مجلة

الليبي

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب

السنة الثامنة العدد 94 / أكتوبر 2026



المشنقة بانتظار الشهيد

صورة الغلاف ..



المشنقة تكتب التاريخ

صورة نادرة للمشنقة التي أعدت لشيخ الشهداء..

الصورة ضمن مجموعة صور تعود لأواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات من القرن الماضي، احتفظ بها "جوزيبي بيديندو"، وهو قاض عسكري إيطالي شارك في ما عُرف بـ"المحكمة الطائرة"، وهي محكمة عسكرية كانت تنتقل بين المدن والمناطق لمحاكمة المقاومين في سياق امتزج فيه القضاء بالقمع والإعدام وجرائم الإبادة.

نُشرت الصورة ضمن مجموعة صور في كتاب يحمل الكتاب عنوان "الأسد والقاضي والمشنقة: تاريخ وصور القمع الإيطالي في برقة 1928–1932"، وصدر عن دار دونزيلي الإيطالية عام 2021، من تأليف الباحثين الإيطاليين أليساندرو فولتيرا وماوريتسيو زيني.

تضمّ مجموعة بيديندو مئات الصور، بينها عشرات الصور التي توثّق أسْر عمر المختار ونقله ومحاكمته وإعدامه. ويظهر المختار في عدد من اللقطات خلال أيامه الأخيرة، بينها صور أثناء القبض عليه، نقله على متن السفينة الإيطالية التي حملته إلى بنغازي، ثم صور له في سجن بنغازي، ومشاهد سبقت محاكمته وأخرى مرتبطة بالمحاكمة والإعدام، إلى جانب صور لمقاومين آخرين وضحايا ومعتقلين، وقضاة وجنود ومحاكمات ومشانق.

(المصدر: صفحة خليفة البشباش على الفيس بوك

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.

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

خدمات عامة
رمضان عبد الونيس
حسين راضي

الإخراج الفني
محمد حسن الخضر

العنـوان في ليبيـا
مدينة البيضاء - الطريق الدائري الغربي

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

شروط النشر في مجلة الليبي

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

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

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

الليبي
السنة الثامنة
العدد 94
أكتوبر 2026

محتويات العدد

افتتاحية رئيس التحرير

(ص 8) كنوز العقل البدائي — د. الصديق بودوارة

شؤون ليبية:

(ص 11) بونخيله — سالم الكبتي. ليبيا
(ص 14) امراجع — عبد العزيز الرواف. ليبيا
(ص 16) أسرار الأرشيف — د. خالد الهدار. ليبيا
(ص 18) سعدى — علي جمعة اسبيق. ليبيا
(ص 19) كنوز — خليل الهرام. ليبيا
(ص 22) غدامس صوفيا لورين — هند عبد القادر اهويدي. ليبيا
(ص 24) كنز الكلام — كروم الخيل. ليبيا
(ص 25) في الصميم — قصي البسطامي. ليبيا

شؤون عربية:

(ص 27) تحولات الصوت السردي — سعيد بوعيطة. المغرب

شؤون عالمية:

(ص 31) امبراطور في مرحاض — الليبي. وكالات
(ص 32) طائرة في مأزق — الليبي. وكالات

كتبوا ذات يوم:

(ص 34) المنفيون الليبيون — اختيار أسرة التحرير

ترحـــال:

(ص 35) جزيرة الوجوه الصامتة — الليبي. وكالات







محتويات العدد

ترجمات:

(ص 37) القصيدة البيثية الرابعة للشاعر بنداروس — ترجمة أ.د. محمد المبروك الدويب

إبـــــداع:

(ص 63) دُرر — آية الوشيش. ليبيا
(ص 64) جنة النص — انتقاء : سواسي الشريف
(ص 66) فخ التبعية — حسن على أحمد الشاعرى. ليبيا
(ص 68) أمنية عابرة — محمد عبد الرسول. ليبيا
(ص 69) الغربة موطن الحرف — طه دخل الله عبد الرحمن. فلسطين
(ص 71) المغارة.. إلى وطن. — محمد مهنا. ليبيا
(ص 74) كذب — أحمد خالد توفيق. مصر
(ص 75) قضية للنقاش — زكريا نمر. جنوب السودان
(ص 77) التجلّيات النّقديّة — سائدة عائد البشيتي. فلسطين
(ص 86) أنا أكتب، ولا أستجدي التصفيق — د. عبد الكريم الحلو. العراق
(ص 87) أرستيبوس الغائب — عبد المنعم المحجوب. ليبيا
(ص 88) خط أحمر — د. عبد الله علي عمران. ليبيا
(ص 89) حين تعرفني الكتابة — فريحه سليمان المريمي. ليبيا
(ص 90) جولة في الجحيم — برتولد بريخت ترجمة: ماجد الخطيب. العراق
(ص 92) مآلات فاجعة الفراق — فتح الله السمالوسي. مصر
(ص 93) حين تتحول المعاناة إلى سلوك — أ.د . زكية القعود. ليبيا.

من هنا و هناك:

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

قبل أن نفترق:

(ص 98) ذائقة الموت — 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



مفتاح الشريف / ليبيا



منعم عبداللَّه حمزة / السودان

كنوز العقل البدائي



بقلم : رئيس التحرير

العقل البدائي ليس بدائياً تماماً، إن مجرد إطلاق صفة البدائية عليه يعتبر تجنياً لا طائل من وراءه سوى أن نغرق نحن في المزيد من الجهل.

العقل الذي نصفه نحن بالبدائي هو عقل مدرك واسع المخيلة، وعند حدود هذا الوصف بالذات يمكننا لو تمهلنا، وتخلينا عن غرورنا المتبجح، يمكننا أن نتعلم، ولكن كيف يتعلم من يظن نفسه يعرف كل شيء؟

إنه أيضاً عقل تنبؤي، وهو إلى ذلك عقل مهجوس، هو أيضاً عقل اختباري، يعاين بالتجارب، يتوقع، يتوسل، يراوغ، يفعل كل ما بوسعه لكي لا تهزمه الغابة بكائناتها ومحاذيرها، لكنه لم يفكر لحظة واحدة في الهرب.

بشكل أو بآخر، بصياغة أو خلافها، كان ذلك العقل هو النسخة الضائعة التي نفتقدها الآن في عصرنا الذي أرهقنا بصرامة الخوارزميات ويقين المعادلات الرياضية.

ربما ونحن في قعر هذا البئر التكنولوجي الجاف، أصبحنا في حاجة ماسة لعقل لا يحفل بالحسابات، عقل يؤمن بجدوى المخيلة وهي تفك قيوده ليركض في حقول فسيحة بلا حماية وبلا قيد ودون أدنى محاذير.

نحتاج إلى البدائية بين الحين والآخر كي لا تقتلنا التعليمات المحددة، ولا تطفيء أنوار أرواحنا الأوامر، نحتاج إلى أن نخترع حلول مشاكلنا بعقولنا نحن، بدائية موغلة تصلح لعصر موغل بدوره في الرقمنة، لكنها رقمنة بلا تبصر، ونور في نفق لانهاية له.

ثمة مغزى في معتقدات هؤلاء البدائيين، ثمة لمسة جمال قد تكون في الفكرة نفسها، أو في الأمنية أو في الخوف، أو في أي شيء، المهم أن في رؤوس هؤلاء شيء ينبغي الاطلاع عليه والأمثلة بلا عدد.

هناك كتاب قيم في هذا المعنى للسير فريزر، عالم الأنثربولوجيا الاسكتلندي يبحث في ماهية السحر وأنواعه، الكتاب اسمه "الغصن الذهبي"، وهو دراسة ممتعة حافلة بما لذ وطاب من صنوف المعرفة، وأثناء ذلك يذكر أمثلة بلا حصر تستحق التأمل. فهل نبدأ الآن؟

غصن فريزر الذهبي:

في شمال غرب جزيرة بورينو (في جنوب شرق آسيا) هناك قبيلة اسمها "الدياك"، شباب هذه القبيلة ومحاربيها لا يحق لهم أن يأكلوا لحم الغزال، لأنهم



يعتقدون أنه يجعلهم جبناء ميالين للهروب كالغزال. لكن النساء والشيوخ يأكلونه بلا حرج. والمغزى هنا واضح لا يحتاج لشرح.

إما "الكايان" وهي عشيرة أخرى تعيش في نفس الإقليم، فيحذون حذو أبناء عمومتهم في لحم الغزال لكنهم يصنعون له قفصاً من الضوابط يختلف بعض الشيء، فالرجال مسموح لهم بأكل لحم الغزال ولكن بشرط، أن يطبخوه على نار توقد في الخلاء، لأنهم يعتقدون أن روح الغزال الجبانة تهرب أثناء الطبخ إلى الغابة، فلا تدخل جوف آكل اللحم.

هناك عشيرة أخرى هي "الأينو"، وهؤلاء مقتنعون إن طائر "أوسيل" (وهو طائر مائي، هو طائر حكيم، بل هو أكثر المخلوقات حكمة، كما أنه يغرد بطلاقة تعجز عنها بقية الطيور، لذلك عندما يصطادون هذا الطائر فإنهم ملزمون بأن يشقوا صدره، وينتزعوا قلبه،

ويلتهموه على الفور قبل أن يبرد، وكل من يفعل هذا حرفياً، يصبح حكيماً طليق اللسان، قادراً على إفحام خصومه في أي نقاش.

تريدون مثالاً آخر، في الهند الشمالية يعتقد الناس إنهم إذا أكلوا مقلة عين بومة فسوف يصبحون قادرين على الرؤية في الظلام مثل بومة.

قبل أن نشرح هذه الاعتقادات بمبضع التحليل والاستنتاج دعوني أخبركم عن هنود الكانسا (قبيلة من سكان أمريكا الأصليين الهنود الحمر الذين اعتادوا قبل ذهابهم للحرب أن يقيموا وليمة في خيمة القائد، ويكون الطبق الرئيسي فيها هو "لحم الكلاب"، لأن الكلب في نظرهم حيوان باسل شجاع، مستعد للموت في سبيل صاحبه، لذلك تنتقل صفات البسالة إلى من ياكله.

إن سكان مقاطعة "موتو موتو" في غينيا الجديدة، يشجعون شبابهم على أكل لحوم الخنازير القوية والكنغر، والسمك الكبير، ليكتسبوا قوة هذه المخلوقات، إما بعض سكان استراليا الأصليين فيؤمنون بأنه إذا أكل الانسان لحم الكنغر يصبح قادراً على القفز بكفاءة عالية.

التماثل المقدس:

عقلية البدائي بهذه التفاصيل تبدو ممتعة مزدحمة بالتفاصيل غير المتوقعة، إنها عقلية تؤمن بالتماثل، وتسعى من أجل ديمومته وامتداده. ومن أجل ذلك يسخرون الطقوس مع التقاليد كي لا يخسروا معركتهم الأزلية مع التفاصيل.

بهذا المنطق، الضعيف في الركض يلجأ إلى أكل لحم



حيوان يركض جيداً، جينات الركض هنا تنتقل من جسد المأكول إلى جسد الآكل، وهي دورة حياة لا تعرف التوقف.

خوارزمياتنا اليوم تسخر من هذه التلقائية المحببة، وترفضها، بل وتزدريها، لكنها بدورها تصدر لنا أنماطاً من القوالب الجاهزة أصبحنا عاجزين عن فهمها، وعن الوصول إلى الجدوى من وجودها، أصبحنا لا نجد نكهة في قوالبك أيتها الحضارة، مع البدائيين كنا على الأقل نستمتع بالابتكار ونلتذ مع متعة استيلاد الفكرة من الفكرة، كنا بلا قيود، سحابة خيال تنقلنا بلا رسوم من غاية إلى غاية والحلم بالمجان، الان لم يصبح بلا ثمن الا الانسان، فيما ارتفعت تكاليف الحلم حتى صار مستحيلاً. ولا عزاء لمن يحلمون.

بونخيله



سالم الكبتي. ليبيا

زمن الاحتلال الايطالي، في مقدمة الصحافيين الوطنيين يبرز اسم المواطن "عوض بونخيله" بوضوح انه اول مؤسس ليبي لصحيفة عربية في بنغازي عام 1920، والتي صدرت في بضعة أعداد بعنوان "الوطن"، الوطن حباً وعشقاً له، وارتباطاً وانتماءً عميقين إليه، الوطن، ولاشيء غير ذلك في وقت صعب وظروف حالكة ومريرة .

كان "بونخيله" يقطر وطنية. يتدفق بالكامل بها. كان مقر صحيفته يقع في ميدان سوق "سيدى على الوحيشي"، في بنغازي الصغيرة، نهاية شارع عثمان بحيح، في مكتب بسيط تتوهج منه الافكار وتنطلق باتساع الوطن كله، ليبيا، ونشر فيها بالقدر المتاح مقالات واخبار وقصائد، وكانت ترويستها تشير إلى أنها صحيفة سياسية اقتصادية، وقد اضطهد بسببها مرات عديده فالتجأ إلى التجارة مكرها، وهو المثقف الصحفي الوطني النبيل.

ولد "عوض فؤاد رجب بونخيله" في بنغازي عام 1898، وهو شقيق الشاعر "عبدالرحمن بونخيله" ووالدتهما السيدة "حلوم جعوده"، شقيقة الشاعر المناضل الشهيد "ابوبكر جعوده". وتحصل "عوض" في بداية صباه على تعليم وثقافة في المدارس التركية بالمدينة، ثم شاهد بعينيه مدافع الطليان تقصف مدينته وتروع أهلها، وتحتل وطنه مع أواخر عام 1911 .

هذا الاحتلال البغيض كوّن في نفسه الشابة التواقة إلى الحرية ميلاً عظيماً إلى المواجهة ورفض الغاصب الدخيل، فانضوى وهو الشاب المثقف في تنظيم سرى جمعه مع رفاق آخرين من جيله من أبناء بنغازي، وهم: "عمر فخرى المحيشى"، و"المهدى الكيخيا"، و"أحمد مخلوف"، و"ابوبكر جعوده"، و"ساسي بن شتوان"، لمقارعة العدو بالكلمة وتحريك الصفوف والمقاطعة، وفقاً للامكانات الموجودة، وكانت في اغلبها قوامها الوطنية فقط لا غير.

كانوا جميعا يتقدون وطنية وحماسة، فلاحقهم المحتل واحداً واحداً، "الكيخيا" ذهب الى مصر، وكذا "مخلوف"، و"جعوده"، إلى الشام والعراق، و"بن شتوان" إلى تركيا، فيما ظل "المحيشي" في بنغازي وشرع في "ليبيا المصورة"، وبذكاء وطني ظل يدس عبرها السم في العسل للطليان. وتوجه "بونخيلة" إلى تركيا متظاهراً بالأعمال التي تتصل بالتجارة وهو امر لم يجد فيه نفسه على الاطلاق .

وهناك، هناك عبر الاناضول والبسفور يلتقى بمواطنين من بلاده فرقهم العدو وجمعتهم الغربة والحنين من طرابلس والخمس ومصراتة وبنغازي ودرنة وغيرها من مدن، هناك يوالى نشاطه الوطني الذى لايهدأ ينشر مقالاته في الصحف الصادرة في تركيا وخارجها أيضاً عن قضية وطنه، معرفا بها وصارخا في وجه الظلم الذى يغطى الوطن الجميل كقطعة ليل، ومقاتلاً بالحرف والكلمة الصادقة عن أبنائه.

هذا النشاط الوطني المنقطع النظير في بلاد الترك لم يرتح له الطليان. كانت الاخبار والتقارير والوشايات تصل الى من يهمه الامر، فحكموا عليه غيابياً بالإعدام، وظل يعاني من المطاردة والملاحقة والترصد في تلك البلاد زمناً طويلاً .

يقول في إحدى رسائله التي بعث بها إلى أحد أخواله في بنغازي، السيد "على جعوده" أواخر عام 1959

((عشت في بلاد الاتراك ما يقارب ثمانية وثلاثين عاماً، لم اتعلم خلالها الكذب والمماطلة وخلف الوعد، ولم أرها ولم اتقابل بها قطعياً في المحافل والدوائر التركية، رسمية كانت أو غير رسميه، وقد قدمت الى هذه البلاد وحيداً فريداً، وبسعيي الذاتي تمكنت من أن أكون دائماً من الشخصيات المحترمة بين الناس . هذا رغماً من أنى غريب وعربي، في بلاد أقمت بها غريباً فريداً، وليس لي بها أحد غير الله تعالى.))

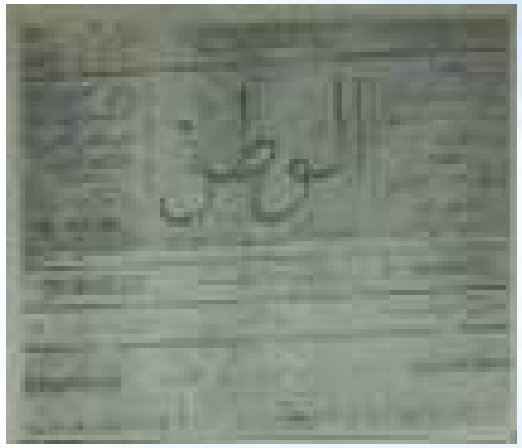
عزة نفس وكبرياء، قل نظيرها إلا لدى من هم مثله من الرجال في زمن الرجال، وقد عمل على إعداد كتب في الأمور السياسية وسياسات الاستعمار في الشرق العربي وخطط الصهيونية، وعن الحرب العالميه الثالثه التي أكد ضرورة وقوعها وأسبابها

كان "بونخيله" قد تعرف أيضاً إلى الشهيد "عمر المختار" قبل أن يؤسس دور المقاومة الوطنية في الجبل كان المختار يأْتي إلى بنغازي ليجمع الاعشار والمساعدات للمجاهدين في أدوار "خولان"، و"مراوه" و"اجدابيا". وكانت له علاقات وصداقات مع الكثير من أعيانها، الحاج "يوسف لنقى"، وأسرة "الجهمي" وغيرهما. والتقاه "بونخيله" واجتمع به في تلك الفترة، وكتب مقالة نادرة عنوانها: كيف تعرفت بعمر المختار شخصياً.

تاريخ مضىْ من النضال لرجال بنغازي وأهلها، وليبيا بالكامل كانت تغمر الافق وتملؤه بالفخر، ولكن حسابات البيدر لا تنطبق على حسابات الحقل كما يقول عرب الشام، هناك فرق بين زمان و"توا".

وتقديرا لهذه الصحيفة ودورها الوطني رغم صدورها القصير وتوقفها بالمصادرة من الطليان، أعادت جمعية عمر المختار اصدار صحيفتها بالاسم نفسه في بنغازي عام 1943 .

ظل "بونخيله" وحيداً في تركيا، يقيم في "اضنه"، ويعيش على ذكرياته الوطنية، ويتمسك بموقفه وعزة



نفسه، وبين حين وآخر يزور "بنغازى"، وكانت المرة الأخيرة عام 1958 وحضر فيها تشييع جنازة صديقه، الشخصية الوطنية "فتحى عمر الكيخيا".

هذا الصحفي المهاجر، تاريخ ينبغي أن يدرس ويشار إليه بكل فخر، ولابد من تظافر الجهود للبحث عن تراثه ومخطوطاته في مظانها البعيدة، عنا والأجمل من ذلك أن نعيد رفاته ورفاة الكثير من رجال الوطن ليضمهم ثراه الذى احبوه واخلصوا له.

توفى "بونخيله" في "أضنه" بتركيا، ودفن بها أواخر شهر نوفمبر 1960 . تاريخ مضىء، لكنه يبقى حياً بلا توقف ويتوهج.

امراجع



عبد العزيز الرواف. ليبيا

يعتبر الفنان "خالد__ابريك" (إمراجع) حالة فنية خاصة، جعل من لازمة "ينعن بوه اللي بكاهن" علامة مميزة في أدائه، مع هذا قد لا يعرف الكثيرون أن تاريخه الفني أقدم من شط الحرية بزمن طويل.

مارس "خالد ابريك" فن التمثيل من الطفولة، عبر الحفلات المدرسية، أما البدايات الفعلية كانت مع المسرح، وتحديداً ضمن مسرحية "4 في 4" سنة 1997. لذلك يمكننا القول، بأنه ممثل ولد من رحم مسرح اجدابيا، وليس ممثل تلفزيوني في الأساس.

يفسر خالد نجاح شط الحرية كونه اعتمد "البساطة" وعدم التكلف أو التقليد، واعتمد البحث في التراث المحيط بالبيئة البرقاوية.

شخصية إمراجع الأسرة والجاذبة هي شخصية لاتـزال توجد في بعض مناطق برقة، شخصية راعي الأغنام المشاكس والحاضر والمحب لتضخيم الأحداث، كان شخصية محورية في المسلسل، وحين ترك شط الحرية ترك فراغا لم يملأه أحد.

خالد ابريك حين تقمص امراجع، نجح فيما يسمى التوقيت الكوميدي، فشخصية امراجع لا تعتمد على نكتة مكتوبة مقولبة. ومع ذلك نجح خالد في الاعتماد

على طريقة رد الفعل المتأخر، والتي تبرز منها، نظرة، وسكتة، مجسداً ما يمكن أن نطلق عليه كوميديا الموقف البدوي.

كما استطاع خالد أن يكيف الجسد والصوت، فنجده يُطوع جسده لمهنة الراعي الذي قد تأخذه سِنة من النسيان ، لكنه يعود بسرعة لواقعه كراعي، في تلبية رائعة لمتطلبات اللحظة.

أيضا أضاف لمراجع شخصيات متجانسه، الأب والجد وجد الجد، مغيراً مشيته، وطريقة كلامه وجلوسه، غير أن لازمة حرث الأرض بالرجل، وانعبوه بوه اللي بكاهن حاضرة، لدى امراجع وسلسلة عائلته.

يمتلك خالد ابريك قدرة على الارتجال والعفوية، وهو كممثل يبدع دائماً عندما يركز عبر لهجة برقاوية خالية من اللحن، تشبه إلى حد بعيد لهجة طبرق والجبل الأخضر، حيث الثاء والدال والذال لا تجد فيها نطقا غير صحيح .

مع هذا يمكننا القول إن الشيء الفني السلبي الوحيد، هو قوة شخصية امراجع، لدرجة أنها غطت على خالد الممثل، الذي سبق امراجع بسنوات طويلة. فالمشاهد حالياً لا يشاهد الا "امراجع" في "خالد ابريك"، رغم أن امكانيات ابريك كممثل رهيبة، فهو قدم عبر شط الحرية، شخصية مراجع الليل بلهجة صعيدية، مخلوطة عبر غرض فني بلهجة برقاوية، وأثارت الشخصية اهتماماً واسعاً ليس لدى المشاهد الليبي فقط ، بل لدى المشاهد العربي، وكذلك النقاد العرب.

أمام خالد حاليا مسئولية كبيرة لتغيير القالب، رغم أنه خرج من شط الحرية وقدم مسلسل "كتيب عائلة"



إلا أن سطوة امراجع على عقلية المشاهد، وعدم وجود نص وسيناريو جيدان، يضاف إليها ضعف الاخراج، لم يقدم لنا المسلسل خالد ابريك الذي لديه قدرات فنية أكبر بكثير.

امام خالد عدة خيارات ليخرج من عباءة امراجع منها، لعب أدوار مختلفة، بعيداً عن شكل وايقونة امراجع ، مثل دور الشرير، أو دور تراجيدي، ويمكنه المحافظة على الاسلوب الكوميدي من خلالها ، فقد سبقه ممثلين كبار لذلك، مثل دريد لحام، حين خرج من إطار غوار الطوشه، لكنه حافظ على علاقته الكوميدية بكل ادواره.

فقط عليه قراءة ورق عمل جديد بشكل متأني، واختيار مخرج يعطي موهبته قدرها، ويرسم لها خطوطا لأدوار تتناسب مع موهبته.

ما نعرفه ونؤكده أن خالد ابريك، ممثل كبير، لديه قدرة عبر العفوية واللهجة والأداء البدوي، الذي لا يضاهيه فيه أي ممثل في ليبيا. لكن أمامه تحدي حالياً، وهو أن يثبت أنه يستطيع تمزيق ثياب امراجع، ويلبس ملابس شخصيات متنوعة ومختلفة، وعليه أن يغامر بدور صادم ومختلف قريباً، لينسى المشاهد ايقونة امراجع، ويتفاعل مع موهبة خالد ابريك المتنوعة.

أسرار الأرشيف

د. خالد الهدار. ليبيا

يتناول الأرشيف الحكومي البريطاني (من وثائق وزارة الخارجية البريطانية Foreign Office لعام 1943) المراسلات والتقارير السرية المتعلقة بالمقترحات والضغوط الدولية لتوطين اللاجئين (اليونانيين واليهود) في إقليمي برقة وطرابلس عقب طرد القوات الإيطالية والدول المحور.

وفيما يلي ملخص لأبرز النقاط والمحاور التي وردت في الوثائق:

- **المقترح اليوناني لتوطين اللاجئين في برقة (يناير 1943):**

المقترح: تقدم وكيل وزارة الرعاية العامة اليوناني بطلب إلى وزير الدولة البريطاني بالقاهرة لتوطين آلاف اللاجئين اليونانيين (الموجودين في مصر، وسوريا، وقبرص) في القرى والمزارع التي جلا عنها الإيطاليون في صحراء برقة.

المبررات اليونانية: تشابه المناخ مع اليونان، وقرب المنطقة جغرافيات لسهولة إعادتهم بعد الحرب، ورفع الروح المعنوية للقوات اليونانية في المنطقة، وتوطين سكان حلفاء في مناطق لا يقطنها سوى المسلمين.

الموقف البريطاني: رفضت القيادة العسكرية البريطانية في الشرق الأوسط (C-in-C Middle East) وإدارة الأراضي المحتلة (O.E.T.A) المقترح بالكامل.

أسباب الرفض:

1. الرفض المحلي العربي: المزارع الإيطالية في الجبل الأخضر وسهل المرج بدأ الأهالي العرب والسُنوسية بزراعتها وإحيائها بنجاح حاد، وطرد العرب لصالح اليونانيين سيؤدي إلى غضب وسخط شعبي عارم وإخلال بالأمن.

2. نقض الوعود: سيشعر السكان أن الإنجليز استبدلوا مستعمراً أوربياً بآخر، مما يناقض التعهدات البريطانية (تعهد إيدن للسُنوسية بعدم العودة للحكم الإيطالي أو الأجنبي).

- **المبادرة الأمريكية ومقترح توطين اليهود (مايو - يونيو 1943):**

المبادرة: أثار رئيس الوزراء البريطاني (وينستون تشرشل) مع الرئيس الأمريكي (روزفلت) إمكانية استخدام برقة أو طرابلس كـ "مستعمرات تابعة" لليهود لتخفيف الضغط عن الوطن القومي اليهودي في فلسطين.

تقرير روزفلت: سلم روزفلت تقريراً أعده مستشاره برنارد باروخ لبحث إمكانية توطين اليهود في ليبيا.

ضغوط مؤتمر برمودا: طلب الوفد البريطاني في مؤتمر برمود للاجئين إقامة مخيمات للاجئين اليهود الفارين عبر إسبانيا في شمال إفريقيا البريطاني (طرابلس أو برقة) كشرط مقابل موافقة الأمريكيين والفرنسيين على فتح مخيمات في المغرب العربي.

- **الاعتراضات العسكرية والسياسية البريطانية الصارمة:**

موقف وزارة الحرب والقيادة العسكرية:

1. **اقليم برقة:** قوبل مقترح إقامة مخيمات أو توطين لليهود في برقة برفض قاطع ووصفت النتائج بأنها ستكون "كارثية" وتثير عداء السُنوسية والعرب وتضر بالوضع السياسي والعسكري المتردي أصلاً.

2. **إقليم طرابلس:** اعتبرت الاعتراضات السياسية في طرابلس أقل حدة قليلاً من برقة، لكن عقبات الدعم اللوجستي (المياه، الخيام، إمدادات الطعام، ونقل القوات) جعلت المقترح غير عملي ويشكل عبئاً على المجهود الحربي.

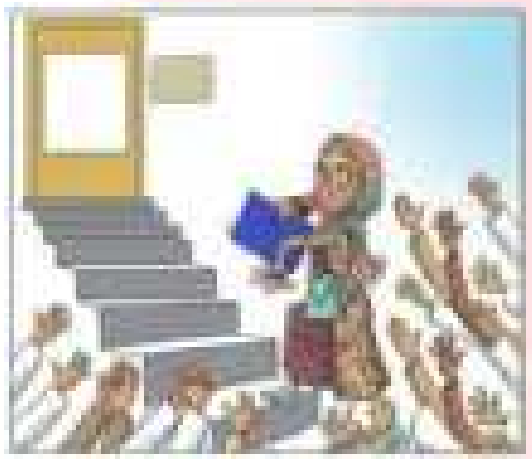
البدائل المقترحة: اقترحت القيادات العسكرية البدء بمناطق أخرى مثل الصومال البريطاني، أو كينيا، أو شمال نيجيريا بدلاً من شمال إفريقيا.

- **النتيجة والقرار النهائي (أكتوبر - نوفمبر 1943):**

الرفض النهائي من وزارة الحرب: تمسكت وزارة الحرب البريطانية (War Office) وسكرتيرها السير فريدريك بوفينشين (Sir F. Bovenschen) بالرفض القاطع لإنشاء مخيمات للاجئين اليهود في طرابلس أو برقة لاعتبارات أمنية وعسكرية.

إغلاق الملف مؤقتاً: أبلغت وزارة الخارجية البريطانية وزارة الحرب في 24 نوفمبر 1943 بأنها ستتوقف عن متابعة موضوع إقامة مخيمات للاجئين في ليبيا في الوقت الحالي، مع حفظ الحق في إعادة فتح الملف فقط في حال حدوث ضغوط أمريكية شديدة أو تغير طارئ في أزمة اللاجئين.

سعدى



علي جمعة اسبيق. ليبيا

جارتُنا سعدى، امرأةٌ بحجمِ وطن. نعم، فالنساء أيضًا يمكن أن يكنَّ بحجم الأوطان؛ الأمر لا يقتصر على الرجال وحدهم.

يقول ولدي: "يبدو أن وطننا صغيرٌ وجميل، ويُكثر من وضع المكياج على وجهه." أجبته: "المهم ألّا تسمع أمك بهذا الإطراء."

كذلك سعدى، بألف رجل؛ تذهب لتنجز مصلحةً حكومية، ولا تعود إلا وقد قضتها. بينما سالم، الذي يتباهى بفحولته أمام مراهقات العائلة، بلغ شهره العاشر وهو ينتظر استخراج جواز سفر.

سعدى: "هات أوراقك يا اسلومة.

" سالم: "هي غير كلمة ((هات أوراقك)) ما نهيتها! نا اللي شنابي خطّات؟"

في المساء، تعلن مصلحة الجوازات عن الأسماء المستهدفة بالتصوير. في قائمة حرف السين، يتربع شارب سالم، ومن خلفه ... أحمر شفاه.

في صباح اليوم التالي، طرق سالم باب بيت سعدى. تنحنح... تلفّت... حكّ رأسه... أدخل مفتاح الأوبل في أذنه! ثم سأل، مغمزًا ومومئًا برأسه: "أيش وضعك مع التعيينات؟"

كنوز



خليل الهرام. ليبيا

الوطن الذي لا يتسع لأحلام أبنائه، لا يستحق سوى أن يُحفر اسمه على شواهد القبور..

قال أحد الشعراء:

عليك وطن واسع ربنا عاطينا

ضيّق عليهم ضيقوه علينا.

الوطن ليس تراباً فحسب، بل عدل وإنصاف، فإن غاب العدل تحوّل التراب إلى مقبرة جماعية للأحياء.

كما قال الراحل سوتيه رحمه الله:

"حيين وساكنين أقبوره"

الوطن الحقيقي هو الذي يمنحك حق الحياة بكرامة، لا الذي يكتفي بمنحك قبراً مجّانيّاً تحمل هويته، حين يصبح الانتماء تهمة والتعبير عن الحقيقة جريمة فإن الوطن يتحول إلى محكمة تفتيش دائمية على أرواحنا.

بوجلاوي قال:

الباطل اسيطر فالبلاد وساد

والصادقه بعيد اعقبت مشيت يوم

اللي هضا يحلف ما علي اعداد
ولا عيب يفعل مالخطا معصوم
ما أقدر يلايم بينهم ميـــــعاد
ولا عندنا حـــــاكم ولا محكوم
يعينا المـــــولى خالق العباد
قـــــادر يفرج كربة المظيوم

الوطن الذي يجبر شبابه على ركوب قوارب الموت هرباً منه قد سقط سقوطاً أخلاقيّاً مدوياً قبل أن يسقط سياسيّاً.

الراحل بوعيّاد رحمه الله تعالى وغفر له قال:

عقّب وصا أيتبرا
وهاجر مع اللي هاجرو بالمره
من خوف نلحقه.

