مجلة

الليبي

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب

السنة السابعة العدد 78 / يونيو 2025

الجميلة في كل العصور

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 .

صورة
الغلاف ..

طفلة جميلة بالزي الليبي تشارك في مهرجان هون الدولي، الذي يؤكد في كل عام شهرة مدينة "هون" على أنها العاصمة التراثية، فهى تتوسط ليبيا وتمثل كل التراث الليبي، وهي ملتقى الغرب مع الشرق مع الجنوب من خلال مهرجانها الخريفي كل عام، والذي أخذ في التوسع إلى أن أصبح " مهرجان هون الدولي"

الليبي
The Libyan
السنة السابعة
العدد 78
يونيو 2025

محتويات العدد

افتتاحية رئيس التحرير

(ص 8) التاريخ الطبيعي للفساد (2)

شـــــؤون ليبية

(ص 13) الجرمنت.

(ص 14) التنقيب عن المنسيين (1).

(ص 19) الذي حقق حلم النيهوم «حوار»

(ص 22) حوار الظل والروح .

(ص 24) ثقب ضوء في سماء معتمة.

(ص 27) خلف الاقنعة .

(ص 28) سماحة الغلا ترجاه.

(ص 30) كنز الكلام.

(ص 32) غناوة فاطمة.

شـــــؤون عربية

(ص 33) الغناء بين طرفي الحدود

شـــــؤون عالمية

(ص 42) تحول فرانز كافكا.

كتبوا ذات يوم ..

(ص 45) الإغريق في برقة.

ترحـــــــال

(ص 46) أفارقة جزيرة كريت .

(ص 49) الكاولية..غجر العراق.

ترجمـات

(ص 52) ترجمات.

إبـــــــداع

(ص 53) المضمر في بيت النعاس (2).

(ص 56) حول فتنة الحاسة السادسة .

(ص 58) بيني وبين زياد.

(ص 64) مسك الريبة في نص الحصادي

(ص 65) صراع الاجناس والمناهج (3)

(ص 69) الذئاب تنسى.

(ص 70) الدرامـا: توظيف اللغة في الكلام أولا و أخيرا.

محتويات العدد

إبـــــــداع

(ص 71) الديستوبيا و اليوتوبيا العجائبية

(ص 75) الكتابة بوجه مستعار

(ص 76) جنة النص

(ص 78) المواقف العبثية

(ص 81) فضاء الطفولة الشعرية (1)

(ص 84) مدفع على الرف

طيوب بلد الطيوب

(ص 89) أريج خطاب بين ماضي السرد وحاضره.

(ص 90) عزة المقهور في رسالة ماجستير

(ص 91) قلب طفل.

(ص 93) الأمثال بين التأصيل اللغوي والاستنباط الفقهي (محاضرة).

(ص 95) هيفي وإمبراطورية النساء

كاريكاتير

(ص 96) مصافحة

من هنا وهناك

(ص 97) قول على قول

قبل أن نفترق

(ص98) بخور الآلهة

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

هديل البعباع / ليبيا

وليد عبيد / مصر

التاريخ الطبيعي للفساد (2)

بقلم : رئيس التحرير

عندما عرّفت القواميس مصطلح الفساد غامرت ببعض المعاني، أصابت في بعضها، وكانت محايدة في بعضه الآخر بينما جانبها الصواب في الباقي، فيما اكتشفنا الآن بعد كل هذه السنين من التطور التقني المذهل أنها كانت قاصرة في بعض جوانب تعريفها ومتأخرة عن الركب بعض الشيء.

إن اللغة تعرف الفساد على أنه إذا كان اسماً فهو مصدر لـ "فسد"، وللمصداقية سوف أنقل التعريف كما ورد في قواميسها:

((عم الفسادُ المدينة: الفسق، اللهو، والانحلال وعدم احترام وَالْقَوَانين فَسَادُ الأَخْلاَقِ يَنْشُرُ الْفَسَادَ أَيْنَمَا حَلَّ وَارْتَحَلَ الاسْتِبْدَادُ أَصْلٌ لِكُلِّ فَسَاد. و"الفَسَادُ": التَّلَفُ والعَطَبُ. و"الفَسَادُ": الاضطراب والخلل و"الفَسَادُ": جدب وقحط وكوارث. وفي علم الأحياء هو انحطاط يحدث للخلايا المقوِّمة فتقل قيمتها الوظيفيَّة، فساد الدّم. وفي علم الطب أن فساد الحِسّ: هو إحساس غير عاديّ سببه اضطراب وظائفيّ في الجهاز العصبيّ.

هذا إن كان اسماً، أما إذا كان فعلاً، فإن "فَسَدَ" يَفسُد ويفسد، فَسَادًا وفُسودًا، فَهو فَاسِدٌ، وفَسِيدٌ، والجمع فَسْدَى، فسَدَ الطَّعامُ: عطب، تلف؛ أَنْتَن، أَيْ لَمْ يَعُدْ صَالِحاً للأَكْل، ضد صَلَحَ، وعن الفساد في وجه آخر أن فلان إذا فَسَدَتْ أَخْلاَقُهُ فقد انْحَلَّتْ، انْحَرَفَتْ. "فَسَدَتْ آلاَتُ الْمَعْمَل": أَصَابَهَا التَّلَفُ وَالْعَطَبُ وَالْخَلَلُ. وفَسَدَ العَقْدُ ونحْوُه: بَطَل، فَسَدَ الرجلُ: جاوز الصوابَ والحِكمة، فسَدَ الحالُ أو الأمرُ أو الشَّيءُ اضطرب، خرب، أصابه الخلل.))

إن كل هذه التعريفات تكاد تجمع على أن الفساد هو علامة التلف وإشارة الخلل ونذير الاضطراب ومؤشر قدوم الكوارث. ولكن، ماذا لو كان الأمر على غير ذلك؟

• الفساد المقدس (الأندولجينتا) :

في تاريخ العصور الوسطى أن المخطيء الآثم كان باستطاعته (بديلاً عن التوبة) أن يشتري غفران السماء على ما قام به من خطايا، إنه لم يكن بحاجة (حسب الكهنة) إلى أن يوقظ ضميره النائم من غفوته، بل كان يكفيه أن يتجه إلى حضرة البابا "ليو العاشر" ليتبرع بجزء من ماله (المسروق) للمساهمة في إعادة بناء كنيسة القديس بطرس في روما، حتى يتحصل على وثيقة رسمية ينال بموجبها غفراناً جزئياً أو كلياً (حسب قيمة المبلغ المدفوع) عن خطاياه التي اقترفها في ما سبق من حياته المتخمة بالذنوب.

لقد كانت أكبر عملية تزوير لإرادة السماء في التاريخ تتم بموجب مقولة شهيرة ليوهان تيتزل (1465 – 1519 م.) تقول: ((**بمجرد ان ترن عملة في الوعاء، فان روحاً تبعث من المطهر.**))

'إن هذا الراهب الألماني المتشدد في الكاثوليكية كان موكلاً بصفة شخصية من قبل كبير الأساقفة بالتجول في أرجاء البلاد وهو يبيع صكوك الغفران للناس، لقد كانت بوسع قصاصة ورق يبيعها لك "يوهان" هذا أن تنقلك من الجحيم إلى الجنة مقابل ما تملكه في جيوبك من مال، ولم يكن للفقير المعدم من حلول سوى أن يُساق إلى النار بالسلاسل ما دام معدماً لا دراهم معه.

• فساد كهنة الحضارات القديمة:

لا يمكن أن نبدأ حديثاً عن الحضارات القديمة دون أن تكون الحضارة السومرية هي فاتحة الدرس، ولعل المطلع على هذا الموضوع سوف يكتشف أن الكهنة توصلوا مبكراً إلى المعادلة السحرية التي تضمن لهم الجاه والثروة بتفويض مباشر من الآلهة، اللعبة كانت بسيطة في ظاهرها، لكنها بالغة التعقيد في تفاصيلها، فالإله لا يجوز أن يُعبد بدون معبد، والمعبد لا يجوز أن ينشأ بدون كاهن يكون هو الواسطة المضمونة بين الناس في الأرض والآلهة في السماء، وهكذا تم منذ أكثر من سبعة آلاف سنة تنفيذ أقدم حيلة مذهلة كانت ملامحها الأولى معبد مرتفع في وسط المدينة (زقورة)، الغرفة العليا فيه مخصصة للإله وحده، ولكن لا يمكن أن يضطر إله مبجل مثل " أنليل" أو "أنكي" إلى

خدمة نفسه بنفسه، ولا يمكن أيضاً السماح للعامة الذين يرتادون المعبد للتبرك (أربي بيتي) بالتواصل المباشر مع الالهة حرصاً على المسافة والمرتبة وفارق القدسية وأشياء أخرى، لذلك كان الحل الجاهز هو أن يكون الكهنة هم المخولون بأمر من الاله نفسه بخدمة الإله وتنفيذ أوامره والاشراف على كل ما يلزمه من مهابة وترف وأبهة، ولأن كل هذه المتطلبات كانت تستلزم أموالاً ومحاصيل ونفوذ، فلن تستغربي أيتها القارئة وأيها القاريء لو عرفت أن معابد السومريين كانت تحتوي على شبكة معقدة من الغرف والردهات تمارس فيها أعمال المقايضة وتخزين المحاصيل والمعادن الثمينة وكل ما يلزم لاقتصاد المدينة الذي كان مرهوناً بكل تفاصيله للكهنة فقط دون غيرهم باعتبارهم صلة الوصل الوحيدة بالسماء.

إن وجود المعبد في وسط المدينة تماماً (حسب ما دلت عليه الشواهد التاريخية) كان علامة على أن مركزية السلطة قد تربعت في وسط مزارع الفلاحين وحقولهم، وأن سلطة المال قد توسطت حقول الكادحين الذين قضت رغبة الكهنة أن تُنقل محاصيلهم الى غرف المعبد لكي تتولى المؤسسة الكهنوتية مهمة بيعها أو مقايضتها، ومن ثم الحصول على عوائدها الكبيرة وتجييرها لمصلحة تأسيس دولة عميقة للكهنة المتنفذين.

إن توزيع الاراضي يتغير في ذلك المجتمع الزراعي المبكر ليخدم تماماً فكرة تجذر هذا الكهنوت المسيطر، حتى أننا نجد الأراضي يتم تصنيفها على هذا الأساس المريع:

1 – أرض الرب (جانا – تي. اين. نا)، وهي أرض مملوكة بالكامل للمعبد، ويعمل فيها كل المزارعين

ليصل محصولها في النهاية إلى معبد الاله المسيطر وسط المدينة.

2 – أرض الكوت (جانا- كور- را)، وقد تم تمليكها بالكامل للعاملين داخل المعبد، في تأكيد آخر على مدى تغول سلطة الكهنة على حقوق الناس.

3 – أرض المحراث (جانا – أبين – لا)، ويزرعها البسطاء، أو ما تبقى منهم مقابل حصة تبعث على الرثاء هي سبع المحصول لهم والباقي تعود أيضاً للمعبد.

إن هذا التقسيم الجائر للأرض مهد الطريق تماماً لقاعدة سلطوية كانت الأولى على سطح الأرض وكأن فجر الحضارة لم يولد إلا مع فجر الاستبداد.

إن الكهنة السومريون يؤسسون لمنظومة فساد هائلة تسلحت بملكية الأرض، العمود الفقري الوحيد للثروة آنذاك، وكأنهم عثروا في ذلك الوقت المبكر جداً على خريطة الكنز التي دلتهم فجأة على منجم الحكم والتحكم، وقام من بعدهم كهنة "بابل" بتطوير الحالة عندما أصبحوا يفرضون الضرائب على الناس باسم الإله شخصياً، ولم يكن الملك قادراً عن الاستغناء عن بركات الإله التي كانت بطبيعة الحال في حوزة وكلاء الرب الذين كانوا هم كهنة الهياكل المقدسة بلا منازع، وهكذا امتلأت خزائن المعابد بأموال الناس.

إن الحصول على غفران الآلهة لم يكن ممكناً بدون رضى الكهنة، وهكذا كان الملوك وكبار القوم يملأون خزائن المعابد بالمال، ويزودونها بما لذ وطاب من البخور والأثاث والفاكهة والقمح والجواري والعبيد، ويدعمون اقتصادها (القوي أصلاً) بالحقول الخصبة، وحتى عندما تقوم الحروب فإن نصيب الآلهة من الغنائم كان مميزاً ووفيراً، وبالطبع كان الكهنة هم من يستلمون نصيب السماء بحسب ما سنوه من قوانين لا يمكن تجاوزها.

إن الفساد يصل الآن إلى مرتبة لم تخطر ببال قاموس لغوي، إنه يصبح مقدساً لا تطاله الأيدي ويصبح مرتكبوه يتمتعون بحماية مباشرة من السماء. فهل يمكن للأرض أن تقف بوجه مفسدين يدعون أنهم قادمون لتوهم من ملكوت بعيد لا تطاله الأيدي ولا يدرك مداه الخيال؟

(يتبع)

الجرمنت

ضي الهلال أحمد القمودي. ليبيا

جاء أول ذكر لقبائل "الجرمنت" علي لسان المؤرخ اليوناني " هيرودوت" عند وصفه للقبائل الليبية التي تسكن إلي الغرب من مصر ، وقد حدد منطقتهم بما يعرف اليوم بفزان .

أما عن مدن الجرمنت القديمة فقد أورد المؤرخ "بليني" عند ذكره لحملة "كورنيلوس بالبوس" التي قامت بها القوات الرومانية علي "جرمة" سنة 19 ق.م النص التالي: ((وفي ذلك الاتجاه من أرض "فزانيا" غزونا مدن– الليلة– وسلابا وكذلك غدامس قبالة صبراته، ومن هذه النقطة تبدأ سلسلة من الجبال تمتد مسافة طويلة من الشرق إلي الغرب، ولقد سماها الرومان بـ "جبال السوداء" أما لأنها احترقت بفعل العوامل الطبيعية، أو لأنها اكتسبت لونها الأسود نتيجة لتأثرها بأشعة الشمس، وخلف هذا الجبل توجد في نهايته من الناحية الأخرى "ماثلجا" مدينة الجرمنت، و"دبريس" (دبدب) التي يوجد بها عين يغلي ماؤها في منتصف الليل ويبرد جداً في منتصف النهار، ثم المدينة المشهورة "جرمة" عاصمة الجرمنت. جميع هذه الاماكن احتلتها القوات الرومانية، وحصل "كورنليوس بالبوس" لأجلها علي إكليل النصر، وزف في العربة الحربية، وكان أول أجنبي يحصل علي شرف الجنسية الرومانية، فقد ولد في "قادش" بأسبانيا، وحصل هو وعمه "بالبوس الكبير" علي حق المواطنة الرومانية.

ويحدد "بطليموس" الذي عاش في القرن الثاني الميلادي المدن الجرمنتية التالية، "جيلاس، (ربما كانت زلة) و"فانياس" (ربما كانت البوانيس)، و"سابا"، (ربما كانت سبها)، و"جرما الكبري" .

ونلاحظ من نص بليني سابق الذكر أن اسم "فزانيا قد أطلقه الرومان علي الإقليم الواقع جنوب مرتفعات غريان، وأن حضارة الجرمنت شملت الإقليم كاملاً، وربما تعدي ذلك إلي أدغال إفريقيا.

ونتيجة لتوسع المدنية الجرمنتية، وسيطرتها علي طرق التجارة الداخلية في ليبيا، فكر الرومان بشن حملات متتالية لإضعاف هذه الحضارة، ومن ثم فقد سير الرومان حملتين الأولي سنة 19 ق.م والثانية سنة 70 م بعد تهديد الجرمنت لأسوار لبدة، وتشاهد لوحة من الفسيفساء جلبت من دار "بوك عميرة" بزليطن، وتعرض الآن في متحف السريا الحمراء . بعض الأسري من الجرمنت وهم يقدمون كطعام لوحوش الغابات والفيافي، فتطلق عليهم لتسيل دمائهم الدافئة تروي الأرض الجافة علي مرأي ومسمع من المتفرجين وهم في حالة هياج ونشوي من هذا الترفيه الدموي الذي هو في نفس الوقت بمثابة رسالة تحدير وإرهاب إلي أبناء البلاد الأصليين لإبداء الولاء والطاعة.

الليبيون الذين أسقطهم الرحالة الأوروبيون من حساباتهم..

التنقيب عن المنسيين (1)

خليفة البشباش. ليبيا

تصادف في مطلع سنة 1869 أن اجتمع في طرابلس، عاصمة ليبيا التي كانت آنذاك تحت الحكم العثماني، ثلّةٌ من أشهر الرحّالة الذين عُرفوا بمغامراتهم في الدواخل الإفريقية واختراقهم رمالها وغاباتها وحواضرها. وهم "غيرهارد رولفس"، و"غوستاف ناختيغال"، و"هنريش فون مالتسن"، و"أليكساندرينا تينّيه" و"محمد القطروني". كان هؤلاء يستعدون لفصولٍ ووجهاتٍ مختلفةٍ من رحلاتهم في ليبيا وإفريقيا.

اختلفت مصائر المجتمعين بعدها. أصبحَ "رولفس" أوّلَ أوروبـيّ يصل إلى واحة الكفرة، جنوبَ شرق ليبيا. واحتفى مجتمع الاستكشاف في أوروبـا بـإنجـازه. بينما عُدّ "ناختيغال" من روّاد اكتشاف نقوش الفنّ الصخري في الصحراء الليبية. أمّا "فون مالتسن"، فتلقّى الإطراء على عمله التاريخي والأثري في ليبيا وتونس. وأشعل لغز اختفاء "تينّيه" في الصحراء الليبية تحقيقاتٍ وجـدلاً واسـعاً في الصحافة الغربية. وحده "القطروني" طواه النسيان دهـراً، لأنـه لم يكن أوروبـياً. وفي الصورة الختـامية، يحتلّ الـرحّـال والمستكشف الأوروبـي جلّ الإطـار، ولا يبقى لمرافقيه سوى الهامش بملامح غير معروفة.

كان "محمد القطروني" مفتاحَ نجاح هؤلاء جميعهم وآخرين من دونهم، إذ لم يكونوا ليبلغوا مقاصدهم دون رفقته. أو على الأقل ليس بهذا النجاح. نال "القطروني" منتصف القرن التاسع عشر شهرةً وثِقةً لا نظيرَ لهما بين المهتمّين بالاستكشافات الإفريقية. فكلّفته الحكومة البروسية سنة 1869 بأن يتولّى شخصياً حملَ هدايا ملك بروسيا "ويليام الأول" إلى سلطان "برنو" الشيخ "عمر الكانمي"، مع أن ثلاثة رحّالةٍ ألمانٍ بارزين كانوا ثَمّ يخوضون غمار الترحال. ورغم تلك المكانة، يُشار في كتابات الرحّالة الأوروبيين إلى "محمد القطروني" وأمثاله بوصفهم مرافقين أو خدماً. لكنهم كانوا أكثر من ذلك. فقد استعملوا خبرةً لا نظير لها في المسالك والطرق وقيادة القوافل. إضافةً إلى قدرةٍ استثنائيةٍ على تحليل الظروف الأمنية والإمكانية والسياسية في منطقةٍ معقدةٍ وخريطةٍ شاسعة. عدا عن معرفتهم بتراث مجتمعات الصحراء الكبرى وهو ما ساعد على تأمين نجاح الرحلات. وكان "القطروني" في جمهرة الرحّالة تلك، الوحيد الذي تنبّأ محذّراً بمصير "ألكسندرينا تينّيه"، مع أنّه لم يرافقها. وحدث بالفعل ما توقّعه.

• حتيتة بن خوذون:

أصبحت قصة استكشاف ليبيا ثمّ التنقيب عن آثارها ساحةَ صراعٍ بين الرجل الأوروبي الأبيض والسكّان المحليين. فتارةً كان المستكشف والرحّالة يَحقِر المرافقين المحليّين ويهمّش دورَهم المحوري في استكشافها. وتارةً أخرى تنصرم حبال ودّه مع السكّان المحليّين حتى يصير ألدّ الخصام.

كان الأوروبي يرى نفسه حامياً للإرث الإنساني والأوروبي في ليبيا، أمّا السكان المحليون فقد عاشوا مع هذه الآثار واتخذوها جزءاً من مجالهم الاجتماعي. ظلّت هذه العلاقة المضطربة هي السائدة حتى دخول الإيطاليين إلى ليبيا سنة 1911. استعمل الإيطاليون الليبيين للتنقيب عن الآثار، في ظروفٍ قاسيةٍ أحياناً. لكن ما جمع كلّ هذا هو تهميش دور الليبيين ونكرانه، بل وشيوع انطباعاتٍ عن إهمالهم وفشلهم في صَون آثارهم والتعرّف على مآثر أسلافهم، حتى صارت هذه الصورة لازمةً للإنسان الليبي.

أدركَت الحكومات والجمعيات القائمة على إرسال الرحلات في القرن التاسع عشر جيّداً أهميّةَ رجالٍ مثل "محمد القطروني". تكرّر استخدام الأدلّاء والمرافقين المحلّيين. وبرز منهم نفرٌ، من بينهم "حَتيتة بن خودون"، وهو رجلٌ من طوارق الهجار في غات. وتكرّر معه تهميش سِيَر الأدلّاء الليبيين ودورِهم

وتجاهل تاريخهم الشخصي بالمقارنة مع المرافقين الأوروبيين، الذين كان المستكشف الأوروبي يغدِق عليهم بأوصاف الفضائل والإطناب في سِيَرِهم. فلم يصلنا من سِيَر الليبيين وفضلهم في استكشاف المسالك والآثار سوى القليل.

كان "**حتيتة بن خوذون**" مرافقاً ومساعداً لبعض الرحّالة المشاهير. فقد رافَق أشهرَ الرحّالين البريطانيين من أمثال جيمس "ريتشارد سون"، و"والتر أودني"، و"هيو كلابرتون"، و"ديكسون دنهام". أما الحكومة البريطانية، فاشترطت على "ألكسندر غوردون لينغ" (الذي أصبح بعد ذلك أوّل أوروبي يصل إلى تمبكتو) أن يكون "حتيتة" مرافقَه عندما وصل ليبيا سنة 1824 في رحلةٍ إلى دواخل أفريقيا.

ومع أن "حتيتة بن خودون" اشتُهِر بين هؤلاء الرحّالة، إلّا أن الأخبار عنه نادرة. فلا يجد المرء سوى اسمه وأخباراً متفرقةً عن أعماله لإنجاح الرحلات وتجنيب أصحابها المخاطر. هذا الأمر يدعو إلى التساؤل: لو كان المرافق أوروبياً، هل سينال هذا القدر الضئيل من الذِكر؟ ربما تأتي الإجابة عن السؤال من قراءة ما كتبه الرحّالة. فقد استخدم "دنهام" في رحلته سنة 1882 مرافقاً أوروبياً اسمه "كولومبوس" ومرافقين ليبيين. وقد وردت قصّته في كتاب "رحلة لاستكشاف أفريقيا"، الذي نُشِرت ترجمته العربية سنة 2002.

تحدّث "دنهام" عن مُرافقه الأوروبي بإعجاب وإسهاب مع أنه لم يكمل الرحلة معه. دَوّن "دنهام" عن حياة مُرافقه معلوماتٍ مفصّلةً قائلاً: "ان اسمه الحقيقي "أدولفاس سيمبكينز". إلّا أنه وبسبب فراره من بلاده واجتيازه نصف العالم على إحدى السفن التجارية، فقد اكتسب اسم كولومبوس. يتحدث ثلاث لغاتٍ أوروبيةً ويجيد العربية". بيد أنه لم يورد معلوماتٍ مماثلةً عن مرافقيه المحليين مع أنّهم أهمّ من كولومبوس، كمّا يؤكّد دنهام ذلك بنفسه قائلاً: "نجاحنا اعتمد تقريباً، عليهم".

كان المسؤولون البريطانيون الذين أَرسلوا "لينغ" يأملون قدوم "حتيتة بن خودون" لطرابلس ولقاءه هناك. لكن بدلاً من ذلك اختار "حتيتة" انتظاره في غدامس، جنوب غرب طرابلس، ليصحبه في بقية الرحلة. فرض "حتيتة" احترامه مبكراً. وقد أرسل إليه الرحّالة البريطاني "جورج فرانسيس ليون" (الذي لقيه في رحلته سنة 1820) سيفاً هديّةً حمله إليه بعد سنتين زميله "دنهام" اعترافاً بفضله ومساهماته. وهكذا تكرّر ذكره في مذكراتهم مفتاحاً لبلوغ كثيرٍ من واحات الصحراء وحواضرها. وظلّ يَرِد في كتاباتهم حتى أواخر حياته، حين ضعف ولم يعد قادراً على قيادة القوافل واختراق الآفاق والدروب. يُظهر كتاب "رحلتان إلى ليبيا" الذي نشرته "دار الفرجاني" سنة 1974 أنّ "جيمس ريتشاردسون" كتب سنة 1846 يقول: "لقد أصبح "حتيتة" طويلاً نحيلاً واهِنَ القوى".

على يوناكوه، ليبي اكتشف وصية بطليموس التي تشير إلى جانبه في شحنات وعود لتقرن الثاني قبل الميلاد

أخذت الرحلات البريطانية تكتسب أهميةً كبيرةً، لاسيما مع توجّهٍ جديدٍ للاهتمام بالآثار، بسبب تطوّر علم الآثار وأدوات الاستكشاف. وقد أَعتَد الملازم البريطاني "فريديريك بيتشي" مع شقيقه الرسام "هنريكو" رحلةً إلى ليبيا بين سنتَيْ 1821 و1822 على عين مكتب المستعمرات والبحرية البريطانية. توخّت الرحلة استكشافَ المواقع الأثرية في ليبيا، خصوصاً الآثار الواقعة على طول الساحل الليبي. ومنذ أن صدر كتابهما "الأخوان بيتشي والساحل الليبي" سنة 1828، تبوّأ مكانَه مصدراً رئيساً عن آثار ليبيا وتضاريسِها. وقد جاء الكتاب مشفوعاً بالرسوم والخرائط والمعلومات التي اعتَمَد عليها كلّ من جاءَ بعدهما. ولقي إشادةً واسعةً من المهتمّين بعلم الآثار.

نجد في الكتاب إشاراتٍ إلى علاقة الليبيين باستكشاف الآثار، بل نجد أيضاً عمل بعض الليبيين في التنقيب. يتحدث "الأخوان بيتشي" عن لقائهما شيخَ لبدة الكبرى لزيارة أطلال المدينة الأثرية، فمدّ لهما يدَ العون للعثور على عملاتٍ وأحجارٍ كريمة. يضيف الأخوان في المذكرات أنه كثيراً ما يعثر اليهود خاصةً على هذه المقتنيات ويقدّمونها للباشا "يوسف القرمانلي" إرضاءً له. ويتحدثان في أسطرٍ قليلةٍ وكلماتٍ عابرةٍ عن جهود عمّالهم الليبيين في أعمال التنقيب. وفي

إحدى العبارات يتحدث الأخوان عن مرافقيهما: "أوشكَتْ خيولنا أن تبتلعها الرمال لولا حنكة مرافقينا ويقظتهم".

لا يتّسق هذا الاتصال بين الليبيين وآثار بلادهم مع الصورة النمطية العامّة التي رسمتها الكتابات الأوروبية في تلك المرحلة بدايات القرن التاسع عشر. ومن ذلك الرحّالة الفرنسي "جان ريمون باشو"، أحد أهمّ الشخصيات في شأن الآثار الليبية. يدوّن "باشو" في كتابه "رحلة إلى مارماريكا وقورينائية" المنشور سنة 1827 زيارته لمدينة قورينا (شحّات) سنة 1824 في الجبل الأخضر، شرق ليبيا. ومارماريكا هي منطقة البطنان، شرقَ الجبل الأخضر. أما قورينائية فهو الاسم اليوناني لبرقة، شرق ليبيا.

يتكلم "جان ريمون باشو" بإسهابٍ عن البدو المتوجّسين الذين يتحدثون عن المدن الأثرية بوصفها مدن "المَساخيط"، ويرون المنحوتات أناساً سَخَطَهم الله لغضبه عليهم. ويبالغ "باشو" في تفسير الحالة السيئة لتلك المواقع بالتخريب المتعمد من السكان. يزعم باشو أنّ سبب بقاء مقابر قورينا الجبلية محفوظةً في حالةٍ صحيحةٍ هو أنّ السكان لا يستطيعون تدمير الجبال. ويظهر في مطلع كتاب باشو، الذي يروي وقائعَ رحلته، اسم كبير مرافقيه. هو تاجرٌ من درنة يُدعى "صالح"، يختفي ذكره بعد ذلك كأنه لم يكن. وفي كثيرٍ من نصوصه، يضيق "باشو" ذرعاً بكلّ ما يخصّ السكان المحليين، حتى لغتهم وتسمية أماكنهم واستحقاقهم أرضهم. فيقول: "إحدى المساوئ التي لا مناص منها في وصف أيّ بلادٍ إفريقيةٍ تنجم عن التسميات البدائية أو الهمَجية والفظّة للأماكن".

أدّت أعمال باشو، بعد موته سنة 1829، إلى تسليط الضوء على المنطقة. وفتحَتْ شهيّة مؤسساتٍ أوروبيةٍ كثيرةٍ لإرسال بعثاتها إلى الأماكن التي رسمتها ريشته ببراعة. فأرسل المتحف البريطاني سنة 1860 بعثةً بقيادةِ الضابطَيْن "إدوين بورتشر" و"ميردوخ سميث" لإجراء حفرياتٍ في الأماكن نفسها التي عمل فيها ورسمها جان ريمون باشو. تبوّأت مذكرات "بورتشر" و"سميث" المنشورة سنة 1864 منذ نشرها مكانةً مهمةً في تاريخ الاستكشاف الأثري في ليبيا. وقد ضمّت صوراً لمرشدهما محمد العدولي وعمالٍ ومرافقين آخَرين، ما يجعلها من أقدم مجموعات الصور الملتقطة في ليبيا. لكن الأهمّ من ذلك أن المذكرات تظهر تطوّر العلاقة بين المنقّبين الأوروبيين والسكان المحلّيين.

(يتبع. عن موقع مجلة الفراتس)

أحمد بارود يطلق النسخة الرقمية الكاملة من موسوعة بهجة المعرفة..

الذي حقق حلم النيهوم

حاورته: عزيزة حسين. ليبيا

في زمن تتسارع فيه وتيرة الرقمنة وتتحول فيه المعرفة إلى محتوى رقمي متنقل يبرز بين الفينة والأخرى أفراد يؤمنون بأن حفظ الإرث الثقافي والمعرفي مسؤولية تتجاوز المؤسسات. من بين هؤلاء يبرز اسم "أحمد بارود" الشاب الليبي الذي قرر أن يخلّد واحدة من أضخم الموسوعات العربية المعرفية "بهجة المعرفة"، بعد أن ظلت لسنوات حبيسة الطبعات الورقية النادرة.

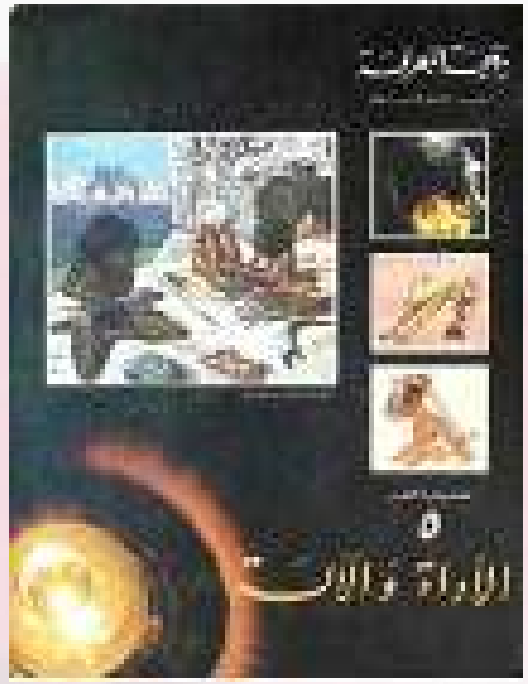
"بهجة المعرفة" بعد مكوثها حبيسة للنسخ الورقية المحدودة تصبح متاحة للتحميل بنسخة إلكترونية كاملة بمجلداتها العشرة.

