مجلة

الليبي

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب

السنة السابعة العدد 84 / ديسمبر 2025

ليست السبع العجاف

صورة

الغلاف ..

السنة السابعة

لم يكن يخطر ببالنا أن نصل إلى ختام السنة السابعة عندما كانت الليبي وليدة غضة لم يتجاوز عمرها الشهر .

سعادتنا بلا حدود ..

وعندما طلبت من مديرة التحرير أن تصمم غلافاً يتعلق بالرقم 7 كانت الاستجابة في حجم الفرحة وفي مستوى الانتماء أيضاً.

ومع لمسات مخرج الليبي وحماس مديرة التحرير اكتمل مشروع غلاف فاتن يستحق أن يتصدر عدد السنة السابعة وبكل المودة التي في الدنيا.

هانحن ..

غلافنا منا ..

وإبداعنا مكتمل بإبداع الآخرين.

وكل عام وابنتنا الرائعة بألف خير.

الليبي
The Libyan

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب الليبي

رئيس مجلس الإدارة :

خالد مفتـــاح الشيخي

رئيس التحرير

الصديق بودوارة المغربي

Editor in Chief

Alsadiq Bwdwart

مدير التحرير

أ . ســارة الشـــــريف

مراسلون :

فراس حج محمد . فلسطين.

سعيــد بوعيطــة . المغــرب.

سمـــــاح بنــي داود . تــونــس.

علاء الدين فوتنزي . الهنـــد.

شؤون إدارية ومالية

عبد الناصر مفتاح حسين

محمد سليمان الصالحين

صلاح سعيد احميدة

خدمات عامة

رمضان عبد الونيس

حسين راضي

الإخراج الفني

محمد حسن الخضر

العنـوان في ليبيـا

مدينة البيضاء - الطريق الدائري الغربي

عنـاوين البريـد الإلكتـروني

libyanmagazine@gmail.com

info@libyanmagazine.com

Ads@libyanmagazine.com

http://libyanmagazine.com

شروط النشر في مجلة الليبي

توجه المقالات إلى رئيس تحرير المجلة أو مدير التحرير

تكتب المقالات باللغة العربية، وترسل على البريد الالكتروني في صورة ملف وورد word، مرفقةً بما يلي :

1. سيرة ذاتية للمؤلف أو المترجم .
2. في حالة المقالات المترجمة يُرفق النص الأصلي .
3. يُفضّل أن تكون المقالات مدعمةً بصورٍ عالية الجودة، مع ذكر مصادرها .
4. الموضوعات التي لا تُنشر لا تُعاد إلى أصحابها .
5. يحق للمجلة حذف أو تعديل أو إضافة أي فقرة من المقالة، تماشياً مع سياستها التحريرية .
6. الخرائط التي تنشر في المجلة هي مجرد خرائط توضيحية لا تُعتبر مرجعاً للحدود الدولية .
7. لا يجوز إعادة النشر بأية وسيلة لأي مادة نشرتها مجلة الليبي بدايةً من عددها الأول، وحتى تاريخه، بدون موافقة خطية من رئيس التحرير، وإلا اعتبر ذلك خرقاً لقانون الملكية الفكرية .

المواد المنشورة تعبّر عن آراء كتابها، ولا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة، ويتحمل كاتب المقال وحده جميع التبعات المترتبة على مقالته .

الليبي The Libyan
السنة السابعة
العدد 84
ديسمبر 2025

محتويات العدد

افتتاحية رئيس التحرير

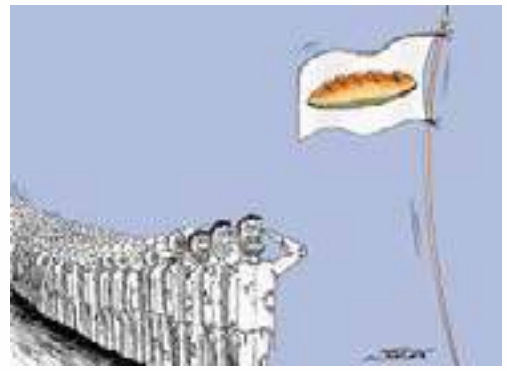
(ص 8) Σύκο (1)

شـــــؤون ليبية

(ص 12) شاعرة الحب والرثاء (1)
(ص 18) عندما (قد) لا يكفي التمرد
(ص 22) ظاهرة سالم الكبتي
(ص 25) علَّقتُ عيني
(ص 26) غمّاز الليل
(ص 29) في ذكرى معركة الحشاديّة
(ص 30) كنز الكلام
(ص 31) ميدان التوتة

شـــــؤون عربية

(ص 30) سياسة الخبز



شـــــؤون عالمية

(ص 38) الأشياء التي تختفي

كتبوا ذات يوم ..

(ص 41) تاريخ برقة الاسلامي

ترحـــــال

(ص 42) رحلة اليوسفي في إيرلندا

ترجمـات

(ص 44) من هو اليهودي؟

محتويات العدد

إبـــــــداع

(ص 50) الشاعر المصري أحمد صلاح «حوار»
(ص 55) ترويكا
(ص 57) جابر عثرات المبدعين
(ص 58) الأنثى المبدعة
(ص 61) بانكاج أودهاس
(ص 66) أنا لن أشرب من ماء البحر
(ص 68) جنة النص
(ص 70) المعلم .. في ذمة الله
(ص 71) جسد الظل
(ص 75) مفارقات الكثافة والاختزال في أغلب الأحيان
(ص 76) طه حسين والشعر الجاهلي
(ص 77) عجائب وغرائب البحث عن الخلود
(ص 78) الفضيحة (الومضة الليبية)
(ص 84) الكاتب بركة الساقي
(ص 87) المطلق يقتل الأميرة
(ص 88) من أي وهم أتيتي ضحكاتي ؟
(ص 90) يفكر مثل شجرة
التاريخ لم يبدأ في سومر
شاعر النبض الشعبي

إبـــــــداع

(ص95) هذه الصورة .
(ص 96) كاريكاتير.

من هنا وهناك

(ص 97) قول على قول

قبل أن نفترق

(ص98) الحب في زمن الكوليرا

الاشتراكات

* قيمة الاشتراك السنوي داخل ليبيا 96 دينار ليبي
* خارج ليبيا 36 دولار أمريكي أو ما يعادلها بالعملات الأخرى مضافا اليها أجور البريد الجوي
* ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بإسم مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب الليبي على عنوان المجلة.

ثمن النسخة

في داخل ليبيا 8 دينار ليبي للنسخة الواحدة وما يعادلها بالعملات الأخرى في باقي دول العالم

شفاء هادي / العراق

فريد أبو عزة / ليبيا

Σύκο (1)

بقلم : رئيس التحرير

عنوان هذه الافتتاحية ليس لغزاً، ولا هو فذلكة زائدة عن حاجة الكلام، (الفذلكة كلمة ملتبس معناها في القاموس العربي، فهي في الأصل تعبير كان يختتم به المحاسبون أعمالهم عندما يكتبون: ((فذلك كذا)) ، لكن هذه الجملة ظُلمت ظلماً شنيعاً عندما أصبحت بعدذلك في القاموس: ((تفذلك فلان، أي تلاعب بالكلمات موهماً الآخرين بصدق حديثه.)) .

الخلاصة بعيداً عن الفذلكة أن معنى عنوان هذه الافتتاحية هو "المتملق"، (اللقاق باللهجة الليبية) أو "التملق" (اللقاقة)، وقد اخترت أن أكتبها باليونانية القديمة لأن أصل الكلمة يوناني قديم، وقد ولدت من التاريخ اليوناني القديم (الاغريقي) على أنها لم تكن في بدايتها تقصد نفس المعنى الذي نعنيه اليوم، لقد كانت اسماً علماً على ثمرة التين. (الكرموس باللهجة الليبية)، فكيف تتغير أحوال الكلمات وتتبدل مصائرها من معنى إلى آخر؟. سبحان الذي يبدل ولا يتبدل.

وقبل أن أدخل معكم في استعراض للتاريخ الطبيعي للتملق اسمحوا لي أن أبدأ في التملق في اللغة لنعرف الحكاية من أول الحكاية.

التملق في لغة القواميس:

في قواميس اللغة أن التملق (إذا كان فعلاً) يأتي على هذه الصورة: (("تملق فلان رئيسه" ، أو "تملق له" ، أي أنه تودد إليه طمعاً فيه. أي "تذلل له" .

ولعل هذا التعريف يبدو لطيفاً محايداً إذا ما قورن بالمعنى الآخر له، إذ أن هناك تعريفاً آخر في غاية التعمق في معنى الفعل، إنه يقول: ((تملق فلان اللحم بفمه، أي "مضغه"))، أنت إذاً عندما تمضغ اللحم فإنك "تتملقه" ، ولك أن تبحر في خضم هذا المعنى إلى ما لانهاية.

قواميس اللغة لا تجامل، إنها واضحة صارخة لا تعرف الحياء ولا تعترف بالمجاملة، إنها تقول أيضاً وبلا مهادنة: ((تملَّق الشَّخصَ/ تملَّق فلان للشَّخص: أي أنه "مَلِقَه"؛ بمعنى أنه تودّد إليه ولينَّ كلامَه وتذلّل وأبدى له من الودّ ما ليس في قلبه، بمعنى أنه تضرّع له فوق ما ينبغي، إي أنه "داهنه")).

هذا عن التملق كفعل، فماذا عنه عندما يكون إسماً؟

إذا كان التملق اسماً فهو: "ملق" ومصدره "تملُّق" ، وكثرة التملق هي المداهنة والتذلل. وهو يأتي أيضاً بمعنى المحو، فإذا قال لك أحدهم إن فلاناً "ملق الخط" ، فإنه يقصد إنه "محاه" ، فهل يمحو التملق كرامة المتملق كما تفعل المحاة بما يخطه القلم؟

والتملق نعومة ولين، فمن يقوم بتليين الجلد مثلاً وجعله أملساً فهو قد قام بـ " ملق الجلد" أي لينه وجعله أملساً، كما أن التملق يغسل النفس من كبريائها مثلما

يفعل الغسيل بالإناء، فيقال على من يغسل الإناء إنه قام بملقه، فمن "ملق" الاناء فهو قد غسله.

التملق أيضاً ضرب لمشاعر الإباء وعزة النفس، ففي القواميس أن من ضرب فلاناً بالسوط فقد "ملقه" فإذا "ملقه بالسوط" فإنه قد ضربه. كما أن الدابة إذا "ملقت الأرض بحوافرها" فقد ضربتها، وإذا ملق فلان عين فلان فقد ضربها وألحق بها الأذى. أنت إذاً تلحق الأذى بإنسانيتك ومعنى كونك بشراً مكرماً لا يليق به إلا الكرامة عندما تتملق. ولك مطلق الخيار.

ويأتي التملق أيضاً بمعنى الاستفادة والمنفعة، كما ينتفع الرضيع من حليب امه، فإذا "ملق الصغيرُ أمه" فقد رضعها.

والملق يأتي بمعنى التضرع، والتضرع عادةً يأتي من الأسفل إلى الأعلى، ويصعد من الأضعف إلى الأقوي، ويأتي أيضاً بمعنى عدم النهوض، فالملق هو ما استوى من الأرض، أي أن الجزء المتملق من الأرض هو جزء منبسط لا يرفع رأسه ولو بمرتفع صغير أو رامة أو كثيب، أو نحوه، إنه لا يرفع رأسه مطلقاً، ويحني هامته، لذلك هو منبسط ممتد وكأنه مطيع ذلول. كم

من منبطح متملق ذليل ذلول في هذه الدنيا.

والملق أيضاً يعكس معنى عدم الحزم وانعدام الحدة وضعف الشخصية، شيء كالكائنات الرخوة التي تكاد تكون لا كيان لها، ولم تتراجع اللغة أيضاً عن هذا المعنى عندما ألحق "الملق" بمعنى: ((اللّين من الحيوان ومن الكلام ومن الصخور أيضاً.

والتملق آفة تصيب الكائنات فلا يكون لها فائدة ترتجي، ولهذا فإن الجواد عندما يقفز ويضرب الأرض بقوائمه ثم لا يركض في المضمار بعد ذلك هو في اللغة: ((جواد ملق))، أي أنه بلا منتوج يمكن أن يستفاد منه، وأي فائدة لجوادٍ لا يركض؟

التملق أيضاً شجرة مذمومة تبسط ظلها على الكثير من المعاني، فالرجل "الملق" في اللغة هو الرجل الذي يعد ولا يفي بما وعد به، وهو كذلك الذي يتظاهر بما ليس عنده. ولهذا تستمر القواميس في صدقها بلا توقف، فتقول إن المتملق هو معسول الكلام الذي لا يصرح بالحقيقة أو الرأي، ومالق الرجل غيره أي ((تودد إليه وأظهر له الود والحب بما ليس في قلبه.))

والمتملق يفلت دائما من قول الحق، وهو في هذا بمعنى التسرب من موقف المواجهة، ولم تفلت القواميس هذا المعنى فقالت: أملق من يده، أي أنه أفلت منها. وبما أن الافلات هو نوع من التخلي، فلم تذهب اللغة عن هذا المعنى فجعلت الاملاق بمعنى الفقر، وهو أن يصبح المرء عارياً من المال، أي فقيراً فقالت: ((أملق الرجل، أي أفتقر وصار فقيراً))، وتمضي في تعمقها في المعنى فلا تترك حالة اسقاط المرأة لجنينها، فإذا أسقطت المرأة جنينها فقد أملقت. أي أنها صارت بلا جنين، كما يصير الفقير بلا مال، ويجري هذا أيضاً على الدهر وتصاريفه إذا أفقد الرجلَ ماله، فيكون حسب القواميس وهي تخبر عن الرجل وقد جار عليه الدهر: ((أملق الدهرُ ماله.))، أي مال عليه الزمن فجعله بلا مال.

وأنت عندما تتملق فإنك (هداك الله) تغسل نفسك من عزتها، كمن يغسل الثوب، فتصفك اللغة بأنك كمن: ((أملق الثوب))، أي غسله.

أعتقد أن هذا يكفي، لنترك القواميس الآن لنفتح باب التاريخ.

التملق إغريقياً:

الزمن: 3 آلاف عام من تاريخ كتابة هذه الافتتاحية، المكان: أثينا، جميلة عواصم العالم القديم وحاضرة الفكر والديمقراطية والفلسفة، الحدث: العامة يتداولون في مجالسهم قرار مجلس المدينة الحازم بمنع تصدير ثمار التين (سيكو) خارج إقليم أتيكا، وهو الاقليم الذي تقع فيه أثينا. السبب: أثينا ذات المناخ الجاف كانت تفتخر دائماً بزراعة التين، وتعتبره مصدر طاقة وحيوية لأهلها، ولأنها أدركت أهميته الصحية فقد صدر قرار ملزم بمنع تصديره خارج اقليم أتيكا كله. وقد كانت الاجراءات صارمة وقاسية بحق كل من يضبط متلبساً بمحاولة بيعه خارج أثينا. ففي اليونان القديمة كان التين يشكل جزءًا أساسيًا من النظام الغذائي، وكان الأثينيون مولعين به بشكل خاص.

وبموجب هذا القرار أصبح تصديره ثمرة التين إلى أي مكان خارج أثينا غير قانوني، ليستمتع الأثينيون بأكلها دون غيرهم من سكان المدن الأخرى، ولكن، وكما يحدث في كل زمن، كان هناك من يسعى للربح الشخصي دون الاهتمام بالمصلحة العامة، فكان هناك من يغامر بمخالفة القانون ويقوم بتصديرها عن طريق التهريب، وكنوع من الحافز الوطني والولاء للمدينة كان البعض يقوم بإبلاغ السلطات عن هذه الأعمال التي أصبحت منافية للقانون، ولأن الرأي العام كان (ومازال) يعتبر مجرد فعل ابلاغ السلطة عن مخالفة مواطن نوع من الوشاية (ولو كان هذا المواطن مخالفاً) فإن سكان أثينا اتفقوا على إطلاق صفة مشينة على كل من يبلغ السلطة عن مهربي ثمرة التين، ولم يجدوا أفضل من اسم الثمرة ذاتها (سيكو) ليصبح اسم ثمرة التين مرادفاً لكلمة متملق (المخبر، حامل النميمة، المفتري)، وهذا ما جعلهم يكتسبون لقب المنافقين؛ آكلي التين. إن ثمرة التين تتورط في نزاع لا دخل لها به على أي حال.

وإذا كان التملق عندنا يعني كل ما ذكرناه سابقاً، فإن نشأة هذا المصطلح لم تكن كذلك عند الاغريق وهم أصل ولادته وابتكاره كما هم أصل ابتكار الكثير من المصطلحات التي نعرفها اليوم.

لقد كان المتملق عند الاغريق إذاً هو ذلك الذي يدلي بشهادة ضد شخص آخر وقد اتسع المعنى بعد ذلك ليتجاوز تهريب ثمرة التين إلى أي وشاية تتم، ولكن ليس بغرض المنفعة العامة بل بغرض الكيد الشخصي. إنه الواشي يحاول أن يسيء بعمله هذا إلى خصم له، ولا يهم بعد ذلك أن يكون على حق أو على باطل.

(يتبع)

ليلى صفي الدين ..

شاعرة الحب والرثاء {1}

بقلم / امراجع السحاتي

مولدها :

ولدت الشاعرة الليبية "ليلى صفى الدين السنوسي" بمصر إبان عهد الملك فاروق عام 1936م بمحافظة القاهرة[1].

والدها هو المجاهد البطل الراحل "صفي الدين السنوسي" أكبر واهم قادة الجهاد الليبي، فهو الذي قام بقيادة معركة القرضابية عام 1915م ، وحقق فيها انتصاراً كبيراً ، وقد كانت هذه المعركة من المعارك التي تلاحم فيها الليبيون من كافة ولايات ليبيا الثلاثة وقبل أن تكون هناك دولة تسمى ليبيا.

هاجر والدها الى مصر بعد أن رأى بعض الخلافات بين كبار المجاهدين في عملية التعامل مع الايطاليين ، وهناك في مصر ولدت "ليلى". والشاعرة هي كذلك ابنة اخ المجاهد الكبير السيد "أحمد الشريف السنوسي" الذي كان وصياً على السيد محمد ادريس السنوسي ملك ليبيا السابق.

في أوائل الخمسينات من القرن العشرين بعد استقلال ليبيا في الرابع والعشرين من ديسمبر 1951 م واتحاد ولاياتها الثلاثة في مملكة متحدة تحت اسم المملكة الليبية المتحدة، وفي مدينة المرج بولاية برقة تم

زواج السيدة ليلى صفي الدين الشريف السنوسي من السيد فتحي ابراهيم احمد الشريف السنوسي أحد أبناء عمها في مدينة المرج حيث كانت تقيم الشاعرة ليلى صفي مع اسرتها.

درست الشاعرة "ليلى صفي الدين" أوزان وبحور الشعر على يد الناقد المصري احمد مرسي عام 1956م ، لها مساجلات كثيرة مع بعض الشعراء الليبيين مثل الشاعر محمد عبد الله المحجوب. تم اللقاء بها بأحد الصحف وتحدثت عن تجربتها الشعرية.

السيدة "ليلي" كانت شاعرة لها معرفة بالكتابة الشعرية، وهي تمتلك مخزون أدبي كبير، وقد ألفت الكثير من القصائد الشعرية، إلا أن الشاعرة كانت لا تهتم بتدوين ما تكتبه من شعر؛ ولهذا فقد ضاعت الكثير من القصائد التي ألفتها والتي كانت في الخمسينات والستينات من القرن العشرين.

تقول فيها الاعلامية "عايدة الكبتي":- " شاعرة رقيقة الاحساس لم تكن معروفة إلا لطبقة الشعراء والمثقفين فقط. كتبت الكثير من القصائد "[2].

كما أشارت الاعلامية والاذاعية "عايدة الكبتي" إلى أن الشاعرة "ليلى" قامت بكتابة الكثير من القصائد وقدمتها لتطبع في ديوان، إلا أن ذلك الديوان أهمل وصار في طي النسيان.

أعمالها الشعرية :

للشاعرة الكثير من القصائد الشعرية وقد نشرت بعضها في عدد من المجلات والصحف المحلية والعربية حيث نشرت بمجلة قورينا التي كانت تصدرها كلية الآداب بالجامعة الليبية، كما نشرت بصحيفة الحقيقة التي كانت تصدر في بنغازي في الستينات من القرن العشرين والاسبوع الثقافي وبعض الصحف المصرية.

في عام 1968م، وبعد عام من وفاة والدها قامت الشاعرة برثائه بقصيدة بإحساس مرهف حزين عبرت فيها عن شوقها الى والدها، وعن الفراغ الذي تركه في دنياها ودنيا اسرتها، كما ذكرت فيها خصاله الحميدة وأعماله البطولية التي سجلها التاريخ وكانت جزءاً من تاريخ ليبيا المجيد الذي لا يستطيع أحد أن يمحوه. استرجعت بقصيدتها امجاد والدها ونعته بهذه القصيدة الجميلة التي عبرت عن احساسها المرهف الحزين وعن شعورها بفقدان الأب الحبيب والحنون، والذي بفقدانه أثر على معظم قصائدها فيما بعد والتي مثلت أحاسيس في الحب والرثاء، وكانت هذه القصيدة بعنوان: "إلى ذكرى أبي .. بعد عام من الوحشة"، وهي قصيـــدة رثاء من عدة أبيـــات شكلت فيها الجمل والعبارات الحزينة الحساسة والتي تبرز أحاسيس الشاعرة وتذكر جزءاً من خصائل المجاهد الكبير "صفي الدين السنوسي" بطل القرضابية.

في هذه القصيدة وكل قصائدها نجدها تناجي النفس تعبيراً عن المشاعر والوجدان، هي من أنصار المدرسة الرومانسية التي قادها "خليل مطران" وهذا ما لوحظ على أغلب قصائدها، والتي من خصائصها الاغراق في

الخيال والارتماء في احضان الطبيعة، ووحدة الانفعال الوجداني الحزين، والتأمل في الكون، والتطلع إلى عالم مثالي، والتعبير عن تجربة شعرية ذاتية تحقيق الوحدة العفوية والتحرر من القافية، الأخذ بنظام حيوية الالفاظ وعذوبتها والتخلص من قيود الصنعة اللفظية، نجدها تحسن في اختيار الالفاظ والتنسيق بينهما ليكون لها وقع في النفس، وتصبح لها شحنات عاطفية إلى جانب دلالاتها الفكرية.

كانت الشاعرة نشطة في المجال الثقافي والفني، وقد قابلت العديد من المثقفين والأدباء، وكان لها لقاء مع السيدة نهلة القدسي حرم الموسيقار محمد عبد الوهاب وغيرها من المثقفات والادبيات [3].

وضعت سيرتها الذاتية ضمن كتاب "رائدات الحركة الأدبية الليبية خلال فترة الستينات من القرن العشرين"، عاشت في مصر ودرست فيها المرحلة التعليمية الأولى بالقاهرة ، وعادت الى ليبيا مع اسرتها وأكملت دراستها فيها، وبقت الشاعرة ليلى في ليبيا الى أن غادرتها هي وابنائها عام 1974 م ، قاصدة مصر . أقامت في مصر عدة سنوات وقد عملت أثناء ذلك كموظفة بمقر جامعة الدول العربية لعدة سنوات، بعد ذلك انتقلت الى المملكة العربية السعودية وعملت بجامعة الملك عبد العزيز إلى أن تم إحالتها على التقاعد. [4]

والد الشاعرة : صفي الدين السنوسي

وفاتها :

وبعد مسيرة مع الأدب والشعر توقف تدفق الشعر من الشاعرة، فحين انتشر روح واحساس ورهافة شعرها يفوح في ارجاء الوطن ولازالت قصائدها تشعرك بان الشاعرة لازالت على قيد الحياة، فحين تسرق النظر إلى كلمات قصائدها تلاحظ بأنها تتحرك، وتشعرك بأن كاتبتها قد كتبتها اللحظة، إنه الحس الشعري في اختيار الكلمات مع إبراز إحساس مرهف جعل القصائد وكأنها كتبت الان. ففي يوم الاربعاء الموافق 23 مايو من عام 2012 ميلادية توفيت الشاعرة ليلى صفي الدين عن عمر يناهز 76 سنة وقد دفنت بالمملكة العربية السعودية[5].

هذا كان تعريف بالشاعرة الراحلة "ليلى صفي الذين السنوسي"، والآن ندخل في عرض بعض من أعمالها الشعرية التي تعبر عن احساس الشاعرة في الحب والرثاء سوف نختار قصيدتين من تلك الأعمال الاولى

بعنوان (الى ذكرى ابي ... بعد عام من الوحشة) ترثي فيها والدها بعد عام من رحيله ، أما القصيدة الثانية تواسي فيها الشاعرة احد صديقتها بعنوان (صديقتي) فيهما الحب والرثاء . القصيدة الاولى (الى ذكرى ابي) ، تقول الشاعرة في تلك القصيدة :-

" ابي طال تحناني وطال بكائيا ...
وهل يرجع الدمع العصور الخواليا
مضي العمر مذ فارقتني وكأنه
دهور مضت ايامه والليواليا ...
تري ما الذي انساك طفلتك التي ...
جفوت ولم تعهدك قبل مجافيا
وهل شغلك الخلد عن عالم الفنا ...
وانستك جنات النعيم شفافيا ...
وقولك عند الرحيل تماسكي...
بنية اني لن يطول غيابيا ...
فقد سئمت نفسي الغياب عن الحمي
وتركي حينا بعد حين دياريا ...
وشوقي اليكم فما غبت عنكمو ...
وقولي متي يا رب ارجع ثانيا ...
فان شاء ربي تلك آخر مرة ..
يفرق ما بيني وبين عياليا
ولهفتي بالبكاء حين ضممتني
كأني ادري بعد ألا تلاقيا ...
وقولك اذ خانني الدمع امسكي
دموعك اني لا احب البواكيا
وكفكفت في اطرف جردك ادمعا
عصتني ففرت عنوة من عيونيا ...
ابي ما الذي انساك وعد اللقا...
وما كنت قبلها مخلف الوعد ناسيا ...
ولكن وعد الله ان جاء صادقا ...
محال وعد قاله العبد فانيا ...
طلبت عظم الله يا رب في الوري ...
وامنت الا غير وجهك يا عاليا ...
ويقبل طفلي طائرا متهللا ...
يقول انظري اماه ما في كتابيا
رأيت اسم جدي في الكتاب مسطرا ...
وهاك كتابي فانظري واقرئ ليا
في السفر الصغير صحائفا مجدا لأمجاد ليبيا
فكنت فتي من جند ادريس باسلا ...
وسيفا متينا بين كفيه ماضيا ،،،
وتحمي الديار حيث عز المحاميا ...
وتدك حصونا للطغاة منيعة،،،
ترفع اعلام السنوسي عاليا...
فان عرفتك الناس باسا وقوة ...
ومدا عزيزا ابا المآثر...
اليس في الاباء مثلك رقه وعطفا
وقولا للمواجع حانيا ...
تبسم في جوار الله بالخلد راضيا ...

في هذه القصيدة تبعث الشاعرة برسائل في رسالة واحدة تخاطب والدها في استرجاع الى احداث مضى عليها عام واكثر ، وكيف انها كانت تشعر بانها شعرت بان شيء سيحدث وانها لن تراه مرة اخرى ، في هذه القصيدة نجدها تقوم باسترجاع للماضي ماضيها مع

ابيها وماضي ابيها الجهادي وتذكر بها ابيها . الشاعرة هنا تبعث برسائل متعددة لوالدها وتخبره بان بكائها وحزنها قد طال منذ فرقتها من عام ، ثم تسألت هل ترجع الدموع الماضي الذي عشنا فيه ؟ ؟. بعد ذلك تخبره بان عمرها قد مضى منذ وفاتك وانتقالك الى جوار ربك السنة الماضية وكأنه مئات السنين قد مرت بأيامها ولياليها . بعد ذلك نجدها ترسل رسالة عتاب الى ابيها وتقول فيها ، ما السبب الذي انساك طفلتك وجفيتها وانت لم تكن يوما جافياً ولا ناسياً ؟ وتسأل والدها في هذه الرسالة هل شغلك عالم الخلد عن العالم الفنا ، والجنات النعيم التي تعيش فيها بعد رحيلك عني ؟ . وتخبره في هذه الرسالة وتذكره ألم تقول لي عندما غادرت لا تبكي ولا تنشغلي على ابيك بنيتي لأنني لن اغيب كثيراً وسوف ارجع بصحة وعافية لأنني سئمت الغياب عنك وعن الاسرة ومغادرتي البيت بين فترة واخرى . وشوقي اليك والى افراد الاسرة في كل غياب . قولي بنيتي يا رب متى ارجع مرة ثانية ، ان شاء الله عز وجل سوف تكون مغادرتي هذه آخر مرة تفرق بيني وبين اولادي .نجدها هنا تلمح الى كثرت غياب والدها بين فترة واخرى بداعي العلاج . ثم نجدها تخبر والدها في رسالة اخرى تقول فيها كيف اخذني البكاء في محيطه حين ضممتني اليك وكأنني اعلم بان هذا آخر لقاء بيننا واننا لن نلتقي مرة اخرى ، نجدها هنا تصور مشهد ادرامي معبر عن مشاعر الشاعرة الذي يتدفق بالإحساس ويدغدغ الوجدان تصور كيف ضمها ابيها اليه وكيف انها انهارت بالبكاء وذلك لاعتقادها بانها لن تلتقي به مرة اخرى . بعد ذلك نجدها تذكر والدها وتقول له :- بانك قلت لي عندما ذرفت دموعي لا تبكي لأنني لا احب البكاء ، هنا نجد الشاعرة تسترجع مشهد من الماضي بينها وبين ابيها في لحظة مغادرة البيت والاب مريض ، وتخبره بانها مسحت دموعها بطرف جردك ، ولكن دموعي انسكبت رغم عني . وكيف ان الاب الذي يصارع الموت يوسي ابنته حين لحظ انها تذرف الدموع عليه وهذا لا يقوم به الا الابطال الشجعان امثال هذا الاب وهو البطل صفي الدين السنوسي . وكيف انها قامت بمسح دموعها بطرف جرده . ثم نجدها في بيت آخر توجه رسالة لأبيها وتقول فيها ما الشيء الذي انساك وعد ك لي بانك سوف تعود ونلتقي مرة اخرى ؟ وتقول له كذلك : انت لم تكن يوماً مخلف للوعود او ناسي لها انت دائما وافي للوعود ، ولكن نجدها تقول معلل عدم عودته بان وعد الله اذا اقبل فهو الاصدق ووعد الله اقوى من وعد البشر فهو الوعد الحق ومن المستحيل ان يكون وعد العبد اقوى من وعد الله ، ثم تقول : لقد طلبت من الله ان يحسن مثواك وان تكون مرفوع الراس ومن اهل الجنة قريب من الصدقين وعباد الله الصالحين . بعد ذلك نجدها تخبر والدها بان ابنها الصغير جاءها مسرعاً فرحاً بعد ان رأي ورود اسمك في احد الكتاب فجاءها يجري مباشراً لتخبره ما قصة ذلك وهو يعطيها الكتاب ويقول لها يا ام انظري لقد وجدت اسم جدي في هذا الكتاب فخذي الكتاب واقرئي لي ما كتب عنه من مجد من امجاد ليبيا . تقول الشاعرة مخبرة والدها في قصيدة رثائها له لقد كنت احد جنود الملك محمد ادريس محمد المهدي محمد علي السنوسي

وكنت احد افراد قواته البواسل الذين حاربوا القوات الغازية حينا تم التصدي لها من ابناء الوطن وكنت انت احدهم ، وقد كنت شباباً مقداماً بسلاحك لا تخشى الأعداء وكنت تحمي الوطن بكل ما لديك من قوة وشجاعة . وقد ابليت بلاء حسنا في دك حصون وقلاع الأعداء المعتدين وانت ترفع الراية السنوسية عالية ، ثم نجدها تصف اخلاق ابيها وحسن معاملته لها ولأسرتها وعطفه وحنانه عليهم وانه لم يكن يوماً من الذين يقولون اشياء تجرح الشعور حيث نجدها تخبره بانك اب مثالي عطوف حنون ولم تكن يوماً من الذين يهنون ويجرحون مشاعر احد . ثم نجدها تقول له ابتسم عند ربك وكون راضياً بالخلد ؛ لأنك صافي القلب عشت ايامك في الدنيا تعمل الخير.

