأثرية حكمةَ الإنسان البدائيّ وأقاصيصه وحياته القاسية وكلّ ما يهدّد وجودَه وحريّته.

واليوم، تكشفُ شكلاً من أشكال الفلكلور الشعبيّ الذي يَستخدم فيه الفرد البسيط لهجته وثقافته وتراثه المحليّ للتعبير عن أفكاره ومعاناته، وصارت هذه الوسيلة وسيلةً ناجعةً لدى المهمّشين وإن اتّسمتْ بالتلاشي لتَلمّسها الأماكنَ المفتوحةَ واتّسامها بالعفوية والتحرّر، فتُدوَّن بموادٍ سريعةِ المحو على غفلةٍ من الناس لئلا يُعرف كاتبها فيُبطشُ به، لذا عُرفت بالفنّ الزائل. وهنا نتساءل عن سبب إغفال اِسمه حياءً أو خوفًا، فيختار مثل

---

[1] - سؤدد عبد الغني شياع: الأبعاد الجمالية للجداريات النحتية في المعابد المندائية في بغداد، مجلة أوروك للعلوم الإنسانية، العدد الرابع، المجلّد 14، 2021، ص 29.

[2] - نورة عامر: التصوّرات الاجتماعية للعنف الرمزي من خلال الكتابات الجدارية، رسالة ماجستير في علم النفس وعلوم التربية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، قسم علم النفس وعلوم التربية والأرطوفونيا، 2005، 2006، ص 108.

هذا المكان للكتابة والتعبير بلغته البسيطة عن الأشياء بإحساس ذاته الصادق، بعيدًا عن أغلال مجتمعه وتقاليده بما يطرح الكتابة شكل الممنوع في المجتمع (**Tabou**) ؟

ويمكن عند تتبّع مسار الكتابات الجدارية تلمّس الدوافع والأهداف السياسية والاجتماعية والنفسية أو حتّى الاقتصادية... التي شكّلتْ حقيقتها عند من يمارسها للتواصل كونها: " تواصلاً أكثر من تعبيرٍ"[1]، بما تطرحه من أفكارٍ تعكس عدم القدرة على الاندماج في الواقع والمجتمع لما يعانونه من تهميشٍ وفقرٍ وبطالةٍ وحرمانٍ... وبالتالي تعكس جانبًا من سيرة أو مواقف معاشةٍ، وتمثّل ثقافة المجتمع وطرق تفكير أفراده، وترسم ملامح التغيّرات الاجتماعية التي نراها بكثرةٍ في ظلّ تفشّي الأزمات والمطالبة برغد العيش، ونلمس جوانب حميمة يمارسها الشباب المراهق كالرغبة في التعبير عن الشعور للمحبوب أو سبابٍ أو كلامٍ فاحشٍ...

والواقع يشير إلى استعمال اللهجة العاميّة عند الكتابة أكثر من الفصحى، وبالتالي فهي تدخل نطاق الأدب الشعبي نظرًا لطابعها الجماهيري. كما يمكن استقراء خصائص أخرى منها:

- انعكاس الكتابة الجدارية للثقافة والأوضاع السائدة خاصّةً لدى فئة الشباب والمراهقين، وهذا يعكس تنوّع موضوعاتها مع زيادة معاناة الأفراد والجماعات وتنوّع حاجاتهم وانشغالاتهم.
- وجود بعض الأخطاء النحوية والإملائية نظرًا لكونها بالعامية.
- الإيجاز والاقتصار على إيراد الفكرة بسرعةٍ وعفويةٍ لأنّها تعتمد لغةً بسيطةً سهلةً ومتداولةً تسعى لإيصال أصوات كاتبيها والأفكار ذات الجمالية الجديدة.
- تعدّد فضاءاتها التي تُكتب فيها، وعادةً ما تكون في الأماكن الشعبية أو التي تستقطب كثافةً سكانيةً عاليةً للتعبير عن الحياة الثقافية والاجتماعية والفكرية.

2 - أنواع الجداريات:

لأنّ الكتابة الجدارية ظاهرةٌ إنسانيةٌ وممارسةٌ يوميةٌ يقوم بتوظيفها الفردُ منذ أقدم العصور للتعبير عن أمنياته الخاصّة، يمكن تقسيم الجداريات إلى ثلاثة أنواعٍ هي:

[1] - أحمد شراك: الكتابة على الجدران المدرسية، مقدّمة في سوسيولوجيا الشباب والهامش والمنع والكتابة، منشورات دار التوحيدي، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، 2009، ص 70.

- **النقوش الجدارية Le Tag**: هي الرموز والرسوم المحفورة على الكهوف والمغارات والجدران القديمة قبل ظهور الكتابة، وارتبطتْ بالشعوب البدائيّة التي سكَنَتها كما في الزخرفة وفنّ العمارة القديمين، وفيها جانبٌ تاريخيٌّ وأثريٌّ يعكس الحقائق ونمط حياتهم كتلك الموجودة على كهوف التاسيلي وبلاد الرافدين.
- **الرسوم الجدارية:** وترتبط بالممارسات الشبابية التي أتقنوها بفضل توفّر البخاخ الرذاذ وسيلةً للرسم على الجدران. وتقسّم إلى: رسوم جدارية تاريخية كما في الكهوف ولوحات الكنائس، رسوم جدارية شعبية حديثة تحمل صفة الاستهزاء والسخرية: " وليس بالضرورة أن يأخذ منحًى فنيًا، بل قد يكون على شكل الكاريكاتور الذي يحمل في طياته العديد من المعاني ذات الأبعاد الاجتماعية والسياسية وحتى الدينية"[1].
- **الكتابات الجدارية**: وتمثّل خربشات شخصية وشعارات أو رسائل سياسية واجتماعية... وفيها كتابات جدارية عادية وأخرى فنيّة، وتغزو الشوارع والمراحيض والأماكن العامّة والخاصّة.

3 - الكتابة الجدارية عند الغرب:

تُعتبر أمريكا أرض الجداريات لأنّها مصدر العرقيات والعنصرية، بعدما انتبهتْ للظاهرة المنتشرة على جدران المراحيض في محطّات القطار والجامعات: " إنّ هذه الظاهرة وجدتْ فيها الأرض الخصبة لتتبلور وتتشكّل في طوابع جديدةٍ"[2]. وكانت البداية من نيويورك التي كانت عاصمتها في السبعينات حين عبّـر شبّانٌ عن ذاتهم وأحاسيسهم بصورٍ وكتاباتٍ هزليةٍ على الجدران مثّلتْ روح المغامرة: " والجماعات التي تبنَّتْ هذا الاتّجاه هم الشباب السود والإسبانيون الذين وَجدوا في أوضاعهم المادية والاجتماعية منفذًا لهم لخلق وإبداع طرائق تفكيرٍ مختلفةٍ عن إطار الثقافة العامّة"[3].

