جدل المركز والهامش في الرواية السعودية .. روايات شهد الغلاوين أنموذجاً

د. إيمان عبدالعزيز المخيلد

قسم الدراسات العامة - كلية الإنسانيات والعلوم
جامعة الأمير سلطان - المملكة العربية السعودية

المستخلص:

شهدت الرواية السعودية النسوية تغيرا وتطورا كبيرا ليس فقط على المستوى الجمالي وطرائق السرد، لكن على مستوى الوعي بقضايا المجتمع، والتعبير عن هموم المرأة الذاتية من ناحية وهموم المجتمع وهوامشه الثقافية وهموم المرأة كهامش اجتماعي من ناحية ثانية؛ مما دفع الباحثة إلى دراسة الهامش وعلاقته بالمركز في روايات روائية سعودية شابة؛ بحثا عن تجليات هذا الوعي، وتأملا لمدى وعي الجيل الجديد من الكاتبات للخطاب النسوي و تمثلاته السردية؛ لتعرية الأنساق الثقافية المضمرة عبر تمثلات سردية لجدل وصراع المركز والهامش، الأنا والآخر، لذا ستحاول الباحثة استقصاء العلاقة الجدلية بين المركز والهامش، سواء كان الهامش اثنيا وعرقيا أو اجتماعيا(طبقيا ـ اقتصاديا) أو جندريا أو حتى هامش المكان، القرى والبيئات البينية التي تقع على حدود المدن في مقابل المركز/ المدن الكبرى، عبر قراءة سوسيو ثقافية لمشروع روائي للروائية السعودية الشابة شهد الغلاوين[1](بقراءة رواياتها الثلاث: فتاة سيئة، نشوق، الأعرج، للكشف عن الخطاب الروائي في الروايات محل الدراسة، والبحث في رؤيتها للعالم لمعرفة مدى وعيها بالخطاب الثقافي العام والخطاب النسوي بصفة خاصة.

الكلمات المفتاحية: الأنساق الثقافية، المركز والهامش، النسوية، الجندر.

The controversy of the center and the margin in the Saudi novel…Shahd Al-Ghalawain's novels are an example

Dr.Iman Abdulaziz Almukhiled

Abstract:

The Saudi feminist novel has witnessed a great change and development, not only at the aesthetic level and narration methods, but at the level of awareness of community issues, and the expression of women's self-concerns on the one hand, and the concerns of society and its cultural margins, and in the heart of it women as a social margin on the other hand; This prompted the researcher to study the margin and its relationship to the center in the novel of one of the young Saudi female novelists; In search of manifestations of this awareness, and a reflection on the extent of awareness of the new

generation of women writers of feminist discourse and its narrative representations; To expose the implicit cultural systemic through narrative representations of the controversy and conflict of the center and the margin, the ego and the other, so the researcher will try to investigate that dialectical relationship between the center and the margin, whether the margin is ethnic, racial,social(class economic),gender, or even the margin of place,villages and borders versus the center /major cities,Through a sociocultural reading of a novel project by the young Saudi novelist Shahd Al-Ghalawin,by reading her three novels: Bad Girl, Nashouq, and The Lame,To reveal the narrative discourse in the novels under study and research her vision of the world to know the extent of her awareness of the general cultural discourse and the feminist discourse in particular.

key words: Cultural patterns, center and margin, feminism, gender

المقدمة:

شهدت الرواية السعودية تحولات فنية وتغيرات جمالية جعلتها مرشحة لقراءة المجتمع والتغيرات التي تطرأ على بناه الاجتماعية والفكرية والسياسية والاقتصادية، متأثرةً بالمتغيرات التي تشتغل على الوعي العميق الذي يحاول إعادة النظر في الأفكار والأيديولوجيا التي تحكم اللاوعي الجمعي للمجتمع التي يمثلها الكتّاب والقرّاء معاً؛ فأسهم ذلك في انفتاح الخطاب الروائي على واقع المجتمع، والكشف عن الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة التي تحكم وعي أفراده. ولم تكن الكاتبة السعودية غائبة عن ذلك، بل تموضعت في قلب هذا الاشتغال الجمالي المهموم بالأبعاد السوسيو ثقافية، وكانت الروائية الشابة شهد الغلاوين من ضمن الكاتبات المنشغلات بالخطاب الجمالي القادر على حمل خطاب ثقافي واعٍ بذاته وأسئلته الجمالية والفكرية والرؤيوية؛ إذ ابتعدت عن ملامح تجارب البدايات التي تَسِم بعض الكتابات الغارقة في الرومانسية والذاتية، وحاولت أن تقدم خطاباً روائياً واعياً ومنشغلاً بما هو رؤيوي عميق يحمل أسئلته الفكرية والجمالية.

رغم ما حققته روايات شهد الغلاوين من مقروئية جيدة تكشفها المقالات التي نشرت في الصحف حال صدورها، ووصول روايتها «نشوق» إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية عام 2016م، فإنها لم تلقَ اهتماماً من الباحثين والأكاديميين لقراءة خطابها الجمالي أو خطابها الثقافي، فلم تُقدَّم عن إبداعها دراسات أكاديمية؛ لذا كان من المهم تناولها بالبحث والدراسة. وسوف تسعى الدراسة إلى تحقيق هذه الأهداف: تسليط الضوء على المسكوت عنه في الإبداع، والتأصيل لثنائية المركز الهامش في المجال الأدبي والنقدي، وإبراز تجليات المركز والهامش في الروايات محل الدراسة.

-من هنا تأتي إشكالية البحث التي يمكن صوغها في عدد من الأسئلة:

كيف تمثلت الكاتبة جدلية المركز والهامش في الروايات محل الدراسة؟

1. ما مدى وعي الكاتبة بالخطاب الهامشي؟

2. ما رؤية الكاتبة للعالم عبر خطابها الروائي؟
3. هل ثمة وعي نسوي رشحها أن تناقش المسكوت عنه في قضايا المرأة الاجتماعية عبر رواياتها الثلاث؟

لهذا سوف أعمد إلى قراءة خطابها الجمالي الذي قدمته في رواياتها الثلاث عبر منهج سوسي وثقافي مستعينة بآليات النقد الثقافي والدراسات الثقافية، وكذلك الأنساق الثقافية المضمرة والقادرة على كشف الصراع بين المركز والهامش، والقادرة أيضا على كشف الصراع بين الخطاب النسوي الواعي بذاته وبأسئلته والخطاب الذكوري المهيمن الذي يمثل المركز. ويتكون البحث من مدخل تكشف فيه الباحثة عن دلالات المركز والهامش لغةً واصطلاحاً، وتاريخ مصطلح المهمّشين في علم الاجتماع وفي الدراسات الأدبية والنقدية، وثلاثة مباحث: الأول يتناول المكان بصفته هامشاً اجتماعياً وتجلياته في الروايات محل الدراسة، والثاني يكشف عن مدى وعي الكاتبة بجدل الثقافة الذكورية والنسوية ووضعية المرأة بصفتها هامشاً في الروايات محل الدراسة. أما المبحث الثالث فيناقش الميتاسرد باعتبارها تقنية جمالية هامشية تتمرد على الجماليات المركزية السائدة، فالسرديات البديلة (صوت الهامش) تعد نوعاً من مناهضة السردية النمطية التي يقدمها المتن (صوت المركز)؛ ولهذا سأحاول الكشف عن الخطاب الثقافي لدى الكاتبة، ومدى وعيها بجدلية المركز والهامش، وكذلك مدى وعيها بالخطاب النسوي بوصفه أحد خطابات المهمشين الذين تَمَثَّلَهم الروائيون في سردياتهم.

المدخل:

الهامش في دلالته المعجمية:

إن البحث في جدلية المركز والهامش في الروايات محل الدراسة يدفع الباحثة إلى قراءة سوسيوثقافية للخطاب الثقافي الظاهر والمضمر الذي تتبناه شهد الغلاوين، والبحث عن رؤية العالم في كتاباتها؛ للكشف عن وعيها بالخطاب الثقافي، وهل هو خطاب ينتصر للهامش،ويحاول أن يمنحه الفرصة للكلام لنسمع - نحن القرّاءَ- صوت المهمش والمبعد والمُقصَى، أم تتبنى خطاب المركز وتتحدث بصوته؟ وسوف أستقصي الجذور اللغوية لمصطلحَي المركز والهامش، فـ«الرَّكزُ: غرسك شيئاً منتصباً كالرمح ونحوه. تركزه ركْزًا في مركزه، وقد رَكَزَه ويركُزه، ويركِزه ركْزًا وركَّزه: غرزه في الأرض. والمراكز منابت الأسنان، ومركز الجند الموضع الذي أُمِروا أن يلزموه وأمروا ألا يبرحوه، ومركز الدائرة: وسطها، وهكذا كلها معانٍ تشير إلى التمركز والتموضع والثبات والاستقرار[2]»

كما نجد نفس المعنى في القاموس المحيط؛ إذ يأتي «المركز دالاً على الثبات في مكان واحد: ركَزَ الرمح يركِزه ويركُزه: غرزه في الأرض، والمركز: وسط الدائرة وموضع الرجل ومحله، وحيث أمر الجند أن يلزموه، والرِكز بالكسر: الصوت الخفي والحس، والرجل العالم العاقل السخي الكريم، وارتكز على القوس: وضع سِيتها على الأرض ثم اعتمد عليها[3]»

إذن المركز هو الثبات والاستقرار، ولا يختلف الأمر في المعاجم الإنجليزية والفرنسية عن تلك الدلالات، ففي معجم «هاشيت» يعرّف المركز بأنه: «نقطة تتموقع بمسافة متساوية مع جميع النقاط الأخرى للدائرة.. مركز إعادة نظام لشكل هي نقطة هذا الشكل الذي يبقى مطابقا له حتى بدورانه حول

الدائرة[4]»، وفي قاموس أكسفورد يأتي «المركز نقطة في وسط شيء ما وتكون متساوية وبعيدة عن جميع نهاياتها أو مساحاتها. المركز نصف لاعب في بعض الألعاب الجماعية... أو هو منتصف الميدان[5]». ويتفق معجم لاروس في هذا المعنى أيضاً؛ إذ إن» المركز وسط أي مكان مهما كان. وسط المدينة هو مكان رئيسي أو مركز الأعمال. جماعة أعضاء المجلس السياسي تتموقع في الوسط...المركز نقطة تتموقع بمسافة مساوية للنقاط الأخرى[6]».

أما كلمة «هامش» التي اشتُقَّت من الفعل «همش»، فنجد فيها «همش: الهَمْشةُ: الكلام والحركة، هَمَشَ وهَمِشَ القوم فهم يَهمَشون، ويَهمِشون وتَهامَشوا. وامرأة هَمَشى الحديث، بالتحريك وتُكثِر الكلام وتجْلُب. والهَمشُ: السريع العمل بأصابعه. وهَمَشَ الجراد: تحرّك الثور... ويقال للناس إذا كثروا بمكان فأقبلوا وأدبروا واختلطوا: رأيتهم يهتمشون ولهم هُمشةُ... ويقول ابن الأعرابي: الهمْشُ والهَمَشُ كثرة الكلام والخطل في غير صواب؛ وأنشد: وهَمِشوا بكلم غير حسن[7]». وقد وردت الكلمة في المعجم الوسيط كالتالي: همش الرجل همشا أي أكثر الكلام فِي غير صَواب. وهمش القوم تحركوا، وهمش الجراد أي تحرك ليثور. وهمش الكتاب: علق على هامشه...، وهمش القوم كثُروا بمكان وأقبلوا وأدبروا واختلطوا[8]»

الهامش الاجتماعي اصطلاحا:

وردت الكلمة ترجمةً لمصطلح إنجليزي هو (Margin) الذي استخدم في الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ويرتبط بعدة مجالات: ففي مجال السياسة هو المتمرد على السلطة. أما الهامش في مجال علم الاجتماع فهو المعزول والمقصَى اجتماعيا، وأما في مجال الاقتصاد فيشير إلى الدول التي تستهلك إنتاج الدول الغنية المنتجة، وهي الدول التي تفتقر إلى مقومات القوة (رأس المال) فتعيش غالبا على ما ينتجه المركز (الدول الغنية). فمتى بدأ إطلاق مصطلح المهمشين على جماعة بشرية ما، وما علاقته بمصطلح «أدب المهمشين»؟ وما حدود أدب المهمشين؟ وما أسباب التهميش الاجتماعي؟

ثمة آراء كثيرة وردت في بداية استخدام مصطلح «المهمشون»، لعل أبرزها أنه مصطلحاً يُشير إلى جماعة بشرية، وحركة تقف على يسار المركز، وتتمرد عليه في الغرب، فقد ظهرت مجموعات كثيرة تسمى بالهامشيين أو الحركة الهامشية، ويُرجع الباحث المغربي أحمد شراك نشأة هذه الحركات إلى المجتمع الأمريكي: «نشأة هذه الحركات تعود إلى المجتمع الأمريكي في العقد الثالث من القرن العشرين (1920-1930) حيث استقطبت اهتمامات السوسيولوجيين الأمريكان مع مدرسة شيكاغو. إنها المرحلة التاريخية (أو الزمنية على الأصح) التي كثرت فيها الأدبيات والأحاديث حول مجموعات كيدس والكانج، هذه المجموعات التي كانت تنحدر من حركة الهجرة إلى أمريكا، هم أطفال المهاجرين الذين يعيشون في الشارع لأن المجتمع والمراقبة التقليدية تتوارى. إنهم إيطاليون ويهود وألمان وبولونيون وإيرلنديون ومكسيكيون وسود منحدرون من الجنوب. وقد انتعشت هذه الحركة لتعم بلداناً غربية أخرى كبريطانيا التي ظهرت فيها مجموعة «تيدي بويس» وفرنسا التي ظهرت فيها حركة «أصحاب الياقات السوداء[9]». وقد ارتبط المصطلح بدراسات علم الاجتماع، فعبدالواحد المكني يرى أن: «مصطلح التهميش مستعمل بكثرة، ولا سيما في الدراسات السوسيولوجية، وحداثة الاستعمال في القواميس واللغات لا علاقة لها بقدم الظاهرة تاريخيًا؛ فالمصادر العربية تتحدث عن «السوقة والأغفال والدهماء والرعاع والسفهاء والمنبوذين والبؤساء والأوباش»، وكلها

نعوت للطبقات الاجتماعية الدنيا التي تتموقع في هامش تنظيمات المجتمع وتكون دومًا عرضة للإقصاء والتغييب. لذلك فإن مصطلح الإقصاء أو التغييب مرتبط أيما ارتباط بظاهرة التهميش، بل إنه نتاج مباشر لها في أغلب الأحيان[10]» وجاء في معجم مصطلحات الأدب أن: «الهامش: الجزء الخالي من الكتابة حول النص في الكتاب المطبوع أو المخطوط. التهميشات مجموعة تعليقات لكاتب ما على متن غيره، وعادة تكتب أو تطبع بالهامش بحروف مختلفة عن حروف النص[11]». ويعيد المؤلفان نشأة المصطلح إلى زمن أبعد كثيرا من استخدامه في مجال الدراسات الثقافية المعاصرة؛ إذ يرجع المصطلح إلى المؤرخ والناقد الفني الإيطالي جورجيو فاساري Giorgio Vasari (1511ـ 1574)، فقد استخدمه فارساي؛ « ليعبر عن قدرة الفنان في الجمع بين عناصر جميلة في وحدة جميلة الانسجام. ولم يعن التكلّف بمعناه المستهجن إلا في أواخر القرن الثامن عشر حينما استعمل لنقد الأسلوب الفني الذي شاع بين عهد مايكل انجلو وعهد روبنس Rubens في أساليب فنانين من أمثال تنتوريتو Tintoretto وتشيليني Cellini وألجريكو ElGreco [12]» وقبل أن يُحدَّد مصطلح «الهامش» ويُحمّل بدلالاته السوسيولوجية نَسَبَهُ البعض إلى مفاهيم الكدية والاحتيال، فقد استعملت كلمة «تهميش» مجازاً لتشير إلى موضع الشخص أو الجماعة في المجتمع من حيث درجة الانتماء أو الاندماج؛ فبقدر ما يتضاءل الانتماء تزداد الهامشية ليصبح الإنسان الهامشي هو: «الذي يعيش على هامش المجتمع المنتج، فهو عالة عليه لا يساهم في عملية الإنتاج، لكنه يستثمرها بطرق غير شرعية كالاحتيال والسرقة والسطو. وهو لا يرى في ذلك عيباً، بل يعتبره حقاً مشروعاً لأن المجتمع في نظره ظالم، يتكون من ذئاب بعضها ينهش بعضاً، فوجب أن يستولي على رزقه بالحيلة أو بالقوة أو بالكدية [13]».

