الأدب العربي المعاصر

تجليات وجدليات

د. هاني إسماعيل رمضان

Kitabın Adı : ÇAĞDAŞ ARAP EDEBİYATI:TEZAHÜRLER VE TARTIŞMALAR
Yazar : DR.HANY İSMAİL RAMADAN
Kapak : Yağmur ARDUÇ

1. Baskı : Ekim 2020 ANKARA

ISBN : 978 - 625 - 7838 - 93 - 1
Yayın No. : 911

© DR.HANY İSMAİL RAMADAN

Tüm hakları yazarına aittir. Yazarın izni alınmadan kitabın tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla basımı, çoğaltılması yapılamaz. Yalnızca kaynak gösterilerek kullanılabilir.

SONÇAĞ AKADEMİ

İstanbul Cad. İstanbul Çarşısı No.: 48/49 İskitler 06070 ANKARA

T / (312) 341 36 67 - GSM / (533) 093 78 64

www.soncagyayincilik.com.tr

soncagyayincilik@gmail.com

Yayıncı Sertifika Numarası: 47865

BASKI MERKEZİ

UZUN DİJİTAL MATBAA, SONÇAĞ YAYINCILIK MATBAACILIK TESCİLLİ MARKASIDIR.

İstanbul Cad. İstanbul Çarşısı No.: 48/48 İskitler 06070 ANKARA

T / (312) 341 36 67

www.uzundijital.com

uzun@uzundijital.com

إهداء

إلى نعمة الرب

نبع الحب

نبض القلب

شريكة الدرب

الفهرس

إهداء	٣
مقدمة	٧ – ١٢
الفصل الأول: مقدمات نظرية	**١٣ – ٤٢**
جدليات ومنطلقات	١٥ – ٢٤
جدلية المثاقفة والحداثة الشعرية	٢٥ – ٤١
الفصل الثاني: مقاربات تطبيقية للسرد	**٤٣ – ١١٠**
الأجناس الأدبية في السلطانة ملك	٤٥ – ٦٣
النص النسوي في رواية حسناء	٦٥ – ٩٤
دور الأدب في استشراف المستقبل	٩٥ – ١٠٩
الفصل الثالث: المقاربة النقدية للشعر	**١١١ – ١٦٥**
جدلية الإبداع الأدبي والإعلام الجديد	١١٣ – ١٤٣
تجليات القدس وجمالياتها عند طلعت المغربي	١٤٥ – ١٥٣
الثورة المصرية في تجربة فاروق جويدة الشعرية	١٥٥ – ١٦٥

مقدمة

ما هو العمل الأدبي؟ سؤال يطرحه سيد قطب وما يلبث أن يقدم لنا إجابة شافية بالرغم من إنها موجزة، فيقول: «إنه التعبير عن التجربة الشعورية بصورة موحية» فقد كان الأدب – ومازال – هو المعادل الوجداني للمشاعر الإنسانية ومكنونات النفس البشرية، ومن ثم كلما كانت التجربة الفنية أصدق شعوريا، كلما كانت أكثر جمالا وإبداعا، حتى بات الصدق الشعوري أو الفني معيارا رئيسيا للإبداع والفن، لأن شخصية الأديب تتجلى أكثر ما تتجلى في صدق تعبيره عن نفسه وعن حقيقة مشاعره، على حد قول الناقد الأدبي بدوي طبانة.

ويزخر موروثنا الأدبي القديم بالعديد من المقولات والمناقشات حول ضرورة الصدق الشعوري في العمل الإبداعي، فقد أورد الجاحظ بعد اشتراطه عدم التكلف في الإبداع قول عامر بن عبد قيس: الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من الآذان لم تتجاوز اللسان.

ويتمتع الأدب بقوة هائلة من التأثير الناعم في الوجدان، كما أن له قدرة خارقة في تشكيل عقل الإنسان، وبالتالي يسهم الأدب بشكل مباشر وغير مباشر في سلوك الفرد وتصرفاته، وانفعالاته واستجاباته، وعليه كان الأدب أمضى سلاحا في ميادين الصراع الفكري والاستلاب

الثقافي، ذلك الصراع الذي يقوم على فرض الهيمنة الثقافية والسيطرة الفكرية، وما ينتج عنهما من تبعية سياسية واقتصادية وتغيُّرات اجتماعية، فلم يَعُد الأدب وسيلة لإلهاء النفس، أو مادة للتسامر وقضاء الوقت، كما أنه لم يَعُد ترفا فكريا أو برجا عاجيا تسكنه أرواح فلسفية.

هنا تكمن مسئولية الأديب الذي يحمل أمانة الكلمة الساحرة، ذات السر المكنون، والفعل المأمول، أو قل الفعل المجنون، والحقيقة سواء قلنا إنه يعبر عن خلجات نفسه وهمسات فكره أم عن هموم وطنه وقضايا مجتمعه، وسواء آمنا بنظرية الفن للفن، أم الفن للحياة فالنتيجة ـ في تقديري ـ واحدة وهي أن الكلمة تحمل معنى معبرًا ورسالة مؤثرة، وهي سهم أطلق من قوس الأديب وصوب نحو جمهوره، وعليه أن يتحمل نتيجة رميته، والأديب المسئول يدرك هذه الحقيقة المطلقة فيكتب ما يؤمن به، وليس ما يجب أن يؤمن به، وهذه هي المعادلة الصعبة، وقد أشار إليها الشاعر والناقد الأمريكي إليوت عندما تحدث عن التجربة الدينية في الشعر، حيث قال:

إن القدرة على كتابة الشعر نادرة، والقدرة على استشعار الوجدان الديني في أشد درجاته حدة نادرة، ومن المتوقع أن يكون اجتماع كلتا القدرتين في نفس الفرد أندر، إن الناس الذين يكتبون شعرًا دينيًّا يكتبون عادة على نحو ما يريدون أن يشعروا ـ أكثر مما يكتبون على نحو ما يشعرون.

هذه هي العثرة التي يقع فيها شعراء وأدباء الأدب الإسلامي،

عندما يفقدون إحدى طرفي المعادلة: الموهبة الشعرية، أو الشعور الديني، فحرارة العاطفة إن لم تجرِ على لسان شاعر موهوب احترقت وتفحمت، والموهبة الشعرية إن لم تصدر عن تجربة مفعمة بالعاطفة الجياشة، أصبحت ماءً راكدًا آسنًا فقد عذوبته ومذاقه.

لذا فإن الشاعر الذي يجمع بين الحس الديني والموهبة الشعرية عملة نادرة، يجب علينا أن نعض عليها بالنواجذ، فهو صوت الأمة وضميرها، الذي يذود عنها ويحمل رسالتها، مثلنا في هذا مثل أسلافنا العرب عندما كان ينبغ فيهم شاعر، فقد أورد ابن رشيق في عمدته أن القبيلة من العرب كانت إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذبّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج.

من هذا المنطلق يأتي هذا الكتاب «الأدب العربي المعاصر: تجليات وجدليات» يستعرض بالدراسة والنقد بعض النماذج الأدبية في السرد والشعر لأقلام واعدة، يجمعها صدق الكلمة وجمال التعبير، إن وجدت رعاية وتوجيها ستثمر أدبا راقيا وناضجا، يصف ويشف عن المجتمع العربي وآلامه وآماله في آن.

وقد وجدت من باب الأمانة العلمية أن أدرس تلك النماذج – وهي مجرد نماذج – مساهمة في صقل موهبتها، والنبش عن جمالياتها، والتنبيه عن هفواتها.

وتضمن الكتاب ثلاثة فصول، بالإضافة إلى المقدمة.

شمل الفصل الأول مدخلا نظريا في دراستين:

أولاهما «الإبداع: جدليات ومنطلقات» وقد تناولت الرؤية الإسلامية والرؤيا الحداثية للإبداع، والتجاذب بينهما من خلال دراسة نقدية تحليلية، وإن كانت في جانب من جوانبها انطباعية.

وثانيهما «جدلية المثاقفة والحداثة الشعرية» ناقشت أبعاد المثاقفة والحداثة الشعرية في دراسة مقارنة.

وتضمن الفصل الثاني: مقاربات تطبيقية للسرد، في ثلاث دراسات نقدية:

جاءت الأولى منهما بعنوان: «الأجناس الأدبية في السلطانة ملك: تجليات وتمظهرات» هادفة لسبر غور رواية مأمون الحجاجي في بنائها الفني، وكاشفة عن التناص للأجناس الأدبية عبر الدرس النقدي التطبيقي.

أما الثانية منهما فكانت بعنوان: «النص النسوي في رواية حسناء: تجليات وجماليات» واتجهت البوصلة فيها إلى رواية غصباء الحربي «حسناء» باعتبارها نموذجا للأدب النسوي، وذلك بغرض الإفصاح عن عتبات النص ومآلاته من خلال المنهج النقدي التطبيقي أيضا.

والثالثة تماهت مع جائحة كورونا فكان عنوانها «دور الأدب في استشراف المستقبل: كورونا نموذجا» فقدمت مقاربة تاريخية لوباء كورونا في الأدب، موضحة دور الأدب في التنبؤ والتوعية من جهة، وفي

التوصيف والتعبير عن الواقع من جهة أخرى.

وضم الفصل الثالث الأخير المقاربة النقدية للشعر من خلال ثلاث دراسات امتزجت بالدرس النقدي والنظري.

فحامت الدراسة الأولى حول «جدلية الإبداع الأدبي والإعلام الجديد» ساعية إلى تسليط الضوء على دور الإعلام الجديد والفضاءات التي أتاحها للأقلام الواعدة والأصوات الشابة، مقدمة نموذجا عمليا للإفادة منها، لا سيما في عالم أصبح موسوما بالعالم الرقمي، وجمهورا بات محموما بالفضاء الأزرق.

في حين كانت الدراسة الثانية دراسة نقدية بعنوان: "تجليات القدس وجمالياتها عند الشاعر طلعت المغربي" حول قضية القدس تلك القضية الدامية للأمة العربية والإسلامية عبر ردح من الزمن.

وتوقفت الدراسة الثالثة حول ملامح الثورة المصرية في تجربة فاروق جويدة الشعرية، متخذة من ذاكرة الشعر للأحداث التاريخية و الوجدان العربي، والموقف الشعوري تجاه هذه الأحداث منطلقا لتسجيل فترة تاريخية حرجة

هذا، فإن الكتاب لا يدعي الشمول والإحاطة للأدب العربي المعاصر، فهذا خارج نطاق هدف الكتاب، فضلا عن أنه أمر عسير إن لم يكن مستحيل، كما أن اختيارات النماذج لا يعني المفاضلة بل التمثيل فحسب لما توفرت فيه شروط المعاصر وجمال التعبير وسمو المضمون.

كما يجدر الإشارة إلى أن أصل هذه الدرسات ـ في أصلها ـ أوراقا علمية طرحت في جملة من المؤتمرات المحلية والدولية، ولما وجدت قبولا نُقِّحت وفُصِّلت وجُمعت بين دفتي هذا الكتاب، سائلين الله تعالى أن يتقبلها منا بالقبول الحسن.

والله ولي التوفيق

د. هاني إسماعيل رمضان

٢٠٢٠/١٠/٢٥

الفصل الأول

مقدمات نظرية

الإبداع: جدليات ومنطلقات

تمتلك الكلمة الأدبية قوة هائلة من التأثير الناعم في الوجدان، كما أن لها قدرة خارقة في تشكيل عقل الإنسان، وبالتالي تساهم الكلمة بشكل مباشر وغير مباشر في سلوك الفرد وتصرفاته، وانفعالاته واستجاباته، وعليه كانت الكلمة ـ مسموعة ومقروءة ومكتوبة ـ أهم ميادين الصراع الحضاري والاستلاب الثقافي، صراع يقوم على فرض الهيمنة الثقافية والسيطرة الفكرية، وما ينتج عنهما من تبعية سياسية واقتصادية وتغيُّرات اجتماعية.

وقد أيقنت القوى الإمبريالية في عصر المعلوماتية هذه الحقيقة، فعملت جاهدة على فرض نموذجها الثقافي والأدبي على المجتمعات العربية والإسلامية، فروجت للعولمة وما تحمله من أيديولوجية تغريبية، وساهمت بشكل بارز في نشر مذاهب حداثية لا تتفق ـ إن لم تكن تتناقض ـ مع قيمنا الراسخة، ومبادئنا المتجذرة.

وخرجت علينا نخب ثقافية وطلائع أدبية تطالب بفض بكارة كل مقدس، سواء أكان نصا بشريا أم وحيا إلهيا، ورأينا رائد الحداثة العربية وعميد الأدب العربي يكتب في الشعر الجاهلي: "للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي، فضلاً عن إثبات هذه القضية التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة، ونحن مضطرون أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهود، والقرآن والتوراة من جهة أخرى».

لذا كان أهم أهداف النص الإبداعي شعرا ونثرا «هو نقل حقل المقدس والأسراري من مجال العلاقات والقيم الدينية والماضوية إلى مجال الإنسان والتجربة والمعيش" كما تقول الناقدة والأدبية خالدة سعيد .

فلا عجب أن نجد المخابرات الأمريكية CIA تمول أنشطة ثقافية مختلفة ومتباينة أحيانا في دول عديدة من العالم وعلى رأسها الدول العربية، كما ذكرت فرانسيس سوندرز في كتابها «من الذي دفع أجر العازف؟ دور المخابرات الأمريكية في الثورة الثقافية» ولقد لعبت مجلة «شعر» البيروتية والتي أسسها يوسف الخال بتمويل من المخابرات الأمريكية دورا بارزا في الحداثة العربية، والترويج لمبادئها الهادمة لكل أشكال الأدب المتوارثة طلبا للتعبير عن مكنونات النفس، بل طلبا للتعبير عن شهوات النفس وشبهات العقل، سعيا لزعزعة اليقين.

بينما نجد في مصر لويس عوض العائد من أمريكا يعجب من

إصرار المصريين على اللغة المقدسة (العربية) فيصدر ديوان بلوتو لاند وقصائد أخرى بالعامية، وعندما يتصدى محمود شاكر لتخرصات لويس ويكتب سلسلة مقالات في مجلة الرسالة بين عامي ١٩٦٤ و١٩٦٥ (جمعها فيما بعد في كتاب أباطيل وأسمار) يمارس الإرهاب الفكري والقمع الثقافي فيحبس شاكر وتغلق المجلة، كما اضطهده أستاذه طه حسين من قبل عندما اعترض على آرائه في الشعر الجاهلي، فاضطر شاكر أن يترك الجامعة ويفر من مصر، ولا أنسى أن أذكر الحملة الشعواء التي شنتها مجلة إبداع المصرية بقيادة الشاعر عبد المعطي حجازي ضد الدكتور مصطفى هدارة لأنه كتب رسالة استغاثة لرئيس الجمهورية – وقتئذ – ضد انتهاكات المجلة للثوابت الإسلامية والقيم الاجتماعية.

تبدو جدلية المقدس والمدنس في ظاهرها جلية وواضحة لا تحتاج إلى تفسير أو توضيح، ويتبادر إلى الذهن القول بأن توضيح الواضحات من أشكل المشكلات، ولكن في الواقع تماهت الحدود والفواصل بين المقدس والمدنس في الثقافة العربية المعاصرة، وامتزجت المفاهيم والأفكار فأنتجت مسخا ثقافيا لا مسمى له إلا الحداثة العربية، أو التنوير ... إلخ من مصطلحات مستوردة فضفاضة وخلابة.

ويمكن تلخيص جدلية المقدس والمدنس عند الحداثيين العرب في أنه لا مقدس عندهم، ولا نحتاج إلى عناء يذكر للتدليل على هذا فمن المعلوم من الدين بالضرورة أن الله سبحانه وتعالى مقدس ومنزه عن كل نقص، ولكن في الحداثة العربية التي تنافح عنها أبواق ماركسية وليبرالية تؤكد على أنه لا قداسة لذات الله ـ سبحانه وتعالى

عما يقولون علوا كبيرا ـ فنرى أصداء مقولة نيتشه الفجة «إن الله قد مات» تتكرر بلفظها عند الحداثيين العرب، وتتخذ مرجعية للإلحاد الديني والثقافي، يقول أحد رواد الحداثة العربية، أول من أصدر ديوانا من الشعر الحر والذي تولى رئاسة الهيئة المصرية العامة للكتاب الشاعر المصري صلاح عبد الصبور يقول ما نصه:»في قصيدة الناس في بلادي عام ١٩٥٥ أحكي قصة قرية ريفية تعيش تحت طغيان فكرة الله" هذا الإله الذي يصفه بأنه موحش وقاس.

يأيها الإله

كم أنت قاسٍ موحشٌ أيها الإله

إذن مادام الإله موحش وقاس، يذيق العباد الجوع والفقر والمرض وصنوف الحاجة والعذاب فلابد من مواجهة جبروته والتصدي لإرادته، فيصف الشاعر الحداثي ذلك البطل الفدائي، التقدمي الذي ينفر من الخرفات والشعوذات والمسلمات فيعلن عن محاربته للطغيان (فكرة الله) في أشد لحظات الرهبة :

وعند باب القبر قام صاحبي خليل

حفيد عمي مصطفى

وحين مد للسماء زنده المفتول

ماجت على عينيه نظرة احتقار

فالعام عوم جوع.

أمـا فيلسـوف الحداثـة العربية ورائدهـا ومفكرها الشـاعر اللبناني جـبران خليل جبران يقـول صراحة»لقد مات ربي عندما أمات «سـلطانه» فكيـف أحيـا بعد اليوم، بلا رب" وسـلطانة هذه هي أخت الشـاعر ماتت بمـرض السـل لذا يقول»لقـد نهـش السـل رئـة الله قبـل أن ينهـش رئـة سلطانة".

وهـذا عبـد الوهـاب البيـاتي، الشـاعر العـراقي أحـد أركان الحداثة العربيـة ورائـد مـن رواد مدرسـة الشـعر الحـر، التي تعـد بمثابـة الشرارة الأولى للحداثـة الشـعرية، والنظريـة الشـعرية الحداثيـة، يقـول:

الله في مدينتي يبيعه اليهود

الله في مدينتي مشرد طريد

أراده الغزاة أن يكون

لهم أجيرا شاعرا قواد

يخدع في قيثاره المذهب العباد

لكنه أصيب بالجنون

لأنه أراد أن يصون

زنابق الحقول من جرادهم

أمـا اليمن السـعيد فيدخـل منافسـة جدلية المقـدس والمدنس عبر عبـد العزيز المقالـح، إذ يقول:

صار الله رمادا، صمتا ..

رعبا في كف الجلادين

حقلا ينبت سبحات وعمائم

بين الرب الأغنية الثورة

والرب القادم من هوليود

هـذا قطـرة مـن فيوضـات الحداثـة العربيـة، الحركـة التنويريـة في الثقافـة العربيـة الـتي روج لها بأمـوال الشـعوب العربية، تحت مسـميات التنويـر والحداثة

هـذه التخريب الفكـري والتجريب اللافـني أدى إلى قطيعة حتمية بـين جمهـور يعاني مـن مشـكلات الواقـع، ويحتـاج إلى متنفـس يعبر عن آلامـه وآمـاله فيتفاعل معـه، إلا إنه في أدب الحداثة يصطـدم هذا الجمهور المغلـوب على أمـره بأدب الـلاأدب والذي يتنافى مع ذوقه السـليم، ويفتقد إلى أبجديـات جماليـات النص العربي.

وهـذا الإرث الثقيـل مـن الحداثة العربيـة الذي يصدم مـع مبادئنا ومشـاعرنا في آن، الصـادر عـن نفـوس امتـلأت بالشـبهات العبثيـة، والشـهوات الماديـة معـا؛ لا يمكـن أن يواجـه هـذا السـيل مـن الغثـاء الثقـافي إلا بـأدب إسـلامي يصـدر عـن نفـوس امتـلأت عاطفـة فياضـة بالخـير والحـب، وفكـرا راقيـا يبـني ولا يهـدم، يعلـو بالـروح ولا يـنزل بالنفـس، فـالأدب الإسـلامي كمـا يعرفه سـيد قطب هـو التعبير النَّاشـئ

عـن امْتِـلاء النفـس البشريـة بالمشـاعر الإسـلامية، ومن ثم فـإن الأدب الإسـلامي فريضـة شرعيـة وضرورة ثقافيـة، لا غـنى عنهـا.

وينبـغي هنـا أن نؤكـد أن الأدب الإسـلامي لا يتعـارض مـع حريـة الإبـداع والمبـدع، فممـا لا شـك فيـه أن ضمـير المبـدع وجدانـه همـا المرجـع الوحيـد الذي يمـلي عليـه مـا يُبـدع ومـا ينتـج، سـواء أكان هذا الإبـداع هـو رغبـة في التعبير عن همـوم المجتمـع، أم همـوم النفس، وإن اختلفـت المذاهـب الأدبيـة والمـدارس النقديـة في الغايـة مـن الإبـداع بـين «الفـن للفن» وبـين «الفـن للحيـاة أو للمجتمـع» إلا أنهـم يكادون يجمعـون على أن عمليـة الالـتزام الفني لا بـد أن تكـون نابعـة من داخل المبـدع ووجدانـه غـير مفروضـة عليـه مـن الخـارج، سـواء أكان هـذا الخـارج سـلطة مجتمعية أم سـلطة دينية أم غـير ذلك، فالحريـة الإبداعية شرط أسـاسي للإبـداع.

ومـما لا شـك فيـه أيضـا أن هـذه الحريـة مشروطـة بضمـير المبدع ووجدانـه، وقيمـه وأفـكاره، وتصـوره للعالـم وقضايـاه الإنسـانية وموقفـه الأدبي منهـا، وهنـا يمكنـا أن نمسـك بخيـط التـلاقي والاتفاق بـين الدين بمنظـوره الشـامل الذي هـو منهـج حياة يصبغ حياة الفرد المسـلم، فتسـير حياتـه وفقـا لهـذا المنهج الربـاني، وبـين ضمير المبـدع وتصـوره للكون و الحيـاة، إذ يُفـترض في المبـدع الإسـلامي والإنسـاني في آن واحـد أن يعـبر عمـا يجـول بخاطـره مـن همـوم ومهـام، وآمـال وآلام، وكما يقـول الناقد الدكتـور عـز الديـن إسـماعيل «ولعـل خير مـا يلخـص حقيقـة الأمر أن يقـال: إن الالـتزام (الفـني) هـو الجانـب الإيجابي مـن علاقـة متبادلة بين الشـاعر والمجتمـع، وهي ليسـت علاقة أخـذ أو عطـاء ولا علاقة انصهار

أو ذوبان، وإنما هي علاقة تطابق»

ومن ثَمّ فالإسلام لا يقيد حرية المبدع، أو يفرض عليه سياجا وقيودا، لأن الفن تعبير عن النفس، أو تعبير عن المجتمع، ونفس المسلم ومجتمعه يكتنفهما الإسلام وآدابه، فالإسلام وقيمه بالنسبة للمبدع المسلم روح تسري في وجدانه، وفيض يغذي وجدانه، فتفيض أعماله روحا وريحانا، ويغلف هذا الأعمال الجمال السامي، والتعبير الراقي، وأطايب الكلم.

وعندما يتكلف المبدع المسلم فيصف ما لا يشعر ويعبر عن خلاف ما يؤمن تكون إشكالية أخلاقية وفنية في الوقت ذاته، إشكالية أخلاقية لأنه يدعو إلى ما لا يعتقد أو ما لا يؤمن به أو على أقل تقدير ما لا يقتنع به، وهذا ما يرفضه الإسلام جملة وتفصيلا، وقد ذم الإسلام النفاق والرياء والكذب وكل ما يُتخذ لإخفاء ما يبطن وإظهار ما لا يؤمن، وإشكالية فنية لأنه تعبير زائف، ينقصه الصدق الفني، الذي يقوم على التصوير الكامل والصادق لأحاسيس ومشاعر المبدع، ولو كانت التجربة الفنية من صرح الخيال، ولقد حذرنا الشاعر والناقد الأمريكي إليوت في حديثه عن الشعر الديني من أن يكتب الشاعر عما يجب أن يؤمن به بدلا من أن يكتب عما يؤمن به بالفعل.

ومع أن الإسلام يؤكد على ضرورة التعبير الصادق للفن، فإنه يؤكد على ضرورة الصدق الداخلي للمبدع، قبل الصدق الواقعي، «وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر»، مع التسليم بأن العملية الفنية عملية ذات خصوصية وهذا ما دفع النبي عليه أفضل

الصلاة والسلام أن يسأل عَبْدِ اللهِ بْنِ رَوَاحَةَ: "مَا الشِّعْرُ؟ قَالَ: شَيْءٌ يَخْتَلِجُ فِي صَدْرِ الرَّجُلِ فَيُخْرِجُهُ عَلَى لِسَانِهِ شِعْرًا، قَالَ: فَهَلْ تَسْتَطِيعُ أَنْ تَقُولَ شَيْئًا الْآنَ؟ قَالَ: فَنَظَرَ فِي وَجْهِ رَسُولِ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فَقَالَ: نَعَمْ

إِنِّي تَوَسَّمْتُ فِيكَ الْخَيْرَ نَافِلَةً *** وَاللهُ يَعْلَمُ أَنِّي ثَابِتُ الْبَصَرِ

ثَبَّتَ اللهُ مَا أَتَاكَ مِنْ حَسَنٍ *** تَثْبِيتَ مُوسَى وَنَصْرًا كَالَّذِي نُصِرُوا

يَا آلَ هَاشِمٍ إِنَّ اللهَ فَضَّلَكُمْ *** عَلَى الْبَرِيَّةِ فَضْلا مَا لَهُ غِيَرُ".

ولا ريب أن الصدق الشعوري لا يكفي للإبداع، وإنما ينبغي أن يقترن هذا الصدق بالتعبير الجمالي الذي يؤهل الكلمة لأن تكون مؤثرة، تخلب العقول، وتؤثر النفوس، فشرف المضمون لا يغني عن شرف التعبير.

والمتأمل في الأثر المروي عن أمير المؤمنين عمر بن الخطاب الذي فسر فيه وصفه لأحد الشعراء بأنه شاعر الشعراء بقوله: «أنه كان لا يعاظل في الكلام، وكان يتجنب وحشي الشعر، ولم يمدح الرجل إلا بما فيه" يعلم تلك المعادلة النقدية التي تشترط اجتماع الصدق الفني مع التعبير الجمالي، فعمر رضي الله عنه ينطلق من التعبير الجمالي المبني على تجنب الألفاظ الوحشية والغريبة، والخلو من التعقيد اللفظي والمعنوي، فضلا عن الصدق الشعوري.

وترجع أهمية هذا الأثر إلى أمرين:

أولهما أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه أحد كبار الصحابة

وخليفة المسلمين، فأحكامه وآراؤه لها بعد شرعي، وبالتالي فهو معبرة عن وجهة نظر إسلامية.

وثانيهما أنه ناقد له باع في النقد والتقييم، حتى أن ابن رشيق اعتبره "أنقد أهل زمانه للشعر وأنفذهم فيه بصيرة"

وعليه فإن كل أدب يخلو من هذين الشرطين لا يعد أدب إسلامي، وكل أدب توفرا فيه فهو أدب إسلامي روحا ومنهجا.

وبالرغم أن الإبداع في التصور الإسلامي يصدر عن مشاعر صادقة وأحاسيس نابضة للمبدع المسلم إلا إننا نجد المغتربين والحداثيين من النقاد والمبدعين يهاجمون تصور الإنسان المسلم للإبداع ويتهمونه بأنه إبداع يخلو من عناصره الفنية، في حين إن عبروا هم عن مشاعرهم الشاذة، وأحاسيسهم الساقطة، دافعوا عنها بكل ما أوتوا من قوة، وبكل ما استطاعوا من حجة، وإن كانت هذه المشاعر صيغت بأساليب غير عربية، وقوالب تجريبية، وإن كانت في حالة فصام مع القارئ العربي، وفي حالة نشاز مع فكره ووجدانه، ولا نملك إلا أن نردد قول أمير الشعراء:

أحرام على بلابله الدوح حلال للطير من كل جنس

كل دار أحق بالأهل إلا في خبيث من المذاهب رجس

***

جدلية المثاقفة في الحداثة الشعرية
دراسة مقارنة

الحداثة الشعرية: الجذور والأصول

إن كان تلمس تاريخ محدد لنشأة مذهب من المذاهب الأدبية من الصعوبة بمكان، فإن الأمر مع الحداثة يكاد يبلغ حد الاستحالة، وذلك لما تتسم به الحداثة من صيرورة دائمة، «فهي حركة قلقة لا يقر لها قرار» على حد قول رايموند ويليامز[1] Raymond Williams ولعل هذا القلق الدائم يقربنا إلى الخط الزمني الذي انطلقت منه الحداثة، إذ إن القلق سمة العصر.

لذلك تشير الموسوعة البريطانية في مادة الحداثة Modernism إلى أن الحداثة نشأت في السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الأولى، في ذلك العصر الذي تميز بالصناعة والتقدم العلمي والتغييرات الاجتماعي، ومن ثم انبثقت الحداثة من رحم المفكرين التنويريين الذين رفعوا

(١) رايموند ويليامز، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد: سلسلة عالم المعرفة ٢٤٦، ترجمة: فاروق عبد القادر، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يونيو ١٩٩٩م)، ٦٨

رايـة العلمانيـة العقلانيـة، وأعلوا من قيـم التجربة الديمقراطيـة[1] ولقد أثـرت فلسـفة هـنري برجسـون Henri Bergson في كثير مـن منظري الحداثـة وكتابهـا وظلـت الحداثـة لفـترة مـن الزمـن تـدل على الحديـث والجديـد، فالحداثـة مشـتقة مـن الأصـل اللاتيـني Modo والـتي تذكـر دائمـا باللحظـة الآنيـة (الحاضر)[2]

لذلـك نجـد رايمونـد ويليامـز يحـصر مصطلـح الحداثـة بوصفـه عنوانـا لحركة ثقافية شـاملة ما بـين عامي ١٨٩٠ ـ ١٩٤٠، «وهـو من ثمّ يقف تعبـيرًا عـن الصياغة السـائدة لمـا هو «حديـث» أو حتى «حديـث على نحو مطلق»[3]

أمـا «فرجينـا وولـف» Virgina Woolf فـهي تحـدد الحداثـة في إنجلـترا على وجـه الدقة بعـام ١٩١٠، «أي بعد وفاة الملـك إدوارد بداية عصر جديـد وروح جديـدة، فـفي هذا العـام كما تقـول فرجينا وولـف، تغيرت جميـع العلاقـات الإنسـانية بـين الأزواج والزوجـات بـين الآبـاء والأبناء وحينمـا تتغـير العلاقات الإنسـانية يحـدث في نفس الوقت تغـير في الدين والسلوك والأدب»[4]

وعليـه ظـل مفهوم الحداثـة - ردحا مـن الزمن - يرتبـط بالتجديد والتحديـث من حيث الدلالـة الزمنية، وانحصر معنـاه في المفهوم التاريخي

(1) Alex Preminger & AND T. V. F. Brogan, The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, (USA: Princeton University Press, 1993, 792.
(2) David Bradshaw & Kevin J. H. Dettmar, A companion to Modernist Literature and Culture, 1st Editon, (USA: Blackwell Publishing, 2006) 1
(٣) طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد ، ص ٥٢
(٤) عبـد العزيـز حمـودة، «الحداثـة والمـسرح العـربي" ، عالـم الفكـر، المجـلد٢١، ع ٢، (١٩٩٣م)، ص ٥١

الذي يشير إلى نقيض الماضي، وبصورة فضفاضة وصف مجموعة من الكتاب والفنانين أنفسهم بالحديث Modern وفيما بعد أشير إليهم من قبل الآخرين بالحديثيين[١]

ولكن ما لبث هذا الوصف المقترن بالزمن أن اتسع دلاليا فشمل التحولات الفكرية والأدوات الفنية، وأصبح يشير إلى جملة من الحركات النقدية، نحو التصويرية، والسوريالية، والتكعيبية، وبهذا الاتساع جمعت الحداثة بين الشيء ونقيضه، فأصبحت في آن ضد الحديث والماضي، ضد الحديث وما يحتويه من قيم مادية ومبادئ نفعية، وضد الماضي وما ينطوي عليه من تقاليد راسخة وأنماط ثابتة.

