ملتقى الشعر العربي

كانت إشارة دالة تلك الزيارة اللمّاحة التي قام بها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لبيت الشعر بالشارقة، وذلك بمناسبة ختام مُلتقى الشارقة للشعر العربي في دورته الثامنة، فقد أومأت الزيارة إلى المربع الذهبي الذي منح الشارقة ألقاً وبهاءً، فالشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لا يرعى الثقافة من خلال التوجيه والرعاية فحسب، بل أيضاً من خلال مشاركاته الشخصية المتواترة رغماً عن جسامة المسؤوليات الملقاة على عاتقه، وكذا مشاركة المبدعين همومهم وأسئلتهم، والتطواف معهم في معارج الفكر والتاريخ والأدب، وهذا ما حدث أثناء زيارته لبيت الشعر، حيث تحدث سموه عن جملة من القضايا الهامة مشيراً على وجه أخص لأهمية التاريخ الخاص بنا كعرب ومسلمين، وكيف أن تاريخنا يمنحنا الطاقة الاستثنائية لكي نكون حملة مشاعل الحوار الفكري والديني، وأن نقدم النموذج في ذواتنا التي تستمد الوهج من روحية الإسلام الحنيف، فنحن لسنا دعاة قطيعة، وندعو أهل الكتاب إلى (كلمة سواء بيننا وبينهم) كما أمرنا الحق، ونجلّ أنبياء الله ورسله (لا نفرق بين أحد من رسله). كما علمنا القرآن الكريم، ونعتبر الإسلام تتمة طبيعية لرسالات السماء.

كان الحديث مُلهماً ومُحلقاً في فضاءات المعاني الكبيرة التي تمنحنا هذا القدر من النظرة المتفائلة للحياة، وكانت مبادرات سموه المعهودة لتنمية الذائقة الشعرية، واحتضان الموهوبين من الثمار المباشرة لذلك اللقاء، وكان الحضور المستمع المتفاعل جاهزاً لتلقي المعاني الرائية لما بعد اللقاء والحوار.

هكذا دأب الكاتب والسارد والباحث الدكتور سلطان بن محمد القاسمي على تقديم الخيار والاختيار الرشيدين، ضمن رؤية ثاقبة ترى الحاضر بعين الماضي، والمستقبل بمقدمات الراهن.

حقاً، لقد شكل هذا اللقاء تتويجاً استثنائياً لملتقى الشعر العربي الثامن بالشارقة والذي تحلق حوله كوكبة من شعراء العربية، وأسماء راكزة في فضاء النقد الشعري الجمالي، وكثرة كاثرة من المهتمين والمتابعين، وكان الحدث ترميزاً آخر أيضاً لزمن الإبدا ع الشارقي المتنامي بقوة متصاعدة.

د. عمر عبد العزيز

مجلة شهرية ثقافية جامعة
تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة

تُعنى بإثارة السؤال الثقافي العربي الراهن في محاولة لرفده بصوت الجدل الحيوي المفضي إلى السوية الثقافية

المدير العام
عبد الله محمد العويس

مدير التحرير
د. عمر عبد العزيز

هيئة التحرير الاستشارية
هشام المظلوم
عبد العزيز المسلّم
أحمد بو رحيمه

سكرتارية التحرير التنفيذية
عبد الفتاح صبري
أسامة مرة
نورة شاهين

التنسيق
آمنة أحمد علي

التصوير الفوتوغرافي (متابعات)
محمود بنيان

المراسلات
الإمارات العربية المتحدة
الشارقة،ص.ب. ٥١١٩
هاتف : ٠٦٥٦٧١١١٦/٩٧١+
براق : ٠٦٦٢١٢٦/٩٧١+

ثمن النسخة : الإمارات 5 دراهم، مصر: 3 جنيهات، السعودية: 5 ريالات، البحرين: 500 فلس، قطر: 5 ريالات، عمان: 500 بيسة، اليمن: 60 ريالاً، المغرب: 10 دراهم، الكويت: 500 فلس، سوريا: 40 ليرة، الأردن: دينار واحد، السودان: 300 دينار

الرافد

فهرست ١٥١

شخصية العام الثقافية

صاحب السمو الشيخ الدكتور

سلطان بن محمد القاسمي

من فضائح الغرب الثقافي .. الدكتور عبدالمعطي سويد 036

الاقتصاد المبني على تكنولوجيا المعلومات .. د. رضا عبد الحكيم إسماعيل رضوان 042

جبران.. المسكون بالأوجاع والأحلام .. عبدالمجيد إبراهيم قاسم 050

حوار مع الأديب إبراهيم عبدالمجيد .. السعداوي الكافوري 056

النص المفتوح وقراءة الألغاز .. رشيد الإدريسي 062

كيف غيرت اختراعات المسلمين الأوائل وجه العالم؟ .. د. جلال جميل سلمان الدليمي 074

الإسكندرية مدينة الحلم والعلم .. د. داليا فهمي 080

الفنان التشكيلي السوري عبد المحسن الخانجي .. بيانكا ماضيّة 098

ملف العدد

المسرح والبيئة الاجتماعية .. إسماعيل عبدالله 128

مسرح النجم وتأثيره في البحث .. د. صلاح الراوي 134

تجربة المسرح الحر في مصر .. خالد الصاوي 141

المسرح في الكويت .. عبدالستار ناجي 151

تأثير وسائل الإعلام على جمهور المسرح .. جمال آدم 158

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: 04/3916501، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: 414482 البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: 534561–05355590، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: 272562–0272563، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت:5782700، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: 249200، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات.

شخصية العام الثقافية

صاحب السمو الشيخ الدكتور
سلطان بن محمد القاسمي

عبدالله محمد العويس

جاء اختيار صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي شخصية العام الثقافية المقرونة بجائزة الشيخ زايد تعبيراً نافلاً عن مكانة سموه في الثقافة العربية والإنسانية، فقد قدم المثل في ذاته، ذلك أن اسمه اقترن دوماً بالملحمة الثقافية الإبداعية التي يتموضع الكتاب في صدارتها، فإسهامات سموه في هذا الحقل الواسع لا تقتصر على رعايته وعنايته الدائمتين للبُنية المؤسسية الثقافية التي أصبحت تتمدد بقوة دفعها الاستثنائية، بل شملت كامل المرئيات الرائية لكيفية تفعيل هذه البُنى بحيث تكون بيئة إبداع خصبة ومتطورة.

لقد جمع الدكتور سلطان في دفتي مؤلفاته الكثيرة طاقة الفكر والخيال والإسقاط الفني والحوار الإنساني حتى إننا نستطيع الحديث عن قامة فريدة، وعقل مهجوس بالتأمل وإعادة إنتاج المعرفة والفيض بالجواهر والدرر.

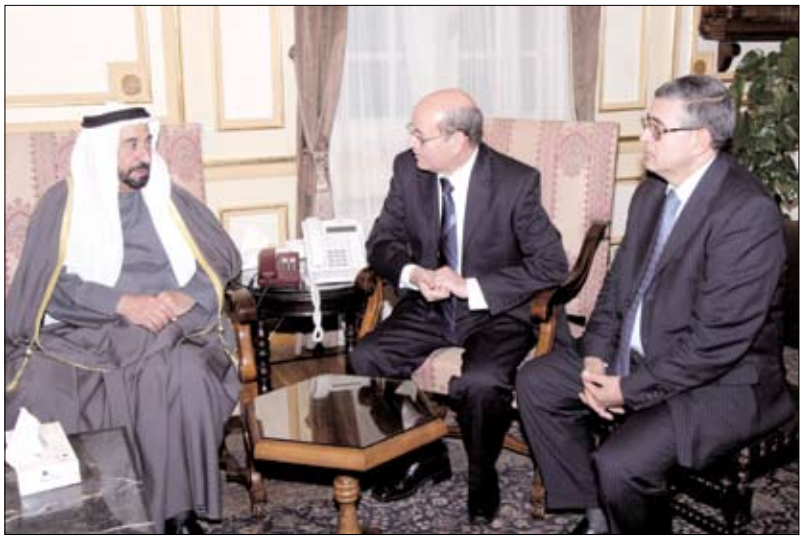
اختيار صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي يتضمن عديد الدلالات الموازية، فرهان الثقافة والوعي اعتداد بقوة المعاني القادمة من حيوية الفكر والتاريخ، تلك التي تتألق الآن باحتياطيات من الحيوية وتجلي صروح العطاء الثقافي المنتشرة في الشارقة، وغيرها من أقطار، مما يمكن ملاحظة واستسبار آثارها الحميدة في كامل النتاج الثقافي المعرفي الذي يتواصل في توقداته وبهائه ليضع خطاً فاصلاً وساطعاً في الزمن الثقافي العربي، وليؤشر لطريق النماء والازدهار.

الثقافة وبناء الإنسان

يرى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي أن بناء الإنسان يمثل ركناً من أركان النماء والتطور والمنعة، ولهذا السبب كان رهانه على الثقافة رهاناً على مكانة الإنسان الذي كرمه الله بالعقل والإدراك، ومنحه القدرة على الاختيار، فالإنسان المؤصل بنواميس الكون الجبرية، فاعل فيها قادر على التفاعل معها لما فيه خير البشرية، وهذا الإنسان ذاته يمكنه أن يتحول إلى كائن غير سوي إذا افتقد الحساسية الثقافية واستقراء ميزان الكون الذي أودعه الله في الوجود ليكون نبراساً لنا وعلماً، ولنتماهى معه إيجاباً واحتراماً، ولا يمكننا تحقيق ذلك إلا إذا أدركنا المغزى العميق لمتوالية العلاقة الإيجابية بين الإنسان والطبيعة مما يتمرأى في مستودع المعرفة والثقافة.

إن قراءة عابرة لمؤلفات سموه الإبداعية والبحثية كفيلة بأن تضعنا في هذا المعنى وأبعاده العامرة، فالتاريخ والجغرافيا رافعتان هامتان لإدراك ماذا يمكننا فعله إذا اخترنا درب الثقافة، وفيهما أيضاً عبرة لمن يريد أن يعتبر.

الشواهد على هذا المعنى العميق الذي كرسه سمو الشيخ الدكتور سلطان وسيّج أركانه تتمثّل في الدفق الكبير للمعطيات المعرفية الثقافية بأشكالها المتنوعة، فمن التفعيل الشامل للثقافة والفنون بدائرة الثقافة والإعلام في حكومة الشارقة، إلى الصروح الجامعية الرائية لمستقبل الأجيال، إلى منظومة الفعاليات الدائرية ذات النفس المفتوح والتي تنتظم ضمن مصفوفات سنوية وفصلية وأسبوعية ويومية لتحيل الشارقة إلى مهرجان ثقافي كبير، وصولاً إلى الحضور الإعلامي المرئي والمسموع والمقروء الذي ينقل هذا الزخم إلى أربع أرجاء



المعمورة .. كل هذه الشواهد تؤشر إلى ماهية بناء الإنسان، وكيف يمكن تحقيق ذلك من خلال التواتر الراكز في التأصيل والتعليم والتثقيف، ومن خلال التفاعلية الإبداعية المستمرة والتي تذهب بعيداً في زمن الخيارات الثقافية السخية.

بيئة الثقافة والإبداع

حرص سموه منذ عقود من الزمن على ترجمة الرؤية إلى شواهد وأوعية حاضنة للثقافة، فكان الشروع في متوالية البناء، حيث المسارح وساحات الفنون والآداب والأندية والمعاهد، والمراكز المتناسبة مع المستويات العُمرية والاهتمامات المتنوعة، بالإضافة إلى جملة النشاطات التفاعلية التي تحتضنها بيئة الإبداع المتنامية والمزدهرة. هذه الحواضن العامرة بالإمكانيات والساحات والأروقة والتقنيات كانت بمثابة منصة انطلاق للتنويعات الفكرية الثقافية الإبداعية والفنية التي أصبحت تتمدد بقوة دفعها الخاصة بعد أن استبق سموه الفعل بالإشارة، والعمل بالرؤية، والممارسة بالإرشاد والرعاية، فأطلق العنان لخيول الفكر، وفتح المصاريع لطيور الإبداع، ووسع الملاعب لآلاف الزهور التي تتفتح، وعشرات المدارس التي تتبارى ، فانخرط الجميع في متوالية العطاء، ومتابعة الإنجاز، وانخطف الحالمون بالحلم، فأشرقت شموس ملونة، وطارت فراشات محلقة، وغردت نوارس خضراء، فالتمعت الشارقة بالضياء وأقواس قزح، فكان أن تحول التراكم الكمي إلى تحول نوعي ، ففاضت مدينة المرايا والجمال بآمادها صوب الزمنين العربي والعالمي.

فن إدارة دفة الحراك الثقافي

وبقدر ما اعتنى سموه بوضع التصورات وفتح الباب الكبير للتوجهات الفاضلة، لم يوفر وقتاً ولا

جهداً في متابعة الحراك وإدارة دفة السفينة التي تنكّبت مشقّة السير في دروب المعاني وهي تذهب بعيداً صوب المدى الكبير، فقد حرص دوماً على مراجعة ما يجري، ومُناجزة ما سيأتي، وتذليل الصعوبات، وقبل هـذا وذاك الانـخـراط العملي في زمن الإبـداع الثقافي الشامل من خلال رواياته ومسرحياته وأبحاثه وتحقيقاته العلمية التاريخية المُحكّمة ليضرب المثل في ذاته، وليكون بحق ربان سفينة الثقافة، وليجترح مـآثر لـم يسبقه إليها مُعاصر، وليقدم لنا مجداً في زمن الحاكمية الرشيدة التي تضعنا في مثابتنا العربية الإسلامية والإنسانية التي نستحقها.

أدار سموه دفة الحراك الثقافي واضـعـاً بـعـين الاعـتـبـار الثابت والمتحول في هـذا الحـراك، وقدم منهاجاً لكيفية التعامل مع المستجد

في إطار الحفاظ على المُنجز بحيث تتحول ثنائية الثابت والمتغير إلى ثنائية تفاعلية إبداعية تتكامل فيما تتمايز، وتتواصل فيما تتفاصل. إنه منهج الوسطية الحكيمة التي تجعل من الراسخ الثابت سبباً لإنعاش الجديد المتجدد، ومن التقاليد والخصوصية متكأً للسفر إلى العالمية الرشيدة الحكيمة، ومن الأنا العربية الإسلامية سبيلاً لحوار بنّاء مع الآخر الإنساني، وهو الأمر الذي ترسخ تباعاً عبر ترجمات مؤلفات سموه، ومشاركات الشارقة الواسعة في الأسابيع والمهرجانات والمعارض الثقافية العربية والعالمية مما لا يمكن حصر تفاصيلها في عجالة عاجلة.

النموذج ومعنى الاختيار

تبلورت مرئيات سموه في مجال الثقافة من خلال سلسلة من الفعاليات المركزية التي تمثل مسارات كبيرة لروافد مستمرة على مدار العام، وعندما نضع خطوطاً عريضة على تلك الفعاليات المركزية التي تكرّست على مدى أكثر من عقدين من الزمان، فإننا نشير ضمناً إلى روافدها المستمرة على مدار العام، وسنضع هنا بضعة خطوط أساسية حول أبرز الفعاليات وعلى النحو التالي:

* معرض الشارقة الدولي للكتاب: درة فريدة في عقد اللؤلؤ الجميل لشارقة العطاء والنماء، هذا هو معرض الشارقة الدولي للكتاب ويُمثّل محطة خاصة في النشاط الثقافي الشامل للشارقة.. هذا النشاط المُتّصل دوماً بمرئيات وتوجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي.. صانع المأثرة وراعي النهضة، والحريص على أن يكون حاضراً ومُشرفاً على المعرض.

للشارقة أن تفخر بهذا المنجز الذي يُمثل منصة انطلاق إضافية لمشاريعها الثقافية الطموحة، فمعرض الشارقة الدولي للكتاب ترسّخت تقاليده منذ عقود خلت، وأصبح يُشكل ملْمحاً فارقاً في التفعيل الثقافي الشامل والمتصل بالكتاب والمكتبات، كما توزّعت ساحات العطاء فيه لتشمل مئات آلاف الإصدارات ومئات دور النشر العربية والعالمية، ومنظومة واسعة من الفعاليات الفكرية والثقافية والفنية .. تلك التي تجد رجع صداها الواسع في وسائط الإعلام المتعددة كيما تكرس إشارات التداني من الحكمة، وعبارات المعاني النابعة من الخصوصية المُحلّقة في فضاءات الثقافة الإنسانية، وصولاً إلى مجد التاريخ.

توجيهات سمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي وحرصه الدائم على التطوير تبلورت في الدورة ووجدت رجع صداها في سلسلة من المفاهيم المرتبطة بالتنظيم والترويج والتفاعلية الثقافية.

* أيام الشارقة المسرحية: ملمح آخر للفعاليات المركزية التي تستمر بقوة دفع متصاعدة عطفاً على مرئيات ورعاية صاحب المأثرة والرؤية سمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، وتنزاح هذه الفعالية وصوب آفاق عربية وإنسانية لتكون الشارقة حاضناً كبيراً للمسرح العربي، وليكرم سمو الحاكم بإلقاء كلمة المسرح العالمي في يوم المسرح العالمي تعبيراً عن الوفاء والتقدير لدور سموه في دعم الحركة المسرحية.

* أيام الشارقة التراثية: ذات النفس العام للفعاليات المركزية الرائية لتنويعات المدار وتكاملية الاختيار، والحفاظ على الأصالة.

* بينالي الشارقة الدولي للفنون: تجربة فنية إنسانية تستطرد على الأكاديمي والمعاصر، وتنفتح على فنون الحداثة وما بعد الحداثة متميزة بآلياتها السنوية المستمرة.

***

تلك الفعاليات المركزية لها استتباعاتها وآلياتها المستمرة على مدار العام، ومنها تخرج الروافد الثقافية ذات الطابع المتغير والتي نذكر منها مثالاً لا حصراً: جوائز الإبداع، وملتقيات الثقافة والفكر والفنون، والمعارض العامة والخاصة، والأيام الثقافية العربية والدولية التي تحتضنها الشارقة، ومنتديات الحوار في مجالات الرواية والقصة والتشكيل والفكر، وغيرها من الفعاليات التي تمثل بمجملها استمراراً أصيلاً للفعاليات المركزية.

ما سبقت الإشارة إليه لوامح وبوارق مضيئة في أساس وتضاعيف الفعل المؤسسي الثقافي الكبير الذي كرسه وحرص عليه ورعاه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي مما لا يتسع له المقام ولا المقال، ولهذا نكتفي بالإشارة قبل العبارة، ونترك الأمر لتداعيات الملحمة وآفاقها المتصلة بالزمان.

سلطان مؤلفاً

أفكاره مرصودة في تمائم الاتصال غير اللفظي

د. عمر عبد العزيز

اختيار صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي شخصية العام الثقافية يفتح الباب لمراجعة أساسية حول مثابة الدكتور سلطان بوصفه مؤلفاً، خاصة إذا عرفنا أن هذه المثابة تتصل جوهراً بعلاقته الحميمة بالعلم والمعرفة، واستسباره الدائم لتجليات الحكمة، ونظره المتمعن للظواهر التاريخية التي تشكل بجملتها قيمة كبرى على درب الاستنارة والرؤية.

سلطان المؤلف ترجمان أقصى لعلاقته الخاصة بالمعرفة والثقافة، كما أسلفنا، كما أنه تفسير آخر لخياراته الرائية لمنطق الثقافة وقوتها السحرية وقدرتها على تعمير الإنسان بوصفه القيمة الاستثناء في الكون، فالإنسان مؤتمن على ما تنوء بحمله الجبال.. قال تعالى: «إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوماً جهولاً»، والإشارة هنا تطال صفتين حاسمتين أودعهما الله في الإنسان الذي لا يستطيع تحمل الأمانة، وتتلخّص هاتان الصفتان في كونه ظلوماً جهولاً، ونلاحظ هنا صيغتي المبالغة، فالإنسان ليس ظالماً لنفسه فقط، بل إنه ظلوم، وليس جاهلاً فحسب، بل إنه جهول، والحال فإن المعرفة درب سالك للخروج من ربقة الظلم والجهالة، ومن منحه الله هذه الطاقة سيكون مُنعتقاً متجاوزاً لتلك العوائق النفسية والذهنية التي تجعله يئن من وطأة حمل الأمانة، وبالتالي يسلك الدرب كالأولياء والصالحين ومن في مثابتهم.

الحديث عن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي بوصفه مؤلفاً لا يجعلنا نقف عند عتبات علاقاته العضوية

بالمعرفة فحسب، بل تضعنا في أساس المتوالية الثقافية الشخصية التي ظل يعيد إنتاجها بكفاءة الرائي المنعتق من صروف الدهر وتقلباته السلبية، فقد وجد المتسع من الوقت برغم انشغالاته الكبيرة، واتسق مع نواميس الوجود المبثوثة بكلمة من الخالق، واستوعب ثنائية الجبر والخيار في سياق الانتظام مع حكمة اللّه في أرضه وخلقه، وهكذا سنجد أنه قدّم تنويعات مدارية في الآداب والفنون والبحث العلمي المُحكّم، مما يتسع له المقال تباعاً.

سلسلة مؤلفاته تشتمل على الأبحاث العلمية كرسالة الدكتوراه الضافية التي استقرأت مبررات احتلال بريطانيا لمدينة عدن، في إشارة إلى أن هذه المدينة الساحلية كانت مفتاحاً أساسياً للوجود البريطاني اللاحق، وأن من يريد الاحتلال لا يعدم الحيلة والفتيلة للشروع في عمله، وهذا ما كان، فقد ظلت عدن تحت الاحتلال البريطاني لقرن وربع، فيما باشرت الثكنة العسكرية البريطانية الإشراف على

سلسلة البحار التي تمتد من عدن في اتجاهات مختلفة، وهي بحر العرب الموصول بالمحيط الهندي، وخليج عدن الموصول بالخليج العربي والبحر الأحمر.

وخلال استسباره المنهجي الرائي لمعطيات التاريخ الوسيط والمعاصر لمنطقة الجزيرة والخليج العربي كانت مؤلفاته الخاصة بالكويت وسلطنة عمان، وصولاً إلى تحقيق الرسائل الهامة كرسالة عشائر الصومال للقواسم، وجاءت سرديته اللماحة بعنوان «الشيخ الأبيض» لتطوف بنا حول المنطقة ونتابع مسارات الشيخ الأبيض من موانئ التهائم اليمنية وحتى سلطنة عمان وعمق الجزيرة العربية، ولنقف على بانوراما سردية دلالية تكشف وجهاً هاماً من وجوه التاريخ الملتبس بالبحار والقرصنة والمفارقات، فيا لها من نظرة استبقت ما نشهده الآن من قرصنة بحرية تبدو للرائي المباشر أنها صناعة محلية صومالية، وهي ليست كذلك، وإن كان منفذوها الظاهرون على الشاشة قلة من الشباب الصومالي الخارجين من رحم الحرب الأهلية.

أما على مستوى المسرح فقد كان تطواف سموه واسعاً ومقيماً في تضاعيف التاريخ وإشاراته الدالة، ذلك أن سلسلة مسرحيات سموه لا تقدم التاريخ فحسب، بل تباشر إسقاطاً فنياً ودلالياً على واقع الحال، فيما تنبئ عن مصير الظالمين المغالين المتجبرين، وهنا نلمح الروح الرسالية الإرشادية التي تكاشف التاريخ لتكاشف الواقع، وتقدم الحقيقة الشاخصة لتقول البديل العاقل مما لا يتسع له المقال في هذه العجالة.

وفي «سرد الذات» نتوقف ملياً أمام سيرة وجودية وإبداعية تترجم العنوان بدقة، فالسيرة الذاتية هنا تخضع لقانون السرد والانتخاب والتلخيص، فيما تتقدّم على خُطى الرشاقة اللفظية لتصل الملفوظ بما يتجاوزه، وتقدم لنا كيف تفاعل سموه مع هموم الأمة، واستبق القادم بهمة العقل والذائقة، وأظهر بعضاً من ملامح تلك الصورة الكاملة التي تغيم في فضاء الكتابة القادمة مما لا يسعفنا إدراك كنهه إلا باتصالات غير لفظية.

مؤلفات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي إشارة دالة في زمن الإبداع والمعنى، واختياره شخصية ثقافية للعام وسام على صدر عارفيه ومحبيه ممن اقتربوا من مدرسته، وعرفوا فحوى مشروعه الكبير.

حين يتصافح العظماء . . .
سلطان القاسمي . .
شخصية العام الثقافية

نورة شاهين

تحتار دلالة الأشياء بين المانح والمستقبل، فالمانح يحمل اسم زايد ذلك الرمز الغائر في قلب كل إماراتي والغالي على قلب كل عربي، إنها الجائزة التي تحمل اسم القائد الذي يندر أن تجود به الأيام، وبين الاستغراق في هذه الدلالة تفاجئنا دلالة منح الجائزة للشيخ سلطان بن محمد القاسمي، فهو راع للكتاب عهدناه بهذه الصفة الحانية على كل ما يحمل معنى الثقافة والعلم والفن الرفيع، زايد، خليفة، سلطان، إنها أسماء شكلت حبنا وانتماءنا لهذا الوطن.

تـأتـي هـذه الجـائـزة تـأكـيـداً لشيء أكيد، وتتويجاً لجهود سنين، ومساندة لرؤية حكيمة، ترى ما هو أبعد من الماديات والصروح والأبنية، إنها تستهدف الإنسان في حد ذاته، ومـا يمكن أن ينمي هـذه الـذات ويجعلها مفكرة وراقية وحساسة وكريمة ومفيدة لنفسها وغيرها، فربما تندثر المادة وتزيد تارة وتقل أخرى، لكن الثقافة الراقية والكلمة تظل حية وتنتقل من جيل إلى آخر تنير الدرب وتسعد النفوس.

فـي وسـط زخـم التكنولوجيا والتقنيات الحديثة، يظل الكتاب الأسـاس في المعرفة وطلب العلم، وتأتي هذه الجائزة مؤكدة ومشجعة للثقافة والمعرفة، ومرسخة لدور المثقفين والعلماء ومكانة الكلمة الصادقة والعلم الجاد النافع.

إسهامات الشيخ سلطان..

مـؤلـفـات الشيخ سلطان بن محمد القاسمي اتسمت بالتنوع والقوة وسمو الرسالة والهدف، واهـتـمـت بـجـوانـب مـتـعـددة من الفنون والعلوم، كالتاريخ والسيرة الـذاتـيـة، وكـالمـسـرح والـروايـة والقصة، ورفدت وما تزال الساحة الثقافية في الإمـارات وخارجها بثراء فكري وفني رفيع، ولا يمكننا حصر إسهامات الشيخ سلطان للساحة الثقافية المحلية والعربية، أو ما نستطيع أن نسميه بالتنمية الثقافية المحلية، واهتمامه ذاك تحول إلى تأسيس مؤسسات تعطي باستمرار في مجال الثقافة والعلم، فرعايته لمعرض الكتاب السنوي وهو بمثابة احتفالية سنوية تعم كل الإمارات في كل عام، وقد أصبح بفضل اهتمام الشيخ سلطان ورعايته أحد أهم معارض الكتاب على مستوى الوطن العربي، ولا يخفى اهتمامه بالمسرح وتبنيه لأيام الشارقة المسرحية، واهتمامه

بالتراث والمتاحف، وغيرها الكثير من الإسهامات المتعددة والمتوالية.

وجاء قرار الهيئة الاستشارية بمنح الجائزة لحاكم الشارقة للحركة العلمية والثقافية النهضوية التي انتهجها على مدى أكثر من ثلاثة عقود في إقامة المؤسسات العلمية والثقافية بإمارة الشارقة ودعم النشاطات ذاتها بدولة الإمارات العربية المتحدة وسائر دول العالم، بالإضافة لانتهاجه سياسة ثقافية واعية في شتى الحقول العلمية والمعرفية.

إن إسهامات الشيخ سلطان بن محمد القاسمي في الساحة الثقافية المحلية والعربية هي بصمات عميقة بادية للعيان، وهو نموذج فريد لظاهرة الحاكم المثقف، التي لا تتكرر إلا نادراً، وباهتمامه وحدبه المستمر للثقافة ورعايته للعلم وللكتاب، غدت الشارقة رمزاً للثقافة وحصناً للفنون والاهتمام بالتراث والحفاظ عليه، وذلك على مستوى الخليج والعالم العربي.

ومما يزيد الابتهاج بهذه الجائزة تزامنها مع اختيار الشيخة بدور القاسمي شخصية العام الثقافية المحلية، واختيار الشارقة عاصمة للثقافة الإسلامية، وهذه خطوات حثيثة وطريق واضح لمكانة أعلى

كأن تكون الشارقة العاصمة الثقافية للعالم في المستقبل بإذن الله.

وتمثل هذه المناسبة احتفالية مبهجة للجميع، وللمثقفين على الساحة المحلية والعربية خاصة، لما أعطاه ولا يزال الشيخ سلطان بن محمد القاسمي ـ حفظه الله ـ من رعاية لكل ما يمثل الثقافة في العالم العربي وفي دولة الإمارات.

عن الجائزة..

تم إعلان صاحب السمو الشيخ خليفة بن زايد آل نهيان رئيس الدولة حفظه الله عن إنشاء جائزة

علمية سنوية تحمل اسم المغفور له الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان طيب الله ثراه بعنوان (جائزة الشيخ زايد للكتاب) والبالغ قيمتها سبعة ملايين درهم لتكون أضخم جائزة للكتاب على مستوى العالم. وقال سموه (إن الكتاب هو وعاء العلم والحضارة والثقافة والمعرفة والآداب والفنون والأمم لا تقاس بثرواتها المادية وحدها وإنما تقاس بأصالتها الحضارية والكتاب هو أساس هذه الأصالة والعامل الرئيس على تأكيدها) بهذه الكلمات البسيطة والعميقة والمعبرة اختصر المغفور له الشيخ زايد نظرته لأهمية الكتاب والثقافة منذ التباشير الأولى لبزوغ شمس دولة الإمارات.

وجائزة الشيخ زايد للكتاب جائزة مستقلة تقوم على أسس علمية وموضوعية لتقييم العمل الإبداعي،

وتعتبر الأكثر تنوعاً وشمولية لقطاعات الثقافة مقارنة مع الجوائز العربية والعالمية الأخرى، حيث إنها تتضمن جائزة الشيخ زايد للتنمية وبناء الدولة - جائزة الشيخ زايد للآداب - جائزة الشيخ زايد لأدب الطفل - جائزة الشيخ زايد للمؤلف الشاب - جائزة الشيخ زايد للترجمة - جائزة الشيخ زايد للفنون - جائزة الشيخ زايد للنشر والتوزيع - جائزة الشيخ زايد لأفضل تقنية في المجال الثقافي.

وتهدف جائزة الشيخ زايد لأهداف مختلفة ومتنوعة، كتشجيع المبدعين والمفكرين في مجالات المعرفة والفنون والثقافة العربية والإنسانية، وتكريم الشخصيات الأكثر عطاء وإبداعاً وتأثيراً في حركة الثقافة العربية، والاحتفاء بالمبدعين والمفكرين من الشباب، وحث الموهوبين على العطاء الفكري، وغيرها من الأهداف.

ويذكر أن فرع شخصية العام الثقافية في جائزة الشيخ زايد للكتاب تمنح سنوياً لشخصية اعتبارية أو طبيعية بارزة على المستوى العربي أو الدولي تتميز بإسهامها الواضح في إثراء الثقافة العربية إبداعاً أو فكراً، على أن تتجسد في أعمالها أو نشاطاتها قيم الأصالة والتسامح والتعايش السلمي.

وتضم جائزة الشيخ زايد للكتاب بالإضافة إلى فرع شخصية العام الثقافية ثمانية فروع أخرى هي جائزة الشيخ زايد للتنمية وبناء الدولة، جائزة الشيخ زايد للآداب، جائزة الشيخ زايد لأدب الطفل، جائزة الشيخ زايد للمؤلف الشاب، جائزة الشيخ زايد للترجمة، جائزة الشيخ زايد للفنون، جائزة الشيخ زايد للنشر والتوزيع، وجائزة الشيخ زايد لأفضل تقنية في المجال الثقافي.

وإنه لمن الجميل حقاً أن يولي حاكم اهتمامه بتحقيق أهداف سامية بعيدة المدى وعميقة التأثير كرعاية الثقافة وحماية الكتاب واحترام العلم وحب الإبداع والفن الرفيع وحفظ التراث والنظرة الناقدة للتاريخ والكشف عن جوانبه الخفية، وهذا ما قام به الشيخ سلطان القاسمي بكل حب، والأجمل من ذلك توجيه الشكر والامتنان له وتكريم الخط الذي انتهجه وسار عليه ولايزال يعطي فيه، وهذا ما فعلته جائزة زايد للكتاب.

سلطان . . نموذج إنساني مبدع لن يتكرر

أسامة مرة

صعب على إنسان مثلي أن يكتب عن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، للصعوبة أسبابها ذلك أن ما أفاض به الكتّاب والشعراء والمثقفون بتقديري الشخصي لن يصل إلى هذه القامة المتميزة في كل شيء، كما أن نيل لقب الشخصية الثقافية لجائزة الشيخ زايد لعام ٢٠٠٩ لن يكون آخر الجوائز في سلسلة التكريمات محلياً وعربياً وإسلامياً ودولياً التي نالها سموه، ذلك أن تكريمات عدة تنتظر موافقة سموه في مجالات إبداعية عدة، وقراءة موضوعية لتكريم كبار المبدعين أو الحكام لن نجد أحداً منهم حاز على هذه التكريمات، ومرد ذلك إبداع سموه مسرحياً، أدبياً، تاريخياً، دينياً، وإنسانياً. لكن من خلال معايشة شبه قريبة في مناسبات ثقافية عدة، أود الإضاءة على معطيات إنسانية وثقافية ارتسمت في ذهني عبر حوالي ثلاثة عقود.

– التواضع الإنساني: أثناء كافة الافتتاحات للمعارض الفنية ولمعارض الكتاب، أيام الشارقة المسرحية، أيام الشارقة التراثية، وباقي المناسبات يتلمس المرء إصرار صاحب السمو من دون افتعال على مصافحة كافة المستقبلين مـاداً يده أحياناً كثيرة إلـى حضور عـام خلف الصفوف الرسمية، متحدثاً مع الجميع مهتماً بالضيوف أثناء التعرف عليهم، عرباً كانوا أم أجانب، وقـد حضنا في أكثر من مناسبة قائلاً «آمل اعتبار كل من تطأ أقدامه أرض الشارقة بمثابة ضيوف شخصيين لي، لذا آمـل الاهتمام بهم وإكرامهم من هذا المنطلق، وذات مرة قبل عقد ونيف وخلال فصل الصيف اعتذرنا عن استقبال دولـة الرئيس سليم الحص – رئيس الـوزراء اللبناني الأسبق – في الشارقة كون صاحب السمو خارج البلاد ومخافة حصول أي تقصير في سياق استقبال دولته ضيوفاً كثيرين كانوا يطلبون صاحب السمو بعد ساعات الصباح الأولى بمجرد أن تطأ أقدامهم أراضـي الدولة، ويتقبل سموه تلك الاتصالات برحابة صدر، علماً أن سموه في تلك الاتصالات يكون نائماً، ولم يبد سموه أي تذمر، بل كانت توجيهاته بضرورة الاحتفاء بالمتصلين مهما

كانت طبيعة أوضاعهم الرسمية أو الاجتماعية. وطالما وجه سموه بتكريم ضيوف ومبدعين بما يليق حين يشعر أن «تقصيراً» ما تم بحقهم فنستدرك ذلك بعد أن يكونوا قد عادوا لبلدانهم.

– التدين والعبادات: أثناء الاستقبالات الرسمية التي قيض لي متابعتها منذ بواكير الثمانينات، كان صاحب السمو يستأذن الحضور لتأدية فروض الصلاة، حيث في الديوان الأميري، أو في مكتب صاحب السمو مسجد، حتى إن إدارة قصر الثقافة خصصت مكاناً خاصاً للصلاة، إذ كانت تصادف أوقات صلاة المغرب أو العشاء وجود صاحب السمو في قصر الثقافة لحضور فعاليات ثقافية خاصة أيام الشارقة المسرحية، وفي هذا السياق قام صاحب السمو بإنشاء مراكز ثقافية إسلامية في إسبانيا، ألمانيا، وغيرهما من الدول وأثناء لقاءاتنا لوفود أجنبية من تلك الدول، قال لنا بعضهم إن صاحب السمو يحرص من خلال إنشاء تلك المراكز علىتوفير أماكن للعبادة للمسلمين المهاجرين، وللتعريف بالإسلام، دين المحبة والرحمة والعدل والسلام والتآخي، وذات مرة قال لنا رئيس بلدية قرية ألمانية، إن سموه قال «إذا ما لمستم أن هذا المركز الإسلامي قد ينحرف عن هدفه ويصبح مكاناً جاذباً «للمتطرفين» آمل إبلاغي بذلك حتى أحضر وأغلق المركز وأسلمكم مفاتيحه».

– التشبث بالعروبة: قناعة صاحب السمو بالأمة العربية صاحبها دور توعوي في مناسبات عديدة للإضاءة للمبدعين والمثقفين من أبناء الإمارات أن عليهم ألا ينسوا أن الفضل بما آلت إليه الحركة التعليمية والثقافية مرده إلى الدور العربي، وعليهم ليس فقط عدم نسيان هذا الدور بل الإضاءة الدائمة عليه، كون دورهم

مهماً في تشكيل الرأي العام خاصة المحلي منه.

– القائد العارف: حضور صاحب السمو لمعارض الكتاب، معارض الفنون بأنواعها، المسرح، الأنشطة التراثية والآثارية والأكاديمية والشعبية، من يقترب من سموه ويسمع ملاحظاته في كافة المجالات ونقاشات سموه المسهبة، يدرك بما لا يدع مجالاً للشك أنه أمام إنسان موسوعي، ولا يتم ذلك بأشكاله الاستعراضية، إنما نقاشه بالطباعة، نوعية الحرف، الإخراج الفني والمضمون للكتاب، اللون وفضاء اللوحة، أنواع الخطوط ومدارسها الفنية، أصول التراث المحلي مادياً وشفوياً.. إلخ. وهذه ظاهرة لم ولن تتكرر، حيث واكبت حضور قادة في بلدان عدة لأنشطة ثقافية متنوعة، لكن صاحب السمو يتفوق عليهم كثيراً في كافة المجالات، وطالما أعرب سموه عن حلم يراوده بالتفرغ للعطاء الإبداعي في بلد يتمتع بخصائص جغرافية متنوعة ومتميزة، ولا تقتصر معرفة سموه في الميدان الثقافي، ففي مجال البيئة، المعاقين، الكشافة، المرأة، الطفل، الهندسة المعمارية، العلوم وحقوق الإنسان، نحتاج في كل حقل من تلك الحقول إلى مجلدات للإضاءة، ليس فقط على إنجازات سموه في هذا السياق، بل في المصادر المعرفية، التي من خلالها استقى سموه هذه الجوانب المعرفية، ولم يكشف بذلك، بل رفد بعضها في مصطلحات لم تستثن منها الثقافة الشرطية.

– زيارات الدائرة: قيض لي حضور عدة اجتماعات لسموه بالدائرة، تلمست خلال تلك الاجتماعات إصرار سموه على منح الكادر ثقة مطلقة حاضاً إيانا بالتجريب وتجاوز الأخطاء، وتعزيز ثقتنا بأنفسنا ومصارحتها حتى نكون صرحاء مع سموه وطالما

استعرض سموه قصصاً عن تفكيره، أمله، حلمه، رؤيته للشارقة مدينة فاضلة بيد كل فرد من سكانها كتاب، وباليد الأخرى وردة، لننظر إلى أنصاب الشارقة وساحاتها وشوارعها، فنجد فيها جميعاً مسميات لا تنسلخ عن قناعة ثقافية، وطالما ناقش سموه معنا ضرورة الانفتاح على الآخرين، مؤسسات ثقافية محلية، عربية، دولية، ولذا كانت أيام الشارقة الثقافية في عدة مدن أوروبية تعزيزاً للحوار مع الآخر، على اعتبار توجيهات سموه أن الثقافة أكثر وسيلة ناجحة في التقريب بين الشعوب وحضاراتها، ولم يرفض سموه لأحدنا أي اقتراح ثقافي مطلقاً، بل بالعكس كافة الكوادر وجدوا أن سموه يفوق تفكيرنا بأشواط، وفي كافة المجالات، ومهما لهثنا نحتاج إلى وقت لترجمة قناعات ورؤية سموه.

– وفاء قل نظيره: من يستمع إلى قصص من العديدين يدرك مكرمات صاحب السمو على المستوى الفردي لأناس قدموا خدمات للشارقة، ولو لم يكونوا على كادرها الوظيفي لقد حفظ سموه للمتقاعدين من عشرات الأخوة العرب ما قدموه للشارقة سواء في المجال التعليمي أو الصحي أو الخدمي، وقام سموه بتوفير العيش الكريم لهم، ومن وافته المنية كان سموه ليس على رأس المشيعين فقط، بل كان يشارك في دفنهم وتقديم واجب العزاء، وتبني أسرهم بما يحفظ كرامتهم، وهذه ميزة لم يتفوق على سموه أحد بها على المستوى العربي، هذا عدا تبني سموه لمئات الحالات العلاجية بالخارج على نفقة سموه الشخصية، وإذا أمد الله بعمرهم فالفضل بعد الخالق لصاحب السمو.

– دعم المؤسسات العربية: عايشت شخصياً دعم صاحب السمو لاتحاد الكتّاب العرب واتحاد الفنانين العرب، وإنشاء الهيئة العربية للمسرح، واتحاد الناشرين العرب، والاتحاد العربي للنشر الإلكتروني، وملتقى ناشري كتب الأطفال العرب، إضافة إلى مؤسسات أخرى.. كنت أتلمس الحزن في عيني صاحب السمو حين تقصر تلك المؤسسات في تأدية رسالتها وطالما نصح ووجه وقدم كافة التسهيلات لهم، لكن مما يؤسف له أن «جرثومة» فشل

مؤسسات العمل المشتركة متفشية، مع حرص صاحب السمو على القيام بدور النطاسة وذلك عائد للروح التفاؤلية التي يتمتع بها سموه.

عن ماذا أتحدث عن مشاركة سموه عملياً في أعمال الترميم لحلم راوده وحققه في أن الشارقة القديمة شارقتي ومع محبتي للشارقة العصرية كونها جزءاً لا يتجزأ من تراب الإمارة والدولة، إلا أن الشارقة القديمة رمز الأصالة والعروبة والتآخي، إنها شارقة تاريخنا، ماضينا الذي عليه نرتكز ومن خلاله بنينا حاضرنا وسنعمل على بناء مستقبلنا، أم أتحدث عن تدشين سموه للقصباء قائلاً: «سترون غداً، ستشهد المنطقة هنا تطوراً عمرانياً لافتاً»، وهذا ما تحقق، وكان سموه يستشرف مستقبل المنطقة، وكان سموه قد استشرف المستقبل قبل ثلاثة عقود حين دعا إلى ثورة لبناء الإنسان، لا بناء الكونكريت فقط.

حين نشر سموه «سرد الذات»، كم تمنيت أن يكون الجزء الأول لندرك جميعاً من خلال الأجزاء اللاحقة كيف يبني القائد ذاته، وكم هي الأحداث التي مرت عليه وتجاوزها إيجابياً، بل صلبته حتى أصبح رمزاً على المستوى الدولي للحالمين من الشباب، وقدوة من خلال تصالحه مع ذاته للمثقفين العرب كافة، وقائداً يمكن للغرب أن يحاوره بثقة للشفافية التي يتمتع سموه بها.

مؤلفات سموه
من الكتب التاريخية والجغرافية والثقافية والأدبية

- أسطورة القرصنة العربية في الخليج، كروم هلم - لندن ١٩٨٦م.
- تقسيم الامبراطورية العمانية (١٨٥٦ - ١٨٦٢م) باللغة العربية، مطبعة الغرير ١٩٨٩م.
- الاحتلال البريطاني لعدن، باللغة العربية، مطبعة الغرير، ١٩٩٢.
- الوثائق العربية العمانية في مراكز الأرشيف الفرنسية، باللغة العربية ١٩٩٣م.
- جون مالكون والقاعدة التجارية البريطانية في الخليج (١٨٠٠) باللغة العربية، دار الخليج ١٩٩٤م.
- يوميات ديفيد سيتون في الخليج (١٨٠٠ - ١٨٠٩م) أعدها سلطان بن محمد القاسمي، ١٩٩٥.
- الشيخ الأبيض، دار الخليج ١٩٩٦م.
- العلاقات العمانية الفرنسية (١٧١٥ - ١٩٠٥م) فوريست رو ١٩٩٦م.
- الخليج في الخرائط التاريخية (١٤٩٣ - ١٩٣١) أعدها سلطان بن محمد القاسمي، ثينك برنت ليمتد ١٩٩٦م)
- رسائل زعماء الصومال إلى الشيخ سلطان بن صقر القاسمي (١٨٣٧) باللغة العربية دار الخليج ١٩٩٦م.
- الأمير الثائر، باللغة العربية، الهيئة العامة لإصدار الكتب مصر ١٩٩٨م.
- عودة هولاكو، مسرحية باللغة العربية، مطبوعات المركز الثقافي، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة.
- صراع القوى والتجارة في الخليج (١٦٣٠ - ١٨٢٠) فروريست رو ١٩٩٩م.
- الخليج في الخرائط التاريخية (١٤٧٨ - ١٨٦١) أعدها سلطان بن محمد القاسمي ثينك ليمتد ١٩٩٩م.
- القضية مسرحية باللغة العربية، فبراير ٢٠٠٠م.
- كتاب بيان المؤرخين الاماجد في براءة إبن ماجد - تحقيق سلطان بن محمد القاسمي (الكتاب باللغات العربية والإنجليزية والبرتغالية) الطابعون: مداد الشارقة ٢٠٠٠م.
- الواقع صورة طبق الأصل - مسرحية اللغة العربية ٢٠٠١م.
- بيان الكويت، الشارقة ٢٠٠٤م، خلفية تاريخية عن مرحلة مهمة من تاريخ الكويت وهي مرحلة الشيخ مبارك الصباح.
- كتاب الحقد الدفين، الشارقة ٢٠٠٤م.
- الاسكندر الأكبر مسرحية باللغة العربية ٢٠٠٧م.
- النمرود مسرحية باللغة العربية ٢٠٠٨م.
- شمشون الجبار مسرحية باللغة العربية ٢٠٠٨م.
- الأعمال المسرحية الكاملة باللغة العربية ٢٠٠٨م.
- كتاب (تذكرة الأرحام) الشارقة ٢٠٠٨م.
- كتاب (محطة الشارقة الجوية بين الشرق والغرب) الشارقة ٢٠٠٩م.
- كتاب (وصف قلعة مسقط وقلاع أخرى على ساحل خليج عمان)، مارس ٢٠٠٩م.
- كتاب (سرد الذات)، نوفمبر ٢٠٠٩م.

الإشادة بدور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي

وقائع الاحتفال بجائزة الشارقة للثقافة العربية

بشير البكر : باريس- الخليج

سلّم عبدالله محمد العويس مدير عام دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ممثلاً لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وعبدالله مصبح النعيمي المندوب الدائم للإمارات في منظمة (اليونسكو) وإيرينا بوكوفا مدير عام المنظمة، جائزة الشارقة للثقافة العربية لعام ،٢٠٠٩ إلى كل من غاني العاني فنان الخط العربي العراقي، والبولدنية آنا بارزيميس لجهودهما في مجال نشر الثقافة العربية، وذلك خلال احتفال في مقر المنظمة بباريس في التاسع من فبراير لعام ٢٠١٠م حضره أعضاء سفارة الإمارات وأعضاء السلك الدبلوماسي العربي والأجنبي المعتمدون لدى المنظمة الدولية وفرنسا، من جهة أخرى وجّهت إيرينا بوكوفا في كلمتها خلال الحفل الشكر إلى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة على مبادرته بإرساء هذه الجائزة من أجل الثقافة العربية والتي تكتسب أهمية عاما بعد الآخر.

وقالت مهنئة الفائزين بالجائزة

(إن اسميكما يسجلان الآن بين الشخصيات الرفيعة من الفلاسفة والأدباء والمفكرين الذين يلعبون دورا من أجل عالم أكثر توافقاً).

وأضافت أن جائزة الشارقة تسلط الضوء على الجهود الرامية إلى نشر الثقافة العربية في العالم وتجسد فلسفة إنسانية تتفق وسياسة اليونسكو في مجال الثقافة.. مشيرة إلى أن منظمة اليونسكو تعمل منذ (٦٠ عاماً) من أجل السلام والحوار بين الثقافات والتعرف إلى الآخر بشكل أفضل، لافتة إلى أن اليونسكو ستطلق في ال ١٨ من فبراير/ شباط الجاري فعاليات (العام الدولي للتقارب بين الثقافات).

وطالبت بوكوفا بضرورة أن تبذل كل ثقافة جهداً من أجل فهم الثقافات الأخرى لأن الثقافات والشعوب تحتاج إلى إعادة اكتشاف نفسها واحترام وقبول كل ثقافة وشعب للآخر. وأعربت عن سعادتها بزيارة الشارقة قريباً تلبية لدعوة تلقتها من عبدالله العويس.

من جهته أكد البروفيسور محمد أركون رئيس لجنة التحكيم أن المحن التي عرفتها الثقافة الأوروبية بعد الحرب العالمية الثانية قادتها إلى حرية التفكير والتعبير والنشر والاتصال واستطاعت أن تعطي كل ثقافات العالم، مشيراً إلى أن ما حدث في أوروبا لم يحدث في كل ثقافات العالم ومن بينها الثقافة العربية.

وقال ينبغي أن ترتفع وترتقي الثقافة العربية من جديد لتثري الثقافات الأخرى، مضيفاً أنه تم الاتفاق خلال المداولات بشأن منح الجائزة على عدد من المعايير من أهمها حجم العطاء الجديد الذي يقدمه المرشح للفوز بالجائزة.

وسبق تسليم الجوائز ثلاث جلسات للحوار حول الثقافة العربية وأوضاعها، الأولى بعنوان (تحديات واستراتيجيات العمل من أجل التقارب بين الثقافات) أدارتها فرانسواز ريفيير المدير العام المساعد باليونسكو لشؤون الثقافة وتحدث فيها البروفيسور محمد أركون الفيلسوف الفرنسي الجزائري، والبروفيسور أوليفييه آبيل الفيلسوف الفرنسي أستاذ مادة الأخلاق في جامعة باريس والباحث الأمريكي ستيفن هيمفرايز أستاذ تاريخ الدراسات الإسلامية بجامعة كاليفورنيا.

وتناولت الجلسة الثانية (آثار الأدب العربي في أوروبا وآثار الآداب الأوربية في العالم العربي) تحدثت فيها إيزابيل كاميرا دافليتو المستشرقة الإيطالية أستاذ اللغة والأدب العربي بجامعة (سابيانز) الإيطالية وفاروق مردم بيه المؤلف والناشر السوري مدير مجموعة

سندباد في دار النشر الفرنسية (أكت سود) وأدارت الحوار فيها الأديبة اللبنانية هدى بركات.

أما الجلسة الثالثة فقد سلطت الضوء على (وضع الأدب العربي في مجتمعاتنا المعاصرة) وتحدث فيها الروائي المغربي محمد برادة أستاذ الأدب العربي في جامعة (محمد الخامس) والشاعر كاظم جهاد حسن أستاذ الأدب العربي الكلاسيكي بالمعهد الوطني الفرنسي للغات الشرقية وأدارت هذه الندوة الدانة بلهول نائب المندوب الدائم للإمارات باليونسكو.

في الجلسة الأولى تحدث الفيلسوف الفرنسي أوليفييه أبيل عن مسألة الانفتاح الثقافي، وهو ما يتيح لثقافة ما الاقتراب من أخرى من دون الخشية من فقد نفسها. وأحال الجميع إلى الدروس التي ألقاها الانثروبولوجي كلود ليفي شتروس، الذي توفي منذ فترة قصيرة، في اليونسكو بهذا الصدد. وأعطى بعض الأمثلة على الانفتاح وقال: الدول الغربية التي كانت مثالاً على الانفتاح يمكنها أن تكون مصدراً للانغلاق: يمكن أن تكون منفتحة في الاقتصاد ولكن ليس في الدين وهو ما رأيناه مع قضية الحجاب.

المفكر الأمريكي ستيفن هومفريس، أكد على جهل الأمريكيين الكبير بالثقافة العربية، حيث تسود كليشيهات غير حقيقية. ولعل من بينها أن الأمريكيين يجهلون أن العالم العربي كبير ومتنوع ومختلف. ورأى أن النظرة الأمريكية تدور حول نقطتين مركزيتين بالنسبة للإسلام: الإسلام الراديكالي والتطرف الديني، ودور المرأة في الإسلام.

في الجلسة الثانية تحدثت إيزابيل دافليتو عن الترجمة في وطننا العربي. وسألت كيف يمكن أن نعرف الآخر من دون ترجمة ثقافته؟

فاروق مردم أكد أن الفرنسيين لم ينتظروا مثل بقية العالم الغربي فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل حتى يتعرفوا إلى الأدب العربي، إذ إنهم في سنة ١٩٧٠ ترجموا رواية زقاق المدق.

وذكر أنه يوجد حالياً أكثر من ٣٠٠ عنوان في المكتبة الفرنسية، وتعرف بعض الروايات العربية المترجمة إلى الفرنسية نجاحاً لا يستهان به إذ تصل مبيعاتها إلى ٥٠٠٠ نسخة، وهو رقم محترم، ومن بينها روايات هدى بركات. وحين يتحدث عن رواج رواية (يعقوبيان) يضعها في خانة الاستثناءات النادرة إذ حصد الأسواني في فرنسا مبيعات ٣٠٠ ألف نسخة.

هل لا يزال الشعر ديوان العرب؟

كانت فرصة لكاظم جهاد في الجلسة الثالثة للتأكيد على أنه ليس الديوان

الوحيد، واستعرض، بأسلوب مشوق وعالم، مسيرة الشعر العربي من امرؤ القيس والمعلقات إلى الوضع الحالي للقصيدة. وقد كان مؤثراً أن نعرف بالفعل التأثيرات التي طالته والابتكارات والثورات حتى أصبحت القصيدة الآن متشظية ومتنوعة.

الدكتور محمد برادة أكد أن الثقافة العربية كانت دائماً منفتحة على الثقافات الأخرى، ففي العصر العباسي، مثلاً، كانت منفتحة من موقع قوة، وأما الآن فهي منفتحة من موقع ضعف.

وتطرق إلى المنجز الروائي العربي، باعتباره مدهشاً، وقال إن نجيب محفوظ (لخّص قرنين من التجربة الروائية الغربية).

لقاءات على هامش الاحتفالية

التقى عبدالله العويس مدير عام دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة عدداً من المثقفين والصحافيين العرب والأجانب، على هامش الاحتفالية التي أقامتها المنظمة العالمية للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو) في مقرها في باريس لتكريم الفائزين بجائزة الشارقة للثقافة العربية في دورتها الثامنة وأشاد العديد من المثقفين العرب والأجانب بالدور الريادي لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، في دعم الثقافة وتعزيز حوار الثقافات بين الشعوب،كدليل على قناعته الراسخة بمكانة الثقافة والتنوع والتعدد الثقافيين في تفعيل وتعزيز حوار الحضارات. وأكد عدد من هؤلاء ان مبادرات صاحب السمو حاكم الشارقة أسهمت في تمتين جسور التبادل الثقافي بين العالم العربي والإسلامي والغرب، ورأوا ان انتظام وتجدد موعد منح جائزة الشارقة من على منبر أهم منظمة ثقافية دولية لمبدعين عرب وأجانب، هو علامة مهمة ودليل إيمان عميق على تعزيز أواصر التلاقي وتشجيع التفاهم والانفتاح نحو الآخر.

وثمن العديد من المشاركين في الحفل اختيار صاحب السمو حاكم الشارقة شخصية العام الثقافية من قبل جائزة الشيخ زايد للكتاب، واعتبروا أن ذلك يشكل اعترافاً بقيمة الإنجازات الثقافية، التي حققتها الشارقة بتوجيه من سموه، وتقدير الإمارات لدور الثقافة ومكانتها الإنسانية والحضارية.

وبدوره نقل العويس تحيات صاحب السمو حاكم الشارقة وتقديره للحضور الدائم من قبل مثقفين عرب وأجانب مرموقين لحفل توزيع جائزة الشارقة للثقافة العربية في اليونسكو ومواكبتهم له، وقال إن ذلك يعبر عن وحدة الهدف والالتزام العميق بحوار الثقافات وتلاقيها وتفاعلها. وقال إنه شعر بالسعادة للمكانة التي تحتلها الشارقة لدى الأوساط الثقافية والإعلامية من عربية وأجنبية في باريس، من منطلق أنها صاحبة تجربة رائدة في العالم العربي والإسلامي، يجري النظر إليها بإعجاب وتقدير كبيرين، وقد ترسخ هذا الانطباع عبر سنوات، ظلت فيها الشارقة تعطي الثقافة، وتعمل على دعمها والارتقاء بها،بوصفها الجسر الفعلي، الذي يربط الشعوب، ويقصر المسافات بينها، ويفتح أبواب الحوار في الاتجاهين،من دون قيود، أو خلفيات مسبقة.

وأضاف العويس، استحقت الشارقة هذه السمعة العطرة، بفضل ريادتها الثقافية، وتقدير حاكمها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لدور الثقافة وقيمتها ومكانتها للارتقاء بالوعي الإنساني، وقال لمست من المثقفين الفرنسيين والعرب ووسائل الإعلام أنهم يتوقفون دائماً عند محطات أساسية في تجربة الشارقة الثقافية، ومن هذه المحطات والمعالم، مهرجان أيام الشارقة المسرحية،

ومعرض الكتاب، وبينالي الشارقة، وجوائز الشارقة لتكريم الإبداع والمبدعين في المجالات كافة، وخصوصاً جائزة الشارقة للثقافة العربية، التي تأسست عام ١٩٩٨، من قبل المجلس التنفيذي لليونسكو بالتعاون مع حكومة الشارقة، لكنها تمنح سنوياً من قبل اليونسكو لمبدعين عربي وأجنبي، في مجال نشر الثقافة العربية وتطوير وتشجيع الحوار بين الثقافات. وقال نحن فخورون بأن هذه الجائزة نجحت طيلة هذه السنوات في خلق حوار ثقافي عربي أوروبي، لأنها كرمت مبدعين من الضفتين، وكانت في كل مرة تؤكد على أهمية الربط بين الثقافات، وتدعو إلى حوارها بعيداً عن الأفكار المسبقة، وتفاعلها من أجل عالم أفضل، على حد تعبير صاحب السمو حاكم الشارقة في كلمته أمام اليوم العالمي للمسرح في ٢٧ مارس/آذار ،٢٠٠٧ التي جاءت لتضع الحوار الحضاري في نصابه، وتجعله في المقدمة، بعيداً عن الإقصاء، بعد أن كادت تداعيات ١١ سبتمبر، أن تقطع الجسور بين العالم العربي والإسلامي وبين الغرب.

وأشار العويس إلى أن إلقاء صاحب السمو حاكم الشارقة كلمة اليوم العالمي للمسرح من على منبر

عبدالله مصبح النعيمي

اليونسكو هو نوع من الاعتراف بقيمة الإنجازات الثقافية التي تحققت بفضل توجيه ورعاية واهتمام سموه، ليس على المستويين المحلي والعربي فحسب، بل كذلك على المستوى الدولي فقد أصبحت جائزة الشارقة للثقافة العربية، التي تمنح كل عام بالتعاون مع اليونسكو، إحدى المعالم الثقافية على طريق حوار الثقافات، وتعزيز التفاهم بين الشعوب.

وتابع العويس إن جائزة الشارقة للثقافة العربية وما تزخر به المنظمة من مبادرات، لم تكن لتلقى الصدى والنجاح لولا جهود منظمة اليونسكو الحثيثة في الإدارة والتنظيم والتفعيل والتواصل مع بلدان العالم لإبراز المنجز الثقافي الإنساني وحفظه وتوثيقه، والسعي في تطوير العمل الثقافي حيث ما كان. كل الشكر والتقدير للمنظمة والتمنيات الصادقة لاستمرار ازدهارها. كما يسعدني أن أهنئ كلاً من: الفنان عبدالغني العاني (العراق)، وأنا بارزيميه (بولندا) الفائزين بجائزة الشارقة للثقافة العربية في دورتها الثامنة، متمنياً لهما دوام النجاح والتوفيق.

وقال عبدالله مصبح النعيمي المندوب الدائم للإمارات في اليونسكو في كلمته في الاحتفالية تهّب علينا، هذا المساء، نفحات ثقافية مفعمة بالأمل من الإمارات، وتتّمثل في هذا اللقاء الرائع الذي يجمعنا معاً، تحت سقف منظمة (اليونسكو) من أجل تتويج موهبة مبدعين، بجائزة الشارقة للثقافة العربية في دورتها الثامنة، والجائزة بما تنطوي عليه من دلالات ورموز، يسبغها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة، تقديراً منه للإبداع والمبدعين، ومن ثم تأكيداً على أصالة وإشعاع الفعل الثقافي الذي يتجاوز مكانه وزمانه، ويذهب إلى ما وراء التخوم، ليعانق الآخر، في اختلاف جذوره وخصوصّياته، ويتحّول إلى العالمية والإنسانية، رافد يصب في النهر، ونهر يتماهى والبحر الحافل باللؤلؤ وبكنوز البشرية الباقية إلى مالا نهاية.

