مجلة

الليبي

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب

السنة الثامنة العدد 88 / أبريل 2026

MINISTERO DELLE COLONIE

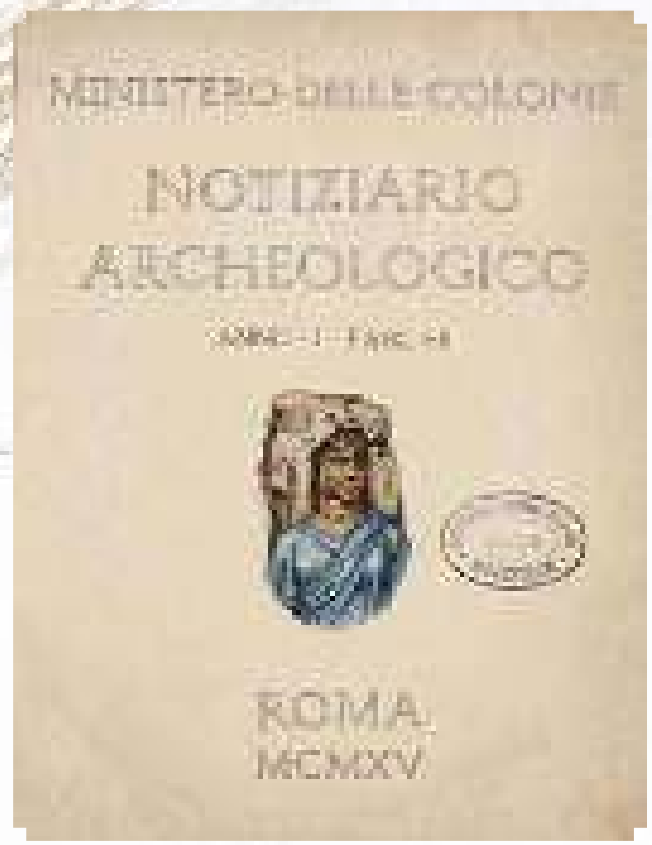
NOTIZIARIO ARCHEOLOGICO

ANNO I - FASC. III

ROMA
MCMXV

لماذا لا نحترمها نحن..

صورة
الغلاف ..



التنظيم الأثري في ليبيا
(المرسوم الملكي الإيطالي الصادر عام 1914)

نقلا عن :
Ordinamento archeologico della Libia. Notiziario Archeologico del Ministero delle Colonie، I، 1915، pp. 712-

كل من وصلوا الى هذه البلاد انبهروا بها، رغم أن بعضهم قدموا كغزاة مستعمرين وجبت مقاومتهم وجاز عدم التسليم لهم، إلا أنهم وضعوا لها من الضوابط ما يتكفل بحماية كنوزها الدفينة التي لاتقدر بثمن.
ومهما كانت أسبابهم ونواياهم فإن ما أنجزوه يعتبر بحق عملاً يستحق الاحترام، ويطرح علينا سؤالاً في غاية الأهمية : بلادا يحترم كنوزها الآخرون لماذا لانحترمها نحن؟ (المصدر: صفحة الدكتور خالد الهدار 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 The Libyan
السنة الثامنة
العدد 88
أبريل 2026

محتويات العدد

افتتاحية رئيس التحرير

(ص 8) رسائل لم يقرأهن أحد (1) — د. الصديق بودوارة

شؤون ليبية:

(ص 11) الليبيون وطوابع البريد (3) — امراجع السحاتي. ليبيا
(ص 15) اليساندرو سابينا — مفتاح الشاعري. ليبيا
(ص 18) غابة الملح — زينب عيسى. ليبيا
(ص 20) موريي بن أدد (3) — عبدالمنعم المحجوب. ليبيا
(ص 26) بنغازي أروع المدن — قيس عمران اخليف. ليبيا

شؤون عربية:

(ص 27) مولانا — مهيب الرفاعي. سوريا
(ص 37) موسيقى الإبل — محمد محمود فايد. مصر

شؤون عالمية:

(ص 46) صانعات سلال الهدايا — محمد فضل الرحمن. كيرالا. الهند

كتبوا ذات يوم:

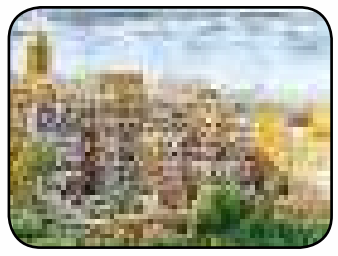
(ص 50) برقة الهادئة — اختيار : أسرة التحرير

ترحـــال:

(ص 51) قليل من صنعاء القديمة — مصطفى عبدالملك الصميدي. اليمن

ترجمات:

(ص 54) العربية والمستعربون الإيطاليون — عزالدّين عناية. تونس



محتويات العدد

إبـــــداع:

(ص 57) الشاعر محمد كوري «حوار» — حاورته: عزيزة حسين. ليبيا
(ص 60) لحن جليلة الباكي — أشرف قاسم. مصر
(ص 62) في فلسفة الجرح — غُفران جليد. ليبيا
(ص 63) سأمضي إلى مكان قادم — حنان سليمان حمود. سوريا
(ص 64) جنة النص — انتقاء : سواسي الشريف
(ص 66) رباعيات — أحمد خالد توفيق. مصر
(ص 67) روائع القلب الكبير — منيرة نصيب. ليبيا
(ص 68) استعادة بلزاك — مارلين كنعان. لبنان
(ص 73) أشرف قاسم.. شاعرُ القَريةِ وحنينُ النّأي — عبد البر علواني. مصر
(ص 75) رحلة نقدية في كتاب شواطئ النص — ريبر هبون. كردستان
(ص 78) ما تفعله الرواتب المنخفضة بأصحابها — أحمد نصيب علي حسين. مصر
(ص 80) سحارية ذويب — الدكتور محمد الذويب. ليبيا
(ص 82) التنظيم الأثري في ليبيا — أ.د. خالد محمد الهدار. ليبيا
(ص 86) السيرة حين تصبح دراما — عصام الدين صالح. مصر
(ص 96) كاريكاتير — اختيار : أسرة التحرير

من هنا و هناك:

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

قبل أن نفترق:

(ص 98) الألوهية والقبائل. — 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

عصام فرج / ليبيا

أمل بشير / السودان

رسائل لم يقرأهن أحد (1)

بقلم : رئيس التحرير

في مشاهد النقوش الحجرية على جدران الأكاكوس والتاسيلي (أثناء إعدادي لرسالة الماجستير في التاريخ القديم) ثمة مشهد طالما استفزني وتحدى مقدرة الاستنتاج عندي وأنا أتأمله محاولاً سبر غوره وتتبع تفاصيله.

المشهد كان يصور امرأة جالسة كانت في حالة مقاومة، وتبدو وكأنها ترفض النهوض، فيما يجبرها اثنان على ذلك، وكنت دائماً ما أتساءل: هل شهد ذلك العصر الموغل في القدم حالات ظلم اجتماعي مستعصية؟ وهل كانت البشرية في حالة وعي مبكر أم في حالة غيبوبة مبكرة آنذاك؟

هل عرف البشر مبكراً العبودية؟ وهل كانت للأجساد اسعارها قبل أن تدون الحضارات هذه التفاصيل بزمن طويل؟

سنلتقط طرف الخيط من العصر العباسي، وسنقف عند التفاصيل، لنعرف منها الكثير عن حالة المرأة التي شاء حظها أن تنفرد بكونها "أنثى" لفصيلة تدعى "البشر"، وهو أمر مختلف تماماً عن الأنثى في غيرها من الفصائل.

إن التاريخ لا يخبرنا مطلقاً عن حالات ظلم مجتمعي عانت منها اثاث من أجناس أخرى لمجرد كونها إناث، وإذا كانت ثمة حالات ظلم مجتمعي فهي حوادث تقع

لأن المجموعة بأكملها تعاني منها، وليس الاناث فقط.

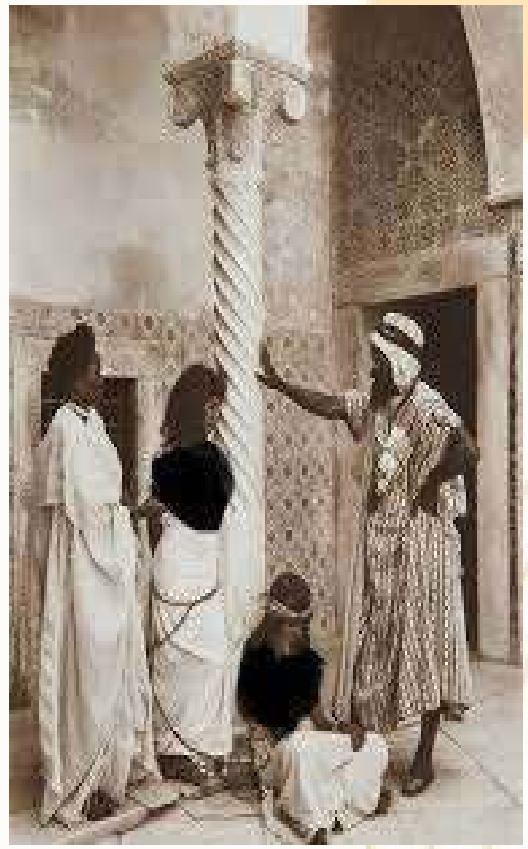
ان تاريخ البشر وحده يحتفظ بتقسيمات موغلة في التفصيل تشمل الاناث سواءً في المؤسسات الدينية او الوظائف العامة، أو كسلعة تباع تشتري، أو تؤجر أو تستعمل لأغراض متعددة. فيما لاتعاني بقية المجتمعات غير البشرية من هذه التراتبية العصية على الاستيعاب.

• تراتبية استبداد أم طبقية اجتماعية؟

الجارية في اللغة هي الفتاة التي تباع وتشتري في سوق النخاسة، ويقدم لنا كتاب "دور الجواري والكهرمانات في دار الخلافة العباسية" للباحثة "سولاف فيض الله حسن" إضاءة بالغة الأهمية حول موضوع الجارية أم الولد، بل حول فكرة أكبر هي فكرة المرأة عندما تتحول إلي سند ملكية باعتبارها قطعة الأرض واهبة الهوية.

إننا نحتاج الى الكثير من الشواهد لنبدأ رحلة طويلة تتضمن مسيرة تاريخية لا ندري على وجه التحديد عمقها ولا ابعادها المرسومة ولا النوايا الخفية عبر الزمن. اننا في الواقع لا نملك الكثير من الصبر لنبدأ الرحلة، لكننا نملك الكثير من المثابرة و الصبر أيضاً.

ان الباحثة "سولاف" تبدأ استعراض كنزها المتع على هذا النحو فتودي بنا الى سؤال يزيد من حجم



القضية:

((... على نحو حالة الجارية "شجاع" أم الخليفة "المتوكل على الله" 232 252هـ. 846 . 861م. والجارية "مخارق" أم الخليفة "المستعين بالله" 862 . 866 م، والجارية "زمرد خاتون" زوجة "المستضئ بأمر الله" 1170. 1179م. ومنها الحبشية مثل الجارية "فريدة الصغرى" زوجة الخليفة "المتوكل" 846 ـ 861 م. أو الرومية مثل الجارية "قبيحة" أم الخليفة "المعتز بالله" 866. 868م. والجارية "بنفشا" زوجة الخليفة المستضئ بأمر الله 1170. 1179 م. ومنها الأرمنية مثل الجارية "قرة العين أرجوان" أم الخليفة المقتدي بأمر الله 1074 . 1494 م. فضلاً عن ذلك فإن الجارية التي ستنجب للخليفة ولداً يطلق عليها "أم ولد" ، اما الحرة فتدعى "أم البنين".

• شجرة النسب المصنوعة:

المدقق في التفاصيل سيكتشف شيئاً مذهلاً، هنالك "جارية"، وهناك "قهرمانة"، وهناك "سبية"، وهناك "أمة"، وهناك "رقيق"، وهناك "أم ولد"، وهناك "أم بنين" فهل وجد البشر كل هذه التفاصيل في لوحٍ محفوظ مسبق التجهيز، أم أن هذا كله رجس من عمل شيطان انتجه عقل كاهن بشري لم تذكر لنا التواريخ اسمه؟

(يتبع)

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

الليبيون وطوابع البريد (3)

امراجع السحاتي. ليبيا

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

كانت الكثير من أشعاره ذات طابع وطني، طابع الشيخ والشاعر "أحمد الشارف" كان بمثابة وثيقة تاريخية تحاكي كل من يطلع عليها وتعرف بأحد رموز الشعر والفقه والقضاء في ولاية طرابلس الغرب في الزمن الماضي، إضافة أن الطابع يجبرنا أن نعرض بعض من أعماله الشعرية والتي لازالت نبراساً يهتدى به الليبيون. من تلك الاعمال وأشهرها ما كان يردده الناس قصيدة "رضينا بحتف النفوس"، وقيلت هذه القصيدة أبان الجهاد ضد الايطاليين، يقول في تلك القصيدة :-

رضينا بحتف النفوس رضينا
ولم نرض أن يعرف الضيم فينا
ولم نرض بالعيش إلا عزيزا
ولا نتقى الشر بل يتقينا
فما الحر إلا الذي مات حرا
ولم يرض بالعيش إلا أمينا

وما العز إلا لمن كان يفدى
ذماما ويفنى عليه الثمينا
وما الخزى والعار إلا لشخص
إلى وطن العز أضحى مهينا
ونحن فروع زكت من أصول
فنحيي مآثرنا ما حيينا
لتاريخ عنصرنا في الورى
حديث على صفحات السنينا
وفي جانب العز كأس المنايا
وجدنا بها لذة الشاربينا
إذا قامت الحرب كنا رجالا
إلى الحرب أرسخ من طور سينا
ترانا عليها نشاوى كأنا
شربنا بها خمرة الاندرينا
لنا وثبات بها وثبات
فضحنا بها ثورة الثائرينا
ولا عجب في الوغى إن أتينا
بشيمة آبائنا الأولينا
إذا لم يعنا على الخطب رأي
جعلنا البسالة فرضا معينا
سيوف قبضنا عليها أكفا
وفيها ترانا من المسرفينا
ونتلف أموالنا في المعالي
ولسنا عليها من الآسفينا
ونشرب كأس العلا وهي صرف
ولا نشرب الكأس ماء مهينا
وما أبطأت غارة الله منا
اشاعة بعض من المطلينا
أتمتد فينا مطامع قوم
لقد ملاوا الأرض افكا مبينا
وجاءت صحائفهم كاذبات
تزيد الورى كل يوم طنينا
وقالوا وما غرنا قولهم
أبى أن يكون التوحش فينا
أيا من يجرون أسطولهم
ألينا بآلافهم والمئينا
فما ضرنا أن حللتهم شطوطا
إذا شط ما كنتم قاصدينا
فكم في طرابلس الغرب ليث
يصون البلاد ويحمي العرينا
وما زاد صرخ المدافع إلا
زئير لأشبالها الضارئينا"

يتضح من هذه الأبيات بان الشاعر الشيخ ذا تفكير ديني استلهم عديد العبارات من الدين خاصة ما نهى عنه الدين مثل الإسراف وشرب الخمر، وذكر طور سينا. كما أن هذه الأبيات تحث المجاهدين نحو الأقدام على معاركة القوات الغازية، وهي معبرة عن كل زمان ومكان خاصة في زمننا الحالي، وما قامت به من أحداث، هذا وقد كرمته الدولة بوضع صورته على أحد طوابع البريد ليكون تخليداً له سنة 1965م. كما صدر على سبيل المثال كذلك طابع دون عليه التعاون الدولي بقيمه 5 مليمات، به رسمة ليدين تتصافحان بين سنبلتين.

