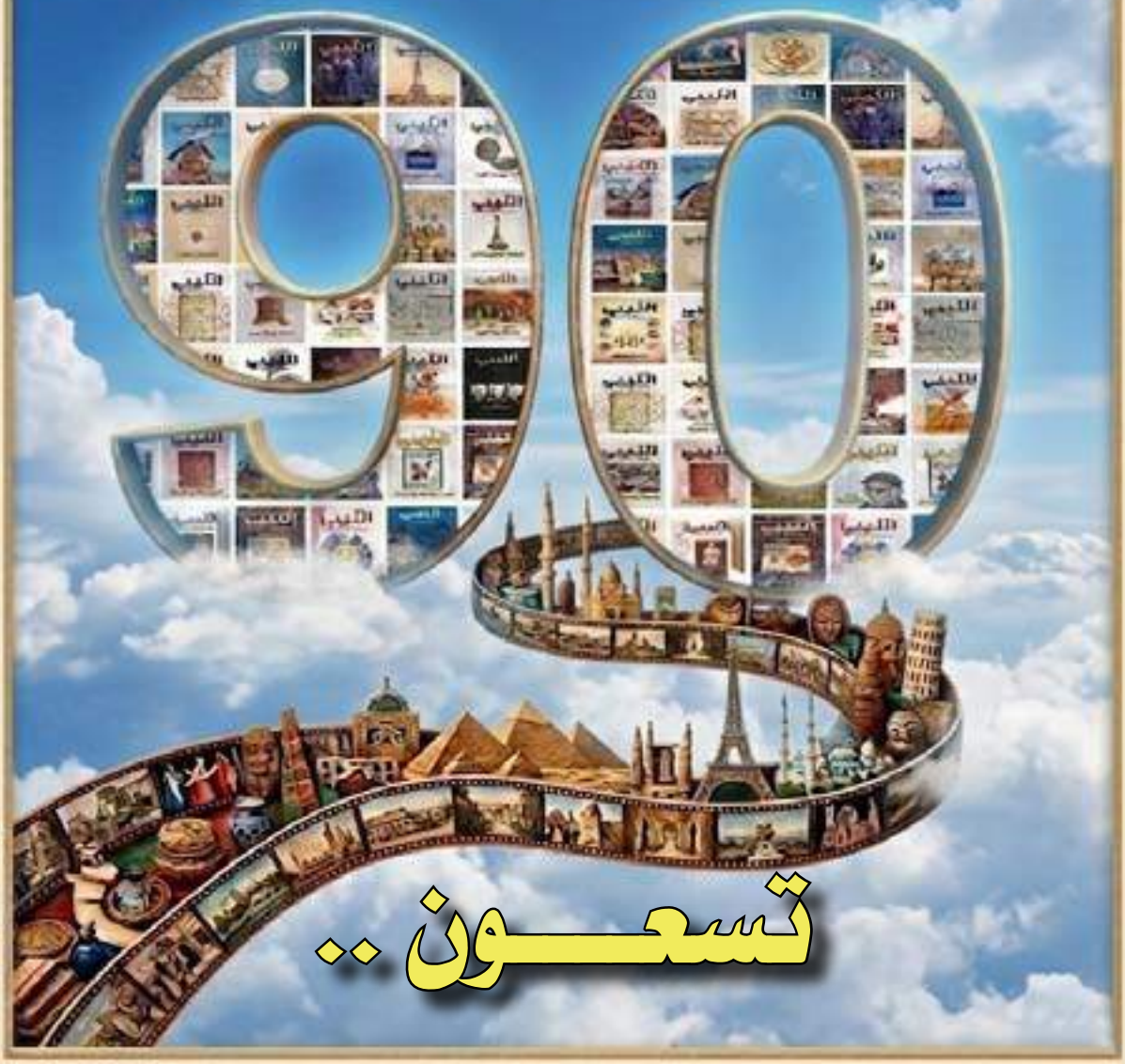
مجلة الليبي

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب
السنة الثامنة العدد 90 / يونيو 2026



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.
سعيـــد بوعيطـــة . المغـــرب.
ســـمـــــاح بنـــي داود . تـــونـــس.
علاء الدين فوتنزي . ألمانيا.

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

العنوان في ليبيا
مدينة البيضاء - الطريق الدائري الغربي

عناوين البريد الإلكتروني
libyanmagazine@gmail.com
info@libyanmagazine.com
Ads@libyanmagazine.com
http://libyanmagazine.com

شروط النشر في مجلة الليبي

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

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

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

صورة
الغلاف ..



قديماً أنشد أحمد شوقي في رثائه لعمر المختار:
تسعون لو ركبت مناكب شاهق ..لترجلت هضباته إعياء
لا أدري لماذا ألح علي هذا البيت وأنا أجهز تعليق هذا العدد.
ها نحن نقف بثقة على باب التسعين .
تسعون عدداً في إصدار متتالي، تسعون شهراً، تسعون افتتاحية، تسعون جنة نص، وما لا يحصى من المبدعين الليبيين والعرب.
تسعون، مازالت شمسنا مشرقة ومازلنا علي قيد الحياة..

الليبي The Libyan
السنة الثامنة
العدد 90
يونيو 2026

محتويات العدد

افتتاحية رئيس التحرير

(ص 8) رسائل لم يقرأهن أحد (3) — د. الصديق بودوارة

شؤون ليبية:

(ص 11) قدرية بن صويد — محمد العنيزي. ليبيا
(ص 13) ليست مجرد ضان — شرف الدين. ليبيا
(ص 15) كلمة للتاريخ — عبد الوهاب عيسى. ليبيا
(ص 16) حتي لا تتكرر الفاجعة — د. امباركة الغرياني. ليبيا
(ص 19) صاديّةُ ابْن الذبَّاح — آمنة بنت محمود. ليبيا
(ص 20) بيت علي قَانة للثقافة — بشير بلاعو. ليبيا
(ص 22) فانتازيا المرسكاوي — أحمد ونيس المكي. ليبيا
(ص 24) كنوز الكلام — مروان محمد . ليبيا
(ص 25) الاسكافي — عفاف الفرجاني. ليبيا
(ص 28) المقباس — خليل الهرام. ليبيا

شؤون عربية:

(ص 30) هكذا تكلّم (Gemini) — فراس حج محمد. فلسطين

شؤون عالمية:

(ص 36) الرواية السوداء — د. محمّد محمّد خطّابي. المغرب.

كتبوا ذات يوم:

(ص 36) أهل الله .. — اختيار أسرة التحرير

ترحـــال:

(ص 42) جبل عمان الأخضر — نوال ادريس. ليبيا. عمان
(ص 43) عصير الديناصورات — الليبي. وكالات
(ص 44) كيف غيّرت هجرة المليباري إلى السعودية اقتصاد ولاية كيرالا — ؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟





محتويات العدد

ترجمات:

(ص 47) جمال التناغم في فن الموسيقى — القديس أوغسطين. ترجمة كمال بومنير. الجزائر

إبـــــداع:

(ص 52) في اختيال التاريخ والزمن — بو الرسل الحاسي. ليبيا
(ص 54) الرواية المتنكرة — خالد حسين. مصر
(ص 36) عندما صارت العنزة ايقونة العظمة — سعد العشة . ليبيا
(ص 63) لقاء مع مايكل — زينب عيسى. ليبيا
(ص 65) مسار السرديات المتحول — سعيد يقطين. المغرب
(ص 67) مالطا التي أحبُّها — يونس شعبان الفنادي. ليبيا
(ص 69) لماذا شعرها مجعد ؟ — نيك كامبوريس. أمريكا.
(ص 71) باحث الجدران المنسية — عزيزة حسين. ليبيا
(ص 74) العالمية. صفة الكاتب أم صفة النص؟ — رزان نعيم المغربي. ليبيا
(ص 76) جنة النص — انتقاء : سواسي الشريف
(ص 78) خواطر — محمد محمود فايد. مصر
(ص 79) في دروب الازدواج — توفيق الشقروني. ليبيا
(ص 82) هيروديت العرب — صلاح عبد الستار الشهاوي. مصر
(ص 87) 40 عاماً من التهميش — أحمد بشير العيلة. فلسطين
(ص 89) الواقعية بملامح ثلاث وجوه سينمائية — عبد الحكيم كشاد. ليبيا
(ص 91) عتبات النص الروائي — سعد الحمري. ليبيا

من هنا و هناك:

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

قبل أن نفترق:

(ص 98) كالنهر الذي يجرى. — 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



مجدي أنور / مصر



ملاك الكوت / ليبيا

رسائل لم يقرأهن أحد (3)



بقلم : رئيس التحرير

وتظل المرأة منذ بدء الخليقة ذلك الكائن الذي نادراً ما يُكرّم وغالباً ما يُهان، وإذا أردنا إيراد أمثلة فلن يستغرق منا ذلك الكثير من الوقت، فها هو المسيح يخاطب أمه مريم العذراء: مالي ومالك يا امرأة. لم تأت ساعتي بعد (يوحنا 2.4)

هذا ما نقرأه في الانجيل، ولاشك ان مناداته لأمه بهذا الصيغة هو أمر يحتمل الكثير من علامات الاستفهام، فالأم بجلالة قدرها تستحق مكانة أعلى من هذه، وهذا ما نجده في القرآن:

(قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا ، وَجَعَلَنِي مُبَارَكًا أَيْنَ مَا كُنْتُ وَأَوْصَانِي بِالصَّلاةِ وَالزَّكَاةِ مَا دُمْتُ حَيًّا ، وَبَرًّا بِوَالِدَتِي وَلَمْ يَجْعَلْنِي جَبَّارًا شَقِيًّا) (سورةمريم (30 – 32)

وإذا كانت هذه السيدة مريم بكل ما تحمله من رمزية وتقديس، فماذا عنها في القوانين القديمة والشرائع التي سنتها الحضارات على اختلاف تواريخها، وكذلك في فترة ما قبل نشوء الحضارات، إذا أن الجدل حول وضع المرأة بدأ في الواقع منذ اللحظة الأولي للتاريخ.

في المادة 117 من قوانين حمورابي نعثر على اولى علامات الاقرار بالعبودية وتسكين الوضع على ماهو عليه فيما يخص كرامة المرأة وامتهان شخصيتها، ولنقرأ الفقرة 117 من هذا القانون:



((إذا حان الاستحقاق على سيد، وباع زوجته او ابنه او ابنته، أو ارتبط بالخدمة، فيجب عليهم أن يعملوا في بيت من اشتراهم، أو الدائن ثلاث سنوات وتُعاد لهم حريتهم السنة الرابعة.))

إن القانون هنا لا يجرم عبودية الزوجة ولا الابنة، وهو بتحديده مدة زمنية للعبودية فهو يجيز ارتهان المرأة بفعل الدين، وبتحديده زمن العبودية بثلاث سنوات فهو يشرعن للفكرة من الأساس، ولعل الفقرة 132 تؤكد هذه الفكرة:

((إذا وجه الاصبع الى زوجة سيد بسبب رجل آخر ولكنها لم تقبض، أثناء اضطجاعها مع رجل آخر، فعليها أن تلقي بنفسها في النهر لأجل زوجها.))

إن هذه الفقرة تحكم على المرأة التي أتهمت بعلاقة آثمة أن تلقي بنفسها في النهر دون أن يذكر شريكها في الجرم بشيء. وهو منهج دأبت عليه مختلف المجتمعات منذ بدء الخليقة لسبب نجهله، وما أكثر ما نجهل من أسباب.

إن قصة الإقصاء المبكر تبدأ من العصر الحجري القديم عندما اكتشف الرجل ان مرافقة النساء للمجموعة اثناء الصيد تعرقل عملها، كما أن الطرائد قد تجد في الأطفال المرافقين فريسة سانحة، فكان أن تقرر أن تبقى المرأة في الكهف





ومعها الأطفال. وكان هذا أول تهميش لدور المرأة في التاريخ. لان قرار عدم اشراك المرأة في هذه العملية كان يعنى استبعادها من منظومة الحصول على الطعام الذي كان هو مصدر الحياة، بالإضافة الي تحول هذه المنظومة إلى وسيلة ناجعة للاستحواذ على السلطة والثروة فيما بعد.

مع الوقت استقر التنظيم الاجتماعي للمجموعة على هرم طبقي بدائي كان هو الأساس الأول لبقية التنظيمات الطبقية في المستقبل. وكان هذا الهرم البدائي قد احتوي في قمته على قائد لمجموعة الصيد، تليه مجموعة مرافقة لصيقة به من الرجال الأشداء ثم العدد الباقي من مجموعة الصيد التي تشكل عماد ووقود آلية الإيقاع بالفرائس وقتلها.

أسفل هذا الهرم كانت المرأة، وهي الموكلة باستقبال العائدين محملين بالخير الوفير والجروح والإصابات وكانت مهمتها تتمثل في الاعتناء بالطرائد وصياديها في آن واحد.

إن عملية الصيد كانت مشروع حياة في ذلك الوقت، وخروج المرأة منها كان خروجاً من الحياة إلى هامشها. إن مجرد صدفة قد تصبح طريقاً يخرجك من منظومة صيد هي في الواقع منظومة مجتمع ونظام مستقبلي بالغ التعقيد لا سبيل للدخول اليه مرة أخرى إلا بركوب آلة زمن وتغيير الأحداث من بداياتها، لكن المؤسف أن آلة الزمن ليست إلا محض خيال، وأن اعتلاء المرأة قمة الهرم ليس سوى مجرد أمنية تماماً مثله مثل آلة الزمن.



أول معيدة بالجامعة الليبية..

قـــــدريـــة بن صويـــــــد



محمد العنيزي. ليبيا

الأستاذة قدرية سالم بن صويد شخصية نسائية من الليبيات البارزات، وهي أستاذة جامعية ورائدة في مجال التعليم الجامعي، وقد تخصصت في مادة اللغة الإنجليزية التي قضت في تدريسها مدة تزيد عن الأربعة عقود من الزمن.

ولدت قدرية بن صويد بمدينة بنغازي عام 1941 ودرست المرحلة الإبتدائية في مدرسة الأميرة، ثم في المدرسة الإبتدائية التي كانت تقع عند شاطيء البحر بمنطقة خريبيش، وقد تحول مبنى هذه المدرسة فيما بعد إلى مقر لكلية الحقوق ثم أزيل.

درست قدرية المرحلة الإبتدائية وسط ظروف اجتماعية صعبة مع مجموعة من بنات جيلها ومنهن غالية بودجاجة ــ نفيعة بن عامر ـ خديجة ستيتة ــ فتحية مازق ــ ربح صهد ــ منى بن علي، وغيرهن. وكان هذا الجيل من الطالبات يتلقى التعليم على يدي رائدات أسهمن في نقل العلم والمعرفة، وكان لهن الفضل في النهوض بذلك الجيل من الطالبات ومن أولئك المعلمات: حميدة العنيزي ـ لمعان كويري ــ خديجة الجهمي ــ فضيلة بومنير ـ سمية حجلاكي ـ ونورية الأزرق معلمة مادة الأشغال والتطريز .. إضافة إلى بعض المعلمين من الرجال .

كان المجتمع الليبي في تلك السنوات منغلقاً على نفسه، وكان الكثير من الآباء يرفضون خروج البنت إلى المدرسة .. وعن تلك الذكريات تقول الأستاذة قدرية بن صويد: ((ذات مرة زارنا في المدرسة الإبتدائية وفد من نظارة المعارف، وكان برفقتهم أحد القضاة .. وكانت ابنته طالبة معنا، وعندما وجد القاضي معلماً يقوم بمهمة تدريسنا رفض أن تواصل ابنته الدراسة الإبتدائية ومنعها من المجيء للمدرسة.))

التحقت قدرية بعد ذلك للدراسة بمعهد المعلمات لمدة عام واحد ولم تكمل، حيث واصلت تعليمها بالمرحلة الثانوية وتحصلت في عام 1959 على الترتيب الأول في امتحانات الشهادة الثانوية قسم أدبي على مستوى المملكة الليبية .. ونتيجة لتفوقها تحصلت على فرصة الدراسة بالخارج لكن والدها لم يوافق وسمح لها بمواصلة الدراسة الجامعية ..

كانت الجامعة الليبية في مدينة بنغازي قد افتتحت أبوابها عام 1956 بكلية واحدة هي كلية التربية التي التحقت بها قدرية لتدرس ضمن الدفعة الثالثة وكان معها من الطالبات : نجمية الطرابلسي ـ خديجة استيتة ـ ربح صهد ـ فتحية مازق

وتقول الأستاذة قدرية عن ذكريات أيام الجامعة : (كنا نلبس الخمار أثناء خروجنا من المنزل، ونزيحه عند دخولنا للجامعة، وكنا نشعر بالإحراج، ونسمع التعليقات من زملائنا الطلبة.. كانت التقاليد صارمة جدا في السنة الأولى من الدراسة الجامعية كنا حوالي 80 طالبا و 5 طالبات .. وكانت الدراسة مواد عامة جغرافيا ـ تاريخ ـ فلسفة ـ أدب عربي ـ لغة انجليزية أذكر أنني درست مادة الفلسفة على يدي الدكتور أبوريدة .. ومادة الدراسات الإسلامية على يدي الدكتور ابراهيم اللبان ..

ومنذ السنة الأولى بدأنا بكتابة الأبحاث .. وكتبت أنا بحثا عن المسرحية في شعر أحمد رفيق باللغة العربية .. كما كتبت بحثا آخر باللغة الإنجليزية وكان الأستاذ حسين الكونيالي صديق عمي محمد بن صويد يصحح لي الأخطاء في هذا البحث .. والأستاذ حسين كان يشرف مع عمي محمد على صحيفة (سرنيكا ويكلي نيوز) الصادرة في مدينة بنغازي باللغة الإنجليزية ..

كانت الجامعة شعلة من النشاط حيث شهدت إقامة الندوات والمحاضرات الثقافية ونشر الجرائد الحائطية ..وتكوين الجمعيات الثقافية مثل جمعية شكسبيروجمعية اللغة العربية ..وكان بالكلية طلبة شعراء مثل عمرو النامي وراشد الزبير .. وكانت بالجامعة مكتبة مكتظة بمختلف أنواع الكتب .. وكنا نستعير هذه الكتب كما نقضي أغلب وقتنا في المطالعة بالمكتبة ..كنا في وسط علمي تربوي وعلاقتنا بالأساتذة تقوم على الإحترام المتبادل .. لقد كانوا أساتذة أجلاء ..)

تخصصت قدرية بن صويد في اللغة الإنجليزية وتخرجت من الجامعة الليبية في عام 1963 وتم تعيينها كأول معيدة بالجامعة الليبية وبدأت بتدريس اللغة الإنجليزية ..

وفي عام 1964 تزوجت بالأستاذ محمد دغيم وأوفدت مع زوجها للدراسة في بريطانيا عام 1966 والتحقت بجامعة نوتنجهام وتحصلت على شهادة الدبلوم العالي في اللغة الإنجليزية وآدابها .. ثم سافرت إلى أمريكا وأكملت دراستها وتحصلت على شهادة الماجستير في اللغويات .. وعادت لمواصلة التدريس بالجامعة الليبية ..

المصدر :

مقابلة شخصية مع الأستاذة قدرية بن صويد

ليست مجرد ضان



شرف الدين. ليبيا

ما الذي يجعل من قذّارة عاديّة التركيب والمبنى، أن يكون لها كل هذا التأثير العميق في المعنى؟ قبل أيام كنا نكتب أن أصل القذّارة، في محاكاة تفاصيل الحياة اليومية بين الراعي والغنم، والشيء متى ما يعود إلى أصله، تعود له قيمته:

نحنَ هم أسياد الضان

امغيروقتنا شين وبـرَم

وتخطر عليك نشري عيد

ما تقول كنت نا صاحب غلم؟!

هكذا.. دون تعقيد يُلخص "حمزة بوشرافة" سيرة أهله في أيام خلت، وعلى الرغم من أن هذه الحالة الوجدانيّة ليسَت عامّة، بل تخص طائفة من الناس ارتبطت حياتهم بكسب الغنم، إلاّ أنها تعكس صورة الماضي الذي يأتي دائمًا جميلاً على حساب الواقع. لذلك صار الحنين حالة عامة، من لم يفهمها صَمَت احترامًا لألم الآخرين.

ولكي تفهم أكثر عليك بتخيّل الحياة التي عاشها "القذّار" حتى تُشاطره الوجع. فرعيْ الغنم ليس مهنة نفعيّة بقدر ما هو حالة وجدانية تربط الإنسان بالطبيعة، تنشأ فيها الألفة، فصاحب الغنم لديه قدرة

خاصة على تمييز أغنامه ويُفرقها عن بعضها (على كثرتها) حتى تنشأ بينهم لغة خاصة تعكس عمق الترابط اليومي بينهم. وأستذكر قول "التناكة" هنا للاستشهاد:

"نقدر نقولك يا ضان
لبعضك فَيْش تحكي عارفك".

وتربية الأغنام تُطفي على صاحبها سمةَ الرحمة واللين، فقلّما تجد بينهم إنسانًا بهِ غِلظة، وهذا في دراسات النفس البشريّة يجعل تربية الأغنام مدرسةً للصبر وسِعةِ الصدر، فمن يتعامل يوميًا مع قطيع مُتباين الطباع والاحتياجات، يسهل عليه الخروج على الناس بثوب الحكمة والسياسة.

ناهيك عن أن تربية الأغنام كانت إلى عهد قريب رمزًا للكرم والسخاء والمروءة، فعند العرب أتمّ الفخر أن تكون ضيافتك من حلالك، أيّ" ذبيحتك من امراحك". وزيادةً على ذلك استقلالية القرار، فالمُربي سيّد نفسه لا يحدّ أفقه صغر مكتب، أو يُمسك عزمه باب مسؤول، بل يتبع مساقط المطر ويتأسّى كل يوم باتجاه الريح، لذلك تجد له أنفة طبيعية أنتجتها الظروف لا الإرادة.

ورغمَ أنف النظرة القاصرة لها في العصر الحديث، وقبل كل ذلك كان علينا أن نكتب أن تربية الأغنام ميراثُ الأنبياء، وأيّمَا شرفُ يُنال غيرَ هذا، وقد ورَد في الأثر أنّ الغنم غنيمة، والغنم بركة وغيرُ ذلك.

وعدا ماسبق، فإن رعيْ الأغنام تجعل من الرجل رجلاً عارفًا بعلوم كثيرة، في الجيولوجيا مثلاً، الراعي أقربُ ما يكونَ إلى الخريطة الحيّة. يعرف التضاريس ويفهم صعوبتها، يذهب بك وأنت في مكانك إلى أضيق ممرات الغاب ومساربها.

وفي علم الفلك، الراعي يعرفُ النجوم بأسمائها، ولهم حسابهم المناخي الخاص، السهيل، الثريا، المرزم وغيرها. كلها بوصلة لتحديد الاتجاه وتوقع مواقيت الفصول بدقة.

وفي علم النبات، الراعي يعرفُ كل عشبة وتأثيرها على غنمه فيتركها على ماهو نافع ويُمسكها عن ما هو ضار، فهوَ خبير أعشاب بالفطرة.

وفي علم المناخ، الراعي أمهر من يقدّر الطقس ويعرف تقلباته ليس برؤية سلوك السماء والأرض فقط، بل حتى من رائحة الهواء.

إنّ هذا العز الوجدانيُّ وهذا التراكم المعرفي لا يفهمه ولا يستوعبه إلا من اتخذ من الغنم رفيقًا ومن الخلاء دارًا. لأجل ذلك كان فقد كل هذا ليس عوزًا ماديًا بقدر ما هو فقدانُ للهوية والمكانة من سِعة الفضاء إلى ضيق المنازل، من ثغاء المراحات إلى ضجيج المُحركات، من كرامة المُعطِي إلى فقد القدرة عن الكرم، كل هذا وأكثر كان الضريبة التي دفعها أهل البادية للحاق بركب الحداثة والتمدّن، مُجبرين غير مُخيّرين.

وعلى الرغم من تسليط الضوء على القذارتين السابقتين، إلاّ أن قذارته التي قالها قبل عامين كانت أكثر عمقًا في المحاكاة مع من فهم وجعه، عندما قال "حمزة بوشرافة":

حتّى بلاك نحنَ هلَك
الكبار يعرفونا يا غَلَم.

لم يكن" حمزة بوشرافة" يوصف وجعه فقط، بقدر ما كان يعبّر عن ألم الكثيرين مثله، ولذلك كان الصدق أقصر الطرق إلى قلوب الناس، ولذلك انتقلت قذارته من كونها سيرة ذاتية إلى حالة حنين جمعي يواسي فيها الناس بعضهم.

كلمة للتاريخ

عبد الوهاب عيسى- ليبيا

إن تصوير المجتمع البرقاوي قبيل منتصف القرن التاسع عشر الميلادي وقبل وصول الامام محمد بن علي السنوسي إلى برقة، وكأنه كان خاليًا من التدين أو التعليم الديني، هو تبسيط شديد لا ينسجم مع الوقائع التاريخية والاجتماعية المعروفة عن المنطقة.

فوجود الزوايا الصوفية مثل الطريقة السلامية والطريقة العروسية والطريقة الرفاعية..الخ ، وانتشار الكتاتيب، وحضور الفقهاء والمحفظين في القبائل، كلها مؤشرات واضحة على وجود بنية دينية واجتماعية قائمة قبل انتشار الدعوة السنوسية. كما أن احترام حافظ القرآن والفقيه داخل القبائل كان جزءًا أصيلًا من الثقافة الاجتماعية في برقة، وليس أمرًا مستحدثًا مع السنوسية.

وخير مثال على ذلك الشيخ والفقيه أبي بكر الفزاني الذي عاش بين قبيلة المغاربة وقيامه بتحفيظ القرآن لأبناء القبيلة المغاربة واولاد الشيخ علي الاطيوش يوضح أن التعليم القرآني كان حاضرًا حتى في البيئات القبلية والنجوع، وأن الفقيه لم يكن مجرد معلم، بل شخصية ذات مكانة إصلاحية واجتماعية أيضًا. كما أن كثرة الأضرحة والمقامات للأولياء الصالحين وانتشار المساجد القديمة في مدن وقرى برقة تؤكد وجود تدين شعبي وصوفي متجذر.

ويذكر التاريخ أن من بين مشايخ وزعماء قبائل برقة الذين شاركوا في استقبال الامام السنوسي الأول وإكرام ضيافته هو الشيخ والعمدة بوشناف متوبل الشيخي شيخ قبيلة أولاد الشيخ في برقة، وكان هذا الشيخ من حفظة القرآن الكريم و إن أبيه وجده الشيخ متوبل عبدالسلام الغريب كانوا أيضاً فقهاء وصوفيين ومن حفظة القران في برقة، وهذا ينهض دليلاً على وجود تدين وحفظة القرآن الكريم في برقة قبل ظهور الحركة السنوسية على مسرح التاريخ، لكن في المقابل، من المهم أيضًا التفريق بين وجود التدين الشعبي والتصوف والزوايا التقليدية، وبين المشروع الإصلاحي والتنظيمي الذي جاءت به الحركة السنوسية لاحقًا.

فالسنوسية لم تدخل إلى فراغ ديني كامل، وإنما وجدت بيئة متدينة أصلًا، ثم أعادت تنظيم الحياة الدينية والتعليمية والقبلية، ووسّعت شبكة الزوايا، وربطتها بمشروع اجتماعي وسياسي ودعوي أكثر انتظامًا وتأثيرًا في الصحراء وبرقة.

لذلك فإن إعادة دراسة تاريخ برقة في تلك المرحلة تحتاج فعلًا إلى قراءة نقدية للمصادر والروايات، بعيدًا عن المبالغات التي تصوّر المجتمع قبل السنوسية كأنه جاهل أو بلا دين، أو في المقابل الروايات التي تنكر الأثر الكبير الذي أحدثته السنوسية لاحقًا.

فالتاريخ الأدق غالبًا أن برقة كانت تمتلك تدينًا وزوايا وكتاتيب وفقهاء قبل السنوسية، ثم جاءت السنوسية فبنت على هذا الأساس وطورته وأعطته بعدًا تنظيميًا وسياسيًا أوسع.

قراءة فنية في مخاطر السدود والأودية بعد كارثة_درنة..

حتى لا تتكرر الفاجعة



د. امباركة الغرياني. ليبيا

بعد كارثة درنة التي ارتبطت بإعصار دانيال وانهيار السدود، برز اهتمام واسع من المنظمات الدولية والمؤسسات المحلية في ليبيا بملف مراقبة السدود. ومن بين هذه السدود، حظي سد وادي المجينين باهتمام خاص، نظرًا لسعته التخزينية الكبيرة نسبيًا، والتي تقدر بحوالي 58 مليون متر مكعب، رغم أن متوسط التخزين الفعلي فيه أقل من ذلك بكثير حيث لا يتجاوز 10 مليون متر مكعب.

غير أن التعامل مع ملف السدود بعد كارثة درنة يجب أن يكون قائمًا على تحليل علمي دقيق، لا على تعميم المخاطر بصورة مباشرة. فلكل سد وحوض مائي خصائصه الطبيعية والهيدرولوجية والمكانية، ولا يمكن مقارنة سدود درنة بسد وادي المجينين دون النظر إلى اختلاف الموقع، والبعد عن الساحل، وطبيعة الحوض، ومسارات الجريان، وحجم التعرض السكاني والعمراني.

في حالة درنة، لعبت عدة عوامل دورًا في تضاعف الكارثة، من بينها قرب الحوض من الساحل، وشدة العاصفة المتوسطية، والطبيعة الجبلية للحوض، وسرعة استجابة الأودية للجريان السطحي، إضافة إلى وجود المدينة في مسار الوادي أسفل السدود. كما أن سد بومنصور، على سبيل المثال، يقع على مسافة قريبة نسبيًا من الساحل حوالي 14 كم، وهو ما جعله أكثر تعرضًا لتأثيرات العاصفة القادمة من البحر المتوسط.

أما سد وادي المجينين، فتختلف ظروفه الطبيعية عن سدود درنة اختلافًا واضحًا. فهو يقع على مسافة أبعد من الساحل، تقدر بحوالي 70 كيلومترًا، مما يجعل احتمالية تأثره المباشر بالعواصف والأعاصير المتوسطية أقل نسبيًا. كما أن موقعه وطبيعة الحوض المغذي له يجعلان الخطر المرتبط به مختلفًا من حيث الآلية والمصدر، إذ يرتبط أكثر بالأمطار الغزيرة المحتملة على مرتفعات الجبل الغربي أو داخل حوض التصريف، وليس بالتأثير البحري المباشر كما حدث في درنة.

ومع ذلك، فإن انخفاض احتمالية الخطر لا يعني إهمال المراقبة. فسد وادي المجينين يحتاج إلى متابعة مستمرة لحالة التخزين، والواردات المائية، وسلامة جسم السد، خصوصًا عند صدور توقعات بهطول أمطار غزيرة. كما أن وجود السد يمكن أن يؤدي دورًا مهمًا في تخفيف ذروة الجريان وحماية المناطق الواقعة أسفله، متى ما تمت إدارته ومراقبته وفق معايير فنية سليمة.

لكن الخطر الذي ينبغي الانتباه إليه بصورة أكبر لا يقتصر على السد نفسه، بل يمتد إلى مجرى الوادي بعد السد، خاصة داخل نطاق طرابلس والمناطق العمرانية المحيطة بها. فالتوسع العمراني السريع، وزيادة مساحات الرصف والطرق والمباني، وضعف نفاذية الأسطح، كلها عوامل تؤدي إلى زيادة الجريان السطحي وارتفاع احتمالية الفيضانات الحضرية، حتى في حال عدم امتلاء السد أو عدم تعرضه لخطر مباشر.

وفي هذا السياق، يبرز وادي الربيع كأحد المواقع الأكثر حساسية من منظور إدارة مخاطر الفيضانات، نظرًا لمروره في مناطق ذات كثافة سكانية وعمرانية مرتفعة، وغياب سد رئيسي يتحكم في جريان مياهه أو يخفف من ذروة الفيضان. وهذا يجعله أكثر خطورة في بعض السيناريوهات من سد وادي المجينين، لأن الخطر هنا يرتبط مباشرة بالتعرض السكاني، وبقدرة شبكات التصريف والبنية التحتية الحضرية على استيعاب مياه الأمطار.

لذلك، فإن المطلوب ليس التركيز على سد بعينه أو نقل سيناريو درنة إلى جميع السدود الليبية، بل اعتماد منهجية وطنية شاملة لتقييم مخاطر السدود والأودية،



تقوم على دراسة خصائص كل حوض، وتحليل مسارات الجريان، وتحديد مناطق الغمر المحتملة، ورصد التعديات العمرانية على مجاري الأودية، وتحديث خرائط المخاطر باستخدام نظم المعلومات الجغرافية والنمذجة الهيدرولوجية والهيدروليكية.

كما يجب أن تتضمن هذه المنهجية تطوير نظام إنذار مبكر متعدد المخاطر، يعتمد على الرصد المطري، وقياس مناسيب المياه، وتحليل التوقعات الجوية، وربط المعلومات بالبلديات والجهات المختصة لاتخاذ إجراءات وقائية مبكرة. فإدارة المخاطر لا تعني انتظار الكارثة، بل تعني فهم مصادر الخطر والتعرض والهشاشة قبل وقوعها، ثم اتخاذ التدابير اللازمة للحد من آثارها.