وأسهمتْ وسائل الإعلام في شيوعها خاصّةً بعد انتشار الثقافة الهامشية وأنماطٍ موسيقيةٍ جديدةٍ كحركات الرقص **Hip Hop** و**Rap Music** و**Break Dance** . وكانت هذه الجداريات دون أسماء أو بأسماء مستعارةٍ كونها تعكس طبيعة كاتبيها وعاداتهم ولغاتهم، واجتمعتْ تحت أحلامٍ وتطلّعاتٍ واحدةٍ يسعون لتحقيقها وعبّرتْ عن طبيعة ثقافتهم الأصلية التي تقوم على التمييز العنصري والأوضاع التي عاشوها في أمريكا، وسعوا

---

[1] - نورة عامر: التصوّرات الاجتماعية للعنف الرمزي من خلال الكتابات الجدارية، مرجع سابق، ص 118.
[2] - المرجع نفسه، ص 125.
[3] - المرجع نفسه، ص 125.

لنشر هذه الثقافة وإيصال أصواتهم داخل أمريكا وخارجها، حتّى أثّرتْ في بقية المدن الأمريكية مثل هيوستن وفيلادلفيا: " هؤلاء لم يتخلّوا عن المبادئ الأولى للكتابة الجدارية من حيث الأدوات المستعملة وطريقة وزمن إجرائها، لكنّهم احتكّوا ببقية الموجات الفنية الأخرى ثمّ حاولوا تطوير هذه الظاهرة ليجسّدوا منها فنًّا جداريًا ضخمًا، وهم عادةً ما يبرزون أعمالهم الفنية تخليدًا للحلم الأمريكي"[1].

كان أوّل من اهتمّ بالكتابات الجدارية هو الباحث الأمريكي **Allen Walker Read** الذي درسَها دراسةً علميةً وحلّل المفردات والرسومات الموجودة على جدران المراحيض غرب أمريكا وفي الكثير من الأماكن العامّة سنة 1928م، ووضَعها في إطارٍ اجتماعيٍّ ولغويٍّ واعتبرها موضوعًا جيّدًا للبحث يجب أن يهتمّ به علماء اللغويات بعدما رأى فيها توظيف اللهجات المحليّة في التعبير، واعتبرها مصادر فلكلورية هامّة كما في المنظور النفسي والاجتماعي والأركيولوجي، تعكس اِستخدام الفرد البسيط لتراثه ولهجته المحليّة*. في حين تعتبرها السلطةُ مجرّد خربشاتٍ حائطيةٍ لا طائل من ورائها ولا تمثّلها حقيقةً، بل هي ظاهرةٌ اجتماعيةٌ تسعى لجعلها نِسيًّا منسيًا.

وعُرفتْ الجداريات بعدها في إيطاليا التي كانتْ قد عرفَتْها قديمًا في الحضارة الرومانية في المعابد والكنائس وسراديب الموتى... وانتشرتْ في شوارع ومحطّات ميلانو التي جعلها الشباب البطّال اتّجاهًا فنيًا يعبّر عن صرخاتهم ورفضهم القوانينَ السائدة آنذاكّ: " حُوّلتْ جدرانها إلى خربشاتٍ وكتاباتٍ ورسوماتٍ، لتطوّرها فيما بعد إلى اتّجاهٍ فنيٍّ شغل كل زوايا المدينة وشغل مواطنيها وزوّارها"[2]. ووجَدوا فيها المكان المناسب باعتبار أزقّتها الضيّقة التي تُشعرهم بالانفلات عن سلطة الرقابة والأمن في تصوير مشاكلهم دون قمعٍ أو ردعٍ*.

ومن إيطاليا اِنتشرتْ الظاهرة في فرنسا خاصّةً باريس مع الأقليات التي سكنتْ أحياء الفقراء والأفارقة السود والأحياء الجامعية، فصوّرتْ العنصريةَ وتصاعد الحركات القومية فيها، وسعتْ الحكومة الفرنسية لقمعها وإن كان من يدعم هذه الحركات في

---

[1] - المرجع نفسه، ص 126.

* للمزيد عن دراسات Read يُنظر: نورة عامر: التصوّرات الاجتماعية للعنف الرمزي من خلال الكتابات الجدارية، مرجع سابق، ص 121 وما بعدها.

[2] - نورة عامر: التصوّرات الاجتماعية للعنف الرمزي من خلال الكتابات الجدارية، مرجع سابق، ص 127.

* يُنظر أكثر: نورة عامر: التصوّرات الاجتماعية للعنف الرمزي من خلال الكتابات الجدارية، مرجع سابق، ص 127 وما بعدها.

الخفاء: " هذا التيار السائد سعى في فرنسا كما في نظيراتها من الدول إلى التكتّل وإنشاء جمعياتٍ خاصّةٍ للدفاع عن حقوق هذه الشريحة، وأولى حقوقها هي شرعية التعبير"[1].

وتطوّر الأمر أكثر حين وصل إنجلترا وإيرلندا وأوروبا، فركّزتْ على المشاكل العاطفية والحركات الأنثوية وإشكاليات ممارسة الدين والعلمانية... وأصبحتْ الكتابات الجدارية ظاهرةً عالميةً قوبلتْ بالصدّ والرفض في بدايتها، إلّا أنّ الغربيين انفتحوا على دراستها وخصّصوا فضاءات واسعة لهوّاتها وتأطيرهم لاستغلال طاقتهم في إبراز الجانب الغرافيتي الفنيّ، وسمحوا بإطلاق المواهب والتعبير عنها وفقَ ظروفٍ اجتماعيةٍ معيّنةٍ.

