مجلة

الليبي

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب

السنة الثامنة العدد 87 / مارس 2026

نساؤها .. فخر لها .

صورة الغلاف ..

((عليها انبيع الروح .... اللي بايعه روحها علي.))

هكذا صاحبت هذه "الغناوة" الرائعة مشهداً رائعاً تمثل في شقيق السيدة الليبية جميلة سالم رحيل اللواطي التي فازت بعمادة المجلس البلدي سلوق. وهو يكسوها بالبرنوس رمز السيادة والمشيخة في المفهوم الليبي.

فوز السيدة جميلة رسم لمسة جمال رائعة على وجه البلاد.

هذا الفوز لم يكن حدثاً عابراً، لقد أكد أن المرأة ليست علامة عجز ونقطة ضعف وعالة ولزوم ما لا يلزم كما يردد البعض.

إنها فخر وعزة وشرف ومكانة رفيعة ومدرسة وقيم رفيعة وحاضر ومستقبل.

إن فوز هذه السيدة حدث رائع تشرفنا في مجلة الليبي أن يكون غلافاً نزهو به وصورة لن تفارق الذاكرة..

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.

شؤون إدارية ومالية
عبد الناصر مفتاح حسين
محمد سليمان الصالحين
صلاح سعيد احميدة

خدمات عامة
رمضان عبد الونيس
حسين راضي

الإخراج الفني
محمد حسن الخضر

العنـوان في ليبيـا
مدينة البيضاء - الطريق الدائري الغربي

عنـاوين البريـد الإلكتـروني
libyanmagazine@gmail.com
info@libyanmagazine.com
Ads@libyanmagazine.com
http://libyanmagazine.com

شروط النشر في مجلة الليبي

توجه المقالات إلى رئيس تحرير المجلة أو مدير التحرير
تكتب المقالات باللغة العربية، وترسل على البريد الالكتروني في صورة ملف وورد word، مرفقةً بما يلي :

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

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

الليبي The Libyan
السنة الثامنة
العدد 87
مارس 2026

محتويات العدد

افتتاحية رئيس التحرير

(ص 8) إنهم يقتلوننا بالقرف — د. الصديق بودوارة

شؤون ليبية:

(ص 12) الليبيون وطوابع البريد (2) — امراجع السحاتي. ليبيا
(ص 18) مقال عن بنغازي.. القديمة الرومانسية — ساندرو ساندري. ايطاليا.
(ص 21) كنز الكلام — مروان محمد جواد. ليبيا
(ص 23) سلالة قراقوش — منصور بوشناف. ليبيا
(ص 25) ذات زلزال — يونس العوامي. ليبيا
(ص 28) _الدفاع عن كاڤي تشاو — أحمد بشير العيلة. فلسطين

شؤون عربية:

(ص 32) رمضان في كوب زجاجي — يسري عبدالحميد السعداوي. مصر
(ص 37) ذلك الشاعر المحبّ — فراس حج محمد. فلسطين
(ص 41) عن دار «الأماني» للطّباعة والنّشر في عرعرة:.. — الليبي. خاص

شؤون عالمية:

(ص 43) الطب الجنائزي — الليبي. وكالات
(ص 46) 740 — الليبي. وكالات

كتبوا ذات يوم:

(ص 48) جغرافية ليبيا — اختيار : أسرة التحرير

ترحـــال:

(ص 49) مقامات للروح وشيء من الغيب — صوفيا الهمامي. تونس
(ص 52) تواريخ — د. خالد محمد الهدار. ليبيا

محتويات العدد

ترجمات:

(ص 56) التجوال في ليبيا 5 — فيليب ووارد. انجلترا. مختار يوسف مختار. ليبيا
(ص 60) فَن التقريب — مصطفى عبدالملك الصميدي. اليمن
(ص 62) استراتيجيات الترجمة — عزالدّين عناية. تونس

إبـــــداع:

(ص 67) الكاتب مفتاح الشاعري «حوار» — حاوره: رئيس التحرير.
(ص 73) موريي بن أدد (2) — عبدالمنعم المحجوب. ليبيا
(ص 76) جريمة الخبز (2) — د. علي برهانة. ليبيا
(ص 83) أوانُ الشدِّ — أفين حمو . سوريا.
(ص 86) العجائبية التشكيلية — محمد محمود فايد. مصر
(ص 90) جنة النص — انتقاء : سواسي الشريف
(ص 92) أومو وأجنحة السماء... — عادل الفيتوري. ليبيا
(ص 96) كاريكاتير — اختيار : أسرة التحرير

من هنا و هناك:

(ص 97) قول على قول. — اختيار : أسرة التحرير

قبل أن نفترق:

(ص 98) ملحمة الحرافيش. — اختيار : أسرة التحرير

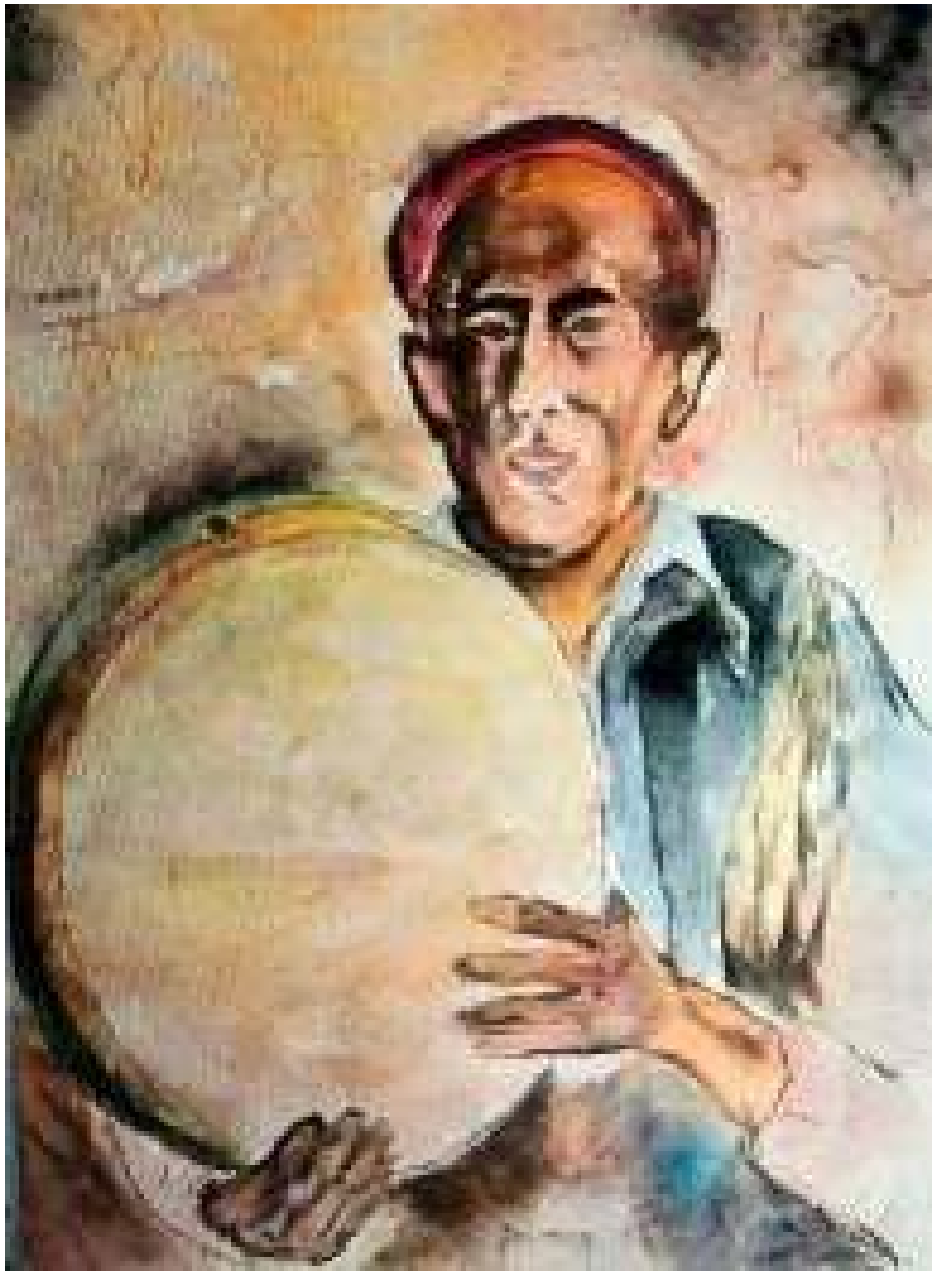
الاشتراكات

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

ثمن النسخة

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

شفاء هادي / العراق



مراد بالحاج / ليبيا

سيرة البشاعة (2) ..

إنهم يقتلوننا بالقرف

بقلم : رئيس التحرير

في أرشيف أغانينا القديمة، تلك التي كانت تخاطب في الجمال روحه، لا تفاصيله، كانت ثمة كلمات ترتقي بأرواحنا إلى مصاف الغيوم، تمطر بعد ذلك على تربة أحاسيسنا لتخرج الأرض من تربتها خطاباً رفيعاً متأنقاً في منتهى روعة الخطاب.

لنتأمل في كلمات مثل: ((**هات الريشة يافنان، وارسم زول اللي شقاني. صيفة امزينها الرحمن.. نعجز نوصفها بلساني.**

هات الريشة وارسم قد. في الدنيا ماكسبه حد. تحفة منقوشة باليد. مرمر ناحتها يوناني.))

أو لنستمع إلى هذه الأغنية: ((**لأنك حبيبي.. عوّدت عيني بيك..**

لأنك حبيبي.. حلّيت عيني فيك.

لا أنّبدّلك لا هِنّت لا تنّهان.. لأنك اللّي مطّروح للنسيان..

لانك حبيبي ما أنّسلّم فيك.. لأنك حبيبي.

حليت عيني فيك.))

أو إلى هذه:

((**منديلها الوردي.. تذكارها عندي. وين ننشده اعليها .. يتنهد فإيدي.**))

ولا يمكن أن نغفل هذه الروعة:

((**مانك للوصا انوصيك.. يا صاحب وعاشم فيك.**

صاحب صحيح .. تعرف بلا تلميح .. وعندي ملام عليك .

كان الطريق جاباتك وجيت شور اديارها .

سلم على عيون الغلا . وانشد على عيون الغلا واخبارها.))

الأمثلة بلا عدد، لكنها تتعرض للطمس بلا هوادة، وكأن تاريخاً بديعاً من الأحاسيس الرفيعة يموت، في هذه الأعمال تتوهج الروح وتموت بشاعة التحرش، فالغرائز هنا مغيبة، هي لسان نار لا يُسمح له بالحضور، لأن حضور المرأة هنا هو محل تبجيل وشعاع نور، وهو غزل يحترم الجمال، ومدرسة تقدس روعة الروح دون أن تنتهك حرمة الجسد.

كل هذا أصبح باهتاً الآن، وشم قديم على ظاهر كف عجوز، أو هو سطر تعرض للمحو في بردية قديمة. أو هو لون فقد توهجه بتأثير ثقافة ارتجال وغريزة تملك وشهوة امتطاء. ولا عزاء دائماً لمن بهتت ألوانه وانقضى زمنه.

كانت هذه هي الأغاني عندما لم تكن النظرة الدونية للمرأة قد سادت وازدهرت وعمت وتفرعت وصار لها أنصار وأتباع وعبيد وسادةً، ولكن، من قال إن القرف يرضى بالاستسلام لثقافة الاحساس بالجمال؟

إن القرف يؤسس لنفسه ثقافة خاصة به، وهذا ما جعل الحال ينحدر من الرائع إلى السيء، ومن السيء إلى الأسوأ بعد ذلك. فكيف حدث الأمر ومتى كانت الهزيمة؟

التقزز ابن عم القرف:

في اللغة إن التقزز إذا كان فعلاً فهو "قزز"، وقزَّزَ يقزِّز، تقزيزًا، فهو مقزِّز، وإذا قزز الشَّيءُ فقد نفرت

منه النفسُ وعافته. و"تَقَزَّزَ" من "يتقزّز" ، تقزُّزًا ، فهو مُتقزِّز ، والمفعول مُتقزَّز منه، وتَقَزَّزَ مِنْه: اِشْمَأَزَّ مِنْهُ، عافَهُ، نَفَرَ مِنْهُ.

وحتى عندما جاءت في محل حسن فإنها لم تبتعد عن معنى الازدراء، لأن هناك معنى آخر للتقزز هو "تَقَزَّزَ" بمعنى أنه تباعَد عن المعاصي والمعايب تَرَفُّعاً وتنَزُّهاً لا كِبْراً وتيهاً.

إن الابتعاد عن المعاصي هنا يأتي بفعل شعور الترفع عنها والتنزه، أي بمعنى الازدراء والتهوين من القيمة. أي أن التقزز في جميع أحواله هو شعورك بأن هذا الذي تراه أو تسمعه أو تشعر به ماهو إلا حدث يبعث في نفسه الشعور بالاشمئزاز فيدفعك إلى الابتعاد عنه.

القرف ابن عم التقزز:

في اللغة إن قَرَفَ: إذا كان فعلاً فهو "قَرَفَ"، "يَقرِف"، "قَرْفًا"، فهو "قارِف"، والمفعول "مَقْروف"، فإذا قَرَفَ فلان الذَّنْبَ، فإنه قارَفَهُ، بمعنى "أَتَاهُ"، وإذا "قَرَف فلانًا فلان" فقد "عابه" و"اتَّهمه"، وإذا "قَرَفَ الرَّجُلُ" فقد كَذَبَ، وخَلَّطَ في كلامه، وإذا "قَرَفَ فلان على فلان"، فقد بَغَى عَلَيْهِ. وإذا "قَرَفَ الرجل لِعِيَالِهِ"، فقد كَسَبَ لهم مِنْ هُنَا وَمِنْ هُنَا، بمعنى عدم تحري

شرعية الكسب ونظافته، وإذا "قَرَفَ فلان الْجِلْدَ " فقد قَشَرَهُ بَعْدَ يُبْسِه، وإذا "قَرَفَ فلان الشيءَ" فقد "خَلَطَهُ بما هو أَدناه"، وإذا "قَرَفَ فلان فلاناً بشيء"، فقد نَسَبَهُ إِليه وعابه به، أي أنها نسبة عيب لا نسبة تشريف.

إن القرف هنا يمضي بعيداً حسب القواميس في كونه فعلاً مكروهاً مقززاً، فإذا "قَرِفَ فلان من فلان" فقد تَقَزَّزَ منه، ونَفَرَ مِنْهُ، وعافه وكرهه. وحتى في مجال التقريع فإن فلاناً إذا "قرف فلاناً آخر" فقد أثار قرفه واشمئزازه، وإذا "قرفه بعيوبه أو آثامه، فقد "عابه بها"، كما أنه إذا "شعر بالقرف" فقد "شعر بالتقزز" في تأكيد على القرابة بين المفردتين. حتى أن "القرف" في اللغة هو معنى آخر لـ "مخالطةُ ما يُستكرَه". وحتى أن "القَرَفُ" هو "العَدْوَى"، وحتى أن "القَرَفُ" هو "الوباءُ"، وحتى أن "القَرَفُ" هو الانتكاسة في المرض، أي التراجع من حال التماثل للشفاء إلى الرجوع للوجع.

إن القواميس هنا لا تجامل المفردة، فالقرف أيضاً هو "داء يقتل البعير"، و"القرف أيضاً هو "قشر الرمان"، وهو على ماهو عليه من مرارة وكراهية في الأكل على عكس ما في داخل ثمرة الرمان من مذاق حلو. أما "قِرْفُ الخُبْز"، فهو ما قُشِر منه وبقي في التَّنُّور، بمذاق نواتج الاحتراق فيه، وهو مذاق لا يمكن أن يكون طيباً بأي حال. أما "قِرْفُ الوَطْب" (وعاء من الجلد يوضع فيه اللبن) فهو ما يَلزَقُ به من وسَخ اللَّبن. أما "القِرْفُ" في أوضح مظاهره المقززة فهو "المُخاطُ اليابسُ اللاَّزقُ في الأَنف".

إلى هنا سأكتفي من اللغة وقواميسها رغم أن الحديث

يطول في هذا المعنى، ولكن، هل هذا كل شيء؟ لا أعتقد، دائماً هناك المزيد.

علم نفس القرف:

في مقالة رائعة للسوري "عمار المأمون" عن القرف كانت بعنوان: "القرف.. محاولات لفهم عضو جسديّ مفاهيمي بلا حدود"، كتب هذا المبدع عن القرف قائلاً ما معناه إن الانجليزية الراحلة "فال كيرتس" (1958ـ2020) كتبت عن القرف باعتباره عضواً في الجسد، غير محدد الشكلّ، ذو وظيفة تملي علينا ما نفعل، ويمكننا بالتالي النظر إلى القرف كعضو بلا أصل، عضو جسدي مفاهيمي تختلف وظيفته وتكوينه بحسب المادة التي نقترب منها.

إن القرف بهذا المعنى هو جزء أصيل منا، كيان لا يمكن فصله عن البشر، إنه استخدم أيضاً كوصف لبعض الطبقات أو الأجناس أو التصرفات البشرية، تماماً مثلما كان يُقال عن اليهود والمثليين، بل أن اللفظ نفسه (حسب المأمون) ما زال يستخدم حتى الآن كحالة دونالد ترامب في وصفه لهيلاري كلينتون.

إن القرف مؤذ إذا كانت سلوكاً، لكنه يصبح مدمراً إذا

تحول إلى ثقافة، وهنا تكمن الخطورة وتصبح المشكلة جديرة فعلاً بأن يحاول المختصون إيجاد حل لها. إلا نعيش الآن فعلاً حالة مقززة من القرف الاجتماعي الذي لا يرحم؟

إن "تشارلز دارون" يعرف القرف عام 1872 بوصفه "شعورٌ مقززٌ، يحضر أولاً عبر التذوق، سواءً كان حقيقياً أو متخيلاً، وثانياً عبر أي شيء يثير ذات الشعور، ويخاطب حاسة الشم، واللمس، بل حتى البصر".

ولكن، ماذا لوكان كان القرف حاسةً يتمتع بها أولئك الذين مازالوا متمسكين بالروح الأصيلة للجمال الذين ينكرون ويستنكرون أن تسود ثقافة التقزز والقرف حتى باتت تطغى على كل شيء؟

ثقافة القرف:

تصبح للقرف ثقافته الخاصة عندما يتسرب كماء آسن إلى جميع معالم حياتنا اليومية، على سبيل المثال مقاطع الفيديو المقززة التي نشاهدها يومياً، والتي أصبحت ملاصقة لكل منا عبر بثها على شاشات الموبايل الشخصي، وعندما نستمع إلى القرف عبر تصريحات المسؤولين، ونراه مجسماً في مناشير الفيسبوك السخيفة، وعندما تواصل تقنيات التيك توك واليوتيوب على معاملة شاذة عندما تمنح مقابلاً مادياً جزيلاً للمدونين حسب نسب المشاهدة لا حسب حسب محتوى ما يقدمونه، وعندما تبث الأغاني التي تعود بالمرأة جاريةً تُباع في سوق نخاسة من المفترض أنه أغلق ابوابه منذ ألف سنة فإذا بك تفاجأ بأنه مازال مفتوحاً على مصراعيه يبيع الأجساد عاريةً مباحة رخيصة لا قيمة لها إلا منزوة تشتعل ثم تخبو بعد أن ينال الذكر المسيطر غايته.

القرف هنا تيار جارف، أو هو موجة جبارة لا تتراجع، إنه ببساطة يتحول إلى ثقافة، وإذا ما تحول السلوك البشري العابر إلى ثقافة فهو يتحول من الخاص إلى العام، فيصبح التقزز منهاج عمل وتصبح التفاهة اسلوب حياة ويصبح التقزز قانوناً لا رادع لتغوله على بقية القوانين.

الحرب طويلة، لكن الخسارة واردة والتراجع أصبح أقرب إلينا من حبل الوريد. ولا نملك إلا أن نصب المر، كان المر طاب.

أكثر من قرن ونصف من التاريخ والفن والمناسبات الدينية والرسمية ..

الليبيون وطوابع البريد (2)

امراجع السحاتي. ليبيا

نتابع الحديث عن الليبيين وطوابع البريد، وكيف استمرت حركة الطوابع في الاصدار، وكيف خلد وأرخ الطابع لتاريخ ليبيا وساهم في نشر الثقافة البصرية والورقية، والتي من خلالها تفتحت عقول وانتشرت افكار وايديولوجيات مختلفة بين المثقفين الليبيين.

في عام 1961م وعلى سبيل المثال لا الحصر عندما تم افتتاح أنابيب البترول (النفط) في 25 اكتوبر عام 1961 م تم صدور مجموعة طوابع بريدية فئة 15 مليم بالون الاصفر، و50 مليم بالون الازرق غامق، و100 مليم بالون الازرق الباهت عليه صور "مرسى البريقة" عليها خزانات نفط وناقلة نفط وحقل زلطن، ورسوم الصور لكل طابع عبارة عن مرسى البريقة به باخرة نقل وقود راسية في المرسى وخزانات بترول على المرسى يقابله "حقل زلطن" كتب عليهن افتتاح اول أنابيب البترول 25 اكتوبر 1961 في ظل المملكة الليبية المتحدة مما أعطى أهمية كبيرة في تاريخ ليبيا المعاصر.

ويعتبر أصدق مما قد يتفوه به مؤرخ ربما قد ينسبه لشخص ويغير تاريخ افتتاحه بدل من 1961م يجعله مثلاً عام 2040م وينسبه لرئيس دولة سنة اربعين في ظل انعدام الديمقراطية وسذاجة الساذجين وحقد الحاقدين الذين يأخرون تقدم وتفتح الشعوب على ممارسة الديمقراطية الحقيقية، وللأسف الشديد في ليبيا يفوقون نصف عدد السكان خاصة المجدون الذين عندما تدق طبول الحرب يسرعون هاربين ويختفون كما تختفي الفئران وعندما تهدئ الامور تجدهم يتصدرون المشاهد السياسي والاقتصادي والثقافي والاجتماعي وحتى العسكري ، والذين لا هم لهم الا الحصول على المال وقهر حلم من ضحوا في سبيل ان يكونوا احرار، والذين يقول فيهم "سالم محمد الصغير المريض" عضو اللجنة التحضيرية أو لجنة الواحد والعشرين وعضوية الجمعية التأسيسية او جمعية الستين لإصدار دستور لليبيا في الخمسينات من القرن العشرين : – " بأن أحد المبعدين الوطنيين بعث برسالة لأحد اصدقائه يسأله عن حالة البلاد فأجابه :– إن الذين كانوا في المخابرات الفرنسية الأن اصبحوا قضاة وقائمقامية وفهمك كفاية " والتاريخ يعيد نفسه ، وهذا وفق ما اورده "أحمد زارم" في كتابه "مذكرات صراع الشعب الليبي مع مطامع الاستعمار" الصادر عن الدار العربية للكتاب ، ولكن قد يفوت الطابع الفرصة لمثل هؤلاء من الحكي والحديث لمدح من مثل أولئك مما يحاولون نسج تاريخ مشرف يليق بالعظماء الذين خلدهم تاريخهم الحافل بالإنجازات والعطاء للوطن والشعب .

وعن اولئك يشير ذلك المصدر الى أنه عندما علمت ايطاليا بعملية الخيارات التي يود الليبيون العيش فيها من الانظمة سارعت بتجنيد احد الايطاليين ويدعى "جلمبيرتو" وتم إعطائه اموال من اجل شراء اصوات الشخصيات المؤثرة في المشهد الليبي ، قامت تلك الشخصية بإعطاء الاموال لبعض الشخصيات التي كانت تغير موقفها من نظام الى نظام ومن عهد الى آخر كما تغير الثعابين جلودها لدرجة انها صارت تورثه لأبنائها ، استنزفت الاموال من ذلك الايطالي ولم يحقق ما اردت حكومته فقام بفشله بالانتحار بعد ان حاول حرق سجلاته واوراقه وفي هذا يقول المصدر :– " لقد ظنت ايطاليا في مخيلتها التائهة في عالم احلام اليقظة : أن تلك الأموال الطائلة والعناصر القليلة المنحرفة التي كانت تؤكد لها أنها قادرة على توجيه الشعب اليها في الوقت المناسب ، فصدقت ايطاليا أن هذه العناصر تفيدها حقاً مع تصورها بأن الضمائر في ليبيا تباع وتشترى بالليرات الايطالية وعلى اساس من هذه الخيالات والأوهام شرع هذا الشخص "جلمبيرتو" فعلا في توزيع تلك الاموال المخصصة فتقدمت اليه تلك العناصر العديمة الاحساس بالكرامة الوطنية "

ويضيف المصدر قائلاً :– " تقدمت هذه العناصر ، بدفع الطمع ، ويعميها حب المادة ، فتاهت في دروب الانحراف وهي في الواقع عناصر قليلة العدد نسبياً، ولكنها واسعة الحيلة في طرق الاصطياد ، فقد أخذت تتقدم الى ذلك الشخص بقوائم تحتوي على المئات بل الآلاف من الاتباع الخياليين قوائم وقع تنسيقها وراء أبواب مغلقة ، وبعقول شاطرة في مثل هذا الفن وتتلقى

ثمن تلك القوائم . وقد سارت على تلك الوتيرة حتى استنزف ذلك الرصيد المرصود كله . وقد اقتربت الساعة ، ووقف الشعب موقفه الطبيعي فاختفت تلك العناصر كما تختفي الخفافيش من ضوء الشمس .. "

ويستمر المصدر ويقول في ذلك الايطالي :- " لم يجد مهرباً الا الخروج من هذه الدنيا ، فعمد الى اضرام النار في اوراقه وسجلاته . ثم الى الانتحار الشنيع ، بواسطة الغاز في بيته ، متخلصاً بذلك من الورطة التي اوقعته فيها تلك العناصر، وما سيكون لها من نتائج سيئة عليه لو بقى على قيد الحياة . انتهت الشرطة الى وجود الحريق داخل المنزل فأسرعت الى اقتحامه وانقذت ما امكنها انقاذه من تلك الوثائق والسجلات التي احتوت على عدد من اسماء اولئك المنحرفين من المواطنين مع الاسف اولئك الذين مدوا ايدهم صاغرين لتناول ثمن ضمائرهم التي باعوها ..." (1).

ومما يؤسف بل يحز في النفس نفس الوطني المخلص أن يرى عناصر من تلك العناصر المنحرفة التي كانت مميزة ومحظوظة لدى ايطاليا بالنسبة لمواطنيها في زمن الحكم الايطالي في ليبيا ثم صارت كذلك أمام الادارة البريطانية مميزة ومحظوظة أيضاً " .ويقول فيهم بعد العهد الاستعمار الايطالي والانتداب بعد استقلال ليبيا:-"وقام في البلاد عهد ملكي دام ثمانية عشرة عاماً، تولت في خلال هذه المدة عدة حكومات على البلاد فكانت تلك العناصر أرفع مستوى مما كانت عليه في العهدين السابقين ، وأكثر حظا، اذ قد اسندت عليها الوظائف السياسية العليا، فضلاً عن الوظائف الدنيا فأصبحت هذه العناصر

بفضل ذلك تسكن الدارات الانيقة، والقصور الفخمة الجميلة وتركب السيارات الفارهة وتملك المزارع الزاهرة، هذا علاوة على الجاه الطويل العريض والكلمة النافذة. هذا وضع تلك العناصر المنحرفة في مدة حكم العهد الملكي، بينما المواطنون المخلصون الصامدون كامل حياتهم يشردون خارج الوطن شرقاً وغرباً، وآخرون الى مختلف أنحاء الوطن النائية، وغيرهم يعانون مرارة السجون والحرمان . هذا جزاء اخلاصهم وتضحياتهم ."..... " كما أننا نرى بأعيننا أولئك الذين تحملوا المسئولية الكبرى أيام الجهاد ، قادوا المجاهدين ، وضحوا بأموالهم وانفسهم ، الى أن غادروا الوطن مجبورين غير مختارين وصودرت أرزاقهم وممتلكاتهم في سبيل الوطن ، وعادوا اليه من هجرتهم التي امتدت زهاء ربع قرن من الزمن ...." عادوا ولم ينظر اليهم . بل تركوا وشأنهم على الرغم من استباب النظام واستقرار الحكم ..." هذا موقف حفظه التاريخ وقد يكون له اثر سيء في نفوس الاجيال المتتالية "(2).

وهذا حال ليبيا في كل العهود الملكي والجمهوري

والجماهيري وبالأمس واليوم وربما غداً وبعد غد، وهذا اكيد مع بعض المتميزين في الماضي والحاضر وحتى المستقبل، وهكذا هي الطوابع تذكرنا بالتاريخ الذي مضى وعند التركيز عليها وعلى تاريخها نتذكر تلك الحكايات والتآمر على الوطن وعن المتحذلقين الذين يسبحون مع أي تيار حتى الذي يهدد الوطن والمواطن.

كما لم يغفل البريد عن دور الجيش الليبي فصدر عام 1961 طابع بمناسبة يوم الجيش وهو التاسع من اغسطس ، وكان هذا الطابع في ظل المملكة الليبية المتحدة بقيمة 5 مليمات يغلب عليه اللون البني والاخضر يمثل رسمة لجنديين يحرسان قلعة، كما تم صدور طابع بمناسبة الذكرة العاشرة للاستقلال 24 ديسمبر 1961م وهو بقيمة 15 مليم يمثل رسمت يدين تقطعان سلسلة والة حرث ميكانيكية وفرسان وهو تعبير عن الاستقلال كتب عليه الذكرى العاشرة للاستقلال 24 ديسمبر 1961 ليبيا(3).

في عام 1962 صدر طابع مثلث به رسوم ثلاثة فرسان يرتدون الزي التارقي يركبون على المهاري وهو بقيمة 10 مليمات بمناسبة افتتاح ابواب معرض طرابلس الدولي ، كما صدر طابع تخليداً لشاعر الوطن "أحمد رفيق المهدوي" يظهر رسم لصورته بقيمة 15 مليم، يعبر الاصدار عن مدى قيمة هذه الشخصية الشعرية إضافة إلى أن هذا الطابع يعتبر وثيقة تاريخية هامة تعرف بأحد الشعراء الذين ظهور في ولاية برقة احد الولايات الثلاثة التي كونت ليبيا، بمجرد الاطلاع على هذا الطابع يغرينا في التعمق في هذه الشخصية وأعمالها الوطنية، الشاعر احمد رفيق المهدوي اشتهر بالشعر الفصيح المطعم بالعامية، وقد عمل بوظيفة سكرتير ببلدية بنغازي في العشرينات من القرن العشرين، ومن أشهر قصائده قصيدة "غيث الصغير"، يقول في إحدى قصائده بالعامية يودع وطنه ويتمنى أن يكمل فيه بقيت الأيام المتبقية من عمره :-

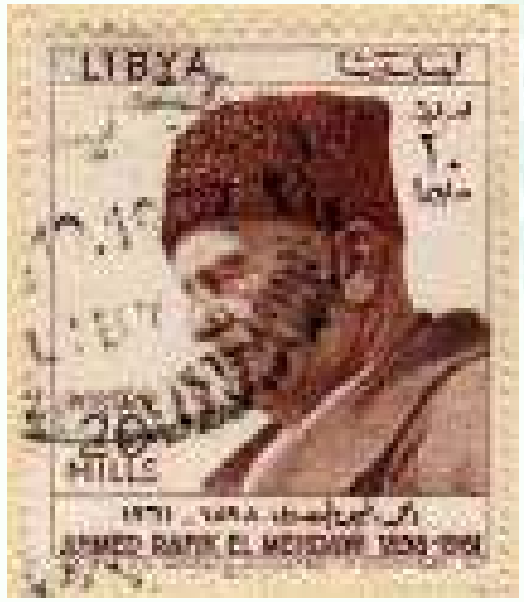
" تبقى بخيريا وطنا بالسلامة ...
ورانا ندامه ...
ويا عون من فيك كمل ايامه ".

ويقول كذلك في قصيدة اخرى وصفاً لـ "بطيخة"، وهي التي يطلق عليها العديد من الليبيين اسم الدلاعة :

ما غرني من شكلها الغريب
إلا اخضرار لونها العجيب
كأنها من منبت خصيب
عظيمة تشبه بالتقريب
بطنا لذات الوضع في القريب
دفعت فيها كل ما في جيبي

شريتها من بختي العطيب
للفطر كى تطفيء من لهيبي
وشهوة الصيام عند الشيب
ضعف قد استعصى على التطبيب
وضعتها في الثلج والضريب
من مطلع الشمس إلى المغيب
وحينما ظفرت بالحبيب
رشمتها وقلت يا نصيبي
وخفق القلب لدى التقليب
وصار كاليويو من الوجيب
فانفلقت بيضاء كالمشيب
أو كبياض البؤبؤ المعيب
أو مثل لون البرص المريب
بذورها كالبعر في الحليب
أو كاختلاط الملح بالزبيب
حامضة تدعو إلى التقطيب
كالشب والحصرم في تركيب.

هذه القصيدة ألفها الشاعر الراحل "احمد رفيق" عندما كان راجعاً لبيته في أحد أيام شهر رمضان المبارك في ذات صيف حار، وبينما هو يسير شاهد بطيخة (دلاعة) فاعجبه اخضرار لونها فقام بشرائها ودفع كل ما كان معه من نقود ورجع بها معتقداً بانها سوف تكون ناضجة حمراء من الداخل ليأكل منها بعد يوم صيام شاق وحار في مدينة الملح (مدينة بنغازي)، وعندما وصل الى منزله وتجهز ليشقها ويثقبها بالموس ليعرف هل هي ناضجة أم لا، تفاجأ عند شقها بأنها بيضاء فقال هذه القصيدة، مع ملاحظة أن المقصود بالضريب هو الثلج والصقيع ، "اليويو" هو أحد لعب الأطفال التي تتحرك، اشتهرت



في ذلك الوقت مع الإشارة إلى ورود كلمتين عاميتين الأولى "العطيب" بمعنى السيء، و"الرشم" بمعنى الثقب أو الشق في الزمن الذي قيلت فيه القصيدة، و"الوجيب" هو الخفقان. وقد استحق هذا الشاعر هذا التكريم بوضع صورته على أحد الطوابع الليبية سنة 1962م.

المرحلة السادسة: من عام 1963 م. إلى 31 /8/ 1969م عصر المملكة الليبية : في سنة 1963م تم تعديل الدستور الليبي وبه تم إلغاء النظام الاتحادي وتم تأسيس الدولة الليبية الموحدة ، ففي عام 1963م والذي تم فيه تعديل الدستور وبمناسبة الالعاب الاولمبية طوكيو عام 1964 م صدرت طوابع بتصاميم مختلفة في الملاكمة بقيمة 20 مليم، والتزلج على الجليد بقيمة 10 مليم، والجري بقيمة 30 مليم، والقفز من ارتفاع بقيمة 35 مليم، وقفز الحواجز بقيمة 50 مليم كما صدرت طوابع

اخرى مختلفة عن مناسبة ألعاب اليابان، فعلى سبيل فقد تم صدور طابع بقيمة 10 مليمات من بريد ليبيا تظهر فيه رسمة لامرأة بالزي الليبي كتب عليه المرأة الليبية في عهدها الجديد.