عندما نتعمق في الابيات التي تقول :-

ويقبل طفلي طائرا متهللا ،،،
يقول انظري اماه ما في كتابيا
رأيت اسم جدي في الكتاب مسطرا ،،،
وهاك كتابي فانظري واقرئ ليا
في السفر الصغير صحائفا مجدا لأمجاد ليبيا

نجدها تصور لنا مشهد درامي مثير لطفل صغير يركض داخل بيت حاملاً بيده كتاب وهو يتجه نحو والدته التي كانت شاردة تفكر وهو فرحان بالعثور على خبر سوف يفرح امه ، لقد رسمت هذا المشهد بعدد من الكلمات الجميلة التي تعبر عن احساسها وشعورها المرهف وكانت هذه الابيات كذلك بمثابة لوحة رسمت من رسام متمكن يعرف توزيع الالوان والشخوص . هذا المشهد بدء وكأنه حركي تتحرك فيه صور من ذكروا في ابيات القصيدة . وكان السيناريو والحوار لتلك الابيات يتمثل في الاتي :-

المشهد :	في البيت نهاري / داخلي
1. طفل يعدو تظهر على ملامحه البهجة والفرح. 2. ام جلسة تفكر 3. الطفل امام امه وهو سعيد مبتهج بين يديه كتاب . 4. الطفل يقدم الكتاب الى امه . **الطفل :**	- انظر يا اماه لهذا الكتاب لقد وجدت اسم جدي فيه .. خذي كتابي واقرئي لي ما جاء فيه

يتبع ....

الهوامش والمراجع :

1 - عايدة الكبتي ، "الشاعرة ليلي صفي الدين السنوسي " ، 2024/3/25، الاسترجاع من موقع www.almadar.be. تاريخ الاطلاع عليه 2025/1/13.

2 - المرجع السابق .

3 - "الشاعرة ليلي صفي الدين السنوسي" 2024/3/26. تم الاسترجاع من الموقع https://www.almadar. ، تاريخ الاطلاع عليه 2025/1/18.

4 - ."الشاعرة ليلى السنوسي" تم الاسترجاع من الموقع ، https://www.culture.gov.ly/cultural-memory/%D8%A7. تاريخ الاطلاع عليه 2025/1/16.

5 - المرجع السابق .

النيهوم..

عندما (قد) لا يكفي التمرد

طارق القزيري. ليبيا

ذات يوم قال لي كاتب ليبي إنه يتنازع قلمه مع "الصادق النيهوم" كلما هم بالكتابة، بينما علّقت لي أديبة ليبية أن «أولئك الذين ظلوا في أسر النيهوم هم فقط من لا يقرأون»، شهادتان تكشفان حقيقتين: تأثير النيهوم العميق بروحه وأسلوبه في كل من يقترب من نصه، وبقاؤه صوتاً رافضاً لا مشروعاً فكرياً مكتملاً، مما يغري أصحاب النظرة الأحادية باستخدامه شماعةً جاهزة.

بين هاتين الحقيقتين سار عشاقه وخصومه في خطين متوازيين؛ كل فريق يفتش عما يخدم حجته لا عما يقوله النيهوم فعلاً. وبقدر ما قرأت، تبدو كتابات "سالم الكبتي" الأخيرة الأقرب للموضوعية، إذ تعيد الصادق إلى سياقه الإنساني وتعقيداته، في ثقافة عربية معقدة أصلاً بعلاقتها مع مثقفيها.

فراغ نقدي:

على الرغم من أن النيهوم التقط، بحس المبدع، ثقل أزمة ثقافتنا وجمود قوالبها، فإنه لم يتجاوز جوهر المأزق. بقيت مقترحاته تتحرك داخل الأدوات نفسها التي تحكم خصومه، لا خارجها. من هنا كانت ملاحظة «علي حرب» في محلها حين وصفه بأنه «فقيه آخر لا يحب لغة أقرانه»، مختلفاً عنهم في النبرة والأسلوب، لا في البنية العميقة لطريقة التفكير.

تفوق النيهوم بلغته، استطاع بتكثيفها ونصب أفكاره في عبارات لامعة أن يرسم حول نصوصه دوائر من الدهشة والإغراء. لكن في غياب تقليد نقدي جاد، اكتفى المريدون بإمطار «النيهوميات» بالمديح وتأويل التباساتها. هكذا تحولت الكتابات عنه إلى روافد جانبية تصب في مجرى واحد، ولا تجرؤ على مساءلة النهر نفسه.

النيهوم كسلاح:

في الجهة المقابلة، انصرف خصوم النيهوم عن جمال عباراته، وقدرته على إصابة مقصده بلا مواربة وراحوا يفتشون في عثراته، لينصبوا له الكمائن الكافية لجره إلى مربعات المنشق والمهرطق والعلماني والمرتد، ثم أخيراً الكافر.

في أغلب الأحيان لم تكن تحركهم غيرة صادقة على العقيدة أو المقدس بقدر ما كانوا يكررون «تكتيك التصنيف» السهل؛ ذلك الأسلوب الذي يمنح صاحبه راحة فورية، إذ يُلقي بالمعارض والمختلف في حقل الإهمال وعدم الاستحقاق، بل وربما في موضع من يحتاج إلى الشفقة.

لهذا كان الجدل حوله يحقق أغراض المتجادلين أكثر مما ينصف الرجل؛ كل فريق يتشبث بما يخدم حجته. وهكذا يتحول النيهوم من كاتب ومفكر إلى سلاح في معركة استقطاب، تكشف فراغ المشهد من تقاليد نقدية رصينة.

إعادة الإنتاج:

مفهوم إعادة الإنتاج اكتسب مع كارل ماركس طاقة تحليلية واسعة. في أبسط صوره، يشير إلى آلية تحافظ بها البنية القائمة على نفسها: قد تبدو كأنها تتغير وتتمرد، لكنها في العمق تعيد تثبيت ما يمنح النظام شرعيته.

كل بنية تميل لإعادة إنتاج ذاتها ما دامت أسسها على حالها. وإذا عدنا لحالة النيهوم، سنجد أن أدواته في النظر والنقد لم تبتعد نوعياً عن أدوات من انتقدهم. الغريب أننا في ليبيا لم نرَ اهتماماً جدياً ببنية أفكاره من الداخل، وتشابكاتها وتناقضاتها بعيداً عن منطق تبرئته أو إدانته.

الطوباوية وطلسم الجامع:

في دراسته عن النيهوم، يقدم "علي عقيل" خلفيات مركزة لمفاهيمه المحورية دون الانجرار لمنطق التبرئة أو الإدانة. لكن اعتبار مفهوم «الجامع» ثانوياً في فكره مبالغ فيه؛ فسواءً كان المفهوم محورياً أم لا النتيجة واحدة: النيهوم لم يقدم تصوراً مؤسسياً بديلاً يواجه به هيمنة الفقهاء التي هاجمها.

النيهوم كان منشغلاً بالنقض أكثر من البناء؛ سعى لتقويض الثقافة السائدة دون تصور بديل مقنع.

ورفضه النماذج المستوردة – كالديمقراطية التي رآها نتاجاً رأسمالياً – لم يترك أمامه سوى العودة إلى «الأصل» الذي يفترض أنه ينسف شرعية المؤسسة المشيخية: اللحظة السابقة عليها التي تزعم هذه المؤسسة أنها تمثلها.

ظل النيهوم، وهو دارس للأديان المقارنة، يتعامل مع المؤسسة الفقهية كما لو كانت كنيسة أخرى تعيد إنتاج المشهد الذي عرفته المسيحية في سجالاتها القديمة.

من هنا جاءت فكرته عن «الجامع» كبديل للبرلمان؛ محاولة لاستخدام السلاح نفسه الذي يستند إليه الفقهاء في مواجهة «التغريب»، لكن عبر توجيهه ضدهم.

لكن هذا التصور لم يبرح حدود الأمثولة الطوباوية: البحث عن صيغة تنظيمية مشدودة إلى ماضٍ مثالي، حتى وهي تزعم أنها تبحث عن بديل للمستقبل. ما يعزز هذا أن النيهوم لم يطرح تصوراً تدريجياً للعودة إلى «الجامع المفقود»، ولم يقدم ملامح واضحة للمؤسسة البديلة، التي بقيت ملامحها غائمة.

وفي واقعنا حيث «لا فقهاء بلا جوامع ولا جوامع بلا فقهاء» يعني إعادة الاعتبار للجامع دون تفكيك بنيته الراهنة مزيداً من ترسيخ شرعية الفقهاء، لا نزعها. حتى في حديثه عن قواعد الإسلام الخمس، لم نجد عنده منظوراً تاريخياً يعيد هذه القواعد إلى وظائفها الاجتماعية. لم يكن ينظر بعين حداثية تربط النظرية بالحياة الاجتماعية وضغوطها.

النقيض المشابه:

بالإضافة إلى ما سبق، تكشف محاولة النيهوم التفسيرية للقرآن مفارقة لافتة، فبينما يصر «الصادق» على وصف الفقهاء، من فقيه القرية حتى مفتي الجمهورية، بأنهم صناع طلاسم حوّلوا الدين

إلى حقل من المجهولات، وسدنة على ما يفترض أنه مطلوب إلهي واضح، نجده يتوقف عند الحروف المقطعة في فواتح السور، رافضا بشدة أن تكون بلا معنى، لأن في ذلك، في رأيه، تعطيلا لحكمة أن يكون الكتاب «شفاء لما في الصدور» و«بيانا للناس».

غير أنه يقترح تفسيراً يزيد المشهد التباساً، باحثاً عن معنى هذه الحروف في نظام «القبالة» اليهودي والصوفي. بهذا يتحول النيهوم إلى فقيه من نوع خاص؛ بديله التأويلي النخبوي أبعد عن متناول الإنسان العادي من التراث الفقهي التقليدي، وأكثر تغليقاً للنص لا تفتيحه.

هنا تحديداً يظهر أن ذكاءه ولغته اللاذعة لم يكونا كافيين ليفلت من الإطار الفكري نفسه الذي ظل يهاجمه.

الخلو من الإلهام الأخلاقي:

يورد سالم الكبتي عبارة من رسائل النيهوم يقول فيها: «..والمسؤولون في ليبيا إذ يسمحون بارتكاب هذه التفاهات في وضح النهار إنما يضعون عنق ليبيا البائسة تحت مقصلة حقيقية من أظافر الرجال الجهلة، ويفقدون أحسن أصدقائهم».

هذه الجملة مع ما فيها من غضب صادق، لا تبتعد كثيراً عن لغة الفقهاء أنفسهم حين يطالبون بمنعه.

الكلمات نفسها «تفاهات – أظافر – جهلة» تكشف عجزاً عن ابتكار لغة أخلاقية أعلى؛ لغة توقف الخصم عند أفكاره لا عند كرامته، وتقترح نموذجاً للاقتداء به، يقوم على الدفع بالحسنى لا على مضاعفة العنف اللفظي.

لم يكن من شأن النيهوم، بما امتلكه من ذكاء، أن يستسلم للخطاب الشاتم الذي ينتقده. لو تمكن من تأسيس خطاب أكثر تسامحاً، يبحث عما يمكن وصله قبل قطعه، لفتح أفقاً مختلفاً. لكنه ظل داخل النبرة السائدة نفسها، مختلفاً في اللغة والجرأة، لا في الأفق الأخلاقي أو منهج إدارة الاختلاف.

لهذا يظل السؤال مشروعاً: ألم يسهم النيهوم في إعادة إنتاج الثقافة نفسها التي هاجمها؟ مؤكداً المرجعيات نفسها، ومتفكراً بالأدوات نفسها، دون أن ينجح في اقتراح قطيعة نوعية أو إبداع مختلف جذرياً؟

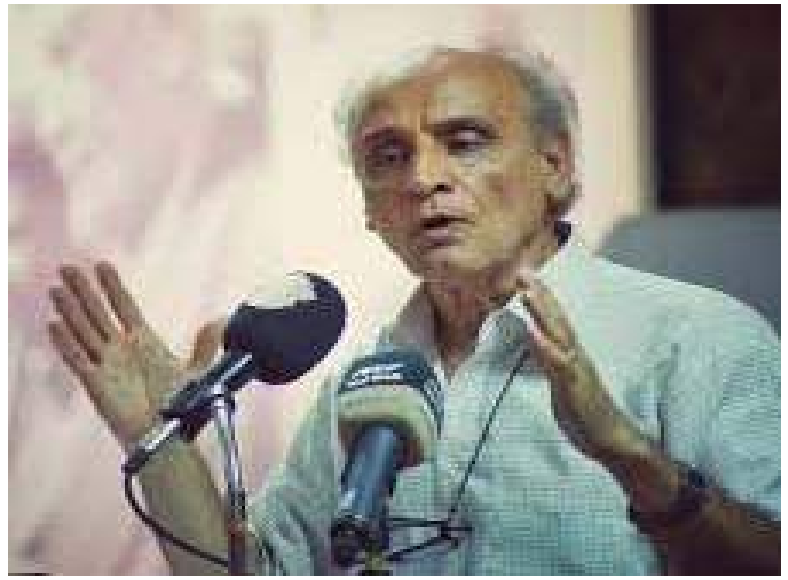
هذه خواطر أولية لا تفي بالتعرض لمفكر مثل الصادق النيهوم. لكن يظل النيهوم أكثر الكتاب متعة وأقلهم قابلية للنسيان؛ قلما لمس أعماق حياتنا كما فعل هو.

كاتب يجعلك تشير إلى كلماته وتقول: «هذا قصدي».

لهذا، ووفاءً لكلمته حين قال إنه سيبقى «منتظراً أن أجد لديكم استعداداً للمضي إلى الخطوة التالية»، فإن ما يليق به اليوم ليس الاكتفاء بشرح نصوصه، بل أن يخرج المثقفون من عباءته، وأن ينطلقوا من تجربته ليقول كل منهم تجربته الخاصة.

وما هذه السطور كلها إلا تجربتي أنا مع النيهوم. وكما قال هو نفسه: «لكل منا الحق في أن يقول تجربته على نحو ما».

ظاهرة سالم الكبتي



عبد السلام الغرياني، ليبيا

وسط فضاءات الثقافة العربية، تتألق ظواهر إبداعية فريدة تختزل تجارب كبيرة بأكملها، وتحمل رايات هوياتٍ تبحث عن وجودها بين الأمم. وفي ليبيا تحديداً، حيث تتقاطع رياح الصحراء بهبات البحر، يندر أن يظهر كاتب موسوعي يجمع بين عمق المؤرخ وروعة الأديب، لكن عندما يظهر أحدهم فإنه يتحول إلى ظاهرة استثنائية وثروة وطنية تحفظ للوطن ذاكرته وتُجسد وجدانه. هذه هي قصة المؤرخ والأديب "سالم الكبتي"، الذي مثل منارةً ثقافيةً أضاءت مسارات الفكر والأدب والتاريخ في ليبيا المعاصرة.

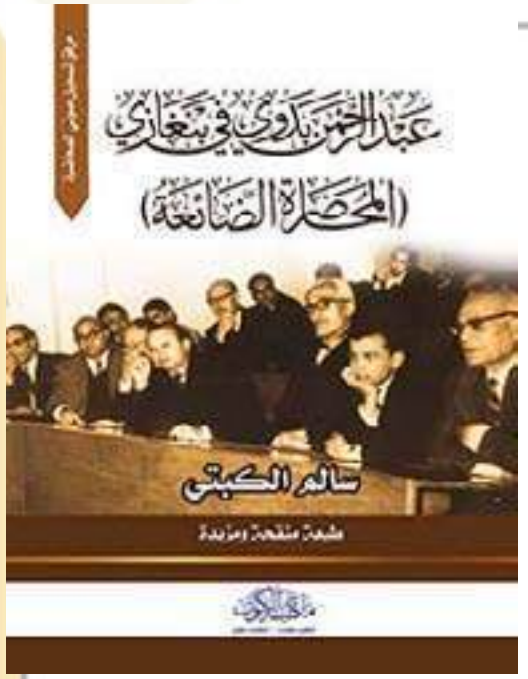
بدأ ابن بنغازي مشواره الكتابي المبكر منذ عام 1966، نشر أولى كتاباته في مجلات وصحف ليبية وعربية مرموقة مثل "جيل ورسالة"، و"الشعلة"، و"البشائر"، و"الأمة"، و"الحقيقة"، و"الكفاح"، و"الجهاد" ومجلة "قورينا" التابعة للجامعة الليبية. هذه البداية المبكرة كانت مؤشراً على شغف معرفي غير عادي ونهم ثقافي سيكون له الأثر البالغ في مسيرته اللاحقة كأحد أبرز الأصوات الثقافية في ليبيا.

نشأة "الكبتي" في فترة حاسمة من تاريخ ليبيا، حيث الاستقلال الحديث وتشكيل الهوية الوطنية، جعلته شاهداً على تحولات عميقة في البنى الاجتماعية والسياسية، و هذا أثرى رؤيته وأعطى كتاباته عمقاً وجودياً يتجاوز السرد الوثائقي الجاف إلى التحليل المعمق والمستنير.

يمثل الكبتي ظاهرة توثيقية فريدة في المشهد الثقافي الليبي، قدم مجموعة من المؤلفات التاريخية التي أصبحت مراجع أساسية لفهم التاريخ الليبي الحديث والمعاصر. ومن أبرز هذه المؤلفات: "ليبيا مسيرة الاستقلال" في ثلاثة أجزاء، و"المجهول من تاريخ ليبيا: إدريس السنوسي الأمير والملك" في ثلاثة أجزاء و"التنظيمات السياسية والعسكرية في ليبيا"، و "من تاريخ الجامعة الليبية (1955-1973)"، و"تطور الدستور في ليبيا". وغيرها الكثير من المؤلفات.

اتسمت هذه المؤلفات بأنها أعمال تحليلية عميقة تعود إلى المصادر الأصلية والمحفوظات النادرة وارتفعت بمستواها عن كونها مجرد سرد تاريخي تقليدي، لتكتسب مصداقية علمية وتصبح مراجعًا أساسية للباحثين. وإلى جانب اهتمامه التاريخي، برز الكبتي كأديب متميز، أصدر عدة أعمال أدبية منها "حكايات الغروب".

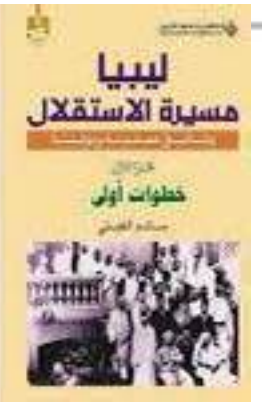
يتميز أسلوب الكبتي الأدبي بالبساطة والعُمق في آن واحد، مع مزج بين الحنين والبساطة، يعكس رؤيته للتغيرات الاجتماعية والإنسانية عبر مراحل مختلفة من الزمن، كما وثق لكتاب ليبيين بارزين مثل رشاد الهوني و الصادق النيهوم، جمع نتاجهم في الصحف



خلال فترة الستينيات و أصدرها في كتب مع دراسات لها.

اهتم الكبتي أيضاً بتوثيق التراث الشعبي الليبي، فشارك في إصدار مجلدات مهمة من ديوان الشعر الشعبي الليبي، منها "قصائد الجهاد"، و"معركة جليانة"، كما عمل في لجنة جمع التراث ولجنة جمع تاريخ الجهاد الليبي، وساهم في توثيق التراث الشعبي والتاريخ الوطني ضد الاستعمار الإيطالي.

تميزت أعمال الكبتي بمنهجية توثيقية دقيقة، حيث حرص على العودة إلى المصادر الأصلية والمحفوظات النادرة، مع تحليل عميق لمجريات الأحداث. وهذا ما جعل أعماله مراجع موثوقة للباحثين والدارسين، كما جعلته "ذاكرة التاريخ الليبي الحديث والمعاصر بلا منازع" كما وصفه أحد متابعيه.



وفي حديث له، أشار الكبتي إلى أن من كتب عن تاريخ ليبيا من المستشرقين كان ينطلق من روح استعمارية، معتبراً أن الاستعمار الإيطالي لليبيا يعد "وصمة عار في التاريخ". هذا الموقف النقدي الواعي يعكس عمق الرؤية والتمسك بالهوية الوطنية التي تميز بها الكبتي في جميع أعماله.

مسيرة الكبتي الثقافية الحافلة جعلته ظاهرة ثقافية فريدة، حيث حصل على تقدير واسع من قبل المؤسسات الثقافية والأكاديمية.

كما شارك في مؤتمر الأدباء والكتاب الليبيين العام 1973 في بنغازي، ومؤتمر الأدباء العرب الرابع عشر العام 1977 في طرابلس، إلى جانب العديد من الندوات الثقافية والمهرجانات الأدبية. وساهم في تأسيس اتحاد الكتاب الليبيين العام 1976، وقدم وشارك في برامج إذاعية وتلفزيونية تُعنى بالأدب والتراث والثقافة.

هذا الكاتب، غزير الإنتاج يتجاوز كونه مجرد كاتب أو مؤرخ عادي، فهو ظاهرة ثقافية متكاملة وكنز وطني استطاع أن يجمع بين عمق المؤرخ ودقة الباحث وبراعة الأديب. من خلال أعماله المتنوعة، نجح في توثيق التاريخ الليبي الحديث والمعاصر، وساهم في الحفاظ على الذاكرة الوطنية من الضياع والتحريف.

من خلال أعماله الإبداعية والتوثيقية، أصبح الكبتي كنزاً ثقافياً وظاهرة وطنية تحتفل بها ليبيا كواحد من أبرز رموزها الثقافية. يمثل نموذجاً نادراً للمثقف المستنير الذي كرس حياته لخدمة ثقافة وتاريخ بلاده، مما جعله ثروة وطنية حقيقية وظاهرة ثقافية فريدة.

تخطت أعمال الكبتي حدود الإبداع الفردي لتشكل مشروعاً ثقافياً ضخماً، راسخاً في أهدافه للحفاظ على الهوية الليبية وتوثيق ذاكرتها الجمعية. هذا المشروع العميق أكسبه مكانةً فريدة، جعلت منه "ظاهرة ثقافية" و"ثروة وطنية" يفتخر بها كل الليبيين.

في الذكرى الـ 22 لرحيل ذكرى..

علَّقتُ عيني

زينب عيسى. ليبيا

على الجسر الحديدي، اوقفت السيارة أُتأمّل صوت ذكرى، لأتبَع طيفِك الهارب في مسارب حزني. أقف، وتحت أقدامي تئنّ الطرقات. مؤلم أن تولد الشوارعُ عقيمة، أن لا يورق الياسمين ولا يزهر الليمون. مؤلم أن تحفظ أقدامي اتجاهات الشوارع القديمة لتتوه في منتصف الطريق.

أتبع ظِلّي الهارب أمامي، كطفلةٍ تعلو قلبها تنهيدة، تعكس خطواتها خائفةً أن تتراجع للوراء فيرجع ظلها وتُكذَّب عيناهَا. أتبع طيفكِ، أتقدّم ممسكةً بيدكٍ كحُلم أغمضتُ عيني عليه ليلة عيد، على طرف وسادتي، وأنا في وطن الحُلم. تتبع أذني صوت العصافير على الأشجار العملاقة أمام عمارة الأوقاف. تحفظ حواسي رائحة القهوة وسجائر العاطلين عن العمل على مقاعد المقهى القديم.

أسمع شتائم رجلٍ مسنٍّ يعبر شارع: "وسّع بالك"، لمراهقٍ يغازل جميلةً بسيارته المهترئة وموسيقاه الرديئة. "كذبتْ عيني"، وما زال المنام ممسكًا بيدي، يرخي قبضته قليلاً. أحفظ اتجاه البحر، فهو النافذة المُشرَعة بالأمل، والمُترَعة بالصبر لصياد كسول يرشق سنّارته بين حجرين لينام، ليتلصص النورس على سلته الفارغة.

الشمس تعلو ظهيرة الخريف، و"وَمَد" العرجون يُرهق الفلاحين ويُسعد عراجين البرنسلي الحمراء وأحواض النعناع. صياح الديك على سياج السواني يقضّ مضجع الحمار الكسول بمحراثه الخشبي. الساقية تجرّ ماءها "للجراول" وحقول الذرة وقناديلها المقشَّرة المصفوفة على رصيف الميناء. زحمة المدارس، وثرثرة المعلّمات، لطوابير الخبز ونكات المثقفين.

أفلتَ الحُلم يدي، وترك الطفلة في الشوارع المجهولة. هرب طيفكِ منّي، ودرنة لا تزال في خاطري لأعود أنا وذكرى نعلّق أعيننا فوق جسرٍ حديدي، وذكرى تُغنّي:

علقت عيني للماشيين، لقيت الحبيب أولهم/ تميت نرفع في التراب وراهم.

هوامش:

- وَمد العرجون: طقس يمتاز بالرطوبة في مدينة درنة في شهر سبتمبر وأكتوبر، ينضج فيه البلح.
- البرنسلي: نوع من التمور.
- الجراول: منطقة شاسعة تكثر فيه البساتين الخضراء.
- شارع وسع بالك: شارع خط السير اتجاه واحد لضيق مساحته. وهو شارع ابراهيم الاسطى عمر.

غمّاز الليل

حمد عبد الرسول الحاسي- ليبيا

هناك مثلٌ شعبيّ يختصر طبيعة كثير من سلوكياتنا اليومية، مثلٌ حادّ كالإبرة، وناعمٌ كالسخرية، يقول: من داريبك يا غمّاز الليل.

يُقال لمن يعيش وهمَ الأهمية، يغمز بثقة في ظلام دامس معتقدًا أن الدنيا تراه، بينما الحقيقة أن لا أحد ينتبه، ولا أحد ينتظر منه شيئًا أصلًا.

هذا المثل اليوم يصلح أن يكون مسمارًا نعلّق عليه حياتنا العامة كلها، ترى المواطن يظن أنه مؤثّر في مجريات الأحداث، وأن اصطفافه مع تيار سياسي سيغيّر مصير البلد. يدخل في خصومات شخصية. يشتم، يرفع صوته، يخاصم أهله وأصدقاءه، كأنه أحد مهندسي اتفاق الصخيرات. بينما الأطراف التي يدافع عنها لا تعرف اسمه، ولا يعنيها إن كان معها أو ضدها، وصوته العالي في المقهى أخفض من أن يصل إلى مكتب مسؤول واحد. ومع ذلك، يغمز المواطن في ليل السياسة معتقدًا أنه يخلق أثرًا.

ثم ترى الدكتور الجامعي يقرر أن يكتب بحوثه باللغة الإنجليزية "لأن الطالب الليبي لا يقرأ، متوهّمًا أن لجنة في أكسفورد أو هارفارد تنتظر ورقته الأخيرة. يكتب بحثًا لا يقرؤه حتى زملاؤه، بينما تخرّج من جامعة لم يدخلها أبناء المسؤولين أصلًا؛ هؤلاء درسوا في الخارج دون أن تطأ أقدامهم أرض الجامعة التي يتفاخر بإنتاجها الأكاديمي. ومع ذلك، يكتب الدكتور بالإنجليزية كأن الغرب يتتبّعه، وهو بالكاد يُذكر داخل قسمه.

ونصل إلى النقّاد، والشعراء، والأدباء الذين يظنون أن سخريتهم اللاذعة أو نقدهم الأسود سيحرّك الوسط الثقافي، أو يكشف فساد أحد. ينشرون تعليقاتهم وكأن المنابر الثقافية ترتجف عند صدور منشوراتهم. والحقيقة أن أغلب ما يكتبونه لا يترك أثرًا إلا في داخلهم، كغمزةٍ في ليلة موحشة لا يراها أحد. وما يسمّونه جرأة ليس إلا حقدًا يتضخم في العتمة، ولا يراه إلا تعب أرواحهم. يظنون أن الوسط يهتم بخبثهم بينما لا أحد يكترث، ولا أحد يتتبّع، ولا أحد ينتظر فضائحهم النقدية.

وهناك المثقّف الذي يهنّئ الفائز بجائزة نوبل بلهجة الصديق القديم، وكأنه كان يشاركه المسودّات ويناقشه في بنية الفصول. والناقد الذي يكتب عن بلزاك وماركيز وكافكا كأنهم ينتظرون رأيه ليعيدوا كتابة رواياتهم، بينما هو يترفع عن نقد الأدب الليبي، معتقدًا أن نزوله إلى هذا المستوى سيقلّل من رصيده

لدى باريس ولندن. الحقيقة أن هؤلاء الذين يكتب عنهم لا يعرفون ليبيا أصلًا لأنه في خياله يساوي نفسه بروائي أرجنتيني أو فرنسي لا يعرف حتى بوجود بلد اسمه ليبيا. ومع ذلك يغمز في ليلٍ لا أحد يراه فيه.

وينسحب المثل أيضًا على شباب يتقاتلون في المقاهي على الريال وبرشلونة، كأن بيريز ولابورتا يستمعان لجدالهم. يحدث هذا في بلد يعمل فيه المقهى بالمحرك الكهربائي لأن الكهرباء تنقطع، ويُقدّم فيه أسوأ أنواع البن على أنه "إسبريسو فاخر". يقاتلون من أجل أندية لا تعلم بوجودهم، ولا تهتم بخلافاتهم، ولا تعرف عن بلدهم إلا أنه مكان بعيد تأتي منه المتابعات الرقمية. غمزةٌ أخرى في ليلٍ طويل.

وينطبق كذلك على من يرأس دولة فاشلة، منقسمة سياسيًا وعسكريًا واقتصاديًا، ثم يذهب ليهنّئ رئيس دولة أخرى على استقلال أو انتصار، وكأنه شريك في الإنجازات، بينما دولته نفسها لا تجد مناسبة واحدة

تستحق التهنئة. ومع ذلك يرسل التبريكات لدول لا ترى بلده إلا في ركن بعيد من نشرات الأخبار.

ومن داريبك يا غمّاز الفيسبوك، الوهمي الذي نفخ نفسه ببالون، ظنًّا أنه ناشط سياسي أو اجتماعي، أو ناقد أو أديب أو مفكر. بينما حجمه الحقيقي يكاد لا يُرى، وأنه لو غاب يومًا واحدًا لما لاحظه أحد من السياسيين أو العسكر أو المسؤولين، وكأنه يظن أنهم يصطفّون بانتظار تهنئته.