في لقاء خاص مع المصوّر والباحث الليبي أحمد بارود، يكشف لنا تفاصيل مشروع ثقافي فريد من نوعه، استغرق منه وقتًا وجهدًا كبيرين، وجاء استجابةً لحلم قديم ووصية خالدة للفيلسوف الليبي الراحل الصادق النيهوم. أحمد قرر أن يُحوّل موسوعة "بهجة المعرفة"، التي كانت حبيسة الرفوف الورقية، إلى نسخة إلكترونية متاحة للجميع. التقيناه ليحدثنا عن الفكرة والتحديات والنتائج.

• لم تكن المهمة سهلة، لكنها كانت ملهمة. مدفوعًا بوصية الفيلسوف الراحل "الصادق النيهوم" وبحلم شخصي عميق خاض "بارود" رحلة شاقة لإخراج هذه الموسوعة إلى النور الرقمي لتصبح اليوم متاحة للجميع، بجودة عالية، وبحُبٍّ يليق بمحتواها.

أحمد بارود يحقق أمنية النيهوم.

عندما سألته: كيف ولدت فكرة أرشفة موسوعة "بهجة المعرفة"؟، أجابني "بارود" أن الفكرة ولدت من رحم محبة شخصية لهذه الموسوعة، ومن شعور بالمسؤولية تجاه إرث معرفي مهم مثل "بهجة المعرفة". لسنوات طويلة امتلكت النسخة الورقية الكاملة، لكنني تمنيت لو أمتلك نسخة إلكترونية منها أيضًا. بحثت كثيرًا على الإنترنت، ولم أجد سوى ثلاث مجلدات بجودة متدنية جدًا. عندها شعرت أنه لا بد من القيام بخطوة عملية، فكانت البداية.



أحد الدوافع العاطفية كانت وصية الصادق النيهوم الشهيرة: ((يا رب دع سماءك تمطر كتبًا)). هذا النص ظل عالقًا في ذهني لسنوات. شعرت أن تنفيذ هذا المشروع سيكون مساهمة متواضعة في تحقيق هذه الأمنية الجميلة التي تُعلي من شأن المعرفة وتُقرّبها من الناس.

• **عن إنجاز عملية المسح الإلكتروني وهل تم استخدام معدات متخصصة؟** أجاب أنه لم يستخدم ماسحة كتب آلية. بعدما شاهدت كيف تعمل تلك الأجهزة، لكنه قرر أن يبتكر شيئًا شبيهًا بوسائل بسيطة. صممت حاملة للهاتف المحمول، قابلة للفك والتركيب، تتيح تثبيت الهاتف على مسافة مدروسة لتصوير الصفحات بشكل دقيق. حرصت على ضبط الإضاءة وتفادي الظلال ولمعان الورق – وهذا كان الجزء الأصعب لأن ورق الموسوعة لماع جدًا.

• **أما عن الوقت الذي استغرقته عملية التصوير؟** فقد افادني أن كل جلسة مسح كانت تستغرق بين نصف ساعة إلى ساعة تقريبًا لكل كتاب. أنجزت المرحلة الأولى خلال سبع جلسات، لكن الجزء

الأصعب جاء بعد ذلك: تعديل الصور، اقتصاصها يدويًا، معالجة الصفحات المشوشة، ثم دمج كل مئة صفحة في ملف منفصل، وربطها لاحقًا في مجلد واحد.

• **وبالنسبة لمرحلة الفهرسة والربط الإلكتروني.** فقد كان حريصاً على أن تكون نسخة الموسوعة تفاعلية بالكامل. كل فهرس في بداية المجلدات أصبح مربوطًا إلكترونيًا بمواضيعه داخل النص، بحيث يستطيع القارئ التنقل مباشرة بمجرد الضغط على العنوان. بل وضعت نقطة رجوع في ترقيم الصفحات، فكل صفحة تنتهي برقم "صفر" تعيد القارئ إلى جدول المحتويات.

• **وعن كيفيه تمكنه من توفير النسخ كلها للتحميل،** أجاب بأنه قام برفع الموسوعة كاملة بنسختين: واحدة بجودة عالية مناسبة للطباعة والعرض على شاشات كبيرة، وأخرى مضغوطة لتناسب الهواتف ذات الذاكرة المحدودة. وضعت الروابط على منصتي غوغل درايف وميديا فاير، لتكون في متناول الجميع.

• **أما عن محتويات الموسوعة** فقد قال إن الموسوعة مقسّمة إلى قسمين، هما العلوم التطبيقية العلم، الكون، الأرض، الحياة، الأداة والآلة.، والعلوم الإنسانية: هذا الإنسان، الإنسان والمجتمع، ومسيرة الحضارة في ثلاثة مجلدات.

• **وبعد اكتمال إنجاز هذا المشروع** قال إنه يشعر بالامتنان، فالمشروع كان مرهقًا لكنه يستحق كل دقيقة. اليوم يستطيع أي شخص، في أي مكان، أن يحمل معه "بهجة المعرفة" ويقرأها متى شاء. هذا في حد ذاته كافٍ ليشعر الإنسان أن ما فعله لم يكن عبثًا.

أخيراً :

في عالم تتراجع فيه القراءة الورقية وتزداد فيه الفجوة بين الأجيال والكتب المرجعية، تأتي مبادرة "أحمد بارود" لتذكرنا بأن المعرفة لا تموت ما دام هناك من يؤمن بها ويعيد إحيائها. لقد نجح في تحويل الحلم إلى واقع، وجعل من "بهجة المعرفة" مشروعًا حيًا ينبض على شاشات القراء، لا مجرد ذكرى على رفوف مكتبات مغلقة. مبادرة قد تكون فردية في ظاهرها، لكنها في جوهرها فعل جماعي يخدم الثقافة العربية بأسرها، ويثبت أن الإيمان بالفكرة، حين يُقترن بالإصرار قادر على إحداث فرق حقيقي.

حوار الظل والروح

المهدي جاتو. ليبيا

ظلال في مهب الريح تتنفس بالأنفاس، ترسم الأحلام في اليقظة والمنام، تتملك الجسد، تلتصق وتتلاعب بالظل. إن كانت حركة، فهي الحركة، وإن كان سكون، فهي السكون. في الواقع تكون هي الإحساس، وفي الخيال هي الخيال للخيال. فمن تكونين أيتها الروح الرابضة خلف الستور؟

كانت تلك الرؤى تدور في ذهنه يومياً، كلما انتهى من وضع لفافة الشاش على رأسه وهو خارج من بيت الطين ساعياً وراء قوت يومه. ولكن اليوم خرج باكراً نحو سلسلة جبال "أكاكوس" شرقاً، مولياً ظهره لجبل "كوكمن"، سائراً إلى كثبان الرمال المهيبة، حيث ينام ظل الصباح البارد إثر الشروق. وهناك تربع بعد أن ترك نعليه بعيداً ومشى خطوات وهو يراقب ظله الذي يلتصق بخطواته. وما إن تأمل في خارطة الجبل المهيب حتى عاد السؤال مجددا إلى ذهنه: ما أنتِ أيتها الروح؟ وما خطبك؟

هنا تكلمت روحه بعد صمت طويل بلسان النفس:

قبل أن تسألني من أنا، هل سألت نفسك من تكون؟ وما أنت؟، أجاب: أنا أعرف بأني كائن حي بدليل التنفس والحركة. أجل، أنت كيان، لكنك ظل، ماذا؟ أتقولين بأني ظل؟ ظل ماذا أكون؟ وكيف أكون ظلاً ولي ظل يلازمني دوماً؟

حرّك يديه فتحرّك الظل الممدود على الرمل، فأردف قائلاً: انظري جيداً، أنا الأصل وهذا ظلي أحركه كيفما أشاء.، ضحكت الروح حتى انتاب أنفاسه السعال، فأنزل اللثام عن فمه وأخرج من مخلاته قليلاً من التبغ وتناوله ليسيل الريق البني من تحت لسانه.

بعد سكون لم يدم طويلاً، تكلمت الروح قائلة له:

تماماً أيها البدوي، كما أنك أصل لظلك، أنا أصلك، وما أنت سوى ظلي الذي يتحرك كلما تحركت. لا نفترق إلا في حالتين: الأولى عندما أذهب بعيداً، هناك حيث العالم الخفي، ثم أعود لأوقظك من سباتك العميق لتكون ظلي الذي يتحرك في هذه الأرض، وليكون لك ظل يتتبعك ليثبت لك بأنك كائن حي، لا ليقول لك بأنك الأصل. أما الحالة الثانية، فعندما أغادرك تماماً لأعود إلى موطني الأصلي، حيث الحقيقة واضحة جلية كوضوح الشمس، ويعود جسدك إلى أصله الترابي بعد أن يفقد الحركة والحياة.

تنهد ثم عاود التركيز على الظل الفار من الرمال إلى الجبل المهيب، فلاحظ انعكاس ظل القمة المستقيمة عرضاً حد التعجب والاندهاش. وما بين مسافة وأخرى يرتفع نتوء وكأنه كائن عظيم يتلصص على الصحراء والمدينة من فوق الصخور. تعدد تلك النتوءات ذكره بتعدد ظله أحياناً، فسأل الروح المتسترة داخل كتلة اللحم عن ذلك التعدد:

هل أنتِ أيضاً تتعددين في داخلي كما يحدث لظلي، أم أنه فقط بتأثير الضوء؟ فأجابت الروح دون أن تفقد ولا ثانية قائلة:

أجل، يحدث ذلك بتأثير الضوء حسب رؤية العين، إنما الروح لا تتعدد، فهي واحدة. وأصل كل ظل يتكرر، وهو ليس تكرار الروح، إنما تعدد الشخصيات التي فيك. فإذا أردت الحقيقة، فتأمل جيداً في صورك وأنت طفل، ثم وأنت في مرحلة المراهقة، وأنت في الرجولة، إلى أن تصل لمرحلة الشيخوخة. فأنت تجمع كل أولئك في شخصك، لكن الضوء كلسان يحاول دائماً أن يكشف السر لمن يتأمل في أصل الأشياء. فمن هنا انطلقت الحكمة التي تقول: "العلم نور"، فالعلم هو أداة الضوء التي تكشف المضامين في الاستنارة.

وماذا تقولين عن الليل، هل هو أيضاً ظل؟ فإذا كان هو ظل، فظل ماذا يكون؟

فابتسمت الروح إثر ارتعاشة انتابتها بسبب نسيم الصباح الفريد، وأيقظت كل شعرة في جسده المتربع على الرمل البارد، وقالت كعادتها ودون أن تطيل التفكير:

أجل، الليل ظل، وهو ظل للأرض بحكم استدارة الأرض نفسها، وانعكاس ضوء الشمس عليها. وفي نفس الوقت هو آية، رغم أنه ممحاة، كما جاء في الفرقان: "وجعلنا الليل والنهار آيتين فمحونا آية الليل وجعلنا آية النهار مبصرة".

وماذا عن الأرض؟ أدخل يده تحت الشاش وحك رأسه جيداً قبل أن يقول:

حسناً، لدي تساؤل أخير. إذا كانت الأرض أصل الظل الذي هو الليل المدلهم، فما هو أصل الأرض؟ وإذا كان الجبل أصلاً لظله الممدود على جبل الرمل المحاذي له، فما هو أصله المتخفي خلف الجلاميد؟

لكن الروح صمتت كعادتها لتعود وتختبئ في مجاهل الجسد، تاركةً إياه وسط تساؤلاته التي تدور كالرياح من ركن لآخر.

وقف وتأمل مجدداً السلسلة المهيبة، فلاحظ أن ظلها انسحب لتبزغ الشمس واضحة جلية، ثم استدار عائداً أدراجه، مخلفاً وراءه سلسلة جبال أكاكوس مليئة بالتساؤلات والأسرار المنحوتة على الجسد الصلد الزاخر بالدلالات.

قطع أشواطاً وهو يفكر في حديث الروح، ثم دفعه الشك لأن يلتفت إلى الوراء ليتأكد من المكان الذي كان يجلس فيه، فإذا بالأثر قد اختفى مع الخطوات التي تركها موسومة على كثبان الرمل.

قراءة في النص البابلي «حوارية السيد والعبد»

ثقب ضوء في سماء معتمة

أحمد قرين. ليبيا

ما الذي يبقى للروح المرهفة المرهقة عندما تتعذب بجحيم التكرار الممل لتصبح الساعات توائماً لا تتغير.

عندما تُفقد قيم الفطرة والغريزة النقية التي ترفض التشويه وتصير الطقوس في التجمعات مزادات لتسويق النفاق وممارسة الحياة الصدئة بحماسة وسعار .

ليس من خلاص سوى الانسلاخ عن هذه الحالة الهلامية التي لا تعي فضيلة التعاطف وأن تنحاز الى الانزواء والصمت واللامبالاة.

حين تعاين الخراب يحيط بها وحيث يسقط الكل في هاوية تتعطل فيها الإرادة عن المبادرة الذاتية الخلاقة القائمة على الاختيار الحر والفعل السباق فلا يبقى أمامها سوى السخرية المريرة القائمة على إحساس بالعبث والخواء التي يقودها للإحتفاء بالموت حيث يتساوى الجمال بالبشاعة وتفقد الأشياء معانيها بعدما فقد الوجود أي معنى.

هذا النص المذهل المحير الذي جاءنا من بابل ونقلته الينا ألواح الطين عند نهاية الألف الثاني قبل الميلاد (أي أكثر من ثلاثة آلاف سنة)، وهي الفترة التي شهدت اضمحلال حضارة زاهرة وسقوطها أخيرا ً تحت جحافل الكاشيين ثم الأشوريين لاحقاً بعد مجد عظيم بلغ أوجه بالحس الأخلاقي الراقي الذي تجسد بتوالي الأجيال بقوانين "حمورابي" حيث بلغ الشعور بالمسئولية ذروته عبر تشريع دقيق، وإن تجاوز حدوده القصوى في العقاب الرادع العنيف، .تلك القوانين التي جاءت في صميمها حماية للمغفلين، وليس حجة لتوريطهم كأكباش فداء للعدالة.

يأخذ النص شكل حوار بين سيد شاب وعبده على النحو التالي:

-أيها العبد أسرع وأحضر المركبة لأذهب الى القصر.

-إذهب يا سيدي، إذهب سأكون تحت تصرفك .

-لا أيها العبد لن أذهب الى القصر ، لن أذهب أبداً .

-لا تذهب يا سيدي، لا تذهب، ربما يرسلك الإله الى طريق لا تعرفه.

-أيها العبد جهز لي طعامي، أحس برغبة في الأكل.

-كل يا سيدي، تناول طعامك مرة وأخرى فذلك يريح الذهن من متاعبه .

-لا أيها العبد لن آكل.

- لا تأكل يا سيدي، لا تأكل، الأكل والشرب ماذا أفاد منهما الإنسان سوى التخمة وآلامها.

- أيها العبد، استعد، ستذهب معي للصيد.

- نعم يا سيدي، نعم، سنستمتع كثيراً، ونلهو ونعود بالغزلان وحمر الوحش.

-لا أيها العبد، لن أذهب إلى الصيد.

- نعم يا سيدي، فإن حظ الصياد متقلب، ستنكسر أسنان كلابنا، وستفر الطرائد منا، ولن ننال سوى التعب.

- أيها العبد سأقوم بثورة.

- إفعل يا سيدي، إنك إن لم تفعل لن تجد لحياتك معنى، ولن تجد حتى ثيابك .

- أيها العبد، لن أقوم بثورة .

- لا تفعل يا سيدي، فالثائر إما أن يقتل أو يرمى في السجن ويتشرد أهله من بعده .

- أيها العبد سأحب امرأة .

- أحب يا سيدي، فالمحب ينسى حزنه ويطرد خوفه.

- لا، لن أحب امرأة.

-لا تحب يا سيدي، لا تحب، فالمرأة فخ، هاوية سيف حاد يقطع أعناق الرجال .

- أيها العبد، أحضر لي ماءاً لأغسل يدي وأقدم ذبيحة لإلهي .

- قدّم يا سيدي، قدّم، فالرجل الذي يقدم ذبيحة لربه يطمئن قلبه ويعقد صفقة جيدة .

- لا أيها العبد، لن أقدم ذبيحة لإلهي .

- لا تفعل يا سيدي، تعزز على هذا الإله، دعه يجري وراءك متوسلاً اليك أن تعبده .

- أيها العبد، سأتصدق على المحتاجين .

- تصدق يا سيدي، فالمحسن تزداد غلته ويحبه الناس جميعاً .

- لن أتصدق أيها العبد، لن أتصدق.

- لا تتصدق يا سيدي، لا تتصدق، سيأكلون خبزك ويلعنونك، إصعد يا سيدي فوق خرائب المدن القديمة وتجول حولها. تأمل جماجم

الأولين والآخرين، من كان البار فيهم ومن كان الشرير .

- وافق معي أيها العبد .

- نعم يا سيدي .

- والآن ما هو الخير؟ أن أدق عنقك ثم أدق عنقي ونسقط كلانا في النهر .

- يا سيدي من ذا الذي طالت قدماه حتى بلغ السماء ومن ذا الذي اتسع منكباه حتى احتضن الأرض بذراعيه .

- لا أيها العبد، سأقتلك أنت فقط وأجعلك تسبقني الى عالم الموتى .

- وهل يحتمل سيدي العيش بعدي ثلاثة أيام؟

هكذا ينتهي النص بشكل فاجع هازيء بكل شيء وهو يخفي وراء ملهاته المأساوية مكان شاسع للأمل الذي سيبقى دائماً ً الأمل الذي يولد من أشد اللحظات قنوطا ً وعدمية ، أملٌ يقينه الأزلي أنه مع اليأس ليس أمام الإنسان سوى أن يبقى وأن يبحث عن الخلاص حتى وهو يحتضر.

أملٌ يرتفع من العبث واللا جدوى ليمتد بعد موت الإنسان كشخص للوجود الإنساني من بعده وهو يبشر بحلاوة المشاركة في البحث عن هذا لخلاص المنشود بيقين العبد أن سيده لن يحتمل العيش وحيدا ً رغم شكواه الآلام التي أوجدت هذا التذبذب الجلي في الاختيار والقدرة على تحديد الوسائل للوصول لما يبتغي .

يقول أحد كبار أساتذة اليأس، "نيتشه" الصارم الحاسم :- " الأمل أكبر الشرور، لأنه يطيل عذاب الإنسان" هو هنا يقرر أن الأمل أسوأ شر يصيب الإنسان كفرد (فهو يكتب لأفراد لا للجميع) . وفي هذا الموقف غاية الشجاعة – ألا تعول على الأمل بل أن تشحذ همتك بنقيضه، (اليأس).

ويقول معلم آخر "فرناندو بيسوا":- ترقب الأفضل وتهيأ للأسوأ، وبهذا فإن ما تكسبه يعوض خسائرك ويفيض منها.

و تمنى "محمود درويش" لحبيبته اليأس لتصير مبدعة، فقد رأى أنه يعاني مرضاً عضالاً اسمه الأمل. فاليائسون هم المبدعون لأنهم أكثر من يسعون وراء، هذا الأمل المراوغ المخاتل. وهذا هو قمة الإبداع أن تطارد بيأسك الراسخ فيك أملاً شروداً عصياً لتروضه. وقبله قال "سعدالله ونّوس" : ((نحن محكومون بالأمل وهو في أوج قنوطه. هذه هي دورة الحياة)):-

الأمل يولّد وهماً يستريح له/ والوهم يسقي يأساً ظامئاً/ واليأس يترقب أملاً أهوجاً يجتاحه.

اليأس بما هو طاقة جبارة تعمل دائماً في الاتجاه المضاد، حتى تصل نقطةً لا يمكن لها ان تتحرك بعدها، فتعود بقوةٍ تكتسح ما سبق ان دفعها بعيداً وهكذا. فاليأس هو المحرك الوحيد للأمل. والأمل الصلب الواثق هو الذي يولد من أقصى مجاهل اليأس.

نعم، نعم، فالوجود ينبثق من أحشاء العدم، وتتلملم من ركام الإحباط صروحُ الهمم، كما يقلب الأملُ تربةَ القنوط.

كيف تقرأ الهوية في عيون القارئ؟

خلف الأقنعة

عبد السلام الغرياني- ليبيا

حوار صامت بين روح الكاتب وعقل القارئ، هذا هو روح الأدب تنقله الكلمات بمنزلة الشفرة. لكن ماذا يحدث عندما يصبح اسم المؤلف عائقًا أمام هذا الحوار؟ تاريخيًا، اضطرت كثيرات من الكاتبات إلى اختراع أسماء ذكورية كي تنكسر حواجز التحيز، وتصل كلماتهن بإنصاف. لم تكن الأسماء المستعارة خدعة، بل مفتاحًا لبوابة كان المجتمع يغلقها أمام إبداعهن. هنا تكمن المفارقة: أحيانًا يحتاج الفن إلى قناع ليُظهر حقيقته.

في القرن التاسع عشر، حين كانت الكتابة مهنة "ذكورية" بامتياز، اضطرت كاتبات مثل الأخوات "برونتي" و"ماري آن إيفانز" (جورج إليوت) إلى محو هويتهن الجندرية. لم تكن المسألة تتعلق بالخجل بل بالرغبة في منح أعمالهن فرصة للوجود دون وصمة "الأنثى".

اختارت شارلوت وإيميلي وآني برونتي أسماءً محايدة (كرر، إيليس، أكتون بيل) كي لا تُصنف رواياتهن كنصوص عاطفية تافهة. أما "إليوت"، فخشيت أن تُقرأ روايتها العميقة "ميدل مارش" كمجرد حديث عن شؤون المنزل. كان الاسم المستعار سلاحًا ضد نظرة المجتمع الضيقة، لا ضد القراء.

ما يزال اسم الكاتب، حتى اليوم، يُستخدم كفلسْفةٍ مسبقة لفهم النص. تشير دراسات إلى أن المخطوطات الموقعة بأسماء أنثوية أو غير أوروبية تواجه تشكيكًا في جدارتها الأدبية، وكأن الهوية علامة على الجودة! حتى الكاتبة الشهيرة "ج.ك. رولينغ" اضطرت إلى اختبار هذا التحيز عندما نشرت روايات الجريمة باسم "روبرت غالبرايث". حين كُشف أمرها، ارتفعت المبيعات، لكن البعض تساءل: هل النجاح جاء بفضل الاسم المشهور أم النص نفسه؟

السؤال يؤكد أن الكاتب يظل سجين اسمه، سواء أخفاه أو أعلنه.

الفن أم الفنان: أيهما نقرأ؟

هل يمكن فصل العمل الأدبي عن سيرة صاحبه؟ حاولت الأسماء المستعارة خلق هذه القطيعة، لكن الفضول البشري يحوّل الكشف عن الهوية إلى حدث يطغى على النص نفسه. عندما عُرفت الأخوات "برونتي"، تحولت أعمالهن إلى "ظاهرة أنثوية" تستحق الإعجاب لا لما فيها من إبداع، بل لأن كاتباتها تجرأن على الكتابة في زمن صعب، هذا الانزياح يطرح إشكالية عميقة: لماذا نصر على ربط الإبداع بهوية صاحبه، حتى عندما يُطلب منا التركيز على النص؟

اليوم، يواصل الكتاب المهمشون – من الأقليات العرقية أو الجنسانية –استخدام الأسماء المستعارة، ليس هروبًا، بل بحثًا عن مساحة حيادية يقدمون فيها فنهم. في العصر الرقمي، تعددت الأشكال: أفاتار حسابات مجهولة... لكن الجوهر لم يتغير. التحدي الأكبر يقع على القارئ: هل نستطيع أن نقرأ بعينين غير مُلوّنتين بصورتنا المسبقة عن الكاتب؟ أن نمنح النص فرصة أن يخاطبنا دون وساطة؟

تركت لنا "برونتي" و"إليوت" إرثًا واضحًا: العظمة الأدبية لا جنس لها. ربما حان الوقت لأن نتجاوز مرحلة السؤال: "من كتب هذا؟" إلى "ماذا يقول هذا؟". في زمن تحولت فيه الأسماء إلى علامات تجارية، قد تكون القراءة النقية—التي تلتقط نبض النص دون ضوضاء الهوية—هي التكريم الحقيقي للفن. وكما قالت "إليوت": "الفن أقرب ما يكون إلى الحياة". فلنعطه مساحة كي يحيا.

سماحة الغلا ترجاه

مفتاح الشاعري. ليبيا

((1))

في موروثنا الشعبي ثمة فسحة من حديث عن الوفاء والتضحية والسمو بالعاطفة، حتى أن بعضهم كان قد حدد هذه المواصفات فجعلها مفتتح حديثه إن شاء ان يسمع كالغناي الذي قال:

"سماحة الغلا ترجاه،

وتذوق عازته نين تنقهِر "

"سماحة الغلا رايفت،

عزيز كل يوم ايقولها"

((2))

إن كان هناك عشق واقع وعاطفة معلنة لسمو ومداد قلم وقرطاس مثخن بجرح بفاء في حاضرة بوادر الغياب فهناك صاحب التعبير القائل:-

"الجرح جرح اسمه فيه

والواعر امعانات الوجع"

نوائب دهر وقد عصفت به النوائب وتقلب القلوب، هو كائن فأضحى أثراً بعد عين، إن " الشتاي كان يخط الشكوى بنية صدق التصوير والتعريف:

"مرات اتجي ماتلقانا

رانا موتى دون غلانا"

((3))

فإن كان ذلك العاشق في رحلة لم تكتمل، وأضحى كطائرْ وقد فقد أحد جناحيه فلا هو قادر على بلوغ براح سماء أمانيه ولا هو في قابلية النكوص، فإن

ذاكرة الغناي "مجيد" كانت حاضرة:

"ما اعرفت روحا هي وين

اعزاز خيبوها ودرت."

أو الآخر القائل :-

"يبقي حزين نين ايموت

الخاطر عزا في فراقهم"

((4))

إن الحب والعشق والوفاء والنهايات صورة واحده في سفر الإنسان المرهف، ولنا في ذلك الكثير من الامثلة، فهذا المتنبي شاعر الدرر وقد أنشد:

"وكاتم الحب يوم البين منهتك

وصاحب الدمع لاتخفى سرائره"

((5))

أما الأصمعي عالم اللغة والشعر عالم والذي قال عنه "اسحاق الموصلي":-

(لم أر كالأصمعي يدعيّ شيئا من العلم فيكون أحداً أعلم منه) .. فقد كانت له رواية قالت بأنه حين كان مسافراً ذات مرة .. مر بصخرة كتبت عليها أبيات من شعر:-

"أيا معشر العشاق بالله خبروا

إذا حل عشق بالفتى كيف يصنع"

فما كان من الأصمعي إلا أن كتب أسفل الأبيات:-

"يداوي هواه ثم يكتم سره

ويخشع في كل الأمور ويخضعُ"

ثم أن الاصمعي ترك الصخرة ليعود اليها في اليوم التالي ليجد مكتوب تحت ما كتب في أمسه:-

"فكيف يداوي والهوى قاتل الفتى

وفي كل يوم قلبه يتقطعُ"

فما كان من الأصمعي الا ان كتب تحت ما قرأه :-

"اذا لم يجد صبراً لكتمان سره

فليس له شيء سوى الموت ينفعُ"

وفي اليوم عاد الأصمعي إلى ذات الموضع ليجد شاباً ميتاً أسفل الصخرة وقد كتبت على الصخرة أبياته الأخيرة :-

"سمعنا .. أطعنا .. ثم متنا فبلغوا ..

سلامي على من كان للوصال يمنع"

فها أنا مطروح من الوجد ميتا

لعل الهى بالقيامة يجمعُ"

كنز الكلام

كروم الخيل، ليبيا

العَتَاتي

"العتاتي و "السبيب" في برقة لهما نفس المعنى، وهي ما يكون في مؤخر رقاب الحيوانات والطيور من شعر أو وبر أو ريش .

فقيل في وصف الحبارى :

•امّا غزال ولاّ طير بوصوكايه ..

ممسوك بالشَّرَكْ دوّار[1] فيه عتاتي

#بوكريبة__العوامي

1 – الدُوّار : ذكر الحباري .

وفي وصف الخيل :

•وْ وَخْذت غزير النّصي #بوعتاتي ..

العايز مثيله ..

يهوّن علي القلب ساعة جفيله.

#رجب بوحويش.

وفي وصف الإبل ، كتشبيه #خالد__ارميله سبيب الناقة بـ عتاتي ذكر الحباري (الدُّوّار)

•وفيهن عتاتي دواوير[2] ..

سبيب سود داير قضايب.

– دواوير : جمع دوّار .

وأكثر ما يكون التشابه بين عتاتي الإبل والحبارى عندما " يْنَصِّب" الـدوّار؛ وهو انتصابه قائماً في حال شعوره بالخطر، وذلك ليظهر نفسه بحجم أكبر، وأيضاً ليتمكن من ضرب غريمه بجناحيه .

•وف الشقرا عتاتي سود من غاية الفلا ..

دوّارا ً نَصَبْ قدام جارح نقيرها

#خالد__ارميله.

أي في الناقة الشقراء سبيب كمثل عتاتي الـدوّار المنتصب أمام جارح يهاجمه .

الصيوفة

•لهم زمان من ضيم الجدب في حيره ..

مْعا هضا جابلهم اللّه صيّوفه.

#ادريس__الشوشان

تعتبر الربعانية آخر أمطار فصل الربيع وهي الحد الفاصل ما بين أمطار "ابرير الروماني" ، وبين أمطار الصيف التي تُسمّى "صَيّوفه" .

وعلى هذا فإن ترتيبها كما يلي :

أمطار ابرير ثم الربعانية (وهي اسبوعين) ثم الصَيّوفة.

وهذا التفصيل ذكره #ابراهيم__بوجلاوي بقوله :

•يا واكله راس البساط ادفوفه ..

في ابرير لامسته مطر سيّاله

اسبوعين والثالث اتجي صيوفه ..

اكبر نشاه واطْليحه لْهَا وَكّاله.

وهذا التوقيت هو أول الصيوفة كالتي تصيب البطنان والجبل الأخضر، برحمة الله وفضله.

•وع الناس الضعاف بظلمنا جوّرنا ..

كانت عربنا لوّله ميصوفه

بالطيب والكرم واللّه مذّكرنا ..

وقبل المطر حتى تجي صيّوفه.

#بالنور__المهشهش.

ثم كل ما ينزل بعدها طوال فصل الصيف يسمى كذلك الى نهايته .

•وين ما عقاب الصيف جت صيوفه ..

لـ موكارها تشعر بها تمشيله

#عبدالسلام__بوجلاوي

ومن جميل القصائد التي وصفت الصيوفة باستفاضة قصيدة :

•نزيل غيم فاجانا ..

مو في وانه ..

منه الخالي تفّلن غدرانه .

لـ #عبدالله__الحصان .

غناوة فاطمة

عبد الرسول الحاسي. ليبيا

في برقة، حين تسكن الريح على حواف التلال، وتتمايل السنابل كأنها تصغي، ترتفع أصابع الراعي على فتحات المزمار، نقرة، فتجيء الألحان نقراً، كأن الأرض تنطق بأسرارها من خلال الخشب المجوف، ولا تخلو يد الراعي من عصا يهش بها عن غنمه، وله فيها مطالب أخرى، يضرب بها وجه الفقر، ويشق طريق الذاكرة، في أرض لا تنبت إلا الحنين.

تسكن الشياه بأسماء الأمهات، بنت فلانة، بنت النخل، بنت الحقول العطشى، وفي أعناقها أهازيج نطلقها تمائم في عنق الغيم، عل الرعد يرزم، والمطر يفتح أبواب السماء كعرس للضأن. ونقيم عرساً ليس لنا، بل للضأن، وتندلق فيه القذى من أعناق الشيوخ، كالحنين يتسرب من شقوق القدم، وذكرى من أكف الرعاة، حين يعصرون تعب الطريق كأنه عنب.

براد الشاي يغلي على الجمر،ي همس كما يهمس القلب في عتمة الجبل، وفي الحقيبة أكواب، وسكر وشاي أخضر ومنديل يمسح غبار المسافة أو يودع دمعة لم تسقط بعد. فيقول أحد الرعاة ويحلف:

"أعرف شياهي بما تهمس لبعضها، أفهم تمتمتها كما أفهم صمتي، وأقسم أن الذئب في برقة يأخذ لونه من ترابها، ويحلف جهد إيمانه أن التراب نفسه... يحارب دون أهله."