لم يغفل مصممو الطوابع في إبراز الطيور الليبية، حيث ظهرت لأول مرة صور رسومات طيور مختلفة الألـــوان، ذكرها المصدر الانجليز، وكانت عام 1965م منها طابع عليه صورة صقر طويل الارجل بقيمة 5 مليمات ، ودبوس الذيل بقيمة 15 مليم ، وطائر الحبارى بقيمة 20 مليم ، ومرقطة رمل بقيمة 20 مليم ، وطابع به صور حجل احمر الارجل بقيمة 40 مليم ، وطائر اكل النحل بقيمة 10 مليم (4). في سنة 1964 صدرت مجموعة طوابع فعلى سبيل المثال صدر طابع عن الرياضة بقيمة 5 مليم باللونين الاسود والازرق يمثل رسمة للاعب يركل كرة ، طابع عليه المملكة الليبية الاتحاد البريدي العربي قيمة 10 مليمات مترجم الانجليزي عليه -1954 1964 بلون الازرق والاصفر تخليداً للذكرة العاشرة (5).

وفي عام 1965 م صدرت عدة طوابع منها على سبيل المثال طابع بمناسبة اقامة معرض طرابلس الدولي بقيمة 50 مليم به رسمة لخريطة افريقيا تظهر منها خريطة ليبيا بالوان الابيض كتب عليه معرض طرابلس الدولي الرابع ، كما صدر طابع تخليداً للشاعر الشيخ / احمد الشارف بقيمة 15 مليم ، وهو من أهم شعراء ليبيا والوطن العربي ، وقد ولد بمدينة زليطن عام 1864م وتلقى تعليمه الأول

بزاوية سيدي عبدالسلام الأسمر ، أحب الشعر وكتبه في سن مبكر وصار الشعر من هواياته ، وصار له ديوان للشعر وقد اعتبر من السجلات الهامة بالأحداث حيث كان به جانب من تاريخ ليبيا أبان الحكم العثماني إضافة إلى الحكم الايطالي إلى استقلال ليبيا . عمل الشاعر الشيخ بالقضاء الشرعي وقد استمر فيه على ما يقارب عن نصف قرن ، وقيل بان الأحكام التي كان يصدرها كانت تعتبر من أدق الأحكام ، وذلك بفضل موهبته وثقافته ودراسته وتعمقه في أصول الدين والفقه الإسلامي وأصول التشريع والأدب ، وقيل بأنه كان لا يحب المتعصبين المتزمتين في الفكر . في 11 أغسطس من عام 1959 م انتقل إلى رحمة الله .

مقال عن بنغازي..

القديمة الرومانسية

ساندرو ساندري. ايطاليا. ترجمة غالب سليمان الفيتوري. ليبيا

هناك بنغازي الرومانسية التي تفلت من انتباه من يعيش هنا ويمر، على عجل، عبر شوارعها الصغيرة المليئة بالظلال، حيث تسقط شمس أفريقيا العظيمة، هذه الشمس شديدة البياض القوية والصحية، عمودياً لساعة واحدة فقط في اليوم، لتمسح بعدها قمم الجدران وأسطح المنازل. إنها بنغازي التي تفوح منها رائحة التوابل والعطرية، ورائحة الزيت المقلي والبصل،

وتلك الرائحة التي لا توصف التي يتركها خلفهم بدو جبل برقة عندما تمر بجانبهم: رائحة جلود الماعز والعرق الذي تذيبه الشمس العظيمة.

إنها بنغازي الدكاكين التي تُباع فيها السلع الأكثر تبايناً والأطعمة الأكثر غرابة، وحيث تظهر لحوم الإبل والأغنام والجدي، وأحياناً لحوم البقر، معلقة على العتبات أو الأبواب، فريسة لأسراب سوداء من الذباب الجائع الذي يطير بعيداً بطنين مزعج عندما تقترب منه.

وعلى عتبة كل دكان، تجد العربي الذي ينتظر الزبائن، متربعاً على حصير، أو خلف منصة البيع، بوقار وهدوء تام.

إنه لأمر استثنائي حقاً ذلك الجمود الوقور لأهل المدينة هؤلاء الذين ينظرون إليك بعيون هادئة وصافية، لا تعرف الضحك ولا الابتسام، تماماً مثل جنود "الكرابينيري الملكي" عندما يرتدون بزاتهم الرسمية الكاملة.

ملتفون بـ "الجرد" وغالباً ما يكونون ملتحين، يحافظ هؤلاء العرب في بنغازي على مظهر الأنبياء التوراتيين القدامى، الذين هبطوا من جبال منيعة ومنعزلة ووُضعوا هناك للبيع والاتجار، من الصباح إلى المساء، ولكن بهدوء ورزانة، وبتعالٍ تقريباً، كما لو كانوا ينحدرون من سلالات نبيلة بائدة، ويا لشدة بؤس حالها الآن!

كم هو مختلف بدوي الجبل! ها هو يتجول في الأزقة ليقوم بمشترياته. "جُرده"، إن لم يكن من الحرير الأبيض الناصع كما يحدث فقط في المناسبات الكبيرة، فله لون البندق الباهت، وبدلاً من "الطاقية" المدنية الأنيقة يضع عمامة تلف رأسه. ملامحه فخورة وحازمة تذكرنا أحياناً بالنمط المغولي؛ مشيته رشيقة ومرنة كالقط، وإيماءاته قصيرة وحازمة تجعلنا نفكر في رجل الحرب الذي وُلد لأجلها، لأجل حربه، القائمة على الكمائن والمفاجآت، والمسيرات الرهيبة، والظمأ والجوع والدم، الذي يحمّر العيون ويربك الدماغ.

بخطواته الطويلة الصامتة والمرنة يطوف بالأسواق؛ ثم يتوقف على عتبة الدكاكين ويساوم: على الحلي لجميلته التي تنتظره تحت الخيمة، أو المنديل ذي الألوان الزاهية، أو القميص الصغير للطفل، أحد تلك القمصان المصنوعة من قماش مُنشّى لدرجة أنها – يا للأسف – تقف من تلقاء نفسها، والتي صدف أن رأينا أحياناً بين خيام معسكرات البدو أطفالاً يرتدونها، وهم أطفال مميزون لدرجة أنهم يبدون وكأنهم صُنعوا خصيصاً على يد صانع غريب الأطوار في لحظة فكاهة: ضئيلو الحجم، بعيون سوداء كبيرة ومعبرة، وحلقة في الأنف وخصلة شعر وحيدة في قمة الرأس، خصلة من شعر أسود وناعم، لكي يتمكن "الله" – إذا ما أراد مصادفة أن يأخذهم معه ويجرهم إلى الجنة – من استخدام تلك الخصلة...

أطفال المدينة أكثر جدية، مثل آبائهم تماماً. ها هم في المدرسة حيث يتعلمون القرآن. متربعون على الحصير، حفاة، ومعهم اللوح الخشبي الذي نُقشت عليه آيات كتاب الله العظيم، يغنونها بأصواتهم الطفولية حتى يحفظوها عن ظهر قلب.

المعلم يستمع و.... يضرب. لم أظن يوماً أن لهذا الرجل مهمة أنبل من مهمة استخدام الهراوة التي يتسلح بها دائماً؛ وهذا النوع من التعليم يجعل التلاميذ بالتأكيد في غاية الانتباه، فهم يشعرون، عند كل خطأ في النطق، بالعقاب البدني الفوري ينزل عليهم دون رحمة كأنه عقاب من الله...

خارج المدرسة، وإلى جانب النشاط التجاري الذي تحدثت عنه، يقف العاطلون والحكماء، والنساء السود بائعات الحلزون والخرشوف البري، وصغار الحرفيين؛ وكبار السن المتأنقون الذين

يدخنون الأرجيلة في المقهى الكبير بميدان الحدادة، والمتشدقون الذين يلقون بالأحكام، كما في كل أنحاء العالم.

ها هو رجل عجوز ميسور الحال يرتدي ثوبا بـ "أزرار مزركشة"، وخفاً من الجلد الأحمر، وطاقية أرجوانية بـ "شوشة" زرقاء، غارق تماماً في تدخين "شيشته" في ظل نخلة بميدان الحدادة الصغيرة. قد تظنه صينياً مبجلاً باقياً من الإمبراطورية، بينما هو ليس إلا عجوزاً عربياً، كان في قديم الزمان – أي عندما كان للزعماء والأعيان قيمة ما – يتظاهر بأنه رجل سياسي... بينما هو الآن يدخن ويصمت، يراقب الناس وهم يمرون، وهو أيضاً، مثل بعض السنوسيين المعتزلين، ينشغل بالأمور الدينية وبشؤونه الخاصة، شؤونه الخاصة جداً والشخصية للغاية.

وأبعد قليلاً، يجلس الإسكافي مع ثلة من الناس، وثلاثة أشخاص ذوي مظهر كئيب وغامض، يفكرون بالتأكيد في قضاء ساعات اليوم في مقهى ما حيث تُروى قصص مثيرة أو مغامرات لا تصدق، وتُلعب أوراق اللعب، مع تجرع الشاي والقهوة على أنغام تلك الـ "غراموفونات" المزعجة التي تكرر نياحة "فاطمة" العاشقة، والتي غزت أسطواناتها المسجلة في تونس أو القاهرة كل أفريقيا الآن.

بعد قليل سيحين الغروب. عجوز سوداني بوجه بلون القار ولحية بيضاء ناصعة، تجعله يشبه "نيجاتيف" فوتوغرافي، يتوجه نحو كوخه، هناك، في نخيل الصابري. إنه عبد سابق، كان في الماضي يُباع ويُشاع في أسواق الواحات، والذي رأى يوماً، عند وصوله إلى شواطئ البحر، السفن وجنود إيطاليا ينزلون على هذه الأرض. قيل له إنه أصبح حراً، ومنذ ذلك اليوم، بعد تركه لسيده، قضى حياته تارة في تفريغ البضائع من السفن البخارية، وتارة في تكسير الحجارة في المحاجر.

هناك، بين نخيل الصابري، وعلى ضفاف ذلك البحر الذي رأى منه وصول محرريه، تنتظره نساؤه، المنشغلات بطحن الشعير على عتبة الكوخ، بنوع من المطاحن البدائية التي تشبه بالتأكيد تلك التي استخدمها إنسان الكهوف، ساكن الكهوف الجبلية العميقة في الماضي.

على البحر، شديد الزرقة، يتخذ قوس السماء ألواناً تصويرية مذهلة، ويجلس عربيان بين النخيل يراقبان تلك البطاقة البريدية المتغيرة، ذلك المهرجان من الألوان الذي يهيمن عليه قرص الشمس الأصفر الكبير الذي يغوص في المياه، وكأنه يريد أن ينطفئ حقاً.

ينزل الليل على النخيل، وعلى المدينة الوطنية الصامتة، وعلى الحي الأوروبي حيث تشتعل كل الأضواء فجأة، وإذا ما طلع القمر، فربما سيبدأ السودانيون في النخيل بالرقص على الرمال الناعمة، بين النخيل الساكن، وهم يغنون نياحة قديمة من "واداي":

"لكي أتمكن من نسيانك، يجب أن أتعلم البكاء."

(عن صفحة لا شيء سوى صورها القديمة على الفيس بوك)

كنز الكلام

مروان محمد . ليبيا

شَرْط المحراث؛ سلامة العرمة

ولكثرة مراحل الزراعة ، وطول أجلها بداية بالحرث ثم الحماية (التطراي) ثم الحصاد والدرس والتذرية وتنتهي بتصفية الغلة على القاعة وتسمى حينئذ بـ "العرمة" ، ولقلة ذات اليد قديماً؛ كان أغلب الفلاحين لا تجتمع لهم أركان الحرث كي يباشره بمفرده، لذلك تجد من رامه اللجوء لأحد الخيارين :

أولهما: المعاونة وهي " الرغاطة"، فيجتمع بعض الرجال للمساعدة بلا مقابل.

•وكم غوط نوسه تعجب الفلاّحه..

وفيه للغريب إيرغّطوا رغّاطه.

جمعه__بوخبينه.

فإذا كانت "الرغاطة" للغريب هذا وصفها، فإنها في حق القريب والعزيز أوجب وأولى، والتغيب عنه مما يوجِدُ الزعل ويوجِب المعاتبة.

•دَسْ عليّ عزيز ذراعه ..

م البَذْرة لَـ عند القاعه .

#فتاح__سيويد

وثانيهما: الشراكة في عملية الحرث، من أحدهم "البذار"، والثاني "العدالة"، والآخر يشترك بالمجهود الشخصي فيباشر الحرث بنفسه، وقد يشتركون في البذار نفسه ليجمعوا ما يكفي لحرث المطيرة، فيلزمهم الاتفاق على شروط تنظم تلكم المراحل جميعاً، حتى يتحقق المقصود ويتقاسمون العرمة بعد الإتمام.

لهذا جاء في المثل:

•شرط المحراث؛ سلامة العرمة.

أي إذا وضعت الشروط واتُّفِق عليها عند الحرث الذي هو أول المراحل، سَلِمت العرمة التي هي آخر المراحل. وكما يقال "اللي أوله شرط؛ آخرته سلامة".

أما إذا كانت الشروط غير واضحة ولا منصفة، أو حصل التلاعب من أحدهم، فإن هذا يتسبب بـ فضّ الشراكة مبكراً في أولى مراحلها، فيتقاسمون الغلة وهي لا تزال في سنابلها وقبل إتمام حصادها، وهو المُراد بقولهم " تقْسم سبَلْ ".

•اسّرع وقال نخلّطو لبذار ..
وقبل الحصيدة راد قَسْم اسْبله.
#عبدالسلام بوجلاوي.

الكور والطرب والميزر

لم يغادر الشعراء شيئاً في الإبل إلا وصفوه، وشبّهوه في صور بلاغية تجعل المتلقي يرى بخياله ما لم يُعاينه حقيقة.

وإن مما أوردوه في جملة حديثهم عنها؛ وَصفهم لأذنابها (ذيولها)، التي هي جزء من حسنها وجمالها وبها تقاس صحتها وضعفها، وتعكس جودة مرعاها وكذلك قوة فحولها .

فالإبل إن حَضِيت بالرعاية، وكانت جيدة المرعى؛ غَزُر ذيلها وأنبت وبراً كثيفاً، فيوصف حينها بالـ " كُور ".

•تقول "كور" ذيله تنظره دلّوعه..
منقار في حجاج تخالطه نعزاله.
#ابراهيم بوجلاوي

وأما إن أُهملت، وكانت سيئة المرعى هَزُلت وساء مظهرها، وصار ذيلها كالعصا خفيف الوبر، فيُشبَّه حينئذ بالـ "طرب".

•واليوم فيك ننظر يالحمره صادي ..
تقول "طرب" ذيلك فِ يد مَنْ غزّاله
#ابراهيم بوجلاوي

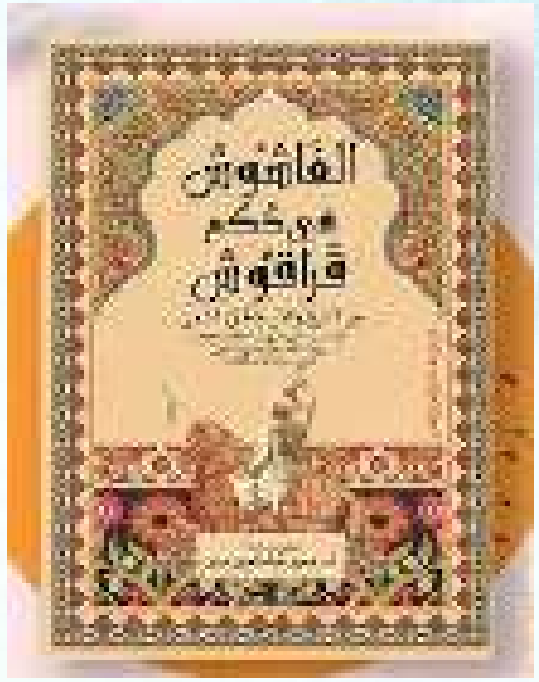
والكور، والطرب اسمان لحالتي المغزل الذي يغزل به الصوف لصناعة الخيط ، فإن كان الخيط مكوراً على المغزل سُمّي كور، وإن كان المغزل خالياً سُمّي "طرب".

والجمل في هيجانه يُلوّح بذيله للأعلى والأسفل، وهي حالة تسمى "مَيْزرة"، فإن كان فحلاً قوياً غَزُر ذيله وغلُظ لدرجة أنه يحدث فرقاً في وبر "الرويكب والذروة" إذا ضربهما به.

•تقول كور زربت ذيل فيه نسفا..
راس ذروته فالق بها سيّلها.
#روفه الدعبوب

•ان مَيزر دار فالذروة فلوق ..
ذيله مقط متقطع ارشاه.
#محمد بوسته

سلالة قراقوش



منصور بوشناف. ليبيا

رسم التاريخ الرسمي والتاريخ الشعبي صورتين متناقضتين لاحد القادة الذين شاركوا صلاح الدين الايوبي منجزاته في البناء وفي الحرب، فهو وفي غالبية كتب التاريخ ذاك المخلص الطموح، والمحارب الشجاع، فلم يكن في البداية إلا مملوكاً صغيراً لدى الايوبيين وتم عتقه ليعمل بهمة في خدمة الدولة الأيوبية فكان رجل البناء والاعمار إبان حكم "صلاح الدين الايوبي"، فهو باني أسوار القاهرة وتحصيناتها، وهو باني قلعة الجبل وقناطر الجيزة ، ثم هو أحد قادة تحرير عكا من الصليبين، ثم واليها الذي وقع في الاسر بعد ان استعادها الصليبيون ليفديه صلاح الدين بآلاف الجنيهات الذهبية، ويعود الى مركزه في القيادة.

ذلك هو "قراقوش" في كتب التاريخ، عدا كتاب واحد هو " الفاشوش في حكم قراقوش " لكاتب مصري، حيث يظهر هذا القائد طاغية معتوهاً ومهرجاً عابثاً يالبلدان وبالتاريخ، يصدر احكامه العابثة بمصائر البشر ومستهتراً بكل القوانين والنواميس والاعراف، فيعبث الفاشوش بالرؤوس، يعدم الضحية المشتكي ويكافي المعتدي.

ومن أطرف أحكام قراقوش في "الفاشوش" أن رجلاً اشتكى رجلاً آخر لدى قراقوش لأنه تسبب في اجهاض زوجته الحامل بالشهر السابع، فحكم قراقوش على المعتدي بأن يأخذ زوجة المشتكي الى بيته يطعمها ويلبسها ولا يعيدها لزوجها المشتكي إلا وهي حامل بالشهر السابع، عقاباً له وجبراً للضرر الذي سببه للزوج المشتكي.

كنب التاريخ الرسمية والرصينة ما كان لها من أثرٍ يذكر في اثبات صورة قراقوش القائد العسكري ورجل الاعمار وذراع صلاح الدين الايوبي في مواجهة الفتن الداخلية ومحاربة الصليبيين، لم تصمد صورة الطائر الجارح "العقاب"، وهو المعنى العربي لاسم "قراقوش" التركي، فحكايات "الفاشوش" غلبت وانتشرت بين الناس ورسخت صورة قراقوش كحاكم مجنون خسيس، يثير السخرية، ويفتح "الفاشوش" مساراً كبيراً لأدب السخرية السياسية، ويؤسس لكوميديا سودا نعيشها إلى اليوم فعلاً ونصاً.

"الفاشوش" وما أضافه الناس عليه من حكايات ومن سخرية، انتقل من مصر إلى تركيا وألهم الاتراك بفن مسل وساخر اسموه (ولسؤ حظ هذا القائد وتاريخه): "القرقوز"، تأثراً بسيرة "قراقوش" لتترسخ صورة " قرقوش" العابث المجنون والأحمق أيضاً.

في بداية سبعينيات القرن العشرين شاهدت مسرحية "قراقوش" للشاعر الفلسطيني "سميح القاسم" بإخراج الكبير "محمد العلاقي" الذي كان عائداً لتوه من فرنسا بعد دراسته للإخراج المسرحي هناك، كان عرضاً مبهراً، وكان قراقوش القاسم والعلاقي طاغية عابث يشبه "كاليجولا، البير كامو "، كانت المسرحية أول معرفة لي بهذا القراقوش.

في تسعينيات القرن الماضي وصلت "زويلة" محطة القوافل وعاصمة دولة بني الخطاب، بلد الاشراف واحد مراكز حضارة الصحراء الليبية حيث اثر الجرمنت وحيث ترقد "سيلابا"، او زويله الرومانية تحت عمار زويلة الاسلامية، التي فتحها "الفهري" عام 22 هجري، ويقال إنه بنى جامعها الاول او "الابيض" كما يعرف، لتزدهر "زويله" وتبلغ أعلى درجات رقيها مع دولة "بني الخطاب" وتكون عاصمة ملكهم بجوامعها ومدارسها واداراتها وحماماتها العامة، والاهم بأسوارها وتحصيناتها المنيعة ودار سك دينارها الزويلي الذهبي. وباضرحتها الشامخة اهراماتها ، اضرحة بني الخطاب، ابنية مستطيلة تعلوها قباب. انصاب مهيبة تخلد الموتى وتثير الرهبة والاعجاب في الاحياء.

هناك وسط زويلة كان الجامع الابيض ممسوحاً تماماً، وكذا الأسوار، كان "قراقوش" كما عرفت قد داهم زويلة وقتل اخر ملوك بني الخطاب ودمر العاصمة. قراقوش دمر "سلطان" قرب سرت وواصل عبثه ودماره في البلاد. الغريب ان قراقوش لم يدمر اضرحة بني الخطاب، ربما احتراما للموتى، أو سهواً أو ربما كان وببصيرة غريبة أراد أن يترك لأحفاده ما يدمرون.

ذات زلزال

يونس العوامي. ليبيا

يوم 21-2-2026. الذكرى 63 لزلزال المرج حسب التقويم الميلادي والظروف المناخية الشتوية الباردة حيث كانت المدينة هادئة وكان السكان يتناولون وجبة الإفطار الرمضانية في يوم الخميس الموافق 27 رمضان عند الساعة 19:18 حسب التوقيت المحلي ضرب زلزال مدينة المرج حيث حدثت هزة زلزالية وتهدمت معظم المباني بالمدينة وضواحيها وقتل حوالي 365 شخص وجرح 375 شخص وشـــرد حـــوالي 12.000 شخص ومن المعلومات المتوفرة من الإدارة المحلية وقت حدوث الزلزال أمكن تجميع الآتي :-

1- **هزة يوم** 1963/2/21 الساعة (19:18) وكانت ساعة الميدان (مركز الشرطة) كانت واقفة عند توقيت (19:19)،،((وفي الحقيقة أن الوقت حسب المراصد الزلزالية العالمية هو 7:14:30)) حيث حدثت عدة هزات مدمرة أولية رئيسية استغرقت أقل من دقيقة ثم تبعها هزات أخرى ارتدادية بعد دقيقتين ثم هزات أخرى عددها ما بين (13 – 19) هزة أثناء الليل.

2 - **يوم** (1963/2/22) الساعة (19:20) حدثت هزة متوسطة ولم يسجل أي تدمير ثم أخرى الساعة (21:15) ولم يسجل أي تدمير كذلك .

3 - **يوم** (1963/2/23) الساعة (1:30) بعد منتصف الليل حدثت هزة متوسطة ولم يسجل أي تدمير .

4 - **يوم** (1963/2/28) الساعة (21:14) حدثت هزة من متوسطة إلى قوية سببت تدمير إضافي آخر ثم أعيدت الكرة عند الساعة (1:25) وهي متوسطة ولم يسجل أي تدمير .

سجل الزلزال الرئيسي بالمرج عدة مراصد عالمية في الولايات المتحدة وتشيلي وجنوب أفريقيا والقرن الأفريقي وجنوب شرق آسيا و شمال الهند ومراصد مختلفة في أوروبـا أمـا قيمة أو قـوة زلـزال المرج بالطريقة الحسابية التي تم أعدادها في ذلك التاريخ باعتبار بعض المراصد العالمية وصل إلى (5.3) ريختر ولكن في مراصد أفريقية ثم استنتاج أن قيمة الزلزال وصلت إلى (5.7) ريختر أما الهزات اللاحقة الارتدادية أي ما بعد الهزة الرئيسية فمعظمها أقل من (4.3) حسب مقياس ريختر وطبقاً لمقياس ميركللي الذي يشير إلى الشدة التدميرية للزلزال وتدرجه (1-12) فقد وصل قيمة زلزال المرج الرئيسي إلى المرتبة الثامنة من التدرج ، مركز الزلزال السطحي تم تحديده في المرحلة الأولية بواسطة مصلحة المساحة الزلزالية الأمريكية بالمنطقة الواقعة (5 كم) غرب طلميثة ومن ثم تم تدقيق المعلومات بواسطة أجهزة

وحسابات أدق وحدد المركز السطحي الرئيسي للزلزال الذي حدث يوم (1963/2/21) الساعة (19:14:[illegible]) عند سيدي دخيل (طريق طلميثة – المرج) أما المراكز الثانوية للزلزال فأولهما في وسط الغريق عند الجزيرة وذلك يوم (1963/2/21) الساعة (20:33:00) وثانيهما شمال العويليا بمسافة (5كم) يوم (1963/2/21) عند الساعة (22:26:40) وعمق مركز الزلزال أي البؤرة تحت المركز السطحي للزلزال المشار إلية عند عمق (10كم) واحتمال أن يكون عند عمق (5 كم) في منطقة حركة فالق مع إزاحة في القشرة الأرضية بالمناطق النشطة تركيبياً ولا نستثني سمك التربة الحمر (Terra Rosa) الذي يتراوح ما بين 10 الي 90 متر بالإضافة الي رطوبتها واحيانا مشبعة بالمياه وقد احدث تدمير في المباني القديمة

المتهالكة المبنية بأحجار مربوطة بمونة من التراب (زبط) واسقف كذلك من التراب والحسران و دعامات من الخشب اما تلك التي تم بنائها من قبل الاستعمار الايطالي بالخرسانة فلم تتأثر الا القيل منه ببعض الشقوق او التشوهات.

تقع مدينة المرج بوسط الجبل الأخضر والذي يعتبر جيولوجياً منطقة حديثة التكوين ونشطة تركيبياً تكتونياُ ويتأثر بالحركات الجيولوجية التي تحدث بالمناطق المحيطة ومنها البحر المتوسط حيث النطاق الزلزالي الأوروبـي – الألبي وامتداده من جنوب أوروبـا إلى جبال الأناضـول والقوقاز إلى جنوب شرق آسيا على المحيط الهادي . وقد تحدث بالبحر المتوسط والمناطق المحيطة بعض الظواهر الجيولوجية نظراً لوجود نشاط تركيبي تكتوني مثل تحرك اللوح المتوسطي جنوب بحر إيجة أو البحر الأيوني والمار جنوب كريت وجنوب صقلية حيث أن منطقة جنوب البحر المتوسط (شمال أفريقيا) تقع في المنطقة أو اللوحة المتحركة الي الاسفل وجنوب أوروبا في اللوحة المتحركة إلى الاعلى ونظراً لعدم وجود تسجيلات زلزالية تاريخية عن منطقة الجبل الأخضر فاءن المنطقة تقع في مجال المناطق ذات النشاط والتأثر بالزلازل وتشير بعض المراجع عن إمكانية حدوث تسونامي في بعض مناطق بحر إيجا شمال كريت وقد يحدث تأثير على منطقة الجبل الاخضر ولكن التأثير الحقيقي يحدث في مناطق فلسطين ولبنان .

(من صفحة المرج القديم على الفيس بوك)

الدفاع عن كافي تشاو

أحمد بشير العيلة. فلسطيني مقيم في ليبيا

عن مسرحية "كافي تشاو" كتب الاستاذ طارق الجحاوي تحت عنوان: عندما يغرق "الركح" في فخ الوعظ وهبوط الإيقاع : ((تابعت الليلة الماضية العرض المسرحي "كافي تشاو" على خشبة المسرح الشعبي، من تأليف أحمد العيلة وإخراج مفتاح بادي وبطولة الفنان ميلود العمروني، وللأمانة فقد جاء العرض محملاً بخلل بنيوي أفقده الكثير من توهجه المفترض، حيث سقط العمل في فخ "المط" الدرامي الذي تسبب في هبوط حاد للرتم العام، وزاد الأمر إرباكاً تلك الفواصل الغنائية التي لم تكن سوى جزر معزولة لا تربطها بمضمون النص صلة، مما شتت ذهن المتلقي بدلاً من جذبه. والمثير للاستغراب هو غياب الصراع الدرامي الحقيقي طوال العرض، ليظهر بشكل مبسط جداً في المشهد الأخير فقط، فضلاً عن الزحام غير المبرر للمجاميع والكومبارس على الخشبة رغم أن القاعدة الذهبية في المسرح تقتضي الاستغناء عن أي شخصية لا يضر حذفها بالبناء الدرامي. أما من حيث الطرح، فقد سيطرت الخطابية المباشرة والوعظ الجاف على أجزاء من العرض، مع التركيز الأحادي

على سلبيات التقنية دون موازنة تذكر. وفي جميع الأحوال يظل هذا العمل مجهوداً يشكرون عليه وجرعة كوميدية خفيفة يحتاجها الناس في ظل تعقيدات الواقع وازدحاماته.))

الدفاع عن العمل:

منذ العرض الأول لمسرحية كافي تشاو على خشبة المسرح الشعبي- بنغازي، من تأليفي وإخراج المخرج المخضرم مفتاح بادي، وبطولة نجم الكوميديا ميلود العمروني، تنوعت ردود الأفعال بين المشيد بقيمة العمل وأهميته، وبين المنتقد له، وهو حق مشروع للجميع، فمن الطبيعي أن تختلف الآراء حول أي عمل فني، والمسرح بشكل خاص يعد ميداناً خصباً للتعددية النقدية.

ومن الآراء التي نشرت رأي الأستاذ طارق علي الجحاوي؛ الرأي الذي يشير إلى وجود ضعف درامي أو خلل بنيوي في المسرحية، هو رأي يُحترم، ويمكن مناقشته بموضوعية، وتجرد كي لا تتشكل صورة ذهنية سيئة لدى المتلقي قبل أن يشاهد العمل، خاصة أن العروض ستستمر بعون الله طوال شهر رمضان المبارك.

في قراءة في انتقاد أستاذ طارق، فقد قدم مجموعة من الملاحظات تستحق التوقف، وهي:

وجود خلل بنيوي وما أسماه (مط درامي) أدى لهبوط الإيقاع، واحتجَ كذلك على الفواصل الغنائية التي اعتبرها منفصلة عن المضمون، بل قال بغياب الصراع الدرامي حتى المشهد الأخير، ولم يرق له الزحام غير المبرر -حسب رأيه- للشخصيات والكومبارس، ناهيك عن انتقاده للخطابية والوعظ الجاف كما أسماه، مع تركيز أحادي على سلبيات التقنية.....

ووعدته بأن يكون ردي موضوعياً، وأنا هنا أنظر للعمل بحياد من على كرسي الفرجة كأني لست كاتبه: ما قاله الأستاذ طارق الجحاوي في وجود (خلل بنيوي وهبوط الإيقاع)، أقول إن المسرحية تتبع البنية الكلاسيكية بوضوح، لأنها ببساطة ليست مسرحية نخبوية لتدخل في مدارس رمزية أو سريالية أو ملحمية، ولنتتبع معاً الخط الدرامي للمسرحية، البداية كانت عرضاً لمشهد السقوط والتعارف على الشخصيات، وفي نهاية الوسط حيث التصاعد الدرامي تم اكتشاف سرقة البيانات وتطور الحملات الانتخابية، والحل (بشكل تقليدي) كان في نهاية العمل بسقوط مصباح والرسالة الأخلاقية، وما قد يفسره الناقد على أنه (مط درامي) هو في الحقيقة تراكم درامي مقصود، لأن المسرحية تتعامل مع قضية مركبة (التحول الرقمي، الخصوصية، الانتخابات) تحتاج لوقت كي تنضج درامياً. وليس كل إبطاء (مطاً) أستاذ طارق، فبعضه تنفسٌ درامي ضروري.

أما عن (الفواصل الغنائية(التي يصفها الناقد أنها "جزر معزولة" لا تربطها صلة بالنص. هنا يحق لنا التساؤل:

أليست المسرحية موجهة لجمهور يعتبر تراثه الغنائي والشعري محركاً رئيسياً لعواطفه ووجداناته، فكيف نكتب عملاً موجهاً للجمهور دون أن يحمل ملامحه التراثية ليكون أقرب له، بل إن فقرات (الغيطة) و(الغناوات) هي من هوية الفرجة الشعبية الليبية، ولا ننسى أن كبار المسرحيات العربية اتكأت كثيراً على الغناء والموسيقى التي عادة ما تكون شعبية، بل إن الفواصل الغنائية في العمل تؤدي وظائف درامية واضحة تتمثل في استراحة نفسية للمتلقي خلال المشاهد الدرامية، وتعمل دعم مسار الشخصيات وتحبيبها للجمهور كترسيم لحظات التحول في مشهد العجوز توحا مع فتحي زريعة. فالغناء أستاذ طارق هنا ليس (جزراً معزولة)، بل تعليق شعبي على الأحداث، وهو تقليد مسرحي عريق من أيام مسرح الريحاني ومسرح يعقوب صنوع.

أما بخصوص (غياب الصراع حتى المشهد الأخير) فهذه مغالطة تحتاج إلى مراجعة، فالصراع في المسرحية متعدد المستويات، تتبع معي:

وجود صراع إنساني داخلي مثل صراع نوري بين شخصيته الحقيقية والوهمية. وصراع اجتماعي، مثل مشاهد مصباح ضد المجتمع في سرقة البيانات. وصراع انتخابي في التنافس بين المرشحين بل وصراع أخلاقي تتلمسه في شخصيات العمل الرئيسة التي لها شخصيات أخرى في الواقع الافتراضي، ولا ننسى الصراع العاطفي بين توحا وفتحي زريعة.

والصراع يبدأ من المشهد الأول مشهد السقوط الغامض، ويتصاعد تدريجياً حتى الذروة في سقوط مصباح. فالقول بغياب الصراع هو إجحاف بحق بنية النص.

أما عن "زحام الشخصيات والكومبارس"؛ فالقاعدة الذهبية التي يستشهد بها الناقد صحيحة نظرياً، لكنها ليست قاعدة جامدة؛ فالزحام هنا هو جزء من الواقعية المشهدية ، لركح يُفترض أنه يمثل ساحة شعبية، تمثل فوضى الواقع الذي نعيشه وتعدد الأصوات في المجتمع، مع إظهار ضجيج وسائل التواصل التي ملأت حياتنا.

وأؤكد (بحياد) أستاذ طارق أن كل شخصية في المسرحية لها وظيفة درامية محددة، فشخصية "نوري" تمثل الوعي والضمير، وشخصية "مصباح" تمثل الشر المستتر، وشخصية "فتحي" تمثل ضحية الوهم، و"حميدة" الصوت النسائي المهمش، بينما "امداوي" المعيان فهو رمز للعبث والصدفة، وتلك العجوز تمثل زيف البحث عن الحب في زمن التقنية، تلك مكونات قطاع طولي لمجتمع متكامل عكست خشبة المسرح شخوصه، وحذفُ أي منها يكسر اكتمال الصورة التي يريد المؤلف رسمها عن المجتمع.

