

العدد السادس
أبريل 2024



آفاق اجتماعية

سلسلة دورية تصدر عن مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار التابع لرئاسة مجلس الوزراء، ويُشارك في إعدادها نخبة من المفكرين والباحثين، تقدم مجموعة متنوعة من الرؤى والتحليلات بشأن أبرز القضايا الاجتماعية والثقافية التي تهم المجتمع.

العدد السادس - أبريل 2024

الآراء الواردة بالمجلة تعبر عن آراء كاتبها، ولا تعكس بالضرورة رأي أو سياسة مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار

رئيس المركز

السيد/ أسامة الجوهري

مساعد رئيس مجلس الوزراء
رئيس مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار

رئيس التحرير

د. أسعد الصادق

رئيس محور دعم القرار

إشراف

د. خديجة عرفة

رئيس محور التواصل المجتمعي

مدير التحرير

د. إسراء أحمد إسماعيل

مدير الإدارة العامة للقضايا الاستراتيجية

التصميم الجرافيكي

م. أيمن الشريف

أ. أسماء صلاح م. دينا عمرو

الإدارة العامة للجودة

أ. محمود حنفي محمود

رئيس قسم التدقيق اللغوي

أ. عبد الحميد حلمي

محرر ومدقق لغوي

حقوق النشر محفوظة لمركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار - مجلس الوزراء المصري

المحتويات

٤

كلمة المركز

رؤى اجتماعية

٧

د. سامح فوزي

حرب غزة وإحياء القضية الفلسطينية في الوعي الجمعي العربي

١٣

أ.د. هويدا عدلي

في فهم التهميش الاجتماعي وسبل المعالجة

١٧

د. إسراء أحمد إسماعيل

عقدة "الماسادا".. الصدمة المختارة وجرائم الحرب الإسرائيلية

٢١

د. إيمان محمد عبد الحكيم

نحو التفريغ السكاني إلى مدن البحر الأحمر

٢٧

د. نرمين علي محمد فهمي زهرة

النوع الاجتماعي وكيفية دمج مع المسؤولية الاجتماعية

٣١

أ. أماني عاطف

أنماط الاستهلاك المجتمعي في مصر في ظل الأوضاع الاقتصادية

٣٧

أ. حسناء تمام كمال

رؤى مغايرة: فهم السلام.. تحديات ومساعٍ

٤١

أ. أحمد ياسر عبد العظيم

فهم ظاهرة "إطلاق النار الجماعي" في الولايات المتحدة الأمريكية

٤٤

أ. رابعة نور الدين

إيجابية الصراع في الفكر السوسيولوجي المعاصر.. قراءة في نظرية "لويس كوزر"

٥١

د. إسلام النجار

دور التعليم في بناء الشخصية

دراسة العدد:

٥٥

أ.د. سامي سليمان أحمد

مهام الأدب في النقد المصري المعاصر:
رؤية ثقافية للتأسيس والتحويلات والدلالات

ملف العدد:

مهام الأدب في الواقع المصري: من مرايا الحاضر إلى آفاق المستقبل

٧٧

أ.د. سامي سليمان أحمد

مقدمة ملف العدد

٧٩

أ. د. خيرى دومة

هل ثمة مهام اجتماعية للأدب الرومانسي المصري؟

٨٧

أ. د. عادل ضرغام

الرواية المصرية ومرايا الواقع

٩٥

أ. د. محمود الضبع

النقد والأدب والمجتمع جدلية التأثير والتأثر

١٠١	أ. د. نسرين البغدادي	النص المسرحي والتحولات الاجتماعية بين النقد والتبرير
١٠٧	أ. د. تامر فايز	المسرح المصري المعاصر وخصوصية تحقيق المهام الاجتماعية
١١٣	أ. د. هدى زكريا لبيب	الدور الاجتماعي والسياسي للأغنية الوطنية
١٢٥	أ. د. مسعود شومان	تجليات الرفض والمقاومة في الشعر الشعبي بمنطقة قناة السويس
١٣٣	أ. د. مصطفى يوسف عبد الحي	الشعر الوطني المُعَنَّى ودوره في تعزيز الهوية
١٤١	د. هشام زغلول	تثوير الخطاب الشعري وتحولات الموقف: القصيدة الكلاسيكية نموذجًا
١٥١	أ. د. محمود عبد الغفار	قصيدة النثر العربية بين جدلية الإبداع وإشكاليات التلقي
١٥٩	أ. د. محروس بُرَيْك	الشعر والسينما والمجتمع
١٦٧	أ. إيهاب الملاح	استلهام التراث في الأدب المصري المعاصر من الإحياء إلى التثوير: ألف ليلة وليلة بين نجيب محفوظ وألفريد فرج نموذجًا
١٧٣	أ. د. علاء الجابري	كتابة الذات عند الكاتبة المصرية بين البوح الذاتي ونقد المجتمع
١٧٩	أ. رضوى سامي سليمان	وظائف الرواية الرائجة من منظور علم نفس الأدب: الأبعاد المعرفية والاجتماعية والجمالية
١٨٧	أ. د. سعيد الوكيل	الأدب الرقمي في مصر والبحث عن صيغ جديدة للمهام الاجتماعية
١٩٣	أ. د. أحمد الصغير	الأدب المصري والمهام الاجتماعية: هل ثمة إمكانية للتنبؤ بالمستقبل؟
١٩٩	أ. د. إبراهيم سند إبراهيم أحمد	ثنائية اللغة والمجتمع في رواية (عتبات السلطان) لخليل الجيزاوي
٢٠٥	أ. د. حافظ إسماعيلي علوي	"اللغة والثقافة والمجتمع" رؤى لسانية
عروض		
٢١٥	أ. حبيبة ياسر محمد	وسائل التواصل الاجتماعي والوعي الجمعي
٢١٧	أ. فيصل عبد الله	سؤال المصير: قرنان من صراع العرب من أجل السيادة والحرية
٢٢١	أ. رانيا سليمان سعد الدين	الدين والسياسة في عصر عدم اليقين
٢٢٤	د. خديجة عرفة	في الختام: حرب غزة وانتهاكات القانون الدولي الإنساني



مجلس الوزراء
مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار



كلمة المركز

الأدب مرآة الواقع؛ إذ إنه عادة ما يكون الأديب لسان حال مجتمعه، فيعكس القضايا التي تؤرقه، ويعالج القضايا محل الجدل في المجتمع، مما يجعل الأدب تجسيدًا أصيلًا للواقع الاجتماعي الذي يعاصره الأديب في مختلف الحقب الزمنية.

ورغم جدلية العلاقة بين الأدب والواقع، وأي منهما يعكس الآخر، فإن الأمر المؤكد هو علاقة التأثير والتأثر بين كل منهما؛ إذ تعكس الأعمال الأدبية واقع المجتمع المعاصر، وتلعب في الوقت ذاته دورًا محوريًا في تشكيل وعي الأفراد، ورسم الصورة الذهنية لديهم تجاه مختلف القضايا، ومن ثمَّ توجيه دفة الرأي العام، بما يؤثر في الاستجابة الكلية لأفراد المجتمع.

وفي هذا الإطار، خُصص العدد الجديد من دورية "آفاق اجتماعية" -الصادرة عن مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار- لمناقشة ملف "مهام الأدب في الواقع المصري: من مرایا الحاضر إلى آفاق المستقبل"، كما ناقشت الدورية مجموعة متنوعة من الرؤى الاجتماعية، والتي يأمل المركز في إثراء النقاش الفكري بشأنها.

هذا، وقد شارك في إثراء العدد نخبة من المفكرين والخبراء، إضافة إلى مجموعة من باحثي المركز.

كما يدعو المركز الخبراء والمتخصصين إلى المشاركة بمقترحاتهم وكتاباتهم؛ لإثراء الأعداد القادمة من الدورية.



رؤى اجتماعية



حرب غزة وإحياء القضية الفلسطينية في الوعي الجمعي العربي

د. سامح فوزي

كبير الباحثين بمكتبة الإسكندرية



عبر الزمن الروح الإسلامية والمسيحية، فهناك قبة الصخرة، والمسجد الأقصى، والإسراء والمعراج، والتي جعلتها حاضرة دينياً ووجدانياً في قلوب المسلمين، وهي مهد السيد المسيح، وشاهدة على بزوغ المسيحية، وانتشارها. ومنذ نكبة فلسطين عام ١٩٤٨، صارت قضية العرب السياسية الأولى؛ إذ تقاطعت عندها التيارات السياسية والفكرية كلها رغم الاختلافات الواسعة بينها. فقد وجد فيها التيار القومي قضية العروبة الأولى، في إنهاء احتلال الدولة الإسرائيلية للأراضي الفلسطينية، والأراضي العربية الأخرى، واعتبرها التيار الإسلامي قضية جهاد ديني بامتياز، ونظر إليها اليسار العربي على أنها قضية احتلال، وإنهاء للاستعمار، وتحرير للأرض في مواجهة الصهيونية والإمبريالية العالمية، وانشغل التيار الليبرالي بإنهاء الاحتلال، وتحقيق الحرية والديمقراطية والمواطنة لشعب مقهور في عالم يعلن فيه الليبراليون انتصارهم، أو هكذا كان منذ سقوط الاتحاد السوفيتي، وتفكك الكتلة الاشتراكية. وقد ظلت القضية الفلسطينية تذكّر العالم العربي بالاستعمار الأجنبي، إذ كلما شفيت الذاكرة العربية من ذكريات الحقبة الاستعمارية التي انتهت في خمسينيات وستينيات القرن العشرين، يتذكر العرب الاستعمار، والذي لم ينته، بل إن الوضع الراهن في فلسطين، هو نتاج الخبرة الاستعمارية ذاتها. وقد كان لنضال الشعب الفلسطيني والاعتداءات الإسرائيلية المستمرة دورها في إبقاء جذوة القضية حية، مع تعاقب الأجيال، ولم تغب

يشير مصطلح الوعي الجمعي Collective Consciousness إلى الأفكار والمعتقدات والاتجاهات التي تشكل مساحة مشتركة في مجتمع ما، أو بين جماعة ما، ويشمل ذلك الشعور بالانتماء، والهوية، والاستجابات الجماعية تجاه المتغيرات. ويُعزى تطور هذا المفهوم إلى عالم الاجتماع «إميل دور كايم»، الذي اتجه إلى دراسة المجتمعات الصناعية الحديثة في القرن التاسع عشر، حيث قارن بينها وبين المجتمعات الأولية من حيث القيم والمعايير والسلوك، وانتهى إلى أن المجتمعات تظهر حين يجمع أفرادها شعور بعضهم بالتضامن حيال بعض. وقد قدم نظريته حول «الوعي الجمعي» في كتاب له بعنوان: «تقسيم العمل في المجتمع» عام ١٨٩٣، ثم ما لبث أن طور استخدام المصطلح في مؤلفات أخرى. وفي رأيه أنه إذا كان الأفراد يرتبطون بعضهم بعضاً في المجتمعات الأولية من خلال وشائج الدين، والعادات، والتقاليد، فإنهم يجدون ارتباطاً مماثلاً في المجتمعات الصناعية عن طريق التضامن، والاعتماد المتبادل، والقيم المشتركة، أو ما وصفه بالتضامن الميكانيكي Mechanical Solidarity.

القضية الفلسطينية في الوعي الجمعي

تشغل القضية الفلسطينية موضوعاً مركزياً في الوعي الجمعي العربي منذ عقود بعيدة، ويعود ذلك إلى أسباب عديدة أبرزها أن فلسطين تلك البقعة الجغرافية التي شهدت في رمزية حضورها



وتخليص المقدسات الإسلامية من الاستعمار، حينما اشتد عودها، وصارت رقمًا سياسيًا، وأقامت صيغًا من الحكم الإسلامي، وإن كان الإسلام ذاته بعيدًا عنها، وجهت فوهة بندقيتها إلى أبناء شعوبها، ومارست الغلبة والتمكين عليهم، ولجأت إلى القتل والإرهاب والتنكيل في مواجهتهم، ولم تتجه إلى تحرير فلسطين كما ادعت، ولا تزال تدعي، فمثلًا في خبرة تنظيم داعش في سوريا، والعراق، أو ما سُمِّي دولة الخلافة الإسلامية لم يتجه «المجاهدون»، أو المقاتلون لتحرير فلسطين، بل مارسوا القتل والعدوان على مواطنيهم، وبني جلدتهم، وينطبق الأمر نفسه على تكوينات إرهابية، مثل: تنظيم الدولة الإسلامية في سيناء، أو القاعدة في عدة بلدان، الذين كبدوا المسلمين أنفسهم خسائر لا تقارن بما تمارسه إسرائيل من عدوان على الفلسطينيين، والدول العربية.

تشكل هذه المفارقة سببًا مباشرًا في توالي القضية الفلسطينية في الوعي الجمعي العربي، ليس هذا فحسب، وإنما هناك أسباب أخرى منها: الأزمات الاقتصادية المتوالية، واضطراب الأحوال الداخلية في العديد من الدول العربية؛ مما

عن ذهن الشباب العربي يومًا، سواء بمشاهد القهر والعدوان على الفضائيات، أو بالتفاعل الكثيف على وسائل التواصل الاجتماعي في وقتنا هذا، أو بالتوثيق التاريخي، والأدب، والفن.

خفوت وليس اختفاء

شهد العقد الأخير خفوتًا للقضية الفلسطينية في الوعي العربي، توارت قليلًا، لكنها لم تختف. هناك أسباب عديدة وراء هذه الحالة المؤقتة، التي ما لبثت أن تغيرت. من أهم هذه الأسباب: انكفاء الشعوب العربية على مشكلاتها الداخلية، ولا سيما في البلدان التي شهدت تغيرات سياسية، وتحديات أمنية، وتفشى فيها الإرهاب، وهي من الدول التي كانت تدافع عن القضية الفلسطينية، وتدعمها، ولو على صعيد الخطاب السياسي، مثل: العراق، وسوريا، وليبيا.

وقد ظلت مصر رغم كل التحديات التي مرت بها في العقد الأخير مدافعة عن القضية الفلسطينية في سياساتها الخارجية، وفي المحافل الدولية. واللافت للنظر أن الظاهرة الإسلامية، التي تتحدث في خطاباتها عن مقاومة اليهود، وتحرير الأرض،

عنها قبل السابع من أكتوبر ٢٠٢٣، باستثناء أصوات قليلة، من بينها مصر التي لم تُغيّر خطابها، وظلت متمسكة به في المحافل الإقليمية كلها والدولية، وهو قيام دولة فلسطينية على حدود ٤ يونيو ١٩٦٧، وعاصمتها القدس الشرقية، وهو ما يتسق مع الشرعية الدولية.

انتعاش الوعي العربي بالقضية الفلسطينية

شكّلت أحداث ٧ أكتوبر ٢٠٢٣، عودة القضية الفلسطينية بقوة إلى الوعي العربي، إذ على الرغم من أن بعض الساسة والمحللين رأوا أن ما قامت به حماس، وبقية الفصائل المسلحة من هجوم على المستوطنات، وقتل وجرح، واتخاذ بعض الإسرائيليين رهائن يمثل عملاً غير محسوب العواقب، فإن الشارع العربي الذي ظل لسنوات طويلة يعاني الهزائم المتكررة في فلسطين، وجد في ذلك بعضاً من رد الاعتبار، وشعوراً بالنشوة بعد سنوات طويلة من القهر، والظلم، والتنكيل الذي تمارسه إسرائيل في حق الشعب الفلسطيني، وقد كان جانباً من هذا الشعور أن ذلك حدث في اليوم التالي لمرور خمسين عاماً على انتصارات أكتوبر المجيدة عام ١٩٧٣، والتي شكّلت أول حرب حقيقية يخوضها الجيش المصري، بمساندة بعض الأشقاء العرب، ويحقق انتصاراً على إسرائيل، واسترداداً للأراضي المحتلة.

وقد ازداد الوعي العربي بالقضية الفلسطينية مع انتهاج إسرائيل سياسة العقاب الجماعي، اللاإنساني في حق أهالي غزة، وامتدت الاعتداءات إلى الضفة الغربية، وقد أدركت الشعوب العربية أن إسرائيل ليست استعماراً استيطانياً فقط، لكنها أيضاً دولة تتحلل من المواثيق الدولية كلها، وتنتهج سياسة الإبادة الجماعية في حق مدنيين عُزل، وتتمتع بمساندة الدول الكبرى، ويقف العالم مكتوف الأيدي، لا يفعل شيئاً

جعل شعوبها أكثر انشغالاً بهمومها الداخلية، والانقسام الفلسطيني-الفلسطيني ذاته، والذي عجزت دول عربية في مقدمتها مصر عن تجاوزه، ورأب الصدع، وقد خفض - دون شك - الانقسام بين الفلسطينيين في البلدان العربية التي ليست على خط المواجهة، ولا سيما بعد استيلاء حماس على غزة عام ٢٠٠٧، من ثقل القضية في ذهن المواطن العربي، وجعله أكثر تقبلاً للسلام، أو التطبيع مع إسرائيل دون حل، أو تسوية للقضية الفلسطينية. وقد رأينا كتابات كثيرة في هذا الاتجاه أحاطت بما يعرف بالاتفاقات الإبراهيمية التي عُقدت خلال فترة حكم الرئيس الأمريكي «دونالد ترامب» بين عدد من الدول العربية وإسرائيل، والتي لم يكن حل القضية الفلسطينية شرطاً أساسياً أو مكماً لهذه الاتفاقات، وبينما خطت مصر مسيرة السلام في عام ١٩٧٩، مع وضع تصور شامل لحل القضية الفلسطينية، أو إنهاء الصراع العربي-الإسرائيلي بمشتملاته، ظل الشعب المصري ذاته أقل إقبالاً على التطبيع مع إسرائيل، بل وفَصَلَ بشكل واضح بين علاقات الدولة المصرية الخارجية، والتي تحكمها اعتبارات الأمن القومي والمصالح العليا، وبين عاطفة ونفسية وتقبل المصريين للسلام مع إسرائيل.

هذه الصيغة لم نجدها في الاتفاقات الإبراهيمية، والتي اتخذت في المقام الأول منحى التطبيع. ولا يخفى أن انشغال الدول العربية بالشأن الداخلي، وصعوبة الأوضاع الاقتصادية، والاضطراب السياسي، ومواجهة الإرهاب، رافقه اتجاه كثيف من إدارة «دونالد ترامب» نحو إجهاض القضية الفلسطينية سواء بإطلاق يد الحكومة الإسرائيلية في الاستيطان، وهدم بيوت الفلسطينيين، وتعميق الانقسام بين الضفة الغربية وقطاع غزة، وفرض مزيد من الهيمنة الإسرائيلية على القدس، وإنهاء حل الدولتين عملياً، والحيلولة دون إقامة الدولة الفلسطينية، التي لم يعد أحد يتحدث

ويظل السؤال: لماذا عادت بقوة القضية الفلسطينية في الوعي الجمعي العربي؟

تتعدد الأسباب. بالتأكيد فإن الظلم الذي يواجهه الشعب الفلسطيني، ومشاهد القتل والدمار وانتهاك حرمة الحياة على أرض غزة، حركت الشعور بالغضب في نفوس العرب، ولا سيما الأجيال الشابة، والذين عبّروا عن مشاعرهم الغاضبة أون لاین، وأوف لاین.

على صعيد «أون لاین» شكّلت منصات التواصل الاجتماعي، والتي دخلت بقوة على الخط في هذه الأزمة، مجالاً واسعاً للتنفيس، والتعبير عن الغضب، وبناء الوعي المشترك بين أجيال من الشباب تخطت حدود الدول، وعبرت الثقافات المختلفة، وجعلت الشباب العربي مشاركاً في تفاعل ممتد مع أقرانه على مستوى العالم، ومارس الشباب الفلسطيني ذاته دوراً مهماً في التوثيق، وحفظ الذاكرة، والتنديد بمآسي العدوان الإسرائيلي. ويمثل «التيك توك» وتطبيق x تويتير سابقاً، مجالاً نشيط من خلاله جيل Z في هذه الأزمة، من خلال فيديوهات توثق ما يحدث على الأرض، بطابع لا يخلو من سخرية المأساة ذاتها، على حد تعبير أحد أساتذة التاريخ الحديث في بريطانيا أن الشباب شاهدوا على هواتفهم المحمولة

تجاه ما تقوم به إسرائيل. فقد عبّرت الشعوب العربية عن تعاطفها، وتضامنها، بالمظاهرات الحاشدة التي ارتجت لها العواصم العربية، والتي تلاقت مع المظاهرات المؤيدة للفلسطينيين التي اجتاحت دول العالم، التي تؤيد حكوماتها إسرائيل وتناصرها. ووجدنا جيلاً جديداً من الشباب في شتى بقاع المعمورة يتعاطف، ويساند، ويضغط على سياسات حكوماته في اتجاه رفع الظلم عن الشعب الفلسطيني، وهذه ظاهرة لم تحدث من قبل على هذه الدرجة من الاتساع. وظهر ساسة، وأكاديميون، وفنانون، ونشطاء مجتمع مدني في شتى دول العالم ينتقدون إسرائيل، ويطالبون بحقوق الشعب الفلسطيني.

ولعل زخم التعاطف الشعبي الشديد مع القضية الفلسطينية من المحيط إلى الخليج العربي يثبت بجلاء، أن هذه القضية لا تزال تحتل مركزاً محورياً في العقل الجمعي العربي، ومهما دفعت بها أحداث كي تتوارى أو تقبع قليلاً في الظل، فإنها ما لبثت أن استيقظت، وعبّرت عن نفسها بقوة، ولا سيما في ظل صمود أهالي غزة، وتكبدتهم عشرات الآلاف من القتلى والجرحى، وتدمير منازلهم وتحمل التهجير والعيش في ظروف غير إنسانية في ملحمة تمتد فصولها لشهور وأيام.



فيديوهات وصورًا لن يكون في مقدورهم نسيانها. وسوف تشكل دون شك وعيهم تجاه القضية الفلسطينية.

ويرى متخصص آخر في وسائل التواصل الاجتماعي، أن نشر الفيديوهات المأساوية من غزة، وإعادة مشاركتها مرات ومرات، أدى إلى تحول جانب من الرأي العام في أوساط الشباب في الولايات المتحدة إلى التعاطف مع الفلسطينيين ضد إسرائيل بنسبة تصل إلى ٧٠٪، وإن كان من غير الواضح الأساس الذي بنيت عليه هذه الإحصائية، إلا أنه من الظاهر أن منصات التواصل الإلكتروني وفرت مجالًا واسعًا للتفاعل بين الشباب. صحيح أن هناك من يتعاطف مع إسرائيل، إلا أن النسبة الغالبة من المتابعين والمعلقين كانوا أكثر تعاطفًا مع الفلسطينيين في ظل استقطاب حاد للرأي.

ومن ناحية ثانية على صعيد «أوف لاين»، أي التفاعل الحي بدلًا من التفاعل على العالم الافتراضي، فقد كانت التظاهرات في كل مكان، وارتداء «الكوفية الفلسطينية» رمزًا مهملًا لحالة من التماهي الوجداني مع قضية طغت على اهتمامات الشباب العربي، الذي ربما كان يبحث عن معنى وغاية له في منطقة مفعمة بالاضطرابات، وعدم اليقين.

وختامًا، رغم أن هناك مَنْ وجّه الانتقادات لحركة حماس وشركائها من الفصائل الأخرى، على فتح جبهة صراع، وإعطاء فرصة لإسرائيل لممارسة عدوانها على سكان غزة العزل على أوسع نطاق، فإن الرأي العام العربي أدرك أن الإشكالية ليست في المقاومة، ولكن في الاحتلال ذاته، وسوف تستمر المقاومة ما دام الاحتلال مستمرًا، ولا بديل سوى إنهاء الاحتلال الإسرائيلي للأراضي الفلسطينية، وتمكين الفلسطينيين من إقامة دولتهم، وعاصمتها القدس الشرقية. وقد تبين أنه مهما حاولت إسرائيل طمس الهوية الفلسطينية، وتصفية القضية الفلسطينية، فلن تستطيع أن تفعل ذلك، بل على العكس، أسهم عدوانها غير المسبوق، إنسانيًا وتاريخيًا، في إيقاظ القضية الفلسطينية في عواصم العالم، ومشاورات الساسة، وأحاديث الإعلام، بما لم يحدث في العقود الثلاثة الأخيرة، وبدأ الحديث عن ضرورة إنهاء الاحتلال، وإقامة الدولة الفلسطينية بوصفه الحل المستدام لإيقاف دائرة العنف في فلسطين، والتي بدأ يستشعر العالم خطورة أن يمتد الصراع، ويتحول إلى مواجهات أكثر ضراوة على مستوى المنطقة.



في فهم التهميش الاجتماعي وسبل المعالجة

أ.د. هويدا عدلي

أستاذ العلوم السياسية - المركز
القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية



والضعيفة من اللحاق بركب التنمية، وهي:

١. التمييز على أساس أي سبب، سواء كان النوع أو الدين أو الطبقة أو الإعاقة، وغيره، وما يفرضه ذلك من تعرض أصحاب هذه الهويات إلى سوء المعاملة أو الحرمان من حقوقهم بناءً على هويتهم.
٢. الجغرافيا التي تسبب - في بعض الأحيان - عزلة مجموعات من البشر جغرافيًا، والحد من قدرتهم على التنقل والتواصل مع العالم الخارجي، وكذلك حرمان بعض المناطق من الخدمات العامة والبنية الأساسية، وغيرها من الفرص والحقوق. وبالطبع يؤثر الموقع الريفي أو الحضري أو العيش في مستوطنات عشوائية أو أحياء فقيرة، وكذلك التوزيع غير المتكافئ لمكتسبات التنمية في نوعية البنى التحتية والحصول على الخدمات والفرص.

٣. الافتقار إلى الحكم الجيد، حيث تواجه مجموعات من البشر جوانب كثيرة من الحرمان؛ بسبب عدم فعالية المؤسسات، وعدم كفاءتها وتردي جودة ما تقدمه من خدمات، وكذلك حرمانهم من المشاركة في التعبير عن أنفسهم والتأثير في عملية صنع السياسة. ومما لا شك فيه، عندما يُنظر إلى الحكومات على أنها غير فعالة في معالجة قضايا الحد من الفقر وعدم المساواة، فإن مستويات الثقة بين المواطن والدولة تتراجع خاصة لو كانت معايير توزيع الفرص والخدمات يشوبها الفساد والمحسوبية.

يجب ألا يُترك أحد خلف الركب leaving no one behind شعار رفعته الأهداف الإنمائية للتنمية المستدامة ٢٠٣٠، يخاطب صلب قضية التهميش الاجتماعي social marginalization بتعقيدها وتداخلات متغيراتها. يجب ألا يُترك أحد خلف الركب؛ يعني التعهد بالوصول إلى الفئات المستبعدة أولاً، وما ينطوي على ذلك من اتخاذ إجراءات واضحة للقضاء على الفقر المدقع، والحد من أوجه التفاوت واللامساواة ومواجهة التمييز ^(١). والحقيقة أن مفهوم التهميش الاجتماعي يتداخل مع مفاهيم أخرى عديدة وربما من أكثرها تداخلاً وربما ترادفًا مفهوم الاستبعاد الاجتماعي social exclusion، وربما أقلها ظهورًا مفهوم الطرفية peripheralization، هذا المفهوم الذي يلقي بالضوء على العلاقة بين التهميش الاجتماعي، وغياب العدالة المكانية والتنمية غير المتوازنة جغرافيًا ^(٢). حدد كثير من أدبيات التنمية المستدامة مجموعة من الأسباب المتقاطعة المسببة للتهميش الاجتماعي؛ وهي التمييز والجغرافيا والهشاشة للصدمات والحالة السوسيو-اقتصادية، والحوكمة ^(٣).

أشار كل من البرنامج الإنمائي للأمم المتحدة في ورقته المعنونة: «ماذا يعني يجب ألا يُترك أحد خلف الركب، وكذلك تقرير التنمية الإنسانية العربية: «حتى لا يتخلف أحد عن الركب - نحو المواطنة الشاملة في البلدان العربية ٢٠١٩، إلى خمس مناطق أساسية تدفع نحو الإقصاء، وتمنع الفئات الهشة

التحدي الرئيس لأي جهود تنموية في كيفية الوصول إلى هذه الفئات المهمشة والمستبعدة، فكثير من جهود مكافحة الفقر، وكذلك التمكين لم تنجح في الوصول إلى هذه الفئات؛ بسبب أنها فئات بلا صوت مسموع وتكاد تكون غير مرئية^(٤). والحقيقة أن هذا التحدي كان المحرك الأول والجوهري لتجارب التخرج من الفقر، والتي توجهت بالأساس إلى مَنْ يعانون الفقر المدقع.

وعلى صعيد موازٍ ارتبط مفهوم التهميش أو الاستبعاد الاجتماعي بقضية محورية في أجندة ٢٠٣٠، وهي التفاوتات واللامساواة مع الإقرار بأنه على الرغم من تحسن مستويات المعيشة في كثير من البلدان، فإن التفاوتات واللامساواة ما زالت مستمرة، بل وزادت عن ذي قبل. وهناك أسباب متعددة وراء ذلك، منها: حدوث تحولات اقتصادية كبيرة مع الحد من الإنفاق على الحماية الاجتماعية وتطبيق سياسات نمو اقتصادي لم تراعى ولم تركز بالقدر الكافي على الجماعات المهمشة. كما تتجلى التفاوتات في النفاذ إلى الفرص، مثل: التفاوت واللامساواة في الحصول على الرعاية الصحية والمياه الصالحة للشرب والصرف الصحي والتعليم^(٥).

وعلى الرغم من وجود أسباب متقاطعة للتهميش الاجتماعي، فإن الفجوة المكانية تظل من أكثر الأسباب هيكلية، فالفقر ليس مجرد حالة أسرة فحسب، ولكنه أيضًا حالة مجتمع محلي، حيث تتوافر أو لا تتوافر الفرص والموارد. فالتهميش لا يتحدد بعدم القدرة على النفاذ إلى الموارد والفرص فحسب، ولكن يتحدد أيضًا بمدى توافر هذه الفرص والموارد. إن فهم التشابكات بين الفقر والتهميش والمكان يتجلى في الفجوة المكانية العالمية بين الريف والحضر، فالفقر قضية ريفية بالأساس وبالأخص الفقر المدقع، فوفقًا لمجموعة البنك الدولي، ٨٠% من الفقراء فقرًا مدقعًا يعيشون في الريف^(٦).

٤. الوضع الاقتصادي والاجتماعي للمجموعات التي تواجه الحرمان، والذي يتمثل في ضعف مستوى الإنجاز التعليمي، وتدني الدخل، وعدم القدرة على المنافسة في سوق العمل، وعدم توافر متطلبات الحياة من مياه صالحة للشرب وصرف صحي آمن، وكذلك حماية اجتماعية. فعلى سبيل المثال، من أكثر الملامح الدالة على هذا البعد من الإقصاء هو ارتفاع معدلات البطالة في المنطقة العربية مقارنة بالمستويات العالمية، حيث تبلغ معدلات البطالة ١٠%، وهو ما يقرب ضعف المتوسط العالمي مع وجود تباينات قطرية واضحة. وكذلك الأمر فيما يتعلق بمعدلات الالتحاق بالتعليم، والتي رغم أنها تواكب المعدلات العالمية، فإنها تتخلف إلى حد كبير من حيث الجودة، حيث يعاني الطلاب أداءً دون المتوسط في العلوم والقراءة والرياضيات مقارنةً بالمتوسطات العالمية.

٥. الصدمات والهشاشة للصدمات، حيث تعيش مجموعات من البشر في ظل بيئات غير آمنة بسبب الصراعات والحروب والإرهاب، وغيرها من أشكال الصدمات الصحية والاقتصادية. فعلى سبيل المثال، أثر التدهور البيئي الحاد وسوء إدارة الموارد مثل: المياه، والاعتماد الكبير على الواردات الغذائية في البلدان الأقل نموًا في المنطقة العربية، وكذلك فئات السكان الأشد ضعفًا، وقد توارى مع ذلك ضعف مؤسسي، وعدم القدرة على توفير النموذج الإنمائي القابل للتكيف مع الاحتياجات المتزايدة للسكان؛ مما قوض القدرة على الصمود أمام الصدمات بالذات للفئات الأكثر ضعفًا، مثل: الفقراء وصغار المزارعين والرعاة، وغيرهم.

إن التقاطع بين هذه الأسباب يخلق ما يمكن أن يطلق عليه الفجوة المركبة أو طبقات الحرمان، حيث لا يواجه الشخص الذي يعاني الحرمان شكلاً واحدًا من الحرمان، ولكن يواجه أشكالاً عدة. ويكمن

سبل المعالجة

تنطلق منهجية مواجهة التهميش الاجتماعي من مخاطبة الأسباب المؤدية إلى الإقصاء والاستبعاد الاجتماعي التي سبقت الإشارة إليها، والسعي إلى فهم التشابكات بين هذه الأسباب. ومما لا شك فيه أن أولى خطوات فهم هذه الأسباب وما بينها من تشابكات يرتبط بالبيانات المطلوبة، وهي المتطلب الأول لتصميم السياسات والتدخلات الناجعة، والقادرة على التعامل مع المناطق المهمشة والفئات الهشة والضعيفة.

ومن ضمن أخطر الأسباب التي تؤدي إلى عدم القدرة على التعامل مع التهميش الاجتماعي عبر سياسات وتدخلات ملائمة هو فجوات البيانات والمعلومات عن البشر التي توجد خلف الركب، فالبيانات الكمية عبر المسوح القومية تخفي الكثير عن هذه المجموعات، والتي يجب أن يتم استكمال المعلومات عنهم من بيانات كيفية مكملة لفهم لماذا هم مهمشون. وفي هذه الحالة، قد تكون السبيل إلى المعرفة هي جمع البيانات من المجتمع المحلي، وعن المجتمع المحلي، وقد تكون البيانات السردية الجزئية ذات دلالة كبيرة micro-narrative data خاصة في الكشف عن طبقات الحرمان والتهميش الاجتماعي، وتبيان أي الحلقات أقوى وأكثر تأثيرًا. بالطبع توجد أنماط أخرى من التحليل الكيفي الذي يمكن أن تستخدم مثل التحليل الإثنوجرافي، والتشاور واسع النطاق مع المجتمع عبر مجموعات ممثلة لكل الفئات الاجتماعية.^(٧)

كذلك تبرز الحاجة إلى رسم دقيق لخرائط التهميش وتقاطعاتها وتركزاتها الجغرافية وخصائصها الديمغرافية والسوسيو-اقتصادية، وكذلك صوتها السياسي. كما أن هذه النوعية من الخرائط لا بد أن تضع في اعتبارها حالة المجتمعات المحلية التي تتركز فيها هذه الفئات من حيث توافر الفرص والموارد، والخدمات الأساسية، مثل: المرافق

الصحية والتعليمية والبنية الأساسية، مثل: مياه الشرب الصالحة، والكهرباء، وغيرها، وكذلك الأسواق وفرص العمل، وعناصر الإنتاج، فضلاً عن طبيعة الموقع الجغرافي والظروف المناخية لهذه المناطق الجغرافية، مثلاً: هل هناك عزلة جغرافية نسبية، وما طبيعة المناخ وما يرتبط به من صدمات مناخية تجعل وضع المجتمع المحلي على درجة كبيرة من الهشاشة؟ وغيرها من العوامل المكانية التي تشرح بدقة تأثيرات حالة المكان في التهميش ودوره في تعميق الاستبعاد الاجتماعي.

إضافة إلى ما سبق، تظهر أهمية تصميم استراتيجيات تستجيب لاحتياجات سكان المجتمع المحلي، وطبيعة المكان place-based strategies. وجدير بالذكر أن هذا المصطلح يستخدم في التخطيط الإقليمي، حيث يشير إلى مخاطبة التحديات والفرص الموجودة في منطقة جغرافية محددة، فلم يعد يصلح مع المناطق التي تعاني التهميش الاجتماعي تطبيق نموذج تنموي يصلح للجميع one size never fits all، بل يتعين تصميم وتنفيذ سياسات وتدخلات مناسبة لطبيعة المكان واحتياجات سكانه. وبالطبع هذه النوعية من الاستراتيجيات تستطيع التوفيق بين احتياجات الفرد، وطبيعة المكان بناء على فهم تشابكات التهميش وتعقيداته، والتي لا تفصل بين الفرد والمكان.

فمن خلال الاستراتيجيات ذات البعد المكاني، يتم توفير الفرص من خلال توجيه الاستثمارات نحوها مع ضمان مشاركة المجتمع المحلي وإتاحة الفرصة لسماع الأصوات المختلفة. وفي هذا الإطار، تتعدد المداخل مثل: ما يطلق عليه مناطق التنمية الاقتصادية economic development zones، حيث تُشجع الدولة النمو الاقتصادي في هذه المناطق من خلال توفير حوافز لتأسيس الشركات من أجل خلق الوظائف. وعلى المنوال نفسه، مناطق تحسين التعليم education improvement zones، حيث يتم توجيه المزيد من الموارد والدعم للمؤسسات

لا بد من التفكير في كيفية تمكين هذه الفئات، فالهدف من برامج الحماية الاجتماعية يجب ألا ينحصر في التخفيف من آثار الحرمان على الإنسان، ولكن لا بد أن يمتد إلى كيفية تحرير الإنسان من الفقر عبر تمكينه اقتصاديًا واجتماعيًا.

وختامًا، أصبحت الصدمات سمة العصر. فلم تكن جائحة كوفيد-١٩ هي الأولى ولن تكون الأخيرة، فالتغيرات المناخية أصبحت من أكثر المهددات الراهنة، وخاصة على صغار المنتجين، سواء كانوا مزارعين أو صيادين، أو غيرهم؛ مما يستدعي تصميم برامج حماية اجتماعية مستجيبة للصدمات أيًا كان نوعها، وقادرة على حماية القدرات الإنتاجية للفئات الأضعف عبر برامج مرنة.

التعليمية من أجل تحسين النواتج التعليمية للطلبة، وتوفير فرص أفضل للحراك والتقدم.^(٨)

ونظرًا لتعدد عوامل الإقصاء، فإن التفكير في برامج حماية اجتماعية ذات بعد تمكيني يعد أمرًا ضروريًا، فلا يمكن التعامل مع عامل التمييز دون توفير برامج حماية اجتماعية للفئات الهشة بسبب النوع أو العمر أو الحالة الجسمانية أو مجموعة عناصر إقصائية مجتمعة. كما يجب أن تخاطب هذه البرامج الأسباب الهيكلية للتمييز، وهل هي نتاج سياسات معينة أم ثقافة ما أم الاثنين معًا؟ مما لا شك فيه أن الحديث عن برامج حماية اجتماعية متنوعة كي تناسب احتياجات كل فئة أمر مهم من جانب، فلم تعد فكرة برامج الحماية الاجتماعية الصالحة للجميع فكرة صائبة، وعلى صعيد موازٍ

الهوامش والمراجع

- (1) UNDP, What Does It Mean to Leave No One Behind, A UNDP Discussion Paper and Framework for Implementation, July 2018
- (2) Bernt, M. & Colini, L., Exclusion, Marginalization and Peripheralization, Conceptual Concerns in the Study of Urban Inequalities, Leibniz Institute for Regional Development and Structural Planning, Working Paper No.49, April 2013
- (3) Ibid
- (٤) انظر المزيد في تقرير التنمية الإنسانية العربية - ورقة بحثية، حتى لا يتخلف أحد عن الركب: نحو المواطنة الشاملة في البلدان العربية، ٢٠١٩.
- UNDP, What Does It Mean to Leave No One Behind, op.cit
- (5) UNESCAP, Addressing Inequalities and Social Inclusion as an Integral Part of the 2030 Agenda for Sustainable Development and the Sustainable Development Goals, <https://www.unescap.org/sites/default>
- (6) IEG - World Bank Group, Growing the Rural Nonfarm Economy to Alleviate Poverty, <http://ieg.worldbankgroup.org/evaluations/rural-nonfarm-economy>
- (7) Human Rights Mainstreaming Fund, Operationalizing Leaving No One Behind, Good Practice Note for UN Country Team, UN Sustainable Development Group, 2022. <https://unsdg.un.org/sites/default/files/2022-04/operationalizing>
- (8) United Way NCA, Place-Based Strategies: What are They and How Do They Work? ALICE Reports, Jan 26, 2024. www.unitedwaynca.org

عقدة "الماسادا".. الصدمة المختارة وجرائم الحرب الإسرائيلية

د. إسراء أحمد إسماعيل

مدير الإدارة العامة للقضايا الاستراتيجية - مركز
المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء



اليهود، والتي تدفعهم إلى تقبل فكرة الاعتداء والإيذاء كرد فعل على الإحساس بالدونية، فهي عملية ديناميكية تمر بعدة مراحل، حيث تنطوي على إدراك وقوع صدمة من جانب مجموعات كبرى من الأفراد، وهذه الصدمة تتمثل في مزاعم وقوع الإبادة النازية لليهود (المحرقة أو الهولوكوست)، ومن هذا المنطلق تصبح هوية المجموعة الكبرى أقوى عند وقوع هجمات أو صراعات أخرى، ويتولد مفهوم الضحية الجماعية الذي يتبادر إلى أذهان المجموعة من خلال الذاكرة الجماعية لليهود، فيصبح دافعًا للانتقام في حالة اندلاع أي صراع، أو وقوع أي هجوم عليهم، وتنتقل المأساة المشتركة عبر الأجيال، ويُطلق علماء الاجتماع على هذه الحالة مفهوم الصدمة المختارة *chosen trauma*، والتي تعني قيام اليهود بتبني رواية الضحية والمظلومية، واختيار هذه الصدمة (المحرقة) لتبرير الفضائع المعاصرة المستمرة.^(١)

وقد أرجع بعض العلماء هذه الحالة إلى ما قبل حادثة المحرقة المزعومة بزمان بعيد، حيث أشار بعضهم إلى ما يُطلق عليه متلازمة الماسادا *Masada Syndrome*، والتي ترجع جذورها إلى سنة ٧٠ من الميلاد، حينما فرّت مجموعة من اليهود من بطش الرومان إلى جبل الماسادا (أو مسعدة)، وبعد محاصرة الرومان لهم قرروا عدم الاستسلام، وفضلوا الانتحار الجماعي. ومنذ ذلك الحين أصبح لديهم إحساس بأن العالم لديه نوايا سلبية

على مدار العقود الماضية وقع الفلسطينيون ضحايا للفضائع وجرائم الحرب الإسرائيلية، مثل: الاستيطان غير القانوني، وعمليات القتل، والإخلاء والتمييز المنهجي، وآخرها الحرب في غزة التي تسببت في تدمير قطاع غزة، بحيث أصبح مكانًا لا يصلح للعيش. وعلى الرغم من النداءات العالمية المتتالية من مختلف دول العالم بأهمية وقف إطلاق النار، وإنفاذ المساعدات الإنسانية، والسعي إلى تحقيق السلام الدائم، فإن إسرائيل مضت في ممارساتها العدائية دون الالتفات إلى المطالبات الدولية، الأمر الذي يثير التساؤل بشأن مبررات استمرار الاعتداءات، والمذابح الإسرائيلية بحق الفلسطينيين، بغض النظر عن مبرراتها الخاصة بالرد على هجمات حماس في السابع من أكتوبر ٢٠٢٣؛ إذ إن الاعتداءات الإسرائيلية على الفلسطينيين تواصلت حتى قبل هجمات حماس، كذلك يثور التساؤل بشأن أسباب الدعم الغربي لإسرائيل ومحدودية الإدانة الغربية للممارسات الإسرائيلية، لا سيّما من جانب الدول التي لطالما تشدّقت بأهمية احترام حقوق الإنسان.

وفي محاولة للإجابة عن هذه التساؤلات يمكن التطرق إلى مسارين؛ أحدهما نفسي واجتماعي، والآخر سياسي؛ أمّا النفسي والاجتماعي، فيتعلّق بمفهوم الضحية الجماعية *collective victimhood* كأحد الدوافع التي تناولها علماء الاجتماع بالشرح، والتي تشير إلى عقدة الاضطهاد التي يعانيها



خلال السنوات الماضية إلى الترويج لنفسها على أنها الديمقراطية الوحيدة في المنطقة، إضافةً إلى شعور الدول الغربية بالذنب مما ارتكبته ألمانيا النازية من مذبحة «الهولوكوست» المزعومة، وهو الأمر الذي دفع الغرب إلى دعم إسرائيل، وفي هذا الإطار، تشير التحليلات إلى أن الدول الغربية تجاهلت حقيقة أن إسرائيل تمارس الديمقراطية مع مواطنيها اليهود فقط، في مقابل ممارسة التمييز والفصل العنصري مع المواطنين العرب من سكان الدولة الأصليين.

وفي الواقع، فإن الصورة الذهنية الزائفة لإسرائيل التي يتم الترويج لها باعتبارها دولة ديمقراطية بدأت تتصدع مع وصول الائتلاف الإسرائيلي اليميني بقيادة «بنيامين نتنياهو» إلى الحكم، وهو الأمر الذي تجلّى في محاولات الحكومة الإسرائيلية تقويض النظام القضائي، وتخريب العمل بنظام الفصل بين السلطات. ويرى محللون أن دعم الدول الغربية لإسرائيل في حربها على غزة يؤوّل إلى الرغبة في استرجاع الصورة النمطية عن إسرائيل، والمتمثلة في كونها تدافع عن نفسها بشكل مشروع في تلك الحرب التي تخوضها ضد الجماعات الفلسطينية المسلحة، فضلاً عن الرغبة في الترويج لتلك الحرب على أنها حرب بين الديمقراطية الليبرالية في مواجهة التطرّف الديني، في حين أن الواقع الحالي الذي يُشير إلى استشهاد

تجاههم، وأسهم التاريخ الطويل من إحساسهم بالاضطهاد - والذي تجسد في المحرقة المزعومة - في ترسيخ عقلية الحصار، والتي تؤثر بدورها في المواقف والسلوكيات الإسرائيلية، والمنظور الإسرائيلي للدفاع عن النفس، والذي ينطوي في واقع الأمر على تبرير العنف والقتل والإرهاب لأية جهة تعُدّ مصدر تهديد للإسرائيليين.^(٦)

وعلى هذا النحو، تناقل اليهود عقدة أو «متلازمة الماسادا»، و«الصدمة المختارة» عبر الأجيال، وأصبحت حافزاً للسيطرة على القدس واحتلال الأراضي الفلسطينية، وأية مقاومة من الجانب الفلسطيني تُقابل بمنتهى العنف، ولذلك، وقع الفلسطينيون على مدار عقود ضحايا عمليات الطرد والقتل، والاحتلال العسكري، والاعتقال القسري، وجرائم الحرب، وانتهاكات حقوق الإنسان، وعلى الرغم من استنكار هذه الجرائم من قبل العديد من المنظمات الدولية، فإن إسرائيل تُبرر ممارساتها من منطلق فكرة «الصدمة المختارة».^(٣)

وعلى الجانب الآخر فيما يتعلق بأسباب الدعم الغربي لإسرائيل، فقد تعددت دوافع الغرب لدعم إسرائيل، فقد كانت الولايات المتحدة أول دولة تعترف بحكم الأمر الواقع للحكومة الإسرائيلية الجديدة عندما أعلنت إسرائيل نفسها كدولة في ١٤ مايو ١٩٤٨، وظلّت واشنطن أقوى حليف عسكري ودبلوماسي لإسرائيل، لكن الأمر لم يكن دائماً على هذا النحو، فخلال العقدَيْن الأولَيْن بعد الاستقلال، كانت فرنسا الحليف الغربي الرئيس لإسرائيل، التي زودتها بأسلحتها الرئيسة جميعها تقريباً، بما في ذلك الطائرات والدبابات والسفن، فضلاً عن بناء المحطة النووية التي طُوّرت منها الأسلحة الذرية.^(٤)

وترى الدول الغربية أن إسرائيل تمثل أهمية استراتيجية كبرى في منطقة الشرق الأوسط، على اعتبار أنها تشكل امتداداً للقيم الديمقراطية الغربية، فضلاً عن المصالح الاقتصادية فيما يتعلق بالنفط والغاز، وفي هذا الصدد، سعت إسرائيل

وختامًا، يمكن القول، إن عملية تقبُّل الإسرائيليين لإيذاء الفلسطينيين هي عملية ديناميكية نتيجة لمراحل اكتسبت هويتها من خلال الإحساس بالوحدة بين الإسرائيليين نتيجة تعرضهم لتهديد من الخارج، ومن ثم، يهدف الإسرائيليون إلى الانتقام من المحرقة المزعومة من خلال ممارسة العنف، وبالتالي يعاني الفلسطينيون الإرهاب الذي ترعاه الحكومة الإسرائيلية، وهكذا، يتم تبرير استمرار الفظائع المعاصرة ضد الفلسطينيين. وفيما يتعلق بالدعم الغربي لإسرائيل، تشير معطيات الواقع إلى أنه في ظل استمرار المأساة الفلسطينية، فإن الدول الغربية لن تستطيع الاستمرار في سياساتها الداعمة لإسرائيل، حيث أصبح التوجه الدولي مناهضًا إلى حد ما للنهج الذي تتبعه إسرائيل إزاء التعامل مع الحرب في غزة، مع تصاعد المطالبات بوقف إطلاق النار، وحماية المدنيين، وإيصال المساعدات إليهم.

أكثر من ٣٠ ألف فلسطيني، نصفهم من النساء والأطفال على أيدي قوات الجيش الإسرائيلي بغزة، يؤكد أن إسرائيل تهدف إلى تطبيق سياسة التطهير العرقي في مواجهة الفلسطينيين بعد أن دمرت غزة بشكل شبه كامل، وحولتها إلى أرض غير قابلة للحياة.^(٥)

وعلى الرغم من خروج الكثير من التظاهرات الضخمة في عدد من الدول الغربية للتنديد بالفظائع الإسرائيلية في قطاع غزة، فإن إسرائيل تمكّنت من خلال اتباع استراتيجية متطورة لحرب المعلومات من صرف الانتباه عن هذه التظاهرات، مستغلة حالة الاستقطاب في أوروبا، والولايات المتحدة من خلال الترويج لسردية مفادها أن انتقاد الحرب يُعدُّ بمثابة معاداة للسامية؛ مما دفع العديد من النخب السياسية الغربية إلى إعلان دعمهم لإسرائيل؛ خوفًا من اتهامهم بمعاداة السامية.^(٦)

الهوامش والمراجع

- (1) Chosen Trauma and Terrorism: The Jewish Victim Narrative, The Journal of International Social Research, (2023) Volume 16, Issue 98, available at:
<https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/chosen-trauma-and-terrorism-the-jewish-victim-narrative-98415.html>
- (2) Siege mentality in Israel, International Journal of Intercultural Relations, Volume 16, Issue 3, Summer 1992, available at:
<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/014717679290052V>
- (3) Chosen Trauma and Terrorism: The Jewish Victim Narrative, The Journal of International Social Research, Op.Cit.
- (4) US wasn't always Israel's strongest ally - what changed and why?, The Guardian, Thu 16 Nov 2023, available at:
<https://www.theguardian.com/us-news/2023/nov/16/why-israel-allies-explainer>
- (٥) مروان المعشر، الديمقراطية الإسرائيلية الزائفة، مركز مالكوم كير- كارنيجي للشرق الأوسط، ١٣ فبراير ٢٠٢٤، متاح على الرابط التالي:
<https://carnegie-mec.org/diwan/91620>
- (6) How Israel Mastered Information Warfare in Gaza, Foreign Policy, MARCH 11, 2024, available at:
<https://foreignpolicy.com/2024/03/11/israel-gaza-hamas-netanyahu-warfare-misinformation/>



نحو التفريغ السكاني إلى مدن البحر الأحمر

د. إيمان محمد عبد الحكيم

خبيرة الدراسات الاجتماعية والخدمات



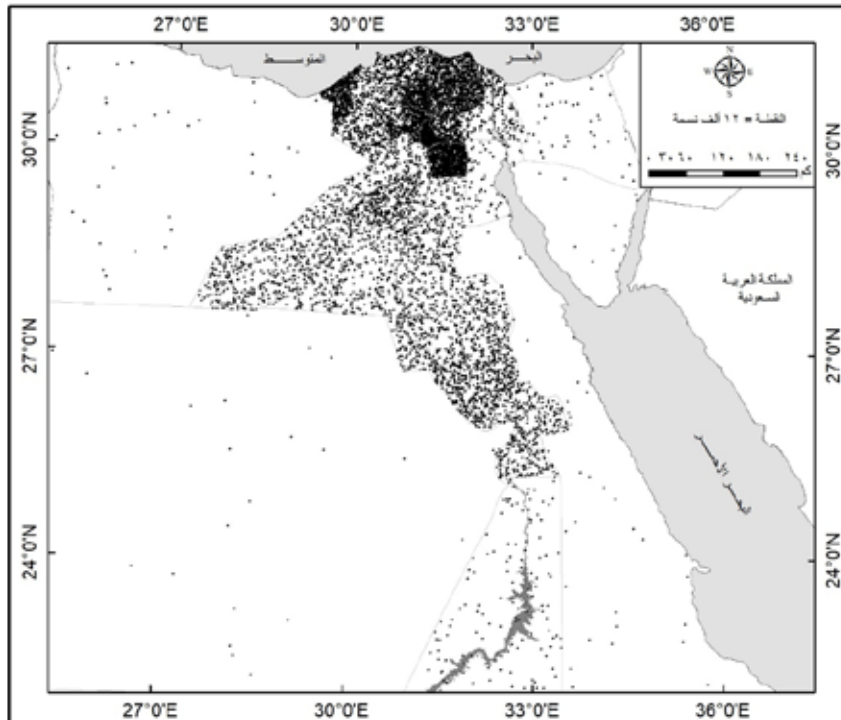
الجغرافي، فتشكل الأراضي الصحراوية نحو ٩٣% من المساحة، وهي أقاليم طاردة للسكان تتسم بالجفاف وشدة الحرارة، وفي المقابل يتركز السكان في النسبة الباقية ٧% فقط من المساحة (الوادي، والدلتا) موضع الأراضي الخصبة؛ مما أدى إلى ظهور مشكلة التكدس في بعض المناطق في مقدمتها مدينة القاهرة، حيث تصل كثافة السكان بها إلى أكثر من ٥٠٠٠ نسمة/كم^٢ (١) في المناطق المأهولة.

يمكن تعريف سياسة «التفريغ السكاني»: بأنها عملية انتقال جزء من السكان من المناطق المتكدسة إلى المناطق المخلخلة سكانيًا، وهي خطوة ذات أهمية في المجتمعات التي تعاني عدم مثالية في التوزيع، بمعنى تركيز السكان في مناطق محددة نتيجة لعوامل جغرافية أو اجتماعية.

مشكلة تكدس السكان في مصر

تعد الأراضي المصرية من أبرز المجتمعات التي تعاني هذه المشكلة؛ بسبب موقعها

شكل (١) توزيع السكان في الجمهورية عام ٢٠٢٣

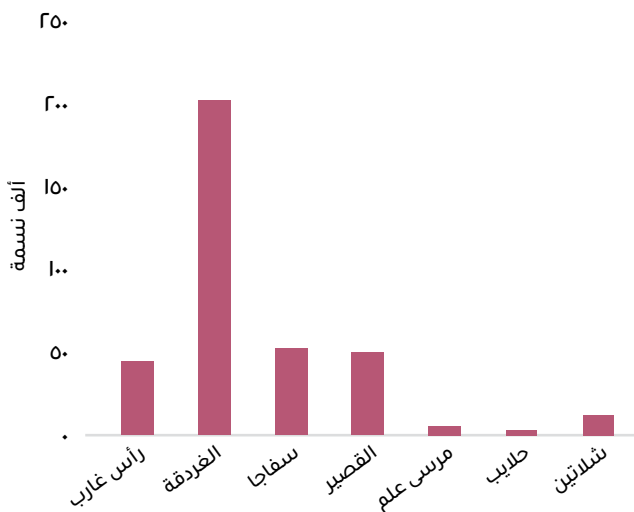


المصدر: من إعداد الباحث اعتمادًا على بيانات الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء



وساعد على ذلك إسهامات شركات البترول والتعدين التي اتخذت موقعها في العمل بجانب دور المحافظة، وأنشأت الخدمات، ومد الطرق، وبناء وحدات سكنية، لتعمير هذه المدن في بداية تاريخها واستقطاب السكان، فتضاعف عددهم سبع مرات منذ بداية نشأتها وحتى الوقت الحالي، ولكن على الرغم من ذلك عند مقارنة معدلات النمو السكاني في القرن الماضي بالقرن الحالي نجد تراجعًا كبيرًا، حيث كانت تتراوح في مدن رأس غارب وسفاجا والقصير والغردقة بين ٤% إلى ١٠% في القرن الماضي، في مقابل ٥% إلى ١٠% في القرن الحالي؛ وذلك بسبب غلق عدة مناجم من الموارد التعدينية بعد استغلال الخامات الموجودة بها.

شكل (٢) حجم السكان في مدن البحر الأحمر عام ٢٠٢١



المصدر: من إعداد الباحث اعتمادًا على بيانات الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء

وبالطبع تنتج عن ذلك آثار سلبية؛ أهمها: الضغط على المرافق والبنية التحتية، وعدم جودة الحياة، وانخفاض نصيب الفرد من حقه في الخدمات، ولإيجاد حل لهذه المشكلة كان لا بد من الخروج عن نطاق الوادي، والدلتا؛ فبالإضافة إلى مشروعات الإسكان والمدن الجديدة التي تبنتها الدولة خلال الفترة الأخيرة في الظهير الصحراوي للمحافظات، يمكن الاتجاه إلى إعادة تعمير المحافظات الحدودية التي تبتعد بمسافة كافية عن المناطق العامرة بالسكان، فتنتج عن ذلك آثار إيجابية أبرزها التخفيف من ضغط السكان على البنية التحتية والخدمات في جميع المناطق المكتظة.^(٢)

المقومات الطبيعية والبشرية لمدن البحر الأحمر

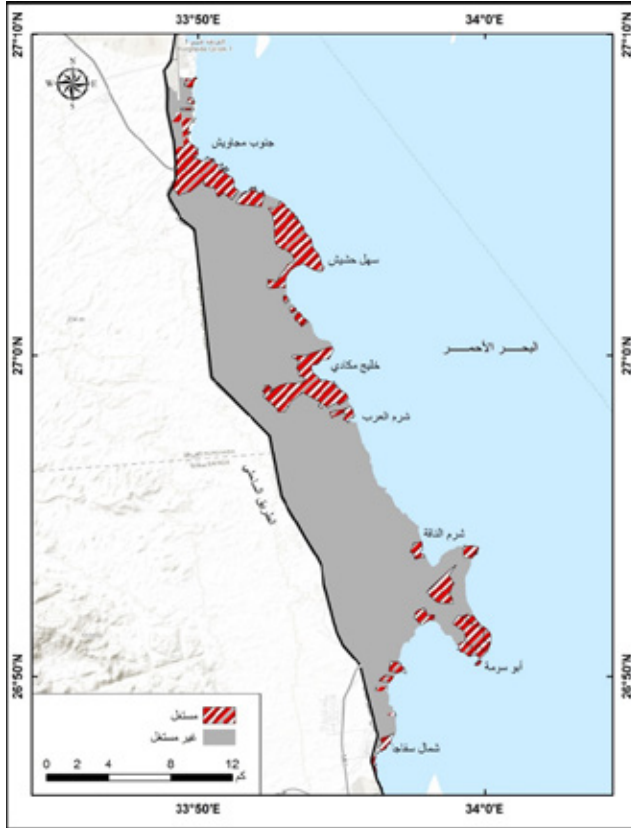
تتمتع محافظة البحر الأحمر، على سبيل المثال، بمقومات طبيعية وموارد أرضية تساعد على إقامة مشروعات تنموية لجذب الأيدي العاملة؛ فهي تضم ٧ مدن على الترتيب: رأس غارب - الغردقة - سفاجا - القصير - مرسى علم - شلاتين - طليب، وتنوع مواردها ما بين الموارد الأرضية والثروات التعدينية مثل: البترول والفوسفات والرصاص والفلسبار والجرانيت، وموارد الطاقة المتجددة (الطاقة الشمسية وطاقة الرياح)، فضلًا عن المناظر الخلابة، والبيئة النظيفة والمياه الصافية، وانتشار الشعاب المرجانية التي جعلتها من أفضل المدن السياحية بالجمهورية.

وهذه المدن مؤهلة لاستقبال مزيد من السكان، حيث يتراوح حجمها السكاني ما بين بضعة آلاف نسمة إلى أكثر من ٥٠ ألف نسمة بخلاف مدينة الغردقة التي تؤدي دورًا إداريًا رئيسًا كعاصمة للمحافظة، حيث يقطنها ما يزيد على ٢٠٠ ألف نسمة^(٣)، والجدير بالذكر أن معظم مدن البحر الأحمر نشأت معتمدة على الهجرة، فهي في الأصل مدن تعدين، كانت عبارة عن معسكرات لاستخراج الخام، ثم تطور حجمها بعد توافد السكان إليها؛ بحثًا عن فرص العمل.

إمكانات مدن البحر الأحمر

شكل (٣)

المناطق المستغلة سياحيًا في قطاع الغردقة - سفاجا



المصدر: من إعداد الباحث اعتمادًا على مرئيات جوجل إيرث

لا تزال هذه المدن تمتلك عدة إمكانات تؤهلها لإقامة مشروعات تنموية تعمل على توفير مزيد من فرص العمل، وجذب عدد أكبر من السكان؛ فقد ظهرت أهميتها كمدن سياحية مع بداية الثمانينيات من القرن الماضي، ولاقت مدن مثل: الغردقة وسفاجا ومرسى علم شهرةً واسعة في السياحة الدولية ورحلات السفاري والسياحة العلاجية، حيث بلغ إجمالي عدد المراكز السياحية في مدن البحر الأحمر ٢٧ مركزًا سياحيًا حسب تقسيم الهيئة العامة للتنمية السياحية.^(٤)

ولا بد أن نذكر هنا أن هذا العدد من المراكز لم يتم إنهاء المشروعات السياحية فيه بالكامل، فهناك مناطق لا تزال تحت التخطيط كما يتبين من الجدول التالي، بل هناك أراضٍ على امتداد الساحل لم تُستغل بعد، بلغت نسبتها أكثر من ٨٠%، يمكن استغلالها في بناء منتجعات سياحية ومشروعات تنموية في المجالات كافة في المستقبل، ويتضح ذلك من شكل (٣) بالتطبيق على قطاع الغردقة - سفاجا.

جدول (١) المساحات المخططة والمنفذة في المراكز السياحية بمحافظة البحر الأحمر

القطاع	المركز	المساحة المخططة	نسبة المعتمد من المخطط	المساحة المنفذة	المساحة المنفذة	نسبة المنفذ من المعتمد	تحت الإنشاء
قطاع الغردقة - سفاجا	خليج الجمشة	٨,١٠٠,٠٠٠	-	-	-	-	-
	الجونة	٣٧,٦٠٦,٩١٨	٩٨	٣٦,٩١٨,٦٧٥	٣٦,٩١٨,٦٧٥	١٠٠	-
	جنوب مجاويش	١٤,٠٧٧,٨١١	٥٩	٨,٣٤٠,٦٩٧	٦,٧٠١,٠٧٦	٨٠	١,٥٣٧,٣١٣
	سهل حشيش	١١,٨٢١,٨٠٤	٣١	١١,٨٢١,٨٠٤	٥,٢٥٤,٦٧٤	٤٤	٦,٥٦٧,١٣٠
	أبو المخادج	٢٣,٣١٩,٧٦٨	٧٤	١٧,٢٨٣,٣٣٦	١١,٥٦١,٧٦٣	٦٧	٢,٧٨١,٢٨٦
	شرم العرب	٢٩,٥٥٤,٤٨٤	١	٤٢٢,٨٢٥	٤٢٢,٨٢٥	١٠٠	-
	شرم الناقة	-	-	٣٦٨,٢٨٣	٣٦٨,٢٨٣	١٠٠	-
	أبو سومة	-	-	١٠,٠٧٣,٢٤٥	١,٥١٠,٩٨٧	١٥	٥٠٣,٦٦٢
	شمال سفاجا	٢٨,٢٥٠,٧٥٨	٤٩	١٣,٨٤١,٠٩٧	٢٢٤,٨١٩	٢	١١,٣١٢,٢٩٠
	الإجمالي	١٥٢,٧٣١,٥٤٣	٦٥	٩٩,٠٦٩,٩٦٢	٦٢,٩٦٣,١٠٢	٦٤	٢٢,٧٠١,٦٨١

القطاع	المركز	المساحة المخططة	نسبة المعتمد من المخطط	المساحة المعتمدة	المساحة المنفذة	نسبة المنفذ من المعتمد	تحت الإنشاء
قطاع سفاجا - القصير	سفاجا- القصير	٨١١,٨٥٨	٧٢	٥٨٢,٨٣٣	٥٧٠,٢٧٣	٩٨	-
	بئر آسل	١٨٥,٤٧١,٤٨٤	١٩	٧,٢٢٢,٢٠٦	٣,٣٢٣,٣٢٧	٤٦	٣,٨٩٨,٨٧٩
	الشرم البحري	٦,٢٢٦,٦٢٦	٩٦	٥,٩٨٤,٥٠٩	٢,٦٧٨,١٢٧	٤٥	٣,٣٠٦,٣٨٢
	مرسى وزر	١٩,٩٩٩,٩٩٩	٥	١,٩٩٩,٩٩٩	-	-	١,٩٩٩,٩٩٩
	رأس طرومبي	١٧,٢٤٤,٢٥٠	٤٣	٧,٤٣٨,٦١٦	-	-	١,٧٩٣,٨٦٧
	جبل الجزيرة	٣٥,١٣٥,١٣٠	٧٦	٢٨,٤٥٩,٥١٣	١٩,١٥٩,٠٣٩	٦٧	١,١٠٠,٧٠٤
	مرسى شوني	٢٤,٠٢٧,٥٩٠	٢٢	٥,٣١٠,٢٨٧	١,٣١٦,٤٤٧	٢٥	١,٤١٢,٨٧٢
	مرسى مورين	٥,٩٣٦,٠٠٠	٥	١,٩٥١,٣٨٦	٣٤٩,٨٣٢	١٨	٩٨٨,٩٦٨
	الإجمالي	٢٩٤,٨٥٢,٩٣٧	٢٠	٥٨,٩٤٩,٣٤٩	٢٧,٣٩٧,٠٤٥	٤٦	١٤,٥٠١,٦٧١
قطاع مرسى علم	النابح الصغير	١٣,١٩٥,٠٠٠	٢١	٧,٩٠٩,٠٤٨	٣,٧١٢,٥٥٧	٤٧	٨١٩,٠٤٢
	مرسى شجاء	١٧,٦٤٠,٠٠٠	٢٨	٤,٩٤٩,١٨٢	٣,٩٨٥,٠٨٥	٨١	٦٩٣,٩٠٣
	رأس دري	١٧,٧٠٠,٠٠٠	١٤	٥,١٥٤,٤٧٧	١,٦٢١,٧٥٢	٣١	٢,٥١٢,٨٣١
	شرم الفقيري	٢٧,٦٠٠,٠٠٠	٥	١,٣١٨,١٠٣	٨٥٦,٢١٠	٦٥	٤٥٤,٨٣٨
	رأس حنكوراب	٦,٥٧٦,٠٠٠	٠	٤,٢٣٢	٤,٢٣٢	١٠٠	-
	شمال أبو الغصون	-	-	-	-	-	-
	جنوب أبو الغصون	-	-	-	-	-	-
	حماطة	١,٠٠٠,٠٠٠	٢٤	٢٣٨,٣٨٧	-	-	-
	وادي لحمي	١١,٠٠٠,٠٠٠	١٠	٣,٩٤١,٤٥٩	١,٧٩٠,٥٢٨	٤٥	٨١٤,٣٦٠
	رأس بناس	-	-	-	-	-	-
	الإجمالي	٩٤,٧١١,٠٠٠	٦٣	٢٣,٥١٤,٨٨٨	١١,٩٧٠,٣٦٤	٥١	٥,٢٩٤,٩٧٤

المصدر: الهيئة العامة للتنمية السياحية

كما هو موضح بشكل (٤)، وهو محور قنا- سفاجا، ومحور القصير- فقط، بالإضافة إلى وجود المواني المتعددة التي تسهل عملية الاستيراد والتصدير المباشر للمنتجات، علاوة على ذلك قريبا من عدد من المطارات، وخطوط السكك الحديدية، وامتدادها على البحر الأحمر، مما يجعلها نقطة الاتصال بحركة التجارة العالمية، ومن ثم، كل هذه المقومات تؤهل المشروع ليكون منفذاً لوجيستيًّا^(٥)، ومثل هذه المشروعات توفر عدداً كبيراً من فرص العمل للشباب، وبالتالي تمثل فرصة جيدة لتكوين أسر جديدة. وجذب نسبة من السكان بدلاً من تركيزهم بالمناطق المكتظة.

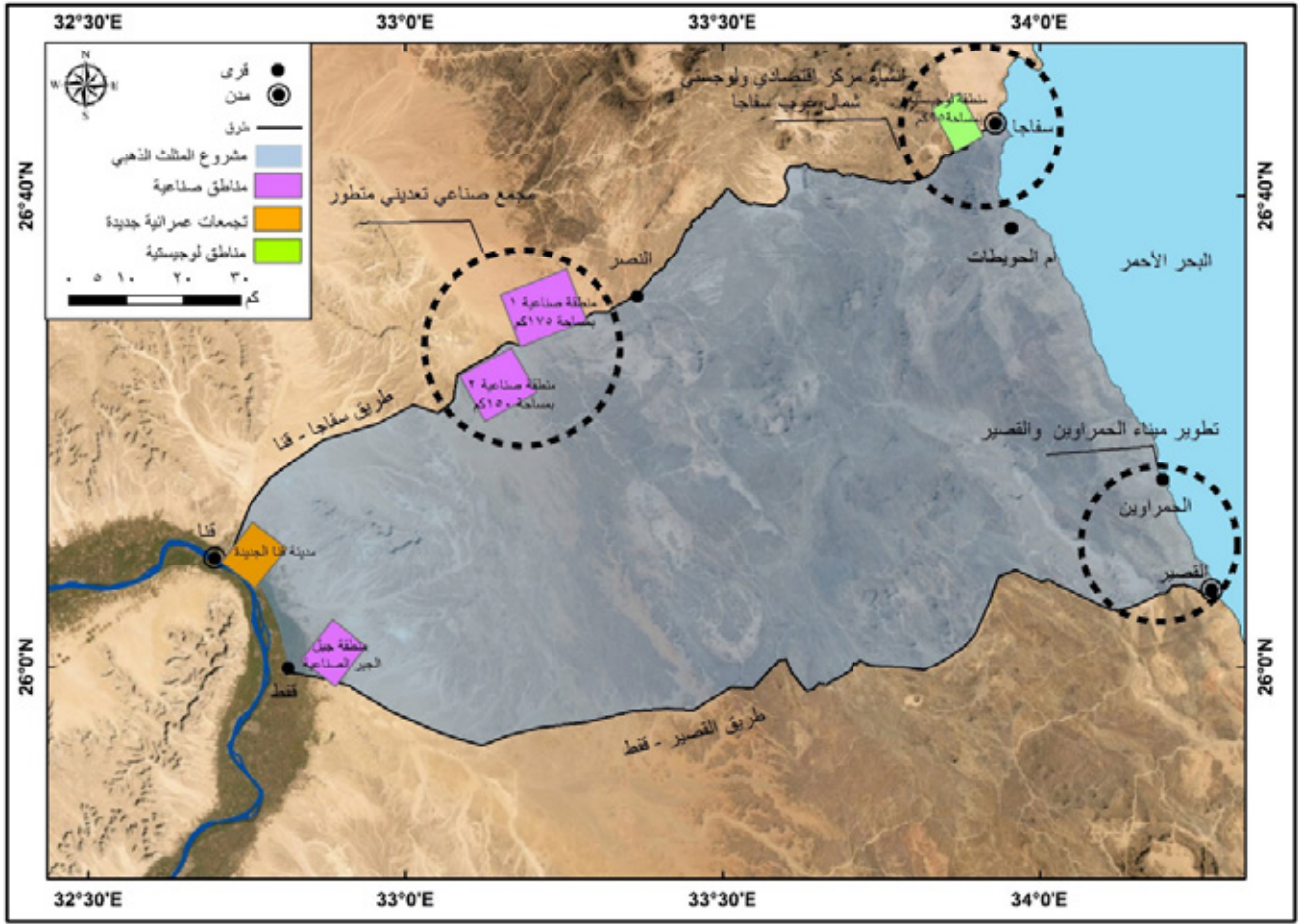
وهناك أيضاً مشروع المثلث الذهبي ضمن المشروعات الاقتصادية المهمة؛ حيث تمتد قاعدته بين سفاجا والقصير، ويقع رأسه عند محافظة قنا وبواجهة بحرية تمتد على البحر الأحمر بطول ٨٠ كم على مساحة ٨٤٠ ألف فدان، ونظراً لتوافر الثروات المعدنية بالمنطقة، بدأ العمل في دراسة إمكانيات التنمية بها لجعلها منطقة جاذبة للاستثمار، ومركزاً صناعياً وتعليمياً وتجاريًّا وسياحياً.

وتتمتع المنطقة بميزة تنافسية مكانية ناتجة عن وجود محاور للتنمية تربط مناطق الظهير السكاني والزراعي بالصعيد مع المناطق الساحلية على البحر الأحمر.

مستقبل السكان

من المتوقع استقطاب عدد أكبر من السكان إلى مدن البحر الأحمر، وارتفاع معدلات النمو خلال السنوات المقبلة بعد الانتهاء من هذه المشروعات، حيث ستتراوح معدلات النمو ما بين ٤%، إلى ١٠% كما يتراوح حجم السكان ما بين ١٨ ألف نسمة في مدينة مرسى علم، إلى ما يقرب من ٥٠ ألف نسمة في مدينة الغردقة، ولن يكون هذا الارتفاع بسبب الزيادة الطبيعية، وإنما بسبب الهجرة كنتيجة لانتعاش الحالة الاقتصادية.

شكل (٤) المخطط العام لمشروع المثلث الذهبي



المصدر: وزارة الإسكان والمرافق والمجمعات العمرانية، الهيئة العامة للتخطيط العمراني، مشروع تنمية المثلث الذهبي للثروة المعدنية، ٢٠١٤.

سكانية مرتفعة في الوادي والدلتا، خاصة أن الطاقة الاستيعابية لمدن البحر الأحمر قادرة على استقبال ما يقرب من ٥٠ ألف أسرة عام ٢٠٣٠، وأكثر من مليون أسرة عام ٢٠٥٠^(٦)، نظراً لاتساع مساحات أراضي الفضاء داخل المدن التي تصلح لإقامة مزيد من الوحدات السكنية قد تصل إلى أكثر من مليوني وحدة سكنية.

وهنا تجب الإشارة إلى أهمية إقامة مزيد من المشروعات القومية الكبرى، وأن يكون هناك تعاون بين الجهات الحكومية والخاصة لتمويل المشروعات السياحية والصناعية والتجارية، وتطوير الموانئ والإسراع في تنفيذ المشروعات المقترحة في المخطط الاستراتيجي لمحافظة البحر الأحمر؛ لجذب السكان من المناطق التي تعاني كثافة

وختامًا، تأتي مساعي الحكومة المصرية لاستغلال الموارد المتاحة في إقليم البحر الأحمر بهدف خلق ركيزة اقتصادية تعمل على توفير عديد من فرص العمل لجذب السكان وتفريغهم من المناطق المزدهمة؛ لتخفيف العبء عليها، وتنفيذ مشروعات إسكان جديدة في مناطق تتمتع ببيئة نظيفة، وجودة حياة أفضل، وتوفير قدر كافٍ من الخدمات

الهوامش والمراجع

(١) الهيئة المصرية العامة للمساحة، الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء، تقديرات ٢٠٢٣.

(٢) فتحي محمد مصيلحي، تطور العاصمة المصرية والقاهرة الكبرى، ج٢، ٢٠٠٠، ص ٢٢٥

(٣) محافظة البحر الأحمر، مركز المعلومات، الدليل الإحصائي السنوي، ص ١٧.

(4) <http://www.tda.gov.eg>

(٥) أمل زكريا عامر، مشروع تنمية المثلث الذهبي، نشرة آراء في قضايا التخطيط والتنمية، عدد ٢٠٠، معهد التخطيط القومي، ٢٠١٧، ص ١.

(٦) معادلة التنبؤ السكاني المعادلة الأسية: $PI = e^{rt}$ حيث PI = سكان سنة التوقع، PI = سكان سنة الأساس، e = معامل ثابت، r = معدل النمو، t = الفترة الزمنية بين سنة الأساس والتوقع.

(7) Henry S. Shryock & Jacob S. Siegel: The methods and materials of Demography, studies in: population, Academic Press, New York, 1976, p258.

النوع الاجتماعي وكيفية دمجها مع المسؤولية الاجتماعية

د. نرمين علي محمد فهميم زهرة

دكتوره في فلسفه ادارة الأعمال جامعه عين شمس، ومسؤول ادارة التدريب بالهيئة القومية لسلامه الغذاء التابعه لرئاسة مجلس الوزراء



الدولة إلى تحقيقها، وبخاصة بعد إقرار دستور ٢٠١٤، الذي تناولت المادة (١١) منه هدف تحقيق المساواة بين المرأة والرجل في الحقوق المدنية كافة، ولتحقيق تلك المساواة لا بد من تقليص فجوة النوع الاجتماعي في مختلف المجالات، سواء في التعليم أو التشغيل؛ لما له من تأثير في معدل النمو الاقتصادي.

هذا وقد أشار تقرير المنتدى الاقتصادي العالمي^(١) Global Gender Gap Report ٢٠٢٣ في نسخته السابعة عشرة، بعنوان: «الفجوة العالمية بين الجنسين لعام ٢٠٢٣»، إلى ترجيح التقديرات بأن يستغرق سد الفجوة بين الجنسين مدة ١٣١ عامًا أخرى.

وتجدر الإشارة إلى أن نسبة سد الفجوة العالمية بين الجنسين بلغت نحو ٦٨,٤% في عام ٢٠٢٣؛ مما يعني أنها تحسنت بمقدار ٠,٣% مقارنةً بتقرير العام الماضي، علماً بأن مؤشر الفجوة بين الجنسين يتم قياسه بواسطة أربعة محددات رئيسية، هي: مدى المشاركة في الفرص الاقتصادية، والقدرة على التحصيل التعليمي، ومدى القدرة على الصحة والبقاء، وأخيراً التمكين السياسي بما في ذلك المشاركة في المناصب السياسية والقدرة على المشاركة في عملية صنع القرار. وأخذاً في الاعتبار بأن منطقة الشرق الأوسط تُعد من أكثر المناطق معاناةً من وجود فجوة واسعة في مستوى التكافؤ بين الجنسين.

حققت مصر نجاحاً كبيراً في ظل مساعيها المتواصلة لتحقيق المساواة بين الجنسين على الأصعدة كافة؛ السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتعليمية، إلا أن عدم المساواة بين الجنسين لا يزال يمثل مشكلة؛ حيث احتلت مصر في عام ٢٠١٦، المرتبة ١٣٢ من بين ١٤٤ دولة في مؤشر فجوة النوع الاجتماعي (Gender Gap Index)، الذي يصدره المنتدى الاقتصادي العالمي، والذي يشير إلى مجموعة السمات الاجتماعية، والسلوكية، والثقافية، والتوقعات، والمعايير المرتبطة بكون الشخص امرأة أو رجلاً. وتشير المساواة بين الجنسين Gender Equality إلى كيفية تحديد تلك السمات لشكل العلاقات بين الذكور والإناث، وقد يعزو هذا التراجع في المؤشر إلى انخفاض نصيب الإناث من إجمالي التشغيل مقارنة بالذكور؛ حيث إن مساهمتهم في قوة العمل لم تتعدَّ ٢٣,٦%، أي نحو ربع قوة العمل^(٢).

وفي إطار استراتيجية التنمية المستدامة ٢٠٣٠، تسعى مصر إلى تحقيق العدالة الاجتماعية كهدف استراتيجي، والذي ينطوي على أن تكون مصر من أفضل ٢٠ دولة في معدل تحسن المساواة بين الجنسين خلال الفترة من ٢٠١٥، حتى ٢٠٣٠، بما يعنيه ذلك من زيادة نسبة النساء اللاتي لديهن عمل دائم في قطاع العمل الرسمي بنحو ٣٠%.

ويتضح من ذلك، أن تعزيز المساواة بين الجنسين، وتمكين المرأة من بين أهم الأهداف التي تسعى

فيما يتعلق بمؤشر الفجوة العالمية بين الجنسين لعام ٢٠٢٣، فقد بلغ (٠,٢٦٢)، بينما نجد أن مؤشر تلك الفجوة على مستوى المشاركة الاقتصادية بلغ (٠,٤٢٠)، وعلى المستوى التعليمي وصل إلى (٠,٩٤٣)، وعلى مستوى الصحة (٠,٩٦٨)، وعلى مستوى التمكين السياسي بلغ (٠,١٧٥).

يوضح الشكل (١) (٣)

سد الفجوة بين الجنسين في الدول العربية

ترتيب الدول العربية حسب النسبة المئوية لسد الفجوة بين الجنسين، وفقًا للمؤشر الصادر عن المنتدى الاقتصادي العالمي



المصدر: المنتدى الاقتصادي العالمي

وتحسنت نسب التحاق الإناث بمستويات التعليم جميعها بمعدلات أعلى من تلك الخاصة بالذكور، بل إن الوضع أصبح معكوسًا في مستويات التعليم الابتدائية والثانوية، حيث سجلت معدلات الالتحاق مستويات أعلى في صفوف البنات مقارنة بالبنين. وعلى الرغم من ذلك، لم ينعكس هذا التحسن في مؤشرات التعليم والصحة على مشاركة المرأة في سوق العمل، وعلى حصولها على عمل مدفوع الأجر.

لم تحقق معدلات اندماج الإناث في القوة العاملة في مصر بين ١٩٩٠، و٢٠١٨، أي ارتفاع يذكر، كما أنها من ضمن أدنى المعدلات في العالم (٢٣,١% في ١٩٩٠ و٢٤,٧% في ٢٠١٨)، فيما تعد معدلات مشاركة الذكور أعلى بكثير، وتقع ضمن المتوسط العالمي (٦٥,٣% في ١٩٩٠ و٧٦,٩% في ٢٠١٨).

وتُظهر الإحصاءات الأخيرة تقدمًا ملحوظًا في بعض مؤشرات التعليم والصحة، فعلى سبيل المثال، يتجاوز متوسط عمر المرأة ذلك الخاص بالرجال، حيث زاد متوسط العمر المتوقع للإناث من ٦٤,٩ سنة في ١٩٨٦، إلى ٧٤ سنة في ٢٠١٧، فيما زاد متوسط العمر المتوقع للذكور من ٦٠,١ سنة إلى ٦٩,٥ سنة خلال الفترة نفسها.

وكذلك حققت معدلات القراءة والكتابة الخاصة بالإناث تحسنًا بنسبٍ أعلى من الذكور، حيث زاد متوسط معدل الإلمام بالقراءة والكتابة لدى الإناث من ٣١,٤% في ١٩٨٦، ليصل إلى ٦٥,٥% في ٢٠١٧، في حين كانت الزيادة بالنسبة إلى الذكور من ٥٧% إلى ٧٦,٥% خلال الفترة نفسها.

تقارير دورية لاحقة كل أربعة أعوام، على أن تقوم اللجنة المعنية بالقضاء على التمييز ضد المرأة بمناقشة تقرير الدولة، وتُصدر ملاحظات ختامية. ولا يمكن تجاهل المؤتمر الأممي المعني بالمرأة، والذي انعقد في بكين خلال الفترة من ٤ إلى ١٥ سبتمبر ١٩٩٥، وعُرف دوليًا بـ «المؤتمر العالمي الرابع المعني بالمرأة»، والذي قد تبنى مناهج العمل اللازمة لتمكين المرأة، وحدد الأهداف والإجراءات الاستراتيجية للنهوض بالمرأة وتحقيق المساواة بين الجنسين في ١٢ مجال اهتمام بالغ الأهمية، وهم كالتالي:

١. عبء الفقر الدائم والمتزايد الواقع على المرأة.
٢. التعليم والتدريب الخاص بالمرأة.
٣. الرعاية الصحية.
٤. العنف ضد المرأة.
٥. قضية النزاع المسلح وعلاقاتها بالمرأة.
٦. المرأة والاقتصاد.
٧. دور المرأة في مواقع السلطة وصنع القرار.
٨. كيفية النهوض بالآليات المؤسسية التي تتعلق بالمرأة.
٩. حقوق الإنسان للمرأة.
١٠. وسائل الإعلام.
١١. المرأة والبيئة.
١٢. الطفلة.

وفي ضوء استعراض الجهود العالمية السابقة، تجدر الإشارة إلى أن الرئيس «عبد الفتاح السيسي» أوضح خلال الاحتفال بالمرأة المصرية، والإعلان عن الاستراتيجية الوطنية لتمكين المرأة المصرية عام ٢٠١٧^(٤)، أن تمكين المرأة مسألة لا ترتبط بالنساء بقدر ما ترتبط بكفاءة بناء وطن متماسك، وفي هذا الإطار كان للمجلس القومي للمرأة أهمية

كما تواجه النساء عقبات أكثر من الرجال لدى محاولة الالتحاق بسوق العمل الرسمية، وهي أكثر عرضة للبطالة بعد انضمامها إلى سوق العمل، وقد ارتفع معدل بطالة الإناث في مصر من ١٧,٨٩% في ١٩٩٠، إلى ٢٣,١% في ٢٠١٨، مقارنة بزيادة من ٥,١٥% إلى ٧,٨% للذكور، وزيادة من ٥,٦٤% إلى ٥,٩٢% في معدلات البطالة العالمية للإناث خلال الفترة نفسها.

جهود مكافحة التمييز

على الصعيد العالمي برزت العديد من الخطوات التي تهدف للقضاء على التمييز ضد المرأة، ومن أبرزها: اتفاقية سيداو، التي تُعد اتفاقية دولية لإلغاء أشكال التمييز كافة ضد المرأة، وقد تم اعتمادها كمشروع قانون عام ١٩٧٩، والتوقيع عليها في عام ١٩٨٠، ودخلت حيز التنفيذ عام ١٩٨١، وجاءت الاتفاقية لرفض التمييز، وضمان المساواة، والتزام الدول بالبنود المتفق عليها، حيث تنص بنود الاتفاقية التي تتكون من ٣٠ مادة على أهمية تكافؤ الفرص بين الرجال والنساء في الميادين كافة: السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، والمدنية. وتجدر الإشارة إلى أن نحو ٩٠% من الدول الأعضاء في الأمم المتحدة موقعين على تلك الاتفاقية، الأمر الذي يجعلها واحدة من أكثر الاتفاقيات تصديقاً عليها إلى جانب اتفاقية حقوق الطفل.

وفي سياق الجهود العالمية أيضًا، تجدر الإشارة إلى اللجنة المعنية بالقضاء على التمييز ضد المرأة^(٤) (CEDAW)، حيث تبرز أهمية هذه اللجنة في ضوء قيامها بمتابعة تنفيذ اتفاقية القضاء على أشكال التمييز جميعًا ضد المرأة وبروتوكولها الاختياري، وفي هذا الصدد، هناك العديد من المسائل التي تنظر فيها اللجنة، من أبرزها: تقارير الدول الأطراف، والشكاوى الفردية، والتحقيقات، والتوصيات العامة. وفيما يتعلق بتقارير الدول الأطراف، يتم تقديم التقرير الأولي خلال سنة واحدة من بداية نفاذ الاتفاقية تجاه الدولة المعنية، ويُطلب أن تُقدم

ه. الالتزام بالمسؤولية الاجتماعية: تطبيق ممارسات أخلاقية ومسؤولية في الأعمال التجارية والاستثمارات والعلاقات العامة.

وختامًا، فإن الجهود المبذولة لدمج النوع الاجتماعي في إطار المسؤولية الاجتماعية تتسق مع متطلبات التنمية المستدامة لعام ٢٠٣٠، والتي وضعتها الأمم المتحدة كإطار تنموي متكامل. وقد جاء الإعلان عن الاستراتيجية الوطنية لتمكين المرأة المصرية في عام ٢٠١٧، والذي أعلنه الرئيس «عبد الفتاح السيسي» عامًا للمرأة المصرية، في إطار هذه الجهود، ويمتد الأمد الزمني لتحقيقها حتى عام ٢٠٣٠، وتشمل الاستراتيجية أربعة محاور عمل متكاملة، وهي: تمكين المرأة سياسيًا، بما في ذلك تعزيز أدوارها القيادية، وكذلك التمكين الاقتصادي، والتمكين الاجتماعي والحماية، ودمج النوع الاجتماعي مع المسؤولية الاجتماعية، وذلك بهدف تبني منهج شامل يشمل العمل على تحقيق المساواة بين الجنسين، وتعزيز التوازن في الفرص والموارد للجميع، بغض النظر عن جنسهم.

محورية في تعزيز دور المرأة، ووضع القواعد التأسيسية لتنشئة حوار مجتمعي واسع النطاق؛ بهدف تطوير الاستراتيجية الوطنية لتمكين المرأة المصرية، وذلك من خلال دمج النوع الاجتماعي مع المسؤولية الاجتماعية، والعمل على تحقيق المساواة والعدالة من خلال:

١. **التوعية والتعليم:** تعزيز فهم المجتمع لأهمية المساواة والعدالة الاجتماعية من خلال البرامج التثقيفية والتوعوية.
٢. **تبني السياسات الشاملة:** وضع السياسات التي تشجع على التنوع في مختلف المجالات، لا سيما التوظيف والترقيات والأجور.
٣. **تشجيع المشاركة والتمثيل:** ضمان مشاركة فئات المجتمع جميعًا في صنع القرار، وتمثيلها في الهياكل الحكومية والخاصة.
٤. **دعم المبادرات الاجتماعية:** دعم وتمويل المشروعات والمبادرات التي تعمل على تعزيز المساواة والعدالة الاجتماعية.

الهوامش والمراجع

- (١) علياء الحسين محمد كامل: «دور الموروثات الثقافية في التهميش الاجتماعي للمرأة المصرية دراسة أنثروبولوجية»، مجلة كلية الآداب، جامعة الفيوم (الإنسانيات والعلوم الاجتماعية) مج ٣، ع ٢، يوليو ٢٠٢١.
- (٢) عمارة، أميرة محمد، «تأثير فجوة النوع الاجتماعي في النمو الاقتصادي في مصر»، مجلة كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، جامعة حلوان.

https://jpsa.journals.ekb.eg/article_128812.html

(3) World Economic Forum, Global Gender Gap Index, 2023.

(4) Text · Short History of CEDAW · CEDAW Reporting · Optional protocol to CEDAW

<https://www.un.org > daw > cedaw>

(٥) الاستراتيجية الوطنية لتمكين المرأة المصرية ٢٠٣٠

<https://ncw.gov.eg/Page/761/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%AC%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%B7%D9%86%D9%8A%D8%A9-%D9%84%D8%AA%D9%85%D9%83%D9%8A%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A3%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B5%D8%B1%D9%8A%D8%A9-2030/>

أنماط الاستهلاك المجتمعي في مصر في ظل الأوضاع الاقتصادية

أ. أماني عاطف

المدير التنفيذي للإدارة العامة للقضايا الاستراتيجية
مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء



لمخاطر ارتفاع معدلات التضخم مقارنة بالأسر ذات الدخل المرتفع؛ وذلك بسبب تركيبة دخلها وممتلكاتها، وأنواع السلع التي تقدم على شرائها. واستجابة للارتفاعات المتتالية في الأسعار يقدم الأفراد في المجتمع على تغيير أنماط استهلاكهم، مع الاتجاه لحفظ قيمة مدخراتهم من خلال تنويع حيازة الأصول، وينعكس ارتفاع معدلات التضخم على سلوك المستهلكين من عدة جوانب، كالتالي:

١. **انخفاض القوة الشرائية:** مع ارتفاع الأسعار تنخفض قيمة النقود، وتراجع القوة الشرائية للمواطن، ما يترتب عليه تقلص الإنفاق الاستهلاكي للأسر.

٢. **التحول في أنماط الاستهلاك:** من شأن التضخم تغيير عادات إنفاق المستهلكين، من خلال التوجه نحو بدائل أقل سعرًا، أو استبدال علامات تجارية بأخرى، أو الاستغناء عن بعض السلع والكماليات وترشيد الاستهلاك، وغيرها من سبل التغير في أنماط الاستهلاك.

٣. **انخفاض المدخرات:** يقوم بعض المستهلكين بتقليل مدخراتهم وتخصيص المزيد من دخلهم للاستهلاك الحالي؛ حيث يضطرون إلى إنفاق المزيد من النقود من مدخراتهم للحصول على القدر نفسه من السلع والخدمات التي كانوا يحصلون عليها قبل ارتفاع معدلات التضخم، ما ينخفض معه معدل الادخار.