ومن داريبكم يا صفاقة الفاشلين، لا حبًا لهم، بل نكايةً بمن نجحوا حقًا. يهلّلون لكل كلمة ينطقها الفشل كأن العالم كله صار مسرحًا لهم. بينما الحقيقة أن نجاح الآخرين لا يتوقف عند تصفيقهم، وأن ضحكاتهم على الخيبة لا تغيّر شيئًا سوى زيادة غرورهم.

ومن داريبك يا غمّاز الفيس، يصرخ ويغمز ويظن أن صوته يملأ السماء، بينما كل ما يفعله هو همهمة ضائعة في فضاء لا يسمعه أحد، ولا يراه أحد، سوى انعكاس صورته المتضخمة في مرايا الوهم.

ولإتمام تشخيص حالته، نقول له مثلًا آخر لا يُنسى: "في غُلَمْ من اتصيح." فالصياح لا يصنع حقيقة والغمز في الفضاء الأزرق حكاية لا تُروى إلا لمن يعرف حجم نفسه.

كل هؤلاء المواطن، الباحث، المثقف، الناقد، الشاعر، المشجّع، السياسي، والوهمي الفيسبوكي يجمعهم شيء واحد: وهم التأثير، وهم أن العالم ينتظرهم.

وهم أن أصواتهم تغيّر وأن مواقفهم تلفت الأنظار بينما الحقيقة أبرد من كل هذه الأحلام، العالم لا يراهم، ولا يسمعهم، ولا ينتبه لغمزاتهم في الليل، إنه مثل من يلخص المشهد بلا تزويق، نعيش نظن أننا نُرى، نغمز في عتمةٍ لا يرى فيها أحد أحدًا، ثم نمضي فخورين بأننا فعلنا شيئًا، وما فعلناه لم يكن سوى حركة صغيرة في ظلام واسع لا يعرف بنا أحد.

هذا المثل درسٌ في الحجم الحقيقي. في ضرورة أن تكون معارك الإنسان بقدر أثره، لا بقدر خياله. ويبقى السؤال معلّقًا فوق رؤوسنا جميعًا، كسؤال وجودي ساخر ينهش الغرور: مِن داريبك يا غمّاز الليل؟

في ذكرى معركة الحشاديّة

المهدي الحمروني، ليبيا

صادف يوم التاسع عشر من تشرين الثاني نوفمبر؛ مرور عام وقرن على معركة "الحشادية" الشهيرة 19/ 11 / 1924ميلادية.

ما يربطنا دائماً بهذه المعركة هو التأمل في تضحيات الأجداد، الذين قارعوا قوى عظمى محتلة بخيار الجود بالنفس والنفيس، مبدأً وإيماناً واحتساباً، كذلك يظل أمانة علينا أن نواتر العبرة برموزنا بما أورثه السلف لنا للخلف من بعدنا، نحو ترسيخ المعنى في الانتماء بنشر صفحات الشرف والبطولات، لكي لا ننسى فنظلم أو نُظلم من حيث لا ندري.

دارت المعركة بقيادة المجاهد "أحمد بك بن سيف النصر" بـ ستمائة مجاهد على بئر الحشاديّة قرب وادي "نفذ"، في امتدادات جغرافيا بني وليد، نحو محاولة لصد زحف "جراتسياني" إلى سرت أثناء التمركز في "السداده"، وقد قدّمت عائلتي دون منّة شهيدًا شابًّا هو السيد "السنوسي بن سليمان بن حمد الحمروني" الذي كان أصغر أُخوته، وفي ما رُوي لنا أن أباه نذره للجهاد يوم ميلاده، ولقد أخبرني المرحوم السيد "الزيداني بن عبدالرحمن بن هندي" عن وداع المجاهدين القاصدين المعركة في ودّان؛ بأنه كان بالأهازيج والطبول والزغاريد، وقال إن الشهيد كان يربت على شوشته (ناصيته) حينها، وهو طفل في السابعة من العمر قبل الانطلاق، وكان قد ارتدى لبسةً اختزلها لفرحه، ابتهاجًا واعتزازا.

وعن وطيس المعركة روى رفيقه المجاهد المرحوم السيد "شيباني بن احسين الأزرق" وهو والد الراحل احسين بن شيباني غفر الله له، ووالد السيد شيباني بن احسين أطال الله عمره، والقاطن بطرابلس الآن والمُسمّى على أبيه بعد ولادته عقب وفاته.

روى: أن الشهيد كان يقاتل واقفًا، فقال له: "تخنصر" يا سنوسي، أي احتمي وناور في المواجهة، فرد عليه: أنا اليوم ماني جاي بنتخنصر، وهذا مبلغ واعٍ في الفدائية وتقديم النفس للشهادة، ثم قاتل محتسبًا حتى استُشهد.

وروى لي محمد بن امحمد بن طاهر بن برنيّة القضواري؛ أن جده طاهر وهو ضمن مجاهدي المعركة قد أسعف صديقه المهدي بن حمد الحمروني (وهو ابن أخ الشهيد الأكبر ببندقيته) وكان جريحًا بعد انكسار المجاهدين، وسحبه وحمله ليلاً حتى أوصله لتجمع المجاهدين، ليعود ويحمل أحد أبناء عمومته الجرحى من القضاورة بسلاحه أيضاً.

تكبد الغزاة أكثر من مئة قتيل، وكانوا على وشك هزيمة منكرة لولا المدد المفاجئ من الساحل، من قوات مختلطة من المرتزقة الأرتريين أو الأحباش، وباندة ليبية وقوات مساندة إيطالية، واستشهد من المجاهدين أكثر من سبعين رجلاً. رحمات من الله عليهم ورضواناً.

كنز الكلام

كروم الخيل، ليبيا

الوادي والطّوق ولـ جْواف ..

/ لْها مِخْراف .. /

دلال ام خراطيم ارْهاف .

محمود الخرم.

•وجابه علي راس ملهاد ..

صبّاه ع القزع والفتيله

العب فالهوا بـ ديه جبّاد ..

وطاح ع الوطا فرش ذيله

وطب شور ليسار هوّاد ..

وقفّز علي حيل حيله

عزيب ضايقه طرد صيّاد ..

يطير فالسما من جفيله.

الرويعي موسى الفاخري

•ولا عد تجيك تسرّب ..

ميحة العوالي م النجوم مغرّب ..

لا تهاب تستاحش ولا اتخرّب ..

نين ع القني تضرب عطوف اعصارِ.

ويجي حشوها لاعب تقول يدرّب ..

فرحان فرحة الوشنات بالحدّارِ .

الصديق الصاوي العوامي.

" يخدّم يريده كي الفور اللي جلب ..

تقصيرة الهجار امجرعه من عذابها ".

حاتم بوعصيده.

ميدان التوتة

نويجي جمعة نويجي، ليبيا

هو أحد المكونات الرئيسية والهامة لمدينة المرج القديمة، وأحد معالمها الثابتة على مر المراحل التاريخية سواءً كموقع، أو استخدام، أو رسوخ في الذاكرة الجمعية لسكان المدينة وما حولها لارتباطه بكثير من الأحداث والذكريات المؤلمة والسعيدة، إضافة إلى ما يتميز به من خلال موقعه الذي يتوسط المدينة وكونه أحد المعالم المطلة على شارعها الرئيسي، إضافة إلى الاستخدامات العديدة له عبر مراحل تاريخية متعاقبة، ولكل من هذه الاستخدامات ذكريات لازالت متداولة الى الآن:

كان موقع هذا الميدان في العهد العثماني وما قبله يستخدم كمحطة تجارية للقوافل المنطلقة من المرج إلى مصر واقليم طرابلس وفزان، وكذلك قوافل الحجاج الى بيت الاراضي المقدسة، كما كانت تحط به رحال القوافل القادمة، ومن كل الأصقاع قريبها وبعيدها، وبذلك تحول إلى محطة للتبادل التجاري بين كل هذه القوافل مما كان سبباً في توافد الكثير من التجار من شرق وغرب مدينة المرج، إضافة إلى أنه أتاح فرص العمل والأنشطة المصاحبة لهذا التبادل التجاري الذي زاوله كثير من الاشخاص، ومن ضمن هذا الاعمال والخدمات إنشاء مخازن للبضائع التي تتطلب ذلك وكانت ملكيتها وادارتها تتم عن طريق تجار من العرب المسلمين ومن تجار يهود.

إن ما تبقى من أطلال هذه المخازن تمثل شاهداً حياً رغم ما يعانيه ويتعرض له من تهديدات وانتهاكات بسبب الظروف المناخية أو الاعتداءات البشرية وصلت إلى حد استخدام الآلات الثقيلة والجرافات بشكل ملاصق لها وكما يتضح من خلال الصور المرفقة.

وللعلم فإن إنشاء هذه المخازن يعود إلى أكثر من 200 عام، وبهذا ووفقاً للقانون رقم (3) لسنة 1994م بشأن حماية الآثار والمتاحف والمباني التاريخية والمدن القديمة، فأن هذه المخازن تصنف كأثار ينطبق عليها ما ينطبق على أي موقع اثري آخر.

خلال التواجد الايطالي بالمدينة أُطلق على هذا الميدان عدداً من التسميات (الرسمية) وفقاً لما تبين من خلال وثائق تلك المرحلة وهذه التسميات حسب التسلسل الزمني هي كما يلي:

ميدان برنشيبالي (Piazza Princpale) أعتباراً من عام 1914م .../ ميدان جيلسي (Piazza dei Gelsi) اعتباراً من عام 1925م وقامت السلطات بأنشاء حديقة صغيرة وسط الميدان../ ميدان أرنالدو موسوليني، اعتباراً من عام 1936م وأستمر بهذه التسمية(الرسمية) الى ان تم خروج الطليان من المرج في نهاية عام 1942م ،

ملاحظة :

"ارنالدو موسوليني" هو شقيق الدكتاتور "بينيتو موسوليني"، توفي "أرنالدو" في مدينة ميلانو الايطالية في يوم 21ديسمبر 1931م، وكان يعمل صحفياً وكاتباً، وتظهر بالصور المرفقة صورته الشخصية والتمثال النصفي الذي تم وضعه في

ميدان التوتة الذي حمل اسمه تخليداً لذكراه.

وهنا تساؤل يفرض نفسه :

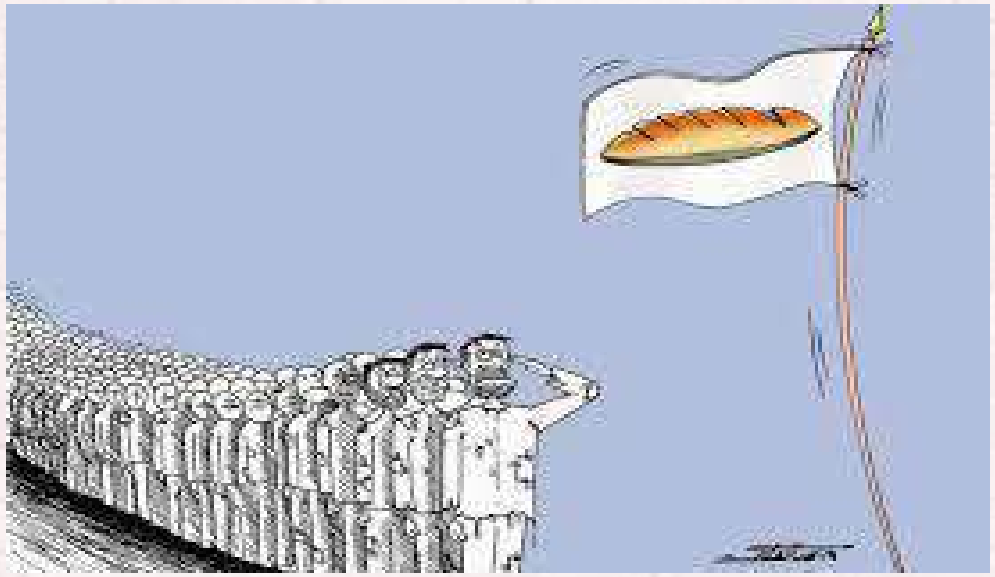
أين تم نقل هذا التمثال؟ ومتى تم نقله أو تحطيمه؟

وهل كانت ازالته مرتبطة بالمرسوم الملكي الصادر في يوز 5 مايو 1965م والقاضي بإزالة كل النصب التذكارية التي اقامها الطليان تخليداً لمعاركهم وقادتهم العسكريين وغيرهم من الشخصيات الايطالية أم أن إزالته كانت سابقة لصدور هذا المرسوم؟ ومن قام بذلك ولماذا؟

من خلال الصور الحديثة والتي قمت بالتقاطها يوم الخميس 27 نوفمبر 2025م ،، تظهر وبكل وضوح الحالة السيئة التي وصل اليها الميدان شأنه في ذلك كشأن باقي المعالم التاريخية للمدينة القديمة، كما تظهر ما تبقى من "شجرة التوتة" والتي شهدت الكثير من الأحداث، ومنحت لهذا الميدان اسمها قديماً وحديثاً، وهو الاسم الذي ظل راسخاً لدى السكان إلى الآن. (**من صفحة المرج القديم. ليبيا**)

من القوت اليومي إلى هندسة الطاعة..

سياسة الخبز



حسن زايد. الاردن

الدولة العربية المعاصرة، في لحظات انهيارها أو تشكلها الأمني، تحكم بمنهجين متوازيين، الأوّل عبر احتكار العنف، والثاني عبر إدارة الجوع في مدن تخلدُ إلى نومٍ ثقيل على وسادة الخوف مساءً، تفتح عينيها على صفوف وطوابير من البشر، الأزمنة، الحقائق، كل شيء يصطف أمام الأفران بانتظار طابور طويل لا يؤدي إلا لمزيدٍ من العتمة. في هذه المدن، لا يمكن التحدث عن الخبز دون أن نفتح نافذة على السلطة. فالرغيف خريطة سياسية وأداة ضبط، وهنا تبدأ القصة.

ليست قصةً عن الفقر ولا روايةً عن الجوع، إنّما محاولة في الكشف عمن يملكون مفاتيحه؛ حكاية عن كيف يُدار الامتثال للسلطة بالطحين، وتُعاد كتابة الولاء على كيس فيه بضعة أرغفة؟ أفرانٌ تُفصح عن بنية خفية لهذه الهندسة ومن يملك الطحين ويُحدِّد الحصص ويدعم ويستثني من الدّعم، وعمن يُرغم الناس على شكرِه لأنه أطعمهم بما يكفي لبقائهم في الطابور.

قد يبدو أننا نتحدث عن الخبز، لكن الحقيقة أننا نتحدث عن حياة بأكملها تُدار عند حافة الجوع؛ هذا نص عن كيف يمكن أن تفهم الدولة بالنظر إلى مخابزها، وبحث عن إجابة عن سؤال مفصلي: هل الرغيف ما زال قوتًا يوميًا طبيعيًا أم قيد وأداة سلطة؟

لو نتتبّع أثر الرغيف من غزة إلى اليمن، ومن دمشق إلى تونس، نرى أنه يتحوّل من خبز الحياة إلى صكّ الطاعة، من حقٍّ مكتوب في الدساتير إلى هِبة مشروطة تُوزَّع بالقطّارة. سنشهد كيف تصير الطوابير دساتير موازية عندما تُنسج العلاقة بين المواطن والدولة بخيوط الحاجة، فيصبح الخبز أكثر من طعام.

منذ بدايات القرن العشرين، والخبز أحد أبرز مؤشرات العلاقة بين الدولة والمواطن، بين السيادة والاحتياج. فالخبز في بلاد مثل سوريا ومصر ولبنان وتونس رمز للسيطرة الاجتماعية والاقتصادية وأداة سلطوية تُمكّن الدولة من رسم حدود الطاعة والتمرّد. ورغيف الخبز واحد من آخر أدوات الدولة لضبط المجتمع وترويضه عبر سياسات الدعم والندرة المنظمة.

في السياق المغاربي الواسع، يتجلى دور الخبز في العلاقة بين الدولة والمجتمع منذ ثمانينيات القرن الماضي. فالاحتجاجات المعروفة بـ"ثورة الخبز" عام 1984 في تونس اندلعت إثر قرار الحكومة رفع أسعار الخبز والدقيق، استجابةً لضغوط من صندوق النقد الدولي.

لكن ردّة الفعل الشعبية جاءت قوية، وأجبرت الرئيس الحبيب بورقيبة على التراجع. هذه الحادثة لم تكن استثناء، بل نموذج مبكر يُظهر كيف يتحول الغذاء الأساسي إلى ساحة تفاوض بين الشعوب والدولة يتدخل فيها الفاعلون الدوليون مثل المؤسسات المالية، فتُرسم سياسات الغذاء كجزء من مشهد السيادة والامتثال الخارجي في آن.

إن الدولة العربية المعاصرة، في لحظات انهيارها أو تشكلها الأمني، تحكم بمنهجين متوازيين، الأوّل عبرَ احتكار العنف، والثاني عبر إدارة الجوع. إذ يشكل الخبز في دول مثل سوريا ومصر وتونس ولبنان، تجليًا ماديًا لنمط من "السيادة الغذائية"، حيث تُدار الحاجة البيولوجية عبر جهاز بيروقراطي أمني، لا يكون الخبز فيه مجرد مورد غذائي، بل مفعولًا سياسيًا، وميدانًا لفرض الطاعة.

من هذا المنظور، يحضر تحليل "السلطة" كتقنية للضبط تعمل من خلال التنظيم المتسق للجسد والوقت والمساحة. فالطوابير أمام الأفران ليست "فوضى" وإنّما تنظيم دقيق للفقر؛ طقوس للامتثال، التي يتم فيها تحويل الحاجة إلى سلوك خاضع؛ أو وفق تحليل كارل بوبر، الذي يربط بين أشكال الاستبداد التي تُفرض على المجتمعات تحت ذريعة الإصلاح، فالدولة، حين تدير الدعم الغذائي من أعلى دون مساءلة أو مشاركة شعبية، تمارس ما يسميه بـ "الهندسة الاجتماعية الشاملة"؛ حيث يُختزل الإنسان إلى كائن تُحدد احتياجاته من فوق، ويُعاقب إن تجاوزها.

من هنا، يمكن النظر إلى سياسات الدعم الحالية من حيث أنها تُفصّل خصيصًا لمنع اللحظة التي يمكن فيها

للجوع أن يتحول إلى تمرّد، أو للاحتياج أن يتحول إلى وعي سياسي. فحين يُوزّع الخبز بالبطاقة تُفكك علاقة "الجموع" بالدولة وتُعزل الأفراد في دوائر بيولوجية قابلة للإدارة، ولأن الخبز مرتبط بالكرامة فإن السيطرة عليه تتحول إلى أداة هيمنة. فالدولة لا تُشبع مواطنيها، بل تُبقيهم على حافة الشبع، في منطقة رمادية بين الاكتفاء والعوز، حتى تظل يدها ممدودة كمنّة لا كواجب. وهنا تنقلب مفاهيم الحماية إلى احتواء، ويصبح الخبز رمزًا لإدارة الفقر.

وحين نقف أمام المخبز ننتظر اعترافًا بنا كمواطنين. لكننا بالمقابل نُراقَب عبر عدد الأرغفة، ونُصنّف عبر أنماط استهلاكنا، وتُقاس طاعتنا من خلال صمتنا، فمن يدير الخبز، عمليًا، يُدير الطاعة. وهكذا يتحول الرغيف من مادة غذائية إلى جهاز سياسي يوزع الأدوار في المسرح الاجتماعي. من يقف أولًا؟ من يُخدم؟ من يُؤجل؟ من يُستثنى؟ بنية سلطوية ناعمة تخلق نظامًا هرميًا خفيًا، يُعاد فيه ترتيب المجتمع كل صباح.

الخبز لم يعد رمزًا للمعيشة اليومية بقدر ما هو مرآة الدولة. نرى فيها طريقة إدارتها للجوع وتحكمها بمفاتيح الحياة اليومية، حوّلت خلال ذلك طابور الخبز إلى طقس تُمارَس فيه السيادة، حيث يصبح الانتظار فعلًا سياسيًا، وجزءًا من بنية الحكم. يقف الناس أمام الأفران. صه! لا أحد يحتج، لا أحد يشكك، الكل يعرف دوره، والكل يخاف فقدانه. هناك ما يشبه التنظيم الغريزي للفقر: كل جسد يعرف مكانه، وزمنه، وكم يستحق. لم تُنتج الطوابير من الفوضى، بل من الترتيب؛ ترتيب دقيق يصب في صالح الدولة التي تدير الجوع.

المشهد يبدو بسيطًا: فرن، طحين، ربما بطاقات، ومن المؤكد الطابور. لكنه في جوهره معقد: خلف كل رغيف تُخبَز خريطة سلطة، تُرسم وجوه المنتظرين حسب ساعات الانتظار، أن تنتظر ساعة أو ساعتين لا يعني أنك ضحية إدارة فاشلة، وإنما الخضوع لإدارة تتقن توزيع الوقت كوسيلة ضبط. الانتظار يُصمَّم ليستهلكك بلا أثر، ويجرّدك من كرامتك مع كل دقيقة إضافية.

في هذه اللحظة، تفقد الدولة صفتها كضامن للعيش، وتتحول إلى معمّدة للجوع. والمواطن، الذي يكرر هذا الطقس يوميًا، يعتاد الصمت كما يعتاد الطقس. هكذا يُعاد إنتاج الخضوع. فالصف هو النص السياسي الحقيقي، حيث يُكتب دستور الجوع كل صباح.

لو طبّقنا نظرية هايزنبرغ، في تأملاته حول العلاقة بين المراقِب والموضوع المُراقَب "الفعل ذاته في المراقبة يُغيّر ما يُراقَب". فسنرى أن المراقبة الرقمية (البطاقات، الطوابير، الكاميرات، الإحصاءات) تغيّر طبيعة الجوع نفسه، يتحوّل من كونه حالة بيولوجية إلى حدث سياسي مرصود يُعاد إنتاجه وتوجيهه وتغذيته كعنصر من عناصر الهندسة السيادية.

الخبز صار آلية دقيقة لإعادة إنتاج السلطة عبر مسارات تبدو محايدة تقنيًا، لكنها مسيّسة جوهريًا. بأدوات تبدو مخصصة لتسهيل الحياة، لكنها في الواقع تعيد صياغتها ضمن حدود يمكن إدارتها بسهولة. فلا تقول الدولة للمواطن "سوف تعاني"، وإنّما –ببساطة– "هذا هو نصيبك".

وهكذا، تصبح حصّتك من الخبز جزءًا من هندسة الوعي، والمواطن لا يُجبر على الطاعة، بل يُشجّع على طلبها، ويُكافأ حين ينسى أنه يستحق أكثر. فكل رغيف يُعطى يقابله نوع من الضبط، وكل تأخير يُمارَس هو تذكير بمن يملك مفتاح الجوع. وفي ظل هذا النظام، يفقد المواطن إحساسه بالاستحقاق. يتوقّف عن الذهاب إلى المخبز كمواطن له حقوق، بل كمتسوّل مؤدب يخشى أن يُستثنى. ومع الوقت يُنتج مواطن جديد غير صاخب، غير محتج، قابل للقياس والإدارة. إنها تطبيق للسيادة تعمل من دون سجون، من دون عنف مباشر. تخلق إطارًا نفسيًا من الترويض حيث يصبح الإنسان رقيبًا على رغباته، وعقبة أمام نفسه. وفي هذا الإطار، لا يعود الجوع ظرفًا اقتصاديًا، بل مشروعًا سياسيًا طويل الأمد. ولذلك، فإن الرغيف هنا لا يُشبع فقط المعدة، بل يملأ مساحة كاملة من الوعي بالخوف، بالذنب، بالتطبيع مع النقص. وتصبح الدولة، في هذا السياق، مصنعًا لإنتاج الولاء عبر إعادة تعريف الحدود: حدود الكمية، وحدود الرغبة، وحدود السؤال.

حين يُعاد تأمل مشهد الطوابير الطويلة أمام المخابز، تبدو كأنها بُنى اجتماعية قائمة بذاتها. الطابور في حد ذاته هو آلة فرز طبقي، سلوكي، وحتى أخلاقي؛ جهازٌ يُعيد ترتيب ملامح المجتمع يوميًا. كل مشهد أمام الفرن هو مشهد سياسي. الرجل العجوز الذي يتقدم الصف لأنه "مُسنٌّ وضعيف"، الشاب التالي "يعرف العامل"، المرأة التالية في منتصف الطابور، يمكنها التقدّم وأخذ حصّتها لأنها "مجرّد امرأة"... كل هذا يعبّر عن بنية سلطوية ناعمة تُدار بلغة الحياة اليومية. يصبح الطابور نفسه تمثيلًا للنظام الاجتماعي والسياسي. صورة مصغرة عن الدولة، ليس حالة طارئة بل كقاعدة يومية. والأهم، أن هذه البنية تُكرّس قبول المواطن بموقعه. فهو لا يحتج على أنه في آخر الصف، لأنه تعوّد أن هناك من هو أولى في عملية إعادة إنتاج دائمة للتراتبية في الكرامة.

عند ربط نموّ الفهم لدى الإنسان بقدرته على بناء "أنساق ثابتة للمعنى" كما افترض جان بياجيه؛ فإنه حينما يتعرض المواطن لهذا التلاعب المستمر في مفاهيم الدعم والجوع، سيصبح كائنًا مُعاد تكوين وعيه الغذائي والاجتماعي والسياسي بشكل متواصل، وفق جدول لا يملكه سوى النظام الحاكم وحده. فتحويل الجوع إلى متغير في اللعبة السياسية لا يعني فقط التحكم بالناس، بل بناء نوع جديد من السيادة التي تمارس عبرَ إدارة نقص الحياة نفسها. وهكذا تعني السيادة تنظيم مساحة حياة المواطن بالحد الأدنى: أن تأكل كي لا تثور، لا أكثر.

في دول أخرى، مثل لبنان، تخلّت الدولة تدريجيًا عن النموذج الأبوي الذي يربط الدعم بالسيادة، وبدأت ترتدي قناعًا جديدًا: السوق. حيث يُترك الناس لمصيرهم، ويتحوّل الخبز إلى سلعة سوداء، حيث الدولة لا تغيب لكنها تُدير الفوضى بصمت بارد. وفي تونس، تُنذر ثورة جديدة بانفجار الجوع مرة أخرى، لكنه هذه المرة قد لا يُقايض. وهكذا يتجاوز الخبز حدوده اليومية ليصبح رمزًا لأداء الدولة. وحين تفشل في توزيع الرغيف بعدل، تفشل في الادعاء بأنها دولة. فالرغيف ليس فقط طحينًا وماءً، إنّه وعدٌ بالكرامة الإنسانية.

تُظهر هذه المشاهد كيف أن سياسات الخبز لا تُصمَّم لحل الأزمة، بل لإدارتها. الأزمة هنا مورد سياسي، لا خلل مؤسسي. تُدار كما يُدار النفط، والسلاح، والإعلام. وحين ينحني المواطن ليلتقط رغيفه ينحني لسلطة قررت أن تُطعمه بشروط. وكلما طال الصف، طال عمر النظام. حين تُدار حاجات الإنسان ببطاقات، ويُقاس استحقاقه بولاءاته، يُفكك تعريف المواطن. لا تعود المواطنة حقًا طبيعيًا تُصبح الطوابير مؤسسات تفتيش يومية: هل أنت أهلٌ لأن تأكل اليوم؟

في مصر، تُروّج السلطة لأكل أقدام الدجاج، وفي سوريا يُبتكر "الخبز البديل"، وفي لبنان يُترك المواطن بين السوق والمجهول. إنها دول لا تحل الأزمة، بل تُبدع في رواياتها. تُعيد تدوير العجز إلى خطبة والنقص إلى دعوة للزهد. وهكذا، يتحول الدعم إلى سياسة خوف. لا أحد يعرف متى يُرفع، أو يُقلص، أو يُحوَّر. الدعم يُدار داخل ضباب، والمواطن لا يعرف إن كان جائعًا بحق، أم أنه فقط خارج جدول الاستحقاق. في "رأسمالية المراقبة"، السلطة لم تعد تفرض السيطرة بالقوة وحدها، فهي الآن في زمن تصميم الحقول السلوكية. سمّها "البطاقة الذكية" أو "بطاقة التموين" أو "مُستحق للدعم" كلها أدوات للمراقبة ووسائط لإنتاج أنماط استهلاك قابلة للتحليل والتوجيه السياسي، تصبح الدولة بواسطتها نظامًا معلوماتيًا يتحكم بالجوع من خلال هندسة الانتظار.

إذا أصبحت الدولة تُعيد تعريف من يستحق الطعام، تفقد السيادة معناها الأخلاقي، وتبقى فقط بوظيفتها التقنية في تنظيم الجوع. وتكشف أزمة الخبز في الدول العربية أن الدولة لا تضمن الحقوق بقدر ما توزّع المِنح. والخطير أن هذه المِنح تُمنح ضمن شروط غير مُعلنة كالصمت والولاء والخضوع. وهذا ما يجعل من الدعم الغذائي جزءًا من "اقتصاد العقوبات"، حيث لا يُعاقب المواطن على العصيان بشكل مباشر، بل يُترك ببساطة خارج دورة الموارد، فيصير غير مرئي، غير مسموع، غير مُطعَم. وفي انتظار الرغيف، تتجلى الدولة بكامل حضورها السلطوي القاسي مهددة العقد الاجتماعي، فما دامت الأرغفة تُوزّع بالندرة، وتُصادَر الكرامة بالدور، فما الذي نعيش من أجله؟

الأشياء التي تختفي

نيشيا كرونيستر * . ألمانيا. الليبي. وكالات

إنه شعور غريب، مواجهة شيء من الماضي. لقد مررنا جميعًا بتجربة العثور على كشك هاتف مهجور، أو العثور على قرص مرن أثناء تفريغ صندوق، أو رؤية صورة قديمة لوظيفة شائعة في السابق مثل بائع الحليب. للحظة، تدرك فائدة مثل هذا العنصر أو الوظيفة التي لم تعد موجودة الآن، ومعها اختفاء طريقة كاملة للقيام بالأشياء. قد تشعر بالحنين إلى الماضي. قد تضحك على مدى غرابة الأمر الآن. قد تضطر إلى شرح المفهوم لطفل لا يتضمن عالمه مثل هذه الأشياء.

في مجموعتها المترجمة حديثًا من الحكايات والتأملات، الأشياء التي تختفي، تستكشف "جيني إربنبيك" هذا وغيره من المشاعر المصاحبة لإحساس إدراك أن شيئًا كان واضحًا في السابق لم يعد موجودًا.

هذا الكتاب الصغير من الكتابات القصيرة (واحد وثلاثون مقالة في أقل من مئة صفحة) يحمل في طياته قوةً هائلة، إذ تستكشف "إربنبيك" أبعادًا مختلفة لظاهرة الاختفاء. فهي لا تغطي فقط مجموعةً رائعةً من أنواع الأشياء التي يمكن أن تختفي، من الأنظمة السياسية، إلى العلاقات، إلى الوظائف، إلى الأشياء اليومية، بل أنها تنظر أيضًا في الأشكال التي يمكن أن يتخذها الاختفاء، بما في ذلك الانحلال والابتلاع والصمت والموت وحتى الرحيل ببساطة.