وفي الخلاصة، فإن سد وادي المجينين يستحق المتابعة والمراقبة الفنية المنتظمة، لكنه لا يمثل بالضرورة حالة مشابهة لسدود درنة من حيث الظروف الطبيعية والموقع الجغرافي. أما الخطر الأوسع في منطقة طرابلس ومحيطها فيكمن في الأودية الحضرية، وعلى رأسها وادي الربيع، حيث تتداخل مجاري المياه مع مناطق عمرانية كثيفة، وترتفع احتمالية الفيضانات نتيجة التوسع العمراني وزيادة الأسطح غير المنفذة. ومن ثم، فإن الأولوية يجب أن تتجه نحو إدارة متكاملة لمخاطر الأودية والسدود، لا إلى مراقبة السدود بمعزل عن محيطها العمراني والهيدرولوجي.

ملاحظة :

مصب وادي الربيع لم يحدد بدقة في كثير من الدراسات المتاحة، إذ تشير بعض التحليلات إلى أن جريانه ينتهي أو يتجمع في منطقة منخفضة ضمن حدود بلديتي "عين زارة"، و"أبوسليم"، وليس في مصب ساحلي واضح أو محدد.

وهذا يعني أن الخطر قد لا يكون مرتبطًا بجريان خطي واضح فقط، بل بتجمع المياه في منخفضات حضرية داخل مناطق مأهولة السكان.

صاديّةُ ابْنِ الذبَّاح

آمنة بنت محمود. ليبيا

جَرَتِ العادةُ عند العرَب أن يعتمدُوا طريقة "المنظومة الشِّعرية" في النُّصح والإرشاد ليَسهُل على عامّة الناس الانتفاعُ بالنصيحة وحفظها.

ومِن ألوانِ المنظومات الشعريّة طريقةُ "المُقابلة" وهي إيضاحُ الأشياء بأضدادها بحيث يعرضُ الشاعرُ على المُتلقّي نصيحةً في قصيدة تتضمّنُ الضّدين، فيصف النسخةَ الجيدة التي يُفترضُ الاقتداءُ بها ويتطرّقُ في سردِه للنسخة السيئة (المضادّة) التي يجب على الإنسانِ اجتنابُ أخذِ طباعها وسلوكها، كأن يصف مثلًا أبياتًا في صفاتِ الرّجلِ الكريم، ثُمّ يصفُ بعدها البخيل الذي يقوم بعكسِ تصرُّفاتِ الأوّل ومن أشهرِ من كتَب في منظومة المقارنة الفقيه والشاعر "زين الدّين الوردي" في منظومتِه الشّهيرة "لاميّةُ الوَرديّ" التي قارن فيها بين المحاسنِ وأضدادِها فقال في قيمة العلم للخلوق وقيمة المال والنسب لعديم الخُلُق:

"قِيمةُ المَرْءِ المَجيءُ بالّذي
كَانَ يُحْسِنُهُ رِجَالٌ ذَوُو الخُلُقْ
لا تَقُلْ أَصْلي وَفَصْلي أَبَدَاً
إنّمَا أَصْلُ الفَتَى مَا قَدْ حَصَلْ."

في الشّعر الشعبي البرَقاويّ أيضًا كتَب الشّاعرُ "أبوبكر المَبروك بوحويّة الذبّاح المغربي" – وهو شاعرٌ من مدينةِ اجدابيا ولد عام 1979م. – قصيدتُهُ التي ذاعَ صيتها لدى عامّةِ مُتتبّعي الشِّعرِ وهُواتِه، والتي اختارَ لها "بحرَ البسيط" في نَظمِها والذي يُرادِفُهُ في الأدب الشعبيِّ "بحر الضمَّة"، وقد اختار بوحويّة حرف الصاد ليكونَ هو حرفَ الرويّ الذي تُبنى عليهِ قصيدَتُه؛ قارَنَ بوحويّة في مطلعِ صاديّتِه بين "العطيب" وهو عديمِ الخلق الذي يُصنّفُ من ذيولِ القَوم، والذي يحمل صفاتٍ ينفرُ منها الناس ويكرهُها الله ورسوله، كاقتناصِ عيوبِ الآخرين، والقسوةِ على من يحتاجُ الرّحمة، وقطعِ الأرحام، وإفسادِ العلاقات، والطمع، والغرور، والتظاهُر بما ليس عندهُ لغرض نيلِ مديح الناس وثنائهم وشبّه العطيب أنّهُ فاق سوء خلق مُسيلمة الكذاب وفنحَاص اليهوديّ، ثمّ بعد ذلكَ يسردُ مسترسِلًا مقارنتهُ له بصفاتِ "ولد الأجواد" الذي تتمثّل فيه جميع مكارم الأخلاقِ من شجاعةٍ وحُسنِ خُلقٍ، وفضيلةٍ، وإيثارِ الآخرين على نفسه، وعدمِ طلبِ ثناءِ الناس على مايفعلهُ من خيرٍ لهم فهو يخلص النيّة لوجهِ اللهِ تعالَى، ولايظلمُ الناس حقوقهم مثقال ذرّة، ويغض بصرهُ عن أذيّة الناس له متجاهلًا من يريد الخصامَ معه، وجسورٌ شجاعٌ أمام ضرب الرصاص فلا يهابُ الموت في الحقّ، ولا يتأخرُ عن فروضِ الله عزّ وجَل، والكثيرِ من الصفاتِ التي يجبُ أن تكونَ في كلِّ رجلٍ مؤمنٍ حتى يكتسب تمام الرجولة والمروءة ورضا الله تعالى وقد شبّه ولد الأجواد بأنهُ يحملُ شيئًا من صفاتِ مُعاوية وعمر ابنِ العاص.

ويختمُ بوحويّة قصيدتهُ بأنّ الدنيا فانية، ويعلمُ ولد الأجواد أنّ الدنيا دارُ زوالٍ، وبعدها يأتي يومٌ يقفُ فيه المرء بين يدَي ربّه فلا يخلص من اللوم والعقابِ والسؤال عمّا فعل في دُنياه، فيقولُ فيها تفصيلًا :

للزّينة عطيب الهبش دوني بَصّه
وللشّينة نظر عينه نظر قرناص.
أمّا يجيبها بنْظرَه ولّا قَصّه
عليه ساهلة ماعندها نملاص.

بيت علي قانة للثقافة



بشير بلاعو. ليبيا

لطالما استحثني الصديق العزيز، الذي يعد واحدا من أساطير الصورة الليبيين، عادل أبو جناح، على زيارة "بيت علي قانة للثقافة".

لقد حدثني في الأمر مراراً، من واقع كونه صديقاً للعائلة، ومتابعاً لما يجري إنجازه خلف أبوابه، ولكن لم يتسنى لي ذلك، حتى صار لزاما زيارته، بعد أن اتخذت الجمعية العمومية لبيت صبراتة الثقافي قراراً بضرورة الانفتاح على مؤسسات المجتمع المدني المناظرة ، للاستفادة من تجاربها، ولطرق أبواب التعاون والتبادل بما يخدم المشهد الثقافي الليبي العام.

ترافقت ورئيس الجمعية العمومية د. عاشور الطويبي، وبمعية النشط المثابر بجمعية بيت صبراتة الصديق محمد نصر، فيممنا شرقاً نحو طرابلس لنلج عتبة "بيت قانة للثقافة".

البيت، في واقع الأمر، لم يكن سوى مسكن العائلة الذي شيده قبل ما يزيد عن نصف قرن الفنان والمعلم الراحل "علي سعيد قانة"، الذي انتقل إلى جوار ربه، طيب الله ثراه، عام 2006م. عن سبعين عاماً.

يقع البيت عند المدخل الغربي لمدينة طرابلس، بضاحية "الغيران"، ولم يقدم، رحمه الله، تفسيراً لأن يضع قواعد بيته الخاص على كل هذه المسافة من مركز مدينة طرابلس، ولكن الوالد "سعيد قانة"، لم يفوت فرصة التعليق على قرار ابنه، وبشيء من التندر الذي

يشتهر به أهلنا بجبل نفوسة، فقال: لو أنك بنيته في نالوت تلقى جيران أكثر من الغيران.

لم تعد ضواحي طرابلس على النحو الذي كانت عليه غداة استقلال ليبيا، وإلى غاية النصف الأول من سبعينات القرن الماضي، وفي الوقت الحاضر فإنك قد تحتاج "الجوجل ماب" لتستدل على بيت "علي قانة" وسط حي تتحاذى مساكنه بشكل لافت، ولكنه يتميز عنها باستحضاره الملحوظ للطراز المعماري المحلي، وشيء من مفردات الخصوصية الليبية لبيت العيلة ومرافقه وشكله المعماري العام.

هذه المسألة، على نحو خاص، كان لها من الأهمية والاعتبار الشيء الكثير لدى كريمة الفنان الراحل السيدة "هادية قانة" وهي تتخذ قراراً حاسماً بعد بضع سنين من وفاته لتحويل البيت إلى مؤسسة ثقافية أهلية ترتكز أولوياتها على حفظ وتوثيق والاحتفاء بالإرث الباذخ للراحل الكبير في مجال الفن التشكيلي والنحت، إرث صنعته موهبته الفذة وتفوقه الذي شهدت به مدرسة "سان جاكومو" للفنون الزخرفية التي تخرج منها بعد التحاقه بأكاديمية الفنون الجميلة بروما عام 1957 م.

ثلاثة وعشرون صندوقاً لعرائس لم يعد يعرف عنهن شيئاً، قام "علي قانة"، رحمه الله بحس العالم الباحث بجمعها ودراستها كأغراض دراسية للإرث الثقافي المادي الليبي ونماذج للعمل والتطور الحرفي في مجالات شتى، ولعلاقات الحرف بالتكوين البصري، وبالتذوق الجمالي.

صندوق العروسة (كما وكيفا) لا ينفرد بالفضاء كله في " بيت علي قانة للثقافة " ، وربما كان هذا بعض ما جادت به عبقرية "هادية" التي ورثت عن أبيها شغف البحث وملكة الفن التشكيلي والنحت ولعلها الأكثر تفوقاً في ليبيا كلها مع مكانة دولية مرموقة في مجال الخزف وتقنياته.

لقد حققت "هادية" للبيت بلمساتها الإبداعية وذائقتها العالية تنوعاً وثراء ملحوظين بما أوجدت به من أركان، واهتمامات بالسينما، والفنون السمعية البصرية، وبالكتاب والقراءة، لمختلف الشرائح العمرية، مع أفكار يجري العمل على تحقيقها بشأن عروض المونودراما وأمسيات الشعر. ولك أيضاً أن تتخذ مجلساً ظليلاً بصحن البيت رفقة "فيروز" و براد شاهي أكاد أجزم أنك لن تجد لمذاقه مثيلاً في كل حوض المتوسط.

قبيل مغادرتنا انضم لنا "محمد مصلي" الذي بدأت له ملامح مشروع واثق في مجال الإنتاج السينمائي وإخراج الأفلام الوثائقية. لقد تابعت بعض حديثه مع مديرة " البيت " بشأن المشاركة في دورة جديدة لمهرجان بيت قانة للأفلام الليبية الذي انعقدت فعالياته العام الماضي كثمرة تعاون مع السينمائي الليبي الشاب "سحين الديب". ولاشك أن المرء سيتملكه سرور بالغ أن يلحظ أن الحديث يجري اليوم بشأن حدث ثقافي ينتظم بعد ستة أشهر كاملة.

سأترك ما تم بحثه مع السيدة "هادية قانة" بشأن التعاون مع بيت صبراتة الثقافي لإدراج لاحق ولكن ما لا ينبغي أن يفوتني هنا، هو أن أنضم بدوري لصديقي "عادل أبو جناح" في الحث على زيارة هذا البيت الذي أعد بعناية تامة للثقافة والفن والجمال، وتديره بعناية فائقة، وحكمة وحنكة بالغة، سيدة، في رقة نسمات باب البحر وصلابة جبل نفوسة، وعزيمة شق من أسلافها، الذين أطاحوا الباستيل، وتشبثوا بشعارات تحرير يد العمل، و إرادة الابتكار.

الفونشة..

فانتازيا المرسكاوي



أحمد ونيس المكي. ليبيا

الدملج في ذراعها، اهتز طرباً من صوتها، حين رددت:

«مغير قولولي هذا من؟

هــذا رز عليه لبن».

بنفايل خضراء وشموا وجهها، وخط داكن أسفل الفم.

أدركت مبكراً محلية صوتها المتصل بجذور التراث.

بين أصابعها، أحترق المجتمع لأول مرة.

لم تظهر فجأة، في تربة لم تكن تسمح بهكذا حضور نسائي قوي – مثل حشائش الأرض البعلية – أو طلقة لا يمكنها أن تقتل جماعة.

خلال خمسينيات القرن الماضي، ظهرت في مجتمع بنغازي؛ مغنية شعبية تحيي حفلات الأعراس. ستصبح بعد ذلك، نجمة الفن الشعبي النسائي خلال عقدي السبعينيات والثمانينات.

لقبها الجمهور بـ "الفونشة"، نسبةً إلى أمها المرحومة حواء الورفلي الفونشة. ثم أطلق عليها محبوها "الوردة الليبية" في ما بعد.

حين غنت لأول مرة في الإذاعة الليبية، خطفت لب الضوء. كان الملح يتساقط من ذراعيها، بينما تغني:

«عزيزة والعزة بالله

وعندك جاه ..

عليك يا بلادي ماشاء الله».

وبعد أن مسحت عرقاً اختلط برائحة فاسوخ وجاوي، بطرف ردائها الحرير الحلوي، عدلت كردان الذهب الملبوس فوقه؛ وأخذت تردد:

« البدر التالي طلي شبه البدر التالي

سمحه وعيونك غزلاني».

الأطعمة، والروائح، وكل حواس اليومي المعيشي؛ لم تهمله أغانيها. البيولوجيا أيضاً، وجدت نصيبها عند الفونشة:

«يا طويل اقصر من طولك

حتى جيراني فطنو لك».

روائح عطرية مجتمعة، لا تعرف بأياً منها ستتعطر.

كانت صوتاً نسائياً خشناً، للحد الذي جعل تهم كثيرة تلاحقها، وهذا مفهوم وغير مستغرب من مجتمع يعتبر أن الفنون، وكافة أشكال الحياة الدائرة في فضاء المجتمع؛ هي حكر على الرجال.

خديجة الكاديكي بدوية محاربة، لم يثنيها عدم المكان. ظهورها كان نقلة نسائية نوعية. لقد انتزعت حقاً اجتماعياً لصالح المرأة، تمثل في منح النساء فرص المشاركة في صناعة الفن.

« يا منور بالحب سنيني

نخاف عليك اكثر من عيني»

حين سمع غنائها رائد اللون العتبي احميدة درنه، قال متعجباً:

"خطيرة الولية هذي ".

لم يستغرب سي علي الجهاني "عليويكا" من كل هذا الملح، هذا المرسكاوي النسائي الأصيل، فقد عاصر الحاجة "مريانة" وغنى معها، فأدرك أن البنغازية حين ترغب في الغناء، فإنها تصنع العجب صوتاً وأداءً.

لقد اختبر جينات المرسكاوي الأنثوية، وعرف سر بنغازي – مدينة تنجب الفن والتمرد مثل صباح الخير؛ مساء الخير لا تصلح، لأن الفونشة ظلت تشغل مساءات المدينة، بكثير من:

« في شان الغيات غبا لو ماتن مرحومات

في شانك يا ريد

إلا الغالي حلو التهميد

انا يانا لو كان انصيد .. نبي نقيل ونبات

ابيات

في شان الغيات.

في شانك يا خال

إلا الغالي بو عزقة شال

مسمح زوله في الخلخال .. بو عيون تقول

دوايات».

غادرت الوردة الليبية عالمنا، لكن فنها، صوتها ولونها بقي حياً، يذكر بهوية مكان تلاشت أو تكاد؛ علها تجد طريقها يوماً إلى مُحِب يهتم بشعبية الروح.

كنوز الكلام



مروان محمد . ليبيا

التقويم المناخي:

اليوم 25 ابريل 2026 م.

يوافق :

- 12 ابرير بالحساب اليولياني (الحساب القديم)
- 57 في الربيع بحساب السوسي (الحساب المناخي)

المواسم :

1ـ الجلامة (جز صوف الأغنام)

•والرابع ابريل وفيه ناس اتجلم ..
والخامس اورود الحوض والرسَّاله.

روفه ـــ الدعبوب.

2ـ الحصاد :

•طياب الزرع في أغلب مناطق برقة ، قديماً قيل :

" 15 ابرير طياب الشعير، سوا في صحاري ولا بحاري "

3ـ الخماسين :

وفيها يمتنع الفرسان عن الميز، وعن الشد على خيولهم والعدو بها .

•ولا ميّز وان الوَمْدات ..
ولَو مشدود ..
أيام خماسين وملهود .

ابريك ـــ ابريدان.

4ـ الأمطار :

يعتبر ابرير من المواسم المطرية الربيعية المهمة لإنبات الربيع في عموم برقة ، وكذلك استكمال نمو الزروع في الجبل الأخضر ، وبعض النواحي الأخرى.

•ربيع بَرْ داهكته مطر بدريه ..
وعنقد اشتاه ومارسه وابريره .

علي ـــ بواسليم.

•وجاد مارسك وابرير خاب خُياب ..
وابرير انتهى والزرع فيه اخضوره.

عزالدين ـــ الشهيبي

الاسكافي



عفاف الفرجاني. ليبيا

في نفس المكان في أحد ضواحي طرابلس – ليبيا، منذ أكثر من عشرين عاماً يستند على ذلك السور، في شارع مكتظ بالمحلات التجارية، والمقاهي، وبالمارة، يجلس محمد 55 عاماً، نيجيري الجنسية كل صباح على كرسيه خلف طاولة صنعها بيديه، وضع عليها عدة خياطة صغيرة وأدوات ومعدات بسيطة، ومختلف اشكال الصمغ والأصباغ، ومجموعة من الأحذية والحقائب التالفة والقديمة، ليبدأ ممارسة عمله الذي اعتاد عليه منذ عشرين عاماً ونيف، حيث استقر به المقام في شارع معروف بسمرقند بمحلة الشرقية بجنزور.

ينطلق من مقر سكناه الذي يبعد بضع خطوات عن مكانه، في الصباح الباكر يقطع الشوارع والحارات يجثو على الرصيف وسط زحام المارة الذين تعودوا على رؤيته يومياً، يلقي التحية على الجميع بابتسامة ودودة، بوجهه البشوش، وملامحه التي تشع املاً وبهجة، ويواصل طريقه غير آبه بنظرات من لا يعرفه. يتوقف عند وجود أذى وسط الطريق كقطعة زجاج أو حجر فيزيحه عن مساره ويواصل طريقه.

يصل إلى مفترق طرق، يفكر قليلاً في طريقة اجتيازه ثم يعتذر لسائقي السيارات بابتسامته المعهودة ويعبر الطريق ثم يلتفت إليهم وكأنه يشكرهم ويعتذر على

تعطيل سيرهم.

تتّقد روحه بالنشاط والحيوية، رغم كبر سنه وإعاقته، يجثو على قدمين ملتويتين إلى الخلف، وبيديه الحافيتان يصلح أحذية أرجل الأصحاء بإتقان وحرفية عالية.

اسكافي الحي:

عندما تراه لأول وهلة، تخال أنه عاجز عن فعل أي شيء، ولكن العجز لم يجد إلى ذاته طريقاً، ولم يرضخ محمد الإسكافي (مصلح الأحذية) لضيق الحال وقساوة وآلام الفقر، بل حوله إلى حافز للتحدي والنجاح.

الإسكافي ليست مجرد كلمة تدلّ على مهنة بعينها، ليست محض لافتة تعلم عن رجل فقير تعمل يداه في الأحذية البالية بإبرة قوية وخيوط متينة ليطيل في أعمارها شهورًا أخرى، ولكنها كلمة تشعرك دائمًا أنها تخفي شيئًا أسطوريًا، فيها غموض يشبه صاحبه الذي يرتق النعال والذي يحيا دائمًا بين الفقراء لأن من يملك مالًا وفيرًا لا يُصلح حذاءً بالياً.

هلّة خاطفة تجمّعت فيها كل تلك الحكايات بينما جلس"محمد النيجيري" مرتكزًا للسور الحجري، بسنوات عمره التي تجاوزت الخمسين، والتي قضى أعواماً كثيرة منها بين أحذية الناس، هو الآخر حكاية خاصة غامضة ومليئة بالألم.

يعكف الإسكافي الخمسيني الذي يحمل إعاقة حركية، وسط أدوات إصلاح الأحذية لساعات، يصلح أحذية من يعرفون طعم السير على القدمين، ولا يدركون قيمة النعيم الذي هم فيه والذي لم يعرفه محمد يوماً.

ولد محمد الاسكافي بإعاقة ألزمته المشي بشكل معوج، أو اعرج نوعاً ماً، ووفقاً لما استطعت أن افهمه منه بلهجته الليبية المتكسرة، أنه ترعرع في عائلة متواضعة متكونة من 14 فرداً، تقطن في قرية نائية في أدغال نيجيريا، غابت فيها المرافق والخدمات، ووسيلة النقل الوحيدة المتوفرة هي عربة نقل بالية أشبه بنعش متحرك يحمل أحياء.

جاء "محمد" صغيرًا إلى ليبيا هربًا من جحيم العوز والجوع والفقر، يتذكر بعيني الطفل المنسي وبيقين ذاكرة تسجّل المشهد كأنه كان بالأمس، تلك الظهيرة البعيدة التي خرج فيها من قريته، يومها خرج متجهًا إلى حيث لا يدري، محشورًا في زحام لا ينتهي مع عدد من الهاربين، محاولاً في تلك العربة أن يسرق قسطًا من النوم غير أن آلام جسده توقظه، فتنهمر دموعه ساخنة وهو في درب لا يعرف إلى أين يأخذه.

يومياًيعبر الطريق للوصول إلى مكانه وسط زحام المارة والسيارات، يمر على جزيرة الدوران الخضراء، وصولاً إلى المثلث حيث عمود الإنارة، ومنه إلى الجهة المقابلة للسور حيث يركن معداته واغراضه ويبدأ يومه على طاولته وأحذيته، ثم يغرس مطرقته في الأرض ويخرج الخيط والمغرز، ويبدأ في استقبال الأطفال والكبار بأحذيتهم لإصلاحها، يبدأ برتقها، ولّما يحين وقت القيلولة يقوم أحد أفراد أهل الشارع لإحضار الغداء له، وقبل أن يجن الليل يكون الإسكافى قد فرغ من إصلاح الأحذية، وإذا ما تبقى البعض منها يأخذه معه في جواله، ليعود به في اليوم التالي.

وعلى هذا المنوال كان "محمد النيجيري" يمارس مهنته بشكل يومي، حيث يقبل علبه الناس في أوقات

ومواسم محددة، ما يعطي مؤشراً لمعدل إقبال الناس.

وتتجاوز مهنته تصليح الأحذية المهترئة أو القديمة إلى تصليح الجلديات بأنواعها، مؤكداً أن تصليح الأحذية لا تقتصر كما يعتقد الكثيرون على الفئة ذات الدخل المتدني، يقول محمد الاسكافي أن الزبائن الذين يرتادون عليه لا ينتمون إلى طبقة واحدة على الرغم من إقبال الفئة ذات الدخل المتدني أكثر من غيرها للاحتفاظ بالقطعة لأكبر وقت ممكن، لأسباب خفية لا يعلمها إلا أصحابها ممن يقبلون على اسكافي الحي، وكأنه ملاذا وحل لأزمات متتالية، يتعذر معها شراء حذاء جديد.

شحنة أمل:

من ملامحه المسكونة بالألم، تتيقن أنه خرج من رميم المكان والزمان، خروج الوردة من أكمتها، كسر صلابة الواقع ليثبت للمجتمع أن الإنسان أقوى من عاهاته وآلامه متى صحّ منه العزم.

وما ذاك بغريب على رجل يصلح كل يوم في مكانه تحت السور أحذية الناس المهترئة، ويصلح نفوساً تسرب اليأس إليها، يرمم ما اهترأ من معنوياتها، ويشحنها بالأمل.

فمع مواسم الأعياد والعودة للمدراس، يقف رب الأسرة أو الأم المعيلة حيارى، وعاجزون مع شح السيولة المالية بالمصارف، وتأخر الرواتب، وتجميدها وتوقفها عند البعض الأخر، أمام حاجة طفلهم إلى حذاء جديد، أو حقيبة مدرسية للعام الدراسي الجديد، تقف الأم عاجزة أمام أطفالها الأيتام، وتعجز عن تلبية طلباتهم واحتياجاتهم، فلا تجد أمامها من حلول إلا حل تلفيقي ينقذها أمام شح الأموال وغلاء الأسعار وذلك برتق القديم وإصلاحه للكبار، ليتسنى لها شراء الجديد لصغارها.

تصلح حذاءها المهتريء عند اسكافي الحي، وكلها رجاء في أن يصمد لعاما وشتاء آخر. يقلبه الإسكافي بيديه، محاولاً ترقيعه وإعادة تدويره بعد إلحاح من السيدة التي تخشى ألا يفلح في إصلاحه تنظر إليه بقلب وجل، وخوف سكت ملامحها، ويطمنها محمد النيجيري بكل ود أنه مازال صالح للاستعمال، وقابل للتصليح وأنه صامد لعام آخر قد يجلب معه الفرج لشراء حذاء جديد.

شحنات من الأمل يبثها، اسكافي الحي، يرسلها مع كل حذاء يصلحه، ويقدمه لصاحبه بابتسامة ودودة.

رجل غريب تشبع بمحبة أهالي الحي، وأصبح جزءاً لا يتجزأ من حياتهم اليومية، يساهم في وضع ميزانيتهم الشهرية ،وحتى السنوية، ويساعدهم في حملات التقشف والتوفير، ويشد من أزرهم مع نهاية الشهر عندما تشد الأحزمة على البطون، يساعدهم دون أن يعلم، ببث شحنة أمل ترتق وتخيط ما تمزق من أحلامهم. وحياتهم.

المقباس



خليل الهرام. ليبيا

كلمة "مقباس" (مقباص) في اللهجة الليبية تستخدم مشتقة من الفعل (يقبس) بمعنى يلتقط أو يأخذ، بشكل شائع للإشارة إلى الشيء القليل جداً، أو كمية ضئيلة يتم التقاطها برؤوس الأصابع. وهناك مثل شعبي يقول: اللي تشكره عقبله أشوي مالقريضه؛ وضّف هذا المثل الغنّاي فرج__الحمر إضافةً إلى توضيف كلمة "مقباس" فقال:

اللي تشكره يا عقل

"مقباس" مالقريضه دسله.

الأصل اللغوي: في الماضي، كان المقباس يعني الشعلة الصغيرة أو جمرة النار التي تُؤخذ من نار كبيرة لإشعال نار أخرى.

زمان في النواجع نتيجة عدم توفر الولّاعه، والوقيد اللي يكبر نار، يجوه جيرانه يقبسوا منها؛ فيه اللي يولع مالمقباس نار وفيه اللي يولع تنور وهكذا.

- منها جاءت كلمة إقتباس "يقتبس المعلومات من كتاب كذا، أو العالم فلان".
- كذلك من أصل كلمة مقباس أي "مقباس النار" جاءت كلمة "مقبس" وهي "البريزة" لتوصيل الكهرباء؛ أو الفيشا التي نقتبس منها الكهرباء.
- أمثلة على إستخدام كلمة "المقباس" في لهجتنا نقول: (مقباس سكر، مقباس ملح، مقباس شاي) وهكذا..

على كل حال أتفقنا على أنّه "المقباس" الشيء القليل.

ادريس الصافي قال:

شوّاته أبقي "مقباس"

تعلام المهاياه عزمنا

مقارنات

الشعر الفصيح : ابو الطيب المتنبي، والشعر الشعبي : صالح مرزوق، مقارنات في الشعر الذي حروفه غير متصلة.

الشعر الذي حروفه منفصلة هو نوع من التلاعب اللفظي يسمى "الملفوظ" أو "المفكك"، حيث لا يتصل فيه حرف بآخر. ويعتبر تحدياً أدبياً لإظهار مهارة الشاعر في النظم.

أشهر هذه الأبيات:

- أبو الطيب المتنبي قال:

إذا رام ودي ذو ود أوده

وإن زار داري دام ودي ووده.

- قال أيضاً:

زُر دارَ ود إن أردت ورودا

زادوكَ وُداً إن رأوكَ ودودا.

- أستعرض المتنبي بهذه الأبيات وكان متحدياً بها، لأن كل كلماتها من حروف منفصلة.

رد الشاعر صالح مرزوق الفاخري في استعراض لم يسبقه به أحد في الشعر الشعبي، حيث قال:

أدرق ذرا وداد ودع راده

رداه داه وزار داره زاده.

ودع ذراه وذاري ..

وداه دار ورد ذارف ذاري

ادردر وزاده داه روح زاري

ورا راس روده راح زاد وداده.

زارت داره ..

رادت وداد و راده ذرذاره

ردام واري دال داره واره

ردم درب وراده ودرب أذواده.



تحولات القراءة في الفضاء السيبراني

هكذا تكلّم (Gemini)

فراس حج محمد. فلسطين

أتابع ما بدأته من مشروع تأملي أدخل فيه إلى أمواج الذكاء الاصطناعي المتلاطمة، تلك الأمواج التي قد لا تأتي بخير للكاتب، وقد تكون مدخلا لاتهامات شتى، سأخصص لها وقفة أخرى، وفي هذه الوقفة أعود إلى هذه التقنية وقد وصل عدد زوّار موقعي الشخصي على بوابة "كنانة أونلاين" إلى مليون زيـارة لأسأله السؤال الآتـي: هل معنى هذا المليون مليون قارئ؟

× أشير إلى أن ما جاء بالخط المائل هي تدخلاتي في تعديل الإجابـة، في ثلاثة مواضـع: حيث أضـفت رابطاإلكترونيا (URL) للموقع الشخصي، وحولت في الموضعين الآخرين الإجابة من جدول إلى فقرة حتى لا تحدث إشكاليات تقنية عند نشر المقال.

فـكـان هـذا هـو جـــواب أداة الـذكـاء الاصطناعي (Gemini):

يمثل وصول عدد زوار الموقع الشخصي للكاتب والباحث الفلسطيني فراس حج محمد إلى عتبة المليون زائر في الحادي عشر من أيار لعام 2026، لحظة فارقة تتجاوز الدلالة الإحصائية المجردة لتدخل في سياق السيميائيات الثقافية وتحولات التلقي في العصر الرقمي، إن هذا الرقم، في بيئة إلكترونية عربية تعاني من طغيان المحتوى الترفيهي السطحي، يطرح تساؤلات جوهرية حول طبيعة العلاقة بين الكاتب والجمهور، ومدى قدرة النص الرصين على اختراق جدران "نظام التفاهة" الذي أصبح يهيمن على الفضاء العام، هذا التقرير يفكك دلالات هذا الرقم، رابطاً إياه بتأملات الكاتب الخاصة حول تجربة الكتابة والقراءة والتفاعل الإلكتروني، ومستنداً إلى تحليل تقني ونقدي معمق للمادة المنشورة في مدونته الشخصية:

(https://kenanaonline.com/ferasomar).

من الضروري أولاً التمييز بين المفاهيم التقنية المكونة لهذا الرقم الضخم، حيث إن السؤال الذي طرحه الكاتب حول ما إذا كان المليون زائر يعني بالضرورة

"مليون قارئ" يتطلب فهماً دقيقاً لآليات عمل محركات الإحصاء في المواقع الإلكترونية. في عالم تحليل البيانات، لا يعد الرقم "مليون" مساوياً لعدد الأفراد الفريدين بالضرورة، بل هو تراكم لوحدات تفاعلية مختلفة.

وتشير البيانات التقنية إلى أن "الزيارة" (Visit) أو "الجلسة" (Session) هي وحدة قياس زمنية تبدأ بدخول المستخدم إلى الموقع وتنتهي بعد فترة خمول تبلغ عادة ثلاثين دقيقة، وبناءً على ذلك، يمكن للقارئ الوفي الواحد الذي يتردد على المدونة يومياً على مدار سنوات أن يساهم بمئات الزيارات في العداد الإجمالي، أما "الزوار الفريدون" (Unique Visitors)، فهم المقياس الأقرب لعدد الأشخاص الحقيقيين، حيث يتم تتبعهم عبر عناوين الـ IP أو ملفات تعريف الارتباط (Cookies) التي قد تظل مخزنة في أجهزتهم لمدة تصل إلى عامين.

ويلخص (Gemini) هذا الرقم ويوزعه على تقنيات متعددة في الجدول الأول، يربط فيها بين المفهوم التقني والتعريف الإجرائي، والتأويل الثقافي على النحو الآتي:

يبدأ بهذا المفهوم "الضربة (Hit)"، ويعني: طلب ملف واحد من الخادم (صورة، نص، أيقونة)، وفي تأويلها الثقافي فإنها لا تعبر عن القراءة، بل عن تحميل العناصر التقنية للصفحة، وأما المفهوم الثاني فهو: "الزيارة (Visit/Session)"، ويعني به فترة تفاعل مستمرة داخل الموقع، ويفسرها ثقافيا بأنها تعكس "طقوس العودة" للقارئ المتابع للمقالات والنصوص، وفي المفهوم الثالث: "الزائر الفريد (Unique Visitor)" ثمة هوية رقمية متميزة عبر عنوان (IP) أو (Cookie). ومن هنا يبدأ المقياس الحقيقي لانتشار الفكر وتوسع القاعدة الجماهيرية. وأخيرا يقف عند مفهوم "مشاهدات الصفحة (Page Views)"، ويقصد به: إجمالي عدد المرات التي تم فيها فتح نصوص معينة، وتعبر- ثقافياً- عن عمق "صدى النص" وتعدد اهتمامات القراء بالأنواع الأدبية.