كذلك رأى الباحث المصري سيد عشماوي أن «الجماعات الهامشية المنحرفة يرتبط نموها وازديادها بالأوضاع الاجتماعية السياسية والاقتصادية، وأن عنف هذه الجماعات مرتبطٌ بعنفِ السلطة وتعسفها. وترتبط الظاهرة أيضاً بفقر هذه الجماعات ... فهم يحلّون مشاكلهم على نحو ينحرف بهم مزيدَ انحراف عن المجتمع الذي يعيشون على هامشه ... فهذه ظاهرة واحدة قد تفسرها نظرياتٌ عدة. منها نظرية التبعية التي تراهم تكويناً طبقياً -بروليتاريارثة- له مكانة اجتماعية متدنية، ولكنه يمثل رصيداً شعبياً لتحرك راديكالي عنيف يحررهم من التبعية. ومنها نظرية الهامشية التي تراهم في عزلة حضرية نسبية يشعرون فيها بالنبذ، يدفعهم إلى الخروج على النسق العام للمجتمع الذي يسعى إلى التكامل. ومنها النظرية الثقافية التي تراهم ثقافةً فرعيةً خاصة جانحة، ترتبط بثقافة الفقر، ثم تتفرع إلى ثقافاتٍ أخرى بحسب تفرع هذه الجماعات إلى جماعاتٍ عدة[14]» وعلى الرغم من الطبيعة الملتبسة لمصطلح «الهامش» الاجتماعي فقد صِيغَ وصُقِلَ تدريجياً؛ ليفسر وضع الجماعات المهمشة وعلاقتها بما هو سياسي واجتماعي واقتصادي، وصار المفهوم يساعد علماء الاجتماع على تحديد المسافة بين الأفراد والجماعات والمجتمعات في علاقتهما مع مراكز السلطة والموارد والقيم السائدة، كما بات من الواضح كثيراً أنّ مفهوم «الهامش» يتعلق بمن هو مُقصًى لأسباب اجتماعية، واقتصادية، وعرقية وجندرية. ومن المهم للدراسات الأدبية التي تفيد من علم الاجتماع فيما يسمى بعلم اجتماع الأدب (سوسيو ثقافي) أن يكشف عن الأسباب التي تكرس للتهميش ومدى تأثيره في ثقافة الجماعة الشعبية في مجتمع ما. وقد تناول الفلاسفة مفهوم الهامش والتهميش وأثرهما في بنى المجتمع الاجتماعية والاقتصادية، فنجد بيل أشكروفت يشير إلى أن التهميش إنما يأتي من «تجربة العيش على الهامش،

فهي نتيجة البنية التضادية لمختلف الخطابات المسيطرة[15]». ولقد كثر الحديث عن «أدب المهمشين» مع شيوع الدراسات الثقافية التي تعنى بدراسة الأنساق الثقافية التي تحيط بإنتاج النصوص الإبداعية وعلاقتها بعلوم الاجتماع والسياسة والاقتصاد، وحتى علم النفس وغيرها من العلوم. وتعد الدراسات الثقافية فرعا من فروع البحث الأدبي، فهي تخصص معرفي أكاديمي ومنهج تحليل للثقافة من منظور اجتماعي سياسي أكثر مما هو جمالي. وهو مجال حديث العهد نسبيا؛ إذ ترجع بداياته إلى عشر الستين من القرن العشرين في بريطانيا على يد مجموعة من الناشطين والمفكرين الأكاديميين، لينتقل لاحقاً لباقي الدول الناطقة بالإنجليزية والدول الأخرى الناطقة بالفرنسية، وبعدها أخذ طابعاً عالمياً. ومن أبرز اهتمامات الدراسات الثقافية دراسات التابع التي تعد موضوعا من موضوعات ما بعد الكولونيالية، وقد ظهرت هذه الدراسات أساسا على يد ثلة من المفكرين وعلى رأسهم الناقدة ذات الأصول الهندية غاياتري سبيفاك Gayatri Spivak، فالتابع هو الفرد الذي يعيش ضمن مجموعة غير قادرة على التعبير عن حاجاتها وتطلعاتها أو رؤيتها. والتابع هو أحد صور المهمشين الذين لا يستطيعون التعبير عن حاجاتهم وتطلعاتهم ورؤاهم للعالم. والتهميش مصطلح يشير إلى جماعات أو أفراد تتمرد على المركز/المتن، وتقدم نفسها نموذجاً بديلاً لإخفاق المركز في احتواء هذه الهوامش، وتقترح حلولاً بديلةً لما قدّمه، وتسعى لتحل محله إن تمكنت من ذلك. ويرتبط التهميش أيضا بفكرة الإقصاء والاستبعاد الاجتماعي لمكون ثقافي أو أكثر من مكون من المكونات الثقافية المختلفة في مجتمع ما؛ مما يساعد على نشأة سردية «الصراع بين المتن والهامش» فلا شك أن مصطلح التهميش إنما يدل على: «السبل التي تسد فيها المسالك أمام أعداد كبيرة من الأفراد للانخراط الكامل في الحياة الاجتماعية الواسعة[16]» والتهميش يكون غالباً على أسس سياسية واجتماعية وعرقية وجندرية، فقد يستبعد المركز كل من يختلف معه من جماعات المعارضة (سياسيا) وقد يهمش المركز ويقصي الطبقات الاجتماعية الفقيرة التي يراها عائلا عليه، فهي برأيه لا تُنتج ما تأكل، بل تنتظر دوما أن يمدها المركز بالمقدرات الاقتصادية التي تتقوت عليها(اقتصاديا) وقد ينشأ صراع طبقي بين الطبقات المهيمنة بثقافتها السائدة (النخبة الاجتماعية) والطبقات الأفقر (اجتماعيا)، بل قد تتقلص الطبقة المتوسطة وتتآكل، تلك الطبقة التي تقف في المنتصف بين الأثرياء والفقراء، وعند تآكلها تقترب هذه الطبقة أكثر من الطبقة الفقيرة. وقد يكون على أساس جندري تهميش الثقافة الذكورية للمرأة وإقصاء مشاريعها وأحلامها وحقوقها لصالح الرجل. ويجب أن نتساءل أين يوجد الهامش؟ لنعرف أن الهامش «يوجد خارج المركز، فمقابل الهامش هناك المركز، ففكرة الهامش بلا «مركز» لا معنى لها، أي إن المهمش لا يمكن أن يكون مهمشاً في حد ذاته، بل بالنسبة إلى حالة أو وضع مركزي[17]»

لكن التهميش في الأدب يختلف في إدارته لآلية الصراع مع المركز عن التهميش الاجتماعي، فالتهميش في الأدب قد يتمثل في جماعات متمردة تقدم سرديات بديلة عن السردية النمطية التي يقدمها المركز، وقد تمثّل الكتّاب هذا الوعي فعملوا على التجريب في طرائق السرد، سواء أكان هذا التجريب في تشظي السرد خروجا على الحبكة النمطية أو الاشتغال على الميتاسرد الذي يكسر الإيهام لدى القارئ، فيناقش الكتاب خطاب السرد وجماليته بصفته جزءاً من الفضاء السردي. ويرى بعض الباحثين أن ثمة أفكاراً فلسفية وأيديولوجية ساعدت على شيوع مصطلح أدب المهمشين وهي «انتشار أفكار العولمة وما بعد الحداثة، فالعولمة لم تكتفِ بصبغ العالم بصبغة واحدة، بل عملت على مقاومة ظهور كيانات كبرى جديدة، وسعت

إلى تفتيت الكيانات القوية القائمة إلى قوميات وشعوب صغيرة، مما زاد من مساحات التهميش في العالم[18]». وقد مثّلت أفكار ما بعد الحداثة انتصاراً للهوامش المختلفة التي تحيط بالمركز، فالحداثة كانت مركزية بامتياز، لكن ما بعد الحداثة انتصرت للمقموع والمهمش والمسكوت عنه ومنحته فرصة للوجود بجوار المتن، فقد سمحت بالتعدد والتنوع، ولم تتبنَ خطاباً مركزياً واحداً، بل قبلت بالمركز والهامش. في حين أن المركز أنتج ثقافة وسيَّدها على الهامش، فمن يقرأْ جيدا في السردية الجندرية يرَ أن السردية النسوية قائمة على الصراع مع الثقافة الذكورية التي تبناها المركز/الرجل، وسيدها على المجتمع بما فيه الهامش/ المرأة. وتهتم ما بعد الحداثة بالهامشي وتحاول أن تستنهضه وتوجد له مساحات من الوجود بجوار المركز، تناقشه وتطرح تساؤلات تدعو للتفكير والتأمل، فمفكرو ما بعد الحداثة والدراسات المابعد كولونيالية، كتبوا كثيرا عن أهمية إعادة الاعتبار لهذا المهمش والمستبعد من قبل المركز حتى يمكننا أن نستمع للصوت المكتوم للهامش.

المركز اصطلاحا:

الأدب المركزي الأدب البلاطي وأدب يشتغل بحياة الترف التي يحياها الخاصة من الساسة ورجال الدين أحيانا وبحسب هذا التعريف فالأدب المركزي هو ذلك النوع من الأدب الذي يخدم الطبقة العليا من المجتمع لذلك فهو دائما محتفى به ومحاطا بالاهتمام والحضوة لأنه النموذج المكتمل الذي يحتذي به لا، لكونه بلغ الذروة في كمال التعبير، ولكن لكونه موافقا للسلطة و لمخططاتها، وهو بمثابة وسيلة إشهار ودعاية لها لأنه يشيد بإنجازاتها ولو كانت فاشلة...و يمثل الأدب الرسمي الذي يحظى برعاية السلطة ويلتقي مصطلح المركز بمصطلح الأدب العالمي الذي يمُثل أدب النخبة، و الأدب الارستقراطي.

«أن 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، لأنه ليس كل أدب كلاسيكي بالضرورة هو أدب السلطة، فمن الأدب الكلاسيكي ما هو مقاوم ورافض، وخير مثال أدب الصعاليك والمتمردين على مختلف النظم القبلية والعشائرية، ومختلف السلط، فليس أدب البلاط هو الأدب الرسمي والمحتفى به غالبا فالأدب الذي لا يعارض السلطة ومصالحها، حتى وإن لم يكن أدبا مركزيا، فإنه 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». [19] وأدب المركز قد يطلق عليه الأدب المؤسساتي بتعبير الناقد السعودي عبد الله الغذامي، الذي يرى أن الأدب المؤسساتي هو أدب السلطة، مستدلا بكتاب البيان و التبيين للجاحظ، يقول: «إن هذا الكتاب يمثل نموذجا لتجاوز نسقين ثقافيين يتجاوران في حال الصراع المكبوت بين المتن و الهامش، بين الثقافة المؤسساتية المهيمنة والثقافة الشعبية المقموعة، ومن ثم فإن المؤلف يتوسل بالاستطراد لكي يتمكن من العبث بالنسق دون ملاحظة من الرقيب الثقافي المؤسساتي[20]»، فالتاريخ الرسمي في العالم يعتني بما هو مركزي، وهو تاريخ سلطات مرجعية ومرجعيات سلطوية اكتسبت القداسة، ومارست الهيمنة والتخويف والإقصاء للمختلفين أو للمُهمشين، فهي تُقدم نفسها باعتبارها الثقافة الشرعية؛ لتؤسس ذاتها في مجرى التاريخ، وتقضي على آمال الآخرين بالصعود والتقدم، فلا تمنحهم فرصة أو مقدرة للتعبير عن ذواتهم، فهم في عُرفها حثالة صراع البقاء، وآخر التشوهات في الجسد الاجتماعي القائم على الهيمنة والتراتب. ولا شك

أن الأدب التفت إلى المهمشين إن لم نقل إن المهمشين هم الموضوع الأول للأدب. فإذا قرأنا مثلاً رواية «الحرافيش» لنجيب محفوظ التي دلَّ اسمها قبل نصها على فكرة المهمشين الذين عرفنا من البحوث الاجتماعية أن الحرافيش من الكلمات الدالة عليهم. ومثلها رواية «أولاد حارتنا» التي تهتم بعالم «الفتوات». لكن ما السمات الجمالية التي تسم السرد المحتفي بالهامش والذي يمكن أن نطلق عليه «أدب المهمشين»؟ وهل التمرد الذي يصبغ رؤية العالم لدى منتجي هذا الأدب يعكس تمردا جماليا يفكك آليات كتابة المركز ويقضي عليها؟ أم أن مناقشة أسئلة الهوامش الاجتماعية في السرد كفيل بأن نطلق عليه جماليا «أدب الهامش»؟

المبحث الأول: المكان بين المتن والهامش في الفضاء السردي

يُعدُّ المكان إشارة مهمة على جدلية المركز والهامش، فهو يجسد صراع المركز مع الهامش، ويمكن تقسيم المكان في هذا الصراع إلى: المكان المركز (المدن الكبرى) والمكان الهامشي (ضواحي المدن، المدن الصغرى، القرى)، ولكي نكشف مدى وعي الروائية بدور المكان في جدلية المركز والهامش وصراعهما؛ يجب أن نقرأ تمثّلها للمكان في الروايات الثلاث، ووعيها بطوبولوجيا الأماكن، وهل انحازت للأماكن المركزية أم الأماكن الهامشية؟ وكيف عبرت عن ذلك، وكيف تمثلت سردية الصراع تلك. والمكان في السرد الروائي لم يعد مجرد مسرح للأحداث تتم فيه، بل صار رمزاً لفلسفة وفكر دالين على الاعتناء بالهوامش الاجتماعية، فالفضاء الروائي بوصفه المسرح الروائي بجميع عناصره يسهم في تجسيد صراع المركز والهامش، فالروائي من خلال وصف الفضاء السردي/المكان إنما يساعدنا على صنع صورة مشهدية تخيلية عن الشخصيات والأحداث، كي يتمكن الروائي من أن «يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي[21]». والروائي حينما يصبغ مكانه بصبغة طوبوغرافية من خلال «المعاني الوصفية التي تدخل في تركيب صورة المكان والقيم الرمزية المنبثقة عنها[22]» إنما يحاول أن يجسّد صراع المركز والهامش، فهو من خلال المكان يتمكن من أن يعكس الفروق الاجتماعية بين المكونات الثقافية المختلفة لشخوص الرواية؛ مما يعني أنه قادر على تمثل جدل المركز والهامش. فلا يصبح المكان مجرد «تهدئة الحركة السردية الصاخبة، والتخفيف من حدة الأحداث القهرية[23]»، بل يسهم توظيف الروائي لطوبوغرافية المكان في فهم آليات الصراع، فيتحول المكان إلى صورة سيميائية يعطي دلالات تميز بين المركز وهوامشه. فتصير وظيفة المكان في الفضاء الروائي إشارات سيميائية على الفروق الاجتماعية بين الطبقات؛ مما يوحي بتمثل الروائي لجدلية الصراع بين المركز والهامش؛ إذ يتمكن الروائي بتوظيفه للمكان بوصفه دلالةً على المركز والهامش من خلق «علاقة لغوية متولدة تتمتع بخصوصيتها من السياق والموضوع داخل النص[24]» وإذا كان المكان الروائي «يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات، فإنه يتخذ قيمته الكبرى من خلال علاقته بالشخصية[25]». كما أن له دورا محوريا في السرد، سواء أكان مكانا رئيسيا مركزيا أو مكانا هامشيا، ففي سيموطيقا المكان لا يمكن اعتباره مجرد مسرح للأحداث و»ليس فضاء فارغا، لكنه مليء بالكائنات وبالأشياء وهي تضفي عليه أبعادا خاصة من الدلالات[26]». والمكان السردي يختلف أثره في الشخصيات ودوره في بنية السرد، بحسب توظيف وتوجيه الكاتب، وفي الجانب الآخر يظل «المكان بيئة معيشة ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، ويحمل المكان في طياته قيما تنتج عن التوظيف المعماري كما تنتج عن التوظيف الاجتماعي فيفرض كل مكان سلوكا خاصا على الناس[27]». وقد تناول الفلاسفة المكان في أطروحاتهم

الفلسفية، وأول من أشار إلى المكان وقدم رؤية فلسفية له هو أفلاطون، فالمكان عنده «غير حقيقي وهو محل التغيير في عالم الظواهر المحسوسة[28]».

