الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور يحيى فارس بالمدية

كلية الآداب واللغات فسم اللغة والأدب العربي

كتابة الهامش في رواية «رقصة القمر» لعبد القادر بوضربة

مذكرة لنيل شهادة الماستر "ل، م، د" في اللغة العربية والآداب

تخصص أدب حديث ومعاصر

من إعداد الطالبتين:

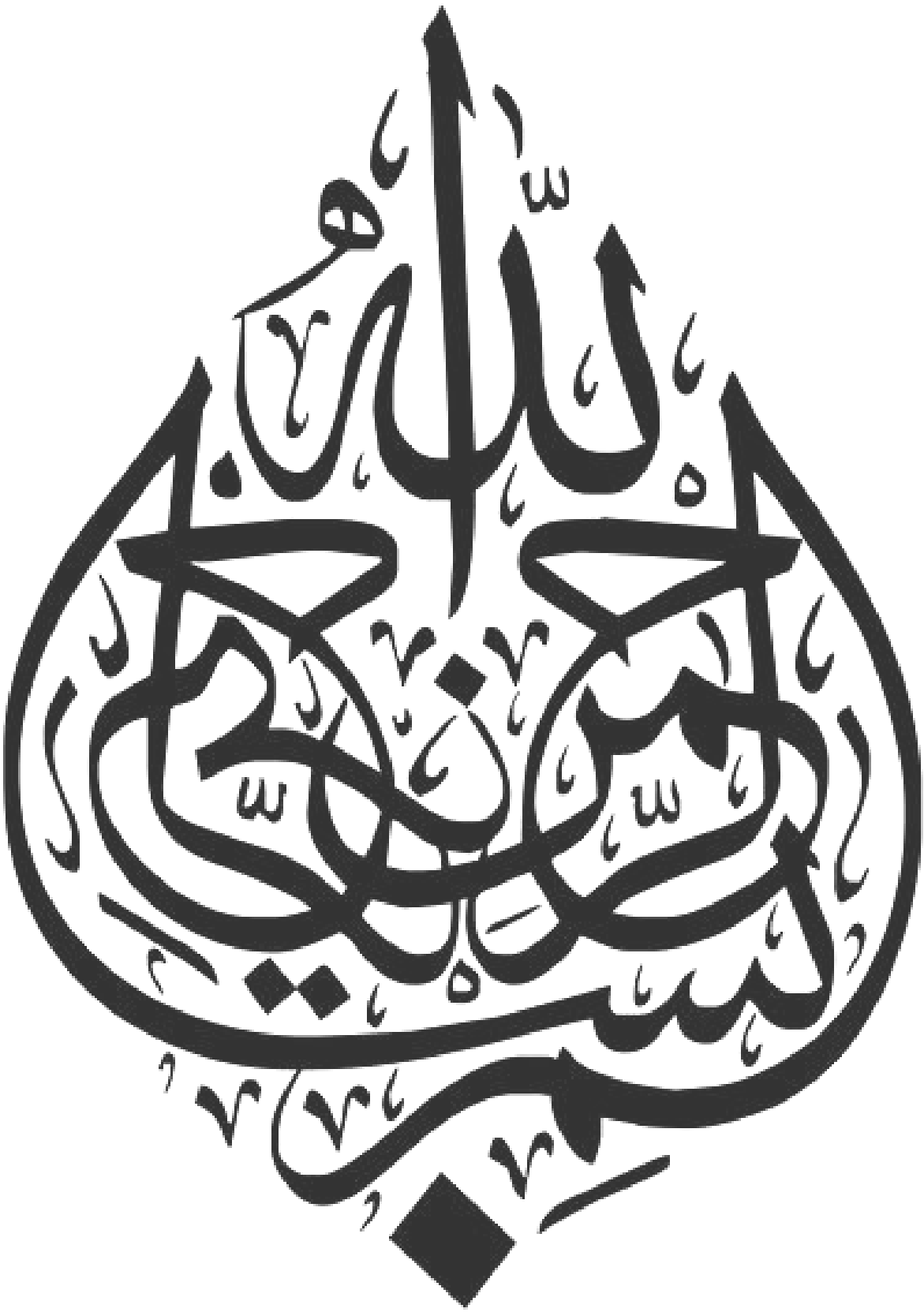
بن شهرة فلة

بزيك هاجر

إشراف الأستاذة:

العشمي عائشة

2020-2019



إهداء

أهدي عملي هذا إلى قدوتي الأولى في الحياة، إلى من ضحى بكل شيء من أجل نجاحي، بابا أدامه الله لي سندا

إلى منبع الطهر والحنان، من تستحق الدنيا بأسرها مكافأة على عطائها، ماما لن أنسى فضلك ما حييت

إلى من حملنا رحم واحد، إخوتي فاروق، فريال وفرح

إلى جدتي جازية أطال الله في عمرها وخالاتي سعاد، جميلة وهجيرة وكل من عماتي نصيرة ويمينة وخديجة والريم وكذا أعمامي بوعلام والسخري وحمزة

إلى رفيقاتي، من تقاسمت معهن الأيام بحلوها ومرها هاجر، سامية، نصيرة، لبنى

إلى كل من تسعه ذاكرتي ولم تسعه ورقتي، كل من تمنى لي النجاح، أهديكم هذا العمل المتواضع.

بن شهرة فلة



إهداء

إلى من أعطتني وحرمت نفسها، إلى رأفتي وحناني، من جعلت الجنة تحت أقدامها ماما حفظها الله ورعاها

إلى مثلي الأعلى ومعلمي الأول، وحده من يستحق وقفة تقدير بابا أطال الله في عمره

إلى سندي في الحياة، أعز ما أملك أخوتي أبوبكر وعبد النور

إلى عمتي سالمة وزوجها رفيق وكل أفراد عائلة بزيك، خالتي هانية وخالي فاروق وكل أفراد عائلة بن ?لدوق

إلى بهجة البيت، ?غار العائلة إياد، ريان، جنى، سراج، ريهام ونورهان

إلى من جمعني بهم القدر، ?ديقاتي سامية إيمان ونجاة

إلى رفيقة الدرب فلة، ومحمد من ساهما في إتمام هذا العمل المتواضع

وإلى كل من ساندني في مشواري الدراسي

أهديكم ثمرة جهدي.

بزيك هاجر

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنعم علينا بنعمة العقل ووفقنا لإتمام هذه المذكرة، فهو أحق بالشكر والثناء وأولى بهما

نتوجه بجزيل الشكر أولا للأستاذة العشمي عائشة التي لم يكن ليتم هذا العمل لولا إشرافها القيم وتوجيهاتها السديدة، وإلى كل أساتذتي بقسم اللغة العربية وآدابها،

دون أن ننسى أساتذتنا بكل من مراحل التعليم السابقة الذين رافقونا في مشوارنا الدراسي الأساتذة الكرام رزوق، دحلب براجع وصحراوي

وكل من ساندنا من قريب أو بعيد عرفانا وتقديرا.




مقدمة

مقدمة:

أثبتت الرواية وجودها في السنوات الأخيرة، بعدما تربَّع الشعر على عرش الأجناس الأدبية لفترة طويلة وتسعى للصدارة بفضل الأعمال الروائية المتواصلة والمتجددة، فتعددت أشكالها وتقنياتها لتستقطب المتلقي وتهيمن على مساحة القراءة، وتصبح من أهم الأجناس الأدبية.

وأكدَّت الرواية العربية عموما، والرواية الجزائرية خصوصا قدرتها على رصد الواقع، وحمل انشغالات المتلقي، فعرفت إقبال المبدعين والقرَّاء، وساهم هذا الإقبال في ازدهارها وتطور تقنياتها وتنوَّعت موضوعاتها، فنقل المبدع ما يحيط به من أحداث وما يسكن أعماقه من هواجس وأفكار بصورة فنية متنوعة، وقيم جمالية متعددة.

ووفق هذا التَّصور نزعم أنَّ الرواية التي جسدت فكرة الهامش إحدى الصور الواقعية التي استفادت من المتغيرات الفنية والموضوعاتية عبر التاريخ، حيث استلهمت صورة المهمَّش بكل تقاطعاته واختلافاته ليمثل بذلك المهمَّش ظاهرة روائية اكتسحت المشهد السردي بامتياز، فخلق الروائيون من خلال نصوصهم نوعا من التواصل الفعلي مع الواقع والحياة في أكثر صورها البائسة تغييبًا، ومن بينهم **عبد القادر بوضربة** الذي جسد نوع من الكتابة المسكونة بهاجس الهامش، والتي تجسدت في خيار فني إبداعي تمثَّل في رواية «**رقصة القمر**»بحيث سلطت الضوء على المجتمع الجزائري خلال فترة الاستعمار.

من هنا جاء موضوع الدراسة موسوما بـ«**كتابة الهامش في رواية رقصة القمر**» لـ**عبدالقادر بوضربة**،واختيارنا لهذا الموضوع راجع لعدة أسباب تتمثل في: ندرة الدراسات والأعمال المنجزة حول أعمال **بوضربة** الروائية، كما أنَّنا لم نرد مواضيع كلاسيكية متكررة، فآثرنا على اختيار رواية معاصرة جديدة الطرح تحاول كتابة الهامش الاجتماعي وتتَّخذ من عوالمه متخيَّلا.

أمَّا فيما يخص إشكالية بحثنا فتمثلت فيما يلي:

_ إذا كان أدب الهامش محكومًا عليه بالعتمة والظلام لأنَّه مستبعد وغير مرحَّب به، فهل يمكن اعتبار الأدب الذي يُصوِّر حالة المهمشين في المجتمع أدبًا هامشيًا إذا كان خاضعًا لقواعد مؤسسة الكتابة؟ أم أنَّ الأمر يتعلق بكل أدب لا يقر بالقوالب الجاهزة؟

ويتفرع عن هذا الإشكال الجوهري تساؤلات أخرى هي كالآتي:

– ما المقصود بالهامش؟ وما هي أهم قضاياه؟

– كيف أثَّث عبد القادر بوضربة عنصر الهامش في فضاء نصه الروائي رقصة القمر؟

ولبلوغ المرامي التي سطَّرناها آنفًا حرصنا على تقسيم هذا البحث إلى مقدمة وتمهيد وفصلين ثمَّ أردفناهما بخاتمة وملاحق.

فتطرقنا من خلال الفصل الأول إلى الاشتغال على مفهومي المركز والهامش في عدَّة مجالات، ورصد أهم القضايا المتعلقة بأدب الهامش، أمَا الفصل الثاني فيتناول الدراسة التطبيقية لتيمة الهامش في رواية «**رقصة القمر**»، قمنا فيه بتحليل بنية الرواية على المستويين الفكري والفني ومدى تجلي قضايا الهامش فيها، وتأتي الخاتمة في نهاية الدراسة لتُوجز أهم النتائج التي توصَّلنا إليها من خلال تحليلنا لقضايا الهامش في هذا البناء السردي.

وفيما يخص المنهج المتَّبع فقد اعتمدنا على المنهج السيميائي الذي يتيح لنا رؤية النص رؤية حداثية تنطلق من اعتباره حيِّزًا مفتوحًا قابلًا لتعدد القراءات والاحتمالات.

ومن الطبيعي أن يتطلب موضوع كهذا قراءة مصادر ومراجع فاعتمدنا بالدرجة الأولى على رواية «**رقصة القمر**» لـ**عبد القادر بوضربة** باعتبارها موضوع الدراسة، بالإضافة إلى مجموعة من المراجع أهمها:

– «الهامش الاجتماعي في الأدب» لهويدا صالح.

– «بنية الشكل الروائي» لحسن البحراوي.

– «عتبات» (جيرار جنيت من النص إلى المناص) لعبد الحق بلعابد.

– «اللغة واللون» لأحمد عمر المختار.

وأكثر الصعوبات التي اعترضت سبيل هذا البحث هي غياب دراسات مستقلة في هذا المجال وأيضا تشعب مادة هذا البحث بين مجالات معرفية متنوعة.

وفي الأخير نحمد الله عزوجل الذي منحنا القوة والإرادة لاستكمال هذا البحث في ظلّ الأوضاع الصحية التي شهدتها البلاد، كما نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة الكريمة «العشمي عائشة» التي أشرفت على هذا العمل، وكان لها الفضل في التوجيه والإرشاد، كما نشكر جميع الأساتذة الذين رافقونا طوال مسيرتنا الدراسية.

تمهيد:

رغم حداثة الاهتمام بموضوع الهامش في الفروع المعرفية المختلفة، إلَّا أنَّ جذوره تمتد إلى قرون خلت، ترتبط بوجود المركز المهيمن، ففكرة التَّهميش ليست وليدة العصر الحالي بل هي قديمة ومتجذِّرة في مختلف الحضارات، فكان انتهاء عقد الستينات بداية الاهتمام بكل ما هو مهمَّش، فبدايةً من السبعينات وهزيمة 1967 وصولا لعقد التسعينات، تعمَّقت الفجوة بالانكسار، انكسار الأحلام، وتراجع القضايا الكبرى، وتهميش دور المثقف والمبدع، كل هذا أدى إلى تغيرات جوهرية في بنية التفكير لدى المبدع، مما انعكس بدوره على جدلية المركز والهامش.

إنَّ ظاهرة الهامش موجودة منذ القديم، ولو تعددت أسبابها – كما تمت الإشارة إليه سابقا – فعبر مراحل التاريخ المتتابعة لم تكن فكرة التنظير للظاهرة وتفسيرها أو البحث في أسبابها المختلفة واردة، إلَّا بعد أن بعثها علماء الاجتماع في العصر الحديث بعد اكتمال النظرة للمجتمعات وخصوصياتها وأنساقها وسبل العيش والتعايش بينها، وكذا أديانها وعلاقات الأفراد بينها.

لقد بعثوا فكرة قياس أنماط التهميش وأسبابه وسبل التَّحول دونه كظاهرة سلبية تؤثر على تطور المجتمعات، حينها ظهرت عبارة «**الإنسان الهامشي**» مع عالم الاجتماع **روبار بارك Robert park** سنة 1928، وظلَّت لوقت طويل مقتصرة على التَّهميش بالمعنى الاقتصادي، فاشتغلت الدراسات الاجتماعية والاقتصادية على مصطلح الهامش ومشتقاته التَّهميش والمهمَّشون، لأنَّ موضوعاته كانت من اختصاص تلك المعرفة، أو لنقل كانت من بين بنياتها المعرفية نظرًا لارتباطها بالمجتمعات المدنية وعلاقتها بالضواحي وكذا بالاقتصاديات الموَجهة إلى طبقات اجتماعية بعينها، دون أن تغيب عنها الأبعاد السياسية والنفسية والأدبية.

وبداية فإنَّ مفهوم الهامش والتَّهميش يتوزَّع على شبكة موضوعاتية متصلة ومنفصلة في الآن نفسه، ففي جانبها المعرفي – مثلما ذكرنا – تشتغل موضوعة الهامش على

تخصصات **كالفلسفة، الاجتماع، السياسة، الاقتصاد،** وفي الشق المتصل فإنَّ المفهوم يتوحد ضمن دائرة تتصف بالجدل والنسبية وعدم الثبات، فوجود الهامش يفترض مقابلا هو المركز أو المهيمن، فكثيرا ما عُدَّ المركز هو المنتج المبدع في مقابل الهامش المستهلك والذي يدور في فلك هذا المركز، ومهما كان المنظور فالهامش يتميز برتبة دنيا عن المركز، وهذا ما يؤكده رأي **ميشال فوكو** في قوله « فإنَّ ما يمكن ملاحظته على الهوامش، فإنَّها تتحدد بناءً على علاقتها بالمركز، فالخارج يتحدد بناءً على داخل ما ذلك لأنَّ الهوامش تظهر في مفاهيم الداخل، ومن ثمَّ فالفقراء والمقصيُّون اجتماعيا يتحدد موقعهم في المجتمع الذي يصبغ عليهم هذه الصفة أو تلك، ويتموقعون بحسب العلاقة بالمركز ».

كما أنَّ أي تحليل لظاهرة الهامش أو التَّهميش يتطلب قراءة مزدوجة، كما يتطلب تحليلا ثنائيا، لانَّ طبيعة موضوع الهامش في حدِّ ذاته ثنائي المنظور، فلا يمكن أن تتحدث عنه بمعزل عن سببه، أي المركز، ولذاك يمكننا تعميم هذا المعيار على موضوعة الهامش في الأدب مادام مفهوم الهامش يتحدد بمرجعية المركز من حيث الخروج عن السائد أو عن المألوف مثلما يخضع لمعيار اجتماعي، اقتصادي... أي أنَّ هناك مؤسسة تسلط هذا المعيار أو ذاك على موضوع الهامش في أدب ما.



الفصل الأوّل

المركز والهامش

مفاهيم وقضايا

المباحث:

1) في مفهومي المركز والهامش.
2) قضايا الهامش.

يعدَّ مصطلح المركز والهامش من أكثر المصطلحات غموضا وإثارة للجدل، إذ يدخل في عدَّة مجالات منها الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والأدبية...، ولعلَّ قيمته تكمن في قدرته على جمع هذه المجالات وتكييف عناصرها، فما إن تطرقنا إلى مجال من هذه المجالات، إلاَّ وتداخلت معه المجالات الأخرى بشكل أو بآخر، فيصعب الفصل بينهما أحيانا.

وللتَّعرف على مفهوم المركز والهامش سوف نحاول التوقف عند بعض المحطات التي يمكن أن تنير طريق البحث وتفك إشكالية المركز والهامش.

المبحث الأول: في مفهومي المركز والهامش

أ. مفهوم المركز:

لغة:

إذا بحثنا في التراث المعجمي القديم، ووقفنا على لفظة **(مركز)** نجدها تشمل المعاني التالية، يرى **ابن منظور** أنَّ أصل الكلمة من « ركَّز، والرَّكْز هو غرزك شيئا منتصبا كالرمح ونحوه، والمراكز هي منابت الأسنان، ومركز الجند هو الموضع الذي أُمروا أن يلزموه وأن لا يبرحوه، ومركز الرجل هو موضعه وموقعه، يقال أخلَّ فلان بمركزه، ومركز الدائرة وسطها [1]».

من خلال هذا القول يتضح لنا أنَّ الاشتقاقات المتعددة لكلمة **(مركز)** كلها تحيلنا إلى الثبات والاستقرار.

ويضيف **شوقي** في معجمه « رَكَزَ شيئا رَكزًا: أقرَّه وأثبته، ويقال ركَّز السهم في الأرض أي غرزه، ورَكَّز الله المعادن في الأرض أو الجبال أي أوجدها في باطنها، وارتكز

[1]* ابن منظور الإفريقي أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد الثالث، ط1، 1997، ص1131.

أي تثبَّت وارتكز وعليه اعتمد، والرَّكْز هو الصوت الخفيّ، وفي التنزيل العزيز: " هَلْ تَحُسُّ مِنْهُمْ مِنْ أَحَدْ أَوْ تَسْمَعْ لَهُمْ رَكْزًا " [1]». **سورة مريم (الآية:98).**

ومن الملاحظ في تعريفنا لمصطلح **(المركز)** أنه كل ثابت لا ينزاح وكذا هو المستقر في الأرض، على أنَّ الكلمة تدل على كل ما هو ثمين وذو شأن رفيع، فإن كان مادي يُقصد به بواطن الأرض من كنوز وخيرات، وإن كان معنوي فهو من ثبات العقل والفطنة.

أمَّا «**المركزي**: هو الذي تتشعب منه فروع ترتبط به وترجع إليه، **مركزية**: جمع السلطة في مركز واحد، **ركَّز**: بمعنى كثَّف، تركَّز أي أصبح أكثر قوَّة و كثافة وانصبَّ على مسألة أو عمل وانحصر فيهما [2]»، وقد يكون تركَّز بمعنى استند أو توكأ في قوله عزَّوجل: " قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُا عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِي فِيهَا مَآرب أُخْرَى " **سورة طه (الآية:18).**

عبارة (أَتَوَكَّؤُا عَلَيْهَا): بمعنى الاعتماد عليها في حال المشي.

وعليه فكل هذه المعاني التي توضح لفظة **(مركز)**، وتزيل الغبار عنها تتصِّف بالقوة والسُّمو والتَّحكم في الملك، وترتبط بالتكثيف والاستحواذ والقدرة على أخذ القرارات ومختلف الأحكام.

اصطلاحا:

إنَّ كلمة مركز لها عدَّة دلالات بكونها تعدُّ من المصطلحات المثيرة للجدل لأنَّها تتداخل في عدَّة مجالات: اجتماعية، اقتصادية، سياسية، أدبية، ثقافية...

1. اجتماعيا:

استخدم مصطلح المركز في بداية القرن التاسع عشر في فرنسا عندما ازدادت قوة الحكومة على المنظمات السياسية المحلية وطغت عليها، فالمركز « تعبير يستخدمه

---

[1]* ضيف شوقي، **المعجم الوسيط**، معجم اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص396.

[2]* أنطوان نعمة وآخرون، **المنجد الوسيط في اللغة العربية المعاصرة**، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص4371.

علماء الاجتماع – بمفهوم اجتماعي جغرافي – للدلالة على العلاقة القائمة بين قلب القوَّة والثقافة لمجتمع ما، ومناطقه المحيطة » [1].

وبهذا انقسم المجتمع إلى قسمين:

- طبقة مهيمنة: تخص دول المركز.
- طبقة مهيمن عليها: تخص دول الهامش.

ليحيلنا هذا التقسيم الطبقي إلى التمييز بين فئتين متقابلتين ومتصارعتين منذ الأزل، وهما فئة الأسياد والأغنياء وتمثل **(المركز)** مقابل فئة الفقراء والعبيد وتمثل **(الهامش)**، فطبقة الأسياد تتمتع بالمال والنفوذ من جهة ومن جهة أخرى تتمتع « بالرقابة على البنية الاجتماعية، لكونها قادرة على فرض القواعد والقيم الجماعية المتوافقة مع مصالحها »[2] ، أمَّا طبقة العبيد « فتنتج عادات خاصة بها كاللِّباس، الأكل، الشرب، التكلم... ، ولا يمكن لها أن تمارس عادات الأسياد لتميزها الطبقي واختلافها الاجتماعي والاقتصادي»[3]، وبذلك فإنَّ المركز هو كل مسيطر ومهيمن على الأوضاع، وعلى الصعيد الاجتماعي بتكوين طبقات أسياد وعبيد.

فالمركز بوصفه مصطلحا يرد بكثرة في علم اجتماع التنمية وبصورة كبيرة، إذ يشير إلى مستوى عالٍ من التركيز في الهيمنة والسيطرة. فهو« عملية إيكولوجية، تتجمع بمقتضاها الخدمات في منطقة محددة، وهي عادة ما تكون مركزًا لوسائل الاتصال والمواصلات [4]»، ومن ثم فالمركز يحيلنا مباشرة إلى المدن الكبرى، حيث مراكز التعليم

---

[1]* ميشيل مان، **موسوعة العلوم الاجتماعية**، تر: عادل مختار الهواري – سعيد العزيز فضلوح، دار المعرفة الجامعية، (د، ط)، 1999، ص99.

[2]* ريمون بودون – فرانسوا بوريلو، **المعجم النقدي لعلم الاجتماع**، تر: سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1986، ص45.

[3]* دليلة الباح، **الهامش والمركز : مفهومه، أنواعه، جذوره**، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة، جامعة بسكرة، العدد 4، 2012، ص229.

[4]* محمد عاطف غيث، **قاموس علم الاجتماع**، دار المعرفة الجامعية، السويس، مصر، (د، ط)، ص52.

والصحة والتجارة والبنوك، ومختلف التجمعات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، كما يحيلنا إلى النظم السلطوية حيث دوائر اتخاذ القرار، أو دوائر المركز المتحكمة في دواليب الحياة اليومية.

من هنا فإنَّ المركز الاجتماعي هو « الوضع الذي يشغله الشخص أو جماعة من الأشخاص داخل جماعتهم »[1]. أي: هنا تحدده طبيعة عمله.

2. اقتصاديا:

برز مصطلح المركز اقتصاديا للدلالة على التَّقدم، اعتمادا على فكرة وحدة الاقتصاد العالمي، الذي يتكوَّن من الدول الرأسمالية المتقدمة التي تمثل مركز الاقتصاد، مقابل الدول النامية والمتخلِّفة التي تمثل هامش أو محيط هذا الاقتصاد.