إن هذا المليون، وإن لم يكن "مليون قارئ فريد" بالمعنى الإحصائي الصرف، فإنه يعبر عن "مليون فعل تواصل". ففي كل مرة يزداد فيها العداد، هناك وعي إنساني التمس مع نص أدبي أو مقال نقدي، وهو ما ينسجم مع رؤية الكاتب بأن القراءة هي "عملية تفاعل متكاملة" يدرك فيها القارئ الكلمات ثم يفسرها بناءً على خلفيته وتجاربه.

لا يمكن فهم دلالة المليون زائر دون ربطها بالسيرة الإبداعية والمهنية للكاتب فراس حج محمد. فالكاتب، الذي يشغل منصب مشرف تربوي، وحاصل على الماجستير في الأدب الفلسطيني الحديث، ينطلق في كتابته من خلفية أكاديمية ونضالية صلبة. إن مدونته على منصة "كنانة أونلاين" ليست مجرد مساحة للنشر، بل هي خندق ثقافي يواجه فيه "العتمة" عبر الأدب.

تتجلى فلسفة الكاتب في أن الكتابة هي "مواجهة" و"تصدع للجدران". في ظل الظروف المعقدة التي يعيشها الأديب الفلسطيني، تصبح الكتابة الرقمية وسيلة لكسر الحصار الثقافي والجغرافي. إن الوصول لمليون زيارة يعني أن "صوت المواجهة" قد تجاوز الحواجز العسكرية والحدود السياسية ليصل إلى آفاق عالمية. وتعكس مؤلفاته مثل "تصدع الجدران– عن دور الأدب في مقاومة العتمة" و"الكتابة في الوجه والمواجهة" هذا المنزع الذي يحول النص إلى أداة للبقاء والشهادة على العصر.

كما أن انخراط الكاتب في "يوميات الحروب على فلسطين" ومساهمته في توثيق هذه المساحة الشخصية من تلك الأحداث، يجعل من مدونته أرشيفاً حياً للذاكرة الجمعية. المليون زائر هنا ليسوا مجرد أرقام، بل هم شهود على سردية فلسطينية تقاوم المحو وتنتشر عبر الوسائط الرقمية الحديثة.

تعتمد تجربة فراس حج محمد في الكتابة على وعي حاد بالعلاقة الثلاثية بين (الكاتب، النص، المتلقي). وفي مقالاته التأملية، خاصة مقال "لماذا يجب أن يصمت الكاتب؟"، يطرح رؤية فلسفية تتقاطع مع نظرية "موت المؤلف" لرولان بارت.

يرى حج محمد أن النص، بمجرد نشره إلكترونياً، ينفصل عن مبدعه ويصبح ملكاً للتأويل الجماهيري. المليون زائر يمثلون مليون عملية تأويل محتملة. الكاتب هنا يرفض دور "المفسر" لنصه؛ فإذا احتاج النص إلى "ترجمان" يوضحه للقراء، فإن ذلك يشير إلى "أزمة نص" ناتجة عن عجز "المبنى" عن حمل "المعنى".

إن هذا الموقف الإبداعي يفسر قدرة مدونته على استقطاب القراء؛ فالنصوص التي يطرحها تتسم بالجرأة والمواجهة دون موارية، مما يجعلها قادرة على "الوقوف بمعناها واضحاً في عقل القارئ". ويرى الكاتب أن أي لجوء للتبرير أو الاعتذار عند سوء الفهم هو دليل على فشل النص في بلوغ "سن الرشد" الإبداعي.

في تأملاته، يشير الكاتب إلى "ذاكرة الكلمات" التي قد تغص بالدلالات المحرجة أو العنيفة دون قصد مباشر من الكاتب. يضرب مثالاً بآية "انطلقوا إلى ظل ذي ثلاث شعب"، حيث إن الظل هنا لا يحمل الراحة بل هو ذاكرة للعذاب "لا ظليل ولا يغني من اللهب". هذه الحساسية اللغوية تجعل الكاتب الرقمي في حالة استنفار دائم؛ فالمتلقي في الفضاء الإلكتروني أكثر حساسية تجاه التأويلات الدينية والسياسية والأيروسية، مما يضطر الكاتب أحياناً لخوض معارك نقدية للدفاع عن قصده ومقاصده، رغم إيمانه بضرورة "صمت الكاتب".

يمثل التفاعل الإلكتروني في مدونة فراس حج محمد دراسة حالة لسوسيولوجيا الإنترنت. فالنقد في العصر الرقمي لم يعد حكراً على الأكاديميين، بل أصبح "صوتاً جماهيرياً" وقوة سائلة تتحكم فيها المشاعر والرغبات أحياناً أكثر من الحقائق.

يرى الكاتب أن منصات التواصل الاجتماعي والمدونات تحولت إلى منابر لـ "النقد التفاعلي". المليون زيارة أنتجت حالة من "الحوار الفوري" و"التصور الجماعي"، حيث يمكن للإجماع الرقمي أن يؤثر مباشرة في المشهد الثقافي. القارئ الرقمي في مدونة فراس حج محمد ليس متلقياً سلبياً، بل هو مشارك فاعل يمارس النقد عبر الإعجابات، والتعليقات الموجزة، وصولاً إلى المنشورات التحليلية الطويلة.

ومع ذلك، يوثق الكاتب الجانب المظلم لهذا التفاعل في كتابه "في النقد والنقد المضاد"، حيث تعرض لـ "تنمر إلكتروني" وانحيازات غير موضوعية بعد انتقاده لعمل الروائي الكبير محمود شقير. هذه العواصف الرقمية تجسد مفهوم "نظام التفاهة" لآلان دونو، حيث يغلب "رجع الصدى" والانغلاق الفكري الذي تسببه الخوارزميات على لغة العقل والنقد الرصين.

وفي موازنة أخرى من خلال جدول يجريها (Gemini) للموازنة بين مظهر التفاعل وما تعنيه من إيجابيات من جهة، ومن تحديات ومخاطر من جهة أخرى، فيورد أربعة من هذه المظاهر وهي:

التعليقات الفورية: ويمكن أن تؤول بأنها تعزز الوعي الاجتماعي والشفافية، لكنها قد تؤدي إلى انتشار الشائعات وسطحية النقد.

المشاركة العابرة للحدود: وما تعنيه من عولمة النص وكسر الحصار الثقافي، لكن فيها أيضا فقدان السيطرة على سياق النص وتأويله.

النقد المضاد الجماهيري: يتم فيه دفع الكاتب للتحسين المستمر، مع إمكانية أن يتضمن التنمر الإلكتروني والاستقطاب الحاد.

خوارزميات الصدى: ومن إيجابياته تسهيل الوصول للمهتمين بالمحتوى، لكنه لا يسلم من الانغلاق الفكري وتغييب الرأي الآخر.

في إصدار نوعي عام 2025 بعنوان "صدى النص: رحلة القصيدة من الكتابة حتى التحليل الإلكتروني"، يذهب فراس حج محمد إلى أبعد من الكتابة التقليدية، محاولاً فهم كيف "يسمع" العالم الرقمي نصوصه.

يتناول الكتاب مسار قصيدة "متى سيتجلى الله يا جبريل؟" كنموذج تطبيقي، هنا، لا يكتفي الكاتب بالتحليل البنيوي والنقدي التقليدي، بل يشرك "الذكاء الاصطناعي" في عمليات الترجمة والتقييم والتحليل الإلكتروني. إن المليون زائر يمثلون في هذا السياق "المادة الخام" لهذا الصدى؛ فكل نقرة وكل قراءة تساهم في تشكيل "الصدى الرقمي" الذي يمكن تحليله تقنياً لفهم مستويات التأثير والاستجابة. هذا التوجه يعكس وعي الكاتب بـ "الإنسانيات الرقمية"، حيث لم يعد النص مجرد كلمات على ورق، بل هو كيان رقمي يتفاعل مع الأنظمة الذكية والترجمات اللغوية (مثل الترجمة الإسبانية التي أنجزتها فاطمة نزال للقصيدة). إن التحليل الإلكتروني يبرز البنية اللغوية المتماسكة وكيفية تضافر المستويات الصوتية

والدلالية لتشييد معنى مركب من الألم الوجودي والبحث عن الخلاص.

إن بلوغ مليون زيارة لمدونة متخصصة في الأدب والنقد الأدبي يعد فعلاً إصلاحياً في بنية الإنترنت العربية. تعتبر المدونات، "ثاني ثورة في خدمات الإنترنت" بعد البريد الإلكتروني، وهي وسيلة للتعبير عن الهوية الفكرية دون تدخل أو ضغط.

وفي زمن يفيض بالمحتوى الاستهلاكي، تأخذ "الصحافة الثقافية الرقمية" (التي تعد مدونة فراس حج محمد جزءاً منها) دوراً استراتيجياً في صياغة الوعي الجمعي وحماية الهوية من طغيان العولمة الأحادية. المدونة تمنح الكاتب حرية تامة وقابلية للتصحيح الفوري، كما تتيح له تحويل موقعه إلى "مخزن فكري" يسهل الرجوع إليه والإفادة منه والنسبة إليه.

وتتجلى أهمية الرقمنة في تجربة الكاتب من خلال:

صون الإرث الثقافي: رقمنة المقالات والنصوص تحميها من "التآكل والضياع" المادي، وتجعلها متاحة للأجيال القادمة بضغطة زر.

تعزيز "الصحفي المواطن": تحول كل مدون إلى فاعل في الاتصال الإنساني، يجمع الأخبار الثقافية وينشرها ويعبر عن رأيه في قضايا المجتمع.

الانضباط الذاتي: التدوين الرقمي المستمر هو عملية تدريب تقود لنتائج حسنة، وتسهم في بناء مشروع كتاب أو محتوى أكاديمي رصين.

وبالعودة للسؤال المحوري "دلالات الرقم 1،000،000: هل هم مليون قارئ؟" فإن تفسير المليون زيارة يتطلب رؤية مركبة. من الناحية الإحصائية، المليون هو عدد "مرات التماس" مع الموقع، ولكن من الناحية الثقافية، هو مؤشر على "اتساع المدى الحيوي" لأفكار الكاتب، ويمكن تقسيم هؤلاء الزوار إلى فئات متباينة بناءً على تأملات الكاتب في القراءة والتفاعل:

القارئ "السادن": وهو المتابع الدائم الذي يقرأ كل نص جديد، ويساهم في رفع عدد "الزيارات المتكررة" و"مشاهدات الصفحة".

القارئ "العابر": الذي يصل للمدونة عبر محركات البحث أو روابط التواصل الاجتماعي، وهو يمثل "الزوار الفريدين" الجدد الذين يكتشفون التجربة لأول مرة.

القارئ "المحلل": الذي لا يكتفي بالقراءة، بل يمارس "النقد التفاعلي" ويساهم في توليد "صدى النص" عبر إعادة النشر والتعليق.

الزائر "التقني": الذي قد تساهم زيارته في العداد (مثل عناكب البحث) دون أن تكون هناك قراءة بشرية

فعلية، وهو جزء ضئيل من الإحصائيات الشاملة.

إن المليون زيارة، حتى مع استبعاد الجوانب التقنية البحتة، تعني أن هناك "كثافة في الحضور الثقافي". فالمحتوى الرصين الذي يقدمه فراس حج محمد لا "ينتشر" كالمحتوى الترفيهي، بل "ينفذ" إلى عقول المهتمين، وهو ما يعزز ثقة الكاتب بنفسه ويمده بالقصص والأمثلة والاقتباسات لتوظيفها في خطابه الجماهيري.

إن وصول المدونة إلى مليون زيارة هو انتصار للمحتوى الرصين على "نظام التفاهة". إن دلالات هذا الرقم تتجاوز الكم لتصل إلى الكيف؛ فهو دليل على أن هناك "عطشاً معرفياً" يبحث عن نصوص تحترم عقل القارئ وتناقش قضاياه الوجودية والوطنية بصدق.

أما الخلاصات المركزية للتحليل فإنها تشير إلى:

تحول القارئ: في تجربة الكاتب، لم يعد القارئ مجرد مستهلك، بل أصبح "شريكاً في صناعة المعنى" وممارساً للنقد التفاعلي الذي قد يصل إلى حد "النقد المضاد" العنيف.

استقلالية النص الرقمي: الرقم مليون يؤكد نجاح نظرية "بلوغ النص سن الرشد"؛ فانتشار النصوص دون حاجة دائمة لشرح من المؤلف يعكس قوة "المبنى" ووضوح "المعنى".

مقاومة نظام التفاهة: المدونة تعمل كفلتر ثقافي، حيث تجذب الزوار الذين يبحثون عن الأدب الرصين وسط ضجيج المحتوى الاستهلاكي، مما يعيد للكلمة المكتوبة هيبتها وقيمتها الوجودية.

التكامل مع التقنية: استخدام الذكاء الاصطناعي والتحليل الإلكتروني (كما في كتاب "صدى النص") يفتح آفاقاً جديدة للنقد الأدبي، محولاً الرقم (المليون) من غاية إحصائية إلى أداة بحثية لفهم سلوك التلقي.

بناءً على ما تقدم، يمكن القول إن فراس حج محمد لا يمتلك "مليون قارئ" بالمعنى البيولوجي الصرف في لحظة زمنية واحدة، لكنه حقق "مليون لحظة تأثير ثقافي". إن كل زيارة هي لبنة في بناء مشروع فكري يقاوم النسيان ويؤكد أن "الحياة شعلة فلتشتعل بالخير" كما هو شعار مدونته الدائم. هذا الرقم هو دعوة لمواصلة "تأملات تجربة الكتابة" بروح منفتحة على العصر الرقمي، مع الحفاظ على أصالة النص وموقفه الأخلاقي والمقاوم.

الرواية السوداء

د. محمد محمد خطابي. المغرب.

يرى الباحث الإسباني» أنخيل دي لا كايّي» أنّ أحسن الرّوايات السّوداء تُكتب في الوقت الراهن في بلدان أمريكا اللاتينية، حتى إن كانت سوق المبيعات ما برحت تؤكّد لنا أنّ التفوّق في هذا الصنف الأدبي ما زال من نصيب بلدان الشّمال». ويؤكّد الكاتب المكسيكي «باكُو إغناثيُو طايبُو»، من جهته، «أنّ جودة الأدب الإيبيرو/أمريكي في هذا القبيل لم يؤخذ بعين الاعتبار بعد في سوق النشر العالمية، إذ ما فتئ كتّاب هذا الصّنف من الأدب باللغة الإسبانية موزّعين على جزر صغيرة، في المحيط المترامي الأطراف الذي يجمعنا، ذلك أنّ العالم الناطق باللغة الإسبانية أصبح شبيها بأرخبيل ذي جزر إقليمية متعدّدة، ثمّ إنّ الأحكام التي تصدر بشأن هذا النّوع من الأدب اليوم مصدرها الحواضر الكبرى، وكذا قوائم الكتب الأكثر مبيعاً التي تنشرها «نيويورك تايمز»، فضلاً عن مزادات مهرجان الكتَاب لمدينة فرانكفورت، وأخيراً الموضةَ الإسبانية والإيطالية اللعينة.

فالقارئ الإسباني ليس على علم أبداً بالكِتَاب الذي يتألّق في مهرجان بوغوتا للنشر في كولومبيا، ثم إنّ المواطنين التشيليّين ليست لديهم أيّ فكرة عن تطوّر الرّواية التاريخية الإسبانية، كما أنّ المواطنين في كوستاريكا لا علم لهم البتّة بما يُكتب، أو يُقرأ في غواتيمالا، فالذي أصبح يملأ الأسواق اليوم هي الكتب الخردة السّريعة النّسيان والزّوال التي غالباً ما تُعْنىَ بالوجوه التلفزيونية، والتحقيقات السطحيّة التي لها صلة بالأخبار اليومية المتواترة أو ما يطلق عليه بالعولمة الادعائية والتجارية التي لا علاقة لها بالثقافة والإبداع الحقيقيْن لا من قريبٍ ولا من بعيد.

جرائم الرّعبَ والهلعَ في الابداع الادبي:

يشير الكاتب الكوبي» إغناثيُو كارديناس أكونيا « (المتوفّىَ في ميامي عام 2022،) صاحب رواية «لغز يوم الأحد»، أنّ أغربَ جريمة عاشها، أو شاهدها، أو قرأ عنها هي جريمة وقعت في جزيرة كوبا حيث قُتلت فتاة في مقتبل العمر في ظروف غامضة وجُزّئت أشلاؤها وألقي بها في مختلف أطراف المدينة، وقد عايش الكاتبُ فعلاً ظروفَ هذه القصّة المُروّعة وحيثياتها ووقائعها الرّهيبة عن كثب نظراً لتواجده في ذلك الإبّان في هذه الجزيرة، ويخبرنا كارديناس أن هذه القصّة المؤلمة المستوحاة من الواقع المُعاش المرير كان لها تأثير بليغ على نفسه وعلى أعماله الأدبية في ما بعد.

أمّامبتكر شخصية المُخبر السرّي الياباني الشّهير «تتسو أوتاني» الكاتب البريطاني «جيمس مالفي»، يشير أنه بالنسبة إليه، ولزملائه الكتّاب الإنجليز، فإنّ «أشهر أحداث القتل» التي طبعت جرائمَ القرنالعشرين الفارط ، جاءت نتيجة تأثير سلبي لفلسفة الفيلسوف الألمانيفردريك نيتشه، وإن فظاعة هذه الجرائم لا تزال عالقة في ذاكرتنا، وأذهاننا وهي تُؤكد لنا استمرار وجود عنصر الشرّ الكامن فينا.

مقتل كينيدي جريمة خارجة عن المألوف:

الكاتب الإسباني «فرناندو لاينز»، صاحب رواية «ذَهَبُ التّمسَاح» (El oro del cocodrilo)، فيقول في هذا الاتجاه : إنّ جريمة مقتل الرئيس الأمريكي جون كينيدي أوائل الستينيات من القرن الفارط بالنسبة له ما فتئت تُشكّل جريمة خارجة عن المألوف، غير قابلة للتبرير، ولا للتفسير من طرف التاريخ، حيث نجد جميع المعلومات التي قدّمتها الدّولة الأمريكية تتداخل، وتتناقض في ما بينها، وتفوق هذه الجريمة والظروف الغامضة التي حدثت فيهاوأحاطت بها أيّ خيالٍ مهما شطّ به الجنوح. وأما الكاتب الأمريكي «ستيوارت كامنسكي»، صاحب شخصية المخبر السرّي «توني بُترس» فيعود إلى يوم صقيع باردمثلج في شيكاغو حيث حدثت الجريمة التي هزّت أمريكا كلّها هزّاً عنيفاً، بل اعتُبرت من أخطر، وأكبر وأفظع الجرائمالتي وقعت في تاريخ هذا البلد المترامي الأطراف ، وتلقّفها الأدبُ بعد وقوعها ثمّ نقلتها السينما وبعدها التلفزيون في ما بعد، وهي «جريمة يوم سان فالنتاين» للمخرج رُوجيه كورْمَان، وهي أشهر الجرائم التي اقترفها « آل كابوني» على الإطلاق. وسواها من الجرائم التي هزّت هذا البلد الذي له جغرافيا وليس له تاريخ ، واسترعت هذه الجريمة الشنعاء انتباه الكّتاب والنقاد في القارة الأمريكية وإسبانيا، سواء تلك التي نقلت إلى الشاشة الكبيرة أو التي ظلّت قابعة بين دفّتيْ كتاب، أو تلك التي كانت مستوحاة من أحداث واقعية، أو هي من نسج خيال الكتاب، يسلّط هؤلاء الكتّاب الأضواء على أصناف متباينة ومتعددة من القصص والرّوايات التي بثّت الرّعبَ والذّعر والهلعَ والفزع في قلوبهم، قبل وصولها أو تداولها بين أيدي القرّاء والنقّاد أو عرضها أمام أنظار المشاهدين .

الرواية السوداء :إدانة للمظالم السائدة في المجتمعات الغربية :

يرى الكاتب الأمريكي «ميديسون ديفيس» أنّ هذا الصّنف من الأدب في القرن الحالي سيعرف تطوّراً مهمّاً، فعنصر شخصية جاك المُجرم السّفاح، أو جاك المُبقر في ما مضى، كان يرمز إلى الظروف الاجتماعية والنفسية التي طبعت القرنيْن الفارطيْن التاسع عشر والعشرين، حيث اعتقد الناس أنّ نهايتهم قد أزفت. ويتجدّد هذا العنصر بالتوالي في كلّ عصر، خاصّة في الأدب البوليسي، وأدب الإجرام الخيالي الحديث. وبخصوص إشكالية أبعاد الآثار الأدبية التي خلفها الكاتب الأمريكي «رايموند شاندلر»، قال الكاتب «جيرميا هيلي»: إنه باعتباره أستاذاً للقانون، ومحامياً فهو يلتقي في استنتاجاته مع ما كتبه شاندلر في هذا الصّدد، وهو أنّ كثيراً من القضايا في الولايات المتحدة الأمريكية لا تعرف الحلول المناسبة لها. وهو

يؤكّد في هذا السّياق دور المباحث الخاصّة، التي لا غنىً عنها لتجلية بعض غوامض الأمور وخفاياها . أمّا بالنسبة إلى الكاتب الإسباني «بيدرو كاسالس»، فإنّ أعمال شاندلر الأدبية كانت بمثابة مرآة مُجلية تعكس واقع المجتمع المُصنّع الجديد الغارق في الماديات والمتناقضات ، وقال إنّ وجود الأدب البوليسي، أو الرّواية السّوداء يُعتبران إدانة للمظالم السّائدة في المجتمعات الغربية على وجه التحديد، وهذا ما تُعبّر عنه بوضوح أعمال شاندلر. إلّا أنّ الناقد الفرنسي «ميشال مارتنس»، أبدى نوعاً من التشكّك حيال تأثير شاندلر في الرّواية السّوداء في بلده. ويعزو الناقد بعض هذه التأثيرات إلى نوع من التعابير التلقائية لأيّ كاتب، وإنّ ما تقارب أو تشابه، أو تضاهى من هذه الأعمال إنّما هو فقط كما يقال عندنا في الأدب العربي: من باب توارد الخواطر ووقوع الحافر على الحافر.!

الأدب البوليسي: استكناه لأغوار النفوس:

تُعنىَ هذه الجماعة من الكتّاب بالخصوص بكتابة أدب الإجرام والرّوايات البوليسية التي لها صلة بالمجتمع الذي يُعتبر البوتقة الأساسية التي يَستقي منها هذا الصّنف من الأدب مادتَه، ومضامينَه وأعماله، وهو يتأرجح بين التألّق والإخفاق، أو النجاح أو الفشل، أو الرّفض والقبول.يشير الكاتب الأمريكي «بيل باير» إلى أنّ: الإنسان على العموم يُعتبر بطبعه كاتبا بوليسّيا في طبعه، فحياتنا أسرار غامضة ولا يتوقّف المرء أبدًا في محاولاته لاستكناه أغوارها، واكتشاف خفاياها وسبر خباياها، كما أنّ حياة المرء في العمق إنّما هي كتابة وتكريس لهذا الصّنف من الأدب.

يحرص كتّابُ الرّواية البوليسية في الغرب على وصف واقع الحياة اليومية الحالية، وتكثر فيها مظاهر الجريمة بشكل ملحوظ ومتواتر مع انتشار المخدّرات، وتعاطي الإدمان من كلّ نوع، ولا يدخل في هذا النوع من الأدب علم

الاجتماع وحسب، بل إنه يعتمد كذلك على علم النفس ، وحيل وعلى دهاء ودسائس ومكائد المخبرين السريّين. ويشير الكاتب الأرجنتيني «غييّرمُو ساكومانُو» إلى أنّ القصص التي كانت تحكيها له جدّته، كان لها تأثير بليغ في نفسه وفى نوعية الإنتاج الأدبي الذي يكتبه، والذي يدرجه معظم النقّاد تحت هذا النّوع من الأدب، ويتساءل الكاتب عن سرّ العلاقة بين هذه القصص الغريبة التي كانت تحكيها له جدّته، وأحداث المجتمع اليوم. ويقول: إن الأدب على العموم وثيق الصلة بالعدالة الاجتماعية، والرواية البوليسية أصبحت تُعتبر اليوم من أبرز معالم الأدب المعاصر. وترى الكاتبة النمساوية «هيلغا أندرلي»: أنّ هناك عددا كبيرا من الكاتبات اللائي يتعاطين هذا الصّنف من الأدب في العالم، ومعظم الكاتبات ينتمين إلى الحركات النسوية في بلادهن. وهي تذكّرنا أنه من أهداف جمعيات الكتّاب البوليسيّين (رجالاً ونساءً) الدفاع عن الإنسان وقيمه، والمطالبة بالمساواة، ومحاربة الظلم الاجتماعي والتفاوت والجريمة المنظّمة، وتحريك الاتصال مع الجمهور. والكاتبة عند قراءتها لهذا النوع من الأدب تهتمّ بمدى ذكاء ودهاء المُجرم، بقدر ما تركّز على الظروف المتداخلة والمتشابكة التي قادته إلى اقتراف جريمته، فضلاً عن عنايتها بالألوان،

والأجواء والحيوية التي تطبع الشخصيات داخل هذه الأعمال. ودافعت الكاتبة عن نفسها وعن بنات جنسها من الهجوم الذي كان قد صرّح به «نورمان مايلر»، حيث أخرج المرأة من دائرة كتّاب هذا النوع من الرّوايات، على الرّغم من الشّهرة الواسعة التي حققتها الكاتبة البريطانية الشهيرة «أغاثا كريستي» في هذا القبيل .

«لورينثو سيلفا » : أراض مَلغومة وبحار مزبدة:

وفي سياق هذا الصّنف من الأدب الذي يُعنى بالرواية البوليسية أو أدب الجريمة، كان الرّوائي الإسباني «لورينثو سيلفا «– المعروف بهذا الاتجاه– قد فاز بجائزة بلانيتا الإسبانية عن روايته «علامة خطّ الطّول» التي ترمز إلى خطّ غرينيتش ميريديان الرابط بين مدينتيْ مدريد وبرشلونة، تدور أحداثها بين هاتين المدينتين العملاقتين، وحول لاعقلانية السلطة انطلاقاً من محاورات مقتضبة وصريحة ومركّزة تجري بين اثنين من عناصر الحرس المدني الإسباني وهما الرقيب روبين بيبيلاغوا (وُلد في منتيفيديو في أورغواي) ورفيقته في العمل الجافة والباردة والخجولة فيرخينيا شامُورّو، حيث يقدّمان بذلك صورة حيّة من المجتمع الإسباني المعاصر ومعاناته اليومية وتناقضاته. ويحاول الكاتب الإسباني انتهاز الفرصة للصراع أو التنافس، الذي يصل حدّ التوتّر الحاد الخفيّ القائم دائما بين مدريد وبرشلونة لخلق استعارة عن هذا التوتر الذي يحتدّ طوراً، ويهدأ أطواراً



أسماء الكتاب في الصورة من اليمين: الكوبي إغناثيو كارديناس، البريطانية أغاثا كريستي، الكتلاني لوينثو سيلفا، الأرجنتيني جييرمو سوكامانو، البريطاني كولين ديكستر، المكسيكي باكو إغناثيو طايبو، الكتلاني بيدرو كاسالس، الإسباني فرناندو لاينز، الأمريكي رايمون شاندلر.

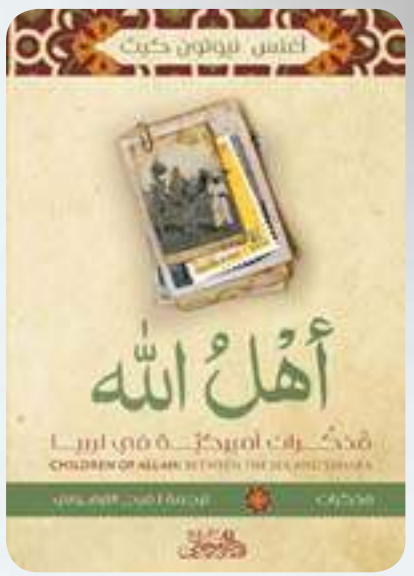
أخرى بين كاتالونيا وإسبانيا، آملا أن لا يكون هناك أبداً خطّ أحمر فاصل بينهما. كل ما يمكن أن يكون هناك هي خطوط وهمية ليس إلاّ، ويسبح الكاتب في هذه الرواية في بحور عاصفة هائجة مُزبدة، ويمشي فوق أراضٍ ملغومة، محفوفة بالمخاطر والأهـوال ومحاطة بالمفاجآت، كما أنّ البطل عندما يسافر إلى برشلونة انطلاقاً من مدريد فإنما هو في الواقع يسافر إلى ماضيه كذلك. وتعكس هذه الرّواية بشكل أو بآخر الدعوات والتحرّكات التي شهدتها منطقة كاتالونيا في المدّة الأخيرة والتي ما زالت تعيشها في الوقت الراهن الدّاعية إلى الانفصال عن إسبانيا التي يقول ساستها الكتالانيون أنها أصبحت تثقل كاهلها، خاصّة تحت وطأة الأزمة المالية والاقتصادية الحادّة التي كانت تجتازها البلاد في الأعوام الماضية الفارطة .

البريطاني كولين ديكستر وهوس أدب الخيال الإجرامي:

ومن أبرز كتّاب هذا الصنف من الأدب في بريطانيا الروائي كولين ديكستر المولود في في ستامفورد، لينكولنشاير في 29 شتنبر 1930. درّس آداب الكلاسيكيّات في جامعة كامبريدج الشهيرة التي كان قد سبق له أن تخرّج منها عام 1953 وحصل على درجة الماجستير عام 1958، وأصبح مدرّساً، ومؤلفاً للكتب المدرسية المقرّرة في مناهج التدريس الاوّلية في بلاده قبل أن يتحوّل إلى كاتب متمرّس فى أدب الخيال العلمي والجريمة، وبعد أن أصيب بالصّمم، اضطرّ لهجر التدريس، وبدأ الكتابة والتأليف منذ عام 1966.

للكاتب كولين ديكستر ما ينيف على 13 رواية عن إحدى شخصياته الشهيرة وهو» المُفتش مُوريس»، وتقول الناقدة»ماريا ريجيت» عنه – وهي آخر محرّرة لأعمال ديكستر في ماكميلان- إنه «ألْهَمَ كلَّ الذين عملوا بجانبه» وأضافت» إنّ إخلاصه، وتواضعه، و وطبعه المرح وحسّه الفكاهي، كلّ تلك الخصال كانت مصدر سعادة للكثيرين، كما أنه كان ذكيّا، طيبَ القلب، وستظلّ رواياته ، وقصصه العديدة خير شاهدّ على تفوّقه ونجاحه في ميدان تخصصه « . ورحل هذا الكاتب عن عالمنا عام 2017عن سنٍّ ناهزت 86 عاماً كانت قد تعرّضت له مختلف الأوساط الأدبية في إسبانيا، وبريطانيا وأمريكا اللاّتينية، وسواها من بلدان العالم، حيث نشرت كوكبة من النقّاد، والكتّاب بهذه المناسبة مقالات ودراسات، وتعاليق حول أدب الإجـرام في الغرب، مسلطين الأضـواء على أعمال ديكستر، وكذا على أعمال كتّاب آخرين ممّن عُنُوا بهذا النوع من الأدب المتخصّص في علم وعالم الجريمة. وتـبرز مؤلفات هذا الكاتب المُغرم والمهووسبأدب الخيال الإجرامي مدى عناية الغرب بهذا النّوع من الأدب، عُرف هذا الكاتب برواياته «المُفتش مُوريس» التي كتبت بين عامي 1975 و 1999، والتي كانت قد نقلتها الشاشة الصغيرة في بلاده في شكل مسلسلٍ تلفزيوني حظي بنجاح منقطع النظير، وحاز شهرة واسعة داخل بريطانيا وخارجها.كولومبيا.

كتبوا ذات يوم ..



لكن عامنا الذي قضيناه في بنغازي كان من أسعد أعوام حياتنا، الحقيقة أنك تستلطف المكان مع مرور الوقت. وتحب ما تبدو عليه البلدة من انهيار، كما تتأقلم مع ضراوتها ،وحزنها، وجوهر تكوينها، ونسائها البدويات الموشومات ،بأحذيتهن البرتقالية العالية التي تصل إلى الركبتين، وبأرديتهن المخططة بألوانها المبهرجة ،ورجالها الجامحين، بثيابهم الرثة وأسلوبهم اللطيف في الحديث ،وسوقها المغلق والخفي وسهولها المالحة المتلألئة في الشمس، وتكتشف سهولة كسب أصدقاء فيها، وبساطتها المتزايدة في الحياة ـــكل ذلك يستحوذ على قلبك كما لا تستطيع أي مدينة كبيرة أن تفعله."



جبل عمان الأخضر

نوال ادريس. ليبيا. عمان

لو كان الحديث عن معالم محافظة الداخلية في سلطنة عمان فلا بد هنا من الإشارة إلى الجبل الأخضر، وهو من الأماكن الجميلة والمعالم السياحية التي زرتها في محافظة الداخلية، وهو عبارة عن جنة تعانق السماء وهو بذلك وجهة سياحية شانه شان الجبل الأخضر الليبي، وما زرته مرة إلا وعادت بي المخيلّة إلى الجبل الأخضر ووداي الكوف الاشم، والجبل الأخضر العماني او كما يعرف سابقا بجبل " اليحمد " او "رضوى"، جبل من عجائب الدنيا كما وصفه "نور الدين السالمي" وهو بالمناسبة العلامة والمحقق والشاعر والمؤرخ العماني والذي يعدّ من شيوخ عمان في القرن التاسع عشر الميلادي.