في حين أن أرسطو يرى أن المكان لا وجود له بلا إنسان، فالمكان «موجود ما دمنا فيه[29]». والمكان يتفاعل بوجود الإنسان فيه؛ ليثبت وجوده ووجود غيره من خلال امتداده، وقد تحدث ميخائيل باختين عن عنصري الزمان والمكان في السرد بما أسماه الكرنوتوب» الزمكانية» فهما مصدران معرفيان يمكن أن نستمد منهما قبلياً معارف تأليفية متنوعة من خلال تفاعلهما في السرد. ولعل أبرز الفلاسفة الذين اهتموا بالمكان، وخاصة المكان الهامشي هو الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا الذي انشغل بتحريك الثابت، والتأكيد على التعدّد، وإفساح المجال لتبادل الأدوار والمراكز بين الأنا والآخر. فنراه يسأل في كتابه «هوامش الفلسفة»: «أيمكن لهذا النصّ الذي بين أيدينا أن يصبح هامشاً لهامش؟ وإلى أين يمضي متن النصّ عندما لا يكون الهامش أمراً ثانوياً فقط وإنما مستودعاً لا ينضب؟» ويردف أنّ «مفاهيم الخارجية والغيرية لم تُثر دهشة الخطاب الفلسفي؛ لأنّه دائماً خطاب مشغول في ذاته، وإذا كانت هناك هوامش فهل ما زال هناك فلسفة؟[30]». يعمد دريدا إلى تفكيك الخطاب فيما وراء النص الفلسفي. وهذا الخطاب يكون مغلقاً في تمثيله لهامشه الخاص. وهو ما يقتضي أن نأخذه في الاعتبار وأن نلتفت إلى شيء آخر تماماً: فيما وراء النصّ الفلسفي، فلا يوجد هامش أبيض وفارغ، وإنما نصّ آخر هو نسيج من الاختلافات بين القوى بلا أيّ مركز مرجعي حاضر، فالخطاب الفلسفي يفكر في المقموع والمكبوت في الفلسفة.

كما أن الفيلسوف الفرنسي جان جينيه من الكتاب الذين انحازوا للهامش وللأماكن المهمشة، ففي مسرحيته» الزنوج» يستنهض الهامش، ويجعله مقاوما للمركز، يلبس الممثلين أقنعة المركز ويجعلهم يقومون بأدوار المركز فيما يمكن تسميته سردية» الضد» في كتاباته وقف جينيه، وهو الذي ارتاد السجن منذ شبابه، إلى جانب اللصوص والفقراء، مبرراً تصرفاتهم، ووقف إلى جانب الخدم ضد سادتهم، وإلى جانب الثوار الجزائريين ضد السلطات الفرنسية... ووصل به الأمر إلى أن يعلن مناصرته لثورة الهنود السود في أميركا، ثم انتقل إلى تأييد الثورة الفلسطينية. كتب جنيه عن المهمشين في أعماله الإبداعية: «الزنوج»، «الخادمتان»، و»الشرفة» وغيرها، وكان المكان في أعماله بطلا رئيسا، لكنه كان دوما مكانا هامشيا. ويرى محمد برادة أن انحياز جان جينيه للهامش الاجتماعي لم يقتصر على مسرحياته، بل امتد لحياته وتعاطيه مع المجتمع، حيث يقول:» حياة الهامش ما كانت لتؤتي أكلها لولا أن جينيه كان يتوافر على ذكاء خارق، وحساسية رقيقة وموهبة أدبية فائقة... ومن داخل السجن، في أربعينيات القرن الماضي، كتب نصوصه اللافتة: «المحكوم بالإعدام»، «نوتردام دي فلور»، «موكب الدّفن»، فلفت نظر كبار الكتاب آنذاك وفى طليعتهم جان كوكتو وسارتر اللذان عملا على إخراجه من السجن. غير أن جينيه لم يغيره النجاح، ولم ينجذب إلى الأجواء المخملية، وإنما ظل متعلقا بالرؤية التي بلوَرها وهو يواجه الوحدة وظلم المجتمع، ولم يقبل أن يندمج في مناخ الحلقات الأدبية ولم يستسلم إلى الشهرة وإغراء المال. أصرّ على أن يتابع حياته على الهامش وأن يواصل الكتابة ضد مجتمعه، فرنسا، التي يكرهها، بل وضد العالم المصاب باختلالات ظالمة [31]».

يحضر المكان محفزاً سردياً لدى الكتاب عبر مساحات الوصف، كما يحضر محفزاً ثقافياً بما له من حمولات ثقافية من خلال دلالته على الهامشي الذي يقاوم تغُول المركز وطغيانه عليه. كذلك ينبني الصراع

بين المركز والهامش لتحقيق شرط ما هو إنساني فيه، وقد تمكنت شهد الغلاوين من توظيف المكان السردي بؤرةً لنمو وتطور الأحداث، والشخصيات الرئيسة، فأضفى على فضاء الروايات جمالية فنية ورمزية عالية من خلال ما يولده فضاء المكان من دلالات رمزية؛ إذ تقوم آلية السرد التي اتبعتها الغلاوين في رواياتها بالحفر في ذاكرة المكان الذي شهد التحولات الاجتماعية والثقافية والجمالية، فقد كان فعل السرد فيها وفق تقنية الاسترجاع أحيانا والزمن الخطي أحيانا أخرى، أو عبر تقنية التداعي الحر لذاكرة الأماكن الذي جاء محفزاً أساسياً للكشف عن دواخل الشخصيات التي أضمرها المكان داخل جنباته ملقياً الضوء على الصراع النفسي الذي تعانيه الشخصيات بما حدث لها من تحولات درامية واجتماعية هدفها تجريد المكان من حيادتيه الجمالية والطبيعة والفنية، واستغلاله لتأجيج صراعات ثقافية واجتماعية.

كما يظل للأماكن آثار روحية وثقافية عميقة داخل اللاوعي الجمعي لدى البشر جميعا، بما يشبه الحاضنة للذاكرة الإنسانية، فالمكان يشكل أحلامهم ويصنع لغتهم وتصوراتهم عن أنفسهم، وهو ما يُستنطَق من خلال صورة المكان: الشارع، البيت، الحي، المدينة، السجن، السوق وغيرها من أماكن؛ لتعكس الروائية صراع الشخصيات الذي يسهم بالطبع في تطور الأحداث، فرواية «نشوق» من أبرز روايات الغلاوين الثلاث التي احتفت بالمكان، منذ العتبات الأولى لها، فالإهداء الذي صدرت به الكاتبة روايتها إنما تعي من خلاله تمثلها لدلالة المكان الذي يشير إلى جدل المركز والهامش، فقد أهدت الرواية إلى مكان يعتبر هامشيا وليس مركزيا، فهو إشارة إلى مدينة صغيرة تناهض المركز (لو اعتبرنا المدن الكبرى في المملكة العربية السعودية مركزا مثل الرياض وجدة ومكة والمدينة) وتتجادل معه، فهي تقول في الإهداء: «إلى مدينتي (مدينة الزيتون) الأرض الطيبة من أنجبت مليون نخلة.. وأبي[32]»، إذن فهي تنتصر منذ البداية لمكان هامشي، وتستجلبه لفضاء المركز، حيث تنسب له العظمة والهيبة (أنجبت مليون نخلة).

يصبح المكان في الرواية محفزا سرديا لتفجير الأحداث والتأثير فيها: «كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر و الحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر[33]»، فحين نتقدم قليلا مع خطاب العتبات نقرأ في «المقدمة» التي أوردتها الكاتبة في صدر الرواية وعيها بالمكان الذي أنهضته وصنعت من خلاله إزاحة من الهامش إلى المتن، بل قرنت بينه وبين المرأة التي يمكن أن تكون مهمشة، لكنها تحاول عبر خطابها الروائي أن تنتصر لها هي الأخرى:»حين تنحت مدينة ما تفاصيلها المتطرفة في ملامح من يسكنها هنا تتأرجح بنا الأحلام ما بين الواقع والخيال.. لم تكن «الجوخ» مدينة صغيرة فقط، بل كانت امرأة بكل تفاصيلها الصغيرة التي منذ أن خُلقت على أرضها حتى هذه اللحظة لم أستطع التخلص من كل ترسباتها، فشرعت في كتابة حكاية المرأة (المدينة) بهدوئها.. بخوفها.. بخطيئتها، بكل منغصات الحياة التي طفحت على سطحها. وبليلها الحالك الطويل الذي يعربد في طرقات المدينة بلا عيون. وكيف قدر لامرأة صغيرة أن تلوي عنق المجتمع وتنحت تفاصيلها الدقيقة بملامح مدينة بأكملها[34]»

إن المكون المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محدداً أساسياً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي إنه سيتحول في النهاية إلى «مكوّن روائي جوهري ويُحدِث قطيعة مع مفهومه كديكور[35]». فثمة وعي حاد امتلكته الكاتبة بدلالة المكان الهامشي وتوظيفه في الفضاء السردي، بل وإقرانه بهامش اجتماعي آخر هو «المرأة» التي تشير ضمنيا إلى الكاتبة. فرغم أنها تصف مؤلفتها الضمنية أو ذاتها النسوية

الساردة بأنها «امرأة صغيرة» في إشارة لوجه من أوجه التهميش، إلا أنها تمكنت من أن تناهض التهميش و«تلوي عنق المجتمع» وتستجلب الذات الساردة المهمشة من الهامش إلى المتن، حينما نحتت «تفاصيلها الدقيقة بملامح مدينة بأكملها.

يُمثّل المكان في رواية نشوق ضغطا نفسيا على بطلة الرواية وابنتها، فحيثما تحل يعاملها الناس بماضيها الذي سرعان ما يعرفونه، فالمكان هنا يتخذ صورة المكان النفسي المغلق الذي أشار إليه جاستون باشلار في كتابه «جماليات المكان» فالحارة، أي حارة تنتقل إليها البطلة، تلاحقها بضغوط نفسية غير محتملة، تضطرها إلى إخفاء هويتها الاجتماعية أو الانتقال إلى مكان آخر: «في حارة لا تعرف تفاصيل وجهي أختبئ عن أعين المجتمع الذي يرجمني بنظراته.. أن تخطئ امرأة في هذا الزمن عليها أن تطأطئ عينها ولا ترفع وجهها في المدينة التي تسكنها. وهذا ما فعلته[36]».

يظل هامش المكان والتغيرات الديموغرافية التي تطرأ عليه هاجساً يلحّ على الكاتبة، فحينما تنتقل «شمّا» خارج حدود قريتها بعد أن طردتها القبيلة، وحاسبتها على وجودها الهامشي بصفتها امرأة وفقيرة تنتمي إلى طبقة متدنية، وعبر صوتها السردي ترصد الكاتبة التغيرات التي طرأت على المجتمع نتيجةً لهجرة البدو إلى المدن: «طلبت «أسامة» للعمل بقوت يومي، لكنه أخبرني أنه هو عامل أيضا بقوت يومه، ورغم كل هذا العمل الشاق لا يجني منه سوى قوت يومه وما يكفيه هو وأهله.. كانت وقتها هجرة البدو للقرى، فاشتغلوا في الفلاحة وتربية الماشية بقوت يوميّ فقط. وبُنيت دور الطين في الأراضي التي تجاورنا حتى دبت الحياة حول المزارع المهجورة وعمل الناس في الأراضي وبنوا مساكنهم وأحاطوها بالأشجار[37]».

إذن فالمكان الروائي لا يتشكل إلا من خلال وعي الأبطال به، وليس هناك أي مكان محددا سلفا، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال «الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم[38]» ، فإذا كان وصف المكان وحده لا يساعد على خلق الفضاء الروائي، فلا بد من اختراق الإنسان للمكان، والتفاعل معه، والعيش فيه، وتقديمه من خلال زاوية محدودة، تخدم الإطار العام للرواية، بحيث يتحول المكان نفسه إلى عنصر فاعل، فالمعيار هو بناء الفضاء الروائي؛ ومن المفترض أن ينجح الروائي في هذا البناء فكيف تمكنت شهد الغلاوين من بناء فضاء روائي من خلال مكان افتراضي في رواية «فتاة سيئة»؟

في هذه الرواية يختلف المكان وتختلف جدلية المركز والهامش فيه، فلم يعد المكان قرى ومدناً، بادية وحضراً كما في رواية «نشوق»، بل انتقلت جدلية المكان الهامش وصراعه مع المكان المركز إلى الشبكة العنكبوتية، فقام الجدل بين الواقعي والافتراضي، فالساردة التي تضطلع بالسرد تنقل حياتها وأحلامها وطموحاتها من الواقعي إلى الافتراضي، وتهرب من سطوة المركز المتمثل في عادات وتقاليد المجتمع « كنت أتصور أنني سوف ألتقي تلك النماذج ذات يوم على أرض الواقع، ولم أكن أعلم أن تلك الوجوه لم تكن سوى أقنعة تسعى للوصول إلى أهدافها الشخصية، وكنت وحدي الفتاة الساذجة وسط معمعة هذه العلاقات التي أقحمت نفسي بها. كنت أعتزل العالم برغبتي، ولم يتطفل على حياتي رجل واحد على رغم وجودي في مجتمع ذكوري من أقرباء وجيران وحياة تدمجني بواقع الكثير منه[39]».