المرحلة السابعة :- من 7/12/ 1969 م الى 1977/8/18م، عصر الجمهورية العربية الليبية وفي 7 ديسمبر من عام 1969م صدرت طوابع باسم الجمهورية العربية الليبية إلى 18 أغسطس 1977م، فبعد الاول من سبتمبر 1969م ظهرت طوابع جلها على الجندي والجيش، وكانت باسم

الجمهورية العربية الليبية وتخللها اظهار مناسبات رسمية مثل عيد ثورة الاول من سبتمبر والمعارض والمؤتمرات وكانت طبعتها افضل مما سبقتها.

المرحلة الثامنة :- من سبتمبر عام 1977م الى اكتوبر 1988 عصر الجماهيرية العربية الليبية الاشتراكية ، ففي عام 1977م تم اطلاق حملة من اجل تعديل اسم الدولة في ليبيا وطافت الاذاعة الليبية بين المدن والقرى من اجل أخذ اسماء من الناس الكثير اجازوا اسم الجمهورية العربية الليبية مع بعض الاشخاص الذين اقترحوا اسماء تعبر عن ثقافتهم وبساطتهم لدرجة ان البعض اقترح اسم ليبيا البطلة، ولكن في نهاية الأمر ظهر الاسم المخطط له وكان موضوع جدل في كافة ارجاء البلاد العربية خاصة في مصر، وهذا التغيير في الاسم اسهم في ظهور طوابع بريدية بالمناسبة ومع الاول من سبتمبر من عام 1977م صارت تصدر طوابع بريدية فيها مناسبات رسمية كإعلان سلطة الشعب وصور لمعمر القذافي ومقاولات من الكتاب الاخضر وكانت بطبعة جيدة ورسوم واضحة كانت باسم الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية الى النصف الاخير من عام 1986 م . بعد الغارة الامريكية على طرابلس وبنغازي التي راح ضحيتها الكثير من الليبيين والتي ضربت باب العزيزية دون مقاومة تذكر سواء في بنغازي او طرابلس صدرت طوابع تمجد المقاومة وتبرز ليبيا في موقف المنتصر كتب على تلك الطوابع اسم الدولة الجديد دون أن يكون هناك استفتاء شعبي على تغيير اسم الدولة في ظل غياب الدستور او اجتماع لتعديل اسم الدولة فصار الاسم هو الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى .

المرحلة التاسعة :- من 28 نوفمبر عام 1988

م الى 16/ فبراير 2011 م عصر الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى فمن 28 نوفمبر من عام 1988م صدرت طوابع تحمل اسم الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى بعد أن تعرضت ليبيا لغارة من الولايات المتحدة الأمريكية في منتصف ابريل من عام 1986م، واطلق عليه شعبياً يوم الغارة، وقد استمرت الطوابع تصدر بالمناسبات التي كان النظام معارف بها والغاء بعض المناسبات الوطنية كالاحتفال بعيد الاستقلال ففي الثاني عشر من أكتوبر من عام 2009م صدرت طوابع لكرة القدم الخماسية بعد أن تفوق الفريق الليبي في هذه اللعبة دولياً، بعدها توالى إصدار بعض الطوابع الى 2011م وبذلك انتهى عصر الجماهيرية العربية الليبية الاشتراكية العظمى وبدء عصر لنظام جديد عرف بالمجلس الانتقالي في ظل دولة ليبيا .

المرحلة العاشرة : – بدأت من 2012/1/22 مرحلة المجلس الانتقالي لدولة الليبية في الثاني والعشرين من يناير من عام 2012م صدرت أول مجموعة طوابع تحمل اسم ليبيا من جديد وهي مجموعة طوابع عادية لثورة 17 فبراير وهي تتكون من خمس فئات 250 درهم 500 درهم 750 درهم

1000درهم 5000درهم ، كان من بينها طابع فيه الذكرى الخمسين لتأسيس شركة ليبيا للتأمين وهو من فئة 750درهم . توالت الاصدارات لمجموعات الطوابع التذكارية والرمزية التي تسجل وتذكر تاريخ ليبيا بعد ذلك ففي عام 2018 م على سبيل المثال تم اصدار عدة طوابع تذكارية منها طابع بقيمة 1000 درهم بمناسب 17 فبراير وهو عبارة عن خريطة ليبيا وسطها العالم الليبي الجديد القديم وفوق الخريطة حمام يطير كتب عليه الذكرى السابعة لثورة 17 فبراير (ليبيا- LIBYA) ، وكذلك طابع تذكاري بمناسبة السنة الأمازيغية بقيمة 2000 درهم رسم عليه رسمة لرجل وامراة يرتدون الزي الشعبي يحملان قصاع بها طعام، وتولت مؤسسة البريد في ليبيا في اصدار الطوابع التذكارية والرمزية والمعبرة بعد ذلك ففي عام 2023م تم اصدار مجموعة من الطوابع منها طابع بقيمة 5000 درهم يمثل رسمة لمهراس او مداق بجانبه كيس به حبوب وامامه سنابل كتب عليه القمح والشعير في ليبيا، وطابع آخر بقيمة 10000 درهم يمثل كيس به حبوب بجانبه سنابل قمح ورحى كتب عليه القمح والشعير في ليبيا . وعندما اجتاح اعصار دنيال ليبيا وخلف الكثير من الضحايا ودمر الكثير من المنازل في درنة وسوسة وشحات وغيرها تم صدور مجموعة من الاصدارات التي خلدت هذه الفاجعة الاليمة فعلى سبيل المثال تم اصدار مجموعة طوابع باسم درنة الزاهرة تصور مشاهد للدمار الذي خلفه الاعصار لمدينة درنة قيمة الطابع من المجموعة والتي عددها 12 طابع 100 درهم وذلك عام 2024م .

من خلال هذا السرد التاريخي للطوابع التي تعامل بها الليبيون والاجانب داخل ليبيا نجد انها لا تقل اهمية عن الوثائق التاريخية الاخرى كالنقود والمخطوطات القديمة فهي تذكر وتسرد جزء من تاريخ الدولة وتبرز اهم الاحداث التي حدثت وتظهر بعض الشخصيات العامة والشخصيات التي صارت من الفاعلين الدوليين مثل نيلسون مانديلا . لهذه فانه يتطلب من الجهات المسؤولة خاصة في البريد والمواصلات ان تأسس متحف كبير خاص بالطوابع البريدية الليبية ؛لأن هذه الطوابع فيها اجزاء كبيرة من تاريخ ليبيا ومعظمها اصدق من المؤرخين الذين قد يضعفون عند كتابة التاريخ بسبب وآخر خاصة وأن المادة والمعلومة موجودة في هذه الطوابع ، كما يتطلب من مؤسسة البريد ان تعد كتاب عن تاريخ الطوابع التي تعامل بها الليبيون وصدرت من اجل ارسال رسائل الليبيين وربط التاريخ الليبي وعدم حذف ما لا يحبه الحكام، فتاريخ هذه البقعة التي يطلق عليها ليبيا الان قديم، وليس التاريخ من 1951/12/24م خاصة في تاريخ المؤسسات الثقافية والتعليمية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعية .

الهوامش :-

1 - لحمد زرام ، مذكرات صراع الشعب الليبي مع مطامع الاستعمار 1943-1968، د.ت الدار العربية للكتاب ، طرابلس- ليبيا . ص77.

2 - المرجع السابق ، ص78.

3- Stanley gibbons . (WHOLE WORLD STAMP CATALOGUE) Simplified. Lists all the worlds stamps . 391 strand . London. W.c.2 1966 .p713

4 - المرجع السابق ، ص713.

5 - المرجع السابق ، ص714.

اليساندرو سابينا

مفتاح الشاعري. ليبيا

هو اسم مستعار اتخذه "باسيلي شفيق خوزام"، وهي شخصية جدلية ولدت في عام 1927 في مدينة "بنغازي" من عائلة سورية مارونية من مدينة "حلب" كان قد هاجرت في أوائل القرن العشرين إلى ليبيا وأقامت في "بنغازي"، وأنشأت مصنع تجاري للأنسجة عرفت بمصنع "شفيق" بمنطقة الفندق البلدي.

وقد اهتم "باسيلي" في مراحل عمره بالكتابة وممارسة الأعمال التجارية بين ليبيا وايطاليا فترة الاحتلال الايطالي لليبيا، وأمضي "باسيلي" طفولته وحتى بلوغه سنة الثالثة عشرة في مدينة بنغازي، وعقب ذلك التحق بالدراسة في مدينة "ميلانو" وحتى حصوله على درجة التخرج في الأدب برسالة اعدها عن " البرتو مورافيا".

وعقب استقلال البلاد الليبية عاد إليها ليعمل في مجال تجارة النسيج، ثم غادرها من جديد إلى ايطاليا في عام 1969 واستقر بمدينة "فرانشيكا تورتا"، وحينما تقدم به العمر تفرغ للكتابة التي ظل حريصاً على أن لا تكون في مضمار سباق أو منافسة، وكأنها بالنسبة له كانت كتابة ذاتية لا غير، لكن الروائي "مورافيا" كان قد أشار إليه حينما قال:- ((**لا يوجد جمهور لرواية أو سلسلة له، وتم تهميش أعماله في النقاش الثقافي سواءً بسبب إقامته بين ضفتي البحر المتوسط أو بسبب موضوعات تجاهلها الجمهور آنذاك بشكل كبير.**))

ترك "اليساندرو سبينا" عند وفاته عدة مؤلفات ومنها قصة " الضابط /1954 التي نشرت في إحدى المجلات التي كان يترأسها "البرتو موارافيا"، و"البرتو كاروتشي"، ثم صدرت له روايته "الوقت والاحتراق"، والتي تولت نشرها "دار غارزنتي" في عام 1962 ، ومن قرأ هذه الرواية ذكر بأن الرواية توقفت كثيراً عن ذكريات الروائي عن مسقط رأسه و أيضاً ذكريات إقامته في ليبيا.

له أيضاً قصة بعنوان "مقارنة"، والتي نشرت له في مجلة "يونيو 40"، وهي مجلة كان يرأس تحريرها "انا بانتي و روبرتو لونغي". وعقب ذلك كانت مؤلفاته تنشر تباعاً عن طريق عدة دور نشرها يذكر منها دار "موندا دوري"، ودار "روسكوني"، و"دار غارزانتي"، وكان مختتم نشاطه في مؤلفه "أربع وعشرون قصة استعمارية."

وتظلّ وفق المصادر الايطالي ثمة إشارة مفادها أن عمله المجمع في مجلد تحت عنوان "حدود الظل" كان

قد حاز على جائزة "باغوتا"، وفي هذا المجلد كان الجزء الأكبر قد خصص لما كان قد دار من أحداث في ليبيا ليغطي بذلك حقبة تاريخية هامة امتدت من الاستعمار الايطالي وحتى اكتشاف النفط. مع العلم بأنه تم ترجمت كتابه إلى العربية، وصدر عن دار فرجاني للطباعة والنشر، وهي الدار التي يعود تاريخ تأسيسها إلى عام 1952، وفي الجزء الثاني تقول بطلة الرواية: ((لا أعرف إن كنت رأيت أي مقابر عتيقة في هذه الجبال. هذه المقابر أيضاً لمقاتلين، مرتزقة احتفى التاريخ بأفعالهم. جاءوا من الشرق ومقابرهم تعيّن المسارات الدقيقة لرحلتهم. اقتفيت خطاهم في الوجهة المعاكسة قبل ستة أشهر بالتمام والكمال. واضطررت إلى التوقف عند حدود المستعمرة، بدلاً من اقتفاء آثار هذا النهر العظيم حتى منبعه: حجر الحجاز الأسود، مكة الحجيج الأتقياء. ومن الاسف أنه تعيَّن عليَّ إيقاف رحلتي قبل ذلك بشوط كبير. ولكنني لا أملك إيقاف رأسي عن التفكير في ذلك القطاع الطويل من القبور. في أيام مثل يومنا هذا، حينما أسمع صيحة الحرب من القيادة العامة، أرى قطاعاً آخر من القبور، يعلو على آلاف من القطاعات المماثلة. الأرض، لغير الجهلة، من أمثال القيادة العامة التي تصر على وطء الأراضي البكر، شبكة من الطرق. طرق ارتحل عليها آخرون من قبلنا، وأخرى سوف يرتحل عليها من يكونون من بعدنا ، استغرق تفكيك المعسكر اليوم كله لا يبدو الجنرال "ديسيدريوس أو تشيبينتي" في عجلة من أمره للعودة إلى المدينة.

في أعلى أحد التلال، كانت مقبرة قاحلة، محاطة بسور في حالة متردية للغاية، رمى فيها الجنود بقايا برتقالاتهم المقشرة. قفز الجنرال على السور، ومن ورائه النقيب فالنتيني. اقترب الجنرال من مقبرة، بدت شبيهة بنصل سيف، وبيده أخذ بعناية يزيل الغبار المتراكم على الحجر. كان قد جثا على إحدى ركبتيه. وكانت المقبرة جرداء نافذة، لقد استكشفت الساحل كله ذهاباً وإياباً خلال الأيام القليلة الماضية: قليلة هي العلامات التي تشير إلى وجودنا هنا وكلها سطحي. الأرض القاحلة، الصحراء، هذه الشجيرات التافهة كل شيء هنا يناقض رؤيتنا للعالم، وهي رؤية، برغم المثالية التي تتقنع بها الفاشية، وضعية الجوهر. ثمة تناغم عميق بين رؤية أبناء البلد لعالمهم ومحيطهم الطبيعي. وجهودنا، على رأي دعاياتنا المفرطة تضيع كلها بدداً وسط صمت الطبيعة الجليل. هذه الأرض لا تريدنا هنا.