تتأثر أنماط الاستهلاك المجتمعي بالأوضاع الاقتصادية في الدول، وفي ظل ما تشهده مختلف دول العالم من أزمات اقتصادية جراء الأزمة الروسية-الأوكرانية، وجائحة كورونا، وما تبعهما من ارتفاع في معدلات التضخم العالمية، وارتفاع أسعار الغذاء نتيجة تضرر سلاسل الإمداد العالمية، فقد تأثرت أنماط الاستهلاك المجتمعية على نحو ملحوظ نتيجة هذه الأوضاع، وانطلاقًا من أن مصر ليست بمعزل عن مختلف دول العالم، فقد أثر ارتفاع معدل التضخم جراء الأزمات الدولية في أنماط الاستهلاك المجتمعية، لا سيما في ظل ارتفاع مستويات الأسعار، وهو ما تبرز معه أهمية الوقوف على أثر ارتفاع معدلات التضخم في السلوك الاستهلاكي للأفراد، والعوامل الحاكمة لأنماط الاستهلاك المجتمعي، فضلًا عن استعراض أبرز مظاهر التحول في أنماط استهلاك الأسر المصرية خلال السنوات الأخيرة.

أولاً: أثر ارتفاع معدلات التضخم في السلوك الاستهلاكي للأفراد

مُثل ارتفاع معدلات التضخم تحديًا كبيرًا للأسر في أنحاء العالم، بالنظر إلى ما يترتب على ارتفاع الأسعار من انخفاض القوة الشرائية للمواطن، وتراجع قيمة المدخرات الحقيقية، ويختلف تأثير ارتفاع معدلات التضخم من فئة إلى أخرى؛ فتكون الأسر منخفضة ومتوسطة الدخل أكثر عرضة

٤. تنويع حيازة الأصول: في أوقات التضخم

يجنح المستهلكون إلى الاستثمار في الأصول الثابتة كبديل عن ادخار أموالهم في البنوك، بالنظر إلى تراجع القيمة الشرائية للنقد، ما يدفع المستهلكين إلى الاستثمار في العقارات، أو الذهب من أجل التحوط ضد مخاطر فقدان القوة الشرائية، الأمر الذي يترتب عليه ارتفاع أسعار هذه الأصول، كما قد يؤدي هذا الاتجاه الاستثماري إلى إنعاش قطاعات معينة كالقطاع العقاري على حساب القطاعات الإنتاجية، وهو ما ينعكس سلباً على النمو الاقتصادي.

٥. انخفاض ثقة المستهلك في الاقتصاد: يرتبط

ارتفاع التضخم المستمر بحالة من عدم اليقين وضبابية المستقبل، ما يؤدي إلى تراجع ثقة المستهلك في الاقتصاد، الأمر الذي ينعكس بدوره على انخفاض معدلات النمو الاقتصادي.

ثانيًا: العوامل الحاكمة لأنماط الاستهلاك الأسري

تشير أنماط الاستهلاك إلى الطريقة التي يستخدم بها الأفراد والأسر والمجتمعات مواردهم لتلبية رغباتهم واحتياجاتهم. ويمكن أن يشمل ذلك مجموعة واسعة من السلع والخدمات، مثل: المأكل والملبس والسكن والنقل والترفيه، وتختلف أنماط الاستهلاك بشكل كبير بناءً على مجموعة متنوعة من العوامل، أهمها ما يلي :

١. مستوى الدخل: هو أحد أهم العوامل التي

تؤثر في أنماط الاستهلاك؛ حيث تكون الأسر ذات الدخل المنخفض والمتوسط أكثر عرضة للتأثر جراء الأوضاع الاقتصادية، في المقابل تكون الأسر ذات الدخل المرتفع أكثر قدرة على الإنفاق والتكيف مع التغيرات الاقتصادية.

فغالبًا ما تواجه الأسر ذات الدخل المنخفض قيودًا مالية تحد من قدرتها على الإنفاق على السلع والخدمات؛ حيث تميل هذه الأسر إلى تخصيص نسبة أعلى من دخلها للضرورات، مثل: الغذاء والسكن والرعاية الصحية، مقابل انخفاض الإنفاق على السلع الكمالية والترفيهية، وتعتمد هذه الأسر على وسائل النقل العام، وتتجه إلى تعليم أبنائها في المدارس الحكومية.

أما الأسر ذات الدخل المتوسط، فتكون أكثر قدرة على تحمل تبعات التغيرات الاقتصادية من الأسر ذات الدخل المنخفض، غير أن نمط استهلاكها يتأثر بتلك التغيرات، وتركز هذه الأسر نفقاتها على الطعام، وتسعى إلى امتلاك مسكن بدلاً من الإيجار، وتخصص جزءًا من نفقاتها لامتلاك سيارة سواء أكانت مستعملة أم جديدة بدلاً من استخدام وسائل النقل العام، كما تخصص هذه الأسر جزءًا كبيرًا من دخلها للإنفاق على تعليم أطفالها، وتخصص جزءًا أصغر من دخلها للأنشطة الترفيهية، وقد يفضلون البقاء في المنزل ومشاهدة التلفزيون، أو المشاركة في أنشطة مجانية، مثل: زيارة الحدائق أو المكتبات لتوفير نفقات الترفيه، كما قد يختارون شراء علامات تجارية عامة بدلاً من العلامات التجارية العالمية لتوفير النفقات.

على صعيد آخر، تميل الأسر ذات الدخل المرتفع إلى الإنفاق على السلع الفاخرة والكماليات، من خلال شراء السيارات الفاخرة، والملابس الفاخرة، كما يخصصون جزءًا كبيرًا من نفقاتهم للطعام الجيد والسفر، ويتجهون إلى تعليم أبنائهم في المدارس الدولية، ويستثمرون في تنمية قدراتهم ومهاراتهم.

٢. النوع الاجتماعي: للنوع الاجتماعي تأثير واضح

في أنماط الاستهلاك، فعلى سبيل المثال، تميل النساء إلى الإنفاق على الملابس، ومنتجات العناية الشخصية أكثر من الرجال.

لتعكس ثراءهم ووضعهم الاجتماعي، كما قد يفضل البعض شراء المنتجات الصديقة للبيئة لتعكس قلقهم بشأن الأزمات البيئية، فيما يفضل الأفراد ذوو الدخل المنخفض والمتوسط شراء العناصر، والمنتجات المتاحة بأسعار معقولة.

٩. التفضيلات الشخصية: تمارس التفضيلات

الشخصية دورًا مهمًا في تحديد أنماط الاستهلاك، فعلى سبيل المثال، قد ينفق هواة الطهي المزيد من الأموال على أجهزة المطبخ وأدوات الطهي، فيما قد ينفق الأفراد في مجال الأزياء المزيد من الأموال على الملابس، وتتأثر التفضيلات الشخصية بعوامل، مثل: العمر والنوع الاجتماعي، والتعليم، وأسلوب الحياة.

تتكامل العوامل السابقة لتحديد طبيعة ونمط استهلاك الأفراد، واحتياجاتهم، وإن كان بعضها أكثر أهمية من البعض الآخر، لا سيما مستوى الدخل، والذي يحدد القوة الشرائية للمواطن خاصة في أوقات الأزمات الاقتصادية، غير أن جميعها له تأثير واضح في أنماط استهلاك وتفضيلات المواطنين.

ثالثًا: مظاهر التحول في أنماط استهلاك الأسر المصرية

في ظل تطورات الأوضاع الاقتصادية التي تشهدها مصر جراء الأزمات والضغوط الاقتصادية العالمية المتتالية، فقد سعت الأسر المصرية إلى تغيير أنماط استهلاكها في السنوات الأخيرة، للتكيف مع ارتفاع مستويات الأسعار، وتراجع القوة الشرائية للمواطنين، وهو ما تجلّى في عدة مظاهر، على النحو التالي:

١. ترشيد الاستهلاك وخفض الإنفاق: عكفت

العديد من الأسر المصرية، لا سيما ذات الدخل المنخفض والمتوسط على ترشيد استهلاكها، وتحديد أولويات الإنفاق وفق الضرورات بالتركيز على الغذاء والسكن والرعاية الصحية، وذلك من خلال شراء السلع التي تحتاج إليها الأسرة

٣. العمر: يؤثر العمر في أنماط الاستهلاك،

فيميل المستهلكون الأصغر سنًا إلى أن يكونوا أكثر انفتاحًا على شراء المنتجات والخدمات الجديدة، بينما المستهلكون الأكبر سنًا فمعظم مشترياتهم تكون للمنتجات الضرورية فقط، كما يميل المستهلكون الأصغر سنًا إلى الشراء عبر المواقع الإلكترونية، ويتأثرون بشكل أكبر بالعروض والخصومات التي تروج لها هذه المواقع.

٤. المستوى التعليمي: يكون الأفراد الأكثر

تعليمًا أكثر وعيًا بتأثير عاداتهم الاستهلاكية في المجتمع والبيئة.

٥. المستوى الثقافي: تؤثر القيم والمعتقدات

والعادات في أنماط الاستهلاك، فعلى سبيل المثال قد تفضل بعض الثقافات الادخار والاقتصاد، بينما قد يركز البعض الآخر بشكل أكبر على الاستهلاك.

٦. التطور التكنولوجي: أثر التطور التكنولوجي

بشكل كبير في أنماط الاستهلاك؛ وسهل الوصول إلى السلع والخدمات؛ حيث أتاح التسوق عبر الإنترنت للأشخاص شراء المنتجات من أي مكان في العالم، كما سهلت تطبيقات الأجهزة المحمولة طلب الطعام وخدمات النقل.

٧. التسويق والإعلانات: تؤثر الحملات التسويقية

والإعلانية تأثيرًا كبيرًا في أنماط الاستهلاك من خلال التأثير في تصورات الناس عن المنتجات والخدمات، ويمكن أن تشجع حملات التسويق الأشخاص على تجربة منتجات جديدة، أو زيادة استهلاكهم من المنتجات الحالية.

٨. الوضع الاجتماعي: هو عنصر حاكم لنمط

استهلاك الأفراد، فعادة ما تعكس أنماط استهلاك الأفراد وضعهم الاجتماعي وهويتهم؛ حيث يميل الأشخاص ذوو الدخل المرتفع على سبيل المثال إلى شراء علامات تجارية معروفة



الطعام ومنتجات العناية بالبشرة، والمشروبات، والملابس والأحذية... وغيرها؛ وفي هذا السياق، دشّن مواطنون عبر مواقع التواصل الاجتماعي دعوات إلى ترشيد الاستهلاك، والاعتماد على المنتجات محلية الصنع بديلاً للسلع المستوردة، وتداولوا منشورات تحت عنوان: «تريد مساعدة بلدك... اشتر المنتج المصري»، تتضمن مجموعة من النصائح لمساعدة مصر على مجابهة تداعيات الأزمة الاقتصادية، مع توضيح أسماء السلع والمنتجات محلية الصنع، التي يمكن الاعتماد عليها. وعزز من هذا التوجه حملات المقاطعة للسلع والمنتجات المستوردة التي تزايدت وتيرتها مع اندلاع حرب غزة.

٤. التوقف عن سداد الديون وخفض الإنفاق

على التعليم والصحة: كشفت الدراسة الاستقصائية -سألة الذكر- التي أجراها المعهد الدولي لبحوث السياسات الغذائية (IFPRI) أن بعض الأسر المصرية انتهجت سياسات بيع الأصول الإنتاجية، وخفض الإنفاق على الصحة والتعليم، والتوقف عن سداد الديون، وذلك للتغلب على ارتفاع الأسعار؛ حيث أفادت ٨٤% من الأسر بلجوئهم إلى إيقاف سداد الديون، يلي ذلك التحول إلى أطعمة وعلامات تجارية منخفضة الجودة (٧٠%). وتقليل استهلاك الغذاء (٤٧%). كما أفادت نسبة كبيرة من الأسر بخفض النفقات على الصحة (٤٣%) ، والتعليم (٢٥).

بشكل أسبوعي، واستخدامها بشكل معقول، وترشيد استهلاك الكهرباء والغاز، والحفاظ على بواقي الطعام وعدم إلقائها في القمامة، مع خفض بنود الإنفاق الأخرى إلى حدها الأدنى.

وفي هذا الإطار، كشفت دراسة أجراها الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء في نوفمبر ٢٠٢٢، بعنوان: «أثر الأزمة الروسية-الأوكرانية على الأسر المصرية ٢٠٢٢» شملت ١٧٧٠ أسر، أن الكثير من الأسر المصرية خفضت استهلاكها من السلع نتيجة ما ترتب على هذه الأزمة من ارتفاع في الأسعار، وتشير البيانات إلى أن نحو ٧٤% من الأسر خفضت استهلاكها، في مقابل حفاظ ٢٥,٨% من الأسر على معدل استهلاكهم السابق للأزمة نفسها، فيما أوضحت الدراسة تأثير نمط إنفاق ٦٦% من الأسر على السلع الغذائية وغير الغذائية.

٢. الاستغناء عن بعض الضرورات: لجأ عديد

من الأسر المصرية، لا سيما منخفضة الدخل إلى تقليل استخدامها من البروتينات (اللحوم والدجاج)، حيث خفضت ٩٠% من الأسر استهلاكها من البروتينات، ممثلة في اللحوم والدجاج والأسماك مقارنة بما قبل الأزمة، من خلال شراء اللحوم مرة واحدة أسبوعياً، واستخدام بروتينات أرخص في السعر باقي أيام الأسبوع، لتحقيق التوازن في نفقاتها. وفي هذا الإطار، كشفت دراسة استقصائية أجراها المعهد الدولي لبحوث السياسات الغذائية (IFPRI)، والتي قامت بمسح أكثر من ٦٠٠ أسرة فقيرة وشبه فقيرة من أنحاء مصر جميعها عبر الهاتف في أكتوبر ونوفمبر ٢٠٢٢، أن أكثر من ٧٠% من الأسر خفضوا استهلاكهم من الدجاج والبيض.

٣. تفضيل المنتج المحلي كبديل للمستورد: مع

ارتفاع أسعار المنتجات المستوردة على نحو غير مسبوق، توجهت بعض الأسر المصرية إلى البحث عن بدائل محلية لمنتجات مستوردة، وذلك في مجموعة واسعة من المنتجات، تشمل



٥. تحولات استهلاكية مع قدوم شهر

رمضان: على الرغم من خفض الأسر على مدار الفترات الماضية لاستهلاكها من السلع الغذائية، فإن قدوم شهر رمضان وما يرتبط به من عادات غذائية لإعداد وجبة الإفطار، والعزومات العائلية، دفع العديد من الأسر المصرية إلى شراء منتجات اللحوم والدواجن والألبان بشكل يفوق احتياجاتها الأسبوعية، وذلك رغم ارتفاع أسعارها، وهو ما تجلّى في ازدهار المحلات والإقبال المتزايد على هذه السلع قبيل شهر رمضان، الأمر الذي يعكس تخوف المواطنين من ارتفاع أسعار هذه السلع مع دخول شهر رمضان، فيما تأثرت قدرة العديد من المواطنين على المشاركة في عادة توزيع شنت رمضان نتيجة ارتفاع الأسعار.

وختامًا، ففي ظل استمرار الأزمات الدولية وارتفاع معدلات التضخم، فإن أنماط الاستهلاك المجتمعي في مختلف دول العالم تظل عرضة للتغير المستمر للتكيف مع الأوضاع الاقتصادية، وتظل الأسر الفقيرة ومتوسطة الدخل هي الأكثر تضررًا من تلك التطورات الاقتصادية، الأمر الذي يفسر اهتمام الحكومة المصرية بتفعيل المبادرات الحكومية: لدعم الفئات المجتمعية الأكثر تضررًا من تقلبات الأسعار، من خلال إقامة المعارض السلعية في مختلف محافظات الجمهورية لتوفير السلع الأساسية بأسعار مخفضة، وذلك في إطار مبادرة: «معًا ضد الغلاء»، وغيرها من المبادرات الحكومية، مع تكثيف الرقابة على الأسواق لمنع احتكار السلع، وضمان إتاحتها للمواطنين بأسعار مناسبة.





رؤى مغايرة: فهم السلام.. تحديات ومساعي

أ. حسناء تمام كمال

باحثة في دراسات السلام والصراع-
وباحثة ماجستير بجامعة القاهرة

مرتبطة بتحديد اتجاه وجدوى مساعي تحقيق السلام، الأمر الذي يجعل من الأهمية بمكان فهم، وتفنيده هذه التصورات. وفي ضوء ذلك، يمكن القول بوجود نوعين رئيسيين من التحديات حول فهم السلام: الأول التحديات المفاهيمية له كعملية معقدة وسياقية متعددة المستويات، فضلاً عن التحديات العملية المتأصلة في بيئات السلام.

أولاً: تحديات متعلقة بالصورة الذهنية حول مفهوم السلام

• **ارتباط السلام بالسعي إلى المثالية الرومانسية:** وهذا التفسير مرتبط برؤية السعي إلى السلام كمسعى رومانسي مثالي أبعد من التصورات والمسااعي المادية. بمعنى أن السلام يمثل قيمة مثالية مطلقة، والمطلق هنا يدخل في حيز خارج حدود الزمان والمكان، وأنه قيمة عاطفية ترفض الفكر العقلاني، وأنه قيمة رومانسية تتحدث عن الإنسانية جمعاء، وأنه قيمة أخلاقية مثالية: مما يجعل بعض المفكرين يصنّفون السلام باعتباره قيمة أخلاقية مطلقة تتصدر الخطاب التعبوي، في مقابل شيء آخر لا أخلاقي يسمى الحرب، أو النظر إلى السلام على أنه أمر إيجابي مطلق في مقابل الحرب التي تعتبر شيئاً سلبياً مطلقاً، وهذا الطرح لا شك أنه محكوم بسياق دفع إلى ظهوره، حيث ساد الفكر الرومانسي القرنين السابع، والثامن عشر.^(١)

تمثل الدعوة إلى السلام المطلب المنشود في حال اندلاع الصراعات، وقد أخذ هذا المطلب اهتماماً متفاوتاً عبر التاريخ، مدعوماً بالسياق التاريخي الذي شهد تطوراً في حقل العلاقات الدولية، ومر خلالها بمحطات رئيسية، مثل الحربين العالميتين الأولى والثانية، وزيادة الحاجة الملحة إلى وضع أسس للتعايش السلمي، والتوافق بين مختلف الأطراف المتصارعة على مختلف المستويات. ومع التغير الذي طرأ على التنظيم الدولي، والذي وضع تحقيق الأمن والسلم الدوليين على رأس أولوياته، بدت الحاجة إلى فهم أعمق لمفهوم السلام، ومناقشة سبل تفعيله على أرض الواقع، لا سيّما في ضوء نشأة فرع أكاديمي متخصص في هذا الموضوع. وعلى الرغم من ذلك، فإنه لا يمكن القول إن الحديث عن مفهوم السلام وما يرتبط به من مساعي من الأمور التي حُسِم النقاش حولها بحيث لا يختلف حول ما تتضمنه من أبعاد ومضامين وأدوات، بل لا تزال هناك حالة من التباينات لما يمكن أن ينطوي عليه المفهوم على النحو الذي قد يعوق تحقيق مساعيه، وما يرتبط به من مفاهيم.

هذا وتقف وراء هذا التباين والاختلاف عدة أسباب؛ من بينها الفهم القاصر للمفهوم، أو أحياناً اقتصار بلورة تنفيذ مساعي السلام داخل أروقة محددة دون غيرها، وانطلاقاً من الحاجة الملحة إلى عالم أكثر سلاماً، والأهمية القصوى التي ينطوي عليها المفهوم الدقيق لها، وما يرتبط به من تبعات

المجتمع الإنساني، أو البشرية من حيث وجود هدف وحركة، وذلك بفعل عملية التنوع الهائل في المجتمعات الإنسانية؛ مما يخلق أحياناً تعارضاً في الغايات والمصالح، وتبايناً في الإدراك والفهم، ما يتسبب في اندلاع الصراعات. إن ظاهرة الصراع ستبقى ظاهرة مستمرة في المجتمع الإنساني، ومتلازمة مع وجود الإنسان إلى يوم القيامة، ولا يُتصور وجود مجتمع إنساني مثالي خالٍ من أي أشكال الصراعات أو النزاعات، وسيبقى هناك تصارع بين الأهداف الإيجابية (الخير)، والسلبية (الشر)، ليحقق أحدهما السيادة في المجتمع. وعلى الرغم من الانطباع الغالب بأن الصراع هو ظاهرة سلبية في المجتمع الإنساني، فإنه في حقيقة الأمر ضرورة إنسانية في أحيان كثيرة؛ وذلك لإحداث التغيير والإصلاح والتطوير. وبالتالي، يُعد الصراع في بعض الأحيان ظاهرة إيجابية، ومطلباً أساسياً للتغيير بل وأحياناً تكون له فوائده، وبالتالي السعي إلى السلام لا يتناقض مع الاعتراف بأن الصراع جزء من الظاهرة الإنسانية.^(٤)



• **ثانية السلام والعدالة:** عادة ما يكون التساؤل عن الحد الفاصل بين السلام والعدالة محل جدل؛ وذلك نظراً لإمكانية أن يفسد كل منهما الآخر، بل إن عدم النظر في حدود العلاقة والترابط بين القيمتين هو ما يدفع بظهور السردية السابقة، أو التصور الخاص بأن السلام قيمة رومانسية مثالية - بالمعنى السلبي-، وفي سياق العلاقة بين القيمتين تظهر سرديات متعارضة؛ الأولى تنطوي على تحقيق السلام دون عدالة، بمعنى وجود حالة من التسليم، والقبول بفرض سلام أحادي الجانب، ويحدث ذلك عادة بوجود طرف قوي وآخر ضعيف. أمّا السردية الثانية، فتربط بالتمسك بالعدالة، وتجنب السعي نحو السلام؛ مما يتسبب في حدوث تصعيد.

وكلتا السرديتين شائعة، غير أنهما ليستا الأمثل؛ فالسردية الأمثل هي الترابط بين القيمتين؛ إذ لا سلام دون عدالة، ولا عدالة دون سلام، ولكن ارتبط بهذه السردية شرط «التسوية العادلة للنزاعات» كأهم ضوابط تحقيق الحل الجذري للصراعات، كما يتضح في هذا الصدد احتمالية وجود مبررات عادلة لاستخدام القوة، مثل الحروب من أجل تحرير الأرض. وفي هذا السياق تشترك دراسات السلام مع القانون الدولي في تبني مفهوم الحرب العادلة، والتي تكون مبررة بهدف تحقيق قضية عادلة^(٥)، ومن أجل هدف مشروع يتمثل في صد العدوان، أو مواجهة الظلم والإرهاب والتطرف، أي إن الحرب العادلة هي إضفاء الطابع الشرعي والأخلاقي على الحرب التي تخوضها دولة ضد دولة أخرى^(٦).

في ضوء ما سبق، يثور التساؤل: **هل السعي إلى السلام يقتضي غياب العنف للأبد؟** إن ظاهرة الصراع، هي حقيقة أو طبيعة إنسانية مرتبطة بنشاط الإنسان واستمرارية وجوده وحراكه. وتعد ظاهرة الصراع إحدى سمات

ثانيًا: كيف يمكن فهم السمات الرئيسية لعمليات دعم السلام؟

• **السلام عملية وحالة مركبة^(٦):** عندما يتحقق السلام، فإنه نادرًا ما يستمر إذا لم يكن هناك استثمار دائم فيه، ومناخ يحافظ عليه، ولذلك في البلدان التي تنجح في بناء السلام يمكن تعزيز هذه الظروف إلى أن يصبح العنف خيارًا غير مُفضلٍ للجهات الفاعلة لحل الصراع، وبالتالي فإن السلام عملية تحتاج إلى عمل دائم. ومن ناحية أخرى، يُعبر السلام عن انسجام مجموعة من القيم المجتمعية المتنوعة، وهو حالة مركبة يتحرك في دوائر ديناميكية ليس بشكل خطّي، لذلك يتسم السلام والصراع والعنف بالدينامية، مما يؤدي إلى دوائر متتالية ومستمرة تلقائيًا، يمكن أن تنمو بشكل كبير، أو تظهر تغييرات منفصلة، مما يجعل مفهوم السلام معقدًا للغاية.

• **السلام يُحدّد بالسياق:** تشمل العقبات التي تعترض السلام مجموعة من العوامل؛ مثل: الموروثات التاريخية، والتنافس والمضالم بين المجموعات، والضغط المحلية والبيئية، وديناميكيات القوة الإقليمية، والضغط السياسية، وخصوصيات المجتمع؛ لذا فإن كيفية فهم السلام ستختلف باختلاف المجتمع المحلي، أو البلد، أو المجموعة العرقية أو المنطقة، تبعًا لمن يحدد السلام الجاري بناؤه، وبالتالي يصبح من الصعب توحيد السلام ومقاييسه. كما يُحدّد السلام أيضًا بجهود الفاعلين فيه؛ فيمكن للجهات الفاعلة في مجالات الأمن، والدبلوماسية، والإنسانية، والإنمائية أن تحدد السلام بشكل مختلف تبعًا لولايتها ومستوى مشاركتها، ونتيجة لذلك، يمكن أن يختلف قياس التأثير (مقدار السلام الذي يبنه الفاعل) أيضًا.

يضاف إلى ذلك، أن هناك دوافع قد تدفع إلى تبني الجهات الفاعلة لقياس نوع السلام والمكلفة ببنائه تحيزات بعينها؛ فقد يكون لدى جهة إنسانية فاعلة تعمل في مقاطعة في إحدى الدول، على سبيل المثال، القدرة على تعزيز سبل عيش الرعاة تعريفًا مختلفًا تمامًا لنوع السلام الذي يتم بناؤه، ومدى

استدامته، وذلك مقارنة بدبلوماسي يتفاوض على وقف إطلاق النار بين الأطراف المتحاربة في البلد نفسه. ولمّا كان السلام سياقًا؛ أي يرتبط بالسياق الذي ينشأ فيه، فإنه يمكن أن يكون مفهومًا متنازعًا عليه، وعندما تختلف تعريفات السلام باختلاف الخطوط العرقية، أو الطائفية، أو الإقليمية، أو السياسية، فإن تعريف السلام من جانب مجموعة ما قد يكون مصدر تظلم لمجموعة أخرى.

• **تعدد مستويات السلام ومراحله:** إذ يعمل السلام والصراع على مستويات متعددة من المجتمع؛ منها الدولي والمحلي، وربما تكون لجهود السلام على مستوى واحد تأثيرات سلبية، أو إيجابية على مستويات أخرى، ونادرًا ما يكون السلام على مستوى واحد شاملًا؛ فعلى سبيل المثال، تتطلب إعادة إدماج المقاتلين السابقين في أعقاب الصراع المسلح بناء السلام على مستوى القرية والأسرة والأفراد، من ناحية أخرى، يبقى الحديث عن السلام مرتفعًا بدورة حياة الصراع، وكذلك البحث في كيفية الاستجابة في كل مرحلة من مراحله بما يتلاءم مع مختلف مراحل التدخل في الصراع، وذلك بما يشمل التدخلات المختلفة لمنع الصراع، وإدارته، وحفظ السلام وبنائه.

ثالثًا: أبرز تحديات تنفيذ التدخلات الناجحة لتحقيق السلام

• **صعوبة قياس السلام:** يمثل قياس مساهمة المنظمات في تحقيق السلام في البيئات الهشة تحديًا كبيرًا؛ فالسلام عملية معقدة ذات تفاهات مختلفة، ومن ثم، يصعب التحقق منها، وتؤدي هذه التعقيدات إلى عدم وجود معيار محدد لقياس السلام، مما يعوق ويعقد الجهود لتقييم التقدم العام في مجال السلام.

• **مسألة التوقيت^(٧):** إن عمليات السلام واتفاقاته مليئة بالإشارات إلى الزمن، وقد تكون هناك مواعيد نهائية يتعين فيها التوصل إلى اتفاقات، أو الوفاء بالشروط، أو قد تكون هناك استراتيجيات، أو أهداف وعمليات أخرى يؤمل أن تحدث وفقًا لجدول زمني معين، ومن ثم، يعد التوقيت أمرًا حيويًا لفهم عمليات الصراع والسلام، فقد يشعر

• **ملاءمة السياق^(٨):** يعتمد بناء السلام في سياق محدد على أسس محلية أو وطنية، كما يعتمد كذلك على الفهم الثقافي، والتاريخي، والسياسي للعوامل التي تشكل السلام، وتهدف عملية بناء السلام إلى تيسير السلام التشاركي المستدام. وعادة يتم النظر إلى عمليات السلام على أنها تتم من أعلى إلى أسفل؛ حيث يُحدد المحتوى، والحالة النهائية بواسطة جهات فاعلة خارجية. وتدور عملية بناء السلام حول تيسير عملية تبني ودمج القيم الخارجية الرامية إلى تحقيق السلام في القيم المحلية، والمؤسسات الاجتماعية الوطنية.

وختامًا، يمكن القول إن النقطة الأخيرة التي يجب الإشارة إليها عند التفكير من الناحية المفاهيمية، هي ضرورة مراجعة التصورات الذهنية حول مفهوم السلام، وإذا ما كانت تفرض توقعات معينة من عملية السلام؛ سواء بشكل مسبق أو لاحق، كما أنه من المفيد النظر إلى السلام على أنه حالة مركبة، باعتباره نتاجًا لمُنجزات متعددة على المدى الطويل، بالإضافة إلى أن تعريف السلام يجب أن يظل مرتبطًا بالسياق التاريخي والاجتماعي، وأن تؤخذ في الاعتبار مراعاة التوقيت، واحتياجات السياق محل العمل.

الأفراد والمجتمعات بأن الوقت قد حان للعمل. على سبيل المثال، حمل السلاح، أو حث مجموعة سياسية على السعي من أجل السلام. وبالمثل، قد يحتاجون إلى وقت لفهم أعمال العنف، أو التصالح مع الظروف الجديدة للسلام أو الصراع. ومن المستحيل تحديد المدة التي قد تستغرقها هذه العمليات، حيث تختلف من مجتمع إلى آخر، هذا بالنسبة إلى المدة الزمنية، وإضافة إلى ذلك، من الجدير أخذ مسألة القوة في الاعتبار عند التفكير في عمليات السلام، غالبًا ما يرتبط امتلاك السلطة للقوة واستخدامها في عمليات السلام بتنفيذ المواعيد النهائية لعمليات السلام، ناهيك عن تحديد التوقيت المناسب للتدخلات المختلفة، وتأثير ذلك في فرص نجاح التدخلات من غيرها، فكثيرًا ما تحدث تدخلات؛ إمّا سابقة للأوان، وإمّا غير ملائمة، وكثيرًا ما يقع أطراف الصراع في إفريقيا في مأزق المدة القصيرة، وهي وسيلة تتمثل في تحديد مُددٍ قصيرة للالتزام بمرحلة، أو خطوة في العملية السياسية للتعجيل بتنفيذها، يصحب هذا التعجيل تسوية غير ناجحة، وعادةً ما يكون هذا التعجيل مدفوعًا بضغوط القوى الدولية.^(٧)

الهوامش والمراجع

- (١) عبد الوهاب المسيري، الإنسان والحضارة والنماذج المركبة، دراسات نظرية وتطبيقية، دار دون الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٨، ص ١٣-١٥.
- (٢) كمال حماد، من الحرب العادلة إلى القضية العادلة: مبررات استخدام القوة في العلاقات الدولية (١/٢)، مركز سينا، يوليو ٢٠٢٢، متاح عبر الرابط التالي: <https://is.gd/j8RCQJ>.
- (٣) جميل حمدان، هل هناك حرب عادلة، الطبعة الأولى ٢٠١٦، ص ١٥، متاح على الرابط التالي: <file:///C:/Users/h.tamam/Downloads/livre-14.pdf>.
- (٤) إبراهيم سامي الخزندار، إدارة الصراعات وفض النزاعات، مركز الجزيرة للدراسات، الطبعة الأولى، صفحة ٥٢-٥٣، ٢٠٠٤، متاح عبر الرابط التالي: <https://is.gd/TTLpPm>.
- (5) Gary milante, Marie riquier and Caroline Delgado, Measuring peace impact Challenges and Solutions emery brusset, SIPRI, Sweden, November 2022, accessible at: <https://is.gd/wXsb4x>
- (6) Edited by Roger Mac Ginty Anthony Wanis-St. John, Contemporary peacemaking, Switzerland, spring nature, THIRD EDITION, Page182-183, accessible at: <https://is.gd/BClg8M>
- (٧) حسناء تمام، سقوط متكرر: لماذا تتعثر عملية إعادة الدمج في إقليم شرق إفريقيا؟، قراءات إفريقية، يونيو ٢٠٢٣، متاح عبر الرابط التالي: <https://is.gd/KsQY0A>
- (8) Editors Christine Cheng King's College London, Twenty-first Century Perspectives on War, Peace, and Human Conflict, UK John Karlsrud Norwegian Institute of International Affairs Oslo, Norway, accessible at: <file:///C:/Users/www/Downloads/978-3-031-18219-8.pdf>

فهم ظاهرة "إطلاق النار الجماعي" في الولايات المتحدة الأمريكية

أ. أحمد ياسر عبد العظيم

باحث سياسي - الإدارة العامة للقضايا الاستراتيجية
- مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء



ووفقًا لأحدث تحليل متاح للبيانات من عام ٢٠١٥، إلى عام ٢٠١٩، بلغ معدل جرائم القتل بالأسلحة النارية في الولايات المتحدة ٢٦ ضعفًا مقارنة بالدول الأخرى ذات الدخل المرتفع، فيما كان مُعدّل الانتحار بالأسلحة النارية أعلى بنحو ١٢ مرة.

الأسباب والعوامل

تتداخل وتتشابك العوامل والأسباب التي تقف وراء تصاعد حوادث «إطلاق النار الجماعي» في المجتمع الأمريكي، ويمكن تفسير وفهم هذه الظاهرة عبر منظورات مختلفة، بما في ذلك الاجتماعية (السوسيولوجية)، والنفسية، والقانونية، أو المؤسسية، بالإضافة إلى العوامل الثقافية، وذلك على النحو التالي:

عوامل قانونية ومؤسسية (Legal Factors):

أدت الأطر القانونية والتشريعية الفريدة من نوعها في الولايات المتحدة فيما يتعلق بملكية وحيازة الأسلحة، إلى جانب توفر وشيوع الأسلحة النارية بكميات هائلة، لا سيّما الأسلحة الفتاكة ذات السعة الكبيرة، إلى تسهيل الوصول إلى الأسلحة واقتنائها للعديد من الأفراد، إذ تتمتع الولايات المتحدة بأعلى معدل ملكية وحيازة الأسلحة في العالم، الأمر الذي مارس دورًا رئيسًا في تزايد معدلات حوادث إطلاق النار الجماعية وانتشارها على نطاق واسع في الولايات المتحدة.

تشهد الولايات المتحدة الأمريكية تصاعدًا ملحوظًا في حوادث «إطلاق النار الجماعي» (Mass Shootings) خلال السنوات الأخيرة؛ مما يسفر عن خسائر كبيرة في الأرواح من مختلف شرائح وفئات المجتمع الأمريكي وفي أنحاء البلاد جميعها، فمُنذ عام ٢٠١٥، قُتل وأُصيب أكثر من ١٩ ألف شخص بالرصاص في عمليات إطلاق نار جماعية. وبلغت هذه الحوادث ذروتها في عام ٢٠٢١، حيث وقع نحو ٦٩٠ حادثة قتل جماعي عبر ٤٤ ولاية أمريكية بجانب واشنطن العاصمة. ويُمكن تعريف عمليات إطلاق النار الجماعي بأنها «هجمات تُسفر عن إصابة ومقتل أربعة أشخاص، أو أكثر باستثناء مُطلق النار».

وطبقًا لبيانات أرشيف العنف المسلح (Gun Violence Archive)، وهي منظمة غير ربحية ترصد العنف المسلح في الولايات المتحدة، وقع خلال العام الجاري ٢٠٢٤، أكثر من ٧٥ حادث إطلاق نار جماعي في الولايات المتحدة حتى تاريخ ٢١ مارس، مما أسفر عن مقتل أكثر من ١٠٠ شخص، وإصابة ٢٧٥ آخرين، فيما شهد عام ٢٠٢٣، وحده نحو ٦٥٥ حادثة «إطلاق نار جماعي» أسفرت عن مقتل أكثر من ١٩٧ شخصًا، وإصابة ٩١ آخرين، وذلك ارتفاعًا من ٦٤٦ حادثة في عام ٢٠٢٢.

وجدير بالذكر أنه لا توجد دولة أخرى «ذات دخل مرتفع» تعاني هذا العدد الكبير من القتل الذي تشهده الولايات المتحدة بسبب العنف المسلح.

عوامل ثقافية (Cultural Factors):

اتصالًا بما سبق، تُسهم التأثيرات الثقافية في انتشار ظاهرة إطلاق النار الجماعي؛ حيث إن الثقافة الأمريكية في أحيان كثيرة، وفي بعض الدوائر والمجتمعات داخل الولايات المتحدة، سواء كانت جماعات متطرفة، أو مجموعات الضغط المؤيدة لحقوق حمل الأسلحة النارية «لوبي السلاح» تمجّد العنف واستخدام السلاح للدفاع عن النفس وتؤكد النزعة الفردية، وهو ما يمكن أن يعزز جاذبية استخدام العنف للتعبير عن المظالم الشخصية أو تحقيق الشهرة. وعلاوة على ذلك، هناك بعض الدراسات التي تشير إلى أن تصوير العنف بشكل متكرر في وسائل الإعلام والترفيه، مثل: (السينما والتلفزيون) يمكن أن يؤدي إلى إضعاف حساسية بعض الأفراد تجاه العنف والعواقب المترتبة على مثل هذه الأفعال، وربما يصبحون أكثر استعدادًا لارتكاب أعمال العنف.



ووفقًا لتقرير لوكالة بلومبيرج في مايو ٢٠٢٢، يمتلك الأمريكيون أسلحة أكثر من أي مكان آخر في العالم، وهم مستمرون في شراء المزيد، فيما أشار التقرير إلى أن الولايات المتحدة لديها متوسط ١٢٠,٥ سلاحًا ناريًا لكل ١٠٠ مقيم. فيما لا يزال الجدل حول قوانين السيطرة على الأسلحة، ومدى فاعليتها موضع استقطاب في الولايات المتحدة.

عوامل اجتماعية (Sociological Factors):

هناك بعض الظروف والسمات والخبرات التي تؤثر في حياة الأفراد، وسلوكياتهم، وقراراتهم في المجتمع، إذ قد تكون الأزمات الشخصية التي يعانيها مُطلق النار، أو العزلة الاجتماعية، أو التعرض لتجارب التنمر وسوء المعاملة، بمثابة عوامل محفزة للعنف. كما أن انهيار الهياكل المجتمعية والأسرية قد يدفع الأفراد إلى الشعور بالانفصال عن المجتمع، ويشير نوازع العنف ومشاعر الاستياء والانتقام لديهم، الأمر الذي يجعلهم أكثر عرضة للأيديولوجيات والأفكار المتطرفة التي قد تنعكس على أعمال عنف ضد الجمهور.

بالإضافة إلى ذلك، فإن إبراز وتسليط الضوء على منفّذي إطلاق النار السابقين، سواء من خلال تغطية وسائل الإعلام أو المنصات الإلكترونية ووسائل التواصل الاجتماعي، بطريقة تُضفي عليهم نوعًا من الشهرة أو الأهمية، يمكن أن يمثل بشكل سلبي شكلاً من أشكال الإلهام، ومثار إعجاب للأفراد الذين يسعشون إلى الشهرة ولفت الانتباه.

وإلى جانب ذلك، تُسهم العوامل الاقتصادية في هذه الظاهرة؛ حيث يُمكن أن يؤدي الركود الاقتصادي والبطالة وعدم الاستقرار المالي إلى تفاقم مشاعر اليأس والغضب؛ مما يدفع بعض الأفراد إلى حافة الهاوية، إذ قد يكون الشعور بالفشل والضياع - سواء كان ذلك بسبب تدهور الوضع الاقتصادي أو انعدام الأمن الوظيفي أو فقدان الأمل في مستقبل أفضل - حافزًا قويًا للعنف.

عوامل نفسية (Psychological Factors):

على الرغم من أن المرض النفسي وحده ليس مؤشراً رئيساً، أو سبباً أساسياً للعنف، فإن هناك بعض حالات المرض النفسي والاضطرابات السلوكية التي تفاقم من خطر السلوك العنيف حال لم تتم معالجتها أو التعامل معها بشكل صحيح، وذلك من قبيل مرض الفصام والذهان، والاكتئاب الحاد، أو إدمان المواد المخدرة، فضلاً عن بعض الاضطرابات السلوكية، مثل: الشخصية ذات السلوك المعادي للمجتمع (Antisocial Behavior). وتتعاظم المشكلة وتزيد خطورتها عندما تجتمع وتتفاعل مشاكل الصحة النفسية والاضطرابات السلوكية، إلى جانب عوامل أخرى من قبيل سهولة الحصول على الأسلحة النارية والضغط الشخصية والمجتمعية وآليات التكيف الفردية.

وتجدر الإشارة هنا إلى دور التطرف بأشكاله المختلفة، سواء التطرف السياسي أو الأيديولوجي، بما في ذلك جرائم الكراهية التي تستهدف ضحايا من مجموعات عرقية أو دينية أو ثقافية معينة؛ إذ قد ينظر الأفراد المتطرفون إلى العنف كوسيلة ضرورية لتحقيق أهدافهم، سواء كانت تلك الأهداف سياسية أو دينية أو مجتمعية. وجدير بالذكر هنا أن معظم ضحايا إطلاق النار الجماعي في الولايات المتحدة هم من السود؛ مما يكشف عن وجود تفاوتات عرقية في تأثير العنف المسلح..

وفي هذا السياق، يُمكن الإشارة إلى أبرز حوادث إطلاق النار الجماعي المدفوعة بالكراهية والعنصرية في الولايات المتحدة:

- **إطلاق النار على كنيس يهودي يسمى «شجرة الحياة» في بيتسبرغ عام ٢٠١٨،** مما أسفر عن مقتل ١١ شخصاً، ويعد الهجوم الأكثر دموية على الجالية اليهودية في الولايات المتحدة.
- **إطلاق النار على سوبر ماركت توبس في مدينة بوفالو بنيويورك عام ٢٠٢٢،** حيث قام شاب يبلغ من العمر ١٨ عاماً- بدافع عنصري- بقتل ١٠ أفراد من أصل إفريقي في محل بقالة.
- **إطلاق النار على كنيسة الأم إيمانويل في مدينة تشارلستون بولاية ساوث كارولينا عام ٢٠١٥،** حيث قام شخص عنصري بقتل تسعة من رواد الكنيسة السود.
- **إطلاق النار في منتجع أتلانتا ٢٠٢١،** مما أسفر عن مقتل ثمانية أشخاص، من بينهم ست نساء من أصل آسيوي.
- **إطلاق نار بمتجر في جاكسونفيل بولاية فلوريدا عام ٢٠٢٣،** حيث قام رجل أبيض مدفوعاً بالكراهية والعنصرية بقتل ثلاثة أمريكيين من أصل إفريقي.

وختاماً، فإن ظاهرة إطلاق النار الجماعي في الولايات المتحدة الأمريكية هي نتيجة لتشابك جملة من العوامل الاجتماعية والنفسية والقانونية والثقافية، فلا يوجد عامل واحد يمكنه تفسير سبب ارتكاب مثل هذه الأعمال العنيفة، وتتطلب مواجهة هذه الأزمة اتباع نهج شامل يعمل على معالجة الأسباب والعوامل المساهمة في انتشارها، بما في ذلك سنّ وإنفاذ تدابير قانونية وتشريعية للسيطرة على الأسلحة وحيازتها، بجانب التدخلات الرامية إلى تحسين رعاية الصحة النفسية، وتعزيز الروابط الاجتماعية.

إيجابية الصراع في الفكر السوسيولوجي المعاصر.. قراءة في نظرية "لويس كوزر"

أ. رابعة نور الدين

باحث مهتم بمجال بناء السلام وإدارة الصراعات



الصراع آلية لتحقيق الاتساق والوحدة

يعرف مفهوم الصراع الاجتماعي عند «لويس كوزر» بأنه: «خلاف بين الأطراف المتنافسة على توزيع السلطة والنفوذ، ومن ثمّ يتم استهداف الخصوم وإلحاق الضرر بهم أو القضاء عليهم». وبالتالي يُمكن وصف المفهوم بأنه صراع المكانة والسلطة والموارد، بمعنى آخر، يذهب تعريف «كوزر» للصراع إلى أنه آلية، أو عامل قائم على أساس البنية السيكولوجية للإنسان، والتي تدفعه إلى العنف، سواء داخلياً أو خارجياً، وبالتالي فهو يُشكّل دافعاً نفسياً لدى الأفراد أو الجماعات، وهو ما يتطلب التصدي المجتمعي له، وذلك من خلال وضع معايير وضوابط للتحكّم في الميول النفسية للأفراد للدخول في هذا الصراع؛ لإخراجه من السياق التدميري له. ويوضح «كوزر» ذلك بالرجوع إلى القوانين والتدابير الرسمية الحاكمة للعمل في الدول الغربية الرأسمالية، والتي ظهرت بالأساس؛ بسبب الصراعات بين أرباب العمل والعمال.

كما أقرّ بأن التناقضات الثقافية والاختلافات في توزيع الثروات والنفوذ في المجتمع هي السبب الرئيس بتفاقم الخلافات لتصل إلى حد الصراع المسلح في أي من مراحل التطور الاجتماعي الإنساني، ومع ذلك يكون للصراع طابع وظيفي يُعزز التماسك المجتمعي؛ ممّا يُزيد قدرة المجتمع على تحقيق المرونة والتكيف بشكل أكبر، سواء على المستوى الداخلي أو الخارجي، وبالتالي يُعزز

تطلع عدد من المفكرين والباحثين في الشرق والغرب إلى الدعوة إلى إثراء علم الاجتماع وميادينه، واستخدام مناهجه العلمية في دراسة المجتمع البشري وظواهره، واكتشاف قوانين النظام الاجتماعي التي تحافظ على استقرار المجتمع وضبط توازنه، وقد أسهم كثير منهم في هذا الميدان. ومن أبرز الباحثين والمنظرين الأمريكيين في مجال علم الاجتماع العالم «لويس كوزر» (Lewis Coser)، وهو أحد مؤسسي النظرية الصراعية، والتي تعد بداية الفكر الماركسي، كما تعد على الجانب الآخر بديلاً للنظرية البنيوية الوظيفية، حيث يعد «كوزر» أحد أهم منظري الصراع الاجتماعي في العصر الحديث، وقد كان لنظريته الصراعية أثر كبير في الفكر السوسيولوجي المعاصر، من حيث تناول مفهوم الصراع، والبحث في أسبابه وأنواعه ووظائفه، كما عمل على تقديم رؤية شاملة لاتجاهات الصراع المختلفة مع التركيز بشكل أساسي على وظائف الصراع في ضوء مسارات التغيير التي تمر بها المجتمعات.^(١)

بالبناء على مقولة «لويس كوزر» الشهيرة: «إنني مهتم ومعنيّ أساساً بوظائف الصراع الاجتماعي أكثر من اهتمامي بوظائفه السلبية أو اللاوظيفية، إنني معنيّ بتلك النتائج المترتبة على الصراع، التي تزيد تكيف وتوافق العلاقات الاجتماعية».^(٢)

وفي ضوء ذلك، يحاول المقال المرور على نظرية الصراع الإيجابي لـ «لويس كوزر» بقراءة نقدية تحليلية، بداية من السياق المؤثر في بنائها، وانتهاءً بفروض النظرية.

تأثير السياق الاجتماعي في النتاج الفكري لـ «كوزر»

لا يمكننا الفصل بين السياق الاجتماعي للمفكر أو الفيلسوف وبين آرائه وأفكاره؛ لأن تجربته الاجتماعية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بإنتاجه الفكري والأدبي، وهي العامل المؤثر في تشكيل اتجاهاته، وكذلك الحال بالنسبة لـ «لويس كوزر»؛ حيث أثرت نشأته في عائلة يهودية، وانخراطه في الحركة الطلابية الاشتراكية، وانتقاله من ألمانيا -عند تسلم «هتلر» السلطة فيها- إلى فرنسا، وقضاء فترات دون تصريح عمل فيها، وكانت رحلة «كوزر» في فرنسا لا تخلو من ظروف حياتية صعبة للغاية، تميزت بدرجة كبيرة من الفقر والحرمان، مع عدم القدرة على توفير الاحتياجات الأساسية للحياة؛ مما دفعه إلى العمل في عدد من المهن الشاقة لضمان استمرار حياته ووجوده، وقُدِّر له في النهاية العمل في وظيفة سكرتير لدى أحد الكُتاب في سويسرا لفترة قصيرة من الزمن، ثم انتهت مُعاناة «كوزر» بعد حصوله على عمل دائم بشركة فرنسية في عام ١٩٣٦، والتي مكنته من استكمال دراسته في جامعة السوربون، حيث كانت الدراسة فيها مجانية آنذاك، ودرس «كوزر» فيها الأدب المقارن، وقَدِّم عنوانًا لأطروحة يقارن فيها بين روايات القرن التاسع عشر؛ اعتمادًا على البنى الاجتماعية المختلفة في كل من: فرنسا، وبريطانيا، وألمانيا، لكن رأى أستاذه أن محتوى أطروحته يأتي في إطار «علم الاجتماع، وليس الأدب المقارن» لذا، تحول من دراسة الأدب المقارن إلى علم الاجتماع منذ ذلك الحين.^(٤)

ولكن لم تستقر له الحياة في فرنسا؛ حيث أعلنت الحكومة الفرنسية الحرب على الجواسيس الألمان المنتشرين في البلاد، وانتهجت سياسة صارمة ضد الألمان جميعًا المقيمين بها؛ حيث تم إلقاء القبض على بعضهم، وترحيل بعضهم الآخر، وطالت تلك السياسة المتشددة «كوزر»؛ فقد تم



قدرته على تحقيق التوازن في المستقبل، ومن ثمَّ فهو يُمكن المجتمع من الاستفادة من الصراعات الوظيفية في مواجهة تحدياته المصيرية، والاستجابة لمتطلبات الظروف المتغيرة والمفاجئة.^(٣)

جدير بالذكر، أن «كوزر» قد حاول التمييز بين الصراع البشري والصراع في عالم الحيوان من خلال تعريفه لمفهوم الصراع؛ حيث إن الصراع البشري يحدث وفقًا لأهداف محددة، خصوصًا أن السلوك الإنساني ينبع من منظومة أهداف وغايات يسعى إلى تحقيقها- وهو ما يختلف عن الصراع في عالم الحيوان-، ولتحقيق هذه الأهداف يسلك الإنسان مسارات مختلفة، فضلًا عن استخدامه وسائل متنوعة لتحقيق تلك الأهداف، والتي قد تتصادم مع مصالح وأهداف الأفراد الآخرين في المجتمع، وذلك من خلال التفاوض أو استخدام العنف، وصولًا إلى الحرب والقتال، وهو أمر طبيعي ومكوّن أساسي من مكونات نشأة وتطور المجتمعات.

اعتقاله مع اندلاع الحرب العالمية الثانية، ولكنه تمكّن من مغادرة فرنسا، واللجوء السياسي إلى الولايات المتحدة الأمريكية في عام ١٩٤١.

وقد عاش «كوزر» في حالة من الاستقرار بعد حصوله على الجنسية الأمريكية؛ حيث بدأ في استكمال دراسته في مجال علم الاجتماع، والعمل كمحاضر في قسم العلوم الاجتماعية بجامعة شيكاغو، الأمر الذي ساعده على تعمّق في دراسة علم الاجتماع، والحصول على درجة الدكتوراه من جامعة كولومبيا عام ١٩٥٤، تحت إشراف عالم الاجتماع الأمريكي «روبرت ميرتون» (Robert Merton)، وقد حصلت أطروحته بعنوان: «وظائف الصراع الاجتماعي: نظرية الصراع في اتجاه جديد» على تقدير علمي متميز^(٥)، كما تم نشر الأطروحة في كتاب صُنّف ضمن الكتب الأكثر مبيعًا في علم الاجتماع خلال القرن العشرين.

وتمثّلت المرحلة الأخيرة من الاستقرار لدى «كوزر» في تعيينه أستاذًا في جامعة ولاية نيويورك، حيث استمر في تلك الوظيفة حتى سن التقاعد، وتمكّن «كوزر» خلال فترة الاستقرار الوظيفي والأكاديمي التي استمرت نحو ١٥ عامًا من إنتاج معظم مؤلفاته العلمية في مجال علم الاجتماع.

بالمرور على السياق الاجتماعي لـ «كوزر» يمكن تبين تأثيره بأفكار وتصورات عالم الاجتماع الألماني «جورج زيميل» (George Simmel) السوسيولوجية، فقد كان «زيميل» أول من اعتبر الصراع قوة طبيعية تمارس دورًا وظيفيًا في المجتمع، كما أن لها وظيفة مهمة في حفظ وحدته واتساقه، وقد تبنّى «كوزر» المذهب ذاته وطوره؛ حيث اعتبر أن الصراع الاجتماعي هو قوة حافزة تُشكّل هوية الفرد والمجتمع.

كما ساعد هذا السياق الاجتماعي «كوزر» على استكشاف جوانب وظيفية جديدة للصراع؛ مما دفعه إلى تطوير نظرية جديدة تؤكد الطابع

الوظيفي للصراع في المجتمع، موضحًا أن للصراع دورًا اجتماعيًا يضمن انسجام وتكامل المجتمع على عكس التصورات الوظيفية التي تُشير إلى أن الصراع يؤدي إلى تفكك المجتمع، مُضيفًا، أن الصراع عنصر رئيس في تشكيل واستمرار الجماعات، وهو ما يتعارض مع النظريات الوظيفية والماركسية؛ حيث يرى أن انتشار الصراع هو أحد متطلبات التوافق الاجتماعي، وذلك انطلاقًا من «زيميل» المتعلقة بدور الصراع في بناء الهويات وتشكيل الجماعات وتحفيز عملية الإبداع الفكري والابتكار الاجتماعي وإحداث التغيير الاجتماعي المطلوب حضاريًا.^(٦)

الإطار العام لنظرية إيجابية الصراع الاجتماعي

تتلخّص رؤية «كوزر» لنظرية الصراع في نقطتين رئيسيتين: **الأولى**: اعتبار الصراع الاجتماعي نتيجة لعوامل متعددة بخلاف التضارب في دور جماعات المصالح، **والثانية**: التركيز على نتائج الصراع باختلاف أشكالها، ومن بينها الاستقرار الاجتماعي من خلال التغيير؛ لذا فهو لا يمتلك العديد من الكتابات فيما يتعلّق بأسباب الصراع.

كما لم يخلُ إطار نظريته من تأكيد أهمية الحفاظ على استمرار الصراع في المجتمع، وأهمية إدارته وتوظيفه بصورة إيجابية، باعتباره مسارًا لوحدة وارتقاء المجتمع في المستقبل، وفي الوقت ذاته، طالب بضرورة العمل على فتح آفاق جديدة للتخلّص من الصراع السلبي وآثاره الضارة في تماسك المجتمع، موضحًا أن الصراع الاجتماعي يؤدي إلى رفع وعي الأفراد بمعايير المجتمع المشتركة، ويؤكد أهمية الالتزام بالقوانين والأعراف، كما أنه يشكل أداةً للتطوير وتوليد كيانات اجتماعية جديدة تتماشى وتتفق حسب توزيع السلطة والموارد داخل المجتمع.^(٧)

الحرمان النسبي والمطلق.. من أين ينشأ الصراع؟

انشغل «كوزر» بتتبُّع مصادر الصراع والكشف عن أسبابه، وعلى الرغم من إقراره بأن الصراع جزء أصيل في النفس الإنسانية ومرحلة من مراحل تطور المجتمعات، فإنه قد وجد أن الصراعات تنشأ نتيجة للسعي إلى الوصول إلى السلطة والنفوذ والموارد، وكذلك تحقيق الأمن الاجتماعي، موضحاً أن شرارة الصراع تنطلق من التوزيع غير المتكافئ للموارد والثروة والسلطة والنفوذ، ويُلاحظ أن ما انتهى إليه «كوزر» لم يختلف كثيراً عما انتهى إليه كثير من رواد نظرية الصراع الاجتماعي، كما هو الحال بالنسبة لـ «ماركس»، و«دارندورف»، و«كولينز».

وفي حال اعتبار أن الحرمان من الوصول العادل إلى الموارد هو السبب في نشوب الصراعات، فقد ميّز «كوزر» بين نوعين من الحرمان الاجتماعي: وهما الحرمان المطلق، والحرمان النسبي. موضحاً أن الحرمان المطلق هو نقص عميق وشامل لأبسط متطلبات الحياة الكريمة، مثل: الغذاء، والمأوى، والملبس، يتزامن مع عدم امتلاك الأفراد للموارد أو قوة الإرادة اللازمة للانخراط في الصراع المجتمعي للتغيير، أمّا الحرمان النسبي فهو يُشكّل الوعي النقدي للأفراد بما يدفعهم إلى الصراع، سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي.

وفي هذا السياق، يرى «كوزر»، أن عملية الانتقال من مرحلة الحرمان المطلق إلى مرحلة الحرمان النسبي مهمة في تشكيل الوعي النقدي للمجتمعات؛ حيث إن الأفراد الذين يعيشون في مرحلة الحرمان النسبي لديهم وعي بحرمانهم، كما يمتلكون الموارد العاطفية والمادية للمشاركة في الصراع الاجتماعي من أجل التغيير.^(٨)

بعبارة أخرى، في حين أن الحرمان المطلق لا يمكنه تحفيز الأفراد على الثورة والتغيير، فإن الحرمان النسبي يمكنه تحقيق هذا الهدف؛ لذا يولي «كوزر»

المزيد من الاهتمام لعملية التحول من الحرمان المطلق إلى الحرمان النسبي، معتبراً أن هذا التحول قد يؤدي إلى حدوث انفجار ثوري، أو على الأقل يُمهّد له؛ حيث ينتاب الأفراد المتدرجين من الحرمان المطلق إلى الحرمان النسبي شعورٌ بالخسارة؛ ممّا يدفعهم إلى التمرد والمطالبة بنصيب أكبر من الموارد، سواء على الجانب المادي أو المعنوي على عكس الأفراد الموجودين في مرحلة الحرمان المطلق.

لا يمكننا غض الطرف عن صحة فرضيته القائلة، إنه كلما زادت المشاركة العاطفية أو الانفعالية لأطراف الجماعة حول هدفٍ أو مطلبٍ ما، كانت الدعوة إلى العنف تصاغ تحت مسميات أخرى، مثل: العدالة والحرية والسلام وحماية حقوق الإنسان، وقد يقول الرأسماليون، على سبيل المثال، إنهم يناضلون من أجل حماية الحريات الفردية والليبرالية، كما قد تشن الأحزاب المتطرفة حرباً بشعارات دينية وإنسانية، وقد يدعي الشيوعيون أيضاً أنهم يدافعون عن المسؤولية الاجتماعية والقيم الاشتراكية، وكذلك عن الحق والعدالة والكرامة الإنسانية. وتوفّر تلك الأهداف السامية الغطاء الأيديولوجي والعقدي لتعبئة المجتمع وجذب المؤيدين، بما يوجه الصراع إلى أعلى المستويات وأكثرها عنفاً. على سبيل المثال، الحروب التي شنتها الولايات المتحدة في أكثر من مكان لم يتم تقديم أية مبررات سياسية أو اقتصادية لها، بل تمت تحت تبريرات أيديولوجية، مثل: حماية الحقوق والحريات، وحماية الأمن العالمي، وغيرها من أساليب التعمية الأيديولوجية، لتتمكن من حشد المشاركة الانفعالية العاطفية للشعب الأمريكي،

كما يجب ألا يُغفل وجود محركات أخرى تسهم في تصاعد حدة الصراعات، من بينها^(٩):

- التفاوت في مستويات القوة بين الرؤساء والمرؤوسين في النظام، يؤدي إلى انخفاض التماسك الوظيفي والاجتماعي في المجتمع؛ مما يؤدي إلى زيادة حدة الصراع وقوته.



تحققها، والوقت اللازم لذلك، موضحًا أن أغلب الصراعات تنتهي بإنجاز الأهداف المنشئة لها، ولكن قد يطول أمد الصراع؛ بسبب عدم وضوح أهدافه^(١١)؛ لذا عدّد «كوزر» معايير تحديد أمد الصراع، والمتمثلة في الآتي^(١٢):

- ضبابية الأهداف تزيد احتمالات عدم التوافق، وبالتالي إطالة أمد الصراع.
- هناك علاقة بين قدرة الأفراد على تحديد نقاط قوة وضعف خصومهم، وطول أمد الصراع، فكلما كانت قدرة الأطراف على تفسير نقاط الضعف والقوة أقل؛ طال أمد الصراع.
- كلما أدرك أطراف الصراع التكلفة الاقتصادية، أو تكلفة الصراع بشكل عام؛ زادت دوافعهم نحو التعجيل بإنهاء الصراع.
- يعتمد طول فترة الصراع، أو قصرها على وضوح أو ضبابية مؤشرات الهزيمة أو الانتصار، فهناك علاقة بين درجة الوضوح وبين مدة الصراعات.
- تمثل قدرة قادة الصراعات على إقناع أتباعهم عاملًا حاسمًا في تحديد طول مدة الصراع، وكلما كانت الأطراف أكثر مركزية؛ زاد تأثير القادة فيهم، والعكس صحيح.

• انعزال بعض الفئات السكانية الفرعية داخل النظام، قد يقلل ترابط العلاقات بينها، وبالتالي عدم القدرة على إيجاد حلول، وهو ما سيؤدي بدوره إلى زيادة حدة الصراع.

• ارتباط الحرمان بما هو غير حقيقي، أو غير واقعي يؤدي إلى طول أمد الصراع وزيادة حدته.

واقعية الدوافع مُحددًا لأمد الصراع عند «كوزر»

يهتم «كوزر» بمدة الصراع بشكل أساسي، وهو ما يلفت الانتباه إلى أن طول أمد الصراع يزيد طابعه الأيديولوجي والعاطفي، ومن ثمّ تتزايد حدة وضراوة الصراع. وفي هذا السياق، تجدر الإشارة إلى أن «كوزر» يعتبر مدة الصراع متغيرًا تابعًا لمتغيرات مستقلة رئيسية، مثل: توزيع الثروة والسلطة والمكانة، وغيرها من العوامل، ومع ذلك فقد يكون متغيرًا مستقلًا في بعض الأحيان، فيؤثر في متغيرات تابعة، مثل: شدة الصراع، ودرجة العنف، وطبيعة دوره الوظيفي، ومن هذه الزاوية، فإنه يبحث في المتغيرات التي تؤثر في طول أمد الصراع^(١٣).

ويرى «كوزر»، أنه كلما كانت الأهداف واقعية وملموسة؛ أمكن التنبؤ بمدة الصراع، مُشيرًا إلى أن وضوح الأهداف يُساعد على قياس احتمالية

الصراع وسيلة للحفاظ على تماسك المجتمع عند «كوزر»

بحسب «كوزر»، فإن المجتمع يشبه اللغز الكبير المكوّن من أجزاء مختلفة تعمل جميعها معًا، وفي بعض الأحيان يتصارع الأشخاص والمجموعات في المجتمع على الأشياء التي يحتاجون إليها، وهذا الصراع يمكن أن يسبب مشاكل وخلافات بين مختلف شرائح المجتمع، وعلى الرغم من صعوبة الأمر، فإن هذه الصراعات تساعد المجتمع في الواقع على البقاء قويًا ومتحدًا، ولعل هذه الرؤية مختلفة عما جاء به البعض الآخر، من أن الصراعات تؤدي إلى انهيار المجتمع. ويرى «كوزر» أيضًا أن هناك نوعين من الصراعات: بعضها خفي ويحدث بهدوء في المجتمع، والبعض الآخر أكثر وضوحًا ويحدث بين مجموعات من الأفراد.

ولم يركز «كوزر» على الصراع في حد ذاته، بل على محاولة إيجاد طرق لإدارة الصراعات والتعامل معها بطريقة تحافظ على تماسك المجتمع وتمنعه من الانهيار، حيث أكد أنه إذا لم يتعامل الأفراد مع الصراعات، فقد يكون ذلك سيئًا للغاية بالنسبة إلى المجتمع، ويمكن أن يؤدي حتى إلى تدميره، وبتبني آليات للتعامل مع الصراعات بطريقة إيجابية، يمكن للمجتمع أن يصبح أكثر مرونة وقدرة على التكيف، وأفضل تجهيزًا للتعامل مع التحديات في المستقبل^(٣)، مضيفًا أن الصراعات بصورة عامة تقوم على تأكيد طابع المجتمع الحيوي والتضامني، وتكون فعالة وإيجابية بقدر ما تستطيع تعزيز التضامن الاجتماعي، ويقدم «كوزر» أمثلة تاريخية لدور الصراع في تحقيق وحدة وتكامل المجتمعات، على سبيل المثال، تماسك إسرائيل الذي يُعزى جزئيًا إلى الصراع المستمر بين إسرائيل والدول العربية، ومع ذلك فإن توقّف الصراع بين العرب وإسرائيل سيؤدي إلى انفجار الصراعات الداخلية في إسرائيل، ومن ثمّ سقوطها وزوالها، وهو ما يؤكد أن الصراع يمارس دورًا مهمًا في ترابط المجتمعات التي تقع تحت السلطة نفسها.

وفي سياق متصل، يرى «كوزر» أن الصراع قد يؤدي إلى دمج المعزولين في تكتلات سياسية أو أيديولوجية واحدة، وهو ما حدث عندما أدت الاحتجاجات ضد حرب فيتنام إلى اضطلاع الشباب الأمريكي بدور قوي في الحياة السياسية الأمريكية لأول مرة، وهو ما تلاشى مع نهاية الصراع^(٤).

وختامًا، بالنظر إلى الطرح الذي أتى به «كوزر» يمكن القول، إنه قد خاض بشكل عميق وشامل في مختلف جوانب الصراع الاجتماعي، واستطاع أن يترك بصمته في مجال نظرية الصراع الاجتماعي، كما أنه تمكّن من الانفراد برؤية تختلف عن رؤى ونظريات سابقه، وخصوصًا في نظريته بشأن إمكانية أن يتخذ الصراع اتجاهًا تكامليًا أو تفكيكيًا، وهو ما يتحدد وفقًا لبنية المجتمع وطبيعة الصراع القائم فيه. وقد ميّز بين نوعين من الصراعات: أولهما خارجي ينشأ بين مجموعات مستقلة، وثانيهما داخلي ينشأ بين مكونات وفصائل الجماعة الواحدة، كما حدد الظروف المختلفة التي قد تجعل الصراع وظيفيًا تكامليًا أو تدميريًا، موضحًا أن تلك الفعاليات تتم نتيجة التفاعلات المستمرة بين متغيرات مستقلة وأخرى تابعة، مُشيرًا إلى قدرته المتميزة في التعامل مع المتغير الواحد بوصفه مستقلًا فاعلًا مرة، ومتغيرًا تابعًا مرة أخرى، وذلك في سياق منظومة مستمرة من التفاعلات التي تؤدي إلى إذكاء الصراع.

ولكن من ناحية أخرى، تجدر الإشارة إلى أن الصراعات أو النزاعات لا تؤدي بالضرورة إلى تماسك وترابط المجتمعات - حتى وإن توافرت فيها الشروط التي أوضحها «كوزر» -؛ حيث إنها تحتاج إلى وقت طويل ومساعٍ مستمرة إلى حلها، كما أن الترابط يحتاج إلى وقت ليصل إلى درجة الالتحام التي تحدث عنها «كوزر»، وبالتالي فإن إيجابية الصراعات ليست مباشرة، كما أن اندلاع الصراعات يعكس وجود خلل في الأنظمة أو المؤسسات، وإذا كانت وحدة الجماعة أفضل من التشرذم والانقسام، فإن

الجزء بذلك يعتمد على مجموعة من الظروف ومصالح أعضاء المجموعة، بل قد تهدد حياتهم والأحكام القيمية والمصالح المختلفة، فقد تؤدي الوحدة في ظروف ما إلى إهدار وضياع حقوق أيضًا، ومن ثم، يمكن القول إن للصراع جوانب خلل أيضًا، وأن دوره لا ينحصر في إيجابياته.

الهوامش والمراجع

(1) Lewis Coser, The Functions of Social Conflict. New York: The Free Press, 1956. P.62.

(٢) جورج ريتنر وجيفري ستيبنسكي، النظريات الحديثة في علم الاجتماع، مكتبة جرير، ط ١، الرياض، ٢٠١٨، ص ٢٦٠.

(3) The Functions of Social Conflict. Previous reference. P. 31

(٤) أرفينج رايتلن، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع: دراسة نقدية، ترجمة: محمود عودة وإبراهيم عثمان، الكويت: دار السلاسل، ١٩٨٩، ص ١٧٨.

(٥) رث والاس، ألسون وولف: النظرية المعاصرة في علم الاجتماع - تمدد آفاق النظرية الكلاسيكية، ترجمة: محمد عبد الكريم الحوراني، دار مجدلاوي، عمان، ط ١ (العربية)، ٢٠١٢-٢٠١١.

(٦) إحسان محمد الحسن: النظريات الاجتماعية المتقدمة - دراسة تحليلية في النظرية الاجتماعية المعاصرة، دار وائل للنشر، عمان، ط ٣، ٢٠١٥.

(7) John Hamlin , Sociological Theory, The University of Minnesota is a equal opportunity educator and employer, Agust 2001, accessible at: <https://shorturl.at/jkPT9>.

(8) Nicola Timashev, Sociology theory (nature and evolution), Al-Ma'raf House, Cairo, 5, 1978, P 61.

(٩) عبد العزيز الغريب: نظريات علم الاجتماع - تصنيفاتها، اتجاهاتها، وبعض نماذجها التطبيقية من النظرية الوضعية إلى ما بعد الحداثة، دار الزهراء، الرياض، ط ١، ٢٠١٢.

(10) Sociology theory (nature and evolution), Previous reference.

(11) Anthony Oberschall, Theories of Social Conflict, Annual Review of Sociology, Vol 44, 2018, P. 203

(12) Jonathan H. Turner, Theoretical Sociology: A Concise Introduction to Twelve Sociological Theories, SAGE Publications, Ltd, Vol 4, 2017, P 97.

(13) Sociology theory (nature and evolution), Previous reference.

(١٤) السويحلي الهادي، الوظيفة التكاملية للصراع عند لويس كوزر، مجلة كلية الآداب - جامعة المنصورة، العدد ٥٣- أغسطس ٢٠١٣، ص ١١٤: ١١٩.

دور التعليم في بناء الشخصية

د. إسلام النجار

باحث بقطاع منظومة الشكاوى الحكومية - مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء



على تنظيم وقته، وتحديد نمط نموه، وكذلك عاداته اليومية. وبوجه عام، لا يمكن إنكار أن الوعي التعليمي يمنح الأفراد الثقة بالنفس، ويرفع من مستواهم الاجتماعي؛ مما يؤثر في نهاية المطاف إيجابياً في نمط حياتهم في مجملها.^(٢)

وعلى صعيد آخر، يعمل التعليم على اتساع الوعي الإدراكي لدى الأفراد، أو بعبارة أخرى المُدرَكات العقلية، ومن ثم، يصحح من منهجية التفكير الذاتي والنقدي؛ مما يجعل العقل قادراً على التعامل مع سائر المعالجات الذهنية، وهو ما من شأنه أن يؤثر إيجاباً في استقبال العقل للمعلومات المعقدة، بل ويزيد قوة الذاكرة، كما يساعد على إتقان صياغة أهداف واضحة من شأنها أن تتواءم مع المعايير والمبادئ التي تتطلبها الحياة.^(٣)

البُعد الاجتماعي لأهمية التعليم

يعمل التعليم على تأسيس الأبعاد الجذرية للموازنة الفكرية والقيمية والوجدانية في المجتمعات، وبالتالي، فإن التعليم يعد النواة الأولية، وحجر الأساس للسلم المجتمعي، كما أنه يُعد حلقة وصل قوية بين كل أفراد المجتمع بغض النظر عن أعمارهم، أو حتى مستوياتهم الفكرية. ولذا، فإن التعليم القوي يُعد أحد المسارات الرئيسة لتحقيق مقومات الوحدة الوطنية، والتي دونها لا يمكن للمجتمع أن يتطور، أو ينهض إلى الأمام، كما أنه أحد المُحفزات التي تقود أفراد المجتمع نحو

تحل دراسة الشخصية أهمية كبرى في مجال الدراسات الإنسانية والاجتماعية؛ لكونها أحد المقومات الأساسية في فهم ودراسة السلوك الإنساني، وتحليل البناء الاجتماعي للمجتمع، والشخصية المصرية كانت، ولا تزال، موضع اهتمام المؤرخين والكتاب، وتقتضي محاولة فهم الشخصية المصرية وملاحها، تحليل هذه الملامح وتفسيرها في إطار العلاقة الجدلية بين الشخصية والثقافة، والسياق التاريخي الاجتماعي، حيث التفاعل المستمر بين طرفي العلاقة، حيث يمكن أن يُفرز سياقاً تاريخياً واجتماعياً معيناً ملامح ثقافية، وسيكولوجية قد تصبح في مراحل معينة عوامل فاعلة في بناء الشخصية.^(١)

ومن هنا كانت للتعليم أهمية جذرية في تأسيس المجتمعات، وبناء شخصيتها وثقافتها، وتطوير علاقاتها بين الأفراد، والجماعات على حدّ سواء، حيث يعد وسيلة من وسائل التنمية الإنسانية؛ فهو الذي يؤمن للمتعلّمين فرصة لتحسين واقعهم من جوانب عديدة -لا سيّما الجوانب الصحية والنفسية- ولا شك أن الوعي التعليمي يؤثر على نحو ملحوظ في نمط السلوك الإنساني، بمعنى أن الوعي التعليمي قد يُشكل نمط الحياة التي يحيها الإنسان، بداية من كونه يفضل الرياضة أو لا يفضلها، يتناول الأطعمة الصحية أو الضارة، يسعى إلى الإقلاع عن عادة التدخين أو يواصل التقيد بها. وعلوّة على ذلك، يزيد التعليم قدرة الإنسان

البُعد الاقتصادي لأهمية التعليم

لا شك في أن التعليم يعمل على تطوير مهارات الأفراد، الأمر الذي يصب في صالح تطوير أعمالهم، وبالتالي، النهوض بالقطاعات الاقتصادية الموجودة داخل المجتمع. كما أن التقدم الاقتصادي له مردود إيجابي على النهوض بالتعليم في المجتمعات؛ حيث يُمكن المتعلمين من الحصول على مستوى تعليمي لائق، يدفعهم نحو مزيد من التقدم والسمو؛ مما يجعل الأفراد العاديين يتصدرون أعلى المناصب في الميادين المختلفة، ومن هذا المنطلق، تصبح الدول ذات التقدم الاقتصادي قادرة على تبوؤ مكانة متقدمة في التصنيفات الخاصة بالابتكار والبحث العلمي والاختراعات، وهو الأمر الذي يعود بالنفع مرة أخرى على تطوير اقتصاد الدولة.^(٧)

وعلى جانب آخر، يُسهم التعليم في زيادة الخبرة، وتشعب التخصصات في المجالات المختلفة؛ مما يخلق الأيدي العاملة الماهرة في مجالات متعددة، الأمر الذي يزيد مستويات الإنتاج، وبالتالي، تزيد معدلات الدخل القومي؛ مما يؤدي في نهاية المطاف إلى تحقيق تنمية اقتصادية واعدة تتواءم مع التطورات التكنولوجية المتسارعة، والتي باتت تُشكل صلب الاحتياجات التنموية.^(٨)

البُعد الثقافي لأهمية التعليم

نظرًا لأن المؤسسات التعليمية تسهم في رسم بناء شخصية الطفل، وأنماط سلوكه، وبالتالي، فإن العملية دورًا ملحوظًا ولا غنى عنه حول كيفية اتساق الفرد مع مجتمعه، بما في ذلك من مبادئ وعادات وتقاليده؛ حيث إن عملية التنشئة الاجتماعية والتعليمية لا يمكن فصلها عن تعامل الفرد مع ذاته، وتقييمه للقيم والمواقف، التي في نهاية المطاف تكون شخصيته المتميزة داخل المجتمع، ومن خلالها يمكن التنبؤ بميوله ورغباته لتوظيفها في المكان والتوقيت السليم، بما يحقق في النهاية أقصى قدر من المنفعة للمجتمع.

مزيد من تحمل المسؤولية الوطنية؛ مما يقلل من مشاعر الاغتراب، أو عدم الانتماء، وبالتالي، تعميق الجهود لتحقيق أقصى قدر من التكافل الاجتماعي.

ولا يمكن قصر أهمية التعليم على البُعد الاجتماعي فحسب، وإنما للتعليم تأثير محوري في التنمية في جميع مجالاتها، فلا يمكن إنكار أن التعليم هو أحد دعائم تحقيق التنمية البشرية للأفراد، فمن خلاله يتم تطوير الطاقات، والقدرات لكل أفراد المجتمع؛ مما يجعلهم مواطنين أكثر نضجًا، وأكثر كفاءة من حيث الإنتاجية في العمل.^(٩)

البُعد السياسي لأهمية التعليم

إن مسؤولية مستوى التحصيل التعليمي تقع على عاتق الوزارات التي تتولى الإشراف على المنظومة التعليمية في كل دولة؛ حيث يتعين على تلك الوزارات وضع خطط تضمن الطريقة المناسبة للتغذية التعليمية السليمة، بما يضمن وصول التعليم بكل مراحله المختلفة إلى مستحقيه، وعليه، لا يمكن التقليل من دور تلك الوزارات؛ حيث إن خططها تُعد انعكاسًا لتفعيل الدور القومي للتعليم، كما أن دعمها للأفراد المسؤولين عن العملية التعليمية (المعلمين) أمرًا لا مفر منه، وربما يُعد مؤشرًا إلى كيفية الارتقاء بالمستوى التعليمي، والثقافي للمتعلمين؛ مما يؤدي في نهاية المطاف إلى النهوض بالحركة التعليمية ككل^(١٠)، وعليه يمكن القول: إن العملية التعليمية الشاملة تُعد العمود الفقري لأسلوب حياة الأفراد، سواء أكانوا معلمين أو متعلمين؛ حيث إنها تعمل على تطوير حياة الأفراد، وربما تغييرها من ظلمات الجهل المؤدية إلى الموت الثقافي والفكري إلى نافذة النور، حيث العلم والتعلم، والثقافة والتحضر^(١١). ولذا، فإنه من المهم تأكيد أن تطبيق مبادئ الديمقراطية لا يمكن أن يحدث في بلد ما دون بلوغ مستويات مرتفعة من التعليم؛ لأنه يجعل الأفراد قادرين على استغلال مواردهم بشكل أمثل، وأكثر رشادة.

واختلاف شكل المناهج الدراسية. الأمر الذي يتطلب إيلاء أهمية المسؤولية الاجتماعية: فلا يمكن التعامل مع تلك التحديات من خلال الجهات الرسمية المنوطة بالتعليم فقط، ولكن يجب أن يكون تطويره مسؤولية جماعية، فلا شك في أن المسؤولية الاجتماعية ستعمق من النهوض بالعملية التعليمية، وتحقيق المرجو منها؛ لأنها تعزز مفاهيم التشاور والمشاركة بين أفراد ومنظمات المجتمع.

وانطلاقاً من أهمية المسؤولية الاجتماعية، أعطت مصر اهتماماً غير مسبوق منذ تولي الرئيس «عبد الفتاح السيسي» الحكم في عام ٢٠١٤، بكيفية تطوير المنظومة التعليمية المصرية، وذلك إيماناً من القيادة السياسية بأهمية بناء الإنسان المصري، وعلى هذا النحو، أطلقت مصر ما يُعرف بـ «بنك المعرفة المصري»، والذي يُعد أكبر مكتبة رقمية في العالم، وذلك في إطار مبادرة: «نحو مجتمع مصري يتعلم ويفكر وابتكر»، وقد بدأ العمل به في بداية عام ٢٠١٦، لدرجة أنه وصف بأنه «خطوة محفزة» لإتاحة العلوم والمعارف الإنسانية بشكل يسير لكل مواطن مصري، وعلى صعيد آخر، نجحت وزارة التربية والتعليم، والتعليم الفني في تصميم وإطلاق نظام التعليم المصري الجديد «EDU٢»، وهو نظام من شأنه إعادة النظر في منظومة التعليم التقليدية لارتقاء مصر في التصنيفات العالمية الخاصة بالتعليم، وقد تم تطبيقه منذ عام ٢٠١٨، على مراحل الروضة، والصف الأول الابتدائي، وبموجبه تغيرت المناهج التعليمية؛ لتتواءم مع الأهداف المصرية للتنمية المستدامة ٢٠٣٠.

وفي سياق آخر، حصل طلاب الصف الأول الثانوي على جهاز تابلت بتكنولوجيا الجيل الرابع (٤G)، وربط ذلك بمنظومة بنك المعرفة، مع وضع أولوية لتأسيس منظومة ذكية للامتحانات تُعرف بمنظومة الامتحانات الإلكترونية، ونظام الكتاب المفتوح «Open book» في المرحلة الثانوية؛ حيث

وفي هذا السياق، يمكن القول: إن البُعد الثقافي يندمج بشكل واضح مع المستوى الاجتماعي، ويشكل جزءاً منه، ويرجع ذلك إلى محورية دور التعليم في هذا الصدد، أخذاً في الحسبان أن تكوين المجتمعات دائماً يقوم بشكل أصيل على شكل ثقافي محدد المعالم، يعتمد عليه الأفراد من جيل إلى جيل، وفي ضوء ذلك، يمكن القول: إن التعليم يُعد أحد الأولويات الجوهرية التي تدخل في صميم الحياة العامة، والخاصة للأفراد والمجتمعات؛ حيث ينعكس في كل تفاصيل الحياة اليومية.

التعليم والمسؤولية المجتمعية

من المؤكد أن الإنسان كائن اجتماعي، لا يمكن أن يعيش بمعزل عن أعضاء مجتمعه، ومن المستحيل تصور مجتمع راشد بلا علاقات اجتماعية تجمع مواطنيه معاً، وبالتالي، فإن تكوين روابط وعلاقات اجتماعية أمر لا غنى عنه لتحقيق أهداف الأفراد من ناحية، والمجتمع من ناحية أخرى، ويمكن أن يتم ذلك عبر إطار تنظيمي مجتمعي؛ حيث إن البقاء صار لكل من يستطيع الاستثمار في قدراته، وعلاقاته الاجتماعية والمؤسسية.

وإذا كانت المؤسسات التعليمية لديها مسؤولية اجتماعية تجاه المجتمع، فضلاً عن دورها في تعزيز المسؤولية الاجتماعية لدى المتعلمين، فإن المجتمع بمختلف فئاته مسؤول عن ضمان سير العملية التعليمية، سواء أكان ذلك في المدارس أم في الجامعات، ومن ثم، فإن العلاقة بين المجتمع ومؤسساته التعليمية وثيقة الصلة، ويمكن وصفها بأنها «متبادلة»؛ حيث يعتمد كل منهما على الآخر. وفي هذا السياق، فإنه من المهم الإشارة إلى أن المناهج التربوية التي جلبها عصر المعرفة والتكنولوجيا قد فرضت على النظم التعليمية بكل مكوناتها ومراحلها تحديات حقيقية؛ أبرزها التحول عن الدور التقليدي لمؤسسات التعليم، فضلاً عن تطور نظم الإدارة التعليمية، وتغير أدوار المعلم،

إن كل تلك الإجراءات تهدف إلى تحويل الطالب المصري من التعليم إلى التعلم، وممارسة النشاط والفهم.

وقد استطاعت الوزارة - على الرغم من التحديات التي تواجهها خلال السنوات الماضية - تقديم خدماتها إلى أكثر من ٢٢ مليون طالب على مستوى القطر المصري، فمن ناحية، أنشأت مدارس وفصولاً جديدة لاستيعاب كثافة أعداد الطلاب، ومن ناحية أخرى، لم تتوان في تأسيس فصول ذكية للتعامل مع التطورات التكنولوجية، فضلاً عن اهتمامها بتدريب المعلمين على المنظومة التعليمية الجديدة، وشرائها أجهزة التابلت وتوزيعها على طلاب المرحلة الثانوية. كما نظمت الوزارة عديداً من الدورات التدريبية لمعلمي رياض الأطفال، والصف الأول الابتدائي، باعتبار أن تلك المراحل التعليمية تُعد النواة الأولى لمستقبل تعليمي مشرق. وعلاوة على ذلك، تُعد تجربة المدارس

المصرية اليابانية أحد أهم الإنجازات المحورية لوزارة التربية والتعليم خلال السنوات السابقة، حيث إن تلك التجربة بالتعاون مع هيئة التعاون الدولي اليابانية (الجاياكا) أسهمت في افتتاح ٤١ مدرسة في ٢٠ محافظة منذ عام ٢٠١٨، ويجري حالياً الانتهاء من إنشاء ٥٥ مدرسة أخرى.

وختامًا، يتبين لنا مما سبق الدور الكبير الذي يقوم به التعليم في بناء شخصية الفرد وغرس القيم والمبادئ داخله وإعداده للمستقبل، ومن هنا، فإنه يتعين علينا جميعًا العمل على إعداد المتعلمين جميعهم على اختلاف أعمارهم بطريقة تعطيهم القدرة على إيجاد حلول للتحديات الآنية والمستقبلية، بحيث يكون التعليم قادرًا على إحداث تغييرات من شأنها أن تعزز دعم اتخاذ القرارات السليمة والمستنيرة، والتي تصب في صالح إحداث تطورات إيجابية ومنشودة في مجتمعاتنا المعاصرة.

الهوامش والمراجع

- (١) صفاء طلعت مذكور، التربية والبناء الحضاري للشخصية المصرية، مجلة البحث العلمي في التربية عدد ٢٢، ص ١١٦.
- (٢) فيصل بو طيبة، العائد من الاستثمار في التعليم، صفحة ٣٢.
- (٣) راضية بوزيان، إدارة الجودة الشاملة في مؤسسات التعليم العالي، صفحة ٩.
- (٤) حامد عمار، في التنمية البشرية وتعليم المستقبل: رؤية معيارية، صفحة ١٥٣.
- (٥) حامد عمار، في التوظيف الاجتماعي للتعليم، صفحة ٣٩ - ٤٠.
- (٦) إحسان الدمرداش، الديمقراطية والتعليم في مصر، صفحة ٢٣٣.
- (٧) ياسر خالد سلامة، اقتصاديات التعليم، صفحة ١٣ - ١٤.
- (٨) محمد محمود السيوف، التعليم الصناعي: المناهج، سوق العمل، الخريجين، صفحة ٧.

دراسة العدد

مهام الأدب في النقد المصري المعاصر:
رؤية ثقافية للتأسيس والتحويلات والدلالات



مهام الأدب في النقد المصري المعاصر: رؤية ثقافية للتأسيس والتحويلات والدلالات

أ.د. سامي سليمان أحمد

قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة القاهرة



(١) مدخل القراءة: أنماط الأدب بوصفه خطاباً ثقافياً

تبتغي هذه الدراسة بلورة رؤية ثقافية تستند إلى مداخل التحليل الثقافي لمهام الأدب التي صاغتها المؤسسة النقدية المعاصرة في الثقافة المصرية في الفترة الواقعة من مرحلة خمسينيات القرن العشرين إلى اللحظة الراهنة التي تشكل الربع الأول من القرن الحادي والعشرين. وتستند تلك الرؤية إلى عدد من المقومات المنهجية التي تتصل ببيان طبيعة الأدب بوصفه خطاباً ثقافياً من ناحية، والتمييز بين الأنماط العامة للممارسة الأدبية في الثقافة المصرية من ناحية ثانية، وبيان طبيعة المؤسسة النقدية في السياق الاجتماعي المصري من ناحية ثالثة. يتأسس الفهم الثقافي لمهام الأدب أو الفن على النظر إلى الأدب على أنه منتج ثقافي ينضوي في إطار الثقافة بوصفها «مركب القيم والأعراف والمعتقدات والممارسات التي تؤلف أسلوب حياة جماعة بعينها»^(١)، وهو ما يعني أن الأدب خطاب ثقافي يمتلك قدرة على التأثير في سياقات تلقيه، وذلك عبر فعالية الأنساق والأنماط الثقافية التي يقدمها سواء على نحو مباشر أو ملموس أو على نحو غير مباشر يمكن التحقق منه أو التدليل عليه. وهذا ما يعني أن هذا الخطاب الثقافي قوة لها فعاليتها في حياة المجتمع الذي يتلقاه حتى لو لم تكن تلك الفعالية واضحة للعيان. ومن مظاهر تلك الفعالية

تقديم أنماط سلوكية ذات قدرة على التأثير في حياة القراء، والإيحاء بإمكانات استكشاف ما في الواقع الاجتماعي من رؤى جديدة تتيح التفكير في المستقبل أو الحلم به. ويستمد الأدب بوصفه خطاباً ثقافياً هويته الخاصة، في إطار المنتجات أو الخطابات الثقافية الأخرى، من طبيعته المميزة؛ فهو خطاب يقوم على تشكيل اللغة تشكيلات جمالية خاصة ومفتوحة تبتغي تجلية خصوصية المواقف التي يسعى الكتاب إلى تجليتها في نصوصهم، وهذا ما يكشف عن اتصاف جماليات التشكيلات اللغوية، في مختلف تحققات ذلك الخطاب، على جدة دائمة مصدرها سعي المبدعين إلى تطويع اللغة والتقاليد الجمالية للأنواع الأدبية التي يبدعون فيها لمتطلبات مواقفهم. وتؤكد الطبيعة الثقافية لتلك التشكيلات الجمالية من كون اللغة حافظة خبرات الجماعة البشرية التي تنتجها؛ مما يعني أن عمليات التشكيل التي يمارسها الكتاب مع اللغة تمثل، في جانب من جوانبها، جدلاً مع الخبرات الجمعية والتاريخية التي تحملها اللغة والتقاليد الجمالية الخاصة بالأنواع الأدبية. ولما كان ذلك الأدب خطاباً ثقافياً متميزاً ينشأ في سياقات اجتماعية ويتوجه إليها فإن هويته الاجتماعية تجعل من مهامه الاجتماعية المتعددة عنصراً من عناصر هويته أو خصوصيته المميزة له؛ بما يعني أن المهام الاجتماعية لذلك الخطاب تنأت من تحققاته الفعلية في مختلف سياقات ذلك التحقق.



قيم الطابع الجمالية التي وضعتها تلك المؤسسة لما يندرج في إطار أدب النخبة أو الأدب الرسمي. ومن ثمّ تتعامل المؤسسة النقدية «الرسمية» مع إسهامات أدبية كثيرة على أنها لا تحقق متطلبات «الجمالية» أو «البلاغة الرسمية» التي تحققها الكتابات المندرجة في إطار «الأدب الرسمي» أو «أدب النخبة». وعلى الرغم من أن منطقة «الهامش» و«المُهْمَش» تمثل حيز الأدب المستبعد من دوائر اهتمام المؤسسة النقدية الرسمية فلعل من الجدير بالتأمل هنا أن هذا الحيز يتسم بمجموعة من الصفات ذات الأهمية البالغة سواء في طبيعتها أو في دلالاتها الثقافية داخل أبنية ثقافة المجتمع، فالأنواع الأدبية المندرجة في هذا الحيز هي تلك التي تتصل اتصالاً وثيقاً بحياة فئات اجتماعية عديدة داخل المجتمع، وهي فئات متنوعة من أكثر من زاوية كالتصنيف العمري أو الاجتماعي أو الثقافي أو العرقي أو البيئي. ويمثل هذا الحيز في سياقات الإنتاج الثقافي منطقة «قلقة»؛ بمعنى خضوعها لإمكانات التغير والتحول الدائمين لأنها بعيدة بدرجات كبيرة عن أطر «الضبط» و«التقنين» التي تقوم بها المؤسسة النقدية الرسمية؛ ومن ثمّ تشهد تلك المنطقة حراكًا دائمًا لا يكاد ينقطع لأن الأنواع الأدبية المندرجة في إطارها أو في طبقاتها

ويمكن التمييز بين **ثلاثة أنماط رئيسة** تندرج في إطار ذلك الخطاب، وهي: أدب النخبة أو الأدب الفردي أو الأدب الرسمي، والأدب الشعبي، والأدب المُهْمَش. فالنمط الأول هو الأدب الذي تنتجه النخبة وتتلقاه النخبة أيضًا، وهو الذي يمثل «الصيغ الأدبية المثلى» المُعْتَرَف بها، داخل المؤسسة النقدية «الرسمية»، بوصفها تحقيقًا جماليًا لمنظورات تلك المؤسسة في إنتاج الأدب وأنواعه وأشكاله أو فنونه المختلفة، وتتصف نصوص ذلك الأدب بكونها ثابتة النسبة إلى مؤلفيها، ومن هنا كان وصفه بأنه «الأدب الفردي» دون أن ينفي هذا الوصف تضمّن ذلك الأدب القيم الاجتماعية وعكسه لتجلياتها. ولعل ذلك ما يفسر دوائر تلقيه في سياقات الحياة الاجتماعية. وفي مقابله هناك الأدب الشعبي الذي تنتجه الفئات الشعبية والصغيرة داخل البناء الاجتماعي، ويغلب أن يكون مجهول المؤلف ومن ثمّ فهو يُنسب إلى الجماعات الشعبية بوصفها منتجته وصانعته، ولهذا تغلب عليه الخصائص الشفاهية، وحتى حين يُدَوّن تظل خصائصه الشفاهية تلك ذات تأثير فيه وفي صيغته المُدَوّنة. وبسبب غلبة الشفاهية عليه وشيوع ملكيته فإنه يتسم بالمرونة الشديدة التي تجعله قابلاً للتغير الدائم سواء في موضوعاته أو أساليبه أو أشكاله الجمالية، وهو يؤدي أدوارًا متعددة في حياة الجماعة الشعبية التي تنتجه وتستهلكه، كما أنه يُعد رصيدًا جماليًا رافدًا للأدب الرسمي، إذ يستطيع كُتّاب الأنواع الأدبية المختلفة استلهام نصوص الأدب الشعبي التي تُعد حينئذ المواد الأولية التي يمكن لهؤلاء الكُتّاب استثمارها وتوظيفها أو إعادة صياغتها في كتاباتهم، ومن ثمّ تتضمن الثقافة الرسمية دائمًا قدرًا ملحوظًا من النصوص الأدبية التي تستلهم نصوص الأدب الشعبي.