أما بالنسبة لانتقادك في جزئية "الخطابية والوعظ الجاف"، أنت تعلم أني شاعر وكاتب قصة وروائي وأعي تماماُ كم يحتاج العمل الأدبي إلى اللا مباشرة، لكن هنا في هذه المسرحية (غير النخبوية) لا بد أن تحمل رسالة واضحة للجمهور في قالب فني كوميدي، لكنك تعتبر النهاية "وعظاً جافاً" كما وصفت، حسناً؛ دعنا نحلل النهاية فنياً:

في المشهد الأخير يعد سقوط مصباح شاشة وهو يبكي على ركبتيه سقوطاً معنوياً وليس جسدياً، صاحَبه حوار بين نوري وحميدة يتحدثان بهدوء، لا يخطبان بانفعالية، مع تسليط الأضواء كتقنية بصريّة تعبّر عن التحول الداخلي.

إن هذا ليس "وعظاً"، بل يُسمى في العمل المسرحي، تطهير أرسطي أي ما نُطلق عليه "التنفيس" الذي هو عملية تحرير المشاعر القوية أو المكبوتة، وبالتالي التخفيف منها، وغالبًا ما يوصف بأنه تطهير أو تنقية عاطفية. وهو متجذر في الفلسفة اليونانية القديمة (أرسطو) وعلم النفس، ويتضمن تجربة مشاعر قوية – كالشفقة أو الخوف – لتحقيق شعور بالتجدد والسلام الداخلي. إن المُشاهد يصل مع حوار نوري وحميدة الموجه للجمهور مع الشخصيات إلى لحظة الصدق، فلو كان وعظاً لكان الخطاب مباشراً حاداً، لكنه هنا هو حوار إنساني بين شخصيات نعرفها وتفاعلنا معها طوال العرض.

أما قول أستاذنا ناقد العمل بأننا لجأنا إلى التركيز الأحادي على سلبيات التقنية، فأؤكد لك وللجمهور الكريم أن المسرحية تقدم هنا رؤية متوازنة؛ فالتقنية في حد ذاتها ليست شراً، فكل الشخصيات تملك هواتف، والمشكلة الدرامية تكمن في الاستغلال البشري (شخصية مصباح) والاستخدام الساذج (شخصية فتحي)، وكانت الرسالة التي هي مبتغى كل عمل فني موجه للجمهور ليست "احذفوا التكنولوجيا"، بل "احموا خصوصيتكم وكونوا صادقين". إن النهاية تؤكد ذلك: يقول نوري: "عيشوا بشخصياتكم الحقيقية"، ولم يقل: "اكسروا هواتفكم"، هنالك فرق. وأخيراً أوضح للأستاذ "طارق الجحاوي" أن ملاحظاته صحيحة جزئياً، لكنه خلط بين ما يفضله هو وما يقتضيه النص، وبين البطء الممل والإيقاع المدروس، وبين الوعظ المباشر والتطهير الدرامي، وبين الكثافة العددية والثراء الدرامي، وأعي تماماً أن المسرحية ليست مثالية، ولا يدعي أحد ذلك، لكنها عمل يحقق متعة الفرجة والدليل تصفيق الجمهور وضحكه طوال العرض الذي استمر ساعتين، وأدرك أن الرسالة هادفة بهوية محلية من خلال اللهجة والغيطة وخصائص الشخصيات.

وأود أن أقول إن النقد فن راقٍ، وأنتم النقاد تبذلون جهداً تشكرون عليه. وأعيد وأكرر أني أقدر رأيكم، وأحترم وجهة نظركم. والمسرح في النهاية لقاء بين رؤية المبدع وتلقي المتلقي...

كما أشير أن العمل لو كان يعاني من تلك الصفات التي أشرت، لما استقبله بالأساس مخرج قدير وصارم وجاد مثل الأستاذ المخرج مفتاح بادي ، ولما رضي ببطولته نجم وأستاذ الكوميديا الأستاذ ميلود العمروني ميلود ابن العمارنة، ولرفضه المسرح الشعبي نفسه بإدارته الحكيمة برئاسة الأستاذ الطيب الطيرة.

مشروبات مصرية من قلب التاريخ..

رمضان في كوب زجاجي

يسري عبدالحميد السعداوي. مصر

في عام 2018 طُلب من طلبة الدكتوراه بكلية برلين للدراسات العليا في ثقافات ومجتمعات المسلمين المشاركة في يوم العلم الألماني عبر تقديم أنشطة تثقيفية للجمهور العام الذي يزور الجامعات في هذه المناسبة السنوية. تزامن الحدث مع شهر رمضان، وكان ضمن طلبة الدكتوراه في ذلك العام مجموعة من الطلاب المصريين -وكنتُ من بينهم- فاقترح بعض الزملاء أن تتضمن مشاركتنا معرضاً للمشروبات الرمضانية التي تتميز بها الثقافة المصرية.

بدت الفكرة بسيطة في ظاهرها، لكنها سرعان ما تحولت إلى مدخل غني للتعريف بجوانب متعددة من الثقافة اليومية في مصر: عادات الطعام، والذاكرة الجمعية، والرمزية الدينية، وحتى التحولات الاجتماعية المرتبطة بالمدينة والريف. فعلى مائدة الإفطار المصرية لا تُعد المشروبات مجرد سوائل تُشرب لإرواء العطش بعد ساعات الصيام الطويلة، بل هي طقوس اجتماعية متوارثة، وحكايات عائلية، وروائح وأسواق وأصوات بائعين، وألوان زاهية تختلط بمدفع الإفطار وازدحام الشوارع قبيل الغروب.

من هنا جاءت أهمية توثيق هذه المشروبات بوصفها جزءاً حياً من الهوية الثقافية، لا مجرد وصفات تقليدية.

فاكهة الصحراء وكنز رمضان:

يُعد البلح المنقوع، أو التمر المنقوع، أبسط المشروبات الرمضانية وأكثرها التصاقاً بالوجدان المصري. ففي اللحظة التي يعلو فيها صوت الأذان، تمتد الأيدي إلى طبق التمر أو إلى الكوب الزجاجي الشفاف الذي نقعت فيه حبات البلح منذ ساعات الظهيرة. لا يحتاج هذا المشروب إلى مهارة أو أدوات خاصة؛ فالماء أو الحليب والتمر عنصران كافيان لصنع مشروب يمنح الصائم إحساساً فورياً بالراحة والسكينة بعد أن يبتل ريقه بمنقوع التمر الشهي.

ارتبط التمر في المخيال الإسلامي بكسر الصيام اقتداءً بالسنة النبوية، ما أضفى عليه بُعداً دينياً يتجاوز كونه غذاءً. وعُرف التمر في مصر القديمة حيث زُرعت أشجار النخيل على ضفاف النيل واستُخدمت ثمارها في التغذية وصناعة الحلوى. ومع دخول الإسلام، ازداد حضور التمر في المناسبات الدينية وأصبح عنصراً ثابتاً في رمضان.

لم تكن المشروبات الرمضانية مجرد عصائر تُقدَّم على مائدة الإفطار، بل كانت سيرة شعب تُروى في كوب.

يوفر التمر سكريات طبيعية سهلة الامتصاص، ما يساعد الجسم على استعادة طاقته بسرعة بعد الصيام. كما أن بساطته تجعله مشروباً عابراً للطبقات الاجتماعية، فهو حاضر في البيوت الثرية وكذلك البيوت الفقيرة، وفي المدن الكبرى وفي القرى النائية.

المنعش الحامض الحلو:

يأتي التمر هندي على رأس قائمة المشروبات الأكثر انتشاراً في مصر خلال رمضان. ويتميز تمر الهند بطعمه الحامض الحلو الذي يجمع بين الانتعاش والعمق، ويُقدَّم غالباً بارداً في أكواب زجاجية كبيرة مملوءة بقطع الثلج، ما يجعله مشروباً مثالياً لأيام الصيف الحارة.

تعود أصول شجرة التمر الهندي إلى أفريقيا الاستوائية، بينما يرى آخرون أن اسمها ارتبط بالهند نظراً لازدهار تجارتها عبر الموانئ الشرقية. وصلت ثمارها إلى مصر عبر طرق التجارة في العصور الوسطى، وسرعان ما اندمجت في ثقافة المشروبات المحلية. وفي المدن التاريخية مثل القاهرة الفاطمية ارتبط التمر هندي بأسواق العطارين وباعة العصائر الذين كانوا يطوفون الشوارع قبيل المغرب.

يُنقع لبّ التمر الهندي في الماء لساعات، ثم يُصفّى ويُحلّى بالسكر. ورغم بساطة المكونات، فإن طقوس التحضير نفسها تحمل طابعًا احتفاليًا داخل الأسرة؛

فالأمهات والجدات يتفنّ في ضبط اتزان الحلاوة والحموضة. وفي الذاكرة الشعبية، اقترن هذا المشروب بنداءات الباعة الجائلين وأصواتهم المميزة التي أصبحت جزءاً من المشهد الصوتي الرمضاني في مصر.

رغوة الحليب اللذيذة:

"السوبيا" مشروب أبيض اللون، كثيف القوام نسبياً، حلو المذاق، ويرتبط في أذهان كثيرين بالبهجة والطفولة. ويظهر مشروب السوبيا بكثرة في الإسكندرية ومدن الساحل، لكنه حاضر أيضاً في القاهرة والوجه البحري، ويُباع في زجاجات بلاستيكية أو أكياس شفافة معلّقة أمام المحال.

يُعتقد أن السوبيا ذات أصول عثمانية أو مملوكية، وقد تطورت وصفاتها محليًا مع مرور الزمن وتُحضَّر السوبيا المصرية من جوز الهند المبشور أو الأرز المطحون، ويُضاف إليها السكر وأحياناً الحليب أو الفانيليا. وهذا التنوع يعكس قدرة المطبخ المصري على "تمصير" الوصفات الوافدة ومنحها طابعاً محلياً خاصًا.

ترتبط السوبيا بمشاعر الامتلاء والانتعاش البارد، فهي تمنح الصائم إحساساً بالشبع وبل الريق بعد يوم طويل من الجوع والعطش، وكأنها بلونها الأبيض تُعلن عن بداية جديدة مع عالم الطعام والشراب بعد قطيعة دامت طيلة نهار رمضان.

مذاق الخروب الفريد:

الخروب مشروب بني داكن يميل إلى الحلاوة الطبيعية، ويُعد خيارًا مفضّلًا لمن يرغبون في تقليل السكر المضاف. يُستخرج الخروب من قرون شجرة الخروب التي عُرفت في حوض المتوسط منذ آلاف السنين.

واستُخدم الخروب في الطب الشعبي كعلاج لاضطرابات المعدة ومهدئ للهضم، وهو اعتقاد لا يزال حاضراً في الثقافة الطبية الشعبية في مصر. وانتشر الخروب في المدن الساحلية والريف على حد سواء وأصبح جزءاً من سلسلة المشروبات الداكنة التي تُقدَّم باردة في الصيف.

ويُحضَّر الخروب بغلي القرون المجففة ثم تصفيتها وتحليتها. ويُلاحظ أن كثيراً من الباعة يحرصون على عرض لونه العميق في أوعية زجاجية كبيرة تجذب المارة. وهذا الحضور البصري القوي جعل الخروب عنصراً ثابتاً في صور وملصقات رمضان الشعبية.

هدية النيل الترابية:

يعتبر مشروب الدوم أقل شهرة خارج مصر، لكنه يحتل مكانة خاصة في الصعيد وبعض الأحياء الشعبية في القاهرة. يُستخرج الدوم من ثمار شجرة الدوم المنتشرة في وادي النيل، ويتميز بقوامه الكثيف ونكهته الترابية المميزة.

وعرف المصريون شجرة الدوم منذ العصور القديمة، واستُخدمت ثمارها في التغذية والطب الشعبي، ومع مرور الزمن، أصبح مشروب الدوم جزءاً من الموروث المحلي في الجنوب، ثم انتقل تدريجيًا إلى المدن الكبرى عبر الهجرة الداخلية.

وينسب كثيرون إلى الدوم فوائد تتعلق بصحة القلب وتنظيم ضغط الدم، وهي معتقدات متوارثة أكثر منها

مثبتة علمياً، لكنها تعكس ثقة المجتمع في خبراته التقليدية. كما أن تحضير الدوم يتطلب وقتاً أطول نسبياً، ما يمنحه طابعاً "احتفالياً" داخل الأسرة.

الزهرة الحمراء المنعشة:

الكركديه هو المشروب الأكثر جاذبية بصرياً بفضل لونه الأحمر القاني، ويُقدَّم بارداً أو دافئاً حسب الطقس والتفضيل الشخصي. ينتشر هذا المشروب في مصر والسودان منذ قرون، واستخدم تقليدياً كمشروب ضيافة في المناسبات. وأفضل أنواع الكركديه في السوق المصري الكركديه الأسواني.

يُحضَّر الكركديه بنقع زهور النبات المجففة في الماء، ثم يُحلّى بالسكر. ويُعتقد في الثقافة الشعبية أنه يساعد على ترطيب الجسم وربما تنظيم ضغط الدم، ما جعله خيارًا شائعًا في أيام الحر الشديد.

ويمثل الكركديه احتفاءً باللون والبهجة؛ فالكوب الشفاف المملوء بالسائل الأحمر يضفي حيوية على مائدة الإفطار، ويعكس ميل الثقافة المصرية إلى الاحتفال البصري بالطعام والشراب، لا الاكتفاء بالمذاق فقط.

فاكهة المشمش في عباءة رمضان:

لا يكاد يخلو بيت مصري في رمضان من مشروب قمر الدين، ذلك العصير البرتقالي الكثيف الذي يجمع بين الحلاوة الطبيعية ونكهة المشمش المركزة. ورغم ارتباطه الوثيق بالمائدة المصرية، فإن أصوله تعود إلى بلاد الشام، وبالتحديد إلى منطقة الغوطة في دمشق، التي اشتهرت تاريخياً بزراعة أجود أنواع المشمش.

وتُصنع لفائف قمر الدين من عصير المشمش المركز الذي يُجفف تحت أشعة الشمس حتى يتحول إلى رقائق سميكة تحفظ لفترات طويلة، وهي طريقة تقليدية لحفظ الفاكهة تعود إلى عصور قديمة. ومع ازدهار التجارة بين مصر وبلاد الشام في العهدين المملوكي والعثماني، انتقل قمر الدين إلى القاهرة والإسكندرية، ليصبح جزءاً أصيلاً من الطقوس الرمضانية المصرية.

وثقافياً، يرتبط قمر الدين بفكرة "الترف الرمضاني"، إذ كان في بداياته يُعد من المنتجات المرتفعة الثمن نسبياً، فلا يُحضَّر إلا في المناسبات الكبرى. ومع مرور الزمن، أصبح مشروباً شعبياً متاحاً للجميع لكنه ظل محتفظاً بهيبته الخاصة على مائدة الإفطار. ويُعرف عنه احتواؤه على نسبة جيدة من السكريات الطبيعية والطاقة السريعة، ما يجعله مناسباً لتعويض الجسم بعد ساعات الصيام الطويلة.

وفي الذاكرة الجمعية، يمثل قمر الدين أكثر من مجرد عصير؛ إنه طعم الطفولة، ورائحة البيوت قبيل المغرب، وصوت الأمهات وهن يذبن الشرائح في الماء الدافئ استعداداً لأذان المغرب

شفا وخميريا عرقسوس:

إذا كان قمر الدين يحمل دفء البيوت، فإن العرقسوس يحمل روح الشارع المصري في رمضان. هذا المشروب الداكن، المستخلص من جذور نبات عرق السوس، يعد من أقدم المشروبات الشعبية في مصر، وتعود جذوره إلى مصر القديمة حيث استُخدم لأغراض طبية وغذائية، وقد عُثر على آثاره في بعض المقابر القديمة.

وفي العصرين الفاطمي والمملوكي، ازداد انتشار

العرقسوس في القاهرة، وارتبط بالمواسم الدينية والمناسبات العامة. ومع مرور الوقت، أصبح مشهد بائع العرقسوس بزيه التقليدي، مرتدياً الجلباب وحاملاً الوعاء النحاسي الكبير، جزءاً لا يتجزأ من المشهد الرمضاني في الأحياء الشعبية والأسواق القديمة.

يتميز العرقسوس بطعمه الفريد الذي يميل إلى الحلاوة الطبيعية مع مسحة مرارة خفيفة، ويُعرف بخصائصه المرطبة والمهدئة للجهاز الهضمي. ولعل أكثر ما يميزه في الثقافة المصرية هو حضوره الصوتي والبصري، فنداء البائع في الشوارع قبيل الإفطار يضفي على رمضان طابعاً احتفالياً خاصاً.

ورمزياً، يمثل العرقسوس مشروب البساطة والأصالة. فهو ليس مجرد شراب يروي العطش، بل علامة من علامات الهوية الرمضانية المصرية، وجسر يربط بين أجيال متعاقبة تشاركت نفس الطعم في نفس التوقيت من كل عام.

المشروبات الرمضانية المصرية ليست وصفات؛ إنها أرشيف شفهي من الحكايات والعادات والروائح

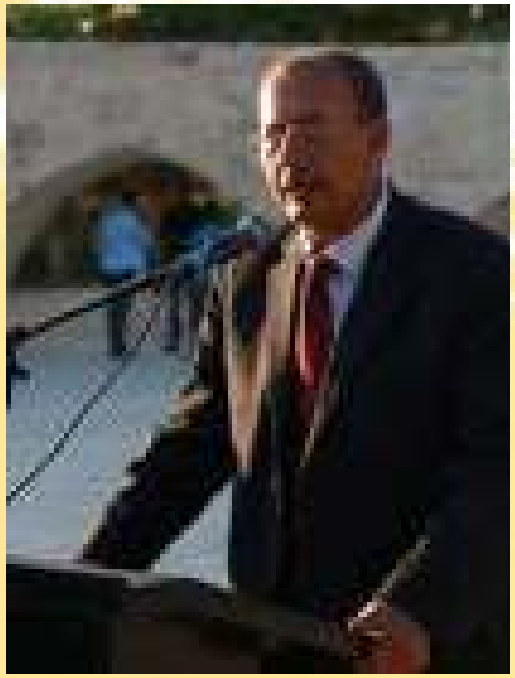
تُظهر هذه المشروبات كيف يمكن لعناصر بسيطة (ماء، سكر، ثمار، أعشاب) أن تتحول إلى رموز ثقافية تحمل طبقات من المعاني. فهي تربط بين الدين والعادة، وبين الطب واللذة، وبين الفرد والجماعة. وفي الأحياء الشعبية، تُرص أوعية العصائر أمام المحال مع فوانيس رمضان، وتتحول الشوارع قبيل المغرب إلى مسرح يعرض الألوانوالروائح والأصوات الرمضانية. وفي البيوت، تتوارث الأجيال وصفات "الميزان الصحيح" بين الحلاوة والحموضة، فتنتقل المعرفة عبر الممارسة اليومية لا عبر الكتب.

كما تعكس هذه المشروبات التنوع الجغرافي والاجتماعي داخل مصر؛ فالسوبيا أكثر حضوراً في المدن الساحلية، والدوم أكثر انتشاراً في الصعيد، بينما يحافظ التمر والتمر هندي والكركديه على انتشار كبير في كافة أنحاء الجمهورية. ومع التحولات الحديثة، دخلت عبوات جاهزة وأساليب تسويق جديدة، لكن الطقس الأساسي هو إعداد المشروب أو شراؤه قبيل الأذان.

لا يمكن التعامل مع هذه المشروبات باعتبارها مجرد عناصر توضع على مائدة الإفطار؛ فهي مفاتيح لقراءة تفاصيل الحياة اليومية في رمضان المصري. فمن البلح المنقوع بما يحمله من بساطة واقتداء، إلى ألوان الكركديه وقمر الدين الزاهية التي تبعث البهجة، تتشكل أمامنا حكاية مجتمع يصوغ هويته من تفاصيل صغيرة متكررة، لكنها عميقة الأثر والجمال. التأمل في المشروبات الرمضانية المصرية يكشف أن "كسر الصيام" فعلٌ ثقافي وجمالي بقدر ما هو حاجة بيولوجية، حيث تتحول هذه المشروبات إلى لغة مشتركة تصل الماضي بالحاضر، وتجمع بين البيت والشارع.

(موقع رصيف 22)

ذلك الشاعر المحبّ



فراس حج محمد. فلسطين

في غمرة نشوتنا وقد انتهينا من توقيع كتاب "احتمالات بيضاء- قراءات في أدب الحرية الفلسطيني" للصديق حسن عبّادي مساء الأربعاء 2026/2/4، ونحن نقف متجمهرين في بهو منصّة التوقيع في متحف محمود درويش أمام قاعة الجليل، أجد الشاعر جمعة الرفاعي بجانبي، فمال عليّ وأخبرني أنّ ثمّة خبراً سيّئاً؛ "رحل عبد الناصر صالح"، ولاحظت مدى تأثّره الشديد الذي بدا في عينيه وقد اغرورقتا بالدمع.

تعود علاقتي بالشاعر عبد الناصر صالح إلى أيّام عمله في وزارة الثقافة الفلسطينيّة وكيلاً للوزارة، افتتح وشارك مع "منتدى المنارة للثقافة والإبداع" العديد من الأمسيات الشعريّة والفعاليّات الثقافيّة، إمّا شاعراً وإمّا ممثّلاً للوزارة، وقد التفتَ إلى ما ألقيْتُه من شعر في "مهرجان المنارة الثاني للشعر" الذي عقدناه في منتزه جمال عبد الناصر في نابلس يوم الخميس 28 تموّز 2016، لقد اكتشفتُ أنّه كان يسمعني باهتمام، وقد ألقيت قصيدتين غزليّتين بين يدي "شهرازد" التي كانت حاضرة معنا وبيننا، لقد تجلّيتُ بالفعل؛ إذ كنت ألقي وأنا أحسّ أنّني

ألقي الشعر بحضرتها ولها فقط، وإذ بالشاعر عبد الناصر صالح يثني عليّ عند مصافحته بعد النزول عن المنصّة. إنّ هذا الثناء بالنسبة لي "صكّ اعتراف بالشاعريّة"، فيومها حصلت على شهادة شعر جديدة ولقب شاعر من أحد أعمدة الشعر، ليس شعر المقاومة، أو الشعر الفلسطيني وحسب، وإنّما الشعر العربي المعاصر أيضاً، لم يطل الوقت حتّى عدنا والتقينا على منصّة "ملتقى رجال الأعمال" في نابلس بتاريخ: 2016/10/20، لألقي- وبجانبي عبد الناصر صالح- قصيدة "ظلاميّون" من ديوان "مزاج غزّة العاصف".

تأتي كورونا وتجلّل وجه العالم بالخوف، يأخذ الشاعر الإنسان ذو الحسّ المرهف على عاتقه أن يطمئنّ علينا دائماً، وبشكلٍ يومي، ويطلب منّا أن ننتبه لحالنا، ويدعو لنا بالسلامة، لم يكن يخاطبنا إلّا بوصف "حبيبي"، أنا وكلّ الأصدقاء، ولم يكن يبخل علينا كذلك بما يصله من مطبوعات عربيّة، وخاصة الجرائد والمجلّات التي راجت إلكترونيّاً في تلك الفترة، لنظلّ على تواصل مع العالم الذي يصارع من أجل البقاء بكلّ ما أوتي من عزم وقوّة وإصرار، كما لم تنقطع عنّا أشعاره التي كان يكتبها يوميّاً وينشرها في الصحف المحلّيّة والعربيّة، وخاصّة صحيفة الحياة الجديدة.

أعرف عبد الناصر صالح شاعراً منذ أيّام الجامعة، إلّا أنّني لم أدرس أيّ نموذج شعريّ له في بحث الماجستير "السخرية في الشعر الفلسطيني المقاوم"، لعلّي لم ألاحظ ما لديه من سخرية، لكنّني كنت على اطلاع بأنّه كتب شعراً في المعتقل في فترة الانتفاضة الأولى، حيث زُجّ به مع كثير من الشعراء والمفكّرين والكتّاب إلى السجون، فتنقّل في العديد منها، وكتب ديوانه "المجد ينحني أمامكم" في المعتقل، هذا الديوان الذي يهدينيه في واحد من لقاءاتنا مع ديوان والده "مرافئ العمر" بنسخة مصوّرة، لا شكّ في أنّني فرحت بهذه الهديّة القيّمة، وأشرت إلى ديوانه هذا في تضاعيف كتاب "تَصدّع الجدران- عن دور الأدب في مقاومة العتمة"، وكان كثيراً ما يثني على ما أكتبه من نقد.

عبد الناصر صالح شاعر معتدّ بتاريخه، وبإنتاجه، وبموقعه في حركة الثقافة الفلسطينيّة، وكلّنا يعرف هذا الموقع، وظهر ذلك جليّاً في التحقيق الصحفي الذي نشرته صحيفة القدس في عددها الصادر يوم السبت 2026/2/7، وشارك فيه نخبة من الكتّاب والسياسيّين الفلسطينيّين، إذ أجمعوا على أنّه "برحيل الشاعر الكبير عبد الناصر صالح يتأكّد حضوره الوارف وبموته يترك فراغاً يصعب ملؤه".

لم يكن يسمح الشاعر المجدّ والمناضل السياسي بأنْ يتجاهله أحد، ولذلك رأيته يدافع بقوّة المنطق التاريخي بشواهده التي لا تموت عن دوره في أدب السجون على هامش ندوة أقامها معرض فلسطين الدولي للكتاب (2023)، ومَن تحدّث حينها مِن المنتدين عن أدب السجون لم يعطه حقّه، فقد كان من أوائل من كتب في هذا الأدب في ذروته في الثمانينيّات، وأدخله الباحث مفيد أبو عرقوب في دراسته التي بعنوان "شعر الأسرى الفلسطينيّين (1967- 2000)"، فدرس له ديوانين وهما "الفارس الذي قُتل قبل المبارزة"، وقد صدر في مطلع الثمانينيّات، وديوان "المجد ينحني أمامكم" وقد صدر في أواخرها.

عدا دراسة أبو عرقوب، أعدّت الباحثة الفلسطينيّة أسماء حمد أطروحتها لنيل درجة الدكتوراه في مصر، وصدرت في كتاب عام 2024 عن دار الربى للنشر والتوزيع تحت عنوان "فلسطين بين النزف والعزف: التناص في شعر عبد الناصر صالح"، وغير هاتين الدراستين أصدر اتّحاد الكتّاب الفلسطينيّين كتاب "مدارات الشعر المقاوم في شعر عبد الناصر صالح"، ويضمّ الكتاب ثمانية فصول، تناول فيها سبعة نقّاد ظواهر من شعر الراحل، على مدى أكثر من (460) صفحة من القطع الكبير، هذا عدا ما كتبه صديقنا الطليعي رائد الحوّاري، متناولاً في تحليله النقدي العميق والممتدّ العديد من أعمال الشاعر المطبوعة أو قصائده المنشورة على الفيسبوك.

يتوّج هذا العطاء بإدراج إحدى قصائد عبد الناصر صالح في مقرّرات اللغة العربيّة، الصفّ التاسع الأساسي الجزء الثاني، وهي قصيدة "رسالة من الزنزانة- إلى أمي"، ولي مع هذا الدرس/ القصيدة موقف عجيب؛ ففي واحدة من الزيارات الإشرافيّة يصادف أن تكون حصّة اللغة العربيّة هذا الدرس، وخلال المناقشة البعديّة التي رأيت فيها أنّ المعلّمة لم تُعطِ القصيدة حقّها في الشرح والربط مع الواقع، ولم تهتم بالبعد الاستشرافي في النصّ حيث يقول:

"الموكب الموعود شقّ طريقه عبر البحارْ
وسرى... تعانقه النسائم والمحارْ
ورأيتُ طلعتكِ النديّة من بعيدْ
مثلتْ أمامي مثل طيفٍ لا يحيدْ"

فقد تراءت لي في القصيدة ملامح من قول القرآن الكريم "والعاديات ضبحاً، فالموريات قدحاً، فالمغيرات صبحاً"، حيث "من صبّح القومَ في الغزو فإنّه فأل نصر"، وربطتُ تلك الأسطر من باب الاستطراد المناسب للمعنى العام لما حدث يوم السابع من أكتوبر عام 2023، تلك العمليّة التي انطلقت في الصباح الباكر، معلنة الحرب، لتقرع الجرس وتدقّ جدران الخزّان، ليصل صداه إلى العالم أجمع بعد أن صمت وقتاً طويلاً.

كان هذا النقاش شفويّاً، لم أدوّنه في تقرير الزيارة الصفّيّة، لأنّني لا أريد أن أفرض وجهة نظري وفهمي الخاصّ على المعلّمة، لم ترض المعلّمة بتوصيات الزيارة وأصرّت عبر الشكوى التي رفعتها ضدّي أنني أنظّر لأمور غير تربويّة وسياسيّة، وادّعت أنّني قد تجنّيت عليها في تلك التوصيات التي كان لها سياق مختلف تماماً، يدور في أساليب التدريس وكيفية تحليل النصوص الأدبيّة في السياق المدرسي.

لقد مرّ هذا الموقف بسلام، إلّا أنّه قدّم لي دليلاً على الفهم المحدود لبعض المعلّمين للنصوص الأدبيّة، وأنّهم لا يمتلكون القدرة على أن يروا في الأدب وجه الواقع، سلباً وإيجاباً ويتعاملون مع النصوص بوصفها سلاسل لغويّة جامدة، وينزعون فتيلها، ويحوّلونها إلى تدريبات إعرابيّة في أحسن الأحوال، لقد كانت رسالة عبد الناصر صالح إلى أمّه، نموذجاً لأيّ أمّ، ابنها يعيش غربة السجن وعذابه.

وعندما تحلّ الكارثة على غزّة، لم يصمت الشاعر، وأشرع يراعه لينافح عن هذا الشعب المذبوح والمجوّع أمام كاميرات العالم، فكتب أشعاره المدجّجة بالحزن والمرارة، فقد أوجعتني هذه القصيدة على نحو

شخصي لما فيها من ألم الجوع، والعجز الذي يكبّل اليدين والأرواح:

لئلّا يُقالْ
أنثُروا القمحَ فوقَ رؤوس الجبالْ
لئلّا يُقالْ
جاعت الطيرُ تحتَ عُذوقِ الهلالْ
يا عُمَرْ
جاعت الطيرُ في غزّةَ الجرحِ
واحترقَ الزرعُ والناسُ
والبيتُ
والولَدُ المُنتَظَرْ
وتلاشى الأثَرْ
يا خليفتَنا العادلَ المُرتَضى
يا عُمَرْ
هل أتاكَ الخبَرْ؟

أبو خالد رجل دمث، وشاعر رقيق، لكنّه أنتج نصّاً ثائراً ويغصّ بالمرارة والوجع والرفض؛ احتجاجاً على ما آلت إليه أحوالنا السياسيّة، وظهر معارضاً لكلّ ذلك الخوَر السياسي في الساحة الفلسطينيّة وسجّله في أشعاره، وكان دائماً ما يصرّ على تعريته قبل غزّة، وخلال هذه الحرب الشرسة التي لم تبق ولم تذر.

عُرف عن (أبو خالد)- رحمه الله- أنّه لا يحبّ الدعة، فرغب بعد أن تقاعد من عمله الرسمي؛ وكيلاً لوزارة الثقافة أن يخدم الكتّاب والوسط الثقافي بموقع جديد لا يخضع لمعايير العمر، فعقد النيّة على الترشّح لانتخابات اتّحاد الكتّاب والأدبـاء الفلسطينيين، هذا الاتّحـاد الذي كان من مؤسّسيه، لعلّه يتولّى الأمانة العامّة، لقد فاز عبد الناصر صالح في تلك الانتخابات (2018) بأعلى الأصوات، لما يتمتّع به من تاريخ شعري وثقافي ونضالي كبير، عدا المحبّة التي كان يحظى بها بين أوساط الكتاب الفلسطينيّين، هذه المحبّة التي رأيتها في سيل النعوات الصادقة من الفعاليات الرسميّة والشعبيّة والكتّاب والمثقّفين العرب والفلسطينيّين، مودعة أبا خالد بعبارات المحبّة والأسى.

لم يحظَ الشاعر المحبّ عبد الناصر صالح بمنصب الأمين العامّ نتيجة الطريقة غير العادلة التي تمّ فيها تحديد هذا المنصب ليذهب في تلك الدورة إلى غيره، لكنّه بقي مناضلاً على جبهة الشعر وحيداً، لا يأبه بأيّ منصب، مهما كان، وظلّ يحظى بمحبّة الجميع، وعندما مُنح جائزة فلسطين في الآداب عام 2023، بـادرتُ بالاتّصال به مُعْلِماً إيّـاه بالخبر السعيد، ومباركاً له، إذ إنّه يستحقّ مثل هذا الفوز، بل إنّ الجائزة هي التي تتشرّف به، لتكون أكثر عدالة عندما يفوز بها من يمنحها شرعيّة العدالة في بلاد تُنتقص من أطرافها ومن أواسطها، لتبقى جمهوريّة الشعر بشعرائها جميعاً الأعلى منارة، وليظلّ أبو خالد علامة بارزة في سجّل الخالدين الذين لم يمرّوا مرور "الكلام العابر" على صفحاته، وستظلّ أشعاره تحدّث عنه أخبارها وأخبار هذا الوطن الحالم بالحرّيّة، فإنّا وإيّاك يا أبا خالد "على انتظار" حتّى يتحقّق الأمل الموعود بالموكب الذي "يفوح بالانتصار"، ومهما يكن من أمر، لا يحقّ لنا أن نتنازل عن هذا الهدف.

عن دار «الأماني» للطّباعة والنّشر في عرعرة:..

التّاسع والعاشر

الليبي- خاص

عرعرة – لمراسل خاصّ: صدر العدد العاشر من مجلّة "الإصلاح" عن دار "الأماني" في عرعرة، بموادّ غنيّة ومتنوّعة كما عهدناها دائمًا، وكان العدد التّاسع منها قد صدر من قبل وبالمستوى الثّقافيّ الرّاقي نفسه. وقد حمل غلاف العدد العاشر الخارجيّ صورة المحامي والكاتب الرّاحل وليد الفاهوم، وصورة المفكّر العراقيّ د. فالح عبد الجبّار وفي غلافه الدّاخليّ لوحة للفنّانة إثراء أبو ياسين، أمّا العدد التّاسع فقد حمل غلافه الخارجيّ صورة المربّي والكاتب الرّاحل د. بطرس دلّة، وصورة الشّيخ د. عكرمة صبري، وحمل الغلاف الدّاخليّ لوحة للفنّانة أوصاف زيدان، وعلى غلافيهما الأخيريْن صور عن الكتب الّتي صدرت مؤخّرًا عن دار "الأماني".