وهذا ما يفسر التباين الواضح في موقف الحداثة من الحضارة الحديثة من جانب ومن التراث من جانب آخر، إذ انهارت على أعتاب الحداثة الحضارة الحديثة، وسقط قناع المدنية الزائف، وما تدعيه من قيم إنسانية، وتقدم علمي، فقد أكدت أبحاث علماء الأنثروبولوجيا الصلة بين الإنسان المتمدين والرجل الحضاري، وأماطت اللثام عن قشرة الحضارة[٢] مما أدى إلى انهيار الحضارة الحديثة لدى الشعراء والمبدعين.

وقد عبر إليوت T. S. Eliot عن هذا الانهيار بقصيدته الأرض الخراب The Waste Land التي ترجمت إلى العربية عدة ترجمات، وهي قصيدة تُعبر عن خيبة أمل جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى، واستيائه من العالم الجديد، وتصوره عالماً مثقّلاً بالمخاوف والذّعر

(1) A Companion to Modernist Literature and Culture, 1

(٢) ماهر شفيق، الشعر الإنجليزي الحديث، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م)، ص ١٧

والشهوات العقيمة، عالماً ينتظر إشارة تؤذن بخلاصه، ويترقب بارقة أمل علّها تشق الغياهب.

ويُعد إليوت نموذجا معبرا عن إشكاليات الحداثة الشعرية، فهو نفسه تجسيد للأدب الحديث وتعبير كامل عنه، على حد تعبير كارول شابيرو[1]، ومن ثم يرفع جملة من النقاد إليوت إلى مصاف ريادة الحداثة الشعرية، في حين يضعه آخرون دركات الرجعية الكلاسيكية.

وهو ما ينعكس بدوره على الأدب العربي الحديث، سواء من زاوية الموقف من إليوت باعتباره نموذجا حداثيا من عدمه أم من زاوية الموقف من الحداثة قبولا ورفضا، ولا ريب أن عند المثاقفة تنتج ثمة إشكاليات في التلقي بناء عن المواقف المتداخلة.

إشكاليات تلقي الحداثة الشعرية:

ثمة شبه إجماع لدى النقاد والباحثين بأن عملية المثاقفة للحداثة الشعرية تعاني من حالة التباس في النقد وإبهام في الإبداع، وأن المتلقي يعيش في حالة ضبابية ناتجة عن عدم تحديد المفاهيم وأبعادها الحضارية لا سيما ، «أن الحداثة مفهوم مرتبط أساسا بالحضارة الغربية، وبسياقاتها التاريخية، وما أفرزته تجاربها من مجالات مختلفة»[2].

يشير ماهر شفيق فريد إلى أن محاولات استلهام «إليوت» في الأدب العربي الحديث باءت بالفشل باستثناء حالات معدودة على أصابع اليدين، «فلا نجد إثراء للوعي، ولا تعميقا للحس، ولا غذاء للضمير

(١) كارول شابيرو، «إليوت أو نهاية مدرسة»، ترجمة فؤاد دوارة، المجلة، ع ٥٦ (١٩٦١م)، ص ٤٦

(٢) محمد برادة، «اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة»، فصول، ع ٣، (١٩٨٤م)، ١١

إنما هي مواقف مسرحية لافتة، و ألاعيب تقنية براقة، وهدهدة لغرور الذات»[1]

والجدير بالذكر أن هذه الإشارة صادرة عن ناقد مناصر للحداثة لا معادٍ لها، فهو يقف بجانب التجديد والتحديث شريطة الوعي به وبمكوناته، والإلمام بمفرداته، وعدم الاقتصار على التثاقف السطحي، القائم على البنى السطحية، دون إدراك البنى العميقة، والذي يترتب عليه إبداع ممسوخ، ينأى عن الأصالة، ولا يدرك الحداثة.

والاقتصار على التماثل السطحي دون التشبع الفكري والثقافي للحداثة الشعرية أدى إلى الإيهام والإبهام، فجاءت القصائد – في جلها – مبهمة المبنى موهمة المعنى، لا تصف ولا تشف، «فإن الدلالة في كثير من شعر الحداثة العربية المعاصرة تجاوزت مستوى الغموض إلى مستوى آخر أكثر خفاء وانغلاقا»[2] حتى أصبح الإبهام صفة ملازمة للحداثة الشعرية لا ينفك عنها، ولا ينفصل.

ومع أن كلمة الحداثة شاعت في فنون الأدب العربي؛ في القصة القصيرة والرواية والمسرحية والشعر، بيد أنها ارتبطت أكثر ما ارتبطت بالتطور الجذري الذي لحق بالشعر، حتى أنها اقترنت به وأصبحت جزءًا لا يتجزأ من اسمه، والمبرر المنطقي – كما يرى محمد إبراهيم أبو سنة – «أن مفهوم الحداثة في أعمق تصور له هو موقف من الماضي، والشعر هو الفن الأدبي الذي يضرب بجذوره في أعماق

(١) ماهر فريد شفيق، «أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث»، فصول، م ١، ع٤، (١٩٨١م)، ١٧٣

(٢) عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة: سلسلة عالم المعرفة ٢٧٩، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يونيو ١٩٩٩م)، ١٢

القـرون؛ لهـذا كانـت حداثتـه أمـرًا بالـغ الأهميـة»[1] كمـا أن الحداثـة بمفاهيمهـا المتناقضـة أقـرب ما تكـون إلى اللامنطقية، وخير ما يناسـبها مـن أشـكال أدبية هو الشـعر الذي يعتبر أوسـع صـدرًا للتجريـب، وأقرب روحًـا للخيـال واللامنطـق مـن الأشـكال الأدبيـة الأخرى.

وتتجـلى هنـا صورة من صور تلـقى الحداثة الشـعرية – أو قل صورة مـن صـور الصراع حول الحداثة الشـعرية – ألا هي الموقـف من التجريب في الشـعر شـكلا ومضمونا، إذ تضاربـت الآراء وتخاصمـت الأقلام حول تلـك القضيـة، وتشـعبت المواقـف إلى ثلاثـة مواقـف: موقـف متطـرف يؤيـد كل التأكيـد وموقف ثـان مفرط يرفـض كل الرفـض، وموقف ثالث مـتزن يدعو إلى الجمـع بين الأصالـة والحداثة.

تبـدو الموقـف إلى هـذا الحـد أنهـا مواقـف لا جديـد فيهـا، فـهي قضيـة كل عـصر نحو التجديـد وقبوله، بيـد أن الموقف مـن الحداثة تجاوز الـصراع بـين الجديـد والقديـم، إلى صراع إيديولوجي، صراع بين النسـق الـتراثي الثابـت، والمتجـذر في قيـم المجتمـع ومعتقداتـه، وبـين النسـق الحـداثي المنبثـق من المتغيرات الحضاريـة وخلفياتها الفلسـفية والفكرية، وعليـه باتـت القضية صفريـة تقوم على نـفي الآخر نفيا جذريـا مبنيا على التجـاوز لا التجاور.

ويرجـع هـذا الموقـف الحـاد مـن الآخـر مـن موقـف الحداثـة مـن المـاضي (الـتراث)؛ فقد وصل الأمـر في الحداثة – كما يمثلها المسـتقبليون الإيطاليـون – إلى القـول بـأن المـاضي (الـتراث) خانـق ولا بـد مـن قذفه

(١) محمـد إبراهيـم أبـو سـنة، تجـارب نقديـة وقضايـا أدبيـة، (القاهـرة: دار المعـارف، القاهــرة، ١٩٨٦م)، ٤٨

مـن فوق سـفينة الحداثـة، والدعـوة إلى قطيعـة معرفيـة مع هـذا التراث.

في حـين أن الموقـف الحـداثي الأقـل تشـددا مـن المـاضي (التراث) فإنـه «لا تنظـر إليه إلا بعـين الحـاضر الحامـل شرط التحول»[1] وهذا يعني أن الحداثـة تقـوم بعمليـة إعادة قراءة المـاضي حاملة معها آليـات التأويل والتحديـث، فتقلـب الماضي وتحـوِّله إلى حداثـة يختلط فيهـا فكر الحاضر مـع فكـر المـاضي، فيصبـح مـا يصمـد منـه مزيجـاً ودليـلاً على مشروعية الحداثـة نفسـها، ومـا لـم يصمد منـه لا تـتردد الحداثة في بـتره، ووضعه في سـلة التقليـدي والأحـادي المخالـف للتعدديـة الـتي هي أبـرز سـمة من سـمات الحداثة.

وذاك الموقـف المـشروط هـو مـا يفـسر الدعـوة إلى العـودة في حنين للمـاضي ونبـذ الجديد بما فيـه من خراب ودمـار، كموقف إليـوت، مثلاً، فضـلا عـن «أن الانفصـال التام مـن القديم - مـن نـوع الانفصال الذي ينـادي به المسـتقبليون - يعـني فقدان الجـذور والضيـاع الكامل»[2]

وتعـد المعركـة القلميـة بـين لويـس عـوض ومحمـود محمـد شـاكر نموذجـا ودليـلا على لموقف تلـقي الحداثة بـين القبول والرفـض، إذ أصدر لويـس عـوض كتابـه «بلوتولانـد وقصائـد أخـرى من شـعر الخاصـة»[3] مسـتهلة بمقدمـة «حطمـوا عمـود الشـعر» ومضمنـه قصائـد بالدارجـة المصريـة رافعـا شـعار التجديد والتجريـب لأنه «أكـثر تعبيراً عـن الروح الشـاعرة» على حد تعبـيره، وعندما تـولى عوض منصب المستشـار الثقافي

(١) الإبهام في شعر الحداثة، ١٢٥
(٢) الحداثة و المسرح العربي، ٤٨
(٣) صدرت الطبعة الأولى منه في ١٩٤٧ عن مطبعة الكرنك بالقاهرة.

لجريدة الأهرام كان يمتنع عن نشر الشعر العمودي في حين أفسح المجال واسعا لشعر التفعيلة، «وإذا نشر قصيدة عمودية لشاعر عمودي مثل كامل الشناوي – مثلاً – نشرها موزعة الجمل على نحو يوحي بأنها من الشعر الحر، وفي ظل هذه الحركة تحول شبان كثيرون لا يزالون شاردين في عالم الشعر»[1]

وعلى الجانب الآخر أصدر محمود محمد شاكر مجموعة من المقالات بمجلة الرسالة جمعها فيما بعد ونشرها في كتاب «أباطيل وأسمار»[2] نقد ونقض فيها موقف لويس عوض معلنا أن رسالة الكتاب الدفاع عن أمة برمتها العربية الإسلامية – على حد قوله – وهتك أستار رجال همهم «أن يحققوا للثقافة الغربية الوثنية كل الغلبة على عقولنا، وعلى مجتمعنا، وعلى حياتنا، وعلى ثقافتنا»[3]

وبين هذين التيارين المتشددين يأتي تيار الوسط الذي يقبل بالمثاقفة الواعية التي تنطوي على إدراك بالموروث الثقافي وما فيه من منجز إنساني وحضاري، وتنطلق منه إلى استيعاب المشهد الحضاري ومنجزاته، دون تحقير للذات أو تضخيم لها، وقد مر بنا موقف ماهر شفيق فريد الذي رأي في محاولات الشعراء العرب لمحاكاة إليوت محاولات متكلفة تعوزها الأصالة.

وبالرغم من أن جدلية تلقي الحداثة الشعرية، وعملية التثاقف

(١) الطاهر أحمد مكي، الشعر العربي المعاصر: روائعه ومداخل لقراءته، الطبعة الثانية، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣م)
(٢) صدرت الطبعة الأولى منه في ١٩٧٢ عن مكتبة الخانجي بالقاهرة
(٣) محمود محمد شاكر، أباطيل وأسمار، الطبعة الثالثة، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ٢٠٠٥)، ٧

بـدأت منذ قدوم الحملة الفرنسـية على مـصر، واصطدام العقلية العربية بمحمولاتهـا الماديـة والثقافيـة؛ فإن ثنائيـة التلقي ما زالت قائمـة، تتقاطع حينـا، وتتضـارب حينـا آخـر، ولا ريـب أن هـذه الثنائيـة بمـا فيهـا مـن سـلبية الاسـتقطاب تربـأ بالمثاقفـة أن تتحـول إلى اسـتلاب ثقـافي يمحو الهويـة ومكوناتهـا، هـذا مـن جانـب ومـن جانـب آخـر تربـأ بالمـوروث الثقـافي أن يصـير إلى الاندثار والجمـود الفكري، فسـنة التدافع تضمن في حـده الأدنى البقـاء للأصلح.

تجليات المثاقفة في الحداثة الشعرية:

لا غرو أن يشـهد الشـعر العربي تحـولات جذرية في البنيـة والرؤية على أثـر الاحتـكاك المبـاشر بالثقافـة الغربيـة ومـا تقـوم عليه من أسـس فلسـفية واجتماعيـة مغايـرة للثقافـة العربيـة ومـا تنطـوي عليـه مـن مـوروث عقـدي وقيـم اجتماعيـة، ولا غـرو أن يتغير المثل الأعلى للشـعر لدى الشـعراء الحداثيـين[1]، فهـم لا شـبه بينهـم وبـين مـن سـبقهم مـن شـعراء في تاريـخ الأدب العـربي[2] بينمـا الشـبه وكل الشـبه بينهـم وبـين شـعراء الحداثـة الغربيـة، وتولد عـن هذا التشـابه مقاربة جديدة للشـعر في البنيـة والرؤية.

مقاربات شكلية:

مـن إرهاصـات المثاقفـة في الحداثـة الشـعرية أن ظهـرت مـدارس أدبيـة جديـدة نـادت بالتجديـدات في الشـكل الفـني، ودعـت إلى تطوير المضمـون، اسـتلهمت التجريب في الشـعر الغـربي، وتتبعت أنسـاق بنيته،

(١) شـوقي ضيـف، فصـول في الشـعر والنقـد، الطبعـة الثانيـة (القاهـرة: دار المعـارف، ١٩٩٨م)، ٢٩٠

(٢) عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم، (القاهرة: مطبعة حجازي، ١٩٣٧م) ١٢

وأنماط إنتاجه. فمدرسة الديوان نادت بالشعر المرسل، وهو ترجمة للمصطلح الإنجليزي blank verse متأثرة بالأدب الإنجليزي، فقد كان عبد الرحمن شكري، وهو ثالث أثافي الديوان «يتابع – باعتباره يتقن الإنجليزية – حركة النقد الدائرة في أوربا ويريد أن ينقلها إلى العالم العربي، ولما كان الأدب الأجنبي متحررًا من الوزن والقافية، فقد نادى بذلك فيما نادى به، وقد كان شعره قد تحلل من الروي في بعض الأحوال»[١].

أما مدرسة المهجر فدعت إلى الترجمة والإعلاء من قيمة المترجمين، يقول نعيمة: «فلنترجم ولنجل مقام المترجم»[٢] ولا ننسى الإشارة إلى محاولات أمين الريحاني في الشعر المنثور والذي يصفه بأنه آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الأمريكين والإنجليز مقتفيا فيه خطى وَيتمان الأمريكي، مخترع هذا الشعر وحامله لوائه على حد تعبير أمين الريحاني نفسه، إذ إن شعر وايتمان لا ينحصر مزاياه بقالبه الغريب الجديد فقط بل فيه من الفلسفة والتصور ما هو أغرب وأجد[٣]، وكان الريحاني أصدر ديوانه هتاف الأودية في عام ١٩١٠

ولا يفوتنا في هذا السياق الإشارة بمحاولات سليمان البستاني في ترجمته للإلياذة إذ دفعته المثافقة والانفتاح الحضاري إلى ترجمة الإلياذة فلم يجد بدا من الإبداع والابتداع في آن فاختلق أوزانا

(١) إبراهيم أبو خشب، تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، الطبعة الرابعة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م)، ٢٦١
(٢) ميخائيل نعيمة، الغربال، الطبعة السابعة، (بيروت: دار صادر، ١٩٦٤م)، ١٢٦
(٣) أمين الريحاني، الريحانيات، (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٤م)، ٢٧١

شعرية واستنبط طرقا جديدة، كي تسد حاجته في الترجمة، وتخلص من القافية حتى لا تضيق عليه واسعا «فإن اتساع القوافي في اللغة العربية من جملة أسباب التضييق على الشعراء إذ مهما طال باعًا فلا يأتي على عدد معلوم من الأبيات حتى يكاد يستنزف القوافي السائغة؛ ولهذا كان من المستحيل نظم الألوف المألفة على قافية واحدة»[1].

وما دفع البستاني إلى الحداثة – وإن كانت حداثة سطحية – هو ما دفع على أحمد باكثير في ترجمته لمسرحية شكسبير «روميو وجوليت» وفي مسرحية «إخناتون ونفرتيتي» بيد أن محاولة باكثير أكثر نضجًا وتجديدًا، فنشر في مجلة الرسالة عام ١٩٤٥ قصيدة بعنوان «نموذج من الشعر المرسل الحر» وإن كان قبل ذلك قد صاغ رؤيته العروضية في البحور الصالحة لهذا النمط الشعري، والتي سارت على نهجها نازك الملائكة وسائر شعراء التفعيلة، يقول باكثير في مقدمته لمسرحية إخناتون ونفرتيتي: «وجدت أن البحور التي يمكن استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك... الخ، أما البحور التي تختلف تفعيلاتها كالخفيف والطويل... الخ فغير صالحة لهذه الطريقة»[2]هذا، مما دعا سلمى الخضراء الجيوسي أن تعطي الريادة في الشعر الحداثي لعلى أحمد باكثير ـ بالرغم من أن غايته في التجديد كانت إنجاح الحوار المسرحي «إلا أن الشعر العربي استفاد كثيرًا منه إذ تحول في الخمسينيات إلى حركة شعرية جادة وعن طريقه بدأت العناصر الحداثية في الدخول إلى الشعر

(١) هوميروس، الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني، (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢م)، ٨٩

(٢) على أحمد باكثير، إخناتون ونفرتيتي، الطبعة الثانية (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م)، ١٢

والترسخ فيه»[1].

وإن كانت الأسباب الفنية لدى باكثير والبستاني تتعلق بصعوبة الترجمة في الشكل العمودي التقليدي؛ فإنها عند شعراء آخرين تتمثل في جمود الصيغة الشعرية، ورتابة الشعر العمودي الناتجة من توالي النغم على نمط واحد.

فجاءت مدرسة شعر التفعيلة بمثابة تحرير للخيال الشعري، وإطلاق للقدرات والمواهب الشعرية؛ من خلال القضاء على حتمية الشكل القديم ورتابته، والهروب من الأجواء الرومنتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية، على حد قول نازك الملائكة[2] لينفك من القيود التي تضيّق آفاقه بالأوزان القديمة، ومن الغنائية الناشئة عن الموسيقى العالية في الأوزان القديمة.

مقاربات فكرية:

لم تتوقف تجليات المثاقفة في الحداثة الشعرية على البنية السطحية لأنساق الشعر وأنماط إنتاجه، بل تجاوزته إلى بنيته العميقة ورؤيته الفكرية الصادرة عن موقف إيديولوجي، مقتفية أثره في تمثلاته الميثولوجية والميتافيزيقية، وأضحى القاسم المشترك بين شعراء الحداثة «أنهم تبنوا الحداثة نظرةً وموقفًا، فالحداثة مثل الواقعية الاشتراكية، وبخلاف الشعر الحر، مذهب أدبي له جذوره الفكرية،

(١) سلمى الخضراء الجيوسي، «السياب والتجديدات الشعرية»، نزوى، المجلد ٧، (١٩٩٦م)، ١٦

(٢) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، الطبعة الثانية، (بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٦٥م)، ٤٣

وليس مجرد نمط شكلي لغوي أو ظاهرة اجتماعية أدبية»[١] وبالتالي وُظف الشعر توظيفا إيديولوجيا يقوم على استخدامه أداة من أدوات التغيير الاجتماعي، وإعادة تشكيل الوعي المجتمعي، وذلك من خلال «الخروج من إطار التجربة الشعرية التقليدية إلى تجربة جديدة تؤكد حرية الشاعر من ناحية، والتزامه بهموم وشواغل قضايا القومية من ناحية أخرى»[٢].

بيد أن هذا الالتزام التزام ذاتي نابع من ضمير الشاعر وقناعاته التي تتسق مع ذاته، ومن ثم يرفض الشاعر الحداثي «محاولات السيطرة عليه سواء باسم القيم أو الأخلاق أو الدين أو الحفاظ على الموروث»[٣]

وتتجاوز الحداثة الشعرية مستوى الرفض للسيطرة من عرف مترسخ، أو نص ديني مقدس إلى فرض السيطرة على النص، فالشاعر الحداثي يشعر أنه على قدم المساواة مع الأنبياء يسعى مثله مثلهم في إصلاح العالم، وتنظيمه «لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه، بل يجهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه، ويجعل دأبه أن يبشر بها»[٤].

ولا يتوقف الموقف الحداثي على الندية بين النص المقدس والنص الشعري، بل يدعي تفوق النص الحداثي على النص المقدس فالشعراء –

(١) شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين: سلسلة عالم المعرفة، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يونيو ١٩٩٩م)، ٦٢
(٢) تجارب نقدية وقضايا أدبية، ١٣
(٣) أحمد عبد الحي، الشاعر والسلطة، الطبعة الأولى، (القاهرة: إيتراك للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م)، ١٤٠
(٤) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، (القاهرة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣م)، ١٠١

كما يرى صلاح عبد الصبور[1] – صوتهم نافذ، ونظرهم ثاقب؛ لأنهم يحملون وجهة نظر ورؤية مرتبة للإنسان والكون، وخطابهم يتجه إلى القلوب وقد يكون أثرهم أكثر عمقا؛ لأنه يعتمد الانفعال، كما أن التعبير بالصورة أعمق أثر من التعبير باللغة المجردة.

بالإضافة إلى النص الديني نص تراثي يتسم بالثبات والقدم، بينما النص الحداثي نص موسوم بالتجدد والمعاصر، لذلك تصبح «ظاهرة اللاقداسة» سمة من سمات الحداثة – على حد تعبير كمال أبو ديب – «ويصبح النص نقيض القداسة ونقيض الانسجام الكلي، محشوا بالمفارقات الضدية الداخلية، لأنه تجسيد لانعدام التجانس والانسجام في تصور الحديث لنفسه وللعالم»[2]

وإن كانت الحداثة الشعرية تتميز بالجسارة اللغوية والتمرد على الشكل؛ فإنها تجهر بالتمرد على كل ما هو مقدس، ولا تخفي نظرة الازدراء التي ترمق بها النص الديني وتمثلاته العقدية، حتى باتت مقولة نيتشة «بموت الإله» تتماهي مع القصيدة الحداثية.

الخاتمة:

ناقشت الدراسة الحداثة الشعرية باعتبارها صورة من صور المثاقفة بين الأدب العربي والأدب الغربي، منطلقة من القراءة التاريخية لأصول وجذور الحداثة، وقد أكدت تلك القراءة على غربية الحداثة نشأة وتطورًا.

(١) السابق، ١٠٢

(٢) كمال أبو ديب، «الحداثة، السلطة، النص»، فصول، المجلد ٤، العدد ٣ (١٩٨٤م)، ٥٩

وهـو مـا انعكـس بـدوره على عمليـة المثاقفـة، ولمـا كان المثقـف العـربي يقـف حائـرا بـين التغريـب والتجريب مـن جانب وبـين التوقير والتقليـد لـلإرث الثقافي مـن جانب آخر تباينت أشـكال التلـقي للحداثة الشـعرية، بين مسـتوعب واع وهـم ندرة من الشـعراء والنقـاد المجيدين، وبـين متبع متحـيز يقلد بـدون وعي، فضلا عن محافظ ناقـم على تجاوزات الحداثة للمقدسـات.

وأخـيرا فـإن المثاقفـة أنتجت مقاربات شـكلية وفكريـة في آن، كان لهـا أثرهـا في أوسـاط المثقفـين والمحدثين، سـواء أكان هذا الأثر بالسـلب أم الإيجاب.

وقـد انتهـت الدراسـة إلى أن الحداثـة فـهي واقع ملمـوس في الأدب العـربي الحديـث، له أثـره الذي لا يمكـن التغـاضي عنه، وبالتـالي يوصي البـاحـث بـإعادة قـراءة المنجـز الحـداثي الغـربي والعـربي قـراءة متأنيـة، لاصطفـاء النمـاذج الراقيـة، ذات القيـم الإنسـانية المشـتركة، الـتي لا تصطـدم مـع الذات أو الآخـر والـتي بدورهـا تسـهم في الحـوار الحضـاري والتعايـش السـلمي.

***

المراجع

أولا: المراجع العربية

- إبراهيم أبو خشب، تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، الطبعة الرابعة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م)
- أحمد عبد الحي، الشاعر والسلطة، الطبعة الأولى، (القاهرة: إيتراك للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م)
- أمين الريحاني، الريحانيات، (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٤م)
- رايموند ويليامز، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد: سلسلة عالم المعرفة 246، ترجمة: فاروق عبد القادر، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يونيو ١٩٩٩م)
- شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين: سلسلة عالم المعرفة، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يونيو ١٩٩٩م)
- شوقي ضيف، فصول في الشعر والنقد، الطبعة الثانية (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٨م)
- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، (القاهرة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣م)
- الطاهر أحمد مكي، الشعر العربي المعاصر: روائعه ومداخل لقراءته، الطبعة الثانية، (القاهرة: دار المعارف، 1983م)
- عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم، (القاهرة: مطبعة حجازي، ١٩٣٧م)
- عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة: سلسلة عالم المعرفة ٢٧٩، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يونيو ١٩٩٩م)
- علي أحمد باكثير، إخناتون ونفرتيتي، الطبعة الثانية (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م)
- لويس عوض، بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، (القاهرة، ١٩٤٧م)
- ماهر شفيق، الشعر الإنجليزي الحديث، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م)

- محمد إبراهيم أبو سنة، تجارب نقدية وقضايا أدبية، (القاهرة: دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م)
- محمود محمد شاكر، أباطيل وأسمار، الطبعة الثالثة، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ٢٠٠٥)
- ميخائيل نعيمة، الغربال، الطبعة السابعة، (بيروت: دار صادر، ١٩٦٤م)
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، الطبعة الثانية، (بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٦٥م)
- هوميروس، الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني، (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢م)

ثانيا: الدوريات والمجلات:

- سلمى الخضراء الجيوسي، «السياب والتجديدات الشعرية»، نزوى، المجلد ٧، (١٩٩٦م)
- عبد العزيز حمودة، «الحداثة والمسرح العربي»، عالم الفكر، المجلد٢١، العدد ٢، (١٩٩٣م)
- كارول شابيرو، «إليوت أو نهاية مدرسة»، ترجمة فؤاد دوارة، المجلة، العدد ٥٦ (١٩٦١م)
- كمال أبو ديب، «الحداثة، السلطة، النص»، فصول، المجلد ٤، العدد ٣ (١٩٨٤م)
- ماهر فريد شفيق، «أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث»، فصول، المجلد ١، العدد ٤، (١٩٨١م)
- محمد برادة، «اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة»، فصول، العدد٣، (١٩٨٤م)

ثالثا: المراجع الأجنبية:

- Alex Preminger & AND T. V. F. Brogan, The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, (USA: Princeton University Press, 1993)
- David Bradshaw & Kevin J. H. Dettmar, A companion to Modernist Literature and Culture, 1st Editon, (USA: Blackwell Publishing, 2006)

الفصل الثاني

السرد
مقاربات تطبيقية

الأجناس الأدبية في السلطانة ملك: تجليات وتمظهرات

تمهيد: أهمية الدراسة وأهدافها:

مما لا شك فيه أن الأدب متنوع الأشكال ومتباين الأجناس، ومما لا شك فيه أيضا أن الشكل الأدبي يختلف من عصر إلى عصر، ومن مصر إلى مصر، فلكل عصر جمالياته، كما لكل مصر خصوصياته، فما يلبث شكل من الأشكال الأدبية أن تتضح معالمه وتتشكل أبجديته حتى يتمرد عليه المبدعون ويخرجون لنا بجنس وليد من رحم التجريب والتجديد، وهذا ما بشر به (بنديتو كروتشه) عندما «أعلن موت الأجناس، وبشر بعصر جديد لأثر أدبي متمرد على كل الحدود، متحرر من كل قيد أجناسي»[1] وهو ما عبر عنه (موريس بلانشو) بقوله: «جوهر الأدب هو الهروب من كل تحديد جوهري من كل تأكيد يجعله ثابتا»[2].

(١) نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري – جدلية الحضور والغياب: عبد العزيز شبيل، دار محمد علي الحامي، تونس، الطبعة الأولى ٢٠٠١، ص٧.

(٢) في نظرية الأجناس الأدبية: د. لطيفة إبراهيم برهم، وقصي محمد عطية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسة الآداب والعلوم الإنسانية، مج ٣٣ ع ٢ لسنة ٢٠١١، ص١٠٤.

ولأن الرواية نهلت من مصادر الأدب المتعددة واستعارت من كل جنس ما يناسبها، ولأنها في الأصل صورة من صور الحياة تعد الرواية جنسا أدبيا عابرا للأجناس[1] بما انضوى عليه شكلها الفني من قدرة فائقة على الاحتواء والتبدل؛ «بسبب مساحة الحرية المتوافرة في تقنية السرد ، وتفاعل عناصر البناء الفني للرواية مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى»[2].

هذا ما دفع الكثير من النقاد المعاصرين إلى أن يطلق على العصر الحديث زمن الرواية، والرواية ديوان العرب المعاصر، بدلا من الشعر، «فإن الرواية – لا سيما – في زمننا الراهن لهي بحق الأكثر أهمية الأجناس الأدبية القديمة، أو الأجناس الرئيسية، والأجناس الأدبية الفرعية، التي لم يكن لها ما يعبر عنها قبل ظهور الرواية، فلا غضاضة – إذًا – أن تتسم الرواية بالطابع الاحتمالي الذي يسمح بانضواء توليفات نوعية من الأسطورة والشعر الغنائي والملحمة والدراما فيها، فضلا عن التوليفات الأخرى المحتملة، باستعارة الحكاية الكنائية، والباروديا والرسائل، وقصص البيكارسك، و ... إلخ»[3].