موسم الحرث

يذكر عند أهل البادية بأن الحرث (دفين ، أنزول)، توت 8 أيام وهو حرث بدون مطر "تدفن فيه الحبوب"، والحرث في توت بالحظ ، حيث يقال :

"الحرث في توت إمّا يغني وألّا يموت"..

ويقال: مطر البدري وهي التي تأتي في النصف الأخير من الخريف .

والدي عبدالقادر ـــ الهرام يقول :

وفي توت لامسته مطر بدريه
نين البلط تنسيف فوق اعباره
قارن نباته في وطاه مريه
جله وعود امنايت الخواره.

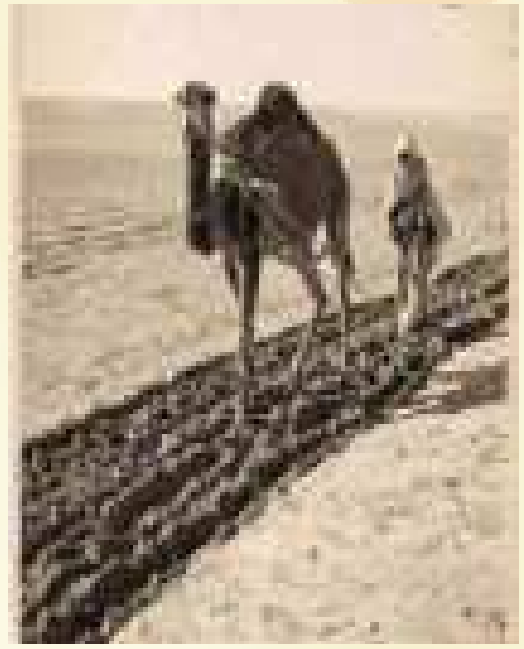
الشاعر الراحل جلغاف بوشعرايه رحمه الله:

أمنين علّمت في توت شكّع برقه
وجاء سيهلن خلا الغرود جلادي
ربيعه اللي خلا الفروق الزرقه
حليب ثديها فوق الوطا بدادي.

الشاعر الرويعي موسى يقول :

سحاب في عقاب توت ريحه نديه
تواقد شراره
صبّا في اكتاره
هلل من أمطاره
جميع مَنْ عليه حام طرطش ابذاره.

النزول والمقصود به أنزول المحراث وهو نصف شهر أكتوبر، الذي ينطقونه "تكوبر"، وهذا هو وقت الحرث الصحيح .





والدي عبد القادر الهرام يقول:

قطا يجلّق
وارد على ممسك عذاه أمحلّق
قبل النزول بيوم جاء مطلّق.
سحابه أثقال وعالبساط رقا.

الشاعر الراحل حسن ـــ لقطع رحمه الله :

كيف من حرث حرثه ايزوم رعدها
فأول تكوبر عازقه لعصابه
كان عاش كيف أنه أحصاد حصدها
وان كان مات عارف خاتمته صابه

ويقول حسن لقطع أيضاً:

عامرات أركونه
أشبوب في تكوبر عامرات أفنونه
دهكل علم ذاوود هو وأردونه
أمروح أيهاتي منفقم رواده

الشاعر الراحل/ أحمد أرميله رحمه الله، يقول :

لزياق البلط يقرن وهي تفاله
كبيرة العقاير واسعت لركانو
من ميحة امزان ارعودها تلتاله
فأول تكوبر نوضت وديانو

العملاق عبدالسلام بوجلاوي يقول:

أشبوب في تكوبر عز ما اتمنه
شرابه قرن من ساعة التنزيله
أبصابته اطمعنا والربيع ضمنه
ايصيم ويملا فالمناهل سيله
فيه من حرث في مصلحه يستنه
طامع ايقول انال خير حصيله

غدامس صوفيا لورين



هند عبد القادر اهويدي. ليبيا

مع اقتراب شهر سبتمبر، وحلول ذكرى ميلاد أيقونة السينما العالمية "صوفيا لورين"، تستحضر الذاكرة الثقافية إحدى أعظم المحطات التي التقى فيها الجمال الأسطوري بهيبة الصحراء.

في عام 1957م، وطئت أقدام النجمة الإيطالية أرض "غدامس" ـ لؤلؤة الصحراء ـ لتصوير فيلم "أسطورة المفقود" أمام نجم هوليوود "جون واين" والممثل "روسانو براتزي"، وتحت إدارة المخرج "هنري هاثاواي".

تضع الشساعة الرملية كل من يطأها أمام مرآة خفية لا تعكس الملامح فحسب، بل تعري الروح وتستحضر طبقات الذاكرة، وكما لمح الروائي والطيار الفرنسي "أنتوان دي سانت إكزوبيري"، فإن الأمكنة الصحراوية تعلم الغريب سر أن ينظر إلى وجهه في الرمل ويراه بكل تفاصيله.

كان ذلك الحضور يحمل في طياته مفارقة تاريخية ثقيلة، إذ كيف لرمال ارتوت بدماء الشهداء وعانت ويلات الاستعمار الإيطالي الفاشي أن تستقبل أيقونة قادمة من روما، في زمنٍ لم يجف فيه بعد دم شيخ الشهداء عمر المختار؟ ومع ذلك، شعت تلك الصور النادرة ببريق جمال، حيث شكّل حضورها على تلك الأرض التي عانت من الاحتلال انتصارًا معنويًا صامتًا، وكأن جلال المكان وطيب أهله يمحوان قسوة التاريخ، في تعاقب جميل بين ذاكرة الجرح وبهجة الحاضر.

تحول هذا الحدث السينمائي إلى زلزال إعلامي غصت

به عناوين الأخبار عالميًا، وتصدرت كواليس الفيلم المجلات الفنية إثر نجاة "لورين" بأعجوبة من تسمم بغاز أول أكسيد الكربون في غرفتها بفندق غدامس الطيني، بعد تدخل حاسم من زملائها لإنقاذها. وعلى الصعيد المحلي، تعاملت المملكة الليبية الفتية بحفاوة بالغة، حيث وثقت الصور استقبال حاكم دار غدامس "محمد المهدي القاضي" للنجوم، وكانت المفارقة الكبرى أن تمشي أبرز نجمات إيطاليا بكل الاحترام حافية على رمال البلد الذي استعمرته بلادها بالأمس، مما شكل انتصارًا معنويًا غير مكتوب للإنسان الليبي، وإعلاناً مبكراً عن شهرة سياحية دولية لغدامس والآثار الليبية.

لم يخل هذا اللقاء الساحر من سطوة "العدسة الغربية" وأوهامها الاستشراقية، فقد أتت هوليوود في منتصف القرن الماضي لتختزل التاريخ الممتد بين آثار "لبدة الكبرى" و"صبراتة" في مجرد مسرح خلفي لدراما المغامرة، غير أن عمياء الاستشراق انكسرت أمام جلال الجغرافيا، فالطبيعة الليبية فرضت مهابتها وعرضها البصري بتقنية "التكنيكولور"، وأجبرت النظرة الهوليوودية على الانحناء أمام سمرة الرمل.

يُروى عن لورين قولها: لم أعد شابة، ولكن من عاش معي لم يزل حيًا حتى وهو في قبره، وهو قول يحمل عمقًا فلسفيًا، فالجمال الحقيقي، كالأمكنة العظيمة، يمتلك سلطة تكسر شوكة الزمن، وتمنح أصحابها خلودًا ضد الفناء.

ولا يقف السحر عند زمن "صوفيا لورين"، بل يمتد ليكشف عن مسارح جغرافية يمكن أن تتجاوز رومانسية السينما الكلاسيكية لتلتقي مع إيقاع السينما المعاصرة الفائقة، فالامتدادات المهيبة لصحراء "أكاكوس"، والعمارة الطينية في غدامس بتشابكها الشبيه بخلايا النحل تشكل بلاتوهًا حيًا لأفلام الإثارة والجاسوسية، في حين تقف المدينة الحجرية "ماغديت" وفوهة بركان "واو الناموس" ببحيراتها الملونة وسوداويتها البركانية كمسارح كونية لأفلام الخيال العلمي والملاحم، وحين يلتقي خضار الجبل مع زرقة المتوسط في آثار "قورينا" و"طلميثية"، تفتح الأعمدة الرخامية والسراديب الأرضية آفاقًا أخرى للروايات التاريخية وألغاز التحري.

إن هذا التقاطع الكوني بين السيلولويد والجغرافيا يفتح الباب أمام تحويل المكان إلى رافد ثقافي واقتصادي مستدام عبر مفهوم "السياحة السينمائية"، إذ تشهد التجارب الإقليمية ـ كما في "وادي رم" بالأردن و"ورزازات" بالمغرب ـ كيف يمكن لتوظيف الموقع أن يصنع قوة ناعمة تحقق النماء وتبني الجسور بين الشعوب.

وفي عمق المشهد. يتجلى المعنى الإنساني الأعمق عندما يتجاوز الفن أوهام الهيمنة ليصبح جسرًا للتواصل، فحين جسدت "لورين" معاناة الحرب بصدق في فيلمها الخالد "امرأتان"، أثبتت أن القلوب العطوفة تتجاوز أمجاد القياصرة وصراعات الغزاة، فالقياصرة يرحلون ولا يتركون سوى الآثام، بينما تبقى إرادة الحرية ـ المستمدة من طينة عمر المختار والأبطال الذين عبر الفن عن آلامهم ـ حية في ذاكرة الرمل.

كنز الكلام

كروم الخيل. ليبيا

الحردوب

الحردوب اسم لكل ما برز ظهره بحدّة، فالسلسلة الجبلية والمرتفعات ذات القمة الحادة مع الاستطالة تسمى حردوب. وظهور العمود الفقري للإنسان بسبب ضعفه وانحناء ظهره يسمى كذلك حردوب ، وهو محردب. واستعمل اللفظ أيضاً في وصف الإبل والخيل الظاهرة فقرات ظهرها من هزالها:

•ويقولك جوادي من اخيار سلايل ..

ويلهد بلا عدة علي حردوب.

"خليفه ـــ بوجهيم البرعصي"

فإذا هزلت الناقة وحردبت، ضمر سنامها وبقيت ذروته، فيصعب حينئذ شد الحَويّة على ظهرها:

•وشيّالاتن حراديب

ماشدّن حَوايا اذراهن.

"روفه الدعبوب الرفادي"

وتحميل الحراديب ظلم لها، ويذكره الشعراء هنا كناية عن تحمل عيب الآخرين بصعوبة، بالرغم من فداحته وعدم القدرة على تحمله:

•شَظ العرى ع الحراديب ..

راضيه شايل اوزاره .

والعيب عيب و ارادته عيب ..

باذره امصوقر خساره.

"علي شحات الفاخري"

العرّاقه

والعرّاقه زوج من الغدد تكون في قفا ذكور الإبل فقط دون الإناث، وهي ضامرة في صغار الذكور ولا تنشط إلا عند بلوغها، تفرز سائلاً يسبب لها رائحة خاصة فترة هيجانها تجذب الإناث فترة التزاوج.

•في عز الليالي والشتا وصقيعه ..

يسيل بعرق ينزل معا العراقه.

"عبدالله بالروين"

وينشر الجمل هذه الرائحة أيضاً ليحدد بها مناطق نفوذه وسيطرته، وذلك بفرك قفاه ورقبته على الأشجار الكبيرة والشجيرات وفي أماكن تواجده ليحذر الذكور المنافسة.

•يسوق فيك ثلب مدورمات خفافه ..

يطّابخ معا غيضه قوي تشليده

عرّاقته تنز وهدرته زعنافه ..

اخبره فيك كيف الميربين عبيده.

"حاتم بوعصيده"

في الصميم



قصي البسطامي. ليبيا

في المناهج الدراسية الإعدادية لا يتم التركيز على التاريخ القديم لليبيا، حيث الطالب الليبي الصغير في السن لا يزال صفحة بيضاء يسهل حشو رأسه الطري بتفاصيل وملامح الدولة العثمانية التي لا تعنيهم الا من جانب الحكم القرهمانلي.

ويتم تكرار ملامح تلك الحقبة العشوائية إلى آخر سنة في الاعدادية، في الوقت نفسه لن ترى في كتب التاريخ المنهجي فصولاً كاملة عن تاريخ ليبيا القديم، ولن تجد التركيز على أهم الشخصيات البارزة فيه، وإذا سألت أحدهم هل سمعت عن ارستيبوس مؤسس المدرسة القورينائية، ماذا عن سينيسيوس، وما احاطتك بلوكيوس أبوليس، ويا ترى هل سمعت شيئاً عن مرقص، هل سمعت شيئا عن آريوس ماذا عن الأخوين فيلايني وما سبب خلافهما، سيجيب لا طبعا، وربما ما ذكرته هو تاريخ دولة أخرى في بقعة ما من الأرض...، ثم إذا قلت له ماذا قرأت عن عبد السلام الاسمر، وعن أحمد الزروق وعن موسى الطرابلسي

تلميذ سحنون وعن علي بن زياد أول من نشر المالكية في شمال أفريقيا.... سيجيب بطبيعة الحال لا أعرف عدى الأسمر ويقال بأنه من أهل البدع...!

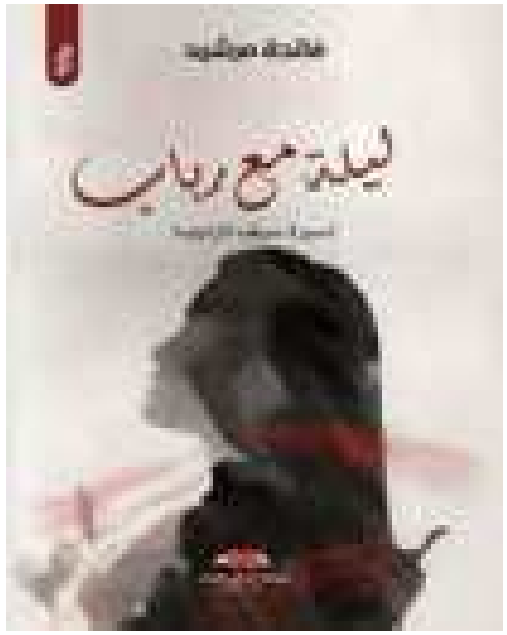
هكذا بكل بساطة يتم تهميش ذاكرتنا التاريخية وتمريغها أمها في التراب، وفي نفس الوقت إذا ما حدثته عن الدولة العثمانية فتراه يخلط ما بين الدولة القره مانلية والعثمانية في القارة البعيدة، وأن تاريخهم هو تاريخنا أيضاً، وبالرغم من أن الأولى كانت مستقلة عن إدارة الحكم العثماني، وشكلت نموذجاً مستقلاً بعيدة عن التبعية لها، إلا أن الأغلبية منهم يعجن ويخلط كل شيء في بعضه ولا تهمه التفاصيل والمغزى، وهذا هو لب المراد ايصاله لأطفالنا لخلق جيل جديد من الأتباع الأغبياء.

ربما سيحدثني طالب الإعدادية عن صراع السلاطين العثمانيين واغتيالاتهم للوصول للحكم وعن فتوحاتهم الرائعة وعن انتصارات أرطغرل الذي أكمل متابعة تفاصيل مسيرته لاحقاً في مسلسل يبث على قناة ليبيا الأحرار، لكن لن تجد شيئاً عن انجازاتهم العلمية ولا مدارسهم ولا جامعاتهم ولا شيء عن نهضتهم ولا شيء من علماءهم الا حفنة من محاربين همجيين متعطشين للخراج والدم، وفي الجانب الآخر لن تجد صفحات أو فصولا تدون تفاصيل دولة اولاد امحمد ولا سلاطينهم، وإن وجدت فهي تمر مر السحاب على الطلاب فلا يستقر في أذهانهم منها شيء، لا هي ولا عن الجرمنتيين وآثارهم في المتاحف الطبيعية على صخور أوكاكوس، وتتلاشى هي الأخرى نتيجة الاسهاب في تفاصيل الحكم العثماني في فصل كامل ويتم التوسع فيه في كل عام حتى أصبح البعض يتعصب له كأنه تاريخه فعلاً، ثم بعد ذلك لن تجد ولو شعرة عن ثورات الأهالي ضد الحكم العثماني، فهل دونت صفحات عن غومة المحمودي وعن عبد الجليل سيف النصر، وعن بعض القبائل الثائرة ضد الحكم المركزي الغاصب، ألسنا شعب نقدس الثورة ونعمل جاهدين على ترسيخها، لما مثل هذه الرموز المحلية التي ثارت ضد الحكم البوليسي الدكتاتوري لا تذكر على الاطلاق، وكأنها وصمة عار نخشى ذكرها وتعليم طلابنا عنها، ونبقي أنفسنا رهن اعتقال تاريخ شعب آخر لا يعنينا في شيء عدا أنهم حكموا مدة من الزمن ثم عادوا من حيث أتوا.

ألسنا معنيين في التنقيب عن من نحن، بدلاً من كل هذه الاستعارات والسلف المنهجية التي عفنت دهاليز عقول أولادنا، متى نكف عن ثقافة الاستيراد والإتكال على الاعتمادات بدل من الإنتاج، ألا تكفينا البضائع المستوردة حتى نستورد بضائع من مناهج وكتب حقبة تعليمية أخرى، متى يكون الليبي مستقلاً بنفسه وإلى متى سيظل أخرق تابعاً.

في رواية "ليلة مع رباب" (سيرة سيف الراوي) لفاتحة مرشيد..

تحولات الصوت السردي



سعيد بوعيطة. المغرب

إن تطور الأشكال الروائية، وهو يتماس مع تطور المجتمع ومجمل ما يعتمل فيه، يؤشر على نتاج تطور الوعي بالشكل الروائي باعتباره تطويرا لموقف محدد من المجتمع والحياة عامة. يتجسد هذا الموقف باطراد من خلال الشكل من منظور الشكل الذي يراه تقنية، تعمل على توظيف التزيين أو التشويق، من أجل بناء الخطاب الروائي الذي تتجلى من خلاله المادة الحكائية من دون تمفصل أو تمييز بين مكونتها المتضافرة. مما يؤسس لرواية تحتفي بالذات/ الذوات، كما تخلق نوعا من التناوب على مستوى التلفظ السردي(Enonciation) باعتباره عملية إنتاج الملفوظات التي ترتبط بأدوات الحضور(ضمير المتكلم/السارد، ظروف المكان، ظروف الزمان). يكشف هذا التلفظ السردي عن رؤية الشخصية للحياة والكون من خلال مجموعة من التجارب الحياتية، ومختلف العلائق التي تربطها بباقي شخصيات النص السردي. بهذه الخاصية السردية، اصطبغت الرواية الأخيرة للروائية المغربية فاتحة مرشيد"ليلة مع رباب(سيرة سيف الراوي)" الصادرة في طبعتها الأولى عن المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع(الدار البيضاء/ المغرب)، سنة 2025، في 216صفحة من القطع المتوسط. يندرج هذا النص

السردي ضمن الرواية الحديثة التي ترمي إلى تفكيك مركزية الصوت السردي الواحد(المهيمن)، وتؤسس لفضاء سردي يحتفي بتعدد الأصوات وتناوب الذوات للتعبير عن نفسها وعن الشخصيات الأخرى. وذلك من خلال بنية سردية متشابكة تنفتح على الماضي/ الذاكرة، الخيال، والتجربة الإنسانية في أبعادها المتعددة. لهذا، تعددت شخصيات هذه الرواية، بتعدد القضايا التي يسائِلُ السارد/شخصية سيف(الروائية الضمنية) مختلف هذه القضايا الإنسانية المشتركة: الحب، الشيخوخة، والهوية في بعدها الوجودي.

السارد، الصوت المولد للعملية للتلفظية:

تتموقع شخصية سيف في قلبِ الروايةِ باعتباره السارد المحوري في الرواية، والمولد الأساسي الذي يولد السرد ويوزعه بشكل تناوبي بين باقي شخصيات الرواية. لكنه لا يحتكر العملية التلفظية، بل ينفتح على تجاربَ وأصوات أخرى (شخصيات أخرى). من أجل رسم معالم سيرته التي تسرد على شكل اعترافات داخلية(استرجاعات، محاورات، وتخيلات ...الـخ). لكن محكيات السارد المحوري(شخصية سيف) لا تقدم باعتبارها نوعا من اليقين على الرغم من ارتباطها بالذات الساردة، بقدر ما تثير العديد من الأسئلة التي تؤرق السارد/ شخصية سيف. يقول السارد في مفتتح الرواية(ص 9): "لا أجد منفعة في تذكر الماضي، لأنني كلما فعلت بدا لي كحياة شخص آخر غيري، حياة لا تغريني بعيشها ولا بالانتماء إليها. ومع ذلك، خمنت أنكم قد تجدون فيه رسالة مهمة من القدر وإن كنت أنا نفسي لا أجد غير سخرية مبتذلة من قدر يسخر منا جميعًا. ليكن، فأنا الراوي بدون منازع، وليس لدي من جديد أرويه لكم الآن غير قصتي، بعد أن تعطل لدي محرك الخيال لفرط ما أبدعت في تضليلكم". يوهمنا السارد منذ بداية الرواية وكأن تفاصل السرد في رواية" ليلة مع رباب" من بدايته إلى نهايته، سيرتبط بشخصية سيفز يقول السرد: "عن هاته الذات سأحكي، وبالتحديد عن نسخة مني لم تعد موجودة. ولأولائك الذين يعتقدون أنهم يعرفونني، أقول: أنتم لا تعرفون إلا بما سمحت لكم بمعرفتهز أنتم لا تعرفون أكثر من اسم مستعار، لا وجود له ككيان"(ص:10). بهذا الشكل، يتجلى مستوى التلفظ عند شخصية سيف الذي يجمع بين سرد التجربة الشخصية والسؤال الوجودي.

الصوت الرابط بين الهامش والقمة:

تعمل شخصية هشومة على مستوى التلفظ السردي على تكسير هيمنة السارد المركزي(شخصية سيف). على الرغم من انتمائها للقاع الاجتماعي. لكن على الرغم من ذلك، فقد أكسبها هذا الأخير تجربة في الحياة، نظرا لعلاقاتها بجميع طبقات المجتمع، ولسانها الذي مهد لها الطريق لعلاقاتها المتعددة(كسالة في الحمام، طباخة أعراس، مساعدة في البيوت، مولدة، سمسارة، قوادة...الـخ). هذا التنوع المهني والاجتماعي عكس تعدد طبقات المجتمع التي ترتبط بها شخصية هشومة، مما يمنح الرواية أبعادًا اجتماعية وإنسانية متعددة، تعكس وجهات نظر مختلفة، بعيدًا عن أحادية وجهة النظر الخاصة. لهذا، كانت عين السارد الرئيسي مركزة على شخصية هشومة. قدمها من خلال وصف مفصل من الخاص إلى العام. ارتبط الخاص بالوصف الذتي الخاص. يقول السارد: "كانت تمتلك ابتسامة دائمة ترصعها أسنان أمامية من ذهب ووشم طويل على الذقن يعرف

بـ«السيالة»، وعينين سوداويتين ثاقبتين يزيدهما الكحل اتساعًا، وتجاعيد بعدد وعمق تجاربها في الحياة» (ص:26). ويقول السارد في موضع آخر: " كانت أمي هشومة، التي تجيد فن الحديث والسؤال والإنصات، تجلب لنا ذخيرة من الحكايات التي نلتهمها بشغف في أماسي الصيف والشتاء، حول صينية الشاي المنعنع التي كان يعده بوشعيب على الطريقة البدوية الأصيلة"(ص:27). يقدم السارد وصفًا دقيقًا لشخصية هشومة. مما يعكس عمقها وتعدد أدوارها الاجتماعية. يقول السارد(شخصية سيف) واصف شخصية هشومة:" كانت حكايات أمي هشومة تدخلنا إلى غرف النوم والصالونات، وتقربنا من العالم السحري والغامض للنساء"(ص:28). بهذا، يعمل صوت شخصية هشومة وتجاربها المتعددة، على تفكيكِ مركزيةِ الصوت الواحد المهيمن، ليبني فضاءً سرديًا متعددا. يعكس تنوع الواقع الإنساني وتعد ده.

صوت العالم المتحرر:

تُعد شخصية رباب من بين أبرز الأصوات السردية في الرواية وشخصياتها التي يقدمها السارد المحوري(شخصية سيف)أحيانا، وتقدم نفسها(من خلال صوتها السردي) أحايين أخرى. يقدمها من خلال وصف خاص. يقول السارد (شخصية سيف):" كانت بديعة الصنع، بكللا تفاصيلها فاتنة... أنيقة في شكلها وحركاتها، أميرة بكل المقاييس... وكانت هذه بداية معرفتي بألم الجذب الذي لا يرحم"(ص: 41). وهنا، يتحقق اللقاء بين قاع المجتمع(شخصية سيف) وقمة المجتمع (شخصية رباب). فعلى الرغم من الموقع الطبقي لشخصية رباب، فإنها تتميز برؤيتها المتحررة للعالم والكون. حيث يفاجأ السارد القادم من قاع المجتمع، وهو يصف الفيلا الخاصة بشخصية رباب. يقول السارد:" وصلت فيلا السيدة الثرية، فاستقبلتني الخادمةُ وقادتني إلى غرفة نوم فاخرة، تضم سريرًا يسع أسرة بأكملها"(ص: 37). والرؤيا المتحررة لشخصية رباب، لم ترتبط فقط بكونها تستسيغ العلاقة بين القام/ شخصية سيف، والقمة/ شخصية رباب، بل من خلال صوتها/ رؤيتها للوجود والكون. تقول الساردة(شخصية رباب) عن نفسها:" لم يكن حلمي يقتصر على أن أكون آلة لعازف مهما كانت مهارته، بل سمفونية تتناغم فيها آلات وتتوحد فيها مواهب العازفين، وأكون فيها المايسترو"(ص:39). ضمن هذه الرؤيا، تكسر شخصية رباب سلطة السارد المهيمن(شخصية سيف). ليصبح صوت شخصية رباب وعيًا نسويًا طبقيًا، يزاوج بين الاستقلال والطموح الشخصي. كما يمثل صوتها، رمزا للطبقة الاجتماعية العليا التي تمتلك أدوات الهيمنة: المال، الجمال، اللغة، والقدرة على إدارة العلاقات. يبرز ذلك من خلال تحكم شخصية رباب بزمام الحوار مع شخصية سيف، حيث تختبر قدراته، بل وتُغريه لتجاوز موقعه الوظيفي الرمزي باعتباره فقيها(طالب يمارس الرقية الشرعية). بهذا، تشكّل شخصية رباب صوتًا طبقيًا أنثويًا حرًا، يشتبك مع الصوتِ السرديِّ لسيف(قاع المجتمع). تقلب علاقة شخصية سيف بشخصية رباب مواقع السلطةِ بين صوت سردي وآخر. مما يجعل رواية"ليلة مع رباب" بمثابة فضاءً للحوار والتجاور بين مختلف الطبقات الإجتماعية، والرؤى للحياة والكون. وإذا كانت هذه خاصية الصوت السردي لشخصية رباب، فإن الرواية تقدم

صوتا سرديا مخالفا، تجلى في صوت شخصية ياسمين.

صوت العالم المحاصر :

جسدت شخصية ياسمين نموذج المرأة المحاصَرة داخل الأعراف والظروف الإجتماعية. حيث تُختزل هذه الشخصية قيمتها في جانبها المادي(جمالها). حيث تفرض عليها هذه الحيثيات أن تؤدي دور الزوجة السعيدة في المناسبات الاجتماعية الخالية من الصدق والحميمية. تجلّى ذلك في قول السارد(شخصية رباب): "كانت ياسمين ترغب في شيء واحد: أن يحل الفجر لتنطفئ تفاصيل الليل ومعها التفاهة إلى حين.. لكن التفاهة لا وقت لها. أقرت مع نفسها، وهي تحاول أن تبدو مندمجة في جو احتفالي لا يختلف كثيرا عن مئات الاحتفالات التي تقام تحت سقف الأعمال الخيرية، واللقاءات التي تفرض عليها كضريبة على زواجها من رجل مهم"(ص: 67). إنه تعبير عن الزيف الذي تعيشه في حياتها اليومية، والذي يُفرَض عليها كامتداد لاختيارات زوجها الذي تغيّر بفعل الطموح والنجاح السريع. يرصد السارد كيف يتحوّل الحبُّ إلى واجب اجتماعي، وكيف تُؤدي المرأة أدوارًا تُفرض عليها بحكم زواجها من «رجل مهم»، لا بحكم قناعاتها الشخصية. وهي بذلك تختلف عن شخصية هشومة التي تؤدي أدوارها بحكم الضرورة الاقتصادية، وعن شخصية رباب التي تمارس سلطتها من موقع القوة المالية. لكنّ المأساة واحدة: المرأة، في كل الطبقات، تؤدي أدوارًا مفروضة. وبذلك، تُسهم شخصية ياسمين في تعميقِ الطرح السردي الذي يُدين التفاوت الطبقي، ويكشف تلاقي المعاناة في تفاصيل مختلفة من السرد، بصوت كل شخصية.

صوت الحقيقة الضائعة :

يُشكِّل صوتُ شخصية منار أحد أبرز تمظهرات تعدد الأصوات النسائية التي تتقاطع فيها التجربة الذاتية بالهمّ المجتمعي، والذاكرة العاطفية بالهوية الاجتماعية. يحضر صوت شخصية منار بشكل متفرّد مشحون بأسئلة وجودية معلّقة، وتناقضات نفسية مفعمة بالبساطة والعمق في الوقت نفسه. يقول السارد(شخصية منار): "أجل، الواقع أن اختيار المهنة لم يكن لم يكن واضحا لدي منذ البادية، فقد ارتطمت طويلاً بالجدار قبل أن أجد الباب أضعت سنتين بكلية طب الأسنان قبل أن أقر باستحالة قضاء بقية عمري أمام أفواه فاغرة، أقلم سوستها وأقتلعها من جذورها.. لأفهم أخيراً أن الأسنان أعضاء تافهة وعنيفة، ليست إلا آلات للمضغ والعض، لا يضر المرء استبدالها بأخرى اصطناعية متى بدأت في إزعاجه"(ص: 118). بهذا الأسلوب الساخر، رسمت شخصية منار حدود رفضها لرتابة الحياة، مفضلة مهنة الصحافة. تقول شخصية منار : "لا توجد علاقة سوى أن اهتمامي بالابتسام جعلني أهتم بسبب اختفائه عن وجوه الناس.. ومن هنا، توجهت نحو مشاكلهم بتحرير صفحة الحوادث، التي على عكس بلادة الأسنان، أشبعت فضولي النهم تجاه الجنس البشري"(ص:119). حيث جاء صوت شخصية مفعم بالبعد الإنساني في بعده الوجودي. ليكتسي صوتُ منار بعده الرمزي داخل النص الروائي. كما يرفض صوتها الجريء، أن تختزل المرأة اجتماعي في دور أو وظيفة معينة.

امبراطور في مرحاض

الليبي٠ وكالات



إنه الإمبراطور الإثيوبي "هيلا سيلاسي" الذى قُتل ودفنت جثته أسفل مرحاض قصره.

ولد "هيلا سيلاسي" في 23 يوليو 1892 في مدينة "هرر" بإثيوبيا، وهو ينتمي إلى عائلة حاكمة تدعي إنها تنحدر من سلالة الملك سليمان وملكة سبأ بلقيس. تم تنصيب "هيلا سيلاسى" ملكاً لأثيوبيا في عام 1928، ثم إمبراطوراً لها في عام 1930م.

عندما أصبح إمبراطورًا اتخذ لقب "هيلا سيلاسي" الأول، ويعني هذا اللقب قوة الثالوث. إلى جانب لقبه الآخر وهو أسد يهوذا، ملك ملوك إثيوبيا. إلا أن القوات الإيطالية احتلت أراضي أثيوبيا في عام 1935 فعاش "هيلا سيلاسي" في منفاه في إنجلترا.

أعادته القوات البريطانية إلى العرش في 5 مايو 1941 بعد أن حررت إثيوبيا من الطليان خلال معارك الحرب العالمية الثانية.

فى 13 ديسمبر عام 1960 – وأثناء زيارته لأمريكا الجنوبية – اندلعت الثورة ضده واستولى الثوار على مقاليد الحكم، ولكنه استعاد عرشه بعد أربعة أيام.

أقصي "هيلا سيلاسى" عن عرشه نهائياً في 27 فبراير 1974م إثر اندلاع ثورة شيوعية قادها "منغستو هيلا مريام"، ضده نتيجة للتضخم وغلاء الأسعار والمجاعة التي قضت على حياة 200 ألف مواطن إثيوبي.