قدَّم عدد كبير من الباحثين تحديدات مختلفة لمصطلح المركز من أهمها: دراسات **كيلسنKelsen** الذي ينحى إلى أنَّ « المركز هو القانون الأمثل بكل معاييره »[2].

وعليه **فكيلسن** يعتبر المركز الاتجاه الصحيح والنظام الذي يجب الامتثال له، ويستحق أن يكون بمثابة قانون ومسيِّر مثالي، باعتبار أنَّ القانون هو القوَّة التي تنظم الجميع وتتحكم فيه، والكل يحتكم إليه، لذلك أخذ صفة المركزية.

واستخدم **راؤول بريبشRaoul prebish*** مصطلح **(المركز)** و**(المحيط)** لأول مرة في طرحه لقضية الاقتصاد العالمي الحر- ويعني به التقدم التقني والفني وإنتاج الخيرات التي تسوَّق وتصدَّر- الذي قسمه إلى قسمين بارزين: الدول الصناعية بالغة التقدم، في مقابل دول المحيط وهي الدول النامية، وقد اعتمدت دول المركز هذا التقسيم

---

[1]* العقبي الأزهر، **المراكز والدوائر الإجتماعية ومحدداتها الثقافية في النظام الأسري العربي**، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد8، جامعة بسكرة، جوان 2012، ص78.

[2]* محمد عاطف غيث، **قاموس علم الاجتماع**، ص56.

* أول سكرتير عام لمؤتمر التجارة والتنمية التابع للأمم المتحدة، وطرح هذا التقسيم الاقتصادي لدول العالم نحو سياسة جديدة للتجارة والتنمية سنة 1964.

الذي فرضه التَّقدم الصناعي في القرن التاسع عشر[1]، ويبقى الحال هكذا، فدول المركز تزداد بسرعة وتلقائية، أمَّا الدول النامية المستغَلة، فقد بقي تقدمها جدٌّ بطيء وغير مستقر، ليتحوَّل هذا النموذج إلى إيديولوجية سياسية، تبرز شعور الدول النامية بالإحباط والتهميش والاستبعاد عن دائرة الحضارة والإنتاج الآلي، في حين تستأثر الدول المتقدمة بكل شيء وتحتل الصدارة.

فالمركز الاقتصادي « صاحب القرار، هو من يفرض نمطا معينا من السلوك أو وضعا اقتصاديا وما شابه ذلك من خلال قرار مصيري يؤثر على جميع فئات المجتمع بكل مستوياته، هو هذا المركز ليست له صفة جغرافية كأن يكون المدينة التي تضع الهامش خارج أطرافها »[2]، ليفرز الاقتصاد شقين مختلفين من حيث الإمكانيات والقدرات الصناعية هما: دول المركز المتطورة ودول الهامش المتخلفة.

فالمركز هنا« مركز اتخاذ القرارات السياسية والاجتماعية والثقافية التي تشكل جوانب الحياة، والذي جاء نتيجة تطور اقتصاد السوق، ونكرر أنَّه حين ينتشر اقتصاد السوق، ويتجذَّر في كل قطر، ستنمو مراكز فرعية وأطراف بهذا المعنى الاقتصادي والسياسي، وسترتبط مراكز الأطراف الفرعية بالمركز الرئيسي نتيجة للمصالح المشتركة التي يمليها اقتصاد السوق والتحالفات والشراكات، إذن دول المركز هي قمَّة التكنولوجيا في العالم، وتشمل كل من الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد الأوروبي [3]»، فانقسام السوق إلى دول بالغة التطور وأخرى ضعيفة تابعة لها بامتياز يبرز لنا السعي المحموم إلى المنافسة تارة والاحتكار تارة أخرى، ويرسخ أطماع الرأسمالية في السيطرة.

---

[1]* ينظر، ميشيل مان، **موسوعة العلوم الاجتماعية**، ص103.

[2]* جواد بشارة، **التهميش الاجتماعي – أبعاد الظاهرة و دلالاتها–**، الحوار المتمدن، العدد 1375 الموقع: http://www.alhiwar.org، 2005.11.11، تاريخ الدخول: 2019.12.18، الساعة: 11:23.

[3]* الموقع: http://www.startimes.com، تاريخ الدخول: 2019.12.15،الساعة: 20:00.

ويذهب **أندري فريديريك André frédérik**(من الماركسيين المعاصرين) إلى القول « إنَّ دول المركز تعمل على احتكار التكنولوجيا، في حين أنَّ دول الأطراف تعمل على نقل خيراتها إلى البلاد المصنَّعة، فكان التحكم في التكنولوجيا المتقدمة، واستخدامها كوسيلة ضغط على الدول النامية، لإجبارها على اتخاذ القرارات التي تخدم مصالحها. وقد وفرت التطورات التقنية الحديثة والتَّقدم العلمي الهائل الأرضية الخصبة للاقتصاد الرأسمالي، ليحكم العالم بكل يسر »[1]، وبهذا المفهوم الاقتصادي نستنتج أنَّ دول المركز هي الدول التي تملك تكنولوجيا الإنتاج والتَّصنيع.

3. سياسيا:

ذهب **عبد الرحمان بن خلدون** في مقدمته إلى أنَّ « الرياسة إنَّما تكون بالغلب، وجب أن تكون عصيبة ذلك النصاب أقوى من سائر العصائب، ليقع الغلب بها وتتم الرياسة لأهلها »[2]، فالسلطة والحكم تكون للأقوى والأقدر.

ويذهب **جان زيجلر في** كتابه **«سادة العالم»** بقوله « ويبسط السادة سلطانهم على العالم، بواسطة الإيديولوجيات التي يدعون إليها، وأيضا بواسطة الضغط الاقتصادي والفكري الذي يمارسونه»[3]، فالناتج استغلال خيرات وثروات الأمم الضعيفة، والدول الفقيرة مقابل عوائد بسيطة، بالإضافة إلى تحويلها إلى سوق استهلاكية ضخمة لمنتجاتها، وإجبار هذه الدول النامية على إتباع سياسات اقتصادية معينة تخدم مصالحها.

ويشير مفهوم المركز السياسي إلى« تلك الدول التي تمثل محور التفاعلات السياسية في النظام الإقليمي، والتي تشارك في الجزء الأكثر كثافة من هذه التفاعلات، وتُحَدَّد من خلال طبيعة المناخ السياسي السائد في النظام، أمَّا دول الأطراف فهي تلك

---

[1]* المرجع نفسه.

[2]* عبد الرحمان بن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، تح: مجدي فتحي السيد، دارالتوفيقية للتراث، القاهرة، مصر، (د، ط)، 2010، ص147.

[3]* الموقع: http://enzovic.blogspot.com،2012، تاريخ الدخول: 2019.12.16، الساعة: 10:18.

الدول الأعضاء في النظام ولكنَّها لا تتدخل في تفاعلات مكثفة مع بقية دول النظام لاعتبارات جغرافية أو سياسية... وتتجه دول المركز والأطراف إلى التشابه والتضامن فيما بينها »[1]، فالدولة تمثل قمة هرم المركز السياسي؛ ذلك من ناحية السلطة التي منحت لها إصدار القوانين « فهي التي تقوم على سنِّ القوانين وحفظها وتطبيقها، ومعاقبة من يخالفها، وهي تعمل على تغييرها وتطويرها كلما دعت الحاجة »[2].

من هنا فإنَّ المركز السياسي هو مكان وجود السلطة **(المركز)** والإدارات التابعة لها **(الأطراف)**، والمركز هو القلب النابض للدولة، إذا غُلِبَ لم ينفع بقاء الأطراف.

ولطالما لعبت آراء وأفكار الدول المتقدمة دورا بارزا في الساحة السياسية حيث يذهب **جيمس هيلمز***بالقوة « نحن في مركز دائرة العالم، ونريد أن نبقى في المركز، وعلى الولايات المتحدة أن تقود العالم »[3]، فالعالم الآن ينقسم إلى دول مركز، ودول هامش، وتحرص الدول المتقدمة على البقاء في المركز، والتي ترى أنَّه لا يتحقق إلاَّ ببقاء الدول النامية في الهامش؛ لأنَّ هذه الأخيرة تشكل خطرا على مركزيتها.

فدول المركز في النظام العالمي تتحكم في دول الهامش ذلك « أنَّ القوي لا يعمل فقط لزيادة قوته، ولكن يعمل على إضعاف ما سواه، وامتصاص موارد الشعوب في مصانعه، ثم جعلها سوقا لتصريف المنتجات لتدوير عجلة الإنتاج في بلاده، فيبقى في العالم دوما دول منتجة محتكرة أساسيات الحياة، ودول مستهلكة تعيش في قاع العالم من كل الجوانب الحياتية والإنسانية »[4]، وهكذا تصر دول المركز على استبعاد واستبعاد دول الهامش

---

[1]* علي الدين هلال– جميل مطر، **النظام الإقليمي العربي "دراسة في العلاقات السياسة العربية"**، ص19، الموقع: http://boulemka.el.yolasite.com، تاريخ الدخول: 2019.12.18، الساعة: 11:45.

[2]* ويليام جان لابيار، **السلطة السياسية**، تر: إلياس حنا إلياس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1974، ص491.

* رئيس لجنة الشؤون الخارجية في مجلس الشيوخ 1995.

[3]* الموقع: http://ezovic.blogspot.com.

[4]* المرجع نفسه.

واستغلالها، كي تبقى بعيدة ولا تشكل خطرا على مركزيتها. « وأي محاولة للنهوض بأي بلد من البلدان؛ التي جرى عرف النظام العالمي على اعتبارها من دول الهامش، لابد أن يتبعه مواجهة مع هذا النظام العالمي الحاكم للعالم، ولابد والخروج على أطره التي وضعها وتكسير لجميع الحواجز التي تفرض علينا أن نظلَّ في الهامش »[1]، فكانت العلاقات بينهما مبنية على الصراع الحربي والتنافس السياسي، ففي القديم لا يمكن الاستفادة من دول الهامش إلَّا بالاستعمار المباشر لها، أمَّا اليوم فإنَّ«...المراكز الرأسمالية المهيمنة لا تسعى بالضرورة إلى فرض سلطتها السياسية »[2]، لأنَّ لها القدرة الفعلية على ممارسة هيمنتها بواسطة الوسائل الاقتصادية، فإذا كان هدف الاستعمار فرض التبعية الاقتصادية واستنزاف خيرات الشعوب، فهذا الهدف سهل المنال مع النظم الجديدة لاقتصاد السوق، فيتم وفق آليات محكمة دون خسارة جندي أو إطلاق رصاصة واحدة.

في الأخير يمكننا القول أنَّ دول المركز تمثل السلطة العليا، التي بمقتضاها تصدر الأوامر، وعلى الدول النامية **(الهامش)** الرضوخ لها والامتثال لها.

4. أدبيا:

حين نتحدث عن الأدب المركزي نذكر أنَّ هذا الأخير محكوماً بعدة جوانب: سياسية، اجتماعية، دينية، جمالية... وبناء على ذلك تُهمَّش آداب وتَبْرُز بعضها للوجود، فتأخذ موقع الصدارة، ولقد تباينت التعريفات التي عرضت للأدب المركزي، فهناك من يرى أنُّه « الأدب البلاطي، وهو أدب يشتغل بحياة الترف، التي يحياها الخاصة من الساسة ورجال الدين أحيانا »[3].

---

[1]* المرجع نفسه.

[2]* الهادي التيمومي، **مفهوم الإمبريالية**، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، (د، ط)، 2004، ص14.

[3]* لعلى سعادة، **أدب الهامش نغمة للغناء... وأخرى للبكاء**، مقال منشور في ندوات المخبر، فيفري 2011،الموقع: www.lobreception.net، تاريخ الدخول: 2020.01.03، الساعة: 12:30.

وبحسب هذا التعريف فالأدب المركزي هو ذلك النوع من الأدب الذي يخدم الطبقة العليا في المجتمع، ولذلك فهو دائما محتفى به، ومحاط بالاهتمام والحُضوَة، لأنَّه النموذج المكتمل الذي يحتذى به لا لكونه بلغ الذروة في كمال التعبير، ولكنَّه لكونه موافقا للسلطة ومخططاتها والمكرس من قِبَلها لمسايرته للمعايير المتعارف عليها وتكريسه للأيديولوجيا التي تتبناها، فهو بمثابة وسيلة إشهار ودعاية لها، لأنَّه يشيد بإنجازاتها ولو كانت فاشلة، وعليه « يحظى بالرعاية السامية من قبلها، فتقام له المهرجانات

والأماسي، ويُدرج في المناهج التربوية، وإجمالا هو الأدب الرسمي المتداول »[1].

من خلال ما سبق نستشف أنَّ الأدب المركزي يساوي الأدب الرسمي/أدب البلاط، ولعل بعض الدارسين يدرج الأدب الكلاسيكي ضمن دائرة المركز، أو ضمن دائرة أدب السلطة وإن كنا لا نجاري هذا الرأي لأنَّه ليس كل أدب كلاسيكي بالضرورة هو أدب السلطة فمن الأدب الكلاسيكي ما هو مقاوم ورافض، فليس أدب البلاط هو الأدب الرسمي والمحتفى به غالبا، فالأدب الذي لا يعارض السلطة ومصالحها، حتى وإن لم يكن أدبا مركزيا؛ فإنَّه قد يكون أدبا ضمن البرامج الدراسية وخاصة إذا كان يخدم مصالحها ولا يواجهها، وقد يعتلي منصة المركز في يوم ما.

فالأدب المركزي« أدب سلطوي، يجسد موقف المثقف المركزي وهمومه وأسئلته ودوره في إنتاج السلطة، وقدرته على توجيه خطابها »[2].

ومن هنا تبرز لنا علاقة المثقف بالسلطة والتي تتمثل في العطاء المتبادل بينهما تبعا لمصالح متعددة، وغالبا ما نجد أدب المركز مسَخراً للسلطة، يخدم الأنظمة والسلطات، وهي بدورها ترد له الجميل وتكافؤه، فأهم السبل التي ينتهجها الكاتب

---

[1]* ليلى جغام، **وصف التجربة الشعرية للشاعر رضا ديداني**، مقال منشور في ندوات المخبر قسم الآداب واللغة العربية، جامعة بسكرة، فيفري 2011، الموقع: www.lobreception.net، تاريخ الدخول: 2020.01.03، الساعة: 12:13.

[2]* هيثم سرحان، **الأنظمة السيميائية "دراسة في السرد العربي القديم"**، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص247.

(المثقف) والدولة **(السلطة)** على حد السواء لأخذ موقع مركز رعاية الآداب «... هي إعالة الكاتب عن طريق شخص ما أو مؤسسة؛ يحميانه ولكنَّهما ينتظران منه بالمقابل إشباع رغبتهما الثقافية »[1]، هذه الحماية من قبل المؤسسات هي نفقات تخصص لهؤلاء الكتَّاب فتعتبر شكلا من أشكال رعاية الدولة للآداب، وبناء على هذه الرعاية فإنَّ هذا الأدب سوف يُتداول بين الناس، ويُدرج في المناهج التربوية، ليس هذا فحسب بل إنَّه سوف ينال شهرة واسعة بفضل التوزيع والنشر، وهذه العناية للكاتب والآداب أكسبت الدُول«... ملامح ما أسمته "بالجمهورية العالمية للآداب" التي تضم مختلف الثروات الأدبية للشعوب وعاصمة هذه الجمهورية أو السيدة الأولى على هذا المجال الأدبي العالمي هي باريس، وينافسها على السيادة كل من برلين ولندن صاحبتي الآداب الكبرى»[2].

مصطلح عالمية الأدب ينطلق أساسا من تجاوز الأدباء حدود ثقافتهم القومية، ويُعترف بهم من قبل هذه المراكز وهذا الاعتراف هو اعتراف عالمي يسمح له بتوسيع نطاق أدبهم[3]، فخطاب المركز هو« الخطاب الرسمي الذي لا يقيم وزنا للكيانات الأخرى »[4]. وهذا لكونه يمتلك القوة والهيمنة التي تسمح له بالتعالي على ما دونه من الخطابات الأخرى المهمَّشة.

---

[1]* روبيرت إسكاربيت، **سوسيولوجي العرب**، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص58.

[2]* منى محمد طلبة، **عالمية الأدب من منظور معاصر**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع: 2، مجلد 33، 2001، ص162.

[3]* ينظر، دليلة الباح، **المركز والهامش: مفهومه، أنواعه، جذوره**، ص302.

[4]* آدم أبكر إسماعيل، **جدلية المركز والهامش**، قراءة في دفاتر الصراع في السودان، معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، ص48.

الموقع: https://fr.scribd.com/user/233019283/Abbkar-ismail، تاريخ الدخول: 2019.12.20، الساعة: 18:23.

وهناك من يرى أنَّ مركزية الأدب لا تعني سلطة الدولة، وإنَّما تعني سلطة الكتابة، إن جاز هذا الاصطلاح يشير **جابر عصفور** إلى هذه القضية بأنها « ليست سلطة الدولة، ولكنَّها سلطة الكتابة الكلاسيكية والرومانسية التقليدية، فكل كتابة تخرج عن النسق المألوف تعتبر كتابة هامشية »[1].

إذن، لقد أخرج **جابر عصفور** سلطة الدولة وربط هامشية الكتابة بقواعد الكتابة التقليدية، ما يبرز الصراع بين الأشكال التقليدية الحاكمة والأشكال الجديدة المهمَّشة.

ب. مفهوم الهامش:

لغة:

من خلال استقصاء واستشارة المعاجم اللغوية، يمكن أن نقف عند شحنات دلالية متعددة لمصطلح الهامش حسب السياق وزاوية النظر، فالهامش كلمة مشتقة من الفعل **هَمْش**، ولقد وجدناها في معجم **«لسان العرب»** كالتالي:

« هَمْش: الهَمْشة: الكلام والحركة، هَمَشَ وهَمِشَ القوم: فهم يهمشون وتهامشوا، امرأة هَمَشَى الحديث (بالتحريك): تكثر الحديث وتجلب، والهَمْشُ والهَمَشَ: كثرة الكلام والخطل في غير صواب »[2]، والمعنى هنا يدل على الزائد من أصل الكلام أو حواشيه من غير فائدة، فالهامش هو الكلام غير المجدي، ومثال ذلك: المرأة الثرثارة، تكثر الكلام والحركة، فتُحدِث بهما الجلبة.

وكذلك وردت لفظة الهامش في المعجم**«الوسيط»** على النحو التالي:

« هَمَش الرجل هَمشاً: أكثر الكلام في غير صواب.

هامشه في كذا: عاجله فيه.

تهامش القوم: اختلط بعضهم ببعض وتحركوا.

---

[1]* حسن البحراوي، **أدب محمد شكري من الهامشية إلى المركزية**، مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد18، 2002، ص09، الموقع: Alamat revue@yahoo.fr، تاريخ الدخول: 2019.11.13، الساعة: 11:08.

[2]* ابن منظور، **لسان العرب**، ص3224.

تهمَّش الشيء: تآكل وتحكَّك.

الهامش: حاشية الكتاب.

فلان يعيش على الهامش: لم يدخل في زحمة الناس »[1]، من خلال هذا القول يتضح أنَّ الهامش هو كل منبوذ في شتى فروعه، فهو المستبعد في جميع المجالات.

ولقد أورد الباحث المغربي **أحمد شراك** في ملف أعدته مجلة **«آفاق»**التي تصدر عن اتحاد كتاب المغرب. يقول **شراك** «حسب المعجم الفرنسي أنَّ الهامش هو الساحة البيضاء في محيط النص المخطوط أو المطبوع، كما يعني فارقا في الفضاء كما في الوقت، ويعني كذلك المجال المتروك بين حدود معينة... كما نقول على هامش الشيء أو الحدث أي خارج عنه، غائب عن معطياته، ونقول يعيش في الهامش أي يعيش بدون مراعاة المجتمع، أو أن يكون مقبولا من المجتمع، كما أنَّ الهامش يرادف الحاشية أو الإحالة في الكتابة »[2]، فالهامش: حاشية الكتاب، وهامش الصفحة: إضافة تعليق على المتن، ويقال عن المرء عاش على الهامش بمعنى: عاش منفردا أي غير مندمج في المجتمع أو لا يريد الاندماج فيه، هذا بإرادته وإن كان بغير إرادته فهو مُهمَّش من قبل غيره، أو ممن له السلطة عليه، فيتمرد على قوانين النظم الاجتماعية والأطر المرجعية المتحكمة في شرايين النظام السياسي لدولة ما.

واللافت من هذا التعريف أنَّ الهامش هو مالا علاقة له بما هو مهم في النص المتن، أو في غير النص، وهذا خطأ؛ لأنَّ المتن لا يستغني عن الهامش، حيث يُكوِّن لنا هذا الأخير رصيدا معرفيا غزيرا قد يكون أفضل مما نجده في متن الكتاب نفسه، من تفسير مفردات، أو شروح بعض المعاني، أو إضافة تعليقات تزيل اللُّبس عن المتن.

---

[1] * ضيف شوقي، **المعجم الوسيط**، ص994.

[2] * هويدا صالح، **الهامش الاجتماعي في الأدب "قراءة سوسيوثقافية"**، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص38-39.

وقولك أيضا « هَمَّشَ، يُهَمِّش، تهميشا: الكتاب ونحوه: أضاف ملاحظات على هامشه، هَمَّشَ الموضوع أي جعله هامشيا ثانويا »[1] غير مبال به، أو أضاف إليه بعض الشروح والتفاسير، وقد نعثر على هامش الهامش أيضا إذ تعدد الشرح والتفسير والتأويل، كل هذه الدلالات المطلقة على الهامش توحي لنا بالدونية وقلَّة الشأن ووضاعته، ومنه نستنتج أنَّ الهامش هو غير الأساسي، وكذا المعزول البعيد عن كل ما هو مركزي شائع.

اصطلاحا:

فكرة التهميش لا تتحدَّد بمفهوم جامع يمكن ضبطه وتأطيره، لأنَّها تحمل في ذاتها ديناميكية ترتبط بعلاقاتها ذات الأوجه المختلفة، وبنسبيتها المندمجة ضمن رؤى وتصورات تتنوَّع بتنوع أهداف أصحابها، ومن هذا المنظور فإنَّ مفهوم الهامش أو التهميش، قد يرتكز على مجموعة تقسيمات عامة تتمثل في الهامش الاجتماعي، الاقتصادي، السياسي، الأدبي، وهي كلها تقسيمات تتعالق من حيث كونها علامات على وجود الهامش في مقابل المركز.

1. اجتماعيا:

إنَّ لفظة الهامش تستخدم باشتقاقات مختلفة بين المعاصرين على نحو واسع المدى، ولكنَّها لا تكاد تحظى بتعريف واحد دقيق يضبطها ويُعرِّفها ويحدد المقصود منها، وهو نقص كبير يشوِّش المعنى كثيرا، وإنَّ اللَّفظة في غياب الضبط التعريفي أصبحت نهبا لحشد كبير من المعاني بحسب مراد المتكلم وغاياته، ونستطيع أن نقرِّر طائفة من المعاني التِّي تحيط بهاته اللفظة.

فيطلق الهامش بصفة عامة، على كل منبوذ ومتمرد ومتجاوز لسلطة المركز، وهذا ما نلمحه في تعريف **فانسون باير vincent payre** الذي يستهل دراسته التاريخية بتوضيح لفظة الهامش، فهي بحسبه لفظة جديدة وحديثة العهد، وتجمع إجمالا بين عدَّة مواقف،

[1]* أحمد العايد وآخرون، **المعجم العربي الأساسي**، المنظمة العربية للتربية والثقافة، لاروس، (د، ط)، 1989، ص1272

حيث يقول:« فالهامشية بين المنحرف والمتشرد من الناحية القانونية، وبين المجنون والمدمن من الناحية الصحية، وبين الأمِّي والمهاجر من الناحية الثقافية، وبين الفقير جدا والعاطل من الناحية الاجتماعية والاقتصادية »[1]، والمتأمل لهذا القول، لا يجد فيه تعريفا اصطلاحيا يشفي الغليل، إلاَّ أنَّه يثير انتباه الباحث في هذه المسألة؛ مسألة التهميش.

إنَّ ظاهرة التهميش لا تختص بالمنحرفين فقط، فقد يكون المُهَمَّش إنسانًا طيِّبًا وعاديا أو مثقفا.