يبدو الوصف وسيلة رئيسية في تصوير المكان، و»هو محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعاً مجرداً، ولكنه يصف واقعا مشكّلا تشكيلاً

فنياً، فالوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة، أكثر منه وصف واقع موضوعي[40]». فكيف تجاوزت الغلاوين هذه التقنية الجمالية بحصر أماكنها في «فتاة سيئة» في العالم الافتراضي فقط؟

لقد صار المكان الهامشي/الافتراضي بديلا عن المكان المركز/الواقعي، لتجد الساردة نفسها وقد حققت الكثير مما تسعى إليه، فهي التي انفصلت تماما عن واقعها الاجتماعي، ووجدت في هذا المكان الهامشي ملاذا تحقق فيه كل ما تسعى إليه: «تعرفت على منتدى إلكتروني كبير يضم شريحة من الكتاب والروائيين، دخلته بدعوة من صديقة ومن هذا المكان عرفت أحمد. أصبح أقرب لي من أي أحد سواه، لدرجة أنه كان معي منذ اللحظة التي أدخل فيها هذا العالم الافتراضي وحتى أغادر حدوده للنوم في فراشي. كنت أكتفي في علاقاتي مع الغرباء بشخص واحد مدة من الوقت، حتى تأخذه ظروفه بعيدا عني، ثم ما إن يغيب حتى أتعرف على غيره حتى يشغل الوقت الكبير الذي أقضيه في فضاء هذا العالم[41]». إذن فالواقع الافتراضي يحل محل الواقع الحقيقي، لكن ثنائية المركز والهامش تنتقل من الواقعي والحقيقي إلى الافتراضي؛ لأن الثقافة التي تحكم العقول في الواقعين ثقافة واحدة، لا فرق كبير بينهما، فالساردة التي ضاقت بالواقعي وانتقلت بأحلامها وطموحاتها إلى الافتراضي يضيق بجرأتها وتمردها، فنجد ذات الإقصاء والتهميش، وكأن جدلية المركز والهامش تنتقل من العالم الواقعي إلى الافتراضي.

فهل هرَوبُ الساردة إلى المكان الافتراضي/الهامشي لأنها اعتبرته ملاذها الآمن عن قسوة المكان المركز/الواقع؟ «حدث وأن خسرت مُعَرَّفي في ذلك الموقع وشعرت أني تهت في العالم الافتراضي، لدرجة لعنت إدارة الموقع من أخرست فمي عن العبث وكسرت يدي فلم يكن المكان مجرد منتدى، بل شيئا خاصا ومميزا أقضي فيه كل وقتي، لكن حدث وأن شطبتني يد أحدهم دون عودة وتساؤل كبير[42]». فالمكان الافتراضي ينهض بصفته خطاباً ينتصر للهامش في مقابل المكان المركزي الواقعي: «كيف يمكن لمجموعة من الأشخاص قطع صلتي بهذا العالم لأنه لم يرق لهم وجودي بهذا الشكل المتحرر!... كنت مندفعة أحيانا ومترددة وتصادمية مع أفكار الآخرين؛ لأني كنت أرى أنه من حقي أن أبدي رأيي في كل شيء يمر بي، حتى لو لم يكن هذا العبور شيئا يذكر، لذا تضخم شيء بداخلي، وهو أني أحمل فكرا مرفوضا حتى قبل أن أحمله لواقعي وأتعايش معه[43]».

مكنت طبيعة المكان/الواقع الافتراضي الساردة من أن تُكوّن وجهة نظر مغايرة عن الواقع الاجتماعي الحقيقي وكيفية مقاومة سطوة المركز/ ثقافة المجتمع، وكيف نجحت عبر الوجود الافتراضي في هذا الفضاء الإلكتروني/المكان أن تناهض هيمنة ثقافة المركز، وصارت الساردة منشغلة برصد جدلية المركز والهامش، المركز/المكان الواقعي، والهامش/الفضاء الافتراضي، إنها تبحث عن وجودها الشخصي في هذا الفضاء ولو كان مجرد صوت لن يترك أثرا، لأنها غير منشغلة بالواقع، غير منشغلة سوى بوصول صوتها في مقاومة لهيمنة المركز، تقول الغلاوين: «لم يشغل بالي شيء سوى أن يصل صوتي، حتى وإن كان هذا الصوت بلا أثر يذكر، أؤمن بنفسي كثيرا وبأني مختلفة عن بقية جيلي؛ لذا تكونت أحلامي بحياة مختلفة أعيشها بالطريقة التي تناسبني ودون أن يكون للتقاليد والأعراف قبلة توجهها. أمقت التقليدية كحياة وكارتباط وكطريقة تعليم، وأحلم بشيء آخر يعزلني عن هذه المجتمع الذي يفرض على قيوده وأعرافه المتوارثة[44]».

لكن المكان الهامشي هنا لم يستطع إزاحة المركز، ولم يتمكن من إدارة الصراع معه، بل ثمة هشاشة في المكان الهامشي، فالشخوص الذين يبدون أقوياء ومتمردين في المكان الهامشي من يتأمل علاقتهم بالمركز/

المكان الواقعي يجدهم منسجمين تماما مع معطياته، فالتمرد هنا مجرد أفكار افتراضية غير قابلة للتطبيق، والجدل الذي يتوقع أن يحدث بين المركز والهامش لا يعطي للهامش أية فرصة للوجود أو المنافحة عن حق هذا الوجود: «وكنت على تواصل مع أصدقاء كنت أرى في نظرتهم وأفكارهم أنهم مختلفون بدرجة كبيرة عن كل من قابلتهم في الحياة الواقعية، لكنني كلما تعمقت بأحدهم وجدته في الحياة الواقعية منسجما مع تلك التقاليد، منحنيا لتلك الأعراف في كل تفاصيل حياته من زواج وتربية أبناء وتعامل مع هذا المجتمع[45]».

إن المكان في رواية» الأعرج» ليس مجرد مكان له أبعاد وأوصاف، ليس مجرد كتل صماء تحمينا من البرد والحر، بل ستتحول تلك الكتلة الصماء إلى وعي الأنا نفسها، وسيتحول البيت إلى خزانة أحلام ومصدر مفتوح للاشعور و»الرحمية»، فيصير المكان كما يشير جاستون باشلار إلى ما يشبه رحم الأم، ويتحول البيت من مجرد مكان إلى ما يشبه الحلم الذي تعود إليها الأنا الإنسانية دائما؛ إذ تتحول تفاصيله المعمارية الخاصة إلى ملاذ للأنا يُولِّد الأحلام؛ و يصبح المكان معبرا عن الهوية، و معبرا عن تشكلات الأنا من الواقع إلى الحلم، أو العكس، فرغم رحيل الجدة ظل وعي الأنا الطفولي» الأعرج» يحتفظ به كما هو، كما لو أنه لم يطرأ عليه أي تغيير يذكر. وعلى عكس بيت الجدة تصير بقية البيوت أماكن تُعَادي الذات ولا تحتويها، فكل بيت انتقل إليه يمثل مكانا ضدا بالنسبة له؛ وصورة مناقضة لما وصفه باشلار بأن البيت يمثل علاقة رحمية مع الأنا، فالسارد «الأعرج» الذي تخلى عنه أبوه وأمه وعاش في كنف عمته يصنفه المجتمع/المركز باعتباره هامشا لقيطا، فرغم أنه ينتمي إلى أب ميسور الحال فإن الثقافة المجتمعية، ثقافة المركز صنعت منه هامشا: «عرفت تباين المعيشة بين بيت وبيت، حين عشت في بيت جدتي أولا، ثم في بيت عمتي، وحين مررت ببيت أبي.. إذ ذاك كان يناديني أولاد الحارة بذلك الوقت باللقطة!! والذي لم أدرك معناه الحقيقي إلا حين كبرت[46]». ولكن بعد أن توفيت الجدة لم يجد «الأعرج» من يعوله، فأبوه قد تزوج بعد أن طلّق أمه وصار منزل أبيه منزلا عدائيا بالنسبة له، وكذلك أمه تزوجت من رجل آخر وصار لها منه أبناء، وصار بيتها أيضا بيتا عدائيا بالنسبة للأنا الطفولية، فلم يعد لديه منزل يمثل الاطمئنان النفسي والاستقرار سوى بيت الطفولة، بيت الجدة، الذي يمثل الحماية بالنسبة له، الذي أصبح بمثابة المنزل «الرحمي».

ثمة مكان آخر يعد مكانا عدائيا، إنه السجن الذي دخله بعد أن ارتكب جريمة لا تُغتَفر، فلقد تسببت كراهية زوج الأم له في دخوله السجن، حينما قتل بطريق الخطأ أخاه من أمه وصديقه الوحيد وسنده في الدنيا. كان يدافع عن أمه حينما كان زوجها يضربها ويهينها، فانطلقت رصاصة خاطئة، أخطأت الزوج القاسي، ودخلت في صدر أخيه ابن أمه وهذا الزوج الذي لم يرحمه يوما: « تراجعت خطوتين للخلف، جلست يومها على الجدار الخلفي وكأني أتسول رائحة أمي حتى هدأت واطمأنت نفسي. خرج زوج أمي بصوته الحاد، والذي يثير حنقي كلما سمعته، مر بجانب البيت، وما إن رآني منكمشا في مكاني؛ فثار جنونه وركلني برجلهً اليسرى بكل قوة: - وش مقعدك يم البيت، قوم أذلف لأهلك[47]».

تحاول الكاتبة أن تقيم جدلا وصراعا بين أماكن المركز وأماكن الهامش، فالسارد المهمش يجد نفسه مرة حبيسا في المشفى داخل كسور جسده، وأخرى حبيس جدران السجن، فترى بعينيه كيف أن الأماكن المهمشة رغم وحشتها تناهض المركز الذي يزيد من تهميشها: «ينهض العالم من حولك حين تبحث عن مكان تنهار فيه؛ فتخجل من نفسك حين تستسلم في الوقت الذي يقف فيه الآخرون لمواجهة قدرهم. قيدت حياتي

ورميت في السجن وأنا ابن الرابعة عشر، دون أدنى وعي بالمصير الذي ينتظرني. كانت ليلتي الأولى أشد ظلمة من ليلة رحيل جدتي[48]».

صار بيت الجدة قوة رمزية تمنح الذات إحساسها بالأمان والقوة، فهو لم يعد مجرد بيت للسكن، كما يقول باشلار في جماليات مكانه، بل دائرة مغلقة تبدأ من اكتشاف الأنا وتنتهي باستعادتها، والأداة هي تلك الكتل الصماء التي عاشت فيها الجدة قبل الرحيل والأم قبل الزواج وتحولت معها إلى هوية متبادلة، واحدة تمنح الأخرى سببا في الوجود، والثانية، تخلع عنها الصفة الوظيفية وتحولها إلى وعي مكثف بالزمن.

يعد المكان نقطة التقاء ما بين الوعي الطفولي والحلم. وتصير الأماكن كلها مصدر خوف للأنا/السارد، يصير المكان زنزانة لحبس الذات المهمشة عن التصالح مع المركز/أي مركز» ليس أمامي في هذه الحياة سوى فوهة بركان! من الجحيم أن تكون حياتك بين أمرين: مقيد في زنزانة خوفك، أو أن تخرج لمواجهة حتفك! أدرك أن العالم من حولي لا يكف عن نهش وجهي، وذر سيرتي في المجالس مع اللعنات المتلاحقة التي لا تستغرق وقتًا طويلاً دون أن تصل لمسامعي[49]».

المبحث الثاني: جدل المركز والهامش في الثقافة الذكورية:

حاولت المرأة السعودية على استحياء تفكيك الخطاب الذكوري الذي يكبل المرأة ويحدُّ من قدراتها الإبداعية، وأن تكشف عما يمارسه ذلك الخطاب من تهميش وإقصاء للنساء، وفرض قيود اجتماعية عليها؛ مما يعرقل تحررها، لكن نتيجة لسطوة ممارسات هذا الخطاب كان التحرر الذي تسعى النساء إلى تبني خطابه على استحياء هو تحرر اجتماعي أقصى ما يطمح إليه أن تنال النساء مزيدا من الحقوق الاجتماعية، دون الطموح إلى الارتقاء بتطلعات التحرر ليصبح تحررا تحقق معه المرأة ذاتها.

إنها محاولات لا تفارق ما أطلق عليه النقاد بالكتابة الأنثوية دون أن يصل إلى مرحلة التأسيس لخطاب نسوي واعٍ بذاته وبغيره من مكونات ثقافية متنوعة في المجتمع، فالخطاب النسوي **feminism** مثلما عرفته الناقدات الغربيات هو «مصطلح يشير إلى كلّ من يعتقد أنّ المرأة تأخذ مكانة أدنى من الرجل في المجتمعات التي تضع الرجال والنساء في تصانيف اقتصاديّة أو ثقافيّة مختلفة، وتصرّ النسويّة على أنّ هذا الظلم ليس ثابتاً أو محتوماً، وأنّ المرأة تستطيع أن تغيّر النظام الاجتماعي والاقتصاديّ والسياسيّ عن طريق العمل الجماعيّ[50]».

لذلك فقد أصبح الأدب النسوي وسيلة المرأة لبناء منظومة ثقافية نسوية تنتصر ليس فقط للهامش النسوي، بل لكل الهوامش الاجتماعية المختلفة التي يهمشها المركز ويقصيها، وتمكنت الكاتبة النسوية من خلال امتلاك أدوات إنتاج الخطاب من أن تفكك الخطاب الذكوري في محاولة إقامة خطاب نسوي مضاد، فالأدب النسوي هو: «البناء النصّيّ الذي تصوغ فيه الكاتبة موقفها الأيديولوجيّ فيما تخصّ علاقتها بذاتها وبالآخر، مستثمرة أدوات إنتاج الخطاب وتقنيّاته الفنّيّة من سرد ووصف وحوار وتناصّ، لإنتاج واقع ممكن وفق أنساق الثقافة التي تتبنّاها الكاتبة[51]» والخطاب النسوي الجديد لم يعد يقصر مجال اشتغاله على النساء وما يتصل بهن من قضايا وشواغل، بل فتح مجال اشتغاله على كل المكونات الثقافية التي يهمشها النسق الثقافي ويقصيها ومن بينها النساء.

إن الخطاب لا يقتصر على كشف سلطوية الثقافة الذكورية التي تعوق تحرر النساء داخل المجتمعات البطرياركية المنحازة للمركز في تراتبيته، بل يجب أن ينشغل الخطاب النسوي بالتكريس لوعي نسوي مقاوم

لتهميش النساء أحد مكونات المجتمع الثقافية المهمشة، وأن يكون خطابا واعيا بأهمية تحرر المرأة، كما يعي أن هذا التحرر يرتبط أيضا بتحرر وعي الرجل من الثقافة السائدة؛ مما يتيح للمرأة فرصة إنتاج خطاب واعٍ يُحوِّل المرأة إلى ذات فاعلة تُسهم في تحررها ومن ثم تحرر المجتمع.

من أهم أدوار الخطاب النسوي تفكيك الفرضيات النمطية بشأن الهوية الجندرية، وبناء هوية نسوية قائمة على أن الأنثى لا تولد أنثى إنما تشكلها الثقافة الذكورية؛ لهذا يجب أن يسعى الخطاب النسوي إلى رؤية العالم من منظر المرأة ومناقشة مفاهيم قرّت وتسيّدت بفعل سلطة الثقافة الذكورية؛ من أجل إيجاد صيغ بديلة للعلاقة بين المركز/الذات الذكورية والهامش، كل الهوامش الاجتماعية وفي مقدمتها الهامش النسوي، ومن ثم نهوض سردية نسوية قادرة على مواجهة تسلط المركز وكشف المسكوت عنه في ثقافته الذكورية وتحرير وعي المرأة/ الكاتبة ومنحها الفرصة في مواجهة المؤسسة البطرياركية التي تقصيها. وكان لظهور النقد الثقافي تأثير كبير في دراسة الهامش، سواء الهامش النسوي أو الهوامش الاجتماعية الأخرى.