وقد احتجز "هيلا سيلاسي" في قصره أكثر من عام حتى أعلنت وفاته في 27 أغسطس 1975م في ظروف غامضة ولم يعرف مكان جثته. ولكن النهايات في أحيان كثيرة تكون على النقيض من البدايات وقد كانت نهايته عندما تم اكتشاف قبره بالصدفة في عام 1992 حيث عثر على رفاته مدفونا أسفل أحد مراحيض قصره.

وقد تم حفظ الرفات لمدة ثمانية أعوام إلى أن أقيمت له جنازة غير رسمية ودفن في أديس أبابا في 5 نوفمبر 2000م. ويعتقد أنه حدثت مذبحة للعائلة المالكة لأن العثور على رفات إمبراطور سابق في هذا المكان يدل على أن هناك جريمة بلا شك.

طائرة في مأزق

الليبي• وكالات



في صباح يوم 23 يوليو عام 1983، أقلعت طائرة طيران كندا Air Canada الرحلة 143 من مونتريال متجهة إلى إدمونتون، وعلى متنها 69 شخصًا، في رحلة بدت عادية تمامًا.

لم يكن أحد يتخيل أن هذه الرحلة ستتحول إلى معجزة طيران خالدة تُروى حتى اليوم باسم "غيملي غلايدر"

في ذلك الوقت، كانت كندا في مرحلة انتقالها إلى النظام المتري، وهو ما سبب ارتباكًا في وحدات القياس داخل شركات الطيران. أثناء تعبئة الوقود، وقع خطأ بسيط لكنه قاتل:

الفنيون استخدموا معامل تحويل الأرطال بدلًا من الكيلوغرامات، حيث قاموا بتعبئة الطائرة ب22300 رطل من الوقود، والمفترض تعبئة 22300 كيلو من الوقود. لم يدركوا أن الرطل يساوي 0.45 كيلو، أي قاموا بتعبئة وقود أقل من النصف. النتيجة؟ الطائرة غادرت المطار وهي تحمل نصف كمية الوقود المطلوبة تقريبًا.

لم يكن أحد يعلم أن الوقود سينفد في منتصف السماء على ارتفاع أكثر من 41 ألف قدم، فوق مناطق نائية في كندا لا تحتوي على أي مطارات قريبة. فجأة، انطفأ أحد المحركين. ظن الطيار أن الأمر مجرد عطل بسيط، لكن خلال دقائق معدودة، انطفأ المحرك الثاني.

الطائرة صمتت تمامًا. لا صوت محركات. لا قوة دفع. لا كهرباء. فقط الريح تصفر وهي تسحب طائرة عملاقة بلا وقود.

في قمرة القيادة جلس القبطان "روبرت بيرسون"، رجل معروف بهدوئه وثباته، وبجانبه مساعده "موريس كوينتال"، الذي أدرك الرعب في الموقف قبل أي أحد. لكن "بيرسون" لم يكن طيارًا عاديًا — كان أيضًا طيارًا ماهرًا للطائرات الشراعية. وفي تلك اللحظة، قرر أن يحول هذا الوحش المعدني الذي يزن مئات الأطنان إلى طائرة شراعية عملاقة.

بدأ الطياران رحلة انزلاق طويلة امتدت لأكثر من 130 كيلومترًا، يهبطان تدريجيًا في صمت مميت، يحسبان كل زاوية وكل نسمة هواء، في محاولة يائسة للوصول إلى أقرب مكان يمكن الهبوط فيه.

وبينما كانت الأجهزة كلها مظلمة، تذكر "كوينتال" قاعدة جوية مهجورة في بلدة صغيرة تُدعى غيملي. كانت فرصهم ضئيلة، لكن لم يكن هناك خيار آخر. ولكن الصدمة الثانية، عندما اقتربوا من الأرض، اكتشفوا أن القاعدة القديمة تحولت إلى مضمار سباقات سيارات مليء بالمتفرجين والأطفال.

لم يكن هناك وقت للعودة أو الارتفاع. استخدم



بيرسون كل خبرته في الطيران الشراعي، وخفض السرعة تدريجيًا، ولامس المدرج بعجلات الطائرة العملاقة. انكسر جزء من المقدمة، واندلع دخان، لكن الطائرة توقفت بأعجوبة دون أن يُقتل أحد.

جميع الركاب الـ69 نجوا. عندما تحقق المحققون، اكتشفوا أن الخطأ لم يكن في الطائرة، بل في تحويل وحدة قياس الوقود من الرطل إلى الكيلوغرام. خطأ بسيط في الأرقام كاد يقتل العشرات، لولا هدوء الطيار وشجاعته ومهارته الفريدة.

منذ ذلك اليوم، أصبحت حادثة "غيملي غلايدر" تُدرّس في مدارس الطيران حول العالم كرمز لمعنى الاحتراف والهدوء وسط الكارثة، وكتذكير بأن أصغر خطأ حسابي قد يكون أثمن درس في الدقة والمسؤولية.

(المصدر: صفحة السفر عبر الزمن بتاريخ الأمم على الفيس بوك

كتبوا ذات يوم ..





جزيرة الوجوه الصامتة



الليبي ٠ وكالات

تقع جزيرة الفصح في جنوب شرق المحيط الهادئ، على بعد 3700 كيلومتر غرب تشيلي و2075 كيلومترًا من أقرب جزيرة مأهولة — بيتكيرن. تبلغ مساحتها 163 كيلومترًا مربعًا، وهي واحدة من أكثر الأماكن المأهولة بشكل دائم عزلة على الكوكب. استوطنها ملاحون بولينيزيون، ربما من جزر ماركيساس أو مانغاريفا، في وقت ما بين 700 و1200 ميلادية — وهو إنجاز استثنائي في الملاحة عبر المحيطات المفتوحة.

طور شعب رابا نوي الذي استعمر الجزيرة ثقافة فريدة كان أبرز تعبيراتها تماثيل المواي: تماثيل حجرية طويلة ذات وجوه طويلة يبلغ متوسط ارتفاعها 4 أمتار ووزنها 12.5 طنًا، منحوتة من الطف البركاني في محجر رانو راراكو على الجانب الشرقي من الجزيرة. تم نحت ما لا يقل عن 900 تمثال مواي؛ بقي حوالي 400 منها غير مكتمل في المحجر، وتم نقل حوالي 300 إلى الأهو (منصات مذابح حجرية) حول الساحل، حيث أقيمت وظهورها إلى البحر، تراقب قرى عشائرها. يبلغ ارتفاع أكبر تمثال مواي

منتصب 10 أمتار؛ وأكبر تمثال في المحجر يبلغ 21 مترًا.

"لم نستطع أن نفهم كيف كان ممكنًا لأناس يفتقرون إلى الأخشاب الثقيلة والسميكة، وكذلك الحبال القوية، أن يرفعوا مثل هذه التماثيل."

نقل تماثيل المواي — التي يصل وزن بعضها إلى 80 طنًا — من المحجر إلى الأهو عبر الجزيرة دون أدوات معدنية أو مركبات ذات عجلات هو أحد أعظم الألغاز الهندسية في العالم القديم. تشير التجارب الحديثة إلى أن التماثيل ربما كانت تُحرك واقفة بشكل مستقيم، تتمايل من جانب إلى آخر، باستخدام الحبال. كانت تماثيل المواي ترتدي عقدًا علوية (بوكاو) من حجر السكوريا الأحمر، مما يؤكد مظهرها الشبيه بالزعماء. جميع تماثيل المواي الواقفة أُسقطت في النهاية، ربما خلال حروب بين العشائر في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

تعد تماثيل المواي في جزيرة الفصح من بين أكثر الصور شهرة في تاريخ البشرية — وجوه حجرية ضخمة تحدق من أكثر جزيرة معزولة في العالم. إنها تمثل التعبير الأقصى عن تبجيل الأسلاف البولينيزي: الاعتقاد بأن الصورة المنحوتة للزعيم استمرت في ممارسة المانا (القوة الروحية) على الأحياء، وحماية العشيرة وضمان الخصوبة والازدهار.

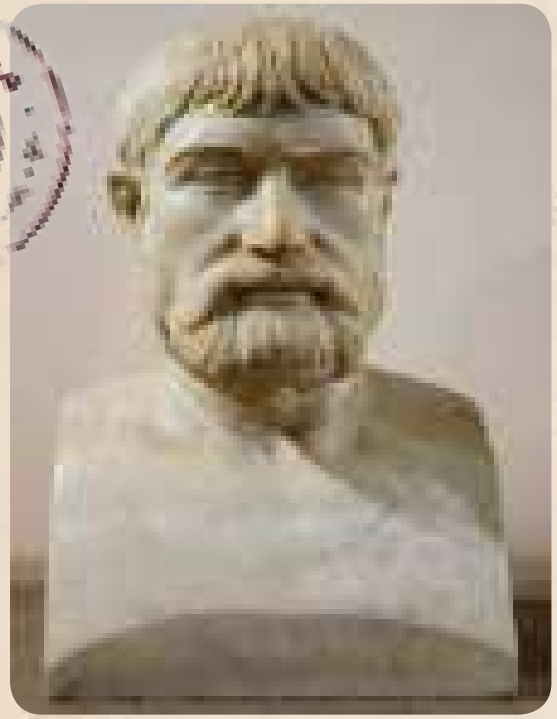


أصبحت جزيرة الفصح أيضًا مشهورة كقصة تحذيرية عن الانهيار البيئي: كانت الجزيرة مغطاة بالغابات في السابق، وأدت إزالة الغابات التدريجية (التي ربما كانت مدفوعة بنقل المواي والزراعة وافتراس الجرذان) إلى عدم قدرة السكان على بناء الزوارق أو الهروب أو إعالة أنفسهم. لقد عقدت الأبحاث الحديثة هذه الرواية — نجا العديد من سكان الجزيرة وكان الانخفاض السكاني ناتجًا في المقام الأول عن غارات العبيد الأوروبية والأمراض بعد عام 1722 — لكن قصة رابا نوي تظل تأملًا قويًا في العلاقة بين الطموح البشري والحدود البيئية وهشاشة الحضارات.

القصيدة البيثية الرابعة للشاعر بنداروس

Πινδαρος πυθια Δ- Pindar Pythian IV

مجلة اللبيب
خاص



ترجمة أ.د. محمد المبروك الدويب
(أستاذ اللغات القديمة ، جامعة طرابلس)

تمهيد

بنداروس (Πινδαρος) شاعر غنائي يوناني من العصر الكلاسيكي تعود أصوله إلى مدينة طيبة حيث وُلد في ضاحية كينوس كيفالاي من (Κυνος Κεφαλαι) بين عامي 522 أو 518 ق.م. وتوفي في أرغوس(أرجوس) Αργος، عام 446 ق.م. تقريباً وتُعدّ حياته من الموضوعات التي اختلطت فيها الأخبار القديمة بالاستنتاجات المستمدة من شعره، ويُعدّ بنداروس أعظم ممثلي شعر أناشيد الانتصارات (επινικια) التي كانت تُنظم احتفاءً بانتصارات الرياضيين والأمراء في الألعاب الكبرى، ولا سيما الألعاب الأولمبية والبيثية والإسثمية والنيمية، ولقد كتب أشعاره بلهجة خاصة به تعمّد أن يجعلها شبيهة بلغة الأقدمين فجاء شعره غامض

المعنى مثقلاً بالأساطير لكنه يحمل المباديء الأخلاقية، فتميّزت قصائده بأن يكون قسمها الأخير يتألف من نصيحة خلقية فكان يستحث االرياضيين الفائزين أو الأمراء الحاكمين على أن يكونوا متواضعين يجلّون الآلهة ويوقّرون بني جنسهم ويحترمون أنفسهم وكان يمزج أحياناً اللوم بالمديح.

وتُعَدّ البيثية الرابعة (Pythian IV) لبنداروس من أهم النصوص الشعرية القديمة التي تحفظ لنا مادة ذات قيمة استثنائية في تاريخ كيريني (قوريني) Κυρηνη والأسرة الباتّية الحاكمة فيها، ولقد ألّفها بنداروس بمناسبة انتصار أركسيلاوس الرابع Αρκεσίλαος آخر ملوك كيريني في سباق العربة الرباعية في الألعاب البيثية التي أُقيمت في دلفي عام 462 ق.م. تقريباً، ولم تقتصر القصيدة على مدح الملك وفوزه في السباق الرياضي، بل استدعى فيها الشاعر تاريخ تأسيس كيريني وأصل أسرة باتوس Βαττος مؤسس المدينة ورحلته مع رفاقه من ثيرا إلى ليبيا ودور موحى أبوللون في دلفي كما استدعى أسطورة بحارة السفين أرغو(أرجو) وبطلها إياسون Ιασων، للربط بين المدينة والماضي البطولي لليونان لتبيان الشرعية التاريخية والأسطورية فأظهر أن كيريني ذات أصل إلهي وبطولي.

وفضلاً عن تمجيد الملك حملت القصيدة رسالة أساسية أراد بنداروس إيصالها مفادها أن المجد لا يقوم على النسب والانتصار وحدهما، وإنما على الحكمة والاعتدال وحُسن الحكم والاستماع إلى النصح، ولهذا وجّه الشاعر في الأبيات الأخيرة نصيحة واضحة إلى الملك، من خلال طلبه منه العفو على ديموفيلوس Δημοφιλος فحذّره من مخاطر الطموح والصراع الداخلي، ودعاه إلى المصالحة وإعادة التوازن إلى البيت الملكي، ولذلك فهي ليست مجرد قصيدة انتصار رياضي، بل يمكن قراءتها بوصفها نصاً شعرياً عن تأسيس كيريني وشرعية ملوكها وفي الوقت نفسه رسالة سياسية وأخلاقية إلى الملك أركسيلاوس وهي بذلك تُعدّ من أهم مصادر تاريخ المدينة.

نص البيثية الرابعة

(1)

يا مؤلهة<ربة)> الإلهام يجب عليك اليوم الوقوف إلى جانب الرجل العزيز[1]

ملك كيريني(قوريني) Κυρηνη المشهورة بخيولها الجميلة

ولتُنسِجَي ، أيتها الموسا[2] Μουσα الملهمة نشيداً مستحقاً احتفالاً بأركسيلاوس

لتكريم أبناء ليتو[3] Λητω وبيثو (دلفي) Πυθω

(5)

فهناك ذات يوم أنبأت كاهنة أبوللون Απολλων في دلفي Δελφοι

التي كانت تجلس إلى جوار نسور زيوس Ζευς الذهبية

باتوس Βαττος أنه سيصبح مؤسس ليبيا الخِصبة

إذ سيغادر في النهاية جزيرته المقدسة

ليبني مدينة مشهورة بعربات مجيدة على صدر الأرض الأبيض

(10)

وكان مقدّرًا أيضا أن يُحقّق كلمات ميديا Μηδεια في الجيل السابع عشر

تلك الكلمات التي نطقت بها في ثيرا Θηρα ابنة أيبتيس[4] Αιητη وسيّدة[5] الكولخيين Κολχοι بفمها الخالد

إذ قالت للمحارب ياسون(جاسون)[6] Ιασων وأنصاف الآلهة من رفاقه البحارة:

اسمعوا يا أبناء الآلهة والرجال ذوي العزائم

(15)

إنّي أخبركم أن هذه الأرض ابنة إيبافوس[7] Επαφος

ستستقبل في يوم من الأيام جذور مدنٍ عظيمة[8]

تُغرس فوق أساسات معبد زيوس آمون Ζευς Αμμων

وسيستبدلون الدلافين السريعة بخيول تجر العربات

وستحل الألجمة مكان المجاديف وسيقودون عربات مسرعة كالرياح

(20)

وبذلك تصبح ثيرا Θηρα أمّا لمدن عظيمة بفضل تلك العلامة

التي ظهرت عند بحيرة تريتونيس Τριτωνις في المياه الجارية

عندما ظهر المؤله(الإله) لإيوفيموس[9] Ευφημος في صورة إنسان

وأعطاه حفنة [10]من تراب رمزاً للضيافة وهو قفز من القارب لأخذِها

بينما زيفس(زيوس) Ζευς العظيم ابن كرونوس Κρονος بشّره من

خلال رعد بنهاية سعيدة

(25)

وعندها وجدنا المؤله(الإله) ونحن نعلق المرساة ذات الأسنان النحاسية

في السفينة أرغو[11] (أرجو) Αργω السريعة

اثنا عشر(12) يوماً قبل أن نبعدها عن المحيط فوق ظهر الأرض القاحلة[12]

(30)

بعد أن جررناها إلى البر امتثالا لرأيي

وفي تلك اللحظة ظهر المؤله (الإله) ذاته في هيئة رجل نبيل بهي الطلعة

وأخذ يخاطبنا بكلام ودود كما يستقبل ربُّ المنزل ضيوفه الغرباء

فيدعوهم منذ اللحظة الأولى إلى مائدته

غير أن الشوق إلى العودة العذبة إلى الوطن منعنا أن نطيل المقام

فقال لنا أنه إيفريبيلوس(إيوروبيلوس)[13] حامي الأرض [14] ΕυρυπυλοςΓαιηοχος

ابن الخالد <إينوسيدا[15] -Εννοσις

< Εννοσιδα

(35)

وشعر أننا في عجلة من أمرنا فأسرع بأخذ حفنة من التراب بيده اليمنى
وأراد أن يمنحها هدية للغريب وهذا ما كان في متناول يده
فأقنع البطل بالنزول إلى الشاطيء وصافحه <صافح المؤله>(الإله) بيده
وقَبِل منه الكتلة الترابية المقدّسة
لكنني أعلم أنه خطفته الأمواج في مساء أحد الأيام

(40)

وسقط من السفينة وسحبته أمواج البحر
وكنتُ مراراً قد أوصيت رفاقي الذين كانوا يعينونني في مشاق الرحلة
أن يحرسوا تلك الهدية بعناية ولكنهم غفلوا عنها
وهكذا فقد انسكبت <تناترت> في الجزيرة الخالدة بذرة [16] ليبيا الرحبة<الواسعة> قبل أوانها

(45)

لو أن إيفيموس[17] Ευφημος ابن بوسيدون سيّد الخيل
الذي ولدته ابنة أوروبا ابنة تيتيوس عند نهر كيفيسوس Κιφισος
قد وضع الكتلة الترابية عند تينارون[18] Ταιναρον المقدس بعد عودته
وألقاها عند مدخل هاديس Αιδη السفلي فإنها ستبقى هناك حتى يأتي وقتها المحدد

إذ بعد أن يأتي أحفاده من الجيل الرابع
وسيأخذ دمه نصيباً من تلك الأرض الفسيحة مع الدانائيين Δαναιοι

(50)

لأنه حينها ستثور لاكيديمون[19] Λακεδαιμων العظيمة وخليج أرغوس Αργος ، وميكيني Μυκηνη
ولكن الآن سيجد أحفاداً مختارين من نساء أجنبيات
مُكرّمين من الآلهة وهم سيأتون إلى الجزيرة
ليخرجوا رجلاً سيداً للسهول ذات السحب السوداء
وفي وقت ما داخل قصره كثير الذهب سينبئه فيفوس[20] Φοιβος

(55)

عندما يدخل لاحقاً إلى المعبد البيثي[21] Πυθιο
لينقل رجالاً كثيرين بسفنٍ إلى النيل Νειλος
الأرض الغنية المقدّسة لابن كرونوس Κρονος
تلك كانت كلمات ميديا[22] Μηδεια المتوالية
وتوقّف أولئك الأبطال أنصاف الآلهة عن الحراك
وصمتوا يستمعون إلى الكلام عميق الغايات

(60)

أيها الابن المبارك لبولومنيستوس[23] Πολυμνηστος
كنت أنت إذن وفقاً لهذه النبوءة[24] التي أنشدتها نحلة دلفي Δελφοι بصوتها التلقائي
وأخبرتك ثلاث مرّات بقولها: فلتسعد،
وأعلنت أنه قُدّر أن تصبح ملكاً لكيريني(قوريني)

Κυρηνη
بينما أنتَ كنت تسألها أي علاج تمنحك الآلهة لتأتأة صوتك

(65)

والآن مرة أخرى بعد كل هذه السنين
وكأننا في أوج الربيع المزهر بالورود وأركيسيلاوس الثامن في ترتيب أولئك الأطفال يزدهر
أتاه أبوللو وبيثو Πυθω بأيدي الأمفيكتيونيين[25] Αμφικτυονοι فوهباه المجد في سباق العربات
هذا ما سأمنحه إلى الموسات[26] Μουσαι
وصوف الكبش المصنوع من الذهب الخالص
لأنه من أجل ذلك أبحر المينيي (المينيون) Μινυοι
بإرشاد الآلهة وزرعوا مجدهم

(70)

يا ترى كيف ستكون بداية الرحلة البحرية التي تنتظرهم؟
أي خطر ربطهم بمسامير من الألماس القوي؟
لقد كان مقدراً لبيلياس[27] Πελιας أن يموت
على أيدي أبناء أيولوس Αιολις
اللامعين أو بسبب إرادتهم التي لا تَلين
وصلت النبوءة باردة إلى قلبه الذكي
وقيل له بجانب السُرّة[28] التي تُعد مركز الأم الغنية بالأشجار

(75)

أن يحترس كثيراً وبكل الطرق من صاحب الصندل الواحد
عندما يأتي من مسكنه الوعر إلى أرض إياولكوس Ιαολκος الشهيرة والمرغوبة سواء كان غريباً أو مواطناً
ولما حان الوقت وَصلَ رجلُ مذهلُ يحمل رمحين مزدوجين

(80)

وكان يرتدي اللباسين الزي المحلي للمغنيسيين[29] Μαγνησιοι
الذي كان ملائماً لجسده الرائع وفوقه جلد نمر يحميه من الأمطار الغزيرة
وكان شعره الجميل المجعّد ينساب بلا انقطاع متموجاً على ظهره كله

(85)

مشى منتصباً وسريعاً واختباراً لإرادته الشجاعة
وقف في السوق المليء بالناس
لم يتعرّف عليه أحد لكن الجميع أعجبوا به وقال أحدهم ما يلي:
"لن يكون هذا هو أبوللون ولا حتى زوج أفروديتي Αφροδιτη ذو العربة البرونزية[30]
أمّا بالنسبة لأبناء إيفيميديا Ιφιμεδια، أوتوس Ωτος وأنت أيها القائد الشجاع إبيالتيس Επιαλτης
فيقال إنهم قد قُتِلوا في ناكسوس Ναξος المشهورة

(90)

لكن أرتيميس Αρτεμις أصابت أيضاً تيتيوس[31] Τιτυος بسهم سريع أخذته من جعبتها

لكي لا يُلاحق أحدُ ما حُبّاً أكبر من قُدرته"
وبينما كانوا يتحدثون ويتبادلون مثل هذه الكلمات
ها هو بيلياس Πελιας قد وصل بسرعة على
عربته المصنوعة بإتقان وتجرها البغال
(95)
لقد تجمّد مباشرة عندما رأى أن الغريب كان يرتدي
نعلاً واحداً فقط في قدمه اليُمنى
لكنّه أخفى اضطرابه في قلبه وقال له:
"أي وطن لك تفاخر به أيها الغريب؟
وأي نساء الأرض ولدتك وأخرجتك من بطنها؟
أخبرنا بنسبك ولا تُدنّسَه بأكاذيب مخجلة".
(100)
وهو أجاب بشجاعة بالكلمات اللطيفة التالية:
«سأبرهن بالقول إن مُعلّمي كان خيرون[32]
Χιρων
والآن أنا قادم من كهفه من عند خاريكلو
Χαρικλω وفيليراس Φιλυρας
هناك ربتني بنات الكنتاوروس (القنطور)
Κενταυρος الطاهرات
(105)
وأتممت سنواتي العشرين بجوارهما ولم أفعل أو أقل
شيئاً ظالماً
والآن عُدتُ إلى وطني لأستعيد منصب أبي القديم
الذي لم يعد يُحكم[33] (يملك) كما ينبغي
ذلك المنصب الذي منحه زيوس Ζευς ذات يوم
لزعيم الشعب أيولوس Αιολος وأبنائه"
لأني أعلم أن بيلياس Πελιας ، هذا الظالم قد
خضع لهواه
(110)
وانتزع بالقوة السلطة من والديّ وهما قد امتلكاها عن
حق وجدارة منذ البداية
وهما عندما أبصرتُ نور العالم لأول مرة وخوفاً من
قسوة الحاكم المتجبر
تظاهرا بأنني ميت ونشرا حداداً أسود داخل القصر
ممزوجاً بنحيب النساء ولفّاني في قماط أرجواني
وأرسلاني سراً –والليل وحده كان يعلم– في
رحلة.
(115)
وسلّماني إلى خيرون Χιρων، ابن كرونوس
Κρονος ليقوم بتربيتي
هذه باختصار قصة حياتي وقد علمتموها
لكن أخبروني بوضوح أيها المواطنون الأفاضل أين
تقع قصور أبائي الذين وصلوا بخيولهم البيضاء
لأنني ابن أيسون Αισων وأكون مواطن محلّي ولا
أطأُ أرض الآخرين
وإن الإلهي[34] ناداني <بإسم> إياسون
Ιασων عندما كلّمني"
(120)
هكذا قال وعندما تقدّم تعرّفتْ عليه عينا الأب
وفاضت عينا الشيخ المُسن وامتلأت جفونه بالدموع
لأن قلبه غمرته الفرحة لرؤية نسله الفريد والرجل فائق
الجمال

وجاء أخواه الاثنان عندما سمعا الخبر
(125)
فيريس Φερης الذي كان يعيش قريباً وترك نبع
إبيريا Υπερεια
وأميثون Αμυθων-Αμυθαων من مسينيا
Μεσσηνη.
كما حضر بسرعة أدماتوس Αδματος
وميلامبوس Μελαμπος وهما مفعمان بالمحبة
لابن عمهما
ورحّب بهما إياسون Ιασων في الوليمة بكلمات
عذبة وقدّم ضيافة لائقة شملت جميع أنواع المتع
(130)
وقضى خمسة أيام وليالٍ كاملة يقطف زهرة الرفاهية
المُقدّسة
لكن في اليوم السادس بدأ الرجل يعلن خططاً مهمة
لأقاربه
فوافقوا ونهضوا فوراً من مجالسهم وتحركوا نحو
قصر بيلياس Πελιας
ودخلوا باندفاع وأخذوا أماكنهم وهو عندما سمعهم
انطلق لاستقبالهم
سليل تيرو Τυρω ذات الشعر الجميل
(135)
عندئذٍ تحدث إياسون Ιασων بصوت هادئ
تنساب منه الكلمات فوضع أساس القول الحكيم
قائلاً: "يا ابن بوسيدون Ποσειδων صخر
الأرض Πετραιος
إن عقول الفانين[35] لا تتأخر في التضحية بالعدالة
من أجل الربح الخادع
(140)
على الرغم من أنهم يسيرون نحو عواقب قاسية[36]
يعرفوها اليوم التالي للعيد[37]
لكن أنا وأنت يجب أن نضع لجاماً عادلاً لعواطفنا
وننسج سعادتنا المستقبلية
أنت تعلم جيداً ما سأقوله لك:
إن البقرة[38] نفسها كانت أماً لكل من
كريثيوس[39] Κρηθευς سالمونوس
Σαλμωνος الشجاع
ونحن جيل ثالث نبت من نسلهم نرى قوة الشمس
الذهبية
(145)
لكن الميري[40] Μοιραι تبقى بعيداً عندما تقع
العداوة بين الأقارب وتقضي على الاحترام
لا يليق بنا أن نتقاسم سيف منحوت من البرونز
ورماح سلطة أجدادنا العظيمة
أنا أترك لك الأغنام وقطعان الماشية والأبقار ذات اللون
الأشقر المائل للحمرة
وجميع الحقول التي سلبتها أنت من أبويّ فتنتفع بها
وتزيد من ثروتك
(150)
لا تؤلمني أن هذه الأشياء تزيد بيتك ثراءً مُفرطاً
أما صولجان الملك والعرش حيث كان يجلس ابن
كريثياس[41] Κρηθεας ذات يوم ويحكم
شعبه الفارس

فهذه سلّمها دون أي حزن لكلينا حتى لا تجلب علينا
مصائب أسوأ
(155)
هذا ما قال، وأجاب بيلياسΠελιας بلطف:
"ستُنفّذ رغبتك لكنني الآن تحاصرني الشيخوخة
وكِبر السن
بينما أنت شبابك بدأ يُزهر الآن، ويمكنك أن تُخفِّف من
غضب الموتى
(160)
لأن روح فريكسوس[42]Φριξος توصي بأن
نجلب إلى هنا من قصور إيتيسΑιητης جلد
الكبش كثيف الصوف
ذلك الكبش الذي أنقذه ذات يوم من موج البحر
ومن أسلحة زوجة أبيه التي لا تؤمن[43] بالآلهة
لقد زارني حلم عجيب مضمونه كما يلي:
ذهبتُ إلى كاستاليا[44]Κασταλια
لأستشيرها عمّا إذا كان يجب أن أقوم بمغامرة ما
(165)
فحثتني أن أُسرِعَ في إعداد سفينة بسرعة
فأنجِز أنت هذه المهمة بإرادتك
وأُقسِم لك أنني سأترك لك صولجان الملك ومملكته
وليكن زيفس (زيوس) Ζευς جدنا المشترك شاهداً
على قسمنا الثابت الذي لا يُنقض
وافترقا بعد أن أبرما هذا الاتفاق
(170)
بالنسبة لإياسون Ιασων فقد بدأ بالفعل في إرسال
المعلنين إلى كل مكان للإخبار عن الرحلة التي ستبدأ

ويبدو أن أبناء زيوس الثلاثة قد جاءوا سريعاً، ابنا
كرونوس الذين يملّون القتال
أحدهم كان ابن ألكميني Αλκμηνη ذات
العينين المدورتين، والتوأمان ابنا ليدا Ληδα
وجاء رجلان بشعر مربوط إلى أعلى من نسل مُزلزل
الأرض[45] إينوسيداس Εννοσιδας تكريماً
لشجاعتهما قادمين من بيلوسΠυλος ومن
طرف<رأس> تايناروسΤαναρος
(175)
وبفضلهم تحقق المجد لإيفيموس Ευφημος
وبرزت شهرته ولك أنت أيضا يا بيريكليمينيس
Περκλυμενης واسع القدرة
ومن عند أبوللون Απολλων أقبل الأب العظيم
لصنّاع الأغاني أورفيوسΟρφευς حسن السمعة
وأرسل هيرميسΕρμης ذو العصا الذهبية ابنيه
التوأمين
إخيون Εχιων، وإيريتوسΕρυτος إلى هذه
المهمة الشّاقة للغاية
(180)
ومن سفح جبل بانجايونΠαγγαιον حيث
كانا يقيمان، وصل زيتاسΖητας وكالايس
Καλαης بسرعة
لأنه بقلب راغب ومبتهج كان يدفعهم لكي يركضوا
بشكل أسرع أبوهما فورياس[46]Βορεας،
ملك الرياح ويحرّك الرجلان أجنحتهما الأرجوانية
وقد زرعت هيرا Ηρα هذا الشوق الحلو والمقنع في
قلوب أنصاف الآلهة من أجل السفينة أرغوΑργω

وحتى لا يتبقى أحد جالساً بجانب أُمّه ويقضي حياته
بلا مخاطر
(185)
بل لكي يكون كل واحد مع الأبطال الآخرين حتى وإن
كلفه ذلك حياته وفي أبهى صورة لإظهار شجاعته
وعندما نزل زهرة البحارة إلى إياولكوس
Ιαολκος ، قام إياسونΙασων بعدّهم
ومدحهم جميعاً
وحينها صعد العرّاف موبسوس[47]Μοψος
الذي كان يقدم النبوءات بواسطة الطيور والقُرعة
المقدسة[48]
(190)
فصعد بالرجال(بالجنود) إلى السفينة عن طيب خاطر
وعندما علّقوا المراسي فوق مقدمة السفينة ومسكوا
بأيديهم الكأس الذهبية وقف القائد في مؤخرة
السفينة وابتهل إلى زيفس(زيوس) Ζευς أبي
الأورانيدى[49]Ουρανιδαι ، صاحب الرمح
الصاعق
(195)
من أجل اندفاع الأمواج وسرعة الرياح ومن أجل
الليالي
ومن أجل طرق البحر وحتى تكون الأيام مبتهجة ولكي
يُقدّر لهم عودة حميدة لوطنهم
ومن السحب أجاب الرعد بصوت مُبشِّر بالخير
وتدفقت أشعة البرق اللامعة
وأخذ الأبطال نفساً عميقاً ووضعوا ثقتهم في العلامات
التي أرسلها لهم المؤله(الإله)