وفي برقة، لا تزال الخيول تقاد بأرواح المجاهدين، بجلابيب تشبه الغيوم الحرة، كأنها لا تزال ترى أشباح الإيطاليين، ترتجف قليلا... ثم تسابق أمها، كإبنة الريح. تعويذة الخيل لا تزال معلقة في أعناق الفرسان

تلف كما تلف تميمة طفل على صدر أمه، فهي كأفلاذ الأكباد، ونقيم لها الأعراس أيضا، كما نقيمها للضأن، نزينها بعرق السرج، ودم القبيلة، ونرسلها كطائر هدهد، يحمل خبرا لسليمان عن مجد لم يدفن.

وفي برقة، الشعر ليس ديوان العرب فحسب، بل هو النافذة الأخيرة للروح.

غناوة العلم تلد بنتها على شفاه الشعراء، في السجن، في الحرب، في الساحة، يقولون ما لم يقل ويهمسون بما لا يقدر التاريخ على تدوينه. يقول شاعر من برقة:

"إذا مت، يكفيني همس خفيف باسم فاطمة، وسترون قبري يتحرك."

ويقول آخر:

"لو كان الفطام يجدي، لفطمني الزمان عن فاطمة."

كل هذا..

ألا يكون موطنا للشعراء؟ بل هو وطنهم الأول، حيث تولد القصيدة من عصا، وترضع من ضرع شاة

وتحبو على تراب يحفظ الدم والاسم والظل، ثم تكبر... كأنها بنت فلانة، أو سليل رعوي عرف الله في نفس المزمار.

الغناءِ بين طرفَي الحدود

أحمد نظيف. تونس

جاء الفنان الشعبي الليبي "فوزي المزداوي" إلى مدينة "تطاوين" جنوب تونس أواخر التسعينيات للغناء في عرس. كان صيفاً قائظاً لم يقطع رتابته إلّا قدوم المزداوي. وفي ساحة فسيحة، حيث ألقت أشعة الغروب الحمراء وحشتها على الشوارع المتربة، أُقيمت منصّةٌ بسيطةٌ وقليل من الكراسي للوجهاء. أما بقية الناس فحضروا قعوداً على الأرض أو وقوفاً. بدأ المحفل يأخذ شكله الدائري وصعد فوزي تحت الأضواء محاطاً بوجوه المعجبين. جلس معانقاً آلة الأكورديون، ثمّ شرع في غناء قطع متنوعة من فن المرسكاوي وهي الموسيقى الشعبية التي اشتهرت في مدينة بنغازي شرق ليبيا.

كان الجمهور ينتظر شيئاً ما. سكت "المزداوي" ثمّ حيّا أهلَ العريس والجمهور. وسكت مرةً ثانيةً وشرع في غناء موّالٍ شديد الحزن، ليسكت مرةً ثالثة. خرجت فجأةً من فمه الكلمات التي ينتظرها شباب المدينة: "شالوها ما ودّعتني وأنا ما نصبر بلاها". في تلك اللحظات حلّت فينا رجفةٌ ساحرةٌ هزّت الجميع. فتداخلت الجموع حتى تحوّلت إلى كتلةٍ واحدةٍ والتحمت بالفرقة. وأكمل "المزداوي" بقية الحفل يغنّي محمولاً على الأعناق. كنت ساعتها مراهقاً ورأيت "الأسطورة" عياناً. فقد كان "فوزي المزداوي" أسطورةً في خيالنا لا يتجلّى لنا سوى من خلال أغانيه.

وفي تطاوين المزقة بين تونس وليبيا، كان المزداوي علامةً على هويةٍ موسيقيةٍ لا تعترف بخطوطٍ رسَمها الاستعمار بين البلدين. فقُدرته على أن يغنّي جراحك ورجفة قلبك (وأنت الشاب المقيم في الطرف الآخر من الحدود) وكأنه يقطب جرحاً تكشف عن وحدةٍ روحيةٍ وهوياتيةٍ في الوقت نفسه.

رغم بُعد "تطاوين" عن السواحل والمراكز الحضرية، إلّا أنّها كانت تنهل من موسيقاتٍ مختلفة، تونسيةٍ وليبيةٍ وجزائريةٍ، وهي في حقيقتها موسيقى مغاربية تشترك فيها قبائل المنطقة وسكانها. كانت الأغاني الليبية شائعةً مثلها مثل أغاني الراي المغربي والجزائري والغناء الشاوي الجزائري، جنباً إلى جنبٍ مع الأغاني الشعبية المحلية وغناء "المزود" التونسي. وتُرى كلّها أغانيَ محلّيةً، خلافاً للأنواع الغنائية التي حملتها الإذاعة والتلفزيون من المشرق العربي.

• حرب الأغنية بين المغرب والجزائر:

ومثل أغلب المجالات الجغرافية والثقافية المتجاورة في العالم، للمغرب العربي –أو المغرب الكبير كما يسمّى أحياناً– أدنٌ مشتركةٌ تجعل من الغناء والكلمة الملحّنة طائراً يخترق الحدود. فيعيش حالةً من الطبيعية المضادّة للتقسيم الحدودي الطارئ على المنطقة، منذ خضوعها للاستعمار الأوروبي بدءاً من القرن التاسع عشر. لكن التقسيم ترك آثاراً على تمثّل السكان للغناء في المنطقة. فصار التراث المشترك محلّ نزاعٍ على ملكيّته بين هوياتٍ وطنيةٍ حديثة النشأة، مع أنه وُلد وتطوّر وترسّخ قبل وجود هذه الهويات المصطنعة

الفنان الليبي "فوزي المزداوي"

في سياقاتٍ تاريخيةٍ غابت فيها الحدود الواضحة بين مناطق بلاد المغرب. لم تكن هناك حواجز أمام حركة السكان الذين رسّخوا بهجراتهم وتنقّلهم طبائع وعادات وأعرافاً وفنوناً صارت لاحقاً خصائص ثقافية واجتماعية مشتركة.

نشب صراعٌ بين المملكة المغربية والجزائر داخل منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة "يونسكو" سنة 2016 حول إدراج موسيقى الراي في القائمة التمثيلية لتراث البشرية الثقافي غير المادّي. تقدّمت وزارة الثقافة الجزائرية بطلبٍ إلى اليونسكو لإدراج الراي ضمن قائمة التراث العالمي باعتباره "غناءً شعبياً جزائرياً". وذلك لقطع الطريق أمام طلبٍ قدّمته جمعية مدينة "وجدة" المغربية للفنون سنة 2015 لإدراج الراي بوصفه "غناءً شعبياً مغربياً" ضمن قائمة التراث العالمي، إذ كانت الجمعية تقيم كلّ عامٍ مهرجاناً دولياً للراي في المدينة.

حسمت اليونسكو هذا الخلاف بمنح الجزائر ملكية الراي سنة 2022. لكن القرار بدا تعسّفاً في منح التراث المغاربي المشترك هويةً وجنسيةً محدّدة.

وُلِد الراي في بدايات القرن العشرين من مزيجٍ من الفنون الصوفية والبدوية في المجال الجغرافي الواسع بين الغرب الجزائري والشرق المغربي، في منطقتَي "وهران" بالجزائر و"وجدة" بالمغرب. وقد ساهم في تطويره فنّانون مغربيّون أمثال الشاب "ميمون" و"حنينو"، وجزائريون مثل "الشاب خالد" و"الشاب حسني" و"الشاب مامي". وهو يحظى باهتمامٍ كبيرٍ في تونس وليبيا، لاسيما في أوساط الشباب. فهو بذلك نوعٌ غنائيٌ عابرٌ للحدود الوطنية.

وعلى نطاقٍ أقلّ شدّة، اختلف البلدان المغاربيان أيضاً حول جنسية موسيقى "الكَناوة"، التي تمزج مجموعةً من الأغاني والإيقاعات الدينية المغاربية. وقد نشأت في القرنين السادس عشر والسابع عشر وتطوّرت من الاندماج الثقافي للعبيد الذين جُلبوا من إفريقيا إلى بلاد المغرب. ومع أن اسم "الكناوة" هو الشائع في المملكة المغربية، إلّا أن هذا النوع يجد شبيهاً له في تونس. نتحدث عن فنّ "السْطُمْبالي" وفيه انتشاءٌ روحيٌ غنائيٌ يعبّر عن رحلة السود والأحباش من جنوب شرق إفريقيا الذين سيقوا إلى أسواق النخاسة. صَنّفَت اليونسكو "الكناوة" سنة 2019 تراثاً مغربياً إنسانياً ضمن اللائحة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي، وهو ما عَدّته وزيرة الثقافة الجزائرية مليكة بن دودة "موسيقى جزائرية تمّ تصنيفها في بلدٍ آخَر". لكن "الكناوة" تشكّلت تاريخياً من اندماجٍ اجتماعيٍّ فريدٍ في مجالٍ مفتوحٍ. ليس في بلاد المغرب فحسب وإنما مع إفريقيا جنوب الصحراء. إذ لم تكن آنذاك محصورةً ضمن الحدود الحديثة للدول، ولم تحمل أيّ جنسيةٍ أو هويةٍ قوميةٍ بمفاهيم العصر.

• الصـراع الليبـي التونسـي واشتبـاك الأغاني:

هذه الخلافات المغربية الجزائرية حول ملكية "الراي"، و"الكناوة" تبرز مثالاً للخلافات التي تنشب بين حينٍ وآخَر بين التونسيين والليبيين حول ملكية الأغاني الشعبية، لاسيما على وسائل التواصل الاجتماعي، ويمتدّ الجدل أحياناً إلى وسائل الإعلام. حدث ذلك سنة 2024 مع الفنانة التونسية لطيفة عندما أصدرت أغنية "يا ليالي"، وهي إعادة إنتاجٍ لأغنيةٍ تراثية تسمّى "ريت النجمة". بدأت الأزمة عندما عرّفت لطيفة الأغنيةَ قطعةً من التراث التونسي والليبي المشترك، مع أنها تعود في جذورها إلى إقليم فزّان جنوب ليبيا.

ربما لم تدرك "لطيفة" حقّاً جذور الأغنية. وبسبب قوّة حضور الأغنية منذ عقودٍ في الجنوب التونسي فقد كنّا دائماً نعتقد أنها من تراث الجنوب التونسي. وذلك لكثرة ما كنّا نسمعها في الأعراس وفي المناسبات على لسان الأمّهات والجدّات. وقد أشارت "لطيفة" نفسها إلى أنها سمعت الأغنية أوّل مرّةٍ من والدتها وهي صغيرة.

وعلى الشاكلة نفسها دارت سجالاتٌ تونسيةٌ ليبيةٌ على وسائل التواصل الاجتماعي حول تنازع ملكية أغنية الفنانة التونسية "صليحة" "بخنوق بنت المحاميد عيشة". كلمة "بخنوق" تعني الوشاح الطويل لدى

القبائل البدوية. مع أن الأغنية تمثل ذروة الإبداع المشترك، بين كلماتٍ كتبها الشاعر الليبي "البشير فهمي فحيمة" وأداءٍ بصوت الفنانة التونسية الأشهَر التي تنحدر في الوقت نفسه من أصولٍ جزائرية. تروي الأغنية قصّةَ حبٍّ بين شابٍّ قيرواني وفتاةٍ تُدعى "عيشة" بنت غومة المحمودي، أحد زعماء قبائل المحاميد أيام الحكم العثماني. وكان مستقرّ هذه القبائل تاريخياً بين الجنوب التونسي والغرب الليبي.

تتجاهل الصراعات التي تنشب حول جنسية الأغاني الجذورَ التاريخيةَ لهذه الألحان والأنواع الموسيقية على نحوٍ أكثر شمولاً، مثل "الراي"، و"المزود"، و"المرسكاوي". فهذه الأنواع حديثة النشأة قياساً على الفنون في بلاد المغرب، وقد تشكّلت من روافد مغاربيةٍ مشتركة. "المِزْود التونسي" الذي يقوم على قربة النفخ المصنوعة من جلد الماعز تشكّل من روافد متنوعةٍ، مثل المدائح الصوفية والإيقاعات الإفريقية. تلك الإيقاعات القادمة من رواسب تجارة العبيد القديمة القائمة أساساً على قوافل قادمةٍ من فزّان وغدامس جنوب غرب ليبيا حالياً. وكذلك الأغاني البدوية التي جاءت بها موجات النزوح من دواخل البلاد نحو العاصمة تونس منذ منتصف القرن التاسع عشر.

ويقابل المزود في ليبيا "الزُكْرَة" التي تُصنع هي أيضاً من قربة جلد الماعز. ومن أشهر الإيقاعات في المِزْود "إيقاع الفِزّاني التونسي". وقد سمّي كذلك نسبةً إلى فزّان. وذلك، كما يبدو، انعكاسٌ للتداخل المعقد جغرافياً وثقافياً في بناء هذا النوع الغنائي وتطوره، والذي يحظى بشعبيةٍ هائلةٍ في تونس تجعله الأكثر انتشاراً في كلّ المناطق والطبقات الاجتماعية.

• الشيخ العفريت:

الشأن ذاته ينطبق على المرسكاوي الليبي الذي تعود جذوره إلى مدينة مرزق، جنوب ليبيا. وشهد المرسكاوي تطوّرَه في بنغازي شرق البلاد حسب الباحث عبدالله السباعي في كتابه "تراث الغناء التقليدي والشعبي" الصادر سنة 2007. تأثر هذا النوع بروافد متنوعةٍ جعلته ما هو عليه اليوم، ومن بين هذه الروافد أغاني اليهود التونسيين.

يشير الكاتب الليبي محمد العنيزي، في مطوّلته المنشورة بالفِراتس "فنّ المرسكاوي..موسيقى شهدت على تحوّلات بنغازي الليبية"، إلى أن الفنانين اليهود في شرق ليبيا "تأثروا بالمطرب التونسي اليهودي الشيخ العِفريت. اسمه الحقيقي "إيسران روزيو"، وهو صاحب الأغنية التونسية المشهورة 'ليّام كيف الريح في البرّيمة'. انتشرت أغاني "الشيخ العفريت" ولاقت إقبالاً في المجتمع التونسي". ويضيف العنيزي أن تسجيلات هذا المطرب كانت "تصل إلى بنغازي منذ الأربعينيات على أسطواناتٍ، فيستمع إليها الناس عبر غرامافون المقهى. ولاتزال بعض كلمات أغاني الشيخ العفريت تتردد في أغنياتنا الشعبية. إحداها أغنيةٌ كان الفنانون الشعبيون يرددونها إلى وقتٍ قريبٍ، ومنهم الفنان عبد الجليل عبد القادر، مع تغييرٍ بسيطٍ في كلماتها".

لذلك فإن هذه الأنواع التراثية ليست ملكيةً تونسيةً أو ليبيةً، بل تنتمي لهذا المجال الجغرافي والاجتماعي المغاربي الواسع. وتكوّنت على مدى قرونٍ من رواسب

عربية وأمازيغية وإفريقية ويهودية، كان محرّكها الأساسي الهجرة والتجارة وحركة السكان بين أقاليم بلاد المغرب. وهذا ما يشير إليه "عبد الواحد المكني" عضو اتحاد المؤرخين العرب، في دراسته سنة 2003 عن الظواهر الاستهلاكية في المجتمعات المغربية فترة الاستعمار. وتثبت ذلك الشواهد الثقافية حتى في مجالاتٍ أخرى من خصائص الثقافة، مثل الطعام واللباس والشعر والأنساب. فكثيراً ما نجد، مثلاً، بين المغرب والجزائر ألقاباً عائليةً مشتركةً ونسباً لايزال قائماً.

وبين تونس وليبيا يبدو الأمر أكثر ترابطاً. تنتشر في تونس ألقاب عائلاتٍ نسبتها إلى مدنٍ أو قبائل ليبيةٍ، مثل الطرابلسي والفزاني والزليطني والورفلي والمحمودي والصويعي. فضلاً عن وجود شخصياتٍ أساسيةٍ في التاريخ المعاصر للبلاد تنحدر من أصولٍ ليبيةٍ. لعلّ أبرزها أوّل رئيسٍ تونسيّ الحبيب بورقيبة الذي ينتمي لعائلةٍ تعود أصولها إلى مدينة مصراتة وسط ليبيا. وحسب ما يرد في بعض الدراسات التاريخية، ومنها دراسةٌ سنة 2010 بعنوان "الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لبلاد المغرب العثمانية" للمؤرخ الجزائري "ناصر الدين سعيدوني"، فقد رسّخت الهجرات بين البلدين هذا الترابط. ذلك أنهما كانا حتى نهاية القرن التاسع عشر ولايتَيْن تتبعان السلطنة العثمانية. وقبل ذلك كانت طرابلس تتبع تونس أيام الدولة الحفصية حتى نهايات القرن الخامس عشر.

• فن واحد وحدود مانعة:

سيطرت إيطاليا على ليبيا بعد تسليمها ضمن معاهدة أوشي لوزان أعقاب نهاية الحرب الإيطالية التركية بين سنتَي 1911 و1912 وهزيمة السلطنة العثمانية. شرع الاحتلال الإيطالي بعدها في تنفيذ عمليات تهجير السكان ونفيهم على نطاقٍ واسعٍ نحو تونس ومناطق أخرى. وقد نقل المهاجرون من الأقاليم الليبية، بالأخص طرابلس وفزّان، عاداتهم وفنونهم وشعرهم وغناءهم إلى تونس. فاندمج قطاعٌ منهم في الحياة الثقافية في البلاد.

ينقل الكاتب الليبي "إبراهيم أحمد أبو القاسم"، في كتابه "المهاجرون الليبيون بالبلاد التونسية" المنشور سنة 1992، أن الفنان والملحن "البشير فهمي فحيمة" كان من بين الأسماء الليبية التي برزت داخل الساحة الفنية التونسية، ولاتزال أعماله الفنية خالدةً حتى يومنا.

كان "البشير" صاحب برنامجٍ يُبث على الإذاعة التونسية كلّ خميس. عاش في تونس بين سنتَي 1922 و1947، وألّف عديداً من الأغاني لفنّانين تونسيين، منهم شافية رشدي وحسيبة رشدي والهادي الجويني ومحمد الجموسي. وهو صاحب كلمات إحدى أشهر الأغنيات التونسية "لاموني اللي غاروا منّي" التي غنّاها "الهادي الجويني". أمّا في الموشحات الأندلسية والمالوف، فقد برز أحمد

شاهين، أحد العناصر المهمة في "فرقة المألوف" في الإذاعة التونسية. والمألوف واحدٌ من أشكال الموسيقى الأندلسية.

يذكر "أبو القاسم" أن تشابه الفنّ في تونس وليبيا أفسح المجالَ أمام الفنانين الليبيين للاندماج في المشهد الغنائي التونسي. وهنا تبرز شخصيةٌ نسائيةٌ عرفَتها الساحة الفنية التونسية، وهي "نجمة الطرابلسية" التي ظهرت في الخمسينيات وكانت رفيقةً للفنانة التونسية "صليحة". وقد عملت "نجمة الطرابلسية" بالإذاعة التونسية وفرقة الرشيدية، التابعة للمعهد الرشيدي للموسيقى، والتي كان هدفها الدفاع عن الهوية الثقافية التونسية. وبعد عودتها إلى ليبيا، على الأرجح في الستينيات، اشتغلت "نجمة" في الإذاعة الليبية. وقد ظلّت أغنيتها "250 جديدة" إحدى أشهر الأغنيات الشعبية في تونس، ويعاد دورياً إنتاجها وتوزيعها بطرائق جديدة.

أثّر الوجود الفنّي الليبي في تونس، غناءً وشعراً، حتى على طريقة أداء الأغاني. فقد أصبحت الأغاني تبتدئ بآخِر جزءٍ من صدر البيت ثمّ يعاد البيت بأكمله على الطريقة الليبية. يشير إلى ذلك الكاتب التونسي الراحل وعضو المجمع العربي للموسيقى، "محمد خَمَاخم"، في دراسته "الصيغ الغنائية للموسيقى الشعبية التونسية" المنشورة في مجلة الثقافة الشعبية البحرينية سنة 2013.

لم يخفت هذا التأثير مع الزمن. فقد ظلّت الأغاني الليبية، أو ذات الجذور الليبية، تحظى بشعبيةٍ كبيرةٍ في تونس. كانت الحفلات التي يحييها الفنان الليبي الراحل "محمد حسن" محطةً أساسيةً لاختبار هذه الشعبية. إذ امتدّت من الحفلات الرسمية إلى التداول الشعبي من خلال حفلات الأعراس والختان والسماع اليومي. شكّل محمد حسن ظاهرةً فريدةً في تونس تشدّ إليه الرحال حيثما أقام حفلاً في مهرجان قرطاج أو في المسرح البلدي بالعاصمة أو في أيّ منطقةٍ من جهات البلاد. لاسيما في الجنوب حيث يزيد جمهوره على جمهوره في ليبيا.

• يسلم عليك العقل:

وفي هذا الصدد، أشار الباحث التونسي في الثقافة الشعبية "علي سعيدان" إلى أن أغنية محمد حسن "يسلم عليك العقل" كانت من بين ثلاث أغانٍ مغاربيةٍ تركت أثراً لا يمّحي في الذاكرة الجماعية التونسية. وذلك إلى جانب أغنية "جريت وجاريت" للمغربية نعيمة سميح، و"يا رايح وين مسافر" لدحمان الحراشي، التي أعاد إحياءَها الجزائري رشيد طه في الثمانينيات.

يقول سعيدان: "تمكّنتْ 'يسلم عليك العقل' في منتصف الثمانينيات بشكلٍ يكاد يكون آليّاً من ذائقة الجمهور التونسي منذ صدورها. من خلال كلماتها التي انتقاها "محمد حسن" من معجم دارجة الشعر الشعبي الليبي المعاصر. وثانياً الترنيمة الموسيقية المأخوذة من عمق النغم الطرابلسي [غرب ليبيا] والمسنودة بإيقاع المرسكاوي في نسقه البطيء في المقاطع الغنائية والنسق السريع في مقاطع الربط في

ما بينها. وهو ما جعلها من أنجح الأغاني الليبية".

من خلال هذه الأمثلة يبدو أن قدرة الأذن الموسيقية وذائقة السماع على تجاوز منطق الحدود الجغرافية والقانونية أكبر من أيّ عملية تقسيم حديثةٍ لبلاد المغرب. ولذلك تصبح كلّ الصراعات على جنسيات الأغاني وانتمائها الوطني محض سجالٍ وهميّ لا ينطلق من سياقٍ تاريخي وثقافي متماسكٍ واضح.

•جغرافيا التاريخ وتاريخ الجغرافيا:

أما الجانب الثاني الذي تتجاهله الصراعات التي تنشب حول جنسية الأغاني في المغرب العربي، فهو طبيعة الجغرافيا السياسية للمنطقة قبل الاستعمار الأوروبي وبعده. فقد تشكّلت الأنواع الغنائية وسائر الفنون السماعية في بلاد المغرب، على مدار حقبٍ تاريخيةٍ متعاقبةٍ، من روافد متعددةٍ بسبب الطبيعة العرقية والثقافية الثرية في المنطقة وانفتاحها على المشرق العربي والعمق الإفريقي والحوض المتوسطي. وقد أدّى الاندماج التاريخي المتراكم للثقافة العربية الإسلامية مع العادات الأمازيغية إلى إنشاء هويةٍ مغاربيةٍ فريدةٍ أضاف إليها العنصر اليهودي كثيراً من الخصائص.

ومع وجود دولٍ ودويلاتٍ في المنطقة منذ ضعف نفوذ الخلافة العباسية، أي منذ القرن التاسع وصولاً إلى السيطرة العثمانية في القرن السادس عشر، إلّا أن المجال الجغرافي والثقافي بين أقاليم المغرب العربي كان مفتوحاً ولا تحدّه الحدود القانونية والأمنية التي ولدت مع ولادة الدولة الحديثة.

فحتى نهاية القرن التاسع عشر كانت دول المنطقة، باستثناء المغرب وموريتانيا، ولاياتٍ عثمانية تتمتع باستقلالٍ ذاتيّ واسع. بل كانت ضمن أشبه ما يكون وحدةً عسكريةً حتى مطالع القرن التاسع عشر. وفي كثيرٍ من الأحيان كانت الانتماءات القبلية والهويات المحلية لها الأسبقية على السلطة المركزية. ولم تكن قد تشكلت فيها الهويات الوطنية الراهنة، التونسية والليبية والجزائرية. بل إن ليبيا نفسها لم تكن تسمّى رسمياً بهذا الاسم حتى سنة 1934، عندما أطلق الإيطاليون عليها اسم "ليبيا"، وهو اسمٌ يونانيٌ قديمٌ للمنطقة. وقد ساعدت هذه الهياكل السياسية التي سبقت الاستعمار في تشكيل الهويات المحلية، وكانت مرتبطةً في كثيرٍ من الأحيان بالانتماءات القبلية وولي الأمر الشرعي وشبكات التجارة.

بدأت النزعات الوطنية المحلية في الظهور مع تقسيم القوى الاستعمارية الأوروبية المغرب العربي إلى

مستعمراتٍ منفصلةٍ، وفرض حدودٍ مصطنعةٍ تجاهلت الروابط التاريخية والعرقية والثقافية. فاحتلت فرنسا الجزائر سنة 1830 ثم تونس سنة 1881، ولاحقاً احتلت فرنسا مع إسبانيا المغرب سنة 1912. أمّا ليبيا، فخضعت للاستعمار الإيطالي بدايةً من 1911. فيما سيطرت إسبانيا على الصحراء الغربية. ولم تكن هذه الحدود مجرّد فصلٍ جغرافيّ بين الشعوب المغاربية، بل إعادةَ هيكلةٍ جذريةً لوَعْيِها وجَعْلَها تعتقد أن الهويات الوطنية الجديدة التي وُصِفَتْ بها كانت أصليةً وليست مفروضة. فما كان يُعَدّ سابقاً اختلافاتٍ إقليمية ضمن مجالٍ اجتماعيّ وثقافيّ أكبر، أعيد تعريفه مميّزاتٍ وطنيةً صارمةً فرضتها أنظمة التعليم والدعاية السياسية والهياكل الإدارية الجديدة.

وقد لعبت المقاومة ضدّ الاستعمار دوراً حاسماً في تشكيل الهويات الوطنية. وهذا بعد ظهور حركاتٍ سياسيةٍ مقاومةٍ تركّز في عملها الكفاحي على تحرير مناطق محددةٍ، وليس كامل بلاد المغرب. مثل الحزب الحرّ الدستوري في تونس، وحركة الأمير عبد الكريم الخطابي في ريف المملكة المغربية والحركة السنوسية في ليبيا.

ومع جميع محاولات توحيد النضال ضدّ الاستعمار في تجارب مثل مكتب تحرير المغرب العربي، الذي امتدّ نشاطه في القارّة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى نهاية الخمسينيات بقيادة الأمير الخطابي والحبيب بورقيبة، إلّا أن عمق التقسيم وحجمه الذي وضعه الاستعمار الأوروبي كان أكبر من محاولات إعادة التوحيد. وعندما حصلت الدول المغاربية على الاستقلال لم ترِث حدودَ الاستعمار فحسب، وإنما البنى العقلية التي فرضها أيضاً. فأصبحت الدولة الوطنية الوحدةَ الأساسيةَ للهوية السياسية. وهذا ما يتّضح في دراساتٍ متعدّدةٍ، أهمّها كتاب علي عبد اللطيف احميدة "ما بعد الاستعمار والقومية في المغرب العربي" الصادر بالعربية سنة 2014.

فضلاً عن أن ذلك العصر، أي النصف الأول من القرن العشرين، كان عصر الدولة القومية على الشاكلة الغربية. وكان هو النموذج الذي أثّر في ثقافة النخب المغاربية المناهضة للاستعمار وعقليتها، مثل الحبيب بورقيبة في تونس ومصالي الحاج، مؤسس حزب الشعب في الجزائر والأب الروحي لحركة الاستقلال. بل أثّر النموذج حتى في طريقة سعي هذه النخب ما بعد الاستعمارية إلى إضفاء الشرعية على السلطة وتوحيد السكان تحت هويةٍ وطنيةٍ متجانسة. ومع أن الهويات المغاربية غالباً ما تتمحور حول عناصر مشتركة، مثل اللغة والدين ومقاومة الهيمنة الأجنبية، إلّا أنها ظلّت دائماً هشّةً ومثيرةً للنزاعات بسبب التوترات السياسية بين أنظمة الحكم.

• صراع الهوية على أشده:

مع الزمن بدأت تظهر الشروخ بين الهويات المغاربية الوطنية حديثة الولادة. تحوّل المشترك الثقافي إلى أدواتٍ للصراع والسيطرة وتعزيز النزعات الانعزالية. وإلى جانب فرض الحدود المادية، أحدث الاستعمار قطيعةً ذهنيةً. وذلك بعدما كان المغاربيون يرون أنفسهم جزءاً من ثقافةٍ أوسع، أحياناً قوميةً عربيةً

وأحياناً إسلاميةً. فصاروا دولاً قوميةً وهوياتٍ مجزّأة. وتجلّت إحدى مظاهر هذه الشروخ في النزاعات على ملكية الأغاني أو الأنواع الغنائية أو أنواع الطعام واللباس. فقد كانت مكونات الثقافة المغاربية مدار جدلٍ وصراعٍ بين الدول المغاربية في منظمة اليونسكو، سواء كان ذلك بشأن الملابس التقليدية في "القفطان" أو الطعام في "الكسكس"، أو حتى الهوية المعمارية في "الزليج" (البلاط المزركش بأشكال هندسية فسيفسائية ملونة). ففي سنة 2023 اتهمّ المغرب الجزائر بالاستيلاء على تراثه بعد تقديم الدولة الجزائرية طلباً بإدراج "القفطان" ضمن التراث العالمي. وقبل ذلك سنة 2020، اختلف البلدان حول "الكسكس" وحسمت اليونسكو الخلاف بإعلانه "طبقاً مغاربياً". وأشعل شعارُ كأس الأمم الإفريقية لكرة القدم في المغرب سنة 2025 الجدالَ بين الجزائر والمغرب حول ملكية فنّ الزليج.

مع عمق الجرح الاستعماري والفشل الوطني في التوحيد، ظلّت الثقافة في مفهومها الشامل –والغناء خصوصاً– رابطاً وحدوياً مغاربياً يصعب تفكيكه. لا يتعلق الأمر بالترابط بين الأنواع الموسيقية المغاربية، ولا بقرب اللهجات المغاربية من بعضها فيسهل فهمها ولا بالعلاقات القوية بين الشعراء والمغنّين في المنطقة، ولكن بوحدة الأذن المغاربية.

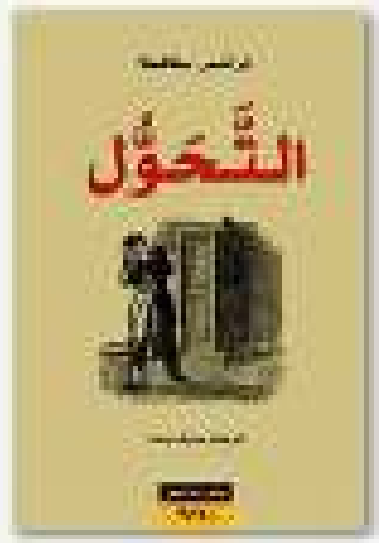
فهناك دائماً ما هو مشترك في الذائقة السماعية تجعل المرء يطرب للكلمة والإيقاع والصوت دون أن ينظر في جنسيته. وهذا أمرٌ يكتشفه المراقب في التداول الشعبي للأغاني في الحفلات والمناسبات. فربما في حفلةٍ واحدةٍ يسمع أنواعاً مختلفةً من الغناء تخترق حدودَ بلاد المغرب كلماتٍ وألحاناً دون أن يشعر في نفسه بتغيّر. فالتداول الشعبي للأغاني في الحفلات وفي السماع اليومي يكشف عن كثيرٍ من هذه الوحدة المغاربية السماعية، رغم التأثيرات المشرقية الهائلة والقوية المدفوعة بقوّة السينما والدراما والقنوات الفضائية ووسائل التواصل الاجتماعي.

هذا التراث الغنائي المنسوج من التأثيرات العربية والأمازيغية والأندلسية والإفريقية ليس مجرّد انعكاسٍ للماضي، بل هو قوّة حيّة تتنفس وتستمر في تشكيل روح المجال المغاربي. وهو ما يعكس ذلك الولع بفوزي المزداوي عند شبابٍ يعيشون في الجهة الأخرى من الحدود. أو ما يثيره الشاب خالد مثلاً في السامعين عندما يشدو بلحنٍ صاخبٍ "راقدة فالرمال وشعرها مخبّل".