وعرَّف الدكتور **أليين تودمان** **A.Todman** مفهوم التهميش على أنَّه « جملة الإجراءات والخطوات المنظمة، التي على أساسها توضع الموانع أمام الأفراد والجماعات، حتى لا يتحصلوا على الحقوق، والفرص والموارد، وخدمات السكن، الصحة، التوظيف، التعليم، المشاركة السياسية وغيرها من الحقوق المتاحة للمجموعات الأخرى، والتي هي أساس التكامل الاجتماعي، وقد اعتبر **أليين** أنَّ مفهوم التهميش يتم استخدامه في أجزاء واسعة من العالم، ليعبِّر عن التمييز والإقصاء الاجتماعي »[2].

إنَّ الإنسان المُهمَّش حسب **أليين** هو المحروم من الاستفادة من خدمات الدولة، وحقوقه الاجتماعية كالسكن، الصحة والتعليم والتوظيف وغير ذلك من الخدمات المختلفة.

وتقترب الباحثة والدكتورة **مي مجيب عبد المنعم** من مفهوم التهميش بقولها:« عملية استبعاد من المشاركة الفعالة في المجتمع »[3]، إلَّا أنَّها في الوقت ذاته أشارت إلى التهميش كمفهوم يرتبط عند البعض بظاهرة الفقر، ويرتبط عند البعض الآخر بفكرة عدم الفاعلية وغياب الدور والمشاركة الفعالة في المجتمع، وغدت الهامشية «... إقليم يقع

---

[1]* محمد ارزقي بركات، **الثقافة الهامشية وأثرها على الانحراف "دراسة ميدانية نفسية اجتماعية"**، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، الحلقة الثانية في علم النفس الإكلينيكي، جامعة الجزائر، 1988-1989، ص27.

[2]* عادل إبراهيم شالوكا، **حول مفهوم التهميش وأشكاله**، 2012.07.15، الموقع: http://www.alrakoba.net، تاريخ الدخول: 2019.11.12، الساعة: 18:13.

[3]* المرجع نفسه.

على هامش منطقة ثقافية معينة، تلتقي فيه ثقافات أو أكثر، وتَحلُّ فيه السمات الثقافية للثقافات المجاورة،وهو ما يمكن تفسيره بالاستلاب الثقافي الناتج عن الانبهار بالمركز »[1]. فتهميش الجماعة يأتي من انبهارها بسمات ومميزات المركز، فتتخلى عن عاداتها وتقاليدها، لعلها تحصل على مكان مرموق في مساحة المركز، لكن للأسف ما إن تتخلى الجماعة عن مميزاتها حتى تجد نفسها أصبحت ظلًّا لهذا التوهج الساطع، فلا يمكنها العودة إلى ما كانت عليه، كما أنَّها لم تتمكن من الوصول إلى مصدر هذا الضوء الساطع مهما اختلفت وتعددت سبلها.

والهامشية تجمع « فئة اجتماعية، تشتمل بعد اتساعها على سكان الأطراف في المدن، والغجر، والمتشردين، والمتسولين، والباعة الجائلين، وغير ذلك من فئات تميزت بخصائص لافتة للنظر، ذات دلالة اجتماعية خاصة، داخل النسق الاجتماعي، أو – خارجه – واحتلت مكانة هامشية في حياة المجتمع، نُبِذَت طبقيا من الجماعات الأخرى أعلى السلم الاجتماعي »[2]، ليكون المهمشون بذلك طبقة من المعدمين، والفقراء والجياع والعاطلين عن العمل، طحنهم الفقر، وأعجزتهم البطالة، فعاشوا على هامش المدينة والمجتمع منبوذين.

إنَّ هذه الفئات المستضعفة لم تستطع الانخراط في النسيج الاجتماعي، لأنَّها لم تستفد في الغالب من الخدمات الاجتماعية والاقتصادية، فهي تعاني من الاستبعاد والتجاهل.

وقد تعرَّض الناقد **مجدي توفيق** لمفهوم المهمشين « حيث اعتبرهم الفئة أو الجماعة التي تقف خارج العملية الإنتاجية للمجتمع، سواء كان ابتعادها لأسباب عرقية أو جغرافية أو اقتصادية »[3].

---

[1]* دليلة الباح، **المركز والهامش: مفهومه، أنواعه، جذوره**، ص303-304.

[2]* الموقع: http://amal-news.com، تاريخ الدخول: 2019.12.15، الساعة: 00:12.

[3]* أحمد توفيق مجدي، **أدب المهمشين**، الموقع: www.jeat.com، تاريخ الدخول: 2020.01.03، الساعة: 21:45.

وتقوم دراسة **السيد العشماوي** على« أنَّ الجماعات الهامشية المنحرفة، يرتبط نموِّها وازديادها بالأوضاع الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، وأنَّ عنف هذه الجماعات مرتبط بعنف السلطة وتعسفها وترتبط الظاهرة أيضا بفقر هذه الجماعات »[1]. فعدم اندماج بعض الفئات في المجتمع وتغييبها تماما، هو ما يدفعها للانحراف، وذلك رغبة منهم في حل مشاكلهم، لكنَّهم بذلك ازدادوا ضياعا، وغرقوا أكثر في دوامة لا قرارة لها، فنجم عن ذلك عنف هذه الفئة المهمشة، كردة فعل على احتكار السلطة، وما يمارسه المركز عليها من قهر وتمييز وتغييب، فالمركز سعى إلى قمع الهامش وتبنى مختلف وسائل القهر والاحتقار لضمان السيطرة، فالنظرة إلى المهمشين كثيرا ما كانت دونية، تقلل من شأنهم وتقصيهم، حيث تراهم نظرية الهامشية « في عزلة حضرية نسبية، يشعرون فيها بالنبذ؛ الذي يدفعهم إلى الخروج عن النسق العام للمجتمع الذي يسعى للتكامل »[2].

ويعرف الباحثان **عادل عاز** و**ثروت إسحاق** الهامشية بأنَّها « وضع متدني، في إطار نظام التدرج الاجتماعي، يتولد عنه محاصرة فئة اجتماعية وعزلها أو جزئيا »[3]، فالطغيان والظلم وتقييد الحريات يحفز على تماهي المركز ويشجع روح الإلغاء.

وكلمة هامشية كثيرا ما ارتبطت بدول العالم الثالث لأنَّه يعاني الكثير من المشاكل في جميع القطاعات، ليكون دائما في المراتب الدونية مقارنة بنظيره الغربي.

يشير **جواد بشارة** إلى أنَّ « التهميش تفرضه المؤسسة صاحبة القرار، هذه المؤسسة ذات الصلاحيات الاقتصادية والسياسية تروِّج لأنماط أخرى والاعتراض عليها يأخذ أشكالا مختلفة معبَّر عنها، أو صامتة. كذلك قد يكون التهميش إراديا أو قسريا، بحيث أنَّ هناك من يختار بنفسه التهميش إزاء ما هو مفروض عليه من الخارج، في

---

[1]* المرجع نفسه.

[2]* المرجع نفسه.

[3]* رضا سلاطنية، **الأحياء المتخلفة والنمو العمراني – دراسة ميدانية لحي الديار الزرقاء مدينة سوق أهراس–** مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع الحضري، جامعة قسنطينة، 2005–2006، ص412.

إطار رفض السياق المركزي السائد »[1]، فالتهميش غالبا ما تفرضه ظروف اجتماعية، اقتصادية أو سياسية قاهرة غير أنَّه قد يكون اختياريا، إذا كان الفرد يفتقر للطموح، أو راضيا بالعيش في الظل.

« في كل زمان ومكان هناك أفراد يعيشون على هامش المجتمع، في مواجهة مع الرأي العام، والثقافة الشعبية، والتقاليد الاجتماعية، فقد وُضعوا بعيدا وتمَّت إزاحتهم من الدائرة الاجتماعية لأنَّ حضورهم يُنظر له على كونه تهديدا للجسم الاجتماعي، فعندها يمكن أن يتخذ التهميش بعدا تراجيديا، ويصير هذا الإنسان المُبعَد الآخر هامش »[2].

وفي هذا السياق يشير الناقد **شرف الدين مجدولين** أنَّ « الهامشي مبدئيا هو المثال الإنساني المُقصى من دائرة الاهتمام، والمنبوذ في عرف الأخلاق، والمقموع من قِبَل مؤسسات المجتمع والعقل والعقيدة »[3]، فالهامشي هو الذي تمرد على كل ثابت وراسخ وانفتح على كل جديد وحداثي، ليكوِّن « موقفا سلوكيا يقف ضد أو بمعزل عن الأحوال المعاصرة والمؤسسات المعاصرة والعقلانية »[4]، فيسعى المهمَّش إلى التجديد والخروج من بوتقة عصره، على أمل الظهور يوما، أو التحول إلى مصدر قوة، والبروز كطرف له إمكانيات التغيير والتأثير.

« إنَّ التحول المفهومي للهامشيين أثبت بأنهم الفئة الرافضة لتقاليد المجتمع، والفاقدة لأيِّ اهتمام إيجابي بالحياة والمستقبل أي أنَّ الهامشي هو من لا يقبل بقيم الأنظمة السائدة »[5] .

---

[1]* جواد بشارة، **التهميش الاجتماعي – أبعاد الظاهرة ودلالاتها** –...

[2]* المرجع نفسه.

[3]* شرف الدين مجدولين، **الفتنة والآخر "أنساق الغيرية في السرد العربي"**، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص102.

[4]* أحمد الواصل، **الهامش الاحتجاجي بسقط المركز التسلطي "العملية الثورية لا تنتصر إلَّا بالتضامن العالمي"**، 2012.11.19، الموقع: http://www.jadaliyya.com، تاريخ الدخول: 2019.12.15، الساعة: 14:00.

[5]* المرجع نفسه.

كما استوقف التعبير عن المهمَّش الناقدة **هويدا صالح** كثيرا حين اهتمت بالمهمشين والمنسيين، الذين تفنَّنَّ المركز في إقصائهم والنيل منهم كاشفة في مفتتح دراستها المتميزة عن هذا الانحياز الأيديولوجي، حيث اعتبرت أنَّ ثقافة المهمَّشين الشعبية تكرِّس لقيم نبيلة، تأكيدا لفكرة أنَّهم مهمشون لكنَّهم أيضا نبلاء[1]، ويجمع مفهوم التهميش هنا « كل أنواع المنبوذين والمقصيين من قبل جماعة ما أو من قبل مجتمع بأسره كالسود والفقراء والمتشردين والنساء وغيرهم كثير »[2]، فيرتبط أساسا بالمعاناة النفسية والاجتماعية لهؤلاء، وبالتالي يتحول المعيار في تهديد الهامش أو التهميش إلى الموضوع الاجتماعي المرتبط بالفقر والتشرد والتسول.

ليس غريبا أنَّ النظرة إلى المهمَّش تقترب بالفهم السلبي الضعيف الذي يرمي إلى أنَّ هذا المهمَّش ناقص أو ضعيف أو أنَّه لا يرقى أن يعيش الحياة كما يجب أن يعيشها المركزي، حيث أنَّ « الذات المهمَّشة ذات مقصاة من المركز، ومن ثم فإنَّ العلاقة بينهما وبين المهيمن على المركز... علاقة قوامها الصراع ومن هنا تتراءى لنا الصلة الوثيقة بين الإقصاء والتهميش، فالمهيمن صاحب نسق قيمي يتحدد وفقه ويحدد مواقع بقية الذوات الاجتماعية الأخرى منه، مما يعني أنَّ درجة الهامشية لدى المهيمن عليه مرتبطة بمدى نجاح المهيمنين في إقصائه من النسق كليا أو جزئيا [3]».

إنَّ وعي المركز بخطورة الهامش، هو ما يجعله يحاربه باستمرار بتخوف منه ومن تماهيه، ليبقى هاجسا له يطارده ويلاحقه، ولكي يتحقق الاستقرار الاجتماعي بين المركز

---

[1]* ينظر، حسن عطية، **كتاب« الهامش الاجتماعي في الأدب » لهويدا صالح – مهمشون لكن نبلاء ...انحياز إيديولوجي أم نقد موضوعي ؟–**، القاهرة، مصر، ص186، الموقع: http://alkahera.com/2016/04/07، تاريخ الدخول: 2019.11.23، الساعة: 18:17.

[2]* هاني نعمة حمزة، **شعر المهمشين في عصر ما قبل الإسلام " دراسة وفق الأنساق الثقافية "**، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2013، ص19.

[3]* عمر الزعفوري، **التهميش والمهمشون في المدينة العربية المعاصرة**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 04، أبريل–يونيو 2008، ص20.

والهامش، لابد من إرساء العدل والمساواة في المجتمعات، أو تَقَبُّل المركز كضرورة حتمية تفرض وجودها على الهامش، ما يقتضي استيعابه أو التفاعل معه.

2. اقتصاديا:

يطلق **جلال هشام** على الهامش الاقتصادي مصطلح « التهميش التنموي وهو الذي ينقسم فيه الناس إلى من يملكون، ومن لا يملكون، من يجدون سهولة في كسب العيش، ومن تضيق عنهم سبل كسب العيش ويشمل الفقراء بغضِّ النظر عن الثقافة أو الدين أو الجهة »[1]، فمفهوم الفقر ارتبط أساسا بالتنمية، والمجتمع يشمل فئتين متمايزتين طبقيا، هي الطبقة الغنية **(دول المركز)**، مقابل الطبقة الفقيرة **(دول الهامش)**.

يقصد بدول الهامش، الدول السائرة في طريق النمو من قارة آسيا، وإفريقيا، وأمريكا اللاتينية، فتعتمد هذه الدول على تصدير المواد الخام والمواد الأولية، بالمقابل تستهلك الإنتاج الصناعي الموجود عند دول المركز.

واستخدمت أيضا التَّهميشية لعزل الدول وإبعادها عن التدابير الاقتصادية العالمية، وأطلق عليها بالعالم الثالث لأنَّ هذا العالم « لا يملك المواد ولا الأسواق المحلية التي في مقدورها جذب المستثمرين الأجانب، فإنَّه لم يعد يستطيع المشاركة بشكل مؤثر في التدابير الاقتصادية العالمية، ثم يمكن القول أنَّه أصبح يقف على الهامش »[2].

وهذا شأن الدول العربية، بل غالبية دول العالم الثالث، لكن لا يمنع من أنَّ دول العالم الثالث ـ حسب **أندري فريديريك « André frédérik**تمتلك إمكانيات جبارة، غير أنَّها تفتقر للتسيير العقلاني، الأمر الذي سمح للدول المتقدمة باستغلالها في جميع المجالات لكونها محتكرة للتكنولوجيا والتقدم العلمي، هذا ما جعل الدول النامية خاضعة لها بامتياز»[3].

---

[1]* عادل إبراهيم شالوكا، **حول مفهوم التهميش وأشكاله**...

[2]* محمد عاطف غيث، **قاموس علم الاجتماع**، ص412.

[3]* الموقع: http://www.startimes.com.

ونجد نظرية الفكر الاقتصادي التي تعمل على تفسير التَّخلف وعلاقات التبعية بين الدول المتطورة والمصنَّعة ودول العالم الثالث المستهلكة والمتخلفة، فالنظرية« تعتمد على فكرة وحدة الاقتصاد العالمي، الذي يتكون من الدول الرأسمالية المتقدمة التي تمثل مركز هذا الاقتصاد، بينما الدول المتخلفة تمثل هامشه، هذا ما يُمَكِّن الدول المتقدمة من استغلال الدول المتخلفة »[1].

ومما سبق يرمي الإفضاء بوجود المهمَّش « وجود من قام بفعل التهميش، ومن المعلوم أنَّ القائم بالفعل يمتلك القدرة على إنجازه والقيام به، يعني ذلك أنَّ المهمَّش ليس صاحب سلطة ونفوذ وحائز على كل الآليات، التي من شأنها أن تحول المحول به إلى ذات خاضعة وسلبية، بل فاقدة لكل قدرة على تحويل موازين القوى لمصلحتها، فالعلاقة بين الطرفين قائمة على الصراع والسيطرة وهي سيطرة تستمد شرعيتها من امتلاك المهيمن لكل وسائل القهر والإلزام، الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية، مما يشرع له اعتماد العنف المادي والمعنوي لجعل المقصي على قبول وضعيته تلك »[2].

إذن، ففعل التهميش عنصري بالمعنى المستدل عليه من المقولات الفلسفية والاجتماعية والنفسية، التي تلبس صفة القهر والاضطهاد على الطبقة المهمشة، سواء كان التهميش ماديا أو معنويا، من هنا فإنَّ العلاقة التي تربط المركز بالهامش اقتصاديا هي علاقة قوَّة.

3. سياسيا:

يقصد بدول الهامش « تلك الدول التي تعيش على هامش النظام، وهي قريبة إليه جغرافيا ولكنَّها ليست منه، وذلك لأسباب سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية... وتتجه دول الهامش إلى الاختلاف وعدم التماثل، وعادة ما تكون لها تطلعاتها خارج النظام

---

[1]* عبد الرحيم خيضر، **المهمشون غموض دلالات الهامش والمركز**، 2011.04.09، الموقع: www.alramoba.net، تاريخ الدخول: 2019.11.04، الساعة: 09:19.

[2]* حسن عطية، **كتاب « الهامش الاجتماعي في الأدب » لهويدا صالح – مهمشون لكن نبلاء... انحياز إيديولوجي أم نقد موضوعي؟**–، ص186.

الإقليمي »[1]، يتضح من هذا المفهوم أنَّ التشتت شَمِلَ دول الهامش، واختلافها فيما بينها، ما جعلها محل أطماع المركز، الذي استنزف خيراتها، فالهامش وفق هذا السياق مدخل لفهم ثقافة المركز.

وقد ظهر الهامش جليا في المجال السياسي، من خلال ظهور حركة هامشية، تتميز بكونها حركة لا حزبية، تنبثق من رحم هامش الأحزاب والتيارات السياسية المختلفة الرافضة للسُلط الحاكمة والمستبدة، لتكوّن شكلا من أشكال الهامش المنتفض الناقم على نظام السلطة التقليدي، وليظهر الهامش على صور جديدة من التعبير الجماهيري ولغة جديدة، جريئة، تُشْهِر سيفها في وجه الظلم والاستبداد والسلطة الراسخة **(المركز)**، وهذا يعني أنَّ الهامش السياسي خطابا يرفض النمطية والجاهزية والوثوقية في الأفكار، وفي هذا السياق يمكن التمييز بين شخصيتين متقاربتين:

- شخصية المناضل الحزبي، المؤطَّر مؤسساتيا، والساعي إلى تحقيق أيديولوجية الحزب الذي ينتمي إليه، وذلك بالانضباط والالتزام بفلسفة الحزب الذي ينتمي إليه ومبادئه وأهدافه.
- شخصية الهامشي التي ترفض كل الإكراهات والإشكالات الكبرى والمستقرة (الميتاسؤال–الميتانقد)، في إطار ثورة هادئة وممنهجة ضد ضغوطات المؤسسة الحزبية واشتراطاتها التي تحاول فرضها على الثقافة والمجتمع، الأمر الذي يسمح لنا بوصف الهامشي بالإنسان الاستشكالي الاستفهامي النقدي باستمرار.

فيظهر المهمَّش في نظر **إدوارد سعيد**« نسقا مختلفًا مغايرًا تحاربه وتهمّشه المؤسسة السياسية والثقافية الغربية لرميه – أي المهمَّش – حجرا معرفيا يحرك مياه الفكر

[1]* عز الدين هلال – جميل مطر، **النظام الإقليمي العربي "دراسة في العلاقات السياسية العربية"**، ص19.

الاستعماري الراكدة والثابتة »[1]، وبهذا أصبح الهامش السياسي يشكل خطرا على السلط الحاكمة **(المركز)**، لتعمل السلطة **(المركز)** بعدما تفاقمت الأوضاع على إسكات هذا الهامش الثائر، وقمع وسائل تعبيره، وإعادة الهيبة والاستقرار للنظام، بإظهار جبروتها، وتطبيق خططها التي ترمي إلى قمع الهامش لا الاستجابة له.

فدول الهامش تواجه مركزا سياسيا جديدا، لا يستخدم الاستعمار المباشر إلَّا للضرورة القصوى، لأنَّه يفضل زراعة الأزمات ومشاهدة صراع المركز والهامش في دول الهامش، وهذه الطريقة حديثة تُمَثِّل استعمارا غير مباشر، وميزتها أنَّها تقوم بالثورة، وتستخدم الهامش لإشعال فتيلها[2]، لذا لابد من الاتحاد بين دول الهامش، لأنَّه السبيل الأمثل الذي سيضمن نهوضها ووقوفها في وجه الآخر، وكذا مساهمة الأفراد ضرورة لنجاح هذا الجهد.

وتبقى القوة السياسية قوة متحولة، تُبنى على علاقات خارجية، تجمعها بمختلف الدول، وهذه العلاقات قد تكون: علاقة تعاون، علاقة تعايش، علاقة صراع... تحددها المصالح الخاصة للدولة.

4. أدبيا:

شاع أدب الهامش/المهمَّشين Marginated litérature في السنوات الأخيرة شيوعا واسعا، وتبعا لذلك انتشرت فكرة التهميش منطلقة من ديناميكية التخلي والنبذ، وهي بالضرورة تختلف عن فعل التجاهل واستراتيجية العزل، فاقترن التهميش في العصر الحديث بالسلطة، وهو ما ذهب إليه **حسن خضر** بقوله: « لقد كان أسلوب المؤسسات الثقافية سابقا النفي والعمد، والتهميش في الظل، لمن ولا تريده من الأشخاص

[1]* أحلام بن شيخ، **الواقعية وصناعة رواية المهمشين في المنظورين الاجتماعي والنقدي**، مجلة مقاليد، العدد14، جامعة ورقلة، جوان 2018، ص29.

[2]* ينظر، جان مينو، **مدخل إلى علم السياسة**، تر: يونس جورج، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، ص280.

أو الأفكار »[1]، فالمؤسسات تقوم بإغفال وتجاهل الأدباء الذين لا يخدمون أفكارها، ولا يتضامنون مع أيديولوجيتها، والمثقف مغيَّب ومهمَّش إذا خرج عن طاعة السلط الحاكمة، فيتجرد من فاعليته، سواء كان أدبيا أم ناقدا أم صحفيا، فالسلط تقوم بتزكية مجموعة من الأدباء والمثقفين دون سواهم، وتخصهم بالعناية، وتشركهم في المناسبات الفكرية والثقافية. من هنا عُرِّف الأدب الهامشي على أنَّه « كل أدب ينتج خارج المؤسسة، سواء كانت سياسية، أو اجتماعية، أو أكاديمية »[2]. وهو بهذا يقع بعيدا عن الرعاية والاحتضان، وكثيرا ما يجري العمل على نبذه واستبعاده.

وقد عرَّفه أحد الكتاب المغاربة بقوله: «هو كل أدب لا يعترف بالقوالب الجاهزة التي يفرضها ذوي الثقافة في بلادنا، سواء على مستوى معالجة المواضيع والإشكالات التي تفرض نفسها على المبدع، أو على مستوى تقنيات الكتابة الإبداعية ذاتها، فيخرج المبدع عن الأعراف والتقاليد السائدة في الكتابة، ومن هنا بات كل خروج عن المألوف يتحدى سلطة الكتابة أدبا هامشيا »[3]، فكل أدب متمرد على السلطة أدب هامشي، حُكِم عليه بالموت لأنَّه تجاوز المألوف، واعتبر تحديًا للسلطة وللكتابة الكلاسيكية، ولقواعدها المألوفة. والسلطة هنا ليست سلطة الدولة بل سلطة الكتابة الكلاسيكية التقليدية.

كما يرى أحد الدارسين على أنَّ الأدب الهامشي هو « الأدب المغضوب عليه من طرف المؤسسة، إمَّا لأنَّهم يحاربونها علنا، أو يقدمون بدائل للحياة »[4]، فأدب الهامش أو المحيط مخالف للسائد المعتاد، حافل بالجديد، متمرد بالطبع، لذا تسعى مؤسسة "

---

[1]* الموقع: www.jeta.com، تاريخ الدخول: 2019.12.18، الساعة: 11:30.

[2]* محمد عاطف غيث، **قاموس علم الاجتماع**، ص52.

[3]* سليمة خليل – هنية مشقوق، **الأدب النسوي بين المركزية والتهميش**، مجلة مقاليد، جامعة بسكرة، العدد2، 2011، ص113.

[4]* كمال الريحاني، **الفلسفي في عشب الليل لإبراهيم الكوني**، الموقع: http://www.diwana lareb.com، تاريخ الدخول: 2019.12.23، الساعة: 19:05.