(200)
وحينئذٍ حثهم <العرّاف> على الإمساك بالمجاديف
متحدثاً عن آمال عذبة
وبدأت أيديهم السريعة تمجدف وأبحروا بِلا كَلِلٍ
وبمساعدة ريح الجنوب Νοτος وصلوا
إلى فم<مدخل> البحر غير المضياف[50]
Αξεινος ποντος
وأقاموا هناك حرماً مقدساً لبوسيدون
Ποσειδων البحري ووجدوا قطيعاً من ثيران
تراكيا(تراقيا)Θρηικοι حمراء الشعر
(205)
ومنخفضاً لمذبح حجري حديث البناء وحينما كانوا
على وشك الانطلاق نحو الخطر الكبير
ابتهلوا إلى سيد السفن لكي ينقذهم من اصطدام
الصخرتين التوأمين[51] اللتين لا تُقهران
لأنهما كانا على قيد الحياة وتتحركان وتندفعان بسرعة
أكبر وأقوى من الرياح العاتية
(210)
لكن تلك الرحلة البحرية لأنصاف الآلهة وضعت نهاية
لحركتهما
ثم وصلوا إلى نهر فاسيس[52]Φασις وهناك
واجهوا الكولخيين Κολχοι بعنف أمام إييتيس
Αιητης نفسه
لكن ملكة السهام الكثيرة والأكثر حدّة[53] ربطت من
الأولب<Ολυμποθεν> طائر الإينغس[54]
ιυγξ على عجلة مزركشة رباعية الشعاعات

(215)

وأحضـرت لأول مـرة مـن أوليمبوس[55] Ολυμπος إلى البشر الطائر السحري هبة من

المولودة في كيبروس[56]Κυπρογενεια

وبذلك علّمت ابن أيسون[57] (يسون)Αισων

الحكيم التضرّعات والتعاويذ السحرية في التوسلات

لكي تنتزع من ميديا Μηδεια الحياء تجاه والديها

ويسيطر شوقها إلى اليونان على قلبها الملتهب بقوة

الإقناع [58]Πειθω

(220)

وهي مباشرة كشفت له عن نهاية الاختبارات التي

طلبها والدها

فخلطت الأعشاب بالزيت لآلامهم القاسية وأعطته إياها

ليدهن بها جسده

وهكذا اتفق الاثنان أن يمتزجا معاً برباط الزواج

السعيد

وعندما أقـام إييتيس Αιητης في المنتصف

المحراث الماسي

(225)

وكانت الثيران تنفث من أشداقها الشقراء لهيباً من نار

ساطعة

بينما كانت تطرق الأرض بحوافرها النحاسية تارة

وتارة أخرى تقدم هو وحده (إياسون) فوضع النير

عليها

وحفر أخاديد مستقيمة في أرض الحقل ذهاباً وإياباً

وشق أحشاء الأرض بعمق قامة[59] وقال ما يلي:

(230)

"أيها الملك هذا هو العمل الذي يقود السفينة، فليحمل

لي من ينجزه فراشاً أبدياً

جلداً بخيوط صوف ذهبية لامعة<الجزّة الذهبية>"

هكذا تحدث، وخلع إياسون Ιασων عن جسمه

ثوبه الزعفراني[60]

وفوراً، بإيمانه بالإله انهمك في العمل ولم تضرّه النار

لأنه اتّبع نصائح الساحرة الغريبة

(235)

فسحب المحراث إلى أعلى ووضعه على رقاب الثيران

لتثبيته بقوة

وظلّ يغرس المهماز في جوانبها القوية بلا توقف

لقد أتمّ الرجل قوي الساعد العمل الذي كُلِّف به

وأطلق إيتيس Αιητης صرخة غامضة من الألم

معجباً بالشجاعة

(240)

بينما مد رفاقه أيديهم نحو الرجل الشجاع وألقوا عليه

أوراق خضراء واستقبلوه بكلمات عذبة

ومباشرة كشف ابن الشمس[61] Αελιου

العجيب أين كان خنجر ريكسوس[62] Φριξος

قد نشر الجلد اللامع[63]

وهو كان يأمل ألّا يتحقق هذا الإنجاز،

لأن الجلد كان ملقى داخل أحراش وكان قريباً من

فكي تنين[64] نهم جداً

(245)

يتجاوز في الطول والسمك سفينة ذات خمسين مجدافاً

صُنعت من مواد حديدية

لكن عودتي ستكون بعيدة عن طريق العربات، والآن

يمضي الوقت بسرعة

وأنا أعرف طريقاً مختصراً وسأرشد كثيرين آخرين

إلى الحكمة

(250)

يا أركسيلاوس لقد قتل هو<إياسون> بحيلة الأفعى

ذات الظهر المرقّط والعيون الزرقاء وخطف معه ميديا

Μηδεια وهي التي قتلت بيلياس Πελιας

ووصلوا إلى اتساع المحيط Ωκεανος، وإلى

البحر الأحمر[65]Ερυθρος وإلى قوم النساء

اللامنيات[66]Λαμνια قاتلات الرجال

وهناك أظهروا أيضاً قوة أجسادهم في مسابقات كانت

جائزتها ثوباً

وعاشروهنّ وحينها في حقول غريبة قَبِلت بسعادة

بذرة مجدكم في يوم أو ليلة حددها القدر

(255)

لأنـه حينئذٍ زُرعـت ذريـة إيوفيموس[67]

Ευφημος-Ευφαμος

ومنذ ذلك الحين وهي تعيش دائماً ممزوجة بأخلاق

الرجال اللاكديمونيين<الاسبرطيين>

واستعمروا بمرور الوقت الجزيرة التي كانت

تسمى آنـذاك كاليستي[68]-Καλλιστα

Καλλιστη

ومن هناك منحكم ابن ليتو[69]Λητω-Λατω

سهل ليبيا Λιβυη لكي تجعلوه غنياً بنعمة الآلهة

(260)

ومدينـة كيريني (قوريني)[70] Κυρηνη

Κυρανα – ذات العرش الذهبي الإلهي لكي

تحكموها بعقل قويم وبصيرة

والآن أظهر أنت حكمة إيديبوس (أوديبوس)[71]

Οιδιπος ؛

لأنه إذا قطع أحد ما بفأس حاد الأغصان من شجرة

بلوط عظيمة وشوه مظهرها البهي

(265)

فإنها مهما فقدت من ثمار الخريف فستظل الأغصان

تشهد على قيمتها سواء انتهت في نار الشتاء

أو حُملت فوق أعمدة القصر القائمة باستقامة لتحمل

جهداً ثقيلاً في أرض غريبة

تاركة مكانها الأصلي مُقفراً

(270)

أما أنت فإنك الطبيب الأكفأ، وقد منحك بايان[72]

Παιαν قوة الخلاص تكريماً لك

فيجب أن تشفي الجرح الملوث بيد لطيفة

لأنه من السهل حتى على شخص تافه أن يزعزع

استقرار المدينة<الوطن>

لكن إعادة بنائها من جديد عمل صعب ما لم يكن

الحاكم مؤلهاً(إلهاً) بين الحكام

(275)

وأحد ما يُجهّز من أجلك الآن هذه النعم فأسرع على

بذل عنايتك واهتمامك من أجل كيريني Κυρανα

المباركة

واحفظ في ذهنك مقولة هوميروس Ομηρος هذه

وحاول أن تطبقها

إذ يقول إن الرسول الصالح يمنح كلّ أمرٍ قيمة كبرى
ويضيف أن موسا[73] Μουσα تزداد قوة
ببشارة صحيحة
(280)
لقد عرفت كيريني(قورينـي) وقصر باتوس
Βαττος بالغ المجد قلب ديموفيلوس [74]
Δαμοφιλος العادل
فهو قد كان شاباً بين الشباب أمّا في الفولي(البولي)
[75] تحسبه شيخاً بلغ عمره مائة عام
وهو يعرف كيف يبقي لسانه اللاذع بعيداً عن صوته
النقي
وتعلّمَ أن يبغض أولئك الذين يمارسون العنف اللفظي
(285)
وأن لا يعارض الأخيار وألّا يؤخّر نهاية أية قضية
لأن الزمن في عمر البشر قصير
وهو يعرف هذا جيداً ويهتم بتطبيقه
وهو رفيق متحمّس له وليس عبداً أجيراً
ويقال إنه لأمر محزن للغاية أن يعرف المرءُ ما ينبغي
عمله وأن يُجبر على أن تكون قَدَمَك في الخارج[76]
(290)
ها هو أطلس Ατλας يصارع السماء بعيداً عن
أرض أبائه وعن ممتلكاته
لكن زيفس(زيوس) Ζευς الأزلي<الخالد> قد
حرّر التيتان[77]Τιτανες
ومع مرور الوقت عندما تهدأ الرياح عليك أن تَغيّر
الأشرعة
والآن، بما أنه احتمل حتى النهاية ذلك المرض اللعين
فهو يدعو <يصلّي> لكي يرى بيته ذات يوم
وبجوار نبع أبوللونΑπολλων يُمتع قلبهغالباً
ببهجة الشباب
(295)
في مجالس بين أصدقاء يحبون الموسيقى حاملين
القيثارة المزخرفة
لكي ينعم بالسكينة دون أن يسيء إلى أحد أو يتعرض
للأذى من مواطني مدينته
وهو[78]سيستطيع أن يخبرك يا أركيسيلاوس
Αρκεσιλαος ، بأي نبع من الأغاني الخالدة
وجده مؤخراً عندما أُستُضيف في طيبة[79]
Θηβαι.

نهاية البيثية الرابعة

الهوامش :

1.) Φιλος: عزيز، محبوب، صديق.
2. Μοισα-ουσα: هي مؤلهة(ربة) الإلهام والفنون في الأساطير الإغريقية.
3. Λητω: هي أم أبوللون.
4. Αιητης: أييتيس هو ملك كولخيس في الأسطورة الإغريقية وهو والد ميديا والملك الذي كان يحرس الصوف الذهبي أو الجزة الذهبية وهو من فرض الاختبارات والمهام الشاقة على إياسون (مثل حرث الأرض بثيران تنفث النار ومواجهة التنين) ولقد ساعدته ميديا بخيانة والدها من أجل حبها له.
5. إشارة إلى ميديا ابنة ملك كولخيس وهنا يُسمّيها

سيدة الكولخيين أو ملكة الكولخيين (كولخيس).
6. Ιασων-Jason: هو البطل الإغريقي الشهير قائد رحلة سفينة أرغو(أرجو) الأرغونفتيس(الأرجوناوتس) للبحث عن الجزّة الذهبية وهو ابن Αεσων الملك الشرعي لمدينة إيولوكوس في ثساليا.
7. Επαφος: إيبافوس في الأساطير هو ابن المؤله زيفس(زيوس) من محبوبته إيو Ιω، ويُعدّ ملكا ومؤسساً أسطورياً لمصر، والمقصود من ابنة إيبافوس هنا هي ليبيا حيث تذكر الأساطير أن ليبيا هي ابنة إيبافوس، وهنا يربط الشاعر بين اليونان وليبيا أو كيريني تحديداً.
8. عظيمة، مشهورة، سعيدة.
9. Ευφημος: هو بطل أسطوري وابن مؤله (إله) البحر بوسيدون وكان يتميز بقدرته على السير فوق الماء دون أن تبتل قدماه ولقد قدّم له تريتون كتلة من الطين كهدية ضيافة وهو الذي تقدّم وتسلّمها وفسّرت ميديا ذلك أنه لو حافظ عليها وألقاها في موطنه لكانت سلالته حكمت ليبيا فوراً، لكن الكتلة سقطت في البحر قرب ثيرا وتأجّلت النبوءة 17 سبعة عشر جيلا وهكذا يربط الشاعر بين أركسيلاوس الرابع وإيوفيموس.
10. حفنة من تراب الأرض أو كتلة من الطين، كتلة من الأرض.
11. Αργω: في الأسطورة الإغريقية هي السفينة التي أبحر على متنها البطل إياسون(جاسون) رفقة طاقمه في الرحلة المعروفة(أرغونافتيس، أرجوناوتيس) للبحث عن الجزة الذهبية أو الصوف الذهبي، وسُمّيت نسبة إلى صانعها الماهرأرغوس(أرجوس) وقد أشرفت المؤلهة أثينا على بنائها.
12. ερημη: قاحلة، خالية من السكّان.
13. Ευρυπυλος : عندما ظهر المؤله تريتون للبحارة في صورة قدّم لهم نفسه بإسم إيفريبيلوس(إيوروبيلوس) حاكم ليبيا الأول وابن بوسيدون، وقدّم لهم كتلة الطين من الأرض هدية رمزية للبطل إيوفيموس، وهي ترمز إلى صك ملكية إلهي منح لنسله لحكم شمال أفريقيا.
14. Γαιηοχος: حامي الأرض، أو ممسك الأرض وهو لقب لمؤله البحر بوسيدون.
15. Ενοσιδα= Εννοσιγαιος η Ενοσιχθων: في الأساطير صفة لبوسيدون تعني : الذي يزلزل الأرض.
16. Σπερμα: تعني: بذرة ،ذُريّة، نسل، نطفة، حيوان منوي وفضّلنا الأولى كونها تمثل بذرة الاستيطان التي ستؤدّي إلى ظهورة مستوطنة كيريني لاحقاً.
17. ابن بوسيدون الذي أنجبته أوروبا ابنة تيتيوس، وهو أحد أفراد طاقم السفينة أرغو والذي تنحدر منه سلالة ملوك كيريني.
18. موضع مقدس في لاكونيا ارتبط بالعالم السفلي.

19. لاكيديمون هو الإسم الجغرافي التاريخي لمدينة اسبرطة ومحيطها في شبه جزيرة البيلوبونيسوس(البيلوبونيز)، وهنا تشيرة النبوءة إلى أن مؤسسي كيريني سينطلقون من اسبرطة وأرغوس و ميكيني .

20. Φοιβος : فيفوس (فيبوس) لقب من ألقاب أبوللون.

21. المعبد البيثي هوالمُكرّس لأبوللو قاتل بيثون وهو كائن غريب له جسد ثعبان ويحرس موحى دلفي.

22. ميديا: ساحرة من شخوص الأساطير اليونانية وهي ابنة ملك كولخيس آيتيس Αιητης وحفيدة إله الشمس عشقت إياسون Ιασων، وساعدته في الحماية من الثيران القاذفة للهب والتنين الذي يحرس الصوف الذهبي وأرشدته إلى كيفية الحصول عليه، تحوّلت إلى رمز للانتقام بعد أن تخلّى عليها وتزوج بأميرة كورنثة، خلّدها يوريبيديس في مسرحية حملت إسمها.

23. هو باتوس ابن بوليمنستوس مؤسس كيريني.

24. نبوءة ميديا.

25. هم اتحاد من ديني وسياسي بين قبائل مجاورة لمعبد أبوللون في دلفي وهم الذين يكونون قضاة ومشرفين على الألعاب وهم من ينتظر الفائز ويتوجه.

26. ربات الإلهام والفنون.

27. Πελιας بيلياس هو ابن بوسيدون وتيرو ابنة سالمونيس وشقيقه هو نيليوس Νελευς وقد ألقتهما أمهما تيرو في العراء وتزوجت بعدها كريثيوس ملك يولكوس في ثيساليا.

28. حجر أومفالوسομφαλος المقدّس في معبد أبوللون في دلفي وكان يعتقد أنه سُرّة الأرض أو مركز العالم، وهي إشارة إلى ما ورد في قصة الأرغوناوتيس (بحارة السفينة أرغو) فيقول أن النبوءة خرجت من هذا المكان المقدّس لتوجه باتوس لتأسيس كيريني.

29. سكان مغنيسيا الواقعة في إقليم ثيساليا، وهنا يصف الشاعر رداء هؤلاء(المحلّي) الذي كان فضفاضا، وجلد نمر يرتديه فوق الرداء لحمايته من الأمطار الغزيرة.

30. Χαλκαρμα : عربة برونزية أو نحاسية.

31. هو عملاق وابن الأرض وهو والد أوروبا (ليست أوروبا الشهيرة بل ابنة تيتيوس) وهو الجد الأكبر لإيوفيموس وهو أحد بحارة السفينة أرغو والجد الأسطوري الذي تنحدر منه سلالة ملوك كيريني.

32. خيرون هو أشهر كنتافروس(قنطور) تميّز بالحكمة والعدالة والمعرفة الواسعة بالطب والموسيقى والنبوءات، وفي قصة رحلة بحارة السفينة أرغو يفتخر إياسون أنه نشأ وتربّى فيمغارة خيرون الحكيم الذي علّمه وربّاه لمدة 20 عشرين عاماً، وأنه بنات خيرون قمن بتربيته ولم ينطق بعيب ولم يفعل أمراً مخزياً.

33. Βασιλευομεναν : اسم فاعل من

فعل يملك، يحكم كملك.

34. الكنتافروس الإلهي أو المُبارك : (القنطور) المقصود هنا هو خيرون وهو الذي ناداه.

35. الكلمة المستعملة هي -Θνατων Θνητων : وهي هنا مضاف إليه جمع وتعني الفانين أي البشر، أي عقول البشر.

36. ερποντων – ερπω : الفعل بمعني يسير، يزحف، هنا الشاعر يصف سير وزحف البشر نحو الهلاك الحتمي بخطى ثابتة لكنها عمياء.

37. επιβδαν : كلمة نادرة استعملها بنداروس هنا تعني حرفيا اليوم التالي للعيد أو الصداع الناجم عن ثمالة الخمر Hangover ، يصور الشاعر هنا الغد المرير الذي يسيرون نحوه وهو قاسي ويحوي الندم والحساب والعقاب الإلهي الذي سيفسد متعتهم.

38. الكلمة المستعملة تعني بقرة أو ثور وهي تستعمل مجازاً للإشارة إلى الطاقة الإنجابية للأمومة ووفرة النسل وهنا يشبه تيرو والدة سالمونوس بالأنثى المنتجة التي خرجت من بطنها القبائل المالكة.

39. كريثيوس وسالمونوس Κρηθευς و Σαλμωνευς: هما أبناء إيولوس وهو والد الملكة تيرو التي أنجبت بيلياس من بوسيدون، وهي نفسها تزوجت من عمها كريثيوس وأنجبت منه آيسون (والد إياسون)، وهنا الشاعر يؤكد أن إياسون وبيلياس أبناء عمومة من دماء ملكية واحدة وهي حجة أخلاقية لإقناع بيلياس بحل النزاع ودياً وإعادة العرش دون إراقة للدماء.

40. Μοιραι : ربات القدر والنصيب.

41. Κρηθεας: هو ابن كريثيوس ابن Αιολος ورد أعلاه.

42. فريكسوس هو ابن الملك أثاماس والمؤلهة(الربة) نيفيلي(ربة السحاب) هرب مع شقيقته هيلي Ελλη من بطش زوجة أبيهما على ظهر كبش طائر ذي صوف ذهبي وفي الطريق سقطت شقيقته في البحر (الذي سُمّي بإسمها هيليسبونتوسΕλλησποντος بينما نجح فريكسوس في الوصول إلى كولخيس وهناك ضحّى بالكبش شكرا للآلهة وعلّق الفروة في غابة مقدّسة يحرسها تنين ضخم، وهنا يستدعي الشاعر رمزية (التصالح والنفي) وهي موت فريكسوس في الغربة، ليرسل رسالة إلى ملك كيريني يرجوه فيها أن يعفو عن شخصية سياسية تدعى ديموفيلوس كان منفيا ومبعدا عن وطنه ليعود إلى دياره كما عادت روح فريكسوس وفروته الذهبية إلى موطنها الأصلي .

43. الصفة الواردة هي : αθεα وهي هنا لمؤنث مفرد وتعني : التي ترفض آلهة المدينة أو التي لا تعترف بها (أي الظالمة) وهذه الصفة هي التي صارت تستعمل للدلالة على الإلحاد Atheism.

44. كاستاليا هي نبع ماء مقدّس شهير يقع في

دلفي، يقع عند سفح جبل برناسوس وكان مُكرّساً للمؤله أبوللون وربّات الإلهام (الموسات)، كان لكل من يزور موحى دلفي أن يتطهر بمياه هذا النبع، وهنا يورد الشاعر أن إياسون قائد الرحلة قد استشار موحى دلفي قبل رحلته.

45. Εννοσιδας: هو لقب لمؤله اللبحر بوسيدون ويعني: مزلزل الأرض.

46. βορεας : فورياس(بورياس) هي رياح الشمال القوية في الأساطير الإغريقية، وهو ملك الرياح وأب الأبطال المذكورين.

47. عرّاف شهير شارك في رحلة السفينة أرغو، ويصوّره بنداروس كعرّاف رسمي للرحلة.

48. Θεοπροπεων ειρois : مُقدّسة وبرعاية الآلهة.

49. Ουρανδες : في الأساطير الإغريقية هم أبناء السماء والأرض.

50. Αξεινος ποντος : البحر الأسود يقع ضمن البحر المتوسط بين أوروبا وآسيا.

51. هما جرفان صخريان عند مضيق البوسفور، والمعنى نا يشير إلى تدمير السفن بسبب اصطداما بالصخرتين، وتقول الأسطورة أن إياسون وسفينت أرغو نجحوا في عبورا بمساعدة الآلهة فتوقفت الصخور عن الحركة.

52. نهر فاسيس يقع في كولخيس (جورجيا الحالية بمنطقة القوقاز) ويعرف اليوم بنهر ريوني Rioni، وأسطوريا يعد فاسيس واحدا من أبناء التيتان ويمثل أقصى حدود العالم المعروف آنذاك للإغريق.

53. هي أوفروديتي مؤلهة (ربة) الحب والجمال والخصوبة عند الإغريق.، وأشار إليه بصفة المولودة من رغوة البحر(زبد البحر) أو القادمة من قبرص .

54. ιυγξ: طائر لَوَّالعنق، وهو طائر ينتمي لفصيلة نقّار الخشب يتميز بق\درته على لف رأسه وعنقه بزاوية 180 درجة مثل الأفعى.// هنا تقول الأسطورة أن أفروديتي جلبت من جبل أوليمبوس طائر العشق الجنوني إينغس وقامت بربطه على عجلة ذات أربعة أسلاك (عجلة ترمز إلى الغزل السحري) وهي رمز العشق والسحر وقدمتها لإياسون ليغوي بها ميديا ويسلبها عقلها وإرادتها، ويقول الشُرّاح أن بنداروس في نهاية البيثية كان يهدف إلى إقناع الملك أركسيلاوس بالعفو عن صديقه داموفيلوس وإعادته إلى وطنه كيريني.

55. جبل أوليمبوس.

56. القادمة من قبرص أو المولودة في قبرص هي أفروديتي.

57. Αισων : وهو والد البطل المشهور إياسون(جاسون) قائد السفينة أرغو، أيسون هو الملك الشرعي لمدينة إيولكوس، وقام أخوه غير الشقيق بيلياس باغتصاب العرش قطرد أيسون وسجنه .

58. مؤلة (ربة) الإقناع والتودد والمناشدة اللطيفة في الأساطير الإغريقية.

59. ορογυια-οργια: صيغة شعرية من كلمة οργυια وهي وحدة قياس طول تعادل 1.82 حتى 1.95 متر، وهي القامة أو الباع.

60. κροκεον: زعفراني اللون أو أصفر فاقع بلون الزعفران وهي هنا صفة تستعمل للملابس الفاخرة.

61. ابن الشمس العجيب المقصود به هنا هو الملك Αιητης ملك كولخيس ووالد ميديا وحارس الجزة الذهبية وصوره بنداروس هكذا ابنا للشمس لإبراز هيبته ونسبه المخيف والقوي حيث طلب منة إياسون مهام صعبة ليرى هل يستحق الجزة .

62. Φριξος: هو ابن أثاماس Αθαμας ونيفيلي Νεβελη من الأبطال المرتبطين بأسطورة الرحلة إلى كولخيس، وأخته هيلي Ελλη وقد حملهما الكبش ذهبي الصوف بعيدا عن وطنهما وسقطت هيلي في البحر الذي عُرِف بإسمها Ελλησποντος .

63. λαμπρος : لامع أو مشور وفضّلنا الأولى في وصف الجزة الذهبية أو الجلد الذهبي.

64. δρακων: تنين أو ثعبان ضخم.

65. كان الجغرافيون الإغريق القدماء يطلقون تسمية البحر الأحمر على المحيط الهندي بكامله بما في ذلك خليج عدن وبحر العرب والخليج العربي والامتداد المائي للبحر الأحمر الحالي.

66. نساء جزيرة لمنوس، عاقبت أفروديتي نساء ليمنوس برائحة كريهة جعلت أزواجهن يهجروهنّ فشارت النساء وقتلن جميع الرجال في الجزيرة.

67. Ευφημος : سبق ذكره أعلاه ، وهو بطل أسطوري وابن مؤله (إله) البحر بوسيدون وكان يتميز بقدرته على السير فوق الماء دون أن تبتل قدماه ولقد قدّم له تريتون كتلة من الطين كهدية ضيافة وهو الذي تقدّم وتسلّمها وفسّرت ميديا ذلك أنه لو حافظ عليها وألقاها في موطنه لكانت سلالته حكمت ليبيا فوراً، لكن الكتلة سقطت في البحر قرب ثيرا وتأجّلت النبوءة 17 سبعة عشر جيلا وهكذا يربط الشاعر بين أركسيلاوس الرابع وإيوفيموس.

68. Καλλιστη-Καλλιστα: هو الإسم القديم لجزيرة ثيرا(سانتوريني)، وهي صيغة مبالغة تفضيل من الصفة Καλη: وتعني هنا الأجمل، الأكثر جمالا.

69. ابن ليتو هو أبوللون، ليتو هو إسم أمه.

70. هنا يرسم بنداروس إسم كيريني ، كيريانا Κυρανα وهي من خصائص اللهجة الدورية في لغة بنداروس وهي لغة أدبية اصطناعية ذات صبغة دورية قوية تختلط فيها عدة عناصر.

71. Οιδιπους : أوديبوس ،أوديب هنا يستدعي الشاعر اسم أوديب مجازيا للتعبير عن الحكمة(حكمة أوديب) الذي كان مشهوراً في حل الألغاز المعقّدة، ويقارن بين الملك وشجرة البلوط التي قطعت أغصانها وتضررت

لكنها مازالت تحتفظ بقيمتها، وهي دعوة للتوسط السياسي والوعظ لأنه يحث الملك على العفو وإعادة النبيل الكيريني المنفي ديموفيلوس(وهو من الطبقة الأرستقراطية) وأتهم بالتمرد ومعارضة الحكم مما دفع الملك إلى نفيه، فعاش في طيبة فنشأت بينه وبين بنداروس صداقة وكأنه يقول له أن الحاكم الحكيم يجب أن يعيد لم شمل وطنه ويداوي جراحه بدلا من تدميره، ويرى البعض أن بنداروس كتب القصيدة بطلب من ديموفيلوس فصوره شاباً نبيلا حكيما محبا لوطنه ولا يحمل أية ضغينة ضد الملك بل يتوق فقط للعودة إلى وطنه وقضاء ما بقى من عمره في سلام وممارسة الموسيقى والشعر ويشير هيرودوت إلى نهاية أركسيلاوس بالاغتيال وانتهاء حكم أسرته وكانت محاولة بنداروس لإنقاذ المملكة من حرب أهلية لكن تعنّت أركسيلاوس أدّى إلى نهاية حكم الأسرة الباتية. للمزيد راجع: الكتاب الرابع من تاريخ هيرودوت ، الفقرات ذ50 وما بعده، أرسطو الشذرات 611.

72. Παιαν-Παιηων : بايان في الأساطير الإغريقية هو مؤله الشفاء أو طبيب الآلهة الذي يعالج جراحهم في الأولمب، ومنح الإسم لأبوللون بوصفه مؤله(إله) الصحة والشفاء، ومنح أيضا لأسكليبيون .

73. Μουσα : موسا هي مؤلهة (ربة) الفنون.

74. سبق التعليق على رسم بعض الأسماء بحرف α بدلا من η، Δημοδιλος

، وديموفيلوس هو النبيل الكيريني المنفي ديموفيلوس(وهو من الطبقة الأرستقراطية) وأتهم بالتمرد ومعارضة الحكم مما دفع الملك إلى نفيه، فعاش في طيبة فنشأت بينه وبين بنداروس صداقة وكأنه يقول له أن الحاكم الحكيم يجب أن يعيد لم شمل وطنه ويداوي جراحه بدلا من تدميره، ويرى البعض أن بنداروس كتب القصيدة بطلب من ديموفيلوس فصوره شاباً نبيلا حكيما محبا لوطنه ولا يحمل أية ضغينة ضد الملك بل يتوق فقط للعودة إلى وطنه وقضاء ما بقى من عمره في سلام وممارسة الموسيقى والشعر.

75. Βουλη : الفولي أو البولي، هو مجلس المدينة.

76. خارج موطنك (منفياً).

77. التيتانيس Τιτανες : في الأساطير الإغريقية هم العمالقة أو الجبابرة وهم جيل من المؤلهين(الآلهة) سبقوا آلهة الأولمب ولدوا من أورانوس(السماء) وجايا(الأرض).

78. يقصد ديموفيلوس.

79. لقد نشأت بينه وبين الشاعر صداقة متينة في طيبة.

رسام الكاريكاتير الليبي الفنان محمد قجوم لمجلة الليبي:

الكاريكاتير ذاكرةً في مواجهة السلطة

حاورته: عزيزة حسين

كلما ضاقت مساحة الكلام، اتسعت الحاجة إلى صورة تستطيع أن تقول ما يعجز الكلام عن قوله. وفي بلد تتزاحم فيه الأزمات، وتتبدل فيه موازين السلطة والنفوذ، لا يعود الكاريكاتير مجرد رسم ساخر يعلّق على حدث عابر؛ بل يمكن أن يتحول إلى موقف، وشهادة، وذاكرة بصرية تحفظ تفاصيل لحظة قد تحاول الأيام محوها.



الصورة لا تنافس الخبر فقط، بل تذهب أحيانًا إلى ما وراءه؛ تلتقط تناقضاته، وتكشف ما يخفيه، وتضع المتلقي أمام تفاصيل قد تمر عليه في النص المكتوب من دون أن يتوقف عندها. ولهذا ظل الكاريكاتير في تجارب كثيرة، واحدًا من أكثر أشكال التعبير قدرة على مساءلة السلطة ومراكز النفوذ، خصوصًا عندما يحتفظ الفنان باستقلاله ولا يسمح بتحويل ريشته إلى أداة في يد أحد.

من الرسم الرياضي بدأ "محمد قجوم" تجربته، قبل أن تتسع ريشته إلى القضايا الاجتماعية والسياسية ويصبح الكاريكاتير بالنسبة إليه وسيلة

لتحويل الرأي من فكرة في الذهن إلى صورة أمام الناس. لا يرى "قجوم" نفسه رسامًا فقط، بل فنانًا وصحفيًا ومؤرخًا في الوقت نفسه، ويضع الصدق والتجرد والاستقلالية في صميم عمله.

في هذا الحوار، يتحدث "قجوم" عن ولادة الفكرة قبل أن تصبح لوحة، وعن الكاريكاتير بوصفه فنًا يتجاوز السخرية، وعن حدود الحرية والخطوط الحمراء، ومحاولات التأثير على الفنان، وتهميش الكاريكاتير داخل المؤسسات الإعلامية، وما منحته المنصات الرقمية للريشة من مساحة جديدة للوصول إلى الناس.

الليبي: بدأت تجربتك من عالم الرسم قبل أن تصبح الريشة وسيلة لقراءة المجتمع. متى اكتشفت أن الكاريكاتير يمكن أن يكون موقفًا ورسالة، وليس مجرد شكل فني؟

- الموضوع هذا اكتشفته من فترة طويلة نسبيًا، تقريبًا من عشرين سنة. في البداية كان الكاريكاتير بالنسبة لي رياضيًا، وكنت أقدمه في صحيفة «العرب» اللندنية. وبعدها، شوية بشوية، اكتشفت أن الواقع الاجتماعي المعاش أيضًا يمكن التعبير عنه من خلال الرسم.

كانت البداية من التعبير عن واقع اجتماعي معين قبل أن تكون سياسية. في تلك الفترة كانت الأحداث السياسية صعبة الانتقاد، لذلك اتجهت إلى الكاريكاتير الرياضي والاجتماعي والنقدي.

ومن هنا اكتشفت أن الكاريكاتير ممكن يكون رسالة، نوصل بها رأيي أو رأي جزء من المجتمع؛ ممكن الناس توافقني وممكن لا. المهم بالنسبة لي أنني وجدت أن الفن يمكن أن يوصل الرسالة بشكل أبلغ من الكلام أو المقالة. من الفترة هذه أصبح فن الكاريكاتير بالنسبة لي وسيلة لنقل الرأي المجرد؛ رأي المواطن العادي والبسيط، الذي يمثل شريحة كبيرة من المجتمع. بقيت نعبر عن رأيي بالفن، ونحوّل الفكرة من شكل فكري إلى شكل بصري.