الجبل الأخضر واحد من المزارات السياحية الجاذبة ، يصل ارتفاعه إلى 3000 متر، وكان نيابة تتبع ولاية نزوى قبل ان يكون ولاية من ولايات محافظة الداخلية، وتعتبر بركة الموز التابعة لولاية نزوى هي بوابة الصعود لهذا الجبل، إلا ان الزائر لهذا الجبل سيبدأ انطلاقاً من بركة الموز "صعوداً"، كون ان متطلبات الصعود بحكم التجربة هي ضرورة وجود وسيلة نقل لصعوبة في الوصول نظراً للارتفاع الكبير بالرغم من أن الطريق مجهزة ومعبدة.

يتميز الجبل الأخضر بطقسه المعتدل صيفاً والبارد شتاءً، وقد استطعت ان أتبيّن هذا الاختلاف المدهش لدرجة الحرارة، فذات زيارة وقبل الصعود الى الجبل تبين لي أن درجة الحرارة قبل الصعود كانت قد بلغت 45 درجة، إلا أنه وبمجرد وصولي إلى قمة الجبل الأخضر كانت درجة الحرارة قد بلغت 22 درجة فقط.

وما يدهش حقاً هو ما يراه السائح أو الزائر لهذه الانحاء فهنا الجبال شاهقة الارتفاع والوديان الخضراء والمدرجات الراعية ، هذا بالإضافة الى التنوع في المنتجات الزراعية كالرمان والمشمش والخوخ والعنب واللوز والتفاح والتين والسفرجل والورود التي تغطي مساحات كبيرة من الجبل وتعتبر احد كنوز الجبل الأخضر لأهميته في استخراج ماء الورد منه.

هذا بالإضافة إلى ما يشاهد من أشجار "الآس" التي تمتاز بالخضرة الدائمة ويصل ارتفاعها حتى 5 أمتار عن سطح الأرض وهي من الاشجار العطرية التي نمت على سفوح هذا الجبل وتعد من الاشجار التي عرفتها منطقة حوض الحر الأبيض المتوسط، يضاف الى ذلك وجود نباتات برية اخرى مثل نبتة "النتمت" وهي من منبوتات جنوب وشرق اسيا وكذا شمال شرق افريقيا تتميز اوراقها بصغرها وبتنوع الوان جذعها وتنتج اثمار صغيرة تؤكل.

أيضاً تنمو في هذا المنطقة شجرة "البوت"، وهي من الأشجار المعمّرة التى تشتهر بنموها على قمم الجبال ولا تعتمد على الرأي حيث ان مصدر ماؤها هو المطر وتنتج ثمار بطعم شبيهاً بطعم التوت البري ، وايضا توجد نباتات الخروع والتي تستخدم في مجالات كثيرة ومتعددة في مجال الطب، وفي أماكن اخرى في هذا الجبل نجد اشار الزيتون المعروف باسم "العتم" في السلطنة، وأشجار "العلعلان" وهو ما يعرف في منطقة الجبل الأخضر الليبي بنبات "العرعر".

عصير الديناصورات



الليبي . وكالات

بينما يجعل مصطلح «الوقود الأحفوري» من السهل أن نتخيّل ديناصور T-Rex داخل خزان الوقود فإن الحقيقة أبسط بكثير من ذلك.

فمعظم النفط الذي نستخدمه اليوم جاء في الواقع من تريليونات الكائنات المجهرية الصغيرة، مثل الطحالب والعوالق البحرية، التي ملأت المحيطات قبل مئات الملايين من السنين.

الوصفة الحقيقية للنفط:

عندما كانت هذه الكائنات المجهرية تموت، كانت تغرق إلى قاع البحر. ومع مرور الوقت، تراكمت فوقها طبقات من الرمل والطين.

وتحت ضغط هائل ودرجات حرارة مرتفعة في أعماق الأرض، تحوّل هذا «الحساء العضوي» ببطء إلى الهيدروكربونات السائلة التي نعرفها اليوم باسم النفط الخام.

أما الديناصورات، فبما أنها كانت تعيش على اليابسة، فإن بقاياها نادرًا ما وصلت إلى البيئات البحرية الفقيرة بالأكسجين اللازمة لتكوين النفط.

لماذا نظن أن النفط جاء من الديناصورات؟

تعود خرافة «عصير الديناصورات» في الغالب إلى الدعاية الذكية. ففي ثلاثينيات القرن الماضي، بدأت شركة Sinclair Oil باستخدام ديناصور أخضر من نوع أباتوصور كشعار لها، لإظهار مدى «قدم» و«موثوقية» نفطها.

ورغم أن جزءًا كبيرًا من النفط تكوّن خلال حقبة الميزوزويك، المعروفة بعصر الديناصورات، فإن الديناصورات كانت مجرد جيران للمصدر الحقيقي للنفط.

فبينما كانت الديناصورات تتجول على اليابسة، كانت «صانعات النفط» الحقيقية — أي العوالق البحرية — تنجرف في المحيطات.

لقد كان التسويق ناجحًا إلى درجة أنه ربط بين النفط والديناصورات في أذهان الناس بشكل دائم، رغم أن العلم يروي قصة مختلفة تمامًا... قصة مجهرية لا علاقة لها بالديناصورات.

كيف غيّرت هجرة المليباري إلى المملكة العربية السعودية اقتصاد ولاية كيرالا

محمد فضل الرحمن. الهند

طوال معظم القرن العشرين، كانت منطقة مالابار في شمال ولاية كيرالا من بين أفقر مناطق الهند. وكانت مجتمعاتها المسلمة - مابيلا (Mappila) - تعيش على الزراعة وصيد الأسماك والتجارة الصغيرة غالباً، مع فرص ضئيلة للخروج من براثن الفقر الموروث. وفي غضون جيل واحد، تغير هذا الوضع بسرعة مذهلة. فقد اجتذبت طفرة النفط التي أعقبت حظر منظمة أوبك (OPEC) عام 1973 مئات الآلاف من رجال مالابار إلى المملكة العربية السعودية، وأعادت الأموال التي أرسلوها إلى ديارهم تشكيل الحياة الاقتصادية لمنطقتهم بطريق لم ينجح أي برنامج حكومي في تحقيقها.

كانت المساهمة العاجلة هي حجم الأموال الهائلة التي عادت إلى مالابار. وقدّر مسح الهجرة في ولاية كيرالا لعام 2018 إجمالي التحويلات المالية من دول الخليج بنحو 1.02 تريليون روبية هندية، أي ما يعادل 14 مليار دولار أمريكي تقريبًا، وهو ما يمثل حوالي 31 بالمئة من صافي الناتج المحلي للولاية في ذلك العام.

لم تكن هذه الأموال تُحوّل إلى صندوق مركزي، بل وصلت مباشرةً إلى الأسر في مالابورام وكوزيكود وكانور وكاساراغود، حيث استخدمتها العائلات فورًا. فقد بنوا المنازل، وسددوا الرسوم الدراسية، وقاموا بتسوية ديونهم، وحصلوا على الرعاية الطبية التي كانت بعيدة المنال قبل فترة الهجرة الخليجية. أما المهاجرون الأوائل من كوزيكود ومالابورام الذين وجدوا فرص العمل في قطاعي البناء والخدمات في السعودية، فقد استقدموا إخوتهم الأصغر سنًا وأبناء عمومتهم وجيرانهم من خلال نظام الكفالة، مما أدى إلى إنشاء سلاسل هجرة عمّقت تدفق الدخل على مدى عقود متتالية. كانت البنية التحتية الاجتماعية للهجرة تقوم بعمل اقتصادي لم تصممه أو تتوقعه أي وكالة حكومية، مثل لجان المساجد التي تتبادل جهات الاتصال الخاصة بالتأشيرات، والمهاجرون العائدون الذين يضمنون فرص العمل للمجندين.

فقد اعتمدت طاقة الولاية لتحمل الإنفاق العام المرتفع على الصحة والتعليم والرعاية الاجتماعية على اقتصادها الاستهلاكي الذي حافظت عليه عائدات الخليج. فكل روبية أنفقتها أسرة من سكان مالابار في

السوق المحلية ولّدت نشاطًا اقتصاديًا وفرص العمل وإيرادات ضريبية جمعتها الولاية وأعادت توجيهها نحو المرضات والمعلمين والأشغال العامة. ويُظهر التحليل الأكاديمي للسجل المالي لنموذج كيرالا بوضوح أن إنجازاته التنموية المتميزة كانت ممولة من الخليج حقيقة ومدعومة بالقوة الشرائية للعائلات.

بناء المشهد المادي والبشري:

وقد تبلور جلياً ان في قطاع البناء تأثيراً محورياً بعد الهجرة. فقد موّلت تحويلات المغتربين من دول الخليج موجةً هائلةً من البناء السكني والتجاري في جميع أنحاء مالابار منذ أواخر سبعينيات. تطلّبت المنازل الجديدة الإسمنت (Cement) والصلب والبلاط والأخشاب والعمالة، وقد لُبّي كل هذا الطلب من قِبل العمال والموردين العاملين في اقتصاد ولاية كيرالا. ارتفعت أسعار الأراضي في جميع أنحاء مقاطعة مالابورام بشكل ملحوظ بين عامي 1980 و2000. هذا أدى إلى زيادة ثروة ملاك الأراضي وازدهار سوق العقارات الذي حافظ على فرص العمل في قطاع البناء لعقود. توسّعت المدن التجارية في مالابار، مثل مانجيري، وبيرينتالمانا، وتيرور، ومدينة مالابورام مادياً وتجارياً، واكتسبت بنية تحتية تُضاهي مراكز إقليمية فعّالة بدلاً من كونها قرى سوقية متواضعة كما كانت قبل حقبة الخليج. استخدم نفر من المهاجرين العائدين مدخراتهم لإنشاء مشاريع تجارية محلية: محلات مجوهرات ذهبية، وعيادات طبية خاصة، وشركات النقل، ومؤسسات تعليمية. وكوّنت هذه المشاريع فرص العمل للناس، وتداولت الأموال من خلال الشبكات المحلية، ومنحت العائدين حصة إنتاجية في الاقتصاد الإقليمي.

فقد تخلفت منطقة مالابورام عن بقية ولاية كيرالا في جميع مؤشرات الرفاه تقريبًا خلال الستينيات والسبعينيات، إلا أن تحويلات العاملين في دول الخليج قلصت هذه الفجوة بسرعة أدهشت المراقبين. استثمرت الأسر ذات الدخل السعودي في تعليم أبنائها، واستفادت البنات كما استفاد الأبناء. وتوثق الأبحاث ارتفاعًا ملحوظًا في التحصيل العلمي بين الأسر المرتبطة بالخليج، بما في ذلك زيادة مستمرة في التحاق الإناث بالتعليم الثانوي والعالي في جميع أنحاء مالابار خلال التسعينيات والألفية الجديدة. وتضاعفت المدارس والكليات الخاصة الممولة بالخليج في جميع أنحاء مالابورام، مما وفر بنية تحتية تعليمية كانت الولاية بطيئة في بنائها. وارتفع معدل الإلمام بالقراءة والكتابة في مالابورام، الذي كان من بين الأدنى في كيرالا. وكان تحولا جيليا أعاد تشكيل التطلعات المهنية وسوق الزواج والمؤسسات المجتمعية بشكل يتجاوز أي شيء يمكن قياسه في إحصاءات الدخل وحدها.

الأجور، والقدرة على الفعل، وإعادة تشكيل المجتمع:

ارتفعت أجور سوق العمل في جميع أنحاء المنطقة كنتيجة مباشرة للهجرة. ومع غياب أعداد كبيرة من

الرجال في سن العمل في المملكة العربية السعودية، انخفض عرض العمالة اليدوية المحلية، وارتفعت أجور من بقوا – من عمال البناء والزراعيين والنجارين والسباكين – إلى مستويات أعلى بكثير من المتوسط الوطني. يُعدّ هذا الارتفاع في الأجور أحد الآثار الإيجابية لعصر الخليج. فقد رفع الحد الأدنى لسوق العمل المحلي، مما أدى إلى زيادة دخل الأسر غير المهاجرة التي استفادت ببساطة من انخفاض العرض من العمالة. وبهذه الطريقة، حسّنت الهجرة الخليجية الأوضاع الاقتصادية للأسر التي شاركت فيها بشكل غير مباشر، إذ عمّمت فوائدها لتشمل اقتصاد الأجور الأوسع في المنطقة، وليس فقط الأسر التي تتلقى التحويلات المالية مباشرة.

لعلّ التراث الاقتصادي الأكثر استدامة هو الاستقلال المالي الذي منحته الهجرة من دول الخليج للمجتمعات التي كانت تعاني من التبعية الهيكلية داخل النظام السياسي والاقتصادي لولاية كيرالا. فقد شغل مسلمو مابيلا في مالابار موقعًا غير مواتٍ في ظل النظام الاستعماري وما بعد، إذ كانوا في غالبيتهم مزارعين مستأجرين لا ملاك أراضٍ، وغائبين عن الطبقات المهنية إلى حد كبير، ومهمشين في التنمية الصناعية التي لم تشمل شمال كيرالا تقريبًا. وقد أتاحت عائدات الخليج لهذه المجتمعات رأس مال خاص بها لأول مرة، على نطاق كافٍ لإعادة تشكيل التسلسلات الهرمية المحلية، وتمويل المؤسسات الدينية والتعليمية بشكل مستقل عن رعاية الدولة. يرصد البحث الإثنوغرافي (Ethnographic) بين العائدين في مقاطعة كوزيكود هذا التحول على مستوى الأسرة: فقد عاد الرجال من خلفيات زراعية والذين هاجروا في السبعينيات والثمانينيات ولديهم القدرة المالية على شراء الأراضي ورعاية المؤسسات المجتمعية وإنشاء الأعمال التجارية – محققين في حياة عمل واحدة درجة من الحراك الاجتماعي والاقتصادي.

إن الصورة الكاملة لهجرة مليباري إلى خليج أكثر تعقيدًا مما يوحي به هذا السرد وحده، وقد برزت المخاطر الهيكلية للاعتماد على التحويلات المالية في العقود اللاحقة. إلا أن التحول الاقتصادي الإيجابي الذي حققته هذه الهجرة لإحدى المجتمعات الهندية الأكثر تهميشًا تاريخيًا هو تحول حقيقي وموثق جيدًا. فقد رفعت الدخول، وموّلت التعليم، ودعمت الخدمات العامة، وحفّزت قطاع البناء، وأوجدت مشاريع ريادية، ومنحت المجتمعات قدرًا من الاستقلالية الاقتصادية. وتُعد هذه الهجرة من أهم قصص التغيير الاقتصادي الذي نشأ من القاعدة الشعبية في الهند الحديثة، والذي لم يكن مدفوعًا بتصميم الدولة، بل برجال عاديين استقلوا الطائرات إلى الرياض حاملين معهم عقد العمل ونية إرسال بعض المال إلى عائلاتهم.

جمال التناغم في فن الموسيقى

القديس أوغسطين. ترجمة كمال بومنير. الجزائر

1 -التناغم الموسيقي:

المعلّم: إنّ مقصدنا لا يتمثل ههنا في أن نتجادل حول الألفاظ وإنما بالأحرى (إن اتفقت معي) في فحص طبيعة وماهية هذا الفن أي الموسيقى.

التلميذ: أريد أن أعرف إلى أي مدى يتسع مجال هذا الفن.

المعلّم: إذا كان الأمر كذلك عرّف لي الموسيقى.

التلميذ: لا أجرأ القيام بذلك.

المعلّم: هل بإمكانك أن تخبرني (على الأقل) إن كان تعريفي هذا صحيحاً؟

التلميذ: سأحاول بعد صياغتك للتعريف.

المعلّم: الموسيقى علم يعرفنا كيفية صياغة الأنغام الجميلة. هل تتفق معي في هذا الرأي؟

التلميذ: ربما، إذا فهمتُ حقاً ما المقصود بالتناغم.

المعلّم: ألم يسبق لك أن سمعتَ هذا اللفظ من قبلُ، أو على الأقل، ألا تعلم أنه يخص الغناء والرقص؟

التلميذ: هذا ما أقصده على وجه التحديد؛ لقد لاحظتُ أنّ كلمة التناغم مرتبطة بالمقدار، وأنه من الضروري الحفاظ على المقدار في كل ما نفعله من خير، في حين نجد في الغناء والرقص أشياء دنيئة لا تعد ولا تحصى رغم أنها جذابة. لذلك بودي أن أفهم على نحو دقيق ما معنى التناغم لأنّ هذه الكلمة تتضمن بشكل كامل تقريباً مفهوم هذا الفن الواسع أي الموسيقى، ولا يتعلق الأمر هنا بطبيعة الحال بتعلّم أسرار المغنين والبهلوانيين.

المعلّم: لقد قلتَ بأنه يجب المحافظة، ليس فقط في مجال الموسيقى، على نوع من المقدار في أفعالنا؛ ولكن ومع ذلك فإنّ لفظ التناغم يندرج في تعريف الموسيقى. ولكن لا تستغرب هذا الأمر: ألا تعلم بأنَّ الكلام يُعَدُّ موهبة الخطيب؟

التلميذ: أعلم بكل تأكيد هذا الأمر. ولكن لماذا طرحتَ علي هذا السؤال؟

المعلّم: لو أنّ خادمك الفظ والجاهل أجابك بكلمة واحدة على طلبك، فهل تشاطرني الرأي إن قلتُ لك بأنه يتكلم؟

التلميذ: نعم أشاطرك الرأي.

المعلّم: ولكن هل معنى ذلك أنّ هذا الخادم خطيب؟

التلميذ: بالتأكيد لا.

المعلّم: إذن أنت تتفق معي أيضاً أنّ هذا الخادم لم يحسن "الكلام" من خلال التلفظ ببعض الكلمات، حتى وإن كان الكلام من التكلم.

التلميذ: كلا بالتأكيد؛ ولكن ما غرضك من كل هذا الكلام؟

المعلّم: غرضي من ذلك هو أن أبيّن لك بأنّ التناغم كلمة لا تنتمي إلا إلى فن الموسيقى، على الرغم أنّ هذه الكلمة مشتقة من لفظ يمكن أن ينطبق على أشياء أخرى. ومن ثمّ، تُنسب موهبة الكلام إلى الخطباء فقط، على الرغم أن لا أحد بإمكانه أنّ يعبّر عن شيء بدون أن يتكلم.

التلميذ: الآن فهمتُ.

المعلّم: أما فيما يخص تلك الملاحظات التي أشرتَ إليها سابقاً، مثل قولك بأنّ الغناء والرقص يتضمنان بذاءات، فلا يمكن اعتبارها تنغيماً من دون أن نحط من مكانة هذا الفن شبه الإلهي، وهذا كلام صائب من دون شك. لننظر الآن إلى دلالة التناغم، ثم كيف يتحقّق التناغم الجيد، فليس من العبث أن تُضاف كلمة "جيد" هنا إلى التعريف. أما فيما يخص كلمة "علم" فلا يصح أن تمر هنا مرور الكرام، إذ من الواجب أن تنال الاهتمام الكافي. والمتحصل من كل ما ذكرناه أنّ هذه هي الكلمات الثلاث التي يتألف منها التعريف بحسب ما اعتقد.

التلميذ: نعم أشاطرك الرأي في ذلك.

المعلّم: بهذا المعنى يمكننا أن نعرّف التناغم بأنه فن الحركات، أو بعبارة أخرى فن أداء حركات منتظمة لأنه من غير الممكن القول بأنّ شيئاً ما يخضع لحركة منتظمة إن لم يحتفظ بمقدار ما.

التلميذ: بالفعل هذا غير ممكن. ولكن في هذه الحالة سيعني التناغم كل ما يمكن أداؤه بشكلٍ جيّد لأنه لا يمكن أداء شيء جيد بدون حركة منتظمة.

المعلّم: ولكن إذا تحققت هذه الأفعال وفق قوانين الموسيقى، فهل يمكن استعمال كلمة التناغم فيما يخص الأدوات الموسيقية ؟ اعتقد أنك تميّز جيداً بين عمل مصنوع من خشب أو فضة الحركة التي يؤديها العامل أثناء إنجازه العمل.

التلميذ: الاختلاف الموجود بينهما عميق بكل تأكيد.

المعلّم: ولكن هل تم أداء هذه الحركة من أجل ذاتها أم بالنظر إلى الشيء المصنوع.

التلميذ: من دون شك بالنظر إلى الشيء المصنوع.

المعلّم: إذن في هذه الحالة إذا حرّك شخصٌ ما جسمه سوى بغرض تحريكه برشاقة وأناقة ألا يمكن أن نقول بأنه يرقص؟

التلميذ: بطبيعة الحال، هذا أمر صحيح.

المعلّم: والآن قل لي متى تعتقد بأنّ شيئا ما يكون متفوقا ؟ فهل يتحقق ذلك بالنظر إلى هذا الشيء أم بالنظر إلى غرض آخر؟

التلميذ: بالتأكيد بالنظر إلى هذا الشيء ذاته.

التلميذ: من الواضح أنّ ذلك ينطبق على الحركات التي نبحث عنها في ذاتها.

المعلّم: إذن من المرجح أنّ علم الأنغام هو علم قائم على تنظيم الحركات تنظيماً جيداًبحيث تنال اهتمام وإعجاب الناس.

التلميذ: هذا من المرجح فعلاً.

2 -ماذا نعني بالتناغم وما دلالته؟

المعلّم: من المعلوم أنّ الموسيقى هي علم الحركات المرتبة بشكل جيّد. لذلك كان بإمكاننا القول بأنّ الحركات فيها مضبوطة، ولاسيما عندما ننظر إلى

مقادير الأزمنة والتوقفات لأنها تحقّق المتعة. وبالتالي، يمكن أن تُسمى أنغاماً. ولكن ومع ذلك، ألا يمكن أن تكون الإيقاعات والقياسات في غير محلها بالمقارنة مع صوت جميل ورقصة رشيقة بغية تحقيق المرح والابتهاج حينما يتطلب الظرفُ الجهورية؟ ربما قد نغالي هنا في التناغم التام، أو في حركة رائعة، ولكن بالنظر إلى المقدار قد لا نحسن استعمال هذه الحركة عندما يتم استخدامها بشكل غير لائق. وعلى هذا الأساس يمكننا القول بأنّه يوجد فرق كبير بين التناغم والتناغم المحكم. يمكن أن يحقق المغنون التناغم شريطة أن لا يخطؤوا في المقدار الطبيعي القائم بين الكلمات والأصوات. والحقُ أنَّ التنغيم الجيّد لا نجده إلا في هذا الفن الحر أي الموسيقى. ولا تبدو الحركة نفسها بشكل جيد عندما ينقصها التناسب مع أنها قد تبدو لنا متوافقة تماماً مع قوانين الإيقاع. لذلك كان لزاماً علينا أن نتذكر دوماً المبدأ التالي: علينا أن نمتنع عن التلاعب بالكلمات عندما يكون الأمر واضحاً، وعلينا أن لا ننشغل بمسألة ما إذا كانت الموسيقى هي علم التناغم الجميل.

التلميذ: هذا صحيح. لندع هذه الاختلافات اللفظية جانباً. ويجب أن أقّر بأنّ هذا التمييز الذي أشرت إليه لا يزعجني.

المعلّم: حريٌّ بنا الآن أن نعرف لماذا كلمة "علم" تدخل في تعريف الموسيقى.

التلميذ: ربما لأنّ النقاش قد تتطلب حقاً ذلك.

المعلّم:. هل تشاطرني الرأي إذا قلتُ لك بأنّ العندليب يحسن أداء نغماته في فصل الربيع؟ وبخاصةٍ عندما يكون تغريده منسجماً وجميلاً، أو يكون (إن لم أخطئ) متناسباً كثيراً مع هذا الفصل؟

التلميذ: هذا أمر مؤكد.

المعلّم: هل يعني هذا أنّ لهذا العندليب معرفة بقواعد فن الموسيقى؟

التلميذ: أكيد، ليست له معرفة بهذه القواعد .

المعلّم: هل كلمة علم ضرورية في التعريف؟

التلميذ: هذا أمر واضح.

المعلّم: قل لي من فضلك، ألا يبدو لك أنّ كل أولئك الذين يغنون بشكل جيد يشبهون حقا هذا العندليب أقصد أنهم يغنون بشكل موزون وجميل، وإذا سألناهم عن التناغم وسلّم الأصوات الثقيلة والحادة لا يعرفون حتما الإجابة؟

التلميذ: كلا بالتأكيد، هي مجرد عصافير.

المعلّم: ولكن كيف نصف أولئك الذين يتمتعون حقاً بسماعهم من دون أن تكون لهم مع ذلك معرفة بعلم الموسيقى؟ قد نجد فيلة ودببة وحيوانات أخرى قاموا بحركات وفق إيقاعات وأصوات بشرية، بل إنّ العصافير نفسها تنتشي بغنائها، ولم يكن من الممكن أن تتحمس لذلك لولا امتثالها للمتعة بدل المصلحة. وإذا كان الأمر كذلك، أليس من المناسب مقارنة مثل هؤلاء الناس بهذه الحيوانات؟

التلميذ: هذا صحيح. ولكن هذا نقد موجه إلى أغلبية الناس؟

المعلّم: ليس من شك أنّ هناك بعض الناس البارزين، رغم أنهم غرباء عن الموسيقى، قد يتلذذون بمشاركة أذواق الشعب التي لا تسمو على الحيوانات، وهم

الأغلبية، على الرغم أنهم يعتبرون ذلك اعتدالاً وحذراً. ولكن ومع ذلك ليس المجال هنا للخوض في هذا النقاش. فإما أنهم سيستمعون إليهم هروباً من انشغالاتهم الجدية بغرض تحقيق المتعة. ولكن إذا كان من المعقول تحقيق مثل هذه المتعة من حين إلى آخر، فمن غير اللائق حقاً الوقوع في ذلك. ثم ألا يبدو لك أنّ عازفي الناي والقيثارة أو آلات موسيقية أخرى تشبه العندليب؟

التلميذ: كلا بالتأكيد.

المعلّم: أين يكمن الاختلاف بينهما؟

التلميذ: اعتقد أنّ الموسيقي متحصل على نوع من المعارف الفنية، في حين أنّ العندليب يخضع لتوجيه الطبيعة.

المعلّم: إنّ ما قلته لقريب من الحق. ولكن هل يصح في رأيك أن نعتبر الأعمال القائمة على المحاكاة فنا؟

التلميذ: ولما لا؟ مادام أنّ للمحاكاة هذا الدور الذي لا يستهان به حقا في مجال الفنون، إذ لولاها لما أمكن أن توجد ربما هذه الفنون.

المعلّم: إنّ الفن متعلق في نظرك بالعقل، ومن ثمّ، فإنّ التصرّف بشكل فني معناه أيضا التصرّف وفق العقل. أليس كذلك؟

التلميذ: هذا صحيح.

المعلّم: المترتب على ذلك أنه بدون العقل لا يوجد فنٌ.

التلميذ: في هذه النقطة اتفق معك تماماً.

المعلّم: هل تعتقد إذن أنّ الحيوانات التي تفتقر إلى اللغة والعقل، كما هو معلوم، قادرة على التصرّف وفق العقل؟

التلميذ: بالطبع لا.

المعلّم: عليك أن تعترف إذن بأنّ الببغاوات والغربان حيوانات عاقلة أو أنك تسرعت في اعتبار المحاكاة فناً. فنحن نعرف على سبيل المثال كيف أنّ العصافير قد تتعلّم عن طريق الإنسان على الغناء أو إصدار أصوات، وهذا بطبيعة الحال بواسطة المحاكاة. فهل لديك ما يخالف هذا الرأي؟

التلميذ: لم استسغ جيدا النتيجة المترتبة عن هذه البرهنة.

3 - المحاكاة في فن الموسيقى:

المعلّم: بما أننا قد تحدثنا عن العازفين على القيثارة والناي، أي ما يتعلق بالموسيقى، أليس بإمكاننا في رأيك أن نعزو للجسم، أو بعبارة أخرى لنوع من انقياد أعضاء هذا الجسم، الآثار التي يحدثها الناسُ؟

التلميذ: اعتقد أنّ هذا الانقياد مرتبط بالنفس والجسم معاً. ولكن ومع ذلك فقد استعملتَ بإحكام ودقة كلمة انقياد. فمن المعلوم أنّ الأعضاء لا تنقاد إلا للنفس.

المعلّم: لاحظتُ أنك حذر في ما يخص استعمال هذه الكلمات، حتى لا تخص الجسم فقط القدرة على المحاكاة. ولكن هل يعني ذلك أنك تنكر أن يكون العلم ميزة النفس فقط؟

التلميذ: ولكن كيف يمكن إنكار ذلك؟

المعلّم: بهذا المعنى ليس بمقدورك رد العلم، الذي يعلمنا كيف نهز الأوتار ونرّن المزامير، إلى المحاكاة والعقل معاً لأنّ هذه المحاكاة نفسها، كما اعترفت بنفسك، لا يمكن أن توجد بدون جسم، في حين أنّ العلم يتقوّم بالنفس.

التلميذ: هذه النتيجة مترتبة عما سبق. ولكن ما أهمية ذلك؟ إنّ علم العازف على المزمار متعلق أيضاً بنفسه. وليس من شك أنّ المحاكاة ليست مستقلة عن الجسم، ولكن إذا أضيفت إلى العلم لا يمكن أن تزيل عنه هذا العلم الروحي الذي اكتسبه.

المعلّم: كلا بالتأكيد. ورغم أنني لا أدعي أنّ أولئك الذين استعملوا مثل هذه الآلات الموسيقية غرباء عن هذا العلم الموسيقي، فإنني اعتقد أن لا أحد قد اكتسب فعلاً هذا العلم. وهذه هي المسألة الأساسية التي كنتُ أود أن أشير إليها فيما يخص امكانية إدخال كلمة "علم" في تعريف الموسيقى لأنّه لو اكتسب العازفون وغيرهم من الناس الذين يمارسون مثل هذه المهنة هذا العلم الموسيقي فلن نجد في اعتقادي ما يمكن أن يكون أكثر خساسة وحقارة من الموسيقى. أرجوك أن تنتبه إلى ما أنا بصدد الحديث عنه، فعسى أن تنكشف لك بوضوح الحقيقة التي طالما كنا نبحث عنها. فهل تشاطرني الرأي إن قلتُ لك إنّ العلم لا يوجد إلا في النفس؟

التلميذ: وكيف لي أن لا أشاطرك الرأي في ذلك؟

المعلّم: إذا كان الأمر كذلك، هل توجد حاسة السمع في النفس أم في الجسم؟

التلميذ: في النفس والجسم معا.

المعلّم: وأين توجد الذاكرة؟

التلميذ: اعتقد أنها موجودة في النفس وذلك لأنّ إدراكنا الحسي للظواهر التي نحيلها إلى الذاكرة ليس سببا كافيا للاعتقاد بأنّ الذاكرة موجودة في الجسم.

المعلّم: أنت تطرح هنا مسألة خطيرة وفي الوقت نفسه غريبة عن نقاشنا. ولكن يكفي أن أشير هنا إلى أنّ الحيوانات تملك ذاكرة، وبالطبع لا يمكنك أن تنكر ذلك. هذا، ومن المعلوم أنّ السنونوات مثلاً ترجع في كل سنة إلى أعشاشها. لقد صدق أحد الشعراء حينما قال عن الماعز بأنّ "ذكرى مفرحة تعيدها كل يوم إلى الإسطبل". ألم يمدح هوميروس ذلك الكلب الذي تذكر صاحبه الذي نسيه خُدَّمُه؟ والحقُ أنه بإمكاننا أن نذكر العديد من الأمثلة التي تدعم ما سبق وأن أشرنا إليه.

التلميذ: ماذا تقصد بذلك، أتشوق إلى معرفة ذلك.

المعلّم: أليس من الواضح أنّ من اعتبر النفس وحدها هي التي تهب العلم واستبعد بذلك الحيوانات التي تفتقر إلى العقل، لم يضعها في الحواس ولا الذاكرة، مادام أنّ الحواس غير منفصلة حقاً عن الأعضاء، علما أنّ البهيمة نفسها تملك حواساً وذاكرة.

التلميذ: انتظر بفارغ الصبر ماذا ستستنتج من هذه المقدمات.

المعلّم: النتيجة التي كنت أود الوصول إليها هي: إنّ أولئك الذين يعتمدون على حواسهم ولا يحتفظون في ذاكرتهم إلا ما يعجبهم، وينظمون حركة أجسامهم وفق مواهبهم العالية في التقليد لا يملكون حقاً العلم، وهذا مهما كانت مهارتهم في ذلك، إن لم يدركوا حقيقةً وبطريقة ذكية مبدأ الفن الذي يتباهون بأدائه. وفي حالة ما إذا أثبت لنا العقلُ بأنّ المغنيين المسرحيين لا يملكون سوى مثل هذه الموهبة بإمكانك إذن وبدون تردد أن تنفي عنهم صفة العلم، وبالتالي لا تعترف لهم بامتلاك هذا الفن الموسيقي أي علم التناغم.

قراءة تأملية في رواية الأموي الأخير للكاتب الليبي علي جمعة إسبيق.

في اختيال التاريخ والزمن



بو الرسل الحاسي. ليبيا

ياسيدتي:

هل سمعتِ من قبل عن صوت الورقة حين تُقتلع من سفر التاريخ؟ صوتٌ يشبه صدى القبور، خفيفٌ كوقع التراب على نعش الذاكرة. نحن لا نعيش في الزمن، بل نعيش في روايةٍ عنه، في قصةٍ تُحكى لنا قبل أن ننام، ونصحو فنجد أنها أصبحت جلدنا.