عندما سمعتُ تلك الأغنية أوّل مرّةٍ قبل سنواتٍ، شعرت بلذّةٍ تكمن في تلك الخلطة العجيبة. فقد شعرت بتلك الشدّة الخفيفة بين الخاء والباء بهويّتي التي تربطني بخالد والتي لا تضاهيها إلّا أغنية التونسي "الهادي حبوبة" "طيح لتالي يا أم الشعور السود"، وهي صورةٌ شعريةٌ تكاد تكون متطابقةً بينهما، لكن كلّ واحدٍ منهما ينشدها بلغةٍ خاصّة.

البعد الوجودي للإنسان ..

تحول فرانز كافكا



إيمان الصغير. المغرب

الحديث عن "فرانز كافكا" يقودنا إلى كاتب خلق عالما فذا في الكتابة التي لا تخضع لقانون محدد، ولا تتطرق للسائد من المواضيع البديهية، حيث اتخذ من الغرابة والعبثية ما يجعل رواياته تغوص في عالم السيريالية وتتطلب قارئاً ذكياً قادراً على سبر أغوارها واستنطاق دلالاتها، فهو القائل إن «الكاتب يجب أن يكون الفأس التي تكسر بحر الجليد فينا».

اتخذ "كافكا" من الإنسان موضوعاً بارزاً في كل رواياته «الحكم»، «في مستعمرة العقاب»، «المحاكمة»، «القلعة». وبالتركيز على رواية «التحول» باعتبارها محور هذه القراءة، فإنها تضعنا أمام بعد فلسفي عميق، يتمثل في واقع الوجود الإنساني المشبع بالعديد من الهواجس المتوترة، وجود معلق بين المهد واللحد، لكن، ما بينهما قد تحدث مفاجآت كثيرة تهز الكيان الإنساني وتخلخل موقعه في العالم، ليتحول من إنسان إلى اللا إنسان، فهذا ما وقع تحديداً مع بطل الرواية "غريغور سامسا" الذي استيقظ ذات صباح ليجد نفسه تحول إلى حشرة عملاقة مقززة، وقد جسد "كافكا" هذا التحول ببراعة، بحيث جعل الأحداث تسير، وكأنها طبيعية لا يشوبها أدنى عجب. كأنه بإمكان أي واحد منا في هذا الكون أن يتحول إلى حشرة دونما سبب أو تبرير.

إن "غريغور سامسا" ما هو إلا انعكاس لرؤية "كافكا" للإنسان، في زمن متخاذل يتحول فيه الإنسان إلى حشرة لا قيمة لها في المجتمع البشري، فقد عشنا مع هذا البطل قساوة التحول وتجريده من إنسانيته والقذف به في تلك الغرفة التي أصبحت حفرة مظلمة يعيش فيها الاغتراب الوجودي والصراع بين روحه الإنسانية وجسده الحشري العفن. كان "غريغور" شاباً متفانياً في عمله، خدوماً لأسرته، وهب من راحته وصحته واستقراره النفسي ليكون مثالياً أمام سلطة العمل وسلطة الأسرة، في إطار علاقة قائمة على ما هو براغماتي، انكشف زيفها عندما تحول إلى حشرة فتم التعامل معه مباشرة على هذا الأساس، بل تمت محاربته كحشرة ضارة، فالعائلة التي تتكون من الوالدين "سامسا" والأخت "غريتيه" تناست أن هذا الكائن هو "غريغور" نفسه، كلما اقترب منهم كلما ابتعدوا عنه فارين من مظهره الموحش، ويمكن أن نسوق نصوصاً من الرواية تؤكد ذلك، فعن الأخت "غريتيه" يقول: «وأجالت نظرها في الغرفة بتلهف، ولم تقع عليه عيناها على الفور، ولكنها حيث أبصرته تحت الأريكة لازم، بحق الله، أن يوجد في مكان ما فليس سهلاً عليه أن يكون قد طار أصيبت بذعر جعلها تفقد السيطرة على نفسها وتصفق الباب، مغلقة إياه بعنف». أما الأم التي كانت أمل "غريغور" في قليل من الرأفة لأنها مصدر الحنان، كلما رأته إلا وانهارت في اغماءة، ثم نجد الأب الذي كان أشد قسوة على ابنه، إذ وصلت به إلى مطاردته كحشرة يقذفه بحبات التفاح التي كانت إحداها سبباً في تدهور صحة "غريغور" وموته يقول "كافكا": «إذ كان "غريغور" يدرك منذ اليوم الأول من حياته الجديدة أن أباه كان يعتبر عليه أن يعامله بمنتهى القسوة إذا بشيء ما، تم قذفه في اتجاهه من دون عنف، يسقط قريباً منه ويتدحرج أمامه. تلك كانت تفاحة لكن تفاحة أخرى تبعتها على الفور انغرست في ظهره وتوغلت، ورغب في أن يجر نفسه ويتقدم قليلاً، كما لو أن ذلك الألم المفاجئ، الذي لا يُصدق كان سيزول عنه إن غيَر موضعه».

يطرح "كافكا" إشكالية تحول العلاقات الإنسانية من علاقة مشبعة بالمنفعة – لأن وجود الإنسان حين ذاك يكون وجوداً نفعياً– إلى علاقة متوترة تنحو نحو العداوة مادام وجود الإنسان لا قيمة له كالحشرات.

من منا لا يصادف حشرة أمامه ويدهسها بقدمه، من منا لا يستعمل مبيداً ليقتل الحشرات المزعجة فقط لأنها مجرد حشرات لا دور لها في سيرورة الحياة، كأنها خلقت عبثاً، إلا أنه يجب أن لا نغفل أن مصير الإنسان مهدد بالسقوط في أي لحظة إلى الحضيض فيصبح هو نفسه حشرة دونية، لكن مصير "غريغور سامسا" لا ينحصر فقط في تحوله إلى حشرة، بل تجاوز ذلك إلى الموت، حيث عزمت أسرته على التضحية به، من دون أن يتبادر إلى أذهانهم أنه هو الذي ضحى بكل شيء من أجلهم، من دون أن يفكروا في أنه سيعود يوماً إلى طبيعته، فقط يحتاج بعض الوقت وبعض الأمل، وقول أخته "غريتيه" يعكس ذلك حينما عبرت قائلة: «علينا أن نحاول التخلص منه. لقد قمنا بكل ما في مستطاع كائنات بشرية من أجل الاعتناء به، واحتماله، وتحلينا بالصبر اللازم لذلك، وما من أحد،

في اعتقادي، يمكنه أن يوجه إلينا أدنى لوم».

بصيص الأمل الأخير الذي تمسك به "غريغور" انطفأ وتلاشى، فلا مكان للحشرات بين البشر، دب اليأس في جسده، فتلعثمت حركاته في فوضوية الظلام ليعلن في صمت رحيله عن الوجود، ولد إنساناً ومات حشرة، فتخلصوا منه وأكملوا حياتهم بسلام.

قدم لنا "كافكا" مقاربة دقيقة لحتمية الوجود الإنساني، المرتبط بالنفعية ومدى قدرة هذا الإنسان على خدمة المجتمع، فغريغور ما هو إلا صورة تعكس بجلاء وضع الإنسان في هذا العالم المتصدع الذي قد يسلب منه إنسانيته ويضحي به كحشرة بائسة، لقد لمسنا مع البطل كل أشكال الضياع والوهم والاغتراب والاحتضار وفقدان الحيوية، تأرجحنا معه بين الأمل واليأس، لقد خلق الإنسان ليحيا ويحتفي بإنسانيته ويتسمك بها إلى آخر رمق، لكن عندما يكون العالم المحيط بك متشرذماً يدفع بك إلى النزول نحو الجحيم ليغتال حريتك، لأنك لم تعد صالحاً للبقاء، ولم تعد لك أدنى قيمة، كل هذا يجعلك تطلب الموت. "غريغور" رغم تحوله الحشري كان متشبثاً بالحياة حتى أنه بدأ يقتنع بحياته الجديدة كحشرة بين البشر هذا ما جعله يعيش نوعاً من الإقصاء بإرادته، إذ أنه لم يبد أي رفض أمام هذا الواقع الجديد الذي فقد فيه نفسه وضاعت في غياهب الظلام الأبدي.

مصيره، وأن يُسيِّر نفسه بنفسه، ولا يسمح للعالم بالعبث به، أن يتمرد ضارباً عرض الحائط كل القوانين المبتذلة، فالبقاء على هذه الأرض أصبح للأقوى، فلو كان "غريغور" قوياً بما يكفي، يفكر في نفسه قبل كل شيء، لو تمرد على رؤسائه في العمل، لو تمرد على عائلته وصرّح بتعبه وملله، لم تكن له القدرة على ذلك لأنه تعود على الخنوع وخدمة الآخر، فقد عاش حياته كآلة تخدم مصالح محيطها من دون أن تفكر في مصلحتها، لذلك فلا غرابة أن يكون هذا سبب تحول الإنسان إلى حشرة عندما يسقط بإرادته في دائرة الضعف ويجعل إنسانيته متاحة للعالم يفعل بها ما يشاء.

تبعاً لذلك يبقى مصير الوجود الإنساني موضوعاً بين ثلاثة خيارات: إما أن يعيش إنساناً، أو يعيش حشرة على الهامش، أو يموت. إنه نوع من التشظي الوجودي، فمن المفروض أن يتحكم الإنسان في

كتبوا ذات يوم ..

أفارقة جزيرة كريت

عبد السلام الزغيبي. اليونان

خليكوتيس. القصة المجهولة للأفارقة الفقراء الذين عاشوا في جزيرة كريت. لماذا أصبحوا مرادفين للفقر؟

"انظر إلى الرائحة الكريهة التي لديك، لقد أصبحت مثل الخاليكوت"

من هم هؤلاء الذين لا يزال الكريتيون يشيرون إليهم في تعبيراتهم اليوم؟

كان "خاليكوتيديس" أو "خاليكوتيس" الأفارقة في "كريت" من العمال المسلمين الفقراء في القرنين السابع عشر والثامن عشر، والذين جاءوا في الغالب من شمال أفريقيا (ليبيا) وكانوا يشكلون الطبقة الأكثر فقراً بين المسلمين في الجزيرة.

كانوا يتحدثون اللغة العربية ويتجولون في أرجاء المدينة غير مهندمين، ويرتدون ملابس رديئة، وغالباً ما يكونون حفاة، ويعيشون في غرف وأكواخ متواضعة. ولهذا السبب أصبحت كلمة "chalikoutis" مرادفة لكلمة ".λέτσου..غير المهندم، بالإضافة إلى اللغة غير المفهومة التي كانوا يتحدثونها، بالنسبة للكريتيين.

كانت الأعمال التي قاموا بها هي تلك التي يحتقرها المسيحيون والمسلمون الآخرون، مثل تنظيف حفر الصرف الصحي، وحمل الأحمال الثقيلة، وما إلى ذلك. إلى جانب ذلك، فإن حقيقة أنهم كانوا غير متعلمين على الإطلاق لم تترك لهم مجالًا كبيرًا للوظائف أو الفرص الأخرى داخل المجتمع المحلي.

يقول "باباداكيس" في كتاب "الأفارقة في جزيرة كريت. خاليكوتس": المدينة الوحيدة في كريت التي نجد فيها مساحة صالحة للسكن، باستثناء مستوطنات المصابين بالجذام، خارج الأسوار، هي "خانيا". عاش فيها أفارقة، ووصفها الرحالة سبرات، عام 1851 لأول مره بأنها قرية عربية كبيرة، مجتمع افريقي مثالي يضم ما بين 200و300 نسمة بالقرب من البوابة الشرقية لخانيا، والتي كانت تُسمى "بوابة الرمل" أو "بوابة كوم كابي"

إن كلمة "خاليكوتيس" غير معروفة للكثيرين، واليوم نادراً ما نسمعها، ولكن بشكل ازدرائي، في مناطق معينة من جزيرة كريت، دون أن يعرف معظم الناس معناها. إنها تأتي من الكلمة الأفريقية "Hal Il Kuti"، والتي تعني "اترك الصندوق"، وهي عبارة شائعة بين الحمالين الأفارقة..

• كيف وصلوا إلى جزيرة كريت؟

وصل الأفارقة الأوائل إلى جزيرة كريت كمحاربين في عام 1645، عندما كان العثمانيون يحاصرون خانيا. لقد استخدمت الدولة العثمانية الأفارقة، وكذلك المسلمين العرب، طوال تاريخها، لأغراض اقتصادية وعسكرية، أما الموجة الكبيرة التالية من الأفارقة فلم تكن من المحاربين، بل من العبيد الذين انتهى بهم الأمر تدريجياً في جزيرة كريت، وخاصة "خانيا"، من خلال شبكات تجارة الرقيق في ذلك الوقت. وكان أصلهم في الغالب من دول أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى، والكونغو، والسودان، وتشاد والنيجر، وغينيا وبقي بعضهم في الجزيرة إلى الأبد، حتى بعد تحريرهم في عام 1830. وكان ذلك العام هو العام الذي ألغت فيه الإمبراطورية العثمانية العبودية، في البداية بالنسبة للعبيد البيض، ثم بالنسبة للسود في وقت لاحق.

وعلى مدى العقود التالية، وصل إلى جزيرة كريت المزيد من الأفارقة الذين لم يكونوا محاربين ولا

عبيداً. كانوا مهاجرين اقتصاديين انتهى بهم الأمر إلى مغادرة وطنهم بسبب الضرورة والعمل في أكثر الوظائف احتقارًا.

كانت هذه المجموعة السكانية المحددة من الأفارقة هي التي تم وصفها باسم "خاليكوتيدس"، وفي الأساس، شكلوا مجتمعهم الخاص داخل المجتمع الأوسع من المسلمين والأفارقة الذين كانوا بالفعل على الجزيرة. خلال فترة الحكم المصري في جزيرة كريت (1830-1840)، حل الخاليكوتيون بطريقة ما محل العبيد القدامى كأجراء فقراء جاءوا في الغالب من بنغازي، ليبيا. كانوا ينتمون إلى قبائل فقيرة للغاية ولم يكونوا من السود، ولا من الإثيوبيين. كانوا قبيلة مميزة تنتمي إلى الطبقات الاجتماعية الدنيا من المجموعات القبلية في شمال أفريقيا وكانوا يستخدمون كعمالة رخيصة للعرب في المنطقة بشكل أساسي.

• كيف احتفلوا بعيد العمال:

احتفل سكان قرية خاليكوتيس في خانيا بعيد العمال، وهو احتفال بالربيع والطبيعة، بطريقة خاصة. في الصباح الباكر كانوا يتوقفون عن عملهم ويجتمعون حول النافورة في كوم كابي. في موكب موسيقي رقصي الرائع، يرتدون ملابس ملونة يضربون على الطبول والآلات الموسيقية الأخرى، على شاطئ "نيا خورا". يرقصون وأكلوا ويغنون طوال اليوم، حتى وقت متأخر من الليل.

• الهجوم على المسيحيين والهجرة في عامي 1896 و1897:

بدأت الهجرة الكبرى للمسلمين من خانيا، وكان شمال أفريقيا أحد أماكن استقرار المسلمين في كريت.

في ذلك الوقت، وفقًا لبحث خاريديموس باباداكيس، تسللت عناصر خطيرة تحمل أسلحة إلى المستوطنين من شمال إفريقيا، وشاركت في الهجوم التركي على مسيحيي خانيا. وكان هذا هو السبب الرئيسي وراء حرق أكواخهم عام 1901، إلى جانب الافتقار إلى النظافة والصحة.

بعد ذلك، لم يبق سوى عدد قليل من شمال أفريقيا في "خانيا"، بل أصبحت أسماءهم مرتبطة بالمجتمع المحلي، مثل ساليس خيليدوناكيس.1884-1967، سوداني الجنسية، وهو آخر افريقي ولد وعاش ومات في جزيرة كريت، وكانت مهنته مراكبيا، احبه الجميع في الجزيرة، وكتب عنه الكثير في الصحف، وكتبت قصة حياته في سيناريو، وقدمت في مسرحية على مسرح مدينة خانيا.

ومن بين الذين بقوا علي جوجو، الذي كان، كما يقولون، غير مؤذٍ، ومبهجًا، وصبورًا، كان آخر الأفارقة الذين ولدوا وعاشوا وماتوا في جزيرة كريت. ولد في خانيا عام 1882 وظل طوال حياته، يساعد الفقراء وكان محبوبًا بشكل خاص من قبل المجتمع المحلي. على الرغم من أنهم عاشوا في الجزيرة لمدة ثلاثة قرون، إلا أن الكتاب تجاهلوا أهل خاليكوتس، باستثناء الإشارات العرضية. لقد اختفوا دون أن نعرف أين هم اليوم وما إذا كانوا يتذكرون أي شيء عن أسلافهم الذين عاشوا في جزيرة كريت؟.

الكاولية .. غجر العراق

ا.د. ابراهيم خليل العلاف. العراق

سألني أحد الاخوان عن الغجر في العراق وهل كُتب عنهم. والسؤال، وعبر سنوات يأتيني من البعض ؛ فأجيب ان هناك كتباً عن الغجر في العراق، وهم في سوريا "النَوَر"، وفي مصر إحداهن تسمى "غازية" ويلحق بالغجر من نسميهم أو من يُسمون بـــ الكاولية. وفي اللغة الانكليزية يعرفون بـــ "الجبسس" وما زلت اتذكر ونحن تلاميذ إننا كنا نقرأ في كتاب اللغة الانكليزية قصة عنهم.

أقول إن الأخ والصديق والزميل الاستاذ الدكتور "طه حمادي الحديثي" استاذ الجغرافية البشرية ألف كتاباً عنهم ترون غلافه الى جانب هذه السطور، وعنوانه: "الغجر والقرج في العراق، دراسة مقارنة في الجغرافية الاجتماعية التطبيقية" .

كما أن الأخ والصديق والزميل الاستاذ الدكتور "حميد الهاشمي" استاذ الانثروبولوجيا العراقي ألف كتاباً عنهم أيضاً عنوانه: "تكيف الغجر، دراسة أنثروبولوجية اجتماعية لجماعات الكاولية" .

طبعاً، عن الكتاب الأول كتبت مرة وقلت: إنه كتاب مهم صدر قبل سنوات للاستاذ الدكتور طه حمادي الحديثي ، وأتذكر بأنني قدمت له عرضاً ومراجعة في صفحة "أفاق" بجريدة الجمهورية (البغدادية).

والكتاب هذا يتناول بالدراسة التحليلية الغجر و"القرج" في العراق: أصولهم وصفاتهم الاثنوغرافية وتركيبتهم الاجتماعية وعددهم، وتحليل العوامل الجغرافية المؤثرة في توزيع مناطق سكنهم، ومعرفة نشاطهم الاقتصادي والاجتماعي، والمشاكل التي يواجهونها وموقف المجتمع منهم. ومن أجل ذلك عانى المؤلف الكثير من المضايقات إبان قيامه بالدراسة وخاصة في جوانبها العملية التطبيقية .

أما كتاب الاخ الاستاذ الدكتور "حميد الهاشمي" الموسوم: "تكيف الغجر، دراسة أنتروبولوجية اجتماعية لجماعات الكاولية في العراق"، فهو دراسة أنثروبولوجية متفردة تتناول موضوع الغجر بلمحات عامة تتطرق إلى التعريف بهم وأصولهم وتسمياتهم مع تركيز خاص على غجر الكاولية في العراق. ومما بحثه في الكتاب إجابات على تساؤلات من قبيل:"من هم الغجر والكاولية ؟ – هل الغجر جماعة إثنية ؟ – تسميات الغجر في العالم – في تسمية الكاولية – فرضيات في أصل الغجر– خلاصة – الخصائص المشتركة للغجر في العالم – الغجر والهولوكوست – الغجر أو الكاولية في العراق – أعداد الكاولية في العراق – القرابة والزواج في مجتمع الكاولية – القرابة – الأسرة في مجتمع الكاولية – المرأة رب أسرة في مجتمع الكاولية – الحالة الزواجية – الحالة التعليمية للكاولية – نظام الزواج في مجتمع الكاولية – مراسيم الزواج عند الكاولية – النسق الديني – الممارسات الدينية للكاولية – النسق الإقتصادي – النشاطات الإقتصادية الرئيسية للكاولية – الغناء / الموسيقى / الرقص – الضبط الاجتماعي في مجتمع الكاولية – الاتصال والتفاعل الاجتماعي – التكيف الاجتماعي – أوضاع الكاولية في العراق اليوم – أهم مشاكل الكاولية في العراق – أهم نتائج الدراسة. ومن حسن الحظ لمن يرغب في الاطلاع على الكتابين فهما متوفران على شبكة المعلومات العالمية.

الصورة التي ترونها الى جانب هذه السطور هي صورة توثيقية نادرة لمجموعة من الغجر (الكاولية) التقطت من قبل أحد المصورين السواح الأجانب في سنة 1957. والغجَر أو الكاولية ، ومفردها "كاولي" (وهو الاسم الذي يطلق عليهم في العراق) هم مجموعة سكانية تنتمي إلى الشعوب الغجرية التي تعود جذورها إلى منطقة شبه الجزيرة الهندية ودلتا السند ويشكل الغجر العراقيون (الكاولية) أقلية في العراق، واستناداً لبعض المصادر كان عددهم في تعداد سنة 2005 يقدر بحوالي الـ "50" ألف نسمة ويسكنون في قرى خاصة بهم في تجمعات بشرية عادة ما تكون منعزلة على أطراف المدن والبلدات، وتوجد للكاولية تجمعات سكانية في مناطق مختلفة من العراق .

وعن أصل اسم "الكاولية"، هناك فرضية للباحث العراقي في علم الاجتماع والانثروبولوجيا الاستاذ الدكتور "حميد الهاشمي" طرحها في كتابه "تكيف

الغجر، دراسة أنثروبولوجية لجماعات الكاولية في العراق، في أصل التسمية، **ومفادها أن تسميتهم هذه تنطبق على قبائل هندية، كانت بعض نسائهم تمتهن الغناء والرقص كخدمة دينية لرجال الدين أو للآخرين بمقابل أجر معين، ومنهن ما كن في معبد "الملك كاول"، فانتسبوا إلى الملك كاول تشرفاً وتعظيماً لأنفسهم وسموا "كاوليه". وهنالك رأي آخر يقول بأن التسمية تعود لكونهم ينحدرون من مدينة "كولي" في الهند**، وعموماً ثمة موقف سلبي منهم في المجتمع العراقي، خاصة وأن عاداتهم هي بالضد لما هو مألوف في مجتمعنا العراقي .

ويذهب الدكتور "وليد كاريو"، وهو مدرس لغة انكليزية إلى أن التسمية "الكاولية" التي يتداولها العراقيون جاءت من تحوير كلمة (cavalier) الإنكليزية، وتعني (الفرسان) . ومن الطريف ان يوم 8 من نيسان –ابريل هو اليوم العالمي للغجر –الكاولية. وممن كتب عن الكاولية الاستاذ محسن حسين والاستاذ خضير الزيدي والاستاذ علي حسين والاستاذ محمد حديد الجبوري، وما كتبوه متوفر على صفحات الفيسبوك .

ترجمات

عاشور الطويبي. ليبيا

إلى البطيخ الوردي صوت موسيقا
إلى الكلارينيت الزرقاء صوت يدوّي
في عالم المسحوق والعطر
روحان تتعذبان.

ـــــــــ فو هوانغ شورونغ 1916ـ1976

التقاط الصور

الخروج من البيت
والتقاط الصور:
حفر صغيرة في الحائط
كآثار أقدام حيوان صغير في الثلج
لم يبتعد كثيراً.

ـــــــــ جيسون هيروكس

الكتابة الأولى

القصيدة متعثرة.
تتقلّب في نومها.
بعناية ألكزها بذراعي.

بيننا اتفاق.

أنا لا أدفع النهر.

ولا القصيدة تعطيني
ما لا أقدر على احتماله.

ـــــــــ كوري ميزلر

امتلاء

لبّ البطيخ
أملسُ ومائيّ معاً:
إنه الصيف.

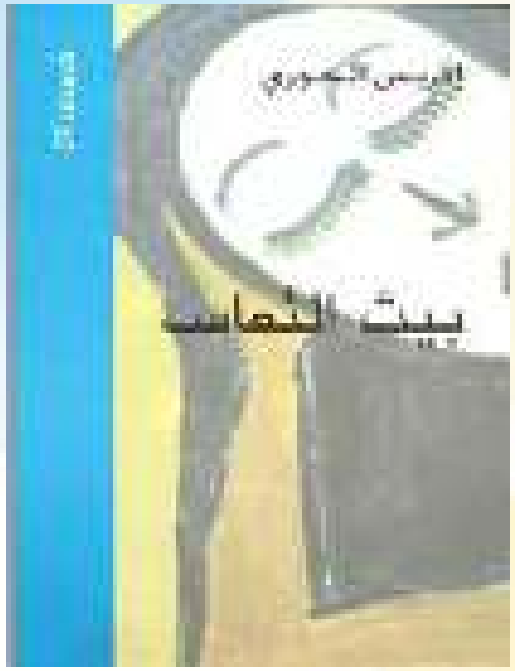
التفاح حلو وصلب:
الخريف، الشتاء، الربيع.

التوت البرّي في الحديقة الخلقية،
طعام الطيور الباكرة:
سنوات عديدة.

ـــــــــ ستيفن كومبتون

دراسة تلفظية ..

المضمر في «بيت النعاس» (2)



المهدي قنديل. المغرب *

يكشف المتلفظ في هذا المقطع السردي توجيهات الصحافة الوطنية المغربية وما تلتزم به، إرضاء للنظام السياسي الحاكم، والتجاهل التام للظواهر الاجتماعية المهمة التي تشهدها الساحة، حيث تشهد الأخيرة احتقانات عديدة في قطاعات مهمة، وهذا النوع من التصوير ظل ملازما كتاب مغاربة أمثال محمد زفزاف ومحمد شكري، حيث الإقصاء كان محور الكتابة الإبداعية لديهم، ساعين إلى الكشف عن الواقع المشوه الذي يطبعه الاستبداد، وتسهم الصحافة في إقباره.

يتجلى مفهوم التلبيس داخل الملفوظ المشار إليه سلفا في العبارة الآتية: "الأولوية للسياسة والأدب الملتزم"، كون الكاتب يقصد المواضيع النمطية والعناوين العريضة التي تسعى إلى إفشاء أسرار المؤسسات بطريقة ساخرة، المراد منها لفت الانتباه فقط، كما أن لمفهوم الأدب الملتزم دلالة عكسية أيضا في سياق الكلام، حيث تعتبر تلك المؤسسات الأدب الذي يفضح ويكشف أدبا متمردا يجب تغييبه، وتغييب مبدعيه.

ب- خطابية المضمر في القصة :

يسوقنا الحديث عن المضمر في علاقته بتحليل الخطاب، باعتبار هذا الأخير محاولة للكشف عن الرسائل التي يود المرسل تمريرها للمخاطب، ويضعها في سياقها

التاريخي والاجتماعي. يقول دومينيك مانغنو في كتابه التداولية والخطاب الأدبـي: "تفتح إشكالية المضمر على بوابة قوانين الخطاب، من خلال القواعد التي تحكم ضمنيا التبادل الخطابي، وبالاعتماد على هذه القواعد وعلى وضعية التلفظ التي ينصب شرَاكُها المتلفظون، يمكن التقاط كثير من المحتويات المضمرة. وكذلك المحتويات المسكوت عنها" .

إن المحتويات المضمرة في قصة الرجل الذي ينظر إلى السقف، تتوالد بتوالد القصص داخل القصة الإطار، حيث هذا التعدد يبرز من خلال تنوع الفضاءات، فالمنزل يرمز لتيمة الخيانة، والمحطة رمز يكشف القيم المنحطة كالسرقة والتسول والتشرد والتسيب...ثم فضاء الجريدة الذي يرمز إلى طمس الحقائق وإقبار المشاكل الاجتماعية التي تتهرب المؤسسات الحكومية من إصلاحها لتركز على مراقبة ما سمتهم بالمتمردين.

يعكس النص القصصي ذهنية المرأة المثقلة بالقيم والأخلاق الرديئة، وما تنطوي عليه من أعراف وتقاليد تسهم في تفشي الفضائح، وفي هذا السياق، يشير السارد إلى علاقة البطل بالزوجة وما كان سببا مباشرا في قيام الأخيرة بالخيانة، حيث بدأت تبتز زوجها ليفوّض لها المنزل مقابل القيام معه بعلاقة زوجية، ولما رفض، امتنعت عن فعل ذلك، لتبدأ رحلة الانتقام منه بإنشاء علاقة غير شرعية مع عشيق لها.

تنطوي القصة على مواضيع سياسية واجتماعية صرفة، غير أن نقلها كان غائرا في عمق الإيحاء والإحالة، ويظهر ذلك من خلال سلسلة من الثنائيات الضدية الواردة في القصة، كالتظاهر بالمثالية وإخفاء المشاكل النفسية الصعبة، ثم ارتداء الكوستيم والولوج إلى الحانة للسكر حتى الثمالة، ومواصلة العمل في الجريدة رغم عدم الإيمان بقيمها ومبادئها، ثم نقد سلوكات المتسولين والمتشردين في المحطة، وهو الكاتب الذي يتحدث بلسان المسحوقين والمهمشين والمفروض عليهم الالتزام. تقول كاترين أوركيوني في هذا السياق: "يعجز المتكلم، لأسباب تتعلق باللباقة، عن استعمال العبارة المباشرة فيلجأ إذا إلى الصيغة المضمرة لتذليل عقبة وجود بعض المحرمات في مجتمع معين، وذلك بغية إحباط بعض الرقابات ذات الطابع الأخلاقي أو السياسي أو القانوني، والاحتيال على قانون الصمت الذي يحظر التحدث عن بعض الأغراض الخطابية، ففي سياق اجتماعي، ثمة العديد من الأمور التي ينبغي عدم الإتيان على ذكرها بشكل مباشر على الأقل" .

وفي السياق نفسه، تشير لبنى حسين سلمان إلى امتناع المتلفظ عن الحديث بشكل صريح في موضوع أو قضية معينة، ويعود ذلك إلى تجنب حساسية المخاطب واحتراما لبعض القيم المجتمعية التي لا يجب التصريح بها. تقول الناقدة: "من الواضح أن المسكوت عنه يخدم النوايا الخبيثة، لحمايته للمتلفظ والسماح له بعدم تحمل مسؤولية المعلومات المعروضة (المسيئة). ويجب علينا أن لا ننسى أن المسكوت عنه يُطعّم في القول (الكلام)، وأنه لا تستجيب دائما للاحتياجات الخبيثة والسيئة (المنافقة). إنه أيضا طريقة ذكية تشارك في إنتاج وقائع التلطيف (الإغراق)، والاحترام، على وجه الخصوص، عندما لا يرغب المتكلم في الحديث بشكل صريح (علاني) عن موضوع ما، ويفضل معالجته ضمنيا لتجنب صدمة وحساسية مخاطبه واحترام التقاليد الاجتماعية" .

لا شك أن مجال المضمر في القصة يرتبط أساسا بالمجال المحظور أو ما يسمى بالطابو، المحظور السياسي والمحظور الاجتماعي، حيث إن الكاتب اخترق أساليب الكتابة من خلال استنطاقه للاوعي الشخصية والغوص في دواخلها لجعلها تبوح بما قد يعجز الصحافي النطق به أو ذكره، أو بما في ذلك المواطن

المدني أيضا. فحقل السياسة والأنثربولوجيا كانا الأرضية الخصبة للمضمر في القصة. تقول كاترين أوركشيوني: "واختيار الصياغة المضمرة، باعتبار أن بعض أنماط المحتويات هي ميّالة من تلقاء نفسها أكثر من غيرها لِأَن يتم التعبير عنها تعبيرا غير مباشر في نطاق أن التعبير المباشر عنها يكون ممنوعا بدرجات تختلف حدتها، فينحو من باب أولى البحث عن المعنى المستتر باتجاه هذه الحقول الخاضعة للرقابة، وهكذا يغطي حقل المضمر قسما كبيرا من حقل المحرم" .

د- المسكوت عنه في قصتي "الوجه الآخر" و"رصيف كلب":

تسرد قصة الوجه الآخر مسار شخصية يطبعها الكثير من الغموض، وجهها مألوف في المقاهي والحانات، دائما تحمل طاولة مستطيلة وتبيع بضاعة لا تستهوي الزبائن، فهي تتظاهر بالبلادة، وقد أصيب السارد بالذهول حين توجه لمركز الأمن الوطني يوما ما لقضاء بعض الأغراض، ليصادف وجود الشخص الغامض هناك، وما أثار شكوكه أكثر أن الرجل حاول الاختباء وراء زملائه من رجال الأمن.