وهو ما تسعى هذه الدراسة الكشف عن تجلياته في رواية»السلطانة ملك" لمأمون الحجاجي، والتي انصهر في بوتقتها العديد من الأجناس الأدبية الحداثية والتراثية في آن، فمأمون الحجاجي قبل أن يكون

(١) تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية – الرواية الدرامية أنموذجا: د. صبحة أحمد علقم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة أولى، ٢٠٠٦م، ص٧.
(٢) تداخل الأنواع الأدبية في رواية عكا والملوك للروائي أحمد رفيق عوض: د. عمر عبد الهادي عتيق، دراسة في مؤتمر النقد الثاني عشر في كلية الآداب – جامعة اليرموك، ٢٢ – ٢٤ /٧ / ٢٠٠٨ م ، ص٣.
(٣) تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية – الرواية الدرامية أنموذجا: ص٧ – ٨ .

قاص فهو شاعر وكاتب مسرحي، حصلت إحدى قصص الرواية التي بين يدينا، وهي: (حسونة جاد) على جائزة مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما، هذا مما أهل هذه الرواية أن تكون محل هذه الدراسة، وتناولها من زاوية (تداخل الأجناس)، في محاولة للكشف عن جماليات تناص الأنواع الأدبية في الرواية.

السلطانة ملك: الشكل والمضمون

تعالج رواية»السلطانة ملك" لمأمون الحجاجي جدلية الحياة والموت، في ظلال الخصوصية الثقافية والحضارية لمدينة الأقصر السياحية، التي تمثل نقطة تلاقي للحضارات المتنوعة والثقافات المتباينة، تصل- في كثير من الوقت - إلى صراع نفسي واجتماعي للمواطن الأقصري، صراع بين الموروث التليد والوافد الجديد.

ومن جراء ذلك امتزج في الرواية إشكالية القلق الوجودي والإيديولوجي مع إشكالية الوضع الاجتماعي الراهن، الذي اختزل في ثنائية الحياة والموت، واتساقا مع هذه الثنائية غلبت النظرة التشاؤمية التي وسمت الحياة بالسوداوية، والشخصيات بالاستسلام للمصير المجهول، والرغبة في الهروب من القدر أو الواقع المرير غالبا.

تتألف الرواية من مفتتح واثنين وعشرين قصة / فصلا، تحكي كل قصة حياة شخصية من الشخصيات التي التقى بها الرواي وعايشها، وتكاد كل قصة تستقل بذاتها بناء ورؤية، إذ ترصد كل واحدة شخصية فريدة من نوعها في التكوين النفسي والتناول الفكري، لكن المؤلف استطاع – غالبا - من خلال توظيف تداخل الأجناس أن ينظم تلك القصص المستقلة في خيط واحد يكسبها الشعرية الجمالية، وأن

يجعل هناك عوامل مشتركة تلتقي وتتآلف في عدة عناصر وتمظهرات في البنية السردية وحدت إطار الرؤية الفنية وبؤرة وجهة النظر في آن، يمكن إبرازها فيما يلي:

- **تمظهر المكان**:

بالرغم من أن جميع أحداث الرواية تدور الأحداث في مدينة الأقصر، إلا أن قصر السلطانة ملك والنيل هما العامل المشترك، الذي ترتبط به جميع شخصيات الرواية، فالقصر يشرف على النيل وكلاهما يحتضن الحبكة الفنية للقصة، ويتماهي مع الموت، ويرمز القصر إلى الماضي بكل ما فيه من ذكرى الآلام وتجلياته في واقع الأحزان ، بينما يرمز النيل إلى الحلم وطموحات المستقبل وما فيه من أطياف الآمال، وهم ما يتجلى في جدلية الموت والنيل.

- **تمظهر الموت**:

تسيطر على الرواية أشباح الموت، وجميع قصصها – إلا ما ندر – نهايتها الموت إما يئسا واستسلاما وإما عشقا وجنونا، ويبدو في الرواية أن الموت هو التحدي الأكبر للجميع الأبطال الذي لم يقهره أحد، وظل سرا من أسرار المقدسة، وغالبا ما ارتبط الموت بالنيل، مما يوحي بالطقوس الجنائزية/ الاحتفالية عند الفراعنة في يوم وفاء النيل، الذي كان صور في الحقيقة من صور الموت الممزوجة بالشعائر الدينية والاحتفالات الشعبية، وهو تساؤل دائما ما تصوغه الرواية بشكل أو آخر: هل كان اللجوء للموت احتفاء به وليس يئسا من الحياة؟

سؤال تردد كثيرا بصيغ مختلفة وبرؤى متعددة وظلت الإجابة

عنه ضبابية، لا يمكن تحديد ملامحها، أو إدراك معالمها ، أو حتى مجاوزة تخومها.

- **تمظهر الراوي:**

مثل الرواي عنصرا فنيا مهما للربط بين القصص المتنوعة في نسق سردي متآلف، فاتخذ الراوي من عمره فضاء زمنيا للرواية فهي تبدأ بطفولته وتمدد إلى أن يبلغ ثمانين عاما، وقد انقض الموت على جميع أترابه، وكل أقرانه.

وتمظهر الرواي جاء باقترانه المباشر بالشخصيات وتمحورها حوله، فعلاقته بالشخصيات علاقة اجتماعية فالشخصيات إما قرناء وأصدقاء وإما معارف وجيران، وقد زاوج المؤلف بين الراوي العليم ببواطن الأمور وبين الراوي الذاتي الذي يتحدث عن نفسه، مما ساهم في إقامة النسق السردي المتآلف للرواية، فالقصة تبدأ بضمير المتكلم، وما تلبث أن تتحول إلى ضمير الغائب، ولكن اختار المؤلف أسلوب الرؤية من الخلف بدلا من الرؤية من الداخل، حتى يسبر غور أبعاد الشخصية.

بهذه الثلاثية (المكان – الموت – الراوي) امتلك المؤلف القدرة على المزاوجة بين أنواع متعددة من الأجناس الأدبية، كما جعلته يملك القدرة على توظيف أي منها في تجريب إبداعي لتجربته الفنية ، مما أعطى الرواية جمالية التنوع والإبداع، وشعرية الائتلاف والاختلاف في آن، كما سنعرض الآن.

تجليات تداخل الأجناس:

تمظهر تداخل الأجناس في السلطانة ملك بين السيرة الذاتية، والشعر العامي والأدب الشعبي، والمونودراما، والأدب الصوفي، والخاطرة، مما جعلها تزخر بشعرية التنوع والتداخل بين الأجناس، مما أضفى عليها حيوية وثراء في آن، وساعد بشكل ملموس في دفع الملل عن المتلقي من خلال التنقل به من حال إلى حال، بالإضافة إلى أن التوظيف المناسب للأجناس المتداخلة كان ذخيرة للمؤلف في أن يعبر عن المواقف المتباينة، والرؤى المختلفة، والمشاعر المتضاربه للشخصيات، وحقق هذه التجنيس التزاوج بين حركة الأحداث السريعة والبطيئة بدون استنكار أو استهجان، وجعل في الحبكة مرونة ملموسة، تساعد في الصراع النفسي والاجتماعي، بدلا من جموده وركوده.

وإن كان يُعاب على المؤلف وضوح الفكرة والتعبير عنها بمستوى لغوي خالٍ من التكثيف والشاعرية، فضلا عن فصاحة الأسلوب وسلامته من الأخطاء التركيبية واللغوية، والذي لا يتماشى مع بنية السرد، والرؤية الفنية، واتفق تماما مع الدكتور مصطفى الضبع في أن اللغة كانت أكبر معوقات الأداء عند المؤلف،»وأن الرواية تحتاج لإعادة صياغة للتخلص من اللغة المجانية ولتخليصها من الترهل الواضح الذي أصابها مفقدا العالم الذي كان من الممكن أن يكون جميلا بلغة أكثر فنية من هذه اللغة«[1].

وفي تقديري أن اتجاه المؤلف للرواية جاء بعد اهتمامه بالمسرح والشعر العامي، كان له الأثر السلبي في المستوى اللغوي المتواضع في

(١) سياقات القراءة: دكتور مصطفى الضبع، بحث مقدم إلى مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم ، الأقصر ، ٢٨-٢٠٠٤/٩/٣٠ .

البنيـة السرديـة في الروايـة، حيـث إن المسـتوى اللغـوي في الشـعر العامي هـو مسـتوى اللغـة الدارجـة، ومسـتوى الحـوار في المـسرح هـو مسـتوى الحـوار اليـومي، ولـم يوفـق المؤلـف في محاولتـه السردية مـن التخلص من هـذا المسـتوى العـادي والارتقـاء به إلى مسـتوى أكـثر كثافة وشـاعرية، ويغتفـر للمؤلـف هذا لأن السـلطانة ملـك محاولته السرديـة الأولى، كما أن هـذا المأخـذ لا ينتقـص مـن نضـج الرؤيـة والبنيـة، والجماليـات التي تزخـر بهـا الرواية، مثـل: شـعرية التنـاص، والتجريـب، والتجنيس.

ولنعرض الآن تجليات شعرية تداخل الأجناس وجمالياتها:

أولا: ثنائية السيرة الذاتية والغيرية:

أدب السـيرة الذاتيـة هـو في الأصـل جنـس أدبي يوثـق حيـاة كاتبه، ويـسرد تجاربـه الماضيـة ورؤاه المسـتقبلية، فجـاء تعريـف السـيرة الذاتية في (المعجـم الأدبي) على النحـو التـالي: «السـيرة الذاتية: كتاب يـروي حياة المؤلـف بقلمـه، وهو يختلف مـادة ومنهجا عن المذكـرات أو اليوميات»[1].

ومـن جماليـات هـذا الجنـس الأدبي أن المؤلـف يكتـب سـيرته الذاتيـة في ثـوب روائي وبأسـلوب سردي يكسـبه مزيـدا مـن الحريـة في التعبـير عـن النفـس والذات بعيـدا عن الاعـتراف المباشر، وتوثـق رابطة التواصـل بـين المؤلـف والمتلـقي، إذ يـدرك المتلـقي أنـه يعيـش في يخترق خصوصيـات المؤلـف، ويعيـش معـه في عالمـه المخبـوء.

وقـد برع مؤلف السـلطانة ملك في اسـتهلال روايتـه بهذه الجنس

(١) المعجـم الأدبي: جبـور عبـد النـور، دار العلـم للملايـين، بـيروت – لبنـان، الطبعـة الثانيـة، ١٩٨٤، ص ١٤٣ .

الأدبي، مما أوحى للمتلقي أنه سيعيش مع دقائق المؤلف الخاصة، وأنه سيقرأ دفاتره الشخصية، فجاء أول فصل من الرواية بعنوان: (مفتتح) وبدأه بهذه الأبيات الشعرية:

العمر عدى والحبايب راحوا

اللى مضوا تعبونا وهما ارتاحوا

غير الالم ف الذكرى بس اتاحوا

واهو كل ليل له صبح

ربك عليم فتّاحوا

ثم أردفه بهذه العبارة الموحية بالحديث عن النفس وخوالجها، والعمر وتجاربه:

«ثمانون عاما مرت سريعا، لم أتخيل أن أحتفل بمرورها وحدى بلا أهل و لا أصحاب، لم أشعر بالأيام وهى تمرق مثل حلم، أشعر بخيبة أمل لا أستطيع وصفها، أجلس فقط لكى أتذكر»[1]، وبعد الاستطراد في الحديث عن نفسه – باعتباره مدخلا مشوقا للمتلقي - يبدأ في سرد تمهيدي لأحداث الرواية يتناول المكان والشخصيات:

«وها أنا فى نفس المكان على نيل الأقصر وحدى، و المكان قد تغير، فقد أقيم الأوتيل مكان سراية (السلطانة ملك)، وحدى بلا

(١) رواية السلطانة ملك: مأمون الججاجي، نسخة مخطوطة أرسلها المؤلف للباحث، ص ٤، ويذكر أن الرواية صدرت عن دار هيباتيا في ٢٠١٤ م.

(يوسف مجلى) و(حسونه جاد) و(بيومى ساهر) و(توفيق القناوى) و(زاهر أبوغلاب) و(عثمان شتا) كنا نأتى إلى هنا بعد صلاة العصر لنعوم فى ماء النيل ونتسابق ، كنا نتشاجر ونضحك ، نصلى ونذهب لمعبد الكرنك لمعاكسة الخواجات ، لم أتخيل أننى سأبقى وحدى هنا بعد هذه السنوات، إن شهدت صبحا تظن أنه كان الأخير وربما لن تلحق بغيره، وإن جاء ليل تودعه فربما لن تعيشه مرة أخرى ، وفى كل الأحوال لا أملك إلا الذكرى ، وما أقسى أن تعيش وحدك بعد رحيل كل من كنت تحبهم ، ستقتلك الذكرى مثلى فى كل لحظة»[1].

وهو بهذا العرض للمكان والشخصيات يمهد للانتقال إلى جنس أدبي متغاير، هو جنس السيرة الغيرية التي يتم فيه تناول حياة الغير، لا الذات، ووصف ملامحهم الشخصية وسرد تجاربهم الحياتية.

وهنا تأتي تقنية الرؤية من الخلف بدلا من الرؤية مع وينتقل من التئبير الداخلي إلى التئبير الصفر، والتي تستمر معنا إلى ما قبل النهاية، عندما تأتي النهاية عود إلى بدء، فيكون السرد بضمير المتكلم بدلا من ضمير الغائب.

وهذه الثنائية – ثنائية السيرة الذاتية والغيرية – تعطي فضاء أرحب ومساحة أوسع للمبدع والمتلقي، فيغوصان في الأنا والآخر معا، مما يمنح الرواية مزيدًا من جماليات وتجليات شعرية التجنيس.

ثانيا: ثنائية الشعر العامي والقصص الشعبي:

يتناص الأدب الشعبي بصورتيه الشعر العامي والقصص الشعبي

(١) السابق: ص ٦ .

في كثير من فصول الرواية، ويحتل جزءا لا بأس به، وهنا يوظف المؤلف نصوصه الشعرية، وقصص التراث الشعبي في سياق الرواية، خادما حبكتها الدرامية، ضافيا عليها بعدا واقعيا وشعبيا.

فهو يبدأ بمفتتح من نصوصه الشعرية – كما سبق – ويكرر توظيف النص الشعري في عديد من القصص الأخرى، ففي (حديث عن حياة السلطانة) أولى قصص الرواية يبدأ بهذه الأبيات الحزينة[1]:

ولما حكونى ع الفرح خيطت أنا توبى

وقلت لروحى آن الاوان ع الحزن ده توبى

اكمنه مكتوبى ..ف قولة الآه

لا نفع الطبيب بدواه

اتشق حيطى لما بنيت طوبى

وتستدعي هذه الأبيات فن (العديد الشعبي) وهو رثاء شعري باللغة العامية تقوم النساء بترديده في الجنائز والمآتم، وهو ما زال مستمرا في بعض المناطق الريفية حتي يومنا هذا، وهو ما ألهم المؤلف إلى نسج قصة (باتعة نحمدو المعددة) التي كانت «و كانت (باتعة نحمدو) هي قائدة ل(كونشرتو) الغناء الحزين، و (مايسترو) فرقة الحَزَانَى من النساء المحتشدات للمشاركة بفاعلية فى جنازة من توفى، يتابعن عدودة :

(١) السابق: ص ٦٧ .

قليل الخليفة اللى ماشى

ما داقش كسره ف زاده

رجعوا رفاقه و ما جاشى

اللى عمره ماخالف معاده

حريم الأقصر يتابعن ارتجالاتها من وصلات الحزن الخالص المسمى ب(العديد) الذى يستدر البكاء لدى السامعات بدهشة ؛ لقدرتها العجيبة على جعلهن يقطعن قلوبهن ، ويتذكرن من رحلوا من الأهل و الأحباب فيواصلن البكاء»[1].

وقد استطاع المؤلف توظيف الأغاني الشعبية - أيضا - في التعبير عن الصراع الدائر في جنبات شوقي الجبالي الذي يعشق زوجته ولكنه لم يرزق منها بخلفه فأصابه الجنون، فيستهل المؤلف القصة، بنموذج من الأغاني الشعبية التي تعبر عن سطوة الحب وسلطته:

القصب القصب ، القصب عايز ميه ياواد ، القصب القصب، القصب عايز ميه يا واد ... البت بيضه ، بيضه بيضه ، البت بيضه وأنا أعمل أيه؟ ، ضيعت مالى وأنا مالى ، ما البت بيضه وأنا أعمل إيه؟، ضيعت مالى على حلالى ، ضيعت مالى ، و انا أعمل أيه ؟ القصب القصب، القصب عايز ميه ياواد.

يا لى ع الترعه حود ع المالح ، يالى ع الترعه حود ع المالح،

(١) السابق: ص ٦٧ .

رجـلى بتوجعـنى ، رجـلى بتوجعـنى، مـن إيـه ؟، رجـلى بتوجعـنى، مـن إيه؟ رجـلى بتوجعـنى من شـغل امبـارح[١].

كمـا أحسـن اسـتغلال المورث الشـعبي عندمـا اتخذ من شـخصية الجد (حسـن أبـو علي) قاصًا يحـكي للأطفـال والصبيان كرامـات الأولياء الصالحـين ومواقـف الخائفـين مـن العفاريـت؛ «ولأن الحـكى فـن يجيـده الجـد(حسـن) فلـه قـدرة فائقـة على أن يجعلـك تنجذب بحواسـك كلها إليـه ، ويجعلـك تعيـش اللحظة الـتى يحكى عنهـا»[٢].

ومـن الصـور التي اسـتدعى فيها المؤلف القصص الشـعبي في شـكله الديـني قصـة (أسـطورة السـلطانة) وحوراهـا مـع الشـيخ أبـو القمصان، والذي يمثـل في المورث الشـعبي والديـني لأهل الأقصر قطبـا صوفيا، ووليا مـن أوليـاء الله الصالحـين، الذيـن تتـوراد الروايات عـن كراماتهـم مثل: المـشي على المـاء، وقضـاء حوائـج النـاس – كمـا هو مشـهور عنـد العوام – وهـو مـا يفسر عبـارة (ياقطـب دائرة الأفـلاك خذ بيدى) التي اسـتهل بـه روايتـه بعـد إهدائها إلى حسـن أبو علي.

وفي ذات السـياق تـم اسـتدعاء قصـة «الشـيخ (مـوسى أبـو علي) سـاكن الكرنـك حيـث سـاحته الـتي يتوافـد إليهـا المريـدون وطالبـو البركـة، وذوو الحاجـة ممن يبتغون نجـاح الأبناء فى المدارس، وسـترة البنات بالـزواج ، وغـير ذلك طامعـين في دعوات الشـيخ المسـتجابات و كراماته الخارقـة للعـادة التي لا تحـصى»[٣].

(١) السابق: ص ٧١ .
(٢) السابق: ص ٧٨ .
(٣) السابق: ص ٤٣ .

بيد أن قصة الشيخ موسى أبو علي تعبر عن القصص الديني في بعده الآني الحاضر، علا خلاف قصة الشيخ أبو القمصان التي تعبر عن القصص الديني في بعده الماضي الغيبي، فالأول عائش جسدا وروحا معهم، والثاني يعيش معهم روحا دون جسد، فهو من الأولياء الذين يعيشون عبر الزمان، ويتجاوزن المكان.

وبهذا التوظيف الأمثل لثنائية الشعر العامي والقصص الشعبي والديني يستغل المؤلف الخلفية الثقافية والحضارية للمتلقي، فالقصة الشعبية «قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، وأن القصة يستمع الشعب بروايتها و الاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية»[1].

ومن ثم ينمي مخيلته في ثراء النص الأدبي أثناء القراءة، من خلال استحضار المتلقي والمبدع للنماذج الشعبية والموروث الشعبي المخزون في وجدان كل منهما، والذي يستجلب تجربة فريدة ونموذجا مغايرا مع كل متلقٍ على حده، لارتباطه بتجربة وجدانية مختلفة عن الآخر.

ثالثا: هامشية الخاطرة:

تناولت قصتا (موت جورجي)[2] و(موت الشيخ وحيد)[3] الوحدة الوطنية والنسيج الوطني بين المسلمين والمسيحين في مدينة الأقصر، وقد استخدم فيهما المؤلف جنس الخاطرة، وتعتبر الخاطرة فنا أدبيا

(١) أشكال التعبير في الأدب الشعبي: د. نبيلة إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، (دون ط . ت) ، ص٩٢

(٢) رواية السلطانة ملك: ص ٥٩ .

(٣) السابق: ص ٦١ .

كغيرها من الفنون الأدبية متشابهة مع القصة والرسالة في مضمونها، والأسلوب الناجح لكتابتها بشكل جيد متقارب إلى حد كبير مع أساليب القصة والرسالة والقصيدة النثرية، غير أن «الخاطرة ليست فكرة ناضجة وليدة زمن بعيد، ولكنها فكرة عارضة طارئة»[1] وهي أقرب إلى الطابع الوجداني والحالة الانفعالية.

وهو ما يمكن ملاحظته بشكل جلي في قصتي: موت جورجي وموت الشيخ وحيد، فهما حالة انفعالية وتقرير وجداني عن السلم الاجتماعي بين المسلمين والمسيحين، ومدى متانة العلاقة القائمة بينهما، وتخلو القصتين من الحبكة والعقدة، وحتى تقنيات السرد الروائي، وهاتان القصتان الوجه الدميم – إن لم يكن الذميم – لتداخل الأجناس، وطغيان الفكرة على الأسلوب والأداة.

فكانت القصتان نشازا داخل بناء الرواية الفني ، ليس لسطحيتهما وتعبيرهما المباشر، بل لأنهما – أيضا - جاءا خارج الإطار الذي ارتسمه المؤلف لأحداث قصصه، فالقصتان مفعمتان بمظاهر الأمل والأخوة والمحبة وجوانب الإنسان المنيرة، بينما نرى السودواية واليأس والانتهازية والاستغلال، وجوانب الإنسان المظلمة في باقي أحداث الرواية، مما حدا بالنهائيات المفجعة لأبطالها.

رابعا: مسرح المونودراما:

يمثل تجنيس المونودراما أعلى ذروة لشعرية تداخل الأجناس الأدبية في رواية السطانة ملك، لذا استحقت عن جدارة أن تنال

(١) الأدب وفنونه – دراسة ونقد : عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط ٨، ص ١٦٨.

إحدى جوائز مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما في دورتها السادسة (النسخة العربية)، فقد تضافر فيها السرد القصصي مع الحوار المسرح المنفرد، «فالمونودراما هي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح، فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثلين، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض وإلا انتفت صفة المونو (من الكلمة اليونانية Mono بمعنى واحد) عن الدراما»[1].

وعليه كانت بؤرة الحدث تُختزل وتتمركز نحو شخصية وحيدة، هي بطل القصة، يتماهى فيها الحوار الداخلي (المونولوجي) مع السرد الخارجي، فالقصة تحكي قصة عربجي الحنطور (حسونه جاد) الذي امتنع عمه عن تزويجه ابنة عمه التي يعشقها وتعشقه، فأدمن الخمر – كارها – واستأنس بجواده الذي كان يحاوره يوميا بهذا الحوار:

«والناس مالها ومالنا ، إحنا فى حالنا وملناش دعوه بحد قاعدين كافين خيرنا شرّنا ، لكن ليه وليه أسمِّيك (جاد) ، و ده مضيقيهم فى إيه ؟! ماهو كل واحد فى البلد دى بيسمّى ولده على اسم أبوه ، وأنا متجوزتش ومالیش ولد ، وأنت ولدى الى طلعت بيه من الدنيا أسميك (جاد) أسميك سلامه .. زينهم .. فرج أنا حر، كل واحد حر ، لكن ناس بلدنا لا بيسيبوا الراكب راكب ولا الماشى ماشى ، و أنت أصلك متوعاش على صاحبى يوسف أبو مجلي فضلوا وراه لغاية لما مات غرقان بعد أمَّا زهقوه وخلوه يرمى نفسه فى النيل ، لكن أنا مش حأزهق وحأفضل ورا عمى عشان يجوزنى بته (سعاد) آه (سعاد) أحلى

(١) التيارات المسرحية المعاصرة: د. نهاد صليحة، مكتبة الأسرة، ١٩٩٧، ص ١٦٦ .

بنـات الدنيـا وأطيبهم ، وأنـا ابن عمهـا وهى بتحبنى زى ما أنـت عارف يا (جـاد) ، لكـن عـمى مش راضى؛ قـال إيه (حسـونه) عربـجى حنطور ، ومكمّلـش تعليمـه ، وهى بالعـلام يعـنى ؟! ثـم عيبه إيـه العربجى ده مش بـنى آدم يعنى و شـغلته مـش حلال برضـه؟!»[١].

ويضطـر (حسـونه) إلى السـفر للقاهـرة هـو وجـواده للعمـل في السـياحة عنـد الأهرامـات رغبـة في الثراء السريـع للزواج مـن ابنة عمه، ولكنـه يعـود بـدون جواده/ابنـه الذي مـات منـه في القاهـرة فألـقى فيـه بالنيـل، وعاد إلى الأقـصر ليسـتقبله – في صـورة عبثيـة لأن النيـل يسـير مـن الجنوب إلى الشـمال وليـس العكـس – وبعد أن بـاءت كل محاولات اقناعـه بأنـه لا عـودة لجثمـان جواده/ابنـه، ينتظـر حسـونه وفي النهايـة يخـوض عبـاب النيـل صارخـا بـأعلى صوته:

«يـا جـاد .. ياجـاد .. حمـد الله على السـلامه .. برضـك ده كلام؟ كل دى غيبـه ؟، أنـت مـش عارف إنى مسـتنّيك ؟! طـب ليه تتأخـر عليا»[٢].

ودخل للماء فاتحًا ذراعيه .. حتى غاب.

خاتمة الدراسة:

أهـم مـا توصلـت إليـه هذه لدراسـة مـن نتائج مـن خـلال القراءة النقديـة والتحليليـة لروايـة السـلطانة ملـك لمأمـون الحجاجي الكشـف عـن جماليـات تداخـل الأجنـاس الأدبيـة وشـعرية هـذا الأسـلوب، ومن خـلال تجلياتـه في الروايـة تأكـد لدى الباحـث أن الأديـب البـارع مـن

(١) رواية السلطانة ملك: ص ١٨ .
(٢) السابق: ص ٢٢ .

يتفاعل مع الأجناس الأدبية ويوظف كل منها على حسب السياق النفسي والفني، كما اتضح هذا جليا في تناص المونودراما في قصة (حسونه جاد)، وفي تناص الشعر العامي والقصص الشعبي في كثير من القصص؛ «ولهذا فإننا يمكن أن نتعامل مع ظاهرة التداخل النوعي أو التمرد النوعي على أنها تقنية سردية جمالية تعتمد على تكسير السرد أو التهجين الأسلوبي، أي خروج عن الرتابة السردية عن طريق إدخال أساليب متخلفة من أشكال متنوعة»[1].

كما كشفت هذه الدراسة عن أن شعرية التجنيس ليس هدفا في ذاتها، فهي في بعض الأحيان قد تكون نشازا فنيا إن لم يحسن المبدع توظيفها التوظيف الأمثل كما حدث في قصتي موت جورجي وموت الشيخ وحيد، لخروجهما عن نسق الرؤية الفنية، وعدم اتساقهما في البنية السردية.

وتنبأُ هذه الدراسة بقاص مبدع يملك موهبة قصصية وسردية، وأدوات جمالية تجلت في قدرته على ممارسة الفنون الأدبية المختلفة، وإن كان يعوزه التكثيف اللغوي، والأساليب البيانية والبلاغيه في طورها المعاصر والغابر، مما يستوجب عليه الاهتمام بهذا الجانب، حتى تستوي لديه الأدوات التعبيرية كما استوت له الأخيلة والرؤى الإبداعية.

***

(١) السرد الروائي وتداخل الأنواع نماذج من الرواية المصرية المعاصرة: د. عبد الرحيم الكردي، بحث منشور ضمن أبحاث مؤتمر أدباء مصر: أسئلة السرد الجديد، الدورة ٢٣ بمطروح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٢٧٣.

المراجع

- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٤ م.
- صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية – الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة أولى، ٢٠٠٦ م.
- عبد العزيز شبل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري – جدلية الحضور والغياب، دار محمد على الحامي، تونس، الطبعة الأولى ٢٠٠١ م.
- عمر عبد الهادي عتيق: تداخل الأنواع الأدبية في رواية عكا والملوك للروائي أحمد رفيق عوض، دراسة في مؤتمر النقد الثاني عشر في كلية الآداب – جامعة اليرموك، ٢٢ – ٢٤ / ٧ / ٢٠٠٨م.
- لطيفة إبراهيم برهم: في نظرية الأجناس الأدبية، وقصي محمد عطية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسة الآداب والعلوم الإنسانية، مج ٣٣ ع ٢ لسنة ٢٠١١ م.
- مأمون الحجاجي: رواية السلطانة ملك، نسخة مخطوطة أرسلها المؤلف للباحث، ويذكر أن الرواية صدرت عن دار هيباتيا، أسوان – مصر، في ٢٠١٤ م.
- مصطفى الضبع: سياقات القراءة، بحث مقدم إلى مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم، الأقصر، ٢٨-٢٠٠٤/٩/٣٠ .
- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، مكتبة الأسرة، القاهرة،

١٩٩٧ م.

- الأدب وفنونه – دراسة ونقد: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة التاسعة، ٢٠٠٤ م.
- عبد الرحيم الكردي: السرد الروائي وتداخل الأنواع نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، بحث منشور ضمن أبحاث مؤتمر أدباء مصر: أسئلة السرد الجديد، الدورة ٢٣ بمطروح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨ م.
- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، بدون ط. ت.

النص النسوي في رواية حسناء
تجليات وجماليات

تمهيد:

غصباء الحربي روائية سعودية، في العقد الرابع من عمرها، مارست الكتابة الأدبية في المنتديات الأدبية والثقافية على شبكة الإنترنت فكتبت المقال، ثم عرجت على القصة القصيرة وانتهى بها المطاف إلى الرواية، نشرت تجربتها الروائية الأولى «حسناء» في ١٤٢٩ هـ وقد استغرقت كتابتها ثلاثة سنوات، ثم صدرت روايتها الثانية في ١٤٣١ من الهجرة النبوية عن دار أثر بعنوان «شغف شرقي» وعلى غرار التجربة الأولى استغرق تأليف الرواية ما يقرب من ثلاثة أعوام، وبعد صدور شغف شرقي قررت الحربي التفرغ لكتابة الرواية، والقراءة عن فنونها.

وفي غضون ثلاثة سنوات أخرى كانت فرغت من تأليف رواية «ضوء أخضر» التي أشعلت ضوءا أخضرا لها؛ كي تفجر المسكوت عنه، وتميط اللثام عن المكبوت في جوانح المجتمع العربي المسلم بصفة عامة.