الليبي: عندما ترسم، هل تبدأ بالفكرة التي تريد إيصالها أم بالصورة التي تتخيل أنها ستبقى عالقة في ذهن المتلقي؟ وكيف تتشكل العلاقة بين الفكرة والصورة؟

- الاثنان يكملان بعضهما. الفكرة أولًا هي التي تأتي، وبعدها تبدأ ترجمتها بصريًا في الخيال. وأحيانًا تأتي الفكرة والصورة مع بعضهما في الوقت نفسه؛ فكرة وصورة تتشكلان معًا.

وأحيانًا تأتي الفكرة، وبعد فترة تترجم في الخيال إلى صورة بصرية أو صورة كاريكاتيرية. لأن الفكرة بالنسبة للمتلقي لن تكون عالقة في ذهنه إلا إذا كانت مصورة وبصرية. الصورة هي التي تجعل الفكرة المراد إيصالها أكثر رسوخًا في ذهن المتلقي.

العلاقة بين الفكرة والصورة معقدة نوعًا ما. أحيانًا تأتي الفكرة ومعها مباشرة الترجمة البصرية، وأحيانًا تأتي الفكرة وحدها وتبدأ في داخلي عملية التفكير في كيفية تحويلها إلى صورة: شخصان، ثلاثة أشخاص، حوار، أو موقف معين. عادةً تأتي الفكرة ومعها بدايتها البصرية، لكنها لا تكون ناضجة بالكامل. تكون مثل

الوليدة الأولى، ثم تبدأ تكبر وتتغير وتتطور حتى تصبح رسمة متكاملة. مثلًا، كلمة «التسول» ممكن تولد معها خمس أو ست أفكار بصرية. هذه الأفكار تبدأ في التطور تدريجيًا إلى أن أصل إلى الشكل الذي أراه أكثر قدرة على إيصال الفكرة. أنا لا أستعجل الرسم. أترك الفكرة تتخمر وتتطور حتى تكون طريقة إيصالها إلى المتلقي أسرع وأفضل.

الليبي: يوصف الكاريكاتير بأنه «أقصر افتتاحية صحفية». إلى أي مدى ترى نفسك صحفيًا يوثق الواقع، وليس مجرد فنان يرسمه؟

- أنا نشوف في نفسي مؤرخًا، وفنانًا، ورسّامًا، وصحفيًا في الوقت نفسه. ما نشوفش روحي حاجة واحدة. الفنان الحقيقي والصادق والمحايد، في اعتقادي، ممكن يكون في بعض الأحيان أقدر من الصحفي والمؤرخ على توثيق اللحظة؛ لأنه يحاكي حدثًا أو يوثق له بكل تجرد.

رسام الكاريكاتير صاحب رسالة وهدف، ولازم يجمع بين الصدق، ونقل الواقع، والتجرد، وعدم التبعية لأي فكر أو أيديولوجيا أو موقف سياسي أو ديني. يكون إنسانًا مجردًا، ينقل الواقع والحقيقة المعاشة كما يراها الناس. في اللحظة هذه يكون مؤرخًا ورسّامًا وصحفيًا وإنسانًا في الوقت نفسه.

أنا نعتبر نفسي ننقل واقعًا معينًا قد لا يعجب الكثيرين، لكن هذا واقع معاش؛ سواء كان سياسيًا أو اقتصاديًا أو اجتماعيًا أو غير ذلك. لكن عندي اعتراض على وصف الكاريكاتير بأنه «أقصر افتتاحية صحفية». بالنسبة لي، هذا الوصف فيه انتقاص من قيمة فن الكاريكاتير. الكاريكاتير ممكن يعبر عما تعبر عنه ألف كلمة أو أكثر، بل أحيانًا رسمة واحدة يمكن أن تختصر فكرة تحتاج إلى كتاب كامل. لذلك أنا ضد وضع الكاريكاتير باعتباره مجرد «أقصر افتتاحية صحفية».

بالعكس، الكاريكاتير يفترض أن يكون في الواجهة الأولى للصحف، وأن يكون له نصيب كبير من النشر الصحفي. وهذا، للأسف، غير موجود بالشكل الكافي في الصحف المحلية والعربية.

الليبي: كيف أعادت التحولات التي شهدتها ليبيا تشكيل نظرتك إلى الكاريكاتير؟ وهل تغيرت وظيفة الريشة بين ما قبل 2011 وما بعده؟

- أكيد تغيرت وظيفة الريشة، لأنني عشت الحقبتين. بعد 2011 حدثت تحولات، وظهر هامش من حرية النقد، خصوصًا في الفترة من 2011 إلى 2013 تقريبًا. لكن في المقابل كانت هناك مخاطر حقيقية على فنان الكاريكاتير، وعلى الكاتب وصاحب الرأي، وحتى على الإنسان العادي الذي يقول كلمة في الشارع.

أنا في تلك الفترة كنت خارج ليبيا، والهامش الذي امتلكته من الحرية كان مرتبطًا بوجودي خارج البلاد. لو كنت داخل ليبيا في تلك الفترة الصعبة والحرجة، ربما ما كنتش نقدر نعبر عن عدد من القضايا

والأحداث بالتجرد نفسه، لأن الموضوع كان ممكن يشكل خطرًا عليّ.

حتى وأنت خارج البلاد، الحرية ما كانتش مطلقة؛ لأن عندك أهل داخل ليبيا، وأحيانًا الإنسان عندما ينشر شيئًا من الخارج قد يعرّض أهله للخطر. بعد 2020 و2021، ثم في 2022، أصبح هناك نوع من الحرية، أو مساحة أكبر قليلًا للنقد، لكن ما زالت هناك خطوط حمراء. ما نقدرش نقول إن الفنان يقدر يعبر عن كل ما يدور في ذهنه بكل تجرد، لأن ما زال هناك من لا يحترم الرأي الآخر.

أحيانًا يكون الرسم الكاريكاتيري متعلقًا برأي شخصي، وقد يفهمه أكثر من شخص بأكثر من طريقة. وإذا خالف ما يؤمن به شخص ما، سواء دينيًا أو اجتماعيًا أو سياسيًا أو أيديولوجيًا، ممكن يهاجمك.

التطرف موجود في كل هذه المجالات؛ التطرف الديني والسياسي والفكري والأيديولوجي. وبالتالي يظل فنان الكاريكاتير في مرمى النار.

لذلك، الحرية التي نطمح إليها ما زالت غير موجودة بالشكل المطلوب. ممكن نقول إن هناك حدًا أدنى أو متوسطًا من الحرية، لكن لا نستطيع أن نقول إن هناك حرية كاملة.

قبل 2011 كان بإمكانك التعبير اجتماعيًا بدرجة أكبر، لكن في الجانب السياسي كانت هناك خطوط حمراء واضحة. تستطيع أن تنتقد إلى حد معين، لكن عندما يصل النقد مباشرة إلى النظام أو إلى دوائر معينة حوله، يصبح الأمر خطًا أحمر. اليوم، الخط الأحمر ما زال موجودًا، لكنه، إن صح التعبير، أصبح باهتًا قليلًا.

الليبي: هل ما زال الكاريكاتير في ليبيا قادرًا على إزعاج السلطة ومساءلة مراكز النفوذ، أم أن تأثيره تراجع في ظل هيمنة وسائل التواصل الاجتماعي؟

- أكيد، الكاريكاتير يزعج السلطة عندما يكون مباشرًا وحقيقيًا ومحايدًا ونقديًا، وليس كاريكاتيرًا مأجورًا. عندما تكون الرسمة فيها رأي ينتقد السلطة أو مركز النفوذ، أكيد ستكون هناك حالة من الإزعاج. أي رأي يقف ضد السلطة سيزعجها.

أما بالنسبة إلى تأثيره في ظل وسائل التواصل الاجتماعي، فنعم، تراجع نوعًا ما، لأن هناك الآن وسائل كثيرة لإيصال الأفكار البصرية: الفيديو، والريلز، وغيرها، وحتى الذكاء الاصطناعي فتح مجالًا واسعًا للصورة. لكن عندما يكون الفنان حقيقيًا وموضوعيًا، ويحاكي الناس الذين عانوا من الصراعات، أكيد سيكون له تأثير. المهم أن يكون هناك ذكاء في نقل الحدث بصريًا. لأن المتلقي عندما يرى الصورة إما أن تجذبه أو تنفره. وهناك عناصر كثيرة يجب أن تتوفر في العمل حتى يجذب المتلقي.

حتى تحويل الفكرة من فكرة ذهنية أو مكتوبة إلى فكرة بصرية وترجمتها في رسم، من أصعب الأشياء. أحيانًا يتقبلها المتلقي، وأحيانًا تنفره. لذلك، حتى ينافس الكاريكاتير داخل هذا الزخم من وسائل التواصل الاجتماعي، يجب أن يكون حاضرًا بطريقة



صحيحة وذكية واحترافية، وأن يفرض نفسه في كل المنصات.

الكاريكاتير، في رأيي، إذا استخدم بطريقة صحيحة وذكية واحترافية، يمكن أن يتصدر وسائل التواصل الاجتماعي؛ لأنه في الأصل فن بصري، ووسائل التواصل اليوم قائمة بدرجة كبيرة على الصورة.

الليبي: أين تضع الخط الفاصل بين حرية التعبير والمسؤولية الأخلاقية؟ وهل هناك حدود لا يمكن تجاوزها في الكاريكاتير؟

- أكيد فيه حد فاصل. الحد الفاصل يكون عندما ندخل في حدود أخلاقية مرتبطة بالمجتمع أو بالدين. هناك أشياء معينة ما نقدرش نعبر عنها بطريقة صريحة جدًا.

لكن ممكن نعبر عنها بطريقة ذكية؛ بحيث لا نتجاوز الخط الأخلاقي، وفي الوقت نفسه يفهم المتلقي المغزى والهدف من الكاريكاتير. الفكرة أن الفنان يقدر ينتقد، لكن لازم يعرف كيف يوصل نقده، وأين يضع الحد بين حرية التعبير وبين تجاوز ما يعتبره المجتمع خطًا أخلاقيًا.

الليبي: في مجتمع منقسم سياسيًا واجتماعيًا، كيف تحافظ على استقلالية رسوماتك، وألا تتحول الريشة إلى أداة ضمن الاستقطاب القائم؟

- صارت معايا في أكثر من جهة محاولات

سابقة للتأثير عليّ، أو لشرائي بطريقة أو بأخرى. لكن عندي شرط أول وأخير: أنا لا أتبع لأي أحد.

ممكن اليوم نتوافق معاك في طرح معين، لكن غدوة إذا درت حاجة نشوفها مش صح، حنوصل كاريكاتير ضدك. أنت ما تقدرش تشتريني. في ناس تشرى، وفي فنانين كاريكاتير، زي ما أي إنسان ممكن يُشترى بالمال، ويقدروا يتحولوا إلى أداة. هذا موجود. لكن أنا شخصيًا مستحيل نكون تابعًا لأي فريق سياسي أو لأي جهة، إلا إذا كنت مؤمنًا بالشخص أو بالشيء أو بالفكر هذا. يكون فكرًا وطنيًا صرفًا، وهذا للأسف مش موجود بالشكل اللي نتمناه.

بالنسبة لي، الاستقلالية هي أساس الكاريكاتير. لو الفنان أصبح تابعًا لجهة، فقد جزءًا من قيمة الرسالة التي يرسم من أجلها.

الليبي: كثير من أعمالك تنطلق من تفاصيل الحياة اليومية للمواطن الليبي. لماذا ترى أن هذه التفاصيل تستحق أن تتحول إلى مادة للكاريكاتير، وليس فقط إلى خبر صحفي؟

- يختلف عن المادة البصرية. المادة البصرية توصل أكثر، وبطرق متعددة، وبتفاصيل وبشمولية أكبر. ممكن الخبر يكتب في عشر أسطر عن قضية معينة، لكن رسمة كاريكاتيرية بتفاصيل معينة ممكن توصل القضية نفسها بطريقة أكثر تأثيرًا، وأعمق، وأسهل، وبسلاسة أكبر

وبتفاصيل أكثر بكثير من المقالة المكتوبة.

هي ترجمة بصرية لنص أو لفكرة في الخيال. والمهم أن يكون الفنان الذي يحول هذه الفكرة إلى كاريكاتير قادرًا على جعل الرسمة أكثر تأثيرًا من المقالة أو حتى من ألف مقالة. هنا تأتي التقنية والخبرة، وهنا تأتي ملامسة الرسام للطبقة البسيطة من المجتمع. هذه العوامل كلها هي التي تجعل الكاريكاتير ينجح ويبلغ مضمونه أكثر من الكتابة أحيانًا.

خذ مثلًا ظاهرة التسول. لو كتبت عنها مقالة، مهما كان الكاتب محترفًا في الوصف، من الصعب أن يصل إلى التفاصيل المرئية التي يمكن أن تكون موجودة ومجسدة في لوحة كاريكاتيرية.

الرسام الكاريكاتيري عندما يجعل اللوحة شاملة لهذه التفاصيل، يعطيها عمقًا ومدلولًا ومعاني أكثر من مجرد الكتابة. الرسام الذكي لا يسلط الضوء على القضية نفسها فقط، بل على تشعباتها وآثارها وأسبابها وتبعاتها. ممكن الرسمة توصل أكثر من خبر عن ظاهرة واحدة، وتخلي المتلقي يتساءل ويفكر مرة ثانية.

مثلًا، الإنسان الذي يعطي المال لمتسول قد لا يفكر في أنه يشجع الظاهرة. لكن عندما يرى كاريكاتيرًا نقديًا بتفاصيل معينة وتعليق بسيط، ممكن يتوقف ويسأل نفسه: هل أنا، بهذه الطريقة، أشجع على استمرار الظاهرة؟ هنا يختلف تأثير الصورة عن المقالة؛ لأن الصورة تضع التفاصيل أمامك وتدفعك إلى التفكير فيها مباشرة.

الليبي: لماذا بقي الكاريكاتير في ليبيا على هامش المؤسسات الإعلامية؟ وهل المشكلة في المؤسسات أم في نظرتها إلى هذا الفن؟

- لا، حتى كلمة «هامش» ما ترقاش لوصف وضع الكاريكاتير في ليبيا. أقل من الهامش.

للأسف، ليبيا بصفة عامة، الجانب الفني فيها دائمًا آخر شيء في القائمة، وخصوصًا الكاريكاتير. يُنظر إليه أحيانًا على أنه مادة هجينة، أو فن للضحك فقط، أو فن ثانوي لا يرقى إلى قيمة الفنون الأخرى. ممكن يحطوه فقط كشيء إضافي، وبالتالي ما يشكلش أهمية حقيقية داخل المؤسسة الإعلامية. بينما في دول أخرى، وفي تجارب عربية أيضًا، الكاريكاتير يعتبر سلاحًا ممكن يكون أقوى حتى من سلاح القلم للكاتب الصحفي، وله قيمة مرموقة جدًا.

في المؤسسات الإعلامية الليبية، الكاريكاتير مظلوم إلى درجة أقدر نصفها بأنها «تحت الصفر»، مش صفر. أحيانًا يكون الاهتمام بالرسام بسبب اسمه وشهرته، أو لأن المؤسسة تريد أن تقول إنها استطاعت استقطاب فنان معروف، وليس لأن المؤسسة تنظر إلى العمل الكاريكاتيري باعتباره قيمة فنية وصحفية في ذاته.

الكاريكاتير مش سياسي فقط؛ هو ناقد سياسي واجتماعي وفكري. ولو أصحاب المؤسسات أو المسؤولون في الثقافة والإعلام عندهم شوية من الدراية والعلم والثقافة بقيمة هذا الفن، المفروض يكون الكاريكاتير رقم واحد في الصحف والمجلات.

قبل 2011، في سنوات 1999 و2000 و2005 و2006 و2007، كانت هناك مثلًا «مجلة البيت» التي تصدر عن الهيئة العامة للصحافة، وكنت أرسم الكاريكاتير في الغلاف الأول. كانت له قيمة، وكان اسم الفنان وصورته موجودين، وهذا في حد ذاته تشجيع معنوي للفنان.

حتى الجانب المادي في تلك الفترة لم يكن مشجعًا بالشكل الكافي، لكن الجانب المعنوي كان موجودًا.

للأسف، تراجع الكاريكاتير بعد ذلك بسنوات ضوئية. ومع ذلك، أنا شخصيًا ما زلت نجاهد ونكافح ونرسم؛ لأن عندي شغفًا بالرسم وحبًا للكاريكاتير. أنا نعتبر أن عندي رسالة، وربّي أعطاني موهبة نستغلها في نقل معاناة معينة، أو آراء وأفكار نؤمن بها، أو تسليط الضوء على أمور نشوفها. وأحيانًا نعمل هذا حتى من غير جانب مادي.

عندي منصتي الخاصة ومنبري الخاص، وعندي متابعون، والحمد لله عددهم كبير. وهذا هو المنبر متاعي. أما المؤسسات، فحتى الآن لم ترتقِ إلى المستوى الذي يجعلها تقدر فن الكاريكاتير بالشكل الذي يستحقه.

الليبي: ووسائل التواصل الاجتماعي؟

- على العكس، الصحافة الورقية تراجعت، لكن وسائل التواصل الاجتماعي أعطت الكاريكاتير مساحة أكبر من ناحية الانتشار والوصول إلى المتلقي.

في السابق، عندما كانت الرسمة توضع في الغلاف أو في مكان بارز داخل الصحيفة أو المجلة، كان هذا يعطي الفنان قيمة معنوية كبيرة، ويؤكد أن الكاريكاتير جزء من العمل الصحفي وليس مجرد مادة إضافية. لكن مع تراجع الصحافة الورقية، خسر الكاريكاتير جزءًا من هذا الحضور المؤسسي، وخسر الفنان مساحة كانت تضعه داخل الصحيفة بشكل واضح.

في المقابل، السوشيال ميديا أعطت الفنان منبرًا خاصًا به. اليوم نقدر ننشر العمل مباشرة، ونوصله إلى الناس من غير ما نستنى صحيفة أو مجلة أو مؤسسة إعلامية. وهذا بالنسبة لي مكسب مهم جدًا. عندي منصتي الخاصة، ومنبري الخاص، وعندي متابعون يتابعون أعمالي، والحمد لله. هذا المنبر متاعي.

الفنان اليوم يقدر يوصل إلى المتلقي مباشرة، ويقدر يعرف رد فعل الناس على العمل، ويقدر يبني جمهوره بعيدًا عن المؤسسة.

لكن في المقابل، الانتشار الرقمي ما عالجش مشكلة تقدير الكاريكاتير داخل المؤسسات. ممكن الرسمة تنتشر بشكل كبير، لكن هذا لا يعني أن المؤسسة الإعلامية أصبحت تنظر إلى الكاريكاتير باعتباره فنًا وصحافة ونقدًا. الكاريكاتير في الأصل مادة بصرية، ووسائل التواصل الاجتماعي قائمة بدرجة كبيرة على الصورة. لذلك إذا كان الفنان يعرف كيف يستغل هذه المساحة، ويقدم عملًا ذكيًا ومهنيًا، يقدر يوصل إلى جمهور أكبر بكثير من السابق.

أنا شخصيًا قاعد نجاهد ونكافح ونرسم، لإني عندي شغف إني نرسم، وحب للكاريكاتير وللنقل. ربي أعطاني موهبة، ونحاول نستغلها في نقل معاناة معينة، أو آراء وأفكار نؤمن بها، أو تسليط الضوء على أمور نشوفها. ومش دائمًا يكون الموضوع مرتبطًا بالجانب المادي.

في النهاية، السوشيال ميديا أعطت الفنان مساحة أكبر، لكنها في الوقت نفسه جعلته أمام مسؤولية أكبر؛ لأن العمل يصل مباشرة إلى الناس، والمنافسة أصبحت أكبر، والصورة يجب أن تكون أقوى حتى تستطيع أن تعيش وسط هذا الزخم. والأهم بالنسبة لي أن تظل الريشة مستقلة.

أنا سبق وصارت معايا محاولات للتأثير عليّ أو شرائي بطريقة أو بأخرى، لكن عندي شرط واضح: ما نتبعش لأي حد. ممكن اليوم نتوافق معاك في موقف، لكن غدوة إذا درت حاجة نشوفها غلط، نرسم ضدك. وهذا بالنسبة لي هو معنى أن تكون الريشة حرة: ألا تتحول إلى أداة عند أي طرف.

دُرر

آية الوشيش. ليبيا

(1)

«لم تكن أمي فيلسوفة

ولكنها علمتني أن الطباخ الماهر

هو الذي يعرف تماماً متى يطفىء النار.

(2)

صار عمري

صمتًا مثاليًّا

هزّني على غفلة

وسوف يتساقط

الكلام

على هيئة

نظرةٍ سانحة.

(3)

هنالك في وطنِ المنافي

أُجيدُ حياكةَ الأيام

أفصّلُ الوجدَ

على مقاس احتياجي.

وأقول:

لو كان للنورِ ابنةٌ،

لاخترتُ

أن يكون أبي.

جنة النص

انتقاء :
سواسي الشريف

لماذا تموءُ المسافاتُ
ما بيننا
فلا أستبينُ ظِلالَ مواجعها،
لا أشمُّ تعطرَها في الهواء،
ولا أشتكي ظُلمةَ الليلِ
لمّا
يغيبُ توهُّجُ قِنديلها
في وراءِ الوراء؟
لماذا أنامُ وحيدًا
ومزدحمًا،
بينما فارغٌ في البلادِ البعيدةِ
حِجرُ منامتها
يتشكى الخواء؟
فلا هي كفّي
التي سوف تُقري الحمامَ
على صدرها،
ولا وجهُها من سيسطعُ
قمرًا
على شرشفي
حينَ يأتي المَساء !

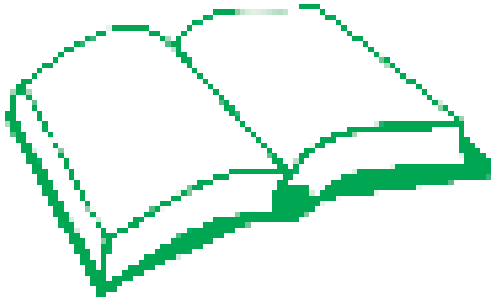
محمد جبريل / مصر

———

****

الأمكنة التي أمرّ بها
تضطرب بعدي
الأرض التي تميدُ تحت
قدمي
تُحسُّ بذلك،
أُنفذوا بجلدكم و معدنكم
من غرابتي و قسوتي،
يدي علبة كبريت
و ذراعي بندقيّة.
هذان الحجران اللذان أنظر
بهما
بنعومة و سلاسة
هدية إله طيّب
لأراكم ،
أحيانا يتحوّل الحجر
الأسود
الى رصاصات مبللة
أو زجاج مكسور
يجرحكم في أية لحظة.
هذا الذي يلمع ليس
شعري
إنه انعكاس شمسكم على
طيفي
أُرسله كل صباح
لتسرّحوه
و تفسروه
في مخيّلاتكم على هواكم.
هذا الذي أمرّغه في الهواء

ليس أنفي،
و هذا الذي أخاطبكم به



ليس فمي،
إنها هدايا بسيطة
من جدّاتي الطيبات
هنَّ أيضًا
سليلات لعنة الحقائب
الهاربة
و المليئة بالمطر.

فاطمة كرومة/ تونس

———

****

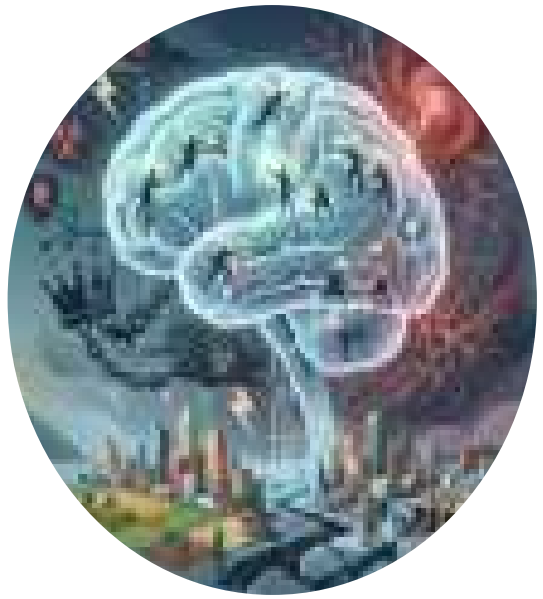
أحب من النّساء أمّي
وخالتي التي تُشبه الراحة
بعد ثلاثة أيام من الهرولة
وأحب لُغتي العربية..
رغم قناعتي التّامة بِكوني
لا أجيدُ قواعدها
إلا إنني أقدسها كما يقدس
العُبّاد آلهتهُم
أحب الأعياد أيضاً..
وضفائر الشّعر المربوطة
بِشرائط ملونة
والليل الذي يغدقه
المقربون بأحاديثهم اللّطيفة
والروايات ذات النّهايات
الدافِئة
وأشباه القصائد
والنّصوص التي أكتبها
والتي لو كان لها لِساناً
لنطقت قائلة :
فضلاً ضعي بي بعضاً من
الاسقاطات الشّعرية
والمِجاز..
فإننا كتابات مبتُورة
ولو كان لها يداً
لاستحالت قاتلة
وتلطخت بِدماء من كتبها
وعلى ذكر النصوص
الشعرية
أحب من القصَائد وجهه
فعيناه أشبه بِالمأوى في زمن
الحروب
والتي كلما نظرت إليها..
شعرت بأنّها الوطن،
والنّظارات الأشبه بسُور
عَظيم
إلا أن عيناه هي العظيمة..
أحب أيضاً جدّي المحامي
إنه رجلٌ مليء بالقانون
والمَحبّة..
يحدثني عن طُفولتي معه
بكل حفاوة..
ويُشعرني بأنني طفلته
المدللة
الجميع يفعل هكذا..
إنني أحب ذلكَ كثيراً
وأحب..
أحبُّ أمّي.

اسماء علي/ ليبيا

****

كيف تحول الذكاء الاصطناعي من أداة عمل إلى مقبرة لذكائك؟

فخ التبعية



حسن على أحمد الشاعري. ليبيا

نحن نقف اليوم عند منعطف حرج في التاريخ البشري. لقد قوبل الانتشار الواسع للذكاء الاصطناعي بردود فعل متباينة بين "المفوضين" و"المعماريين". يقع أغلب الناس في الفئة الأولى، حيث يستخدمون الذكاء الاصطناعي كـ "عكاز ذهني"؛ عرّاف رقمي يفوضون إليه مهام التفكير النقدي، الكتابة، وحل المشكلات. ومن خلال التخلي عن هذه العمليات الذهنية الأساسية، فإنهم لا يسمحون فقط لعضلاتهم التحليلية بالضمور، بل يساهمون فعلياً في تدريب النظام الذي سيجعل عملهم لاحقاً غير ذي قيمة. هذه المأساة تكمن في ضياع إمكانات هائلة، لأن الذكاء الاصطناعي، إذا استُخدم بحكمة، يمتلك القدرة على رفع ذكاء الإنسان إلى مستويات غير مسبوقة.

وباء التفويض المعرفي:

إن سهولة الوصول إلى الذكاء الاصطناعي هي فخ مغرٍ. عندما تطلب من "شات بوت" تلخيص تقرير، أو صياغة رسالة بريد إلكتروني، أو وضع هيكل لمشروع، فإنك تتخطى الجزء الأكثر حيوية في العملية الإبداعية: "معاناة الفهم". يحدث التعلم العميق في لحظات الاحتكاك الذهني؛ تلك اللحظات التي تنظم فيها أفكارك، وتصارع الغموض، وتبني فيها حجتك المنطقية. عندما تفوض هذا للآلة، فأنت كمن يذهب إلى صالة الألعاب الرياضية ليشاهد شخصاً آخر يتمرن بدلاً منه. أنت تفقد القدرة على ربط الأفكار المتباعدة، وهي المهارة التي تحدد جوهر الذكاء الإنساني والقدرة على الابتكار الاستراتيجي. والأخطر من ذلك، أنك بتغذية

هذه النماذج بأنماط عملك ومنطق قراراتك، فإنك تصقل أداة ستتمكن قريباً من محاكاة مخرجاتك بدقة متناهية، لدرجة أن جهة عملك لن تعود تفرق بينك وبين البرنامج.

نموذج جديد للتفاعل: من "عكاز" إلى "محفز":

مع ذلك، فإن التكنولوجيا في حد ذاتها محايدة؛ المأساة تكمن كلياً في منهجيتنا. يمكن للذكاء الاصطناعي أن يكون "دراجة للعقل"، ولكن بشرط أن تظل أنت من يقودها. لتحويل الذكاء الاصطناعي من تهديد بالاستبدال إلى أداة لذكاء حاد، يجب أن تغير نمط تفاعلك من "التفويض" إلى "المناظرة". بدلاً من طلب "اكتب هذا لي"، اجعل الذكاء الاصطناعي "نداً" في حوار يشبه "مجالس المناظرة في التراث الإسلامي"؛ حيث كان العلماء يعرضون أطروحاتهم لا ليقبلها الآخرون، بل ليختبروا تماسكها أمام نقد الخصوم. استخدمه لاختبار منطقك، أو ليلعب دور "المعارض" لافتراضاتك، أو ليساعدك في ترتيب بيانات معقدة قمت أنت بجمعها وتدقيقها. عندما تجبر الآلة على تحدي أطر عملك، فأنت لا تفوض عملك، بل تنخرط في حوار استقصائي يصقل إدراكك ويكشف لك تحيزاتك الذهنية.

استعادة السيادة المعرفية: ميثاق العمل مع الآلة:

لكي تصحح مسارك، يجب أن تتبنى بروتوكول "الإنسان في قلب الحلقة". يضمن هذا النهج بقاءك سيداً لعملياتك الذهنية بدلاً من أن تصبح مساعداً للآلة. باتباع هذه المبادئ، يمكنك حماية استقلاليتك الفكرية بينما تستفيد من القوة الحسابية الهائلة:

- قاعدة "المسودة أولاً": لا تستخدم الذكاء الاصطناعي لأي مهمة إلا بعد أن تنتج مسودة أو هيكلاً أولياً لأفكارك الخاصة. هذا يضمن أن تظل الأفكار الجوهرية صادرة عنك، وليست مجرد ألباب احتمالية توفرها الآلة.
- النقد الفعال لا الاستهلاك السلبي: عامل كل مخرجات الذكاء الاصطناعي بريبة الباحث عن الحقيقة. استخدمه لتوليد حجج مضادة لمواقفك، مما يجبرك على الدفاع عن أفكارك وتجويد حججك، وهذا يجعلك أكثر إقناعاً ورصانة منطقية.
- أمانة الاستنباط: استخدم الذكاء الاصطناعي في التجميع والتنظيم، ولكن ليس في الاستنتاج النهائي. فالحُكم الأخير، وتقدير "ما الجدوى من هذا؟"، والمسؤولية الأخلاقية عن القرار، يجب أن تظل كلياً في النطاق البشري.
- المراجعة المعرفية المستمرة: راجع مخرجاتك باستمرار لضمان أنها تعكس صوتك وأسلوبك التحليلي الفريد. إذا شعرت أن عملك يشبه أي مخرجات عامة أخرى، فأنت تتخلى عن القيمة المضافة الوحيدة التي لا يمكن للآلة تعويضها.

الخاتمة:

الخطر ليس في أن الذكاء الاصطناعي أصبح ذكياً للغاية، بل في أننا نختار أن نصبح أقل ذكاءً. إذا اخترت أن تكون مستخدماً سلبياً، فأنت بالفعل تدرب بديلك. أما إذا اخترت استخدام هذه الأدوات كمحفز للبحث العميق، والمناظرة الصارمة، والتوليف الواسع، فستجد نفسك في وضع يسمح لك بامتلاك "ذكاء خطر". ستتحول إلى مفكر هجين؛ شخص قادر على قيادة نطاق الآلة مع الحفاظ على الروح، والأخلاق، والقفزات الإبداعية التي تميز الإنسان. الخيار بيدك: إما أن تستبدلك الآلة، أو أن تستخدم الآلة لتكون معمارياً للمستقبل.