أما قصة رصيف كلب، فتحكي عن قصة كلب دائم الجلوس أمام مقر الجريدة التي يشتغل بها السارد، تعتمد على الفكاهة والسخرية، وتتصف بطابع الغرابة، حين يستدعي السارد الكلب إلى المقهى والجلوس معه على مائدة الحوار، مما يثير استغراب الناس وتعجبهم، فدفعهم للمداومة على القدوم إلى المقهى والجلوس فيها حتى تدخل رجال الشرطة، وما زال الحكاية غرابة هو نهوض الكلب للهمس في أذن أحد الشرطيين لإخباره بأنه واحد منهم، وأنه ليس كلبا كما كانوا يعتقدون، لتأخذ هذه القصة الطابع الاستعاري بخلاف القصة الأخرى (الوجه الآخر)، التي اتسمت بالطابع الواقعي.

يشير جاك موشلر إلى المسكوت بكونه "تقنية بلاغية ذكية جدا، إذا لم نعتبرها نفاقا لغويا، فهي تسمح للمتكلم أن يقول وأن لا يقول، بمعنى أنها تسمح بالفهم والاستنتاج مع المحافظة على المعنى الحرفي للعبارة المنطوق بها" . وفي هذا السياق، وظف ادريس الخوري في قصة رصيف كلب هذا الأخير استعارة الإنسان المنبوذ الذي كان يمثل المخبرين خلال سنوات السبعينيات من القرن الماضي، يمثل السلطة التي كانت رقابة كثيفة على المؤسسات المثيرة للجدل، كما يشير إلى ذلك في القصة عندما كانت الجريدة تتحدث على إضراب العمال وفقر الناس، وفي السياق نفسه، ينطوي الشخص البطل في قصة الوجه الآخر على سلوك منبوذ وسط الحانة، وهو التلصص على أفعال القادمين إليها، فهو رجل أمن يختبئ في لباس المواطن المدني حتى لا ينكشف سره، وينقل للسلطات أخبار المتمردين الذين يعارضون النظام السياسي في أفكاره وقراراته خلال تلك الفترة. يقول السارد: "إنه النباح وحراسة الأبواب والتلصص على الناس، كل شيء محتمل في هذه المدينة المليئة بالكلاب الضالة وغير الضالة، المصابة بداء السعار والنباح المتواصل في الأماكن العامة" . ثم يواصل السارد كلامه بقوله: "إن الدراهم المعدودة التي يجنيها هذا الكلب المجهول الهوية، من دق المسامير في أحذية المارين العابرين إلى حال سبيلهم، لا تكفيه هو وكلبه البوليسي الخطير، لكنه حريص على التواجد هنا كل يوم وعلى تطبيق برنامجه اليومي: على الطبخ بانتظام وعلى الأكل والتدخين وشرب الشاي في كل وقت، سواء هممنا بالدخول والصعود إلى العمارة أو عندما نهبط لنستريح هنيهة في المقهى القريب" .

حول فتنة الحاسة السادسة

سرمد فوزي التايه. فلسطين

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

الأخ الحبيب، الأستاذ فراس حج محمد

بعد التحية؛

أنا لستُ ناقداً ولا كاتباً يُشار له بالبنان، لكني مُجرَّد كاتبٍ هاوٍ سطرتُ بعضاً من الكتب قد تكون لا شيء أمام كتبكم ومؤلفاتكم ومجهودكم الكبير في هذا المضمار، إلا أنني أود أن أشارككم بعضاً من ملاحظاتي- إن جاز لي ذلك – حول كتابكم المعنون بـ "فتنة الحاسة السادسة- تأملات حول الصور":

أولاً: بالرغم من أن عنوان الكتاب كان غريباً عليَّ، وكنتُ أعتقد أنه غير جاذب، إلا أن محتواه كان مُذهلاً، وجذاباً، كون الأفكار التي تم التطرق لها من قِبَلكم جديدة في الطرح، وأجزم أنه لم يتطرق إليها أحد قبلكم.

ثانياً: مع أهمية المعاني اللغوية والصورة الأدبية في التشبيه في مقدمة كتابكم إلا أنها للأسف لم تجذبني، وأعتقد جازما أن الخلل كان فيَّ أنا شخصياً كوني غير مُتخصص في اللغة العربية.

ثالثاً: استفزتني طريقتكم وأسلوبكم في الغوص في المراجع المتباينة والنهل من المصادر المتعددة؛ فمرة أراك تلجأ للقرآن الكريم، ومرة للحديث الشريف، ومرة ثالثة للأمثال الشعبية، وأخرى لمواقع التواصل الاجتماعي؛ وهذا فيه غرابة واقتدار وإبداع في آن واحد.

رابعاً: قد يكون وصفكم الصريح لبعض القضايا المطروحة غريبة ومُستهجنة بالنسبة لي، وذلك عند الحديث عن الجنس أو الأعضاء الجنسية بطريقة خادشة للحياء، إلا أنني- وفي نفس الوقت- أحترم جرأتكم منقطعة النظير، والتي لا أستطيع الاقتراب منها أو أحوم حول حماها.

خامساً: يبدو أنك عانيتَ كما عانيتُ أنا أيضاً عندما دخلت معترك الكتابة والأدب، فأعيد كلامك عندما قلت في كتابك هذا أنك عندما أهديت بعض كتبك إلى أناس لا يستحقونها فدحشوها في أدراجهم، وبين أوراقهم المهملة (ص 50)، وأنا أيضاً تم دحش كتبي الهداة لهم بين أكوام أوراقهم وأغراضهم المهملة.

وبنفس الوقت، فقد واجهتُ أنا كما واجهتَ أنت المنتقدين والباحثين عن الأخطاء بين ثنايا مؤلفاتي لمجرد البحث عن الأخطاء ولتقزيم العمل المنجز. وكل هذا يهون عن معضلة النشر وتكاليفه واستغلال دور النشر ومطامعهم والتي أجزم أنك عانيتَ في هذا المجال أكثر بكثير مما عانيتُ أنا واكتويتَ اكثر مما اكتويتُ. ولكن ومع كل هذا، فقد عشتُ تجربتك حينما كتبتَ بصفحة (120) أنه كلما كتبتَ صفحة في كتاب جديد، شعرتَ بدماء الشباب تنطلق حرة في شراييني، وكذا أنا.

سادساً: أعجبني جدا تنبؤاتك عندما تحدثتَ عن "رؤوس الشياطين" (ص 120) ، فقد كتبتُ على هامش تلك الفقرة: "تنبؤات فراس حج محمد أصبحت واقعاً"، وذلك في سياق الحديث عن الثورة التكنولوجية والذكاء الاصطناعي الذي بدأ يتجسد بالفعل وبوتيرة عالية متصاعدة.

سابعاً: حديثك عن غزة كان صادقاً، صافياً، مخلصاً، يفوح منه عبق الروح الوطنية، وذلك في حديثك الخارج من القلب في الفقرات من (45) إلى (50).

ثامناً: أعجبني جداً حديثكم عن الأسلاف الموتى وتكريمهم والإعلاء من ذكراهم، وبنفس الوقت إهمالهم وهم أحياء. وهذا ما كتبتُ فيه مقالتي بعنوان "تكريم الورى قبل مواراة الثرى" والتي قمتُ بنشرها على موقع "دنيا الوطن" الاخباري بتاريخ 2017/5/7.

وهذا رابط المقال:

تاسعاً: عندما كان يُبهرني ويستهويني بعض السطور والكلمات، أقوم باقتناصها وتسجيلها على مفكراتي على جهاز التلفون الخاص بي أو بين دفات دفاتري لأعود وأستعين بها عندما أتعرض لمواقف قريبة من هذه المواقف فأعود واستخدمها على نحو مماثل، وهنا اسمح لي أن أقتبس بعضاً من سطورك الرائعة كالآتي:

1. ما لا يُدرك كله، لا يُترك بعض بعضه. (ص 158)
2. في كل مرة يكون الرسم علامة على الوجود وإن غاب الاسم. (ص 185)
3. هذا ما تفعله صور الراحلين؛ حنين لا يهدأ. (ص 186)
4. الصور صارت هي "المحل الأرفع" الذي يجعل الروح في مناجاة دائمة. (ص 188)

في النهاية، فقد أثارني واستهواني وأعجبني الحوار المغني عن الخاتمة (ص 199)، إذ كانت أسئلتك ذكية بما يكفي، صريحة وجريئة زيادة عن الحد المطلوب، وهذا طبعاً لما كان فيه من ثقةٍ بالنفس وشفافيةٍ عاليةٍ أغبطك عليها.

وأخيراً، فقد كانت الخاتمة التي قد وضعتها في نهاية كتابكم (ص 206) شاملة كاملة مكتملة حتى أبهرتني لدرجة أنني أؤكد أنني لو قرأتها من البداية لكنت اكتفيت بها وحسب، ولما كنتُ قد أمعنتُ واستفضتُ بقراءة جميع صفحات الكتاب؛ وذلك لما كان لها من الأثر الجميل الموجز في إجمال وإيجاز كل ما جاء في هذا العمل العظيم.

أخي الحبيب:

أعتذر إن كنتُ قد تطاولتُ عليكم، وعلى أدبكم وثقافتكم، لكني أردت أن أضع بين أيديكم ما أثارني واستهواني وجذبني واستفزني بهذه السطور التي أعود وأكرر أنه لم يتم التطرق لها ولمثلها ومثيلها أبداً حسب علمي وخبرتي البسيطة المتواضعة. . ودمتم...

أخوك: د. سرمد فوزي التايه

السبت: 2025/4/26 م / بيتا- نابلس

بيني وبين زياد

فراس حج محمد. فلسطين

أجرى معي الكاتب زياد خدّاش حواراً لصالح صحيفة الأيـام الفلسطينية[1]، وكـان لهذا الحـوار قصّة. التقيتُ مع زياد صبيحة يوم الأربعاء 2024/7/3 عرَضاً دون تخطيط في مكتبة الجعبة في رام الله، كنت مشغولاً بالتفتيش عن الكتب الصادرة حديثاً، وخاصة تلك التي تتعلق بالحرب على غزة. دخل وسلّم وتبادلنا المجاملات، وتحدّثنا عن التقاعد، دردشة قصيرة، ولم ينسَ- مازحاً- ما كنّا تواعدنا عليه مع بعض الأصدقاء؛ "عزومة على أكلة مسخّن في بيتي". وقبل أن يُودع بعضاً من أغراضه الشخصية في المكتبة، أخبرني أنها فرصة لإجراء حوار معي بعد أن التحق بعمل جديد في الصحيفة غير زاويته الأسبوعية (الثلاثائيّة) في عمود "دفاتر الأيام"، وأكد أنه سيرسل لي الأسئلة اليوم، وشدد على أن تكون في حدود ألف كلمة، حتى لا يضطر المحرّر أن يُعدّل ويحذف؛ لأن المساحة محددة، كما حصل مع آخرين، فأبدوا نوعاً من الغضب أو الحرد. "نحن في غنىً عن هذا يا صديقي". قال زياد باسماً.

اتفقنا على ذلك، وكنت سعيداً باللقاء، وأكثر سعادة بهذه المبادرة، لا سيما أنها من كاتبٍ وقاصٍّ وصحفي له حضوره الثقافي المهمّ عربيّاً وفلسطينيّاً، عدا أنّه يعمل لصالح صحيفة يومية ذات حضور عند المثقفين والكتّاب، ولا أخفيكم سراً أنه طموح لأيّ كاتب أن يقوم أحدهم- فما بالكم بزياد- بعمل حوار معه لصالح صحيفة وازنة عدا أنّها فلسطينية، ففلسطين بلدي، ومن حقي أن أكون فيها، كاتباً، ومعرّفاً بي، وبكتبي، ومشاريعي الثقافية الممتدة بين الحقول الأدبية، وبين النشاط التربوي والأكاديمي، والسياسي.

أرسل لي الأسئلة عبر الواتسآب تباعاً، سؤلاً، وراء سؤال، أبديت إعجابي بالأسئلة، فهي مختلفة، ومن زاوية أخرى تدفع إلى الاستفزاز، استفزازي أوّلاً للإجابة بحماسة دون التخلي عن شرط المساحة، واستفزاز المتلقي. كان زياد متوقّعاً أن تثير هذه "الدردشة" لغطاً وحواراً آخر مع الوسط الثقافي، إذ يرى حسب تلك الرسائل الصوتية التي أرسلها عبر الواتسآب تحمّسه للحوار، وأنه لا بد من تحريك المياه الراكدة، وأن يكون هناك نقاش حقيقي واشتباك فكري بين الكتّاب حول القضايا المطروحة، على غرار ما كان يحدث سابقاً فيما عرف بالمعارك الأدبية. لكنْ، لم يحدث شيء من هذا، هل خيّبتُ ظن زياد أم أن مزاج

الكتّاب المحموم بسبب ما يجري في عموم الأرض الفلسطينية، وفي على وجه الخصوص، في غزة حال دون ذلك، فالوقت ليس وقت مناحرات أدبية؟

يتألف الحوار من ثمانية أسئلة، نشر منها ستة، (حُذف السؤالان الثالث والسابع)، نظراً للمساحة المحدودة الممنوحة لهذه الزاوية في صفحة "أيام الثقافة". أحد الأصدقاء بعث لي رسالة يقول فيها: "تلصّصت على دردشتك مع زياد. أحببتها، ذكية وحميمة"، كما وصف الدكتور عادل الأسطة الحوار بأنه ممتاز، إلا أنه قصير".

أضفتُ لهذه الدردشة سؤالين آخرين، الأول يتعلق برد فعل الناس والنقاد على نصوص الحب التي أكتبها، وكان قد اتصل بي خدّاش لأكتب له عن رأيي في "نصّ الحب في المشهد الشعري الفلسطيني"، وهو السؤال رقم (9)، وقد أدرج زياد قسماً كبيراً من الإجابة في مقالته الأسبوعية التي يكتبها لصالح صحيفة عُمان، وتناول فيها ديوان الشاعر المرحوم محمد دلة "مرثية الفارس الغريب"[2].

كما أضفتُ السؤال (10) من وحي دردشة مع زياد حول الكتابة الأيروسية أو الإباحية بعد أن أعدّ مقالته الأسبوعية لصالح صحيفة عُمان[3] حول كتاب "سر الجملة الاسمية". يرى أنني يجب أن أضيف بعداً فلسفياً على تلك الغرائز التي تناسب البدايات، فنحن خرجنا من هذه المرحلة، حيث يكون الإنسان مجنوناً وغرائزياً، ويريد أن يحتفل بالمشهد، لكن الآن يجب أن تصبح غرائزيتك وإباحيتك فلسفية، تربطها بمسائل أخرى كالحب والسياسة، ويقول: "يوجد في بعض المقاطع الإباحية التي توردها نوع من الابتذال؛ بمعنى أن الموضوع مكرر، والأوصاف وطريقة الحديث، فهناك بُعْد ومداخل للحسية فيها بعد فني وجمالي أكثر، أنا كنت مثلك كاتباً مجنوناً وإباحياً، وعندي مشاريعي في المستقبل، قرأت الخراط[4] وأثّر فيّ، وكنت أفهم الغرائزية خطأ، يبدو لي أن تكرار الحديث عن الحسية بشكل متواصل دون إضافات وربطها بالفكرة والفلسفة لا يجعلها جيدة في ذاتها".

لم يكن زياد على علم بما حدث معي عام (2016) من تحقيق بشأن مقال "أجمل ما في المرأة ثدياها"، عندما نشرته على صفحة الفيسبوك مقروناُ بلوحة "الفتاة التي أرضعت أباها"، وتفاجأ بهذه المسألة، ووعدته أن أحدّثه بالتفصيل عن تلك الأزمة التربوية الأخلاقية القاسية، ولعلّه سيقرأها قريباً في كتابي "الوقوع في اللهب" الذي أعددته من أجل توثيقها والتوثيق لكل المقالات التي سببت إزعاجاً في الوسط التربوي.

صدّر خدّاش الحوار في جريدة الأيام بهذه المقدمة: "هو أبرز من شاكس وأكثر الشعراء والساردين الذين يرفضون ما يعتقدونه تشويشاً لنقاء الكتابة، يعمل فراس مفتشاً[5] في وزارة التربية والتعليم، في نصوصه لا نرى المفتّش، يخفيه بذكاءِ مَنْ يعرف أن هذه المهنة لا تناسب الأديب، في رصيده كتب كثيرة، جُلّها في مقارعة السائد، وتدمير المتفق عليه الذي لا يعجبه، حتى حسين برغوثي لم يسلم من آرائه، هذه دردشة مع فراس حج محمد:

1. فراس، المعظم يقول إنك مجنون تكتب ما يخطر في بالك، وتبحث عن الممنوع والمحرج. هل هذا هو مفهومك للأدب؟

أولاً، دعني أشكرك مرتين، الأولى على هذا الحوار، والأخرى على هذه الافتتاحية بسؤال الجنون. كل ما هو خارج عن المألوف يوصف بالجنون، سعيد بهذا الوصف. إذ إنني أحب كالمجانين تحريك المياه الراقدة ولفت الانتباه إلى ما يجب أن يُلتفت إليه بطريقة لافتة، دفعاً للتفكير ومساءلة الذات، وإذا تحقق هذان الشرطان مع شرط أدبية النص فإنني أستطيع القول إنني أنتجت أدباً جيداً، وهذه الثلاثة أركان تشكّل مفهوم الأدب، كمفهوم عام، لكنني أصنعه بطريقتي لتكون لي بصمتي الخاصة في كتابته.

2. أنت موجه أو مفتش بالتعبير القديم في مدارس فلسطين. في الكتابة أيضا تفتّش وتوجّه. كيف نفرق بين السياقين؟

أعاني أغلب الوقت من ازدواجية في الشخصية، ما بين المشرف التربوي (المفتش) وما بين الكاتب الناقد، وهما وظيفتان تلتقيان عند حافّة مهمة وهي الانتباه إلى الإيجابيات والسلبيات في كلا العملين التربوي والأدبي تبدو المنفعة متبادلة، فتقييم التعليم يعتمد على ملكات نقدية، والكتابة النقدية أو الإبداعية تقبس من رسالية العمل الإشرافي، إلا أن لكل منهما مجاله وأبجديات عمله، ويختلفان في المصطلح المستخدم والإجراءات المتبعة للتنفيذ.

3. أصدرت كتابا مهماً "استعادة غسان كنفاني" برأيك ما مدى أهمية هذه الاستعادات لرموزنا الثقافية؟

جاء الكتاب في فترة ركود سياسي واجتماعي عام، وبدأ الضعف يدبّ في فكر المثقفين ومواقفهم، هكذا كنت أرى، وسبق الكتاب مجموعة من المقالات حول دور المثقف في الحياة، جعلتها فيما بعد فصلاً افتتاحياً فيه، لأنني أردت استعادة غسان المثقف بالدرجة الأولى لا غسان الأديب. ففكرة الاستعادة بحد ذاتها تتجاوز مفهوم الرجوع إلى أدب الأديب إلى ضرورة استحضار نهجه ومقولاته لتكون دليلاً في غمرة الإحباط العام. أعتقد أن أمثال غسان كنفاني في هذا المفهوم قلائل في الأدب الفلسطيني، إذ لا تمثل الاستعادة الرجوع إلى ما كتبوا لنعيد طباعة كتبهم إنما استعادة النهج والاستفادة منه في الحاضر. غسان كنفاني كان يمثل مشروعاً وطنياً وسياسياً وثقافياً مختلفاً، وأظن أن من يُقارن به قليل، بل ونادر جداً.

4. تسكن في قرية وتتواجد في رام الله باستمرار. كيف تقرأ رام الله يا فراس سياقاً، تاريخاً، ومعماراً وثقافة ومؤسسات ثقافية؟

أحب الريف حباً جماً، وأنفر من المدن بعامة، ولا أحب حياة الناس فيها، لكنني كنت مضطراً في أحيان إلى التعايش مع أجواء المدن، ومنها رام الله. لا أعرف هذه المدينة كما تعرفونها، أعرف فيها مكتبة أو اثنتين، ومقهىً واحداً أو اثنين، لكنني أعرف ما فيها من حركة ثقافية، وما ينشر فيها من كتب، وما يصدر فيها من صحف، وما يقام بها من فعاليات. هذه الأجواء هي

التي ربطتني بالمدن، نابلس ورام الله والخليل وغيرها، وهي بالتالي شكّلت جزءاً من معارفي منذ دخلت إلى تلك الأجواء وتعرفت إلى ناسها المثقفين تحديداً. وأعتقد أنه لولا هذه الحركة الثقافية لا حاجة لي لأية مدينة في العالم مهما كانت عريقة أو جميلة.

5. تبدو مشغولا بالحب في نصوصك. وأحب إصرارك على ذلك. لماذا برأيك لا يوجد في فلسطين كتاب حب بالمعنى العاطفي الهستيري للكلمة؟

منذ نشرت ديواني الأول "أميرة الوجد" بلورت مشروعي الشعري ليكون شعراً وجدانياً، شعر حب بالتحديد، بدأت كلاسيكياً. وعذرياً (كما وصف الكاتب إبراهيم جوهر الديوان)، ثم تدرجت لأتحدّث عن كل ألوان الحب بكل الألوان الشعرية، حتى ما أطلقت عليه العاطفي الهستيري، لتكتمل صورة الحب في دواويني العشرة من البراءة والقداسة حتى الغرق في الأيروتيكية. بهذا التوصيف كنت أعوّض النقص الحادّ في شعر الحبّ الفلسطيني، وأنفر منذ كنت عضواً في أحد الأحزاب[6] من توظيف الشعر سياسياً وأيديولوجياً كما قد يفعل الشعراء الآخرون. إنّ غرق الشعراء في الهستيريا السياسية المحتدمة يومياً ربما السبب في صناعة الشعر على هذه الصورة. أضف إلى أن القرّاء يستغربون منك شاعرَ حبٍّ، وإن كنت شاعراً جيداً وينتقدونك، لكنهم يمدحونك ويقبلون على ما تكتب من شعر مقاومة حتى لو كان شعراً رديئاً، ولتتأمل عمق هذه المأساة، فإن محمود درويش عندما أصدر ديوان "سرير الغريبة" وجدت كثيرين يصفونه بصفات أفقدته "نياشين الشاعر المقاوم". الأمر يعود إلى التركيبة الذهنية والنفسية للمتلقي.

6. كتابك الرهيب (نسوة في المدينة) الصادر عن دار جسور للنشر وصل إلى ما فوق سقف البوح الأدبي الصادر عن تجارب حقيقية. من خلال قراءتك لردود أفعال القراء. كيف تعاملت الذائقة الفلسطينية التي لم تعتد على هكذا بوح؟

أعتقد أن كثيرين قرأوا الكتاب وأحبوا ما فيه، سراً لا علانية، أحد القرّاء كان يقرأ فيه مع زوجته في غرفة النوم قبل الشروع في العلاقة الحميمة، جاءني في يوم من الأيام وقصّ عليّ القصة، وأن زوجته تدعو لي. أسعدني ذلك بالطبع، لكنها سعادة منقوصة؛ فالكتاب ليس كتاباً جنسياً بالدرجة الأولى، وإن اعتمد على العوالم السرية بين الرجال والنساء إلا أنه يحمل مؤشراً على حياة افتراضية يغرق فيها الناس إلى حد الوهم المطلق، لأنني عندما كتبت الكتاب بعد صحوة من غياهب هذا العالم أدركت خطورة أن تتحول الحياة الاجتماعية واللذة الحسية إلى مجرد سيل إلكتروني صوتي وصوري وكتابي، ومع ذلك لم أجد من شتمني أو انتقدني كما كان يتوقع صديقي رائد الحواري عندما أطلعته على المسودة، وكان يقترح أن أطبع منه عشرين نسخة لتُوزّع على الأصدقاء الموثقين فقط.

7. ابتسامتك الجميلة التي تتجول بها في أروقة معارض الكتب في فلسطين تتناقض مع قائمة الحظر الطويلة عندك في وسائل التواصل. كيف تردّ؟

الناس في مواقع التواصل الاجتماعي مجرد أشباح، ولدوا هناك بالنسبة لي وإن غادروني لا شيء يربطني بهم، ولا حنين لأي منهم، عدا أصدقائي ومعارفي الذين أعرفهم في الواقع. فمثلا النساء الواردات في كتاب "نسوة في المدينة" الآن لا أتذكر أية امرأة منهنّ إلا من التقيتهن في المقاهي والفنادق والمطاعم. فلذلك من السهل أن تُقلّل من أفراد هذا المجتمع عندما يصبحون عبئاً نفسياً. أما الناس في الواقع وفي معارض الكتب فأنا أكون في أهم مكان بالنسبة لي؛ الكتب من حولي، والكتّاب والمعارف والأصدقاء. فتسيطر عليّ أجواء السرور فأظل منتشياً ومبتسماً.

8. لديك آراء صادمة في تجربة حسين برغوثي الأدبية.

لهذه المسألة وجوه متعددة، أولا ما تحدثت به عن حسين البرغوثي جاء في سياق مبالغة أصدقائه في الحديث عنه في ذكراه (ذكرى وفاته)، ودعني أكشف لك سراً أن أحد الشعراء (الأصدقاء) أمدني بما كتبه عن حسين البرغوثي، فلم تعجبني كتابته. ثانياً قرأت البرغوثي منذ أمد بعيد عندما كانت تُنشر نصوصه في مجلة الكرمل ومجلة الشعراء، ولم يكن يستهويني الغموض في كتاباته. أشعر أنها عائق حقيقي للفهم لشخص مثلي تربّى على كلاسيكيات الأدب، والكتب الدينية. لم أكن أفهم ما يقول؛ لأنه لا مفاتيح للدلالة لديه، أو أنني أنا الذي لم أكن أملك تلك المفاتيح. الغريب في الأمر أنني عندما أعود الآن إلى ما كتب تبقى عصية على الفهم. إجمالا أطمح أن يكون الأدب سهلاً عالي المستوى، ليس طائشاً في سطحيته، ولا غارقا في غموضه البائس.

9. سألنا الكاتب والشاعر فراس حج محمد وهو صاحب كتب شجاعة توغلت عميقاً داخل عوالم الممنوع في الكتابة الفلسطينية عن تجربته في مواجهة جملة (إحنا في إيش وأنت في إيش)

لا شيء يستفز القرّاء كما يستفزهم موضوع الحب والجمال وعلاقة الرجل مع المرأة، فترى القراء مهووسين بالمتابعة والتعليق، والتلصّص وبناء الأفكار فيما بينهم وبين أنفسهم، لا سيما إذا كان أحد الطرفين مجهولاً في النصوص، فيبادرون ويسألونك من تقصد أو لعلها فلانة، ويأخذون بقراءة "مخابراتية"، وقد يوفقون أحيانا في اقتناص معلومة لم يحترس لها الشاعر المتغزّل، لتبدأ عملية تبئيرية فيضعون الطرفين تحت المراقبة الدائمة. (للأسف نجح بعضهم باختراق عوالمي والكشف عن أولئك النساء، فأصبح الأمر محرجاً جداً في مجتمع يعاني من أمراض الحبّ)

وهناك مظهر آخر يتم فيه مهاجمة كاتب النصوص الغزلية، وخاصة الفلسطيني، بدعوى أن الفلسطيني لديه ما يشغله عن الحب، والوقت ليس وقت غراميات، "والعالم عم تموت"، هكذا قيل لي مرات كثيرة، ولكن تزداد النقمة عليك إذا كان النص مفخّخاً بالأيروسيات، فيُدخلك القرّاء في دائرة الأخلاقيات، والحلال والحرام، وانتهاك الأعراض، لتبدأ معركة أخرى، تحضر فيها الغوغائية، وعدم فهم النص، والانحراف في التأويل، وخاصة لشخص مثلي يعمل في سلك التربية والتعليم، لتزداد عبارات التنمر، والطرد من جنة الأخلاق الفاضلة، وتصبح شخصاً

خطراً على المجتمع التربوي برمته.

أما النقاد والناقدات فالأمر مختلف لديهم، فلم يحدث أن هاجمني ناقد أو ناقدة لنص غزلي كتبته[7]، حتى لو كان ذا صفة أيروسية مباشرة، بل كانوا يأخذون النصوص لأبعاد معرفية وفلسفية تسعدني جدّاً، ويرون في النص ما لم يره القارئ العادي، وإن وصفوني مثلاً بالجرأة والشجاعة، متوقعين نقمة المجتمع عليّ بسبب هذه النصوص، ولا أعدو الحقيقة لو قلت إن هؤلاء النقاد كانوا يشكلون شبكة أمان لي أحتمي بها في وجه بركان المجتمع المتربص.

10. عندي ملاحظة: تبدو الغرائزية في بدايتها واضحة لديك في النصوص، كيف يمكن تفسير هذا؟

هذا موضوع مهم وحيوي لا يخلو منه كتاب لي. ناقشته كثيراً في كتبي، وفي بعض المقالات، الأمور بالنسبة لي هي تعبير عن حالة إنسانية، لم أفكر بتجميلها أو تحميلها بعداً أكثر من اجتماعيتها في سياقها المولودة فيه، بمعنى أنني التزمت بواقعيتها، لا ببدائية المعنى الغرائزي.

بالتأكيد ستجد كل شيء، في كتاباتي الموزّعة في كتب كثيرة، حتى هذا البعد الفلسفي الذي تتحدث عنه. وكل ما كتبته في النهاية ما هو إلا اقتراح للتعبير عن هذه الأفكار. قرأت (جورج باتاي)[8] وما كتبه عن الأيروسية، كتابه في هذا الموضوع جيد وأفادني كثيراً، مع أنه صعب، كما أن له ديوان شعر ومجموعة قصصية قرأتهما، لأرى كيف يكتب الفيلسوف عن الجنس، وركز على البعد الحسي المباشر في المجموعة والديوان، لكنه فلسف الأمر في كتابه الأيروسية، كما اطلعت على كتاب "الفلاسفة والحب- الحب من سقراط إلى سيمون دي بوفوار"، ويضم عشر فلاسفة يتحدثون عن الحب، وقاربوا موضوع الجنس، فيما كتبوه لمحبوباتهم أو عنهنّ، ولا يخلو ذلك من هذه البدائية وتلك الغرائزية.

على العموم، لا بدّ من قراءة كل ما كتبتُه في هذا الموضوع ليكون الحكم أكثر دقة وصوابيّة، على الرغم من أن ملاحظتك في محلها في بعض ما كتبت واطلعتَ عليه.

الهوامش:

[1] نشر الحوار في عدد (10454)، بتاريخ: 2025/1/7.

[2] جريدة عُمان، عدد 15427، الخميس، 2025/1/9.

[3] إدوار الخراط روائي وقاصّ مصري إسكندراني ولد بـ (16 مارس 1926) وتوفي بـ (1 ديسمبر 2015)

[4] يقصد الروائي المصري إدوار الخرّاط.

[5] التسمية المعتمدة في وزارة التربية هي المشرف التربوي، ولعلّ زياد أطلق لقب المفتش ومرة "الموجّه" ليعبر عن تلك العلاقة غير الودية التي كانت بينه وبين المشرفين التربويين، كونهم أداة من أدوات المراقبة، والحدّ من الإبداع

[6] حزب التحرير (الإسلامي)، بقيت منتميا للحزب أكثر من (17) عاماً، وتركت العمل الحزبي والسياسي في العام 2012.

[7] عدا ما حدث معي من قراءات هجومية لديوان "ما يشبه الرثاء" من بعض أعضاء ندوة اليوم السابع المقدسية.

[8] فيلسوف ومفكر فرنسي، ولد في (10 سبتمبر 1897) وتوفي في (8 يوليو 1962) تناولت كتاباته مواضيع مثل الإثارة الجنسية والتصوف والسريالية.

مسلك الريبة في نص الحصادى

خالد الزغيبي. ليبيا

في نتح الكمال يسترشد "الحصادى" وهو يفكك مقولة العقل بديفيد هيوم الذي يرى أن " لا سبيل للجمع بين الجدة واليقين، وعلى كل من يؤثر أحدهما أن يضحي بالآخر " (نتح ..176) ، فضلاً عن استرشاده بمذهب "براون" الذي يذكره بشكوك "كواين" وصولاً إلى مبدأ قصور الملاحظة عن تحديد النظرية الذي روج له "دوهيم" و"نيلسون جودمان" على حد قوله.