وأضاف النعيمي أن قصة

الشارقة مع الثقافة قديمة، وقصة الثقافة مع حاكمها، خاصة ومتميّزة ومثيرة، وباكراً، كانت الكلمة شعراً ورواية وأدباً وتاريخاً وفلسفة، خبز الإمارة، وزادها اليومي، وذخيرة رحلتها في مسيرة التطور والتألق، والنقلة الحضارية للإمارات، وكان صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي ضميرها، وبوصلتها، وقلمها المبدع، وحروف أبجديتها المشّعة، وقد حرثت الإمارة أرضها باكراً وزرعت في اثلامها أول معارض الكتب في المنطقة، ورفعت بأيد شجاعة وملهمة، مداميك نحو عشرين متحفاً حافلاً بالعلوم وأسرار البحار والغطس وراء اللؤلؤ والآداب والآثار والجغرافيا، وطبعت الكتب، ونشرت المعرفة وتفاعلت مع حواضر الثقافة العربية والعالمية، حتى أصبحت بحق العاصمة الثقافية للإمارات تظلّلها وتلهمها حكمة رجل الفكر والثقافة، ترتكز إلى فطنته ومخزون معرفته في الثقافة والآداب والتاريخ، وكما أن لأوروبا عصر الأنوار، فان لنا في الإمارات زمن الأنوار أيضاً، عبر حركة الترجمة والنشر، ومبادرات خلاقّة في مجال الفكر والثقافة والتنمية المستدامة، يتم تجسيدها، أحياناً، بالتعاون مع اليونسكو، بيت ثقافات العالم.

وتابع يقول شاعر القطرين خليل مطران إن (شرقنا العربي لا يُعدم، في صيرورته الحضارية، ظهور رجال يصنعون بالناس، ما كان يفعله ليوناردو دو فنشي بالرخام). الإزميل الذي يحفر روائع. الريشة التي تُبدع اللوحة. الحبر الذي يتحول وليمة شعرية. والتاريخ الذي يقرأ في الماضي ليصوغ أفق المستقبل. والمسرح بوجوهه وأقنعته يروى الحياة، او كما يقول بلزاك يروي (الكوميديا الإنسانية). هذه كلها مفاتيح الثقافة التي تنجزها الإمارات في تعاملها مع نفسها، ومع الآخرين، انفتاحاً وتواصلاً وتفاعلاً وقبولاً بالاختلاف، وصولاً إلى الحقائق الإنسانية، أي الحوار والسلام وقيم الحق والخير والجمال. إن هذا التواصل والتفاعل جاء برعاية كريمة من القيادة السياسية للدولة بقيادة صاحب السمو الشيخ خليفة بن زايد آل نهيان رئيس الدولة، وأخيه صاحب السمو الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم نائب رئيس الدولة رئيس مجلس الوزراء حاكم دبي.

لقد تأسست جائزة الشارقة للثقافة العربية قبل تسعة أعوام، وتطورت خلالها شكلاً ومضموناً، وتوسعت جغرافياً، وشملت مبدعين من دول عدة، أسهموا في الفعل الثقافي والحضاري الكونيّ، وهذا العام تشاء المصادفة أن تتزامن الدورة الثامنة من الجائزة مع انتخاب السيدة بوكوفا على رأس هذه المنظمة الدولية، والتي يكن لها شعب الإمارات كل الحب والتقدير، وتتقاطع مع سنة تقارب الحضارات، وهو التقارب الذي أدرجته اليونسكو في صميم عملها ونشاطها للعام ٢٠١٠، ولا شك في أن دولة الإمارات، ومن خلال جائزة الشارقة، تشارك بوعي بعيد المدى في كل دلالات ومقتضيات هذا التلاقي الحضاري.

اقدّم التهاني الحارة للفائزين في هذه الدورة، بجائزة الشارقة للثقافة العربية،وأدعو،في الوقت ذاته المبدعين العرب والعالميين من شعراء وروائيين وتشكيليين ومسرحيين وحرفيّين ومؤرخين إلى تقديم ترشيحاتهم الى أمانة اليونسكو، راعية الجائزة للفوز بها. فهي مفتوحة أمام الجميع معيارها الأبعاد الحضارية وهدفها إذكاء جذوة التنافس الإبداعي، وإثراء حوار الثقافات، والإسهام في تقارب الحضارات، التي لا بدّ من أن تتواصل وتتفاعل وتتناسج من أجل إلحاق الهزيمة بالخوف والشك والظلام، وانتصار التربية والتنمية واليقين وإعلاء شأن السلام في النفوس قبل النصوص.

جائزة الشارقة للثقافة العربية

مسيرة نماء وازدهار

منذ أن تبنت الشارقة مشروع اليونسكو حول جائزة باسم «جائزة الشارقة للثقافة العربية» والمسيرة تنطلق بزهو وتصاعد.. فخلال الدورات السبع كان للجائزة اختياراتها وقاماتها، ولحضورها أثر ناقل في الثقافة الإنسانية، الأمر الذي استعرضه التقرير الشامل لمنظمة التربية والثقافة والعلوم «اليونسكو» خلال اجتماعها الثلاثي للتداول والذي انعقد في مقر المنظمة في العاشر من شهر فبراير لعام ٢٠٠٩م.

فيما يلي نص تقرير المنظمة الذي يسلط الضوء على الجائزة: تم إطلاق جائزة الشارقة للثقافة العربية في عام ١٩٩٨ بواسطة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، بمناسبة اختيار الشارقة عاصمة الثقافة العربية تثميناً لجهود اثنين من أبرز الشخصيات (شخصية من دولة عربية وأخرى من أية دولة ثانية) يُرى أن أعمالهم الفنية والفكرية قد أسهمت بشكل فاعل في تطور ونشر الثقافة العربية في العالم. وحتى اليوم بلغ عدد الفائزين بالجائزة ١٦ شخصاً كانت إسهاماتهم ملحوظة في ترقية الثقافة العربية في العالم، وبلغت القيمة ٤٢٠,٠٠٠ دولار أمريكي. أما الدول العربية التي ينتمي لها الفائزون بهذه الجائزة فهي: الجزائر، مصر، العراق، الأردن، المغرب، سوريا، تونس، واليمن. أما بقية الفائزين من الدول الأخرى فقد جاءوا من دول أجنبية وهي: البوسنة والهرسك، بلغاريا، الصين، فرنسا، الفاتيكان، الهند، بولندا، البرتغال، وإسبانيا.

أثر الجائزة

من الفائزين السبعة الذين جاءوا من الدول العربية وتم تكريمهم بمنحهم السبع جوائز الأولى نتطرق بالذكر لاسم ثلاثة منهم وهم: بن سالم حميك (المغرب ٢٠٠٣) وعبد الوهاب بوحبيبة (تونس ٢٠٠٤) وطاهر عطار (الجزائر ٢٠٠٥). وهؤلاء الكتاب لهم صيتهم على المستوى الدولي وقد ارتبطت أسماؤهم على الدوام بجائزة الشارقة. وحقيق أن نذكر أن الفائزين الثلاثة قد ظهرت أسماؤهم على الإنترنت كمنتسبين جزئياً للجائزة (انظر الملحق١).

جميع الفائزين السبعة كانوا قد أسهموا بجهود متميزة في إثراء الثقافة العربية في بلدانهم التي لها علاقات وطيدة بجائزة الشارقة على شبكة الإنترنت، ولعل هذا

المجال يكشف عن أهمية الجائزة في الدوائر القومية المعنية. وعلى العموم يشير إلى أن السيد جوان فيرنت جنز (إسبانيا ٢٠٠٤) ويـوردان بيف (بلغاريا ٢٠٠٦) هما الوحيدان اللذان يتمتعان بشهرة على الصعيد الإقليمي في عدد من الدول الغربية (انظر الفقرة الخاصة بالفائزين بالجائزة من الدول غير العربية في الملحق ٢).

عندما أطلقت جائزة الشارقة للثقافة العربية في عام ٢٠٠١ كانت لحد ما جائزة خصوصية إذ إن الدول التي أعلنت عن مرشحيها لم يتجاوز الـ ٢١ في ذلك العام. أما الجوائز التي تلت بعد ذلك فقد كانت بطيئة نوعاً ما حتى العام ٢٠٠٥ (انظر الجدول١).

توصيات لجنة التحكيم الدولي لإشهار الجائزة: بعد كل اجتماع من اجتماعات لجنة التحكيم الدولي يتم تقديم توصيات للدول الأعضاء من هيئة اليونسكو، لزيادة عدد المرشحين واجتذاب المؤسسات التي تعمل على نشر الثقافة العربية في بلدان العالم، والتعريف بالفائزين.

وعندما تم منح الجائزة للمرة الثامنة كان هناك اجتماع لهيئة التحكيم تضمن توصيات رفعها لهيئة اليونسكو ولحكومة الشارقة المانحة للجائزة برفع قيمتها، كما اندرجت عدة توصيات كالتالي:

أ- توصيات مفاهيمية: اهتمت بتجويد وتوضيح الجائزة لأن المعايير التي عملت بموجبها لجنة التحكيم الدولية في الماضي تعتقد أنها صعبة التطبيق لعدد محدود من المرشحين بـل أيـضـاً لمضـامـين ومحتويات محدودة.

يجب على مجموعة المرشحين الذين يستحقون هـذه الجائزة أن يكونوا قد قدموا شيئاً ملموساً للثقافة العربية وأنهم قد دافعوا عن القيم المشتركة. وأنهم قد قاموا بأنشطة فاعلة في خدمة الثقافة العربية. وبالتالي لن يصار إلى إفسـاح المـجـال وفتح البـاب أمـام المستشرقين والمستعربين، وإنما فقط لمن تتسم أعمالهم بالجودة والأهمية، ولمن يعود إنتاجهم وأعمالهم بالفائدة على الثقافة العربية، يضاف إلى هذا أهمية الهمة والحيوية والرؤى الثاقبة في العمل الذي لابد أن يتضمن ويعبر عن آمال العالم العربي نفسه وتعزيزه بشتى السبل الممكنه فنياً وثقافياً وعلمياً من الحداثة والانفتاح.

إن من أصعب المشكلات التي يجب على هيئة اليونسكو تشخيصها ومـعـالجـتـهـا هـو دور السلطات الحكومية فـي تقديم الترشيحات حسبما هو معمول به الآن، فالهيئات الوطنية والـوزراء المسؤولون إلى جانب المؤسسات الحكومية التي تتمتع بـعـلاقـات طيبة مـع هيئة اليونسكو هي تقديم الترشيحات لكن هذه الوسيلة تترتب عليها نتائج غير مرضية كنا بالفعل قد لمسناها، وتعتزم هيئة التحكيم الدولية أن تضعها الآن في نصابها الصحيح، وبالتالي فقد اقترح أن يتم التشاور مع المختصين وإعطاؤهم حق تقديم الترشيحات بعد موافقة السلطات الحكومية المختصة.

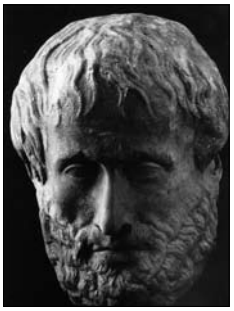
وفي هذا الإطـار يمكن توسيع قاعدة المشاركة في الجائزة، وذلك بواسطة خلق مؤسسات شبكية مختصة بالثقافة العربية، ويمكن التشاور مع هذه المؤسسات إبان سير عملية الترشيح.

ولأجل تحقيق هذه الأمور لا بد من الحاجة إلى تشجيع وتقوية النواحي الإيجابية لأشكال التحاور مع الآخر، وهذه الجائزة تفتح النافذة لتطل على ثقافات العالم التي سوف تتواصل مع المجتمعات العربية وثقافتها العربية. هذا ويجب على أعمال المرشحين أن تلقي الضوء على العلاقات والتبادل الثقافي بين الثقافة العربية والثقافات الأخرى.

من فضائح الغرب الثقافي
(الإسلاموفوبيا) وانعكاسها في البحوث الفكرية

تقديم وترجمة الدكتور عبدالمعطي سويد

لم يصطنع المترجم كلمة فضيحة الواردة في العنوان إنما جاءت ترجمة حرفية لكلمة Scandale الواردة في النصّ الفرنسي(١). والواقع إن ميزة التفكير الأوروبي عموماً أنه يفسح المجال أمام إطلاق القول، ونقيضه، والاتجاه، والاتجاه المضاد تتجلى فيه الحيوية الجدلية الدائمة بين الأطروحات المتضاربة والمتناقضة والمتضادة، وعلى الجميع تقديم الأدلّة والمبرّرات، منها المقنع، ومنها غير المقنع، منها الصادر عن مواقف مسبقة، ومنها الصادر عن التجرّد والنزاهة، منها الذاتي، ومنها الموضوعي، منها الحقيقي، ومنها الزائف...إلخ.



والموضوع بين أيدينا يدخل في هذا السياق من النقائض الفكرية. ومن المعروف لدى مثقفينا العرب، وغيرهم وخاصة من الأكاديميين المتخصصين في الدراسات العربية والإسلامية سواء من المستشرقين الكلاسيكيين أو المحدثين، وحتى لدى الأكاديميين في دراسات العصور الوسطى: أنه منذ بداية عصر النهضة الأوروبية، وقبيلها بقليل من الزمن تمت ترجمة كثير من الأعمال الفكرية العربية إلى اللاتينية في مختلف مجالات العلوم والآداب العربية الإسلامية، ومنها الأعمال المشهورة للمعلم الأول اليوناني أرسطوطاليس، وتعليقات الوليد بن رشد الفلسفية على أعمال المعلم اليوناني وهذه النقطة الأخيرة، أُشبعت تمحيصاً وتنقيباً، ودراسة في الساحتين الأوروبية والعربية، وأصبحت في حكم البداهة المطلقة ما ترجم لابن رشد، وفلسفته الرديفة لأرسطو إلى اللاتينية وتأثير ذلك في تيارات الفكر في العصور الوسطى الأوروبية، حتى ذيع أمر تيارين كبيرين في الساحة الثقافية

الأوروبية، وهما: تيار الرشديين، والتيار المضاد للرشديين، أي بين اتباع (ابن رشد) وفلسفته الدينية، وبين التيار المعاكس لفلسفته.

ومع كل ذلك يطلع علينا في بعض من يستهويهم المخالفة للبداهة، والقناعات السائدة بالقول إنه ليس للعرب، ولا للمسلمين أيّ فضل في النقول، والترجمات إلى اللاتينية، والفضل كله يعود إلى بعض مسيحيي المشرق، وفي هذه النقطة يبدو واضحاً أن منطلق الكاتب الفرنسي، هو منطلق متحيّز، وموقف «ديني» مسبق يبعده عن البحث العلمي وشروطه.

والواقع ليست أطروحة كاتبنا جديدة، بل هي عتيقة بالية كما يقول ناقد الأطروحة في النصّ الفرنسي، حيث يعود مثل هذا الزعم إلى المرحلة الاستعمارية في القرن التاسع عشر.

ولكن مع تقدم الأبحاث العلمية يأتي مثل هذا الادعاء ليشكل فضيحة، ذلك، أنه ومنذ شهر (مارس ٢٠٠٨)، كان قد نشر كتاب أثار غضباً عارماً وإدانات عديدة لدى المتخصص في دراسات وفكر العصور الوسطى.

هؤلاء المتخصصون الذين تشكلت قناعاتهم بناء على الدراسات التاريخية الجادة التي تبيّن إلى أية درجة تركت الترجمات من العربية إلى اللاتينية، أثرها، أو إلى أية درجة ساهمت في تقدم الحضارة الغربية. على كل حال لقد ثارت ثائرة أصحاب النظر في الثقافة الأوروبية والفرنسية خاصة، وتركت هذه المجادلات بعض الانعكاسات السياسية.

ـــ ١ ـــ

المؤلف صاحب الأطروحة الفضيحة يُدعى (سيلفين غوغنهايم) Sylvain Gougenheim، بروفيسور تاريخ العصور الوسطى في مدرسة المعلمين العليا في (ليون) الفرنسية، وهو متخصّص في موضوعات: الفروسية، والصوفية، وكذلك تاريخ الحروب الصليبية.

لقد اتخذت هذه المسألة بعداً مختلفاً، وذيع أمر افتضاحها يوم الثالث من إبريل عندما نشر مقال مكرّس في الملحق الثقافي لصحيفة (اللوموند) الفرنسية، مبرراً ما يمكن تسميته بالفضيحة، ومنذ ذلك التاريخ، أخذ المتخصصون بدراسات العصور والوسطى يرفعون عقيرتهم مناهضين الأطروحة الزاعمة بانعدام أي دور للترجمات المنقولة إلى اللاتينيّة من العربية ـــ كما نوّهنا من قبل، ويشير هؤلاء إلى وجود «نوايا» دفينة وخبيثة لدى أصحاب مثل هذه الأطروحات النافية لدور العرب وحضارتهم في الحضارة الأوروبية. ولقد وزع هؤلاء المتخصصون الأكاديميون نشرة وقّعوا عليها يطالبون بمنع توزيع الكتاب في الأسواق، وأرادوا بذلك تسجيل موقف مضاد، كما هو واضح.

وحبذا لو نعطي بعض تفاصيل الأطروحة المذكورة. لقد انتُقد صاحب الأطروحة أولاً حول نقطة أساسية، وهي أنه أي المؤلف أعاد إنتاج ما كان قد أنتج في القرن التاسع عشر، وما كان معروفاً في بعض الأوساط الثقافية المسيحية حول ترجمة النصوص اليونانية واللاتينية من قبيل الدور الذي لعبه (جاك دو فينز) Jacques de venise ، وقساوسة هضبة دير (سان ميشيل) ونكران دور المسلمين ومعارفهم في تكوين الثقافة الأوروبية، وهو دور كان بمثابة مسلَّمة لدى الباحثين والدارسين، والأكاديميين في الغرب، ولعصور عديدة.

وفي نكران هذا الدور، يتجلى زعم آخر رديف له، وهو دور (المعجزة اليونانية) الفكرية، ودورها الحاسم والرئيسي في تكوين الثقافة

الأوروبية، والنهضة الأوروبية.

ثم إن الزعم باكتشاف دور المترجم العربي حنين بن إسحاق في القرن التاسع الميلادي، والانعطاف نحو دور المسيحيين العرب وحدهم في النقول والترجمات فيه شيء من التميّز، والموقف المسبق كما ذكرنا. فالمسيحيون العرب عاشوا، وترعرعوا، وتثقفوا في مناخ الحضارة العربية الإسلامية، وقد ترجموا من اليونانية إلى لغة الحضارة العربية الإسلامية، أي العربية.

ومن ناحية أخرى يؤكد المؤلف، كما يقول الناقد، على دور مزعوم قام به السوريون في ترجمتهم (أورغانون) كتاب الآلة، لأرسطو، كاملاً، أو دور مزعوم آخر، لشخص يدعى جان سالزبري Jean de salisbury وتعليقاته اللاتينية.

ويبدو كذلك أن صاحب الأطروحة موضوع هذا المقال كان قد استعار عنواناً لباحث يدعى (س. فيولا C.viola) الذي ظهر عام ١٩٦٧. والذي هدف في حينه لتبخيس دور الإنتاج العلمي العربي الإسلامي، وترجماته في ميادين الرياضيات، والفلك في العلوم الأوروبية.

والواقع، لقد تم خلط فاضح بين الحضارة العربية الإسلامية ومنجزاتها الفكرية والأصولية الإسلامية التي نراها اليوم، وقد تم هذا الخلط (عمداً) للوصول إلى وضع مسلَّمة تقول إن: الفكر العربي الإسلامي من حيث المبدأ عاجز عن الأخذ بالتوجّه العقلاني وهو بعيد عن استخدام آليات النقد العقلي، لأنه محاصر بالنصّ القرآني(٢).

إضافة للوصول إلى مثل هذه النتائج الخاطئة والخطيرة، جهل المؤلف أعمال، وشروحات، وتعليقات المفكرين العرب المسلمين أمثال: ابن رشد، والغزالي، وابن سينا، والجهل كذلك بأن دور العرب والمسلمين لم يكن فقط نقل فلسفة أرسطو، بل هندسة جديدة لفلسفة أرسطوطاليسية وعدم رؤية المؤلف بأنه لو لم يمكن إشعاع (قرطبة) في إسبانيا، لم يكن وجود لما يسمى بعصر الأنوار، هذا العصر الذي تلقى التراثين اليوناني، واللاتيني من أيدي العرب، وكم هو غريب أن يؤكد المؤلف نتائجه بشكل حاسم، وهو يجهل اللغتين العربية واليونانية؟ وهذا ما تشهد عليه إحالاته ومرجعياته، وشكره أولئك المختصين الأكاديميين الذين ساعدوه، وهم في الوقت نفسه يناقضون أطروحته!

مؤلف الأطروحة واقع بلاشك تحت تأثير موجة (الإسلاموفوبيا) في الغرب المعاصر، وقد خلط أيضاً بين: المسلم، والإسلاموي أو بعبارة أخرى بين الدين، والحضارة، وقد التبس وضع هذا المؤلف بين: المؤرخ، والإيديولوجي، وساده شعور بالخوف من موجة الأصولية، والروح الانطوائية على الذات.

هكذا تتكثّف الانتقادات، والاتهامات الموجَّهة إلى المؤلف والتي مثّلها زملاء العمل مثل جبرائيل مارتينه غروس Gabriel Martinez، وجوليان لوازو Julien loiseau، والفيلسوف آلان دو ليبرا Alain de libera، والمؤرخّة هيلين بيلوستا Helene Bellosta، وعشرات غير هؤلاء من الباحثين الفرنسيّين(٣) الذين وقعّوا على النشرة العريضة ضد المؤلف.

ومن الملاحظ أن مسألة توّاف Toaff لم تُدوَّل وبعض ردود هذه الأفعال قد سجلت بكاملها في صحيفة (ليبراسيون Liberation) الفرنسية، ويبدو أن ردود الفعل هذه وكثرتها، وضخامتها لم تكن لتظهر علناً لولا صدور مثل هذا الكتاب الذي أثارها، وأصبح موضع جدل، وأخذ، وردّ على الساحة الفكرية الفرنسية، خاصة وأن صاحب العمل من مدرسة المعلمين العليا في (ليون)، ونشر عمله ضمن سلسلة مشهورة

تحمل عنواناً لا يخلو من أهمية عالم التاريخ، كما ذكرنا سابقاً، في إحدى دور النشر المشهورة في فرنسا، لوسوي Seuil، حيث يقول مديرها: مع الأسف ليس لدينا كتاب نعتبره مفتاح هذه المسائل غير هذا المؤلف، ووسط هذه الحمّى من الانتقادات.

فالأمر لا يمسّ مسائل كالغيرة، والمؤامرة، أو الناحية الحرفية، فمن حيث الحرفية، فالمؤلف هو من أهلها بالرغم من أنه صنع بحثه خارج نطاق العمل الأكاديمي كالتدريس، أو حلقات البحث، وقد يكون قد صنعه على طريقة القنّاصة.

في نصّ مطوّل يكتب (آلان دو ليبرا)، وهو فيلسوف، ومتخصّص بدراسات العصور الوسطى، ومدير سلسلة منشورات لوسوي، يقول: بالنظر إلى مقولة الترجمات من العربية إلى اللاتينية أي عملية انتقال الفلسفة الأرسطية من العالم اليوناني إلى العالم اللاتيني بواسطة العرب والمسلمين والتي تسلطت عليها الأضواء من خلال موجة الإسلاموفوبيا، لها من الأهمية قدر ما لقصّة (الأمّ بولارد) Mere Poulard

في تاريخ إعداد البيض المقلي!

وهنالك جامعيون، زملاء لكاتب الكتاب (سيلفين) يفضّلون رفع الفصل الأخير منه فيما يتعلق باستنتاجه عدم وجود أي تواصل حضاري بين الحضارات، فضلاً عن عدم وجود ما يسمى بصراع الحضارات، تلك النظرية المزعومة التي وضعها صموئيل هانتنجتون Samuel Huntington .

حيث يقدم لنا هذا الأخير خياراً سياسياً بين معسكرين، ويبدو أن (غوغنهايم) لم يعرض علينا أيّاً منهما، وزبدة القول فيما يراه هو: إذا كنا أوروبيين فنحن مسيحيّون، وإذا كنا كذلك فنحن يونانيون ولذلك فتاريخنا لا يتوافق قط مع أربعة عشر قرناً من تاريخ الإسلام.

رغم أن الانتقادات الموجهة للكاتب، استطاع الأخير الرّد عليها إلا أنه اعترف (الكاتب) بأن جملة الانتقادات قد هزّته بشدة عنفها، ولقد أدان الكاتب هذا الأسلوب من محاكمة الضمير الذي وقع ضحية له، وخاصة التهمة الساذجة (الإيديولوجية) التي ركزت عليها جملة الانتقادات لدرجة أن حاول البعض من منتقديه التنقيب في عمله بغية إيجاد أدلة تدين الكاتب.

إن موقع Occidentalis كان قد نشر بعض أوراق هذا الكتاب بعد تسعة أشهر من نشره في الأسواق، ويبدو أن (غوغنهايم) قد أرسل تعليقات أكثر أهمية من صفحات الكتاب نفسه، وذلك للدفاع عن أطروحته حول (أسطورة دور الإسلام في نقل المعرفة اليونانية ـ اللاتينية للغرب). وفي موقع الأمازون Amazon.FR.

تعليقات موقّعة بقلم الكاتب (غوغنهايم)، ويمكن التساؤل في هذا المقام فيما إذا كان المقصود هنا، شخصية الكاتب نفسه أم شخصاً آخر ينتحل اسمه.

ومن ناحية أخرى، إن النقد المتحمّس الذي سجّله الملحق الأدبي لصحيفة الفيغارو Figaro لم يكن ليعجب كاتبنا رغم كونه محرجاً طالماأنه يكشف، بوضوح الرهان الحقيقي للكتاب، فلقد ذكر الملحق ما يلي «نهنئك يا غوغنهايم بعدم خوفك من ذكر تلك الهوّة المسيحية ــ الوسيطية ثمرة التراث اليوناني، والقدسي، وحيث لا يقدم الإسلام أية معرفة في هذا المجال للغربيّين.

ويضاف إلى التراث اليوناني المذكور، تراث اللاتين، هذان التراثان اللذان صنعا أوروبا كما قال البابا بينوا السادس عشر.

وإذا كنا نريد شخصاً نودّ أن نكشف لديه ردود فعل ذات معنى لهذا الموضوع، فإن ميشيل شودكيفييز

Michel Chodkiewiez، مترجم الكتابات الروحية للأمير عبدالقادر الجزائري، الذي استلهم بدوره من كتابات الشيخ محيي الدين بن عربي كبير المتصوّفة المسلمين وكذلك المدير الأسبق لدار النشر لوسوي، هذان الشخصان اللذان لم يكن لديهما اهتمام بكتاب (أرسطو سان ميشيل) موضوع هذه التعليقات بين أيدينا. والطامة الكبرى أنه لا شيء يثبت أن (جاك دو فينز) المذكور سابقاً قد يضع قدمه في (دير) سان ميشيل.

ـ ٢ ـ

على صلة بموضوعنا كتب (هاشم صالح) مقالاً في صحيفة الشرق الأوسط ونشر على شبكة الإنترنت (قناة العربية التلفزيونية) (٤) عنوانه: (هل يفكر العرب؟) وهو سؤال يطرحه اليمين المتطرّف في الغرب على سبيل الاستهزاء والشماتة، وكان حرياً بكاتب المقال، والمعلّق عليه وذلك تقرّباً لمهارات التفكير العلمي القول: الجماهير العربية وغير العربية غير المفكّرة، لأن الجماهير مهما تكن هويتها بطبيعتها تنأى عن التعويل على العقل، والفكر. أما القول بأن العرب بثلاثمائة وخمسين مليون نسمة لا يفكرون، فهو من قبيل التعميم الساذج والغوغائي.

ويسجل الأستاذ صالح في مقاله ما يقوله الفيلسوف والباحث الفرنسي الذي سبق ذكره في الأسطر السابقة أي (دو ليبرا) قوله: «لا يمكن اختزال العرب إلى مجرّد مصدّري بترول، أو رعاة نوق، بل لقد ظهر فيهم فلاسفة وعلماء، وبناة حضارة، وقد أخذنا عنهم الكثير، وهذا يمثل رداً مباشراً على مزاعم الكاتب (غوغنهايم) موضوع الصفحات السابقة.

كذلك يورد الأستاذ صالح قولاً آخر لباحث متخصّص في الدراسات العربية ـ الإسلامية، وهو (دومينيك أورفوا) أستاذ الفكر والحضارة العربية في جامعة (تولوز) في كتابه (المفكرون الأحرار في الإسلام الكلاسيكي)(٥) حيث يسلط (أورفوا) الضوء على شريحة مهمة من أقطاب الفكر الفلسفي في تاريخ الفكر العربي ـ الإسلامي، هذا بالإضافة إلى كتابه عن (ابن رشد)، وكتابه الثالث الضخم عن تاريخ الفكر العربي الإسلامي.

والخلاصة، كما يرى الأستاذ صالح، ونحن لا نختلف معه في الرأي، ونعتقد أن أطروحات من قبيل أطروحة (غوغنهايم) وغيره النافية لإسهام العرب والمسلمين في تقدم العقل الأوروبي منذ عصر النهضة، تضع مثل هذه الأطروحات تحت وطأة تأثير ما يلي:

١ ـ موجة الإسلاموفوبيا في الغرب (أوروبا ـ أمريكا).

٢ ـ هيمنة التيار اليميني المتطرّف في الغرب.

---

(١) كلمة فضيحة في الثقافة العربية لها إيحاءات اجتماعية ـ أخلاقية كما هو معروف. ولكنها استعملت كذلك في تراثنا الفكري لتعطي إيحاءات ثقافية محضة، وقد عنون الإمام أبو حامد الغزالي أحد كتبه بـ «فضائح الباطنية»، في القرن الخامس الهجري. المقال مسحوب عن شبكة الإنترنت على الموقع: http/c:Documents and Settings/faently 4.5.2008

(٢) لقد وردت كلمة العقل، والفؤاد، واللب، والقلب، التي اعتبرت هذه الكلمات مترادفة في القرآن الكريم، في (٤٧) آية قرآنية، ومن قبيل: لقوم يعقلون. لقوم يتفكرون. لقوم يبصرون. وينظرون. إلخ..، وكان هذا الحافز العقلي هو الذي دفع بعجلة تقدم المشروع الحضاري العربي الإسلامي طوال القرون الخمسة الهجرية. (٣) في فرنسا حالياً حوالي (٦٠٠) متخصص في دراسات العصور الوسطى، وهم ناشطون في البحث والدراسة. (٤) نشر على موقع القناة المذكورة ٢٠٠٩/٥/٢٣. (٥) انظر عرضاً لأفكار ومحتويات هذا الكتاب في كتابنا (هياكل التنوير والحداثة المبتورة) دار الانتشار العالمي ـ القاهرة، ط١، ٢٠٠٧.

الاقتصاد المبني على تكنولوجيا المعلومات ومدى إسهامه في التنمية

د. رضا عبد الحكيم إسماعيل رضوان

إن اقتصاد المعلومات هو الاقتصاد الذي يقوم أساساً على المعرفة والاتصالات كمنابع للثروة بدلاً من الموارد الطبيعية وقوة العمل التقليدية، ويعتمد في مختلف قطاعاته على المعلومات في إنتاج السلع والخدمات، كما تزيد فيه قوة العمل المعلوماتية عن قوة العمل في بقية القطاعات الاقتصادية.

تهتم معظم الدول النامية بتكنولوجيا المعلومات من أجل الاستفادة منها في إحراز معدلات أعلى للتنمية الاقتصادية وعدم الانعزال عن فرص التقدم في تكنولوجيا المعلومات والاتصالات الدولية، ولتحديث نظم الاتصالات في الدول النامية تأثير مباشر على زيادة النمو الاقتصادي، فرفع مستوى جودة الاتصالات يعني النفاذ إلى أسواق الصادرات وسرعة انتشار التكنولوجيا الحديثة. والقضية الرئيسية في الدول النامية تتمثل في أن تكنولوجيا المعلومات والاتصالات تزيد من سرعة الاندماج في السوق العالمية والعولمة واتساع السوق والمنافسة، وفي بيئة المنافسة تصبح تكنولوجيا المعلومات وسيلة مهمة للنهوض الاقتصادي.

ويوجد شبه إجماع في أدبيات التنمية على ضرورة وجود اقتصاد مفتوح وأسواق منافسة مع تدخل محدود للحكومة في النشاط الاقتصادي لتصحيح فشل آليات السوق، وذلك من أجل الخروج من آثار التخلف.

إن التحول إلى مجتمع المعرفة يعني بناء مجتمع يشجع الابتكار والإبداع والبحث العلمي، والاستجابة لتكنولوجيا المعلومات، وإطلاق حرية الممارسات الديمقراطية.

المعلومات واقتصاد المعرفة

كانت المعرفة منذ الأزل المولّد الرئيسي لكل الأنشطة الإنسانية، مهما كان نوعها وتوجهها ومستواها، ولكنها لم تستثمر استثماراً حقيقياً، ولم يُلتَفَت إلى أهميتها الفعلية إلا مع نهايات الألفية السابقة وبدايات الألفية الحالية، بحيث تحوّلت إلى ركن أساسي من أركان الاقتصاد العالمي، الذي تحرر من قيود رأس المال، والعمال، واتكأ على المعرفة إما بشكل كلي فيما يُعرف بـ (Knowledge Economy) الذي يشير إلى اقتصاد المعرفة، أو شبه كلي فيما يُعرف بـ(Knowledge-Based Economy)، الذي يشير إلى الاقتصاد المبني على المعرفة، إلا أن هذين المصطلحين يُعرفان على وجه الإجمال بين المختصين باسم (اقتصاد المعرفة).

ويمثّل اقتصاد المعرفة اتجاهاً حديثاً في الرؤية الاقتصادية العالمية، ينظر إلى المعرفة بوصفها محرك العملية الإنتاجية، والسلعة الرئيسية فيها، إذ يرى أنها تلعب دوراً رئيسياً في خلق الثروة غير المعتمدة على رأس المال التقليدي، ولا على الموادّ الخام، أو العمال، إنما تعتمد كلياً على رأس المال الفكري، ومقدار المعلومات المتوفرة لدى جهة ما (شركة، أو دولة،.. إلخ)، وكيفية تحويل هذه المعلومات إلى معرفة، ثم كيفية توظيف المعرفة للإفادة منها بما يخدم البعد الإنتاجي.

وبظهور اقتصاد المعرفة في عالم الاقتصاد ظهرت مفاهيم جديدة مصاحبة له، مثل: المعرفة الإنتاجية، ورأس المال الفكري والبشري، وثقافة المعلومات وغيرها. وإذا كان رأس المال الفكري أو البشري يعني المهارات والخبرات التي تمتلكها مجموعة من الكفاءات البشرية، وثقافة المعلومات تعني القيم اللازمة للتعامل مع عصر المعلومات، كما أشار إلى ذلك د. صلاح زرنوقة في مقالته (قراءة في مفهوم اقتصاد المعرفة)، فإن مفهوم المعرفة الإنتاجية يظلّ مفهوماً دقيقاً، يستدعي التوقف عنده، رغم أنه لم

يعدْ حديثاً، لكنه يثير الكثير من الأسئلة التي تطرح نفسها في هذا السياق، ومن جملتها: ما المعرفة؟ وكيف تكون المعرفة إنتاجية؟ أو كيف يتحقق اقتصاد المعرفة؟

يمكن أن نظفر بتعريف مبدئي للمعرفة بأنها: المعلومات التي يملكها الشخص امتلاكاً يخوّله الاستفادة منها في كتاب مثل (الإنسان والمعرفة في عصر المعلومات) لـ(كيث دفلين).

وقد تنبّه بعض علماء الاقتصاد إلى إمكانية الاستفادة من المعرفة لتصبح سلعة اقتصادية يمكن استثمارها (أو استغلالها!) لتحقيق قدر أكبر من الأرباح، وجني الكثير من الأموال، فكان أن انبثقت فكرة علم الاقتصاد المعرفي ليصبح اقتصاد القرن الواحد والعشرين، نتيجة الطفرة المعلوماتية التي تغمر العالم منذ نهايات القرن الماضي في مختلف المجالات.

ولكن لماذا المعرفة بالذات؟ وكيف يمكن أن نتقبل فكرة الالتفات إلى المعرفة بوصفها سلعة اقتصادية بعد أن كانت السلع الاقتصادية تعتمد على مواد خام كما في الزراعة والصناعة والبتروليات.. إلخ.

وبقليل من التفكير يمكن لأي منّا أن يتنبّه إلى أن عماد الاقتصاد الناجح هو وجود مادة خام غير قابلة للنضوب على المدى الطويل، أو غير قابلة للنضوب إطلاقاً. ومثل هذا الشرط ينطبق على المعرفة التي تعدّ معيناً لا ينضب، ولا يخشى القائمون على هذا الاقتصاد مجيء يوم ينفد فيه مخزونهم المعرفي. ولا تتميز المعرفة فقط بكونها تمثّل رأس المال الذي يطمئن أربابه إلى عدم نضوبه، بل إن من طبيعتها أن تزداد مع الاستخدام بحسب د. زرنوقة؛ فاستخدام المعلومات يولد المعلومات، واستخدام المعرفة يخلق معرفة إضافية.

وقد أصبحت المعرفة، بعد اتحادها مع الاقتصاد، ذات تأثير كبير في مختلف الجوانب الحياتية، خصوصاً في ضوء الطفرة التكنولوجية، والثورة المعلوماتية، التي وفّرت المادة المعرفية للجميع بلا استثناء، وبقي فقط أن يتعلم الجميع بلا استثناء كيفية الإفادة من هذه المادة المعرفية، وتوظيفها، وحسن إدارتها.

ومما لا شك فيه أن التكنولوجيا الحديثة تؤدي دوراً مهماً في هذا النوع من الاقتصاد، ولكنها لا تؤدي الدور كاملاً، إذ يجب أن تتضافر معها جهود العقول البشرية المفكرة والمنتجة، وكذلك العلاقات

يمثّل اقتصاد المعرفة اتجاهاً حديثاً في الرؤية الاقتصادية العالمية، ينظر إلى المعرفة بوصفها محرك العملية الإنتاجية، والسلعة الرئيسية فيها، إذ يرى أنها تلعب دوراً رئيسياً في خلق الثروة غير المعتمدة على رأس المال التقليدي، ولا على الموادّ الخام، أو العمال، إنما تعتمد كلياً على رأس المال الفكري

إن الاستخدام المبدع لتكنولوجيا المعلومات يحتاج إلى مهارات جديدة، فمازالت اللغة الإنجليزية تهيمن على تطبيقات تكنولوجيا المعلومات وشبكة الإنترنت، مما يعكس تأثير الثقافة الأنجلوسكسونية عليها، ومن هنا أصبح إتقان اللغة الإنجليزية من أهم المهارات المطلوبة في استخدام تطبيقات تكنولوجيا المعلومات

الاجتماعية التي قد تكون أكثر أهمية من معرفة مبادئ علمية شديدة الدقة والتخصصية كما جاء في مجلة (عرين) الصادرة عن مجلة النادي العربي للمعلومات. إذن، يجب أن يُحسَن فهم هذا النوع من الاقتصاد، وعدم حصره في زاوية واحدة ضيقة، لا تمثله حق التمثيل، ولا تعبر إلا عن جزء يسير من المفهوم الذي ينطوي تحت المصطلح.

إن النظر إلى البعد التكنولوجي بوصفه أساس هذا النوع من الاقتصاد يعني أن تُحرَم دول كثيرة من حقها في اللحاق بركب الدول التي قطعت شوطاً طويلاً في هذا الميدان، ولكن الحقيقة هي أن أي دولة، مهما كان نصيبها من السلة التكنولوجية، تستطيع أن تدرك ذلك الركب إن هي أحسنت فهم أبعاد الاقتصاد المعرفي، وعرفته من جميع جوانبه، وعملت على توفير أهم أسسه، وهو رأس المال الفكري، لمواطنيها في مواقعهم الوظيفية المختلفة، وذلك من خلال التأكيد على برامج التعليم الدائم والمستمر، والتركيز على تجديد العلوم والمعارف في مختلف التخصصات وتحديثها، وتوظيف كل معرفة جديدة في المجالات التي يمكن أن تؤثر فيها تأثيراً إيجابياً وفعالاً. بهذه الطريقة يمكن لأي دولة أن تصيب سهماً وافراً من هذا النوع من أنواع الاقتصاد، الذي بدأ حيزه يتسع في السنوات الأخيرة، ويكاد تأثيره يتفوق على تأثير الأنماط التقليدية التي عرفها الميدان الاقتصادي من قبل.

انعكاسات تكنولوجيا المعلومات على التشغيل ومعدلات النمو

إن الاستخدام المبدع لتكنولوجيا المعلومات يحتاج إلى مهارات جديدة، فمازالت اللغة الإنجليزية تهيمن على تطبيقات تكنولوجيا المعلومات وشبكة الإنترنت، مما يعكس تأثير الثقافة الأنجلوسكسونية عليها، ومن هنا أصبح إتقان اللغة الإنجليزية من أهم المهارات المطلوبة في استخدام تطبيقات تكنولوجيا المعلومات، وهناك ثلاث مهارات أخرى ذات تأثير فعال في تطبيقات تكنولوجيا المعلومات، وهي:

– مهارات المشاركة والعمل الجماعي التي تساعد على رفع كفاءة الأداء في شبكات الاتصال والمعلومات.

– مهارات فنية مطلوبة لتدعيم عمليات التصميم والتنفيذ والصيانة لشبكات الاتصالات، كما أن تكنولوجيا المعلومات تتطلب مهارات فنية لتركيب المعدات وتدريب المستخدمين وإجراء عمليات الصيانة.

– يلزم توفير مهارات للرقابة في إدارة شبكات الاتصالات المعقدة وخدمات المعلومات وتطبيقاتها.

ولعل الدول النامية الأكثر فقراً تواجه مشكلات كبيرة عند التصدي لتوفير هذه المهارات، وحتى إذا توفرت هذه الإمكانيات فإن هذه الدول تحتاج إلى فتح فرص للتعليم غير الرسمي من أجل تحديث وتقوية

هذه المهارات، كما أن ارتفاع نسبة وحجم الشباب في التركيب السكاني للدول النامية يعني زيادة الطلب على خدمات المعلمين والمدربين المؤهلين، ورفع كفاءة نظام التعليم ليقدم للشباب تعليماً فعالاً ونافعاً للمجتمع وتنميته، وهنا نجد أن تطبيقات تكنولوجيا المعلومات يمكنها أن تدعم هذه الإجراءات.

ويمتد تأثير تكنولوجيا المعلومات والاتصالات إلى التشغيل وتوزيع المهن في الدول النامية، وسوف يتأثر مستوى التشغيل بالنمو في الناتج المحلي الإجمالي، وارتفاع مستوى الإنتاجية، خاصة في القطاعات الجديدة لخدمات المعلومات. وسوف تزيد الآثار المباشرة وغير المباشرة لتكنولوجيا المعلومات والاتصالات مع تغير الهيكل الإنتاجي للدول النامية الناهضة في التحول إلى مجتمع المعلومات، وتساهم تكنولوجيا المعلومات والاتصالات في توضيح المزايا النسبية وحركة رؤوس الأموال الدولية.

تكنولوجيا الاتصالات وزيادة معدلات النمو والعائد على الاستثمار

تعمل وسائل الاتصالات الحديثة على تقليل الوقت وخفض تكلفة نقل المعلومات وبينما تسهل تخزين ومعالجة المعلومات، فإنها أيضاً تتضمن بعض ملامح تكنولوجيا المعلومات وخاصة اتساع حجم السوق ورفع القدرة على المنافسة، وانتشار عمليات التجديد والابتكار في مجال الإنتاج. وتستخدم طريقة معدل عائد الاستثمار في الاتصالات لتقدير منافع شبكة التليفونات، وفي تقرير البنك الدولي حول التنمية في العالم لسنة ١٩٩٤ يعطى متوسط معدل العائد المالي للاستثمار في مشروعات الاتصالات بنحو ٢٠٪، وهو معدل مرتفع نسبياً، فضلاً عن منافع أخرى لهذه المشروعات مثل انتشار تطبيقات تكنولوجيا المعلومات وخفض تكلفة الاتصالات، والآثار الخارجية الإيجابية لشبكة التليفونات لانجدها في عائد الاستثمار في مجال الاتصالات وإنما في آثارها على الناتج الإجمالي.

ولتقدير التأثير الكلي لشبكة الاتصالات على النمو الاقتصادي نحتاج إلى معرفة منافع الاستثمار في مجال الاتصالات، وقد أجريت دراسات أثبتت أن الدول التي يتوفر بها شبكة جيدة للاتصالات تحقق معدلات نمو أعلى وتوجد أدبيات اقتصادية حول تأثير الاستثمار

هناك عوامل تؤثر في قدرة الدول النامية على استيعاب التجديد والتحديث التكنولوجي منها مدى توفر البنية الصناعية والتكنولوجية من مصانع ومدارس وجامعات ومراكز بحوث وتدريب تكنولوجي، وتوفر المعرفة الفنية والموارد البشرية أي القوى العاملة والخبرة المهنية والعملية والقدرات البحثية، ومن الضروري توفر القبول الاجتماعي للتكنولوجيا والقدرة على التعامل معها

مما لا شك فيه أن التكنولوجيا الحديثة تؤدي دوراً مهماً في هذا النوع من الاقتصاد، ولكنها لا تؤدي الدور كاملاً، إذ يجب أن تتضافر معها جهود العقول البشرية المفكرة والمنتجة، وكذلك العلاقات الاجتماعية التي قد تكون أكثر أهمية من معرفة مبادئ علمية شديدة الدقة والتخصصية

في البنية الأساسية ومحددات النمو الاقتصادي، ووضعت معايير وعوامل للنمو الاقتصادي منها درجة انفتاح الاقتصاد القومي على السوق العالمية، وارتفاع مستوى التعليم وكفاءة أداء المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية والنمو السكاني والعمراني المتوقع. كما يوجد نموذج مبسط، وفيه يكون ارتفاع مستوى شبكة الاتصالات بزيادة عدد التليفونات مقارناً بعدد السكان وارتفاع مستوى الاستثمار في التعليم على معدلات النمو في المستقبل. وإذا استطعنا السيطرة والتحكم في المعدلات الأخرى تصبح التليفونات في مرتبة أقل ضمن المتغيرات المؤثرة في النمو.

كما توضح دراسات أخرى أنه توجد صعوبات في تقدير أهمية مدخلات رأس المال مثل التعليم والبنية الأساسية في نماذج انحدار النمو، وهذه المدخلات تعتبر مستقلة وتزيد مع اضطراد النمو الاقتصادي، فمثلاً من الصعب القول إن التعليم وحده يسبب النمو الاقتصادي أو إن ارتفاع الدخل وحده يؤدي إلى ارتفاع مستويات التعليم، وقد اتضح من البحث أن المشكلة تتمثل في أن مدخلات رأس المال العيني والتعليم والاتصالات ليست المنابع الأساسية للنمو. ففي نموذج كامل للنمو متعدد الأبعاد لا يجب علينا فقط أن نأخذ في الاعتبار مصادر النمو التقريبية مثل ارتفاع الإنتاجية وتراكم رأس المال وإنما أيضاً القوى التي تقود الإنتاجية والاستثمار، على سبيل المثال فإن وجود إطار تشريعي ومؤسسي جيد يمكنه أن يشجع الاستثمار، وبالتالي يرفع مستوى النمو والاستثمار، ونموذج كامل للنمو يجب أن يتضمن كلتا الآليتين، أي أن العوامل المؤسسية تؤثر في الاستثمار، والاستثمارات ترفع معدلات النمو.

ويجب النظر إلى عملية النمو الاقتصادي كعملية متعددة الأبعاد، فالنمو الاقتصادي يتمثل هنا في رفع مستوى الإنتاجية وتراكم رأس المال، وكلاهما يمكن تفسيره بقوى أخرى، فنجد أن بعض الاقتصاديين يركزون على دور العوامل الجغرافية كمحددات للأداء الاقتصادي على المدى البعيد، بينما آخرون يركزون أكثر على العوامل الثقافية والحضارية، وما يهمنا هنا هو تقدير العلاقة الهيكلية بين تراكم رأس المال، خاصة الاستثمار في الاتصالات، والنمو الاقتصادي، وينطلق بعض الاقتصاديين من اعتبار أن الناتج القومي الإجمالي يرجع في المقام الأول إلى دالة الإنتاج، وفي دالة الإنتاج لدى النيوكلاسيك يعزى الناتج إلى التكنولوجيا، ورأس المال العيني والعمل ويضاف إليها التعليم والبنية الأساسية لرأس المال، ويفترض أن لكل بلد مستوى معين من التكنولوجيا، وأنها تنمو في كل بلد بمعدل يتغير كل فترة زمنية، وفي تقدير دالة الإنتاج نجد أن رأس المال العيني ورأس المال البشري والبنية الأساسية لرأس المال هي عناصر مهمة في دالة الإنتاج.

تمثل البنية الأساسية للعلم والتكنولوجيا أهم مقومات المنظومة القومية للعلم والتكنولوجيا، من حيث الموارد والمؤسسات المالية والنظم الإدارية والتشريعات القانونية المنظمة لهذه المؤسسات، بالإضافة إلى السياسات والقيم والوظائف المنوطة بهذه المؤسسات، وعلى الدول النامية إذا أرادت الاستفادة من التقدم التكنولوجي أن تعمل على تغيير هياكلها الإنتاجية حتى يمكنها التلاؤم مع التغيير التكنولوجي واستيعاب التكنولوجيا وتطويرها، ولا شك في أن تشجيع التغير التكنولوجي سيكون في صالح جميع الدول في منظومة الاقتصاد العالمي المعاصر. والبنية الأساسية للعلم والتكنولوجيا تعرف بدلالة المؤسسات والهياكل الاجتماعية التي تتضمن أنشطتها أساساً الاكتشافات وشيوع المعرفة العلمية والتكنولوجية.

وهناك عوامل تؤثر في قدرة الدول النامية على استيعاب التجديد والتحديث التكنولوجي منها مدى توفر البنية الصناعية والتكنولوجية من مصانع ومدارس وجامعات ومراكز بحوث وتدريب تكنولوجي، وتوفر المعرفة الفنية والموارد البشرية أي القوى العاملة والخبرة المهنية والعملية والقدرات البحثية، ومن الضروري توفر القبول الاجتماعي للتكنولوجيا والقدرة على التعامل معها، وأن يكون حجم السوق المحلية كبيراً نسبياً، ويلزم لتطبيقات تكنولوجيا المعلومات والاتصالات إذن توفير بنية أساسية مناسبة، وبينما تحتاج بعض الدول النامية إلى إنشاء شبكة اتصالات ذات سرعة عالية، فإن البعض الآخر يحتاج فقط لمجرد توسع بسيط لخدمات شبكة التليفونات أو تقوية الإرسال التلفزيوني، وهناك العديد من الدول النامية تفتقر إلى معدات الكمبيوتر وتطبيقات البرمجيات، ولعل انتشار التليفون المحمول وهو تطبيق متقدم لتكنولوجيا الاتصال اللاسلكي، سوف يؤدي إلى التغلب على بعض الصعوبات في تقديم خدمات الاتصالات في المناطق النائية والمعزولة، أو مناطق الغابات والجبال، فقد تم إدخال استخدام التليفون المحمول وشبكة الإنترنت في بعض مناطق الغابات في إفريقيا، ونتج عن ذلك خلق نوع جيد من الاتصال بين القاطنين في هذه المناطق وخارجها، حتى إن سكان بعض الغابات الإفريقية يمارسون التجارة الإلكترونية لمنتجات الغابات الاستوائية عن طريق شبكة إنترنت والتليفون المحمول، وستشهد السنوات العشر القادمة انتشار تطبيق هذا النوع من خدمات الاتصالات، وبزيادة الطلب عليها ستنخفض تكلفتها وبالتالي ثمنها.

وتعتبر البنية الأساسية بوجه عام هي المحرك الرئيسي للنشاط الاقتصادي، حيث يستفاد من جداول المدخلات والمخرجات والحسابات القومية في كل من الولايات المتحدة واليابان أن الاتصالات السلكية واللاسلكية تستخدم في جميع القطاعات الاقتصادية تقريباً، والمستخدمون يطلبون هذه الخدمات للاستهلاك المباشر ولرفع إنتاجيتهم وتوفير الجهد والوقت، وبالتالي تقليل التكلفة.

وبمفهوم علم الاقتصاد يخلق التوسع في شبكة الاتصالات آثاراً خارجية بمعنى أن المنافع التي تعود على مستخدمي شبكة الاتصالات تزيد بمعدل أكبر من التوسع فيها، وتحدد فرص المكالمات عبر شبكة التليفونات بعدد المواطنين الذين يرسلون ويستقبلون هذه المكالمات، ولو كانت شبكة الاتصالات ضيقة ومحدودة فإن كلا الطرفين المرسل والمستقبل تكون استفادته ضئيلة، وتبين بعض الدراسات أن زيادة القدرة على الاتصال التليفوني

بنسبة ٢٠٪ تزيد من الفرص بأكثر من أربعة أضعاف، وبمعنى آخر فإن تزايد منافع شبكة الاتصالات مقاسة في زيادة فرص الاتصال، يبلغ أضعاف معدل التوسع في شبكة الاتصالات.

وتوجد أربعة خيارات فيما يتعلق بملكية مرافق الاتصالات وتحسين خدمات الاتصالات في الدول النامية:

أولاً: ملكية عامة لمرافق الاتصالات وقيام مشروع عام بالإدارة.

ثانياً : ملكية عامة لمرافق الاتصالات مع التعاقد مع القطاع الخاص على التشغيل والإدارة.

ثالثاً: ترك ملكية وتشغيل مرافق الاتصالات للقطاع الخاص مع وضع تنظيمات وضوابط تحددها الحكومة.

رابعاً: قيام المجتمع المحلي والمنتفعين بتوفير الخدمة بالجهود الذاتية.

ويستفاد من الدراسات التي أجريت في معهد التنمية بجامعة هارفرد حول أثر البنية الأساسية لتكنولوجيا المعلومات والاتصالات في التنمية، أن اتساع شبكة التليفونات وتطوير الاتصالات له أثر كبير في رفع مستوى الإنتاجية أكثر من الأنماط الأخرى لرأس المال، وهذا العائد الإضافي على مستوى الاقتصاد الكلي يعتبر برهاناً على حدوث آثار خارجية إيجابية، وأن اتساع شبكة التليفونات والاتصالات ترفع الكفاءة الاقتصادية عند خفض قوة الاحتكارات المحلية بزيادة المنافسة، وبالتالي خفض الرسوم المفروضة على المكالمات التليفونية.

مطلوب من دولنا العربية سعي حثيث إلى تدعيم البنية الأساسية لتكنولوجيا المعلومات والاتصالات لتؤدي دورها في التنمية، وترفع من قدراتها التنافسية في السوق العالمية، ويحتاج متخذو القرارات إلى إلمام بالمشكلات المعقدة للاتفاقيات المنظمة لقطاع الاتصالات واتفاقيات التوحيد القياسي للمواصفات الفنية، واتفاقيات حقوق الملكية الفكرية وحمايتها، والمنظمات الدولية التي تهتم بتنفيذها.

توثيق الدراسة:

– د. صلاح زين الدين «تكنولوجيا المعلومات والتنمية» الهيئة العربية العامة للكتاب، مكتبة الشروق الدولية ٢٠٠٨م وللمؤلف أيضاً «الاقتصاد الدولي»، مطبعة دار الشعب ١٩٩٨.

– ناريمان إسماعيل متولي: اقتصاديات المعلومات «دراسة للأسس النظرية وتطبيقاتها العملية على مصر وبعض البلاد الأخرى» المكتبة الأكاديمية القاهرة ١٩٩٥.

– فاطمة البريكي «اقتصاد المعرفة» 2005. www.doroob.com

Crede, A., Mansell, R: Knowledge Society in a Nut Shell Information Technology for Sustainable Development: International Development Research Center, Ottawa 1998. Pp. 19.

جبران.. المسكون بالأوجاع والأحلام

أضاء قناديل الأمل

عبدالمجيد إبراهيم قاسم

الأديب الذي نثر عطور الجمال فوق كلماته، وصاغها بمنتهى العذوبة, فتلاطمت كالبحر حيناً، وتدفَّقت كالينبوع أحياناً كثيرة، سافر كالنور في فضاءات شاسعة من الألوان والصور... ساطعاً كلون الشمس، هادراً بعنف السيول وقوَّة الزلازل.

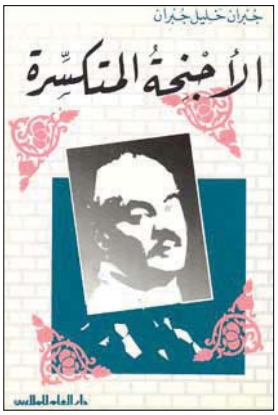
إنه جبران خليل جبران... الذي استطاع أن يُبدع لذاته نهجاً متفرِّداً، كان الأقرب إلى القلوب، خلَّف إرثاً فكرياً وروحياً؛ غاية في السمو والرفعة، ارتكز على مقومات راسخة هي: المعرفة، الصدق، المحبَّة... ليدوِّن ذاته علامة فارقة في الأدب العالمي برمته.

جبران المسكون بالأوجاع والأحلام، من أضاء في الأعماق قناديل الأمل، وزرع في الأرواح بيادر اللبلاب، ونشر عطوره في مدارات الفكر.

أبصر جبران النور في/ ٦ كانون الثاني سنة ١٨٨٣/في يوم عاصف من أيام الشتاء الجبلي القارس، في بلدة (بشرّي) الغافية على سفح جبل الأرز في لبنان من أسرة فقيرة، والده «خليل جبران»، والدته «كاملة رحمة» كانت تعمل في الخياطة، تعلَّم مبادئ القراءة العربية والسريانية، والمبادئ الأولية للعلوم، وبعض التعاليم الدينية في مدرسة (الخوري سمعان) في (بشرّي). كان ملتصقاً كثيراً بأمه، التي تركت في شخصيته بصمات عميقة، والتي اكتشفت فيه فطرة الإبداع والميل إلى التأمّل.

وكانت طبيعة جبران هادئة، كان قريباً للحزن، محبّاً للوحدة، يقول جبران: «عندما ولدت كآبتي أرضعتها حليب العناية، وسهرت عليها بعين الحب والحنان، وعندما كنّا نغنّي معاً؛ أنا وكآبتي كان جيراننا يجلسون إلى نوافذهم مصغين إلى غنائنا لأن عناءنا كان عميقاً كأعماق البحر وغريباً كغرائب الذكرى». /المجنون/

تأثر في طفولته بالطبيعة الساحرة لمسقط رأسه (بشرّي) التي أوقدت وجدانه، وكان للعيون والشلالات والجبال والوديان؛ وللحياة البسيطة الوديعة تأثير كبير فيه وفي إبداعه.. يقول جبران في إحدى رسائله: «وأجمل ما في هذه... هو أن أرواحنا تبقى خفاقة مرفرفة فوق الأماكن التي تمتعنا فيها بشيء من اللذة، وأنا من الذين يحفظون ذكرى الأشياء مهما كانت بعيدة ودقيقة، ولا يدعون خيالاً من خيالاتها يضمحل مع الضباب، وقد يكون احتفاظي بأشباح الأيام الغابرة سبباً لكآبتي وانقباضي في بعض الأحايين».



عندما ولدت كآبتي أرضعتها حليب العناية، وسهرت عليها بعين الحب والحنان، وعندما كنّا نغنّي معاً؛ أنا وكآبتي كان جيراننا يجلسون إلى نوافذهم مصغين إلى غنائنا لأنّ عناءنا كان عميقاً كأعماق البحر وغريباً كغرائب الذكرى

إنّ أعذب ما تحدّثه الشفاه البشرية هو لفظة (الأم) وأجمل مناداة هي (يا أمي) كلمة صغيرة كبيرة مملوءة بالأمل والحب والانعطاف، وكل ما في القلب البشري من الرقة والحلاوة والعذوبة

اضطرت عائلته تحت تأثير الظروف الصعبة للسفر إلى أمريكا عام ١٨٩٥ والاستقرار في «بوسطن» حيث عملت والدته في شوارعها كبائعة متجوِّلة، ثم أُرسل ثانيةً ليتمَّ تعليمه في مدرسة الحكمة في لبنان، ويدرس اللغة العربية وآدابها سنة ١٨٩٨ حيث بدأت ملامح النبوغ والذكاء تظهر عليه، وقد عُرف في تلك المرحلة بالتفوق والاجتهاد، وازدادت مدارات إبداعه اتساعاً، وأخذت مواهبه بالنضوج والتبلور، ثم عاد إلى «بوسطن» سنة ١٩٠٢ بعد أن بلغه خبر وفاة أخته «سلطانة» ثم تَبعها أخوه «بطرس» بمرض السل، وبعد أشهر توقف قلب والدته عن الخفقان، وقال جبران عندها : « لم تعد أمّي تتألم».