وكتب المحرّر في "العروى الوثقى" عن العربيّة لغتنا علينا المحافظة عليها"، وعن الرّاحل "د. بطرس دلّة كركن من أركان هيئة التّحرير" وفي العدد العاشر كتب عن الرّاحلين: "الفنّان محمّد بكري وعن الرّفيق عصام مخّول رئيس الجبهة القطريّة وعن الأديب وليد الفاهوم الّذي أجرى المحرّر معه لقاء في زاوية "ضيف الشّهر" ومات قبل أن يقرأه" وكتب المحرّر مقالة عن المفكّر العراقيّ د. فالح عبد الجبّار".

وقد نقل العددان في باب المقالة مقالتيْن لفراس حج

محمّد: "النّاقد ليس مهندس علاقات أدبيّة، ومقالة "في تأمّل تجربة الكتابة"، وكتب علي هيبي في العددَيْن القسم الأوّل والثّاني من مقالته الذّاتيّة عن نيلسون مانديلا من سلسلة "العظماء"، وكتب جواد بولس مقالتَيْن سياسيّتين: "أين حراكات الشّعوب العربيّة" ومقالة "من انتصر في غزّة"، وكتب د. محمّد حبيب الله مقالة "ثقافة الصّمت" ومقالة "لعلّه خير" والمقالتان تحت عنوان "قصّة مثل"، أمّا د. منير توما فكتب مقالتَيْن نقديّتَيْن، الأولى عن "الشّاعر عمر أبو ريشة وحكايته مع الرّئيس الأميركيّ، جون كنيدي" والثّانية "وقفة مع كتاب "ثمار الفكر"، وكتب يوسف جمّال مقالة "حتّى تغيّروا المختار" وفي باب القصّة قصّة "كلّهم أحبّوا سلمى"، وكتب رياض كبها في العددَيْن عن المناضل "محمّد الشّريدي وعن الرّفيق نمر مرقس في برطعة"، وكتب رياض خطيب عن الثّقافة المسرحيّة "إنسكلوبيديا إسطنبول"، وقراءة في رواية القطاف لحنا مينا تحت عنوان "العدل ملح الأرض، وكتب أبو إبراهيم في زاوية "خالدون في ذاكرتنا" عن الحاجّ أحمد توفيق يونس وعن المرحوم وحيد كبها، وتابع عبد الرّحيم الحاجّ يوسف جولاته في "بساتين بنت عدنان"، وكتب د. أحمد كامل ناصر عن "الذّكاء الاصطناعيّ" وعن رواية "لتكن مشيئتك" مقالة أدبيّة، وكتب سعود خليفة عن "حقائق لا نعرفها عن النّيص" ومقالة عن "بعض الكلمات التّركيّة في اللّغة العربيّة العاميّة".

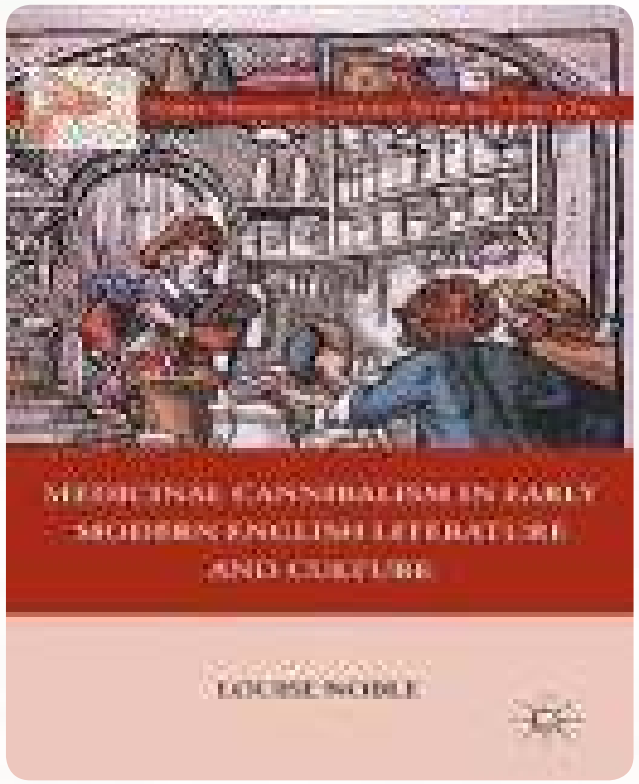
وفي العدد العاشر كتب رشدي الماضي حول الحداثة المتعثّرة، وكتب د. خالد تركي من نافذته أيضًا عن رواية "لتكن مشيئتك" للكاتبة دعاء زعبي خطيب، وكتب مفيد صيداوي مقالة أدبيّة بعنوان "وحدة الحركة الأدبيّة"، وكذلك نشر العدد الكلمة الّتي ألقاها رئيس لجنة المتابعة العربيّة العليا، د. جمال زحالقة في المؤتمر الثّاني للاتّحاد القطريّ للأدباء الفلسطينيّين، وفي "نافذة على الشّعر العبري نشرت قصيدة للشّاعرة لورن ميلك "بيت المجانين"، وكتب أ.د إبراهيم طه مقالة عن قصيدة "رمتني بسهم" تحت عنوان "قصيدة وشاعر"، وكتب المحامي خالد ناصر عون عن الفنّان محمّد بكري تحت عنوان "مع رحيله يموت نوع نادر من الحضور"، وفي باب الشّعر كتب واصل طه قصيدة "ماذا أحدّث عن حيفاي".

وفي العدد التّاسع كتب النائب أيمن عودة مقالة بعنوان "لروح أبي ولا أحد يعلم..."، وكتب أ.د حسيب شحادة مقالة "شذرات حول مقال ريك سترلينج حول أينشتاين ومقالته عن فلسطين وإسرائيل"، وكتب ضياء محسن الأسديّ مقالة "محاكمة عقل الجيل الجديد في زمن الحداثة"، وتابعت سارة جبّارين الحلقة الأخيرة من سلسلتها "خليني أحكيلكم"، وكتبت أسمهان خلايلة نصًّا سرديًّا بعنوان "بدايات الحبّ"، وكتب عفاف أبو خيط مقالة حول "أبناء صفّها وحبّها لهم"، وكتب عبد الجبّار نوري قراءة نقديّة حول "ثقافة الأدب السّاخر".

وفي زاوية الشّعر نشر في العددَيْن قصائد للشّعراء: حسين جبارة، نظمات خمايسي، انتصار بكري، واختتم العددان بزاوية "عطر الكتب" عن المنشورات الجديدة من كتب ودوريّات ودواوين، واختتم بلقاء يتجدّد كتبه في العددَيْن الكاتب محمّد علي طه، تحت عنوان "رسالة في توضيح الواضح" وعنوان "رثاء رجل عاديّ جدًّا".

الطب الجنائزي

عندما أكلت أوروبا جثث موتاها باسم «العلاج»



الليبي ٠ وكالات

لطالما صُورت الحضارة الأوروبية في العصور الحديثة، على أنها مهد النهضة والتنوير، ولكن خلف ستار القصور الفخمة والجامعات العريقة، اختبأ فصل مظ..لم ومـ..روع من تاريخ أوروبا الوح..شي.

فبين القرنين السادس عشر والثامن عشر، لم تكن الصيدليات الأوروبية تكتفي بالأعشاب، بل كانت تكتظ بأجزاء من أجساد البشر: دمـ..اء طازجة، دهون آدمية، جماجم مسحوقة، مربى من دمـ..اء الموتى، ومومياوات محنطة. هذا ما عُرف تاريخياً بـ "علاج الجثث" (Corpse Medicine) **أو "آكل لحوم البشر الطبي"** (Medicinal Cannibalism).

باراسيلسوس وفلسفة "علاج المثل بالمثل"

ترجع هذه الاعتقادات إلى العصور الرومانية، لكنها ازدادت بقوة على يد الطبيب والكيميائي السويسري باراسيلسوس (Paracelsus) الذي أرسى دعائم هذا النوع من العلاج.

في القرن السادس عشر، أطلق مقولته الشهيرة: "إن أنبل دواء للإنسان هو جسم الإنسان".

استند باراسيلسوس في نظرياته إلى مبدأ "علاج المثل بالمثل" (Similia Similibus Curentur)، وهي فكرة مفادها أن العضو المصاب يُعالج بمثيله من جسد سليم. "إذا كنت تعاني من آلام في الرأس، فعليك بمسحوق الجمجمة البشرية؛ وإذا كان مرضك في الدم، فاشرب دماءً طازجة."

كان العلماء يعتقدون أن جسم الإنسان يحتوي على روح حيوية هي السبب في عملية الشفاء، لذلك ساد الاعتقاد أن تناول جثة ضحية مـ..اتت بالعنـ..ف سيطرد أي أرواح ش.ريرة تُسبب الأمراض في الكبد والقلب والرأس.

لذلك لجـأوا إلى العلاج بأجزاء الإنسان وأجساد المومياوات المصرية، فبدأ الأوروبيون في استيراد المومياوات وطحنها بالكامل لبيعها كمسحوق علاجي. تخيّل أن الآلاف من المومياوات المصرية المسروقة سُحقت وأُكلت وضاع معها تاريخ كامل، ومع نقص المومياوات بدأت تجارة صناعة المومياوات المزيفة، كانت الجثث تُجفف في الأفران، وتُحشى بالأعشاب، وتُلف بالأقمشة لتبدو كمومياوات مصرية قديمة، ثم تُباع للصيدليات بأسعار باهظة.

في تلك الحقبة، لم يكن الجلاد مجرد منفذ للعقوبات، بل كان يُعتبر "معالجاً" يمتلك سيطرة مطلقة على

المواد الخام الأكثر قيمة. كان الجلادون في ألمانيا وفرنسا يبيعون دهون المعدومين، التي كانت تُستخدم كمرهم للجروح وآلام العظام.

أما المشهد الأكثر رع..باً، فكان يحدث عند منصات الإعـدام؛ حيث كان المرضى المصابون بالصرع يتزاحمون حول المقصلة، يحملون كؤوسهم لملئها بـ الدماء الدافئة المتدفقة من أعناق المجرمين اللحظة، اعتقاداً منهم أن هذه الدماء تحمل "قوة الحياة" التي ستشفيهم.

تخيّل فقط الإنسان الأوروبي الذى غـ..زا العالم بحجة نقل الحضارة، في هذا المنظر الوح..شي...!

انظر:

– المومياوات وأكلو لحوم البشر ومصاصو الدماء: تاريخ طب الجثث من عصر النهضة إلى العصر الفيكتوري، ريتشارد سوج.

– أكل لحوم البشر لأغراض طبية في الأدب والثقافة الإنجليزية الحديثة المبكرة، لويس نوبل.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل انتشرت ظاهرة "سارقي القبور" (Resurrectionists) الذين كانوا ينبشون القبور ليلاً لبيع الأعضاء والأطراف للأطباء والصيادلة؛ حتى أن بعض الملوك، مثل تشارلز الثاني ملك إنجلترا، كان لديه مختبره الخاص لإنتاج "قطرات الملك"، وهي مادة كيميائية مستخلصة من جماجم بشرية منقوعة في الكحول.

يقول سوج: "لم يكن السؤال: هل يجوز أكل لحم البشر؟ بل: أي نوع من اللحم يجب أن نأكل؟"

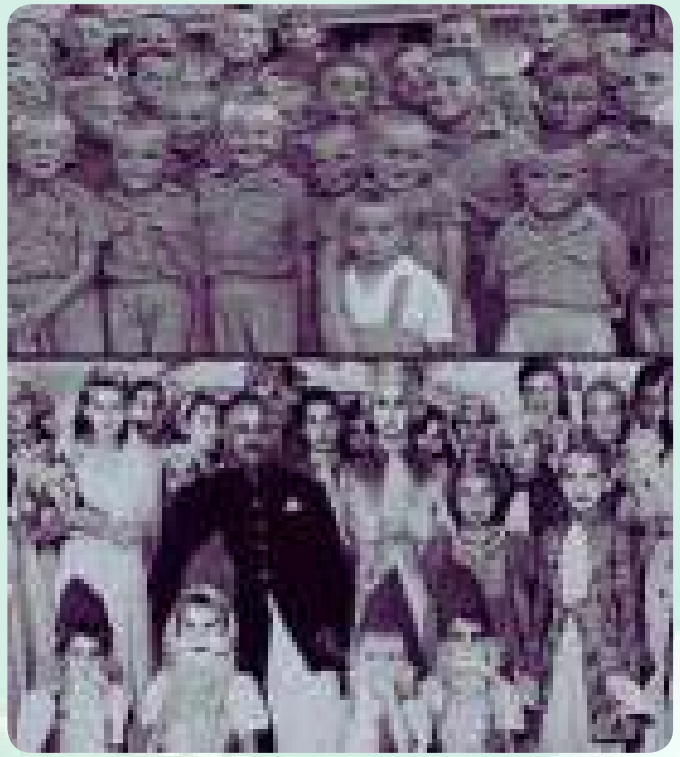
فكان التسابق إلى ال..دم الطازج، وإلى أجساد البنات العذارى، مما أدى إلى انتشار كبير لج..رائم الق..تل وسرقة المقابر.

ومن التناقض الأوروبي أن المستكشفين الأوروبيين في ذلك الوقت كانوا يصفون سكان الأمريكتين بـ "الهمـ..ج" و"آكلي لحوم البشر"، في حين كان هؤلاء المستكشفون أنفسهم يحملون في حقائب سفرهم مساحيق مصنوعة من جثث بشرية، وكانوا يأكلون لحوم السكان الأصليين لهذه البلاد.

هذه هي الحضارة المزعومة التي تصدّر للناس القيم والأخلاق الأوروبية الحديثة، وتنظر إلى الجميع نظرة احتقار.

يُذكر أن هذا النوع من العلاج استمر إلى عام 1908، حيث جرت آخر محاولة معروفة في ألمانيا لابتلاع الدم عند المشنقة.

740



الليبي• وكالات

في أغسطس 1942 كانت سفينة تحمل 740 طفلاً بولنديًا يتجول في بحر العرب كتابوت عائم. كان هؤلاء الأطفال أيتامًا نجوا من معسكرات العمل السوفيتية بعد أن مات آباؤهم جوعًا أو مرضًا أو إرهاقًا.

هربوا عبر إيـران، يعتقدون أن الأسوأ قد انتهى. لكن كل ميناء على الساحل الهندي رفضهم. البريطانيون – الذين كانوا يسيطرون على الهند – قالوا: "ليست مسؤوليتنا". الطعام ينفد. الدواء ينفد. الأمل ينفد.

على سطح السفينة، كانت ماريا 12 عامًا تمسك بيد أخيها الصغير 6 أعوام، وقد وعدت أمهما المحتضرة بحمايته. لكن كيف تحمين طفلاً حين يغلق العالم أبوابه؟

في قصر بعيد في ولاية "غوجارات"، وصلت الأنباء إلى "جام" صاحب ديغفيجاي سنجي ماهاراجا "نافانا غار". كان أميرًا تحت الحكم البريطاني، وكان من المفترض أن يبقى صامتًا. سأل مستشاريه سؤالاً واحدًا فقط:

ـ "كم عددهم؟"

ـ 740 طفلاً، يا صاحب السمو.

توقف لحظة، ثم قال بهدوء:

ـ البريطانيون يسيطرون على الموانئ، لكنهم لا يسيطرون على ضميري. أحضروهم إلى "نافانا غار".

حذروه من عواقب تحدي البريطانيين. لم يتراجع. أُرسلت رسالة إلى السفينة:

ـ أنتم مرحب بكم هنا.

وصلت السفينة تحت شمس حارقة. نزل الأطفال ببطء: نحيلون، صامتون، كثيرون لا يستطيعون المشي دون مساعدة. كانوا قد تعلموا عدم الأمل، لأن الأمل أصبح مؤلمًا. كان الماهراجا ينتظرهم على الرصيف. يرتدي ثوبًا أبيضاً بسيطًا، انحنى ليلتقي بعيونهم، وقال عبر المترجمين كلمات لم يسمعوها منذ سنوات:

ـ أنتم لستم أيتامًا بعد الآن. أنتم أبنائي الآن. أنا أبوكم.

بالنسبة لماريا، بدت الكلمات مستحيلة. لكنه كان جادًا. لم يضعهم في مخيم مؤقت.

بنى لهم وطنًا.

في "بالاتشادي"، أنشأ ما أصبح يُعرف بـ«بولندا الصغيرة» في الهند. جلب معلمين بولنديين. أعد طعامًا بولنديًا. غنّوا أغاني بولندية تحت أشجار النخيل. وضع شجرة كريسماس تحت سماء استوائية.

قال لهم:

ـ المعاناة تحاول محوكم، لكن لغتكم وتقاليدكم مقدسة. سنحافظ عليها حية هنا.

عاد الأطفال إلى المدرسة. لعبوا. ضحكوا. زارهم الماهاراجا كثيرًا. حفظ أسماءهم. احتفل بأعياد ميلادهم. حضر عروضهم المدرسية. واسى من بكى على أبوين لن يعودا. دفع من خزانته الخاصة تكاليف الأطباء والمعلمين والملابس والطعام. لأربع سنوات كاملة، بينما كانت الحرب تبتلع العالم، عاش 740 طفلاً ليس كلاجئين، بل كعائلة.

عندما انتهت الحرب وجاء وقت الرحيل، بكى الكثيرون. بالاتشادي أصبح الوطن الوحيد الذي يتذكرونه.

كبروا هؤلاء الأطفال. أصبحوا أطباء. معلمين. مهندسين. آباء. أجداد. حملوا القصة معهم.

في وارسو، سُميت ساحة باسمه: "ساحة الماهاراجا الطيب.

مدارس تحمل اسمه. حصل على أعلى وسام مدني بولندي. لكن النصب التذكاري الحقيقي لم يُبنَ من حجر. بُني من 740 حياة. حتى اليوم، يجتمع الناجون. يروون لأحفادهم عن الحاكم الهندي الذي رفض تحويل الرحمة إلى سياسة. في 1942، حين أغلقت الدول العظمى أبوابها، نظر رجل واحد – لم يكن ملزمًا وكان لديه كل الأسباب للصمت – إلى المعاناة وقال:

ـ هم أبنائي الآن.

وفي تلك اللحظة، تغير العالم. بهدوء. إلى الأبد.

(من صفحة احترام على الفيس بوك)

كتبوا ذات يوم ..

على الرغم من أن اسم البيضاء يعتبر من الأسماء الجغرافية التي استخدمت منذ القدم العهود التاريخية ، فإنه لم يأخذ مضمونه المحدد الذي يعرف به في المجال الدولي المعاصر إلا بعد أن بدأ الاستعمار الإيطالي لهذه البلاد في سنة ١٩١١ .

أما التاريخ القديم لهذا الاسم فغير معروف بالضبط ، ولكن من المؤكد على أي حال أنه ورد في الكتابات والنصوص المصرية القديمة منذ أكثر من أربعة آلاف سنة مضت ، فقد ورد في بعض تلك الكتابات أن المناطق الواقعة إلى الغرب من مصر كانت موطنا لعدد من القبائل الليبية التي اشتهرت في تاريخ مصر القديمة وهي قبائل «الليبو» و «التحنو الليبيون» و «المشوش» .

الموسيقى الأوزبكية...

مقامات للروح وشيء من الغيب

صوفيا الهمامي. تونس

كانت الموسيقى ولازالت محط اهتمام الفلاسفة والمفكرين الذين أولوا تأثيراتها الجمالية ورمزيّتها عناية تامة، وأجمعوا أن الموسيقى مصدرا للسعادة والمعرفة والجمال وأرقى ما يكمن سماعه على الإطلاق.

وهنا نستحضر قول الفيلسوف والعالم والطبيب الإسلامي ابن سينا أن "الغناء أحسن رياضة لحفظ الصحة من العناء".

ما من شك أن الموسيقى لغة عالمية، ولكن لكل شعب على هذه الأرض موسيقاه التقليدية الكلاسيكية التي تختلف باختلاف ثقافته وتاريخه وحضارته.

وفي جمهورية أوزباكستان تعد الموسيقى جزء من الثقافة العامة كما هي جزء من الحياة الاجتماعية وظاهرة فنية ملفتة وموغلة في التاريخ والتقاليد.

فهي تتميز بتنوع كبير على مستوى مقاماتها وألحانها وألوانها، ولها تاريخ طويل وغني تشكل تحت تأثير الحضارات والثقافات المتنوعة التي نشأت وتطورت عبر بوابات العبور في مدن أوزبكستان ممر طرق الحرير التاريخية.

الأكيد أن الفلسفة والأدب والعلوم والتطورات البشرية والدينية أثرت في جميع الفنون الأوزبكية، سيما الموسيقى التقليدية التي ولدت بطابع صوفي وروحي خفي، وتعد اليوم أغنى تراث فني موسيقي في تاريخ العالم الإسلامي لعراقته وتميزه .

كما ساهم الشعر في تطور الموسيقى في جمهورية أوزباكستان، أين يعتلي مركزا عظيما، فالمقامات الموسيقية تماثل بحور الشعر، وهو ما كشفت عنه بعمق رباعيات عمر الخيام التي نالت شهرة كبيرة في الأدب العالمي وألهمت الموسيقيين والفنانين العرب والأجانب.

اللافت للنظر هو انتقال الموسيقى الكلاسيكية التراثية في أوزبكستان من جيل إلى جيل كأنها ثروة أو حرفة نادرة يخشى أصحابها من اندثارها، وهي فعلا ثروة عالمية وتراث إنساني غير محسوس مسجل بمنظمة اليونسكو .

ولأهمية هذا التراث الموسيقي العريق تبذل وزارة الثقافة الأوزبكية جهودا جبارة، لجعل أوزباكستان وطنا للموسيقى.

وهنا وجب التنويه بدور المرأة الأوزبكية في نقل التراث الموسيقي وغرسه في عقول الأطفال بهدف تكوين ذائقة فنية لديهم، بترديد التهويدات والأغاني المنزلية وأغاني الأطفال.

وللمرأة الفنانة دور كبير أيضاً في نقل وتجديد التراث الموسيقي الأصيل للشعب الاوزبكي العريق، مثل الفنانة "زاميرا سويانوفا" الملقبة بفنانة الشعب وتلميذتها ماخفوظا كاريموفا.

ونظراً لخصوبة الموسيقى الأوزبكية وتنوعها، فقد امتد تأثيرها إلى عامة الناس وها هي اليوم تعبر عن المجتمع وحياته، وجعلت من أوزبكستان واحدة من أكثر البلدان تنوعاً موسيقياً في آسيا الوسطى.

قد توحي لك الموسيقى الأوزبكية أنها تشبه إلى حد بعيد موسيقى الشرق الأوسط أو المألوف التونسي أو الليبي أو الحوزي الجزائري، ولكنها مختلفة بمقاماتها الصعبة وإيقاعاتها المعقدة والمتعددة نظراً وأنها تختلف بتنوع القوميات المتعايشة في كل مدينة.

لكن تبقى موسيقى "شاش مقام" أحد الأركان الأساسية للموسيقي الأوزبكية، وهي ركن مهم وأساسي كظاهرة موسيقية غنائية لازمت أجيال كثيرة متعاقبة، بها بعض التشابه والتماثل مع الموسيقى العربية حيث تستعمل فيها آلة العود العربية العريقة.

موسيقى شاش مقام مصنفة تراثاً انسانياً لا مادياً من قبل اليونسكو، فقد ازدهرت في القرن السادس عشر وتعود أصولها إلى مدينة بخارى.

و"شاش" مقام قريب نوعاً ما من "المالوف التونسي"، تعني المقامات الست في بخارى ومنها البيات والرصد ودوكاه وعراق.

وينقسم "بخارى شاش" مقام إلى جزئين، عزف دون غناء وعزف مع الغناء، ويقال إنه كان محط اهتمام الملوك والامراء خلال القرون الماضية.

سنة 2009 أدرجت منظمة اليونسكو موسيقى "كتّا أشولا" ضمن التراث الإنساني غير المحسوس لضمان استمرار هذا التراث العريق بين الأجيال.

ويتميز فن "كتا أشولا" الذي نما وازدهر في وادي فرغانة شرقي البلاد، عن طريق التلقين والتدريب الشفهي من الأستاذ إلى التلميذ بخصائص موسيقية وشعرية خاصة، مثل ترديد الأبيات الشعرية الملحنة دون مصاحبة الآلات الموسيقية.

و لكتّا أشولا عدة تقسيمات منها:

"يوي مقام" : حيث يؤدي بمقامات العشاق، و البيات و الجهاركاه.

"يوي أشولا أو لكابي أشولا": و يؤدى بمقامي تنوّر و مناجاة من غير آلات مصاحبة.

"ياكا خانليك" أو الأداء الفردي حيث يؤدي المغنى أداءاً صوتياً و يصاحبه عزف من مغن آخر.

و الطريقة الأصيلة في "كتّا أشولا" هي "لكابي أشولا" حيث يقوم المؤدون بأداء وصلاتهم و في أيديهم صحون خزفية يوجهون بها أصواتهم و يتحكمون بشدته الموجهة للمستمعين.

طالما شكلت الموسيقى مدخلا مهما لمعرفة أسرار الشعوب وثقافاتها، والشعب الأوزبكي شعب غَناءٌ يتسربل في أزياء تقليدية ملونة متموسقة بنفحات صوفية تشدّك إليها في صمت عميق، توسوس لك بكل ما حملت من قصص عشق صوفي تناجي الروح، وتحكي لك على عجل عن الرحلة التي امتدّت وما انتهت، كل هذا الجمال، كل هذا البهاء، كل هذا الغموض يتجلّى فيه الله.

يا الله ...

تواريخ

د. خالد محمد الهدار، ليبيا

نقش المؤسسين في قوريني:

يُعد نقش المؤسسين في قوريني (شحات حاليًا، ليبيا) أحد أهم الوثائق التاريخية الباقية من العصر الإغريقي، وهو محفوظ حالياً في متحف قوريني تحت الرقم 8. هذا النقش هو في الأصل مسلة رخامية عالية ومدببة، ظهرت اليوم في قطعتين متجاورتين. تعود ركيزة النقش إلى بداية القرن الرابع قبل الميلاد، بناءً على أسلوب الخط المحفور على وجهها. ورغم العناية التي اتسم بها حفر الأحرف، إلا أن النقش لم يتبع الأسلوب الستويخيدوني القياسي لتلك الفترة. الأحرف دقيقة جداً، حيث يبلغ قياس معظمها 0.013 متر، باستثناء السطرين الأول والثالث والعشرين حيث يرتفع الحجم إلى 0.02 متر.

يُعتقد أن مكان منشأ المسلة هو معبد أبولو في قوريني، وهو المركز الديني الرئيسي للمدينة. وقد اكتشف النقش الباحث فيري عام 1922 داخل الموقع الأثري، ولكن ليس في موقعه الأصلي. بل وُجدت المسلة مُعاد استخدامها بشكل مهين؛ فقد كانت بمثابة درجة سلم تؤدي إلى المسبح البارد الجنوبي ضمن مجمع

الحمامات البيزنطية، مما يسلط الضوء على تراجع قيمة الأثر الكلاسيكي في العصور المتأخرة. إن الأبعاد المتبقية للمسلة، والتي تتراوح بين 0.55–0.62 في 1.53 في 0.28–0.30 متر، بالإضافة إلى الكسر في جزئها العلوي وعلامات التآكل الواضحة، تشهد على تاريخها الطويل والمضطرب قبل حفظها الحالي. النص الذي تمت دراسته وترجمته اليوم تم تكوينه بدقة من خلال النقل المباشر من الحجر نفسه.

ويُعد هذا النقش أحد أهم المصادر لدراسة تاريخ تأسيس مدينة قوريني (شحات حاليًا في ليبيا) وهو عبارة عن مرسوم وعقد بين سكان قوريني وموطنهم الأم جزيرة ثيرا اليونانية.

التاريخ:

يعود تاريخ النقش الذي تم اكتشافه إلى حوالي عام 322 قبل الميلاد، لكنه يتضمن نسخة من قسم المؤسسين الأصلي الذي يعود إلى القرن السابع قبل الميلاد (حوالي 630 قبل الميلاد.

المحتوى: يتكون النقش من جزأين رئيسيين:

المرسوم (القرن الرابع ق.م): وهو عهد بين مواطني قوريني وجزيرة ثيرا، يمنح أي شخص من ثيرا يرغب في أن يصبح مواطناً قورينياً نفس الحقوق والحريات التي تمتع بها المستوطنون الأوائل.

قسم المؤسسين (القرن السابع ق.م): وهو يُعتقد أنه نسخة من القسم الأصلي الذي أقسمه الثيرانيون الذين استعمروا قوريني تحت قيادة أرسطوطاليس (الذي تولى لاحقاً اسم باتوس وأصبح أول ملوك قوريني.) هذا الجزء هو قرار من مواطني قوريني يقضي بمنح الجنسية لأي شخص من ثيرا يختار الهجرة إلى قوريني شريطة أن يؤدي قسم المؤسسين القديم.

((لقد وافقت المدينة على ما اقترحه داميس ابن باثيكليس، بشأن ما ذكره الثيرانيون كليوداماس ابن إيوثيكليس، وذلك من أجل أن تستقيم المدينة ويزدهر شعب القوريناويين:

أن تُمنح الجنسية للثيرانيين وفقاً للعادات الموروثة التي وضعها الأسلاف، سواء أولئك الذين استوطنوا قوريني قادمين من ثيرا، أو أولئك الذين بقوا في ثيرا، وذلك كما أمر أبولو باتوس والثيرانيين))...

يلي هذا المرسوم النص التالي، الذي هو نسخة من القسم الأصلي

2. قسم المؤسسين (القرن السابع قبل الميلاد: حوالي 630 ق.م

هذا هو القسم الذي أداه المستوطنون الأوائل في ثيرا قبل الإبحار إلى ليبيا، ويُعتبر جوهر النقش«لقد ارتأت الجمعية ما يلي:

بما أن أبولو أمر باتوس والثيرانيين بإنشاء مستعمرة في قوريني، فقد وافق الثيرانيون بالإجماع على إرسال باتوس إلى ليبيا كـ قائد ومؤسس (أويكيست) وملك.

شروط التجنيد والهجرة:

يُشارك في الحملة فرد واحد من كل عائلة (ذكر واحد لكل أسرة.

بالإضافة إلى ذلك، يجب على أي مواطن ثيراني حر يرغب في الذهاب أن ينضم إليهم.

يجب على أولئك الذين يتم اختيارهم، ولكنهم يرفضون الإبحار، أن يُحكم عليهم بالإعدام وتُصادر ممتلكاتهم.

الضمانات وحق العودة:

إذا تمكن المستعمرون من الحفاظ على مستعمرتهم، فسيحصل أي ثيراني يبحر لاحقاً إلى ليبيا على نصيب من الحقوق المدنية والأوسمة، وسيحصل بالقرعة على قطعة أرض غير مملوكة.

ولكن، إذا لم يتمكنوا من الحفاظ على مستعمرتهم ولم يستطيعوا الصمود، ودفعتهم ضرورة قاهرة للعودة إلى ثيرا في غضون خمس سنوات، فسيتم استقبالهم في ثيرا، ويحق لهم استعادة ممتلكاتهم الخاصة وأن يكونوا مواطنين أحراراً ومحصنين.

اللعنات على من يخالفون القسم:

لقد أدى هذا القسم كل من أولئك الذين بقوا في ثيرا وأولئك الذين أبحروا لتأسيس المستعمرة، ونطقوا باللعنات القوية على أولئك الذين يخالفون هذه الشروط ولا يلتزمون بها، سواء كانوا مستوطنين في ليبيا أو باقين في ثيرا.

لقد قاموا بصنع تماثيل شمعية، وأحرقوها وهم ينطقون باللعنات، وقد اجتمع الرجال والنساء والأولاد والبنات جميعاً:

"كل من لا يلتزم بهذه الشروط ويتعدى عليها، فليَذب ويتميع كما تذوب هذه التماثيل، هو وذريته وممتلكاته. أما أولئك الذين يحافظون على القسم، سواء الذين يبحرون إلى ليبيا أو الذين يبقون في ثيرا، فليُكتب لهم كل الازدهار والنجاح، هم وذريتهم!" »

إليك الترجمة الكاملة للنسخة الإنجليزية التي قدمتها لنقش المؤسسين في قوريني، مقسّمة حسب الأجزاء الرئيسية: النص الكامل

الإله. الحظ السعيد.

مرسوم قوريني (القرن الرابع قبل الميلاد)

اقترح داميس ابن باثيكليس ما يلي: بخصوص المقترح الذي قُدِّم نيابة عن الثيرانيين بواسطة كليوداماس ابن إيوثيكليس، بهدف تحقيق النجاح والازدهار لشعب القوريناويين، والمتمثل في إعادة الحقوق المدنية للثيرانيين وفقاً لترتيبات أسلافنا؛ سواء أولئك الذين أسسوا قوريني قادمين من ثيرا، أو أولئك الذين بقوا في ثيرا، ما دام أبولو قد منح الثيرانيين الذين أسسوا قوريني أن يعيشوا في ازدهار إذا ما التزموا بالأقسام التي تبادلها أسلافنا عندما (10) أرسلوا حملة التأسيس تنفيذاً لأمر أبولو "أرخاجيتاس" (Archagetas – القائد المؤسس)؛ بالنظر إلى الحظ السعيد، فليوافق الشعب على ما يلي:

أن يحتفظ الثيرانيون بحقوق مدنية متساوية في قوريني بنفس الشروط؛ وأن يؤدي جميع الثيرانيين المقيمين في قوريني القسم نفسه الذي أداه الآخرون في الماضي؛ وأن يستقروا وينضموا إلى قبيلة،

و"باترا" (جماعة نسب)، و(إحدى) "الهيتاير ييباي" (Hetaireiai – الجماعات التسع)؛ وأن يُنقش هذا المرسوم على مسلة رخامية بيضاء، وتوضع المسلة في معبد أجدادنا أبولو بيثيوس؛ وأن يُنقش على المسلة أيضاً القسم الذي أداه المؤسسون عندما نزلوا في ليبيا (20) مع باتوس، قادمين من ثيرا إلى قوريني؛ أما فيما يتعلق بالتكاليف اللازمة للحجر أو النقش، فيجب على المسؤولين عن الحسابات توفيرها من دخل أبولو.

بنود قسم المؤسسين (القرن السابع قبل الميلاد)

ارتـأت الجمعية ما يلي: بما أن أبولو أعلن بشكل عفوي أن على باتوس والثيرانيين تأسيس مستعمرة قوريني، فقد اعتبر الثيرانيون أن قرار إرسال باتوس إلى ليبيا كرئيس للبعثة وملك هو قرار نهائي؛ وأن يُبحر الثيرانيون كمرافقين له؛ وأن يُبحروا على قدم المساواة وبنفس الشروط من كل عائلة، بحيث يتم اختيار ابن واحد من كل عائلة؛ ويُسمح أيضاً بالإبحار لجميع [المواطنين] الآخرين البالغين (30) وبين بقية الثيرانيين، أي رجل حر [مستعد للقيام بذلك].