لا شك أن الكتابة النسوية في مراحل تطورها ارتبطت دوما بالكشف عن وضعيات النساء في مجتمع ذكوري يتعنت ضدهن ويمارس عليهن إقصاء وتهميشا، فلا يمكن مقاربتها بعيدا عن علائق وإشكالات ترتبط بها مثل: السياقات الاجتماعية والاقتصادية والانتماء العرقي والديني والسياسي وغيرها من أشكال التفريق والتهميش والإقصاء. فهل تمثلت الكاتبة شهد الغلاوين هذه الفروق وهي تنسج فضاءات رواياتها الثلاث؟ وهل حضرت هذه المضامين في أحداث هذه الروايات؟ وهل تشكلت أسئلة الكتابة لديها؛ فتمثلت صورة «الأنثى الثقافية» و»الأنثى الاجتماعية» و»الأنثى البيولوجية» وهي تقارب هذه الموضوعات؟ وهل ثمة وعي بما سمّي بأدب المهشمين؟

هذه جملة من الأسئلة حاولت الباحثة أن تجيب عنها، وهي تقوم بتحليل الروايات سوسيوثقافيا وتقرأها وفق تمثلات للخطاب الذي ينتصر للهامش ويعلي من شأنه في مقابل هيمنة المركز. ومع تتبع روايات الغلاوين في محكيها الذاتي نجدها في بعض المواضع من السرد تقدم لنا خطابا نسويا واضحا، وفي أخرى تنفي عن نفسها شبهة الخطاب النسوي، فهل وعت حقيقة هذا الخطاب في حدوده وتخومه أم ارتبكت وهي تقاربه؟

إن دراسة النص الروائي ضمن سياقاته الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية تمكن الناقد من وعي الخطابات المضمرة في فراغات النص، فباستخدام آليات النقد الثقافي يمكن تتبع خيوط ووشائج الثقافة في تلافيف النص وفراغاته؛ بحثا عن ثقافة المركز السائدة ومحاولات إقصائه للهوامش الاجتماعية المختلفة؛ لأن النص الإبداعي ساحة نزال يحاول فيه الكتاب الانتصار للهامش ومنافحة ومقاومة المركز بسلطته وثقافته السائدة. وفي رواية «نشوق» قاربت الكاتبة الخطاب النسوي وهي تصور حياة «شمّا» التي واجهت الحياة وحيدة بعدما أجبرتها الثقافة على مواجهة الحياة وحيدة وضعيفة، تقول الغلاوين: «كل النساء في الحب ساذجات حتى أنا.. كل النساء في الحياة تحت سوط الرجل حتى شمّا. أدرك جيدا أن سبع سنوات من عمري ليس سهلا أن أرميها هكذا، وكأن لم يسرق من حياتي شيئا... هو رحل عن حياتي وذرّ الرماد في عيني بحيث لم أتمكن من رؤية الأشياء من حولي لثلاثة أشهر، ولم أشعر بشيء سوى أني في قعر جهنم التي يغلي قلبي من حرّ جمراتها، ولا شيء حولي سوى الظلام[52]»

إن الثقافة تُهمّش المرأة ولا تمنحها فرصا متجددة في الحياة، فحينما تموت المرأة عن الرجل يعاود الحياة مجددا متزوجا ومؤسسا لأسرة وحياة، لكن حينما تترمل المرأة أو تُطلق تحكم عليها الثقافة المجتمعية حكما جائرا، وتجبرها على مواجهة الحياة وحيدة ولا تتقبل أن تنال فرصة جديدة لتعود للحياة مرة أخرى، تقول الغلاوين: «تُعزل المرأة عن حياتها بعد تجربتها الأولى، وتقتات من عاطفة الأمومة حتى تموت[53]». وكذلك الأمر في الحب رغم أنه عاطفة نبيلة، إلا أن الثقافة الذكورية تفرق بين الرجال والنساء في ممارسة الحب، فالحكم على رجل متزوج أحب مرة أخرى يختلف تماما عن الحكم على امرأة لها نفس الظروف، تقول الكاتبة: «الحب شيء والزواج شيء آخر، هذا الأمر يرتبط بطبيعة النساء في مجتمعي الصغير.. لا يمكن لامرأة تزوجت أن تبحث عن نافذة أخرى مهما كان الأمر... وهذا أمر مفروغ منه في مجتمعي. الحب يتنفس من خرم إبرة[54]».

إن الوعي المجتمعي يفرق تماما بين النساء والرجال، فهو يمنح الرجال عفوا مفتوحا، ويغالي في معاقبة النساء حين يرتكبن خطأ يشبه خطأ الرجل، تقول الكاتبة على لسان «شمّا» والدة ريحانة ساردة روايتها: «لم أستقر في حارة، كلما عرفوا الجيران حكايتي نفروا مني، ونفوا وجهي حتى ضاقت علي الأرض، وهرعت لحارة أخرى لا تعرف أي ماضٍ لي[55]». ولأن المرأة تدرك أن الرجل جلادها، وأنه مصدر القوة في المجتمع، فهي تداوم على التماهي في صورة هذا الجلاد، تعبد هذه الصورة وتتخذها مثالا حماية لنفسها من قسوة المجتمع عليها، فـ«شمّا» ابنة الصحراء تماهت في صورة أبيها حتى صارت النسوة يعاملنها كرجل: «كنت ابنة أبي والمرأة التي تماشي الرجال وتخالطهم دون أن ينظر في عينها رجل لهيبتها التي يعتد فيها بكل المواقف.. كنت ابنة الصحراء التي هرعت إلى مدينة صغيرة، يسكنها الأشد تعنتا وحزما من رجال القبيلة[56]».

المرأة في ثقافة المجتمع قد تتستر على منتهك عرضها خوفا من الفضيحة، التي تصبح طوقا يقيد رقاب النساء، فيفلت الجاني، وتعيش الضحية بائسة تعيسة حبيسة لوجع تسترت عليها بإرادتها خوفا من سطوة المركز الذكوري: «مشيت طويلا، ولم أصل إلا لقبضة رجل كان ينتظر عشيقته، سحبت يده من يدي وأنا أقاومه بلا صوت. كان الخوف يسكنني في جوف الصحراء. أن يصل صدى صراخي لوجوه الرجال الذين ترددوا على أبي طويلا ولم يفز أي منهم بشرف نسبه، وأنا التي أسلمت جسدي لرجل لا أعرفه ولم أنبس بحرف واحد خوفا من الفضيحة[57]».

تخشى الساردة «شمّا» سطوة القبيلة، القانون الاجتماعي الذي يجني على الضحية دون أن ينال من الجلاد. فالمرأة في عرف الثقافة الذكورية متاع يتمتع به الرجل في السر والعلن، ولن يدينه قانون القبيلة، بل يدين المرأة التي يعدها فرّطت في عرضها، رغم أنها في معظم الأحايين ضحية: «ولأني خرجت من حجر أبي الذي أتوسّده كل ليلة بعد مغيب الشمس لم يكن لي أن أصرخ وأستنجد في قانون القبيلة التي ستكسر عيني لو علمت بأمري. وما إن انبلج الضوء وتسرّبت خيوط الزرقة في السماء حتى لملمت وجهي ونفضت التراب عن جديلتي.. لم أجد أثرا للرجل الذي ذبح قلبي إلا ما وشم به جسدي[58]».

تكشف الكاتبة عن المسكوت عنه في ثقافة المجتمع «البدوي» -بتعبير الكاتبة- التي تختصر الشرف في عفة المرأة فقط، وترى في سلب عفتها جريمة يجب أن تعاقب عليها رغم أن من سلبها العفة رجل ابن الثقافة الذكورية المدلل الذي غالبا لا يُحاسب عما اقترف: «كلما نظرت في وجه أبي بصقت على شرف الدنيا..

من أصل فينا هذه القيم؟ من أوجد معنى للعار وللشرف؟ من حدد هذه المفاهيم ولقّن رجال الصحراء مقررات لا يفهمونها، بل حفظوها دستوراً تشريعياً وهم لا يقيمون دينا ولا شريعة[59]».

يكشف السرد عمن نال من شرف «شمّا»، لنعرف أنه ابن القبيلة، بل أحد كبارها المنتمين إلى المركز، فقد دُعيتْ إلى حضور عرس -وهي التي لا تعرف عن الأعراس شيئا لأنها تلازم الصحراء والمرعى-، لكنها ذهبت لترى هناك ذا العينين اللتين اغتالتها في ليل دامس: « تعالت الأصوات بيننا: هلا هلا به يا هلا لا يا حليفي يا ولد... وقفت أتأمل الوجوه. وإذ بعينيه تلمعان في الظلام. هو نفسه الرجل الذي قدّ ثوبي قبل ثلاثة أيام. هو الذي شقّ وجهي ودفن روحي في جوف الصحراء[60]».

كانت الكاتبة واعية أن مشكلة المرأة ليست مع الرجل، إنما مع الثقافة التي تهمش الرجل والمرأة معا، فحينما انكشف أمر حمل «شمّا» بعد أن نقلها أبوها للمشفى حينما جاءها المخاض وهو لا يعرف ما بها، كانت برفقتها «أم ظاهر» صرخ الرجل فزعا حينما عرف أن ابنته ليست مريضة إنما هي تلد قائلا «من فعل بك هذا» فتبادره المرأة بالهجوم قبل أن يقتل ابنته أو يمارس العنف عليها قائلة: «أنت من فعلت بها ذلك»، ومن هنا تنقلب عليه القبيلة وتنفيه، بل ويحاكم ويدخل السجن بتهمة هتك العرض، ويهمشه المجتمع/الثقافة؛ لذا فوعي الكاتبة بأن التهميش إنما تمارسه ثقافة المجتمع وليس الرجل ضد المرأة جعلها تصنع سردية التهميش للرجل/الأب: «كانت أم ظاهر امرأة حديدية. لم أدر أيّ قلب تملك إلا حين كانت درعي في وجه أبي والقبيلة وهي تقول: أنت من فعلت ذلك! شلَّ صوت أبي الذي يرتعد في أركان المبنى المتهالك وتجمهر الناس حوله، وكأن أم ظاهر نزعت حباله الصوتية [61]».

بعد خروج الأب من المركز ذهب لرؤية ابنته، فوجدها تحاول الانتحار، فلما سحب البندقية من يدها انطلقت الرصاصة لتخترق صدره، ونقل للمستشفى، لكن القبيلة تناقلت الخبر بأن «شمّا» حاولت قتل أبيها مما ثبّت التهمة عليه وزاد من تهميشه. من هنا نكتشف أن الكاتبة تؤكد أن التهميش والإقصاء لا يكونان من قِبل الرجل ضد المرأة، بل من قبل الثقافة ضد الرجل والمرأة: « كان من بينهم ابن عمه صالح ومطلق المرزوقي ومفلح المهنا. اختارهم لثقته بهم متوقّعاً منهم الخير للعشرة التي جمعتهم من عشرين عاماً. وكانت غريمة أبي «أمّ ظاهر» التي وقفت كخصم له وهي لا ناقة لها ولا جمل سوى أنها كانت درعي عن الموت، وكتمت شهادة الحق للمرة الثانية، وأبي خلف الحديد ينتظر شهادة أحدهم ليعيش بكرامة بعدما لطخت شرفه وأصبح بلا قبيلة[62]».

لم يكن والد «شمّا» هو النموذج الذكوري الوحيد الذي تطرده الثقافة، ثقافة القبيلة من نعيمها إلى جحيم التهميش والاغتراب، فمنصور ابن «أم ظاهر» كان غائبا وقد عاد بعد عام ليذهب إلى السجن ويطالب بفتح ملف القضية ويشهد لصالح أبيها أنه رجل صالح ولا يمكن أن يرتكب فعل الاغتصاب، فلما تعرف القبيلة بأمر شهادته تطرده هو الآخر وتعتبره خارجا على النسق الثقافي السائد: « فتح ملف القضية وأقسم بالله أنه يقول الحق، وحين تناقل الناس خبر شهادة منصور طرد من الحيّ ولم يستقبله أي من معارفه، فغادر القرية وحيدا[63]».

تعي الكاتبة أن التهميش الاجتماعي له صور متعددة بغض النظر عن الجندر، فتهميش الوافدين أيا كانت جنسياتهم عربية أم أجنبية من قبل المركز أحد تمثلات الهامش، فشمّا التي هربت بابنتها وأبيها بعد

أن طردتهم القبيلة لا تجد من يساعدها سوى فلسطيني وافد يرعى أرضا بعيدا عن قريتها فتستقر عنده وتطلب مساعدته الاجتماعية والاقتصادية، فيكون المهمش/الوافد أحن عليها من المركز/الأقارب والقبيلة: « في الصبح بعت مصاغ الذهب الذي أملكه من أمي بعدما نُهب حلال أبي وتقاسموا إبله ولم أنبس بحرف. وقتها اشتريت كفايتنا من الطعام وسكنت في دار مجاورة لبيت أسامة الفلسطيني الذي يعتني بأمه وأبيه وزوجته وولديه في دار صغيرة[64]».

كما تكشف الكاتبة المسكوت عنه في تعامل المجتمع مع اليتيمات واللقيطات ونزيلات الدور الاجتماعية، فلا يكتفي المجتمع (المركز) بما أصاب تلك الفئات من تهميش، بل يزيد بأن ينظر للمتطوعات والمتطوعين في تلك الدور نظرة دونية: «كنت أفكر دائما بنظرات الشفقة لفئة المتطوعات من دور الأيتام، وكأننا عار على المجتمعات المحافظة، فلم يحظَ هذا العمل القبول من أي جهة رسمية. ولم يدعم وقتها، بل اقتصر العمل على فئة معينة من فتيات الدور[65]».

إن تهميش المجتمع للساردة الرئيسية «ريحانة» كان دافعا لأن تتحدى هذا المجتمع، بأن تبحث عن التطوع بإرادتها حتى تضع نفسها في بؤرة المركز وتفارق التهميش المفروض عليها منذ نطفتها الأولى التي جاءت غصبا عن أمها: «أكره أن يضعني مجتمع كامل على هامشه، فدائما أبحث عما يضعني في عين المجتمع حتى لو كان أمرا غير مقبول، وعملي التطوعي هو من فتح بوابة الأقاويل التي تناقلتها النساء عمن شذ عن العرف والعادة، لتقول إحداهن: «كلا، ربي على ذيل والده» وكنت أدرك أن تلك شتيمة أخرى، وهذا ما يجعلني في مواجهة مع نساء الحارة التي تلتقي بهن أمي حتى توقفت الزيارات فيما بينهن[66]».

في رواية «فتاة سيئة» ثمة وعي مغلوط بالخطاب النسوي، فالإهداء تهديه لجملة من الرجال، كل منهم شكل فارقا في حياتها، حيث تقول: «إلى ستة من الرجال وقفوا معي وسندوا طولي وكانوا ظلي الطويل الذي لا ينحني: إخوتي، وإلى: رجل ألبسني ثوب أمي فشعرت كم أنا جميلة حين أبدو كالأمهات، وإلى: أبي الذي أدس فيه تفاصيلي الصغيرة عن عين (أمي)[67]». فهل يمكن تحليل الإهداء بما يدل على أن الذكور كانوا أقل وطأة على الذات الساردة من النساء(أمي)؟ وهل هذا يؤكد الفكرة التي طالما رددتها بعض الناقدات النسويات من أن المرأة هي كاهنة معبد الثقافة الذكورية؛ إذ يلقي الرجال الأوامر ويتركون النساء ليخضعن بقية النساء لقيود هذه الثقافة الذكورية؟ أم أن الرجال كما أوضحت الكاتبة بشكل مباشر كانوا سندا وعضدا قويا يسند طولها طوال حياتها، ومن ثم تهدي إليهم روايتها؟ أم أن الإهداء إنْ هو إلا استدرار عطف لمجتمع الرجال حتى لا يدينوها بكتابتها؟!