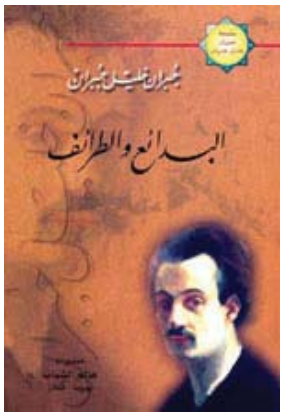
يقول جبران في الأم: «إن أعذب ما تحدّثه الشفاه البشرية هو لفظة (الأم) وأجمل مناداة هي (يا أمي) كلمة صغيرة كبيرة مملوءة بالأمل والحب والانعطاف، وكل ما في القلب البشري من الرقة والحلاوة والعذوبة». / الأجنحة المتكسرة /

هذه الحوادث المفجعة التي توالت عليه ولَّدت لديه براكين حزن، وفجَّرت ينابيع حسرة، جعلته يعيش المرارة والألم، إلا أن فكرة الموت خلقت لديه روح المواجهة، وقوَّة التحدي، فأَثْرت الأحزان المستمرة نهر إبداعه، وخصَّبت الفواجع المتلاحقة روض كتاباته، واستطاع أن يحوِّل الحزن إبداعاً، وأن يصوغ المأساة لوحات تحاكي الفرح.

يقول جبران: «كلّما أعمل وحش الحزن أنيابه في أجسادكم، تضاعف الفرح في قلوبكم».

– «آلامكم هي الجرعة الشديدة المرارة التي بواسطتها يُشفي الطبيب الساهر في أعماقكم أسقام نفوسكم». / النبي/

سافر إلى باريس عام ١٩٠٨ لدراسة الفنون بعد



ويلٌ لأمة تحسب المستبد بطلاً، وترى الفاتح رحيماً، ويلٌ لأمة لا ترفع صوتها إلا إذا مشت في جنازة ولا تفخرُ إلا بالخرائب، ولا تثور إلا وعنقها بين السيف والنطع، ويلٌ لأمة سائسها ثعلب، وفيلسوفها مشعوذ، وفنها من الترقيع والتقليد

اللغة «مظهر من مظاهر الابتكار في مجموع الأمة، فإذا هجعت قوة الابتكار توقفت اللغة عن مسيرها، وفي الوقوف التقهقر وفي التوقف الموت والاندثار»

أن اشتدَّ ولعه بالرسم، وكان لـ (ماري هاسكل) دور كبير في سفره، حيث مكث هناك سنتين قبل أن يعود إلى نيويورك، ويطلب منها الزواج، حيث رفضت عرضه حتى لا تحدَّ من طموحه الإبداعي.

وهو هناك في المغترب كان قلبه في لبنان، نشر العديد من قصائده آنذاك؛ أفصح فيها عن الحنين إلى الوطن لبنان.

بدأ جبران بأول مقال نشره بعنوان (رؤيا) وأول معرض للوحاته سنة ١٩٠٤، وأصدر كتابه الأول «الموسيقى» عام ١٩٠٥ ثم أتبعه بـ «عرائس المروج» عام ١٩٠٦ الذي نشره له (أمين غريب) صاحب جريدة (المهاجر) العربية في نيويورك.

ثم بدأ نتاجه الأدبي يتدفَّق، فكان «الأرواح المتمرِّدة» سنة ١٩٠٨ ثم «الأجنحة المتكسِّرة» سنة ١٩١٢ ثم « دمعة وابتسامة» في ١٩١٤ الذي ضمَّ مجموعة مقالات، كان يكتبها في زاوية منتظمة بعنوان «أفكار» ثم استبدلها بـ «دمعة وابتسامة»، ثم أصدر جبران « المواكب» عام ١٩١٩ وهي القصيدة الوحيدة التي اعتمد فيها جبران القافية والوزن و«العواصف» في ١٩٢٠ بالعربية، وفي عام ١٩٢٣ نشرت له (مكتبة العرب) في مصر كتاب «البدائع والطرائف».

تعرَّف إلى « ميّ زيادة» التي شجعته على الكتابة، وكانت مقالة «يوم مولدي» من عرَّفتها بجبران الذي أسرها بأسلوبه، وظلَّ يبادلها الرسائل فترة طويلة دون أن يلتقيا.

وكان جبران قد أتقن الانجليزية بفضل (ماري هاسكل) فأصدر باللغة الإنجليزية كتبه:

«المجنون» عام ١٩١٨، الذي استخدم فيه الرمزية والسخرية، و«السابق» عام ١٩٢٠ و«النبي» – رائعة جبران التي تفيض بجمالية الصور، والكتاب الذي هزَّ ضمير العالم، ببساطته وعمقه، ودقة تركيبه وموسيقاه الشاعرية – عام ١٩٢٣ والتي تُرجمت إلى أكثر من أربعين لغة، و«رمل وزبد» الذي استخدم فيه المثل، بما يعنيه من اختصار للفكر عام ١٩٢٦ و«يسوع ابن الإنسان» عام ١٩٢٨، و«آلهة الأرض» عام ١٩٣١، ثم صدر له «التائه» عام ١٩٣٢ و«حديقة النبي» ١٩٣٣ أي بعد وفاته، ودون أن يكمل «جنة النبي» الجزء الثاني منه، وفي /النبي/ المؤلَّف من (٢٦) فصلاً يبوح خلالها بمجموعة من المواعظ في كلِّ ما يتصل بالإنسان من الحزن والفرح، والجريمة والعقاب، والصلاة والصداقة، إلى الحرية والموت، يقول في بعض فصوله:

– «الفرح والحزن توأمان لا ينفصلان، يأتيان معاً ويذهبان معاً، إذا جلس أحدهما منفرداً إلى مائدتكم، فلا يغرب عن أذهانكم أن رفيقه يكون حينها مضطجعاً على أسرَّتكم».

– «إنكم معلَّقون ككفتي الميزان بين ترحكم وفرحكم وأنتم بينهما متحركون أبداً، ولا تقف حركتكم إلا إذا كنتم فارغين في أعماقكم».

– «يجب أن تصبح المحبَّة في حياتنا كالشجرة العظيمة؛ تعانق بأغصانها اللطيفة المرتعشة وجه الشمس». / النبي /

كتب جبران في الحرية والمحبَّة والحياة، وعبَّر عن توق الإنسان لها، وكتب في الشعر والنثر، وفي القصة والخاطرة، والرواية والنشيد والمثل، وكان صاحب وجدانية قويّة، اجتاز بها أرض الواقع، باحثاً خلالها عن كلمات يهتدي بها الإنسان.

واستأثر الخيال بجزء كبير من كتاباته، إذ مزج فيها بين الإنسان والطبيعة إلى درجة التوحّد، فبرزت الطبيعة بسحرها كعنصر أساسي في كتاباته ولوحاته، فهي الجنة التي ليس فيها حزن ولا ألم ولا ظلم، وطالما

كان جبران من فقدت دوحة روحه من أوراقها عند المغيب... كان يحاور الأزهار والطيور، يتألم لأنين الشجر، تهمي دموعه مع ترنيمة البلبل الأسير الطافحة بالزفرات، كان مولعاً بمناجاة الطبيعة، واستخدام عناصرها في كتاباته، فنراه يقول:

«هـوذا الصُّبح يُنادي فاسمعي
وهلمّـي نقتفي خُطواته
قد كفانا من مساء يدّعـي
أنّ نُـور الصُّبح من آياتـه».

ويقول أيضاً:

– «كما تحلمُ الحبوب الهاجعة تحت الثلوج بالربيع، هكذا تحلم قلوبكم بربيعها». /النبي/

كان يؤمن بأن الحب أكبر الحقائق، بأنه أساس الحياة الحقيقية والفاضلة، فهو هبة الله للإنسان ليتطهَّر بها، ويرى جمال الوجود، وأن المحبَّة متلازمة مع الأبدية، فنراه يقول:

– «أوصيكم باسم الحب الذي يجمع قلوبنا أن تكونوا مسالك لا حصر لها، يتلاقى بعضها مع البعض الآخر في الصحراء، حيث تطوف الذئاب والنعاج، واذكروا هذا عني». /حديقة النبي/

– «أحبّوا بعضكم بعضاً ولكن لا تقيّدوا المحبَّة بالقيود، ولتكن بحراً متموجاً بين شواطئ نفوسكم». /النبي/

أثناء إقامته في أمريكا أصرَّ على هويَّته اللبنانية، وقام بحملة جمع تبرعات لأجل لبنان عام ١٩١٦ وكان سكرتيراً للجنة «إنقاذ سورية وجبل لبنان» كان يدعو لاستقلال لبنان واعتماد الشعب على نفسه، بعيداً عن الأتـراك والفرنسيين والأمريكيين، وعالج من خلال مجموعة نصوص كتبها الأحداث التي تمرُّ بها أمته مثل (مات أهلي)، (في ظلام الليل) كان يقول: «الأرض لكم وأنتم الطريق ، قدِّسوا الحرية حتى لا يحكمكم طغاة الأرض».

– «أريدهم أن يعرفوا أن عرش السلطان الجبار مبني على رمل رطب، لماذا يركعون أمام صنم ملوَّث ما دام أمامهم فضاء لا حدَّ له». ويقول أيضاً:

– «ويلٌ لأمة تحسب المستبد بطلاً، وترى الفاتح رحيماً, ويلٌ لأمة لا ترفع صوتها إلا إذا مشت في جنازة ولا تفخرُ إلا بالخرائب، ولا تثور إلا وعنقها بين السيف والنطع, ويلٌ لأمة سائسها ثعلب، وفيلسوفها مشعوذ، وفنها من الترقيع والتقليد». /حديقة النبي/

فكانت معالجته للظلم الاجتماعي والديني والسياسي من أهم سمات الواقعية في أدبه.

عمل جبران على التجديد في اللغة، وعلى تطوير أدواتها، لأن اللغة التي تبقى على حالها بالنسبة له هي لغة ميّتة، واللغة هي التي تختار ألفاظها لكل زمان، حتى تتناسب وروح العصر وتساير تطوراته، ويعتبر جبران أن اللغة «مظهر من مظاهر الابتكار في مجموع الأمة، فإذا هجعت قوة الابتكار توقفت اللغة عن مسيرها، وفي الوقوف التقهقر وفي التوقف الموت والاندثار».

كما أن جبران رفض المفهوم التقليدي للشعر، فليس الشاعر من يعالج كلماته في قوالب مسبقة الصنع، وليس من يلمُّ معانيه من قارعة الطريق، بل من يرى ما وراء الأشياء، ويغوص في الأعماق.

كان صادقاً في الدعوة لتحرُّر اللغة العربية من الشوائب، وفي محاربة الجمود والركود والتقليد، وثار على الأشكال القديمة والأوزان الموروثة في الأساليب والألفاظ والتعابير، فهو القائل: «إن اللغات تتبع مثل

كلِّ شيء، سنة البقاء للأنسب».

لقد اصطفى جبران من اللغة الأساليب والألفاظ بغاية الدقة والدِّراية. فيقول: «في اللغة العربية قد خلقت لغة جديدة داخل لغة قديمة، لم أبتدع مفردات جديدة، بل تعابير جديدة، واستعمالات جديدة لعناصر اللغة».

– «إن اللغة كائن حي ينمو ويكبر، ثم يموت ويندثر، وليس موت اللغة يعني اندثارها، بل يعني أن تموت ألفاظ وتحيا ألفاظ أخرى، أن تموت عبارات وتأتي عبارات، وهذا هو السرّ العجيب لبقاء اللغات في الحياة».

عندما استبدّ به الداء وأحسَّ بدنو أجله, قال عندها: «أنا بركان صغير تم إغلاق فوهته» فكان يوم ١٠ نيسان عام ١٩٣١ من أكثر الأيام ظلمة في تاريخ الأدب، فهو اليوم الذي توفي فيه جبران في مشفى / فنسنت / في نيويورك وهو في قمّة مجده الأدبي؛ وعن عمرٍ يناهز ٤٨ عاماً، ثم نُقل رفاته بعد أربعة أشهر إلى لبنان، ودُفن في / مار سركيس / قرب (بشرّي) التي كانت مرتعاً لصباه، ليعود إلى حيث بدأ، ولتنتهي رحلة مبدع، سكن القلوب وهزَّ المشاعر، مبدعاً في الألم كما في الحب. يقول جبران خليل جبران:

– « فقد وصل الجدول إلى البحر وأُتيح للأم العظيمة أن تضمَّ ابنها إلى صدرها مرة أخرى». / النبي/

– «... هي أن تسعى وراء شاعر؛ وإن كان يعيش وراء سبعة أنهر، وتهدأ في حضوره ولا تنبس شفتاك بسؤال، أن تعرف أن القديس والخاطئ أخوان توأمان وُلد أحدهما قبل الآخر بلحظة فقط، وهي أن تتبع الجمال حتى وإن قادك إلى حافة الهاوية، وإن كان مجنحاً وأنت بلا أجنحة عليك أن تتبعه، لأنه حيث لا جمال لا شيء هناك».

– «سيروا في سبيلكم وأنتم تغنّون، ولكن لتكن كل أغنية قصيرة؛ لأن الأغاني التي تموت باكراً على شفاهكم، هي وحدها التي تعيش في قلوب الناس»./ حديقة النبي/

– «كلمةٌ أريد رؤيتها مكتوبةً على قبري: أنا حيٌّ مثلكم، وأنا الآن إلى جانبكم، أغمضوا عيونكم، انظروا حولكم، وستروني...».

المراجع:

(١) جبران واللغة العربية – «أحمد الخوص». (٢) البدائع والطرائف – الدكتور «نزار بريك هنيدي» – مقدمة الكتاب.

حوار مع الأديب إبراهيم عبدالمجيد

أطلس الفولكلور المصري إنجاز مهم

السعداوي الكافوري

يعتبر الأديب الروائي إبراهيم عبد المجيد واحداً من أهم الكتّاب العرب حيث صدر له العديد من الأعمال الروائية المهمة منها «البلدة الأخرى، لا أحد ينام في الإسكندرية، ليلة العشق والدم، طيور العنبر، الصياد واليمام، عتبات البهجة، برج العذراء» أيضاً يكتب إبراهيم عبد المجيد القصة القصيرة وصدرت له عدة مجموعات قصصية تعد بمثابة علامات فارقة على مسيرة السرد القصصي العربي المعاصر منها «مشاهد صغيرة حول سور كبير، إغلاق النوافذ، سفن قديمة».

كل ذلك من خلال لغة شفيفة تتماس مع تخوم الشعر وبناء قصصي رصين.. محكم ومتماسك، وأسلوب سهل وسلس، بالإضافة إلى ذلك يكتب إبراهيم عبد المجيد السيناريو وله عدة أعمال درامية هامة عرفت طريقها إلى الشاشة الفضية ولاقت تجاوباً كبيراً من الجماهير والنقاد. ناهيك عن مقالاته ودراساته التي يعكف على نشرها بكبريات الصحف والمجلات المصرية والعربية... أيضاً حصل الأديب إبراهيم عبد المجيد خلال مشواره الإبداعي على العديد من الجوائز الهامة منها جائزة نادي القصة، جائزة نجيب محفوظ، جائزة التفوق، جائزة الدولة التقديرية...

الرافد التقت به مؤخراً وكان لها معه هذا الحوار:

*** السفر، الرحيل، الفراق، الموت الفادح هو قدر معظم أبطال أعمالك القصصية فهل من الممكن أن تبين لنا أسباب ذلك؟**

– أعتقد أن السبب الرئيسي وراء احتفاء أعمالي الإبداعية بمعاني السفر والفراق والرحيل هو نشأتي بحي كرموز بمدينة الإسكندرية بالقرب من ترعة المحمودية والتي كانت آنذاك شرياناً مهماً للنقل النهري تموج بحركة السفن ذهاباً وإياباً وأحياناً كانت تتوقف هذه المراكب على شاطئ ترعة المحمودية لتفريغ شحناتها وكنا نتحلق ونحن أطفال حول هؤلاء البحارة لنستمع إلى حكاياتهم المدهشة. أضف إلى ذلك أن حي كرموز يعتبر قريباً جداً من القباري وغيط العنب وغيرهما من مناطق صناعية يقطنها غرباء، قادمين من الريف أيضاً من الأسباب التي حفرت معاني السفر والرحيل والفراق بداخلي هو عمل والدي بهيئة السكك الحديدية فكثيراً ما كنت أسافر معه كما أنني عندما كنت تلميذاً بالمرحلة الابتدائية كان لزاماً عليّ أن أقطع شريط القطار ذهاباً وإياباً حتى أذهب إلى مدرستي الكائنة بحي القباري! إذن فهذه المعاني تحاصرني منذ ميلادي. أما عن الموت فهو من وجهة نظري سفر لا نهائي وخلال حياتي قابلت أناساً كثيرين سافروا واختفوا من الحياة... أذكر أنني تعرفت على هذا السفر اللانهائي في مراحل مبكرة جداً من حياتي فالموت قد غيّب الكثير ممن أعرفهم مثل صديقي أثناء مرحلة الطفولة المرحوم خير الدين والذي تناولت شخصيته في رواية «طيور العنبر» وكانت شخصية من أجمل شخصيات الرواية. إذن فأنا محاصر بالسفر والرحيل والفراق والموت منذ الميلاد والنشأة ناهيك عن عملي الوظيفي بالثقافة الجماهيرية والذي جعلني على سفر معظم الوقت حيث كنت مكلفاً الإشراف على النشاط الأدبي بشتي أنحاء الجمهورية، وأعتقد أن كل ذلك جعل معاني السفر والرحيل والفراق تتسرب ربما دون وعي مني إلى أعمالي الأدبية.

*** القارئ لأعمالك الإبداعية سواء القصص القصيرة أو الروايات يدرك منذ الوهلة الأولى أن لديك ولعاً مدهشاً بالمكان.. فما سر اهتمامك بالمكان إلى هذه الدرجة؟**

– لعل مرجع ذلك هو نشأتي بمدينة الإسكندرية تلك المدينة

فتحية العسال

طيور العنبر

فريدة النقاش

ذات التنوع الجغرافي والتعدد الثقافي حيث البحر الممتد بلا نهاية والصحراء المترامية الأطراف والمدينة التي تشكل التحضر في أرقى صوره والنهر الذي ينتشر على ضفتيه الفلاحون البسطاء.. فمثلاً عندما نشاهد سفينة تبحر تعرف أن العالم أوسع أو عندما تشاهد شخصاً وحيداً ينزل في محطة ثم يغيب عن الأنظار تدرك أن الصحراء ممتدة وواسعة أو عندما ترى صياد سمك يظهر بقاربه ثم يختفي مع المساء تتبادر إلى ذهنك فكرة الاستقرار، كل ذلك وغيره جعل للمكان وجوداً أصيلاً في روحي وأنا لديّ قناعة بأن المكان هو الباقي وهو الذي يخلق أساطيره وهو الذي يصنع الشخصية على عكس التصور القديم الذي كان يرى أن المكان يتأثر بحالة البطل النفسية فالمكان لديّ هو الذي يصنع البطل، لذلك تجد في رواياتي شخصيات تتحرك بمسلك غريب عجائبي لأنها تعيش في أماكن عجائبية... وبالتالي فالمكان حاضر بقوة في أعمالي فمثلاً رواية طيور العنبر والتي تعد بمثابة جزء ثانٍ لرواية «لا أحد ينام في الإسكندرية» لا امتداد للشخصيات ولكن عن المدينة كمكان في تجلٍّ آخر، ففي رواية «لا أحد ينام في الإسكندرية» نجد أن الإسكندرية هي مدينة العالم حيث التسامح والتعدد وقبول الآخر والتي منها حقق العالم الحر أول انتصار على النازية في معركة العلمين. أما في رواية «طيور العنبر» فنجد أن الحديث يدور حول افتقاد المدينة لروحها الكوزموبوليتاني بعد نزوح الأجانب منها.

*** تعتبر روايتك المعنونة «البلدة الأخرى» واحدة من أهم الأعمال الأدبية التي تناولت مفهوم الغربة خارج حدود الوطن، حيث جاءت في مجملها كسيمفونية طويلة من اللحن الشجي على أوتار الغربة والشوق والحنين.. فماذا عن نصيب الإغتراب في الداخل من أعمالك الأدبية؟**

– قبل رواية «البلدة الأخرى» هناك ثلاث روايات مهمة في مسيرتي الإبداعية هي «المسافات، ليلة العشق والدم، الصياد واليمام» تدور موضوعاتها الأساسية حول الغربة داخل الوطن فتناولت اغتراب المصريين في مصر بداية من عصر الانفتاح الذي شهد نوعاً من التحول المضاد لكل المشروعات والأفكار والرؤى والقيم التي أحدثتها الثورة ثم خدمتني الظروف بالسفر إلى السعودية فكتبت رواية «البلدة الأخرى» والتي تناولت تغريبة المصريين في بلاد النفط، وبالتالي

اكتملت الصورة عن الغربة داخلياً وخارجياً. ولك أن تلاحظ أنني بعد روايـة «البلدة الأخـرى» لم أكتب عـن مصر المعاصرة إلا بعد أن أنجزت روايتين عن الإسكندرية في الأربعينيات أثناء الحرب العالمية الثانية ثم في الخمسينيات بعد حرب قناة السويس ثم عدت إلى مصر المعاصرة والاغتراب العنيف في روايتي «برج العذراء، وعتبات البهجة» الأولى تراجيدية والثانية كوميدية وكلتاهما وجهان لاغتراب عنيف.

*** تَـلاحـظ مـؤخـراً اهتمامك البادي بكتابة السيناريو والدراما التلفزيونية فهل سبب ذلك أنك لم تعد تعول على الكلمة المكتوبة في ظل تراجع عدد القراء وانسحابهم أمام إبهار الميديا واستسلامهم لتقنيات وسائل الاتصال الحديثة؟**

– بعيداً عـن كـل التفسيرات والتنظيرات أعتقد أنه سبب بسيط جـداً فـقـد حـدث أن التلفزيون المـصـري قـد قـام بـشـراء بعض أعمالي لتحويلها إلى دراما وظلت حبيسة الأدراج لسنوات تحت رحمة كتاب السيناريو فقررت أن أكتب السيناريو وأثناء كتابتي وجدت أنني من الممكن أن أكتب شيئاً آخر من قصصي القصيرة وهو الذي أنجز أولاً وظهر إلى النور عبر الشاشة الفضية عملي الدرامي الأول «بين شطين وميه» ولكن بعد ذلك عدت إلى الكتابة الأدبية عشقي الأول وحبي الأثير لأنني لا أستطيع الانقطاع عن الكتابة الأدبية «فأنا من دون كتابة الرواية والقصة القصيرة أموت».

*** باعتبارك مثقفاً عربياً بارزاً له موقفه ورؤيته تجاه الكون والمجتمع والإنسان ما هي محددات إقامة حوار حضاري مع الآخر؟**

– من وجهة نظري لا يمكن إقامة حوار حضاري مع الآخر ونحن في هـذه الحـالـة المـتـردية، خاصة أن ثقافتنا العربية تتعرض لغزو سلفي يدمر هذه الثقافة ويجعلها ضعيفة وعاجزة أمـام الثقافات الأخـرى، فـالخـطـر الأكـبـر هـو مـن الـغـزو السلفي فهل تطلب من الغرب أن يتقبلك ويتحاور معك ثم يحدث في اليوم الثاني انفجار بأحد قطارات أو مـطـارات أوروبـا يـودي بحياة أبرياء وينسف أي قواعد للتحاور مع الآخر!! وبالتالي يجب علينا أولاً كعرب أن نكرس لمعنى الديمقراطية مفهوماً وممارسة وأن نترك الكيانات والتجمعات الليبرالية تواجه الفكر المغلوط الذي استولى على الشارع

أن المكان يتأثر بحالة البطل النفسية فالمكان لديّ هو الذي يصنع البطل، لذلك تجد في رواياتي شخصيات تتحرك بمسلك غريب عجائبي لأنها تعيش في أماكن عجائبية... وبالتالي فالمكان حاضر بقوة في أعمالي

لم أكتب عن مصر المعاصرة إلا بعد أن أنجزت روايتين عن الإسكندرية في الأربعينيات أثناء الحرب العالمية الثانية ثم في الخمسينيات بعد حرب قناة السويس ثم عدت إلى مصر المعاصرة والاغتراب العنيف في روايتي «برج العذراء»

العربي بالمخاتلة والمغالطات ومن منطلق شعارات عاطفية، أذكر أنني بعد عودتي من السعودية عام ١٩٨٠ حضرت ندوة ضمن أنشطة لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية، وكانت تضم في عضويتها أسماء لامعة ومحترمة من أمثال صلاح عيسى، جلال الغزالي، فتحية العسال، وفريدة النقاش وغيرهم وفي تلك الندوة تحدثت عن الفكر الديني المغلوط وعن المطبوعات، كما أشرت إلى المطبوعات والكتب الصفراء التي راحت تغزو بغزارة سوق الكتاب المصري محذراً من مغبة ذلك لا سيما وأن هذا الفكر المغلوط يضعف ثقافتنا وأنه من وجهة نظره مجرد منجزات لبعض الكفرة والمارقين. أيضاً نحتاج إلى ثورة في التعليم فهل يعقل أنه حتى الآن لا يوجد بالمنهج المدرسي المصري درس عن تاريخ المسرح أو السينما أو الموسيقى على سبيل المثال، ناهيك عن خلو المجتمع المدرسي من الجماعات الثقافية بحيث صارت المدارس أماكن للتلقين وليس للتفكير المبدع الخلاق.

*** باعتبارك كنت أحد قيادات الثقافة الجماهيرية بمصر وأشرفت بحكم موقفك على أحد المشروعات**

إبراهيم عبدالمجيد

القومية الهامة والتي تصب في خانة الحفاظ على الهوية القومية وهو مشروع أطلس الفولكلور المصري... فلماذا لم يخرج الأطلس إلى النور حتى الآن وما هي المعوقات التي تحول دون إنجاز هذا المشروع المهم؟

– يعتبر أطلس الفولكلور المصري مشروعاً كبيراً وطموحاً وللأسف تعطل العمل به عشر سنوات ولك أن تعرف أن هذا الأطلس يتطلب جمع مادة تتعلق بأكثر من ثلاثين موضوعاً فولكلورياً، وبالتالي لا يمكن أن يظهر إلى النور كاملاً. وعموماً مشروع الأطلس يعد من المشروعات التي لا تنتهي لأنه هناك جديد يومي في الحياة الشعبية.. وعلى أية حال صدر حتى الآن من الأطلس جزء الخبز وجزء الآلات الموسيقية وجارٍ العمل الآن على إصدار الجزء الخاص بالفخار.

*** حصلت مؤخراً على جائزة الدولة التقديرية في الآداب وهي جائزة من أرفع الجوائز المصرية وأعلاها قيمة... فماذا تمثل الجائزة بالنسبة لك؟**

– الجوائز في حياة الكاتب مهمة إذا أتت وغير مهمة إذ لم تأت بمعنى من دون جائزة لن ينقص الأديب شيئاً ومع الجائزة سيحدث بعض الانتعاش أي مبلغ من المال لحل بعض المشاكل وشيء من الانتشار للكتاب. وأنا شخصياً لم أتقدم لجائزة إلا في بداياتي المبكرة جداً. حيث تقدمت إلى نادي القصة عام ١٩٦٩ وحصلت على الجائزة الأولى ونشرت كاملة بجريدة أخبار اليوم مع مقدمة للأديب الكبير الراحل محمود تيمور وكانت هذه بدايتي في النشر وكان لها فرحة كبيرة جداً لكن بقية الجوائز التي حصلت عليها فيما بعد لم أتقدم لها ولكن كنت أرشح لها من جهات ثقافية.

البحث عنا فينا

الإنسان هذا العظيم.. أودعه الخالق في الأرض لعمارتها، ولذا أهداه سبل الكشف والاختراع ونور الابتكار وعظمة العقل الفاتح باتجاه تسخير العلوم والإمساك بموازين البحث ونور المعرفة.

ولكن الإنسان هذا العظيم يظل يبحث عن ظله، في حين أن ظله خلفه ملازماً له وتابعه، وحين يتطلع ولا يجده فإنه يكون قد حل فيه، والظل إذاً لا يضيع ولكنه يظهر فقط عند الضرورة. إن العلاقة بين الإنسان والآخر الذي يسكنه علاقة ملتبسة أحياناً وواضحة أحياناً أخرى لأنها مترتبة على تشابك وجداني وعاطفي وعقلي وخيالي وواقعي.. كل منا يبحث عن هذا الآخر واحة للسكينة والراحة والإشباع النفسي والهدوء العميق.

وتنفتح هذه العلاقة على بنودها في عقد سري مشترك بين الرجل والمرأة يتهامسان.. ويتناجيان.. وأحياناً يعلو الصراخ حين يتباعد التكافؤ وتبتعد الندية فتتناثر عواطف الوجد بعيداً ويقترب شبح العدوانية المكبوتة والذي يروج لها الإعلام فتنداح كل الروابط وتنعزل أطراف المعادلة على طرفي نقيض أبعد من اللازم وخارج إطار الجاذبية الرابطة وتذهب الذكريات الجميلة إلى أرض يباب بحثاً عن كراهية أو استراحة في مجهول.

ولكن السؤال الذي ينبت من هذه العلاقة المتأرجحة وفقاً لمعطيات الوجدان الذي أصبح عرياناً في عالم ينزلق نحو التشظي والتوحد والاغتراب: ما هو هذا الرابط القوي بين الرجل والمرأة؟ هل هي الفطرة التي أودعها الخالق والمتمأسسة على ضوابط وجدانية وعضوية ونفسية وبيولوجية؟ أم هي مزيج من العاطفة والعقل من أجل استمالة كل طرف للآخر بحثاً عن خلاصه فيه.. ومن هنا تكمن كل الأسباب الظاهرة والمضمرة، أنه لا يمكن أبداً إنكار حضور الآخر فينا (ذكر/أنثى)، وأنه أي هذا الآخر تتمحور حوله الرهانات والتصورات ويعطينا القوة لمواجهة الحياة القادمة والراهنة لأن هذا الآخر هو مصدر إشباع الحاجات والرغبات النفسية والاجتماعية.

ولكن يتناسل سؤال آخر: هل هذه العلاقة ممكن أن تكون من إحدى زواياها سبباً في بروز خطاب سلطوي وبسببه يتم تهميش أحد الطرفين وغالباً ما تكون المرأة؟ الحقيقة أن الطرف المستبد على مر العصور والتاريخ كان غالباً الرجل مستقوياً بفحولته وقوته، ولكن الأغرب أن هذا الاستقواء كان له أثر في العقل والوجدان، وصار خطاباً عاماً حتى إن المرأة قبلت به كثيراً حتى صارت هدفاً دائماً للرجل وتسلطه، رغم أنها ظل الرجل الذي يسكن عقله وقلبه.

عبدالفتاح صبري

النص المفتوح وقراءة الألغاز

أو

«أريانة» والتوظيف الحكائي للتصوف

رشيد الإدريسي

من بين أكثر الثنائيات أهمية في مجال التحليل السيميائي، ما سماه رولان بارت بالنص المقروء والنص المكتوب؛ وهي ثنائية اعتمدها هذا الناقد للتمييز بين النص «الكلاسيكي» والنص الحديث. والمصطلحان في هذا السياق السيميائي يجب فهمهما بعيداً عن التراتبية الزمنية، إذ هما لا يرتبطان هنا بالتسلسل التاريخي بقدر ارتباطهما بقيمة النص الأدبية؛ ذلك أن المعنى في النص «الكلاسيكي» حسب هذه الرؤية متجمد نسبياً ومغلق، بينما الثاني مفتوح على إمكانات عدة، ويتطلب من المتلقي أخذ المبادرة لإعادة بناء النص على المستوى الدلالي، أي كتابته من جديد. ويمكن تقريب هذه الثنائية من خلال ثنائية أخرى ذات علاقة بالاقتصاد وهي ثنائية المستهلك والمنتج؛ فالنص «المكتوب» يجبر القارئ على المشاركة في «الكتابة» والتورط فيها وبالتالي المشاركة في إنتاج الدلالة، بينما النص «المقروء» يكتفي المتلقي باستهلاكه وبالتالي «يبقي عليه كما هو».

وروايـــة «أريـــانـــة» للميلودي شغموم تندرج ضمن هذه العينة من النصوص المفتوحة بشكل قصدي، ولذلك فقراءتها للوهلة الأولى ليست بالأمر السهل. والـذي يسمح لنا بالتعامل معها من هـذه الزاوية، واعتبارها روايـة مفتوحة بشكل مقصود، هو حديث الراوي البطل عن العلامات والألغاز، مما يوحي بأن أية قـراءة تقف عند استهلاك النص والإبقاء على عناصره كما هـي، تعتبر قـراءة سطحية. هذا الاستنتاج يؤكده منطق الرواية ذاتها، والتي يتحول فيها الراوي أحياناً إلى ناقد يوجه القارئ ويهبه مفاتيح تسمح له بفك الشفرات، كما يعمل على تضليله، أحياناً أخرى، بالإكثار من التلميحات والإشارات والرموز...

وهذه الخاصية تجعل من رواية «أريانة» عملاً أدبياً شبيهاً بالكتب التي تحدث عنها ليو شتراوس، في مؤلفه « الاضطهاد وفن الكتابة»(١)، والذي يتحدث فيه عن علاقة الفلسفة بالسياسة. وهي الكتب التي أطلق عليها اسـم الكتب الباطنية التي تتضمن على الأقل نوعين من المعرفة؛ الأولـى معرفة شعبية باعثة على الاعتبار وذلك على المستوى الأول، والثانية فلسفية تتعلق بالقضايا الأشد أهمية والتي لا يشار إليها إلا فيما بين السطور. وإذا كان تعدد مستويات المعنى محتملاً بالنسبة للكتب التي تحدث عنها شتراوس، وهي كتب فلسفية ينطلق أصحابها في أغلب الحالات من رؤية عقلانية نقدية هدفها تبليغ الفكرة بوضوح تام، فإن الأمر أكثر احتمالاً بالنسبة لنص مدرج في خانة الأدب الذي مـن أخـص خصائصه الانفتاح وإعطاء المبادرة للقارئ في عملية فك الشفرات. وروايات الميلودي شغموم و«أريانة» لا يمكن مقاربتها إلا من خلال هذه الرؤية.

إن التعامل مع النص بوصفه عملاً مفتوحاً يقبل الإفصاح عما بـين سـطـوره دون افتئات عليه، يكتسب مشروعيته أكثر عندما يستند المتلقي إلى قـراءة واختبار دقـيـق ومفصل للفوظات النص قبل الشـروع في عملية التأويل. وذلك لأن النص بوصفه كلاً، يجب أن يهب المشروعية لهذا النوع من القراءة حتى لا تتحول إلى عملية لقراءة الذات من خلال النص. نقول ذلك ونحن نعلم أن هذا النوع الأخير من القراءة قد يقبل عندما تتشابه شـروط إنتاج النص لدى المؤلف، وشروط تلقيه لدى القارئ. فالأمر هنا لا يعتبر نوعاً من الإسقاط الدلالي على النص، بل على العكس من ذلك هو نوع من القراءة الناجحة تخرج من النص أقصى ما يمكن من الدلالات.

عَقد القراءة

إن عقد الـقـراءة الـذي تقيمه روايـة «أريـانـة» مع المتلقي، كما تنص على ذلك الكثير من الإشارات التي يصرح بها الراوي، يؤكد على ضرورة القراءة الباطنية الصوفية، أو الـقـراءة التأويلية السيميائية التي تبحث عـن معنى خفي من خلال المعنى الجلي الذي لا يعتبر سوى جسر يعبر عليه للوصول إلى الهدف.

فحين لم يستطع العربي الشيهب بطل روايـة «أريـانـة» تحديد من تكون عشيقته التي يلتقيها دوماً في نفس الوقت ونفس المكان، ويركب معها نفس سيارة الأجـرة ويقطع معها نفس المسار، سيكتب بوصفه صحافياً، نصاً عبر فيه عن كل ما يحدث له معها ونشره باسم مستعار فـي صفحة «افـتـح قلبك». ولعدم معرفته باسمها فقد أعطاها اسم «أَمَـارة»، وقد راسله مجموعة من القراء وأصروا كما يقول على شكل كلمة «أمارة» بفتح الميم مع تشديدها لتتحول إلى «أمَّارة». يقول الراوي:

«أما أنا فقد استعملتها [أي أمارة] بدون تشديد ولم يخطر ببالي ذلك المعنى، [ويعلق] مرة أخرى تهرب العلامة، تجن أو تجنن»(٢) ويستمر قائلاً: «وكان سليم الناظمي أو (العربي الشيهب؟) هو الذي يمسك بالطرف السُفلي للعلامة والعلامة راية، علَم وأمارة، يا حليمة، هناك دائماً من يصر على طمسها على تمريغ رأسها في التراب، لإخلائها من الرمز، من الشعر من الأسطورة»(٣).

هذه الإشارة وغيرها كثير، تعاقد يسمح باعتماد قراءة باطنية تتعامل مع علامات النص بوصفها رموزاً، ولا تطمس معناها بشرحها شرحاً حرفياً. والقارئ، بمقتضى هذا التعاقد الضمني، المجسد في تصريحات الراوي وطريقة حكيه وربطه بين الأحداث ورؤيته للعالم الذي يحيط به، مطالب بقراءة العلامات بشكل يوازي قراءة الراوي العربي الشيهب، الصحفي المشارك في صنع الأحداث، والذي لا يتوقف عن التحقيق وطرح التساؤلات والملاحظات والتحاليل، بحيث يتحول إلى شبه سيميائي «يرى المعنى حيث لا يرى الآخرون إلا الأشياء».

الواقعية الصوفية من سمات رواية «أريانة»، أنها نص يقوم على نوع من التوليف بين ما هو واقعي وما هو عجائبي، والواقعي هنا بمعنى أن الأحداث تجري في فضاء يمكن التثبت من وجوده على أرض الواقع والمتمثل في مدينة الدار البيضاء وبعض شوارعها وساحاتها المعروفة (شارع مصطفى المعاني، ساحة النصر...)، أو إشبيلية بالأندلس (شارع الجمهورية الأرجنتينية، ساحة كوبا...). والواقعية في ارتباطها بـ «أريانة»، تقف عند هذا الحد الإشاري ولا تتعداه إلى ما نعرفه عنها من اللجوء إلى التفاصيل الدقيقة والحاسمة من أجل تصوير الأحداث والشخصيات بصورة صادقة قدر الإمكان. إنها واقعية بقدر ما تهتم بعناصر العالم المرئي، فهي تهتم بالعناصر التي يمكن أن نصطلح على تسميتها بعناصر ما فوق الطبيعة أو العناصر الصوفية. تهتم بالناسوت أي الطبيعة البشرية بقدر اهتمامها باللاهوت؛ أي ما هو غيبي يتطلب من القارئ بذل جهد مضاعف لإيجاد معنى له ينسجم مع كل ملفوظات النص.

إن هذه الإشارة إلى تقنية الكتابة في «أريانة» ليست اعتباطية، فالهدف بالدرجة الأولى هو تسهيل عملية فهم النص واستخراج دلالاته، إذ بإلمامنا بهذا الجانب يمكننا أن نتهيأ لتلقي النص بأفق انتظار يتضمن عناصر تتطابق مع ما هو معتمد في كتابة الميلودي شغموم، أفق انتظار على استعداد للتعامل مع النص بوصفه امتداداً للنصوص السابقة التي أبدعها الروائي ومن ثم تحقيق أكبر قدر من الفهم والتأويل.

وإذا ما أردنا أن نأخذ فكرة عن فن الكتابة لدى شغموم يمكننا أن نقول بأن من خصائص هذا الفن، من خلال «أريانة»، الجمع بين الواقعي، كما تحدثنا عنه أعلاه، واللاواقعي وغير المتوقع والمتعذر تفسيره المتمثل في الأحلام والقصص الخرافية و الأسطورية، بحيث يتساكن اليومي والمعتاد في الرواية مع الغريب والمفاجئ وما فوق الطبيعي. إلا أن العالم المبني في «أريانة» لا يمت بصلة لما نجده في العوالم العجائبية من جنيات وحوريات وكائنات خرافية، فـ «أريانة» تجري أحداثها كما قلنا في فضاء نعرفه وفي الزمن الحديث، كما أن تتابع الأحداث لا يحكمه خرق العادة بحيث تثير شك المتلقي وتدفعه لتغيير أفق انتظاره، بل هي أحداث واقعية يتخللها ما هو عجائبي وفنتازي دون أن تكون لا هذا ولا ذاك. فرواية «أريانة» بذلك تقطع مع الواقعية بالمعنى التقليدي للكلمة، بإشراكها لعناصر عجائبية

في تحريك الأحداث على أرضية المعيش اليومي، أي أنها تجمع بين الواقع الفعلي وتصورات المجتمع عن ذاته خاصة التصورات التي تقوم على المنطق الصوفي والغرائبي وتفسير الظواهر المادية تفسيراً غيبياً؛ أي اكتشاف العلاقة السرية بين الإنسان وظروفه، ومحاولة فهم الغموض الكامن وراء الأشياء فهماً أعمق بإعطاء العناصر الصوفية حقها في التفسير والتوضيح.

إن كل ما قلناه الآن عن رواية «أريانة» على مستوى ما سميناه بفن الكتابة أو تقنياتها، والذي اقترحنا نعته بالواقعية الصوفية، وهو ينطبق على كل ما كتبه الميلودي شغموم، يعتبر في الكثير من جوانبه قريباً مما يصطلح على تسميته اليوم بالواقعية السحرية، التي من خصائصها ما ذكرناه أعلاه. ويمكن اعتبار هذا التحييز للرواية في هذا الإطار الصوفي، أول مفتاح لفهمها وتأويلها بفعالية عالية. إذ إن المتلقي بانطلاقه من هذه الزاوية سينتظر قراءة رواية من نمط خاص، ومواجهة سلسلة من الأسرار والألغاز التي تتطلب منه مشاركة تأويلية عميقة ومعقدة لا تتحقق إلا باستحضار آليات التفكير الصوفي. يقول ميلان كونديرا: «إن روح الرواية هي روح التعقيد. كل رواية تقول للقارئ : «إن الأشياء أكثر تعقداً مما تظن». إنها الحقيقة الأبدية للرواية، لكنها لا تُسمع نفسها إلا بصعوبة في لغط الأجوبة البسيطة والسريعة التي تسبق السؤال وتستبعده»(٤).

التصوف بوصفه رؤية

إن رواية «أريانة» على الرغم من ذلك، تقبل أن تدرج ضمن أنواع من الرواية الأخرى بوصفها رواية فلسفية، تتضمن نقاشات فكرية حول الوضع الإنساني ممثلاً في شروط عيش شخوص الرواية، وفي النقاشات التي تدور بينهم حول الحب والحقيقة والجسد، والتي يستدعيها الحكي ذاته. وإذا كانت صفة الفلسفة هنا تفترض حضور الفكر والعقل كأداة لإنتاج هذا النوع من النقاشات، فإن أريانة تحتفل بشكل لافت بالتصوف، لكنه هذه المرة ليس في صورة أفكار أو نقاشات كما هو الشأن بالنسبة للفلسفة.

التصوف هنا ليس بمعنى قواعد السلوك المتبعة من أجل التقرب إلى الله التي وضعها أصحاب هذا النوع من المعرفة، فهذا المعنى مختلف حوله «وقديماً حار الناس في تعريف التصوف، وتشعبوا فيه إلى مائة رأي بل زادت أقوالهم في ماهيته إلى ألف قول»(٥)، بل المقصود هنا الآليات العرفانية التي ينظر من خلالها إلى الكون والحياة، والتي تقوم على الظاهر والباطن والاتحاد والحلول والفناء والتي تنظر للوجود بوصفه لغزاً لا يمكن أن يحيط بسره إلا السالكون وأصحاب والمكاشفات.

وقيام التصوف على الأسرار والألغاز والرموز، أمر ليس في حاجة إلى توضيح، إذ يمكننا أن نعرفه فنقول «التصوف أسرار». ويكفي هنا أن نشير إلى أن من مقابلات التصوف في اللغة الفرنسية، نجد لفظ mystique، وهو مشتق من لفظ mystère، الدال على الغموض والخفاء والأسرار والألغاز، وأول لغز يواجهنا في رواية شغموم هو عنوانها «أريانة».

الاسم اللغز

يمكننا تلخيص رواية «أريانة» بكونها عبارة عن حكاية تتمحور حول علاقة بين الراوي وعشيقته التي تحمل اسم أريانة والتي ستختفي من حياته دون سابق إنذار، لينخرط فيما بعد في عملية البحث عنها، بعد أن بلغه أنها هاجرت إلى إشبيلية في الأندلس، ليعود بعد ذلك من رحلته هاته وقد توفر لديه مجموعة من

الإشارات والعلامات التي ستسمح له بالتعرف عليها في المغرب وكشف القناع عن وجهها الحقيقي. والرواية غنية بالشخوص لدرجة يشعر معها المتلقي أنه في متاهة (الناظمي، الشيهب، لمسلك، فلورا، غلوريا، أنطونيو، رامون، مورواليس، زيدان، سمعان...).

والقارئ لا يعرف أن أريانة اسم علم يحيل على فتاة، إلا بعد بلوغ الفصل الثالث المعنون هو الآخر بنفس التسمية. والذي يسمح لنا بالتعامل مع هذا الاسم بوصفه لغزاً هو أن صاحبته لا شك ترمز إلى شيء في الرواية يبقى غامضاً، ما لم يتم إخضاعه للتأويل. ومما يزيد في تعقيده هو أن القارئ المغربي أو العربي يصعب عليه ربط الاسم بالشخصية المحورية في الرواية، فهذا الاسم غير شائع أو هو غير معروف. وهو ما كان بالإمكان، لو أراد الكاتب تبديد الغموض انطلاقاً من الغلاف، أن يورده على الشكل التالي «فتاة اسمها أريانة»، وهو ما تكفلت به تاء التأنيث التي خلقت، لدَيَّ على الأقل في تجربتي القرائية لهذا النص، نوعاً من اليقين بأن الأمر يتعلق بأنثى والذي كان بالإمكان، زيادة في الغموض، تعويضها بألف ممدودة لتكتب على هذا الشكل «أريانا».

والحقيقة أن اسم أريانة اسم ملغز، خاصة بالنسبة للقارئ الذي يعرف أن الروائي شغموم تحكمه قصدية واضحة في اختيار الأسماء في كل رواياته. والذي ليست له خلفية ثقافية تسمح له باستجلاء بعض معاني هذا الاسم الذي يعني الشديدة القداسة «la très sainte» أو المحبوبة بإفراط «la bien aimable». إلا أننا بمجرد تقدمنا في عملية القراءة، سنعرف أن أريانة «ولدت من أب إيطالي وأم مغربية كانا يمتهنان صناعة الأحذية، وأن الأب كان يعشق الأوبرا والأم تموت في العيطة المرساوية»(٦).

عند هذه النقطة بالضبط، نقف على سر هذه التسمية التي تحيلنا على الأسطورة اليونانية التي تتحدث عن أريانة التي ساعدت تسْيُوس على قتل مينوتور بإمداده بحيلة يستطيع بواسطتها معرفة الطريق والخروج من المتاهة. حيث أوصته بأن يرخي خلفه خيطاً طويلاً يساعده على معرفة الطريق والخروج سالماً من المتاهة، من هنا الحديث في اللغة الفرنسية عن «le fil d'Ariane» أي الخيط الناظم أو الخيط الموجه. وذكر الأوبرا هنا ليس اعتباطياً هو الآخر، لأن اسم أريانة ارتبط بهذا الفن في إيطاليا بالذات، ويمكننا أن نذكر في هذا السياق أوبرا أريانا لكلاوديو مونتيفيردي «Claudio Monteverdi» التي وقفت عند محطة تَخَلي تسيوس عن أريانة في جزيرة نيكسوس.

ما يهمنا في هذه المعطيات الموسوعية، هو أن أريانة في رواية الميلودي شغموم، ستضطلع بدورين اثنين في نفس الآن، فهي مبحوث عنها وأداة مساعدة في عملية البحث، تتخفى بالسواد والعطر التنكري والقناع، لكنها تقوم بدور المرشد إلى ذاتها بما لحق جسدها من أعطاب وبعطر ارتبط بها وكأنه يخرج مباشرة من مسامها، فقد كانت هذه العلامات أشبه بلفيف من الخيط مكن الراوي من الخروج من المتاهة والرجوع من الأندلس للعثور على أريانة عابراً لما يشبه طقوس المُسَارَّة Rites initiatiques التي من خلالها يطلع على الأسرار ويتعرض للآلام لينتهي في الأخير إلى إدراك «الحقيقة».

فما سر أريانة وما الذي ترمز إليه؟ هذا السؤال يبقى مطروحاً ولا تسمح المعطيات التي ذكرناها الآن بالجواب عنه. وهو السؤال الذي تتمحور حوله الرواية والذي يطرحه العربي الشيهب قائلاً: «من إذن،

هذه المرأة التي تشبه البحر الدافئ الهادر والشمس الحارة العطرة، يتساءل العربي الشيهب دائماً وكأنه يبكي؟»(٧). والتساؤل عن سر هذه المرأة، يزداد إلحاحاً عندما نعلم أن الرواية شحيحة بالمعطيات عنها، فهي «امرأة تلبس الأسود دائماً!»(٨) تعبيراً عن غموضها ورمزيتها القوية.

التعبير الخاطف

إن الميلودي شغموم، كما يستلهم من التصوف خاصية السر واللغز، فأسلوب الكتابة في الكثير من الحالات لديه يعتمد على الجمل الشذرية الخاطفة، وذلك انطلاقاً من الاستهلال إذ يفتتح الراوي البطل الحكي بتحذير من العربي الشيهب للمسلك قائلاً: «هذا الوقت ليس الزمان فلا تغتر بأوانه!»(٩). والملاحظ على بنية هذا التحذير الوصية، أنه صيغ بشكل متميز يجعله مطابقاً لأسلوب المتصوفة، إذ هو أقرب إلى لغة الحكم التي تطغى على كتابتهم. وتضمن هذا التحذير الاستهلالي للفظي الوقت والزمان، كاف لربطه بالتصوف، إذ هما أحد مؤوّلات التصوف بامتياز؛ على اعتبار أن الإعراض عن الدنيا والانخراط في التصوف هو ناتج عن الوعي بمرور الوقت ومحدودية الزمان، وعدم الاغترار بالوجود الذي بمجرد التأمل فيه وسبر أغواره، يتحول في ذهن حامل هذا النوع من التفكير إلى عدم.

والوقت كما هو معلوم، هو الحاضر من الزمان المسمى بالحال، بينما الزمان هو حركة وتحول يطوي الوقت ويتجاوزه. فالشيهب في تحذيره هذا يخبرنا بانطلاق الحكاية وخضوعها للزمان الذي هو صيرورة على عكس الوقت. لذلك تُختم الرواية مرة أخرى بالإشارة إلى ثنائية الوقت والزمان حيث يرد في الصفحة الأخيرة منها ما يلي : «وقال الشيهب : ها ولد لمسلك يسرقني مرة أخرى وأنا ميت، فأترك أمره للزمان لا للوقت»(١٠)، وهو إيذان بحكاية أخرى وبصيرورة من نوع جديد، وترميز إلى أن الحياة لا تتوقف، وأنها عبارة عن سلسلة من الألغاز التي لا تنتهي.

وكما استهل الراوي الحكي بهذا النوع من التعبير المنبئ عن طبيعة الأجواء التي ستسود هذا العمل، فنفس ذلك نصادفه في مفتتح الفصل الثاني عندما يتحدث الراوي عن العشق قائلاً: «أعشْقُ ونَخْوَة؟ ! لا يتفقان أيها الأخ، ولا تقف أيها العاشق عند باب الكبرياء والنخوة !!»، فإنهما مَهْلَكة المحب، أيها الأخ المغفل: العشق مذلة ترفع، عشق الزين، طبعاً، بينما عشق الشين نخوة تذل...ترهق، وتقرف، فحذار من نفسك الأمارة، إنها توأم اللوامة وهما معاً للمطمئنة في تربص !»(١١). في هذا المقطع مرة أخرى، يتقمص الراوي شخصية الحكيم الشيخ الذي يوجه النصح بلغة كلها تستلهم لغة المتصوفة (العشق، النخوة، الكبرياء، الذل، النفس الأمارة والنفس اللوامة و النفس المطمئنة)، وسوف نقف فيما بعد على دلالات بعض هذه الإشارات الواردة في هذا القول والذي يمكن اعتباره أشبه بمفتاح الرواية ككل.

شخص واحد
وأصوات متعددة

هناك خاصية أخرى تقوم عليها رواية «أريانة»، وتتخذ صفة الثابت الذي يحكم أحداث كل الرواية من أولها إلى آخرها. ويتمثل الأمر في العلاقة بين الشخوص الذين يحضرون في حياة بعضهم بعضاً بشكل متداخل، ويقيمون نوعاً من العلاقة وكأنهم أشبه بالشخص الواحد الذي يظهر بأشكال وتسميات مختلفة، ويطلع كل منهم على أسرار الآخر ويؤثر فيه بالقول والفعل.

هـذا النوع من العلاقات الملغزة الذي يربك القارئ غير المطلع على روايات سابقة للميلودي شغموم، لا يفهم إلا من خلال التصوف الذي يتحدث أصحابه عن المكاشفات والتصافي والتـوادد الـذي ينتهي بأن تُكْشَفَ الحجب لبعضهم بعضاً. يقول أبو حيان التوحيدي وهو من هو في التصوف: «قلت لأبي سليمان محمد بن طاهر السجستاني: إني أرى بينك وبين ابن سيار القاضي ممازجة نفسية، وصداقة عقلية، ومساعدة طبيعية، ومواتاة خلقية، فمن أين هذا؟ وكيف هو؟ فقال يا بني ! اختلطت ثقتي به بثقتي بي، فاستفدنا طمأنينة وسكوناً لا يَرِثَّان على الدهر، ولا يُـحَـوَّلان بالقمر، ومـع ذلك فبيننا بالطالع ومواقع الكواكب مشاكلة عجيبة، ومظاهرة غريبة، حتى إنا نلتقي كثيراً في الإرادات والاختيارات والشهوات والطلبات، وربما تزاورنا فيحدثني بأشياء جرت له بعد افتراقنا من قبل، فأراها شبيهة بأمور حدثت لي في ذلك الأوان، حتى كأنها قسائم بيني وبينه، أو كأني هو فيها، أو هو أنا، وربما حدثته برؤيا، فيحدثني بأختها، فنراها في ذلك الوقت، أو قبله بقليل، أو بعده بقليل»(١٢).

وروايـة أريـانـة تقوم على هذا النوع من العلاقات بين الشخوص التي يصورها هـذا النص أبلغ تصوير، والـتـي يمكن اعتبارها أحياناً نوعاً من الحلول والاتحاد. إلا أننا انطلاقاً من التأويل الذي سنعتمده، نرى بأن أغلب الشخوص المركزية ممثلة في لمسلك والناظمي والشيهب، ما هي إلا شخص واحد تتصارع من خلاله مجموعة من الميولات والنزعات والأهـواء التي يتغلب بعضها في سياق بعينه، فيبرز ويصبح هو الصوت الأكثر علواً وتأثيراً في الراوي.

وهـذه التقنية الصوفية بها يفتتح الحكي عندما يقول الراوي: «يحذرني العربي الشيهب، وكأنه يحذر نفسه»(١٣). وهذا ما يؤكده الـراوي صراحة عند قوله: «خيل إلـيّ أننـي أسـمـع أصـواتـاً، كل أصواتي... خاصة الناظمي»(١٤)، وقوله: «العربي الشيهب ولد الحرام، والـنـاظـمـي، مـازالا فـي رأسـي، أحبابي وأعـدائـي»(١٥)، ويقول: «كـانـت كـل أسـمـائـي وصفاتي، وأصواتي في معركة، وأنا عائد في نفس التاكسي، لكن لسان العربي كان أقواها»(١٦).

و ستزداد هذه الخاصية تأكداً واتساعاً عند عودة الراوي من رحلته إلى الأندلس، إذ الأشخاص الذين التقى بهم في الرحلة، سيمتزجون بدورهم بالأشخاص الذين تعرف عليهم القارئ في الفصول الأولى، لتزداد الأحداث تعقيداً لدى المتلقي. يقول «لقد بدا لي، وأنا في حافلة العودة، بين النوم واليقظة، قرب طريفة، أن رامون ليس سوى العربي الشيهب، هذا جَذَعَ قلبه، وذاك جذع قضيبه، بينما يشبه الناظمي، على الأقل في وجهه، ولم تكن أريانة، بالنسبة لرامون، سوى حليمة حين تبكي أو غلوريا حـين تبتسم أو تضحك...فشككت في أن أكون قد قمت بهذه الرحلة أصلاً إلى الأندلس، قد أكـون حلمت فـقـط»(١٧). هذا الشك يخول لنا أن نقرأ هذه الرحلة لا بوصفها حلماً، بل بوصفها رحلة رمزية وعبوراً مَسَارِيّاً، وذلك رغم تعقيدها وتضمنها لعناصر من الواقع الأندلسي بأسماء شخوصه وشوارعه وتاريخه. السؤال الذي يبقى مطروحاً هو إلى ماذا ترمز؟ هـذا لغز آخـر ينضم إلـى غيره، وسيجاب عنه بمجرد ما نعرف من هي أريانة.

والذي يعقد عملية التعرف على سر أريانة، هي أنها هي الأخرى متعددة، وليست شخصية واضحة المعالم، واقعية على غرار ما نجده في الكثير من الروايات الكلاسيكية.

بل أكثر من ذلك هي تمارس لعبة التخفي والاحتجاب، والحجاب كما نعرف مصطلح صوفي، هو الآخر نستحضره هنا لإضاءة هذا السر. لقد احتجبت أريانة عندما اختفت من حياة لمسلك دون سابق إنذار عن طريق عملية التنكر. وقبل ذلك وحتى وهي تقيم معه علاقة حميمية، كانت بالنسبة له سرّاً غامضاً لأنه لم يكن يعرف عنها شيئاً، لقد كانت محجوبة عنه. ومؤولة الأسرار هي وحدها يمكنها تفسير علاقته بها، فأثناء حكيه يقدم لمسلك وصفاً للقائه المعهود بالمرأة التي يتواعد معها باستمرار اعتماداً على لغة الإشارة والتلميح بدل العبارة والتصريح، بشكل يطغى عليه الغموض والسرعة والاقتضاب، كل شيء يتم بشكل غامض، لا حديث بينه وبين عشيقته، لا حوار، لا توضيح لظروف اللقاء والتعارف وسياقاته ومراحله ومحطاته، بل هو لا يتذكر حتى ملامحها. عالم تكسوه الحجب من جميع جوانبه، يشمل أريانة كما يشمل سائق التاكسي الصغير الذي يقلهما دائماً في نفس الوقت، ونفس السيارة ولا يعرف الراوي عنه أي شيء، سيطلع فيما بعد على بعض أسراره، لكنه في الفصول الأولى يبقى مجرد لغز مثله مثل صاحبة الشقة الصغيرة التي يرتادانها معاً والزقاق الذي تقع فيه.

إنها سلسلة الألغاز هذه التي أساسها العلاقة بأريانة الغريبة الغامضة، هي التي ستدفع الراوي إلى أن يقول: «كم قضيت، والله يا لمسلك، من الساعات الطويلة، في البيت أو المكتب، وأنا أحاول أن أفك هذا اللغز: أريد أن أعرف ما يقع لي بالضبط، ما يحدث لي أنا الصحافي، الذي يوصف بالكبير، الذي لم يستعص عليه أي لغز من قبل، هل يعقل أن أعيش حالة كهذه، بين النار والماء، بين اليقظة والنوم، بين الحياة والموت، بين العقل والجنون، كائناً وغير كائن، طائعاً ومجبراً، معذباً، خارج عقلي، سعيداً وشقياً؟»(١٨).

والراوي هنا في هذا السياق، يفكر مكان القارئ لأن هذه الأسئلة التي يطرحها صراحة وبوضوح تام، مهد للقارئ، بالأحداث التي ساقها منذ الفصل الأول، لكي يطرحها هو الآخر وهو يتقدم في عملية القراءة، ودفعه دفعاً بالاقتضاب في نقل الأحداث وتعمد عدم تقديم التفصيلات والوصف لشخوص الرواية، إلى طرحها منذ الوهلة الأولى. ولذلك يمكننا القول بأن عالم القارئ هو نفسه عالم الراوي، إذ يتطابقان بشكل تام؛ فقد عمل الراوي أو الكاتب على إركام المؤشرات التي يدعم بعضها بعضاً بشكل ذكي وإثارة فضول القارئ، للبحث عن حل لهذه الألغاز. وزيادة في اكتساب ثقة هذا الأخير، عمد إلى طرح السؤال مباشرة وإظهار الحيرة والتيه في المتناقضات التي تتجاذبه، شأنه في ذلك شأن القارئ، وبذلك استطاع الكاتب منذ الصفحات الأولى، أن يضع الراوي والقارئ على نفس المستوى من الفهم والإدراك لما يجري للأول وما يجري أمام الثاني.

وهذا الاحتجاب سيبقى ملازماً لأريانة في كل المحطات سواء قبل رحلة الراوي إلى الأندلس أو بعدها، فقد قدمت أريانة نفسها بوصفها والدة أريانة وأنها فاقدة للبصر، واعتمدت على التمويه بارتداء لباس أسود سابغ، ووضع عطر غير عطرها الذي عرفت به. كما وضعت قناعاً على وجهها يذكر بالأقنعة التي تضعها شخصيات مسرحية زواج فيغارو التي تذكر أكثر من مرة في الرواية والتي تنبئ بسقوط الأقنعة فيما بعد كسقوطها في المسرحية المذكورة. وهذا ما سيفعله البطل، فبمجرد عودته من الرحلة الأندلسية، توجه إلى بيت رابية أي

أريانة المتنكرة، عازماً على معرفة السر. وفي مواجهتها سيهددها قائلاً: «تقولين لي بنفسك كل شيء أو أخبرك أنا بالسر» لتجيب: «أي سر تقصد يا بني؟»، هنا يتوقف الحوار ويبدأ الفعل، يقول: «لكني توجهت إلى الوجه مباشرة فمزقت الحجاب...ثم أمسكت بالقناع... وفصلته بصعوبة عن الوجه»(١٩)، ليكتشف أن رابية هي أريانة، ومع ذلك يبقى السر قائماً.