تتراوح نبرتها بين الحزينة والفكاهية والحزن، عاكسةً التجربة العاطفية التي يمكن أن يثيرها الاختفاء، بما في ذلك الحنين لمساحات طفولتها، والإحباط (عندما لا تجد جبنيها)، والحزن (عند تذكر شخص عزيز فقدته)، والراحة (كما حدث مع سقوط جدار برلين). حتى اختفاء المفاهيم السلبية كالمساحة الفارغة يمكن أن يثير مشاعر الانغلاق، وعالمٍ مكتظٍ ومُحفّزٍ بشكل مفرط. إن إيجاز كتابات "إيربنبيك" حيث يتراوح حجم كل قطعة من نصف صفحة إلى ثلاث صفحات، يحاكي الطبيعة العابرة لعلاقاتنا بالأشياء والأشخاص والأماكن والعصور: كقارئ، تتعمق في واحدة من هذه المقالات الرائعة، وقبل أن تعرف ذلك، ينتهي الأمر. "إيربنبيك" هي واحدة من أشهر المؤلفين في ألمانيا اليوم، وحصلت على جائزة بوكر الدولية ووسام الاستحقاق من جمهورية ألمانيا الاتحادية، من بين العديد من الأوسمة الأخرى، بما في ذلك تسميتها بزميلة بوتيربو لعام 2018 (انظر WLT ، يوليو 2018، 48-63).

نشأت في ألمانيا الشرقية، وكانت في أوائل العشرينات من عمرها عندما سقط جدار برلين والمجتمع الشيوعي معه. لقد شهدت ليس فقط اختفاء نظام سياسي ولكن أيضًا أسلوب حياة كامل. بعد أن عاشت مجتمعها الذي أصبح بائدًا مع دخول الرأسمالية، بما في ذلك جوانبها السلبية والإيجابية، فهي متناغمة تمامًا مع مفهوم الاختفاء. يكمن تألق هذه المقالات في كيفية ربطها لمثل هذه التحولات الاجتماعية واسعة النطاق الخاصة بمكان وزمان وسكان معينين بلحظات الاختفاء الصغيرة اليومية التي نمر بها جميعًا. مقالاتها ذات صلة كبيرة.

القطعة الأولى في المجموعة مخصصة لقصر الجمهورية الذي تم هدمه الآن، والذي كان بمثابة مقر برلمان ألمانيا الشرقية، وبصالة البولينج والسينما والمطاعم وقاعة الحفلات الموسيقية والعديد من المرافق الأخرى، فقد وفر مركزًا اجتماعيًا للناس. تتحدث "إيربنبك" عن المواعيد الأولى والحفلات الموسيقية هناك؛ لقد كان بالفعل مبنى يحمل ذكريات خاصة لها وللآخرين. ولعله ليس من المستغرب إذن أن يشعر العديد من الألمان الشرقيين السابقين بهدم المبنى في أوائل العقد الأول من القرن الحادي والعشرين على أنه محو لهويتهم، والذي تم تنفيذه داخل المشهد المعماري لوسط برلين. تصف إيربنبك اختفاء هذا المبنى الخاص ولكن أيضًا

فعلها المتمثل في التحدي، حيث تركت ملعقة من مطعمه "تختفي" في جيبها كتذكار.

تتناول إيربنبيك جوانب أخرى من ألمانيا الشرقية تفتقدها لأنها اختفت في المجتمع الرأسمالي الأكثر فردية وتنافسية: الرعاية والمجاملة التي كان الناس يتمتعون بها لبعضهم البعض في ظل الشيوعية وذكاء الأشخاص الذين لم يتمكنوا من تحمل إهدار المواد المادية. ما لم يختف، كما يتضح من خلال العديد من المقالات، هو آثار النظام النازي القاتل والحرب العالمية الثانية على المجتمع الألماني وخاصة على سكان برلين. في عشرة أماكن على الأقل على مدار صفحات المجلد النحيف، يظهر الماضي الصعب لألمانيا على السطح: في الفجوات بين المباني بسبب القصف؛ في النصيحة الحكيمة التي يتلقاها الراوي بأن يكون لديه دائمًا فرن يعمل بالفحم في المنزل في حالة اندلاع الحرب مرة أخرى. في محادثة تعلم فيها الراوي أن شقيق أحد معارفه سقط في الحرب. خصصت إحدى المقالات لموقع "غيتو وارسو"، حيث تصف الراوية الآثار القليلة المتبقية من قسوة النازيين هناك ومقاومة الضحايا. وقد تم تطوير المنطقة منذ ذلك الحين بالمباني الشاهقة، والآثار المتبقية غير مفهومة بالنسبة لمعظم الناس.

تنقل "إربنبيك" ببراعة إحساس ما قبل وما بعد الذي يأتي مع العيش في أعقاب الأحداث التاريخية واسعة النطاق، متنقلًا بمهارة بين الحياة اليومية والطرق التي يؤثر بها التاريخ عليها. لقد فقدنا جميعًا جواربنا في المجفف، واضطررنا إلى "إخفاء" الأشياء عند حزم أمتعتنا لمغادرة غرفة الفندق، وشعرنا بإحساس غريب بالعثور على شيء منسي منذ زمن طويل، أو فقدنا أحد الأحباء. يمكننا أن نتصور إذن، بطريقة صغيرة، المحو الأكبر الذي تشير إليه إربنبيك. تكمن براعة كتابات إربنبيك في قدرتها على قول الكثير بكلمات قليلة. إنها تضع نغمة بسلاسة واضحة، وهي بالتأكيد ليست سهلة. تلبي ترجمة "كورت بيلز" وهي ثاني أعمال إربنبيك، هذا التحدي. إنه يلتقط الفروق الدقيقة في بناء عواطفها ويحمل صوتها بعناية، عبر اللغات.

كل شيء يختفي في النهاية، وهو موضوع ثابت في أعمال إربنبك، وليس فقط في هذه المجموعة. يُظهر كتاب "أشياء تختفي" بوضوح أننا نختبر هذه الظاهرة بدرجات متفاوتة يوميًا. تبقى هذه المقالات عالقة في ذهني، ولحسن الحظ لا تختفي بسرعة.

× أستاذة ومنسقة برنامج اللغة الألمانية في جامعة ولاية كانساس. نُشر مقالها " عدم ثبات جيني إربنبيك الدائم " في عدد يوليو 2018 من مجلة WLT . شاركت مؤخرًا في تحرير كتاب "جولي زيه: رفيقة ناقدة" (2024).

كتبوا ذات يوم ..

لم يكن لوصول العرب إلى برقة في فترة الفتح والقرون الثلاثة الأولى أثر واضح على تشكيل الخريطة السكانية في إقليم برقة، إذ تركز العرب على السواحل، وفي المدن كجند الفتح وأعقابهم، ولكن الوضع لم يلبث أن تغير بعد وصول بني قرة الهلاليين إلى إقليم برقة، والذي لم تحدده المصادر التاريخية بالتفصيل، وإنما كان لهذه القبيلة نفوذ قوي بإقليم برقة في عهد الحاكم بأمر الله الفاطمي (386 ـ 411هـ/ 996 ـ 1020م[1]). وقد ناصبت الصنهاجيين والفاطميين العداء[2] وقد دخل بنو قرة في حروب مع قبائل البربر ـ بهذا الإقليم ـ

رحلة اليوسفي في إيرلندا

د. يوسف الشركسي، ليبي مقيم في بريطانيا

اقتراح مفصّل: "7 أيام تقريباً"

أقدّم لك خطة رحلة عملية، فنادق مقترحة، تكاليف تقريبية، وأجمل الأماكن التي لا تفوّت زيارتها.

ملخص المسار المقترح: "7 أيام"

- يوم 1 — الوصول إلى دبلن: جولة مشي في وسط المدينة (تمبل بار، ترينيتي كوليدج، شارع غرافتون).
- يوم 2 — دبلن: متحف غينيس/أو جولة ثقافية + التحرك إلى Galway مساءً.
- يوم 3 — غالواي: جولة في المدينة ثم التوجّه إلى Cliffs of Moher (رحلة نهارية).
- يوم 4 — الانتقال إلى كيلارني: زيارة Killarney National Park.
- يوم 5 — حلقة Ring of Kerry يوم كامل (مناظر طبيعية، ساحل وجبال).
- يوم 6 — العودة إلى دبلن أو التوجّه إلى شمال إيرلندا (اختياري) أو يوم حر.
- يوم 7 — تجهيز للمغادرة أو رحلة سريعة قبل السفر.

(يمكن تعديل الأيام حسب وقت الوصول والمغادرة).

مصدر عام لاقتراح مسارات 7 أيام وأهم المعالم.

أهم الأماكن الجميلة (باختصار):

- Cliffs of Moher — من أشهر المشاهد الطبيعية، منحدرات بحرية رائعة.
- Ring of Kerry & Killarney National Park — طرق ساحرة، بحيرات ومناظر جبلية.
- Galway — مدينة ساحلية حيوية، فنون وموسيقى حية.
- دبلن — معالم تاريخية وثقافة الحانات والمتاحف (Guinness، Trinity College).

فنادق مقترحة (نماذج وأسعار تقريبية باليورو / ليلة)

ملاحظة: الأسعار متقلبة حسب الموسم والحجوزات المبكرة.

- دبلن (4-star، وسط المدينة) — متوسط 4-star نحو €160–€180/ليلة. (قوائم وفَهْم المتوسط متوفرة عبر مواقع حجوزات).
- كيلارني (4-star) — أمثلة: The Killarney Park، Aghadoe Heights (~€150–€300 حسب الموسم).
- غالواي / مناطق قريبة من Cliffs of Moher — فنادق وبيوت ضيافة بأسعار متفاوتة (من €80 لبيوت الضيافة حتى +€150 للفنادق).

النقل والسيّارة والرحلات:

- تأجير سيارة: أسعار تبدأ متقلباً — عروض قد تظهر من ≈ €7–€40/يوم حسب العرض، لكن المتوسط العملي للحجز الجيد (سيارة صغيرة مع تأمين) غالباً ≈ €30–€60/يوم. احسب أيضاً تكلفة الوقود وطريقين ضيقة في الريف.
- بدائل: قطارات وحافلات بين المدن (تتوفر، لكنها أقل مرونة للريف/Ring of Kerry).

تقدير تكلفة تقريبية لرحلة 7 أيام (شخص واحد، بدون تذاكر الطيران)

- فنادق (6 ليالٍ × متوسط €150) ≈ €900.
- تأجير سيارة (7 أيام × متوسط €40) ≈ €280.
- وقود وقطع طرق ورسوم ≈ €80–€120.
- طعام (متوسط €30–€50/يوم) ≈ €210–€350.
- جولات/مدخلات/أنشطة ≈ €100–€200.

المجموع التقريبي: ≈ €1،600 – €1،950 للشخص لرحلة مريحة ومتوسطة المستوى (سعر تقريبي — يعتمد على مواسم الحجز ومستوى الفندق). (مصادر متوسطات الفنادق وتأجير السيارات أعلاه).

نصائح عملية:

- الحجز مبكراً لتخفيض تكاليف الفنادق والسيارات، خصوصاً في الصيف.
- الطقس متقلّب — أحضر ملابس مضادة للمطر وطبقات دافئة.
- إجراء جولات منظمة ليوم Cliffs of Moher أو Ring of Kerry يسهل عليك النقل والشرح التاريخي والطبيعي. (هناك عروض يومية من دبلن/غالواي).

من هو اليهودي؟

د. عزالدّين عناية* أستاذ تونسي بجامعة روما- إيطاليا

غالبا ما تتقلّص حظوظ التوافق بين الدارسين بشأن موضوعيْ الهوية الدينية والشخصية الحضارية، حين يطغى الطابع المجرّد على التناول، بدل المعالجة الرصينة التي تدنو من المقاربة العلمية. وهذا ما ينطبق على دراسة وقائع اليهودية أيضا. إذ ليس من السهل اليوم التنبؤ بالاتجاهات الديمغرافية والاجتماعية والثقافية التي تتحكّم بمسارات اليهودية في مستهلّ القرن الحادي والعشرين، ومن ثَمّ رصد آثارها على المستوى البعيد. ولذا بات التعويل على المنهج العلمي، ولا سيما منه الديمغرافي والإحصائي، الأوفر حظّا بالقبول عند معالجة قضايا ذات صلة بالحضور الفاعل للجموع الدينية. على هذا النهج سار خبير الديمغرافيا اليهودية سرجيو ديللا بِرغولا في معالجة قضايا متشعّبة على صلة بالهوية الدينية اليهودية في الزمن المعاصر، وبتكتّل بشري يدين بدين الذين هادوا، قُدّرت أعداده خلال العام الفائت (2023) بـ 15.7 مليون نسمة.

في كتابه الصادر باللغة الإيطالية (2024) تحت عنوان "في معنى اليهودي اليوم.. ثبات الهويّة وتحوّلاتها" -ونودّ أن نشير في مستهلّ حديثنا إلى أنّ الكتاب صيغ قبل أحداث السابع من أكتوبر 2023 في غزّة، وما لها من تداعيات كبرى على المشهد اليهودي العالمي- يوزّع المؤلف سرجيو ديللا بِرغولا بحثه على تسعة محاور تأتي معنونةً في قالب تساؤلات، على غرار ما معنى اليهودي اليوم؟ وما الذي نريد معرفته؟ وما هو جوهر اليهودية؟ وعبر أي مضامين تتجلى الهوية اليهودية؟ وكيف تتجلى الهوية بشكليها الفردي والجماعي؟ وكيف نحصي اليهود ونصنّفهم؟ وغيرها، ويحاول تناول القضايا من منظور ديمغرافي إحصائي، معتمدا الجداول والرسوم، مع ردف ذلك بتحليلات معمّقة وموثّقة.

يستند ديللا بِرغولا في قراءته على الاستبيانات والمعطيات الإحصائية، ويستحضر جملة من الأسئلة الجوهرية التي يحاول الإجابة عنها بلغة الأرقام، مثل هل اليهود في العالم وفي كثير من البلدان هم في تزايد أم في تراجع؟ وعبر الزمن هل أصبح اليهود أكثر تديّنا أم جرفهم التراجع؟ وهل هم متآزرون أم موزَّعون بحسب الأهواء الأيديولوجية والسياسية والعقدية؟ وهل هم أكثر اندماجا في المجتمعات الحاضنة أم هم أكثر التفافا حول بعضهم البعض؟ وهل هم أكثر تقبّلا في المجتمعات الحاضنة أم هم أكثر دحرا وعزلا؟ هذه الأسئلة وغيرها يطرحها خبير الديمغرافيا سرجيو ديللا بِرغولا، الإيطالي المنشأ والمختصّ في الشتات اليهودي وفي التجمع اليهودي في دولة إسرائيل. نشير إلى أن ديللا بِرغولا قد غادر إيطاليا نحو القدس سنة 1966، مع ذلك ظلّ محافظا على تواصله مع الساحة العلمية. سبق له أن تولى مهام رئاسة "معهد أفراهام هارمان" للدراسات العبرية المعاصرة في الجامعة العبرية بالقدس. وقد أصدر مجموعة من المؤلفات منها "إسرائيل وفلسطين وقوة الأرقام: صراع الشرق الأوسط بين الديمغرافيا والسياسة" (2007)، "التحولات الديمغرافية للشتات اليهودي" (1983).

يطرح خبير الديمغرافيا ديللا بِرغولا منذ مطلع كتابه جملة من التساؤلات، مثل معنى أن يكون المرء يهوديا اليوم؟ ومَن بوسعه أن يعرّف نفسه أنه يهودي؟ وكيف تتجلى الهوية اليهودية على مستوى فردي وعلى مستوى جماعي وعبر أي مضامين؟ ومن ثَمّ يجيب رأسا عن تلك القضايا المثارة قائلا: ضمن السياق التاريخي الأوروبي، أي ما قبل الانعتاق، كان الشخص يُعَدّ عبريا من خلال الدين، ومن خلال العرق، ومن خلال اللّغة، ومن خلال موطن الإقامة، وكذلك من خلال الشغل الذي يتعاطاه، وما شابه ذلك. وهذا ما يدعم الفصل بين اليهودي وغير اليهودي ويعزّزه. في حين اليوم تغيرت المعطيات وهي بصدد مزيد من التحوّل. فقد ظهرت هوية يهودية معاصرة يلعب فيها الدين دورًا مهمّا، ولكن ليس الغالب. ويلُوح ذلك خصوصا في إسرائيل، حيث يستبطن الشبّان المتحدّرون من أرومة أمريكية مواقف جريئة نقدية إزاء

الحكومة الإسرائيلية. واعتمادا على ثلاثة استطلاعات موسعة (الأول يعود إلى العام 2013، وقد قام به "مركز بيو" للأبحاث الدينية في واشنطن، الولايات المتحدة؛ والثاني يعود إلى العام 2015، وهو من إعداد "مركز بيو" للأبحاث الدينية أيضا؛ والثالث أُنجز خلال العام 2018، وهو من إعداد وكالة الحقوق الأساسية في الاتحاد الأوروبي المعروفة بـ "فرا" "Fundamental Rights Agency")، يحاول ديللا برغولا مقاربة الموضوع من منظور نتائج سبر الآراء، بما يساعد على تفهم الظاهرة التي نتابعها.

وضمن رصد التموجات الديمغرافية اليهودية وتفاعلاتها يذهب ديللا برغولا، إلى غياب الإجماع بين الخبراء المعاصرين إن كانت الجموع اليهودية اليوم في تمدّد أو انكماش، وإن كان ثمة عودة للدين أو هجران له نحو العلمانية. وبالمثل ليس هناك اتّفاق حول ما إذا كانت دولة إسرائيل تلعب دورا رئيسا في بناء الهوية اليهودية، أم هي في سياق يعزّز التباعد بين الشتات اليهودي وإسرائيل. وبالنهاية إذا ما كان اليهودي المعاصر هو نسبيا في مأمن مقارنة بما سبق في المجتمعات غير اليهودية، أم أنه يظلّ ضحية الأحكام المسبقة والأشكال العدائية.

ويقول ديللا برغولا في خضمّ رصد هذا الحراك الديمغرافي، من الطبيعي أيضا تبيّن كيف يتمثّل اليهودُ اليهوديةَ وكيف يعي أعضاء الجماعات اليهودية انتماءهم الجماعي؟ وما هي الخيارات الشخصية التي تعكس أنماط التفكير والسلوكات المفضلة وشبكة العلاقات المختارة من الأفراد للحضور أمام الآخرين داخل الجموع العامة وخارجها؟ ذلك أن الإجابات المتاحة تُشكلُ سلسلة من التمثلات تتغاير بحسب الانتماء إلى "الحريديم" (الذين يخشون الله)، أو إلى "الأرثوذكس"، أو إلى "الإصلاحيين"، أو إلى "التقدميين"، أو إلى "اليهود بكل بساطة"، أو إلى "الهجناء" (أي المتحدّرون من آباء مختلفي الانتماء). وفي محاولة لإيجاد إجابة شافية لتلك الأسئلة السالفة، يستحضر الكاتب مراعاة تعاليم (الميزفوت)، أي جملة الأوامر والنواهي الشرعية الـ 613، التي من ضمنها الوصايا العشر والتي تمثّل جوهرَ مراعاة الدين. حيث تكشف نتائج التحقيق الذي سهرت عليه "وكالة الحقوق الأساسية في الاتحاد الأوروبي" (فرا) أنّ المشاركة في عيد "السدر"، ذكرى الخروج من مصر، وما يشمله من أداء الطقوس وإقامة الصلوات يبلغ (74 بالمئة)؛ وأما صوم كيبور (يوم الغفران) فهو يفوز بـ (62 بالمئة)، في حين تبلغ نسبة المواظبين على إشعال الشموع عشية الجمعة التي تعلن بداية السبت (47 بالمئة)؛ وأما تناول الكاشير، أي الحلال اليهودي، في البيت فهو في حدود (34 بالمئة)؛ في حين يفوز التردد على البيعة لمرة واحدة على الأقل أسبوعيا من قبل الأفراد نسبة (23 بالمئة)؛ وأما الامتناع عن إشعال النور الكهربائي ليلة السبت فيبلغ (15 بالمئة)؛ في حين تحصد نسبة (17 بالمئة) عدم مراعاة أي من تلك التعاليم.

ولا يمكن أن يغيب عن الجدل بشأن الهوية اليهودية الحديث عن اختبار الحمض النووي المتعلق بالأسلاف. يبرز ديللا برغولا أنّ العديد من الدراسات الحديثة قد حاولت اعتماد الدراسات الجينية بشأن أصول اليهود. حيث أفصحت الأبحاث أن التحدّر من جذر نسوي يفوز بنسبة أقل، وهو يلوح أكثر تعقيدا من التحدر من جذر ذكوري، يُقدَّر تاريخه بـ 3500 سنة فائتة. ولكن في خضمّ الجدل الجيني المثار بدا أن المتحدّرين من طبقة الكهنة، ممن يعودون إلى قبيلة لاوي، الأقدم منشأ، تجمعهم بعض السمات المميزة، وهو ما يرجّح تحدّرهم من أصل إبراهيمي.

وأثناء الحديث عن أعداد اليهود وتطوراتهم، يقول ديللا برغولا: ظلّت أعداد اليهود على مدى خمسة قرون، أي خلال الفترة الممتدّة بين القرن الثاني عشر والقرن السابع عشر الميلاديين، متراوحة بين المليون ونصف المليون وبين المليون. وبحلول العام 1900 قُدّرت أعداد اليهود بـ 10.6 مليون، بتزايد أربع مرات مقارنة بالعام 1800. وبعد اندلاع الحرب العالمية شهدت أعداد اليهود شيئا من التباطؤ، لكن التزايد العام ظلّ ملاحَظا. ومع عشية اندلاع الحرب العالمية الثانية بلغت أعداد اليهود أوجها التاريخي لتبلغ 16.5 مليون نسمة. ولا يجد التزايد المتسارع للجموع اليهودية في أوروبا الشرقية، إبان الفترة المتراوحة بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين، من تفسير سوى جراء الهجرات الجماعية، والاهتداءات الموسعة لليهودية من الأهليين، وهو ما لم نشهد له مثيلا في الحقبة المعاصرة. وعلى العموم، كما يخلص ديللا برغولا، ثمة عوامل لطالما أثّرت على أعداد اليهود، مثل انتشار الأوبئة، واقتراف المذابح، والاهتداء القسري للجماعات اليهودية.

هذا وقد خلّفت الأحداث الكبرى التي شهدها القرن العشرون آثارا غير مسبوقة على التجمعات اليهودية، بما ألحقته من تأثيرات مباشرة على الديمغرافيا اليهودية. فقد مثّل مقتل جموع هائلة من اليهود أثناء الحرب العالمية الثانية فقدانَ 36 بالمئة من مجموع يهود العالم، وبما يزيد عن 60 بالمئة من يهود أوروبا، فضلا عن تدمير شبه تام للطوائف اليهودية وسط أوروبا وشرقها، تلك الطوائف التي شكلت العمود الفقري للتزايد اليهودي خلال القرن التاسع عشر. والملاحظ أن تراجع الأعداد لا يعود إلى عوامل الإبادة فحسب، بل إلى التزايد البطيء أيضا داخل الجماعات اليهودية كما يرصد ديللا برغولا.

صحيح تختلف معدلات التزايد بين الجماعات اليهودية في العالم، ولكن الملمح الأبرز الحاصل بين 1970 و 2023 ألا وهو استبدال الموقع بين الجماعتين اليهوديتين الأكبر عددا بين الولايات المتحدة الأمريكية (1970) وإسرائيل (2023) بعد أن كان التكتل الأكبر في أمريكا. وبحلول العام 2023 أضحت الولايات المتحدة وإسرائيل تضمّان 85 بالمئة من يهود العالم. ومن بين 24 بلدا يضمّ أكبر

الجماعات اليهودية، نجد اثنين في أمريكا الشمالية (كندا والولايات المتحدة)، وستة في أمريكا اللاتينية (الأرجنتين، والبرازيل، والمكسيك، والأوراغواي، وتشيلي، وبنما) وعشرة بلدان في أوروبا الغربية (فرنسا، والمملكة المتحدة، وألمانيا، وهولندا، وبلجيكا، وإيطاليا، وسويسرا، والسويد، وإسبانيا، والنمسا)، واثنين في شرق أوروبا (روسيا وأكرانيا)، وبلدا واحدا في كلّ من أرض البلقان (تركيا)، والأقيانوس (أستراليا)، وإفريقيا (جنوب إفريقيا).

تميَّز تاريخ الشعب اليهودي بطابع الهجرات العالمية بشكل دائم، وكذلك الهجرات على المستوى القاري أيضا، وذلك منذ أزمنة بعيدة. وقد ترافقت التحولات الديمغرافية الكبرى في أوساط اليهود مع التحولات الجيوسياسية العالمية، ولا سيما مع تحلّل الإمبراطوريات الكبرى وظهور أنظمة عالمية جديدة. تمخّض أفول الإمبراطورية البريطانية عن ظهور إسرائيل على الساحة الدولية سنة 1948 وانطلاق موجات "العاليا" (الهجرات) الكثيفة باتجاه إسرائيل. وتكشّف انتهاء الإمبراطورية الاستعمارية الفرنسية وانطلاق موجة تصفية الاستعمار في شمال إفريقيا، في خمسينيات وستينيات القرن الفائت، على نزوح طوائف يهودية محلية بأسرها، من تونس، والجزائر، والمغرب، وليبيا، ولم يبق منها سوى النزر القليل.

البيّن كما يعاين ديللا برغولا أنّ حركة التوزيع الديمغرافي لليهود، قد ظلّ تأثيرها كبيرا على المستويين الثقافي والاقتصادي في مختلف العصور. وهو ما انعكس بشكل لافت على القيم الاجتماعية والسلوكية، وعلى التنظيمات الداخلية للطوائف اليهودية في العالم. وقد تحول مركز الثقل اليهودي هذا، عبر التاريخ، من المشرق العربي إلى الأندلس، ليتركز في مرحلة لاحقة في الإمبراطورية الروسية، ثم اتجه خلال القرن العشرين صوب الولايات المتحدة، وليتحوّل منذ العام 1948 نحو دولة إسرائيل. ومن زاوية الثقافة الأكثر تأثيرا في الحاضر، نجد جموع اليهود التي تتركز بشكل غالب في إسرائيل والأراضي الفلسطينية، وهي بنسبة تعادل 45.7 بالمئة من المجموع العام، وفي البلدان الناطقة بالإنجليزية (المملكة المتحدة، وإيرلندا، والولايات المتحدة، وكندا، وأستراليا، ونيوزيلندا) بـ 44.6 بالمئة. أم باقي النسبة 9.7 بالمئة من يهود العالم، فهي تتوزع بين أوروبا الكاثوليكية (3.5 بالمئة)، وأمريكا اللاتينية (2.4 بالمئة)، وأوروبا البروتستانتية (1.6 بالمئة)، والبلدان الشيوعية سابقا (1.6 بالمئة)، وإفريقيا (0.4 بالمئة)، والبلدان التي تدين بالكنفشيوسية وآسيا الجنوبية (0.2 بالمئة معا).

وبالتالي تلوح نسبة توزيع اليهود على الألف ساكن متفاوتة جدا: تبلغ حوالي النصف في إسرائيل (من ضمنها سائر الجموع العربية في الأراضي الفلسطينية)، وهي تقترب من 14 بالألف في البلدان الناطقة بالإنجليزية، وتتراوح بين 2.5 و 1.5 بالألف في أوروبا بشقيها الكاثوليكي والبروتستانتي، وتبقى النسبة أقلّ من واحد بالألف في أمريكا اللاتينية وفي

البلدان الشيوعية سابقا، وهي تتنازل إلى قرابة الصفر في كل من آسيا وإفريقيا. بعبارة أخرى غدا الحضور اليهودي مع تحولات الحقبة المعاصرة، ولا سيما في الخمسين سنة الأخيرة، ميزة البلدان التي تشهد تطورا لافتا على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والبشرية.

غالبا ما هيمنت على الدراسات السوسيولوجية والدينية، أثناء صياغة تعريف اليهودي ثلاثة عناصر: الدين، والتحدّر/ الأصل، والثقافة، وهي عناصر مهمّة كما تبين الإحصاءات في الشأن، ولكنها متغيرة من حيث الأولوية. حيث يذهب 31 بالمئة من الإسرائيليين إلى اعتبار مسألة التحدّر هي الأساسية والجوهرية، يلحقهم 26 بالمئة يعتبرون الدين هو العنصر الأساس، ليليهما 9 بالمئة يعتبرون الثقافة هي العنصر الأهمّ؛ في حيث يذهب 26 بالمئة من اليهود الأمريكان إلى أنّ اعتبار المرء يهوديا يتلخّص في مسألة التحدّر لا غير، يلحقهم 25 بالمئة يعتبرون الثقافة هي العنصر الأساس في العملية، ليلي التوجهين 14 بالمئة يرون الدين هو العنصر الأوحد. وبالتالي يظهر من المحدّدات المعاصرة للشخصية اليهودية أنّ الدين يلعب دورًا هامًا، ولكن ليس بوصفه الدور المهيمن.

ثمة مجموعة من الأسئلة تراود لفيف من الدارسين، بشأن ما يستبطنه اليهود من توجهات ومشاعر، يستعيدها ديلا برغولا في آخر بحثه ويحاول الإجابة عنها معتمدا التحليل الديمغرافي، على غرار هل اليهود يحملون المشاعر نفسها ويعتقدون في الأشياء ذاتها وإن عاشوا في أوساط اجتماعية مختلفة؟ وهل ثمة فرق بين يهود الشتات والذين يعيشون في التكتلين الأكبر في العالم في أمريكا وإسرائيل؟ يحاول الباحث استخلاص الإجابة من أبحاث أجريت في الغرض، وينتهي إلى أن في أوروبا على سبيل المثال، يلتقي 78 بالمئة من اليهود حول ذكرى المحرقة، و 73 بالمئة حول مقاومة اللاسامية، و 66 بالمئة حول مقولة الشعب اليهودي، و 52 بالمئة حول الأعياد اليهودية، و 51 بالمئة حول مساندة إسرائيل، و 42 بالمئة حول الثقافة اليهودية، و 33 بالمئة حول الإيمان بالله، و 32 بالمئة حول الأعمال الخيرية. هذا النسب بخصوص المشاعر والتوجهات جرى رصدها في فضاءات تكتل اليهود في أوساط عدة، وهي أيضا متبدلة وبشكل لافت من واقع إلى آخر.

الكتاب: في معنى اليهودي اليوم.. ثبات الهويّة وتحوّلاتها

تأليف: سرجيو ديللا برغولا

الناشر: إيل مولينو، (مدينة بولونيا- إيطاليا) 'باللغة الإيطالية'

سنة النشر: 2024

عدد الصفحات: 224 ص.

Essere ebrei oggi: Continuità e trasformazione di un'identità. Sergio della Pergola. Il Mulino. Bologna- Italia. 2024.

---

* tanayait@ahoo.it

الشاعر المصري أحمد صلاح لمجلة الليبي:

المسرح ليس أبو الفنون

حاوره: أشرف قاسم. مصر.