ربما يؤكد الفرضية الأخيرة أنها جعلت الرواية على لسان مؤلف ضمني بعيدا عنها هو «رغد» وكأن رغد هي مؤلفة الرواية وليست بطلتها فقط، فتبعد الكاتبة المحاسبة المجتمعية عن اسمها؛ إذ تقول: «تحية للرفقاء الطيبين الذين جمعتني بهم مواقعي المفضلة من (جسد الثقافة، فيس بوك، تويتر، آسك مي) ...هذه الحكاية لم تكن لتكون حقيقتي كاملة، ولم يكن لها أن تكون محض الخيال، فحين أضعني في مواجهة الخيال والحقيقة أختار مكانا وسطا لا يميل بي إلى الجهتين... اخترت أن تكون سيرة يوميات أكتبها كما حدثت معي... التوقيع: رغد[68]».

ثمة تناقض يربك الخطاب النسوي الذي تقدمه الغلاوين في الرواية، فرغم أنها تسعى للتحرر من قيد المجتمع المتمثل في العادات والتقاليد، فإنها تتجه نحو قيد رجل اختارته تحت وطأة «العشق»، تقول: «تحررت من قيد مجتمع يلبسني عباءة التقاليد في كل مناسبة، توجهت شطر قلبك لا تقف بيننا سوى عيني أبي التي أرتفع ببصري للسماء عله يبتسم ليمنحني وجه الرضا الذي يدنيني جهة صدرك بلا خوف![69]».

في موضع آخر من «فتاة سيئة» تكشف الكاتبة عن وعي سطحي بالخطاب النسوي، فرغم أن هذا الخطاب يتبنى قضايا تحرير المرأة التي تسعى إليه بالضرورة ساردتها رغد فإنها تبدي عدم اهتمام بمناقشة تلك القضايا وهو ما لا يتفق والتحرر والتمرد الذي تسعى إليه الساردة، ولعل هذا التناقض منطقي في جوهره، فالساردة اكتفت بالتمرد في العالم الافتراضي، المكان الهامشي الذي اختارته لممارسة تمردها و جموحها، لكن الغلاوين منتجة الخطاب السردي ترى أن مناقشة قضايا النسوية لا تثير اهتمامها، حتى لو كان هذا الرأي على لسان ساردتها، فمنتج الخطاب الرؤيوي هنا هو المؤلف الحقيقي وليس المؤلف الضمني، فلا تكتفي برفض الخطاب النسوي وقضاياه، بل تصف هذه القضايا بأنها قضايا «مزعومة»، تقول: «كان محيطي من الأصدقاء يهتم بشأن المرأة وقضاياها. وكنت الفتاة الوحيدة التي لا تهتم بسلسلة القضايا المزعومة، فلم يكن يشغل بالي يوما قيادة السيارة وحتى فكرة المساواة. أنا فتاة مؤمنة جدا بأن لي حقوقا تختلف كليا عن حقوق الرجل. وهكذا لم يكن لي وجود في معمعة القضايا التي يرتفع الحديث عنها بين أوساط النساء وتجد لها مساحات في موضوعات الكثير من الرجال[70]»

ثمة فكرة مركزية في الخطاب النسوي ترى أن الأنوثة ليست بيولوجية، فلا تولد المرأة امرأة، بل الثقافة التي تصنع منها امرأة وتصنع من الرجل رجلا، فالأنوثة مفهوم ثقافي صنعته الثقافة، لكن الكاتبة عبر خطاب ساردتها الثقافي تهدم هذا المفهوم المركزي في النسوية وتؤكد أن للأنثى طبيعة مختلفة عن الرجل، فالطبيعة البيولوجية للمرأة ليست هي التي تختلف عن الرجل فقط، بل طبيعتها النفسية أيضا، تقول: «أدرك أن تركيبة المرأة النفسية والجسمية تختلف كثيرا عن تركيبة الرجل، فما كان مني أن أكون ضد ما فطره الله لنا، لذا غالبا ما كنت أنسحب من كل نقاش تديره امرأة تزعم أن لها حقا في مساواتها بالحقوق، وتنسى تركيبة الرجل والرضا بما شرعه الله لنا[71]». ولا تكتفي الكاتبة في خطابها السردي بإدانة الخطاب النسوي/الهامشي الذي ينافح عن حقوقه ويواجه المركز، والجدل الذي يثيره مع خطاب المركز/ الذكوري، بل تغالي الكاتبة وتعلن احتقارها لهذا الخطاب الجدلي المقاوم: «لم ينتبهن إلى أن الكثيرات منا لم يرتفع صوتها بما هو ضد فطرتها إلا الشواذ ممن تريد كيانا ومساحة ضوء تسلط عليها عويلها الثقافي في كثير من الأوساط الأدبية والإعلامية التي تضخم مثل هذه الحالات دون أن تدرك أن هذا الصوت ما هو إلا نعيق فردي ظهر من أجل مصالحه الشخصية فقط[72]».

يزداد الخطاب السردي ارتباكا، في الوقت الذي أدانت فيه خطاب الهامش النسوي المقاوم، بل وأعلنت احتقارها له تعود مجددا لتندد بخطاب المركز/ المتن وما يفرضه من قيود على الذوات التي تعيش فيه: «قدري أن أساق إلى حب جارف في مجتمع مقيد بالعرف والعادة والقانون القبلي، في وقت لا أرى عقيدة ولا شرعية لتلك القيود. علي أن أخرس فمي وأن أدلى رأسي مع الجماعات وأن أكبل عقلي كما يفعل الكثير في مجتمعي[73]» ورغم ارتباك الخطاب والوعي لدى الكاتبة فإنها تكشف المسكوت عنه في حياة المرأة

التي تمارس الكتابة والإبداع في مجتمع ذكوري لا يؤمن بحقها في أن تكتب باسمها الصريح، فتتحدث الكاتبة عن نساء يكتبن تحت أسماء مستعارة خوفا من المحاسبة المجتمعية، حتى لو كانت تلك الكتابات تدور في العالم الافتراضي: « إنه شبح الخوف حين يسيطر على أغلب من يكتب خلف قناع. مرة أعطيت رقمي صديقة إماراتية تكتب باسم مستعار، وكانت تهددني فيما لو حدث واكتشفت أنني رجل. الحق أن الخوف كان متبادلا بيننا، ولكني كنت أجيد التستر على كل مخاوفي. رحبت بي الصديقة دون أن تجد في نفسها الحاجة لتدلي باسمها الصريح. قبلت بالطريقة التي قدمت بها نفسها، فللمجتمع الذي نسكنه أثر كبير على ملامحنا وتفاصيلنا، وحتى على الطريقة التي نقابل بها الجنس الآخر[74] «.

في رواية «الأعرج» يختلف الأمر كثيرا عن الروايتين السابقتين «نشوق» و«فتاة سيئة» فهنا تغيب الكاتبة الذوات النسوية، فالنساء في النص غائبات وإن حضر الحديث عنهن، غائبات بفعل الثقافة التي لم تمنحهن أية فرص للوجود الحقيقي، فلا نجد إلا ذات واحدة «الأعرج» وما تعرض له من تهميش من قبل «مؤسسة الزواج» التي تمثل المركز وثقافته باعتبارها إحدى مؤسساته الاجتماعية التي لها سطوة كبيرة على تشكيل وعي الأفراد بالذات والآخر، وكيف أجبرت قواعد وشروط هذه المؤسسة الأم على أن تتخلى عن وليدها «الأعرج». وربما كان تغييب الذوات النسوية، والحديث عنهن من قبل السارد إنما هو موقف الكاتبة لتعلن عن مساحات الصراع بين المركز والهامش، بين مؤسسة الثقافة والمرأة التي هي على الهامش دوما.

تكشف الكاتبة المسكوت عنه في الانتهاكات الجسدية التي تُمارس بحق الأطفال، فالسارد الرئيس «حمد» يذكر في الجزء الرابع من مذكراته الانتهاك الجسدي الذي تعرض له أخوه الصغير «فهد»، وهنا ندخل بحذر على مستوى أعلى من جدلية الصراع بين المركز والهامش، فالمركز/الذكر ينتهك جسد من هو أضعف منه، امرأة أو طفلا صغيرا: « ثبته على الجدار والتصق به من خلف، بشكل أثار كل غضبي؛ لأخرج سريعا من خلف عرائش الدجاج وبيدي عصا خشبية مبرومة وبنهايتها حلقة حديد. ضربته سريعا على رأسه؛ فخرّ في مكانه وشرعت راكضا جهة الباب[75]».

فالحارة التي همّشت «حمد» همّشت آخرين غيره، ها هي الكاتبة ترسم شخصية «مسعود» الأعور الذي يتحرش بالصبية، لكنها لا تدينه كلية، وكأنها تبرر ما حدث من انحراف لشخصيته من قبل المركز الذي همّشه ونبذه هو الآخر: «كان مسعود الأعور شخصا منبوذا من الحارة، لا يدخل البيوت من أبوابها، ولا يرحب به في مجالس الرجال، ورغم تحرشه بالصبيان إلا أنه لم يعترض طريقه أحد إلا أولاد الحارة حين يرمونه بالطابة أو الحجارة وربما لخلل في طبيعته لم يعترض طريقه أحد. أتذكر كيف كان الكابوس الذي يرعبني مروره بذات الطريق[76]».

لقد حاول «مسعود» كثيرا أن ينتهك جسد «حمد» لكن الصغير بحس فطري داوم على الهرب منه، وكأن الهوامش الاجتماعية التي يقصيها المركز لا تكتفي بصراعها مع المركز، بل تمارس الإقصاء والتهميش والإذلال على من هو أكثر تهميشا داخل هذه الهوامش: « دخلت وإذا بمسعود الأعور خلفي يمسكني مع ياقة ثوبي من خلف وهو يحاول بكل قوته التحكم بقبضتي، لكني أفلت منه حتى أمسك عنقي وشدني له وهو ينظر بعيني. شعرت أن هذه النظرة المشبوهة سوف تغتصب براءتي، لكني وبدون تفكير وقتها ضربته بركبتي فخر صريعا[77]»

تكشف الكاتبة عن مدى ما يمكن أن يفعله المركز ضد هوامشه ومناهضيه، فهو لا يكتفي بتهميشهم، بل يمارس ضدهم الإخضاع والمذلة حتى يجردهم تقريبا من كرامتهم؛ نكاية في وقوفهم في وجهه والدخول معه في حالة من الصراع والجدل: « كان يقال عني مسحوق الشخصية، بلا كرامة.. حتى مع المحيطين بي. أنادى دوما بين زملاء الدار«يالرخمة» لأني لم أقف بوجه أي أحد، حيث ساهمت بكل ظلم وقع عليّ ولم أبد أي ردة فعل[78]» حيث يتكشف السرد عن الجريمة التي أدخلت «الأعرج» السجن، فقد حاول قتل زوج أمه؛ لكنه بدلا عن ذلك قتل أخاه وصديقه الأوحد، إمعانا في مزيد من التهميش يدخل سجن «الأحداث» ثم ركضت بكل طاقتي تجاه بيت أمي، كل ما أردته في تلك اللحظة أن يتوقف الثور الهائج عن ركل أمي. وقفت للحظة أمام الباب المفتوح لنصفه، وبيدي السلاح مصوب على ظهرٍ زوج أمي الواقف وهو يحمل طفلته الصغيرة.. وفهد منحن.. أمي تبكي بحرقة، بعدما أنهك جسدها بضرباته المتواصلة. وما إن لمح وجهي زوج أمي وبيده طفلته حتى رماها من يده وهو ينظر بتوسل لي، وأنا أرتجف بداخلي من شدة الغضب حتى إن السلاح يهتز بيدي كلما حاولت تثبيته. نظرت أمي لي بانكسار مفجوعة: - لا يمه، لا يمه. وركض صوبي فهد بكل هلع وهو يشده من يدي وأنا أشده حتى انفجر المسدس بطلقة أصابت قلبه وخر من بين يدي وصرخة أمي العالقة بذاكرتي: - ذبحت ولدي![79]»

بعد قضاء «الأعرج» لسبع سنوات في سجن الأحداث وبلوغه السن التي يجب أن ينتقل فيها إلى سجن الكبار، وهناك يعاد التحقيق ولما يتأكد القاضي أنه قتل أخاه عن طريق الخطأ يطلق سراحه، ويطلب من يكفله، لكن كل أهله يتخلون عنه، أبوه يرفض كفالته، وبالطبع زوج أمه يطالب بدمه، فلم يجد الأعرج من يرثي لحاله سوى عمته، لكن الثقافة الذكورية ترفض كفالة المرأة، فهي كائن ناقص للأهلية في عرف هذه الثقافة وتحتاج من يكفلها، فكيف لها أن تكفل رجلا حتى لو كان ابنها ربيبها، تكشف الكاتبة عن صور تهميش المرأة في هذه السردية فتقول: «رفضوا كفالتها لأنها كهوية امرأة مجهولة تحتاج لرجل كمعرف ليكفلني، رغم أنها وحدها من دفع الدية لزوج أمي، والتي لم يكن في تصور عقلي في ذلك الوقت أنها تملك مائة ألف، لكن رغم جحودي وسوء معاملتي لها.. إلا أنها دفعتها دون تردد ولم يمد لها أبي يد المساعدة أبدا[80]»

المبحث الثالث: الميتا سردي تجلٍّ جمالي للهامشي

التهميش في الأدب مغاير قليلا عن التهميش في علم الاجتماع، فالمهمشون في علم الاجتماع هم جماعات بشرية على صراع دائم مع المركز، حيث همشها وسلبها حقوقها المادية والاجتماعية، فأصبحت جماعات فقيرة وقد تكون خارجة على القانون. أما المهشمون في الأدب فتمثلاتهم على نوعين، إما أن يكون الأديب نفسه مهمشا بتبنيه خطاب ثقافي وجمالي مغاير للخطاب السائد ومتمرد عليه. أو أن يتناول الأديب المهشمين وتمثلاتهم في سرده، فيصبحوا شخصيات روائية مثلا أو يصبحوا موضوعات لإبداعه، وقد تعاطى الكثير من الباحثين مع موضوع أدب المهشمين، فهو: «أدب ينتج خارج المؤسسة، سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو أكاديمية[81]»

لكن قد يميل الأديب إلى اجتراح جماليات تجنح إلى التجريب وتتمرد على ما هو سائد في جماليات المركز الكلاسيكية، ويصل التجريب كتمثل جمالي للتمرد على جمالية المركز، أقصى درجاته، مما يمثل خروجا

على جماليات النوع، أي نوع أدبي، فيقدم أدب الهامش مثلا سرديات بديلة متمردة، وقد ينجح الأديب الذي يكتب أدب الهامش في تجريبه حتى يتمكن من فرض نموذجه البديل مثلما حدث في قصيدة النثر التي تمردت على مركزية الشعر المُوَقّع (العمودي ـ قصيدة التفعيلة) وحاولت أن تهدم نسقه الثقافي وتستبدله بنسق جديد ومغاير. ويمكن وصف أدب الهامش بأنه الأدب الذي يتمرد على سلطة المؤسسة ومعيارية النسق الثقافي الذي قرّ وأصبح نمطيا كلاسيكيا، فليس شرطا أن يناوئ الأدب المهمش سلطة المؤسسة السياسية، بل قد يناوئ سلطة النص الذي اكتسب شرعيته ووجوده من سيادته لفترة طويلة حتى صار كلاسيكيا متعارفا عليه، ذلك أن: «الهامش ليس وضعاً اجتماعياً أو طبقياً مباشرةً، ولكنه أشكال الإبداع التي تخالف الشكل التقليدي للكتابة. هذا يضع الهامش وضعاً يتعلق بمجمل الثقافة، يفسر التطور بالصراع الجمالي الضمني بين الأشكال المهمشة والأشكال التقليدية الحاكمة أو المهيمنة[82]».