الكتابة / المؤسسة " جاهدة إلى لجم صورته، وقمع أفكاره، ومنعه من تجاوز الخطوط الحمراء التي ترسمها له.

هذا ما جعل أدباء الهامش يعيشون بعيدا، ويفقدون الأمل في البروز ويرضون بالحياة مع المهمشين، يترصدون تقلباتهم في الحياة، ومعاناتهم اليومية في كسب قوت يومهم، فينتجون إبداعات باهرة، لكن للأسف الشديد لا أحد من السلط المركزية يستمع إلى أصواتهم، وأناتهم الخافتة، فيموتون الحياة دون أن ينتبه لهم أحد، بينما اختارت فئة من المبدعين العيش على أمل الظهور يوما، وانتشال إبداعاتها وهمومها من الظلام إلى النور، ومن حضيض الهامش إلى سماء المركز.

من هنا نشأ أدب الهامش، فهو تلك الفئة من الكتَّاب الذين رفضوا البقاء على النمط السائد، فقد تغيرت ظروف الحياة، كذلك تتغير طرق التعبير عنها، فكل كتابة تبزغ بفجر جديد، متجاوزة النسق المألوف، محطمة القيود التي تعرقل حيويتها قد يحكم عليها بالفشل فتعيش في الظل وتموت فيه، دون أن يُحتفى بها، غير أنَّ استبعاد هذه الكتابة وتغييبها لا يعني إخراجها من التداول الاجتماعي، فكثيرا ما تحظى بشهرة واهتمام اجتماعي يتجاوز ما يكون للنصوص التي ترعاها السلطة، لتتجاوز كل الأطر وتصنع لنفسها فئة من القرّ.

وحقيقة أنَّ المبدع يتحدى السلطة ولا يعترف بالقوانين لأنَّه يعيش في حالة قلق السؤال، مما يجعله يُبحر نحو عالم المجهول، باحثا عن النادر، والتَّفرد والتَّميز عن غيره، مستقصيا الجديد، حيث يذهب **أحمد عبد الفتاح** إلى أنَّ « الخطاب الهامشي هو الخطاب الجذري الذي يُحرر الوعي الإنساني تحريرا شاملا »[1].

وقد يقصد بالأدب الهامشي « الأدب الذي تنتجه الجماعة الهامشية في عالمها الهامشي، الأدب الذي نسميه أدبا شعبيا أو فلكلوريا، وقد يقصد به الأدب الذي تنتجه جماعة مهمَّشة، في أيِّ لحظة من لحظات التاريخ مثل: شعر الصعاليك، الشعر العذري،

[1]* الموقع: www.je at.com.

وقد يقصد به تصوير الأدب بوجه عام للهامشية الإنسانية في كل زمان ومكان »[1]، وهذا الأخير هو الذي يحتل القسم الأكبر من غيره لدى الأدباء المعاصرين، الذين يمتلكون نزعة إنسانية، ويغامرون بالكشف عن المسكوت عنه، وينتصرون للمضطهدين في بقاع العالم.

ويذكر **إدوارد الخراط** في كتابه « **التسعينات** »أنَّ فعل التهميش قد يكون على هيئة معينة، كآراء النقاد التي تشوش على روائية هذه الروايات، لتجعلها مجرد كتابة على هامش النوع أو خارجه، أو على الحدود بين أنواع كثيرة »[2]، فالنقد يعمل على التهميش أو الارتقاء ببعض الأعمال الأدبية، ما يتيح للنص فرصة التَّألق والظهور أو الإلغاء والتغييب، هذا ما يجعل الأدب محاصرا ومعرضا للتضييق من جهات مختلفة.

وانفتحت لفظة التهميش على أكثر من تأويل ومعنى، ففي المجال الأدبي قد يكون الهامش ذات الأديب، أو قد يكون موضوعات أدبية مسكوت عنها، لا يتجرأ أحد على تناولها كونها تنتمي إلى أحد المحرَّمات الثلاثة (الدين، السياسة، الجنس) وقد يكون المهمَّش هو الشكل الأدبي، بمعنى الأدب الحداثي الجديد، أو بمعنى الأدب المتمرد على التقاليد، الذي سمح لنفسه بالانفتاح على الخصائص الجمالية المستحدثة كرواية الخيال العلمي، الرواية البوليسية، أدب الطفل، الأدب الشعبي...

وبهذا المعنى يمكن إدراج ثلاثة صور للهامشية « صورة ذاتية وصورة موضوعية، وصورة جمالية، وتتعلق الصورة الذاتية بذات الكاتب المهمَّشة، وتتعلق الصورة الموضوعية بالموضوعات المقصاة عن الكتابة، وتتعلق الصورة الجمالية بعلاقات الشكل والنوع والتقاليد في إطار الثقافة بوجه عام [3]»، فالصورة الذاتية تصوِّر لنا معاناة الكاتب من التهميش المكرَّس من طرف السلط على مرِّ العصور، والاستبعاد والعراقيل التي يعاني منها، والصورة الموضوعية تتجلى في المحرمات الثلاث؛ التي يحرم على المبدع اختراقها

[1]* المرجع نفسه.

[2]* المرجع نفسه.

[3]* المرجع نفسه.

أو الخوض فيها، والتي تستمد شرعيتها من الدين والسلطة والعادات والتقاليد، وصولا إلى الصورة الجمالية التي تُخلِّد الشكل التقليدي، وتُغيِّب ما دونه من الأشكال الحداثية وما بعد الحداثة، أي كل شكل جديد تمرَّد على ما هو اعتيادي ومألوف.

والمفهوم الجمالي للهامشية هو الخروج « بالشكل الجمالي للنص الأدبي عن تقاليد الكتابة المألوفة إلى حد يجد فيه النقاد صعوبة في تعيينه وإدراجه في نوع من أنواع الأدب »[1].

ونستطيع أن نقرأ التهميش في نصوص كثيرة عبر التاريخ الإنساني بوصفه وضع إنساني متوارث، فالرواية الجزائرية خصوصا تعاني من وطأة التهميش شكلًا ومضمومًا، فتطلق أناتا خافتة، منددة بهذا الوضع، تارة تلميحا وفي أخرى تصريحًا، وهذا ما يتجلى في أعمال بعض المبدعين الذين نصطدم بهوامشهم من العتبة الأولى لمؤلفاتهم، ونقصد بذلك العناوين، وصولا إلى المتن، الذي يعبر عن آلامهم وطموحاتهم ويترصدون من خلاله حياة المهمشين والمنسيين، ونذكر على سبيل المثال: «**الخبز الحافي**»**لمحمد شكري**، «**الصرخة**»**لسمير تومي**، «**لعبة النسيان**»**لأحمد برادة**، «**ريح الجنوب**» **لعبد الحميد بن هدوقة** وغيرها، فتوحي لنا هذه العناوين لحظة قراءتها بمعاناة داخلية لهؤلاء الأدباء، سواء كانت معاناتهم الشخصية من وطأة الهامش، أو كانت التفاتة إنسانية منهم للمهمشين من كل بقاع العالم.

وبهذه الإشارات المختلفة يمكن اعتبار الهامش أو التهميش أو أدب الهامش واجهة لفكرة التمرد والخروج عن المألوف وبالتالي هو كل مالا يعترف بالهيمنة والنمطية والقوالب الجاهزة.

إنَّ مراجعة التحليلات السابقة يدل على أنَّ هذه الهوامش صناعة مركزية، إمَّا بسبب عامل التفوق الاقتصادي، السياسي... أو بسبب إطلاق تصورات المركز لبيانات وسياقات متخيَّلة أوهمت بوجود هامش نظمته وفق بُنى ثقافية محددة، فالتهميش باعتباره مصطلحا في الدراسات الأدبية الحديثة، خضع لسلسلة من الانتقالات عبر حقول معرفية

[1]* المرجع نفسه.

أكسبته أبعادًا موضوعاتية جديدة وفق السياقات والوظائف التي شكَّلتها، وما يقودنا إلى استنتاج مجموعة مستويات متفرعة للتعبير عن موضوعات الهامش، ولعلَّ أهمها: المستوى الاجتماعي أو ما يطلق عليه أحيانا **(الهامش الاجتماعي)**، فالمستوى الاقتصادي **(الهامش الاقتصادي)**، ثم المستوى السياسي **(الهامش السياسي)**، المستوى الأدبي **(الهامش الأدبي)**، ولذلك قسَّم بعضهم عوالم الهامش والمهمشين انطلاقا من هذا التصور.

كما أنَّ ارتباطه بظواهر اجتماعية (مجموعات وسلوكات وقيم) ضمَّنته أنساق معرفية وثقافية سوف تمكننا من قراءته بحسب السياق التاريخي والثقافي للمنتج والمتلقي.

في النهاية يمكننا القول أنَّ تصورات الهامش في كل عناصرها تقوم على علاقات تحكمها ضوابط اجتماعية، نفسية، أيديولوجية تتأسس على الدونية وعقدة التَّفوق، الإقصاء والتمييز، الصدارة والتبعية، ويمكن أن تتمدد مثل هذه التصنيفات إلى عناصر لامتناهية إذا احتكمنا إلى هذه المعايير.

تبدو العلاقة الرابطة بين المركز والهامش تحوي هندسة لأشكال معينة، حيث أنَّ المركز يشكلها لتضع بذلك هامشا يجاذبه، فتنشأ رابطة بين المركز والهامش ثنائية ضدِّية تُكرِّس الأول وتُهمِّش وتُلغي الآخر، وإذا بحثنا فإنَّنا سنجد أنَّ هذه الثنائية تجمع بين شيئين تكوَّنت بينهما علاقة تنافرية شبيهة بالصراع الأزلي بين الذات والآخر، وتتوالد من هذه الثنائية مجموعة ثنائيات أخرى يدرجها أصحابها ضمن تصورات ثنائية أخرى تحكمها علاقات جدلية وتآلفية، وهو ما يجعلنا ننتبه إلى مصطلحات جدلية أحيانا ومتآلفة أحيانا أخرى منها: الهيمنة والتَّسلط، الشرق والغرب، العالم المتقدم والعالم المتخلف، الدول المتقدمة والدول النامية، الأدب المركزي والأدب الهامشي...

المبحث الثاني: قضايا الهامش

أ. الهامش والعتبات:

تعد العتبات النصية من أبرز القضايا التي يهتم بها النقد المعاصر، واكتسبت أهميتها من توسيع مفهوم النص، حيث خرج مفهوم النص عن المفهوم القديم الذي يقتصر على المتن أو كما سنطلق عليه بالنص المركز، ليحيط بمختلف جوانبه الهامشية فأصبحت عتبات النص أو ما اصطلح كثير من النُّقاد على صكِّه – مصطلحا – باسم النص الموازي **(paratex)**نصوصا حافة بالنص الأدبي / العمل،

« فقد اهتمت السيميائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص كالعنوان _ الإهداء _ الرسومات التوضيحية _ افتتاحيات الفصول _ وغير ذلك من النصوص التي أطلق عليها **النصوص الموازية** والتي تقوم عليها بنيات النص، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلا في نقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدَّته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحا مهما في دراسة النصوص المغلقة، حيث تجترح تلك العتبات نصا صادما للمتلقي، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص »[1]، وبذلك تعتبر العتبات النصية من مفاتيح قراءة النص الأدبي، كونها تنير أفكار المتلقي، تساعده في محاورة النص، وكشف أسراره.

وبالتالي فهي « كل نصية شعرية أو نثرية، تُكوَّن فيها العلاقة مهما كانت ظاهرة أو خفية، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي (هو المتن) ونص آخر يقدَّم له أو يتخلله »[2].

فالعتبة هي المدخل الذي من خلاله نلج النص، فلا يمكن أن نقتحم أغوار النص دون الوقوف عند العتبات النصية، وكشف قيمتها الفكرية والانزياحية، التي تفتح النص على

---

[1]* معجب العدواني، **تشكيل المكان وظلال العتبات**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 2002، ص13.

[2]* محمد الهادي المطوي، **في التعالي النصي والتعاليات النصية**، المجلة العربية للثقافة، تونس، (د، ط)، 1997، ص195.

مدلولات عدَّة، مدلولات تستفز الفكر وتجعل من النص هاجس القارئ، فينجذب إليه، يُفكك بِنياته النصية ويُحلل محتواه ويعيد تشكيله من جديد.

ولعل من أبرز النقاد الغرب الذين أولوا العتبات بدراسات معمقة على مستوى التنظير **جيرار جنيت**genette Gérardفي كتابه «**طروس**» و«**عتبات**»، ثم نقاد آخرون من أبرزهم **كلود دوشيه Clod duchet و فليب هامون**Filip Hamon.

ومن النقاد العرب نجد **حميد الحميداني** مِن أوفى من نَّظر لها في بحث نظري بعد استقراء وافٍ لما كتبه الغربيون.

يشير **الحميداني** في بحثه إلى « المصطلحات التي يوجد بينها تداخل في الدلالة على مظاهر نصية قابلة لأن تلعب وظيفة الشروع في النص، وبالتالي تكون عتبة له، ومن هذه المصطلحات: المطلع، الافتتاحية، المقدمة، التنبيه، التوطئة، التمهيد، المدخل، الإهداء، الشكر، بل يمكن أن نذهب بعيدا في فهم دور العتبة ليشمل ذلك أيضا: العنوان، ومحتويات الغلاف، وكل العبارات والأقوال الاستهلالية المقتبسة »[1].

1. الغلاف الخارجي:

إنَّ أول ما يواجهنا في أي عمل مطبوع هو الغلاف الخارجي، كلافتة تعريفية لِما تحمله أوراقه، ولهذا فمن الطبيعي قبل العبور إلى النص الروائي أن نقف عند مكوِّنات الغلاف الخارجي، الذي يحتوي على وحدات لسانية لغوية مثل: العنوان – اسم المؤلف – الجنس – اسم دار النشر، وأخرى غير لسانية كالصور الموجودة في الغلاف – اللون – رمز دار النشر – شكل الخط ونوعه.

فالغلاف الخارجي هو بوابة الكتاب ومرآة عاكسة لمحتوى النص، وهو بذلك عامل مساعد على قراءة وفهم النص على مستوى الدلالة والبناء والتشكيل والمقصدية.

[1]* هويدا صالح، **الهامش الاجتماعي في الأدب**، ص41.

- **العنوان:**

يعتبر العنوان البوابة أو العتبة الأولى لدخول النص وتصفحه وله أهمية بالغة في دراسة النص الأدبي « وأهمل العنوان كثيرا سواء من قبل الدارسين العرب، أم الغربيين قديما وحديثا، لأنَّهم اعتبروا العنوان هامشا لا قيمة له، وملحوظا لغويا لا يُقدم شيئا إلى تحليل النص الأدبي »[1]، فلم يحظ العنوان بأهمية كبيرة، إلَّا في الدراسات السيميائية والنقدية الحديثة التي أعادت له الاعتبار، ليصبح محل دراسات وتأويل النقاد والقراء، باعتباره علامة إجرائية ناجحة في مقاربة النص الأدبي بُغية استقراءه وتأويله.

ويُعدُّ العنوان من بين أهم عناصر المناص (النص الموازي)، باعتباره مفتاحا رئيسيا لارتياد عوالم الإبداع، وعتبة ضرورية تدعونا للولوج من خلالها إلى أرجاء النص،بغية تفكيك مجاهيله الدلالية «...إذ له الصدارة، ويبرز متميزا بشكله وحجمه، وهو أوَّل لقاء بين القارئ والنص »[2].

ويُعرِّفه **لوي هويك Leo. Hoek**وهو أحد مؤسسي علم العنونة وتسمى أيضا **" التترولوجيا La titrologie "** في العصر الحديث بأنَّه « مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، وقد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتُعيِّنه، تشير لمحتواه الكلي، لتجذب جمهوره المستهدف »[3]، فالعنوان الجيد هو أحسن سمسار للكتاب.

وباعتبار أنَّ العنوان العتبة الأولى للولوج إلى النص الروائي، فقد اعتبرها **جيرارجنيت** " ردهة Vestibule " تفسح المجال لنا إمَّا لِولوجنا إلى الداخل، وإمَّا للعودة أدراجنا. ويسميها **كلود دوشيه** " المنطقة المترددة " بين داخل النص وخارجه.

---

[1]* محمد رشد، **مدخل نظري لدراسة العنوان**، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 11 فيفري 2014، الموقع: www.diwanalarab.com، تاريخ الدخول: 2020.03.20، الساعة: 18:18.

[2]* عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1985، ص263.

[3]* عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)**، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص67.

كما يرتبط العنوان – حسب جيرار جنيت – « بالإنتاج الأدبي ويتضمن إشكاليات تدفع المتلقي ببذل مجهود تحليل المضمون »[1]،كونه مجموع معقد أحيانا/ أو مربك، وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره ولكن مرده مدى قدرتنا على تحليله وتأويله.

فهو همزة وصل بين النص والقارئ، أي أنَّ هناك علاقة ترابطية بينهما، فالعنوان يؤثر في المتلقي، ويجعله يُقبِل على تصفح النص والتعمق في إدراك مضامينه فللعنوان دور فعَّال لإنارة النص، قد يقول مالا يقوله النص المتن.

- **اسم المؤلف:**

من أهم العتبات التي يحويها الغلاف الخارجي هي اسم المؤلف فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته، لأنَّه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، إذ « يحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أومستعارا »[2]، فهو الذي يعين العمل الأدبي، ويخصصه ويمنحه قيمة أدبية يسفره في المكان والزمان ويساعده على الترويج والاستهلاك، ومن أجل تخليد الكتاب أو المؤلف في ذاكرة القارئ.

كما يملك « سلطة توجيه المتلقي / القارئ من خلال العلائق الجدلية التي تربط اسم المؤلف »[3]، لأنَّ معرفة هوية المؤلف تستدعي حضور هويته الجغرافية والتاريخية، ويحضر انتماؤه الإيديولوجي وتوجهه الفكري، ونستحضر أيضا أسلوب كتابته والجنس

الأدبي الذي يُفضل الكتابة فيه، وهي عناصر نلمس فيها التقاطع مع العنوان ومع أفكار النص.

ويتموضع اسم المؤلف في الغلاف – كما نعلم – في أعلى الصورة وبخط بارز وغليظ، باللون الأبيض للدلالة على ملكية الكتاب والإشهار به.

---

[1]* Gérard genette, seuils, impression roto SAS à lourai, France, 2002, p59.

[2]* عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)**، ص63.

[3]* باسمة درمش، **عتبات النص**، مجلة علامات، ج 61، مج 61، النادي الثقافي، جدة، السعودية،(د،ط)، 2007، ص74.

- **الصورة الفنية:**

وهي الشيء البارز على الغلاف وتتكون من الرسم والألوان، حيث لا يمكن لأي قارئ كان أن يتجاهل الشكل الخارجي للكتاب، فهو أول ما تتلقاه العين بعد العنوان وقبله في كثير من الأحيان، فالصور والرموز والألوان المنسجمة وغير المنسجمة تلعب دورًا مهمًا في العملية التواصلية والإبداعية.

وتعتبر الصورة « أيقونة بصرية وعلامة تصويرية وتشكيلية ، فهي عبارة عن رسومات كلاسيكية واقعية ورومانسية وأشكالا تجريدية، ولوحات فنية لفنانين مرموقين لعالم التشكيل البصري أو فن الرسم، بغية التأثير على المتلقي والقارئ والمستهلك »[1]، فالصورة أكثر التصاقا بالواقع، وأكثر قدرة على التعبير لأنَّها تتميز بجانب مادي ملموس على خلاف العلامة اللغوية، فهي لغة تعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى أخرى لأنَّها تحكي الفكرة بلغة الشكل، الخط، اللون، الظل، الملامح، والاتساق البصري وتنتهي بها إلى الفهم والإدراك عبر تحريك مهارات العقل في فك شيفرتها.

وتصنف الصور الفنية إلى صنفين:

- ✓ صورة واقعية: تشير مباشرة إلى أحداث القصة أو الموقف أو مشهد من هذه الأحداث، ولا يحتاج القارئ إلى بذل جهد في الربط بين النص والصورة الفنية، وذلك لدلالتها المباشرة على فحوى النص.
- ✓ صورة تجريدية: تأتي على شكل علامات، وألوان وأشكال هندسية، تحمل دلالات مفتوحة وتحتاج من المتلقي إلى بذل جهد كثيف لفك رموزها ودلالاتها، ولإيجاد العلاقة بينها وبين النص.

- **اللون:**

[1]* جميل حمداوي، **سيميائية الخطاب الغلافي في الرواية العربية "الغلاف عتبة ضرورية لفهم النص الإبداعي"**، مجلة عتبات الثقافية، ص16.

هو ما يملأ الفضاء النصي في الغلاف، ونجده في ثلاثة مناطق محددة داخل الغلاف، يُشكِّل كل منها حيّزا يملأه، وهي مساحة الكتابة على اختلافها ومساحة الرسوم والأشكال، ومساحة الخلفية...

ويأخذ اللون دلالات خاصة مع كل مساحة حسب نوعه ودرجة شدته وانتشاره وعلاقته بباقي الألوان والمساحة التي يحتلها وخلفيته والشكل الذي يملأه، إضافة إلى ما تقدَّم، هناك عنصر آخر متعلق بالغلاف وله دور في تشكيل نهائي حول الديوان، وهو جهة الغلاف الخلفية التي تأخذ في العادة لون الغلاف أو لون يقاربه.

ولقد اكتسب اللون في الدراسات الحديثة بُعدًا رمزيًا لمختلف الأغراض الفنية، فيترجم العواطف الإنسانية، وما يختلج الذات من رغبات وصراعات داخلية، تُخرج ألوانا تُعبِّر عن المكبوت الداخلي وترسبات اللاشعور، وغالبا ما يحمل اللون شحنات أيديولوجية تعكس وجه النص إن لم نقل عمقه وسَناده الفكري وزاده الروحي.

فرمزية اللون تشحنه بمعاني مختلفة ومتداخلة « تساعد الفنان على وضع ما يريد من خلال لوحته »[1]. وتكثيف رمزية اللون جعلت منه مادة أساسية لصياغة الأفكار وإثراء المعاني قبل الغوص في أغوار النص والبحث عن خفايا مدلولاته النَّصية، فاللون ومعناه ومحتواه الفكري ومدلولات النص الظاهرة، يحيل المتلقي إلى المدلولات المضمرة للنص.

وتجليات معاني الفسيفساء اللونية في العمل الأدبي هو تجاوز لعتبات الغلاف والولوج في العمل الأدبي، فلا يقف القارئ عند حدود العتبة بل يدخل إلى مبنى النص ويكشف تصاميمه المعمارية، وما بدهاليزها من أفكار.

فالصورة البصرية التي تتخذ من اللون قاعدة انطلاق نحو عالم الأفكار، هي جزء لا يتجزأ من هذا العمل الأدبي المصاحبة له لأنَّها لا تصاحب عبثا متى كانت من تصميم أو اقتراح الأديب نفسه.

[1]* صالح ويس، **الصورة اللونية**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص14.

وللَّون وظائف متعددة لا تتوقف عند تحديد الموصوف بالصفة اللونية، وإنَّما تخرج لدلالات متعددة وفق استخدامات الكاتب للَّون، فوظيفة اللون جمالية نجدها في الطبيعة.

2. الإهداء:

الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات واقعية أو اعتبارية، وهذا الاحترام يكون إمَّا في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل / الكتاب)، أو في شكل مكتوب يُوَقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة.

ويكون الإهداء نوعان:

«**إهداء خاص:** ويكون للأشخاص القريبة من الكاتب من أفراد أسرته وأصدقائه الذين تربطهم به علاقة شخصية (ود ومحبة)، **إهداء عام:** يتحدد في العلاقات العامة التي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي والثقافي والسياسي، فيقوم بإهداء عمله مثلا لهيئات ومؤسسات ثقافية أو منظمات إنسانية، أو أحزاب سياسية أو رموز وطنية وقيم حضارية »[1].

وحسب **جيرار جنيت** في العتبات النصية، قد يكون الإهداء الذي يكتبه الكاتب في بداية النص والذي قد يراه القارئ هامشا لا يؤثر في النسق الدلالي للمتن، وقد يكون مدخل مهم لقراءة النص وهامش موازي للنص المركزي[2].

3. العناوين الداخلية:

« العناوين الداخلية، عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية... وهي كالعنوان الأصلي غير أنَّه يوَّجه للعنوان عامة، أمَّا العناوين الداخلية فنجدها أقل منه مقروئية تتحدد بمدى إطلاع الجمهور على النص (الكتاب)، فحضور العناوين الداخلية محتمل وليس

[1]* عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)**، ص97.