وعن اهتمام الحربي بقضية الإنسان العربي في المجتمع الإسلامي بصفة عامة دون التقيد بقطر معين أو بيئة معينة تقول:»وفي رواياتي أحب تناول مواضيع تهم الإنسان المسلم في أي بقعة كانت؛ لهذا لا أحب أن أنسب شخصيات أعمالي إلى دول أو مدن معينة"[1]

ومن الملفت للنظر أن الحربي تتأني في إبداعها فالرواية تأخذ منها ما يقارب من الثلاث سنوات، وإن دل هذا فيدل على نضج التجربة الفنية عندها، والاهتمام بالكيف أكثر منه بالكم، فجودة العمل وإتقان الإبداع هو الغاية الأولى لها، وإن جاء على حساب الكم وغزارة الإنتاج، فهي كما تذكر قد مارست الإبداع منذ نعومة أظافرها، ومع ذلك لم تتعجل النشر وإصدار أعمالها، ولهذا كانت تجربتها الروائية تجربة ناضجة مكتملة البنيان واضحة المعالم منذ المحاولة الأولى.

وهذه أحد الأسباب التي دعتني لتكون روايتها حسناء محل هذه الدراسة فضلا عن أنها تهتم بقضية المرأة في أشكالها المتنوعة فروايتها تناقش جدلية المرأة العربية والمجتمع، وهذا الصراع الذي ينشأ بين المحافظة والتجديد، والإفراط والتفريط، باعتبار النص السردي عامة مكونًا من المكونات الحضارية والفكرية في الثقافة السعودية المعاصرة «وما كان لسعي المرأة في كسب حقها في الجهارة بصوتها، وإبداء رأيها ليتم لولا أن اختلست لذلك مسرب الكتابة، خصوصا في الرواية، ذلك لأن الرواية كون حي وعالم خاص تعاقر فيه الأنثى عوالمها، وتقوم بتموين شخوصه، وعلاقاتهم دون صدام عاجل مع العوائق، ومع تجربة

(١) من رسالة للروائية إلى الباحث.

الكتابة وفضح ذلك العالم، وضج المكتوب بعوالمه، خرج ذلك المكون إلى المواجهة، وليكن ما يكون، تلك المواجهة التي تكون على قدر الانتشار لذلك العمل، وعلى قدر معرفة المحيطين بالكاتبة بعوالمه، وعلى اختلاف الحسابات اجترحت المرأة الكاتبة عالم الصمت بالجهر، وعالم الجبروت بالتمرد وإعلانه، وعالم السرد والغفلة بالوعي، فجاءت الكتابة الروائية التي عاقرتها المرأة منذ فترة مبكرة في تاريخها الثقافي الحديث مكونة كما قلت ثقبا في سكون الركود، وسطوة الإرث، وتسلط العادات»[1].

جدلية المرأة العربية والمجتمع في النص السردي:

للمرأة العربية خصوصية لا تماثلها فيها أي امرأة أخرى من نساء العالم سواء المتقدم أم المتخلف، فهناك جدلية من نوع خاص بين المرأة العربية والمجتمع، تتسم بالمفارقات والتناقضات، في حين ينظر في المجتمعات العربية إلى المرأة العربية عن أنها صاحبة الصون والعفاف، وأنها ذات قدسية وجلال، فإنه في ذات الوقت ينظر إليها على أنها مجرد متاع يهب المتعة ويحقق اللذة.

في حين نجد الرجل يفخر بأمه وينافح عن أخته وبنته ويتذلل لزوجه، فإنه يجاهر بمغامراته النسائية، وقصصه الغرامية، وكأن المرأة في المجتمعات العربية هي المرأة المحافظة العفيفة الشريفة، وهي غالبا تلك المرأة التي تكون في دائرة الرجل ومن خاصته، وهي - أيضا - المرأة اللعوب أميرة القلوب ومثيرة النزوات، التي تحرك الساكن،

(١) تحولات الرواية في المملكة العربية السعودية، د. عالي القرشي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١٣، ٨٣.

وتسكن المتحرك.

هذه الثنائية جعلت المرأة في المجتمعات العربية يفرض عليها سياج من الأسرار، ويأبى المجتمع العربي أن يسمح لها أن تبوح عما في مكنونات نفسها أو الحديث عن خطرات فكرها، ناهيك عن أن تتحدث المرأة عن رغباتها السيكولوجية، أو وجهة نظرها في الجنس الآخر الذي يعد من المحرمات عند المجتمع العربي.

ولقد وقعت المرأة ذاتها أسيرة هذه النظرة القاصرة، وأخرجت لنا كتابات نسوية متمردة شكلا مستأنسة مضمونا، كتابات ترزح تحت سلطة الرجل، وشبقه الجنسي ونهمه الجسدي، كتابات ترتكز على تفجير رغبات الرجل المكبوتة، وتستند على مغازلة احتياجاته المدفونة، فكانت الكتابات النسوية في جلها هدية مجانية للجنس الذكوري، فتصف له الأنوثة الثائرة وتبعثر على عتاباته الأجساد الجائعة، وتفتح له أبوابها على مصرعيها؛ متجاهلة المرأة الإنسانة، متغافلة مشكلاتها الاجتماعية وطموحاتها الفكرية ومعاناتها المادية والمعنوية، ومن ثم رسخت هذه الكتابات النظرة السائدة عن المرأة / الجسد بدلا أن تصحح هذه الصورة الذهنية الخاطئة.

هذه النظرة التي اختزلت المرأة في جسدها وتجاوزت بذلك عقلها وكيانها جعلت من الكتابة النسائية ضرورة إنسانية وفريضة حياتية لتصحيح الصورة الذهنية الخاطئة والسائدة عن المرأة العربية، وتقديم نماذج مشرفة ومشرقة للمرأة العربية شريكة الرجل في البيت ورفيقته في الدرب، والذي عبر عنه قول النبي – صلى الله عليه

وسلم – إنما النساء شقائق الرجال[1] «فالرواية بوصفها نصا منفتحا متجددا، تنتجه معاقرة الكتابة مثل اختراقات للإلف والعادة، واجتراحا للسائد والمألوف، الذي سيطرت عليه الأمية ردحا من الزمن، واستجابت مسارات أحيانا لنمط موروث من ثقافة الشعر والتفاخر القولي، لكن ذلك الاختراق الروائي مثل الثقب الذي تجاوزت حوله الثقوب، في كشف هشاشة المألوف، وكسر سطوته وجبروت سيادته»[2].

تجليات النص النسوي في رواية حسناء:

وإن كان خير من يعبر عن المرأةِ المرأةُ في الدرجة الأولى، لأنه تعبير في الأصل عن الذات ومشكلاتها، قبل أن يكون تعبيرًا عن المجتمع ومفاهيمه حول المرأة؛ «ولا يعني تمثيل المرأة قضاياها وهمومها بلغتها أن الرجل غير قادر على ذلك، لكن يكمن الاختلاف في أن المرأة أقدر على تمثيل ذاتها؛ لأنها أدرى بجوانيتها التي مهما حاول الرجل أن يبلغها، يبقى رغم ما وصل إليه من تفوق إبداعي غير قادر على الإحاطة بجميع خلجات الذات الأنثوية»[3].

ومن الطبيعي – أيضا – أن تختلف الكتابة النسائية من امرأة إلى امرأة على حسب المنطلقات الإيديولوجية والتوجهات الشخصية، ولا يعني هذا سوى التنوع في التناول قبل أن يكون التناقض في المسار، ومن هنا كانت تحولات النص في روايات غصباء الحربي تقدم رؤية

(١) سنن أبي داود: تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد كامل قره بللي، دار الرسالة العلمية، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٩، كتاب الطهارة، باب الرجل يجد البِلّة في منامه، ح٢٣٦، ص١٧١

(٢) تحولات الرواية في المملكة العربية السعودية، د. عالي القرشي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١٣، ٨٣.

(٣) الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية: رنا عبد الحميد سلمان الضمور، رسالة دكتوراه إشراف د. سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، ٢٠٠٩، ص٢٧١ .

جديدة في مسار جديد، وهو مشكلات المرأة العربية: الإنسانة لا الجسد، المرأة صاحبة الآلام والآمال لا صاحبة الجسد والجمال.

فدراسة الكتابات النسوية تهدف في مفهومها العام إلى التفريق بين الثقافة التي صنعت الفروق بين الرجل والمرأة «ولذلك ترى لانسر [Suzan S. Lanser] أن دراسة الخطاب من وجهة نظر نسوية ستعمل على إضافة الصوت النسوي للسرديات حيث سيظهر خطاب عقل مختلف، يصدر أحكامًا مختلفة، لأنه صوت مختلف، له خصائص نفسية واجتماعية وتاريخية وسياسية مختلفة»[1].

وقد جاءت روايات الحربي الثلاثة تعبيرًا عن الثقافة السائدة في المجتمعات العربية تجاه المرأة ومدى إسهام هذه الثقافة في تشكيل الشخصية النسائية وصيرورتها، سواء أكانت هذه الشخصية شخصية مكافحة محافظة أم إنها شخصية طامحة متحررة.

تنوعت تجربة الحربي السردية ولكنها دارت في فلك المرأة ولم تخرج منه – وإن حاولت – فثراء التجربة لم يمنعها من سبر غور قضايا المرأة والتفتيش المتأني عن أسرارها المخزونة، فجعبة الحاوي مليئة بالأسرار والهدايا، وهي بذلك تنهي ثنائية شهريار وشهرزاد، وتبني لألف ليلة وليلة بطلتها شهرزاد جديدة شهرزاد بلا شهريار.

في روايات الحربي تنسجم المرأة مع نفسها، وتتصالح مع ذاتها، وتأبى أن تخضع فريسة للسلطة الذكورية، أو السطوة المجتمعية، فهي

(١) السرديات النسوية دراسة تطبيقية على روايات رجاء عالم: فاطمة بنت فيصل العتيبي، رسالة ماجستير مخطوطة، إشراف د. أحمد حسن صبرة، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، جامعة الملك سعود بالرياض، ص ١٢

كيان له استقلاله وهي شخصية تتخذ قراره بإرادتها وتتحمل تبعاته بنفس ثابتة، وعزيمة ماضية، ومن ثم يصدق على خطاب الحربي السردي أنه «ليس خطابا مفردا بل هو خطاب جماعي يلخص هموم النساء المقموعات وقضاياهن وهو وسيلة للمقاومة والتغيير»[١].

تحقيق الذات: الإرادة والتحدي

أكثر ما تواجه المرأة في المجتمعات العربية السلطة الأبوية الجائرة بشكلها الفردي المتمثل في (الأب – الأخ – الزوج – الابن) أو في شكلها الجماعي المتمثل في (العائلة والقبيلة – المجتمع – القانون) والتي تمنح لأصحاب السلطة أن يقوموا بفرض الوصاية الجبرية على المرأة، حتى يصل بها في كثير من الأحيان – وخاصة في المجتمعات المنغلقة – إلى استيلاب إرادتها ومحو ذاتها.

ومما لا شك فيه أن الكتابة النسوية انعكاسا للحركة التحررية للمرأة، وتعبيرا لمواقفها التمردية على هذه السلطة القامعة، «ذلك أن الكتابة الأنثوية تهدف إلى هدم سيطرة المواقف الذكورية التي استمرت لفترات تاريخية طويلة بفعل عوامل تراثية متعددة، ومن الطبيعي أن تكون المرأة في كتاباتها عاملا إيجابيا بارزا في هذا الإطار»[٢]، وهو ما دعت إليه مارجريت ميد Margaret Mead النساء الكاتبات في أن يتعاضدن في سبيل مقاومة الخطاب الذكوري، الذي دأب منذ قرون على تهميش المرأة، وبقائها في دائرة الضعف، تحت طائلة ثقافة تعلي من قيم الذكور وتدني من قيم الإناث على حد توصيفها[٣]، وهو – أيضا

(١) السابق: ص ١٣
(٢) الخطاب النسائي في الأدب والنقد: فاطمة كدو، http://www.uop.edu.jo ، ص ١١
(٣) السرديات النسوية دراسة تطبيقية على روايات رجاء عالم: ص ١٨

- ما نادت به إيجلتون Mary Eagleton عندما طالبت «بتحميل الأعمال الأدبية ولاء لحركة تحرير المرأة، وإبراز الصراع أو الصدام مع الوسط المحيط، فالعمل الأدبي يبرز بشكل واضح تجربة اضطهاد المرأة في محاولة جادة لخلق نساء تبشر تصرفاتهن بنظام اجتماعي جديد يحقق ذات المرأة غير المعتمدة على الرجل»[١].

وهو ما نراه شاخصا في شخصية حسناء التي تمثل ثيمة الإرادة والتحدي لتحقيق الذات واستقلال الإرادة، فحسناء فتاة في السادسة والعشرين من العمر، تخرجت في الجامعة بدرجة البكالوريوس في اللغة الإنجليزية، ولم تكن حريصة على الحصول على وظيفة، «لأن طموحها لم يكن يرضى بما نالت من تعليم جامعي فقد سيطرت عليها هاجس الحصول على درجة الماجستير في نفس التخصص ونالتها العام الماضي بدرجة عالية، مما حدا بها للتفكير بنيل درجة الدكتوراه متى ما رأت في نفسها إقبال على الدراسة وطلب العلم، الذي تراه مهما لذاته وليس لأنه وسيلة للحصول على وظيفة»[٢].

ومع ذلك فقد سعت للعمل عندما شعرت بالرتابة والملل وحصلت على وظيفة مترجمة في شركة خاصة، وأتقنت حسناء العمل بمهارة ونشاط، «استمر نشاطها يزيد كل يوم عن اليوم الذي يليه، بسبب ما لقيت من راحة نفسية في العمل، رغم المجهود المضني الذي تبذله مع زميلتها هويدا بسبب كثافة العمل الذي زاد إلى الضعف»[٣].

(١) الخطاب النسائي في الأدب والنقد: ص ٨
(٢) حسناء: ص ١٣
(٣) حسناء: ص ٢٦

تتميز شخصية حسناء بالإرادة والعزيمة فهي ترفض أن تتزوج من عمر قريبها الثري ومدير عملها، الذي يتسم بالجد والنجاح إلا أن هناك شكوك ومخاوف من سلوكه الذي تدور الشائعات/ الحقائق حول معاقرته للخمر، «فكلما تكالبت عليه الظروف فزع إلى الشرب؛ يرمي بنفسه بين لججه، حاول التخلص من هذا منذ عاد من بريطانيا؛ فالمجتمع لن يتقبله كذلك، لكن لم يفلح حتى الآن في التخلص من هذه العادة السيئة»[1].

لم تفلح محاولات أمها وأخيها في إقناعها وإثنائها عن رأيها، «فإنه أسهل عليها أن تفقد فرصة يُعتقد أنها جيدة على أن تعيش حياة سعيدة»[2]، وليست على استعداد للمغامرة والتجربة في حياة لا تعلم مصيرها كما أنها تريد من يكون عونا لها على دينها على حد تعبيرها.

وهنا تأتي السلطة الأبوية التي تفرض عليها الوصاية فرضا وتلزمها برأيها قسرا، وإن كان النوايا حسنة، فقد «أبلغ نايف والده حين أعاد شقيقته للمنزل أنه لم يدخر جهدا لإقناعها، لكنها لم تتزحزح عن قرارها أبدًا، فقرر والدها أن يأخذها بالحزم، وإن لم تعتد منه ذلك، طالبا من والدتها أن تستمر بإقناعها باللين على أن يستعمل هو الإصرار على الموافقة لمجابهة إصرارها على الرفض الذي لم يجده عقلانيا، ولجأ أخيرا بدافع حب الأب، وحرصه على مصلحة أبنائه إلى أسلوب الحزم لعدم وجود أدلة قاطعة لما تخوفت منه، فأخبرها بقرار موافقته على عمر بلا رجعة، ذلك أنه اكتشف خطأه في إطاعتها بما تريد طوال هذه المدة دون سبب وجيه لرفضها، عارضت قراره، ووصفته بأنه تسيير

(١) حسناء: ص ٣
(٢) حسناء: ص ٥٢

لحياتها دون مراعاة لشخصيتها»[1].

ترسم الحربي صورة للسلطة الأبوية الحانية التي تُعد عاملا من عوامل تعاسة المرأة، وسببا في كبت حريتها واستلاب إرادتها، تستمر الحربي في رسم هذه الصورة من خلال التصعيد للموقف الدرامي عندما يعاقر عمر الخمر في بيته استجابة لرغبة رفقائه، وتنتهي السهرة باقتحام أحد أصدقائه لمخدع حسناء، «ولما أصبح على مقربة من السرير حنى جذعه بالقرب من وجه النائم فلاحظ أنها امرأة، فأمسك بأعلى كتفها وذراعها بكلتا يديه بوهن؛ لأن المسكر خدر جسده وأضعف حركته فهزها عدة مرات»[2].

وتتكرر السلطة الأبوية عندما يجبرها على الرجوع إلى زوجها بعدما قررت الانفصال عنه:

- لقد جاء عمر لزيارتي.

لم تنطق ولاحظ والدها علامات الاستفهام والعجب على وجهها، وهي تنتظر أن يكمل كلامه:

- لا تنسي أنه زوجك، ومن حقه أن يعيدك متى شاء.

- وأين حقي في نفسي يا أبي؟[3].

بهذه العبارة الوجيزة توجز الحربي قضية المرأة العربية التي لا تملك حقها في نفسها، بينما يملك الجميع الحق فيها، ويمارس سطوته عليها وسلطته، ومع إصرارها بعدم الرجوع مهما حصل إلا أن سلطة

(١) حسناء: ص ٥٢
(٢) حسناء: ص ٧٦
(٣) حسناء: ص ٨٥

المجتمع والقانون تجبرها على الرضوخ والرجوع لزوجها، فقد نبهتها – أو بالأحرى هددتها – والدتها إلى أن عمر قد يأخذ ابنتها منها مما جعلها تستسلم لهذا الأمر.

تصف لنا وقع هذه السلطة القمعية على حسناء وصفا معبرا للحالة التي تعيشها المرأة عندما تكون مسلوبة الإرادة ومغلوبة على أمرها:

«وقعت الكلمات عليها كحمم بركانية صهرت قلبها وروحها، تمنت أن تبكي لكن لم تستطع رغم أن عروق عينيها احتقنت بالدماء وتأججت حمرة بخرت الدموع، وقلبها طحنته رحى إكراهها على ما لا تريد»[1].

توالي الحربي إحكام العقدة الدرامية وتأزيم الصراع بين عمر وحسناء كاشفة النقاب عن ثيمة التحدي عند الطرفين فتقرر حسناء بعد عودتها هجر عمر والعيش في حجرة مستقلة، لا تجتمع معه إلا على الطعام، ولكن الأمر يتفاقم بعد رغبة عمر في حقوقه الزوجية وإصرار حسناء على الرفض المطلق، في هذه اللحظة تكمل الحربي ملامح الشخصية النسوية في البيئة العربية، والنظرة السائدة لها من خلال الحوار الذي يدور بين عمر وأخيه خالد لمناقشة هذا الهجر، وعدم رغبة عمر في أن يفرض نفسه عليها:

- أي حرية تقصد هي زوجتك وما تعلمته في الغرب حول الحرية الشخصية لا يمكن أن تسيّر به حياتك هنا في بلدنا، وديننا، وعادتنا، فالمرأة تحت إمرة زوجها يأمر

(١) حسناء: ص ٨٧

فتطيع وإلا اعتبرت ناشزا.

- ليس لهذا الحد يا خالد
- إذن بم تفسر استقلالها بحياتها ورفضها العودة لحياتها كزوجة.
- فقال عمر برجاء الابن الذي يطلب عون أبيه:
- والحل؟
- الحل أن تطلب منها العودة إلى حجرتها بنفسها أو تنقلها بالقوة.
- لا .. لا أستطيع الإقدام على مثل ذلك؛ أشعر أن في ذلك استهانة بكرامتها كإنسانة.
- النساء خلقن من ضلع أعوج وناقصات عقلن ودين، وهذا لا يعني أني أطلب منك أن تهينها لكن لا تدعها على هواها فتجر حياتكما إلى الهاوية[1].

هذه النظرة الدونية هي التي دفعت بعمر في نهاية المطاف أن يتزوج من امرأة أخرى ويجمع بينها وبين حسناء تحت سقف واحد، بل جعلته أن يمارس حقوقه الزوجية بالقوة ورغم أنف حسناء:

- كيف تسمح لنفسك بالدخول علي؟

شعر بالكلمة تصفع عقله، وتعيده لما حوله ليجيبها بتحدٍ حرضه ردها عليه:

(١) حسناء: ص ٩٢

- أنا أسمح لنفسي بأكثر من هذا لو رغبت.

فنهض من كرسيه وأمسك بها من ذراعيها قبل أن تنهض من مكانها وهي تقول:

- لا تظن بأن أسمح لك بأن تعتدي علي.

مما أثاره حنقه ودفعه لتنفيذ ما طرأ على باله بتحد وعناد[1].

لم يسفر هذا الأمر عن معاناة نفسية لحسناء فحسب بل أسفر عن توأمين مما زادها حرقة وألما فهي لا تريد أن ترتبط أكثر بعمر، فهي تعلم أنه مازال على سلوكه المشين، وقد وصل الأمر إلى ذروته وبلغ السيل الزبى عندما قبض على عمر وخمسة آخرين كانوا معه في حالة ثمل؛ بينما كان أحدهم في خلوة غير شرعية مع امرأة، «لم تستطع حسناء النوم تلك الليلة أرقتها الفضيحة، وقتلت لديها أملا طالما ردده أهلها على سمعها: قد يصلح الله لك زوجك، حملت متاعها وأبنائها إلى منزل جدها عازمة على أن تكون هي صاحبة الكلمة الأولى والأخيرة، لم تعد تستطيع تحمل تسيير أحد لحياتها»[2].

هكذا تنتصر إرادة التحدي وتحقق حسناء ذاتها ولكن بعدما خرجت مكلومة مهمومة تحمل على عاتقها حمل تربية ثلاثة أطفال، لتشق طريقا صعب المراس وهو طريق المرأة المعيلة التي عليها أن تقوم بدور الأب والأم في آن، وكأن كتب على المرأة العناء والشقاء، والتضحية من أجل البقاء.

(١) حسناء: ص ١٠٠-١٠١
(٢) حسناء: ص ١١٠

جماليات النص السردي في رواية حسناء:

هل للأدب النسوي خصوصية فنية يمتاز بها عن الأدب الذكوري؟ سؤال يطرح نفسه دائما في حقل الدراسات الأدبية والنقدية المتعلقة بالأدب النسوي، وما زال يبحث عن إجابة محددة بالرغم من المحاولات العديدة التي حاولت تقديم إجابة له، حيث تتضارب وجهات النظر بين المبدعين والمبدعات حول خصوصية الكتابة النسوية وتفرد سماتها الفنية، ويمكن تقسيم وجهات نظرهم إلى رأيين:

الرأي الأول: يقر بخصوصية الأدب النسوي الذي تصوغه المرأة بشكل مغاير لنظيره الرجالي؛ نظرا لاختلاف طرائق التفكير والطرح، وبالتالي فإنه يحمل سمات خاصة بالثيمات الأنثوية، ويعتقد أصحاب هذا الرأي «أن الاختلافات البيولوجية بين الجنسين واختلاف التجربة المعيشة، لا بد أن تولد أدبا مختلفا، وذلك سيرا على نمط الحالة الإنسانية المتوازنة التي يؤدي فيها كل من المرأة والرجل أدوارا بيولوجية مختلفة»[1].

الرأي الثاني: ينفي هذه الخصوصية إذ يمكن أن يكتب رجل أو امرأة بروح نسائية «بمعنى عدم وجود لغة للرجل وأخرى للأنثى تحتمها طبيعة الجنس»[2] فالأدب لا يمكن أن يكون نسائيا أو ذكوريا، غير أن أديبا ما سواء أكان رجلا أم امرأة سيكون أقدر

(١) السرد النسائي بين القضية والتشكيل – روايات فضيلة الفاروق أنموذجا: خديجة حامي، رسالة ماجستير بكلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري تيزي وزو، ٢٠١٣م، ص١٩

(٢) السابق: ص٢٠

من غيره على تصوير جوانب من الحياة بحكم معرفته الحميمة أو الخاصة بها[1] «في هذه الحالة لا يمكننا أن نقول أن هناك أدبا للرجال وأدبا للنساء، الأدب هو أدب، عالم من رموز وتشكيل من الكلمات، للبحث عن الغامض في ذلك المكان المخبإ والغامض»[2]، لا ينتمي إلى أي جنس سوى جنس الإبداع، ذلك الجنس الذي هو مناط التفرقة بين ما هو أدب وما لا أدب.

وفي الحقيقة لو دققنا النظر لوجدنا أنه لا ثمة خلاف جوهري بين الرأيين، فكلاهما يشير إلى أن الأدب له خصائص المميزة التي يجب ألا تتوافر في إبداع سواء أكان نسوي أم ذكوري، بالإضافة إلى أن كليهما يعترف بأن للمرأة خصوصية تستند إلى خصوصية تجربتها الحياتية، وممارستها الإبداعية إلا أن هذه الخصوصية لا تعني بالضرورة خصوصية الإنتاج الأدبي، ولا تستلزم تمايز البنية الروائية بين الأدبين: النسوي والذكوري، ويكاد أن يتفق الرأيان على أن الأدب لا يمكن تمايزه بحسب الجنس أو النوع، «وخلاصة لما سبق يمكن القول: إن الكتابة النسوية تبقى حلقة من حلقات الإبداع الأدبي لها سماتها الفنية والموضوعية التي تكسبها الخصوصية والتفرد، ثم إن فعل الكتابة – من حيث هي تعبير عن الذات وإثبات للوجود – أرقى من أن تصنف على أساسي جنسي وبيولوجي»[3].

(١) انظر شعرية السرد النسوي العربي الحديث: محمد قاسم صفوري، رسالة دكتوراه، كلية العلوم الإنسانية، جامعة حيفا، ٢٠٠٨، ص١١

(٢) شاعرات وروائيات عربيات يحاكمن مصطلح الأدب النسوي: تحقيق صحفي لأوس داوود يعقوب بصحيفة العرب، عدد ٩٤٠٤ بتاريخ ٢٠١٣/١٢/٩، ص١٤

(٣) الأدب النسوي بين المركزية والتهميش: خليل سليمة ومشقوق هنية، أبحاث الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ٩-١٠ مارس ٢٠١١، ص ٢٦٧

وفي هذا المبحث سنحاول جاهدين إلى إبراز السمات الفنية والأسلوبية التي تجلت في رواية حسناء، والتي يمكن أن نستوحي ملامحها الجمالية، وخصائصها التعبيرية من خلال هذه القراءة النقدية، والتي تعد مادة خصبة لتنقيب عن شعرية البنية السردية ومكوناتها اللغوية.

شعرية اللغة:

تلعب اللغة الدور الرئيسي والمحوري في الإنتاج الأدبي، فالكلمات بالنسبة للمبدع بمثابة القيثارة للموسيقي والريشة للرسام، وعبر الكلمات يتماس الخيال والواقع، ويتقاطع المجاز والحقيقة، وبالكلمات يثير فينا المبدع الخيال الدافق، والمشاعر الفياضة، «ومهما قيل عن أهمية اللغة في الإنتاج الثقافي عموما والفني خصوصا فإنه لا يفي بتمثيل دورها الحقيقي في صنع الفكر والإبداع»[1].

يبرز في رواية «حسناء» التكثيف اللغوي، وشعرية الإيحاء والرمز، وهو ما يدركه القارئ مذ السطور الأولى في الرواية، فتستهل القاصة واصفة الشتاء وما فيه من معان موحية، ودلالات نفسية قائلة:

"تدثرت المدينة بوشاحها الأسود الكئيب، وسرى الليل كباقي ليالي الشتاء المكتظة سماؤها بالغيوم، وغاب فيها وهج القمر عندما توسط جبين السماء، فقد بات يخرج على فترات حين تمر

(١) شفرات النص: د. صلاح فضل، الناشر عين للدراسات والبحوث، القاهرة، الطبعة الثانية،١٩٩٥، ص٢٣٩

بـه سـحابة ممزقـة الجوانـب، يظهـر مـن خلالهـا بـكل اسـتحياء، لا يلبـث أن تواريـه السـحب خلفهـا مـع نجـوم أوهـن بـرد الشـتاء بريقهـا بضبابـه، وسـحبه"[1].

توظـف الحـربي شـعرية اللغـة ومجازاتهـا لتثـير في نفـس المتلـقي صـورة كئيبـة، كسـواد الليـل الذي تدثـرت بـه المدينـة، ولتلـقي بظـلال مـن الضبابيـة على توقعاتـه نحو الأحـداث، فالصـورة التي رسـمتها للمكان تـوحي بـأن لمسـة حزائنيـة تـسرى في روح الروايـة.

وهـذه اللمسـة الحزائنيـة ما هي إلا واقـع المرأة / حسـناء في المجتمع السـالب لحريتهـا، المنتهك لحقوقهـا، وتضفي هـذه اللغة الموحيـة، والصور المجازيـة؛ دلالات اسـتباقية على حيـاة حسـناء / المرأة الممزقـة والتي تخلو مـن بريق القمر بسـبب سـحب القمع والاسـتلاب.

هـذا التوظيـف البـارع لشـعرية اللغـة لـم يتوقـف على التكثيـف والإيحـاء في الوصـف فحسـب، بـل تشـكل في الحـوار، الذي جـاء في الروايـة نابضـا بالمواقـف الحيويـة الـتي تعمل على تأزيـم العقـدة، وتطوير الحبكـة،»إذ إن حـوار المبـدع مـع اللغـة ليـس مجـرد اسـتخدام لألفـاظ أو كلمـات يكتبهـا، بـل لا بـد أن يحتـوي على مجموعـة مـن العلاقـات والمواقـف والأبنيـة والتصـورات الـتي تفـضي إلى مجموعـة مـن القيـم والأبعـاد التاريخيـة والاجتماعيـة"[2].

وهـو مـا قامت بـه القاصـة في ثنايـا الرواية، فجـاء توظيـف الحوار ليكشـف عـن أبعـاد الحبكـة الدراميـة وزوايـا الموقـف الأدبي، ويمكن

(١) حسناء : ص ١
(٢) الرقيب وآليات التعبير في الرواية: ص٢٧٧

الاستدلال بهذا الحوار الذي دار بين عمر وأخيه خالد، الذي يبدأه خالد قائلا:

- أي حرية تقصد! هي زوجتك وما تعلمته في الغرب حول الحرية الشخصية لا يمكن أن تسير به حياتك هنا في بلدنا، وديننا، وعادتنا، فالمرأة تحت إمرة زوجها يأمر فتطيع، وإلا اعتبرت ناشزا.

- ليس لهذا الحد يا خالد.

- إذن بمَ تفسر استقلالها بحياتها ورفضها العودة لحياتها كزوجة؟

- فقال عمر برجاء الابن الذي يطلب العون من أبيه:

- والحل؟

- الحل أن تطلب منها العودة إلى حجرتها بنفسها، أو تنقلها بالقوة.

- لا .. لا أستطيع الإقدام على مثل ذلك، أشعر أن في ذلك استهانة بكرامتها كإنسانة.