وأما النمط الثالث فهو الأدب المُهْمَش الذي وضعته المؤسسة النقدية «الرسمية» وتضعه في إطار الهامش من حيث اهتمامها أو عنايتها بتناوله، لأنها تنظر دائمًا إلى هذا الأدب بوصفه لا يرقى إلى تحقيق



العربية الحديثة حتى منتصف القرن العشرين. وحين تقبّلت الثقافة العربية الحديثة تلك الأنواع الجديدة -الرواية والمسرحية والقصة القصيرة- انتقلت تلك الأنواع من دائرة «الهامش» أو «المهمّش» ثقافيًا إلى دائرة المتن أي دائرة «أدب النخبة». وفي الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة هناك مجموعة من الأنواع الأدبية التي تكمن في منطقة «الهامش» مثل الأشكال المتنوعة من السيرة الذاتية والسيرة الغيرية والمذكرات وغيرها.

وقد عرفت الثقافة المصرية المعاصرة في مرحلة النصف الثاني من القرن العشرين نمطين من المؤسسات النقدية؛ فهناك المؤسسة النقدية «الرسمية»، وفي مقابلها ثمة مؤسسة نقدية أخرى معنية بالأدب المهمّش، ويمكن وصفها بأنها المؤسسة النقدية المهمّشة. وتشكّلت المؤسسة النقدية الرسمية من مجموعات من النقاد الذين كانت أغلبيتهم من الدارسين للأدب العربي أو أدب من الآداب الأوروبية الحديثة ممن درسوا في الجامعات المصرية، ومنهم من كان من دارسي العلوم الإنسانية أو الاجتماعية لكنهم كانوا معنيين

المختلفة تستجيب استجابة دائمة للسياقات التي تحيط بإنتاجها وتلقيها؛ مما يكسبها القدرة على تلبية احتياجات المتلقين، وهذا ما يتبدّى بجلاء في عناصرها وأبنيتها الجمالية وتشكيلاتها المختلفة. وتتصف هذه الأنواع بقدرتها على قبول التحول من منطقة الهامش إلى منطقة الأدب الرسمي أو أدب الخاصة؛ وذلك حين تتمكن مؤسسة إنتاجها من الاستجابة لمتطلبات المتلقين المتغيرة وجوديًا وثقافيًا وجماليًا، بما يجعل من المؤسسة النقدية الرسمية تخلق على الأنواع والأشكال الأدبية التي حققت «معايير» الأدب الرسمي أو أدب النخبة صفات أدب النخبة، بما يعني قبولها ضمن طبقات أو منتجات ذلك الأدب. وفي مسارات الأدب العربي الحديث والمعاصر شواهد متعددة على طبائع تلك المنطقة «القلقة» وتحولاتها؛ فمن منتصف القرن التاسع عشر إلى ثلاثينيات القرن العشرين أو أربعينياته ظلّت الرواية والمسرحية والقصة القصيرة في وضعية مهمّشة لدى المؤسسة النقدية «الرسمية» وذلك مقارنةً بالشعر الغنائي الذي كانت له الصدارة في منظومة الأنواع الأدبية في الثقافة

(٢) التنظير لمهام الأدب الرسمي وتأسيس خطاب المهام الاجتماعية

مثَّلت حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية مرحلة جديدة في مسار تاريخ المجتمع المصري الحديث، بما ارتبط بها من متغيرات كبرى أبرزها نشاط حركات التحرر في دول العالم الثالث ونجاح الكثير منها في التخلص من الاستعمار «القديم»، وسعي مجتمعات ذلك العالم «الثالث» إلى إحداث تغييرات جذرية في حيواتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية وعملها على الظهور بوصفها قوى مستقلة سواء في إطارها الإقليمي أو إطارها الدولي. ولقد كانت مصر في القلب من ذلك المشهد؛ مما كان له انعكاساته على عمل المؤسسة النقدية التي وجدت أن هذه الوضعية تفرض عليها إيلاء التنظير لمهام الأدب والفن والثقافة جانبًا كبيرًا من اهتمامها. وكانت العلاقة المباشرة للأدب والفن والثقافة بواقعها المصري دافعًا من أبرز الدوافع إلى مراجعة الصياغات التي قدمتها المؤسسة النقدية في مرحلة النصف الأول من القرن العشرين لمهام الأدب. وإذا كان الربط «المباشر» بين الأدب والمجتمع واحدًا من الإنجازات الأساسية التي قدمها أصحاب الاتجاه الرومانسي في الإبداع الفني، فإن غلبة الأبعاد «الذاتية» على كثير من الكتابات الرومانسية في الأنواع الأدبية المختلفة قد أبرزت للمؤسسة النقدية من خمسينيات القرن العشرين الحاجة إلى مراجعة الصياغات المتواترة لمهام الأدب ووظائفه في السياق الاجتماعي المصري. وإذا كان الإيمان بأن الأدب من الحياة وللحياة إطارًا نظريًا أو فكريًا عامًا جمع نقاد الرومانسية أو نظرية التعبير الراسخون من أمثال طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) وعباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤)، والنقاد الاجتماعيين في تلك المرحلة مثل محمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥) وعبد القادر القط (١٩١٦ - ٢٠٠٢) وآخرين، فإن الاختلاف بين هذين الجيلين قد انعكس في رؤية كلٍّ منهما لعلاقة الأدب بالحياة فيما تلا ثورة يوليو ١٩٥٢، وأدى إلى وضع مسألة

بالأدب سواء في إبداعه أو نقده. وهؤلاء النقاد استخدموا قنوات التوصيل المختلفة كالتدريس في الجامعات والمؤسسات المعنية بدراسة الأدب، والكتابة في الدوريات المختلفة الأكاديمية منها والثقافية العامة، والمشاركة في الأنشطة الثقافية العامة كالمؤتمرات والندوات والمحاورات الإعلامية المختلفة. وينتمي معظمهم إلى النخب الاجتماعية الكبرى والوسطى في المجتمع المصري. وفي مقابلهم ثمة مؤسسة نقدية أخرى معنية بالأدب المَهْمَش، وعنايتها هنا تعني أن لها أدوارًا في الترويج له، وهذا ما نجده في الكتابات التي قدمها هؤلاء النقاد في الصحف والمجلات السيّارة، وفي المقدمات التي كتبها بعضهم لنصوص من ذلك الأدب المَهْمَش، وفي الندوات التي شارك فيها هؤلاء لتناول إبداعات الأدباء المَهْمَشين. وذلك ما شكّل نتاجًا نقديًا كانت له أدوارها في الترويج لهذا الأدب وأنواعه وكتاباته، وإن كان من العسير الإلمام بمختلف تجليات ذلك النتاج. ولنا أن نسجل أن سمة من السمات التي تميز الحركة النقدية المعاصرة في العقدين الأخيرين على وجه التحديد هو ذلك الاتساع الذي شهدته حركة نقد الأدب المَهْمَش؛ وذلك بسبب وسائل الاتصال المعاصرة، ولا سيّما ما أتاحتها شبكة الإنترنت ومواقع التواصل الاجتماعي من إمكانيات غير محدودة لنشر كتابات نقدية يتناول أصحابها الأعمال الأدبية المعاصرة ويقدمون كتاباتهم عبر نوادي القراء أو ينشرونها على صفحاتهم على مواقع التواصل الاجتماعي حيث يتاح لتلك الكتابات التأثير في شرائح عديدة من القراء لا سيما حين يتعلق الأمر بمواقع خاصة من قبيل «جود ريدز - Goodreads»، ولعل هذا ما أوجد تعبيرات من قبيل «الناقد الفيسبوكي» وغيرها. ويتطلب التعرف على طبائع الممارسة النقدية لتلك المؤسسة وأثارها في السياق الاجتماعي المصري المعاصر دراسات متعددة ستُسهم في الكشف عن أدوار هذه المؤسسة في تشكيل المشهد النقدي المعاصر.

البحث عن مهام الأدب الاجتماعية في قلب سياقات الجدل التي اشتعلت بينهما في الفترة التالية مباشرة لتلك الثورة التي سعت إلى تغيير الواقع المصري إلى واقع جديد تتحقق فيه العدالة الاجتماعية وينال فيه الإنسان حقوقه في التعلم والعمل والصحة؛ مما جعل من البحث عن أدوار الأدب والفن والثقافة في إحداث مثل هذا التغيير سبباً من أسباب حدوث معارك فكرية بين هذين الجيلين داخل المؤسسة النقدية، وكان أبرز هذه المعارك معركة عام ١٩٥٤ التي اشتعلت بينهما على صفحات جريدة «الجمهورية»، وحينئذ برز تيار جديد داخل المؤسسة النقدية، وهو تيار النقد الماركسي الذي كان من أبرز ممثليه آنذاك كلٌّ من محمود أمين العالم (١٩٢٢ - ٢٠٠٩) وعبد العظيم أنيس (١٩٢٣ - ٢٠٠٩)، ومن هنا صارت شعارات «الأدب في سبيل الحياة» و «الأدب للمجتمع» مثار جدالات كبيرة داخل المؤسسة النقدية. وإذا كان مفهوم «الالتزام» و«الأدب المُلتزم» الذي دعا إليه الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر (١٩٠٥ - ١٩٨٠) عنصراً من العناصر التي أثّرت في توجيه رؤى أفراد المؤسسة النقدية لمهام الأدب الاجتماعية، فلا ريب أن وجود الفهم الماركسي لمهام الأدب والفن، وإصرار أصحابه أو دعائه على ضرورة انتماء الأديب أو الفنان أو المفكر أو المثقف إلى القوى الاجتماعية المطالبة بالتغيير والساعية إليه، قد مثل عاملاً من أبرز العوامل التي جعلت من انعكاس «الانتماء» و«الالتزام» على حرية الكاتب والفنان واحدة من القضايا الإشكالية في تلك المرحلة، كما جعلت من التفكير في كيفية جمع الأدب والفن بين مهامه الاجتماعية من ناحية ومهامه أو مهمته في الإمتاع من ناحية أخرى، واحدة من القضايا الإشكالية لدى هؤلاء النقاد.

ولقد انجلت عن تلك المجادلات التي حفل بها السياق الثقافي المصري في خمسينيات القرن العشرين مجموعة من الصياغات التي تبلور رؤى اتجاهات النقد الاجتماعي خاصة لمهام الأدب الاجتماعية. وقد انجلت تلك الصياغات في صيغ

من قبيل «الأدب الهادف» و«الأدب الملتزم» و«الأدب نقد للحياة» و«الأدب في سبيل الحياة»، وكانت هذه الصيغ وما يشابهها وما يحلّ محلّها تركز على بلورة تلك المهام الاجتماعية. ولعل الصياغة التي قدمها محمد مندور في منتصف خمسينيات القرن العشرين كانت واحدة من أشمل تلك الصياغات من حيث تمثيلها لرؤى توجهات كانت غالبية على كثير من شرائح المؤسسة النقدية آنذاك، إذ كان يدعو إلى «الأدب الهادف» و «الأدب الملتزم»، وبذلك كان يقرن بين «الواقعية» و «الواقعية الاشتراكية»، أو كان ينتقل بفكره ورؤاه من «الواقعية النقدية» إلى «الواقعية الاشتراكية»؛ حيث يرى أن الواقعية النقدية «نظرة خاصة إلى الحياة، نظرة متشائمة لا تؤمن بالشرف أو المثالية، وترى أن الشر هو الغالب على الحياة... وهي تشقُّ الحُجُب عن حقيقة الحياة، ولكنها لا تبذل جهداً لتغييرها أو تحطيمها أو إصلاح فاسدها، لأنها ليست دعوة بل فنٌ كاشف، ومجابهةٌ للواقع الدفين مهما يكن مؤلماً»^(١)، ومن ثمّ أضاف إليها مندور الواقعية الاشتراكية التي لا تختلف عن «الواقعية النقدية» في أنها «تكشف عن حقيقة هذا الواقع»^(٢) لكنها «أدب هادف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته»^(٣)، كما أنها «وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة الشعب، إلا أن روحها متفائلة تؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يأتي بالخير، وأن يضحى في سبيله بكل شيء في غير يأيس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة»^(٤).

وأما الرؤية التي صاغها الاتجاه الماركسي ضمن تيار النقد الاجتماعي في خمسينيات القرن العشرين لمهام الأدب الاجتماعية فقد صنعها كلٌّ من محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، وذلك في كتابهما «في الثقافة المصرية» (١٩٥٤) الذي كان، في جانب من جوانبه المتعددة، تسجيلاً لمعركتهما مع جيل طه حسين وعباس محمود العقاد حول وظائف الأدب. وقد انطلق كلٌّ من العالم وأنيس من رؤيتهما للأدب بوصفه فرعاً من فروع الثقافة التي



ورغم التباس ممارساتهم النقدية بعدد من العناصر السلبية التي حُجِّمت من اقتدار خطاباتهم النقدية على إنتاج تأسيس نظري «عميق» للمهام الاجتماعية للأدب بأنواعه المختلفة^(١)، فقد كانوا يحاولون ترسيخ هذه المفاهيم في سياقات الإبداع الأدبي والفني من ناحية، وفي سياقات التلقي سواء تلقي تلك الكتابات أو تلقي الخطابات النقدية من ناحية أخرى، وكان لذلك أثره في تأسيس المهام الاجتماعية للأدب والفن من ناحية، كما كان له أثره في ترسيخ تصورات هذه المهام لدى شرائح كثيرة من المتلقين. ولعل الفترة التالية لهذه الفترة أو المرحلة في مسار النقد المصري المعاصر لم تشهد إضافات ذات أهمية إلى ما قدمه هؤلاء النقاد إلا بعض الاجتهادات التي قدمها نقاد من أمثال عبد المنعم تليمة (١٩٣٧ - ٢٠١٧) وسيد البحراوي (١٩٥٣ - ٢٠١٨). ولعل التحول في النقد العربي المعاصر نحو الاتجاهات الحداثيّة وما بعدها قد جعل من الاهتمام بصياغة مفاهيم جديدة لمهام الأدب الاجتماعي ينال حيزاً ضئيلاً من عناية النقاد. وهذا ما يحسن أن يكون موضوعاً لدرس مستقل.

تجمع عندهما بين صفتين أساسيتين، فهي «تعبير فكري أو أدبي أو فني أو طريقة خاصة للحياة»^(٢)، وهي من حيث علاقتها بالواقع «انعكاس للعمل الاجتماعي الذي يبذله شعبٌ من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه، ومظهرٌ لما يتضمنه هذا العمل من علاقات متشابكة، وجهود مبذولة واتجاهات. فالأساس الذي تقوم عليه عملية الثقافة إذن ليس شيئاً جامداً أو عقيدة محددة، وإنما هي عملية لها عناصرها المتفاعلة واتجاهها المتطور»^(٣). ومن ثَمَّ، فالأدب صيغة ثقافية تنعكس عن العمل الاجتماعي وعلاقاته فتعكس الواقع وتصور ما يُمورُ في أعماقه من صراعات بين القوى الاجتماعية المختلفة، وإذا كان الكاتب مُمْتَلِكاً لرؤية اجتماعية عميقة فإنه يجب أن يستند إلى فهم متكامل لعناصر مجتمعه بوصفه وحدةً متكاملة تتصارع في أحشائه القوى الاجتماعية المختلفة، وامتلاك الأديب لذلك الوعي هو الذي يمكّنه من «اكتشاف القوى التقدمية في مجتمعه أو واقعه، وفهم سيرورة هذا الواقع نحو المستقبل الذي تُحقّق فيه تلك القوى وجودها»^(٤). وهذا الاكتشاف يمثل تحقيقاً للالتزام بمفهومه الماركسي الذي ينتج عن وجوده في رؤية الكاتب تفاؤلاً عميقاً بمستقبل القوى التقدمية: مما يفنّس ترجيحَه لقيمة «الإيمان بالمستقبل السعيد» للفئات مهضومة الحقوق الاجتماعية في الواقع الحالي.

ومن منطلق هذه الرؤى للمفاهيم الاجتماعية لمهام الأدب والفن والثقافة انبرى أصحاب الاتجاهات الاجتماعية في النقد في إطار المؤسسة النقدية في الخمسينيات والستينيات يقرؤون الأعمال الأدبية من مختلف الأنواع من رواية ومسرحية وقصة قصيرة وشعر طامحين إلى الكشف عن القيم والمضامين الاجتماعية التي تحملها، كما كانوا يسعون أيضاً إلى اكتشاف رؤى كتابها للقضايا المختلفة التي يتناولونها في تلك الأعمال، ويبحثون عن الآثار المختلفة التي تتركها على المتلقين^(٥).



(٣) التنظير لمهام الأدب الشعبي وترسيخ المهام الاجتماعية

بكلية الآداب بجامعة القاهرة، حيث أعدت سهير القلماوي (١٩٩٧ - ١٩١١) رسالتها للدكتوراه عن «الناحية الأدبية لألف ليلة وليلة» (١٩٤٢)، وأعد عبد الحميد يونس (١٩١٠ - ١٩٨٨) رسالته للماجستير عن «الظاهر بيبرس» (١٩٤٧)، ورسالته للدكتوراه عن «الهلائية في التاريخ والأدب الشعبي» (١٩٥٠). وقد تدعّمها التوجه بدراسات أخرى داخل الجامعة وخارجها طوال النصف الثاني من القرن العشرين^(١٣). وقد غلب على دراسات الأدب الشعبي حتى نهاية ستينيات القرن العشرين تناول النصوص المدونة «بينما لم يكن الاهتمام بدراسة النصوص الشفاهية والحياة كبيراً»^(١٤). ولهذا فمن المستحسن هنا الوقوف عند بعض كتابات الخمسينيات والستينيات التي قدمها دارسو الأدب الشعبي الذين قامت دراساتهم على جمع نصوص من الأدب الشعبي الحي: أي الفاعل في البيئات الحديثة التي عاشوا فيها؛ لأن هذا يؤكد إمكانية النظر إلى مفاهيمهم أو تصوراتهم عن مهام الأدب الشعبي بوصفها تحاول - في جانب من جوانبها - التنظير لظواهر حقيقية ولها وجود وتأثير في الحياة المصرية المعاصرة. ولهذا يمكن اختيار بعض كتابات أحمد رشدي صالح (١٩٢٠ - ١٩٨٠)^(١٥).

تنوعت مواقف مفكري النصف الأول من القرن العشرين من الأدب الشعبي، وكان من بينها موقف يدعو أصحابه إلى دراسة الأدب الشعبي، وقد تجلّى هذا الموقف في الربع الثاني من ذلك القرن لدى كل من طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) وأحمد ضيف (١٨٨٠ - ١٩٤٥) وأحمد أمين (١٨٨٦ - ١٩٥٤). ولعله كان طبيعياً أن يبرز هذا الموقف في الربع الثاني من القرن العشرين؛ فهذا الموقف ثمرة من ثمرات ثورة ١٩١٩ التي جعلت من البحث عن الشخصية المصرية وتحقيقها في الواقع الاجتماعي والسياسي مطلباً عاماً في السياقين السياسي والثقافي، وهذا ما أفضى إلى البحث عن تجليات تلك الشخصية في الأدب عامة، ولا سيما الأدب الشعبي على وجه الخصوص. وكانت الجامعة: أي جامعة القاهرة أو جامعة فؤاد الأول أو الجامعة المصرية، واحدة من أبرز المؤسسات الثقافية التي استجابت لتلك الدعوة؛ إذ بدأت دعوة أخرى إلى الاعتراف بدراسة الأدب الشعبي في ظل دراسات الأدب العربي بقسم اللغة العربية

تفسيره وشرحه لهذه الخصائص وجلائه لطبائعها إذ أكد أن أشكال الأدب الشعبي المختلفة تقوم بوظائف متعددة في حياة مجتمعاتها «وقد تكون هذه الوظيفة ترسيخ معتقد أو قيمة أخلاقية، أو هي تعليم مَن يتلقاها بعض هذه المعارف الشعبية، أو هي تأكيد قيمة اجتماعية أو اعتقادية، أو هي المعاونة على ضبط حركة الجسم، أو هي الترويح في إطار الحياة الشعبية»^(١٨). ولما كان أحمد رشدي صالح حريصاً في مجرى خطابه النقدي على ربط الأدب الشعبي بالعامية، فقد أداه هذا الربط إلى تأكيد أن أدبنا الشعبي هو «الأدب السائد في مصر الذي يصور الروح المصرية»^(١٩).

ولقد انفرد أحمد رشدي صالح عن كثير من معاصريه من دارسي الأدب الشعبي في خمسينيات القرن العشرين وستينياته بالتمييز بين نمطين من الإبداعات التي تندرج في إطار مفهومه عن الأدب الشعبي، وهما: «الأدب الشعبي التقليدي، أي الأدب الشفاهي مجهول المؤلف المتوارث وهو أدب الفلاحين في الغالب وموطنه القرية، وعندنا الأدب العامي الحديث والمذاع بوسائل النشر الحديثة من مطبعة وإذاعة وسينما، وهو أدب جمهور المدينة والطبقة الوسطى، وموطنه المحلي المدينة»^(٢٠). ورأى أن هذا الأدب العامي يرتبط بالفكرة الوطنية بمعناها الحديث، ومن ثم أكد ارتباط هذا الأدب بالطبقة الوسطى في المدن المصرية المختلفة. ولعل هذا التمييز بين نمطي الأدب الشعبي في عمومهم عند أحمد رشدي صالح قد تأسس على مقومين: بيئي وتاريخي، فأما المقوم البيئي فهو الذي يفرق بين بيئة القرية وبيئة المدينة، وأما المقوم التاريخي فهو الذي يميز بين الحديث زمنياً؛ مما يؤدي إلى إنتاج الأدب العامي من ناحية، والعريق الموغل في القدم الذي يرتبط بالأدب الشعبي من ناحية أخرى. ولعل هذا التمييز بين نمطي «الأدب الشعبي» قد قاد أحمد رشدي صالح إلى العناية بلورة عنصرين فكريين كان لهما دورهما المؤثر في

فهو يقدم تنظيراً لمهام الأدب الشعبي من منظور يستند إلى خبرته الميدانية في جمع نصوص الأدب الشعبي لأكثر من عقد من الزمان على نحو ما صرح به في مقدمة كتابه «الأدب الشعبي» (١٩٥٤)، وهي خبرة ميزت رؤاه عن رؤى المعاصرين له من دارسي الأدب الشعبي؛ فإذا كان أحمد رشدي صالح يشترك مع هؤلاء في الإفادة الجمة من الكتابات الأوروبية والأمريكية في مجال الأدب الشعبي فلعله قد «تفرد» بينهم بسبقه في مجال العمل الميداني في جمع المأثورات الشعبية وتدوين ملحوظاته حول طبائعها وتأثيراتها وفعاليتها في سياقات الحياة المصرية الحديثة والمعاصرة. ولعل هذا ما يبرر التعامل مع صياغته مفاهيم مهام الأدب الشعبي بوصفها صياغة لرؤية معاصرة وحية، رؤية تسعى إلى التنظير لممارسات أدبية متحركة ومُشاهدة وعينية، وتعمل على الكشف عن فعالية تلك الممارسات في سياقات المجتمع المصري الحديث والمعاصر. ولقد تأسست صياغات أحمد رشدي صالح لمهام الأدب الشعبي من منطلق رؤيته أهمية العلاقة الوثيقة التي تربط الأدب بالحياة بوصفها أساساً للكشف عن فعالية الأدب الشعبي في حياة المجتمع. وإذا كان أحمد رشدي صالح قد عرّف الأدب الشعبي بأنه «أدب الجمهور الواسع العريق في المدينة والقرية»^(٢١) أو هو «أدب العامة التقليدي»^(٢٢)، وهو «الأدب الفلكلوري» الذي عرّفه بأنه «فن القول التلقائي العريق المتداول بالفعل، المتوارث جيلاً بعد جيل، المرتبط بالعادات والتقاليد»^(٢٣)، فإنه قد انطلق، سواء في مهامه النظرية أو في مسالكه التطبيقية، من منظور ماركسي كان له تأثيره العميق على رؤيته للأدب الشعبي ومهامه. ولعل هذا ما يتجلى لقارئ كتابات أحمد رشدي صالح سواء في بيانه للسلمات الأساسية التي تسم «الأدب الشعبي» من منظوره هو، وهي: «العراقة، والواقعية، والجماعية، والتداخل أو التوظيف مع فروع المعارف والمعتقدات والممارسات الجارية في حياة كل يوم»^(٢٤)، أو في

وجوه الفساد في أداء السلطة أو الحكام. وقد دَلَّ المؤلف على تحقُّق هذه المهمة في أشكال متعددة من الأنواع الأدبية الشعبية كالحكايات والأغاني والأمثال^(٢٣)، كما أن هذه المهمة النقدية تتحقَّق بأشكالها أو بصيغها المتعددة في المنظومات والشعارات التي يصوغها العامة تعبيرًا عن رفضهم مسالك السلطة السلبية أو الضارة بهم، «وأحيانًا تكون منظوماتهم فنًّا رائعًا... أو تكون مجرد نظم وتركيز لانفعال سياسي أو اجتماعي عام»^(٢٤).

وثمة ثنائية أساسية في تفكير أحمد رشدي صالح في طبائع الأدب الشعبي وتجلياته ووظائفه المتعددة، وهي ثنائية العمل والفراغ، فكل عنصر من عنصري هذه الثنائية تتأسس عليه في رؤية المؤلف أشكال أدبية بعينها، كما تتأسس عليه وظائف بعينها تقوم بها تلك الأشكال. ولقد كانت هذه الثنائية شديدة الفعالية في صياغاته مفاهيم المهام المختلفة التي يقوم بها الأدب الشعبي وأنواعه أو فنونه المختلفة، لا سيما حين يقرن القارئ هذه الثنائية بثنائية أخرى في فكره أو خطابه وهي ثنائية «الأدب الشعبي» التقليدي و«الأدب العامي» «الحديث»، حينئذ يتفهَّم القارئ سعي أحمد رشدي صالح إلى بلورة مهام الأدب الشعبي من منظور مركّز على الربط الجازم بين النصوص والسياقات الاجتماعية لتقديمها أو فاعليتها، وحينئذ يلحظ ذلك القارئ حرص أحمد رشدي صالح على بيان الطبيعة التطبيقية الضمنية في الدلالة التاريخية للأدب الشعبي أو نصوصه أو فنونه. وهذا ما يتبدَّى في إقراره أن دارسي الأدب الشعبي يتعاملون معه بوصفه تاريخًا لحياة الجماعة الشعبية، ولكنه يؤكد الطبيعة التطبيقية لذلك التاريخ الذي يقدمه الأدب الشعبي، إذ يقرر أنهم «لا شكَّ واجدون تاريخين لا تاريخًا واحدًا، أحدهما ذلك الذي طبعه الندماء والظرفاء والمحترفون عامة في يسير أبي زيد المحلية والحواديت وفروع الأدب جميعًا، والذي يحكي لنا حياة غير التي تحكيها المأثورات المعبرة عن المجريين من السلطة»^(٢٥)، وبذلك أبرز أحمد رشدي صالح تجليين

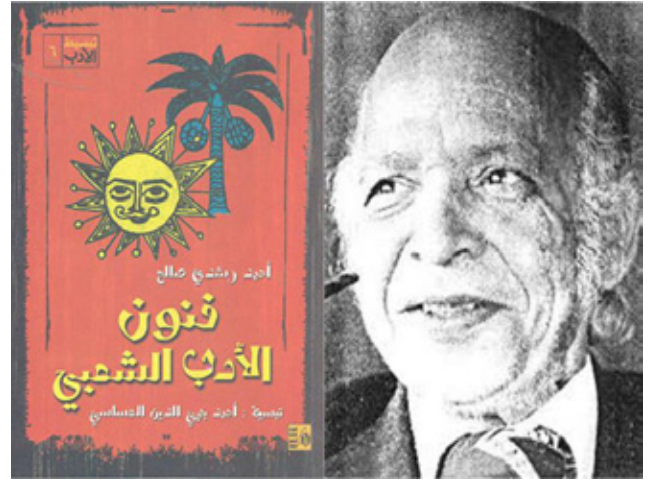
تأكيد فاعلية ذلك التمييز من ناحية، وجلاء دفاعه عن الأدب الشعبي من ناحية أخرى، وهذا العنصران هما: تأصيل المسار التاريخي الذي تشكَّلت العامية المصرية في إطاره^(٢٦)، وترسيخ النظر إلى «فنية» الأدب الشعبي» بتأكيده أن الأدب الشعبي له أسلوبه الفني الخاص أو ما وصفه أحمد رشدي صالح مرارًا بأنه «بلاغة العامية» التي تعني عنده أنها حصيلة السمات الجمالية التي تيسم نصوص الأدب الشعبي بشرط أن تُرصد تلك السمات في السياقات الاجتماعية لفعالية تلك النصوص^(٢٧). ولعله كان حريصًا حرصًا دالًّا على تأكيد تمتع المنتجات الأدبية الشعبية والعامية بسمات البلاغة التي تميزه عن الأدب الفصيح. ولقد سعى أحمد رشدي صالح إلى بيان سمات الأدب الشعبي البلاغية مقررًا أنها مرتبطة بالإطار أو السياق الاجتماعي وبالإطار أو السياق الحضاري الذي تُقدَّم فيه نصوص ذلك الأدب الشعبي وأشكاله المختلفة.

ولعل حرص أحمد رشدي صالح على تأكيد «بلاغة» نصوص الأدب الشعبي وربطه تحقُّقات تلك «البلاغة» بسياقات فعالية تلك النصوص كان يكشف لقارئه عن فعالية منحاه الماركسي في فهم طبائع الأدب الشعبي وسماته وتحولاته، لا سيما أنه في هذه الجوانب كلها كان يُفعِّل المفاهيم الماركسية في العمل والأساس المادي لعلاقات الطبقات وانعكاساتها على إبداعاتها الفكرية والفنية. ومن هنا جاءت صياغاته مهام الأدب الشعبي حصيلة دالة لتوجهه ذاك ونتائج للأسس التي رَسَّخها في التفريق بين نمطي «الأدب الشعبي» وتأكيده «بلاغة» هذا الأدب في فنونه المختلفة. وقد أكد أحمد رشدي صالح أن هناك مهمة من أبرز مهام الأدب الشعبي وهي النقد الحاد للجوانب السلبية أو المسالك السلبية التي تبرز في حياة المجتمع، مثل: الفراغ أو البطالة، وأحوال الحياة التي تكشف عن فقدان الاتزان في أوضاع الحياة، أو انتقاد فروع السلطة الزمنية والسلطة الروحية، والسخرية من

الفروسية أو المراثي أو الهجائيات، إنما كانوا يفعلون ذلك، أو قل يصنعونه، مُعَبِّرِينَ عما في نفوس أصحاب السلطة وعما في حياتهم، فلا عجب أن نجد في أدب هؤلاء طلبَ المهارة الصناعية والتفوق في اصطیاد المعنى الغريب والأسلوب المميز، وإظهار المعرفة والقدرة، وذلك كان السبيل إلى تمكين أقدامهم من بلاط رعاتهم»^(٧٧). وقدّم المؤلف عددًا من الشواهد من وقائع حقيقية ونصوصها لتكون شواهد على تلك النزاليات مما كان يدور في بيئة الصعيد في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين^(٧٨)، ويبيّن أن ظهور وسائل الإعلام والصحافة والإعلان الحديثة قد أدى إلى تلاشي هذا اللون من الأدب العامي الحي. وبذلك كشف عن التحول في وضعية ذلك الأدب بتأثير الوسائل الثقافية الحديثة ذات الإمكانيات «الهائلة» من حيث قدرتها على الوصول إلى المتلقين الذين كانوا من قبلُ جمهور ذلك اللون.

وقد رأى أحمد رشدي صالح أن الأدب الشعبي بأشكاله أو فنونه المختلفة يتضمن حصيلة من معارف الجماعة الشعبية ومعتقداتها في الطب والزراعة والحرف المختلفة وقواعد السلوك الاجتماعي وقضايا الأخلاق، وقد دَلَّ على ذلك بتقديم عدد وافر من الشواهد من النصوص في فنون أدبية شعبية كثيرة استغرقت حيزًا كبيرًا من كتابه «الأدب الشعبي»^(٧٩). ولعل هذا المنظور يكشف عن أن المؤلف كان يتعامل مع الأدب الشعبي بنصوصه وأنواعه المختلفة بوصفها تجسيدات فنية لمختلف الخبرات الاجتماعية والوجودية التي أفرزتها الجماعة المنتجة له عبر تاريخها الممتد، ومن ثَمَّ يُعَدُّ هذا المنظور تحقيقًا لتصور أن الهوية «الحقيقية» لمصر والمصريين إنما تتجلى في ذلك الأدب الشعبي.

ولمّا كان المنحى الماركسي محوريًا في منظورات أحمد رشدي صالح وتصوراته، فقد احتفى بأغاني العمل إذ قرر: «نحن نعتبر أغاني العمل عامود الأدب الشعبي التقليدي، الذي يجمع سماته في المحتوى والشكل على السواء»^(٨٠)، كما أكد «أن سمات أغاني العمل



لمهمة الأدب الشعبي في عكس التاريخ أو تصوير التاريخ، فكل تجلٍ منهما يعبر عن رؤية الطبقة التي أنتجته، ومن ثم فحين يُنظر إلى النصوص الشعبية التي صنعها الندماء والظرفاء والمحترفون من الرواة فهي ليست إلا نصوصًا صنعها هؤلاء الصناع وفق رغبات السلطة التي يتوجهون إليها ويحيون في كنف عنايتها ورعايتها، وثمة رؤية أخرى لذلك التاريخ يصنعها «المجردون» من السلطة أي هؤلاء البسطاء الذين لا يملكون إلا «قوة عملهم»! وإذا قرن القارئ هذا التمييز بين هذين التجلّين بتمييز المؤلف بين «الأدب الشعبي» التقليدي و «الأدب العامي» تفهّم حرص أحمد رشدي صالح على أن يدرس الوظائف التي قامت بها فئات الظرفاء والندماء في صناعة صورة للتاريخ تحقق منافعها ومنافع الطبقة التي توظف هذه الفئات للعمل في خدمتها. وهذا ما أكده أحمد رشدي صالح حين رأى أن هؤلاء الظرفاء قد صاروا «أسلحة» في يد غيرهم، وصار «الأدب سلاحًا في يد سواهم»^(٨١). وقد جعل أحمد رشدي صالح من «النزاليات»، أي أشكال التباري الفني الشعبي في الحياة الريفية في العصر الحديث، نموذجًا يدلّ به على فهمه ذاك؛ إذ ربط بين وظائف الندماء والظرفاء في مجتمعاتهم من ناحية، والفرغ الذي يُعَدُّ داعيًا من دواعي نشاطهم من ناحية ثانية، فقرر أن «الشيء المهم فيما يتصل بالندماء، هو ذلك التوكيد لجوهر الفراغ، فالذين يعقدون النزاليات، أو ينسجون أدب

هي عينها السمات العامة للأدب الشعبي التقليدي، ففيها الجماعية والصدور عن الضرورة والاحتفاء بالمعتقد والعرف والاصطلاح، وفيها التاريخ الشعبي بواسطة الأدب»^(٣١). وفي موضع آخر أبرز عديداً من القيم الاجتماعية الكامنة في «أدب العمل التقليدي»، أي إن الأدب الشعبي التقليدي يُظهر «الكثير من معاني التساند وتبادل العون والمقايسة بثمرات الإنتاج، فبالإضافة إلى أغانيه التي يشترك في أدائها العامل الأجير نفسه وصاحب العمل الفقير المضطر إلى أن يعمل بيديه نلقى «الحواديت» تحتفي بأصحاب الحرف اليدوية، الذين يختلفون عن العمال الصناعيين في أنهم يملكون أدواتهم. في حين أن الآخرين لا يملكون شيئاً البتة سوى قوتهم البدنية، وهذا الاختلاف ذو أثر في تكوين نفسية كل فريق منهم وفي تشكيل عواطفهم ومقاييسهم للحياة ومشكلاتها، وفي إبراز الوحدة بينهم كما هو الحال مع العمال الصناعيين أو العكس في إضعاف تلك الوحدة، كما هو الشأن مع أصحاب الحرف»^(٣٢).

ولعل صياغات تلك المهام الاجتماعية المتعددة للأدب الشعبي بنوعيه عند أحمد رشدي صالح لا تنفي حرصه على بيان الأدوار التي تقوم بها أشكال هذا الأدب أو فنونه المختلفة في أداء مهام التسلية وتحقيق اللهو للمتلقين^(٣٣)، وذلك ما يؤكد تنوع تلك المهام وارتباطها بسياقات فاعلية نصوص ذلك الأدب وفنونه المختلفة.

مثلت صياغات أحمد رشدي صالح للمفاهيم الخاصة بمهام الأدب الشعبي أشمل صياغة قدمها دارسو الأدب الشعبي في مرحلة تأسيس دراساته في الثقافة المصرية المعاصرة في عقدي الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين؛ لأن صاحبها قد استند إلى تجربته في الجمع الميداني لنصوص الأدب الشعبي وفنونه المختلفة لأكثر من عقد من الزمان؛ مما أكسبه حساسية بارزة في إدراك حيوية هذه النصوص ووجوه فاعليتها في حياة المجتمع المصري الحديث والمعاصر، وإذا كان قد شارك معاصريه

من دارسي الأدب الشعبي في مصر من الإفادة من الدراسات الأوروبية في مجال الأدب الشعبي فلا ريب أن الحصيلة التي أفادها من هذه الدراسات كانت ضخمة ولكنها لم تكن لتؤتي ثمارها المرجوة ما لم يكن أحمد رشدي صالح قد وظّفها في سياقات تجربته الممتدة في الجمع الميداني لنصوص الأدب الشعبي. ولقد استطاع أحمد رشدي صالح أن يدلّل على «بلاغة» الأدب الشعبي أو «جماليته» أو «فنيته»؛ مما كان يسهم في تأكيد فاعليته في حياة الناس استناداً إلى قيمته تلك، كما كان يسهم أيضاً في إقناع كثير من شرائح المتلقين بالحاجة إلى الكشف عن ملامح تلك «البلاغة» في سياقات فاعليتها. كما كان تدليل أحمد رشدي صالح على فاعلية أنواع الأدب الشعبي أو فنونه المختلفة مستنداً إلى منظور تداولي يتعامل مع النصوص في ظل سياقات فاعليتها في حياة الجماعة المستهلكة لها. وإذا كان السياق الثقافي ببعده التاريخي الذي صاغ فيه أحمد رشدي صالح مفاهيمه عن مهام الأدب الشعبي سياقاً «مُحرّضاً» إلى هذا الفعل «الثقافي»، أي فعل التنظير لظواهر كائنة في الواقع الحي، فلا شك أن هذا الفعل كان يتطلب «المحبة» و«التقدير» لمن صنعوا الظواهر التي يُنظر لها؛ مما يقود إلى إمكانية «الفهم» العميق لما ينتجونه من فن.

وإذا كانت تنظيرات أحمد رشدي صالح قد مثلت نوعاً من التأسيس الرائد لمهام الأدب الشعبي الحي الاجتماعية، فقد امتدت تلك التنظيرات عند الأجيال التالية له من دارسي الأدب الشعبي، ولا سيما أحمد شمس الدين الحجاجي (١٩٣٥ - ٢٠٢٤) الذي تكشف دراساته للسيرة الشعبية الممتدة والحية في الثقافة المصرية عن اقتداره على بلورة صياغة متجددة لمهام السيرة الشعبية في سياقاتها وفعاليتها في الواقع المصري المعاصر، مع اقتداره على تحقيق نمط من التحليل «الهادئ» لعناصر بنية شخصية البطل على وجه الخصوص، وذلك على النحو الذي يتجلى في كتابه «مولد البطل في السيرة الشعبية» (١٩٩٢)^(٣٤).

(٤) التنظير لمهام الأدب المُهمّش وتأکید فعالية المهام الاجتماعية

الحديثة حتى الحرب العالمية الأولى» (١٩٥١)، و«الأدب المسرحي في العصر الحديث إلى الحرب العظمى الأولى» (١٩٥٤)، وعبد المحسن طه بدر (١٩٣٢ - ١٩٩٠) «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠ - ١٩٣٨» (١٩٦٢). وقد كان من المهام الرئيسية التي أدتها تلك الدراسات وضع مفاهيم للأنواع الأدبية الحديثة التي تناولها هؤلاء الدارسون كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية، ووضع خريطة للاتجاهات المختلفة في كتابة تلك الأنواع في الأدب المصري وربما العربي أيضًا، ووضع حدود للأنماط الفرعية أو الأشكال المختلفة لكل نوع من تلك الأنواع. وكان أداء تلك المهام المختلفة تحقيقًا لأدوار فعّالة تقوم بها المؤسسة النقدية في السياقات الثقافية والاجتماعية التي تعمل في أطرها. وكان من المتسق مع منطق «التاريخ الثقافي» أن يستند هؤلاء الدارسون في صياغاتهم تلك المفاهيم والحدود إلى النقد الأوروبي الحديث يستمدون منه نتاج الحويلة النقدية التي بلورها ذلك النقد من عنايته بقضايا

لعل وضع أنواع أدبية كثيرة في منطقة المُهمّش النقدي يعود إلى أن تبلور المؤسسة النقدية بمصر في مرحلة ما بعد الحرب العالمية وما تلاها قد اقترن اقتراءً شديدًا بتأثير الجامعة -أعني جامعة القاهرة خاصة، تليها جامعة عين شمس ثم جامعة الإسكندرية-؛ ففي إطار كلية الآداب بجامعة القاهرة بدأت من النصف الثاني من أربعينيات القرن العشرين دراسة الأدب العربي الحديث في إطار رسائل الماجستير والدكتوراة؛ حيث قُدمت مجموعة من الرسائل التي درس أصحابها موضوعات وقضايا من الأدب العربي الحديث على نحو ما يبدو تمثيلاً لا حصراً في دراسات محمود حامد شوكت (٩-٩) «المسرحية في شعر شوقي» (١٩٤٦)، و«الفن القصصي في الأدب المصري الحديث» (١٩٥٣)، ومحمد يوسف نجم (١٩٢٥ - ٢٠٠٩) «القصص اللبناني في النهضة الأدبية



الرواية والمسرحية والقصة القصيرة. وقد غلب على هؤلاء الدارسين تقبل مفاهيم تلك الأنواع الأدبية في الثقافة الأوروبية «الرسمية»، لا سيما تلك المفاهيم التي تُمثل وضعية تلك الأنواع في تبلورها واكتمالها «المثالي». ومن ثمة كان الغالب على عمل هؤلاء الدارسين «التهوين» من شأن الكتابات العربية التي تبتعد -بصيغ مختلفة- عن تلك المفاهيم «المثالية»، و«استهجان» هذه الكتابات أو النظر إليها بوصفها عائقاً أمام ترسيخ «المفاهيم المثالية» للأنواع الأدبية الحديثة في الثقافة العربية. وقد كان لهذا الموقف آثار بعيدة المدى على عمل المؤسسة النقدية الرسمية في منطقة الأنواع الأدبية المُهمَّشة وفي المنطقة التي تتلاقى فيها تلك الأنواع مع أنواع الأدب الرسمي أو أدب النخبة. ويمكن للتمثيل الدال على هذا التأثير التوقف عند ما صنعه عبد المحسن طه بدر في دراسته «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» التي مثلت أدواراً بالغة الأهمية، من حيث اتساعها وامتدادها، في دراسات أجيال من نقاد الرواية ودارسيها سواء في مصر أو في مناطق أخرى من العالم العربي، ولا يزال هذا التأثير حياً وفاعلاً في جوانب متعددة من ممارسة النقد الروائي العربي المعاصر. لقد انطلق عبد المحسن بدر من مفهوم مركزي في مختلف كتاباته النقدية، وهو مفهوم التطور، وقد صنّف أنواع أو أشكال الرواية العربية أو المصرية في تلك المرحلة إلى ثلاثة أنواع أو أشكال وهي: الرواية التعليمية، ورواية التسلية والترفيه، والرواية الفنية. وإذا كان قد رصد أنواعاً أو أشكالاً أخرى تجمع بين نمطين معاً كالروايات التي تجمع بين الرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه على نحو ما يتجلى -حسب رؤية عبد المحسن بدر- في روايات جرجي زيدان (١٨٦٤ - ١٩١٤) التي حملت عنوان «روايات تاريخ الإسلام»، فإنه قد استنبط مجموعة من السمات التي تميّز روايات التسلية والترفيه من قبيل الهروب من البيئة المصرية إلى بيئات أخرى، والعجز عن تصوير تلك البيئات الأخرى، وفرض المعلومات والوعظ على الأحداث، وتراكم الأحداث وتفككها.

والاعتماد على القدر والمصادفات لتغيير مجرى الأحداث وتقديم الشخصيات بصورة مثالية تجريدية، واختيار الشخصيات الخيرة والشريرة وسيلة للتعبير عن عواطف الكاتب، وميل الكاتب إلى التعليق على الأحداث^(٣٥). وبهذه السمات التي بذل عبد المحسن جهداً كبيراً في استنباطها واستخلاصها من مجموعة كبيرة من الروايات، وفي التدليل على تحققها في تلك الروايات، استقرت الرؤية النقدية عند عبد المحسن بدر على موقف «التهوين» من شأن تلك الروايات، وذلك على الرغم من بيانه الوظائف المتعددة التي كانت تقوم بها في سياقات تلقيها لدى مجموعات من القراء، لا سيما هذه المجموعات التي حصّلت أقداراً من «الثقافة الحديثة» عبر مؤسسات التعليم الجديدة. ولقد استبعد عبد المحسن طه بدر هذه الروايات من مضمار الروايات الجديرة باهتمام مؤرخ الرواية وناقدها، وذلك لأنها نوع الكتابة الروائية التي تحقق لقرائها مهام الإمتاع والتسلية دون أن تقدم لهم «نفعاً»، وهو ما صاغه في عبارته المتكررة التي تعرّف الأدب بأنه «التعبير عن تجربة إنسانية صادقة وعميقة»، ما يعني أن هذه الروايات لا تُقدّم لهؤلاء القراء تعبيراً فنياً عن تجارب إنسانية صادقة وعميقة. وإذا كان للقارئ الآني المعاصر أن يشير إلى أن الموقف النقدي لعبد المحسن يتصل اتصالاً وثيقاً بما غلب على سياقه الثقافي من دعوة إلى أن يكون الأدب صياغة جمالية تقدم رؤية اجتماعية للقراء، فإن ما ترتّب على هذا الموقف النقدي قد تجاوز سياقه الجزئي والتاريخي أي عقدي الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين. لقد كان وضع عبد المحسن بدر لرواية «التسلية والترفيه» في مرتبة أدنى من مرتبة «الرواية الفنية» دافعاً إلى إلقاء نصوص تلك الرواية في إطار الأنواع الأدبية المهمّشة التي تغاضى دارسو الرواية المصرية، وربما الرواية العربية أيضاً، التالين لعبد المحسن بدر عن دراستها أو متابعة ما جدّ على تجلياتها المختلفة في المرحلة أو المراحل التالية للمرحلة التي توقّف عندها عبد المحسن طه بدر، فكانت النتيجة المترتبة على هذا الموقف،

بتلقي الأدب في المجتمع المصري والعربي. ومن ثمَّ تشكلت ظاهرة «الروايات الرائجة» التي صارت مشار جدل كبير في الثقافة المصرية في العقدين الأخيرين على الأقل. وكان من النتائج التي أدت إليها ظاهرة الرواج المتوسع تلك أن بدأ بعض كبار النقاد الذين يمثلون عناصر قوة وتوجيه داخل المؤسسة النقدية الرسمية الاهتمام بهذه الظاهرة على نحو ما يتجلى تمثيلاً في بعض كتابات كل من: صلاح فضل (١٩٣٨ - ٢٠٢٣)، وجابر عصفور (١٩٤٤ - ٢٠٢١)؛ فقدم تناول صلاح فضل عددًا من هذه الروايات «الرائجة» كروايات أشرف العشماوي^(٣٧)، في حين قدم جابر عصفور مجموعة من المقالات نشرها في عدد من الصحف مثل: «الحياة» اللندنية، و «الأهرام»، وتناول فيها هذه الظاهرة، حيث سعى إلى أن يفسر ظاهرة الرواج تلك كاشفًا عن أسبابها من ناحية، كما سعى من ناحية أخرى إلى بيان «القيمة» أو المهام التي تنطوي عليها تلك «الروايات الرائجة» من قبيل أنها تخفف عن القراء مشاعر القلق والتوتر، كما تنسيهم «العنف» و «الإرهاب» اللذين يحيطان بحياتهم^(٣٨).



في سياقات دراسة الرواية المصرية ونقدها أي في السياق الثقافي لتلقي الرواية، إهدار جوانب عديدة بالغة الدلالة -وربما بالغة الأهمية أيضًا- من مسارات الرواية المصرية الحديثة والمعاصرة. وقد ترسَّخ هذا الموقف لدى كثيرين، وربما لدى أغلبية النقاد المنتمين إلى المؤسسة النقدية «الرسمية» إلى بدايات القرن الجديد قبل ربع قرن تقريبًا حيث حدث في مضمار التلقي العام للرواية ما أحدث تغييرًا ما في موقف المؤسسة النقدية الرسمية رأينا ملامحه الأولى في العقدين الأخيرين على وجه التحديد؛ إذ أخذت تنتشر كتابات روائية جديدة بين فئات من القراء، لا سيما القراء الشباب، وكان مظهر هذا الانتشار هو تعدد طبعات الرواية الواحدة عدة مرات إجمالًا في سنة واحدة وإجمالًا في عدد من السنوات، وعلى الرغم من أنه لا توجد إحصاءات دقيقة بعدد النسخ التي صدرت في كل طبعة من هذه الطبعات، فإن تعدد طبعات رواية واحدة أو عدة روايات في مدى زمني قصير قد شكّل ظاهرة جديدة في الرواية المصرية، والعربية أيضًا. ولعلّ من الواجب بيان أن جدة ظاهرة الروايات الرائجة لا تعود إلى مسألة تعدد طبعات الرواية أو مجموعة من الروايات في مدى زمني قصير، فمثل هذا الأمر كان يحدث من قبل في تلقي كتابات روائية مختلفة ككتابات المنفلوطي (١٨٧٦ - ١٩٢٤)، وإحسان عبد القدوس (١٩١٩ - ١٩٩٠)، وآخرين من الكتاب الذين كانت رواياتهم تُلقى على نطاق واسع من شرائح من القراء، ولكن ما أكسب هذه الظاهرة جدتها في العقدين الأخيرين هو تضافر مجموعة من العوامل أبرزها: وسائل التواصل الاجتماعي المعاصرة التي أتاحت من ناحية أدوارًا لا حدود لها في التواصل بين فئات القراء، ومن ناحية أخرى أتاحت إمكانات التواصل بين الكتاب والقراء من ناحية أخرى، ومن ناحية ثالثة هيأت لمؤسسات الترويج للأدب من مكاتب ودور نشر ووسائل إعلامية وصحافية متنوعة الوصول إلى ملايين القراء بيسر وسهولة تامّين. وهي عوامل لم تنل إلى الآن ما تستحقه من الدراسة والاهتمام من قبل المؤسسات المعنية

روايات أحمد خالد توفيق (١٩٦٢ - ٢٠١٨)، ونبيل فاروق (١٩٥٦ - ٢٠٢٠)، وغيرهما، كما قُدمت دراسة معاصرة لشريف حتيتة عن «الرواية الرائجة»^(٣٩). وثمة نمط آخر من الروايات الرائجة تكاد المؤسسة النقدية الرسمية تُعرض عن تناوله أو العناية به: إذ تراه في وضعية أبعد عن المعايير الجمالية على نحو ما يبدو في مجموعات من الروايات التي يُقبل عليها جمهور واسع من القراء، الشباب خاصة، مثل: روايات حسن الجندي، وروايات أحمد يونس^(٤٠). ولعل هذا الإقبال «النسبي» على دراسة هذين النمطين من الكتابة في إطار الرواية الرائجة يتوافق مع مؤشرات أخرى في سياقات التلقي النقدي للأنواع المُهمَّشة: ليشير معًا إلى أن ثمة توجهًا «ناشئًا» في إطار تلك المؤسسة النقدية «الرسمية» يسعى أصحابه إلى إعادة قراءة الأنواع المُهمَّشة من منظورات جديدة يغلب عليها الجمع بين بيان المهام الثقافية والاجتماعية التي تقوم بها بعض تلك الأنواع من ناحية، والتحليل «المتأني» لأبنية تلك الأنواع وتشكيلاتها السردية أو الجمالية المختلفة على نحو ما يبدو فيما قُدم من عدد من النقاد في دراسة «الشهادات» بوصفها نوعًا أدبيًا، كما في العدد الذي خُصصته مجلة «ألف» لهذا الموضوع، وكما في دراسة أيمن تعيلب للشهادات أيضًا، وما قدمه كاتب هذه السطور في أكثر من دراسة لنوع السيرة الذاتية المختزلة حيث عمل على الجمع بين تحليل مكوناتها السردية الكاشفة عن خصوصيتها بوصفها خطابًا أدبيًا وتحليل المهام الثقافية المتعددة التي تقوم بها في سياقات تلقيها^(٤١). ولعل هذا ما يُعد مؤشرًا على تحول دال في موقف المؤسسة النقدية من أنواع الأدب المهمش: مما يمكن أن يكون علامة ما على أن هذه الأنواع ستفارق وضعية التهميش النقدي إلى وضعية جديدة تبدو فيها قريبة من وضعية الأنواع الأدبية المستقرة في منظومات الأنواع الأدبية لدى المؤسسة النقدية الرسمية.



ويستطيع القارئ المتابع لهذه الظاهرة في اللحظة الراهنة أي الربع الأول من القرن الحادي والعشرين أن يشير إلى أن «الاهتمام النسبي» من قبل بعض ممثلي المؤسسة النقدية «الرسمية» بجوانب من ظاهرة الروايات الرائجة قد كشف عن أمر بالغ الدلالة، وهو أن تلك المؤسسة النقدية الرسمية قد صارت تُفرِّق بين عدة أنماط من الرواية الرائجة، أو تفرق بين نمطين على الأقل من الروايات الرائجة، فهناك روايات أخذت تنال قدرًا «ملحوظًا» من اهتمام بعض ممثلي تلك المؤسسة، ومنها على سبيل التمثيل لا الحصر روايات كل من: يوسف زيدان (١٩٥٨ -)، وأشرف العشماوي (١٩٦٦ -)، وإبراهيم عيسى (١٩٦٥ -)، وغيرهم، مما يشير إلى أن تلك المؤسسة النقدية قد رأت أن هذه النماذج قد حققت «درجات» أو أنماطًا من المقبولية الجمالية التي تلي - بصورة أو بأخرى - معايير التلقي لدى تلك المؤسسة. ومن ثَمَّ وجد ممثلو تلك المؤسسة أن هذا النمط من الكتابة الروائية قد قطع شوطًا في سبيل الاندراج في إطار «الأدب الرسمي». ولعل مما يقوي هذا الافتراض أن ثمة اهتمامًا بدراسة هذا النمط من الكتابة في إطار الدوائر الأكاديمية، فثمة دراسات عديدة قُدمت إلى بعض الجامعات المصرية تتناول روايات هؤلاء الكتاب وآخرين، مثل

(هـ) الخاتمة: من ثنایا الراهن إلى عتبات المستقبل

لا ريب أن تأمل الدوائر السابقة التي ناقشنا فيها صياغات مهام الأدب الاجتماعية في النقد المصري المعاصر يكشف لنا عن تحولات بارزة يمكن معاينتها إذا وضعنا في مركز اهتمامنا دلالات الانتقال من التركيز على الأدب الرسمي إلى وضع الأدب الشعبي في إطار اهتمام المؤسسة النقدية الرسمية، وانتقال العناية بمهام الأدب المُهمَّش وأنواعه الأدبية المتعددة من المؤسسة النقدية المُهمَّشة إلى المؤسسة النقدية «الرسمية». فمثل هذه الانتقالات تكشف عن تفاعل المؤسسة النقدية مع متغيرات السياق الثقافي الذي لا ينفصل عن الواقع الاجتماعي المصري. ولعل الاهتمام بصياغات مهام الأدب الرسمي كان يمثل التأسيس العام لمهام الأدب في السياق الثقافي المصري، ومن ثم كانت العناية بفنون الأدب الشعبي وأنواعه المختلفة كاشفة عن سعي المؤسسة النقدية أو بعض تياراتها إلى دمج هذا الأدب وإبداعاته الحية والمؤثرة في حياة الناس في إطار يتيح الكشف عن وجوه فعاليته في سياقات حية. ومن هذه الزاوية في النظر يتبدى لنا أن علامات الاهتمام بالأدب المُهمَّش التي أخذت تقوى في العقدَين الأخيرَين تدلُّ على مسعى إيجابي من قبل المؤسسة النقدية الرسمية. ولا شك أن هذه التحولات تدلُّ على العلاقات القوية بين المؤسسة

النقدية وسياقها الثقافي؛ لأن عديدًا من عناصره كان له الدور المباشر في إحداث تلك التحولات، ولعلَّ أبرز تلك العناصر وسائل التواصل مع القراء؛ فبعد أن كانت المجلات والجرائد تمثل الوسائل الأساسية لتقديم نصوص الأدب الحديث إلى القراء صارت وسائل الاتصال المعاصرة المرئية والمسموعة، ولا سيما «الإنترنت»، تتيح تقديم الأعمال الأدبية عبر وسائط متعددة تعتمد على الصورة في المقام الأول؛ مما يتيح لها إمكانية التأثير في عشرات أو مئات الملايين الذين قد تكون نسبة ملحوظة منهم أمية؛ وهو ما يجعل من تلك الوسائط وسيلة محورية لها للتلقي غير المباشر للأدب في صيغ تعتمد على إنتاج الصورة؛ مما يؤدي إلى إكساب المهمة الاجتماعية للمُنتج الفني هوية خاصة تمتلك القدرة على التأثير في هؤلاء المتلقين، وذلك ما يشكل نتاجًا مباشرًا للثورة الهائلة التي حققتها الطفرة غير المسبوقة في تاريخ المجتمع الإنساني في وسائل الاتصالات التي جعلت عصرنا الراهن «عصر القارئ»؛ مما يؤكد أن هذه التحولات ستأخذ في الاشتداد في المرحلة الحالية والتي تليها. ولعل هذا ما يشير إلى أن كثيرًا من الأنواع الأدبية المُهمَّشة إلى الآن سيصير موضع اهتمام المؤسسة النقدية^(٤٣)، وحينئذ سيؤكد «عصر القارئ» بدء ظهور صيغ جديدة من العلاقة بين منتجي الأدب ومستهلكيه؛ مما يؤذن ببحث جديد عن مهام الأدب الاجتماعية.

الهوامش والمراجع

- (١) تيري إيجلتون: فكرة الثقافة، ترجمة شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢، ص ٥٣.
- (٢) محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، دون تاريخ، ص ٩١. ونشير إلى الطبعة الأولى من هذا الكتاب صدرت عام ١٩٥٧.
- (٣) الأدب ومذاهبه، ص ٩١.
- (٤) الأدب ومذاهبه، ص ٩٢.
- (٥) الأدب ومذاهبه، ص ٩٣.

- (٦) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، الطبعة الثالثة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٩، ص ٢٥. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب في عام ١٩٥٥.
- (٧) في الثقافة المصرية، ص - ص ٢٥ - ٢٦.
- (٨) سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدي والأيدولوجيا: النقد المسرحي عند نقاد الاجتماعي في مصر ١٩٤٥ - ١٩٦٧، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٠، ص ٩٩.
- (٩) انظر: الخطاب النقدي والأيدولوجيا، ص - ص ٨٠ - ١٠٦، وانظر أيضًا: أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، الطبعة الثانية، دار المعارف، ١٩٨٣، ص - ص ٢١٧ - ٢٥٦.
- (١٠) انظر: الخطاب النقدي والأيدولوجيا، ص - ص ١٤٠ - ١٤٦.
- (١١) انظر: خالد أبو الليل: النخبة والعامية: الموقف من الأدب الشعبي في العصر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢٠، ص - ص ١٨٦ - ٢٠١، حيث يعرض آراءهم.
- (١٢) انظر: خالد أبو الليل: النخبة والعامية، ص - ص ٢٠٩ - ٢٥٢.
- (١٣) سامي سليمان أحمد: حفريات نقدية: دراسات في نقد النقد العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٦، ص ٨٩.
- (١٤) للتعريف بأحمد رشدي صالح، انظر: حمدي السكوت (إعداد وتحري): قاموس الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥، ص - ص ٥٥ - ٥٦.
- (١٥) أحمد رشدي صالح: فنون الأدب الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص - ص ١٥ - ١٦. ونشير إلى أن الطبعة الأولى من هذا الكتاب صدرت في عام ١٩٥٦.
- (١٦) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ٢١.
- (١٧) الأدب الشعبي، ص ٢١.
- (١٨) الأدب الشعبي، ص ٢٢.
- (١٩) الأدب الشعبي، ص ٢٨.
- (٢٠) الأدب الشعبي، ص ٣٢.
- (٢١) الأدب الشعبي، ص ٣٣.
- (٢٢) انظر: الأدب الشعبي، ص - ص ٧٥ - ٩١، واللافت للانتباه أن أحمد رشدي صالح يقوم بهذا التأصيل في إطار ما أسماه (الأدب الشعبي في إطاره الحضاري).
- (٢٣) انظر: فصل الأسلوب الفني، ص - ص ٥٦ - ٧٤، كتاب «الأدب الشعبي».
- (٢٤) انظر: الأدب الشعبي، ص - ص ١٠٠ - ١٠٤.
- (٢٥) الأدب الشعبي، ص ١١٣.
- (٢٦) الأدب الشعبي، ص ١١٥.
- (٢٧) انظر: الأدب الشعبي، ص ١١٦.

(٢٨) الأدب الشعبي، ص - ص ١١٥ - ١١٦.

(٢٩) انظر: الأدب الشعبي، ص - ص ١١٦ - ١٢٢.

(٣٠) انظر: الأدب الشعبي، ص - ص ١٢٩ - ٢٩٢.

(٣١) الأدب الشعبي، ص ٢٩٣.

(٣٢) الأدب الشعبي، ص ٢٩٩.

(٣٣) الأدب الشعبي، ص ٣١١.

(٣٤) انظر: الأدب الشعبي، ص - ص ٣٢٤ - ٣٣٧.

(٣٥) انظر: أحمد شمس الدين الحجاجي: مولد البطل في السيرة الشعبية، كتاب الهلال، دار الهلال، ١٩٩٢.

(٣٦) انظر للتفصيل: عبد المحسن طه بدن: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠ - ١٩٣٨، الطبعة الرابعة، دار المعارف، ١٩٨٣، ص - ص ١٤٦ - ١٧٣.

(٣٧) انظر: صلاح فضل: أنساق التخييل الروائي، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٨.

(٣٨) انظر: ممدوح فراج النابي: القارئ العادي والته النقدية، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٩، ص - ص ٦٦ - ٦١، حيث يعرض آراء جابر عصفور، ونشير إلى أن جابر عصفور قد أعاد نشر مقالاته تلك في كتابه «القص في هذا الزمان» الصادر عن الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٤، وكذلك في كتابه «زمن القص»، الصادر في عام ٢٠١٩، عن الدار المصرية اللبنانية.

(٣٩) انظر: شريف حتيّة: الرواية العربية الرائجة، إشراقة للنشر والتوزيع، ٢٠٢٢.

(٤٠) هناك رسالة دكتوراة مسجلة بكلية الآداب جامعة القاهرة، للطالبة هناء عبد العال عنوانها «التشكيل السردى والأنساق الثقافية في رواية الرعب في الأدب المصري المعاصر: دراسة في نماذج مختارة من روايات أحمد يونس وحسن الجندي»، وهي بإشرافي وإشراف د. سعيد المصري.

(٤١) انظر: مجلة ألف: لغة الذات: السير الذاتية والشهادات، الجامعة الأمريكية، العدد ٢٢، ٢٠٠٢، ص - ص ٣٥ - ٤٧، وغيرها حيث ترد الدراسات التي تتناول «الشهادات».

(٤٢) انظر: سامي سليمان أحمد: السيرة الذاتية المختزلة: المكونات السردية والمهام الثقافية، مجلة ألف، العدد ٢٧، ٢٠١٧، ص - ص ٩ - ٤٨، ب - سامي سليمان أحمد: سيرة الناقد الذاتية المختزلة: المكونات السردية والمهام الثقافية، ضمن كتاب «في بلاغة الأشكال الوجيهة»، تنسيق محمد مشبال وعلي البوجديدي، دار كنوز المعرفة، الأردن، ٢٠٢٠، ص - ص ٢٥٩ - ٢٨٥.

(٤٣) انظر: سامي سليمان: الدراسات الثقافية وقراءة المُهمّش: البحث عن ملامح رؤية بديلة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد ديسمبر، ٢٠٢٠، ص - ص ١٢ - ١٥.

ملف العدد

مهام الأدب في الواقع المصري:
من مرايا الحاضر إلى آفاق المستقبل



مهام الأدب في الواقع المصري: من مرايا الحاضر إلى آفاق المستقبل

يطرح هذا الملف إشكالية المهام المتعددة التي أداها الأدب ولا يزال يؤديها في الواقع المصري الحديث والمعاصر، وذلك من منطلق أن ثمة جدلاً دالاً بين التحولات في مهام الأدب من ناحية والتحولات الاجتماعية والسياسية المختلفة في الواقع المصري من ناحية ثانية، وأن ذلك الجدل يتجلى بصيغ مختلفة في الأنواع الأدبية وفي أشكالها ومضامينها وقضاياها؛ مما يكشف عن تنوع لافتي في مهام الأدب بوصفه منتجاً ثقافياً دالاً في مسيرة المجتمع المصري في انتقالاته الزمنية من «الحديث» إلى «المعاصر» بما تكتنزه تلك الانتقالات من حمولات ثقافية ووجودية. ويُعنى هذا الملف بتقديم رؤى متنوعة لجدلية العلاقة بين الأدب والواقع في الأنواع الأدبية المختلفة سواءً في إطار الأدب الرسمي أو الأدب الشعبي أو الأدب المهتمش، وفي النقد الأدبي، وفي الممارسات الأدبية المعاصرة. ويأمل هذا الملف الجمع بين رصد حاضر الأدب وتحليله من ناحية، واستكشاف بعض معالم مستقبله من ناحية أخرى. وذلك من منطلق الإيمان بأن الأدب خطاب ثقافي فعّال في الواقع المصري.

أسس ترتيب مواد الملف

أسهم في وضع مواد هذا الملف مجموعة كبيرة ومتميزة من النقاد ودارسي الأدب ومن المختصين في العلوم الاجتماعية المعنيين بقضايا الأدب والفن. وقد رُتبت مواد الملف على الأسس الآتية:

١. البدء بالكتابات التي تتناول وضعية مهام الأدب الحديث والمعاصر في أطرها الشاملة.
٢. التثنية بالكتابات التي تتناول قضايا نوع أدبي معين؛ لأنها تقدم حالات عينية كاشفة عن تجليات مهام الأدب المتنوعة.
٣. الختام بالكتابات التي تحلل بعض الظواهر الأدبية قيد التشكّل الآن، والكتابات التي تتنبأ بمستقبل الممارسة الأدبية والنقدية.

أ.د. سامي سليمان أحمد

أستاذ الأدب والنقد الحديث - قسم اللغة العربية -
كلية الآداب - جامعة القاهرة



هل ثمة مهام اجتماعية للأدب الرومانسي المصري؟

أ. د. خيري دومة

أستاذ الأدب العربي الحديث - قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة القاهرة



(١٨٩٨ - ١٩٥٣) ويُعجبون به ويكتشفون ما وراء عالمه من أسرار، وحاكم الستينون ومن جاء بعدهم الواقعيين، لكن الناس ظلوا يقرؤون يوسف إدريس (١٩٢٧ - ١٩٩١) ويُعجبون بما في أعماله من اكتشافات.

إن تاريخ الأدب، والتاريخ العام نفسه، يعلمنا أن نعود بأنفسنا إلى زمن كل مذهب، في محاولة لأن نعيش ما عاشه أبناء ذلك الزمن من تجارب، وأن نتخيل ما كانوا يفكرون فيه ويحلمون به، لعلنا نصل إلى تقييم يخلو قدر الإمكان من تحيزات الأزمنة التالية، وحتى من تحيزات زمنهم نفسه.

ظلت مفردة «الرومانسية» في المخيال العربي الحديث مرتبطة بعنصرين أساسيين، هاجمتها الواقعية وعملت على هدمها وبناء مشروعها كله على أنقاضهما: الإمعان في الخيال والمثالية، والانعزال عن الواقع الاجتماعي الاقتصادي السياسي وصراعاته. ومع أنهما بالفعل -مع أشياء أخرى- كانا عنصريين أصيلين في الحركة الرومانسية في العالم كله وفي العالم العربي أيضًا، فإن التركيز عليهما بهذه الطريقة جعل الرومانسية مذهبًا رجعيًا وهروبيًا، واستجلب عداء الواقعيين الذين كانوا منخرطين في عمليات تغيير وتقدم واكبت عملية النضال والتحرر من الاستعمار في مصر والعالم الثالث، وهكذا بدت الرومانسية كأنها حجر عثرة في سبيل التقدم والتحرر: مما أكسبها سمعة سيئة.

وأحسب أن تاريخ الأدب العربي بعد أن تجاوز

ألف الناس أن يحاكموا كل مذهب من مذاهب الأدب بعيني المذهب التالي ومعاييره، وسرعان ما تترسخ هذه الصورة وتصبح طبيعية. هكذا حاكم الرومانسيون المذهب الكلاسيكي، وتوقفوا عند ما فيه من نسج على منوال القديم، وعداء لكل ما يفتح الباب للخيال والعاطفة وكل قوى التحرر من المحافظة والجمود والاصطناع، وعلى هذا الحال ظلَّ الناس بعدهم ينظرون إلى الكلاسيكية، يتذكرون ما فيها من جمود ويتغافلون عمدًا عما في نصوصها من صراع مُحكم وجلال وفخامة. وهكذا أيضًا حاكم الواقعيون ما ارتكن إليه المذهب الرومانسي من غرق في الخيال والذاتية وانعزال عن قضايا الواقع، وتغافلوا عمدًا عما في هذا الأدب من حرارة وتأثير وصدق وانفتاح على التجربة الإنسانية في صورها الجديدة. الأمر نفسه حدث ممن جاؤوا بعد الواقعية فاتهموها بتضليل الناس عن الواقع الحقيقي تحت دعوى الواقعية، وكيف صُدموا بعد أن اكتشفوا الجوانب الخفية من واقعهم. هذه هي حركة التطور الطبيعية، كل مذهب يسعى إلى هدم ما قدّمه المذهب السابق، والبناء على أنقاضه، ونحن في العادة نصدق الجديد المنتصر، ونكاد نمحو أي أثر إيجابي للقديم المنسحب.

حاكم الرومانسيون الكلاسيكية، لكن الناس -بمن فيهم الرومانسيون أنفسهم- ظلوا يقرؤون أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) ويتمتعون بما قدم، وحاكم الواقعيون الرومانسية، لكن الناس -بمن فيهم الواقعيون أنفسهم- ظلوا يقرؤون إبراهيم ناجي

من هذه الزاوية كان اقتراب الحركة الرومانسية من المجتمع اقتراباً خاصاً يمر عبر مصفاة الذات الحساسة والخيال والرمز، وينهض على ابتكار أدوات وأساليب وأنواع جديدة من الأدب، تسمح للذات بهذا الاقتراب الخاص. ومع أن الإنجاز الأساسي للحركة الرومانسية تجسّد في حساسية الشعر الغنائي، فإن بلورة فنون جديدة كالرواية والقصة القصيرة كانت جزءاً من هذه الثورة الرومانسية.

في الأدب العربي الحديث تبلورت الرواية والقصة القصيرة على يد جيل من الرومانسيين العظام، من أمثال محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٥)، وطه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣)، وإبراهيم عبد القادر المازني (١٨٨٩ - ١٩٤٩)، وعباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤)، ومحمود طاهر لاشين (١٨٩٤ - ١٩٥٤)، والأخوين محمد تيمور (١٨٩٢ - ١٩٢١) ومحمود تيمور (١٨٩٤ - ١٩٧١)، والأخوين عيسى عبيد (١٩٢٢ - ؟) وشحاتة عبيد (؟ - ١٩٦١).

وبرغم تأثرها بالرومانسية الفرنسية، واستغراقها في وصف طبيعة الريف وصفًا بلاغيًا خياليًا، فإن رواية هيكل «زينب»، «التي ولدت على هيئة ناضجة جميلة» كما يقول يحيى حقي، كانت ومن عنوانها، اقتراباً خاصاً من القرية المصرية وناسها وحياتها اليومية. «إن مكانة قصة زينب لا ترجع فحسب إلى أنها أول القصص في أدبنا الحديث، بل إنها لا تزال إلى اليوم أفضل القصص في وصف الريف وصفًا مستوعبًا شاملاً، وإنها لمفخرة لهذا الشاب هيكل الذي كان يحرق أرضاً بكرًا أن ينبت لنا كل أزهارها... إن قصة زينب تجعلك تعيش معها في الريف، وتشم رائحة أهله وأرضه وحيوانه وزرعه، وتخالط عن قرب أهل القرية جميعًا، المالك الثري بين أولاده، خروجه للنزهة ليلاً مع أفراد أسرته، ترقبه لمجيء الصحف وعكوفه عليها، العامل التملّي والأجري ومتاعب قبض مرتباتهم من كاتب الدائرة، ومعيشتهم في الدور والحقول، وحياة نسائهم وأولادهم...» (٢).

وسوف يطول بنا الكلام لو تحدّثنا عن طه حسين

المرحلة الواقعية، وربما قبل ذلك، كان قد بدأ في إعادة تقييم الحركة الرومانسية ومنجزها؛ ففي قلب المرحلة الواقعية بدأ نقاد ومؤرخون مثل محمد مندور وعبد القادر القط وغيرهما، يربطون الرومانسية بمفردة الثورة، ورأوا فيها البشير الأول بما جاء بعدها من ثورات شبه واقعية ثم واقعية على مستوى المضمون وعلى مستوى الشكل، وأطلقوا على هذه البشائر مصطلحات من قبيل «الرومانسية الثورية»، وربطوها خصوصاً بمدى الاقتراب من المجتمع، والانخراط أخيراً في الهموم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وأحسب أيضاً أن غير واحد من أدباء الواقعية ونقادها، بنى عمله الإبداعي والنقدي على المنجز التعبيري لجيل الرومانسيين، خصوصاً في مرحلتهم التي سبقت ظهور الواقعية. وهل نستطيع أن نفصل ما قدّمه عبد الرحمن الشرقاوي (١٩٢١ - ١٩٨٧) مثلاً، وصلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١)، عما قدّمه جيل الرومانسيين السابق عليهما؟

كانت الحركة الرومانسية في تاريخ الآداب الحديثة انفتاحاً على أكوان تكاد تكون مجهولة، كلها مرتبطة بتجربة الذات الحرّة، وكانت نتيجة هذه التجربة ما أطلق عليه هربرت ريد «ثورة عظمى» بدأتها الرومانسية وامتدت في كل ما جاء بعدها. لقد «مزّ الأدب في العالم الغربي خلال القرنين الماضيين بكثير من التغيّرات في أسلوبه واتجاهه، ولكن هذا الفاصل الزمني يبدأ بثورة عظمى واحدة هي التي حكمت كل هذه التغيّرات. إنني أشير بالطبع إلى الحركة الرومانسية التي كانت أكثر من مجرد تغيّر في الأسلوب، لقد كانت اتساعاً مفاجئاً في الوعي، وامتداداً إلى آفاق من الحساسية لم يكن خيال الإنسان يستطيع أن يدركها من قبل، وأعتقد أننا ما زلنا نعيش في إطار الانعكاسات الذهنية لهذا الحدث العظيم، كما أعتقد أن الطريق الذي تم فتحه في ذلك الوقت ما زال يُمثّل تحدياً للعقل البشري حتى وقتنا هذا، وواجبنا الآن كمشتغلين بالخلق أو النقد الفني هو أن نحافظ على قوة الدفع التي أتاحتها تلك الثورة» (١).

العربي الحديث، قد شهدت ازدهارها الكبرى في الشعر الغنائي خصوصًا، ممثلة في جماعاتها الثلاث الشهيرة: المهجر والديوان، وأبوللو، وهي الجماعات التي احتلت أذهان القراء وخيالهم خلال الربع الثاني من القرن العشرين. وقد بلغ وصفها الخاص للمجتمع العربي والمصري ذروته في عقد الرومانسية الأخير، أي أربعينيات ذلك القرن. وسوف يطول بنا الكلام أيضًا لو توقفنا عند كل ما قدّمه شعراء الحركة الرومانسية من وصف خاص لمجتمعاتهم، ولهذا سأكتفي بالحديث عن نماذج من شاعرين كبيرين من جماعة أبوللو، هما: إبراهيم ناجي (١٨٩٨ - ١٩٥٣)، ومحمود حسن إسماعيل (١٩١٠ - ١٩٧٧).

كان ناجي في الظاهر هو أكثر شعراء الرومانسية ابتعادًا عن وصف مجتمعه: فهو يبدو في معظم قصائده غارقًا في عالمه الخاص، حيث يحتل الحب والمرأة والحرمان والتعاسة مركز ذلك العالم، غير أن قراءة شعر ناجي بإمكانها أن تتجاوز هذا المستوى الأول الظاهر، وتصل من ورائه إلى مستويات أخرى أبعد غورًا، أعني المستوى الاجتماعي والسياسي بل المستوى الوجودي (٤).

وسأوقف هنا عند قصيدتين فقط، الأولى هي «العودة» (٥) من ديوانه «وراء الغمام»، والثانية هي «في الظلام» (٦) من ديوانه «ليالي القاهرة». وكلتاها - في الظاهر، ومثل كثير من قصائد ناجي - عزف على نغمة الشكوى من فقد الحبيب والبكاء على أطلاله. لكنهما بالفعل تنضحان بعلاقة عميقة مع المجتمع والوطن البائس الذي يقف في خلفية القصيدتين ويضغط على خيال الشاعر إلى أن يتجلى صراحة باسمه.

في «العودة» مثلًا، يعود الشاعر إلى دار أحباب له كما يقول في الافتتاحية، ليجدها كما اعتدنا وقد صارت خرابًا وأطلالًا، لكننا نكتشف مع نهاية القصيدة أنه إنما يتحدث عن وطنه المفقود، بكل ما لمفردة الوطن من معنى:

و«أيامه» التي هي وصف خاص لصعيد مصر أواخر القرن التاسع عشر، أو عن روايات، مثل: «ثريا» ١٩٢١، و«إحسان هانم» ١٩٢٢ لعيسى عبيد، أو «سلوى في مهب الريح» ١٩٤٧ لمحمود تيمور، أو «حواء بلا آدم» ١٩٣٣ لمحمود طاهر لاشين، وكلها روايات قصيرة تقوم على ألوان من التحليل النفسي الاجتماعي لنماذج من المجتمع المصري، ومن نسائه خصوصًا، أوائل القرن العشرين. والكلام نفسه ينطبق على مجموعات قصصية كتبها أبناء هذا الجيل نفسه، مجموعات من قبيل: «ما تراه العيون» ١٩٢٢ لمحمد تيمور، و«الشيخ جمعة» ١٩٢٥ و«الشيخ سيد العبيط» ١٩٢٦ لمحمود تيمور و«سخرية الناي» ١٩٢٩ و«يحكى أن» ١٩٢٢ لمحمود طاهر لاشين، وغيرها وغيرها من أعمال القصة والرواية التي أبدعها أبناء هذا الجيل الرائد، ممن قدموا وصفًا - حتى ولو كان أوليًا - للمجتمع المصري وما يجري فيه من صراعات وما يواجهه من مشكلات. كل عمل من هذه الأعمال القصصية وغيرها، يستحق مقالًا مستقلًا للحديث عن صورة المجتمع المصري التي قدّمها.

وإذا كانت الرواية والقصة القصيرة فنونًا اجتماعية بطبيعتها، بحيث لا يمكن تصورهما من دون الخلفية الاجتماعية التي تقف وراءها، حتى لو عمد مبتكروها من الرومانسيين إلى الخيالية والذاتية، والتجؤوا إلى وصف الطبيعة بدلًا من البشر، فإن الشعر الغنائي الرومانسي قد وجد طريقه ليقترّب من وصف المجتمع بطريقته الخاصة.

الشعر الغنائي هو فنُّ الرومانسية الأول كما يقول محمد مندور، فقد «حدث في القرن التاسع عشر ارتداد جديد إلى الغنائية الوجدانية في ظلّ المذهب الرومانسي الذي ازدهر في ذلك القرن، ونادى بالغنائية الوجدانية فازدهر الشعر الغنائي في ظلّها، وبلغ شأؤا لم يستطع أن يصل إليه أي فن شعري آخر عند الرومانسيين الذين لم يثبتوا براعتهم وتفوقهم إلا في الشعر الغنائي...» (٣).

والحقيقة أن الحركة الرومانسية في الأدب

رُكِنِي الحاني وَمَغْنَايَ الشفيق
وظلال الخلد للعاني الطليخ
علمَ الله لقد طالَ الطريق
وأنا جِئْتُكَ كيما أستريـخ
وعلى بابك ألقى جـعبي
كغريب آب من وادي المحن
فليك كَفَ الله عَنِّي غُرْبتي
ورسا رَحلي على أرض الوطن

أما في قصيدة «في الظلام»، فيقول لنا الشاعر من البداية أن قصيدته مكتوبة من قلب الظلام العصيب الذي خيم على القاهرة في سنوات الحرب، وأنها تُسجّل انطباعات من ذلك الضنك الشامل. هنا تجربة فقد وشكوى وأطلال قصة حب لم تتم ككل قصص ناجي الرومانسي، لكن انطباعاته تنتهي أيضًا بحضور كامل وتفصيلي لبؤس مجتمع المدينة:

كأنَّ على مصر ظلامًا مُعلَّقًا
بآخر من خابي المقادير مرید
ركوْذ وإبهامٌ وصمْتُ ووحشة
وقد لَفَّها الغيبُ المُحَجَّبُ في بُرْد
أهذا الريبُغُ الفخْمُ والجنَّة التي
أكادُ بها أستأفُ رائحةَ الخلد
تصير إذا جنَّ الظلامُ ولفها
بجنح من الأحلام والصمت ممتد
قِباءةَ خَمَّارٍ وحانوتٍ بائع
شقي الأمانى يشتري الرزقَ بالشَّهد
وقد وقف المصباحُ وقفة حارس
رقيب على الأسرار دأب إلى الجَدِّ
كأنَّ تَقِيًّا غارقًا في عبادة
يصوم الدُّجى أو يقطع الليلَ في الزُّهد
فيا حارس الأخلاق في الحي نائم
قضى ليلَه في حومةِ البؤس يستجدي
وسادته الأحجارُ والمضجَعُ الثرى
ويفتشُ الإفريزَ في الحـُـرِّ والبرد
إلى أن يصل إلى البيت الذي يقول فيه:
متى ينجلي هذا الضنى عن مسالك
مرنَّقة بالصبر والجـُوع والكـُـدِّ

ليس هناك وصف لمجتمع القاهرة في ليل الحرب العالمية الثانية كهذا الوصف المختلط تمامًا بمأساة الشاعر الذاتية، والذي يعطي لهذه المأساة الخاصة عمقًا اجتماعيًا وسياسيًا ووجوديًا واضحًا.

ويحدثنا علي الراعي عن تفسير آخر لبيت من قصيدة ناجي الشهيرة «الأطلال»، فيقول: «كنت -شأن الكثيرين من أبناء جيلي- أحب ناجي لرقته



البالغة، لروحه الشفافة، لإقباله على الفن إقبال الراهب على عبادته، لدعاباته الكثيرة التي لم ترحم حتى شخصه، غير أن «الأطلال» كانت نقلة في إعجابنا جميعًا بناجي الفنان والإنسان. وقفنا طويلاً عند بيت بذاته في هذه القصيدة الطويلة، بيت يقول:

حكم الطاغي فكنّا في العصاة

وطُردنا خلف أسوار الحياة

كنا نعلم تمامًا أن لهذا البيت تفسيرات كثيرة، الطاغي هو الحب؟ هو العيش في السفوح؟ هو قبول المألوف والسوقي؟ كلها واردة، إننا في جو الأربعينيات المُلتهب أبينا إلا أن يكون المعنى هو الطغيان السياسي...» (٧).

أما محمود حسن إسماعيل فكانت رحلته الشعرية الممتدة كلها وصفًا خاصًا للريف وللوطن المصري الساعي إلى التحرر، ومنذ ديوانه الأول «أغاني الكوخ» ١٩٣٥ حتى ديوانه الأخير قبل وفاته «نهر الحقيقة» ١٩٧٥، كان شعره عزفًا رومانسيًا على حاجات الفقراء والمظلومين من المجتمع المصري، واحتلّ الفلاح مكانًا مركزيًا في هذا الشعر.

ونماذج القصائد التي تغطي هذا الجانب في شعر محمود حسن إسماعيل أكثر من أن تُحصى، لكنني سأوقوف هنا أيضًا عند قصيدتين فقط من ديوانه «أين المفتر» ١٩٤٨، وهما قصيدتا «عزّافة الزهر» (٨)، و«النيل» (٩)، ثم قصيدة واحدة من ديوانه «لا بُدَّ» ١٩٦٦، وهي قصيدة «فقراء» (١٠).

«عزّافة الزهر» قصيدة بسيطة البناء، إذ تتكون من ثلاث فقرات هي حوار بين السنبلة (عزّافة الزهر) والشاعر، تتحدث السنبلة باكية، فيسألها الشاعر لِمَ تبكي، وتطلعه على السر. وخلاصة هذا الحوار البسيط هو اتفاق الشاعر والسنبلة على مأساة الفلاح الزراع البائس الذي لا يحصد نتاج زرعته. وهي تيمة شائعة في شعر الرجل على مدار ديوانه

كلّه، ولا تتركنا الفقرة الأخيرة من القصيدة إلا وقد ألمحت إلى بُعد وجودي آخر يربط هذا الزراع البائس بالإنسان عمومًا في رحلة حياته:

قالت ولم تسمع صدى بشغري:

إني هنا عزّافة الزهر

أبحث في الكُثبان عن يسر

أشقت به الفلاح كف الغيوب

وهنا أنا يطوي حياتي الميثيب

ولم أزل أبحث عن حكمة!

علامة باري الخلد في جنّته

يأتي لها غريان في الفجر

ويزني الأكفان عند المغيب!

أما «النيل» فقصيدة ارتبطت شهرتها بغناء عبد الوهاب، وتبدو القصيدة وصفًا جميلًا للنيل وعطائه وجماله، لكنها تنطوي على وصف لعالم البائسين الحيارى السكارى من حوله، وعالم الظالمين الجبارة من الملوك المُتوجّين الذين يرد النيل ركبانهم حيارى، وترسم القصيدة بطريقة الشاعر الرومانسي صراعًا مكتومًا حول النيل الجميل، ينعكس أكثر ما ينعكس على معجم القصيدة الذي يتحدث بنفسه: مسافر، زاد، ظمآن، شابت الليالي، وضيعت الجبال عمرها، الموج التائه، والشاعر الذي لا يستطيع أن يحكي عما شجاه... إلخ.

القصيدة الأخيرة عنوانها «فقراء!» وهي تأخذ صيغة السؤال والتعجب والاحتجاج على كونهم فقراء. حيث يضيف الشاعر عليهم طابعًا مُقدّسًا ويربطهم بالسما والعبادة، ويبنى الشاعر قصيدته كلها على الصراع بينهم وبين من يستغلهم، ولكن في إطار من الخيال الرومانسي الذي يتجاوز الوصف الاجتماعي المباشر:

فُقَرَاءُ؟

لا والله!!

بل نحنُ الَّذِينَ شَدَا إِلَهُ يَصُوعُ فوق ترابِهِمْ

يَسْقِيهِمْ لَهَبَ الْحَيَاةِ جَدَاوِلَا

خُضْرًا، تُغَرَّدُ كَأُسْهَا لِرَبَائِهِمْ

وَيَزُورُهُمْ رِزْقُ السَّمَاءِ يَمِينِهِ

عَرَقُ الطَّرِيقِ يَدُقُّ خَسِرَةً بَائِهِمْ

يَشْوِي الْهَجِيرُ دُرُوبَهُ.. لَكِنَّهُ

عِنْدَ الْوُضُولِ يَسِيحُ فَوْقَ سَرَائِهِمْ

تَخْضَلُ نَظَرَتُهُ، وَتُورِقُ نَارُهُ،

وَتَمِيلُ كَرَمَتُهُ عَلَى أَكْوَابِهِمْ

تُفْضِي بِسِرِّ رَحِيقِهَا، وَحَدِيثِهِ

لِلرَّيْحِ، جَيْنَ تَمَرٍ فِي أَعْتَابِهِمْ

مَنْ هُوَ لَئِي؟

هُمُ الَّذِينَ تَبَرَّجَتْ أَغْرَاسُ كُلِّ مَنَعَمٍ بِعَذَائِهِمْ

مَنْ هُوَ لَئِي؟

هُمُ الَّذِينَ تَكَلَّمَتْ

لِلظُّلِمِ شَاهِقَةً بِذُلِّ رِقَائِهِمْ

مَنْ هُوَ لَئِي؟

هُمُ الَّذِينَ تَرَنَّمَتْ

أَوْتَارَ سَطَوَاتِهِ بِدَمْعِ رَبَائِهِمْ

مَنْ هُوَ لَئِي؟

هُمُ الَّذِينَ تَسَلَّلَتْ

نَظَرَاتُهُ السَّمَاءَ مِنْ أَهْدَائِهِمْ

مَنْ هُوَ لَئِي؟

هُمُ الَّذِينَ تَسَلَّقَتْ

شَطَطَاتُ عِزَّتِهِ عَلَى أَضْلَائِهِمْ

وَمَسَّتْ عَلَى أَضْلَائِهِمْ تَيْدُ الصَّبَا

وَتَرَشُّ تِيَهُ النَّوْحِ فَوْقَ شِعَابِهِمْ

وَتَلْفِلِمُ الْقَمَرِ الْحَزِينِ تَدُسُّهُ

فِي صُرَّةِ الْجَزْمَانِ تَحْتَ ثِيَابِهِمْ

وختامًا، ليس بإمكان مقال قصير كهذا أن يغطي كل المهام الاجتماعية التي نهض بها الأدب الرومانسي العربي، وقد تحدّث عنها عبد القادر القط في تقديمه لديوانه «ذكريات شباب» الذي كتب قصائده في زمن الرومانسية أوائل الأربعينيات، لكنّه نشره عام ١٩٥٨ في مرحلة صعود الواقعية، حيث قدّم تصورًا لوظيفة الأدب وطريقة قيامه بهذه الوظيفة الجمالية الخاصة، مدافعًا عما أنجزه الأدب الرومانسي في هذا السبيل. يقول: «ليس الأدب الذي يصور البؤس والظلم والتعاسة هو وحده الأدب التقديمي، بل إن كثيرًا من ألوان الأدب التي ترسم ما في الحياة من جمال وأمل تنتهي إلى هذه الصفة كذلك، بما تبثّه في نفوس متلقيها من معاني التفاؤل والقوة والتطلّع إلى الاستمتاع بهذا الجمال. ولن يشعر إنسان ببؤسه وفاقته إلا إذا أوتي الحس الذي يدرك قيمة السعادة والرفاهية إدراكًا يدفعه إلى الانتفاض على بؤسه وفاقته. كما أن تذوّق الجمال في ذاته متعة نفسية كبرى تنفي عن الحياة ما فيها من سأم وملال، وتسمو بإنسانية الفرد فتجعله أسرع استجابة لنداء الخير، وأكثر تطلّعًا إلى الرقي والتقدّم» (١١).

هذا ويبدو لي أحيانًا أن عزوف الأديب الرومانسي عن وصف مجتمعه وهروبه إلى الطبيعة وتأملاته فيها، هي في الحقيقة موقف يصوّر المجتمع بالصمت عنه.