حقوق المهاجرين الجدد وضمانات العودة:

إذا حافظ المستوطنون على المستوطنة، فسيحصل أي شخص من الثيرانيين يبحر لاحقاً إلى ليبيا على نصيبه من [الحقوق المدنية] والتكريم، وسيحصل بالقرعة على قطعة أرض غير مملوكة. أما إذا لم يحافظوا على المستوطنة ولم يتمكنوا من إقامة المدينة، ولكن أجبرتهم ضرورة قاهرة، فيحق لهم في غضون خمس سنوات مغادرة البلاد دون خوف (والإبحار عائدين) إلى ثيرا وممتلكاتهم، وسيكونون مواطنين كاملي الحقوق.

عقوبة التمرد:

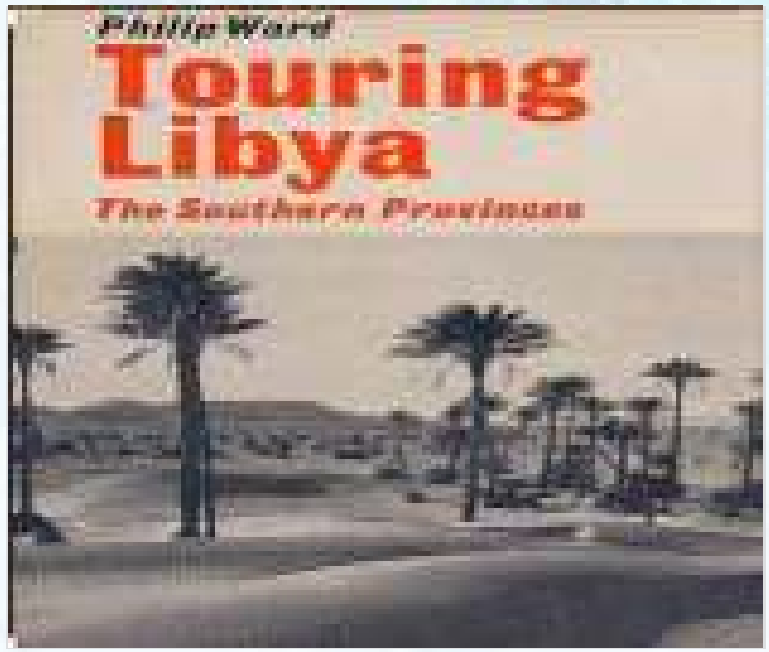
كل من يرفض الإبحار عندما تريد المدينة إرساله يكون عرضة لعقوبة الإعدام وتُصادر ممتلكاته؛ وكل من يؤويه أو يخفيه، سواء كان أباً لابنه أو أخاً لأخيه، (40) يكون عرضة للعقوبة نفسها التي يتعرض لها المتمرد.

اللعنات:

هذه هي البنود التي أقسموا عليها، سواء الذين بقوا في الجزيرة أو الذين أبحروا بهدف التوطين، وأطلقوا اللعنات على كل من يخالف هذه البنود ولا يلتزم بها، سواء من المستوطنين في ليبيا أو من الباقين في الجزيرة.

بعد أن قاموا بصنع تماثيل شمعية، أحرقوها، جميعاً معاً، رجالاً ونساءً وأولاداً وبناتاً، وهم يطلقون هذه اللعنات: "كل من لا يلتزم ببنود هذا القسم، بل يخالفها، فليَذب ويسيل مثل هذه التماثيل، هو وذريته وممتلكاته. وكل من يلتزم بهذه البنود، سواء (50) من يبحر إلى ليبيا أو من [يبقى] في ثيرا، فليتمتع بكل أنواع الازدهار والنجاح لنفسه [وذريته]".

التجوال في ليبيا (5)



فيليب ووارد. انجلترا. مختار يوسف مختار. ليبيا

مقدمة تمهيدية بقلم المترجم :

يُعدّ أدب الرحلات واحدًا من أعرق الأجناس الأدبية في التراث العربي والإسلامي، وقد ازدهر هذا النوع من الكتابة منذ القرون الأولى للهجرة، حين دفع الشغف بالعلم والفتوحاتُ واتساعُ رقعة الدولة الإسلامية، إلى ظهور جيل من الرحالة الذين وثّقوا أسفارهم في الشرق والغرب، ودوّنوا ما رأوه من عادات الأمم، وجغرافية الأرض، وتقلبات المناخ، ومظاهر الحياة اليومية.

ويأتي هذا الكتاب الذي نقدّمه اليوم، Touring Libya: Southern Provinces، في هذا السياق. فهو نصٌّ ينتمي إلى أدب الرحلة الميدانية الحديثة، أنجزه مؤلفه في النصف الثاني من القرن العشرين، موثّقًا رحلته في الجنوب الغربي لليبيا الذي يعرف بفزان، تلك المناطق البعيدة عن المركز التي تبدأ من ودان، والمليئة بالغنى الطبيعي والثقافي. وقد صدر هذا الكتاب في طبعته الإنجليزية عن دار Faber أواخر الستينيات،

فيليب وارد كاتب انجليزي ولد سنة 1938، عُيّن

مديرًا لمشروع اليونسكو وحكومة إندونيسيا لتطوير المكتبة الوطنية في جاكرتا. ألّف أكثر من خمسين كتابًا. وهو شاعر وكاتب مسرحي وناقد في مجلة وورلد مور .

سبها :

يرى الناس في الصحراء الضبع و الذيب و ابن آوى و الغزال والظبي ذو الأنف المنقطة والودان والأرنب والنسر والعقاب والحمامة البرية واليمامة والبومة والغراب، أما أنا فلم أر حيواناً منذ انطلقت من جبل السوداء، فلولا مروري أثناء قطعي 280 كم بثلاث شاحنات وخمس سيارات خاصة وأحد عشر مسافراً على أقدامهم وبضعة نفر يركبون حميراً وقد تلفعوا لحافهم، لخيل لي أن الحمادة والحجارة السوداء التي أقطعهما ليستا على كوكب الأرض.

خيم الظلام على الطريق وبعد ساعتين من القيادة في هذه الأرض الخالية رأيت أضواء "سبها" وقد غمرتني السعادة وأنا أتقدم إلى فندق "الحاج مرسي"، فندق بالاس، و رغم ما أصابني من تعب إلا أنني راض عن الرحلة و سعيد لما أبلته سيارتي العجوز من بلاء حسن.

قلت: "عمت مساء لا بد وأنك "الحاج مرسي"، أريد الذهاب إلى مرزق"، في غضون عشرين دقيقة من وصولي جلب "الحاج مرسي" ميكانيكياً ليفحص سيارتي، وليغير عجلة فيها باتت مهترئة مثقوبة. وأرسل في طلب سائق ليناقش معه صباحاً في الفندق ما يتعلق بالرحلة إلى "مرزق" و"تراغن" على سيارته "لاند روفر".

أراني غرفتي، وقدم لي عشائي الساخن لأول مرة بعد أربع وعشرين ساعة، وآخرها لثمان وأربعين ساعة تالية. كونت صداقة مع "شيتا" قردة "الحاج مرسي" ذات الثلاثة أعوام التي أهداها له مسافر من وسط إفريقيا . قطعت شرائح التفاح لها لتأكل، وأخذتها مهذبة وأكلتها متأنية بينما ترنو عيناها إلى مسافة متوسطة، وتسقط القشور الرقيقة بنعومة وهي تأكل قطع الفاكهة .

يحتفظ فندق "بالاس سبها" بغرفة احتياطية شاغرة على الرغم من الطلب الصاعد على ما لديه، الغرفة فيه تكلفك جنيهان إن احتوت على حوض استحمام، وجنيه إن لم تحتو، و تكلفة الخدمة 15 %.

وجبة الغداء تكلف الفرد الواحد ثمانين قرشاً، ولا تنس أن معظم الطعام يؤتى به براً من طرابلس. وتتكون الوجبة الجيدة من روزبتو ولحم بقر وبازلاء وفواكه، وقاعة الطعام في الفندق مكيفة. ويوجد في المدينة محلات لتصليح و صيانة السيارات، فإذا أدخلت سيارتك سفر الصحراء الطويل فمن المناسب أن تنزلها هنا قبل مغادرتك سبها .

في صباح اليوم التالي ظهر "أحمد محمد" السائق الجديد لرحلتي التي ستنطلق من سبها إلى مرزق ثم تراغن وأم الأرانب والعودة مجدداً إلى سبها، قال "أحمد" لي: " أهلا و سهلا"، فأجبته: " أهلا و سهلا". وقد أخبرت أن "أحمد" سائق يمكن الوثوق به، لذلك فإن أجره كان مرتفعاً 35 جنيه للرحلة التي ستتواصل ليومين، وقررت أن أقبل السعر بدون اعتراض.

بالرغم من ذلك فإن تجهيز السيارة سيستغرق ساعة

من اليوم، لذا طلبت من "أحمد" أن يأخذني إلى المتحف الأثري المقابل للقلعة، وأن يأتني عند انتهائه من شحن سيارة "لاند روفر" بالأكل والماء والوقود. وللوصول إلى المتحف رجعت إلى طريق "فزان"، وبدل الانعطاف شمالاً ذهبت يميناً ناحية طريق مرزق. ثم ظهر المتحف، بناء أبيض طويل على الميمنة أنشأه الدكتور "أيوب" الذي عاد من "جرمة" البارحة في الوقت الذي وصلت فيه من مصراتة.

كان يصنف موجوداته، ولما التقينا مجدداً (لقد تحدثنا سوية في قسم الدارسات في قصر طرابلس) قاطع عمله لأجلي وأراني الآثار المبهرة التي عثر عليها في "جرمة" عاصمة الثقافة الجرمانتية الغنية، والتي تقع في وادي الآجال وتبعد عن سبها 195كم جنوباً غربياً، والتي كانت دهراً عاصمة فزان.

أمضى الدكتور "أيوب" فصلين هنا منقباً، وكانت ظروف المناخ و صعوبة الوصول إلى أماكن التنقيب وقلة الدعم ومحدودية الأيدي العاملة تمثل جميعاً عائقاً عن العمل.

وبما أن صناعات ما قبل التاريخ هي التي يفترض وجودها هنا، لكن أقدم معروض واضح المعالم بشكل كامل هو كوب تبدو عليه اللمسات المصرية يعود تاريخه إلى القرن الثامن قبل الميلاد.

ومصابيح الزيت الرومية التي يعود تاريخها للقرن الثالث بعد الميلاد تعتبر أحدث المعروضات، وهي منضدة على حسب السياق الزمني، وفي المتحف عينات من القطن و الزجاج والخزف البوني مرقمة بـ J1 و J17 تحمل صفات مميزة لا تظهر في غيرها.

من الغريب أنك تجد مقابر العامة من الجرمانتيين مرفقة بالحلي والمواد الثمينة بينما تجد المقابر الملكية شبه خالية من هذا، على خلاف شأن المصريين، ودعوى سرقة المقابر الملكية لا ينهض لها دليل إن علمنا أنهم في حاجة لترميمها لإخفاء آثار العبث.

تعد سبها بعد الاستقلال 1951 هي المدينة الممتدة في رحاب الصحراء عاصمة اقتصادية لمحافظتي سبها وأوباري، أي عاصمة فزان. وتصدر في "سبها" صحيفة البلاد الحكومية أسبوعياً، وتزخر البلدة بسوق نشط بالحياة لا يجاريه سوق آخر، ولن تجد أنشط منه ولو سافرت لبضع مئات من الكيلومترات في أي اتجاه، كما يوجد بالمدينة قصر ملكي ومقرات حكومية ومنطقة سكانية كبيرة ومراكز ثقافية و مدارس و مشفى عصري و مطار و قلعة شامخة ترى من أميال.

أما أنا، وباعتباري من أهل المكتبات رأيت أن أزور مكتبة المركز الثقافي الأمريكية التي تضم طائفة من الكتب الإنجليزية والعربية المهمة والمطبوعات الدورية فضلاً عن غرفة ألعاب عامة. وعلى ذكر الألعاب والشيء بالشيء يذكر فإن كرة التنس اللعبة الشعبية المفضلة في سبها، فيما يلعب في الصالات أما خارجها فهي من نصيب كرة القدم.

و تضم مكتبة اليونسكو ثمانمائة مجلد ونيف، معظمها عربية وتضم مع ذلك قسطاً من العناوين الانجليزية و الروايات الفرنسية .

تتكون سبها من ثلاث حواضر: القلعة والقرضة والحاضرة الأقدم التي تسمى "الجديد" التي أحب أن أذهب فيها لمكتبة "إبراهيم عبد الله" الذي تحتوي مكتبته على أحدث العناوين من الكتب الصادرة من طرابلس وبيروت والقاهرة، ويا له من أمر عجيب في هذا الطرف من الواحة العتيقة أن تمتزج ألوان الحداثة والعراقة في آنٍ واحد، هذا شيء يعسر على الوصف.

عندما كنت آخر مرة هناك اشتريت ديوان الشاعر الليبي الكبير "أحمد رفيق المهدوي"، وأعطيت "إبراهيم" نسخة من ديواني الذي سطرت فيه أبياتاً عن ليبيا، وكان بعنوان "أمطار نادرة" seldom rains وترجمها الشاعر الليبي المرهف والقامة المعروفة في مجال التجارة والوزير السابق في وزارة شئون البترول الدكتور "فؤاد الكعبازي" بأسلوب أدبي سهل فصيح.

تعتبر "سبها" محطة شحن للرحلات الصحراوية، وكل ما يحتاجه المسافر في رحلته يجده في سبها وفضل ذلك راجع إلى النفط الذي حرك الحياة الاقتصادية فيها، وإلى موقعها الذي ما يزال محطة مهمة لأولئك الذي يقصدون "انجامينا" في تشاد.

تقترب الأسعار في المحلات القريبة من الفندق من أسعار طرابلس، فسعر كأس عصير الليمون الكبير بخمس وعشرين قرشاً، وهو في طرابلس بواحد وعشرين، ويكلف التفاح اللبناني قرشان للكيلو وسبع قروش لعشرين لفافة تبغ محلي "لبدة المحلي".

معلم "سبها" قلعة كبيرة شامخة كانت اللجنة الأجنبية استولت عليها، وهذه القلعة من النوع الذي يعرفه قارئو رواية "رينز" ومشاهدو فيلمها، والآن هي مقر لقيادة القوات الأمنية في "فزان" ملفوفة بالأسلاك الشائكة ويسودها الهدوء بعد أن كانت عكس ذلك، فلم أجد أحداً يتكلم غير اللهجة الفزانية هنا، والقلعة نفسها لم تعد معروفة سوى في خرائط الحرب القديمة التي تسميها "قلعة ليليرك" على اسم قائد قوات فرنسا الحرة فيليب "ليكليرك"، والذي ستغتال الليالي والأيام ذكره.

كان الرجل قد استولى على الكفرة عام 1941 وبعدها ذهب إلى انجامينا، وخلال 1942 ما كف غارات على فزان كان آخرها الهجوم على "أم الأرانب" في 30 ديسمبر، وقد انتزعها من الاحتلال الإيطالي في 4 يناير 1943، ثم سقطت "القطرون" بعد يومين، وواصل انتصاراته بانتزاعه "مرزق" بعد ستة أيام. و في الخامس و العشرين من يناير 1/25 قهر المقاومة هنالك في الشمال، في "مزدة".

يا لها من عظمة، إذ تمكنت فيها قواته التي عبرت سلسلة جبال تيبيستي من قطع 2500 كم ولم تعد تزودها بالطعام ولم ترجع القهقرى.

(يتبع)

في ترجمة الشعر دون المساس بجوهر النص الأصلي..

فَن التقريب

مصطفى عبدالملك الصميدي. اليمن

تُعدّ ترجمةُ الشَّعر رحلة مُتفَرِّدة تُشبه كثيراً محاولة الإمساك بالنسيم قبل أن يختفي سليلهُ بين فروج الأصابع، بل وأكثر من أن تكون رسماً خَرائطياً لألوانٍ لا تُرى بين نَدأَةِ الشروق وشفق الغروب، وما يتشكل من خلال المسافة بينهما، هو ما نسميه بحياكة الظلال؛ أي برسم لوحة المعاني الكامنة وراء النص بقالبه السطحي، إذ لا تتراءى لنا هذه اللوحة ما لم نتمتع بقدرات لغوية وثقافية ومهارات إبداعية وشاعرية على حد سواء. لذا ترجمة الشعر – إن صَحَّ التعبير – لا تكمن في الكلمات وقوالب الجمل وحدها، بل في الصدى الكامن لها، في الصور التي تنبثق من بين السطور كشعاع ضوء نافذ، وفي الإيقاع الذي ينبض بين الحروف كعزف مقام هادئ. وعلى ضوء هذا، يتجلَّى فنٌ سمَّاهُ المُنظِّرون بفَنّ التقريب، الذي يجعل النص مألوفاً للقارئ في لغته وثقافته دون أن يفقِد جوهره ورمزيته ومُوسيقاه الداخلية.

التقريب في ترجمة الشعر أشبه ما يكون بنسخِ ظلٍّ دون مسّ الجسد؛ أن تمنح النص في لغته الأصل ظِلاً آخر سواء قَصُر في رسمهِ أو كَبُر مع الحفاظ على ماهية الجسد بُنيةً وملامحا. فالظل الجديد ليس تِكراراً آخر لنصٍ مكتوب، بل ثمرة ضوء ينساب شفيفاً على جسد ثابت في جوهره وأصالته؛ جسد يبقى راسخاً، بينما يتحرك الظل بحرِّية داخل حدود اللغة الهدف، حرية تمنح القارئ مساحة من اللاشعور بالتغريب والامتزاج اللاواعي بالتقريب، حتى ليبدو وكأنه يقرأ نصاً أصيلاً لم يُنقل عن لغةٍ أخرى. بهذا المعنى، يغدو المترجم من يمسك المعنى من ضوئه لا من مادته؛ ينقل وهجه ولونه ورمزيته، ليولَد بعد ذلك نصٌّ جديد له مناخ آخر، وطقوس تعبيرية أخرى، نصٌّ يحيا في لغته الجديدة دون أن يتنكر لملامحه الأولى.

إنَّ مترجم الشعر حين يقارب اللغتين والثقافتين يقف وسيطاً نبيهاً، وشاعراً لا ناقلاً، ينتقي مفردته بعنايةٍ كمن ينتقي الجمر من بين الرماد، ويزن رمزه وصمته وإيقاعه كي يظل النص حياً نابضاً مؤثراً. إنه لا يترجم المعنى فحسب، بل يغوص وراء جماله، عميقاً في لُجّتِه ليخرجه لؤلؤة تُسِرُّ الناظرين بعيون قلوبهم. وهكذا يكون قد أعاد تشكيله بلغة جديدة، محافظاً على نبضه وسحره، لتكتمل في النهاية مادَّته كنص أصيل.

إذاً، عملية التقريب تبدأ بالقراءة المتأنِّية للنص الأصلي، وما وراءه من عالم خفي قبل أن يهِمّ المترجم بوضع الحروف على السطور. لقد حالفني الحظ – أنا شخصياً – بترجمة نص جميل للشاعر الأمريكي

روبرت فروست، فوجدت في نهاية المطاف أنني أتقنت هذا الفن المسمى بالتقريب إلى حدٍّ كبير، لأخرُج بترجمة يستسيغها القارئ كما يستسيغ لغته الأم وإن كان هناك

بعض من التصرف المجازي والإبداعي. وجدتني وأنا أسبر أغوار النص كمن يقرأ خارطة متواشجة الألوان لاكتشاف المسارات الخفية وراء صِبغتها الأولى. فالشعر بمعناه العميق غالباً ما يخفي أكثر من معنى وراء بساطة ما يطفو على السطح: الأوراق التي تتفتح، الفجر الذي يطل، الذهب الذي يزول، كلها رموز تتطلب شعوراً دقيقاً لفهمها وإعادة إنتاجها بلغة جديدة. إنّه ليس مجرد سرد للوقائع، بل لوحة متحركة من الانفعالات والسياقات الأخرى، صور طبيعية، وتأملات فلسفية تتشابك فيها الألوان والنور والظلال.

في هذه القصيدة الشهيرة "Nothing Gold Can Stay" مثال حي على هذا الرقي الرمزي، حيث يخفي النص هشاشة الجمال والزوال السريع وراء بساطة الطبيعة: الأخضر يصبح ذهباً، الورقة زهرة، والفجر يختفي كما تغرب الشمس. يقول فروست:

Nothing Gold Can Stay
Nature's first green is gold.
Her hardest hue to hold.
Her early leaf's a flower;
But only so an hour.
Then leaf subsides to leaf.
So Eden sank to grief.
So dawn goes down to day.
Nothing gold can stay.

فترجمتي لهذه الصور إلى العربية كانت رحلة دقيقة بين الإحساس بالموسيقى الداخلية للكلمات، والفلسفة الخفية التي يحملها النص، فصغتها بلغة عربية تحمل نفس جسد المعنى برقته ورمزيته وأصالته، لكن بظل آخر له حجمه ولونه الخاص.

لا شيء يبقى جميلاً ورافاً نضرا
بدءُ اخْضَرار الطبيعة يُرْتَأَى ذَهَبَا
حتى إذا ما اسْتَوَى سُرعَان مَا ذَهَبَا
طَلْعُ الوريقات زَهْرٌ وارفٌ نَضِرٌ
يوْماً سيغدو كما يغدو الرَّدى سَبَبَا
يهوي "كأهل الخطيئة" حينما هَبَطوا
أرضاً فمَا وَجَدُوا إلاَّهَا مُنْقَلَبَا
كالفجر يطلع وَضَّاءً بِعَسْجَدِهِ
ويختفي مثل وجه الشمس إنْ غَرَبَا
لا شيء في هذه الدُّنيا يدوم ولاَ
حُسْن البَوَاكِير، أو مَنْ ذَا بِهِ وُهِبَا

خلاصةً، في هذه الترجمة يظهر فن التقريب في أبهى صوره: الكلمات مألوفة للقارئ العربي، الصور حية، الإيقاع موزون، والرمزية محفوظة كما أرادها الشاعر الأصل. لِذا يمكننا القول أن فن التقريب في ترجمة الشعر ليس مجرد تبسيط أو ملاءمة ثقافية، بل هو فن الحفاظ على جوهر النص، نقله دون أن يفقد نبضه أو موسيقاه الداخلية أو رمزيته العميقة. إنه كنسمة تحمل عبق وردة من حديقة إلى أخرى، أو كمرآة تعكس ضوء الشمس على صفحة ماء ساكن، لكنها تحتفظ بوميض كل شعاع. وكمترجم، كان لي أن أصبح وسيطاً بين عالمين شعريين، إذ جعلت النص حياً ومؤثراً كما لو أنه وُلِد من جديد، محافظاً على صورته وموسيقاه وروحه الخفية.

استراتيجيات الترجمة

عزالدّين عناية.أكاديمي تونسي مقيم في ايطاليا

تتطلّعُ قراءة الآخر، بوجه عامّ، إلى تقليص هامش الخواء المعرفيّ، وهو دورٌ منوط عادةً بعهدة الترجمة في جانب كبير منه، من خلال ما توفّره من معارف وما تجليه من حقائق عن الآخر، درءًا لسوء الفهم وتمتينًا لعرى التواصل بين الثقافات. وضمن هذا الدور الجليل للترجمة، يأتي الاطّلاعُ على الآداب الأجنبية في مقدّمة المواد المعرفية المحبَّذة. لذا يحرص عمل الترجمة الثقافية في الزمن الحديث على الانشغال بالأعمال الأدبية أكثر من الانشغال بالأعمال الفكرية والمؤلّفات العلمية، وذلك ليُسْر نقل تلك الأعمال دون تعقيدات كبيرة، تمليها الترجمة المعرفية أحيانا، ولسرعة رواج الترجمة الأدبيّة في أوساط جمهور القرّاء. وعلى سبيل المثال ثمانين بالمئة ممّا نَقله العرب من اللغة الإيطالية يندرج ضمن التصنيف الأدبيّ، والباقي هي أعمال في الفنّ والمسرح ودراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، من مجموع عامّ يبلغ 450 عملًا مترجَمًا.

مغامرة الترجمة المبكّرة:

في مرحلة سابقة مثّلَ اكتشافُ الآخر أحدَ المغريات القويّة للعرب إبّان مسيرتهم الحضارية الفاعلة. لم يكن الاكتشاف مجرّد اطّلاعٍ على تجربة الآخر، وإنّما قراءة متأمِّلة في مدى إسهامه في المسار الكونيّ. من هذا الباب عَوّلَ رواد الحضارة العربية، إبان فترتيْ حكم بني أميّة وبني العباس، على استجلاب ما لدى الأمم الأخرى من إنجازات معرفية وعلمية وتجارب عملية. ومنذ فترة مبكِّرة تنبّهَ العرب إلى أهمية الترجمة وجدواها، فقد أنفَقَ الخليفة الأمويّ المعزول خالد بن يزيد (توفّي حوالي 709م) من ماله الخاص لترجمة الأعمال اليونانية. وبات هذا الانشغال بالترجمة تقليدًا منذ الجهد المبذول لأبي جعفر المنصور (توفّي سنة 775م) في زمن الدولة العباسية. صحيح كان العرب على إيمان كبير بمخزونهم الروحي حينها، ولكنّهم كانوا أيضًا على يقين من حاجتهم إلى معارف الآخر وعلومه في شتى المجالات، وهو ما حَثّهم على استلهام تجربة الآخر واستجلابِها إلى حواضر بلاد الإسلام.

كانت الرؤية العامّة السائدة لدى العرب، تجاه الآخر، محكومةً بنظرة عَمَليّة بالأساس في فرز مخزونه الحضاريّ. ونقصد بالنظرة العمليّة للآخر التغاضي تقريبًا عمّا لديه من معتقدات وفهْم للكون، والانشغال بعلومه ومعارفه وإنجازاته العلميةً والحضارية. وقد أتت ترجمةُ الأعمال الفلسفية اليونانية ضمن هذه السياق، بوصف أعمال الفلاسفة القدماء لا تندرجُ ضمن معتقدات الشعوب، وإنّما تندرج ضمن البحث

الأصيل عن تقديم إجاباتٍ عقلية لمعضلات الوجود. ولذلك لم يخلط التراجِمةُ الأوائـل، ممن استجلَبوا المعارف من الهند وفارس وبلاد الإغريق، بين الأعمال العقلية الصرفة والأعمال الأسطورية والعَقَدية، التي عبّرت عنها ملاحم مثل "الإلياذة والأوديسة" في بلاد الإغريق أو "الشاهنامة" للفردوسي في بلاد فارس، وأهملوا ترجمتها ونقلها. فقد أورد غ. ستروهماير في "دائرة المعارف الإسلامية"، في معرض حديثه عن حُنين بن إسحاق أنه كان يلجأ في ترجماته إلى إسقاط الحديث عن المعتقدات الوثنية والآلهة، وهو تقليد لم يبتكره الرجل، وإنما دأبَ عليه معاصروه.

وفي غمار ذلك النزوع لفهْم الآخر وقراءته، لا يمكن الحديث دائما عن تقبُّلٍ مرِحٍ لذلك المغايِر، في ظلّ استمراء الذائقة الجماعية لِما بحوزتها من إبداع. الأمر الذي قد يخلق أحيانا نفورًا من ذلك الآخر، بوصف ذلك الآخر ليس بوسعه أن يضيف للأنا شيئًا، وليس سوى تعزيز لهجانة المخزون النقيّ ولرطانة اللّسان القويم. عديد الحركات الشعوبية، في المشرق والمغرب، سلكت هذا المسلك الطهريّ في الثقافة، من خلال نشدان تحقيق النقاوة الصرفة.

استطاع العربُ بنباهة أن يَتجاوزوا هذا الانغلاق المتربِّص، وقد لخّصَ المقول الخلدوني في "كتاب المقدّمة"، أحدَ اللحظات المهمّة في تصحيح قراءة التاريخ لدى العرب، من خلال إعادة رسم المعالم التي يقف عليها تقدّم الاجتماع البشريّ. ففي "المقدّمة" توظيفٌ شفّافٌ لروح المعارف القديمة ولمعارف العصر، في ذلك الظرف التاريخيّ. لم يكن الفكر الخلدونيّ انغلاقًا على الذات العربية وإنما محاوَرة وقراءة لكلّ ما من شأنه أن يشكّل عنصرًا من عناصر صنع التاريخ ونزع الوعي الأسطوري عنه. أبانت أنّاليزا فيرزا، إحدى الدارسات الإيطاليات المعاصرات، ممّن انشغلن بالطروحات الخلدونية في الراهن، أنّ سوسيولوجيا الحضارة أو "علم العمران"، كما هو وارد ضمن الاصطلاح الخلدونيّ، قد جاء التطرق إليه من منظور صاحب "المقدّمة" على أساس الاعتماد على مضامين الثقافة المزدَوجة الإسلامية الإغريقية في عهده، وجرى تحليل المقولات والوقائع في مختلف أوجهها الاجتماعية والفلسفية والتاريخية والعلمية بهدف الإلمام بالسُّنن والقوانين المتحكّمة بالتحوّل التاريخيّ. فقد أدرك العرب، منذ البدء، أنّ الآخر هو رديفٌ ينبغي كسْبه معرفيًا في صفّ الذات، بنقل معارفه واسْتلهام مقولاته، وليس بوصفه نقيضًا ينبغي تجنّبه وتفاديه. كانت جغرافية الحضارات واضحةً المعالم لدى رواد الحضارة العربية، ولذلك عملوا على استلهام إبداع الأمم المجاورة والنائية بغرض رفْدِ ما لديهم من تطلّع حضاريّ.

نهْضة عقب غفْوة:

وما إن أطلّت العصورُ الحديثة حتى استفاق العرب على فجوةٍ هائلة تفصلهم عن أُمَم الفرنجة. سعوا فيها، عبر الرحلات والبعثات، للتعويض عمّا فاتهم، وتقليص الفارق بينهم وبين أوروبا الصاعدة. حرصت في ذلك كوكبة من المصلِحين (خيرالدين والطهطاوي وعبده وآخرين)، ممن اتّصلوا بالغرب، على تبليغ رسالة قوية للداخل مفادها أنّنا ما لم نسلك مسلك الآخر في اكتساب العلوم وتطوير المعارف، فإنّنا قادمون على أوضاع صعبة. وسارعَ هؤلاء المصلحون وغيرهم إلى ترجمة ما وعوه من ذلك الغرب، عبر الحثّ على خوْضِ إصلاحات عاجلة في التعليم والاجتماع والقوانين،

وبما تيَسَّر لهم من سبيل في خلْقِ نوًى للترجمة بغرض فتْحِ قنوات تواصُلٍ مع ذلك الغرب، تُحدِّث عمّا بلغه من معارف (مدرسة الألسن في القاهرة -1835-، ومدرسة باردو الحربية في تونس -1840- التي تولّت شأن الترجمة). كان تمثُّلُ الترجمة بمثابة العين الراصدة للحراك الحضاريّ في الغرب، ولذلك مثّلَ الاشتغال بالترجمة أعْلى أشكال الوعي بالآخر، بحثًا عن إدراك أسباب مناعته وعوامل تقدّمه. واستطاعت ترجمة وقائع الغرب وأحواله أن تحدث رجّةً في الوعي السياسيّ لبعض الحكّام، غير أنّ تلك الرجّة سرعان ما تلاشى صداها في بنية اجتماعية متكلّسة، فقَدَت تواصلها بالمعارف. في ظرْفٍ كانت القوى الاقتصادية في الغرب تتحفّز للانقضاض على شعوب تعثّرت في السباق الحضاري، وتَعَجّل ذلك باقتحام الاستعمار معاقل الأمم الواهنة وسعى في استنزاف طاقاتها المتنوّعة.

كـان شـيـخ المـتـرجـمـين رفـاعـة رافـع الطهطاوي (1801-1873) يـقـدّر أنّ دسْـتَـرة الـواقـع السياسي هو مدخل للّحاق بالغرب، ولذلك حرص على نقل الدستور الفرنسي، على أمل اختصار طريق النهوض. وأردفَ ذلك بتأليف كتاب "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، كما اشتغل بترجمة "روح الشرائع" لمونتسكيو و"العقد الاجتماعي" لجان جاك روسو، وهي إنجازات تنمُّ عن وعي ثقافيٍّ راق ونباهة حضارية فارقة في ذلك العصر. وعادة حين نستعرض أعمال الترجمة العربية في القرون الأولى نأتي على عناوين الأعمال وفحواها وأهميتها ومنجزيها وداعميها، ولا نتطرّق كثيرا إلى الحاضنة الحضارية المتحكمة بترجمة تلك الأعمال ورواجها. فلا بدّ أن نبرزَ قيمة هامش الحرية المسموح به للمترجم، ولمؤسسة الترجمة المعنية بالترجمة، والفضاء المروَّج فيه نص الترجمة. اليوم بالمثل نحن مدعوون إلى أن نعملَ على تقليص دائرة التضييق والرقابة حتى يجري تطوير الترجمة، ويتوفّر هامش رحب لذلك، لأنّ الترجمةَ هي المنظار الذي نرى من خلاله العالم. وما لم يكن هذا المنظار طليقًا فإنّ إمكانيات التشوّف عبره تبقى محصورةً. صحيح كان الطهطاوي رائدًا في عمل الترجمة، ولكنّ الرجلَ ناله ما نال أسلافه (ابن المقفّع على سبيل المثال) نتيجة الرقابة، فقد أُغلِقت بسبب جموحه المعرفيّ مدرسة الألسن زمن الخديوي عبّاس ونُفي على إثر ذلك رفقة جمعٍ من طلّابه إلى السودان.

سؤال الترجمة الراهن:

نتساءلُ أحيانًا عن الدور المنوط بمشاريع الترجمة الناشطة في البلاد العربية في الراهن. لقد مثّلت بعض مؤسّسات الترجمة الحالية في بلاد العرب، على غرار المركز القومي للترجمة في مصر، ومشروع كلمة في الإمارات العربية، وعالم المعرفة في الكويت، والمنظمة العربية للترجمة في لبنان، ومشروع نقل المعارف في البحرين، إسهامًا فعليًّا في تطوير الحوار مع الآخر، بالاطّلاع على مناهجه وأبحاثه وقضاياه المطروحة داخل ساحته الفكرية. وقد أمدّت تلك المؤسّسات الثقافةَ العربيةَ المعاصرة بمعارف وأدوات ومفاهيم، ما كانت لتتوفّرَ لولا عمل الترجمة. صحيح وُجِدت مؤسسات أخرى في البلاد العربية، ولكنّها كانت دون تلك المؤسسات زخمًا ونشاطًا، افتقدت إلى استراتيجيات واضحة، وكانت بدون إنجازات أحيانا. فقد التَهمت البيروقراطية الاعتمادات وغابت الترجمات، ولذلك كانت بعض دُورِ النشر الخاصة

أكثر نشاطا وأبلغ تأثيرا من بعض مؤسسات الترجمة الوطنية التي يُفترض رياديتها وتوجيهها لقطاع الترجمة العام. والسؤال المطروح ما الذي تحتاجه مراكز الترجمة الكبرى في البلاد العربية؟ إنّه الخروج من أرثوذكسية التعاطي مع الترجمة ومن بطرياركية الوصاية على القارئ، بمعنى أن تُراجَع حاجات الثقافة العربية باستمرار ولا نتصوّر، على سبيل المثال، أنّ ترجمةَ أمهات الكتب الغربيّة هو ما يمثّل الرصيد الأول للنهوض وصنْع ثقافة عربية فاعلة. فقد يكون التعويل على هذه السياسة مدعاة إلى هدر الطاقات أحيانا، ومجرّد حشْو لرفوف المكتبات بكتب ضخمة و"أكاديمية"، مخيفة للقارئ والمقتني.