- النساء خلقن من ضلع أعوج، وناقصات عقل ودين، وهذا لا يعني أني أطلب منك أن تهينها، لكن لا تدعها على هواها فتجر حياتكما إلى الهاوية.

وفي هذا الحوار تلقي الكاتبة الضوء عن الصورة النمطية التي

يرسمها الرجل الشرقي عن المرأة، مستمدا هذا التصور وملامحه من العادات والتقاليد الشرقية، مستشهدا بالنصوص الدينية المبتورة من سياقها، ليدعم – أو قل ليبرر – موقفه المنافي للقيم الإسلامية والإنسانية إزاء المرأة.

شعرية التناص:

يعرج بنا الحوار السابق إلى شعرية التناص، من خلال استدعائه للنصوص الدينية، وتوظيفها لاستبطان النظرة المشوهة نحو المرأة وكينونتها في الواقع الذهني والعقل الجمعي للرجل في المجتمعات الشرقية.

والتناص – كما يعرفه جيرالد برنس[1] Gerald Prince – العلاقة أو العلاقات القائمة بين نص ما والنصوص التي يتضمنها أو يعيد كتابتها أو يستوعبها أو يبسطها أو بعامة يحولها والتي وفقا لها يصبح مفهوما.

والتفاعل بين النصوص في التناص إما يكون مباشرا وإما يكون ضمنيا، ويأتي عن وعي أو عن غير وعي، وبذلك يُكوّن فسيفساء من النصوص التي أدمجت مع بعضها البعض، بتقنيات فنية متنوعة، ولهذا «فهو يشكل عنصرا ضروريا في العملية الإبداعية؛ لأنه لا يوجد كلام يبدأ من الصمت»[2].

استدعت الحربي العديد من النصوص الدينية والتراثية التي

(١) المصطلح السردي: ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط الأولى ٢٠٠٣، ص١١٧

(٢) التناص وجمالياته في فوضى الحواس لأحلام مستغانمي: شريف سعاد، رسالة ماجستير، إشراف د. عبد القادر شرشار، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة ابن خلدون، الجزائر، ٢٠٠٦، ص٤

أعادت توظيفها لتستكمل جماليات البناء السردي من ناحية، ولتدعم الرؤية الفنية من ناحية أخرى، بما تحمله هذه النصوص من خلفية ثقافية ومدلولات فكرية وعقدية.

ومن صور التناص في رواية «حسناء» تناص الآيات القرآنية، فجاءت تسمية الفصل الأخير من الرواية بـ «زينة الحياة الدنيا» في تناص صريح مع قوله تعالى: ﴿المال والبنون زينة الحياة الدنيا والباقيات الصالحات خير عند ربك ثوبا وخير أملا﴾[1] وما توحيه هذه الآية من بهجة الولد والعيشة الرغدة، والتي أرادت أن تنهي بها القاصة الرواية.

كما أعادت استدعاء نصوص قرآنية في حوار حسناء مع عمر واستدلال كل منهما بالقرآن الكريم لترجيح وجهة نظره، فيقول عمر بفراغ صبر وحدة في عبارته[2]:

- دعك من حديث المثاليات، واعلمي أن الحياة تريد هذا.
- أو ترى رضا الله مجرد مثاليات؟!
- أنا لا أقول ذلك بالضبط، إن الله غفور رحيم.
- والله شديد العقاب
- أنت إنسانة مملة وعقليتك صعبة.
- أأكون ذات عقلية صعبة إذا تمسكت بمبادئ.

(١) سورة الكهف: الآية٤٦
(٢) حسناء: ٩٣

هـذا ملمـح بسـيط مـن تجليـات التنـاص في روايـة حسـناء وقـد أضـفى عليهـا حيويـة وجماليـات مسـتمدة مـن جماليـات النـص القـرآني الذاتيـة بالإضافـة إلى جماليـات الاسـتدعاء للمـوروث الثقـافي الذي ينسـجه التفسـير العـرفي – إن جـاز التعبـير – لهـذه النصـوص الدينيـة.

فمـن عادة المجتمـع المسـلم المعـاصر أن يـبرر لنفسـه التسـاهل في المعـاصي والإقـدام على اقترافـه بـأن الله سـبحانه وتعـالى غفـور رحيـم، متغافـلا عـن أن الله تعـالى – أيضـا – شـديد العقـاب، وقـد أجـادت وأحسـنت القاصـة بتوظيـف هـذا التنـاص الديـني، الذي كثيرا مـا يعول المجتمـع بفهمـه الخاطـئ عليـه، مـبررا لنفسـه مـا لا يجـوز مـن أفعـال وسـلوكيات.

وفي هـذا التنـاص الديـني إشـارة ضمنية مـن القاصـة إلى أن الدين بـراء ممـا يلحق مـن المرأة مـن قهـر اجتماعي وكبت سـلطوي، مـن مجتمع ذكـوري تحركـه عاداتـه وتقاليـده أكـثر ممـا تحركـه تعاليمـه الإسـلامية السمحة.

شعرية السرد:

أهـم مـا يمـيز الـسرد النسـوي أن الشـخصية المحوريـة فيـه غالبـا – إن لـم يكـن دائمـا – الأنـثى، والشـخصية الروائية»إنمـا هي مفهـوم تخييـلي، تـدل عليـه التعبـيرات المسـتخدمة في الروايـة، هكـذا تتجسـد الشـخصية الروائيـة – حسـب بـارت – كائنـات مـن ورق لتتخـذ شـكلا دالا مـن خـلال اللغـة، وهي ليسـت أكـثر مـن قضيـة

لسانية، حسب تودوروف"[1]، بيد إن الكتابة النسوية تميل إلى الاهتمام بالشخصيات ومرجعيتها وصوتها الخاص، أكثر من أي أشكال أخرى في الحكي، وتميل إلى الحديث عن الشخصيات، كما لو أنها أشخاص حقيقية[2].

ومن ثم كانت الشخصية في الرواية قناع للكاتبة تبث من خلفه كل ما يجيش بصدرها، إذ اهتمت الكتابة النسوية بالوصف الدقيق للشخصية خارجيا، والتوصيف العميق لها داخليا، وهو ما نرى ملامحه في الحديث عن عمر ونظام حياته اليومي:

«وتيرة حياة اختطها عمر لنفسه منذ عودته من بريطانيا، التي قضى فيها خمس سنوات بين دراسة وجنوح لحياة ألفها خلال مدة الدراسة؛ لوجود أصدقاء ودودين آثر قربهم فترة من الزمن بعدما أنهى دراسته بتفوق ملحوظ، يعجب له من يعرفه، فهو شاب ميال إلى الحرية ورغبات الدنيا، لكن كان له فلسفة في الحياة تقول:

إن الإنسان لا يمكن أن يستمتع بالحياة بدون مال؛ والذي لا يأتي – غالبا – إلا ببذل الجهد مما جعله حريصا على النجاح في حياته العلمية والعملية، بالإضافة إلى ما رباه عليه والده من الاعتماد على الذات رغم أنه عاش في كنفه حياة رغيدة، وترك له بعد وفاته أموالا طائلة جعلته يعيش نفس المستوى الاجتماعي حتى بعد وفاته، لكنه لم يتصور أن يخسر ماله يوما بتصرف طائش، فقد حرص على تنميته

(١) شعرية الخطاب السردي: محمد عزام، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥، ص ١١
(٢) انظر: السرديات النسوية دراسة تطبيقه على روايات رجاء العالم، ص ١٥

بقدر المستطاع.

لم يمل حياته التي كانت في الغالب نوم بالنهار وسهر بالليل، رغم أنه مضى على عودته ثلاث سنوات قضاها وحيدا في منزل انتقل إليه بُعيد عودته ببضع أشهر، حيث اعتاد حياة الحرية التي رأي أن والدته تقيدها بكثرة انتقادها، فقرر الانتقال ليعيش وحيدا على هواه ويتمتع بشبابه، الذي شارف أن ينصرم عامه الثاني والثلاثون قريبا»[1].

هكذا جاء المتن الحكائي واصفا بدقة متناهية السمات الشخصية لعمر، مهتما بأدق التفاصيل وأصغر الجزئيات، وهذه سمة تظهر بوضوح في السرد النسوي، وفي تقديري أن هذا يرجع إلى طبيعة الأنثى التي تميل إلى الثرثرة والحكي أكثر من الكتابة والتدوين التي يميل لها الرجل، تلك القسمة التي أخذ فيها الرجل (الكتابة) واحتكرها لنفسه وترك للمرأة (الحكي)[2].

أما نمط شخصية حسناء فيمكن توصيفه تحت الشخصية المحورية التي تدور القصة في فلكها، بينما باقي الشخصيات شخصيات ثانوية، تعمل على إبراز أدوار هذه الشخصية المحورية الفاعلة وانعكاساتها على تطور السرد.

كما يمكن تصنيف شخصية حسناء وشخصية عمر بثنائية البطل والبطل الضد، فحسناء هي البطل الذي يناضل ليحقق ذاته ويدرك أهدافه – كما شرحنا من قبل في مبحث تحقيق الذات:

(١) حسناء: ص ١٠ – ١١

(٢) انظر: المرأة واللغة: عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط ٣، ٢٠٠٦، ص٨

الإرادة والتحدي – وعلى الجانب الآخر يقف البطل الضد عمر الذي يمثل التيار المضاد لتحقيق الذات، ومن هذه الثنائية يبدأ الصراع الذي يمثل نقطة الارتكاز لحبكة الرواية، ومع نهاية هذا الصراع تحل العقدة بانتصار البطل/ حسناء على البطل المضاد / عمر بانفصالها عنه وحصولها على الطلاق، وبداية حياة جديدة مع أولادها الثلاثة: وسن، وتركي، والمثنى.

ومن حيث تقنية الراوي فاعتمدت القاصة على الراوي العليم أو ما يسمى – أيضا – بالشخص الثالث الذي يطلع على بواطن الأمور، ويسبر أغوار الشخصيات والخبير بمصائرها، بالإضافة إلى التحكم الكامل في معارفها وخبراتها في آن، وبالتالي تقوم الشخصيات بفعل الأحداث دون أن تعلم ما تصير له الأمور وما تصل له الأحداث «لأنها لا ترى إلا ما تقع عليه عيونها فقط، فهي مخلوقات محدودة العلم والخبرة، وأما الراوي [العليم] فهو القوة الخارقة التي تُكشَف أمامها الحجب»[1]، كما أتاحت هذه التقنية من الرواة للقاصة الولوج إلى أسرار شخصياتها والتعرف على حالاتها المزاجية والنفسية، ويمكننا أن نستشهد بهذا النص الذي يسرده الراوي العليم بعد إخبار فجر لعمر بأنها تخشى ألا توافق حسناء على الارتباط به لأنها ملتزمة جدا:

«ففهم عمر ما قصدت شقيقته؛ لأنها تعلم بحقيقة سلوكه، الذي دفعه لمغادرة المنزل ليعيش على هواه، وبدأ شبه متيقن أن

(١) شعرية الخطاب السردي، ص٨٩

واحدة كحسناء إن علمت به سترفضه لأجله حتما، وتسرب شيء من الحرج إلى نفسه، كتمت والدته حنقها على ابنتها، ولم ترغب بأن توبخها على جرحها مشاعر شقيقها بهذه الصراحة، فتزيد من حزنه، وإحراجه وقد يصرف النظر عن الموضوع»[1].

يتضح من هذا النص الوجيز قدرات الراوي العليم وتجليات رؤيته من الخلف، التي جعلته يغوص إلى أعماق عمر ويدرك أحاسيسه وخواطره التي لم يفصح عنها، وأيضا مكنته من الولوج إلى أمه وما يدور في ذهنها من مخاوف ومشاعر نحو ابنها، هذا والشخصيات لم تنطق ببنت شفة، وهو ما سمح للسارد / الراوي العليم من تفسير الموقف وتأويل الحدث حسب رؤيته وقراءته، وهو ما يطلق عليه انحياز السارد[2].

وهذا الانحياز هو سمة رئيسية في السرد النسوي الذي يهدف إلى أن يكون الخطاب من الأنثى وللأنثى وعن الأنثى، وهو ما طالبت به مارجريت ميد – كما ذكرنا سابقا – النسويات بأن يتعاضدن لمقاومة الخطاب الذكوري الذي دأب على تهميش المرأة، «بل تمضي بعض النسويات في فكرتهن الجنوسية، ويطالبن بأن يكون كل ما تكتبه المرأة خطابا سياسيا يهدف إلى رفع الظلم عن فئة النساء تماما، مثل خطاب الأقليات والسود، وعلى رأسهن فرجينيا وولف في كتابها غرفة خاصة بالمرء وحده A Room of

(١) حسناء، ص٤١

(٢) انحياز السارد هو موقف السارد نحو المسرود أو الوقائع والمواقف المعروضة كما يبدو بجلاء أو خفاء من خلال سرده أو سردها. (المصطلح السردي: جيرالد برنس، ص٢٣٤)

Ones Own الصـادر عام ١٩٢٩م»[١].

وهـو مـا بـرزت ملامحـه جليـة في روايـة حسـناء حيـث انحـازت السـاردة انحيـازا تامـا للأنـثى، ومطالبهـا المشروعـة ضـد صلـف الرجل المسـتبد بالـرأي والقرار، ووظفـت الرؤية مـن الخلف توظيفـا إيديولوجيا قبـل أن توظفـه توظيفـا فنيا.

أهم النتائج والتوصيات:

- بعـد هـذه القـراء النقديـة والدراسـة التحليليـة لروايـة حسـناء للقاصـة الواعـدة غصبـاء الحـربي، نسـتخلص بعـض النتائـج المهمـة الـتي توصـل إليهـا الباحـث في الـسرد النسـوي في الوطـن العـربي، والـتي يمكـن عـرض أهمهـا في هـذه النقـاط التاليـة:

- امتـلاك القاصـة غصبـاء الحـربي لأدوات الكتابـة القصصيـة والـسرد النسـوي امتـلاكا ينـم عـن موهبـة فنيـة واعـدة وصاعـدة، وهـو مـا يمكـن تعضيـده بالإشـارة إلى روايتيهـا اللاحقتـين شـغف شرقي، وضـوء أخـضر ومـا فيهمـا مـن نضـج فـني واضـح.

- إن الكتابـة النسـوية لا تعـني بالـضرورة الكتابـة الجنسـية التي تبنتهـا المدرسـة النسـوية الفرنسـية حينمـا دعـت النسـويات إلى أن يضعـن أجسـادهن فيمـا يكتبنـه، والذي عـبرت عنـه الناقـدة النسـوية هيلـين سـيكوس Helen Cixous قائلـة:

(١) السرديات النسوية دراسة تطبيقية على روايات رجاء عالم: ص ١٨

«اكتبي نفسك، يجب أن تسمعي صوت جسدك، فذلك وحده هو الذي يفجر المصادر الهائلة للاشعور»[1]، بل أصبحت الكتابة النسوية التعبير الصادق لمطالب المرأة العربية وأولها الحصول على حقوقها التي منحها إياها الشرع الحنيف، وبالتالي فإن الكتابة النسوية تهتم بتبني النسويات لقضاياه بنات جنسهن،»فليس سوى النساء وحدهن – لا الرجال المتعاطفين – من يستطعن دعم الإمكانات الوجودية الحقيقية للنزعة النسائية"[2].

- هذا الاتجاه يدفعنا إلى تبني نظرية النسوية الإسلامية والتي تعني»إنشاء مفهوم مختلف لحقوق المرأة مشتق من المبادئ الإسلامية"[3]، واضعة في حسبانها ذاتية المشكلات النسوية في العالم العربي والإسلامي، تلك المشكلات المنبثقة من جذور الحضارة العربية وخلفيتها الثقافية، وفي هذه النظرية النسوية الإسلامية تتسامى النسويات عن الغرائزية والإباحية ، ولغة الجسد التي اتسمت بها الكتابة النسوية في النظرية الغربية المعاصرة ، حتى أصبحت النسوية الغربية مرادفا للأدب المكشوف الصريح، أو أدب الفراش أو الذات الداعرة إذ»تحكي فيه

(١) النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢١٤

(٢) السابق: ص ١٩٥

(٣) النسوية من الراديكالية حتى الإسلامية قراءة في المنطلقات الفكرية: أحمد عمرو، ضمن التقرير الاستراتيجي الثامن لمجلة البيان السعودية: الأمة في معركة تغيير القيم والمفاهيم، ١٤٣٢هـ - ٢٠١١، ص١٥١

المرأة عن جسدها وشبقها"[1]، وهو ما لا يتوافق من ذاتية الثقافة العربية الإسلامية التي تنظر إلى المرأة نظرة تقديس وإجلال، لا نظرة تدنيس وإسفاف.

- ضرورة دعم أقلام المبدعات ذات التوجه النسوي الراشد بإلقاء الضوء على أعمالهن، وتناولها بالتقييم والتقويم، لأنهن هن الصوت الحقيقي للمرأة العربية، وليس هؤلاء النسوة اللائي يكتبن صورة جسدية لامرأة حتما غير عربية، ومن المفارقات أن نجد النقاد والدارسين يهتمون بهذه الكتابات التي لا تنتمي إلى الثقافة العربية أكثر من اهتمامهم بالكتابات الجادة والمعبرة عن ثقافتنا العربية وحضارتنا الأصيلة، مما يساهم بطريقة مباشرة وغير مباشرة في ترسيخ قيم غربية، تمجد الانحلال الأخلاقي، والتحرر الشهواني، وهي قيم غريبة عن مجتمعاتنا وقيمنا سلوكا وفكرا .

***

(١) الأدب النسوي بين المركزية والتهميش: ص٢٦٦

المراجع

١. الأدب النسوي بين المركزية والتهميش: خليل سليمة ومشقوق هنية، بحث ضمن أبحاث الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي، بجامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، المنعقد بتاريخ ٩-١٠ مارس ٢٠١١

٢. تحولات الرواية في المملكة العربية السعودية، د. عالي القرشي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١٣.

٣. التناص وجمالياته في فوضى الحواس لأحلام مستغانمي: شريف سعاد، رسالة ماجستير، إشراف د. عبد القادر شرشار، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة ابن خلدون، الجزائر، ٢٠٠٦

٤. الخطاب النسائي في الأدب والنقد: فاطمة كدو، http://www.uop.edu.jo

٥. الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية: رنا عبد الحميد سلمان الضمور، رسالة دكتوراه إشراف د. سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، ٢٠٠٩

٦. رواية حسناء: غصباء الحربي، الناشر المؤلفة، الرياض، ١٤٢٩ ه

٧. السرد النسائي بين القضية والتشكيل – روايات فضيلة الفاروق أنموذجا: خديجة حامي، رسالة ماجستير بكلية الآداب واللغات ، جامعة مولود معمري تيزي وزو، ٢٠١٣م

٨. السرديات النسوية دراسة تطبيقية على روايات رجاء عالم: فاطمة بنت فيصل العتيبي، رسالة ماجستير مخطوطة، إشراف د. أحمد حسن صبرة، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، جامعة الملك سعود بالرياض

٩. سنن أبي داود: تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد كامل قره بللي، دار الرسالة العلمية، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٩

١٠. شاعرات وروائيات عربيات يحاكمن مصطلح الأدب النسوي: تحقيق صحفي لأوس داوود يعقوب بصحيفة العرب، عدد ٩٤٠٤ بتاريخ ٢٠١٣/١٢/٩

١١. شعرية الخطاب السردي: محمد عزام، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥

١٢. شعرية السرد النسوي العربي الحديث: محمد قاسم صفوري، رسالة دكتوراه، كلية العلوم الإنسانية، جامعة حيفا، ٢٠٠٨

١٣. شفرات النص: د. صلاح فضل، الناشر عين للدراسات والبحوث، القاهرة، الطبعة الثانية،١٩٩٥، ص٢٣٩

١٤. المرأة واللغة: عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط ٣، ٢٠٠٦

١٥. المصطلح السردي: ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٣

١٦. النسوية من الراديكالية حتى الإسلامية قراءة في المنطلقات الفكرية: أحمد عمرو، ضمن التقرير الاستراتيجي الثامن لمجلة البيان السعودية: الأمة في معركة تغيير القيم والمفاهيم، ١٤٣٢ه - ٢٠١١

١٧. النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨

دور الأدب في استشراف المستقبل: كورونا نموذجا

مقدمة

يتسم الأدب بالحدس والتنبؤ واستشراف المستقبل، وذلك لما يملكه من استبصار لبواطن الأمور، ولما يتمتع به من حس مرهف، يتجاوز به حدود الزمان والمكان، ولعل الأدب هو البوتقة التي يجتمع فيها الخيال العلمي مع الخيال الأدبي، ويمتزج فيها عقل المفكر وروح المبدع، وفي الأدب يتساقط الخط الفاصل بين الرؤيا والرؤية.

ويتضح هذا في استشراف الأدب لجملة من الأحداث التي صدَّقها الواقع والتاريخ، وذلك يعد خير شاهد على نظرة الأديب الثاقبة وقراءته الواعية لما يجري، وتوقعاته الملهمة لما سيكون، ويأتي وباء كورونا شاهدا آخر يؤكد ذلك، فقد استشرفت بعض الأعمال الأدبية وباء كورونا ووصفته وإن لم تسمه، بل تنبأت بأن يخرج من الصين، كما في قصة "عن الطيور نحكي" للكاتب أحمد خالد توفيق.

وعليه فإن هذا البحث يهدف إلى تقديم مقاربة تاريخية لوباء كورونا في الأدب، يكشف من خلاله عن دور الأدب في التنبؤ والتوعية

مـن جهـة، وفي التوصيـف والتعبـير عـن الواقع من جهـة أخـرى، معتمدًا في ذلـك على المنهـج االوصـفي التحليـلي، وقـد اقتضـت طبيعـة البحث أن يُقسَّـم على النحـو التالي:

- الاستشراف لغة واصطلاحا
- الاستشراف في الأدب
- الأوبئة في الأدب: توصيفا وتوثيقا
- استشراف كورونا في الأدب
- خاتمة بأهم النتائج والتوصيات.

الاستشراف لغة واصطلاحا:

تؤيـد الدلالـة المعجميـة للفظـة (الاسـشراف) البعـد الاصطلاحي لهـا، والمقصـد الفـني منهـا، فالاسـتشراف لغة كما جـاء في لسـان العرب "أَن تَضَـع يـدك على حاجبـك وتنظـر، وأَصلـه مـن الـشرَف العُلُـوّ كأَنـه ينظـر إليـه مـن موضـع مُرْتَفِـع فيكـون أَكثر لإدراكـه" لذلـك يطلق على أعلى الـشيء الشُّرْفـةُ، وكأن الأديـب ينظـر مـن موضـع عـلٍ ليكـون أكثر إلمامـا بالأمـر، وأبـصر بـه، فقـد ورد أيضـا في المعجـم "تَـشَرَّفَ الـشيءَ واسْـتَشْرَفه: وضـع يـده على حاجِبِـه، كالذي يَسْـتَظِلُّ مـن الشـمس؛ حـتى يُبْـصِرَه ويَسْـتَبِينَه" وقـد صرح المعجـم – أيضـا – بـأن الاسـتشراف هـو "التَّـشَرُّف للـشيء التَّطَلُّـعُ والنظـرُ إليـه وحديـثُ النفْـسِ وتَوَقُّعُه"

والاسـتشراف بهـذا المعـنى يتمـاهى مـع مـا يتغيـاه المدلـول الاصطـلاحي، فالاسـتشراف اصطلاحا "فـن وعلم التعـرف على إمكانيات

وأحداث المستقبل وتقييم هذه الأحداث" من خلال التنبؤ بها وفقا لمعطيات مبنية على استقراء الواقع، واستلهام التاريخ.

ومما لا ريب فيه أن الحس الأدبي يؤهل الأديب بأن يدرك بواطن الأمور، وأن يبصر أبعادها، وأن يتوقع مجراها، ولا شك – أيضا – أن مسئوليته الأدبية تحتم عليه أن ينذر ويبشر، وأن يفصح ولا يكتم، فهو كالرائد لا يكذب قومه حديثا.

تشير المصادر إلى فضل الأدب في تأصيل علم الاستشراف، ودراسة المستقبل، والتنبيه إلى أهميته في صناعة المستقبل وتشكيله، "فعلى الصعيد العلمي ثمة إجماع بين مؤرخي المستقبليات على أن هربرت جورج ويلز H. G. Wells – أشهر كتاب روايات الخيال العلمي – هو أول من صك مصطلح "علم المستقبل" وقدم إضافات عميقة في تأصيل الاهتمام العلمي بالدراسات المستقبلية" بنى عليها المتخصصون مفردات هذا العلم الذي بات علما مستقلا ذا شأن في جميع المجالات.

الاستشراف في الأدب

من نافلة القول أن الأدب والحياة وجهان لعملة واحدة، فالأدب تعبير فني عن الحياة تنعكس على مرآته تاريخها وحاضرها ومستقبلها، وللكلمة دور فاعل في بناء المجتمعات، فتسهم في تغيير مصائر الأمم والنهوض بها، ولا ريب أن الكلمة الصادقة كاشفة، تكشف عن خبايا النفوس، وخلجات الصدور، تجسد الواقع وترسم وتستبصر الغد، لذا يقول الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي:

الكلمة فرقان ما بين نبي وبغي

وبالكلمة تنكشف الغمة

الكلمة نور

ودليل تتبعه الأمة

إن الكلمة مسئولية، هذه المسئولية التي تجعل الحزن يخيم على المبدع، وتجعل القلق يكتنفه، فيحمل بين جوانحه شهوة إصلاح العالم على حد تعبير شيلي، يقول الشاعر صلاح عبد الصبور: «إن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر، لأن كلا منهم يرى النقص، فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه، بل يجتهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه، ويجعل دأبه أن يبشر بها»

من منطلق أمانة الكلمة ومسئوليتها يتولد عند الأديب إحساس بالمسئولية، وتصيبه مسحة من حزن دائم، يقرأ الأحداث الآنية، ويستشعر المستقبل، وينذر من الخطر المحدق، لذلك يضيف عبد الصبور قائلا:

"الفنانون والفئران هم أكثر الكائنات استشعارًا للخطر، ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعدو لتلقي بنفسها في البحر هربا من السفينة الغارقة، أما الفنانون فإنهم يظلون يقرعون الأجراس، ويصرخون بملء الفم حتى ينقذوا السفينة أو يغرقوا معها"

من ثم فإن الأديب صاحب الكلمة الصادقة يملك رؤية ثاقبة

وبُعد نظرٍ، يقرأ من بين السطور ما يقرأه الآخرون، وقد يشكل في نصه المغيب تشكيلا دقيقا، وثمة نصوص أدبية عديدة تصدق هذا الطرح، فما الاستشراف في الأدب إلا صورة من صور الاستشعار بالخطر، وإن كان الاستشراف لا ينحصر في قرع أجراس الخطر فحسب، بل يتجاوزها إلى دق نواقيس الأمل والاستبشار بغد أفضل، وحياة أسمى.

كما أن للأدب قصب السبق في التنبؤ بالمنجز العلمي والتقني، وهو أحد المصادر الملهمة للعلماء للاختراع والابتكار، ويزخر الأدب العالمي بالعديد من روايات الخيال العلمي التي استشرفت المستقبل، وتنبأت بأحداثه تنبؤًا دقيقا يثير العجب، مثل: رواية جول فيرن Jules Verne "من الأرض إلى القمر" المنشورة في ١٨٦٥م، التي تنبأ فيها بصعود الإنسان إلى سطح القمر، وتحققت نبوءته بعد قرن من الزمان تقريبا.

في تقرير لبي بي سي عن رويات الخيال العلمي التي تنبأت بالمستقبل بدقة عجيبة تستعرض هيفزيبه أندرسون Hephzibah Anderson رواية جون برانر John Brunner "الوقوف في زنجبار" Stand on Zanzibar المنشورة في ١٩٦٨م، التي صدق الواقع المعاصر معظم توقعاته، بالرغم أنها كانت تصف عالم المستقبل وصفا دقيقا وتسرد تفاصيله سردا مفصلا، حتى علق عليها رئيس مجلة "نيو ويرلدز" New Worlds عندما نشر مقتطف منها بالمجلة قائلا: إنها أول رواية تصف بأدق التفاصيل مجتمعًا محتملًا في المستقبل.

فقد استشرف برانر المستقبل ورسم صورة للمجتمع تكاد تتطابق مع الواقع الحالي، فقد تنبأ بوجود مؤسسة تشبه الاتحاد الأوربي،

كما توقع أن تكون الصين هي المنافس الأكبر للولايات المتحدة الأمريكية، وعلى صعيد التكنولوجيا، تنبأ بطابعات الليزر والهواتف الذكية التي ترتبط بموسوعة على غرار ويكيبيديا.

فهل هذا التنبؤ الدقيق ضرب من التنجيم أم رؤية استشرافية؟ لا سيما أن الفارق بين التنجيم وبين الاستشراف فارق دقيق، هو الفارق بين التنبؤ القائم على التخمين والحدس وربما الشعوذة والدجل، وبين التوقع المبني على معطيات العلم واستقراء التاريخ والواقع.

تجيب أندرسون على هذا السؤال المشروع، وتحديدا على دقة توقعات برانر فتأكد أنه "عكف برانر نحو ثلاث سنوات على قراءة موضوعات عن دور العوامل الوراثية في الإصابة بالأمراض والعلاقة ما بين الانفجار السكاني والعنف في المدن" بالإضافة إلى شغفه بالدوريات العلمية، واهتمامه بالقضايا الاجتماعية والسياسية.

وبالتالي فإن استشراف برانر ودقة توقعاته في رواية "الوقوف في زنجبار" جاءت نتيجية الاتكاء على العلم، والاطلاع بمستجداته، بالإضافة إلى رؤية فنية لمبدع متوقد الذهن، واسع الخيال.

الأوبئة في الأدب: توصيفا وتوثيقا

لم تقتصر علاقة الأدب بالأوبئة على الاستشراف فحسب، بل انطلقت في الأصل من توصيف أعراضها، وتوثيق آثارها، وتأريخ ما خلفته من كوارث، وتدوين انعكاساتها على المستوى الذاتي أو الجماعي، وتزخر المكتبة الأدبية بالروايات التي اتخذت من الأوبئة تيمية رئيسية ينبثق السرد من رحمها.

فروايـة "دفتر أحـوال عام الطاعون A Journal of The Plague Year للكاتـب دانيـال ديفـو Daniel Defoe الصـادرة في ١٧٢٢م مثـلا توثـق مـا حـدث للنـدن بعدما انتـشر بهـا وبـاء الطاعـون في عام ١٦٦٤ م، وتـؤرخ للنتائـج الكارثية الـتي وقعت نتيجـة الإهمال والتكاسـل، وقلة الـوعي بـين أفـراد المجتمـع، الذي يعتبره ديفو أكـثر فتكا من الوباء نفسـه، حيـث يقـول: "لـم يكـن هناك مـا هـو أكثر فتـكا بسـكان هـذه المدينة، مـن إهمالهـم السـلبي النابع من أنفسـهم"

وعلى مسـتوى الأدب العـربي تعـد قصيدة الكوليرا لنـازك الملائكة نموذجـا للتوثيـق والتوصيـف للوبـاء، فقـد ذكـرت صراحـة أن دافعها في نظمهـا هـو "التعبـير عـن أرجـل الخيـل الـتي تجـر عربـات المـوتى مـن ضحايـا الوبـاء في ريـف مـصر" وتصوير مشـاعرها نحو ذلـك، وكان وباء الكولـيرا قد تفـشى في مصر عام ١٩٤٧م وقـد أدى إلى وفـاة ٢٠ ألف تقريبا مـن ١٨ مليـون نسـمة هـم عدد سـكان مـصر وقتئذ.