ترك "توماس كون" في ذهن "الحصادي" من العلامات ما يمكننا من الاعتقاد أن البراديم الكوني هو الحجر الذي كان ولما يزل يدحرجه في مسيرته الفلسفية . موضوعة اليقين في فكر "توماس كون" تعد من الموضوعات غير ذات المعنى ، فلا شئ من النتائج ومهما اعتقدنا يمكنها أن تجبرك على الاعتقاد أنها الحلقة الأخيرة في سلسلة اليقين، هذه الصيرورة التي برزت في فكر كون ومنهجه والتي ورثها عن "هيرقليطس" آلت على ما يبدو إلى ميراث "الحصادى" ، وهى التي حالت بينه وبين مقولة اليقين فالصيرورة الكونية ليس في حلقاتها حلقة أخيره تؤصل لليقين، بل سيلان من المعارف الجدلية التراتبية المتولدة، هذا السيلان هو الذي يجعل اليقين موضوعة ممتنعة نظرياً وملاحظاتياً، سيما وأنها نتاج معارف محدودة وليست عالمة، فأنت لا تضع قدمك في ذات النهر .

وليس هذا بعيداً كذلك عن فكر "كارل بوبر" وأثره في ذهن "الحصادي" ، وكيف أن البجعة الاسترالية السوداء بقيت في ذهن الحصادى لا تغادره بل أمكن لها أن تحلق بكل أنفه فوق كل كهوف البجع الأبيض في ذهنه، ولم تبق هناك موضعاً يكاد أن يذكر فيه الإطلاق، اللهم في مسارب الأدب ومرابض الدين اللتان تتفلتان من هذا الإصر بأثر من التابوات المعرفية والمجتمعية التي تقف بالمرصاد في وجه أي مغامر أو مبتدع .

وهذا يمكن ملاحظته حقيقة في مسيرة الحصادى الفلسفية التي طلي فيها ما بعد (ليس بالعقل وحده) بغير ذات الطلاء الذي طلى به ما قبله ، ويبدو أنه علينا أن نتذكر على الدوام أن صاحب (المبادئ الرياضية الكبرى) قد تواترت الانباء عن درب من التصوف قد طاف به، كذلك يجب ألا ننسى أن أحدهم قد مهر وجوديته بقلم المعيارية حين نعتها بـ النزعة الإنسانية وترك الباب فيها مفتوحاً على مدارات القيم الجامعة تلك التي قد كان قد تخلى عنها في مفارق مذهبه.

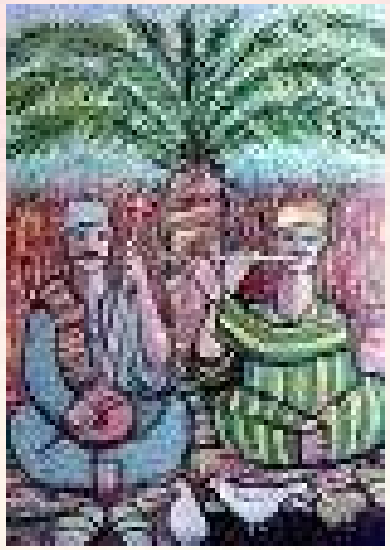
إن فرضاً خفياً يبقى على الدوام قادراً على دحض ما كنت قد اقتربت به إلى مدارات اليقين، نعم فقد كان ظهور بجعة سوداء في استراليا كفيلاً بأن يبدد وهم الإنجليز بأن البجع كله أبيض.

على الرغم من تسليم "نجيب الحصادي" بذلك حين دعم في كتابه "نتح الكمال" تصور "هارولد براون" في الصفحة 176، ومضى في تأييده لتصورات مساندة من قبيل تصور "وليام آلستون" عن العقل وعلى الرغم من تفريده لطبيعة هذا العقل كونه "مفهوم تاريخاني مشكل سوسيولوجياً"

هل المغامرة عادت على "نجيب الحصادى" بالسلب أم بالإيجاب، هل كانت مغامرته مشروعة؟. هل المغامرة هى باب سعد الحصادى الذى ولج منه إلى الوسط الفلسفي؟.

خطاب السيرة الشعبية..

صراع الأجناس والمناهج (3)



محمد حسن عبد الحافظ. مصر

ختامًا للنقطة الخاصة بقضايا تجنيس السيرة الشعبية، أتصور أن معظم دراسات السيرة الشعبية قد خلا من مناقشة السيرة من زاوية التجنيس، مقارنة بالجهود البحثية التي بذلت في تجنيس الأنواع الأدبية الحديثة، بل أيضًا بالدراسات التي اهتمت بأنواع الأدب الشعبي الأخرى، ربما لأن السيرة تعد موضوعًا بالغ التعقيد بالمقارنة بمحاولات تجنيس الأنواع الأخرى من الأدب الشعبي، فنحن - أمام السيرة - نواجه شبكة عريضة من النصوص والمتون، ما بين مدون ومطبوع من جانب، وروايات شفهية دائمة التغير من جانب آخر.

ونواجه أيضًا عددًا من التنويعات والسياقات وأساليب التداخل والتآزر بين الأشكال (الأنواع) الأدبية داخل فضاء النص السيري. وإذا شئنا، أفدنا من مفهوم "تضمين المأثورات" الذي صكه مليمان باري (1902-M. Parry 1935) وتلميذاه ألبرت لورد (1917-A. Lord 1991) وديفيد بينوم (1917 - 1992 D. Bynum)، لتحليل ظاهرة تناص مجموعة من الموتيفات المنتمية إلى أجناس أدبية شعبية عدة داخل الأنواع الشعبية التي تتسم بالضخامة النصية23. فالأنواع الأدبية الشعبية ليست منفصلة في ما بينها، بل تتعايش وتتآزر في علاقات داخلية شديدة الحيوية والتركيب.

لهذه الأسباب، تقع أية محاولة لوضع السيرة/ السير الشعبية في لب قضايا النوع الأدبي في حيرة من الأمر، خاصة أن موضوع النوع، في جانب من جوانبه، هو عملية اختزال وتقنين24، يرفضها تداخل الأنواع (النثرية والشعرية) في السيرة، وتراوغها التشكيلات النصية المتعددة لها. أضف إلى ذلك: الطبيعة الخاصة للروايات الشفهية على مستوى الأداء، والتلقي (الجمهور)، والسياق الزماني/ المكاني لكل رواية شفهية.

لم تحل هذه الشبكة المعقدة دون وضع نصوص السيرة الشعبية، على تعددها، في إطار "النوع الجامع" الذي يتضمن قوانين رئيسة، أو موضوعات عامة، تنسحب على مجمل نصوص السيرة- السير الشعبية، سواء الشفهية أو المدونة والمطبوعة (أحمد شمس الدين الحجاجي، محمد حافظ دياب، محمد رجب النجار، طلال حرب، عبدالله إبراهيم، وغيرهم). وهناك دراسات انتخبت نماذج محددة من السيرة الشعبية، كسيرة الظاهر بيبرس (عبدالحميد يونس)، وسيرة بني هلال (أحمد ممّو، خالد أبو الليل، روزلين ليلى قريش، صلاح الراوي، عبدالحميد بورايو، عبدالحميد حواس، عبدالحميد يونس، عبدالرحمن أيوب، عبدالرحمن قيقة، محمد حسن عبدالحافظ، محمد علي برهانة، محمد فهمي عبداللطيف، محمد المرزوقي، وغيرهم). وسيرة ذات الهمة (نبيلة إبراهيم)، وسيرة عنترة (شكري عياد، عبدالحميد يونس، محمود الحفني ذهني، وغيرهم)، وسيرة الملك سيف بن ذي يزن (خُطري عرابي أبو ليفة، سعيد يقطين). كما نلاحظ اهتمام بعض الدراسات بقسم بعينه من أقسام السيرة الشعبية، أو حلقة من حلقاتها، كحلقة ميلاد البطل (أحمد شمس الدين الحجاجي)، أو الجزء الخاص بعزيزة ويونس في رحلة الريادة (صلاح الراوي)، أو مرحلة التغريبة (عزي بو خالفة)، أو شخصية من شخصيات إحدى السير، مثال شخصية الخفاجي عامر بن درغام حاكم العراق (باسم عبدالحميد حمودي)، وشخصية الزناتي خليفة (أحمد شمس الدين الحجاجي)، أو مقاربة موضوع محوري، كموضوع الأداء الموسيقي (محمد أحمد عمران)، أو إبداعية الأداء (محمد حافظ دياب)، أو الأدوار السردية للمرأة (محمد حسن عبدالحافظ).

2. في صراع المناهج: السيرة الشعبية بين الشفهي والمدون:

ثمة جهود تطبيقية استعانت بأدوات ومناهج نقدية حديثة في دراسة السيرة الشعبية (على سبيل المثال: محمد رجب النجار؛ صلاح الراوي؛ أحمد شمس الدين الحجاجي؛ عبدالحميد بورايو؛ سعيد يقطين؛ عبدالله إبراهيم؛ طلال حرب؛ محمد حسن عبد الحافظ). وتستند هذه المحاولات إلى العكوف على فحص نصوص التراث والمأثور الأدبي الشعبي العربي المدون والشفهي من جانب، والتعاطي الجاد مع الإسهامات النقدية المعاصرة من جانب موازٍ. وأتصور أن جُلَّ هذه الإسهامات أدى إلى الإفادة من المناهج النقدية الحديثة في الإعلاء من شأن الأدب الشعبي في حقول النقد الأدبي، وإلى تجاوز الدراسات الوصفية والتاريخية، والوقوف على الأطر الفنية والاجتماعية والثقافية التي تحكم هذا التراث الأدبي العربي، واستقراء سماته التي تحكمه وتشكل "المعمار الفني" للسيرة الشعبية.

لنضرب مثلاً بمقاربات السيرة الهلالية، بوصفها خطابًا سرديًّا نجد تجلياته في المجالين الشفهي والكتابي على السواء.

اتجهت معظم الدراسات التي تناولت السيرة الهلالية إلى الاهتمام بالموضوع القصصي فيها، أو في أجزاء منها. وقد أثارت هذه الدراسات – في عمومها – المشكلات التاريخية والجغرافية حول انتشارها، كما نبهت الأذهان إلى الدلالات الأدبية والاجتماعية التي تنتج عن دراسة موضوعاتها. وأكثر هذه الدراسات ظل يتعامل مع السيرة الهلالية وأجزائها بوصفها "نصًّا". ومن هنا، ظلت أسيرة الأبحاث "الكتابية" بمداخلها المتعددة. ولعل ما يدعم هذا الاتجاه أن للسيرة الهلالية نصوصًا مطبوعة طبعات عدة في المشرق العربي ومغربه، فضلاً عن اكتشاف أكثر من مخطوط لأجزاء منها25.

وبالرغم من انتباه بعض هذه الدراسات إلى أن السيرة الهلالية لاتزال تروى "رواية شفوية" وتُردَّد بين الناس، فإنه مما يثير الدهشة أن هذا الانتباه لم يغيِّر من منطلقات البحث واتجاهاته، أو من المشكلات الناجمة عن النظرة "الكتابية" للسيرة، ولم يزد الأمر، في كثير من الأحوال، عن مجرد الإشارة إلى شفهية رواية السيرة، وإلى أنها لاتزال تردَّد وتُروى شفاهةً، وإلى أن هناك "تنويعات" في موضوعاتها القصصية، ولايزال مطروحًا بين هذه الدراسات مسائل من قبيل البحث عن "الأصل" أو "النسخة الأم" التي خرجت منها هذه التنويعات، أو "تحقيق" نص من النصوص مع تنقيحه وتصويبه لتخليصه من "شوائبه" سعيًا نحو خلق "النص الأمثل" أو الأكمل أو الأدق26.

ثمة اتجاه يبحث عن أصل السيرة الهلالية، أو عن مخطوطتها الأصلية، حيث يأسف شوقي عبدالحكيم لكون "النص الأصلي المدون لهذه السيرة السياسية الكبرى، ما يزال في عداد المخطوطة المحفوظة بمكتبة الدولة المركزية ببرلين"27.

أما الناقد المغربي سعيد يقطين، فيذكر في مدخل قراءته لسيرة بني هلال أنه "تعترض باحث السيرة الشعبية عمومًا، وسيرة بني هلال، على نحو خاص، صعوبة تشكيل النص الكامل النموذجي، وذلك لكثرة الروايات وتضاربها في مواطن عديدة من بناء السيرة. هذا علاوة على كون السيرة الأصلية المتكاملة، كما هو الشأن بالنسبة لباقي السير، ما يزال [؟] مخطوطًا، والنصوص المتداولة الآن، والتي يتباحثها الباحثون، مشحونة بالأخطاء والتحريفات. هذه الصعوبات النصية وجيهة فعلاً، ويمكننا مع ذلك، أن نشتغل بالنصوص المطبوعة، ونسعى من إلى ورائه [؟] إلى العمل على تشكيل النص الأقرب إلى النص النموذجي، في انتظار ظهور هذا النص المرتجى"28. ويقترح يقطين قراءة جديدة تروم البحث في خصوصية هذه السيرة من الناحية الداخلية للنص، وذلك بغية ملامسة تقنياتها الحكائية والسردية، مع النظر في مختلف البنيات والوظائف التي تضمن اتساقها وانسجامها، وتمكننا من الكشف عن دلالاتها وأبعادها، بعيدًا عن أي إسقاط خارجي، أو أي ربط آلي بمرجعية تاريخية أو واقعية، كدراسات كل من عبدالحميد يونس، ومحمد رجب النجار، وشوقي عبد الحكيم، وفق تمثيل يقطين.

في عمليه اللاحقين "الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي" و"قال الراوي"، يرى يقطين أن باحثي السير الشعبية، وإن عملوا على تحويلها من وضع اللانص

إلى النص (وهو ما يعني أنه لا وجود للسيرة الشعبية قبل الكتابة، أو لا شأن لها بدون الكتابة، فضلاً عن تصور قاصر يرى أن "مفهوم النص" ينحصر في الشكل المكتوب فحسب)، فقد وسموها بتسميات مختلفة، تحكم فيها غالبًا هاجس المنافحة والمفاخرة والسجال العقيم (ولم يذكر لنا يقطين أمثلة لهذه التسميات التي يراها غير علمية!). وهذا ما جعله يتبنى الملاءمة العلمية بهدف معاودة النظر في المفاهيم والتصورات السائدة للوصول إلى إقامة رؤية جديدة، حيث أقدم في البداية على اقتراح السرد العربي بديلاً عن كل المسميات المقترحة للسيرة الشعبية، ويقدم تقسيمًا للأجناس الأدبية يثير تحفظنا؛ عامة: مثل الحكاية الشعبية والأدب القصصي والأدب الشعبي. خاصة: على نحو الملحمة والسيرة والرواية. وفرعية: مثل رواية بطولية، وحكاية الجن والحيوان، وخرافة بطولية. ويرى يقطين أن ما يجمع بين مختلف هذه التسميات هو "السرد" الذي اعتمده لاحقًا اسمًا لـ "الجنس الجامع" لمختلف الأنواع التي استعملت في الأدبيات العربية القديمة والحديثة29.

في تصوري، فإن الثقافة الغربية نفسها عانت من هيمنة المفاهيم النقدية الحديثة – التي اختزلت الإنسان وحضاراته وإبداعه في الكتابة فحسب – على أنواع الشعر الشفهي التي ظلت تلتهمها مجرة جوتنبرج والحضارة التكنولوجية الغربية. لم يجد بول زومتور بدًّا من أن يطلق حكمًا يبدو متسمًا بنوع من القسوة المضادة للمقولات النقدية التي نقلها يقطين، وغيره من النقاد العرب، عن الإنجازات النقدية الأوروبية، حيث يقول زومتور: "ليس حال المفاهيم التي ينقلها التحليل النصي، منذ عشرين عامًا، علميًّا في شيء"30.

بعيدًا عن أسلوب القدح المتبادل بـ اللاعلمية، فإننا – في الحقيقة – لا نستصغر من شأن الدراسات النصية التي قاربت السيرة الشعبية المدونة والمطبوعة طبعات عدة، وهي الدراسات التي اختطت مسلكها المنهجي استنادًا إلى رؤية السير الشعبية بوصفها نصوصًا سردية ذات بنيات حكائية متميزة ومستقلة تقبل الخضوع للتحليل السردي، بمعزل عن أي أفق خارج النص.

لكن ما نـراه – على نحو مكثف – هو أن هناك فرضيتين متباينتين يحكمان دراسة السيرة الشعبية. الأولى: صُمِّمَت للأنواع الأدبية المكتوبة (والمقصود بها الأدب الذي يبدعه المبدعون الأفـراد)، وتقوم بقياس السير الشعبية المطبوعة عليها (ربما كان ذلك سببًا في عدم الاعتراف بالروايات الشفهية بوصفها تحريفات مخلة بالنص الأصلي). ومن ثم، تقصر هذه الفرضية تطبيقاتها على المقاربة الشكلية للنص، دون القدرة على اختراق السياج النصي للإمساك بدلالة النص في إطاره الثقافي والاجتماعي. والثانية: تطبق أدوات المناهج الاجتماعية لدراسة الأدب على السيرة الشعبية باعتبارها ذات صلة وثيقة بالتاريخ وبالواقع الاجتماعي والثقافي للأمة العربية، وغالبًا ما تنظر إلى الروايات الشفهية بوصفها دليلاً على هذه الصلة، وليس بوصفها نوعًا أدبيًّا له نظامه الجمالي الخاص.

إن الانحياز إلى طرف من أطراف الثنائيات الضدية الشهيرة: الشكل/المضمون، النص/السياق، المكتوب/المنطوق، الداخل/الخارج، الأصل/التنويعات.. إلخ، هو أحد المشكلات الكبرى التي تواجهنا في دراسة السيرة الشعبية.

الذئاب تنسى

هند زيتوني- سوريا

إلى الشاعرة الإيرانية شيوا أرسطوني التي انتحرت يوم الأربعاء 7 مايو 2025

وأنتِ تلعقينَ جرحكِ
كالذئبة الهرمة
وتنظِّفين فمَكَ من شفاهِ
الفامبيرز
اتركي ندباتِ قلبك مكشوفةً
سيذوُّبها أسيدُ النسيان
حطِّمي مرآةَ الوجوهِ الآثمة
واهبطي من قطارِ القسوة
لملمي رمادَ حبِّك القديمِ في
زجاجة
لترميها في قاع البحر
***
اغتسلي جيداً بوهج الصباح
ستخرجُ من جلدكِ رائحةٌ
حبيبك الخائن
الخيانة: ملحٌ نرشُّه فوق
الجرح المفتوح كي لا ننسى
الذئابُ تنسى كثيراً
ولذا تمشِّطُ حقولَ الجسد
مرَّتين دون أن تنتبه
ودون أن تنظرَ إلى وداعةِ
العينين الدامعتين
أو إلى حبَّةِ التوتِ التي
تنزف
ولا إلى حقول اللافندر التي
تفرشُ النهد
***

وأنتِ تمزِّقين آخرَ دفترٍ من
دفاترِ الحُبِّ بيدٍ من حديد
وتجهضينَ آخرَ أغنيةٍ جارحةٍ
من رحمك
انفخي آهاتِك الحزينةَ في ناي
الوداع
عانقي الريح...
وقبِّلي القمر!
سيغسلُ بضيائه نجماتِ
روحك الباهتة
سترقصين حول خصرِ
الأرض وتبهجين الكونَ
بنورك الجديد
سترقصين كما لم ترقصي من
قبل
***
غداً عندما نلتقي في مدرسة
الإله
سنقفُ في طابورٍ طويل
سنلقي قصائدنا المرصَّعة
بالخوف والدموع
ستهمسين بأذني يا شيوا :
هل بإمكان القصيدةِ أن تمحو
الذنوب؟
هل ستقودنا الملحمةُ إلى
شهوة الفراديس؟
***

لكنَّ الشِّعر سيمرُّ أمامنا
كرجلٍ غريب
كأنّه لم يضمِّنا لصدره من قبل
كأنّهُ لم يقطف من قلوبنا وردةَ
الحزن الأخيرة
ولم يطلقِ الرصاصَ على
غيوم كآبتنا
سيبتسمُ ابتسامةً باهتةً ويجرُّ
جثثَ الشعراء بصمتٍ
ويختفي.
***
غداً سننفضُ التراب عن
ذاكرتنا
وربّما نرتجفُ حين يسألنا
الربّ
أيها الموتى: هل تتذكرون
أسماء عشيقاتكم
سيكونُ أحدنا خجلاً عندما
ينظرُ إلى صفحته الفارغة
لأنّه لم يقترف قبلةً ولا عناقاً
ستقرعُ الأجراس، ونرتِّلُ ما
تيسَّرَ من الندم
ستتفتَّحُ الأزهارُ على أصابع
الإله
ويلقي القبضَ علينا
بمتعةِ صيَّادٍ أجهزَ على
فريسته.

الدراما: توظيف اللغة في الكلام أولًا وأخيرًا

د. إقبال دواس المغربي. ليبيا

من المدهش أن تظل كلمة «الدراما» موضع اختلاف وتعدد قراءات منذ فجر المسرح الإغريقي وحتى يومنا هذا، رغم بساطتها الظاهرية وغموض جوهرها في العمق. فكثيرون يختصرون الدراما في كونها «صراعًا بين قوى متضادة» ويجعلون من هذا التعريف قاعدة راسخة لتأويل النصوص المسرحية أو السينمائية أو حتى السرد الروائي. إلا أن هذا التبسيط، برأيي، يحجب حقيقة أكبر وأدق: إن جوهر الدراما ليس الصراع بذاته بقدر ما هو توظيفٌ للغة في إنتاج هذا الصراع وتفكيكه وتوجيهه في الزمن والمكان.

لو عدنا إلى جذر الدراما في مسرحيات الإغريق، نجد أن النشأة لم تكن صراعًا بالمعنى المجرد، بل كانت لغة منطوقة وجوقة تتداول الأبيات والأغاني والتراتيل في حضرة الطقوس الدينية المرتبطة بالإله ديونيسيوس — إله الخصب والكرمة والفرح والمأساة معًا. فبداية المسرح تجسدت في ممثل واحد يتبادل الحوار مع الجوقة. ثم طور ثيسبيس الشكل ليُضاف ممثل ثانٍ، فثالث، ومع كل إضافة لم يتغير جوهر الفعل الدرامي: هو كلام وحوار، أي توظيف مباشر للغة بوصفها أداة الحدث وأداته التعبيرية معًا.

إن كلمة «تراجوس» التي اشتُقت منها «تراجيديا» تعني حرفيًا «أغنية الماعز»، إشارة إلى طقوس التضحية وارتداء جلود الماعز تكريمًا للإله. أمّا «كوموس» فهي الأهازيج الصاخبة بعد موسم الحصاد وعصر العنب احتفالاً بدورة الحياة والموت في أسطورة ديونيسيوس. ومع ذلك، لم يكن للماعز أو العنب معنى درامي إلا بقدر ما أنتجت اللغة طقسًا وحكايةً وحوارًا على لسان الممثل والجوقة. وهكذا تولدت التراجيديا والكوميديا من رحم الكلمات، لا من رحم الصراع وحده.

حتى المسرح الحديث لم يخرج عن هذا الجوهر: فالدراما — على اختلاف مدارسها من أرسطو إلى برتولت بريخت وستانسلافسكي — تعتمد على حياكة الصراع داخل قالب لغوي وحواري منظم. وإذا انتقلنا إلى المسرح الصامت، ظاهريًا يبدو خاليًا من «الكلام»، لكن في حقيقته هو امتداد لفكرة أن اللغة تتجاوز المنطوق إلى لغة الجسد والحركة والإيماءة والصمت العميق؛ أي أنها لغةٌ موظفةٌ في الفعل الدرامي، حتى لو خلت من الحروف الصوتية.

إن الفن الدرامي، إذن، لا يُختزل في فكرة الصراع الخام. بل هو قدرة الإنسان على تشكيل هذا الصراع في لغة حوارية حية — سواء كانت لفظية أو جسدية أو رمزية — تُترجم مخاوفه وأحلامه وتناقضاته في صور وأفعال وكلمات. وهذا هو الفرق الجوهري بين الدراما بوصفها أدبًا حيًّا والملحمة أو الحكاية الشعبية بوصفهما سردًا بسيطًا أقل تفاعلية.

ومن هنا، يمكننا أن نجزم أن كل الدراما عبر العصور هي اجتهاد إنساني في ابتكار قوالب لغوية للكشف عن صراعات النفس والمجتمع والطبيعة والآلهة والقدر. فهي فن توظيف اللغة — نطقًا أو إيماءً أو صمتًا — لتوليد الفعل وإدارته حتى النهاية.

إن الصراع موجودٌ بين المخلوقات منذ الأزل، لكن الإنسان وحده من جعله مادة فنية بتقنية اللغة. ولذلك فالدراما تظل — في جوهرها — فناً لغوياً قبل أن تكون صراعًا عاريًا.

الديستوبيا واليوتوبيا العجائبية

محمد محمود فايد. مصر

يعني مفهوم "ديستوبيا" Dystopia ، المدينة الفاسدة، والكلمة في اللغة اليونانية، تعني: المكان الخبيث. حيث يغيب القانون، وتنتشر الفوضى والاتجاهات السلبية والعنف السياسي والاجتماعي والأفعال غير المسئولة للمجتمعات بعدما تحولت لمجموعات ممسوخة متناحرة يحكمها الشر المطلق، فانعدم الخير وانتشر الفقر والجهل والمرض. ولعل "أول من استخدم هذه الكلمة بشكل موثق، كان الفيلسوف جون ستيوارت مل بمجلس العموم البريطاني عام 1868م في معرض شجبه لسياسات الحكومة بالأراضي الايرلندية، قائلا: ربما يكون إفراطا في الإطراء أن يدعوهم المرء طوباويين، بل ينبغي بالأحرى أن يُطلق عليهم ديستوبيين."(1)

بينما يعني مصطلح "يوتوبيا" Utopia ، "المثاليات السياسية أو النظريات التي تهدف إلى إبراز وتمجيد الحالة الطبيعية الفطرية للبشر."(2) وذلك، من خلال مدينة فاضلة تطبق القانون وتعظم سلطة العدالة، وترتقي بكرامة وأخلاقيات الإنسان وثقافته وحضارته، من خلال الأساليب المتقدمة، والتعايش السلمي، والمساواة في الحقوق والواجبات، ووضع وتنفيذ خطط التنمية الشاملة و"الاستراتيجيات السياسية التي تراعي إيديولوجية الشعب."(3)

أما "العجائبية"، فمفهوم اقترحه بعض النقاد والأكاديميين العرب، كالناقد العراقي الكبير د/ شجاع العاني، حيث يرى أن القاص حين يأخذ أحداث تاريخية أو واقعية، لا ينقلها على عواهنها بل يغربلها، لينتقي بعض الشخوص أو المكونات، ويظل يحورها، إضافة وحذفا، حتى تلائم رؤيته الإبداعية. وبهذا، يكون قد غربها. لذا، لا يوجد أدب أو فن بدون وجود الغرابة/ الغرائبية، وقد يزيد خياله الجامح، فيخترق السائد ولا يكتفي بالمألوف، بحثا عن آفاق أكثر رحابة، بحيث تساعده في تشكيل ودمج الأحداث والشخوص والأمكنة الغرائبية بالعجائبية.

من ناحية أخرى، اعتاد معظم النقاد تداول مصطلح "الفنتازيا"، باعتبارها "جموح الخيال الإبداعي، وذلك، لإعطاء مدى واسعا للقدرة التعبيرية على حمل دلالات تحتشد في التجربة الإنسانية، ولإحداث الصدمة الممتزجة بالمتعة الجمالية لدى المتلقي، حيث يرتبط الخيال بجوهر القصة أو الحكاية. إن كل هذا، يؤديه مصطلحا الغرائبي والعجائبي/ الغرائبية والعجائبية. لذلك، لا توجد ضرورة للتمسك باللفظ الأجنبي، خاصة أن مفهوم "فنتازيا"، لا يتفق مع أبعادها. فالناقد الموضوعي، لا يعنيه الالتزام بحرفية مصطلح، بل الوصول إلى فسحة تفسير وتأويل للعمل الإبداعي في أدوات القاص وأساليبه ورؤيته."(4)

1 -فلسفة اليوتوبيا وأدبها

لعل من أوائل المتحدثون والحالمون بالمدينة الفاضلة، كان الفيلسوف الإغريقي أفلاطون (-427 347 ق. م) في كتابه "الجمهورية"، محددا سمات الحاكم العادل والمجتمع الفاضل، مرشحا الفلاسفة لإدارتها ورفع الظلم عن أهلها، بحكم اطلاعهم ومعارفهم الواسعة في شؤون الحياة وقضايا واشكاليات المجتمع، إلا أن رؤيته اقتصرت على مدينة أثينا. فضلا عن عدم تحريمه لنظام العبودية السائد حينها، واقتراحه بالتخلص من الأطفال المولودين بعاهات، بتركهم يموتون في العراء ! لذا، جاءت جمهوريته ناقصة للكثير من مقومات المجتمع الفاضل. ولأن حلم المدينة الفاضلة قديم قدم المجتمعات البشرية، فقد ظهرت بعض الأعمال التي صورت اليوتوبيا، وخصوصا في عصور الظلام بعدما سادت المتناقضات الاجتماعية والفوارق الطبقية، وفسدت الحياة، نتيجة لطغيان الحكام واستبدادهم بالشعوب. مما دفع الفلاسفة والمفكرين والأدباء لإصدار بعض الأعمال التي بحثوا وصوروا من خلالها، المدينة الفاضلة، بحيث تتلاشى فيها تلك الشرور والتناقضات والصراعات والحروب، باعتبار اليوتوبيا سعيٌ أخلاقيٌ بالدرجة الأولى، هدفه إيجاد الحلول الأنسب للعيش الكريم.

وفي العام 1550م، أبدع توماس مور، روايته "يوتوبيا". فضلا عما أبدعه سانت أوغسطين من أدب اليوتوبيا في "مدينة الرب"، وكامبانيلا في "مدينة الشمس" عام 1623، وفرنسيس بيكون في "أطلنتس الجديدة" عام 1627. ولعل من أهم الانتقادات التي وجهت لهذه الأعمال، أنها استمدت أفكارها من "الجمهورية" لأفلاطون الذي كان قد اقتصر في كتابه، على تقديم رؤية سياسية يمكن أن يقوم عليها نظام الحكم في تلك المدينة الأفلاطونية. ومن ثم، غلب على أدب اليوتوبيا، الطابع السياسي الحالم. فلم يأت توماس مور بجديد، وحاول الفلاسفة والشعراء علاج قضايا واشكاليات الواقع، فوصفوا في قصصهم الخرافية، بعض الأمكنة الغرائبية والعجائبية التي لا تتوقف فيها الأشجار عن النمو والإثمار طوال العام. وذلك، بعدما استلهموا حدائق الكينوس Alkinoos الواردة في النشيد السابع من "الأوديسة" لهوميروس. فضلا عن تخيلهم لعصر ذهبي لا وجود فيه للهموم، أو الشيخوخة، أو الاستئثار بالثروات، وفقا لهسيود في ملحمته "الأعمال والأيام"، أو الحياة بشكل نموذجي في زمكان لا وجود فيه للجوع والحروب والدمار، بل تتوفر فيه الزروع والأطعمة وفنون العمران والمعمار، طبقا لما وصفه بندراوس في الجزيرة السعيدة الواقعة "على أطراف الأرض" بكتابه الذي كان بنفس العنوان.