نهض الجنرال، وساعده النقيب "فالنتيني" على النهوض بذراعه. وكان الملازم الشاب "روسِّي" ينتظرهما عند أدنى المقبرة. "ماذا تقول في هذا أيها النقيب؟ هل سيكون الإنجليز هم الذين سيطردوننا من هذه المستعمرة، أم العنف الطبيعي هو الذي تطردنا به هذه الأرض نفسها شر طردة؟ لقد كانت عاصفة السبت الماضي الرملية، قبل بدء المناورات، مرعبة بحق. أعتقد أننا يوما ما سوف نختفي بالطريقة نفسها، وكأنما الأرض ابتلعتنا، أو كأنما رمتنا الريح في المحيط. المستعمرة عضو صناعي، ومصيرنا الموت.

غابة الملح

زينب عيسى. ليبيا

ألسنة الشمس المنعكسة فوق «الصفا» أشبه بسراب الصحراء، الهدوء يسكن الغابة، تفتح جدتي باب الحظيرة لتفض النزاع بين الديك النصراني والديك الوطني.

صراع الديوك مستمر، يصدر ضجيجًا يُربك الدجاجات، وكأنها ترسل نداء استغاثة لجدتي كي تقترب لإنقاذ البيض.

خرج الديك النصراني يجر ذيول ريشه المنتوف، ليعلو صياح الديك الوطني المنتصر، جمعت جدتي البيض، إفطارنا شهي في هذا الصباح الشتوي.

"بونافع"، خلطة جدتي السرية، لسعة الملح الذائب مع الزبد والتمر، خليط بدائي التكوين، يتحد فيه اختلاف الطعم، ينهي التناقض عندما يجهز على سفرة جدتي، مع أكواب حليب الماعز الجبلي الساخن.

جلست جدتي بسفرتها تحت زيتونة، قدمت لي كسرة من خبز التنور، وبدأت تحدثني وهي تتأمل السماء:

الشمس اليوم مطرودة.

كأنها تعرف أسرار السماء، تنهدت بابتسامة: سيرزقنا الله بـ امطيرة.

ظننتها تمزح، الشمس مستقرة والسماء صحو، لكن الشمس في قاموس جدتي ترتدي أسماء كثيرة:

شمس الفول، عرس الذيب، ميلاد الغزال. "الشمس المطرودة" هي الطالعة في أيام الشتاء، وكأنها تستعطف البرد الذي طردها من السماء.

غطت جدتي تنورها جيدًا، ووضعت أحجارًا ثقيلة فوق "ليّان الحديد" كي لا تفسد طفلة التنور، وأوثقت باب بونية الدجاج بعد أن أعادت النظر في أمر الديك النصراني نادته: "تحتح... تحتح..."، بهذين الحرفين يهرع إليها مسرعًا.

تتأمل جدتي الغابة العطشى، ترفع عينيها إلى السماء في صلاة لا يسمعها أحد، فهمتُ حينها أن المعجزات لا تحتاج إلى كلمات، يكفي أن تؤمن بها جدتي وأنتظرها تتحقق. أدركت أن الغابة لن تموت من العطش ما دامت جدتي تصلي لأجلها.

غطت السماء مزنة رمادية داكنة، مع ريح باردة، سبقها حبات من البرد تساقطت فوق الصف، انسحبت الأصوات في صمت، الدجاجات اختبأن في تلك الصناديق يحتضن بيض "الراقوبة" المزيف، البرد أو الملح كما تسميه جدتي، غطى أحجار الصوان، زادها قسوة، ازداد إيقاع الملح، وجدتي لا تزال تطيل النظر إلى السماء، لم تتحرك من أمام بيتها، تراقب من ذلك "الفاهق" غزارة الملح والمطر.

أدركتُ متأخرة أن سخريتي كانت جهلًا، جدتي لم تكن تمزح، الشمس طردها الغيم وبدأ الظلام يحل فوق الغابة، اشتد البرد، أغلقت بابها الخشبي بهدوء، انحنت تشعل موقد الفحم، نفخت فيه طويلًا، بدأ في الاشتعال طوعًا لأنفاسها، وبدأ الدفء يزحف إلى بيتها ببطء، تناولت الفنار، ملأته بالقاز، مسحت زجاجته بطرف ثوبها، بدأ الضوء الأصفر يضيء أرجاء البيت، انعكس ظل جدتي على الجدران، أراقبه كمسرح يتسع لحكايات جدتي.

رائحة القاز والحطب تشعرني بالاطمئنان رغم العواصف التي تخيفني خارج البيت، جلست قرب الموقد. اقتربت من جدتي، ألقت حبات من القمح فوق صحن حديدي على النار، وبدأت تحمص القلية، تقلبها على مهل، بدأت طقطقة خفيفة، تفوح منها رائحة الدفء، تناولت بعضًا منها، أسندت جدتي ظهرها على الجدار، مطمئنة أن غابتها غطاها "ملح البركة"، أيقنت حينها أن الغابة لم تخذلها السماء، وأن الغابة تشبه النساء حين يواجهن العطش بالصبر.

خارج بيت جدتي كان الملح يواصل عزفه فوق صفيح البيت، ويغزل رداءً أبيضاً فوق غابة جدتي وداخل البيت تشعل جدتي الحكايات، الواحدة تلو الأخرى، بجوار كانونها.. سكتت قليلاً وصهلت بغناوة علم: ((سما العين غيم اوبرق..... يداون ارعوده لاوره.))

توسدتُ ركبتها، وصعدتُ على صهوة جواد الحلم.

• هوامش:

بيض الراقوبة: حجر صوان أبيض للدجاج. كي تضع بيضها بجواره، وترقد عليه./ القلية: القمح المحمص./ بونافع: وجبه إفطار يشتهر بها الجبل الاخضر./ البونية: اسم حظيرة الدجاج/ الليَّان: وعاء حديدي يستخدم لغسل الملابس، وغطاء للتنور.

إعادة قراءة ..

موريي بن أدد (3)

عبدالمنعم المحجوب، ليبيا

5. هل كانت هجرة جماعية؟

رأى عدد من الباحثين في موضوع نقوش الكرنك وأنشودة النصر، وغيرهما، «حدثاً تاريخياً»، أي وقائع حرب جرت بالفعل، ورأى فيه آخرون هجرةً أو رحيلاً جماعياً اشتركت فيه قبائل وشعوب شمالية وصلت إلى غرب مصر بحثاً عن مكان تتوفر فيه أسباب الحياة المستقرّة. باحثون غيرهم جعلوا من الحكاية مجرد صورة نمطية تتكرّر في الوثائق الملكية دون أن تعني حدثاً تاريخياً محدّداً.

كان غاردنر أول من رجّح فكرة الهجرة الجماعية، فبالرغم من تلف جزء من وثائق جدار الكرنك، إلا أن «ما نستطيع أن نلتقطه شائق للغاية»، يقول غاردنر، «فالمحاولة لم تكن مجرد غارة سعياً وراء النهب بل رغبة في الاستقرار في وطن جديد، لقد جاء موريي وحلفاؤه بنسائهم وأطفالهم معهم، كما جاؤا بالماشية

وثروة من الأسلحة والأدوات التي تم الاستيلاء عليها في ما بعد. ومع ذلك فإن الحاجة هي التي دفعت بهم إلى هذه المغامرة، وهاكم الكلمات التي جاءت بنص الكرنك: لقد قضوا اليوم يجوبون في الأرض ويحاربون ليملؤوا بطونهم كل يوم، جاءوا إلى أرض مصر سعياً وراء طعام يسدون به رمقهم. كانت هذه هي طبيعة الليبيين كما بدت لمرنبتاح حين سمع عن الغزوة المؤسية التي جابهته، ولا بد أن الهجوم جاءه من برقة، وربما من ورائها ما دام التحرك الأول كان يستهدف النزول على أرض تحنو واحتلالها».(23) إن كلمة «ليبيين» التي أضافها غاردنر هنا، مع جعلهم يمثلون موقعاً محدّداً سلفاً في استراتيجية مرنبتاح الدفاعية، ثم تحديد الموقع الذي انطلق منه الهجوم ببرقة أو ما وراءها، كل هذا محض خيال وتخمين.

في زمن رمسيس الثالث، في السنة الخامسة من حكمه، يتكرّر ذكر القبائل الثلاث: الربو والتحنو والمشوش، يبدو أنهم قد استثيروا بسبب التدخّل لـ«فرض حاكم اختاره الفرعون»(24) عندما ثار ضده الربو والمشوش والسبد. ربما كان فرض حاكم ربّاه البلاط حلّاً ذكياً لإيقاف تدفّق الوافدين من الغرب، مهاجرين كانوا أو تجاراً أو باحثين عن عمل، لكنهم رفضوا وثاروا ضد الإرادة الملكية، وعاد الأمر إلى ما كان عليه. إن اسمين يختفيان من النصوص المصرية بعد ذلك، وهما التمحو والسبد اللذان سنسمع اسم التحنو بدلاً عنهما منذ ذلك الوقت، أي منذ عهد رمسيس الثالث.

بعد عقدين من الزمن تتكرّر الأحداث بالطريقة نفسها تقريباً. هل هو حدث متكرّر فعلاً أم أنه لا يعدو مجرّد اختلاق يهدف إلى تمجيد الملك الذي لا يُقهر والتغنّي بانتصاراته؟ في كل الأحوال فإن الاهتمام بذكر هذه «الأحداث» التي تكرّرت بالطريقة نفسها، إذا كان ذلك قد وقع حقاً، لا يعدو أن يكون تنبيهاً جديداً عن تلك الموجات المتتالية من الرحلات الجماعية التي كانت تتدافع من الصحراء باتجاه الحواضر المصرية. يقول غاردنر: «كان الاستقرار الدائم هو هدفهم وقد جاؤوا بنسائهم وأطفالهم في عربات ذات عجلات تجرها ثيران ذات سنام».(25) ثم يتكرر الأمر في العام الحادي (أو الثاني) عشر من حكمه، على يد المشوش. ها قد صار عدد القبائل «الليبية» يتسارع في النصوص الملكية بشكل غير مسبوق.

يعود غاردنر إلى بريستد في «سجلات مصر القديمة» Ancient Records of Edypt، لينقل عنه «تقريراً» ملكيّاً عمّا قام به رمسيس: «كان الربو والمشوش مستقرين في مصر، وكانوا قد استولوا على كل الأرض الواقعة غرب حيكوبتاح (منف) حتى قيروبن [ربما قرب أبوقير] ووصلوا إلى النهر الكبير [الفرع الكانوبي للنيل، أبعد الفروع غرباً] من كل جوانبه، وكانوا هم أولئك الذين خربوا إقليم اكسويس [سخا الحالية على الفرع الكانوبي] على مدى سنوات حين كانوا بمصر... لقد قضيتُ عليهم وذبحتُهم بضربة واحدة. أذللت المشوش والربو والإسبت والقيقش والشيتب والهس والبقن، وجعلتهم

غارقين في دمائهم مكومين بعضهم فوق بعض، جعلتهم يتراجعون عن وطء حدود مصر، ومن بين من عفا عنهم سيفي أخذت أسرى وربطتهم كالطيور أمام خيلي، وكان هناك عشرات الآلاف من نسائهم وأطفالهم، وكانت تعدّ مواشيهم بعشرات الآلاف، وأحللت قادتهم في معاقل تحمل اسمي، وعينت عليهم قواد جيش ورؤساء قبائل، ثم دفعتهم محولاً إياهم إلى عبيد موسومين باسمي، وقد عوملت نساءهم وأطفالهم بنفس المعاملة، أما ماشيتهم فقد حملتها إلى بيت آمون وجعلتها قطعاناً أبدية له».(26)

يذكر التقرير الملكي سبع قبائل تسلّلت مهاجرةً، وملأت أرض الدلتا (استولوا على كل الأرض)، ويبدو أنها استقلّت بوجودها هناك، ثم مرّت سنوات طويلة قبل أن يضيق الملك ذرعاً، ويقرّر أن يلقّن رجال تلك القبائل درساً سريعاً وينكّل بهم، وبعد أن فرغ من تلك المذبحة المشهودة جلس الملك ليعيد ترتيب الأوراق.

– سيقت عشرات الآلاف من مواشيهم إلى بيت آمون، هذه صيغة أخرى عن مصادرة الممتلكات المنقولة، وبعبارة أخرى: إفقار القبائل وسلبها إمكانية التميّز أو الاحتماء بما تملكه من ثرواتها.

– عشرات الآلاف من النساء والأطفال «استُعبدوا»، هذه الكلمة تبدو مألوفةً في الخطاب الملكي الذي لا يشيد بالحرية بل يمدح الولاء، أليس المصريون أجمعين هم عبيد الملك؟ ذلك مبعث فخر لا يوجب الاعتراض. هذه هي طريقة الملك في التعبير عن أنه منح جميع نساء القبائل وأطفالها «حق المواطنة».

– أما الرجال فمُنحوا رتباً وألقاباً ملكية بعد إذلالهم وصاروا مواطنين عبيداً يرفلون في نعيمه.

كيفما قرأنا هذا «التقرير الملكي» سوف نخلص ألى أن أعداداً غفيرة من سكان الدلتا قد تم إدماجهم في المجتمع المصري، ونستنتج أنهم أُجلوا عن مواطنهم في الدلتا، ووُزّعوا على مدن وقرى مصرية بعد أن صودرت ثرواتهم وحوّلوا إلى مواطنين عاديين.

6. سعيٌ دائم

سُقنا المثال السابق استطراداً للمقارنة بين نموذجين مختلفين من الرحيل شرقاً. موريي بن أدد وحلفاؤه في زمن مرنبتاح وقد قُطعت عليهم الطريق قبل أن يصلوا إلى محطتهم الأخيرة (مدن وأسواق الدلتا)، وسبعة كيانات قبلية توطّنت غرب الدلتا لفترة طويلة في زمن رمسيس الثالث، ثم أُدمجت عنوةً بقرار ملكي في المجتمع المصري.