هناك، على شواطئ برقة، حيث البحر يُقلّب ألوانه كخائنٍ مُتردّد، تقف الأرض حائرة بين اسمين: قرنادة وغرناطة. الأولى باب دخلنا منه إلى التاريخ، والثانية نافذة طُردنا منها. ماذا تفعل الأرض حين تُجبر على أن تكون فاتحةً وخاتمةً في نفس الوقت؟ تنشقّ إلى نصفين: نصف يبحث عن أصلٍ ضائع في رمال ما قبل الإسلام، ونصفٌ يتشبث بصلاة عمر بن الخطاب كما يتشبث الغريق بظلِّ سفينة.

الزمن لا يمرُّ هنا. يتجسّد. يصير رجلاً أمويًّا يسرج جواده للمرة الأخيرة. اسمه "معاوية"، وكفى بالاسمِ جرحاً. إنه لا يغادر مكاناً، بل يغادر زمناً. يغادر وعده

بأن التاريخ سيكون دائماً حليف المؤمنين. يترك وراءه بأرضٍ صارت جثةً تحت التشريح: هذه العروق عربية، وهذا القلب بربري، وهذه الأعصاب آثار رومانية. فلنبدأ عملية النبش.

أتعلمين ما أقسى أشكال الحرب؟ ليست حرب المدافع، بل حرب المعاني. أن تأتي إلى طفلٍ في جبال "تيزي وزو" وتقول له: لست من هنا. أن تهمس في أذن البحر المتوسط: هؤلاء ليسوا أبناءك. أن تُزيح يد الشيخ "عمران" الهادئة عن يد جاره ابن يونس، وتضع فيها صليباً من خشب، ثم تبتسم وأنت ترى الدماء تسيل باسم الرب.

إنهم لا يسرقون الأرض، بل يختالون الزمن. يقلبون الساعات رأساً على عقب. يجعلون من "طارق" البربري الذي فتح الأندلس شبحاً يطارده أحفاده. ويجعلون من "عقبة" العربي الذي بنى مدناً غريباً يحمل سيفاً بلا مقبض. الفتح يصير غزواً، والجوار يصير استعماراً، والدم المختلط في ساحة واحدة يصير تلويثاً للعرق.

إنها لعبة المرايا القاتلة: يعطونك مرآة مكسورة ويقولون لك: هذا هو أنت. شظايا منسية من حروب هانيبال، وفتات أحلام قرطاجة، وغبار طريق الرومان. يخبئون المرآة التي تركتها أنت: التي رأيت فيها وجهاً واحداً حين صلّيت مع أخيك في "الزلاقة"، ووجهاً واحداً حين حملت معه السلاح في جبال الجزائر.

الآن، يكتبون لك سيرةً لم تولدي بها. يخترعون لك أجداداً لم تعرفيهم، ويطمّسون قبور أجدادك الحقيقيين. يزرعون في تربة الذاكرة بذوراً سامة: أن الإسلام غريب، وأن العربية لسان دخل على الأمازيغية، وأن هُويتك الحقيقية هي ما قبل كل شيءٍ جاء من المشرق.

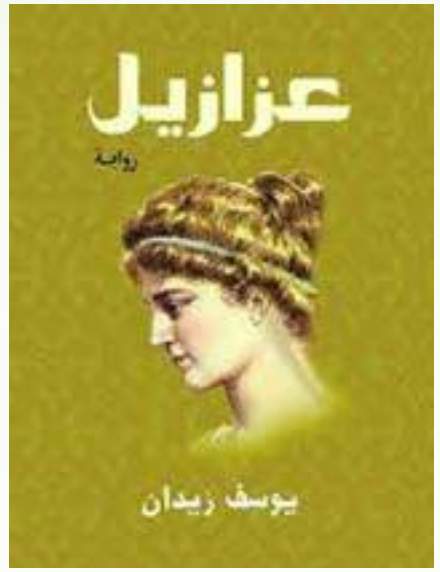
لكن، هل التاريخ ورقةٌ نمسحها ونعيد الكتابة؟ أم هو جرحٌ في خاصرة الزمن، يظلُّ ينزفُ حتى وإن غطَّيناه بشواهد مزورة؟

يقف "معاوية الأخير" على الشاطئ. البحر أمامه لا يحمل سوى رائحة الغربة. خلفه، أرض تتحول إلى أسطورة أخرى، ستحكيها يوماً ألسنةٌ لا تعرف الفرق بين "عمرو بن العاص" و"فرسان القديس يوحنا". ستُختزل كل القرون إلى جملة واحدة: كانوا هنا، ثم رحلوا. ولكن، هل يرحلون حقاً؟

أم أنهم يتحولون إلى شجنٍ في حلق البحر، إلى نجمةٍ تُرى فقط في ليالي الشتاء، إلى اسم يتناقله الرعاة في الأساطير: "كان هنا رجالٌ صلّوا لقبلةٍ واحدة، وحفروا بئراً واحدة، وماتوا على وعدٍ واحد"؟

الزمن يُختال، لكن الضمير لا يموت. يبقى كالملح في الأرض: يحرق الجراح، ويحفظ الذاكرة، وينتظر مياهًا جديدة قد لا تأتي. نكتب تاريخنا على ماء. وهم يكتبون تاريخهم على حجر. لكن البحر، يا سادة يأكل الحجرَ والماءَ معاً، ولا يبقي إلا صدى الأمواج: تحكي، دوماً، عن شيءٍ ضاع.

الرواية المتنكرة



خالد حسين، مصر

البداية: رواية تتنكر في هيئة مخطوطة

في عام 2008، صدرت في مصر رواية تدّعي أنها ليست رواية. الغلاف يقول إنها ترجمة لمخطوطات سريانية قديمة اكتُشفت مدفونةً قرب دير في حلب، كُتبت في القرن الخامس الميلادي. وفي الهوامش تفسيرات توضيحية للمصطلحات اللاهوتية والتاريخية كأنها طبعة أكاديمية لوثيقة أثرية. والكاتب متخصص في المخطوطات ودرسها سنوات طويلة في مكتبة الإسكندرية، فمن قال إن هذا خيال؟ كثيرون صدّقوا في البداية. ثم تساءلوا. ثم قرأوا وأُحرجوا من كم ما نسوا أنهم يقرأون رواية.

هذه الرواية نالت جائزة البوكر العربية عام 2009. وأثارت جدلاً دينياً واسعاً في مصر. وكتب عنها أساتذة الجامعات ورجال الدين والنقاد الأدبيون بحماس لا يُذكر في الأدب العربي الحديث. اسمها "عزازيل". ومؤلفها د. يوسف زيدان.

الرجل قبل الرواية: عالم المخطوطات الذي قرر أن يكتب.

يوسف زيدان ليس في الأصل روائياً. هو أكاديمي متخصص في المخطوطات العربية والتراث الإسلامي، كان يُدير مركز المخطوطات في مكتبة الإسكندرية.

نشر دراسات في التصوف والفلسفة الإسلامية والتراث المسيحي المشرقي. ثم جلس وكتب رواية.

والفارق بين أكاديمي يكتب رواية وروائي يكتب رواية تاريخية ضخم. الروائي يبحث في المراجع ليُقنعك. الأكاديمي يجلس أمام المراجع ويتخيّل الحياة التي كانت خلفها. زيدان لا يُقنعك بالتفاصيل التاريخية لأنه يعرف أن المعلومة التاريخية وحدها لا تُحرّك قلباً. لكنه يستخدم هذه المعرفة الهائلة ليجعل عالم القرن الخامس الميلادي مرئياً ومحسوساً وقاسياً وجميلاً في الوقت ذاته.

مخطوطة "هيبا" الراهب الخيالي مكتوبة بدقة أكاديمية لكن بروح أدبية. وهذا المزيج النادر هو ما يجعل "عزازيل" شيئاً لا يُصنّف بسهولة.

القصة:

راهب مصري في قرن يشتعل، القرن الخامس الميلادي. ما الذي كان يحدث فيه؟ المسيحية التي كانت ديناً مضطهداً في قرونها الأولى، حين كان المسيحيون يُلقَون للأسود وتُحرق كنائسهم، تحوّلت بعد قرار قسطنطين في القرن الرابع إلى دين الإمبراطورية الرومانية. ثم في القرن الخامس صارت الدين الرسمي الإلزامي. الوثنيون الذين كانوا السواد الأعظم باتوا يُضطهَدون هم. والمسيحيون أنفسهم انقسموا على تفاصيل تُبدو للوهلة الأولى لاهوتية بحتة لكنها في الحقيقة حروب هوية وسلطة: ما طبيعة المسيح؟ هل هو إله فقط؟ هل هو إنسان فقط؟ هل الاثنان معاً وكيف يجتمعان؟ هذه الأسئلة التي تبدو فلسفية أدت إلى اضطهادات ونفي وقتل بين مسيحيين.

في هذا العالم المشتعل يعيش هيبا. راهب مصري نشأ في صعيد مصر. تعلّم الطب والفلسفة. انتقل إلى الإسكندرية في شبابه وشهد ما لم يكن يتوقعه: حضارة في ذروة صراعها مع نفسها.

هيبا يكتب مذكراته في كهف منعزل حين يكون قد تجاوز منتصف العمر. يكتب ما عاشه وما أخطأ فيه وما تعلّمه وما لا يزال يجهله. ويكتب عن الصوت الذي يُلاحقه. الصوت الذي يسميه عزازيل.

عزازيل: الشيطان الذي ليس شيطاناً.

العنوان يمكن أن يُوهمك. "عزازيل" اسم الشيطان في التراث العبري. لكن في الرواية، عزازيل ليس مخلوقاً خارجياً يظهر بجسد وأجنحة وذيل. هو صوت. صوت داخلي في رأس هيبا. صوت يسأله الأسئلة التي يُريد هيبا أن يتجاهلها. صوت يُشكّك في اليقينيات التي يحاول هيبا البقاء خلفها. صوت يُذكّره بالرغبات التي يحاول كبتها. صوت يُلاحقه في الصلاة وفي الليل وفي لحظات الضعف. هل عزازيل شيطان؟ هل هو الضمير؟ هل هو العقل الذي يرفض التسليم؟ هل هو تجسيد لكل ما يخشاه هيبا في نفسه؟

زيدان يترك هذا السؤال مفتوحاً عمداً. ولهذا السؤال المفتوح أثر أكبر من أي إجابة. لأن ما يقوله زيدان ضمناً هو: كل إنسان يحمل "عزازيله" الخاص. ذلك الصوت الذي يُسائل ولا يُهدّئ، الذي يُشكّك حين تُريد اليقين، الذي يُذكّرك بما تفضل أن تنسى. وهذا الصوت ليس عدوك بالضرورة، بل هو أصدق أجزائك.

الإسكندرية ومقتل هيباتيا: حين يُقتل العقل باسم الله.

أول صدمة كبرى في حياة هيبا تقع في الإسكندرية.

هيباتيا. امرأة فيلسوفة ورياضياتية وعالمة فلك. واحدة من أعظم عقول عصرها. أستاذة يجلس إلى قدميها طلاب من كل المدن. مسيحيون ووثنيون على حد سواء.

وفي مارس 415م، تقتحم عليها جماعة من المسيحيين المتعصبين. تسحلها من عربتها. تنقل بها إلى الكنيسة. وهناك تُقطع أجزاء وتُحرق. هيبا يشهد هذا أو يسمع عنه بتفاصيله. وهذا المشهد يُغيّر شيئاً فيه لا يستطيع إعادته إلى ما كان. لأن من قتل هيباتيا ليسوا ملحدين يُكرهون الدين. هم مسيحيون متحمسون يعتقدون أنهم يفعلون إرادة الله. قتلوا عقلاً حياً بأيدٍ ترفع الصليب.

وهيبا، الراهب المؤمن، يسأل: كيف يجتمع هذا؟ كيف يُصبح اسم المحبة شعاراً للقتل؟ هل هذا هو الدين أم هذا ما فعله الإنسان بالدين؟ هذا السؤال ليس سؤال القرن الخامس وحده. هو سؤال كل عصر. وزيدان يطرحه عبر التاريخ لأنه يعرف أن الإجابة المباشرة تُغلق الحوار، بينما الأسئلة المُلقاة في الماضي تُبقيه مفتوحاً.

الصراعات اللاهوتية: حروب كلمات بدماء حقيقية

جزء كبير من الرواية يتناول الصراعات العقائدية بين فصائل المسيحية في القرن الخامس. وهذا يبدو للقارئ في البداية بعيداً، لكن زيدان يُقرّبه بطريقة مذهلة. السؤال الذي مزّق المسيحية كان: ما طبيعة المسيح؟ هل هو إنسان فقط تجلّت فيه الألوهية؟ هل هو إله فقط ظهر في شكل إنسان؟ هل هو الاثنان في آن واحد؟

لا يبدو هذا سؤالاً يستحق الحرب. لكن الإجابة عليه كانت تُحدد من يستحق المناصب الكنسية، ومن يُسمح له بامتلاك الكنائس، ومن يُعتبر ضمن المؤمنين ومن يُعتبر هرطوقياً يستحق النفي أو القتل.

الخلاف اللاهوتي كان قناعاً جميلاً لصراع السلطة. وهيبا يرى هذا. يرى أساقفة يتشاجرون في المجامع الكنسية بأسماء الله والمسيح، ويتهمون بعضهم بالكفر، ثم يخرجون ليحتلوا مناطق نفوذ ويتحالفون مع حكام لتوطيد سلطتهم.

ويسأل هيبا، وزيدان خلفه يسأل: ما الفرق بين من يوظّف الدين للسلطة في القرن الخامس ومن يفعل نفس الشيء في أي قرن آخر؟

هيبا والنساء: الجسد الذي لا يُصلّى له بعيداً

هيبا أدى نذر الرهبانية. نذر العفة. نذر الزهد. ونذر رفض الدنيا. ثم يقع في الحب. مرتَين. ليست رواية المشاعر الرومانسية الملساء. هذا صراع مؤلم بين ما يؤمن به هيبا وما يشعر به. بين ما يُريد أن يكون وما هو عليه. بين التقشف الذي اختاره والحياة التي تُصرّ على أن تدخل من النوافذ التي ظن أنه أغلقها.

لكن زيدان يستخدم هذا الصراع لطرح سؤال أعمق من مجرد الخطيئة والندم: هل نذر العفة احتقار للجسد؟ وهل احتقار الجسد تكريم للروح أم هو في الحقيقة إنكار لجزء أصيل من الوجود الإنساني؟

الكنيسة في القرن الخامس كانت تقول إن الجسد وسيلة الخطيئة يجب قمعها. وزيدان عبر هيبا يُشير إلى أن هذا القمع نفسه قد يكون شكلاً من العنف الداخلي الذي لا يُنتج نقاءً بل يُنتج انفجارات.

الغنوصية والتصوف والتراث الهرميسي: ما يخفيه الكاتب بين السطور.

زيدان أكاديمي في التصوف والفلسفة الإسلامية. وحين يكتب عن القرن الخامس المسيحي، تجد في طريقة تصوير "عزازيل" شيئاً يُذكّر بمفاهيم إسلامية مثل "النفس اللوامة"، الجزء من الإنسان الذي يُحاسب نفسه ولا يهدأ.

كأن زيدان يقول ضمناً: التجربة الروحانية في جوهرها واحدة عبر الأديان والعصور. الإنسان يُصارع داخله كيانات، أو أصواتاً، أو جوانب متنافسة. هذا الصارع الداخلي لا يختفي بالدخول إلى دير أو كنيسة أو مسجد. هو جزء من الطبيعة الإنسانية. وربما هذا هو الاكتشاف الأعمق في الرواية: إن الروحانية الحقيقية ليست تجاوز هذا الصراع بل تعلّم العيش معه بصدق.

الاحتجاج الديني: حين تُغضب الرواية من كانت تُريد مخاطبتهم.

حين صدرت "عزازيل"، احتجّ بعض رجال الدين المسيحيين بشدة. اتهموا زيدان بتشويه تاريخ الكنيسة. بتصوير المسيحيين الأوائل كمتعصبين وقتلة. بالنظر إلى الصراعات الكنسية بعين العلماني المُحايد لا بعين المؤمن. والانتقادات لها واجهتها من زاوية معينة. الرواية تختار منظوراً نقدياً للمؤسسة الدينية المسيحية في تلك الحقبة. لكنها لا تستهدف الإيمان المسيحي كقيمة، بل تستهدف توظيف المؤسسة الدينية للسلطة السياسية وتبرير العنف. والسؤال الذي طرحه زيدان عبر التاريخ المسيحي هو سؤال يطاردنا جميعاً: ما الفرق بين الدين كتجربة روحية تُحرّر الإنسان، والمؤسسة الدينية كبنية سلطوية تُقيّده؟ هذا السؤال لا يخص مسيحية القرن الخامس وحدها. ولهذا أثار الجدل الذي أثاره.

الأسلوب: لغة تُقنعك أنك في القرن الخامس.

جزء كبير من سحر الرواية في لغتها. زيدان كتب بعربية فصيحة تحمل نكهة قديمة دون أن تكون متكلفة. جمل تصويرية عالية تُحسّ معها بحرارة الإسكندرية وبرد الأديرة ورائحة البخور وثقل الأسئلة.

هوامش الرواية المكتوبة كأنها ملاحظات المترجم، لكنها في الحقيقة من صنع زيدان، تُضيف طبقة من المصداقية الزائفة تُوهمك لفترات أن ما تقرأه حقيقي. وهذا الإيهام ليس خدعة فارغة. هو تقنية تجعلك تقرأ بانتباه مختلف، كأنك تتعامل مع وثيقة لا مع رواية.

التناوب بين مذكرات هيبا وحواراته مع عزازيل يُعطي النص إيقاعاً حيّاً. السرد يتوقف فجأةً ليدخل صوت آخر يُسائل ويُشكّك، ثم يعود. هذا التناوب يُعطيك إحساساً بأن العقل البشري هكذا يعمل: يسرد ثم يُراجع، يؤكد ثم يشكّ، يتذكر ثم يُعيد تفسير ما تذكره.

ما لم يقله زيدان صراحةً، والأشد أثراً مما قاله.

تحمل الرواية رسائل لم تُصرّح بها بوضوح. الأول هو أن السلطة تُفسد حتى الأقدس. الكنيسة التي نشأت في الاضطهاد والتضحية والحب، حين امتلكت السلطة السياسية في القرن الرابع والخامس، بدأت تُمارس الاضطهاد نفسه الذي عانت منه. وهذا ليس تشهيراً بالمسيحية بل ملاحظة تاريخية عن السلطة

بوجه عام: من يملكها يتحوّل إليها بمرور الوقت بغض النظر عن مبادئه الأصلية.

الثاني هو أن الشك ليس خيانة للإيمان بل ربما شرطه. هيبا الذي يملأه الشك ويُصارع عزازيل هو أكثر تديناً حقيقياً من الأساقفة الذين يُقتلون باسم اليقين الكامل. لأن الشك يعني أنك تأخذ المسألة بجدية كافية لتتساءل عنها. واليقين القاطع الذي لا يُراجع نفسه كثيراً ما يكون كسلاً فكرياً أو غطاءً للسلطة.

الثالث هو أن التاريخ يُكتَب دائماً بقلم المنتصرين. هيبا شخصية خيالية. لكن "خياليته" تُشير إلى حقيقة: كم راهب مثله عاش وتساءل وعانى ولم يُسجّل اسمه لأن تساؤلاته لم تُناسب من كتب التاريخ؟ الرواية كلها استعارة لكل الأصوات التي طُمست من التاريخ لأنها لم تكن في صف السلطة.

الرابع هو أن "عزازيل" الذي يخشاه هيبا هو في الحقيقة أصدق الأصوات في داخله. لأنه الصوت الذي يرفض الاستسلام للتبرير السهل. الذي يُذكّره بتناقضاته. الذي يُقلقه بالأسئلة الصعبة. وهذا الصوت الذي يُسمّيه الإنسان شيطاناً كثيراً ما يكون ضميره.

الجدل والجائزة: ماذا يعني أن رواية تُغضب وتُكرَم في آن واحد؟

نالت "عزازيل" جائزة البوكر العربية عام 2009. وفي نفس الوقت تقريباً، رُفعت عليها دعاوى قضائية في مصر. وطالب بعض رجال الدين بمنعها. وهذا الثنائي بالذات، تكريم النقاد وغضب المؤسسة الدينية، يُخبرك شيئاً عمّا فعلته الرواية: لمست عصباً حساساً. طرحت أسئلة لا تُريد بعض الجهات أن تُطرح. لكن الأسئلة التي تُغضب عادةً هي الأسئلة الأكثر ضرورة.

الخاتمة: مخطوطة خيالية تُثير أسئلة حقيقية.

هيبا في نهاية الرواية يجلس في كهفه ويكتب مذكراته. يكتب كل هذا ثم يدفنه. لا يريد لأحد أن يقرأه. لا يريد الجواب أن يصل لأحد. لكن المخطوطة وُجدت. قُرئت. وترجمها وادّعى نشرها يوسف زيدان.

هذه النهاية المتخيّلة لها طرافتها ومعناها العميق: الأسئلة الصعبة التي نريد دفنها تجد طريقها إلى الضوء رغم كل شيء. الشكوك التي نحاول إسكاتها تصرّ على الكلام. وما يُدفن لا يموت بالضرورة. أحياناً يصبر وينتظر ثم يُولد مجدداً في وقت آخر بشكل آخر.

قال زيدان في مقابلة إن ما يشغله هو العلاقة بين الديني والسياسي في تاريخنا. لا يُريد هدم الأول بل فهم كيف يستخدم الثاني الأول لأغراضه. وهذا الفهم يبدأ بالأسئلة التي يطرحها هيبا في كهفه وهو يتحدث مع عزازيل.

أسئلة لا تنتهي صلاحيتها.

بعد كل هذا الشرح والتحليل يسألني بعض القراء. هل يوجد مخطوطات أم هذا كله كان من خيال الكاتب؟ الإجابة: إقرأ الغلاف ستجد كلمة "رواية"....والى روايات وكتب أخرى قريباً إن شاء الله.

عندما صارت العنزة ايقونة العظمة



سعد العشة . ليبيا

في بداية التسعينيّات، وثّقت لوني علي كنية "الأعظم على مرّ العصور"، لحفظ الحقوق الفكرية الخاصة بزوجها الملاكم محمد علي. وقُبيْل تبنّيه اسمه الجديد في 1964، وسم كاسيوس كلاي نفسه بالأعظم، إثر تغلّبه على سوني ليستون، بطل العالم آنذاك.

من هنا تتحوّل عبارة The Greatest of All Time إلى G.O.A.T، لتشمل الحديث عمّن يتربّع على سدّة العظمة في كل مكان وزمان وفي مناحي الثقافة كافةً، انطلاقاً من الرياضة إلى الفنون والآداب.

ولسوف يستسهل أنصار الرياضة والسينما والتلفزيون نطق العبارة في اختصارها، فيقولون GOAT على غرار كلمة "العنزة". أشدّد على الأنصار، حيث تغلب الحماسة والاختزال والتحيّز على التفكير النقدي، وإن كانت أغلب اختيارات هؤلاء "المعجبين" تدور في فلك المرجعيّات الكبرى التي يتبنّاها الأكاديميون من شخصيات وأعمال "عظيمة". ما زال الحديث هنا يدور حول الولايات المتحدة، ومن المفارقات أنّ كلمة تيس تحمل هناك معنى محدّداً، فهي تشير إلى المسؤول عن الخسارة، ولا سيّما في مباراة متكافئة أو مهمة.

على أنّ هذه الطرفة اعتباطية ولا تتوطد مآلاتها بالاصطلاح الأشهر الذي يستخدمه الجميع (لمن يستزيد، التّيْس في اللهجة الليبية شتيمة واسعة الدلالة). فقد صار الاصطلاح عابراً للّغات، كلقب La Pulga الذي التصق بليونيل ميسي، بصرف النظر عن معناه (وكغيره من الألقاب، نجد عدداً لا بأس به –كي لا نقول الكثير– ممّن يستخدم The GOAT من دون علمهم بمعناها الأصلي).

حماسة تختزل قروناً:

يُعدّ تصنيف المرجعيات الثقافية من أهم الاشتغالات التي يمارسها الناقد والأكاديمي. فهي، وعلى الرغم من قابليتها للجمود والإقصاء، تحفّز القارئ والمشاهد والمتهن... إلخ، على اكتشاف الذات ونقدها.

لا ضير من حماسة تختزل قروناً من الحضارة في شخصٍ أو عمل فني ما. الضير من طمس "القوى" في الإعلام والجامعات لأعمال مغايرة. وهذا الطمس ليس بالضرورة مقصوداً، ولكي نحدّ النقاش قليلاً في الفنون والآداب، نرى في شيوع استخدام الـ GOAT انعكاساً لهذه المرجعيات كما أشرنا.

لا ضير من حماسة تختزل قروناً من الحضارة في شخصٍ أو عمل فني ما. الضير من طمس "القوى" في الإعلام والجامعات لأعمال مغايرة، لم يُكتشَف بعد. هذا الطمس ليس بالضرورة مقصوداً.

بالإشارة إلى المركزية الأوروبيّة، وإن جاز حدّ النقاش أكثر، من منّا يسمع عن "السينما الأوروبية" أو "الأدب الأوروبي"؟ بينما، وعلى سبيل المثال، نقرأ عن أيّ فيلم أو رواية من السنغال في سياق "السينما الإفريقية" أو "الأدب الإفريقي"، والمعنية بإفريقيا، بطبائع الأحوال، دول جنوب الصحراء.

لنضيّق الحدود أكثر ونشير باقتضاب إلى سوق سينمائي "خام" في ليبيا، حيث النظر في المرجعيات تجربة فريدة في غياب تامّ للسينما.

هنا، استطلعتُ رأي الأصدقاء والمعارف بشأن أفلامهم المفضلة، فاختلط الهوليوودي بالـ"عالمي"، كما توقّعت. في الولايات المتحدة نفسها، يحيلنا احتكار الشركات الكبرى لدور العرض إلى حالة انغلاق مشابهة. وحدهم هواة السينما يسعون وراء "السينما العالمية". بيد أنّ أفلام "الآرت هاوس" التي تُعرض هنا وهناك

تلاقي نجاحاً أيضاً، كما يشدّد النقّاد ومبرمجو المهرجانات. فـ"الأعظم في التاريخ/ على مرّ العصور/ على الإطلاق"، قد يتكاثر ويتناسل في بيئة أكثر انفتاحاً على الآخر، ولا تُحدّ في المرجعيات الشرقية أو الغربية، حيث صار للأخيرة بعد كونيّ في الإنسانيات، يشمل الإفريقي والآسيوي، بفضل اللغتَين الإنكليزية والفرنسية، فضلاً عن الإسبانية والألمانية.

سياسات الهوية:

إزاء مرجعيّات السينما، الأصغر نسبياً من مرجعيّات الأدب والمسرح الأكبر عمراً والأكثر غزارةً، تتغيّر قوائم الأفلام والمخرجين بتسارع طبيعي مع بقاء أغلب "الكلاسيكيّات" في العشرين الأوائل.

تُعدّ قائمة مجلة Sight and Sound البريطانية، الأشهر كونها توسّعت في تصويتات النقّاد العقدية من 63 ناقداً أورو–أمريكياً في 1952، إلى 145 مصوّتاً في العقود التالية، إلى 846 في 2012 وأخيراً إلى 1،639 في 2022.

هذا التوسّع كامن في احتواء الناقدات والناقدين، المبرمجات والمبرمجين، مؤرّخات ومؤرّخي السينما الأكاديميّات والأكاديميين من كل قارة.

تتجه أيديولوجيا "أطروحات" نقّاد إنستغرام ويوتيوب إلى آلاف المشاهدين، وتنسف كلّ معايير الجمال. صحيحٌ أنّ "صنّاع المحتوى" هؤلاء لا يؤخذون بجدّية في أيّ وسط سينمائي، غير أنّ شعبيتهم تمثّل علامةً على توجّه العديد من محبّي الأفلام الشباب إلى التحليلات البصرية السريعة.

تبدأ القائمة بتصدّر الفيلم الإيطالي Ladri di biciclette (سارق الدراجة، فيتوريو دي سيكا، 1948)، ليعتلي القائمة تباعاً أول أفلام أورسن ويلز، Citizen Kane (المواطن كين، 1941) في خمس دورات، حتى "تفوّق" Vertigo (الدوار، ألفريد هتشكوك، 1958) في دورة 2012، وأخيراً قفزة Jeanne Dielman، 23 quai du Commerce- 1080 Bruxelles (جين ديلمان، 23 رصيف التجارة، 1080 بروكسيل، شانتال أكرمان، 1975) إلى المرتبة الأولى.

ولئن صبغ المصوّتون القائمة بحسٍّ جمالي فضّل عبر العقود الابتكار في اللغة السينمائية عطفاً على صدمة الأفلام العاطفية والنفسية، فقد حضر أيضاً توجّه أيديولوجي، غالباً ما يأخذ صفّ المعارضة. مثال وحيد طازج نقرأه في استهزاء الناقد الأمريكي أرموند وايت بصعود فيلم "جين ديلمان"، إذ عدّه "تصويتاً رمزيّاً لفيلم مملّ لترضية الماركسيين والنسويّات".

يتعقّد الخلاف في تصويت المخرجات والمخرجين، وإن ترتكز عناصره على جماليات الفيلم، دون التطرّق مباشرةً إلى توجهات الفيلم السياسية.

من هنا تتنوّع أذواق السينمائيين الذين ابتكروا لغةً سينمائيةً قطعت مع الماضي، منهم "السينيفيليّين" عشّاق الأفلام التي سبقت أفلامهم (كوروساوا، جودار، ساتياجيت راي، تاركوفسكي، كيارستمي

وغيرهم) الذين لم تختلف كثيراً اختيارات أفلامهم المفضّلة.

على الضدّ من إنشاء مرجعية ما، يرفض روبير بريسون، مثلاً، كل ما تمثّله السينما، ليعيد بناءها وصياغتها نظريةً وتطبيقاً، وهو الذي اختيرت جلّ أفلامه في تصويتات النقّاد والمخرجين معاً، ولا سيّما المخرجين أعلاه (بيد أنّ الأمر ليس بهذه البساطة، فعندما طلبت منه بنات أخيه/ أخته مرافقتهنّ إلى السينما، شاهد أحد أفلام جيمس بوند وأحبّه إلى حدّ الهوس).

أما عن نقّاد الإنستغرام واليوتيوب، فتتجه أيديولوجيا "أطروحاتهم" إلى آلاف المشاهدين، وتنسف كلّ معايير الجمال. صحيحٌ أنّ "صنّاع المحتوى" هؤلاء لا يؤخذون بجدّية في أيّ وسط سينمائي، مجلةً كانت أو مهرجاناً، غير أنّ شعبيتهم تمثّل علامةً على توجّه العديد من محبّي الأفلام الشباب إلى التحليلات البصرية السريعة التي تنتقد، مثلاً، فيلم Anora (أنورا، 2024)، لأنّ المخرج شون بيكر ذكرٌ أبيض ينتهج الـmale gaze (عبارة يردّدها كثيرون دون قراءة المقالة التي أشهرتها)، على غرار كلّ فيلم عن مومس أخرجه ذكر ليس من الأقليات.

هكذا صارت مرجعيات الفيلم لدى شريحة واسعة من الشباب في "المجتمع الغربي" محمولةً على سياسات الهوية، فبهذا التصوّر، يعجز النقّاد الذكور البيض عن فهم عبقرية فيلم Ocean's 8 ("أوشنس 8"، أو "أوشن والـ8 حراميّات"، 2016)، كما اشتكت بعض نجمات الفيلم، وغير ذلك من الخطل الأوسكاري الذي قنّن اختيار الأفلام وفقاً لتنوّع مفروض أمام الكاميرا ووراءها، فتمتدّ هذه السياسات إلى بعض المهرجانات المصنّفة فئة أولى.

تسطيح المرجعيات:

بين "شرق" و"غرب" وما جاورهما من عوالم أولى وثالثة –وثانية مجهولة– وفي "الجنوب العالمي" الذي تُرَصّ فيه ثقافات متنافرة في خانة واحدة، راحَ أغلب النقّاد يتودّدون لذائقة شخصية ويتقرّبون من ثقافاتهم، فأمسى ربع أو حتى نصف اختيارات المختارين أعمالاً محليةً، وهذا باعترافهم.

هكذا يُنظَر هنا إلى طبيعة العظمة أوّلاً. فلا وجود لفنان/ ة أو رياضي/ ة أو أديب/ ة... إلخ، أعظم في التاريخ. هكذا تدلّ المرجعيات في إشارتها إلى الأعمال التي تشكّل الثقافة في أبهى صورها، ولعلّ أنسب البدايات تكمن في النظر إلى مرجعيات العالم كافةً.

فيض المعلومات في عصر الإنترنت لا يسمح بالأعذار. ما قد يُسمَح به مستقبلاً هو التسطيح الذي يطال المرجعيات نفسها.

لقاء مع مايكل



زينب عيسى، ليبيا

ثلاثون عامًا مرّت على لقائي الأول بـ مايكل جاكسون، يوم شاهدتُ أول فيديو كليب له برفقة صديقتي منى. لم أكن أعرف آنذاك أن ذلك الفتى النحيل سيقودني إلى عالم كامل اسمه مايكل جاكسون، ملك البوب الذي سيصبحُ جزءًا من ذاكرتي، حزنتُ كثيرًا لرحيله عام 2009، كأن العالم فقد صوته الراقص.