فما يُعاب أحيانا على بعض مشاريع الترجمة في البلاد العربية في الراهن، وهو عدم تنبّهها إلى متطلّبات القراءة، يحدث هذا جراء القطيعة في التواصل مع القارئ، وعدم معرفة مشاغله، وممارسة الأسْتَذة عليه من خلال تقديم منجَزات معلَّبَة له تبقى محفوظة في رفوف المكتبات لاغير. وكان الأجدى لخلْقِ ترجمة فاعلة في النسيج الثقافي هو تحويل المنجَز الترجميّ إلى منتوج حيّ يتحاوَر مع القارئ ويلبّي حاجاته. ربّما بهذا الشكل يغدو توطين الترجمة في الأوساط الثقافية الجديدة عنصرًا مؤثّرًا في الحوار وفي التفاعل الحضاري.

ولذلك وكما هو ملاحَظ، نجحت استراتيجية "مشروع كلمة" الإماراتي وكذلك سلسلة عالم المعرفة الكويتية، في عدم التعامل مع العمل الترجمي، بوجه عام، بأرثوذكسية وبطرياركية، والسعي الدائم للاقتراب من هواجس القارئ وحاجاته. فلو أخذنا على سبيل المثال كتاب "علم الأديان" للفرنسي ميشال مسلان أو كتاب "علم الاجتماع الديني" للإيطاليين سابينو أكوافيفا وإنـزو باتشي المترجَمَيْن لدى مشروع كلمة. فقد حقّقا من النجاح والشيوع والاطلاع بين القرّاء العرب في ظرف وجيز، أكثر مما حققته كتب ضخمة وفخمة في المجال. لذلك ينبغي ألّا نغترّ بأنّ نقل أعمال الأسماء الكبرى في مجال من مجالات الثقافة هو ضمانة للرواج والنفع، وأن تكون لنا من النباهة الثقافية اللازمة حتى ندرك كيف يتحرّك عالَم القرّاء اليوم.

ومن هذا الباب نحن لا نحتاج إلى ترجمة "دفاتر السجن" حتى نستفيد من أنطونيو غرامشي اليوم، وإنما نحتاج إلى من يفكّك غرامشي بمنظور نقديٍّ تحليليٍّ حتى يتسنّى لنا الاستفادة من هذا المفكر. فقد أُقيمت في البلاد العربية ثلاثة ملتقيات احتفت بغرامشي، وذلك منذ اكتشاف هذا المفكر في أعقاب هزيمة 67. انعقد الملتقى الأول في تونس بين الرابع والعشرين والسادس والعشرين من فبراير سنة 1989. تلاه ملتقى ثانٍ حول غرامشي انعقد في القاهرة بين الرابع والعشرين والسادس والعشرين من شهر نوفمبر من العام نفسه. وانعقدت خلال العام 2017، بالتعاون بين "جامعة جندوبة" التونسية و"مؤسسة روزا لوكسمبورغ"، ندوة بتونس العاصمة تحت عنوان "العودة إلى غرامشي". حامَ جميع تلك الملتقيات حول سؤال مدى راهنية غرامشي؟ والحال أنه منذ إطلالة غرامشي في الأدبيات العربية، وقد مرّ زهاء الخمسة عقود على اكتشاف الرجل، والخطاب لم يتعقّل ولم ينضج، فلا يزال الكلفُ بغرامشي يفتقر إلى استيعاب نقديّ لمقولاته. من هذا الباب لا ننشد ترجمة إيديولوجية منبهِرة وإنّما نتطلّع

إلى ترجمة ناقدة وواعية بالمنتوج العالمي. فنحن اليوم أمام حاجة ماسة إلى منهج في تفكيك الآخر ووعي عمقه الثقافي لقراءته القراءة الصائبة، ولن يتسنّى ذلك سوى بمتابعة منتوجاته بشكلٍ نبيهٍ وعميق.

آتي إلى شيء مهمّ في هذا المجال، يتمثّل في أنّ توطينَ الترجمة والاستفادة من إضافاتها وإسهاماتها، لن يتيسّر سوى باعتماد قراءة رصينة تؤسّس إلى ما يمكن أن نُطلقَ عليه نقد الترجمة. فلا شكّ أنّ فعلَ الترجمة في المطلق هو فعلٌ حسن ومحمودٌ، لما يسديه للثقافة من انفتاح وتطوير وثراء، ولكن وجبَ كذلك رفْدُ هذا العمل بقراءات واعية، تستقرئ اللغة والمقدرة والنباهة لدى المترجم. إذ يجد القارئ نفسه أحيانا أمام أكداس من النصوص بدون دليل أو مرشد، وهو شأن من مهامّ نقد الترجمة، غير أنه يغيب بشكل واضح في الحالة العربية. فما يهدف إليه نقد الترجمة بالأساس هو ترشيد الترجمة بغرضِ الإسهام في النهوض الثقافي والحوار الجادّ مع الثقافة الأخرى. ولا شكّ أنّ غيابَ النقد في الترجمة، كما هو الحال في الواقع العربي، هو مدعاة لوجود فوضى ولانتهاكات متنوّعة تطال حقوق المشتغلين في هذا الحقل.

لقد أبانت تاريخية الترجمة لدى العرب أنّ القراءة العميقة للآخر متيسّرة، بتحويل منتوجه الفكري إلى منتوج عربيّ، أي بدمجه ضمن مستهلَك القراءة المعرَّب، وليس ببقائه في لغته الأصلية. هذا فضلا عمّا ندعو إليه من تعريبٍ وظيفيٍّ، ونقصد به جعل الإبداعات والأدوات المعرفية الأجنبية في خدمة الواقع العربي لفهم مضامينه وتحولاته وتحدّياته. ولذلك كثيرٌ من الكتب الأجنبية المؤثِّرة في ثقافتنا ما كان ليتسنّى لها ذلك لولا الحضور في ترجمات عربية.

لعلّ المفكّر محمد أركون نفسه، المنتمي إلى الحضارة العربية الإسلامية، انشغالاً واشتغالاً، ما كان ليتحقّق له الحضور الباذخ في مجال الإسلاميات الحديثة في البلاد العربية لولا ترجمة أعماله.

وفي هذا التوطين للمعارف الأجنبيّة، ثمة قراءة منبهِرة بالآخر وأخرى واعية بالآخر، وغالبا ما جاءت قراءتنا ضمن الصنف الأول. فلا يعني الانبهار الغلوّ في الإعجاب فحسب، بل الإعجاب السلبيّ أيضا، على غرار ما حصل لدينا مع المفكر نيكولو ماكيافيللي، مع أنّ الرجل من أعمدة الفكر السياسي في الغرب. لم نعِ من طروحاته السياسية سوى من خلال "الطباع المراوِغة في العمل السياسي". باتت هذه الصورة تخفي الثراء المعرفيّ لفكر الرجل، والأمر ذاته ينسحب على أعلام آخرين في الفكر الإنسانيّ حوّلتهم القراءة المختزِلة إلى أوثان جامدة: فرويد يساوي الجنس، ونيتشه يساوي العدمية، وماركس يساوي الإلحاد، وعلي شريعتي يساوي التشيّع، والحال أنّ القراءةَ المختزِلة هي أخطر ممارسات قتل المفكّر والحيلولة دون الانتفاع بآرائه وأفكاره. لذلك يقتضي الاحتضان الصائب لفكر الآخر عدم الانحصار في القراءة داخل المعايير الجامدة أو القوالب الجاهزة، والتعاطي مع الإبداع الفكري بروح منفتحة، وهكذا يسهم الفكر المترجَم في تجديد الذات وإثرائها.

الكاتب مفتاح الشاعري لمجلة الليبي:

مجلة الليبي تعني لي الكثير

حاوره: رئيس التحرير.

دائماً أحب أن أسميه "مفتاح قلب الذهب"، وهو لقب يستحقه هذا الوديع جداً، المهذب إلى أبعد الحدود، الذي يتسع قلبه للجميع، حتى أولئك الذين لا تتسع قلوبهم له.

مفتاح الشاعري يكتب وكأن الكتابة دم يسري، أو قدر محتوم، أو لعلها أمنيته التي لم يتوقف يوماً عن الركض وراءها لعلها ينال رضاها ذات يوم.

حاورته مجلة الليبي فكان هذا الحديث الذي لا يُمل.

الليبي: كتبت القصة في بداية مشوارك، لكنك عدلت عنها إلى أجناس أخرى، ألم تجد نفسك فيها؟

• بداية القصة لدي كانت قديمة بالفعل خضت تجربتها وعشت تفاصيلها وحاولت أن تكون أقرب للواقع ، بل وستجد في مراجعتها الكثير من التفاصيل والوقائع التى استمدت من واقع معاش ولم يكن التوقف لدي جانب من الاكتفاء لكننى وجدت براح آخر يمكن ان يتسع لمزيد من الرؤي فكان الاجناس الاخرى التى خضت تجربتها فمنها سير لأعلام ثقافية واخرى لقراءات انطباعيه وجانب من التدوين على هوامش موضوعات مطروحة ، وكلها وجدت فيها أن المكملة لمسيرتي الفكرية ومع هذا فأن القصة لم تغب ابداً كونها كانت الأساس والمنطلق في الواقع .

الليبي: وكأنك تقصد هدفاً محدداً بالكتابة عن الأسماء العربية والليبية، لماذا تثابر على هذا اللون؟

• نعم، حين خضت التجربة لهذه الكتابات المنوعّه فأننى كنت في مثابرة جادة كون ان استعراض هذه الاسماء العربية والليبية ستجد براحها الواسع داخلياً وخارجياً وربما هذا النشاط كان بهدف التعريف اولاً ونوع من الاعتراف برحلة كل المبدعين واستحقاقهم الواجب في أن يكتب عنهم وان تكرر ذلك عند أي كاتب آخر.

الليبي: لا تؤمن بالتطرف، أعني هنا التطرف في المواقف، وكأن الوسط عندك قانون أكثر منه اختيار؟ هل هذا صحيح؟

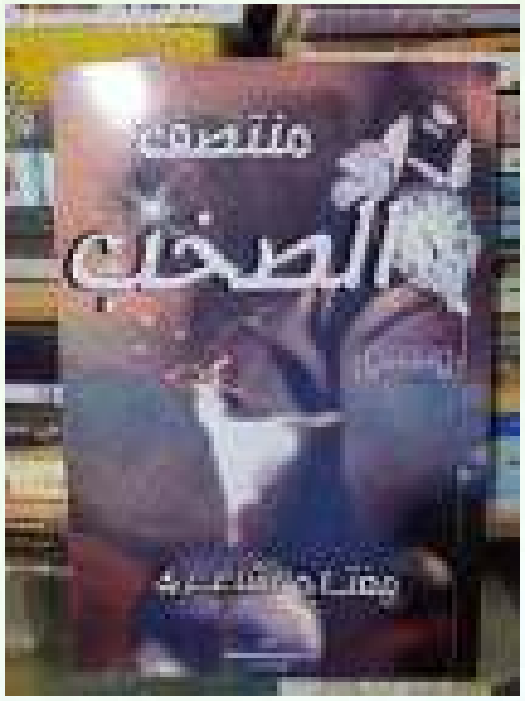
• الوسطية في هذا المجال نراه هو السبيل الحقيقي لمن يتصدى للكتابة الابداعية بأنواعها وهي السبيل الوحيد لمنع التحيّز ورسم الجغرافية التي لا تخدم الفكر فالأدب مثله مثل الصنوف الأخرى من المجهودات الفكرية التي يجب ان تكون باعتدال هو ما يطلق عليه في بعض الاحيان الوسطية وهذا كفيلاً بخدمة رسالة الأدب اولا واخيراً ونراه بالفعل هو القانون العادل الذي يستفاد منها حاضراً ومستقبلاً.

الليبي: محلياً، أرخت للكثير من المفاهيم والأشخاص والأمكنة، هل تملك مشروعاً بحيال هذا التأريخ؟

• كثيراً هي المشاريع التي تراودني حين كنت في تأرخة لأشخاص واماكن ، فلربما بذلك سأكون جزءاً من ذاكرة تاريخ مقرؤ وأرى ذلك من صميم واجبات الكاتب اما الهدف فهو خلق جانب من مرجعية يستفاد منها لمن تهمه رحلة الشخوص والأماكن.

الليبي: لديك سلسلة متتابعة أسميتها عبث السنين. حدثني عنها، هل تكتب من خلالها سيرة ذاتية أم أنها مجرد خيال تحاول أن تدونه قبل أن يضيع؟

• ثمة حكمة قالت إن سيرة الذات لها قدرة مخصصّه تدفع بصاحبها إلى صفحات مكتوبة دون مقدمات لتمسّى في نهاية المطاف في ذاكرة غيرك، وهي بذلك تعطى هذا اللون في جانب المتلقي من نحت لذاكرة أثقلت بخطى المسير وقدر كبير من وهن المسيرة والتوقف للرواية في زمن احاطت فيه الحقيقة بواقع صادح بأن كاتب المسيرة قد وصل الى دائرة



بواقع بقاء ماكتب وان رحل راويها ويبقى جانب منهم في الموضوع في أن السيرة لا يخلوا معظمها من واقع معاش في زمن ماض وان أضيف لهذا الواقع جزء قد لا يكون يسيراً لمخيلة فنية واجبة تكسر حاجز السرد الجامد منعاً من انبعاث الملل في نفس القاري، وعليه فأننا في عبث السنين نؤمن بأن لكل منا كلماته، ونهر طريقه، ومحطاته، في زمن يظل تعاطي الكلمات هو نوع من الاعلان بأننا لازلنا في رغبة لأن نكتب ثم نذهب بعد أن يزاح عن الكاهل الكثير من الثقل.

الليبي: أحياناً تكتب باللهجة العامية. كيف ترى الكتابة باللهجة؟ أين مستقبلها وهل في حاضرها ما يشجع على المزيد منها؟

• في نظرنا أن الكتابة باللهجة العامية لا نجانب حقيقة أن ذلك هو بحث عن فائدة أدبية نابعة من محيط الكاتب بواقع أنها ترسيخ للهوية الثقافية للمبدع لها الكثير من المشجعين وجسراً لفكر الحاضر بالماضي، ثم أن لهذا النوع من الكتابة قبول كون أن المادة الابداعية المقدمة باللهجة هي في واقعها اقتراب مريح من ذهن المتلقي حتى أننا لنجد الكثير من التفاعل المحلي على الأقل والمدقق في هذا النوع من الكتابة سيلمس الكثير من مصداقية الوقائع والتفاصيل والأماكن، ويبقي جانب مهم وهو أن هذه الكتابة لها خصوصية مقننة ودقيقة في نفس الكاتب ونوع من الانتماء للمحيط غير المصطنع.

الليبي: جربت الكتابة الإذاعية، كيف وجدت هذه التجربة؟

• في الواقع أن الكتابة الاذاعية ستظل السبيل الحقيقي للوصول الى قاعدة واسعة ومتنوعة من الجمهور المتابع، وهي الأكثر تفاعلاً والاقوى تأثيراً، ومن خلالها يستنبط نوع من التقييم في قوة المادة المقدمة، رغم أن محاذير هذا النوع من المناشط كان ولازال في ضرورة توفر تركيز الكاتب على النص من حيث الاسلوب والمضمون والرسالة، وربما من خلال ذلك كله ايجاد قنوات متنوعة من التعاون المثمر الذي قد يصل بالكاتب الى ايجاد قنوات مكملة لها ورسالات من مشاريع اذاعية اخرى

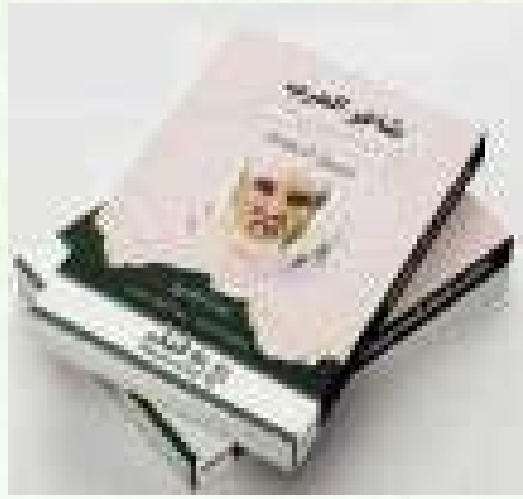
الليبي: لديك تجربة عابرة مع المسرح، هل تروي لنا تفاصيل هذه التجربة؟

• تعود هذه التجربة الى بدايات سبعينات القرن الماضي وكنت خلالها في تفّهم بأن التواجد في المسرح قد يكون في مجالات غير التأليف او التمثيل، وأمام ذلك كانت عضويتي شرفية في مسرح

المختار في ذلك الوقت، وخلال تلك الفترة كنت المثابر على حضور محاضرات تثقيفية لمتخصصين في مجال المسرح مثل المرحوم "أنور الطرابلسي"، والمرحوم "صلاح البيشاوي" فكان حضوري مكسباً ثقافياً أيضاً متمثلاً في حضوري لأغلب المناشط المسرحية المقدمة وأذكر في هذا الجانب أن ذلك جعلني في موقف المشجع والمثابر من خلال بعض المجهودات في مجال التعاون الاداري.

الليبي: تحرص على تدوين ما يستحق التدوين من الشعر الشعبي والتراث، ألم يحن الوقت لعمل مميز في التراث أو لقراءات في كبار القصائد الشهيرات؟

• أؤمن بضرورة تدوين الشعر الشعبي وقضايا التراث كون أن ذلك يعد من الواجبات الأساسية للكاتب المهتمّ، باعتبار أن ذلك هو ترسيخ لجانب الانتماء والهوية، وبهذا فلا مانع من أن تكون الكتابة نوعاً من الشهادات المعززة في هذا المضمار وتخليداً لأعلام تراثية، وإثباتاً لمجهوداتهم، وتظل التجربة محدودة كونها لا ترتقى إلى مستوى يمكن من خلاله إنشاء قاعدة أو منصة ثابتة، لكنها في كل الأحوال تظل دعوة لمن يهمهم الأمر بخلق نوع من تعزيز مبدأ أحقية البقاء لهذا الجانب من الثقافة المستمدة من أواصر تاريخية واجتماعية ثابتة، وربما جاءت مجهوداتنا في هذا الجانب من خلال عمل متواضع تمثل في إصدارنا "الجماعي" تحت عنوان "جبريل الرعيدي. شاعر الحرب والمعتقل والمنفى"، والذي نتمنى أن يكون مكملاً لمكتبة التراث الليبي، ونحن في أمنية بأن نعزز ذلك بمؤلفات أخرى قادمة تتناول شخصيات أخرى.



الليبي: مفتاح يبتعد عن الأنشطة العامة ويفضل الانـزواء، هل ترى في المجتمع مصدراً للضجيج أم ملهماً للكتابة؟

• هذه المسافة كنت ولازلت احتفظ بها، وأرى فيها أنها لا تمثّل انفصالاً عن المجتمع لكنها تمثل لي هذا البراح من التركيز على ما أقدمه، وقد جاءت هذه الفرصة من خلال ما وفرته الاتصالات عبر الشبكة العالمية كونها تمثل الآن الصلة بين المبدع والمجتمع، وهي أكثر فاعلية من التجمّهر، ويظل هذا المعطى من الاتصال الملهم والمشجع للاتصال بقاعدة واسعة من الجمهور.

الليبي: ترتبط عاطفياً بمجلة الليبي، كيف كانت تجربتك معها؟

• مجلة الليبي هي في الواقع مثلّت لدي الكثير، ولازلت في ترابط كبير معها وجدانياً كونها شكلت منعطفاً جاء في الواقع لصالحي ككاتب، وما يمكن ذكره بأن الفضل يعود الى سياسة القائمين على هذه المجلة وعلى رأسهم د. الصديق بودوارة، فمن خلاله حظيت بالكثير من الانتشار والتشجيع حتى

أصبحت أرى فيها جزءاً مكملاً لا غنى لي عنه، هذا في جانب، وفي جانب آخر فأن ما لمسناه في هذه الرحلة كان من خلال نوعية المادة الثقافية المقدمة منا، والتي ظلت في الواقع كاختبار حقيقي للمستوى القابل للنشر، وتوضيحاً سنذكر أيضاً أن ما قام به د. الصديق بودوارة أن ما نقوم بكتابته كان ولازال في مجال اختباري قد يكون قاسياً كونه ظل بعيداً عن المجاملة وقريباً من التقييم والنقد قبل النشر، أما المجلة بمحتواه وبالنخبة التي تقوم بالنشر فيها فأنها دائماً ما ذكرتنّي بمجلة العربي كونها في تقارب من حيث جودة المادة ومصداقية الطرح.

الليبي: بالحديث عن المجلات، هناك الكثير منها توقفت، الأسباب عديدة لكن الحدث واحد، هل ترى أن هناك خسارة كبيرة في موت مجلة؟

• يظل توقف أي مجلة هادفة خسارة لمسيرة الفكر والثقافة أينما وجدت بغض النظر عن المسببات، وحين نقول إنه خسارة فأننا بذلك نقصد بأن جانباً من المد الفكري الجاد قد توقّف وأن ذلك من نتيجته غياب الكثير من جوانب التوثيق والتأرخة الواجب تواصلها وعدم انقطاعها.

الليبي: منتصف الصخب، كانت مجموعتك القصصية الأولى. كيف سبقت القصة باقي الأجناس الأدبية لتتصدر إصداراتك؟

• من المعروف أن القصة تظل العلامة البارزة في حضارة الانسان، فهي بشكل و بآخر تعتبر نوعاً من التواصل المختزل وسبيل لاستعراض التجربة ووسيلة للتعبير، وهي في الأول والأخير أساساً ضارباً في القدم لما عرف بالسردية المنبثقة عن الاسطورة والواقع في رحلة الانسان وعلى هذا الأساس جاءت تجربتي الاولى في هذه المجال، وأعتبر أن هذه الرحلة هي نتاج أدى بي في النهاية الى خوض تجربة الكتابة في الأجناس الأدبية الأخرى ومكملاً لها.

الليبي: لنقرأ العنوان مجدداً. منتصف الصخب. كيف يتخلق عنوان المجموعة عند المؤلف؟هل يتخلق فجأة من داخل النص أم أنه يسبق كل النصوص؟

• العنوان في مفهومنا هو مفتاح الدخول الى المجموعة القصصية، وربما هو في المجمل لفت نظر لطيف للمتلقي قبل التعمق في المجموعة ذاتها، فمنتصف الصخب كان دلالة على رحلة طويلة متنوعة لم تكن في مجملها هادئة، ولكنها في تفاعل مع مستجدات أخرى قد تكون صاخبة في بعض الأحيان، وللمتلقي أن يجعل العنوان في مجال مجازي واسع أو إسقاط رمزي من وجهة نظر المتلقي، أو أن يكون العنوان هو نوع من الدعوى لاستكشاف عوالم المبدع وما يمكن اضافته فأن العنوان قد لا يكون مستمداً من عنوان لقصة من القصص التي شملتها المجموعة كون أن ذلك لا يكون ملزماً للمؤلف.

الليبي: الاصدار الثاني كان "قراءات أدبية عربية". لماذا تهتم بتراجم لكتاب عرب سبق وأن اشتهروا من قبل. هل تريد أن تضع بصمة خاصة لك؟ أم أنك مغرم بالتوثيق ولو على المستوى المحلي.؟

• في الواقع جاء هذا الإصدار عن تجربة

انبثقت من سؤال وجه لنا في أكثر من مرة، وسنقول مباشرة بأن تكرار هذه الكتابة لم تكن نقلية إنما مثلّت لنا قراءة انطباعية وسرد سير لأعلام رأينا في ذكرهم مجدداً نوعاً من التجديد الذي من خلال يمكن أن تكون هناك جوانب مضافة يستفاد منها ليس اكثر، وبالمناسبة فإن مشروع كتابنا القادم الذي لازال لم ينشر بعد وهو بعنوان "مبدعون من بلادي" لمبدعين تجاوز عددهم المائة شخصية، وهدفنا في ذلك كان محاولة لتكوين مساحة نقية وفكرة ونوع من الوفاء لهم، وفي إشارة واضحة في أن الكثير منهم هم في الواقع في غياب تام عن ذاكرة ثقافة دول الجوار، وربما حين نشر هذا الكتاب سيكون هناك جانب مرجعي واثراء لمسيرة أدبية عربية لشخصيات مبدعة من بلادنا وجب ذكرهم والوفاء لمسيرتهم.

الليبي: شاعر الحب والحرب والمعتقل والمنفى "جبريل الرعيدي". حدثنا عن هذا الكتاب بالذات. كيف بدأت الفكرة؟ وهل هو مجرد ديوان لشاعر، أم هو قراءة ثانية لعصرٍ انقضى.؟

- هذا المؤلف تحديداً جاء بأيمان كامل بأهمية هذه الشخصية التي جمعت ما بين شخصية شاعر خاض تجربة الجهاد وتعرض للاعتقال من قبل الغزاة، ثم مرحلة المنفي، وأرخّ من خلال قصائده لهذه المراحل مجتمعة من خلال قصائد كانت غنية بروح شاعر بحجم هذه الشخصية فلامست بواقعيتها إحساس من عرفه أو ارخّ له، أو كتب عنه، وقد رأينا جانب الانصاف أيضاً حينما قدم لهذا الكتاب د. الصديق بودوارة حين قال: ((الكتابة عن شاعر، هي موضوع كبير يستحق الكتابة عنه. وهي مغامرة كبيرة تتطلب معاناة لا تقل عن معاناة الشاعر نفسه عندما يبدأ في التواصل مع روحه الكامنة لكي يبدع القصيدة. ولكن، دعوني أتجرأ في هذا التقديم وأقترب أكثر من مجموعة من علامات الاستفهام التي تتقافز أمامي الآن وكأنها سمعت من مخبر مجهول الهوية أني بصدد كتابة مقدمة لكتاب يتحدث مضمونه عن شاعر شعبي بحجم وقيمة "جبريل الرعيدي")).

إعادة قراءة ..

موريي بن أدد (2)

عبدالمنعم المحجوب. ليبيا

4. صورة نمطية

ثمة ظاهرة متكررة يتعيّن الانتباه لها كلما قرئت النصوص الملكية المصرية، وهي أن «سجلات» كل ملك جديد غالباً ما تكون أكثر فخامةً وبذخاً مما سبقها. إن ترانيم مرنبتاح تجعله أعظم ملوك الأرض قاطبةً، ويستطيع إنجاز ما لا أحد سبقه عليه، فإذا كان "الشردن" كما تقول نقوش الآثار، قد تحالفوا مع الربو منذ زمن رمسيس الثاني (حكم بين 1279 و1213 ق.م) وهو الذي نكّل بهم وسحقهم سحقاً، وإذا كان رمسيس الثاني قد خاض معركة قادش الكبرى، فإن خليفته مرنبتاح (حكم بين 1213 و1203 ق.م)، هو الملك المميّد بين الآلهة، وسوف يتصدّى لهم، لا مع الشردن فحسب، بل ومعهم الإقوش والتيرهينيون والشكلش والتورشا واللوكا، أولئك «الشماليون القادمون من جميع البلدان»، كما يقول الأثر. لقد حقّق مرنبتاح بذلك أعظم انتصار عسكري أنجزه ملك من الملوك، فهو الذي «بَطَحَ أمم الأقواس التسعة فلا أحد يرفع رأسه بعد الآن».

هذا التفصيل ليس عابراً في سِيَر الملوك المصريين القدماء. إن ما كتبه الملوك المصريون عن أنفسهم يأخذ مساراً متصاعداً، الأفضل فالأكثر تفضيلاً، وإذا لم يجد ملكٌ إنجازاً يخلّد اسمه فإنه يعمد إلى السطو على آثار من سبقه، وهي «تهمة» ترتبط عادةً باسم رمسيس الثاني الذي وُجد اسمه على آثار تعود إلى من سبقه من الملوك، حيث نحت اسمه عليها ونسبها لنفسه،(19) ثم نرى الأمر يتكرّر مع رمسيس الثالث بطريقة أخرى. أما مرنبتاح الذي نحن بصدده فإن أحد شواهده، وهو لوح غرانيتي كبير، كان قد اغتصبه من أمنحوتب الثالث ونسبه إلى نفسه، كما رأينا. وثمة مثال آخر يرويه عميد الأثريين سليم حسن في بعض الأمثلة: «من الطريف أن «مرنبتاح» محا اسم والده الذي كان على نقوش بوابة معبد «أرمنت» ووضع مكانها اسمه، غير أن طريقة المحو التي اتبعها كانت غير متقنة؛ إذ وضع طبقة من الجص فوق اسم والده، ثم كتب اسمه عليها، ولكن الجص سقط، وظهر اسم رعمسيس الثاني ثانية». هذا «التزوير الملكيّ» كثيراً ما يتخلّل تاريخ الأسرات. يشير أحمد فخري إلى نماذج من ذلك، ومنها على سبيل المثال حذف اسم بري.إب.سن من بعض أثبات أسماء الملوك، لأنه خرج عن عبادة حور، وهو ما فعله الكهنة أيضاً باسم أخناتون الذي مجّد أتون بدلاً من آمون(20). يقول غاردنر عن بعض الملوك: «إنهم لم يترددوا في أن ينسبوا لأنفسهم أعمال البطولة أو التقوى التي اختلسوها من آخرين دون شك»، ثم يشير إلى توظيف اسم الليبيين بوصفهم أعداءً، وكيف يتكرر ذلك بين الملوك: «فالمعبد الجنزي الذي خُصّص للملك سحورع من الأسرة الخامسة يصوّر جماعة من الرؤساء الليبيين الذين جيء بهم أسرى، وهو يحدّد عدد الماشية التي اغتنمها، والمنظر نفسه نلتقي به في معبد بيبي الثاني من الأسرة السادسة، حيث يحمل الأمراء الليبيون الأسماء نفسها، ثم نلتقي بهم مرة ثالثة في مكان بعيد، حيث يوجد معبد نوبي يعود إلى عهد الملك الأثيوبي طهرقا»،(21) وهو الأمر الذي سنراه يتكرّر في سيناريو موريي بن أدد كذلك.

إذا عدنا إلى نقوش الكرنك وأنشودة النصر ولوحة الانتصارات نجد أن مرنبتاح وموريي بن أدد كانا عنصرين رئيسين يعتمد على دوريهما البناءُ الفني في تلك النصوص. إن دراما الصراع تشترط أن يكون مرنبتاح البطل صورة عكسية من موريي الذي وسَمَتْهُ «وصمةٌ سوف تبقى في مصر تتناقلها الأجيال جيلاً إثرَ جيل إلى أبد الآبدين». ديمومة الذكر، أو الخلود، بصيغتيه الإيجابية الخيّرة والسلبية الشريرة، عاملٌ مهمّ يفسّر لنا إصرار الكاتب (أو شاعر البلاط) على إبراز التناقض في سيرة الرجلين ومصيرهما، ففي مقابل اللعنة الدائمة التي نالها موريي بعد أن تخلت عنه الآلهة، يحظى مرنبتاح بالمجد العظيم الذي يلهج الناس بذكره إلى الأبد وهم يتحدثون عن الانتصارات التي أحرزها وطهّر بها مصر من دنس الأعداء.

ينتج الصورةَ النمطيةَ في انتصار الملوك المصريين وقهر الأعداء، أسلوبٌ مكرَّر يتلخّص في نسج البناء على مشاهد الصراع والتناقض بين الخير والشر، التقوى والفساد، توفيق الآلهة ولعنتها... إلخ، وتكرِّر الحكايات والأناشيد تفاصيل متشابهة، كما تكون متطابقة أحياناً، بغض النظر عن اختلاف الأزمنة، أما المسرح فهو على الأغلب واحدٌ لا يتغيّر: الدلتا.

في زمن رمسيس الثالث، قام بالدور التالي في هذه

السلسلة الفنيّة كل من «ربو» و«مشوش»، مع أدوار ثانوية مُنحت للشماليين الذين لا نكاد نعرف عن أصولهم شيئاً: ثكل Thekel، وبليست Peleset، ودنين Denyen، ووشش Weshesh ، وشكلش (مرةً ثانية)، وشردن (مرةً ثالثة)، وتتكرّر في معبد رمسيس الثالث أسماء القادة الذين هُزموا شرّ هزيمة، حيث تذكر النقوش اثنين منهم، هما «موريي» و«أدد»! من الغريب أن «موريي بن أدد» الذي عرفناه سابقاً لم يعد شخصاً واحداً، كما ذكرته نصوص انتصارات مرنبتاح، صار اثنين، ربما هو وأبوه! (م7).

يرى بعض الباحثين الذين يقرؤون الأدبيات المصرية القديمة بدلالات تاريخية حرفية أن «موريي» و«أدد» نفسيهما عادا إلى الحرب بعد ثلاث وثلاثين سنة. يمكن إعادة التفكير في موريي، ربما يكون قد عاد وأصبح زعيماً قبلياً مرة أخرى بعد أن خُلِع، ثم قرّر أن يخوض حربا جديدة، وليس من الضروري أن نتساءل هنا عن أخيه الذي حلّ محلّه وتبوأ الزعامة كما في الحلقة السابقة مع رمسيس الثاني! ولكن ماذا عن أبيه أدد؟ لابد أنه كان عجوزاً هرماً في زمن رمسيس الثالث، ما لم يكن قد مات سلفاً! ليست تعقيدات النصوص المصرية القديمة هي السبب في ارتباك الباحثين أمام ما يقرؤون، يكمن الخلل في أدواتهم وطرق تفكيرهم في هذه النصوص، لأنهم يتعاملون معها بوصفها حقائق تاريخية، أو سجلاً «رسمياً» من الوقائع والأحداث، بدلَ أن يروا فيها أناشيد مغنّاة يُحتفى بها، فخراً وتمجيداً، أو ربما ترفيهاً أيضاً، دون أن يبحثوا عمّا تضمره من سِيَر موازية.