4-الكتابة الجدارية عند العرب:

لم تخلُ كتب التراث العربي من ذكر نماذج عن الجداريات؛ فلنا في سيرة **الزير سالم** (**المهلهل بن ربيعة**) نموذجٌ عنها أوّل مرةٍ وكانت بدم أخيه **كُليب** (**وائل بن ربيعة**) الذي قُتل غيلةً من قِبَل ابن عمّه **جسّاس بن مُرّة** الذي تولّى حكمهم وقد طعنَه بالرمح، حينها همّ **كُليب** إلى صخرةٍ صادفَتْه وكتب بدمه: "سالم لا تصالح"، يوصي فيها أخاه بالثأر له، وكان ذلك سببًا في حرب **البسوس** التي دامت 40 سنةٍ.

وهناك من يُرجع تاريخها إلى عهد الخليفة العباسي **المتوكّل** حين شاع ظلمه وذاع خبر هدمه قبر **الحسين بن علي بن أبي طالب** سبط رسول الله (ص) بين الناس واتّخذ موضع ذلك مزرعةً تُحرث وتُستغلّ، فَكَتَب أهل بغداد عبارات شتمٍ على الحيطان التي اعتبروها أمنًا لهم من أيّ تضييقٍ للسلطة*.

وعرف فنّ الكتابات الجدارية **graffiti** انتشارًا واسعًا في مرحلة الربيع العربي، وشكّل مرحلةً انتقاليةً في تاريخ بعض الدول العربية خاصّةً دول الخليج ومصر وسوريا وليبيا وتونس... فخرج العرب عن صمتهم رافضين سياسة الغرب وقمع الأنظمة الحاكمة آنذاك، فكتبوا على الجدران وجعلوها وسيلةً للتعبير عن معاناتهم ومواقفهم تجاه قضايا أوطانهم وضرورة مشاركتهم في صنع القرارات الاجتماعية والسياسية والثقافية... وقد لفتتْ الكتابات الجدارية انتباهَ الجمهور بأساليب أثارتْ إعجابهم ببراعة التصوير وحسن

---

[1] - المرجع نفسه، ص 130.

* ينظر للمزيد من التفاصيل عن أمثلة أخرى: سناء عبد اللي: الكتابات الجدارية من المركزية إلى الهامشية، مجلّة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومنهجها، جامعة بسكرة ، ص 135، 136.

استخدام الألوان والأشكال وطرح الموضوعات، بما جعلها ذات مكانةٍ وقيمةٍ في النفوس لأنّها مستنبطةٌ من الواقع المعاش.

والمتصفّح للجداريات العربية سيجد أنّها أصبحتْ من أقوى الخطابات الثقافية أو الإعلانية في عصرنا لأنّها: " أكثر ارتباطًا بالواقع السياسيّ من غيره في غالب الأحيان، وربما يرجع هذا للصنيعة السياسية المتوتّرة التي تعيشها البلدان العربية"[1]. وتطوّرت بمرور الوقت وأصبحت شكلاً من أشكال المقاومة للتعبير عن رفض المستعمِر وكلّ ظالمٍ؛ وقد تزامن ظهورها في فلسطين بانتشار اليهود بعد وعد بلفور سنة 1917م، واتّخذها الفلسطينيون طابعًا للرفض والمقاومة وانتشرتْ مع حركات المقاومة والإعلام وسمّيتْ صحافة الجدران. لتبقى الكتابات الجدارية في فلسطين من أبرزها في الوطن العربي خاصّةً بعدما ضيّق اليهود على الصحافة والفلسطينيين والأحزاب، واتّخذتها وسيلةً للتعبير والتشهير بالقضية الفلسطينية وممارسات الصهيونية*.

وشهدتْ الجزائر هي الأخرى هذه الظاهرةَ الممتدةَ عبر التاريخ بدءًا من منطقة التاسيلي* إلى وقتنا الحالي مرورًا بظروف العشرية السوداء، ليكون الجدارُ المكانَ المناسبَ لطرح القضايا ويصبح البديل السياسيّ الذي يحرّك الرأي العام في الأزقّة الشعبية. ولازمتْ الأحداث الكبرى آنذاك حتّى زمن الاستعمار الفرنسي وأخذتْ طابعًا رياضيًا بتأسيس أوّل نادٍ رياضيٍّ مع مولودية الجزائر سنة 1921م: " الذين دوّنوا على الجدران نتائجه الساحقة التي قهر بها الأندية الأوروبية، وكانتْ تلك الكتابات تذكيرًا لخصومهم بتفوّقهم"[2]. وكان ذلك فعلًا وطنيًا يعكس روح الاعتزاز والافتخار... وباندلاع ثورة التحرير انتشرتْ الكتابات الجدارية وكانت ذات طابعٍ سياسيٍّ باللغة الفرنسية ردًّا على فرنسا الاستعمارية وبلغتها، وذات طابعٍ تعبيريٍّ إعلاميٍّ يساهم في بثّ روح الوعي بأهمية الثورة، بالرغم من المضايقات والملاحقات التي تكبّدوها.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 137.

* للتفاصيل عن الكتابات الجدارية في الوطن العربي، ينظر: سناء عبد اللي: الكتابات الجدارية من المركزية إلى الهامشية، ص 137- 147.

* أُكتشفت كهوف التاسيلي سنة 1938م من قبل الرحالة الفرنسي **بيربان** حين كان يجتاز الحدود الجزائرية الليبية، ووجد صورًا ونقوشًا عجيبةً احتوتها الكهوف عن بشرٍ وصور حيوانات بريةٍ وبعض الآلهة القديمة وبشرٍ فضائيين يسبحون في الفضاء.

[2] - نورة عامر: التصوّرات الاجتماعية للعنف الرمزي من خلال الكتابات الجدارية، مرجع سابق، ص 136.

أمّا بعد الاستقلال فلم تعدْ حاجةٌ لها، وعادتْ لتبرز في مرحلة الثمانينات وجسّدتْ تضارب حركات المعارضة السياسية والأحزاب والنظام القائم الذي أدّى لتغيير الدستور وإعلان التعدّدية الحزبية وحرية الصحافة بعد أحداث أكتوبر 1988م، وقد جسّدتْ التنديدَ برجال السلطة والمطالبة بالحقوق: " وكانت تحمل دلالات علمانية وإسلامية وتؤكّد في مجملها على فساد النظام السابق وعدم أهليته لقيادة البلاد"[1]. وتعالتْ مع العشرية السوداء وكُتبتْ أحيانًا بالدم البشري، وجسّدتْ الدوافع السياسية والاجتماعية... واتّخذتْ الجداريات مسارًا جديدًا فترة الحراك الشعبي في 22 فيفري 2019م، أين خرج ملايين الجزائريين في مسيراتٍ سلميةٍ رافعين شعارات مكتوبٌ عليها: تتنحاو قاع، ترحلو يعني ترحلو، جيش شعب خاوة خاوة... فالتحموا مع قادة الجيش وسعوا لإيصال صوتهم للسلطة ورفض العهدة الجديدة خاصّةً بعدما عمّ الفساد في البلاد.