- **2-اليوتوبيا العجائبية عربيا**

منذ مئات القرون، تحدثت "ملحمة جلجامش" عما أورده الباحث سلفا، من موتيفات اليوتوبيا العجائبية التي استلهمها اليونانيين في نتاجاتهم، حيث كان الأصل في الحكي، هو: "تفكير الإنسان في الحال والمآل. ولم يكن السرد في شكله البكر غير الواقعي، سوى صور فكرية منطوقة لصور مفكَر فيها مخزونة في العقل. فلما كانت الطبيعة، بجبالها وسماواتها وأراضيها، مسألة غامضة عند الإنسان الأول. لذا، لم يجد وسيلة للتعبير سوى المخيلة. مبتغيا الارتقاء بحياته وبلوغ حلمه في فردوس يعوضه عن فردوس فقده في ماض سحيق وسعيد. وكانت أولى

صور الارتقاء: توحيد الجسدي بالروحي، والالهي بالبشري، والطبيعي بالبدائي، والمقدس بالدنيوي. فصار المستحيل، ممكنا، وأصبحت اليوتوبيا متاحة. فلا عجب بعد ذلك أن يطير الحصان والإنسان، وتتكلم الحيوانات والنباتات. ولم تكف المخيلة عن الحلم باليوتوبيا، إلا بما صدمها من تراجيديا العالم، وديستوبيا الأفعال البشرية."(5)

وفي العصور الوسطى، كتب أبو نصر الفارابي (-874 950م) بعض مؤلفاته الفلسفية في هذا الصدد، مثل: "المدينة الفاضلة"، و"تحصيل السعادة". وعلى صعيد القصص والحكايات التراثية، ظهرت بعض الإبداعات ذات الصبغة الطوباوية، حيث تحدثت عن عالم خيالي قَصِي، تتحقق فيه أحلام المتقين والصالحين المؤمنين بالعدالة والمساواة والخير. وكان من أهمها: حكايات "ألف ليلة وليلة"، و"رسالة الغفران" لأبو العلاء المعري. ومع ظهور تيار الافتتان بالغريب أو الغرابة Exotisme في القرن 18م، ومع الانتشار الواسع لحكايات وترجمات "الليالي العربية" و"السندباد البحري"، وما استلهم وأبدع على غرارها من آداب: الرحلات، والبحر، والخيال العلمي، اختلطت الحقائق والخيالات الغرائبية بالقصص العجائبية الساحرة في روايات تصف يوتوبيا البلاد سعيدة. فظهرت: "رحلات جاليفر" (1726) لجوناثان سويفت، و"اكتشاف الجزء الجنوبي من الأرض" (1777) لريستيف دي لا بروتون، و"عشرون ألف فرسخ تحت الماء"، وغيرها. وتحولت بعضها إلى أفلام سينمائية. فضلا عن ظهور الكثير من الروايات التي صورت حلم المدينة الفاضلة. وبالرغم من أن "أحلام اليوم حقائق الغد"، إلا أنه مكتوب لذلك الحلم، وفقا للقضاء والقدر، أن لا يتحقق. خاصة، "إذا نظرنا الآن إلى النماذج الغربية المتقدمة للشعوب في ظل الليبرالية والعولمة، حيث تشكو من تناقضات طبقية حادة بعد انحسار الطبقات الوسطى، ولم تزل الأغلبية في العالم بعيدة عن الحياة السعيدة التي لطالما حلم بها البشر."(6) وعلى الإنسان أن يظل يحلم ويحاول ويعمل، إلى أن يأتي اليوم الذي تصبح فيه قيم العدالة والوفرة والسلام، واقعا حقيقيا، وضامنا للسعادة.

3 -"الليالي" نموذجا

إذا راجعنا البنية العميقة لحكايات "الليالي"، سنكتشف أنها "ليست مجرد تمثيل لمشاهد من الحياة الاجتماعية والسياسية، بل نموذج في نطاق اللغة والتواصل، جعلها جهاز إبداعي سردي تطبيقي تكمن فيه الامكانيات ذات التوجهات المادية والسياسية والاجتماعية والروحية. وأن في كل قصة، يبرز فعل اختير بعناية للتعبير عن فكرة مشروع طموح بحاجة للتحقق."(7) بحيث تتضافر الحكايات في وصف المدينة الفاضلة وتبصير المجتمع بالقيم المادية والروحية والأخلاقية التي تقوم عليها، وتوصيل الرسائل الحضارية للجمهور المستهدف، واجتذاب المجتمعات الإنسانية عموما والعربية خصوصا والبغدادية على الأخص، حيث توسلت شهرزاد/ بنت الفضيلة (رمز المثقف الرائد)، بأغرب وأعجب الحكايات.

وبالرغم من امتزاج الكثير من الأشكال والأنواع والأجناس الأدبية، سواء التي عرفها الأدباء إبان إبداع "الليالي" أو التي أبدعها القاص، سابقا زمانه ومكانه والثقافة الرسمية لبلاده. لدرجة تكاد معها "البنية المعقدة للحكايات أن تكون كالمتاهة التي تفقد المرء

ذاته، وكأن القاص المؤدلج قد صمم "الليالي" بخبث، لإغراق من يبحر فيها."(8) ، إلا أننا إذا نظرنا لها، من خلال مواضعاتها الثقافية والسياسية، سنتبين أن الأهداف التي أبدعت من أجلها، تتضافر فيها المضامين السياسية، وقدمت في إطار ديني غير مسبوق(9) ، حيث لعب القاص دورا كبيرا في التعبير عن ذلك، من خلال أجناس الأدب الرسمي والشعبي التي تم تضمينها، لتدعيم الغريب والعجيب كمحور دينامي رئيس؛ حيث ظهر الكتاب في النهاية؛ كأحجية كبيرة عميقة وضعت "شهريار" (رمز الحاكم العربي)، أمام مسئولياته كراع يسأله الله عن رعيته سواء في الدنيا أو في الآخرة. وأكثر من هذا، لقد صممت "الليالي" بحيث تجمع الماضي بالحاضر بالمستقبل، كي يتعلم الإنسان من خلال قصص "الأولين والآخرين"، فضائل: "العفة والنقاء والتقوى." و"يعتبر بماضي الأولين"، ويستشرف مستقبل "الآخرين"، ويجمع الحكمة من كليهما، ويدمج الزمنين: الماضي، والمستقبل في الحاضر الآني، ومن ثم ينير الله بصيرته ويؤهله لتلقي نوع غريب من النعم الإلهية العليا التي لا توهب إلا للصالحين والمتقين، وهي الشفافية الزمكانية أو رؤية الماضي والحاضر والمستقبل في نفس الوقت، حيث يمكنه الله من طي الأزمنة الثلاث بما يحدث فيها من أفعال وأحداث، بهدف استخلاص وامتلاك وتطبيق المعايير والقيم الروحية والأخلاقية التي تؤهله للعيش في المدينة الفاضلة التي تخيلها القاص وعبر عنها، موظفا فلسفته وثقافته الموسوعية، بارا بمجتمعاته العربية المقهورة خصوصا، والمجتمعات الإنسانية المأزومة عموما.

المراجع

1 - https://handwiki.org/wiki/Philosophy:Utopia

2 – د. إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: موسوعة تربية الطفل، كتب عربية، 2005م، المنوفية/ مصر، ص790.

3 – محمد عبد الملك: اليوتوبيا عبر التاريخ، العدد 11290 السبت 7 مارس 2020 الموافق 12 رجب 14 https://www.alayam.com/Article/courts-article/415325/Index.html

4 – د. فايز الداية: توظيف العجائبي في السرد القصصي، مجلة الكويت، العدد 325، وزارة الإعلام، الكويت، ص38.

5 – د. نادية هناوي: سياقات ومقايسات غير مسبوقة في السرد العربي القديم، مجلة الموروث، العدد 32، ديسمبر 2023، معهد الشارقة للتراث، الشارقة، الإمارات، ص27.

6 – محمد عبد الملك: مرجع سابق

7 – د. عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى في نماذج من ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية في بناء المعنى، رسالة دكتوراه منشورة، وزارة الثقافة، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر، 2009م، ص28.

8 – مارينا وورنر: السحر الأغرب مشاهد فاتنة من وحي ألف ليلة وليلة، ترجمة: عبلة عودة، ط1، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، مشروع كلمة، 2016م، الإمارات العربية المتحدة، ص118.

9 – بو علي ياسين: خير الزاد من حكايات شهرزاد، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 2010م، ص250.

الكتابة بوجه مستعار

عبد الحكيم كشاد. ليبيا

ليس دائما ما تبدأ الكتابات من أول السطر، أحياناً تولد من شق صغير في جدار الصمت، من همسة لا تجرؤ أن تصعد إلى العلن باسمها الحقيقي. في الأدب لا يكتفي النص أن يكون جميلاً، عليه أن يحمل اسماً يقنع حتى يطمئن له، ويوافق الذائقة السائدة. الكلمة التي لا تمنح حقها إلا إذا خرجت ووصلت إلى قلب متلق، وهو واثق من قبولها.

هذا ما فهمته الكاتبات الأوائل منذ القرن التاسع عشر وما بعده، وهن يغيرن اسمائهن الحقيقية في كتابة يمنحن الحبر فيها لقباً ذكورياً، ليس باعتبار التمويه، بقدر مايكون طوق نجاة لهن وسط العقلية السائدة آنذاك.

"الأخوات برونتي" ، و "جورج إليوت" كاسم مستعار للكاتبة البريطانية "ماري آن إيفانز" وغيرهن كثيرات كتبن أولاً ثم خلعن اسمائهن كمن يخلع الجلد، في مجتمع كان لا يؤخذ كتاباتهن على محمل الجد وينظر إلى الكتابة النسائية وقتها على أنها سطحية وعاطفية، مجالها لا يتعدى الرسائل واليوميات، والروايات الخفيفة، فكان على كتابتهن الجادة أن تمر من ضيق الباب إلى رحابة الورق بالاسم المستعار إياه وسيلة ليقرأ النص، بوصفه نصاً لا امتداداً لجسدٍ في مجتمع جعل من الأنثى الكاتبة حدثاً شاذاً ومشكوكاً في جديته منذ البداية. وهو قناع لم يكن زيفاً، كان كاشفاً في الحقيقة، وهو وحده مكن القارئ أن يرى اللحظة النادرة ، بدون زيف نظاراته الملونة.

لكن هل نجا النص؟

ربما ظل مربوطاً بحبل خفي، إلى الاسم، فعندما انكشف القناع لم يعد الحديث عن العمل، إنما عن جرأة كاتبته، وهكذا تسربت الهوية من ثقب ليصبح الهامش هو المتن. وربما لم يتغير الأمر حتى اليوم. الاسم يقرأ قبل الكلمة، و"الجندر" يعلق على صدر الكتاب كأنه بطاقة مرور أو بطاقة إدانة، فالنصوص القادمة من الجنوب العالمي أو المكتوبة بأقلام غير مطابقة للمألوف، تخضع لتفتيش سردي صارم تخبر لا في قدرتها على الإبداع ، إنما اجتياز امتحان " التمثيل" وحده القارئ الحقيقي من ينزع تلك الطبقات كتصنيف، ويستمع لصوت، لايعرف مرجعيته، ومصدره ولايهمه أن يعرف. دون أن يضعه في قفص الهوية .

جنة النص

انتقاء :
سواسي الشريف

أنا رجلٌ ريفي عنيد
بوجهٍ واحد وقلب واحد
أعوام وأنا أتجوّل بين المدن
لم أألفها بعد
يعرفونني أهل المدينة
بصمتي
الرجل الهادئ
والغامض أكثر
الذي لا يقف في طوابير
الشكوى

يعرفنني النساء من
ابتسامتي الفاترة
وأرجلي الخَدِرة
الرجل الذي لا يركض
خلف مؤخرة
ولا تحرِّك يده تلويحة وداعٍ
رجلٌ لا يربّي الفضول
ليسأل امرأة

عن لون ما ترتديه هذه
الليلة
ولا يحبُ الفن ليعرف
أسهل طريقة
لقلع حمّالة صدر

تعرفني الشوارع من
خطواتي الخجولة
رجلٌ بلا مصيرٍ يركض
نحوه
يحصد مأساة قليلة
بخطواتٍ أقل
يتحاشى أن يصطدم بامرأة
ما
في شارع مكتظ
الاصطدام بسيارة أقل
تكلفة من فعلها مع امرأة
حين تصطدم بامرأة لن
تعود سالماً

وربما لن تعود

تعرفني المصاطب برائحة
ذاكرتي
حين أجلس عليها وأدخّن
لفافة من الماضي
الرجل الذي يعيش في
ذاكرته يشيخ مبكرًا
ليس لأنه يكره المستقبل
بل رهنهُ لِانتظاراتٍ لن تأتي

تعرفني الأسِرّة من
سذاجتي
الرجلُ الطفل
الذي يحاول أن يقسِّم
جسده على الفراش
لكي لا يترك فراغًا يعاتبه
في الصباح
فيعيّره بالرجل الوحيد

يملأ فراغ الفراش
بينما يتمدد الفراغ داخله
ويتوسّع
يعرفي الليل من الندوب
الفارس الذي يصاب ولا
يخسر
الرجل الذي ينتصر في كل
معاركه
ويفتتح بانتصاراته كل
الصباحات
مهند عمر / السودان
*****

نصوص قيد الكتابة

أفهمونا خطأ
أن السجن تاريخ شخصي
مجيد
نستطيع بعده خيانة
أفكارنا
تضليل جيل جديد
فتاريخك مغسول مسبقا

أفهمونا خطأ
أن الوداع في مواقف
السيارات
يحمل وعودا حقيقية
الهواء في الوداع يحمل
أشواقا لا تموت

أفهمونا خطأ
أن البكاء لا يليق بالاقوياء
ان الدموع تقضي على
شبابنا
حبسناها وجفت أرواحنا
على عودها

أفهمونا خطأ
بضرورة تقبل مفاهيم
خاطئة
لحماية أفكار سابقة التجهيز

أفهمونا خطأ
أن الحب يجعلك قطا
مستأنسا

وانت تريد التفرد كوشق
مصري معتد بذاته
كل المفاهيم الخاطئة
أصبحت انهيارات مؤجلة.

أمينة عبدالله/ مصر
*****

واقفاً
يسندُ بظلهِ جدار.

جالساً
يثبتُ الأرض بيديه.

نائماً
يمسكُ السقف بعينيه.

الرجل الذي استيقظ
ولم يجد بيته.

منال بوشعالة/ ليبيا
*****

المواقـــف العبثيـــة

علي خليفة. مصر

المواقف العبثية هي مواقف لا تخضع للمنطق والعقل، ويتم فيها حدوث أفعال غريبة تثير الدهشة وتدعو للضحك.

وكثيرًا ما نرى هذه المواقف العبثية في مسرحيات كتاب العبث، وأكثر مسرحيات كتاب العبث تقوم على مواقف عبثية تدعو للضحك في ظاهرها، ولكنها في باطنها وعند تعمق دلالاتها نرى أنها تشير إلى كثير من أزمات الإنسان في العصر الحديث، ومنها تفسخ العلاقات الإنسانية، وعدم قدرة الإنسان على التواصل مع أحد؛ ولهذا فإنه ينعكف على نفسه كما نرى في مسرحية "شريط كراب الأخير" لصمويل بيكيت، وقد يقوم هو بنفسه بعمل سواتر تعزله عن غيره؛ لأنه لا يرى جدوى من تواصله مع أحد (كما نرى في مسرحية "الساكن الجديد" ليونسكو)، والحقيقة أن المواقف العبثية هي أساس الكوميديا في مسرحيات كتاب العبث، ولكننا نرى فيها عناصر كوميديا أخرى، مثل الأنماط الكوميدية، كنمط الجارة الفضولية الثرثارة التي نراها في مسرحية "الساكن الجديد" ليونسكو، وكذلك نرى من عناصر الكوميديا في هذه المسرحيات توظيف المفارقة، والتكرار، وغير ذلك.

ونرى في بعض المسرحيات لغير كتاب العبث بعض المواقف العبثية في بعض المسرحيات التي كتبوها كما نرى في مسرحية "بادن بادن التعليمية" لبريشت في الفاصل الذي عرضه فيها، وفي هذا الفاصل يقوم مهرجان بتقطيع أجزاء من جسد زميل لهما يشعر ببعض الآلام في جسده، والغريب في الأمر أنهما كلما قطعا جزءًا شعر بقدر من التحسن، ويقطعان خلال ذلك يديه وقدميه ورأسه، وهو مشهد عبثي سبق به "بريشت" كتاب مسرح العبث في كتابتهم مسرحياتهم التي تقوم على مواقف عبثية.

وفي اعتقادي أن "يوجين يونسكو" هو أكثر كتاب مسرح العبث توظيفًا للمشاهد العبثية التي تثير الضحك في مسرحياته، وكان يهدف من ورائها للمعاني التي ذكرتها في بداية هذا المقال.

ومن المواقف العبثية في مسرحيات يونسكو أننا نرى في مسرحيته العبثية الشهيرة "المغنية الصلعاء" زوجين يزوران أسرة إنجليزية، وحين يصلان لبيتها يقول الزوج لزوجته – في موقف غريب – : إنه قد رآها

من قبل، فترد عليه الزوجة: بأنها متأكدة أنها لم تره من قبل، ويأخذ في سؤالها عدة أسئلة، وتجاوبه عنها، ومن ذلك سؤاله لها عن اسمها والقطار الذي ركبته ورقم المقعد في ذلك القطار، ونفهم من حوارهما هذا أنهما قد ركبا قطارًا واحدًا وفي مقعدين متجاورين، وأنهما يسكنان في شقة واحدة، وعلى الرغم من اتفاقهما في كل هذا فإن هذه الزوجة تقول لزوجها: إنها لم تره من قبل.

وفي مسرحية "فتاة في سن الزواج" ليونسكو نرى موقفًا آخر عبثيًّا يدعو للضحك، ففي هذه المسرحية يجلس رجل وامرأة مسنان على مقعد بحديقة عامة، ويتبادلان الحديث في أمور عادية، ويدير الرجل دفة الحديث، وتوافقه المرأة على كلامه الذي يناقض بعضه بعضًا أحيانًا، وتتحدث المرأة عن ابنة لها في سن الزواج، وفي نهاية المسرحية يظهر شاب، وتقول المرأة للرجل عن هذا الشاب: إنه ابنتها التي في سن الزواج.

وكذلك نرى موقفًا عبثيًّا يدعو للضحك في مسرحية "مشهد لأربعة" ليونسكو، ففي بداية هذه المسرحية يتناقش شخصان، ولا يعرضان ما يتناقشان فيه، ولكن كل واحد منهما يتهم الآخر بأنه لا يفهم قصده ويسيء الحوار، ومن الواضح أنهما لم يكونا يتناقشان أساسًا؛ لأنهما عاجزان عن التواصل، مثل باقي الشخصيات في مسرحيات يونسكو، ويدخل شخص ثالث على هذين الشخصين، ويطلب إليهما في البداية أن يتروَّيا؛ حتى يستطيعا عرض حججهما، وبعد ذلك يشاركهما ذلك الشخص في أنه متهم بأنه لا يفهم قصد كل واحد منهما، ثم تدخل عليهما فتاة، ويدعي كل واحد منهم أنه خطيبها، وتسر بذلك في البداية، ثم تتضايق من تكالبهم عليها، وتنتهي المسرحية بقولها للجمهور: كل الذي رأيتموه خبل.

وأيضًا نرى في مسرحية "الكراسي" ليونسكو موقفًا عبثيًّا يثير الضحك، ففي هذه المسرحية يستقبل رجل وزوجته عدة أشخاص وهميين، ويتخيلان أنهم يجلسون على مقاعد، وينتظر الرجل وزوجته شخصًا سيتحدث عن كفاحهما، وتكون المفاجأة في هذا الموقف العبثي أن الشخص الذي سيتكلم عنهما هو أخرس.

ومن المواقف العبثية التي تدعو للضحك والاندهاش أيضًا أننا نرى في مسرحية "الخرتيت" ليونسكو أن الأشخاص المنطقيين والأشخاص الذين يحرصون على الانضباط في حياتهم هم الذين يتحولون سريعًا لخراتيت؛ لأنهم يريدون أن يفرضوا على الحياة نظامًا لا يتفق معها – حسب اعتقاد يونسكو – في حين أن الأشخاص الفوضويين والبوهيميين في هذه المسرحية – مثل: بيرانجيه – يبقون على حالتهم؛ لأنهم بأسلوبهم البوهيمي هذا في الحياة صاروا أقرب للخراتيت؛ ولهذا فهم ليسوا بحاجة لأن يتحولوا لخراتيت.

ونرى في بعض مسرحيات "أرابال" العبثية بعض المواقف العبثية التي تثير الضحك، وتدعو للتفكير، ومن ذلك أننا نرى في مسرحية "الناسك" رجلاً وامرأة اعتادا على عمل أفعال الشر، ومنها القتل، ويشعران بالملل من ذلك، فيفكران في أن يكونا طيبين لفترة، وتسأل المرأة الرجل:

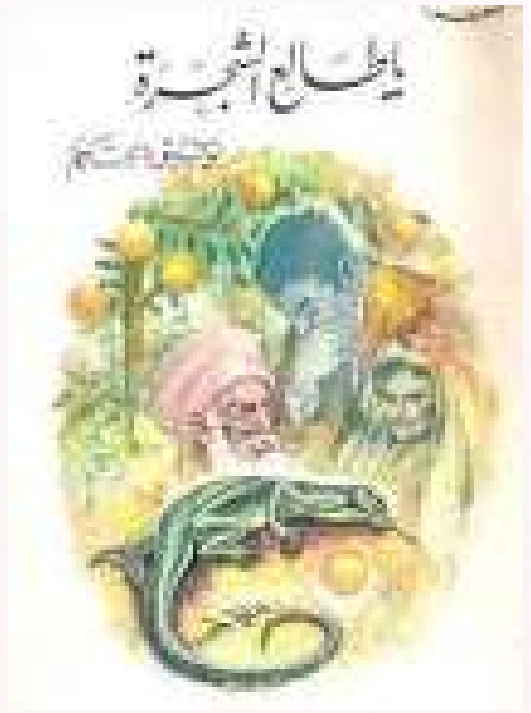
من الطريف فعلاً أن نحاول أن نكون طيبين، وإن كنت لا أعرف ما الذي يمكن أن أفعله لأكون طيبة؟! ويوضح لها الرجل بعض الأفعال التي لو قاما بها صارا طيبين.

وأعتقد أن "أرابال" يقصد بذلك أن الإنسان – من وجهة نظره – مفطور على الشر، ومن السهل لهذا أن يقوم بالأفعال الشريرة، ويرتكب الجرائم، ولكن من الصعب عليه أن يكون طيباً؛ لأن هذه الطيبة تتنافى مع طبيعته.

ونرى في بعض مسرحيات توفيق الحكيم التي اشتهرت بأنها تنتمي لمسرحيات اللامعقول – وتأثر فيها بكتاب مسرح العبث الغربي – بعض مواقف عبثية تثير الضحك. ففي مسرحية "يا طالع الشجرة" لا يهتم "بهادر" بزوجته "بهانة" قدر اهتمامه بشجرته، بل إنه يقتل زوجته، ويرغب في أن يدفن جثتها أسفل شجرته؛ ليسمدها بها، فتنتج له ثمارها الغريبة التي يتخيل أنها ستثمرها عند ذلك. وفي مسرحية "رحلة قطار" يتوقف القطار حين اشتبه على سائق القطار ومساعده تحديد لون الإشارة التي تلوح لهما ويستغل ركاب القطار ذلك في الغناء والرقص.

ونرى في مسرحية "كل شيء في محله" لتوفيق الحكيم عدة مواقف عبثية تثير الضحك، فنرى فيها حلاقًا يحلق ذقن زبون أصلع، ويلمح له بأنه سيقطع رأسه التي تشبه البطيخة، فيفر الزبون من أمامه، ولم يكمل له ذلك الحلاق حلاقة النصف الثاني من ذقنه.

وأيضًا من المواقف الغريبة في هذه المسرحية أننا نرى الحلاق مع البوسطجي يلعبان لعبة غريبة، ويصر كل واحد منهما على أن يكون الحمار فيها، ومن المواقف الغريبة أيضًا في هذه المسرحية التي تثير الفكاهة أن ذلك البوسطجي يعطي أي شخص يقابله أي خطاب أمامه، وحين جاء إليه شاب يسأل عن خطاب ينتظره، طلب إليه البوسطجي أن يسحب أي خطاب



أمامه موجود في طاسة الحلاق، ويتصادف أن يكون الخطاب الذي أخذه ذلك الشاب مرسلا من فتاة تخبر خطيبها فيه أنها ستأتي هذا اليوم إلى محطة القطار في تلك القرية، وتطلب إليه أن ينتظرها عليها، ويطلب الحلاق والبوسطجي إلى ذلك الشاب أن يذهب لانتظار هذه الفتاة، ويفعل ذلك، ثم يأتي وهو مصطحب هذه الفتاة راغبًا في الزواج منها، وترفض في البداية، ثم توافق، وتقام زفة غريبة لهما.

وهي مشاهد عبثية متتالية في هذه المسرحية تثير الضحك، وتؤكد أن كل شيء ليس في موضعه، وقد كتب توفيق الحكيم هذه المسرحية قبل حرب 67 بقليل، وهو ينتقد فيها أوضاعًا عبثية في المجتمع كانت تنذر بحدوث الهزيمة في تلك الحرب.

رومانسية الأداء وكونيّة الرؤية..

فضاء الطفولة الشعرية (1)

د. رائدة العامري. العراق

• العتبة النصية والرؤية الشعرية:

استطاعت المنهجيات الحديثة في الدرس النقدي الحديث تحقيق كشوفات جديدة على صعيد القراءات النقدية للنصوص الإبداعية المختلفة، ومن أهم هذه الآليات التي قدّمتها هذه المناهج الحديثة هي ما اصطلحت عليه القراءات النقدية الحديثة بـ (العتبات النصية)، وعلاقتها الوثيقة بالرؤية الشعرية حيث عُدّت العتبات (واحدة من الأساليب التي يستعين بها المبدعون، في تحميلها شحنات دلالية تمكّن القارئ وتساعده في ولوج عالم النص) 1) ، فتسهم على هذا الأساس في مساعدة الناقد على استيعاب طبقات النص الأدبي، والكشف عن مضمونه المتجسد من خلال دلالاته المتشعبة في خلايا النص؛ وطبيعة الصيغ الفنية والجمالية والثقافية والفكرية التي تعمل على بناء النص من زوايا نظر مختلفة.

يأتي الاهتمام الواسع بنماذج العتبات النصية في أشكال المناهج النقدية الحديثة عبر فكرة التوسع في تحليل النصوص الأدبية، ونقل حراكها الأدبي والجمالي إلى طبقات جديدة تضيف لهذه النصوص معنى جديد لأن هذه العتبات لم تكن تثير القدر الكافي من (الاهتمام قبل التوسع في مفهوم النص، ولم يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تمّ الوعي والتقدّم في التعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله) 2) التي كان لها دور بارز في تعميق الصورة النصية للنص، بما تنطوي عليه من دلالات لا يمكن فهم النص إلا من خلال استكشاف مضامينها ودلالاتها وعلاماتها المختلفة.

إنّ هذه العتبات بوصفها نصوصا موازية للنص الأصلي قد أخذت أشكالا متعددة، وتداخلت مع الرؤية الشعرية في محطات كثيرة من تشكّل هذه الرؤية؛ وهي تمثل شبكة كثيفة من الأنظمة الإشارية والمعرفية التي تنفتح على الرؤية وتغذيها بطاقات جديدة 3) ، على النحو الذي ينتج في نهاية الأمر بتوسيع قاعدة فهم النص وإدراك مراميه والتوصل بقيمه الثقافية والفكرية.

ترتبط العتبة الشعرية الناجحة بالرؤية ارتباطا وثيقا ويجعلها تعمل بأعلى درجة من درجات الكفاءة

والجمالية، لأنها تمثل جزءا أساسيا من أجزاء التشكيل الشعر العام في القصيدة، لذا يجب أن تكون في مكانها من حيث قدرتها على التأثير في المناخ الشعري العام، وتؤدي وظيفتها على أكمل وجه في مساعدة فضاء التشكيل؛ للوصول إلى درجة معقولة من درجات الاكتمال والتماسك النصي في القصيدة، حيث يكون الهدف الأساس للشاعر هو بلوغ هذه المرحلة من مراحل الاكتمال التي يرى فيها قصيدته بشكلها المتكامل، بما يجعله في غاية الطمأنينة والاستقرار الشعري الإبداعي.

ينبغي على هذا الأساس أن لا تكون العتبة – أي عتبة – ذات وظيفة تزيينية عابرة يمكن أن تؤثر سلبا على فضاء التكوين الشعري، والسعي دائما إلى الاقتصاد في وضع العتبات وعدم اللجوء إلى عتبة غير ضرورية نصيا، وهذا الأمر يعتمد على وعي الشاعر وقدرته على إحاطة قصيدته بأعلى مستويات العناية، من أجل أن تكون العتبات الحاضرة جزءا أصيلا من فضاء التشكيل العام الشعري النصي.

يهدي الشاعر قاسم حداد ديوانه الأول الموسوم بـ (البشارة) إلى فضاء الطفولة من أجل أن تتشكل رؤيته الشعرية داخل هذا الفضاء، بكل ما في هذا الفضاء من حمولات رومانسية ووجدانية تحيل على مرحلة هي واحدة من أهم مراحل حياة الشاعر، إذ إن الشاعر بطبيعته التكوينية الشاعرية يميل نحو اللجوء إلى عالم الطفولة كي يحصل على أكبر قدر من الطمأنينة، على أساس أن هذا العالم البريء والنظيف والوديع هو العالم المشحون بالألق والبياض والعفوية الحالمة بكل ما هو جميل، وهو عالم يبقى هدفا ومقصدا للكتاب والأدباء يعمل لديهم في فضاء الاستعادة والاسترجاع، لأن الذاكرة تحتفظ بحالات مركزية ومهمة من مرحلة الطفولة لا يمكن أن تغيب ولا تتأثر بعوادي الزمن أبدا، وهذه المفردات هي أهم المفردات التي تكوّن الفضاء الرومانسي في النصوص الشعرية.

يأتي الإهداء في ديوان (البشارة) كعتبة دالة ذات قيمة تتفاعل مع عنوان الديوان وتستجيب لأفق الرؤية، وتتشكل عتبة الإهداء بلغة موجزة ومركّزة تلتئم في حيّز شعري محدود شكلاً على النحو الآتي:

(إلى الأطفال...
بشارة الفجر الآتي) 4)

يتوجه الإهداء مباشرة (إلى الأطفال) من دون أية وسائط لغوية وصفية أو حالية أو غير ذلك، لأن هذا الدال يتحرك بقيمته اللفظية العارية من النعوت والأحوال والتوصيفات بحرية أكبر ليعطي المدلولات القيمة على أكمل وجه، لكن الوصف التالي لحضور (الأطفال) ينفتح على أفق لا حدود له من الطاقة التنويرية الهائلة (بشارة الفجر الآتي)، فمفردة (بشارة) تحمل في طياتها ملامح نورانية تشع ألقا في كل مكان.

وهي تتسلّح بالوعد القائم على توقّع الخير والعطاء والنجاح والانتصار والفرح والبهجة في معانيها العامة والخاصة، وكل ما يخضع لهذه المنظومة المتكاملة من المعاني والدلالات التي تضع الصورة الكلامية في

دائرة الاحتفال والضوء، والتوجه الضمني نحو عالم الطفولة الرومانسي المتشظّي على كل المعاني والدلالات.

تتفاعل لفظة (بشارة) في عتبة الإهداء هنا مع اللفظة العنوانية المعرّفة للديوان (البشارة)؛ وهي تحيل على وعد الفرح التي تجعل دائرة المعنى الشعري في سياق يمتلئ بالدلالة التي تتجه نحو فضاء معين، وهذا الفضاء يتمركز في السياق الدلالي لمعنى (البشارة) في صورتها الدلالية القائمة على انفتاح الرؤية إلى أقصى حدّ ممكن، ومعنى البشارة يحمل في طبقاته المضمرة كثيرا من القيم التاريخية والأسطورية والحكائية، ولا بد من استحضار هذه المعاني في تلمّس القيمة التعبيرية لهذه المفردة الشعرية.

تضاف هذه المفردة الخبرية النكرة (بشارة) في عتبة الإهداء – بعد أن أخذت من عتبة العنوان كثيراً من طاقتها الدلالية العامة – إلى مفردة معرفة هي (الفجر)، بوصفها أهم مفردة في الحياة تحكي قصة انتهاء ليل وبداية نهار، لأنها تنقل الحياة من حالة الظلام إلى حالة النور بكل ما في هذا النقل من صور وإجراءات وأعمال وحراك إنساني وغير ذلك، فهي منعطف أساسي وجوهري في حركة الحياة من السكون إلى أقصى درجات الفعل والإنجاز، وهي دال وجودي ومعنوي وطبيعي مفتوح على إنتاج المعنى بلا توقّف.

فالحياة كلها تبدأ مع بداية الفجر وشروعه بفضاء الوجود والحضور؛ وتنطلق الدنيا كلها نحو أرض النهار الواسعة المكتظة بالضوء والنور والانشراح والبداية، من أجل الانفتاح الكلي على مجمل الفعاليات التي يقوم بها البشر في مختلف الأحوال، فهذه اللفظة (الفجر) تمثل نقطة انطلاق الأشياء من الكمون إلى الفعل، ومن الثبات إلى الحركة، ومن السكون إلى الغوص في فضاء العمل والإنتاج.