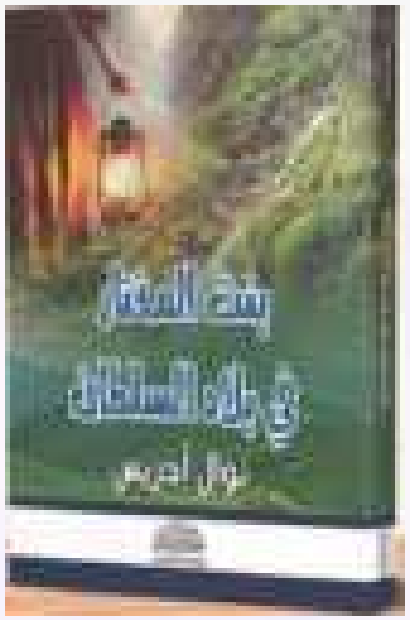
أمنية عابرة

محمد عبد الرسول. ليبيا

أذكر يوم ذهب أبي وأمي
إلى منزل أحد الأقارب.
تركوني وحدي في البيت.
لا أعرف ماذا حدث لي يومها،
لكنني قلت بصوت رجولي
لأول مرة:
سوف أبقى لوحدي.
ثم أشعلت التلفاز
وبدأت أبحث عن قنوات الأفلام
عن شيءٍ أشعر معه
أنني كبرت قليلًا.
خرجت من المنزل
ووقفت أمام الباب لحظة.
وفجأة
أغلقته الريح.
وقفت أنظر إليه.
لم أكن أعرف وقتها
أنني كنت قد بدأت أتعلم
شيئًا عن الخوف.
جلست أمام البيت
وتوسلت إلى الله
أن تفتح نافذة المطبخ
المطلة على الفناء.
لم أكن أطلب عودة أبي وأمي
ولا كنت أفكر في شجاعتي
التي سأكتشفها بعد سنوات
حين أتذكر ذلك اليوم.
كنت أريد فقط
أن أشاهد حلقة الإعادة
للكابتن رابح.

قراءة في كتاب بنت المختار في بلاد السلطان..
للكاتب والناقد الكبير أستاذ طه دخل اللَّه عبد الرحمن

الغربة موطن الحرف



طه دخل اللَّه عبد الرحمن. فلسطين

في عمق تجربة الإنسان المبدع، تبقى الغربة حالةً وجودية لا تعترف بحدود الزمان والمكان، بل هي رحلةٌ في متاهات الروح، تبحث عن معنى جديد للانتماء. فحين يغادر الأديب أرضه الأم، لا يغادرها في وجدانه، بل يحملها كبذرةٍ في ثرى فكره، ليزرعها في تربةٍ جديدة، فتتفتح أزهارًا أدبيةً تأسر القلوب، وتصنع من البعد الجغرافي جسرًا للتواصل الإنساني، لا حاجزًا للاغتراب. هذه هي المعادلة الصعبة التي أدركتها الكاتبة الليبية نوال إدريس، فجاء كتابها "بنت المختار في بلاد السلطان" كاشفًا عن قدرةٍ فذة على تحويل هذا التحدي إلى مكسبٍ إبداعي، وكأنها تثبت أن الحنين ليس سجنًا، بل هو شراعٌ يدفع بالحرف نحو شواطئ المعرفة.

لقد امتاز هذا السفر الأدبي بأنه لم يكن مجرد وصفٍ لمشاهدات، بل كان حفرًا في طبقات المكانين؛ ليبيا بذاكرتها العريقة، وعُمان بحاضرها الأخّاذ، لتخرج من هذا الحوار الهادئ، بوتقةٌ نابضة بالحياة، تنتج عجينةً من العادات والتقاليد التي تتشابه في جذورها، وتختلف في تفاصيلها، لتعكس ذلك التنوع الذي يشكل ثراءً حقيقيًا للمكتبة العربية. ففي كل صفحة من صفحات هذا الكتاب، نلمس قدرة الكاتبة على الإمساك بخيوط التفاصيل الدقيقة، من جبالٍ شامخة، ومدنٍ عريقة، وقرًى ساحرة، لتقدّم للقارئ متعةً بصرية وفكرية، تجعله يعيش التجربة كأنها حاضرة أمامه، لا منقوشة على ورق.

وإذا كان النقد الأدبي يرى أن غربة الكاتب اختبارٌ لصدق مشاعره، فإن نوال إدريس نجحت في هذا الاختبار بامتياز؛ فهي لم تكتفِ بتسجيل الانطباعات، بل أقامت مقارنةً موضوعية هادئة، بين ما هو ليبي وما هو عماني، لتخرج من هذا التقابل بحصيلة معرفيةٍ تستحق التقدير، وهي الحصيلة التي جعلت من هذا الإصدار عملًا يليق بالظهور في المحافل الدولية الكبرى، كمعرض القاهرة الدولي للكتاب. وقد كان هذا التقدير ثمرةً طبيعيةً لجهود مضنية، قامت على رصد التفاصيل الإنسانية، وتمثّل الأثر الثقافي المتبادل، ليكون الكتاب بمثابة رسالةٍ مفتوحة تؤكد أن الفنون الحقيقية لا تعترف بجغرافية المكان، وأن الأدب رسالة سلامٍ بين الشعوب.



ومما يزيد هذا العمل قيمةً، أن الكاتبة لم تقف عند هذا الحد؛ فها هي تعلن عن مشاريع قادمة، تحمل في طياتها نيةً صادقة لمواصلة هذا المشروع الفكري، عبر "بين جبلين" و"خراريف في ذاكرة التراث"، لتكشف عن أن تأملها في المجالين الليبي والعماني قد تحول إلى مشروعٍ معرفي متكامل، يسعى إلى توثيق المشترك الإنساني، لا على مستوى المظهر فقط، بل على مستوى الوجدان الشعبي الذي تتجلى بوادره في الحكايات والخرافات. إنها تجربةٌ أدبية قلّ أن نجدها بين اليوم؛ تجربة تحمل من الحنين إلى الوطن الأول ما يحفظ الذاكرة، ومن الوفاء للوطن الثاني ما يصنع المستقبل، لتضيف بذلك لبنةً راسخة في صرح الأدب العربي، نتمنى لها دوام العطاء والتألق.

قراءة نقدية لقصة زنقة العطارين»..

المغارة.. إلى وطن.

محمد مهنا. ليبيا

في «زنقة العطارين» لا تكتب "زينب عيسى" حكاية طفل تائه فحسب، ولا تستعيد صفحةً من ذاكرة «المغار» ودرنة القديمة؛ بل تفتح بابًا في جدار الذاكرة، وتدع القارئ يعبر منه إلى عالم تتجاور فيه الأديان، والفقر، واليُتم، والأمومة، والرحمة، لتقول له، من غير خطاب مباشر: إن الإنسان قد يجد أهله أحيانًا حيث لا يتوقع، وقد تكون الأمومة قلبًا قبل أن تكون نسبًا.

منذ الجملة الأولى: «حيّ المغار، ذلك الحيّ الذي تنام عليه المدينة بخدّها، وتنام فيه الحكايات في جوف الصخر»، تنجح الكاتبة في تحويل المكان من خلفيةٍ للأحداث إلى كائنٍ حيّ يحتفظ بذاكرته. فالمغار ليس مجرد حيّ أو كهوف منحوتة في الصخر؛ إنه مستودع الحكايات، وذاكرة المكان، والرحم الحجري الذي ستولد فيه حكاية عبد الرزاق.

وهنا تكمن إحدى أجمل مفارقات النص: المغارة التي تبدو في ظاهرها مكانًا قاسيًا، تصبح أدفأ من كثير من البيوت. الصخر يحتضن، والعتمة تخبئ، والمكان الذي قد يوحي بالعزلة يتحول إلى وطن صغير لطفلٍ اقتلعته الحرب من وطنه الأول.

الأمومة التي تأتي من باب الصدفة:

شخصية «حلوة» هي قلب القصة الحقيقي. فهي امرأة أرهقها الانتظار حتى كادت تتصالح مع حرمانها، ثم يأتي عبد الرزاق لا بوصفه طفلًا يحتاج إلى مأوى فقط، وإنما بوصفه الإجابة المتأخرة عن دعاءٍ قديم.

ولذلك تبدو عبارة حلوة حين تدخل به إلى خاموس: «هدية السماء... عبد الرزاق»، أكثر من مجرد جملة حوارية؛ إنها مفتاح دلالي للقصة كلها.

فالطفل الذي فقد أبويه، يجد أبوين؛ والمرأة التي حُرمت الأمومة، تجد طفلًا؛ والرجل الذي طال انتظاره، يجد في نهاية الأمر ابنًا لم تلده زوجته، لكنه يدخل حياته كما لو أنه كان مكتوبًا له منذ البداية.

وهكذا لا تقدم الكاتبة الأمومة باعتبارها رابطة دم وحسب، وإنما باعتبارها فعل احتضان واختيار ورعاية ووفاء.

عبد الرزاق، الطفل الذي يعيد ترتيب البيت:

جميل أن عبد الرزاق لا يدخل المغارة بوصفه ضيفًا عابرًا، بل يعيد ترتيب العلاقات داخلها. قبل مجيئه كان البيت ينتظر طفلًا، وبعد مجيئه صار الطفل هو الذي يمنح البيت معناه.

حتى خاموس، الذي تصفه القصة بملامح الرجل المتجهّم، يتسلل إليه الحنان شيئًا فشيئًا، إلى أن

يصبح أبًا دون أن يعلن ذلك. الحلوى التي يخفيها تحت وسادة عبد الرزاق تقول أكثر مما يمكن أن يقوله الحوار؛ فبعض الآباء لا يجيدون الكلام، لكنهم يجيدون وضع الحب في جيوب أطفالهم. وهذه من أجمل التفاصيل الصغيرة في النص؛ لأنها لا تشرح الحب، بل تُريه.

المكان بطلٌ آخر:

نجحت زينب عيسى في استحضار درنة القديمة من خلال التفاصيل لا من خلال الوصف السياحي. رائحة التوابل، شوالات الزنجبيل، الفلفل الأكحل، عقود الفلفل الأحمر، صابون سوسي، الشولاكي الأزرق، كانون النار، حليب الماعز، الرحى، السانية، الساقية، الحبق والنعناع والليمون... هذه التفاصيل تمنح النص رائحته وملمسه وصوته. القارئ لا يرى «زنقة العطارين» فقط؛ بل يكاد يشمّها.

وهذه ميزة مهمة في السرد؛ إذ إن المكان في القصة لا يُقدَّم بوصفه معلومة جغرافية، وإنما بوصفه ذاكرة حسية. ولذلك تبدو العطارة هنا أكثر من مهنة خاموس؛ إنها جزء من هوية المكان، وكأن الروائح نفسها تحفظ ما نسيه الناس.

من اليُتم إلى الانتماء:

تتحرك القصة في مسار واضح: طفلٌ بلا أهل ← طفلٌ بلا مأوى ← طفلٌ يجد بيتًا ← طفلٌ يصير ابنًا ← ابنٌ يصبح سندًا. وهذا التحول لا يحدث فجأة، وإنما تبنيه الكاتبة عبر الزمن.

فعبد الرزاق الذي بدأ مرتجفًا من البرد، ينتهي عكازًا لخاموس، وعينًا لحلوة. وهنا تبلغ الحكاية واحدة من أجمل دوائرها السردية: المرأة التي رأته بعينها في أول ليلة، يصبح هو عينها حين يضعف بصرها.

إنها ليست مصادفة سردية عابرة، بل صورة بالغة الدلالة عن ردّ الجميل، وعن كيف يعود الحب إلى أصحابه بعد أن ينضج.

خاموس، الشخصية التي تتكشف متأخرة:

ومن أجمل ما في بناء الشخصية أن حقيقة خاموس الدينية لا تُكشف للقارئ ولعبد الرزاق إلا عند موته.

ظلّ في وعي الطفل فلاحًا، وعطارًا، وأبًا؛ ثم جاءت لحظة الجنازة لتكشف جانبًا آخر من حياته: الحاخام، والربي، والرجل صاحب المكانة في جماعته.

وهذا التأخير في الكشف يمنح المشهد أثره؛ لأن عبد الرزاق لا يكتشف مجرد مهنة أو منصب، بل يكتشف جزءًا من هوية الرجل الذي ربّاه.

وفي هذه اللحظة بالذات تضع القصة سؤالها الإنساني الأعمق، من غير أن تصوغه في صورة سؤال مباشر: ما الذي يبقى من الإنسان في ذاكرة من أحبوه؟ أهو دينه، أو مهنته، أو مكانته، أم ما صنعه من خير في حياة الآخرين؟ والقصة، في بنيتها الإنسانية، تترك للقارئ أن يجيب.

التعايش دون شعارات:

من اللافت أن الكاتبة لا تلجأ إلى الخطاب المباشر حول التسامح والتعايش، مع أن الحكاية تحمل في جوهرها مساحة واسعة منهما. لم تجعل حلوة عبد الرزاق «شعارًا» للتعايش، ولم تجعل خاموس شخصية رمزية مصطنعة؛ بل جعلتهما بشرًا: امرأة احتضنت طفلًا، ورجلًا علّمه الفلاحة والعطارة، وطفلًا ردّ لهما الحب بالوفاء. وهذا ما يجعل المعنى أكثر صدقًا؛ فالتعايش في النص لا يُقال، وإنما يُعاش.

ولعل أجمل ما في ذلك أن الطفل لم يدخل عالم اليهود باعتباره قضيةً دينية أو اجتماعية؛ دخلها لأنه كان جائعًا، باردًا، خائفًا، فوجد يدًا تمتد إليه. في تلك اللحظة تسقط كل المسميات أمام حاجة الإنسان إلى

الإنسان.

اللغة، بين الشعرية والحكاية الشعبية:

لغة زينب عيسى في هذه القصة تميل إلى الشعرية، لكنها لا تفقد قدرتها على الحكي. ففي النص صور موفقة، مثل: «كان انتظارهما طال حتى صار جزءًا من أثاث البيت» وهي صورة جميلة تختصر سنوات الانتظار في استعارة واحدة. وكذلك: «كغيمة بيضاء يطلع من خلفها قمر» في وصف حلوة وهي تزيح فراشيتها عن وجهها؛ صورة تمنح لحظة اللقاء الأول مسحة من القداسة والطمأنينة. ثم تأتي النهاية: «لم يكن قد وجد مغارة يسكنها فقط... كان قد وجد أمًّا يسكنها.» وهذه هي الجملة التي تختصر القصة كلها. فالسكن هنا يتجاوز المكان إلى القلب؛ والمغارة تتحول من مأوى إلى أم، والأم تتحول من امرأة انتظرت طفلًا إلى وطنٍ يسكنه طفل.

ما بين الحرب والحنان:

الحرب في القصة لا تحتل مساحة كبيرة، لكنها حاضرة بقوة من خلال آثارها: طفل فقد والديه في المعتقل، وتاه في المدينة، وأصبح ضحية لحدث أكبر منه. وهذه طريقة ذكية في التعامل مع الحرب؛ فالكاتبة لا تصرخ في وجهها، ولا تحول القصة إلى خطاب سياسي، بل تترك الحرب تظهر من خلال طفلٍ واحد. أحيانًا تكون صورة طفلٍ يرتجف في عتمة زقاق أبلغ من صفحات كاملة عن الحرب.

ملاحظة فنية:

ولأن النص يحمل طاقة سردية واضحة، فإن بعض مشاهده يمكن أن تستفيد في الصياغة النهائية من شيء من التكثيف، خصوصًا في المواضع التي تتكرر فيها دلالات الرعاية والنمو. فالقصة في جوهرها قوية بما يكفي لأن تترك بعض التفاصيل تعمل بالإيحاء دون شرح.

كما أن بعض الجمل الطويلة يمكن تقطيعها إيقاعيًا؛ ليس لتغيير صوت الكاتبة، وإنما لمنح المشاهد المفصلية، ولا سيما مشهد العثور على عبد الرزاق ومشهد وفاة خاموس، مساحة أكبر من الصمت والتوتر.

لكن هذه ملاحظات تحريرية لا تمسّ جوهر الحكاية؛ لأن النص يمتلك بالفعل ما هو أصعب من الصنعة: يمتلك قلبًا.

خاتمة:

«زنقة العطارين» قصة عن طفلٍ أضاعته الحرب، لكنه عثر على ما هو أعمق من البيت؛ عثر على الانتماء. وهي قصة عن امرأة ظنت أن الأمومة أُغلقت أبوابها، فإذا بالحياة تطرق بابها في أكثر اللحظات ظلمة. وهي كذلك قصة عن رجلٍ لم يكن عبد الرزاق يعرف دينه ومكانته، لكنه عرف شيئًا أهم: أنه كان أباه.

لهذا تبدو «زنقة العطارين» في جوهرها حكاية عن الإنسان حين ينتصر على الفواصل التي يصنعها البشر؛ عن أمومة لا يسألها الدم عن اسمه، وأبوة لا تحتاج إلى شهادة ميلاد، ووطن يمكن أن يكون مغارةً في جوف الصخر، إذا كان في داخله قلبٌ يتسع لطفل.

ولعل أجمل ما فعلته زينب عيسى أنها لم تقل لنا إن الرحمة وطن؛ بل جعلتنا نصل إلى هذه الحقيقة بأنفسنا. وفي انتظار بقية الحكاية، يبقى عبد الرزاق عند باب المغار، ويبقى السؤال مفتوحًا: ماذا ستفعل الحياة بهذا الطفل الذي وجد أمه قبل أن يعرف أنه كان يبحث عنها؟

أرى أن هذه القصة تحديدًا تحتمل لاحقًا قراءة أعمق من زاوية «المكان بوصفه ذاكرة وهوية»، وكذلك قراءة مستقلة في شخصية حلوة باعتبارها أكثر شخصيات النص ثراءً من الناحية النفسية والرمزية.

كذب

أحمد خالد توفيق. مصر

يجلس الرجل جواري في سيارة الأجرة، والتي تقطع أحد شوارع القاهرة المزدحمة، يمسك بشطيرة مليئة باللحم، والدهن يوشك على أن يسيل منها ليغرقنا جميعًا حتى الأعناق. يقضم منها في كفاءة يُحسد عليها.

هنا يدق جرس الهاتف المحمول فيمد يده الملوثة بحذر ليلتقطه، ثم تسمع المحادثة:

– "نعم، نعم، أنا في الطريق، منذ قلت لي هذه الكلمات القاسية وأنا لا أنام ولا آكل، أقسم أنني لم أذق طعم الزاد منذ ثلاثة أيام".

ويمسح قطرات الدهن على شفته السفلى، وينظر لي بعين نارية مهددة، الويل لمن يعترض. لكني فعلًا معجب بشهية هذا الذي لا يذوق طعم الزاد، إنه يواصل الكلام:

–" أنا في الإسكندرية، أقسم أنني في شارع صفية زغلول، سوف أكون عندك خلال ثلاث دقائق، لا تقلقي أبدًا."

أنظر إلى شوارع القاهرة المحيطة بنا واتنهد، هو رجل دقيق كذلك، في الإسكندرية، وفي شارع صفية زغلول. ترى هل هي زوجة غاضبة أم شريكة عمل تطالب بمستحقاتها المالية؟ وماذا ستقول عندما تكتشف أنه لن يكون عندها بعد ثلاث دقائق ما لم يطر في الهواء طبعًا؟

ينهي الرجل المكالمة وبلا أدنى ذرة من التردد يواصل التهام الشطيرة الدسمة. خطر لي أنه يتمتع بضمير صافٍ فعلًا، كل هذا الكذب وأمام شهود يعرفون كم هو كاذب، وهو يملك صفاقة تسمح له بأن يغرس أصابعه في عيوننا لو اعترضنا.

لقد رأيت موقف الكذب على الهاتف هذا كثيرًا، وفي آخر مرة كان الفتى يكلم حبيبته على الهاتف وهو يمسك بيد حبيبته الأخرى، أعتقد أن الهاتف الذي ينقل صورة المتكلم سوف يجلب متاعب عديدة على أمثال محترفي الكذب هؤلاء، لكني لن اندهش لو ظهرت تقنيات كذب جديدة تناسب الموقف، سوف تُباع خلفيات جدارية تمثل شوارع الإسكندرية ليلصقها وراءه أثناء الكلام، وسوف يكون هناك ممثلون يقومون بدور باعة الكورنيش في الإسكندرية، ولربما تدّخل المخرجون ليستعملوا حيل الكروما بحيث تبدو أمواج البحر حية يقظة وراء ظهره، وسيكون هناك فنانو ماكياج يضيفون على ملامحه لمسات تجعله يبدو مرهقًا مسهدًا ناحلًا.

إن الكذب يتطور مع الزمن ليتحول إلى فن من الفنون الراقية، وعلينا أن نفهم هذا قبل فوات الأوان.

قضية للنقاش

زكريا نمر. جنوب السودان

التعليم الجامعي لا يصنع المثقف بالضرورة، لكنه لا يعجز عن صناعة المرأة أيضاً.

هناك فكرة تستحق النقاش، وأخرى لا تستحق سوى النقد. أما تحويل تجربة بعض النساء المتعلمات إلى حكم شامل على المرأة، فليس نقداً للتعليم ولا دفاعاً عن الثقافة، بل سقوط في التعميم الذي يفسد أي نقاش جاد.

التعليم الجامعي لا يمنح الإنسان، رجلا كان أم امرأة، شهادة تلقائية بالعمق الفكري، ولا يزرع في رأسه فضولا معرفيا بمجرد اجتياز الامتحانات. قد يتخرج الإنسان من الجامعة وهو لا يقرأ إلا ما تفرضه عليه المقررات، وقد يخرج منها آخر وهو يحمل أسئلة لا تنتهي عن السياسة والفلسفة والتاريخ والمجتمع. الفرق لا تصنعه الشهادة وحدها، بل تصنعه علاقة الإنسان بالمعرفة، وقدرته على التفكير النقدي، واستعداده لمراجعة أفكاره.

لكن السؤال الحقيقي هو لماذا يصر بعض الكتاب على تفسير ضعف الفضول الفكري لدى بعض النساء باعتباره طبيعة بيولوجية ثابتة، بينما يتعاملون مع الظاهرة نفسها لدى الرجال باعتبارها مشكلة فردية أو اجتماعية؟ هذه ليست مسألة علمية بسيطة، بل مشكلة في طريقة بناء الحجة.

إن القول إن المرأة المتعلمة لا تختلف فكرياً عن المرأة غير المتعلمة، وإن التعليم ليس بالنسبة إليها سوى «مكياج بيولوجي» إضافي، لا يقدم دليلاً على شيء. إنه مجرد حكم مسبق يرتدي ثوب التحليل. فكيف يمكن قياس الفضول الفكر زكرياي؟ وهل تقاس الثقافة بعدد الكتب التي يقرأها الإنسان، أم بنوعية الأسئلة التي يطرحها، أم بقدرته على إنتاج الأفكار؟ وهل توجد دراسات تقارن بصورة عادلة بين الرجال والنساء في هذه المجالات، مع مراعاة البيئة الاجتماعية والفرص المتاحة والتنشئة والتعليم؟ من دون هذه الأسئلة، يتحول الكلام إلى انطباعات شخصية يجري تقديمها باعتبارها حقائق عامة.

الجامعة ليست مصنعًا للمثقفين، وهذه حقيقة لا تخص النساء وحدهن. هناك رجال يحملون أعلى الشهادات، لكنهم لا يملكون رأياً مستقلاً، ولا يقرأون إلا ما يخدم مصالحهم، ولا يستطيعون مناقشة فكرة واحدة خارج تخصصهم. وهناك نساء لم تمنعهن القيود الاجتماعية والاقتصادية من بناء تجارب معرفية عميقة، والكتابة، والبحث، وإنتاج الأفكار. لا يمكن إلغاء هذه النماذج لأنها لا تنسجم مع صورة نمطية عن المرأة. المشكلة أن بعض الخطابات المعادية للمرأة المتعلمة تنطلق من تعريف ضيق للثقافة. فإذا لم تكن المرأة مهتمة بالفلسفة أو السياسة، عُد ذلك دليلاً على ضحالة عقلها. أما إذا انشغل الرجل بالرياضة أو السيارات أو التجارة أو وسائل التواصل الاجتماعي، فلا يجري بالضرورة تفسير ذلك باعتباره دليلاً على فقره الفكري. هنا يظهر خلل واضح في معيار الحكم، لا في عقل المرأة.

الاهتمامات الشخصية ليست مقياسا كافيا للذكاء أو العمق. قد تكون امرأة شغوفة بالأدب والفلسفة، وقد تكون أخرى مهتمة بالطب أو الاقتصاد أو العمل

الاجتماعي، وقد لا تكون أي منهما مهتمة بالسياسة. هل يعني ذلك أن إحداهما أقل قيمة؟ بالطبع لا. الثقافة ليست قائمة موحدة من الهوايات، وليست مسابقة لإثبات التفوق على الآخرين. أما اختزال اهتمام بعض النساء بالملابس أو المشاهير أو العلاقات الاجتماعية في كونه دليلاً على غياب الفضول الفكري، فهو اختزال سطحي. يمكن نقد الاستهلاك المفرط، وثقافة الشهرة، والهوس بالمظاهر، لكن النقد ينبغي أن يطال السلوك نفسه، لا أن يتحول إلى اتهام جنس كامل بالعجز عن التفكير.

الأكثر تناقضاً أن الخطاب الذي يزعم أن التعليم لم يحرر المرأة من «عقلية القطيع» يتجاهل أن التعليم نفسه قد يكون أداة لتوسيع خياراتها، ومنحها استقلالاً اقتصادياً، وتعريفها بحقوقها، وتمكينها من المشاركة في المجال العام. قد لا يحقق التعليم هذه النتائج دائما، وقد تفشل المؤسسات التعليمية في بناء الشخصية النقدية، لكن فشل بعض المؤسسات لا يثبت أن المرأة غير قابلة للتحرر الفكري. ثم إن ربط تعليم المرأة برغبتها في الزواج من رجل أعلى مكانة اجتماعية ليس تفسيراً شاملاً، بل افتراض يحتاج إلى دليل. قد توجد حالات تتعامل فيها بعض النساء أو الرجال مع التعليم باعتباره وسيلة للترقي الاجتماعي، وهذا أمر معروف في المجتمعات التي ترتبط فيها الشهادة بالمكانة والفرص. لكن تحويل ذلك إلى تفسير عام لدوافع النساء يختزل خياراتهن ويصادر تعقيدها. أما الحديث عن «المرأة المتعلمة» باعتبارها أكثر نرجسية وغروراً، فهو يحتاج إلى تمييز ضروري بين الثقة بالنفس والنرجسية. أن تعرف المرأة حقوقها، وأن ترفض علاقة غير متكافئة، وأن تطلب شريكاً يحترمها، لا يعني أنها نرجسية. النرجسية مفهوم نفسي محدد، ولا يصح استخدامه كسلاح لغوي ضد كل امرأة تملك رأياً مستقلاً أو ترفض الخضوع.

في العلاقات الزوجية، من حق الرجل أن يبحث عن شريكة تشاركه اهتماماته الفكرية، ومن حق المرأة كذلك أن تبحث عن شريك ينسجم مع طموحاتها وقيمها. لكن تحويل الزواج إلى اختبار لتفوق جنس على آخر يفسد العلاقة قبل أن تبدأ. التوافق الفكري لا ينتج من الشهادة الجامعية وحدها، بل من الحوار، والاحترام، والقدرة على الاعتراف بالخطأ، والرغبة في التعلم المشترك.

إن الرجل الذي يريد شريكة مثقفة لا يحتاج إلى احتقار النساء، بل إلى تطوير معاييره في الاختيار. عليه أن يسأل عن طريقة التفكير، لا عن عدد الشهادات وعن القدرة على الحوار، لا عن المظهر؛ وعن الاستقلالية، لا عن الخضوع. وهذه المعايير نفسها ينبغي أن تطبق على الرجال أيضاً.

أما القول إن غالبية النساء متشابهات، وإن البحث عن امرأة مختلفة يشبه البحث عن إبرة في كومة شعير، فهو لا يكشف عن حقيقة المرأة، بل يكشف عن ضيق الأفق الذي ينظر إليها من خلاله صاحبه. فالتنوع داخل النساء، كما داخل الرجال، حقيقة اجتماعية وإنسانية لا تلغيها التجارب الشخصية.

التعليم لا يجعل الإنسان عظيماً بالضرورة، لكنه يفتح أمامه أبواباً لا ينبغي إغلاقها. وقد يفشل في إنتاج التفكير النقدي حين يتحول إلى حفظ وتلقين وشهادة بلا معرفة. غير أن هذا الفشل لا يمنح أحدا الحق في اتهام النساء بأنهن أقل قدرة على الفضول أو الإبداع أو الاستقلال الفكري. المشكلة ليست أن التعليم لم يجعل المرأة مثيرة للاهتمام؛ المشكلة أن بعض الناس يدخلون الجامعة بعقلية جاهزة، ثم يخرجون منها وهم يبحثون عن شهادات تؤكد أحكامهم القديمة.

في كتاب «في ذكرى محمود درويش»

التجلّيات النّقديّة



سائدة عائد البشيتي. فلسطين

تتبوأ التجربة النقدية لدى الباحث والأكاديمي الفلسطيني فراس حج محمد موقعاً متميزاً ضمن المشهد الأدبي الفلسطيني والعربي المعاصر؛ إذ تنطلق قراءاته من بنية معرفية متخصصة نال عبرها درجة الماجستير في الأدب الفلسطيني الحديث من جامعة النجاح الوطنية عام 1999، واستمرت بالنمو عبر منجز كتابي غزير يتجاوز الأربعين مؤلفاً تتوزع بين الشعر والنقد والسرد المفتوح، وتتسم حركته النقدية بالاتساع والشمول؛ فهو لا يقف عند حدود التناول النظري الصارم، وإنما يسعى لإقامة حوار خلّاق مع النص الإبداعي في كافة تجلياته، متسلحاً بخبرته العملية في ميدان العمل الثقافي العامّ، والانتماء الحزبي، إضافة إلى خبرة طويلة في المجال التربوي.

ويتضح الملمح الجوهري لمشروع فراس حج محمد النقدي في عنايته الفائقة بدراسة الظواهر الأسلوبية والفكرية التي تشكل النسق الأدبي الفلسطيني؛ إذ انشغلت أبحاثه المنهجية بمساءلة ظاهرة السخرية عبر دراسته "السخرية في الشعر الفلسطيني المقاوم بين عامي 1948 و1993"، و"بلاغة الصنعة الشعرية" وسؤال الموهبة في صيرورة القصيدة، فضلاً عن رصده التحليلي لفنون النثر الحديث وتتبعه تطورات البناء السردي العربي في مؤلفه الواقع في ثلاثة أجزاء "ملامح من السرد المعاصر"، كما يمتد اهتمامه ليشمل التوثيق النقدي الرصين لأدب الحركة الوطنية الأسيرة، كما تجسد في دراسته "تصدع الجدران- عن دور الأدب في مقاومة العتمة"، وهذه الكتب المشار إليها في

هذه الفقرة- وكثير غيرها- متاح منها نسخ إلكترونية مجانية.

ولم يقتصر منجز حج محمد النقدي على التفتيش في أدب الحركة الأسيرة والظواهر الأسلوبية، بل امتد ليتناول الأعلام التأسيسيين في الأدب الفلسطيني المقاوم، مثلما برز في قراءاته المخصصة لغسان كنفاني، والشاعر محمد حلمي الريشة، إلى جانب مساعيه الدؤوبة لتشجيع الأصوات الأدبية الجديدة، ونقد الإبداع النسائي، وتفكيك نسق المرأة الشاعرة، ويصدر حج محمد في كل ذلك عن موقف نقدي يرفض المجاملة، ويحتكم إلى المعيار الموضوعي الصارم والانحياز الخالص للقيم الجمالية ما أوقعه في سجالات نقدية مرات عديدة وثقها في كتبه ومقالاته. (راجع مثلاً كتابه الإلكتروني "في النقد والنقد المضاد").

وفي هذا الأفق المتكامل، يأتي كتاب "في ذكرى محمود درويش" الصادر في طبعتيه الأولى (2016) عن منشورات الزيزفونة لتنمية ثقافة الطفل، والثانية الإلكترونية (2025) عن "ناشرون فلسطينيون"، ليجسد دراسة نقدية مكثفة تستند إلى خلفية الناقد المتخصصة بالأدب الفلسطيني وقراءاته المتابعة للقصيدة الدرويشية ومدرستها؛ فالكتاب يبتعد عن الخطابات الاحتفالية المناسباتية العابرة، ليشيّد بنياناً تحليلياً يجمع بين المتابعة العروضية الأسلوبية الشاملة للقصيدة الدرويشية، وبين المقالات التحليليّة التي تقارب النصوص الشعرية والنثرية، إلى جانب رصد الوقائع النقدية لمؤتمر بيرزيت المنعقد عام 2009 حول تجربة درويش تحت عنوان "محمود درويش بين الرؤيا والأداة".

تتشكل البنية المفهومية لكتاب "في ذكرى محمود درويش" من رؤية قصدية أعلنها فراس حج محمد في المقدمة؛ موضحاً أن المادة المجموعة لم تأتِ بهدف إضافة تكرارية للمدونة الضخمة التي كُتبت عن درويش، وإنما جاءت احتفاءً متجدداً بشاعر ذي ميسم خاص تفوقت قصيدته بتنوعها وحيويتها على تجارب معاصرة عريضة كالتجربة النزارية أو السيابية، ويعيد الناقد تقديم نفسه في هذا الكتاب عبر تجميع ما كتبه في أوقات متفرقة؛ حيث دأب منذ رحيل درويش على كتابة مقالتين سنوياً، الأولى في ذكرى ميلاده (13 آذار) التي أضحت يوماً للثقافة الوطنية الفلسطينية، والأخرى في ذكرى وفاته (10 آب)، وقد صدر الكتاب في الذكرى الثامنة لرحيل درويش.