بدء انكشاف السر ورفع الحجب

إن الأحداث في رواية «أريانة» تلعب بالقارئ، فهي تقوم بدورين متناقضين؛ مرة تهديه وتمنحه العلامات والإشارات تلو الأخرى، لتساعده على فك الألغاز واكتشاف الأسرار، ومرة تضله وتهيل التراب على المواطئ، حتى يفقد الاتجاه ويبقى أسيراً في متاهة الرواية. ومن بين الإشارات التي ترشد المتلقي وتساعده على الفهم، تركيز الراوي على عدم الاقتصار على العقل في عملية الفهم، يقول «...ويغلب الوهم الفهم حين تعتقد أن كل شيء يخضع للعقل... فلا تغتر أيها الظل: تمسك بالأصل !...الشقاء أن تعتبر العقل، أو الفهم، كل الأصل، أن يبقى لك عقل أصلاً، فالعقل عقال، لا تعقل نفسك...أيها العزيز»(٢٠). لا يملك المتلقي وهو يقرأ مثل هذا القول، إلا أن تحضر لديه أقوال المتصوفة التي تتناص مع هذا الرأي، فالمعاني العقلية كما يقول التهانوي كشف نظري لا ينبغي الاعتماد عليه وكل كشف هو رفع للحجب «وحجاب السر هو الوقوف مع الأسرار، فإذا انكشفت للسالك أسرار الخلق وحكمة الوجود لكل شيء، فهذا يقال له كشف إلهي. فعليه إن بقي في هذا وظن أنه هو المقصد الأصلي فذلك يصير له حجاباً. وعليه أي [العارف] أن يخطو خطوة أخرى ليزيل حجاب الروح فيصل إلى المكاشفة وهو الذي يقال له الكشف الروحاني. وفي هذا المقام يرتفع عنه حجاب الزمان والمكان والجهة، فيصير الزمان ماضياً ومستقبلاً شيئاً واحداً»(٢١).

منذ بدء قراءة هذه الرواية والمتلقي يبحث عن السر الذي تنطوي عليه أريانة عشيقة الراوي العربي الشيهب وصوره الأخرى، وما يحرك هذا الأخير، كما رأينا، هو معرفة هذا السر. ومن خلال القراءة المدققة للنص والتي تقف بشيء من الإلحاح عند العلامات التي قد لا يعيرها القارئ العادي أية أهمية تذكر، وبتمثلنا لوصية الراوي ذاته بعدم الاعتماد على الكشف النظري العقلي، نخلص إلى معرفة سر أريانة، إن هذه الأخيرة ليست سوى نفس الراوي وقد قام برحلته الرمزية وعبوره المساري، ودخل في صراعات مختلفة مع صوره الأخرى لاكتشافها وللتصالح معها وتغييرها. يقول أحد المتصوفة معبراً عن علاقة النفس بالبدن، وهي شبيهة بتعلق الراوي بأريانة: «وتعلقها بالبدن [أي النفس] تعلق العاشق بالمعشوق عشقاً جِبِلِياً لا يتمكن العاشق من مفارقة معشوقه ما دامت مصاحبته ممكنة، ألا ترى أنها تحبه ولا تكرهه مع طول الصحبة وتكره مفارقته، وسبب التعلق توقف كمالاتها ولذاتها الحسيتين والعقليتين على البدن»(٢٢).

بعد الوقوف على هذه الحقيقة، يمكن للقارئ أن يعود لقراءة الرواية، وسيكتشف أنها تزخر بالإشارات إلى النفس لكن بشكل خفي. ففي البدء تحدث الراوي عن النفس وأنواعها المختلفة وحذر ذاته من النفس الأمارة، وفيما بعد عندما ضاعت منه الجرائد والرسائل التي جلبها معه من المكتب سيعلق الراوي قائلاً: «... أنا كثير السهو ويحدث لي، من حين لآخر أن أنسى، وفي

أي مكان أشيائي، وقد أنسى نفسي، كما يقول بعض الزملاء»(٢٣). وعند غضبه من الشيهب يقول لمسلك «اسمع الناظمي...الشيهب ولد الحرام، شيطان: لا يمكن أن يريد الخير لا لك ولا لي لأنه، ببساطة، يكره نفسه»(٢٤). وهو ما يعبر عنه سائق التاكسي في نقاشه مع الراوي حيث يقول: «لقد كنت... لا أسمع إلا صوت الصور المزدوجة في نفسي المظلمة»(٢٥). ويقول لمسلك بعد نقاش له مع بهلول سائق التاكسي: «قد يكون لا يزال يعذب نفسه، أو يحاول أن ينتحر، عقاباً لنفسه على عدم معرفتها بعلم الإشارة»(٢٦). ويقول الراوي: «الشيء الوحيد الذي يجعلنا نشترك في البشرية، هذه الأيام، هو أننا لا نكف عن اغتيال أنفسنا، فترانا جميعاً نمارس الحداد، السواد»(٢٧)، كما يتساءل : «لِمَ نجتهد، بكل هذه القوة الجماعية، فِي إخفاء أنفسنا، نرتدي كل هذه الأقنعة ؟»(٢٨). وعندما سينزع عن أريانة قناعها وتتجلى له سافرة، سيقول: «وظهرت لي نفسي، لأول مرة في حياتي، صافية داخل قرص الشمس، فقلت أحبك ولم أحبَ غيرك من قبل»(٢٩).

ننتهي إلى أن أريانة هي نفس لمسلك، وأن الشخصيات الأخرى التي كانت تهتف في أذنه وتصاحبه وتناقشه، ما هي إلا صور عن نفسه قبل اكتشافه وتغييره لها، وأن غياب أريانة ما هو إلا حجاب بلغة المتصوفة. وقد كان لمسلك في حاجة إلى نوع من المجاهدة لنزعه وهي المتمثلة هنا في الرحلة إلى الأندلس والتي لم تكن حسب تأويلنا إلا رحلة في أعماق النفس لاكتشاف أسرارها ونزع أدرانها وبالتالي كشف الحجب عنها. اكتشاف النفس إذن هو تصفيتها من الشوائب والمنغصات، والتصالح معها والتخلص من الخوف والاحتياط الزائد، والحذر من النفس الأمارة التي تجسدها في الرواية الأصوات الداخلية التي تتصارع داخل الراوي، وكبحها بواسطة النفس اللوامة للوصول إلى الصفاء وإلى درجة النفس المطمئنة، التي سميت كذلك لاعتبار سكونها إلى الحق واطمئنانها به بالانقطاع عن الأفعال والخواطر المذمومة. بناء على هذا التحليل يمكننا أن نقول بأن رواية أريانة هي رواية الشخصية الواحدة، وكل ما تزخر به من شخوص أخرى ما هي إلا أفكار الراوي ونوازعه وصوره ونفوسه، إنها أشبه بحي بن يقظان إلا أن الأسئلة التي تراود راوي أريانة حولها الكاتب إلى أجساد استجابة لضرورات الكتابة الروائية، إذ لو لم يكن الأمر يتعلق برواية لأمكنه أن يصوغ كل ذلك في شكل فكري لكنه سيكون جامداً بدون روح.

السر يضيء ألغاز الرواية

في ضوء هذا التأويل الذي نعتبره هو المنسجم مع كل أجزاء النص الأخرى، والذي يمكن اعتباره قطباً يجتذب كل عناصر الرواية الأخرى لتفسيرها وتأويلها وإطلاق طاقتها الدلالية العميقة، يمكن فهم حديث الرواية عن الجسد، في فصل شمس البحر، من قبل السيدة الفرنسية التي عرفته بوصفه «الجسد هو بيت اللحم الذي نسكنه أربعاً وعشرين ساعة على أربع وعشرين ساعة»، مقصية للنفس بشكل مطلق. إنها رؤية قاصرة، لذلك يصف الراوي صاحبتها بالفرنسية العرجاء. وحكايات المسخ التي تتحدث عنها الرواية والتي قد تبدو مقحمة للوهلة الأولى ولا تنخرط في الحكي بشكل جوهري، هي الأخرى تفهم من هذه الزاوية بمعنى أنها غياب للنفس أو تشوه لها، إذ يكثر في قصص المتصوفة الحديث عن قدرتهم على رؤية الأشخاص الذين خبثت نفوسهم على حقيقتهم في شكل قردة وكلاب وخنازير، وذلك لكونهم

قد كشفت عنهم الحجب وغاب الجسد عن أعينهم لتأخذ مكانه النفس ممسوخة على حقيقتها.

وفي مقابل هذا التحول السلبي، هذا المسخ الذي هو تشويه للنفس أو غياب لها، نجد تشبيهات حيوانية من طبيعة خاصة، وهي الأخرى أشبه بالتحولات، لكنها إيجابية هذه المرة، وهي بدورها لا يمكن فهمها إلا انطلاقاً من نفس المحور النصي أي أريانة هي نفس الراوي. ففي حديثه عن غلوريا صديقة أريانة، يقول الراوي: «لقد شاهدت غلوريا ترقص: جسد في حرارة بركان، في خفة ونعومة ثعبان، ثعبان جميل، وجليل، ومرعب، آسر في زي فراشة! وإذا كانت غلوريا، وهي الراقصة الثانية في الفرقة، ترقص بهذا الشكل العجيب، فكيف ترقص أريانة، وهي راقصتها الأولى: فراشة تتنكر في امرأة»(٣٠). وهو ما يؤكده بيدرو عندما يصف أريانة بأنها «قوية كثعبان، وهشة كفراشة»(٣١). والفراشة كما هو معلوم من أغنى الرموز بالنسبة للمتصوفة وغيرهم، فتحولها من شكلها الأولي إلى دودة ثم بعد ذلك استقرارها على هيئة وسيطة أي ما يسمى باللغة الفرنسية la chrysalide نَغَفَة، ثم خروجها بعد ذلك من الشرنقة وتخلصها منها لتصبح فراشة وتستحق اسمها، بهذه التحولات هي تطابق النفس الإنسانية عند تخلصها من ثقل المادة وقبضة الطين التي تمنع الإنسان من التحليق وتَخْلُد به إلى الأرض، وتضع بينه وبين حقيقته حجاباً يمنعه من رؤية النور. وهذه التحولات هي أشبه برحلة الراوي واطلاعه على الأسرار التي كانت خافية عنه، والتي منعته من التعرف على نفسه أي على أريانة. وفي الكثير من الثقافات(٣٢)، الفراشة هي رمز للروح وللنفس الإنسانية، لذلك فإن لفظ «psyché» في اليونانية من المشتركات اللفظية التي تطلق على النفس وعلى الفراشة معاً.

وإذا كان تأويل الفراشة انطلاقاً من المحور النصي الذي عالجنا كل الرواية من خلاله متيسراً، فإن الثعبان يطرح إشكالاً للوهلة الأولى، على اعتبار أن هذا الكائن محمل بدلالات سلبية نتيجة للرؤية التوراتية التي ترى فيه سبب إخراج آدم من الجنة، لكن بمطابقتنا له بالفراشة يتحول إلى قيمة إيجابية هو الآخر، إذ الثعبان بدوره يغير جلده، يتخلص من الغشاء أو الحجاب، فهو بذلك ومن هذه الزاوية، رمز للانبعاث، رمز لحياة جديدة كتلك التي بدأها الراوي عندما نزع الحجاب عن أريانة، «ليفاجأ بعودة الابتسامة، أو الشمس إلى وجهها، إلى البحر، كأنها تنتقل إلى مشهد آخر من نفس رقصة الفلامينكو»(٣٣). ولتختفي القطة «نجمة» وبهلول سائق التاكسي والزاهية، وليخبرنا بالتالي: « وقالت لي مينة: برافو عليك، أخويا، قدرت تقتل القطة، والكلبة، والبومة، أنا يـاللّه قـدرت على غـراب !»(٣٤). وليختم الرواية بما يلي:« وأخذت أريانة ترقص. فرقصت معها ...لأول مرة، في حياتي كلها، أرقص، وكأني أصلي، أو أموت ! »(٣٥).

طريق آخر للتأويل

لقد كان بإمكاننا أن نختصر الطريق وأن نسلك سبيلاً آخر لتأويل هذا النص الذي عمل الراوي على إمدادنا بمجموعة من العلامات للوصول إلى سر أريانة دون أن يصرح لنا بذلك. كان بإمكاننا أن نفعل ذلك بواسطة التساؤل عن سر السر بدل سر أريانة. والبحث ولا شك كان سيوصلنا إلى نفس النتيجة ومن أقصر الطرق، ذلك أن من المعاني التي تدور حولها لفظة السر لدى المتصوفة، نجد الأمر الخفي والقلب والروح، كما نجد معنى النفس حاضراً بقوة. ورد

في مجمع السلوك: «وأما الصوفية فيقولون النفس جسم لطيف كلطافة الهواء في أجزاء البدن كالزبد في اللبن والدهن في الجوز واللوز... والسر نور روحاني آلة النفس فإن النفس تعجز عن العمل ولا تفيد فائدةً ما لم يكن السر الذي هو همةٌ، مع النفس»(٣٦). فالسر الذي انطلقنا في عملية التفكيك باستحضاره، كان هو الحل ذاته، إذ هو من أسماء النفس، من أسماء ما كنا نبحث عنه.

ولمن لم يتحقق له الاقتناع الكافي بأن أريانة هي نفس الراوي وقد تكشفت له بعد عبوره المساري من خلال التدليل على ذلك من داخل النص، يمكنه أن يرجع إلى دليل آخر خارجي هذه المرة وهو يؤكد ويدعم هذا التأويل. والأمر يتعلق بقصيدة النفس لابن سينا، فكل الصفات التي يضفيها هذا الفيلسوف الشاعر تتقاطع بشكل مثير للدهشة مع الكثير من الصفات التي أضفاها الروائي على أريانة. ونختم ببعض الأبيات منها على أن ندع فرصة قراءتها ومطابقتها مع الرواية إلى تحليل أكثر تفصيلاً.

هَبَطَتْ إِلَيْكَ مِنَ المَحَلِّ الأَرْفَعِ ... وَرْقَاءُ ذَاتُ تَعَزُّزٍ وَتَمَنُّعِ
مَحْجُوبَةٌ عَنْ مُقْلَةِ كُلِّ عَارِفٍ ... وَهْيَ الَّتِي سَفَرَتْ وَلَمْ تَتَبَرْقَعِ
وَصَلَتْ عَلَى كُرْهٍ إِلَيكَ وَرُبَّمَا ... كَرِهَتْ فِرَاقَكَ وَهْيَ ذَاتُ تَفَجُّعِ
أَنِفَتْ وَمَا أَلِفَتْ فَلَمَّا وَاصَلَتْ ... أَنِسَتْ مُجَاوَرَةَ الخَرَابِ البَلْقَعِ
وَأَظُنُّهَا نَسِيَتْ عُهُودًا بِالحِمَى ... وَمَنَازِلاً بِفِرَاقِهَا لَمْ تَقْنَعِ
حَتَّى إِذَا اتَّصَلَتْ بِهَاءِ هُبُوطِهَا ... عَنْ مِيمِ مَرْكَزِهَا بِذَاتِ الأَجْرَعِ
عَلِقَتْ بِهَا ثَاءُ الثَّقِيلِ فَأَصْبَحَتْ ... بَيْنَ المَعَالِمِ وَالطُّلُولِ الخُضَّعِ
تَبْكِي إِذَا ذَكَرَتْ عُهُودًا بِالْحِمَى ... بِمَدَامِعَ تَهْمِي وَلَمَّا تُقْلِعِ

---

* كاتب من المغرب. (١) مع مراعاة الفارق طبعاً، على اعتبار أن شتراوس يتحدث عن كتب فلسفية ونحن في معرض الحديث عن كتاب أدبي. (٢) الميلودي شغموم، أريانة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي،٢٠٠٣، ص ١٤. (٣) ص ١٥. (٤) فن الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة بدر الدين عرودكي، دمشق، نشر الأهالي، ١٩٩٩، ص. ٢٥. (٥) زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والاخلاق، بيروت، دار الجيل، ص. ١٧. (٦) ص ١٣٢. (٧) ص٧. (٨) ص٩. (٩) ص ٥. (١٠) ص ١٤٠. (١١) ص ١٧. (١٢) أبو حيان التوحيدي، الصداقة والصديق، ص٤٠٣. (١٣) ص٥. (١٤) ص٣٠. (١٥) ص٣٩.(١٦) ص٤١. (١٧) ص ١٢٨. (١٨) ص١١. (١٠٩) ص١٣٤. (٢٠) ص١٨. (٢١) محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، لبنان، مكتبة لبنان، ١٩٩٦، بيروت ص، ٦٢١. (٢٢) التهانوي، ص.١٧١٧. (٢٣) ص٢٠. (٢٤) ص٢٧. (٢٥) ص٥٢. (٢٦) ص٥٧. (٢٧) ص٧٣. (٢٨) ص٧٩. (١٢٩) ص١٣٨. (٣٠) ص١١٣ – ١١٤. (٣١) ص ١١٥. (٣٢) انظر كتاب كشف الأسرار في حكم الطيور والأزهار لعز الدين بن عبد السلام بن غانم المقدسي، تحقيق علاء عبد الوهاب محمد، القاهرة، دار الفضيلة، دون تاريخ طبع، ص.ص ١٠١ – ١٠٣. (٣٣) ص١٣٨. (٣٤) ص ١٤٠. (٣٥) ص ١٤٠. (٣٦) التهانوي، ص ٩٤٣.

كيف غيرت اختراعات المسلمين الأوائل وجه العالم؟

د. جلال جميل سلمان الدليمي

لقد صح من قال إن الحقيقة لا تحجب بغربال حتى لو استطاع الدهاقنة من النيل من أصحابها ومحاولات طمسها والتقليل من أصحابها، أو أن تنسب إلى الغير زوراً وبهتاناً. والتأريخ سجل مثالب كثيرة على بعض المستشرقين السلبيين ومن على شاكلتهم بحق العرب والمسلمين الذين تركوا البصمات على الكثير من الإسهامات لخدمة الإنسانية، ولذلك لا أحد يستطيع التشكيك برسالة الإسلام العالمية بقيادة المبعوث إلى العالمين كافة(صلى الله عليه وسلم) إلا من كان حاقداً أو مغرضاً أو قد أعميت بصيرته لكي لا يرى النور الوهاج..

وأخيراً، أقدمت إحدى المؤسسات العلمية البريطانية على إقامة معرض علمي تأريخي للتذكير بمآثر المسلمين العلمية والتي غيرت وجه العالم الإنساني بقلم الكاتب البريطاني بول فاليلي من صحيفة الإندبندنت، وقد سبقتها إجراءات الحكومة بفتح مصارف إسلامية، واللجوء إلى المنهج الاقتصادي الإسلامي لمواجهة الأزمة المالية والاقتصادية الأمريكية - والتي انتقلت عدوتها على دول وشركات ومستثمرين.. أي أنها دولت وبنسب متفاوتة من حيث القرب والبعد، أي أنها أخذت منحىً عالمياً، وفسح المجال لإقامة المعرض الكبير للفنون الإسلامية في لندن... إلخ. والسؤال الذي يطرح نفسه: هل إن ما حصل وسيحصل ينم عن صحوة ضمير؟ أم تكفير عن الإساءات والتبلي والتجني على المسلمين وسرقة جهودهم ومآثرهم وحجب الحقيقة؟ أم ماذا؟. لقد لخص فاليلي في عشرين إنجازاً ومخترعاً للعلماء العرب والمسلمين فقط من الإنجازات الكثيرة، والتي لولاها لما كان العالم المعاصر على ما هو عليه من تقدم وحضارة وازدهار ورخاء على حد قوله، وهذا الإجراء المتأخر لم نفاجأ به، إذ كلنا على يقين من أن حقيقة الإنجازات العربية والإسلامية لا يمكن تغييبها إلى النهاية، والحق سيظهر ولو بعد حين لوجود حقائق علمية وبصمات وتراث تاريخي زاخر مشهود أرخ للمراحل السابقة وسيؤرخ للمراحل الحالية وللمستقبل، فضلاً عما هو موثق في الكثير من المظان التاريخية وما حوته المتاحف العالمية من نماذج تراثية تؤرخ لحضارة عربية إسلامية فاعلة كانت هنا أو هناك ضمن العالم العربي والإسلامي لا أحد ينكرها في اللوفر وبرلين ولندن ونيويورك... إلخ. فضلاً عن شهادة المنصفين من العلماء والمستشرقين.. وتيقن ذلك عندما بادرت حكومة إمارة الشارقة متمثلة بسمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي باستضافة المؤتمر الدولي الأول (تأريخ العلوم عند العرب والمسلمين) في أروقة جامعة الشارقة للفترة من ٢٤-٢٠٠٨/٣/٢٧م وكان لي شرف المشاركة والمساهمة بالبحث الموسوم (إسهامات العرب والمسلمين في الحضارة الإنسانية) وكانت فرصة للالتقاء بعلماء وباحثين من مختلف دول المعمورة أجمعوا على أن الحضارة العربية والإسلامية ساهمت بشكل بناء في البناء الحضاري الإنساني وفتحت الطريق المظلم لإرائه النور للعالم الذي كان يتخبط ويعيش في ظلام دامس، وتم توثيق وقائع المؤتمر بالصورة والصوت والبحوث والدراسات الموثقة، وكانت مبادرة طيبة وناجحة في كل المقاييس، ونثني على القائمين عليه، ونشدد على تكراره في أماكن أخرى للفائدة.

علماء العرب والمسلمين: إن من حق الأمة العربية والإسلامية، ومن خلالهم الإنسانية أن تفخر بالأوائل من رجالات العلم والمعرفة، الذين كان لهم القدح المعلى في المساهمة في البناء الحضاري الإنساني، وتركوا لنا تراثاً زاخراً للأجيال في أنحاء المعمورة قبل أن يرث الله الأرض ومن عليها. وسنذكر بعض الرموز العلمية من بينهم: العالم العربي(جابر بن حيان الكوفي) المتوفى سنة ١٦٠هـ/٧٧٦م، وجهوده القيمة في دفع الحركة العلمية إلى أمام، من خلال مساهماته الكبيرة، وأكثر ما عرف فيه في الغرب بتجاربه بعلم الكيمياء. والخوارزمي المتوفى سنة ٢٣٦هـ/٨٥٠م وشهرته في الرياضيات(الخوارزميات). والرازي المتوفى سنة ٣١١هـ/٩٢٣م وشهرته في الطب.وابن سينا المتوفى سنة ٤٢٨هـ/١٠٣٧م، وعلمه في الطب. وابن الهيثم المتوفى سنة ٤٣٠هـ/١٠٣٨م في طب العيون. والبيروني المتوفى

سنة ٤٤٠هـ/١٠٤٨م وشهرته في علم الطبيعة. وابن رشد الفيلسوف الذي لا يقل شأناً عن سقراط، وهو تلميذ أفلاطون مثلما يشاع لأهميته. والعالمان المقريزي وابن خلدون، اللذان كانا من أوائل من تحدثا عن فائض القيمة، وانهمكا في الشؤون المالية والاقتصادية في كتابيهما القيمين شذور العقود في ذكر النقود، والمقدمة المشهورة، وربطا ذلك بدورة الحياة، وبالنواحي الاجتماعية. والماوردي في كتابه الأحكام السلطانية والولايات العربية. وابن النديم بالفهرست. والفارابي المعلم الثاني بعد أرسطو، وشهرته في الفلسفة. وأبو يوسف(ت١٨٢هـ) في كتابه الخراج، وثبت فيه مبالغ خراج الدولة العربية الإسلامية. والبلاذري في فتوح البلدان. وآخرون كثر لا مجال لذكرهم بالرغم من الأهمية العلمية المرموقة التي يعتلونها. ولأهمية سماع الرأي والرأي الآخر سوف نذكر الرأي الآخر، وما ذكر في بريطانيا أخيراً، وكأنه يراد منه المصالحة مع الضحية(العرب والمسلمين).

اختراعات واكتشافات المسلمين الأوائل: إن المسلمين هم أول من اكتشف القهوة وجعلها مشروباً عالمياً، وحصل ذلك عندما كان راعي أغنام عربي ويدعى خالد في منطقة بجنوب إثيوبيا إذ اكتشف أن أغنامه صارت أكثر حيوية بعد تناولها نوعاً من الحبوب، فأخذ بعضاً منها وغلاها ليضع منها أول مشروب للقهوة، وكان المتصوفة أول من استورد القهوة من إثيوبيا إلى اليمن حيث كانوا يشربونها كي يسهروا طويلاً للتعبد لله عز وجل. وفي نهاية القرن الخامس عشر الميلادي وصلت القهوة إلى مكة وتركيا ومن ثم إلى البندقية(إيطاليا). وفي منتصف القرن السابع عشر وصلت إلى بريطانيا بواسطة أحد الأتراك المقيمين وفتح أول محل لبيع القهوة العربية في شارع لامبارد بلندن. ومن ثم أصبح اسم القهوة بالتركية تسمى كهفي، وبالإيطالية كافا، وبالإنجليزية كافي أو كوفي.

علم الرياضيات: كان العالم العربي المسلم ابن الهيثم عالم الرياضيات والفلك والفيزياء والبصريات هو مخترع الكاميرا، والتي هي عماد مهنة الإعلام الحديثة. وأخذت اسمها من كلمة(قمرة) العربية والتي تعني الغرفة المظلمة أو الغرفة الخاصة.

علم الطيران: إن الفلكي والشاعر والمهندس عباس بن فرناس،كان قد سبق الأخوين رايت بألف عام في صناعة آلة للطيران، وقام بالتجربة إذ طار أول مرة من على مئذنة في مدينة قرطبة مستخدماً عباءة محشوة بمواد خشبية. ولذلك تعد عباءة ابن فرناس أول مظلة في التاريخ.

علم صناعة الصابون: يذكر أن المسلمين الأوائل هم أول من قام بصناعة وتطوير الصابون الذي نستخدمه اليوم وأضافوا إليه الزيوت النباتية وهايدروكسيد الصوديوم والعطور، كعطر الزعتر والورود، بينما كانت تفوح من أجساد الصليبيين الذين غزوا أرض العرب والمسلمين ظلماً وبغضاءً روائح كريهة للغاية، حسبما يقول مسلمو ذلك الزمان وقد جلب صابون الغسيل(الشامبو) إلى بريطانيا لأول مرة شخص مسلم عين فيما بعد في بلاط الملكين جورج وويليام الرابع لشؤون النظافة.

أجهزة التقطير: يعد أبو عبدالله جابر بن حيان بن عبدالله الكوفي،المعروف بالصوفي أو الشيخ النبيل أبو موسى جابر بن حيان الصوفي الطرسوسي، من مشاهير قدماء العلماء بالأفانين الغريبة في الكيمياء والليمياء وسائر علوم السر والجفر الجامع.مخترع

الكيمياء الحديثة وإليه يعود الفضل في صناعة كل أجهزة التقطير والفلترة والتبخر والتطهير والأكسدة المستخدمة هذه الأيام.

الاختراعات الميكانيكية: إن المهندس الجزائري له الفضل في تصميم أهم الاختراعات الميكانيكية في تاريخ الإنسانية. فهو الذي صمم أول صمامات عرفها الإنسان، وهو أيضاً الذي اخترع الساعات الميكانيكية، وهو أبو علم الآليات والتسيير الذاتي الذي تقوم عليه الصناعات الحديثة. كما هو أول من اخترع القفل الرقمي الذي نراه الآن مستخدماً في الحقائب والخزائن.

المواد العازلة: إن أول من صنع المواد العازلة هم المسلمون، واستخدموها في صناعة الألبسة المحشوة بمواد عازلة، والتي مازال يرتديها العسكريون. كما أن المسلمين الأوائل هم أول من صمم الأقواس الهندسية التي أخذها عنهم الغرب في ما بعد وأدخل في علم هندسة البناء، ولولا تقدم العلوم الهندسية الإسلامية لما شاهدنا الكثير من القلاع والقصور المنيفة والأبراج الهائلة في الأصقاع الغربية.

الأدوات الجراحية وما يتعلق بها: يعود فضل ابتكار كل أدوات الجراحة والتشريح المستخدمة في الطب اليوم إلى العالم العربي المسلم الزهراوي في القرن العاشر الميلادي(الرابع الهجري) والتي بلغت مائتي أداة يستعملها الأطباء اليوم، فضلاً عن أنه قد اكتشف الخيوط المستخدمة في العمليات الجراحية والتي تذوب في الجسم بعد العملية أيضاً.

وأن العالم العربي المسلم ابن النفيس مكتشف الدورة الدموية في القرن الثالث عشر قبل هارفي بثلاثمائة عام. وأن اختراع البنج كان على يد العلماء المسلمين، والذي يعطى للمريض قبل إجراء العملية من خلال مزج الأفيون بالكحول للغرض نفسه. واكتشف العلماء المسلمون التلقيح والتطعيم الطبي قبل باستور الفرنسي بمئات السنين، وأوصلته إلى أوروبا زوجة السفير البريطاني في اسطنبول عام ١٧٢٤م. وكان الأتراك يلقحون أطفالهم ضد بعض الأمراض المميتة قبل الأوروبيين بأكثر من خمسين عاماً. ويعود الفضل في ذلك إلى سلطان مصر (محمد علي باشا) الذي طلب تصنيع قلم حبر لا يوسخ الأيدي والملابس، فجاء اختراع أقلام الحبر الناشف التي تستخدم على نطاق واسع في كل أنحاء العالم الآن.

وأن علي بن نافي الملقب بزرياب هو الذي وضع أسس التغذية الحديثة، فهو الذي جاء من العراق إلى قرطبة بفكرة الوجبة الثلاثية التي تتألف من الشوربة والصحن الرئيسي من اللحم أو السمك ثم الفاكهة والمكسرات. وهو الذي طور أيضاً كؤوس الكريستال التي عمل على اختراعها في البداية عباس بن فرناس.

اختراع الطاحونة الهوائية: إن المسلمين هم أول من اخترع الطاحونة الهوائية الأولى لطحن الحبوب ولأغراض الري.. في حين لم تعرفها أوروبا إلا بعد خمسمائة عام.

قواعد الحساب والجبر والارقام العربية واللوغاريتمات: قام العالمان المسلمان الخوارزمي والكندي بوضع نظام الترقيم (الأرقام العربية من الصفر إلى التسعة) وتلتها إلى إيجاد أساليب لحل كافة العمليات الحسابية الطويلة والمعقدة. كما أن الخوارزمي واضع علم الجبر أيضاً. وأن الإيطالي فيبوناتشي هو الذي نقل العلم الحسابي العربي إلى أوروبا بعد أكثر من ثلاثمائة عام على اكتشافه عربياً، والمؤسف أنه لم يقل

الحقيقة ولم يكن أميناً على النقل. إذ إنه يدعي في الغرب أنه مكتشفه لا ناقله زوراً؟ وهل تعلمون أن عالماً مسلماً هو مكتشف اللوغاريتمات.. وأن علم المختصرات عربي بحت.

النسيج والحياكة: إن المسلمين هم من وضع علم النسيج والحياكة والسجاد تحديداً، بينما كانت أرض المنازل في أوروبا مكسوة بالتراب، والسطوح البدائية. وقد انتشرت السجاجيد في ما بعد في الغرب انتشار النار في الهشيم. والحقيقة أن ما ذكر لم يتطرق إلا إلى الجزء اليسير لذر الرماد في العيون، فهي تمثل غيضاً من فيض، والقرآن الكريم يحوي على الكثير من الاكتشافات والحقائق والابتكارات العلمية، التي توصل إلى بعضها العلماء الأوروبيون وتفاجأوا عندما تمت المواجهة معهم وذكر لهم من أنها موجودة في القرآن الكريم منذ أكثر من أربعة عشر قرناً، إذ أسلم الكثير منهم.

نظرة الاستشراق والمستشرقين:

يقول الأستاذ محمود محمد شاكر: «المستشرقون هم أهم طبقة تمخضت عنها اليقظة الأوروبية، لأنهم جند المسيحية الشمالية، الذين وهبوا أنفسهم للجهاد الأكبر - على حد زعمهم - حيازة علم دار الإسلام بكل الوسائل، تتوهج أفئدتهم ناراً أعتى من كل ما في قلوب رهبان الكنيسة، ولكنهم كانوا يملكون من القدرة الخارقة أن خالطوا أهل الإسلام في ديارهم، وبفضل ملاحظاتهم التي جمعوها من السياحة في دار الإسلام، ومن الكتب. نشأت طبقة الساسة الذين يعدون ما استطاعوا من عدة لرد غائلة الإسلام، ثم قهره في عقر داره، وهم الذين عرفوا فيما بعد باسم رجال الاستعمار(١). وفي المسميات الحديثة أطلق على جند المسيحية - الأنجليكانية بفرسان مالطة أو حملة الصليب.ويستطرد في القول نقلاً عن المستشرقين: أن هؤلاء العرب المسلمين هم في الأصل قوم بداة جهال لا علم لهم جياع في صحراء مجدبة، جاءهم رجل من أنفسهم فادعى أنه نبي مرسل، ولفق لهم - حاشاه وألف - ديناً من اليهودية والنصرانية، فصدقوه واتبعوه، ولم يلبث هؤلاء الجهلة والجياع أن عاثوا بدينهم هذا في الأرض يفتحونها بسيوفهم، حتى كان ما كان، ودان لهم من دان من غوغاء الأمم، وقامت لهم في الأرض بعد قليل ثقافة وحضارة جلها مسلوب من ثقافات الأمم السالفة: كالفرس والهند واليونان، حتى لغتهم كلها مسلوبة وعالة على العبرية والسريانية والآرامية والفارسية!! سبحان الله يقرون ضمناً بدور الأمة التي صنعت التاريخ، ويتحول بتصرفات الحاقد ليطمس الحقائق المضيئة مستسهلاً عمليات الغش والتدليس والفبركة، ثم يعود ويقول: ومن تصاريف الأقدار أن يكون علماء هذه الأمة العربية من غير أبناء العرب(الموالي) أتوا من كوكب آخر! يا لسخرية القدر، ويواصل افتراءاته من أن هؤلاء (يقصد العلماء العرب والمسلمين) هم الذين جعلوا لهذه الحضارة الإسلامية معنىً. هذا هو جوهر الصورة التي بثها المستشرقون السلبيون في كل كتبهم المنحازة عن رموز ودين الإسلام وفنونه وآثاره وحضارته. ويلاحظ اعتراف بالحقيقة الضمنية المغلفة بمسعى لئيم وباطل ومكشوف للأسف.

والحقيقة أن فريقاً من مؤرخي الغرب قد رأوا في الفتوحات الإسلامية خروجاً على قوانين التأريخ، فيه شعب غارق في البداوة لا قبل له بالفنون العسكرية، ولا يملك جيشاً منظماً، بل كل ما يملكه عقيدة قد رسخت في وجدانه يخرج من صحرائه ليقاتل في سبيل الله، ويفتح البلدان بلداً إثر بلد، بل ومن العجيب في الأمر

أن الكثير من البلاد قد فتحت صلحاً دون قتال، لتدخل شعوبها في دين اللّه أفواجاً، ولتستلهم الحضارة الإنسانية، ولم يملك هذا الفريق من المؤرخين سوى التسليم المطلق بقدرة هذا الدين العظيم في نفوس العرب والمسلمين.

يقول المستشرق هـ.ج. ويلز: «لو أن هاوياً للتنبؤ في التاريخ استعرض أحوال العالم عند مستهل القرن السابع الميلادي لأمكنه أن يستنتج بحق أنه لن تنقضي قرون حتى تقع أوروبا وآسيا بأكملها في قبضة المغول. أما النقطة التي ربما تعرض فيها ذلك المتكهن للخطأ، فهي تجاهله للقوى الكامنة في الصحراء العربية. إذ إن بلاد العرب ربما لاحت لعينه على صورتها التي دامت عليها منذ أزمان سحيقة في القدم، حيث كانت مرتعاً لقبائل صغيرة من الرحل، وقد انقضت آنذاك أكثر سنة لم ينشئ شعب ساميّ في أثنائها إمبراطورية واحدة. ثم ما لبث نجم البدو أن سطع بباهر الضياء مدة قرن واحد حافل بالأبهة والفخامة، مدوا في أثنائه حكمهم ولغتهم من بلاد الأندلس غرباً حتى حدود الصين شرقاً، ومنحوا العالم ثقافة جديدة، وأقاموا عقيدة لاتزال إلى اليوم من أعظم القوى الحيوية في العالم(٢).

ويصف ويلز هذه الفتوح بقوله: «أنها أعجب قصص الفتوح التي مرت على مسرح تاريخ الجنس البشري»(٣).

أما وول ديورانت فيصفها في كتابه الشهير قصة الحضارة بأنها: «أعظم الأعمال إثارة للدهشة في التاريخ الحربي كله»(٤). ويرى أن القرن العاشر الميلادي ـ الرابع الهجري كان من أزهى عصور العلم والمعرفة في تاريخ البشرية، وهناك الكثير ممن أرخوا بطريقة البحث العلمي المتجرد، ولذلك نحن على يقين تام بأن المنصفين من أمثال هؤلاء هم يصلحون لحوار الحضارات ولأنهم يقرون بأن الإسلام في عصوره الذهبية كان الحفيظ الوحيد على التراث الإنساني علم الفلسفة اليونانية وغيرها ـ بل إن فلاسفة المسلمين قد أقبلوا على تلك الفلسفة وهضموها، وزادوا عليها من قبل العلماء العرب والمسلمين؛ أمثال الفارابي، وابن سينا، وجابر بن حيان الكوفي في المشرق، وابن رشد، وابن طفيل في الأندلس العربية غرباً.

الخاتمة: تم التوصل إلى الاسترشاد ببعض الآليات لخدمة قضايانا، وقضية البحث العلمي وكما يلي:

ـ من السذاجة بمكان أن يصدق القول ـ وهو تبرير غير مقبول ـ من أن الأوروبيين يجهلون حقيقة الإسلام، لأن الذي يقوم بالتزوير ليس الفرد العادي، بل الشخص الاختصاصي والمخضرم في السياسة والتاريخ، والأنثروبولوجيا، فهؤلاء يعرفونه منذ أكثر من ألف وأربعمائة عام خلت، عبر التجارة، وتبادل المعارف والعلوم، أو عبر الحروب الصليبية التي استمرت ما يقرب من قرنين من الزمان تارة أخرى، أو عبر الانسياح الإسلامي في أوروبا (الأندلس والبلقان)، أو بعد الاكتشافات العلمية والجغرافية والحقائق التي تضمنها كتاب اللّه العزيز، فضلاً عن العيون(الاستخبارات) الذين كانوا يحصون ويجردون المعلومات والأماكن عن العرب والمسلمين،كوسيلة وأداة فعالة بأيدي قادتهم في معاركهم التي استمرت طويلاً ـ من كر وفر مع العرب والمسلمين ـ واستمرت طويلاً بسبب تمسك العرب والمسلمين بحقوقهم المشروعة، ولم يفرطوا بها مطلقاً.

ـ إن حالة التقليل من شأن التقدم العلمي العربي والإسلامي ماثلة للعيان لقصد في نفس يعقوب، إلا أن الحقيقة ماثلة ولا تحجب بغربال الحقد، لأن بصمات أولئك العلماء، وأسماءهم خالدة خلود الحضارة

العربية والإسلامية، وهي محط تقدير المنصفين، وأن الحوار البناء غير المشروط خير وسيلة للمكاشفة ويحتمل النقد البناء بشرط توفر صفاء النوايا.

- إن التعريف بتراث العرب والمسلمين من خلال انبثاق مركز دراسات متخصص يتولى الإجابة عن جل التساؤلات والرد على المغالطات بحق رموز ومعتقدات وتراث وحضارة العرب والمسلمين وباللغة التي يفهمونها، والاستفادة من تقنية المعلومات لنشر التراث بلغات مختلفة، والمشاركة في إقامة المعارض حول العالم من خلال التنسيق مع السفارات العربية والإسلامية، ومنظمة اليونسكو للتربية والعلوم. مع التأكيد على دعم البحث العلمي لإحيائه جديداً.

- تأمين الحماية العلمية للعلم والعلماء المسلمين من خلال إشراك اليونسكو، والأمم المتحدة إذا اقتضى ذلك، وجعل التعرض لرموز العرب والمسلمين خطاً أحمر، ورفض ذريعة تحت حرية الرأي الغربية لإيصال رسائلهم الإجرامية باعتبارها مظلة للمسيئيين. وبالإمكان اللجوء لإصدار قرار واضح بعدم التعرض للأديان السماوية ورموزها من الجهات الدولية المعنية، واستخدام أسلوب المقاطعة الاقتصادية والتجارية والدبلوماسية الجماعية ضد كل من يتخرص على العرب والمسلمين وعلى رموزهم، ومن أية جهة كانت في العالم، وإلا ماذا يفسر قيام اليهود بالتصدي فقط؟

- إن الإبداع العربي والإسلامي وفي مختلف العلوم حقيقة ماثلة إلى العيان مشهود له لدى الأعداء التقليديين قبل الأصدقاء، يتطلب بين الحين والآخر تفعيل التخصصات العلمية المماثلة المختلفة لعلماء الطرفين، وتثبيت كل ما يحصل من وجهات نظر متطابقة أم مختلفة، بقصد تقليل الفجوة.

- إلزامهم بالاعتراف والإقرار بأن إسهامات العرب والمسلمين حقيقة لا تحتاج إلى إثبات لأن دلالاتها واضحة وشاخصة للعيان، تتطلب الإرادة والجرأة، والإقلاع عن الانحياز للخروج إلى العالم بعقلية حضارية متفتحة (وفق مبدأ الأخذ والعطاء). وكتاب الله يحوي كمّاً كبيراً من الاكتشافات والحقائق العلمية، التي عجز العلم الحديث من الولوج إليها، وما توصل إليه العلماء كان موجوداً فيه.

- وإذا كان التمييز والتصنيف طبقاً للنظرة الغربية المجردة، فحريّ أن يكون الرد علمياً ومن خلال مركز متخصص متفق عليه يمثل الجميع ، لأن الوحدة أقوى من التفرق والتشرذم، وهذا ما عانيناه كثيراً، مع استخدام كافة الأساليب المتطورة، ومن بينها اللقاءات العلنية عبر الفضائيات والبرامج التلفازية، فضلاً عن دور الجامعات، ومنظمات المجتمع المدني المختلفة. والحقوقية منها.

- وأخيراً، التركيز على تدريس العلوم العربية والإسلامية، ومن بينها الاقتصاد الإسلامي في كافة مدارس وجامعات العرب والمسلمين، فضلاً عما يقدم في الغرب، مع استخدام وسائل الدعاية والإعلان لنشر البحوث والدراسات ذات السلامة الفكرية، بعد فحص وتمحيص وتدقيق للمفيد منها.

ثبت المصادر والمراجع:

(١) شاكر، محمود محمد، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص٤٩. (٢) ويلز. هب.ج، موجز تاريخ العالم، ترجمة عبد العزيز جاويد، ص٢٠٠. (٣) ويلز.(م.ن)، موجز تاريخ العالم، ص٢٠٤. (٤) ديورانت، وول، قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، ج١٣، ص٧٣

جائزة الشارقة للثقافة العربية

احتفاء باختيار مدينة الشارقة عاصمة ثقافية للعالم العربي لعام ١٩٩٨ اقترح صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة على اليونسكو إنشاء جائزة للثقافة العربية على نفقة سموه، والجائزة تمنح تقديراً لجهود شخصيات ثقافية رجالاً وإناثاً أو مؤسسات أو جماعات تسهم بأعمالها الفنية أو الفكرية أو الترويجية في تنمية الثقافة العربية ونشرها في العالم.

تمنح الجائزة سنوياً لشخصية عربية وأخرى أجنبية قيمتها ٦٠ ألف دولار مناصفة بين الفائزين. أما معايير الاختيار فهي: الابتكار، الإسهام في البحث وتشجيع قيم وتطلعات المجتمع، وخاصة في ميدان المرأة والشباب، المساهمة في تنمية التراث الثقافي، المساهمة في إبراز الوحدة في التنوع الخلاق للبشرية، المساهمة في الحوار بين الثقافات والحضارات, فرادة الرؤية للآخر ومكانته واحترام الآخر في اختلافه. هيئات التحكيم المتعاقبة مشهود لها بالشفافية. والفائزون حتى الآن من سوريا، الهند، اليمن، الصين، المغرب، البوسنة، تونس، إسبانيا، الجزائر، الفاتيكان، الأردن، بلغاريا، مصر، البرتغال، العراق، وبولندا.

احتفال عام ٢٠١٠ بالفائزين بالجائزة لعام ٢٠٠٩ شهد تطوراً نوعياً تمثل بمنتدى الحوارات الذي اشتمل على محاور عن دور الأدب في مجتمعاتنا المعاصرة، ترجمة وترويج الثقافة العربية في أوروبا، تحديات واستراتيجيات من أجل عمل منسق لتقارب الثقافات.

شارك في المنتدى د. محمد برادة، كاظم جهاد حسن، فرانسواز ريفيير، إيزابيلا دافليتو، فاروق مردم بك، عيسى مخلوف، محمد أركون، أوليفييه أبيل، وستيفن همفريس.

بذا نرى هذا الحشد من الفلاسفة والمفكرين شرقاً وغرباً، عرباً وأجانب، لتؤكد بما لا يدع مجالاً للشك منهجية وصوابية الرؤية لدى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي الذي حرص على أن تقام أنشطة ثقافية شارقية وعربية بين دورات الجائزة في العواصم والمدن الغربية ترويجاً للثقافة العربية وتعزيزاً للحوار مع الآخر، مع الاحتفاظ بحق الاختلاف دون أن يفسِد ذلك المودة بين الشعوب التي تحرص على العيش بسلام.

ويبقى شعار «إن الثقافة تقرب ولا تبعد» السقف الذي تتحرك الجائزة من خلاله. فتحية للفائزين بالجائزة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، الذين بعطائهم يكرسون المفاهيم التي انطلقت من أجلها.

أسامة طالب مرة

الإسكندرية

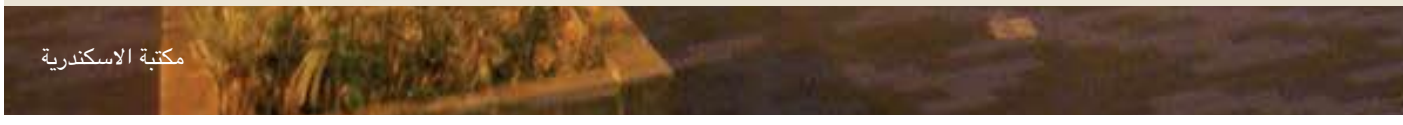
مدينة الحلم والعلم

في منطقة المنشية بمدينة الإسكندرية عندما نتطلع إلى الميناء الشرقي – أمام النصب التذكاري للجندي المجهول الذي أنشئ فيما مضى ليحتضن تمثالاً برونزياً رائعاً للخديوي إسماعيل أهدته الجالية الإيطالية لشعب الإسكندرية، ثم رُفع بمعرفة حكومة الثورة؛ وأخذت القوات البحرية قاعدته بعد حرب١٩٦٧، كي تجعل منه نصباً تذكارياً! ونقل التمثال ثم ألقي على وجهه في حديقة متحف الفنون الجميلة بشارع منشا بحي محرم بك لسنوات عديدة ثم تم نقله إلى ميدان بجوار المسرح الروماني بحي كوم الدكة (بعد أن بنيت له قاعدة جديدة) وسط العمارات المأهولة بالسكان، بينما موقعه السابق كان خلاباً. حيث يقع أمام الميناء الذي نجد تحت مياهه أطلال

د. داليا فهمي

سكندرية

مدينة الإسكندرية الأسطورية، التي تمثل بانوراما لحضارة قامت وغبرت وجعلت من هذه المدينة المتحفية أسطورة حضارية وأثرية، ولغزاً دفيناً قابعاً في أعماق البحر. ومن الغريب أننا نعيش تحت موروثات قد لا نجرؤ على مناقشتها، من بينها أننا نعيش إنشاء إسكندر المقدوني لهذه المدينة المسماة باسمه، والحقيقة المؤكدة أنه حضر للمدينة « ترانزيت » بلغة عصرنا، وهو في طريقه إلى واحة سيوة قادماً من منف – عن طريق محافظة « البحيرة » حالياً – ولم تستغرق رحلته سوى بضعة أسابيع، وافق خلالها فقط على مشـــروع لإعادة تخطيطها وليس من المعقول أن تبنى الإسكندرية على يديه في بضعة أسابيع.



مكتبة الاسكندرية

رواق مكتبة الاسكندرية

مدينة الإسكندرية.. لؤلؤة البحر الأبيض المتوسط، والمحبوبة التي يهرع إليها أحباؤها من جميع أنحاء العالم لتغمرهم بنسمات بحرها المتدفق حيوية ومحبة، هي المدينة البيضاء بلون قلوب سكانها، والزرقاء بلون عمق البحر الذي يحتضنها بدفء وحنان، وهي المدينة التي لفتت أنظار المؤرخين العرب والعالميين بتاريخها الموغل في القدم وبآثارها الفريدة في شكلها ومعناها، والتي تضم كنوزاً من المعالم الحضارية القديمة عبر تاريخها الذي يمتد لأكثر من خمسة آلاف سنة، وهي أيضاً المدينة التي تتمتع بطبيعة نادرة وطقس معتدل طوال العام، وتحفل بعشرات المزارات السياحية الحديثة والقديمة، فتضم بين أحضانها المساجد والكنائس والقلاع والآثار الفرعونية و اليونانية والإغريقية والإسلامية، والأسواق القديمة والقصور الفخمة والحدائق الغناء والشواطئ الخلابة العامرة بالمنشآت السياحية والمنتجعات، والتي تعج بالسائحين صيفاً وشتاءً، بل على مدار العام مستمتعين بهوائها العليل ومناخها المنعش الجميل.

لأن مدينة الإسكندرية من أشهر المدن السياحية على ساحل البحر المتوسط، أطلق عليها لقب «عروس البحر المتوسط » فكانت هي المحل المختار للجاليات الأوروبية، وكان

قايتباي بالاسكندرية

إحدى شوارع الإسكندرية

الوصف الشائع لها بأنها تبدو كمدينة أوروبية أكثر منها مدينة مصرية، أما شوارعها فكانت تزدان بالتماثيل والأقواس والأعمدة الرخامية الضخمة. ولعل وجود شبه بين ميناء مدينة صور الفينيقية الحصينة وموقع ميناء «راقودة» الساحلي – أو «راكوتيس» – هو الذي استرعى انتباه الإسكندر الأكبر خلال حملته على مصر سنة ٣٣٣ ق.م. ودفعه إلى اختيار هذه البقعة الواقعة فوق الزاوية الغربية للدلتا، على خط عرض ١١– ٣٠ شمالاً وخط طول ٢٩ – ٥١ شرقاً، مكاناً لتسميته باسمه قبل أن يرحل متابعاً غزواته بعد قضاء عدة أسابيع قليلة بها.

عندما حضر إسكندر الأكبر كانت الإسكندرية أكبر ميناء في العالم حينذاك، وهو الذي عثر عليه في عام ١٩١٠– أي في العصر الحديث – غارقاً تحت الأمواج، وقد ذكر «هوميروس» هذا الميناء في رائعته «الأوديسة» قبل ميلاد الإسكندر بخمسة قرون كاملة على الأقل. فعند بداية القرن الرابع قبل الميلاد، لم يكن هناك شيء سوى رمال بيضاء وبحر واسع وجزيرة ممتدة أمام الساحل الرئيسي تدعى «فاروس» بها ميناء عتيق، وعلى الشاطئ الرئيسي مدينة صغيرة تدعى «راكوتيس» أو راقودة تحيط بها قلاع صغيرة أخرى تنتشر كذلك ما بين البحر وبحيرة مريوط، ويقول عنها علماء ألآثار إنها ربما كانت مجرد مدينة صغيرة – وليست قرية كما قال – شرابون «في القرن الأول الميلادي – تعتمد على الصيد ليس إلا. هذا هو وصف المكان المعروف الآن بمدينة الإسكندرية، التي كانت بلا منازع ولقرون طويلة مركزاً للفكر في العالم القديم».

أما الحدث الذي حول تلك الرمال إلى أشهر مدينة على البحر المتوسط، بدأ حينما برز فيليب ملك مقدونيا خلال القرن الرابع قبل الميلاد، فوحد المدن اليونانية، ثم قام بمحاولة عبور آسيا الصغرى (تركيا الآن) لمواجهة الفرس، غير أنه توفي ليكمل المسيرة ابنه الإسكندر الأكبر وهو ما زال في العشرين من عمره، فزحف ليفتح آسيا الصغرى ثم الشام ثم فلسطين، إلى أن وصل إلى مصر بعد هزائم ساحقة للفرس، وفي مصر (عام ٣٣٣) قبل الميلاد استقبله المصريون بالترحاب نظراً للقسوة التي كانوا يعاملون بها تحت وطأة الاحتلال الفارسي، وبعد أن زار مدينة منف (جنوب الجيزة) تم تتويجه ملكاً على مصر، وفي طريقه إلى سيوة أعجبته تلك الأرض الممتدة بين البحر المتوسط وبحيرة مريوط، وتلك الجزيرة الممتدة أمام الشاطئ، فتوقف القائد المقدوني عند مدينة مصرية على ساحل البحر المتوسط هي راقودة (راكوتيس) وأطل على جزيرة صغيرة في مواجهتها هي «فاروس» والتمع في ذهنه تخطيط جديد للمدينة، فأمر مهندسيه بضم المدينة والجزيرة معاً، فربط المهندسون بينهما بطريق ضيق أطلقوا عليه اسم «هيبتا ستاديوم» وذلك لأن طوله سبعة «ستاديات» أي ما يوازي ١٢٠٠ متر، قسم المياه أمام المدينة الجديدة – الإسكندرية – إلى حوضين «لميناء الشرقي»

و«الميناء الغربي»، وكان الأول هو الميناء الرئيسي فهو الذي يستقبل أهم السفن الحربية والتجارية، وتحيط به القصور والحدائق والمباني الحكومية، فيما كان يسمى «الحي الملكي» وهذه المنطقة هي التي حُكمت منها مصر لمدة ٢٩٨ سنة، بداية بحكم بطليموس الأول، القائد المساعد للإسكندر الأكبر، الذي جاء معه إلى مصر، وعينه أول حاكم على الإسكندرية، حتى كليوباترا السابعة، آخر ملوك البطالمة، وأشهرهم على الإطلاق، التي انتهى حكمها بمعركة أكتيوم الشهيرة عام ٣٠ ق.م. حين هزمها أوكتافيوس، وأصبحت مصر بعدها مستعمرة رومانية.

بعد بضعة أسابيع قضاها الإسكندر الأكبر في الإسكندرية ووضع تصوره لإعادة تخطيط تلك المدينة، ترك مصر متجهاً نحو الشرق ليكمل باقي فتوحاته، ففتح بلاد فارس، ليصبح الإسكندر الأكبر هو حاكم كل الإمبراطورية الفارسية بلا منازع، حيث لقب «سيد آسيا» ولكن طموح الملك الشاب لم يتوقف، بل سار بجيشه حتى وصل إلى الهند وأواسط آسيا، وبينما كان عند منطقة الخليج العربي فاجأه المرض مبكراً ولم يدم طويلاً، حيث داهمه الموت بعد عشرة أيام وهو لم يتجاوز الثالثة والثلاثين من العمر، ونقل جثمانه إلى مصر ليدفن في الإسكندرية التي أسسها بتاريخ ٢١ يناير ٣٣١ قبل الميلاد، وأصبحت أكبر مدينة في حوض البحر المتوسط.

كان يوجد بالإسكندرية أبنية فرعونية مهمة عثر على بقاياها تخص المجالات الدينية والجنائزية، كما أن التحنيط كان يمارس لأجساد المصريين في الجبانة الغربية في المدينة قبل عصر الإسكندر الأكبر، وهي المنطقة التي تقع الآن بحي القباري، وحي الورديان بغرب الإسكندرية وتلك الأحياء ومعها أحياء أخرى كاللبان وكرموز وكوم الشقافة وغيط العنب ومحرم بك ثم بحري وغيرها هي المعاقل الرئيسية لسكان المدينة فقد كانت منطقة الأنفوشي ورأس التين خاوية من السكان لزمن طويل والإسكندرية القديمة الممثلة في أحيائها الشعبية الآن كانت هي المدينة المأهولة بالسكان الإسكندريين، ثم امتد العمران وزحف إلى قرب البحر ومنطقة راقودة وفاروس، فأطلق عليها الناس منذ ذلك الحين اسم

«منتزه الإسكندرية»

«بحري» نسبة للبحر الذى جاوروه. وكـان أحـد بكـوات الـزمـن الغائر قد سمي بحري ونـال البكوية من خديوي مصر فأطلق اسمه على شارع رئيسي هناك باسم شارع بحري بك، ويظن البعض خطأ أن المنطقة سميت نسبة لهذا البك.

الإسكندرية طبقاً لأحدث الأبحاث العلمية ثبت أنها كانت مدينة، إذ عثر على اسمها وبه علامة «المدينة» قبل عصر بطليموس الأول، والعلامة تـوضـح وجـود طـرق متقاطعة، وتحصر بينهما كتلاً معمارية وأنها لم تكن قرية للصيادين أو معسكراً للجنود كما ذكر وأشيع من قول عن «شـرابـون» في نهاية القرن الأول قبل المـيـلاد. وعندما نتحدث عن راقـودة، يتبادر إلى الذهن فـوراً: الإسكندرية الأصلية أو الفرعونية، السابقة لعصر الإسكندر، التي أنشأها المصريون القدماء في هذه البقعة الواقعة بين البحر المتوسط قبالة «فاروس» من الشمال، وبحيرة مريوط من الجنوب، وإلى الجنوب الغربي من البقعة التي اختارها الإسكندر لتخطيط راقـودة جديدة أطلق عليها اسمه (الإسكندرية)، ولندرة الأعمال الأثرية بهذه المنطقة فما زالت راقودة مجهولة لدينا إلى حد كبير، و تتحدث عنها المراجع باقتضاب وإيجاز شديد كلما جاء ذكرها.

بعد أن أمـر الإسكندر الأكبر ببناء مدينة هناك لتكون نقطة وصل بين مصر واليونان، كلف المهندس المعماري الإغريقي «دينوقراطيس» لتصميم وتنفيذ المدينة الجديدة، التي شهدت عملية بناء وتطوير كبيرين بعد موته وطوال حكم البطالمة، حيث تم وصل المنطقة المائية ما بين فاروس وراقـودة، وقد بدأ هذا الردم كخط طويل ضيق، اتسع بمـرور الزمن ليكون تلك الأرض المعروفة الآن بمنطقة «المنشية»، كما تم بناء سور للمدينة له بوابتان: بوابة شرقية، أطلق عليها «بوابة الشمس»، وبوابة غربية أطلق عليها «بوابة القمر»، كما تم بناء شارعين رئيسيين أحدهما عمودي على الآخـر، كما تم كذلك ربـط الإسكندرية بنهر النيل عن طريق حفر قناة سميت (كانوب) من فرع النيل الذي كان يمتد حتى أبو قير، حيث كان للنيل عدة فروع بجانب فرعي رشيد ودمياط، على أن أهم ما تم بناؤه في الإسكندرية

عروس البحر الاسكندرية

كان المكتبة الشهيرة التي ظلت مصدر جذب لجميع طلبة العلم في العالم بأسره ومنار الإسكندرية الذي كان من عجائب الدنيا السبع. وسنتناولهما بالتفصيل بعد قليل.

يروى (إيفاريستور بريتشا) مدير المتحف اليوناني الأسبق، أن المرتفعات التي تشغلها الآن كل أطلال معبد (السيرابيوم)، ومنطقة (كوم الشقافة) هي موقع راقودة – غير أننا نرى وبناء على عدة أبحاث وأعمال أثرية أجريت في بقا ع متفرقة حول النطاق الذي حدده بريتشا – أنه يمكن حالياً أن نعتبر أن أقصى نقطة يمكن أن تصل إلى حدود راقودة للشرق هي شارع العطارين الحالي، وللغرب شارع الترعة المحمودية، وللشمال البحر، وللجنوب بحيرة مريوط. ويذكر المؤرخ الأثري (سترابون) أن راقودة كانت بمثابة منطقة سكانها من الصيادين، ورجال حرس السواحل، غير أننا نلاحظ أنه قد كتب ذلك حوالي عام ٢٤ق.م ، أي عند زيارته للإسكندرية، أي بعد حوالي ثلاثة قرون من إنشائها وإضافتها إلى راقودة، بينما أقدم نص ورد إلينا حتى الآن، يتضمن عبارة (راقودة) هو نص هيروغليفي يرجع لعهد بطليموس الأول، ويلاحظ أن المخصص للمدينة للفظ (را – قدت) الوارد في هذا النص، هو نفسه المخصص للمدينة في النصوص المصرية.