الهوامش والمراجع

- (١) هريبرت ريد: «الثورة الرومانسية»، ترجمة عادل محمد علي، مجلة الشعر، القاهرة، أكتوبر ١٩٦٤، ص ٩١.
- (٢) يحيى حقي: فجر القصة المصرية، سلسلة المكتبة الثقافية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، ١٩٦٠، ص ٣٨ - ٥٣.
- (٣) محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة ٢٠٠٢، ص ٥٧.
- (٤) راجع هنا مقالة أنس داود: قراءة جديدة لشعر ناجي، مجلة البيان الكويتية، أكتوبر ١٩٧١، ص ١٧ - ٢١.
- (٥) راجع القصيدة في ديوان ناجي: وراء الغمام، ط دار الشروق، القاهرة ١٩٩٦، ص ١٤ - ١٧.
- (٦) راجع القصيدة في ديوان ناجي «ليالي القاهرة»، ط ٣، دار الشروق، ١٩٩٦، ص ٩ - ١٦.
- (٧) علي الراعي: صور من قاهرة الأربعينيات الثائرة، حكم الطاعي فكتا في الطغاة!، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ١١، فبراير ٢٠١٣، ص ٤.
- (٨) راجع القصيدة في ديوان أين المفر، الأعمال الكاملة لمحمود حسن إسماعيل، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص ٦٠٤.
- (٩) راجع القصيدة في ديوان أين المفر، ضمن الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ص ٥٩٥.
- (١٠) راجع القصيدة في ديوان لا بُدَّ، ضمن الأعمال الكاملة للشاعر، المجلد الثاني، ص ٥٠٧.
- (١١) راجع ديوان عبد القادر القط: ذكريات شباب، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٨، ص ٢٧ - ٢٦.

أول قاعدة تشريعات عربية تعتمد على الذكاء الاصطناعي

قاعدة بيانات متكاملة عن التشريعات والقوانين والأحكام والتي يعود تاريخها إلى عام ١٨٢٨ حيث يبلغ عدد التشريعات أكثر من ٢٨٠ ألف تشريع ويبلغ عدد الأحكام أكثر من ٨٠ ألف حكم متنوع ما بين أحكام النقص والإدارية العليا وفتاوى مجلس الدولة والمحاكم الاقتصادية.



الرواية المصرية ومرايا الواقع

أ. د. عادل ضرغام

قسم الدراسات الأدبية - كلية دار العلوم - جامعة الفيوم



ويظهر فيه الواقعي بشكل بعيد عن الفن، ويمكن أن يتحوّل هذا الرصد إلى عملية شديدة التواري، لأن اكتناه ما يمكن أن نسميه الواقع يأتي مرتبطاً بوعي خاص، حين يطلّ مندمجاً في تجربة وجودية، تحاول مقارنة وضع الإنسان في العالم المعيش.

وفي إطار هذا الرصد المتواري الذي يشير إلى الفن في كثافته، لا نستطيع أن نغفل الوعي الفردي ومدى ارتباطه بالوعي الجمعي، في محاولة الوصول إلى اكتشاف مساحات التطابق والاختلاف بين الوعيين في التوجهات والمنطلقات. فيمكن أن يتشكل التماهي بين الوعيين في حالات محددة، فيصبح الوعي الفردي للكاتب أو الروائي متماهيًا مع وعي المجموع، على نحو ما يمكن أن نرى في المدّ والوجود الكلاسيكي في أزمنة سابقة من خلال وحدة الآمال الكبرى والتطلعات الموحّدة التي لا ينفصل فيها الفردي عن الجمعي. ولكن الوعي الفردي -تحت تأثير نظريات جديدة ومفاهيم وهيمنة الفكر التحرري- لا يستمر في تماثله وتطابقه مع وعي المجموع، بل يأخذ سبيلًا ومناحي مختلفة، ففي إطار جزئية الفعل والانفعال قد يتوجّه الفرد نحو التمرّد أو الانعزال أو الانهزامية، وفي كل زاوية من هذه الزوايا أو التوجّهات تأخذ الكتابة شكلًا جديدًا، وتقدم آلياتها في حضور مختلف في تعاملها مع اللغة، وفي قدرتها على تشييد العوالم السردية.

ويمكن للقارئ أن يرصد تحولات في الكتابة الروائية مشدودة لتحولات سياسية بشكل مباشر، خاصة

بيد العنوان المقترح بالرغم من التمايزات الحادة بين الرواية والواقع ذا مشروعية، لأن كليهما يهتم بالحدث وطبيعته واستمراره ونتائجه، فإذا كانت الرواية تستند إلى المتخيل في التحليل الأخير، فإن الواقع يرتبط بالحياة في تمدها واستمرارها. والواقع -بالرغم من أن الجميع يلمسونه ويعيشون في إطاره- صعب التحديد، لأنه بالرغم من ارتباطه بالمعيش والمحدّد والمعيّن من الحوادث، في النهاية لا يصلنا إلا في نصّ خطاب، حتى لو كان صاحب الخطاب مرّ بالحادثة وعاشها. فالمرور بتجربة واقعية لا يعني بالضرورة أننا أمسكنا بالواقع، أو أنه تمّ تأطيره في مقارنة نهائية وحيدة، لكن غاية ما يمكن أن نقدمه عن حدث أو حادثة لا يمثل سوى رؤية ذاتية منفتحة على الشخصي والأيدولوجي.

تناول علاقة الرواية بالواقع أمرٌ في غاية الأهمية والصعوبة في آن واحد؛ تتولّد أهميته من كونه يؤشر على حركة المجتمع ومسارات ومنطلقات توجهه، أما الصعوبة فتتمثل في المقارنة الخاصة بهذا الواقع، سواء كانت مقارنة للفرد العادي أو مقارنة فنية للكاتب. فإذا تمت الموافقة على وجود مصطلح ناجع للتعبير عن هذه الدلالة أو هذا الارتباط يمكن أن نطلق عليه (الواقع)، فهو مصطلح شديد المراوغة، ويمكن توسيع مجال اشتغاله، ليشمل أشكالاً عديدة من رصد الحادثة والارتباط بها. فالرصد يمكن أن يكون مباشرًا



ولا يغيب رصد التحوّل بين الفترتين أو النسقين في رواية (الحب في المنفى)، خاصة إذا أخذ هذا التوجّه منحى يرتبط بالقيم الخاصة والمؤدّة نتيجة للانفتاح، والتجارة في كل شيء؛ مما أدى إلى زلزلة في سلم القيم، وجاء ذلك مشفوعاً بانتماءات أيديولوجية وثيقة الصلة بالمدّ الديني وتغوّله؛ حيث يشير إلى ثنائية الانفتاح والمدّ الديني الأيديولوجي، فيشكلان معاً سياقاً لافئاً لمكوّن واقعي جديد يحكم حركة الشخصية المصرية في توجّهها، في شخصيتي الزوجة (منار) والابن (خالد)، فكلاهما كاشف عن مدارات التحوّل وعن القيم السلوكية التي تأخذ مدى واسعاً ممتدّاً، ولكنها في لحظة تتكشف غرابتها عن عناصر الهوية الصلبة والموغلة في القدم والتكوين، فرواية جيل الستينيات دافقة الدلالة للإشارة إلى هذا التحوّل. وقيمة الكتابة الروائية هنا تتمثل في كشف هذه العناصر القيمة وتهافتها بالرغم من توخّسها لأسباب عديدة، فيُخيل للبعض

لدى الروائيين المنتمين إلى جيل الستينيات، مثل: بهاء طاهر (يناير ١٩٣٥ - أكتوبر ٢٠٢٢)، وإبراهيم عبد المجيد (١٩٤٦ - ...)، وجميل عطية إبراهيم (١٩٣٧ - ٢٠٢٠)، وآخرين. وقد يظهر ذلك بوضوح في روايتي (الحب في المنفى، ١٩٩٥) لبهاء طاهر، و(بيت الياسمين، ١٩٨٦) لإبراهيم عبد المجيد. ففي الأولى يمكن أن نجد نوعاً من فقدان الألفة مع الواقع، لأن الراوي أو السارد ينتمي إلى نسق مغاير عن النسق السائد أو المهيمن، ففي النسق الأول عاش وشيّد حلمه ومتخيله عن ذاته، ولكن المفارقة في التوجّه بين عقدي الستينيات والسبعينيات على المستوى السياسي والاجتماعي والحضاري كانت سبباً أساسياً في تهشيم هذا المتخيل الذاتي والجمعي، ومن ثمّ يتجلى عدم الألفة واضحاً، فنجد الارتداد إلى الماضي حاضراً، لأن هذا الماضي بنسقه الخاص يؤسس حدود تواصله وانسجابه في مقابل ابتعاده من الآني ونفوره منه.

أما في الرواية الثانية (بيت الياسمين) لإبراهيم عبد المجيد، فنجد أن الرصد أو المقاربة الفنية تأخذ شكلاً مغايراً للاقتراب من التحول في التوجه والمنطلق؛ حيث لا يحاكم النص الروائي طبيعة التحوّل السياسي بين عقدي الستينيات والسبعينيات، بل يحاور ناتجاً من نواتج الانفتاح على مستوى البنية المعمارية في التحوّل، ليؤسس المفارقة والاختلاف بين الزمنين والسياقين، (فالفيلا) الجميلة تقابل بجمالها قبح (العمارة) متعددة الطوابق التي نشأت مكانها، للإشارة إلى طبيعة عصريين مختلفين، وللإشارة إلى الحنين الدائم إلى نسق الستينيات بالرغم من هزائمه على مستويات عديدة. فهذه الرواية على بساطتها مارست تأثيراً في روايات عربية كثيرة، وتعدّ من الأعمال المهمة التي قاربت التحوّل في التوجه من نسق إلى نسق آخر برهافة شديدة دامغة على كيفية أن يكون الأدب كاشفاً وملهماً للفهم والوعي لحركة المجتمع، وللتحولات على مستوى التوجه العام والسلوك.

أنها عناصر أساسية وجوهرية.

وقد نجد صدى لهذا التحول ومدى مغايرًا لرصده في اتجاه آخر، بشكل فيه نوع من المباشرة المقصودة، حتى في اختيار عنوان الرواية (يوم قُتل الزعيم، ١٩٨٦) لنجيب محفوظ (١٩١١ - ٢٠٠٦)، حيث يرصد في هذه الرواية -بالإضافة إلى أشياء أخرى كاشفة عن التحول- جانبًا مُهمًّا من جوانب الاختلاف، يتمثل في المغايرة في استخدام اللغة والألفاظ: حيث تأتي اللغة المحكية بين البشر والأفراد في النسق الأول كاشفة عن (كود) خاص للأخلاق، بينما يكشف النسق الجديد عن تفتُّت وذوبان اللغة الأخلاقية، وتحولها إلى شيء من القبح لم يكن موجودًا أو معهودًا من قبل في التعاملات الخاصة بين الأفراد.

وفي روايات الألفية الجديدة لا نستطيع أن نقارب تمثّل الواقع في الكتابة الروائية بعيدًا عن مجموعة من الظروف المحيطة، ولعلّ من أهمها الجوائز الموجودة في السياقين المصري والعربي، لأنّ الجائزة في الأساس تبثّر (تركيز) على شكل، وهي بما تؤسّسه من شروط غير الشروط المعلنة، توجّه الكتابة الروائية نحو شكل أو اهتمام محدد قائم على صياغة أطر سابقة التجهيز في استجاباتها للتمثيل الممنهج والمُنمّط، فلكل جائزة متطلبات من الشكل والتوجّه الفكري والصيغ الجاهزة اللافتة التي تُؤطر تمثيلات جاهزة عن مصر والمصريين. وليس بعيدًا عن أفق الجوائز الإطار الآخر المرتبط بمنظومة الأدب العالمي التي لا تنفصل عن النظم السياسية في التحليل الأخير. فهناك روايات تقدم تمثيلات جاهزة ترضي العقلية الغربية ومنظومة القيم الموجهة لحركة الأدب، مثل التوجّه نحو الجسد أو الهامش.

يجد القارئ انطلاقًا من الفكرة السابقة داخل اتجاهات الكتابة الروائية، اتجاهًا يتمحور حول كتابة التمثيل الجاهز الذي يرضي منظومة الأدب العالمي، ويمكن أن يكون بابًا للترجمة، كالروايات التي تعتمد على ثالث التابو (الدين والجنس والسياسة)، مثل

روايات: (عزازيل، ٢٠٠٨)، و(النبطي، ٢٠١٠) ليوسف زيدان، أو رواية (عمارة يعقوبيان، ٢٠٠٦) لعلاء الأسواني بالرغم من بنيتها الكلاسيكية الضعيفة، فقد حققت وجودًا لافتًا في الترجمة إلى لغات عديدة، لاعتمادها على هذا الثالوث بشكل مباشر، وقد تابع هذا النمط -بالرغم من اختلاف بنية الكتابة- كتاب كثيرون، مثل حمدي أبو جليل في روايته (لصوص متقاعدون) في تصويره للمهمشين الخارجين عن القانون، ففي هذه الرواية محاولة لخلق وتشكيل صور مغايرة لكل المسلمات والمواضعات الاجتماعية المستقرّة.

الواقع -لدى كتاب الألفية الجديدة، وخاصة الكتابات التي جاءت بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، حيث شكّلت متغيرًا جوهريًا لافتًا- لم يحدّ يظهر في الرواية بشكل مباشر، بل صار أقرب إلى التغييب: فقد اعتمدت روايات ما بعد الثورة استراتيجيات وتوجّهات جمالية خاصة، فلم يحدّ الواقع مُهمًّا لهؤلاء الكتاب، ولم



تُعَدُّ مقاربتَه داخلَة في حيز الاهتمام على نحو مباشر، وإن حدث نوع من الاهتمام أو المقاربة، يجد القارئ هذه المقاربة منفتحة بأسئلة وجودية جذرية، على نحو ما يمكن أن نجد في رواية (سنوات الجري في المكان، ٢٠٢٢) لنورا ناجي (١٩٨٧ - ...)، ففي هذه الرواية لا تنفصل مقاربة الواقع عن مقاربة الإنسان الفرد بأسئلته الوجودية، ومقاربة تحولاته التي لا يصل المقارب أو المتأمل إلى فهم نهائي لها، فتظلُّ مشدودة إلى تنويعات عجائبية تقلل من حدة الشعور بالواقع، بل تسهم في تغطية وتغيب ملامحه.

فقد أصبح الواقع في ظل هذه الكتابة الروائية أقرب إلى الواقع المتفَلَّت، فهناك نفور من النماذج الكتابية المشيَّدة في التحامها بالواقع، وقد تشكَّلت في إطار ذلك أشكال عديدة للهروب والانزواء، لأن الوقوف أمام حدث جوهري مؤثر يحتاج إلى مزيد من التأمل، وإلى مساحة زمنية تكشف عن حدود المرحلة والسياق بتجلياته المختلفة. ويمكن للقارئ المتأمل أن يجد في كتابة هؤلاء بُعدًا عن الواقع بشكل متعمد، ويمكن أن يجد سخرية منه، ربما لأنهم لم يعاينوا الأحداث الكبرى التي عاينتها أجيال سابقة بشكل خاص، فجاءت كتاباتهم مختلفة، نتيجة لاختلاف اهتماماتهم، فلم يُعَدِّ المجموع أو السياق الجمعي داخلًا في حيز تفكيرهم، فعمدوا إلى صياغة واقع ذاتي شديد الخصوصية، لا يحفل بالأطر الواسعة في رصدتهم، ولا يحفل بالسرديات الكبرى في عنايتها بتشديد وتشكيل أبطال خارقين للنسق البشري.

بعض الروايات تمارس نوعًا من محاولة تفريغ النص الروائي من الإشارات الواقعية، وكأنها تمثل طمسًا وتفتيتًا لحدوده وملامحه. ففي رواية (ماكيت القاهرة، ٢٠٢١) لطارق إمام (١٩٧٧ - ...) نجد أن أي قارئ للنص لن يتولَّد لديه أي شك في كون الرواية ترتبط بالثورة المصرية، ولكن الكاتب -ربما بشكل متعمَّد- يحاول أن يفرِّغ الرواية من ارتباطها

بالواقع، ويجعلها رواية مشدودة إلى الأفق العجائبي من جانب، ومن جانب آخر يحاول أن يدخلها أفقًا جديدًا قائمًا على الكتابة الأدبية وتأملها لذاتها، وعلى الخطاب ومساحات تأويله، فكأن النص يمارس بالتدريج نوعًا من المحو لكل ارتباط واقعي، يمكن أن يحيل إليه النص الروائي، بل على العكس يجعل النص يحيل إلى طبقة ذهنية إدراكية لا ترتبط بالواقع الآني، بقدر ارتباطها بطبقات أخرى سابقة للسياقات الحضرية، فكأن النص لا يقارب واقعًا، لكنه يقارب طبقات سابقة للمكان وللشعر.

ومن خلال معاينة طبقات المكان والبشر، تتولَّد أطر كتابية، يمكن أن نعتبرها أطرًا تحاول الابتعاد عن تلمُّس حضور الواقع في الكتابة الروائية. ولعل أول هذه الأطر يتمثل في الكتابة التي تتأمل ذاتها، وكيفية هذه الوجود والتجلي الفني. ففي رواية (عزيزتي سافو، ٢٠٢١) لهاني عبد المريد (١٩٧٣ - ...) نجد أن هناك تأملًا لتاريخ وطبيعة الكتابة ذاتيًا، داخل حدود الفن الروائي، فليس هناك دخول لمشكلات الواقع بشكل سطحي أو مباشر، ولكن تُلتَقَط بشكل جانبي؛ حيث لم يُتعرَّض لها وفق استراتيجية الكشف والتعرية، وإنما وفق استراتيجية الانسحاق وعدم القدرة على المواجهة والفعل، وكأن الذات هنا ليست معنية بتقويض الواقع أو مجابهته، بل على العكس نراها تتأمل ذاتها في إطار سياجها الذي تصنعه في عقد نوع من الانسجام الجزئي الكاشف عن الانفصال والالتئام في آن واحد، فقد تحوَّل التاريخ هنا إلى تاريخ للفرد، وتحوَّل الواقع أيضًا إلى واقع فردي له خصوصية ذاتية.

أما ثاني هذه الأطر التي تحاول الابتعاد عن الانغماس في الواقع أو مجابهته، فإنه يتمثل في رواية (التخيل التاريخي) التي لا تتجلى بشكل كثيف في الكتابة الروائية إلا في اللحظات المفصلية التي تجعلنا نعيد قراءة الماضي وفق تفعيل أدوات إجرائية حديثة، وتجعلنا نرفده -أي الماضي- بفهم جديد لم يكن متاحًا لحظة حدوثه وتجليه. رواية



التخيل التاريخي ربما بدأت مع جمال الغيطاني (١٩٤٥ - ٢٠١٥) في (الزيني بركات، ١٩٧٤)، لإعادة قراءة الماضي من زاوية أنية معاصرة ترتبط بعصر (عبد الناصر) في ظل مساحات التشابه بين الماضي والحاضر. ولكن بالتدريج أصبحت هذه الرواية في الكتابة العربية بوجه عام، وفي الكتابة المصرية بشكل خاص، محاولة جادة للبحث عن الهوية، ومحاولة استخلاص أسسها الصلبة، ومحاولة تخليصها من العرضي الذي يظهر للبعض بوصفه مكوّنًا أساسيًا وجوهريًا؛ نظرًا لاستمراره على امتداد فترات زمنية طويلة، نتيجة لانتماعات أيديولوجية.

يتجلى ذلك حين نتوقف عند رواية (الأزبكية، ٢٠١٥) لناصر عراق (١٩٦١ - ...)، فهذه الرواية من خلال بنائها تعتمد جانبًا تحليليًا ترصد من خلاله مدارات التحول وأسبابه، وأسباب الشك بمشروعية العناصر العرضية التي تتلبس بالهوية المصرية، وترصد المرتكزات التي تكشف زيفها استنادًا إلى حوادث مؤسّسة في التاريخ المصري. فتفتيت فكرة (الخلافة) وانبثاق الوجود المصري -بوصفه هوية خاصة- ملمح أساسي من ملامح الرواية، فالصوت الذي يقول -وهو صوت شارل الفرنسي- (كنت أريده علمًا مصريًا لا عثمانيًا) بعد رحيل الإنجليز، يؤشر على قيمة المنحى الفكري في تحرير الهوية المصرية من شوائبها العالقة التي قد تستمرّ زمنًا طويلًا دون أن تفلح في زحزة الثابت الخاص بالروح المصرية التي تتعاضم على الذوبان أو التلاشي في انفتاحها على مفهوم واسع للمواطنة بعيدًا عن فكرة الدين.

آخر هذه الأطر التي تحتمي بتجليات فكرية إبداعية بعيدًا عن التورّط في الانغماس والارتباط بالواقع، يتمثل في الانشداد إلى النسوي، وإن كان لا يخلو من الإشارة إلى ارتباطات وتطابقات واقعية بين الماضي والحاضر، وهذا يجعل الواقع حاضرًا بشكل ما في إطار تناوبي تكراري بالرغم من إعادة القراءة، ومحاولة صناعة خطاب مغاير يطمس ملامح الخطاب المتفق عليه. ففي رواية (شغف، ٢٠١٧) لرشا

عدلي (١٩٧٦ - ...) هناك محاولة للاحتفاء بالتاريخي، بل والتغيير في ملامحه، وفي خطابه المتفق عليه والثابت في كتب التاريخ، مثل كتاب الجبرتي، فالرواية تحاول زحزحة هذا الخطاب من سياق إلى سياق مغاير، يمكن أن يكون مُهمًّا لإضافة مرتكزات دلالية تكشف عن إعادة قراءة للحدث التاريخي، أو صناعته وفق ملمح فكري يختص بالدفاع عن النسوية. فمحاولة إدخال الأبوة ونفوذها البطريكي ودورها في سقوط زينب البكري (عشيقة نابليون) وقتل المصريين لها، يمثل إعادة قراءة للخطاب التاريخي المتفق عليه، وكأن الرواية تقدم خطابًا موازيًا ومضادًا في الوقت ذاته لهذا الخطاب، وتحاول استبداله للدفاع عن شريحة محددة، وتؤسسه بوصفه خطابًا موازيًا للخطاب المتفق عليه- في حيز المساحة نفسها من المشروعية والموثوقية.

كل هذه الروايات في ابتعادها عن الواقع أو محاولة تفريغ حضوره بشكل مباشر، تخترع آلية جديدة لارتباطها به بشكل ما، فهي لا تتوجه إليه بشكل مباشر على نحو ما وجدنا في رواية الستينيات والسبعينيات، لكنها تمسّه في إطار شكل من أشكال المقارنة، راصدة أشكال ومدارات التحوّل بين شكل وشكل، أو بين طبقة وطبقة، وصولًا إلى الشكل أو الطبقة الأخيرة، فيغدو تلمّس الواقع هنا منفتحًا على طبقات سابقة لا تكفّ عن إسدال المقارنة بينها، فهي لا تقدم للواقع شكلًا أو حضورًا نهائيًا، ولكنها تكتفي بعرض الصور والطبقات المتقابلة، فهي تجعل وجوده وتشكّله منفتحين على إدراكات وتجليات سابقة. فقد عمد الكاتب محمد صفوت (١٩٧٥ - ...) في روايته (صور معلقة على السور، ٢٠٢٣) إلى تصوير الواقع/المكان في إطارات عديدة متباينة، مختلفة زمنيًا، لا تتوقف عن الإشارة إلى ارتباطات وتداخلات دافقة الحضور، تستبطن المقارنة المستمرة، فكأن الصورة الآنية التي تلتقط واقعًا آنيًا مرآة لا تعرض الآني فقط، لكنها تعرض كل الطبقات والصور السابقة للمكان في حضوره المباين والمختلف.





الرواية حين تتفلّت من ارتباطها المباشر بالواقع، لا تقوم بذلك عن قصدية أو تعمّد، ولكنها تحاول أن تفهم طبيعة هذا الواقع، وطبيعة تحولاته من خلال تفعيل توجّهات ومنطلقات عديدة، خاصة إذا كان الواقع أو الحدث يمثل زلزلة لكل القيم المستقرة، فيحتاج -والحال تلك- إلى تروّ في الرصد والتناول، حتى تصبح الصورة أقرب إلى الوضوح. وهنا تبدو العودة إلى التاريخ أو إلى التخيل التاريخي، كأنها محاولة للفهم، من خلال الوقوف عند أزمنة مختلفة مرّت بتحوّلات كبرى.

وختامًا، في ظل ذلك تتسع عملية المساءلة، لتشمل الماضي والآني، ويصبحان في معرض دائم للمقارنة والمعارنة، وتتولّد تمازجات واندياحات (انسيابات واتساعات) بينهما، ويمكن أن يحلّ كل واحد منهما محل الآخر. وتبدو كذلك الروايات المعنية برصد التحولات الكبرى وتأثيرها على مكان ما، أو على شريحة محددة من البشر، من خلال الوقوف على مراهاها أو صورها في أزمنة متباعدة، كأنها وسيلة من وسائل التأمل الدقيق، لقياس حجم التغير أو التحوّل الذي يستمر دائمًا، لأنه يمثل ديدن الحياة في نموها واستمرارها، ويتجاوب مع كل ذلك بالضرورة التمدّدات الفنية التي تصيب المباني السردية، وطبيعة تجليها وحضورها المهم في محاولتها الدائبة في ارتباطها بالواقع، وفي تماسّها مع حدوده. وتظل هذه العلاقة بين الواقع والكتابة الروائية أو السردية دائمة الحضور. والانتظار والمساءلة المستمرة يمكن أن يجيبا على أسئلة عديدة من الأسئلة المطروحة الخاصة التي يشكلها أفق الواقع، وأفق الفن السردى، الأفق المتداخل بينهما.

نشرة مركز المعلومات

كن على اطلاع دائم..



للاشتراك في النشرة البريدية
يرجى التسجيل عبر موقعنا:

IDSC.GOV.EG

النقد والأدب والمجتمع: جدلية التأثير والتأثر

أ. د. محمود الضبع

أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية
- جامعة قناة السويس بالإسماعيلية



وكما أن الأدب هو نتاج المجتمع فإنه يمكن النظر كذلك إلى حركة تطور المجتمعات باعتبارها نتاجاً للأدب أيضاً.

ويمكن التدليل على ذلك من أقرب الطرق برصد علاقات التأثير التي أحدثتها فنون السينما والمسرح (وبخاصة في الأعمال المأخوذة عن النصوص الروائية والقصصية) في المجتمعات العربية منذ مطلع القرن العشرين وصولاً إلى لحظتنا الراهنة.

كما يمكن أيضاً رصد أثر الشعر في المجتمعات العربية سواء في تنمية الوجدان والحس الوطني المصاحب للحراك النضالي ضد الاستعمار، أو تأثيره في الوجدان العاطفي وترقية المشاعر والذوق، أو تأثيره في اتخاذ المواقف من القضايا والموضوعات المطروحة على الساحة.

ولأن الأدب مرتبط ارتباطاً كلياً بالنقد المصاحب له في جدلية تأثير وتأثر كما تدلنا عليه أقدم صيغ تداوله منذ العصر الجاهلي، فإن المثلث سيكتمل برصد هذه العلاقة الجدلية بين النقد والأدب والمجتمع، فإذا كان النقد يحلل الأعمال الأدبية بهدف الكشف عن أبعادها التشكيلية والجمالية، وعلاقاتها المتشعبة والمتقاطعة مع المجتمع، ويرصد الملامح العامة لحركة الأدب في مراحل الزمنية، فإنه من جهة أخرى يسهم في فتح الآفاق أمام الإبداع الأدبي ذاته للتعبير عن المجتمع وقضاياها، وبذلك تتشكل البنية الدائرة بين الأدب والنقد والمجتمع، في علاقاتها التبادلية بما تشمله

الأدب منتج إنساني.. ومهما بدا أنه نتاج فردي، فإنه بصيغة أو بأخرى لا يكون منفصلاً عن وعي المجتمع المحيط به، إن اتفاقاً أو اختلافاً مع أنماط وأنساق هذا المجتمع.

ومن هنا يكتسب الأدب هويته التي يمكن عبرها التمييز بين الأدب العربي وغيره من الآداب: الغربي (الأوروبي أو الأمريكي)، والشرقي الآسيوي (الياباني أو الصيني أو الكوري)، وهكذا.

هذه الهوية في معظم جوانبها هي نتاج الخصوصية الثقافية للمجتمعات، والتي يمكن تمثيلها وتمثلها من خلال عدة عناصر تتضافر لإنتاج هذا الأدب وتتجلى عبره، وهي:

اللغة، وجملة الأعراف والتقاليد، ومنظومة القيم على اختلاف أنواعها (الأخلاقية والثقافية والاجتماعية)، والموروث الفكري والديني، وغيرها من العناصر التي تشكل في إجمالها مفهوم الهوية، والتي لا يمكن وجودها بالفعل إلا عبر مجتمع له أبعاده وملامحه.

وعبر التاريخ كانت هناك علاقة حتمية بين مفهوم المجتمع ونتاجه الأدبي، فحتى أبسط أشكال المجتمعات (القبلية أو الريفية أو الصحراوية) كان لها نتاجها الأدبي متمثلاً في القصص والحكايات الشفاهية والأمثال والحكم والمواويل والأغاني الشعبية والسير والأساطير، وغيرها من فنون الأدب المعبرة عن سياقات المجتمع والمصاحبة لتطوره ومسيرة وجوده.

وكانت إحدى الأفكار الرئيسة للنقد الواقعي هي انتصار العقل على الأوهام، وهو ما كان له تأثير مباشر على الأدب والأدباء العرب، وعلى الممارسة الاجتماعية في واقع الحياة ذاتها؛ حيث تعددت الاتجاهات والمداخل أو المدارس الواقعية. بين: الواقعية الاشتراكية، والواقعية النقدية، والواقعية الأدبية.

فقد تمثلت المبادئ النقدية للواقعية الاشتراكية في إعراضها عن العالم المثالي وانحيازها للتعبير عن الطبقة العاملة، وللأيديولوجيا، والفلسفة المادية التي رأت أن الوجود المادي سابق على الوعي المادي، وكل ذلك كان له أثر في تحول المجتمعات ذاتها وليس الأدب فقط من الاعتماد على التأملات الفكرية المغرقة في الذاتية، إلى الاعتماد على الوجود المادي وتناول قضايا الواقع وحياة الناس الواقعيين، وهو ما يمكن الوقوف عليه في الأعمال الإبداعية لنجيب محفوظ (١٩١١ - ٢٠٠٦)، ويوسف إدريس (١٩٢٧ - ١٩٩١)، وإحسان عبد القدوس (١٩١٩ - ١٩٩٠)، وتوفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧)، وخيري شلبي (١٩٣٨ - ٢٠١١)، وغيرهم (ومعظمها حوّل إلى أفلام سينمائية)؛ حيث تحولت أعمالهم منذ أواخر الستينيات لتكشف عن جوانب

من تأثير وتأثر، وهو ما يمكن رصده عبر العديد من المظاهر التي شهدها الحياة في تاريخنا العربي المعاصر، ومنها على سبيل المثال:

الاتجاهات النقدية التي تنظر للأدب إجمالاً بوصفه انعكاساً للواقع المحيط بالأديب وبظروف إنتاج النص الأدبي ذاته، مثل النقد الاجتماعي، الذي يحلل النصوص الأدبية ويفسر معطياتها في ضوء العودة للواقع الخارجي، والبحث عن مرجعياته الواقعية في المتن والهامش.

والنقد الواقعي الذي يبحث في الأبعاد الجمالية للنص للكشف عن المضامين المرتبطة بالواقع، وقد أفاد هذا النقد المجتمع (على ما يشمله من أدباء وكتاب وأشخاص عاديين) بما روج له من أفكار ومعطيات علم الجمال، وبخاصة التي ترى أن الرؤية الجمالية تكمن ليس في تصوير الواقع كما هو في ذاته، وإنما بوعي جمالي ويقظة العالم، وهو ما أثر في المقام الأول على التوجهات الأدبية للكتاب أنفسهم كما يمكن رصده في مصر والوطن العربي بدءاً من الجيل السبعيني لكتابة الشعر والرواية والقصة والمسرحية والسيناريو (السينما ومسرح العرض)، إذ تختلف توجهات وقضايا الإبداع لدى هذا الجيل عن سابقه من جيل الستينيات الذي كان ما يزال يحمل بقايا الوعي الكلاسيكي والرومانسي.

وامتد تأثير هذا النقد الواقعي خارج حدود الأدب ليشمل السينما والمسرح والفنون والسياسة والاقتصاد وعلوم التسويق وجميع قطاعات المجتمع التي غدت تسعى نحو تقديم صورة جمالية عن الواقع بمعطيات النقد الأدبي، وهو ما يمكن الوقوف عليه في التجارب النقدية لمحمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥)، ومحمود أمين العالم (١٩٢٢ - ٢٠٠٩)، وعبد العظيم أنيس (١٩٢٣ - ٢٠٠٩)، وحسين مروة (١٩١٠ - ١٩٨٧)، وغيرهم كثير ممن أثرت كتاباتهم في المجتمعات العربية بقوة.



فإذا انتقلنا زمنيًا من منتصف القرن العشرين وهيمنة التيارات الواقعية، إلى أواخر هذا القرن ومطلع القرن الحادي والعشرين، سنجد هيمنة لتيارات نقدية كان لها أكبر الأثر في التحولات التي لحقت الأدب وأثرت في توجهات المبدعين وفي المجتمعات العربية إجمالاً، وهي التي يشملها النقد الثقافي والدراسات الثقافية، وإن كان ظهورهما في الغرب يعود إلى الستينيات وليس أواخر الألفية الثانية كما حدث في الوطن العربي.

وقد بدأ التوجه نحو «الدراسات الثقافية» -عالمياً في مدرسة برمنجهام- بوصفها حقلاً معرفياً ومدخلاً للتحليل الثقافي من المنظور الاجتماعي السياسي، وبدأت هذه الدراسات في سياق الأدب والنقد الأدبي على وجه الخصوص، انطلاقاً من النظر إلى النص الأدبي بوصفه نتاجاً لروافد متعددة تتقاطع فيها علوم التاريخ واللغويات والفلسفة والاجتماع والتحليل النفسي؛ وهو ما جعل النص ينتقل من كونه تأصيلاً لتراث، إلى كونه موضوعاً للنقاش، أي النظر إليه ليس في إطار رموزه ودواله المكتوبة فقط، وإنما في تقاطعاتها الثقافية مع ما هو خارج النص، من كل معطيات الحياة المرصودة وغير المرصودة في الدرس العلمي والأكاديمي.

وقد تجاوزت الدراسات الثقافية النقدية حدود دراسة الخطاب الثقافي الواحد في مجتمع واحد، إلى دراسته في سياق تفاعله مع الخطابات المثيلة له والمتفاعلة معه في الحاضر، وبخاصة مع ما يشهده العالم الآن من تحكم المعلوماتية والتكنولوجيا في صياغة مفهوم الثقافة ذاته، وفي إعادة صياغة مفاهيم الحياة على نحو لم يكن مسبقاً من قبل.

فعلى سبيل المثال، استطاع فرع النقد الثقافي، أن يتجاوز حدود دراسة الجمالي النصي (التمثيل في دراسة الأبنية اللغوية والأسلوبية للنص الأدبي أو المقالة أو الكتاب أو الخطاب أو المقابلة الإعلامية)، إلى دراسة النص في ضوء الثقافة التي أنتجته،

عديدة في واقع المجتمع المصري وقضاياه، وهو ما تكفل به النقد والدراسات النقدية، أولاً في فتح آفاق هذه التوجهات في الكتابة أمام المبدعين (نقلاً عن المدارس النقدية العالمية والواقعية الاشتراكية في روسيا على وجه الخصوص)، ثم في تأثير تلك الدراسات التي تناولت هذه الأعمال في المجتمعات العربية عمومًا.

وكان تأثير النقد الواقعي في المجتمع أكثر فاعلية لارتباطه بفن القصة والرواية، وهما فنان رائجان على مستوى المقرئية أولاً، وثانيًا هما الفنان اللذان تعتمد عليهما السينما والدراما التلفزيونية منذ النشأة وحتى لحظتنا الراهنة، ومن المعروف واقعياً أن السينما والتلفزيون لهما التأثير الأكبر في تشكيل وعي الشعوب منذ النصف الثاني من القرن العشرين وحتى الآن، وهو ما يجعل النقد ذا تأثير في المجتمع عبر هذه البنية الدائرية إجمالاً. فالنقد المصاحب لأعمال محفوظ وإدريس وعبد القدوس المشار إليها سابقاً، أدى إلى تغيير نظرة المجتمع للمرأة مثلاً، ولمفاهيم السلطة والمجتمع وبنية الأسرة والعلاقة مع الآخر وقضايا الصراع الحضاري، وغيرها من أبعاد لو لم تكن هناك آفاق نقدية لما كان لها تأثير في المجتمع، وهو ما يمكن تأكيده من خلال مقارنة الوضع المصري في القرن العشرين قياساً إلى أوضاع البلدان المحيطة التي خلت من حركة الرواج الأدبي والنقدي المصاحب لها.





والكشف عن الأنساق الفكرية الكامنة وراءه، ثم عن علاقة هذا النص بالإنتاج الثقافي الحاضر.

وبهذا المعنى فإن النقد الثقافي يركز على الخطابات الأدبية (النصوص الأدبية والفنية بتنوعاتها المختلفة والمتنوعة) في تقاطعاتها مع الأنساق الثقافية المضمرة (غير الواعية)، والأنساق الثقافية المعلنة (الواعية)، وهو ما يمكن الوقوف عليه تطبيقياً في:

الدراسات التي أجريت على بعض أعمال نجيب محفوظ القصصية والروائية -مثلاً- لرصد تقاطعاتها مع التيارات والروافد الفكرية والفلسفية، والاجتماعية والتاريخية، والسياسية والأيدولوجية، والفنون.

ودراسات قضايا النسوية في أعمال المبدعات والمبدعين الذين تناولوا النسوية في أجيالها الأربعة، وبخاصة الدراسات التي أجريت على النصوص الأدبية المعاصرة لكشف هيمنة الذكورة على المجتمعات، مثل الدراسات العديدة في أعمال أديبة/ أديب، للوقوف على أوضاع المرأة العربية في الأقاليم الثقافية المختلفة، أو الوقوف على قضايا الفقر وعمالة الأطفال، وهي ذات صلة بالنسوية في تطورها.

ومثل الدراسات التي اهتمت بنظريات الفن والأدب والسياسة والاجتماع والإعلام والترجمة والاقتصاد السياسي، واتجاهات نقد السينما والفنون البصرية، وغيرها من ممارسات نقدية عديدة، لها صلة مباشرة بالمجتمعات التي يعاد بناؤها الآن بفعل التكنولوجيا والميديا والتطور المعلوماتي التي تخرج على العالم كل يوم بجديد، مثل: الميتافيرس، والذكاء الاصطناعي وتطبيقاته التي تتطور على نحو غير مسبوق في تاريخ التطور لأي منتج بشري.

والمثال الأخير الذي يمكن أن نسوقه هنا سيتعلق بالأدب الشعبي والدراسات المعنية بالثقافة الشعبية، تلك التي لم تُعد قادرة على الانغلاق

لقد ساعدت الاتجاهات والمداخل النقدية على تفكيك مفاهيم عديدة كانت تعاني منها المجتمعات العربية في وعي المبدع والإنسان والعامّة، من قبيل أفكار الاستعلاء على الآخر، ومفاهيم العمل (لدى بعض الشعوب التي كانت تترفع عن ممارسة بعض الأعمال باعتبارها دون المستوى)، ومفاهيم المرأة ومشاركاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وغيرها من مشكلات كانت تعاني منها الشعوب العربية حتى زمن قريب، غير أن الأدب إجمالاً بصورته المكتوبة، أو صوره المرئية والبصرية والحركية (سينما، مسرح، تلفزيون، ميديا معاصرة عبر مواقع التواصل الاجتماعي)، والنقد المصاحب لكل ذلك في صوره

على ذاتها أو الاحتكام إلى الأطر المعرفية لحقل تخصصي واحد فيها، وإنما غدت مجبرة على الجمع بين نظريات متعددة وحقول معرفية متنوعة (التحليل النفسي، ونظريات الأدب، ومداخل تحليل الفنون، والتاريخ، والتحليل الاجتماعي... إلخ)، ذلك أن أي ظاهرة ستخضع للدراسة، فإنها تتقاطع بالضرورة مع هذه المداخل، وبالتالي لا يمكن فهمها دون العودة إلى المنجز المعرفي والمنهجي لتلك المداخل، وهو ما أثر على مبدع وفنان ودارس الأدب الشعبي.

كل ذلك كان له تأثيره على وعي الكتاب أنفسهم، وهو ما يمكن رصده -مثلاً- لدى التحولات التي طرأت على كتاب أجيال السبعينيات والثمانينيات الذين غيروا من مسارات كتابتهم وشكلها ومضمونها تأثراً بالتيارات النقدية المعاصرة والمرتبطة بالنقد الثقافي والدراسات الثقافية هنا، مثل الأعمال الروائية والشعرية الصادرة في الألفية الثالثة لإبراهيم عبد المجيد (ولد ١٩٤٦)، وجمال القصاص (١٩٥٠)، وفاطمة قنديل (١٩٥٨)، وسيد الوكيل (١٩٥٣)، وسلوى بكر (١٩٤٩)، وسمير الفيل (١٩٥١)، والسيد نجم (١٩٤٨)، وهالة البدري (١٩٥٤)، وإيهاب البشبيشي (١٩٦٤)، وغيرهم عشرات ممن استطاع استيعاب التطور الفكري والخطاب النقدي المعاصر ليقدم نصّاً جديداً يواصل فيه مسيرة إبداعه بما يتناسب وهذا التطور.

أما الأجيال الأحدث من هؤلاء فقد كانت علاقتهم بهذه الخطابات النقدية أكثر استجابة، وبخاصة مع حركة الانفتاح التي تتيحها الميديا ووسائل التواصل الاجتماعي، وما يحدث فيها من تفاعلات ثقافية ونقدية عبر الميديا، إضافة إلى إمكانات الترجمة الفورية والآلية للاطلاع على تطور الخطاب النقدي عالمياً، وهو ما فتح الأفق واسخاً أمام إمكانات عديدة في تطوير الأدب ذاته (بتنوعاته الواسعة من كتابة وسينما ومسرح).





المتعددة أيضًا (النقد المكتوب، والنقد الشفاهي في الفعاليات والأنشطة، وطلاقات النقاش الفردي أو الجماعي عبر البودكاست واليوتيوب، وممارسات السوشيال ميديا)، إضافة إلى الجماعات النقدية والفكرية العديدة عبر الإنترنت... كل ذلك أسهم وسيُساهم في التأثير على الأدباء وتوجهاتهم، والأدب واتجاهاته، والمجتمعات العربية ووعيها، وعلى توجيه الرأي العام فيها. فالصحافة ووسائل الإعلام الرسمية -مثلًا- لا تستطيع اليوم أن تؤثر في الرأي العام مثلما تفعل السوشيال ميديا، وإن كنا هنا نعني فقط الوعي النقدي بالمفهوم الأوسع والأشمل للنقد الذي يتعامل مع الحياة بوصفها نصًا مفتوحًا قابلاً للقراءة والتأويل والتحليل النقدي من مداخل متعددة.

وختامًا، فسوف تتطور سلطة النقد في المجتمع، نتيجة لتوسيع مفهوم النقد من جهة، ونتيجة لتعدد المنابر التي أتاحتها الميديا من جهة ثانية، والتي تمارس طرح وجهات نظرها في القضايا المحيطة والراهنه، ومنها الفنون والآداب والقضايا الاجتماعية، وهي منابر لا يمكن في الإجمال الحكم عليها سلبًا ضمن ما أحدثته مواقع التواصل الاجتماعي من تشويش؛ إذ إن بعضها ينطلق بالفعل من خلفيات معرفية ووعي جاد يمتلك ما يمكن تقديمه، وله تأثيره في المجتمع. مع الوضع في الاعتبار أن راهن الحياة فرض على المجتمعات صيغًا جديدة في تصنيفها إلى شرائح تختلف نسبيًا عن المدارس والاتجاهات والتيارات المتعارف عليها، وبالتالي هي تصنع من داخلها شكل وصيغة النقد المناسب معها، مثل شعراء الهايكو العربي مثلًا، وتوجهاته النقدية، تلك التي نشأت عبر الفضاء الإلكتروني من الأساس، وبالتالي فإن غير المتواصل مع هذا الفضاء، أو المكتفي بالقراءة الورقية فقط، فإنه لن يكون على دراية من الأساس بهذه الاتجاهات وتأثيراتها.

النص المسرحي والتحول الاجتماعي بين النقد والتبرير

أ. د. نسرين البغدادي

أستاذ علم الاجتماع - المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية



التوجه يؤكدون ضرورة الحفاظ على المجتمع، ومن ثم، يكون الأدب في مكانة ثانوية، إلا أن من يرون أن الأولوية للقيم الثقافية يضعون المنتج الأدبي في مكانة بارزة.

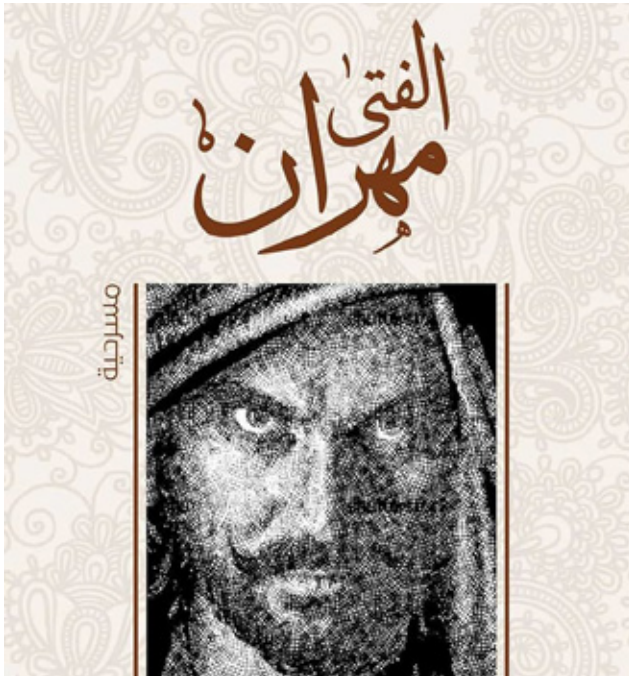
تتعدد المداخل والأطر النظرية في دراسة علاقة الأدب بالمجتمع منها: المدخل المعرفي، والمدخل التبسيطي، والمدخل البنائي، والمدخل الجدلي، وأخيرًا المدخل النصي، لذا سيكون المنطلق الرئيس للمقالة هو البحث عن دلالة النص انطلاقًا من داخله. مما يعني أن التركيز في الأساس يتحدد في محاولة إقامة تصور يسعى إلى تجاوز المنظور السوسيولوجي والمضمون الذي اعتاد قراءة النص من خارجه، ولكن من خلال معرفة استجابة النص للمشكلات الاجتماعية والتاريخية على المستوى اللغوي.



يرى عدد من علماء الاجتماع أن الأدب الذي يدخل في إطاره النص المسرحي يُعدُّ نظامًا اجتماعيًا social institution ينطوي على نوع من العمل الجمعي الذي يشارك فيه عدد كبير من الأفراد وفق مجموعة مُتعارف عليها من المُحددات التي تؤكد طبيعته الاجتماعية. بعبارة أخرى: إنه وجد من خلال شبكة من البشر يعملون معًا، ويقترحون إطارًا يستوعب الأنماط المتباينة من الفعل الاجتماعي.

ومن أهم مقومات دراسة الأدب توافر الوعي بالسياق الأدبي والاجتماعي للكتابات؛ الأمر الذي يجعل الأدب شيئًا مُغيّرًا لمجرد الإنتاج المباشر للأوضاع الاجتماعية؛ لأن الوعي بهذا السياق يجعل الدراسة الأدبية النقدية قادرة على رؤية الأنماط المتشابهة من العلاقات التي تربط المنتج بغيره من الإبداعات والمنتجات المماثلة له، سواء أكان على مستوى الفكر، أو على مستوى الشكل الذي ينشر عبر آفاق واسعة متباينة في طبيعة التعبير الفني.

ويرى «لوسيان جولدمان» أن حياة الفرد محددة على نحو لا يجعلها قادرة على إيجاد نسق من المقولات التي تشكل الوعي لفئة اجتماعية، إلا أن العالم الخيالي الذي يخلقه الأديب ويضعه في نسق من المقولات يستطيع تشكيل وعيه. ولا تنتهي مشكلات عالم الاجتماع بمجرد الحسم باعتبار أن الأدب نظام اجتماعي، إلا أن أصحاب هذا



هذا وقد احتدت النبرة النقدية مع مطلع الستينيات فكانت البداية مع النص المسرحي «الدخان»، وانتقد «فتحي رضوان» من خلال نص «المحلل والجلاد» مظاهر انتهاك الحرية. ووصل النقد ذروته من خلال الإدانة الصريحة في نص «الغرافير» لـ «يوسف إدريس» الذي نقد كل من حوله وكل ما حوله، ومن بعده مسرحية «حلاق بغداد» لـ «ألفريد فرج». ونذد «رشاد رشدي» بالظلم والطغيان في مسرحية «اتفرج يا سلام»، وصور «صلاح عبد الصبور» في «مأساة الحلاج» المثقف المقهور، ومحنة الشعب المطحون بين رجلي القيود. وطرح «لطف الخولي» مفهومه للحرية من خلال النص المسرحي «قهوة الملوك».

كما تناول بعض الكتاب فكرة التغيير والتحويلات الاجتماعية التي وردت لدى كل من «يوسف إدريس» و«ألفريد فرج» و«لطف الخولي» و«سعد الدين وهبة» و«نعمان عاشور»، حيث استهدفت نصوصهم تغيير قيم وعادات المجتمع قبل ثورة ١٩٥٢، وإزالة الفوارق الطبقية، وتغيير نظرة المجتمع إلى المرأة، وتغيير أوضاع الفلاحين من خلال تنظيم العلاقة بين المالك والمستأجر، وحمية التوجه إلى العلم.

من هذا المنطلق يأتي هذا الطرح الذي يتناول النص المسرحي خلال الحقب السياسية المختلفة التي تتحدد بهوية النظام السياسي الذي تحدث التحولات الاجتماعية عند تغييره لتغيير توجهاته، وبالتالي سيتم تحليل عدد من النصوص خلال فترة حكم الرئيس «جمال عبد الناصر»، وفترة الرئيس «محمد أنور السادات»، وفترة الرئيس «محمد حسني مبارك».

وسياتي التناول من خلال رصد التحولات الاجتماعية الحادثة التي طرحها النص المسرحي، سواء أكان من خلال النقد أو التبرير، باتباع أسلوب تحليل المضمون الكيفي الذي اتبعه الدكتور «مصطفى سويف» في خطوات منضبطة على عدد من النصوص المسرحية التي اتخذت شهرة واسعة من خلال عرضها على المسرح.

أولاً: النص المسرحي في فترة حكم «عبد الناصر»

أظهر التحليل للعينة المختارة من النصوص أن عددًا من الكتاب سرّبوا بعضًا من الأفكار الخاصة بانتمااتهم الفكرية والأيدولوجية على الرغم من الأفكار الظاهرة التي تتواكب وأفكار الشريحة المسيطرة. وقد أشار «ماركس» إلى أن أفكار الطبقة الحاكمة دائمًا ما تكون الأفكار المسيطرة. كما أظهر العديد من الدراسات التي تناولت النص الأدبي في فترة الستينيات أن النص المسرحي كان أداة لنقد السلبيات، وأداة توجيه للنظام يرسم له الخطى، وقد ظهر هذا واضحًا في أعمال مثل: (السلطان الحائر، وجمهورية فرحات) في أواخر الخمسينيات. أمّا في الستينيات كان الميل إلى النقد أكثر وضوحًا من خلال تناول قضايا محددة من الواقع السياسي، مثل قضية حرب اليمن في «الفتى مهران»، كذلك موقف الماركسيين، وانضمامهم إلى الاتحاد الاشتراكي كما في مسرحيتي «الوافد»، و«الفتى مهران».

السلبيات في هذا المجال، وكان النقد واضحاً لدى «توفيق الحكيم»: نظراً لخلفيته القانونية، فقد أكد أهمية دراسة الظرف الاجتماعي المصاحب للجريمة ومرتكبها، مع أخذها في الاعتبار عند التشريع والتطبيق. ولعل التفسير الذي يقف وراء نقد القوانين في تلك الفترة يكمن في كونها المجال الذي سمح النظام بالتحرك في إطاره.

نخلص من خلال الاستعراض السابق إلى أن النظام السياسي في فترة حكم الرئيس «عبد الناصر» استطاع بسط نفوذه على الحياة المجتمعية بشتى أبعادها، وحاول نشر أفكاره عبر وسائل متعددة امتدت إلى النص المسرحي، كما استطاع إيجاد جيل من الكتاب لتقديم ونشر أفكاره، وتمجيد إنجازاته، بل دعوا أفراد المجتمع للتعاون معه.

ثانياً: النص المسرحي في فترة حكم «السادات»

تميزت تلك الحقبة بحدوث تحولات اقتصادية وسياسية حادة، صاحبها تحولات في المجتمع سريعة، تمثلت في صعود شرائح اجتماعية جديدة لها قيمها الخاصة، وأيضاً الانقسام الحاد بين من يرون ضرورة الإبقاء على النظام الاشتراكي وبين من يرون ضرورة تصفيته. ولعل ذلك قد وضح جلياً بعد ورقة أكتوبر ١٩٧٤. أيضاً وجود تحالف بين الشرائح المالية والتجارية وشرائح سُميت بالطبقة الجديدة التي انضم إليها من يُطلق عليهم الأغنياء الجدد.

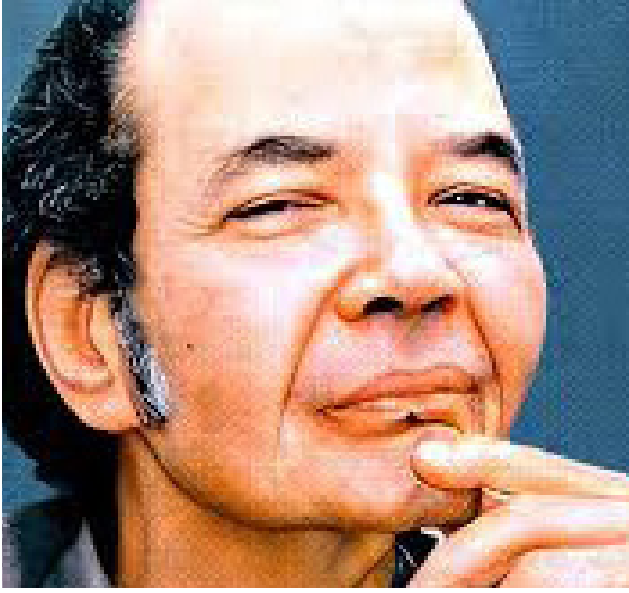
وقد تمثلت توجهات النظام في تلك الحقبة بمهاجمة سياسات التيار الاشتراكي التي وجّه إليها الاتهام بأنها قادت البلاد إلى التدهور وقتل المبادرات الفردية وروح الإبداع. ومن ثَم، كانت الثقافة جزءاً لا يتجزأ من المشهد السياسي؛ لذا من الطبيعي حدوث تغيرات ثقافية مواكبة تتفق وتوجهات النظام.

أمّا عن سبل التغيير فممنهم من رأى إحداثه عبر الحلول الهادئة وعدم اللجوء إلى العنف ك«سعد الدين وهبة»، بينما رأى «لطفى الخولي» أن التغيير يحدث عن طريق الأساليب الثورية، ولم يكن الموقف واضحاً لدى «توفيق الحكيم» إزاء قضية التغيير.

وفيما يتعلق بالثابت والمتغير في نسق القيم فقد حسمها جيل كتاب الستينيات بإشارتهم إلى عدم وجود ثوابت وأن كل شيء في تغير، بينما هاجم «توفيق الحكيم» مبدأ الغاية تبرر الوسيلة، وأكد وجود قيم ثابتة لا يتم الحياد عنها.

وبخصوص الإعلاء من شأن النظام السياسي وتمجيد إنجازاته، وعقد الآمال نحو تحقيق المزيد من الإصلاحات، فقد وردت لدى الكتاب جميعهم ما عدا «توفيق الحكيم»، الذي عارض النظام من خلال استخدامه لأسلوب الرمز والإسقاط. بينما انتقد كل من «لطفى الخولي» و«يوسف إدريس» و«نعمان عاشور» بعضاً من القوانين سواء كان من ناحية التشريع، أو من ناحية التطبيق وإظهار





اتجهت ناحية الترفيه (حودة كرامة)، وتناول بعضها قضايا الشباب (ديسكو ديسكو).

كما كانت هناك معالجات تتبنى قضايا تدور حول صراع الأجيال، ومقاومة القهر، والحياة بعد الموت (مشاحنات- العارض - يا مسافر وحدك- ما بعد الرحيل- الملك ليس). ويكمن التفسير في مقولة «مارك توين» الذي يعتبر أن الإنسان هو الإنسان، والإنسانية وحدة واحدة مهما تعددت الثقافات وتنوعت الأعراق.

في ضوء ما سبق يمكن الخلوص إلى أنه من بعد ثورة ١٩٥٢، التي أحدثت تحولات اجتماعية كبيرة في المجتمع، وأيضاً خلال فترة السبعينيات، وكذا فترة الثمانينيات والتسعينيات حتى بداية الألفية؛ جاء النص المسرحي مواكباً لتلك التغيرات والقضايا التي طرحتها النظم السياسية المتعاقبة خلال المراحل الزمنية المختلفة، وقد تأرجحت النصوص المسرحية بين مؤيد ومروج وناقد ومنقلب على أفكار النظام السابق، وسعى كُتّاب النصوص إلى تلبية متطلبات كل مرحلة. وفي فترة التسعينيات اتخذت لغة النصوص المسرحية شكلاً مغايراً حيث كانت القضايا المطروحة منفصلة عن الواقع المجتمعي، وذهبت باتجاه التغيرات الحادثة على المستوى العالمي.

وفيما يخص النص المسرحي في تلك المرحلة التي أطلق عليها عدد من النقاد عقد الدكاترة (سمير سرحان- فوزي فهمي- محمد عناني- عبد العزيز حمودة)، فقد اشتركوا في خاصية اللجوء إلى التراث، واستلهم الشخصيات التاريخية، واستخدام الرمز في المعالجات، وكان ذلك على النحو التالي:

- مهاجمة المثقفين الذين يتقربون من السلطة، ولا يتخذون مواقف إيجابية.
- توجيه الاتهام إلى النظام التعليمي كونه أحد أسباب تخريج الطاقات المعطلة، وأن السبب في انتشار البطالة يكمن في الأسلوب التلقيني.

ومن ثمّ، نجد أن النص المسرحي في فترة السبعينيات كان مواكباً ومؤيداً للخطاب الذي ساد تلك المرحلة، والذي شن هجوماً على نظام الستينيات واتهمه بالشيوعية، وتقييد الحريات، وفي الوقت ذاته، سعت النصوص إلى تأييد النظام في مساعيه نحو عقد السلام.

ثالثاً: النص المسرحي في فترة حكم «مبارك»

جاء نص المجاذيب لـ «محمد عناني» في أواخر عام ١٩٨١، لي طرح قضية تنامي نشاط الجماعات الإسلامية؛ حيث وصف رؤوسهم بالنصب والاحتيال، ووجه اتهاماً صريحاً للسلطة السياسية والمجتمع بأنهما السبب الرئيس في انحراف الشباب.

ثم جاءت مرحلة التسعينيات حتى السنوات الأولى من الألفية الثالثة، حيث اتخذ النص المسرحي شكلاً مغايراً من خلال ظهور تيارات مختلفة، منها من استلهم التراث العربي والإسلامي (لن تسقط القدس- حلاق بغداد- السلطان يلهو)، ومنها من استلهم نصوصاً أجنبية، ومنها من أعاد طرح الكلاسيكيات بشكل معاصر، وأسقط واقع الأمة ونسج الأحداث الواقعية (سكة السلامة- لعبة الست- كارمن)، إلى جانب بعض النصوص التي

وختامًا، توجد العديد من النقاط التي يجب أخذها في الاعتبار عند تناول النص المسرحي بالتحليل والتفسير، في مقدمتها أن النص المسرحي يتميز بتشابك العناصر الذاتية مع العناصر الاجتماعية الموضوعية، ولكن بدرجات متفاوتة، وأنه يختلف من مجتمع إلى آخر، ومن حقبة زمنية إلى أخرى على مستوى المجتمع الواحد. كذلك تتضح ضرورة الوعي بالسياق المجتمعي الذي أنتج النص المسرحي في إطاره، وأهمية التعرف على ملامح

الشريحة المسيطرة والحاكمة للمجتمع عند دراسة الظاهرة الأدبية؛ لأنها تحاول تأكيد وجودها من خلال المنتج الأدبي. وأخيرًا، يحمل المنتج الأدبي بين طياته أيديولوجية كامنة، وأخرى ظاهرة، سواء أكانت أيديولوجية الشريحة الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب، أو تلك التي تخص الأفكار المسيطرة للشريحة الحاكمة، وربما يتم طرح رؤية مخالفة يتم تسريبها عبر الوسيط الأدبي من خلال الإسقاط بالرمز في بعض الأحيان.

الهوامش والمراجع

- (١) نسرین البغدادي، الحركة الإبداعية والبناء الاجتماعي السياسي لمصر (دراسة حالة لواقع المسرح المصري من ١٩٥٢-١٩٨١)، كلية الدراسات الإنسانية، جامعة الأزهر، ١٩٩٢، رسالة دكتوراه غير منشورة.
- (٢) نسرین البغدادي، الفن مصدر للمعرفة، دورية دراسات في حقوق الإنسان، الهيئة العامة للاستعلامات، العدد الرابع، أبريل ٢٠١٩.



المؤسسة الخضراء

منظومة بيئية قائمة على المواد الصديقة للبيئة؛
للوصول إلى علاقة مثالية مع البيئة، والمحافظة
على حالة التوازن البيئي، باستخدام مصادر الطاقة
النظيفة؛ كطاقة الشمس، والرياح، والمياه، وغيرها،
مع تعزيز المسؤولية المجتمعية تجاه البيئة.

المسرح المصري المعاصر وخصوصية تحقيق المهام الاجتماعية (١٩٨٠ - ٢٠٠٠)

أ. د. تامر فايز

أستاذ الأدب الحديث والمقارن قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة القاهرة



تبدّى هذان التياران في التيار الماركسي المستند إلى الفكرة الماركسية الداعية إلى تقسيم المجتمع لبنيتين: فوقية وتحتية: وهو تيار تزعمه لويس عوض (١٩١٥ - ١٩٩٠) وغالي شكري (١٩٣٥ - ١٩٩٨) ومحمود أمين العالم (١٩٢٢ - ٢٠٠٩). أما التيار الثاني فهو التيار الوضعي الذي بحث في كون الأدب نتاجاً للظواهر الاجتماعية والثقافية، وانتمى إليه رهط كبير من النقاد آنذاك (٢). أما في الفترة المعاصرة التي تركز عليها هذه القراءة، والتي تبرز تحديداً من عام ١٩٨٠ حتى ٢٠٠٠، فقد توطدت تلك العلاقة الكائنة بين المسرح والمجتمع، ليحقق المسرح -عبر نصوصه وعروضه- مهامه الاجتماعية



رُصدت علاقة الفنون والآداب بالمجتمعات منذ القدم، وفي هذا السياق بحث ابن خلدون (١٣٣٢ - ١٤٠٦) في علاقة تطور الحضارات والدول بتطور فنونها وأدبها، وفهم فيكو (١٦٦٨ - ١٧٤٤) الدور المشترك للإنسان في خلق عالمه الاجتماعي والأدبي/الفني، وركزت مدام دي شتال (١٧٦٦ - ١٨١٧) على أهمية تأثير المناخ الاجتماعي لكل حضارة في أدبها، وأسس هيبوليت تين نظريته التي ربط فيها بين فهم الأدب وثلاثة عناصر جوهرية، هي: العصر، والواقع الاجتماعي، والعرق أو الجنس (١).

توالت الإسهامات الفكرية والنقدية الرائدة لتلك العلاقة والساعية إلى الوصول إلى فهم المهام الخاصة بكل نوع أدبي عبر فهم علاقته بمجتمعه، فقدم كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣)، وجورج لوكاتش (١٨٨٥ - ١٩٧١)، والشكلاونيون الروس، ومن بعدهم البنيويون، إسهاماتهم لاستكمال رصد تلك العلاقة الوطيدة بين الأدب والمجتمع، والتي أسهمت في تحقيق الأدب لمهامه الاجتماعية.

وقد برز المسرح -عبر العصور المتتالية- من بين كل الأنواع الأدبية بوصفه نوعاً أدبياً سعى مؤلفوه إلى التماس مع المجتمع أو مناقشة أهم قضاياها الاجتماعية، وهو ما تجلّى فيما كشف عنه النقاد في علاقة المسرح بالمجتمع المصري في الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧، والتي ظهر فيها تياران أساسيان من تيارات النقد الاجتماعي المسرحي المصري، والتي توخت بجلء رصد تلك العلاقة التي حقق المسرح من خلالها مهامه، خاصة الاجتماعية.



قوانينها، سواء كانت هذه اللعبة هي الإخراج أو التمثيل أو الموسيقى أو غير ذلك»(٦).

لقد ظهرت في الفترة من ١٩٨٠ حتى ٢٠٠٠ ثلاثة تيارات مسرحية أساسية حاول روادها تحقيق المهام الاجتماعية الأساسية للمسرح والتمثلة في مناقشة قضايا المجتمع المصري الجوهرية في تلك الفترة. برز جيل من الأساتذة والأكاديميين بوصفه تياراً أساسياً من بين هذه التيارات؛ وهو جيل اتسم بمجموعة من السمات، مثل: الوعي العميق بتحولات المجتمع، والمعرفة الواعية بخصوصية المسرح من ناحية التشكل أو الوظيفة المرتبطة أساساً برصد تلك التحولات. وظهرت مجموعة أسماء كأعلام مُدَلِّلة على إسهام جاد من أولئك الأساتذة المتخصصين في فنون المسرح، وهم: أحمد عثمان (١٩٤٥ - ٢٠١٣)، ومحمد عناني (١٩٣٩ - ٢٠٢٣)، وفوزي فهمي (١٩٣٨ - ٢٠٢١)، وسمير سرحان (١٩٤١ - ٢٠٠٦)، وعبد العزيز حمودة (١٩٣٧ - ٢٠٠٦)، وأحمد شمس الدين الحجاجي (١٩٣٥ - ٢٠٢٤).

الأساسية المتمثلة في مناقشة أهم القضايا التي شغلت المجتمع المصري في تلك الفترة الثرية بأحداث ومتغيرات دفعت المسرح إلى تحقيق مهامه الاجتماعية الأساسية في مناقشة تلك المتغيرات/القضايا -خاصة السياسية- والسعي إلى اقتراح حلول لها تبعاً لرؤية كل مؤلف مسرحي.

حازت مصر، في فترة الثمانينيات، جيلاً سعى إلى الدخول في عالم السياسة، وكان رحيل «الرئيس السادات على منصة احتفالات أكتوبر (١٩٨١) هو أولى الوقائع الهامة التي شدّت انتباه هذا الجيل إلى عالم السياسة، ومصر التي يعرفها هذا الجيل ارتبطت باستمرار الرئيس مبارك على سُدة السلطة، وتأثرت الخبرات السياسية لهذا الجيل بالتعدد الحزبي المقيد والانفتاح والقطاع الخاص وحرية الصحافة، وعودة العلاقة مع العالم العربي، ورفض التطبيع مع إسرائيل. والسمة الأساسية لأبناء هذا الجيل هي القلق بفعل ضغوط مطالب الحياة، كما أن التفاوتات الاجتماعية والاقتصادية الكبيرة بينهم تجعل منهم عوالم مختلفة مشتتة ثقافياً وفكرياً»(٣).

ولم تفتأ الحياة في مصر تتغير كثيراً في عقد التسعينيات عن الثمانينيات؛ حيث عانى أبناء هذا الجيل «أكثر من الجيل السابق لهم من التحولات الكبيرة في النظام التعليمي والتدهور الذي أصابه، كما أنهم الجيل الأكثر خوفاً من شبح البطالة أو الأكثر معاناة منها»(٤). وحاول أبناء جيل الثمانينيات والتسعينيات تخطي عقبات السبعينيات، وكذلك الأدب -ولا سيما المسرح- راح يسعى إلى تجاوز تلك الآثار ودَفَعَ بشدة إلى تجاوزها(٥).

وجاءت الألفية الجديدة بأمل يحدوه الرجاء حول دخول الحياة عامة والأدب خاصة مسارات جديدة، ليناقش المبدع المسرحي من خلالها قضايا مجتمعه، محققاً مهام ما يكتبه من أدب أو يبدعه من فن مسرحي «فالفنان ما هو إلا موقف إنساني واع تجاه الكون يسعى لتوصيل موقفه ورؤيته للعالم من خلال طبيعة اللعبة الفنية التي يجيد

وقد انطلق هؤلاء الأساتذة في إبداعاتهم من عدة محفزات دفعتهم للانزياح من حالة التدريس الأكاديمي لفنون ونظريات المسرح إلى شغل أماكن المبدعين وتمثيل أدوارهم. تأتي أولى هذه الدوافع ممثلة في محاولة المزاجية بين ما يُدرس أكاديميًا ومحاولة تمثله فيما أبدعوه من نصوص. كما أثبتت هذه التجارب الإبداعية المثمرة من الأساتذة محاولاتهم الجادة في الحفاظ على هذا النوع الأدبي من الانقراض والضياع في غيابات فقدان الإمكانيات اللازمة لقيام الظاهرة المسرحية في صورتها المتكاملة.

كما أن العديد من القضايا والموضوعات التي ناقشوها في مسرحياتهم كانت تحتاج إلى فن حركي كي يعبر عنها بشكل محسوس على خشبات المسارح؛ كقضايا السلطة والعدالة والظلم والحرية والحرب والسلام والموت والحب. وهي تلك القضايا التي بلورت حياة الجماهير التي تلقت فن المسرح بوصفه فناً معبراً عن آمالها وآلامها.

لقد حاول أحمد عتمان -كممثل لهذه الفئة- أن يسهم في إثراء حركة الإبداع المسرحي في مصر، عبر تأليف عدد من النصوص المسرحية التي أثبتت قدرته كأستاذ أكاديمي على إبداع نصوص مسرحية ترقى إلى مصاف النصوص التي تستحق القراءة والعرض لكونها تحقق مهام المسرح الاجتماعية، مثل النقد المجتمعي والمشاركة -عبر إبداء الرأي- فيما يموج بالمجتمع من متغيرات؛ حيث أبدع مجموعة من المسرحيات، منها مسرحيته «زفاف عروس المكتبات» عام ٢٠٠١، راسماً صورة مميزة للبطالمة، ولمكتبة الإسكندرية كمببر ثقافي أشع على العالم ببريق تداخل الثقافات والحضارات.

وجاء عتمان -أيضاً- بمسرحيته الساخرة «الحكيم لا يمشي في الزفة» عام ١٩٨٨، وهي مسرحية ساخرة تسعى من خلالها إلى تقديم نقده اللاذع للمجتمع؛ «إنه هجوم ساخر على أنماط السلوك المسيطرة على حياة الناس. لقد استطاع عتمان أن يقدم نقدًا كوميدياً وهو بمثابة مرآة تعكس الواقع

بهدف تغييره. إنها مسرحية تقدم لنا مذاق مسرح توفيق الحكيم عملاق المسرح المصري في القرن العشرين. إلى جانب ذلك نجح عتمان في عرض نقد لاذع للمنافقين في المجتمع، وأظهر لنا توفيق الحكيم الذي استلهم الأعمال المسرحية الإغريقية أبعد ما يكون عن تلك الزمرة البغيضة من المنافقين، فلم يسرقط في سربهم» (٧). وجاءت مسرحية «كليوباترا تعشق السلام» عام ١٩٨٤ لتتجلى فيها قدرات أحمد عتمان على مزج التراث التاريخي بتقنيات المسرح الأوروبي الحديث وكذا سمات الكتابة المسرحية العربية التقليدية. وكل ذلك لكي يعبر عن رأيه في الحوار الدائر آنذاك حول قضية السلام ليرى أن السلام الإيجابي هو الحل الوحيد للحفاظ على التماسك والسلام المجتمعي.

أما عبد العزيز حمودة فقدم بعضاً من المؤلفات المسرحية التي تركت أثراً في حركة الإبداع والنقد المسرحيين، وهذه المسرحيات هي: (الناس في طيبة ١٩٨١)، و(ليلة الكولونيل الأخيرة ١٩٨١)، و(الرهائن ١٩٨٢)، و(الظاهر بيبرس ١٩٨٣)، و(المقاول ١٩٨٥). ويُلاحظ على أعمال حمودة مدى إدراكه لطبيعة المسرح المصري من حيث الشكل والمضمون؛ إذ اهتم مضمونياً بقضية الحكم التي ظهر نموها تباغاً في أعماله المسرحية سالفة الذكر.

أما فوزي فهمي فقدم أيضاً مجموعة من الإبداعات المسرحية المتميزة، مثل: (عودة الغائب ١٩٧٧)، و(الفارس والأسيرة ١٩٧٩)، و(مسرحية لعبة السلطان ١٩٨٦). وظهر فوزي فهمي عبر هذه الإبداعات بوصفه واحداً من أصحاب الرؤى التي تكرر لعصره «في وقت لا نعدم فيه اختلاط عديد من الخيوط التي تشير إلى اضطراب هذه الرؤية من تبني هدف المسرح ورسالته» (٨).

أما أحمد شمس الدين الحجاجي فقد أبدع مسرحيته (الخماسين) و«هي مسرحية تراجمية نُشرت في القاهرة سنة ١٩٨٨ في سلسلة المسرح العربي، وهي في ثلاثة فصول، وتدور حول جريمة قتل راح ضحيتها الشاب «عليوة» شقيق عبد ربه

الاجتماعية المتمثلة في الدفاع عن قضايا المجتمع من جانب ثالث.

ومن أمثلة هؤلاء الكاتبات: فتحية العسال (١٩٣٣ - ٢٠١٤)، ونوال السعداوي (١٩٣١ - ٢٠٢١)، وهالة فهمي، ونادية البنهاوي، وماجدة رمزي يوسف، ولمياء مختار. ورغم تعدد اتجاهات الكتابة المسرحية لدى المرأة المصرية في هذه الفترة، فإن الاتجاه الاجتماعي المحقق لخصوصية المسرح الاجتماعية ظهر بوصفه أجلى تلك الاتجاهات، وهو اتجاه معني بمناقشة قضايا المجتمع ومشكلاته.

وتشغل قضايا المرأة حيزاً كبيراً من اهتمام الكاتبات، كما يولین اهتماماً خاصاً لمناقشة بعض المشكلات الاجتماعية التي يعود تأثيرها مباشرة على المرأة، كالبطالة والهجرة والفقر على سبيل المثال؛ حيث تعاني بطلات النصوص لديهن من مشكلة الزواج القسري من رجال لا يحبونهم؛ لأن محبيهن يعانون البطالة والفقر فأثروا الهجرة أو استسلموا للضياع والتهيه بين أوكار تعاطي المخدرات.

وقد عانت الزوجة -في بعض النصوص- من آلام الوحدة والخوف والقلق نتيجة لهجرة الأزواج سعيًا وراء المال. ومن ثمّ تصبح الزوجة مطمئناً للجميع، ويضيع الأبناء، ولا يعود الزوج إلا بعد فقدان حياته لتكتمل بذلك جوانب المأساة وعناصرها ومكوناتها في تلك المسرحيات. ومن المسرحيات الممثلة لهذا الاتجاه: (بلا أقنعة ١٩٨١) و(سجن النساء ١٩٩٤) و(الخرساء ٢٠٠٢) لفتحية العسال، ومسرحيتا (المنى،



أبو السعد الحشاش من أثرياء نجع من النجوع الشهيرة بالأقصر، والذي يعمل تاجرًا في روض الفرج بالقاهرة، ويعود إلى النجع لبحث عن القاتل وينتقم منه. ويمضي أبناء عمه إلى محطة القطار لملاقاته، إلا أنهم لم يجدوه؛ فقد مضى إلى المقبرة ليكي أخاه، ويتعقبه البوليس ويلقي القبض عليه ويقتاده إلى المخفر. وتمضي الأحداث، وفي نهاية المسرحية يخبره الشيخ محمد شيخ القرية بحقيقة أخيه الذي اغتصب «هنية» القروية الجميلة ابنة صديقه «خليل»، فيقرر أن ينصب الصوان ليتقبل العزاء في أخيه، وينصرف عن أخذ الثأر له. وموضوع المسرحية في ظاهرها قضية الثأر التي تنتشر في صعيد مصر، أما في باطنها فموضوعها العدالة، ويظهر هذا في مواضع عديدة من المسرحية» (٩).

أما التيار الثاني من تيارات الكتابة المسرحية في هذه الفترة، والذي اهتم بمناقشة قضايا المجتمع بوصفها المهمة الاجتماعية الرئيسة له، فيتمثل فيما يمكن وصفه بالمسرح النسوي. فرغم ما أحرزته المرأة المصرية من تقدم ملحوظ في أوضاعها كافة، فإن الأدب/المسرح ظهر كأحد أهم المنفئات التي حاولت المرأة من خلالها التعبير عما تشعر به من غبن المجتمع، أحياناً، لحقوقها من ناحية، وما تحلم به من طموحات لمجتمعها الكبير المتمثل في الوطن الذي تحيا فيه من ناحية ثانية، ولمجتمعها الصغير المتمثل في أسرته من ناحية ثالثة، وللطموح العام الذي يسعى بنو البشر إلى تحقيقه عبر إعمال الخيال ومزجه بالواقع داخل النصوص الأدبية عامة، والمسرح بوجه خاص، من ناحية أخيرة.

وقد برزت على الساحة الثقافية المصرية مجموعة متميزة من الكاتبات المصريات اللاتي أدلين بدلوهن في إطار كتابة النصوص المسرحية، مدفوعات بعدة أسباب، منها: المعاناة التي تكتنف أوضاع المرأة على المستويات كافة -أحياناً- من جانب، ورغبتها في إثبات قدرتها على المساهمة في مجال إنساني ثقافي مهم وهو الإبداع الأدبي، ولا سيما النص المسرحي، من جانب آخر، وتحقيق وظيفتها

وتجلت بوصفها قضايا محققة لمهمة المسرح الاجتماعية. وقد مرَّ التأليف والعرض المسرحيان حتى مجيء ثورة يناير بحالة من الخمول والسعي إلى النهوض مرة أخرى في شكل منعرجات استقرت بمجيء ثورة يناير التي تبدَّت معها حالة من حالات الازدهار المسرحي لمناقشة ما عَجَّ به المجتمع من قضايا سواء تلك التي تعلَّقت بتلك الثورة أو بقضايا الحياة الاجتماعية عمومًا؛ وهو ما دفع إلى تحقيق المسرح لمهامه الاجتماعية بشكل أجلى وأكثر تأثيرًا في الحياة الثقافية المصرية عمومًا.



وأوراق من ذاكرة محمود (٢٠٠٧) لماجدة رمزي يوسف، وكلها مسرحيات سعت إلى تحقيق أدوارها الاجتماعية بالكشف عن هذه القضايا ومناقشتها واتخاذ مواقف منها تختلف تبعًا لرؤية كل مبدعة منهن (١٠).

أما الاتجاه الثالث فهو الاتجاه الأكثر عمومية وشمولية في هذه الفترة، وهو توجُّه الكتابة للمسرح التراثي: الأسطوري والتاريخي والشعبي. ورغم تعدد الأسباب التي أدت إلى تفشي ظاهرة استلهام التراث في معظم الإبداع المسرحي المصري في هذه الفترة، فإن محاولة التقنُّع أو التخفي عبر استخدام الأدب -وعلى رأسه المسرح- مثلت هدفًا محوريًا سعى الكتاب من خلاله إلى مناقشة تلك القضايا الاجتماعية المعاصرة التي كان الفنان/الكاتب المسرحي يعاني منها بوصفه جزءًا من المجتمع الذي يعيش فيه، ويرغب في التعبير عن آلامه وآماله. وذلك عبر الاستفادة مما يحويه التراث بداخله من خبرات إنسانية متعمقة مرَّ بها بنو البشر، وكان لها أبلغ الأثر في حياتهم.

ومن هذه المسرحيات مسرحية (طريق الخلاص ١٩٨٤) للمخرج حسن سعد السيد، تلك التي حققت المهمة الاجتماعية للمسرح -من وجهة نظر مؤلفها- عبر الالتقاء على التراث لمناقشة الفكر الثوري الذي مهَّد للثورة المصرية في ٢٠١١، وهو تمهيد أدبي سبق الثورة بعقود؛ ليشير بذلك إلى دور الأدب في التجذير لبعض الأفكار الاجتماعية والسياسية عبر عقود ممتدة داخل المجتمع المصري؛ وذلك في محاولة فنية/مسرحية لإثبات الدور الجوهري للمسرح -بوصفه نوعًا أدبيًا- في تحقيق مهمة اجتماعية أساسية للأدب/المسرح، وهي مناقشة قضاياها الأساسية التي تؤثر في حياة أبنائه الاجتماعية.

وختامًا، ظهر أن المسرح أدى مهامه الاجتماعية بشكل جلي في الفترة من ١٩٨٠ حتى عام ٢٠٠٠، وذلك عبر مناقشة بعض القضايا الاجتماعية والسياسية التي أثرت في حياة المجتمع المصري بشكل واضح،

الهوامش والمراجع

- (١) يمكن مطالعة تلك الإسهامات بشكل موسع في حديث عن الرومانسية وروادها وإسهاماتهم لدى: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط ٩، القاهرة: نهضة مصر، ٢٠٠٨، ص ٣٢ وما بعدها.
- (٢) راجع: سامي سليمان أحمد، حفريات نقدية: دراسات في نقد النقد العربي المعاصر، القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٦، ص ٢٢ وما بعدها.
- (٣) أحمد التهامي عبد الحي، الأجيال في السياسة المصرية (دراسة حالة لجيل السبعينيات)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩، ص ٣٠ - ٣١.
- (٤) المرجع السابق، ص ٣١.
- (٥) انظر، مصطفى عبد الغني، مسرح الثمانينات (دراسة في النص المسرحي المصري)، القاهرة: دار الوفاء للنشر، ١٩٨٥، ص ١٣.
- (٦) أحمد سخسوخ، قضايا المسرح المصري المعاصر، كتابات نقدية (١٨)، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٣، ص ٣٧ - ٣٨.
- (٧) مجلة أوراق كلاسيكية، العدد الحادي عشر، أعمال مؤتمر «الدراما والديمقراطية منذ القدم وإلى اليوم»، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١٢، ص ٩٧.
- (٨) المرجع السابق، ص ٣٧.
- (٩) عارف كرخي أبو خضير، الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي وإسهاماته الأدبية، موقع رابطة أدباء الشام.
- (١٠) المراجعة هذا التوجّه بالتفصيل، انظر: تامر فايز، المسرح المصري (١٩٨١ - ٢٠١٠): دراسة مسحية تحليلية، منشور ضمن مجلد الفنون والآداب، بالمسح الاجتماعي الشامل للمجتمع المصري، القاهرة: المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، ٢٠١٦. وفي البحث هناك المزيد من الدراسات والمراجع التي اتكأ الباحث عليها لمناقشة حالة المسرح في تلك الفترة.

الدور الاجتماعي والسياسي للأغنية الوطنية

أ. د. هدى زكريا لبيب

أستاذة علم الاجتماع السياسي في جامعة الزقازيق



بسيطة، كانت تمثل أداة اتصال قوية بين القيادة السياسية وال جماهير من جهة، وبين المواطن، والوطن من جهة أخرى.

مفهوم الأغنية الوطنية:

لقد بدأت بتحديد مفهوم للأغنية الوطنية يُلَمَّ بأبعادها الاجتماعية والفنية والأدبية بقدر الإمكان، باعتبارها قصيداً غنائياً بالعربية الفصحى أو العامية، يغنيها مطرب أو مجموعة، أو كلاهما معاً، وذلك بعد تلحينها بواسطة موسيقار يضع المُعادل الموسيقي المناسب لكلماتها، ويستعين في العادة بموزع متخصص تكون مهمته توزيع اللحن على الآلات الموسيقية المناسبة لكل مقام ولكل نغمة. فمن خلال استخدام الوترية والآلات النحاسية والطبول بأنواعها المختلفة، يتحوّل اللحن إلى لغة موسيقية حية تَبْعَثُ في الكلمات روحاً جديدة تضيف إلى قوة المعنى، قوة الجرس الموسيقي. وتُعَدُّ الأغنية الوطنية كتلة عاطفية من المشاعر النبيلة التي يبثها الفرد في الوطن بكل أبعاده، ابتداءً من دائرة الأسرة والأصدقاء، وانتهاءً بالوطن بحاضره وماضيه وأمانيه للمستقبل، وبرقعته الجغرافية بما تتضمن من سهول، وجبال، وأنهار، وسماء، وبحار.

وتتجسّد في الأغنية الوطنية حالة من الذوبان الفردي في المجتمع؛ نظراً لوغي الفرد بأن أمانه واستقراره واكتمال إنسانيته أهداف لا تتحقق إلا في ظلّ جماعة إنسانية آمنة ومستقرة، تتمتع بالدوام الجماعي، الذي يُطمئن الفرد، ويزيل مخاوفه

تمثل الأغنية الوطنية سجلاً تاريخياً واجتماعياً، فضلاً عن كونها وثائق مهمة لمرحلة لم تأخذ حظها من دراسات سوسيولوجيا الأدب، ولو اتجهنا إلى حجرة «الأرشيف» نجد ما يزيد على ١٢٥٠ أغنية وطنية مثّلت كنزاً للمعنيين بسوسيولوجيا الحياة اليومية السياسية، وذلك لرصدها تفاصيل علاقة التفاعل الاجتماعي-السياسي بين القيادة السياسية، وال جماهير المصرية والعربية في فترة الستينيات المزدهرة. ولقد نما اتجاهي إلى القراءة السوسيولوجية لتلك الأغنيات؛ نتيجة لسؤال رددته فئات اجتماعية متباينة الثقافة والسن والوضع الطبقي، وهو: لماذا لم نُعَدْ نستمع لأغاني وطنية كتلك التي اعتدناها منذ أكثر من أربعين سنة؟ وقد دفعته التساؤلات إلى طرح سؤال أكثر شجناً -إن جاز لباحث أن يشغّر بالشجن- هل الوطن مرحلة تاريخية يمكن أن تَمُوت وتُنْقَضِي؟ وهل وطن اليوم يمكن أن يعيش أياً ما لا تنعشها ولا تدفئها مشاعر الانتماء التي تدفع المواطن/الشاعر/المطرب إلى التغني بحُب الوطن والذوبان في جماعيته؟ ولماذا صار صوت الوطن يقبع في رُكن الذاكرة الجمعية التي تنشط أحياناً، وتضعف أحياناً أخرى؟

ولقد أسعدني الحظ أن عشت فترة ازدهار الأغنية الوطنية، وصاحبته في مراحل الحياة، منذ الطفولة وحتى الشباب. وكُنْتُ أحد شهود عصر التّف فيه الناس حول الراديو والتلفاز؛ ليستمعوا ويشاركوا بشغف في ترديد الأغنيات التي عبّرت بصدق وجمال عن نبض الناس من خلال معانٍ عميقة وكلمات

الطبيعية من نهايته المحتومة. فبقدر استقلال الوطن وتمتُّعه بالحرية والسيادة الكاملة على أرضه، بقدر شعور المواطن بالاستقرار والأمان. وفي ضوء ذلك، قد تُركِّز الأغنية الوطنية على الدوائر الإنسانية الضيقة المحيطة بالفرد مثل:

وطني وصباي وأحلامي

وطني وهواي وأيامي

ورضا أمي وحنان أبي

وخطا وُلدي عند اللعب

يشدو برجاء بسام

وقد تتجه الأغنية إلى دوائر أوسع حتى أبعد الدوائر الإنسانية مثل:

«يا رب بلدي وحبابي والمجتمع والناس...»

ده أصلنا الإنسانية والأب واحد يا عالم

وكلنا دم واحد ألفين سلام لك يا آدم»

ويبرز دور الأغنية الوطنية، وينتفش عادةً في فترات الصعود الاجتماعي والنهضة، ويصبح:

«مفيش مُحال والعزم معانا والعلم بينور دنيانا

والفكر بيجسم أحلامنا قدامنا شايفينها وشايفانا»

الأغنية الوطنية منذ ١٩١٩، وحتى ثورة يوليو:

عندما قامت ثورة ١٩١٩، استطاعت الأغنية الوطنية أن تتحول إلى صيحة تستصرخ يقظة الوطن والمواطن للاحتشاد (الكل في واحد) من أجل النهوض والخروج من الأزمة، ومثال ذلك عندما هتَف «سيّد درويش» «قوم يا مصري .. مصردايمًا بتناديك .. خُد بنصري نصري دين واجب عليك»، وهنا، تصبح الأغنية إحدى آليات الإنقاذ. وتكون حافلة بالشجن والهتاف. أمّا في فترة الصعود، فتصبح نشيدًا واحتفالًا وفرحًا متفائلًا، وتعبيرًا عن الخُلم الجماعي.

كما استلهمت الأغنية الوطنية العبارات النارية لزعماء الحركة الوطنية في فترات تأججها؛ فكانت

الخطبة السياسية للزعيم «سَعْد زغلول»، ومن قبله «مصطفى كامل» كفيلة بإشعال الحماس الشعبي للجماهير التي كانت تردد كلمات الزعماء، وتحفظها كآلية نضال، سرعان ما تتحول إلى نشيد. فالهتاف الشهير للزعيم «مصطفى كامل»:

بلادي

بلادي لك حُبّي وفؤادي

لك روجي ووجودي...

أنت الحياة ولا حياة إلا بك يا مصر.

يتحوّل هذا الهتاف إلى أشهر الأناشيد التي استمرت لتصبح السلام الجمهوري الرسمي للدولة المصرية في وقتنا الحالي. ولأن الأغنية الوطنية كانت تتعرّض للقمع والإسكات والحصار من جانب السلطات، التي عانت قدرة النشيد الوطني على استثارة ثورة الشعب، فكان على مُبدعيها التحايل للإفلات من حصار السلطة، وذلك باستخدام رموز من التراث الشعبي التي يجهلها المحتل، ومنها نداءات الباعة الجائلين الذين اعتادوا الغناء لترويج بضاعتهم بذكر محاسنها فقام «سيّد درويش» بتلحين أغنيته الشهيرة:

«يا بلّح زغلول

يا حليوة يا بلح

يا بلح زغلول»

وذلك حتى يتمكّن من مدح الزعيم وإبلاغه رسائل الحب الشعبية رغم الموانع كلها.

-وعندما غنّى «محمد عبد الوهاب»:

«أخي جاوز الظالمون المدى

فحقّ الجهاد وحقّ الفدا

أنتركهم يغصبون العروبة

مجد الأبوة والسؤددا

وليسوا بغير صليل السيوف يجيبون صوتًا لنا أو صدى»

كما يؤكد «عبد الحليم حافظ» المبايعة الشعبية التي تدعّمت بالبطولات التي حققها «ناصر»:

«إحنا الشعب

اخترناك من قلب الشعب

يا فاتح باب الحرية

يا رئيس يا كبير القلب»

كما انطلقت المجموعة تشدو:

«يا مصر تم الهنا بهمة الأحرار.. وبعد سبعين سنة
الليل طلعه نهار»

أمّا قرار تأميم قناة السويس ١٩٥٦، فقد أثار حالة من
الفرح العارم، التي عبّرت عنها الأغنية الوطنية في
روح الفخر والكبرياء، التي غنى بها «عبد المطلب»،
حيث يخاطب الشاعر/المطرب السُفّن المارة
بالقناة بعد استرداد مصر لها:

«يا سايق الغليون عدّي القنال عدّي

وقبل ما تعدّي خُد منّا وإدي

ده اللي حفر بحر القنال جدي

عدي

عدي يا سايق الغليون»

وتشدو «أم كلثوم» بكلمات «صلاح جاهين» مهنّئة
المرشد الذي يقود السُفّن خلال عبورها القناة، في
مهرجان الفرع الشعبي:

«محلاك يا مصري وإنّت على الدّقة.

والنصرة عاملة في البلد زّقة

يا ولاد بلدنا تعالوا على الصّفة..

شاوروبا لهم غنّوا لهم وقولوا لهم

رئيسنا قال مفيش مُحال

راح الدخيل راح

وابن البلد كفى»

أوقفت السُلطات إذاعتها؛ لكونها تتعرض لحرب
فلسطين، وتحثّ على الجهاد.