[2]* ينظر، هويدا صالح، **الهامش الاجتماعي في الأدب**، ص41-42.

ضروري وإلزامي في كل الكتب، إلَّا ما كانت تحتاج إلى تبيان أجزاءها وفصولها ومباحثها، فتوضع هذه العناوين لزيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدف »[1]،

فهي بمثابة مفاتيح للنصوص الأدبية، تحمل معها قراءات دلالية، تعبر عن مكنونات أو موضوعات النصوص الداخلية.

« إنَّ العناوين الداخلية مثلها مثل العنوان الأصلي تعمل إمَّا على تكثيف فصولها أو نصوصها عامة، وإمَّا وضعها في مأزق التأويل. إنَّ وظيفة هذه العناوين الأساسية أنَّها تمكننا من ربط العلاقة بينها أي (العناوين الداخلية) وفصولها من جهة، والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى؛ لأنَّها عناوين واصفة شارحة هي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي »[2].

وللعتبات وظائف مختلفة تتعدد حسب العتبة النصية وما تحمله من قيمة فنية وجمالية تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه، وأخرى إغرائية تستفز القارئ وتخلق لديه رغبة القراءة والبحث، فيتفاعل مع النص، يفكك أغواره، يعيد إنتاجه وهذا ما يكسب النص حركية واستمرار.

ولهذا وظيفة إحالية فقد تحيلنا إلى جانب سياقي، نفسي، اجتماعي، تاريخي، ديني...

[1]* عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)**، ص124-125.

[2]* المرجع نفسه، ص126-127.

ب- **الهامش والشخصيات:**

تعتبر الشخصية عنصرا فنيا مهما، بل وأساسيا في كل عمل فني إبداعي، وتعني الفرد بكل ما يميّزه عن غيره من صفات فيزيولوجية ووجدانية وعقلية في حالة تفاعلها وتكاملها في شخص معين، فالشخصية « هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي وهي عموده الفقري الذي يرتكز عليه »[1]، وهي بهذا المفهوم من أهم مُكَوِّنات النص السردي، حيث يعتبرها النقاد أساس بناء الرواية وسبب نجاحها، وهي مركز الأفكار ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث.

يعرفها **فيليب هامون** على أنَّها « علامة فارغة أي بياض دلالي لا قيمة له إلَّا من خلال انتظامها داخل نسق محدد »[2]، لأنَّها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي، «... فلا تكون العناصر الأخرى إلَّا مظاهرة لها، أو راكضة في سبيلها، أو دائرة في فلكها، فلا زمن إلَّا بها ومعها، ولا الحيّز حيّز إلَّا بها، حيث هي التي تحتويه وتقدره لغاياتها، أمَّا الحدث – في حقيقة الأمر – يكون إلَّا بتأثير منها ودافع من سلطاتها، وثمرة تطاحنها وتصارعها أو تظافرها وتوادها »[3]، أي أنَّ لا وجود لأي عمل سردي روائي في غياب الشخصية لأنَّ العناصر الأخرى مرتبطة بالشخصية نفسها.

والشخصية في الرواية كائن ورقي حي يرسمه الروائي، ويتفنن في إبداعه وإعطائه الدور الأهم والمناسب، ولها في الرواية منزلة عظمى في الحياة الاجتماعية والفكرية والجمالية معا، ذلك لأنَّ الشخصية الروائية بحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم

---

[1]* جميلة قسيمون، **الشخصية في القصة**، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة، 2000، ص196.

[2]* فيليب هامون، **سيميولوجيا الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بن كراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله، الجزائر، ص51.

[3]* عبد المالك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي**، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص127.

كان مجهولا، إلى ذلك الحين فإنَّها تكشف لكل واحد من الناس كينونته[1]، فالشخصية هي التي يأتي على لسانها السرد ويتمحور حولها المضمون الذي يَوَدُّ الكاتب إيصاله للقارئ.

كما يرى **عبد المالك مرتاض** بشأن أهميتها ودورها « إنَّ قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التي يُحمِّلُها إياها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقا، بحيث بواسطتها يمكن تعرية أي نقص، وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع »[2]، فالراوي أو المؤلف ينقل لنا أفكاره وأيديولوجياته عبر الشخصيات، فيُلبِسُها ما يريد تحقيقه في الحياة، أو يعبر عمَّا يريد الوصول إليه، وتكون الشخصيات هي الوسيط.

نستنتج من هذا أنَّ الشخصيات هي أهم أداة يستخدمها الروائي لتصوير الأحداث وأنَّها هي المحور الأساسي في تشكيل الرواية لأنَّها « تستمد أفكارها واتجاهاتها وتقاليدها وصفاتها الجسمية من الواقع الذي نعيش فيه، وتكون عادة ذات طابع مميز عن الأنماط البشرية التقليدية التي نراهما في حياتنا اليومية »[3].

فالشخصية « هي عنصر البناء الاجتماعي في كافة مستويات المجتمع »[4]، وغالبا ما تكون متأزمة وتعاني من تهميش المجتمع له، ومعاداتها هي للمجتمع بسبب استغلالها وقهرها من قِبَل المركز، والسلطات الحاكمة أو من طرف أصحاب المال (الأغنياء) وهي تلك الشخصيات البسيطة الحاكمة التي تزاول حياتها بطريقة عادية وروتينية، والملاحظ على هذه الفئة أنَّها تنتمي إلى الطبقة الشعبية متواضعة الإمكانيات تعاني من الفقر والفاقة أو صعوبة العيش والاندماج في المجتمع لأسباب مختلفة (اقتصادية، اجتماعية، ثقافية، نفسية) وغالبا ما تُنعت بالذل والهوان مثل: الأطفال، المرأة، العمال، العبيد، ذوي الاحتياجات

---

[1]* ينظر، مصطفى السيوفي، **تصوير الشخصيات في قصص فريد أبو حديد**، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 2010-2011، ص60.

[2]* عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،(د، ط)، 1998، ص79.

[3]* عبد الفتاح عثمان، **بناء الرواية**، مكتبة مصر، ط1، 1982، ص121.

[4]* ناصر العجيلان، **الشخصية في قصص الأمثال العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص54.

الخاصة، المرضى، المجانين، الفقراء، العاطلين عن العمل، المغتربين، المنفيين، المتمردين...

حيث بحث **فوكو** في أحوال المرضى والمجانين وأسباب أمراضهم وكذا النساء على أنَّهم يمثلون الطبقة الدنيا في المجتمع مختزلا صورهم اللاقيمية في هذا المجتمع الجاحد، ونجد صوت السارد متضامنا مع هذه الشريحة ومتعاطفا معها وربما يبرر بعض سلوكاتها المنحرفة أو الخاطئة بقلة الوعي وانعدام الثقافة والتوجيه، هذا ما جعلها تقبع في الهامش لتكون أصواتا بلا صدى.

وفي الأخير نجد أنَّ تدني الوعي الحقوقي في المجتمع، يُسهم في زيادة واتساع قاعدة الفئات المهمشة في المجتمع، لذا لن تستطيع هذه الهوامش أن تتحرك بوضعيتها من الهامش إلى المركز، وأن تطالب بحقوقها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية إلَّا بتنمية هذا الوعي، وإذا كان المهمش هو صورة لكل مخفي ومقصي ومُضطهد فهذا يعني أنَّه لا يقتصر في الأدب على الشخصيات فحسب بل يتعداه إلى عناصر أكثر دقة.

ج- الهامش والأماكن:

بدأت الدراسات النقدية الحديثة تركز اهتمامها بصفة مكثفة على المكان، باعتباره المُكوِّن السردي القادر على كشف مشاعر الشخصية السردية، ولأهميته في تبيين عالم الشخصية الداخلي القائم على الصراعات والهواجس والطموحات، فالمكان هو مكوِّن الفضاء الروائي، إذ لا يظهر إلَّا من خلال وجهة نظر الشخصية التي تعيش فيه، كما ورد في القرآن الكريم: " وَاذْكُر فِي الكِتَابِ مَرْيَم إِذ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيَا " **سورة مريم (الآية 17).**

من خلال الآية الكريمة يتضح لنا أنَّ المكان له علاقة بالشخصية، إذ يُعتبر المكوِّن الأساسي والحيوي للفضاء الروائي، لأنَّ تشخيص المكان هو الذي يجعل من أحداث الرواية بالنسبة للقارئ قابلة للوقوع.

« فهو الموقع، وجمعه أمكنة، وهو المحل المحدد الذي يشغله الجسم »[1]، بمعنى أنَّ المكان هو الذي تدور فيه الأحداث.

ويعلن **شارل غريغل** بأنَّ المكان الروائي هو الذي يكتب القصة حتى قبل أن تسطرها يد المؤلف، « إنَّ المكان في الرواية هو خديم الدراما، فالإشارة إلى المكان تدل على أنَّه جرى أو سيجري بشيء ما، فبمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنَّه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث »[2].

كما يرى **هنري متران** أنَّ المكان هو الذي يؤسس الحكي، لأنَّه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة، وفي إطار التأكيد نفسه على أهمية المكان يثير

[1]* جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ج2، (د، ط)، 1982، ص412.

[2]* حسن البحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، المغرب، (د، ط)، 1990، ص30.

جيرارجنيت إلى الانطباع الذي كوَّنه **مارسيل بروست** عن الأدب الروائي، إذ يتمكن القارئ دائما من ارتياد أماكن مجهولة متوهما بأنَّه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها إذا شاء[1].

ولقد اكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة ليس لأنَّه أحد عناصرها الفنية،أو لأنَّه المكان الذي تجرى فيه الأحداث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنَّه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية، بما فيها من أحداث وشخصيات وما بينها من علاقات ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية والحامل لرؤية البطل والممثل لمنظور المؤلف، وبهذه الحالة لا يكون المكان مجرد مسرح تنهض عليه الشخصيات والأحداث بقدر ما يكون أحد مكونات العالم الروائي، وأحد وسائل الروائي ليصيغ رؤيته للعالم، فالمكان «ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معانٍ عديدة، بل إنَّه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله »[2].

ويؤدي المكان دورا مهما في الرواية « فالأماكن بأحداثها وجوانبها... بذكرياتها ومواقعها الجغرافية، قرب أثر أو نهر أو ريف أو ملعب صبا... تؤثر وتثير مكامن الأسى والشجون، أو لواعج الغرام، بحسب ما التصق بها من غبار سنين الذكريات... » [3].

ويمثل المكان في الرواية التي تتناول البيئات المهمشة بؤرة السرد، والتي اتخذت من المكان الهامشي منطلقا لها، مقارنة بالمكان المركز في روايات المدن الكبرى، فيؤثر المكان بخصوصيته في تشكيل وعي الشخوص وتتضح فيه سمات الحياة الاجتماعية الثقافية[4]،

---

[1]* ينظر، حميد الحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1991، ص65 – 66.

[2]* حسن البحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص33.

[3]* عبد الكريم جبوري، **الإبداع في الكتابة والرواية**، تق: عبد الواحد محمد، سوريا، دمشق، ط1، 2003، ص45.

[4]* ينظر، هويدا صالح، **الهامش الاجتماعي في الأدب**، ص205.

فيتغير مفهوم الهامش حسب القيم الحضارية للمجتمع، ويؤثر هذا التغيير على مفهوم المكان، فيكون المكان هامشيا لأنَّه خالٍ من مرافق الحياة.

وعند الحديث عن المكان الهامشي كواحد من الهوامش الاجتماعية التي عالجها الكُتَّاب في رواياتهم، نلفت إلى أنَّ ذلك الهامش المكاني ليس واحد بل هوامش متعددة، يُحددها سبب ونوع الإقصاء والتهميش الذي يمارسه المركز المتن على تلك الهوامش، فنجد أولها البيئات البينية على أطراف المدينة والتي لا يمكن تصنيفها كمجتمع مدني صرف، ولا يمكن تصنيفها كمجتمع قروي، كما نجد أيضا عالم القرية وهو أهم الهوامش المكانية التي تناولها الكُتَّاب في سردهم، وهناك هوامش أخرى اجتماعية تتعدد فيها أسباب التهميش ما بين البعد المكاني والبعد المجتمعي مثل: المجتمعات البدوية، المجتمعات الصحراوية[1].

ولطالما ارتبط البناء الاجتماعي من الفقر والدونية بالطبقة المهمشة، وبتلك الفئة التي تسكن في الأحياء المتخلفة، ويعاني أفرادها من صعوبة الاندماج، والتكيف في بيئة مغايرة أو غير حضارية.

[1]* ينظر، المرجع نفسه، ص191-192.



الفصل الثاني

قراءة الهامش في رواية

«رقصة القمر»

لعبد القادر بوضربة

المباحث:

3) تحليل بنية الرواية.

4) تجليات قضايا الهامش في رواية «رقصة القمر» لعبد القادر بوضربة.

المبحث الأول: تحليل بنية الرواية

إنَّ الفرضية التي ننطلق منها في قراءتنا لرواية «**رقصة القمر**» **لعبد القادر بوضربة** تشير إلى أنَّنا نتعامل معها كواحدة من الروايات التي ساهمت في بلورة الوعي الفكري للواقع الجزائري خلال فترة الاستعمار، وذلك في بحثه عن موضوع كلاسيكي رصين غني بمضمونه التاريخي المعاصر، ومحتشد بالشخوص ومختلف الدلالات والوقائع الممكنة والمحتملة الحدوث، فتلك الفترة التي عاشتها الجزائر بكل أحزانها ومآسيها هي الهاجس المركزي الذي يشكل فضاء «**رقصة القمر**» ويحيل على مرجعيات الأحداث.

أ. الجانب الفكري:

تعدُّ دراسة البنية السردية محاولة لاستنباط مختلف خبايا النص من خلال مكوناته وعناصره الجزئية، التي تتراوح فيما بينها لتمنحنا بناءً فنيًا إبداعيًا يحمل أبعادًا متنوعة منها الفكرية وأخرى الجمالية.

وقد سعى الروائي إلى توظيف الواقع بكل صوره المختلفة والمُشبَّعة بأسلوب عاطفي غَلَبَ عليه الحس الشاعري، لاستعطاف القارئ والتأثير فيه من جهة، محاولة منه لإظهار عمق ثقافته وسعة اطلاعه على مختلف جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية والتاريخية خاصة من جهة أخرى.

فرواية «**رقصة القمر**» عالجت فترة تاريخية قاسية – الثورة الجزائرية – بلغة مُعبِّرة تُحاكي الواقع وتعكس تاريخ الفترة، فتعابرت مختلف الرؤى الفنية، الإنسانية، والتاريخية لتثمر نتاجًا أدبيًا يصوِّر ويصف بدقة المعاناة النفسية والجسدية للشعب الجزائري من جهة وجلاده (الاستعمار الفرنسي) من جهة أخرى.

وبالتالي هي رواية من النوع الواقعي الاجتماعي تتخذ كتابتها طابع مشابهة الواقع، تُمعِّن في كتابة واقعية سوداء، وهي الكتابة التي تغوص في أعماق الفئات الاجتماعية، وتحاول تَبَنِّي قضاياها ومشاغلها وإبراز تناقضاتها من خلال تخييل عالم حكائي شبيه بعالمها،

ومن طبيعة هذا النوع من الكتابات السردية أن يعجَّ بالقضايا الاجتماعية ويرسم هموم الواقع، أو بالأحرى هي رواية تنهش من الهامش الاجتماعي وتلتقط حكاياته ويومياته وتفسح المجال لضحاياه للحديث عن تجاربهم، ويُصرِّح **بوضربة** على ذلك بقوله:«أعتمد على الواقع، إذ لا يمكن للكاتب أن يكتب عن عالم غير موجود تماما، وفي رواياتي سردتُ بعض القصص الواقعية، كما أنَّ بعض الأبطال هم فعلا أشخاص التقيت بهم في مرحلة ما من حياتي، وهكذا أمزج من حين لآخر بعض الواقع بالخيال لكن من دون إفراط، وذلك من أجل خلق قصة تأسر القارئ... أمَّا عن أسلوبي الشخصي فأنا أُحبِّذ كتابة الرواية الإنسانية، فهي رواية تهتم بواقع الانسان الآني وقريبة جدا من الواقع، وإن صحَّ القول أميل إلى الواقعية التشاؤمية أو السخرية من الواقع »[1].

فبوضربة كاتب وروائي ملتزم بالدفاع عن قضايا وطنه وقومه، كما أنَّه مرتبط ارتباطا وثيقا بقيم ومبادئ وقضايا محددة (إنسانية، تاريخية، اجتماعية) تشرَّبها عقله ووجدانه، فكان كل تفكير أو تعبير صادر عنه في نطاق هذا الارتباط أو الالتزام.

ب. الجانب الفني:

هناك قضية تبدو ذات أهمية خاصة بالنسبة لكل من يكتبون بالعربية في الجزائر، فقضية الوعي اللغوي هي قضية لغوية في جوهرها، حيث يبدو التركيب اللغوي فيها تركيباً لا يخلو أحيانا بقدر من الخطأ أو على الأقل سوء الاستخدام غير المقصود، وفي هذا السبيل سبيل الحرص على سلامة الاستخدام اللغوي، استخداما صحيحا وجميلا في آن واحد.« إنَّ الأدب أولا وأخيرا فن من فنون القول، أداته الفارقة هي اللغة، وليس هناك فن جيِّد دون أن يوظِّف اللغة توظيفا فنيا جميلا من حيث تركيب الجملة ودلالة العبارة »[2].

[1]*فيصل شيباني، **الكشف عن المحسوبية الممارسة لدى دور النشر الجزائرية**، مجلة الرائد، الموقع:elraaed.com، 2012.04.11، 23:00، تاريخ الدخول: 2019.11.18، الساعة: 18:20.

[2]* وادي طه، **الرواية السياسية**، الشركة الرسمية العالمية للنشر، (د، ط)، 2003، ص224-225.

وتعدُّ رواية «**رقصة القمر**» **لعبد القادر بوضربة** نموذجا فريدا في هذا المجال، فتتميز روايته بانسجام وتماسك داخلي مُحكم منذ بداية التفكير فيها إلى نهايتها، حيث تقوم على استرجاع الماضي في خط زمني معين، إذ تكشف لنا تدريجيا عن طريق اللَّوحات والمشاهد الحركية أحداث الرواية (لحظة مجيء القايد سي بلخير– طريقة تفتيش الضابط جيرارد لعمال الميناء – منظر الجثث في المستشفى – اغتصاب النسوة...)، وتحافظ على خيط حكائي سردي مشحون بالعقد والمفاجآت، فتغري القارئ بإدمان القراءة ليعرف مصير الأحداث والشخصيات في تلك العقد المتنامية وحلولها.

كما استعمل الكاتب تقنية الوصف لوظيفتها الجمالية، معتمداً في ذلك الاستغراق في تصوير السطوح الخارجية للانفعالات العابرة من حب وكره وبؤس وتشرد وغربة... متوغلاً في استقصاء أدق التفاصيل التي تنتاب الذات الإنسانية في لحظات فرحها وحزنها من خلال استعمال بعض الأدوات الكلاسيكية، خاصة في السرد والوصف والحوار بنوعيه الداخلي والخارجي الذي يشكل جزءا فنيا هاما من عناصر الرواية؛ لأنَّه يوضح طبيعة الشخصية ومدى وعيها بالقضية.

ومن بين أهم الصور التي بنى عليها **بوضربة** نصَّه الروائي التكرار الذي يحمل البنية اللغوية للنص، فركز على تكرار عدَّة كلمات كالجوع، البرد، البكاء، الخوف، الموت...، فيمثل الجوع الوجع والقهر الذي يعاني منه الشخص الفقير المهمَّش، وتتسع دلالته في الرواية ليشمل الجوع الجسدي والعاطفي، حيث نسجت هوية الجوع ملامح الانسان المهمَّش، وتشير لفظة البرد إلى العزلة والوحدة والتشرد في اللامكان، فنجد هذه اللفظة لازمت الرواية من بدايتها إلى نهايتها مُشَكِّلَةً رؤية هامشية أخرى، أمَّا البكاء فيدل على الضعف والانهيار والقهر والانكسار والذل.

وتأتي هذه الوحدات كلها لتشكل مسارًا صُوريًا يغطي فكرة اللاحياة وعدم الاستقرار والضياع جراء الأوضاع السياسية في تلك الفترة.

ونشير أنَّ فضاء هذا النص الروائي يوظف التاريخ من خلال الأحداث التاريخية (مظاهرات 17 أكتوبر 1960 – هجوم 30 ديسمبر 1961...) أو من خلال ذكر الشخصيات التاريخية المعروفة مثل: شخصية مصالي الحاج – نابليون بونابرت.

كما وظَّف الخرافة والتي تمثلت في إقناع **القايد سي بلخير** لأهل الدوار بحلِّ اللعنة عليهم في حال تجاوزهم لشجرة الزيتونة المباركة وفي هذا تناص مع القرآن الكريم في قول الله تعالى: "اللهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحُ المِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّي يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلو لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللهُ الأَمْثَالَ لِلْنَّاسِ وَاللهُ بِكُلِّ شَيءٍ عَلِيم" **سورة النور(الآية:35)**، وتعني أنَّ الله مصدر النور في السماوات والأرض، فشبَّه نوره العظيم بنور مصباح شديد التَّوهج، وهذا المصباح يستمد نوره من شجرة الزيتون المباركة لطيبة تربتها وموقعها، فلا هي شرقية فتُحرم من حرارة الشمس آخر النهار، ولا هي غربية فتنحرم منها أول النهار، يكاد زيتها يضيء لشدة صفاءه، هذه العوامل تزيد المصباح إضاءة نور على نور، أمَّا دلالة ارتباطها بخرافة أهل القرية فهي تحمل معنى القدسية والسلام والأمل والتفاؤل والتَّطلع لشمس الحرية التي كان يأمل بها سكان القرية، كما سَاعَدت هذه التقنية لحد ما على معرفة المرجعية الفكرية للجزائريين في تلك الفترة، وكذا دلالة على استغلالهم من طرف السلطة المركز.

إلى جانب هذا كان الكاتب حريصا على إثارة عناصر التشويق مع نهاية كل فصل من فصول الرواية، والمزج بين اللغة الفنية واللغة المباشرة، كما يتحدد أسلوب الرواية في إطار الكلام الفصيح الذي يقترب أحيانا من تراكيب اللغة العامية ذات أصل عربي مثل: كلمة ترقدوا – بوعفاس، وكلمات مأخوذة من اللغة الفرنسية مثل: أنتيك – بورديل، كلها تؤكد ارتباط الرواية الجزائرية بالحياة اليومية والواقع المعيش، إضافة إلى توظيف اللغة الفرنسية نظرا لثقافة **بوضربة** التي مكنته من الاطلاع على الموروث الفرنسي، حيث

استخدم العديد من المقاطع باللغة الفرسية، وهو دليل آخر على انفتاحه على النص الآخر وكسر الطابو القائل بعدم إدخال لغة أجنبية إلى متن الرواية.

من خلال ما سبق ذكره يعيَّن أنَّ **عبد القادر بوضربة** حريص على أن يصوِّر حركة سياسية اجتماعية برؤية واقعية، وإحساس فني رهيف بدور الكلمة في التعبير، بالإضافة إلى قدرته الأدبية الخاصة في بناء الرواية وتشكيل عالمها الفني.

المبحث الثاني: تجليات الهامش في رواية «رقصة القمر» لعبد القادر بوضربة

لا نعني بكتابة الهامش تهميش الكتابة أو رسم الهوامش والشواهد وغير ذلك، ولكنَّنا نعني به تحويل الهامش إلى الأدب واتخاذه مرجعا تخييليا، وهو توجه بارز في الرواية العربية التي تحاول تجاوز الخط الرسمي و(برجوازية الرواية)، ويمكن أن نعتبره مجالا مفتوحا للسرد يحاول معاكسة الخطاب الرسمي من خلال تصوير الواقع اليومي المتردي للحياة اليومية، ومحاولة تَبَنِّي مشاغل النَّاس في المناطق والأنحاء المهمَّشة،

وهي المواضيع التي تحاول الخطابات السلطوية العربية تجاهلها والصمت عنها، لكي يُفسح المجال لخطاباتها ولإنجازاتها، كما تجتاز كتابة الهامش الخطوط الأخلاقية الحمر وتقترب من الخطابات المحرَّمة والممنوعة.