لم تتوقف الرحلات ذهاباً وإياباً، غارةً أو توطّناً أو تجارةً، وقد شهد عهد رمسيس الثالث محاولة أخرى اتجهت إلى طيبة، ونستطيع القول أن الوافدين توطّنوا تدريجياً في مختلف أنحاء مصر، فالأسرى كانوا يُلحَقون بالجيش، وأبناؤهم يصبحون جزءاً من المصريين، وإن اختلفت عاداتهم وربما لغتهم عن غيرهم، وقد ازداد عددهم بمرور الزمن، وتبوّأ عدد منهم مناصب الكهنة وقادة الجيش، حتى أن المشوش لم يعودوا غرباء فعلاً عن المصريين، ولم يُعامَل تبوّؤهم المناصب الرفيعة، العسكرية والدينية، على أنه

تدخل أجنبي، وإن كانوا ليسوا من المصريين أساساً، أما في وقت لاحق فإن اسم المشوش تحديداً سوف يصبح دالاً على كل من التحق بالجيش المصري من غير المصريين أو من ذوي الأصول الأجنبية .(27)

إلى ذلك، ثمة نصان طويلان في مدينة هابو أُرّخا بالعام الحادي عشر يتناولان المعركة نفسها بإفاضة، ولكن لغتهما الفياضة التي تضم الكثير من الكلمات الأجنبية غير المعروفة لا تقدّم المزيد من المعلومات، ومع ذلك فهناك شيء واحد جرت إضافته، ذلك أننا نعلم أن «مششر»، رئيس المشوش، أُخذ أسيراً وأن أباه «كبر» التمس الرحمة بغير طائل، وقد وصف ذلك الأمر في مشهد لا يُنسى تُحصى فيه أيدي المذبوحين وأعضاؤهم التناسلية، وكذا الأسرى والأسلحة التي أُخذت غنيمةً، والماشية التي ضمّت إلى قطعان إله طيبة. إن صدى الحدث التاريخي يتلاشى غالباً في نزوع عبارات النصوص الملكيّة إلى المبالغة دون أن تتردّد في إضفاء قوى خارقة على الملك، ونزع أي قدرة عن الأعداء الذين يقفون مشدوهين أمام عظمة الملك وهو يمحق الأعداء ويصبّ عليهم سوطَ عذاب. نادرة هي اللوحات التي لا تقول غير ذلك، إحداها كان قد ذكرها برستيد في «مدينة هابو»، وهي كما يقول غادنر «صورة تمثّل المصريين يحاربون من قلعتين في دلالة واضحة على أنهم كانوا في حالة دفاع»(28). وثمة مشاهد أكثر ندرةً عبرّت دون مبالغة عن توافد القبائل والأقوام إلى مصر هرباً من الجفاف، أو أشارت إلى إمكانية استيعابهم بهدوء.

أسر مششر. (وينرايت 1920، عن وليام كوني 2011)

نخلص من إعادة قراءة حكاية موريي بن أدد في مصادرها المصرية، إلى النتيجة التالية:

كان من المعتاد أن تفد قبائل وأقوام من غرب مصر إلى مناطق محدّدة في الدلتا وتعود، فالدلتا كانت «حاضرة» أولئك الوافدين من الصحراء أو من شمال ليبيا منذ ما قبل زمن الأسرات، ولكن إعادة توحيد مصر تحت سلطة الوجه القبلي غيَّر هذا المسار تدريجياً بعد سلسلة طويلة من المواجهات بين السلطة المركزية وسكان مدن الدلتا، وإذا افترضنا استمرار هذه الحركة، جيئةً وذهاباً، بين حاضرة الدلتا والأحواز الغربية، لن يكون من المفاجئ أن نرى الجيش الملكي يغير على المرتحلين وهم في «أرضهم»، أي بمقاييس الجغرافيا الإثنية آنذاك، فالتصنيف الجغرافي بالنسبة إلى الملوك المصريين كان يتبع خطوطاً طولية (بامتداد نهر النيل)، بينما كانت الجغرافيا الليبية المرنة في المقابل تمتد عرضاً أو بمحاذاة الساحل.

المرتحلون، بعبارة أخرى، لم يكونوا جيشاً منظماً خطّتْه الإغارة والنهب، بل عائلات غادرت قبائلها في رحلة معتادة قد يكون هدفها تـزاوراً مألوفاً، أو قد يكون هدفها التجارة، بدليل ما كانت تلك المجموعات تسوقه من مواش وما كانت تحمله من مؤن، وما كان معها من مصوغات ذهبية وفضية. الغزوة، باختصار، لم تكن غزوة ليبية على أرض مصر، بل كانت حملة عسكرية شنّها الجيش الملكي على القبائل المترحّلة التي كانت قد تتقدم نحو تخوم «حاضرتها» في شمال مصر.

إن المعطيات التي برزت أثناء هذه القراءة وأشرنا لها بحرف «م» مرقّماً، تجعلنا نستنتج نقطتين أساسيتين: الأولى: عدم صدق المعلومات التي تقدمها النصوص المصرية الملكية، مع عدم إمكانية تصوّرها ميدانياً (م1)، بالإضافة إلى جنوحها إلى المبالغة والتهويل (م3)، وهيمنة التخييل الدرامي في الصراع مع الليبيين وتصعيده من ملك مصري إلى الذي يليه (م4)، وافتقادها إلى دلالة الزمن وتتابع الأجيال (م7).

الثانية: كانت الدلتا الغربية هي نقطة الوصول بالنسبة إلى رحلة القبائل (وربما كان معهم تجار شماليون – آسيويون أو أوروبيون)، دون أن يتجهوا إلى مكان آخر يدلّ على أنهم يشكلون تهديداً. أي يبدو واضحاً أنها لم تكن حملة عسكرية (م2) بل كان انتقالهم إلى مصر رحيلاً جماعياً يشمل النساء والأطفال (م5)، ما يدلّ على أنهم كانوا يسعون إلى الاستقرار أو التجارة، حيث أحضروا معهم شتى أنواع البضائع، ومنها الذهب والفضة والأواني والحلي، وممتلكاتهم من مواش وحيوانات (م6).

يمكننا القول – على هذا النحو – أن أغلب الوافدين إلى مصر من غربها كانوا يتجهون إلى الدلتا تحديداً لأنها «حاضرتهم» التي شهدت نشأة ممالكهم القديمة منذ زمن ما قبل الأسرات.

إن مفاد النقوش ونصوص المعابد متشابه إلى حدّ التطابق أحياناً، فهي أعمال أدبية من قبيل أشعار الفخر والتمجيد، ولا قيمة تاريخية لها إلا في سياق عام يأخذ بعين الاعتبار ما يتّصل بفحواها من معطيات أنثروبولوجية وأثنولوجية وفق ما هو مصنّف من شواهد أركيولوجية، ومن شأن تفكيك النقوش ونصوص المعابد ودراستها أسلوبياً، والتركيز على تقاطعات بناءاتها الفنية، أن يفسّر آليات إنتاجها، أو لنقل أنه سيكشف ويعيد ترتيب «بروتوكولات الكتابة الملكية» في تاريخ مصر القديمة.

هوامش:

1. من صيغ اسمه في الأصل المصري M.w.r.y.y (انظر: Breasted، 1906، p.286)، وM.r.i.w.y (انظر: Massana، 2003، p. 23)، وغير ذلك، وقد نقلناه هنا «موريي»، أما اسم والده فيُكتب بصيغ مختلفة: أدَد Adad، ديدي Dydy ، ددي Ddy، ددْ Ded، ديد Did، ونستخدم هنا صيغة موريي بن أدد Muryey son of Adad.
2. Manassa، 2003، p. 23.
3. هي اللوحة التي دُعيت سابقاً «لوحة إسرائيل»، ثم أُعيد لها اسمها السابق (انتصارات مرنبتاح) حيث لم يستقر الجدل حول اسم Jsriar الذي ورد في السطر السابع والعشرين من هذه اللوحة، ولم تثبت صلته بلفظ إسرائيل.
4. في الأصل الهيروغليفي: أقاواشا qwš ، آخيّون! شعب قدم إلى اليونان القديمة من الشمال.
5. في الأصل الهيروغليفي: شكروشا Škrwš ، صقليّون!

سكتن صقلية.
6. في الأصل الهيروغليفي: شارادنا Šrdn ، سردينيّون! سكان سردينيا.
7. في الأصل الهيروغليفي: توروشا Twrwš أو توريشا Twryš، أتروريون! سكان أتروريا جنوب إيطاليا.
8. في الأصل الهيروغليفي: روكو Rwkw ، من جنوب غرب آسيا!
9. شامو، 1990، ص42.
10. م. ن. ص 43.
11. ترد في لوحة مرنبتاح بصيغة «بر–يرو» Pr-yrw، ودرجَ نقلها بصيغة بر–إير. انظر: Breasted، 1906، p. 255.
12. فخري، 2012، 294.
13. كان مرنبتاح بين الستين والسبعين حين ولّي عرش مصر.
14. غاردنر، 1973، ص 301.
15. غاردنر، 1973، ص 302.
16. غاردنر، 1973، ص 301.
17. هكذا ترد على لسان الليبيين في الأصل المصري salām، ولعلّها أقدم دليل وصل إلينا يُثبت أن الليبيين القدماء كانوا يتحدّثون العربية أو لغة تضارعها. يعلّق بريستيد على ذلك (Breasted، 1906، p 263) قائلاً : «قُدّم الليبيون كذلك وهم يستخدمون هذه الكلمة «السامية» في حربهم مع رمسيس الثالث».
18. غاردنر، 1973، ص 302.
19. يثير هذا الأمر حفيظة أصدقاء كثيرين من علماء الآثار والمؤرخين في مصر. المسألة لا تتعلّق بتمجيد التراث أو إبخاسه حقّه كما يقولون، بل بأصول البحث التاريخي والأركيولوجي. لا يضير تاريخ مصر العظيم أن يكون ملك أو أكثر قد فعل هذا، بل قد يضيف ذلك مقاربة أخرى تتمثل في فهم شخصية رمسيس الثاني الذي عاش 90 سنة وكان ذا سطوة لا مثيل لها في تاريخ مصر حتى إن كبرياءه الملكي أجاز له ما شاء. إن نماذج الحذف أو الإضافة ليست نادرةً عبر التاريخ، ولها أسباب مختلفة، ادّعاءً أو انتقاماً أو إعادةَ تقدير أو شعوراً بالسلطة المطلقة، أو غير ذلك.
20. انظر: فخري، 2012، ص–69 70.
21. غاردنر، 1973، ص 75.
22. فخري، 2012، ص 286.
23. غاردنر، 1973، ص300.
24. م.ن. ص 312.
25. م. ن. ص. ن.
26. م. ن. ص –316 317.
27. لا نستشف من قراءة سير ملوك الأسر التي يصفها الباحثون بالليبية أنهم عوملوا بوصفهم غرباء، أما التصنيفات السائدة، مثل المرحلة الانتقالية، أو الوصف الشائع مرحلة «الفوضى الليبية» فهي تقنية في التصنيف لا تخلو من تحميل آراء مسبقة لا علاقة لها بالبحث التاريخي. انظر بالخصوص: Ritner Robert، The Libyan Anarchy: Inscriptions from Egypt's third Intermediate Period. Society of Biblical Literature، Atlanta، 2009.
28. غاردنر، 1973، ص 317.

مراجع:

– فخري، أحمد؛ مصر الفرعونية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.

– شامو، فرنسوا؛ الإغريق في برقة: الأسطورة والتاريخ، ترجمة محمد عبدالكريم الوافي، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط1، 1990.

– غاردنر، ألن؛ مصر الفراعنة، ترجمة: نجيب ميخائيل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973.

– Breasted. James Henry; Ancient Records of Egypt. Historical documents. Parts I. IV. University of Chicago press. 1906.

– Manassa. Colleen; The Great Karnak Inscription of Merneptah: Grand Strategy in the 13th Century BC. Yale Egyptological Studies (5). Yale University. 2003.

– Ritner. Robert K.; The Libyan Anarchy: Inscriptions from Egypt's third Intermediate Period. Trans. Ed. Edward Wente. Society of Biblical Literature. Atlanta. 2009.

بنغازي أروع المدن

قيس عمران اخليف، ليبيا

بنغازي جميلة المدن و الشواطئ الحسان .
صوت جوليانا في البحر
فبحرك و بحيرتك و فنادقك تنادي
قمرية بنغازي .. و هلال و روعة بلادي
حصان وقف يشرب و ثور يطحن
بالساقية
ريح باتت تزأر فوق يوسبريدس النائمة
و حركة الأرجل في الكورنيش
تمسح غبار شعوب و ابتسامة و ريش
صاحت نسمات تائهة بين أزقة ضيقة
و شوارع للتمشي و عيون محدقة
بانت تحت ظل القمر بحيراتها السبع
ظهرت فوق جبين المدينة انعكاس قد لمع
انعكس من مصابيح شجرة الميدان و
الأبواق
تعالت على أرصفة الجامع العتيق بعد
الإشراق
توارت الأصوات في سوق الجريد و
النغمات
تعالت بين سوق الحشيش و حدادة
الكاسات
هدأت فهدأ صوت خطوته
تأرجحت نسمة المساء
فوق عتبات منزل قديم
عربي الباب ، عثماني الشبَاك
ايطالي المصباح ، روماني الممرات
زقاق يودعني، وعبارات عربية بنكهة
مالطية
و عيون اغريقية وقلوب سابحات
فوق بنغازي .. أروع الحوريات

مولانا

مهيب الرفاعي، سوريا

يقدّم مسلسل "مولانا"، من تأليف وسيناريو وحوار سامر البرقاوي وكفاح زيني، وبطولة تيم حسن وفارس الحلو ومنى واصف، وإنتاج شركة "سيدارز آرت برودكشن"، مادة درامية تتجاوز الحكاية الفردية نحو بناء نموذج تحليلي متكامل، يشرح آليات تشكّل السلطة والهيمنة داخل مجتمع هامشي يتحرك عند تقاطع العسكر والاقتصاد الريعي والرمز الديني والحاجة الجماعية إلى الخلاص. يكشف العمل، بطريقة التنبؤ الدرامي وعبر بنائه السردي المبني على قصص واقعية من الذاكرة الريفية، كيف تتحول سيرة رجل قاتل وهارب ومتوارٍ عن الأنظار إلى محور لإعادة إنتاج منظومة نفوذ كاملة، ويعرض كيف تتكوّن الشخصية الكاريزمية داخل بيئة اجتماعية تبحث عن مركز معنوي ينظم خوفها وأملها.

على مستويات تحليلية أعمق، يوضح المسلسل كيف تتداخل القوة الصلبة التي يمثلها العسكر مع القوة الرمزية التي يمثلها الخطاب الديني (الروحاني)، فتنتج صيغة طاعة مستقرة تقوم على القبول الشعبي بقدر ما تقوم على السيطرة المادية؛ كما يُبرز النص كيف يتحول الدين إلى أداة تنظيم اجتماعي عالية الفاعلية السياسية، فتُعاد من خلاله صياغة العلاقات داخل قرية "العادلية" والعلاقات مع قرى المحيط الجغرافي، وتضبط المسارات الاقتصادية والاجتماعية، وتُدار التوترات الأمنية، ويُبنى نظام هرمي تتكامل فيه السلطة العسكرية مع الشرعية الرمزية ضمن شبكة هيمنة متماسكة.

يكشف "مولانا" في النص والحوار اشتغاله على تفكيك مفهوم السلطة من جذوره، ويعرض الهيمنة بوصفها بناءً مركبًا يقوم على إنتاج معنى مقنع بقدر ما يقوم على ممارسة القوة؛ بحيث يوفّر العسكر السيطرة المادية عبر الأرض والسلاح والإجراءات، ويوفّر الرمز الديني–الروحاني السيطرة المعنوية عبر الخطاب والبركة والتعبئة الروحية، ويعيد الاقتصاد توزيع المنافع بطريقة تضمن استمرارية المنظومة وتوازن مصالح أطرافها.