وتعكس الكتابات الجدارية اليوم في الجزائر معاناة الشباب بين أحلامٍ وأوهامٍ عن الهجرة غير الشرعية والبطالة والفقر وآفة المخدّرات والحبّ والزواج... وكلّ ما يدفعهم لتجسيد طموحاتهم وتطلّعاتهم المستقبلية.

5- **الكتابات الجدارية والأدب الهامشي:**

إنّ الناظر للجداريات سيجدها مهمّشةً تدخل نطاق الثقافة الهامشية*: " بحكم مضامينها الخاصّة، وبحكم عدم الاعتراف بها من قبل السلطة، ولها مضمونٌ اجتماعيٌّ مرتبطٌ بجوهر ثقافة الشارع"[2]. وهذا عَكْس ما كان في الثقافات القديمة التي أُعتبرتْ مركزًا لارتباطها بالسلطة والحكّام الذين اِستخدموها لمصالحهم وتبيّن قِيَمهم السياسيّة والاقتصاديّة والدينيّة وتُنفّس العنفَ الرمزيَّ الذي لا يجدون له مخرجًا إلا بالكلمات والرموز. أمّا اليوم فترتبطُ بعامّة الناس عن قضايا سياسيةً راهنةً تتضمّن دعايةً أو معاداةً للحكومة أو العنف ورفض الاضطهاد والإقصاء الممارَس عليهم في أماكن عامّةٍ. وهنا نشهد الكثير من قمع السلطة لمختلف الكتابات الجدارية وجعلِها هامشيةً، كونها تُندّد

---

[1] - المرجع نفسه، ص 137.

* تصنّف الغرافيتي ضمن خانة الثقافة الشعبية الجماهيرية باعتبارها أعمال جماعيةٌ مجهولة المؤلّف، وتتميّز بقربها من الشفوية وتقوم على التواصل والتلقي وتعالق ضمير المتكلّم مع ضمير الغائب، بحيث يصعب الفصل بينهما على صعيد الإرسالية بين المرسل والمرسَل إليه، وعلى صعيد مضمرات الخطاب وتعبيراته.
ينظر للمزيد من التفاصيل: أحمد شراك: الكتابة على الجدران المدرسية، مرجع سابق، ص 126 – 135، 349-351.

[2] - الزيدي المنجي: ثقافة الشارع، دراسة سوسيو ثقافية في مضامين ثقافة الشباب، مركز النشر الجامعي، تونس، ص 28.

بالخطر والوعي والثورة ضدّها وكشف حقائقها، لذاك تَعمد لإزالتها وتنظيفها عن الجدران بحجّة تعكير البيئة والجوّ وإفساد وجه المباني.

وبذلك فالجداريات مرّتْ برحلةٍ عكسيةٍ من المركز إلى الهامش. لكن هل ستبقى على حالها أم ستكون لها رحلةٌ عكسيةٌ أخرى تعود فيها لسابق عهدها؟

تُعدّ الكتابة الجدارية ضمن أدب الهامش لعدّة أسبابٍ تتعلّق بالواقعُ الأسريّ والاجتماعيّ والاقتصاديّ، وتمثّل جماعاتٍ هامشية مقموعة الحقوق وتعاني العنصريةَ والتهميشَ، وتعبّر عن ثقافة وسلوك المجتمع لذا تحتاج كثيرًا من الدقّة والانتباه لفكّ وفهم رموزها. كما أنّ من كتبوا الجداريات غير معروفين: " ضحّوا بإبداعاتهم ولم يهتمّوا لا بشهرةٍ ولا بنسبةٍ، بل عاشوا تحت الترميز والتخفي خوفًا من عقاب السلطة أو غضبها عليهم، ولم يكن يهمّهم إلاّ سماع النداء"[1]. ولهذا نجدها في الشوارع والأحياء الشعبية الفقيرة وجدران المؤسّسات والمرافق العامّة وواجهات المحلّات: " فباتتْ مساحات كبيرة يجد فيها الشباب مكانَهم المفضّل للتجمّع ولطرح رسائلهم وشكاويهم، وأحيانًا لملء فراغهم وتعبيرًا عن أمانيهم... لأنّها مكانُ تجمّعٍ لكثيرٍ من الأشخاص بعضهم مختصٌّ في النقوشات على الجدران والآخر يتفنّن في الألوان العادية منها والزيتية حتّى تحتفظ بلونها مدّةً أطوَل، وكما هي مكانٌ للتجمّعات فهي ميدانٌ للمنافسة والتقليد"[2].

من جهةٍ أخرى، أصبحتْ الكتابات الجدارية بديلًا سياسيًّا يحرّك الرأي العام كما في البلدان التي تعيش صراعات سياسيّة تضيّق حريّة التعبير، ووسيلةً اتّصاليةً تترجم معاناة الشباب ومشاكلهم الاجتماعية، وتسعى لتظهر للعلن أنّها ليستْ خربشات حائطية بل تبعث رسائل نفسيّة واجتماعيّة وتنادي بطموحاتهم: " في غياب الوسائل التعبيرية الأخرى كالصحافة والتلفزة وغيرها من الطرق المشروعة التي تبقى حكرًا على فئاتٍ أو أشخاصٍ معيّنين. كما تُعتبر الوسيلة السهلة والبسيطة للتعبير عن الأفكار والآراء التي تدخل ضمن قائمة الطابوهات"[3]. على أنّها تعدّ تشويهًا لجمال المباني والمنشآت المعمارية لذا تحاربها السلطات.

---

[1] - عبد اللي سناء: الكتابات الجدارية من المركزية إلى الهامشية، مرجع سابق، ص 136.

[2] - نورة عامر: التصوّرات الاجتماعية للعنف الرمزي من خلال الكتابات الجدارية، مرجع سابق، ص 110، 111.

[3] - المرجع نفسه، ص 116.