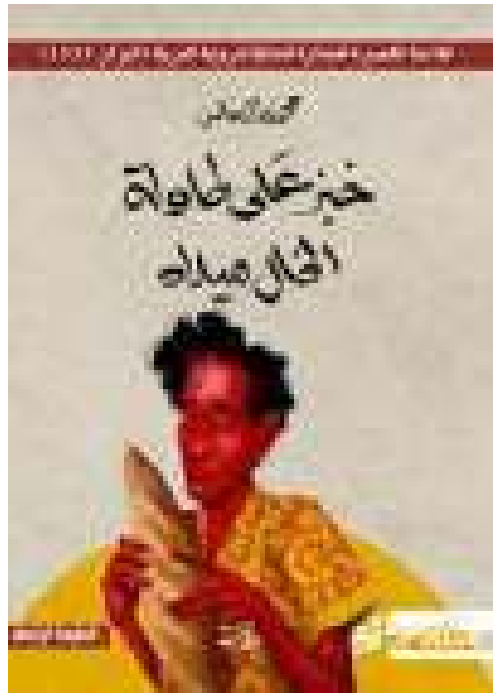
والآن، ماذا يمكن أن يضيف رمسيس الثالث على ما أنجزه رمسيس الثاني ومرنبتاح؟ لقد هزم الأعداء الشماليين الذين جاؤوا من كل البلدان، مرةً أخرى، قتل منهم اثني عشر ألفاً، وأسرَ ألفاً، كما سنّ احتفالاً سنوياً يدعى «ذبح المشوش» لإحياء ذكرى انتصاره على أولئك الغزاة، مع ما أضافه الكاتب من أسماء قادة وقبائل لم تكن معروفة قبل ذلك. لا بد من تصعيد درامي آخر يتميز به رمسيس الثالث عمّن سبقه، وفق قاعدة الأفضل فالأكثر تفضيلاً، يُذكَر به هو وحده، مع أنه حقّق إنجازاً لا سابق له حيث «وصل إلى الفرات»(22) كما تقول النصوص المصرية!

لم يكن ابتكار هذا الدور الجديد مهمة عسيرة أمام نابغة البلاط. تقول نقوش معبد مدينة هابو Habu على لسان الملك: «أتى أهل التمحو معاً في مكان واحد. ربو وسبد ومشوش. خططهم حُطّمت، وهم طلبوا رئيساً بأفواههم، غير أن ذلك لم يكن في قلوبهم، وكان جلالته قد ربّى ولداً صغيراً من أرض التمحو، وقد عضده بقوة ساعديه ونصبه عليهم رئيسا كي ينظّم الأرض. هذا ما لم نسمع به من قبل منذ أن بدأ الملوك». أي إن رمسيس الثالث حاول تنصيب ملك عليهم من جنسهم كان البلاط قد ربّاه صغيراً وأعدّه لهذه المهمة، لكنهم رفضوا. «هذا ما لم نسمع به من قبل منذ أن بدأ الملوك»... هذا هو بيت القصيد، أي تدوين شيء لم يعرفه الملوك السابقون، فلا يتميّز به أحد من أرباب عرش مصر سوى رمسيس الثالث. في بعض الأحيان تُنسب هذه الحكاية إلى مرنبتاح، فهل سطا عليها رمسيس الثالث هي الأخرى؟

(يتبع)

قراءة في رواية :خبز على طاولة الخال ميلاد لمحمد النعاس..

جريمة الخبز (2)



د. علي برهانة. ليبيا

وبعد السؤال عاد بالزمن إلى سعيهما هو وزينب لإنجاب أطفال، "وما فعلا من محاولات طبية في البلاد وتونس"[21]، وما سمعا من نصائح، وكيف حملت زينب وأجهضت بسبب حمى نتيجة البرد، استغرق ذلك أربع صفحات، وقد أطلق اسم (دار غزالة) على غرفة الطفل لأنه يريده طفلة يسميها غزالة، وهنا ينتهي هذا الفصل ليسلم الحكي إلى الفصل الذي بعنوان "دار غزالة"، وهو مثل الذي رأيناه في فصل المعسكر، دائماً اللعب بالزمن وتكسيره بطريقة يتحكم الراوي "ميلاد" المتماهي مع الكاتب فيها عن طريق النقلات التي يقترحها على محدّثه، حتى يأخذه من زمن إلى زمن كما رأينا.

سبق أن بينت أن الرواية تستخدم طريقة "السيرة الذاتية" ولكنها تفعل ذلك بطريقة السرد الشفاهي، فهي حديث بينه "ميلاد" وشخص يشاركه المكان ويستمع إليه، وهو ينتقل به من زمن إلى آخر وفقاً لمنطق التداعي، فقد تلفت نظره نقطه ما فيتحول بالحديث إلى زمن ماض بعد أن يذكرنا بالحاضر الذي

هو فيه، مستخدماً عبارات خبرية أو إنشائية، تذكرنا بالسرد الشفوي عندما يحدثنا شخص ما عن تجربة مر بها مثلاً، "ولكن ما رأيك أن نغير الموضوع قليلاً، علناً نشرب كأس شاي أخرى في الحديقة ما فائدة أن أخبرك بقصة زواجي من زينب بأكملها؟ على كل حال أفضل أن نقفز إلى الأيام التي تلت الزواج"[22].

كانت وظائف مثل هذه العبارات الانتقال من زمن إلى زمن، وتبعاً لذلك الانتقال في المكان، وهذا جعل النسيج الروائي متماسكاً ولا توجد فيه ثغرات أو انقطاعات، لقد كانت تمفصلات ضرورية، " **فثمة ما أود أن أقصه عليك نظراً إلى أهميته في قصتي يمكنك الجلوس بينما أسقي النباتات، وسأحدثك عما يمكنني وصفه بأجمل أيام عمري**"[23].

لا يخفى أسلوب التشويق بالإضافة إلى الإيهام بالواقع في هذا القول، إن هذه العبارات مثلت ما يسميه نقاد السيرة الذاتية (بالميثاق)[24] بين الكاتب والقارئ، فالكاتب سيقول كل ما وقع في حياته والقارئ يصدقه في ذلك، ".. **أوففففف أرجو منك المعذرة فكلما تذكرت تلك الأيام انساب دمعي بلا إرادة مني،.. أحتاج إلى مزيد من الشاي وأنت؟**"[25].

إنه أحيانا يجعلنا نشاهد اثنين يتحدثان بالفعل، مستعيراً أسلوب السينما في ذلك "**حسنا أين كنا ؟ . . آه لم أنم تلك الليلة**"[26]، وعندما يقول "ثمة بعض من الذكريات في تونس أسردها عليك قبل أن نتابع القصة.. هل يمكنني ذلك؟ لقد تذكرتها الآن وانا أنظر إلى الدرّاجة، لن أطيل الأمر عليك"[27]. توهمنا هذه العبارة بأنه سيقطع سياق وينتقل إلى حديث خارج القصة (قبل أن نتابع القصة)، ولكن الأمر لا يعدو كونه لعبا بالزمان وبالمكان، فنحن في نفس القصة ونتحدث عن نفس الشخصيات وما سيرد في هذه الذكريات هو جزء أساس من حبكة الرواية أو نسيجها وليس حديثا مجانيا أوحشوا، لأن الفن الروائي الأصيل لا يسمح للحشو أن يتخلله، فكل الإشارات والعبارات واللغات التي قد تبدو قصيرة أو عابرة هي ذات وظائف في الرواية ولها دور في سير الأحداث ومصائر الشخصيات.

اللغة في هذه الرواية "لقد تجلت في هذه الرواية معظم تقنيات الزمان والمكان وقد كانت الفضاءات التي جرت فيها أحداثها متنوعه متعددة مثل أزمنتها، ولذلك تعددت فيها اللغات ومثلت فيها كل الشرائح الاجتماعية والمهنية والعمرية، يقول ميخائيل باختين": إن الرواية تتعلم أن تفيد وتستعمل جميع اللغات والصيغ والأجناس التعبيرية، إنها ترغم جميع العوالم الأفلة والبالية والمستلبة والمبعدة اجتماعيا وإيديولوجيا على أن تتحدث عن نفسها بلغتها وأسلوبها الخاصين"[28]، وهذا ما فعلته رواية "خبز على طاوله الخال ميلاد"، وعنوانها يمثل توجهها اللغوي المتعدد الغنى، من يفكر في كتابة نص أدبي عن (الخبز)؟!، هذا الشيء المألوف الذي نجده في لغة النساء والعجائز والأطفال، ناهيك عن بقية الناس، فوجدنا في هذه الرواية لغة المخبز (الكوشة) ولغة (البيتزاريا)، ولغة السوق، ولغة السكارى، ولغة العسكريين، بما فيها من خشونة، وخصوصية، ووردت فيها ألفاظ التندّر الشعبية والشتائم المقذعة، واللغات المحترمة، وتعدد اللهجات، مثلا بين الليبية

والتونسية، وبعض الألفاظ الإيطالية والفرنسية وغير ذلك لغة المدينة ولغة الريف، لغة المثقفين ولغة الحرفيين، وهي لغة متداولة نحن نستمع إليها كل يوم في الشوارع والفضاءات المختلفة التي نتردد عليها سواء رضينا بها أو لم نرض إنها موجودة، وردت هذه اللغات في سياق النص الذي كتب باللغة العربية الفصيحة فكانت فيه موهمة بالواقع مما جعل الرواية تكتسب حيوية وجدية وتنقل القارئ إلى عالمها المتخيل بصيغه الواقعي والمرجعي.

لقد حاول ميلاد أن يوازن بين ما يعتقده وما يريده الآخرون ولكن ذلك لم يكن في الإمكان، من هنا تبدأ الشخصيات بوصفها عوامل لتغذية الصراع في توجيهه -اي الصراع- إلى النهاية المحتومة التي انتهت إليها هذه الشخصيات والعوامل: الأب، والأم، والأخوات، والعم، وابنه العبسي، وزينب، والمدام، وبنيامين، ثم مجموعة المعسكر، وعلى رأسها المادونّا، ومجموعة الكوشة.

تكون "ميلاد" على يدي أخواته اللاّتي كنا يكبرنه، ويتولين العناية به طفلاً ومراهقاً، وأمه التي استقى منها بعض المقولات التي ساهمت في مصيره، "الفرس علي راكبها"[29] لكن تكونه الذي أثر فيه، كان على يدي والده (الخباز). فنظرا لحبه للطبخ وخاصة "الخبز" وجد في المخبز (الكوشة) مجاله المريح، ولما كان أبوه خبازاً محترفاً فقد تأثر به كثيراً، واعتقد أن مقولاته عن الحياة وموقف الإنسان منها صادقة، كمقولاته عن صناعة الخبز، ولهذا تمسك بها واعتبرها دستوراً له. فقد جعلته في وضع محير بين الواقع والمثال، ولما كان شخصاً اشكالياً كما قلنا؛ اصطدم بالواقع القاسي الذي واجهه، لقد كانت مقولات أبيه عن الخبز كلها صحيحة باختباره لها وبراعته في الخبز بشهادة كل من تعامل معه في هذا المجال، سواء من المحترفين كالخبازين التونسيين، والجزائريين الذين كانوا معه في الكوشة، أو الزبائن أو الأهل والأصدقاء، ولكن ما أوقعه في تناقض المجتمع حديث أبيه عن الصدق وعدم النفاق، "لا تسرق يا ميلاد ولا تكذب، أن تعيش كما أنت خير لك من الدنيا وما فيها وأنت كاذب، سارق، مخادع، ومنافق"[30] ومما قاله له أبوه أن الرجل لا ينبغي أن يجالس النساء، "انهما كالملح والخميرة ألم تفهم"[31]

الإشكالية تمثلت في المفارقة بين المثال والواقع، إن المثال يقتضي البقاء على اتجاه واحد وموقف واحد، والواقع يناقض ذلك، "كان علي ذلك اليوم أن استنتج القوانين التي اتفق مجتمعنا على وضعها ومنها إن العفوية في الحديث عما يجول ببالك قد تشكل خطراً عليك، تعلمت الدرس الخطأ، تعلمت أن أصمت لأنني في الوقت ذاته لم أرد خيانة وصية أبي، حاولت مراراً عديدة أن اتغلب على عاداتي التي اكتسبتها من أخواتي منذ نعومة أظافري ولكن دون جدوى"[32]

إذن الواقع يخالف كل ما في شخصية ميلاد، لم يحقق ميلاد في الحياة شيئاً سوى براعته في الطهي وخاصة الخبز والبيتزا، ولكنه كان مكتفياً بذلك، ولم يعتقد أن شيئاً ينقصه سوى أن ينجح في العثور على من تشاركه الحياة، (امرأة) يحبها وتحبه، وعندما بادلته "زينب" ابنة الجيران القدامى الحب ظن أنه ظفر بكل شيء، واندفع في هذا الحب بكل تلقائيته وعفويته وصدقه، أي قيمه الأصيلة في الحياة التي كان يعيش

عليها ولم يكن يعتبر نفسه متميزاً عن غيره بتمسكه بها، لكنه ظن نفسه شخصية طبيعية وأن الناس كلهم يمارسون الحياة وفقا لقناعاتهم، غير أن علاقته بزينب كان محكوماً عليها بالفشل رغم فرحه بها وتمسكه بها وتجاوزه عن كثير من قناعات الأقارب والأصدقاء والأهل ما دامت زينب تحبه وتحترمه وتتمسك به.

لقد كان مستعداً لفعل أي شيء من أجل ارتباطه بها وحبه لها، لكن شخصية "زينب" كانت مناقضة لشخصيته بشكل جذري، فهي شخصية نفعية برجماتية، الغاية لديها تبرر الوسيلة، ولديها غايات معينه تريد تحقيقها ولم تكن تبحث إلا عن وسيلة لذلك، ووجدته هو هذه الوسيلة، كانت لديها لائحة تريد أن تحققها في حياتها وقد حققت أحدها معه: "قالت لي ها قد حققت هدفاً ما في لائحتي، لم أكن أعلم بوجود اللائحة قبل ذلك.. منها نشر كتابها عن عمها ولوحاته، تقبيل الشخص المناسب في البحر تحت غروب الشمس، السفر إلى إيطاليا، وأن يكون لها أطفال يضجون حياة"[33]، كل ذلك كان يمكنها أن تحققه صحبه "ميلاد"، هذا ما كان يجول بخاطرها باعتباره شخصية ضعيفة وغير مثقفة ولأنه حريص على التمسك بها، ورغم الشكوك التي زرعت في طريقه إلا انه حاول تجاوزها، والإصرار على علاقته بها.

كانت منغصاته من الآخرين وليست وليدة تفكيره أي أن الواقع الاجتماعي ضغط على شخصيته بقوة لم يعد في إمكانه تحملها، فعندما ضربه مجموعة من الشباب الذين وجدوه معها في الشارع ولم يخلصه منهم إلا الشرطي الذي اخبرته "زينب" بأن شباباً يضربون واحداً، بقي ليلته لم ينم لأنه لم يستطع الدفاع عن نفسه وعن فتاته وبحث عنها في اليوم الذي يليه ولم يجدها، نام في الحديقة في الشمس من الأعياء وشهد كابوساً في المنام، مجموعة من الرجال يؤنبونه على علاقته بها والده، المادّونا، عرفة، ابن عمه العبسي، الصادق أخوها، وعمه محمد " تحلقوا حولي"[34] إذن كان الواقع الخارجي يوجه علاقته بها، ورغم محاولاته العديدة في تجاهله وفعل ما يراه بنفسه إلا أنه لم يفلح في ذلك في النهاية. لقد كان ضغط الواقع ثقيلاً أولاً في اللقاء الجنسي الأول بينهما، ولم يجد لديها بكارة " أين الدم؟! قلت وأنا انظر الى الفراش.. ليست كل فتاه لديها غشاء بكارة.. شككت في الأمر، قرأت الأسئلة التي تدور في وجهي، عرفت ذلك من مصادر طبية في إحدى المواد التي ندرسها بالكلية"[35]كان يتجاهل أي شك قد يبعده عنها عندما سأله "بنيامين" لماذا تزوجها استغرب السؤال وأجاب بأنه يحبها "ليس بالحب وحده يختار المرء شريكه، ماذا تقصد؟! .. كنت أريد أن ألكم وجهه لم أفهم في ذلك الوقت لماذا كان العجوز على يقين من أن زواجنا ستواجهه حرب شرسة ثم أنني لم أرد فهم ذلك"[36]

لقد كانت زينب مندفعة في فعل كل ما ترغب فيه مادام لا يراها أحد، كأن تكون في تونس أو في أي مكان آخر غير مراقب من الآخرين، من مظاهر التناقض أنه كان يقوم بأعمال البيت بما في ذلك غسل ملابس زينب وكيها وتنظيمها، وهي تريد ذلك ولا تريد للآخرين أن يعلموا به: "فقالت لي ببرود لماذا أخبرت والدتك بأنك تغسل الأواني ولم أعرف كيف أرد تركتها، كانت بعد ذلك اليوم تتبعني عندما أغسل الأواني لتتأكد أنى اقفلت نافذة المطبخ او تراقب المكان قبل أن انشر

الغسيل وتؤكد لي انه إذا سألتني أمي عن الغداء فعلي إخبارها أنى لا أعرف ما طبخت زينب"[37]

إن كلمه (الفرس على راكبها)[38] وردت عتبة في الفصل الثالث الذي عنوانه "دار غزالة"، ولكنها تكررت مرات كثيره هي وعبارة (اضرب القطوسة تتربى العروسة)[39] وقد مارست هذه العبارات مزيداً من الضغط –ضغط الواقع– على الشخصية يقول ابن عمه "هل يحتاج الرجل منا الى دليل أو سبب ليضرب زوجته قال لي – أعتقد ذلك –أنت أحمق وغبي لا تحتاج إلى دليل لتضرب زوجتك، أنا أحياناً أضرب أخواتي فقط للتسلية وإبعاد شبح الكساد عني يقول لي"[40] ". هذه العبارات كانت جزءاً كبيراً من الضغط الاجتماعي الذي نغص حياة الشخصية "ميلاد"، ولم تستطع قناعاته أن تصمد في وجهها لعلها تفكر مثل بقية الناس في القرية، "انه "ميلاد"، لا خجل منه"[41] كذلك عباره "يبدو أنك لا تعرف النساء "تقولها له زينب وتقولها له المدام كل بصدد الاخرى " أنت لا تعرف النساء يا ميلاد"[42]

كان ذلك فوق ما يحتمل الإنسان العادي، لقد تراكم هذا القدر من الممارسات والعبارات والنظرات والإشارات ليصنع من شخصية "ميلاد" التي تتراوح بين البساطة والغباء والتلقائية والتخنث والذكاء والمسالمة ليحوله إلى مجرم إلى وحش، ذلك الوحش الذي كان كامناً في شخصيته وكان يطمسه ويخاف منه ولا يريده أن يظهر في سلوكه.

"ذات مره ضربت أختي الصغيرة فقط لأني وجدت لديها رسالة من أحد الأولاد الذين يدرسون في المدرسة، لكن ارتعاشي من الفعل جعلني أتعرق من شكل الوحش الذي يختبئ داخلي"[43] لقد شرع هذا الوحش في النمو متغذياً بسلطة المجتمع التي ازدادت قوة وأحكمت سيطرتها على كل شيء بطرق شتى "أخبرتني "المدام" أن الأمر صار مستعصياً على العشاق الجدد الآن، وصارت سلطه المجتمع تسن سكاكينها أكثر فأكثر"[44].

لقد كانت "زينب"، و"المدام" من عوامل الضغط على الشخصية، فقد تحولت زينب من محبوبة رقيقة إلى ما يشبه رب العمل بالنسبة لميلاد، فهو يقوم بخدمتها وهي لا توليه أي اهتمام مذ فشلت عمليه الإنجاب التي عملا عليها طويلاً: "هل أخبرك بنقيض الحب؟ نقيض الحب ليس الكراهية، إنه اللامبالاة التبلد التباعد رغم العيش في مكان واحد، أن تنطق كلماتك اليومية "صباح الخير"، "نعم الغذاء جاهز"، وقهوة خالية من الدفء وكأنك تتحدث مع موظف السجل المدني بالبلدية"[45]. في هذا الموقف المتبلد كما في الرواية جاء موقف نقيض له، إنه موقف "المدام": "لم أجد شخصاً شغوفاً بالخبز مثلها، إنها نقيض زينب، زينب لم تحب كثيراً قصصي عن الكوشة وعن أبي، كان حديثي معها يدور في الغالب حول مشاكلها في العمل أو حول الآخرين ولكني لا أتذكر أننا تحدثنا عني لوقت طويل، كانت هي المركز وكانت حياتي تدور حولها"[46].

لقد أشعره المحيطون به من العائلة والمعارف بتفاهته وقله أهميته عندما تسأله المدام "هل يمكنك أن تعلمني الخبز يا ميلاد، لم يسألني أحد عما إذا كنت مهتما بتعليمهم ما تعلمته من الحياة"[47].

كانت زينب تعلم بما يعانيه، وبمقدار الصراع الذي

يدور داخل نفسه، بل وسعت ربما من حيث لا تدري الى تذكيه هذا الصراع بطرق مباشرة وغير مباشرة في الحديث عن إحدى لوحات عمها "تقول زينب إن الرجل الذي يعتمر المعرقة يشبهني.. لا تخلو ملامحه من سحنة انثوية، حكى لها عمها قصتها. هي تتعلق بصديق له مات من القهر والخوف من عائلته طاردته حتى تخلى عن حلمه ليصبح فنانا"[48].

إذن كل التراكمات دفعت في اتجاه التحول من المسالمة إلى المواجهة، ولم تكن الشخصية ميلاد مؤهلة لتقوم بمواجهة واعية نتيجة لتكوينها الذي وقفنا على خطوطه العريضة، فكان لابد أن يتم الانزلاق ويحدث الخلل. لقد حاول "ميلاد" التخلص من الحياة بالانتحار في المعسكر[49]، ومرتين في البيت[50]، ولم تنجح هذه العملية لأسباب كثيرة منها تكونه وتغلب عوامل الضعف في شخصيته بالإضافة الى اعتماده على وسائل غير ناجحة في كل مرة يحاول فيها الانتحار يتبول لا إراديا فهو غير مؤهل لاتخاذ مواقف شجاعة ولو كانت سلبية ولكنه مدفوع لها ومضطر بسبب ثقل الواقع من حوله.

لقد حدث نزاع بينه وبين زينب بسبب ركوبها سيارة المدير سيء السمعة وخروجها معه مما وصل الى أن صفعها في إحدى المرات [51] ورأت التغيير الذي طرأ على حياته، ولكن شخصيتها النفعية لم تبال بما وصلت إليه وربما ظنت أن شخصيته الضعيفة من جانب والمتمسكة بها من جانب آخر لن تفعل أكثر من تلك الصفعة التي اعتذر عنها في الوقت نفسه، ولذلك أهملته وأمعنت في ذلك حتى كررت ما كانت تقوم به معه أيام قوة حبهما وعنفوانه، كررته مع شخصية المدير وفي نفس الفضاءات التي كان يستغلانها في ذلك[52]، مما بلغ بأحداث الرواية أن تصل الى أزمتها التي انتهت إليها، التحول العكسي بنسبة مائة بالمائة لقد تحول (ميلاد) المسالم البسيط المغفل الأحمق إلى وحش إلى قاتل، وكان ذلك بطريقة مأساوية جمعت بين الحب والكراهية، لحظة جنون حطمت كل شيء، كان لابد أن تحدث وإلا تكون الرواية بدون دلالة، هنا تكمن عبقريتها وجدتها وتميزها لقد مارست المكر الروائي بكل قوته وفرادته، عندما يقتل الإنسان الشخص الوحيد الذي أحبه واعتبره حظه الذي ساقه إليه القدر، لقد انقلب الحب إلى جريمة بشعة، بطريقة أشبه ما تكون بالسادية، جلد حتى الإنهاك ثم ذبح يعقب ذلك بكاء واحتضان وعناية بالقتيل زينب، احتضانه والنوم معه، تنظيف بعد ذلك وتعطير واحتفاظ به بكل لطف ومودة، إنه الجنون.

"جريت نحوها ممسكا بالموس، احتضنتها، مررت الموس في رقبتها، انبثقت روحها خارجة، وضعت رأسها على جسدي وهمست في أذني كلمتين، تجمدتُ، تلطخ المئزر والسكين، هدأت أصبت بالدوار ونمنا جنباً الى جنب على أرضيه المطبخ، عندما استيقظت كانت روحها قد فارقت المكان... كانت تبتسم لي كزينب التي عرفتها في أيام رفقتنا الاولى"[53]، عندما بكى تذكر كلمة "المدام": الرجال لا يبكون، وهنا قام بالعناية بها وهو يحدثها عندما أخذ يغسلها في حوض الحمام متذكرا أيام استحمامهما معا قائلا "ينتصر الحب في النهاية، قلت لها وأنا أمرر يدي على الشعر لأنزع الشامبو بالماء الساخن رأيت شعر رجليها قد طال لماذا لم تخبريني كنت سأصنع

لك الحلوى.. وهو ما فعله فعلاً، لقد اعتنى بها تنظيفاً وتعطيراً وبودرة وقبلات على وجنتيها وإغماض لعينيها وأنامها على السرير في الغرفة المكيفة ورجع الى أشغاله البيتية العادية، "في اليوم التالي اتصلت بالمدام لأخبرها أني وافقت على عرضها أن احكي لك قصتي"[54].

أن هذه النهاية المأساوية تكرس النتيجة التي كان لابد أن تنتهي إليها الرواية، موت زينب وجنون ميلاد، هذه النهاية المفتوحة التي بينت أن ميلاد يحكي قصته وكأنه قام بفعل عادي، حتى "المدام"، الشخصية الواعية التي تلقفته بعد أن عاد باكياً من مشاهدة زينب تدخل مع المدير شقة عمها كما كانت تعمل معه، واحتضنته المدام وعاشرها جنسياً وعرضت عليه أن يتزوجها، ساهمت في هذه النتيجة ككل المحيطين بميلاد دفعوا في اتجاه هذه النتيجة، أي أن الرواية تحاكم الواقع وتظهر ما ينطوي عليه من خلل مريع ومن تناقض بين الظاهر المعلن والخفي.

لقد قلنا في البداية أن الرواية تطرح أسئلة وليست مهمتها أن تجيب عنها، وهذا ما فعلته هذه الرواية لقد قدمت كوناً روائياً متناقضاً لا يحكمه منطق معقول، وكانت النهاية فاجعة حولت شخصاً مسالماً إلى مجرم قاتل، إن أسئلة الرواية هنا هي هكذا: لماذا حدث ذلك؟ ومن المسؤول عما حدث، هل الشخصيتان الرئيسيتان (ميلاد) و(زينب) ضحيتان؟ أو مسؤولتان عما حدث لهما من قتل واختلال؟ ما مدى مساهمة الشخصيات الأخرى فيما حدث؟ وكيف تنظر كل شخصية لدورها في ذلك؟ يقول "ميلاد" وهو يجلد زينب بالحزام الجلدي " في أيادٍ أخرى تساعدني على فعلها، يد أبي، يد المادونّا، يد العبسي، نجلدها معاً.. انفعلت، يمكنك القول إني خرجت عن السيطرة"[55].

بقي أنه مما يسجل لهذه الرواية أنها قدمت عرضها كله على اتساعه في مشهد روائي، إن الرواية كلها حديث يبثه ميلاد عن حياته منذ ميلاده إلى أن اختل واقترف جريمته في حق محبوبته لشخص مجهول لنا نحن القراء، ولا نعرف عنه إلا أنه جاء ليستمع إلى قصة حياة "ميلاد"، وربما أنجزها في "فلم"، لكن هذا الشخص قدم في الرواية بأنه الحاضر الغائب، فهو لا يتدخل كأن يسال أسئلة أو يستوضح نقاطا ما، إننا لا نعرف حضوره إلا بالتمفصلات التي قامت بها شخصيه "ميلاد" في شكل أسئلة موجهه اليه، مثل "زينب نائمة هل تريد رؤيه المطبخ؟ ولكن أرجو أن تتحرك بهدوء، لا أريد إيقاظ زينب، إنها منهكة من الحياة ومتاعبها" من هو هذا الشخص؟ لا نعرفه، وتبقى الرواية مفتوحة على ردة فعله عندما يعلم أن زينب نائمة نومتها الأخيرة بعدما أخبره ميلاد في الثلاث صفحات الأخيرة.

حالة هذا المتحدث إليه كحالتنا نحن القراء، بل إن بعض الاشياء نحن أعلم بها منه، وهذه في حد ذاتها تقنية من نوع فريد، صحيح أنه سبق لروائيين كبار أن قاموا بها مثل "جيمس جويس" في روايته الشهيرة "عوليس"، ولكنها تبقى تقنية غير عادية. ثم إن عبارة: "إن زينب منهكة من الحياة ومتاعبها" تختم الرواية، تلخصها وتختزلها، فهي ضحية القسوة الواقعية التي لا تتمكن جراءها شخصيه ما أن تعيش الحياة بقناعاتها، ثم تبلغ هذه القسوة حد أن تدفع حياتها ثمنا لذلك.

حين يتقاطع الحبّ مع التاريخ وتُعاد كتابة الهويّة..

أوانُ الشدِّ

أفين حمو . سوريا.

تنهض رواية "أوان الشدّ: وصال الحبيب للحبيبة"، للكاتب "محمد فايز حجازي" على بنية سردية مركبة، تتشابك فيها الأزمنة مع العواطف، ويتجاور التاريخي مع الإنساني، لتقدّم نصًا يعيد مساءلة الهوية عبر أدوات سردية حديثة تستند في عمقها إلى مرجعية تراثية ومعرفية راسخة.

يشكّل العنوان ذاته بوابة تأويلية تستدعي الذاكرة الثقافية العربية؛ إذ يحيل "أوان الشدّ" إلى لحظة التلاحم والوصال، وهي دلالة تتجلى داخل الرواية عبر تداخل مستويات متعددة: العاطفي، والتاريخي، والمعرفي، في نص يسعى إلى إعادة تركيب العلاقة بين الإنسان وماضيه.

منذ الصفحات الأولى، يؤسس الكاتب أفقًا دلاليًا واسعًا عبر توظيف اقتباس من جورج أورويل: "سنعتصركم ونفرغكم، ثم لنملأنكم من أنفسنا". يضعنا هذا الاقتباس أمام إشكالية الهيمنة الثقافية وصراع الهويات، لتغدو الرواية محاولة لاستعادة الذات عبر السرد والمعرفة.

تطرح الرواية قصة حب تجمع مصطفى المسلم وماريا المسيحية، غير أن هذه العلاقة تتجاوز البعد العاطفي لتتحول إلى مشروع إنساني يذيب الحدود الدينية والثقافية. يظهر الحب بوصفه انتماءً إلى هوية إنسانية أوسع، حيث تتلاشى الهويات الصغرى داخل فضاء إنساني مشترك.

ومن خلال بناء شخصيتي العاشقين بوصفهما كائنين يكتشفان العالم معًا، تكشف لنا الرواية أن الهوية كيان يتشكل عبر التجربة الإنسانية، ويخضع باستمرار لإعادة القراءة والتأويل، ويتجلى هذا الطرح في رسم الشخصيات التي لا تُقدَّم وفق تصنيفات جاهزة، إنما عبر تعقيدها النفسي والاجتماعي، كما في شخصية الرجل الذي يسعى إلى شراء بيت الجد، حيث يتحول التدين إلى قناع يخفي نزعة انتهازية تسعى إلى امتلاك المكان والذاكرة معًا.

يظهر الجد في الرواية حارسًا لطبقة خفية من الزمن، رجلًا يعيش على تخوم الحكاية، ويترك وراءه رؤيا غامضة وميراثًا يُقرأ ولا يفهم إلا بعد غيابه. يتحول حضوره إلى رمز للذاكرة التي تحتفظ بأسرارها في طبقات الصمت، فيغدو رحيله الشرارة الأولى لانفتاح السرد.

أما مرض الأب ثم وفاته، فيتخذان بُعدًا وجوديًا في حياة مصطفى، لحظة يكتشف فيها هشاشة الزمن، حيث توحي الرواية أن الإنسان يبدأ طرح أسئلته الكبرى عندما يتصدع يقينه الأول.

يكتشف مصطفى- عبر صفقة حاول من خلالها تحسين وضعه المادي- مخطوطًا يحمل عنوان "الكتاب الكاشف عن أحوال العالمين من بدء الخلق إلى يوم الدين" لصفي الدين بن زادة الدمشقي. يتحول هذا المخطوط إلى محور البناء السردي، حيث يتجاوز كونه

عنصرًا حكائيًا ليغدو حاملًا رمزيًا للتاريخ والذاكرة الجمعية.

ويرتبط ظهور المخطوط برؤيا الجد التي تتحول إلى لغز معرفي يدفع مصطفى إلى إعادة قراءة الماضي بوصفه قوة فاعلة في تشكيل الحاضر، وهو ما توضحه ماريا حين تقول: "علاقة المخطوط والتكوين الهرمي بين صفحاته بلا شك، هما تفسير رؤيا جدك التي أخبرك عنها طفلاً".

يمنح حضور المخطوط الرواية بعدًا تراثيًا يستعيد مكانة المعرفة المكتوبة بوصفها أداة لصناعة السلطة الثقافية، ويعيد الاعتبار للموروث بوصفه عنصرًا حيًا داخل السرد المعاصر.ونكتشف أيضا أن هناك مؤامرة خفية من أيادٍ غربية خفية تسهم وتشارك في السيطرة على الشرق الأوسط.

تشكل الرحلات الثلاث التي يخوضها مصطفى وماريا أحد أكثر عناصر الرواية فرادة. تبدو زمنيًا لحظات عابرة، غير أنها تحتضن تاريخ البشرية بأكمله، وتتحول إلى قراءة رمزية لمسار الحضارة الإنسانية.

في الرحلة الأولى، حيث الزمن الأول في كيميت (مصر القديمة) ولقاء الحكيم أودوريس، تطرح الرواية سؤال البدايات. فمن بنى الاهرامات؟

"قال الشاب للحكيم بنبرة واضحة الدهشة:

إن كل ما رأيتُ وسمعتُ مذ وطأت قدماي أرضكم المباركة، يجافي ما تعلمتُه كل الجفاء، كيف للهرم أن يكون مصدرًا للطاقة! ومن أين لتلك المصابيح بالنور بلا مُوَصِّلات! وتلك المباني والمعابد البديعة! والأنهار الجارية حولَ الهرم! والمروج الخضراء على امتداد البصر! وتوحيدكم لله جل في علاه! يكاد عقلي يتوقف من عجب ما أرى وأسمع!

قال الحكيم في إيضاح وتفهم:

يا بني، إنها ليست أرضنا المباركة فحسب ولكنها أرضك كما هي أرض آبائك وأجدادك، هذه واحدة؛ أما الأخرى فليس كل ما أخبروك به حقًا وصدقًا، إن لإبليس سفراءه ومندوبيه عبر العصور وهذه هي مهمتم، نهب الأسرار والاستئثار بالعلوم وطمس الحقائق والتشغيب على عقول العامة من الناس، ولهذا أنت هنا الآن بإذن الإله وحكمته."

تظهر الأهرامات رمزًا لقدرة الإنسان على مقاومة الفناء عبر البناء، بينما يجسد الحكيم محاولة العقل لفهم علاقة الإنسان بالكون، في سؤال يظل معلقًا حول طبيعة نشأة الحضارة.

أما الرحلة الثانية، التي أسماها "الاعيب السحرية" على حدود مدينة البصرة تنتقل إلى زمن الإمام علي بن أبي طالب وأم المؤمنين عائشة،ليشهدوا على واقعة الجمل فتتجاوز الاستعادة التاريخية لتصبح قراءة إنسانية لمأساة الفتنة الكبرى.

"وجعل الإمام "علي" يصيح بين الناس ناهيًا عن القتال حتى بُحَّ صوته؛ وقد رآه وسمعه غير واحدٍ، يلوذ بابنه "الحسن" وهو يقول: يا "حسن" لوددت أني مت قبل هذا بعشرين حجة، اللهم ليس هذا أردت، اللهم ليس هذا أردت!