وبالمصادفة، تهديني صديقتي — التي طالما تشاركنا الأحاديث والهموم والأغاني والأفلام عبر غرفتنا الزرقاء الصغيرة — رابط فيلم مايكل. قفزتُ من الفرح، وضعتُ السماعات، وتركتُ نفسي أدخل إلى تأثيرات الفيلم، كأنني أعبر بابًا نحو طفولته المسروقة. يبدأ المشهد الأول بمايكل الطفل الأسود، واقفًا خلف نافذة بيته الفقير، يراقب أطفال الحي وهم يلعبون بحرية، قبل أن يلتفت مذعورًا إلى صراخ والده وشتائمه، وإلى ذلك الاصطفاف القاسي مع أشقائه.

طفلٌ لم يُسمح له أن يكون طفلًا. ربما لهذا السبب شيّد مدينة نيفرلاند، لا كمدينةٍ للترف، بل كتعويضٍ متأخر عن عمرٍ لم يعشه. كان يبحث هناك عن الطفل الذي بقي عالقًا خلف النافذة. يصرخ الأب:

ــ "هيا يا مايكل... انظر إليّ".

وكأن العالم كله كان يطالبه منذ البداية أن يكون نجمًا، قبل أن يسمح له أن يكون إنسانًا. يتعرض للعقاب والجلد بسبب هفوات صغيرة، بينما كانت شخصيته تُطمس تدريجيًا تحت سلطة أبٍ لم يرَ فيه سوى مشروع شهرة. ولعلّ أكثر المشاهد تأثيرًا، وقوف مايكل لأول مرة داخل الاستوديو، حين طلب إطفاء الأضواء كي لا يرى صورة أبيه التي كانت تطارده حتى هناك. في الظلام فقط، استطاع أن يغني بحرية. "نيفرلاند". المدينة التي كان يهرب إليها مايكل جاكسون الطفل، ليحلق فيها مع Peter Pan

بعيدًا عن الصراخ والخوف. لم تكن تلك المدينة مجرد أرض للألعاب، بل محاولة أخيرة لإنقاذ الطفل العالق داخله.

في الفيلم، بدت الأم الشخصية الوحيدة التي كان مايكل يفضي إليها بأسراره، ملاذه الهادئ وسط تلك القسوة. أما إخوته، فجاء حضورهم باهتًا، كأنهم ظلال عابرة، باستثناء الأب الذي ظهر انتهازيًا وقاسيًا يصنع من الخوف وسيلة للنجاح.

ولفتني الحوار بين مايكل ورئيس شركة الإنتاج، حين رفض بث أغنية Billie Jean على قناة MTV لأنها — كما قال — لا تعرض أغاني السود. كان ذلك المشهد صادمًا، لأن مايكل لم يكن يحارب فقط ماضيه، بل كان يحارب أيضًا نظرة العالم إليه.

فيردّ بثبات:

ـ "أنا فنان أسود..."

كأن الجملة معركة هوية كاملة. حتى الحريق الذي تعرض له، والذي كان يمكن أن ينهيه، تعامل معه كفرصة ثانية ليشرق من جديد، وينشر الفرح رغم الألم: "هذا قدري... وأنا أؤمن به. سأنظر في عيني أبي هذه المرة... لن أخاف."

بدت الجمل وكأنها مواجهة أخيرة مع طفولته كلها، لا مع الأب وحده. طفلٌ قرر أخيرًا أن يرفع رأسه بعد سنوات طويلة من الانكسار خلف نافذة البيت القديم. لم نكن نعرف مايكل جاكسون الإنسان،كنا نعرف النجم فقط، القفاز اللامع، والرقصة المدهشة، والصوت الذي يوقظ العالم. لكن خلف كل ذلك البريق مرض ومعاناة.

غيَر حتى لونه الأسمر، خلف ذلك القفاز أخفى ذلك التغيير الخارجي فقط، كانت هناك زوايا مظلمة لا يراها أحد. الفيلم كشف جانبًا مختلفًا منه؛ شغفه بالحيوانات، تعلقه بالأطفال، وحنانه الغريب الذي فسّره أعداؤه على أنه جريمة. لاحقته التهم لسنوات، إلى أن ثبتت براءته، بينما لم يكن كل ما يفعله سوى محاولة لترميم طفولته الخاصة.

كان يبحث عن البراءة في كل شيء، كأن قلبه توقف عند عمر لم يعشه كما يجب. ذلك الطفل الذي حُرم اللعب، وأُجبر على الوقوف تحت الأضواء بدلًا من الركض في الشوارع مع أبناء الحي.

في عالم كان الجميع يريد من مايكل النجم أن يغني ويرقص، كان مايكل الإنسان يبحث فقط عمّن يفهم وحدته. وربما لهذا بقي حضوره حزينًا رغم كل البريق. فبعض الناس يصفق لهم العالم كله، بينما يظلون في الداخل أطفالًا يتمنون حياةً عادية لم يحصلوا عليها أبدًا. لهذا ظلّ مايكل جاكسون خجولًا، شفافًا ومنعزلًا رغم كل ذلك الضوء المحيط به.

كان يبوح بما يعجز عن قوله في حياته اليومية عبر أغانيه؛ غضبه، خوفه، وحدته، وصرخته الطويلة ضد العالم، كانت تختبئ داخل الموسيقى. خلف الرقصات المبهرة والإيقاعات الصاخبة، كان هناك إنسان هشّ، يحاول أن يقول: "أنا أتألم أيضًا." ولهذا بدا قريبًا، بطريقة ما، من Freddie Mercury، الذي أخفى وحدته خلف صوته المسرحي الجامح، ومن Franz Kafka الذي حوّل قلقه وعزلته إلى أدب خالد. ثلاثتهم عاشوا تناقضًا مؤلمًا: كلما عرفهم العالم أكثر، ازدادوا شعورًا بالغربة. كان مايكل يصرخ في أغانيه بدل أن يتحدث، ويرقص بدل أن ينهار، ويصنع عالمًا من الخيال ليهرب من واقع لم يمنحه الطمأنينة يومًا. ربما لهذا بقي أثره إنسانيًا أكثر من كونه فنيًا فقط، لأن العالم لم ير فيه نجمًا فحسب، بل رأى ذلك الطفل المرتبك الذي يحاول النجاة تحت الأضواء.

مسار السرديات المتحول

سعيد يقطين. المغرب

يتخذ مصطلح «السرديات» في اللغة العربية معنيين مختلفين. يدل المعنى الأول على الأصل الذي تكونت في نطاقه باعتبارها «علماً للسرد». وقد ظل هذا المعنى يقتصر في الكتابات الفرنسية على الاتجاه العلمي الخاص بتحليل الخطاب السردي من خلال تصور بويطيقي، لكن ذيوع هذا العلم وانتشاره بالمقارنة مع السيميائيات السردية، جعل بعض الباحثين الأنكلو أمريكيين يدرجونها ضمن السرديات غير مميزين بين هذين العلمين اللذين يختلفان نظرياً ومنهجياً. لكن تطور السيميائيات، والمسار الذي عرفته السرديات بانتقالها إلى الفضاء الأنكلو أمريكي، مع ما صار يعرف بالسرديات ما بعد الكلاسيكية، التي كان أساسها المشروع السردي كما بلوره "جيرار جينيت" بصورة خاصة، جعل السرديات تتميز، بشكل عام، عن السيميائيات، وتحتفظ بخصوصيتها في تحديد موضوعها (السردية)، وقد تطور تطوراً كبيراً منذ بداية الألفية الجديدة.

أما المعنى الثاني الذي بات يستعمل في اللغة العربية، فخاص بنوع محدد من الخطابات المتصلة أساساً بالإعلام، والتاريخ، ووجهات النظر المتباينة حول حدث أو مجموعة من الأحداث أو الأخبار. فنسمع مثلا من يتحدث عن «السردية الإسرائيلية» بخصوص قضية معينة (طوفان الأقصى مثلاً). وتُجمَع هذه السردية على السرديات، لتعني فقط «رواية» أو «تقديماً خاصاً» لحدث معين، وفق وجهة نظر خاصة. ويمكن للمتلقي مهما كان مستواه الثقافي أن يميز بين المعنيين إذا كانت له معرفة بالمعنى الأصلي الدال على العلم، الذي يبحث في السرد كيفما كان نوعه أو شكله. ويتأتى ذلك للمتلقي نفسه، وهو يسمع كلمة «السردية» متصلة بطريقة خاصة في رواية الحدث السياسي وتأويله.

لا مراء في توظيف مصطلحات تأسست في علوم دالة على ما حققه هذا العلم أو ذاك، فمنذ أن صار مفهوم السرد يتسع لكل ما يمكن أن يروى من أحداث، وما عرفه في مساره من تحولات، دفعت به إلى أن يصبح موضوعاً متداولاً في اختصاصات متعددة، ولما كان الخبر ذا بعد سردي، فرض مصطلح السرديات نفسه في مجال الإعلام، وحل تقريباً محل الخبر الذي صار يقتصر على المادة الخاصة بحدث ما في زمن معين. غير أن مصطلح «السرديات» في الكتابات الأجنبية ظل مقتصراً على العلم الخاص بالسرد، ولم يتسع لينال له مكاناً في تحليلات الخطاب الإعلامي. ويبدو لي أن السبب في ذلك يعود إلى أن ما نضعه نحن العرب تحت مصطلح «السرديات»، بالمعنى الثاني، له في الفرنسية مثلاً كلمة (Récit)، وفي الإنكليزية كلمة (Narrative).

ولعل في ترجمة الكلمة الفرنسية عند ليوتار، وهو يتحدث عن «المرويات الكبرى»، وتحليل ريكور لـ«الهوية السردية» متصلة بالتاريخ أثره في شيوع مشتقات «السرد» في اللغة العربية، فصيغت «السرديات» باعتبارها رؤية خاصة لأحداث متصلة

حول قضية معينة «السردية الإسرائيلية» مثلا تمييزاً لها عن «السردية الفلسطينية».

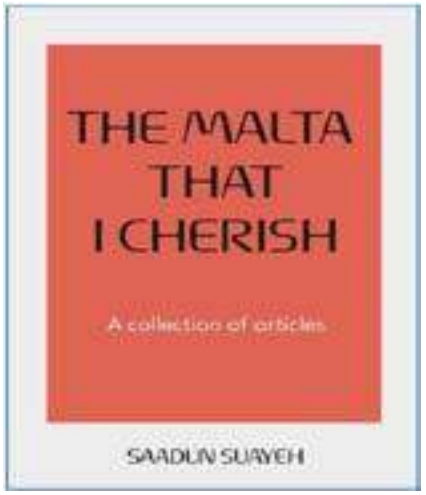
لا ضرر في قبول المعنيين معاً، وقد صار لأحدهما بعد أكاديمي خاص بتحليل السرد، وآخر يجري على ألسنة الإعلاميين والمحللين السياسيين، ما دام الاستعمال الجاري يفرضهما معاً، وكل منهما يمكننا وضعه في سياقه لفهمه. غير أن استعمال مصطلح «السرديات» لدى الباحثين» يستدعي توظيفه بالشكل الملائم كي لا يختلط بالمعنى الجاري على الألسنة، خاصة في عناوين الدراسات والكتب، أو في المداخلات الشفاهية تجنباً لأي التباس يمكن أن يقع فيه المتلقي. إننا نلاحظ الكثير من الاستعمالات للسرديات والسردية، في كتاباتنا العربية، ومن دون تدقيق المراد من أي استعمال يحدث اللبس والغموض.

أنا مثلاً حين أضع عنوان «سردية طوفان الأقصى» على كتاب ما فالمراد منه ليس المعنى الثاني ولكن الأول الخاص بالعلم، الذي نسعى من خلاله إلى تحليل «الطوفان»، باعتباره حدثاً تولدت عنه أحداث متطورة، وتدخلت فيه شخصيات وأطراف كثيرة، وعرف تحولات زمانية، وكانت له بداية ونهاية. إن سردية طوفان الأقصى لا تختلف جوهرياً عن أي حدث من الأحداث الكبرى التي يعرفها الإنسان في تاريخه، أو في تجاربه، ومدركاته. ولو قيض لطوفان الأقصى روائي من طراز تولستوي لكتب لنا رواية عن «الأمن والسلام» باتخاذ هذا الطوفان موضوعا لروايته، ولتمكن باحث سردي من اتخاذ «سردية» الطوفان موضوعاً لدراسته السردية، محاولاً تحليل مكوناتها وبنياتها والعلاقات التي ظلت تربط بينها ليستخلص من خلال تناوله إياها تجربة سردية مبنية على محددات مقيدة بزمن ومكان، وما طرأ عليها من تغيرات بمقارنتها بنظيراتها في التجربة الإنسانية.

ويمكن للباحث في هذا النطاق أن يتعدى الكشف عن البنيات للوقوف على العلاقات من خلال النظر إليها في سياق خاص (7 أكتوبر)، وآخر عام (الاحتلال الإسرائيلي)، وبذلك تكتسب السردية هنا بعدها الدلالي، الذي يمكننا من النظر إليها في سياق خطابي مزدوج ينطلق كل منهما من «سردية» خاصة (بالمعنى الثاني)، يعزز بها موقفه ودوره في صناعة الأحداث وتطورها وتأويلها. فالسردية الإسرائيلية لكي نعطي الشرعية لنفسها تراه حدثاً لحظياً، و"اختراقا" لا شرعياً لدولة إسرائيل. وقد روج الإعلام الغربي برمته لهذه «السردية»، واعتبر الطوفان عملاً إرهابياً. لكن السردية الفلسطينية (حماس خاصة) لا تعتبر الطوفان وليد لحظة، ولكنه نتاج صيرورة من المقاومة لنيل حق مغتصب. إنها تضعه في سياق كلي وعام وله تاريخ.

إن التناقض بين «السرديتين» الخاصتين حين نضعهما في إطار تصوري يتأسس على خلفية تحليل سردي تكشف لنا بالملموس أن تطور السرديات، باعتبارها علماً، يتحقق من خلال وضع التجربة السردية في نطاق سياقات متعددة، لا يمكننا الفصل بينها. وأن الانحياز إلى معاينة سردية، دون أخرى تعبير عن موقف معين من سردية خاصة، والدفاع عنها. إن الوقوف على السرديتين الخاصتين معا هو ما يعطي للسرديات بعدها العلمي وهي تتحول في ضوء ما يمكن أن ينجم عن أي حدث سردي كيفما كان نوعه. وبذلك تتطور السرديات في تحليل السرد، ومختلف تجلياته، وتتجاوز بذلك المنطلقات التي تأسست عليها.

مالطا التي أحبُّها



يونس شعبان الفنادي. ليبيا

صدر الأسبوع الماضي للدكتور سعدون السويح كتابه باللغة الانجليزية (مالطا التي أحبُّها The Malta that I cherish) متضمناً مجموعة من مقالاته التي نشرها خلال سنوات متفرقة بصحيفة "أوقات مالطا Times of Malta) الانجليزية، ويقول عنها: ((تضمُ هذه المجموعة من المقالات معظم ما كتبته على مدى سنوات عديدة. وهي تغطي طيفًا واسعًا من المواضيع، السياسية وغير السياسية، ما يعكس اهتماماتي ككاتب وأكاديمي ودبلوماسي. ورغم أن تجاربي كدبلوماسي أثرت حياتي ونظرتي للعالم، إلاَّ أنَّ الجانب الأكاديمي وعشق الكتابة في داخلي كان أقوى بكثير، مع أن مقالات هذه المجموعة ليست سيرة ذاتية ولا سردًا للأحداث، إلاّ أنني آمل أن يجد القارئ فيها جوانب من اهتماماتي المتنوعة، السياسية وغير السياسية. خاصة تطورات ليبيا ما بعد الثورة، بينما تعكس مقالات أخرى وجهات نظري وتصوراتي عن مالطا)).

وقد جاء الكتابُ الصادر بالعاصمة المالطية "فاليتا" عن دار (مجموعة كايت Kite Group) للنشر في مائة وستة وثلاثين صفحة من الحجم المتوسط، وقدَّم مؤلفُه سفير ليبيا الأسبق بمالطا الدكتور سعدون السويح نبذةً عنه نشرها على صفحات الجريدة المالطية (أوقات مالطا of Malta Times)، موضحاً العلاقةَ الوثيقة التي تربطه بالجزيرة المتوسطية بقوله: ((علاقتي بمالطا أعمقُ بكثيرٍ من مجردِ علاقةٍ مهنيةٍ وشرفِ خدمةِ بلادي الحبيبة ليبيا كسفيرٍ لها مرتين. فقد عرفتُ مالطا منذ أوائل ثمانينيات القرن الماضي، وكنتُ أتردد عليها كثيرًا في شبابي. وأتذكرُ بوضوح الحافلاتِ القديمةَ الملونة وسائقيها المتذمرين سريعي الغضب، وهم يحاولون بفارغ الصبر شرحَ وجهةِ نظرِ

سائحٍ مرتبكٍ بأنه في الحافلة الخطأ. لقد كنتُ أستمتعُ بسحبِ الحبلِ داخل الحافلة للإشارة إلى نيتي النزول راجياً السائق التوقف في المحطة التالية، وبشرحِ هذه الطريقة كذلك للسيّاح البريطانيين المسنين بأنَّها الطريقة الصحيحة لقرع الجرس.))

ويضيفُ الدكتور سعدون السويح في عرضه للكتاب: ((لقد كان ركوبُ تلك الحافلات القديمة تجربةً تعليميةً أيضًا، إذ كانت أولى تجاربي مع اللغة اللاتينية على متن حافلة مالطية حين لفتت انتباهي عبارةُ "Verbum Dei Caro Factum Est" المكتوبةُ أعلى مقدمة الحافلة فوق مقعد السائق. أدركتُ أنها لاتينية، لكن لم يكن لديّ أدنى فكرة عن معناها. ولاحقًا، أصبحتْ موضوعًا لنقاشات مطولةً، إذ كنتُ قد اكتسبتُ معرفةً بدائيةً باللاتينية، مع صديقي المالطي الراحل الدكتور "أوليفر فريجيري" وزملاء آخرين خلال السنوات التي قضيتُها محاضرًا للغة العربية في جامعة مالطا، لا سيما فيما يتعلق بنبيِّ الله عيسى المسيح كما وردت في القرآن الكريم. وقد تشرفتُ أيضًا بمشاركة "أوليفر" قراءة ترجماتي العربية لقصائده والتي آمل أن تُنشر في كتاب مستقل قريبًا.))

ويواصلُ الدكتور سعدون مقدمته مستعرضاً بعض ماضيه مع الجزيرة المتوسطية: ((كانت الفترة من عام 1995م إلى عام 1999م من أكثر السنوات تأثيرًا في تكوين تجربتي المالطية، حيث أتاحت لي مهنةُ التدريس بجامعة مالطا التواصل مع نخبةٍ من المفكرين والأكاديميين، فقد كان لديّ متسعٌ من الوقت للتجول بحريةٍ في أرجاء الجزيرة، وكنتُ أقودُ سيارتي نحو مدينةٍ "مدينا Mdina"، وأستمتعُ بروعةِ التاريخ وسكونِ المدينةِ العريقة، فلا أجدُ أيَّ أثرٍ لمن سمّوها بهذا الاسم سوى لغتهم التي صمدت أمام اختبار الزمن. ففي مدينة "مدينا"، كنتُ أشعرُ دائمًا بتغيّر الزمن وأنا أستمعُ إلى الألحانِ الرنَّانةِ التي تُدوّي في أرجاء المدينة الصامتة.))

بعد ذلك يطلقُ الدكتور "سعدون السويح" في مقدمة كتابه سؤالاً فكرياً مدوياً حول مستقبل الجزيرة المتوسطية فيقول: ((هل ستفقدُ مالطا تدريجيًا سحرها وجمالها الآسر لتصبح دبي أخرى؟ غابةً إسمنتية؟ متاهةً حضريةً بلا روح؟)) تاركاً للقارئ التفكير في إجابات هذا السؤال المفتوح.

أما عن شغفه وعشقه للغة المالطية ومقارنتها باللغة العربية فيقول: ((يمكنني أن أكتبَ مجلدات عن افتتاني باللغة المالطية، التي تحملُ في رأيي إرثًا من الفخر مُستمَدًا من أصولها العربية. ففي مقابلة مع الراحل "جوزيف أكويلينا"، نُشرت في صحيفة (صنداي تايمز أوف مالطا Sunday Times of Malta) بتاريخ 3 مارس 1996م تحدثتُ مطولاً مع عالم اللغة المالطية الشهير حول أوجه المقارنة بين العربية والمالطية، واتفقنا على أنَّ دراسة اللغة العربية ضرورية للغاية لدراسة اللغة المالطية نفسها. وفي هذا الصدد، أُشيدُ كذلك بعمل "مارتن زاميت"، الذي ترجم القرآن الكريم إلى اللغة المالطية وتُعد ترجمتُه تحفةً فنيةً ولغويةً بحق.))

كتابُ "مالطا التي أحبُّها" الصادر مؤخراً للدكتور سعدون السويح باللغة الانجليزية يحمل العديد من المقالات والموضوعات الممتعة، وهو يمثل إضافةً مهمةً للمكتبة الثقافية وللعلاقات الليبية المالطية على وجه الخصوص والعربية كافةً.

التماثيل الاغريقية ..

لماذا شعرها مجعد ؟



نيك كامبوريس. أمريكا. (صفحة الدكتور خالد الهدار)

كل من يقضي وقتاً في التجول بين أروقة المتاحف الأثرية في اليونان يبدأ بملاحظة تفصيل متكرر: من النظرة الحادة لسائقي العربات البرونزية إلى الوجوه الرخامية الهادئة للفلاسفة، تظهر معظم التماثيل اليونانية القديمة بخصلات شعر مجعدة بدقة وإتقان. قد يبدو من المغري اعتبار ذلك مجرد "صرعة" فنية في ذلك العصر، لكن هذه الخصلات الثقيلة والملتفة لم تكن عشوائية بأي حال من الأحوال؛ بل كانت تعكس مزيجاً من القيود العملية، والعادات والتقاليد المتجذرة، والحقائق البيولوجية لسكان حوض المتوسط.

كيف أصبح الشعر المجعد هو السائد في التماثيل اليونانية؟

كان النحاتون في العالم اليوناني القديم يفضلون رخام "باروس" و"بنتلي" لنقائهما وجودتهما المضيئة ومع ذلك، كان لهذا الرخام عيب جوهري؛ فرغم قدرته على تحمل أوزان ضخمة تحت الضغط، إلا أنه ضعيف جداً أمام التوتر (الشد). إن نحت عناصر رفيعة وغير مدعومة يجعل المادة عرضة للكسر بسهولة، فلو حاول النحات تشكيل خصلات شعر طويلة ومنسدلة، فإن مجرد اهتزاز المطرقة قد يؤدي إلى تحطم الحجر.

ولحل هذه المعضلة، قام الفنانون بضغط الشعر في أشكال محكومة ومترابطة. فمن خلال تشكيل

الخصلات في لفائف كثيفة ومتداخلة، حافظوا على كتلة الشعر قريبة من الرأس والرقبة. ومع غياب الخصلات الهشة والبارزة للخارج، تجنب التمثال نقاط الضعف الهيكلية، مما ساعد على حماية العمل من التلف سواءً داخل الورشة أو أثناء النقل.

التلاعب بالضوء والظل:

مع مرور الوقت، استثمر الفنانون هذه الحقيقة؛ حيث بدأوا باستخدام المثاقب لنحت فجوات عميقة داخل الخصلات، مما أتاح للضوء والظل القيام بالدور الأكبر. وتحت شمس المتوسط القوية، كانت هذه التجاويف المنحوتة تلقي بظلال درامية على الحجر، مما يخلق إيحاءً مذهلاً بالعمق والحركة لا يمكن للرخام الناعم تحقيقه أبداً.

مفهوم "الكالوكاغاثيا" (الجمال الأخلاقي)

ومع ذلك، فإن الأسباب العملية وحدها لا تفسر الظاهرة بشكل كامل. فقد استرشد اليونانيون القدماء بمبدأ ××"الكالوكاغاثيا" (kalokagathia)××، وهو مثال يدمج بين الجمال الجسدي والتميز الأخلاقي. كان يُعتقد أن المظهر الخارجي يعكس جودة الشخصية الداخلية، وضمن هذا الإطار، كان للشعر ثقل رمزي كبير.

فالرأس المليء بالخصلات الحيوية والمجعدة كان يرمز إلى ××"الثيموس" (thymos)×× لدى الشخص أي طاقته الروحية وحيويته واندفاعه البطولي. في المقابل، كان الشعر الأملس أو الخفيف أو المنحسر يوحي بالعكس، وغالباً ما كان يستخدم كإشارة بصرية للمرض، أو المكانة الاجتماعية المتدنية، أو تضاؤل قوة الشيخوخة. فعلى سبيل المثال، كان "أبولو" (إله الضوء والفنون) يُصور تقليدياً بشعر غزير ومنسدل، ومن خلال منح الرياضيين أو القادة السياسيين خصلات مماثلة، أضفى النحاتون عليهم لمسة من الجمال الإلهي، رافعين الشخصيات الفانية إلى مصاف الآلهة.

انتقال التقاليد اليونانية إلى الرومان:

إن تصورنا الحديث لهذه التحف قد يكون مضللاً بعض الشيء؛ فنحن نميل لتخيل صالات العرض البيضاء الناصعة، لكن العديد من الآثار الرخامية التي نعجب بها اليوم هي في الواقع نسخ رومانية لأعمال يونانية أصلية مفقودة كانت مصنوعة من البرونز.

العمل بالبرونز يعتمد على تقنية "الشمع المفقود"، حيث يشكل الفنانون تماثيلهم أولاً بشمع العسل اللين؛ وفي هذه المادة، كان سحب ولف وتجعيد الشعر إلى حلقات معقدة أمراً سهلاً دون خطر الكسر. وبعد قرون، عندما شرع الحرفيون الرومان في إعادة إنتاج هذه البرونزيات الشهيرة بالرخام، حافظوا على تصفيفات الشعر كما هي تماماً، فنحتوا كل خصلة بدقة متناهية مفضلين الأمانة للأصل على السهولة العملية.

الواقع الجيني للمتوسط:

رغم كل الدقة الرياضية المطبقة على هذه التماثيل، إلا أن النحت الكلاسيكي لم ينفصل تماماً عن العالم المادي. فسكان أثينا وكورنث واسبرطة كان لديهم طبيعياً شعر مموج أو مجعد، وهي سمة لا تزال شائعة عبر منطقة البحر الأبيض المتوسط. وبذلك، كان النحاتون يعكسون جزئياً الواقع الذي يشاهدونه من حولهم.

شاكر لعيبي..

باحث الجدران المنسية



عزيزة حسين. ليبيا

يفي الثقافة العربية الحديثة، كثيرًا ما جرى التعامل مع الشاعر بوصفه كائنًا منفصلًا عن المعرفة المنهجية، كما جرى النظر إلى الباحث بوصفه عقلًا جافًا لا صلة له بحرارة الخيال. غير أن تجربة شاكر لعيبي تقف نقيضًا لهذا التصنيف الكسول، إذ يمثل واحدًا من النماذج العربية النادرة التي استطاعت أن تجمع بين الشعر بوصفه حدسًا جماليًا، والبحث بوصفه ممارسة نقدية صارمة، لتنتج مشروعًا ثقافيًا يتجاوز حدود الأجناس والحقول المعرفية.

لذلك فإن الاقتراب من منجزه لا ينبغي أن يبدأ من سؤاله كشاعر فقط، بل من مكانته بوصفه باحثًا اشتغل على الثقافة العربية من زوايا غير مألوفة؛ من العمارة، والفن، والذوق، والصورة، والجسد والفضاء العام، وأوهام الهوية، وتاريخ الرؤية العربية للعالم. وهو بهذا المعنى ليس مجرد كاتب متعدد الاهتمامات بل صاحب مشروع يسعى إلى مساءلة البنى الذهنية التي أنتجت واقعنا الثقافي والاجتماعي.

ولد شاكر لعيبي في العراق، وحمل من بغداد ذاكرتها المركبة وطبقاتها الحضارية العميقة، ثم عاش قرابة ثمانية عشر عامًا في تونس، قبل أن يغادر لاحقًا إلى سويسرا، حيث واصل عمله الثقافي والفكري. وهذه الجغرافيا المتعددة ليست هامشًا في سيرته، بل مفتاحًا أساسيًا لفهمه؛ إذ منحته القدرة على النظر إلى العالم العربي من الداخل والخارج في آن واحد، بعين منتمية، ولكن غير أسيرة، وناقدة، ولكن غير جاحدة.

من يتابع أعماله يلاحظ سريعًا أنه لا ينجذب إلى الموضوعات الكبرى المعلنة فقط، بل إلى التفاصيل التي يعتبرها الآخرون هامشية. فهو ينظر إلى شكل البيت، وطريقة تنظيم الشارع، وتراكم القمامة والذوق البصري، والعلاقة بين الداخل والخارج، وتوزيع السلطة داخل المكان، بوصفها مفاتيح لقراءة المجتمع. وهنا تكمن إحدى أهم مزاياه الفكرية: قدرته على تحويل العادي إلى موضوع معرفي، واليومي إلى مدخل لفهم البنية العميقة للثقافة.

في كتابه اللافت "العمارة الذكورية"، يقدم لعيبي واحدة من أكثر المقاربات جرأة وحداثة في الكتابة العربية المعاصرة. فالعمارة هنا ليست إسمنتًا وحديدًا، بل خطاب اجتماعي كامل. البيت ليس مجرد مأوى، بل نص يعبّر عن علاقة المجتمع بالجسد والمرأة والخصوصية والسلطة. والمدينة ليست مساحة عمرانية، بل مرآة للوعي الجمعي.

يرى لعيبي أن كثيرًا من العمران العربي تشكّل تحت هيمنة ذهنية ذكورية تجعل المنزل محصنًا ومبالغًا في حمايته، بينما يُترك المجال العام مهملًا وقبيحًا. الداخل مرتب ومصقول، والخارج متروك للفوضى. وفي واحدة من أكثر عباراته دلالة يكتب: "كل شيء جميل ومرتب داخل البيت، فور خروجك منه تجد المزابل متراكمة على جدرانه". وهي عبارة تختصر أزمة حضارية كاملة، حيث يجري تجميل الخاص وترك المشترك ينهار.

هذا النوع من الطرح ينقل النقد العربي من الشكوى العامة إلى مستوى أكثر جذرية: كيف نفكر في المكان؟ وكيف تعكس الجدران ما يدور في العقول؟

وفي اشتغاله على الفن الإسلامي، يخرج لعيبي من دائرة التمجيد الإنشائي الذي يكتفي بترديد أن لدينا تراثًا جميلًا. إنه يتعامل مع الفن بوصفه بنية بصرية قابلة للتحليل. يدرس العلاقة بين التجريد والزخرفة، بين الهندسة والروحانية، بين الخط والسلطة، بين الحس الجمالي وشروط المدينة الإسلامية. إنه لا يقدّس الأثر، بل يقرأه. ولا يكرّر الخطاب التراثي، بل يعيد مساءلته بأدوات حديثة.

في كتابه "خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر"، يذهب إلى تفكيك واحدة من أكثر العبارات رواجًا في الثقافة العربية: "خصوصيتنا". هنا يطرح سؤالًا مزعجًا وضروريًا: هل الخصوصية

حقيقة إبداعية، أم شعار دفاعي يُستخدم للتغطية على الضعف؟ وهل الهوية تُنتجها الشعارات أم يخلقها العمل الفني الحقيقي؟

أما اهتمامه بأدب الرحلة والرحالة العرب، فيكشف جانبًا آخر من مشروعه. فهو يستعيد أسماء مثل ابن فضلان والمقدسي وغيرهما ليذكّر بأن العربي التاريخي لم يكن دائمًا ساكنًا ومنغلقًا، بل كان رحّالة ومستكشفًا ومندهشًا بالعالم. وهذه الاستعادة تحمل رسالة معاصرة واضحة: أن الجمود الذي نعيشه ليس قدرًا ثقافيًا، بل انقطاع عن تقاليد الحركة والانفتاح.

أسلوب شاكر لعيبي البحثي جدير بالتوقف طويلًا. فهو لا يكتب بلغة جامعية ميتة، ولا يسقط في الاستعراض البلاغي. بل ينجح في الجمع بين الدقة، والمتعة، واللمعة الأسلوبية. قارئه لا يشعر أنه أمام تقرير أكاديمي بارد، بل أمام عقل يفكر ولغة حية تتنفس.

لكن أي قراءة نزيهة لتجربته ينبغي ألا تكتفي بالإشادة. فمشروع شاكر لعيبي، رغم أهميته، لم يحظَ بالحضور العربي الذي يستحقه. ويرجع ذلك إلى أن الثقافة العربية المعاصرة كثيرًا ما تكافئ الأصوات السهلة والسريعة، بينما تهمّش المشاريع المركبة التي تحتاج قارئًا يقظًا. كما أن لعيبي نفسه اختار دائمًا طريق الاستقلال الفكري، بعيدًا عن المؤسسات والشبكات التي تصنع النجومية.

ثمة أيضًا جانب آخر: بعض أعماله تتطلب قارئًا مستعدًا لبذل جهد فكري، وهو أمر نادر في زمن الاستهلاك السريع. لذلك يمكن القول إن مشروعه ربما ظلمته النخبة كما ظلمته السوق الثقافية في الوقت نفسه؛ النخبة لم تحتفِ به لأنه غير قابل للتدجين، والسوق لم تتبنّه لأنه لا يقدم مادة سهلة التداول.