وعلى الرغم من أنّ وظيفة الكتابات الجدارية اليوم تتشابه مع وظيفة النقوش والرسومات الحجرية بالأمس وإن اختلفتْ في طبيعتها، إلّا أنّها تبقى عالـمًا يفتح مصراعيه لدراستها وما اِرتبط بطقوس الشعوب وعاداتهم ومعتقداتهم في التعبير عن خصائص عيشهم وحياتهم وثقافتهم وكلّ ما يمارسونه ويعيشونه، وتسعى لخلق مركزٍ مرموقٍ أو هامشٍ غير منبوذٍ يحمل مجموعة أنساقٍ ثقافيةٍ تصطنع غايتها الوظيفية.

ويُنظر إلى الكتابة الجدارية عادةً بناءً على محتواها النفسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ والاقتصاديّ، لأنّها: "عميقةٌ بعمق أسبابها وشائكةٌ بتداخل عواملها"[1]. وبذلك فدراستها وتحليل مادّتها يندرج أساساً في معرفة خصائصها ومميّزاتها تبعًا لظروف العصر، وتحليل الثقافة الشعبية التي تبنّتْها على اعتبار صيغتها الاجتماعية وواقع المجتمع الذي ظهرتْ فيه، وعبــرّتْ عن رؤى وتــأمّلات فردية شكّلتْ جزءًا من سيرة كاتبها الذاتية (**AUTOBIOGRAPHY**) بصفته فرداً في مجتمعه، ويراها صورة عن الحقيقة والواقع أكثر من أيّ كلامٍ سياسيٍّ أو فلسفيٍّ أو أدبيٍّ منمقٍ يغطي أو يستر الزيف وراء لوحةٍ زخرفيةٍ فنيةٍ. ومن هنا يمكن مقاربة الجداريات ودراستها نظريًا وتطبيقيًا بالاستناد إلى عدّة مقاربات منهجيةٍ منها: المقاربة النفسية، المقاربة الاجتماعية، المقاربة الأنثروبولوجية، المقاربة الثقافية...

وفي الأخير، باعتبار الكتابات الجدارية خطابٌ هامشيٌّ مكتوبٌ، فإنّ لها عناصر اتّصالٍ ووظائف اتّصاليةٍ ترتبط أساسًا بالمتلقي وتفاعله مع ما هو مكتوبٌ، وإعادة بناء فهمٍ يتأسّس على العلاقة بين المرسِل والمرسَل إليه ومستويات التلقّي المباشرة وغير المباشرة، وفق ما تقول به نظرية التلقّي ووظائف الاتّصال الستة عند **رومان جاكوبسون**، وإن اختلف الخطاب بين رسميّ وهامشيّ كونه يتحقّق على عجلٍ ولا يحتاج إلى وقتٍ كبيرٍ لفهمه واستيعاب دلالاته الظاهرة أو المضمرة، الناطقة أو الصامتة، وإن استدعى ذلك حضور بعض المفاهيم المصاحبة لموضوعها.

[1] - المرجع نفسه، ص 116.

خاتــمـة:

إنّ الأدب الهامشيّ بما فيه من أجناسٍ كثيرةٍ وليد تراثٍ ضخمٍ وتعدّديةٍ معرفيةٍ، ساهمتْ في ظهوره الحضارة والإنسانية والعلوم... وساهم في تطويره الأدباء على مرّ العصور من مختلف الثقافات التي تبادلتْ تنميةَ المعارف وتوليد الأفكار والثقافة، فلأنّ الإنسان يتطوّر، فالأدب كذلك يتطوّر تبعاً لذلك: " إنّ المضمون الخاص لكلّ نوعٍ من هذه الأنواع، الذي أوجد لنفسه شكلاً خاصّاً به وشقّ لنفسه مجرىً خاصّاً به، هذا المضمون جاء منسجماً مع متطلّبات الواقع ".[1] وبذلك فلأنّ الأدب الهامشي أو الموازي غير معترف به ومتنكَّر له، إلا أنّنا نعتبره جسراً مستمرّاً لفنّ الأدب عموماً، باعتباره لوناً من ألوان الأدب الخيالي يرتبط ويقترن به كتقنيةٍ وتشكيلٍ وطريقةٍ في الحكي.

وإنّ تمتّع الأدب الهاشمي ببعض صفات الأدب الرسمي، أُتّخذ كمبرّر لإلصاق صفة الأدبية به، رغم أنّ المجتمعَ كان الشريحة التي تبنّته وغذّته، كما أنّ اعتبارَ عنصر الخيال والحبكة كافيـيْنِ لإدراجه ضمن الآداب الرسمية. ولأنّ النصّ متعدّد الأنواع وغير موحّد الشكل، ومن أهمها نصوص الأدب الهامشي التي أثبت أهميتها في كونها صورةً صادقةً لمفاهيم الشعب وعاداته وتقاليده وميوله وتطلّعاته للمستقبل القريب، ويظهر ذلك في إبداعاته الفنيّة التي لا يمكن النظر إليها بشقّ العين تجاهلاً أو تحقيراً.

إنّ فنون الأدب الهامشي قريبةٌ من الأدب الرسمي، وتحاول الارتقاء باللغة والتقنيات السردية، وإن كان الأدب – عموماً- يخرج عن كلّ تقنينٍ إلى حريّةٍ غير محدودةٍ للأفكار والأساليب الإبداعية وكيفية كتابتها، خاصّةً وأنّ الأدب مرتبطٌ بتحوّلات المجتمع. وكان لذلك انعكاساته التي استوعبتها الرواية وتسخيره لخدمتها ما أدّى إلى اِنتشارها بين مختلف الجماهير الشعبية التي تلقّته بمقروئيةٍ واسعةٍ، لأنّه المعبّر عن آمالها وآلامها، ما

---

[1] - إيسبورغ، كاجي، كوزينوف، ميليتسكي: موسوعة نظرية الأدب، قضايا الشكل والقصص الشعبي والبطولي، مرجع سابق، ص 08.

دفع بالمؤسّسة الرسمية إلى إبعاده عن حقل الأدب الرسمي. لكنّ الواقع الحالي والمستقبل المستشرَف يُـنـبّئ أنّ الأدب الهامشي سَيَلِج دائرةَ الأدب من بابه العريض والواسع، باعتباره مقولة إيديولوجية أكثر منه مقولة فنية.