فاز بجائزة الشارقة للمسرح الشعري وكان أول مصري يشارك في أمير الشعراء في موسمه الأول، إنه الشاعر المصري أحمد صلاح كامل أحد أهم شعراء الوطن العربي بدأ رحلته الإبداعية مع المسرح الشعري وصدرت له عدة مسرحيات منها "حان بكاء النيل، النيل ميراث حزين، درب الخيالة، و قد فازت أعماله المسرحية بعدة جوائز مهمة، كجائزة الشارقة وجائزة غسان كنفاني. كما صدر له ديوانان شعريان "لمن الحزن اليوم؟، من أطلق الموت يرعى في مرابعنا؟" وهو أول شاعر مصري يمثل مصر في مسابقة "أمير الشعراء" ووصل إلى التصفيات النهائية في دورتها الأولى ، حصل على الدكتوراة في الأدب، حول تجربته الإبداعية كان لنا معه هذا الحوار:

الليبي: الشاعر أحمد صلاح كامل أول شاعر مصري يشارك في برنامج أمير الشعراء في موسمه الأول عام 2007 حتى وصلت ضمن 35 شاعرًا المتنافسين على اللقب، كيف كانت تلك التجربة بالنسبة لك؟

• كانت هذه المسابقة هي الأكبر والأعلى في قيمة الجوائز حينها على مستوى الوطن العربي بل تجاوزت الوطن العربي لتصبح مسابقة عالمية فقد استطاعت أن تستقطب 5400 شاعراً من قارات العالم السبع ليشاركوا في دورتها الأولى، بالتأكيد كان تنافسًا محتدمًا وساخنًا، وهنا يجب أن نشيد بدور الإمارات الرائد في الاستثمار الأدبي والثقافي الذي كان قاطرة لكثير من الدول لتحذو حذوها. والحقيقة أنني في تلك الدورة كنت أطمح للتتويج باللقب لولا طبيعة المسابقة في شقها الإعلامي الذي اعتمد على تصويت المشاهدين برسائل الـ SMS وطبعًا نحن في مصر لا نهتم كدول الخليج بذلك.

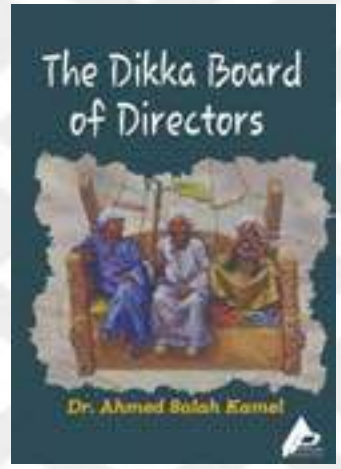
لكن على المستوى الشخصي فقد حققت مكاسب عديدة لعل أهمها أن يصل صوتي الشعري من المحيط إلى الخليج، وأن أشارك مع كوكبة من كبار شعراء الوطن العربي في إظهار الوجه الحقيقي للحداثة العربية، كل هذا كان برعاية سمو الشيخ محمد بن زايد رئيس دولة الإمارات الذي حرص على اللقاء بنا أكثر من مرة وإشعارنا بأننا في بلدنا وبين أهلنا كما منح الـ 35 شاعراً المتأهلين للنهائيات جوائز مادية قيمة.

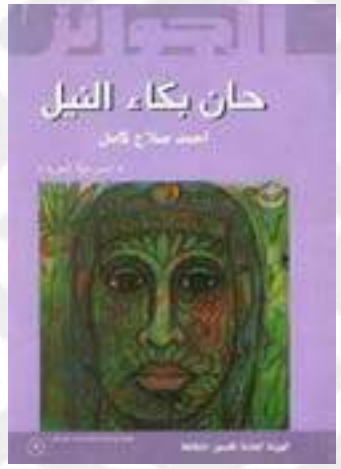
الليبي: في العام 2000 حصدت مسرحيتك الشعرية "للنيل ميراث حزين" جائزة الشارقة للإبداع، وأنت أحد كتاب المسرح الشعري ترى ما هي أسباب تراجع المسرح الشعري في حقبتنا الراهنة؟

• المسرح الشعري لا يكتبه إلا شاعر، وحتى ميلاد المسرح الإغريقي كان على يد الشعر والشعراء، والمقولة التي تقول أن المسرح أبو الفنون هي مقولة عارية تماماً عن الصحة، فالشعر هو أبو الفنون، الشعر يحوي الدراما، يحوي الصورة، يحوي الرسم بالكلمات، يميل إلى التجريد لإظهار الحقائق واضحة وجلية، يبتغي الحكمة يبلور المشاعر والأحاسيس والانفعالات. الشعر يتعاطف مع كل حالات الضعف الإنساني في نبلٍ قلما تجده في فن آخر، وأزمة المسرح الشعري ناتجة عن أزمة الشعر الذي لم يعد ممتهنوه يدركون قيمه وغايته ودوره في واقعنا المعاش، وبالتالي لن يستوعبوا أهمية المسرح الشعري ودوره، وهنا يحضرني قول "مسعود" أحد أبطال مسرحيتي ((موتٌ يليق بنا))

مسعود: (وكأنه يرثي نفسه)

حين يحرِّكنا الجوعُ ولا شيءَ سواهْ
لا يُصبحُ للإحساسِ مكانٌ فينا يا زينبْ
تفقدُ كلُّ الأشياءِ دلالتَها
فالحزنُ الفرحُ الحُبُّ الكُرْهُ سَواءْ
لا يبقَى إلَّا إحساسٌ يجتاحُ الناسْ
إحساسُ الخوفِ مِنَ الجوعْ





فالجوعُ يقودُ إلى الموتْ
ومرادُ الواحد منَّا أنْ يبقَى بينَ الأحياءْ
حتَّى لو أكلَ أباهُ أوْ أكلتْ أمٌّ طِفْلَتَها
لاشيءَ يَهُمْ
نتحوَّلُ مثلَ وحوشِ الغابةِ يا رفقاءْ
قد نُزِعَتْ منَّا الرحمةُ والأحزانْ
والرحمةُ والأحزانُ هُما الإنسانْ

الليبي: كانت مسرحيتك "للنيل ميراثٌ حزين" الصادرة عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة موضوعًا لرسالة ماجستير للباحثة البلجيكية في اللغات الشرقية "صوفيا راف" في جامعة جنت ببلجيكا، ما أهم الملامح التي رصدتها في تجربتك المسرحية في رسالتها؟

• كان حدثًا عظيمًا حين هاتفتني الباحثة البلجيكية "صوفيا راف" بعد أن حصلت على هاتفي من وزارة الثقافة المصرية لتخبرني أنها اشترت المسرحية من معرض الشارقة للكتاب وأنها قرأتها وأعجبت بها وقررت أن تكون موضوعًا لرسالتها في الماجستير، وطلبت مني سيرة ذاتية مفصلة، وحين أرسلت لي الرسالة فوجئت أنها صبت دراستها عليها فقط دون الاستعانة بمسرحيات أخرى، والحقيقة أنها وضعت يدها على جانب مهم وهو روح الدعابة والسخرية التي يتسم بها الشعب المصري ويستخدمها كسلاح في أشد الفترات ظلامًا حتى أنه يستخدمها في مقاومة المستعمر الأجنبي، وقد ضمنت المسرحية مترجمة في رسالتها.

- الليبي: بعد رحلة مع المسرح الشعري صدر ديوانك الأول "لمن الحزن اليوم؟"، ثم ديوانك "من أطلق الموت يرعى في مرابعنا"، كيف استطعت الموازنة بين تجربتك المسرحية وتجربتك الشعرية؟ وما سر اهتمامك بالمسرح الشعري في الوقت الذي عزف عنه الكثير من الشعراء؟

• أنا بالأساس شاعر وكتبت الشعر منذ نعومة أظافري، ثم لفتني الشعر إلى أهمية التكثيف والمرونة والرشاقة التي يمكن أن يضيفها إلى لغة الدراما، لذلك ارتدت المسرح الشعري كمغامرة مدهشة وكتحدٍ استطعت من خلاله أن أثبت أن لغة الشعر في المسرح قادرة على تفجير الكثير من الدلالات العميقة التي تزيد النص ثراءً وثقلًا وأنها قادرة على الولوج إلى المشاهد في يسر لتجعله يتفاعل مع النص بحيوية، أما نشر مسرحي قبل شعري فهذا كان راجعاً لفوزي في مجال المسرح بعدة جوائز كان من ضمنها نشر النصوص الفائزة لذا ظهر مسرحي قبل شعري.

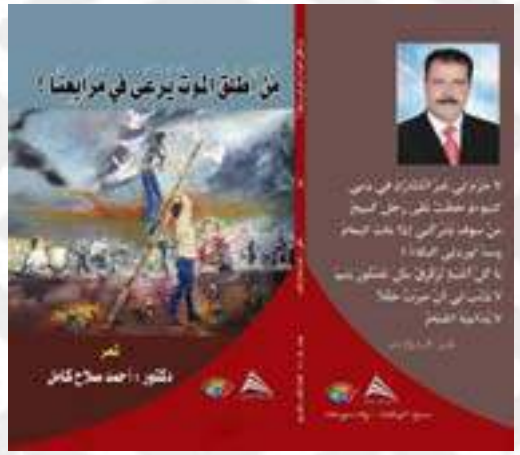
- الليبي: حصلت على العديد من الجوائز المصرية والعربية، ما تأثير الجائزة على المبدع وتجربته الإبداعية؟ وما هي الجائزة التي تعتز بها؟

• الجوائز بالتأكيد تشجيع لأي مبدع حقيقي لأنها تقدم دعمًا نفسيًّا له وآخر ماديّاً، وأعتقد أنها قبل ظهور وسائل التواصل وثورة الاتصالات كانت أكثر حيادًا وشفافية من الآن، كما أن هناك اعتبارات يجب أن نتوقف عندها لنناقشها تخص سياسة كل جائزة ومعايير المنح والمنع لدى إدارتها وهذه المعايير قد تكون معلنة وكثيرًا ما تكون غير معلنة، كما أن هناك حيزًا كبيرًا لدى المحكمين يسمونه ذائقة المحكمين وتوجهاتهم النقدية والنفسية وهذا الحيز قد يعصف بإبداع حقيقي من قمة الهرم ليتذيل القائمة، وقد يرفع من هو دونه بكثير، ولا حيلة للمتسابق فليس أمامه إلا

تجرع الحسرة، وهنا تكمن المشكلة، لقد أخذت حقًّا ممن يستحق ومنحته لمن لا يستحق وهذا يفسد المشهد الأدبي ويقتل الكثير من المبدعين الحقيقيين فيخلون الساحة لأنصاف وأرباع المبدعين الفائزين، أما ما حصلت عليه من جوائز فأنا أعتز بها جميعًا لكن جائزة غسان كنفاني لها في نفسي مكانة خاصة.

الليبي: كانت أعمالك المسرحية والدرامية موضوعاً للعديد من الأبحاث والدراسات الأكاديمية، فهل استطاع النقد مواكبة تجربتك الإبداعية كما ينبغي؟

• النص الأدبي سواء كان شعرًا أو مسرحًا أو رواية أو حتى قصة قصيرة لا تنتهي دلالته بقراءة نقدية واحدة ولا يمكن أن يبوح بكل أسراره في دراسة نقدية، لكن الزملاء الذين تناولوا بعض أعمالي بالدراسة قدموا قراءاتهم النقدية المتميزة والتي فتحوا بها آفاقًا لتلقي النص وفق مناهجهم النقدية ورؤيتهم وهذا أشكرهم عليه، كما أشكر كل قارئ يتناول نصوصي لأنه سينتج دلالة جديدة ربما تكون ذات



خصوصية بذاته.

الليبي: بصفتك أحد المهتمين المهمومين بتراثنا الشعري والثقافي كيف ترى مستقبل القصيدة العربية في ظل دعاوى التغريب تحت مسمى الحداثة وما بعدها؟ وكيف نستطيع تطوير القصيدة العربية دون أن نفقد هويتنا؟

• منذ تسعينيات القرن الماضي استمرت حملة تخريب وهدم الشعر العربي تحت مسميات عديدة لعل منها ظاهرة الجراد ولغة الحياة اليومية والحداثة وما بعد الحداثة وكلها دعاوى نقدية مستوردة، استعجلت اشعال النار على القدر، ولم تكتفِ بذلك بل قدمت نصائح لطهي القصائد المثلى من عدد من دعاة الحداثة حتى صارت القصيدة عرجاء مشوهة فلا هي أصبحت بنت الحداثة الغربية ولا هي عبرت عن واقعها العربي وفق حداثته، ومن هنا بدأت تفقد مستمعيها وروادها وشيئًا فشيئًا صارت في قطيعة مع الناس إلا النذر اليسير الذي لا زلنا نراهن عليه رهان من خسر كل ماله، وما أراه ضروريًّا وملحًّا هو أن نعيد التوافق على غاية الشعر ووظيفته ودوره في حياة الناس، يجب علينا كشعراء أن نعرف ماذا نقول وكيف نقول ومتى نقول. يجب علينا أن نعيد للشعر جلاله وهيبته ولن يحدث ذلك مالم يكن معبرًا عن الناس في شتى مناحي حياتهم.

الليبي: ما الجديد لديك خلال الفترة المقبلة؟

• صدرت روايتي الأولى "مجلس إدارة الدكة" مترجمة إلى الإنجليزية بمؤسسة "إي برس" بأمريكا بداية هذا العام، وأنا الآن عاكف على كتابة مسرحية للأطفال، وأعد لإصدار ديواني الثالث "يتقاسمون دم الحسين"، وهناك العديد من المشاريع الإبداعية التي أتمنى أن تنضبط أموري لأنجزها.

ترويكا

د. محمد ذويب. ليبيا

طالعتُ اليوم خبراً مفاده أن المبعوث الأممي إلى ليبيا قدم للمتصارعين على السلطة في بلادنا مقترحاً يقضي بتقليص عدد أعضاء المجلس الرئاسي من 9 أعضاء إلى 3 فقط، ولا أظن أن الرافضين للعدد 9 قد فعلوا ذلك حرصاً على الوطن من الفساد استرشاداً بقوله تعالى (وكان في المدينة تسعةُ رَهطٍ يُفسدونَ في الأرضِ و لا يُصلِحونَ) أو أنهم قد استندوا على تجارب تاريخية درسوها بعناية فقادتهم إلى اختيار هذا العدد لاسيما أن التاريخ يُخبرنا أن هذا الشكل من أسلوب الحكم (الثالوثي) قد طُبِق في الدولة الرومانية و كان يقوم على تكليف ثلاثة أشخاص بتولّي سلطة الدولة بشكل متساوٍ واعتمد أحياناً على إدارة الدولة من ثلاثة قادة عسكريين، ولكن من خلال تتبع أشهر حالتين تولّى فيهما حكم روما ثلاثة أشخاص نجد أنها قد انتهت بحروب أهلية وانفراد أحدهم بالسلطة ، حيث كانت الأولى عندما تولّى "يوليوس قيصر" و "بومبي" و "ماركوس كراسوس" السلطة في مواجهة نُخبة مجلس الشيوخ. إذ مات كراسوس عام 53ق.م. ثم نشبت الحرب الأهلية بزعامة الاثنين الآخرين لينفرد قيصر بعدها بالسلطة كدكتاتور.

والثانية كانت عندما تـولّى السلطة "أغسطس" و"ماركوس أنطونيوس" و"ماركوس ليبيدوس"، وهذه انتهت بعد أن أعلن أغسطس نفسه امبراطوراً.

ولا أظن أن ساستنا قد درسوا هذا التاريخ السياسي الذي يعلمه صانعو الاتفاق، والذين يوجهون الحوار جيداً ويؤدون دور (الحُوذِي) لأن أولئك يدركون جيداً أن السلطة والقيادة لا يمكن تقاسمها بهذه البساطة .

كما استعمل الرومان هذا الأسلوب في مستوى أدنى لإدارة بعض المؤسسات الأخرى منها على سبيل المثال Triumviri Capitales وهي لجنة ثلاثية تشرف على السجون والإعدامات والبوليس (سلطة قضائية) و Triumviri monetalis وهي لجنة ثلاثية تشرف على سك العملة (بنك مركزي) ..الخ.

وحديثاً أُستخدِم مصطلح(الثالوث = ترويكا) للدلالة على حكومة متكونة من ثلاثة أحزاب (الترويكا في تونس مثلا) ، لكنّ المصطلح أستعمل في بعض اللغات الحديثة بمعنى العربة التي تجرها ثلاثة جياد وهكذا فإن تعدد استعمال المصطلح يربك بعض المترجمين في التمييز بين الحالتين عند ترجمة بعض النصوص ، وبمقارنة الحالتين (المعنى السياسي و المعنى الأدبي) يظهر بوضوح أن الدور المهم "حتماً "سيكون دائماً للحُوذِيّ الذي قد لا يراه البعض و ليس للثلاث الظاهرين أمام المتفرجين .

ويبقى السؤال، لمن ستكون السلطة الفعلية في ثالوثنا المقترح؟ وهل سيقدم حلولاً لأزمات الوطن المتعددة؟ أم سيظل المواطن جالساً يصفق فقط للمتسابقين في عربات السلطة المختلفة دون أن يدري هو أو جاره هل كان التصفيق للحوذي أم للجياد؟

جابر عثرات المبدعين

علي جابر. ليبيا

(1)

يا لها من لغة شفافة تلك التي نقرأها في النص القصير للشاعر "مفتاح العلواني" الذي نشره على صفحته على الفيس بوك، حيث يحوّل فيها الشاعر القرب من امرأة واحدة إلى حالة يتغيّر فيها العالم كله، حتى الضوء يلين، ويصبح قابلاً للمس، والكتابة تتحوّل إلى محاولة للاحتفاظ بنورٍ يسكنه كلما تذكرها.

نص قصير، لكنه محمّل بما يكفي من الدهشة ليُشعر القارئ بأن الحب دائمًا يخلق ضوءه الخاص.

"مفتاح العلواني" هنا يكتب بلغةٍ تلمس مناطق شفافة في الشعور، فيحوّل القرب من المحبوبة إلى حالة كونية يتغيّر فيها حتى عنصر الضوء. ليس القرب مجرد مسافة، بل طاقة حسّية تجعل للضوء "ملمسًا" يمكن الشعور به. هذا التحويل الجمالي من المجرد إلى المحسوس هو ما يمنح النص حميميته ورقّته.

وفي الجملة الختامية، حين يقول:

"وضعتُ حفنةً من نور في جيبي بينما أكتب عنك"

يبلغ النص ذروته الرمزية: فالنور ليس ضوءًا فحسب، بل أثرٌ منها يسكنه، ويكفيه ليكتب.

إنه إعلان أن الكتابة نفسها فعل حب، وأن القصيدة لا تُكتب بالكلمات وحدها، بل بما يلمع في القلب.

(2)

إلى صديقي الدرويش الدكتور المدخن والمصر دائماً على تناول البانادول كمضاد وحيد لكل الامراض.

المرض—يا دكتور—واضح إنه عنده ميول غريبة جدًا!

منحاز؟ نعم.

متحرّش؟ غالبًا.

وغير عادل؟ وهذه ما تبيش دليل، لأنه لو في ذرة عدل، كان يترك الدراويش الطيبين في حالهم ويتجه للي مستحقين "زيارة تفقدية".

والغريب يا صديقي إن المرض دائمًا ما يختار أطيب الناس، اللي ما يعرفوش غير كلمة "الحمد لله" ويطنّش تمامًا اللي مجهزين له ملف مخالفات كامل.

يمكن المرض يعتقد إن الدراويش "سهلين"، أو يمكن عنده قناعة إن الناس الهادية والساكتة دوماً بتتحمل.

ومع ذلك... هما اللي يصبروا ويتشافوا ويقوموا أقوى من الأول.

ودعاؤنا في هذا اليوم ربنا يشفي كل موجوع، ويرد عافية كل درويش مظلوم، ويخلّي المرض يراجع ضميره شوية، إن كان له ضمير أصلاً.

بين التقييم الجنساني والانتقاد الذكوري..

الأنثى المبدعة

مجيدة محمدي. تونس

ظل الإبداع عبر العصور خاضعًا لمعايير تفرضها البُنى الثقافية والاجتماعية، حيث تباينت فرص الاعتراف بالمبدعات بين التجاهل والاحتفاء المشروط. ومع تحوّل المجتمعات وتطور الفكر النقدي استمرّ سؤال الإبداع النسوي في التعقيد والتشابك بين تقييم جنسانيّ يُقوّم إبداع الأنثى وفق معايير مختلفة عن الرجل، وانتقادٍ ذكوريّ يحمل في طيّاته تحيزات ثقافية متجذّرة. في هذا المقال، سنحاول تحليل هذه الظاهرة من زواياها المختلفة، مستعينين بنماذج أدبية، علمية، وفنية لمبدعات تحدّين القيود ونقشن أسماءهنّ في سجلّ الإبداع الإنساني.

أولًا: التقييم الجنساني للإبداع النسوي:

يُعرّف التقييم الجنساني بأنه القراءة النقدية للإبداع بناءً على هوية الجندر، لا على جودة الإنتاج ذاته. فبينما يتم الحكم على الرجل بناءً على معايير الإبداع الموضوعية، غالبًا ما يُخضع إبداع المرأة إلى "نظرة مزدوجة" تتراوح بين التشكيك في جدارة إنتاجها، وبين محاولة حصره في نطاق "الأنوثة"، أي في موضوعات العاطفة، الحميمية، أو الشؤون المنزلية.

1 - الأدب النسوي: بين التقييم والتصنيف:

لطالما وُضع الإبداع الأدبي للمرأة في إطار "الأدب النسوي"، وهو تصنيف يحمل دلالات إقصائية أحيانًا، إذ يُفصل عن "الأدب الإنساني" وكأنه فرعٌ منفصل له طابع خاص. على سبيل المثال، عندما أصدرت "فرجينيا وولف" غرفة تخصّ المرأة، كانت رؤيتها تدور حول امتلاك المرأة للفضاء المادي والذهني الذي يسمح لها بالإبداع، لكن النقد الذكوريّ تعامل مع أفكارها على أنها "تذمّر نسوي"، متغافلًا عن البعد الفلسفيّ لطرحها.

أما العربية مي زيادة، التي خاضت غمار الفكر والفلسفة، فقد قُرئت نصوصها من منظور "الأنوثة العذبة"، متجاهلين قدرتها النقدية العميقة. في المقابل، نجد أن جبران خليل جبران -الذي كتب عن الحب والروحانيات- لم يُصنّف كـ"كاتب رومانسيّ رجاليّ"، بل عُدّ كاتبًا إنسانيًا عالميًا.

2 - التقييم الجنساني في العلوم: عبقرية مؤجلة:

في الحقول العلمية، لم تخلُ المسيرة النسوية من أشكال مماثلة من التقييم الجنساني، حيث غالبًا ما يُنسب الفضل إلى الرجال حتى وإن كانت المرأة هي العقل المدبّر. على سبيل المثال، عانت "روزاليند فرانكلين" من التهميش في اكتشاف بنية الحمض النووي رغم أن صور الأشعة التي التقطتها لعبت الدور الحاسم في تحقيق "واطسون وكريك" لهذا الاكتشاف.

أما "ماري كوري"، رغم حصولها على جائزتي نوبل، فقد كان يُنظر إليها دومًا بوصفها "زوجة بيير كوري" قبل أن تكون عالمةً قائمةً بذاتها، وكانت تحمّل عبء إثبات جدارتها أكثر مما فعل زملاؤها الذكور.

ثانيًا: الانتقاد الذكوري بين الممانعة والتحجيم:

تتعرّض المبدعات، خاصةً في المجالات التي ظلت حكرًا على الرجال، لانتقادٍ مزدوج: الأول يهدف إلى ممانعة دخولهنّ المجال، والثاني يسعى لتحجيم تأثيرهنّ.

1 - الانتقاد الأخلاقي: سلاح التشويه:

منذ العصور القديمة، ارتبط الإبداع الأنثوي بمحاولة التشكيك في "أخلاقية" المرأة المبدعة، فسواء كانت شاعرة، كاتبة، أو فنانة، غالبًا ما وُجِهت بتهم "الخروج عن التقاليد". ففي العصر الجاهلي، كانت "الخنساء" شاعرةً فريدةً، لكنها لقيت من النقد ما لم يواجهه الشعراء الرجال، فقد كان يُنظر إلى مرثياتها من باب "العاطفة النسوية" وليس "القوة الشعرية". أما في العصر الحديث، فقد عانت "فدوى طوقان" من القمع الأسري، حيث اعتُبر خروجها إلى فضاء الشعر خروجًا عن القيم المحافظة، وهو نقد لم يكن ليُوجه لأي شاعرٍ رجل.

2 - الرفض المؤسسي: التحيز الأكاديمي والجوائز:

لم يكن النقد وحده ما واجه المبدعات، بل أيضًا المؤسسات الأكاديمية والجوائز العالمية التي غالبًا ما تحابي الذكور. فرغم إنجازاتها العلمية العظيمة، لم تحصل العالمة "جوسلين بيل بورنيل" على جائزة نوبل رغم أنها من اكتشفت النجوم النابضة، بينما نالها

زملاؤها الرجال. وكذلك في عالم الأدب، لم تحصل الكاتبة الأمريكية "توني موريسون" على جائزة نوبل إلا في وقت متأخر، رغم تأثيرها العميق في الرواية الحديثة.

ثالثًا: النتائج الاجتماعية والثقافية للتمييز النقدي:

1 - تثبيط المواهب وقمع الأصوات الجديدة:

إن التقييم الجنساني والانتقاد الذكوري يخلقان بيئة طاردة للمبدعات، حيث تجد النساء صعوبةً في إثبات ذواتهنّ، مما يدفع الكثيرات للعزوف عن ممارسة الإبداع أو تبنّي أساليب أقل جرأة خوفًا من الانتقاد.

2 - إعادة إنتاج الهيمنة الثقافية:

حين يُقيَّم إبداع المرأة وفق معايير مختلفة، يتم ترسيخ فكرة أن الفكر الذكوري هو المعيار، مما يؤدي إلى إعادة إنتاج نظام ثقافيّ يُقصي المرأة أو يحدّ من أفقها الإبداعي.

رابعًا: آفاق مستقبلية للمبدعات في مواجهة التقييم الجنساني:

1 - إعادة صياغة النقد الأدبي والعلمي:

يجب الدفع نحو نقد أدبي وعلميّ يتجاوز التصنيفات الجندرية، حيث يكون الحكم على الإبداع استنادًا إلى قيمته الفنية والفكرية لا على هوية المبدع.

2 - دعم المؤسسية والاعتراف بالمبدعات:

يجب أن تُمنح النساء فرصًا متساوية في الجوائز والمنشورات الأكاديمية والمؤسسات الثقافية، مع ضرورة إبراز مساهمات النساء التي طُمست عبر التاريخ.

3 - تكوين حركات نسوية نقدية:

إن تأسيس منصات نقدية نسوية مستقلّة من شأنه أن يعيد صياغة كيفية قراءة الإنتاج الثقافي والعلميّ مع التركيز على إبراز إبداعات النساء بمعزل عن الأحكام المسبقة.

خاتمة:

إن الأنثى المبدعة ليست كيانًا هشًا يبحث عن القبول، بل هي قوّة متجدّدة تصارع من أجل اعترافٍ عادل بإبداعها. ومع تطور الفكر المجتمعي، يتعيّن على النقد أن يتحرر من أحكامه التقليدية، حتى لا يُختزل إبداع المرأة في هوية جنسها، بل يُنظر إليه بوصفه تعبيرًا عن التجربة الإنسانية الشاملة.

المراجع:

- نوال السعداوي: المرأة والجنس، والمرأة في نقطة الصفر
- فاطمة المرنيسي: الحريم السياسي
- رجاء بن سلامة: الكتابة والجسد
- فريال غزول: النسوية والنقد الأدبي العربي الحديث
- فاسارهيلي، أ.، وفيدريس، ب. (2021). قياس التمييز غير المباشر القائم على النوع الاجتماعي في منصّات التعاون. منشور في موقع arXiv (أرشيف الأبحاث المفتوحة).
- شُعَيري، م.، غيس، م.، وزابانيوتُو، أ. (2021). الترقية الأكاديمية والقيادة: «تحريك المؤشر» نحو تعزيز المساواة بين الجنسين في التعليم العالي التونسي. مجلة "الأبحاث المفتوحة في أوروبا"، المجلد 1.

الصوت الذي أعاد تعريف الغزل الهندي

بانكاج أودهاس

دكتور محمد صلاح الدين كاديري الوافي

(أستاذ مساعد، كلية مهاراجاس الحكومية (مستقلة)، إرناكولام، كيرالا، الهند)

في فبراير السنة الماضية، فقدت الهند أحد رموزها الموسيقية، بانكاج أودهاس (Pankaj Udhas)، الذي ترك إرثاً غنائياً خالداً. يُعتبر أوداس أيقونة في عالم الغزل العاطفي، حيث قدّم هذا النوع بأسلوبه الخاص وأوصله إلى جمهور واسع داخل الهند وخارجها. صوته الدافئ وألحانه المفعمة بالمشاعر جعلت من أغانيه جزءاً من وجدان الملايين، ليبقى إرثه الفني حيًّا في قلوب عشاق الموسيقى.

أوائل أيامه:

وُلد "بانكاج أودهاس" في عائلة تملك أراضي زراعية في قرية نافاغاد (Navagadh) بجيبتور (Jetpur) بولاية غوجرات الهندية في 17 مايو 1951. ونشأ في بيئة تقدّر الفن والموسيقى، حيث كان والده كيشوبهاي أودهاس، موظفاً حكومياً وموسيقياً هاوياً يعزف على آلة الربابة التقليدية. أما والدته، جيتوبين أودهاس، فكانت السند الروحي للعائلة، وكانت داعمة لمواهب أبنائها.

"بانكاج" هو الأصغر بين إخوته الثلاثة، وجميعهم

كانوا على علاقة وثيقة بالموسيقى والفن. شقيقه الأكبر، مانهار أودهاس، نجح في صناعة اسم لنفسه كمغنٍ في أفلام بوليوود، بينما شقيقه الثاني، نيرمال أودهاس، اكتسب شهرةً كمغني غزل بارع وكان أول الإخوة الذي بدأ مسيرة الغناء في العائلة، ممهدا الطريق لبانكاج الذي تابع نفس الشغف وسار على خطاه، ليصبح فيما بعد أحد أبرز الفنانين في مجال الغزل الهندي.

كان "أودهاس" قد درس في مدرسة السير بي بي تي آي بهافاناجار. انتقلت عائلته إلى مومباي، فالتحق هو بكلية سانت كزافييه هناك. ("Pankaj Udhas")

خلفية مسيرته الموسيقية :

تنحدر عائلته من بلدة تسمى "نافاجاد" بالقرب من "راجكوت"، وكانوا – كما سبق الذكر – زامينداز (ملاك الأراضي التقليديين). كان جده أول خريج حصل على درجة البكالوريا في القرية وأصبح ديوان (وزير الإيرادات)لولاية بهافاناجار(Bhavnagar). كان والده، كيشوبهاي أودهاس، موظفًا حكوميًا وقد التقى بعازف الفينا الشهير، عبد الكريم خان، الذي علمه العزف على الديلروبا . عندما كان أودهاس طفلاً، كان والده يعزف على الديلروبا،. ورأى والده اهتمامه وإخوته بالموسيقى، فسجلهم في أكاديمية سانجيت في راجكوت. التحق أودهاس بنفسه في البداية لتعلم الطبلة، لكنه بدأ لاحقًا في تعلم الموسيقى الكلاسيكية الصوتية الهندوستانية من غلام قادر خان صاحب. انتقل أودهاس بعد ذلك إلى مومباي للتدريب تحت وصاية نافرانج ناجبوركار، وهو مغني من منطقة "جواليور جارانا".