ويعد الميتاسرد مغامرة جمالية يمارسها السرد الروائي في تداخل نصي يعمد السارد فيه إلى كسر الخطية التتابعية لتنامي الحكي في البنية السردية بتوظيف الوثيقة التاريخية، أو المدونة الرقمية، أو التحقيق الصحفي، أو المخطوطة، أو المذكرات من أجل توليد مستويات متعددة في المعاني والدلالات والأصوات.

والميتا سرد من أهم سمات الكتابة الجديدة هو أسلوب تجريبي ما بعد حداثي، و هو السرد الذي يجعل من نفسه موضوع حكيه كما «أسمّته ليندا هتشيون Linda Hutchean: سردا نارسيسيا -Narcissis-tic Narrative ، وهو عبارة عن حكي الحكي ورواية الرواية...و يمثّل «تيّارا رافدا، لحركة عامة نشأت في الستينيات، وأُطلقت عليها صفات كالتجريبيّة والحداثية والجديدة...[83]». كذلك ينهض الميتا سرد كتقنية جمالية في الرواية الجديدة، حيث يصبح «في إطار الموازاة بينها ككتابة روائية تشيّد عالمها من تفاصيل المحكي وبين تعبيرها عن مفهومها الخاص لعناصر الكتابة داخل هذا الجنس الأدبي، وهنا تفضح الرواية موقفها من الروائية..[84]». وقد أطلق سعيد يقطين عليها «الميتاقص» أو «الميتا رواية[85]» فهي تقنية فنية ينشغل فيها الروائي بأسئلة الكتابة نفسها فيلتفت النصّ إلى أدواته وتكويناته ومنجزاته يسائلها ويناقشها، فتنشط الذات الساردة لتتحول إلى ذات ناقدة للنص، تناقش عالمه وأسئلته، وتكشف كيف تبنيه جماليا؛ لتوضع ذائقة الكاتب موضع نقاش. وعن طريق الميتاسرد يمكن رصد عوالم الكتابة، ووشائج ما هو مرجعي وما هو تخييلي فيها، فعن طريق الميتا سرد يمكن للروائي أن يكشف أسرار الكتابة وطرائقها، وتشكيل عوالمها المتخيلة، وتأكيد ما يلاقيه الروائي في سبيل تشكيل فضاء سردي متميز، كما يرصد انشغالات المؤلفين، وهواجسهم الشعورية واللاشعورية ، ولاسيما المتعلقة بالأدب وماهيته ووظيفته. والرّاوي فيه يصبح شخصية رئيسية تُدير الأحداث، فهو الكاتب الذي ينوي كتابة نص روائي ما، وهذا النص هو الذي سيكون متن العمل وموضوعه، وستدور حول إنجازه كلّ أحداث الرواية، لنكون أمام خطاب ميتا-سردي.

ففي رواية «فتاة سيئة» حاولت الغلاوين أن توظف تقنية الميتاسرد، وتكتب عن الكتابة داخل الكتابة، لكن تلك المحاولة كانت بسيطة غير معمقة؛ بوصفها الرواية الأولى للمؤلفة. فشخصية» رغد» التي هي أحد تمثلات المؤلف الحقيقي في النص تحكي عن اهتمامها بالكتابة ونشرها في «جسد الثقافة» وعلاقتها بـ»دار الفكر العربي» وعلاقتها بكتابة الرواية وتقنياتها كل ذلك يحيل على تلك التقنية، فالساردة رغد تقرر أن تنشر يومياتها، فيواجهها زوجها بسؤال الكتابة، يقول لها الزوج: «رغد أن تنشري يعني أن يكون لديك

شيء عليه القيمة، وليس فقط شهوة أسرار تندلع في مذكرات مراهقة غبية لا تحسن كيف تتعامل مع مجتمعها الصغير فكيف تواجه العالم بهذه اليوميات! هي محاولة للتفريغ وارتكاب إثم الكتابة[86]». وبما أن الميتاسرد هو مناقشة الكتابة داخل الكتابة، يواصل الزوج مناقشة رغد في رؤيته هو للكتابة، وفي تفاصيل كتابة الرواية من أحداث وشخصيات، بل الأهم من ذلك علاقة المؤلف الحقيقي بالشخصية الروائية: «أن تكتبي رواية لا بد أن يكون هناك فكرة مجنونة وليست كما فكرتك المستهلكة وأن يكون للرواية أحداث وشخصيات مركبة تسير بالعمل وتدخل في دهاليزه، الجيد أنك أخذت تمرينا في الكتابة السردية وركزي على عمل آخر يكون بعيدا كل البعد عن حياتك الشخصية وملامحها[87]». وفي رواية» نشوق» توظِّف الكاتبة أيضا تقنية الميتاسرد، فتتخذ من مؤلف ضمني اسمه «محمد الشريكان» وتجعله كاتب الرواية؛ حتى تتمكن من خلال صوته السردي أن تكشف المسكوت عنه في النسق الثقافي الذي يُهمِّش النساء ويقصيهم، فمن خلال صوته السردي تنتصر للمهمش داخلنا. إن النص يتخذ من تقنية الرواية داخل الرواية تقنية جمالية، فليست شهد الغلاوين التي تسرد لنا الحكاية إنما هو رجل ينتمي لثقافة المركز (مؤلف ضمني) ينهي مقدمته بتوقيع «محمد الشريكان». يسرد في المقدمة علاقته بـ»ريحانة» البطلة النسوية التي جسّدت التهميش والإقصاء إلى أبعد ما يمكن تصوره، فينتصر لما هو مهمش «الذات النسوية» بالكتابة، تطرح منذ البدء سؤال الكتابة، وتصرح لنا أنها تكتب كي تتخلص من الوجع، وجع «المهمش»، فتقول على لسانه في مقدمة الرواية: «حاجتي إلى الكتابة أكبر من شفقتي على ريحانة حين قالت: إنني لا ألومك بكل ما حدث لي، أنا ألوم نفسي بشدة حين سمحت لرجل لا أحبه أن يتمدد بي كل هذه المدة، حين...شرعت في كتابة حكايتها ذهلت من تفاصيلها وكأني أمام امرأة لم أعرفها من قبل، فوقعت في غرامها وأنا أقرأ حالة الحبّ التي جمعتني بها داخل تفاصيل هذه الرواية... بقلم محمد الشريكان[88]».

لكن في رواية» الأعرج» ركّزت الكاتبة على جماليات الميتاسرد التي تُعدُّ تقنية متمردة على مركزية السرد، وفيها تُحادث الغلاوين قراءها وتستدعي المروي له بشكل مباشر، بمقدمة تتحدث فيها عن خطابها الثقافي في الروايتين السابقتين «نشوق» و»فتاة سيئة» وكيف أنها حاولت أن تكتب خطابا تنتصر فيه لحرية النساء، لكنها في هذه الرواية تكتب بلسان رجل:» هذه الرواية في الحقيقة وصلتني بمذكراتها العشر من مكان لا يمكن لي الآن الإفصاح عنه.. هي فعلا حكاية رجل عابر لم يكن ليتخلل حياتي لولا أن جمعتني الصدف بمذكراته... لأنه أراد أن يصل صوته فقط! وأنا لم أكن سوى صوت لمن كمم الآخرون فمه، ودون أن يتهمني أحد منكم بسرقة من صنعَّ حكايته. هذا اعتراف حقيقي[89]».

تقسّم الغلاوين إهداءها في الرواية إلى قسمين، الإهداء الأول بصوت المؤلفة الحقيقية «شهد الغلاوين» وفيه تهديه إلى زوجها «حمد»، في حين أن الجزء الثاني من الإهداء على لسان السارد» الأعرج»، سارد المؤلف الضمني، وهذا التقسيم للإهداء منذ البداية أحد تجليات الميتاسرد التي تسعى الكاتبة لتوظيفه في النص، كانتصار لجماليات «أدب الهامش»، تقول: «دون مقدمات إلى كل أم عبرت هذه الحياة، ولم تفلت يد طفلها، ولكل أم تخاذلت عن دورها الأساسي.. إذ لا يمكن لأي حياة أن تعوض طفلك عن الحياة التي كان يجب أن يعيشها في ظلك. إلى كل الأمهات المعجونات بالوجع، ومن سحقت الظروف أفئدتهن... الأعرج[90]».

كما اتخذت الكاتبة من «المذكرات» تقنية جمالية بديلا عن سرد الرواية بضمير الأنا الذي يحيل غالبا إلى المؤلف، بل جعلت هذه المذكرات لرجل متخيل، ترسل للمؤلف الضمني حتى يقوم بسرد حكاية الرجل «الأعرج» الذي جعلته مهمشا.

عشر مذكرات أُرسِلت للكاتبة الغلاوين من مؤلف ضمني، لكنها عبر صوته تطرح أسئلة الكتابة، تلك الأسئلة التي تراود كل كاتب أو كاتبة وتكشف عن رؤيته للعالم: «أن أكتب الآن يعني الخلاص.. يعني أن أقدم لك ما عايشت كدليل على أن أستحق فرصة مواصلة الحياة بعيدا عن هذا المكان. أن أكتب في هذا الوقت يعني أني محرج من العالم الذي يلوك سيرتي، ويلومني على ذنب لا يد لي فيه! رغم أني أتنفس الحياة من خرم إبرة إلا أني أتوسل إليك أيها القارئ أن تمنحني قليلا من الوقت، وتكون برفقتي حتى تنتهي هذه الصفحات[91]». ولأن الكاتب الذي يوظف تقنية الميتا سرد يضع نفسه في مواجهة القارئ، ويكشف له ألاعيبه السردية، فهو لا يجيد التخفي وراء الاستعارات، إنه يكسر الحائط الذي يفصله عن القارئ أو المتلقي، وتصير بينه وبين القارئ لعبة التواطؤ، وهنا نجد محاورة وجدلا بين ما هو مرجعي إحالي وما هو تخييلي، في إيهام بالسيرة الذاتية، فمؤلفها الضمني هنا يوهمنا أن هذه سيرته الذاتية التي أرسلها للمؤلفة الحقيقية عبر عشر مذكرات: «ما يعرقلني عن الكتابة كل مرة هي صورة أمي التي تلتصق بعيني... ماذا لو قُرِأ عليها ما كتبت؟ ... يلزمني الكثير من الوقت لأستعيد لياقتي في المراوغة والتظليل.. في التلون واكتساب مهارات كما لو كنت أكتب بشكل لا مرئي.. كما لو كنت أكتب الكثير من الاستعارات الملغومة[92]».

تلح الكاتبة على طرح سؤال الكتابة وهي تناقش موضوعة» الميتاسرد»، فتطرح رؤيتها لما تعنيه الكتابة؛ صحيح أنه على لسان شخوصها، لكن الشخوص تعبر عن رؤيتها للعالم، عن رؤيتها لأسئلة الكتابة، تقول في رواية الأعرج: «الكتابة تشبه البكا، كلما كتبت كلما تبخَّر الحزن من صدرك، واختلفت رؤيتك بقيمة من حولك[93]». في موضع آخر من الرواية تلح الكاتبة على أن الكتابة هي الخلاص، أن الكتابة هي وسيلة الذات المأزومة للخروج من أزماتها: «تصورت أن الخلاص الوحيد لما وجدت نفسي هو الكتابة... والآن كل ما أفكر فيه كيف سيكون وقع ما أكتب الآن ... أردت أخيرا أن أكتب، فقط أكتب كل ما يخطر على بالي، عن أي حقيقة سأكتب؟ ومن أي خيط سأبدأ حكايتي[94]». فالكتابة بالنسبة للسارد ليست مجرد تطهر أو محاولة لمواجهة الخوف، بل هي الحياة، فكلما استمر في كتابة روايته تمكن من مواصلة الحياة: «كتبت لأيام دون توقف، وكأنني أسابق الزمن، وكل خوفي أن تفلت مني الحياة كلما صرعت، لكن في كل مرة أعود لمواصلة الحياة من جديد، وكأن الموت ليس سوى محطة بين طريقين! فكرت مليا وأنا أكتب في أي مرحلة يجب أن أتوقف؟[95]».

في المذكرة العاشرة يعلن السارد رؤيته لتوجه الكتابة، وتوجه قرائها، وهو ما يعكس الوعي بجدل المركز والهامش من خلال فكرة الكتابة التي تتوجه للنخبة وتلك التي تتوجه للهامشيين الذين تتحدث بأصواتهم. إنها مناقشة ضمنية لفكرة أدب الهامش: «هذه الحكاية ليست للنخبة، ولا لمن يبحث عن المتعة، ولا تمس أي طرف يقف في صف الأدب، شعرا كان أو رواية!

فهذه المذكرات سرية للغاية، ولكنها أملي الوحيد في الوصول لمن أردت أن تصل إليه، فقد ابتلعت المسكنات لسنوات، ولم تخرس هذا الألم، وحدها الكتابة فعلت ذلك[96]».

ينهي المؤلف الضمني نصه بأنه تخلص من كل ذكرياته الحزينة، الحزينة فقط، فليس لديه أي

ذكريات سعيدة، فقد أرسل مذكراته العشر وأقصى ما يتمنى أن تنشر وتجد طريقها إلى يد أمه لتعرف كم عانى في بعدها عنه وتهميشه، وكيف اغتالت طفولته حين فضلت عليه أبناءها من زوجها الجديد بوصفه مركزا! وهذا يحيل إلى بداية النص حين حاولت الكاتبة أن تبرر فنيا كتابتها للرواية بوصفها حكاية رجل أرسل لها مذكراته، وبدأت تناقش كيفية بناء النص، وتغالي في توثيق هذه المذكرات فتنهيها بتوقيعه، بل وبذكر المكان والزمان اللذين كتب فيهما هذه المذكرات: «في النهاية أنا حمد كما كانت تناديني المرأة التي أحب، أو الأعرج كما يعرفه سكان الحارة، وحقيقي بقدر سيئاتي لا يمكن لي أن أكون مجرد شخصية وهمية في رواية ما.. الأعرج، مستشفى العمارة، الدور الثاني، غرفة 9»[97]. حيث ترسخ الشخصية نموذجها المرجعي في الواقع(حقيقي/حمد/الأعرج) في مقابل التخييلي (شخصية وهمية/هامشي) الذي تتبناه الأعمال الروائية. وهو ما يؤكد جدل المركز والهامش في الخطاب الميتاسردي ضمن أعمال الكاتبة.