إنّ الأدبَ مهما كان نوعه مثل الطائر يسعى لإثبات نفسه وحقوقه بعيدًا عن أيّ قيودٍ تكبّله داخل قفصٍ وإن كان من ذهبٍ، وإلاّ كان مصيره التهميش والأفول والإقصاء... في ظلّ الخروج عن القيم والمعايير المألوفة. يقول **حسن بحراوي** متفائلاً بمركزية الهامش يومًا في رحلةٍ عكسيةٍ: " إنّ مآل أدب الهامش أن يتحوّل إلى أدبٍ مركزيٍّ بل مركزيٍّ جدًّا، سيتجاوز بمركزيته كلّ الحدود المسموح بها في مجالي التفكير والتعبير. ذلك لأنّه أدبٌ يمتلك من القوّة والتميّز وهو يعيش في الظلّ أكثر ممّا يمتلكه الآخر وهو مغمورٌ بالأضواء"[1].

هذا وقد انفتح الغرب على دراسة فنون الأدب الهامشي وتخصيص طلبةٍ وتأطيرهم فيه، في حين أنّ هذه الظاهرة ما زالتْ في مهدها الأوّل في الوطن العربي بما فيه الجزائر؛ فلا نوجد دراساتٌ أكاديميةٌ وافيةٌ عنه لأنّه مازال يمشي على توجّسٍ واستحياءٍ. ولظروفٍ عديدةٍ يبقى الأدب الهامشي أقلّ قيمةً من الأدب الرسمي الرفيع مقارنةً بما هو عليه عند الغربيين، ما يجعله في جدالٍ دائمٍ لإرساء دعائمه أوّلاً وإثراء مادته ثانيًا وتنوّع نقّاده ودارسيه ثالثًا.

كانت هذه ترجمةٌ مقتضبةٌ حاولنا فيها عرض وإبراز قضايا عن الأدب الهامشي وفنونه المختلفة، ونرجو – بعد هذا- أن نكون قد حقّقنا الغاية التي من أجلها ألّفنا هذه المطبوعة.

[1] - حسن بحراوي: أدب محمّد شكري من الهامشية إلى المركزية، مجلّة علامات، مكناس، المغرب، العدد 18، 2002، ص 14.

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية:

1- إبراهيم العريس: تراث الإنسان، ألف عام من الفكر السياسي، مركز الشيخ إبراهيم بن محمّد آل خليفة للثقافة والبحوث، المنامة، البحرين، الطبعة الأولى، 2014.

2- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، دار الكاتب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة.

3- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، عُنيَ بتصحيحه السيّد محمّد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، مصر، الطبعة الأولى، 1907، المجلّد الأوّل.

4- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1986.

5- أحمد شراك: الكتابة على الجدران المدرسية، مقدّمة في سوسيولوجيا الشباب والهامش والمنع والكتابة، منشورات دار التوحيدي، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، 2009.

6- أحمد عطية الله: القاموس السياسي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة، 1968.

7- أحمد علي عجيبة: أثر الكنيسة على الفكر الأوربي، دار الآفاق العربية.

8- أحمد فطري: الأدب السياسي عند عبد الكريم غلاب: المقالة. القصة. الرواية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.

9- السيّد عبد الحليم محمّد حسين: السخرية في أدب الجاحظ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، الطبعة الأولى، 1988.

10- الزيدي المنجي: ثقافة الشارع، دراسة سوسيو ثقافية في مضامين ثقافة الشباب، مركز النشر الجامعي، تونس.

11- إميل يعقوب، بسّام بركة، مي شيخاني: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1987.

12- أمينة رشيد: قصة الأدب الفرنسي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1996.
13- إيليا الحاوي: في النقد والأدب، العصر العباسي وقصائد محلّلة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1986.
14- الشنفرى: الديوان، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1996.
15- حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، قراءة في سفر التكوين النسائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009 .
16- خليل أحمد خليل: معجم المصطلحات الدينية، عربي فرنسي إنجليزي، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، سلسلة المعاجم العلمية، الطبعة الأولى، 1995.
17- رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة وسؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، 1994.
18- رفيعة الطالعي: الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005.
19- زينات بيطار: غواية الصورة، النقد والفن، تحوّلات القيم والأساليب والروح، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1999.
20- سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2002.
21- سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2004.
22- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2009.
23- شعيب حليفي: المحكي البوليسي في الرواية العربية، منشورات مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 2012.
24- شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية، مذاهب ومدارس في الأدب المقارن، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1985، بيروت، لبنان.
25- شوقي ضيف: الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الحادية عشرة.

26- صبري عبد الله قنديل: رياح الانشطار، قضايا ومعارك أدبية ونقدية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، الطبعة الأولى، 2002.
27- صدوق نور الدين: حدود النص الأدبي، دراسة في التنظير والإبداع، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1984.
28- صلاح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، يوسف القعيد أنموذجًا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998.
29- طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1989.
30- طه وادي: الكتابة السردية وأزمات الحرية، المؤتمر العلمي السادس الحرية والإبداع واقع وطموحات، منشورات جامعة فيلادلفيا، 2002 .
31- عادل جاسم البياتي: دراسات في الأدب الجاهلي، منطلقاته العربية وآفاقه الإنسانية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، الجزء الأول، 1986.
32- عاطف سلامة: دور الكاريكاتير في التعريف بالقضية الفلسطينية ونصرتها، أعمال المؤتمر الثالث عشر (فلسطين قضيةٌ وحقٌّ)، طرابلس، 2016.
33- عباس محمود العقاد : مطالعات في الكتب والحياة، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الرابعة، 1987.
34- عبد الحليم حمّود: الكاريكاتور العربي والعالمي، دار الأنوار، بيروت، لبنان، 2004.
35- عبد الرحمان بن خلدون: مقدّمة العلامة ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2007.
36- عبد الرحمان شكري: الديوان، دار الشعب، القاهرة، مصر، الطبعة الرابعة، الجزء الثالث.
37- عبد الرسول الغفّار: الأدب السياسي في صدر الإسلام، نظرة أدبية تأريخية فاحصة، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003.
38- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دراسات بنوية في الأدب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1997.
39- عبد اللطيف مرزوق السلّمي: ظاهرة السخرية في الخطاب البصري، رسوم الكاريكاتير في الصحف السعودية أنموذجًا، مجلة الكلم، المجلّد 6، العدد الثاني، 2021.