يقول عن تجربته الأولى في الموسيقى: " أتذكر عندما كنت في السادسة أو السابعة من عمري، كان والدي يعود من المكتب، ويخرج الديلروبا من العلبة، ويضبطها، ويبدأ العزف ويدخل في نوع من الغيبوبة. لم يكن موسيقيًا محترفًا لكنه كان يعزف بشغف. لذا كان هذا أول تعرضي إلى الموسيقى. أحببت الصوت وأحببت ما كان يعزفه. أيضًا في ذلك الوقت، كان شقيقاي الأكبران يغنيان بالفعل، في مناسبات اجتماعية مختلفة في راجكوت، التي كنا نعيش فيها. لذا كانت هذه هي الطريقة التي انجذبت بها إلى الموسيقى. في تلك الأيام، لم يكن هناك مصدر للترفيه سوى السينما أو الراديو. كان هناك راديو في منزلنا، وكنا نشغله طوال الوقت. كنا نسمع بعض موسيقى بوليوود الجيدة في ذلك العصر. في كثير من الأحيان، كنت أركض بالفعل إلى المنزل لضبط آل إنديا راديو(all India radio) والاستماع إلى "بيجوم أختر". اعتدت أن أحب موسيقاها، وربما كان ذلك هو أول ما انجذبت فيه نحو الغزل. هكذا تعرفت على الموسيقى." (swati)

مسيرته العجيبة :

لم يكن "بانكاج" يتصور قط أن مسيرته الفنية ستبدأ بالغناء. في بداية مشواره الموسيقي، غنى "بانكاج أودهاس" أغنية بعنوان "Chandi Jaisa Rang Hai Tera، Sone Jaise Bal" (أي "لونك مثل الفضة، شعرك مثل الذهب"). ساعده شقيقه الأكبر "مانهار أودهاس"، الذي كان ممثلًا مسرحيًا شهيرًا، على دخول عالم الأداء الموسيقي. قدم "بانكاج" أول عرض له على المسرح خلال فترة الحرب الصينية الهندية، عندما كانت أغنية المطربة الهندية الشهيرة "لاتا مانجيشكار" "Ae Mere

Watan Ke Logon" قد صدرت حديثًا. تأثر "بانكاج" بهذه الأغنية كثيرًا، فأعاد غناءها بنفس اللحن والإيقاع دون مساعدة من أحد.

"ذات يوم، اكتشف مدير المدرسة أن "بانكاج" يجيد الغناء ويتفوق فيه.، وبعد ذلك تم تعيينه رئيسًا لفريق الدعاء بالمدرسة. ذات مرة تم وضع صورة لماتا راني في مستعمرته. بعد "آرتي بهاجان" في الليل، كان هناك برنامج ثقافي هناك. في هذا اليوم، جاءت إحدى معلمة من مدرسة بانكاج وطلبت منه غناء أغنية في البرنامج الثقافي. غنى بانكاج أغنية Aye mere watan ke logon. أثارت أغنيته دموع الحاضرين جميعًا، وتلقى تصفيقًا حارًا. وقف رجل من الجمهور وصفق له، ثم قدم له مكافأة قدرها 51 روبية.(Desk)

بعد أربع سنوات انضم أودهاس إلى أكاديمية "سانجيت ناتيا" في "راجكوت" وتعلم الفروق الدقيقة في العزف على الطبلة. بعد ذلك، حصل على درجة البكالوريوس في العلوم في كلية "ويلسون" وكلية "سانت كزافييه" في مومباي وبدأ التدريب على الموسيقى الصوتية الكلاسيكية الهندية تحت وصاية المعلم "نافرانج". كانت أول أغنية لأودهاس في فيلم "كامنا" وهي أغنية منفردة من تأليف "أوشا خنّا" وكتبها "نقش ليالبوري"، وكان الفيلم فاشلاً، لكن أدائه فيه حظي بتقدير كبير. بعد ذلك، طور أودهاس اهتمامًا بالغزل وتعلم اللغة الأردية لمحاولة متابعة مهنة كمغني غزل.("Pankaj Udhas")

وأثناء ذلك أمضى "أودهاس" عشرة أشهر في كندا والولايات المتحدة في إقامة حفلات غزل وعاد إلى الهند بقوة وثقة متجددتين.

يقول في مقابلة معه عن تجربته في بوليوود : "كانت المنافسة في بوليوود شديدة، خاصةً بوصفي وافد جديد. لم يكن من السهل عليَّ شق طريقي في هذه الصناعة كمغنٍّ. منذ عام 1971، واجهت تحديات كبيرة، وبحلول عامي 1972 و1973 أدركت حجم المنافسة الضخم الذي أواجهه. في تلك الفترة، كنت قد بدأت بالفعل بالغناء في الغزل، فقررت حينها تركيز جهودي في هذا الفن. وحتى عام 1979، كنت أواصل الكفاح لجذب الانتباه. وفي بداية عام 1980، صدر ألبومي الأول، "Aahat"، ثم تلاه ألبومات أخرى مثل "Mukarrar" و"Nayaab". أعتقد أن أسلوبي في الغناء قد نضج حينها، وبدأت شعبيتي في الازدياد فعلاً." " (swati)

نقطة تحول في شعبيته :

في عام 1986، حصل "أودهاس" على فرصة أخرى للغناء في فيلم NAAM، الذي صنعه الممثل الشهير "رجيندرا كومار"، والذي كان نقطة تحول في حياته الموسيقية الغزلية. قال عنها هو نفسه: " "كانوا يبحثون عن مغنٍ يتمتع بشعبية واسعة في جميع أنحاء الهند، وهكذا اقترحوا اسمي. تقرر أن أؤدي أغنية "Chitthi Aayee Hai"، (لقد وصلت الرسالة) وكانت الأغنية مرسومة بروحها على أدائي حيث كنت بنفسي أؤديها على المسرح. بعد نجاح أغنية "Naam"، انطلقت مسيرتي في بوليوود بجدية. لم أقدم العديد من أغاني بوليوود؛ فقد كنت انتقائيًا للغاية. ومع ذلك، كل أغنية غنيتها حققت شهرة واسعة. منذ ذلك الحين، أصبحت علاقتي مع الصناعة مختلفة تمامًا." وأضاف قائلا: "..... أعترف بالتأكيد أن شعبيتي بلغت ذروتها مع أغنية

"Chitthi Aayee Hai". أعتقد أن ظهوري في تلك الأغنية رفع شعبيتي إلى مستوى آخر. لقد أخذتني إلى جميع أنحاء العالم." (swati)

وبعد ذلك، غنى "بانكاج" في العديد من الأفلام الهندية وأصدر ألبومات موسيقية تلقاها عشاق الغزل بقبول واسع، ليس فقط في الهند بل في جميع أنحاء العالم، مما أكسبه شهرة كبيرة. ومن أبرز مشاركاته في الأغاني السينمائية ما يلي:

في عام 1990، أدى "بانكاج" الثنائي اللحني الرخيم "ماهيا تيري قسم" (Mahiya Teri Kasam) مع المغنية لاتا مانغيشكار لفيلم "غايال" (Ghayal)، وحققت هذه الأغنية شعبية هائلة. وفي عام 1994، غنى أوداس الأغنية الشهيرة "نا كاجري كي دهار" (Na Kajre Ki Dhar) من فيلم "موهرا" (Mohra) بجانب سادنا سرغَم (sadhana sargam)، والتي حققت أيضًا شهرة واسعة. واصل العمل كمغني تشغيل و – خلاف غيره من المطربين– ظهر على الشاشة في بعض الأفلام مثل "سَاجَنْ" (Saajan) و بيهْ دِيلاجي (Yeh Dillagi) و "نامْ" (Naam) و "بهيرْ تيري كَهَاني يادْ آي" (Phir Teri Kahaani Yaad Aayee) لاحقًا، أطلق أوداس برنامجًا تلفزيونيًا للبحث عن المواهب بعنوان "آداب أرز هاي" (Aadab Arz Hai) على قناة "تلفزيون سوني الترفيهي" (Sony Entertainment Television)

ألبوماته الشعبية:

أصدر بانكاج أودهاس أول ألبوم غزل له بعنوان "آهات" (Aahat) في عام 1980. ومنذ ذلك الوقت بدأ نجم شهرته في الصعود، وقد أصدر حتى عام 2011 أكثر من خمسين ألبومًا إلى جانب مئات الألبومات التجميعية،التي أسهمت في تثبيت مكانته في الساحة الموسيقية الهندية. يُذكر أن ألبومه شاغوفتا" (Shagufta)، الذي أطلقته "موسيقى الهند" (Music India) في ديسمبر 1987، كان أول ألبوم يتم إصداره على قرص مضغوط في الهند.

بعد إصدار "آهات"، واصل بانكاج إصدار العديد من الألبومات الناجحة على مدار السنوات التالية، مثل "مكرر" (1981)، "تارانوم" (1982)، "محفل" (1983)، "بانكاج أودهاس لايف أت ألبرت هال" (1984)، "نایاب" (1985)، و"آفرين" (1986)، وغيرها. واستمر نشاطه الفني خلال التسعينيات أيضًا، حيث أصدر في عام 1992 ألبومات بارزة مثل "آشيانا"، "أنجانا"، "إيك دُهن بيار كي"، و"وه لدكي ياد أتي هاي"، كما أصدر ألبومه الشهير "ماهيك" في عام 1999، إلى جانب العديد من الألبومات الأخرى.

وفي القرن الحادي والعشرين، شهدت مسيرته الموسيقية ازدهارًا متواصلًا، حيث توالت النجاحات وأُصدرت العديد من الألبومات المميزة خلال العقدين الأخيرين، لترسخ مكانته كأحد أبرز الأسماء في عالم الموسيقى. ومن بين أبرز إصداراته في السنوات الأخيرة ألبومات شعبية مثل: "سينتمينتال" (Sentimental) عام 2013، و"خوابون كي كاهاني" ("Khwabon Ki Kahani") عام 2015، و"نایاب لمهي مع جولزار" (Nayaab Lamhe with Gulzar) عام 2018.

الجوائز التي نالها:

أكرمته جمهورية الهند، ابنها البار، بمنحه وسام "بادما شري"، وهو رابع أعلى وسام وجائزة مدنية في البلاد، وذلك عام 2006 تقديرًا لإسهاماته البارزة في فن غناء الغزل، ولدوره الإنساني الكبير في دعم مرضى السرطان وأطفال الثلاسيميا، وذلك بمناسبة مرور 25 عامًا على مسيرته في غناء الغزل. إضافة إلى ذلك، حاز على العديد من الجوائز والأوسمة التكريمية من مختلف المنظمات والجمعيات، إلى جانب جهات حكومية وغير حكومية، تقديرًا لعطائه وإسهاماته المميزة. ومن أبرزها جائزة الإنجاز الخاص في حفل توزيع جوائز بوليوود الموسيقية، نيويورك لنشر قصائد الغزل في جميع أنحاء العالم. عام 2003، وجائزة دادابهاي ناوروجي الألفية التي تُمنح للذين قدموا خدمات مدى الحياة للوطن في أي مجال، لمساهمته في قصائد الغزل وصناعة الموسيقى في نفس العام. وتم تكريمه من قبل غرفة التجارة الهندية الأمريكية عام 2002، كما منحت له المواطنة الفخرية لمدينة لوبوك تكساس، الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1994.

وفي عام 1999 حصل على جائزة بهاراتيا فيديا بهافان، الولايات المتحدة الأمريكية للخدمات الاستثنائية المقدمة للموسيقى الهندية، وخاصة الترويج للغزل في الهند والخارج. تم تقديمها في مهرجان الغزل الذي أقيم في نيويورك. وقد اختير مراراً كأفضل مغن غزلي في الهند من قبل المنظمات الحكومية والخاصة.

وفاته:

بعد حياة حافلة بالشغف بالفن والغزل، رحل أودهاس عن عالمنا عن عمر يناهز 72 عامًا، بعد صراع طويل مع المرض. وافته المنية في 26 فبراير 2024 في مستشفى بريتش كاندي بمدينة مومباي. تم توديعه بجنازة رسمية تكريمية أقيمت في 27 فبراير 2024، حيث جرت مراسم الحرق التقليدية في محرقة الجثث الهندوسية بمنطقة وورلي، مومباي، بحضور عائلته وأصدقائه ومحبّيه. ترك أودهاس إرثًا ثقافيًا موسيقيًا سيظل خالدًا في ذاكرة عشاق الفن. ("Pankaj Udhas Funeral")

المصادر والمراجع:

- Desk, INVC. "Pankaj Udhas Died Today - Know What Were the Reasons for His Death." INVC, 26 Feb. 2024, https://internationalnewsandviews.com/pankaj-udhas-died-today-at-the-age-of-72-raj-kapoor-cried-after-listening-to-the-song-chithi-aayi-hai/.
- "Pankaj Udhas." Wikipedia, 25 Oct. 2024, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Pankaj_Udhas&oldid=1253237180.
- "Pankaj Udhas Funeral: Singer Laid to Rest with Gun Salute; Celebrity Friends Pay Final Respects." Hindustan Times, 27 Feb. 2024, https://www.hindustantimes.com/entertainment/music/pankaj-udhas-death-live-updates-songs-ghazal-singer-funeral-tribute-bollywood-reaction-latest-news-today-27-february-101709012617906.html.
- swati. "Pankaj Udhas: True to Tradition." The Sunday Guardian Live, 12 May 2018, https://sundayguardianlive.com/culture/pankaj-udhas-true-tradition.

أنا لن أشرب من ماء البحر

عبد السلام العجيلي- ليبيا

أنا لن أشرب
من ماء البحر
حتى وإن كان
الليل بطئ الكواكب
والشوارع بلا أحلام .
سأسخر من كل
فجر كاذب
ومن كل نهار
مغشوش
ولن أسمح للغبار
أن يعتلي جلد الكلام .
سأروي لأولادي
قصة «الرجل»* الذي جرّ
بعكازه ساقية
فأشعل البلاد
بالغزل والغناء
أيقظ أوائل وردها
وهدهد هديل حوافها
وأعلنها محجّة
إليها تشد الرحال .
أنا لن أشرب من ماء البحر
لكني سأقود زرقته
الى عيون الليبيات
الطاعنات في العطش والعجاج
وسأترك الأمنيات « للأسمر» *
العاشق
منتعل الموج معراج الزرقة
مغيث المستصرخات

أنا لن اشرب من ماء البحر
لكني سأفرش «رمال رأس التين» *
الذهبية
لكل الفارين من ضيق القصائد
وبخل الوسائد
وكل الهاربين
من سياط «الملثم « *
جلاد المراكب والدوالي
والوقت الجميل
أنا لن اشرب من ماء البحر
حتى وإن تجعّدت الظلال
وصرت ديكاً أعمى
سأرقص وأغني
وسوف يتبعني
العشاق والدراويش
نضفر سوياً
من المآذن والأجراس والطواحين
موسيقى ...
نفرشها ...
نصلي ...
ونَسْتسقي ...
ونهتف...
هذه بلادنا
نشرب غيها
إن شحَّ غيمها
وسنبقى ...
عليها عاكفين.

جنة النص

انتقاء :
سواسي الشريف

كلما حاولت
ارتداء أحلام
على مقاسي
ضاقت بي ذرعا

مقبولة ارقيق / ليبيا

*****

———

عَتَبات ضَوْءٍ لا يَجيء

أَمْضي
وأَعرِفُ أنَّ ظِلِّي واحِدٌ
لكنَّني أَمشي
لأمنحَهُ اتِّساعا
وأَقولُ للدُّرْبِ الَّذي
شاخَتْ خُطاهُ:
لَوْ لَمْ تُطِلْ صَبْراً عَلَيَّ
لَمَا بَقِيتُ.
أَمضي،

وتعرفُني الرِّياحُ كأنَّها
وُلِدَتْ معي
وتفتِّشُ الغيماتُ
عن وجهي
وتقرأُ ما تَناثرَ مِن حنينٍ
في جيوبِ الوقتِ،
تسألُني:
أَيضيقُ قلبُكَ
أم تُضيِّعُ ما تَشاء؟
وأقولُ:
يا هذا الفضاءُ،
أنا ابنُ نافذةٍ تُطلُّ على
الغيابِ
ولا ترى إلا احتمالاتِ
الرجوع
إنَّ الكتابةَ حينَ تشتدُّ
الخطوبُ
سفينةٌ تمضي،

وإنْ غَرِقَ المكانُ.
أمضي،
ويا لَمسافةٍ لم تَسألِ التعبانَ:
هَلْ نامَ في كتبي الطريقُ؟
ويا لبوحٍ كانَ أقربَ من
يَدي
لمّا ابتعدتُ،
وصارَ أبعدَ من سرابٍ
حينَ تدنو.
أمضي،
وأَفتحُ للنهاراتِ
الخجولاتِ
ارتجافَ قصيدتي
وأقولُ:
ما ضاعَ القصيد
وشاعرٌ
صاغَ النجوم
وأبحرَ المَعنى إلى قَلبِ

السَّحاب
وفَكَّ قيدَ الحَرفِ
ما ضاعتْ ظِلالي
حينَ أمنحُها اتساعا.

حميد الساعدي / العراق

*****

———

تتمنى ..
أن تكون وحدك
ليس مثل أن تكون وحيداً .
أن تكون ذاتكَ ..
وليس لأحدٍ فيك سوى
الحب ..
تريد الخروج من هيكلك
من ثيابك .. من جسدك
المتعب
أن تتعرى روحك
أمام مرآة نفسك وتحبَّها ..
كأن تكون نواةً من غير
جلد ..
أو بذرةً تصلح لحياةٍ جديدة
إن غرستَها جوف الأرض.
ما الحزنُ يبقيكَ بعيداً
غائراً في اللا معنى !
بالحزن تسيلُ أصابعك
فيمشي نهرٌ من عينيك
ويبكي
مسجونٌ في دمك ..
ممهورٌ بالوحشة والغياب ..

جبلٌ من جليد الحزن
يذوبُ على كتفيك
وأنت الماءُ ينهضُ باسمكَ
ويغلي بين يديك ..
قمرٌ في الحضنِ يختصرُ
الحياة
قمرٌ في البلاد يحرسُ
دم الخطوات على أرصفة
القهر
وبين مكبّاتِ الألم ..
من آمنَ بي سوف يحيا؛
يقولُ الحزنُ
من آمن بي سوف يحيا
وإن جللهُ الغياب
تقولُ البلاد ..
سوف يحيا وإن مات ..!

كوثر وهبي / سوريا

*****

———

وضعنا ثلجا
على قلوبنا
لنطفيء نارا
فندلعت نار باردة
أبرمت صفقة
مع الصمت

ثريا درويش/ تونس

*****

جسد الظل

روزانا السيد البغدادي. لبنان

هنالك رحيل لا يهبط إلى الظلال، بل يرتقي إلى طبقة أخرى من الحضور، كأن الراحلة تتحول من جسد محدود، إلى إشعاع يلامس الأشياء من دون أن يُرى.

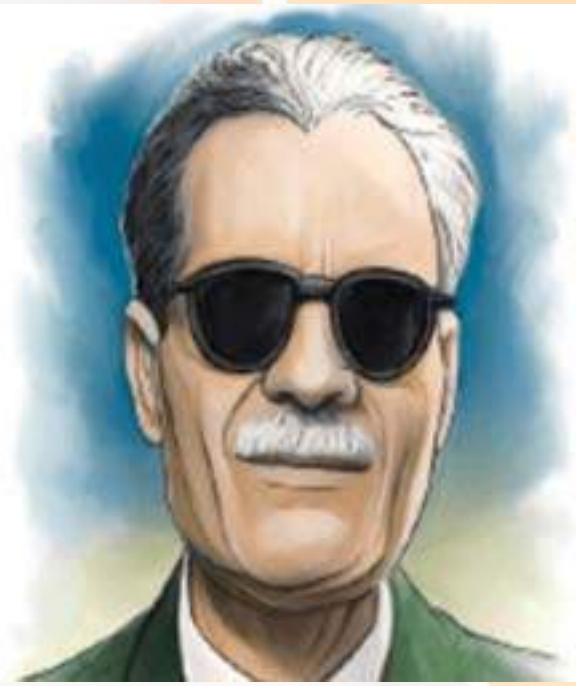
بعض النساء يولدن ومعهن سر صغير، سر يجعل خطواتهن أوسع من أعمارهن، ويجعل الحياة أضيق من طموح أرواحهن، فيمضين وتركتهن في الأرض أشد ثباتاً من بقاء أجسادهن.

يمشين بين الناس كنسمة، لكن ما يتركنه خلفهن أقوى من رياح كاملة. أصغي بعد الغياب فأشعر أن الهواء يحتفظ بنبرة ضحكتهن، وأن الجدران تحتفي بظلالهن وكأنها تدعوهن للعودة، هؤلاء لا يخفتن، بل ينزعن عن العالم ستارة العادة ليتركن فيه خيطا من نور لا ينطفئ.

وأنا أعرف أن الخطوة الاخيرة تنتظرني في وقت ما، لكن خوفي ليس من انتهاء الجسد، بل من أن تمضي روحي كعابرة ضوء لم يلمحها أحد، أن تتوه كلماتي في الفراغ من دون أن تلمس قلبا، أو أن تمر حياتي كوميض لم يترك على الأرض دليلاً أنني مررت يوماً.

لذلك أقول لكل من التقى بصوتي أو وجهي، لكل من مرت به رائحة أيامي ولو لمرة واحدة، أريد أن أعرف ما الذي بقي مني فيه؟ أي صورة حملها عني؟ وأي أثر وضعتْه روحي في خطوته؟ فأي قيمة أن أصعد إلى سر أعلى ولا يصلني خبر أنني ما زلت حية في ذاكرة أحد؟ وما معنى الذكرى إن لم تعد لتربت على كتف روحي؟ وتخبرني أن وجودي لم يكن عبثاً، أريد أن أدرك أن رحلتي تركت علامة، أن كلماتي لها وزن، وأن محبتي كانت جسراً، وأن أنوثتي لم تمر خفيفة كما يمر الغبار، بل تغدو أثراً ينساب في عمق الذاكرة، ورائحة حضور تعبر الزمن، حتى يغدو البقاء امتداداً لصداها، وتصير الذكرى موطناً لا يعرف الغياب.

طه حسين والشعر الجاهلي



انتصار بوراوى. ليبيا

حين نشر الدكتور "طه حسين" كتابَ "في الشعر الجاهلي" في عام 1926م، تعرَّض لعاصفةٍ كبيرةٍ من الهجوم؛ نتيجةَ أفكاره النقديّة والبحثيّة المهمة التي نشرها بالكتاب، والتي كانت معبرةً عن عقليةٍ باحثةٍ عن الحقيقة وسط ركامٍ من الأساطير التي يعجُّ بها تاريخُ الشعرِ والأدب العربيّ.

"طه حسين" في كتابه يضربُ جبلَ الجليد بفأسِ علمه، ويحطمُهُ ويفتحُ أبوابَ العقل الذي يركن للقديم وللموروث، ويضعُ ألفَ سؤالٍ وسؤالٍ حوله ببراعة. يحطم الدكتور طه حسين كلَّ الثوابت، وينقر بإزميله على جدرانِ العقول المتحجرة، ليفتحَ أوّلَ نافذةٍ للضوء في تاريخ النقد العربيّ، والتي سار على طريقها الكثيرون.

صحيح أن الدكتور طه حسين رضخَ للعاصفةِ الهوجاء، وحذف بعض الفقرات التي أثارت حمية التقليديين عند إصداره للطبعة الثانية للكتاب، إلا أنّ الطبعة الأولى الأصليّة للكتاب غدت متاحةً بنسخةٍ إلكترونيّة، ومع حريّةِ المعلومات والإنترنت لم يعد هناك منعٌ أو تقييدٌ للقراءة الحرة؛ لأن هذا الكتاب هو من ضمن الكتب الرائدة في إيقاد الذهن لذلك على من يبحث عن القراءة المختلفة غير التقليديّة أو المتكلّسة أن يبدأ قراءته في النقد بهذا الكتاب القيّم، الذي يعمل على إعمال العقل في الموروث الشعريّ.

الدكتور طه حسين في كتابه حاول أن يبرهن على عدم وجود الشعر الجاهليّ، وحاول أن يثبت في كتابه بأن قصائدَ الشعر الجاهليّ التي وصلت إلينا من كتب الأدب العربي القديم هي قصائد منتحلة؛ وذلك لعدة أسباب من بينها كما يقول الدكتور طه حسين: "بأن بعض الشعراء في العصر الأموي والعباسي شعروا بالحاجة إلى إثبات أن القرآن كتاب مطابق في ألفاظه للغة العرب؛ فحرصوا على أن يستشهدوا على كل كلمة من كلمات القرآن بشيءٍ من شعراء العرب يثبت أن هذه الكلمة القرآنية عربية لا سبيلَ إلى الشك في عربيّتها.

كذلك يقول الدكتور "طه حسين" بأن للأهواءِ السياسيّة دورٌ في انتحال الشعر ونسْبه للعصر الجاهلي نتيجة الحروب التي كانت تقع بين القبائل العربية. فللعواطف الدينية على اختلافها وتنوع أغراضها مثل ما للعواطف السياسيّة من التأثير في انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليّين.

ويستفيض الدكتور "طه حسين" في بحثه ويقول "بأنّ الشعر الذي يسمّونه الجاهليّ لا يمثل اللغةَ الجاهليّة؛ وذلك لأننا نجد بين هؤلاء الشعراء الذين يضيفون إليهم كثيرًا من الشعر الجاهلي قومًا ينتسبون إلى عرب اليمن أو القحطانيّة العاربة، التي كانت تتكلم لغةً غيرَ لغةِ القرآن الكريم، والتي كان يقول عنها أبو عمرو بن العلاء إن لغتها مخالِفةٌ للغةِ الغرب، والتي أثبت البحثُ العلميُّ الحديث أن لها لغةً أخرى غير العربية، ولكننا حين نقرأ الشعر الذي يضافُ إلى شعراء القحطانية، أي: العرب العاربة في اليمن، لا نجد فرقًا كبيرًا بينه وبين شعراء العدنانية، أي: العرب المستعربة في مكة والمدينة، بل لا نجد فرقًا بين لغة هذا الشعر ولغة القرآن، فكيف يمكن تفسير ذلك وتأويله؟

ويجيب الدكتور طه حسين على السؤال الذى طرحه بالقول: أن أمرَ ذلك يسير، وهو أن هذا الشعر الذي يضاف إلى القحطانيّةِ قبل الإسلام ليس من القحطانيّة في شيء، ولم يقله شعراؤها، وإنما حُمّل عليهم بعد الإسلام لأسبابٍ مختلفة.

وفي فصلٍ آخر من الكتاب يستعرض الدكتور طه حسين كثيرًا من الحكايات والقصص في كتب الأدب العربي للجاحظ وابن قتيبة التي يحللها ويظهر كذبَها وانتحاله.

وفي القسم الثاني من الكتاب يضع تحت مِشرط نقده ودراسته البحثيّة أبرزَ شعراء العصر الجاهلي من خلال خمسة فصول ويبدؤه بفصل "قصص وتاريخ"، "امرؤ القيس وعبيد وعلقمة" و"عبيد بن قميئة ومهلهل وجليلة"، و"عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة" و"طرفة بن العبد والمتلمّس".

ويبدأ الدكتور طه حسين بحثه بالشاعر امرئ القيس ويسرد قصته المعروفة ويقارنها بقصةِ حفيده عبد الرحمن بن الأشعث، حيث يظهر الشبه بين قصتيّ حياتهما، ولذلك يرجح بأن امرأ القيس هو شخصيّة متخيَّلة، حاول بها الرواةُ التمثيلَ لحياة عبد الرحمن بن الأشعث الذي حارب سلطة بني أميّة، واستعاروا له اسمَ الملكِ الضّلّيل. وحتى شعر امرئ القيس فهو في قسمٍ كبيرٍ منه شرحٌ لقصة حياته التي انتحلها الرواة في ظل التنافس القويّ الذي كان قائمًا بين قبائل العرب في الكوفة والبصرة، لذلك فقصائده المعروفة قد قيلت في العصر الإسلاميّ وليس في العصر الجاهليّ.

كما أن التفسير الثاني الذي يقدمه الدكتور طه حسين حول شخصية امرئ القيس المتخيَّلة بأنها أشبه شيءٍ بشخصية الشاعر اليونانيّ "هوميروس"، التي يؤكد مؤرّخو الآداب اليونانية بأنها وُجدَت ولكنهم لا يعرفون من أمرها شيئًا يمكن الوثوق به، فـ"هوميروس" أيضا تنقّل عبر المدن اليونانية، ومنها من قامت بتبجيله وضيافته ومنها من أعرضت عنه، وهذا تمامًا ما نقرؤه في سيرة حياة امرئ القيس المتخيَّلة، الذي تنقل بين القبائل العربية.

وفي رؤية وتحليل الدكتور طه حسين عن شعر امرئ القيس يقول: "بأنّ كل الشعر الذي يتصل بسيرة امرئ القيس إنما هو من عمل القصاص، أما القسم الثاني من شعره وهو الذي لا يفسر سيرته ولا يتصل بها يتجسد في قصيدتان: (قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ) وقصيدته الثانية (ألا عِم صباحًا أيها الطللُ البالي)".

كذلك يقدم الدكتور طه حسين برهانًا آخر على انتحال قصة امرئ القيس، وهو ما يتصل بأصله، وهي أن امرأ القيس -إذا صحّت أحاديثُ الرواة طبعًا- يمنيٌّ وشعرَه قرشيُّ اللغة، لا فرق بينه وبين القرآن في لفظه وإعرابه، ونحن نعلم بأن لغةَ اليمن مخالفةٌ للغة الحجاز، فكيف نظم الشاعر اليمنيّ شعرَه بلغة أهل الحجاز، وخاصة أن لغة قريش لم تكن سائدةً قبل القرن السادس الميلاديّ.

أيضًا يشكك الدكتور طه حسين في شخصيات قصائد شعراء آخرين من العصر الجاهليّ، مثل: عبيد وعلقمة. ويذكر بأن الكثرةَ المطلقة من شعرهم مصنوعة، ويوضح ذلك بمناقشةِ أفكار قصائدهم التي تتعارض مع العصر الجاهليّ، ومنها ذكر الإيمان بالله ووحدانيته في قصائدهم.

ويتحدث أيضًا عن عمرو بن قميئة والمهلهل بن الربيعة، الذي يقول الرواةُ بأنه خالَ امرئ القيس. وعمرو كما يزعم الرواةُ قد قُتل مع امرئ القيس على يد ملك الروم. ويفنّد قول الرواةِ بأن أوّل من قال الشعر هو المهلهل بن ربيعة خال امرؤ القيس، مبرهنًا على ذلك بالثغرات الموجودة بقصائده، التي لا تدلّ على أنها كتبت بالعصر الجاهلي.