يبدو من ذلك أن راقودة كانت مدينة عندما أنشأ الإسكندر المقدوني الإسكندرية في الشمال الشرقي منها، وليست قرية كما ذكر سترابون بعد ذلك التاريخ بثلاثة قرون تقريباً – كذلك وجود جزيرة فاروس قبالتها، وورود ذكرها في الأنشودة الرابعة من أوديسة هوميروس، وهناك عناصر طبوغرافية وأثرية ماثلة أمامنا – بالرغم من الغموض الأثري الذي لا يزال يكتنف راقودة – ترجع لوجود مدينة مهمة، أقدم من عصر الإسكندر وخلفائه البطالمة وعدا ما يميز راقودة من طبيعة بحرية، وحربية، فإنها كانت في عزلة نسبية عن باقي أجزاء مصر يتقاطر إليها من حين لآخر سكان المناطق المحيطة بها من دلتا النيل والغرب، بل إنه يمكن التصور أنه كانت هناك حركة تبادل بين كل من راقودة ونقراطيس، وماريا على مدار التاريخ، وكانت أهم مظاهرها أنها ذات طبيعة ديمغرافية، ولا يغرب عن الذهن – ولو للحظة واحدة – أن بحيرة مريوط وقناة كانوب، كانتا الوسيلة الأولى لهذا الاتصال.

أهمية المدينة قبل مجيء المقدوني

هناك عوامل عدة ترجح أن

شواطئ الاسكندرية الساحرة

راقـودة كانت مدينة بالغة الأهمية قبل عصر الإسكندر منها:

أولاً: عثور المهندس الفرنسي «جونديه» عام ١٩١٠م على بقايا ميناء هائل غارق، أسفل مياه البحر للجنوب الغربي من جزيرة «فاروس» وتمثل هذه البقايا سلسلة متوازية تقريباً من الأرصـفـة، أو حواجز الأمواج تتجه من الشرق إلى الغرب وتـوازي الساحل تقريباً، وقد بلغ طول الرصيفين أو الحاجزين ٢٥٠٠ متر!! وقد قدرت مساحة ما أسماه (جونديه) الميناء الغربي بـ ٦٥٠ هكتاراً ويوجد بناء صغير سمي – ميناء الحرب – كما ذكر جونديه.

مع وجود بناء تجاري آخر بين خليج كل من الميناء الغربي، وخليج الأنفوشي، وقد اختير موقعه هذا لتجنب تأثير الرياح الشمالية الغربية التي تعوق الملاحة في الميناء كما تم تحديد مدخل الميناء على نحو يشير إلى إحاطة تامة للظروف الطبيعية بالمكان. ويرى البعض أن هذا الميناء قد شيد بأسلوب بناء الأهرامات، ويرجع تاريخه إلـى عصر الدولة القديمة، كما يذهب البعض إلى أزمنة سحيقة ضاربة في أغـوار تاريخ البحر المتوسط، كما تشير إلى وجـود علاقة بين مصر ومدن بحر إيجه.

ثانياً: توفر مصدر للماء العذب بوقوع المكان على بحيرة مريوط، فتوفر الميـاه العذبة يعد جوهراً أساسياً للحياة، ونواة تكوين المدن على مدى التاريخ البشري فضلاً عن عناصر الغذاء، والمراعي التي يوفرها وجود مياه النيل في المكان، غير أنه بالنسبة لهذا الموقع تحديداً، فإن العاملين البحري والنيلي قد اجتمعا على نحو عبقري لتحديد مستقبله ومصيره طوال العصور، ولا يمكن تصور أن الإسكندر الأكبر كان ليقوم بتخطيط راقودة الجديدة أو الإسكندرية القديمة، لولا توفر عناصر الحياة الـرغـدة، وخطورة المكان في آن واحد، التي فطن لها المصريون القدماء من قبل، غير أن ما قام به الإسكندر الأكبر هو فقط تعديلات في المكان تتلخص بوصل جـزيـرة فـاروس بـراقـودة لتوفير وسيلة سريعة للانتقال بين شطري الإسـكـنـدريـة، ثـم إجـراء تخطيط عمراني طبقاً للفكر الإغريقي الجديد المتمثل في الـشـوارع المتقاطعة، وتحديد مرافق المدينة في آن واحد بـ «قرار سياسي» وليس طبقاً لتدرج تاريخي كما تم في راقودة بمعرفة الفراعنة على الأغلب.

ثالثاً: تكوين أرض راقودة المرتفع الـذي يمثل جوهر المـنـاخ الملائم

لإنشاء مدينة، حيث الهواء الأكثر جفافاً، وكذا إمكانية السيطرة على البقاع المحيطة بها التي تضحى ذات طبيعة عسكرية من آن لآخر للأطماع المحيطة بمصر والعزلة النسبية لهذا الركن من مصر بصفة خاصة.

رابعاً: عثر في أساسيات عمود الصواري (عمود دقلديانوس) وبين أنقاض معبد السرابيوم (الموجود حالياً بمنطقة بـاب سـدرة بحي كرموز) وكذا طبقات الـرديم على كتل منقوشة بالهيروغليفية من بقايا أبنية، وكذا تماثيل لملوك من الحقبة الفرعونية من تاريخ مصر، من بينها آثار لكل من سيتي الأول (١٣١٢ – ١٣٠٠ق.م) رمسيس الثاني (١٣٠٠ – ١٢٣٥ق.م) بسماتيك الأول (٣٦٣–٦٠٩ق.م).

ويرجع أقدمها إلى أساس عمود

الصواري -وليس السواري كما هو شائع خطأ - إلى عصر الدولة الوسطى أي حوالي القرن العشرين قبل الميلاد، وبالرغم مما تردد على ألسنة علماء حملة نابليون بونابرت (١٧٩٨ - ١٨٠١م) من أن البطالمة قد زينوا الإسكندرية من بقايا فرعونية مثل هليوبوليس، فإن الأمر - بعد حفائر السيرابيوم التي أجريت خلال الأجيال الأخيرة الماضية، وكذا ما انتشل من آثار غارقة خلال العام المنصرم - يستدعي إعادة النظر في هذه المقولة الظالمة التي ظلت لزمن طويل بمثابة معتقد أثري فيما يختص بآثار الإسكندرية الفرعونية.

وخلال الحقبة الإغريقية الرومانية شهدت راقودة حركة للحياة..فقد أقيم بها أعظم معابد البحر المتوسط خلال الفترة الإغريقية - الرومانية، بمصر وهو معبد السيرابيوم الهائل، الذي - بالرغم مما أصابه من التخريب - فقد بدا العجز ظاهراً عن محو آثاره تماماً بالرغم من الأحداث التي شهدتها الإسكندرية.. وديانة سيرابيس في حقيقتها هي تصورات لكاهن مصري قديم يدعى (مانيتو) كان ذا ثقافة خاصة فقد وضع كتاباً لتاريخ مصر - في بداية العصر البطلمي مع زميله الإغريقي (تيموثيوس) المولود في (اليوزيس) بلد الأسرار المقدسة لديميتر ربة الزراعة والحبوب والعالم السفلي - لتفسير إرادة ملكية لبطليموس الأول فيما يخص روسيا، حيث رأى الملك فيما يرى النائم أنه يرغب في أن يأتي إلى مصر وما هو في حقيقته إلا صياغة مصرية - إغريقية معاصرة باهرة للمعبود المصري (أوزوريس) الذي كانت عبادته راسخة في المكان، قبل أن يأتي الإسكندر والبطالمة، وذلك لإيجاد تآلف بين الشعبين المصري والإغريقي في صياغة سياسة تتسم بالعبقرية السياسية.

أقيم هذا المعبد على أنقاض معبد قديم لأوزوريس في نفس المكان من عصر راقودة، وظل خلال العصر البطلمي والروماني معبداً رسمياً للدولة. حيث عثر بين أنقاضه على بقايا المعبد الروماني الذي أقامه هدريان - على الأغلب - وعثر على تمثال للمعبود سيرابيس على هيئة ثور ضخم من البازلت الأسود المصقول وأسفله كتابة إغريقية تؤرخ إقامة التمثال.. وهو التمثال الموجود الآن في القاعة رقم(٦) بالمتحف اليوناني الروماني، في منطقة المسلة بوسط الإسكندرية، كذلك تمثال نصفي للمعبود في هيئة إنسان ذي شعر غزير ولحية كثيفة، وعينين

مسجد القائد

واجهة متحف الأسكندرية

غائرتين واسعتين، ويحمل أعلى رأسه سلة الأسرار المقدسة، ووجه مشرب بماء الذهب الذي بقيت آثاره الضئيلة.

كما عثر على العديد من الآثار الأخرى التي تؤرخ للفترة البطلمية، كتماثيل الآلهة الإغريقية وتماثيل لأبي الهول المصري، تمثل التأثر بمدارس الفن الإغريقي من الرخام أصلاً، وهما التمثالان المقامان حالياً للجنوب من أرضه وتماثيل لملوك مصر القدامى التي سلفت الإشارة إليها.. كذلك عثر على صهاريج للمياه وآبار، وبقايا حمامات ومغاطس رومانية، وللغرب، بناء مربع منحوت في الصخر بأكمله يؤدي إلى صالة في باطن الصخر، كانت تبدو لطقوس الأعياد القديمة، وكانت الدهاليز الشمالية تحوي تمثالاً للمعبود سيرابيس على هيئة الثور، كذلك عثر على آثار الحقبة المسيحية في المكان الذي أقيمت به كنيسة يوحنا المعمدان بعد تجديد المعبد الوثني.

لعل من أكثر بقايا السيرابيوم تأثيراً في النفس – بل أشدها إثارة، وبنفس قوة تأثير راقودة خلال العصور الماضية – العمود الهائل القائم الآن والمنحوت بأكمله من جرانيت أسود والمؤرخ بعد دقلديانوس طبقاً لبقايا النص الإغريقي الموجود على الجانب الغربي من القاعدة للأثر وهو يوضح قدرة المصريين القدماء على الإبداع، ويعلن عن مجد الإسكندرية القديم، والغريب أنه مازال مصقولاً بالرغم من الرياح ونوات الإسكندرية العنيفة خلال فصول الشتاء لقرون طويلة، وكذا بالرغم مما اعترى أرض المدينة من هزات أرضية أضاعت معظم مبانيها، كذا بالرغم مما لحق بالمكان من تخريب في عصر البطريرك ثيوفيلوس، وكذا الوالي قراجا في عصر صلاح الدين الأيوبي.

لقد اكتنف هذا العمود الأساطير الشعبية والعالمية، ومازال أثراً خالداً من راقودة القديمة، التي بقيت آثارها من بين ما أقامه الإسكندر الإغريقي، كذلك عثر على بقايا استاد منحوت في الصخر للجنوب من السيرابيوم، وهو الاستاد الوحيد الذي عثر عليه من بين عمائر المدينة فيما نرى وفي نهاية القرن الماضي عثر على مجموعة من المقابر الوثنية اليونانية الرومانية للشمال الغربي من السيرابيوم من أهمها الأثر الخالد المعروف بالكتاكومب الروماني المنحوت بأكمله في باطن الأرض الصخرية عدا طابق علوي كان موجوداً بالمنطقة المعروفة لدينا الآن بكوم الشقافة.

ويمثل الطرف الجنوبي الشرقي من جبانة الإسكندرية مدى أهمية راقودة خلال القرن الثاني الميلادي، ومدى حركة الحضارة الحافلة بها،

وقد ثبت أن الأثر استمر مطروقاً خلال الفترة من القرن الثاني (فترة العصر الروماني حتى القرن الرابع) إلى أن أغلق نهائياً واختفى عن العيان، وقد نحت في الأصل لعائلة رومانية ويتبين ذلك من التمثالين الموجودين أمام المقبرة الرئيسية، وربما كانت تجري في عروقهما الدماء المصرية الرومانية. كما أثبتت النقوش في غرفة الدفن مدى غلبة الثقافة الغربية في تقاليد العقائد الجنائزية، وتصورات العالم الآخر، وكذا وجود وجه ميدوزا، وإشارات الإله (باكوس) إله الخمر والعالم السفلي، وكذا إشارات النمسيس المصري الذي يوضح المدى الذي أفسحته العقائد المصرية، للعقائد الإغريقية و الرومانية في المكان، كذلك عثر على تماثيل من الرخام ببئر القاعة الدائرية، وبقايا رماد كان مدفناً عتيقاً لكهنة السيرابيوم، وعثر أيضاً في منطقة كوم الشقافة على بقايا للحياة اليومية لقدامى الإسكندريين، وكذلك أواني شراب ملونة برسوم شعبية مصرية الطابع. ويمكن القول بأن معاول التنقيب تشهد أن راقودة القديمة ما زالت خفية عن العيان، أسفل طينها الثري، وما زال تحته ركام العصور القديمة في المنطقة التي تطل على البحر المتوسط من الشمال، وبحيرة مريوط من الطرف الآخر.

الواقع أن حجج اختيار الإسكندر لهذا الموقع كثيرة، منها أن الميناء لا يتعرض للتيارات البحرية التي كانت تدفع برواسب نهر النيل إلى شرق حوض البحر المتوسط، وأيضاً وجود جزيرة فاروس على مقربة من شاطئ راقودة.. إلى آخره.. كما أن الإسكندر الأكبر بعد اتساع إمبراطوريته وانضمام بلدان آسيا الصغرى وفينيقيا وفارس ومصر إليها، كان في أمس الحاجة إلى ميناء حصين يسيطر به من حيث موقعه الاستراتيجي على شرقي حوض البحر المتوسط، ليتمكن من خلاله التحكم في الطرق التجارية العالمية بما يضمن لمدينته أن تلعب دور الوسيط في التجارة بين الشرق و الغرب.

الإسكندرية.. مدينتان في مدينة

إن مدينة الإسكندرية القديمة تعتبر من المدن الساحلية التراثية، وقديما كانت الضاحية الرئيسية للإسكندرية، المسماة «أبو قير» حالياً، هي الأخرى مدينة ساحلية تراثية، وقد نسج حول هاتين المدينتين العديد من الأساطير فيما رواه المؤرخون والزوار من الإغريق والرومان والعرب. وكانت المدينتان من المدن المتحفية التي تضم آثار الغابرين الذين عمروهما. وقد كانت هذه الآثار قائمة لكنها لم تتحد الزمن فوق الأرض. فأبو قير القديمة طمرت وغاصت تحت مياه خليج أبو قير. والإسكندرية القديمة بقصورها الملكية المنيفة ومعابدها مالت لتغوص تحت مياه الميناء الشرقي ما بين قلعة قايتباي ولسان السلسلة في أواخر القرن الثامن. والغريب أنهما مالتا في اتجاه واحد و كأن المدينتين كانتا ماثلتين فوق جرف أرضي انهار بهما فجأة. فاختفت المدينتان بعدما كانتا أثراً لكل عين منذ ألف عام. ويقال إنه حدث هذا بسبب الزلال، ويقال أيضاً بسبب الفيضانات التي

داهمت المدينتين وأغرقتهما بما فيها منار «فنار» الإسكندرية الشهير.

ولعل من أهم ما عرف عن الإسكندرية «المنار» الذي اعتبره الجميع واحداً من أهم عجائب الدنيا السبع، وبالغوا في وصفه باعتباره أسطورة، والثابت تاريخياً أنه قد أنشئ عام ٢٨٠ قبل الميلاد، في عصر بطليموس الثاني، وقد بناه المعماري الإغريقي سوستراتوس، وبلغ ارتفاعه ١٢٠ متراً، مما جعله أعلى بناية في عصره، ولأن المنار لم يعد شاخصاً أمام أعيننا اليوم، سنلجأ لمؤرخي العرب المشهورين حتى يحكوا لنا عن هذا المنار أو تلك المنارة العجيبة، فقد وصفها المسعودي في عام ٩٤٤م بقوله: (إن الذي بناها جعلها على كرسي من زجاج على هيئة حيوان السرطان (الكابوريا) في جوف البحر، وعلى طرف اللسان الذي هو في داخل البحر، وجعل على أعلاها تماثيل من النحاس وغيره، ومنها تمثال قد أشار بسبابته من يده اليمنى نحو الشمس، أينما كانت من الفلك، وإذا كانت الشمس عالية أشار إليها، وإذا انخفضت فإن يده تشير لأسفل، وهناك تمثال آخر يشير بيده إلى البحر إذا صار العدو على نحو ليلة من الإسكندرية، فإذا اقترب العدو حتى يصبح من الممكن رؤيته بالعين، فإن هذا التمثال يصرخ بصوت هائل يمكن سماعه على بعد ثلاثة أميال، فيعلم أهل المدينة أن العدو قد اقترب منهم فيخرجوا للحرب، وتمثال آخر بمثل هذه الغرابة كلما مضى من النهار أو الليل ساعة فإنه يصدر صوتاً واضحاً مختلفاً عن صوت الساعة السابقة، وصوته جميل وبه طرب!).

لم تكن المنارة بناء بسيط التركيب أو التصميم، بل يمكن اعتباره متاهة حقيقية، فكان من يدخلها يضل فيها إلا أن يكون عارفاً بالدخول والخروج لكثرة بيوتها وطبقاتها وممراتها، وذكر أن المغاربة حين جاءوا في خلافة « المقتدر» في جيش كبير، ودخل جماعة منهم على خيولهم إلى المنارة، تاهوا فيها في طرق تؤدي إلى مهاوٍ تهوي إلى السرطان الزجاجي، وفيه سراديب تؤدي إلى البحر، فتهورت الخيول وفُقد عدد كبير من المغاربة، وحتى أيام المقريزي كان ثمة بقية للمنار تتجاوز مائتين وثلاثين ذراعاً، وكان في المنار مسجد يرابط فيه المتطوعون من المصريين، كما يذكر أن المنار، كان مبنياً بالحجارة المنتظمة و المطلية بالرصاص على قناطر من الزجاج، وتلك القناطر على ظهر سرطان بحري، وكان فيه ٣٠٠ بيت بعضها فوق بعض، وكانت الدابة تصعد بحملها إلى سائر البيوت من داخل المنار، ولهذه البيوت طاقات تشرف على البحر، وكان على الجانب الشرقي من المنار كتابة تم تعريبها، فإذا هي تذكر (بنت هذه المنارة منذ فترة قريبة مرينوس اليونانية لرصد الكواكب) وهناك من يرجع بفكرة بناء المنار إلى ما قبل الإسكندر الأكبر واليونانيين.

ومن الحكايات الغريبة عن المنار ما ذكره «المقريزي» من أن البحر من حول المنارة كان مليئاً بالجواهر، وكان الناس يخرجون منه فصوصاً للخواتم، ويقال إن ذلك من آلات اتخذها الإسكندر للشرب، فلما مات كسرتها أمه ورمت بها في تلك المواضع من البحر، ومنهم من رأى أن الإسكندر الأكبر اتخذ ذلك

النوع من الجواهر حول المنار لكي لا يخلو من الناس حوله، لأن من شأن الجواهر أن تكون مطمعاً للناس في كل عصر، أما عن المرآة التي كانت في أعلى المنار فيذكر المقريزي سبباً لوجودها، وهو أن ملوك الروم بعد الإسكندر كانت تحارب ملوك مصر والإسكندرية، فجعل من كان بالإسكندرية من الملوك بتلك المرآة يمكن من خلالها أن يرى أي شيء في البحر. ومما يروى من طرائف هذا المنار أيضاً أنه كان مجمعاً لأهل الإسكندرية في يوم الاثنين من كل أسبوع، حيث يخرج سائر الأهالي من مساكنهم قاصدين المنار ومعهم طعامهم الذي لابد أن يكون فيه أو ضمنه «عدس» فيفتح باب المنار ويدخل الناس.. منهم من يذكر الله، ومنهم من يصلي، ومنهم من يلهو، ولا يزالون حتى ينتصف النهار ثم ينصرفون، وفي ذلك اليوم يحترس على البحر من هجوم العدو، غير أن الكوارث بدأت تحل بهذا البناء الأسطورة حينما حدث زلزال في عام ١٣٠٣م. في عهد السلطان الناصر محمد بن قلاوون، فضرب شرق البحر المتوسط، ودمر حصون الإسكندرية وأسوارها وأسقط منازلها. وما يؤكد أن كارثة الزلزال قد حدثت إبان العصر الإسلامي.

أنه عند التنقيب تحت المياه وجدت عملات وآثار إسلامية وأعمدة وبقايا معابد فرعونية وإغريقية ورومانية وإسلامية. وفي أبو قير تم العثور علي مخلفات أسطول نابليون الذي أغرقه الأسطول الإنجليزي وهو قابع في الخليج عام ١٧٩٨م.

وقد استمرت مدينة الإسكندرية عاصمة لمصر لأكثر من ألف عام حتى الفتح الإسلامي لمصر، بعدها تحولت العاصمة إلى مدينة الفسطاط (القاهرة حالياً)، حيث لم يرد الخليفة عمر بن الخطاب أن يفصله عن والي مصر بحر، ففقدت الإسكندرية الكثير

من أهميتها، إلا أنه رغم ذلك لم يفقد العرب افتتانهم بالمدينة، حيث يتضح ذلك من خلال كتاباتهم العديدة عن وصف الإسكندرية ومنارها وآثارها القديمة.. وبالطبع فقد استمرت حركة التجارة التي كانت الإسكندرية تلعب فيها دوراً مهماً وكذلك تم بناء سور جديد للمدينة.. ووفد إلى الإسكندرية الكثير من العلماء من أمثال الإمام الشاطبي والحافظ السّلَفي وابن خلدون وأبي العباس المرسي وغيرهم الذين أثْروا الحركة العلمية للمدينة.. ومن المعالم التي تركتها المرحلة الأولى للفتح ضريح أبي الدرداء – ذلك الصحابي الجليل – في منطقة العطارين الذي شارك في فتح مصر.. وقد تعرضت المدينة لعدة زلازل قوية (عام ٩٥٦ ثم ١٣٠٣ ثم ١٣٢٣ م.) كلها تسببت في تحطم منارتها الشهيرة حتى إن ابن بطوطة – الرحالة المعروف – عندما زار الإسكندرية في عام ١٣٤٩ لم يستطع السير عند موقع المنارة من كثرة الحطام! كما تعرضت الإسكندرية لهجمات صليبية كان آخرها في أكتوبر ١٣٦٥م عانت فيها من أعمال قتل من دون تمييز بين مسلم ومسيحي ونهب وضربت المساجد والكنائس.. إلا أنه في عام ١٤٨٠ قام السلطان المملوكي قايتباي ببناء حصن للمدينة لحمايتها في نفس موقع المنارة المتهدمة، وهي المعروفة الآن باسم «قلعة قايتباي».

حظيت الإسكندرية في عهد السلطان قايتباي بعناية كبيرة.. فقد هيأت دولة المماليك وسائل الراحة لإقامة التجار الأوروبيين في ميناءي الإسكندرية ودمياط، فبنت الفنادق على الطراز الأوروبي ووضعتها تحت تصرف التجار، حتى يعيش التجار الأوروبيون وفق النمط الذي اعتادوه في بلادهم، وكانت الفنادق عبارة عن مبانٍ كبيرة مكونة من عدة طوابق وبها فناء داخلي يجرى به عمليات فك البضائع وربطها.. فأصبحت الإسكندرية الميناء الرسمي الذي كان يرسو عنده أغلب الزائرين الأوروبيين في العصر المملوكي والعثماني، وفي نهاية القرن الثامن عشر الميلادي حينما سيطر المماليك على مصر في ظل الحكم العثماني، إلا أنه بدأ يظهر الفساد العثماني وزادت الضرائب على المصريين، وذلك في الوقت الذي كانت أوروبا قد بدأت تشهد تغيرات سياسية مهمة بعد قيام الثورة الفرنسية وصعود نابليون بونابرت كزعيم سياسي، وقائد حربي، وجاءت الحملة الفرنسية إلى مصر ودخل جنودها الإسكندرية في الأول من يوليو عام١٧٩٨م من دون مقاومة تذكر، ورغم أن أفراد الحملة لم يكن لديهم لا الوقت ولا الرغبة في إعادة الحياة إلى الإسكندرية إلا أن تلك الحملة كانت بمثابة إنذار بـ «اليقظة» إلى كل المصريين! وسرعان ما التحمت القوات البريطانية مع الفرنسية في الإسكندرية في عام ١٨٠١م في معركة أدت لخروج القوات الفرنسية من مصر..لتدخل الإسكندرية ومصر بصفة عامة مرحلة جديدة مليئة بالنهضة في جميع المجالات..

تقع قلعة قايتباي في نهاية جزيرة فاروس بأقصى غرب الإسكندرية. وشيدت في مكان منار الإسكندرية القديم الذي تهدم سنة١٣٠٧م – ٧٠٢هـ. إثر الزلزال المدمر الذي حدث في عهد السلطان الناصر محمد بن قلاوون. وأنشأ هذه القلعة السلطان الملك الأشرف أبو النصر سيف الدين قايتباي الذي قدم إلى مصر ولم يتجاوز عمره العشرين عاماً، وتدرج السلطان قايتباي في المناصب حتى تولى حكم مصر سنة ٨٧٢ هـ /١٤٦٨م، كان هذا الرجل محباً للعمارة ومغرماً بها حتى إنه كان يتخذ «شاد» للعمائر كوظيفة رسمية في الدولة – تساوي حالياً منصب وزير التعمير – وكانت تلك الوظيفة

من أهم وأشهر وظائف الدولة، وكان من تولاها فجماس الإسحاقي الذي باشر أعمال بناء هذه القلعة، وينسب إلى السلطان قايتباي العديد من العمائر في مختلف بقاع مصر وخارجها أيضاً. وقد بدأ السلطان الأشرف أبو النصر قايتباي بناء هذه القلعة في سنة ٨٨٢هـ، وانتهى من بنائها سنة ٨٨٤هـ. وكان سبب اهتمامه بالإسكندرية كثرة التهديدات المباشرة لمصر من قبل الدولة العثمانية التي هددت المنطقة العربية بأسرها.

أقيمت القلعة بأسوارها على مساحة ١٧٥٥٠ متراً مربعاً أي ما يزيد على أربعة أفدنة، وهي تأخذ شكل المربع تبلغ مساحته ١٥٠*١٣٠م يحيط بها البحر من ثلاث جهات. وهي تحتوي على أسوار وبرج رئيسي. وتنقسم الأسوار إلى سور داخلي وآخر خارجي. فالسور الداخلي يشمل ثكنات الجند ومخازن السلاح. أما السور الخارجي للقلعة فيضم في الجهات الأربعة أبراجاً دفاعية ترتفع إلى مستوى السور باستثناء الجدار الشرقي الذي يشتمل على فتحات دفاعية للجنود. أما البرج الرئيسي في الفناء الداخلي فيأخذ شكل قلعة كبيرة مربعة الشكل طول ضلعها ٣٠متراً وارتفاعها ١٧متراً.

وتتكون القلعة من ثلاثة طوابق وتوجد في أركان البرج الأربعة منها أبراج نصف دائرية تنتهي من أعلى بشرفات بارزة تضم فتحات لرمي السهام على مستويين، ويشغل الطابق الأول مسجد القلعة الذي يتكون من صحن وأربعة إيوانات وممرات دفاعية تسمح للجنود بالمرور بسهولة خلال عمليات الدفاع عن القلعة، كما يوجد بها مسجد كانت له مئذنة ولكنها انهارت مؤخراً، أما الطابق الثاني فيحتوي على ممرات وقاعات وحجرات داخلية، ويضم الطابق الثالث حجرة كبيرة (مقعد السلطان قايتباي) الذي كان يجلس فيه لرؤية السفن وهي على بعد مسيرة يوم من الإسكندرية، ويغطيه قبو متقاطع كما يوجد في هذا الطابق فرن لإعداد الخبز البر المصنوع من القمح، وكذلك طاحونة لطحن الغلال للجنود المقيمين في القلعة. وقد جدد السلطان قنصوه الغوري القلعة وزاد من حاميتها.

وتعتبر قلعة قايتباي من أهم القلاع والحصون على ساحل البحر الأبيض المتوسط وقد أقيمت في مكان منار (فنار) الإسكندرية عند الطرف الشرقي لجزيرة فاروس وراقودة وكان مهدماً، فأمر بترميمه السلطان الناصر محمد بن قلاوون، ولكنه انهار مرة أخرى، لذا في عام ٨٨٢هـ/١٤٧٧م، عندما زار السلطان قايتباي الإسكندرية وتوجه إلى موضع المنار القديم، أمر بأن يبني على أساسه القديم هذه القلعة، وقد استمر البناء لمدة عامين، وقيل إن السلطان قايتباي صرف على بناء هذه القلعة ما يزيد على مائة ألف دينار، وهو مبلغ ضخم بمقاييس عصر البناء حينذاك.

معقل الآداب والعلوم والفنون

بالرغم من أن الإسكندر الأكبر هو الذي عهد إلى المهندس «دينو قراطيس» بتخطيط المدينة إلا أنه توفي قبل أن يراها، ومن بعده – في سنة ٢٩٠قبل الميلاد – عهد إلى المهندس «بطليموس الأول» الملقب بـ «سوتير» أي المنقذ، من بعده بمتابعة أعمال البناء.. وأغدق الأموال في سبيل تجميلها وإكمال أعمارها.. وأراد أن يحيي فكرة المدينة الإغريقية الكلاسيكية، وأن يجمع كل تراث الحضارة الإغريقية، فأنشأ (الموسين) وهو اسم يعني معبد الربات، ومفردها (موساي) أي معبد ربات الفنون.. وكان يتوسط هذا الموسين مذبح لهذه الربات، تحيط

به القدسية، ولكنه في نفس الوقت كان مقراً للعلماء والأدباء، يقيمون فيه بصفة دائمة، ويتناولون وجباتهم المشتركة معاً، وتصرف لهم أجور عالية، وفي نفس الوقت تتوافر لديهم كل وسائل البحث العلمي المتاحة آنذاك، وفي هذا الموسين، أقيمت المكتبة الكبرى بالإسكندرية، وكانت تقع في الجزء الملكي من المدينة، الذي كان يسمى (البروخيون).. ذلك لأن بطليموس الثاني الذي كان يلقب بـ (فيلادلفوس) أي المحب لأخيه أقام مكتبة أخرى في الحي المصري من المدينة – راقودة – وكانت المكتبة الكبرى مخصصة للعلماء وصفوة القوم فقط، أما المكتبة الأخرى فكانت لعامة الناس.

العذراء المليحة ومزاراتها النادرة

في العصر الحديث سارعت مصر إلى إنشاء دار الكتب المصرية في القاهرة سنة ١٨٧١، وأصبحت تحتوي على المخزون الأكبر من المؤلفات العربية، تلتها بتواضع شديد بلدية الإسكندرية في إنشاء مكتبتها سنة ١٨٩٠ (ومقرها الحالي قصر منشا الذي أصبح متحف الفنون الجميلة بشارع منشا بحي محرم بك)، ثم توالت المكتبات في كل أنحاء مصر، دلالة على أن شعبنا العربي المصري العريق لا يكاد تستقر به الأحوال حتى يقبل على مصادر المعرفة، وينهل بغير حدود من ينابيع الحكمة، كما قامت الدولة بالتعاون مع اليونسكو لإعادة إحياء وبناء مكتبة الإسكندرية على طراز حديث وبأسلوب تكنولوجي متطور.

– لكي تكون منارة علمية وثقافية وحضارية تطل على شاطئ البحر المتوسط، وتضاهي ما يوجد في كل عواصم أوروبا من مكتبات ضخمة، لتؤكد من جديد أن الشعب العربي المصري، الذي أضاءت حضاراته القديمة والوسطى أرجاء العالم القديم والحديث، هذا الشعب هو الذي يتقدم مع الألفية الثالثة، ليقيم صرحاً معرفياً، سوف تكون له بدون شك آثاره الواضحة على المستويين المحلي والعالمي.

المراجع:

(١) بحث منشور في مجلة «الهلال» المصرية – للأثري أحمد عبد الفتاح – المدير العام السابق والمستشار الحالي للمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية – القاهرة. (٢) د. أحمد عتمان – مكتبة الإسكندرية والحضارة اليونانية – القاهرة – ١٩٨٧م. (٣) د. نبيل سليم – عالمنا البديع.. الإسكندرية، ومكتبتها العالمية – دار المطبوعات العالمية – الإسكندرية – ١٩٩٢م. (٤) د. حامد طاهر – مكتبة الإسكندرية ودلالتها الحضارية – مؤسسة الأهرام – القاهرة – ١٩٩٩م. (٥) د. نبيل سليم – العرب بين الاتهام الكاذب والحريق الغامض – بحث منشور بمجلة كلية العلوم الإنسانية بجامعة الإسكندرية، العدد ٢١٢– ١٩٩٦م. (٦) د. محسن زهران – خصوصية مكتبة الإسكندرية – بحث منشور في مجلة كلية العلوم الإنسانية – العدد رقم ٢١٣ – ١٩٩٧م. (٧) مجلة دبي الثقافية – أعداد مختلفة.

(٨) www.sis.gov.eg/Ar/Tourism/Major/Alexandria 9–www.awrag.com/3j/2.htm–17kar.wikipedia.org/wiki/–92k

تعليقات وشروح الصور المرفقة

(١) تخطيط لمدينة فاروس أو راقودة القديمة. (٢) تمثال يوناني للإسكندر الأكبر أهدته اليونان للإسكندرية بمناسبة افتتاح مكتبة الإسكندرية. (٣) عمود الصواري بمنطقة كرموز. (٤) المسرح اليوناني الروماني بمنطقة كوم الدكة. (٥) المتحف اليوناني الروماني بمنطقة المسلة. ٦– حي بحري المطل على الميناء الشرقي.

(٧) رسم تخطيطي لفنار الإسكندرية القديم. (٨) بعض الآثار الغارقة انتشلتها بعثة بولندية للتنقيب عن الآثار الغارقة. (٩) قلعة قايتباي تطل على راقودة والميناء الشرقي (صورة جانبية). (١٠) منظر أمامي للقلعة وحرم الطريق إليها. (١١) قصر المنتزه. (١٢) جامع العارف بالله سيدي أبي العباس المرسي. (١٣) مكتبة الإسكندرية الجديدة وقبتها السماوية. (١٤) بعض قاعات المكتبة.

الفنان التشكيلي السوري عبد المحسن الخانجي

ما بين المعدن واللون يفرش رؤاه الفنية

بيانكا ماضيّة

لعل زائر صالة الخانجي الكائنة في مدينة حلب لصاحبها الفنان التشكيلي عبد المحسن الخانجي تسحره تلك اللمسات الجمالية التي أضفاها على لوحاته مقدماً من خلالها رؤية تجمع بين الأصالة والمعاصرة، بين التراث والخيال، إلا أن ركناً من أركان تلك الصالة خصصه الفنان عبد المحسن مرسماً ولمزاولة فن الضغط على النحاس؛ ليقدم جداريات ولوحات لاتعبق برؤيا الفنان وحسب وإنما بتقنية أبدع من خلالها ما يجمع بين الرسم والنحت.

نحاسيات ودقة في الإتقان

تعود علاقة الفنان الخانجي بالنحاسيات إلى فترة السبعينيات حين افتتح في حلب أول مرسم يكاد يكون الأول في الوطن العربي، وهو مرسم خاص بأعمال النحاس، بينما كان الفنان جمال السجيني من مصر من رواد الأعمال النحاسية في الفترة ذاتها، فبين عامي ١٩٧٤ – ١٩٧٥ عمل الخانجي في فني الرسم والنحت وسعى إلى إيجاد علاقة تجمع بينهما فلم يجد إلا مادة النحاس المطواعة اللينة ذات القيمة المادية والمعنوية والجمالية ليجسد فيها ما يطمح إليه، فبدأ بتحويل العمل التطبيقي إلى عمل فني, ومن هنا بدأ المشوار. شارك الخانجي في معارض جماعية عديدة، وقد أقام أول معرض فردي له في صالة (روشان) بجدة، واحتوى ذاك المعرض على الأشكال الزخرفية والحروفية والتجريدية، ليقوم بعد ذلك بتنفيذ جداريات عدة في كل من الكويت، السعودية، سورية؛ ليثبت فيها تصوراته الفنية والتراثية والشعبية، تلك التي زاوجت بين مفردات التراث ومفردات العصر، وتفاعلت مع معطيات الحضارة العربية الإسلامية ومع ما تختزنه من جمال فني وعمق روحي تضفيه تلك الزخرفة التي تشكل عنصراً أساسياً من عناصر الفن الإسلامي.

ومن الأعمال التي قام بها في السعودية مجلس كامل مساحته ٢٠٠م٢ وجداريات كثيرة من فن الضغط على النحاس، وآخر عمل كان لي في طرابلس عام ٢٠٠٥ ومساحته ١٨م٢ ضمنته رؤيتي للتاريخ وللحاضر وللمستقبل، وهو موضوع على جدار الجامعة الوطنية بطرابلس (لوحة ضخمة ذات مستويات ثلاثة).

أما لوحات البورتريه المشغولة من النحاس فيقول الخانجي عنها: لقد جسدت صور بورتريه لرؤساء ولأمراء وملوك من الوطن العربي، منها بورتريه للشيخ جابر الأحمد الصباح، وبورتريه للشيخ زايد آل نهيان، وغيرهما ضمن تشكيلات فنية.

تتميز أعمال الخانجي النحاسية بالدقة والإتقان في الصنع، إذ يقوم برسم الموضوع على صفيحة النحاس ليقوم بعدها بالضغط عليه لتبرز الأشكال التي يريد إظهارها إلى الأمام، ويحتاج هذا العمل إلى قوة عضلية إضافة إلى رؤية فنية يجسدها الفنان فيما يقوم بعمله من لوحات.

تشتمل لوحاته وجدارياته على موضوعات متعددة، منها التراث والحروفيات وأخرى عن المرأة، وغيرها من مواضيع موشحة برؤى الحداثة والمعاصرة، جمعها الفنان واشتغل عليها ما بين أعوام ١٩٧٤ – ٢٠٠٦ حتى ليكاد يقترب عددها من آلاف اللوحات والجداريات.

ومن اللوحات المهمة التي يعتز بها لوحة قدمها بمناسبة وفاة الفنان لؤي كيالي، فيها ما يشير إلى هذا الفنان وحياته الحافلة بالعطاء الفني، بالإضافة إلى الكثير من الجداريات الموزعة في أنحاء الوطن العربي.

إن النحاس الذي وجد فيه الفنان الخانجي مادة مطواعة، يؤثر فيه أي ضغط على سطحه, ومن هنا أراد تشكيل ما يود إبراز موضوعه إلى

السطح عن طريق الضغط اليدوي، فالرسم يكون على سطح النحاس بينما يكون الضغط من الخلف بوساطة أداة معدنية، فهو مثل نحت (الروليف) لكن بدلاً من العمل عليه من الأمام يكون من الخلف، فتبرز الصورة إلى الأمام، وبعد الضغط يتشكل فراغ يتم ملؤه من الخلف بمعجون الحديد لتحافظ اللوحة على شكلها فلايؤثر فيها أي ضغط آخر.

ويشير الخانجي إلى أن النحاس مادة طيعة إلا أن المهم أن تكون بيد إنسان يستطيع العمل بها بشكل صحيح، ويقولون عن هذا الفن إنه تطبيقي بينما أقول أنا إنه إبداعي.

عبد المحسن الخانجي فنان مبدع يتفنن في أعماله فتظهر من خلال أسلوب جذاب ومتميز ومبتكر في لوحات جميلة عرضها في غير معرض إن في سورية أو في خارجها، وأمام هذه الشخصية الفنية السورية المتألقة المفعمة بثقافة فنية جامعة تكتشف سر حضوره وتميزه، إذ وضع بصماته الفنية في أشكال لاتمحى، ولذلك كان له حضوره الخاص على الساحة التشكيلية العربية والعالمية، وهو من خلال قضية الأصالة والمعاصرة استطاع أن يجسد أعمالاً نحاسية ليؤكد من خلالها رؤيته الفنية وعصريته وفنه القائم على البحث عن كل ما هو جديد ومعاصر.

لا يستطيع الانفصال في أعماله عن التراث الذي يشكل مادة حية لأفكاره، كما لايمكنه الانسلاخ عن العصر الذي يفرض تحدياته على الفنون بشكل عام وعلى الإنسان بشكل خاص، ومن هنا فإن الخانجي يحاول البحث عما وراء الخطوط والزخرفة، عن رؤى جديدة تكون منطلقاً حديثاً للأفكار المعاصرة، وهو لاينسى بالتالي الاستلهام من الحضارة العربية الإسلامية ومفرداتها المختلفة، ليحضر رموزها وشواهدها وصورها، كما لاينسى معطيات التراث والبيئة، ليحضر صورها المتعددة الأشكال من صقور مختلفة وخيول متمردة، أما استلهامه من الحضارة العربية الإسلامية فيتجسد فيما كونه من أعمال تضمنت أبواب المساجد والآيات القرآنية بكل ما تحمله من جمال فني ليضفي عليها شكلاً معاصراً في محاولة جادة لتقديم كل ما لديه من فن وموهبة وإبداع.

النحاسيات حالة تزيينية وفيها فكرة أو موضوع وتتراوح ألوان النحاس ما بين الأصفر والأبيض والأحمر، كما يمكن تغيير هذه الألوان بإضافة ألوان أخرى إليها، وقد يحتاج عمل لوحة أو جدارية إلى مستويات عدة تشكل أبعاداً لها، كما يمكن تطوير العمل بالنحاس ليكون ذا أبعاد فراغية فيتحول العمل إلى نحت فراغي.

يقول الخانجي عن علاقته بالنحاس: هي علاقة غرامية بحتة، هو كالصديق بالنسبة لي، فيه قابلية للتشكيل كيفما أريد، إذ هو مادة سهلة لإنجاز الإبداعات المختلفة، أعتز كثيراً باللوحات التي زاوجت فيها بين موضوعي الأصالة والمعاصرة، ومنها قلعة حلب، والأساطير، وتلك التي ضمنتها ألواناً عديدة ضمن موضوع حداثي يتعلق بالمرأة أو بعلاقة الرجل بالمرأة، إذ هي حالات إنسانية ضمنتها أعمالي النحاسية... لا أستطيع التوقف عن العمل أبداً، فلابد من العمل يومياً ولفترة ساعتين على الأقل، لأجمع ما بين أعمالي الفنية التي أرسمها وبين أعمالي النحاسية التي أشكلها، لقد اكتشفت نفسي من خلال هذا الإبداع، من خلال الجمع بين الفن التشكيلي وبين النحت على أرضية نحاسية.

إن لوحاته النحاسية تعود بالمشاهد إلى أعماق التراث بماضيه العريق أو هي تقوده إلى بانوراما لفكرة معينة أو موضوع خاص.

إن التشكيل الفني على النحاس الذي بدأ يتطور ويأخذ أشكالاً أكثر جمالية بفضل المهارات اليدوية الفنية العالية هو عمل ممتع وفن صعب جداً، وفي لوحات الخانجي يودع نماذجه ومنها نموذج المرأة في إعادة لإنتاج وجودها في هذا الزمن حتى لكأنها

وضمن جدارية جميلة، ملحمة قد لاتتكرر.

يعمل الخانجي بطريقة قصدية لنجد في تلك الإشارات التي يضعها كلاً من عوامل الزمن أو عوامل الطبيعة أو الإنسان بحد ذاته، والفنان مع هذا يترك حسه مكان الضغط على الصفيحة النحاسية في مسار جمالي يخلق نوعاً جديداً من الجمال، وبهذا الأسلوب يحاول خلق أشكال لاتستجيب لشروط بعينها إلا لشروط خيال الفنان، إلا أنها تعتمد حركة يقودها الحس والخبرة والتدريب في مدار تقنية إنجاز اللوحة.

في تلك اللوحات يصبح العمل شكلاً ومضموناً في قلب التجريد ويتفرد الخانجي في هذه التقنية التي زاوج فيها بين الرسم والنحت في أنه أظهر براعته في الأشكال التكوينية لذلك المعدن/ النحاس.

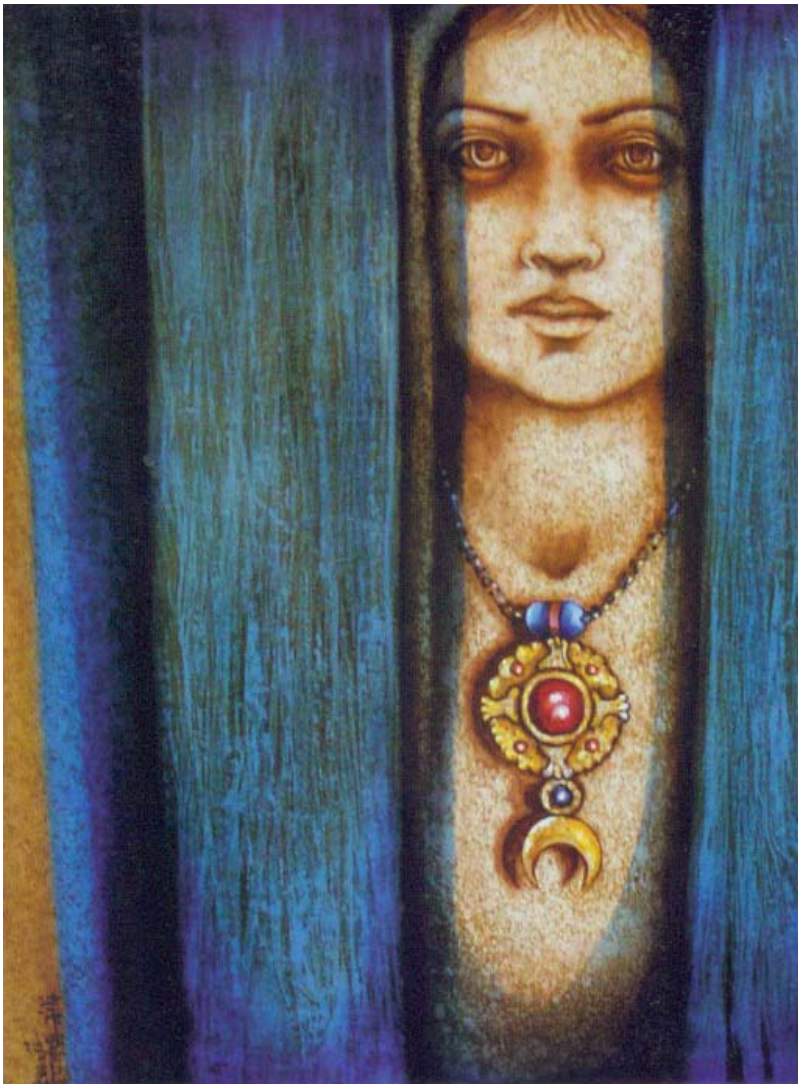
الخانجي والفن التشكيلي والمولوية

ولايقتصر عمل الخانجي على النحاسيات وحسب إذ هو فنان تشكيلي في الأصل، وأعماله التشكيلية تفصح عن ثقافة واسعة وعمق فني، ولعل أهم الأعمال التي تميز بها على صعيد الفن التشكيلي أعماله عن المولوية...

والمولوية طريقة صوفية تنسب إلى مؤسسها جلال الدين الرومي، وقد اشتهرت بما يعرف بالرقص الدائري لمدة ساعات طويلة يدور فيها الراقصون حول مركز الدائرة التي يقف فيها الشيخ فيندمجون في مشاعر روحية ترقى بنفوسهم إلى مرتبة الصفاء الروحي فيتخلصون من المشاعر النفسانية الإنسانية.

وقد ظهر في المولوية مدى تأثر جلال الدين الرومي بالعديد من كبار المتصوفين من أمثال : الغزالي، ومحيي الدين بن عربي، والسهروردي، والبسطامي، والحلاج وغيرهم، ولاتزال هذه الطريقة مستمرة إلى يومنا هذا ويوجد لها مراكز في العالم العربي.

يقول الرومي في مقدمة (المثنوي):
اسمع الناي يحكي الحكاية، ومن هجر



الأحبة يأخذ في الشكاية، منذ أن كان من الغاب اقتلاعي، ضج الكون من صوت التياعي، ونار العشق هبت في الناي وليس الهواء، وكل من ليست لديه تلك النار فهو هباء.

وقد أقام الخانجي للمولوية معارض عدة بعد بحث وتمحيص في زواياها، ويقول: لقد ذهبت إلى زوايا المولوية وتحاورت مع المولويين وكانت غايتي التعمق بروحانياتهم من خلال حركاتهم ورقصهم ومن ثم تحويل هذه الحركات إلى خط ولون وحركة وسكون، المولوية حالة صوفية يجب أن يتعمق بها الفنان ليستطيع أن ينقل تلك الحالة إلى المتلقي.

في لوحاته عن المولوية أراد إظهار حالة السكون والحركة من خلال (المولوي) وعلاقته بالواقع وبالمفردات الموجودة لديه أثناء عزفه، وعلاقة الشيخ المعلم مع مريديه وعلاقة العازف مع نايه أو عوده أو رقّه، علاقة المولوي الراقص مع جسده وروحه، وأهم ما في هذا الموضوع المطروح هو علاقة المولوية بهذا الكون الفسيح وخالق هذا الكون، ومن ثم تحويلها إلى خط ولون ضمن مساحة بيضاء، تلك المساحة التي يقف أمامها الفنان ليضع كل أفكاره وأحاسيسه ويضع ألوانه وخطوطه بانفعالاته الجسدية والروحية.

حين يرسم الخانجي لايمكن إلا أن يكون منفعلاً داخلياً وخارجياً، فمن لايعرف الحزن – كما يقول – لايمكن أن يعبر عنه، والتواصل الإنساني له الفضل الأكبر في تربية أحاسيس الفنان والمواضيع التي يطرحها، لذلك هو يرسم منفعلاً من الداخل وأحياناً يتفجر في جسده شيء ما فيقوم ببعض الحركات في أثناء الرسم.

الفنان يأخذ جزءاً من كل، بمعنى أنه يأخذ حالة واحدة ويعمل عليها، والصوفية بحر كبير، إلا أن الفنان الخانجي قد أخذ منها الحركة والسكون عند المتصوفين في المولوية.

المولوي

في صورة المولوي التي يرسمها الخانجي نقف أمام حالة من الحركة والسكون، أمام تجليات الصوفية لنراها بواقعية تعبيرية، لنرى الراقص ممارساً عملاً إبداعياً تمتزج فيه الكلمة بالموسيقى باللون، وكما أن المولوي يعبر عن انفعاله من خلال الجسد فكذلك نرى الخانجي معبراً عن انفعاله من خلال اللون والخط لنخرج بعد رؤية أعماله في المولوية مستبصرين أمراً لا مرئياً هو رمز جديد استخدمه الخانجي ليحيل اللون إلى صورة تتماهى حتى الخلود.

في وجوه الراقصين نستطيع تلمس تلك النظرة المتجهة نحو السماء أو نحو الأرض، لتبرز معاني الصوفية في تلك النظرات.

يقول الخانجي : لوحاتي ليست أعمالاً توثيقية، هي تعبيرية واقعية وأعتقد لو تمعن المرء في عمق اللوحة لوجد أعمق من الصورة المشهدية، فيوجد أكثر من خمسين مولوياً يرقصون، لكل منهم تعبيره الخاص، وأركز على أن المولوية ليست حزينة بل مليئة بالفرح والتأمل، وسبب ذلك يعود إلى الغوص الداخلي في عمق الكون والخالق، ومن هنا تخلص المولويون من العلاقات المادية التي تسبب الحزن والقهر بين الناس، وأصبحت لاتعنيهم، وأصبحوا بعيدين عن الحزن والغضب والثورة بالحالة الروحية التي وصلوا إليها.

في تراثنا الكثير من الجوانب والقضايا والفلسفات التي تحتاج إلى البحث فيها واكتشافها، والمولوية إحدى هذه الجوانب، ولعل الخانجي في لوحاته عن المولوية استطاع أن يقدم هذا الجانب من خلال قراءة جديدة برؤية جديدة، فلباس المولوي الأبيض يعني الكفن، والمعاطف السود تعني القبر، فيما يشير الطربوش إلى شاهدة القبر، وجاءت الرقصات الجماعية للمولويين في إشارة إلى الآية القرآنية (وكل في فلك يسبحون) فالمولويون يشبهون برقصاتهم تلك الأفلاك التي

تسبح في السماء في أقرب نقطة من خالقها.

وعبر ألوان الأزرق والأحمر والأخضر والأصفر، والتي لكل لون منها وظيفة رمزية يجسد الخانجي لوحاته عن المولوية ويقول عن تلك الألوان: إن الأزرق يشير إلى النقاء والسمو والأخضر إلى الخصب وعند بعض الشعوب يرمز إلى الأمومة، والأحمر إلى هيجان العواطف والثورات، والأصفر (الذهبي) إلى المقدس، إلا أنني عند تلوين لوحة (المولوي) لا أشعر كم هي حاجتي إلى أي لون من هذه الألوان، إذ كلها لاتكفيني للكشف عن انفعالاتي، فطاقة اللون الإشعاعية تحترق قبل أن أفرشها، هكذا أحس أحياناً، الألوان تحمل أفكارنا وبالتالي في لحظات الانفعال تجاور بعضها بعضاً برضا وتعطي اللوحة بنية معمارية.

هذه الإيقاعات البصرية التي نراها في لوحات (المولوية) للخانجي تعكس لنا ثقافة الروح التي تشع في روح الخانجي، فهو بين الخط واللون يجسد لنا طقوس جمالياته وابتكاراته ونصوص حكاياته، لنقف متأملين حالة الزهد والقداسة التي يعكسها لنا المولوي، فنكتشف العلاقة بين ذات الفنان وبين تفاصيل بصرياته وقدرته على التقاط اللحظة العارمة، والعامرة بالتبسيط الشكلي.

هو مشروع ثقافي فني يحاول من خلاله الخانجي تقديم ثقافته وفنه على حد سواء، وأسلوبيته وتقنيته المستعملة في هذه الهندسة الفنية الجميلة والتي مجالها الحيوي (المولوية).

يقول الخانجي: لقد جذبتني المولوية منذ زمن، حاولت خلاله أن أستكشف كنهها، ومن ثم بدأت بتحويل كل ذلك إلى خط ولون وتعبير... أردت التعبير عن ثنائية الحركة والسكون عند المولوية،

كيف يبحثون عن السكون أو السلام الروحي من خلال الحركة، وكيف يضج سكونهم بالحركة، أقصد الحركة الداخلية، حركة الأفكار والتأملات.

المرأة وهواجس فنية جديدة!

في معرض أقامه الفنان الخانجي في صالته بحلب دارت موضوعاته حول المرأة، ثمة هاجس جديد بدأ يلوح في آفاق هذا الفنان، هاجس ربما لم يتطرق إليه بهذه الصورة الزاخرة بعوالم المرأة، وهي عوالم استطاع أن يدخل في تفاصيلها الدقيقة ليقدم هذه الرؤية الفنية بمفرداتها التشكيلية، وقد اشتمل المعرض على لوحات يربط بينها عالم المرأة الداخلي، وقد لعبت صورة الوجوه النسائية دوراً في إبراز ذاك العالم الداخلي المائج بالمجهول والمنتظر لما يجعل استمرار الحياة شيئاً لابد منه، مستخدماً في ذلك وسائط وتقنيات متنوعة، إلا أن الرسالة هي واحدة في كل تلك الوجوه، وهي محاولة الانعتاق من كل قيد أكان اجتماعياً أم فكرياً أم داخلياً، حتى كأننا نلمح في تلك الوجوه بعضاً من ملامح صوفية أو لربما قد تقترب من فن الأيقونة، مع التأكيد على التعابير ذات الدلالات التي تشي بالمأساة وبالحزن، فأية مأساة جسدها هذا الفنان في نسائه؟

وثمة رابط آخر يجمع ما بين تلك اللوحات ألا وهو العنصر التراثي ليشكل إشارة تاريخية تكون رمزاً من الرموز التي يود الفنان إضافتها إلى رؤيته الفنية؛ ليؤكد شرقيته المستوحاة من أحقاب التاريخ، وهنا نجد الإيقاع التقني المتداخل مع الأسلوب الفني ليغطي كل مساحات اللوحات التي تبقى وشماً في ذاكرة المتلقي ينشر لونه البني بكل فنية وتقنية.

ولكن لماذا المرأة؟

هل لأن عوالمها تحتاج إلى الكثير من البحث والتعمق والدراسة، وهل لأن هذه العوالم تكاد تكون الشغل الشاغل للفنان؟

في كل خط أو لون أو مسحة جمالية يفرشها الفنان الخانجي على لوحاته قد تكشف عن أعماق دفينة للمرأة في محاولة لسبر أغوار هذه الأعماق وتقديمها كما يراها هذا الفنان، تقديمها ضمن شكل تعبيري ذي ألوان تتدرج بطريقة تلعب دوراً كبيراً في قوة تأثيرها وانطباعها في الذاكرة.

يقدم الخانجي من خلال لوحاته تلك، رؤية انطباعية عن عالم تلك المرأة بكل ما تتضمنه من حالات تظهر جلياً في الوجوه وفي النظرات، كأننا نرى النسوة في اللوحات مفكرات، باكيات، متشائمات، ومتفائلات من دون أي ملمح من ملامح التفاؤل، وكأننا به يرسم تاريخاً من المرارة والعذاب، من الشقاء والتعاسة، في دراما لونية تتوج بفكرة البحث عن المجهول، عن الآتي الذي قد لايكون أجمل، ولكن هناك ما قد يبعث على التفاؤل وهذا متروك لفكر الفنان الذي فرش رؤيته تلك في محاولة لتصوير حالات القهر التي تحيل المرأة إلى عالم من الألغاز؟ فهل استطاع الخانجي فك لغز من تلك الألغاز؟

في لوحاته تلك عَبَر الخانجي محيطات المرأة ليصل إلى الشاطئ محملاً بأفكار وألوان تشكل عالماً حقيقياً للمرأة، واستطاع أن يضيء جوانب عديدة معتمة في عوالمها ليؤكد أنها لاتزال تنوس بين أحلامها وواقعها، بين غربتها وواقعيتها، بين رغباتها وقيودها.

الخانجي يبوح في لوحاته عوضاً عن المرأة بكل ما يصرخ في أعماقها، هو بوح حزين تشوبه نظرة تتجه باتجاهات عديدة، ولون قاتم يمتد ليتواصل مع الأفكار وينسج عالماً تقبع فيه المرأة مشدودة إلى قيود هي عادات وتقاليد واختناقات تكبل أحلامها.

إن تجسيده لهذا الجانب الإنساني في لوحاته يؤكد للمتلقي عمق رؤية الخانجي للواقع، رؤية تخوض غمار الفكر الأنثوي للوصول بهذا الكائن إلى شط مليء بالحرية، مليء بالقيم التي تتوق إليها المرأة والتي لاتزال تبحث عنها أنى اتجهت.

حصار

محمد إبراهيم أبو سنّه

تناول معطفهُ...
في الهزيعِ الأخيرِ من الليل..
.. مال على طفله
.. قبَّله
وأخرجَ من جيبه صورةً
لتلك التي كان يهفو لها..
.. في الصبا.. لتلك التي..
.. حبها زلزله
وخط سطوراً من النار..
وفي دفترٍ..
.. راح يقرأ في سرّه البسملهْ
.. تأمل كل الذي كانه..
وحتى الذي لم يكنه..
.. وكل الذي حاولهْ
تطلع للأفقِ كان..
... يغص بهذا الصراخ..
الذي أطلقته على قلبه..
.. الأسئلهْ

وحاول أن يتذكر..
.. هل كان طفلاً؟ أم المشكلة؟
تلوح لأن الطفولة..
ظلت على عهده..
.. وظل على عهدها..
.. لا تحاول أن تخذله
تأمل كل الوجوه التي
رافقته من الصبح
حتى اصفرار الزوال
تأمل كل الحظوظ التي
.. لم تكن عادله
رماد على موقد العمر
.. هذا حصاد السنين
الذي لم يكن أمَّله
تلفت. لا شيء إلا الرماد
توجّه في خطوة عاجلهْ
يحاول أن يفتح الباب..
يخرجَ من أسر لحظته القاتلهْ
يحاول أن يفتح الباب..
.. يخرج من كونِ أسراره
الهائلهْ
يحاول. لا يُفْتَح البابُ
لا يجد البابَ
لا باب في الحجرة المقفلهْ
تخاذل. كل الذي حوله ظلمة
وكل الذي يرتجى ظلمة مقبلهْ

مصباح الملائكة الأخير

عصام ترشحاني

(إلى محمود درويش)

شجرٌ.. تضيق به
القيامة في دمي
والبحرُ.. لكْ
غيمٌ يطوف على المقدس
في خرائب مخملي
كم أنتَ لي..؟
وحدائق التكوين لكْ..
الشعر كان ولم يزل..
الشعرُ.. مفتوحاً
على الإدهاشِ،
مفتوحاً.. على التخييلِ والتأويلِ،
واللغة التي
ابتكرتْ مناسكها اللذيذة في دَمِكْ
الشعرُ.. لكْ
الزهرُ.. في صدر النساء الملهماتِ
ولذّةُ الإنشاد.. لكْ
حتى الجبالَ..
بوابل من حَدسكَ الأخّاذِ
تمضي.. مثلما
يمضي الغريبُ إلى الظلالِ

ومثلما تمضي الظلالُ
إلى الغيابِ..
فَهَيْتَ لكْ..
الأرضُ.. مذ نادت عليكَ
ومنذ أن رقصتْ
على إيقاع نبضك
تشتهيكَ.. وتتبعكَ..
ملكٌ.. على عرش الكلامْ..
هذا الكلام فضاؤنا الآتي
ومملكةٌ لنا ؟
والتاجُ لكْ..
ما.. من مليك
سوف يأخذ مطرحكْ..
يا أيها الوطن الذي
سيظلّ في الأعلى..
ونحن هنا.. «صمود التين والزيتون»
ونحن هنا.. رعاة شقائق المعنى
سنحمل من جنوب الدم حتى
خاتم الشهداء نحمل كوكبك..