استشراف كورونا في الأدب:

ولـو انتقلنـا إلى دور الأدب في اسـتشراف الأوبئـة والتنبـؤ بهـا فإن المكتبـة العالميـة والعربيـة زاخـرة بالنمـاذج الأدبيـة في ذاك الحقل، ومن هـذه النمـاذج التي تسـتحق الدراسـة روايات الكاتـب أحمد خـالد توفيق، الملقـب بالعراب، وذلك لسـببين رئيسـيين:

الأول منهمـا أن أحمـد خـالد توفيـق طبيـب قبل أن يكـون روائي، فقـد تخرج في كليـة الطب وأصبح أسـتاذًا في طـب المناطق الحـارة بجامعة طنطـا، وكان إلى جانـب عملـه مبـدعا قـدم سلاسـل متتالية مـن الأعمال في كل مجـال أبـدع فيه

كان عضو هيئة التدريس واستشاري قسم أمراض الباطنة المتوطنة في كلية الطب جامعة طنطا، ومن ثم فإن ما يقدمه من معلومات طبية يستند إلى أسس علمية مبنية على خبرته المهنية والأكاديمية، مما يؤكد ما ذكر سلفا بأن الاستشراف لا بد أن يبنى على العلم قبل الحدس، والاطلاع قبل الخيال.

والثاني دقة تنبؤاته حول كورونا، ودقة وصفه لمصدرها، وأسبابها، فقد كادت تتطابق مع الواقع تطابقا تاما، وهو ما يعطي استشرافه بعدا علميا بالإضافة إلى البعد الجمالي، ويلفت النظر إلى قيمة أدب الشباب والمغامرات، وروايات الجيب التي تواجه تهميشا مقابل الأدب الكلاسيكي، "ولا تتمتع بوجاهة غيره من الكتب ولا باحترام النقاد أو القراء المحترفين" .

بيد أن روايات توفيق فرضت نفسها على الساحة الأدبية، وانتزعت مكانة جديرة بين القراء لا سيما الشباب منه، وباتت جزءًا من تاريخ الأدب العربي المعاصر، ونقطة فارقة بين جيلين، "فتردد اسمه بقوة على ألسنة جيل جديد من الكتاب الذين كانوا يشيرون لاسمه في المحافل الثقافية باعتباره الأستاذ والمعلم والعرَّاب وصاحب الفضل والتأثير" ، ومن المعروف أن توفيق رائد أدب الرعب في الأدب العربي، وأكثر الكتاب العرب شهرة في أدب الشباب والفانتازيا والخيال العلمي.

كل هذا أهّله أن تكون له الريادة في أدب الاستشراف على مستوى الأدب العربي، فاطلاعه الواسع، وخبرته المهنية، وخياله المتجدد، وغزاره

إنتاجه؛ ساهمت في إثراء تجربته ونضجها.

قدم توفيق ٦ سلاسل وصلت إلى ٢٣٦ رواية تقريبا، ما يرتبط منها بموضوع الدراسة سلسلة سافاري (١٩٩٦ – ٢٠١٨) التي يبلغ أعددها بضعا وخمسين عددًا.

تدور أحداث السلسلة (سافاري) حول طبيب مصري انضم إلى وحدة دولية تعمل في أفريقيا مهمتها مكافحة الأمراض، أو بمعنى المؤلف اصطيادها، جاء في مقدمة السلسلة "وحدة سافاري التي نتكلم عنها هنا لا تصطاد الوحوش ولكنها تصطاد المرض في القارة السوداء، وسط اضطرابات سياسية لا تنتهي وأهالٍ متشككين وبيئة لا ترحم" .

يرى بطل القصة أن العالم الذي نعيش فيه لم تنجح الحضارة في تبديل معالمه، وهو مليء بالفيروسات القاتلة، والسحرة والمجانين، أكلة لحوم البشر، والمرتزقة الذين لا يمزحون، وسارقي الأعضاء البشرية، والعلماء المخابيل.

اهتمت السلسلة بالأوبئة، فثلاثة روايات من السلسلة اعتمدت الوباء تيمة رئيسية، بدءا من العدد الأول: الوباء، ومرورا بالعدد الأربعين: عن الطيور نحكي، وانتهاء بالعدد الثالث والخمسين: الموت الأصفر، أقربهم توصيفا واستشرافا لجائحة كورونا رواية عن الطيور نحكي .

تدور أحداث الرواية حول ظهور وباء قاتل من الإنفلونزا في الكاميرون، لم يستطع الأطباء السيطرة عليه، فأهلك قرى بأسرها،

وحتى الطيور لم تنج من الإصابة منه، لذا يسعى البطل مع زملائه في وحدة سافاري إلى البحث عن أصل الوباء وأسبابه، فالوحدة لها فضل وسبق في استكشاف الأوبئة، فالوحدة يعرف فضلها أطباء طب المناطق الحارة، ويعرف العالم وباء (الناكالانجا) و(الكافاموجورو) بفضل علماء هذه الوحدة ، هنا تبدو ملامح الاستشراف والتوصيف الأدبي، فالخيال العلمي يتوقع ظهور أوبئة جديدة يطلقع عليها المؤلف (الناكالانجا) و (الكافاموجورو).

تتماهى الرواية مع الأسس العلمية للأوبئة والتاريخ المرضي لها، فالفيروس الذي يظهر مشابه لفيروس SARS سارس القاتل في أعراضه، بيد أن وجودهم في القارة السمراء جعل هذه الافتراضية لا تخطر على بالهم بادئ الأمر، حيث جاء على لسان إحدى شخصيات الرواية د. مايرز أنه قال:

"لم يخطر ببال أحدنا مووضع إنفلونزا الدجاج هذه، أنت تعرف أن هذه الأمراض لا تعتبر جزءا من ترسانة الأمراض التي تفتك بأفريقيا، لدينا كل شيء هنا فلا نتصور أن نضيف إنفلونزا الدجاج، أعتقد أن الطقس الحار يلعب دورًا في منع انتشار هذه الأمراض، لا بد من طيور مهاجرة وخنازير وهذه الأشياء لا تجدها هنا لكن تجدها بوفرة في جنوب شرقي آسيا" .

بهذا الاستقراء العلمي استشرف توفيق أن يكون موطن الفيروس الجديد (كورونا مثلا) جنوب شرق آسيا، بل يحدد الصين على وجه التحديد فيقول إحدى شخصيات الرواية "يخفي كل فلاح صيني في حظيرته مختبرا خطيرا للتجارب البيولوجية وفي هذه الحظيرة

تنشأ أنواع فيروسات فريدة لم نسمع عنها من قبل" .

أضف إلى ذلك أن فكرة ظهور فيروس جديد متعلق بأمراض الالتهاب الرئوي اللانمطي، يتحول إلى وباء ويثير الرعب في العالم؛ فكرة استشرافية منبثقة من رؤية علمية، يعبر عنها توفيق على لسان د. تاونبرجر إحدى الشخصيات في الراية، فيقول:

"الكابوس الذي يطارد علماء الفيروسات في العالم كله هو أن يعود وباء إنفلونزا عام ١٩١٨ الذي أطلقوا عليه اسم الوباء الأسباني إلى الظهور، لقد فتك هذا الوباء بثلاثين مليونا من البشر أي أكثر من ضحايا الحرب العالمية الأولى، وعلميا لم ينج إنسان على ظهر الكرة الأرضية من الإصابة به سواء كانت شديدة أو خفيفة، قاتلة أو غير قاتلة" .

ويشير توفيق في الهامش إلى أن شخصية تاونبرجر شخصية حقيقية وأن كل ما يقوله دقيق وصحيح، بالتالي يوظف هذه الحقيقة العلمية ويستشرف منها انتشار فيروس وبائي من نوعية فيروسات الالتهاب الرئوي اللانمطية، وهو ما صدق مع وقوع جائحة كورونا.

ولا تغيب الحبكة الدرامية عن الرواية فيظل أصل الفيروس وانتشاره في الكاميرون بالرغم من الطقس الحار؛ سرًّا غامضًا لا يُكشف عنه إلا في نهاية الرواية، عندما يشاهد أعضاء الوحدة عامل النظافة مع صاحب المزرعة، ويربطون الأحداث فيتأكدون أن إحدى عينات فيروس H١N١ سقطت من عامل النظافة فأخفى الأمر عن الوحدة، وكعادته باع مخلفات الوحدة إلى صاحب المزرعة الذي بدوره

يضيف المخلفات في تغذية الدواجن، ومن هنا ظهر الفيروس وانتشر الوباء.

بل إنه في نهاية الرواية يصرح بأن الوباء الحقيقي المرعب قادم لا شك فيه، ويؤكدان على أن سيبدأ من مكان ما في الصين أو هونج كونج وساعتها لن يكون لنا أمل إلا في رحمة الله ثم البيولوجيا الجزئيية وسرعة تركيب اللقاح .

هذه هي النهاية أو قل النبوءة التي يشاهدها العالم رأي العين، وكأنه يكتب الفصل الأخير من الرواية.

الخاتمة:

انطلقت الدارسة من فرضية أن للأدب القدرة على استقراء الواقع واستشراف المستقبل، لا سيما أن الاستشراف أضحى علما منضبطا له أصوله وضوابطه العلمية، وقد انتهت الدراسة إلى أن للأدب عامة، وأدب الخيال العلمي خاصة؛ دورًا بارزًا في ظهور هذا العلم وتأصيله.

وتطرقت الدراسة إلى أن الأديب ذو الخيال الواسع الذي يتكأ على قراءة الواقع مستعينا بأدواته الفنية، ومواهبه الأدبية؛ بإمكانه استشراف المستقبل وتصويره بدقة وبراعه.

ومما لا ريب فيه أن الأدب والإبداع عموما غايته الأولى ووظيفته الأساسي هي الجمال وليس التنبوء والحدس، فالأديب في الأول والآخر يهدف إلى المتعة الفنية، وإن كانت هذه المتعة لا تخلو من قيم حضارية، وإشارات علمية، وحمولات ثقافية واجتماعية، غير أنها ليست مقصودة

في ذاتها، وإلا يفقد الأدب وظيفته الفنية وغايته الجمالية.

وعليه فإن الباحث يوصي جموع الباحثين بدراسة أدب الاستشراف سعيا لإماطة اللثام عن تقنياته الفنية، وخصوصيته الأدبية، ووصولا إلى جمالياته التعبيرية.

ومن النتائج التي انتهت إليها الدراسة أنه بالرغم من أدب الشباب وروايات الجيب تلقى تهميشا وتجاهلا؛ فإنه تحتوى على عناصر متفردة من التجريب، وتشغل مساحة مغفول عنها في الأدب الكلاسيكي، هذه المساحة التي اقتحمها توفيق وتربع فيها دون منافس، يجدر بالباحثين الولوج إليها ودراستها دراسة نقدية وتحليلية تكشف عما فيه من قيم جمالية، وأسرار دلالية، وتقيمه تقييما موضوعيا بعيدا عن الآراء المسبقة.

وعلى جانب آخر يوصي الباحث بمزيد من الدراسات حول أعمال الكاتب أحمد خالد توفيق بصفته رائدا في مجال أدب الشباب والمغامرات ومن جانب آخر لما تحفل به رواياته من استشراف أدبي.

***

المصادر

- Daniel Defoe: A Journal of The Plague Year, 2ed, George Routledge and Sons, London, 1886.
- Hephzibah Anderson. 10th May 2019. The 1968 sci-fi that spookily predicted today. Available from: https://www.bbc.com/culture/article/20190509-the-1968-sci-fi-that-spookily-predicted-today [Accessed 5 August 2020].

- ابن منظور: لسان العرب، بيروت، دار صادر، الطبعة الثالثة.
- أحمد خالد توفيق: الوباء، سلسلة سافاري ١٦، المؤسسة العربية الحديثة، ١٩٩٦م.
- أحمد خالد توفيق: عن الطيور نحكي، سلسلة سافاري ٤٠، المؤسسة العربية الحديثة.
- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، القاهرة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣م.
- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين ثائرا، القاهرة، دار الشروق، ١٩٨٣م.
- عواطف شاكر محمود: دور استشراف المستقبل في التخطيط الناجح للمنظمة – دراسة تحليلية نظرية، مجلة تكريت للعلوم الإدارية والاقتصادية ١٩/٦، ٢٠١٠
- محمد إبراهيم منصور: توطين الدراسات المستقبلية في الثقافة العربية الأهمية، والصعوبات، والشروط، مكتبة الإسكندرية، ٢٠١٦م.
- مصطفى عبد الله: "أحمد خالد توفيق ترك بصمته على الجيل الجديد"، مجلة الشارقة الثقافية، ع٢٠، يونيو ٢٠١٨م.

- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، القاهرة، مكتبة النهضة، ط٣، ١٩٦٧م.
- يحيى وجدى: "أحمد خالد توفيق من هامش الجيب إلى متن القلوب"، مجلة مرايا، ع ٥، مايو ٢٠١٨م.

الفصل الثالث

الشعر
مقاربات نقدية

جدلية الإبداع الأدبي والإعلام الجديد
فرص وتحديات

مقدمة:

يستقطب الإعلام الجديد شريحة الشباب من خلال آلاف الرسائل اليومية التي يبثها عبر وسائله الجديدة والمتنوعة، التي اقتحمت خصوصياتهم متجاوزة حدود الزمان والمكان، محطمة السطلة الرقابة وسطوة التحكم، ملبية لهم رغباتهم ومتجاوبة مع ميولهم، فقد توصلت إحدى الدراسات العربية إلى أن الشباب يستخدمون الإنترنت بشكل كثيف حيث وصلت نسبة الشباب الذين يتصفحون الإنترنت يوميا إلى ٧٦٪ من مجموع العينة المبحوثة[1] وإن دل هذا فيدل على أهمية الإنترنت لهذه الشريحة العمرية.

(١) رضا عبد الواجد أمين: استخدامات الشباب الجامعي لموقع يوتيوب على شبكة الإنترنت، بحث منشور في أبحاث المؤتمر الدولي الإعلام الجديد تكنولوجيا جديدة لعالم جديد، ٧-٩ أبريل ٢٠٠٩، منشورات جامعة البحرين، ص٥٣٣.

ولتفادي الآثار السلبية لهذا الكم من الرسائل يجب على المختصين والمهتمين في كل المجالات بلا استثناء مسابقة الزمن لمواكبة الثورة الرقمية للاتصالات والمعلومات، متفاعلين مع ما تحمله من تطور تكنولوجي متسارع، حتى لا يتجاوزهم التقدم العلمي المستمر ويقذف بهم – غير مبالٍ – في غياهب الجهل، فلو غفلوا لبرهة عن متابعة كل جديد، والإفادة منه لعاشوا في غربة اجتماعية وثقافية داخل كهف الزمن الغابر القريب في آن.

فإنه مع هذا التطور الهائل للتكنولوجيا وأدواتها بات من العسير – إن لم يكن من المستحيل – التنبؤ بما سيكون عليه شكل العالم في المستقبل القريب، ولا أقول المستقبل البعيد، فلقد كان– مثلا – اختراع المطبعة يمثل ثورة وحدًّا فاصلا بين عصرين: عصر الكتابة وعصر الطباعة لردح من الدهر، أما الآن فلم يعد اختراع شيء بعينه يمثل حدا فاصلا لكثرة الاختراعات وقفزاتها الهائلة كمًّا ونوعا، فما أن أُطلق على العصر الحديث عصر الكمبيوتر حتى ظهرت الإنترنت فسحبت البساط من الكمبيوتر، ووسمت العصر بها فأطلق عليه عصر الإنترنت، وما لبث أن تراكمت الاختراعات مما حدا بالباحثين إلى تسمية هذا العصر بعصر التكنولوجيا أو الثورة الرقمية، وما زالت تتوالى الأسماء مع توالي الاختراعات.

ولقد كان لهذه الثورة التكنولوجية أثر مباشر في شعوب العالم المختلفة على جميع المستويات الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية ... إلخ، وتوالت الدراسات المتعاقبة التي تتنبأ بتغيير

جـذري للفكـر البـشري والسـلوك الإنسـاني، «ولاح في أفـق المعرفـة خطـاب يبـشّر بعالـم جديـد، وباقتصـاد جديـد، وبإعـلام جديـد، وبإنسـان جديـد وبنمـط جديـد في التفكـير والعمـل والإنتـاج»[١].

وفيمـا يبـدو جليـا أن هـذا التغيـير الذي تنسـاق إليـه البشريـة قـسرا، نتيجـة حتميـة لمعطيـات العولمـة ومسـتجدات الحداثـة، تحـت رعايـة سياسـية وحمايـة اقتصاديـة لدول العالـم المتقـدم ذات التاريـخ والطابـع الاسـتعماري[٢]، ممـا يمثـل تحدّيـا بـل تهديـدا صارخـا للثقافـة الإسـلامية والهويـة العربيـة، وقـد أحدثـت بالفعـل خلـلا واهـتزازا في المجتمعـات العربيـة[٣] ممـا يسـتوجب المشـاركة الفاعلـة لا المفعولـة في هـذه الثـورة العارمـة للحـد مـن آثارهـا السـلبية على المكـون الثقـافي والاجتمـاعي للمجتمعـات العربيـة والإسـلامية «حيـث إن الهويـة الثقافيـة في عـصر العولمـة وثـورة الاتصـال ترتبـط بفضـاء طبيـعي وإلكـتروني، تتفاعـل فيه فواعـل اقتصاديـة وثقافيـة وإعلامية وسياسـية وإنسـانية في عالـم مترابـط؛ بـصرف النظـر عـن تناقضاتـه واختلالاتـه الـتي لا تعالـج بالانعـزال عنـه بـل الاندمـاج فيـه، والمشـاركة في تعديل شروط توازناتـه، وإعادة صياغـة مفاعيلـه الداخليـة»[٤].

مـن هـذا المنطلـق جـاءت هـذه الدراسـة الـتي تسـعى للمشـاركة الفاعلـة في تسـليط الضـوء على الإنتـاج الأدبي الصـادر عـن الشـباب

(١) عبـد الله زيـن الحيـدري: الإعـلام الجديـد النظـام والفـوضى، بحـث منشـور في أبحـاث المؤتمـر الـدولي، ص١٢٦.
(٢) انظـر: هربرتشـيلر، الاتصـال والهيمنـة الثقافيـة، ترجمـه وجيـه سـمعان عبـد المسـيح، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب (مكتبـة الأسرة)، ٢٠٠٧، ص٢٥.
(٣) انظـر: فـؤاده البكـري، الهويـة الثقافيـة العربيـة في ظـل ثـورة الاتصـال والإعـلام الجديد،بحـث منشـور في أبحـاث المؤتمـر الدولي، ص٣٧١.
(٤)السابق، ص٣٧٣.

وإليهم عبر الإعلام الجديد، من خلال إبراز التحديات التي قد تعيق تحقيق أهدافه، باحثة عن الفرص التي يمكن توظيفها في بث محتوى أدبي إعلامي يتوافق مع القيم الإنسانية والإسلامية، ليسمو بالشباب من الغث إلى السمين، ومن الزهيد إلى الثمين.

ولقد وقفتْ حدود هذه الورقة على الإبداع الأدبي لما يشكله الأدب من رسالة تثقيفية ترفيهية في آن، وهو ما يناسب ميول الشباب ويلبي رغباتهم واحتياجاتهم، وهو أيضا ما يتوافق في أهدافه مع الوظيفة الثقافية للإعلام الجديد، التي تعنى بالتثقيف والتربية وشحذ الكفاءات وتنمية الذوق وتهذيبه، بالإضافة إلى النهوض بالإنتاج الفكري ونشره[1] «فإن واحدة من أبرز سمات عصرنا أهمية، هي تحول وسائل الاتصال الجماهيري إلى أدوات للثقافة، بحيث يمكن القول إنها أصبحت الوسيلة الجماهيرية للحصول على الثقافة، والاطلاع على جميع أشكال الإبداع بالنسبة للقطاعات الواسعة من الجماهير»[2] ولا يجانبنا الصواب إن قلنا إنها أصبحت من أهم الوسائل المؤثرة في محتوى الإبداع وشكله.

فجاء هذا الطرح العلمي محاولا الإجابة عن تساؤلات جدلية الإعلام الجديد والإبداع الأدبي، وما مدى جدوى هذه الجدلية؟ وكيف يمكن الإفادة من الإعلام الجديد في تنمية الذوق

(١) انظر: مصطفى المصمودي، النظام الإعلامي الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، عالم المعرفة، ع٩٤، أكتوبر ١٩٨٤م، ص١٧٥.
(٢) انتصار إبراهيم عبد الرازق وصفد حسام الساموك: الإعلام الجديد: تطور الأداء والوسيلة والوظيفة، الدار الجامعية للطباعة والنشر والترجمة، بغداد، ٢٠١١، ص٤٩.

الأدبي عند جمهور المتلقين من الشباب؟ وما هي إمكانية توظيف الإعلام الجديد في إتاحة الفرص أمام المبدعين من الشباب؟ وهل يمكن للشباب أن يكون عنصرا فاعلا في الإعلام الأدبي بدلا من أن يكون عنصرا سلبيا.

وقد استرشد البحث ببعض الدراسات السابقة ذات الصلة بالموضوع، مثل: دراسة أحمد فضل شبلول «أدباء الإنترنت أدباء المستقبل»[1] فهي من أوائل الدراسات – إن لم تكن أولها – التي طرقت جدلية توظيف الإنترنت في الإبداع الأدبي، داعيا معشر الأدباء والنقاد إلى التغلب على الخوف المرضي من التكنولوجيا، أو ما أطلق عليه «تكنوفوبيا» بيد أن التطور التكنولوجي المتسارع تجاوز أطروحاتها، وأبقى على فضل سبقها.

وكذلك دراسة فاطمة البريكي «مدخل إلى الأدب التفاعلي»[2] ودراسة عمر زرفاوي «الكتابة الزرقاء مدخل إلى الأدب التفاعلي»[3] فقد تناولت كلتاهما الأدب التفاعلي تنظيرا وتطبيقا، ومع أهميتهما وإفادتهما للبحث فإنهما تناولا قضايا الأدب التفاعلي وأنواعه فقط، وإن كانت دراسة البريكي أكثر شمولا فضلا على أنها أشارت إلى نظرية التلقي، بينما قصرت دراسة زرفاوي اهتمامها على النص وتأويلاته، دون التطرق إلى نظرية التلقي، وإن كانت تطرقت إلى العولمة وآثارها على النظرية الثقافية والأدبية، وموقع الأدب العربي

(١) صادرة عن دار الوفاء، الإسكندرية – مصر، الطبعة الثانية.
(٢) صادرة عن المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠٠٦م.
(٣) صادرة عن دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، سلسلة كتاب الرافد، ع ٥٦ أكتوبر ٢٠١٣ م.

منهـا.

ومـن ثـمّ فـإن هـذه الورقـة تتقاطـع في جانـب مـن جوانبهـا مـع هاتـين الدراسـتين، وتفـترق في جوانـب، كمـا يتضـح مـن عناصرهـا الـتي فرضتهـا مقتضيـات البحـث وأهدافـه، حيـث جـاءت عناصرهـا بعـد المقدمـة على النحـو التـالي:

- الإعلام الجديد المفهوم والخصائص.
- مفهوم الأدب الرقمي وخصائصه.
- تجربة خالد الطبلاوي نموذجا.
- تحديات الإعلام الجديد والهوية الثقافية.
- أهم النتائج والتوصيات.

الإعلام الجديد المفهوم والخصائص:

يتقاطـع الإعـلام الجديـد مـع التطـور التكنولـوجي لوسـائل الاتصـالات الحديثـة، ممـا ترتـب عليـه تغيـير في دلالات الإعـلام ووسـائله، وهـو مـا تشـير إليـه التعريفـات المختلفـة للإعـلام الجديـد، إذ إنهـا تـدور حـول اندمـاج تكنولوجيـا الاتصـال الحديثـة مـع وسـائل الإعـلام التقليديـة، سـواء بالإحـلال والتجديـد أم بالتطويـر والتحديـث، حـتى أصبحـت دلالـة مفهومـه تشـمل «كل أنـواع الإعلام الرقـمي الذي يُقـدَّم في شـكل تفـاعلي»[1] فهـو مصطلـح يشـير تحديدًا إلى

(١) سـعيد بـن محـارب المحـارب: الإعـلام الجديـد في السـعودية: دارسـة تحليليـة في المحتـوى الإخبـاري للرسـائل النصيـة القصـيرة، جـداول للنـشر والتوزيـع – بـيروت، الطبعـة الأولى ٢٠١١، ص٢٨.

الاحتمالات الناجمة عن أجهزة الكمبيوتر والاتصالات السلكية واللاسلكية، ويشمل شبكةالإنترنت وجميع تطبيقاتها، والهاتف المحمول[1].

وهو ما يتسق أيضا مع ما قرره (ليف مانوفيتش) بأن الإعلام الجديد هو حاصل اندماج ثلاثي بين الحاسب الآلي وتقنيات الاتصال ووسائل الإعلام[2].

وقد أدّت الإنترنت الدور الأبرز في تشكيل سمات الإعلام الجديد، إذ أسهمت في توظيف تقنيات الصوت والصورة، وإتاحة بثهما من قِبَل الأفراد والمؤسسات الصغيرة إلى أنحاء العالم من خلال الاتصال الشخصي أو الجماهيري، كما أنها تتميز بملكيتها الشائعة، مما جعلها المؤثر الأساسي لإحداث التغيير، على حد قول نيكولاس نيجروبونت(Nicholas Negroponte)[3].

وترجع أهمية الإنترنت إلى أنها بمثابة الحاضنة الأم للإعلام الجديد، مما أسهم في تحويل البيت والمكتب إلى مركز معلومات تتوافر فيه أنماط المعرفة المتنوعة، عبر ربط الإنترنت للكثير من الشبكات المنتشرة في العالم كله، من شبكات حكومية، وشبكات جامعات ومراكز بحوث، وشبكات تجارية، ليحصل المستخدم على

(1) Dictionary of Media and Communication Studies: James Watson and Anne Hill, 8th Edition, Bloomsbury Academic, 2012, P196

(٢) انظر: الإعلام الجديد في السعودية، ص٣٣.

(٣) نيكولاس نيجروبونت: التكنولوجيا الرقمية ثورة جديدة في نظم الحاسبات والاتصالات، ترجمة سمير إبراهيم شاهين، مركز الأهرام للترجمة والنشر – القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨، ص٢٣٥.

عـدد لا متنـاهٍ مـن المعلومـات[١].

وقـد اكتسـب الإعـلام الجديـد مـن تزاوجـه بالإنترنـت ووسـائل الاتصـال الحديثـة خصائـص فريـدة وجديـدة في آن، مـن أبرزهـا[٢]:

- التفاعليـة بحيـث يتبـادل المسـتقبل دوره مـع المرسـل، ويسـتطيع المشـاركة الإيجابيـة، وتفتيـت الجماهـير.
- تفتيـت الجماهـير بحيـث يمكـن لـكل شـخص أن يحصـل على رسـالته الإعلاميـة المناسـبة له.
- العالميـة، اختراقهـا للحـدود القطريـة، وتجاوزهـا لـكل القيـود والحواجـز الإقليميـة، ممـا حـوّل العالـم إلى قريـة كونيـة.
- عـدم التزامـن بمعـنى أنـه لا يشـترط أن يتزامـن البـث مـع الاسـتقبال، بحيـث يسـتطيع المتلـقي أن يسـتقبل أو يطلـع على الرسـالة الإعلاميـة في الوقـت الذي يناسـبه ويحـدده هـو.
- الشـيوع وانتشـارها بـين جميـع فئـات المجتمـع المختلفـة وطبقاتهالمتباينـة.
- النـشر الشـبكي، بمعـنى الإرسـال والاسـتقبال يكـون معظمه – إن لـم يكـن كلـه – مـن خـلال الإنترنـت وتطبيقاتهـا المختلفـة.

(١) انظـر: رضـا عبـد الواحـد أمـين، الصحافـة الإلكترونيـة، دار الفجـر – القاهـرة، الطبعـة الأولى ٢٠٠٧، ص ٦٧.

(٢) انظر:
- Dictionary of Media and Communication Studies: P 196
- الإعلام الجديد في السعودية: ص٦٧-٦٩
- الهوية الثقافية العربية في ظل ثورة الاتصال والإعلام الجديد: ص ٣٧٧.

في تقديري أن من أهم هذه الخصائص التفاعلية، لأنها مكّنت المتلقي من أن يكون عضوا فاعلا، ومنتجا، لا مستقبلا فحسب، فضلا عن أن التفاعل عنصر رئيسي في المنظومة الإبداعية، وهو المعيار الأول لقياس مدى قبول النص، وتعاطيه مع الجمهور، وهذا لا يعني هذا بالضرورة أن باقي الخصائص أقل أهمية للإعلام أو الأدب عن التفاعلية، بيد أن التفاعلية هي السمة البارزة والمشتركة بين الأدب والإعلام، وذلك لتوافقها مع طبيعة الأدب وخصائصه.

ويقصد بالتفاعلية[1] في الإعلام الجديد مشاركة المستخدمين بطرق التواصل الحديثة والتقليدية، وتتميز بتبادل التأثير بين المرسل والمستقبل، مما يؤدي إلى التشكيل والتغيير المستمرين، «حيث أصبح للمتلقي دور مؤثر في عملية الاتصال سواء امتلك حق كتابة التعليق المباشر على ما ينشر كما في المواقع الإلكترونية للصحف، والصحف الإلكترونية، أو شريط الرسائل في شاشات القنوات التلفزيونية، أو من خلال المشاركة في البرامج الإذاعية والتلفزيونية»[2].

ولقد أفاد الأدب من هذه الخصيصة حتى صار ما يُسمى بالأدب التفاعلي، ولا تختلف التفاعلية في الأدب عنها في الإعلام، فهي خاصية للعلاقة التي تقوم بين القارئ والبرنامج، وتمنح القارئ قدرة التأثير في تركيب العلامات المقترحة للقراءة[3].

(1) Dictionary of Media and Communication Studies: James Watson and Anne Hill, 8th Edition, Bloomsbury Academic, 2012, P196

(٢) الإعلام الجديد في السعودية: ص ٦٧.

(٣) فيليب بوطز: ما الأدب الرقمي، ترجمة محمد أسليم، مقال منشور في مجلة علامات

وتعني التفاعلية بحضور المتلقي (قارئ أو مستمع أو مشاهد) في الإبداع، وإسهاماته الفاعلة في إنتاجه أو إعادة إنتاجه، كما أطلقت حريته في اختيار نقطة البدء والانتهاء متى شاء وكيفما شاء، وتلاشت الحدود بين المبدع والمتلقي، وبالتالي أصبحت السيادة للمتلقي على حد تعبير البريكي[1].