وفي فصلٍ آخر يتحدث الدكتور طه حسين، عن عمرو بن كلثوم الذي يقول الرواة عنه بأنه قتل ملكًا من ملوك الحيرة، فهو يكذّب الروايةَ متسائلًا هل يمكن أن يقتل ملك الحيرة بكل بساطةٍ وتقف المسألة عند هذا الحد بين آل المنذر وبني تغلب وبين ملوك الفرس؟ طبعًا ذلك لا يستقيم مع التفكير المنطقيّ والعقلانيّ السليم؛ وهو يعتبر ذلك نوعًا من أنواع القصص التي يرويها الرواة والقصاصين للمفاخرة بقبائلهم، كالتي تعجُّ بها أبيات قصيدته المشهورة التي يتفوّق فيها الاعتزاز بقومه للقول:

ألا لا يَجْهَلَنَّ أحدٌ علينا

فنجهلُ فوق جهلِ الجاهلينا.

كما أن سهولةَ الألفاظ واللين في القصيدة، يتنافى مع حديثِ ولغةِ العربِ في منتصف القرن السادس الميلاديّ، وقبل ظهور الإسلام بنصف قرن.

وكما يقول الدكتور طه حسين "ما هكذا كانت تتحدثُ ربيعة، خاصةً في العصر الذي لم تَسُد فيه لغة مُضَر ولم تصبح فيه لغةَ الشعر.

وفي الفصل الأخير من الكتاب، يعرض الدكتور طه حسين للحديث عن شاعرين آخرَيْن من ربيعة. وهما طرفة بن العبد والمتلمّس، الذي تقول قصصُ الرواةِ بأنه خال طرفة، لذلك جمعتهما قصص القصاصين والرواة مع بعض، ومنها قصتهُما المعروفة مع الملك عمرو بن هند التي قُتل فيها طرفة بن العبد، ويذكر طه حسين بأنه لم يُعثر للمتلمس على قصائد، وإنما بضعة أبيات ذكرهما ابن قتيبة في طبقات الشعراء، أما طرَفَة فلقد عُرفت له الرائية المشهورة وبضعة قصائد متفرقة ومنها المطوّلة الشهيرة

لخولةَ أطلالٌ ببرقةَ ثهمد

تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليد.

ومن خلال بحثه القيّم بالكتاب يرى الدكتور طه حسين بأن أسبابَ انتحال الشعر الجاهلي عديدة: منها أسباب دينية، وأخرى سياسية وشعوبية وأيضًا سبب متصل بالرواة أنفسهم؛ وهم كما يقول بين اثنين: إما أن يكونوا من العرب، فهم متأثرون بما كان يتأثرُ به العرب، وإما أن يكونوا من الموالي فهم متأثرون بما يتأثرُ به الموالي من أسبابٍ تجعلهم يعملون على انتحال الشعر.

ويدعو طه حسين في آخر الكتاب القارئَ قائلًا: "يجب إعمال البحث والنقد فيما يسمّى الشعر الجاهلي وعدم الارتكان لما وصل إلينا من الرواة وكتب الأدب القديم".

ولا يرى في إبطال الشعر الجاهلي أي خوفٍ على عربية القرآن، كما يقول في آخر الكتاب: "أيُّهما أشد إكبارًا للقرآن وإجلالًا له وتقديسًا لنصوصه وإيمانًا بعربيّته، ذلك الذي يراه وحدَه النصَّ الصحيح الصادق الذي يُستدل بعربيته القاطعة على تلك العربية المشكوك فيها، أم ذلك الذي يستدل على عربية القرآن بشعر كان يرويه وينتحله في غير احتياط ولا تحفّظ... فالطرح الذي قدمه بالكتاب هو طرح نقدي عقلاني ويحتاج للمناقشة النقدية لا الهجوم والتكفير والنبذ.

في أغلب الأحيان

حنان حمود. سوريا

أغلب الأحيان أكتب نصوصاً تتعلق بشكل العلاقة بين الرجل والمرأة، بالمضمون والشكل، أي أكتب عن ماهية العلاقة ولا أكتب عن المشاعر رغم أهمية المشاعر التي تجعلني احدد الرسالة من الفكرة، وتجعل النص مضموناً جيداً.

اعي تماماً، ومقتنعة كثيراً أن العلاقة الصحيحة والصحية بينهما (أي الرجل والمرأة) هي اللبنة الأساسية لبناء المجتمع المتحضر، متحضر، بحرفية الكلمة، أي متحضر نهجاً وسلوكاً تحت قبة قانون الطبيعة. أي حضارة الانسان بغض النظر عن التقدم العلمي أو العمراني أو التكنولوجي.

لأن صيرورة الطبيعة الإنسانية خاضعة للتطور والتقدم ولها فصولها الأربعة.. تسقط أوراقها المريضة البالية، تضرب بعضها بعضاً حد الانهيار، وربما تتعرى امام ذاتها البشرية تماماً، لكن تجاهد وتدافع عن أحقيتها في الحياة فتزهر وتورد وتخضر من جديد.

بالمختصر عندما تسير في الشوارع العامة وترى أطفالاً يتعاركون أو رجالاً يختلفون في العمل أو يتنافسون على مكسب أو خصام، وعراكاً بين جارتين وتسمع السباب والشتائم تدرك أن علاقة الرجل والمرأة النمطية هي سبب جميع أمراض العصر في المجتمعات وسبب مرض الأفراد أيضاً.

الفرد هو نتيجة علاقة غير متوازنة وغير متكافئة بين طرفي النزاع، علاقة مبنية على الصراع والاتهامات والانتهاكات المضادة، وعدم الثقة المتبادلة في اللاوعي الجمعي ستنتج فرد متأهب سلفاً للقتال والنضال يعيش بحذر وتحفز، في حالة استنفار أمني ضمني دائم، ولأن الذكورة والأنوثة حاجة فقط للاستمرار والديمومة كما مبرمج عقل الفرد، يستمر الصراع، رجال تتنمر وتتمسخر وتسحق النساء، ونساء ساخطات يحاربن طواحين الهواء.

نعم نلتقي رجال ونساء كي نتكاثر و نتناسل في ظروف غامضة من العواطف الضبابية ولكنها عميقة في الصراع من الأزل إلى الأزل صراع محتدم غير قابل للإصلاح. فأُنشأت جمعيات تناهض الذكورة وجمعيات تطالب الذكورة بالمساواة، ومجالس الرجال تندد وتطلق نكات "مجرد نكات" يسمعها الإبن ويضحك لها الأحفاد، ومجالس للنساء لا تختلف عن الطرف الأخر بالهراء والسخف والرذيلة .

ابتدعت الجمعيات بمسميات طنانة "حقوق المرأة"، "جمعيات الرفق بالمرأة" ومتحررات بلا حدود يطلبن تقاسم المسؤولية والواجبات التي هي أصلاً غير قابلة للقسمة.

إذاً العلاقة بين مطلق رجل ومطلق امرأة.. بغض النظر عن الذكورة والأنوثة التي تحكم العلاقة في أغلب المجتمعات مهما تكن متحضرة.. غير سليمة وغير صحيحة.. ولم ترتقي الى مستوى علاقة ناضجة بين رجل وامرأة.. من أجل حياة أفضل ومن أجل بناء عائلة ومنها عائلات اجتماعية متماسكة.

بل أنجبنا الأمراض، والأمراض أنجبت أمراض.. وخلفت من بعدها أمراض.. آخرها الكلاب البشرية وقانون المثلية الذي فرضه مرضى أوفر حظاً في هذا العالم المنكوب بالإنسانية.

في حاله

أحمد دياب. مصر

رجل في حاله..

لا يركل الكرة التي جاءت بين قدميه

وهو يمر والعيال يلعبون في الشارع.

لا يرد على الرسائل التي يزداد نشاطها

آخر الليل.

لا يبالي بالأخبار ولا يهتم بالدول التي

تمتلك روؤساً نووية.

لا يوثق اللحظة الي مرت به ولا تنمو في

رئتيه أعشاب صالحة للدهشة.

لا يكترث بالوقت، هو ينتظر دائماً

الشمس تطلع من مغربها.

لا يفتعل الكلام، ولا يعلو صوته حين

يجئ وقت الصراخ.

لا يحصي خطواته، فهو المشاء في طرق لا

تؤدي.

لا يبتسم، فالعالم كله نكتة كبيرة قيلت

من قبل.

لا يحب النساء المزاجيات المتقلبات،

الأحياء منهم والأموات.

لا يشغله الصمت ولا يأتيه الملل من

حيث يأتي الناس.

لا يعلق على كلام أحد

ولا يدلي بصوته في موسم الانتخابات

ولا يرسل ورداً.

لكنه يحمل دمه الذي سفكته الليالي دون

مناسبة.

كأن ..

غُفران جليد. ليبيا

انتهى الحب؟

قالها ومضى،

كأنّ شيئًا لم يكن...

كأنّ قلبي ليس بيتًا

سكنتَه يومًا،

وتركتَ فيه ظلالَك،

والمفاتيح.

انتهى؟

وأين أضع الآن ضحكتك؟

في أيّ درج أخبّئ صوتك؟

وكيف أشرح لذاكرتي

أن تمحو من جاء،

وغرس،

ورحل؟

الحبّ لا ينتهي هكذا...

لا يخلع معطفه عند الباب،

ويغادر.

الحبّ الحقيقيّ

يموت واقفًا،

ويترك وراءه

رمادًا لا يُكنَس،

وأغنيةً

لا تُغنّى مرتين.

قصيدة الومضة الليبية

سالم العالم. ليبيا

أخذت قصيدة الومضة في السنوات العشر الاخيرة مكاناً مهماً على خارطة الشعر العربي، وذلك ضمن محاولات شعراء قصيدة النثر الانفتاح على أشكالٍ شعريةٍ أخرى والبحث عن فضاءات وبنى جديدة تكون قادرة على مواكبة ايقاعات العصر المتسارعة ومنحها شكلاً من أشكال التميز والفرادة والابتعاد قدر الإمكان عن الأشكال النمطية التي استحوذت لفترة طويلة على بنية القصيدة العربية، بحيث أصبحت قصيدة الومضة اسلوباً شعرياً ينتهجه الكثير من الشعراء، وصدرت لها العديد من المجاميع والدواوين الشعرية، وأقيمت لها ملتقيات ومهرجانات ومسابقات، واحتفى بها العديد من النقاد، وأصبح لها مريدين ومعجبين ونجوم.

وقد ساعد على ذلك عدة عوامل مهمة لعل أهمها الانفتاح أكثر على ثقافات لشعوب أخرى مع ازدياد حركة التراجم للشعر العالمي إلى اللغة العربية لعل أبرزها عديد التراجم التي اشتغلت على تقديم قصيدة "الهايكو" اليابانية إلى القارئ العربي لدرجة أنه تم إقحام مفردة "الهايكو" قسراً ضمن اللغة العربية كتعبيرٍ عن القصيدة الشعرية باللغة العربية والتي قد لاتتجاوز عادة ثلاث مقاطع أو أربعة رغم مافي ذلك من اختلاف عن قصيدة "الهايكو" الأصلية والتي تصل إلي سبعة عشر مقطعاً، ولها شروط وقواعد أخرى لسنا بصدد الحديث عنها، ولا ننسى أيضاً بعض التراجم التي تناولت الشعر الشعبي عند نساء البشتون والتي لعلها تكون أقرب إلى قصيدة الومضة التي نحن بصدد الحديث عنها.

ومن العوامل الأخرى التي ساهمت في انتشارها بشكل سريع هو ظهور مواقع التواصل الاجتماعي، والتي يشترط بعضها عدداً محدداً من الحروف لكتابة أي منشور، مما ترتب عليه محاولة البعض العمل على تكثيف الجملة وضغطها ليتسع لها الفضاء الافتراضي المحدود دون أن نتناسى ما يحويه الشعر عادة من اشتراطات تكثيف الصورة الشعرية والتخلي عن المفردات الزائدة والتي لا تخدم المعنى، هذا الاختصار والتكثيف الذي أصبح ضرورة لكل أنواع الأدب المكتوب فاصبح لدينا قصة قصيرة جداً ورواية قصيرة وقصيدة الومضة وكذلك أغاني سريعة لا تتعدى الدقائق.

ولا يمكن لأحد أن يتجاهل الايقاع السريع لهذا العصر الذي أصبح يستلزم الإلمام بأكثر كمية ممكنة من كل شي في أقل زمن ممكن .

في ليبيا كان لقصيدة لومضة نصيبها أيضاً من الاهتمام، ولعل التجربة الليبية في هذا اللون من الشعر تتميز بفرادة وخصوصية مهمة جعلت لقصيدة الومضة التي يتداولها العديد من شعراء ليبيا مكاناً مهماً ضمن مايتداول منها في الوطن العربي، وذلك من حيث الغزارة في انتاجها.وكذلك القدرة العالية على صياغتها بشكل مبهر ومدهش لما فيها من كثافة عالية في الصورة والمعنى والأفكار والاشتغال على التضاد والمفارقة الشعرية واتسامها بالطزاجة في التناول وجرأة الطرح مع احتفاظها بموسيقاها الشعرية وايقاعها السلس.

ولعل من ضمن الأسباب التي منحت الشاعر الليبي هذا التميز (من وجهة نظري) هو عدة عوامل مهمة منها ما انتبه له وقدمه الأديب الليبي الدكتور "خليفة التليسي" في ثمانينيات القرن الماضي في كتابه "قصيدة البيت الواحد"، والذي اشتغل فيه على تجميع العديد من الأبيات الشعرية العربية من العصر الجاهلي إلى الحديث والتي جاءت ضمن قصائد لعدد كبير من الشعراء العرب قديماً وحديثاً، والذي حاول من خلاله القول إن بيتاً واحداً من الشعر العربي (صدر وعجز) هو بمثابة قصيدة كاملة بما يحويه من معاني عميقة وصور مكثفة وافكار مكتملة، تلاه بعد ذلك الباحث الدكتور "علي الساحلي" والذي قدم دراسة عن أغاني العلم الليبية وتناصها مع أبيات شعرية معروفة في مدونة الشعر العربي عبر تاريخها الطويل.

ومع بدايات القرن الحالي قدم لنا الدكتور والشاعر "عاشور الطويبي" ترجمته الرائعة لمجموعة من شعراء الهايكو الكلاسيكيين من اليابان في كتابه "سادة الهايكو" بعد أن بدأت ملامح قصيدة الومضة تظهر في منشورات مجموعة من الشعراء الليبيين من شعراء قصيدة النثر الحديثة.

ويبقى من وجهة نظري أن السبب الرئيسي في سهولة استيعاب الشاعر الليبي لمتطلبات قصيدة الومضة وغزارتها لديه وسرعة انتشارها وجودتها يرجع إلى وجود نمط شعري مشابه في التراث الشعبي الليبي وهو "غناوة العلم"، والتي تمارس في ليبيا منذ أكثر من ثلاثة قرون، ويوجد في الذاكرة الشعبية الليبية الملايين منها، ومازال الشعر الشعبي الليبي يبدع العشرات منها كل يوم، ورغم تمركز هذا النمط الشعري في أغلبه في المنطقة الوسطى والشرقية والجنوبية من ليبيا ويمتد إلى غرب مصر، ويكاد يختفي في المنطقة الغربية من ليبيا، إلا أن ذلك لم يمنع تداولها واستيعابها من كل الليبين في كل ليبيا، فمن النادر أن تجد ليبيا لم يسمع بغناوة العلم أو لا يعرفها أو لايحفظ علي الأقل مجموعة منها، كالغناوة التي تقول مثلاً: "يسلم عليك العقل.. إلا الرجل ما طالت اتجي"، أو التي تقول: "ينساك من افعالك فيه.. ويجيك من مرارات الغلا"، وغيرها. والتي يظهر معناها واضحاً وجلياً، ولا تحتاج الي تفسير، ولا

يوجد بها مفردات صعبة الفهم بسبب تفاوت اللكنات بين شرق ليبيا وغربها وجنوبها.

هذا الانتشار الواسع لهذا النمط، ولما فيه من سهولة وسلاسة وتكثيف، وبما يحويه من إيقاع موسيقى يتناسق مع الايقاع الوجداني الليبي، جعل لها جمهوراً كبيراً في ليبيا، وقبولاً واسعاً في كل الأوساط، وذلك في شكلها المجرد دون النظر إلي كيفية أدائها الغنائي والذي يتخصص فيه أشخاص بعينهم يمتلكون موهبة خاصة وطريقة خاصة لغنائها قد لا يستوعبها الجميع، إلا أنها تظل في تداولها تنحى منحى الأقوال المأثورة أو الأمثال الشعبية لسهولة حفظها وتداولها وجمالية إيقاعها السمعي علي الأذن المتلقية ولقدرتها على التعبير على كل مناحي الحياة في كلمات قليلة لا تصل في أغلبها إلى عشر كلمات.

قد لا أكون مطلعاً على العديد من تجارب الشعراء الليبيين في قصيدة الومضة، ومتى بدأت، أو ماهي عدد الإصدارات الشعرية التي صدرت منها وخاصة خلال الالفية السابقة. ولكن يمكنني الإشارة الي العديد من الإصدارات الشعرية المصنفة ضمن قصيدة النثر، والتي حملت في داخلها مجموعة لا بأس منها من الومضات الشعرية، وإن كانت في وقتها تدرج ضمن قصيدة النثر دون أن يتم تخصيصها كقصيدة ومضة.

وقد لجأ بعض الشعراء إلى تقطيع النصوص، سواءً عن طريق الترقيم، أو عن طريق وضع بعض الفواصل في النص الواحد تفصل بين كل مقطع وآخر بحيث يصبح كل مقطع ومضة شعرية مكتملة.

وسنذكر فيما يلي بعض الشعراء والذين احتوت بعض دواوينهم على ومضات شعرية:

• **مفتاح العماري:**

اليد الطويلة ، تستيقظ كل صباح .. عظيمة بذنوبها.

في خزانة الثياب ،رأيت قميصي الكاكي .. خجولا يرث حروبا خاسرة. (رحلة الشنفرى)

قريباً من يدي تماماً فوق المائدة . تقترح الرياح بحراً هادراً وامرأةً هائجة.(منازل الريح والشوارد والاوتاد)

في هذه القصيدة ثمة قتلى يمرحون .. ترتدي رفاتهم أحذية جديدة. (مشية الاسر)

هكذا كل عود ينتهي في دخانه وانت تنتهين في الماء. (قيامة الرمل)

• **الصديق بودوارة:**

تملأين أصابعي بالحبر، وفمي بالكلام .

أنا الميت مرتين في اليوم الواحد .. وحيدا بلا أحد .. باردا كريح باردة . (البحث عن السيدة جيم)

• **محمد زيدان:**

تعانقنا في حضن سحابة .. فضحنا المطر.

منذ أخرجك أبوك شقراء من غير سوء . ابنة أخرى. نسينا أختك الكبرى. (الماء ليس أكيداً)

• **سعاد يونس:**

تخاصمت أنا والكل .. فجاءت البعض تستعطفني.

بداخل حبيبات العقيق اللامعة .. توجد أيضاً .. كهوف مظلمة . (لمن تسطع المرايا)

• **المهدي التمامي:**

دالية يدي، من يعرشها ويقطف العناقيد.

اثنان .. حورية من ملح، وسحابة تقاوم البكاء على ناصية اللهيب.

في الغروب تفر أحلامي من الموعد في الصباح. (رائحة المتاهة).

• **عبدالباسط أبوبكر محمد:**

في قلبي، كما في أي قصيدة .. أشياء لا أحد يفهمها.

ينؤ قلبي بطفولتي ، فأصوغ لخيالي نهارا طافحا باللعب .

تجمعنا الظنون وتبعثرنا الشهوات .. أي خواء يترصد أحلامنا المؤجلة . (في متناول القلب)

• **مفتاح ميلود:**

لم يشف غليل اليوم .. حين جفت الأبار إلا عش في الدلو.

نكاية في زهرة، على كتف الصبار انبت كف الحجر شجرة. (أنفاس)

• **حنان محفوظ:**

رائحة الشجر ما زالت عالقة بالتراب تحتفي بمرورك بها.

عينها ساهرة معه وعينه تغفو على احلام في سرها . (زهرة الريح)

• **نيفين الهوني:**

مهاجر إلى وطن السنونو يصفع العالم بسؤال .. هل كبرت حماقاتي ؟.

الأبواب موصدة وأصبعي مفتاح. (همس المساءات الثلاث)

وما يزال هناك الكثير من الدواوين الشعرية التي حملت خلطاً بين قصائد نثرية طويلة وومضات شعرية قصيرة، وما ذكرناه إلا نماذجاً منها فقط .

ويتبقى علينا أن نذكر الدواوين الشعرية التي صدرت وكانت أكثر التزاماً بقصيدة الومضة أو بقصيدة نثرية قصيرة جداً، ولعل من أبرز شاعرات قصيدة الومضة الشاعرة "خلود الفلاح". التي أصدرت ديوانين كاملين من قصائد الومضة وهما "بهجات مارقة" و"ينتظرونك"،واخترنا منهما:

في حضوره، بصعوبة أتنفس الوجود.

وحدها الذكرى لا يزعجها نحيب التجاعيد.

دون سابق معرفة عبروني إلى الانتهاء.

بصعوبة تتسع الأصابع لحواراتنا البيضاء.

أما عن "محي الدين المحجوب" فهو من أكثر الشعراء وفاءً لقصيدة الومضة، يكتبها بسلاسة وبعمق فائق، وله العديد من الدواوين والكتابات الزاخرة بهذه التجربة، وقد اخترت من ديوانه "الغيمة في يدي" ما يلي:

صار كئيباً، المقهى الذي شردته الطاولات.
لم يكتف بمائه، الشتاء المبلل، بات يتوق لمعصية أخرى.
أشيد منارة لأحلامي، لعلي في حلمي أحتاج إلى بصيص ضوء.

وعلى حذو "المحجوب" كان "فرج بوشينة" بلغته الراقية مخلصاً لقصيدة الومضة، وهذا ما نلاحظه في ديوانه "مرافعة ضد النوم" ومنه نقرأ :

على طاولة مستديرة جلست أدوات النفي ووضعت قانوناً للحد من التواطؤ.
بتهمة اغتيال الحزن .. حكم على الفرح بسعادة مؤبدة.

علي نفس المنوال في الاحتفاء بقصيدة الومضة بالإضافة إلى نفس من الرومانسية والشفافية العالية أصدر "نصر الدين القاضي" ديوان "من سيرة المساء والسهرة"، ومن نصوصه:

أحبك كما يحلو لي .. محض ليلة وأدعي:
أن المزاج رائق وكل شيء على ما يرام .
تلون يومي الباهت ابتسامتها .. ومطمئنة تعبر قلبي، حين تبادلني برقة ورشاقة.. تحية الصباح.

"منصور العجالي، صوت آخر اتحفنا بديوان رشيق بعنوان "مزهرية الغياب" نقتبس منه الآتي:

لو كان هذا الصباح ليلاً جريحاً.. لما ظل يشخر كل هذا الوقت.
من غبش المساء تستدعي العصافير أيكها.

وشخصياً ارى أن ديوان "لعلها شجرة بعيدة"، وهو آخر الدواوين التي صدرت في هذا المجال للاستاذ والشاعر "محمود البوسيفي" ديواناً متخماً بالشاعرية وتتوفر فيه شروط قصيدة الومضة الحديثة، خاصة في الجزء المعنون بكتاب الغربة. دون ثرثرة أو زيادة في المفردات، بل جاءت كل كلمة في مكانها وبه من التكثيف والاختصار ما يجعلك تقف مذهولاً أمام نصوصه ونختار منها:

الغربة فناء عابر.. نافذة من أسمنت.
الغربة كأن تدعو جثة للرقص.

هذا ماتوفر لدي من بعض الدواوين والإصدارات، ولكن مادعاني إلى كتابة هذا الموضوع والبحث عن ارهاصات ونصوص قصيدة الومضة الليبية هو ما أطالعه هذه الايام من منشورات علي مواقع التواصل الاجتماعي لشعراء شباب يكتبون ومضات شعرية عميقة في بساطتها، غاية في الحداثة والجرأة وأكثر تعبيراً عن التفاصيل اليومية، وتتمتع بشعرية متميزة، وأذكر هنا بعض الومضات لبعض هذه الأسماء، والذي بدأت تلفت أنظار المهتمين بالشعر في ليبيا وأصبح صوتها يعلو رويداً رويداً، ورغم مطالعتي لنصوص مهمة لأشخاص يكتبون بأسماء مستعارة إلا أن هناك من يكتب باسمه، ومن هؤلاء:

• **محمد عبدالله:**

هذا الصباح تأخرت الشمس عن موعد شروقها.. وبطريقة ما اكتشفت أن أمي مازالت نائمة.
لم أكن أعلم أن الخريف مرعب.. حتى

قررت أن أكون شجرة.

أكرم اليسير:

كتبت قصيدة عن الحليب ومازال ابني يصرخ.
مصاب أنا بعمى الالوان، حين أظلم لا أميز بينك وبين حزني.

• **نصر الدين علي الورشفاني:**

على حواف صوتها تقف الف فراشة.. وينبت في كل صمت عيد.
ياالله، كل هذا البشر.. وأمشي وحيداً.

• **أمل بنود:**

حديث الموانئ في عينيك يردد صداه نحيب النوارس فوق كفوف العابرين .
قرر ظلي أن يقطع الارض ، أما أنا فترددت .. ومنذ ذلك الحين لم تتعرف عليا الشمس.

•**سراج الدين الورفلي:**

حناجر العصافير في جيبي .. وقلوبها في السماء.
الشعر هو حفر قبر للحرب تحت ركام كل زهرة.

• **ختاماً:**

هذا الموضوع ليس دراسة نقدية أو بحث علمي، أو انطلوجيا شعرية عن قصيدة الومضة الليبية، بل هو محاولة مني للفهم وتفسير مرجعية هذا النمط الشعري في محاولة لا ستشراف مستقبله، خاصة وأني ضبطت نفسي متلبساً بكتابة مجموعة من هذه الومضات ستصدر في مجموعة شعرية قريباً. بل أن هذا الموضوع يكاد يكون مقالاً تحليلاً بسيطاً حاولت به عرض واستعراض هذه التجربة الحديثة على الشعر العربي.

وماطرحته من أسماء الشعراء ودواوينهم الشعرية، والمقاطع التي اخترتها لا تخضع لأي تقييم أو تفضيل، ولا تخضع حتى لذائقتي الخاصة، بل خضعت فقط لمدي توفرها وسهولة الحصول عليها، ولكني اخضعتها جميعها لشرط واحد أرى أنه من أهم شروط قصيدة الومضة وهو أن لا تتجاوز في كتابتها سطراً واحداً يكتمل به المعنى. وإلا تحولت من قصيدة ومضة إلي قصيدة نثر قصيرة جداً، والتي تقريباً كل شعراء قصيدة النثر الليبيين كتبوها مما يبشر بأن الجميع يتجه إلى الومضات الشعرية وسيصبح الشعراء الليبيون أيقونة لهذا النمط من الكتابة.

كتاتيب كيرالا

محمد فضل الرحمن. الهند

الإسلام يولي أهمية كبيرة للعلم حيث يرى أن هذا أمر ضروري لتحقيق الأعمال السليمة وضمان بقاء المجتمع. ويلعب العلم الديني، بشكل خاص، دورًا محوريا في تعزيز القيم الأخلاقية والاحساسات الأدبية في المجتمع. ولذلك، حتى في الأيام الأولى للإسلام في "كيرالا"، حرص العلماء أصحاب البصيرة على تبني أساليب متنوعة لإيجاد المبادئ والضوابط الأساسية التي يحث عليها الدين في المجتمع. وقد أدى هذا التأمل إلى ازدهار القيم الإسلامية في كيرالا مما جعلها متميزة عن أجزاء أخرى من الهند، خلال زمن النبي محمد (صلى الله عليه وسلم). وهذا هو الذي أرسى حجر الأساس لخطب المساجد والمدارس الدينية والحلقات المسجدية والمدارس الإسلامية والكليات الإسلامية التي ساهمت جميعها في تشكيل نموذج "كيرالا" للتعليم الديني.

كان أحد أقدم الأساليب المتبعة في تعليم الإسلام في "كيرالا" هو نظام الكتاتيب. في هذه المدارس، كانت تُدرَّس التعاليم الإسلامية الأصلية مثل تلاوة القرآن والصلاة وتلاوة المولد بعمق. ولعدة قرون، كانت هذه الكتاتيب مُقَوَّم التعليم للمجتمع الاسلامي في "كيرالا". قد ارتأى بعضهم أن تزويد أبنائهم بالعلوم الدينية فيها قد ينال من عزّتهم ويمسّ فخرهم. ولكن، إن الأبحاث المتعلقة بها ليست متوفرة حالياً حيث تركزت الأبحاث الموثقة بشكل رئيسي على فترات لاحقة مثل عهد المخدوم. وإذا لم يتم البحث عن تاريخ الكتاب، فقد يفقد الشعب القادم اتصالَها بهذا التراث المجيد. يهدف هذا البحث إلى تقديم لمحة موجزة عن دور وتاريخ وطرق التعليم في الكتاتيب في تشكيل المجتمع المسلم في "كيرالا".

أوت بلي: التعريف والأصول:

كلمة "أوتّ" (Othu) في اللغة الماليالامية تعني القراءة أو التلاوة أو التعلم. قبل طلوع الإسلام في "كيرالا" استخدم البراهمنة والنمبوديريون هذه الكلمة لتلاوة الأناشيد الدينية والمانترا(Mantra). لاحقاً، استعار المسلمون نفس المصطلح لوصف تلاوة ودراسة النصوص المقدسة، بما في ذلك القرآن الكريم. وقد تم استخدام مصطلحات مثل "تلاوة القرآن" و "تلاوة الكتاب" و"تلاوة المولد" لوصف هذه الممارسات. كما كانت كلمة "بلي" (Palli) أي المسجد أو دار العبادة مستخدمة في "كيرالا" قبل أن يصل الإسلام إليه للدلالة على المعابد البوذية و الجاينية، ومن ثم استخدم النصارى واليهود نفس المصطلح لأماكن عبادتهم. استعار المسلمون أيضًا هذا المصطلح للإشارة إلى أماكن عبادتهم وتعلمهم، وهكذا نشأ مطلع اللفظ "أوتبلي"(Othupalli).

الفصول الدراسية فيها:

في زمن انتشار الكتاب، لم تكن هناك فصول دراسية منظمة كما هي اليوم. كانت الكتاتيب تدار بشكل أساسي بثلاث طرق. في الطريقة الأولى، كان الأطفال يجلسون تحت سقف المسجد ويتعلمون. والطريقة الثانية كانت تتضمن غرفة صغيرة بجانب المسجد حيث يتعلم الطلاب. أما الطريقة الثالثة فكانت تعتمد على بناء غرفة مستقلة، غالبًا، هي في مكان غير مملوك لعامة الناس. وكانت غرف الكتاتيب بسيطة، تتكون من جدران طينية مسنودة على أعمدة خشبية لدعم السقف. وكانت المواد التعليمية بسيطة أيضًا حيث كان الكتابة تتم على ألواح شجرية تُدعى "لوح"، باستخدام قلم من الخيزران مغموس في حبر أسود. وكانت هذه الألواح تُوضع على حجارة تُستخدم أيضًا كمقاعد. أما الأدوات الحديثة مثل السبورة والطباشير، فلم تكن موجودة في تلك الأيام.