***

لم يبقَ ماءٌ في الرمادْ
أسرى الخرافيُّ الشفيفُ
إلى الأبد..
خرجَ الفؤادُ من الفؤادِ
وغاب جسم الأرضِ
عن لغة البلاد..
وَدَّعتُ محمود الصديق..
وَدَّعتهُ بالدمعة الأولى..
وتركتُ دمعتهُ الأخيرة للصلاة..
نَمْ يا حبيبي آمناً
نَمْ مطمئناً.. فالقصيدة لن تنام..
وَدَّعتُ محمود المسافرَ..
في كتاب الآخرين
إلى صحاف الأولينَ
إلى الذي لاينتهي
وَدّعتُ قامتهُ...
ولفتتهُ.. وحيرتهُ
ودعتُ سحرَ حضوره..
ودعتُ فردوس النشيدِ
إلى الخلودْ..
وسقطتُ من أقصى الغمام..
هو بعض أحوال الأساطين التي
بِخَفيّها اقترفت مجازات المدى
وهو الكتابة بالسماء ،
وبالجهات وبالندى..
هو قبل (زهر اللوز)
فرقان الجراح ..

دم الرياح
على سريرٍ للشذا..
وهو الكنايات التي
يشتقُّ منها الحبُّ
نبرتهُ.. ولوعتهُ.. وغربتهُ
يشتقُّ منها الحبُّ
إثم الشّهد
من جسد الصدى..
هيَ ذي كَمنجتهُ..
تطارد ظبية الأفلاك
من كنعان.. حتى وردة الشيطانْ..
هيَ ذي أهلّةُ قلبه..
بحفيفها... ترتادَ من مسْك الدّجى
صوفيّة النّهدات
والإشراق والرّيحان..
هل كان مصباحَ الملائكة الأخير..؟
هو بعد زهر اللوزِ
كُمثْرى المنونِ..
وصورة الراعي المُبَشَّرِ بالنبوّة
والجنون..
هو بعد زهر اللوز،
معراجُ الحروف الحالمة..
يمضي من الموت المؤقتِ
بانتشاء النار
والوَلَه المقاوم
ما وراء البحر يمضي
كي يُغنيّ للوطن

يا أيها الذهبيُّ
كم أسْدَلتَ غابةَ ضوئكَ الأخرى
على الموتى..
لكي تُحيي الشجنْ..
يا أيها الذهبيُّ..
كم عانقتَ موتكَ،
والسماءُ.. ذراعها مَدّتْ إليكَ
لتجتبيكَ..
وكنتَ من نور التراتيل الكثيفة
يا صديقي
كنتَ في تيه
يليق بروحكِ العليا
تعود إلى الحياة..
الآنَ تصعد يا ابن عكّا..
فوق زهر اللوز، أبعد منه
محفوفاً.. بجُند الرّبِّ..
تصعد بعد أنْ
ألقيتَ آلام المسيح
على فساد الأمكنَة..
الآن يتركك الحصان إلى الكفنْ..
الآن يتركك الحصان مُلطخاً
بحرابه ونزيفه الوطنيِّ
يا أنثاهُ..
هُزّي نخلة الشمس الوحيدةَ،
في وَصيّته
فلا يكفي البكاء عليه..
يا أنثاه.. لا يكفي البَكاء على الوطن

صُوْفِيَّةٌ خَالِصَةٌ لِوَجْهِ الْعِشْقِ.. وَجْهِكِ!

عمر حكمت الخولي

إلى «نور م»

ـ ١ ـ

مُذْ كُنْتُ أَحْبُو
كُنْتُ أَكْتُبُ قصَّتيْ وَجَعَيْن
بَيْنَهُمَا اسْمُكَ الْمَزْرُوْعُ خَيْطَاً في شُعَاعِ الشَّمْسِ
أَرْضَعُ بَعْضَ مَا في عَيْنِك اسْتِسْقَاءَ مَلْحَمَة
سَأَكْتُبُهَا بـ (شَيْطَنَة) الطُّفُوْلَة
حيْنَ يَنْسَانَا الْمَطَرْ!
وَالآنَ أَكْبُرُ لَحْظَةً مُذْ كُنْتُ طفْلاً..
لا أُرِيْدُ الآنَ أُغْنِيَةً لميْلادي الْجَدِيْد
وَلا أُرِيْدُ شُمُوْعَ حَلْوَاك انْطِفَاءً حَيْنَ أَقْسِمُ قَالَبَ الأَيَّام
أُمْنِيَتِي الْوَحِيْدَةُ أَنْ أَكُوْنَ
وَأَنْ تَكُوْنِي
غَابَتَيْ عِشْقٍ عَلَى طَرَفِ الْقَدَرْ!

ـ ٢ ـ

عَاتَبْتُ رُوْحَك
تَسْأَلِيْنَ سَذَاجَتِيْ عَنْ جَوْهَرِ الأَيَّام
عَنِّي، وَالْهُدَى
وَسَأَلْتِ عَنْ مَعْنَى الحَيَاةِ إِذَا تَرَدَّدَتِ الأَصَابِعُ عَنْ مُلامَسَتِي
إِذَا لَمْ يَبْقَ صَوْتِي كَالصَّدَى
يَرْتَدُّ حيْنَ سَتَبْسُمِيْنَ...
أَنَا مُجَرَّدُ شَاعِرٍ.. طفْلٍ
مُغَامَرَتِي الْوَحِيْدَةُ حُبُّكِ الْمَجْنُوْنُ
مُعْضِلَتِي الْعَظِيْمَةُ سِحْرُكِ الْمَخْلُوْقُ مُذْ كَانَ الْفَضَاءُ سَحَابَةً
تَنْشَقُّ فِي ذَاكَ الْمَدَى!
طفْلِي: أَنَا!
أَنَا طفْلُ ذَاتِيْ مُرْغَمَاً
طفْلُ لَوْجْهِك، لاشْتِهَائِك، لاحْتِمَالِك
لاَرْتِدَادِ الْعِشْقِ مَلْغُوْمَاً بِشَتَّى تَضْحِيَاتِي
إِنَّنِي طِفْلٌ لِذَاتِي
لِلسُّدَى..
مَا زِلْتُ أَبْحَثُ عَنْ حُرُوْفِ الأَبْجَدِيَّةِ في الْجَوَى!
فَبِأَيِّ مُنْطَلَقٍ أُجِيْبُ عَنِ السُّؤَالِ؟
بِأَيِّ بُرْهَانٍ سَأَخْتُمُ مَا اعْتَرَانِي مِنْ جُنُوْنٍ؟
لَمْ يَكُنْ مِنْهَاجُ مَدْرَسَتِي عَظِيْمَاً
فَاعْذُرِيْنِي حُلْوَتِيْ
مَا زِلْتُ في سَنَةِ اسْتِمَاعٍ في ابْتِدَائِيِّ الْهَوَى!

ـــ ٣ ـــ

مَا عُدْتُ أَذْكُرُ كَيْفَ تُهْتُ بِعِشْقِكِ الْمَمْنُوْعِ
أَوْ كَيْفَ الْتَقَيْتُ بِجِسْمِكِ الْنَّائِي
وَرَاءَ الأَمْسِ أَنْتَظِرُ الْبِدَايَةَ
خَلْفَ ذِكْرَى الْيَاسَمِيْنِ..
تَوَقَّفِي!
مَلَّ الرِّفَاقُ مِنِ انْتِقَاءِ الْيَاسَمِيْنِ
هُنَاكَ فِي عَيْنَيْكِ أَلْفُ حَدِيْقَةٍ لِلْحُبِّ
غَارْدِينْيَا، وَلَوْتَسُ
نَرْجِسٌ جَاثٍ عَلَى كَتِفِ الصَّنَوْبَرِ!
كَيْفَ؟ لا أَدْرِي
وَلَكِنَّ الْخَيَالَ يَجِيْءُ بِي
نَحْوَ التَّنَاثُرِ فِي الْخَيَالْ!
جَسَدِي يُطَالِبُنِي بِبَعْضِ حَمَاقَةِ الْعُشَّاقِ
يَدْفَعُنِي إِلَيْكِ
لِقُبْلَةٍ فِي الْمَاوَرَاءِ
وَسَهْرَةٍ فِي اللاَّنْتِمَاءِ إِلَى الرِّجَالْ
جَسَدِيَ يُمَزِّقُنِي اشْتِعَالاً..
أَخْبِرِيْنِي
كَيْفَ أُطْفِئُ شُعْلَةً فِي عُمْقِ ذَاكِرَتِي تُؤَجَّجُ كَالْهَوَى؟
هَلاَّ أَجَبْتِ عَنِ السُّؤَالْ؟!
أَنَا مَا عَشِقْتُكِ كَيْ أَلُوْذَ بِحَرْقَتِي
أَنَا مَا عَشِقْتُكِ كَيْ يُمَزِّقَنِي اشْتِعَالْ!

ـــ ٤ ـــ

إِنِّي أُحِبُّكِ
كَيْ أُحَبَّكِ!
لا أُرِيْدُ لِشَهْوَةِ الشُّبَّانِ مَنْزِلَةً هُنَالِكَ
لا أُرِيْدُ لِحُمْرَةِ النَّهْدَيْنِ أَنْ تَعِدَ الصَّبَابَةَ بِالشَّبَقْ
اَلْحُلْمُ يَزْرَعُنِي كَنَخْلٍ شَاحِبٍ
مَرْمِيَّةٌ فِي جِذْعِهِ كُلُّ الْخَرَائِطِ
هَلْ تَتُوْهُ بِيَ الطُّرُقْ؟
وَأَنَا أُحِبُّكِ بِاحْتِرَاقِ الشِّعْرِ
بِالشَّوْقِ الْفَقِيْرِ
بِكُلِّ مَا فِي الْعِشْقِ مِنْ صُوَرٍ
وَمَا فِي مُهْجَتِي مِنْ رَأْفَةٍ
أَلَمٍ.. نَزَقْ!
إِنِّي أُحِبُّكِ كَيْ أُحَبَّكِ
لا أُرِيْدُكِ تَرْتَمِيْنَ عَلَى انْحِنَائِي الْخَالِدِ الْجَافِي
فَظَهْرِي مُنْحَنٍ مِنْ أَلْفِ مُعْجِزَةٍ
وَفِكْرِي قَدْ صَحَا:
«مَا مِنْ عَرَقْ»!
اَلْمَوْعِدُ الْمَنْسِيُّ يَنْتَظِرُ التَّمَرُّدَ
كُلُّ أَصْنَافِ الزُّهُوْرِ تَعَرْبَشَتْ فَوْقَ انْتِظَارِي
كُلُّ أَبْخِرَةِ الْمُشَعْوِذِ وَالدَّرَاوِيْشِ الَّذِيْنَ تَسَابَقُوا
نَحْوَ احْتِضَارِي..
وَتَصَوَّفَ الْعُشَّاقُ فِي وَجْهِي
لِوَجْهِ الْعِشْقِ
لِلأَحْلامِ يُعْدِمُهَا الأَرَقْ!
إِنِّي أُحِبُّكِ
كَيْ أُحَبَّكِ...
جَهِّزِيْنِي أَجْعَلِ الأَسْفَارَ مَأْدُبَةً لِشَطْرَيْ أُمَّتِي
لِرِجَالِ مَمْلَكَةِ التَّأَنُّثِ!
لِانْتِمَاءَاتِي السَّحِيْقَةِ فِي فُرُوْعِ الأَمْنِ
لِلْمَلِكِ الْعَظِيْمِ
لِبَيْتِنَا فِيْمَا تَبَقَّى مِنْ رَمَقْ
إِنِّي أُحِبُّكِ.. كَيْ أُحَبَّكِ
فَانْزَعِي عَنِّي عَبَاءَاتِ الْقَلَقْ!

أعوام رعود وريح

صلاح عليوة

«لا ينظرون وراءهم ليودِّعوا منفى، فإنَّ أمامهم منفى»
محمود درويش

حزننا واحدٌ
في نشيجِ الصدى
وبكاءِ الكَمانْ
سوفَ تُربكنا في الأناشيدِ
أسماؤنا
تنزوي ملءَ أقمارِ صيف
مشردة في حنينِ القرىٰ..
ملءَ نهرٍ بلا وجهة
وخريفٍ تشققهُ عشبتانْ

هاك موطنُنا
ولنا وهجُهُ
في قلائد أسلافنا
ولنا ما تَيتَّمَ من زهرِه
وفراشاته..
فلتقدنا لبَهوِ متاحفه يا دليلُ
وبيّنْ لنا كيفَ كانَ المَكانُ هنا
كيف كنا هنا
قبل موت اللغاتِ
وكيف نُزِعنا
من الضوءِ والماءِ
كي نترقرقَ نهرَ حنينٍ

يهوّمُ في عتمات الزمانْ
سوف نبقى هنا
رغم غيبتنا...
بعد ألفي هلالٍ كسيرٍ
وأعوامِ برقٍ وريحٍ
وستينَ حرباً
وبعد صخورِ المعابرِ..
بعد طلوعِ النهارِ
على فوهاتِ بنادقِ أعدائنا...
والمرورِ إلىَ شرفاتِ
على عجلٍ تتطايرُ عنها
طيورُ الأمانْ

سوف توجعنا الذكرياتُ..
ونأسى لزيتونة
يستظلُ بها غيرُنا
ونسيم ترقرقَ نحو رئات الغزاة
لأمكنةٍ رممتها الأساطيرُ....
حطتْ عليها طيورٌ مُحنطةٌ
من تراتيل غاربة
كي يعودَ الزمانُ لأصحابِ كهف
أتوا عنوةً من شقوقِ الزمانْ

أي نهرٍ من الموتِ يتبعنا
قد صحونا
على وقعِ أقدامِ أعدائنا
ولغات مُهرّبة
من قبُورِ التواريخِ تتبعنا
وصراخِ قياصرةَ
يحسمونَ معاركَهم..
وتواريخ أودية
تتقدسُ في لحظة
حين تلمسها ألفُ جمجمة
نسبتها الأساطيرُ للمَعْمدِانْ
أي حقلٍ من الريحِ يذكرَنا
بعد موتِ المسافاتِ فينا
وبعد الرحيلِ مراراً
إلى وطنٍ راحلٍ
بعد مولدِ أطفالنا
في هواءِ الحدودِ
وبعد إقامتنا
في ارتحالِ العناوينِ..
بعد أعاصيرِ ليلِ الخيامِ..
أيألفنا دفءُ بيتٍ
وأقدامنا عبرتْ كالصدى
وينابيعُ أعمارنا
شربتها المتاهاتُ
كنا هنا.. وهنا
والمساءُ الذي سوف يأتي غداً
لن يجدنا
فليس سوى أمنيات مهشمة
أو ظلالٍ لطائرة أو حصانْ

أي قاضٍ سيحصي مواريثنا
أو يمرُّ بكفٍّ مواسية
فوق أسمائنا
أو يسائلُ أشجارنا
ومواسمَ أمطارنا
ورنينَ مطارقنا في الجدارِ
ليثبتَ أنا أقمنا هنا..
أن أقوالنا
طوَّقت موقداً في الشتاءِ
وأن حكاياتِ أجدادنا
تتراءى لنا مَن شقوقِ الهواءِ
وأن ملامحَنا ؟ وحدها ؟
هي روحُ المكانْ

من سيكتبُ قصتنا
من سيجمعُ أشلاءنا
بعد شاعرنا
ويقول لنا: إن بردَ الظلالِ
وسروَ التلالِ
سيعرفنا إنْ أتينا هنا
سائحينَ
ونلقي سلامَ الغريبِ
على غرباء أتوا
تحتَ أعيننا
وأمامَ ضحى سافرٍ
زيفوا عُملاتِ الرهانْ

أسطورة الإنسان الحجري

محمد الأسعد

حين ثار بركان جبل «فيزوف» وطمر مدينة «بومبيي» الرومانية، خلف على السفح إنساناً متحجّراً يتساقط عليه المطر في كون مهجور.

سيكونُ عصرٌ
أو عصورٌ
مثلما احتضنَ الرمادُ رمادهُ
والأرضُ ذكراها
يكونُ حجارةً زمني
وسيلاً من رمال
يمنعُ السنواتِ أن تأتي
وأن تمضي
أكونُ متاهةً
لغزاً أغطّي
بالرموزِ
حدائقَ الأحياءِ
عرّافاً
تحجّرت النبوءةُ في دمي
والأرضُ..

أين الأرضُ والغزواتُ والقتلى
وأصواتُ السنينِ
متاهةُ زمني،
لتأت الريحُ
تُسرَعُ بين خنشارِ السفوحِ،
تدورُ فوق عوالمي
شمسٌ
تهينمُ نسمةٌ
ليلٌ بلا فجرٍ
يغطّي كلّ شيءٍ
ثم تخبو صرخةُ الإنسانِ
لا وقتٌ
ولا طرقٌ
تقودُ إليّ أو منّي
أنا عصرٌ

عصورٌ
مثلما اندفعتْ
عصافيرُ الطفولةِ في الزمانِ
ومثلما احترقتْ
بأعماقِ الفضاءِ كواكبٌ...
موجٌ يئنُّ
ويلطم الشطآنَ فوقي
نأمةٌ للعشبِ
أغنيةٌ...
أعصرٌ آخرُ؟
حضن الرمادُ رمادهُ
والصخرُ أصواتَ السكونِ
كأنني أصغي لظلّي
عابراً
للطيرِ يعلو في سحيقِ العمرِ
للإنسانِ
يمسكُ صخرةً
ويجوسُ بين خرائبِ الأسلافِ
للطرقاتِ في مطرِ الربيعِ
كأنني بيتٌ
تطوّقهُ الأيائلُ
حين ترتطمُ الصخورُ
وأسمع الخطواتِ من عصرٍ
إلى عصرٍ
ترفرفُ خضرةٌ في مقلتيَّ
يرفرفُ الماضي

نحيبُ هذه الخطواتُ
والورقُ الذي يخضرُّ
لا شمسٌ ولا شكلٌ
ولا همسٌ
سوى ما تهجسُ الأحجارُ
أو ما يحلمُ الموتى..
مضى أبدٌ من الأقمارِ
والظلمات
مَنْ أعطى لهذا الوقتِ أسماءً
بلينِ الخفقةِ العجلى؟
ومَنْ أقصى سفوحَ القلبِ
حتى آخر الرؤيا؟
ومَنْ قاد القصائدَ نحو وديانِ الكلامِ
وضيّعَ المأوى؟
هو الفجرُ الذي يبقى
مساحبَ من هزيم الرعدِ
في الغاباتِ
لن تبقى
سوى الريح التي عصفت بنا
وأيائلٌ خضراءُ في غسق الوجودِ
كأنها ذكرى..
مضى أبدٌ
وتمطرُ كلما ارتعشَ النسيمُ
وتمطرُ الدنيا
على كونٍ
تكوّن دون أن يدري

على الكلماتِ
والغاباتِ
والصخرِ الأصمّ
وسقسقاتِ الطيرِ
تحت عرائشِ الشجرِ
هل يسألُ البحرُ الذي
يطغى عن التكوينِ؟
هل تبكي
طفولتها الرمالُ
تغادرُ الوديانُ
هل تسعى؟
ألا ما أبعدَ الشطآنَ عن مأواي
حين أسيرُ
أو أشقى
بعيداً في كهوفِ الأرضِ
ملقيّاً
بلا جسد على جسدي
يكونُ مسَّافةً صمتي
إشارات
مصائرَ
واقفاً في متحف
أو غائراً في العمقِ
أبتعثُ الذهولْ
وأثير عاصفةَ الدهورِ
بكائنٍ يسعى
على أثلامِ سلّمهِ الطويلْ

ماذا أكونُ؟
أنزوةٌ
مدنُ
حضاراتُ تحجّر حسّها
قبل الوصولْ؟
أبدُ أنا
من أيِّ ليلٍ جئتهُ
عبثاً ينقّبُ خوفكَ
في بياضي
أو سؤالك في مداي
غادرتُ أسمائي
وغادرني
سواي
مَنْ كوّنَ الأيامَ
مَنْ أسرى بهذا البحرِ
مَنْ أوحى
لهذا الصخرِ أن يبقى
وتبقى النارُ؟
أحلمُ مثلما هتفتْ رياحٌ
أو تضاءلَ كوكبٌ
في ليلِ أعماقِ السديمْ
عبثاً تفتّشُ عن مساري
أو ضيائي
إنني حجرٌ
تراقبهُ
وأنتَ تذوبُ
في مطرِ الفصولْ

ربيع الشعر

أبو فراس النطافي

ثوبك الأبيضُ مزهرَة
من سنا الشمس
وأهداب النجوم النَّيِّرَة
هامَ آذارُ به واشْتعلَت
أشواقهُ للجَلوة المُنتظَرة
فَرَنا السّروةَ، والسَّروُ نجوم
ــ يا لها من سروة حالية
قلَّدها النجمُ عذارى دُرَرِه
وبنى الغيمُ عليها قُبَّةً
أودعَ فيها البدرُ أحلى صوَرِه
وتجلّى الوردُ، والوردُ شَفيف
مشرقٌ كالجوهَرة
بينَ شمسٍ وظلالٍ
وظباء وطيور
ورَد الربيعُ، وذا ربيعُ الشعرِ
والألحانِ، يا أُمَّ القوافي فانْطُقي
أنت التي تَتدفّقينَ على المدى
من نبعه الصافي بعطر الزَّنبقِ
فلكم شدَوْت بحبِّه وغرامه
شدْوَ البلابلِ للربيع المونقِ
ولكم به مثلَ الحمائم في الضُّحى
تترَنَّمينَ بعَبرة وتشَوّقِ
رُدّي عليْه ظلالَهُ وصفاءهُ
بصَفاء لحنٍ من هديلك مُشْرق
فاللفظَة العذراءُ أجملُ وردة
في روضة الأشعارِ للمُستَنشقِ
والشعرُ يخرجُ من لهاتك بالجَوى
ويخفِّفُ الآلامَ عن قلبِ الشَّقي
طبُّ القلوبِ قصيدةٌ فوّاحةٌ
للعاشقينَ: مغرِّبٍ ومشرِّقِ

يقظة الألم

بهيرة حسن زوين

كنت أرنو إلى قسمات وجهه خلسة.... وهو يقلّب أوراق الجريدة، التفت نحوي، ونظر إليّ بشيء من الاستغراب،أحسست بالارتباك.... سرت في جسدي رعشة قوية تغلغلت في كياني، حاولت الهروب من التحديق في عينيه، كيلا أتورّط أكثر فلم أعد قادرة على الإبحار في بحر مجهول الأعماق، لكنّ نظراته المؤثّرة المفعمة بالشوق والحنين أيقظت روحي الكئيبة، وأعادت إليها الإحساس بالحياة.

تنهّدت في أعماقي، نظرت إلى السماء، وإلى تلك الشعلة المضيئة التي تشتعل في وجدان الكون.

أصبحت غير قادرة على التمييز بين الليل والنهار، والحقيقة والخيال، لقد أصبح كلّ شيء مختلطاً خلال الشك واليقين.

لفظ اسمي بعذوبة ودفء، فسرى في المكان لحن موسيقي لا أجمل ولا أعذب.....

كانت كلماته تنعش روحي، وتملؤها أماناً وأملاً، أحسست أنّ العالم بكلّ ما فيه قد تلاشى من حولي، وأنّ عينيه هما الشيء الوحيد الذي بقي لي في هذا الوجود.

عندئذ انتابني إحساس طفوليّ غريب كأنّني ولدت من جديد، ومرة أخرى ارتشفت كأس العشق القديم.

شعرت باشتعال عواطفي، وبنيران الشوق تلتهب في قلبي.....

تأمّلته تمنيّت أن أغوص إلى أعماقه، وأتمازج مع روحه...أتوه في فضاء عينيه الواسعتين.

لست أدري كيف استطاع ذلك الحبّ العميق الجارف أن يتسلّل إلى أعماقي... ويوقد النيران في صدري رغم كلّ محاولاتي اليائسة للتمرّد عليه ذلك الحبّ القويّ الذي كان ينمو في قلبي دون أن يكترث لمصيري، ولثورة عواطفي....

فجأة أحسست باختلاج الألم في نفسي، فها هو القدر يتلاعب بي من جديد، وتلك الحقيقة المؤلمة ماثلة أمامي رغم محاولاتي الجديّة لتجاهلها، والهروب منها...

ربما أكون نسيتها أو تناسيتها لبعض الوقت.

أأقول إنّه قدري الذي سار بي بخطوات بطيئة تجاه مدن الضياع؟

أم هي المصادفة العمياء التي وضعتني في طريقه على الرغم من احتلال امرأة أخرى حياته.

كان من الصعب على عقلي استيعاب فكرة وجود تلك المرأة، رغم أنّ أعماقي كانت تدرك تماماً تلك الحقيقة المؤلمة لكنّ مجرّد التفكير بها كان يجعلني أشعر بفراغ عميق يفصل بيننا، فكنت دائماً أحاول تشويه تلك الفكرة كي لا يشتدّ ألمي.

فأيّ سكرة عمياء تلك التي أغشت عينيّ، ورمت بي بعيداً في عالم الخيال، والأوهام فصوّرتني ملكة على عرش القمر أقبض بيديّ الكواكب والنجوم، ومن ثم صحوت منها على يقظة الألم الذي أعادني إلى الواقع، فشعرت بخطيئتي، وبالذنب تجاه تلك المرأة.

احتقرت نفسي، وكرهت أنانيّتي ربما كان عليّ أن أكون أكثر واقعيّة كيلا أنزلق في منحدر الوهم شيئاً فشيئاً.

أخفضت رأسي خجلاً، ومشيت متعثّرة ساخرة من ذاتي بعد أن أدركت خيبتي العمياء.

أقاصيص

حنون مجيد

نصيحة قاتلة

صباحاً يتكوم العجوز على الرصيف أمام سلة كبيرة من خضر أنيقة وطازجة احتواها من مزرعة قريبة، بانتظار بيعها على أصحاب السيارات.

وإذ لم يفطن العجوز إلى سر كساد خضره يستمع إلى نصيحة رجل كان يراها كلما عاد من عمله ذابلة لا رجاء فيها، حين أوحى له بضرورة عرض سلعته على الرصيف المقابل حيث عودة الموظفين إلى بيوتهم.

وينهض العجوز.. يحمل سلته ويعبر بها الشارع المزدحم بسيارات مسرعة أبداً، ويقبع حيث أشار الرجل عليه. وانتهب الناس خضره.. توقفت السيارات وانتعش السوق.. لقد انتبه العجوز أخيراً إلى سر رواج تجارته، لكنه غفل عن خطورة الطريق، إذ خلا منه الرصيف بعد بضعة أيام.

تعاقب أحوال

لأمر ما ذوت الشجيرة الصغيرة التي لم تكن أزهرت بعد.. تساقطت أوراقها وانحنت ساقها انحناءة من يسلم نفسه للموت.

بعد أن يئس صاحبها العجوز من استقامة أمرها، أسندها إلى أخت لها قريبة منها، وصار يرقبها من آن لآن.

لم يمض وقت طويل حتى صارت ساقها تسترد بعض عافيتها، وتنفصل عن الشجيرة الأخت وتستقيم من جديد.

وبينما كانت هذه تنتعش وتورق مرة أخرى، ذوت للأمر ذاته أو لغيره أختها، انطوت أوراقها وانتكست ساقها وانحنت الانحناء الذليل.

وكما فعل بادئ الأمر، فقد أسندها إلى أختها التي تعافت تماماً وطفق ينتظر مجرى الأمور.

كل صباح ومساء يجلس العجوز قبالة الشجرتين المتآخيتين، يرقبهما بنظر حالم وقلب عطوف، فتتراءيان له في تشابكهما المثير.. أختين طفلتين.. معافاة تسند أخرى عليلة، وعليلة تستند إلى كتف ثانية معافاة في.. تعاقب أحوال.

موقف آخر

بين آن وآن تقدم العجوز، تطرق الباب طلباً لخبز فائض طعاماً لحمارها الهزيل، فتجمعه ربة البيت لها في إناء كبير تضعه على دكة أسمنت عالية قرب الباب.

تنظر عصافير الشجرة للخبز فتجرب حظها معه، فلا تنجح تماماً لأن قطعه ليست صغيرة كفاية، ولأنه غالباً ما يخرج جافاً لا تقوى مناقيرها عليه، حتى إذا كانت العجوز قادمة على صهوة حمارها كما لو أنها فارس مهزوم، وكانت السماء تنثّ مطراً كان كافياً لأن يرطب الخبز،

هطلت العصافير عليه كما يهطل المطر من السماء.

حينما طرقت العجوز الباب، كانت ربة البيت تتغنى بمنظر العصافير وهي تلتهم قطع الخبز المنقوعة بالماء، فتقدمت بذهن شارد خطوة أو خطوتين قبل أن تتراجع إلى غرفتها متشاغلة عن طرق العجوز.

من شباك الغرفة كانت ترى بعينين جذلتين وتحت غلالة من مطر ربيعي ناعم، مناقير صغيرة شرهة تغوص في الثريد، وتسمع أو لا تسمع في الوقت ذاته طرقاً غير منقطع على الباب.

مرآة

وقفت أمام مرآتها.. تطلعت إلى نفسها فيها، فهالها أن تجد زجاجها لا يعكس إلا صورة وطأتها الأيام وشوهت معالمها.

تساءلت بهمس مذعور عما يمكن أن يكون وراء ذلك، فنفذت بنظرة ساخطة نحو العمق الساكن خلف الزجاج المعتم والصورة المشوشة، تبحث عن صورتها الجميلة، تلك التي لا يستطيع ظلام المرايا إلغاء ملامحها.

كان يؤلمها، بل وأشد ما كان يؤلمها أن تجد مرآتها تُعتِّم بهذه الصورة القاسية صورتها، فلا تفصح إلا عن شبح رمادي يغوص في عمق زجاجها.

في لحظة تالية وكانت لا تزال تتوغَّل فيها نحو أقصى عتمتها، لتجد أو لعلها تجد هناك ملمحاً من صورتها، تهشمت المرآة، تحولت إلى شظايا وقطع صغيرة مبعثرة ملأت مساحة غرفتها.

حقاً لم تعرف كيف انسابت العروق إلى وجهها، فتهاوت المرآة نثاراً تحت قدميها، غير أنها وهي تخلف وراءها هشيمها وتغادر غرفتها، كانت تعترف وبمرارة عميقة أن مرآتها تلك كانت جاحدة بحق، وأنها تستحق ما جرى لها.

مشهد ذلك المساء

حطت على السلك الكهربائي المقابل لشجرتها، وأخذت تتابع بعينين كسيرتين أعضاء الشجرة العملاقة وهي تتهاوى على الأرض. كان نظرها مسمراً على الفأس التي حملتها يد قوية تضرب بعنف وعشوائية كل فرع وكل غصن. كان عمال يرفعون من على الأرض الأشلاء المتساقطة إلى عربة كبيرة مخصصة لمثل هذا الغرض، وهي ساكنة مستكينة لا يتحرك لها جفن.

كان القلق الصامت يأكلها والشجرة تتساقط فتنحسر ظلالها التي غطت الرصيف الذي نشأت عليه وجزءاً من الشارع العام.

كانت أعلى مستوىً من موقع اليد، لذلك بدا رأسها مُنكساً والنظر في عينها منكسراً وهي مستسلمة آخر حدود الاستسلام.

لحظة وهوت الفأس على جسد الساق فارتعشت وكادت تهوي، من فزع على الأرض. بسقوط الجزء الأعلى من الساق تناثرت في الفضاء كتل من أعواد دقيقة جافة، وتهشمت على الأرض بيضتان.

حملت العربة الأعضاء المبتورة من جسد الشجرة وغادرت موقعها وغابت في منعطفات الطريق.

ندت الحمامة للأعلى.. حلقت في سماء ضيقة لم تكن ترى تحتها سوى شجرة مقطوعة الأوصال يدنو منها المساء.

دفء الأمكنة

محمد رفاعي

لفظه قطار الليل السريع، وواصل صعوده إلى نقطته النهائية، هكذا واجه المكان من حوله بقلب واجف، قلق.. عالم غاب عنه طويلاً. لم يمح من ذاكرته، على أسفلت الطريق الموازي للنهر والجبل، تحفه شجيرات الحنظل والعبل. ثمة صعود مارسه. انتصب في مشيته حاملاً حقيبته الصغيرة المحتوية على: غيار داخلي وحيد، وعدد قليل من الكتب، آملاً أن يستوعبها في فراغه القليل.

ثمة أشياء كثيرة بداخله أفزعته، لا يلمح ما يدور حوله، انقطع تماماً عن محتويات المكان، لا يلتفت أية التفاتة، بصره للقادم أمامه، يقرأ بصوت عالٍ ما تيسر من قصار السور، زفيف الريح، لو حركت ريشة أو ورقة جافة، أو أحدثت صوتاً، لسقط في التو. في ذاكرته ترسبت حكايات كثيرة، حكتها جميع الأجيال منظر المتخيل للمراقة دماؤهم على أسفلت الطريق عادة ما يُخلّف أشباحاً، يُنسَج حولها آلاف الحكايات، ويقضي وقتاً طويلاً يشحذ الهمم، يرهف لها الآذان.

ماذا لو نزل إلى النهر المظلم، فربما وجد صياداً عشق النهر وهدأة الليل، يعبر معه إلى الشاطئ الآخر، حيث قريته النائمة في حضن الجبل حيث المغيب، يراها الآن، يغرقها الليل بضوئه الشاحب.

صخب المدينة غاب من ذاكرته هذه اللحظة، فكم مرة واجه فيها الأشباح. كان صغيراً، يعشق قبض لحظة الصمت المتكاثف، تواقاً إليه في عمق فوضى الأصوات التي يلفظها فم المدينة، يعشق النهر في غضبه وسكونه والبشر من حواليه ناعسون في ظلال القيلولة، ويعشق السكك والمصارف والترع المهجورة والمدقات الجبلية، حين كان صغيراً أغرم بالمغامرة، حين يواجه هذه الكائنات، لا يطرأ على باله حقيقة تلك الأشياء، يسير الأمر عادياً بالنسبة له.

هـدّه التعب وطـول السفر، فعشق حميمية البشر والأمكنة..حمله قطار حربي، سار به غرب مدينة شمالية.. لم يشاهد إلا جبالها، ودّ لو رآها نهاراً وتجول في ليلها، قطع طريقاً صحراوياً، فلم يشاهد سوى خلفيتها. أبنية الفقراء، ثكنات الجيش، داوم على الإشارة للجنود الواقفين في حراسة دباباتهم. كان فرحاً لصعود القطار في سفر طويل لا يتوقف في المحطات، حين توقف في فجر، بعد سفر ثلاث ليال. نزل إلى محطة مهجورة، تأمل مبانيها الكالحة. أراد أن يشرب من ماء سبيلها، سمع وشيش «بابور»، ورأى رجلاً جالساً في ركن من الحجرة الوحيدة، يحتسي مشروبه الساخن، ويقاوم سلطان الليل سأله: «إحنا فين يا عم» ، همّ القطار بالقيام، سمع طلقات رصاص متواصل. انكمش في المقعد محتمياً في أجساد رفاقه،أيقن أنه على

موعد الوصول، بعد الفجر، في ضوئه النقي، استقبله وجه طيبة الناعس.

عاوده صوت أقدامه، يدق أسفلت الطريق، ما زالت تعتريه وحشة المكان، هداه تفكيره في لحظة تجلٍّ فريدة، إلى أن هناك محطة صغيرة متهالكة على بعد خطوات قليلة، وعليه أن يقطعها.

حين سكن المدينة، كان شتاء، ظل المطر ينهمر، بات يجوب شوارع كثيرة، عشق المشي والسهر والليل، يرميه البرد إلى مواصلة بحثه المضني، يلتقطه مقهى هادئ، يجلس، يطلب كوباً من الشاي، فيعاود الحنين إلى دفء ذاته المنقوعة في صقيع فجر ليالي الشتاء، يتأمل وجه العجوز المجاور، يسرح كثيراً ويحلم بدفء اللحظات، يعاود الحنين إلى ألفة الأماكن القديمة.

ولج إلى فناء المحطة، دقات قلبه الواجف تزداد عند ظلال البناء وظل الشجرة الوحيدة المرسوم على الأرض. ربما وجد حساً بشرياً في إحدى الحجرات.

ود لو سأله عنها. هل خشي قسوته وصلابة مزاجه؟ لكنه داوم النظر إليه طويلاً كي يستريح بهذا الوجه الآسر. كيف أمسك كفيها البضتين، قاوم جسارة نظراتها، ووحشة صدرها، وعبر بها إلى النهر في قارب صغير في القيلولة والناس نيام. أفعلها؟ أرماها لقطار الليل السريع؟.. وأخذ قطعة من فؤادها. وسافر إلى نقطته النهائية في قلب الصحراء، حيث التقاء السد مع حضن الجبل الشرقي، وحمل جزءاً آخر من قلبها النهر الجاري إلى البحر الواسع، هل ما يزال ينتظر الصيادين والقطارات، ويتأمل الخط الحديدي المزدوج، يستمع إلى حفيف الأوراق الجافة في أوقات السكون، ويحلم أن يلملم حبات العقد المبعثر مع شلالات النهر حتى مصبه. أحس بالدفء لحظة قصيرة بجواره، وهو يشعل النار منهمكاً في طقوسه.

ألحت عليه دهشة استفسارات كثيرة، ودّ لو رآها مرة أخرى، ولو للحظة. ولمَ لا يغمض عينيه، يحاول تخيل صورتها لتزوره في طيف أحلامه.. ودّ لو سأله كيف أنهيت هذا المُهر الجامح الراغب في تحطيم كل قيد.. هل كما قيل؟ ولِمَ القلب الكبير ينهي جزءه الممتد إلى الزمن الآتي؟ أم كان فوق كاهلك حمل ثقيل؟ انتهى عصره، لكنهم غير مصدقين، ضد الطبيعة. لو يتكلم يعتذر، يعاتب أبناء جيلها، هو معلمهم حتى بعد أن صاروا شيوخاً.

لِمَ كل الصمت؟ هل عقد ميثاقاً لا ينفرط مع الليل الذي لا يبوح. مع الجبل الذي يغرق البشر والأسرار، فحملوها بين وهج القلب وفي دواليب الذاكرة. فكيف إذن غافلتهم وانسلت من بين خلايا القلب وهربت تلك البنت الشقية وعلمت الفؤاد أن ينزف وجعاً.

مكث طويلاً وانتظر أن ينقضي الليل ويشق الخط الأبيض قطعة الفحم، انفلق جبل العتمة، فبان على استحياء شعاع النور، دلف الرجل ؟ الأب والمعلم ؟ إلى الخارج... انتظر طويلاً كي يعود... اعتلاه اليأس، حمل حقيبته، ونزل إلى النهر مكث على الشاطئ طويلاً ينتظر القادمين من جهة الغرب.

افترش ضوء النهار سراديب الجبل المصارع لمجرى النهر.

متّ أمس

محمد أغبالو

أنا متّ أمس. بعد مرض طويل عانيت معه كثيراً وعذبت معي أحبائي. قبل شهر نقلت إلى المستشفى الذي متّ فيه، كنت ما أزال أستطيع التوجه وحدي إلى المرحاض. في أول أمس، حينما ذهبت إلى الحمام، نظرت إلى وجهي المنعكس على المرآة، فلم أجده وجهي، غادره وجه الشاب الذي كنته وحل مكانه وجه بائس لعجوز لم يسبق لي معرفته... لما عدت إلى فراشي بدأ حوار بين روحي وجسدي وأنا أستمع، قال لها : (إنني أتعبتك معي كثيراً يا روحي العزيزة، يا زوجي وتوأمي، ولم أعد أرى فائدة ترجى من بقائنا معاً غير المعاناة والآلام، لماذا لا نتفق على الفراق؟ فأنا أظن أن الخير فيه لكلينا. فأنت ترين ما حل بي من مرض وهوان، وتقاسين من الاستهانة التي بدأت أتلقاها من الأطباء والأهل مؤخراً، وأنت شفافة حساسة وأصبح بديهياً أن يكون ملك الموت في طريقه لتفريقنا، وسيقوم بذلك سواء قبلنا أم أبينا. ولكن إذا قبلت مفارقتي عن طواعية، ولم أتشبث أنا بك كثيراً فآلام الموت ستكون يسيرة، فماذا ترين؟)، أطرقت مفكرة روحي ثم قالت : (الرأي رأيك يا عزيزي، ولو أنه يعزّ عليّ الفراق، كنت أريد أن أسكنك طويلاً طويلاً، أن أمارس زواجي معك لسنين، لكن ما باليد حيلة فبقاؤنا معاً أصبح ميؤوساً منه، وأشاطرك الرأي في الفراق!). وبدأ العناق بين جسمي وروحي، عناق حار كان من آثاره الظاهرة الارتعاشات الاهتزازية التي كانت تطال حتى السرير، والعرق البارد الذي كان يغطي كل مساحة البدن، والأصوات الطنانة التي كان يرتد صداها داخل رأسي... عناق وإرسال وتماسك ثم... حضر ملك الموت كيان جليل، وأمر روحي أن اخرجي فعانقت الجسد للمرة الأخيرة عناقاً حاراً... فارتعش من لوعة العجز والفراق جسدي، الرعشة الأخيرة حتى تدحرج على السرير وسقط مرتطماً بالأرض جثة هامدة، بوجه معوج وعينين مبحلقتين وبتعبير عميق عن الألم؛ ألم الفراق!

جاءت المرضة، ألقت نظرة على الجثة، ثم غادرت الغرفة لتعود صحبة المرض الرئيسي، جس النبض، ووضع السماعة على القلب ثم أضاء عمق العين وقال: مات! وترك رأسي يرتطم بالرخام... آه ما أمر الاستهانة!... عادوا بعد ذلك وحملوني ؟ دائماً بقسوة معلنة وباستهانة كبيرة ؟ إلى مستودع الأموات. الفحص الأخير كان على يد الطبيب الكبير، قصد الجثة وأضاء قعر العين باستهانة، ثم دفع وجهي بتقزز وراح يغسل يديه ؟ بعد أن نزع القفازين ؟ بالماء والصابون وماء «جافيل»، عاد إلى مكتبه وكتب شهادة الوفاة وبعنف

حملني الموظفون ووضعوني داخل البراد... وفي اليوم الموالي رأيتهم يجرونني إلى الخارج، لفوني في إزار بعدما نزعوا ثيابي ثم حملوني إلى سيارة نقل الموتى... وفي الطريق سمعت ابن خالتي يتحدث عني، عن شمائلي وخصالي الحميدة، وعن زوجتي وأولادي الذين تركتهم للضياع. كنت أرى ببصيرتي وأسمع بها أيضاً، دونما حاجة لعيون وآذان ولا عقل! وفي المنزل كان المعزون قد تجمعوا نساء ورجالاً، وكان القرآن يتلى والنحيب يتعالى، وشد انتباهي منظر جارتنا ؟ عدوة زوجتي على الدوام ؟ وهي تبكي بحرارة، تبكي ولا تتباكى ككثير من المعزين، أنا متيقن من ذلك لأنني وأنا ميت أستطيع التمييز بين الباكين والمتباكين، أرى الجوهر بوضوح صاف ؛ بصيرتي تنفذ إلى الأعماق! حزَّ في نفسي أن يتعامَلوا مع جثتي بكل هذا القدر من التقزز والاستهانة والخوف، فحينما طالبهم عمال المستشفى أن يعيدوا «الإزار الحكومي» الذي كنت ملفوفاً به، إزاراً قذراً به بقع من دم وسوائل أخرى رطبة ويابسة، ترددوا ثم جذبوه عني بقسوة محاذين اللمس دونما اعتبار لتدحرج الجسد الساجب العاري فوق الرخام وارتطام رأسي ووجهي بالأرضية ثم سارعوا إلى غسل أيديهم بالماء والصابون وماء «جافيل»، وسمعت ابن خالتي يردد: هذا اللباس لن يطهره إلا النار!...

حملوني إلى المغسلة، كانوا أربعة رجال ميزت من بينهم الفقيه الذي غسلني بنية صافية، ثم حملوني إلى الصالة حيث ألبسوني الكفن الذي خاطه الفقيه مسبقاً... ولينطلق الموكب الجنائزي، حناجر تردد اللازمة الجنائزية بكل خشوع، آه كم ميزت من المنافقين! لما أرادوا أن يمدوني في القبر زلت قدم أحدهم فارتطم رأسي بالأرض، وسمعت بعضهم يلوم ويلعن، مددوني في القبر وخلصوني من قيود الكفن، ثم ردوا التراب وبدأ الضجيج يخفت إلى أن خيم الصمت المطبق، وفجأة سمعت صوتاً يأتي من الخارج : (يا مراد بن مليكة يا عبد الله بن أمة الله، إنك مّت...) نعم أنا ميت وأعرف ذلك، وغادر الفقيه لأبقى وحيداً أنتظر ما يكون... لا مكان للزمن الآن ولا للمكان، هنا المطلق... لا أستطيع تقدير كم مرّ من الوقت بقياس أهل الدنيا، لكن الجسد بدأ ينتفخ وينتفخ... فتمزق الكفن، وبدأت أكوام الدود تنهشه من الداخل فيما الذبيبات السوداء التي كانت مرتاعة في أول الأمر بدأت تتكوم على سطح الجسد المكور البني اللون، ثم بدأ القبر يضيق ويضيق، وفجأة دوى انفجار عظيم إيذانا بقرب موعد الحساب والعقاب!

مكي الجني

عبدالله خليفة

الطريق أخذ عفاف إلى منعطفات غريبة مفاجئة، رأتْ دروباً معتمة وضربت الأغصان بشكل مفاجئ وسريع وحاد زجاج السيارة الجانبي، وبدا كأن أصواتاً تناديها في أمكنة لا مرئية، وثمة عيون ذات شرر، ورؤوس حمراء تخرج من الجداول الملأى بالورق.

وغمغمتْ بوجل: «عليّ أن أصل بسرعة، أي حفلة هذه التي تقام في قرية الرمان!».

وتوقفتْ السيارةُ فجأة، وتدفق بخارٌ على شكل عفاريت من الحديد الساخن.

هدأتْ ضجة المحرك لكن ضجة الغابة لم تتوقف. ربما هو سكونٌ عميقٌ أشبه بانفجارات. والأرض الآن، الشريط الأسفلتي، والتربة الملأى بالشجر والأوراق والجداول، تغمغمُ بصوت عالٍ.

تجمدت على المقعدِ المفتاح يدور ودواسة البنزين تنزل بقوة مراراً، لكن الحديد يمشي في الفراغ.

وفجأة سمعتْ صوتاً، ثمة أقدام تتقدم، وراحتْ شفتاها الرقيقتان اليابستان الآن، تتدفق بآية الكرسي، الألفاظ تتكسر ولا تنبعث بهدوء ووضوح، همستْ:

ــ سبحان.. الذي ... على العرش... استوى..

الضرباتُ تقوى، وثمة ضياء خافت أصفر وأبيض، وتكسرُ لأعناق الورق وتأوهاتها القوية، واللغة القرآنية تتصاعد، وزاوية عينها تنحرف قليلاً، والأبواب تُغلق بحركة آلية حادة.

ثم عمَّ السكون ولكن النور لم ينقطع عن الأرض، وبدا لها أن سفينة نوح تستوي على جبلٍ، وأسراباً من الطيور تظهرُ من بين الغيم الذائب، وحيوانات مستأنسة تخرجُ إلى الشواطئ.

سمعتْ شيئاً، رأت إصبعاً، وصرختْ، كان رأساً بشعاً غريباً يحدق فيها من وراء الزجاج!

(يا أمي.. يا أمي.. آه الحقيني!).

الكائنُ الغريبُ الذي كان قريباً، تراجع للوراء واهتز القنديل، فترجرج الضوء وكادت السفينة أن تنقلب، ولكن الطيور تدفقت من بين الخشب والصواري، والمياه سالت من بين الصلب والترائب، وهي امرأة شابة في الخريف، وحان موعد موتها.

القنديلُ يتقدم للزجاج، وظهرَ وجهُ رجلٍ مبتسم، وحركَ أصابعه طالباً إنزال الزجاج، وجاء صوتُه خافتاً سائلاً.

استعادتْ شيئاً من أعصابها، تلفتتْ، رأتْ بين أعماق الشجر بيتاً صغيراً يضيءُ بخفوت من بين

شقوقه الكثيرة، وكأنه يتنفس نوراً، والغابة كلها هادئة، ورحلتْ القنافذُ والطيور.

أنزلت الزجاج، حافظتْ على جمود وجهها. قال الرجلَ الغريب:

ــ أثمة عطل في السيارة؟ يمكنني أن أساعدك، افتحي غطاء المقدمة.

لم تجب، بل أطاعت الأوامر. راحتْ تطالع الرجل الذي كان لوحة يملأها الاضطرابَ والغموضُ والقبح، رأسهُ كومة حشائش، وجههُ بريةُ قاحلة ذات جبل أشم ضخم، ملابسهُ خرقٌ متجمعة بفعل فنان مجنون.

الآن رأسهُ الكبير شَعراً دخل الآلة الحارة التي لا تزال تنبضُ بخاراً، دخلتْ يداه في الأسلاك، ثم ركض إلى البيت وأحضر ماءً وأشياء، وأحدث بلبلة معدنية.

كان أمرهُ الأخير لها قد جعل الحياة تعود. السفينة الحديدية لم تكن فيها طيورٌ تمضي للشواطئ. كانت آلة التصوير السينمائي وعلب الأفلام السوداء مترنحة في العتمة. وقلب عفاف كان مفتتاً على الحواشي.

قالت:

ــ أنا لا أعرف الطريق. هل يمكن أن تصفه لي؟

ــ سوف تضيعين بالكلام. سأحضر معك.

ــ أليس فيها إضاعة لوقتك؟

ــ نعم، ولكنني قلق على سلامتك.

سارتْ معه إلى بيته ليبدل ملابسه ويضعُ أشياءَه. التربة يابسة، تطلعتْ إلى جذوع الأشجار المتشققة بقلق. كومات من الأوراق ربضتْ في الجداول كنيام مضطربين. حوشُ البيتِ الذي ظنته نوراً كان حشوداً من الآلات والصناديق والمضخات، والحجرات كانت ضيقة ومضيئة، ومليئة بالكتب والخرائط، والرجلُ كان جاثماً قبل قليل قرب طاولة ربضتْ عليها ورقةٌ كبيرةٌ ذات حشود من الخطوط والكلمات.

ــ أنتَ تعيشُ هنا؟!

ــ أعملُ وأعيش.

توارى في الداخل، سمعتْ هدير الماء، تطلعتْ من أنحاء الحجرة، لم تجدّ صورة له، ولا منفضة سجائر، وأصص النباتات كثيرة وغريبة، وتفوحُ من الغرفِ روائحُ عطر أخاذ والملابسُ مرتبة بدقة.

وهو يغتسلُ كان يحلق، وعدهُ طائرُ الحلم بجنة، وفي الصباح رآها تحترق، دائماً كان يجدف في المياه، العكرة، سوف ينزف المشروع وتموت الغابة، ليس ثمة ماء ولا مال، لكن الحلمَ رسمَ صورة امرأة جميلة رآها الآن في الظلام، وتمنى لليل أن يطول، ذهلَ من عينيها العميقتين كشمسين سوداوين في البرية، ورأى شيئاً

آلياً حميماً ينام في المقعد الخلفي.

وهو يدوس الورق الأصفر معها راجعين للسيارة التي استعادت عافيتها، سقطتْ عليها أشياءُ فصرختْ مذعورة!

كان عصفوراً وبضعَ فراشات يابسة.

راح يضحك.

ــ كان منظرك رهيباً وأنت في السيارة.

ــ أي غابة هي التي تسقط طيورها في الليل؟!

بدأتْ الطرقُ تُضاء.

ــ غابة غادرة، عشتَ سنين هنا وأنا أرمم عروقها وينابيعها، وكان عليّ أيضاً أن أكتبَ لكي أمنعَ رياح المزابل الكيميائية من أن تخنقها، غدتْ مثل زوجة تحتضر.

ــ بودي لو أقف قليلاً هنا. أشعرُ بالحاجة إلى هذا الهدوء، هذا العمق في الألوان، أتنصت إلى أنفاس الغابة وهي تموت.

كان بوده لو تنام على صدره، طالتْ الليالي الشاحبة، وبعد برهة من الزمن الخانق سوف يلملم أدواته ويخلي صدره من الورق الأخضر، ويسجن في أقبية المدينة، هل ضاع العمرُ هباءً؟!

هل يمكن أن يعود للمدينة ومعه امرأة؟

كانت هي تلملمُ زجاجَها المتناثر في حوش العمر الترابي، تبحثُ عن مشروعات فنية كلها توضع في توابيت، قدمتْ أفلاماً غريبة موحشة الصالات، ثم أفلام رعبٍ وامتلأت القاعات. نزفتْ في فشلها ونجاحها.

ــ ما اسمك؟

ــ مكي..

وأردف أسماء تمتد إلى آدم.

ــ وباختصار يسمونني الأهالي هنا مكي الجني!

ضحكتْ.

ــ ثمة شبه كبير بينك وبين الأدغال هنا.

ــ نعم أبدو لهم غريباً، أخترق القوى بالأنابيب، والأفلام، أزرع في المدارس حشائش وحشية تلتهم البعوض، أعطي النساءَ الحوامل بخوراً طيباً حتى لا يأكلن الأغصان، أظهر إليهم من وسط المقابر الأثرية معفراً وورائي حشد من العفاريت.

ــ أخفتني أول ما ظهرت!

ــ يبدو أنني رأيت صوراً لك. كأنك مخرجة محبطة.

ــ آه! يا للناس كيف تلتقط الأخبار! أسكتْ عن الإحباط. كان عليّ هذه الليلة أن أصورَ مشاهد عدة في قرية الرمان حيث هناك أكبر مقبرة. وصمتتْ كل الهواتف، وتهت.

ــ أهو فيلم رعب آخر؟!

ــ ومليء بالغموض كذلك!

ــ حيث الجثث تتطايرُ وتخرجُ من الجدران والطيورُ تتحولُ إلى إفاعٍ وسكاكين، ويا لبحيرات الدم والأجزاء المقطعة التي تهذي!

ــ نعم. يبدو أن السيارة تتحرك أو تتكلم!

ــ لا، دعينا هنا حتى الصباح، سترين أن الغابة في الفجر مذهلة، تشق خيوط النور الورق الأصفر وتسمعين العروق تئن.

ملف العدد ملتقى الشارقة للمسرح العربي

انعقدت دورة ملتقى الشارقة للمسرح العربي السابعة، تحت عنوان مهم (الجمهور والمسرح) رغم أن الموضوع قديم ولكنه متجدد باستمرار لما للجمهور من أهمية قصوى ليس بوصفه الحائط الرابع وحسب، ولكن لأن المسرح يكتسب شرعيته وديمومته من تواصل الجمهور.

وهذه خلاصة لبعض ما قدم في الملتقى من بحوث وآراء تشكل حزمة مهمة لمسرحيين إماراتيين وعرب أصحاب تجارب فنية وفكرية غنية، علها تساهم في إلقاء الضوء على هذه الموضوعة.

المسرح والبيئة الاجتماعية
التأثيرات في جمهور المسرح

إسماعيل عبدالله

من المعروف والبديهي لدى الجميع أن المسرح يستنبط أحداثه وموضوعاته من المجتمع، فهو عين الكاميرا التي تصوّر المجتمع بمشاهد تعرضها للجمهور على منصة العرض لكي يحكم عليها ويرى الصالح والباطل منها فيجد الحلول المناسبة لواقعه المعاش وطراز حياته اليومية، كنتيجة لعملية الانتقال الحاصلة بين طرفي العملية المسرحية (الممثل والجمهور)، وفي الوقت نفسه يمثل المسرح جانباً حيوياً مهماً من جوانب الحياة الاجتماعية إذ إن اغلب الصراعات الإنسانية والأمور الحياتية تُمثل على خشبة المسرح، ليس لمجرد التسلية والترفيه بل من أجل اكتشاف الذوات ومن أجل التطهير الذي دعا إليه أرسطو، لتوليد طاقة محفزة على التغيير الاجتماعي بدءاً من التغير الفردي لدى كل فرد من أفراد المجتمع، فقدرة المسرح على التأثير الفردي والاجتماعي هي من الأمور التي لا نجد فيها أدنى شك في المجال المسرحي، إذن هناك الكثير من المعارف التي يمكن للمسرح أن يقدمها للمجتمع بطرحه (تقديمه) المواضيع والمشاكل الأساسية على منصة العرض وإيجاد الحلول المناسبة لها، وكلما كان المسرح متوغلاً في هذه الأمور يكون من البديهي أن يُمثل المرآة التي تعكس صورة المجتمع أو واجهته التي ترتقي بها إلى مصاف التعبير الإنساني ليجتذب الاهتمام والإثارة باعتبار أنه ينجح في أغلب الأحيان في الوصول إلى هدفه المنشود في التأثير في المشاهدين أو المجتمع ككل.

المسرح يحتاج إلى بيئة صحية ونقية كي ينمو ويتطور، بيئة تتوفر فيها الكثير من العناصر الأولية والأساسية، يتنفس من خلالها المسرح وكذلك المسرحيون هواءً نقياً ينعش الأفئدة ويطهر النفوس ويحرك الدورة المسرحية الصغرى والكبرى من جديد وعلى الدوام، ولأن المسرح يتأثر بالبيئة المحيطة به وبالمجتمع تأثراً كبيراً لأنه ملتصق به ووجد من أجله، لذا تأثر المسرح بالتغيرات الاجتماعية التي طرأت على الإمارات في الفترة المصاحبة لولادة المسرح وبدايات الحركة المسرحية فيها وإلى يومنا هذا.

فالمجتمع - وهو مجموعة من الناس تعيش سوية في شكل منظّم وضمن جماعة منظمة - دائم التغير بتغير المفاهيم وتغير الأفراد، والدافع وراء هذا التغير هو أن النظام الاجتماعي الموجود لا يعبر عن إرادة الأفراد المكونين للمجتمع ،فطالما أن هناك فجوة بين ما هو قائم وما ينبغي أن يكون يحدث التغير للوصول إلى مجتمع يعبر عن إرادة أفراده.

ويعرف التغير الاجتماعي في أي دولة (Social change) بأنه التحول أو التبدل الذي يطرأ على البناء الاجتماعي في النظم والقيم والأدوار الاجتماعية خلال فترة محدودة من الزمن، وعوامل هذا التغيير تكون: جغرافية، وسكانية وتكنولوجية وكذلك فكرية. وطرأ على الإمارات تغييرات كبيرة قياساً بالفترة الزمنية الذي حدث خلالها هذا التغيير، إذ لعبت عائدات النفط دوراً هاماً في عملية التغير الاجتماعي من خلال استخدام عائداتها في مشاريع التنمية مما ساعد على تحول كبير في الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فمثلاً زاد عدد السكان وعدد العاملين وارتفع مستوى دخل الفرد وزاد عدد المتعلمين. وكذلك يعتبر رحيل الإنجليز واستقلال الإمارات كوحدات اجتماعية في العام ١٩٧١ من أهم العوامل التي أظهرت رغبة التغيير ودعت له، ليشكل قيام دولة الاتحاد في نفس العام الانطلاقة الحقيقية للتغير في المجتمع خاصة بعد ارتفاع أسعار النفط في العام ١٩٧٣ التي فتحت الباب على مصراعيه للتغيير.

وبدا واضحاً التغير الذي حدث في الإمارات في الجوانب المادية (التكنولوجيا- النقل- الإسكان... إلخ) وبصورة سريعة جداً ومتلاحقة ، أما في عناصر الثقافة اللامادية (القيم والمعايير والأعراف والقوانين) كانت بطيئة كغيرها مما سبب ما يعرف باسم (الهوّة الثقافية) أي الصراع بين القيم القديمة والقيم الجديدة. لتطفو على السطح إشكاليات عديدة أحاطت بمجتمع الإمارات.. وانقسم المجتمع جرّاءها إلى ثلاث طبقات: متمسك بالقديم، وآخر متحرر نسبياً مع التمسك بالقديم في بعض الجوانب، والثالث قسم مؤيد للتغيير بكافة أشكاله.

وبما أن المسرح مرتبط بمجتمعه الذي يحيط به ويتأثر بمتغيراته، فقد ولد المسرح في نهاية الخمسينيات وبالتحديد في العام ١٩٥٨ محاولاً أن يتلمس طريقه وسط حقول الألغام التي تشكلت شبكات عنكبوتية فولاذية كبّلت حركته بقيود العادات والتقاليد والجهل والفكر الديني والقيم الاجتماعية المتوارثة، ولكنه استطاع مع كل هذه المتغيرات وباقتدار أن يشق طريقه وسط الألغام ويحقق لنفسه تواجداً مهماً في الساحة الاجتماعية والثقافية.

وعلى الرغم من مروره بعدة محطات بين نجاح وإخفاق وتألق وخفوت استطاع أن يصمد ويخرّج أجيالاً تعاقبوا على حمل مشعله والسير به بعيداً إلى آفاق أكثر رحابة.

ولعل المتابع للحراك المسرحي في الإمارات سيتلمس العديد من التجارب والمحاولات التي اتسمت بنصيب وافر من النضج والتكاملية الفنية التي تؤكد وتقدم دلائل ملموسة على أن الساحة المحلية باتت قادرة على أن تقدم نفسها من الساحات المسرحية الرئيسة في منطقة الخليج إن لم نقل على مستوى الساحة المسرحية العربية.

ولكن المتغيرات تسارعت وتيرتها

بشكل مدهش ومذهل منذ بداية عقد التسعينيات وإلى يومنا هذا، مما أربك العديد من المشاريع الثقافية التي أُسقط في يدها ولم تعد قادرة على التواصل بحميمية وشفافية وموضوعية، مع مجتمعها وقضاياه الآنية الملحّة. ولعل المسرح أكثر المتضررين من هذه المتغيرات التي جعلته بعيداً عن السرب مغرّداً خارجه.