ويرفض حج محمد في مقاربته الارتهان الحصري للأطر المنهجية الجافة؛ إذ يصرح بأنه لم يكن معنياً بتقديم نقد يلتزم فيه المنهج الأكاديمي الصارم بقدر ما كان أسيراً للشاعر والشعر ذاته، ممارساً ما يمكن تسميته بالنقد التأملي والانطباع الواعي، إن هذا الموقف لا يعني التحلل من أدوات التحليل المنهجي، وإنما يشير إلى رغبة الناقد في ملامسة حرارة النص الشعري، وتتبع نبضه الإنساني بعيداً عن التجريد النظري الذي يفرغ العمل الأدبي من خصوبته التعبيرية.

يبدأ حج محمد طروحاته الفكرية بالوقوف عند المفهوم الفلسفي لرحيل المبدع، متسائلاً عن معنى الفقدان بالنسبة لجمهور القراء والدارسين الذين لم تجمعهم بالشاعر صلة اجتماعية أو معرفة من أي مستوى، ويفرق الناقد بين الغياب البيولوجي الذي يترك حسرة وندوباً إنسانية لدى العائلة والأصدقاء المباشرين، وبين الوجود الفني المستمر الذي يمنح الشاعر حياة أبدية عبر نصوصه؛ فالشعر لا يموت بموت قائله، وها هم شعراء العربية الكبار- كامرئ القيس، والمتنبي، وأبي العلاء المعري، والشابي، والسياب، ونازك الملائكة، وفدوى طوقان- ما زالوا ينبضون بالحياة في الوعي الجمعي والذاكرة الأدبية.

ويقرر حج محمد أن محمود درويش يظل حياً بين قرائه؛ لأن عبارته الشعرية تستدعي نفسها كلما أطلت فكرة تحتاجه، إن المسألة البيولوجية- إذاً- تخرج من حسابات القراءة النقدية لتفسح المجال أمام احتفاء مستمر بمبدع أصبحت قصيدته مدرسة في التجديد والتنوع والتجاوز.

يتجاوز الناقد النظرة التبجيلية السطحية التي تتعامل مع الشاعر بوصفه قامة مكتملة منذ بداياتها، ليرصد بوعي تاريخي صيرورة درويش الكفاحية؛ فقد كان درويش يوماً شاعراً مبتدئاً كتب شعراً متوسطاً أو ضعيفاً في بداياته الأولى، غير أنه امتلك شجاعة إبداعية نادرة ورؤية نقدية حادة قادته لحذف ذلك النتاج الباكر والتخلص من عبئه قبل أن يستوي شاعراً فارقاً، وقد أعلن مراراً أنه يشتغل مطولاً على شعره قبل أن يسمح لنفسه بنشره، ومن هنا يمكن فهم موقف الناقد السوري صبحي حديدي في اعتراضه على نشر ديوان الشاعر الأخير "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"؛ فثمة قصائد ما زلت مسوّدة، ولم يكن درويش راضياً عنها، فلا يحق نشرها، ولذلك فإن حديدي لم يعترف بهذا الديوان، ما عدا القصائد التي نشرت منفردة في الصحف، ونشرها درويش بنفسه.

لقد خاض درويش مسيرته الإنسانية والفنية في حقل ملغوم بالمعاناة؛ إذ عاش مسحوقاً، وفقيراً، ولاجئاً، متسكعاً في المنافي، غير أنه استطاع عبر الثقافة العميقة والقراءة الجادة أن يهضم المرجعيات العربية والإسلامية والمسيحية والتوراتية والعالمية، ليصل إلى مرتبة سيد شعراء عصره الذي ألزم النقاد بالسير في ركابه.

يسلط الكتاب الضوء على الثقافة المركبة التي يتكئ عليها شعر درويش؛ فالقصيدة لدى درويش ليست نصاً بسيطاً يقتات عليه العابرون، وإنما هي أسفار ثقافية مكتنزة بالعمق الحضاري، فقد استوعب عقله منابع متعددة، وأعاد إنتاجها بطعم ومزاج خاصين، ممتلئاً بالعبء الإنساني الكوني ومحصياً المرارة والنجوم في جدارياته ونصوصه.

وتتحرك لغة درويش الشعرية في فضاء متسع يتقاطع مع القرآن الكريم، والإنجيل، والتوراة، والأساطير، والموروثات الشعبية، إلى جانب التناص مع كبار شعراء العالم والعرب، أمثال: لوركا، وبورخيس، وناظم حكمت، وامرئ القيس، والمتنبي، وتجيء هذه المرجعيات في صياغات درويشية خاصة لا تكرر أحداً ولا تكرر ذاتها، بل تجعل كل عمل شعري إضافة حقيقية تنمو كالكائن الحي.

يتوقف حج محمد في مقال تحليلي بعنوان "لم يقل درويش يوماً قدسوني" عند الحملات النقدية التي استهدفت شعر درويش عقب رحيله، والتي حاول أصحابها اصطناع معارك أدبية تحت شعار "لا قداسة لمبدع"، ويحلل الناقد هذه الظاهرة بكونها تستمرئ التقولات غير المستندة لوعي عميق بطبيعة الأدب، وتفتقر لمعرفة حقيقية بالمسار الدرويشي، محاولة اتهام الشاعر بتجميع لغته من بطون المعاجم التاريخية وكتب المجايلين.

ويرى حج محمد أن درويشاً كان أشد الناس رفضاً لفكرة التقديس في حياته وبعد رحيله، وهو القائل يوماً إبان التهافت العربي الإعجابي حوله وحول شعراء وأدباء المقاومة الفلسطينية: "أنقذونا من هذا الحب القاسي"، كما يربط الناقد بين هذه المعارك الجنائزية المتأخرة وبين ما صنعه الناقد اللبناني جهاد فاضل في كتابه "الوجه الآخر" عن نزار قباني؛ إذ صمتَ الناقد عن آرائه النقدية القاسية طوال حياة الشاعر، حتى إذا ما غاب انطلقت التقولات في غيابه، وتصدر هذه القراءات عن دوافع المزاحمة وإقصاء الآخرين الذين يتملك بعضهم مفاتيح النشر الصحفي، بينما يظل الشعر الأصيل خالداً

كالشمس التي لا تحجب بالغربال.

تتجلى إنسانية درويش الشاعرة في قدرته على تحويل المأساة الذاتية والجماعية للشعب الفلسطيني إلى حالة إنسانية شاملة؛ فبرغم ما كابده الشاعر جراء النكبة وتشريده من قرية البروة وهو في السابعة من عمره، واختزانه لآلام الخوف والضياع، فإنه لم يحمل حقداً على الآخر، بل أدار معه حواراً إنسانياً محصناً بالحجة والعقل والمنطق، فالشاعر على يقين بأن الضحية قوية بفكرها وحجتها، بينما المحتل مدجج بالسلاح لكنه ضعيف في إنسانيته وحجته.

ويقدم حج محمد قراءة تطبيقية تفكيكية لقصيدة "فكر بغيرك" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" (2005)، وتتكون القصيدة من سبعة أبيات تتخذ بناءً راتباً يبدأ كل بيت منها بالضمير المنفصل "أنت" المسبوق بواو العطف، إن الضمير هنا يوجه الخطاب للإنسان في كل زمان ومكان، متجاوزاً الفردية والأنانية ليذكره بالمسؤولية الأخلاقية من خلال:

– المطالبة بالتفكير بقوت الحمام أثناء الجلوس إلى مائدة الفطور الذاتية.

– تذكر الذين يرضعون الغمام ولا يجدون الماء أثناء تسديد فواتير المياه.

– استحضار شعب الخيام الذين لا يجدون حيزاً للمنام عند الأوب إلى البيوت والخلود للأحلام السعيدة.

– تأكيد أن البطولة في الحرب لا تكمن في إشعالها، بل في التفكير بالذين يطلبون السلام.

– التذكير بحق الحرية والمستضعفين المحرومين من الكلام أثناء تحرير النفس بالاستعارات البلاغية.

– المطالبة بالتفكير بالنفس عبر تحويلها إلى شمعة تضيء الظلام للآخرين، ليتحقق التكامل الإنساني بين الأنا والآخر.

يقدم حج محمد في دراسته العروضية الموسعة "الأوزان الخليلية وحضورها في شعر درويش" تحريراً علمياً حازماً للخلط المفهومي الشائع لدى الدارسين والنقاد بين مصطلحي "القصيدة العمودية" و"قصيدة الشطرين"، ويبين الباحث أن اعتبار كل نص يتخذ نمط الشطرين قصيدة عمودية استخدام فاقد للدقة العلمية؛ لأن مصطلح "عمود الشعر" كما قرره أبو علي المرزوقي في مقدمة شرحه لديوان الحماسة يرتبط بسبعة قواعد محددة؛ كشرف المعنى وصحته، وإصابة الوصف، ومقاربة التشبيه، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وغير ذلك، ولم يشترط المرزوقي حينئذٍ الشكل ذي الشطرين كعنصر أحادي؛ لأن الشعر العربي في عصره لم يكن يعرف شكلاً آخر.

وبناءً على ذلك، أخرج النقاد القدامى الشاعر العباسي أبا نواس من نطاق الشعر العمودي لعدم التزامه بتلك المحددات المفهومية، ويرى حج محمد أن مسمى "القصيدة القديمة أو التقليدية" مصطلح غير دقيق؛ فلا يمكن اعتبار كل من كتب بنمط الشطرين مقلداً، كما لا يمكن اعتبار كاتب المقالة أو الرواية المعاصرة مقلداً لأول من كتب في هذه الفنون؛ ولذلك يختار الناقد استخدام مصطلح "قصيدة الشطرين" و"الأوزان الخليلية" بوصفهما مفهومين يصفان البناء الإيقاعي الخارجي دون تحميل النص مسبقات فكرية تدّعي أن الشعر الحر خيار تقدمي وأن قصيدة الشطرين نمط تقليدي رجعي، فالأشكال الأدبية طاقات تعبيرية تمليها لحظة الإبداع الذاتي دون تضارب أو عداء أيديولوجي.

ولإثبات حياد الشكل الفني وعدم ارتهانه لأيديولوجيا معينة، يتتبع حج محمد استخدام الوزن الخليلي التقليدي لدى نخبة من الشعراء الحداثيين والثوريين المعاصرين الذين استقرت تجربتهم بعد مرحلة الريادة، فيتوقف الناقد عند أمل دنقل وقصيدته "رسالة من الشمال" المكونة من 38 بيتاً ينتظمها بحر المتقارب؛

حيث التزم الشاعر إيقاع الشطرين والتصريع في البيت الأول، برغم توزيع أسطرها المطبوعة بصورة توحي بالشعر الحر.

وكذلك مظفر النواب حيث تتجلى لديه هذه الظاهرة في قصيدته المكرسة لدمشق "باللون الرمادي" الممتدة إلى 32 بيتاً على البحر البسيط؛ إذ يوظف الشاعر النمط الخليلي ليحمل من خلاله أرقى المعاني الثورية والحنين الشفيف، وأما فدوى طوقان فتعتني بهذا البناء في قصائدها المتأخرة، كما في قصيدة "صورة ذاتية" من ديوانها الأخير "اللحن الأخير"، موظفة بحر الخفيف في صياغة مقاطع خليلية متماسكة.

ويراوح محمد القيسي بين النمطين ببراعة أسلوبية، كما في قصائده "امرؤ القيس"، و"الأباريق"، و"رومية"، وفي قصيدته المطولة "الوقوف في جرش" التي افتتحها بمقطع خليلي من 36 بيتاً، ثم راوح فيها بين الشطرين والتفعيلة عبر ثمانية مقاطع متناسقة، ويدمج مريد البرغوثي البناء الخليلي بالتفعيلة في قصيدته "طال الشتات" عبر ستة مقاطع خليلية بلغت 34 بيتاً منسوجة على البحر الطويل، ومفتتحة بمقطع خليلي على البحر البسيط ناصع، يستوعب مأساة الشتات والنزوع نحو الوطن.

ويمكن الاستدراك على هذه النماذج بعض قصائد الشاعر السوري أدونيس الذي كتب هذا النوع من الشعر ومنه قصيدة بعنوان "قافلة المجد" وتتكون من 84 بيتاً، وإن أعدم أدونيس هذه الأشعار ولم يعترف بها بعد ذلك إلا أنه ظل على اتصال بالقصيدة القديمة ذات الشطرين من خلال مجموعة من المؤلفات أشهرها "ديوان البيت الواحد في الشعر العربي"، بل إنه ظل وفيا للشعراء العرب الكبار، ولشعراء الصوفية على وجه التحديد.

يثبت حج محمد أن محمود درويش كان ذا وعي هندسي حاد بالبناء الموسيقي لقصيدته؛ فالشاعر يصرح أن كل تخطيط للقصيدة هو عمل واعٍ، وأن اللحظة الموسيقية والحدس هما اللذان يفرضانِ الشكل؛ فالشاعر يرى ضرورة التمرد على الرتابة الموسيقية، مع إدراكه أن هناك لحظات من التوتر الشعري العالي تحتاج للتعبير عنها عبر رتابة الإيقاع العالي المتوافر في القوالب الخليلية، وتتوزع هذه الظاهرة لدى درويش ضمن ثلاثة أنماط شكلية:

أولاً: كسر الرتابة الموسيقية

وهي التقنية التي يعمد فيها درويش إلى افتتاح القصيدة بأسطر خليلية متتابعة ذات بنية راتبة، ثم يتدخل لكسر هذا النظام بزيادة تفعيلة أو نقصها، أو بتعديل القافية لاستدراك دفقة شعورية طارئة، ويمثل هذا النوع قصيدة "إلى القارئ" من ديوان "أوراق الزيتون" (1964)، إذ يفتتح الشاعر ديوانه هذا بأبيات من مجزوء بحر الكامل (متفاعلن متفاعلن) تنضح بالنبرة الخطابية المباشرة.

الزنبقات السود في قلبي وفي شفتي... اللهب
من أي غاب جئتني يا كل صلبان الغضب؟
بايعت أحزاني... وصافحت التنافر والسغب

ثم يتجلى الكسر الإيقاعي المتعمد في البيت الرابع عبر إضافة تفعيلة زائدة "غضَبُ يدي/ غضَبُ فمي" لتنبيه السمع وكسر الرتابة الخطابية قبل العودة للإيقاع الرتيب في الأبيات اللاحقة.

وتبدأ قصيدة "مرثية" ببيتين من مجزوء الكامل ("لملمت جرحك يا أبي/ برموش أشعاري") ثم يتدفق الشاعر في التفعيلة الحرة، وفي قصيدة "عن الصمود" التي تتكون من مقطعين على إيقاع خليلي صارم على البحر المتقارب، ثم يكسر الإيقاع في السطر الأخير بإنقاص تفعيلة للتعبير عن حالة التحول والرفض، وفي قصيدة "لا تنامي حبيبتي" من ديوان "آخر الليل" (1967)

التي تتشكل من أربعة مقاطع منسوجة على بحر الخفيف، ويتركز الكسر الإيقاعي في تنويع حركة القوافي وتداخلها الدلالي، وغيرها الكثير التي يتتبعها الناقد مبيناً ما فيها من كسر للرتابة الموسيقية.

ثانياً: الفواصل الإيقاعية

وهي محطات استراحة غنائية خليلية الصياغة، يدرجها درويش عمداً في ثنايا قصائده الملحمية المطولة المكتوبة بالشعر الحر؛ لتهدئة السرد المتدفق، وتزويد المتلقي بجرعة إيقاعية مركزة تزيد من التوتر العاطفي، من ذلك ما جاء في قصيدة "مديح الظل العالي" (1983) حيث يتخلل السرد التسجيلي مقطع خليلي ثلاثي على بحر الكامل:

وأنا التوازن بين من جاءوا ومن ذهبوا
وأنا التوازن بين من سلبوا ومن سلبوا
وأنا التوازن بين من صمدوا ومن هربوا.

وفي قصيدة "اللقاء الأخير في روما" يدرج الشاعر فاصلة إيقاعية حزينة مكونة من 12 بيتاً خليلياً متكاملاً على بحر الوافر في المقطع الثالث ("وماذا بعد هذي الأرض ماذا...")، متبوعة بفاصلة أخرى في المقطع الرابع على مجزوء الوافر خاطب فيها الشهيد ماجد أبو شرار: "صباح الخير يا ماجد صباح الخير/ قم اقرأ سورة العائد وحث السير"، وكما فعل الناقد حج محمد في الأمثلة الأولى فإنه يستقصي هذه الظاهرة في جميع قصائد درويش.

ثالثاً: القصائد الخليلية المكتملة البناء

يرصد حج محمد حضور القصيدة الخليلية الكاملة القائمة على التوازيات العروضية للشطرين في مختلف مجموعات درويش، مؤكداً أنها لم تكن تجربة مرحلية عابرة، بل خياراً استمات الشاعر في استعادته وتطويره من ديوانه غير المعترف به "عصافير بلا أجنحة" (1960) وحتى ديوانه الأخير "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" (2009)، وتراوحت أطوال هذه القصائد بين 3 أبيات و14 بيتاً، واستوعبت أبحراً متعددة كالبسيط، والكامل، والوافر، والخفيف، ومن المجموع الكلي البالغ 14 قصيدة و113 بيتاً.

بعد هذه الرحلة العروضية، ينتقل حج محمد لمقاربة النصوص التأسيسية الشائعة لدى درويش، وفي مقدمتها قصيدة "بطاقة هوية" المقتطعة من ديوان "أوراق الزيتون" والشهيرة باسم "سجل أنا عربي"، ويحلل الناقد الصورة الشعرية في هذا النص، مبيناً اعتمادها على اللغة المباشرة غير المغلقة، والابتعاد عن الإبهام والرموز المعقدة لتقديم بيان صريح يثبت وجود الفلسطيني المتجذر في أرضه تحت الاحتلال.

وتتأسس الصورة في القصيدة على البناء القصصي والحوار الدرامي المفترض مع السلطة، حيث يمتد الضمير "أنا" ليشمل الذات الجمعية العربية، ويرصد حج محمد العناصر البلاغية والأسلوبية الموظفة في القصيدة بدءاً من الصورة الكلية المتحركة التي ترسم واقع التجذر والعمل الصعب (خمسون ألف، والكدح في المحجر)، والاستعارة والتصوير البلاغي المركب في صياغة القِدَم الوجودي "جذوري من قبل الزمان رست/ وقبل تفتح الحقب"، حيث صوّر الحقب بالزهرة المتفتحة، وجذوره بالرواسي، والتشبيه المفرد وحذف وجه الشبه في صياغة الكف الصلبة الكثيرة الكدح "وكفي صلبة كالصلد/ تخدش من يلامسها"، والكنايات الدالة على الانتماء الطبقي الكادح "وأعمل مع رفاق الكدح في المحجر"، والكناية عن الأصالة العرقية والعروبة "ولون الشعر فحمي..."، والمفارقة الساخرة والوعيد النهائي بالتحذير الشديد الحسم من الجوع والغضب "حذارِ... حذارِ من جوعي/ ومن غضبي") وقد غلب على الناقد في هذا التحليل النهج التقليدي المدرسي في تناول بلاغة النص الشعري، ولم ترقَ إلى

التحليل الأسلوبي المعاصر.

وفي قراءته لقصيدة "رسالة من المنفى" من ديوان "أوراق الزيتون"، يستجلي حج محمد توظيف درويش لأسلوب الرسائل الإخوانية لنقل تفاصيل الشتات الفلسطيني المعيش خارج الحدود، فالقصيدة مكتوبة على لسان عامل مغترب يغسل الصحون في مطعم بعيد- وليس شرطاً أن تكون الأنا في القصيدة هي ذات الشاعر نفسه- ويوجه حديثه المترع بالحنين لأمه في الوطن، ويبرز التحليل النقدي التقنيات الأسلوبية الموظفة في هذا النص من خلال التناص مع الموروث الإذاعي الجمعي واستحضار وسائل التواصل الشفاهية القديمة "رسائل شوق"، و"خبرني يا طير" التي كانت تشكل صلة الوصل بين الأهل والمنفيين، كما يظهر في القصيدة تكرار البنى التركيبية والاستفهام الحائر "من أين أبتدئ... وأين أنتهي" للتعليق على حجم الشوق، وتكرار عبارة المفارقة المرة "أنا بخير... أنا بخير" التي تفضح واقع الحرمان وتعني العكس تماماً.

وينتبه الناقد إلى التوازيات التركيبية في المساءلة الأسرية الموحدة عن الأب، والإخوة، والأخت، والجدة، والبيت "وكيف حال بيتنا؟"؛ ما يمنح جميع أفراد الأسرة والبيت كرمز للثبات مرتبة وجدانية متكافئة.

كما يشير إلى المعادل الموضوعي بين الأم وشجرة الصفصاف لحفظ كرامة المغترب الإنسانية حماية لجثمانه من سطوة الغربان إذا ما وافاه الأجل بعيداً، وفي الختام التساؤل الوجودي عن القيمة الحقيقية للإنسان المعزول عن الوطن، والعلم، والعنوان الشاخص.

وفي الكتاب أيضاً يقدم حج محمد قراءة عميقة لقصيدة "لديني.. لديني لأعرف" المقتطعة من ديوان "ورد أقل" (1986)، مبيناً العناية الهندسية الفائقة التي أولاها الشاعر لهذا الديوان؛ فقصائد الديوان الخمسون تنتظم ضمن معمار محدد ينحصر كل نص منها في عشرة أسطر شعرية مدونة على البحر المتقارب، وتستغرق مساحة الصفحة الواحدة، وتتصل عناوينها الموزونة بمفتتحات النصوص، ويستجلي الناقد الحمولات الرمزية والدينية الموظفة في قصيدة "لديني.. لديني لأعرف" من خلال:

- غاية الولادة الاستعادية المعرفية لاستكشاف الأرض التي سيموت فيها الشاعر وليبعث فيها حياً، حاملاً حنينه إلى تفاصيل الحياة الريفية البسيطة (نار الصباح، حليب البلاد، الشجر، الخبز).
- الاستعارة القرآنية والتناص المريمي باستعارة خطاب المسيح عيسى ابن مريم في القرآن الكريم "والسلام عليّ يوم ولدت ويوم أموت ويوم أبعث حيا"، وإسباغ صفات الطهارة والبتولية المريمية على الأم والوطن "سلام عليك وأنت تعدين نار الصباح، سلام عليك، سلام عليك"، فالشاعر يطرح ذاته بوصفه مسيحاً معاصراً تحمل عذابات النفي والتشريد.
- المقارنة بين قصيدة "إلى أمي" القديمة (1966) المكرسة لحنين القهوة والخبز، وبين هذه القصيدة التي يتسع فيها الشوق ليصبح حنيناً كاملاً للذات، وللأم، وللوطن الشامل.

وفي مقاربة أخرى متقدمة، يناقش حج محمد قصيدة "درس من كاما سوطرا" من ديوان "سرير الغريبة" (1999)، ويبرز الناقد كيفية تفاعل درويش مع التراث الهندي القديم المتركز حول فلسفة الحب والإشارات الجنسية، فدرويش يحرر المفهوم من الاستهلاك الشهواني المبتذل، ليعيد صياغته في قالب إنساني راق يرفع من قدسية الشوق، ولهفة الانتظار، والاحترام المتبادل للأنثى، إن اللقاء الحميم يتحول في النص إلى طقس إنساني متزن، وتتآلف فيه العبارات الشفيفة والأوصاف الجمالية الموحية المحملة بوقار اللفظ ورهافة الحس، ليغدو الدرس الهندي لدى درويش

تهذيباً للروح وتعالياً على الشهوانية الصريحة.

ويتناول حج محمد مطولة "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" (1975)، متتبعاً اندماج ملامح الأنثى بملامح الوطن المسلوب، فالشاعر بعد انكسارات الرهانات السياسية لم يجد من الوطن سوى مجازه وصورته؛ فتحولت الأنثى إلى أرض مجازية بديلة تستعيد من خلالها الذاكرة حضورها المتوهج "أحب امرأة تمر أمام ذاكرتي ونيراني... أحب يمامة سميتها بلداً"، وتتكرر هذه الثنائية المتداخلة بين الحقيقة والمجاز في دواوين لاحقة كديوان "كزهر اللوز أو أبعد"، حيث يعيد حج محمد اكتشاف درويش بوصفه شاعراً غزلياً رهيفاً ينظر إلى الحب بوصفه "شبق الروح للطيران"، شبهاً بما صنعه محيي الدين بن عربي في كتاباته الصوفية المغلفة بالرمزية الغزلية في "ترجمان الأشواق".

يفرد الناقد قراءة خاصة للأعمال النثرية الكاملة لدرويش الصادرة عن دار العودة، والتي تضم أربعة كتب محورية: "يوميات الحزن العادي"، و"ذاكرة للنسيان"، و"عابرون في كلام عابر"، و"رسائل إلى سميح القاسم"، ويؤكد حج محمد أن درويش لم يكتب سيرة ذاتية مستقلة لأنه بث تفاصيل تحولاته الفكرية ونضاله السياسي داخل متون هذه الكتب النثرية، فيوميات الحزن العادي جاءت توثق المعاناة تحت الإقامة الجبرية والحاكم العسكري، وتشريح المأساة الجماعية لمجزرة كفر قاسم عبر مقالة تفكيكية بعنوان "من يقتل خمسين عربياً يخسر قرشاً".

ويرصد في "ذاكرة للنسيان" حصار بيروت عام 1982، وتوثق مشاهد الاغتيال والموت اليومي كاستشهاد حسين مروة وعز الدين قلق، وانتحار الشاعر خليل حاوي، وانحرافات مواقف بعض المثقفين كسعيد عقل، معتبراً هذا الكتاب سردية تسجيلية مفعمة بالتوتر الشعري.

وفي كتاب "عابرون في كلام عابر" ثمة مواجهة لعقلية الاحتلال وتفكيك الهستيريا التي أحدثتها قصيدته الشهيرة في (الكنيست) والإعلام الصهيوني إبان انتفاضة الحجارة عام 1987، وأما "رسائل إلى سميح القاسم" فتجسد البعد الإنساني الحميم الشفاف، وتداول الرؤى النقدية في الشعر والنثر والوظيفة الحضارية للأدب.

إن العناية الحثيثة التي أولاها حج محمد لدرويش تتسق مع جهوده العريضة في قراءة أقطاب الأدب الفلسطيني المعاصر والحديث؛ إذ تنبثق رؤيته النقدية من إيمان عميق بأن قراءة كبار المبدعين تشكل مدخلاً لازماً لفهم تحولات الوعي الجمعي والهوية الوطنية، وتظهر هذه الممارسة في دراساته المتخصصة لأدب الرموز التأسيسية كغسان كنفاني، وشعراء المقاومة الكبار كراشد حسين وتوفيق زيّاد وفوزي البكري وإبراهيم طوقان في دراسته لظاهرة السخرية، إلى جانب وقوفه المتأني عند التجربة الشعرية المتميزة لمحمد حلمي الريشة.

ويرتبط كتاب "في ذكرى محمود درويش" كذلك بمواقف حج محمد الداعية لتحديث الخطاب النقدي العربي، والانتقال به من الدوران السرمدي حول النصوص التاريخية والتأسيسية السابقة إلى الانخراط الحيّ في رعاية الأصوات الأدبية الجديدة والشابة، فالناقد الذي درس الشعراء الكبار، ومنهم محمود درويش، وعايش مسيرته العروضية والأسلوبية، هو ذاته الذي يقف بصلابة للتعريف بالإبداعات الجديدة في الشعر والسرد، وينقب عن القيمة الجمالية في شعر المرأة العربية والفلسطينية في كتابه "بلاغة الصنعة الشعرية" ومقالاته المكرسة لوهج المرأة الشاعرة، وفي دراسته لنماذج من كتّاب القصة القصيرة جداً الشباب.

وقد حظي كتاب "في ذكرى محمود درويش" باستقبال نقدي وإعلامي احتفائي أطّر قيمته العلمية في الثقافة الفلسطينية؛ إذ أقيمت ندوة توقيعه وإطلاقه في قاعة الجليل بمتحف محمود درويش في رام الله، وسجل الناقد الفلسطيني رائد الحواري أن الكتاب يمثل تجاوزاً متمرداً للقوالب النقدية الصارمة، موفراً قارئاً يستمتع بالشعر والدراسة العروضية السلسة بعيداً عن الجفاف الأكاديمي التقليدي، فيما أكدت الكاتبة والروائية الفلسطينية سماح خليفة أن حج محمد أخذ قراءه في رحلة ممتعة بين بحور درويش الشعرية ونثره، مستخدماً عدسة خاصة ترصد الصورة البلاغية والبعد الإنساني المقاوم.

وتكشف الدراسة التحليليّة المتعمقة لكتاب "في ذكرى محمود درويش" للناقد فراس حج محمد عن منجز نقدي رصين يجمع بين حرارة التلقي الوجداني ودقة التحليل الأكاديمي المتخصص، فقد استطاع الباحث أن يقدم إضافة نوعية للمدونة الضخمة المكرسة للشاعر، مستنداً إلى خبرته المعرفية الواسعة وتخصصه الدقيق بالأدب الفلسطيني الحديث.

وتتلخص أهم النتائج والاستنتاجات التي خرجت بها هذه الدراسة في النقاط التالية:

1. التحرير المفهومي الصارم بين مسمى "قصيدة الشطرين" القائم على البناء الإيقاعي الموسيقي، ومسمى "القصيدة العمودية" المرتبط بالضوابط والقواعد السبعة لعمود الشعر كما حددها المرزوقي، بما يدحض الإسقاطات الأيديولوجية المفتعلة ضد النمط الخليلي.

2. إثبات الاستمرارية العروضية لدى محمود درويش؛ حيث أظهر التتبع الحصري أن الشاعر لم يتخلَ عن الوزن الخليلي التقليدي في مختلف مراحل مسيرته، وتجلى ذلك عبر ثلاثة أنماط شكلية رئيسة تتمثل في كسر الرتابة الموسيقية، وتوظيف الفواصل الإيقاعية في المطولات التسجيلية، وصياغة قصائد خليلية كاملة من ديوانه الأول وحتى ديوانه الأخير.

3. إبراز النبرة الإنسانية والتسامح الوجودي في أدب درويش ورؤيته للنضال الوطني؛ حيث تجلى ذلك في خطابه الحواري رفيع المستوى مع الآخر، وفي تفكيكه لثنائية الضحية والمحتل، وفي دعوته الأخلاقية الشاملة للتحلي بمسؤولية التفكير بالغير ومساعدتهم في قصائد مثل "فكر بغيرك".

4. إعادة اكتشاف درويش الناثر والمفكر والشاعر الغزلي؛ إذ أظهر التحليل النقدي أن المنجز النثري لدرويش يمثل سيرة ذاتية وتاريخية موازية ترصد تحولات الوعي والشهادة الوطنية، كما أبان عن رهافة الحس الغزلي والتناص الصوفي والهندي لديه في نصوص مثل "درس من كاما سوطرا".

5. الربط الخلاق بين هذا المؤلَف والمشروع النقدي الشامل لفراس حج محمد؛ إذ يشكل الكتاب حلقة متصلة بجهوده النقدية المكرسة لتأصيل الأدب الفلسطيني، وجماليات أدب الحركة الأسيرة، وتحليل أساليب السخرية والصنعة لدى الكبار، إلى جانب رعايته المستمرة للأصوات الإبداعية الشابة والتجارب الشعرية والأدبية المعاصرة.

وأخيراً يبقى محمود درويش حياً في الوعي الجمعي والذاكرة الأدبية الإنسانية بنصوصه التي تفيض وجعاً وألقاً على الرغم من مرور ثمانية عشر عاماً على رحيله الجسدي، ويبقى كتاب فراس حج محمد "في ذكرى محمود درويش" منجزاً نقدياً يضيء جنبات هذه التجربة العريضة، وتقدم للدارسين نموذجاً تطبيقياً يستعيد الشعر برهافة الحس ووقار الكلمة.

أنا أكتب، ولا أستجدي التصفيق

د. عبد الكريم الحلو. العراق

من أخطر الأمراض التي أصابت المشهد الثقافي في عصر وسائل التواصل الاجتماعي أن كثيرًا من الناس لم يعودوا يقرأون النص، بل يقرأون عدّاد التفاعل. وكأن الحقيقة أصبحت رهينة رقم، والجمال أسير زر إعجاب، وقيمة الفكرة لا تُقاس بعمقها، بل بعدد التعليقات التي تجرها خلفها.