المعلِّمون:

كان يُطلق على المعلمين في الكتاتيب أسماء مختلفة مثل "مولاكا"(Mollakka)، "مسلِيار"(Musliyar) أو "أستاذ"، وفقا على اللهجات المحلية. وفي بعض المناطق كانوا يُدعون ب"مَولا"(Maula) أو "ملا"(Mulla)، وفي أحياء كيلاندي كانوا يُعرفون بـ"ملّمي"(Mullami) أو "سيتي"(Seethi). وعادة كان بعضُ هؤلاءِ المعلمينَ في كلِّ كتابٍ من الكتاتيبِ من بينِ متعلميه، حيث كانوا كبارَ الطلابِ

فيها. لم تكن هناك رواتب ثابتة للمعلمين حيث كان منبع دخلهم القليل يأتي من رسوم الطلاب التي تُجمع كل يوم خميس وتُعرف بـ"بُتن"(Puthan) كتبرعاتٍ بعد كمال أجزاء من القرآن تُدعى "جُزءنت ولي"(Juz'inte velli). كان أحد أهم الوسائل لجمع دخل الكتاتيب هو احتفال "كيّزت"(Kayyezhuth) السنوي، حيث يجتمع الطلاب في المسجد، مرتدين أفضل ملابسهم يقرؤون آيات قرآنية مكتوبة من المعلم. ثم يقدّم الطلاب هدايا رمزية تقديرًا للمعلم بناءً على قدراتهم الاقتصادية. وكان الدخل المتأتي من هذه الأنشطة والتبرعات المجتمعية يشكّل المورد الرئيسي لدعم الكتاتيب.

طرق التعليم:

كان منهج التدريس في الكتّاب يعتمد على تكرار وحفظ الحروف، ومن ثم يتعلّمون قراءة وتلاوة القرآن الكريم. كان كل طالب يحضر صباحًا بلوح الكتابة الخاص به، وكان المعلم يكتب الحروف العربية ليعلمها الطالب. ومن ثم يتعلم الطلبة قواعد القراءة والقواعد النحوية تدريجيًا. بعد إتقان الحروف الأساسية، كان الطلاب ينتقلون إلى تلاوة القرآن وفهمها. لم يكن هناك منهج دراسي موحد للكتّاب، وكانت الدروس تتفاوت اعتمادًا على علم المعلم وفنونه. وكان الطلاب يتعلمون فرديا، ولم يكن المعلم ينتقل إلى الدرس التالي إلا بعد التأكد من إتقان الطالب للدرس السابق. لم تكن هناك امتحانات رسمية.

حركات الإصلاح:

مع تطور الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في "كيرالا"، شهد نظام التعليم الديني تغيرات جذرية. لعب المصلحون مثل الشيخ زين الدين المخدوم وجاللكت كن احمد حاجي (Chalilakath Kunji Ahmad Haji) دورًا جذرياً في تحديث التعليم الإسلامي في "كيرالا". بعد دراسته في بلاد العرب ومصر، طرح الشيخ زين الدين أساليب تعليمية رائدة للمجتمع. أما "جاللكت كن احمد حاجي"، فقد اختار التركيز على تحديث نظام المدارس الدينية في "كيرالا" من خلال وضع مناهج دراسية رسمية واعتماد نظام للامتحانات، وذلك بعد أن اطلع على التطورات التعليمية في البلاد الخارجية.

وفي نهاية المطاف، تاريخ التعليم الإسلامي في "كيرالا"، بدءًا من التعليم في المساجد في القرون الأولى وصولًا إلى الجامعات الإسلامية الحديثة، يعكس الجذور العميقة للدين في هذه المنطقة. على مدى عقود طويلة، لعبت الكتاتيب دورًا حاسمًا في تشكيل هوية المجتمع الإسلامي في "كيرالا"، حيث لم تقتصر على تقديم التعليم الديني فحسب، بل زوّدت الطلاب أيضًا بالأدوات اللازمة لحياة ناجحة. ورغم أن الكتاتيب لم تعد تحتل مكانة مركزية في النظام التعليمي في "كيرالا" اليوم، فإن إسهاماتها في التراث الثقافي والديني للمجتمع المسلم لا تَزال لا تقدر بثمن. ومن المؤسف أن دور الكتاتيب لم يُوثَّق بما يكفي في السجلات التاريخية الرسمية. ولذا لا مندوحة من إجراء المزيد من الأبحاث في هذا الموضوع للحفاظ على هذا الإرث ونقل أصالتها وقيمها الى الأجيال القادمة.

من أي وهم ابتدي ضحكاتي

علي بورقيقة. ليبيا

من أي وهمٍ ابتدي
ضحكاتي ؟؟.
وبأي جرحٍ تنتهي
آهاتي ؟؟.

سيذوب حرفي في فمي..
وقريحتي
تغتالُها في مهدها
حسراتي .

كم كان يعصرني الأسى ..
زيتونةً
ليُضيء زيت الصبر
في مشكاتي .
بل كان يطحن أضلعي..
كالقمحِ أعجنه
ببعض دمي
وبعض فُتاتي .

إني رأيت الجهل..
يزرع زهرةً
تنمو على الأطماع
والنزواتِ.

ورأيتُ قابيلاً ..
وإخوة يوسفٍ
وقوافل الغربانِ
في مرآتي .

ورأيتُ داحِسَ ..
يسبِقُ الغبراءَ
يشعلُ فِتنةً
في كلّ ما هو آتِ .
وهنا البسوس ..
على المنابِرِ
تقتُل الاخوين
في وطني
وفي نظراتي.

أَيقظتَ ياقلمي..
ضميراً نائماً
في موكبِ الغوغاءِ
والنعراتِ .

أحييت جرحاً..
في فؤادي ، نازفاً
رغم انهزام مواقفي
وثباتي .

يفكر مثل شجرة

عبد العظيم فنجان. العراق

بعد ساعات قليلة أكون قد بلغت السادسة والستين من العمر. أكاد لا أمسك بالقلم بقوة ، كما أمسك بالكلمة، ألويها وأدق عنقها كي تنفذ مآربي الشعرية، لكن الأهم هو أنني حافظتُ على طاقة الحب وسمحتُ لروحي أن تكون متوهجة رغم كل الخراب.

من المؤكد أن لا أحد (عدا الأقرب جداً)، يعرف أنني كتبت معظم قصائد الحب في أكثر مناطق العراق اشتعالاً وفتنة، منطقة جرداء، مرمية على أطراف الصحراء، ومنها انبثق تنظيم القاعدة الإرهابي المعروف، وفيها انتشر كالوباء الفكر الوهابي والسلفي، وقد عشت فيها مدة عشر سنوات حياة شبه كاملة وأقطع إليها يومياً طريقاً محفوفاً بالعبوات والمفخخات، أما بعد تحريرها فأنا أسلكُ نفس الطريق المحاط بالعبوات وببقايا خراب الحرب بجسد هزيل، لكن بقلب واثق من النصر على كل هذه المهانة، وعلى كل هذا الاستخفاف بالمثقف وبالثقافة وبالمثقفين الذي تقوم به دولة لا يهمها سوى سرقة المال العام مهما كان الثمن. يا للكتابة، كم تنطوي على طاقة وحيوية.

كنت قد اعتزلتُ العمل السياسي مع حدوث صدمة ما بعد 2003. اعتزلت السياسة وفق مفهومها الشائع لكنني مارستها وفق المفهوم الجمالي فتبنيت مفهوم "النضال الشعري": كل قصيدة جميلة هي دعم لإرادة الحياة، وهي بيان جمالي ضد القبح والخراب والبؤس الذي قادتنا إليه أحزاب ما بعد 2003 .

لم يفهم أقرب أصدقائي الشعراء معنى تحولي السريع من القصيدة التي تتماهى مع علو الأفكار إلى القصيدة التي تتناغم مع مشاعر القلب، والسبب بسيط لكنه جوهري جداً، ذلك أن الأفكار مهما كانت عالية تجعلك خارج المعركة المباشرة للحياة، قد يفهم هذا مَن يعتبر عودته إلى البيت سليماً حياً ومعافى نعمة كبيرة، وقد لا يفهمه إلا مَن حفظ عن ظهر قلب خارطة العنف الذي ينتظره في الطريق لكثرة ما تعرّض للاختطاف، ولكثرة ما تلقى رسائل التهديد المباشرة وغير المباشرة لأنه يعمل في منطقة تهيمن عليها السلفية وهو محسوب عنوة على الشيعة.

عندما يُحسب لك حساباً كخصم في معركة لا تخصك ستفهم معنى إرادة التشبث بالعيش عبر الشعر الذي يتناغم مع بهجة الحياة، وهذه البهجة حسب تجربتي

لا يوفرها إلا شعورك بالحب حتى لو كان ذلك الشعور وهماً: بعض الوهم خير من جحيم الحياة.

هكذا صرتُ نقطة جذب لكل أنواع الكره والمحبة، في تناقض غريب، لكنه مفهوم وواضح ، فكل الأغبياء مع احترامي للقارئ اعتقدوا أنني أكتب شعري لتصيّد النساء، بل وصل الحد إلى زرع الشتائم على صفحتي، وهي شتائم لاذعة جعلتني على تماس حقيقي مع أولاد شوارع لا مع مثقفين .

هناك شاعر كان يكلف صبيانه بإرسال رسائل سخيفة وحقيرة عبر بريدي، كما أنه انتدب أتفه مافي الوسط الثقافي من تافهين ومتاجرين بهواجس الناس بكتابة تعليقات سوقية تحت قصائدي، هذا الشاعر سيكون في أول موكب الندابين الذين سيستعرضون خواء أرواحهم مع نفاقهم بعد رحيلي، فهؤلاء لا يجيدون العيش إلا على جثث الموتى كديدان المقابر.

من تلك اللحظة، من تلك الشتائم، لا من كلمات المديح، عرفتُ أنني سلكتُ الطريق الصحيح، بل واكتشفت كم أن شعرنا العراقي بالذات خالٍ من قصيدة الحب باعتبارها موقفاً من الموت المجاني، ومن الكراهية، ومن وجود طبقة فاسدة، لا ترى في الشعر غير وظيفته السياسية المباشرة في مجتمع الثقافة العراقية ذاتها.

إن حياتنا العربية مليئة بالخطب الرنانة، بالبلاغة الحربية، وقصيدتي مكتوبة بالضد من هذه البلاغة ومن هذه الخطب، وهذا هو موقفي النضالي، فللطغاة العرب لغتهم، ولي مع كل الخائبين. لغتنا المخالفة، غايةً ووسيلة.

لستُ آسفاً على أي شيء بدر مني، ليس بمعنى أن ما فعلته كان صحيحاً، لكن بالمعنى الذي قاله الرجل العظيم علي بن أبي طالب: "إن في العدل سعة"، وأنا أؤمن بمثل هذا العدل أو بضرورة هذه العدالة التي تتفهم أنني صرتُ شاعراً معروفاً، دون مؤازرة حزب أو طائفة أو جماعة أو شلة، وأنني عشتُ ، وحيداً، عصراً ينطوي على كل أنواع النذالة، وهذا يكفيني اعتزازاً: " لقد استحمّتْ حياتي بمياه الحروب، ومع ذلك لم أخرج منها إلا ملاكاً" .

أريد أن أشكر أعدائي أولا، لأنهم حفّزوني على تجاوزهم، أوهموني بأنني أعني شيئاً، وحفّزوني على أن أنبش دواخلي، بحثاً عن اللؤلؤة التي تستفز فراغهم النفسي والروحي نتيجة اختلاقهم أتفه القصص التي لم أرد عليها إلا بكتابة الشعر الذي يخاطب جوهر الإنسان وروحه، عندئذ سيفهم قراء صفحتي الجملة التي كنت أكرر نشرها: "الأنذال ضروريين في الحياة". من المؤكد أن هناك مَن سيكتشف السخرية المريرة في هذا الشكر.

أريد أيضاً أن أشكر الألم، فلولاه لما توهّجت، ولما عشتُ بروح تفيض بعافيتها على الأشياء، فتفعل بها ما يفعله السحر.

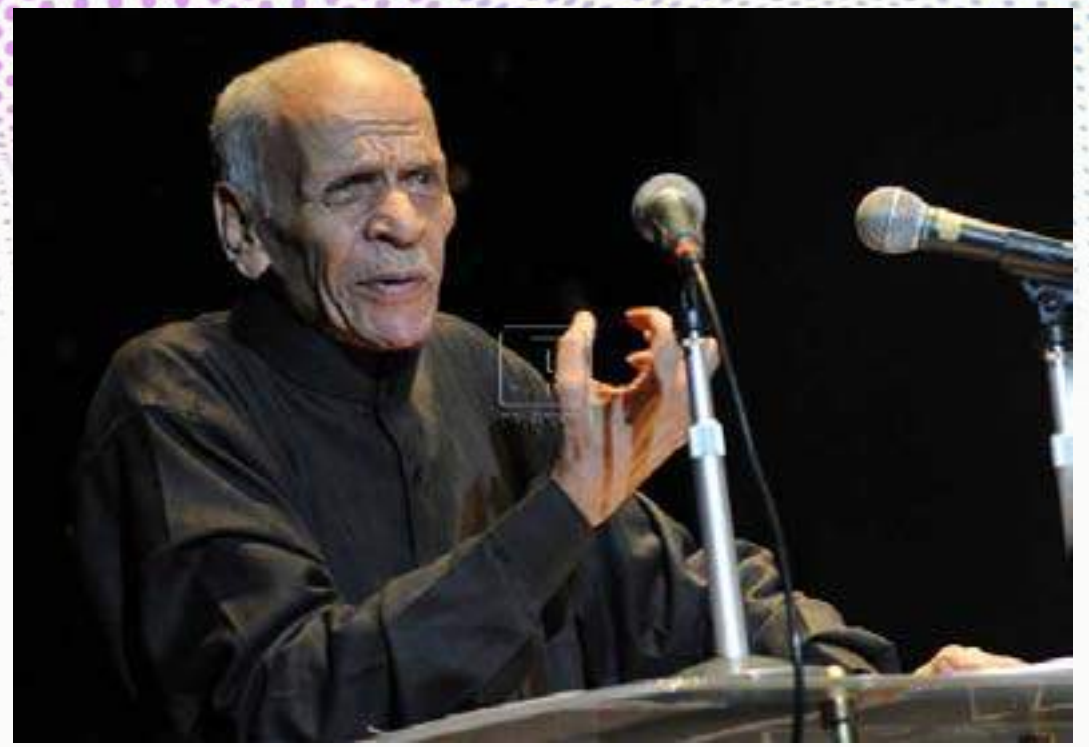
الشكر الحقيقي لكل المجهولين الذين لا أعرفهم وهم يتناقلون، كل حسب طريقته، قصائدي، أو يحتفون بها كتميمة تقيهم وتحميهم من قبح العالم، وكل عام وانتم بخير.

شاعر النبض الشعبي

صافي ناز كاظم. مصر

يوم أعلنوا، في 5 يونيو 1967، هزيمة جمال عبد الناصر باسم النكسة، وجد الشاعر أحمد فؤاد نجم نفسه يتقيأ دماً، ومع تلك الحالة الجسمانية المفاجئة جلس يكتب قصيدته الشهيرة: "الحمد لله خبّطنا تحت باططنا"، التي كلّفته سنة 1968 قرارا بالاعتقال مدى الحياة، باح فيها بكم الغضب الذى نزفته قلوب الناس:

"الحمد لله خبطنا تحت باططنا، يامحلى رجعة ظباطنا من خط النار، يا أهل مصر المحمية، بالحرامية، الفول كتير والطعمية والبر عمار، والعيشة معدن وآهي ماشية آخر آشيه، مادام جنابه والحاشيه بكروش وكتار، ح تقوللي سينا وماسيناشي ما تدويشيناشي، ما ستميت أتوبيس ماشي شاحنين أنفار، إيه يعني لما يموت مليون، أو كل الكون، العمر أصلا مش مضمون والناس أعمار، إيه يعني في العقبة جرينا ولاّ في سينا، هيّ الهزيمة تنسّينا إننا أحرار؟ إيه يعني شعب ف ليل ذلّه، ضايع كلّه، ده كفاية بس لما تقول له احنا الثوّار، وكفاية أسيادنا البُعدا، عايشين سُعدا، بفضل ناس تملا المعدة وتقول أشعار، أشعار تمجّد وتماين حتى الخاين، وان شاالله يخربها مداين عبد الجبار!".



كان طبيعيا أن تخرج القصيدة الترجمة الفورية لقدر عنيف من الألم أحسّه الشعب المصري واستنزف من جوف الشاعر الدم.

عندما تسللت القصيدة إلى الناس تسللت معها عشرات القصائد السياسية المُغنّاة: "بقرة حاحا"، "ميكي"، "يعيش أهل بلدي"؛ (سخرية من الصيغة المزيّفة لتحالف قوى الشعب العاملة)، "كلب الست"؛ (سخرية من كلب أم كلثوم الذي كان أهم و أعز من مواطن مصري بائس)، "يا مرحرح"؛ (صورة متهكمة على الشريحة الملاصقة للسلطة السياسية الناصرية من مؤيدي الحل السلمي : "تموت في الدبلوماسية وتخاف م القدائيين")، "كلام المصطبة"، "القضية"؛ (صورة دقيقة للإرهاب السياسي والابتزاز ومنهج تلفيق القضايا ضد المواطنين هذا الذي تفنن فيه العهد الناصري: "والقضية ياقضايا بالمكايد والوشاية دبروها وفصلوها بالمقاس لبست قفايا...، الحكاية إن البلد مش ملك ناسها، والخلايق ف البلد مش مالكة راسها، والبلد أصلا بلدنا مش عليلة، البلد علتها جاية من خرسها").

مع القصائد فاجأ الناس بنيان فني عمره خمس سنوات، وبدأت دوائر المثقفين تردد اسم "نجم – إمام" بدهشة واستغراب؛ كان التعجب والدهشة أن "نجم – إمام" يقول ببساطة وبراعة ما يجب أن يقال وكما يجب أن يقال وفي توقيته المطلوب تماما. وبدأت حلقات الاستماع تتجمع أولا في بيوت من يملكون أجهزة تسجيل ومنديل أمان السلطة، وكان امتلاك

جهاز تسجيل وقتها، قبل انتشار أجهزة التسجيل الترانزيستور الرخيصة، يلخّص على الفور النوعية القادرة مالياً على ذلك الامتلاك مضافا إليه امتلاك منديل أمان السلطة الذي لم يتوفر إلا للحلقات الثقافية المتاخمة للسلطة والمتعاونة مع وزير الداخلية والخادمة لأجهزة الأمن والمخابرات كافة؛ وكانت السلطة بواسطة هؤلاء المثقفين، تريد أن تشبع حب استطلاعها عن ماهية الكيان الفني الذي "قبّ" بغتة من تحت الأرض، رغم موانعها المهيمنة على كل شهيق وزفير، لتكون متمكنة فيما بعد من السيطرة عليه والخسف به تحت الأرض مرة أخرى عندما ترى الوقت قد حان لفعل ذلك.

نوعية تلك البيوت، التي كان بإمكانها إقامة سهرة يغني فيها "نجم – إمام"، حددت بالتالي نوعية الجمهور الذي يتم اختياره للاستماع، ولم يكن من الممكن أن يكون من بينهم عامل أو فلاح أو مثقف حر منتم لضمير الشعب، وهكذا استأثر بالفرصة الأولى للاستماع إلى "نجم – إمام" جمهور كان في معظم الأحيان أول من يستحق السياط الملتهبة، التي كانت تتهاوى في جلال ودأب من الكيان الفني الصادق والشجاع و"المستبيع"، فتقع واثقة مكانها حيث يجب أن تكون، ومع ذلك، وبسبب حياة الانفصام بين القول والفعل التي كان يعيشها ذلك القطاع من البشر، لم يكن بوسعهم أن يتعرفوا على أنفسهم في المرآة أو لعلهم لم يشاءوا ذلك، قليل جداً منهم الذي اعترف لنفسه بأنه لا جدوى من الهرب وأن "نجم – إمام" إنما يقدّم المواجهة الصادقة بنقاء تام واستبسال كامل، وعليهم أن يتقبلوا المواجهة بالعرفان ويدعّمونها إلى حد الفداء أو يناصبونها العداء ويبذلون ما في وسعهم للقضاء عليها، وانقسمت تلك القلة بالفعل إلى قسمين:

المدعمون: وتدعيمهم معنوياً، غالب الأمر، بحماس الانبهار والإجهاش ببكاء اللوم الذاتي.

المقوّضون: ومحاولاتهم معنوية ومادية بحملات التهوين من شأن قيمة البنيان الفني الراسخ، بل وانكاره، وأُفردت الصفحات لمقالات الضرب والهجوم والتشويه في الصحف والمجلات جميعها؛ (أبرزها مجهودات الناقد الموسيقي سليمان جميل شقيق الفنانة فايدة كامل ونسيب وزير الداخلية السابق النبوي إسماعيل والفنان سيد مكاوي، الذي علّمه الشيخ إمام العزف على العود مطلع مشواره الموسيقي)، وضُرب الحصار الاقتصادي حول الشيخ والشاعر وكان الحصار مضروباً جاهزاً، وشُنّت حرب التجويع وكان الجوع من قبل ذلك زميلاً ملازماً لهما، وواصل الباقون التلهف على جمع التسجيلات وحضور دعوات الاستماع بشغف مع الهروب المتواصل من مسئولية الدعم أو التقويض، وكان هؤلاء هم الجمهور الغالب، وحقيقة الأمر أنه ساهم بشكل مباشر أو غير مباشر في تقوية جبهة المعادين وكان، في واقعه، جزءاً لا يتجزأ من تلك الجبهة، وحين امتدت يد السلطة الناصرية وأطلقت قرارها باعتقال الشاعر والشيخ مدى الحياة انفض ذلك الجمهور المحايد لأنهم، بمواقعهم ومصالحهم، على وئام مع السلطة ومع المعادين للكيان الفني ومتى احتدم الموقف هم مستعدون دائما، "يافندم"، لسحب اعتراضاتهم

وشرب دم "نجم – وإمام" وأكل لحمهما لو صدرت بذلك التعليمات.

شاء الله أن يتحول قرار اعتقال الشيخ والشاعر مدى الحياة إلى مدى حياة جمال عبد الناصر فحسب؛ أطلق سراحهما بعد قضاء ثلاث سنوات وراء قضبان السجن، وعندما تفجرت انتفاضة الحركة الطلابية في يناير 1972 فوجئا بأغنياتهما شعارات يرفعها الطلاب: " ماتقولّيش ماتعيدليش، حرب الشعب وغيرها مافيش"، ووجدا الفرق الشاسع بين جمهرة العمال والفلاحين والطلبة والمثقفين الصادقين وبين المجموعات الزنخة التي كانت تحوطهما من قبل وليس بينهم سوى "اليويو" الذي "أستك لسانه فارد ولامم حسب الأبيج يا مهلباتي" و "الحلاويلا" الذي "يتمركس بعض الأيام ،يتمسلم بعض الأيام، ويصاحب كل الحكام وبستاشر ملّة" و "القواد الفصيح" الذي يبيع بنات أفكاره تحت الطلب!

ووجدت جمهرة النبض الشعبي في غناء الكيان الفني "نجم – إمام" كل ما افتقدته في أجهزة إعلام من فن وفكر وصدق، على طول الحقبة الناصرية والساداتية، ووجد نجم وإمام فيها: "فرحة هلّت واحنا حزانى".

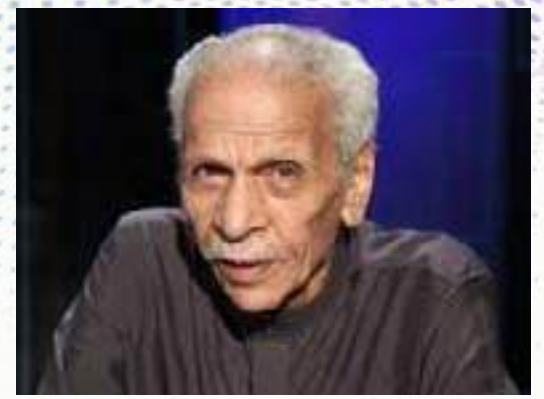
كما وقف الشاعر أحمد فؤاد نجم أمام خامته "اللغة العامية المصرية" يعيد اكتشافها ليصوغ بها رؤيته؛ وقف الشيخ إمام عيسى أمام أصول الترتيل القرآني وروافده التابعة: موشحات المدائح النبوية والتسابيح والابتهالات الدينية ووجد فيها بئره الملآن يغرف منه بسخاء ويصوغ منه مفهومه لرسالة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر؛ وقد وجد في شعر أحمد فؤاد نجم المحور الذي يستطيع أن ينجدل معه بموسيقاه وأدائه الغنائي الفريد منتجاً عملاً فنياً متمماً لبعضه البعض في وحدة لا انفصام لها. والذي يجب أن نعرفه أن الشيخ إمام، حافظ القرآن الكريم بقراءاته، تربى في مدرسة "الجمعية الشرعية"، وكان رئيسها الشيخ

خطاب السبكي رحمه الله مثلا أعلى للشيخ إمام في مرحلة شبابه، وكان الشيخ إمام يذكر دائماً لشيخه، العالم الفاضل، أنه صعد منبر الأزهر عند تسلمه شهادة العالمية وقال: "ياعلماء الدين، ياحكام البلاد أنتم على ضلال حتى تعودوا إلى كتاب الله وسنة رسوله"، فأخذوه وألقوا به في سجن المحافظة، ولا شك أن تلك النظرة "الشرعية" ترسخت في وجدان الشيخ إمام عيسى منذ صباه وأثمرت موقفه الجسور الحازم من كل أشكال "الضلال" في الموسيقى والغناء، وقد حاز الشيخ إمام بفضل موقفه أسبقية لم يكن لها مثيل؛ هي أسبقيته كونه أول موسيقي وأول مغن يدخل المعتقل بسبب موسيقاه وغنائه. ولعلنا نجد في إجراء اعتقال الشيخ إمام المتكرر في الحقبة الناصرية والساداتية اعترافاً ضمنياً منهما بأن الرجل قدم لأول مرة وبشكل فعّال مؤثر وبارز "موسيقى الرأي" و "غناء الرأي" وأنه حقق ذلك بكل تراث مايمكن أن نسميه "الموسيقى الإسلامية".

إزاء موسيقى وأداء الشيخ إمام لا يمكن للمستمع أن يغفل:

أولا: أنه "شيخ"، **ثانياً:** أنه خارج من فنية الأداء الديني غير متنكر لها بل مطوّعاً لها، مستغلاً من امكانياتها ما يدعمه في توظيفه المنقول إلى الغناء السياسي؛ الذي يعرف أنه استمرار لرسالته الدينية كما عرفها عند مربيه الشيخ خطاب السبكي: قول المعروف والنهي عن المنكر من فوق أعلى المنابر ولو كان ثمن هذا القول الزج بالسجون.

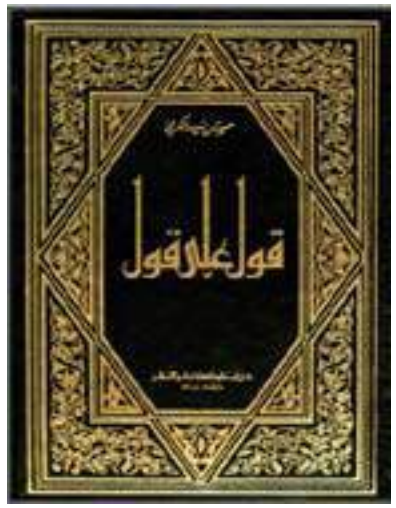
ثالثا: عنصر الطرب المؤثر الشجي المطعّم لألحانه



بشكل أساسي واضح، لكننا نرى أن عنصر الطرب عند الشيخ إمام ليس هو الذي استخدم في تراث "ملا الكاسات وسقاني"، على سبيل المثال، كوسيلة مُغيّبة عن الوعي؛ مخدّرة و مثبطة: إن الشيخ إمام يحتوي عنصر الطرب ويسيطر عليه ويأخذ سرّه المؤثر الشجي ويستخدمه كأفضل مايكون متجنباً سلبياته دون أن ينسف ما يستخرج منه إيجابياً؛ إنه يتناول عنصر الطرب ويقترب به مستقطباً القلب في ألفة وهو محتفظ للعقل بكامل صحوته ووعيه سواءً كان استخداماً درامياً كما في "الأرغول"، أو كاريكاتيراً ساخراً كما في "القواد الفصيح"، ولمن يريد فهم مقصدي أرجوه مراجعة الاستماع إلى "الخط ده خطي"، "دلّي الشيكارة"، "الأوله بلدي" و "الطنبور"؛ التي أراها على وجه الخصوص النموذج الفذ لنجاح الشيخ إمام في تطويع وتطوير إمكانيات تراث إنشاد "الشيخ والبطانة"، من فنية الابتهالات والمدائح النبوية، إذ يتجلّى فيها، هي وموالها "ورد الجنين"، الوجدان الإسلامي للشيخ إمام: خصباً جياشاً وبرهاناً قاطعاً منه على إسلامية النبض الشعبي والحمد لله.

هــذه الصورة

كاريكاتير



منذ أكثر من خمسين عاماً مضت، أبدع الاستاذ الكبير «حسن الكرمي» في برنامج إذاعي كانت تبثه إذاعة لندن آنذاك بعنوان « قول على قول» .. كنا صغاراً نتعلم أبجدية المعرفة ونحن ندمن الاستماع إلي هذا البرنامج القيم بمادته الرائعة حد الذهول .

والآن، يسعدنا أن نواصل تقديم فقرات من هذا البرنامج بعد أن تكرم صاحبه وجمع مادته الاذاعية في مجلدات عددها 12 مجلد .. أصبح كتاباً بدأنا مع ثروته النفيسة من أعوام في مجلة الليبي ، وها نحن نواصل متعة المعرفة مصحوبة هذه المرة بمقدمة ثابتة تجيب على أسئلة الكثيرين بخصوص سبب اختيارنا لسبيكة ذهب اسمها «قول على قول» .

● السؤال : من القائل :

إن الأمورَ إذا استدت مطالِعُها
فالصبرُ يَفتح منها كلَّ ما ارْتَتجا
لا تيأسَنَّ وإن طالت مُطالبةٌ
إذا استعنتَ بِصبرٍ أن تَرَى فَرَجا

جعفر احمد السقاف
مقديشو ـ جمهورية الصومال

•

محمد بن بشير

● الجواب : هذان البيتان للشاعر العباسي محمد بن بشير ، وبعضهم يقول ابن يسير ، وهما من أبياتٍ كثيراً ما يُتَمَثَّل بها ، ومنها :

ماذا يُكَلِّفُكَ الرِّيَاحَ والدُّجَى
البَرُّ طوراً وطوراً تَرْكَبُ اللُّجَجا

قبل أن

نفترق ..

"المرء يتعلّم اللغات حين يريد أن يبيع، أمّا حين يريد الشراء فالجميع يفهمونه كيفما كان"

أيام زمان

بنغازي ــ ليبيا / يناير1942. دبابة PzIII تمر بجانب رتل من أسرى حرب قوات الكومنولث، تتبعها سيارة شيفروليه C60L تم الاستيلاء عليها.
((من أرشيف نادر المقدمي. من صفحة بنغازي مدينتي الخالدة على الفيس بوك))

وطن الثقافة

وثقافة الوطن

مجلة الليبي

مجلة
الليبي

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب

السنة السابعة العدد 83 / نوفمبر 2025

المحروسة بذكر الله