الخاتمة النتائج:

بعد استجلاء موضوعة «الهامش» في الروايات محل الدراسة؛ للوقوف على وعي الكاتبة بالهوامش الثقافية المختلفة، توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج يمكن إجمالها في التالي:

1. تمتلك الكاتبة وعيا بالصراع بين المكان المركزي والمكان الهامشي في رواية «نشوق»، وتكشف الكاتبة من خلال هذا الصراع آليات الإقصاء للمكان الهامشي وآليات دفاعه عن وجوده.
2. في رواية «نشوق» ثمة تمثلات سردية واعية بصراع المركز والهامش من خلال سردية «شمّا» وعلاقتها بالعالم.
3. ثمة وعي بشعرية المكان كما طرحها باشلار في رواية الأعرج، سواء المكان الرحمي (بيت الجدة) أو المكان المعادي (بيت الأب وبيت زوج الأم ـ السجن).
4. في رواية «فتاة سيئة استبدلت الكاتبة المكان الافتراضي بالواقعي، وعكست تفاصيل المكان الافتراضي على الذات الساردة «رغد».
5. استخدمت الكاتبة تقنية «الميتا سرد» كتقنيةً جماليةً متمردةً على مركزية السرد الكلاسيكي، بدأت استخدامها كمحاولة أولى في رواية» فتاة سيئة»، ثم نضجت تلك المحاولة في رواية» الأعرج».
6. ثمة ارتباك في الخطاب النسوي لدى الكاتبة، في رواية «فتاة سيئة» تدين النساء المطالبات بالحرية وتسخر منهن تارة، وتكتب عن المرأة وتدين نظرة المجتمع ورجاله للمرأة تارة أخرى.
7. وفي نفس الرواية «فتاة سيئة» ثمة وعي مغلوط لا يدرك حدود الخطاب النسوي ولا يدرك الفرق بين مفاهيم «الأنثى البيولوجية» و»الأنثى الثقافية»؛ بل ترى أن ثمة فروقاً بين الرجل والأنثى، وأن هذه الفروق النفسية والجسمانية تمنح الرجل حق الولاية على المرأة.
8. الصراع بين المركز والهامش في رواية «الأعرج» كان صراعا مع الثقافة التي تهمش الرجال كما تهمش النساء.
9. كذلك كان الصراع بين المركز والهامش صراعا مع الثقافة وليس مع الذوات النسوية فقط، في رواية نشوق» فشخصية والد «شما» وشخصية «منصور» ابن «أم ظاهر» شخصيتان ذكوريتان أدانهما النسق الثقافي السائد.

التوصيات:

وبناء على تأمل في خطاب المهمشين، وندرة الدراسات حوله؛ فإني أوصي بالآتي:

1. أن تلتفت المؤسسات الأكاديمية والبحثية إلى الدراسة الموضوعة «للهامش»؛ لأنها تكشف عن معاناة المكونات الثقافية المختلفة التي تدور حول المركز؛ مما يقوي نسيج المجتمع، ويقضي على البون الشاسع بين المركز وهوامشه.
2. دراسة السرديات الروائية وتحليل وتفكيك الأبعاد الاجتماعية فيها، باعتبار الرواية صوت الشعوب وتاريخها الحقيقي.
3. أن يعتني الباحثون والمؤسسات البحثية والأكاديمية بالدراسات الثقافية والنقد الثقافي؛ لأنهما يتيحان قراءة كاشفة ومتأملة لنسيج المجتمع.

الهوامش:

(1) شهد الغلاوين: قاصة وروائية سعودية، قدمت مسرحيات لليوم الوطني، ثم تحولت للكتابة الروائية، فأصدرت أربع روايات: رواية «فتاة سيئة» التي حققت أعلى مبيعات في عام 2012. رواية» نشوق» التي رشحت لجائزة البوكر عام 2015. ورواية» الأعرج» عام 2017. ورواية جسد الغفران تحت الطبع. كما كتبت القصة القصيرة. وشاركت في عدد من المهرجانات مثل: مهرجان الزيتون، الحوار الوطني آمال وتطلعات. وفي مجال التلفزيون: دخلت دورة لكتابة السيناريو والحوار ضمن دورات الراحل الدكتور عبد الرحمن الوابلي. كما كتبت المسلسل خليجي «وجوه الحب» ثلاثين حلقة وقدمته لام بي سي. وكذلك مسلسل «حارة الريان» ومسلسل» جريمة وغموض». كما افتتحت مقهى ثقافي ومكتبة متنوعة للرواد في منطقة الجوف.

(2) ابن منظور، أبو الفضل، جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، مادة (ركز)، مج6، ط1، دار صادر، بيروت، 1994م، ص1717.

(3) الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، (مادة ركز). (1999)، دار الفكر للطباعة بيروت، ص379

(4) Jean-PieereMevel, Benedicte Gaillard,Henriette Walter(Preface),French Edition,2017. page 256()

(5) Concise Oxford English Dictionary Thumb Index Edition,Edited by Pearsall,page228

(6) Yves Garnier,Petit Larousse Illustré: Dictionnaire Encyclopédique pour tous, Librairie Larousse, 1972, Paris, France, Page 181

(7) ابن منظور، سبق ذكره/ مادة همش، و700

(8) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، 1960، مادة همش، ص994.

(9) صالح، هويدا، دراسة سويسيوثقافية: الهامش الاجتماعي في الأدب، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015، ص48.

(10) المكني ومجموعة مؤلفين، التأريخ العربي: وتاريخ العرب كيف كتب وكيف يكتب؟ المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة،2017، ص937.

(11) وهبة، مجدي، المهندس، كامل معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص302.

(12) المرجع السابق؛ ص:302.

(13) طرشونة، محمــد، مكالية المنهج في النقد الأدبي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2008 ص8

(14) توفيق، أحمد، مجدي المهمشون ورواية «أيام يوسف المنسى» للسيد نجم، موقع الكتابة،23يونيو 2018، /moc.abatekla//:sptth

(15) أشكر وفت، بيل وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، القاهرة: المركز القومي للترجمة. 2012؛ ص:89.

(16) غدنز، انتوني، علم الاجتماع، ترجمة: فايز الصباغ، (ط1) بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 2005؛ ص:394.
(17) الحبيب، العايب حوار مع الباحث التونسي: مفهوم الهامشية ومعايير التهميش، 5/3، 2010، ص5.
(18) صالح، هويدا، الهامش الاجتماعي، مرجع سابق، ص55.
(19) تبرماسين وجيجخ، عبد الرحمن وصوريّة، إشكالية المركز والهامش في الأدب، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014؛ ص: 45
(20) الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي،2005؛ ص:225.
(21) قاسم، سيزا، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، إبداعات المرأة، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب،2004؛ ص:82.
(22) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي: الفضاء – الزمن – الشخصية، (ط1)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1990ص:47.
(23) الضبع، مصطفى، استراتيجية المكان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة. 1998؛ ص:119
(24) الجيار، مدحت، جماليات المكان في المسرح، مجلة آلف/ البلاغة المقارنة، القاهرة: الجامعة الامريكية،1986؛ ص:٤٠.
(25) الباردي، محمد، الرواية العربية الحدة (ط1)، اللاذقية: دار الحوار. 1993؛ ص:232.
(26) قاسم، سيزا، في القارئ والنص والعلاقة والدلالة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 2002؛ ص:48
(27) لوتمان، يوري، مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، القاهرة: مجلة ألف، العدد السادس. ١٩٧٦؛ ص:83.
(28) عبد المعطي، علي، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية،(ط1)،1984؛ ص:124.
(29) العبيدي، حسن، نظرية المكان عند ابن سينا، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة. 1987؛ ص:48.
(30) دريدا، جاك، هوامش الفلسفة، ترجمة منى طلبة، لبنان: دار التنوير. 2019؛ ص:300.
(31) برادة، محمد، جان جينيه: كاتب مُنشقّ بامتياز، جريدة الشروق، القاهرة. 2010، ص:8.
(23) الغلاوين، نشوق، منشورات ضفاف بيروت، 2015؛ ص:7
(33) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص:31.
(34) الغلاوين، نشوق، مصدر سابق، ص:9.
(35) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص:32.
(36) الغلاوين، نشوق، مصدر سابق؛ ص:31
(37) المصدر السابق، ص:42
(38) بحراوي، حسن، مرجع سابق، ص35.
(39) الغلاوين، شهد فتاة سيئة، المملكة العربية السعودية: دار الفكر العربي،2012، ص15.

(40) قاسم، سيزا، بناء الرواية، مرجع سبق ذكره، ص11.
(41) الغلاوين، شهد، فتاة سيئة، مصدر سابق، ص18.
(42) المصدر السابق، ص24.
(43) المصدر السابق، ص24.
(44) المصدر السابق، ص24.
(45) المصدر السابق، ص24.
(46) الغلاوين، شهد، الأعرج، المملكة العربية السعودية: دار تشكيل للنشر والتوزيع. 2017؛ ص:67.
(47) المصدر السابق، ص:116.
(48) المصدر السابق، ص:96.
(49) المصدر السابق، ص:106.
(50) جامبل، سارة، النسوية وما بعد النسوية، ت، أحمد الشامي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة. 2002؛ ص:337
(51) العلي رشا، ثقافة النسق قراءة في السرد النسوي المعاصر، (ط1)، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 2010، ص:17.
(52) الغلاوين، شهد، نشوق، مصدر سابق، ص:23.
(53) المصدر السابق، ص:27.
(54) المصدر السابق، ص:28.
(55) المصدر السابق، ص:31.
(56) المصدر السابق، ص:31.
(57) المصدر السابق، ص:32.
(58) المصدر السابق، ص : 32.
(59) المصدر السابق، ص:33.
(60) المصدر السابق، ص:34.
(61) المصدر السابق، ص :36.
(62) المصدر السابق، ص:36.
(63) المصدر السابق، ص:38.
(64) المصدر السابق، ص:42.
(65) المصدر السابق، ص:60.
(66) المصدر السابق، ص:60.
(67) الغلاوين، شهد، فتاة سيئة، مصدر سابق، ص5:.
(68) المصدر السابق، ص7.
(69) المصدر السابق، ص9.

(70) المصدر السابق، ص26.

(71) المصدر السابق، ص :27.

(72) المصدر السابق، ص:27.

(73) المصدر السابق، ص:49.

(74) المصدر السابق، ص:75.

(75) الغلاوين، شهد، الأعرج، مصدر سابق، ص:77.

(76) المصدر السابق، ص:101.

(77) المصدر السابق، ص:115.

(78) المصدر السابق، ص:106.

(79) المصدر السابق، ص:117.

(80) المصدر السابق، ص:127.

(81) تبرماسين وجيجخ، عبد الرحمن وصوريّة، إشكالية المركز والهامش في الأدب، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014؛ ص:33.

(82) توفيق، مجدي، أدب المهمشين، موقع ذاكرة القصة ـ moc.sserpdrow.arekazadas//:sptth

(83) خريس، أحمد العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، لبنان: دار الفارابي، 2001 ص :44.

(84) التازي، محمد عز الدين: مفهوم «الروائية» داخل النص الروائي العربي، مجلة الوحدة، السنة الخامسة، العدد 49، أكتوبر 1988، ص 96.

(85) يقطين، سعيد، الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مجلة مواقف، دار الساقي، لندن، ع 70/71، شتاء/ربيع،1993، ص20.

(86) الغلاوين، شهد، فتاة سيئة؛ مصدر سابق، ص:٧٧.

(87) المصدر السابق، ص:78.

(88) المصدر السابق، ص:10.

(89) الغلاوين، شهد، الأعرج، مصدر سابق، ص:5.

(90) المصدر السابق، ص:8.

(91) المصدر السابق، ص:17.

(92) المصدر السابق، ص:18.

(93) المصدر السابق، ص:123.

(94) المصدر السابق، ص:188.

(95) المصدر السابق ص:193.

(96) المصدر السابق، ص:199.

(97) المصدر السابق، ص:201.

المصادر والمراجع:

المصادر:

(1) الغلاوين، شهد (2012) فتاة سيئة، المملكة العربية السعودية: دار الفكر العربي.

(2) الغلاوين، شهد(2015م) نشوق، بيروت: منشورات ضفاف.

(3) الغلاوين، شهد (2017) الأعرج، المملكة العربية السعودية: دار تشكيل للنشر والتوزيع.

المراجع:

(1) أشكر وفت، بيل وآخرون (2012)، دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، القاهرة: المركز القومي للترجمة.

(2) الباردي، محمد، (1993م) الرواية العربية الحديثة ط1، اللاذقية: دار الحوار.

(3) التازي، محمد عز الدين: مفهوم «الروائية» داخل النص الروائي العربي، مجلة الوحدة، السنة الخامسة، العدد 49، أكتوبر 1988.

(4) بحراوي، حسن، (1990م) بنية الشكل الروائي: الفضاء – الزمن – الشخصية، (ط1)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

(5) برادة محمد، (2010م) جان جينيه: كاتب مُنشقّ بامتياز، جريدة الشروق، القاهرة.

(6) تبرماسين وجيجخ، عبد الرحمن وصوريّة، (2014 م) إشكالية المركز والهامش في الأدب، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر10، 38-27.

(7) جامبل، سارة (2002) النسوية وما بعد النسوية، ت، أحمد الشامي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

(8) الجيار، مدحت(١٩٨٦)، جماليات المكان في المسرح، مجلة آلف/ البلاغة المقارنة، القاهرة: الجامعة الامريكية

(9) خريس أحمد العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، لبنان: دار الفارابي، 2001م.

(10) دريدا، جاك (2019)، هوامش الفلسفة، ترجمة منى طلبة، لبنان: دار التنوير.

(11) صالح، هويدا(2015م) دراسة سويسيوثقافية: الهامش الاجتماعي في الأدب، القاهرة: داررؤية للنشر والتوزيع.

(12) الضبع، مصطفى(1998م) استراتيجية المكان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(13) طرشونة، محمــد (2000م): إشكالية المنهج في النقد الأدبي، تونس: مركز النشر الجامعي.

(14) عبدالمعطي، علي (1984م)، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، (١)، الإسـكندرية: دار المعرفة الجامعية.

(15) العبيدي، حسن (1987)، نظرية المكان عند ابن سينا، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة.

(16) العلي، رشا، (2010) ثقافة النسق (قراءة في السرد النسوي المعاصر)، (ط١)، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

(17) غدنز، انتوني، (2005م) علم الاجتماع، ترجمة: فايز الصباغ، (ط1) بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

(18) الغذامي، عبد الله، (2005م).النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

(19) الفيروز أبادي، مجد الدين محـمد بن يعقوب (1999): القاموس المحيط، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، لبنان: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مكتبة البحوث والدراسات.

(20) قاسم، سيزا (2002م)، في القارئ والنص والعلاقة والدلالة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

(21) قاسم، سيزا (2004م) بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، إبداعات المرأة، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.

(22) لوتمان، يوري (1976م) مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، القاهرة: مجلة ألف، العدد السادس.

(23) مجمع اللغة العربية (1960م)، المعجم الوسيط، القاهرة: مادة همش.

(24) المكني ومجموعة مؤلفين، (٢٠١٧) ذريخ العربي: وتاريخ العرب كيف كتب وكيف يكتب؟ الدوحة: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات

(25) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم (٢٠٠٠م) لسان العرب، (ط١) مجلد٦، لبنان: دار صادر.

(26) وهبة، مجدي، المهندس، كامل (1984م) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (ط٢): بيروت: مكتبة لبنان.

(27) يقطين، سعيد، الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مجلة مواقف، دار الساقي، لندن، ع 70/71، شتاء/ربيع ،1993.

المجلات الإلكترونية:

(1) الحبيب، العايب(2010م) حوار مع الباحث التونسي: مفهوم الهامشية ومعايير التهميش، 5/3 https:// //www.alawan.org/article7588

(2) توفيق، مجدي المهمشون ورواية «أيام يوسف المنسى» للسيد نجم، موقع الكتابة الإلكتروني:https:// /alketaba.com

(3) مجدي توفيق، أدب المهمشين، موقع ذاكرة القصة:https://sadazakera.wordpress.com/2020

المراجع الأجنبية:

(1) Concise Oxford English Dictionary Thumb index edition, Edited by Judy Pearsall , United States , 2002, Page 228 .

(2) Jean-Pierre Mével, Bénédicte Gaillard, Henriette Walter (Preface) , French Edition,2017.page256.

(3) Yves Garnier,Petit Larousse Illustré: Dictionnaire Encyclopédique pour tous, Librairie Larousse, 1972, Paris, France, Page 181. resources and references