ثورة يوليو والأغنية الوطنية:

يغني «محمد قنديل» من وحي الشعار الذي رفعه
الرئيس «جمال عبد الناصر»: ارفع رأسك يا أخي
فقد مضى عهد الاستعباد» أغنية (على الدوّار)
فيقول:

«ارفع راسك واوعى تطاطي

ولا تهتم لغير العاطي

وابني في أرضك

عالي وواطي

بالأخبار قلبك يتهني

كنا في نار وبقينا في جنة

واللي ظلمنا بقى في النار

على الدوار على الدوار»

وبتوقيع اتفاقية الجلاء، وتحقيق أعظم أمانى
الشعب المصري عام ١٩٥٤، تأكد للجماهير الدور
الفاعل للقيادة السياسية نحو تحقيق الاستقلال.
فعبّرت الأغنية الوطنية عن الفرع العارم بالجلاء،
كما حرّصت على تجديد المبايعة للرئيس «جمال عبد
ناصر» باسم الشعب، وصارت تناديه بـ «الرئيس»
كما حرّصت الأغنية على استدعاء الذاكرة الجمعية
للشعب المصري، لكي تُمسح جراح الماضي التي
خلّفتها أحداث هزيمة الثورة العُرابية، وما تبعها
من احتلال الإنجليز عام ١٨٨٢. وهو موقف له دلالاته
السياسية؛ فالثورة العُرابية أشعلها الجيش
المصري، وبإجهاضها خرج الجيش المصري من
المسرح السياسي. وبالجيش المصري ذاته تحقّق
الاستقلال، وعلى يد ضابط هو «ناصر»، فيغني
«عبد المطلب»:

«قولوا لعرابي أخذنا بتارك من اللي خانوك

خرج الغاصب اللي شَرّانا من اللي باعوك»

الأغنية الوطنية آية دفاع عن الوطن:

اختبر العدوان الثلاثي الصلابة الحقيقية للشعب المصري عام ١٩٥٦؛ فمن المنطقي أن مصر لم تكن تملك القدرة على مواجهة جيوش ثلاث دول، كانت قد تحركت لتدمير النظام المصري واستعادة القناة. ولقد أثبتت الأغنية الوطنية، في تلك اللحظة، أنها أقوى سلاح واجهت به مصر الغزو الثلاثي. ومع أن النشيد الوطني كان بسمة المرحلة منذ قيام الثورة، فإن أناشيد المقاومة كانت تحمل طابعًا خاصًا؛ فالكلمات حادة حاسمة تشبه طلقات الرصاص، والمعاني واضحة، تصحبها ألحان عسكرية تعبيرية، وُزعت على آلات نحاسية وطبول، وردّتها مجاميع جسّدت حركة المقاومة القوية. فنشيد «الله أكبر» تردّده الروح الوطنية قبل الأفواه، قائلة:

«الله أكبر فوق كَيْد المعتدي

والله للمظلوم خير مؤيّد

أنا باليقين وبالسلاح سأقتدي

بلدي ونور الحق يشطّع في يدي

قولوا معي قولوا معي: الله أكبر»

وهنا في معركة الشرف يحتمي الجندي المصري



بالذات الإلهية وقوة اليقين والإيمان بأن المظلوم غالب في النهاية، بما يملكه من روح فدائية لا تخشى الموت، ولا تهاب الشهادة، ولا سبيل لتصور الهزيمة. فالبطل هنا تراجيدي يعيش الملحمة دون مساندة إلا من الله. أمّا نشيد «هذه أرضي أنا» فتغنيه «فايدة كامل» مع المجاميع. وهي صاحبة صوت من طبقة «التيّنور» القوية العالية، الذي جسّد معاني كلمات الشاعر «عبد الله شمس الدين»:

«دع سمائي فسمائي مُحْرِقة

دع قنالي فمياهي مُغْرِقة

واحذر الأرض

فأرضي صاعقة

هذه أرضي أنا

وأبي ضحى هنا

وأبي قال لنا

مُرّقوا أعداءنا»

والجندي يخاطب عدوه باستخدام أفعال الأمر التي لا تهاين ولا تقبل المناقشة، فيصرخ: «دع»، و«احذر» ويصّب الرعب في أوصال العدو، بإفزاعه من أرض الوطن ومياهه وسمائه؛ لأنها لم تُعدّ جمادًا لا يحسّ، وإنما قد دبّت فيها روح وطنية تجعلها تنتمي إلى أصحابها الذين دفعوا دماء الأجداد ثمنًا لامتلاكها. لذا، فإنها جميعًا سترفض أن يدنسها العدو. وتظهر كلها قدرات الفعل الخارقة: «مُحْرِقة»، «مُغْرِقة»، «صاعقة». وكلّها في اللغة أسماء فاعل. وتصرخ المجموعة في نشيد «النيل»:

«أنا النيل مقبرة للغزاة

أنا الشعب ناري تُبِيد الطغاة

أنا الموت في كل شبر

إذا عدوك يا مصر لاحت خطاه»



الوحدة العربية في الأغنية الوطنية:

كان قيام الوحدة بين مصر وسوريا ١٩٥٨، مصدرًا للإلهام لعدد من الأغنيات التي كُتبت بالفصحى باعتبارها اللغة الرسمية في جميع الدول العربية، حتى يفهمها الجميع ويتغنون بها أيضًا، فغنى «عبد الوهاب»:

«كان وهمًا وأمانًا وحُلْمًا كان طيفًا!

وصحا النائم يومًا ورأى النور فأغفى

لا تَسْلُني أين كنا أين أصبحنا وكيف لا تَسْلُني ما
الذي وَحَدنا قلبًا وصفًا؟»

وهنا، يبدو الحُلْم الذي حوّلته الإرادة العربية إلى حقيقة موضوعًا مشتركًا في معظم الأغنيات الوطنية، فغنى «عبد الوهاب»:

«يا إلهي انتصرنا بقدرتك

وفي جهادنا استعنا برحمتك

واعتمدنا وضرينا بقوةك

واتحدنا وسَجَدنا لنعمتك»

«أُمَّة واحدة تحت راية الأمان..

واتحادها زادها مَجْد وضمّان»

وتستدعي الذاكرة الجمعية العربية واقعة استشهاد البطل السوري «جول جمال» في معارك الدفاع البحرية عن بورسعيد مع قائده المصري «جلال دسوقي»، فتغنى المجموعة:

أما عن الدور العربي والدولي لمصر؛ فيظهر في أغنية «فايدة كامل»: «أنا عملاق قواه كل ثائر في فلسطين وفي أرض الجزائر والملايو وشعوب كالبشائر.. «حيث يشبّه الشاعر روح المقاومة لدى كل الشعوب المناضلة من أجل تحقيق الاستقلال، بالعملاق المتنامي القوة، تغذّيه ثورات الشعوب المناضلة.

وفي أغنية «محمد عبد المطلب»، تُعلن القيادة المصرية موقفها من الصراعات الدولية، وهو الحياد الإيجابي:

«من باندونج صارحنا الدنيا بصوت جبار

مش للشرق، ومش للغرب لكن أحرار»

وتغنى «وردة الجزائرية» لتسجل مساندة مصر للثوار الذين دَعَمَهم مصر بالسلاح والمال:

«أنا من الجزائر أنا عربية

أهل الشعب ثائر وبیطلب حمية

من الجمهورية المتحدة العربية»

وانطلق صوت «محمد سلمان» المطرب اللبناني من إذاعة صوت العرب التي كانت موجهة لإحياء روح القومية العربية:

«لَبَّيْكَ يا عَلم العروبة كلنا نفدي الحما

لَبَّيْكَ واجعل من جماجمنا لعزك سُلْمًا

لَبَّيْكَ حتى تَبْلُغ الأرض الهتاف إلى السما»



يا استعمار بنيانه بإيدنا السدّ العالي

من أموالنا بإيد عُمّالنا هي الكلمة وادي إحنا بنيانا

فيقاطعهم زميلهم/العامل/المثقف، فينعش
الذاكرة هاتفاً:

«الحكاية موش حكاية السد، حكاية الكفاح إيلي ورا
السد

حكاية شعب للزحف المقدس قام وثار إلخ»

فيبدأ في استدعاء ملحمة (دنشواي)، وعدوان ١٩٥٦،
والزملاء يرُدّون عليه. وعندما يقول: «جأب سلاحه
وطياراته ودباباته واعتدى علشان نسلّم» تنتعش
ذاكرة الزملاء بالحدّث العظيم فيستنكرون بلغة
ملؤها التشفي والفخر: «هو مين؟ لأ.. ده بُعده
هوه اللي تلقى وُعده»، ليختم النشيد قائلاً:

«كنا نار أكلت جيوشهم

نار تقول هل من مزيد

انتصرنا وليّسه عارهم ذكرى في تراب بورسعيد»

ولا ينسى الشاعر أن يذكر الفضل لمساندة
الشعوب العربية والصديقة:

«والعروبة في كل دار وقفت معنا

والشعوب الحرة جت على اللي عادانا

وانتصرنا»

وتُعَدّ أغنية «صورة» تجسيداً فنياً لفكرة تحالف قوى
الشعب العاملة التي كانت تمثّل الرؤية الأيديولوجية
للقادة السياسية، وفيها يمارس الشاعر دورَ حامل
«الكاميرا» الذي يتجه إلى استعراض كل الأطياف
والفئات الاجتماعية والمهنية والسياسية، ليقدّرها
ويحييها على ما تبذله من جهد لتحقيق التنمية،
وهو يحرك الكاميرا الشعرية ويتنوّع في حركة
(ZOOM-IN...ZOOM OUT)، فيبدأ «من أصغر طفلة
بجدائل .. للفلاح أبو خير وجمال.. وأساتذة وعُلماء
ومعامل ودكاترة من الشعب العامل.. ورجال سكر
على مكاتبها، تخدم بالروح لما تعامل».



«سوريا ويا مصر بتحياي الشهيد.. جول جمال ضحى
بروحه في بورسعيد»

الأغنية الوطنية في الستينيات:

بعد مرور عشر سنوات من الأحداث السياسية،
صارت ثورة يوليو ثورة الشعب الذي أصبح يمارس
دوره كفاعل اجتماعي وسياسي. فالذي حارب في
بورسعيد كان الفدائي المصري، والذي قام ببناء
السدّ هو المصري (المهندس والعامل). وقد
صارت الأغنية الوطنية «مسرّحاً» سياسياً موازياً
للساحة السياسية الحقيقية، وإن أخذ ذلك شكلاً
فنياً. فخُطِب الرئيس «عبد الناصر» كانت طويلة،
تتناول تفاصيل كثيرة. وكانت الجماهير تتفاعل معه
بالهتاف والاستحسان. فكانت الأغنية الوطنية
تُعَمّد إلى اختزال المعاني الإجمالية للخطاب
السياسي مع الجِزْص على إحياء معاني التأثير
والقوة بلغة شعرية تضيف الجمال مع لحن يوقظ
الروح الجمعية.

ففي أغنية «حكاية شعب» يقوم عامل السدّ
العالي في أثناء العمل بالغناء الذي اعتاده من
يمارسون الأعمال الجماعية الشاقة، لِبَغْث روح
النشاط والحيوية، وهو يذكرهم بالشّمن الذي دفعه
الشعب من دماء أبنائه لتحقيق هذا الحلم. وهو
يبدأ بإعلان البهجة بانتصار الجماهير في معركة
التحدي مع العدو الذي بذل جهده لمنع بناء السدّ،
عندما رفض البنك الدولي إقراض مصر المال اللازم
للمشروع. فينشُد الكورال:

«قلنا حُبني وأدي إحنا بنيانا السدّ العالي

يخلوا بالكفاح (الجهاد الأصغر).

أما أغنية «يا أهلاً بالمعارك»: فيستحضر فيها الشاعر واحدًا من اللقاءات التاريخية شديدة الحميمية التي يتفاعل فيها الطرفان: الزعيم/الجماهير، فيكمل كل منهما للآخر الموضوعات المطروحة. فقرارات الزعيم تتطابق وتستجيب لأمني الجماهير. فيقول الشاعر «شفت اجتماع سياسي مفيش على قُدّه كراسي، من كُثر ما فيه ملايين»، والقائد يبدأ خطابه باستدعاء اللحظات الصعبة/المجيدة من «الأجندة التاريخية»:

«الله أكبر ويوم الأزهر في وجداني

ياشعب قمنا لقهر الصعب من تاني

وعود ما عنديش ما فيش إلا النضال عندي

وشقا ومعارك مريرة كثير يا إخواني»

فيرد الكورال/الشعب سعيدًا بصدق الزعيم وغير مبالٍ بالصعاب القادمة:

«اطلب تلاقي ثلاثين مليون فدائي في جميع
الميادين!!»

وعندما يتساءل: «على فين جهادنا العظيم على
فين مودينا؟»

تَرُدّ الجماهير بثقة وابتهاج: «للأفراح يا ناصر
وللرفاهية يا ناصر!!»

إنه مجتمع الفاعلين سياسيًا، والنشطاء مهنيًا، وهنا تتوقف الكاميرا الشعرية طويلاً عند «المدخنة» رمز التقدم الصناعي الذي عوّقه المحتل ليصنع من بلادنا أسواقًا لبضائعه. وبروح المَرَح الذي يبعثه التشفي في العدو المقهور، والسخرية اللاذعة تخرج نار المدخنة، لا لتدير المصانع فقط، وإنما لتشعل غيظ الأعداء: «مدخنة قايدة قلوب حُسادنا تحتها صُلب كأنه عنادنا»، والجَميل أن الذين يديرون العمل الكبير هم أبناء مصر من الشباب، من المهندسين والعمال:

«قُدّامه من أعلى ولادنا عامل ومهندس عَرَقان...»

وتكتمل الصورة بالجندي الذي يحمل مسؤولية الدفاع عن الوطن. ثم يتراجع المصور «الشاعر» إلى الخلف ليُدخل الشعب كله إلى «الكادر»، فإنهم إذ يضطّفون لالتقاط الصورة، يهتفون في صوت واحد باسم صانع هذه الصورة الرائعة «ناصر» الذي يتوسط الصورة، بينما ينبههم المطرب إلى ضرورة الاقتراب الفكري/المكاني من الزعيم:

«قَرِّبوا من فُكره ... وأحلامه ياللي عليكم كل كلامه»

وتكتمل الصورة بالديالوج بين الزعيم والقيادات الشعبية؛ فيطالبهم باتخاذ مواقعهم/مهامهم وهو يسألهم: «قلتم إيه؟» فيردّون وهم يسلمون إليه الأفيئدة لشدّة الثقة بقيادته، وهم يذكرونه بأنهم لم يخلوا في الجهاد الأكبر، ومن الطبيعي ألا



فيُفَصِّل الزعيم «الخطة» قائلاً:

«للأفراح والرفاهية حنيدٌ طريق على النيل»
يوافقونه: «آه... اسمه في الاشتراكية التصنيع
التقيل»

ويوافقونه: «آه»

ولكن الشروط لهذه الأفراح:

«بس نضاعف إنتاجنا»

يردّون: «أضعاف»

«وندبر مهما احتاجنا»

فيؤكدون «ونحارب الإسراف»

أمّا أغنية (المسؤولية): فهي تبدأ بالتوجّه الجاد
إلى حوار يبدأ بالتهنئة للمسؤول بما حازّه من ثقة
الشعب بتعيينه في اللجنة الأساسية للاتحاد
الاشتراكي: «أديك أهّه خَدّت العضوية وصَبّخت في
اللجنة الأساسية

أبو زيد زمانك وحصانك.. الكلمة والخدمة الوطنية
ودي مسؤولية»

ويؤكد المسؤول وَغْيَه بدوره الذي لن ينجح في
أدائه إلا بدعم الجماهير. فيلخّص الهدف العميق
البسيط:

«من كلمة طلوة لَلْقمة طلوة لبيت وكسوة وناس
عايشين

آدي القضية»

القيَم والمبادئ والمعايير في الأغنية الوطنية:

تؤكد الأغنية الوطنية نَسَقًا من القِيَم والمعايير
التي تمثّل الأساس الأخلاقي للمجتمع الذي تسعى
الثورة إلى تأسيسه، ومنها:

أولاً. قيمة العمل والإنجاز:

تظهر قيمة العمل والإنجاز في الأغنية الوطنية،
وهذا يتّسق مع لغة الخطاب السياسي الذي

رفع شعارات: «العمل واجب»، و«العمل شرف»،
و«العمل حياة» ففي أغنية «صورة» يستبعد
المُطرب/المثقف من «دائرة الضوء والأهمية»
العاطلين بالوراثة والكسالى والمهملين:

«والصورة مافيهاش الخامل والهامل واجبه نعسان
مافيهاش إلا الثوري الكامل المصري العربي
الإنسان»

ثانياً. قيمة الجماعية:

وتتضح في أغنية «ماهر العطار»:

ما تقولش أنا من المنزل ولاسنديون

ولامن الباجور ولامن تلا شيلني شيل ياوله»

ثالثاً. الحلم في الأغنية الوطنية:

والحلم يتّسع ليشمل تحقيق النهضة واكتمال
مظاهر الحداثة والتقدم، فيصبح تحقيق «صناعة
كبرى ملاعب خضرا تماثيل رخام على التربة وأوبرا
في كل قرية عربية...»

والحلم ليس أنانيًا أو مقتصرًا على حدود مصر
الجغرافية، وشعبها، وإنما هو حُلُم الوطن العربي
الممتد من الخليج العربي إلى المحيط، وفي الحُلُم
تتوحد الأمة العربية، وتندمج إلى الحدّ الذي تصبح
فيه:

«شايفين رايتنا في حضن النسمة

مرفرة بستاشر نجمة على مدينة عربية

معرفش من أي الأقطار»

والحلم يتحقق بمجرد طرفة عين وانتباهتها:

«اقفل عينك وافتحها تلاقي الشوك بقي فُلّ

وزهور ليمون صابحة في يافا... تضحك وتطل تقول

افتح صندوق العيد وادي الحلوة مرايا...»، وهكذا
سوف تتحرر فلسطين؛ لأنه ليس من المستحيل
بعد أن أصبحت:

«سكّتنا خلاص في إيدنا.. وخلاص متشمرين»

ليلك سهرناه ونورناه بالمبدأ.. فيه ناس تقول في الصباح

خُلمنا والله خير وإحنا الصباح يبجي يلاقي الحلم متحقق»

ولا يمكن أن نتحدث عن الخُلم في الأغنية الوطنية دون أن نشير إلى دور الشباب في تحقيق الخُلم، فالأغنية تناديه:

«وأنت يا شبابنا اتقدم.. جه دورك في التاريخ

بايدك لازم تتقدم مصر في عصر الصواريخ

وشبابنا نهض يا حبايب.. قال جَه دوري مانيش هايب...

يسلم لي الشَّعْر الشايب والناس المخلصين..»

وهنا تتفهم الأغنية قيمة الأجيال القادمة ولديها القناعة التامة بأن شباب هذا الوطن يتفهم دوره التاريخي، ولا يخشى مسؤولياته، ولا ينسى أنه يمارس هذا الدور، دون الوقوع في صدام مع الكبار، أو ما يُسمى بـ«صراع الأجيال»... «يسلم لي الشعر الشايب». أمّا في أغنية «الجيل الصاعد»: فالشباب هو بؤرة الاهتمام، وهو الذي «يني ويجاهد.. عاش بكفاحه الخالد.. عاش جيل ثورتنا عاش».

الدلالات الاجتماعية لألحان أغاني تلك

الفترة:

الملاحظ أن القدرة الفذة للشعراء الذين وضعوا كلمات تلك الأغاني، وعلى قِمَمَتهم الشاعر «صلاح جاهين»، قد تضافرت مع عبقرية موسيقية لملحنين وموزعين، استطاعوا تحقيق حالة من التوحد والانسجام التي أسفرت عن تلك الحالة من الإبداع التي يندر تكرارها. فنلاحظ أن المعادل الموسيقي للملاحم الشعرية الوطنية استطاع باللحن المعبر أن يجسد المعنى ويضاعف تأثيره. فمن الفرح الغامر بإيقاعات شعبية مَرَّحة للتعبير عن البهجة والتفاؤل إلى الضربات القوية التي تجسّد دقّات كعوب الملايين، إلى دوي المدافع. ومن الإيقاعات السريعة المنتظمة، التي تجسّد



كما أننا أنجزنا مستحبات سابقة: منها التحرر من الاستعمار، وتأمين قناة السويس، وردّ العدوان الثلاثي، وإقامة مشروع السد العالي الذي قُمنّا لإنجازه بإزالة الجبال:

«جبل الجرانيت انشق.. انشال.. وفي بحر النيل انزق.. أُمال

مافي حاجة تقولنا.. لأ!!.. إيش حال يوم تحريرنا فلسطين».

والخُلم يتجاوز الممكن لأنه:

«مفيش محال والعزم معانا والعلم بينور دُنيانا

والفكر بيجسّم أحلامنا قدامنا شايفينها وشايفانا»

والخُلم بتحقيق التنمية يستلزم بذل الجهد في إطار النظام الاشتراكي الذي سيقفز بمصر إلى مرحلة التصنيع:

«للأفراح والرفاهية حنمد طريق على النيل..

اسمه في الاشتراكية التصنيع الثقيل...»

وتصل درجة الثقة بالقدرة الشعبية على تحقيق الأحلام، إلى الحد الذي تجعل المطرب/المواطن يخاطب الخُلم قائلاً:

«يا حلم.. يا حلم يا أبو الليل يا متزوّق..

بكائيات النكسة:

بإعلان النكسة، تكتسب الأغنية الوطنية طابعًا حزينًا، مفعّمًا بالشجن النبيل، الذي يصونه الكبرياء من الانغماس في اجترار الهزيمة، فتأخذ الأغنية موقفًا إيجابيًا بَنَاءً، عندما تتخذ من الجراح حافزًا نحو تحرير الأرض واستعادة الحُلم. وقد بدأت بكائيات النكسة بذلك النداء الذي وجّهته الأمة على لسان «أم كلثوم» إلى الزعيم «عبد الناصر» عَقِبَ إلقائه لخطابه التاريخي بالتنحي عن الحُكم، عَقِبَ إعلان الهزيمة. فراحت تُبْلِغُه رفض الشعب للهزيمة، وللتنحي قائلة:

«قُم واسمعه من أعماقي فأنا الشعب ابق فأنت
السّدّ الوافي لُمْنى الشعب
قُم إنا جَفَفْنَا الدمع وتبَسَّمنا.. قُم إنا أَرْهَفْنَا السَّمْع
وتعلَّمنا
قُم للشعب وبَدَّدْ يأسه واذكر غَدَه وأطرح أُمْسَه
قُم واجمعنا بعد النكسة
وارفع هامة هذا الشعب»

وقد سُمِّيت هذه البكائية بـ«أغنية اليوم الواحد»؛ لأنه بعد استجابة الرئيس لمطالب الشعب، لم يعد من مبرّر لإذاعتها. أمّا في «مؤال النهار»، فيستعرض الشاعر المصري التجربة المؤلمة التي استطاعت الهزيمة/المغربية/النجوم الذابلة/الليل الخالي من ضوء القمر أن تدفع الوطن إلى حالة الشجن والحزن؛ لأن النهار/القيادة عجزت عن القيام



تدأفج الجماهير واحتشادها حول الزعيم، إلى الشَّجَن والحُزَن النبيل، الذي يَنغرس في قلب الأمة على شهادتها من الشباب. وقد تحققت مقولة «ماوتسي تونج»: «إن الفَنّ ينبغي أن يكون فنًّا، قبل أن يكون ثوريًّا!» في أغنياتنا التي جمعت بين الجمال والجدية، ومنها مثلًا: أغنية «ساعة الجَدِّ» التي اعتمدت بشكل أساسي على ضربات البسندَان والمطارق الحديدية، لتوازي النداءات الجماعية لعمال السّدّ العالي، وهم يَهْتِفون:

إحنا وراه ملايين تَنَعَّدْ يحمووا النيل وقيموا السّدّ
ساعة الجَدِّ!!

ومن يستمع للمزمار الشعبي، والزغاريد التي تسبق دخول الزعيم الاحتفال، يعيش حالة فرح حقيقية عندما يُرَفِّقه المطرب هاتِفًا:

«ريسنا مَلّاح ومعدينا.. عامل وفَلّاح من أهالينا..
ومنا فينا الموج والمركب والصحبة والرئيس
والزينة...»

أمّا اللحظة التي تهتَف فيها (أم كلثوم):

«الشعب بيزحف زي النور

الشعب جبال.. الشعب بحور.. بُركان جَبَّار.. بُركان
بيثور..»

إن الموسيقى تلعب الدور الأساسي. وهي تجسّد الزحف الشعبي المتصاعد الذي يبثُّ الرُعب في أوصال العدو. وهنا يستدعي الشاعر من التراث الشعبي عادة «التجريس»، التي مارسها المصريون ضد المجرمين واللصوص في زمن المماليك، فيقول للفاسد من المسؤولين:

«وإن خدت المركز جاه ولعِبْت اللعب إياه ولا همَّك
غير مصلحتك وظلمت في خلق الله.. حنقولك يا
عديم الاشتراكية.. يا خاين المسؤولية!!

ونطبل لك كده.. ونزمر لك كده!!»

هنا، يستدعي المُلحّن الطبول الساخرة، والمزمار ليضفي طابع السخرية وخِفَّة الدم المعروفة عن المصريين.

وهنا يُقدّر الشاعر العامل المصري، ويضعه في أعلى مكانة، ويتوقع أن يأتي المستقبل بحق من ماتوا، وأن يُدان القَتلة أيا كانت مكانتهم أو قوَّتهم.

فرحة العبور في الأغنية الوطنية:

عندما يتجه الجنود لاستعادة الأرض في معركة العبور تُعبّر المجموعة عن رحلة النصر قائلةً:

«رايحين رايحين في أيدينا سلاح راجعين رافعين رايات النصر»

ويغني «عبد الحليم» للصبيبة/مصر:

«لِفِّي البلاد يا صبية بلد بلد

باركي الولاد يا صبية وَلد وَلد

ده المهر غالي وحجبيوه

لو نجم عالي في السما راح يقطفوه».

وتغني (وردة الجزائرية):

«وأنا على الرابطة بغني تعيشي يا مصر»

وعندما يتحقّق حُلُم العبور، تسجّل الأغنية الوطنية أفراح النصر، وعودة سيناء، فيغني (عبد الحليم):

«صباح الخير يا سيناء رسييتي في مراسينا

تعالى ضميننا تاني ضميننا وبوسينا يا سيناء»

ويقول: «رَجَّعْنَا إِلَي ضَاع يا بلدنا وفردنا الشراع يا بلدنا وبعزم الرجال يا بلدنا خطينا المحال يا بلدنا»

وختامًا، حتى تستعيد الأغنية الوطنية مكانها ومكانتها في الوقت الحالي علينا أن نتجه إلى «الأرشيف» لنخرج الكنز المخفي، والذي يحتوي على ١٢٥٠ أغنية ونشيدًا: لننعش الذاكرة الوطنية، فالأغاني لا تزال ممكنة.

بالمهمة في الدفاع عن الوطن. لكن مصر لا تعرف الهزيمة، ولا تقبلها؛ لأنها خُلِّقت للنهار والنهضة. ويصرخ المصري بالرفض كله للهزيمة قائلاً:

«أبدًا .. أبدًا بلدنا للنهار بتحب موال النهار

لما يعدّي في الدروب ويغني قُدّام كل دار»

فهي إذ تخرج كل صباح للعمل في المصانع والمزارع والمدارس بكل الفئات والأعمار إنما تتحرك نحو استعادة النهار/النصر، وتحريص الأغنية الوطنية على كشف بشاعة العدو الصهيوني في أغنية «المسيح» للشاعر الأبنودي باستعادة الذاكرة التاريخية التي تدين (يهوذا) الذي خان المسيح ودفع به إلى طريق الآلام، وكأن التاريخ يأبى إلا أن يعيد نفسه من خلال (يهوذا) العصري. وفي أغنية «أصَبَحَ عندي الآن بندقية»، تحكي القصيدة الغنائية قصة المأساة الفلسطينية من خلال شاب فلسطيني امتلك السلاح، وقبّر استعادة أرضه التي فقدوها، وفقد معها البيت والهوية، ولم يعد له من سبيل سوى النضال مع رفاقه الذين ضحوا بالحياة ليرجعوا إلى الوطن السليب. وقد فضحت الأغنية الوطنية الهجمات الوحشية للصهاينة على مدرسة «بحر البقر» في محافظة الشرقية، وعلى مصانع «أبي زعبل» في أثناء حرب الاستنزاف فغنت شادية/المدرّسة وهي تبليغ العالم الحرّ، كيف دمرت الطائرات الحربية للعدو المدارس، وقتلت الأطفال، فقالت:

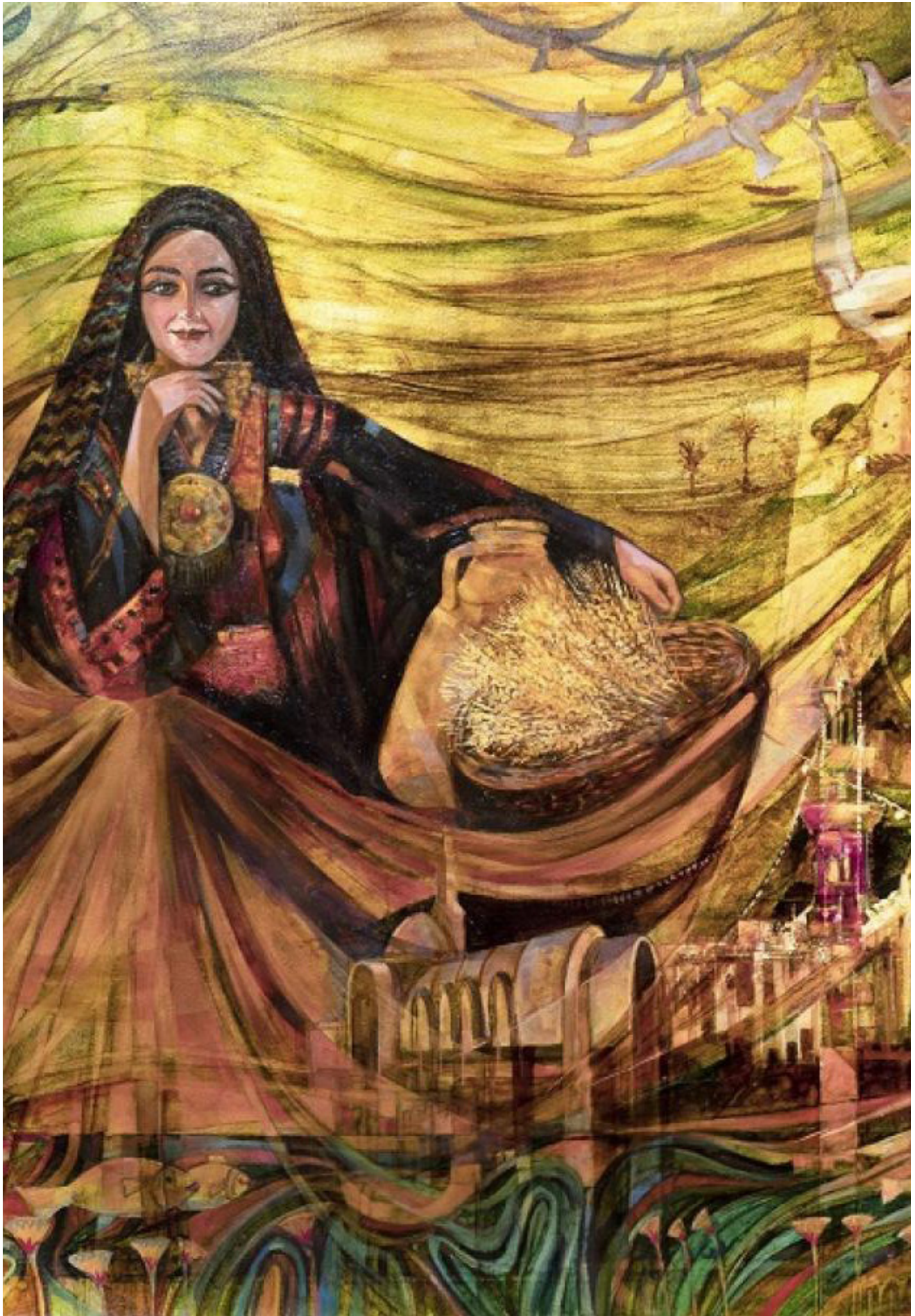
«إيه رأي رجال الفكر الحر في الفكرة دي المغموسة بالدم

عن طفل فقير مولود في المرّ إنما كان حلو ضحوك القمّ»

كما غنّت المجموعة بِلِسَان العَمّال الذين استشهدوا تحت قصف الطيران الإسرائيلي:

«إحنا العَمّال اللي اتقتلوا قُدّام المصنع في أبو زعبل .. بنغني للعالم ونتلو عناوين جرائين المستقبل»

«إدانة مستر نيكسون بقتل الأوسطى ياسين».



تجليات الرفض والمقاومة في الشعر الشعبي بمنطقة قناة السويس

أ. مسعود شومان

مدير الإدارة العامة للشؤون الثقافية - الهيئة العامة لقصور الثقافة



بلادهم، مروّراً بالتأميم والحروب التي مرّت بمصر، وليس انتهاء باستشراف المستقبل: مستقبل البشر الذين تسلحوا بالرفض لينجزوا حلمًا بلدهم يليق بتاريخها، حيث استطاع الشعر الشعبي اكتناز عدد من المهام الاجتماعية التي لم تأت بمعزل عن صوغ الجمال في عدد من الأشكال الشعرية الشعبية، وعلى ألسنة عدد من الشعراء الأفراد الذين استطاعوا الإيمان بمنظومة قيم الجماعة فتبنّت أشعارهم وصار النص الفردي ابنًا للجماعة، حين تخلّى الشاعر عن أناه ليصبح نصّه متماهيًا مع مجمل العادات والتقاليد والقيم التي تشكل حركتها في الوجود، حيث انتخبت الجماعة شاعرها للتعبير بها وعنّها ولها في أشكال لغوية/جمالية لها بناؤها المستقل، ومهامها الاجتماعية، وليس من قبيل نفي المستقر في كثير من الدراسات الشعبية أن نقول: إنه ليس من خصائص الشعر الشعبي خصيصة «مجهولية المؤلف»، وهي الخصيصة التي ظلت لصيقة بكل ما هو شعبي، حتى انتفى عن كل ما له مؤلف معروف -ويحمل سمات الشعبية- شعبيته.

ونعتقد مع بعض الباحثين، أن هذه المشكلة ترتبط بعدم وجود وسائط -في الأزمنة السابقة- لتوثيق المادة، فلا يُعقّل أن تكون إبداعات الجماعة الشعبية شيطانية المنبت، ولا يمكن القول إن الجماعة تجتمع لتخلق نصّها؛ فلا يمكن أن لكل أفرادها القدرة على الإبداع، ونحن نؤمن أن للنص

يظل البحث عن مفردة في الشعر الشعبي بمثابة اللعبة الخطرة؛ لأنها قد توقعنا في خضم بحر متلاطم الأمواج دون الوصول لبر نأمن إليه، لكن على قدر الخطورة تكمن المتعة، متعة الاكتشاف حين تتكشف العلاقات التي تجذبها تلك المفردة وعلائقها التاريخية والاجتماعية والجمالية، أو حين تتصدر السياقات الشعرية في النصوص الشعرية الشعبية المجموعة ميدانيًا، أو عندما تذوب في النصوص لتأتي صراحة أو ضمناً. وهل «الرفض» مجرد مفردة علينا تتبعها، أم سياقات دالة لها تعيّننا الاجتماعي والجمالي، عبر عوالم تتعالق بها مجموعة من الدلالات الرمزية العميقة؟ حيث نتبع هنا الدلالات التي يفيض بها معنى المقاومة والرفض في الشعر الشعبي المتعلق بقناة السويس بوصفها أيقونة مصرية تاريخية، أنتجت شعرًا شعبيًا يُعبّر عن مكنون صدور المصريين، خاصة أن تجليات الشعر الشعبي في هذا السياق لم تؤدّ إلا غناء، حاملًا قيمًا سوسيوثقافية، تتعلق بـ(الطموح - الاستبداد - الاستغلال - السخرة - المكان - التاريخ - النضال - الحروب - الأثر - البشر - الطبوغرافيا - السلطة - الإدارة - الاتصال بالعالم الخارجي - العالم الداخلي الخاص - الحاضر - المستقبل... إلخ).

وإذا تتبعنا مفردة الرفض وما يتخلّق حولها، فسنجد عوالم تتعلق بحياة المصريين في أثناء حفر قناة السويس، وأحلامهم في الاستقلال

الشعبي شاعره الذي تنتخبه الجماعة. كما أن خصيصة الانتشار ليست فيصلاً بين الشعبي وغيره، خاصة وأن كثيراً من النصوص التي حققت انتشاراً لا تحمل السمات الشعبية.

وعلى الرغم من أن بعض النصوص التي نتاولها معروف مؤلفها، فإنها تثير عدة أسئلة حول الجنس الذي تندرج تحته؛ فهل نَعُدُّها نصوصاً شعبية Folk تبنتها الجماعة الشعبية في ظرف تاريخي تمتلك فيه حق الضم والتبني، ووجدت أن هذا الشاعر أو ذاك قد أدرك بحدسه منظومة قيمها وعبر عنها ذائلاً في ذاتها وتصورات أبنائها حتى صار واحداً منهم، أو هو في الأصل ابناً لقيمها، أم نَعُدُّها نصوصاً جماهيرية Popular وهو اصطلاح يدل في الإنجليزية على معنى الشيوع أكثر من الدلالة على كون النص شعبياً لافتقادها للعمق التاريخي، أي عدم كونها مادة مترامية القدم وتمثل الرواسب الثقافية Survivals للجماعة الشعبية، فالسؤال هو ما المدى التاريخي الذي على أساسه نعد النص شعبياً؟ وهل نَعُدُّ كل ما أبدعته الجماعة الشعبية من نصوص ليس شعبياً لمجرد أنه أُبدع منذ عدة سنوات؟ أعتقد أن الخلط في تحديد مفهوم الاصطلاحات وماصداقاتها سبب رئيس في التشوش الذي يشوب معظم دراساتها الشعبية.

إن الشعر الشعبي في منطقة القناة له دور محوري يركز على تصوير ورصد الصراع المستمر -بأشكاله كافة- ضد الظلم والعدوان، ومظاهر البؤس والفاقة، فهو لم يكن بمعزل عن حياة الناس وتصوراتهم عن الحياة، وقد بدا ذلك واضحاً في مواقف الصمود والمقاومة وأفراح الانتصار. فمن أهم وظائف الأدب الشعبي الاحتجاج والمقاومة، بل ومكاشفة الآخر أيّاً كان: عدوّاً، أو خائناً، أو خارجاً على منظومة قيم الجماعة التي تمثل جسدها الذي يأبى ويستعصي على الاختراق، وقد ظهر ذلك جلياً في النصوص التي واجهت -وما زالت- الاعتداءات

المتكررة من قبل الطامعين والآملين في إخضاع الشعب المصري وإذلاله، واستنزاف موارده. والشعر الشعبي -بعده أحد تجليات الجماعة الشعبية لم يكن خارج منظومة قيمها- هبّ معانقاً الموسيقى يدعو إلى التحرك والمقاومة، ومزج الشاعر صوته بصوت جماعته، أو لعلها -وهي التي أبرزته وأتابته عنها- حرصت على أن تقف في خندقه تؤازره وتعضد نصّه/نصّها، فآثر ألا يغني إلا بها وعنها ولها، فأتلّفا في رباط عضوي يصعب تمزيقه أو فصل واحد منهما عن الآخر.

إن حفر قناة السويس لم يكن -كما أكد البعض- هو السبب المباشر في تخلّق نصوص المقاومة، فالنص الشعبي (نثراً وشعرًا) يُعَدُّ نصّاً مُجابهاً، وكاشفاً عن وجوه الظلم المختلفة، وذلك في الأمثال والمواويل والمربعات، بل والحكايات والسير، ومن المؤكد أن منطقة قناة السويس بما شهدت من حواضر زواهر، وتجمعات سكانية احتلت مكانة بارزة في حركة التاريخ الرفض للظلم والعدوان، ولعل ذكر حواضر مثل: تينيس - بيلوزيوم (الفرما) - أرسينوي - القلزم، خير شاهد على أن شعوباً حيّة عاشت في هذه المنطقة ومارست فنونها وآدابها الشعبية والرسمية سواء بسواء.

وبما أن التاريخ سجّل أن هذه الحواضر كانت دائماً محط أطماع الغزاة، كما أنها تعرّضت لموجات متتالية من الدمار عبر الحقب والعصور؛ فشواهد هذه الموجات تكمن في أن المنحى الوطني له مكانة بارزة في النصوص الشعبية القديمة، وهذا يؤكد الأصول التاريخية لبعض النصوص، والجذور العميقة لروح المقاومة والرفض لدى شعوب المنطقة والتي نعتقد أنها تتصل بما نعرفه -الآن- من نصوص.

وبما أن القلب لا يضخ الدماء ليغذي نفسه فقط، وإنما ليغذي الأطراف -أيضاً- ثم يستعيد منها ليعيد الضخ مرة أخرى، فإنه يمكن القول إن ما كان يصطبغ في عقل ويمور في وجدان الجماعات

إلى الأسطول الإنجليزي ليشي بالغرابين، ولا لأنشُر
أورطة طابية الديبة لعشرة من جنود الإنجليز. لن
يستشهد بأي من هذه الأحداث، والباقي منه يدل
على أن مقاومة المغني الشعبي ليست حدثًا ولا
انسياقًا من الباحث وراء عواطفه.

يقول المغني الشعبي:

على الكنال جالس

تحكم وبتوالس

دمك خفيف خالص

وروح يا الغريب

إنه الشاعر الشعبي، إنه هو نفسه الذي ناح
وضحك وصفق ورقص لما جمعته «الضمة» مع
غيره من المغنيين الذين جاءوا من أدنى البلاد
وأقصاها مروًا بعمقها، فقاوموا الظلم، وسخروا
من الطغاة والظالمين، وتشببوا في المحبوب
الذي غاب وقالوا فاحش القول، وتغنوا بفضائل
المصطفى الهادي، وفي غمرة هذا كله يجاهر بما
يضمرة الغازي بعد ما فاض به الكيل وراح الصبر
منه.

ساكن بلادي بالقوة وعدو الدين

أنا مصري دمي مانيش بايعه ولا بالملايين

ونيجي نفاتحه في حقوقنا يعمل مسكين

وده بده حش بيت الكلوه بأحمى السكاكين

إن رفض المصريين سجّله التاريخ في عدد من
النصوص بحيث يمكننا القول إن النصّ الشعري
الشعبي يأخذ مكانه ومكانته كوثيقة رفض تاريخية
لمسلك الأعداء أو من يخرجون على الإجماع
الشعبي في محبة مصر، ورموزها الوطنيين، وقد
ظلّ هذا النصّ وغيره يتردد بين أبناء منطقة قناة
السويس رغم أنه ينتمي إلى مناطق أخرى غير
المنطقة.

الشعبية، من وادي مصر إلى دلتها، من تأجج
ورفض عرف طريقه إلى الجماعات الشعبية في
هذه الحواضر، مثلما نقلت هذه الجماعات خبراتها
المكتسبة من مواجهتها المستمرة لفيالق الغزاة
إلى سكان الوادي والدلتا.

لكن المسجل قليل نادر، ولا نغالي إن قلنا إنه
معدوم، ومن ثمّ فمعلوماتنا عن هذا النوع من
أنواع الأدب الشعبي في تلك الحقب -وفي هذه
المنطقة تحديدًا- جد قليل أو هو والمعدوم سواء،
ولربما عاد هذا إلى ما يُقرّه الباحثون ويرجعونه
إلى شفاهية الشعر الشعبي، وتأخر الاهتمام به
للاعتماد الخاطئ بوضاعته لأنه أدب الطبقات الدنيا،
والبعد عن المركز، واضمحلال تلك الحواضر وهجرة
أهلها وذوبانهم في البيئات المحيطة: بحرية كانت
أم ريفية أم بدوية.

ولعل ما يؤكد هذه الندرة والتشوش المصاحب
لها، اندثار الحواضر وبطء عمليات الاستكشاف
الأثري بها، لا سيما الشمالي منها؛ فقد خربت
البيلازيوم بعد طمر الطمي للفرع البيلازي، ودمر
الأيوبيون بأنفسهم مدينة تينيس لما كثرت هجمات
الصليبيين عليها، ودرست الفرما بعدما اكتسحتها
رمال الصحراء، وفي الجنوب تحللت أرسينوي
وذابت القلزم القديمة في مدينة السويس.

فهل يعني هذا انقطاع روح المقاومة عمن جاؤوا
إلى هذه المناطق من عمق الوادي والدلتا لإعادة
إعمارها؟ وهل الاستكانة كانت هي الطابع الغالب
على فلاحى السخرة الذين لاقوا الضيم في أثناء
الحفر وبعده، وأنشأوا المدن الحديثة وعاشوا
على هوامشها؟ يكاد الباحث أن يجيب بالنفي،
ولن يستشهد بحوادث العنف التي كان الوطنيون
والفرنجية طرفي كل حادث منها، ولا بمواقف
الوطنيين من القواصة والطوبجية، ولا تعاطفهم
مع الإشكارية (الفحامة) في إضرابهم المشهور،
ولا مواقفهم ضد محافظ المدينة الخائن الذي هرب

النبى والحس الشعبى الساخر

لقد ظَلَّت الجماعة الشعبىة، تمارس حياتها، وتقاوم كل ما هو ظلم، وترفض كل مسلك يهدد كرامتها، وقد مثَّلت ظاهرة النبى إحدى أهم صور مقاومة الظلم، ولا تقتصر هذه الظاهرة على مدينة بعينها، وقد تضاءلت ممارستها كظاهرة فنية من ظواهر الرفض لأسباب تتعلق بخطورة إشعال الدمى بعد أن تم إمداد مدن قناة السويس الثلاث (السويس، بورسعيد، الإسماعيلية) بالغاز، ونُذِر هنا بملامح السخرية التي تبطن رفض وجود الاحتلال الإنجليزي الذي لم يقتصر على احتفالية النبى فحسب، بل امتد لغناء المواويل التي تسخر من لغتهم وشخصهم وذلك في أثناء أفراح السويسة.

جاني طبيب لجراح قلت له كامون (١)

قال لي جروحك بليغة قت له سد داوون (٢)

قال لي حداك شغل قلت له توماتش (٣)

قال لي حداك ماني (٤) قلت له بلتني (٥)

والله إن طاب الجرح يا طبيب لأركبك دونكي (٦) (*)

ومن مظاهر رفض المصريين للاحتلال الإنجليزي قيامهم في أثناء أفراحهم الشعبىة بالسخرية من العسكري الإنجليزي وتقليده في مشيته وحركاته، وطريقة كلامه، كما كانت فرق «العوالم» تتضمن وصلاتها بعض الأغاني الوطنية التي تتضمن أغنيات تشير إلى عدم إتمام الفرع إلا بعد عودة الأرض، فلم تكن «الحنة السويسى» وقتنِ خلوا من أغان وطنية، ويجيء احتفال النبى في ليلة شم النسيم تنويعاً لثقافة المقاومة، فقد كان اللورد النبى رجلاً صلفاً قام بتجنيد المصريين عنوة لعمل خط سكة حديد يمتد من سيناء إلى فلسطين، ولذا حينما مات قامت شعوب منطقة القناة بتجريسها، والجُرسة معروفة لدى المصريين، وتأخذ أسماء كثيرة منها «النأوزة»

و«الفضيحة» و«الزفة»، وكانت الجُرسة تقام للإعلان عن «السارق»، وذلك بوضعه على حمار في وضع مقلوب، وحلق شعره، ووضع أجراس في رقبة الحمار حتى تصنع صلصلة تنبئ عنه، وتعلن للجموع جريمته، وبالتالي رفض هذا النموذج، ومن هنا جاء لفظ «الجُرسة» وتماشياً مع عادات وممارسات المصريين، جاءت جُرسة النبى في صورة صياغات موقعة تُندد به وتسخر منه:

يا ألبى يا ابن حلبوحة

ومراتك عِزَّة ومفضوحة

يا ألبى يا وش القملة

مين قالك تعمل دي العملة

ويشارك الجميع في هذه الاحتفالية، ولا تقتصر الاحتفالية على رفض سلوك النبى، والتنديد به، إنما هناك تقاليد وممارسات يقوم بها أهل السويس، منها تجهيز البصل الأخضر والملانة والحمص والترمس، ووضعه تحت المخدة، ثم تودع الآمال والأحلام في هذه الخضرة لتلقى بعدها في نقرة بالبحر اسمها «أم الغيلان»، ودمية النبى تُعلّق لمدة خمسة عشر يومًا قبل حرقها، ويحاول الشعبىون محاكاة شكله، وهو غالبًا ما يرتدى «أفرولاً» وقبعة، وله أسنان عريضة قبيحة المنظر، ومن مظاهر الرفض البليغة أن المصريين من أبناء بورسعيد في فترة الأربعينيات والخمسينيات كانوا يقومون بوضع دمية النبى في أحد النعوش، ثم تسير الاحتفالية في حي المحطة الجديدة (حي العرب سابقاً) تصاحبها الطبول والأغاني التي أهمها: النبى مات يا رجالة.. والقمل والسيبان في السيلة، وكذلك: أحيه عليه.. يا النبى يا بيه.

وقد أخذت ظاهرة النبى شكلاً جديداً ضد الظلم بعد العدوان الثلاثى على مصر، وهو التنديد بـ«إيدين» و«بن جوريون» و«موليه» والسخرية

التأميم

كان قرار تأميم قناة السويس واحدًا من أجراء القرارات التي أصدرتها السلطة المصرية. وقد استجاب المغني الشعبي لهذا الحدث التاريخي، وانحاز للسلطة الحاكمة، وربما كان هذا هو الانحياز الأول الذي يبديه المغني الشعبي في منطقة قناة السويس تجاه النظم الحاكمة، لما أحسه -بفطرته- من أن هذا النظام لم ينتهج -في هذا الوقت- نهجًا وطنيًا يتناقض مع الاستعمار فقط، وإنما أيضًا لترجمته هذا النهج إلى واقع عملي بتغذيته الأعمال الفدائية ضد قوات الاحتلال، ونجاحه في إجلاء الإنجليز عن مصر، ولبثته عن حلول اقتصادية للمواطن كان للفقراء نصيب كبير منها؛ لذلك انطلق هذا المغني يشد من أزر متخذ القرار ومنفذه. ويلاحظ أن انحياز المغني الشعبي للسلطة قد استمر طوال فترات الكفاح العسكري، ليس فقط لأن هذه السلطة قد سارت على النهج الوطني في فترات غير قليلة من بداياتها حيث كانت تناهض الاستعمار أينما كان، وإنما أيضًا لتواري التناقض بين الشعب وحكامه في أوقات الخطر التي حملت -في معارك غير قليلة- نذر الهلاك للكافة. أيًا ما كان الأمر فقد أعلن المغني الشعبي في منطقة القناة عن فرحته الغامرة بقرار التأميم:

يا كنانا تأميمك عيد.. ولا عاد أسياد وعبيد.. أنا مصري وبأسي شديد

وبسخريته اللاذعة يخاطب السفن العابرة للقناة، وبالتحديد تلك التابعة لكل من إنجلترا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية في واحد من أهم النصوص الشعبية التي تغنت بها الجماعة الشعبية، وأكثرها وعيًا بالأبعاد السياسية ولغة المصالح التي كانت تحكم سلوك هذه الدول العظمى وقتها، فبعد أن يرحب بهذه السفن ويهلل لها:

منهم على شاكلة السخرية من النبي، واتسعت الظاهرة لتأخذ شكلًا جديدًا في رفض كل ما هو سيئ ورديء، بل من كل ما يمثل ظلمًا، كالسخرية من حكام كرة القدم، والسخرية من الجشع المتمثل في بعض التجار والمدرسين والحلاقين... إلخ، وصناعة دمي للتمثيل بالنماذج الإنسانية التي يرفض المجتمع المصري سلوكها، ولا يأتي هذا الرفض كملح تمثيلي فرجوي فحسب، لكنه ينبني على أحداث وممارسات واقعية تم معاينتها والوقوع تحت آثارها السيئة.

وتأخذ الظاهرة شكلًا دراميًا تتواشج فيه الحركة بالموسيقى بالكلمات ليتشكل عالم النبي، وتكثر المحاورات المنغمة، آخذة شكلًا يقترب من الهتافات الرافضة حيث تعبر «الزفة» إلى كل مكان وفي أثناء سيرها تأخذ الحماسة كل المحتفلين مرددين:

يا تربة (فردى) - يا أم بابين (جماعي) - وديتي (فردى) - النبي فين (جماعي)

ويستمر الطقس إلى أن يبلغ ذروة الرفض بإلقاء الدمى الشوهاء، حيث تتداخل أغنيات المحتفلين المتشبهين بنشوتهم المشتعلة مع كريات النار والأخشاب الممسكة بأيديهم في مشهدية فرجوية للرفض.

١٩٦٧ : ١٩٧٣ وما بينهما

كان لنكسة يونيو ١٩٦٧ وقع الزلزال، لكنها لم تنل من الشعور الوطني ولم تزعزع إيمان المغني الشعبي بسلامة قضيته، فصرخ معلنًا عن موقفه: «مش حا تسلم.. لا لا.. لأ..» «رأي الشعب صاحب الحق»، ورفض مع الجموع المهتاجة تنحي عبد الناصر عن القيادة: «يا تسعة وعشرة يونيو.. يا مسطر بالدماء»، وتمترس حاملًا سلاحه وعاد للمقاتلة «من عيون برج الحمام.. يبطل مدفعي.. طلقاته في صدر عدوي.. زغرودة في موقعي».

سالمه يا سلامة عدي وفوتي بالسلامة، يخاطب
سفن هذه الدول الثلاث بلهجة من استرد سيادته
واستعاد حقوقه:

إن كنتي رايحة لإنجلترا

قوليلها مصر بقت حرّة

شروطها هي اللي حاتمشي

على العدو في بلاد برّة

من غير مؤامرة من غير مفاوضة

الحق ظاهر من غير علامة

يا سالمه قولوا سلامة

إن كنتي رايحة لفرنسا والخير

ده رايح لأهاليها

خدي بخاطرها في الوكسة

أول ما توصلي عزيها

وامشي في جنازة شركة فرنسا

شركتنا باقية ليوم القيامة

يا سالمه قولوا سلامة

إن كنتي رايحة لأمريكا

قوليلها فين الحرية؟

يكونشي هي البولتيكا

بس الغلط في التسمية؟

يرحم عهود العم ويلسون

يا ميت خسارة يا ميت ندامة

يا سالمه قولوا سلامة

وإذا بدأت نُذر الحرب تلوح في الأفق أخذت الجماعة
الشعبية تُعبئ نفسها مع قطع السلاح الذي

وَرَعته القيادة على أبناء المنطقة، وشحذ المغني
الشعبي الهمم، تحكمه نظرة ترى ما هو أبعد من
حدود المكان الضيق لمسرح القنال: يا ويل اللي
يجي يعاديننا دي بومبي وكراتشي معانا

١٩٥٦

واندلعت الحرب، وتجاوز المدنيون والعسكريون
في أعمال الدفاع والمقاومة، بل كاد الطابع المدني
يغلب على أعمال المقاومة بعد احتلال مدينة
بورسعيد، وصيغت بالدم ملاحم وبطولات بهرت
العالم. وإزاء تفجّر الوجدان الشعبي بالإحساس
الوطني الذي أخذ أكثر من صورة من صور التعبير،
كانت الأغنية الشعبية في صدارة المشهد
النضالي، فصاغ مغنيها وقائع هذه الملاحم في
كلمات بسيطة ولحن حماسي، فحفظها من
الضياع وأضاف للجماعة الشعبية ما يزيد من
فخارها. من هذه الوقائع واقعة خطف الضابط
«مورهاوس» ابن الأسرة المالكة البريطانية.

مورهاوس له بس إجيت من لندن هنا واتعديت

وبتظلم قال ولا خليت؟ واهي موتك جت جوّة
البيت

وعندما يتحقق الانتصار وتندحر قوى العدوان،
من فوره ينادي المغني الشعبي شباب المدينة
ورجالها ويسجل على آلة السمسمية الظروف
الحالكة التي مرّت بها المدينة وكيف أحالوها إلى
انتصار:

غاروا علينا بأساطيلهم

م البحر جايّة تنزلهم

وإحنا بشجاعة نقاتلهم

سبع ليالي وصُبحيّة

آه يا سلام يا سلام يا سلام

واستمرت منطقة القناة -ومصر معها- تعيش فترة أحس كل من شهداها بأن جرح هزيمة يونيو التأم أو كاد، إلا أن تدخلات الساسة نقلت المنطقة إلى حالة الاحارب واللاسلم، فتوتر المغني الشعبي وازداد قلقه فاستنجد بمدفعه يسأله:

سكت لي يا مدفعي؟

يا لحن غاب عن مسمعي

فين اللهيب فين الصدى؟

خايف لتبلى من الصدا

إصحى وجَلجل في الفضا

خَلّي الأمل يصحى معي

سكت لي.. سكت لي؟

ويستلهم تراثه الشعبي القديم لينفخ فيه من روحه ويحرض به رفقة المقاومة: عطشان يا رفاقه.. للتار من إسرائيل.. عطشان والجرح ملح.. م الوقفة في الهجير.. يا عناد غيطانا اطلع.. قوم فتش ع السبيل.. ويستنفر أقرانه ويتقدمهم مُغنياً: بينا ياللا بينا.. نحرر أراضينا.. وعضم إخواننا نلمه نلمه.. نسنّه نسنّه.. ونعمل منه مدافع.. وندافع.. ونجيب النصر.. هدية لمصر، وقبل أن تنطلق مدافع السادس من أكتوبر كان المغني

ذاته يستحث آلة السمسمية على مواصلة الغناء واستقبال النصر الآتي:

غني يا سمسمية

لرصاص البندقية

ولكل إيد قوية

حاضنة زنودها المدافع (**)

ويرفع بصره إلى السماء فإذا بأسراب الطائرات المصرية تعبر السماء حاملة الراية المصرية متجهة لدكّ حصون الصهيونية فيعلن عن فرحه مغنياً لنصر أكتوبر: «طيارة مصري فوق.. فيها يا عم فيها.. شُبَّان م العال»، إنه المصري المقاوم لأعدائه، الرافض للظلم والقهر، والمغني لجماعته حين تنتصر على قواهرها.

وختامًا، فإن ما يدفعنا للتخوف هو انحسار عدد الفرق الشعبية التي كانت تؤدي هذا الغناء، بل المؤسف أن ما بقي منها لا يتذكر هذا النوع من الغناء المقاوم إلا لمامًا، من هنا أدعو المؤسسات الثقافية المعنية بدعم فرق الآلات الشعبية التي تؤدي هذا النوع من الغناء، فضلًا عن ضرورة جمعه وتصنيفه، وتدوينه وتحليله لنرى بشكل أكثر عمقًا كيف ينجز الشعر الشعبي مُهمَّته الجمالية مُعانيًا وظيفته الاجتماعية.

الهوامش والمراجع

(*) بمعنى تعال - (٢) اجلس في الإنجليزية - (٣) كثير جدًا - (٤) النقود - (٥) كثير - (٦) حمار.

(**) شارك الباحث قاسم مسعد عليوة في جمع النصوص الشعبية مع كاتب المقال.



الشعر الوطني المُغَنَّى ودوره في تعزيز الهوية

أ. د. مصطفى يوسف عبدالحى

باحث أول بمجمع اللغة العربية



الحين عرفت مصر النشيد أو السلام الوطني: حيث عزفت الموسيقى العسكرية أول سلام وطني لمصر في الافتتاح الأسطوري لقناة السويس خلال استقبال مصر ملوك العالم وأمراءه. وكان هذا النشيد من تلحين الموسيقار الإيطالي فيردي الذي اعتمد فيه على مارش الانتصار في أوبرا عايدة. وكلماته:

نَسْرُ مِصْرَ ارْتَفَع
واعْلُ طُولَ الزَّمَنِ
شَعْبُ مِصْرَ اجْتَمَعَ
حَوْلَ جَيْشِ الْوَطَنِ
كُنَّا كُنَّا
حَارِشَ لِلْجَمَى
كُنَّا كُنَّا
بِاذِلٍ لِلدَّمَى
لِلْأُمَامِ يَا حُمَاةَ الْعَلَمِ
لِلْأُمَامِ وَاضْعَدُوا لِلْقَمَمِ
شَغِبَ هَذَا الْوَطَنُ
لِلْخَلَا جُنْدُوا
شَغِبَ هَذَا الْوَطَنُ
كُلُّهُمْ سِيدُ

حُبُّ الوطن غريزة وفطرة متأصلة لدى الإنسان؛ فالإنسان شديد التعلق بمراتع نشأته الأولى التي ارتبط وجدانه بذكرياته فيها مع أهله وأصدقائه، ويزداد قلق الإنسان على وطنه وقت الشدائد والمحن التي يتعرَّض لها الوطن، وتعضم قيمة الوطن والحنين إليه عند هجرة المرء عنه؛ فيظل في غربته عن وطنه مستدعيًا ما مرَّ به من أحداث وذكريات، ويبقى منتظرًا العودة إلى جِصْنِهِ.

ولأن الشعر أحد السجلات الخالدة لتراث الأمم؛ فقد مثل الشعر الوطني المُغَنَّى في مصر دورًا بارزًا في تعميق مفهوم الانتماء للوطن، وترسيخ شعور الهوية الصادق، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى القيمة الكبرى التي يجسدها الشعر الوطني في الأحداث الكبرى التي مرت بها مصر، من افتتاح قناة السويس، ومواجهة الاستعمار، وبناء السد العالي، وتأميم قناة السويس، ثم حروب ١٩٥٦م، ١٩٦٧م، ١٩٧٣م؛ وما يتطلبه ذلك كله من شحذ الهمم، وتعميق الوعي بقيمة الوطن ونبل الانتماء إليه، والحفاظ على مكتسباته.

دور النشيد الوطني المُغَنَّى في تعميق الاعتزاز بالهوية:

لا شك أن افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩م من الأحداث الكبرى التي مرَّت بمصرنا الحبيبة في عصرها الحديث، وعمَّقت لدى المصريين قيمة الاعتزاز بمكتسبات الوطن ومنجزاته؛ ومنذ ذلك

وها هو الاستعمار الإنجليزي لمصر يجثم على صدر الوطن عقوداً عديدة، ثم تبرز شمس الحرية مع ميلاد ثورة يوليو ١٩٥٢م، وهنا يسري مداد الحس الوطني فيذكي جذوة الإبداع ويستنفر قريحة كامل الشناوي ليكتب لنا «نشيد الحرية»، ويلحنه الموسيقار محمد عبد الوهاب. يقول الشناوي:

كُنْتُ فِي صَفِيكَ مُرْغَمٌ
كُنْتُ فِي صَبْرِكَ مُكْرَهٌ
فَتَكَلَّمْتُ وَتَأَلَّمْتُ
وَتَعَلَّمْتُ كَيْفَ تَكْرَهُ
عِزُّكَ الْغَالِي عَلَى الظَّالِمِ هَانُ
وَمَشَى الْعَارُ إِلَيْهِ وَإِلَيْكَ
أَرْضُكَ الْحَرَّةُ غَطَّاهَا الْهَوَانُ
وَطَغَى الظُّلْمُ عَلَيْهَا وَعَلَيْكَ
قَدَّمَ الْأَجَالَ قُرْبَاتًا لِعِزُّكَ
اجْعَلِ الْعَمَرَ سِيَاجًا حَوْلَ أَرْضِكَ
غَضَبَةً لِلْعِزِّضِ.. لِلْأَرْضِ.. لَنَا
غَضَبَةً تَبْعَثُ فِينَا مَجْدَنَا
وَإِذَا مَا هَتَفَ الْهَوَلُ بِنَا
فَلْيَقُلْ كُلُّ فَتَى: إِنِّي هُنَا.. إِنِّي هُنَا
أَنَا يَا مِصْرُ فَتَاكَ
بَدْمِي أَحْمِي جَمَاكَ
وَدْمِي مِلءُ ثَرَاكَ
أَنَا وَمِصْرُ وَبَرِيْقُ
أَنَا صَخْرٌ.. أَنَا جَمْرٌ
لَفُخْ أَنْفَاسِي حَرِيْقُ
وَدْمِي نَارٌ وَثَارٌ
(إلى آخر هذا النشيد الحماسي)



ونظرًا لأن الثورات الوطنية الصادقة دائمًا مُلهمة للحس الوطني المخلص؛ فقد تجاوب أدينا مصطفى صادق الرافعي مع هذا الحس الوطني الجارف في أعقاب ثورة ١٩١٩م، فكتب «اسلمي يا مصر» تلك الأغنية الوطنية المُشَبَّعة بروح الحماس والنصر والفخر، وأصبحت النشيد الوطني ابتداءً من عام ١٩٢٣م، وقد لَحَّنَهَا الموسيقار صفر علي، وقد كُتِبَ لهذه الأغنية الخلود، فما زالت تُغَنَّى في الكليات العسكرية، والمناسبات الوطنية الكبرى حتى الآن. يقول الرافعي:

اسْلَمِي يَا مِصْرُ إِنِّي الْفِدَا
ذِي يَدِي إِنْ مَدَّتِ الدُّنْيَا يَدَا
أَبَدًا لَنْ تَسْتَكِينِي أَبَدَا
إِنِّي أَرْجُو مَعَ الْيَوْمِ غَدَا
وَقَمِي قَلْبِي وَغَزَمِي لِلْجِهَادِ
وَلِقَلْبِي أَنْتِ بَعْدَ الدِّينِ دِينِ
لِي يَا مِصْرُ السَّلَامَةُ
وَسَلَامًا يَا بِلَادِي
إِنْ رَمَى الدَّهْرُ بِيَهَامَهُ
أَتَقِيهَا بِفَوَادِي
وَاسْلَمِي فِي كُلِّ جِينِ
(إلى آخر ذلك النشيد المعروف)

القاضي الذي استلهمه عام ١٩٢٣م من خطبة شهيرة للزعيم الوطني مصطفى كامل عام ١٩٠٧م، وقد لحنه أول الأمر سيد درويش: احتفالاً بعودة سعد زغلول من المنفى، ثم أعاد موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب توزيعه بتكليف من الرئيس السادات. يقول محمد يونس القاضي:

بلادي بلادي بلادي
لك حبي وفؤادي
مصر يا أم البلاد
أنت غاييتي والمُراد
وعلى كل العباد
كم لنيلك من أيادي
بلادي بلادي بلادي
لك حبي وفؤادي
مصر أنتِ أغلى دُرّة
فوق جبين الدهر غُرّة
يا بلادي عيشي حُرّة
واسلمي رغم الأعادي
بلادي بلادي بلادي
لك حبي وفؤادي
مصر يا أرض النعيم
سُدّتِ بالمجد القديم
مقصدي دفع الغريم
وعلى الله اعتمادي
بلادي بلادي بلادي
لك حبي وفؤادي
مصر أولادك كرام
أوفيا يرفعوا الزمام

ويمرّ الوطن بأحداثٍ حِسام تمثل نقطة مضيئة في تاريخه: حيث القرار الوطني الموقّع الحاسم بتأميم قناة السويس عام ١٩٥٦م، ونجاح الشعب المصري مع جيشه في صد العدوان الثلاثي على مصر في أعقاب قرار التأميم. وهنا تلهب جذوة الشعور الوطني الجارف: فيكتب صلاح جاهين «والله زمان يا سلاحي»، ويقوم بتلحينه كمال الطويل، وتشدو به أم كلثوم عام ١٩٥٦م، وفي عام ١٩٦٠م أصدر الرئيس جمال عبد الناصر القرار الجمهوري رقم (١٤٣) باتخاذ هذا النشيد سلاًماً وطنياً لمصر. يقول جاهين:

والله زمان يا سلاحي
اشتقت لك في كفاحي
انطق وقول أنا صاحي
يا حرب والله زمان
والله زمان ع الجنود
زاحفه بترعد رعوذ
حالفه تروخ لم تعوذ
إلا بنصر الزمان
هَمّوا وضمّوا الصفوف
شيلوا الحياه ع الكفوف
ياما العدو راح يشوف

منكم في نار الميدان

(إلى آخر كلمات هذا النشيد).

وتأتي حرب أكتوبر المجيدة ١٩٧٣م لتمحو من ذاكرة المصريين ما خلفته نكسة ١٩٦٧م من معاني الانكسار والضعف، ولتعيد من جديد بث روح الانتماء والاعتزاز بقيمة الوطن في الوجدان الجمعي للشعب المصري. وهنا يصدر الرئيس الراحل أنور السادات القرار الجمهوري رقم (١٤٩) لسنة ١٩٧٩م بتعديل السلام الجمهوري إلى «نشيد بلادي»، وهو من كلمات محمد يونس



نحن حربٌ وسلامٌ
وفداك يا بلادي
سوف تحظى بالمرام
باتحادهم واتحادي
بلادي بلادي بلادي
لك حُبِّي وفؤادي

الشعر الوطني وتجسيد معنى الافتخار بالوطن:

كان الشعر الوطني رافدًا محوريًا في تشكيل وجدان المصريين نحو الاعتزاز بمصريتهم، والتغني بأمجاد الوطن وأبنائه؛ والأمثلة على ذلك كثيرة، منها: قصيدة «أنا المصري كريم العنصرين» التي كتبها بيرم التونسي، ذلك العاشق لمصر وشعبها، ولحنها وغناها سيد درويش عام ١٩٢١م. يقول فيها بيرم:

أنا المصري كريم العنصرين
بنيت المجد بين الهرمين
جدودي أنشأوا العلم العجيب
ومجرى النيل في الوادي الخصيب
لهم في الدنيا آلاف السنين
ويفنى الكون وهما موجودين



تعالوا نشيدُ مصنعًا ربَّ مصنعٍ
يُدرّ على صنّاعنا المغنمَ الوفرا
تعالوا لنمحو الجهلَ والعِللَ التي
أحاطت بنا كالسيلِ تغمُرنا غمرا

ويعزّز الشعر الوطني قيم الانتماء والاعتزاز
بالوطن وبثّ روح الوطنية والفداء؛ فتصبح مفردات
الوطن كلها مقدسات تستحق أن يُقسّم بها
الشاعر عبد الرحمن الأبنودي، فيكتب لنا «أحلف
بسمائها وبترابها»، ويلحنها كمال الطويل، ويغنيها
عبد الحليم حافظ عام ١٩٦٧م؛ للخروج من شعور
الانهزامية والانكسار الذي أصاب المصريين بعد
١٩٦٧م. يقول الأبنودي:

أحلف بسمائها وبترابها
أحلف بدروبها وأبوابها
أحلف بالقمح وبالمصنغ
أحلف بالمادنة وبالمدفع
بولادي.. بأيامي الجايئة
ما تغيب الشمس العربية
طول ما أنا عايش فوق الدنيا
(إلى آخر هذه الأغنية التي ما زالت تُردّد في كل
مناسباتنا الوطنية حتى الآن)



ويفجّر صمود الشعب المصري مع جيشه في
صدّ العدوان الثلاثي معاني الفداء والتضحية من
أجل الوطن، واستخلاص معاني الوحدة والتكاتف
خاصة جيل الشباب من أجل البناء والتشييد في
كل ربوع الوطن؛ فيكتب لنا إبراهيم ناجي رائعه
(أجل إن ذا يوم لمن يفتدي مصرًا) عام ١٩٥٨م،
ويلحن كلماتها رياض السنباطي، وتشدو بها
أم كلثوم. يقول ناجي:

أجل إن ذا يوم لمن يفتدي مصرًا
فمصرُ هي المحرابُ والجنةُ الكبرى
أجل إن ماء النيل قد مرّ طعمه
تناوشه الفتاك لم يدعوا شبرا
فهلاً وقفتم دونها تمنحونها
أكفًا كماء المزنِ تمطرها خيرا
سلامًا شباب النيل في كلّ موقفٍ
على الدهر يجني المجد أو يجلبُ الفخرا
تعالوا فقد حانتْ أمورٌ عظيمةٌ
فلا كان منا غافلٌ يصمُ الغصرا
شبابُ نزلنا حومةَ المجدِ كلنا
ومَن يغتدي للنصر ينتزعُ النصرا
سلامًا شباب النيل في كلّ موقفٍ
على الدهر يجني المجد أو يجلبُ الفخرا
تعالوا نشيدُ ملجأ، ربّ ملجأ
يضمُّ حُطامَ البؤيس والأوجة الصفرا
تعالوا نقل للصعبِ أهلاً فإننا
شبابُ أَلِفْنَا الصعبِ والمطلبِ الوعرا
شبابُ إذا نامت عيونُ فإننا
بَكْرُنَا بُكورَ الطيرِ نستقبلُ الفجرا

الشعر الوطني وبث الثقة بالنفس:

ويستمر الشعر الوطني شاحداً لهمم المصريين جميعاً: جيشاً وشعباً، في هذه الفترة الحساسة من تاريخ الوطن من ١٩٦٧م - ١٩٧٣م؛ فيكتب لنا الشاعر محمد حمزة:

فدائي فدائي فدائي

أهدي العروبة دمائي

وأموت أعيش ما يهمني

وكفاية أشوف علم العروبة باقي

وسط المخاطر هناك مكاني

والنصر عمره ما كان أماني

جوه المواقع بين المدافع

وسط القنابل أمسك أقاتل

لو مت يا أمي ما تبكيش

راح أموت علشان بلدي تعيش

افرحي يا أمي وزفيني

وفي يوم النصر افتكريني

وإن طالت يا أمي السنين

خلي إخواني الصغيرين

يكونوا زي فدائيين

ويكتب لنا الشاعر أحمد شفيق كامل:

خلي السلاح صاحي

لو نامت الدنيا

صاحي مع سلاحي

سلاحي في إيديا

نهار وليل صاحي (إلى آخره)

وغيرها من الأغاني الوطنية في هذه الفترة؛ لتمثل الأغنية الوطنية سبباً قوياً من أسباب

بث الثقة بالنفس في الجندي المصري، وفي نفوس المصريين نحو جيشهم؛ ليحقق الشعب كله معادلة التحول من حالة الهزيمة المعنوية التي أصابته إلى حالة نصر حقيقي؛ يتشح الجميع فيها بثياب العزة والكرامة، ومعاني الاعتزاز بقيمة الوطن.

الشعر الوطني والتغني بانتصارات الوطن:

ومع ملحمة الانتصار الكبرى التي جسدها الجيش المصري في حرب أكتوبر ١٩٧٣م تتناغم القصيدة الوطنية مع الحس الوطني المتدفق باستعادة الكرامة والأرض؛ فتنسب قرائح الشعراء ليجسدوا لنا حالة من تعانق الكلمة المكتوبة المغناة مع الحس الوطني الأصيل الذي يمتلأ فخاراً وعزاً؛ فيكتب لنا مع الساعات الأولى لحرب أكتوبر الشاعر عبد الرحيم منصور، ويلحنها بليغ حمدي:

بسم الله، الله أكبر بسم الله، بسم الله

بسم الله، أدن وكبر بسم الله، بسم الله

نصرة لبلدنا بسم الله، بسم الله

بايدين ولادنا بسم الله، بسم الله

وأدان ع المدينة بسم الله، بسم الله

بيحي جهادنا بسم الله، بسم الله

وقول يا رب النصر تكبر (إلى آخره)

وتكتب لنا الشاعرة نبيلة قنديل (رايات النصر)، وهي أيضاً من الأغاني الوطنية المتجددة في كل مناسباتنا الوطنية حتى الآن. تقول قنديل:

رايعين رايعين

شايلين في إيدنا سلاح

راجعين راجعين

رافعين رايات النصر

سالمين سالمين

حالفين بعهد الله

نادرين نادرين

واهبين حياتنا لمصر.. رايات النصر

وتمجّد الأغنية الوطنية مشاعر حب الوطن
والاعتزاز بأبنائه الأقوياء المنتصرين؛ فيكتب لنا
محمد حمزة، وتغني شادية، بألحان بليغ حمدي:

يا حبيبتي يا مصر

يا بلادي يا أحلى البلاد يا بلادي

فداك أنا والولاد يا بلادي

بلادي يا بلادي

يا حبيبتي يا مصر.. يا مصر

ما شَفَش الأمل.. في عيون الولاد..

وصبايا البلد

ولا شاف العمل.. سهران في البلاد

والعزم اتولد

ولا شاف النيل في أحضان الشجر

ولا سمع مواويل في ليالي القمر

أصله معداش على مصر

يا حبيبتي يا مصر يا مصر

ما شَفَش الرجال.. السمر الشداد

فوق كل المحن

ولا شاف العناد.. في عيون الولاد

وتحدى الزمن

ولا شاف إصرار.. في عيون البشر

بيقول أحرار.. وللازم ننتصر

أصله معداش على مصر

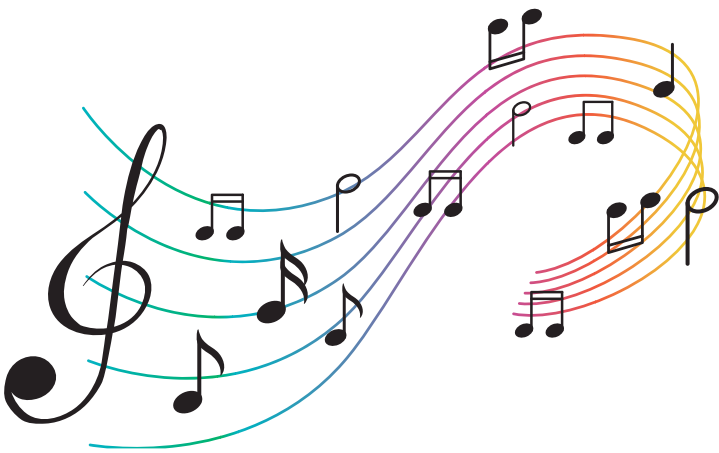
يا حبيبتي يا مصر.. يا مصر

وغيرها من الأغاني الوطنية الملهمة لمعاني
الاعتزاز والافتخار بالوطن وأمجاد وانتصاراته.

وختامًا فلا شك أن للشعر الوطني المغنّي
بنوعيه (الفصيح والعامي) دورًا مهمًا في ترسيخ
معنى الوطنية والوطن؛ بكل مفرداته من أرض،
وسماء، وشعب، وجيش... إلخ، وهذا يستتبع منا
إحياء الشعر الوطني المصري ليغرس في نفوس
الأجيال الشابة التي لم تعيش لحظات الانكسار
والانتصار أعوام ١٩٥٦، ١٩٦٧، ١٩٧٣م معاني الاعتزاز
بوطنهم وتاريخه وانتصاراته، والعمل على بناء
نهضته الحديثة.

ولا شك أن توالي التحديات الراهنة وتزايدها يقتضي
المزيد من تعزيز الهوية الوطنية لتكون نبراسًا
يضيء الطريق لمتابعة مسيرة التطوير والتنمية
التي بدأتها الدولة المصرية في الوقت الراهن في
كل أرجاء مصر المحروسة، وعلى كل المستويات
السياسية والاقتصادية والاجتماعية، خاصة في
ظل الانفتاح الثقافي الذي تشهده مختلف الدول
مع تداعيات العولمة التي ألقت بتأثيراتها على حياة
الشعوب المختلفة.

وحتى نعمل على تفعيل تعزيز الهوية الوطنية لدى
أبنائنا الطلاب من المراحل الدراسية المختلفة؛
فإنه يجب الاهتمام بالمقررات الدراسية التي تنمي
روح الوطنية لديهم لغرس الحس الوطني في
نفوسهم، والعمل على إلزام المدارس الأجنبية
بالنشيد الوطني في طابور الصباح؛ لأن ذلك من
شأنه حماية الهوية الثقافية وتعزيزها.





الهوامش والمراجع

- (١) رجعت في تاريخ النشيد (السلام) الوطني إلى الموقع الرسمي لرئاسة الجمهورية، ورابطها: <https://www.presidency.eg/ar>
- (٢) ملحوظة: اختصرت الأناشيد والأغاني الوطنية: كي لا يطول المقال، خاصة أن غالبية هذه الأناشيد والأغاني محفورة في وجداننا جميعًا، وتكفي الإشارة لمستهلها حتى تستدعي بقيتها مخيلتنا الجمعية.

تثوير الخطاب الشعري وتحولات الموقف: القصيدة الكلاسيكية نموذجًا

د. هشام زغلول

مدرس النظرية والنقد الأدبي بقسم اللغة العربية بكلية
الآداب - جامعة القاهرة، وخبير بمجمع اللغة العربية المصري



قال: «إننا لا نعرف شعراً يرويه الناس، ويقال إنه يعني قائله وحده؛ لأن شعر النفس يعني كل نفس، والشعر الذي لا يعني قُرَّاءَه لا يستحق أن يُنظَّم، وما من شعر يُنظَّم إلا وهو بهذا المعنى شعر اجتماعي؛ لأنه يبين عن حالة المجتمع. ويؤثر فيها»^(٣). فالأدب ثائر بالضرورة: بحكم أنه يكشف عن تناقضات الواقع ويمهّد الطريق للمستقبل، والأدب الذي لا يقوم بهذا الدور يكشف عن سطحية في الإحساس، أو عن زيف فيه، وهو بالضرورة أدب غير جيد، فنحن لا نضع مقياساً لمدى ثورية الأديب إلا مدى عمق إحساسه وتعبيره بصدق عما يُحسُّه^(٤).

وتبقى المعضلة العملية ماثلة في أن الشاعر الملتزم حين يواجه قضية مصيرية كبرى، يتعين عليه أن يتخذ موقفاً دقيقاً «يحقق توازناً معقولاً بين ما تتطلبه مواقف هذه القضية من حرارة في القول، وحماسة في التعبير، ونبرة عالية في الإيقاع، وما يتطلبه الفن من عمق»^(٥). فالأديب المُجيد يكون ذا وعي وبصيرة وقدرة خلاقة تجعله ينفذ إلى أغوار المجتمع يبحث عن مشكلاته، ويفترض الحلول لها بعزم قوي وإرادة جبارة، صادرتين عن عمق نفسية الأديب^(٦). فبؤن شاسع بين أن يصدر الشاعر الملتزم سياسياً عن صدق كافٍ يطبع شعره بروحه وأنفاسه، ويحمله ببصمته الخاصة، وبين أن يلوكه مسخاً باهتاً عديم الجدوى؛ فهذا شاعر وذاك شاعر، وشتان بين اليزيديين في الندي،

إن تكن نظرية الشعر موزعة على محاور ثلاثة؛ أولها الماهية وثانيها الأداة وثالثها الوظيفة، فإن قراءتي هذه تشتبك بالأساس مع المحور الثالث والأخير منها؛ أعني وظيفة الشعر أو مهمته. وغير خافٍ أن مبحث الوظيفة لا يجافي الماهية؛ بل هو تجلٌّ مباشر لها، كما لن تبعد عنه الأداة؛ فهي التجسيد الجمالي له. وإذا تقرر هذا أدركنا لماذا كان الشعر العربي الحديث والمعاصر - في كل طور من أطواره - يعيد نسج تلك الثلاثية مجتمعة: من حيث كونها متلازمة يحيلنا بعضها إلى بعض.

وجلّ أن قراءة كهذه تُسلّم ضمناً بمقولة الالتزام، خروجاً من جدل طال الحديث فيه، حتى استغرق الأوساط النقدية في عهد مضى، ولم يعد ثَمَّ مسوغ منهجي لمساءلته في ضوء نقيضه المنحاز لأدب البرج العاجي؛ إذ بات جلياً بالقدر الذي لم تبق معه حاجة إلى إعادة القول وإبدائه. ومعلوم أن مقياس الالتزام ينطلق من أن «لكل شاعر كبير رسالة ينطوي عليها، يشعر بها في داخله كأنها سبب وجوده، ويعيها في إبداعه كأنها العلة الأولى التي يصدر عنها هذا الإبداع»^(٧). وليس من الصحة في شيء ما يقال من أن الأديب يكتب لنفسه؛ ذاك أن الجهد المشترك بين الكاتب والقارئ هو الذي يؤدي إلى إظهار الموضوع المعين والمتخيّل، الذي هو نتاج الفكر؛ ومن ثَمَّ يمكننا القول إنه «لا وجود للفن إلا من أجل الآخرين أو بواسطتهم»^(٨) ولعل هذا ما انتبه إليه الأستاذ العقاد بذكاء حين

سياسيات القصيدة الكلاسية.. بين شوقي وحافظ

وحافظ

لنا في سياق كهذا أن نتلمس ضلال تلك المفارقة الحادة -المهيمنة على مجمل خطاب الكلاسيين الشعري- في سياسيات شوقي وحافظ. وتستمد تلك الزاوية مشروعيتها باعتبارها الوتر الشجي الذي أوسعنا عليه عزفًا؛ فبعد طويل تحنّت في محرابهما، تراءى لي أن ثمة أرضًا بكرًا -من سياسيات هذين الشاعرين- لم تطأها بعد قدم، وكان عليّ -والحالة تلك- أن أكتننها لأقف معها على نمط من النقد السياسي اللاذع -للقصير والإنجليز- كان شوقي فيه يتمثل بالطبيعة ويتقنّع بالتاريخ، بينما كان صنوه حافظ يتعالى على الواقع المؤلم بمفارقات حادة، أو زفرات مكلومة يودعها طي مُكتماته السياسية.

ولما كان الهدف الرئيس لهذه القراءة اكتناه النصّ الشعري السياسي بمعزل عن الأحكام المسبقة، كان عليّ أن أحدد بدقة المادة السياسية التي يمكن أن تُخضعها لقراءة كهذه من واقع ديواني الشاعرين. وباستشراف النصّ السياسي -لا غير- يجتمع في أيدينا أربعة آلاف بيت لشوقي، وثلاثة آلاف أخرى لحافظ، قابلة لأن نخضعها جميعًا لسائر تقنيات التحليل الجمالي. مع الأخذ في الاعتبار، أنني أرفض تجزئة شعرهما إلى (وطني) و(سياسي)؛ لأنها بالفعل «تجزئة غير صحيحة تؤدي إلى تمزيق القصيدة الواحدة أحيانًا إلى أشلاء هزيلة؛ فكثيرًا ما يتداخل المساران في القصيدة الواحدة تداخل السدى واللحمة»^(٨).

أقول هذا لأشير بداءة إلى أنه لا يحسن بنا في سياق تحليل سياسيات هذين الشاعرين أن نقف وفقط عند حدود ما عالجه شعرهما من القضايا السياسية البارزة والأحداث الكبرى (حادثة دنشواي - ثورة ١٩١٩ - وفد ملنر - تصريح ٢٨ فبراير... إلخ)؛ بل علينا أن نفتح على آفاق أرحب من الشعر

وما كل من حمل السلاح مقاتل!

وإذا كان أحد الاتجاهات الحديثة يؤكد نفع الشعر وجدّيته على أساس أن الشعر يحمل معرفة، أو بالأحرى نوعًا خاصًا منها، فإن هذا لا يعفيه من أن يوفّر لنفسه قدرًا من الجمال، يدخله في غمار الفن، بقدر ما يبعده عن الوعظ الجاف أو التأريخ المحض، ويكاد أرسطو يؤدي مثل هذا المعنى في مقولته الشهيرة: «الشعر أكثر فلسفية من التاريخ»^(٩). فالشعر كائن متمرد لا يشفع له عن ذويه وسدنته شيء غير ما ينطوي عليه من مائية وعذوبة وصدق وشاعرية. بالغًا ما بلغ من نبل الغاية وشرف المقصد وجمعية الهدف. ولقد عانى الشعر العربي ردًا من الزمن نير المناسبات، التي يجرد الشعراء فيها من أنفسهم مؤرخين تارة ووعاظ تارة أخرى، وذاك جرم بالغ، تولى نفر منهم كبره، وأعانهم عليه قوم آخرون!

على أن هذه القراءة ستكتفي باستجلاء تثوير الخطاب الإحيائي ورصد تحولات الموقف الكلاسي؛ قناعة مني بأن القصيدة الكلاسية تمثل مرحلة مفصلية في تاريخ الشعرية العربية؛ من حيث كون الشاعر الإحيائي ابن لحظة معرفية وحضارية وسياسية مغايرة لما هي مشدودة إليه عينه باستمرار، من ذلك الماضي السحيق الذي يسعى جاهدًا لاستعادته. ومن ثمّ، بدا ذلك الشاعر الإحيائي وكأن جوانحه تنطوي على مشاعر ملتبسة وعواطف مركبة، جعلت أدواته الشعرية مرتبهة بماضيه، بقدر ما كانت رؤاه ومواقفه وفيّة لحاضره.



الحركة النقدية الناشئة حولهما ورد العلل لأسبابها ومسبباتها إلا في ضوء نظرية الشعر الإحيائية التي يدينان بها، وكذا المصادر الفنية: سواء تلك التي اشتركا في النهل منها، أو التي انماز ببعضها أحدهما عن الآخر.

على أنه من بين جملة المحاور الموضوعية التي رصدتها في شعرهما السياسي -بنسبها الإحصائية آنفة الذكر- يروقني في هذا المقام الاكتفاء فقط بإضاءة منحى طريف منها: أخصه عند حافظ بالمُكْتَمَات السياسية، وعند شوقي بالنقد السياسي، لخفاء حقيقة هذين المسارين على كثير من المعنيين بشعرهما، ولرهافة الظلال السياسية والشحنات الوطنية المضمنة فيهما. فعادة ما تكون للشاعر الملتزم سياسيًا رؤية سياسية تصدر عن ضميره الوطني، وحين يحال بين الشاعر وبين التعبير عن تلك الرؤية لسبب أو لآخر فإن ربة الشعر لا تعيها الحيلة في أن تجد له متنفسًا يستودعه تلك الرؤية الصادقة، التي بها يجد ضميره الوطني مستراحه بمعزل عن «سيف المعز وذهبه»!



القومي والنزعة التركية والخلافة العثمانية، وما تفرع عنهما من المطالبة بالدستور، الذي تنكّر له بعض خلفائها وتبناه آخرون، بالإضافة إلى ما يتصل بالقادة والزعماء الوطنيين من مدائح ومراثٍ سياسية بالضرورة، فضلًا عن الموجات السياسية العارضة التي وردت في تضاعيف قصائد غير سياسية الموضوع بحكم هيكل النص الإحيائي -القائم على التجاور- الذي لا يجد في هذا المزج الموضوعي غضاضة: بل يغتنم الفرصة لتحقيقه متى سنحت؛ فيما يشبه الوثبة الشعورية.

وبلغة الإحصاء لنا أن نلمس كيف تدرجت المحاور الموضوعية في سياسيات «شوقي» من حيث الشيوخ على هذا النحو: الرثاء السياسي (١٢٠ بيت بنسبة ٣٣,٥%)، النزعة التركية (٦٥٨ بيتًا بنسبة ١٨,٤%)، النقد السياسي «التقنّع بالتاريخ» (٦٥٣ بيتًا بنسبة ١٨,٢%)، الوقائع السياسية (٤٥٨ بيتًا بنسبة ١٢,٧%)، النقد السياسي «التمثيل بالطبيعة» (٣٥٤ بيتًا بنسبة ٩,٩%)، الحس القومي (١٩٤ بيتًا بنسبة ٥,٥%)، الهجاء السياسي (٦٧ بيتًا بنسبة ١,٨%).

وقد التقت سياسيات «حافظ» مع «شوقي» في تصدّر «الرثاء السياسي» وإن بنسبة أقل (٥٦٥ بيتًا بنسبة ٢٣,٥%)، وبعده جاءت «الوقائع السياسية» (٤٣٦ بيتًا بنسبة ١٧,٩%)، ثم «النزعة العلوية» (٣٧٤ بيتًا بنسبة ١٥,٣%)، و«المديح السياسي» (٣١٠ أبيات بنسبة ١٢,٧%)، و«النزعة التركية» (٢٧١ بيتًا بنسبة ١١,١%)، و«الحس القومي» (٢٤٧ بيتًا بنسبة ١٠,١%)، و«المُكْتَمَات السياسية» (٢٣١ بيتًا بنسبة ٩,٤%). وبهذا تكون سياسيات «حافظ» متسقة مع نظيرتها لدى «شوقي» في المرتبة الأولى والمرتبة قبل الأخيرة.

وهكذا اتحدت الموضوعات والقضايا السياسية التي عاينها الشاعران كلاهما، في حين أن موقفهما منها قد التقى وافترق، تمامًا مثل معالجتهم الفنية لها، التي التقت هي الأخرى حينًا وافتترقت أحيانًا. وقطعًا لا يمكننا فك كثير من التباسات

وقد كان «شوقي» و«حافظ» ذوي رؤية نقدية للواقع السياسي المأزوم إبان الاحتلال البريطاني، الذي كانت مصر واقعة في شركه، بيد أن مكان «شوقي» من القصر لم يسمح له أن ييوح بدخائله على سجيته، كما أن شظف العيش لم يكن يسمح لحافظ أن يضحى بوظيفة دار الكتب. ولم يكن أمامهما -والحالة تلك- سوى أن يُعبّرا عن رؤيتهما بما لا يضر بأيهما، كلٌّ على طريقته الخاصة؛ فأثر «حافظ» ما يمكن اعتباره من قبيل شعر «المُكتمات»، بينما اهتدى «شوقي» لضرب شفيف من النقد السياسي مغلف بالأمثولة، مُوشِّح بالقناع؛ على النحو الآتي بيانه:

١- المُكتمات السياسية في مدونة «حافظ»:

كان «حافظ» ينقد الأوضاع السياسية القائمة إبان الاحتلال فيما يشبه زفرات المكلوم، لكنه كان يستلهم مبدأ التقية؛ فينشر القصائد التي من هذا الضرب مجهولة النسبة، أو في شكل منشورات سرية^(٩)، وقد لا ينشرها في حينها أو لا ينشرها أصلاً، كما هي الحال في كثير من القصائد التي نُشرت بعد المعاش أو بعد وفاته.