تحوّل الحبكة "العادلية" إلى نموذج مصغّر لدولة تُدار عبر توازن محسوب بين القوة الصلبة والشرعية الرمزية، ويأخذ الدين موقعًا مركزيًا في تثبيت النظام من خلال منحه الناس شعورًا بالخلاص والانتماء، ومنحه السلطة قدرة على إدارة المجتمع ضمن مناخ من القبول العام؛ وتتكامل هذه العناصر لتنتج بنية حكم متماسكة تتغذى على التكامل بين السيطرة والإقناع.

تدفع هذه القراءة المسلسل إلى فضاء يتجاوز الدراما الاجتماعية نحو دراسة سياسية معمّقة في صناعة الهيمنة وبناء القبول وإعادة إنتاج السلطة، عبر تلاقي الدين والعسكر والاقتصاد داخل مجتمع يسعى إلى معنى يمنحه التماسك ويؤسس لاستقراره.

من الجريمة الفردية إلى الشرعية الكاريزمية:

ينطلق المسلسل من فعل دموي شخصي يرتكبه جابر (تيم حسن)، حين يقتل صهره الضابط في مخابرات الأسد إثر اعتداءاته المتكررة على شقيقته، فتتفجّر لحظة القتل بوصفها انفجارًا مكثفًا للعنف الكامن داخل بنية أمنية تضغط على الفرد وتدفعه إلى حافة الفعل الأقصى للانتقام، لا سيما أنه كان معتقلًا في سجن يعمل به صهره أساسًا. يدفع هذا الحدث جابر إلى الهرب، فتبدأ رحلة القطار بوصفها معبرًا سرديًا ورمزيًا بين عالمين؛ عالم المدينة المثقل بقبضة الأجهزة، وعالم "العادلية" المشحون بالأسطورة والانتظار. يحمل القطار هنا دلالة انتقال من هوية إلى أخرى، ومن اسم إلى اسم، ومن موقع مطارد داخل منظومة رسمية إلى موقع محتمل داخل سردية شعبية تبحث عن بطل.

يحوّل اللقاء العابر في عربة القطار بين جابر وسليم العادل (يحيى مهايني) لحظة المصادفة إلى مفصل قدري، حيث يجلس رجل هارب إلى جانب حفيد وليّ تنتظره قرية كاملة لتستعيد عبره أرضها وبركتها؛ ليفتح هذا التوازي الباب أمام انتقال رمزي عميق؛ إذ يجمع القطار بين سيرة شخصية مشبعة بالدم، وسيرة وراثية مشبعة بالقداسة، فتتشابك المصائر داخل فضاء متحرك يعكس هشاشة الحدود بين الحقيقة والسردية.

يرسّخ حادث السير الذي يعقب الرحلة فكرة العبور النهائي، فيخرج جابر وحده حيًا من الوادي، ويخرج معه اسم جديد يتيح له إعادة كتابة وجوده، فيأخذ جواز السفر بوصفه وثيقة عبور قانوني ورمزي في آنٍ معًا، ويبدأ تشكّل هوية "مولانا" من لحظة مادية ملموسة تتحول سريعًا إلى بناء تخييلي واسع.

ينتقل جابر من العنف الفردي إلى الشرعية الكاريزمية عبر سلسلة تفاعلات اجتماعية تتلقف الشخصية وتعيد إنتاجها وفق حاجاتها؛ إذ تستقبل "العادلية" الرجل باسم ينتظره أهلها منذ سنوات، وتنسج حوله قصصًا ونبوءات، وتقرأ في حضوره تحققًا لتاريخ روحي متوارث، فتتكوّن هالة تتغذى على التوقعات أكثر مما تتغذى على الوقائع. عمومًا، يصنع الاعتقاد الجمعي شرعية تتجاوز السيرة الفعلية، وتتحول الهوية إلى مرآة تعكس رغبة المجتمع في الخلاص، فينشأ ما يمكن تسميته بالشرعية التخيلية التي تستمد قوتها من تكرار الحكايات وتراكم الإشارات وتطابق المصادفات مع المخيال الشعبي.

يكشف هذا التحول أن الشرعية تتشكل داخل الوعي الجمعي بوصفها استجابة لحاجة عميقة إلى النظام ووجود معنى واضح للسعي والوصول، حيث يبحث الناس عن شخصية تختصر الفوضى وتمنحهم مركزًا رمزيًا يدورون حوله. يعبّر "مولانا" عن انتقال السلطة من كونها موقعًا رسميًا تحتكره الدولة إلى كونها تمثيلًا رمزيًا يصنعه المجتمع ويمنحه ثقته ويضع مقدراته تحت تصرفه، فتتراجع أهمية البيوغرافيا الحقيقية أمام سطوة السردية الشعبية المتداولة، ويتقدم الإيمان الجماعي ليصوغ واقعًا جديدًا تُعاد فيه كتابة الماضي وتُستثمر فيه اللحظة الراهنة فقط ولا شيء سواها.

يجسّد هذا المسار لحظة تأسيس لسلطة تقوم على الكاريزما، أي كاريزما الرجل المخلّص، حيث تتبلور شخصية القائد داخل فضاء اجتماعي مهيأ لتصديقها، وتتقاطع مع بنية جسدية مليئة وواضحة ومميزة وتعابير وجه معدّلة لتتناسب مع حاجة الجمهور في القرية، وتتحوّل الرحلة من مجرد انتقال جغرافي للبطل إلى معبر درامي يعيد توزيع مواقع القوة، ويحوّل القاتل المطارد إلى رمز يُستقبل بوصفه امتدادًا لسلالة مباركة، فتتكوّن معادلة جديدة تنقل مركز الثقل من المؤسسة الرسمية إلى المخيال الشعبي، وتفتح الباب أمام تشكّل هيمنة رمزية تتغذى على الإيمان، وتستند إلى توق الجماعة إلى معنى يعيد ترتيب عالمها.

الهيمنة بين القسر والإقناع:

يجسّد "مولانا" مفهوم الهيمنة بوصفها صيغة توازن دقيقة تجمع بين القسر والإقناع داخل بنية واحدة متكاملة، حيث تلتقي القوة العسكرية بالقبول الاجتماعي لتنتج نظامًا مستقرًا لإدارة المجتمع؛ إذ تمثل الثكنة، التي يشرف عليها العقيد كفاح (فارس الحلو)، البنية الصلبة للسلطة، فتظهر عبر الحواجز المنتشرة على مداخل القرية والثكنة، والألغام المزروعة في الأرض، وحملات الاعتقال و"التعفيش"، ومنظومة الأتاوات التي تنظّم حركة البضائع والأرزاق، فتفرض حضور الدولة بوصفها قوة مادية صلبة تتحكم بالحيّز العام وتضبط المجال الحيوي للقرية. في المقابل، يجسّد "مولانا" القوة الرمزية التي تبني الطاعة الطوعية عبر الخطاب الروحي، وتمنح الناس شعورًا بالطمأنينة

والمعنى، فتتحول البركة إلى لغة سياسية–أمنية غير معلنة تنظم العلاقة بين المجتمع والسلطة.

تؤسس العلاقة بين العقيد كفاح و"مولانا" صيغة تبادل وظيفي تقوم على إدراك متبادل لطبيعة المصالح، حيث ترى المؤسسة العسكرية في الرمز الديني أداة فعالة لاحتواء التوتر الاجتماعي، وتنظيم الغضب والحشد الشعبي ضمن مسارات قابلة للضبط، وتخفيف الاحتكاك المباشر بين القوة المسلحة والناس. يعيد الرمز الديني صياغة مطالب الأهالي بلغة الوساطة والشفاعة، ويحوّل المطالب الاقتصادية إلى صفقات قابلة للتفاوض، فيمنح العسكر هامشًا لإدارة المجتمع دون انزلاق دائم نحو المواجهة الواسعة كما حصل منذ سنوات في "العادلية". يدرك "مولانا" في الوقت نفسه أن حضوره يحتاج إلى مساحة حركة تضمنها المؤسسة الأمنية، فيدخل معها في مفاوضات تكشف وعيًا بطبيعة التوازنات، وقدرة على قراءة حدود القوة وإمكانات المناورة.

مع العلم بطبيعة "العادلية" وماهيتها، يجتمع العقيد كفاح مع "مولانا" في مكتب الثكنة، ويستشعر من خلال الحديث معه، وبخبرته العسكرية والأمنية، أنه مخادع ولا ينتمي إلى الصف الديني–الروحاني الحقيقي؛ ليقول له بعد حوار تداخلت فيه النكتة مع الاقتصاد بالأمن: "أوووووفف.. لعّيييب"، تعبيرًا عن إدراكه التام أنه يمكن اختراق "العادلية" من خلال تسهيل مهام ورغبات هذا الشاب المدّعي.

يكشف اتفاق موسم الزيتون (نزع الألغام من الأرض المباركة مقابل 40 ألف دولار) عن الإطار المؤسس لإنتاج الهيمنة داخل القرية، حيث تمثل الأرض الملغومة احتكارًا عسكريًا للحيّز المادي يمنح الثكنة القدرة على التحكم بمورد الحياة الأساسي، وتمثل البركة احتكارًا رمزيًا للحيّز المعنوي يمنح "مولانا" سلطة على المخيال الجمعي، ويمثل المال نقطة التقاء المصالح التي تترجم التفاهم إلى واقع ملموس بين الديني والعسكري. تتحول صفقة الزيتون إلى لحظة تأسيس لنظام حكم مصغّر يقوم على توزيع وترتيب الأدوار، فتمنح الدولةُ الرمز الديني قدرة على الحركة

والنفوذ داخل المجتمع، ويمنحها الرمز استقرارًا اجتماعيًا يعزز شرعيتها، ويتكوّن بذلك شكل من أشكال الهيمنة المركبة، التي تتغذى على التكامل بين القوة الصلبة والشرعية الرمزية، ضمن معادلة واحدة تحكم "العادلية" وتعيد إنتاج توازنها الداخلي.

الدين كأداة إعادة إنتاج النظام:

يعيد المسلسل صياغة الدين بوصفه أداة مركزية في إعادة إنتاج النظام الاجتماعي، ويعرضه كبنية خطابية قادرة على تنظيم ألم الذاكرة الجمعية، وتحويله إلى معنى قابل للتحمّل داخل مجتمع يرزح تحت ضغط الفقر والبطالة والرغبة بالهجرة والهروب والقبضة الأمنية. تعيش "العادلية" حالة اختناق اقتصادي واجتماعي تجعلها تبحث عن تفسير يمنح حياتها قيمة تتجاوز قسوة الواقع، فيتقدّم "مولانا" بوصفه حاملًا لسردية كبرى تعيد ترتيب المعاناة ضمن إطار قدري وروحي، وتمنح الأهالي شعورًا بأنهم جزء من مسار أوسع من تفاصيل يومهم الضيق. يصوغ الخطاب الديني هنا لغة تفسّر الخسارة بوصفها امتحانًا، والفقر ابتلاءً، والانتظار وعدًا مؤجلًا، فتتحول المعاناة إلى مادة رمزية تعاد قراءتها ضمن منظومة إيمان تعزز التماسك الداخلي.

يحمل هذا التحول وظيفة سياسية إذ يتحول الدين إلى أداة لامتصاص التوتر الطبقي والسياسي، عبر إعادة توجيه المطالب من مجال الحقوق إلى مجال البركة واستسقاء الرحمة عبر وسيط روحي، ومن لغة العدالة إلى لغة الدعاء، فتتبدّل طبيعة المطالبة من صراع على توزيع السلطة والثروة إلى طلب للشفاعة والحماية. يعيد الخطاب الروحي صياغة الغضب ضمن مسار وجداني يخفف حدته، ويحوّل الطاقة الاحتجاجية إلى طاقة تعبّد وانتظار (كما في مشهد الابتهال وإشعال الجرن القديم بزيت الزيتون المبارك تحت الشجرة الكبرى عند ساحة القرية، إيذانًا ببدء العمل ببركة "مولانا") فتستقر البنية الاجتماعية داخل إيقاع من الطاعة الطوعية، وتستمر علاقات القوة ضمن ترتيبها القائم.

يتقاطع هذا المسار مع تصورات فكرية ترى في الدين وسيلة لإنتاج حالة من الرضا الرمزي، حيث يمنح الإيمان شعورًا بالسكينة يعيد ترتيب الوعي الجماعي، ويخلق إحساسًا بالانسجام مع الواقع مهما بلغت قسوته؛ كما يتيح هذا المناخ للسلطة مساحة لإدارة مصالحها وإعادة تنظيم مواردها بعيدًا عن ضغط انفجار اجتماعي واسع، فيتحوّل الخطاب الديني إلى عنصر توازن داخل معادلة الحكم. غير أن المسلسل يتجاوز فكرة الغطاء الأيديولوجي، فيعرض الدين بوصفه شريكًا فعليًا في إدارة المجتمع، حيث يشارك "مولانا" في تنظيم العلاقات بين الأهالي، وفي توزيع المنافع الاقتصادية، وفي صياغة التسويات مع المؤسسة العسكرية، فتغدو البركة لغة تفاوض، وتتحوّل الخطبة إلى أداة تنظيم، ويتكوّن نظام اجتماعي متكامل تتداخل فيه القداسة مع السياسة ضمن شبكة واحدة تعيد إنتاج النظام وتمنحه استمراريته.

الاقتصاد السياسي للبركة:

يعيد المسلسل تعريف البركة بوصفها رأسمالًا سياسيًا قابلًا للتداول داخل سوق النفوذ، ويحوّلها من مفهوم روحي عائم إلى أداة تدخل مباشرة في توزيع الموارد المتمثلة بالأرض والزيت والزيتون وإيرادات التهريب

عبر الحدود وتنظيم المصالح. ينقل "مولانا" البركة من فضاء الدعاء والكرامات إلى طاولة التفاوض حين يتولى ملف موسم الزيتون، فيربط فتح الأرض الملغومة بصفقة مالية، ويحوّل حصاد الزيتون إلى حدث اقتصادي مشروط بترتيب سياسي مع الثكنة. يصير موسم الزيتون لحظة تأسيس لاقتصاد جديد تتحرك فيه الرمزية الدينية داخل دورة إنتاج حقيقية، فتدخل البركة المعصرة، وتختلط بزيت الزيتون، وتتحول إلى قيمة مضافة تمنح المنتج معنى يتجاوز وزنه المادي؛ ويصبح المنتج رقم واحد في المنطقة بحجة الاستشفاء والبركة، لا سيما وأنه "من أول مطرة.. من أول قطفة.. بعد أول عصرة".