ولم تأتِ هذه السيادة إلا بعدما اختفت الفواصل بين المُرسِل والمستقبل، وتحول مسار الرسالة من آلية البث من طرف واحد إلى آلية البث المتبادل من الطرفين، وتحول المتلقي من مستقبل سلبي إلى مستقبل مشارك وفاعل، يزاحم الأديب في مواقفه ورؤاه، ساحبا البساط من تحت قدميه، متصدرا المشهد الإبداعي، فصار الناس يعبرون عن ذوقهمويقولون رأيهم عبر الإعلام الجديد بوسائله المختلفة «فإن فقدان الوسيلة هو الشيء الذي قد حجب صوت الجماهير، ثم حينما تملكت الجماهير الوسيلة تمكنوا من الإعلان عن آرائهم، وهذا يعني أننا لسنا أمام انهيار للخطاب الثقافي المزعوم، وإنما نحن أمام ظهور أصوات لم تكن تظهر ولقد تكلمت هذه الأصوات بعد أن كانت خرساء»[2].

ولم يقتصر دور الإعلام الجديد على تغيير المعادلة بين المتلقي والمبدع، بل تجاوزت ذلك إلى إعادة صياغة معادلة المنظومة الإبداعية بأسرها، وبالتالي «أعاد تشكيل نظامها العلائقي من

المغربية، ع ٣٥، ٢٠١١، ص ١٠٥.

(١) مدخل إلى الأدب التفاعلي: ص٥٥.

(٢) عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٥، ص٥٨.

تركيبها الثلاثي؛ (كاتب، نص، قارئ) إلى تركيب رباعي، (كاتب، حاسوب، نص، قارئ)، وقد كان ذلك مقدمة لنتيجة مؤداها أن طبيعة الوسيط هي التي تحدد طبيعة الأطراف المكونة للمنظومة الإبداعية»[1].

وهو ما أضاف – أيضا – إلى ملكات دولة الأدب الثلاثة ملكة رابعة هي ملكة التعامل مع الحاسب والإنترنت، على حد قول فضل شبلول في «أدباء الإنترنت أدباء المستقبل»[2] فإن دولة الأدب كانت تحتلها ملكات ثلاث: الأولى ملكة الإنتاج أو الإنشاء، والثانية ملكة التذوق، والثالثة ملكة النقد، قبل أن يشاطرهن– إن لم يسلبهن– الحاسوب والإنترنت المُلك.

مفهوم الإبداع الأدبي في الإعلام الجديد وخصائصه:

تتباين الأشكال الأدبية وأسماؤها التي جاءت نتيجة تلاقح الأدب والإعلام الجديد، فظهر لدينا ما لا يمكنه حصره من مصطلحات وأسماء، مثل: الأدب الرقمي، والأدب التفاعلي، والأدب الشبكي، والأدب التشعبي أو الترابطي، والأدب الإلكتروني، وكلها تدور في فلك ثنائية الأدب ووسائل التكنولوجيا الحديثة، وخاصة الإنترنت، وفي تقديري يرجع السبب في كثرة المصطلحات والأسماء إلى حداثة الظاهرة، وتسارع التطور التكنولوجي.

ومع ذلك فإن مصطلحي الأدب الرقمي والأدب التفاعلي لقيا حظهما من الاستقرار النسبي والثبات الدلالي إلى حد ما، والسبب

(١) الكتابة الزرقاء: ص١٣.
(٢) انظر: ص٥١.

في ذلك يرجع لإصدار دراسات جادة عنهما[1] وإلى ارتباطهما بصفتين مميزتين، فالرقمية سمة العصر، حتى أصبح يؤرخ له بها، حتى أطلق عليها الثورة الرقمية، أما التفاعلية فهي السمة الفارقة في الإعلام الجديد ووسائل الاتصالات الحديثة، كما أوضحنا آنفا.

وإن كان ثمة فرق بين الأدب الرقمي والأدب التفاعلي فهو فرق نسبي، وقد أكدت هذا الناقدة زهور كرام فقالت: «بناء على طريقة تأملنا في تجربة الأدب في علاقته بالتكنولوجيا، فإن الأدب الرقمي هو مفهوم عام تنضوي تحته كل التعبيرات الأدبية التي يتم إنتاجها رقميا، والمترابط مفهوم يعيّن الحالة الأجناسية لهذا الأدب، أما التفاعلي فهو إجراء رقمي عبره تتحقق رقمنة النص»[2].

ولكن البريكي ترى أن هناك فرقا جوهريا متمثلا في تجاوز الصيغة الخطية والتقليدية في تقديم النص إلى المتلقي، والاعتماد على تفاعل المتلقي مع النصبدلا من ذلك، مستفيدا من الخصائص التي تتيحها التقنيات الحديثة، وتقاس تفاعلية النص بمقدار الحيز الذي يتركه المبدع للمتلقي، والحرية التي يمنحها له للتحرك في فضاء النص، بينما الأدب الرقمي هو ما يقدم رقميا على شاشة الحاسوب دون أي شرط أو قيد آخر، ولا يكون تفاعليا، حيث يُقدم نصًّا جاهزا للمتلقي لا يتطلب منه إلا أن يستقبله

(١) من هذه الدراسات: مدخل إلى الأدب التفاعلي لفاطمة البريكي، الكتابة الزرقاء لعمر الزرفاوي، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية لزهور كرام.

(٢) زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية، مقال بمجلة عود الند الإلكترونية، ع ٨٩ نوفمبر ٢٠١٣. تاريخ الزيارة، ٢٠١٥/٥/٣٠ http://www.oudnad.net/spip.php?article945

كما هو، دون المشاركة الفاعلة منه[1].

وفيما يبدو أن مصطلح الأدب الرقمي أعم وأشمل فهو يشمل الأدب التفاعلي، إذ لا يمكن أن يُقدم الأدب التفاعلي خارج سياق الوسيط الرقمي، الذي يعتمد الصيغة الثنائية (٠/١) كما أن باقي الأدب الرقمي لا يصادر التفاعلية من المتلقين، وإن كان لا يقصر إبداعه عليها، ومن ثَمّ لا نجانب الصواب إن قلنا إن كل أدب تفاعلي رقمي.

وفي هذه المداخلة سنشير بمصطلح الأدب الرقمي إلى كل أدب ينشر بصيغة رقمية، سواء أكان نصا مكتوبا أم مسموعا أم مرئيا، ولكن تبقى الكلمة الملتزمة بالأساليب الأدبية والمعايير الفنية هي الفيصل على أدبيته من عدمها، فالأدب أولا وأخيرا نص له تجلياته الجمالية واللغوية، والأديب «باعتباره أديبا يجب أن يمتلك ناصية اللغة العربية قبل أن يمتلك ناصية الإنترنت»[2].

وإن كانت طبيعة الإعلام الجديد دفعت الأدب الرقمي إلى الاهتمام بعناصر جمالية أخرى، وفرضت عليه سمات وخصائص غير لغوية، كجماليات الصورة والصوت، مما حدا ببعض الباحثين إلى الدعوى بأن الصورة قد سلبت الأدب دوره الذي كان يتمتع به، وأنه لم يبق من فنون الأدب إلا ما هو قريب من الصورة والدرامية مثل الرواية، والخطاب السردي عموما، بينما تتلاشى فنون قولية مثل الشعر[3].

(١) انظر: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص٧٥
(٢) أحمد فضل شبلول: أدباء الإنترنت أدباء المستقبل، ص٤١
(٣) عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية، ص٦٠

ومع الإقرار بما فرضه الإعلام الجديد على الأدب من سمات وخصائص فإنه لا يمكن القول إنه سلب فنون الأدب دورها أو قلصه، بل العكس هو الصحيح فالإعلام الجديد زاد الأدب تألقا وريادة على ريادته، وأتاح له فرصة للانتشار والتأثير، وأفادت منه الصورة أكثر مما أفاد هو منها، فمنحها الحياة النابضة، والمشاعر الدافئة، وكسب الأدب جمهورا جديدا وأرضا جديدة.

وكما أفاد من الإعلام الجديد الأديب والمتلقي على حد سواء، فقد كسر الإعلام الجديد سلطة النقد واحتكار النشر فأصبح كل من يملك موهبة – ومن لا يملك أيضا – يستطيع أن ينشر ما يبدع، وأصبح الحكم الحقيقي الجمهور، لا النقاد والناشرين، واختفى من الساحة الأدبية تعبير (ممنوع من النشر) كما رحل بلا رجعة الرقيب ومقصه.

قد تكون فنون الأدب تأثرت بالإعلام الجديد فطوعت من أشكالها ومضامينها لتوائم الذوق العام والتطور التكنولوجي والحياة السريعة، فظهرت لدينا الأقصوصة، والومضة الشعرية، وغير ذلك من الأجناس الأدبية والفنون التعبيرية.

أما القول بتلاشي الشعر لأنه من الفنون الشفاهية، فقول مردود عليه بثلاثة أمور:

أولها: أن اختراع المطبعة والانتقال إلى مرحلة الكتابية وهي نقيض الشفاهية لم تؤثر سلبا على الشعر، بل ساعدت على طباعة التراث الشعري ونشره وإحيائه من براثن الزمن، والاندثار،

وبالتالي فالإعلام الجديد ساعد ويساعد الشعر على الانتشار والوصول إلى جمهوره ورواده.

ثانيها: أن الإعلام الجديد هيأ للشعر العودة إلى سلطان الشفاهية، والأداء الصوتي والحضور الجماهيري، ذلك من خلال النشر على مواقع الوسائط المتعددة مثل اليوتيوب، والتفاعل معها.

ثالثها: أن الشعر أفاد من الوسائط المتعددة الصوتية والمرئية والتصويرية مما أضفى عليه روحا وريحانا من العصرية والشعرية، تنبعث من تضافر الفنون لا تنافرها، وظهرت لنا قصائد شعرية في غاية الروعة أداء ومضمونا.

ومن السمات الجلية من تزاوج الإعلام الجديد مع الأدب العربي تربع الفصحى في صدارة الفنون الأدبية، وذلك رغبة في المبدع أن يصل إلى أكبر حشد ممكن من الجمهور في الوطن العربي، فعادت الأغاني والأناشيد بالفصحى، والقصائد والدواوين بالفصحى، بعد كانت تتعالى أصوات القوميين بالقطرية واعتماد العامية لغة للأدب والتعليم، وقد أسهم الإعلام الجديد في نشر اللغة الفصيحة التي هي في متناول الجميع من أبناء الأمة العربية، وفي الوقت ذاته تحافظ على السلامة اللغوية.

تجربة خالد الطبلاوي نموذجا:

تؤيد النماذج الأدبية للشباب في الإعلام الجديد ما ذهبنا إليه من إفادة الأدب والأدباء من انتشار الإعلام الجديد، فقد وجد الشباب متنفسا لمواهبهم المدفونة غيلة، فاجتاحت المدونات

الأدبية الإنترنت، وتفاعل معها الشباب من المبدعين والمتلقين، وأظهر لنا الإعلام الجديد أصواتا أدبية، تجاهلتها- عمدا أو بدون عمد- المؤسسات الرسمية وشبه الرسمية.

من هذه الأصوات الشابة التي تفاعلت مع الإعلام الجديد وجعلت منه نافذة تطل بها على جمهورها، متجاوزة سلطتي النقد الموجه، واحتكار النشر، الشاعر والقاص خالد الطبلاوي[1] الذي حقق شهرة أدبية وشعرية نافست وفاقت شعراء وأدباء آخرين ينعمون بدعم إعلامي وثقافي رسميين، مما دفع الناقد مصطفى أبو طاحون أن يتعجب من تجاهل الإعلام والمؤسسات الثقافية له، يقول أبو طاحون: «فلشعر الطبلاوي دائمًا مذاقه الخاص ، الذي يبدو فيه الشاعر متعبدًا في محراب الوطن، يلهب حماس أبنائه ، فهو المبدع الثائر ، والعبقري المبدع ، والرائد الصادق الذي يتقدم الصفوف، فكم هي كبيرة جناية الإعلام ومؤسسات الثقافة حين تهمل شاعرًا كبيرًا بقامة خالد الطبلاوي، إبداعه لوطنه وأمته لا لذاته، وشعره لأهله لا لآهاته، يقتات في فنه الألم، ولا يتسلق كما الزائف رُبَىً القمم»[2].

فإن تتميز إبداعات الطبلاوي الشعرية والقصصية بأمانة الكلمة وسمو الرسالة، فأعماله تنبع من رؤية إسلامية تسمو

(١) شاعر مصري وعضو اتحاد كتاب مصر.

(٢) مصطفى أبو طاحون: شعرية الألم والثبات والأمل قراءة في ديوان الشاعر خالد الطبلاوي (هنا القاهرة) مقال منشور بجريدة الأمة الإلكترونية، تاريخ الزيارة ٢٠١٥/٦/٥
www.al-omah.com/culture/90344-قراءة-في-ديوان-الشاعر-القدير-خالد-الطبلاوي...-أ-د-مصطفى-أبو-طاحون.html

بالنفس وترقى بها نحو الجمال الروحي والصفاء العقلي، بعيدا عن دونية الغرائز وحيوانية الشهوات، وحتما بعيدا عن سفاهات الشبهات والالتباسات، وتتسع رؤيته الإسلامية للأدب والإبداع لتشمل كل أدب طاهر فكرا ولفظا[1] بغض النظر عن جنس أو عقيدة مبدعه.

استطاع الطبلاوي أن يُفيد ويستفيد من الإعلام الجديد، فقد مثّل له الإعلام الجديد نقلة نوعية في الانتشار بين جمهور الأدب في جميع أقطار الوطن العربي، فقد زادت شهرته بنسبة ٧٥٪ من قبل التعامل معه[2].

بدأت رحلة الطبلاوي مع الإعلام الجديد في ٢٠٠٧ عندما انضم إلى منتدى رواء الأدب فتعرف على مجموعة من الأدباء العرب الذين يتبادلون التجارب الإبداعية والهم الثقافي، وفي عام ٢٠٠٩ انضم إلى الفيسبوك، التي كان لها فضل عظيم في انتشار إبداعه وإنتاجه الأدبي، شعرا وقصة.

وبعد تعاون المنشد رامي محمد في أداء وإنشاد أشعار الطبلاوي، اكتسب الطبلاوي جمهورا عريضا وانتشارا أوسع، ولقد بلغ عدد مشاهدات قصيدة الطبلاوي (هنا القاهرة) على قناة المنشد رامي

(١) حسين العفنان قضايا أدبية ونقدية مع الشاعر والأديب الكبير خالد الطبلاوي، مقال منشور على موقع صيد الفوائد، تاريخ الزيارة: ٢٠١٥/٦/٥ http://www.saaid.net/husseen/wahat/39.htm

(٢) من حوار خاص بين الباحث والشاعر بتاريخ ٢٠١٥/٦/٣م، للمزيد انظر: نص الحوار في الملحق، والجدير بالذكر أن الحوار جرى بإحدى وسائل الإعلام الجديد ألا وهي المراسلة الفورية في موقع الفيسبوك.

محمد على يوتيوب أكثر من ٦٠ ألف مشاهدة[١] بعدما قام بأدائها بصوته الندي، المقرون بالصور الموحية، بينما زاد عدد مشاهداتها أكثر من ٧٢٠ ألف على قناة أخرى على يوتيوب[٢].

فتح هذا العمل الثنائي بين الطبلاوي ورامي باب التعاون مع منشدين آخرين من الوطن العربي والإسلامي لإنشاد أشعار الطبلاوي المعبرة عن آلام وآمال الأمة، ومع ذلك يؤكد الطبلاوي أن جميع أعماله لم تلق أي دعم مؤسسي سوى عمل وحيد ألا وهو الأغنية الرسمية لمسابقة اللغة العربية بتركيا.

وهذا دليل عملي وشاهد حيّ على أن الإعلام الجديد أسهم بطريقة مباشرة في نشر الشعر وتوصيله، فمتى وصل جمهور الشعر – قبل الإعلام الجديد – إلى هذه الأعداد الغفيرة، فضلا على أن الشاعر لم يُدعم من المؤسسات الثقافة الرسمية وغير الرسمية.

يؤكد الطبلاوي أن منتدى رواء الأدب كان له الفضل الأكبر في مسيرته الإبداعية، حيث قام من خلاله بمسابقة شعرية رمضانية عن سور القرآن والأحاديث النبوية وأسماء الله الحسنى والحيوانات في القرآن، فكان لذلك أثر كبير في خلق جمهور يتابع إنتاجه الشعري والقصصي.

ومنتدى رواء الأدب من المنتديات الأدبية التي كان – وما زال

(١) قناة رامي محمد على يوتيوب، تاريخ الزيارة ٢٠١٥/٦/٣ https://www.youtube.com/watch?v=8n-XnQ٤XjXmk

(٢) قناة Eman Cindrella على يوتيوب، تاريخ الزيارة ٢٠١٥/٦/٣ https://www.youtube.com/watch?v=Psn_usyB-Ud

– لها دور بارز في اكتشاف المواهب وصقلها على مستوى العالمين العربي والإسلامي، إذ يضم ٢٢,٦٠٠ عضوا، وتحتوي أقسامه على ٣٨,١٧٤موضوعا، فضلا عن ٣٧٨,٦٦٣ مشاركة[١].

تقود هذه الأرقام إلى ضرورة إعادة النظر في الاهتمام بالمنتديات والمواقع الأدبية على الإنترنت للاستفادة منها، فهي تحظى بتفاعل وانتشار كبيرين، كما أنها تعد حاضنة أدبية وسوقا شعرية للموهوبين والمبدعين، فإن الوسائل التقليدية مهما لقيت من دعم مادي ورعاية معنوية فلن تحقق هذا الحجم من الانتشار والتفاعل، وذلك الكم من تبادل الخبرات وصقل التجارب بين هذا العدد من المهتمين بالشأن الأدبي والثقافي.

تحديات الإعلام الجديد والهوية الثقافية:

فرض الإعلام الجديد نفسه على الواقع المعاصر، وعلى الأدباء والمثقفين التعامل معه بجدية والاستفادة منه، وأن يكفوا عن الحذر والتوجس من التعامل معه، وإن جاز استخدام اصطلاح فضل شبلول (التكنوفوبيا) فالدعوة ستكون وجوب التعافي من التكنوفوبيا حتى يمكنهم تكوين جبهة ثقافية تكون بمثابة حائط صد للغزو الفكري والاستلاب الثقافي، من خلال الانتشار والوصول إلى شريحة كبيرة من الجمهور، وخاصة الشباب منهم، وتقديم المفيد والنافع لهم بدلا من الغث والفاسد.

فقد أكدت الدراسات أن الإعلام بصفة عامة – ومنه

(١) طبقا لإحصائيات منتدى رواء الأدب، تم زيارته في ٢٠١٥/٦/٥ www.ruowaa.vb3/com.

الإعلام الجديد – لا يتمتع بالحيادية أو الموضوعية، وأن من يديرونه يقومون بتضليل العقول وتطويع الجماهير لأهداف خاصة، حيث يقومون «بوضع أسس عملية تداول الصور والمعلومات ويشرفون على معالجتها وتنقيحها وإحكام السيطرة عليها؛ تلك الصور والمعلومات التي تحدد معتقداتنا ومواقفنا، بل وتحدد سلوكنا في النهاية»[1].

وهو ما أكدته من قبل دراسة عربية في الثمانينيات حيث جاء فيها «أن حرية تدفق الأنباء وتبادل الرسائل الإعلامية بين الدول الغربية الغنية والدول النامية ترتب عليه غزو العالم الثالث بالأفلام والبرامج الإعلامية المختلفة، مما ساعد على سيطرة الثقافة والمفاهيم الغربية وتهديد الثقافات المحلية، مما ترتب عليه في النهاية إسهام الدول الغربية في تكريس أخطر أشكال الاستعمار الجديد، والمقصود الاستعمار الثقافي بمعناه الشامل»[2].

وتكمن الخطورة في الإعلام الجديد في أنه يخلو من التوازن الأيديولوجي والتبادل الثقافي، بينما تحل التبعية الثقافية والاستلاب العقلي الجمعي والفردي؛ حيث تتدفق المعلومات والأفكار في اتجاه واحد، فهي تنحدر من مراكز القوى المهيمنة إعلاميا في الغرب إلى مواطن الضعف والتبعية، ومن الطبيعي «أن يتطور قطاع الاتصالات الثقافية في النظام العالمي بما يتسق

(١) هربرت أ. شيللر: المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبد السلام رضوان، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع ٢٤٣ مارس ١٩٩٩، ص٥

(٢) عواطف عبد الرحمن: قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم الثالث، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع ٧٨ يونيو ١٩٨٤، ص١٦٣

مع أهداف النظام العام وغاياته، وبما ييسر تحقيقها، ويمثل تدفق المعلومات في اتجاه واحد إلى حد كبير انطلاقا من المركز إلى المحيط موطن القوة فعلا، وكذلك الأمر فيما يتعلق بترويج انتشار لغة واحدة هي الإنجليزية، وتبذل الجهود من أجل إيجاد واكتشاف تكنولوجيا اتصالية سريعة وشاملة، يتم استخدامها عن تماثل وثيق مع بنية واحتياجات القوى المهيمنة في مركز النظام»[1].

ولعل الإنترنت هي الرمز البارز والأوضح التي تتجلى فيها محاولات فرض نمط ثقافي أوحد، يهمش ما عداه من أنماط ثقافية وحضارية أخرى، ويبدو ذلك واضحا من الهيمنة الأمريكية على الإعلام الدولي وعلى مواقع شبكة الإنترنت، وكذلك سيطرة الشركات العملاقة التي تقوم بتوجيهه حسب أجندتها الاقتصادية والأيديولوجية، فالواقع يشير إلى «أن عولمة الإعلام لا توفر حرية التبادل الثقافي»[2] فعولمة الإعلام تحمل في مضامينها محاولة فرض نمط ثقافي وحيد يزعم أنه اعتلى عرش الثقافات والحضارات.

وتزداد تهديدات الاستلاب الثقافي والعولمة الإعلامية على الشباب حين نعلم أن الجرائم التي يقوم بها النشء والشباب نتيجة التأثير الإعلامي السلبي، «فلقد تنامى التأثير الإعلامي السلبي تجاه جرائم العنف حيث أكدت العديد من الدراسات أن ٥٪ : ٥٠٪ من أعمال العنف التي يشاهدها العالم في هذه

(١) هربرتشيلر: الاتصال والهيمنة الثقافية، ص٢١
(٢) رضا عبد الواجد أمين: الصحافة الإلكترونية، ص٨١

الآونة ترجع للتأثير السلبي لوسائل الإعلام الجديد على النشء والشباب»[1] وتفيد بعض الدراسات الأخرى أن ٧٤٪ من المشاهد التي يشاهدها الأطفال في برامج الرسوم المتحركة تؤدي إلى سلوك إجرامي لديهم[2].

هذا فضلا عن التهديد القيمي والأخلاقي الناتج من ثقافة الاستهلاك والتقليد الأعمى لسلوكيات وعادات تتجافى مع القيم الإسلامية والعادات والتقاليد العربية، وقد أشرنا فيمقدمة البحث أن نسبة ٧٦٪ من الشباب يبحرون في الإنترنت، ويغوصون في محتوياته العابرة للقارات والخارقة للثقافات والعادات.

ما نود تأكيده هنا أن الإعلام الجديد سلاح ذو حدين ويجب على المبدعين التعامل معه بوعي وإدراك تامّين لأهميته وخطورته، حتى يحدّوا من خطورته ويزيدوا من فائدته، فإن الانعزالية والتقوقع حول الذات لا يقل خطورة عن الانغماس والانفتاح بلا ضوابط وقيود، فالحل الأمثل دائما في الوسطية والاعتدال، التي تتطلب أن تتضافر الجهود على إثراء محتوى الإعلام الجديد بكل ما يحمل رسالة هادفة ورؤية تثقيفية، تنشر الوعي وتهذب النفس والروح.

وفي أهم النتائج والتوصيات بعض المقترحات التي نأمل أن تُسهم في تحقيق الأهداف المطلوبة والغايات المنشودة.

(١) فؤاده البكري: الهوية الثقافية العربية في ظل ثورة الاتصال والإعلام الجديد، ص٣٨٤
(٢) عبد الله زين الحيدري: الإعلام الجديد النظام والفوضى، ص١٣٦

أهم النتائج والتوصيات:

من أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة أن العلاقة بين الأدب والإعلام الجديد علاقة متضافرة ومتداخلة تثري الطرفين على حد سواء، فيخدم الأدب الوظيفة التثقيفية للإعلام الجديد، ويخدم الإعلام الجديد الأدب من خلال إيصاله إلى أكبر فئة من المتلقين.

كما يمكن الإفادة من الإعلام الجديد بدمج الصورة والصوت والوسائط المتعددة مع النص الأدبي مما يزيده جمالا على جماله وإبداعا على إبداعه.

ولا يمكن تجاهل الإعلام الجديد في الإنتاج الأدبي، وإلا أصبح الأدب حبيس الدفاتر والأرفف، تتراكم عليه الأتربة وعوامل الدهر، فمتلقي اليوم أصبح أكثر اهتماما بالإعلام الجديد وما فيه من وسائل جاذبة، تستقطب عقله ووجدانه.

ولقد ساعد الإعلام الجديد على إتاحة الفرصة للمبدعين أن يصلوا للجمهور مباشرة بدون تحكم من ناشر أو ناقد أو مؤسسة رسمية، مما أفرز لنا أصواتا أدبية واعية وموهوبة، سيكتب الخلود لإبداعها في ذاكرة الأدب والتاريخ الإنساني، بينما ضاعت الأصوات المصطنعة والموجهة في غياهب النسيان وركام الغث الذي لا يسمن ولا يغني من جوع.

ولتفعيل دور الإعلام الجديد في الأدب نوصي بما يأتي:

١. رعاية المواهب الأدبية الشابة التي تنشر إنتاجها الأدبي على الإنترنت، وتفاعل النقاد مع ما ينشرون من إبداعات وتجارب لصقلها وتقييمها مما يضمن تنميتها وتوجيه دفتها نحو ما يخدم الإنسانية ويسمو بالنفس البشرية ولا يتعارض مع القيم والثوابت الإسلامية.

٢. إنشاء مسابقات أدبية وجوائز قيمة ماديا ومعنويا للإبداعات التي نشرت في الإعلام الجديد وكان لها نصيب وافر من النجاح وأداء الرسالة.

٣. اهتمام الدراسات الأكاديمية والأبحاث العلمية بإبداعات الشباب الأدبية المتميزة على الإنترنت وتناولها بالدراسة والنقد والتحليل لبيان أوجه التميز والقصور فيها.

٤. إنشاء مواقع ومنتديات متخصصة في الشأن الأدبي تكون منبرا وساحة لشباب المبدعين، يشرف عليها ويرعاها النقاد والأكاديميون والأدباء والشعراء من ذوي الخبرة والكفاءة.

٥. الاستفادة من الفضاء الإلكتروني في عقد مؤتمرات وصالونات أدبية عبر البث الحي والمباشر على الإنترنت مما يضفي عليها تفاعلا وحيوية من المبدعين والنقاد والمتلقين.

٦. أن تتبنى المؤسسات والهيئات غير الحكومية رعاية المنتديات والمواقع الإلكترونية والاستثمار اقتصاديا وثقافيا فيها، فإن الجهود الفردية مهما بلغت من جد ونشاط غير أنها لن تكون على قدر وطاقة العمل المؤسسي.

***

ملحق

حوار الباحث مع الشاعر خالد الطبلاوي على الفيسبوك

الباحث:

الأخ الفاضل والشاعر المبدع خالد الطبلاوي سلام عليكم ورحمة الله وبركاته، وبعد:

أعرفك بنفسي معك د. هاني إسماعيل محمد من مصر ومقيم بتركيا أعمل في إحدى جامعات تركيا، أقوم حاليا بدراسة عن الإبداع الأدبي للشباب على الإنترنت، وكنت أود أن أطرح عليك بعض الأسئلة لتضمينها الدراسة، فلو تفضلت مشكورا وأجبتني عنها أكون شاكرا لك.

خالد الطبلاوي:

وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته، مرحبا بك يا دكتور، لي الشرف.

الباحث:

جزاك الله خيراسؤالي هو: ما هي الإفادة التي حققها لك استعمال الإعلام الجديد (الفيسبوك / تويتر / يوتيوب) وما هي خططكم للاستفادة منها. وما يمكن أن يحققه توظيف الإعلام الجديد للأدب والأدباء. وما هو أثره على الجنس الأدبي.

خالد الطبلاوي:

جميـل، بعد حمد الله كتبت الشـعر صغيرا، وكان ذلك في المرحلة الأساسـية من التعليموكنت أشـارك في الندوات والأمسـيات الشـعرية في محافظتي، وشاركت في النشـاط الثقـافي بعـد ذلـك في الجامعـة ، كل هـذا ولم أكـن وقتهـا أتعامل مع عالم الإنترنت.

وفي عام ٢٠٠٧ عـرض عليَّ أحـد الأصدقـاء الانضمـام إلى منتـدى رواء لـلأدب ، وكنـت أيامهـا لـم أصـدر إلا ديـواني الأول «مـن أجـل فلسـطين» ثـم تتابعـت المشـاركات حـتى عرفـت الطريـق إلى الفيسـبوك وذلـك عام ٢٠٠٩ تقريبا وكانـت رواء قـد عرفتـني بعـدد لا بأس بـه من أدبـاء العرب من مختلـف الأقطار ولكـن الفيسـبوك كان أوسـع انتشـارا.

كان الفيسـبوك سـببا في اتسـاع رقعـة مـن يقـرأون أدبي، كمـا أني قمـت بعمـل قنـاة على اليوتيـوب ولكنهـا لـم تكـن كالفيسـبوك في نـشر أعمـالي.

ثـم كان التوسـع الأخـير بعـد مـا كتبتـه عـن قضايانـا المحليـة في مـصر وقضايـا العـرب والمسـلمين بعـد الربيـع العـربي فيسر الله لي من ينشـد شـعري وكان ذلـك على يـد المبـدع أ / رامي محمـد حيـث غـنى «هنـا القاهـرة».

فكانـت بدايـة لسلسـلة مـن الأعمـال الـتي عرفـني جمهـور عريـض من خلالهامنهـا «تهانينـا» - رسـالة مـن سـجين - لا تنتحـر - إعـدام - روح الأمـل - المـوت ثلجـا - وغيرهـا مـن الأعمـال، هـذا بالإضافـة إلى عملي كمحـرر وكاتب للأطفـال في موقـع سـند للأطفال وكان ذلـك بعد ترشـيح الأديبة/ عبـير النحاس لي لأعمـل معهـا في هـذا الموقع.

الباحث:

هل يعني هذا أن شهرتك جاءت من الإنترنت؟

خالد الطبلاوي:

نعم بنسبة ٧٥٪ إلى ٢٥٪ قبل النت، فرق كبير بين العمل من خلال النت والعمل الورقي بعيدا عنه، نسيت أن أقول لسيادتكم أن الفترة التي قضيتها في رواء كان لها فضل كبير بعد الله.