هذا انقلابٌ على معنى الثقافة، وإهانةٌ للعقل. فالكتابة ليست استفتاءً جماهيريًا، وليست مسابقةً في جمع الإعجابات، وليست استجداءً للتصفيق الإلكتروني. إنما هي فعلٌ معرفي، وموقفٌ أخلاقي، ورسالةٌ يحملها صاحبها وهو يدرك أن الكلمة الصادقة قد تسير وحيدة في البداية، لكنها وحدها القادرة على البقاء.

أنا لا أكتب لأستجدي تعليقًا، ولا لأجمع الاعجابات، ولا لأُرضي خوارزميات المنصات التي صنعت أوهام الشهرة، وأقنعت بعض الكتّاب أن قيمة النص تُختزل في مؤشرات رقمية عابرة. أكتب لأن الكلمة موقف ولأن الفكر رسالة، ولأن الصمت أمام ما أؤمن به خيانة للقلم. ما يعنيني حقًا هو أن يُقرأ ما أكتب، لأن القراءة فعلُ وعي وإعمالُ عقل، أما التعليق فخيارٌ شخصي لا يُلزم أحدًا. وليس كل قارئ يعلن حضوره، فكم من إنسانٍ غادر النص وهو يحمل فكرةً غيّرت طريق تفكيره وكم من قلبٍ أعاد ترتيب قناعاته بصمت، دون أن يترك أثرًا في خانة التعليقات.

إن اختزال قيمة النص في حجم التفاعل يكشف أزمةً في الوعي النقدي أكثر مما يكشف عن قيمة النص نفسه. فالنصوص الخالدة التي صنعت التحولات الكبرى في الفكر الإنساني لم تكن يومًا نتاج مطاردة التصفيق، بل كانت ثمرة الصدق والشجاعة واليقين. أما التصفيق، فهو أكثر الظواهر هشاشة؛ يرتفع مع الموجة، ويخبو بانتهائها. لقد أنتجت المنصات الرقمية ثقافةً استهلاكيةً تجعل بعض الكتّاب أسرى الأرقام فيكتبون ما يثير الغريزة لا الفكر، وما يحقق الانتشار لا القيمة، وما يرضي الجمهور لا الضمير.

وهنا تبدأ هزيمة القلم؛ لأن الكاتب الذي يجعل التصفيق غايته، سيصبح عبدًا لذائقة الجمهور، لا سيدًا لفكره. وأحسب أن مؤشرات الوصول والقراءة التي تُظهرها إدارة فيسبوك لمنشوراتي تؤكد حقيقةً واضحة:

مساحة القراءة أوسع بكثير من مساحة التعليق، وأن للكلمة الصادقة جمهورًا صامتًا، يقرأ، ويتأمل، ويغادر دون ضجيج. وهذا القارئ هو الرهان الحقيقي لكل كاتب يحترم عقله ورسالة قلمه.

إن المثقف الحقيقي لا يقف عند باب التعليقات يستجدي اعترافًا، ولا يحصي الاعجابات كما يحصي التاجر أرباحه، لأن الرسالة الفكرية لا تُقاس بمن صفق لها، بل بمن غيّرته. فالتاريخ لم يحتفظ بأسماء المصفقين، وإنما احتفظ بأسماء الذين امتلكوا شجاعة الكلمة حين كان الصمت أكثر أمانًا.

لهذا سأبقى أكتب، لن أكتب لأكون الأكثر تداولًا، بل لأكون الأكثر صدقًا. لن أكتب لأطارد التصفيق.

بل لأطارد الحقيقة. ولن أقيس نجاح النص بضجيج المنصة، بل بالأثر الذي يتركه في عقل قارئٍ مجهول، ربما لم يكتب حرفًا واحدًا، لكنه خرج من النص إنسانًا أكثر وعيًا. فالكلمات التي تُكتب من أجل الحقيقة تعيش، لأنها تنتمي إلى الضمير. أما الكلمات التي تُكتب من أجل التصفيق، فإنها تموت، يوم يصمت المصفقون.

أرستيبوس الغائب

عبد المنعم المحجوب. ليبيا

في عام 2014 صدر كتاب عن جامعة ميشيغان، بعنوان "التّرف المفسِد في الأدب اليوناني القديم"، من تأليف روبرت غورمان وفينيسا غورمان. قلت سأجد هنا حديثاً مستفيضاً عن أرستيبوس الذي أهتم بجمع كل ما كُتب عنه بمختلف اللغات، فكتاب في مثل هذا الموضوع لا بد أن يعود إلى الحديث عن تلميذ سقراط، ومؤسّس مدرسة اللذّة (المتعة) الفلسفية، لا سيّما أن أرستيبوس وضع كتاباً بعنوان "عن الترف القديم" ("بالياس تروفيس"، أي الترف البالي)، وعناوين أخرى متّصلة بهذا الموضوع مثل "عن الحظ"، و"إلى لايس". فضلاً عن سيرته المترفة ومواقفه الباذخة التي ذكر ديوجين اللايرتي جزءاً منها في كتاب "حياة الفلاسفة المعروفين".

قرأت الكتاب فلم أجد شيئاً من ذلك، لم يذكر المؤلفان "أرستيبوس" سوى مرة واحدة يتيمة في المتن، وهي جملة عابرة تقول: "كان أريستيبوس شغوفاً بالطّيب والملابس الفاخرة وصحبة البغايا". فقط لا غير. ووردت إشارة في إحدى الهوامش تقول: "يُشار غالباً في هذا السياق إلى كتاب لأريستيبوس عنوانه: عن الترف القديم Περὶ παλαιᾶς τρυφῆς". لا شيء آخر على امتداد أكثر من 450 صفحة.

هذا الكتاب نموذج عن عشرات الدراسات الأخرى التي صدرت بالإنجليزية والفرنسية، جميعها تتحدث عن الهيدونيّة، لكنها تركّز اهتمامها على أبيقور والمدرسة الأبيقورية، دون أن تعود إلى مؤسّس هذا المسار الفلسفي في اليونان القديمة (باستثناء كتاب ميشيل أونفري التوثيقي "شذرات قورينائية"). والأمر لا يتعلق بكتب أريستيبوس المفقودة، الأصلية أو المنحولة، فنحن لا نجد في الغالب ما يشير إلى ذلك في مثل هذه الدراسات، أما إذا ذُكر أرستيبوس عرضاً فإن ما يقال لا يتجاوز عادةً الإشارة إلى التطرّف المتعوي وترديد كلمة يتفقون عليها هي "السمعة السيئة" التي تلاحق أرستيبوس! يقال مثلاً أنه كان يتقاضى مالاً على دروسه (حسناً، لكن فلاسفة آخرون فعلوا ذلك)، أو كان لا يخجل من التعبير عن شهوانيته علناً (لكن هذا ليس عيباً "فلسفياً" يقتضي إهماله)، أو لم يكن يخجل من الآخرين (هو بالتأكيد لم يفعل مثل ديوجين الكلبي الذي كان يتغوّط أمام الناس في شوارع أثينا)، أو أن جميع كتبه مفقودة (لكن آراؤه مدوّنة، ثم إن عدداً كبيراً من الفلاسفة المعروفين لم تُحفَظ لهم سوى شذرات من آرائهم وأفكارهم).

المسألة في الأساس تكمن في نوع من الحظر مورس على فلسفة أرستيبوس، منذ أفلاطون الذي هاجمه صراحةً أو تلميحاً، إلى كزينوفون الذي رأى أنه أساء إلى أستاذه سقراط. ثم تبعهما المتأخرون، حتى كان أبيقور الذي قيل أنه "أنقذ" مسار اللذة الفلسفي فنقّحه وهذّبه، وهو الذي بقيت معظم مؤلفاته، بينما فُقدت جميع كتب أرستيبوس.

كان هذا جزءاً من تاريخ الفلسفة اليونانية القديمة، فلماذا يوجد الآن شبه اتفاق ضمني، أو عُرفي، بين الباحثين ومؤرخي الفلسفة على إهمال أرستيبوس، أو تجنّبه، أو حظره، بالرغم من دورّه المؤسّس؟

خط أحمر

د. عبد اللّه علي عمران. ليبيا

عندما كنت صغيراً، تعرفت للمرة الأولى على الخطوط في اختبارات النحو، عندما كان يجب علي أن أعرب ما تحته خطا.

يبدو أنها بداية سيئة مع الخطوط، حيث ارتبط بأبشع ما في اللغة، وهي محاولة منحها بعد (قانونياً) بعيداً عن استعمالها السهل، وهي عملية غاية في الصعوبة بالنسبة لي، حيث كنت أعتقد أن اللغة شيئاً مرناً لا يخضع للقوانين. ثم تطور الأمر، وأصبح للخطوط ألوان وأشهرها اللون الأحمر.

بدأت اسمع من حولي يستخدمون مصطلح "خط أحمر" عندما أطرح أسئلتي غير المألوفة عن "الدين" و"السياسة، كنت أعتقد أنها محاولة للهروب من الإجابة التي لا يعرفونها، أي أنها لا تعدو كونها محاولة للتهرب من الاعتراف بالجهل. تبين لي فيما بعد أن الأمر أخطر من ذلك بكثير.

مع مرور الزمن، كنت أحاول دائماً تجاوز هذين الخطين الأحمرين (الدين والسياسة) ومن حولي يحذرونني من ذلك، ولا أنكر أني كنت أحيانا أنصت لتحذيراتهم. المشكلة الآن أن الخطوط الحمراء ازدادت بينما كنت أتمنى أن تنقص.

لقد اصبح "الإقليم" خطاً أحمر، والمدينة والقبيلة والأيديولوجيا والزعيم والقائد. كلها خطوط حمراء. بل عرفت أيضا منتخبات ولاعبين تحولوا إلى خطوط حمراء. فكل فئة صنع لنفسها خطوطها الحمراء، فيبدو أن الأقلام كثيرة واللون الأحمر رخيص.

المقلق في ذلك أنه كلما زادت الخطوط الحمراء تقلصت مساحة الشك والتساؤل، مما يعني تقلص مساحة العقلانية وهيمنة العواطف الذاتية، مما يفضي في النهاية إلى أفول الحقيقة. حيث أصبحت منزوية في زاوية هامشية لا قيمة لها، ليس بسبب صعوبة الوصول إليها، بل لأن الوصول إليها أصبح يشكل خطراً، على من يصل إليها ويعلنها، أكثر ممن لا يؤمن بها.

إن الحقيقة أصبحت تعني أنك ستذهب وراء الخطوط الحمراء، بكلمات أخرى وباللهجة المصرية أنك ستذهب وراء الشمس أيضاً، ولن يكون حتى للذباب الأزرق فرصة للوصل إليك.

منشور تمت مشاركته

حين تعرفني الكتابة

فريحه سليمان المريمي. ليبيا

أنك حين تختبئ خلف اسمٍ لا يعرفه أحد، قد نجحت في إخفاءِ نفسِك. تكتب بهدوء، تنشر نصك دون صورة، دون توقيع، دون إشارة واحدة تقود إليك، ثم يأتيك ذات مساءٍ شخصٌ إلى الخاص، وكأنه عثر عليك في عُتمةِ الكلامِ، ويقول:

"أعرف أنك أنتِ". فتتوقف قليلاً. من أين عرفني؟ كيف عبر من بين كل تلك الكلمات حتى وصل إليّ ؟ كيف استطاع أن يرى وجهي خلف اسمٍ مُستعار، وأن يسمع صوتي في نص لم أضع فيه شيئاً يدل عليّ؟ ثم تُدرك إننا حين نكتب، لا نخفي أنفسنا كما نظن. نحن فقط نغيّر أسماءنا. أما أرواحنا، فتظل جالسة بين السطور.

نترك شيئاً منّا في طريقةِ اختيار كلمة دون أخرى، وفي فاصلةٍ نضعها حيث لا ينبغي، وفي حزنٍ نتعمد أن نجعله عابراً فيبدو أكثر وضوحاً، وفي جملةٍ نكتبها كأنها عن شخصٍ آخر، بينما هي في الحقيقةِ جزءٌ من سيرتنا التي لم نستطع قولها بصوتٍ مسموع.

الذين يعرفوننا حقاً لا يحتاجون إلى أسمائنا. يكفيهم أن يقرأوا ارتجافة الجملة، أن يتتبعوا ظلّنا في المعنى، أن يلمحوا تلك الطريقة الخاصة التي نحب بها الأشياء، أو تلك الوحشة التي نضعها دون قصد في آخر النص. فالإنسان يترك بصمته حتى في الأشياءِ التي يحاول أن يتخفّى فيها.

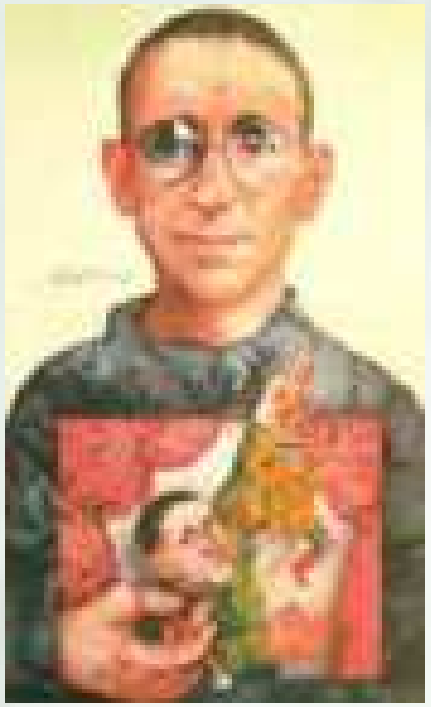
قد أكتب باسمٍ لا يشبه اسمي، وأرتدي في النصِ وجهاً لم أرتده من قبلِ، وأتظاهر بأن الحكاية ليست حكايتي. لكن صديقاً يعرفني جيداً قد يقرأ سطراً واحداً، ثم يبتسم ويقول:

"هذه أنتِ، لا أعرف كيف، لكنها أنت".

ولعل أجمل ما في الأمر أن الذين عرفونا من خلالِ الكتابةِ، لم يتعرفوا إلى أسماءنا أولاً، بل إلى كينونتنا. عرفوا الطريقة التي نحزن بها دون أن نقول إننا في غاية الحزن.

والطريقة التي نشتاق بها دون أن نذكر اسم من نشتاق إليهِ، والطريقة التي نُخبئ بها خوفنا داخل استعارة، والطريقة التي نترك بها نافذة صغيرة للضوءِ، حتى ونحن نكتب عن العتمةِ. لهذا لا يفضح الكاتب اسمه حين يكتب. يفضحه قلبه. فمهما بدّل اسمه، ومهما أخفى صورته، ومهما ابتكر ألف قناعٍ للنجاةِ من معرفةِ الآخرين، ستبقى للروحِ لهجةٍ. ولهذا ربما يستطيع الغريب أن يقرأ نصك ويمضي، لكن الذي أحبك يوماً، أو عاش قريباً من تفاصيلك، أو عرف صمتك قبل كلامك، قد يتوقف فجأة أمام جملةٍ واحدة. ثم يقول: "وجدتك"، لا لأنك أخبرته من تكون، بل لأن بعض الأرواح حين تتآلف، لا تحتاج إلى الأسماء كي تتعرّف إلى بعضها. يكفيها الحرف، فالاسم قد يكون مُستعاراً، أما الروح، فلا تعرف كيف تستعير غيرها.

جولة في الجحيم



برتولد بريخت ترجمة: ماجد الخطيب. العراق

بلغ يوم الحساب نهايته، وطرح ملائكة الإيقاظ أبواقهم جانباً، وانتهى حكم التمييز بين الخير والشر. اطفئت نيران التطهير، وعوضاً عنها احتدمت النيران في جهنم، وأشيعت البهجة والسعادة في الجنة. صدرت الأحكام على الجميع، عدا عن شخص واحد، وكان أنا. كانت أعمال الخير عندي تتساوى مع أعمال الشر، وهذا دعا الرب العظيم لاستدعاء كافة القديسين إلى اجتماع عام للتشاور حول ما إذا كان ينبغي أن أذهب إلى الجنة أم إلى النار. في هذه الأثناء سمح لي بالتجوال في مساحات كونية هائلة إلى أن يصدر الحكم.

ذهبت أتجول...

طرقت عقلي فكرة أن أتفرج قليلاً على ما يحدث في جهنم وأتعرف على ما يجري هناك. فتحتُ بإصرار البوابات الهائلة التي تعشعش فيها الوطاويط والغربان والأبوام. هناك قابلني رئيس الشياطين وسألني عن مرادي. أفصحت له عن رجائي. عبر عن موقفه بلطف قائلاً بعد تردد إنه يستطيع أن يفرّجني على القسم الأول فقط، لأن زيارة الأقسام الأخرى محظورة. أدخلني.

أف!! لفحتني حرارة عالية ودخان- تقترب من 800 درجة مئوية-، لكنني تحملتها، لأن رئيس الشياطين صدها عني. شياطين صغار منهمكون بالعمل ذهاباً ومجيئاً. على اليمين مرجل عظيم معلق فوق نار هائلة والشياطين الصغار يذكونها بنشاط.

ألقيت نظرة على المرجل فشاهدت رجلاً باكياً يجلس فيه، إنه سقراط. ضحكت من كل قلبي وأنا أسأله لماذا وقع عليه أن يكفّر عن أفعاله. اعّول باكياً "أفسدتُ شباب أثينا، لأنني تحدثت لهم عن خلود الروح".

واصلت جولتي..

وسرعان ما واجهني مرجل آخر يحتوي ماءً ساخناً. أحدهم كان يسبح فيه. إنه سولون، الحكيم الأغريقي. هتفت به: "لماذا؟". بدلاً منه شرح لي شيطان صغير الأمر بلطف. "قال سولون مرة: لا ينبغي للمرء قبل الموت أن يصف أحداً بالسعادة، لأن السعادة لا تتحقق إلا بعد الموت، وهو ما يعيشه الآن". ضحكت مجدداً وواصلت جولتي.

وجدت نفسي قرب منضدة عظيمة يجلس إليها- لم أصدق عيني- قيصر. يكتب ويكتب بدم قلبه النازف بغزارة منه مثل العرق. سألته ماذا يكتب؟ "الحقيقة" رد علي. "لماذا؟" استفسرت منه. صرخ قيصر: "لأنني كذبت كثيراً في "حرب الغال"، ضحكت مجدداً ومضيت.

وصلت حديقة زهورها لهب نار، ومن أعمدة نار أكشاكها، ووسط هذه النيران وقف فيلسوف سانسوتشي فريدريش العظيم. زعقت بهتاف "لماذا؟" رد علي شاتماً": لأنني قلت مرة أن يُبارك كل شخص حسب مذهبه". وددت لو أضحك مجدداً- لكن هنا بلغني صوت الرب يدعوني للحضور عند صدور القرار فمثلت أمام كرسي القاضي. كانت كل أعضائي ترتجف حينما، استيقظت.

مآلات فاجعة الفراق

فتح اللّه السمالوسي. مصر

"انخاف من شماتّة ناكرين احساني
ولا بعين رحمه ينظرولي ناسي
فاجعة كبيره وقعت سيساني
وما كيفها مرن علي مأسي
محتار ماعرف ما يقول من واساني
بايد ورا رقصة سراب امداسي."

1 – الطباق الخفي يأتي في الموازنة بين خوفين؛ الخوف الأول (من بعيد شامت قد أحسن إليه ،والمتوقع أن يشكر له إحسانه، لكن المفارقة أن ثمرة هذا الإحسان الجحود والنكران والشماتة) ، والخوف الثاني(من قريب دم ينظر له بعين الشفقة)، والمفارقة الثانية هنا ليس الخوف من الشماتة بل الخوف من عطفهم إذا كان دافعه نابع من موضع استعلاء، لأن عزيز النفس يرى في الشفقة جرحاً لكرامته التي تساوي الدنيا ومن عليها.

2 – الاستعارة المكنية شبّه الفاجعة بقوة غاشمة تهدم أسواره المنيعة التي يتحصن بها، وقوة بلاغتها تُبرز شدة الفاجعة التي أسقطت دفاعات النفس وكسرت صمودها أمام صدمة الفراق للمبالغة والتوكيد(النفي المقترن بالمقارنة المطلقة) في قوله: "ما كيفها مرن عليّ مأسي" أن هذه الفاجعة فاقت كل الحدود والتوقعات، ولم تمر في حياته ما يشبهها في القسوة.

3 – من فداحة الحادثة صوّر الشاعر "حيرة المُواسي" كأنه في حالة عجز تام في اختيار كيفية انتقاء كلمات تناسب هول الفاجعة، و يختم بتصوير حالته مثل الذي يلهث عبثاً خلف سراب "وهم" لا حقيقة له، ثم يصف هذا السراب أنه " يرقص " في ترميز خفي إلى نوع الإغراء، والتجدد المستمر للوهم الذي يغري هذا الساعي لمواصلة اللحاق به،

بالرغم من أن حذائه أصبح بالٍ يستنفد كل طاقته في الركض وراء هدف زائف ومخادع لن يصل إليه أبداً. هناك من وُلِد ليكون شاعرًا، لا لشيء آخر مثل الشاعر عبدالسلام سالم المبري.

سيكولوجية الهيمنة والإخضاع وأثرهما في الشخصية

حين تتحول المعاناة إلى سلوك

أ.د . زكية القعود. ليبيا.

لا تنتهي المعاناة الإنسانية بمجرد انتهاء الظروف التي أنتجتها؛ فبعض التجارب الاجتماعية تترك داخل الإنسان آثارًا نفسية تستمر طويلًا، وقد تعيد تشكيل نظرته إلى ذاته وإلى الآخرين وإلى معنى القوة والعلاقة. فالإنسان الذي عاش فترة طويلة تحت الضغط أو التهميش أو الإهانة أو التحكم، قد يحمل هذه التجربة معه حتى بعد أن تتغير الظروف المحيطة به. وفي بعض الحالات، لا يبقى أثر المعاناة في صورة حزن أو خوف أو انسحاب، بل قد يتحول تدريجيًا إلى سلوك يمارس من خلاله الإنسان الإخضاع على الآخرين.

وهنا تظهر مفارقة نفسية لافتة: الشخص الذي عانى من فقدان السيطرة على حياته قد يصبح شديد التعلق بالسيطرة عندما تتاح له فرصة ممارستها. فهو لا يبحث بالضرورة عن القوة لذاتها، وإنما قد يحاول من خلالها تعويض شعور قديم بالعجز أو عدم الأمان. فيصبح التحكم في الآخرين وسيلة لإثبات الذات، ويصبح فرض الرأي بديلًا عن الحوار، والخوف الذي يزرعه في الآخرين مصدرًا للشعور بالأمان.

من تجربة المعاناة إلى بناء الشخصية :

المعاناة الاجتماعية قد تأخذ صورًا كثيرة؛ فقد تكون في الأسرة، أو البيئة التعليمية، أو العمل، أو العلاقات الاجتماعية، أو نتيجة التهميش والإقصاء أو التمييز أو الحرمان من التقدير. وعندما تتكرر هذه الخبرات، فإنها لا تؤثر فقط في الحالة المزاجية للإنسان، وإنما يمكن أن تؤثر في الصورة التي يكونها عن نفسه وعن العالم من حوله.

وقد يتعلم الإنسان من بيئة قاسية أن الحياة تقوم على قاعدة: الأقوى يفرض إرادته والأضعف يخضع. وإذا ترسخت هذه القاعدة في وعيه، فقد يحملها معه إلى علاقاته اللاحقة، فيصبح أكثر ميلًا إلى السيطرة عندما تتغير موازين القوة لصالحه.

وهنا لا تكون المشكلة في تجربة المعاناة نفسها، وإنما في الطريقة التي يتم بها استيعابها نفسيًا. فهناك من يحول تجربته المؤلمة إلى وعي وتعاطف ونضج، وهناك من يعيد إنتاجها على الآخرين دون أن يدرك أنه أصبح جزءًا من الدائرة التي كان يعاني منها.

حين يصبح الإخضاع وسيلة لتعويض العجز:

قد يتحول الشعور القديم بالعجز إلى حاجة شديدة للسيطرة. فيحاول الشخص أن يفرض رأيه، ويتدخل في قرارات الآخرين، ويصعب عليه تقبل الاختلاف، ويشعر بالتهديد عندما لا يستجيب الآخرون لرغبته.

وقد يبدو هذا السلوك من الخارج قوة وثقة، لكنه قد يخفي في بعض الحالات حاجة عميقة إلى الشعور بالأمان والسيطرة. فالإنسان الذي يخشى أن يفقد مكانته قد يحاول المحافظة عليها بإضعاف الآخرين، والشخص الذي لم يشعر بأن صوته مسموع قد يصبح، في ظروف معينة، أكثر إصرارًا على إسكات أصوات من حوله.

وهكذا تنتقل المعاناة من كونها خبرة عاشها الإنسان إلى كونها سلوكًا قد يمارسه الإنسان.

إعادة إنتاج ما عانيناه:

من أخطر نتائج المعاناة غير المفهومة أن الإنسان قد يعيد إنتاج التجربة نفسها مع أشخاص آخرين. فقد يتعرض شخص في طفولته للتحكم المستمر، ثم يمارس التحكم على أسرته عندما يكبر. وقد يعيش موظف سنوات في بيئة مهنية قائمة على الإهانة والتخويف، ثم يمارس الأسلوب نفسه عندما يصبح مسؤولًا.

ولا يعني ذلك أن كل من تعرض للمعاناة سيتحول إلى شخص متسلط؛ فالكثير من الناس يخرجون من تجاربهم أكثر رحمة وفهمًا للآخرين. لكن التجربة تصبح أكثر خطورة عندما تتحول إلى نمط نفسي غير واعٍ يجعل الإنسان يعيد التعامل مع الآخرين بالطريقة التي سبق أن عانى منها.

وهنا يمكن فهم إحدى أكثر الدوائر النفسية تعقيدًا: المعاناة التي لم يتم فهمها قد تتحول إلى سلوك، والسلوك قد يتحول إلى نمط، والنمط قد يصبح جزءًا من الشخصية.

من الحماية إلى الهيمنة:

في البداية قد تكون السيطرة محاولة لحماية الذات. يريد الإنسان ألا يشعر مرة أخرى بالعجز أو الضعف أو فقدان السيطرة. لكنه مع مرور الوقت قد يتجاوز الأمر حدود الحماية الذاتية، ويتحول إلى هيمنة على الآخرين.

عندها لا يعود الشخص يكتفي بحماية حدوده، بل يريد التحكم في اختيارات الآخرين ومشاعرهم وقراراتهم. وقد يفسر الطاعة على أنها احترام، والخوف على أنه تقدير، والتنازل على أنه محبة.

وهذه النقطة مهمة؛ لأن الحزم ليس إخضاعًا، ووضع الحدود ليس سيطرة، والقوة النفسية ليست إلغاءً للآخر. الفرق يكمن في احترام إرادة الطرف الآخر وحقه في الاختلاف.

الآثار السلبية على الشخصية:

ممارسة الإخضاع لا تؤذي الشخص الواقع تحت السيطرة فقط، وإنما قد تترك آثارًا سلبية على شخصية من يمارسها أيضًا. فالاعتماد المستمر على السيطرة يجعل الإنسان أقل قدرة على الحوار والتفاوض، وأكثر حساسية تجاه المعارضة، وقد يدفعه إلى تفسير الاختلاف باعتباره تحديًا لسلطته.

ومع الوقت قد تصبح العلاقات المحيطة به قائمة على الخوف بدل الثقة، وعلى المجاملة بدل الصراحة، وعلى الامتثال بدل المشاركة. وقد يكتشف الشخص في النهاية أن الآخرين لا يقتربون منه حبًا وإنما تجنبًا للصدام. وهنا تتحول محاولة الحصول على الأمان والسيطرة إلى مصدر جديد للعزلة.

هل يمكن كسر دائرة الإخضاع؟

كسر هذه الدائرة يبدأ من الاعتراف بأن ما حدث للإنسان ليس بالضرورة ما يجب أن يفعله بالآخرين. فالتجربة المؤلمة يمكن أن تكون مصدرًا للفهم، لكنها لا ينبغي أن تصبح مبررًا لإيذاء الآخرين.

والوعي هنا خطوة أساسية؛ أن يدرك الإنسان أن بعض ردود أفعاله قد تكون مرتبطة بتجارب قديمة، وأن حاجته المستمرة إلى السيطرة ربما تخفي خوفًا من فقدان المكانة أو التعرض للرفض أو الشعور بالعجز.

عندما يستطيع الإنسان الفصل بين القوة والسيطرة، والحزم والإخضاع، والاحترام والخوف، يصبح أكثر قدرة على بناء علاقات متوازنة لا يحتاج فيها إلى إضعاف الآخرين حتى يشعر بقوته.

خاتمة:

المعاناة الاجتماعية تترك آثارًا نفسية قد تكون عميقة، لكنها لا تكتب بالضرورة النهاية النفسية للإنسان. فالتجربة نفسها يمكن أن تنتج شخصًا أكثر إنسانية وتعاطفًا، ويمكن في ظروف أخرى أن تتحول إلى غضب أو سيطرة أو رغبة في إخضاع الآخرين.

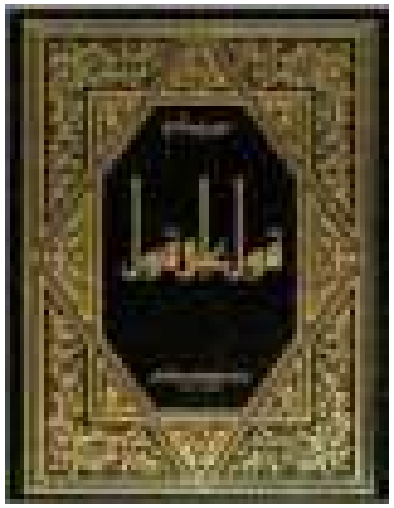
ولهذا فإن السؤال الأهم ليس فقط: ماذا عانى الإنسان؟ وإنما أيضًا: ماذا فعلت به تلك المعاناة، وماذا أصبح يفعل بها؟

فقد يحمل الإنسان جرحًا قديمًا دون أن يراه الآخرون، لكن المشكلة تبدأ عندما يتحول هذا الجرح إلى طريقة في التعامل مع الناس. عندها لا يعود الإنسان مجرد ضحية لتجربة سابقة، بل قد يصبح، من حيث لا يشعر، جزءًا من دائرة إعادة إنتاجها.

والنضج النفسي لا يعني أن الإنسان لم يتألم، وإنما أن يتعلم ألا يجعل ألمه سببًا في صناعة ألم جديد للآخرين.

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 : كنت أحفظ هذه الشطرة :

كان لم يكن بين الحجون إلى الصفا

ولا أعرف الشطرة الثانية ولا القائل ولا المناسبة . فأرجو إفادتنا .

سالم عوني الدجاني
طرابلس الغرب – ليبيا

★

عمرو بن الحارث الجرهمي ـ الحارث بن مُضاض الجُرْهُمي

● الجواب : البيت بتمامه هو :

كأنْ لم يكُنْ بين الحَجُونِ إلى الصفا
أنيسٌ ولم يسمُرْ بمكةَ سامرُ

وهذا البيت منسوب في سيرة ابن هشام إلى عمرو بن الحارث الجُرْهُمي من قصيدة يبكي بها فراقه لمكة حينما طردته جُرْهُمٌ من مكة إلى اليمن ، وأول القصيدة :

وقائلةٍ والدمعُ سَكْبٌ لبلبالِهِ وقد ذرفت بالدمع منها المحاجرُ

قبل أن

نفترق ..



كم من الأسئلة فقدت بريقها حين وجدنا إجابات عنها.

أيام زمان



لغز الـ 100 عام

صلاح آدم. ليبيا

مصادفة تاريخية غريبة جدًا لفتت انتباهي وانا اغوص في صفحات التاريخ ولا اعلم اذا انتبه لها احد قبلي.

في 1611 حدث انقلاب في طرابلس قاده قادة الإنكشارية المحليون، وأصبح سليمان صفر (سليمان صافر) داي طرابلس او حاكم طرابلس، ثم بعد ذلك بقرن من الزمان، احمد باشا القرمانلي يستولي على حكم طرابلس ويؤسس الأسرة القرمانلية في 1711، ثم في 1811 كانت بداية حملة اخضاع فزان تحت حكم يوسف باشا القره مانلي، بعدها يكون الغزو الإيطالي لليبيا وبداية الاحتلال الإيطالي في 1911 ، ثم تأتي ثورة فبراير وسقوط نظام القذافي في 2011

والأغرب أن الفواصل نفسها تلفت النظر:

- 1611 الى 1711 = 100 سنة بالضبط
- 1711 الى 1811 = 100 سنة بالضبط
- 1811 الى 1911 = 100 سنة بالضبط
- 1911 الى 2011 = 100 سنة بالضبط

وطن الثقافة

وثقافة الوطن

مجلة الليبي

مجلة
الليبي

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب

السنة الثامنة العدد 93 / سبتمبر 2026



يرحلون.. وتبقى.