ومرَّ المسرح الإماراتي بفترات عصيبة، نتيجة الخلل الذي أصاب علاقته مع جمهوره، وخشي أهل المسرح من ابتعاد الجمهور عن المسرح وانشغاله في أمور حياته اليومية والمعيشية، وسط المتغيرات التي طرأت على المجتمع الإماراتي، إثر الطفرة النفطية مصحوبة بمشاريع تنموية في الجوانب الاقتصادية والعمرانية والتجارية، إلى جانب ما أفرزته بعد ذلك رياح العولمة من ضبابية اكتنفت مستوى القيم والعادات والتقاليد، ومعايير السلوك والأفكار.

ذلك على الرغم من أن المسرح في الإمارات بدأ جماهيرياً «في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات» من القرن الفائت بسبب الخط الوطني والقومي الذي انتهجه، وقيامه بتوعية سياسية وقومية خاطب من خلالها وجدان وطموحات المواطن في الإمارات، والذي كان على قدر كبير من الوعي القومي، وانشغل حينها الكتّاب والمخرجون بقضايا مجتمعهم الإماراتي والعربي، نتيجة المد القومي الذي كان قاب قوسين أو أدنى من تحقيق الحلم العربي، ما جعل الجمهور يتفاعل مع المسرح وما يطرحه من أفكار وقضايا تتعلق بالوحدة ومواجهة الاحتلال والتمسك بأم القضايا العربية المصيرية فلسطين. هذا إلى جانب القضايا الاجتماعية التي كان يصر على طرحها، وكشف سلبياتها ومحاولة معالجتها وفقاً للمعايير والمفاهيم التي كانت سائدة وقتذاك.

من هنا تظهر على السطح بعض التساؤلات التي تفرض نفسها على كل متابع لواقع الحركة المسرحية في الإمارات، هل يصح القول إن المسرح في الإمارات لازال بعيداً عن الوصول إلى الجماهير العريضة، وبالتالي لا يتسنى له التعاطي والتأثير والتأثر ويصبح كما هو المسرح في حقيقته، وفي علاقته الطبيعية بالبيئة التي ينشأ فيها؟

هل استطاع مسرحيونا أن يكونوا مرايا ولسان حال واقعهم؟

هل استطاع مسرحنا حقاً أن يدخل كترسٍ في عجلة التنمية؟ هل تشكل صوته المؤثر في الجماهير؟ هل استطاع حمل رؤى وأحلام وطموحات وآلام وأوجاع بيئته والتحم بالمارة في عرض الطريق؟ وبالتالي بلغ هويته؟

مثل هذه الأسئلة تثير الحفيظة في الحالتين، حالة الدفاع عن منجزات المسرح المحلي، وحالة الشعور بأن هذا المسرح يصرخ وحيداً، أو مع نفر قليل، فوق خشبة مركونة في طرف المدينة؟

كيف يتحقق لمسرحنا المحلي الضدان؟ نجاح كبير ومشهود له على صعيد التقانة والصنعة والفكر، وإخفاق في الوجود في حياة الناس ويومياتهم؟

المجتمع – التركيبة السكانية:

إن الأرقام الإحصائية في الإمارات، وفي واقع سكاني غريب ومرير ، تعترف بأن المسرح الإماراتي لا يزال يتعاطى مع ما نسبته أقل من ١٠ في المائة من المتلقين، من الجمهور.. أي أن مسرحنا في الأساس هو متوجه بموضوعاته وأطروحاته إلى فئة قليلة من مجمل السكان..فالسكان في غالبهم لا يتحدثون لغة المسرح الإماراتي، وبالتالي فإن إمكانية تأثير المسرح في بيئته لا تتحقق لمسرحنا، الذي هو غريب ويتيم وسط طوفان من الثقافات الأجنبية والوافدة.. وهو بذلك أيضاً لا يمثل الشارع العام، ولا ينطلق منه، ولا يتصل به، ربما يتأثر به وهذا التأثر يسبب زيادة في غربته،. فطوفان التركيبة السكانية الذي عصف بجميع تفاصيل البيئة وثقافتها، لم يُبق للمسرح إلا حيزاً صغيراً متمثلاً في

تلك النسبة الضئيلة من الناس الذين يعنيه أمرهم. وهو واقع مؤلم ومخيف أيضاً، أو عليه أن ينتحر في سبيل ان يقدم نفسه ويثبت وجوده.. والانتحار هنا ليس بمعنى الفناء الاختياري، ولكن بمعنى أنه بحاجة إلى تجاوز قدراته وإلى أقصاها، وهذا يحمّله ما لا يحتمل.. فصناعة المسرح عندنا لا زالت ضعيفة الإمكانات نتيجة لفقر الدعم وفقر التمويل.. فمهمة مثل هذه، تكاد تكون مستحيلة تتطلب إمكانات هائلة.. وإذا ما كنا نريد لمسرحنا أن يحمل مشعل بعث الهوية وسط طوفان من الهويات الغازية، فعلينا أن ندججه بالإمكانات التي يحتاجها.

فمسرحنا إذا أراد ان ينتصر لهويته وخصوصيته وأصالته وعروبته وإنسانيته فأول ما عليه فعله هو الوقوف في وجه هذا الطوفان الذي يراد له ان يستوطن ويصبح جزءاً من الواقع، ولأن المسرح لا يتعاطى إلا مع الواقع، فإنه لا مجال له سوى حتمية واحدة، وهي النضال وبشراسة للقبض على هذا الواقع والتمكن منه.

فكيف سيكون ذلك؟

كيف سيتمكن مسرحنا من القبض على الهوية وتعزيزها بما يتأتى له من فن وفكر وإبداع؟ كيف له أن يسير في جموح الخيال وشطح الإبداع دون أن ينزلق في تيار الاستهلاك ودون أن يتلاشى في دوامة طوفان التركيبة السكانية، ولكي يتمكن أهل المسرح من ممارسة لعبتهم التي يحبون، عليهم أولاً مراجعة الكثير من أوراقهم، وتأمل تجربتهم بعيون ثاقبة وناقدة، وعليهم أن يذهبوا بعيداً في علاقتهم بالمسرح باعتباره فناً صعباً وليس سهلاً، وباعتباره أداة تنوير لا أداة تخدير.. هناك حاجة ماسة جداً لكي يستوعب قطاع كبير من مسرحيينا أهمية المسرح، كلغة مقاومة للجهل، وأنه ليس فناً ترفياً، بل هو رسالة، وله دور فاعل في الحياة. هناك حاجة ماسة لإعادة تثقيف المسرحيين وربطهم بقضايا وطنهم وهموم مجتمعهم، إذ علينا أن نعترف أن كثيراً من أفراد القطاع المسرحي يتغافلون المهمة الكبيرة الملقاة على عاتق هذا الفن في علاقته ببيئته وعلاقته بالإنسان.. فهم بحاجة إلى دعم ، واستراتيجية عمل مؤسسة على الوعي بالظروف التي تمر فيها الهوية والأصالة..

المجتمع – العادات والتقاليد

يولد الإنسان بلا خبرة، ثم يبدأ في التأثر بمن حوله، فيأخذ عنهم عاداته وتقاليده، وبذلك تنتقل العادات والتقاليد من جيل إلى آخر. وتظهر العادات والتقاليد في الأفعال والأعمال التي يمارسها الأفراد، ويعتادونها، وتمثل برنامجاً يومياً أو دورياً لحياتهم.

والعادات هي ما اعتاده الناس، وكرروه في مناسبات عديدة ومختلفة. أما التقاليد فهي أن يأتي جيل، ويسير على نهج جيل سابق، ويقلده في أمور شتى. والعادات والتقاليد سلسلة تنتقل حلقاتها من جيل لآخر، وقد يصاحب هذا الانتقال بعض التغيرات بالزيادة أو النقصان، سلباً أو إيجاباً، بما يتفق مع ظروف وقيم كل جيل، وقد تتلاشى الوظيفة الاجتماعية للعادات أو التقاليد، أو تنتهي نتيجة تغير الظروف الاجتماعية، إلا أنها تبقى بفعل الضغط النفسي الذي تمارسه على الأفراد الذين اعتادوها، وشعروا أنها تمنحهم الأمن والاطمئنان، وتضمن تماسكهم في مواجهة أية تغيرات جديدة.

وقد تأثر المسرح بعادات وتقاليد المجتمع السائدة الذي نشأ فيه، فقد بدأ المسرح يمد جذوره بصعوبة في التربة الثقافية المحلية، حيث كانت التقاليد والعادات القبلية والبدوية القديمة تقاوم بضراوة رياح التمدن، وكل الجديد في الحياة الذي هبّ عليها من كل جانب.

حيث واجه المسرح ومشتغلوه معضلات كبيرة ومؤزمات جمّة تجلت في انقسام المجتمع حياله بين رافض كلياً للمسرح وبين مؤيد له وبين فئة وقفت على الحياد. وبين هذه الأضداد تولدت العقبات في طريق المسرح نتيجة

ارتباط المجتمع بحبل موروثه السري من العادات والتقاليد، فعلى سبيل المثال، وقف حجر العادات والتقاليد عثرة في طريق العنصر النسائي الذي رفض رفضاً قاطعاً تواجده على خشبة المسرح، أو حتى مجرد دخوله للمسرح أو الاقتراب منه حتى ولو من بعيد.. مما أدى بدوره إلى اقتصار المسرح في الإمارات على الرجال، ممثلين ومخرجين ومؤلفين وفنيين، الأمر الذي انعكس بالسلب على واقع الحركة المسرحية الفتية وقتها، وتقدمها وتطورها، فالمرأة نصف المجتمع، والمسرح في ذلك الوقت تحول إلى مرآة مشوهة أو مكسورة، تعكس الحياة بجانب ذكوري بحت.

هذا الأمر، جعل المشتغلين بالمسرح ينقسمون إلى قسمين.. قسم فضل الاعتماد على المسرحيات التي لا تحوي عناصر نسائية في شخصياتها، وبهذا فهو يوفر على نفسه الكثير من المصاعب والانتقادات والمشاكل التي هو وفريقه في غنى عنها، أما القسم الآخر فقد قام باستحداث ظاهرة انتشرت في الإمارات وفي الخليج وفي معظم البلدان العربية التي بدأت ملامح الحركة المسرحية تظهر فيها، فكان تشخيص أدوار النساء من قبل الممثلين الرجال أنفسهم، وذلك بارتدائهم العبايات ووضع الباروكات أو أغطية الرأس النسائية على رؤوسهم، والتليين من أصواتهم وترفيعها من أجل الوصول إلى حالة قد يقتنع الجمهور بها. ومع أن هذا الأسلوب انتشر وأخذ حيزاً كبيراً في معظم الأعمال المسرحية التي ترتكز على شخصيات نسائية، إلا أن المجتمع أيضاً استهجن هذا الأمر ورفضه، باعتباره يدعو إلى استمراء الرجل، الرجل الذي هو عماد المجتمع وعموده بحكم العادات والتقاليد.

كما أثرت العادات والتقاليد

> بما أن المسرح مرتبط بمجتمعه الذي يحيط به ويتأثر بمتغيراته، فقد ولد المسرح في نهاية الخمسينيات وبالتحديد في العام ١٩٥٨ محاولاً أن يتلمس طريقه وسط حقول الألغام التي تشكلت شبكات عنكبوتية فولاذية كبّلت حركته بقيود العادات والتقاليد والجهل والفكر الديني والقيم الاجتماعية المتوارثة

وخصوصاً القبلية منها، بعدم انضمام أو التحاق الشباب بالفرق المسرحية، أو بالمجموعات الهاوية للمسرح من أجل تقديم مسرحية هنا أو هناك، حيث إن مبدأ الرفض يتمثل في أن المسرح بيئة غير صحية – باعتقاد هؤلاء – وأنه مكان للفجور وملهاة عن العمل والأمور الحياتية الأخرى، بالإضافة إلى نظرة السخرية التي يتحصل عليها المشتغلون بالمسرح وخاصة الممثل، باعتباره يقف على الخشبة والناس ينظرون إليه ويتابعون حركات جسده وتقلبات الكلام بين شفتيه.

فالعادات والتقاليد الاجتماعية فرضت قيوداً حديدية على ممارسي المسرح، وقد أدرجتهم ضمن قائمة الرعاع من الناس، حتى إنه حين يتقدم مسرحي لخطبة فتاة ما، من عائلة فقيرة أو غنية، ذات أصل عريق أو متواضعة، فإنهم يرفضون ذلك الشخص رفضاً قاطعاً لا لشيء سوى أنه يعمل في ذلك المشؤوم الذي يسمى المسرح.

وكذلك، وقفت العادات والتقاليد سداً منيعاً أمام تمثيل بعض الممثلين الأدوار الحقيرة والشاذة على الخشبة من وجهة نظر المجتمع المتعصبة، كشخصية السكير أو شخصية الرجل المتشبه بالنساء أو شخصية اليهودي الحقير، كون أن مجتمعاتنا العربية مجتمعات يغلب على أحكامها صوت العاطفة، فتلاحظ أن ندرة من الممثلين يقبلون بتمثيل هذه الأدوار خشية النقد والموقف السلبي الذي يتخذه المجتمع منهم.

وعلى الرغم من التطور الموجود وزمن العولمة الذي نعيشه بالتكنولوجيا التي جعلت العالم قرية صغيرة متقاربة، ما تزال تلك النظرة الدونية لمشتغلي المسرح قائمة وواضحة ومستخدمة، بل هي في بعض المجتمعات المغلقة أكثر

مما كانت عليه في بدايات المسرح، لذلك لم يتم التغلب على ظاهرة عزوف الجمهور عن المسرح إلى الآن، ومرد ذلك ـ كما أسلفنا ـ إلى تلك النظرة الدونية ذاتها، بالإضافة إلى أن المسرح لم يتغلغل في الحياة الثقافية للمجتمع ولم يصبح جزءاً لا يتجزأ منه، وكذلك لجهل بعض المشتغلين في المسرح بما يصح تقديمه على الخشبة وما هو خط أحمر لا يمكن تجاوزه، عدا أن النظرة السائدة إلى يومنا هذا إلى المرأة التي تتعاطى مع خشبة المسرح.

المجتمع – المد الديني

إن المتتبع لمسيرة التطور الثقافي في المجتمع الإماراتي يلحظ الأثر الكبير لقادة الرأي غير الرسمي ، وهم العلماء و الدعاة في تشكيل المواقف الشعبية والتأثير في توجهات فئات المجتمع المختلفة. وسبب ذلك ظاهر وجلي، وهو أن المجتمع الإماراتي مجتمع متدين ومحافظ. والتنشئة الاجتماعية والسياسية لأفراده قامت على أسس من العقيدة والشريعة في كل مجالات الحياة. ولذلك كان للدعاة القبول من الرأي العام باعتبار ما يحظون به من مصداقية وثقة. فهم المؤثرون الذين يخرجون من أنساق المجتمع، المرتبطة جميعها بالعامل الديني المهيمن على ثقافة المواطن.

فارتفعت عالياً من كل مكان نداءات تندد بالمسرح وتشجبه، وتدعو لمقاطعته، إن هذا الفكر كان له التأثير الكبير والمؤثر سلباً في واقع الحركة المسرحية في الإمارات، فتحول المسرح لدى دعاة هذا المد ومتبعيه، إلى شيطان يغوي كل من يلتحق به أو يدخله، حتى عند غير المتطرفين دينياً، بات يندرج عندهم ضمن قائمة المشبوهات والمكروهات التي يفضل الابتعاد عنها.

المجتمع – الرقابة

تعتبر الرقابة هاجساً مؤرقاً للمسرحيين العرب منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم. فالرقابة تشكل طرفي صراع بين المبدع وسيف الرقيب. ولعل المسرح واحد من أخطر مناطق الاحتكاك المتوتر بين هذين النقيضين، لأنه جماهيري يعمل على حشد مئات الناس في مكان واحد ثم يوحدهم في بوتقة المقولة الفكرية والسياسية التي يوجهها العرض المسرحي الذي ينفذ إلى العقول والقلوب ولأنه يعاد يوماً بعد يوم يزداد التوحد مع تلك المقولة مما يمهد للنقمة التي قد تتصاعد إلى الذروة حتى تصل إلى التحرك الجماعي. فالمسرح ماكر لأنه يتحايل على ما يريد قوله، فلا يكاد الرقيب يتمكن من القبض على أقواله وأفعاله إلا بصعوبة.. لهذا كانت مراقبة المسرح من أشد أنواع الرقابة.

وتتعدى مراقبة المسرح إلى أصحاب التزمت الأخلاقي والديني، وبهذا الشكل تتسع جبهة خصومه الذين يتكاتفون عليه ومن وراء الطرفين يقف رجال المال يمولون الحملات على المسرح ورجاله. وفي المسرح العربي وحتى منتصف القرن العشرين اعتبرت الحالة الرقابية محيطة بالمسرح العربي منذ نشأته وليس المحلي فقط ، فمارون نقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنوع لم يسلموا من الرقيب و أوقفت بعض أعمال لهم لكثرة الناقمين عليهم، سواء كان المستعمر تركياً أو فرنسياً أو إنجليزياً. حيث إن المسرحيين أنفسهم كانوا يستفزون المستعمر إذ جعلوا من فتح البلدان الإسلامية ومن الحروب الصليبية مادة أساسية لموضوعاتهم المسرحية وكان خالد بن الوليد وصلاح الدين الأيوبي أبرز الشخصيات التي دارت حولها المسرحيات التاريخية. ولم تسلم الإمارات من أذى المحتل وتعنته وتسلطه، ففي بواكير الانطلاقة الأولى للمسرح المحلي أوقف البريطانيون عرض مسرحية وكلاء صهيون والتي خرج المشاهدون بعد عرضها في مظاهرة احتجاج طافت شوارع المدينة. فالمسرحيون كانوا يقدمون النص إلى قلم الرقيب فيعود النص وقد حفل بالحذوفات والتغييرات. وكثيراً ما قدم الممثلون النص على خشبة المسرح

بشكله الأصلي مما شحن الأمور من جديد بينهم وبين ذلك الرقيب. وهذا الأمر كان يجري في معظم الأقطار العربية الأخرى مثل ليبيا وتونس والجزائر والأردن ولبنان وغيرها والملاحظ أن المسرحيين لم يكونوا يعبؤون كثيراً بحدود الرقابة عليهم، بل كانوا شديدي التحايل على الرقيب والمكر به وتقديم ما يريدون وسبب ذلك أن قضيتهم الوطنية والاجتماعية كانت من همومهم الأساسية التي لا يمكن أن يتخلوا عنها..

ثم بدأت بعد ذلك مرحلة جديدة من التغييرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي انبثق عنها فهم جديد للمسرح فعاد إلى الحياة..لكن هذه العودة كانت شبه مقطوعة الجذور عما سبق. ولكي يبقى المسرح تحت عين الرقابة فقد عملت الأنظمة العربية بعد الاستقلال على جعل المسرح رسمياً في أكثر الأقطار العربية ودعمه مادياً وتقنياً لكن رغم هذا الدعم لم يفلت أي عمل مسرحي من الرقيب. وفي خارج المسرح الرسمي صار النشاط المسرحي مرتبطاً في أكثر الأقطار العربية بالمنظمات الشعبية والتجمعات الفنية كالأندية ومنظمات الطلاب والعمال وغيرها. بهاتين الوسيلتين حققت الدولة سيطرتها على الحركة المسرحية في الأقطار العربية.

إلا أنه في مرحلة الانقلاب على الشعارات التي طرحت سابقاً لجأ المسرحيون إلى التاريخ والرمز وأساليب العبث لطرح الأمور التي تعتبر هاجسهم، وهذا ما أدى إلى اختفاء المسرحية الواقعية إلا ما ندر. حيث مال المسرحيون نحو الشكلانية تحت حجة التجريب فهجروا ما يمس الحياة، ولم تعد الدولة بحاجة إلى مراقبة المسرحيين. ففي الإمارات مثلاً، وعلى الرغم من أن هناك فسحة من الطرح بحرية وبعيداً عن سيف الرقيب، إلا أن الأمر لا يخلو من منغصات ذلك الرقيب نفسه بين حين وآخر، مشهراً سيفه الرسمي والمدعوم بالسلطة التنفيذية، لإيقاف عمل ما هنا وهناك، بدافع الحفاظ على الموروث أو الدين أو أنه خط أحمر لا يمكن تجاوزه أو حتى الوقوف عليه. هذا الأمر، جعل من المسرحيين رقباء على أنفسهم، وعندما يعود المسرحيون إلى خوض معاركهم القديمة على الخشبة ومناقشة الحياة بوضوح وجرأة وواقعية فسوف يجدون وجهاً جديداً من الرقابة يتلوّن ويتبدل وفقاً لمتغيرات وضرورات وجوده. فالحرية شرط لازدهار المسرح، وهذا حق شرعي لكن هذه الحرية لا تعطى هدية وإنما تنتزع انتزاعاً.. وحين يحصل المسرحيون على هامش كاف من الحرية يستطيعون أن يقدموا أعمالاً إبداعية ترضي أنفسهم وترضي الجمهور.

خاتمة: ولأن السؤال عن المسرح والبيئة الاجتماعية التي تحيط به، هو سؤال صدامي واستفزازي، فقد أسس حوله نقاشاً واسعاً وعريضاً، وأنشأ الاختلاف، سواء في الرؤية، أو في الرأي، أو في الموقف، وتعددت بشأنه الأفكار، وتداخلت، وتناقضت، وتضاربت. وبقي هنا أن نشير إلى أن المسرح لا تقوم له قائمة إذا لم يلتصق بالمجتمع وينصهر فيه، محلقاً في سماوات الجمال الذي أوجد المسرح من أجلها فتستطيع وحدها تشجيع الجمهور لوصل القطيعة مع المسرح، باعتبار أن الجمهور هو المجتمع المسرحي الذي يتصدى له جميع المشتغلين في المسرح.

لقد أدرك بريخت الوظيفة الاجتماعية للمسرح كقيمة، ولم يهمل المتعة كقيمة إنسانية أيضاً، فهو يربط جمال المسرحية بفائدتها، وكما ورد في كتاب «مسرح التغيير»: «ليس هناك من قيمة للفن الذي لا يهدف سوى التعليم، ويعتقد أنه سيفعل ذلك باستعمال العصا، متجاهلاً كل الأساليب المختلفة الموضوعة تحت تصرف الفنون، وهذا لن يعلم الجمهور بل سيضجره، إن للجمهور الحق في المتعة».

المراجع: أوراق ملتقى المسرح المحلي ٢٠٠٨

مسرح النجم وتأثيره في البحث
قراءة في معضلة التفاعل

د. صلاح الراوي ـ مصر

لقد اتخذ ملتقى الشارقة السابع للمسرح العربي لفاعليته موضوعاً محدداً وبالغ الأهمـية هو (المسرح والجمهور) حرصاً على بحث السبل والأساليب الفنية والإبداعية لعودة ينابيع الإبداع إلى روافدها(١) . و تحقيقاً لهذه الغاية فقد انتظمت تحت هذا العنوان ثلاثة محاور هي المسرح والبيئة الاجتماعية ـ المسرح والظروف الاقتصادية والسياسية – المسرح ووسائل الإعلام.

ومن البديهي أننا لا نذهب إلى أن مأزق المسرح العربي ـ والملتقى في حقيقة الأمر يعالج مأزقاً أو يتصدى لمعالجته بدليل محاوره الثلاثة التي اتخذها لنفسه والتي تمثل متناً صلباً للشأن المسرحي الذي يأخذ بتلابيبه هامش معطوب هو ما أضافه مسرح النجم من تأثيرات سلبية ـ نحن لا نقول إن حل مأزق المسرح العربي وفكه من عقاله مرهون تماماً بالعودة إلى الأصول الشعبية على أهميتها المطلقة والتي عبرت عن نفسها في عديد من التجارب المسرحية الجديدة في مشرق العالم العربي ومغربه. ولست بحاجة إلى تعدادها (حسبنا فقط أن نشير إلى مسرح الحكواتي ـ ومسرح السرادق ـ ومسرح الخيمة ـ ومسرح المقهى ـ ومسرح العربة وغيرها كثير) لا نقول هذا لأن الأمر أشد تعقيداً من ذلك بكثير.

ولأن هـذه القضية على خطرها وأهميتها تعرضت لاضطراب شديد بحكم غياب الرؤية الواضحة واختلال المصطلحات، فقد حرصنا دائماً على ضبط المصطلحات وطرحها لنقاش علمي جـاد هـو مدخلنا الوحيد إلى وضوح في الرؤية وتحقيق خطاب منتج عبر مفاهيم دقيقة إن لم يتطابق اقتناعنا بها فعلى الأقل نلتقي حولها وإلا فكيف نتعاطى لغة مشتركة!

إن ما نراه في شأن الثقافة الشعبية التي نتجه إليها بوصفها منبعاً عمدة نستلهمه ـ أي نسأله أن يلهمنا ـ هو أنها (تراثاً ومأثوراً) تقوم على أجناس خمسة هي:

«أولاً: القـيـم / الـتـصـورات والمعتقدات.

ثانياً: الخبرات والمعارف.

ثالثاً: العادات والتقاليد.

رابعاً: الفنون (قولية ـ موسيقية ـ حركية ـ تشكيلية ـ درامية).

خامساً: تشكيل المادة» (٢).

إن المبدعين من الصفوة ربما يمسهم بعض القلق إزاء ما يبدو تحديدات صارمة بينما الفنان ينشد حرية لا تحدها حـدود، ويـتـوق إلى السباحة في بحار بلا ضفاف. ولا بأس من هذا النشدان، ولا تثريب على توق من هذا القبيل. ولكن قضية التأسيس لنظرية أو اتجاه أو محض رؤية أو تعبيد

طريق، وشق مجرى منهجي نحو منبع من منابع الإبداع هو متفجر في تربتنا المحلية ـ مع أبعاد إنسانية عامة وأصيلة ـ بالتوهج والعمق والتراكم الاجتماعي والثـقـافـي (المـعـرفـي) إنمـا يقتضي النظر إلى التحديدات الأكاديمية بقليل من عدم الاسترابة والتوجس أو رؤية الأمر بوصفه مساساً بحرية الفنان أو تضييقاً على سعيه وتجريبه، فالفن في عمق الحقيقة له قوانينه وقواعده، بل إنه حتى وهو يقتحم قانوناً أو يجتاح قاعدة فإنما يقيم قانوناً جديداً، وينشئ قاعدة، طازجة، ومـا إن يستقرا حتى يجدا من يجادلهما جدل التجديد والتجاوز والمضي إلى أفق أبعد، وهذا هو دأب البشرية وقضية تقدمها أو حلمها السرمدي من أزل إلى أبد.

لقد وضعنا تصوراً أو على الدقة حصرنا اجـتـهـادات الاستلهام في احتمالات عدة نزعم أنها استوفت شأن الاجتهادات أو أقله سعت إلى استيفاء مستـغرق دون مصادرة بطبيعة الحال ـ وبـداهـة ـ أي نـظـرة تـتـجـاوز هذه التجديدات حذفاً أو إضافة أو تعديلاً.

« إن الفنان الفرد من خارج الجماعة الشعبية حين يبني نصه مستلهماً فإنه لا يخرج عن حدود الاحتمالات التالية:

١ـ البناء (على) الثقافة الشعبية: أي يتخذها أساساً يقيم عليه نصه.

٢ـ البناء (فوق) الثقافة الشعبية: أي أنه لا يتخذها أساساً وإنما يبني فوق سطحها.

٣ـ البناء (مع) الثقافة الشعبية:

أ ـ بالتوازي مع هذه الثقافة بحيث

يمضي كل منهما بموازاة الآخر مستقلاً بذاته.

ب ـ بالتضفير مع هذه الثقافة فيتحقق لنصه قدر من الالتحام بهذه الثقافة وهي درجة أفضل من البناء بالتوازي.

٤ـ البناء (خلف) الثقافة الشعبية: أي أن نصه يتخفى أو يتوارى وراء هذه الثقافة التي تحتل الصدارة ويجيء نص الفنان الفرد محض ظل لها.

٥ـ البناء (أمام) الثقافة الشعبية: أي أن نصه يبرز شاخصاً ولا تمثل الثقافة الشعبية إلا خلفية لهذا النص.

٦ـ البناء (يمين) الثقافة الشعبية: أي أن نصه يجيء على درجة من التقليدية تجعله متخلقاً من قيم ومتواضعات ورؤى هذه الثقافة، وذلك عن توهم لدى الناص أنه أمين مع هذه الثقافة محافظ عليها في سَمْتها الحقيقي الذي يراها عليه.

٧ـ البناء (يسار) الثقافة الشعبية: أي أن نصه يجيء مفارقاً لهذه الثقافة ورؤية أصحابها للعالم وتجليات هذه الرؤية، وذلك عن توهم لدى الناص أنه حريص على تجاوزه ما يراه تخلفاً من هذه الثقافة.

٨ـ البناء (ضد) الثقافة الشعبية: أي أن نصه يجيء مصادماً لهذه الثقافة ورؤية أصحابها للعالم وتجليات هذه الرؤية، وذلك عن رغبة من الناص في اتخاذ موقف نقدي من هذه الثقافة. وربما يدهش المستلهمون عندما نذهب إلى أن هذا حق مشروع، إلا أنه مشروط ببذل جهد مضن ومضاعف لتحقيق هذه الغاية بحيث لا يجيء البناء المضاد وليد رؤية سطحية أو إيديولوجية متشنجة أو مفرطة لم تعط الثقافة الشعبية حقها من الدرس والتحليل وعمق النظر، وإنما تعتمد على أحكام معيارية مسبقة تدين قبل أن تستبصر وتدقق النظر وقبل أن توغل في صحبة هذه الثقافة إيغال الساعي إلى الفهم والحريص على استبطان المعاني والدلالات والمرامي.

٩ـ البناء (في) الثقافة الشعبية: أي أن نصه يجيء متناغماً مع حقائق هذه الثقافة وطرقها في المعالجات الفكرية والتقنية، بحيث يتحقق في هذا النص من الإبداع الخاص، أو تغلب عليه مجموعة من السمات التي تجعله يبدو آتياً من الثقافة الشعبية وعائداً إليها، لا تكاد تميزه عنها إلا العين المدققة.

وهذا الاحتمال الأخير هو أصعب الاحتمالات إلا أنه أجود الاحتمالات من حيث الصورة التي يجيء عليها النص القائم على استلهام الثقافة الشعبية، ومن ثم فهو أندرها من حيث التحقق الواقعي»(٣).

إن من أهم الظواهر الإبداعية الشعبية ذات الصلة الحميمة بالظاهرة المسرحية التي أتيح لنا أن نقف عندها وقوفاً ميدانياً ونراها نموذجاً فريداً التفت عنه المبدعون والدارسون على السواء هو ظاهرة احتفالية (الصابية) أو (السامر) لدى قبائل أولاد علي التي اتخذت لها موطناً على الساحل الشمالي الغربي لمصر (إقليم مطروح) وتمتد الظاهرة لتشمل عديداً من المناطق في ليبيا. وهذه الظاهرة الاحتفالية كان من شأن الوقوف عندها من قبل المشتغلين بفن المسرح وعلى وجه الخصوص المتجهين ببحثهم عن مخرج بالعودة إلى الجذور الشعبية، أن يضيء ـ لو حدث ـ طريقاً ويرسم علامات.

وفي رأينا أن مجرد مشاهدة المؤلف المسرحي أو المخرج لهذه الاحتفالية أثناء أدائها أو حتى تسجيلها بوصفها محض ظاهرة فنية منفصلة عن سياقها الاجتماعي والثقافي العام بوصفهما انعكاساً للبناء الاقتصادي الذي أنتج بناء اجتماعياً بعينه وصاغ بنية فوقية محددة، جاءت فنون هذه الجماعة ضمنها محكومة بقوانينها، إنما هو ضرب من ضروب التبسيط وتجاهل القوانين والعلاقات وجدلها الحيوي الفاعل.

إن هذه الاحتفالية لا يمكن أن ينتجها إلا مجتمع يقوم اقتصاده على الرعي حتى وإن استقر بدرجة أو بأخرى، ولا يمكن أن نجدها إلا في مجتمع يقوم على وحدة القبيلة وعلاقاتها. هذه حقائق علمية لا يفتعلها مفتعل أو يمكن أن يتغافل عنها متغافل بحسن نية أو

خلاف ذلك من النوايا.

حقاً إن المجتمعات ساعية حتماً إلى تحول ويطال هذا التحول تجليات هذا المجتمع الثقافية والفنية، وتتراجع ظواهر فنية وتحل محلها ظواهر، ويحدث التغيير فعله بالتعديل حذفاً وإضافة وإكساب الظواهر سمات جديدة. ولكن في كل الحالات لا تعرف المجتمعات وخاصة الشعبية انقطاعاً تاماً حاسماً لظاهرة ما، أو سطوع نجم ظاهرة جديدة منبتة عن جذور اجتماعية حقيقية، بل إن ارتحال ظاهرة فنية أو ثقافية عموماً من مجتمع لمجتمع لا يتم عبثاً وترفاً أو عفو الخاطر وإنما لابد أن تتوفر حاجات وضرورات اجتماعية.

قد يحدث هذا الانقطاع التام الحاسم أو الارتحال غير المبرر اجتماعياً ووظيفياً بالنسبة للفنان الفرد، أما الجماعة الشعبية فلا. هنا وهنا تحديداً يكمن المعضل.

إن الفارق بين المبدع الشعبي والمبدع الفرد من الصفوة هو اختلاف طبيعة إدراك كل منهما لدوره ووظيفته وعلاقته بمجتمعه؛ المبدع الشعبي يرى أنه ابن الجماعة الشعبية بنوة مطلقة، إنه «يتوفر على إدراك ـ من الداخل ـ لموقف الجماعة ومحدداتها القيمية في النظر إلى الأشياء، وهو يشاركها في هذا كله ضرورةً كواحد منها غير منقطع عنها اجتماعياً ومعرفياً وثقافياً وفنياً ونفسياً» وهو لهذا السبب يبدع فيما نسميه الوسط المتجانس.

إن المبدع الشعبي ابن رحم الجماعة الشعبية الفيزيقي ورحمها الاجتماعي ورحمها الثقافي والفني لا تنتفخ ذاته بشعور متضخم بالتميز عن جماعته فهو «لا يقيم مساحة فاصلة بينه وبين هذه الجماعة، مع إدراكه وإدراكها ـ في ذات اللحظة ـ لقدرته الإبداعية الخاصة، وهو إدراك يجادله ـ آنياً ـ إدراك الجماعة وإدراك المبدع الشعبي لقدرتها بل قدراتها على التلقي / الإبداع، ولكن مساحة فاصلة تقوم بغير شك، على أنها مساحة فاصلة بين المبدع وجماعة المتلقين آن الإبداع والتلقي، وبين هذا المبدع وجماعته في حالاتهم العادية، إنها مساحة فاصلة بين آنيين؛ آن الممارسة العادية للحياة اليومية بتفاصيلها المعتادة وآن الممارسة الفنية بطقوسها ومفرداتها الخاصة، فالمبدع الشعبي ينتقل بجماعته المتلقية ومعها وتنتقل هي معه وبه إلى مستوى خاص من مستويات النشاط أو الوجود الإنساني، هو حالة الأداء الفني»(٤).

وعلى خلاف ذلك يكون موقف المبدع الفرد ابن الصفوة، فهو مولع بالرغبة الملحة في تجاوز الجماعة ومسكون بتشوفه للأخذ بيدها وتعديل نهجها وتطويره وربما تغييره، حتى ولو تحت بند تحقيق صالحها ورصف طرق مستقبلها. والبعض بطبيعة الحال صادق النية والقصد فيما يذهب إليه، ولكن المسألة لا تتصل بالصدق ونقيضه مما هو أدخل في الأحكام المعيارية أو القيمية الأخلاقية، بل ما تقف عنده هو منهج التفكير ومنظور الرؤية.

إن كثيراً من المبدعين الأفراد أبناء النخبة لا يلتفتون إلى سهم الوصاية على مجتمعهم الذي يمس موقفهم، وهو سهم يكبر أحياناً ويصغر حيناً.

وأياً ما يكون موقف المبدع النخبوي من مجتمعه قائماً على إيمانه الفكري بضرورة التجاوز للراهن المستقر لتحقيق رؤية طليعية جذرية أو إصلاحية، فإنه موقف يمكن تفهمه وتحليله والوقوف على إيجابيات ينطوي عليها الموقف. بل ويمكن مناقشة هذا الموقف ومجادلته والتبصير بما يشوبه من شوائب الانقطاع عن ثقافة الجماعة الشعبية وآلياتها في التعامل مع الواقع مقاومة لحتمياته الفيزيقية (الطبيعية) والميتافيزيقية (وراء الطبيعية) والطبقية. أو تحايلاً عليها عبر أجناس ثقافتها الشعبية وأنواعها وعناصرها المختلفة.

وغالباً ما يغفل المثقف والمبدع النخبوي عن هذه الآليات، بل ربما اتخذ منها موقفاً نقدياً قد يكون في غير قليل من الأحيان غليظاً ومتحاملاً، لم يعط هذه الآلية حقها من التحليل الموضوعي (العلمي) أو أخطأ النظر إليها نظراً

عميقاً يتجاوز سطوح الظواهر ومراوغتها وتخفيها الدقيق.

ويمكن لناقد هذا الموقف أن يراعي خلوص القصد وحسن النية وإيجابية الدوافع وراء موقف مثل هذا المبدع أو ذاك.

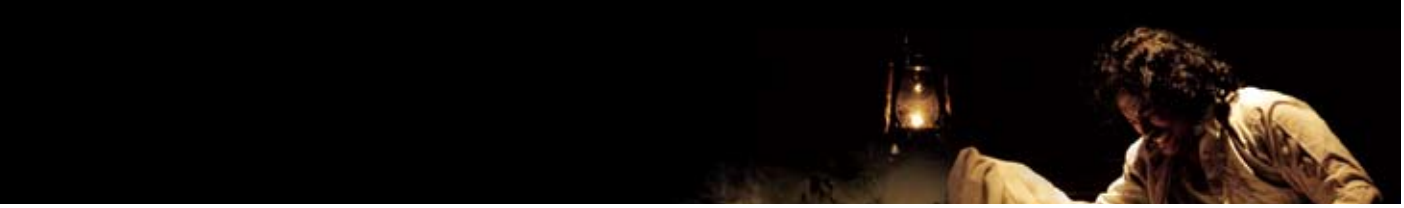
أما ما يمثل المعضلة فهو موقف الممثل النجم الذي يقوم موقفه على تحويل مبادرته الإبداعية المسرحية إلى حالة من حالات السقوط في قبضة الذاتية والفردية، مستثمراً نجوميته في جعل قدراته الفنية مدخلاً إلى تكريس ذاته محوراً أوحد للعمل الفني، تدور كل عناصره حول هذه الذات الفردية. يتجلى أثر هذه النزعة أول ما يتجلى في نشوء واستفحال ظاهرة كتابة النص المسرحي على قياس هذا النجم، وهو ما يعني ابتداء محاصرة المؤلف المسرحي في صيغة بعينها يضيق معها أفق حركته، حيث يكتب نصه المسرحي ونصب عينيه هذا النجم بسماته في الأداء بل وربما خصائصه الجسدية.

ولا نظن أنه يغيب عن بال أحد أن نصاً مسرحياً يكتب وفق هذا المنطق يمكن أن يكون النص المسرحي المنتمي إلى طبيعة الإبداع المسرحي كما قدمه لنا التراث الإنساني في مجال هذا الفن. وتبعاً لهذه المنهجية التي نراها ـ ويراها كثيرون غيرنا – غارقة في السلبية فإن العرض المسرحي بأسره يتحول إلى طاقة موجهة ومكرسة لخدمة الممثل النجم؛ فهو البطل المطلق ومغني العرض وربما راقصه الأول؛ من لدنه تبدأ حركة الكون وتنتهي عنده، فهو المحور الرئيس للصراع ومحرك الأحداث وكل ما عدا ذلك من عناصر العرض المسرحي في خدمته، بل وربما الجمهور نفسه.

وقد قدر للبعض منا أن يشاهد عروضاً مسرحية يكاد المشاهد العادي يدرك أنها لا تقوم على نص، وأنه يستحيل عليه أن يتصور أن في مقدوره أن يجد نصاً مكتوباً له من التماسك واستيفاء شروط أو مقتضيات النص المسرحي شيئاً خلا ما تفرضه قوانين الرقابة من ضرورة تقديم نص مكتوب، هي ليست معنية بالوقوف عند فنيته إذ غايتها التفتيش عن كل شيء عدا فنية النص، فهي منوطة بتطبيق قوانين لا تلقي بالاً إلا لما يتصل بالمحافظة على النظام العام وفق تصور المشرّع الذي يعكس بالضرورة مقتضيات وحاجات النظام السياسي وتوجهاته.

وفي حضور نص رهن نفسه بممثل فرد يستند في فرض سلطته الفنية على نجومية منحها له جمهور صاغ هذا الممثل نفسه ذائقته في التلقي واستحوذ عليه، وهو ما يحدث عادة في ظل غيبة حركة نقدية لا بد أن تكون ابنة تيار عام في مجتمع من المجتمعات، وفي سيادة نمط من أنماط التكريس لتغييب وعي المشاهد بما هو مواطن. وهنا يلعب الإعلام دوره الباهظ سواء في الاستخدام التجاري للضغط الإعلاني الذي يستثمره الممثل النجم ومن خلفه بطبيعه الحال المنتج بمنظوره التجاري للظاهرة المسرحية، ليس بوصفها عملاً إبداعياً تنويرياً ذا موقف إنساني واجتماعي، وإنما بوصفها منتجاً سلعياً يقوم على قاعدة العرض والطلب وفق قوانين السوق وآلياتها.

في هذا النمط من المسرح ينتفي الدور النقدي الذي يستنهض الطاقة الخلاقة في وجدان الجمهور العام، استنهاضاً جذرياً بأدوات الفن الرفيع، ويستعيض في العمل المسرحي ـ ومن خلال الممثل النجم ـ عن هذا الدور باختلاق صياغات نقدية سطحية تدغدغ مشاعر الجمهور، وتستجلب ضحكاته وربما تتسولها، وهي صياغات لا تعدو كونها عبارات نقدية فاقعة لا تعمق إحساساً بالصراع الاجتماعي، بل تداعبه، ولا تنوّر بقدر ما تفرغ الغضب أو الاحتقان أو الاحتجاج. ولعل أبرز ما يرتبط بهذه الآلية هو الارتجال والاستغراق في الإفيهات التي تتوقف فيها حركة الأحداث لتترك الخشبة تماماً للممثل النجم ليستقطب كل اهتمام ومشاعر الجمهور ويكاد يجعله يتابعه لاهثاً وراء إحالاته السياسية والجنسية التي تعري عصب المشاهد أكثر مما



تعري تشققات الواقع وعيوبه أو تكشف عنها من خلال صراع درامي حقيقي هو جوهر العمل المسرحي وعماده الذي يقوم عليه بناؤه الفني المحكم.

إن مشاهد مسرح الممثل النجم ـ وقد عبث الممثل النجم بذائقته بالتكرار والتراكم وبتوظيف الآلة الدعائية الجهنمية ـ لا يتجه إلى المسرح ليشاهد عملاً مسرحياً يجادل وعيه ويشركه في مناقشة واقعه مناقشة عميقة عبر آليات الفن وسحره، بحيث يخرج من العرض وقد ازداد وعياً بقضاياه الاجتماعية والإنسانية، وإنما هو يذهب للمسرح مأخوذاً بهذا النجم لتزجية فراغ أو للتسلية الخالصة.

ومن البديهي أن تكرار مثل هذه الآلية في التلقي يؤدي في نهاية المطاف إلى تكريس عادات سلبية في التلقي وبطبيعة الحال في استقرار ذائقة رخوة ومسترخية، وصولاً إلى أكذوبة كبرى بلغت حد الشعار الراسخ (الجمهور عاوز كدا) يرددها نجوم المسرح التجاري بوصفها قاعدة ذهبية وعذراً هو في حقيقة أمره أقبح من ذنب تربية ذوق الجمهور على هذا النمط من المسرح الذي لا ينتمي إلى قضايا الناس الحقيقية، والمسرح التجاري ـ والممثل النجم هو أداته الناجعة ـ يعلق التبعة برمتها في رقبة الجمهور، متجاهلاً تماماً أن هذا الجمهور ـ وعلى هذه الكيفية ـ هو صنيعة هذا المسرح، وبذلك تمضي الأمور في حلقة مفرغة.

إن مسرح الممثل النجم لا يقيم للجمهور وزناً إلا في حدود كونه مستهلكاً لسلعة، وبقدر ما يجيد هذا المسرح جعل هذه السلعة مبهرة وجذابة بقدر ما يحقق الغاية من وجود هذا المسرح في بعده التجاري الغالب والمرجح.

وليس خافياً أن مسرح الممثل النجم يمضي بفن المسرح في عكس اتجاهه منذ كان طقساً شعائرياً جماعياً في احتفاليات (ديونيزيوس) ومروراً بتطوره الذي عكف على تحقيقه مبدعو المسرح العظام عبر قرون طويلة من مكابدة مواجهة الواقع المتجدد المشكلات والمتنوع التحديات.

ولا يمكن أن ينصرف الذهن مطلقاً إلى اقتراف خطيئة الموازنة أو المقارنة بين مسرح الممثل النجم بالنحو الذي بلغه طارداً كعملة رديئة كل العملات الجيدة التي يعطي لها الجمهور ظهره، لا يمكن موازنة أو مقارنة هذا المسرح بالمونودراما التي تقوم على ممثل فرد يقف على المسرح منفرداً، فذلك بطبيعة الحال شأن آخر يمثل في جانب كبير منه الموقف النقيض، فهو يقدم نوعاً مميزاً من الإبداع المسرحي الذي يقتضي من الممثل طاقة فريدة، وقبل ذلك من مؤلف النص طاقة لا تقل فرادة عن طاقة الممثل، من خلال درجة عالية من التكثيف الذي يقتضيه عمل مسرحي يواجه فيه الممثل جمهوره وحيداً إلا من نص محكم ومفعم بالدلالات العميقة، وطاقة بالغة التميز من الأداء الذي يمسك من خلاله بانتباه وتركيز جمهوره ووعيه وقيادة هذا الوعي إلى فضاء من الكشف والتنوير، فليس ثمة عناصر مبهرة من رقص وغناء وأزياء إلى غير ذلك من عناصر العرض المسرحي والتي يمكنها في المسرح الحقيقي الجاد أن تؤدي دورها في تعميق رسالة النص المسرحي، أي أن هذه العناصر لا تمثل عيباً في حد ذاتها وإنما العيب في اتخاذها وسائط للإبهار وأدوات مساعدة تدعم الممثل النجم في إحكام سيطرته على جمهوره المستهلك للسلعة التي يقدمها له ويربيه على تعاطيها تربية لا تنطوي في الغالب الأعم على براءة.

الهوامش:

(١) من تصريح عبد الله العويس مدير عام دائرة الثقافة والإعلام، جريدة الدستور الأردنية، ٢٠١٠/١/٢٠. (٢) انظر كتابنا: فلسفة الوعي الشعبي، دار الفكر العربي،٢٠٠١، ص ١٧. (٣) المرجع السابق: ص ص ٤٩ – ٥٠. (٤) انظر بحثنا (السيرة الهلالية بين الشفاهية والتدوين) مؤتمر السيرة الشعبية، جامعة القاهرة، ١٩٨٥، والمنشور بمجلة أدب ونقد، عدد ١١، ١٢، ١٩٨٥، ثم ضمن كتابنا (الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة) مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠٠٢، ص ٢٠٩، حاشية ٣.

في رحاب المسرح
تجربة المسرح الحر في مصر

خالد الصاوي

لقد اتخذ ملتقى الشارقة السابع للمسرح العربي لفاعليته موضوعاً محدداً وبالغ الأهمـية هو (المسرح والجمهور) حرصاً على بحث السبل والأساليب الفنية والإبداعية لعودة ينابيع الإبداع إلى روافدها(١) . و تحقيقاً لهذه الغاية فقد انتظمت تحت هذا العنوان ثلاثة محاور هي المسرح والبيئة الاجتماعية ـ المسرح والظروف الاقتصادية والسياسية – المسرح ووسائل الإعلام.

ومن البديهي أننا لا نذهب إلى أن مأزق المسرح العربي ـ والملتقى في حقيقة الأمر يعالج مأزقاً أو يتصدى لمعالجته بدليل محاوره الثلاثة التي اتخذها لنفسه والتي تمثل متناً صلباً للشأن المسرحي الذي يأخذ بتلابيبه هامش معطوب هو ما أضافه مسرح النجم من تأثيرات سلبية ـ نحن لا نقول إن حل مأزق المسرح العربي وفكه من عقاله مرهون تماماً بالعودة إلى الأصول الشعبية على أهميتها المطلقة والتي عبرت عن نفسها في عديد من التجارب المسرحية الجديدة في مشرق العالم العربي ومغربه. ولست بحاجة إلى تعدادها (حسبنا فقط أن نشير إلى مسرح الحكواتي ـ ومسرح السرادق ـ ومسرح الخيمة ـ ومسرح المقهى ـ ومسرح العربة وغيرها كثير) لا نقول هذا لأن الأمر أشد تعقيداً من ذلك بكثير.

ظهرت السينما للوجود منذ أكثر من قرن لتطرح سؤالاً وجودياً على الفن المسرحي برمته: (هل يموت المسرح الآن؟) ولكنه لم يمت. وقبل انتصاف القرن العشرين تحرش التلفزيون الوليد بالمسرح وأعاد طرح نفس السؤال: (هل يموت المسرح الآن؟) ولكنه صمد. والآن ونحن نخطو بتوتر في مستهل العقد الثاني من القرن الجديد وسط عالم متغير شديد القسوة والتعقيد يتم طرح نفس السؤال من حلف فنون الشاشة والذي ضم إلى جانب السينما والفيديو كلاً من الكمبيوتر والإنترنت. ولكن المسرح -في رأيي المتواضع- لازال قادراً على تجديد نفسه والحياة جنباً إلى جنب مع المنجزات التقنية الجبارة طالما استمر تجمهر الناس في الشوارع لمشاهدة شجار طريفاً كان أو دموياً، أو لمتابعة أحد المختلين يأتي بما لا نتخيل نحن إتيانه، وطالما استمرت المشاركات الجماهيرية في الموالد والكرنفالات والأفراح والمآتم والمباريات ومسيرات الاحتجاج أو التأييد وكل ما يتماس بشكل أو بآخر مع عملية «مسرحة الحياة» إن جاز التعبير، سواء أتخذ هذا التجمهر شكلاً فضولياً أو طقسياً أو تمردياً أو غير ذلك من أشكال، وأياً ما كان وراءه من بواعث.

ومع ذلك نحن لا نستطيع رهن وجود المسرح بضرورة توفر الحشد الجماهيري، فعروض مسرح الغرفة والمائة مقعد والجرن والمقهى والباص تنتمي كلها للمسرح بأصالة مهما قل عدد الجمهور، بل علينا أن نعترف -وربما نفخر- بأن الفعل المسرحي متحقق بالكامل حتى في حالة لاعب أراجوز واحد وطفل هو المشاهد الوحيد، حيث يوجد أمامنا عارض وعرض ومعروض له.

وطالما وسعنا أفقنا المسرحي هكذا فلنا أن نستمتع باستكناه طبيعة اللقاء المسرحي، أي العلاقة الحيوية بين العرض والجمهور سواء ذهب الجمهور إلى المسرح أو ذهب المسرح إلى الجمهور، وسواء كان العرض مجانياً أو بتذكرة، مخططاً أو مرتجلاً، وسواء كان العارض بشرياً أو دمية، وسواء كان المشاهد متلقياً سلبياً أو مشاركاً بشكل ما في مجريات العرض. يبدو لنا إذن أن المسرح سيعيش طالما ظلت حاجة الإنسان إلى معايشة حدث حي من خلال المتابعة المباشرة والتفاعل معه بصرياً وسمعياً، أو بالقول والحركة حسب نوع الإطار المسرحي الحاكم لهذا التفاعل الآني بين ما نسميه مجازاً «بالخشبة»، وما نسميه مجازاً أيضاً «بالصالة».

إن هذه العلاقة الحية والمباشرة ليست فقط سر جاذبية المسرح وتميزه عن فنون الشاشة والميكروفون، بل هي أيضاً بوصلته وقارب نجاته وخلوده، وإذا كان أنصار المسرح وأحباؤه مهمومين بتطوير المسرح فلابد لهم في رأيي من الاقتناع بأن تطويره في هذه اللحظة التاريخية الغريبة ليس متوقفاً أساساً على توفير المزيد من التقنيات المسرحية أو الغوص في متاهات السينوغرافيا والتعبير الجسدي للممثل أو الاعتصام بتقاليد الإبهار في عروض الكوميديا الموسيقية التي لازالت ناجحة عالمياً أو عروض المسرح الشامل المعاصرة والتي تضمّن الشاشة في العرض المسرحي، نعم كل هذا -وغيره- هام وجميل، لكنه ليس ضامناً وحده لتطور المسرح، بل يرتبط هذا التطوير في تصوري ببعث الحيوية في العلاقة بين الخشبة والصالة أياً ما اتخذته هذه العملية من مسميات أو رمت إليه من مدلولات تدور كلها حول تحرير وعي ووجدان المشاهد المسرحي المعاصر، وحفزه على التعاطي مع قضايا عالمه المتغير، وإعادة النظر في كثير من المسلّمات الاجتماعية والجمالية، والمشاركة في إعادة بناء واقع جديد ينطلق من اللحظة المسرحية ليمتد إلى ما بعد العرض وخارج الفضاء المسرحي كله.

تجربة المسرح الحر:

البداية: تعرفت أولاً على المسرح السائد كغيري من أبناء مجتمعي

من خلال التلفزيون الذي كان ولازال لـه الأثـر الأكـبـر فـي اخـتـزال الفن المسرحي في الكوميديا التجارية، حتى حدث أن التقيت بالمسرح الآخر في زياراتي لأوروبا وأنا مراهق في نهاية السبعينيات، فوقعت تحت تأثير السحر المسرحي حيث تشعر أنك تدخل معبداً لا قاعة أفراح، وحيث الحركات طقوس أكثر منها مادة للإضحاك، والكلمات موسيقى لا لغو ومهاترات، والإضاءة معمل إيـحـاءات لا مـجـرد مـبـررات للإنارة.. وهكذا عشقت المسرح.

وباندماجي في المسرح الجامعي كاتباً وممثلاً ومخرجاً مبتدئاً تعلمت كيف تصنع العرض المسرحي وكيف تتفاعل مع جمهورك من الطلاب الذين يشاركونك نفس الهموم والأحـلام، وتعرفت على مشكلة الرقـابـة على التعبير وعلى العجز عن تمويل العروض أحياناً، واستنفرت للدفاع عن مسرح كلية الحقوق بجامعة القاهرة –والذي شرفت بأن أكون أحد قادته وقتها– ضد الإدارة البيروقراطية حيناً، وتدخلات السلطة السياسية أحياناً، والممارسات الفاشية من الجماعات الدينية المتطرفة ضدنا في مطلع الثمانينيات، ناهيك عن سخف أهالي الطلاب من أعضاء فريق المسرح الذين وقفوا أكثر من مرة عقبة أمام تجاربنا البكر بدعوى الخوف على أولادهـم وبناتهم من المناخ المسرحي وما قد يجره عليهم من مشاكل دراسية أو أخلاقية.

كـان المـسـرح الجـامـعـي وقتها يمـور باتجاهات ثلاثة أسميها على مسؤوليتي: مسرح الضحك للضحك، مسرح الشجن المنفر، ومسرح التمرد.. الأول طموحه تحقيق نجـاح طلابي مضمون، والثاني طموحه التعبير عن آلام جيله الشاب وحيرته، والأخير يسعى إلى الارتباط بجمهوره الطلابي عبر استفزاز طاقته المتمردة وتوجيهها نحو الثوابت والمعوقات.. ومن الفصيل الأخير أنا. وكما هو واضح فقد اختلفت الاتجاهات على طبيعة العلاقة التي تربطنا بالجمهور أصلاً وهل هي علاقة التسلية المهادنة؟ أو الشجن المنفر؟ أو الاستفزاز البناء؟

قدمت أولى مسرحياتي «القضية بهية» مؤلفاً وممثلاً على مسرح كلية الحقوق وأنـا في الثامنة عشرة من عمري، ولأن العرض يدور في محكمة فقد تم استغلال الجمهور كحضور في قاعة المحاكمة، ثم قدمت «الغفير» مؤلفاً ومخرجاً وأحد أبطال العرض في سن العشرين وتجولت به داخـل وخـارج أسوار الجامعة، وقد حاولت في أولى تجاربي الإخراجية إدراج الصالة في العرض، فانتزعت جزءاً منها أقمت عليه منصة إذاعة البيانات الرسمية المضللة، كما جعلت ختام العرض وابـلاً من الطلقات التي تنهمر من جنبات الصالة تأكيداً للروح الانقلابية في آخر العرض. وقد حمل هـذان العرضان الركيكان جينات المسرح الذي سأسعى لتقديمه فيما بعد حتى آخر عروضي «اللعب في الدماغ» عام ٢٠٠٤ من حيث حضور الهم السياسي وتحدي القمع والثوابت والانحياز للإنسان الصغير ومزج الجد بالهزل والرقة بالعنف، والدفع باللقاء المسرحي بالناس إلـى حـافـة شكل المؤتمر الجماهيري والمحاكمة العلنية.

وخلال تلك الفترة أسست مع أقراني الجمعية المصرية لهواة المسرح واعتبرها البعض أداة لتعريف الوسط المسرحي الاحترافي بهم، واعتبرها البعض الآخر –وأنا منهم– متنفساً لعروضنا الفقيرة المتمردة التي لا يمكننا تقديمها على المسرح الجامعي أو عبر مسارح الثقافة الجماهيرية التابعة للدولة. ثم حدث في عام ١٩٨٧ أن شرفت بافتتاح مهرجان جمعية هـواة المسـرح للمونودراما بمسرحية من تأليفي وبطولتي هي «مرة واحد»، وقد دفعت في هذا العرض ثمناً باهظاً لمسحة الغرور التي شابتني بعد نجاحاتي السابقة في المسرح الجامعي وجمعية الهواة، وتعلمت من وقتها أن للجمهور هو الآخر طاقة رهيبة يمكنها سحق الممثل المتردد أو المغرور على حد سواء، وتعلمت الإنصات لنفسية الجمهور ولو كان صامتاً، واستبصار مكنوناته

حتى لو لم أكن أبصره جيداً لوقوعه في المنطقة المظلمة، ولازمني منذئذ وسواسي القهري بشأن عملي وهو نقمة حيناً ولكنه نعمة في أغلب الأحيان.

المسرح في الثمانينيات

كانت الخريطة المسرحية في الثمانينيات مقسمة إلى قطاع المسرح التجاري بعروضه الكوميدية التي تغازل المشاهد الباحث في القاهرة عن المتعة السياحية العابرة وتغازل معه جمهوراً من التجار والموسرين ممن يمكنهم الاستمتاع بعروض باهظة التذكرة تبدأ في متأخر الليل وتنتهي في بواكير الفجر، مسرحيات نمطية مهادنة لها ستار وبوفيه متجول أثناء العرض وتوليفة فنية ثابتة. وهناك من جهة أخرى قطاع مسرح الدولة بفرعيه: هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية وقد صارا مستقراً لبيروقراطية خانقة وزال عنهما رحيق النهضة المسرحية التي عرفناها في الستينيات، قطاع جمهوره محدود الدخل مثله، آخذ في التحلل مع تحلل دولة الطبقة الوسطى وبزوغ دولة الانفتاح الاقتصادي، ومسرحياته يغلب عليها الشجن المهزوم الذي قد ينفر الجمهور أحياناً. وبالإضافة لهذين القطاعين الكبيرين هناك قطاع من هواة المسرح في الجامعات وفي الفروع المحلية لجمعية الهواة وخارجها ممن لا يجدون مساحة لهم على الساحة المسرحية الاحترافية، أو ممن تضيق بتجاربهم المشاكسة أروقة المسارح. ومن قلب هذا القطاع الأخير بدأت وزملاء من جيلي البحث عن صيغة جديدة يمكننا من خلالها تقديم أنفسنا ومسرحنا لجمهور نرتبط به عضوياً كما حدث لنا مع المسرح الجامعي قبلها بسنوات قليلة، وبدأت تظهر أنوية مسرحية جديدة ستعرف فيما بعد بحركة المسرح الحر مثل فرقة السرادق للمرحوم صالح سعد والورشة لحسن الجريتلي وشباب المسرح للمرحوم حازم شحاتة وفرقة الحركة التي أسستها عام ١٩٨٩ مع حفنة من زملائي لتكون بيتنا المسرحي ومستقراً لتجاربنا المتمردة، بعد عام واحد من بدء المهرجان السنوي الدولي للمسرح التجريبي الذي أطلقته وزارة الثقافة المصرية فنظرنا من نافذته على التجارب المسرحية الجديدة ليشتعل خيالنا بالرغبة في التجريب على كل مفردات اللعبة المسرحية وفي قلبها طبعاً العلاقة بين الخشبة والصالة.