ثم يتوجه ببصره إلى السماء قائلًا في حزن:

اللهم إني أشكو إليك عجزي، اللهم إني أشكو إليك عجزي."

يتحول التاريخ إلى مساحة تأمل في هشاشة السلطة، وفي قدرة الصراع السياسي على تفكيك القيم الروحية.

وفي الرحلة الثالثة، تتجه الرواية إلى مستقبل (عن خبر ما سيكون) تتعرض فيه الأرض لغزو فضائي يؤدي إلى إبادة معظم البشرية، ويبقى عدد محدود من

البشر في مصر للمواجهة.

"أجاب الرجل في مزيج من الأسى والحزن قائلًا:

من لم يخضع عقيدًة خضع قوة وقهرًا لا سيما وقد بات العالم بأسره بلا عدة أو سلاح، بعد أن أتوا على الأخضر واليابس ودمروا الأمم تدميرا.

ثم استطرد قائلًا:

أما عنهم، فهم "الرماديون" أو أعداء الشمس – كما نسميهم– وأعوان الدجَّال وخدامه، لا نعرف لهم موطنًا على وجه التحديد سوى أنهم من كائنات العوالم الأخرى، فمنهم من يسكن الفضاء ومنهم من يأوي إلى جوف الأرض، وقد اتخذوا من منطقة الأهرامات مقرًا أرضيًا لهم، ينتقلون منه إلى عوالمهم المجهولة عبر ما يطلقون عليه "البوابة النجمية"، وهم يعلنون ذلك في وضوح.

زوي الشاب ما بين حاجبيه وقد بلغ منه الذهول كل مبلغ وهو يردد كالمسحور قائلًا:

كائنات العوالم الأخرى! أعوان الدجَّال! منطقة الأهرامات!

قال الرجل في تأكيد:

نعم، ألم يخبرنا عنهم رب العالمين حين قال جل في علاه في كتابه الكريم : وَمِنْ آيَاتِه خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَثَّ فِيهِمَا مِن دَابَّةٍ ،وَهُوَ عَلَى جَمْعِهِمْ إِذَا يَشَاءُ قَدِيرٌ!"

يظهر هذا المشهد بوصفه استعارة وجودية عن خوف الإنسان من نهايته وعن تكرار أخطائه عبر العصور. يمنح اختيار مصر بعدًا رمزيًا يعيد استحضارها باعتبارها ذاكرة الحضارة وملاذها الأخير.

تبلغ الرواية ذروة نضجها في نهايتها حين يتحول مصطفى وماريا إلى كاتبين يوثقان تجربتهما، في بنية ميتاسردية تجعل النص واعيًا بذاته، كما يظهر في قول مصطفى:

"الحمد لله الذي أمد في أعمارنا حتى انتهينا من مهمتنا".

تتحول الكتابة هنا إلى فعل نجاة، ومحاولة لإنقاذ التجربة الإنسانية من النسيان.

تعتمد الرواية على تقنية التناوب بين صوتي مصطفى وماريا، وهو تناوب يمنح الحكاية توازنًا شعوريًا ومعرفيًا، ويخلق بنية سردية تشبه حوارًا داخليًا ممتدًا بين روحين. تبلغ هذه التقنية ذروتها في مشهد اللقاء الخاطف حين تظهر ماريا متنكرة لتسلم رسالتها إلى مصطفى، فيقول:

"حتى رأيت عينيها العسليتين وسمعت صوتها العذب يترقرق إلى قلبي ويسري بين نفسي فهدأت بعد ضجيج، كطفل أعادوه إلى أبويه".

يتحول اللقاء إلى لحظة خلاص نفسي تتجاوز حدود الحدث السردي.

تتميز لغة الرواية بالمزج بين الفخامة التاريخية والبساطة التأملية، حيث تتنقل بين الوصف الملحمي والحوار الإنساني الحميم، وتميل إلى النبرة الوجدانية التي تكثف الصور البلاغية وتمنح النص طابعًا شعريًا واضحًا.

رواية "أوان الشدّ" للكاتب محمد فايز حجازي محاولة لإعادة كتابة العلاقة بين العاطفة والتاريخ. إنها رواية تمشي على تخوم الواقعي والأسطوري، وتجعل الرحلة عبر الأزمنة رحلة داخل النفس الإنسانية ذاتها. وتترك الرواية قارئها أمام حقيقة موجعة وبسيطة في آن واحد: أن التاريخ ليس ما حدث فقط، ولا ما كُتب في دفاتر الوقائع، إنه ما يظل حيًا داخل القلوب، يعيد تشكيل الإنسان كلما ظن أنه تجاوز الماضي.

العجائبية التشكيلية

محمد محمود فايد. باحث في الفولكلور والفن. مصر

مع بدايات الحكم الوطني في الأوطان العربية، مثل: سوريا والعراق ومصر، "تم استلهام التراث الذي تكتنزه المنطقة، حيث أدت التطورات الفردية الحديثة في عدد من المجتمعات العربية إلى التعبير عن الحياة الجديدة، والانبعاث الفكري، فخاض الرواد في عمليتي الابتكار والتجديد، مع تعزيز خطابهم الفني وتأصيله من خلال الخلفية الحضارية وارتباط التراث بالأصالة والهوية ومن ثم المعاصرة، مما فتح الباب أمام المهتمين بالفن، للبحث في العلاقة بين الرسوم الشعبية والتراث العربي المرادف لمفهوم الأصالة، حيث شكلا مجتمعين إشكاليات متعددة في الفن التشكيلي في العالم العربي خلال القرن العشرين." (د. رشا عبد الفتاح ملحم: التراث العربي وتأصيل مفهوم الهوية في الفن التشكيلي الجماعات الفنية والملتقيات العربية نموذجا، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 56، البحرين، ص14.)

وبالتالي، طوع الفنانون العرب أدواتهم ومفرداتهم التشكيلية والبصرية لصالح رؤيتهم في الفن الحديث والمعاصر، و"شكلت الموروثات الثقافية، مصدر إلهام لغالبيتهم، منذ منتصف القرن العشرين، باعتبارها الوعاء الحاضن لهويات الشعوب والحضارات والإنسان منذ القدم، وخزان المعارف التي تداولتها الأجيال، بدءا من الآداب والفنون والموسيقى والعادات والتقاليد، وصولا إلى أسلوب حياة كاملة تقترن بمفهوم نقل وتوارث هذه الموروثات التي تقوم على ركيزتين، الأولى: شفاهية تحفظ في الذاكرة، وتستمر، ويدرسها علم الفولكلور منذ القرن التاسع عشر. الثانية: تدوينية مكتوبة، ويدرسها علم التاريخ حتى اليوم. (السابق: ص15.)

لذلك، لم تكن فنون التشكيل العربي مجرد صدى للتيارات العالمية التي نشأت فيما بعد الحضارات العربية بمئات القرون. وذلك بالرغم من التأثر بها في العصر الحديث. لا يمكننا أيضا، القول بأن كل نتاج فني كان "وليد ظروف أو مؤثرات محلية محضة، ذلك لأن الوافد يحتاج إلى المناخ الملائم كي ينبت، والظروف المرحلية ترحب بوافد وتستعصي على آخر، ولا يمكن للواقع، أي واقع، أن يرحب بكل الأشكال الفنية، ما لم تتوافق معه بشكل أو بآخر، لهذا يبدو الواقع على أنه المحك الأساسي لصدق أي تيار فني، ومدى ملائمته واستمراره في الساحة أو غيابه،

وهكذا تبرز التيارات الفنية، لتتطور تبعا للأحداث المتلاحقة في الواقع، والتي لا يمكن تجاهلها." (طارق الشريف :الفن التشكيلي في سورية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الطبعة الأولى، 1997م، ص ص9، 10.)

ومن ثم، عبرت فنون التشكيل العربي، وفقا لهذه الإيديولوجية، عن الحياة والأحداث والإشكاليات، حيث تبدلت إبداعاتها طبقا للتفاعلات العميقة في الواقع، ومرت بمراحل مختلفة، وقدمت النماذج المعبرة عن كل مرحلة من خلال البحث الفني الدائم. فازداد التعبير الفني أصالة وتطورا، تارة تحت تأثير التجارب الوافدة والأشكال الفنية الحديثة، وتارة أخرى تحت تأثير التراث الشعبي العربي. وتضافر كل هذا، في إمداد الفنان بالأشكال والعناصر والرموز والقيم الفنية وصيغ الأصالة والتميز التي ساعدته في تنفيذ تركيبات وأفكار فنية غير مسبوقة.

لكن، منذ العام 1975 حتى اليوم، يبدو أن فنون التشكيل والرسم قد انقلبت على الاتجاهات والمدارس الفنية وجمالياتها التي ترسخت عبر التاريخ، بل وانفصلت عنها بشكل تدريجي. ليحل محلها الفن الغرائبي والعجائبي، فكيف حدث ذلك ؟

الانقلاب الماسوني:

خلال العقدين الأولين من القرن 21، تضاعفت التحولات والتغييرات الفنية من حيث الأفكار الراقية، والأشكال والمضامين الرصينة. وذلك، مقارنة بالأشكال المعيارية الدالة للمشاهدين والنقاد، على مدى الوعي الفني عبر العصور. ليحيلنا كل هذا، على المزيد من الغرائبية والعجائبية في الفن.

وفي الأربع سنوات الأخيرة، بلغت تلك التحولات والتغييرات ذروتها الدراماتيكية، منذرة بانقلاب جذري على مستويات: علم الجمال، والمنظومات الثقافية والمجتمعية والأخلاقية، بكل ما تحمله من تغييرات مقصودة غير مسبوقة، بداية من اختفاء الحدود بين أنواع الفنون من تصوير وعمارة ونحت وحفر وخزف وغيرها، وامتزاجها معا، أو مع أنماط أخرى كالصناعات والحرف الشعبية، والمنتجات الصناعية أو سابقة التجهيز أو من المخلفات المستهلكة في الحياة اليومية. بل و "قد يتم استبدال ذلك، بالفنون التعبيرية والحركية كالمسرح والسينما والرقص والموسيقى. إضافة إلى منتجات الصور الالكترونية، التي تبث في عصر الميديا والصورة الرقمية. وكثيرا ما يتم الجمع بين كل أو بعض هذه العناصر، في عمل واحد لا تجمعه وحدة عضوية أو مكانية، وبعد انتهاء الفترة القصيرة للمعرض، ينتهي عمر العمل ويذهب هباء، ثم يكسر، وتلقى أجزائه في صندوق النفايات." (عز الدين نجيب: التحولات الفنية الراهنة فكر تعوزه اللغة والهوية، مجلة الفكر المعاصر، الإصدار الثاني، العدد الخامس، يناير/ مارس 2017م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص161)

ولم تقف هذه المفارقة الفصامية مع المعايير والعناصر المثالية للفن عند هذا الحد فحسب، بل تخطته للانفصال عن أهدافه السامية ورسالته الحضارية، بعد أن سيطر على الفنانين، وخاصة الشباب، الوجه السلبي المظلم

للعجائبية، وتنافسوا في التشكيل وفقا لذلك النمط المغلوط. مما "كون اتجاها مستحدثا بالرغم من اتهامه بالسطحية والفصام والركود ! حيث تجاوزت أعمالهم؛ الإيديولوجية؛ والمكان أو الجغرافيا؛ وأُدخلت الكثير من التغييرات على الشكل الفني والمضمون. ولم يكتفوا بهذا، بل بحثوا عن لغات جديدة تضمن لهم عدم الجمود والتغيير الدائم للاتجاهات الفنية من وجهات نظرهم. فتحولوا دون وعي، من البحث عن القواسم المشتركة بين البشر والتعبير عن القيم الروحية والأخلاقية، إلى السخرية، ابتغاء للمزيد من الغرائبية والعجائبية وكسر المألوف والركل لكل القديم، وتشهد الأعمال المقدمة بالمحافل والمعارض الدولية والمحلية على ذلك، وفي مقدمتها: معرض "الديكومِنْتا" الدولي؛ و"صالون الشباب السنوي للفنون بالقاهرة". (السابق: ص163)

وبالتالي، تحول التشكيل والرسم من الارتقاء بالمشاهد نحو تجليات الشعور والخيال الحالم والنظام، إلى الهبوط في الفوضى الفكرية، ومن الهمس والتعبير المجازي غير المباشر عما يُراد توصيله، إلى الصراخ والاستهزاء واستفزاز المشاعر، وقلة الذوق في اختيار الخامات والعناصر والصور، بهدف إحداث صدمة ذهنية للمشاهد، واحتقار المؤسسات الثقافية ومقاطعة متاحفها وقاعاتها، واتخاذ قنوات جديدة من الساحات المفتوحة والأماكن العامة.

مما دفع النقاد للتساؤل، عما ستكون عليه أشكال ومضامين فنون التشكيل، سواء المحلي أو العالمي، في المستقبل. خاصة، مع التفنن في التغريب والتعجيب الفنيين، وبترهما عن الايديولوجية الفكرية والثوابت الفنية والمنابع الحضارية والأصول الفنية. والاعتماد بدلا من ذلك، على استحداث الأفكار التي لها خاصية التصميم.

تذويب الأصالة:

بالرغم من أن الحجة الجاهزة لشباب الفنانين في أعمالهم الغرائبية والعجائبية هي رفض الجمود، إلا أنهم سطحوا القيم الفنية، واختاروا الخامات والوسائل التي تفتقد المعايير التطبيقية الكفيلة بتحقيق معادلة الأصالة والمعاصرة. الأمر الذي أصبحت معه المعاصرة، اشكالية مكررة، لم تحل بشكل مقنن حتى الآن، حيث أصبحت السمة الظاهرة في مجمل التناول الفني، هي استحداث الغرائبي والعجائبي، لدرجة تصور معها الفنان الشاب، أنه الممثل لعصره والابن البار بمجتمعه، والحقيقة أنه انفصل عن عصر ومجتمعه، بل ويعيش في عالم متوهم من الخيال وعدم الوعي الفني. حيث يتفاوت معظم الفنانين في الابتعاد عن المعاصرة، وفقا لمدى تفهمهم لمعناها، وطبقا لمنطق كل منهم. وهو ما يفسر الآن، ظاهرة تجدد الملل وغيره من الظواهر النفسية السلبية وتعقيدات الحياة والتعاملات السريعة والتوترات، التي أدت جميعها في النهاية إلى رفض المعايير الفنية القائمة على معادلة الأصالة والمعاصرة، بل وانهيار الايديولوجيات والاتجاهات والمدارس الفنية. فضلا عن التغيرات والتقلبات المفاجئة، التي حتمت ظهور الفن العجائبي بنسخته المستحدثة غير المتكاملة وأدت بالفنان إلى

المزيد من الاغتراب والحيرة والتردد، ورفض الواقع الذي يعيشه، والتعبير عن رؤيته المستقبلية من وجهة نظر أحادية لا تراعي الجمهور والمتذوقين، بعد أن تخلى الفنان عن دوره التقدمي ومسئوليته الثقافية تجاه الإنسانية، بل واحتجاجه الضمني، على تحولات شمولية، حدثت ولم تزل تحدث في عصرنا الراهن، خاصة في المجتمعات والدول التي توغلت فيها الرأسمالية وتوحشت فيها العولمة، حتى باتت تبتلع الكيانات الصغيرة والخصوصيات الحضارية، فيما تتظاهر الدول العظمى بالدفاع عنها، وتجتاح الحريات باسم حرية التعبير والديمقراطية وحقوق الإنسان. والحقيقة، أنها تمارس الفوقية الفكرية والعنصرية الثقافية وتزيف الوعي، بتسييد القيم المادية وتغذية النزعات الغرائزية الاستهلاكية عبر شبكات الانترنت والتواصل الاجتماعي والفضائيات والمواد الاعلامية والفنية، وتفريغ المعايير الأصيلة من القيم والمضامين والقضايا العميقة، واستبدالها بمضامين سطحية، حتى تصنع للفن العجائبي بنسخته المظلمة، مقاييس وقيم أخرى موحدة للفن في النظام العالمي الجديد، انطلاقا من نيويورك باعتبارها عاصمة الفن التي تصنع الأنماط الحديثة وتقود حركة الفن في العالم ومنه عالمنا العربي.

الأسئلة الآن: أليست هذه الأحداث والانقلابات تشبه أحداث وانقلابات الماضي ؟ ألا يستعد العالم اليوم لحرب عالمية ثالثة؟ أليست تحولات وتغييرات الفن اليوم تشبه تحولات وتغييرات الفن إبان الحربين العالميتين الأولى والثانية ؟ ألم تدمر القيم الفكرية والفنية خلال الحرب الأولى على أيدي الدادية بعد أن رأى شبابها رفاقهم يذهبون وقودا للمصالح الاستعمارية، وقربانا لتجار الأسلحة وغيلان الرأسمالية ؟ ألم تدمر الأصالة والمدارس الفنية، ليحل محلها الفن العجائبي المظلم اليوم، بدلا من الفن العجائبي الحقيقي: بشقيه المظلم والمضيء ؟! ألا تقترب حالة الاستقطاب الفني الماسوني اليوم، من حالته أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية قبل التخطيط الأمريكي لاحتواء الفن وامتصاص غضب مبدعيه، باستقطاب أهم المعارضين للنازية ؟ ألم تتح كل المغريات والماديات، لإبقائهم فيها ؟ ألم تفرغهم لإنتاج الفن التجريدي كأشكال خالية من المضامين أو القضايا، حتى أصبحت نيويورك عاصمة الفن العالمي التي تصدر أنماط الفن بمقاييسها الفكرية الجديدة آنذاك، إلى الحركات الفنية غربا وشرقا. واليوم، ألم تنتشر المحافل والمعارض والمسابقات المغرية لفنون التشكيل الغرائبي والعجائبي؟ ألم تستقطب فئة الشباب وتُدفع لهم أعلى الجوائز المالية، لحثهم على عدم احترام قيم ورموز وعناصر الفن الحقيقي، وابداله بالفن العجائبي المظلم، بعد تزييفه ؟!

هذا ما سوف يتناوله الباحث، في المقال القادم بإذن الله.

جنة النص

انتقاء :
سواسي الشريف

عتبة البيت
وهذه التي تنتظر الغائب
ترش التراب الناعم من
مياه القلة
القلة التي يشرب منها
يمام الجبل
يا خالة
من يمرون لا ينظرون إليك
ولا يسألون
ونحن العيال كلما جاءت
الكرة
بجوارك تتلون باللون
الأسود
وتقولين يا أولا العكاريت
العبوا هناك
وماذا لو قمت من مكانك
وقفلت الباب عليك
يا خالة نحفظ عن ظهر
قلب
الحكايات
أين العدودة الحزينة لهذا
المساء؟
الأرواح اليابسة تحب
الظلام
وكلما ضربت الريح جريد
النخلة
يهتز البيت
وتساقط عليك
رطب الذكريات.

احمد دياب / مصر

———

*****

أحب حزني
وأنا أصحو
من منام جميل
قابلت فيه للتو
عزيزا غيبه الموت ..
أحب قسوتي
وأنا أستبدل
نعومة المجاملة
بحدة الصدق الصارم ..
وأنا أهجر
اللحظات الجميلة
حين أدرك
أنها لن تدوم ..
المغادرة
في أوج اللذة
سلوك مؤلم وممتع !
أحب غضبي وتسامحي
وتقلبات مزاجي
وأمضي ...
مبهورا بقناعتي
لا ألوي على رأي ..

أحبني وأنا
مجبول على السير قدما
لا أحسن الالتفات..

وأنا أداوي جراحي
معرضا عن مراهم الحواة
..

أحبني وأنا جزيرة نائية
تضرب تضاريسها
أمواج الابتذال
و تظل عصية
على قوارب القراصنة ..

جمعة عبدالعليم/ ليبيا

———

*****

ثم جئنا متأخرين

قبل الفم كانت هناك
همسة.
لم تكن أصواتاً و إنما ميلاً
خفيفاً
بين شيئين يريدان أن
يتجاورا.

الحجرُ حين احتكّ بالحجر
لم يصدر شرارةً فقط و إنما
نطق .
و النهرُ حين انحنى حول
صخرة
لم يغيّر مجراه فحسب و إنما
صحّح جملة.

الريحُ تعرف قواعدَها
تبدأ خفيفة ثم تشدّد على
الأشجار
ثم تضع سكوناً واسعاً
فوق الحقول.
حتى الضوء
كان يكتب على الماء بلاغته
المؤقتة.

لم يكن المعنى يحتاجُ إلى
شاهد.
كانت الأشياء
تتفاهم دون أن تسمّي
نفسها.

ثم جئنا متأخرين
قطعنا الهمسة إلى مقاطع
و وزّعنا الصمتَ على
حروف
و أقمنا بين الصوت و
معناه
جداراً من نحْوٍ و تعريف.

ظننا أننا اخترعنا اللغة،
بينما كنا
نقتبسُها من حوارٍ أقدم من
الرئة.

ربما
حين نصمت طويلاً لا
نعود إلى الفراغ،
بل نعود إلى النسخة الأولى
من الكلام،
حين كانت الجبال تنادي
بعضها
دون حاجةٍ إلى اسم.

———

زكريا شيخ أحمد/ سوريا

*****

قراءة في قصيدة للشاعر عبد الحكيم كشاد..

أومو وأجنحة السماء

عادل الفيتوري. ليبيا

سنقسم هذه القراءة حسب ما اقترحته علينا القصيدة إلى فقرات:

" البنية والرؤية":

يبدأ الشاعر "عبد الحكيم كشاد" نصه الشعري "أومو وأجنحة السماء" بصور حسية تنقل القارئ مباشرة إلى قلب الطبيعة حيث الحفيف بين أغصان الباباي، الطين، وتموجات النهر، ممهداً لفكرة أساسية في النص "النهر أقدم من الحرب" مع أرض تحفظ صمتها الطويل.

هذه البداية تمنح النص وحدة داخلية قوية، إذ يضع القارئ أمام مفارقة الزمن بين استمرارية الطبيعة والصراعات البشرية العابرة، وهو ما يجعل الرؤية الشعرية للنهر، والنزاع، أكثر عمقاً وتأثيراً .

" الحرب والصدمة":

في القسم الأوسط يعالج "كشاد" الحرب كحدث صادم يقطع الاتصال بالهوية والجذر مستخدماً صوراً قوية ، "هياكل الأسماك المهترئة"، "رماد الأعشاب"، "الشرر المتطاير من ذاكرة النار. الحرب هنا ليست مجرد حدث تاريخي، هي تجربة وجودية، تسلب الإنسان استقراره، وتتركه أمام تحديات البقاء والذاكرة .

الرمزية في هذه الفقرة تعمل على خلق توتر شعوري حقيقي، فالنهر الذي كان أزلياً يصبح شاهداً عن الفقد والعنف، بينما النص يحافظ على إيقاعه الطويل والمستمر، مؤكداً على صبر الطبيعة، مقابل عبثية العنف البشري.

العودة والهوية:

بعد الصدمة ينتقل النص إلى محور العودة والشفاء، حيث يصور "كشاد" الإنسان بعد الحرب بساق واحدة، على هيئة ساق الباباي، رمزاً للجسد المكسور، والروح القوية في الوقت نفسه.

النساء في هذا النص يمثلن الدعم والاستعانة، يحولن الغياب إلى حضور، ويعلمن الجنود كيفية كتابة الرسائل بدل القتل، بينما الأطفال والفينيق يرمزون للتجديد والخلود.

هذه الفقرة تعكس قدرة النص على الجمع بين الأثر النفسي العميق والرمزية الثقافية، وتجعل العودة إعادة بناء للهوية الجمعية والفردية وليست مجرد عودة جسدية.

اللغة والصور:

لغة "كشاد" في النص دقيقة وحسية، تجمع بين البساطة الشعورية، والرمزية المتعمقة. الصور مثل الطين، الباباي، المانجو، النهر، وساق الإنسان الواحدة، تنقل إحساساً ملموساً بالبيئة وبالأثر النفسي للحرب والعودة. المجازات الاقتصادية مثل "أنا الصوت الأعلى"، و "انا الزمن الأطول" تضيف بعداً فلسفياً للملحمة، وتؤكد على استمرارية الحياة والذاكرة. الإيقاع طويل للشطر الواحد يحافظ على الطابع الملحمي للنص، ويمنح القارئ شعوراً بالتدفق الطبيعي للزمن مقابل فوضى الحرب العابرة .

البعد النفسي والكوني:

النص كذلك يعالج بعداً نفسياً وكونياً متزامناً، حيث يصبح النهر رمزاً للهوية والجذر، والحرب رمزاً للصدمات العابرة، والعودة رمزاً للتجديد والشفاء، الأطفال والفينيق يمثلون دورة الولادة والموت، بينما الأرض والنهر يشكلان إطاراً مستمراً للأمان.

الإنسان في قصيدة "كشاد" جزء من دورة أكبر، تتجاوز الزمن الشخصي، لتشمل الطبيعة والكون، مما يرفع النص من مجرد وصف شعري إلى ملحمة وجودية كاملة.

"أومو وأجنحة السماء" للشاعر "عبد الحكيم كشاد" هو نص شعري متكامل يجمع بين البنية الملحمية اللغة الدقيقة الرمزية العميقة، والبعد النفسي الوجودي، النص يقدم تجربة شعرية متكاملة تتناول الهوية الفقد، الصدمة، والتجديد، ويثبت قدرة "كشاد" على خلق نص شعري معاصر يجمع بين العمق الفكري والجمالي كنص يثير التأمل في طبيعة الزمن والذاكرة والعودة بعد الصراع.

القصيدة

أمسك بالحفيف الذي يتسلل بين أغصان الباباي
وأحمله في يدي كما تحمل الأرض صمتها الطويل
وأحاول أن اقرأ أخلاط ما تشكل من الطين القديم
وأنا أستعيد ضحكات الأطفال مع تموجات النهر
.
تكتب الطيور فوق الماء اسمي على الريح .
" أومو" ما كان له أن يصل البحر
لكنه يستدرك ذاكرتي ..
ماذا لو لم تعد مع النهر بعد الحرب ؟
...
وأعود ...
بساق واحدة كشجر الباباي
بعد أن تكون الحرب قد تركت ..
من الأسماك هياكلها المهترئة
ومن الأعشاب رمادها، وما تبقى ..

يتطاير كشرر من ذاكرة النار .
هناك ..
حيث يلتقي نهران في مصب البحيرات العظمى
ظل " أومو" ظامئاً إلى خمس كلمات بالقلب حبلى
وها أنا أستعيدها بحفيف الطين، وأوراق الموز
أبحث عن ثمرة مانجو سقطت بين ممرات الحلم
وعن موجة من ذهب تشير إلى فردوس الأرض البعيدة
هناك التربة دافئة، والباباي يهمس بأسماء الغائبين
هناك ..
النساء يصدن الغياب الجميل
ويحولن الظلال إلى ورود، ويهمسن للمطر الضاحك
بين الشعر الأسود، والأرجل العارية .
يفتحن نوافذ على الأمل، برائحة الهواء المضمخة
بالنذور إلى صدور الأمهات.
في صدى صوتي العائد مع الجذور
أسمع الغابة تتنفس ببطء كصدر أم ثكلى
أنتمي إليه كما تنتمي الطيور إلى أجنحتها
والضوء إلى فجره الأول، ورغم دخان الرصاص
المختنق في الرئتين، والأرواح المهشمة
والعظام البارزة من تحت جلودها
التي تركتها ورائي مغمشة بعين سراب الجوع
باحثاً عن ظلال البساتين، وصوت الغابة في الليل
كنت أستلقي على ظهري، وأنظر إلى سماء أخرى
وبين النجوم أرى أطفال قريتي يولدون، ويموتون
ثم يعودون من جديد كطائر الفينق، يركضون فوق
السحب، كأن الموت باب دوار لا يحتجز أعمارهم طويلاً
أقول للنهر هل نسيت وجهي، ولو خانتني خطاي،
إن عدت
محمولا على أكتاف الريح ، بلا ظل، فأزرعني قرب شجر
الباباي، وأترك جذوري تحت ضفتك وحيداً كصفصاف غريب
كصدر أم طال انتظارها ليكبر اسمي كشجرة
تمنح العابرين ظلاً
وتهمس في أذانهم أن الحرب عابرة، و"أومو"
أطول نفساً
من كل الحروب.
وأن الأرض تستعيد أبناءها ولو بعد حين .
قالت الحرب:
أنا الصوت الأعلى
قال "أومو" بعد صمت طويل :
وأنا الأطول دهراً .
وبقي يجري كذاكرة لا تنطفئ
مازلت أمشي بمحاذاته، ألمس الماء
بطرف أصابعي فترتجف دوائره
الصغيرة بما يشبه أعمارنا
العابرة فوقه.
...

هامش:

- أومو: نهر يقع في شرق قارة أفريقيا. تحديداً في أثيوبيا ويصب في بحيرة توركانا.
- الباباي: شجر استوائي يشبه جذع النخلة يتميز بسيقان طويلة وناعمة.
- هذه القصيدة جسد يضيق ويتسع كمياه النهر تماما حتى يصل مصبه آمناً، كذلك روحي وما

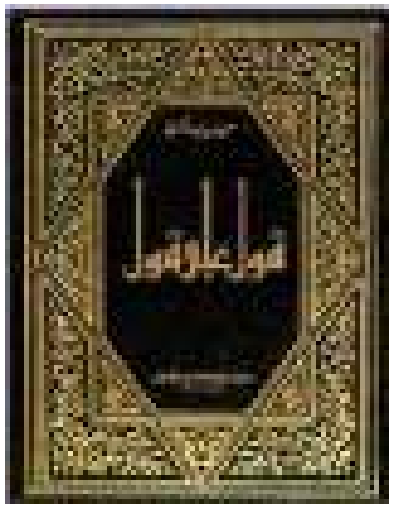
أصابها من أهوال هناك .

هامش أخير:

هذا ما كتبه الشاعر المصري "محمد أبو حليمة" عن القصيدة:

((نصّ كثيف... حيّ... وموجِع بقدر ما هو مُنقذ.
هذه ليست قصيدة تُقرأ،
بل أرض تُعاش.
فيها ثلاث طبقات تتداخل بلا فواصل:
الطفولة – الحرب – الذاكرة الكونية.
أومو وأجنحة السماء
ليست جغرافيا،
بل هوية مشروخة تبحث عن جسد جديد.
أمسك بالحفيف الذي يتسلل بين أغصان الباباي
هنا تبدأ اللغة من اللمس،
من أدقّ ما في العالم: الحفيف،
كأن الشاعر لا يثق إلا في الإشارات الصغيرة،
لأن الأشياء الكبرى خانته:
الوطن، الحرب، النجاة.
وأعود بساق واحدة كشجر الباباي
صورة موجعة،
لكنها لا تستجدي الشفقة،
بل تخلق مجاز البقاء:
الجسد الناقص
يصير شجرة.
ليس إنسانًا مبتورًا،
بل كائنًا متحوّلًا.
النساء يصدن الغياب الجميل
هذه جملة مذهلة.
النساء هنا قوة مقاومة وجودية،
لا يقاتلن بالسلاح،
بل بإعادة تشكيل العالم:
تحويل الظلال إلى ورود،
وتعليم الجنود كيف يكتبون رسائلهم.
كأن الشعر يقول:
الحرب تُدار بالذكور،
لكن النجاة تصنعها النساء.
كنت أنظر إلى سماء أخرى... وبين النجوم أرى
أطفال قريتي
هنا يصل النص إلى ذروته:
السماء ليست ملجأً روحانيًا،
بل أرشيف الذاكرة الجماعية.
الأطفال لا يموتون،
بل يدخلون دورة كونية
مثل طائر الفينق.
وهنا تتحول المأساة
إلى أسطورة خلاص.
القصيدة كلها قائمة على معادلة واحدة:
الخراب + الذاكرة + الطبيعة = معنى جديد للحياة
هذا الشعر
ليس ترفًا،
ولا زخرفة لغوية،
ولا انفعالًا لحظيًا.
هذا شعر:
إعادة بناء الإنسان من تحت الأنقاض.
ولهذا...
هو ينتمي تمامًا إلى ما يشغلنا
الشعر – المعنى – القيمة – الوعي – الإنسان
لأن القصيدة هنا
لا تصف الألم،
بل تُعيد تعريفه.))

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 أية مناسبة :

إني أرى شجراً من خلفه بشراً فكيف تجتمع الأشجار والبشر

ملاّم قاسم الجعفري
الرياض ـ المملكة العربية السعودية

●

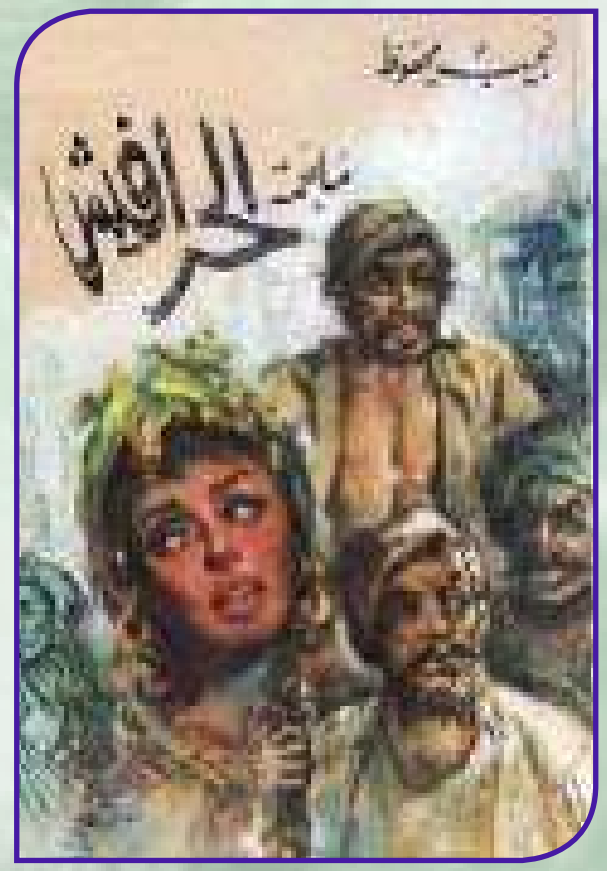
زرقاء اليمامة

● الجواب : هذا البيت لزرقاء اليمامة واسمها عنزة ، قالته من جملة أبيات لحذار بها قومها من غدر أعدائهم ، وقد جسارا إليهم فشنوا وراء شجر يتسترون بها ، وكانت مشهورة بحدة البصر ترى من بعد 400 أيام . وتقول في هذه الأبيات :

خذوا حذركم يا قوم ينفعكم فليس ما قد أرى بالأمر يحتقر
إني أرى شجراً من خلفها بشر وكيف تجمع الأشجار والبشر

قبل أن

نفترق ..



لو أنّ شيئًا يدوم على حال، فلِمَ تتعاقب الفصول؟

أيام زمان

طرابلس سوق الجمعة العمروص سنة 1938م

وطن الثقافة

وثقافة الوطن

مجلة ليبيا

مجلة
الليبي

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب

السنة الثامنة العدد 86 / فبراير 2026

تفاحها .. من ذهب.