ومع ذلك، فإن القيمة الحقيقية للمثقف لا تُقاس بحجم الضجيج حوله، بل بقدرته على البقاء والتأثير. ومن هذه الزاوية، يبدو شاكر لعيبي من الأسماء التي ستزداد أهميتها مع الزمن، لأن أسئلته تتجاوز اللحظة. إنه يذكّرنا بأن أزمة العالم العربي ليست سياسية فحسب، بل أيضًا أزمة ذوق، وصورة، وفضاء، ونظرة إلى الجسد، وفهم لمعنى المدينة، وعلاقة بالاختلاف، وقدرة على قراءة الأشياء الصغيرة.

في زمن يرتفع فيه صوت الشعارات وينخفض فيه صوت الفكر، تبدو تجربة شاكر لعيبي ضرورية لأنها تعيد الاعتبار إلى المثقف الذي ينتج الأسئلة بدل ترديد الإجابات الجاهزة. وهو بهذا المعنى ليس مجرد شاعر كتب قصائد، ولا باحث ألّف كتبًا، بل عقل عربي اشتغل طويلا على تحرير الرؤية من الكسل، واللغة من التكرار، والثقافة من أوهامها المزمنة.

إنه من أولئك الذين لا يضيفون كتبًا إلى المكتبات فقط، بل يتركون خلفهم مرايا جديدة نرى بها أنفسنا بقدر أكبر من الصدق... وذلك هو الأثر الذي لا يشيخ.

العالمية. صفة الكاتب أم صفة النص؟

رزان نعيم المغربي. ليبيا

مصطلح "العالمية" ليس وساماً يُعلّق على اسم الكاتب، بل قدرة النص على مغادرة سياقه المحلي دون أن يفقد صوته الخاص.

ضمن نقاش في منتدى ثقافي، جرى وصف أحد الكتّاب بأنه "كاتب عالمي". مرّ الوصف في البداية بشكل عادي، قبل أن يعترض أحد الحاضرين فجأة على استخدام المصطلح. خلال دقائق تحوّلت الجلسة إلى اشتباك ثقافي صغير حول معنى "العالمية" نفسها: لماذا يوصف هذا الكاتب بالعالمي؟ وما الذي يجعل كاتباً أو فناناً أو أكاديمياً يستحق هذه الصفة؟

بعضهم ربط الأمر بالترجمة والانتشار خارج حدود اللغة الأم، وآخرون رأوا أن الجوائز الدولية كافية لمنح الكاتب هذه المكانة، بينما ذهب صوت نقدي آخر إلى زاوية مختلفة تماماً، إذ رأى أن العمل الأدبي يصبح "عالميا" عندما يلامس تجربة إنسانية قابلة لأن تحدث في أي مكان، بغض النظر عن البلد أو اللغة أو الخلفية الثقافية. بمعنى أن الرواية التي تتناول الخوف أو المنفى أو الحب أو السلطة أو الفقد بطريقة عميقة، تستطيع أن تجد قارئها في أماكن بعيدة جداً عن مكان كتابتها أو جنسية الكاتب.

بعد انتهاء الحلقة، ظلّ السؤال عالقا في ذهني أكثر من النقاش نفسه. واستدعيت المصطلح محاولةً تأصيله: ماذا نعني أصلاً حين نقول "أديب عالمي"؟

في العربية نقول كثيراً "أديب عالمي"، وكأنها رتبة شبه رسمية تُمنح للكاتب. أحياناً ترتبط بالترجمة وأحياناً بالشهرة، وربما بالفوز بجائزة أو الانتشار خارج البلد، لذلك تحوّلت العبارة عندنا إلى وصف احتفائي أكثر من كونها مصطلحاً نقدياً حين نصف نجيب محفوظ، بأنه "أديب عالمي"، فإننا نستند غالباً إلى حصوله على نوبل، وترجمة أعماله إلى لغات عديدة، وإلى حضوره خارج العالم العربي. وهو بالفعل الاسم العربي الروائي الأبرز الذي دخل ما يُعرف بالأدب العالمي من أوسع أبوابه، لكن حتى محفوظ نفسه، في النقد الغربي، نادراً ما يُقدَّم بهذه الصيغة المباشرة. يُكتب عنه غالباً باعتباره "الروائي

المصري الحائز على نوبل"، أو أحد أبرز الأصوات الروائية العربية في القرن العشرين، أي أن الخطاب هناك يميل إلى توصيف الموقع الأدبي والتأثير، أكثر من منحه لقباً ثابتاً.

وإذا انتقلنا إلى الغرب سنجد أن أسماء مثل غبريال ماركيز أو ميلان كونديرا، أو ماريو فارغاس يوسا أو أرنست همنغواي، لم تلتصق بأسمائهم صفة "global writer" بوصفها لقباً متداولاً كما يحدث عندنا. النقد والصحافة الثقافية هناك يتحدثان أكثر عن "الأدب العالمي" باعتباره فضاءً تتحرك داخله النصوص عبر الترجمة والتأثير والانتشار، لا عن "كاتب عالمي" بوصفه رتبة. لذلك تظهر مصطلحات مثل "world literature" أو "internationally acclaimed novelist"..

الفارق يبدو بسيطاً، لكنه عميق. في الثقافة العربية نميل إلى تحويل "العالمية" إلى تتويج رمزي للكاتب بينما يميل الخطاب الغربي إلى النظر لحركة النص نفسه: كيف عبر الحدود؟ كيف تُرجم؟ كيف استقبله قراء من ثقافات مختلفة؟ وهل استطاع أن يحتفظ بروحه وهو ينتقل بين اللغات؟

ثم إن سؤال العالمية نفسه معقّد. هل العالمية تعني الانتشار؟ إذا كان الأمر كذلك، فإن بعض الكتب التجارية أكثر "عالمية" من أعمال أدبية عظيمة محدودة التداول. هل تعني الجوائز؟ التاريخ الأدبي مليء بأسماء كبيرة لم تحصل على نوبل أصلاً. هل تعني الترجمة؟ هناك أعمال تُرجمت بكثافة ثم اختفت سريعا من الذاكرة، أم أن العالمية تتعلق بقدرة النص على ملامسة شيء إنساني يتجاوز مكانه الأول؟

ربما لهذا بدا الرأي الذي طُرح في الجلسة أكثر إقناعاً بالنسبة لي. فالعالمية لا تعني أن يكتب الروائي عن العالم كله، بل أن يكتب عن مكانه الخاص بعمق، أو ما نطلق عليه الاهتمام بالمحلية، وهذا يكفي ليكون ما يكتبه نصاً يصل إلى العالم.

الروايات الكبرى غالباً تبدأ من زقاق ضيق، أو قرية صغيرة، أو مدينة مجهولة، لكنها تصل في النهاية إلى قارئ بعيد يشعر أن النص يخصّه شخصياً. القارئ لا يحتاج إلى أن يكون كولومبياً ليفهم عزلة ماركيز، أو روسيًا ليشعر بقلق دوستويفسكي، ومن مواليد براغ كي يدرك هشاشة الإنسان عند كونديرا.

وربما هنا تكمن المفارقة الأهم: الغرب الذي أنتج مفهوم "الأدب العالمي" أقلّ تعلقا بلقب "الأديب العالمي" مما نحن عليه.

لهذا أميل اليوم إلى الاعتقاد بأن "العالمية" ليست وساما يُعلّق على اسم الكاتب، بل قدرة النص على مغادرة سياقه المحلي دون أن يفقد صوته الخاص، عندها فقط، تبدأ الرواية رحلتها خارج الحدود.

جنة النص

انتقاء :
سواسي الشريف

أحيانًا،
نستفيقُ من الحنين،
كمن يَستفيقُ من كابوسٍ
عَذْب،
يَسقُطُ من سريرِ الذكرى
على أرضٍ باردةٍ من الخيبة.
وأحيانًا...
نَستمرئه،
نَمشي فيه
حتى آخِرِ الوجع.

أمل عمر / السودان

———

أذكر مرة
وأنا على أطراف المقبرة
صادفت شاعراً
يحمل حفنة تراب
وحين اقتربت منه ابتعد
تظاهر بالانشغال
بأن همس في أذن الشاهدة
كلاماً مبهماً
هي عادة الشعراء كما تعلمون

حين يغلبهم النعاس
فيناموا منكسرين في أخر
السطر
ماعساه يفعل بها
ربما يأخذها معه رفقة المنافي
هكذا تهامست النسوة
المكلومات
وهن يتفقدن الأضرحة
وقد تكون فأل حسن
أشارت احداهن
في المغتربات ..
ينام التراب في كف الغريب
أو يضعها أسفل سريره
وينام هو كالموتى
الشعراء في المنافي حين
يرحلون
تسقط عنهم تهم الموت
لأنهم محصنون بحفنة تراب .

عمران علي / سوريا

———

****

أحلمُ دائمًا،
أنَّني أعيشُ في نواكشوط،
أعملُ صبّاغَ منازل،
ولي بيتٌ صغيرٌ بجوار
(مرسى الكابتال).
حيثُ تدخلُ من النافذة
الرَّوائحُ النَّفَّاثةُ
القادمةُ من سوقِ الحوت.

أحلمُ
أنَّني أتجوَّلُ مساءً في شارع
(تفرق زينة)،
عند العاشرة أكون في مطعم
البحّار للعشاء
أشربُ القهوةَ المثلَّجةَ على
الطريقة اليونانية،
وأسمعُ من هناك عويلَ
المحيط.

ويحدثُ احيانا أنَّني عند



الرابعة فجرًا
أكونُ على الساحل،
الموجُ...
يكرِّرُ أغنيةً تجرحُ قلبَ
الغريب.
بينما سفنَ الصيد اليابانية
العملاقة،
تربض في قلبِ البحر
مثلُ وحوش اسطورية
على شكلِ بقعٍ من الضوء
تتلألأُ في عينِ الميناءِ القديم،
وهذا يجعلني في الحلم حزينًا
جدًّا،
كما لو أنَّ قراصنةً أخذوا
سفينتي،
ورموا بي عاريًا على ساحلِ
هذه الجزيرةِ غيرِ الآهلةِ
بالسكان،
وحيدًا
مثلَ شجرةِ صبّارٍ على الرمل.

وفي الموضع ذاته أحلمُ دائمًا،
وفي الوقت ذاته
بقاربٍ يتآكل،
أعرفُ أنَّه لصيادٍ من
السنغال،
ماتَ في العاصفة قبل عامين.
هكذا قالت زوجتُه عائشتو
التي
تديرُ مطعمًا شعبيًّا في الحيِّ
الخامس،
تقدِّمُ فيه وجبةً فقيرةً يسمُّونها
(مارو الحوت).

وقبلَ أن تشرقَ الشمسُ
بقليل
يجذبني غناءُ الصيادين
بلغةِ الوولف،
كان الغناءُ حزينًا على كلِّ
حال،
قادمًا من أكواخِ القصدير،
وكنتُ أراهم أشباحًا تدفعُ

القواربَ الصغيرةَ
إلى قلبِ العاصفة،
نظراتُهم مصوَّبةٌ
باتجاهِ البواخرِ العملاقة،
التي تشبهُ كتلًا ضخمةً من
الإسفنج،
سوف تمتصُّ المحيط.

لقد حفظتُ كلماتِ
الصيادين،
وشاركتُهم رحلاتِ الصيد،
نجوتُ مرّاتٍ عديدةً من
الموت،
لأنِّي كنتُ أستيقظُ دائمًا،
ولا أختفي مع قواربهم
الصغيرة
عندما تأخذُها العاصفة.

زهير كريم / العراق

——

****

خواطر

محمد محمود فايد. مصر

حرف الدال:

يكشف موضوع ضياء العوضي، أن الكثيرين ممن يحملون حرف الدال، سواء الأطباء أو الأكاديميين لا يمتلكون سوى أضعف أنواع المعلومات، والتي تسبب فيها بالتأكيد، قلة إحساسهم الذي قد يصل للانعدام أحيانا، فينسى فوطة أو مشرط ببطن المريض. أنا لا أهاجم هؤلاء المغفلين، بل حزين عليهم، لعدم ارتقائهم لمستوى المهنة الأشرف والأكثر احتياجا للإنسان الديناميكي الذي أقسم على الاخلاص لها، ومن ثم، مكنته حريته الإنسانية من كسر الحصار، والإبداع، لا أن يظل مجرد شبح استاتيكي بارد الظلال، لم يرتق عقله لمستوى التفكير الحر، مرتضيا لنفسه عدم مقاومة الجهل والفقر والمرض مكتفيا بالكذب على الله وعلى نفسه، مرتديا القناع طوال الوقت.

ادعاء الفن التشكيلي:

في السابق، كان الفنان المخلص يستغرق، عادة، سنوات في إبداع العمل، إلى أن ينهيه على الوجه الأكمل. كان يبحث ويكد، حتى يستطيع التعبير عما يريد توصيله من معاني ورسائل، وبالفعل كان ينجح في توصيلها للجمهور. لذا، عاشت إبداعاته، وخلدتها المتاحف. لكن ما يحدث اليوم، يعتبر ادعاء. يعرف الباحث، فنانين ادعوا إبداع أعمال كُلفوا بها، وأخذوا عنها مبالغ فلكية، ثم اتضح سرقتها من آخرين! نتيجة للفوضى والفساد، وانعدام الإحساس الذي كان من الممكن أن يمنحهم، إذا توفر الصدق الفني والبر بأوطانهم، لا النصب والخداع. الأمر الذي يؤكد، أن ما يبرز على السطح في الدول المنتكسة، هو النفايات والمتصين، كالإسفنج، لما يوجد في بيئاتهم، فإذا ضُغطت الإسفنجة، سالت محتوياتها.

قراءة في قصيدة متناقضة في بلد متناقض لآية الوشيش..

في دروب الازدواج

توفيق الشقروني. ليبيا

الشعر، على مر العصور، لم يكن مجرد ترف لغوي أو ترتيب متقن للكلمات، بل كان ولا يزال مرآة تعكس الواقع بكل تجلياته، بجماله وقبحه، بنوره وظلامه. إنه سجل صادق لأحاسيس الفرد، وتطلعاته وصراعاته، كما أنه شهادة حية على نبض المجتمع، وقضاياه، وتناقضاته.

ويشهد المشهد الشعري في ليبيا حراكًا ملحوظًا، حيث تتصاعد أصوات شعرية نسوية وشبابية تعكس هموم الواقع وتحدياته، وتتجاوز النمطية التقليدية، لتخوض في قضايا الهوية والحرية والتغيير الاجتماعي.

إن هذه الأصوات الشابة، بما تحمله من وعي متقد وإحساس مرهف، هي التي تعكس حقيقة ما يعانيه وآمالًا معلقة. وعندما يمتزج الإبداع الشعري بالوعي النقدي، يصبح النص الشعري أكثر من مجرد قصيدة، بل يتحول إلى وثيقة فنية واجتماعية، تدعونا إلى التأمل والتحليل. هذا ما سنحاول فعله في قراءتنا لقصيدة "متناقضة في بلد متناقض" للشاعرة آية الوشيش، التي تجسد ببراعة مأساة الازدواجية التي يعيشها شباب وشابات مجتمعنا، وتترك فينا صدىً عميقًا لأنينهم الصامت.

القصيدة

متناقضة في بلدٍ متناقض :

حدثتني وهي/ تعول إثمها وتتأرجح/ على حبال الضمير/ قالت:/ أرقصُ أمام المرايا/ وأحشر جسدي في/ ملابس/ ضيقةٍ في الخفاء/ أصنع الحب على سمّاعة الهاتف/ وأخشى أن تراني الجارة/ لكن كلّ بنات/ الحي يفعلن ذلك.../ وأنا ألعن "الحجالة"/ وأرتدي ملابس التقوى/ وأعير للخطوط الحمراء/ اهتماماً ومبدأ/ أعيش قصص/ "الغيّة"/ لكني في النهاية/ أفضّل "تحجري"/ ابن عمي/ ممتنّة لدستور

الحياة/ عصفورٌ/ في اليد لا عشرة على/ الشجرة !/ متناقضة في بلد/ متناقض/ تنام السيجارة/ بين شفتيها في ردهة/ دورة المياه/ وتساوم الشرفَ/ فوق منصة الخطابة/ تعير للمساء/ اهتمامَ بودفوار/ وتكتفي بأن تغدو/ كل صباح/ ملائكيةً كفيروز/ لأنها/ متناقضة في بلد متناقض/ السارق رجل أعمال/ والشريف تحت جناح/ الحاجة/ والذكيّ/ يرتعد من الوحدة/ والغبيّ/ يشبهها/ متناقضة في بلد متناقض.

تحليل القصيدة

تستهل الشاعرة "آية الوشيش" قصيدتها بعبارة "متناقضة في بلد متناقض!"، وهي بمثابة مفتاح الدخول إلى عالم القصيدة، وعنوان رئيسي يختزل جوهرها. فمنذ الوهلة الأولى، يدرك المتلقي أننا أمام نص شعري يغوص في أعماق التناقض، لا على مستوى الفرد فحسب، بل على مستوى المجتمع برمته. هذا التكرار اللافت، الذي يمثل في حد ذاته تكرارًا للفكرة ذاتها، يمنح القصيدة بعدًا دراميًا، ويؤكد على هيمنة هذه الثنائية المتصارعة على حياة شباب وشابات المجتمع الذين تعبر عنهم الشاعرة في قصيدتها، وكأنها تضع يدها على الجرح، وتصرخ بصوتهم المبحوح.

تبدأ الشاعرة في رسم ملامح هذه الشخصية المأزومة، التي تتحدث بلسان امرأة "تعول إثمها وتتأرجح على حبال الضمير". هذا الوصف البليغ يكشف عن صراع داخلي عميق؛ فالفعل "تعول" يحمل دلالة الندم والمعاناة التي تخيم على روحها، بينما فعل "تتأرجح" يصور حالة عدم الاستقرار والتردد، ويدل على تشتت الهوية، وكأنها دمية تتحرك على خيوط متقاطعة. إنها شخصية أسيرة بين رغباتها الدفينة وقيود المجتمع الخانقة، وهو صراع نفسي أزلي يتكرر عبر الأزمان والأمكنة، ويتجسد بشكل خاص في حياة شباب وشابات اليوم، الذين يجدون أنفسهم ممزقين بين ما يطمحون إليه وما يفرضه عليهم المجتمع من قيود، في محاولة يائسة للبحث عن الذات في متاهة التناقض.

تتوالى الأبيات لتكشف عن ازدواجية السلوك لدى هذه الشخصية، فهي "ترقص أمام المرآيا" و"تحشر جسدها في ملابس ضيقة في الخفاء"، في دلالة واضحة على ممارسة أفعال تعتبر "غير مقبولة" في العلن، بينما تمارسها في الخفاء، في محاولة للتعبير عن ذاتها، ولكن في نطاق ضيق وخفي، وكأنها تحاول التمرد على واقعها، ولكن في صمت وخوف. كما أنها "تصنع الحب على سماعة الهاتف"، في إشارة إلى العلاقات العاطفية التي تتم في الخفاء، وتتجنب الظهور العلني، خوفًا من "الجارة"، التي تمثل العين الرقيبة

للمجتمع. هنا، تبرز الشاعرة أثر الرقابة الاجتماعية على شباب وشابات المجتمع، وكيف أنها تدفعهم إلى ممارسة حياتهم في الخفاء، مما يخلق لديهم إحساسًا بالازدواجية والانفصام، ويجعلهم يعيشون حياة مزدوجة مليئة بالخوف والقلق.

ثم تنتقل الشاعرة إلى الجانب الآخر من الشخصية، فنجدها "تنتقد نظرة المجتمع إلى 'الحجالة'"، وهي عادة اجتماعية متجذرة في التراث الليبي، رغم ما قد يحمله المجتمع من نظرة دونية إليها، وفي نفس الوقت "ترتدي ملابس التقوى" و"تعير للخطوط الحمراء اهتمامًا ومبدأ". هذا التناقض الصارخ يعكس أزمة الهوية التي يعيشها شباب وشابات المجتمع، فهم يحاولون جاهدين أن يتوافقوا مع معايير المجتمع، ولكنهم في الوقت نفسه لا يستطيعون التخلي عن رغباتهم الدفينة. هذه الازدواجية في السلوك تمثل صراعًا بين الفرد والمجتمع، وبين الرغبات الشخصية والقيود الاجتماعية التي يواجهها الشباب والشابات بشكل خاص، وكأنهم عالقون بين الماضي والحاضر، بين التقاليد والتجديد.

تتحدث الشخصية عن "قصص الغيّة" التي تعيشها، ولكنها في النهاية "تفضل 'تحجر' ابن عمها"، هذه الجملة بمثابة قفلة صادمة، تكشف عن استسلام الشخصية للواقع الاجتماعي، وتفضيلها للزواج التقليدي الآمن على المغامرة والتعبير الحر عن الذات.

هنا تبرز قوة "دستور الحياة" الذي يفرض على شباب وشابات المجتمع التنازل عن طموحاتهم ورغباتهم من أجل الاستقرار الاجتماعي، فالشخصية ممتنة لمبدأ "عصفور في اليد لا عشرة على الشجرة"، وهي مقولة تترجم فلسفة القبول بالواقع، بدلًا من السعي إلى تغيير قد يكون محفوفًا بالمخاطر، وكأنها تقتنع بأن القليل المتاح خير من الكثير المفقود.

تنتقل الشاعرة بعد ذلك إلى تصوير تناقضات المجتمع، من خلال مشهد "السيجارة التي تنام بين شفتيها في ردهة دورة المياه"، هذا المشهد البليغ يختزل الازدواجية التي يعيشها المجتمع، فالسلوك "الخاطئ" يمارس في الخفاء، بينما يتم تداول "الشرف" كسلعة على "منصة الخطابة"، وهي إشارة إلى النفاق الاجتماعي الذي ينتشر في المجتمعات المحافظة، ويؤثر بشكل خاص على نظرة المجتمع إلى شباب وشاباته، ويجعلهم يفقدون الثقة في كل شيء.

المسعودي..

هيروديت العرب



صلاح عبد الستار الشهاوي- مصر

برز في التراث الجغرافي العربي وعبر القرون الإسلامية المتعاقبة رحالة عرب مسلمون جابوا الآفاق ودونوا بقلمهم ما وصلوا إليه من مدن وبلدان وأصقاع، تجاوز بعضهم فيها رقعة البلاد الإسلامية وسجلوا لنا تفاصيل عديدة عن عادات وتقاليد الحياة الاجتماعية لتلك الأقوام والملل والنِحَل التي قصدوها، فكانت بحق سجلاً لأولئك الناس احتفظ بها العرب في مُصنفاتهم الجغرافية ونهل منها الغربيون وأعجبوا وأشادوا بكل فخر واعتزاز بتلك الرحلات العربية في مؤلفاتهم الصادرة لاحقًا من هؤلاء الرحالة العظام، صاحب رحلتنا المسعودي.

المسعودي صاحب الرحلة:

أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، ولد ببغداد عام283هـ- 896م، في أواخر عهد الخليفة المعتضد العباسي لعائلة بغدادية كريمة تعود بنسبها إلى الصحابي عبد الله بن مسعود رضي الله عنه ولذلك عرف باسم المسعودي.

والمسعودي رحاله وعالم جغرافي ومؤرخ، من أبرز علماء الجغرافيا العرب، من أشهر كتبه "مروج الذهب" الذي ذكر فيها وصفًا للزلازل كما وصف طواحين الريح والبحر الميت، وكان صاحب نظرية الانحراف الوراثي. قام برحلات كثيرة اكتشف فيها الكثير من المعلومات عن الشعوب وعاداتهم وتقاليدهم دونها في كتابه الشهير "التنبيه والإشراف". ولقد ترجمت العديد من مؤلفاته إلى عدة لغات منها الفرنسية والفارسية والانجليزية.

علمه ومؤلفاته:

نشأ المسعودي في بغداد التي كانت من أعظم مراكز العلم في العالم. فأتيح للمسعودي أن يتلقى قسطًا وافرًا من العلم والثقافة، نمي المسعودي ثقافته ومعلوماته بالمشاهدة والمعاينة، فلم يكتف بالتبحر في بطون الكتب، والمجلدات، بل سعى لدراسة العالم الذي عاش فيه، فكان فضوله النبيل دافعًا للقيام بأسفار امتدت سنوات عديدة في بعض الأحيان، فزار ووصف قسمًا كبيراً من الأمصار، وترك توصيفات للشعوب التي قُدّر له أن يعيش بين ظهرانيها. وجمع معلومات صحيحة عن البلدان التي لم تتح له زيارتها. مما جعل كتاباته عن العديد من الأمصار، والشعوب القاطنة فيها، مرجعًا هامًا للمؤرخين والجغرافيين والاثنوغرافيين (الإثنوغراف: وصف الأعراق البشرية). إذ درس بتمحيص ما رآه بأم عينه أو سمعه من أناس ثقات، ودأب على فرز الصحيح عما يناقض الحقيقة.

استقصي المسعودي الحقائق التاريخية والجغرافية، معتمدًا على الرواية والملاحظة. وهذا ما دعاه إلى تقسيم جولاته على مرحلتين، فكان في كل مرة يستوفي فيها معلوماته يقوم بتدوينها، فيحذف منها غير الموثق، لذا تميزت مدوناته بالدقة والعمق، وتفوق بذلك على كثير من الرحالة الذين كانوا يدونون كل ما يسمعونه من روايات وأساطير وخرافات دون تحقيق. كما نجح المسعودي في ربط الزمان بالمكان من خلال اطلاعه على حضارات العالم ومعرفته بعادات وتقاليد الشعوب فدون كل هذا ووضعه بين يدي القادمين من بعده، بالإضافة إلى ما جمعه من أنواع مختلفة عديدة من العلوم والثقافات، فلم يفْتُرْ المسعودي أثناء أسفاره عن الاستقصاء والبحث واكتساب العلوم على اختلاف مواضيعها، فجمع من الحقائق التاريخية والجغرافية ما لم يسبقه إليه أحد ودونها في كتبه العديدة التي حوت أخبار رحلاته ومشاهداته وتجارب على أسس منهجية علمية محددة، لهذا احتل المسعودي المكانة الأولى بين كُتاب القرن الرابع الهجري /العشر الميلادي وكان أكثرهم أصالة.

مؤلفات المسعودي:

التنبيه والإشراف جمع فيه ألواناً متعددة ومتنوعة من الثقافات والعلوم ووصف كثير من البلاد والأقاليم. ولخص فيه آراءه في فلسفة التاريخ وتحدث عن تطور آراء الفلاسفة، والعلاقة بين الحيوان والمعدن والنبات. وفي هذا الكتاب اصطلح المسعودي على وصف الأرض باسم "كرة الأرض" كما وصف الخطوط الوهمية التي تقسم الأرض من خط استواء وخطوط أخرى تنتهي بخطوط القطبين الجنوبي والشمالي.

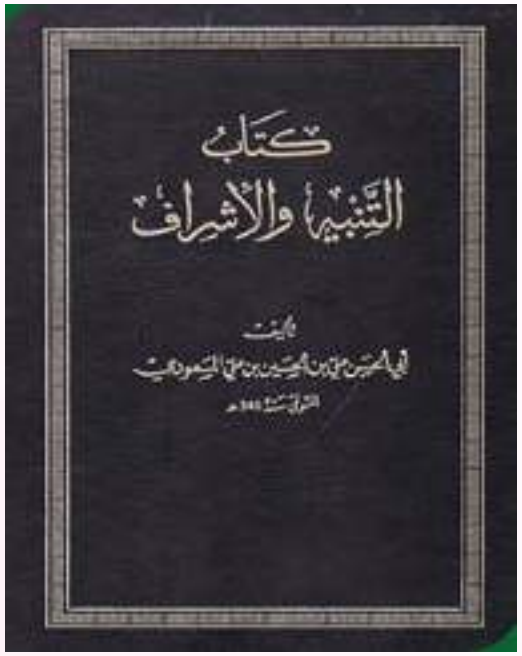
مروج الذهب ومعادن الجوهر: أشهر مؤلفات المسعودي على الإطلاق وأعظم كتبه خاصة ومن أبرز المصنفات العربية، عن سبب التسمية يقول المسعودي: ((وقد سميت كتابي هذا بكتاب "مروج الذهب ومعادن الجوهر" لنفاسة ما حواه))، فهو دراسة جغرافية ربط فيها بين الزمان والمكان. وكذلك "أخبار الزمان ومن أباده الحدثان من الأمم الماضية والأجيال الخالية والممالك الدائرة"، ويقع الكتاب في ثلاثين مجلداً. و الكتاب الأوسط وهو كتاب وسط بين أخبار الزمان ومروج الذهب.

المسعودي في عيون المستشرقين:

لمكانة المسعودي أطلق عليه الباحث والمؤرخ الفرنسي م. دوسون لقب "هيرودوت العرب" بعد أن أدرك الأهمية الكبيرة للأعمال، والمؤلفات التي وضعها المسعودي. ووصف المستشرق الإنكليزي هـ .أ.ر. جيب كتابه "مروج الذهب ومعادن الجوهر" بالقول إنه: "واحد من خيرة الكتب التي كتبت باللغة العربية وأحد أهم



وأضخم المراجع التراثية العربية المتداولة حتى يومنا هذا". وقال عنه المستشرق الفرنسي كاترمير: "إذا ما نظر الإنسان إلى كتبه بُهت من تنوع المواد التي كتب فيها، ومن كثرة المسائل المهمة العويصة التي حلها". وقال عنه المستشرق السويسري آدم متز: "حمله حب الاستطلاع إلى بلاد بعيدة في أفريقية وفي الصين". ويقول عنه المستشرق الروسي ميكولكسي في كتابه "المسعودي، هيرودوت العرب" : "أول من قدّم تاريخ الإسلام، كمادة للقص الشيق في الكثير من جوانبه"، كما يشير ميكولسكي بأن: "رحلات المسعودي لم تكن لها علاقة بأية مهمة رسمية أو أغراض تجارية أو مسائل ذات صبغة دينية، فالدوافع التي حثت هذا العالم على مغادرة أماكن إقامته الطويلة ومواجهة العديد من المتاعب والأخطار، دوافع في غاية النبل فالمسعودي يصبو إلى معرفة العالم وعجائبه وسننه، ويتطلع إلى توسيع تصورات معاصريه عن المعمورة وحياة العديد من الشعوب".



المسعودي الرحالة:

بدأ المسعودي رحلاته وهو لم يتجاوز العشرين، واستمر فيها أربعين عاماً. فطاف المسعودي أرجاء العالم القديم يصف أحوال الأمم ونحلهم وعقائدهم وتقاليدهم وعاداتهم ورسم لنا صورة واضحة المعالم للبحار والجبال والممالك والدول. وقد بدأ المسعودي رحلاته سنة 309هـ فغادر بغداد إلي الأطراف الشرقية من الدولة العباسية، فطاف أرجاء فارس، واستقر في إصطخر. وفي السنة التالية رحل إلى الهند، وأقام في بومبي، ثم رحل إلى سرنديب (سيلان). ومن هناك ركب البحر مع بعض التجار إلى الصين، وجاب المحيط الهندي وزار جزائره وموانيه، وعاد فزار مدغشقر وزنجبار، ورجع إلى عمان.

وفي عام 314هـ. رحل المسعودي إلي ما وراء أذربيجان وجرجان، ثم عاد إلي الشام وفلسطين. وفي عام 332هـ رحل إلى انطاكية، ثم عاد إلي دمشق، ومنها إلى العراق، ومرة أخري إلى الشام ثم إلى مصر، ومن مصر عاد إلى الشام، ثم عاد إلى مصر التي استقر بها. وبمصر أتم تأليف كتابه: "مروج الذهب" سنة 336هـ والذي كان قد بدأ بكتابته سنة332هـ، كما أنه شرع بوضع النسخة الأولى من كتابه "التنبيه والإشراف" في الفسطاط في 344هـ.

المسعودي الجغرافي:

في مجال الدراسات الجغرافية انتهج المسعودي نهجًا جديدًا فلم تكن رحلاته للنزهة أو للتجارة بل كانت لمشاهدة معالم البلاد ومعرفة أخبارها، وكتبه تدل على معرفة واسعة باللغات والعادات والتقاليد والأخلاق والأدب والسياسة وهو أكثر عمقًا ودقة من غيره من الرحالة والجغرافيين.

جاب المسعودي معظم أنحاء العالم القديم وجمع كثيرًا من المعلومات والأخبار التي دونها وأدت إلى تطور الدراسات الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والاقتصادية. وقد قسم المسعودي كتاباته في هذا المجال إلى موضوعات مستقلة تحدث كل موضوع منها عن إقليم معين، وأهمل الطريقة الزمنية ولم يهتم بتتابع أخبار رحلاته أو الربط بينها. فوصف المسعودي الأرض والبحار ومبادئ الأنهار والجبال والأقاليم وترتيب الأفلاك، ومساحة الأرض وأقسامها، وأثر البيئة الجغرافية والكواكب في طبائع البشر وفي كتبه دراسات وافية عن ظاهرة المد والجزر، وبعض الظواهر الطبيعية كالزلزال والبراكين، والشمس



وعلاقتها بطبيعة الهواء، وربط بين حركة الهواء وحركة الشمس والعوامل المؤثرة في المناخ، وربط بين المناخ وطبيعة السكان موضحًا أثر درجات الحرارة على نشاط الإنسان، ونالت بلاد الصين اهتمامًا كبيرًا من المسعودي وتعتبر دراساته حول هذه البلاد أوضح وأوفى من سابقيه، فمزج بين وصف بلاد الصين وتاريخها، وعقد دراسة مقارنة بينهم وبين القبائل العربية، والمسعودي من أوائل الذين اهتموا بالحديث عن بلاد الحبشة والسودان والهند، كما نالت الأقطار العربية دراسة جغرافية مفصلة فتحدث عن الشام واليمن والحجاز والمغرب والعراق ومصر، وأشار إلى أثر البيئة الطبيعية في حياة هذه الأقطار.