وفي عام ١٩٨٩ خضت تجربة شديدة الأهمية في مشواري حيث شاركت ببطولة مسرحية «سكة السراية الصفراء» من إبداع المرحوم بهائي الميرغني والذي كان هو الآخر واحداً من ضحايا الكارثة اللعينة التي ضربت جيلنا في مقتل وأعني بذلك حريق مسرح بني سويف عام ٢٠٠٥ والتي راح فيها أكثر من ٤٠ من إخواننا، رحم الله الجميع وأسكنهم فسيح جنانه. كان بهائي مغرماً بمشروع توظيف العناصر التراثية في العرض المعاصر، فكوّن فرقة باسم الطيف والخيال وقام بتدريبي أنا ومجموعة العرض على تحريك خيال الظل ودمية القفاز لنقدم في باحة وكالة الغوري بحي الأزهر الشعبي أحد أهم العروض التي عاصرتها على الإطلاق حيث أعاد بهائي صياغة نصين ليونسكو ليصنع ثلاثة مستويات من التمثيل أولها التمثيل البشري وثانيها دمية القفاز وثالثها دمية خيال الظل، وقد استفدت من كل شيء في هذا العرض، استفدت من خبرة العرائس ومن خبرة الغناء على الخشبة ومن خبرة التعامل مع جمهور شعبي في عقر داره حتى إن أطفال الحي كانوا ينادونني «جاد» - وهو اسم الشخصية التي كنت ألعبها - كلما رأوني داخلاً أو خارجاً من الوكالة.

وقدمت في نفس العام مسرحية «المزاد» من تأليفي وإخراجي كما شاركت ببطولتها، وكان أكبر التحديات وقتها هو موقع العرض حيث كان علينا أن نطوع قاعة مبنى جغرافيا القديم بكلية الآداب لكي تصبح قاعة شبه مسرحية، وكان المفتاح بالنسبة لي هو

احترام المسافة الضيقة بين العرض وجمهوره الذي يجلس على المستوى صفر، فجعلت معارك السلاح الأبيض تدور على مسافة مترين من المشاهد، وانطلقت صرخات الهلع مع انتشار الدماء على قميص أحد الممثلين، وللحظات ظن البعض أنه دم حقيقي! ونجح عرض المزاد وسط جمهوره الشاب فتجولت به وتعلمت أن العرض الذي يتم تصميمه ليكون عرضاً حميمياً في قاعة قد لا يصلح للتقديم في إطار العلبة الإيطالية أو المسرح المكشوف ليس لأسباب سينوغرافية فقط، بل لأسباب تفاعلية أساساً. لقد كان هدفي الأصلي هو وضع الجمهور على مسافة قريبة جداً من الكابوس المسرحي الذي أعرضه عليه وأبث من خلاله رؤيتي لعالم مجنون بالقتل والاستعباد والوحشية، وقد خف هذا الأثر كثيراً مع توسعة المسافة بين الجمهور والعرض.

وفي العام التالي قدمت ديودراما بعنوان «الدبلة» بقاعة جغرافيا وكنت أسعى وقتها لتقديم كابوس آخر لشاب وزوجته من المثقفين المنهزمين في معركة السوق، ثم تجولت به هو الآخر عقب نجاحه ولكني حرصت على التعلم من التجربة السابقة.

تجربة جيل التسعينيات:

في سبتمبر من عام ١٩٩٠ أطلقنا مهرجاننا الأول لفرق المسرح الحر، وقدم شباب جيلنا وقتها مزيجاً من روح الهواية وملامح الاحترافية من خلال عروض لا تخلو من جدة وعمق، وعبر سنوات التسعينيات انفتح الوسط المسرحي - بتقدير أو بفضول بحت - على جيلنا اللامنتمي لمسرح الدولة ولا للمسرح التجاري البحت ولا لمسرح الهواة، وصار واضحاً أننا جيل جديد لديه رؤاه التي يدافع عنها والتي تشتبك مع الواقع الوجودي والواقع الاجتماعي والواقع الجمالي أيضاً. وخلال سنوات قليلة تم الاعتراف على مضض بحركتنا الوليدة المتمردة وإن اختلفت منطلقات تمردها مما مهد لوجود ثلاثة اتجاهات داخل حركتنا، وكان السجال هذه المرة أيضاً حول العلاقة بالجمهور ولو بشكل غير مباشر، فقد رأت فرقة الورشة الاحتماء بالممول الأوروبي الداعم للثقافة المسرحية مع تقديم عروض مجانية، بينما أصرت فرقتي - الحركة - على الضغط لانتزاع أي جزء من الرقعة المسرحية التي يسيطر عليها المسرح الحكومي وحشر النشاط الأهلي في فم الدولة - إن جاز التعبير - مع فتح شباك تذاكر رخيص، وتردد اتجاه ثالث من عدة فرق بين الأطروحتين حتى حسم أمره في السنوات الأخيرة بتقديم مسرح متجول يتم بيع ليالي عرضه سلفاً.

وفي تلك المرحلة مُني مشروعي المسرحي بهزائم منكرة، فلا أنا استطعت تجنيد كل شباب المسرح الحر تحت مظلة الاتحاد المقترح للفرق

المسرحية الحرة بالجمهورية للضغط من أجل انتزاع أي جزء من الرقعة المسرحية الحكومية، أو الضغط من أجل السماح بمسرح الشارع والمقهى (وهما من المحرمات التي تواترت على حصارها السلطات في مصر منذ صدور لائحة التياترات عام ١٩١٣ والتي بسطت يد السلطة على رقبة المسرح)، ولا نجحت في جذب أي تمويل يذكر لمشاريعي المسرحية الطموحة. وفي عام ١٩٩٢ قدمت عرض حفلة للمجانين لليلة واحدة فقط هي كل ما أمكن تمويله بعد شهور من التدريب المضني! وتوارى مشروع عرض حفلة للمجانين والذي كنت أنوي فيه تأسيس العلاقة بين الجمهور والعرض من الفناء المؤدي لدار العرض حيث يدخل المشاهدون فيجدون المرضى النفسيين حولهم وكأنهم في فناء مستشفى الأمراض النفسية، وبمجرد دخول الناس قاعة العرض تتحول الخشبة والصالة لعنبر كبير محكم الغلق - وهو ما ستشتبك معه الدراما عبر العرض - مما قد يساعدني على إشاعة روح التوحد بهؤلاء المرضى الذين كنت أفسرهم باعتبارهم حالمين هزمهم الواقع الاجتماعي والسياسي، وهكذا نعيش معهم محبسهم وثورتهم وثورتهم المضادة واحتجازهم للطبيب ومفاوضتهم للإدارة بالخارج والتي لا تكف عن محاولة اقتحام العنبر، وكنت أتمنى أن أتجاوز ما تصورته في مونودراما قديمة ألفتها عام ١٩٨٦ بعنوان «الراوي في مسرحية الليلة» تدور حول احتجاز الممثل الفاشل للجمهور في قاعة العرض كي ينتزع منه الاعتراف به!

متغير جديد هام.. الهناجر

كان لابد من حدوث شيء ما يبعث الأمل في مشروعي المسرحي وهو ما حدث في عام ١٩٩٣ مع إنشاء مركز الهناجر للفنون والذي كانت له اليد البيضاء عليّ وعلى حركة المسرح الحر عموماً بالرغم من التناقض المستمر بين رغبتنا العارمة في الاستقلال التام عن الدولة وبين وضعية الهناجر كجهة تابعة لوزارة الثقافة المصرية، ولم يحل هذه الإشكالية عبر السنوات التالية إلا وجود شخصية ليبرالية استثنائية على رأس المركز هي الدكتورة هدى وصفي التي استطاعت بصبر مذهل وتفانٍ غير مسبوق جعل الهناجر ساحة نشطة للتعاون بين النشاطين الحكومي والأهلي، فضلاً عما وفرته لحركتنا الشابة وقتها من الورش المسرحية الهامة التي تعلمت منها الكثير وأخص بالذكر الورشتين الفرنسيتين للمخرجين جون ميشيل بريير وميشيل كوكوزوفسكي، وهذا جزء من كل كبير، تعلمت في الأولى أسس عمل الممثل وفنيات المهرج وكيفية السيطرة على الجمهور، وتعلمت في الثانية نبذة عن التعامل مع المادة المسرحية وتحويل النص المصمت إلى عرض حي. واستوطنت مركز الهناجر لأقدم تجاربي الأكثر أهمية في مشواري وهي عبارة عن عدد من المسرحيات التي شرفت بالتمثيل فيها فمنحتني اسماً مسرحياً لافتاً وقتها إضافة إلى الثلاثية التي قدمتها مؤلفاً ومخرجاً لفرقة الحركة ومن إنتاج الهناجر ما بين عامي ١٩٩٧ و٢٠٠٤ والتي سوف آتي على ذكرها بشيء من التفصيل بعد قليل.

لدي أولاً تجربتان عكسيتان في عامي ١٩٩٤ و١٩٩٦ أحب أن نتشارك في رؤيتهما الآن لما قد يلقيان به من ظلال على المسرح المدرسي - ولا نهضة مسرحية بدونه - وعلى تدريب الهواة.

في عام ٩٤ دعيت لإخراج عرض الختام للعام الدراسي بإحدى مدارس الراهبات، وتحمست لأن يخرج العرض محملاً بأنفاس التلميذات حتى تتجاوب معه زميلاتهن ممن سيشاهدن العرض، وربما كان طموحي لحظتها أكبر من قدراتي أو ربما عاكستني ظروف المدرسة نفسها التي أصرت على تهميش وقت التدريب المسرحي، المهم أني قدمت بالفتيات شيئاً بشعاً على المسرح افتقر إلى التنظيم والثقة فحق إسدال الستار عليه أثناء عرضه وهو

ما حدث، وأسدلت الستار بيدي معترفاً بهزيمتي المريرة في وصل الخشبة بالصالة في رباط حيوي، ولازلت أذكر أعين الفتيات الدامعة وقول إحداهن لي: لن أكرر هذه التجربة ما حييت!

مررت باكتئاب حاد ولكني تعلمت شيئاً جديداً بخصوص تدريب الهواة وهو ما مكنني من قبول التحدي الجديد بعدها بعام حينما دعيت لإخراج مسرحية لفريق مسرح كلية الآداب جامعة القاهرة. ومن البداية طلبت من الشباب وقتاً طويلاً للتدريب، كما فتحت مساحة واسعة للارتجال لكي أطل على عالم الجامعة الذي يعيشه ذلك الجيل، وبدأت أكتب اسكتشات متفرقة وأجربها مع الشباب حتى تكامل نص «الميلاد» وقدمته لإدارة الجامعة فاصطدمنا لاعتراضها على كل المشاهد تقريباً، وانسحبت من التجربة كاسباً نصاً جديداً ستكون له أهميته في مشواري بعدها، كما استطعت تطوير أدواتي في تدريب الهواة وتجديد خيالي بما أنصت له من قصص ويوميات جيل أصغر مني.

وفي عام ١٩٩٦ أمكنني أن أثأر لنفسي من فشل عرض مدرسة الراهبات وبتر تجربة الميلاد بالجامعة حين دعيت من أحد نوادي الروتاراكت - أو شباب الجمعية الخدمية المعروفة بالروتاري - لتقديم عرض بشباب النادي لرفاقهم في ختام النشاط الرمضاني. التقيت بالمجموعة وأفهمتهم أننا سنأخذ المسار الصعب حيث الجدية التامة والتدريب الشاق رغم أننا سنقدم عرضاً خفيفاً، وهكذا قدمنا ما سميته بالفزورة المسرحية وكان عنوان العرض «سر المهنة» وهو عبارة عن اسكتشات متتالية لا رابط بينها إلا المهنة التي يفترض أن يخمنها الجمهور جرياً على تقاليد الفوازير الرمضانية، ونجح عرض هؤلاء الشباب الهواة وسط جمهورهم وصرت جاهزاً للمضي خطوة للأمام.

قدمت نص الميلاد لمركز الهناجر للفنون وقد صرت أحد أوجهه التمثيلية الواضحة منذ إنشائه وعلى مدار أربع سنوات قدمت خلالها أدواري التي أعتز بها في مسرحيات عربية وعالمية لشكسبير وأرثر ميلر وهارولد بنتر وسعدالله ونوس وغيرهم من المؤلفين العظام، وقد أخرجها زملائي بتميز واضح وأخص بالذكر منهم محمد أبو السعود وحسن الوزير وعفت يحيى.

ثلاثيتي في الهناجر

قدمت بفرقة الحركة ومن إنتاج الهناجر ثلاث مسرحيات من تأليفي وإخراجي وتمثيلي جربت فيها كل ما استطعت تجربته من العمل على النص منفرداً أو مع ورشة كتابة، المشاركة في تصميم الإضاءة والألحان المسرحية، تجربة وسائل بدائية أو ذكية للدعاية، وإدارة فريق عمل كبير والارتباط بالجمهور بتوزيع استمارات استبيان عليه وجمعها منه وتحليل آراء الناس وتوجهات الرأي العام.. نعم استطعت بالهناجر وعبر هذه العروض الثلاثة أن أجرب كل شيء يمت للمسرح بصلة.

كان الميلاد عام ١٩٩٧ تجربة شاقة وهو أول هذه الثلاثية التي أشرت لها منذ قليل، كان طموحي أن أكثف حوالي خمسين عاماً من تاريخنا السياسي والاجتماعي في عرض منفتح على الجمهور لدرجة دمجه فيه، أردت تقديم اسكتشات بلا صلة ظاهرية ولكنها تترابط في ذهن الناس على مدار العرض وكأننا قمنا بمسح شامل لكافة المؤسسات الاجتماعية والسياسية في مجتمعنا واصطدامها بطموحات الإنسان الصغير. وهكذا استبحت كل زوايا الصالة وجعلت الممثلين الاثنين والعشرين يداعبون الجمهور تارة ويتشاجرون وسط الجمهور تارة، يخرجون بالمظاهرات من قلب الجمهور بل ويعرضون عليه بضاعة الباعة الجائلين في أحد المشاهد، وصولاً للمحطة الأخيرة من العرض حيث يندمج المهرجون بالجمهور وهم يغنون معه ويحفظونه أغنية الختام المتحدية الساخرة على لحن لشابلن في فيلم العصور الحديثة.

ونجح الميلاد نجاحاً كبيراً بتوليفته التي تبلورت في ذهني على مدار أعوام وأقصد بذلك حس الكباريه السياسي والاجتماعي مع مسحة الكوميديا السوداء، مع البطولة الجماعية ومزج فنون الأداء المختلفة، وإدماج الصالة في العرض وخلق فوضى ظاهرية يكمن خلفها تخطيط محكم، وتدريب الممثلين على الارتجال في مساحات محسوبة، ومشاكسة الرقابة، وما إلى ذلك من سمات للمسرح الذي أحببت تقديمه قبل وبعد الميلاد.. هذا العرض الذي أدين له بالكثير.

وفي العام التالي ١٩٩٨ قدمت تجربة شديدة الصعوبة هي «أنطوريو وكيلوبطة!» حيث قررت أن أبدأ من حيث انتهيت بالميلاد، أي بعد تحول الممثلين إلى مهرجين لهم أنوف حمراء ويرتدون ملابس عجيبة ويستدعون الروح الطفولية في المكان وفي أعماق الجمهور. وكنت قد رشحت بفرقة الحركة من قبل الهناجر لتمثيل مصر في مهرجان ديونيزيا بروما والذي تتنافس فيه فرق شابة من حوض البحر المتوسط، ففكرت في عرض للمهرجين يفسر لنا التاريخ بطريقة جديدة تضحكنا ظاهرياً ولكنها أيضاً تبث فينا نوعاً من الوعي النقدي الذي قد نحتاجه لمواجهة تيار العولمة الرأسمالية المتصاعد. وهنا أصبحت الصالة جزءاً لا يتجزأ من العرض، فمن اللحظة الأولى نحن أمام عمال المسرح ـ المهرجين ـ الذين يضطرهم منتج العرض لإنقاذه بأي ثمن حيث غاب أبطاله والحفلة مباعة، ومن قلب هذا التوتر الساذج تحدث عملية مسرحة للجمهور وبث روح الطفولة فيه مع استمرار لعب الممثلين معه، ويجري أيضاً فك وتركيب الحكاية التاريخية الرومانسية لأنطونيوس وكليوباترا لتصبح مجرد قصة صراع سياسي بين مشروعين أحدهما هو حلف العاشقَيْن والثاني هو غريمهما أوكتافيانوس الذي يحكم قبضته في ختام العرض على العالم القديم وهنا يمسح المهرجون مساحيقهم ويغنون بجدية وهم يمسكون بأيادي الجمهور على أنغام كورالية بتهوفن الشهيرة طلباً لعالم أخوي مضاد لعالم السطوة والاستبداد وكأنهم يشكلون مع الجمهور وقفة احتجاجية باسمه. وقد استفدت كثيراً من تقديم نفس العرض على جمهورين مختلفين الأول في روما والثاني في القاهرة بعد ذلك، فقد تعلمت أخيراً فضيلة التكيف المسرحي والتي لم أصل إليها إلا بعد سنوات من التجربة والخطأ. وهاكم مثالاً واحداً:

كان المخطط هو أن يأتي الجمهور للقاعة فيجدوا المهرجين يمارسون مهامهم اليومية كعمال بالمسرح، ولكن حدث شيئان خطيران ليلة العرض بروما، الأول هو هطول المطر وكنا نعرض بمسرح مكشوف، والثاني هو تواجد الجمهور على مسافة بعيدة من المسرح لمتابعة عرض جرى في موقع بعيد نسبياً داخل نفس المنتجع، ووقف الممثلون متسائلين بحزن: ما العمل؟ ولم أكن مستعداً للهزيمة أمام الطقس ولا أمام البعد الجغرافي بين الجمهور وموقع عرضنا فقلت للممثلين: الجمهور بعيد ومسؤوليتنا إحضاره، والمطر منهمر وواجبنا إلهاؤه! وهكذا اندفعنا بكل حماس وعدونا مسافة كبيرة لاستحضار الجمهور قبل انفكاكه واستسلامه لرداءة الطقس، وظللنا نلعب معه ونداعبه ونغريه بالقدوم معنا والاستمتاع بالمطر في جو المهرجين، ونجحنا.. وحين عدنا لمصر أدرجت هذه الافتتاحية في العرض ولكني طوعتها لخدمة مسرح الهناجر فكنا نخرج يومياً لملاقاة الجمهور وحثه على الولوج لقاعة العرض ونحن نغني له ونلعب معه وكانت بداية جذابة تمهد الجمهور للعالم الغريب الذي سيلاقيه بعد برهة.

وخلال الأعوام القليلة التالية تجاذبني أكثر من مشروع مسرحي ينبنون جميعاً على محاولة تطوير العلاقة بالجمهور، أولهم الحروب الصليبية على طريقة المهرجين أملاً في إعادة قراءة التاريخ من أعين البسطاء المقهورين شرقاً وغرباً، وثانيهما هو انتفاضة

الأقصى بأسلوب يخلط الملحمية بالتسجيلية في قالب المؤتمر الجماهيري الذي يبحث عن حل فوري للتضامن معها، وثالثهما موريستانيا وهي دولة صغيرة متخيلة تتورط رغماً عنها في مواجهة مع الامبراطورية الرومانية وهو ما سيجر العرض بالتدريج إلى صيغة المؤتمر بحثاً عن إجابة عن سؤال العرض: هل الحل في المقاومة أم في الاستسلام؟

أثناء ذلك كنت أخطو للأمام ببطء شديد كممثل، ولكن خبراتي كانت تتعمق حيث كان لي مثلاً شرف العمل مع اثنين من المخرجين المهمين: الأستاذ سمير العصفوري والأستاذ مراد منير، فقدمت مع الأول نصاً للمؤلف المبدع ميخائيل رومان، ومع الثاني نصاً للمبدع سعدالله ونوس، وقد استفدت كثيراً من الوقوف على خشبات هيئة المسرح لما قابلته من جمهور أعرض وأكثر تنوعاً من الجمهور الذي تأقلمت معه في بيتي المسرحي الهناجر. ثم قدمت عام ٢٠٠٣ حلم ليلة صيف لشكسبير مع المخرجة السويدية إيفا برجمان، وقدمنا العرض في مصر وفي السويد وكان هذا أيضاً إضافة كبيرة لي، حيث تابعت عمل السيدة برجمان وفريقها الذي يعمل معها منذ سنين، ولأنهم اختصاصيون في تقديم العروض لمرحلة سنية محددة هي المراهقة فقد ركزت على متابعة العلاقة الحيوية التي تربطهم بجمهورهم، وتبنيت من يومها المصطلح الذي أدخلوه إلى قاموسي وهو «بناء الجمهور» أي إقامة صلات دائمة مع قاعدتهم الجماهيرية من منطلق تتجاور فيه الاعتبارات الإنتاجية والفكرية، وهو ما حاولت أن أطوره في تجربتي اللاحقة والأهم في مشواري على الإطلاق.. «اللعب في الدماغ».

مع تجمع نذر الحرب على العراق تحركت مشاعري في اتجاه عرض يفضح الدعاوى الاستعمارية ويكشف التواطؤ العربي ويحمل الإعلام نصيبه من التزييف ويربط ما بين الفساد السياسي والاجتماعي والثقافي فاستقررت على إطار البرنامج التلفزيوني الذي نطل منه على المجتمع المصري وعلى الواقع العربي والعالمي، وقادني هذا التصور إلى افتراض علاقة جديدة مع الجمهور. بدأت من كافتيريا الهناجر مرة أخرى حيث يستقبل بعض المارينز الجمهور الوافد ويقومون بتفتيشه والتسخيف عليه بطريقة تمزج الدعابة بالمرارة بينما أحد الممثلين يمر بلافتات تحذر الجمهور من مواجهة المارينز، ثم أضفت مشهداً مخادعاً يدور في الكافتيريا حيث يشتبك المارينز مع عامل وعاملة نظافة فتنطلق الرصاصات في المكان ويتم اضطهاد الجميع وزجر الجمهور ليدخل القاعة دون مقاومة، وبالداخل يوضع الجمهور في موقف صاخب حيث موسيقى الراب والرصاص المتقطع والأضواء الماسحة وشاشة تنقل لنا ما تلتقطه الكاميرا فورياً من ردود فعل الناس، وبمجرد جلوس الناس في هذه الوضعية الموترة يتقدم المنتج المنفذ للبلاتوه ليمسرح الجمهور بوضوح، حيث يعامله معاملة كومبارس برامج التوك شو الذين يصفقون ويضحكون بالأمر وبالنقود! ويجري العرض من هذا المنظور حيث تستضيف الإعلامية الشهيرة الجنرال توم فوكس الذي يدافع عن استعمار العرب، ويساهم في اختيار القصة الفائزة من قصص الجمهور وهكذا يتم تقديم قصة اجتماعية سافلة تدور بين صديق وصديقه وزوجة الصديق في تواز مع الفساد الشامل الذي نعيشه عبر العرض، وكلما انقطع البث رأينا الوجه الحقيقي للجميع وبمجرد عودة البث يعود التجميل والنفاق، يخرج الممثلون من قلب الصالة حيناً بطريقة تفاجئ الجمهور فعلاً، ويدعى الجمهور للتعاطي بوضوح مع العرض في أكثر من موضع، بل ويصطحب أحد الممثلين كل ليلة مُشاهداً من وسط الناس لتقليب قنوات التلفزيون أمامنا لنعرض عليه كيف تتضارب المحطات في نقل خبر واحد هو احتلال مدينة أم القصر! وهكذا. ونجح العرض نجاحاً استثنائياً على الهناجر ثم قدمناه على مسرح

مكتبة الإسكندرية ثم على مسرح بيكولو تياترو بميلانو فاهتممت بترجمة كل كلمة على شاشة أعلى البروسينيوم مراهناً على أن هذا العرض سيجد جمهوره من الشباب المعارضين للحرب، وقد كان، ونجح العرض في ميلانو.

كان اللعب في الدماغ آخر ما قدمت للمسرح قبل أن أنقل ثقلي بالكامل إلى الميدان السينمائي ممثلاً ـ ومشاركاً في الكتابة مؤخراً ـ ولكني لم أطلق المسرح، إنني فقط أتحين الوقت المناسب لتقديم تجربة مُشْبِعة أعكس فيها ما تعلمته عبر السنوات من كافة الميادين وأنفتح من خلالها على تعلم المزيد.

وفي الختام: هل من مقولات ختامية أخلص إليها الآن؟ بالقطع لديّ خلاصات وصلت لها بعد هذه السنوات في رحاب المسرح، ولكني تعلمت أنه لا توجد أمور نهائية وأن كل شيء مطروح للبحث وإعادة النظر والتجريب دوماً، ومع ذلك هناك في تجربتي ما أحب أن أعرضه للتأمل:

نحن نتحدث عن المسرح والجمهور، ولكي يمكن للمسرح أن يطور نفسه فلابد له من تطوير علاقته بالجمهور، ولكي يحدث هذا لابد من زرع المسرح في النفوس من الصغر، من مسرح المدرسة ومسرح الحي والتلفزيون. النشاط المسرحي ضرورة للطفل كالدراسة وكالرياضة، وكل طفل لابد وأن يمر بتجربة التدرب على مهمتين: الخشبة، والكواليس. سيتعلم من الأولى مواجهة الناس والتعبير عن نفسه، وسيتعلم من الثانية قيمة الوقت والدقة، وسيتعلم من الاثنين معاً قيمة العمل الجماعي وسوف يرقى مزاجه لتذوق الفنون. إذن ليس المطلوب حشد الأطفال لمشاهدة مسرحية بلهاء كل عام، بل زرع عملية حب المسرح واحترامه عبر حصص منتظمة طوال العام يخرج منها الأطفال بعرض ختامي يكون ثمرة العمل الجماعي الطويل.

ومن جهة أخرى لابد أن يكون بكل حي مسرح ولو صغير، وبارتباط المسرح بمحيطه سيتعلم الناسُ المسرحَ وسيتعلم المسرحُ من الناس أيضاً. وهكذا وبدفعة تمويلية من الدولة في البداية سيعيش المسرح وسط ناسه وبتمويل أهلي لاحقاً، وهكذا يضبط المسرح والجمهور إيقاعهما معاً وبشكل منتظم، مع فتح الفرصة للمواهب الشابة لأن تبرز مهما كان حيُّها نائياً.

ومن جهة ثالثة، لابد من أن تذيع القنوات التلفزيونية المملوكة للدولة أنواعاً مسرحية جذابة وبها قيمة فكرية وفنية، لابد من كسر الوهم المنتشر بأن المسرح فن التفاهة وهذه مسؤولية إعلامية بامتياز.

فإذا انتقلنا للمسرح الجامعي فلابد من دعمه باستمرار، على أن الدعم الأكبر الذي نقدمه لشباب المسرح الجامعي هو نزع الرقابة الفكرية التي ربيناهم عليها وهم أطفال، فما كان واجباً في الطفولة صار خطأ فادحاً في الشباب المبكر. هل معنى هذا أن الشباب الجامعي سيدمر نفسه وبلده إذا نزعنا عنه الرقابة؟ إطلاقاً! فالعلاقة الحميمة بين المسرح الجامعي والبنية الطلابية التي تحيطه ستعدل وتهذب الاتجاهات «المارقة» «والماجنة» وحدها وبآلية ديمقراطية جداً، إن الرقابة الاجتماعية أقوى وأعدل بكثير من الرقابة السلطوية، فلا أحد يقبل العيش محتقراً أو منبوذاً من كل محيطه وإن قابل احتقار ـ بل وقمع السلطة له ـ بفخر بالغ!

إذا كنا نريد شباباً إيجابياً ملتزماً فعلينا في رأيي عمل شيئين في الجامعات: إدارة ذاتية من الطلاب لشؤونهم، ونزع الرقابة السياسية والفكرية عنهم، وسيكون المسرح مهماً هنا لأنه سيكون إحدى مجسات الرأي العام في الجامعة وهو ما سيوفر للمسؤولين التعاطي بجدية مع اتجاهات الرأي هذه من خلال إجراءات وفعاليات بناءة على الأرض لا من خلال اختزال الأمر في مسرحية يتم منعها وجريدة تتم مصادرتها بينما «الأفكار الهدامة» «والمشاعر الخطيرة» تجوب أروقة الجامعات بحرية تامة!

المسرح في الكويت
العلاقة مع الجمهور

عبدالستار ناجي

تختلف النسبة الأكبر من الوثائق والمعلومات المتوفرة عن البدايات الحقيقية للحركة المسرحية في دولة الكويت. وهو ليس بالاختلاف الكبير حيث تحصر النسبة الأكبر من المعلومات بين عدد من السنوات تكاد تكون متقاربة وتعود إلى مطلع العشرينيات من القرن التاسع عشر. حيث بدأت المؤشرات الأولى للفن المسرحي إلى عام ١٩٢٢، وهذا ما أشار إليه المؤرخ الكويتي عبدالعزيز الرشيد حيث أكد أن أول عمل مسرحي قدم في الكويت يعود إلى عام ١٩٢٢ في المدرسة الأحمدية وكانت مسرحية بسيطة لطلبة المدرسة واستطاع ذلك العرض أن يلفت نظر الأهالي الذين حضروا بشكل كثيف من أجل رؤية العرض مع أبنائهم الطلبة وقد ازدهرت العروض المسرحية في أواخر الأربعينيات وباتت تشهد الكثير من التطور والأسماء المعروفة التي راحت تتواصل مع جمهور المسرح بشكل شبه دوري ومن أسماء تلك المرحلة نشير إلى أسماء عقاب الخطيب ومحمد النشمي وعبدالرزاق النفيسي وعدد آخر من الأسماء والوجوه التي أكمل بعضها المشوار. كما لقيت تلك الأعمال والأسماء صدى واسعاً بين الأهالي رغم أنها مجرد تمثيل طلبة مدارس ليس أكثر.

وفي عام ١٩٥٠ م.. حصلت وثبة كبيرة بتاريخ المسرح في الكويت.. حينما تم إنشاء أول جمعية للفن المسرحي بالبلاد..كان هذا نتيجة طبيعية لتطور هذا الفن في الكويت وكان ذلك قبيل مرحلة الاستقلال وتأسيس دولة الكويت الحديثة.

وقامت جمعية التمثيل بعرض بعض مسرحيات من الأدب العالمي مثل.. البخيل للكاتب الفرنسي موليير.. وعرض آخر تحت اسم الوفاء.. وقد استمرت هذة العروض وكان لا بد من قفزة أخرى وقد حصل هذا بعد بضع سنوات قليلة بفضل الاهتمام والدعم الذي لقيته الحركة الفنية والمسرحية من دعم ورعاية.

ومع عام ١٩٥٦ كان بداية ظهور الفرق المسرحية الحقيقية.. حيث قام الفنان الراحل محمد النشمي بإعلان قيام فرقة (المسرح الشعبي).. تحت رعاية وتمويل إدارة الشؤون الاجتماعية وكان عدد المسرحيات كبيراً، حيث تم عرض ٢٠ مسرحية بين عامي ٥٦ ـ ١٩٦٠.

وكانت العروض تتفاوت بين الفصحى والعامية. وبين التاريخي والحديث.. وكانت تناقش

التطور الكبير الحاصل في الكويت اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً.

النقلة الكبرى

وفي مطلع الستينيات حضر زكي طليمات إلى الكويت مع عدد من الكوادر المسرحية العربية لدراسة إمكانية دعم وتطوير الحركة المسرحية في الكويت. فكانت مبادرته لتأسيس فرقة المسرح العربي التي قدمت باكورة إنتاجها يومها تحت عنوان ـ إسلام عمر ـ وتواصلت أعمال تلك الفرقة التي ضمت يومها عدداً من الأسماء الجديدة في تلك المرحلة ومنهم عبدالحسين عبدالرضا وسعد الفرج وخالد النفيسي وجوهر سالم وغانم الصالح ومريم الغضبان ومريم الصالح وعدد آخر من الأسماء التي واصلت المسيرة لتحتل لاحقاً موقعها البارز وتثري الحركة المسرحية بنتاجاتها.

وفي خط متوازٍ ومع أعمال ومسيرة فرقة المسرح العربي تم تأسيس عدد من الفرق المسرحية فكان أن أسس الراحل صقر الرشود مع عدد من رفاق دربه فرقة مسرح الخليج العربي. وأسس عبدالرحمن الضويحي وعدد من المسرحيين فرقة المسرح الشعبي، وهكذا الأمر مع محمد النشمي وفرقة المسرح الكويتي، واليوم تتواجد العديد من الفرق الأهلية والرسمية:

قراءة في التركيبة السكانية في الكويت

لمزيد من البحث عن المسرح والجمهور نتعرف وضمن ذات الإطار على التركيبة السكانية وأثرها البالغ في المسرح وغيره من الأنشطة فقد أظهرت الإحصائية السكانية السنوية لعام ٢٠٠٥ أن المواطنين يمثلون ما يزيد قليلاً على ثلث عدد سكان الكويت مع الأخذ بالاعتبار زيادة عدد الكويتيات على مواطنيهم من الذكور. والمثير للدهشة أن نسبة الذكور الكويتيين

بلغت ١٨,٤ فقط من تعداد السكان بشكل عام. كما انعكست نسبة توزيع الكويتيين بطبيعة الحال إلى المقيمين في المحافظات الخمس.

والمشاكل المنتظرة من وضع كهذا متعددة ومتشعبة على الصعد الاجتماعية والصحية والاقتصادية والأمنية فاعتماد المجتمع الكويتي على هذا العدد الكبير من العمالة الهامشية من شأنه أن يؤثر في المجتمع نتيجة لقيام هؤلاء بنقل عادات وسلوكيات غريبة لها تأثيراتها السلبية تربوياً وتعليمياً مما يؤثر بالتالي في النشء مستقبلاً. وهذا الخلل الواضح بدأت نتائجه تعم لتوثر سلباً في كافة المرافق من بينها القطاعات الثقافية والفنية والمسرح وجمهوره على وجه الخصوص.

ولهذا فإن المسرح في الكويت يكاد يتعامل مع ثلث السكان فقط. نظراً لأن النسبة الأكبر من المقيمين العرب والأجانب - غير الناطقين بالعربية - يعتقدون بأن المسرح بعيد عن قضاياهم وأن حياتهم في الكويت تقتصر على العمل والتوفير. إلا ما ندر. وهم قلة نادرة لا تتجاوز الخمسة في المائة من مجموع المقيمين الذين يترددون على عروض المسرح في الكويت ولعدد محدد من النجوم والأسماء المعروفة التي تمتلك القوة الجاذبة لاستقطاب الجمهور إلى صالات المسرح.

وأمام ذلك الخلل الصريح في التركيبة السكانية فإن جمهور المسرح يكاد ينحصر بالكويتيين. مشيرين إلى أن المواطنين الكويتيين أنفسهم ينقسمون إلى فئات وشرائح عمرية - متعلمة وغير متعلمة - وكبار وشباب - وذكور وإناث - كل ذلك ساهم في تقليص حجم جمهور المسرح حتى يكاد لا يتجاوز المائة ألف مشاهد بحد أقصى - وذلك نتيجة لاستبيان أجراه الفنان محمد الرشود خلال تقديمه لعروض ثلاثة مواسم متتالية من خلال مسرح - الرشود - ومع عدد من أعماله المسرحية الجماهيرية - وأيضاً استبيان آخر أجراه الفنان الكبير عبدالحسين عبدالرضا من خلال مسرحيتي - مراهق في الخمسين - و- قناص خيطان -.

وحتى نعود للبدايات التاريخية سنجد أن صالات العرض المسرحي في الكويت - كيفان - و- الشامية - و- الدسمة - شهدت إقبالاً كبيراً في بواكير الحركة المسرحية. من مبدأ الاكتشاف والتواصل مع كل ما هو جديد في ظل قيام الدولة الحديثة ومع مرور الوقت تطورت العلاقة بين ذلك الجمهور ونجوم تلك المرحلة وعلى كافة الفرق التي ينتمون إليها وهي - العربي - و- الخليج العربي - و- الشعبي - و- الكويتي - وأيضاً مع اختلاف الاتجاهات المسرحية التي يقدمونها فمن المسرح الجاد لفرقة مسرح الخليج العربي إلى الأعمال الكوميدية المقتبسة من نصوص عربية مصرية كما هو مع عروض فرقة المسرح العربي أو الأعمال المسرحية الشعبية في أعمال فرقة المسرح الشعبي.

وكان لكل فرقة نجومها وكوادرها المتميزة فتحت مظلة المسرح العربي كان الفنانون عبدالحسين عبدالرضا وسعد الفرج وخالد النفيسي وغانم الصالح وعائشة إبراهيم وجوهر سالم ومحمد جابر وعدد من المخرجين من بينهم حسين الصالح الدوسري ولاحقاً فواد الشطي الذي تحمل مسوولية الانطلاق بالفرقة بعد رحيل النجوم وتفرغهم لمسارهم الخاص.

وفي المسرح الشعبي كان هناك عبدالرحمن الضويحي وعبدالعزيز المسعود وعبدالعزيز النمش وأحمد الصالح وجاسم النبهان وفيحان العربيد وحسين غلوم ولاحقاً بقية نجوم الفرقة.

أما فرقة مسرح الخليج العربي فقد جمعت - أبناء المنصور - منصور المنصور ومحمد المنصور وعبدالعزيز المنصور وصقر الرشود وعبدالعزيز السريع وخالد العبيد ومحمد السريع وحياة الفهد وأسمهان توفيق وعبدالرحمن العقل وعبدالله الحبيل

وكم آخر من الأسماء وظلت الفرقة ولسنوات تعتمد على نتاجات المخرج الراحل صقر الرشود

وفي فرقة المسرح الكويتي كان هناك محمد النشمي وسالم الفقعان ومحمد المنيع وخليل زينل وعبدالله غلوم و آخرون....

وكانت عروض مرحلة الستينيات تحظى بإقبال جماهيري يتواصل لقرابة الشهر الكامل مع ازدحام كبير أيام الأعياد والعطلات والمناسبات... وظلت الأعمال التي تقدمها فرقة المسرح العربي تحظى بأكبر عدد من المشاهدين الذين كانوا يترقبون عدداً من الأسماء وبالذات عبدالحسين عبدالرضا وخالد النفيسي وسعد الفرج وسعاد عبدالله وغانم الصالح ومحمد جابر... وفي ذات الاتجاه مع الأعمال التي تقدمها فرقة المسرح الشعبي بنجومها الضويحي والمسعود والنمش والصالح ومريم الغضبان... وأيضاً فرقة مسرح الخليج بنجومها ومنهم محمد المنصور وخالد العبيد ومحمد السريع....

ومع مرور الأيام بدأ عدد من الفنانين إنشاء فرقهم ومسارحهم الخاصة.

ومن أبرز النجوم الذين تحركوا في هذا الإطار نورد اسم الثنائي عبدالحسين عبدالرضا وسعد الفرج

إن المشكلة الأساسية التي تحدد طبيعة العلاقة بين المسرح في الكويت والجمهور تعود اصلاً إلى التركيبة السكانية ومحدودية السكان الكويتيين الذين يمثلون ثلث السكان وأيضاً الجمهور الوحيد للمسرح وعدم مقدره العرض المسرحي المحلي على اجتذاب شرائح من جمهور المقيمين من العرب أو غيرهم إلا ما ندر

إن المسافة بين المسرح والجمهور في الكويت تتسع يوماً بعد آخر.. سواء بالنسبة لعروض الفرق المسرحية الأهلية التي باتت تكتفي بتقديم عروضها خلال المهرجانات فقط خصوصاً مع توقف الموسم المسرحي بشكله التقليدي أو حتى الفرق التجارية التي راحت تضطر إلى تقليص أيام عروضها في نهايات الأسبوع فقط

من خلال مسرح - الوطني - الذي قدم أكبر عدد من الأعمال الجماهيرية ومنها - على هامان يا فرعون - وضحية بيت العز - وغيرها... وبعد الانفصال بين هذا الثنائي أسس الفنان عبدالحسين عبدالرضا مسرح - الفنون - الذي قدم - عزوبي السالمية - وسيف العرب -..... ومن قبلها - باي باي لندن - و - باي باي عرب.

كما أسست الفنانة عائشة إبراهيم مع عبدالله خريبط وعبدالعزيز النمش ومحمد جابر وعبدالعزيز الفهد مسرح - السور - وقدم عدداً من الأعمال الخاصة....

كانت جملة تلك العروض تعتمد على خلطة من النجوم في إطار نص مسرحي يفصّل لتلك المجموعة مع فضاء للارتجال والتصرف ضمن ما يسمى بمسرح الفارس.

وفي ذات الإطار جاء تحرك الفنان محمد الرشود - شقيق الراحل صقر الرشود - والذي أسس مسرحه الخاص وذهب إلى معادل جديد فهو يعتمد على عدد من الأسماء الشابة الذين يحاول من خلالهم إعطاء ذات الشحنة الكوميدية التي يحققها حضور نجم بمستوى ومكانة عبدالحسين عبدالرضا أو محمد المنصور ولهذا كانت أعماله الأولى تعتمد على الفنانين داوود حسين وعبدالرحمن العقل

وانتصار الشراح ومحمد العجيمي مع توليفات في تغيير النجوم كأن يستبدل العجيمي بابن الديرة أو داوود حسين بعبدالناصر الزاير أو غيرهم ولكن تظل المعادلة دائماً تعتمد على أربعة أو خمسة أسماء وعلى نص ذي صيغة جماهيرية من أعماله - لولاكي - و- أنتجوا أم علي - وغيرها من الأعمال التي حققت أكبر حضور جماهيري يكاد يسير بخط متواز مع الإقبال الذي كانت ولاتـزال تحققه عـروض الفنان عبدالحسين عبدالرضا، بل إن عدداً من أعمال الرشود تجاوزت عروضها الستة أشهر متواصلة... وفي ذات الاتجاه جاءت عروض الفنان طارق العلي والذي يتملك مسرح - فروغي - والذي يكاد يقدم أعماله المسرحية طيلة العام – في نهاية الأسبوع على وجه الخصوص.

وضمن الأطر الخاصة بالمسرح الجماهيري ينطلق الفنان عبدالعزيز المسلم مع مسرح - الرعب - في أطر اجتماعية وكوميدية ساخرة استقطبت شرائح جديدة من الجمهور المسرحي من جيل الشباب على وجه الخصوص الـذي يبحث عـن متعة المشـاهـدة والمـغـامـرة.وعـرضـة رغـم ارتباطها بمواسم الأعياد والعطلات والمناسبات إلا أنها استطاعت أن تحقق فترات عـرض أكبر وأشـمـل وأوسـع خلال فترات العروض التي يقدمها.

رسخت المسارح التجارية الخاصة فكرة أن المسـرح للترفية فحسب، وامتدت بعض العروض حتى ساعات الصباح الأولـى وباتت تتواصل مع جمهورها أيام نهاية الأسبوع الخميس والجمعة والسبت مع ارتفاع في أسعار التذاكر يتجاوز الثلاثة أضعاف بالنسبة للأسعار التي حددتها إدارة المسرح بالنسبة للعروض التي تقدمها الفرق الأهلية على مسارح الدولة، وهذا ما دعا الكثير من الفرق الخاصة لاستثمار صالات عرض خاصة كما في تجربة الفنان طارق العلي مع مسرح نقابة العمال الـذي قـام باستثماره ليقدم عرضين في ذات اليوم: واحد لمسرح الأطفال في الفترة الصباحية والظهيرة بينما يقدم عـروض مسرح الكبار مرتين في الفترة المسائية. وأيضاً مع الفنان عبدالعزيز المسلم في مسرح سينما غرناطة ومن قبله مسرح نادي القادسية الرياضي الذي قام بتجهيزه بكافة الأجـهـزه والمـعـدات الخاصة بالإنتاج المسرحي.

وفـي ذات المنحى الاستثماري فرضت تلك الفرق التجارية الخاصة سيطرتها على الساحة المسرحية بما تمتلك من قوة تجارية ضاربة. وهذا ما دفع بعض الفرق الأهلية لأن تسير في ذات نهج الأعمال التي تقدمها تلك الفرق الخاصة مما خلق حالة من الخلل ولربما الفوضى في معرفة هوية هذا العرض أو ذاك خصوصاً تلك العروض التي تقدم في مواسم الأعياد والعطلات الرسمية.

كما راحـت الفرق الخاصة على تزاحم الفرق الأهلية في العروض التي تقدم في إطار المهرجانات مما جعل تلك الفرق الخاصة تتحرك في جميع الاتجاهات تارة تحصد عوائد الشباك وأخـرى تقتنص الجوائز من عروض المهرجانات، بل إن عدداً من تلك الأعمال تلقت دعوات للمشاركة في مهرجانات وملتقيات خارجية.

لـو عـدنـا مـن جـديـد إلـى تلك الإحصائيات التي أشرنا إليها في هذه المداخلة والتي تخلص إلى أن سكان الكويت يمثلون ما نسبته ثلث السكان حسب الإحصائيات الرسمية، نجد أن نسبة كبيرة من الجمهور اتجهت إلى المسرح ولكنها بعد حين اكتشفت بأن نسبة من تلك العروض لا تأتي على نهج ما يقدمه التلفزيون في تلك المرحلة من أعمال مسرحية عربية تجارية على شاكلة عروض الفنانين المتحدين، وهذا ما دفع بعض الفرق الأهلية والخاصة لاستنساخ عدد من تلك الأعمال ومنها - مدرسة المشاغبين - وغيرها من الأعمال كما هـو مـع عـروض الفنان الكبير عبدالحسين عبدالرضا التي قام من

خلالها باقتباس عدد من أعمال مسرح الريحاني وغيره....

وهذا الامر وحده لم يشفع لعروض المسرح فكان انحسار الجمهور الذي كان يبحث دائماً عن جرعات أكبر من الكوميديا وأيضاً بعض الألفاظ الخارجة والتصرفات والإيحاءات فكان اتجاه عدد من العروض إلى شحن أعمالها بأكبر عدد من الجمل الإيحائية... وهذه الأخرى لم تكف لأننا كنا أمام حالة من التراجع والانزلاق المجلجل للفعل المسرحي كقيمة فكرية وفنية وتراجع كبير في عروض المسرح الأهلي الذي ظل يعاني من طرأت مادية حيث ظلت ميزانيته تعاني من الثبات رغم المتغيرات المالية التي طرات والتي لم تعد معها الفرق الأهلية قادرة حتى على استقطاب كبار نجومها الذين كانوا يتقاضون أجوراً يومية تتجاوز حتى ما يحصلون عليه خلال عرض مسرحي شامل.

علاقة شابها كثير من الخلل والارتباك

إن المشكلة الأساسية التي تحدد طبيعة العلاقة بين المسرح في الكويت والجمهور تعود اصلًا إلى التركيبة السكانية ومحدودية السكان الكويتيين الذين يمثلون ثلث السكان وأيضاً الجمهور الوحيد للمسرح وعدم مقدرة العرض المسرحي المحلي على اجتذاب شرائح من جمهور المقيمين من العرب أو غيرهم إلا ما ندر في عروض الفنان عبدالحسين عبدالرضا أو داوود حسين أو مسرح محمد الرشود في بعض المراحل. ولكن حقيقة الاستبيانات تؤكد أن جمهور المسرح في الكويت هم من الكويتيين وبنسبة تصل إلى ٩٩٪ وهو أمر يشكل مساحة من الخلل في طبيعة العلاقة بين الجمهور والمسرح والجمهور.

ومع فقدان المسرح للجمهور العربي والأجنبي لم تسع المؤسسات المسرحية أو حتى المعنية بالشأن المسرحي والثقافي لتصحيح الأوضاع والعمل على اجتذاب المتفرج العربي إلى صالات العرض مما ساهم في توسعة الهوة وتأكيد ذلك الغياب الذي راح يتأكد يوماً بعد آخر وعاماً بعد عام.

وحتى اللحظة لا نعرف الأسباب المنطقية التي جعلت أهل المسرح في الكويت وغيرها من بقية دول مجلس التعاون الخليجية تسقط من حساباتها المتفرج العربي. حتى ضمن العروض التي تقدم خلال المهرجانات والملتقيات المسرحية التي تقام هنا أو هناك.

وفي الكويت، وعلى سبيل المثال، تقام سنوياً ثلاثة مهرجانات مسرحية هي: مهرجان الكويت المسرحي - مهرجان المسرح المحلي - ومهرجان الأيام المسرحية للشباب، وأيضاً مهرجان الخرافي للإبداع المسرحي وهو أول مهرجان مسرحي عربي يقام بدعم ورعاية القطاع الخاص.

وهذه المهرجانات تتواصل على مدار العام وتحقق حالة من الحراك المسرحي والثقافي والإعلامي، ورغم ذلك لم تستطع القطاعات المنظمة أن تستقطب المشاهد العربي الذي قد يعنى بالمسرح النوعي خصوصاً وأن النسبة الأكبر من الأعمال التي تقدم هي أعمال مسرحية ناطقة بالعربية الفصحى وتعمد البحث والتجريب.

وفي إطار المهرجانات نشير إلى أن النسبة الأكبر من الحضور هم من طلبة وطالبات المعاهد الفنية المتخصصة - المعهد العالي للفنون المسرحية - والمعهد العالي للموسيقى - وأيضاً عناصر العروض المسرحية بينما يغيب الجمهور الاعتيادي عن الرصد والمتابعة لأن تلك النوعية من الأعمال تتطلب نوعية خاصة من الجمهور غير تلك التي تقدمها عروض المسرح الخاص والباحثين عن - النكتة - و- بعض الإشارات اللفظية - وغيرها والتي لا يجدونها في عروض المهرجانات مما شكل عزلة لتلك المهرجانات وعروضها من قبل الجمهور العادي وتم الاكتفاء بأهل المسرح والمشاركين في تلك العروض وبأقصى حد ذويهم.

لهذا فإن تلك العروض لا يشاهدها الجمهور ولا يتم استعادة عرضها بعد المهرجان إلا ما ندر حينما يتم اختيار هذا العرض أو ذلك لتمثيل الكويت في هـذا المهرجان أو غيره وحتى هذة المشاركات محدودة وضيقة ومنها - مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي - وأيام قرطاج المسرحية - ومهرجان دمشق المسرحي - ومهرجان عمان المسرحي - وربما موسم أصيلة المسـرحـي - إن مساحة التواصل مع جديد المسرح في الكويت أو مع النجوم الشياب لتلك العروض وهي في الغالب من مخرجات المعهد العالي للفنون المسرحية أو مسرح الشباب تبدو نـادرة ولهذا يفاجأ الكثير من المشاهدين بإطلالة تلك العناصر من خلال الأعمال الدرامية التلفزيونية دون أن يعرفوا ماضي ومسيرة وتجربة تلك الكودار الشابة والخبرات التراكمية التي تمتلكها.

إن المسافة بين المسرح والجمهور في الكويت تتسع يوماً بعد آخر... سواء بالنسبة لعروض الفرق المسرحية الأهلية التي باتت تكتفي بتقديم عروضها خلال المهرجانات فقط خصوصاً مع توقف الموسـم المسرحي بشكله التقليدي أو حتى الفرق التجارية التي راحت تضطر إلى تقليص أيام عروضها في نهايات الأسبوع فقط والتحرك أيام العطلات والمناسبات مشيرين إلى أن النسبة الكبرى من رواد تلك العروض هم من السياح القادمين من الشقيقة المملكة العربية السعودية والبحرين وقطر والإمارات العربية المتحدة الذين يحرصون على أن يتابعوا جديد المسرح في الكويت.

كما أن الجهات المعنية بالشأن المسرحي وعلى رأسها إدارة المسرح التابعة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وأيضاً المعهد العالي للفنون المسرحية وجملة المهرجانات والملتقيات لم تطرح أيـة حلول من أجـل تطوير العلاقة بين الجمهور والمسرح أو تجاوز العوائق التي تقف في مسيرة عجلة المسرح التي وإن لم تتوقف حتى الآن إلا أن المؤشـرات تظل تتحرك سلباً أكثر منها إيجاباً.. وانكساراً أكثر منها تصاعداً ولعل انكسارات الأسهم والمؤشرات الخاصة بالمسرح تسابق في تراجعها حتى أسهم البورصات الخليجية.

لهذا فـإن طـرح مضامين جديدة للترويج والعمل على ابتكار منهجية قادرة على التواصل مع أكبر شريحة مـن الجمهور العربي والعمل على استقطاب شرائح عمرية وثقافية جديدة والتواصل مع طلبة الكليات والجامعات وتفعيل دور المسرح المدرسي والعمل على منهجية جديدة لترويج المهرجانات وعروضها ونجومها ومنح العروض الفائزة فرصاً أكبر للوصول للجمهور في جميع المحافظات، وقبل كل هذا وذاك العمل على إعادة إحياء الموسم المسرحي الذي مع توقفه توقفت الحياة المسرحية أو كـادت فمن يبادر إلى ضخ الحياة في الجسد المسرحي في الكويت؟

تأثير وسائل الإعلام على جمهور المسرح
الصحافة المقروءة نموذجاً

جمال آدم

مسرح بلا جمهور مأساة، وجمهور بلا مسرح خيبة أمل، وثمة الكثير من تلك العبارات التي توضح علاقة المسرح بالجمهور تم اطلاقها في مراحل مختلفة من حياة المسرح وفي مختلف المراحل الفنية والإنسانية والسياسية، وفي كل الحالات كانت النتائج تخلص إلى ان دور الإعلام محوري في تنشيط الحركة المسرحية وتقديم المسرح كإحدى وسائل التغيير باتجاه تعميق المفهوم الاجتماعي المسرح وحضوره عربياً وثمة نماذج يمكننا الأخذ بها والتي تعتمد بالدرجة الأولى على مشاهد متابع لحركة المسرح التي يقدمها فنان مسرحي مختص، وأشار الفنان المسرحي الفرنسي بيتر بروك إلى «أن أهم ما يجعله يعتقد أنه نجح هو اهتمام وسائل الإعلام بما يقدم سلباً ام إيجاباً لأنها في كلا الحالين ستجعل المشاهد يقبل على متابعة المسرح وفي رأسه أسئلة كبيرة».

ولعبت وسائل الإعلام دوراً تفاوتت أهميته من مكان إلى آخر في التعاطي مع المؤسسة المسرحية العربية، وقد غلب على هذا الدور الجانب الانطباعي بالدرجة الأولى، وإذا كان يعول على الإعلام أن يكون محفزاً على متابعة الجمهور للعرض المسرحي فإن الجانب الإعلامي في هذا الأمر كان واضحاً وجلياً في التعاطي مع العملية المسرحية. ويمكن أن نوجز العلاقة التي تربط بين المسرح ووسائل الإعلام وتأثيرها على الجمهور وفق المناحي التالية:

١- علاقة تجاذبية بين المبدع والمتلقي تقودها وسائل إعلامية اختصاصية لطرفين اختصاصيين وهي تقود المبدع إلى تقديم تصورات ترقى لمستوى المشاهد الذي يتابعه وتؤدي حتماً إلى متابعة المتلقي له ضمن حيز إبداعي مثالي لعملية مسرحية تكاملية. «هذه العملية نادرة في العالم العربي وربما تكون محصورة بطلاب المعاهد العالية والأكاديميات المحترفة».

٢- علاقة سلبية تؤديها وسائل الإعلام بتهميشها لدور المسرح، وبالتالي قد تلعب دوراً غير نزيه في التعاطي مع العملية المسرحية إعلامياً، ونتيجة عدم اهتمام وسائل الإعلام بتقديم وجبات مسرحية نقدية أو إعلامية فإن المشكلة ستبرز في غياب أثر واضح للمسرح في العملية الاجتماعية والفنية، والمشاهد لن يكون فاعلاً ضمن هذا السياق وهو الأثر السائد في المنطقة العربية والتي ساعد إعلامها على عدم تحديد وسائل فاعلة في العملية الابداعية.

٣- علاقة أحادية وغالباً ما نلمس في هذا الإطار وسائل الإعلام وهي تقدم قراءة انطباعية أو تكتفي بترويج إعلامي للعملية المسرحية وفق آليات صارت معروفة سواء من خلال المجلات والجرائد التي تصدر أو من خلال وسائل الإعلام الأخرى كالمحطات التلفزيونية. ونرى في هذا الجانب أن هذا النمط هو السائد في الإمارات على الرغم من أن آلية التعاطي مع المسرح واسعة وهناك حركة مهرجانات لافتة في مختلف أنحاء الإمارات ويحظى المسرح بالمتابعة من قبل الحكومة ويتلقى المسرح دعماً وإشرافاً مباشراً من قبل صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي.

نلاحظ أن تراجع اهتمام الجمهور بالمسرح يعود بالدرجة الأولى إلى عوامل متأصلة في المشهد المسرحي العربي تقوم على حيثيات لا يمكن تجاهلها، وهنا نستطيع أن نقول إن المسرح الذي كان يتابعه الناس في التلفزيون هو مسرح شعبي أو شعبوي غير جاد أو ملتزم ويقوم على تحقيق عنصر الضحك من خلال السخرية على بعض القضايا الحياتية وازدهر هذا المسرح واكتسب تسميات مختلفة في كل الأماكن التي تم تقديمها والتصقت به مفردة التهريج ليكون كل ما يقدم تهريجاً بتهريج على الرغم من أن فن التهريج هو أحد العناصر المنبثقة عن الكوميديا، ولكن هذا الأمر تم استخدامه من خلال توصيفات غير دقيقة وبات المشهد المسرحي العربي وتحديداً عقب منتصف القرن الماضي هو المسرح الذي يقدمه التلفزيون وغالباً هو مسرح كوميدي يعتبر أحد أبرز حالاته تلك التي قدمها الفنان عادل إمام وسعيد صالح ومحمد صبحي وحسن مصطفى وغيرهم من الأسماء الأخرى التي رحل بعضها أو هناك من بقي على قيد الحياة ، ومن خلال الصيغة التي رسخت مفهوم المسرح عربياً صار المشاهد يطالب بهذه الأشكال وفي ظل عدم وعي للعملية المسرحية وعمليتها كما يحدث في دول الغرب الراقية في هذا المجال ، غابت التقاليد المسرحية والإعلامية منها تحديداً، ولعل بروز الجانب المصري في هذا الاتجاه قد رسخ فرجة مسرحية أحادية وقائمة على الشكل التجاري. ولأن المسرح هو عنصر وافد على الحياة الاجتماعية العربية فإن قدراً من التعب سيواجه به العاملون في الوسط الإعلامي. ويمكن أن نشير هنا إلى أن وسائل الإعلام حتى الآن لم تستطع أن تسيطر على

تفاصيل الطبخة الإعلامية العربية في كل مكان باستثناءات نادرة ربما في تونس بالدرجة الأولى حيث هناك حركة نقاد وإعلاميين لافتة.

إذاً العملية المسرحية أساساً غير واضحة وغير متكاملة ووجود كتّاب مسرح هو ضرب من ضروب الرفاهية ولكن أمام الإصرار ولد المسرح وولدت معه مشاكله وامتيازات العمل به ومع تطور مفهوم التلفزيون صار المسرح بوابة للعمل في التلفزيون بشكل أو بآخر ، وأمام انسحاب النجوم بسبب ضعف العائد المادي للمسرح خسر المسرح ركنا هاماً من أركان انتشاره عند المشاهدين، وبالتالي عند الإعلاميين، وهنا نجد اختلافاً عما يحدث في الدول الغربية فالممثل النجم من خلال المسرح لا يمكن أن يترك المسرح أمام أي إغراء آخر، وبالتالي فإن لهذا الأمر وقعاً حسناً لدى الجمهور ولدى وسائل الإعلام والمشاهد سيقبل على العرض المسرحي كي يدعمه بسعر التذكرة وبحضوره.

ولعل غياب وسائل الإعلام الاختصاصية بالمسرح يجعل من دعم المسرح عبر وسائل الإعلام قضية غير سهلة لا سيما أن الصفحات الثقافية اليومية في العالم العربي بات المسرح فيها أمراً طارئاً وبغياب الناقد والإعلامي المختص يبرز الأمر كأنه أمر طارئ بكل ما تعنيه هذه الكلمة ويبرز التعاطي مع القضية المسرحية إعلامياً في حال كانت متوفرة من حيث الرؤيا الانطباعية أو هي في أفضل حالاتها تغطية إعلامية ، وإنجاز حوار صحفي في هذا السياق هو إنجاز بكل معنى الكلمة. ونشير هنا إلى أن ١٣ موقعاً مسرحياً اختصاصياً موزعاً في كل إنحاء العالم العربي، وهذا على شبكة الإنترنت ومعظمها مجلات مسرحية ومنتديات، ونلاحظ أيضاً غياب المجلات المسرحية الاختصاصية وتكاد تنحصر في عدد أصابع اليد الواحدة أمام تراجع الاهتمام بالعملية المسرحية شعبياً وجماهيرياً وانشغال الآخرين بالتلفزيون أو السينما أو الإنترنت أو وسائل الترفيه والمتعة الأخرى.

ومما سبق نجد أن التعاطي مع الشأن المسرحي إعلامياً يحتاج إلى خطة مستقبلية لن تؤتي ثمارها بسرعة وإلى تنظيم لآلية التعاطي مع المسرح عبر بوابة المهرجانات ناهيك عن دعم الدولة لتقديم منابر مسرحية اختصاصية سيكون من شأنها إعادة المشاهد إلى المسرح وإعادة دورة الحياة لها في العالم العربي الذي لم يشهد هذا الأمر حتى الآن.

المصادر:

ـ تاريخ المسرح في الكويت – خالد سعود الزيد. ـ المسرح في الكويت – د. سليمان الشطي. ـ فرقة المسرح الكويتي – صالح الغريب ـ المسرح في الكويت – د. نادر القنة. ـ المسرح والجمهور ـ عبدالستار ناجي – أيام قرطاج المسرحية. ـ إشكاليات المسرح في الكويت – عبدالستار ناجي – مجلة – البيان. ـ المرأة والمجتمع في المسرح الكويتي – بحث لليونيسكو – عبدالستار ناجي. ـ المسرح في الكويت بعد التحرير – مجلة الهيئة العالمية للمسرح – عبدالستار ناجي. ـ الحركة المسرحية في الكويت – فادي عبدالله – جريدة الجريدة.