والحق أنني حين حصرت القصائد التي من هذا القبيل، وجدتها غير قليلة، ودالة جداً على صياغة رؤية حافظية واعية تجاه الواقع السياسي الذي تعايش معه مُكرّها لا بطلاً، حتى إذا ما خلع عن كاهله ريقة الوظيفة بعد المعاش (١٩٣٢) كتب مطولة بعنوان «في شؤون السياسة»^(١٠) لم يُعثر منها سوى على سبعة عشر بيتاً؛ يقول فيها (من الكامل):

قَدْ مَرَّ عَامٌ يَا سُعَادُ وَعَامٌ

وَابْنُ الْكِنَانَةِ فِي جِماهُ يُضامُ

صَبَّوْا الْبَلَاءَ عَلَى الْعِبَادِ فَنِصْفُهُمْ

يَجِبِي الْبِلَادَ وَيَنْصَفُهُمْ حُكَّامُ

أَشْكُو إِلَى قِصْرِ الدُّبَارَةِ مَا جَنَى

«صِدْقِي» الْوَزِيرُ وَمَا جَبَى «عَلَّامُ»

قُلْ لِلْمُحَايِدِ هَلْ شَهِدَتْ دِمَاعُنَا

تَجْرِي وَهَلْ بَعْدَ الدِّمَاءِ سَلَامُ

ثم هو يستندرك على نفسه ما سبق أن نادى به «عباس حلمي الثاني» في موالة القوم الكرام؛ فيقول بعدما أثقلته تجارب الأيام، وتخفف من تلك الأوهام (من الكامل):

لَمْ يَبْقَ فِينَا مَنْ يُقْمِي نَفْسَهُ

بِوَدَادِكُمْ؛ فَوَدَادُكُمْ أَحْلَامُ

أَمِنْ السِّيَاسَةِ وَالْمُرُوءَةِ أَنَّنَا

نَشْقَى بِكُمْ فِي أَرْضِنَا وَنُضَامُ

إِنَّا جَمَعْنَا لِلْجِهَادِ صُفُوفَنَا

سَنَمُوتُ أَوْ نَحْيَا وَنَحْنُ كِرَامُ

ويبدو أن هذه الرغبة الدفينة كانت حبيسة مُكتمات حافظ منذ أمد بعيد، حتى لنجد المعنى ذاته يتكرر في مقطوعة بعنوان «ثمن الحياة»^(١١) (نُشرت لاحقاً في ٤ أبريل ١٩٣٢): يقول (من الوافر):

لَقَدْ طَالَ الْجِيَادُ وَلَمْ تَكْفُوا

أَمَا أَرْضَاكُمْ ثَمَنُ الْجِيَادِ

فَلَيْسَ وَرَاءَكُمْ غَيْرُ التَّجَنِّي

وَلَيْسَ أَمَانُنَا غَيْرُ الْجِهَادِ!

وأيضاً في قصيدته إلى المندوب السامي^(١٢) (نُشرت في ١١ مارس ١٩٣٢) التي يقول فيها (من الوافر):

كَشَفْنَا عَنْ نَوَايَاكُمْ فَلَسْتُمْ

وَقَدْ بَرَّخَ الْخَفَاءُ مُحَايِدِنَا

سَنُجْمِعُ أَمْرَنَا وَتَرْوَنَ مِنَّا

لَدَى الْجَلِيِّ كِرَامًا صَابِرِينَ

صبري» من الامتيازات الأجنبية (١٩١١)، التي منحها الدول الشرقية للأوروبيين فقابلوها بالغدر والعقوق واتخذوها وسيلة للعدوان على هذه الدول، في قول صبري (من الخفيف):

ويَحْهم ما لصنْعهم أبطر القو
م فعَقُوا ما كان من إحسانٍ؟
ولماذا تمخَّض السِّلْم عن حر
بٍ لظاها يشوي الوجوه عَوانٍ؟
منحٌ قد بُذِرَ في شَرٍّ أيدٍ
كُنْ - مذكُنْ - منبت الكفران

٢- النقد السياسي في مدونة «شوقي»:

حال طموح «شوقي» الأدبي بينه وبين تدبيح مُكْتَمات كتلك التي لاز بها صنوه «حافظ»: فهذته شخصيته المعقدة وملكته المركبة لضرب من النقد السياسي البالغ الطرافة، أتصور أنه أفضل ما كتب شوقي من الشعر السياسي. وإذا كان شوقي يرى أن «الشعر ابن أبوين»: يقصد الطبيعة والتاريخ، فقد كان وفياً لهذه المقولة حين سبك هذا اللون من شعره في هذين الشكلين: وهما:

أ- التمثيل بالطبيعة:

من شعر شوقي المدرج في باب الحكايات وغيره رصدت من هذا الضرب طرقاً ليس بالقليل، يطالعه متأمل ديوانه تحت عناوين شتى: منها «الصيد والعصفورة»^(١٧)، «النعجتان»^(١٨)، «الديك الهندي والدجاج البلدي»^(١٩)، «الأفعى النيلية والعقربة الهندية»^(٢٠)، «مملكة النحل»^(٢١)، «بين الحجاب والسفور»^(٢٢)، «الأسد والثعلب والعجل»^(٢٣)، «أمة الأرانب والفيل»^(٢٤)، «الأسد ووزيره الحمار»^(٢٥)، «الثعلب والديك»^(٢٦)، «النعجة وأولادها»^(٢٧)، «الكلب والقط والفأر»^(٢٨)، «سليمان والهدهد»^(٢٩).

وواضح من مجرد العناوين أن شوقي كان واعياً للغاية بأنه يقيم عالماً موازياً، فيما يشبه الأمثلة،

وترتفع نبرة التهديد في قصيدة «إلى الإنجليز وجلأنهم عنها»^(٣٠) (التي نُشرت في ٢٨ أبريل ١٩٣٢): يقول (من الخفيف):

فَاتَّقُوا غَضَبَةَ الْعَوَاصِفِ إِنِّي
قَدْ رَأَيْتُ الْقَصِيرَ أَمْسَى وَخِيماً
وأيضاً في مقطوعة بعنوان «الحياد الكاذب»^(٣١) يقول (من مجزوء الكامل):
الْحَرْبُ أَرْوَحُ لِلنَّفُوسِ
مِنَ الْحِيَادِ الْكَاذِبِ

وهكذا كانت الحرب هي الحل الوحيد في رأيه، بعدما يئس من وعود الإنجليز ومماطلاتهم التي تهكّم بها في نتفة بعنوان «جلاء الإنجليز عن مصر»^(٣٢) قائلاً (من السريع):

كَمْ حَدَّوْا يَوْمَ الْجَلَاءِ الَّذِي
أَصْبَحَ فِي الْإِبْهَامِ كَالْمَحْشَرِ
وَسَلَّ قَوْمُ الظَّيْشِ مِنْ جَهْلِهِمْ
كِدْبَةً إِبْرِيلَ لِأُكْتُوبِ

ولا يقف نقد حافظ في هذه المُكْتَمات على نقد القوى الخارجية/ الأجنبية، بل يجنح في قصيدة «الامتيازات الأجنبية»^(٣٣) لغير قليل من جلد الذات الجمعية؛ فيقول (من مجزوء الوافر):

سَكْتُ فَأَصْغَرُوا أَدْبِي
وَقُلْتُ فَأَكْبَرُوا أَرْبِي
وَمَا أَرْجُوهُ مِنْ بَلَدٍ
بِهِ ضَاقَ الرِّجَاءُ، وَبِي
وَهَلْ فِي مِصْرَ مَفْخَرَةٌ
سِوَى الْأَلْقَابِ وَالرُّتَبِ

ولنا أن نلاحظ كيف يلتقي «حافظ» في هذه القصيدة مع موقف صنوه الكلاسي «إسماعيل

مَتَّ مِنْ حَبَّةٍ بُرٍّ
أَحَدَتْ فِي الصَّدْرِ غَلَّةً
فَإِذَا سَلِيمَانُ قَائِلًا:

مَا أَرَى الْحَبَّةَ إِلَّا
سُرِقَتْ مِنْ بَيْتِ نَمَلِهِ
إِنَّ لِلظَّالِمِ صَدْرًا
يَسْتَكِي مِنْ غَيْرِ عِلَّةِ

وحيال تلك الإيماءات الدالة سيبدو من السذاجة
بمكان أن نتعامل مع مثل هذه النصوص
السياسية بمنظور قرائي قاصر: فنقف بها عند
حدود التعليم والقص والتسلية! فثُمَّ نزعاً أبعد
مرمى من هذا كله، وهي ذاتها النزعة التي لن
تُعْجِزَ متلمسها طلباً إن توخاها في عمل مثل
«كليلة ودمنة»^(٣٢)، التي هي ذروة التمثيل الكنائي في
الثقافة العربية، والتي لا نستبعد كونها أحد مصادر
شوقي في هذه الأمثولات Allegories.

ب- التقنُّع بالتاريخ:

كان للتاريخ حضوره الطاغي في شعر «شوقي»
عامة وفي سياسياته خاصة: فهو المسرح الثاني
الذي لعب فيه «شوقي» دور الناقد السياسي من
طرف خفي، وقد أحسن شحن المحتوى السياسي
والرؤى التي يتبناها في أقنعة التاريخ: التاريخ
الفرعوني على وجه الدقة. ويمكننا أن نقف -في
هذا السياق- على عدد غير قليل من تجليات النقد
السياسي الخفي الذي تقنَّع فيه «شوقي» بمختلف
الأقنعة التاريخية: في قصائد مثل «أبو الهول»^(٣١)،
«توت عنخ آمون»^(٣٢)، «توت عنخ آمون وحضارة
عصره»^(٣٣)، «أنس الوجود»^(٣٤)، «كبار الحوادث في
وادي النيل»^(٣٥)، «تمثال نهضة مصر»^(٣٦)، «توت عنخ
آمون والبرلمان»^(٣٧). وفي هذه القصيدة الأخيرة
يقول (من الرجز):

فضلاً عن المعجم ذي الظلال السياسية الذي كان
يستخدمه في تلك الحكايات. ولأن الرمز العظيم لا
يُذَّ أن ينطوي على وضوح أعظم؛ فلنا أن نتلمَّس
شارة هذه الظلال في كلمات من قبيل: «الأمة»
و«الأوطان» و«الرعية» و«الخصم»، في نحو قوله:

وَهَلَكَ الْفِيلُ الرَّفِيعُ الشَّانِ
فَأَمْسَتْ الْأُمَّةُ فِي أَمَانِ
فَقَالَ مَهْلًا يَا بَنِي الْأَوْطَانِ
إِنَّ مَحَلِّيَ لِمَحَلِّ الثَّانِي

وقوله:

رَأَيْ الرِّعْيَةَ فِيكُمْ
مِنْ رَأْيِكُمْ فِي الْجَمَارِ

وقوله:

مَنْ مَلَكَ الْخَصْمَ وَنَامَ عَنْهُ
يُصْبِحُ يَلْقَى مَا لَقِيتَ مِنْهُ

وهو ما يتأكد لنا حين نلج عالم هذه النصوص
الرجيب: فما هو الهدهد في حوارية كاشفة يشكو
لسليمان قائلاً:



متفرع عن هذا المحور، كان شوقي فيه يجمع بين التمثيل بالطبيعة والتفنُّع بالتاريخ كليهما؛ كما هي الحال في قصيدة «البحر الأبيض»^(٣٨) التي نظمها بالإسكندرية في صيف (١٩٣١)، وفيها يقول (من الخفيف):

وَعَشِيْنَاكَ سَاعَةً تَنْبُشُ الْمَا
ضِي نَبْشًا وَتَقْتُلُ الْأَمْسَ فِكْرًا
وَفَتَحْنَا الْقَدِيمَ فِيكَ كِتَابًا
وَقَرَأْنَا الْكِتَابَ سَطْرًا فَسَطْرًا
وَنَشَرْنَا مِنْ طَيِّهِنَ اللَّيَالِي
فَلَمَحْنَا مِنْ الْخَضَارَةِ فَجْرًا
وَرَأَيْنَا مِصْرًا تُعَلِّمُ يُونَانَ،
وَيُونَانَ تَقْبِسُ الْعِلْمَ مِصْرًا
تِلْكَ تَأْتِيكَ بِالْبَيَانِ نَبِيًّا
عَبَقْرِيًّا، وَتِلْكَ بِالْفَنِّ سِحْرًا
ويقول:

سَيِّدَ الْمَاءِ كَمْ لَنَا مِنْ صَلَاحٍ
وَعَلِيَّ وَرَاءَ مَا بَكَ ذِكْرِي
كَمْ مَلَأْنَاكَ بِالسَّفِينِ مَوَاقِيرَ
كَسَمَّ الْجِبَالِ جُنْدًا وَوَفْرًا
شَاكِيَاتِ السِّلَاحِ يَخْرُجْنَ مِنْ مِصْرٍ
بِقَلُومَةٍ وَيَدْخُلْنَ مِصْرًا

وختامًا، للقارئ المتأمل أن يفتن إلى أن سياسيات شوقي وحافظ جاءت متنسقة -إلى حد بعيد- مع نظرية الشعر الإحيائية: ماهية وأداة ووظيفة. وكيف أن مبحث الوظيفة -أو المهمة- لا ينفك عن ضلعي المثلث الآخرين: أعني الماهية والأداة، على نحو يضفر ثلاثتها في نسيج متآزر، بما يشكل في مجمله معالم نظرية الشعر الإحيائية، ويبدو

سَافِرَ أَرْبَعِينَ قَرْنًا عَدَّهَا
حَتَّى أَتَى الدَّارَ فَالْفَى عِنْدَهَا
إِنْجِلِيرًا وَجَيْشَهَا وَلُورَدَهَا
مَسْلُولَةً الْهِنْدِيَّ تَحْمِي هِنْدَهَا
قَامَتْ عَلَى السُّودَانِ تَبْنِي سَدَّهَا
وَوَزَكَرَتْ دُونَ الْقَنَاةِ بَنَدَهَا
فَقَالَ وَالْخَسِرَةُ مَا أَشَدَّهَا
لَيْتَ جِدَارَ الْقَبْرِ مَا تَدَّهَدَهَا
قَدْ سَحَبْتَ عَلَى جَلَالِي بُرْدَهَا
لَيْتَ جَلَالَ الْمَوْتِ كَانَ صَدَّهَا

ومن أسمى القناع التاريخي للإشراقية التي دائمًا ما كان «شوقي» يحرص على أن يشع بها بصيصًا من النور، ويفتح بها طاقة من الأمل؛ يقول (من الرجز):

مِصْرُ الْفَتَاةِ بَلَّغَتْ أَشَدَّهَا
وَأَثَبَتْ الدَّمُ الزَّكِيُّ رُشْدَهَا
وَلَجِبَتْ عَلَى الْجِبَالِ وَحَدَّهَا
وَجَرَّبَتْ إِرْخَاءَهَا وَسَدَّهَا
فَأَرْسَلَتْ دُهَاثَهَا وَلُدَّهَا
فِي الْغَرْبِ سَدُّوا عِنْدَهُ مَسَدَّهَا
وَبَعَثَتْ لِلْبَرْلَمَانِ جُنْدَهَا
وَحَشَدَتْ لِلْمِهْرَجَانِ حَشَدَهَا

وتقديرى أن شوقي لم يكن يعالج مثل هذه القصائد من منظور تقريرى جاف أو تاريخى صرف؛ بل كان يضفر الماضي بالحاضر، ويأخذ النموذج الفرعوني قالبًا يصب فيه المحتوى النقدي للوضع السياسى الراهن، بعيدًا عن أعين الرقابة، ذات الولاء المزدوج؛ للقصر تارة وللإنجليز تارة! بقي أن أشير -في نهاية الموقف الكلاسي- إلى نمط

بما يشتمل من إسقاط وتداعيات مقدرة، ناهيك عن استنفاره الرموز القومية أمثال الحسين وخالد بن الوليد وصلاح الدين وصقر قريش. فضلاً عن محاوراته المتصلة مع سالفه من الشعراء ذوي الموقف الخالد: أمثال المتنبي وأبي نواس وقبلهما عنتره العبسي.

وفي هذا ما يؤكد -في التحليل الأخير- صعوبة فصل الموقف عن جوهر الماهية ومحاور الأداة، من جانب، كما يوقفنا -من جانب ثانٍ- على أن تحولات الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة تبقى مرتبطة في الشق الأظهر منها بالإجابة عن سؤال الماهية، بوصفها الكاشف الأول عن تحولات الموقف مضموناً بتقنياته الجمالية، بما يعضد -من جانب ثالث- ضرورة العزوف عن المداخل القرائية أحادية النزعة في مقارنة تثوير الخطاب الشعري على امتداده، والتوسُّل بمداخل أخرى وأرحب، من شأنها أن تخوِّل للقارئ استكناه مساريه: السياسي والجمالي معاً. وهذا ما أحسبه حقيقاً بقراءة -وربما بقراءات- أخرى تتلقى هذه التيمة من خطابنا الشعري بوصفها نصاً ملحمياً متصلاً؛ قد تتعدد حلقاته، لكنها لا تنفك يسلم بعضها إلى بعض في متواليته: أولها معلوم، وآخرها في رحم الغيب؛ لم يتخلَّق بعدُ.



في الآن نفسه شديد الوفاء لها، بكل ما تقتضيه تلك النظرية الإحيائية من التناضات الجزئية، واجترار الموروث الديني والتاريخي والشعبي، والبنية الإطار في المعارضات الشعرية، فضلاً عن اتزان الإيقاع والمعجم الشعري والصور النمطية، وتوزُّع هيكل القصائد بين القصيدة المقدمة والأحادية والمزدوجة والمركبة.

وغير خافٍ أن في هذا كله ما يؤكد نهل الشاعرين من تراثهما وحسن استيعابهما إياه وتمثلهما لمعين واحد، أخلصاً له وتوفراً عليه، في الوقت الذي يسمح فيه اختلاف بعض مصادرها الفنية، وتكوينهما الثقافي، وظروفهما الاجتماعية، وسيكوديناميات بنائهما النفسي، بنسج مساحة من التمايز تكسب تحولات الموقف الشعري قيمتها، بالقدر الذي تؤكد مشروعيتها مدخلاً لقراءة سياسيات شاعرَيْن حديثين «ملا الدنيا وشغلا الناس»!

ولعلَّ من نافلة القول الإشارة إلى أن أسباباً عديدة -يضيق المقام عن تفصيلها- تضافرت مجتمعة ليشهد تثوير الخطاب الشعري مع خطابات شعرية تالية -من الرومانسية إلى الواقعية- جملة تحولات دالة، تجلَّت تمثيلاتها الفارقة في شعر رواد الواقعية، مع عبد الصبور ونازك والسياب وحجازي، ثم تدفقت بعمق وزخم أكثر مع شعراء الستينيات؛ وفي صدارتهم أمل دنقل، الذي كان -في تقديري- التجسيد الأنضج لتحولات الموقف الشعري المعاصر صوب خطاب تثويري شديد الوفاء لماهيته، بالغ الوعي بأدواته. وهذا ما يفسر ولع خطابه التثويري بالأسطورة الفرعونية والفينيقية واليونانية، فضلاً عن أقنعتة المتعددة المشارب؛ ما بين المسيح وسبارتاكوس، ثم تحولاتها اللاحقة للنبيش في مطمور اللاوعي الجمعي العربي عامة؛ في بكائيته الشهيرة بين يدي زرقاء اليمامة ونهيه الصريح لكليب بن ربيعة «لا تصالح»، والإسلامي خاصة؛ في حديثه الخاص مع أبي موسى الأشعري،

الهوامش والمراجع

- (١) الشاعر الحكيم.. قراءة أولية في شعر الإحياء، جابر عصفور، ضمن أعمال مؤتمر المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧، ج ٣، ص ٣١١.
- (٢) فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨، ص ١٩٨.
- (٣) الفصول، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط ٢، ١٩٦٧، ص ١٥٤.
- (٤) حول الأديب والواقع، عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٠، ص ٨١، ٨٢ بتصرف.
- (٥) انظر: في الأدب العربي الحديث، عبد القادر القط، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٣١، وما بعدها على امتداد الفصل الذي بعنوان: «شعراء المقاومة بين الفن والالتزام».
- (٦) مطالعات في الكتب والحياة، عباس العقاد، بيروت - لبنان، ط ٣، ١٩٨٦، ص ٣٣٦ بتصرف يسير.
- (٧) نظرية الأدب، رنيه وليك، وآوستن وارن، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٢، ص ٤٧.
- (٨) حافظ إبراهيم.. دراسة تحليلية لسيرته وشعره، السعيد محمود عبد الله، دت، ص ١٠٣.
- (٩) من ذلك ما فعله حافظ مع قصيدته في ثورة (١٩١٩)، التي نشرها لاحقًا تحت عنوان «مظاهرة السيدات».
- (١٠) ديوان حافظ، ص ٤١٩.
- (١١) ديوان حافظ، ص ٤٢٢.
- (١٢) ديوان حافظ، ص ٤٢١، ٤٢٠.
- (١٣) ديوان حافظ، ص ٤٢٣، ٤٢٢.
- (١٤) ديوان حافظ، ص ٤٢٣.
- (١٥) ديوان حافظ، ص ٤٢٣.
- (١٦) ديوان حافظ، ص ٤٢٤، ٤٢٥.
- (١٧) الشوقيات، مج ٢، ج ٤، ص ٣١٧.

(١٨) الشوقيات، مج ٢، ج ٤، ص ٢٤٩.

(١٩) الشوقيات، مج ٢، ج ٤، ص ٣٢٠.

(٢٠) الشوقيات، مج ٢، ج ٤، ص ٣٢٢، ٣٢٣.

(٢١) الشوقيات، مج ١، ج ١، ص ١٨١ - ١٨٤.

(٢٢) الشوقيات، مج ١، ج ١، ص ٢١٩ - ٢٢٣.

(٢٣) الشوقيات، مج ٢، ج ٤، ص ٣٣٤، ٣٣٥.

(٢٤) الشوقيات، مج ٢، ج ٤، ص ٣٣٨.

(٢٥) الشوقيات، مج ٢، ج ٤، ص ٣٤١.

(٢٦) الشوقيات، مج ٢، ج ٤، ص ٣٤٢.

(٢٧) الشوقيات، مج ٢، ج ٤، ص ٣٤٣.

(٢٨) الشوقيات، مج ٢، ج ٤، ص ٣٤٤.

(٢٩) للقارئ المستزيد أن يطالع تحليلًا ضافيًا حول كيلة ودمنة، وصلتها بالبلاغة المقموعة التي ليست عن أمثولات شوقي هذه بعبدة، في الفصل الخاص ببلاغة المقموعين ضمن كتاب: قراءة التراث النقدي، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٩.

(٣٠) الشوقيات، مج ١، ج ١، ص ١٧٢-١٨٠.

(٣١) الشوقيات، مج ١، ج ١، ص ٣١٨ - ٣٢٥.

(٣٢) الشوقيات، مج ٢، ج ٤، ص ٤٦١ - ٤٦٥.

(٣٣) الشوقيات، مج ١، ج ٢، ص ٤١٥ - ٤١٧.

(٣٤) الشوقيات، مج ١، ج ١، ص ٤٣ - ٦٠.

(٣٥) الشوقيات، مج ١، ج ٢، ص ٥٦١ - ٥٦٣.

(٣٦) الشوقيات، مج ١، ج ٢، ص ٥٣١ - ٥٣٣.

(٣٧) الشوقيات، مج ٢، ج ٤، ص ٢٥٩ - ٢٦١.

قصيدة النثر العربية بين جدلية الإبداع وإشكاليات التلقي

أ. د. محمود عبد الغفار

أستاذ الأدب الحديث والمقارن قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة القاهرة



قصائده النثرية ١٩٨٥ وهو صاحب تسمية «قصيدة النثر» عن المصطلح الفرنسي Poe'me en prose. ويوسف الخال، وغيرهم)، الذين ارتبطت أسماؤهم بتوجهات سياسية مضادة للقومية العربية. ومن ثمّ ربط المتلقون بينهم وبين منتجهم الإبداعي باعتباره مُكرّساً لأيدولوجيا معينة، في الوقت الذي كانت الدراسات الاجتماعية للأدب تردد بقوة أن الأيدولوجيا تنال من القيمة الأدبية، وأن الأدب بطبيعته -على نحو ما أكدته جماعة «ألتوسير» مراراً وتكراراً- فاضح للأيدولوجيا ومعادٍ لها. وقد تزامن نشرهم تلك القصائد مع صدور أهم كتاب عن قصيدة النثر في الغرب لـ «سوزان برنار» تحت عنوان «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» عام ١٩٨٥ في فرنسا. أما بعض التفصيل لتلك الأسباب والعوامل فيمكن إيجازها فيما يلي (١):

- تشكّلت منظومة قيم جمالية حاکمة لتلقي الشعر عبر مئات السنين في البيئات العربية تُجابه بشدة كل محاولة لإحداث تغييرات جذرية



تغطي هذه القراءة الموجزة عنصرين أساسيين: الأول وهو عام مرتبط بالموقف النظيري والنقدي لقصيدة النثر، والثاني خاص أو شخصي متعلق برؤية ذاتية تشكلت عبر سنوات من القراءة والاهتمام بالشعر، وبقصيدة النثر تحديداً لكثرة ما يُثار حولها من نقاشات، ولفرط ما أُسيغَ عليها من تعميمات وكليشيهات أسهمت في طمس جمالياتها، وغبن حقوق النابغين من كُتّابها. فضلاً عن أنها نواة لدراسة مستقبلية تركز بشكل تطبيقي على نماذج شعرية عديدة في مصر والعالم العربي.

أولاً: الإطار العام

يمكن القول إن «قصيدة النثر» هي أكثر الأجناس الأدبية تعرّضاً للرفض منذ ظهورها حتى يومنا هذا. وبالتأكيد هناك أسباب عديدة تقف وراء هذا الموقف يمكن -بالطبع- ردها إلى ثلاثة عناصر أساسية: المبدع، والرسالة (قصيدة النثر)، والمتلقي. فهناك مثلاً فيما يتعلق بالتلقي ربط بين النوع الأدبي ومنتجه، وهذا مألوف في التلقي العربي للنصوص الإبداعية، فرفض العقاد للشعر الحر ارتبط بعلاقة تلك القصيدة بمبدعين يساريين بالأساس، ومن ثمّ تتزايد حدة التوجس من خطورة هذه الأجناس الأدبية على الثقافة العربية وآدابها. الأمر نفسه حدث مع الجيل الأول لقصيدة النثر وهو جيل مجلة «شعر» (أنسي الحاج الذي نشر أول قصائده النثرية ١٩٥٧، وأدونيس الذي نشر أول

تتعلق العناصر السابقة تقريبًا بجانب من جوانب الرسالة من ناحية، وبالتلقي ونوعيته من ناحية أخرى. وهنا يمكنني أن أشير إلى عناصر أخرى يمكنها أن تضاف إلى العناصر السابقة؛ بُغية الكشف عما يقف أمام هذا النوع الشعري المتلبس بالاعتراب الوجودي بين متلقيه على الساحة العربية.

- من العناصر المتعلقة بالتلقي كذلك: ضرورة تفكيك مراحل قصيدة النثر وعدم النظر إليها باعتبارها مرحلة واحدة. فجيل السبعينيات أو جيل مجلة «شعر» له منجز مختلف تمام الاختلاف عما وصلت إليه قصيدة النثر شكلاً ومضموناً مع جيل التسعينيات، وكذلك مع جيل الألفية الجديدة. فأنا أميل إلى الاتفاق مع رأي «عبد العزيز موافي» بشأن اقتراب نموذج قصيدة النثر لجيل مجلة «شعر» من نموذج الشعر الحر بلغته المتعالية، وشعريته المفارقة، ورؤية شاعره العلوية القادرة بالحدس على الوصول إلى ما يجاوز الواقع، ويكشف القناع عن المستقبل، ذلك الجيل الذي كان مفتوناً بالفلسفة والميتافيزيقا، عاشقاً للتراث الصوفي على نحو ما كان أدونيس مثلاً، الذي لم يتخلّ عن قصيدة التفعيلة. لكن جيل التسعينيات، وكذلك جيل الألفية الثالثة الذي لم يُعَدّ يحفل بالصور الجزئية، ولم يُعَدّ يعتبر نفسه عراً أو فيلسوفاً، بل وضع نفسه في الهامش، ومن ثمّ لم يُعَدّ يقدم إجابات، بل يطرح أسئلة لا تنتهي.

- شهد تاريخ الشعر العربي تغيرات ملموسة شكلاً ومضموناً كل ثلاثة أو أربعة عقود تقريباً. فالنموذج الكلاسيكي الناضج عند شوقي وحافظ مثلاً، عاصر منجز جماعات المهجر وجماعة الديوان في مصر، كما عاصر نضج جماعة أبوللو، بل كان شوقي وحافظ عضوين بارزين في مجلتها وترأسا اجتماعاتها. ولم نكد نصل من ١٩٣٢ مع نضج الحركة الرومانسية إلى



في تلك المنظومة، وهو أمر يأتي على النقيض من ضرورة حدوث تطور متوافق مع التغيرات الاجتماعية والثقافية في كل مرحلة تاريخية من حياة الأمم على نحو ما أشار الناقد والمبدع الشهير «توماس ستيرنز إليوت».

- صعوبة تنازل المتلقي العربي عن الميراث الموسيقي المصاحب للقصيدة والمُتعلّق بوجود الوزن والقافية أو الوزن مع تنويعات القوافي.

- الاحتفاء بالغنائية والصور الجزئية التي تُعدّ أساس الموازنة في البلاغة العربية، وهو ما تجاوزه قصيدة النثر، بل إن الشاعر معها لم يُعَدّ منشد الجماعة، ولا حكيمها أو نبّيها، بل مجرد شخص عاديّ يمثل نفسه ويظهر من الهامش لا المتن.

- لغة القصيدة لم تُعَدّ متعالية على الواقع، ولم تُعَدّ لغة مقدسة مخصصة للشعر ومفارقة للغة الحياة اليومية، بل صارت لغة تداولية ما تزال الأذن أو العين العربية لا ترتضيها للشعر. وهذه المسألة ليست رهنًا بالثقافة العربية، ف«وردزورث» كان لا يرى لغة للنثر وأخرى للشعر، بينما كان «صامويل كولريدج» يُميّز الشعر بلغته المخصصة التي لا يشاركها فيها النثر.

- مسألة أن قصيدة النثر نَصّ وافد من الخارج. وهذا أمر عجيب؛ لأن الرواية والمسرحية أنواع وافدة من الخارج، وكذلك السينما وأنواع أخرى من الفنون وافدة من الخارج.

عن ذكر تفاصيل ذلك الجسد وتعزية غرائزه، فضلاً عن أنه وجد في اللغة التداولية ضالته لتجسيد كل ذلك منتجاً ما يسميه «موافي» «شعرية التقرير» التي لا تتحقق بشعرية الكلمات، وإنما بشعرية العلاقات بين التراكمات في النص (٣).

ثانياً: الإطار الخاص/ الشخصي

انتهيت مؤخراً من قراءة بعض الدراسات الأكاديمية عن قصيدة النثر العربية بشكل عام والمصرية على نحو خاص. وهي دراسات فيها جهد واضح، وإلمام جيد بالموضوع، وقدرة على التعرف على النصوص المُمثَّلة. لكن ما شاب تلك الدراسات من نقص واضح في التعامل مع خصوصية تلك القصيدة هو الذي دعاني لتقديم هذه القراءة. ولقد تجسَّد ذلك النقص مثلاً في «كليشيهات» سجت أو حبست قصيدة النثر العربية -والمصرية تحديداً- ومنها كلاشيه «التوقف عند التأفة» والاحتفاء به، واستخدام «لغة تافهة» تعبر عن الحقيِر والفوضوي والعشوائي، متخلية عن اللغة الأدبية المرموقة. هذه الكليشيهات التي تجعلنا نحن وتجعل حياتنا اليومية كأنها حياة بذاءة ودونية، وكأن لغتنا ليل نهار هي لغة سباب وحقارة لا تتوقف، وأننا نعيش هذا المستوى الحقيِر من الحياة في لغتنا على مدار الساعة باستثناء دقائق

انتهاء الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥، حتى طالعتنا «نازك الملائكة» بالترويج لقصيدة الشعر الحر مع قصيدتها «الكوليرا» عام ١٩٤٧. وقد سبقها نموذج مصري فذ نشر قصائد من الشعر الحر والمنثور -ما سُمي بعد ذلك قصيدة النثر- في مجلة أبوللو خلال عامي ١٩٣٢ و ١٩٣٣ وهو «حسين عفيف: الذي لم يلتفت أحد إليه حتى الآن؛ مما يعني أنه بعد عقدين من نضج القصيدة الرومانسية ظهرت قصيدة التفعيلة في الخمسينيات وبلغت قممتها مع جيل الستينيات: دنقل وحجازي وعبد الصبور والبياتي والسياب والملائكة ودرويش وغيرهم. وفي السبعينيات تقريباً ظهرت قصيدة النثر بشكل أكثر نضجاً عن المحاولات الأولى في العقد السابق؛ مما يعني ثلاثة عقود تقريباً من الحضور المهيمن لقصيدة التفعيلة إلى أن ظهرت قصيدة النثر. ومنذ ذلك الحين لم يظهر سواها، ومن ثمَّ فهي عُرضة لمراجعات وتنقيحات ونقد غير مسبوق في تاريخ الشعر. هذه المراجعات التي يرفضها جيل التسعينيات -موقف محمد بدوي الأكاديمي والشاعر الرافض لأي أطر تنظيرية لقصيدة النثر مثلاً- ولا يوليها جيل الألفية الثالثة الاهتمام الكافي.

أما فيما يتعلق بصاحب الرسالة وبالرسالة ذاتها «قصيدة النثر» فبكل تأكيد، ومن منظور الإبداع نفسه، لن تكون المشكلة في نص استطاع أن يظل موجوداً لنصف قرنٍ من الزمان. فلو أنها بتعبير «موافي» «أنتجت نموذجاً واحداً جيداً فهذا يعني أنها تحمل إمكانية شعرية عالية، وهنا لا يصبح العيب في النموذج بقدر ما هو في الشعراء ذاتهم» (٢). فالشاعر المعاصر كما ذكرنا شخص عادي -ولا ضير في ذلك- ومن ثمَّ فهو لم يُعَد يدرك الأشياء بالحدس، ولم يُعَد ينشغل بالكوني والمجرد والمطلق، وإنما يحتفي باليومي والعرضي والمنفلت. راح يحتفي بجسدة النصوص، ولا يترفع



قليلة نقضيها عندما نعلو بأنفسنا لنقرأ الأدب الراقى، وهنا تكريس حقيقي لانفصال رهيب بين حياتنا وبين الأدب الذي نقرؤه.

هذه الكليشيهات مرعبة، تنسف قيمة هذا النوع الأدبي نسفًا، وتأخذه بعيدًا عن السياق الذي أنتجه، بل وتأخذه بعيدًا أيضًا عن إمكانية تلقيه باستمتاع، أقصد هنا أن جزءًا من رفض المجتمع الأدبي والعلمي لقصيدة النثر هو هذه المقولات التي اجتثت من سياقاتها الغربية عبر الترجمات، ونقلنا إلينا وُردت ترديدًا دون وعي، كمن يشتري سيارة مخصصة للأجواء الباردة في أوروبا ويدفع آلاف الدولارات لإطارات مانعة للتلزج في وقت هطول الثلوج، بينما يعيش في بلد عربي لا يعرف سقوط الثلج من قريب أو بعيد! المثال التبسيطي هنا يُرعب عندما ننقل تفسيرات ثقافية ونقدية لأنواع أدبية ظهرت في بيئات مختلفة نظل نترجمها ونقرأ بها نصوصنا التي أُنتجت في سياقات بالضرورة مختلفة، حتى وإن أخذت أو استلهمت من هذه القراءات النقدية الغربية. فعندما ينقل إلينا النقاد عن ترسيخ هذه القصيدة للفوضى والعشوائية والقبح، وانتهاكها المحظورات اللغوية والاجتماعية، من الطبيعي أن يشعر القارئ المصري أنه أمام شيء يدعوه للكفر بعقيدته، وللکفر بالروابط الاجتماعية، ومن ثمَّ يُعادي تلك القصيدة قبل أن يقرأها. قتلَ التنظير، الذي لم يكشف عن آلية تحرُّك العناصر التشكيلية لهذه القصيدة، إمكانية التعرُّف على جمالياتها قبل أن تطل علينا برأسها من نافذة الشعر.

وقتلَ نقادُ النماذج الشعرية السابقة عليها مبدعيها وكالوا لهم التهم قبل أن يتأملوها بموضوعية إبداعية. هذه الكتابات التي أخذت الكتابات الغربية وروجتها دون قراءة معمقة لهذا النوع الأدبي وسياقات إنتاجه هي التي أسهمت مع عناصر أخرى في النفور من قصيدة النثر المصرية أو العربية. قصيدة النثر نوع أدبي يُجسّد حاجة جمالية

لمجتمع يعيش ظروفًا خاصة على المستويات كافة. من المنطقي في مجتمعات تعرف الحرية الإبداعية أن يكون فيها تمرُّد على كل شيء وأي شيء؛ ولهذا وُلِدَت قصيدة النثر في فرنسا، وازدهرت هناك في أمريكا، لكن أين قصيدة النثر في إنجلترا مثلًا؟ ومن المنطقي في مجتمعات لا تعبأ باعتقاد الناس لأي عقيدة دينية، وترخص بيع الجسد والخمر، وتسمح بما يشبه بيوت الرقيق في شوارعها ليل نهار، طبيعي أن تكون الألفاظ التداولية فيها شيء غير قليل من الابتذال. وهنا لتتذكر مقارنة أساتذة الترجمة في الغرب بكيفية نقل المفردات الكثيرة المبتذلة من اللغة الإيطالية إلى الثقافات المحافظة في الشرق الأوسط. في مجتمعات تعرف التنظيم والفردانية يصبح هدم النظام هو الفوضى، وحق الفردانية في تعرية قبح الذات وكشف أعضاء الجسد الذي يمثلها. فأين العالم العربي من كل ما سبق ذكره؟ أين النظام الذي يكون هدمه بالترسيخ للفوضى؟ أين الفردانية التي تسمح للذات بممارسة ما يحلو لها فعلًا وقولًا؟ أين غياب العقيدة التي تسمح للفرد بأن يجاهر بكفره والعياذ بالله؟ بهذه الدرجة من الوعي يجب قراءة قصيدة النثر العربية وعدم وضعها في إطار قصيدة النثر الغربية بحال من الأحوال، كما يجب تنحية كل تلك الكليشيهات التي استخدمت لقراءتها؛ لأنها في أغلبها مضمونية، فصلت المحتوى عن اللغة التي شكّلتها، وهنا حدثت أولى مغالطات التلقي؛ وكذلك الحال مع العناصر الأخرى، مثل: العلاقة بالسلطة ورؤية الآخر ورؤية الذات، والفوضى، والعشوائية، والالتفات إلى التفاهة والحقير في الحياة اليومية، ورفض كل شيء والخروج على كل شيء، وتحطيم التابوهات... كلها عناصر مضمونية، فلم أجد عنصرًا تشكيليًا لغويًا واحدًا في كل النقول والاقتباسات الكثيرة جدًا في تلك الدراسات التي غطت تقريبًا أهم المراجع العربية التي كتبت عن قصيدة النثر العربية أو المصرية خصوصًا. وسأنتقل إلى شيء من

التفصيل مع العناصر التالية:

مسألة امتلاك المعرفة، وإتقان اللغات، وإحداث تلك القطيعة المعرفية مع التراث عن وعي لا عن غياب فعلي لذلك الوعي. باختصار، لن يكون غريباً إن قلت إن هناك من يكتبون قصيدة النثر دون أي معرفة بالشعر العربي، ودون أي قراءة جادة لديوان شعر عربي واحد أو لشاعر واحد، وهو أمر يتجاوز هشاشة التكوين الإبداعي إلى إسباغ صفات سلبية تتراكم فوق تلك القصيدة الطريدة -بمنطق مطاردة الفرائس حتى قتلها- وكأنها موسومة بداء عضال.

ارتبط رفض قصيدة النثر مع جيل السبعينيات برفض أصحابها وثقافتهم اليسارية في أغلبها، وهو أمر لم ينته حتى بعد الانتقال إلى أجيال أخرى، وصولاً إلى جيل الألفية الذين لا يعرف المتلقون الشيء الكثير عن اهتماماتهم السياسية، التي ربما لم تُعد موجودة، اللهم إلا مسألة الحرية، وهي مسألة مرتبطة بالإبداع في كل زمان ومكان. وبالتالي على جيل الألفية أن يكون أكثر خفة في مطاردة ذلك الرفض بتقديم نفسه اجتماعياً بطريقة مغايرة، وبتقديم نصوصه أيضاً من منظور مختلف وجاد يهدف فعلياً للوصول إلى عقل المتلقي ووجدانه.

على ما يبدو أن نماذج من جيل الألفية لا تعرف الكثير عن الشعر العربي وعن تطور القصيدة العربية، ولا تتقن العربية، ولا تتقن لغة أجنبية يقرأ بها. فلقد قرأت والتقيت وتابعت لسنوات نماذج لجيل قصيدة نثر له مستقبل كبير وكذلك رأيت نماذج لا تستقيم لها جملة عربية حسب قواعد النحو العربي فيما يضعونه من نصوص على صفحات فيسبوك مثلاً. هناك حالة من الاستسهال جعلت هذا الجيل لا يراجع المقولات النظرية -الغريبة في الأساس- لذلك النوع الشعري، ولا يعرف كيف يمتلكه بامتلاك عناصره التشكيلية. حتى إنه يعتبر الحديث عن اليومي المعيش حديثاً عن «التافه» و«المبتذل»،

تغير جمهور التلقي مع الألفية الجديدة ومع تطور التكنولوجيا الرقمية، وحضوره الفعّال على وسائل التواصل الاجتماعي، ومواقع قراءات الكتب والتعليق عليها. يتمتع هذا الجمهور بحضور نقدي وذائقة نقدية شديدة التنوع والانفتاح، وبالتالي لن يكون من السهل الحصول على رضاه أو إقناعه بلون أدبي معين مهما كُثر التنظير وزادت المادة المقدمة إليه عبر الدواوين أو منصات التواصل أو مقاطع الفيديو المصورة. هذا الجيل يعايش، بل وينتج التقنيات السينمائية التي أحدثت نقلة في قصيدة التفعيلة، وكذلك قصيدة النثر. جيل يعرف المونتاج ويستخدمه بشكل شخصي، وبالتالي هو في قلب كل صورة تنتجها هذه القصيدة، وهي مضمورة بتلك التقنيات، ومن ثم أصبح صعباً على المبدع أن يصنع أو يُدهش مثل هذا المتلقي. ومن ثم، فالعيب أو الأزمة ليست في قصيدة النثر، وإنما تكمن الإشكالية في تغيّر السياق الحضاري والثقافي والمعرفي المحيط بتلقيها. وهو الأمر الذي يجب أن يرفع عنها كل السمات السلبية التي خلعتها التلقي منذ سبعينيات القرن العشرين حتى هذه اللحظة.

إذا كان جيل السبعينيات قد قدّم تلك القصيدة بوعي وإدراك حقيقي للتراث الشعري العربي في تشكّله وتطوره لملاءمة حاجات الأزمنة المختلفة، وإذا كان قد عرف، بل وأتقن، اللغات الأجنبية وقرأ وكتب بها، كشأن الجيل السابق مثل البياتي والسيّاب ونازك الذين درسوا على أيدي أساتذة الأدب الإنجليزي في جامعة بغداد، وجيل مجلة «شعر» الذي كتب بلغات أجنبية، وكان قد عرف بالفعل معنى القطيعة المعرفية مع التراث كما عرفها جيل الحداثة الذي سبقه؛ فإننا مع جيل الألفية الثالثة قد نتشكك في

لدرجة أن وصلت هذه الأوصاف للكتابات النقدية
والأكاديمية عن قصيدة النثر المعاصرة. وكأن
الحديث عن تفاصيل اليوم بشكل شخصي
أمر مبتذل وتافه، وهنا يصبح الإنسان مجرد
مجموعة من المواقف واللحظات التافهة
والمبتذلة. هل هذا يُعقل في إبداع يقوم على
مبدأ أساسي وهو التشكيل الجمالي لموقف
من العالم بتعبير عبد المنعم تليمة -عليه رحمة
الله-؟!

● على نقاد الشعر المعاصر أن يتجاوزوا مسألة
رفض قصيدة النثر، وأن يستوعبوا تاريخها
الممتد ونضجها وانتظارها، وانتظارنا لنوع
شعري جديد قد يلوح في الأفق؛ تلبية لحاجات
عصرية مختلفة. عليهم أن يتوقفوا عن التعامل
معهـا باعتبارها مجرد شيء معيب نزينه لنمرره
على القراء، والانطلاق بشجاعة وقناعة من
زاوية أنها نوع أدبي يحمل الكثير الذي يمكن أن
يدهشنا ويفاجئنا ويمتغنا ويزيد من وعينا على
نحو ما نجد مثلاً مع شاعرة مثقفة تجيد الكتابة
بهذا اللون البديع؛ ألا وهي الشاعرة المصرية
جيهان عمر:

«بإصبع واحدة

أحرك العالم

الموضوع أمامي

على المكتب الصغير

دورة..

من النهار والليل

بفرشاة الملابس

أكنس المحتلين

فيتساقطون على الزجاج

بجماجم مهشمة

أستطيع سحقها

بعد فترة من تعرضها

لأشعة الشمس

الآن

السلام يملأ الغرفة

والحمامات تبيض فوق الفراش

هل تحتفل معي

رغم قلة عددنا!

تعال..

سأريك نسخاً لنا

على الحائط

تتحرك راقصة

في مسرح الظل..»(٤)



تسقط في الشتاء»، ويسبغ على الحيوان صفات إنسانية «هواجس الماشية بالسكاكين الطويلة». تنضيد جمالي لمشهد ريفي بامتياز يدمج البشري بالطبيعي؛ لأنه إدماج متحقق في الواقع بالفعل. فصالة الدار لا سقف لها، ومن ثَمَّ تبدو النخلة التي تتوسطها ترفع السماء بالفعل، والجاموس له هواجس وله نظرات خاصة؛ لأنه يشارك الناس هناك الحيز المكاني. والجدران تتكاثر بلا بذور ولا ماء؛ لأنها ليست الجدران في الحقيقة، وإنما النائمون المحتمون بها، الذين لا يمتلكون أي مقوم للإنبات -إنجاب الأطفال- ومع ذلك بأنفاس النوم المختلطة بهواجس الجاموس الذي يرفض النوم يتناكحون!

الأزمة الآن في التلقي الشعري ليس سببها في الأغلب قصيدة النثر. هناك أزمة عالمية تجاه تلقي الشعر بشكل عام، وكأنه لم يعد النوع الملبى لحاجات الناس. العالم المرئي التكنولوجي المتسارع المُرقَّع بشكل غير مسبق عالم يروج لكل ما هو سطحي وتافه ويدعو للتكاسل أيضًا بشكل غير مسبق. عالم ينتج لك ما يقوم بعمل كل شيء بدلًا منك لكي تستريح. يقرأ لك، ويقود السيارة لك، ويطبخ لك، وينظف المنزل والملابس لك، ويترجم لك، ويفكر لك. فماذا تبقى لك منك بعد كل ذلك؟ عالم يجعلنا كائنات استهلاكية يجب أن تقل درجة تركيزها وتأملها لتزيد درجة استهلاكها، ولهذا تكثر المشتتات البصرية والسمعية في كل مكان، بل وتصنع أحداثًا مخصصة «الترند» لكي تصرف الناس عن أمور بعينها حتى تمر مرور الكرام. هذا العالم الحالي ضد تلقي الشعر المعتمد على التكثيف والإضمار والحذف والبحث عن اقتناص الغائب الذي تصاحبه لذة تلقي خاصة ما بعدها لذة. فإذا كان العقل لم يُعَدَّ يتقبل التأمل والبحث عن الغائب ويريد كل شيء أمامه كاملاً دون نقصان، فكيف له فجأة أن يتحول ليصير على حالة أخرى فقط ليتلقى قصيدة شعرية؟!



يتحقق في هذا النموذج كل جماليات التشكُّل الخاص بقصيدة النثر التي ذكرها المبدع والناقد عبد العزيز موافي. إننا أمام كيان واحد لا ينهض على صور جزئية متناثرة، وإنما صورة كلية تعتمد على لغة تداولية لا تنشغل بشعرية الكلمة المفردة، وإنما بشعرية التراكم في علاقاتها المتشابهة. قصيدة تحفل بالعناصر التشكيلية لعصر المرئيات. مشهد بديع معجون بما أطلق عليه «جماليات المجاز البصري» (٥). النص الأخير لشاعر كبير من جيل السبعينيات، وهو رفعت سلام بعنوان «منية شبين»:

«بيوت من طين وطيبة، ناس لهم غصون وأوراق خضراء تسقط في الشتاء، وتنمو في الشفق، لهم -أحيانًا- أشواك عتيقة في نهارات القيظ الزاهقة. جدران تتكاثر بلا بذور، وبلا ماء، بأنفاس النوم وهواجس الماشية بالسكاكين الطويلة. للجاموس أن يحتل سرّة العالم، ويقصم السأم بلا يأس. بعينين ساهمتين يسألني: ماذا تريد؟ والنخيل أعمدة في رواق، لها أذرع مرفوعة تمنع السماء من السقوط المفاجئ» (٦).

النص هنا يُنتج موسيقى عبر الأصوات «طين وطيبة»، وعبر التلاعب بعناصر الكون؛ حيث يسبغ صفات النبات على البشر «لهم غصون وأوراق

وختامًا، قصيدة النثر يكتبها شجاعان لا يخافون، لا يبشرون بشيء، ولا يسعون إلى أن يكفر الناس أو أن يخرجوا عن الملة، ولا يسعون إلى أن يتحدّث بعبارات بذينة ليل نهار، هؤلاء هم منتجوها حقًا، أما غيرهم فالذائقة الجمعية تغربلهم ولا تبقي منهم أحدًا بمرور الزمن. قصيدة النثر تحتاج إلى إعادة قراءة، وتحتاج إلى منهج يراها من حيث هي نوع من التغريب الذي تحدّث عنه البنيوي «تيري إيجلتون» عند الشكليين الروس: بمعنى البحث عن العناصر التي تلفت الانتباه إلى نفسها؛ أدبية الأدب، التي تتمثل في عناصر عديدة منبعها لن يكون اللفظ في ذاته، وإنما في علاقاته داخل التركيب اللغوي. كان الناس يظنون أن للأدب لغة راقية رصينة لها تراكيب معينة، بينما أن الأوان مع قصيدة النثر لتكون له لغة مذهشة في بساطتها وتداوليتها. وأظن وأنا متأكد تمامًا أن الذي قرأ نصًا أو نصين لجيهان عمر المصرية، سيعرف معنى الاندهاش، وسيبتسم من فرط الإعجاب بقدرتها على إنتاج مثل تلك التراكيب التي يمكن أن نطلق عليها «السهل الممتنع جدًّا». وفي النهاية، لا يمكن الوقوف عند كل ما يتعلق بهذا

النوع الشعري المثير للجدل منذ ولادته حتى يومنا هذا في سطور محدودة، بل يتطلب الأمر دراسة منفردة أمل أن تسمح الظروف لإنجازها بإذن الله تعالى. لكني أختتم بعبارة مهمة لنا قد جادّ توقف مع قصيدة النثر العربية هو أحمد بزون؛ حيث يقول إنه من الصعب الوصول مع تلك القصيدة إلى مسلمات وقوانين وتعريفات واضحة. «فقصيدة النثر، أساسًا، لا يمكن أن يحصرها أي تحديد أو تعريف؛ لأنها لا تُقوّن ولا تنتظم في أي هيكل نظري، وهي خارجة على أي قانون يوضع لها، ومتفلتة من أي إطار يحددها ويحصرها. هي تجربة مفتوحة على أفق واسع، وعلى تجارب ذاتية كثيرة النوع» (٧). أختتم بهذا الاقتباس لا لأنني أتفق معه، ولكن لأنه يفتح الباب أمامي لنقاش مختلف حول تلك القصيدة. فأنا أرى أن أي نوع أدبي ما دام ينتج مبدع «إنسان» بأداة هي «اللغة» لا يمكن أن ينفلت من التقنين. الإبداع على مدار تاريخه يسعى إلى الانفلات عن التقنين، ومع ذلك تظل هناك سمات مشتركة تجعلنا نقرر بوضوح أن هذه قصة، وهذه رواية، وهذه مسرحية، وهذه قصيدة كلاسيكية، أو شعر حر، أو قصيدة نثر.

الهوامش والمراجع

- (١) ١- راجع: عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦، ص ١٢-١٤.
- (٢) ٢- المرجع السابق، ص ١٥.
- (٣) ٣- المرجع السابق، ص ١٧.
- (٤) ٤- جيهان عمر، ديوان «قبل أن نكره باولو كويلهو»، قصيدة «السلام يملأ الغرفة»، ط ١، ٢٠٠٧، دار شرقيات، مصر، ص ١٠، ١١. وقد ذكرت الشاعرة في اتصال هاتفي معها أن القصيدة في الديوان انتهت عند جملة «هل تحتفل معي»، ولكنها عندما وضعتها على فيسبوك أضافت عدة جمل بعدها كانت في المخطوط الذي قبل الطباعة وضعتها حتى لا يجرح نهاية مشهد القصيدة الذوق العام المعلوم بما يجري من قتل وحشي همجي صهيوني في غزة.
- (٥) ٥- عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص ٢٣.
- (٦) ٦- رفعت سلام، ديوان رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤، ج ٢، ص ٢٧.
- (٧) ٧- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٦، ص ١٧.

الشعر والسينما والمجتمع

أ.د. محروس بُريّك

أكاديمي وشاعر



من قيمة اللوحة ويتوقع أن سعرها لا يزيد على جُنيهين اثنين، فيرد عليه الخادم بأنها لوحة نادرة ثمنها أربعة آلاف جنيه، وهو ثمن باهظ جداً في ذلك الوقت، فيتملك (ياقوت أفندي) العجب، ويتهّم صاحبة المنزل بأنها مجنونة لشراؤها مثل تلك اللوحة بهذا السعر الباهظ، ويخاطب الخادم بقوله إن صورة نابليون الرجل الطويل العريض لا يتعدى سعرها خمسين قرشاً! ثم ينصرف الخادم، ويقف ياقوت وحده يتأمل تلك اللوحة مُردداً قول أحمد شوقي:

وتعظّلتُ لغُة الكلام وخاطبتُ

عينِي في لغةِ الهوى عيناكِ

لم أدري ما طيبُ الجَنَاقِ على الهوى

حتى ترفَّقَ ساعدي فَطَوَاكِ

لكنه لم يردد كلمات البيتين على ذلك النحو المتّصل، بل كان يشدو بالكلمات على نحو ما كان يشدو بها محمد عبد الوهاب الذي كان قد غناها عام ١٩٢٨، ثم يعترضها ياقوت أفندي بتعبيرات استنكارية على هذا السعر الباهظ للوحة، على النحو الآتي:

وتعظّلتُ لغُة الكلام (دي بأربع تلاف جنيه!!)
وخاطبتُ (الناس جرى في عقلها إيه!!) عيني في
لغةِ الهوى (الحارة بتاعتنا كلها أشتريها بأربع
تلاف جنيه!!) عيناكِ // لم أدري... لم أدري ما طيب...

التداخل بين فن الشعر وغيره من الفنون ليس وليد العصر الحديث؛ فللشعر العربي حضور كبير في العمارة الإسلامية على مدار العصور المتلاحقة، حتى بات تزيين جدران المساجد والقصور بأبيات الشعر أمراً شائعاً لا يكاد مسجداً من المساجد الكبرى يخلو منه، ويتجلى الشعر في أبهى صورته في العمارة الإسلامية في تعانقه مع فن الخط العربي بشتى أنواعه كما هو شائع ومعلوم. كما أن الشعر يحتوي فن السرد والموسيقى والمسرح الشعري.

وأما السينما فتتسم في بثق منها بالشاعرية فيما يُطلق عليه «شاعرية السينما»، أو «السينما الشعرية». ولما ظهرت السينما في نهايات القرن التاسع عشر، ثم انتقلت إلى العالم العربي عبر السينما المصرية في ثلاثينيات القرن الماضي كان للشعر حضور مبكر جداً في السينما المصرية، وكان له دور في الحبكة الفنية للمشهد، كما كان يحمل رسالة اجتماعية غير مباشرة داخل العمل السينمائي؛ ففي فيلم (ياقوت) المُنتج عام ١٩٣٢، بطولة نجيب الريحاني الذي يقوم بدور ياقوت أفندي الذي رضي بالعمل في وظيفة (مُحصّل) في إحدى الشركات، وفي إحدى جولاته يتوجه إلى فيلا (رودي) الفتاة الفرنسية الثرية، ليحصل ما عليها من متأخرات مالية، يقابل ياقوت الخادم ويطول بينهما الحديث حول لوحة فنية مثبتة على الجدار المقابل، ولغرابة اللوحة يقلل ياقوت

وهنا يتنبه إلى ظهور (رودي) عند الباب فيقطع ترديده للأبيات ويُنْجِه إليها بحديثه.

ولهذين البيتين في هذا المشهد دور فني محوري، ففي اختيار بيتين من شعر الغزل بهذه الرقة إشارة إلى التحول الدرامي في أحداث الفيلم؛ إذ إنَّ ياقوت أفندي سيقع في حب (رودي) لاحقاً، وكأنَّ هذين البيتين يتنبآن أو يشيران إلى التحول في أحداث الفيلم، لكن تبقى الجمل الاعتراضية لياقوت أفندي إيماء إلى ذلك الاختلاف الطبقي بين مجتمع (رودي) الذي يشتري لوحة نادرة بأربعة آلاف جنيه، ومجتمع (ياقوت أفندي) الذي يرى أنَّ ذلك ضربٌ من الجنون والإسراف، فهذه الآلاف الأربعة من الجنيهات تشتري الحارة التي يقطن فيها ياقوت كاملة! وعلى الرغم من هذا الاختلاف المجتمعي بين البطلين فإنَّ هذين البيتين اللذين يفيضان رقة وشاعرية يُومئان إلى أنَّ الحب لا يؤمن بالطبقية، وما هما إلا تعبير عن التوافق القلبي ومشاعر الحب التي لا تتخطى حواجز الطبقة الاجتماعية بين العاشقين فحسب، بل تتخطى اختلاف الثقافتين المصرية التي ينتمي إليها (ياقوت أفندي) والفرنسية التي تنتمي إليها (رودي). كما أنَّ استنطاق البطل بهذين البيتين يتلاءم مع مستواه الثقافي والفكري والعاطفي، ولعلَّ هذا الجانب العاطفي والفكري والثقافي هو الذي دفع (رودي) الفرنسية لأن تبادل (ياقوت أفندي) حباً بحب.

وظلَّ الشعر حاضراً في أعمال أخرى مبكرة لنجيب الريحاني، ففي عام ١٩٣٧ عُرض فيلم (سلامة في خير)، وقد اتكأ فيه المؤلف والمخرج على الشعر في عدة مشاهد، وفي كل تلك المشاهد كانت الأبيات على لسان (بيومي أفندي مرجان) مدرس الحساب في إحدى المدارس الابتدائية، والذي قام بدوره الفنان محمد كمال المصري الذي يقطن في المبنى نفسه الذي يقطن فيه سلامة أفندي/ نجيب الريحاني، وقد كان ورود الشعر على لسان

بيومي أفندي ملائماً للحبكة الفنية ومشيراً في الوقت ذاته إلى المستوى الثقافي والاجتماعي لمعلم المراحل الابتدائية في تلك الفترة، فعلى الرغم من أنَّ بيومي أفندي ليس مدرساً للغة العربية، بل هو مدرس حساب، فإنه على دراية بالشعر وتوظيفه في مواقف مختلفة توظيفاً جيداً، فحين تشتدُّ الخصومة بينه وبين جاره سلامة أفندي نراه يستشهد بيت الشعر المشهور:

لو كل كلب عوى أقمته حجراً

لأصبح الصخر مثقالاً بدينار

ولا يقف الأمر بأن يردد معلم الحساب أشعار غيره، بل نراه قادراً على نظم الشعر؛ فعندما يزور الأمير المزيّف سلامة أفندي المدرسة التي يعمل بها بيومي أفندي نجد التلاميذ يقفون منشدين أبياتاً شعرية من تأليف بيومي أفندي، وهي أبيات تتراوح بين الصحة العروضية والخلل العروضي، ربما إمعاناً من المؤلف والمخرج في إضفاء شيء من المصداقية على مدى مقدرة بيومي أفندي في نظم الشعر، والنشيد مطلعته:

يا أيها القمر الذي ينير الغيباً

يَقْمَتُ دارَ العلم سائراً يا مرحباً

وعندما يتحول سلامة أفندي من الفقر إلى الغنى لا يجد صانعو الفيلم شيئاً أصدق تعبيراً عن نفاق بيومي أفندي من أن يخاطب سلامة أفندي بقول الشاعر:

وأحسنُ منك لم ترَ قطُّ عيني

وأجملُ منك لم تلِدِ النساءُ

وفي اختيار هذا البيت دون غيره على لسان بيومي أفندي إمعان في تنفير المجتمع من النفاق والمنافقين؛ إذ البيت من الأبيات المشهورة التي مدح بها سيدنا حسن بن ثابت رسولَ الله -صلى الله عليه وسلم-، وهو من الأبيات الراسخة في

الوعي الجمعي لدى المصريين؛ ومن ثمّ فاختياره دون غيره في سياق مدح بيومي أفندي لسلامة فيه تصريح بتلك الرسالة الاجتماعية التي يحرص صانعو الفيلم على تقديمها للمجتمع. وتأكيداً لمدى تنفير المشاهد من شخصية بيومي أفندي؛ نجد سلامة يجاريه في هذا المشهد دون غيره ببيت شعري يحمل في طياته سخرية لاذعة من نفاق بيومي أفندي، فيقول له وقد لوّح بما في يديه من مال:

إذا لم تكن لي والزمانُ سُرمُ بُرمُ

فلا خير فيك والزمانُ ترّلي

وبعيداً عن تأويل بعضنا لـ (سُرمُ بُرمُ) بأنها محرفة من (شَرُّ مُبرَم)، و(ترّلي) من (تراعى لي)، فإنّ ورود اللفظتين على هذا النحو فيه إمعان في السخرية من بيومي أفندي، وإيماء إلى أنّ سلامة أفندي رجل واضح لا يحسن النفاق وتديج الأشعار كما يحسن ذلك بيومي أفندي.

ولم يكن توظيف الشعر في السينما يخلو أحياناً من وظيفة الإضحاك خاصة إذا ورد شعر كبار شعراء العربية على لسان أحد أبطال الفيلم الذين لم ينالوا حظاً من التعليم والثقافة، كما في فيلم (ابن حميدو) المُنتج عام ١٩٥٧، حيث يرد على لسان حنفي شيخ الصيادين (عبد الفتاح القصري) البيت المشهور للمتنبي:

لا يسلمُ الشرفُ الرفيعُ من الأذى

حتى يراق على جوانبه الدّم

وعلى الرغم من أنّ وظيفة البيت في الفيلم وظيفة كوميدية لا أكثر، فإنّ اختيار هذا البيت دون غيره يتوافق مع صفات شخصية حنفي الذي يهدد زوجته دائماً بعبارات صارمة، لكنها بمجرد أن تزجره مُنادية إياه (حنفي!) يتنازل عن تهديده ووعيده؛ لذا اختار مؤلف العمل ومخرجه هذا البيت دون غيره لما فيه من معاني العزة والشرف والإباء

والتضحية، ليجري على لسان حنفي الذي تعود أن تجري على لسانه تلك العبارات التهديدية، لكنها لا تتجاوز القول إلى الفعل، في إشارة إلى أنّ حنفي لن يُطبّق معاني البيت ولن يثار لشرفه كما يدّعي! وفي فيلم (فجر الإسلام) الذي عُرض لأول مرة عام ١٩٧١ مشهدٌ لقوم يطوفون حول الكعبة في الجاهلية مرددين هذا النشيد:

نحنُ غُرَابَا عَكْ

عَكْ إِلَيْكَ غَانِيَّة.. عِبَادُكَ الْيَمَانِيَّة

كَيْمَا نَحُجَّ النَّانِيَّة (١)

واختيار هذا النشيد على ذلك النحو فيه إضفاء للمصداقية التاريخية لتلبية الجاهليين في أثناء جهم؛ إذ أورده ابن الكلبي في كتاب (الأصنام)، وأورده محمد بن المستنير الشهير بقطرب في كتابه (الأزمنة وتلبية الجاهلية)، ضمن فصل كامل عنوانه (تلبيات العرب) وأورد تحته تلبية كل قبيلة من قبائل العرب نحو: (مُضر، وقريش، وقيس، وثقيف، وكنانة، وتميم، وبنو أسد، وهذيل، وربيعة، وبكر بن وائل، واليمن، وجُرهم، وحمير، والأزد، وقُضاعة، وهمدان، ومذحج، وكندة، وبَجيلة، وخزاعة، والنَّخع، والأشعريين، والأنصار).

يقول ابن الكلبي: «كَانَتْ تَلْبِيَّةُ عَكْ إِذَا خَرَجُوا حُجَّاجًا قَدَّمُوا أَمَامَهُمْ غُلَامَيْنِ أَسْوَدَيْنِ مِنْ غُلَامَيْهِمْ فَكَانَا أَمَامَ رُكْبِهِمْ، فَيَقُولَانِ:

نحنُ غُرَابَا عَكْ

فَتَقُولُ عَكْ مِنْ بَعْدِهِمَا:

عَكْ إِلَيْكَ غَانِيَّة، عِبَادُكَ الْيَمَانِيَّة، كَيْمَا نَحُجَّ النَّانِيَّة!» (٢).

وزاد قطرب ثلاثة أشطر على النشيد السابق على النحو الآتي (٣):

عَلَّكَ إِلَيْكَ عَانِيَّةُ

عِبَادُكَ الْيَمَانِيَّةُ

كَيْمَا نَحْجُ الثَّانِيَّةُ عَلَى قِلَاصِ نَاجِيَّةُ

أَتِينَاكَ لِلنَّصَاحَةِ وَلَمْ نَأْتِ لِلرَّقَاحَةِ

وفي إنشاد هذه الأبيات مع خلفية الصغير والتصفيق إضفاء لمزيد من المصداقية التاريخية من جهة؛ مصداقاً لقوله تعالى: (وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِنْدَ الْبَيْتِ إِلَّا مُكَاءً وَتَصْدِيَةً) سورة الأنفال: ٣٥. والمُكَاء هو الصغير، والتصدية هي التصفيق، ومن جهة أخرى يبعث هذا المشهد الساخر على مزيد من التهكم من الجاهليين والتنفير من تلبياتهم وطريقة طوافهم حول الكعبة، وتلك إحدى الرسائل الدينية والاجتماعية التي يسعى الفيلم إلى غرسها في نفوس المشاهدين.

أما أفضل المشاهد السينمائية توظيفاً للشعر فهو مشهد من فيلم (الكيف) المُنْتَج عام ١٩٨٥، حيث يُقَرَّر جمال (الفنان محمود عبد العزيز) أن يعمل مطرباً في فرقة شعبية لإحياء الأفراح، وذلك بعد أن فشل في الحصول على ليسانس الحقوق، وفي أحد الأفراح يتشاجر مع أهل الفرح ثم يُقاد إلى قسم الشرطة، ولا يخرج من الحجز داخل القسم إلا بعد حضور أخيه الكيميائي صلاح (الفنان يحيى الفخراني) وتوقيعه بضمان عدم تكرار تلك المشاجرات من جمال مرة أخرى، وفي أثناء العودة إلى منزل أبيهما الراحل الذي كان أحد رجال التربية والتعليم الشرفاء يتبين مدى التناقض الفكري والثقافي والأخلاقي بين الشقيقين جمال وصلاح من خلال النقاش مع سائق التاكسي الذي يرفع صوت أغنية شعبية مبتذلة متفاعلاً معها هو وجمال، في حين يشمئز صلاح من كلمات الأغنية وأدائها الصاخب المبتذل، ولتعميق حدة التناقض بين الشقيقين يلجأ مخرج الفيلم إلى الشعر في مشهد عبقرى يلخص الرسالة الاجتماعية الرئيسة للفيلم: حيث يدخل صلاح وجمال إلى صالة البيت

فتقع عين صلاح على لوحة مثبتة على الجدار في وضع مائل، منقوش عليها بيت من الشعر، فيهرع صلاح إلى تعديل وضع اللوحة على الحائط، في حين يشيح جمال عنه بوجهه وبكف يده مستنكراً اهتمامه بمثل هذه الأشياء التي لا تمثل له شيئاً ذا بال، ولا تظهر كلمات بيت الشعر من خلال هذا المشهد الخاطف إلا بعد إمعان النظر في اللوحة، فإذا به:



العلمُ يرفع بيتاً لا عِمَادَ لَهُ

والجهلُ يهدمُ بيتَ العِزِّ والشَّرَفِ

وعندما يدلف صلاح إلى غرفة نوم أبيه تقع عينه على بيت آخر من الشعر في لوحة مثبتة على جدار الغرفة، فإذا بهذا البيت يأخذه إلى الطفولة المبكرة، حيث يردد هو وأخوه جمال خلف أبيهما كلمات هذا البيت الشعري، وهو بيت مشهور لأحمد شوقي:

وإنَّما الأممُ الأخلاقُ ما بَقِيَتْ

فإنْ هُمُودَ هَبَتْ أَخْلَاقُهُمْ ذَهَبُوا(٤)



وبعد أن يردد الطفلان صلاح وجمال يأتي صوت الوالد مُشجِّعًا صلاح بقوله: (برافو يا صلاح)، ويأتي صوت الطفل جمال: (وأنا كمان يا بابا)، فيرد الأب: (وأنت كمان يا جمال). لقد كان الأب -رغم أنه كان أحد رجال التربية والتعليم- منحازًا إلى صلاح ومُهتمًا به لنبوغه منذ الصغر، في حين أنه لم يكن يشجع جمال كي يتجاوز مستواه المتدني، وفي ذلك إشارة غير مباشرة من المخرج باتهام الأب بأنه قد كان له دور غير مباشر في فشل جمال.

لقد مثل هذان البيتان رسالة اجتماعية مُهمّة تدور أحداث الفيلم كلها حولها، إنها فناء الأمم وذهابها بذهاب الأخلاق، وذلك ما تؤكد أحداث الفيلم من ركون كلا الشقيقتين إلى جمع المال من خلال المخدرات على حساب الأخلاق؛ على الرغم من أنّ ركون صلاح إلى ذلك كان في البدء مُنطَلَقه حُسن النية، وهو غَمَل خَلطة كيميائية لمادة تشبه المخدرات لكنها لا تُسكر؛ كي يثبت لأخيه أنّ شرب المخدرات (الكيف) وَهْم، لكنه انساق خلف بريق المال الذي اكتسبه من ذلك العمل، فانتهى به الحال إلى الضياع، بعد أن أضاع قِيَمَه ومبادئه وأخلاقه التي تربّى عليها، فهدم هو وأخوه بيت العز والشرف الذي عاش أبوهما بينيه بأخلاقه ومبادئه، وتلك هي رسالة هذين البيتين اللذين استخدمهما المخرج أفضل استخدام في هذا المشهد.

ولا يقف دور الشعر في هذا الفيلم عند هذا الحد، بل يضع المخرج في المقابل صورة أخرى لشعر آخر، إنه شعر الأستاذ (محروس تَنَس) و(ستموني) اللذين يلجأ إليهما جمال لكتابة أغانيه التي سيطرحها على أسماع الناس، في إشارة عبقرية إلى أنّ دور هذا النمط من الشعر -إن جاز لنا أن نسميه شعرًا- لا يقل ضررًا عن المخدرات، فكلاهما يُغيّب الوعي، ويذهب بالأخلاق، في عبارة صريحة وردت على لسان يحيى الفخراني.

إن المخرج بذلك الصنيع يجعل الشعر مُنطَلَقًا لبنني رسالة الفيلم على المفارقة بين نمطين



مرور كل تلك السنوات على معاهدة السلام، وهي رسالة يسعى الفيلم إلى تأكيدها؛ ومن ثمَّ فإن اختيار أسطر شعرية لشاعر الرفض أمل دنقل في هذا المشهد، ومن قصيدة (لا تصالح) دون غيرها، فيه توفيق كبير من مؤلف الفيلم ومخرجه.

وفي فيلم (مرجان أحمد مرجان) المُنتج عام ٢٠٠٧، يوظف المخرج الشعر توظيفاً جيّداً على الجانب الفني وعلى الجانب الاجتماعي، فرجل الأعمال مرجان أحمد مرجان (عادل إمام) يستطيع أن يشتري كل شيء بماله (درجة البكالوريوس، ومقعد البرلمان، والرياضة، والشعر، والحب، إلخ)، وحين يقرر أن يكون أديباً يشتري ديوان شعر من أحد الشعراء مقابل مبلغ زهيد، ثم يصدر هذا الديوان (ديوان أبيع نفسي) باسمه، واللافت للنظر هنا هو القيمة الفنية والمجتمعية لببيتين من الأبيات التي وردت في الفيلم؛ أما أحدهما فورد على لسان الدكتور عبد اللطيف سالم الناقد الأدبي الذي يرى -في حوارهِ قبل الندوة مع الدكتورة جيهان (مرفت أمين)- أنَّ هذا الديوان كلام مبتذل لا يرقى إلى الشعر، وأنَّه لم يسمع من قبل بشاعر يُسمَّى مرجان أحمد مرجان، لكن مرجان يشتري هذا الناقد بهدية هي في الواقع رشوة، فيتحول رأي الناقد في شعر مرجان إلى النقيض، فيصعد على المنصة مادحاً شعر مرجان، ومستشهداً ببيت دعبل الخزاعي وهو أحد شعراء العصر العباسي المشهورين:

إني لأفتحُ عيني حين أفتَحُها

على كثيرٍ ولكن لا أرى أحداً

في إشارة من الناقد بأن مرجان أحمد مرجان نسيج وحده!

وكما استطاع مال مرجان شراء ذمة الناقد فقد استطاع أيضاً شراء ذمة الدكتور إسماعيل رئيس القسم الذي يحضر إلى مكتب مرجان ليشرب الشاي بالياسمين (كناية عن الرشوة)، وهنا يقف

من الشعر، لي طرح أمام المشاهدين جيلين؛ جيل مُضَمَّر في خلفية أحداث الفيلم، يمثلُه الأب، وهو جيل يتخذ من الحكمة الشعرية عقيدة توجّه اختياراته في الحياة، وقد كان هذا الجيل مُستَمِيساً بالأخلاق راضياً بالقليل من المال ما دام قد اكتسبه من الحلال، وجيل آخر ظاهر للعيان يراه المُشاهد ويعايشه كل يوم في الشارع وفي التاكسي وفي النوادي وصالات الأفراح، وقد رضي هذا الجيل من الحياة بوجهها القبيح المُتمثِّل في الشعر المُبتذل وتجارة المخدرات!

ومن التوظيف الجيّد للشعر في السينما توظيف أسطر شعرية لأمل دنقل في فيلم (السفارة في العمارة) المُنتج عام ٢٠٠٥، على لسان الفنان أحمد صيام القائم بدور صحفي في (جريدة لا) وهو شخص معارض لا يعجبه أي شيء، حيث يُوجّه كلامه لشريف خيرى (عادل إمام) مُوصِياً إياه بأن يتلو تلك الأسطر الشعرية على ضابط أمن الدولة الذي سيقابله كي يناقش معه مسألة تعامله مع موظفي سفارة إسرائيل التي فوجئ بعد عودته من سفره بأن مقرّها في الشقة المقابلة لشقته في أحد المباني المطلّة على النيل بالقاهرة، حيث يصيح ذلك الصحفي طالباً من شريف خيرى أن يقول للباشا:

أترى حين أفقاً عينيك

ثم أثبتت جوهرتين مكانهما

هل ترى؟!

هي أشياء لا تُشتري

إن اختيار هذه الأسطر الشعرية من قصيدة (لا تصالح) المشهورة التي كتبها أمل دنقل مُعبّراً عن موقفه الرافض لمعاهدة السلام مع إسرائيل، فيه استحضار لتلك اللحظة إلى الواقع الراهن أمام المُشاهد، وفيها بيان لأن هذا الموقف ما زال باقياً، ويسري بين بقية فئات المجتمع (المثقف، والتاجر، وصاحب المطعم، حتى الراقصة، إلخ) رغم

له مرجان أحمد مرجان مخاطبًا إياه بيت أحمد شوقي:

(قِفْ) للمعلم وقِّه التبجيلا

كاد المعلم أن يكون رسولا

ولعل تغيير كلمة (قُمْ) الواردة في البيت الأصلي لشوقي إلى (قِفْ) إلماخٌ إلى أن مرجان ليس مثقفاً ولا يحفظ الشعر، لذلك أورد البيت على ذلك النحو بتغيير الكلمة الأولى، لكنه على أية حال تغيير بكلمة مرادفة وعلى الوزن الغروزي نفسه.

إن توظيف هذا البيت في سياق التحايل والرشوة فيه ابتذال لما يحمله البيت من قيمة تربوية، وذلك بلا شك مُتعمّد من مؤلف الفيلم ومخرجه، لتوجيه رسالة تنفير من الراشي والمرتشى، فلم يكن امتثال مرجان لمعنى البيت ووقوفه لأستاذه وقوف احترام وتبجيل، بل كان مجرد تحايل وتمهيد لقبول الرشوة التي تمثّلت في سيارة جديدة؛ حيث يظهر الدكتور إسماعيل في المشهد التالي وهو يقود سيارة فارهة، وإمعاناً من المخرج في إضفاء مصداقية أكثر على المشهد وتأكيداً على أن السيارة جديدة نجد أنه بمجرد أن تتحرك السيارة تُظهر الكاميرا - في لقطة خاطفة لا تتعدى ثانية أو ثانيتين- تلك السيارة دون لوحات مرورية؛ مما يعني أن السيارة انتقلت من معرض السيارات إليه مباشرة، فكان ثمن تلك الرشوة أن مرجان أحمد مرجان لم ينجح فحسب، بل نجح بتفوق، وكان الأول على دفعته!

وختاماً، لقد كان توظيف الشعر في تلك الأعمال السينمائية التي عرضنا لها توظيفاً له شقّان: شقٌّ فني تقتضيه الحبكة الفنية للعمل السينمائي، ويشقٌّ آخر يحمل رسالة اجتماعية وأخلاقية، ولم يكن توظيف الشعر في السينما توظيفاً كوميدياً إلا في بعض الأفلام كما في مشهد حفي شيخ الصيادين الذي أشرنا إليه آنفاً، وكما في بعض أعمال إسماعيل ياسين التي يُحرّف فيها

بعض أشعار أحمد شوقي وغيره لإضفاء شيء من الكوميديا لإضحاك الجمهور، لكننا إذا تتبعنا توظيف الشعر في كثير من الأعمال السينمائية منذ مطلع القرن الحالي حتى الآن سنجد أن أغلبها لم يوظف الشعر ذلك التوظيف الذي يحمل قيمة فنية أو تربوية أو أخلاقية، بل انحدر الذوق العام في تلك الأفلام فصار الشعر والشعراء فيها محطّ سخرية واستهزاء وإضحاك دون أن يكون لذلك الإضحاك أو لتلك السخرية وظيفية فنية في العمل السينمائي، كما في بعض أعمال محمد هنيدي وأحمد حلمي ومحمد سعد وغيرهم. حتى وصل الحال إلى ابتذال أبيات كبار الشعراء ابتذالاً لا يفيد قضية العمل ولا قضية المشاهد ولا المؤلف، بل صار الأمر عبثاً لا قيمة له، وسأكتفي هنا بعرض نموذج واحد من هذا الابتذال ورد في فيلم (صايع بحر) حيث يجعل أحمد حلمي وريكو من بيت امرئ القيس:

مَكْرٌ مَقْرٌ مُقْبِلٌ مُدِيرٌ مَعًا

كجلمودٍ صخرٍ حطّة السيل من عَلٍ

مدخلاً لأغنية شعبية مبتذلة، فيقف كلاهما عند كلمة (عَلٍ) لتتحول على ألسنتهم إلى (علي) على اعتبار أنها اسم شخص، ثم تتوالى كلمات الأغنية الهابطة على مستوى الكلمات واللحن والأداء، ودون أدنى توظيف فني لها في أحداث العمل الفني! ولا شك أن في ذلك انحداراً بالذوق العام للمجتمع، واستهزاءً بوظيفة الشعر الفنية والاجتماعية، وتقويضاً لدور الشعر في السينما والمجتمع.



الهوامش والمراجع

- (١) وردت كلمة (عَلَّ) في النشيد بالفيلم مصروفةً بالتثوين هكذا (عَلَّ)، والصواب أنها (عَلُّ) ممنوعة من الصرف للعلمية والتأنيث، وعلى كلا الوجهين لا ينكسر الإيقاع العروضي للبيت.
- (٢) الأصنام، ابن الكلبي، تحقيق: أحمد زكي باشا، دار الكتب المصرية، ط ٣، ١٩٩٥، ص ٧.
- (٣) الأزمنة وتلبية الجاهليين، محمد بن المستنير قطرب، تحقيق حاتم الضامن، مؤسسة الرسالة، ط ٢، ١٩٨٥، ص ٤١.
- (٤) وعانية: أي أسيرة مُنقادة، واليمانية: نسبة إلى اليمن، إذ كانت (عَلَّ) إحدى قبائل اليمن، والقبلاص: جمع قُلُوص، وهي الناقة الفتيّة المجتمعة، والناجية: السريعة، والرقاحة: أي التجارة، والنصاحه: مصدر نصَحَ: أي: أتيناك منقادين مخلصين لك غير طامعين في مكسب دنيوي.
- (٥) رواية البيت في الديوان بإثبات الواو الاستثنائية في بداية البيت هكذا (وإنّما) ولا يستقيم الإيقاع العروضي للبيت إلا بتلك الواو: إذ البيت من قصيدة على بحر البسيط الذي لا تستقيم تفعيلته الأولى إلا بتلك الواو لكي تصير (مُتَفَعِّلُن) في حين أنّ حذف الواو يفضي بالتفعيلة الأولى إلى (فاعِلن) فينكسر الإيقاع.



استلهام التراث في الأدب المصري المعاصر من الإحياء إلى التثوير:

ألف ليلة وليلة بين نجيب محفوظ وألفريد فرج نموذجًا

أ. إيهاب الملاح

نائب رئيس تحرير مجلة أكتوبر



التأويل، قائلًا «أفكر بذلك وأنا أطلع المجلد الثاني من كتاب «ألف ليلة وليلة»، وتحديدًا مع بداية الليلة ٥٣٧ حيث تبدأ شهرزاد برواية حكاية مصادفة لقاء السندباد الحمال «البرّي» مع السندباد البحري في بيتٍ بغداديّ فارٍ، وسماعه منه لحكايات رحلاته العجيبة التي منحت في المحصلة النهائية حياةً رغيدة، وجاهًا وعزًّا وثرًا كبيرًا».

يوضح سعداوي أنّه في المقاصد التي اعتنى بها من نسجوا حكايات السندباد البحري كانت «غرائب الرحلات» هي بؤرة الجذب للسامع، بما أنّ النصّ الأصلي كان شفهياً، وفاعليته كانت في الروي والسماع، لذلك لم يعتنوا كثيرًا بالحكاية الإطارية لهذه الحكايات، فهي مجرد مدخل، والراوي والسامع كلاهما في عقدٍ خفيٍّ يبرّر عدم الوقوف طويلاً مع الحكاية الإطارية، فما هي إلا مقدمة لا تعني الشيء الكثير سوى أن تفتح بابًا لمغامرات السندباد في لُجّة البحار، ومواجهته لغرائب الأحداث والوحوش وطباع المجتمعات التي يصادفها.

وقد تعرّزت مقاصد هذا «العقد الخفي» لاحقًا بتحويل حكايات السندباد البحري إلى قصص «كوميكس» أو أفلام ومسلسلات تلفزيونية ورسوم متحركة، فنحن هنا ندخل إلى الرحلات نفسها مباشرةً من دون الحكاية الإطارية، التي رأى صنّاع هذه المنتجات الفنية الحديثة أنّها غير ضرورية.

كانت هذه الإشارات الذكية لواحدٍ من الكتاب والروائيين العرب المعاصرين في اكتشاف ما

منذ أن اكتشفت الثقافة العربية الحديثة نص «ألف ليلة وليلة» في صورته المدونة، وأشكال الاستلهام والحوار (بل والاشتباك معه أيضًا) لا تنتهي؛ فقد مثّلت الليالي كنزًا حقيقياً للكتاب والمبدعين (شعراء وروائيين وقصصين ومسرحيين... إلخ) في كل أنحاء العالم، وظهر تيار روائي كامل يقوم على فنية الليالي وجيلها وفانتازيتها وما تحتشد به من ثيمات وشخصيات خيالية وأجواء سحرية وغرائبية.

وفي الأدب العربي الحديث المعاصر، ثمة نماذج لاستلهام الليالي في بناء روايات معاصرة، تُعيد توظيف حكايات أو شخوص أو أجواء الليالي في بناء نصوص تطرح أسئلة معاصرة، وتسعى إلى تجسيد هموم وقضايا لحظتها الراهنة التي كُتبت فيها هذه الرواية أو تلك.

لدينا مدونة طويلة من النصوص التي راوحت بين الاستلهام الكامل لحكاية أو أكثر من الليالي (مثل رواية نجيب محفوظ «ليالي ألف ليلة») أو التركيز على حكاية بذاتها أو شخصية من شخصياتها ليبنى عليها أو يستلهم منها نصّ روائي أو قصصي كامل (مثلاً نصّ بدر الديب «أوراق زمردة أيوب»، ومؤخرًا نصّ منصور عز الدين «جبل الزمرد»).

في حوارٍ سابقٍ لكتاب هذه السطور مع الكاتب والروائي العراقي أحمد سعداوي ، أكد سعداوي أن هناك «طاقة» دائمة مختزنة في النصوص القديمة، تستخرجها القراءات الجديدة من خلال

فإنَّ تأثيرها عندنا كان أشدَّ وأقوى؛ لأنَّها نبعت من هذه التربة «العربية»، وكانت متشربة بترائنا العربي، فعَبَّرت عنه كأفضل ما يكون التعبير.

تأتي (حكاية السندباد) كما صاغها محفوظ في «ليالي ألف ليلة» مُرَكَّزة ومُكثَّفة تمامًا، وجاء موقعها في الفصل قبل الأخير أو قبل الحكاية الأخيرة في «لياليه»، وكأنَّه يريد إيجاز وتكثيف مغزى حكاياته كلها في حكاية واحدة، وهي «السندباد».

يبدو سندباد محفوظ في «ليالي ألف ليلة» حاملًا للحكمة ودروس السنين والأعوام، والخبرات الهائلة التي حصلها من دوام الارتحال وخوض غمار المجهول واكتشاف ما لم يكتشفه بشر قبله، ولهذا فهو لا يُسهب في تفاصيل الرحلات السبع، ولا ما واجهه من عجائب وغرائب وأهوال، بل يُقَطِّر ويُكثِّف خلاصة ما تعلَّمه من دروس ومعارف وحكمة يواجه بها شهرار القَلِق.

في رواية محفوظ عندما يعود سندباد من رحلاته، سيطلب شهرار لقاءه في قصره الشاهق المبني على ربوة عالية تطلُّ على المدينة العربية، ليَقصَّ عليه خلاصة أخبار رحلاته، «فسرَّ بذلك أيَّما سرور، ومضى من فوره إلى القصر بصحبة كبير الشرطة عبد الله العاقل.. غير أنَّه لم يتسرَّف بالمشول بين يدي السلطان إلا أَوَّل الليل فذهبوا به إلى الحديقة..

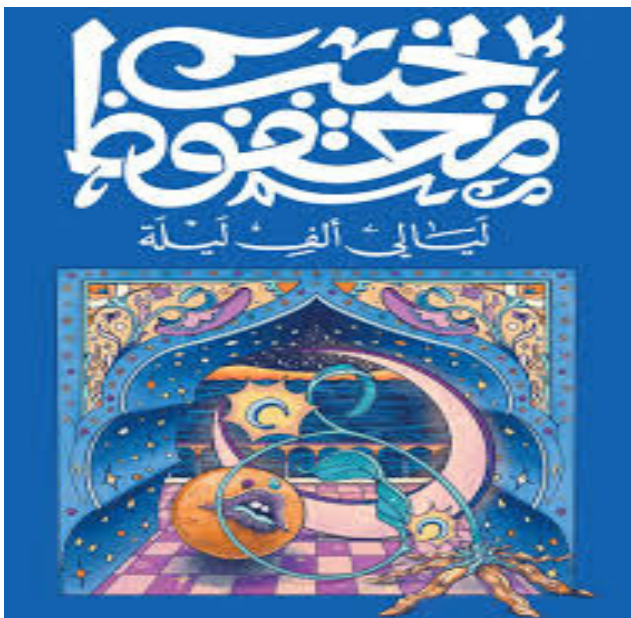
أطلق عليه «الطاقة المخترنة للنصوص» دافعًا للبحث عن هذه العلاقة بين نصٍّ قديم يختزن طاقته، ونصٍّ حديث أو معاصر ينتج «طاقته» الخاصة وإشعاعه الفريد، إذا جاز التعبير.

وقد توقَّفتُ أمام نموذجين من الأدب المعاصر، وهما: رواية «ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ، ورواية الكاتب والروائي والمسرحي الراحل ألفريد فرج «أيام وليالي السندباد».

والعملان يشتركان في استلهام نصٍّ الليالي، الأول (ليالي ألف ليلة) عبر تشييد نصٍّ معاصر ينتقي ويحذف ويضيف من عناصر ألف ليلة وليلة، وتكاد معظم المراجعات النقدية التي تناولت هذه الرواية تُجمع على خصوصية وفردة الرؤيتين الفئيتين والمعالجتين المبدعتين لشخصية «السندباد» في هذين النصَّين من سردنا المعاصر؛ أولاهما لنجيب محفوظ، الذي استلهم شخصية «السندباد» في الحكاية قبل الأخيرة من «ليالي ألف ليلة»، وقد كان لهذا الاختيار والموقع الذي احتلته حكايته من البناء الروائي مغزاه ودلالته. وثانيهما لمحاولة الكاتب المسرحي ألفريد فرج (١٩٢٩ - ٢٠٠٥) في نصِّه الروائي «أيام وليالي السندباد»؛ وهو نصٌّ كامل بناه على استلهام شخصية «السندباد» ورحلاته، وشغفه المعرفي، وطقسه الارتحالي.

وسنلقي بعض الضوء في حدود ما تسمح به المساحة على طريقة استلهام شخصية «السندباد» في النصَّين، ونحاول أن نستكشف خيوط الإلهام والاستلهام بين الشخصية المرجعية، والنصَّ الأصلي وبين النصوص التي أبدعها الكاتبان المعاصران.

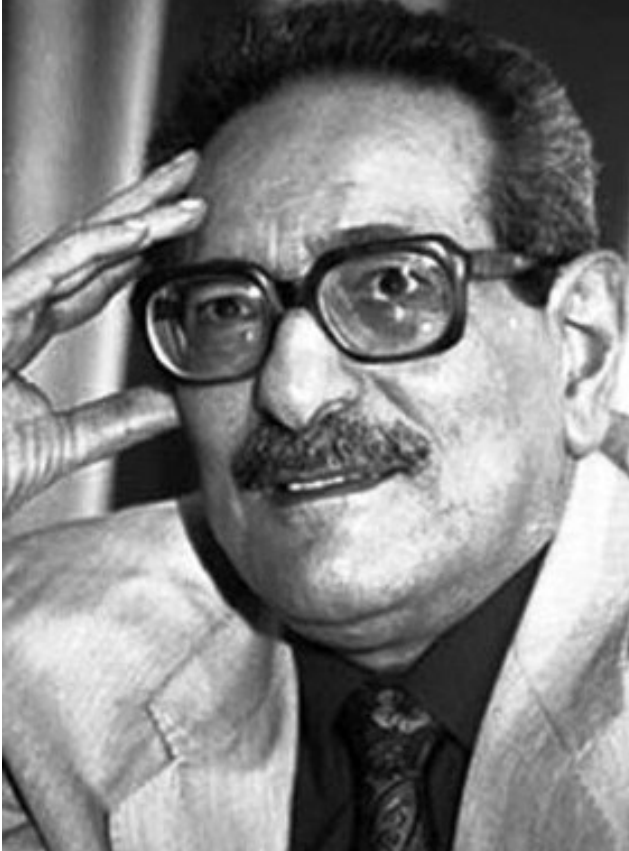
لم يأت استلهام محفوظ للشخصية من فراغ، فقد كان مؤمنًا بأن حكايات «ألف ليلة وليلة» بترائنا القصصي غير المسبوق، تُعد بلا شك من أهم القصص في تاريخ الأدب الإنساني كله، وإذا كان تأثيرها قد امتدَّ إلى الآداب الأوروبية وغيرها،



تعلمتُ أيضًا يا مولاي أنَّ الإبقاء على التقاليد البالية سُخف ومهلكة... تعلمتُ أيضًا يا مولاي أنَّ الحرية حياة الروح وأنَّ الجنة نفسها لا تغني عن الإنسان شيئاً إذا خسر حرّيته» .