لا تنتهي عتبة الإهداء في تشكيل وبناء رؤيتها عند هذا الحدّ فحسب؛ بل هي تعبر ذلك نحو النعت (الآتي) لمضاعفة الثقة واليقين بالمنعوت (الفجر)، وتحمل الدلالة النعتية (الآتي) صورة الانفتاح المطلق على حالة التحقق والوجود والمجيء بلا أدنى شك، من أجل أن تستكمل الصورة الإهدائية تشكيلها.

(يتبع)

هوامش :

(1) القصيدة السير ذاتية، من النص إلى الخطاب، د. خليل شكري هياس، مجلة الرافد، الإمارات، الشارقة، العدد 3، 2003: 102.

(2) عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008: 14.

(3) مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، تقديم إدريس الناقوري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000: 16.

(4) الأعمال الشعرية، قاسم حداد، الجزء الأول 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2000: 35.

مدفع رمضان من الاهتمام إلى قائمة التراث والنسيان..

مدفع على الرف

صلاح عبد الستار الشهاوي- مصر

اعتاد الصائمون منذ مطلع الرسالة على أن يرتبط إفطارهم وإمساكهم في أيام شهر رمضان المبارك بأذاني المغرب والفجر؛ حيث يتعالى أذان المغرب كل يوم معلنًا الإفطار وانتهاء يوم من أيام رمضان ويتعالى أذان الفجر معلنًا الإمساك عن الطعام والشراب، عملاً بقوله تعالى: (وَكُلُواْ وَاشْرَبُواْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ ثُمَّ أَتِمُّواْ الصِّيَامَ إِلَى اللَّيْلِ) (البقرة: 187).

ومع اتساع رقعة المجتمع الإسلامي، بدأت تظهر وسائل مساعدة للأذان تنبه الصائمين في رمضان ببدء الإفطار، خاصة ممن يبتعدون عن المساجد ولا يسمعون صوت المؤذن، ففي عدد من الدول والجمهوريات الإسلامية التي خضعت للحكم الشيوعي ردحًا من الزمان مثل يوغسلافيا وروسيا وألبانيا كان إفطار المسلمين في رمضان يتم على دقات الطبول، بعد أن منع الأذان في المساجد.

ورغم كثرة مساجد القاهرة ومآذنها، فقد عرفت هذه المدينة التاريخية مدفع الإفطار في العصر المملوكي وكانت أول مدينة إسلامية تستخدم هذه الوسيلة عند الغروب إيذانًا بالإفطار في رمضان. ولظهور هذا المدفع في القاهرة قصة طريفة؛ حيث جاء ظهوره بمحض الصدفة.

فقد ظهر مدفع رمضان أول ما ظهر عام 865هـ/1461م في عهد والي مصر "خشقدم" في اليوم السابع عشر من رمضان تحديدًا.

ففي هذا العام تولي سلطنة مصر السلطان – الظاهر أبي سعيد سيف الدين خشقدم الناصري المؤيدي- وكانت العلاقات بين مصر والدولة العثمانية تشوبها العديد من الشوائب. مما جعل السلطان "خشقدم" يعد عدته لمواجهة الخطر العثماني الطامع في ضم مصر إلى الدولة العثمانية وكان من الطبيعي أن يكون من ضمن أسلحته المدافع، والتي راح الجند يجربونها، وجاء انطلاق أول قذيفة متفقًا مع وقت غروب الشمس في يوم 17 رمضان فظن الناس أن ذلك إيذاناً لهم بالإفطار، ففرح الناس فرحًا شديدًا وفي اليوم التالي اجتمع مشايخ الحارات والعلماء والفقهاء، وتوجهوا ليقدموا الشكر للسلطان علي استحداث هذه الوسيلة الجديدة، فلما رأى السلطان سرورهم أعجب بذلك وقرر اعتمادها عادة يومية فأمر بإطلاق المدفع عند غروب شمس كل يوم من أيام شهر رمضان إيذانًا بتناول طعام الإفطار. وزاد على طلقة الإفطار طلقة أخري للإمساك.

- **الحاجة فاطمة:**

ويحمل مدفع الإفطار بالقاهرة اسم "الحاجة فاطمة"، وسبب تسميته بهذا الاسم يرجع إلى زوجة الوالي "خوش قدم"، حيث يروى أنه عندما ذهب العلماء والأعيان لمقابلة السلطان لطلب استمرار عمل المدفع في رمضان، لم يجدوه، والتقوا زوجته التي كانت تدعى "الحاجة فاطمة" والتي نقلت طلبهم للسلطان فوافق عليه؛ فأطلق بعض الأهالي اسم "الحاجة فاطمة" على المدفع، واستمر هذا حتى اليوم، إذ يلقبه الجنود القائمون على تجهيزه وإطلاقه حاليًا بنفس الاسم. وهناك رواية تاريخية أخرى ترجع هذا الاسم إلى ابنة الخديوي إسماعيل حاكم مصر والتي سميت بالحاجة فاطمة نسبة لها. وأن المدفع لم يسم بهذا الاسم إلا في عهد الخديوي إسماعيل.

- **رواية أخرى:**

وهناك رواية أخرى مشهورة عن ظهوره تقول إن والي مصر (محمد علي الكبير) كان قد اشترى عددًا كبيرًا من المدافع الحربية الحديثة في إطار خطته لبناء جيش مصري قوي، وفي يوم من الأيام الرمضانية كانت تجري الاستعدادات لإطلاق أحد هذه المدافع كنوع من التجربة، فانطلق صوت المدفع مدويًّا في نفس لحظة غروب الشمس وأذان المغرب، من فوق القلعة الكائنة حاليًا في نفس مكانها في حي مصر القديمة جنوب القاهرة، فتصور الصائمون أن هذا تقليدًا جديدًا، واعتادوا عليه وسألوا الحاكم أن يستمر هذا التقليد خلال شهر رمضان في وقت الإفطار والسحور

فوافق، وتحول إطلاق المدفع بالذخيرة الحية مرتين يوميًّا إلى ظاهرة رمضانية مرتبطة بالمصريين كل عام. رغم كثرة مساجد القاهرة ومآذنها، فقد عرفت هذه المدينة التاريخية مدفع الإفطار في العصر المملوكي وكانت أول مدينة إسلامية تستخدم هذه الوسيلة عند الغروب إيذاناً بالإفطار في رمضان.

• الذخيرة الحية:

وقد استمر المدفع يعمل بالذخيرة الحية حتى عام 1859م، ولكن امتداد العمران حول مكان المدفع قرب القلعة، وظهور جيل جديد من المدافع التي تعمل بالذخيرة (الفشنك) غير الحقيقية، أدى إلى الاستغناء عن الذخيرة الحية. كما كانت هناك شكاوى من تأثير الذخيرة الحية على مباني القلعة الشهيرة، ولذلك تم نقل المدفع من القلعة إلى نقطة الإطفاء في منطقة الدرَّاسة القريبة من الأزهر الشريف، ثم نُقل مرة ثالثة إلى منطقة مدينة البعوث قرب جامعة الأزهر.

• ستة مدافع:

وقد كان في القاهرة حتى وقت قريب ستة مدافع موزعة على أربعة مواقع: اثنين في القلعة، واثنين في العباسية، وواحد في مصر الجديدة، وآخر في حلوان، وكانت تطلق مرة واحدة من أماكن مختلفة بالقاهرة، حتى يسمعها كل سكانها. ولعمل المدفع تقليد سنوي متبع، ففي اللحظات الأولي التي تعلن فيها دار الإفتاء المصرية عن شهر رمضان، تنتقل المدافع في سيارات المطافئ لتأخذ أماكنها المعروفة، في موكب مهيب من دار الدفاع الجوي إلي قلعة صلاح الدين، ويظل طوال الشهر الكريم محل اهتمام الجميع ينتظرونه وقت الإفطار والسحور.

ولم تكن هذه المدافع تخرج من مكانها إلا في خمس مناسبات، هي: رمضان والمولد النبوي وعيد الأضحى ورأس السنة الهجرية وعيد الثورة، وكان خروجها في هذه المناسبات يتم في احتفال كبير، حيث تحمل على سيارات تشدها الخيول، وكان يراعى دائمًا أن يكون هناك مدفعان في كل من القلعة والعباسية خوفًا من تعطل أحدهما.

• إهمال المدفع:

أدى توقف المدفع في بعض الأعوام عن الإطلاق بسبب الحروب، وخاصة فترات الحروب العالمية، كما أن النصف الثاني من القرن العشرين لم يحمل للمدفع كرمز رمضاني الكثير من التقدير ففي القاهرة حيث نشأ هذا التقليد. توقف إطلاق المدفع سنوات عديدة في الستينات والسبعينات لأسباب أمنية. وفي عام 1983م صدر قرار عن وزارة الداخلية المصرية يقضي بإطلاق مدفع الإفطار من مكانه القديم في قلعة صلاح الدين الأيوبي الأثرية. غير أن الهيئة العامة للآثار اعترضت على ذلك بدعوى أن الطلقات المستمرة تؤدي إلى إحداث اهتزاز عنيف في أساس القلعة وجدرانها. فأمرت وزارة الداخلية بنقل مدفعين من المدافع الثلاثة إلى أحد المرتفعات القريبة من المكان (مدينة البعوث قرب جامعة الأزهر). وأبقيت الثالث أمام القلعة للذكري.

ونصبت مدافع أخرى في أماكن مختلفة من المحافظات المصرية، ويقوم على خدمة المدفع أربعة من رجال الأمن الذين يُعِدُّون البارود كل يوم مرتين لإطلاق المدفع لحظة الإفطار ولحظة الإمساك.

كانت هذه مراحل تطور مدفع رمضان منذ بداية ظهوره حتى دخل الألفية الثالثة عبر وسائل الإعلام الحديثة كالإذاعة والتلفزيون التي لا تزال تحافظ على هذا التقليد الجميل.

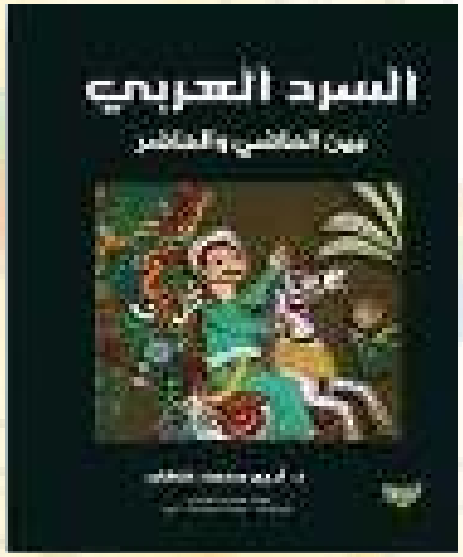
طيوب بلد الطيوب

باتفاق مسبق مع المبدع الكبيررامز النويصري (مؤسس الموقع الليبي الأشهر والأجمل "بلد الطيوب") سوف نشرع بدايةً من هذا العدد في تخصيص ملف صغير لبعض ما ينشره هذا الموقع كمشروع صغير يربط بين الليبي كمجلة ثقافية وبين بلد الطيوب كموقع رائد.

مشروع متواضع، بين مؤسستين تعشقان الحرف وتبجلان الفكر، وترتقيان بالعقل، دعواتكم بالتوفيق فدعوات الدراويش لا تُرد.

مجلة الليبي

أريج خطاب بين ماضي السرد وحاضره



أعلنت الدكتورة أريج محمد خطاب، أستاذ السرديات التطبيقية بكلية الآداب – جامعة عمر المختار في ليبيا، عبر حسابها الشخصي على فيسبوك، عن صدور كتابها الجديد الموسوم بـ "السرد العربي: بين الماضي والحاضر"، عن دار النخبة للنشر والتوزيع.

يتناول الكتاب في مجمله تطوّر السرد العربي في سياقاته التاريخية والمعرفية، منطلقًا من التراث الحكائي الكلاسيكي وصولًا إلى أشكال السرد المعاصر، من رواية وقصة ونصوص سردية هجينة. وقد حرصت المؤلفة على تقديم رؤية تحليلية تجمع بين التأصيل النظري والمعاينة التطبيقية، مع الاستعانة بنماذج مختارة من المدونة السردية العربية.

ويأتي هذا الإصدار امتدادًا لجهود د. أريج خطاب الأكاديمية في ميدان السرديات والنقد الأدبي، حيث شكرت عبر منشورها الدكتور صلاح فاضل على دعمه المعنوي والفكري، كما خصّت الدكتور حسن الأشلم بامتنانها لدوره في المساعدة على وضع وترتيب خطة الكتاب، ما ساهم في وضوح بنية العمل وتسلسل أفكاره.

يتضمن الكتاب، بحسب ما ورد في الغلاف الخلفي، قراءة منهجية تنطلق من قضايا الهوية والتاريخ والذاكرة، وتُعنى بتفكيك أنماط السرد الشعبي والكلاسيكي، ومساءلة موقعها في ظل تحولات السرد المعاصر. كما يسعى إلى إبراز العلاقة التفاعلية بين الماضي السردي والراهن الروائي، في ضوء أسئلة الحداثة وما بعدها.

يُذكر أن هذا العمل يمثل إضافة علمية للمكتبة النقدية العربية، خاصة في سياق الدراسات التي تعيد مساءلة المرجعيات التراثية للسرد العربي ضمن رؤية معاصرة.

عزة المقهور في رسالة ماجستير

عقدت كلية التربية بجامعة مصراتة، يوم الخميس الموافق 19 يونيو 2025، مناقشة علمية لرسالة الماجستير المقدمة من الطالبة "وجدان محمد سالم قرمة"، بقسم اللغة العربية – شعبة الأدبيات، وذلك في تمام الساعة 11:00 صباحًا بمسرح الدكتور علي فهمي خشيم.

وتأتي الرسالة بعنوان: "قصص عزة المقهور القصيرة الرقمية بين الكتابة والتلقي: دراسة في نظرية النص المترابط"، وتتناول بالدراسة النقدية أحد أبرز أشكال السرد المعاصر الذي يتكئ على التفاعل الرقمي في إنتاج وتلقي النصوص الأدبية، ضمن سياق نظري يتصل بمفهوم "النص المترابط".

وتكونت لجنة المناقشة من السادة:

أ. د. حسن أحمد الأشلم – جامعة مصراتة مشرفًا.

أ. د. عبدالحميد محمد عامر – جامعة مصراتة (ممتحنًا داخليًا.

أ. د. إبراهيم رمضان هدية – جامعة المرقب (ممتحنًا خارجيًا.

يُشار إلى أن هذه المناقشة تأتي ضمن نشاطات مكتب الدراسات العليا والتدريب بالكلية، بإشراف مباشر من د. عبدالحميد أحمد أبوسلة، عميد الكلية.

الذكرى الـ17 لرحيل الكاتب والقاص الليبي عبدالسلام الصادق أبورقيبة..

قلب طفل

المهدي يوسف كاجيجي. ليبيا

كانت بداية تعارفنا في أواخر الخمسينات من القرن الماضي، في مدينة سبها عاصمة ولاية فزان وقتها. توطدت علاقتنا بشكل خاص بعد حادث طريف ظل سرا بيننا الى يومنا هذا، وسأسمح لنفسي بإذاعته الان.

كان يعمل مدرساً، ويقيم بحجرة في استراحة مخصصة لإقامة أعضاء المجلس التشريعي للولاية. ذهبت لزيارته بمناسبة انتهاء العام الدراسي وسفره لقضاء العطلة الصيفية مع أسرته المقيمة في طرابلس. في الحمام الخاص بالاستراحة علقت مرآة صغيرة متواضعة، وسوس لي الشيطان بسرقتها، فوسوست له فاتفقنا بعد حوار طويل وشجعنا خلو الاستراحة من النزلاء نتيجة العطلة الصيفية للمجلس. غلفنا جسم الجريمة بجرائد قديمة وتمّ نقلها الى منزلنا المجاور. في الصباح، انتشر الخبر عن اختفاء مرآة من حمام استراحة المجلس التشريعي، فأعلن مدير المباحث حالة الطوارئ، وتسربت بعض التحقيقات مع شهود عيان، أكدوا تواجد المدرس الساكن وصديقه ابن شيخ جامع الولاية في المكان قبل اختفاء المرآة. كان علينا ان نتحرك بسرعة لإخفاء جسم الجريمة. وصلنا بعد مشاورات طويلة ودراسة كل الاحتمالات الى قرار تكسيرها الى قطع صغيرة، وإخفائها في بئر الماء المجاور لبيتنا. في الصباح وعند شروق الشمس اصدر البئر انعكاسات ضوئية للقطع المكسورة، افزعتنا فقمنا بإهالة كمية من

الرمال تكفى لردم البئر وظلت المشكلة تؤرقنا لفترة طويلة.

حملنا السر معاً، وعشنا هاجس احتمال القبض علينا لفترة طويلة، مما أعطى علاقتنا نوعاً من الحميمية.

إنّ من القواعد الفريدة لعائلة سيدى الحاج الصادق أبورقيبة، انك عندما ترتبط بصداقة لأي فرد منها، تعنى انك صديق للجميع، لذا ستشرع لك الأبواب، لتكون عضواً وزائراً دائماً لبيتهم العامر في زنقة الخروبة بمنطقة شارع الزاوية بمدينة طرابلس. وللعلم كان أبناء الحاج الصادق "ما شاء الله" اكثر من مجموع أصابع اليدين معا.

أخذت الايام دورتها، وتحولت هوياتنا المتشابهة في القراءة والكتابة الى الاحتراف، سلك هو طريق الصحافة وكتابة القصة القصيرة، ولكن من خلال العمل الحكومي، وكان قدري الاعلام الخاص. كنا نلتقى بلا موعد في "دار بورقيبة" في زنقة الخروبة، وكان كل منا يتابع الآخر عبر ما ينشر على صفحات الجرائد. كان مقلاً في كتابته القصة القصيرة، ولكنه كان متمكناً من أدواته، فجاءت قصصه تصويراً نادراً للموروث الشعبي. اذكر له قصة "العرصة طاحت" والعنوان أخذ من الحوار على لسان أرملة مكلومة فقدت زوجها وتصف حالتها بعد رحيله بانهيار العمود الأساسي المقام عليه البناء "العرصة".

باعدت بيننا الأيام، وجرت مياه كثيرة فيما تحت الجسور، سنوات طويلة مضت لم نلتق فيها. أغلقت الجرائد الخاصة وهاجرت بحثاً عن لقمة العيش، وسافر هو بعيداً إلى أمريكا اللاتينية ملحقاً اعلامياً فاجتاحت رياح التغيير كل شيء، اتسعت مدينة طرابلس، زحف العمران على المساحات الخضراء انتصبت الأعمدة الخرسانية في شكل بيوت سكنية معظمها عشوائي التخطيط، لم تعد المدينة تلك المدينة التي عرفناها، والشيء الوحيد الذى لم يتغير بالنسبة لي وعرفت طريقي إليه بيسر وسهولة هو بيت عمنا "سيدى الصادق أبورقيبة" في زنقة الخروبة وساكنه الذى رفض كل العروض المغرية بالرحيل وظل متمسكاً، به وهو عبدالسلام أبورقيبة.

بمناسبة انعقاد معرض القاهرة الدولي للكتاب التقينا، فطلب منى عنوان "محمد زيدان"، صديق مصري مشترك، في الحى الشعبي "ميت عقبة"، وفى مقهى ببلدي كان اللقاء، تبادلا الشتائم خفيفة الظل، قال له محمد زيدان: غريبة يا عبدالسلام بعد كل هذه السنوات لم تكبر، "لسه قاعد عيل"، تعبير لفت نظري لحقيقة لم أدركها، عن احساس غريب أنني كلما التقيت مع عبدالسلام أبورقيبة أشعر أن الزمن قد توقف، نعم، لقد زحف الشيب على الرأس، ونالت التجاعيد من الوجه، ولكن ضحكته الجهورية وتعليقاته اللاذعة وذاكرته دقيقة الاسترجاع، ظلت كما هي، وقلب الطفل لديه لم تستطع الشيخوخة أن تنال منه.

في صبانا كنا نعجب معاً بالشاعر "أحمد عبدالمعطى حجازي"، ديوانه "مدينة بلا قلب" قرأناه وحفظناه معاً، وعندما وصلني خبر رحيل عبدالسلام الصادق أبورقيبة تذكرت أبيات شعر من الديوان تقول:

يا ويله من لم يحب/ كل الزمان حول قلبه شتاء/ لكن دربنا طويل/ وربما جزناه أشهراً وأشهراً معا

لكننا يوما سنرفع الشراع/ كل الى سبيل/ فطهروا بالحب ساعة الوداع.

وبكل الحب الذى سكن قلبك الطفل دائماً، وداعاً عبدالسلام الصادق أبورقيبة.

محاضرة مجمع اللغة العربية حول (الأمثال بين التأصيل اللغوي والاستنباط الفقهي.

متابعة وتصوير : مهند سليمان

نظّم مجمع اللغة العربية بطرابلس صباح يوم السبت 14 يونيو الجاري محاضرة علمية جديدة في إطار برنامجه الثقافي والعلمي حملت عنوان "الأمثال بين التأصيل اللغوي والاستنباط الفقهي"، ألقاها الدكتور سالم عمران شعيب، الأستاذ المحاضر بكلية الشريعة بالجامعة الأسمرية الإسلامية مسلاتة، وذلك بقاعة المحاضرات بمقر المجمع، بحضور نخبة من المهتمين والباحثين. تولى إدارة وتقديم المحاضرة الدكتور عبد الله محمد الزيات، عضو المكتب التنفيذي بالمجمع.

جذور المثل في اللغة العربية.

استهل الدكتور شعيب مداخلته بالإشارة إلى الجذور اللغوية للمثل في العربية، منوهًا إلى تعدد تصريفاته وتنوع دلالاته في النص القرآني، مستعرضًا جهود المفسرين في هذا الباب، وعلى رأسهم الإمام ابن جرير الطبري، الذي وصفه بـ"إمام المفسرين" واعتبره مرجعًا أساسيًا في تفسير ألفاظ القرآن، ومنها لفظ "المثل" في مختلف صِيَغه.

وأوضح شعيب أن المثل في اللغة يعبّر عن الشبه والمماثلة، مستشهدًا بأقوال لغويين ومفسرين، وتطرق إلى إحصائيات دقيقة تبين ورود كلمة "مثل" ومشتقاتها في القرآن الكريم 180 مرة، حيث جاءت في 86 موضعًا بمعنى التشبيه أو النظير، وفي 80 موضعًا بمعنى المساواة التامة، فيما وردت 21 مرة في سياق الوصف، و14 مرة بصيغة "كمثل".

خصائص الأمثال:

فيما عرج الدكتور شعيب على البعد الفقهي والاستنباطي للأمثال القرآنية، مستعرضًا ما أورده العلماء في هذا السياق، وخصوصًا الإمام الزركشي في كتابه "البرهان"، حيث أشار إلى أن للأمثال في القرآن وظائف متعددة منها: الوعظ والتذكير، والزجر، والاعتبار، وتقرير المفاهيم، وترسيخ الحقائق، وبيان الفروق بين المدعي والمحق، وإيضاح تفاوت الأجر والثواب والعقاب.

كما أكد شعيب أن المثل في القرآن الكريم ليس مجرد أداة بلاغية، بل يُعد وسيلة تربوية وتعليمية ذات أبعاد عقلية وروحية، تسهم في تكوين الوعي الشرعي والفكري لدى المتلقي، وتساعد في استجلاء المعاني العميقة للنص القرآني.

واختُتمت المحاضرة بنقاش مفتوح بين الدكتور المحاضر والحضور، حيث طُرحت أسئلة وتعقيبات متنوعة حول إمكانات تفعيل الأمثال القرآنية في الخطاب المعاصر، وسبل إعادة توظيفها في المناهج التعليمية والوعظية.

الجدير بالذكر أن هذه المحاضرة تجيء في سياق جهود مجمع اللغة العربية لإثراء الحوار العلمي وإعادة الاعتبار للغة والبيان في فهم النصوص الشرعية، ضمن موسمه الثقافي الذي يشهد مشاركة نخبة من الأساتذة والباحثين من داخل ليبيا وخارج.

هيفي وإمبراطورية النساء

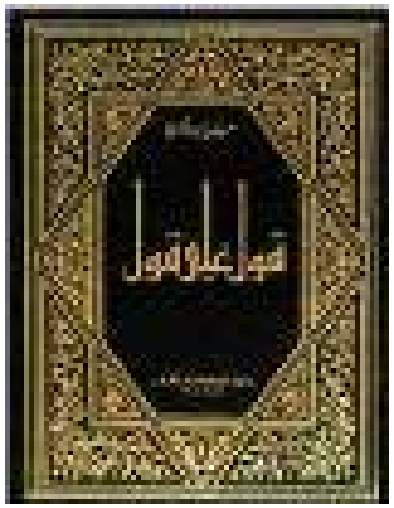
أصدرت الكاتبة ومختصة علم الاجتماع "هيفي عمر ياسين" الطبعة الأولى من كتابه "ململاني" الصراع لهذا العام. والكتاب بحث سوسيولوجي بعنوان "قصة إمبراطورية النساء" للكاتب "دلشاد كاواني". وقد قُدّم البحث إلى جامعة سوران في الفترة من 2021 إلى 2022.

الكتاب مرجع دراسي في علم الاجتماع، يتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية وثمانية أجزاء فرعية. وقد استُخدم في البحث اثنان وعشرون كتابًا، وأربع دراسات، ومصدران ثقافيان، وإحدى عشرة مقالة، وموقعًا إلكترونيً.

يشير الكتاب إلى أن الصراع بين الذكورة والأنوثة يكمن في القصة القصيرة "إمبراطورية النساء" للكاتب دلشاد كاواني. هذه القصة مليئة بالأحداث والسرد عن الصراع بين الأنوثة والذكورة. تعيش النساء والرجال في السلطة صراعًا، في اتجاه سلبي مليء بالعقد النفسية، وفي الأحداث المتتالية في القصة، يسعون للانتقام. وفيما يتعلق بثورات وانتفاضات النساء، تنعكس أنواع عديدة من الصراع بين النساء والرجال في "إمبراطورية النساء"، بما في ذلك الصراع النفسي والاجتماعي.

أكدت "هيفي عمر ياسين"، مؤلفة الكتاب، أن الأدب لعب دورًا مهمًا في تنظيم علم الاجتماع والتحقيق فيه، وخاصة في مجموعة قصص "رأيت منعطف الموت" وقصة "إمبراطورية النساء". صدر كتاب "رأيت منعطف الموت" في عام 1993، ويتألف من 23 قصة، وهو القصة الثامنة في كتاب "دلشاد كاواني". يُعد الكتاب أول عمل لهيفي ياسين، وقد جذب انتباه الباحثين والقراء الأكراد من الوسط العلمي والأدبي والاجتماعي.

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 وفي أي مناسبة :

ألم يأتيك والأنباء تنمي ... بما لاقت لبونُ بني زياد

محمد ابراهيم
بنغازي – البيضاء

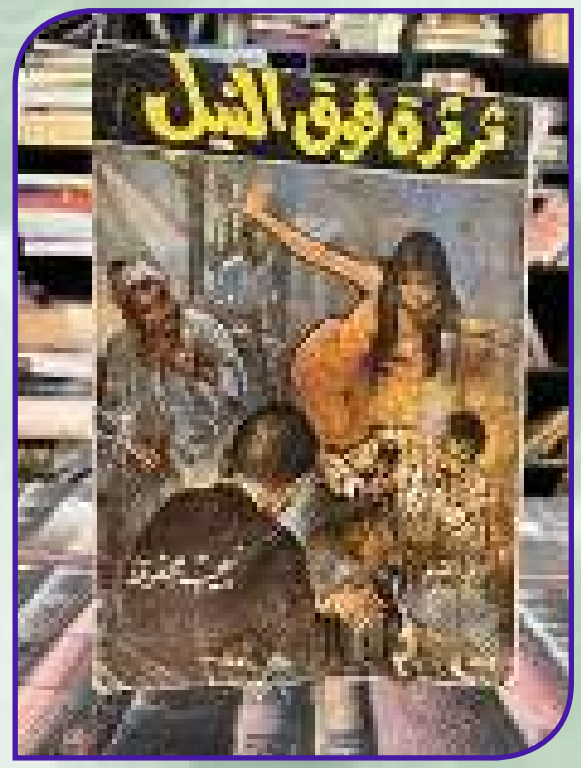
★

قيس بن زهير

● الجواب . هذا البيت الشاعر الجاهلي قيس بن زُهَير العَبْسي . وفي بعض الروايات (ألم يَبْلُغْكَ) بدلاً من (ألم يأتيك) . وفي هذا نكتة إعرابية ، فإن (لم) تجزم الفعل المضارع ، ولذلك كان يجب على الشاعر أن يقول : (ألم يأتِكَ) فقال : ألم يأتيك . وتعليل ذلك أن الشاعر اعتبر الفعل المضارع بأنه يَأتِيكَ بضم الياء على الأصل . ثم لما أدخل (لم) على هذا الفعل جزم الياء فبقيت ساكنة ، فقال : (ألم يأتيك) .

قبل أن

نفترق ..



ـ متى خدمت في العوامة؟

ـ منذ جيء بها إلى مرساها.

ـ متى كان ذلك؟

ـ أووووه.

ـ وصاحبها الأول هو صاحبها اليوم؟

ـ تتابع عليها كثيرون.

ـ عملك، هل يعجبك؟

أجاب بزهو:

ـ أنا العوامة، لأني أنا الحبال والفناطيس. وإذا سهوت عما يجب لحظة غرقت، وجرفها التيار.

ضحك لاعتزازه الساذج الجذاب بنفسه. ورنا اليه ملياً ثم سأل:

ـ ما أهم شيء في الدنيا؟

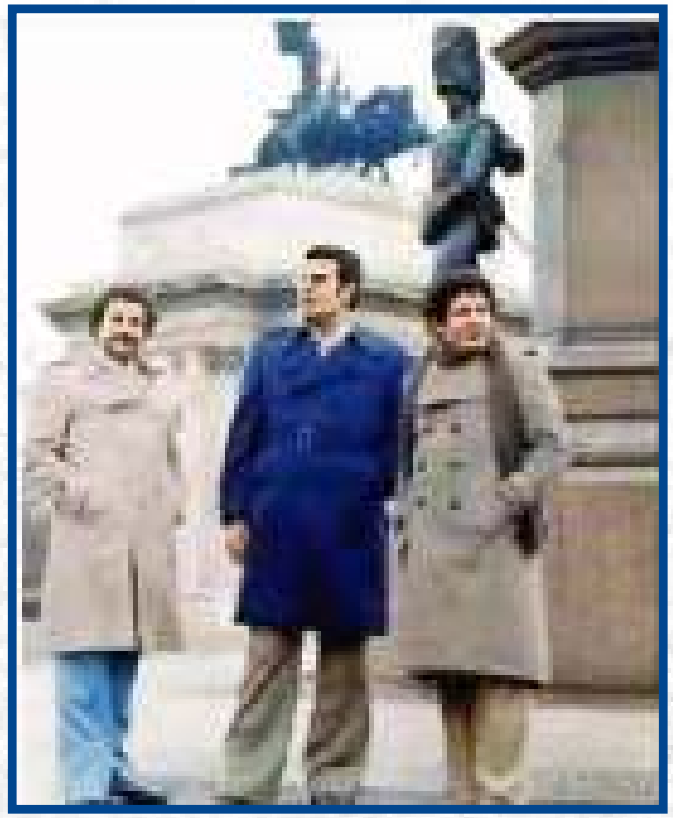
ـ الصحة والعافية.

شيء غامض ساحر في الاجابة أضحكه طويلاً ، وعاد يسأل:

ـ متى عشقت امراة آخر مرة؟

ـ أووووه .

أيام زمان



رموز ليبية تدعو إلى الفخر والاعتزاز : صاحب العدسة المبدعة فتحي العريبي. وصاحب الصوت المهيب عبد الفتاح الوسيع، وصاحب الريشة المسحورة محمد ازواوة. احياناً مجرد ذكر الاسم يجعل معنوياتك في السماء .

(الصورة عن صفحة بنغازي وهلها. على الفيس بوك)

وطن الثقافة

وثقافة الوطن

مجلة

الليبي

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب

السنة السابعة العدد 77 / مايو 2025

تاريخها .. الغني عن التاريخ