40- عبد الكريم غلاّب: في الثقافة والأدب، مطبعة الرسالة، الرباط، المغرب، الطبعة الثانية، 1981.
41- عبد الله إبراهيم، صالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية، قراءات نقدية في السرد والشعر، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1998.
42- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1996.
43- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
44- عبد النور إدريس: النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، تمثّلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، سلسلة دفاتر الاختلاف، الطبعة الأولى، 2011.
45- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، الطبعة السادسة، 1976.
46- علي بن مخلوف، محمّد جبجار: مفردات الفلسفة الأوربية، الفلسفة السياسية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2012.
47- عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية.
48- فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 2004.
49- فيصل درّاج وآخرون: الثقافة والديموقراطية، دار صامد للنشر، الطبعة الأولى، 1990.
50- فيصل دراج: الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب بالسياسة، دار الفكر الحديث. دون طبعة، دون تاريخ.
51- كاظم شمهود طاهر: فن الكاريكاتير، لمحات عن بداياته وحاضره، عربيا وعالميًا، أزمنة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2003.
52- مجدي توفيق: الأدب والحياة من الرسالة إلى الصمت، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002.
53- محمّد إبراهيم أبو سنة: دراسات في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية.
54- محمد براده: كتابة الفوضى والفعل والمتغير، كتاب دراسات في القصة العربية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1986.

55- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008.
56- محمد طرشونة: إشكالية المنهج في النقد الأدبي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2008.
57- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، الطبعة الخامسة، بيروت، لبنان، 1983.
58- محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، 1974.
59- محمد لطفي اليوسفي: فتنة المتخيّل، الكتابة ونداء الأقاصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الجزء الأول، 2002.
60- معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، مؤثّرات وتمثيلات، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2013.
61- ممدوح حمادة: فنّ الكاريكاتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة، دار عشتروت للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 1999.
62- منير الحافظ: الجنسانية، أسطورة البدء المقدّس، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا.
63- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، 1981.
64- نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصـــر، 2002.
65- نخبة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة صالح حجار، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 1985.
66- نعمان أمين محمّد أمين طه: السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع هجري، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر، مصر، الطبعة الأولى، 1979.
67- هاشم صالح: مدخل إلى التنوير الأوربي، دار الطليعة للطباعة والنشر ورابطة العقلانيين العرب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2007.
68- هيثم حسن: الرواية بين التلغيم والتلغيز، نون للنشر والطباعة والتوزيع، حلب، سوريا، الطبعة الأولى، 2011.

69- يمنى العيد: الرواية العربية، المتخيّل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2011.
70- يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2014.

المراجع الأجنبية:

71- Alain Michel Boyer: La paralittérature , Que sais-je ? Imprimerie des presses universitaire de France , 1992.
72- Bill Ashcroft: Key Concept in post-colonial studies , London , 1998.
Boileau - Narcejac: roman policier , collection que- sais-je , PUF , 1re edition , 1975.
73- Concise Oxford English Dictionary Thumb index edition, Edited by Judy Pearsall , United States , 2002.
74- Encyclopédia Universale, Editeur a Paris, France, Corpus 14, 2002.
75- J.P de Beaumarchais , Daniel Couty , Alain Rey: Dictionnaire des littératures de la langue française , Ouvrage publié avec le concours du centre national des lettres , Paris , 1984.
76- Hachette : Le Dictionnaire du Français , Langue française avec phonétique et étymologie, édition Algérienne, الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية, 1993.
77- Le Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Edition entièrement revue et enriche, Paris, France, 2me édition, 2007, Tome 2.
78- Petit Larousse Illustré: Dictionnaire Encyclopédique pour tous, Librairie Larousse, 1972 , Paris, France.
79- Stephanie dubout: Le roman policier.
80- Yves Reuter: le roman policier et ses personnages, presses universitaires de Vincennes , Paris.

المراجع المترجمة:

81- برنارد موراليس: الآداب المضادة، ترجمة وتقديم حسن الطالب، مقدّمة المترجم، www.Noor-Book.com
82- تزفيتان تودوروف: نقد النص، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1986.
83- جان فرابييه، أ. م. جوسار: المسرح الديني في العصور الوسطى، نصوص مختارة، تحليل. تعليقات، هوامش تفسيرية، ترجمة محمّد القصاص، مراجعة محمّد مندور، مطبعة المعرفة، القاهرة، مصر.
84- جلبير غرانغيوم: اللغة والسلطة والمجتمع في المجتمع العربي، ترجمة محمد أسليم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2011.
85- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1991.
86- جون هينليس: معجم الأديان، الدليل الكامل للأديان العالمية، ترجمة هاشم أحمد محمد، مراجعة وتقديم عبد الرحمان الشيخ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2010.
87- روبرت إسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، تعريب آمال أنطوان عرموني، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1999.
88- روجر. ب. هينكل: قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2005.
89- سارة ميلز Sara Mills: الخطاب والإيديولوجيا، ترجمة يوسف بغول، حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات Trall، قسم اللغة الأجنبية، جامعة منتوري، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، أكتوبر 2002، العدد الأول.
90- غي تستاس، جان تستاس: محاكم التفتيش (سلسلة ماذا أعرف)، ترجمة ميساء السيوفي، مراجعة الدكتور جمال شحيد، المؤسسة العربية للتحديث الفكري، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 2005.
91- ماركوز هربرت: البعد الجمالي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1979.

92- ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، ترجمة جمال شحيد، مجلّة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1982.
93- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1986.
94- هيلين إيليربي: الجانب المظلم في التاريخ المسيحي، ترجمه وقدّم له سهيل زكّار، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 2005.
95- ويليام بير: المسرح الروماني، ترجمة زين العابدين سيّد محمّد، حاتم ربيع حسن، مراجعة محمّد حمدي إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2016.
96- يا.أي. إيسبورغ، ك.د. كاجي، ف.ف. كوزينوف، إي.م. ميليتسكي: موسوعة نظرية الأدب: إضاءة تاريخية على قضايا الشكل، قضايا الشكل والقصص الشعبي والبطولي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، القسم الأوّل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، الطبعة الثانية، 1986.

المعاجم والقواميس والموسوعات:

97- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 1994، المجلد 06.
98- أحمد عطية الله: القاموس السياسي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة، 1968.
99- إميل يعقوب، بسّام بركة، مي شيخاني: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1987.
100-خليل أحمد خليل: معجم المصطلحات الدينية، عربي فرنسي إنجليزي، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، سلسلة المعاجم العلمية، الطبعة الأولى، 1995.
101-سامي ذبيان وآخرون: قاموس المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، رياض الريّس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، 1990.
102-سعيد علّوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1985.