ولعل رواية الجزائري **عبد القادر بوضربة** تندرج في هذا المجال، وتفسح هذه الكتابة المجال للمهمَّشين والمتمردين والمقصيين بالبوح والحكي، ومن الطبيعي أنَّ الحديث في هذه النوعية من الخطابات الأدبية والسردية يطول ذلك أنَّها أحدثت تراكما لا بأس به في الأدب العربي قديما وحديثا، ولعلَّ الرواية التي نتناولها في هذا النص تشكل واحدة من الروايات التي يمكن تصنيفها ضمن هذا التوجه السردي والروائي.

امتازت «**رقصة القمر**» عن بقية آثار **بوضربة** بتوظيف الهامش، فكان لزمن دراسته دراسة تفعيلية ومعرفة فاعلية الهامش وأدواره في إضاءة المتن، وعليه فإنَّ استنطاق الهامش تنوير لمناطق معتمة إن على مستوى العتبات النصية أو على مستوى الشخصيات الروائية، أو على المستوى المكاني، أو حتى في تضاعيف سردياته الإخبارية والتفسيرية والتأويلية التي عبَّرت عن آراء بوضربة الفكرية وجدوى الكتابة عن الطبقة المهمَّشة.

أ. الهامش في عتبات رقصة القمر:

تفتح العتبات النصية أبواب النص أمام القارئ وتدفعه ليغوص في أعماق النَّص، وفي هذه الدراسة سنقف عند عتبات تخدم تجليات الهامش والمتمثلة في كل من العنوان واسم المؤلف والإهداء والعناوين الداخلية ما يحفز الدَّارسين لاقتحام الرواية ومحاورتها على نحو يبرز قيمتها وفاعليتها.

1. الغلاف الخارجي:

- **العنوان:**

في دراستنا لتجليات الهامش في عتبات «**رقصة القمر**» نتطرق بداية لاستنباطه على مستوى العنوان باعتباره أولى عتبات النَّص الروائي، حيث جاء عنوان العمل الروائي «**رقصة القمر**» عبارة عن جملة اسمية تتكون من مبتدأ نكرة **(رقصة)** وخبر معرَّف **(القمر)**، شَبَّه القمر بالإنسان الذي يرقص، فترك المشبه **(القمر)** وحذف المشبه به **(الإنسان)** وأبقى على لازمة من لوازمه الدَّالة عليه **(الرقص)** على سبيل الاستعارة المكنية.

فرقصة القمر عنوان ذو ترتيب بنائي استعاري رمزي، يتجاوز السائد والمألوف يحتمل تأويلات عدَّة، يوقعنا في الغموض ويفتح علينا أبواب القراءات الممكنة، فهذه القيمة الرمزية تعضِّد الاهتمام الموضوعاتي، وعنوان«**رقصة القمر**« »يبدو للوهلة الأولى أنَّه من العناوين الأكثر وضوحا، باعتبار أنَّ ملحوظاته واضحة ولا تحتاج إلى شرح كبير، لكن وضوح ملحوظاته لا يعني وضوح مدلوله، لأنَّ سياق التركيب ينتج العديد من الدلالات التي تبدو

هنا مبهمة وغامضة »[1]، مما يجعل المتلقي أو القارئ يخمن ما المقصود من وراء هذا العنوان، فقد وُفِقَ الروائي في اختيار هذه العتبة للولوج إلى مضمون نصه الإبداعي وهو عنوان غير مباشر ذا تركيب مجازي، الأمر الذي يستدعي قراءة النص الروائي لفكِّ شفرات العنوان.

وعنوان الرواية مفتاح إجرائي يمدُّنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فكِّ رموز النص، وهو ما يُبرِز بوضوح مدى تعلق العنوان بالمتن السردي، فالأمر ليس متروكا للصدفة بقدر ما هو ممارسة نصية كاملة.

فرقصة القمر عنوان حامل لمعنى وفكرة الهامش، وفكرة الهامش منطلقة منه إلى غاية العبارات والمعاني التي وظَّفها الكاتب في نصه حيث يقول: « أصبح لرقصة القمر بعد آخر، وحلم أقوى... كانت الرقصة الوحيدة التي ولدت من العدم... نستمر فيها دون أن نتساءل عن ذلك فعلا... بينما يسقط كل شيء في المكان الموحش، حتى الوحشة والظلام فقداَ معانيهما، المعاني التي كنت أعرفها بالتدقيق »[2]، فمصطلح القمر مسيطر على كل النص الروائي، إذ يعتبر القمر هامش في مقابل الشمس التي تمثل المركز ليصل بنا الكاتب إلى تشخيص الرواية في رحلة الهروب نحو الشمس بحثًا عن الهوية، وهذا كله يدل على مركزية المدلول وهامشه، **فبوضربة** بتوظيفه للقمر في العنوان واختياره له هو بذلك يختزل الهامش الموجود في الرواية ككل.

- **اسم المؤلف:**

تعلن رواية **«رقصة القمر»** اسم صاحبها **عبد القادر بوضربة** الذي يتموضع في أعلى الغلاف وبخط بارز أبيض وغليظ، لكنَّه أقل درجة من العنوان، ونلاحظ هنا أنَّ إعلان انتساب النص إليه يعمل على تثبيت هوية العمل لإعطائه اسمه، فاسمه هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله، وكذلك يؤدي الوظيفة الإشهارية باعتباره

---

[1]* فريدة إبراهيم بن موسى، **زمن المحنة في سرد الحكايات الجزائرية**، عود الند، مجلة ثقافية فصلية، العدد71، الناشر: عادل هواري.

[2]* عبد القادر بوضربة، **رقصة القمر**، شيكو للطباعة والنشر، المدية، الجزائر، ط1، 2012، ص38.

موجود على صفحة الغلاف التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، فعندما يحضر اسم **عبدالقادر بوضربة** تستحضر هويته الجزائرية ولغته الرمزية وانتماؤه الإسلامي وذلك من خلال توظيفه للقرآن في روايته كذخيرة في عملية الكتابة، دون أن يكون التَّوظيف معتمدًا على الاقتباس الحرفي بل هناك تحاور بين معاني الآيات في نصوصها الغائبة وبين نص الرواية وهذا ما يؤكد سعة اطلاعه الديني ويبرز ثقافته الإسلامية.

كما ذُكرت الجائزة التي مُنحت له على هذا العمل في الغلاف، إذ نال جائزة أحسن عمل روائي في مسابقة الدكتور محمد بن شنب للأبحاث والآداب والفنون للسيِّد والي ولاية المدية، دورة 2012.

- **الصورة الفنية:**

تحتل الرسوم والأشكال مكانة معتبرة في الغلاف، وتعد من العلامات غير اللغوية التي تشارك الكتابة في رسم معالم دلالة الرواية.

نجد في غلاف «**رقصة القمر**» صورة واقعية تُصَوِّر منظر طبيعي متكون من قمر وسط لون السماء الأزرق القاتم المكثف بالغيوم والظلمة، يظهر كشعاع برق يشقُّ الظلمات ويضيء ما حوله.

نلاحظ أنَّ اللَّوحة تحمل في طياتها روايات كثيرة، تمثل نصا بصريا تتداخل عبره العلامات السيميائية والألوان المتراكبة، وهذه اللَّوحة ما هي إلَّا تصوير لواقع أو تضمين رمزي له، لكنَّها لا تُقدِّم تَصَوُّرًا مباشرًا عن مضمون الرواية ومحتواها، وإنَّما تحتاج إلى تحليل وبذل جهد كثيف لفك رموزها ودلالاتها.

ولقد ركَّز مصمم الصورة في هذه اللَّوحة الفنية على ثلاثة ألوان أساسية هي الأسود والأبيض والأزرق القاتم، وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسومات تبدو صعبة فإنَّنا سنحاول تفسير دلالة هذه الألوان لأنَّ اللون يُشكِّل علامة بصرية لها مكانتها في تكثيف الدلالة.

فاعتمد الكاتب على اللون الأسود وكغيره من الألوان يحمل دلالات عديدة تختلف حسب سياقات استخدامية، فهو رمز للحزن والألم، والموت والتشاؤم، والخوف من المجهول، والميل

إلى التكتم، كما يدل على العدمية والفناء، واسْتُخْدِمَ اللون الأسود في« المناسبات الحزينة والمواقف غير المحبوبة، ولم يأت ارتباط التشاؤم باللون الأسود عبثا وإنَّما نتيجة استخدامه في المواقف غير المبهجة، فقد اعتاد الناس لبس الأسود عند الحزن، فربطوا الخوف من المجهول بالسواد »[1] ، فلا يظهر إلَّا بعتمة وحقيقته البعد عن كل ما هو منير.

أمَّا اللون الأبيض فقد حمل دلالات عكس ما حمله اللون الأسود، ولذا استخدم رمزًا للطهارة والبراءة والتفاؤل والرضا، ولجمال اللون إشراقه، ورمزًا للمهادنة والمسامحة وهو كذلك رمز للخير، وتوسَّع العرب في استخدامه فأطلقوه على الإشراق والإضاءة.

ويعد التقابل اللوني بين اللونين الأبيض والأسود من أكثر الألوان كثافة حيث يكسب كل منهما قيمته اللونية، فندرك قيمة الأبيض بمقابلته بالأسود، فإن دلَّ الأسود على التشاؤم فإنَّ الأبيض يدل على الفرح والتفاؤل والعكس.

فجاء الأسود ليُبيِّنَ سوء العاقبة والعمل السيء وهو نقيض الأبيض فيقول الله تعالى:" يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الذِينَ اِسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا العَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُون " **سورة آل عمران (الآية 106)**، وجاء اللون الأبيض ليدل على الصفاء والعمل الصالح فيقول تعالى: " وأَمَّا الذِين اِبْيَضَّتْ وُجوُهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّه هُمْ فِيهَا خَالِدُون" **سورة آل عمران (الآية 107)**.

فالأبيض يُعبِّر عن وجوه المؤمنين المشرقة والسعيدة بالمكانة الرفيعة والتي يصل إليها المؤمنون يوم القيامة، ويقابله وجوه الكافرين وهي وجوه سوداء تدل على الحزن والكآبة.

ونجد اللون الأزرق اللَّيلكي في الصورة لم يتحدد مدلوله، بل تداخل مع الألوان الأخرى، كما أنَّ درجاته تتفاوت تفاوتًا كبيرًا، يقربه من الأبيض حينًا ومن الأسود حينًا آخر، فيطلق عليه

[1]* أحمد عمر المختار، **اللغة واللَّون**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص201.

الأزرق الكحلي أو النيلي، ويشحن بنفس دلالات اللون الأسود « لارتباطه بالظلام واللَّيل »[1]، فهو يدل على الخمول والكسل والهدوء والراحة.

وفي التراث فهو « مرتبط بالطاعة والولاء، وبالتَّضرع والابتهال والتَّأمل، كما يدل على التَّميز والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها »[2].

يظهر اللون في الغلاف عبر مساحاته المختلفة بين شدة وعتمة وبياض مشكِلًا ثلاثية مضطربة من الوهلة الأولى، فاللوحة تحمل السواد من خلال توزيعه على مساحة الغلاف الأمامية والخلفية وهو ما يَحِدُّ الشيء في العادة فيحمل قيدًا للأشياء وتحجيما لها، إضافة إلى أنَّه يدل على الحزن... ويتخلل السواد اللون الأبيض الذي يحاول كسره، ونجده متمثلًا في القمر وكلمة رقصة وهو بذلك يشير إلى النقاء ويرمز إلى الأمل والتفاؤل، فيبدو اللون أبيض كمصباح مشع يخترق هدوء الأزرق وسكونه **(السماء)**ويدعو بوجود بصيص من النور، أو من أمل مرتبط بالواقع المر، وبالرغم من الآمال التي أشار إليها القمر إلَّا أنَّ الواقع الذي تعيشه الشخصية مسوَّدة.

فهذه الألوان تكاملت وتداخلت مع حركة الواقع والمجتمع لونًا وصورة، ساعدت على تجسيد الفكرة أي حالة الظلام والسكون والخوف المجسِّد للغموض والمجهول، ولأجل ذلك بدَا الوسط وكأنَّه عالمًا للخوف وموطنًا للقلق، فعلى الرغم من كل الدلالات السطحية التي يدركها الناظر من أول وهلة من سكون وهدوء، يبقى الأكيد أنَّ الصورة لم ترد لتكون مؤشرا دَالًّا على مضمون النص وليس عبثًا، وهو ما يُناظر أحد مقاطع السرد في الرواية التي تؤشر على تلك اللحظة إذ يقول: « توقفت عن الرقص، بينما انقشعت آخر السحب ليظهر القمر بشكله أخيراً »[3].

---

[1]* أحمد عمر المختار، **اللغة واللون**، ص183.

[2]* المرجع نفسه، ص186.

[3]* عبد القادر بوضربة، **رقصة القمر**، ص35.

فمن خلال هذه الجملة يتضح بأنَّ صورة الغلاف تجسيد للمتن، أو الصورة بالأصح ما هي إلَّا ترجمة له وللحالة النفسية والاجتماعية التي تعيشها الشخصية في واقعها الاجتماعي، والنص في حد ذاته مزيج من الصراعات الاجتماعية والثقافية والنفسية من أجل البقاء والاستمرار والبحث عن الذات وعن واقع أفضل للنفس البشرية.

وأخيراً استخدام هذه الألوان يدل على وعي المصمم بكيفية ربطه بين المضمون والشكل، فهذا التمازج هو الذي يعطي في النهاية خلاصة الفكرة، وبذلك تتناص الكلمة والصورة واللون لأداء الوظيفة الإبداعية التي أراد الروائي تحقيقها والوصول إليها.

2. الإهداء:

نجد أنَّ بوضربة وضع لنا إهداءين:

- ✓ إهداء خاص: يتوجه به إلى الأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية (أمه، أبيه، أخواته، زوجته، أصدقاؤه) حاملًا لهم الكثير من الود والمحبة، وعرفانًا منه بجميل ما قدَّمه هؤلاء من عمل معنوي أو مادي.
- ✓ إهداء عام: يتوجه به للشخصيات المعنوية من خلال شكره للشهداء الأبرار الذين قدَّموا تضحيات من أجل أن تكون الجزائر حرَّة.

3. العناوين الداخلية:

بعد هذه الوقفة الإهدائية في رواية «**رقصة القمر» لعبد القادر بوضربة** نمر إلى العتبة الموالية، وهي قراءة في عتبة العناوين الداخلية، ونحاول أن نكتشف مدى تجسيده للهامش في هذه العتبة.

نستشف أنَّ **بوضربة** أولى العناوين الداخلية (الفرعية) عناية فائقة، لتقف جنبا إلى جنب مع العنوان الرئيسي، فجعل عمله في اثنتا عشر فصلًا، كل فصل يكمل الآخر، فلم تأت الفصول مستقلة بذاتها، إذ لا يستطيع قارئ الرواية فهمها دون قراءة كامل أجزائها، وجاءت معنونة كالتالي: رقصة القمر– التاريخ يبدأ الآن – عمي بوعلام، إيفلين، حكايات

الميناء الحزين – أهازيج الأحزان الأبدية – القصة لن تنتهي الآن – إرهاصات لوحة الظلام – حلم السيِّد باتريس – أحزان بطعم الأغاني – احنا... بلاد الرجـ...ال – الرحيل نحو البداية – هذه القصة لن تنتهي الآن – بالدم تكتب النهاية.

فابتداءً من عنوان الفصل الأول إلى غاية عنوان الفصل الأخير أراد **بوضربة** أن يصدم متلقي الرواية بتلك العناوين التي تثير فيه الكثير من التساؤلات، حيث أوردها ككلمات سرية، ينبغي لمن يريد الدخول إلى عالم «**رقصة القمر**» أن يعرفها أوَّلا، ذلك أنَّ هذه العناوين تصنع أفق الانتظار لدى القارئ وتذكي فضوله في متابعة تطور أحداث الرواية.

فقد تميزت هذه العناوين بصفة عامة بالرمزية والانزياح عن المعنى الحقيقي، كما مالت إلى الغموض ما يجعل فهمها وعلاقتها بالرواية صعبا.

سعى كاتبنا وهو يضع عناوين فصوله أن تكون متناسبة ومنسجمة مع موضوع الرواية، إذ استعان ببعض الرموز في تشكيلها التي تتلاءم وبرنامجه السردي، فوظَّف بعض الألفاظ كالظلام – الأحزان – الرحيل – حلم – الدم – النهاية... فجسد من خلالها معاني العتمة والظلام من خيوط الصمت والاغتراب الذي عاشه الشخص الجزائري خلال فترة الاحتلال الفرنسي، فظلام المكان يعادل ظلام الواقع المعيش، ليُقَدِّم بذلك انطباعا سلبيا عن تلك الحقبة.

أمَّا توظيفه للفظة الرحيل فمعناه رغبته في الهروب من واقع صادم ومهمَّش مليء بالمآسي والأحزان، فالحزن هو السِّمة الظاهرة في أغلب عناوينه الفرعية، وإذا ما استرجعنا تاريخ روايتنا لوجدنا كاتبنا يتفنن في تقديم صورة الألم والحزن.

نلاحظ أنَّ كل هذه الكلمات يربطها خيط دلالي واحد يجسد مضمون الرواية في محاولة الهروب نحو الشمس بحثًا في ذلك عن ذات الجزائري المفقودة وهويته المهمَّشة.

ومهما يكن فقد تبوَّأ الهامش له مكانًا في عتبات النص الروائي، فقد اشتغل على أدوار متعددة ووظائف متنوعة، يعتقد الدَّارس من خلال ما تَقدَّم أنَّه أدى هذه الأدوار باقتدار، بحيث لم ينفصل الهامش عن المتن المركزي بل لازمه سرديًا وأكمل إحداهما الآخر، ومهما يكن من أمر نص الهامش فالعلاقة بينه وبين نص المتن علاقة احتياج وتكامل.

ب. الهامش وشخصيات رقصة القمر:

إنَّ الرواية تناولت وضعيات المهمشين من جوانب متعددة، فاهتمت بالشخصيات المهمَّشة، وحاولت بهذا أن تكشف خصوصية هذه البيئة الاجتماعية، وكذا فضح إقصاءها وتهميشها من قبل المركز، كما كشفت عن تلك العلاقات المتشابكة والمعقدة ذات البعد الانساني والاجتماعي والسياسي والثقافي الخاص.

ولعل الطرح الروائي لهذا اللون من الكتابة إنَّما يحمل بداخله إشكاليات الواقع بكل ما يحمله من وقائع وتأزمات يعتمد فيها الكاتب على المكان والشخصيات التي تقطن هذا المكان، والرؤية الاجتماعية المطروحة عبر تجربة الواقع، والمسكوت عنه ولحظات الأزمة والصدمات الاجتماعية النابعة من داخل التجربة الاجتماعية المطروحة.

لقد أورد الكاتب شخصيات كثيرة ومتنوعة لذلك كان تركيزنا على أبرزها وفقا لما يخدم التصنيف الذي اعتمدنا عليه، فسعينا لفكِّ شفرات نصه واقتفاء أثر المهمشين فيها، واللافت للانتباه في الإنتاج النثري لكاتبنا تركيزه على الشخصية في بلورة فكرة الهامش باعتبارها عامل تكويني مهم في بنية الرواية.

ولعل أبرز سمات سرد الهامش إفساح المجال للشخصيات المعدمة والمنبوذة والمتحررة من سلطة المجتمع وأقنعته، ونجد هذه السمة في الرواية من خلال تَوَلِّي الشخصية الرئيسية لهذا الدور والمتمثلة في:

- **شخصية سعيد (جان الباريسي):**

هو بطل الرواية والشخصية المحورية وفي نفس الوقت السارد، حيث يسرد لنا أحداث الرواية من يوم ولادته « عندما يريد أحدهم تذكر يوم ميلادي، كان ذلك يعني حتما أن يتذكر

تلك الواقعة الرهيبة، حيث سحق الثور المجنون جدي ثم جرجر عمي... فالموت الذي كان الحدث الأساسي منذ ولادتي، اغتصب مني الحياة »[1].

من خلال هذا القول يصف **سعيد** حزنه المتعلق بميلاده الكئيب، المُحَمَّل بكل معاني الألم لأنَّه استقبل الحياة بمصيبة، فاعتُبر فأل شر وهُمِّش من طرف آله وذويه، ف**سعيد** ميؤوس من الحياة الفاقدة لطعم الحب والحنان من أبيه، فقط أمه من كانت تمارس حبا غريزيا اتجاهه لكن بصمت، إذ يَعتبر نفسه مبتورا من الحياة منذ ولادته « لم تستطع أن تحب ابنها علانية بفعل الخوف من أن يتم اتهامها بخرق قاعدة الكراهية المتفق عليها ضدي »[2]، فالكراهية المفرطة اتجاه **سعيد** جعلته يسخط على كل الأشخاص في الدوار، فاقدا بذلك كل الروابط الاجتماعية.

من هنا تبدأ قصة احتراق الطفولة، فهو رمز للطفولة المعذَّبة التي راحت ضحية الفكر المتعصب القَبَلي وأضحى **سعيد** شخصية معزولة عن الناس والمجتمع ومغترب عن عصره وعن أرضه، واغتراب هذه الشخصية إعلان عن رفضه للمجتمع والاحتجاج على استبداده، فهو غير راضٍ عن مجتمعه وأصوله وواقعه المرير، لتبدأ رحلة التشرد والضياع صَوْب الهامش، فالهجرة نحو المجهول كانت الحل الوحيد الذي توصَّل إليه **سعيد** مغادرًا الدوار مرغمًا أملًا في الحياة.

امتهن التشرد متنقلا بين مهن عدة من مسؤول ميناء (الجزائر)، حارس ليل في المتحف (فرنسا)، وعبر هذا الخط السردي تتوالد حكايات هامشية كثيرة، تتناسل منها أحداث ترصد تذبذبات واقع مختل تمتزج فيه كل الأمراض الاجتماعية والنفسية (التشرد، الضياع، الغربة، الجوع، الفقر، الاحتقار، الذل...)، إذ يقول: « لم يكن عملا يستحق كل ذلك الضياع والهوان والمذلة الصارخة... السيِّد جيرارد يُفتِّش العمال بدقة متناهية بعد انتهاء ساعات

[1]* الرواية، ص07.

[2]* الرواية، ص10.

العمل أو بالأحرى ساعات الشقاء الأبدي الذي يترك أثرًا عميقًا من الألم بداخل الأفئدة المحترقة من فرط الحزن والكآبة »[1].

« أقضي أيامي ببؤس مميت حقا، في انتظار أن تحدث معجزة ما، لكن في انتظار ذلك، يجب أن أطفأ جوعي المرعب... أنتظر يوميًا القطار الذي يمر... لأقوم بدوريتي الأخيرة على حافتي السكة من أجل الحصول على شيء ما يمكن أن يتخلص منه المسافرون من نوافذ القطار، ذلك يبدو من دون جدوى، هؤلاء الذين يقذفون بكل شيء في محطات أخرى لا يرمون أي شيء عند الوصول إلى هذا المكان، وكأنَّهم من خلال ذلك يتآمرون بقوة ضدي مع الليل الصامت والبرد المؤلم »[2]، في هذا القول نلاحظ أنَّ **سعيد** عاش متشردا في شوارع باريس يتسكع فيها ليقتات من فتات المارَّة، وسبب ذلك كله الغربة والفقر وانعدام المسكن الثابت والمستقل، فهو ضحية لمجتمع يمارس عليه كل أشكال الاضطهاد المادي والمعنوي، ويبدو أنَّ تجربة الغربة التي عاشها **سعيد** جعلته يتقوقع على نفسه ويفقد الثقة بمن حوله، حيث يقول عن نفسه « رحلتي عبارة عن حلقات متوالية من الهرب بأنماط مختلفة، لأنَّ إحساسي الداخلي يشعرني فعلا بأنِّي غريب، وربما مارست الهرب دون أن يكون هناك داعٍ لذلك، لكن هذه الفكرة لم تكن كافية لأتوقف عن ممارسة هوايتي الجميلة التي تبعث في أعماقي طمأنينة مزيفة »[3].