تكشف الأتاوات التي تفرضها الثكنة على كل شاحنة تمرّ وكل صندوق يُنقل عن نظام ريعي يقوم على تحصيل الموارد عبر السيطرة الأمنية على الحيّز، حيث تتحول الحواجز إلى نقاط جباية، وتتحول الألغام إلى أدوات احتكار، وتصبح الأرض نفسها رهينة بقرار عسكري. يدخل "مولانا" إلى هذا النظام بوصفه وسيطًا يملك مفاتيح المخيال الشعبي، فيربط بين حق الأهالي في الوصول إلى أرضهم وبين قدرته على التفاوض، ويعيد تقديم الصفقة بوصفها ثمرة بركة وجهد جماعي، فيمنح الناس منفذًا إلى موردهم الأساسي، ويمنح نفسه موقع المدير غير الرسمي للاقتصاد المحلي؛ ويُنشئ "مولانا" صندوق جباية تحت عنوان التبرعات للزيت المبارك، ويحوّل الطقس الديني إلى آلية مالية منظّمة، فتتعالى الأناشيد، وتتجمع الحشود بأوامره، وتبدأ دورة الزيت المبارك في مشهد يجمع بين الطقس والاقتصاد، حيث تتحرك الأموال بفعل الخطاب الروحي، ويتشكل وعي جماعي يرى في المشاركة مساهمة في مشروع مقدّس. يعلن "مولانا" في إحدى لقاءاته مع شهلا (نور علي)، وهي شقيقة سليم العادل، الحفيد الحقيقي، أن مبلغ 40 ألف دولار عاد إليها من خلال عائدات الزيت، ويطرح فكرة تخصيص رواتب للشباب الذين يساعدونه، فيؤسس طبقة ولاء ترتبط به مباشرة، ويحوّل البركة إلى مصدر تمويل يعيد توزيع العائد وفق شبكة قربى سياسية جديدة.

تتجسّد هنا بنية الهيمنة في صورتها المركبة؛ بحيث يسيطر العسكر على الأرض بما تملكه من قدرة على المنع والسماح، ويسيطر الرمز الروحي على المخيال الجمعي بما يملكه من قدرة على التعبئة والتوجيه، ويسهم الناس في تثبيت المعادلة عبر المشاركة والطاعة والإنشاد والعمل ضمن الإطار الذي يرسمه "مولانا". يتكوّن اقتصاد سياسي للبركة تتحول فيه القداسة إلى غطاء شرعي لعملية جباية منظمة، ويتحوّل الزيت إلى سلعة مشبعة بدلالة رمزية، وتتحول الصفقة إلى لحظة تأسيس لبنية نفوذ تدمج بين الريع الأمني والرأسمال الرمزي في معادلة واحدة تدير "العادلية" وتعيد إنتاج توازناتها.

سيكولوجيا الجماهير وصناعة الرمز:

يكشف المسلسل تركيبًا نفسيًا جماعيًا دقيقًا يوجّه سلوك الجماهير داخل فضاء مغلق تتكاثف فيه العزلة والفقر والخوف، فتتشكل حاجة عميقة إلى مرجعية معنوية عليا تُحال إليها القرارات وتُعاد عبرها قراءة الواقع وفهمه. تولّد الضغوط اليومية على قرية "العادلية" حالة من الإرهاق الذهني تدفع الأفراد إلى

البحث عن شخصية تتحمّل عنهم مسؤولية الاختيار، وتقدّم تفسيرًا واضحًا ومباشرًا للأحداث، وتمنحهم درجة من الثبات تقلّص شعورهم بالتشتت أمام تعدد الاحتمالات وأمام بطش العسكر في الثكنة. وينشأ عن ذلك استعداد نفسي للتفويض الواسع، لتتوسع سلطة "القائد" وتتجاوز وظيفته المعلنة وتتحوّل إلى مرجعية شاملة تنظّم التفاصيل الصغيرة والكبيرة، ويُعاد تشكيل الوعي الجمعي ضمن منظومة ذهنية تربط الطاعة بالحماية وتجعل القرب من القائد علامة على الانتماء والقيمة.

تؤدي جورية (منى واصف)، بوصفها المرأة الأكبر سنًا والحافظة لإرث "العارف بالله سليم العادل"، دورًا محوريًا في تكريس صورة "مولانا" داخل المخيال الشعبي، حيث تستحضر ذكرياتها القديمة، وتروي القصص التي سمعتها في طفولتها، وتعيد إنتاجها في المجالس بوصفها شهادات حيّة على امتداد السلالة الروحية. تحوّل عبارتها المتكررة "كل شي لازم يعرف فيه مولانا" هذه الشخصية إلى مرجعية نهائية تُحال إليها التفاصيل الصغيرة والكبيرة، فتنتقل السلطة من نطاق الفعل المحدود إلى نطاق الإشراف الشامل؛ لتعمل المرويات التي ترويها جورية كآلية تثبيت رمزي، إذ تمنح "مولانا" أصالة تاريخية، وتربطه بسلسلة قداسة متوارثة، وتخلق استمرارية بين الماضي والحاضر تعزز شرعيته.

تتكوّن طبقات رمزية داخل الجماعة تعكس درجة الولاء والانخراط، ويمنح الانتماء إلى الدائرة الأقرب من القائد شعورًا بالتماسك والهوية، ويخلق إحساسًا بالمشاركة في مشروع يتجاوز حدود الفرد ويمنحه معنى أوسع لدوره داخل الجماعة. تعمل آلية العدوى العاطفية في هذا السياق بوصفها محرّكًا رئيسيًا لتكريس سلطة "مولانا"، حيث تنتقل الحماسة والخشوع واليقين والتوبة من شخص إلى آخر في "العادلية" عبر الطقوس الجماعية والتجمعات والخطاب المتكرر، فينشأ وعي جمعي يتماهى مع صورة القائد ويعيد إنتاجها باستمرار. يعزّز التكرار هذا التماهي، فتتحول العبارات البسيطة إلى مسلمات راسخة، ويغدو "مولانا" مرجعية أخلاقية عليا تتجاوز حدود الدور العملي، فتتكرس هرمية طوعية تقوم على اقتناع داخلي بأن وجود مركز واحد للقرار يوفر حماية رمزية من الفوضى، ويعيد تثبيت التوازن النفسي داخل جماعة تعيش تحت ضغط دائم.

يمنح الإيمان الجماعي شعورًا بالقوة والانتماء، فيتحول الاقتراب من "مولانا" إلى وسيلة لاكتساب موقع داخل البنية الاجتماعية؛ إذ يمنح الانضمام إلى دائرة البركة مكانة ورأسمالًا معنويًا، ويخلق شبكة ولاء تتعزز عبر الطقوس والإنشاد والتجمعات العامة. تترسخ صورة القائد الشامل تدريجيًا، ويتشكل اقتناع داخلي بضرورة وجود مركز واحد يضبط مسارات العمل في "العادلية" فتقوم هرمية طوعية تستند إلى الرغبة في الاستقرار، وتستمد قوتها من اقتناع الجماهير بأن القيادة الموحدة توفر وضوحًا ومسارًا جماعيًا في فضاء مشحون بالقلق.

العسكر كعمود فقري للنظام:

تخضع الأنظمة الشمولية المجال الديني لسلطتها وعلاقاتها، فتعيد تشكيلَه ضمن هندسة الحكم وتدرجه داخل البنية البيروقراطية للدولة، وتحوِّله

إلى مجالٍ مُدار يخضع للترخيص والمراقبة والتنظيم؛ وتعيد المؤسسة العسكرية تعريف الدين بوصفه إطارًا رمزيًا مضبوطًا يُستثمر لإسناد خطاب الاستقرار والانضباط، وتحدّد معاني الطاعة ووحدة الجماعة بما يتوافق مع مركزية القرار وتسلسل السلطة. تُقنّن الدولة الخطاب الديني وتُحاصر استقلاله عبر ضبط المنابر والفتوى، وتعيد توجيه حضوره في المجال العام بحيث يبقى تحت سقف الأمن القومي وتراتبية الحكم. تُحافظ السلطة، عمومًا، على احتكار العنف وتنظيم الولاءات، وتُدرج الدين ضمن منظومة الضبط الاجتماعي بوصفه موردًا رمزيًا يُدار من أعلى، فتتشكل علاقةُ هيمنةٍ يتحرك فيها المجال الديني داخل حدودٍ ترسمها الدولة وتخضع لإرادتها السياسية.

تمثّل الثكنة العسكرية في "العادلية" العمود الفقري للنظام السياسي المصغّر داخل القرية، وتؤسس حضور الدولة بوصفها قوة مادية منظِّمة للمجال العام عبر الألغام المزروعة في الأرض، والاعتقالات الجماعية، والمداهمات الليلية ومنع التجول، والخطاب العسكري الذي يفرض منطقه على الفضاء الاجتماعي. تفرض المؤسسة العسكرية شروط الحركة والعمل والإنتاج، وتحدّد مسارات الحياة اليومية من خلال السيطرة على الأرض والطرق والموارد، فتتشكل بنية حكم تستند إلى الاحتكار المادي للقوة والقدرة على المنع والسماح.

تكشف الحبكة في الوقت نفسه حاجة هذه القوة إلى غطاء اجتماعي يمنحها قابلية الاستمرار، فتتقدم الشخصية الدينية بوصفها عنصر استكمال للبنية السلطوية، وتدخل في علاقة تبادلية مع العسكر تُنتج

صيغة متكاملة للهيمنة. يلتقي السلاح بالروحانية داخل معادلة واحدة توزّع الأدوار بوضوح؛ يوفّر العسكر الحماية (على الأقل غض الطرف والتعاون) والإطار القسري، ويمنح رجل الدين الشرعية الرمزية والقبول الشعبي، فتتشكل دائرة مغلقة تعيد إنتاج السلطة عبر تكامل القوة الصلبة والقوة المعنوية.

يعكس هذا التلاقي إرثًا راسخًا في النظام السوري، حيث اعتمدت السلطة تاريخيًا على احتواء شخصيات دينية ومنحها مساحات تأثير مقابل دعمها للاستقرار السياسي، فتداخل خطاب الطاعة مع خطاب الأمن، وتكرّس نموذج يربط الولاء الديني بالولاء السياسي. يجسّد مسلسل "عندما تشيخ الذئاب" معالجة مشابهة لهذا التداخل، إذ يقدّم رجال دين يتحركون داخل فضاء تتحكم به أجهزة السلطة، وتتشابك مصالحهم مع مراكز القوة، فيظهر الدين بوصفه عنصرًا فاعلًا في شبكة الحكم وليس هامشًا خارجها. يرسّخ هذا

الإرث تصورًا يرى في العلاقة بين العسكر ورجال الدين شراكة ضمنية تُدار عبر توازنات دقيقة، حيث تُمنح المنابر مساحة للتأثير مقابل تعزيز الاستقرار، ويُعاد إنتاج النظام عبر خطاب أخلاقي ينسجم مع منطق السيطرة.

يحوّل "مولانا" هذا الإرث إلى مشهد درامي مكثّف، فيعرض الثكنة بوصفها قاعدة السلطة المادية، ويعرض الرمز الديني بوصفه القناة التي تمر عبرها الطاعة الطوعية، فتتجسد علاقة مركبة تتداخل فيها السياسة بالعقيدة، ويتحوّل الدين إلى شريك في تثبيت البنية السلطوية، عبر توفير المعنى والقبول داخل مجتمع يبحث عن مركز يضبط حركته ويمنحه شعورًا بالتماسك.

يجسّد رئيس المخفر أبو خلدون (أداء علاء الزعبي) في "مولانا" إمكانية قيام سلطة تستند إلى القانون بوصفه مرجعية عليا لتنظيم المجتمع، ويؤسس حضوره لمسار مختلف في إدارة النزاعات يقوم على الإجراءات، والتحقيق المنهجي، وربط الأدلة ببعضها وفق منطق الشك المنضبط. يقدّم شخصية الضابط في الشرطة الذي يرى في الضبط القضائي إطارًا جامعًا يعلو على العلاقات الشخصية والمشاعر والانتماءات، فيحوّل القانون إلى أداة تنظيم عقلاني للحياة العامة، ويمنح الدولة شرعية تستمد قوتها من القواعد المكتوبة ومن المساواة أمامها.

يفتح هذا المسار بابًا لقراءة بديلة للسلطة داخل القرية، حيث يمكن أن تتأسس الشرعية على المؤسسية والعدالة الإجرائية بدل الكاريزما والتأثير الرمزي؛ ويمنح أبو خلدون صورة للدولة بوصفها جهازًا يعمل وفق منطق ثابت ويُخضع القريب والبعيد لمعيار واحد (لا سيما حين اعتقل ابنه الذي شارك في تظاهرة الساحة رغم حظر التجول، ويخبئه في النظارة ليحوله إلى التحقيق وفق محضر شرطي رسمي)، ويضع التحقيق فوق الاعتقاد، والوثيقة فوق الرواية. يعكس هذا الحضور إمكانية بناء هيمنة قانونية تقوم على الثقة بالإجراءات وعلى احترام المسار القضائي.

يجذب صعود "مولانا" في المقابل الجماهير نحو شرعية أكثر حرارة من الناحية العاطفية، ويمنحهم تجربة مباشرة للإنقاذ والوساطة، فيتحول الرمز إلى مرجعية أسرع تأثيرًا في الوعي الجمعي، وتنتقل مراكز الثقة من المكتب الرسمي إلى المجلس الشعبي. يخلق هذا التوازي توترًا عميقًا بين نموذجين للسلطة يتنافسان داخل الحيّز ذاته، ويتواجهان في إدارة القضايا اليومية وفي تحديد مصدر القرار النهائي.

يكشف هذا التقابل عمق السؤال الذي يطرحه المسلسل حول طبيعة الشرعية داخل مجتمع مضغوط، ويعرض بناء النظام من خلال مسار يرسّخ الثقة بالقانون، ومسار يعزز الثقة بالشخصية، فتتحوّل "العادلية" إلى مساحة اختبار حيّة لمدى قدرة كل نمط على إنتاج قبول مستقر وإدارة علاقات القوة ضمن بنية اجتماعية متشابكة.

صوت العقل المغيّب:

يكشف تغييب صوت العقل عن طبيعة البيئة التي تنمو فيها السلطة الكاريزمية، حيث تهيئ الظروف الاقتصادية الصعبة والتهميش الطويل أرضية خصبة للاستقطاب، وتدفع الحاجة إلى الخلاص الجماعي نحو البحث عن حلول سريعة ومباشرة. يعمل الرمز

الديني على تعبئة هذه الحاجة، ويقدّم نفسه وسيطًا بين السماء والأرض، ويحوّل الأمل إلى أداة تعبئة، بينما تثبّت السلطة الأمنية الإطار الذي يسمح باستمرار هذه الديناميكية. يتغذى البناء الهرمي على هذا التلاقي، فيتكوّن مجتمع تحكمه أوامر مركزية تصدر من القائد، وتُعاد صياغة المعايير الاجتماعية بما يخدم شبكة المصالح الناشئة حوله.