الباحث:

كيف؟

خالد الطبلاوي:

فقد قمت خلالها بعمل مسابقات سنوية رمضانية شعرية عن سور القرآن الكريم والأحاديث النبوية والحيوانات المذكورة في القرآن الكريم وأسماء الله الحسنى، وكان لذلك أثر كبير في خلق قاعدة تقرأ وتتابع أدبي الذي أكتب، وبحمد الله تتسع القاعدة الآن شيئا فشيئا.

الباحث:

هل الأشعار التي يغنيها لك رامي محمد وغيره هي مجهود شخصيأم مجهود مؤسسي؟

خالد الطبلاوي:

فالكثير من المنشدين في الوطن العربي من دول أخرى غير مصر

يقصدونـني في الكتابـة لهـم ليعـبروا عـن قضاياهـم، ولأن مـن طبـعي الاهتمـام بـكل قضايـا المسـلمين فقـد وافـق ذلـك تقاربـا بيننـا واسـتجابة لمـا يريدونفي الواقـع لـم يكن انتاج مؤسـسي إلا مـرة واحـدة وهي « دعوة من حـراء « الاغنية الرسـمية لمسـابقة اللغـة العربيـة الـتي ترعاهـا تركيا.

أمـا مـا دون ذلـك فقـد كتبتـه حسـبة لله وتكلـف أ / رامي في سـبيل خروجـه للنـاس مـا تكلـف تقبـل الله منـا جميعـا.

هل من أسئلة أخرى؟

الباحث:

جزاك الله خيرا

خالد الطبلاوي:

وجزاكم الله عنا خيرا، ووفقكم الله لكل خير

المراجع

- أحمد فضل شبلول: أدباء الإنترنت أدباء المستقبل، دار الوفاء، الإسكندرية – مصر، الطبعة الثانية.
- انتصار إبراهيم عبد الرازق وصفد حسام الساموك: الإعلام الجديد: تطور الأداء والوسيلة والوظيفة، الدار الجامعية للطباعة والنشر والترجمة، بغداد، ٢٠١١.
- رضا عبد الواجد أمين: استخدامات الشباب الجامعي لموقع يوتيوب على شبكة الإنترنت. بحث منشور في أبحاث المؤتمر الدولي الإعلام الجديد تكنولوجيا جديدة لعالم جديد، ٧-٩ أبريل ٢٠٠٩، منشورات جامعة البحرين، ص٥١١ – ٥٣٦.
- رضا عبد الواحد أمين: الصحافة الإلكترونية، دار الفجر – القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٧م.
- سعيد بن محارب المحارب: الإعلام الجديد في السعودية: دارسة تحليلية في المحتوى الإخباري للرسائل النصية القصيرة، جداول للنشر والتوزيع – بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١١م.
- عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٥م.
- عبد الله زين الحيدري: الإعلام الجديد النظام والفوضى. بحث منشور في أبحاث المؤتمر الدولي الإعلام الجديد تكنولوجيا جديدة لعالم جديد ٧-٩ أبريل ٢٠٠٩، منشورات جامعة البحرين، ص ١٢٥ – ١٦٥.
- عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء مدخل إلى الأدب التفاعلي،

دائـرة الثقافـة والإعلام، حكومة الشـارقة، سلسـلة كتـاب الرافد، ع ٥٦ أكتوبـر ٢٠١٣ م.

- فاطمـة البريكـي: مدخـل إلى الأدب التفـاعلي، المركـز الثقافي العـربي، الدار البيضاء – المغـرب، ٢٠٠٦م.

- فـؤاده البكري: الهويـة الثقافيـة العربية في ظل ثـورة الاتصال والإعـلام الجديـد. بحـث منشـور في أبحـاث المؤتمـر الدولي الإعـلام الجديـد تكنولوجيـا جديدة لعالـم جديد ٧-٩ أبريل ٢٠٠٩، منشـورات جامعـة البحريـن، ص٣٦٩ – ٣٩٠.

- فيليـب بوطـز: مـا الأدب الرقـمي، ترجمة محمـد أسـليم، مقال منشـور في مجلـة علامـات المغربيـة، ع ٣٥، ٢٠١١م.

- مصطـفى المصمـودي: النظـام الإعـلامي الجديـد، المجلـس الوطـني للثقافـة والفنـون والآداب – الكويـت، عالـم المعرفـة، ع٩٤، أكتوبـر ١٩٨٤م.

- نيكـولاس نيجروبونـت: التكنولوجيـا الرقميـة ثـورة جديـدة في نظـم الحاسـبات والاتصـالات، ترجمة سـمير إبراهيم شـاهين، مركز الأهـرام للترجمـة والنـشر – القاهـرة، الطبعـة الأولى ١٩٩٨م.

- هـاني إسـماعيل محمـد: حـوار خـاص مـع الشـاعر خـالد الطبـلاوي بتاريـخ ٢٠١٥/٦/٣

- هربـرت أ. شـيللر: المتلاعبـون بالعقـول، ترجمـة عبد السـلام رضـوان، المجلـس الوطـني للثقافـة والفنـون والآداب – الكويـت، سلسـلة عالـم المعرفـة، ع ٢٤٣ مـارس ١٩٩٩م.

- هربرتشـيلر: الاتصـال والهيمنـة الثقافية، ترجمه وجيه سـمعان عبد المسـيح، الهيئـة المصرية العامـة للكتاب (مكتبـة الأسرة)، ٢٠٠٧.

- Dictionary of Media and Communication Studies: James Watson and Anne Hill, 8th Edition, Bloomsbury Academic, 2012.

- حسين العفنان: قضايا أدبية ونقدية مع الشاعر والأديب الكبير خالد الطبلاوي: مقال منشور على موقع صيد الفوائد، تاريخ الزيارة: ٢٠١٥/٦/٥ http://www.saaid.net/wahat/husseen/39.htm

- زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية، مقال بمجلة عود الند الإلكترونية، ع٨٩نوفمبر ٢٠١٣. تاريخ الزيارة، ٢٠١٥/٥/٣٠ http://www.oudnad.net/spip.php?article945

- قناة Eman_Cindrella على يوتيوب، تاريخ الزيارة ٢٠١٥/٦/٣ https://www.youtube.com/watch?v=usnP_bsy-dU

- قناة رامي محمد على يوتيوب، تاريخ الزيارة ٢٠١٥/٦/٣ https://www.youtube.com/watch?v=8n-Q4XmQkjX

- مصطفى أبو طاحون: شعرية الألم والثبات والأمل قراءة في ديوان الشاعر خالد الطبلاوي (هنا القاهرة) مقال منشور بجريدة الأمة الإلكترونية، تاريخ الزيارة ٢٠١٥/٦/٥ www.al-omah.com/cultur/٩٠٣٤٤-قراءة-في-ديوان-الشاعر-القدير-خالد-الطبلاوي...-أ-د-مصطفى-أبو-طاحون.html

- منتدى رواء الأدب، تم زيارته في ٢٠١٥/٦/٥ http://www.ruowaa.com/vb3/

تجليات القدس وجمالياتها:
عند الشاعر طلعت المغربي

طلعت المغربي شاعر يتنفس الهم الفلسطيني، ويستنشق العبق المقدسي، تحمل قصائده رسالة للأمة مفادها أن القدس قلب ينبض في جسد كل مسلم، ودم يسري بين شرايين كل عربي. والمغربي شاعر مصري، عضو رابطة الأدب الإسلامي وعضو اتحاد كتاب مصر، له الكثير من القصائد التي تناولت القضية الفلسطينية وقد تجلت في قصائده القدس العروس، والقدس الجريح، والقدس التاريخ، والقدس الحاضر، لم يمنعه ألم الحاضر من تفاؤل الغد، وهو ما يتضح جليا من تناص القدس في عنوان الديوان «القدس عائدة لنا».

فالديوان يحمل فكرا راقيا يبني ولا يهدم، ويعلو بالروح ولا ينزل بالنفس، ديوان صادر عن نفس امتلأت عاطفة فياضة بالأمل والتفاؤل، واليقين بالنصر المبين ديوان يجمع بين جدلية الألم وجمالية الأمل، لا يقف عند الواقع بل يتجاوزه

للمستقبل، المشرق بنور المدينة المقدسة حيث يمزج بين الجلال والجمال، جلال بيت المقدس، وجمال النص الشعري. ولا ريب أن تجربة المغربي، تميزت بجُملة من السمات التي تجعلها في الريادة، وتسمح لها أن تكون نموذجا يُقتدى به في الأدب الإسلامي، لذا تسعى هذه القراءة إلى الكشف عن تجليات هذه المدينة المقدسة وجمالياتها في النص الشعري عند المغربي، عبر محورين هما: تجليات القدس في النص الشعري عند المغربي، وجماليات القدس في النص الشعري عند المغربي.

تجليات القدس في النص الشعري عند المغربي

لا تغيب القدس عن وجدان أي مسلم بصفة عامة، وأي عربي بصفة خاصة، فهي الهم العربي الإسلامي القابع في النفس والعقل، كيف لا وهي أولى القبلتين ومسرى النبي وثالث الحرمين، هذا بالنسبة للبعد الديني، وعلى البعد القومي فهي القضية المحورية للأمة العربية منذ عقود، وأجيال، تنبض في وجدان كل عربي حر، وتؤرق كل مسلم غيور.

بيد أن هذا الأرق يختلف عن الشاعر عمن سواه من الجماهير، وما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فالأرق والقلق يحترق في عقل الشاعر، ويخترق سويداء قلبه، فينتج شعرا صادقا من خلال تجربة فنية ناضجة بالألم والأمل. وهو ما تجلى في ديوان «القدس عائدة لنا» فألم القدس

الجريح يؤرق شاعرنا ويقلقه فينتج تجربة شعرية خاصة، يرسم من خلالها صورة للقدس الواقع والمستقبل، صورة تستشرف المستقبل قبل أن تنسخ الواقع.

ها قدْ أتينا نحمِلُ البُشرى لكم
بالفجر تملؤهُ المُنى
بالصبح
بالأملِ الوليدْ
يا قَومَنا لا تَحزنوا
سيذوب في شريان
أمتنا الجليد
سنبدِّلُ الأسياف مِنْ خَشَبٍ
بسيف ابن الوليد
حتمًا سنمحو عارنا
وَعْدًا سيرجع قُدْسنا
وغدا سنسمعُ طائر الأقصى
يُغَرِّد للدنا أحلى نشيد
سنُحقق النصرَ الأكيدْ
سنعيدُ كلَّ الأرض
نرفعُ راية الإسلامِ فوقَ ربوعها
وتعودُ شمسُ القدسِ
تُشرِقُ منْ جَديد

هـذه الثنائيـة بـين الأمـل والألـم سـمة يصطبـغ بهـا الديـوان فـلا تخلـو قصيـدة مـن قصائـده إلا وتبـث الأمـل، وتدعـو إلى العمـل، وبذلـك ينجـو شـاعرنا مـن براثـن البكائيـة الرومنسـية الـتي لا تكـف عـن نـدب الحـال، والـصراخ بـلا انقطـاع، تلـك البكائيـة الـتي لا تختلـف عـن البـكاء على الأطـلال قيـد أنملـة، فكلاهمـا بـكاء على اللـبن المسـكوب، واسـتدعاء للمـاضي دون بنـاء للمسـتقبل، في حـين أن شـاعرنا ينطلـق مـن جـروح الواقـع الغائـرة، إلى إيقـاظ النفـوس الثائـرة ليبـني قُدْسـا طاهـرة خاليـة مـن الفسـاد والمفسـدين.

سنُعيدُ جَميعَ أراضينا أوصى الأحفادَ الأجدادُ
لن يَبْقى في الأرضِ يَهودٌ لنْ يَبْقَى في الأرضِ فَسادُ

وتتسم المدينة المقدسة بالنور التام الذي يشرق صباحا ولا يغيب مساء، لأن زيته من دماء الشهداء الطاهرة:

إني سأجعلُ من دَمي
زينا لقنديل يضيء الآن درب السالكين
كي يرجع الحق السليب لأهله
كي لا نهون
كي يأمن الزيتون تقطيع الغصون

كي تنشد الأطيار حول القدس

هـذه هي القـدس غـدا الـتي تفـوح عطـرا مـن دمـاء الشـهداء الذيـن طهروهـا مـن أدران المغتصبـين والمحتلـين، وهكـذا ينتقـل شـاعرنا مـن واقـع مريـر إلى غـد مـشرق، ولا يقـع فريسـة للتشـاؤم الرومنسـية، أو سـلبية الواقعيـة، وهـو بهـذا يسـهم في ترسـيخ الأدب الإسـلامي الذي يزخـر بالتفـاؤل والأمـل، والذي يتخـذ مـن الواقعيـة انطلاقـة لبنـاء واقـع أسـمى وأرقى.

جماليات القدس في النص الشعري عند المغربي

تجلـت القـدس في النـص الشـعري عنـد المغـربي واقعـا ومسـتقبلا، كمـا تجلـت تاريخـا، حيـث وظـف المغـربي التنـاص الديـني والتاريـخي للقـدس في قصائـده، ممـا حملهـا مضامـين ثقافيـة وتاريخيـة ودينيـة، جعلـت النـص الشـعري مفعمـا حيويـة، وجعلتـه أكـثر حواريـة مـع المتلـقي الذي بـدورة يسـتدعي النصـوص الدينيـة والتاريخيـة ليخـرج بقـراءة ذاتيـة للنـص.

والتنـاص يعـبر في مفهومـه الأدبي عن هـذا الاسـتلهام الفكري والتوظيـف الأدبي في البنيـة السرديـة للنصـوص الإبداعيـة «ولهـذا عُـرف التنـاص بأنـه إدراك القـارئ للعلاقـة بـين نـص ونصـوص أخـرى قـد تسـبقه أو تعـاصره» ومـن ثَـمّ فـإن التنـاص يرصـد تلـك العلاقـة التفاعيليـة الـتي يقيمهـا النـص مـع غـيره مـن النصـوص الواقعـة في مجـاله الحـواري والـتي تـم اسـتدعائها معرفيـا؛ «وتأسيسـا

على ذلك؛ فمن المفاهيم الأساسية التي يؤديها مفهوم التناص في النظرية النقدية الحديثة هي الوظيفة التحويلية والدلالية؛ إذ إن الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى؛ ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها» إلى فكرة وليدة وتجربة جديدة، تمتاز بالأصالة والحداثة معا، فتحمل رسالة غير نمطية.

وقد استدعى المغربي النص القرآني المرتبط بالقدس في العديد من قصائده، حتى لا تكاد تخلو قصيدة منه كقوله:

تبكي العيون على الأقصى ووا أسفا

القدس بالسيف لا بالدمع ترتجع

فوحدوا صفكم وانسوا خلافكم

هيا تعالوا إلى القرآن واستمعوا

فالله سبحانه قد قال «واعتصموا»

دوما بحبلي فحبلي ليس ينقطع

والبيت يتناص مع قوله تعالى: "وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا" (آل عمران: ١٠٣) كما لا تخلو قصائده من استدعاء

الشخصيات التاريخية والمعاصرة مثل الفاروق وأحمد ياسين، وتجدر الإشارة إلى أن المرأة المقدسية احتلت مكانة من الديوان، سواء أكانت أمًّا أو شهيدة، كما في قصيدة «بنات القدس».

خاتمة

يعد ديوان القدس عائدة لنا للمغربي نموذجا من نماذج الأدب الإسلامي الذي يصدر عن مبدع الإسلامي والإنساني في آن إذ يعبر عما يجول بخاطره من هموم ومهام، وآمال وآلام، فالإسلام وقيمه بالنسبة للمبدع المسلم روح تسري في وجدانه، وفيض يغذي وجدانه، فتفيض أعماله روحا وريحانا، ويغلف هذه الأعمال الجمال السامي، والتعبير الراقي، وأطايب الكلم. لكن شريطة ألا يتكلف في التعبير فيكتب عما يجب أن يشعر وليس ما يشعر بالفعل، وعندما يتكلف المبدع المسلم فيصف ما لا يشعر ويعبر عن خلاف ما يؤمن تكون إشكالية أخلاقية وفنية في الوقت ذاته، إشكالية أخلاقية لأنه يدعو إلى ما لا يعتقد وهذا ما يرفضه الإسلام جملة وتفصيلا، وقد ذم الإسلام النفاق والرياء والكذب، وإشكالية فنية لأنه تعبير زائف ينقصه الصدق الفني؛ الذي يقوم على التصوير الكامل والصادق لأحاسيس ومشاعر المبدع، ولو كانت التجربة الفنية من صرح الخيال.

ومع أن الإسلام يؤكد ضرورة التعبير الصادق للفن، فإنه يؤكد ضرورة الصدق الداخلي للمبدع قبل الصدق الواقعي،

«وَقُـلِ الحَـقُّ مِـن ربّكُـم فَمَـن شَـاءَ فَليُؤمِـن وَمَـنْ شَـاءَ فَليَكْفُـر»، مـع التسـليم بـأن العمليـة الفنيـة عمليـة ذات خصوصيـة وهـذا مـا دفـع النـبي عليـه أفضـل الصـلاة والسـلام أن يسـأل عَبْـدِ اللهِ بْـنِ رَوَاحَـةَ: «مَـا الشِّـعْر؟ قَـالَ: شَيْءٌ يَخْتَلِـجُ فِي صَـدْرِ الرَّجُـلِ فَيُخْرِجُـهُ عَلَى لِسَـانِهِ شِـعْرًا، قَـالَ: فَهَـلْ تَسْـتَطِيعُ أَنْ تَقُـولَ شَـيْئًا الْآنَ؟ قَـالَ: فَنَظَـرَ فِي وَجْـهِ رَسُـولِ اللهِ صَـلَّى اللهُ عَلَيْـهِ وَسَـلَّمَ ، فَقَـالَ: نَعَـمْ

إِنِّي تَوَسَّمْتُ فِيكَ الْخَيْرَ نَافِلَةً وَاللهُ يَعْلَمُ أَنِّي ثَابِتُ الْبَصَرِ

ثَبَّتَ اللهُ مَا أَتَاكَ مِنْ حَسَنٍ تَثْبِيتَ مُوسَى وَنَصْرًا كَالَّذِي نُصِرُوا

يَا آلَ هَاشِمٍ إِنَّ اللهَ فَضَّلَكُمْ عَلَى الْبَرِيَّةِ فَضْلا مَا لَهُ غِيَرُ

هـذا مـا اختلـج في صـدر ابـن رواحـة فصاغـه شـعرا، ومن ثم فـإن شرف الموضـوع لا يغـني عـن شرف التعبـير، وجـلال المضمـون لا يغـني عـن جمـال الشـكل. وهنـا تجـدر الإشـارة إلى إشـكالية تواجـه الأدب الإسـلامي عامـة وتجلـت بوضـوح في «ديـوان القـدس عائـدة لنـا» وهي الخطابيـة والنثريـة، الـتي تـأتي نتيجـة الحمـاس الانفعـالي، وجـلال الموضـوع، وهـو مـا وقـع فيـه شـاعرنا حيـث سـقط في فـخ النثريـة بـدون قصـد فصـدرت أبيـات هي للنـثر أقـرب منهـا إلى الشـعر، ووردت ألفـاظ هي للعاميـة أقـرب منهـا للفصـحى فعـلى سـبيل المثـال لا الحـصر، قوله:

يوما سيأتي صلاح الدين ينقذنا يحرر القدس من أيدي الملاعين

يوما سيأتي صلاح الدين ينقذنا أظنه سوف يأتي من فلسطين

***

الثورة المصرية في تجربة فاروق جويدة الشعرية

إن كانت الوثائق والسجلات الرسمية تمثل ذاكرة للأحداث التاريخية فإن الشعر العربي يمثل ذاكرة لتاريخ الوجدان العربي، والموقف الشعوري تجاه هذه الأحداث التي تجري، ولا غرو أن الشعر هو ديوان العرب الذي سجل مفاخرها ومآثرها، وأفراحها وأتراحها.

وبالرغم من أن الشعر العربي في الوقت الراهن خبت جذوته إلا أنها لم تنطفئ، وقد لعب الشعر دورا حضاريا بارزا في إذكاء الثورة المصرية والبقاء على جذوتها مشتعلة، من خلال تشكيل الوجدان الجماعي للجماهير الغاضبة، وأمسى هو الدرع الواقي والسلاح الماضي في معركة غير متكافئة، مارس فيها النظام كل الوسائل القمعية المشروعة وغير المشروعة ضد شعب أعزل لم يجد في جعبته سوى السهام الشعرية يقذف بها الباطل فيدمغه فإذا هو زاهق.

والشاعر الحقيقي هو الذي يحمل آلام الوطن وآمال الموطنين، ليدفع بالوطن نحو الأمام، يزود عن جنابه وينافح عن عرض، يُمجد من يرتقي بأسبابه، ويُعرض عن سفهائه.

والشاعر فاروق جويدة هو واحد من هؤلاء القلة الذين حملوا أمانة الكلمة وسعوا إلى أدائها في تجربته الشعرية الفريدة، ويُعد صوتا صادقا ينبض بأنين المجتمع، ويتنفس صرخات المقهورين، وآهات المكبوتين، يكتب بمداد صدق على دفاتر الواقع، مواكبا الأحداث، بل مشاركا في صياغتها من خلال تجربة شعرية صادقة قلبا وقالبا، فتناول في شاعرية مبدع، وخيال ملهم أسباب الثورة المصرية التي تمثلت فيما يلي:

الشباب المحبط:

كانت قصائد جويدة من أوائل الوثائق الشعرية التي عبرت عن حالة الاحتقان التي أصابت الشباب، ورسمت صورة نافذة لوجدان هؤلاء الشباب المحبط، الذي سرقت أحلامه واغتصبت آماله من شرذمة من الفاسدين والمفسدين، تحت مظلة حديدية من الظلم والظالمين، ففي قصيدته «هذه بلاد لم تعد كبلادي» يصور مدى الإحباط الذي أصاب الشباب نتيجة الفساد الذي نخر في قاع البلاد وكاد يودي ـ بل أودى ـ بها إلى الهلاك بالرغم من أنها جنة الله في الأرض تفيض بالخير والنعيم.

كم عشتُ أسألُ: أين وجهُ بلادي

أين النخيلُ وأيـن دفءُ الــوادي

لاشيء يبدو في السّمَـــاءِ أمـامنـا

غيرُ الظـلامِ وصــورةِ الجــلاد

هــذا الجــلاد الذي حكــم البــلاد فاســتباح حرمتهــا وسرق فرحتهــا ونهــب حقهــا، بصحبــة زمــرة مــن المنتفعــين، الذيــن أعلــوا مــن قيمــة التســلق والمنافــع الشــخصية بــدلا مــن قيــم المصلحــة العامــة، هــذا الجــلاد الذي دفــع بزبانيتــه ليعيثــوا في الأرض فســادا وخرابــا، فحطمــوا الأحــلام وقتلــوا الآمــال، وسرقــوا بــراءة الطفولــة، وقتلــوا فتــوة الشــباب، واغتصبــوا حرمــة الشــيخوخة.

تَـبْدُو أمَامِي صُـورَةُالجَـــــلادِ

لَـمَحُوهُ مِنْ زَمَنٍ يضَاجِــعُ أرْضَهَـــا

حَمَلَـتْ سِفـاحًا فَـاسْتبَاحَ الـوَادِي

لَـمْ يبْقَ غَيرُ صُـرَاخِ أمْــسٍ رَاحِـلٍ

وَمَقـابِـرٍ سَئِمَتْ مِـــنَ الأجْـــدَادِ

وَعِصَابَةٍ سَرَقَـتْ نَـزيــفَ عُيُـونِنَـــــا

بِـالقَـهْرِ والتّـدْليـسِ.. والأحْقَـادِ

هـذه الثنائيـة المتناقضـة بـين الوطـن وآمـاله وبـين الجـلاد وظلامـه، أصابـت الشـباب، نبـض الوطـن ورح المسـتقبل، بالحـيرة بـين الوفـاء للانتمـاء وبـين غريـزة الحيـاة والبقـاء.

وَطَـنٌ بَخِيلٌ بَاعَني في غفلةٍ

حِينَ اشْترتْهُ عِصَابَةُالإفْسَادِ

(... ... ...)

كُلُّ الحِكَايةِ أنّهَا ضَاقَتْ بِنَـا

وَاسْتَسْلَمَتَ لِلـِّصِ والقـوّادِ!

وهنـا كانـت الصرخـة القاتلـة الـتي انفجـرت في ثـورة الخامس والعشريـن مـن ينايـر مـن قلـب مكلـوم، وفـؤاد مجـروح، ونفـس ممزقـة ومبعـثرة بـين حـب الأوطـان، وحـب الكرامـة والذات.

قَـدْ عِشْتُ أصْـــرُخُ بَينَكُمْ وأنَـــادي

أبْنِي قُصُورًا مِنْ تِـلالِ رَمَـــادِ

أهْفُـو لأرْضٍ لا تُسَـــاومُ فَـرْحَتِـــي

لا تَسْتَبِيحُ كَـرَامَتِي .. وَعِنَـادِي

الفساد السياسي:

وإن كان الشباب هم وقود الثورة المباركة ومحركها الأساسي فإنهم لم يكونوا هم الشرارة الوحيدة التي أشعلتها، فالفساد السياسي ذلك البنزين الذي سُكب على النيران الخافتة ليلهب لظلاها يسجله الشاعر في دفتر أشعاره الناطقة باسم جموع الشعب.

ففي قصيدته «ارحل» يذكّر شاعرنا بالحزب الحاكم عش الدبابير، ذلك الوطواط الذي امتص دماء المعدومين قبل القادرين ووضع أصابعه في آذنه من صواعق الجياع والمحتاجين.

ارحل بحزب امتطى الشعب العظيم

وعتى وأثرى من دماء الكادحين بناظريك

ارحل وفشلك في يديك

ولا يفوت شاعرنا أن يبوح في تجربته الشعرية بمخاوف الشعب من عملية التوريث والخلافة السياسية لمنصب الرئاسة، واختزال مصر في شخص سعى إلى أن يورثها كما تورث الإماء ففي «الأرض قد عادت لنا» ينادي الشاعر فرعون مصر:

ياسيدي الفرعون قل لي

كيف أدمنت الفساد

وبأي حق

قد ورثت الحكم في هذي البلاد

وبأي دين..

قد ملكت الأرض فيها.. والعباد

وفي قصيدته سالفة الذكر «ارحل» يقولها تصريحا لا تلميحا معبرا عن رغبة الجموع الغفيرة من الشعب المقهور، المغصوب الإرادة في رحيل الأب والابن:

ارحل وابنك في يديك

ارحل وابنك في يديك قبل طوفان يطيح

لا تعتقد وطنا تورثه لذاك الابن يقبل أو يبيح

البشر ضاقت من وجودك.. هل لابنك تستريح؟

سوء الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية:

أما تردي الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية فكان بمثابة ثالث الأثافي التي أذكت ثورة يناير البيضاء، وجعلت من المصريين يلتفون حولها، ويفتحون صدورهم لرصاصات الغدر في صمود وثبات لا يدعمه إلا الإيمان الراسخ بالمطالب المشروعة، ولا يسنده إلا الإحساس بمرارة الظلم وضيم الظالمين، ونعود إلى

قصيـدة «الأرض قـد عادت لنـا» الـتي يلتقـط فيهـا شـاعرنا مشـاهد البـؤس والتعاسـة.

في كل بيت صرخة

وعلي وجوه الراحلين تطل أنات دفينه

والجوع وحش كاسر

كالنار يلتهم الصغار.. ويستبيح الناس..

يعصف بالقلوب المستكينه

وقصورك السوداء يسكنها الفساد..

ويبـدو أن فرعـون مـصر وقارونهـا أصـم لـم يسـمع هـذه الصرخـات الملكومـة، كمـا أنـه لـم يـرَ التعاسـة الصامتـة لذا تسـاءل شـاعرنا:

ياسيدي الفرعون..

هل شاهدت أشلاء الرعايا

سخط الوجوه.. تعاسة الأطفال..

ذل الفقر.. حزن الأمهات علي الصبايا

وإن فرعـون لا يملـك إجابـة لهـذا السـؤال، فشـاعرنا الذي

شـاطر النـاس أفراحهـم وأتراحهـم يقـدم له الإجابـة المضنيـة:

ياسيدي الفرعون..

شعبك ضائع في الليل

يخشي أن ينام

في الجوع لا أحد ينام

في الخوف لا أحد ينام

في الحزن لا أحد ينام

من لم يمت في السجن قهرا

مات في صخب الزحام

حتي الصغار تشردوا بين الأزقة..

يبحثون عن الطعام

من لم يمت بالجوع منهم..

مات في بؤس الفطام

ثمار الثورة ودماؤها الطاهرة:

وفي «ارحـل» يـدون لنـا القلـب النابـض للأمـة ثمـار الثـورة

المباركة التي أذهلت العالم المترقب، وأرعبت العدو المتربص، وأيقظت الصديق المتأمل.

الآن ترحلُ عن ثرى الوادي

تحمل عارك المسكونَ

بالحزب المزيفِ

حلمَكَ الواهي الهزيلْ..

ارحلْ وعارُكَ في يديكْ

هذي سفينَتك الكئيبةُ

في سوادِ الليل تبحر في الضياع

لا أمانَ.. ولا شراعْ

وإن كانت الثمار الثورية أينعت وقطفت بعدما استوت على الجودي، فإنها لم تكن لتثمر لولا أنها رويت بأرواح طاهرة، ودماء ذكية، ويؤكد لسان الشاعر في «إلى شهداء ثورة ٢٥ يناير» وفاء الشهداء لأمهم/ وطنهم الذي شربوا من نيله وتلفحوا بشمسه.

وحدي أنام علي ترابك

كفني عيني

بضوء من رحيق الفجر

من سعف النخيل

(... ... ...)

فأنا شهيدك رغم أنـي عاشق

ودمي حرام.. واسألي سجاني

قد جئت يا أمي

لأطلب ثوب عرسي

من يديك بفرحتـي

أعطيتني.. أكـفـاني

آثـر أن يكـون عبـد الله المقتـول لا القاتـل {لَـئِنْ بَسَـطْتَ إِلَيَّ يَـدَكَ لِتَقْتُلَـنِي مَـا أَنَـا بِبَاسِـطٍ يَـدِيَ إِلَيْـكَ لِأَقْتُلَـكَ إِنِّي أَخَـافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِـينَ * إِنِّي أُرِيـدُ أَنْ تَبُـوءَ بِإِثْـمِي وَإِثْمِـكَ فَتَكُـونَ مِـنْ أَصْحَـابِ النَّـارِ وَذَلِـكَ جَـزَاءُ الظَّالِمِـينَ } [المائـدة : ٢٨ ، ٢٩]

لا تسألي القنـاص عن عيني..

ولا قلـبي.. ولا الوجه النحيل

ولتنظري في الأفق

إن النهر يبكي

والخيول السمر

عاندها الصهيل

لا تسأليني

عن شباب ضاع منـي

واسألي القنـاص..

كيف شدوت أغنية الرحيل ؟

إني تعلمت الحنان علي يديك..

وعشت أحمل وردة بيضاء

كالعمر الجميل

***