وعلى هذا النحو من البوح والاعتراف يرحل بنا **سعيد** طارحًا علينا ذاكرة عمر من العذاب والحطام ومحطات حياة مأساوية مع الأماكن والأشخاص ومع أحداث القتل والموت المفاجئ لأحد المارَّة والتي كانت سببا في تغيير اسم **سعيد** إلى **جان الباريسي** ذلك الاسم الذي غيَّر حياته نحو الأفضل، وفتح له أبواب كثيرة ،فهذا الحادث كان بمثابة نقطة تحوُّل في حياة

[1]* الرواية، ص82-84.

[2]* الرواية، ص 118.

[3]* الرواية ص176.

وواقع **سعيد** الذي أصبح طبيبًا، فبعدما ولد وعاش في الهامش أصبح يحتل مركزًا في فرنسا لكن بهوية الآخر« تبدو الحياة جميلة فقط لأنَّني أحمل اسما فرنسيا يعطيني رائحة غريبة... هو اسم ومظهر لائق فقط »[1].

« رحل الخوف الكبير الذي سيطر عليَّ كأنَّه يحتويني ببساطة مدهشة، وظهر مكانه خوف مختلف، الخوف الجديد الذي وجد له مكانا في القصة الجديدة... خوف حذر يتغلغل في القصة الهشَّة ومن الاسم الذي التصق بي بقوة »[2].

فبالرغم من المركز الذي ناله **سعيد** إلَّا أنَّه لم يستطع الهروب من ذكرياته ولا تجاوز ماضيه، فالانعزال والاقصاء، حيث الإحساس بالقهر الاجتماعي والسياسي ولَّد لديه مشاعر متداخلة جعلته يخلق عالم بديل ينزوي فيه باستعادة الماضي، « الآلام لن تتركني بتلك البساطة، لن يتخلى عني الظلام الدامس، ولن ترحمني ذكرياتي الموجعة لترحل سريعا، لكنِّي أعلم بأنِّي ولدت لأتألَّم في الأصل، لأتحمَّل كل شيء منذ البداية، موت جدي وعمي بسبب ميلادي في وقت لا يصلح للميلاد أصلا... كنت أفكر في كل ذلك، لأنَّ الكراهية التي أحيطت بي أصبحت أكبر من كراهية يستطيع النسيان ابتلاعها ببساطة»[3]، ويقول أيضا: « لأجل كل هذا اخترعت ميلاداً آخر، ميلاد يمكن أن أوهم نفسي بأنَّه أكثر سعادة من ميلادي الأصلي... أحتفل وأصرخ عاليا مُحاطًا بأصدقائي الأطباء والممرضين، أمنح لنفسي نشوة وهمية وأمثل دورا آخر إلى جانب الأدوار التي أتقنتها منذ البداية [4]»، إنَّه يستعيد ذاكرة التيه والخوف بتصوير معاناته في الهامش. تتوالى الأحداث ليُجبر **سعيد** على الرجوع إلى الجزائر، ليكون هذا بداية كابوسه الجديد، فبمقدار ما حاول **سعيد** نسيان الماضي والبدء من جديد إلَّا أنَّ الماضي يطارده في كل محطات حياته، يتلبَّسه، فالمكان المفقود يبقى أليفًا في

[1]* الرواية، ص183.

[2]* الرواية، ص181.

[3]* الرواية، ص121.

[4]* الرواية، ص233.

الذاكرة، يمكن رؤيته من جديد ويجعل المواجهة اصطدامية مع الواقع، وانزياح **سعيد** من الدوار(مكان مهمَّش) جعله ينخرط في هامش أوسع، فلم يجد وجهته نحو المجهول غير التشرد والفقر والاغتراب والنظرات الموحشة.

وكملاحظة لا يمكن تجاوزها فيما يخص اختيار **بوضربة** اسم البطل **سعيد**،أنَّه من المعروف على كل روائي وهو يضع الأسماء أن تكون متناسبة مع الشخصية بحيث يحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتماليتها ووجودها، لكن من المفارقة والسخرية أن يضع لنا **بوضربة** اسم شخصية البطل **سعيد** تناقض الواقع الذي يعيشه، فالدَّال اللغوي يؤشر في قراءة أولى على السعادة لكنَّ التحقق الفعلي في الفضاء النصي«**رقصة القمر**»يعارض ذلك، إذ دلَّ على الحزن والألم ليُعيِّن الشخصية ويميزها ويعطيها بعدها الدلالي الخاص، وما يدل على ذلك في النص قول **سعيد:** « لم أكن سعيدا في النهاية رغم أنِّي أحمل اسمًا يدل على ذلك، ربما كان انتقامًا بشعًا من خلال تسميتي باسم خاص في انتظار أن يتغير التاريخ ونزول الكراهية المفرطة اتجاهي »[1].

بالنظر على حياة **سعيد** وتتبع أدواره في الرواية نجده فعلًا يمثل شخصية المهمَّش، وهذا من خلال هروبه كل مرة، فهو لم يختر حياة الصعلكة هذه بإرادته ولم يكن يرضاها، بل فُرِضَت عليه كرهًا بسبب الظروف التي وجد نفسه ضحيتها، فظلَّ ناقمًا عليها لكنَّه وجد فيها حياة أخرى مليئة بالمغامرة والترحال بحثًا عن حياة أفضل تخلصه من قلقه الدائم وضياعه المستمر.

وبهذا فإنَّ شخصية **سعيد** قد تشكلت في موضوع السرد ومركزه في الرواية من خلال توظيف الكاتب له كسارد من الدرجة الأولى، ممثلًا شخصية الجزائري المهمَّش من قِبَل مجتمعه والباحث عن مكان مركزي له في هذا العالم.

[1]* الرواية، ص14.15.

•شخصية الشيخ صالح:

وتعتبر ثاني شخصية مهمَّشة، لكنَّها ثانوية مساندة للشخصية البطلة، فهو صديق **سعيد** الوحيد يقاسمه أحزانه ومآسيه، تَظاهَر بالعمى حتى لا يقبل الاذلال والانحناء أمام **القايد سي بلخير** (السلطة)، « ولأنَّنا أصبحنا منبوذين أيضا بعد أن رفض الشيخ صالح سابقًا تقبيل اليد المقرفة التي تبعث شعورا مقززًا في النفس »[1]، حالته مزرية ومحطمة، يشعر بالإقصاء والاستبعاد من كل المهام العائلية، حيث تتلاشى رغبته في الحياة بسبب خيباته المتكررة، شغله الوحيد هو العزف على الشبَّابة « الشيء الوحيد الذي توارثته عائلة العميان هو الشبَّابة العتيقة »، فعائلته كلها عمياء، بسبب اللعنة التي أصابت جده الأول الذي ترك وصيته الوحيدة وهي أن يواصل الأحفاد العزف الشبَّابة حتى تذهب اللعنة، فنجده « يمسك الشبَّابة من جديد ويحلق بعزفه المتقَن في انتظار النور الذي افتقدته العائلة في يوم ما »[2].

هذا ما جعله يحسُّ بالإحباط واليأس، فخلق لنفسه مكانا في أعلى الجبل ليكون منعزلا عن سكان الدوار، فالقهر السياسي، واستبداد السلطة **(القايد سي بلخير)** جعله يُحسُّ بالاغتراب في قريته، من هنا بدأ التهميش الذي تمارسه هذه الفئات السلطوية وفقا لطبيعتها ونمط تفكيرها على الفئات المهمَّشة التي اختارت الانعزالية والانزواء بعيدة عن الأنظار، دون أن تؤذي أحدًا مستسلمة لواقع الهامش.

وهكذا فا**لشيخ صالح** يمثل شخصية مأزومة، ونفوس مشبَّعة بالانكسار، كل يعيش في الوهم والذكريات، وكل منهم يبحث عن سبب مأساته.

نجد أنَّ شخصيات الرواية شخصيات هامشية، بائسة، مشوَّهة، شبه معدومة، تعاني من التَّهميش والرفض، رصدت واقع مظلم فيه الكثير من القمع والغموض وشتى أنواع الاغتصاب، اغتصاب الحريات، الحقوق، الأعراض، الأراضي ومختلف خيراتها، واقع

---

[1]* الرواية، ص26.

[2]* الرواية، ص28.

مخضَّب بالدماء، مُهمَّش وكأنَّ الرواية أخذت على عاتقها إضاءة البقاع المظلمة في داخل شخصياتها، والكشف عن مجتمع مسلوب الإرادة، يعيش واقع قاسٍ يعاني من الفشل في الحياة الاجتماعية.

وهكذا تكون الشخصيات قد مثَّلت عالمًا فيه الكثير من الفوضى التي تحجب بعض الجوانب منها، لكن رغم ذلك تحاول أن ترسم صورة التَّحدي، القوة، التَّمسك، الأمل، ومواصلة الحياة رغم كل الظروف الصعبة التي تمارسها، مما يعكس صورة الشخصية الجزائرية في أخطر مرحلة عرفتها الجزائر – الاستعمار الفرنسي –، فشخصيات **بوضربة** تشبه كثيرا تلك الموجودة في الواقع، وكأنَّ الكاتب أخذ شخصياته من الواقع وعدَّل فيها بالإضافة أحيانا أو بالحذف أحيانا أخرى حتى تتلاءم مع أفكاره وأهدافه.

ومهما يكن من أمر الهامش وفاعليته في تقديم الشخصيات، فقد كان مجالًا للإخبار والشرح والتفصيل والتفسير والتأويل والإحالة عن طريق السرد الكرونولوجي المباشر، وأخرى عن طريق المونولوج (الحوار الداخلي).

ج. الهامش وأماكن رقصة القمر:

من سمات كتابة الهامش تصوير الأماكن الهامشية من قرى صغيرة ومساكن بائسة ومحلات محرَّمة وغير ذلك، وهو ما يمكن أن نجده في هذه الرواية حيث تتعدد الأماكن الهامشية وتتخذ بعدًا مرجعيًا كون أنَّ الأماكن لها وقعها الخاص في توطيد علاقة الانسان بتاريخه ومحيطه، وكذا مدى التصاق الشخصيات بالمكان الذي يعتبر صرحًا فنيًا جماليًا للأحداث ومشاهد الرواية، لذا نطمح في استكناه خصوصية تلك الأماكن الهامشية وسماتها التي تخيلت في رواية **بوضربة** حيث رصد لنا هذا الأخير نوعين من الأماكن والمتمثلة في الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة ويمكن عرضها على الشكل التالي:

1. الأماكن المفتوحة:

- **الدوار:**

وهو منطقة نائية بعيدة عن جو المدينة، عبارة عن قرية تحتوي على مجموعة من الأكواخ « في الدوار البائس يتناثر على الأرجح ثلاثون كوخًا يشبهون كوخنا تمامًا »[1]، فذكر الكاتب دوار بني عزيزية الموجود في الشرق الجزائري (باتنة)، ووصفه **سعيد** بالدوار البائس لأنَّه يوحي بالفقر والفاقة التي يعيشها سكانه فيقول: « الذكريات الجميلة نادرة الحدوث هنا في هذا الدوار الذي يسيطر عليه البؤس »[2].

يعتبر الدوار من أكثر الأماكن في هذه الرواية بحيث تدور معظم الأحداث فيه، مشكلًا بذلك أهم مكان للإقصاء والتهميش والإبعاد والعذاب، ونتيجة لكل هذا الحصار والضغط نجد **سعيد** يفضل الرحيل ومغادرة الدوار وكل تلك الأماكن الموحشة، إلى التيه في اللَّامكان والضياع في الطرقات والبلدان بحثا عن الأمان والاستقرار.

[1]* الرواية، ص09.

[2]* الرواية، ص14.

وبهذا يشكل الدوار فضاء هامشي ضمَّ كل التجارب القاسية التي مرَّت بها الشخصيات، فيعتبر المكان المناسب الذي اختاره **بوضربة** للبطل لما يحمله من دلالات سلبية، فيمثل هامش اجتماعي حيث الحياة عسيرة وشقية، مليئة بالفوضى ومنفلتة من أي ضبط، حاول السارد تنميطه لدرجة أنَّه جعل من الرواية عالمًا مفتوحًا على كل جراحات المجتمع الجزائري وشلالًا من المعاني السالبة المرتبطة بالفقر والجوع والفقد والأحلام المجهظة وصراعات الفقراء والقمع من قِبَل المستعمِر والنضال ضده.

ولا شك أنَّ اختيار مكان الدوار ينطوي على دلالات عدة إمَّا لاحتوائه على أكواخ دليل على ما خلَّفه الاستعمار من تدني للمستوى المعيشي الذي يعاني منه الشعب الجزائري، وإمَّا تجسيدًا للغربة والقهر والخوف بعدما تمَّ محاصرته وعزله عن العالم الخارجي، فلم يبق اختيار المكان عشوائي بل كان مناسبًا لواقع البطل المتشرد وليس غريبًا أن ينتقي الكاتب عن طريق البطل الدوار لسبر أحداث عمله الروائي، فالدوار صورة مصغرة للوطن (الجزائر) وما يمر به من أحداث ودلالات سلبية للمكان، فالفقر والمشقة وحالة الفوضى التي تتصل بالدوار هي خصائص الواقع المهمَّش الذي عاشه الفرد الجزائري جرَّاء الاستعمار، فكان الفرد والوطن آنذاك يعيش في عزلة لذا جاء الدوار ليدل على المكان المعزول.

- **الشارع:**

وهو مكان انتقال عام، يقوم بتأطير المارّين والممارسات المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة كالسوق السوداء وأساليب العمل في الظلام وقطاع الطرق الليلية...، فهناك أسباب عديدة تقتضي بوجود الشخصية ضمنيًا، إمَّا شخصية عادية تنتقل في الطريق لقصد التنقل من مكان لآخر لقضاء الحاجات اليومية، أو الترويح عن النفس، أو شخصية متشردة دفعتها ظروف اجتماعية لذلك، أو بمحض اختيارها لرغبة ذاتية مُلِحَّة حرَّكتها مما يجعلها محلًا للشبهة.

وبقراءتنا لرواية «**رقصة القمر**» نجد أنَّ الشارع من أكثر الأماكن حضورًا في الرواية، وأبرز الدلالات التي تؤشر عليه تحمل طابعًا سلبيًا يشير إلى ما تعانيه الشخصية المهمَّشة في الرواية وذلك من خلال تتبعنا للملفوظات الوصفية الواردة في هذا المتن الروائي مثلما ورد على لسان **سعيد**« الشارع الموحش أصبح أكثر بؤسا... هذا الشارع الذي يتمدد طويلا ومرعبا أيضا »[1]، مما يؤشر هذا الشارع أنَّه يحمل طابعًا سلبيًا بما يعانيه سعيد من تشرد وضياع نفسي وإكراه بدني، نتيجة تنقله بين شوارع الغربة.

2. الأماكن المغلقة:

- **الكوخ:**

« الكوخ عبارة عن مساحة متوسطة تقريبا... لا تتجاوز خمسة أمتار طولا على ثلاثة أمتار في أحسن تقدير »[2]، في هذا المقطع قدَّم **بوضربة** وصفا للمكان الذي يعيش فيه بطل الرواية **سعيد** مع والديه، حيث وصفه وصفًا دقيقًا دالًّا على أنَّه بيت بسيط يوحي بالفقر وتدني المستوى الذي يعيشه هو وأهله.

فالكوخ أبسط أنواع البيوت، مصنوع بالطوب والقصب، وصفه الراوي في قوله: « في كوخنا المتهاوي الذي يقاوم وفق قدرة عجيبة بعد أن انحنى سقفه، مشكلًا قوسًا معكوسا نحو الداخل... تتساقط بعض أجزاء القصب من حين لآخر ممَّا يعني أنَّ السقف سينهار حتما »[3]، يتضح من خلال هذا المقطع أنَّه بيت هش لا يتوفر على أدنى شروط الراحة وهذا بسبب الفقر المدقع ممَّا يدل على الحالة المزرية لساكنيه ومعاناتهم فيه.

يمكننا القول أنَّ تقنية الوصف التي اعتمدها **بوضربة** هنا كفيلة من أن تجعل من الكوخ استراتيجية لقراءة الهامش.

---

[1]* الرواية، ص169.

[2]* الرواية، ص08.

[3]* المرجع نفسه.

- **المرآب:**

عبارة عن مكان مظلم، يأوي إليه عمال الميناء ليلا لينامو فيه، فبالرغم من أنَّه مكان مخصص للراحة لكن قاطنيه لم ينعموا بها بسبب الاستعمار« وهكذا يأوي العمال نحو الكوخ القريب من الميناء، تقتلهم الدهشة العميقة بفعل يوم آخر بدون عشاء »[1].

يحمل هذا المكان دلالات القمع والوحدة والغربة والألم نتيجة الجوع والبرد الذي طغى على عمال الميناء فيه « العشاء الذي لا يمكن أن أتناوله، لأنَّ الجوع يرابض ويفتك هناك في المرآب الصدئ...تلك الغرفة التي تريد مني أن أرتكب معصية أخرى، المعصية التي يمكن من خلالها أن أنسى الأصوات المحترقة بينما يُقطِّعها الجوع بلذة مستمرة »[2]، ويضيف **سعيد:** « بينما أرتعد من فرط البرد الذي لا يكتفي بتمزيقي فحسب، بل يفتك بي أيضا...أرتعد ليس فقط بفعل البرد، لكن بفعل الكلمات التي أقصف بها من مكان مجهول » [3]، فالمكان مرتبط بالشخصية التي تعيش فيه، فهي تسيطر عليه وحتى على نفسية الشخصية، حيث أنَّ الشخصيات التي تقطن فيه في حدِّ ذاتها مهمَّشة تؤثر فيه وتتأثر به، لذا فتهميش المكان من تهميش الشخصيات.

- **محطة القطار:**

موقع هامشي، مُقصى، موحش بفراغه، مرعب بسكونه، منسي، مهجور من طرف سكان المدينة، أصبح مصب للنفايات والقاذورات لكن رغم ذلك انزوى فيه **سعيد** واتخذه ملجأ له بعدما عانى التشرد والضياع في أزقة وشوارع باريس إذ يقول: « محطة القطار المنسية اجتمعت فيها كل الألوان الرمادية التي طردها السكان من مدينة باريس جاءت هنا لتشكل

[1]* الرواية، ص85.

[2]* الرواية، ص86.

[3]* الرواية، ص88.86.

ديكورا لي »[1]، ويضيف: « تلك التفَّاحات التي تمَّ رميها بعبث كبير، وبدون تساؤل أخير كانت منقذي وعشائي الأول بعد تسع أيام من جوع مطبق تقريبًا »[2].

يتجلى هذا المكان مُرَمَّزا مثقلا منزاحًا عن جغرافية سكونه وصخبه ممتلئا بالدلالات النفسية (وحدة وعزلة...) التي تومئ للتشرد والنفي.

- **غرفة الجثث:**

وهي غرفة احتجاز الموتى في المستشفى، مكان مظلم، مسكون برائحة الموت، يحمل كل الآلام والتعاسة والخوف، يتجنبه الجميع إلَّا **سعيد** الذي كان يعتبره المرتع الوحيد والملاذ الذي يفر إليه من ضغوطاته اليومية والنفسية بحيث يقول: « هذه الغرفة البائسة التي يتجنبها الجميع هي ملاذي اليومي والمكان الذي أفضله... كنت أرى بأنَّ الغرفة التي تستخدم في الغالب لحشر الموتى، مناسبة فعلا لكل ما يحدث في تلك اللحظات، طالما أنَّنا فعلا كنا موتى أو في طريق الموت »[3].

فبانزواء **سعيد** في هذه الغرفة هو بذلك يعبر بطريقة أو بأخرى عن هروبه ورفضه للواقع ونقمه عليه، فخلفيته النفسية تعكس انطوائه ومدى يأسه.

في الأخير نستنتج طغيان الأماكن المغلقة على الأماكن المفتوحة في الرواية، وهذا دليل على أنَّ هاته الأماكن تُصادر حرية المقيمين فيها بالحجز والعزلة وتشعر بالغبطة، فأمكنة الهامش تتميز بالانغلاق ولا تصلح للحياة البشرية، فصورة الوحدة والعزلة النمطية تتكرر وتتكثف للدلالة على حياة الهامش.

كل هذه الفضاءات الهامشية كانت محطات سردية مرَّ بها السارد، مصورا حياة بائسة للمجتمع الجزائري، نكتشف من خلالها الرؤية الهامشية المرتبطة بدلالة المكان.

---

[1]* الرواية، ص128.127.

[2]* الرواية، ص126.

[3]* الرواية. ص268.


خـــاتـــمـــة

خاتمة:

من خلال ما سبق يمكن التَّوصل إلى النتائج التالية:

_ إنَّ رواية المهمَّشين هي رواية واقعية استلهمت عبر مراحل تطورها الإنسان وقضايا مجتمعه.

_ إنَّ الكتابة عن المهمَّشين أو تلك الأدبيات التي تتَّخذ من المهمَّشين موضوعا لها، قد تبدو كتابة تتحدى الكتابة النمطية السائدة، كتابة تبحث عن المنسي والمهمَّش لتحاول كشف عالمه وتسليط الضوء على هذا العالم.

_ يمثل مصطلح الهامش مفاهيم متعددة تفاوتت من حيث درجات الإقصاء والنَّبذ والرفض، ولكنَّها تتفق حول اعتبار الهامش [أي من وقع عليه فعل التهميش] جزء من طبقة [مهما كان نوعها وانتماؤها] غير مرغوب فيها ضمن المجتمع.

_ يتجلى الهامش الاجتماعي في صور عديدة تجعله يُستبدل في كثير من الأحيان بمفردات عديدة كالفقر والاستبعاد والحرمان والإقصاء.

_ استثمرت رواية «**رقصة القمر**» صور المهمَّشين، ناقلة الواقع المعيش وثائرة على الظروف الاجتماعية التي تبدو أكثر قسوة في المنوال السردي من خلال العناية بنقل التفاصيل والتركيز على حقائق كانت بعيدة عن التَّناول سرديًا.

_ قدمت رواية «رقصة القمر» الصورة الحقيقية المزرية المؤسفة لواقع الحياة في الريف الجزائري المبني على العقول المتحجرة المنقادة وراء العادات والتقاليد.

_ استطاع الروائي **عبد القادر بوضربة** بمقدرته الفنية أن يُصوِّر شخصية البطل (المهمَّش) تصويرًا دقيقًا واقعيًا لما عاناه من هموم الحياة ومشاكلها، وهو صورة لكثير من الجزائريين المهمَّشين الذين يهربون من الواقع المُزري أملًا في حياة أفضل.

_ تدور أغلب أحداث الرواية في أماكن هامشية رديئة، تُصوِّر حالة الضياع والبؤس الذي تعيشه شخصيات الرواية، فهي أماكن واقعية تُمثِّل بُعد تاريخي للأحداث التي وقعت للشخصيات، ولذلك أصبح المكان يُمثِّل مشاعر وذكريات الشخصيات، فنجده حاملًا لفكرة الهامش.

_ وُفِقَ **عبد القادر بوضربة** إلى حدٍّ كبير في تجسيد فكرة الهامش في روايته رقصة القمر.



قائمة المصادر و المراجع

أ. المصادر:

_ ابن منظور الافريقي أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد الثالث، ط1، 1997.

_ عبد القادر بوضربة، **رقصة القمر**، شيكو للطباعة والنشر، المدية، الجزائر، ط1، 2012.

ب. المراجع:

_ أحمد العايد وآخرون، **المعجم العربي الأساسي**، المنظمة العربية للتربية والثقافة، لاروس، (د، ط)، 1989.

_ أحمد عمر المختار، **اللغة واللون**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

_ الهادي التيمومي، **مفهوم الامبريالية**، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، (د، ط)، 2004.

_ أنطوان نعمة، وآخرون، **المنجد الوسيط في اللغة العربية المعاصرة**، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

_ جان مينو، **مدخل إلى علم السياسة**، تر: يونس جورج، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1.

_ جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ج2، (د، ط)، 1982.

_ حسن البحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، المغرب، (د، ط)، 1990.

_ حميد الحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1991.

_ روبيرت إسكاريبت، **سوسيولوجي العرب**، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1999.

_ ريمون بودون – فرانسوا بوريلو، **المعجم النقدي لعلم الاجتماع**، تر: سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1986.

_ شرف الدين مجدولين، **الفتنة والآخر "أنساق الغيرية في السرد العربي"**، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012.

_ صالح ويس، **الصورة اللونية**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2013.

_ ضيف شوقي، **المعجم الوسيط "معجم اللغة العربية"**، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

_ عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)**، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

_ عبد الرحمان بن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، تح: مجدي فتحي السيِّد، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، مصر، (د، ط)، 2010.