المسعودي المؤرخ:

في تأريخه لم يتبع المسعودي سُنة من سبقه من المؤرخين بل وضع منهجاً جديداً في الدراسات التاريخية، تأثر بمنهجه كثير من المؤرخين أشهرهم ابن خلدون. فقد حاد المسعودي عن طريقة الطبري – شيخ المؤرخين – في كتابة التاريخ، لأن الطبري اتبع طريقه التاريخ بالسنين فكان يؤرخ لأحداث التاريخ سنة بسنة. وقد أبرز المسعودي عيوب هذه الطريقة فقال: "ورأيتهم – أي من سبقه من المؤرخين – يذكرون الحادثة الواحدة في سنين ويذكرون عنها في كل شهر أشياء، فتأتي الحادثة مقطعة لا يحصل منها على غرض ولا تفهم إلا بعد إمعان النظر، فجمعت أنا الحادثة في موضوع واحد وذكرت كل شيء منها في أي شيء أو سنة كانت فأتت متناسقة متتابعة".

كما تميز المسعودي باهتمامه الواضح بالدراسات الاجتماعية والاقتصادية في تأريخه فسجل في كتبه صورًا عديدة لحياة كثير من الشعوب، وكان أول من أهتم بهذه الدراسات بينما قصر من سبقه من المؤرخين دراساتهم على ذكر أخبار الخلفاء والولاة وحروبهم وسياساتهم، كما مزج المسعودي بين الدراسات التاريخية والجغرافية وفتح آفاقًا جديدة في الدراسات الاجتماعية والاقتصادية والدينية، واهتم بمعالم الحضارات المختلفة، ولزم الطريقة الموضوعية فأصبحت الشعوب والملوك والخلفاء محاور دراسته.

رحلة النهاية:

صرف المسعودي سنواته العشر الأخيرة متنقلاً بين سورية ومصر، إلى أن شعر بحاجته إلى الاستقرار فاستقر بمدينة الفسطاط بمصر وتوفي بها بعد بضعة أشهر من إنجاز الصيغة النهائية لمؤلفه "كتاب التنبيه والإشراف" عام 346هـ957-م.

من بـَدَأ النخيل إلى المفتاح المقدس..

40 عاماً من التهميش









أحمد بشير العيلة. فلسطين.

لا أدري ما المغزى الذي تتعرض له أعمالي – وقد وصلت إلى أحد عشر كوكباً من الدواوين والروايات– إلى التهميش المتعمد من النقاد في الداخل الفلسطيني طوال مسيرتي الأدبية التي تقترب من سقف الأربعين عاماً، واشتمل التهميش المؤسسات الرسمية للسلطة أيضاً التي لم تشر إلى أي عمل أو تحتفي بأي إصدار لي بتاتاً، أو تبادر بأي ذكر لي في أنشطتهم، وكذا صحفها وكتابها، باستثناء بقعتي ضوء في داخلنا الفلسطيني: الأولى في غزة؛ حيث أنجزت رسالة ماجستير من الجامعة الإسلامية حول أعمالي الشعرية، وذلك في 2022 بإشراف د. أسامة عزت أبو سلطان، وهو صديق تابعَ أعمالي منذ كان مقيماً في ليبيا، ورابطة الكُتاب والأدباء الفلسطينيين التي احتفت بي ومنحتني في احتفال رسمي لقب (شاعر العودة)، والبقعة المضيئة الثانية كانت مدينة حيفا، حيث أصدر الناشر الكبير الذي يعمل بمهنية راقية تراعي بتوازن أقلام الكتاب الفلسطينيين في الداخل والشتات، فأصدر لي الناشر رواية (حارس القرون

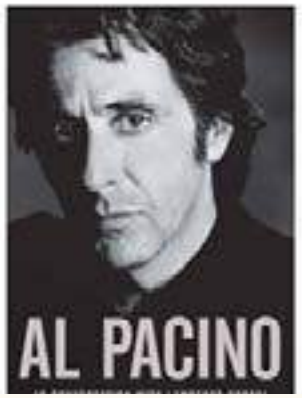
السبعة –2019)، وأخيراً هذا العام رواية (المفتاح المقدس 2026–)، فبمجرد نشر موقع مبدعون فلسطينيون خبراً عن صدور الرواية كنت قد أرسلته لمسؤولة الموقع الأستاذة روض الدبس أدهشني أن أحد أعمد النقد الفلسطيني وهو أستاذ جامعي متخصص وصاحب عمود في جريدة الأيام الفلسطينية، رد رداً يحمل قصدية التهميش، وهو الذي لم يكتب حرفاً عن أي عمل من أعمالي، وهذا يرجع لاختياراته الخاصة ولا شأن لي به، ولا أستجديه أن يكتب عني، بل لا أريده أن يفعل، لكنه في الردود على خبر إصدار المفتاح المقدس، لم يهنئ ويبارك بل نسخَ وألصق مقالاً كان قد كتبه منذ سنوات خلت عن رواية تكلمتْ هي الأخرى عن حصار كنيسة المهد، وكأنه يحرف الأنظار عمدا عن روايتي التي لم يقرأها أصلا.. نعم، فمن خلال قراءة أفعال عادل الأسطة التعقيبية، يبدو أن القصدية تتجه نحو تعزيز التهميش للإصدار الجديد، وليس مجرد الإحالة العلمية المحايدة بأن هناك رواية أخرى كتبت عن حصار الكنيسة، والأسباب التي تدعم هذا التفسير هي غياب فعل التهنئة أو الترحيب، ففي ثقافتنا العربية والأدبية، من الطبيعي أن يسبق أي حديث عن رواية جديدة عبارات التهاني، أو حتى ذكر اسم الرواية الجديدة مع كلمة مجاملة نوعاً ما. لكن نسخه المباشر لمقاله حول رواية قديمة هو بمثابة قطع للحديث عن روايتي وتحويل الاهتمام بالكامل عن الإصدار الجديد.

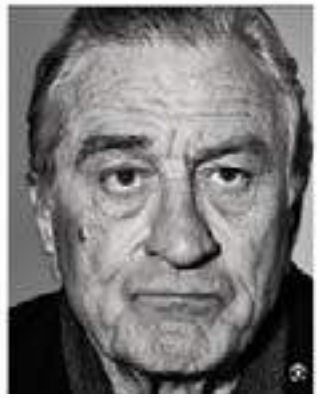
فالانتقال السريع إلى عمل آخر هو رواية "أرجوحة من عظام" لوليد الشرفا، الرواية التي صدرت قبل أربع سنوات (2022) ولم تكن جديدة، في رد على منشور خبر رواية جديدة، يعني التأكيد على فعل التحييد والتهميش، فأستاذ جامعي مثل عادل الأسطة يعرف جيداً قواعد النقد والتعريف بالإصدارات. فعندما يختار أن يكتب عن رواية أخرى لم يطلب منه أحد الكتابة عنها، ويقوم بنشر رابط تحليل لرواية سابقة في نفس سياق الإعلان عن رواية جديدة، فإن رسالته الضمنية للقراء هي: "لا تنخدعوا بالجديد فهذا الموضوع قد عولج من قبل". وهذا ظلم وإجحاف لروايتي الوليدة.

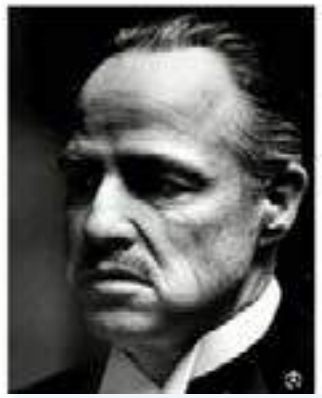
الأسطة هو عينة ضئيلة من عينات النقاد الفلسطينيين ومن عينات المؤسسات الفلسطينية التي تجعلني أحتج، ومن حقي أن أحتج، متسائلا عن السر وراء عدم النظر إلى أعمالي التي أجريت حولها دراسات جامعية وقراءات صحفية مشكورة في غزة ومصر وليبيا والجزائر وإيطاليا، بل أن إحدى أكبر دور النشر الفرنسية قد ترجمت لي رواية (حارس القرون السبعة)، أما في بلدي فسلوكيات التهميش والتعامي غالبة للأسف، ولا غالب إلا الله..

فرسان السينما الثلاثة : مارلون وباتشينو ودي نيرو

الواقعية بملامح ثلاث وجوه سينمائية







عبد الحكيم كشاد. ليبيا

مع مارلون براندو، و ألـ باتشينو، و روبرت دي نيرو.

لم تعد السينما حكايات تروى، وكأن هؤلاء الثلاثة يحفرون داخل النفس البشرية. كانوا بمثابة مرآة مع تعقد الحياة، يرى فيها الانسان الحديث خوفه، رغباته، وهشاشته العميقة، كل شخصية قدموها كانت سؤالاً جديداً عن معنى القوة، العزلة، الهوية، والعنف الكامن داخل الانسان .

يمثل الثلاثي الأهم في تاريخ السينما الأمريكية "مارلون براندو" و "ال باتشينو" و "روبرت دي نيرو" مراحل مختلفة من تطور فن التمثيل الحديث، ورغم أنهم ينتمون إلى المدرسة الواقعية في الأداء، غير أن أسلوب كل واحد منهم يختلف. فعل هؤلاء الثلاثة شيئاً أكثر خطورة حين جعلوا السينما تنظر إلى الإنسان – وليس العكس – كما لو أنها تراه لأول مرة، ولهذا لم تبد شخصياتهم يوماً كأنها مكتوبة على ورق.

قبل "مارلون براندو" كان التمثيل يحمل شيئاً من اليقين الذي جعل من الإنسان واضحاً ومفهوماً ثم جاء "براندو" يعيش ارتباكه الإنساني الحقيقي أمام الكاميرا، وكأنه لا يمثل، يتلعثم أحياناً، يصمت طويلاً، ويترك الفراغات تتكلم ، ولهذا شعر المشاهدون لأول مرة أن الممثل يمكن أن يكون ضعيفاً وممزقاً مع ذلك فقد بدا آسراً هنا بصورة مبهرة. في فيلم "العراب" يقدم "براندو" "دون كورليوني" مفهوماً جديداً للقوة، لم يكن يحتاج لرفع صوته، لأن القوة الذي فهمها "براندو" لا تصرخ، بدت عيناه تحملان معرفة

عميقة بطبيعة البشر، ولهذا بدا "دون كورليوني" كأنه أب، وملك، وكاهن، وجلاد في الوقت نفسه. من خلال ذلك التناقض الإنساني الكامل، وهو ما أخذه "ال باتشينو" من "براندو" أن الإنسان لا يختزل في صورة واحدة، لكن ما أضافه "باتشينو" هو أن جعل التوتر يتنفس داخل المشهد، هناك ما يرتجف خلف عينيه، شي يوحي أن الشخصية على حافة الانهيار حتى في سكونها. في الجزء الثاني من "العراب" يبدو باتشينو "مايكل كورليوني" كأنه رجل يتآكل ببطء تحت ثقل السلطة، لم يعد الإنسان الذي أراد يوما الهرب من عالم العائلة بل صار أسيراً للصورة التي صنعها لنفسه، كل قرار يتخذه يبعده عن إنسانيته، كان يتفهم ذلك التآكل بصمت طويل حتى تأتي اللحظة التي لم يعد قادراً فيها على حمل نفسه، بدت شخصيات "أل باتشينو" في السينما كأنها تحارب شيئاً غير مرئي، حتى صراخه في فيلم "الوجه ذو الندبة" كان محاولة يائسة لإثبات الوجود أمام عالم يبتلع البشر بلا رحمة، "باتشينو" يجسد تلك الرغبة في القوة التي تتحول إلى العزلة حين يتخذ الطموح شكلاً من أشكال الهلاك. أما الأكثر اقتراباً من فكرة الذوبان داخل الشخصية، يمثلها بجدارة "روبرت دي نيرو" وبوصف الدور مؤقت، فإن الحياة يجب أن تعاش بكامل تفاصيلها، لهذا لا تشعر به أنه داخل الفيلم. الغريب في هذا الممثل جزئيته الخاصة به، حين يجعل من المشاهد يحس وكأنه يتلصص من ثقب باب على إنسان حقيقي لا ممثل، في "سائق التاكسي" يقدم دي نيرو الجنون في عزلة بطيئة تأكل الروح قطعة قطعة، "ترافيس بيكل" إنسان فقد علاقته بالعالم حتى صار يرى المدينة كأنها جرح مفتوح. ما يجعل "دي نيرو" مخيفاً هو الاقتصاد العاطفي الهائل، لا يمنح المشاعر بسهولة ولا يشرح ما يحدث داخل الشخصية، إنما يتركك تواجه صمتها وغموضها، لهذا تبدو شخصياته تخفي عالماً داخلياً لن يكشف بالكامل عنه، وتحمل واقعية مزعجة، لأن البشر من الحقيقيين أيضاً لا يشرحون أنفسهم بالكامل. في فيلم " الثور الهائج" ، يتحول "جيك لامواتا" إلى وحش بسبب عجزه عن الحب والتصالح مع ذاته، ويتحول الجسد هنا إلى سجن نفسي، "ودي نيرو" فهم هذه الفكرة بعمق نادر.

ورغم اختلافهم كانوا ثلاثتهم يبحثون عن الشيء نفسه. الحقيقة الإنسانية المختبئة خلف الأقنعة، بعيداً عن بطولية الشخصية، إنما على ذلك الانسلاخ الذي يصيب الإنسان ومعاناته معه خلف الوجوه المتعددة ، لهذا أفلامهم أكثر حياة إلى اليوم في تاريخ السينما. في المشهد المهم من فيلم "حرارة" يجلس أل باتشينو وروبرت دي نيرو في المقهى يبدو الأمر كأننا أمام رؤيتين للإنسان. باتشينو متوتر متحرك يضغط على الكلمات كأنه يحاول كسر الصمت بقوة، بينما دي نيرو هادئ بصورة شبه مخيفة، كأنه قبل منذ زمن طويل حقيقة وحدته الداخلية. هذا الحوار بين الشرطي والمجرم، كان يكشف إلى أي مدى يعرف هذان الروحين أنهما متشابهان ، أكثر مما يريدان الاعتراف به . أما ظل مارلون براندو فأنه باق على الاثنين معاً، كأن الرجل الذي غير شكل التمثيل في منتصف القرن العشرين لم يختلف بل استمر في كل نظرة صامتة ، وكل انفجار عاطفي ، وكل محاولة للوصل إلى الإنسان الحقيقي. وإذا جعل براندو التمثيل أقل زيفاً فإن باتشينو جعل الروح الإنسانية أكثر اشتعالاً بينما جعلها روبرت دي نيرو أكثر وحدة وغموضاً.

في رواية وبر الاحصنة لنجوى بن شتوان..

عتبات النص الروائي



سعد الحمري. ليبيا

حال الدخول الى العالم المنسوج في رواية "وبر الأحصنة" لنجوى بن شتوان الصادرة عن " مركز الحضارة العربية القاهرة منشورات 2007 تستوقفك ملاحظة مهمة ألا وهى اعتيادية وضع العتبات الأولية للنص وهذه العتبات وإن تباينت الا أنها تظل بمثابة نص موازى يهدف لتقديم تصور أولى يسعفنا في بلورة النظرية النقدية في التحليل إجمالاً، وكذلك في إرساء قواعد معينة لدراسة هذا الخطاب الروائي.

وهذه العتبات هي بمثابة البهو (بتعبير لوى بورخيس) الذى منه ندلف الى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل معاً كما أنها (أي العتبات) تسعى بحسب تعبير "شعيب بو حليفى" الى تقشير جيولوجيا المعنى بوعى يحفر في التفاصيل وفى النص الادبي 1 فقراءة العتبات وتحليلها في علاقتها بالنص الروائي تشكل نوعاً من الإحاطة بعالم الرواية والروائي معاً.

وتتعدد العتبات في روايـة "وبر الأحصنة"، بل وتتداخل، لكنها في المجمل تضل علامات شارحة تمت بصلة ما للنص الروائي الذى نحن بصدد الدخول في عوالمه، ويمكننا أن نسترجعها خطوة بخطوة سعياً منا للوصول الى غايات "نجوى بن شتوان" إبان كتابتها لهذه الرواية.

العتبة الأولى ((وبر الاحصنة)) عنوان رئيسي/ العتبة الثانية نصوص في التكوين والنشأة علامة شارحة عنوان فرعى/ العتبة الثالثة عن الحقيقة البيضاء للبيضة علامة شارحة عنوان فرعى آخر

العتبة الرابعة/ عن سين من نسل حمد عن محمد عن أم الهجرس أنها قالت استبطان تاريخي.

العتبة الخامسة/ فلمن يقرأ ويفهم، فقط واذا فقط.. هذا الكتاب علامة استفزازية.

العتبة السادسة/ لتكن هذه الابيات قصيدة استهلال مبطن يعود للعلامات الشارحة.

في العتبة الأولى ((العنوان الرئيسي)) يستوقفك لتطالعه وأيضاً لتبحث عن علاقة هذا العنوان بالمتن الروائي والذى سيحيلك الى داخل الرواية والتي وردت هذه العبارة فيها:

((ذهبت الوالدة صبيحة حلم أبنتها تفتش في الخلاء عن عشبة لها وبر ولا تأكلها إلا الأحصنة لكى تضعها في الدار وتبخر بها الدار مما رأت اعويشة.))2

العلاقة هنا لا تبرز حيال المعنى الذى يستوقفنا وهو ((وبر الاحصنة)) كعلاقة بالكائن ((الحصان)) لكنها تقودنا إلى عشبة أو نبتة لها خاصية طرد الاشياء المفزعة والشر حيث أن ذهاب "أم اعويشة" للبحث عنها جاء كردة فعل على ما رأته "اعويشة" فى المنام ..هذا المنام الذى تبين انه فاجعة للأم .

((حين أخبرت به والدتها وجمت وطلبت منها عدم سرد المنام على أحد، لقد سكتت الام قلبيا))3

((كان واضحاً جداً أن ما رأته الطفلة لا يجب أن يحويه رأس واحد، وفى المنام أيضاً عبرت الوالدة لطفلتها عن خشيتها مما سيأتي به الغيب لها " مكبر همك يا بنتى))4

ورغم أن هذه الاشارات تقودنا الى سيرة الفاجعة ((سيرة عائشة)) بطلة المتن الروائي، والتي تحكى الرواية سيرتها وسيرة نسلها، إلا أنها تقودنا الى معنى شمولي آخر ألا وهى سيرة المعاناة للمرأة واضطهادها، وتحفزنا أيضاً للقراءة من جديد للولوج الى المعنى القصدي لهذه السيرة .

فيما يخص العتبة الثانية ((نصوص في التكوين والنشأة)) فهي وإن تبدو علامة شارحة إلا أنها تقودنا الى حصر اهتماماتنا بالتكوين الأول والنشئة الأولى لأن الكاتبة عمدت الى شرح هذه الكلمة في الجملة التالية التي اعتبرناها عتبة أخرى، ((عن الحقيقة البيضاء للبيضة)) فهذه العتبة وإن بدت منفصلة إلا أنها أيضاً موضحة للعبارة التي تسبقها، وكذلك فهي شارحة للمتن الروائي، فالحقيقة البيضاء تحيلنا الى إخبار مملوء بالمصداقية أو الحقيقة الناصعة البياض كما يقولون، وما يتبقى من الجملة أن هذا الإخبار

الناصع البياض جاء عن البيضة، والبيضة ستقودنا بالتأكيد الى العتبة السابقة ((نصوص في التكوين والنشأة)).

تأتى بعد ذلك العتبة الرابعة: ((عن سين من نسل حمد، عن محمد، عن أم الهجرس إنها قالت لأبنها "هات من يقراء ويفهم .))

هذه المتواليات التي تولدت عن عنعنة بالتتابع تقودنا حتماً إلى سيرة تاريخية متوالية، أو فلنقل أنها سيرة تاريخية مستنسخة عن النص الأصلي، ومكررة بتتابع تاريخي مملؤ بالعنعنة من جيل إلى آخر.

في العتبة الخامسة تستوقفنا العبارة التي لا تمت بصلة إلى ما سبق سوى في العبارة الأخيرة لقول أم الهجرس لأبنها بدافع أنها متوالية عن العنعنة السابقة، لكنها تدفعنا إلى استفزاز مشاعرنا ((كقراء)) وهو ما جعلنى أضمنها كعلامة استفزازي ليكون ضرورة حتمية وشرطاً أساسياً حيال الدخول إلى عوالم الرواية

فهل شكلت هذه الدعوة دفعاً معرفياً للقارئ لبث مشاعره وآرائه حول شيء معين، أم أنها كانت علامة مستفزة حيال الرواية ككل ((كائن واحد وعلامة استفهام واحدة))

إبان التفحص لهذه الحيثيات نسترجع ماقاله "إيزر" أحد أهم رواد مدرسة "كوتستانز الالمانية، وأهم واضعي الهيكل النظري لما يسمى بنظرية ((جمالية التلقى))، وهى نظرية توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه استناداً إلى تجارب المتلقي وردود أفعاله باعتباره عنصراً فعالاً وحياً يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فنى ينتج عنهما تأثر نفسى ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل فحكم جمالي استناداً إلى موضوع جمالي ذو علاقة بالوعى الجمعي حيث يميز "إيزر" فى البداية بين ثلاثة نماذج من القراء أحدهم حقيقي وتاريخي وله وجود فعلى والآخران افتراضيان يتضمنهما النص يكون الأول صورة ذخيرة معرفية تتكون من المعرفة الاجتماعية والتاريخية لفترة معينة، أما الثاني فهو الذى يتصوره المؤلف ويضعه في حساباته عند وضعه لاستراتيجية النص، وقد يكون امتداداً للقارىء التاريخي الذى يبدو في شكل نماذج متماثلة ومتكررة، أو قد يشكل نموذجاً جديداً إذا كانت استراتيجية المؤلف تخرج عن السائد وتخترق المألوف، وذلك في محاولة منه تعمد الى تخيل قارىء نموذجي جديد.

وهـذا الـقـارىء الـنـمـوذجـي هـو الـذى تحـدث عنه "ايكو" في كتابه "القارىء والحكاية"، والذى يقول فيه:((فإن يكون المرء نصاً يعنى أن يضع في حيز الفعل استراتيجية ناجزة شأن كل استراتيجية (إستراتيجية الشطرنج مثلاً)، وعليه فإنه غالباً ما ينصرف إلى رسم صورة خصم نموذجى . وذلك هو شأن النصوص جميعا إذ ينبغي للمؤلف في سبيل أن ينظم استراتيجية النص أن يلجأ إلى سلسلة الكفايات، وهذا مايلزمه التسليم بأن مجموعة الكفايات التي يرجع إليها إنما هي ذاتها ما يلجأ اليه قارئه. لذا نراه يستشف وجود قارىء نموذجى))5

ومن هنا جاء سياق الاستفزاز الذى وضعته الكاتبة سياقاً حاثاً مستفزاً وصولاً الى القارىء النموذجي الذى تطمح اليه نجوى بن شتوان ((يقراء أولا ثم يفهم))

وإذا فإن وجود هذا الاستهلال الأولى المتعدد العتبات يصبح ذو وظيفة كبيرة في الرواية، فهو لا يفسر سير القص فحسب بل يعمل على تهيئتنا للدخول في عالم الرواية التخيلي بكل أبعاده بإعطائه الخلفية العامة لهذه العالم لنستطيع بعدها ربط الخيوط والاحداث التي ستنسجها الكاتبة لنا فيما بعد.

تظل العتبة الاخيرة في هذا الاستهلال معلقة، و التى اخذت كياناً من استعارة الكاتبة لقصيدة الشاعر الانجليزى((فيليب لاركن))، وعلى الرغم من استعارة هذه الابيات ليست بريئة بتعبير ((روب غرييه)) فهي حسب رأيه في الاستعارة تتجه وتكشف موقف ميتافيزيقي، وحال قراءة هذه الابيات نكتشف أنها من صميم لعبة الروائية التي أرادتها لنا، والتي تقرر أن تضعنا على حافة الحدث الروائي، وفى المقطع الأخير تتضح العبارة والرؤية معاً.

" يتناقل الانسان البؤس أبا عن جد
ويتفاقم البؤس كالرف الصخرى قرب سطح الماء
فلتخرج منها في أقرب وقت
ولا تنجب أنت أي أولاد."6

وهذا الاطار التراثي هو ما عبر عنه الشاعر "أبو العلاء المعرى"، ذاك الذى أصبغ التشاؤمية على كل ما حوله لاحتجاجه على ولوجه لهذه الدنيا، ولازلنا نردد معه: ((هذا ماجناه أبى على ... وما جنيتُ على أحد.))

ولا يخلو النص من عتبات اضافية متجددة دوماً، ولكنها لا تقع كعتبات استهلالية بل تكون مقدمة للوحات داخل الرواية، لكنها أيضاً تظل علامات وعتبات شارحة للنص وتكويناته، الرواية مضيفة خاصية أخرى لهذه الشروح في أنها ترسم سير الاحداث والمتواليات التي تقدمها الكاتبة والتي تندرج ضمن إطار التسلسل الزمنى للسرد الروائي، ولأن الروائية تحاول أن تنجح في إيهام القارىء بحقيقة الاحداث محاولةً إلغاء الحاجز النفسي بينه وبين الظاهرة الروائية بشكل عام، فإنها تعمد إلى صبغ الصيغ السردية لعناوين هذه اللوحات، وحتى بعد تمحيص هذه العناوين نكتشف أنها علامات ضمنية شارحة لكل لوحة.

1/ مستخرج رسمي من سجل واقعة ولادة رب العائلة أصل الحكاية. السيرة الأولى. كونية الحكاية.

2/ جاء من نسل حمد التحدر. السلالى للأنثى بداية الاشكالية في القمع.

3/ سين من نسل حمد التحدر السلالى للذكورية. بداية الاشكالية في الهيمنة.

4/ المعبر. بداية السيرة. مقدماتها وتوابعها التى ستأتي لاحقاً.

5/ فضاء السلسول. استكمال الماقبل في السيرى. استمرار في عرض الاشكاليات.

6/ وبر الأحصنة. السيرة الحقيقية. سيرة النسل

والأصل ((الرواية في الأساس)).

7/ فراغ الامتلاء. عود على ذي بدء. استكمال الجزء الناقص في القصيدة الأولى.

وفى كل لحظات إطلاعنا على هذه البؤر الضوئية سنكتشف أن هناك تفاصيل في هذه العتبات تفاصيل ضاغطة على وجدان الروائية ربما نتجت عن وطأة ضغوطات اجتماعية على العاطفة، وكذلك يمكن أن تكون نتاج قسوة التغيرات الاجتماعية وارتباطها بالتقاليد والموروثات التي تحط من قدر المرأة وتحتقرها.

وتمارس الكاتبة ((الروائية)) ذلك بوعى بلسان الراوي العليم الذى يمارس الحكي ويسلط الضوء على الاشياء فيما يمارس عليها سخرية لاذعة.

قدمت "نجوى بن شتوان" خلال هذه الرواية لعبة التداعي من خلال استثمار واعى لانتقال الأزمنة وتثمير مناطق اللاشعور من خلال احتفائها بشعرية السرد، حيث تصبح الذات منطلق الروائية والروائي، وحين يغدو الواجدان منعكساً لتأزم هذه الذات الروائية التي تتحرر من السرد التقليدي مكونة مركزاً هاماً لاستبطان وجهة النظر.

والرواية كونها رواية نسائية ارتبطت ارتباطاً غائماً بتجربة الكاتبة في الحياة وضمن حدود المكان، ولأنها كذلك فإنها مارست لعبة ملاحقة أسباب الاسباب، فهي تخرج بنا من نفق لتدخل نفق آخر وكأنها بذلك تتبنى وجهة نظر المفكر الفرنسى ((ألتوسير)) الذى يصر على أن المشكلة لا يمكن حلها دون حل الاشكاليات المرتبطة بها، ومن هنا جاء اصرار نجوى بن شتوان على أن تفتش على الاشكالية الكامنة في كل ظاهرة ووضع اليد على العلة، وقد نجحت في إبراز هذه الاشكاليات من خلال منولوج داخلي مرتئية أن هذه التقنية هي خير وسيلة للكشف عن التعارض القائم بين كونها أنثى وبين العالم الخارجي الذى يحتوى هذه الاشكاليات.

وبعد..

فهذه الدراسة كانت حول عتبات النص وتقنيات تواجدها ووسائطها الشارحة، حاولت جاهداً أن أطرح من خلالها رؤية الكاتبة الروائية "نجوى بن شتوان" في هذا العمل الابداعى الفذ.

هوامش:

1. د. شعيب بوحليفي ((النص الموازي للرواية . استراتيجية العنوان)) مجلة الكرمل قبرص العدد46 /1992 ص82.
2. الرواية ص82/81
3. الرواية ص81.
4. الرواية ص81.
5. إمبيرتو إيكو ((القارىء والحكاية)) ص67 و68.

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 وما المناسبة :

فَشَدَّ ولم يَنْظُر بُيوتاً كثيرةً لدى حيث ألقت رَحلَها أمُّ قَشْعَم

فخر صالح قدّارة
عنبتا الأردن
(مقيم في مدرسة العدايا في جيزان في السعودية)

*

زهير بن أبي سلمى — أمّ قَشْعَم

● الجواب : هذا البيتُ من معلقةِ زهير بن أبي سلمى التي مطلعها :

أمِن أمِّ أوفى دِمْنَةٌ لم تَكَلَّمِ بِحَوْمانَـــةِ الدَّرّاجِ فالمُتَثَلَّمِ

والبيتُ المسئولُ عنه كما في المعلقة هو :

فَشَدَّ ولم يُفْزِع بيوتاً كثيرةً لدى حيث ألقت رَحلَها أمُّ قَشْعَم

ورأيتُه في الدميري كما رواه السائل الكريم .

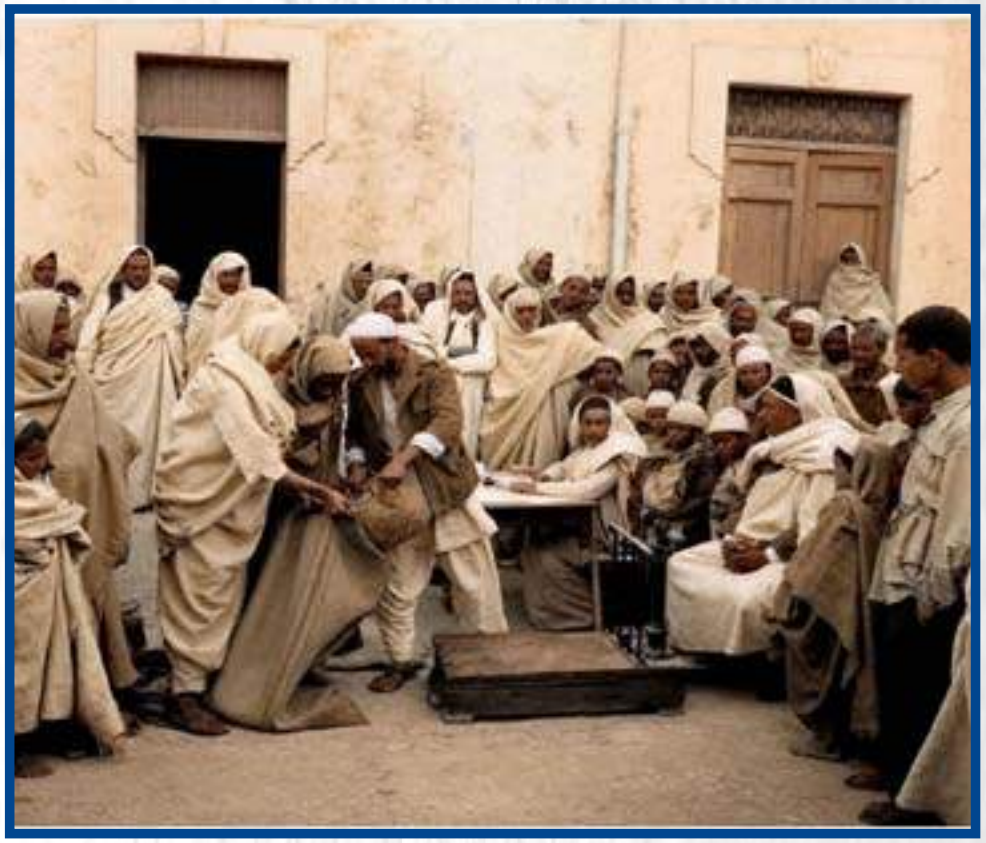
قبل أن

نفترق ..



الكاتب يضع نظارة باستمرار، وشعره غير مصفف، يمضي نصف وقته غاضباً من كل شيء، والنصف الآخر محبطاً يعيش في البارات متحدثاً مع كتاب آخرين يضعون نظارات وغير مصففي الشعر، يتكلمون عن أشياء صعبة، ولديه دائماً أفكار عجيبة عن روايته المقبلة، ويكره روايته التي انتهى من طباعتها.

أيام زمان



((بقي كل شي بالجرام .. حتي البكا ع الغوالي))
بيت لمحمد البزاري تلخصه هذه الصورة .
توزيع جرامات الشعير في احدى المدن الليبية عام 1947 م.
(من صفحة عاشور الطويبي)

وطن الثقافة

وثقافة الوطن

مجلة الليبي

مجلة
الليبي

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب

السنة الثامنة العدد 89 / مايو 2026



مزاميرها.. تبكي بلا دموع