يكشف المسلسل آلية إعادة إنتاج الأزمات داخل هذه البنية ثم إعادة حلّها عبر الوسيط ذاته، فتترسخ صورة القائد القادر على التدخل والإنقاذ، ويتعمق اعتماده الاجتماعي بوصفه مرجعًا نهائيًا. يعزز هذا المسار منطق التفويض الشامل، ويقلّص مساحة المسار العلمي الذي تمثله الدكتورة جمانة (آليانا سعد)، فتتحرك داخل فضاء تميل فيه الجماعة إلى الحلول الرمزية السريعة، وتمنح فيه البنية الأمنية الأفضلية لمن يضبط الحشود ويوجهها. يدفع هذا المناخ المعرفة النقدية إلى الأطراف، ويجعل صوت العقل منخفض الحضور داخل مجال يزدحم بالهتاف والبركة والتعليمات العسكرية، فينعكس ذلك على شكل المجتمع الذي يتغذى على الطاعة ويمنح القيادة المركزية قدرة أكبر على تثبيت نفوذها ضمن هرم سياسي وأمني متكامل.

يجسّد مثال جمانة هذا الاختلال بوضوح حين تنتقد أخاها الذي يذهب لإحضار "حنجور زيت بلدي" من عند "مولانا" ليدهن به والدهما المصاب بمرض عضال، فيتموضع العلم في مواجهة الطقس، وتدافع عن التشخيص والعلاج بوصفهما مسارًا عقلانيًا لإدارة الألم. تعبّر في حديثها إلى حبيبها العسكري عن جوهر المعادلة حين تصف "العادلية" بأنها "محكومة بالدجل والعسكر"، فتربط بين هيمنة الخطاب غير النقدي وهيمنة القوة المسلحة داخل فضاء واحد. تكشف عبارتها عن انسحاب التفكير التحليلي من مركز القرار، وعن صعود سرديات تمنح الطمأنينة السريعة وتعيد ترتيب الواقع وفق منطق البركة والولاء. يوضح حضورها أن الصراع يدور بين نمط معرفة يستند إلى البرهان، ونمط سلطة يستند إلى التعبئة الرمزية، فتتحدد ملامح المجتمع وفق الكفة الأرجح بينهما، ويتعزز البناء الهرمي كلما اتسعت المسافة بين السؤال والإجابة الجاهزة.

ليس مسلسل "مولانا" إلا عمل يشتغل على تفكيك مفهوم السلطة من جذوره، ويكشف أن الهيمنة لا تقوم على القسر وحده، بل على قدرة النظام على إنتاج معنى مقنع للجماهير؛ حيث إن العسكر يوفرون السيطرة المادية، والرمز الديني يوفر السيطرة المعنوية، والاقتصاد يعيد توزيع المنافع بما يضمن استمرار المنظومة.

تتحول "العادلية" إلى نموذج مصغّر لدولة تُدار عبر توازن دقيق بين القوة الصلبة والشرعية الرمزية، ويغدو الدين أداة مركزية في تثبيت النظام، حيث يمنح الناس إحساسًا بالخلاص، ويمنح السلطة استقرارًا طويل الأمد؛ ليتحول المسلسل من دراما اجتماعية إلى دراسة سياسية عميقة في صناعة الهيمنة، وبناء القبول، وإعادة إنتاج السلطة عبر الدين والعسكر والاقتصاد داخل مجتمع يبحث عن معنى يحميه من الفوضى.

(عن موقع ميغازين)

موسيقى الإبل

محمد محمود فايد. مصر

يرى "سعد الصويان" أن علاقة ابن الجزيرة العربية ببعيره تفوق في كثافتها ومعناها علاقته بأي كائن آخر، فأصبحت الإبل رمزاً لكل ما هو نبيل، وشكلت وعينا اللغوي وذوقنا الأدبي وحسنا الجمالي، ولا تستطيع أن تتلمس جمالياتها إلا إذا عايشتها عن قرب وتشبعت بالأشعار التي تتغزل فيها. وحتى تفهم جمالياتها تحتاج إلى دروس عميقة مثلما يحدث في التذوق الفني والموسيقي Music appreciation لتستمتع بالموسيقي والسيمفونيات واللوحات وتتحسس جمالياتها.

و"الحداء" غناء وطرب للراعي والإبل، و"الحداء" بكسر الحاء أو ضمها، أو "الحدو" تعرفه المعاجم اللغوية بأنه سوق الإبل والغناء لها، وواحدته "أحدية"، أو "أحدوة"، تقول العرب: ((فلان حداء قراقرياً)) أي جهوري الصوت شديد النبرات يقدم إبله ويحدوها. وحداء الإبل من بحر الرجز (بفتح الراء والجيم) سُمي "رجزاً" نسبة إلى رجز البعير، فعندما يكون مريضاً يتقارب خطوة ويضطرب فيسمى مشيه في هذه الحالة رجزاً.

وذكر الإخباريون والرواة ومنهم "أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي" (ت 346 هـ/957 م) في

كتابه "مروج الذهب ومعادن الجوهر" أن "الحداء" كان عند العرب قبل الغناء، انحدر إليهم وتوارثوه من جدهم الأكبر "مضر بن نزال بن معد بن عدنان بن إد"، **وأصله كما يروون أن "مضر" قد سقط عن بعيره في إحدى أسفاره فانكسرت يده فاخذ يتوجع: قائلاً: يا يداه يا يداه، (أو) وايداه وايداه، وكان من أحسن الناس صوتاً فتجمعت الإبل حوله وطاب لها السير معه فاتخذه العرب "الحداء" برجز الشعر، وجعلوا كلامه أول الحداء**، فقال حاديهم: ((يا يداه يا يداه يا هاديا يا هاديا))، فكان الحداء أول السماع والترجيع عند العرب ثم اشتق منه الغناء.

ولقد كان سيدنا علي –كرم الله وجهه– إذا سار بأرض الكوفة يحدو بالإبل قائلاً:

يا حبذا السير بأرض الكوفة

أرض سواء سهلة معروفة

تعرفها جمالنا المعروفة

وكان عبدالله بن عباس (رضي الله عنه) في طريقه من البصرة إلى الكوفة يحدو مخاطباً ناقته الحبيبة المسماة (رباب) قائلاً:

أوبي إلى أهلك يا رباب

أوبي فقد حان لك الإياب

ولقد حفلت البوادي العربية بحادي العيس (الجمّال) لأن له قدرة على اقتياد الجمال عن طريق أغان يغنيها "البداعون" على ظهورها، أو في مواسم خاصة كسباقات الهجن أو الرحلات البعيدة أو في مواسم جني الثمار. ومما حكي عن تأثير الغناء على الإبل **أن أميراً مر بشيخ من الأعراب فرأى عبداً مقيداً بالحديد فقال الأمير: ما الذي جناه هذا العبد؟ فقال الشيخ اتبعني، ثم أخذه إلى مراح الإبل فرآها منهكة لا تستطيع حراكاً فقال للعبد: غن لها فغنى فنهضت لساعتها متحمسة كأن لم يكن بها شيء، ثم أكمل الشيخ: هذا العبد أتى بها من مكان بعيد وهي تحمل أثقالاً وأخذ يغني لها حتى رأيناها قد ضاعفت سيرها فصارت إلى هذا الحال.**

ألحان التدوية:

هي غنائيات تجميع الإبل، جاء في معاجم اللغة العربية الفصحي: "التدوية" أصل الحداء بكسر الحاء وفتح الدال، ويجوز "الحداء" بضم الحاء وفتح الدال أو تخفيضها، والواحدة من الحداء هي أحدية وأحدوة، ورجل حاد وحداء هو الذي يحدو الإبل، أي يغني لها لتتبعه. والتدوية (أصل الحداء) كما جاء في المعاجم: هي أن تدعو الإبل فتقول (داه داه) بالتسكين أو تقول "دهده دهده" بالضم– لتجيء إليك أو إلى أولادها. وتذكر كتب الأقدمين أن "التدوية والدواهة" انحدر إليهم من جدهم الأكبر "مضر بن نزار" كما ألمحنا، ويؤيد ذلك عرب البوادي الحاليين حيث يرى كبارهم أن التدوية هي البداية والأصل لكل غنائيات الإبل. والتدوية تعني المناداة عليها بالدواهة الخاصة بكل راعٍ كي تتبعه إلى المرعى، وهي كلمة أو كلمات خاصة ذات نبرات وألحان وأنغام متميزة يلعب بها اللسان وتبثها الحنجرة، وحالما تسمعها الإبل تعرفها فتسرع طربة، قال الشاعر "غيلان بن عقبة بن نهيس العدول المضري" الملقب بذي الرمة (ت 117 هـ / 735م):

إذا غرق الرواتك في الهواجف

أدن على جوانبها بـ "هيد" دو هي دو.

أو: "دو هدوه" أو: "ده ده" – بضم الدال أو: (داه داه) بتسكين الدال، وهذه الكلمات التي ذكرتها المعاجم والتي يتغنى بها الراعي وينادي بها على إبله هي من البدايات الأولى للحداء المسمى بـ دواهة الإبل. أي كلمات قليلة ذات ألحان خاصة مميزة يؤلفها ويلحنها الراعي ويعرف بها بين الرعاة.

غناء الأواب:

بعد أن يجمع الراعي إبله بواسطة دواهته الخاصة يطربها بعد ذلك بغناء "الهوبال" فيقودها إلى المرعى الجديد، ويتميز غناء "الهوبال" (غناء سوق الإبل) بأبياته القليلة يغنيها الراعي وتدور معظمها حول الحبيبة والعشق والشوق لرؤية الأهل بعد غيبه في الصحراء، كما تتناول الكلمات أيضاً الحياة بأفراحها وأتراحها. ومن أقسام "الهوبال" مايسمى "حداء الأواب"، وهو عند العرب الأوائل بنفس الاسم، أما العرب الأواخر فيسمونه حداء الهوبال أو "الأوبل"، ويختلف نطقه تبعاً للهجات القبائل فبعضهم يتناقل الهمزة فيقول "هوبال" بدلاً من أوبال، والكلمة ذات مقطعين "أوب"، و"آل"، وكليهما يعطيان معنى الرجوع والعودة ومقطع "آل" يعطي أيضاً معنى آخر هو الأهل القاطنون على القلبان، والمعنى الكلي لـ "الهوبال" أو "الأوبال" هو التهيؤ والتجهز والاشتياق للعودة إلى الماء والأهل والاستراحة بعد فترة الظمأ، و"الأوب" و "الأواب" باللغة العربية هو الرجوع من آب يؤوب، إذا رجع فهو أواب.

ومن النماذج الغنائية الشعبية في شبه الجزيرة العربية ما يصوغه كل راع من أشعار يلحنها ويغنيها ليطرب نفسه وإبله، فغنى أحدهم:

العصر مال الظلي / العصر مال الظلي

فاتت حراوي خلي / فاتت حراوي خلي /

هو غيظ والا تغلي.

وتفسير ذلك أنه في العصر مال الظل وبرد الجو وانتهت الحراوي (المواعيد) لمقابلة خلي (حبيبي)، ولا أدري ما السبب الذي منعه عن مقابلتي، هل هو غيظ (زعل) أو يتغلى علي. وهذا حاد آخر "يهوبل" (يحدو) لينقل إبله من روض إلى آخر أكثر رعياً وعشباً:

وضحا بالأرياف / عيدة يا بكرة العناف /

ما يصلح عقب العشق عياف.

ويشبه الحداء حبيبته "عيدة" بالناقة الوضحاء التي ترعى بالأرياف، و"عيدة" تشبه "بكرة" (ناقة فتية)، ثم يقول: "ما يصلح يا عيدة بعد العشق عياف"، ترك وهجر. ولنستمع لهذا الراعي الفنان وهو راجع من "المضماة" (الفلاة) إلى "القلبان" (الآبار) ليسقي إبله بسوقها بهذا الغناء الذي يردده عدة مرات:

نورة يا غزال الصيف / لفيني بحضينك /

عن سموم وهيف / نورة ياغزال الصيف.

وهو يشبه حبيبته "نوره" بغزال الصيف، ويطلب منها أن تلفه بحضنها عن رياح السموم ولفح الحر الهيف. وبهذه المقاطع من غناء الأوبال أو الهوبال يقترب الراعي إلى مناهل المياه وإبله خلفه فرحانة تطس الأرض بمشافرها:

قليبي مع رحيل اليوم / قليبي مع رحيل اليوم

يا ويلي حالوا بيني وبينه قوم /

حالوا بيني وبينه قوم.

فقد راح قلبه مع رحيل اليوم (العرب الرحل) لأن حبيبته معهم، ولقد حال بينه وبينها قوم أعداء.

وهذا راع يغني لإبله:

حبيني والجمل يرعى / يا ريقك يا لبن درعا.

وهو يطلب من حبيبته أن تقبله أثناء رعي جملها، ويشبه ريقها بلبن الناقة التي اسمها "الدرعاء".

وهذا راع آخر يغني بعد أن شارفت أيام الظمأ على الانتهاء فيذكر مضارب العرب وبيت أهل حبيبته فساق إبله بهذه الأغنية إلى الأهل وآبارهم التي عليها يقطنون:

راعي البويت الدوني / بفريشة حطوني

حتى تنام عيوني / حتى تنام عيوني.

وهو يطلب أن يضعوه بفريش (مصغر فراش) صاحب البويت (مصغر بيت الشعر) الأدنى (الدوني) القريب كي تنام عيونه، فهذا هو بيت الحبيبة.

غنائيات القليب:

خلال عمليه سقي الإبل يردد الشباب غنائيات جميلة مفعمة بالشوق والعاطفة والحماسة، ويزدادون نشاطاً وطرباً عند مشاهدتهم لفتيات القبيلة وهن يتقاطرن عليهم حاملات القرب والقدور ليتزودن بالماء. ولا ينسى أن معظمهم لم يتزوج، وكل واحد منهم يطمح أن ينال إعجاب إحدى الفتيات لعلها تكون زوجة المستقبل. وأكثر العرب الأواخر يستخدم مسمى "القليب" بدلاً من البئر، والكلمة فصيحة ويتلقف أصحابها الدلو الكبير الذي يسحب بواسطة "جمل السناية" حالما تصل إلى فوهة "القليب" ويصبون ماءها في حوض مستطيل يبنى من الصخر والطين والجص، وخلال ذلك يغني الرجال حول البئر فيؤنسون أنفسهم ويشحذون هممهم بتكرار غنائيات الورد. كان "عبدالله ذي النجادين" راعي إبل الرسول صلى الله عليه وسلم يغني لها:

تعرضي مدارجاً وسومي / تعرض الجوزاء

للنجوم / هذا أبو القاسم فاستقيمي.