103-طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2010.
104-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي: القاموس المحيط، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مكتبة البحوث والدراسات، بيروت، لبنان، 1999.
105-مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1984.
106-نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002.

المجلات والدوريات والملتقيات:

107-إبراهيم آيت المكي: الكاريكاتير وأدواره الاجتماعية والسياسية في الثقافة الغربية من عصر النهضة إلى العصر الحديث، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، المجلّد العاشر، العدد 04، السنة 2021.
108- إدوارد الخراط: أنا والطابو، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة عن السلطة والحرية، مجلة فصول، المجلّد 11، العدد 03.
109- آمال عامر: الأبعاد الوظيفية للصورة الكاريكاتورية في الصحافة الجزائرية، دراسة تحليلية سيميولوجية لصحيفة الشروق اليومي، العدد الرابع، ديسمبر 2016، مجلّة الرواق.
110- بو خموشة إلياس: الكاريكاتير بوصفه نصًّا، ملامح عن إجرائية الكاريكاتير بين الأدب القصصي والدرامي والسينما والتشكيل، مجلة النص، أفريل 2015.
111-بيرق حسين جمعة الربيعي: فنّ الكاريكاتير في الجرائد العراقية، دراسة وصفية تحليلية، مجلّة الباحث الإعلامي، العدد 19، سنة 2013.
112- جلال خشاب: الأدب الهامشي: رؤية في المفاهيم والأبعاد، مجلة التواصل الأدبي، مخبر الأدب العام والمقارن، عنابة، الجزائر، المجلد 9، العدد 2 جوان 2020.
113- حسن بحراوي: أدب محمد شكري من الهامشية إلى المركزية، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكّمة، العدد 18، سنة 2002.

114- حسن طلب: تنقية الدين من الأساطير، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1955، المجلّد 24، العدد الأول.
115- رمضان بسطاويسي محمد: الإبداع والحرية " الرمز والسلطة "، دراسة من منظور فلسفي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، 1992، المجلد 11، العدد الأول.
116- زينة بولطيف: مقدّمة في فن الكاريكاتير وتاريخه، مجلّة المعيار، المجلّد 26، العدد الرابع، 2022.
117- سؤدد عبد الغني شياع: الأبعاد الجمالية للجداريات النحتية في المعابد المندائية في بغداد، مجلة أوروك للعلوم الإنسانية، العدد الرابع، المجلّد 14، 2021.
118- سليمة خليل، هنية مشقوق: الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، يومي 09، 10 مارس 2011.
119- شمسي واقف زاده: الأدب الساخر: أنواعه وتطوّره مدى العصور الماضية، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد الثاني عشر، 21/ 10/ 1390ه.
120- عبد الرحمان تيبرماسين، صورية جيجخ: إشكالية المركز والهامش في الأدب، مجلة أبحاث في اللغة والأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 10، 2014.
121- فتيحة عبد الله: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، المجلّد 33، العدد الأول، 2004.
122- محمّد صابر عبيد، مولود مرعي الويس: الخطاب الأدبي والخطاب السينمائي إشكالية التوصيل، مجلة ديالي، العدد الثاني والثمانون، 2019.
123- محمّد كاديك: قراءة نقدية في لغة الإشهار الجزائري الحديث، مناورات الإبداع وجماليات التشويق، مجلة الخطاب والتواصل، مخبر خطاب التواصل الجزائري الحديث، جامعة عين تيموشنت، العدد 6، مارس 2019.
124- محمود أمين العالم: الرواية بين زمنيتها وزمانها، مجلة فصول، العدد 01، 1993.
125- هبة محمّد وهبي محمّد الدالي: الكاريكاتير بين النشأة والتطوّر، INTERNATIONAL JOURNAL OF MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND TECHNOLOGY، العدد الثالث، 2020

الرسائل الجامعية:

126- آسيا بن عبدي: البعد الوظائفي في الأدب الهامشي، رواية الخيال العلمي أنموذجًا، رسالة ماجستير، عنابة، الجزائر، 2006 – 2007.
127- عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين، السياسة، الجنس في الرواية المغاربية (1970 – 1990)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الأدب الحديث، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2003 – 2004.
128- مسعودة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، جامعة باتنة، الجزائر، 2007 – 2008.
129- نورة عامر: التصوّرات الاجتماعية للعنف الرمزي من خلال الكتابات الجدارية، رسالة ماجستير في علم النفس وعلوم التربية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، قسم علم النفس وعلوم التربية والأرطوفونيا، 2005، 2006.

المواقع الإلكترونية:

130- Xavier Galmiche et DelphinenBechtel : Figures du marginal dans les littératures centre-européennes , n_1,Paris-Sorbonne. https://www.academia.edu/64855973..
131- تشارلز ديكنز: مؤسسة هنداوي، 2023، www.hindawi.org
132- من طفولةٍ بائسةٍ إلى أشهر كاتبٍ في العصر الفكتوري.. الأديب الإنجليزي تشارلز ديكنز، شبكة الجزيرة الإعلامية، 2023، www.aljazeera.net
133- https://www.history.org.uk/student/resource/4512/american-dime-novels-1860-1915
134- https://io.hsoub.com/movies/49159 : مقدمات-قصيرة-جدا-أفلام الويسترن- ثقافة شعبٍ.
135- طارق رضوان: الأدب الساخر (ضريبة اللباقة) Sarcastic Literature Tribute Of، 28 جوان 2019، https://alsafeergate.com/archives/36484

الفهرس:

مقدّمة.....1
الدرس الأوّل: مفهوم الأدب الهاشي (من الأدب المركزي المؤسسي إلى الهامشي).....2
الدرس الثاني: تاريخ الأدب الهامشي عند الغرب والعرب.....10
الدرس الثالث: قضايا الأدب الهامشي.....13
الدرس الرابع: الدين.....17
الدرس الخامس: السياسة.....23
الدرس السادس: المرأة.....36
الدرس السابع: المجتمع.....44
الدرس الثامن: فنون الأدب الهامشي وأنواعه.....51
الدرس التاسع: الشعر.....54
الدرس العاشر: الرواية.....56
الدرس الحادي عشر: المسرح.....61
الدرس الثاني عشر: الأدب الساخر.....63

الدرس الثالث عشر: الرسم الكاريكاتوري.....68
الدرس الرابع عشر: الكتابة الجدارية.....72
خاتمة.....74
قائمة المصادر والمراجع.....75
الفهرس.....79