_ عبد الفتاح عثمان، **بناء الرواية**، مكتبة مصر، ط1، 1982.

_ عبد الكريم جبوري، **الابداع في الكتابة والرواية**، تق: عبد الواحد محمد، سوريا، دمشق، ط1، 2003.

_ عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1985.

_ عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، (د، ط)، 1988.

_ عبد الملك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي" معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق**، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.

_ فيليب هامون، **سيميولوجيا الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بن كراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله، الجزائر.

_ محمد الهادي المطوي، **في التعالي النصي والتعاليات النصية**، المجلة العربية الثقافية، تونس، (د، ط)، 1997.

_ محمد عاطف غيث، **قاموس علم الاجتماع**، دار المعرفة الجامعية، السويس، مصر، (د، ط).

_ مصطفى السيوفي، **تصوير الشخصيات في قصص فريد أبو حديد**، الدار الدولية، للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 2010-2011.

_ معجب العدواني، **تشكيل المكان وظلال العتبات**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 2002.

_ ميشيل مان، **موسوعة العلوم الاجتماعية**، تر: عادل مختار الهواري – سعيد فضلوح، دار المعرفة الجامعية، (د، ط)، 1999.

_ ناصر العجيلان، **الشخصية في قصص الأمثال العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

_ هاني نعمة حمزة، **شعر المهمشين في عصر ما قبل الإسلام "دراسة وفق الأنساق الثقافية"**، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2013.

_ هويدا صالح، **الهامش الاجتماعي في الأدب "قراءة سوسيو ثقافية"**، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2015.

_ هيثم سرحان، **الأنظمة السيميائية " دراسة سيميائية في السرد العربي القديم "**، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

_ وادي طه، **الرواية السياسية**، الشركة الرسمية العالمية للنشر، (د، ط)، 2003.

_ Gérard genette, **seuils**, importions roto SAS à lourai, France, 2002.

ج. الرسائل والمذكرات:

_ رضا سلاطنية، **الأحياء المتخلفة والنمو العمراني "دراسة ميدانية لحي الديار الزرقاء مدينة سوق أهراس"**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع الحضري، جامعة قسنطينة، 2005-2006.

_ محمد ارزقي بركات، **الثقافة الهامشية وأثرها على الانحراف "دراسة ميدانية نفسية اجتماعية"**، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، الحلقة الثانية في علم النفس الإكلينيكي، جامعة الجزائر، 1988-1989.

د. المجلات:

_ أحلام بن شيخ، **الواقعية وصناعة رواية المهمشين في المنظورين الاجتماعي والنقدي**، مجلة مقاليد، العدد 14، جامعة ورقلة، جوان2018.

_ آدم أبكر إسماعيل، **جدلية المركز والهامش " قراءة في دفاتر الصراع في السودان"**، معهد الدراسات الافريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، الموقع: http://fr.scribd.com/user/233019283/abbakr-ismail.

_ العقبي الأزهر، **المراكز والدوائر الاجتماعية ومحدداتها الثقافية في النظام الأسري العربي**، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 8، جامعة بسكرة، جوان 2012.

_ باسمة درمش، **عتبات النص**، مجلة علامات، ج61، مج61، النادي الثقافي جدة، السعودية، (د ط)، 2007.

_ جميل حمداوي، **سيميائية الخطاب الغلافي في الرواية العربية "الغلاف عتبة ضرورية لفهم النص الإبداعي"**، مجلة عتبات الثقافية.

_ جميلة قسيمون، **الشخصية في القصة**، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة،2000.

_ جواد بشارة، **التهميش الاجتماعي "أبعاد الظاهرة ودلالتها"**، الحوار المتمدن، العدد 1375، 2005.11.11، الموقع: http://www.alhiwar.org

_ حسن البحراوي، **أدب محمد شكري من الهامشية إلى المركزية**، مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد 18، 2002، الموقع: Alamat,revue@yahoo,fr

_ دليلة الباح، **الهامش والمركز: مفهومه، أنوعه، جذوره**، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة، جامعة بسكرة، العدد 4، 2012.

_ سليمة خليل، هنية مشقوق، **الأدب النسوي بين المركزية والتهميش**، مجلة مقاليد، جامعة بسكرة، العدد 2، 2011.

_ عمر الزعفوري، **التهميش والمهمشون في المدينة العربية المعاصرة**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 4، أبريل–يونيو، 2008.

_ فريدة إبراهيم بن موسى، **زمن المحنة في سرد الحكايات الجزائرية**، مجلة ثقافية فصلية، العدد 71، الناشر: عادل هواري.

_ فيصل شيباني، **الكشف عن المحسوبية الممارسة لدى دور النشر الجزائرية**، مجلة الرائد، الموقع: elraaed.com

_ منى محمد طلبة، **عالمية الأدب من منظور معاصر**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع: 2، مجلد33، 2001.

هـ. المقالات:

_ لعلى سعادة، **أدب الهامش نغمة للغناء... وأخرى للبكاء**، مقال منشور في ندوات المخبر، فيفري2011، الموقع: www.lobreception.net

_ ليلى جغام، **وصف التجربة الشعرية للشاعر رضا ديداني**، مقال منشور في ندوات المخبر، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة بسكرة، فيفري2011، الموقع: www.lobreception.net

و. المواقع:

_ أحمد الواصل، **الهامش الاحتجاجي يسقط المركز التسلطي" العملية الثورية لا تسقط إلَّا بالتضامن العالمي"**، 2012.11.19، الموقع: www.jadaliyya.com

_ أحمد توفيق مجدي، **أدب المهمشين**، الموقع: www.jeat.com

_ حسن عطية، **كتاب « الهامش الاجتماعي في الأدب » لهويدا صالح – مهمشون لكن نبلاء... انحياز إيديولوجي أم نقد موضوعي؟–**، القاهرة، مصر، الموقع: http://alkahera.com/2016/04/07

_ عادل إبراهيم شالوكا، **حول مفهوم التهميش ودلالته**، 2012.11.19، الموقع: http://www.abrakoba.net

_ عبد الرحمان خيضر، **المهمشون غموض دلالات الهامش والمركز**، 2011.04.09، الموقع: www.alramoba.net

_ علي الدين هلال – جميل مطر، **النظام الإقليمي العربي " دراسة في العلاقات السيلية العربية"**، الموقع: http://boulemka.el.yalasite.com

_ كمال الريحاني، **الفلسفي في عشب الليل لإبراهيم الكوني**، الموقع: http://www.diwanalarab.com

_ محمد رشد، **مدخل نظري لدراسة العنوان، ديوان العرب**، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 11فيفري2014، الموقع: www.diwanalarab.com

_ http://amal-news.com

_ http://enzovic,blogspot.com

_ http://www.startimes.com

_ www.jeta.com

الـــفـــهـرس

إهداء

شكر و عرفان

مقدمة .....أ

تمهيد .....د

الفصل الأول : المركز و الهامش : مفاهيم و قضايا

المبحث الأول: في مفهومي المركز والهامش.....7

أ.مفهوم المركز.....7

لغة.....7

اصطلاحا 8

1.اجتماعيا.....8

2.اقتصاديا 10

3.سياسيا 12

4.أدبيا..... 14

ب.مفهوم الهامش..... 17

لغة..... 17

اصطلاحا 19

1.اجتماعيا..... 19

2.اقتصاديا 25

3.سياسيا 26

4.أدبيا 28

المبحث الثاني: قضايا الهامش..... 34

أ.الهامش والعتبات 34

ب.الهامش والشخصيات..... 42

ج.الهامش والأماكن 45

الفصل الثاني : قراءة الهامش في رواية " رقصة القمر " لعبد القادر بو ضربة

المبحث الأول: تحليل بنية الرواية..... 49

أ.الجانب الفكري 49

ب.الجانب الفني..... 50

المبحث الثاني: تجليات الهامش في رواية «رقصة القمر» لعبد القادر بوضربة..... 54

أ.الهامش في عتبات رقصة القمر 55

ب.الهامش وشخصيات رقصة القمر 63

ج.الهامش وأماكن رقصة القمر 70

خاتمة 76

قائمة المصادر والمراجع..... 79

الملاحق

الملحق رقم 01

التعريف بالكاتب:

أ. المولد والنشأة:

عبد القادر بوضربة كاتب وروائي جزائري، من مواليد 28 أفريل 1979 ببرج منايل، ولاية بومرداس، كان لوالده معلم اللغة العربية الدَّور الكبير في حياته فكريا وأدبيا.

ب. الدراسة والتكوين:

أنهى عبد القادر بوضربة دراسته الابتدائية في مدرسة **سليمان خودي** سنة1991، ثم زاول دراسته في متوسطة **الشهيد هاشمي حمود**، لينتقل بعدها إلى ثانوية **الشهيد الشافعي أحمد** بنفس الولاية، ثم درس النهائي في ثانوية **الشهيد سعيد كنتور** أين تحصل على شهادة الباكالوريا سنة 2002 في شعبة الآداب والعلوم الإنسانية، انتقل بعد ذلك إلى جامعة **الشهيد أحمد بوڤرة** ببومرداس، متحصلا فيها على شهادة الليسانس في العلوم القانونية سنة 2006، ثم تحصل على شهادة الكفاية المهنية للمحاماة من جامعة بن عكنون سنة 2009، عمل منذ عام 2009 إلى 2014 كمساعد رئيسي لمحضرة قضائية.

ج. التجربة الفنية:

بدأ الكتابة في سن الثالثة عشر، فقد كان من الصغر مولعاً جداً بالمطالعة، فكتب ثلاثة قصص في سن مبكرة جداً، ومحاولاته الأولى كانت عبر قصيدة «**على قبري لاتكتبوا شيئا**» ، بعدها بدأ المشاركة في الحفلات المدرسية بصفة دائمة، خاصة في المرحلة الثانوية، ليكتب بعد ذلك في خمس سنوات حوالي 120 قصيدة نشر منها حوالي 35 قصيدة في عدَّة جرائد منها: بانوراما ـ المحور... .توقف عن الكتابة سنة 2001 وفي مارس 2008 خاض مغامرة نثرية جديدة، بعد أن تولدت لديه الرغبة في كتابة مجموعة قصصية وأحس

وكأنَّ القصيدة لم تعد تكفي لحكاية القصة، وشجعه في ذلك المخرج والسيناريست **عمر زعموم** ومن هناك بدأت حكايته مع الرواية.

د. **الإنتاجات:**

- **الأعمال المكتملة:**

_ رواية «**رصاصة واحدة لا تكفي**» وهي أول رواية له، وفي الأصل كانت قصة قصيرة ثم حولها إلى رواية، تحكي جزءاً من فترة العشرية السوداء التي مرَّت بها الجزائر.

_ رواية «**الحرب على الطريقة الأمريكية**»(مذكرات الجندي الأمريكي إيفان ليفي).

_ رواية «**رقصة القمر**»(مذكرات جان الباريسي)، وهي رواية فلسفية تشير لعلاقة المرء بأرضه يحكي من خلالها عن جزء من تاريخ الثورة التحريرية.

_ رواية «**ساعي بريد الحرب**»(مذكرات الضابط الفرنسي أنطوان دونات)، وهي رواية تاريخية تُظهر الوجه البشع للاستعمار الفرنسي، وتُحكى على لسان ضابط فرنسي شارك في الحرب.

- **الأعمال غير المكتملة:**

_ رواية «**القصة الأكثر إيلاما**»تعالج مأساة الانتحار بسبب الفشل في العلاقات العاطفية.

_ رواية «**عدو كصديق حميم**»تحكي سيرة جندي أمريكي في الحرب على العراق وأهوالالحرب هناك.

_ رواية «**حياة واحدة لا تكفي**» وهي الجزء الثاني لرواية«**رصاصة واحدة لا تكفي**».

_ رواية«**هذا أنا**» سيرة ذاتية **لمروان باشا**، تحكي عن كاتب شهير مريض بانفصام الشخصية.

_ رواية «**معنى أن تموت مرتين**»(مذكرات جندي أمريكي إيفي براون).

_ مجموعة قصصية بعنوان **«المطر الأول قبل الرحيل الأخير»**.

_ ديوان في شعر الحر، يضم حوالي 120 قصيدة بعنوان **«الدموع الأخيرة»**.

_ 35 مقالا (كُتبت ما بين جانفي 2008 ونوفمبر 2012)، تتناول ما يتعلق بالشأن الفكري، الثقافي والنقدي، والوضع الراهن، مشاريع رفقة الراحل **عمر زعموم** رحمه الله.

_ المساهمة في كتابة حلقات من المسلسل الكوميدي **«عائلة مباركة بلخير»** رفقة المخرج والسيناريست **عمر زعموم**.

_ المشاركة في ترجمة نص فيلم **«قداش تحبني»** للمخرجة **فاطمة الزهراء زعموم**.

هـ. الجوائز والأوسمة:

يعدُّ **عبد القادر بوضربة** من بين الروائيين الذين برزوا خلال السنوات الأخيرة، إذ فتك عدة جوائز أدبية في الجزائر.

_ حاز على الجائزة الأولى لمسابقة **علي معاشي** لأحسن رواية سنة 2009 عن روايته **«رصاصة واحدة لا تكفي»**، تمثل أحسن تكريم له خصوصا وأنَّها تحت رعاية رئيس الجمهورية السابق **عبد العزيز بوتفليقة**، والتكريم جاء من شخص وزيرة الثقافة **خليدة تومي**.

_ فاز بالمرتبة الأولى للرواية في الجائزة الوطنية للدكتور **محمد بن ابي شنب** للفنون والآداب عن رواية **«رقصة القمر»** ، ديسمبر 2012، ولاية المدية.

_ فاز بجائزة **عبد الحميد بن باديس** للآداب والفنون بقسنطينة في فئة الأعمال الروائية عن رواية **« رقصة القمر»** .

_ فاز بالمرتبة الأولى في مسابقة رئيس الجمهورية للمبدعين الشباب **علي معاشي** في فئة أحسن الأعمال الروائية عن رواية **« رقصة القمر»**، جوان 2016.

الملحق رقم 02

ملخص الرواية:

رواية « **رقصة القمر** »رواية جزائرية للكاتب **عبد القادر بوضربة**، بدأ كتابتها عام 2010 وأنهاها عام 2012، السنة التي نُشرت فيها لأول مرة، تناول فيها حقبة هامة من تاريخ الجزائر فترة ما بين (1941-1961) ـ فترة الاستعمار الفرنسي ـ حيث يقول بوضربة بأنَّها « تكريم للجندي المجهول في الحرب، (الجندي المجهول في الحرب) عبارة تطلق على الجنود الذين يملكون قصصا مثيرة لكنَّها غير معروفة، وحاولتُ من خلال الرواية أن أظهر أنَّه حتى الشهداء من الجنود يملكون قصصا ملحمية مشوِّقة، وأيضا تكشف مدى ارتباط الجزائريين بالأرض الأم، لأنَّه مهما غاب عنها بطل الرواية فإنَّه في الأخير سوف يعود ويدافع عنها ».

تسرد لنا الرواية مذكرات **سعيد** الذي ولد في دوار بني عزيزية بالشرق الجزائري، حيث يروي قصته التي بدأت بالألم منذ يوم ولادته فقد توفي جده وعمه بسبب هيجان الثور أيام الحصاد، فكرهه أهل الدوار واعتبروه فأل شر خاصة بعد أن قرروا رجم الثور حتى الموت.

الدوار الذي كان يحكمه **القايد سي بلخير** وهو شخص متآمر مع الفرنسيين، إذ استطاع أن يقنع الجميع بفعل خرافته بأنَّه لا يمكن لأي أحد مغادرة الدوار بدون بركته، فقط **سعيد** ولد **بوعلام النية** لم يكن يؤمن بتلك الخرافة واعتبر بأنَّ الحياة ممكنة إلى أبعد من تلك الزيتونة الخرافية، رفقة **الشيخ صالح الأعمى** الذي كان يؤنسه في وحشته المظلمة بفعل عزفه الخرافي، فالشك المريب الذي كان يراود **سعيد** تجاه القايد **سي بلخير** جعله يتتبع تحركاته، ليكتشف أنَّه عميل مع الاستعمار الفرنسي ويدرك بأنَّ الامر خرافة للسيطرة على أهالي الدوار، مقرراً بذلك الهروب من الدوار البائس لاكتشاف العالم.

تبدأ رحلته المجهولة نحو الشمس حتى يصل إلى العاصمة (الجزائر) ليعمل في الميناء مدة ثلاث سنوات، إلى أن يقدمه رب العمل **السيّد جيرارد** إلى الضابط الفرنسي

أنطوان لوماتي الذي كان يبحث عن شاب لاقتناء الحاجيات لمنزله. هناك تنشأ علاقة بينه وبين ابنة الضابط **إيفلين**، تعلمه القراءة والكتابة وأشياء عديدة أخرى تختصر له كل الحضارة الغربية، بعد مدة يصارحها **سعيد** برغبته في مواصلة تتبُّع أثر الشمس نحو فرنسا، تساعده في ذلك بحكم أنَّ والدها مسؤول عسكري، ويصل سعيد إلى فرنسا لكنَّه لا يجد عملا، يتسكع طويلا ويتخذ من محطة مهجورة للقطارات مكانا مفضلا للنوم.

في إحدى الليالي دهس قطار شاباً مخموراً، فأراد **سعيد** مساعدته لكنَّه وجد جثة الرجل منتثرة، ومن شدة وقع الصدمة عليه يهرب ثم لا يلبث العودة إلى مكان الحادث والبحث في ملابس الميِّت عن شيء ما يمكن الاستدلال من خلاله عن هويته، يجد بطاقة الهوية فيقرر من خلالها أن يُبَلِغ عائلة الميِّت عن المصير الذي لَقِيَه ابنهم، لكن بعض الأحداث تتوالى تجعل من ذلك الأمر مستحيلا، ليعيش **سعيد** بعدها حياة جديدة بهوية ذلك الشخص **(جان الباريسي)**، لم يكن يختلف عن الفرنسيين بوجهه الأبيض وشعره المائل للحمرة وبلغته السليمة التي أتقنها بفضل **إيفلين** فلم لم يتفطنوا لأصله. وبفضل هويته الجديدة استطاع أن يحصل على عمل في المتحف، وأن يتابع دروس مسائية أهلته للدخول إلى كلية الطب بفضل مساعدة مباشرة من مدير المتحف **باتريس** الذي رأى فيه شبها غريبا بابنه الذي فقده في الحرب العالمية الثانية، ينجح بامتياز في تخطي عتبات دراسة الطب ويواصل إلى الأمام قاطعا كل صلته بالماضي، فقط المرآة كانت عدوَّه لأنَّه كان يُبصر من خلالها **سعيد** ابن الدوار فبمجرد رؤية وجهه يتذكر كل القصة ويدرك بأنَّ رمي التاريخ والتخلص منه ليس سهلا، ورقصة القمر مع **نورية** والتعابير الأكثر دهشة التي ارتسمت على وجه أمه وهي تبتهل بينما يركض كالمجنون من فرط الخوف، ذكراه الوحيدة التي يريد الاحتفاظ بها، يعمل في مستشفى فرنسي فيعامله الجميع باحترام بالغ لاعتقادهم بأنَّه فرنسي، بينما يُعامَل الجزائريين والعرب بعنصرية شديدة، هناك يتعرف على طبيبة يهودية تدعى **بانيستا** كانت زميلته في قاعة التشريح، يحكيان قصصاً مؤلمة ويتشاركان الأحزان.

في أحد الأيام وفي مظاهرات عارمة لحزب جبهة التحرير الوطني في فرنسا يصاب بعض الجزائريين، فيتم نقلهم للمستشفى أين يتعرَّف أحد المصابين على **سعيد** كان ذلك الشخص أحد الدواكرة الذي سبق **لسعيد** أن التقى بهم في ميناء الجزائر، فتحوم حوله الشكوك ويتأكد الممرض المغربي المساعد له بأنَّه جزائري، وبأنَّه يخفي قصة أكبر من كونه يحب العزلة، بعد ذلك وباحتدام المعارك في الجزائر وتصاعد وتيرة الحرب وتعاظم خسائر الجيش الفرنسي، يقرر القادة العسكريون استدعاء القادة الأطباء المدنيين للعمل في الجزائر، فتطرح عليه الفكرة ويرفض. يتهمه الكولونيل المكلف بالتجنيد **ميشال ديبارديف** بالجبن ثم بخيانة مبادئ الجمهورية الفرنسية، فيقرر بداية كابوسه الجديد من خلال قبولها العرض بعد أن كان يريد نسيان القصة.

يصل إلى الجزائر بشكله الفرنسي وبلغته المتقنة، كما أنَّ ملامحه الخارجية تغيرت بعد أن عاش في فرنسا مدة طويلة، وبعد مدة يراوده الحنين إلى زيارة المنطقة العسكرية التي يقع فيها الدوار الذي كان يسكن فيه، يتحايل على المسؤولين حتى يُحوِّلوه إلى هناك، وعند وصوله إلى الدوار الذي لم يتغير كثيرا، فقد كبر ولدا **القايد سي بلخير عومار** و**علي** حيث أصبح مساعداه وكل واحد منهما قايد أيضا، ومنذ رؤيتهما **لجان الباريسي** يشكَّان ويشمان فيه رائحة العربي، رغم أنَّ أباهما كان يبجِّله بحكم اعتقاده بأنَّه فرنسي، فقد كان **القايد سي بلخير** ينحني **لسعيد** كلَّما رآه، لكن **سعيد** يعامله باحتقار لأنَّه يعرف حقيقته.

و في أحد زياراته للكشف عن أهالي الدوار، وبعد كل ذلك الغياب الطويل يقترب من والديه ويلمسهما لأول مرة، لكن لا يملك القدرة على أن يخبرهما بحقيقية هويته، ويشاهد **نورية** ابنة عمه بعد غياب عشرين سنة والتي لم يستطع التكلم معها هي الأخرى، يحدث هجوم على الثكنة فيقرر القائد العسكري **ميشال لوبيي** برفقة **القايد سي بلخير** الانتقام من الدوار فيحضرون نساء بعدد الضحايا الفرنسيين ويقومون باغتصابهنَّ بشكل جماعي أمام عينيه، يعرضون عليه المشاركة فيرفض، بينما صرخات النسوة توقظ بداخله كل شيء في لحظات

أصله العربي، إنَّه **سعيد** الذي يريد أن يزيح **جان الباريسي**، وبعد نزاع داخلي عميق ومرهب يقرر الهرب برفقة **نورية** وقتل القائد العسكري، خاصة وأنَّ ابن **القايد سي بلخير عومار** يقرر الزواج بقوة من **نورية** التي رفضته لسنوات طوال بدافع انتظارها **سعيد** ليعود من رحلة الشمس.

يطلب **جان الباريسي** من قائد الثكنة **هيكتور بالاسي** كحيلة اختطاف **نورية** حتى يغتصبها، لكن قائد المنطقة العسكرية يرفض ذلك خوفاً من **عومار**، ولا يقبل إلَّا بعد محاولات **جان** الطويلة والتأكيد له بعدم معرفة **عومار** للأمر، في تلك الأثناء يكتشف سعيد بأنَّ **الشيخ صالح** لم يكن أعمى بل ابتكر تلك الحيلة حتى لا يصبه الذُّل، فيقرر أن يساعده بدوره لاختطاف **نورية** وقتل الكثير من العسكر الفرنسيين بتفجير القاعة التي يحتفل بها الجنود مع **القايد سي بلخير** وأبناءه، والهروب مع **نورية**، لكن **عومار** كان خارج القاعة ورأى **سعيد** و**نورية** يهربان، فأطلق عليهما وابلاً من الرصاص ماتا على إثره فيما فتك الأهالي بـ**عومار**، ثم تحلقوا حول **سعيد** و**نورية**، ويبكي **الشيخ صالح** ويصرخ بعمق قائلا: «هذا السعيد ولد بوعلام النية ونورية ماتوا شهداء »[1]، وقبل دفنهما قام الإمام بقراءة مذكرات **سعيد** التي وُجدت في جيبه ملفوفة بعلم الجزائر المخضَّب بالدماء، تلك المذكرة كانت تحتوي على يوميات **سعيد** منذ مغادرته الدوار.

كُتِبَت الصفحة الأخيرة للمذكرات من طرف **الشيخ صالح** بدماء **سعيد** و**نورية**، ويقال بأنَّه أصبح أعمى بعد تلك اللحظة، وبأنَّه هام في البراري ولم يُعرف له أثر بعد ذلك.

[1]* الرواية، ص342.