أمّا الكاتب المسرحي والروائي الراحل ألفريد فرج، فسيكون نصّه الروائي واحداً من أهم الأعمال التي استلهمت شخصية السندباد في الرواية المعاصرة، وهو نصّ «أيام وليالي السندباد» الذي صدر للمرة الأولى عام ١٩٨٨، وقدّم فيه صياغة روائية معاصرة لحكاية السندباد البحري ورحلاته البحرية السبع. «أيام وليالي السندباد»، التي كتبها في النصف الثاني من الثمانينيات، هي روايته الثانية بعد «حكايات الزمن الضائع».

غلبت شهرة ألفريد فرج كاتباً مسرحياً على شهرته كاتباً روائياً، وإن كان في دائرة إبداعهما معاً يقدم نصوصاً عالية الجودة، متماسكة البنيان، ناصعة اللغة، واعية تماماً بإشكالات وقضايا زمنه، ومخاطر الانزلاق إلى محاكاة التراث ومضاهاته، لا تمثله واستلهامه، وقد كان ألفريد فرج فعلاً من



جلس حيث أُجِلس في ظلمةٍ شاملةٍ، وأنفاس الربيع تنفّذ في أعماقه أخلاطاً من روائح الأزهار، وتحت سقف يومض بالنجوم.. كان السلطان يتحدث بهدوءٍ ولطفٍ، فاطمأنَّ قلبه وزايلته الرهبة، وحلَّ الأنس والحب.. سأله عن عمله الأوّل وعن حظه من العلوم وعمّا جعله يعزم على الرحلة.. فأجاب بإيجاز يناسب المقام، وبصراحة وصدق.. قال شهريار:

● حدثني قوم عن رحلاتك فرغبت أن أسمع منك ما تعلمته منها إن كنت حظيت منها بعلم نافع فلا تكرر إلا ما تقتضيه الضرورة.

فتفكّر سندباد ملياً، ثم قال:

● الله المستعان يا مولاي.

● إني مُصغٍ إليك يا سندباد.

ملأ الرجل صدره بالأريج الطيب، ثم قال:

● تعلّمتُ يا مولاي أول ما تعلّمتُ أنَّ الإنسان قد ينخدع بالوهم فيظنّه حقيقةً، وأنّه لا نجاة لنا إلا إذا أقمنا فوق أرض صلبة» .

وهكذا، وبهذه الطريقة المُكثّفة والمُقطّرة، سيوجز السندباد خلاصة كلّ رحلة من رحلاته السبع في درس مستفاد وعبرة جامعة مانعة: بعد أن يقدّم مُلخصاً شديد الإيجاز لأحداث كلّ رحلة لا تتجاوز السطر الواحد أو السطرين، ورغم وَجَازة الحكاية وتكثيفها فإنّها مشحونة بمستويات متعدّدة ومتداخلة من الدلالات التي يمكن استنباطها على مستوى بنية السرد، والمغزى العام والكُلّي من الحكاية في إطار هيكل الرواية ككل، على سبيل المثال: يقول السندباد في استخلاص [أحد] الدروس السبعة التي تعلّمها:

«تعلمتُ أيضًا يا مولاي أنَّ النوم لا يجوز إذا وجبت اليقظة، وأنّه لا يأس مع الحياة... تعلمتُ أيضًا يا مولاي أنَّ الطعام غداء عند الاعتدال ومهلكة عند النهم، ويصدّق على الشهوات ما يصدق عليه...

الكبار الذين تمثّلوا «التراث» تمثّلًا أصيلًا وواعيًا وحقيقيًا، وأعادوا توظيفه واستلهامه في نصوص ما زال لها حضورها وجمالها، وتجذّدها على مستوى التلقّي والتحليل والقراءة.

دافع ألفريد فرج في أعماله المسرحية -على تنوّع هذه الأعمال وامتداد فترة كتابتها- عن قضايا أساسية تكاد تكون ثابتة: منها ما يتعلّق بالعدل، والحرية، والتقدّم بمعناه الواسع، والتضامن الاجتماعي، ودور المثقف في عالمه، والهوية الوطنية والقومية، ولعلّي أضيف أنّ هذه القيم هي نفسها التي دافع عنها أيضًا وجسدها في كتاباته الروائية ونصوصه السردية على السواء .

وفي سبيل ذلك استدعى ألفريد فرج في دفاعه عن هذه القضايا ما يناسبها تمامًا من الموروث العربي، التاريخي والشعبي، الفصيح والعامي على السواء (على سبيل المثال، في مسرحية واحدة له، هي «حلق بغداد»، تمثّل في الحكاية الأولى من هذه المسرحية، «يوسف وياسمين»، حكاية «مزّين بغداد» من الجزء الأول في «ألف ليلة وليلة»، وفي الحكاية الثانية من المسرحية نفسها، «زينة النساء»، تمثّل إحدى حكايات كتاب الجاحظ «المحاسن والأضداد»).

كذلك استلهم ألفريد فرج «أيام العرب» في مسرحيته «الزير سالم»، وتعامل مع الكتابة التاريخية في مسرحيته «سليمان الحلبي»، ونزع نزوعًا توثيقيًا في مسرحيته «النار والزيتون» التي تناول فيها القضية الفلسطينية في العصر الحديث، كما سعى ألفريد فرج إلى استخدام العناصر والأشكال الأدائية والمسرحية في الموروث العربي، كما أنّه، في تمثّله هذا الموروث، جاوز العلاقة بالنصوص المدوّنة وغير المدوّنة إلى محاولة استلهام جماليات فنون أخرى، مثل: الزخرفة العربية، والموسيقى العربية .

أما النّصّ السردى الأكبر «ألف ليلة وليلة» فقد

احتلّت حكاياته مكانها المعتبر بين إنتاج ألفريد فرج المسرحي والروائي، وكانت هي المصدر والمُعين الخُصب الذي استقى منه «موضوعات وقيمات» استلهمها في أعماله المسرحية والروائية.

يعرف القارئ والمتابع لإبداعات الكاتب الراحل ألفريد فرج وقوعه في غرام عالم (ألف ليلة وليلة) وهواها، وإنجازه لسبعة أعمال كاملة من هذا العالم الأثير، منها: «حلق بغداد»، و«رسائل قاضي إشبيلية»، و«على جناح التبريزي»، و«الطيب والشرير»، وكان آخر ما استلهمه منها مسرحية «الأمير والصعلوك».

كذلك من بينها روايته «أيام وليالي السندباد»، وثلاث قصص قصيرة نشرها تحت عنوان «ليالي عربية» التي أعاد فيها تشكيل حكايات ألف ليلة وليلة بصياغة معاصرة تطرح أسئلة وهمومًا معاصرة.

في «أيام وليالي السندباد» تحديدًا يتمثّل ألفريد فرج حكايات السندباد أو رحلاته التي شكّلت قسمًا مهمًّا من حكايات (ألف ليلة وليلة) والتي تمثّل بعض حكاياتها الأخرى في غير عملٍ مسرحي له، ويستكشف في هذه الرواية أبعادًا تتصل بالوجود الإنساني، وبأسئلة الاختيارات الأولى، والمصائر الأخيرة، وبالصلة بآماكن الإقامة وآماكن الرحيل، وهو ينطلق في هذا كلّ من أسئلة حاضره هو، وزمنه هو، لا من حاضر «السندباد» أو زمنه .

وفي ذلك يوضح ألفريد فرج -في صدارة واحد من هذه النصوص- آلية اشتغاله على النصّ الأكبر (ألف ليلة وليلة) وإعادة تقديمه مجددًا في نصّ روائي معاصر، فيقول على لسان واحدٍ من شخصياته المتخيلة:

«كل جيل كتب حكايات «ألف ليلة وليلة» على هواه.. «ألف ليلة وليلة» ليست هي هذه ولا تلك من الحكايات.. «ألف ليلة وليلة» هي صيغة تُروى بها الحكايات.. وكل جيل روى بهذه الصيغة حكايات

ولم تكن شخصية «السندباد» الوحيدة التي استلهمها الكاتب الراحل ألفريد فرج من قصص وحكايات (ألف ليلة وليلة) في بناء أعماله الدرامية والمسرحية والروائية. فإذا كان قد استلهم حكاية «السندباد البحري» من حكايات ألف ليلة وليلة المشهورة، وعالجها بشكل جديد تمامًا، فهي عنده ليست مجرد قصة مغامرات في البحر، وإنما قصة حياة كاملة في البر والبحر، قصة حب وقلق وبحث عن المصير، إنها بذلك قصة حياة وجدانية للناس في عصر المغامرات البحرية الكبيرة.

وقد استلهم أيضًا، وتاليًا لها، حكايات أخرى تُمّت للبحر بصلة لعل من أشهرها حكاية «أبي قير وأبي صير» الشهيرة التي بنى عليها مسرحيته التراثية الأخيرة «الطيب والشرير» التي عُرضت على أحد مسارح القاهرة من العام ١٩٩٨.

ماذا فعل إذاً ألفريد فرج في قصة السندباد ورحلاته السبع؟ ببساطة، يحوّل ألفريد فرج هذه الحكاية (أو الحكايات) التي امتدّت من الليلة (٥٣٧) وحتى الليلة (٥٦٣)، إلى رواية معاصرة عبر عدد من الآليات الإبداعية المتقنة، تتمثل في ضبط الإيقاع السردي للرواية، من خلال اقتصاد الأحداث، وتوازن الأصوات، وتفعيل الحوار الروائي الذي يعُدّه وسيلة

جيله على مقتضى احتياجاته الأخلاقية والروحية، واستخلص منها الحكمة التي يريدها ويطلبها.

«ألف ليلة وليلة» سفينة أحلام ركبها الناس من كلّ الأجيال، وكلّ من ركب فيها حملته إلى ما يريد من البلدان. قد ذهبت بالراكبين إلى كلّ زمان ومكان، وعلى كلّ المقامات الموسيقية، وبكلّ الألحان موسيقى مصاحبة، ولو كان الأجداد يكتبون النوتة الموسيقية، ويدونون الموسيقى كما نفعل اليوم، لكانوا قد كتبوا حكايات «ألف ليلة وليلة» على أوراق الموسيقى كما تُكتب الأوبريتات والمسرحيات الغنائية. فحكايات ألف ليلة مُزيّنة دائمًا بالصور والأشعار والأغاني والرقصات التي غناها الراوي دائمًا لمستمعيه ليجذبهم للدخول من أبواب الخيال والتصوّر. إنه العالم الجميل الساحر.

وفي أعماله المستوحاة من (ألف ليلة وليلة) لا يستعير الكاتب الحكايات والشخصيات، بقدر ما يستعيد «الأجواء» ليقدم لنا ألف ليلة أخرى تعي المشكلات التي نواجهها في العصر الحديث، وتتناول الاهتمامات والمشكلات والآلام والمفاهيم والمعاني والدلالات والأزمات التي يعيشها إنسان القرن العشرين والحادي والعشرين.



جوهري في نمو المشاهد الدرامية، وضمن استيعاب المتلقي لها، ويُخلّص النص من الثثرة والفضول لتركيز الانتباه على المحور الرئيس.

سيستثمر ألفريد فرج أبرز ما تضمنته حكاية السندباد بترايكية رحلاتها من ثيمات لأسئلة وتأملات فلسفية: فكل رحلة من رحلات السندباد ستتحول إلى «رحلة مجازية» أو «رمزية» بحثاً عن إجابة لسؤال معرفي وفلسفي في الأساس، وتصبح «حكاية عجز البحر» الذي يلتقيه سندباد في واحدة من رحلاته على جزيرة مجهولة أمثلة كبرى، وصراعاً بين التقليد والمعاصرة، والتطور والجمود، والتمسك بالتقاليد البالية والأفكار القديمة والتراث الميّت، وبين السعي إلى الحرية والتحرر والانعتاق، والسعي مجدداً وراء المجهول الذي سيفضي إلى اكتشافات جديدة ومعارف جديدة وانتقال بأطوار الحياة والتاريخ البشري إلى مراحل أخرى وآفاق لا تُحَدُّ.

من أهم وسائل تنمية الحدث والصراع، ثم لا تلبث أن تؤدي كل هذه الإجراءات التقنية إلى ما يسميه صلاح فضل «تعديل البؤرة الدلالية للنص» من صورته الأصلية كما روي في مصدره في ليالي (ألف ليلة وليلة)، وتغيير معناه، بما يجعله ينتقل من الموعظة المباشرة إلى «التأمل الفلسفي الجدلي»، ويفقد طابعه الأخلاقي المُستقطب الحاد لثنائية الخير والشر التي تحتل فضاءً هائلاً في الليالي، كما يفضي إلى تقليص دور السلطة في تحول المجتمع، ويلغي جانب الأسطورة في بناء الأحداث التاريخية للناس.

والواقع أن معالجة المؤلف الخبير بشروط الكتابة السردية والتممكن من خلق حوار حيوي وسريع الإيقاع ومُحكّم البناء، تحقّق هذه العناصر بتلقائية شديدة، نتيجة لطول ممارساته في التعامل مع نصوص (ألف ليلة وليلة) من قبل؛ فهو يستل منها الخيط الرئيس للأحداث، ويقوم بتحريره وتوحيد مساره دون تشبّت؛ لأنّ «الاقتصاد» عنصر

الهوامش والمراجع

- (١) صدرت الطبعة الأولى من رواية «ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ عن مكتبة مصر بالجيزة، القاهرة ١٩٨٢.
- (٢) صدرت الطبعة الأولى من الرواية عن دار التنوير (القاهرة)، ٢٠١٦. وصدرت لها طبعة أحدث عن دار الشروق، القاهرة، ٢٠٢٣.
- (٣) كاتب وروائي عراقي حازت روايته «فرانكشتاين في بغداد» على الجائزة العالمية للرواية العربية، ٢٠١٤.
- (٤) ألفريد فرج: أيام وليالي السندباد (وليالي عربية)، مؤلفات ألفريد فرج [٩]، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.
- (٥) الرواية، ص ٢٥٠.
- (٦) الرواية، ص ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣.
- (٧) حسين حمودة (مادة ألفريد فرج)، في «قاموس الأدب العربي الحديث»، تحرير وتقديم حمدي السكوت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، طبعة مزيّدة ومنقّحة، ٢٠١٥.
- (٨) المرجع السابق نفسه.
- (٩) حسين حمودة «المدخل» التعريفي الذي كتبه عن ألفريد فرج في (موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب)، التي أصدرتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم «الألكسو» ALECSO. (من نسخة خطية زودني بها محرر المدخل)
- (١٠) ألفريد فرج: أيام وليالي السندباد (وليالي عربية)، مؤلفات ألفريد فرج [٩]، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

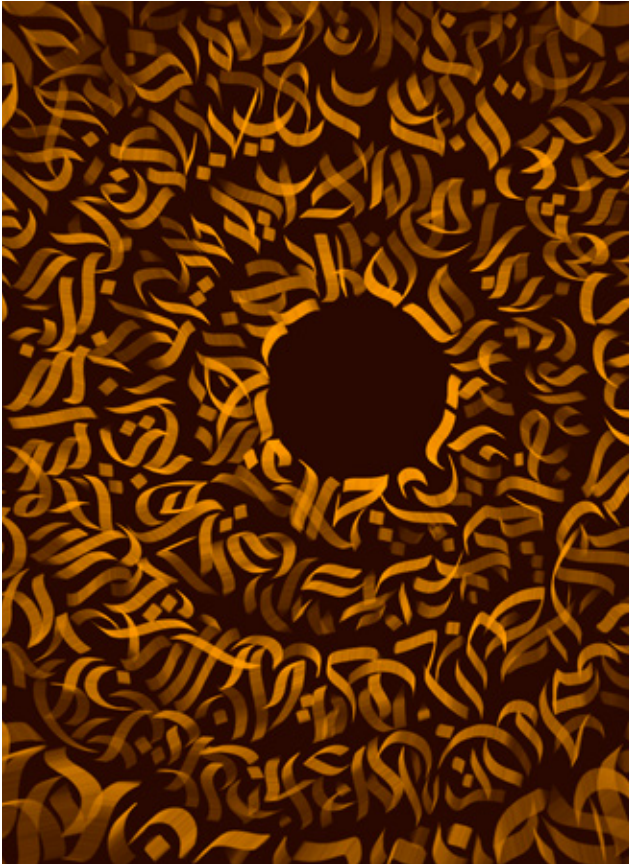
كتابة الذات عند الكاتبة المصرية بين البوح الذاتي ونقد المجتمع

أ. د. علاء الجابري

أستاذ الأدب العربي ورئيس قسم اللغة
العربية - كلية الآداب - جامعة السويس



المجتمع وأعرافه، فما نزال أسرى الصورة الفاضلة، والوقار المبالغ فيه، والصراحة النسبية، والتجمل للمجتمع لئلا ينكشف ما تُكنُّ نفوسنا، والسيرة الذاتية النسائية تبني تفاعلاً مع نصوص أخرى بالمعنى الثقافي العام، وتحاول أن تبدو حلًا فنيًا لمشكلات اجتماعية أو أزمت، ولا ينبغي الظن أنها تعتمد إظهار التماسك أو التجانس بين المجتمع والسيرة، ولكنها قد تعتمد تصدير الأزمة وتضخيم الالتباس وصعوبة دمج العنصر الأنثوي داخل مجتمع قد يقزمه ابتداءً.



على سبيل البداهة، لنبدأ بتقرير مفاده أن عرض الحياة الخاصة هو خرق للتقاليد الاجتماعية التي تعتمد مبدأ الستر؛ فالسيرة الذاتية -في بعض تجلياتها- تشبه «التابو»، وبخاصة أنه ليست هناك أقنعة أو أسماء مستعارة يمكن أن تمرر بها ما تريده في أنواع سردية أخرى. إننا أبناء ثقافة تعتمد التموه والإلماح، وبينما احتفى التراث بالتراجم والسَّير -كما في كتب الطبقات وعلم الجرح والتعديل وغير ذلك- فقد حرص على منع «النساء» من «اقترافه»؛ فالأمر قديم في ثقافتنا، فضلاً عن كونه إرثاً اجتماعياً منذ «الإصابة في منع النساء من الكتابة»؛ إذ يبدو أن هيمنة الاختلاف الفسيولوجي على بعض التوجهات مسألة تاريخية، في حين أن جوهر البطولة في السيرة النسائية هي محاولتها إخفاء مقولة الطبقات الاجتماعية القائمة على تذييل المرأة. وهكذا يبدو تحفظ المرأة في الكتابة عن نفسها مردوداً لأسباب تتصل بالموروث الاجتماعي، تمامًا كما أن تطورها الفني مردود لتأثير الوافد الغربي بشكل أشد حضوراً وأكثر بروزاً من غيره وملئاً النزعة التطهيرية لديها.

هكذا يبدو أدب «الاعتراف»، غربي المنشأ، ملائماً للنزعة التطهيرية لديهم، ويناسب البحث عن «جدلية» مع المجتمع، وذلك في مقابل ثقافة تقوم على الستر وطلبه، وتُحرِّض على طلب العافية وعدم المجاهرة، وتُعد كلمة «أنا» من الشيطان. السيرة الذاتية لدينا لا تخلو من مناهضة

ومن ثَمَّ، فلعلَّ تركيز النقد المتابع للسَّير الذاتية على الجانب السردي فيها -إلى درجة إهمال الجانب الاجتماعي- كان إحدى المشكلات التي تورَّط فيها، على الرغم من قيام السيرة على مقومات بديهية منها كونها شهادة على المجتمع والعصر، فجاء التركيز على مقولات النقد الروائي دون إلقاء كبير اهتمام للتمايز بين الرواية والسيرة الذاتية على الأقل من جهة «أن الحقيقة التي نطلبها ونسعى إليها من قراءة الروايات مختلفة عن تلك التي نسعى إليها من قراءة المذكرات؛ فالروايات، يمكننا القول إنها تمثل «حقيقة» عن الحياة، في حين أن كتب المذكرات والسرديات الشخصية الأخرى تمثل «الحقيقة» عن أشياء محددة حدثت بالفعل». إن كاتب السيرة يقدم الحقيقة كما تظهر له، ولا ننسى أن المؤلف هو النص ذاته، وموضوعه في آن واحد. والمرأة التي تبوح بسيرتها تفتح ثقبًا في القيود الاجتماعية، وتبحث عن الانفلات من علاقة التبعية بالرجل فتري ذاتها أمام مرآتها الشخصية، بعيدًا عن اكتشاف هويتها على ضوء رؤية الرجل. إنها طريقته لتلا تكون بعيدًا عن الهيمنة الذكورية التي تراها -أي المرأة- «شيئًا رمزيًا»، أو بتعبير «بيير بورديو»: «إن نتيجة الهيمنة الذكورية التي تشكّل من النساء موضوعات رمزية، الكائن منها (esse) كائن مدرك، هي وضعهن في حال دائمة من عدم الأمان الجسدي، أو بالأحرى في حال دائمة من التبعية الرمزية: إنهن موجودات بواسطة، ومن أجل نظرة الآخرين (يقصد الذكور)، أي بوصفهن موضوعات مضيافة، جذابة وجاهزة وننتظر منهن أن يَكُنَّ «أنثويات»، أي مبتسمات لطيفات مجاملات خاضعات محتشمات متحفظات، وحتى منزويات».

وحتى عهد قريب كانت الكاتبة تناور باسم مستعار أو بغطاء سردي روائي تبثُّ فيه بعضًا من سيرتها الذاتية: نزولًا على سطوة المجتمع وهيمنته، فلم تجترئ على المجاهرة باسمها في سيرة ذاتية متفق عليها ابتداء، في ظل عدم إحسان ظنها

بتقبُّل المجتمع ما تكتب، كما هو الحال لدى «أمنية السعيد» (١٩١٠-١٩٩٥) التي نشرت بعضًا من سيرتها خلال روايتها «الجامعة»، واتخذت من البطلة قناعًا تتخفى وراءه. فلم تستطع الكاتبات تخصيص مؤلَّف كامل، وظلَّت على ولائها للشذرات التي انتقلت عبرها مؤلفات المرأة قديمًا.

كان ذلك حتى الستينيات، ثم تدفقت السير النسائية. ولم يكن مقبولًا أن تشارك المرأة في حركات التحرر دون أن تخرج عن صدفية ذاتها وانغلاقها، ولم يكن من المُتصوَّر أن تبذع الكاتبات قصصًا وشعرًا ورواية دون كتابة سير ذاتية. غير أنها لم تعتمد المواجهة، وإنما ظلَّت تعتمد مدخلًا جماليًا، وبوتيرة كتابة تثير الخيال؛ إذ يشكل الجمال البلاغي مهربيًا من مواجهة مؤجَّلة، وتصبح التورية حيلة، والاستعارة يسترًا وحجابًا، حتى يمكن اعتبار تدوين السيرة النسائية -أحيانًا- مناورة وفرارًا من الذات عوض أن تكون مواجهة حادة معها، حتى يمكننا القول إن العدد الأكبر من كُتَّاب السيرة الذاتية قد «وُهبوا خيالًا مُجنَّحًا بحيث يستطيعون الفرار إلى الماضي مؤقتًا على الأقل، وغالبًا ما يكون هذا الفرار بالمعنى المخصوص الذي نقصده عند حديثنا عن أدب الفرار». لقد كان تزايد عدد السير الذاتية النسائية مؤشرًا «على دخول المرأة العربية الكاتبة في مقام جندي جديد، بوصفه مُعبرًا يُبخر من قاعدته من هوية الجندر الأنثوية السلبية القائمة خارج النظم الاجتماعية وأنساق الفكر المعرفية إلى التمرکز الإيجابي فيها والعمل على تفكيك مسلماتها وإعادة النظر فيما تقدمه على أساس أنه بديهي أو كوني، وإنساني شمولي».

ومهما حاولنا، فلن نستطيع الفرار من النظر في تساؤل مؤداه: كيف تبدو كتابة السير الذاتية بديلًا عن الحياة، أو باعتبارها نوعًا من انتهاز فرصة ظهور الذاتية نفسها واعتزاز الأنثى بإعلان كونها «فردًا» مُستقلًا يعلن عن «ذاتية» مستقلة ومعلنة في الوقت ذاته؟ نريد أن نثير الساكن حول دور كتابة

الذات في الانتقال إلى الحياة الكاملة من الحياة الخاصة إلى الحياة العامة، غير أنها قد تحوي نقدًا ذاتيًا قليلًا، بعد أن كانت مقصورة على تقديم صورة مثالية تخلو من نقد ذاتي، بما يصير معه البوح وجهًا آخر لإعادة الحسابات.

فهل تفلح السير الذاتية النسوية في مجارة عادة السير جميعها في كونها مصدرًا لمعرفة عميقة بالعصور وأحداثها، والكشف عن جميع التفاصيل المكوّنة للشأن العام، والرؤى حوله، وصناعة الحكى الذاتي للحياة بديلاً عن مشاهدتها، ورسم صورة للشخصية بدلاً من الاستسلام لصورة إجبارية يصنعها المجتمع فلا نملك سوى الاستسلام؟

ومع تزايد مساحات تحرُّر المرأة، وبعيدًا عن تحديد حياتها في إطار الحب والزواج، فقد بدت الأعداد المتلاحقة للسير الذاتية نوعًا من الرغبة في الاندماج داخل المجتمع، وتعويض الخروج عن مركزه، وهو ما يقترب من التفسير الأدبي لهيمنة ضمير المتكلم بديلاً عن ضمير الغيبة أو ضمير المخاطب، وذلك بحثًا عن تفرد الراوي والتمركز حوله.

ومع تطور الأعمال السردية وتراكمها، ودخول الكثيرات إلى إبداع القصة والرواية، أصبحت أعمال السير الذاتية أكثر تطورًا على المستوى الفني، وأكثر جرأة على المستوى الاجتماعي، ومن ذلك نموذج كتابات ما يمكن تسميته جيل الوسط، وبخاصة الأكاديميات منهن ليتجلى التطور السردى لديهن من جهة، وتغيّر أفق التوقع الحاصل مع الأجيال الأحدث من جهة أخرى، ومن ذلك نصوص: «الرحلة» (دار الآداب، ١٩٨٣) لـ «رضوى عاشور» (١٩٤٦ - ٢٠١٤)، و«أوراق شخصية» (دار الهلال، ١٩٩٢) لـ «لطيفة الزيات» (١٩٢٣ - ١٩٩٦)، و«على الجسر» (دار الهلال، ١٩٦٧) لـ «نبت الشاطئ» (١٩١٢ - ٢٠١٤)، وكذلك عند «نوال السعداوي» (١٩٣١ - ٢٠٢١).

وقد كان من الواضح إصرار الكاتبات على نوع من الكتابة الآمنة: لتجنب قضايا، مثل: ختان الإناث، والبلغاء، والمرأة المعيلة، ولم تخرج عن السياق سوى «نوال السعداوي». وكان من المشهود كذلك براءة السير الذاتية النسوية من النرجسية بداية من العنوان الذي لم يتمحور حول ذاتها؛ فكنّ يقدمن التخفي والاستعارة على الاعتداد



سبيل المثال، وإذا تعرضت الكاتبة إلى بعض من ذلك فإنها تعتمد الإلماح دون التصريح، كما هو الحال في حديث «نبيلة إبراهيم» عن زوجها وتعدد علاقاته النسائية، في سيرتها المنشورة مؤخرًا بعنوان «ذات الهمة في القرن العشرين».

ولا تعتمد السير الذاتية مبادئ النسوية والإعلان عنها والترويج لها، وإن كانت لا تخلو منها، غير أنها لا تستسلم للأفكار المعلنة أو تتوجه صوب الدعاية. قد يبدو ذلك هامشيًا وعارضًا، وبصورة لا تخلو من فنية وإلماح، فقد نجد -مثلًا- تحت سطح السير النسوية نقدًا كبيرًا للمكان وسطوته، أو المجتمع المتسلط على مقدرات المرأة العربية. فتقدم تلك السير سلوكهن المحافظ في الغربية، ولكنها لا تخلو من غمز لتحكمات المجتمع الشرقي، وذلك بناء على إمكانية القيام بأمر بسيط اجتماعيًا -في الغربية دون القدرة على «المجاهرة باقترافها» في الشرق كركوب دراجة، أو حضور حفل في موعد متأخر، أو القيام برحلة خلوية مختلطة قد تشترط المبيت، أو الحوار مع أستاذ غربي بلهجة تحمل بعض الندية، أو طرح تصور لمقارنة التفاوت بين بعض الخدمات في بلاد أوروبا المتقدمة، وغير ذلك من أمور ترسم صورة أكثر حرية لسلوك الكاتبات.

ثمّة غمز واضح لعلاقة المرأة بالمرأة بحيث تقدم تصورًا محوريًا نقديًا حول اضطراب تلك العلاقة أو عكس أن الأنثى تكتب بوعي ذكوري أسس تصوراتها المبدئية ومكوناتها الداخلية؛ فكما يبدو الإصرار على تقديم الكفاح الأنثوي، يتبدّى لنا -كذلك- تقديم المرأة نموذج المرأة الناقدة لنفسها وذلك على هدى من تصور مؤداه أن «الفكر النسوي الذي لا ينقد ذاته، لا يمكن في المحصلة النهائية أن يحمل إمكانيات تحرره»، ولا يبتعد ذلك التوجه عما تواتر في السير النسائية من تغير النظرة تجاه الرجل، الذي لم يعد نموذج «السوبر مان»، وغادر مقعد البطولة ليتركه للمرأة؛ إذ هي ظاهر السيرة

بالذات، ويتسلل لمواجهة المجتمع دون صلف أو استعلاء، ويقدم أنفسهن -في أغلب الأحوال- في موقع المفعولية؛ استجلاً للتعاطف، ودرءًا لمظنة الاستعلاء؛ إذ ليس للموودة القديمة أن تتطلع إلى القيادة، ولكنها تكتفي بإعلان الوجود. غير أن هنا يتأتى سؤال مشروع، وهو: هل انساقت المرأة خلف مدح الذات، أم كانت مكيلة بقيود المجتمع الباحث عن مواطن النقص ومن التمس عيبًا وجده، أم كانت تضمّر إجابات لأسئلة مضمرة جعلت السير تحيد عن «أدب الاعتراف» -كما يفترض الشق الإبداعي- لتكون أقرب إلى «أدب الدفاع» -كما يلزم الشق الاجتماعي- منها لأي شيء آخر؟

وإذا كان النص الأدبي ليس مرآة بالمعنى الكامل بحيث تنعدم المسافة بين المجتمع والعمل الأدبي، فإنه -في الآن نفسه- يصعب تجاهل البعد الفني فيه، والأكثر صعوبة هو تجاهل البعد الاجتماعي؛ إذ يصبح عديم القيمة، فإن السيرة الذاتية نشاط إبداعي وفن اجتماعي في أحد وجوهها؛ إذ إنها «رغم إغراقها في الذات تُكتب، شأنها شأن الأدب والفن عمومًا، في مناخ موضوعي وإطار اجتماعي وثقافة مخصوص».

ويضعنا علم اجتماع الأدب أمام تخوف مؤداه أن نتعامل مع النص بوصفه وثيقة فيفتقد فنيته أو أن نتعامل مع النص بوصفه فنًا خالصًا فيفقد اجتماعيته. إن الصراخ الذي تمارسه الكاتبات، والذي يصل إلى انتهاك الأمور الأدبية الأولية أو الخروج على مقتضيات السرد المنتظم؛ مما يجعل الثورة على المواضع الاجتماعية أولًا والأدبية ثانيًا، أمرًا أكثر أولوية لديهن عن المراعاة الفنية للكتابة.

ومن الواضح أن نزق الكاتبات كان أقل حدة من أقرانهن الكُتاب، فاعتمدت السير الذاتية النسوية في أغلبها تجنّب الفجاجة التي قد تظهر في مجاهرة الرجال -أحيانًا- كما هو الحال في «الخبز الحافي» للروائي المغربي «محمد شكري» على

كان قَدَر السيرة الذاتية أن تكون وسطًا في كل أمورها بداية من شهادتها على الحياة الشخصية وشهادتها على التاريخ، ومرويًا بمزج العام بالخاص، وخلط الذاكرة الشخصية بالذاكرة الدلالية العامة، غير أن تحكُّم الشفرة الثقافية فيها يبدو حاضرًا بشدة، وكانت محاولتها وزن ما بين الفني والاجتماعي بميزان الذهب قَدَرًا، قد يجور فيهما طرف على حساب آخر، في جدلية تمسك بإحكام بين المجالين دون اشتباك جائر على أحدهما. ولم تُعَد نصوص السَّير شديدة الذاتية حد الانكفاء على الداخل، أو تبلغ حد الندرة من جهة ارتباطها بقضايا قومية أو سواها. وربما ظنَّت الساردات نوعًا من المماهة بين الانكفاء على الذات وتأمل دواخلها بوصفه نوعًا من العجز عن التواصل، فآثرن الانفتاح، عسى أن تكون مُؤذنة بما يليق بتطلعاتها. ولعل الرهان على توسُّع السَّير النسائية في الاعتداد بذاتها يكون مأمولًا بشدة، وقريبًا تتخلص المرأة المصرية من تخوفات لم يُعَد لها محل من الإعراب، وتوازنات تتراجع أهميتها مع تطور دور المرأة واتساع حركية وجودها، واكتمال دورها المجتمعي، محتلة ما تستحقه من أدوار متزايدة، لتخرج من الحريم إلى المواطنة.

وباطنها، وأول الحكاية ومنتهاها. لقد صارت مواقف الضعف والإحباط منوطة بالرجل ولو كان الأب الذي لا يدعم دراسة ابنته (كما هو الحال في سير «رضوى عاشور»، و«لطيفة الزيات»)، أو الذي تنكره المرأة ابتداء كما جاء عند «نوال السعداوي»: إذ تتعجب من إثبات اسم جدها لأبيها في اسمها، بينما تغيب أمها، في نزعة متطرفة لا تخرج عن حدود مجتمعنا فحسب، ولكن عن الإطار الكوني المشهود. لقد أرادت بعض السَّير خرق النظام الأدبي الموروث، ولكنها غالت في ذلك عقليًا وفنيًا.

وختمًا لهذا الاستعراض البانورامي، نوكد ما ذكرته السطور مرارًا من اختلاط النبرة الفردية بالاندماج الجماعي في أغلب النصوص، ويندر-ربما في السَّير الذاتية عمومًا- أن تخلص للصوت المفرد، والصبغة الفردية الخالصة: ذلك أنها محكومة بروح مجالها الاجتماعي أكثر من اندماجها في الخيال السردي، وتخضع لمراقبة مجتمعية شديدة الإحكام، ومشدودة للاتهام أكثر من بذل التسامح. ولعل الكُتاب ينحازون إلى الجانب الواقعي الحقيقي المباشر أكثر من التعويل على المنجز الخيالي، ويطاردهم ما استقر من اعتبار السيرة الذاتية نوعًا دونيًا لا يرقى لمقام الأدب بما اعتاد غير محترفي الأدب على الكتابة فيه دون أدنى غضاضة.



الهوامش والمراجع

- (١) دانيال مندليسون وآخرون: نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية وقضايا أدبية أخرى مترجمة، ترجمة وتعليق: حمد العيسى، تقديم صلاح عيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ٢٠١١، ص ١٦٢.
- (٢) بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة د. سليمان قعفراني، مراجعة: د. ماهر تريمش، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٩، ص ١٠٣.
- (٣) راجع حدسنا بذلك في تقدمتنا لرواية الجامعة ضمن سلسلة رائدات الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٣، وبخاصة الصفحات (١١-١٤).
- (٤) أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، ط ١، الدار البيضاء المغرب، ٢٠٠٥، ص ١٢٤.
- (٥) د. جلييلة الطريطر: مرآتي النساء: دراسات في كتابات الذات النسائية العربية، الدار التونسية للكتاب، ط ١، ٢٠٢١، ص ٢٣٥.
- (٦) محمد الباردي: عندما تتكلم الذات (السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص ٧٢.
- (٧) عنوان مقال لصاحب السطور، سبق نشره بمجلة البيان الكويتية، العدد ٥١٥، يوليو ٢٠١٣، ص ٨٩ - ٩٢.
- (٨) هدى الصدة (محرر): أصوات بديلة: المرأة والعرق والوطن في العالم الثالث، ترجمة: هالة كمال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٤٣.

وظائف الرواية الرائجة من منظور علم نفس الأدب: الأبعاد المعرفية والاجتماعية والجمالية

أ. رضوى سامي سليمان

معيدة بقسم علم النفس - كلية الآداب - جامعة القاهرة



محمد صادق، الصادرة عام (٢٠١٤)، و«١٩١٩» للكاتب أحمد مراد، الصادرة عام (٢٠١٤)، والظهور القوي لأدب الرعب في روايات للكاتب حسن الجندي «إتسم فأنت ميت»، الصادرة عام (٢٠١٦)، و«مخطوطة ابن إسحاق»، الصادرة عام (٢٠١٦)، وغيرها من الروايات التي تتسم برواجها بين الشباب.

وتشارك هذه الروايات وما يندرج تحت تصنيف الروايات الرائجة في مجموعة من الخصائص، ومنها: أن غالبية الشخصيات في هذه الروايات في سن الشباب، وغلبة الحوار في النص، واللغة المستخدمة هي لغة الحياة اليومية، وتقديم إجابات مختصرة للقضايا والأسئلة التي تتناولها. ومن هنا أصبحنا بالفعل أمام نمط جديد من الروايات وما يعكسه ذلك من نمط جديد من التلقي.

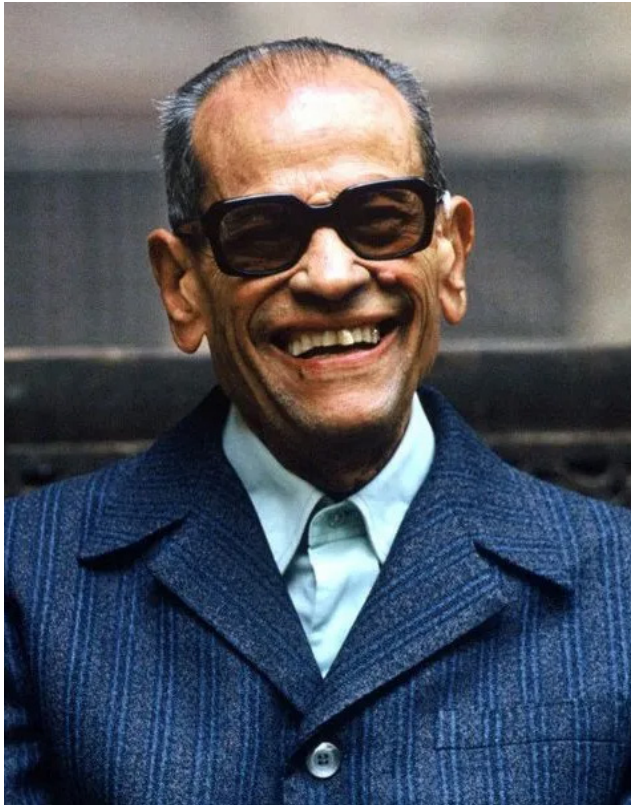
ولقد عرف الأدب المصري ظاهرة الرواية الرائجة منذ العديد من العقود؛ حيث تمكّنت روايات الأدباء الكبار من أمثال «نجيب محفوظ» و«إحسان عبد القدوس» وغيرهما من الأسماء البارزة من تشكيل الوعي الأدبي للعديد من الأجيال وما زالت منوطة بتحقيق هذا الدور، ولكن الأدب الذي يندرج ضمن هذا النوع يمكن أن يطلق عليه «الأدب الرائد» وليس «الأدب الرائج». وتعاقب ظهور هذه الظاهرة مرة أخرى من خلال روايات الكاتب الدكتور «أحمد خالد توفيق» (١٩٦٢ - ٢٠١٨)، والدكتور «نبيل فاروق» (١٩٥٦ - ٢٠٢٠) وسلسلته الشهيرة «رجل المستحيل»، وما تمكنا من تحقيقه من

نحن أمام حقبة جديدة للقراء من الشباب، وقضية جدلية للنقاد، ومجال بحثي جديد للعلوم الاجتماعية. تتحقق هذه السمات مجتمعة في ظاهرة «الروايات الرائجة»، تلك الظاهرة التي بزغت في السنوات الأخيرة وفرضت لها موقعًا في مجال الأدب. وما بين النظر عن كثب لهذه الظاهرة من ناحية وبين استنكارها من ناحية أخرى نهضت مجالات أخرى، مثل علم النفس، بمحاولات لفهم وتفسير هذه الظاهرة من منظور بيئي متكامل.

وتبدو مشاهد هذه الظاهرة خلال السنوات العشر الأخيرة في انضمام مجموعة من الروائيين إلى المشهد الروائي في مصر، والذين تمكنوا من نيل جماهيرية واسعة بين الشباب عن طريق رواياتهم المنشورة، ويمكن وضع نقطة البداية لحقبة الروايات الرائجة بمعناها المُتبني في السياق الحالي إلى عام (٢٠١٢)، عندما قامت دار الشروق بإصدار رواية «الفيل الأزرق» للكاتب أحمد مراد، وما مثلته هذه الرواية من نقطة تحول جوهريّة على مستوى استقطاب فئات عمرية معينة إلى الشغف بقراءة هذا النوع الأدبي، وترسيمها لمحكات (معايير أو مقاييس) معينة سعت دور النشر بعد ذلك لاستيفائها في الروايات التي تُصدرها، وفي هو الأمر الذي باغت النقاد في ظل غياب تحقيقها لما يتبنونه من معايير تتعلق بتحقيق الروايات للجماهيرية والإقبال. وتبع ذلك العديد من الروايات الرائجة، ومنها: «هيتا» للكاتب

عرّفها بأنها نمط من الروايات يتسارع فيه إيقاع الإقبال، أي مستوى استقبال القراء للعمل المنشور في مدة محددة. والرواج في هذا الاصطلاح لا يعكس المعنى التجاري، ولكنه يعني القبول والجماهيرية والانتشار فحسب.

ويتبنى هذا المقال محاولة بنية لتفسير الأبعاد المعرفية والاجتماعية والجمالية للروايات الرائجة من منظور علم نفس الأدب، وهو التخصص الذي يهتم بالعلاقة الدينامية الوثيقة بين علم النفس والأدب: حيث يختبر علم النفس الفرضيات التي تطرحها نظرية الأدب، وذلك بغرض التأكد منها بدلاً من استمرار كونها فرضيات، ومعرفة ما يحدث لدى المُتلقي عند قراءته للنصوص النثرية أو الشعرية وما يحدث لدى المبدعين عند إنتاجها. كما يستخدم علم النفس النصوص الأدبية بوصفها وسيلة يمكن من خلالها فهم مجموعة من العمليات النفسية، فضلاً عن استخدام النصوص الأدبية بوصفها أدوات في التجارب التي تُجرى: نظراً لما تمتلكه تلك النصوص من قدرة على إثارة الوجدان.



رواج بين الشباب من تسعينيات العقد الماضي، وقد حملت تلك الروايات طابعاً خاصاً يختلف عن الروايات الرائجة الحالية.

فما ظاهرة «الروايات الرائجة»؟

على الرغم من أن مصطلح الروايات الرائجة ليس مصطلحاً حديث الظهور في مجال دراسة الأدب؛ حيث قدّمت مجلة الأدب والنقد الأمريكي «Bookman» عام (١٩٨٥) هذا المصطلح عندما نشرت قائمة الكتب الأكثر مبيعاً عبر المكتبات الموجودة بالولايات المتحدة الأمريكية، والمصطلح في هذا السياق كان ينطوي على معانٍ وأبعاد تسويقية بحتة، وتوالت المضامين المختلفة التي حملها هذا المصطلح عبر السنوات المختلفة من المضمون التسويقي إلى المضمون الوظيفي.

مصطلح الروايات الرائجة، بالمفهوم المتناول في هذا السياق، يشير إلى انتشار نمط معين من القراءة، فهو يشير إلى روايات لها خصائص معينة من جانب الشكل، وتتناول قضايا معينة على مستوى المضمون، وتنتشر بين فئة عمرية معينة، وهذا ما يدعمه تصريحات العديد من الناشرين؛ ففي أحد الحوارات الصحفية التي أجراها الصحفي «سامح فايز» مع أحد مؤسسي دور النشر قال: «معدل القراءة عربياً ارتفع كثيراً بعد ثورات الربيع العربي، بنسبة ٤٠%، والشريحة العمرية الأكثر قراءة بين تلك النسبة هي الشباب، من عمر ١٦ عاماً حتى ٢٣ عاماً، وتمثل نسبة ٦٧% من القراء في مصر». ويرى أن الارتفاع بين هذه الفئة العمرية يفسر توجهات الكتب الأعلى مبيعاً في مصر: فالشباب يميلون إلى نوعية مُعيّنة من الكتب، وهي التي تسيطر على سوق مبيعاتها، وليس معنى ذلك عدم وجود نوعيات أخرى من الكتب، ولكن الشريحة المستهدفة منها قليلة.

ولعلّ التعريف الذي قدّمه «شريف حتيتة» في ضوء دراسته للرواية الرائجة يوضح ذلك؛ حيث

لماذا يفضل المتلقي الروايات تحديداً عن بقية الأنواع الأدبية؟

حظيت الرواية، مقارنةً ببقية الأنواع الأدبية، بالتصنيف المستمر في فئة التسلية والترفيه؛ فنجد أن الروايات تسيطر على الجزء الأكبر من مطبوعات دور النشر، كما نجد أن تفضيلات القراء غالباً ما تذهب إلى قراءة الروايات في مختلف السياقات، سواء في المنزل أو في العمل أو في المواصلات أو في أثناء السفر. ويمكن تفسير التجربة التي يعيشها القارئ مع الروايات من خلال مفهوم «الانتقال إلى عالم السرد» Transportation Into Narrative Worlds، وهو عملية تركز من خلالها جميع الأنظمة والقدرات العقلية على الأحداث التي تقع في السرد. وقد صُوِّرت الحالة العقلية الناتجة على أنها تنشيط مشترك لحالة الانتباه والتخيل والوجدان. فيعيش الفرد حالة من الانتقال في أثناء تلقي القصص السردية سواء من خلال قراءتها أو مشاهدتها أو الاستماع لها. وبالتالي فإن الأمر يتجاوز فكرة التسلية والترفيه؛ لأن المتلقي يعيش حالة متكاملة فريدة مع الروايات تحديداً من بين الأنواع الأدبية.

قدّم عالما النفس «مار» و«أوتلي» عام (٢٠٠٨) نموذجاً نظرياً مثل نقطة تحول في دراسات علم نفس الأدب؛ إذ طرحا من خلال هذا النموذج تفسيراً للوظيفة التي تؤديها قراءة الأدب الخيالي بالنسبة للمتلقي. يرى «مار» و«أوتلي» أن الأدب الخيالي يوفر للمتلقي محاكاة للعالم الاجتماعي من خلال التجريد، والتبسيط، والتكثيف. وهو ما يعني أن المتلقي حين يشعر في قراءة النص الأدبي، فإن النص يحاكي المواقف والتفاعلات الاجتماعية التي يخبرها الفرد في الحياة اليومية، وهو يحاكيها بشكل واضح ومكثف بالنسبة للمتلقي.

ويمكن ملاحظة أصداء نموذج «مار» و«أوتلي» في دراسات علم نفس الأدب؛ حيث بدأ علماء النفس في إبداء الاهتمام بنتائج عملية تلقي من خلال اختبار فرضية أن المتلقي يفهم الشخصيات والعلاقات في الأدب الخيالي اعتماداً على العمليات النفسية ذاتها التي يستخدمها في التفاعلات الاجتماعية. فظهرت مجموعة من الدراسات التي تناولت دور تلقي الأدب الخيالي في المعرفة الاجتماعية Social Cognition.



العقلية إلى الآخرين بشكل مستقل عن الحالة العقلية الخاصة بالفرد. ويُعد عزو الحالات العقلية إلى الشخصيات جزءاً أساسياً من تلقي نصوص الأدب الخيالي، ولكن قد يكون بعض المُتلقيين أكثر استعداداً لزيادة الوقت والجهد للبحث حول الحياة الداخلية للشخصيات.

الرواية الرائجة والقيمة

أحد التوجّهات السائدة التي نُوقِشت الرواية الرائجة في إطارها هي فكرة القيمة، أي القيمة التي ينطوي عليها النص وما يجنيه المُتلقي منه على المستوى الجمالي. صحيح أن النقد بعد ذلك تراجعوا عن الربط بين قراءة الروايات الرائجة والقيمة الجمالية، إلا أن المعالجات الأدبية للرواية الرائجة ما زالت تحمل في طياتها توجّهاً ضمنيّاً يضع الرواية الرائجة في مرتبة أخرى غير الروايات التي تحمل قيمة جمالية، أو الروايات الرفيعة كما يُطلقون عليها.

لنجيب على هذا الربط الذي حدث بين القيمة وقراءة الروايات الرائجة من منظور علم نفس الأدب على النحو الآتي: نظراً لاعتماد هذا التخصص على الاختبار الإمبريقي (التجريبي) للنظريات الأدبية ودعمها بما يحقق المنظور البيني، فإن علماء النفس اعتمدوا على توظيف الأفكار النظرية المستقاة من الأدب، والتي تميّز بين الأدب الرائج والأدب الرفيع -أو الحائز على الجوائز- في هذا السياق، وهذه الخصائص والأفكار في مضمونها كانت تعكس مفهوم القيمة. وهو الأمر الذي دفع علماء النفس إلى تبني فرضيات تعكس ذلك.

ونجد أن الظهور الأول لمفهوم «الأدب الرائج» في دراسات علم نفس الأدب كان عن طريق الدراسة التي حصدت قدرًا هائلاً من الاهتمام من الباحثين ووسائل الإعلام، وهي دراسة «كيد» و«كستانو» التي نُشرت في مجلة «Science» عام (٢٠١٣). وتناول «كيد» و«كستانو» الأدب الرائج في دراستهما

وتشير المعرفة الاجتماعية بشكل عام إلى جوانب العمليات المعرفية التي تتشكل من خلال التفاعلات الاجتماعية. الحقيقية أو المتخيلة، والتي بدورها تؤثر في السلوك الاجتماعي اللاحق. وهو مجال يبني يطبق نظريات علم النفس المعرفي الخاصة بمختلف العمليات المعرفية التي يؤديها العقل على موضوعات علم النفس الاجتماعي المتعلقة بالتفاعل الاجتماعي والإدراك الاجتماعي وغيرهما من الموضوعات.

ومن بين مختلف الموضوعات والمتغيرات التي تندرج تحت المعرفة الاجتماعية، أيد العديد من الدراسات وجود ارتباط إيجابي بين تلقي الأدب الخيالي ومتغيرين، وهما: الأول: التفهم Empathy ويشير إلى استجابة وجدانية تنشأ عن إدراك أو فهم الحالة أو الوضع الانفعالي للآخر. وهذه الاستجابة تكون مماثلة لما يشعر به الآخر، أو لما هو متوقع أن يشعر به، والثاني: هو نظرية العقل Theory of Mind التي تشير إلى القدرة على فهم وتفسير مجموعة متنوعة من الحالات العقلية المختلفة، مثل: المعتقدات، والرغبات، والنوايا، والمشاعر، والتصورات، ونسب هذه الحالات



عن طريق ملء الفجوات، أو الحيرة بشأن تفسيرات النص، أو تجسيد ما هو مكتوب، أو إسناد معنى إلى ما تم تلقيه يتجاوز المقروء أو المشاهد، ويتضمن أربعة مكونات، هي: المشاركة في التأليف، وسد الفجوات، ونظرية العقل، والتدبر. وترى «بارنز» أن الأدب الرائج يمكن أن يؤدي إلى النتائج أنفسيها للأدب الحائز على الجوائز، وأن الفرق يعود إلى الانغماس التخيلي، وأن الآلية المفقودة التي تفسر تعارض النتائج وانخفاض حجم التأثير في الدراسات التي أجريت حول تأثير تلقي الأدب الخيالي على المعرفة الاجتماعية هي الطريقة التي يقرأ بها الفرد النص، وهي ترى أن تلقي الأدب الحائز على جوائز سوف يؤثر في المعرفة الاجتماعية فقط بالدرجة التي يديها المُتلقي من الانغماس التخيلي مع النص، كما ترى أن الفروق التي توصلت إليها تلك الدراسات بين دور تلقي الأدب الرائج والأدب الحائز على جوائز في المعرفة الاجتماعية سوف تنخفض أو تختفي لدى مُتلقي الروايات الرائجة الذي يرتفع لديه الانغماس التخيلي.

هذا، وتطرح النتائج التي تم التوصل إليها حول وظيفة الأدب الرائج إشكاليةً جوهريةً، ألا وهي:

إمكانية تعميم هذه النتائج على الرواية الرائجة في مصر:

الدراسات التي عرضت نتائجها هي جميعها دراسات أجنبية، ونوع الروايات الرائجة التي اعتمدت عليها هي روايات رائجة أجنبية بطبيعة الحال، وهنا يثور السؤال المتعلق بمدى إمكانية تعميم هذه النتائج في البيئة المصرية؟

تكمن إجابة هذا السؤال في كتاب «كود الروايات الرائجة: تشريح الرواية الأكثر إقبالاً» The Bestseller Anatomy of the blockbuster novel الذي أصدره في عام (٢٠١٦) كلٌّ من «جودي أرشر» و«ماثيو ل. لوكرز» Jodie Archer & Matthew L. Lockers. وتُمثل محتوى الكتاب في محاولة الإجابة

بوصفه ظرفًا ضابطًا؛ حيث وضعنا فرضيات أن الأدب الرائج لا يؤدي دورًا في نظرية العقل على خلاف الأدب الحائز على جوائز، وذلك لخصائص تعود إلى طبيعة النص، مثل: كون الأدب الرائج يركز على تطور الحبكة، بينما يركز الأدب الحائز على جوائز على تطور الشخصيات، وأن الشخصيات في الأدب الرائج تُمثل قوالب نمطية، أي أن تصرفاتها متوقعة ومتسقة عبر المواقف ويمكن التنبؤ بها، في حين أن الشخصيات في الأدب الرفيع أكثر تعقيدًا وتحمل نوايا ودوافع عميقة بشكل يسمح للقارئ بممارسة عمليات عقلية من مستوى أعلى. ونجد أن الدراسات التالية، سواء تلك التي حاولت إعادة نتائج دراسة «كيد» و«كستانو» أو التي أجريت بهدف فحص دور تلقي الأدب في المعرفة الاجتماعية، ضمت الأدب الرائج بوصفه مجموعة للمقارنة أو ظرفًا ضابطًا. وتمكّنت بعض النتائج من دعم هذه الفرضية، بينما أخفقت دراسات أخرى في إيجاد فروق بين تلقي الأدب الحائز على جوائز والأدب الرائج من حيث دورهما في نظرية العقل بصفة خاصة، أو في المعرفة الاجتماعية بصفة عامة.

ومع تعارض النتائج والإخفاق في تأييد هذه الأفكار النظرية، توجّهت المناقشات إلى محاولة الإجابة عن سبب ذلك، وما إذا كان الموقف يحمل ما يتجاوز كون النص ينتمي إلى الأدب الرائج أو الأدب الرفيع بالنسبة للمُتلقي.

أصبح السؤال المطروح هو: كيف يتلقى الفرد النصّ الأدبي؟

استجابة للثغرة التي واجهت الدراسات التي تناولت الأدب الرائج وتعميقًا للدور الذي يُسهم به المُتلقي عند قراءة النصوص الأدبية؛ طرحت «بارنز» في عام ٢٠١٨، مفهوم الانغماس التخيلي Imaginative Engagment، وهو مفهوم معرفي يشير إلى مدى إسهام المتلقي بشكل خيالي وإبداعي في النص

عن السؤال التالي: «هل يمكن التنبؤ بالروايات الرائجة؟»، وبغرض الإجابة عن هذا السؤال قاما بتصميم خوارزمية باستخدام الذكاء الاصطناعي. ومن خلال معالجة...ه كتاب مشتق من قائمة «نيويورك تايمز» للكتب الرائجة -وهي واحدة من أهم وأقدم القوائم وأكثرها مصداقية في الولايات المتحدة الأمريكية- خلال السنوات الثلاثين المنصرمة ومجموعة من الروايات التي صدرت في الفترات ذاتها ولم تتمتع بالرواج، تمكنا من التوصل إلى برنامج يتمتع بإمكانية تحديد الروايات التي تمتلك القدرة على تحقيق الرواج بدقة بلغت ٨٠%. وتمثلت الجوانب التي عُولِجَت الروايات بناءً عليها خلال تصميمها للبرنامج في الموضوع، والحبكة، والأسلوب، والشخصيات. ومن أهم النتائج التي توصلنا إليها في صدد هذه العناصر أن الرواية الرائجة الأمريكية تتمتع بالسمات الآتية: الموضوع الأكثر تكرارًا والأكثر أهمية هو الذي يتضمن التقارب البشري، وهو موضوع يدور حول الشخصيات التي تربطها مجموعة من الروابط الوجدانية، ويتطلب الأسلوب فهم لغة الحياة اليومية بشكل أساسي حيث تتضمن العديد منها، كما أن الجمل تكون قصيرة وواضحة، ويشترك عدد كبير من هذه الروايات في حبكة ذات إيقاع منتظم، وعندما يتم التلاعب بالعواطف بعناية يمكن أن يؤدي ذلك إلى مبيعات عالمية عالية من حيث وجود علاقة قوية بين الشخصيات في الروايات الرائجة والأفعال المستخدمة لوصف حالاتهم العقلية والوجدانية، حيث تُستخدم أفعالٌ تصفهم بطريقة نشطة وليست سلبية.

يؤيد هذه النتائج الدراسة التي أجراها «شريف حيتة» في عام (٢٠٢١) في كتاب بعنوان «الرواية العربية الرائجة: متابعة نقدية»، حيث حاول من خلال دراسته لأربع روايات راجت على المستوى العربي الإجابة عن مجموعة من الأسئلة الخاصة، مثل: ما سمات النصّ الرائج المرتبطة بالتلقي؟

وما التقنيات الفنية المشتركة التي تظهر فيها علاقتها بالمُتلقي بشكل خاص؟ ومن ضمن الروايات التي درسها رواية «الفيل الأزرق» لأحمد مراد، ورواية «إنستة حياة» لمحمد صادق. وتوصل إلى مجموعة من الخصائص التي تتطابق مع السابق ذكره، ومنها: استخدام لغة الحياة اليومية ولغة مواقع التواصل الاجتماعي، وهيمنة المشهد الحوارى على النصوص، وانتماء الفئة العمرية لشخصيات هذه الروايات إلى فئة الشباب، وخلو الروايات من التناصت بأنواعها.

وفي ضوء اتصالي القوي في السنوات الأخيرة بالروايات الرائجة، سواء المصرية أو الأجنبية، واطلاعي على الكثير من الروايات المذكورة سواء في تحليل «جودي أرشر» و«ماثيو ل. لوكرز» أو «شريف حيتة»، يمكنني أن أؤكد أن الروايات الرائجة في صورتها الحالية تعكس توجُّهاً مُعيَّناً في بنائها باختلاف الثقافات.

وتتصدى الدراسة الإمبريقية التي أقوم الآن بها تحت عنوان «المحددات النفسية: المعرفية والجمالية لتلقي الرواية لدى الشباب (الرواية الرائجة نموذجًا)» لمحاولة الإجابة عن هذه الأسئلة، وتهدف هذه الدراسة إلى التعرف على المحددات النفسية لتلقي الرواية الرائجة لدى عينة من الشباب، وتتمثل هذه المحددات في ستة متغيرات، وهي: (الانغماس التخيلي، والحاجة إلى المعرفة، والتفضيل الجمالي، والحاجة إلى الوجدان، والتوجُّه الأيديولوجي للمُتلقي، واستدماج ثقافة التلقي المجتمعية)، وإلى بيان الفروق في هذه المحددات الستة بين تلقي الروايات الرائجة والروايات غير الرائجة. وكذلك تهدف الدراسة إلى معرفة ما إذا كانت هذه المحددات عامّة عبر مختلف الأنواع الروائية أم أنها تختلف باختلاف نوع الرواية (رواية اجتماعية، رواية رعب)، وهي الأنواع الأكثر انتشارًا ضمن الروايات الرائجة. وتتناول الدراسة عينة من القراء الشباب للرواية الرائجة



تتراوح أعمارهم بين ٢١ و٤٠ عامًا. ومن المأمول أن تتمكن هذه الدراسة من الوقوف على نحو دقيق على الأبعاد الخاصة بالمهام التي تؤديها الرواية الرائجة المصرية بالنسبة للمُتلقيين، لا سيما من فئات الشباب. وذلك ما سيُتيح الكشف عن أدوار المُتلقيين في توجيه حركة كتابة الرواية الرائجة من ناحية، كما سيكشف على نحو مُقنع عن أسباب غلبة أنماط من التشكيل الفني والسرد على الرواية الرائجة من ناحية أخرى.

ختامًا، وبوجه مُجمل لما تم تناوله حول ظاهرة الرواية الرائجة وما تتضمنه من أبعاد خاصة بوظيفتها بالنسبة للمُتلقي، نجد أن الظاهرة تتطلب تبني طرح جديد، فلا يمكن إغفال الدور الذي تؤديه الروايات الرائجة في جذب شريحة مهمة من القراء الشباب إلى ممارسة فعل القراءة، كما أنه مع اتساع الرؤية وتراكم النتائج تبين أن القيمة التي يجنيها المُتلقي من النص الأدبي تعتمد بدرجة كبيرة على جوانب متعلقة بالمُتلقي ذاته، ومقدار الجهد المبذول من قبل المُتلقي على المستوى المعرفي للتعمق وإعطاء معنى للنص الذي يتلقاه. فلا يمكن سلب القيمة التي يجنيها القارئ انطلاقًا من مجموعة من التوجهات النظرية، كما لا يمكن أيضًا الجزم بأن محتوى هذه الروايات مثمر على المستوى الفكري والجمالي بالنسبة للمُتلقي أم لا؛ فكل حقبة تنطوي على متطلبات وإمكانات خاصة بها. ولذلك تصبح الصيغة الصحيحة للأسئلة التي تتطلب الإجابة عنها مستقبلاً في هذا الصدد هي: كيف يحقق تلقي الرواية الرائجة الوظائف المعرفية والاجتماعية والجمالية التي يريدها القراء منها؟ وكيف يمكن تفعيل دور الانغماس المُتخيّل لدى المُتلقي؟ وإلى أي مدى تُمكن الروايات الرائجة المصرية المُتلقي من ممارسة الانغماس المُتخيّل؟ وهل يختلف دور الانغماس المُتخيّل لدى المُتلقي باختلاف نوع الرواية التي يقرأها (اجتماعية - رومانسية - رعب)؟

الهوامش والمراجع

- (١) الصافي (شريف حنيفة). (٢٠٢١). الرواية العربية الرائجة: متابعة نقدية. القاهرة: دار إشراق.
- (٢) فايز (سامح). (٢٠١٩). Best Seller: حكايات عن القراءة. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- (٣) Archer, J. & Jockers, M. L. (٢٠١٦). The bestseller code: Anatomy of the blockbuster novel. New York: Macmillan.
- (4) Barnes, J. L. (2018). Imaginary engagement, Real-world effects: Fiction, Emotion, and Social cognition. Review of general psychology, 22(2), 125-134. doi.org/10.1037/gpr0000124
- (5) Brock, T. C., Strange, J. J. & Green, M. C. (2002). Power beyond reckoning: An introduction to narrative impact. In: Green, M. C., Stange, J. J. & Brock, T. C. (Eds.). Narrative impact: Social and cognitive foundations. 1-16. London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- (6) Kidd, D. & Castano, E. (2013). Reading literary fiction improves theory of mind. Science, 342, 377-380. doi:10.1126/science.1239918
- (7) Mar, R. A. & Oatley, K. (2008). The function of fiction is abstraction and stimulation of social experience. Perspectives on psychological science, 3(3), 173-192. doi:10.1111/j.1745-6924.2008.00073.x

الأدب الرقمي في مصر والبحث عن صيغ جديدة للمهام الاجتماعية

أ. د. سعيد الوكيل

أستاذ النقد والأدب العربي الحديث - كلية الآداب - جامعة عين شمس



يحظى الأدب -في السياق المعاصر- بمكانة راسخة لدى الأفراد والجماعات، بوصفه أداة كشف عن الذات في علاقتها بالأنما والآخِر، وبوصفه عاملاً محورياً في تسهيل الحوار الثقافي والتفاهم بين الحضارات المختلفة؛ فمن خلال تقديمه مجموعة واسعة من الثقافات والتجارب الإنسانية، يعزز الأدب التسامح والتفهم المتبادل، ويمكن حسابه جسراً يربط بين الطبقات الثقافية والاجتماعية. وهو يتجاوز دوره بوصفه مجرد وسيلة للترفيه، ليصبح منبراً يُستثمر في تسليط الضوء على القضايا الاجتماعية والسياسية الراهنة؛ وهو مما يحفز الحوار المجتمعي، ويعزز الوعي الجماعي حول الإشكالات المعقدة التي تواجه مجتمعاتنا.

بالإضافة إلى ذلك، يقوم الأدب بدور لا يُستهان به في تطوير المهارات الذهنية والتحليلية للمتلقين؛ حيث يقدم تحديات معرفية تعزز من قدراتهم على التفكير النقدي والتحليل العميق، كما يساهم في توسيع آفاق المعرفة، من خلال تقديم معرفة جديدة، وتعريف القارئ بوجهات نظر متنوعة؛ وهذا كله يكشف عن أهميته بوصفه أداة تعليمية وثقافية بامتياز.

ويفتح الأدب -على المستوى الشخصي والاجتماعي- أبواب الاستكشاف الذاتي، كما يساعد الأفراد على فهم هوياتهم الشخصية والجماعية وتقديرها التقدير الصحيح، كما يعمل على تعزيز الهوية الثقافية ويشجع على الانتماء؛ وهذا مما يساهم في تنويع النسيج الاجتماعي وإثرائه. وبالإضافة إلى ذلك كله، يُعد الأدب وسيلة للتخفيف من الضغوط العصرية؛ إذ يجد القراء في السرد وشخصياته آلية للتفاعل مع الواقع، والتعامل مع المشاعر والمواقف الشخصية. وهذا أمر له قيمة على المستوى النفسي والاجتماعي، يذكرنا بالدور التطهيري للأدب (وخصوصاً المسرح)، على النحو الذي عرفناه مع أرسطو.

لا يمكن كذلك أن نغفل ما يتجلى في الأدب من توثيق حي للتاريخ والتحويلات الاجتماعية؛ إذ يكشف عن تطور المجتمعات والثقافات عبر الزمان. ويوفر هذا التوثيق رؤى قيمة حول كيفية تفاعل البشر مع التحديات الزمنية والمكانية المختلفة؛ وهو مما يجعله أداة لا غنى عنها لفهم التاريخ الإنساني والتطور الاجتماعي.

ويمكن القول -باختصار- إن الأدب يُظهر قدرته على تجاوز كونه مرآة تعكس الواقع المعيش، ليصبح قوة فاعلة في تشكيل الوعي الجمعي وتحفيز التغيير الاجتماعي. ومن خلال هذه الوظائف المتعددة، يؤكد الأدب أهميته البالغة بوصفه عنصراً جوهرياً حاسماً في البنية الثقافية والاجتماعية للمجتمعات المعاصرة، معبراً عن دوره بحسبانه أداةً للتحليل والنقد والتغيير.

ويمكن هنا التمثيل برواية «ذات» للروائي صنع الله إبراهيم التي قدّمت عالماً كاشفاً عن الأزمات الاجتماعية التي يعاني منها الأفراد، استجابة لما

ويمكن القول إن الأدب الرقمي -في عصرنا الحالي- يمثل ثورة في كيفية تفاعلنا مع النصوص الجمالية عموماً؛ فهو يعيد تشكيل المشهد الأدبي بطرق لم يكن ممكناً تخيلها في العقود الماضية. ومن خلال الاستفادة من التكنولوجيا الرقمية، يتيح الأدب الرقمي للأعمال الأدبية أن تكون أكثر سهولة في الوصول إليها؛ وهذا يفتح آفاقاً جديدة للقراءة والكتابة عبر الشبكة العالمية. وهذا الوصول الواسع يسمح لعدد أكبر من الناس بالمشاركة في الحوارات الأدبية، بغض النظر عن موقعهم الجغرافي؛ فيخلق مجتمعات قراءة وكتابة ذات طابع عالمي، تتسم بالتنوع والثراء.

بالإضافة إلى ذلك، يشجع الأدب الرقمي على التجريب والابتكار في مجال الكتابة والفن الأدبي؛ فمن خلال استخدام وسائط متعددة، مثل: النصوص التفاعلية، والرسوم المتحركة، والصوت، يتم تطوير أشكال جديدة من التعبير تتناسب مع تجارب الحياة المعاصرة على نحو أفضل. وهذه الأساليب الجديدة تفتح آفاقاً للسرد والتعبير لم تكن متاحة في الأشكال التقليدية للأدب؛ وهو مما يثري التجربة الأدبية بأساليب جديدة ومبتكرة.



يلحق بالمجتمع من عوار؛ وذلك من خلال تقديم خطاب ذي طبيعة خاصة يتبنى تقنيات بلاغية تناهض بلاغة القوى الصانعة لذلك العوار؛ تلك البلاغة التي تبحث عن وسائل رمزية لإلغاء الأصوات التي لا تمثل صدًى لتلك القوى، أو تغرد خارج سربها. ولعلنا -في رحاب تلك الرواية- نلاحظ أنها كانت تحاول أن تكسر الأنماط التقليدية للتعبير السرد، فتلجأ إلى المزج بين السرد والتوثيق، لتحقيق أهداف تعبيرية وبلاغية قد تعجز الصور التقليدية عن إنجازها على النحو المنشود. ونرى -في سياق المسرح- نزوعاً آخر نحو البحث عن طرائق أخرى للتعبير وخلق الخطابات القادرة على حفز الوعي، فنجد المسرحيين يجتربون تقنية التغريب -على سبيل المثال- لإيقاظ الوعي وإشراك المتلقي في تجربة الإبداع، إلى آخر تلك الوسائل التي رأينا التجلي العربي الأوفى لها في مسرح سعد الله ونوس.

صحيح أن الأدب الرقمي، (أو الأدب الإلكتروني) شكل من أشكال الأدب يستخدم التكنولوجيا الرقمية بوصفها جزءاً لا يتجزأ من عملية الإبداع والنشر والقراءة، ومن ثَمَّ فإنه لا يتخلّى عن الأدوار التقليدية للأدب، لكنه يتجاوز أدوار الوسائط التقليدية، نظراً لطبيعته التكوينية واستراتيجياته المتجددة؛ فهو يشمل نصوصاً تفاعلية، وإبداعاً متعدد الوسائط يجمع بين النص، والصوت، والصورة، والفيديو، بالإضافة إلى استخدام الروابط التشعبية والبرمجيات لخلق تجارب قرائية تفاعلية تحقق المتعة والمنفعة معاً.

ولا يقتصر الأدب الرقمي على استخدام التكنولوجيا بوصفه وسيلة للعرض فحسب، بل يستكشف أيضاً الإمكانيات الجديدة التي توفرها هذه التكنولوجيا للتعبير الأدبي؛ وهو مما يؤدي إلى ظهور أشكال وأنواع جديدة من الأدب غير ممكنة في الوسائط التقليدية.

الاجتماعية بأساليب متعددة الأبعاد. وهو يفتح آفاقاً جديدة لاستكشاف الهوية، سواء كانت شخصية، أو ثقافية، أو جنسية، أو عرقية، أو دينية. ومن خلال البيئات التفاعلية والسرد المتعدد الوسائط، يمكن للمبدعين تقديم تجارب غامرة تسمح للقراء بالتجول داخل تجارب الآخرين، وفهم تحدياتهم ورؤى العالم من خلال أعينهم. وهذا النوع من التجربة يعزز الفهم والتعاطف بين الأفراد من خلفيات مختلفة، ويسهم في كسر الحواجز النفسية والثقافية.

يمكن المغامرة بالقول إن الأدب الرقمي لا تقتصر قيمته على تجسير الهوة بين الطبقات الاجتماعية والثقافية، وبين المبدعين والمتلقين، بطرائق جديدة تفتح آفاقاً جديدة، لكنه يقدم فرصاً متجددة أمام موضوعات الأدب نفسها؛ فهو يتيح

وليست تجربة التعلم ببعيدة عن هذا كله؛ إذ يوفر الأدب الرقمي فرصاً لتعليم وتعلّم أكثر تفاعلية وجاذبية؛ إذ إنه في ظل العالم الرقمي، تجد الأجيال الجديدة (التي نشأت مع الإنترنت والأجهزة الذكية) أن الأدب الرقمي يلبي حاجاتهم للتفاعل والمشاركة بطرق تتوافق مع تجربتهم اليومية. وهذا النوع من التعلّم يجعل الأدب أكثر إثارة، ويشجع على استكشاف عميق للنصوص والموضوعات التي تشغل فكر الفئات المختلفة من المجتمع.

ولعل من نافلة القول الإشارة إلى أن الأدب الرقمي يعزز الديمقراطية الثقافية من خلال تمكين الكتاب والمبدعين من نشر أعمالهم بيسر على الشبكة العالمية. وهذا يقلل من الحواجز أمام النشر التقليدي، ويسمح بظهور أصوات جديدة ومتنوعة في الساحة الأدبية. ولعل التنوع الثقافي والتعبيري الذي يتم تشجيعه من خلال الأدب الرقمي يعزز التفهم المتبادل، ويثري النسيج الثقافي للمجتمعات.

ومن جانب آخر يسمح الأدب الرقمي باستكشاف الهويات والقضايا الاجتماعية بطرق جديدة ومبتكرة؛ فمن خلال المشاركة والتفاعلية التي توفرها التقنيات الرقمية، يمكن للكتاب والقراء التفاعل -على مستوى أعمق وأكثر اتساعاً- مع الموضوعات المتنوعة، واستكشاف الهويات الشخصية والجماعية بطرق تسهم في حوارات اجتماعية أكثر شمولاً، وهذا يؤدي إلى فهم أعمق للقضايا المعقدة، كما يشجع على التعاطف والتفاهم بين الأفراد من مختلف المستويات الاجتماعية والثقافية.

ويمثل استكشاف الهويات والقضايا الاجتماعية عبر الأدب الرقمي -ميداناً خصباً للبحث والتفكير النقدي؛ إذ يقدم هذا النوع من الأدب أدوات وإمكانات جديدة للتعبير عن الذات وفحص التحديات الاجتماعية المعاصرة. ويتميز الأدب الرقمي بقدرته على تجسيد الهويات والقضايا



السردى، فيعزز فهمهم وتقديرهم للتعقيدات المرتبطة بالقضايا الاجتماعية والهويات المختلفة. كذلك يستخدم الأدب الرقمي أداة تعليمية فعالة لزيادة الوعي حول القضايا الاجتماعية وتعزيز الهويات الثقافية. ويمكن للمعلمين والمربين توظيف هذه الأعمال في برامجهم التعليمية، لتشجيع الطلاب على التفكير النقدي، وتعزيز مهارات التعاطف والفهم الثقافي.

من خلال هذه الأبعاد، يسهم الأدب الرقمي في بناء مجتمعات أكثر تفهمًا وتقبلًا للتنوع، ويعزز الحوار حول القضايا الاجتماعية المهمة؛ وهذا يجعله أداة قوية للتغيير الاجتماعي والثقافي.

ولكن كيف يمكن توظيف الأدب الرقمي في استكشاف الهويات والقضايا الاجتماعية

في المجتمع المصري المعاصر؟

يمكن للأدب الرقمي أن يكون منبرًا للتعبير عن التحديات والآمال والتغيرات الاجتماعية والثقافية؛ فمن خلاله يمكن تقديم الأصوات المتنوعة داخل المجتمع، بما في ذلك الأقليات الثقافية والنساء والشباب، وغير تلك الفئات التي قد لا تجد أصواتهم صدى في الوسائط التقليدية. ولعل استخدام الروابط التشعبية والوسائط المتعددة يجعل تجاربهم وقصصهم تقدم بطريقة تفاعلية تكشف عن تعقيدات هوياتهم وتجاربهم على نحو فريد.

الأدب الرقمي يفتح المجال كذلك للتفاعل مع القضايا الاجتماعية الملحة: كالعدالة الاجتماعية، والفقر، والبطالة، والتمييز، والحقوق الشخصية والمدنية؛ إذ تسمح السرديات التفاعلية للقراء بالغوص في السياقات والظروف التي تولد هذه القضايا، وهذا يساعد على تحقيق فهم أعمق للمشكلات، وربما يحفز النقاش والتفكير في حلول ممكنة. وفي ظل التغيرات السريعة والتطورات التي يشهدها المجتمع المصري، يوثق الأدب

للمؤلفين فرصة الغوص في قضايا اجتماعية معقدة بطرق تفاعلية ومبتكرة؛ إذ يمكن للأعمال التفاعلية أن تضع القراء في مواقف تحاكي الواقع على نحو لم يكن مألوفًا مع طرق الإبداع التقليدية؛ وهذا مما يسمح لهم برؤية الأمور من منظورات جديدة مختلفة. على سبيل المثال، يمكن لقصة رقمية تفاعلية أن تستكشف تأثير التغير المناخي في المجتمع، أو تحديات الهجرة واللجوء، أو العدالة الاجتماعية والمساواة؛ وهذا مما يجعل المستخدمين أكثر وعيًا وتعاطفًا مع هذه القضايا.

ويدعم الأدب الرقمي مستوى عاليًا من التفاعلية والمشاركة؛ وهو مما يمكن القراء من التأثير في مجرى السرد التفاعلي أو استكشاف مسارات قصصية متعددة بناءً على اختياراتهم. وهذا النوع من المشاركة يجعل القراء جزءًا نشطًا في الإبداع



الاجتماعية والثقافية المعاصرة، حتى إنه يمكن -من خلال الأعمال التفاعلية- تشجيع الطلاب على التفكير النقدي وتطوير مهارات التحليل والتعاطف؛ وهذا مما يسهم في تكوين جيل واع ومتفاعل مع محيطه الاجتماعي والثقافي.

هكذا يقدم الأدب الرقمي في المجتمع المصري المعاصر فرصاً هائلة للتعبير عن الذات، واستكشاف الهويات المتعددة، ومعالجة القضايا الاجتماعية بطرق مبتكرة وجذابة. وهذا النوع من الأدب يسهم في بناء مجتمع أكثر تنوعاً وتفهماً؛ وهذا يمكن أن يكشف عن الديناميكيات المعقدة والغنية للمجتمع المصري الحديث.

وإذا فكرنا في البحث عن صيغ جديدة للمهمات والأدوار الاجتماعية من خلال الأدب الرقمي؛ يمكننا القول إنه يمكنه ذلك بامتياز؛ وذلك بفضل خصائصه الفريدة التي تتيح للمبدعين والجمهور التفاعل بطرق مبتكرة وغير مسبقة؛ فبفضل تفاعليته، يصبح الأدب الرقمي أداة قيمة تمكن القراء من التفاعل مباشرة مع النصوص

الرقمي القضايا الاجتماعية التي تشغل الأفراد والفئات الاجتماعية المختلفة، كما يوثق التغيرات الجوهرية، من خلال سرديات تكشف عن التجارب الحية للأفراد، فيساعد ذلك على توثيق اللحظات الثقافية والاجتماعية المهمة، وتقديم تحليل نقدي للتوجهات الجديدة والمستقبلية.

إن هذه الأدوار الشاملة للأدب الرقمي لا تركز على مرسل المعرفة والإبداع، بل نجعل المتلقي في صميم التجربة نفسها؛ لذا فإن الأدب الرقمي يشجع على المشاركة النشطة من قبل القراء؛ وهذا مما يعزز الحس بالمسؤولية الاجتماعية والمشاركة الفعالة في المجتمع، حتى إنه يمكن للمبدعين تصميم أعمال تطلب من القراء اتخاذ قرارات أو استكشاف مسارات مختلفة، وهذا يكشف عن تأثيرات اختياراتهم في القضايا الاجتماعية، ويجعلهم جزءاً من السرد يعزز من تفاعلهم وتأثيرهم.

ويمثل الأدب الرقمي -على مستوى التعلم- قيمة كبيرة في تعزيز الوعي والفهم حول القضايا



النظر في تصوراتهم وتوقعاتهم؛ وهذا ما يسهم في تعميق الفهم والنقاش حول هذه القضايا. من جانب آخر، يقدم الأدب الرقمي فرصة للتعبير عن الهويات المتنوعة والمعقدة، ويسمح بإبراز تجارب وأصوات متنوعة لم تحظَ بالتمثيل الكافي في الوسائط التقليدية. وهذا التعبير يمكن أن يسهم في تشكيل فهم جديد أكثر شمولاً للمهمات والأدوار الاجتماعية، وكاشف عن التنوع الحقيقي للمجتمع.

وختامًا، يتميز الأدب الرقمي بقدرته على تسهيل الحوار والمشاركة بين المبدعين والجمهور، من خلال توفير مساحات للنقاش والتفاعل عبر المنصات الرقمية، وتشجيع الحوار حول كيفية إعادة تصور الأدوار الاجتماعية أو تغييرها. وبهذه الطرق يمكنه أن يسهم في البحث عن صيغ جديدة للمهمات والأدوار الاجتماعية، فيفتح الباب أمام تجارب وتفاعلات جديدة تسهم في تشكيل المجتمع بطرق مبتكرة تتمتع بالديمومة والحضور الفعال.

والقصص، فيوفر فرصة غنية لتجربة الأدوار المتغيرة والمتنوعة. وهذا التفاعل ليس مجرد مرور سلمي عبر السرد، بل يمكن للقراء اتخاذ قرارات تؤثر على سير الأحداث ونهاياتها، وبهذا يستطيع الأفراد استكشاف إمكانات جديدة للأدوار الاجتماعية بطريقة تفاعلية وغامرة. كذلك يمكن أن يمثل الأدب الرقمي أداة مثالية لاستكشاف سيناريوهات مستقبلية تخص التغيرات الاجتماعية والثقافية؛ فمن خلال استخدام القصص التفاعلية المتعددة النهايات، يتمكن المبدعون من طرح أسئلة مهمة حول كيفية تكيف المجتمعات مع التحديات المستقبلية، سواء كانت تكنولوجية، أو بيئية، أو ديموغرافية، وكيفية تطور الأدوار الاجتماعية استجابةً لهذه التغيرات.

إضافة إلى ذلك، يعمل الأدب الرقمي على تعزيز الوعي والتفكير النقدي حول الصور النمطية والأدوار الاجتماعية المترسخة، من خلال تقديم قصص تتحدى هذه القوالب النمطية، وتقدم نماذج بديلة للسلوك والهوية، ويتم تشجيع القراء على إعادة



الأدب المصري والمهام الاجتماعية: هل ثمة إمكانية للتنبؤ بالمستقبل؟

أ. د. أحمد الصغير

أستاذ الأدب العربي المساعد - كلية الآداب - جامعة الوادي الجديد



التنبؤ بالمستقبل في الرواية العالمية

انشغلت الرواية العالمية بدءًا من القرن الثامن عشر بضرورة تفكيك العالم والكشف عما سيحدث في المستقبل، وقد تبدى ذلك في رواية «رحلات جليفر» (١٧٢٦) وهي ومن أوائل الروايات التي تنبأت بالمستقبل، فقد كتب الروائي الأيرلندي جوناثان سويت عمله الذي تنبأ فيه باكتشافات علمية سوف تحدث بعد ذلك، ومن ذلك نلاحظ خطورة المعرفة الأدبية والتكهن بما سيحدث من خلال آليات الخيال والتصورات الذهنية المتعمقة في النفس من جهة والعالم الخارجي من جهة أخرى. وقد انشغلت رواية «شكل الأشياء التي

تبدو طبيعة الأدب المصري الحديث وفنونه المختلفة كاشفة ومواكبة لحركية المجتمع وقضاياها السياسية والثقافية والاجتماعية وغيرها من القضايا التي يعكسها الأدب محاولاً معالجتها. والذي لا شك فيه أن الأدب المصري عبر العصور لم ينفصل عن واقعه الإنساني، لأنني أعتقد أن عملية الإنتاج المعرفي والثقافي في المستقبل تتشكل من خلال الوعي بمنتجات النصية التي تقرأ الماضي من أجل التنبؤ بالمجهول في المستقبل؛ حيث ارتبطت نشأة الأدب بنشأة الإنسان الذي يمثل النواة الأولى في بناء المجتمعات. ومن ثم يقع على الأدب مجموعة من المهام الاجتماعية ووظائفها في طرح الأسئلة والقضايا. ولذا فإن الأديب مرآة مجتمعه على حد قول العميد طه حسين (١٩٨٩ - ١٩٧٣)، فقد كان مشغولاً بتقويم الفكر الاجتماعي والثقافي والتعليمي في وطنه مصر، كما هو مشغول بتثقيف ذاته الخاصة، لأنه يعتبر بناء العقول أكثر نفعا للأمة المصرية. ومن ثم فإن التنبؤ بالمستقبل لم يقتصر على فن أدبي دون غيره؛ فالفنون كلها يمكنها الكشف والرصد والتنبؤ بما سيحدث في المستقبل، حيث جاء هذا المقال، ليكشف عن المهام الاجتماعية للفنون الأدبية الحديثة، محاولاً الإجابة عن سؤال جوهري: هل ثمة إمكانية للأدب أن يتنبأ بالمستقبل؟ وفيه سنحاول الوقوف على مهام الرواية والشعر ودورهما في معالجة قضايا الواقع، ومدى انشغالهما بالمستقبل!



العقود القادمة، والدليل على ذلك ما طرحه جورج أورويل في رواية (١٩٨٤) من أحداث مستقبلية: حيث لم تخرج إلى النور سوى في عام (١٩٤٩)، فقد طرحت الرواية عوالم المستقبل من خلال ظهور قوة واحدة ستهيمن على العالم، وأن العالم سيدخل في حروب متلاحقة وعنصريات وصراعات طبقية وحضارية، ومن ثَمَّ فإن الخيال العلمي يقوم بدور كاشف، فلا يمكن الحديث عن أدب الخيال العلمي وأثره في التنبؤ بأحداث المستقبل والتمهيد لمخترعات واكتشافات مستقبلية دون ذكر الروائي الفرنسي جول فيرن (١٨٢٨ - ١٩٠٥)، صاحب الخيال الخصب؛ حيث قدّم أعمالاً أدبية كشفت الكثير من الفتوحات العلمية المختلفة وقامت بتحفيز العلماء وتحويلها من مجرد خيال جامح إلى حقائق ومخترعات مجسدة على أرض الواقع، ومن أهمها رواية «من الأرض إلى القمر»، التي قدّم فيها الكثير من النبوءات العلمية حول مخترعات وإنجازات علمية ضخمة ظهرت في القرن العشرين، ومنها صعود الإنسان إلى الفضاء ونزوله على سطح القمر بفضل اختراع المركبات الفضائية، وغيرها من التنبؤات العلمية التي حاولت الرواية أن تطرحها من خلال المغامرات والرحلات الأدبية لاكتشاف المجهول.

الشاعر الرائي والنبوءة

يستمد الشعر من الخيال نوافذه التي يقتحم من خلالها عوالم المغامرات المجهولة، ليقف على جوانب المستقبل، فالشعر على سبيل المثال لم يحدّ مجرد كلمات وإنما الشعر أساساً -كما يقول أرسطو- شكل من أشكال المعرفة الصق بالفلسفة من التاريخ، وإذا كان التاريخ يروي أحداثاً وقعت فإن الشعر يروي أحداثاً يمكن أن تقع. وعلى هذا النحو ذهب الشاعر أكتافيو باث إلى المقارنة بين الفيلسوف والشاعر، فإذا كان الفيلسوف هو المحلل الكيميائي بالمعنى الرياضي فإن الشاعر هو محلل الأسرار الخفية

سوف تأتي» (١٩٣٣) للروائي البريطاني هيربرت جورج ويلز بإلقاء الضوء على استكشاف المستقبل، فتعتمد الرواية على رصد زمني للعالم ما بعد الحرب العالمية الأولى حتى عام ٢١٠٠؛ حيث قام ويلز بالتنبؤ بما سيحدث في المستقبل، فتوقع حدوث الحرب العالمية الثانية في الأربعينيات من القرن الماضي، وبعدها ينتشر وباء عالمي في الخمسينيات يقتل نصف سكان العالم، ومن ثَمَّ يعم الاستقرار مرة أخرى العالم في بداية الستينيات عن طريق خلق مؤسسة عالمية تعمل على التحكم في الجو والبحر، تكون إرهاباً بإنشاء منظمة عالمية تشمل الأجناس والمعتقدات والأعراق والطوائف الإنسانية كافة.

الخيال الأدبي والمستقبل

ثمة دور مهم للخيال الإنساني في عملية التنبؤ بالمستقبل؛ حيث يمثل الخيال أداة للوعي بالمستقبل، فقد أصبح المبدع قادراً على ممارسة فعل التخيل المعرفي، بما يكتسبه من مهارات معرفية ماضية، لما سُجِّل بالفعل، وعلى أساسها يمكن البناء المستقبلي من خلال قراءة الظواهر الراهنة، وما سيحدث لها في المستقبل. ومن ثَمَّ نلاحظ وجود الكثير من النصوص الأدبية العربية والأوروبية، التي تدل على أن وظيفة الأدب تسهم في إثراء الخيال الثقافي والاجتماعي والسياسي، مثل: روايات الروائي الفرنسي رابليه (١٤٩٤ - ١٥٥٣): «جورجونتوا» و«بانتاجيوريل»، وبعض أعمال وليم شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦): مسرحية «الليلة الثانية عشرة» (١٦٢٣)، و«حلم ليلة صيف»، ومسرحية توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) «رحلة إلى الغد»، ورواية نجيب محفوظ (١٩١١ - ٢٠٠٦) «رحلة ابن فطومة» (١٩٨٣)، ومسرحيات يوسف إدريس (١٩٢٧ - ١٩٩١): «الغرافير» (١٩٦٤)، و«الجنس الثالث» (١٩٧١)، و«المهزلة الأرضية» (١٩٦٥)، وغيرها من النصوص الأدبية التي ساعدت على استكشاف المستقبل وتحولاته، بل والتنبؤ بما سيؤول إليه العالم في

بالمعنى الرياضي؛ فهو يكشف المجهول بدءًا من المعلوم الذي يسمح له بنقل غير المحتمل وتطوير الشيء كما يجب أن يكون. ومن الشعراء المفكرين الذين انشغلوا باكتشاف المستقبل الشاعر الفرنسي نوستراداموس (١٥٣ - ١٥٦٦)؛ إذ تنبأ ببعض الأحداث المرتبطة بفرنسا في ديوانه «القرون». ومن الملاحظ أن الشاعر يمتلك الكثير من القدرات الإدراكية والمعرفية والتصورات المفاهيمية للمستقبل؛ ولذلك كان الملوك والحكام يقربون على مرّ العصور المثقفين والأدباء من مراكز القيادة؛ لما يمتلكونه من قدرة على التنبؤ بالمستقبل الذي يمكن أن يحمل أمورًا تهيمن على الحكم، بل إن الشاعر هو بمثابة كاهن الرأي الذي يستشرف آفاق المستقبل من خلال زاوية فلسفية مهمة وهي الرغبة في قراءة العالم المسكون بالأحلام. وقد نلاحظ ما طرحه نجيب محفوظ في كتابه «أحلام فترة النقاها»، وهو مجموعة من نصوص نثرية قصيرة أشبه بالقصيدة النثرية التي تحلم بعالم جديد، وتسهم في تشكيل الحقائق التي نبحث عنها وهي تعيش في ذواتنا. ويمكن لنا القول بأن قصائد أمل دنقل (١٩٤٠ - ١٩٨٣) في مطلع الستينيات تعدّ من فرائد الشعر التي حاولت خلق صدمة مذهشة للمتلقين، ولا سيما قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» (١٩٦٨)، و«لا تصالح» (١٩٧٦). يقول أمل في القصيدة الأولى:

«أيتها العزّافة المقدسة،

جئتُ إليك.. مثخّنًا بالطعنات والدماغ،

أزحفُ في معطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة،

منكسر السيف، مغبّر الجبين والأعضاء،

أسأل يا زرقاء..

عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء،

عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكًا

بالراية المنكسة،

تكلمي أيتها النّبيّة المقدسة،

تكلمي.. تكلمي»

يبدو أن استدعاء زرقاء اليمامة () من التراث العربي استدعاءً فنيًا له دلالاته الجمالية؛ فزرقاء اليمامة هي العزّافة المقدسة التي تنبأ بالغيب، وبما يحدث في المستقبل؛ إذ كانت تتسم بحدة البصر-فصيل إنها ترى الشخص على بُعد مسيرة ثلاثة أيام- وقوة البصيرة. وكأن الشاعر أمل دنقل في قصيدته يستنطق زرقاء حزينًا لما حدث للعرب في نكسة الخامس من يونيو عام ١٩٦٧، ومن ثمّ فإن الشاعر الرائي هو من يُدرك خطورة الأشياء، بل يرى أنها تحققت وهي لم تحدث في الحقيقة واقعياً، بل تنبؤات معرفية تحذر وتخطر، ولذلك صار الشعر نذيرًا لكل الحكام والأمراء والملوك، فقد كانت زرقاء قريبة من أمراء قبيلتها حيث تقوم بتحذير أبناء القبيلة من الأعداء، فتبصر وتنبأ من خلال النظر في العمق الصحراوي، محاولة التنبؤ وتأويل ما تراه من أحداث في المستقبل، وقد حاول أمل دنقل استنطاقها من خلال تكرار فعل الأمر «تكلمي»، وإلباسها لباس النبوة وإحاطتها بالهالة المقدسة بندائه لها بـ«أيتها النبية المقدسة»، وسؤاله عن «نبوءة العذراء»؛ فالنبوءة التي تحدث عنها النص تمثل علامة باذخة في الثقافة العربية، حيث يلجأ الكبار إلى الكاهنات، وأصحاب النبوءات، لقراءة الغيب والكشف عن المستقبل، ومن ثمّ نلاحظ استعانة أمل بصوت زرقاء اليمامة لقراءة الواقع من جهة واستشراق المستقبل من جهة أخرى. وكما نلاحظ أيضًا في قصيدة «لا تصالح» التي كتبها أمل بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣، وقبل معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل (كامب ديفيد، ١٩٧٩)، أن الشاعر قد تنبأ بنتائج هذه المعاهدة التي رفضتها بعض الدول العربية آنذاك.

الرواية المصرية ولحظات الكشف

عرف المصري القديم فنون الأدب المختلفة: حيث اتخذها وسيلة للبحث عن معالجة قضايا الواقع، فبدأ النقش على الجدران بكتابات تسجل انتصاراته وطموحاته وما وصل إليه العلم من فنون وهندسة وطب وفيزياء وكيمياء، وتبدى ذلك بخاصة فيما سجله الفلاح المصري الفصيح منذ فجر التاريخ. وقد تجلّت مهمة الأدب في الكثير من الأعمال الأدبية وبخاصة فن الرواية، فنلاحظ في رواية زينب التي كتبها محمد حسين هيكل في بداية القرن العشرين في أثناء الحرب العالمية الأولى، أن الرواية طرحت العلاقة بين طبقات المجتمع المصري في ظل الرأسمالية، وتجسّد ذلك في شخصيات الرواية: حامد ابن طبقة الإقطاع، وزينب البنت الفلاحة الفقيرة، وكيف وقفت الفروق الاجتماعية بينهما عندما رغب حامد في الزواج بزینب، وهذه كانت القضية الأولى التي طرحتها الرواية في ظل التحول الاجتماعي السياسي الذي كان من نتائجه نشوب ثورة (١٩١٩) بقيادة سعد باشا زغلول (١٨٥٩ - ١٩٢٧). ومن المهمات الأخرى للرواية، ما نلاحظه في معظم روايات طه حسين، مثل: «المعذبون في الأرض» (١٩٥٠)، و«دعاء الكروان» (١٩٣٤)، وسيرته الذاتية «الأيام» (١٩٢٩) بأجزائها الثلاثة: فقد كشفت رواية «المعذبون في الأرض» عن هؤلاء الذي يتألّمون جراء الظلم الاجتماعي الواقع عليهم، بل كشفت أيضًا عن صورة المجتمع بأسره إبان النصف الأول من القرن العشرين جراء أعمال الاحتلال البريطاني الذي كان يمارس أبشع أنواع الظلم والهوان والقتل في أبناء الشعب المصري. وقد تجلّت مهمة الأدب الاجتماعية في رواية «عودة الروح» (١٩٣٣) لتوفيق الحكيم، التي يحمل عنوانها دلالات اجتماعية مهمة في عودة الروح إلى مصر، من خلال بحثها في الهوية المصرية والخصوصية التي يتميز بها الشعب المصري ثقافيًا ومعرفيًا واجتماعيًا، فهي ليست عودة الروح بل هي عودة

الوعي المصري للكشف عن قوة مصر الثقافية والحضارية والاجتماعية ومكانتها بين الأمم. ومن ثمّ نلاحظ أن الحكيم لم يكن يشغله سوى عودة الحياة إلى المصريين، ولن يحدث ذلك إلا إذا عادت الحياة إلى مصر من خلال امتلاك حريتها والحفاظ على سيادتها وقرارها السياسي والثقافي والاجتماعي. وأيضًا من الأعمال التي كشفت عن روح المجتمع المصري وصموده التاريخي أمام هبّات الاستعمار عبر التاريخ، ثلاثة نجيب محفوظ الأولى التي حاول من خلالها توظيف التاريخ الفرعوني للوقوف على هوية مصر الحقيقية، وهي: «عبث الأقدار» (١٩٣٩)، و«رادوبيس» (١٩٤٣)، و«كفاح طيبة» (١٩٤٤) التي كشفت عن صفات الشخصية المصرية التي ناضلت قبل آلاف السنين للحفاظ على أرضها من نهب الاحتلال الخارجي. ثم سرعان ما انتقل محفوظ بعد ذلك إلى معالجة القضايا الاجتماعية، من خلال اشتباكه مع قضايا العالم الواقعي، محاولًا استشراف المستقبل السياسي والثقافي لمصر في النصف الأول من القرن العشرين، وما سيحدث بعدها في النصف الثاني بعد ثورة يوليو ١٩٥٢.

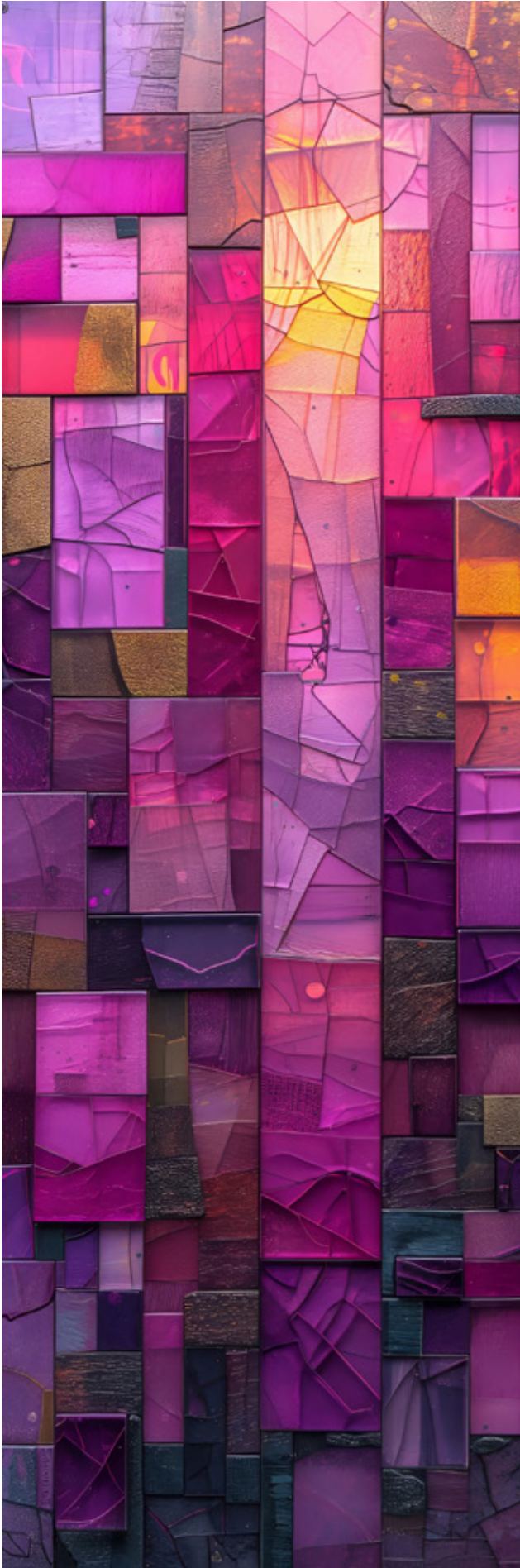


رأس ابن فطومة، ثم دار الإسلام، ثم دار المشرق، ودار الحلب، ودار الأمان، ودار الغروب، ثم في النهاية دار الجبل التي تمثل الحلم الذي يبحث عنه بطل الرواية: فهي مدينة الكمال، ولكن لم يستطع ابن فطومة الدخول إليها، وعندئذ تنتهي الرواية كي يشارك المتلقي في صياغة نهاية تناسب الأحداث التي اعتمدت عليها الرحلة. ومن ثمَّ، فإن الرموز المكانية التي ارتكز عليها محفوظ تحمل دلالات محددة تجمل ما كان يحلم به، لأن الرمزية تتجسد في طبيعة الفضاء الذي يعيش فيه البطل فينتقل من وطنه الذي نشأ وعاش فيه ثم ينفذ نصيحة شيخه بالرحيل كي يبلغ الغُلا ويتعلم ثم يعود إلى وطنه مرة أخرى. لقد عمد محفوظ في رحلته هذه التماس مع رحلات ابن بطوطة، وهي رحلات ثقافية بالأساس، كان يكتب فيها ابن بطوطة عما يراه ويشغله، وما يحدث له، وعن عادات وتقاليده كل قبيلة أو مكان يحلُّ به.

وختامًا، نقول إن هذا المقال حاول الكشف عن المهام الاجتماعية للأدب المصري، والوقوف على دور الفنون الأدبية في إمكانية التنبؤ بالمستقبل، وهو ما تجلّى في النصوص الروائية والشعرية، ونصوص الأعلام «أحلام فترة النقاها» (٢٠٠٢) عند نجيب محفوظ، عبر سبر جوهر النص ومغزاه الفني والجمالي والواقعي. وفي ظني أن الأدب بشكل عام معنيٌّ بتفجير قضايا مستقبلية في كل وقت؛ وذلك لما للأديب من قدرة معرفية على مقارنة الواقع والمستقبل بأكثر من طريقة؛ فقد حاولت الرواية والأدب المصري استشراف ما يحدث من تحركات سياسية واقتصادية وتحولات اجتماعية ثقافية بدءًا من رواية «كفاح طيبة» (١٩٤٤) لنجيب محفوظ والتنبؤ بحدوث ثورة ١٩٥٢، ومرورًا بما ذكره أمل دنقل في قصائده: «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» و«كلمات سبارتكوس الأخيرة» و«لا تصالح»، وغيرها من الأعمال الشعرية التي يمثل فيها الشاعر الرائي الكاهن والعراف المقدس

لقد طرأت تحولات كثيرة كان لها أثرها على المهام الاجتماعية للأدب بعد ثورة يوليو ١٩٥٢؛ حيث شهدت الفنون الأدبية كالشعر، والقصة، والرواية، والمسرح، الكثير من التحولات الفنية التي أسهمت في معالجة التحول الذي غمر المجتمع المصري. فتحكي رواية «رحلة ابن فطومة» (١٩٨٣) لنجيب محفوظ، عن رحلة عربي هاجر من بلاده بعد فشله في الزواج من حبيبته إلى دار الجبل بحثًا عن الكمال والعدالة المفقودين في بلاده، وكان قد شجعه على ذلك أستاذه الذي فشل في استكمال الرحلة، بسبب ما حدث من حروب كانت تدور في البلاد المجاورة، ويمرُّ في رحلته على عدة بلاد ثم يتزوج ويستقر قليلًا ثم يُسجَن، ثم يمرُّ في رحلته على بلاد المشرق، حيث يلتقي بعروس أخرى، فيتزوج وينجب خمسة أطفال، ولكن يُفَرَّق بينه وبينهم، لأنه كان يسعى راغبًا لتعليم أولاده، ثم يُسجَن ابن فطومة مرة أخرى مدة عشرين عامًا، وفور خروجه يرحل إلى بلاد الحلب، فيجد أن الشعوب تتعايش في حرية واسعة، وأن كل الديانات تحيا في سلام وأمان دائم، ثم يواصل رحلته، فيجد نفسه في دار الأمان، ثم يرحل إلى دار الجبل، وفيها تنتهي «رواية ابن فطومة» دون أن يخبرنا محفوظ عما سيحدث في الجبل، فقد ترك الأمر للمتلقي كي يؤدي دوره التفاعلي في وضع مقترحات للنهاية.

في ظني أن رواية «رحلة ابن فطومة» تمثل نموذجًا سرديًا للرواية الفلسفية التي تبحث في ماهية الوجود في عالم شديد الصخب والقسوة، تتلاشى داخله كل أشكال الجمال؛ ولقد عبّر نجيب محفوظ عن ذلك من خلال البطل ابن فطومة وهو يرحل من نقطة إلى نقطة ومن حياة إلى أخرى؛ بحثًا عن حياة أجمل يشعر فيها المرء بالعدالة والحرية، والأمن والأمان، وحرية المعتقد، والتمتع بأصوات الكائنات التي خلقها الله. وقد لجأ محفوظ إلى الرمزية المكانية؛ إذ طرحت الرواية صورًا للمكان في الرواية مثل «دار الوطن، مسقط



الذي يقرأ الغيب والمستقبل لما يراه من أحداث الواقع، وليس انتهاءً بما تطرحه أيضًا رحلة ابن فطومة من تأملات فلسفية حول المستقبل من خلال الرحلة وكأننا ننتقل من جيل إلى جيل ونرحل في الزمن من مسافة إلى أخرى باحثين عن الوجود الإنساني في دار الجبل؛ وذلك لما يمثله الجبل من فضاء مرتفع شاهق يقترب من النور السماوي الذي ينتصر للعدل والصدق والجمال والمحبة والانتماء للأرض الغالية التي نشأنا فيها وشربنا من نيلها العظيم.

وفي ظني أن الأدب المصري في وقتنا الراهن يخطو بقوة نحو التكهن بما سيحدث في المستقبل سواء في الشعر، أو الرواية، أو القصة القصيرة، أو المسرحية، وغيرها من الفنون الأدبية؛ فتقوم الرواية على سبيل المثال من خلال السرد المتخيل بعملية التنبؤ بالمستقبل وقراءة الواقع ومقاربة المستقبل، وقد تجلّى ذلك في رواية «ماكيت القاهرة» (٢٠٢١) لطارق إمام (١٩٧٧ - ...): حيث اعتمد الكاتب على طرح صورة ذهنية متخيلة للقاهرة في المستقبل، ويدل ذلك على اتساع السرد المصري على مقاربة المجهول والمغامر بشكل واسع. ومن الملحوظ أن الشعر هو سر الكشف الأعظم لمقاربة المستقبل؛ فمعظم نصوص الشعراء تحمل في جوهرها ذلك الحس الفلسفي بضرورة التنبؤ بالمستقبل. وإنني لأعتقد أن القصيدة التي لا تقرأ المستقبل جيدًا لن تصل إلى الجمهور الذي لم يأت. فالشعراء يكتبون عن المستقبل لأنهم يعيشون في أركانه المختلفة، والشاعر الذي لا يغامر في قصيدته لن يصبح ذا مكانة في المستقبل؛ لأن الشعر مخاتل ومخادع، يحدثك عن الواقع وهو يضرب بقوة في الغيب والمجهول والمستقبل.

ثنائية اللغة والمجتمع في رواية (عتبات السلطان) لخليل الجيزاوي

أ. د. إبراهيم سند إبراهيم أحمد

أستاذ اللغويات بكلية دار العلوم جامعة المنيا



التعريف بالكاتب:

خليل الجيزاوي روائي وكاتب صحفي من مواليد عام ١٩٦١ مركز زفتى محافظة الغربية، حصل على ليسانس اللغة العربية من كلية الآداب جامعة عين شمس عام ١٩٨٥، وعمل بالمجلس الأعلى للثقافة وتدرّج في درجاته الوظيفية، وكان لدراسته اللغة العربية أثرٌ كبيرٌ على تكوينه العلمي والثقافي، فكان شغوفاً بالأدب العربي، خاصة الفن القصصي والروائي، فكتب عدداً من القصص القصيرة، والروايات العربية، والمقالات الفكرية، والدراسات النقدية في كثير من الدوريات الثقافية. من أعماله القصصية: نشيد الخلاص (٢٠٠١)، وأولاد الأفاعي (٢٠٠٤)، وجبل الوداد (٢٠١٠)، ومن أعماله الروائية: يوميات مدرس البنات (٢٠٠٠)، وأحلام العايشة (٢٠٠٣)، والألاضيش (٢٠٠٤)، ومواقيت الصمت (٢٠٠٧)، وسيرة بني صالح (٢٠١٥)، وأيام بغداد (٢٠٢٠)، وخالتي بهية (٢٠٢١)، والبومة السوداء (٢٠٢١)، وعتبات السلطان (٢٠٢٣) [للمزيد حول سيرة الكاتب، يُنظر: الرواية، ص ١٩٥ وما بعدها].

رواية (عتبات السلطان)

رواية (عتبات السلطان) صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة عام ٢٠٢٣، في سبعة فصول بأسماء شخصيات أبطال الرواية، وتقع في ١٩٨ صفحة من القطع المتوسط، يُعالج فيها الجيزاوي بعض القضايا الفكرية والمجتمعية. وقد

صيغت الرواية بلغة استشرافية تعزّز بالماضي وتراثه الفكري والحضاري، وتتطلع إلى مستقبل باهر أفضل، فقد افتتحها الكاتب باقتباس نصي من الكتاب المقدس (إنجيل متى)، وفيها تضمين لنصوص قرآنية استشهد بها الكاتب في بنية السرد اللغوي لمقاطع روايته، كما تعددت الأحاديث النبوية التي تداخلت مع لغة الحكي الروائي.

كذلك تتسم الرواية بكثرة الأذكار والأدعية الدينية؛ مما أبرز كثيراً من التجليات الروحية الصوفية في لغة الرواية، كذلك فإن الرواية بها كثير من الحكايات الأسطورية التي توضح أثر العادات والتقاليد على بعض فئات المجتمع المصري ممن يحرصون على التبرُّك بالأضرحة، وزيارة قبور الأولياء الصالحين، فرواية (عتبات السلطان) في مجملها نسيج لغوي يُسهم في ربط الحاضر بالماضي للعودة بالقارئ إلى الجذور التراثية.

البناء اللغوي وتقنيات السرد الروائي

اللغة حقل العمل الروائي، فمن خلالها يكتمل النص الإبداعي، وتتضح ماهية الأشخاص، وتظهر العقدة الدرامية، ويسرد الكاتب أحداثه؛ وذلك من خلال تضافر الأبنية الصرفية مع التراكيب النحوية لرسم دلالة النص اللغوي، وتظهر عناصر العمل الروائي من جماليات المكان وترتيب الأحداث وحوار الأشخاص والحبكة الدرامية... وغيرها من العناصر الروائية عن طريق اللغة بمفرداتها وتراكيبها

وأساليبها؛ ذلك أن اللغة ترفع من قيمة العمل الروائي، وتسهم في إبراز جمالياته السردية.

وتتنوع لغة السرد الروائي بين الفصاحة في التركيب، والبلاغة في الأسلوب، والجزالة في التعبير. واعتمد الكاتب في بعض مقاطع الرواية على المزاجية بن الأسلوب الفصيح والأسلوب العامي، كذلك اعتمد لغة الحوار السردية في كثير من مقاطع الرواية على الألفاظ العامية؛ فجمعت الرواية في نصها الإبداعي بين عدة أنماط من المستويات اللغوية، يمكن إيضاحها على النحو الآتي:

١. المستوى الفصيح بأبنيته الصرفية وتراكيبه النحوية وفق أحكام اللغة العربية وقواعدها القياسية التي أقرها علماء العربية، ويفهمه القارئ/ المتلقي بكل سهولة ويسر، والتي تتميز بقوة الأسلوب اللغوي، وبلاغة التراكيب المستعملة، وقد التزم الكاتب بمعايير اللغة في معظم مقاطع الرواية.

٢. المستوى الوسيط الذي يجمع بين الفصحى والعامية، ويمتاز بالسلاسة في التعبير، ويستفيد من ألفاظ العامية وتراكيبها اللغوية في بيئة الاستعمال المعاصر للعربية، وقد أبدع الكاتب في لغة الحوار بين شخصيات الرواية بالعربية الفصحى؛ مما جعل النص الروائي

يحمل طابعاً نفسياً ووجدانياً، ولم تظهر العامية إلا في مواضع بعينها يتطلبها السياق؛ مما أبرز الجماليات التعبيرية للغة الحكي السردية في مقاطع الرواية؛ اقترباً بالقارئ من الواقع المعاش، وهو ما يبرز تعددية اللغة في الرواية.

من ذلك مثلاً قول الكاتب: «وقبل أن يصعد درجات سلم البيت تستوقفه أم محمود، قائلة: يا دكتور تكلمت مع السباك والكهربائي كما طلبت حضرتك، وهما في الطريق من أجل الصيانة والإصلاح.

يجيبها بطريقة آلية:

شكراً يا أم محمود! عندما يوصلوا بالسلامة اطلعي معهم!

ويضيف لنفسه هامساً وهو يصعد درجات سلم البيت:

والله إنني في أشد الحاجة لهذه الصيانة لترميم نفسي» (الرواية، ص ٥٤ - ٥٥).

٣. المستوى العامي الذي يتسم بكثرة تداول ألفاظه وتراكيبه في استعمالات العربية المعاصرة (اللغة العامية)، وهي أقرب إلى لغة الخطاب اليومي.



العتبات النصّية في الرواية

اهتم الكاتب خليل الجيزاوي بلغة روايته، بدايةً من عنوانها الذي جاء في صورة المركب الإضافي، حيث ورد المضاف في صيغة جمع المؤنث السالم (عتبات)، وقد تخصصت هذه النكرة بإضافتها إلى المعرفة (السلطان)، ولا شك أن عنوان الرواية يحيل إلى مشاهد البيئة الصوفية وتجلياتها الروحية على قطاع كبير من أبناء المجتمع المصري؛ وذلك بالوقوف على عتبات أولياء الله الصالحين تبرُّكاً بهم، وطلباً للمدد والعون منهم كما يفعل كثير من عامة المجتمع المصري.

ودائماً ما يتصف العنوان بأنه ذات لغة إيحائية مكثّفة، وبوصفه إحدى العتبات النصية فهو يتناص كثيراً مع مقاطع الرواية ليُسهم بشكل واضح في ربط أجزاء الرواية ببعضها.

كما اهتمّ الكاتب أيضاً بالإهداء الذي جاء في صورة المركب الموصولي (الذين أعتبتهم الغربة والسفر والرحيل)؛ ليُسقط بهذا الإهداء اللغوي بُغداً إيحائياً على هذه الطبقة الكادحة من أبناء المجتمع المصري التي تسعى في مشارق الأرض ومغاربها بحثاً عن لقمة العيش الحلال خارج ديارهم وحدود أوطانهم مع تحمّلهم عناء السفر ومشقة الغربة.

ويقتبس الكاتب نصّاً من الكتاب المقدّس (إنجيل متى): ليفتح به النص اللغوي لروايته: «سعداء هم الذين يدركون حاجتهم الروحية». هذا الاقتباس اللغوي يمثل مظهرًا من مظاهر الاندماج بين أبناء المجتمع المصري مراعاةً للوحدة الوطنية. والكاتب بمراعاته مثل هذه العتبات النصية يحقق براعة الاستهلال في العمل الإبداعي؛ مما يجعل المتلقي في شوق دائم لقراءة العمل الروائي، والولوج إلى أحداثه.

العادات الاجتماعية في الرواية

اعتمد الكاتب خليل الجيزاوي في روايته (عتبات

وتعتمد الرواية في بنائها اللغوي على توظيف كثير من الأمثال العامية المتداولة في الحياة اليومية. كما في قول الكاتب: «كأنه فص ملح وداب» (الرواية ص ٤٩)، وقوله: «حرام عليك وقعت قلبنا ونشفت دمنّا» (الرواية، ص ٥٥)، وقوله: «ربنا يهدي الحال ويصلح بين الجميع» (الرواية ص ٥٨)، وغيرها من الأمثال العامية التي يكثر تداولها في الاستعمال المعاصر؛ مما يدل على تأثر الكاتب بالتراث الشعبي.

هذه المشاهد اللغوية لها أثرها البالغ في جذب انتباه القارئ، واندماجه مع بنية النص اللغوي، وتتضافر هذه المستويات مع بعضها؛ لبيان الأدوار المجتمعية التي تؤديها الرواية كعمل إبداعي، وإظهار ملامح الإرث الثقافي والاجتماعي والحضاري لمنطقة القاهرة التي اتخذها الكاتب مسرحاً لأحداث روايته، فاللغة هي الوسيلة الأولى في التواصل بين أبناء المجتمع؛ ومن ثمّ، فهي وسيلتهم للتفاهم والتخاطب، وهو ما يُعبّر بوضوح عن قدرة الفن الروائي على الكشف عن الأدوار الاجتماعية للأدب، ودوره الفعّال في معالجة بعض المشكلات الاجتماعية، وعلاقته أيضاً بطبقات المجتمع، ودوره البارز في حركة التنوير.



ويجذبه من كتفه، مثل أيام زمان، ويسمعه يقول: تعال واقعد جواري، وأسند ظهرك للجدار، وانظر ناحية باب المقام، أغمض عينيك، وقصّ شكاوك في سرّك، يسمعك ربّك، ويستجيب لها من فوق عرش السموات السبع، ثم يجلس الشيخ على ركبتيه كأنه واقف؛ ليقول بصوت عالٍ:

يا نسل صديق النبي من انتمى

لك لا يضام، ودام في عيش رعد

لا سيما من زار روضك قائلاً

يا شمس دين الله يا حنفي مدد

وفجأة يسمع صوت كل الحاضرين يرددون خلفه في صوتٍ واحدٍ:

مدد يا حنفي مدد! (الرواية، ص ٤٧).



السلطان) على توظيف بعض العادات الاجتماعية المنتشرة بين أبناء المجتمع المصري، من ذلك ما يأتي:

١. زيارة الأضرحة وقبور الأولياء، حيث يحرص قطاع كبير من أبناء المجتمع المصري على زيارة الأضرحة، وقبور الأولياء؛ لقراءة الفاتحة وبعض سور القرآن الكريم طلباً للمدد والبركة، وقد أشار الجيزاوي إلى هذه العادة الاجتماعية في أكثر من مقطع روائي، من ذلك قوله: «يتذكّر أن والده كان يدخل مقام السلطان، قبل الخروج من الجامع، لقراءة الفاتحة، ثم يجلس قريباً من مكان الشيخ؛ ليقرأ بعض سور القرآن الكريم، ثم يختتم جلسته بقراءة وزّده الذي يحافظ على قراءته ويُدأوم عليه صباحاً ومساءً، يقرر نبيل أن يدخل مقام السلطان لقراءة الفاتحة أمام باب المقام مثل والده، يدخل وهو يتحنّس ألم رجليه، يتوقف أمام باب المقام، يُغمض عَيْنَيْهِ، ويبدأ بقراءة الفاتحة...» (الرواية، ص ٤٦).

هذا المقطع السردى ينحو بالعمل الروائي إلى اللغة البسيطة في أبنيتها وتراكيبها ليعبر بوضوح عن مراد الكاتب، ويكشف للقارئ مدى اهتمامه بوصف أحوال المجتمع.

وقوله: «يتذكّر نبيل أن والده كان يلتمس بركة سيدنا السلطان محمد الحنفي، ثم يردد ما قاله في مرض موته: من كانت له حاجة فليأت إلى قبوري، ويطلب حاجته... قُل السلام عليكم سيسمعهها سيدي سلطان الزاهدين سيدنا محمد الحنفي الساكن خلف هذا الباب» (الرواية، ص ٤٧).

كذلك كثرة الأذكار والأدعية الدينية عند زيارة الأضرحة، حيث يحرص كثير من المصريين على حلقات الذكر والدعاء في جماعة بعد الصلوات التفافاً حول أضرحة الأولياء؛ تبرّكاً بهم، وطلباً للمدد منهم، وهو ما حرص الكاتب على إظهاره من خلال عمله الإبداعي، كما في قوله: «يمدّ الشيخ يده

في قنا، علاوةً على ما تُصُجُّ به القاهرة الكبرى من أضرحة الصالحين كمسجد سيدنا الحسين، ومسجد السيدة زينب، ومسجد السيدة نفيسة، وصاحب المقام في هذه الرواية السلطان محمد الحنفي.

٢. بعض القضايا الفكرية والدينية التي تثار حول الصلاة في مساجد الأضرحة، واختلافهم حول صحتها من عدم صحتها، من ذلك قول الكاتب: «يرفع الشيخ يده ويمسح رأسه قائلاً: لا يزال الطريق أمامك طويلاً يا ولدي».

ويضيف مبتسماً: لا تزال تُفكر في نفيسك هل الصلاة تجوز جوار المقام أم لا تجوز؟!

وهل تعتقد أن شيخك الذي حفظك سور القرآن الكريم، وعلم أهل السيدة زينب كلهم وعابدين وما حولها يصلي للقبر؟!

يا ولدي هذه أقوال وفتاوى الجاهلين الذين لا يعرفون شيئاً، يا ولدي: أغرض عن الجاهلين، أنا أصلي لله عز وجل في حضرة السلطان الحنفي رضي الله عنه وأرضاه» (الرواية ص ٥٢ و ٥٣).

هذا المقطع السردى يبرز مدى إدراك الكاتب بعض القضايا الفكرية والدينية التي يتخبط فيها بعض أبناء المجتمع: لذلك جاء الاستعمال اللغوي مباشراً عاكساً صورة من صور الواقع المعاش.

٣. ظاهرة الاختطاف التي يكثر انتشارها وقت الأزمات والانفلات الأمني، وطلب المجرمين مبالغ كبيرة للفدية، من ذلك قول الكاتب: «وتَهْمِس هبة في أذنه وهي تحتضنه:

كنا خايفين عليك يا بلبل، تكون عصابة خطفتك يا حبيبي!

يضحك دكتور حازم وهو يجلس جواره على كرسي الأنترية قائلاً:

كما تحمل الرواية بين دفتيها كثيراً من صيغ الصلاة والسلام على سيدنا رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، كما في قول الكاتب: «وهو يرطب لسانه مثل والده بالصلاة والسلام على سيدنا رسول الله بصيغة الفرج: لعل وعسى أن يُفرِّج الله همَّه ويُفرِّج كربَه، يُردِّد بخشوع: اللَّهُمَّ صَلِّ صَلَاةً جَلِيلٍ

وَسَلِّمْ سَلَامَ جَمَالٍ

عَلَى حَضْرَةِ سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ

وَأَغْنِيهِ اللَّهُمَّ بِنُورِكَ

كَمَا غَشَّيْتُهُ سَحَابَةَ التَّجَلِّيَّاتِ

فَنَنْظُرَ إِلَى وَجْهِكَ الْكَرِيمِ

بِحَقِيقَةِ الْحَقَائِقِ كُلِّمْ قَوْلُهُ الْعَظِيمِ

الَّذِي أَعَادَ مِنْ كُلِّ سُوءٍ

اللَّهُمَّ فَرِّجْ كَرْبِي كَمَا وَعَدْتَ

أَمَّنْ يُجِيبُ الْمُضْطَرَّ

إِذَا دَعَا وَيُخَفِّفُ السُّوءَ

وَسَلِّمْ عَلَى آلِهِ وَصَحْبِهِ أَجْمَعِينَ» (الرواية، ص ٤٣).

ولأن الرواية تعتمد في المقام الأول على التجليات الصوفية: لذلك نجد كثيراً من أبنية العربية وتراكيبها النحوية تعتمد في لغة السرد الحكائي على آيات الذكر الحكيم، والأحاديث النبوية، وكثير من الأدعية التي يحرص الناس على ترديدها، خاصة وقت الشدة والأزمات.

وكان الرواية تنقل للقارئ صورة حية للمجتمع المصري، يشاهد أحداث حلقاتها الروائية في مساجد الأولياء في ربوع مصر المحروسة الممتدة من شمالها في مسجد المرسي أبو العباس بالإسكندرية، وسيدي إبراهيم الدسوقي بكفر الشيخ، إلى جنوبها في مسجد سيدنا الفولي بالمنيا، ومسجد سيدي عبد الرحمن القناوي

وقد استعان الكاتب باللغة المباشرة ليعكس واقع الحياة الاجتماعية بما فيها من مشكلات وقضايا وهموم تجسد الواقع الراهن، وهو ما يوحى بمدى وعي الكاتب بأهمية الدور الاجتماعي الذي تؤديه اللغة في بنية الخطاب الروائي.



وبصراحة يا نبيل لم يكن في جيبى إلا ألف جنيه، وقعدنا نجمع ونطرح ونفكر كيف نجمع مليون جنيه مبلغ الفدية للعصابة» (الرواية ص ٥٥ - ٥٦).

في هذا المقطع السردى ينتقى الكاتب ألفاظه اللغوية مازجاً بين الفصحى والعامية ليدخلها في بنية تركيبية حوارية تعكس الشعور الانفعالي الذي يحمل دلالات التوتر والقلق وعدم الشعور بالأمان جزاء ظاهرة إجرامية تنتشر بين قطاع عريض من أبناء المجتمع؛ مما يوحى بقدرة الكاتب على توظيف أبنية اللغة وتراكيبها لمعالجة مشكلات المجتمع.

٤. الروتين الذي يحدث عند فقد شيء ما، والامتناع عن تحرير محضر رسمي إلا بعد مُضي أربع وعشرين ساعة، كما في قول الكاتب: «ينتهي دكتور حازم من سرد أحداث الساعات العصيبة التي مرت بهم: بعد العصر أبلغنا شرطة النجدة خوفاً أن تكون عملت حادثة بالسيارة، وبعد المغرب تأكدنا من عدم وقوع حادثة بعد مراجعة جميع المستشفيات مع العميد خالد خال أولادي، وذهبنا إلى قسم شرطة مدينة الشروق، والضابط يرفض تمامًا عمل محضر اختفاء أو خطف قبل مرور أربع وعشرين ساعة» (الرواية ص ٥٦).

وختاماً، فإن (عتبات السلطان) جسدت القدرة الإبداعية لدى الجيزاوي في توظيف اللغة بأبنيتها وتراكيبها اللغوية للتعبير عن قصديته؛ مما يتجلى للقارئ بوضوح عن قدرة الجيزاوي على تشخيص الواقع الاجتماعي المعاصر بتحدياته الفكرية والثقافية، ومعالجة بعض المشكلات الاجتماعية كالطبقية والتعصب والتطرف الفكري والقلق النفسي وغيرها من القضايا الأخرى؛ وذلك من خلال رائعته (عتبات السلطان) التي أبدع في التعبير اللغوي عن فكرتها من خلال لغة الحكي السردى وجمالياته الفنية.

اللغة والثقافة والمجتمع.. رؤى لسانية

أ.د. حافظ إسماعيلي علوي

جامعة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة



الوسيط الذي ينقل تلك الأفكار والأحاسيس من فرد إلى آخر داخل المجتمع الذي يعيش فيه. ومثلما تعددت تعريفات اللغة واختلفت، تعددت أيضاً تعريفات الثقافة واختلفت بتعدد العصور واختلاف السياقات، وأهم ما تشترك فيه تلك التعريفات أن الثقافة هي مجموع المعتقدات والقيم والقواعد التي يقبلها أفراد المجتمع. إنها المعارف والمعاني التي يفهمها أولئك الأفراد، والتي تربط بينهم من خلال وجود نُظُمٍ مشتركة...

تتطلب مناقشة العلاقة بين «اللغة والثقافة والمجتمع» النَّظَرَ في مجموعةٍ من العلاقات والمستويات النظرية والمشكلات المعرفية المتشابكة التي ظَلَّت موضوع خلاف بين باحثين من مشارب تخصصية متعددة، وهذا ما يجعل الإحاطة بتلك المفاهيم من زوايا نظر مختلفة غاية لا تُدرَك؛ ولذلك سنركز في هذا المقال على العلاقات بين تلك المفاهيم من منظور لساني صرف.

«اللغة والثقافة والمجتمع»: إشكال الحدّ والتعريف

يستوجب النظر في وجوه العلاقة بين «اللغة والثقافة والمجتمع» الانطلاق من بعض التعريفات الأوليّة.

إنَّ اللُّغَةَ متعددة الأشكال، متنافرة المعطيات، تتقاسمها مجالات معرفية متباينة؛ ولذلك من الطبيعي أن نجد لها تعريفات عديدة، ليس بينها تعريف جامع مانع بلغة أهل المنطق. ويرجع ذلك إلى سببين على الأقل: أولهما التوسع الدلالي لكلمة «لغة»، وثانيهما اختلاف الخلفيات النظرية والمنهجية التي توظّر كلَّ تعريف.

وخلاصة ما يمكن أن يُستفاد من تعريفات اللغة على اختلافها وتعددتها، أنها خاصية بشرية، تميز الإنسان عن غيره من المخلوقات الأخرى؛ فهي وسيلته للتعبير عن أفكاره وأحاسيسه، وهي



فهي وسيلة التآلف بينهم عن طريق مجموعة من العوامل السياسية، والاجتماعية، والفكرية، والمعرفية، إلخ.

فأما تعريف «المجتمع» من منظور العلوم الاجتماعية، فهو شأن أكثر من كونه مجموعة أفراد يتعايشون على الأرض نفسها. ومن شروط قيام المجتمع أن يشكّل أفرادُه وحدةً، وأن يكونوا مرتبطين مع بعضهم البعض بروابط وقواعد وثقافة مشتركة تفاعلية، وبهذا يغدو المجتمع نسيجاً اجتماعياً من صنع الإنسان، تحكمه مجموعة من النظم والقوانين التي تُحدّد المعايير والعلاقات الاجتماعية الواجبة بين أفرادِه، حتى يظل متماسكاً.

ويستفاد من هذا التعريف أن المجتمع يتأسس على أربعة أقطاب أساسية: المجتمع هو السلطة، والمجتمع هو التبادل، والمجتمع هو الثقافة، والمجتمع هو الأحاسيس الجماعية.

فما الجامع بين «اللغة والثقافة والمجتمع»؟
«اللغة والثقافة والمجتمع»: بعض تجليات التواشج

تظهر مظاهر التواشج بين «اللغة والثقافة والمجتمع» من خلال بعض التعريفات. فالجامع بين اللغة والثقافة مثلاً: أن الثقافة تحضر في تعريف اللغة: فهي «أداة للتواصل وحامل للثقافة»، وتحضر اللغة في تعريف الثقافة: إذ هي «نموذج من السلوك البشريّ يضمّ كلّاً من الفكر واللغة ومختلف ضروب التواصل...».

فامتلاك ناصية اللغة والتمكّن من قواعدها ومفرداتها هو بالأساس تمكّن من صورة الحياة والبيئة الثقافية. وبذلك تكون اللغة هي بؤرة الثقافة: لأنها، ببساطة، الأداة التي تربط بين أعضاء المجتمع، وتؤسس لأنماط التفاعل بينهم، وتضوغ الذّهنية العامة التي تميزهم عن غيرهم من المجتمعات الأخرى. إنها رمز يستوعب ويكثّف خبرة الأفراد والجماعات التاريخية، وصلتهم بالطبيعة وبالعالم .

تحضر هذه العلاقات والروابط بجلاء في التفكير اللغوي العربي القديم، والتفكير اللساني الحديث على حدّ سواء: فمن التعريفات المتداولة في السياق العربي الإسلامي، تعريف ابن جني (ت ٣٩٢هـ)، وتعريف ابن خلدون (ت ٨٠٨هـ).

يقول ابن جني في تعريفه للغة: «أما حدّها فإنها أصوات يُعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم». وهو تعريف يؤكد الطّبيعة الصّوتية للغة، ويشير إشارة واضحة إلى وظيفتها الاجتماعية في التعبير ونقل الفكر، واستعمالها في المُجتمع: فكل مجتمع لغوي يمتلك لغته الخاصّة التي يعبر بواسطتها عن آرائه ومتطلباته، وهذا سبب اختلاف اللغات من شعب إلى آخر.

وعرّفها ابن خلدون بالقول: «اعلم أن اللغة في المتعارف عليه هي عبارة المتكلّم عن مقصوده.



أو يتلقون الواقع ويفهمونه. بهذه الطريقة يصبح لانتماء الفرد إلى أمة معينة -تمتلك الحس اللغوي الداخلي الخاص بها- أثر في تحديد بنية اللغة التي يتكلمها وكذلك الطريقة التي يفكر بها. لذلك ليست اللغة وسيلة لتكوين الفاعل والمفعول وحسب، بل لصياغة الهوية القومية لتلك الأمة».

وتميّزت العلاقة بين «اللغة والثقافة والمجتمع» في السياق الأمريكي بخصوصيات واضحة، وخصوصًا مع رائد البحث اللساني الأمريكي ويليام ويتني W.D. Whitney (١٨٢٧ - ١٨٩٤)، الذي رفض تصورات همبولدت ومن سار على مذهبه، وكان يرى، بحسب ما ذهب إليه سوسير F.De. Saussure (١٨٥٧ - ١٩١٣)، أن اللغة أداة تواصل، وأن العلامات اللغوية اعتباطية، كما اعتبر اللسان مؤسسة اجتماعية بامتياز.

ونقف على سمات مائزة أخرى للسانيات الأمريكية وسمت العلاقة بين اللغة والثقافة والمجتمع بسمات خاصة، وتحديدًا مع اللسانيين الرائدة إ. سابير E. Sapir (١٨٨٤ - ١٩٣٩) ول. بلومفيلد L. Bloomfield (١٨٨٧ - ١٩٤٩)، ويرجع أصل تصورهما ذلك إلى تقليد يربط بشكل وثيق بين علم النفس والأنثروبولوجيا في معالجة القضايا ذات الصلة بالتاريخ الحضاري والعنقي في أمريكا وما تميّزه من أقليات لغوية وإثنية، وهو التقليد الذي رسّخه ف. بوعاز F. Boas (١٨٥٨ - ١٩٤٢) المتخصص في دراسة قبائل أمريكا الشمالية؛ فقد مكّنه تكوينه في الفيزياء والجغرافيا والأنثروبولوجيا من دراسة تلك المجتمعات الأصلية وثقافتها، فقاده ذلك كله إلى تبين أهمية اللغة فاعتبرها مفتاحًا ضروريًا لولوج ثقافة مجتمع معيّن وفهم أبعادها ومكوناتها وخصوصياتها.

ويمكننا القول إن البحث اللغوي الذي أرسى همبولدت دعائمه حول علاقة اللغة بعقلية الشعوب التي تتكلمها قد ترسّخ بشكل كبير مع أعمال بوعاز في دراسته للألسن الهندية الأمريكية،

وتلك العبارة فعل لساني ناشئ، عن القصد بإفادة الكلام، فلا بدّ أن تصير ملكة متقرّرة في العضو الفاعل لها، وهو اللسان. وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم. وكانت الملكة الحاصلة للعرب من ذلك أحسن الملكات وأوضحها إبانة عن المقاصد...». فاللغة، بحسب ما يذهب إليه ابن خلدون، وسيلة يمتلكها المتكلم، وهي أدواته للتعبير عن مقاصده وآرائه ومتطلباته الحياتية وأحاسيسه؛ أو قل إنه يتوسّل اللغة للإبانة عما في نفسه، وتحقيق التواصل بينه وبين أفراد مجتمعه.

وفي السياق الغربي، وتحديدًا في ألمانيا، غالت بعض الآراء كثيرًا في العلاقة بين اللغة والمجتمع، كما عبّرت عن ذلك كتابات ج. هيردر J. Herder (١٧٤٤ - ١٨٠٣) التي جاءت ردّة فعل على الهيمنة السياسية والثقافية والعسكرية الفرنسية، ومفاد ما ذهب إليه أن لغة الأمة تعكس الطريقة التي يفكر بها شعبها، وهذا يعني أن كلّ أمة تتفرد برؤية خاصة للعالم الخارجي. وهي الفكرة نفسها التي دافع عنها و. ف. هومبولدت W. V. Humboldt (١٧٦٢ - ١٨٣٥) الذي يقول: «تحدّد طبيعة اللغة التي يستعملها قوم ما بالتفرد العقلي القومي، وأن تلك اللغة تحدّد بدورها الطريقة التي يفكر بها أولئك القوم



وخلاصة نظرية «النسبية اللغوية» أن رؤية العالم الخارجي وإدراكه مسألة نسبية؛ إذ لا يتِمُّ الوعي بالواقع وإدراكه إلا عبر اللسان الذي يتكلمه الفرد. وبذلك أُكِّد سابير أهمية الدراسات اللسانية وجدواها في فهم الجوانب المختلفة في ثقافة من الثقافات الإنسانية؛ إذ لا يمكن أن يتِمَّ الدراسة العلمية لثقافة مُعيَّنة دون المعلومات التي تقدِّمها اللسانيات، وبمعنى ما، فإن النماذج الثقافية لحضارة ما تكون مُسجَّلة في اللغة التي تُعبّر بها، ومن الخطأ الاعتقاد أنه بالإمكان تصوُّر القدرة على إدراك الجوانب المُميّزة لثقافة ما بالملاحظة وحدها دون الاستعانة بالرمزية اللغوية التي تجعل هذه الجوانب مُدركةً .

لقد استطاع سابير النفاذ إلى عمق النشاط اللغوي في أبعاده ومكوّناته المختلفة في علاقاتها بالنفس وبالمجتمع وبالثقافة والأدب والفنون. وتتجلى ثقافة سابير الموسوعية من خلال تعامله المتعدد مع الوقائع اللغوية؛ إذ تناول اللغة من جوانب متباينة ومتكاملة في الوقت ذاته، نذكر منها الجانب الاجتماعي للغة المتمثل في التواصل، والجانب الوجودي والنفسي من خلال إشكاليته علاقة اللغة بالفكر وعلاقة اللغة بالواقع .

وعودًا إلى السياق الأوروبي؛ فقد عاد سوسير ليؤكد المظهر الاجتماعي في دراسة اللغة، وذلك بتأثير من صديقه إ. دوركايم E. Durkheim (١٨٥٨ - ١٩١٧)، رائد علم الاجتماع الحديث. وقد ظهر تأثره واضحًا في ثنائيته التي مازّ فيها بين اللغة La Langue، والكلام La Parole، يقول سوسير:

«إن اللغة والكلام عندنا ليسا بشيء واحد، فإنما هي منه بمثابة قسم معيّن وإن كان أساسيًا، والحق يقال، فهي في الآن نفسه نتاج اجتماعي لِمَلَكَة الكلام، ومجموعة من المواضع يتبناها الكيان الاجتماعي ليتمكّن الأفراد من ممارسة هذه المَلَكَة. وإذا أخذنا الكلام جملةً بدا لنا متعدد الأشكال متباين المقومات موزعًا في الآن

وستترسخ تلك الأفكار أكثر من خلال نظرية سابير وورف المعروفة بـ«النسبية اللغوية» Linguistic Relativity، وهي نظرية تدافع عن خصوصية الأنساق اللسانية واكتفائها بذاتها في التعبير عن حاجات المتكلمين في التواصل.

وما يهمنا من هذه النظرية في سياق ما نحن بصدده، هو تلك الإشارات الواضحة إلى وجود خصوصيات لغوية بارزة مثلما توجد ثمة خصوصيات ثقافية وحضارية وجغرافية تجعل لكل لسان تنظيمه الخاص به، لا يشاركه فيه لسان آخر.

وقد قدّم سابير أمثلة ملموسة عن الاختلافات القائمة بين بنيات الألسن الأوروبية والألسن الهندية - الأمريكية، وهذا ما عبّر عنه بوضوح بقوله: «من السهل أن نوضّح أن اللغة والثقافة ليستا -بشكل فعلي- مرتبطتين، فثمة لغات -لا صلة بينها كليًا- تشترك في ثقافة واحدة، وثمة لغات وثيقة الصلة -بل أحيانًا لغة واحدة- تنتمي إلى مجالات ثقافية متميزة، وهناك نماذج جيدة كثيرة لذلك في لغات أهل أمريكا الأصليين»، ويضيف: «ليس ثمة علاقة سببية عميقة بين تطوُّر اللغة وتطوُّر معين للجنس أو الثقافة» .



أحياناً «اللسانيات الإثنية»، وهو مصطلح شاع في أوروبا، قد بدأ يترسّخ، ويفرض نفسه تدريجياً.

تهتم «اللسانيات الثقافية» بسمات اللغات البشرية التي تُشَقّر المفاهيم المبنية ثقافياً أو تمثلها، والتي تشمل مجموعة كاملة من التجارب البشرية. أو لنقل بتعبير آخر إن العديد من سمات اللغات البشرية راسخة أو مجسدة Embodied في المفاهيم الثقافية. كما تركز «اللسانيات الثقافية» على العديد من التخصصات الفرعية لتطوير أساسها النظري، ومنها علم النفس المعرفي، والأنثروبولوجيا، وغيرها. كما طُبِّقت في العديد من مجالات اللسانيات التطبيقية (النقدية) واستفادت منها، بما في ذلك: التواصل بين الثقافات، والتداولية البيوثقافية، وتعليم اللغة الإنجليزية باعتبارها لغة دولية، وتحليل الخطاب السياسي. كما توفر «اللسانيات الثقافية» إطاراً نظرياً وتحليلياً للتحري في المفاهيم الثقافية التي تشكل أساس استعمال اللغات البشرية.

ومن مفاهيم «اللسانيات الثقافية» الأساس، التي توجد في صميم الإطار النظري لهذا المجال البحثي، مفهوم «الإدراك الثقافي» Cultural Cognition وهو مفهوم يوفر فهماً متكاملًا لمفاهيم «الإدراك» و«الثقافة» وصلتهما ب«اللغة». كما يقدم مفهوم «الإدراك الثقافي» فهماً متداخل التخصصات للإدراك الذي يتجاوز مستوى العقل الفردي، إنه شكل من أشكال الإدراك الذي ينجم عن التفاعلات الاجتماعية واللغوية بين الأفراد عبر الزمان والمكان، والأهم من ذلك، أن عناصر الإدراك الثقافي لمجتمع الكلام لا يتقاسمها على قدم المساواة المتحدثون داخل هذا المجتمع، لدرجة أن الإدراك الثقافي، في الواقع، هو شكل من أشكال الإدراك الموزع (بشكل غير متجانس)؛ إذ يُظهر المتحدثون تباينات واختلافات في وصولهم إلى الإدراك الثقافي لمجتمعهم واستيعابهم. كما أن الإدراك الثقافي ديناميكي من حيث إنه يتم التفاوض

نفسه بين ميادين متعددة بما فيها الفيزيائي والفسولوجي والنفسي، منتمياً في الآن نفسه إلى ما هو فردي وإلى ما هو اجتماعي، ولا يتسنى لنا ترتيبه ضمن أي قسم من أقسام الظواهر البشرية لأننا لا نستطيع أن نستخرج وحدته. أما اللغة فهي على عكس ذلك، كلُّ بذاته ومبدأ من مبادئ التبويب، وما أن نجعلها في المقام الأول بين ظواهر الكلام حتى ندخل نظاماً طبيعياً في مجموعة من الظواهر لا تخضع لأي نوع آخر من التبويب».

ومما انتهى إليه سوسير أن اللغة اجتماعية والكلام فردي، وأن اللغة ليست وظيفة الفرد المتكلم، بل هي نتاج اجتماعي، إنها شكل من أشكال الاتفاق بين أفراد المجتمع اللغوي، كما تتصل اللغة بمجالات أخرى، ومن ذلك صلتها بالتاريخ السياسي، وبدرجة التعليم في المجتمع؛ أي وضع اللغة في النظام الاجتماعي داخل الجماعة اللغوية.

والرأي نفسه نجده عند زميليه ش. بالي Ch. Bally (١٨٦٥ - ١٩٤٧) الذي يرى أن «قوانين الفكر الإنساني وقوانين المجتمع هي التي تفسر الوقائع اللغوية» ، وأ. مايي A. Meillet (١٨٦٦ - ١٩٣٦) الذي كان يرى أن اللغة معطى اجتماعي في مقام تاريخي ثقافي. وكلها آراء تؤكد العروة الوثقى بين اللغة والثقافة ومختلف الأنماط الاجتماعية للشعب الذي يتكلم تلك اللغة.

وعلى الرغم من أهمية تلك الإشارات التي تؤكد اهتماماً واضحاً بدراسة العلاقة/العلاقات بين «اللغة والثقافة والمجتمع»، فإنه لم يتسنَّ لها أن تطوّر حقلاً تخصصياً موحداً يُقَلَّب النظر في وجوه تلك العلاقة/العلاقات بشكل كامل، ويرجع ذلك إلى صعوبة الاهتمام إلى تعريف جامع مانع لتلك المفاهيم.

غير أنه من اللافت للنظر خلال العقود الأخيرة أن مصطلح «اللسانيات الثقافية»، أو ما يُصطلح عليه

عليه باستمرار وإعادة التفاوض بشأنه عبر الأجيال ومن خلال الاتصال بين مجتمعات الكلام.

ويستند الإطار التحليلي للسانيات الثقافية إلى فرضية أن العديد من سمات اللغات البشرية تُشَفَّر أو تُثبت المفاهيم الثقافية، أو بعبارة أخرى، أن المفاهيم الثقافية راسخة أو متضمنة في العديد من سمات اللغات البشرية. ويوفر هذا الإطار التحليلي مجموعة من الأدوات المفيدة التي تتيح لنا دراسة تلك السمات، وتحليل العلاقة بين اللغة والمفاهيم الثقافية، والتي تشمل مفاهيم «المخطط الثقافي» و«الفئة الثقافية» و«الاستعارة الثقافية» إلخ.

ويؤكد بعض الباحثين أن «اللسانيات الثقافية» من خلال نطاقها متعدد التخصصات يجعلها «مظلة مرنة متعددة التخصصات للعمل المستقبلي على

اللغة والثقافة»؛ لأنها تَعَد بأن تكون جسراً يجمع الباحثين من مجموعة متنوعة من المجالات؛ مما يسمح بالتركيز على المشكلات ذات الاهتمام المشترك من منظور جديد، وعلى الأرجح اكتشاف مشكلات (وحلول) جديدة لم تكن مرئية حتى الآن»

وخلاصة ما ننتهي إليه أن اللغة هي شكل من أشكال الممارسة الاجتماعية؛ وهذا يعني أنها جزء لا يتجزأ من المجتمع، أو لنقل «إن اللغة نسق من العلامات Signs نعهه ذا قيمة ثقافية؛ لأن المتحدثين يعبرون عن هويتهم وهوية الآخرين من خلال استخدامهم لها. فهم يرون أن استخدامهم للغتهم رمز لهويتهم الاجتماعية، ومنع استخدامها رفض لهويتهم الاجتماعية وثقافتهم. وعليه يمكننا القول: إن اللغة ترمز إلى واقع ثقافي، لتكون الثقافة هي العين التي يرى بها المجتمع العالم ويرى، قبل ذلك، نفسه بها.



الهوامش والمراجع

- (١) شهاب فؤاد صالح، الثقافة والمجتمع، حوليات آداب عين شمس، مج ٣٣، ٢٠١٠، ص ٢٠٣.
- (٢) ابن جني، الخصائص، ج١، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، مصر، ط ٢، ص ٣٣.
- (٣) ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج ١، ضبط المتن ووضع الحواشي والفهارس، خليل شحادة، مراجعة سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص ٧٥٣.
- (٤) روي هاريس، وتولبت جي تيلر، أعلام الفكر اللغوي، ج ١، تعريب الدكتور أحمد شاكر الكلابي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٤، ص ٢٣٤.
- (5) Whitney William Dwight, La vie du langage, Paris, Gremer Baillère, 1875.
- (6) F. de Saussure, Cours de linguistique générale, édition critique préparée par Tullio de MAURO, Paris, Payot, 1916/1974, p26.
- (7) Bertil Malmberg, Histoire de la linguistique de Sumer à Saussure, Paris, PUF, 1991, p462.
- (٨) محيي الدين محاسب، اللغة والفكر والعالم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ١٩٩٨، ص ٢٠.
- (٩) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (10) Edward Sapir, La place de la linguistique parmi les sciences, in La linguistique, p135, Paris, Minuit 1968/1928/1929.
- (11) G. C. Lepschy, La linguistique structurale, Paris, Payot, 1966/1964, p102.
- (١٢) فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تعريب صالح القرمادي، محمد الشاوش، ومحمد عجيبة، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٥، ص ٢٩.
- (13) Bally Charles, Le langage et la vie, Genève, Atar, 3ième éd; 1952/ 1913, p14.
- (١٤) للاطلاع على المزيد من التفاصيل حول «اللسانيات الثقافية» يُنظر الفصل الأول من كتاب:
- (15) Farzad Sharifian, Cultural Linguistics Cultural conceptualisations and language, John Benjamins Publishing Company, 2017.
- (١٦) ومجمل ما ورد حول اللسانيات الثقافية مأخوذ من الفصل نفسه.
- (17) Frank, R. M. (2015). A future agenda for research on language and culture. In F. Sharifian (Ed.), The Routledge handbook of language and culture (pp. 493-512). London: Routledge.
- (١٨) المرجع نفسه، ص ٥٧.
- (١٩) كليز، كرامش، اللغة والثقافة، ترجمة أحمد الشيمي، مراجعة عبد الواحد العمراني، منشورات وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ٢٠١٠، ص ١٦.





عروض



وسائل التواصل الاجتماعي والوعي الجمعي

عرض:

The Crowd: A Study of the Popular Mind

Gustave Le Bon



أ. حبيبة ياسر محمد

باحث سياسي - إدارة القضايا الاستراتيجية
مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء

” قد يتسبب ميل بعض الأفراد إلى التفكير بشكل جمعي وغير فردي، في الخضوع لأفكار الآخرين، وعدم السعي إلى ابتكار أفكار جديدة خاصة بهم، وهو ما قد يجعلهم يميلون إلى تصديق ما يقوله الآخرون دون فحص أو تمحيص؛ ما يجعلهم يعيشون في خضوع دائم واستسلام، وفي هذا الإطار، صدر كتاب: ”سيكولوجية الجماهير“ (A Review of The Crowd: A Study of the Collective Mind)؛ الذي يُعد أحد أشهر الأعمال في مجال علم النفس، بقلم: ”جوستاف لوبون“ لأول مرة باللغة الفرنسية تحت عنوان: (La Psychologie des foules) في عام 1895، والذي سلّط الضوء على العقل الجمعي للجمهور، وكيفية تأثير المجموعة في الفرد، وكيف يميل الأفراد بشكل غريزي إلى التفكير بشكل جمعي، وهنا يثور التساؤل بشأن العلاقة بين رؤية ”لوبون“، وتأثير وسائل التواصل الاجتماعي في المجتمعات؛ حيث وقع الكثيرون في أسر الأفكار المتداولة على منصات وسائل التواصل الاجتماعي المختلفة دون التحقق من صحتها.

“

وفي هذا الصدد، أثار «لوبون» بعض المخاوف بشأن أن يؤدي التأثير المتزايد لآراء الشعوب إلى تدمير أساس الحضارة، وذلك بالنظر إلى أن الشعوب قد تُملّي على حُكّامها نمط الحكم وكيفيته. وفي هذا الإطار، يرى «لوبون» أن الشعوب كلها تبحث بشكل غريزي عن القادة والأفراد النشطين الذين يدفعونهم إلى الأمام، والذين يتمتعون غالبًا بسلطة مطلقة، مشيرًا إلى أن هؤلاء القادة لطالما كان يتمتعون بإرادة قوية، ولكنها ليست دائمة.

وفي سياق متصل، نوه «لوبون» بأهمية أن تتبنى الدول أفضل المبادئ التي اعتمدت عليها في الماضي لكي تنهض بها في المستقبل، مُشيرًا إلى أنه عندما تختفي تلك المبادئ، فإن الدول تعاني فقدان التماسك المجتمعي، والمسؤولية

يرى «لوبون» أن البشر يُطوّرون بعض السلوكيات بشكل جماعي، والتي لن يكون بمقدور الأفراد تطويرها بشكل منفرد، وذلك بالنظر إلى أن للجماعات تأثيرًا في الأفراد كون قوة المجموعة لا تُقهر، موضّحًا أن المجموعات تعمل على تنويم أفرادها مغناطيسيًا، بحيث يكون الانتماء إلى المجموعة فقط، وليس إلى أحد آخر غيرها. وقد أشار «لوبون» إلى أنه لطالما كانت السلطة تتركز على مر الزمان في أيدي الملوك والملكات، وذلك في الوقت الذي كانت تلعب فيه آراء الجماهير بشأن السلطة دورًا محدودًا للغاية، موضّحًا أنه مع دخول عصر التنوير، فإن الجماهير أصبحت أكثر وعيًا نتيجة البدء في التعرف على أفكار جديدة عملت على تشكيل رأيهم في مختلف القضايا والأزمات.

الاجتماعي، وذلك حتى لا يخضعون للفكر الجمعي الذي يُروّج على تلك المنصات، وذلك في ضوء أهمية أن يفكر الفرد بطريقة نقدية، ويعمل على تطوير أفكاره الخاصة دون تأثير من أحد، وأن يكون الانضمام إلى المجموعة، والموافقة على رأيها بعد فهم عميق لما تدافع عنه، وتبناه من أفكار.

وتجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من أن «لوبون» قد عرّف نفسه على أنه شخص ديمقراطي، فإن أفكاره قد شجعت الأيديولوجية النازية، والفاشية، والأيديولوجيات المنبثقة منها على الانتشار، وذلك بالنظر إلى أنها تُبرز فكرة خضوع الأفراد للمجموعة، بحيث يصبحون مجموعة من القطيع ليس لديهم رأي واضح تجاه ما يحدث معهم.

وختامًا، فإن كثيرًا من الأفراد في الوقت الراهن في حاجة أكثر من أي وقت مضى إلى التفكير بشكل فردي ومستقل وناقد، ما من شأنه تشكيل وجهة نظر مستقلة بشأن مختلف القضايا والأزمات، وعدم الانسياق وراء بعض الأفكار التي تُروّج على وسائل التواصل الاجتماعي؛ والتي قد تكون لها أهداف سياسية غير مُعلنة، تهدف إلى تدمير التماسك الاجتماعي، وزعزعة استقرار الدول، فمن شأن التفكير الناقد مساعدة الأفراد، ليس فحسب على خدمة أنفسهم والارتقاء بجودة حياتهم، وإنما أيضًا المساعدة على النهوض بمجتمعاتهم، والتصدي لحروب الجيل الرابع، وبناء مستقبل أفضل للأجيال القادمة.



الاجتماعية، وتصبح أكثر اعتمادًا على الحكومات، وتراجع القدرة على الاعتماد على الذات. ومن هنا تظهر حاجة الحضارات الماسة إلى وجود قواعد، وقوانين، وأنظمة تعليمية قوية، وذلك بالنظر إلى أن المجتمعات تُبنى على أسس عقلانية، وليست عاطفية، مُشيرًا إلى أنه في حال سيطرة العاطفة على الأفراد؛ فإن ذلك قد يتسبب في الإطاحة بتلك الحضارات التي يعود تاريخها إلى قرن من الزمان، وقد يترتب على ذلك انتشار غير مسبوق للفوضى، ما قد يؤدي إلى تدمير الركائز الثقافية للمجتمعات.

«سيكولوجية الجماهير» ووسائل التواصل الاجتماعي:

تُعَدُّ منصات وسائل التواصل الاجتماعي أرضًا خصبة لتطوير نظرية «سيكولوجية الجماهير» التي وضعها «لوبون»؛ حيث إنها تمثل آلية جديدة لصياغة الوعي الجمعي؛ وذلك بالنظر إلى أن وسائل التواصل الاجتماعي أصبحت بمثابة المنصات التي توحد الجميع إزاء قضية محددة، وتجعلهم بشكلٍ ما مؤيدين، أو معارضين لتلك القضية دون إتاحة الفرصة للتفكير الفردي الحر. فمن خلال أجهزة الحاسوب، أو الهواتف الذكية يمكن للأفراد إضافة محتوى على منصات التواصل الاجتماعي، أو نشر فيديو، أو مشاركة صورة، والتي من شأنها حشد قاعدة جماهيرية، سواء مؤيدة، أو معارضة، وهو الأمر الذي قد يُثير الخلافات بين الجماعات المختلفة.

وعلى الرغم من أن رؤية «لوبون» كانت بدائية إلى حد كبير، فإنها تُطبّق في الوقت الراهن على وسائل التواصل الاجتماعي التي تعمل على تغذية عقلية المتابعين بالمعلومات بما يعمل على توحيد طريقة التفكير؛ مما يعرقل إمكانية حرية التعبير عن الرأي بشكل مستقل دون خوف من رأي المجموعة، وهو ما قد يؤدي إلى تهديد مبادئ الديمقراطية، لا سيّما حرية التعبير، ومن ثمّ، تتضح أهمية البحث عن مصادر المعلومات التي يتلقاها الأفراد من وسائل التواصل

سؤال المصير

قرنان من صراع العرب من أجل السيادة والحرية

عرض:



أ. فيصل عبد الله

باحث سياسي - إدارة القضايا الاستراتيجية
مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء

” تتحمل الدول الصناعية الكبرى جزءًا من مسؤولية تأخر العالم العربي؛ بسبب مساعيها للحفاظ على سيطرتها عبر التحكم في عوامل الحداثة والتقدم، بما أفضى إلى إعاقة تطور المجتمعات، فالتخلف ليس نتاجًا للإرادة الشعبية للبقاء بعيدًا عن الحداثة والتقدم، وإنما يرتبط بتأثيرات الدول الصناعية الكبرى، والغرب يعد مسؤولًا بشكل كبير عن هذه التحديات؛ مما يدعو إلى إعادة تقييم أدوار القوى الخارجية في تشكيل منطقة الشرق الأوسط.“

التحديث والانفتاح على العالم يشكل تحديًا رئيسًا للمجتمعات العربية.

ويستهل «غليون» كتابه بتأكيد أهمية إعادة التفكير في الأسئلة القديمة التي طرحها المثقفون العرب منذ القرن التاسع عشر، مشيرًا إلى محاولاتهم للإجابة عنها من خلال إيمانهم بالتنوير والعقل كأساس لحل المسائل المتعلقة بتقدم الآخرين مقارنة بالعرب، وذلك من خلال تقديم تحليل نقدي للتاريخ والسياسة والثقافة العربية.

وفي هذا الإطار، يطرح الكتاب رؤية بشأن تحقيق التوازن بين الهوية والثقافة التقليدية، والحداثة، تعكس التزامًا ببناء مستقبل يعترف بالتحديات الراهنة، ويستجيب لها بطرق مبتكرة وأكثر شمولية.

ويتناول الكتاب أحد الأسباب الرئيسة لعدم دخول المجتمعات العربية عالم الحداثة، وهي «لعنة الجغرافيا السياسية»، التي تعكس بُعدًا محوريًا في الصراعات، سواء أكانت علنية أم

أصدر «المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات» في مايو عام ٢٠٢٣، كتابًا بعنوان «سؤال المصير: قرنان من صراع العرب من أجل السيادة والحرية»، من تأليف الكاتب والمفكر السوري «برهان غليون». ويُعد هذا الكتاب من الأعمال الفكرية المهمة التي تتناول قضايا الهوية، والحداثة، في العالم العربي، إذ يتطرق «غليون» في كتابه إلى التحديات التي تواجه الثقافة والمجتمعات العربية في سياق العولمة والتحول العالمية.

كما يُعد الكتاب دعوة إلى التفكير النقدي، وإعادة النظر في العديد من المسلّمات التي تعوق تقدم المجتمعات العربية، ويحث على ضرورة البحث عن حلول جذرية تتجاوز الاختيارات السهلة والحلول السطحية لمواجهة التحديات المعاصرة.

ويركّز الكتاب على مفهوم «سؤال المصير»، باعتباره استفسارًا عميقًا حول مستقبل الشعوب العربية وهويتها في عالم يتسم بالتغيرات السريعة والتحديات المعقدة. كما يناقش كيف أن الصراع بين الحفاظ على الهوية التقليدية، والرغبة في

وعي التاريخ: هل العرب المسلمون قاموا بالحدث؟

يناقش الفصل الأول من الكتاب الفكرة السائدة حول مقاومة العرب والمسلمين للحدث، مستعرضاً كيفية تأثير المجتمعات العربية بالأفكار والتيارات الحديثة منذ القرن الـ ١٩.

ويتمحور الفصل حول التحدي الذي يواجه العرب في التوفيق بين الهوية والثقافة التقليدية، والمطالب والتحديات التي تفرضها الحدث، مسلطاً الضوء على كيفية تعامل النخب المثقفة والسياسية مع هذا التحدي، مشيراً إلى أن هناك اتجاهين رئيسيين: أحدهما يدعو إلى العودة إلى الجذور الدينية كحل للمشكلات الحالية، أمّا الآخر فيسعى إلى تحقيق نوع من التحديث الذي يتطلب في بعض الأحيان إعادة تقييم، أو حتى التخلي عن بعض القيم الثقافية والدينية، إذ يرى أنصار هذا الاتجاه أن الانفتاح على الأفكار الحديثة والتكنولوجيا يمكن أن يحفز التطور الاقتصادي والاجتماعي.

وفي ضوء ذلك، يرفض الكتاب كلا الاتجاهين؛ لعدم قدرتهما على تقديم حلول واقعية وعملية تتناسب مع متطلبات العصر وتحدياته، مستعرضاً هذه المعضلة باعتبارها ليست مشكلة ينبغي حلها باتباع أحد الاتجاهين فقط، وإنما كدعوة إلى النقاش والتفكير في كيفية خلق مسار تنموي يحترم الثقافة والهوية العربية مع اعتناق التحديث والابتكار بطريقة متوازنة.

ويحثُّ الكتاب على ضرورة البحث عن طرق تُمكن المجتمعات من تحقيق التقدم مع الحفاظ على قيمها وتقاليدها، مؤكداً أهمية الحوار بين النخب الثقافية والسياسية للتوصل إلى هذا التوازن، من خلال التفكير بمنظور جديد يعيد تقييم العلاقة بين الثقافة والهوية والحدث بصورة تسمح بتحقيق التطور والتقدم دون التخلي عن الجوهر الثقافي والديني للمجتمعات العربية.

خفية، حيث يرى الكتاب أن المشكلة الأساسية لا تكمن في نسيج أية عقيدة أو ديانة، وإنما هي ظاهرة تاريخية مرتبطة بعوامل سياسية وجيوسياسية وثقافية، مؤكداً ضرورة إعادة التفكير في السياقات التي تبرر التخلف من خلال الاستسلام للتراث والتقاليد، لافتاً الانتباه إلى السيطرة الغربية على عوامل الحدث باعتبارها مسبباً رئيساً لتأخر المجتمعات الأخرى.

ويسعى الكتاب إلى البحث في جذور تأخر المجتمعات العربية، مستكشفاً كيفية إسهام السياسات الدولية والاستراتيجيات النخبوية في استمرار حالة الترنح التي تعانيها المجتمعات العربية، من خلال تقديم رؤية نقدية للحدث، معتبراً أن التحدي الأكبر يتمثل في كيفية إدراك ومواجهة الشروط التي تفرضها الحدث، وليس مجرد تقليد أعمى للتجربة الغربية.

ويُحْمَل الكتاب الدول الصناعية الكبرى جزءاً من مسؤولية تأخر العالم العربي؛ اعتماداً على مساعيها ودورها في الحفاظ على سيطرتها عبر التحكم في عوامل الحدث والتقدم، بما أفضى إلى إعاقة تطور المجتمعات المتأخرة، مؤكداً أن التخلف ليس نتاجاً للإرادة الشعبية للبقاء بعيداً عن الحدث والتقدم، وإنما يرتبط بتأثيرات الدول الصناعية الكبرى، معتبراً أن الغرب يعد مسؤولاً بشكل كبير عن هذه التحديات، داعياً إلى إعادة تقييم أدوار القوى الخارجية في تشكيل منطقة الشرق الأوسط.

ويقدم الكتاب نظرة شاملة حول مسار العرب نحو الحدث والتحديات التي واجهتهم، وفيما يلي ملخص لكل فصل من فصول الكتاب الخمسة، والتي تقدم جميعها تحليلاً معمقاً للتحديات التي واجهت العرب في سعيهم نحو الحدث، مشيراً إلى الدور الذي لعبته القوى الخارجية والداخلية في تشكيل المسار الحالي.

مع التراث الثقافي والاجتماعي لكل مجتمع، مع الاستفادة من التقنيات والمعارف الحديثة بطريقة تخدم تطورها، وتحقيق رفاهة شعوبها.

وفي السياق ذاته، دعا الكتاب إلى ضرورة إعادة تقييم علاقة المجتمعات العربية بالحدث، مؤكداً أهمية أن تبني مساراً نحو التحديث يحترم التنوع والخصوصيات الثقافية والتاريخية، بالتوازي مع الانفتاح على العالم واستيعاب أفضل ما فيه بشكل يعزز الهوية والسيادة الثقافية.

مفارقات الحدث: العنصرية وإعادة إنتاج السيطرة الغربية

يتعمق الفصل الثالث من الكتاب في التناقضات داخل مفهوم الحدث نفسه، مشيراً إلى كيفية استخدام الغرب للعنصرية، وآليات أخرى للحفاظ على تأثيره، وسيطرته على المستوى العالمي، من خلال استخدام فكرة الاستثناء العنصري لتبرير السياسات الاستعمارية، والتمييز ضد الآخرين.

كما يرى الكتاب أن هذه العنصرية - سواء أكانت مُعلنة أم مضمرة - تسهم في إعادة إنتاج السيطرة الغربية بطرق متنوعة، من خلال تهमيش المجتمعات والثقافات الأخرى، وتصويرها على أنها أقل شأنًا.

أوهام العقل: من التغيير إلى التنوير

يناقش الفصل الرابع من الكتاب العلاقة بين العقلانية والتنوير، وكيفية تشكل الأفكار حول العقل والعلم في العالم العربي في مواجهة التحديات الحديثة، منتقداً الأيديولوجيا التي سيطرت على النخبة، وأسهمت في الحفاظ على الوضع القائم عوضاً عن العمل نحو إحداث تغييرات إيجابية في المجتمعات العربية، ساعياً إلى طرح رؤى مختلفة ناحية التغيير.

مكر التاريخ

يستعرض الفصل الخامس دور المثقفين في تشكيل مفاهيم وهويات معينة داخل المجتمعات العربية، مما أسهم في إنتاج ما وصفه الكتاب بـ «الشعب الكسيح»، من خلال تبني النخب المثقفة

ويؤكد الكتاب أن التحدي الحقيقي يكمن في كيفية تبني المجتمعات العربية للحدث بشكل يخدم تطورها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، مع الحفاظ على هويتها وقيمتها، مشدداً على أهمية النقد الذاتي والإصلاح من الداخل كخطوات أولية نحو تحقيق هذا التوازن.

«الحدث المغدورة»: كيف صنع الغرب الشرق الكسيح؟

يسعى الكتاب في الفصل الثاني منه إلى معالجة موضوع «الحدث المغدورة»، متناولاً كيف أن النخب المثقفة والسياسية كانت المسؤولة الرئيسة عن انهيار مشاريع التنمية التي أعقبت الثورات الصناعية والزراعية.

وألقى الكتاب الضوء على كيفية إلقاء هذه النخب اللوم على الشعوب، عبر وصفها بالجهل أو التخلف؛ بسبب تمسكها الأعمى بالتراث والمحافظة على قيمه، دون النظر في المسؤولية التي تقع على عاتقهم في خسارة معركة التقدم والحدث.

وسلط الكتاب الضوء على كيفية تبني النخب المثقفة للأفكار والخيارات الخاطئة التي ألقتهها بالجمهور، مما أدى إلى تعميق الانقسامات الداخلية، مؤكداً أن هذه الأفكار لم تكن إلا ثمناً لتضييع القوى وتشيت الاهتمام عن التحديات الحقيقية، مما جعل المجتمعات تدفع ثمناً باهظاً لشعارات لفظية للحدث دون تحقيق التحرر الفعلي.

وعلى صعيد آخر، أشار الكتاب إلى أن الاستعمار الغربي لم يقتصر على السيطرة السياسية والاقتصادية فحسب، وإنما امتد ليشمل محاولة فرض نموذج الحدث الغربية على المجتمعات العربية، من خلال تشكيله لمفهوم الحدث بطريقة تخدم مصالحه، مما أدى إلى إعاقة تطور الشرق، موضحاً أن هذا النموذج جاء محملاً بقيم ومعايير قد لا تتوافق بالضرورة مع السياق الثقافي والاجتماعي للمجتمعات الشرقية.

وطرح الكتاب فكرة مفادها: أن الحدث ليست نموذجاً جامداً أو موحداً يمكن فرضه على المجتمعات كلها بالطريقة نفسها، وإنما ينبغي أن تكون عملية تحديث المجتمعات العربية مرنة وقادرة على التكيف



حول التقدم والتخلف، مقترحًا أن الحلول ينبغي أن تتعامل مع إعادة هيكلة العلاقات الدولية والاقتصادية بطريقة تقلل الاستغلال، وتزيد الإنصاف والتكافؤ في فرص التقدم للدول جميعها.

عودة العرب إلى التاريخ

يعيد الكتاب في فصله الختامي تقييم الدروس المستفادة من التاريخ، والتي يمكن للعرب أخذها في الاعتبار لمواجهة التحديات الحديثة لرسم مسار تنموي جديد نحو مستقبل أفضل، مؤكدًا الحاجة إلى تجاوز الأيديولوجيات الضيقة، وإعادة النظر في مسار التاريخ العربي بمنظور أوسع نطاقًا يأخذ بعين الاعتبار الدور الذي يمكن للعرب لعبه في تشكيل مستقبلهم بأنفسهم.

وأوصى الكتاب بضرورة تبني نهج جديد يقوم على الإصلاح الذاتي والتفاعل الإيجابي مع التحديات العالمية، مشددًا على أهمية التمسك بالعلم والمعرفة والديمقراطية كأسس لنهضة عربية جديدة.

وختامًا، شدد الكتاب على أهمية النقد الذاتي وإعادة التفكير في الأفكار والأيديولوجيات التي تقود العمل السياسي والثقافي في العالم العربي، داعيًا إلى تبني نهج جديدة يستند إلى الإصلاح والانفتاح والتجديد.

لأيديولوجيات تقوم على فكرة الاستثناء والتميز للدول الصناعية التي تتحكم في عوامل الحداثة المادية والتقنية والعلمية وصناعة الأيديولوجيا أيضًا.

ويرى الكاتب أن هذه الأفكار مارست دورًا في عرقلة عملية التنمية والتحديث، كما أسهمت في تعزيز الفجوة بين النخب المثقفة والشعوب، فضلًا عن تعطيل عملية التحديث والتطوير، مشيرًا إلى الحاجة إلى تجاوز هذه الأفكار الضيقة والبحث عن سبل جديدة للتقدم تأخذ بعين الاعتبار الخصوصيات الثقافية والاجتماعية للشعوب العربية، من خلال إعادة تقييم الأسباب التقليدية المتصورة وراء التأخر، مثل: الميل إلى التمسك بالتقاليد، أو الرفض الذاتي للحداثة. و عوضًا عن ذلك، ينبغي التركيز على الطريقة التي تستخدم بها الدول الصناعية المتقدمة سلطتها لتحديد مَنْ يمكنه الوصول إلى الحداثة وَمَنْ يُستثنى منها.

واستطرد الكتاب موضحًا أن هذه السيطرة ليست فقط على الموارد المادية، ولكن أيضًا على الإنتاج الفكري والأيديولوجي، مما يعني أن التقدم والتخلف لا ينبعان فقط من الظروف الداخلية للدول والمجتمعات، وإنما أيضًا من النظام العالمي الأوسع، ومن الديناميكيات القائمة على القوة.

وأوضح الكتاب أن هذا النهج يعيد صياغة النقاش

الدين والسياسة في عصر عدم اليقين



عرض:

أ. رانيا سليمان سعد الدين

رئيس فريق عمل- الإدارة العامة
لل قضايا الاستراتيجية- مركز المعلومات
ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء



” إن للدين تأثيرًا قويًا وراسخًا في الحكم والأمن داخل الدول، وكذلك على الصعيد الدولي، وللعولمة والتطور التكنولوجي وانتشار وسائل التواصل الاجتماعي دورًا مهمًا في نشر الخلافات الدينية والطائفية والمذهبية، كما أن ارتفاع مستويات التمييز على أساس الدين أو العرق أو الطبقة الاجتماعية يُعد مصدرًا للتوترات الإقليمية والدولية، والتوترات الدينية والطائفية تعكس فشل الحكومات في تطبيق مبادئ الحوكمة.



قد يتسبب في نشوب نزاعات داخل الدول، وقد تمتد لتصبح إقليمية أو دولية؛ مما يؤثر في أمن الدول واستقرارها. وفي هذا السياق، تناول الكتاب تأثير الدين والسياسة في عنصرين رئيسين، وهما الأمن والحكم.

أولاً: الدين والسياسة والأمن

أوضح الكتاب أن القرن الحادي والعشرين قد شهد العديد من الأمثلة على تسييس الدين، سواء داخل الدول، أو في العلاقات الدولية، وهو ما كان له تأثير واضح في الأديان جميعها: (الإسلام، المسيحية، اليهودية، البوذية، والهندوسية)، لافتًا الانتباه إلى أن البداية كانت مع الثورة الإيرانية في الفترة من (١٩٧٨-١٩٧٩).

وفي هذا السياق، أشار الكتاب إلى تزايد تأكيد الدور السياسي للأديان في العالم في العقود الأخيرة،

هناك ترابط واضح بين الدين والسياسة، وهو ما يؤثر في العلاقات الدولية، وفي هذا الإطار أصدرت مؤسسة «روتليدج» كتابًا بعنوان: «دليل الدين والسياسة»، والذي صدر منه ثلاث طبعات: الأولى في عام ٢٠٠٩، والثانية في عام ٢٠١٦، ثم الطبعة الثالثة والتي عُرضت في عام ٢٠٢٣، وتركز الطبعة الثالثة على الاستمرارية والتغير في عالم الدين والسياسة والعلاقات الدولية.

وينطلق الكتاب من سياق عالمي يُبرز أهمية الدين من الناحيتين الاجتماعية والسياسية، والتي تزايدت في عام ٢٠٢٣، مقارنة بما كانت عليه منذ ٥٠ أو ٦٠ عامًا، حيث يُوظف الدين كذريعة لحل أو نشوب الخلافات والصراعات بين الدول في مختلف الأصعدة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وغيرها، وذلك لما له من تأثير في قيم الفرد والمجتمع، الأمر الذي

أمثلة ذلك: الأقليات المسلمة في كل من: تايلاند، المملكة المتحدة، فرنسا، الفلبين، والهند، وكذلك الأقليات المسيحية في العديد من دول الشرق الأوسط، وشمال إفريقيا.

هذا، وقد أشار الكتاب إلى اتباع دول أوروبا الغربية العلمانية، وتراجع دور القيم والتعاليم الدينية في المجال العام، مضيفاً أنها أصبحت تضم في الوقت الحالي العديد من المناطق التي تُعاني الحرمان الاجتماعي، والتي تضم المهاجرين من الشرق الأوسط، وشمال إفريقيا بالأساس؛ مما أدى إلى رفض العديد من سكان أوروبا الغربية لاحتضان المهاجرين، على الرغم من تعاطفهم معهم؛ حيث يشعر الأوروبيون بالتهديد الأمني، خصوصاً في ظل التوقعات بانخفاض النمو السكاني لغير المسلمين في أوروبا ليصل إلى ٥٨ مليون نسمة فقط بحلول عام ٢٠٣٠.

هذا، وقد رجّح الكتاب أن تشهد الدول ذات التفاوت الاقتصادي الكبير بين طوائف السنة والشيعة تصاعداً في التوترات، وذلك في ضوء ما تلعبه وسائل التواصل الاجتماعي من دور محوري في نشر الخطاب المناهض للحكومات وانعدام الثقة الطائفية، كما رجّح أن تشهد العقود القليلة المقبلة توترات متزايدة داخل الطائفتين السنية والشيعة؛ بسبب تزايد الانقسامات الداخلية.

كما رأى الكتاب أن تغاضي المجتمع الدولي عن ممارسات القمع السياسي والتمييز الديني في بعض دول منطقة الشرق الأوسط، وشمال إفريقيا، قد أدى إلى نشاط التطرف والإرهاب، وهو ما تجلّى في ظهور تنظيم داعش، مؤكداً أنه من المستحيل كسب المعركة ضد الإرهاب في المنطقة دون التصدي للقمع، والعمل على إنهاء التمييز ضد الأقليات الدينية، لتحقيق الأمن والاستقرار.

وخصوصاً الديانتين الرئيسيتين في العالم: (الإسلام، والمسيحية)؛ حيث أدى التطور التكنولوجي إلى مزيد من تسييس الدين، الأمر الذي ترتّب عليه توحيد مجتمعات وتقسيم أخرى، مرجّحاً أن تؤدي العولمة إلى زيادة تأثير بعض المجتمعات بالخلافات بين الأديان، مثل: الهند، وباكستان.

كما أشار الكتاب إلى تأثير العولمة في فترة ما بعد الحرب الباردة، والذي تجلّى في تبني العديد من المنظمات الدينية أجندات اجتماعية أو سياسية، وهو ما قد يؤدي إلى نشوب الحروب الدينية والثقافية؛ حيث تؤثر الرؤى الدينية في ولاء الأفراد وقراراتهم في المجالات المختلفة، ومن ثمّ، تأطير النزاعات المتعلقة بالجنس والعرق والطبقة الاجتماعية بإطار ديني؛ مما تكون له آثار سلبية على الأمن، سواء داخل الدول، أو على الصعيد الإقليمي والدولي.

وفي هذا السياق، لفت الكتاب الانتباه إلى أن بعض الأقليات الدينية ترى أن موقفها الوجودي قد يضعف بشكل غير مقبول؛ بسبب الضغوط الفعلية أو المتصورة من جانب الأغلبية داخل المجتمع، والتي تدفع الأقليات إلى التوافق مع معاييرها وقيمها الدينية والثقافية المهيمنة، ومن



ثانيًا: الدين والسياسة والحكم والنظام العالمي

أوضح الكتاب أن عام ٢٠٢٣، قد شهد العديد من التوترات والاضطرابات الناجمة عن جائحة كورونا، والحرب الروسية-الأوكرانية، في ضوء ما ترتب عليهما من أزمات اقتصادية واجتماعية، مضيفًا أن التحليلات الحديثة للدين والسياسة أصبحت تُسلط الضوء على أسباب وتداعيات تلك الأزمات، إلى جانب تنامي دور الشركات عبر الوطنية (TNCs)؛ حيث أضحت تتمتع بسلطة قد تكون أكبر من العديد من الحكومات، لافتًا إلى أن ممارساتها لا تتمتع بالديمقراطية.

وفي هذا السياق، أشار الكتاب إلى تركيز العديد من المنظمات الدينية على الاختلالات الاقتصادية العالمية والمحلية، واقتراح سبل جديدة لمواجهة هذه الاختلالات باستخدام قوة التنظيم الديني والمجتمعي، موضحًا أن الاستجابة الدينية لما يُعرف بالعولمة الاقتصادية تُسلط الضوء على القوة المحتملة للدين كفاعل مهم على الصعيد العالمي.

كما لفت الكتاب الانتباه إلى أن غياب الحكم الرشيد في بعض الدول، فضلًا عن انتهاكات حقوق الإنسان، تسبب في وجود الكثير من المظالم الاجتماعية، وهو ما دفع إلى انتشار التطرف الديني، الأمر الذي أدى إلى ظهور التنظيمات الإرهابية، مثل: «بوكو حرام»، وهو ما يُسلط الضوء على أهمية الدين والثقافة والهوية في فهم قضايا الحوكمة. مضيفًا أن التنظيمات الإرهابية، مثل تنظيمي القاعدة، وداعش، قد شكلا تهديدات خطيرة للحوكمة في العديد من الدول، ومن ثمّ للنظام العالمي، مؤكدًا أنه من الصعب مواجهتها دون تنسيق الجهود الدولية، وذلك في ظل النفوذ

الذي تتمتع به تلك التنظيمات في بعض الدول، مثل: اليمن وسوريا والعراق.

وفي هذا الإطار، أشار الكتاب إلى أن الحروب في العراق وأفغانستان، بالإضافة إلى الصراعات الأخيرة في سوريا ومالي ونيجيريا، قد لفتت الانتباه إلى وجود عامل مشترك في تلك الحالات، وهو وجود قصور طويل الأمد في تطبيق مبادئ الحوكمة، مؤكدًا ضرورة معالجة أوجه القصور تلك للتخلص من التهديد الذي يشكله التطرف على أمن الدول، وعلى الأمن الغربي.

كما رجّح الكتاب أن يستمر التأثير المتبادل بين الدين والسياسة في العقود القادمة، مؤكدًا استمرار المستويات المرتفعة والمتنامية من عدم المساواة الاجتماعية، والتمييز على أساس الدين أو العرق، أو الطبقة الاجتماعية، وتفاقمها؛ مما يزيد مصادر التوتر في العديد من الدول، مما سيكون له تأثير سلبي ليس في الحوكمة والاستقرار على تلك الدول فحسب، وإنما على الأمن العالمي أيضًا.

وختمًا، فقد توّصل الكتاب إلى عدد من النتائج المهمة، والتي تتمثل في أن للدين تأثيرًا قويًا وراسخًا في الحكم والأمن داخل الدول، وكذلك على الصعيد الدولي، وأن للعولمة والتطور التكنولوجي وانتشار وسائل التواصل الاجتماعي دورًا مهمًا في نشر الخلافات الدينية والطائفية والمذهبية، كما أن ارتفاع مستويات التمييز على أساس الدين أو العرق أو الطبقة الاجتماعية يُعد مصدرًا للتوترات الإقليمية والدولية، وأن التوترات الدينية والطائفية تعكس فشل الحكومات في تطبيق مبادئ الحوكمة.



في الختام: حرب غزة وانتهاكات القانون الدولي الإنساني

د. خديجة عرفة

رئيس محور التواصل المجتمعي مركز
المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء

ربما لم يشهد العالم من قبل كم الانتهاكات التي حدثت للقانون الدولي والقانون الدولي الإنساني فيما يتعلق بحرب غزة؛ تلك الحرب التي شهدت استهدافاً للمدنيين والمستشفيات والعاملين بها، وقتل موظفي الإغاثة الدوليين، واستهداف مقار المنظمات الدولية، واستهداف المقار الدبلوماسية، وغير ذلك من جرائم الحرب؛ إذ عمدت إسرائيل إلى انتهاك جميع تعهّدها بموجب الاتفاقيات الدولية.

ورغم ما يُعانيه المجتمع الدولي من انفصال بين ما يوجد من اتفاقيات وقواعد قانونية تُشكل الإطار الحاكم للقانون الدولي الإنساني وبين مدى تنفيذ الدول لتعهّدها المنصوص عليها، فإن ما نشهده في الوقت الراهن في غزة يفوق مجرد تجاهل التزامات منصوص عليها قانوناً، إلى تعمد ارتكاب جرائم ضد الإنسانية.

فمنذ الحرب العالمية الثانية شهد القانون الدولي الإنساني جملة من التطورات؛ فقد صدر في عام ١٩٤٨ الإعلان العالمي لحقوق الإنسان الذي نصّ على أن حقوق الإنسان أصبحت مسؤولية عالمية. كما شهد العام ذاته التوصل إلى اتفاقية منع والمعاقبة على جريمة الإبادة الجماعية، وشهد عام ١٩٤٩ اتفاقيات جنيف. وقد توّصل المجتمع الدولي إلى اتفاقية الأمم المتحدة لشؤون اللاجئين في عام ١٩٥١، والاتفاقية الدولية المتعلقة بالأشخاص عديمي الجنسية في عام ١٩٥٤، ثم الاتفاقية الدولية للقضاء على العمل بالسخرة في عام ١٩٥٧. واستمرت التطورات والمكتسبات الدولية؛ حيث إنه في عام ١٩٦٥ تم التوصل إلى الاتفاقية الدولية للقضاء على أشكال التمييز العنصري كافة، وفي العام التالي صدر عن الأمم المتحدة كل من الاتفاقية الدولية لحقوق المدنية والسياسية، والاتفاقية الدولية لحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية. وفي عام ١٩٦٧ صدر بروتوكول ١٩٦٧ المكمل لاتفاقية الأمم المتحدة لشؤون اللاجئين لعام ١٩٥١، وفي عام ١٩٧٣ تم التوصل إلى اتفاقية الأمم المتحدة لقمع جريمة الفصل العنصري والمعاقبة عليها. ولم يقف الأمر عند هذا الحد؛ حيث استمرت الجهود، فشهد عام ١٩٧٩ التوصل إلى اتفاقية الأمم المتحدة للقضاء على أشكال التمييز كافة ضد المرأة، وفي عام ١٩٨٤ صدرت عن الأمم المتحدة اتفاقية مناهضة التمييز وغيره من أنواع المعاملة أو العقوبة القاسية أو اللاإنسانية، وغيرها الكثير من الاتفاقيات الدولية.

وبالنظر إلى ما تتضمنه تلك الاتفاقيات وغيرها من نصوص، يتضح أن التحدي في وجود آليات مُلزمة للدول تُطبّق بعيداً عن أية اعتبارات سياسية، وهو أمر صعب التحقق!



مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء

الحي الحكومي - العاصمة الإدارية الجديدة
رقم بريدي: 11582 ص.ب: 191 مجلس الشعب
تليفون: (202)27929292 فاكس: (202)27929222



www.idsc.gov.eg



info@idsc.gov.eg