و"المدارج"، أي الثنايا الغلاظ بين الجبال، و"السوم" سرعة المرور. وهذا أحد الأعراب الأوائل من أهل عمان يغني لإبله فتبتهج:

كأنما أصواتها بالوادي

أصوات حج من عمال عادي.

وهو يشبه أصوات إبله بأصوات الحجاج. وهذا أعرابي سيناوي يحدو إبله:

حدواء جاءت من جبال الطور

تزجي أراعيل الجهام الخور.

و"الحدواء" هي رياح شمالية جاءت من جبال الطور تسوق (تحدو) السحاب الممطر، والجهام الخور (الإبل الخوارة أي الرقيقة اللينة)، وهي إبل أهل الواحات والقرى التي اعتادت شرب الماء، وعكسها الإبل الجودية، ومعنى سيناء: "السين" (القمر) في لغة قوم عاد وثمود، والسناء: الوضوح والضوء المبهر وأرض سيناء "أرض القمر".

وهذا أعرابي آخر يغني لإبله مبشراً لها بعودة المطر والربيع بعد سنة مجدبة:

قد رجع الملك لمستقره

دعاء حلو العيش بعد مره

وأبهل الحالب بعد صره.

ومعني المقطع: البدو في السنة المجدبة يحرصون على صر ضروع الناقة لكي لا يرضعها ابنها فالحليب يريدونه لأنفسهم، أما في الربيع فيسمح لابن الناقة برضاعتها في فترات محسوبة، أي

يحل الصرار ويبهل عليه بالحليب. وهذا أعرابي يغني لإبله مخاطباً حبيبته "زرعة"، فتطرب الإبل لسماعه وترقص خلف راحلته مسرعة:

يفديك يا زرعة أبي وحالي

قد مر يومان وهذا التالي

وأنت بالهجران لا تبالي.

ولنستمع لهذا الحادي وهو يقف على طية البئر يستقبل الدلو ليسقي إبله:

قالت لنا ودمعها توأم

كالدر إذ أسلمه النظام

على الذين ارتحلوا السلام.

والمعني: قالت لنا ودموعها تشبه الدر المتساقط: على أحبابنا الراحلين السلام.

وأنشد خالد بن الوليد (رضي الله عنه) وهو يقود الجيش إلى الشام لنجدة الجيوش المرابطة:

لله در رافع أنى اهتدى

فوّز من قراقر إلى سوى

خمساً إذا سار به الجبس بكى

عند الصباح يحمد القوم السرى

وتنجلي عنهم غيابات الكرى

وهو يمتدح دليل الجيش ذائع الصيت "رافع بن عميرة الطائي"، ومعني "فوز" قطع المفازة (أي الصحراء الجرداء المهلكة)، و"قراقر" و"سوى" آبار مياه، و"الخمس" بكسر الخاء من ظمأ الإبل، أما الجبس "الرجل الرديء الدنيء الجبان".

وهذا أعرابي يسقي إبله بهذه الأرجوزة التي تغنيها معه المجموعة بهمه ونشاط:

خضراء فيها وذمات بيض

إذا تمس الحوض يستريض.

خضراء: الدلو الكبير والأخضر من معانيه الأسود في لغة العرب، و"ذمات": جمع "ذمة" وهي سير من الجلد أو خيط مفتول يشد خشبتي الدلو، وإذا انقطع أحدها أو "ذمت" الدلو لكثرة الماء فيها فإنها إذا مست حوض شرب الإبل تجعله "يستريض" أي يقف بسبب كثرة الماء.

ولنستمع لهذه الأحدية العاطفية من بعض مغنين يسوقون إبلهم ويملؤون قرب فتيات الحي المتقاطرات على البئر لسماع الحداء:

إن ذوات الدل والبخانق

يقتلن كل وامق وعاشق

حتى تراه كالسليم الدانق.

ومعني الدل: جمال المنظر، والبخانق جمع بخنق وهي خرقة تلبسها الفتاة على رأسها. والدانق الرجل الهزيل من عشق أو مرض.

وهذا رجل ذو إبل يفتدي الراعي بروحه ويطلبه أن يغني لها:

غني لها روحي لك الفداء

إن غناء الإبل الحداء.

ومن غنائيات البئر أيضاً:

هب الهوا شمال / هلا يا ريح الغالي /

هب الهوا من قبله / ينبت شتيل وربله.

والمعني أن الهواء "هب من الشمال" فحمل معه رائحة الحبيب، وهب أيضاً من الغرب فينبت نبات "الشتيل" و"الربلة"، وهما أحب مراعي الإبل.

ولنقرأ هذه الأغنية لمجموعة رجال أثناء رفعهم الماء في الغِرب (الدلو):

هب الهوا من غربي / يا زين ريحة حيي /
هب الهوا وأحياني / ريحه هلي وخلاني.

ومن حداوي القلبان نذكر هذه الغنائية الفرحة:

وضحا تحضن حوير / عليه حلايا نوير /
وضحا تحض حواره / عليه حلايا سارة.

فالناقة وضحاء (بيضاء) تحض حويرها (مصغر حوار وهو ابنها الصغير)، عليها حلايا (علامات) الفتاة الحبيبة "نوير" (مصغر نورة). ولتقرأ أيضاً هذه الأغنية التي صدحت بها أصوات المغنين عندما جاءتهم البنت المزيونة ترتدي المقرونة لكي يملؤوا قربتها:

يا لابس المقرونة / كحله من لون عيونه /
عجوزكم مجنونة / تدعي على المزيونة /
بالابس المقرونة
جعل الرمد لعيونه.

و"المقرونة" عصابة كالعمامة، حريرية سوداء، والمقصود بكحل هذه الفتاة كلون عيونها شديدة السواد.

فن الهجيني:

يقول "أبو الفضل أحمد بن حجر العسقلاني" (ت 852 هـ) في كتابة "فتح الباري بشرح صحيح البخاري": حداء سوق الإبل يكون بضربٍ مخصوص من الشعر والغناء، وهو ما يسميه الأعراب الأوائل "الركباني"، ويسميه العرب الأواخر "الهجيني"، وهو قصيد أصحاب السفر والقوافل. و"الركباني" طبقاً للمراجع القديمة أبيات كثيرة من الشعر تغنى وتقطع كما تقطع العروض إذا ركبت الإبل. أما عرب اليوم فيسمون الركباني بالهجيني نسبة للهجن، وهو يختلف عن كل الغنائيات السابقة ذات المقاطع القصيرة. ويغنى الهجيني بطريقة مختلفة شاعت في الشام والجزيرة العربية وسيناء، وهو بأشعار غنائية موزونة مقفاة، تتناول شتي مناحي الحياة، وتغنى في الغزل والنسيب والفخر والهجاء والمدح والذم... إلخ، ويغنى الهجيني بلحن يتناسب مع إيقاع سير الإبل، وقد أورد العلامة عبدالله بن خميس – يرحمه الله – ثلاثة نماذج للهجيني، ومنه:

يا حمود أنا بكرتي غضه /
والجيش قافيه خفخاف
مستفعلن فاعلن فعلن / مستفعلن فاعلن فعلن.

وليس للهجيني وزن آخر غير هذا طبقاً للباحث السوري "عبدالكريم الحشاش"، رغم أن البعض يعتبر غنائيات "ميسون الصناع" في الأردن من فن الهجيني مع أنها على وزن البحر البسيط ومنها:

جابوا المحاور وكوى يا طبيب كوى
ما ينفع الكي برا والوجع جوى.

وتؤدى غنائيات الهجيني بلحن خاص مرتفع الصوت، فيردد المغني صدر البيت عدة مرات ثم يأتي بعجزه ويؤديه على نفس المنوال، وهناك من يلقن مرافقيه (كورال) شطر البيت، ويغنى جماعياً وغالباً ما تكون المقطوعات معروفة لسكان المنطقة. والهجيني لا يغنى على آلة الربابة، بل كان إنشاده يقتصر على ظهور الإبل ثم تطور ليعبر عما يجيش بالصدر ليصبح من فنون الشعر الغنائي. ومن نماذجه المشهورة:

القلب ورد على ذبله
مار البلا إن كان تنحاني
ما هي خفيفة ولا خبلة
يا ليتها عقب عماني
مبيسم الترف به قبله
وأنا ما جيته ولا جاني

ياليتني طير وارقب له
وأهفها فوق جنحاني.

إن قلب الشاعر أورده منهل الحسناء "ذبلة" (من الزهرة الذابلة)، ومن البلاء أن تنحاه جانباً وتصده، ثم يصفها بالرزانة ورجاحة العقل، ويتمنى أن يجدها ويخلو بها بعد عمان، ثم يصف قابلية مبسمها وجماله وأتى مصغراً (مبيسم)، ويذكر أنه لم يدن منها ولا هي، ويتمنى أن يكون طيراً يأخذها فوق جناحيه ويحلق بها عالياً.

وفي بادية الشام اشتهر هذان البيتان من فن الهجيني:

الشمس غابت يا ابن زعلان
ودي أدور معازيبي
الدلة ترهى على الفنجان
وبهارها جوزة الطيب.

والمعنى أني أدركني المساء وأريد العودة لأهلي، حيث دلال القهوة شهية تفوح منها جوزة الطيب. ومن الهجينيات التي تنسب لنودي الشعلان:

ردوه ع المنع يا غبيني
قبل الحناتيريا طنك.

وتهجن امرأة موجهة كلامها لرجل كان قد خطبها:

اصحى تجيني وأنا ما جيك
لا شفتني لا تعارضني
طلبت رب الملا يعطيك
وأنا عسى الله يعوضني.

والمعنى: احذر أن تأتيني وأن آتيك، واحذر أن تقف لي في طريق. وأنا أسال الله أن يعطيك مرادك وأن يعوضني خيراً.

وهناك نماذج عديدة أوردها كل من الكاتب "محمود مفلح البكر" في كتابه "في الغناء البدوي الهجيني" إصدار سلسلة كتاب الرياض العدد 87 فبراير 2001م، والعلامة "عبدالله بن خميس" في مرجعه "الأدب الشعبي في جزيرة العرب" عام 1982، والباحث العراقي "شفيق الكمالي" في كتابة "الشعر عند البدو" الصادر في بغداد عام 1946م، إضافة لنصوص جمعها الباحث السوري "عبدالكريم الحشاش" وجميعها تؤكد أن الهجيني فن غنائي رفيع المستوى خصوصاً إذا أمكن تحري النصوص الأصلية من مصادرها وضبطها.

فن المواليا:

"المواليا" قصائد تغنى على ظهور الإبل وتتميز بجزالة اللفظ وخفوت صوت الموسيقى. وأبيات المواليا قصيرة غالباً وتصف موقفاً محدداً، ومن غنائياتها قديماً:

ياكم بنيه نوبه / قيلت أنا وياها
والجذلة عشب ثريا / قبل العرب ترعاها.

ومن غنائياتها أيضاً:

يا عنب رمان سينا / لو سمحت اقطف زهورك
يا ذهب غالي علينا / مين يجيبك من بحورك

(الخ.)

وشعر المواليا يقترب أحياناً من "فن الواو"، ومن الرباعيات كما يلاحظ أن الأوزان المستخدمة فيها من الأوزان الخفيفة على اللسان وأغلبها من مجزوء بحر الرمل أو الرجز ومجزوء الكامل والبسيط.

فن التهليم:

وفي الجنوب التونسي بصابرية و"غريب" و"مرازيق" نظراً لقلة الأمطار بقى حفر الآبار همهم الأول وكان للرعاة طريقتهم الخاصة في صناعة أدوات

"المتح" وتنظيم عملية السقي، فنشأت عن ذلك غنائيات خاصة أثناء أدائهم العمل يطلقون عليها "التهليم" أو "التهوليم"، و"الميراد" لا يتم يومياً إنما يتبع نظاماً وفق حاجة إبلهم للماء والرعي، وعندما تسمع أحدهم يتحدث عن "الغب" في الخريف فمعناه أن الإبل مع الراعي في الصحراء منذ أواخر الصيف إلى أوائل الشتاء ترعى في الأراضي الرملية المسوسة التي تنبت نباتات غير مالحة فتأكل أوراقها التي تحتوى على الماء وتستغني مؤقتاً عن البئر، وعادة يكون سقي الإبل مرة واحدة يومياً، لكن إذا بقيت قريبة من البئر يعود بها الراعي مرة ثانية ويقال للإبل في أغنياتهم "تهش": ((هشي هشي باش تعشي.. باقل ونصي.))، وتسمى مرحلة الانتقال من الغب إلى الميراد بـ ((النقضة))، ويوم الميراد بـ "نهار الضمى". وهم يعرفون موعد انطلاق مرحلة "الميراد" من خلال حركة النجوم فيغنون: ((إذا طلعت الـزوزة لعشي.. وتي الدلو والرش))، والزوزة: "الجوزاء"، والمعنى: إذا طلعت الجوزاء أول الليل فذلك معناه بداية موسم العطش، وبالتالي التهيؤ لسقي الإبل. وتعتبر غنائياتهم عن الإحسان إلى الإبل وبخاصة إذا علمنا أنه من العيب على الراعي أن يبقيها تنتظر الماء:

وردوا الأبكار.. حرشة وخوار.. وبنات إعشار.. لوحة لفجار.. حبسانك عار.. فوق المسدار.. وإحنا حضار.. وعجاجك ثار.. غطي الأبيار.

والمعنى: الأبكار هي الناقة البكر، "حرشة" و"خوار" من صفات الإبل، لوحة: قرب، المسدار: طريق الإبل الذي أحدثته بترددها المستمر على البئر.

وعادة ما يتم ذلك العمل من قبل الشباب:

قبلي يشعل.. من كل زمل.. جاب أم شمل.. قدام البل.. وردت ترفل.. شمل وأبهل.. ياشايب ذل.. شومة وتفتل.. تحساب البل.. لثراته البل.

والمعنى قبلي: رياح قبلية حارة، "أم شمل": من صفات الناقة، ترفل: تتمايل، زمل: مفردها زملة وتعني كثبان الرمال العالية، أبهل: حل الرباط، لثراته: الواقع، شومة: من صفات الإبل.

ولكي لا تؤثر فيهم عملية سحب الماء من البئر المتواصلة كانوا يقومون بكي معاصمهم (القداحة) أو يضعون عليها وشماً: ((**عني روفي.. بالمعروفي.. شطبت أيدي.. عنك بالكي**)). والمعنى: روفي: سامحي، شطبت: كويت يدي حتى لا أتألم. وفى هذه الظروف العملية الشاقة يغني الرعاة أغنياتهم المفضلة بأنغام منتظمة وبألحان جماعية معروفة وموحدة تغيب فيها آلات النفخ والإيقاع ويتكلف أحدهم بترديد كلمات الأغنية منفرداً (سولو)، في حين تردد المجموعة: ((هاهاهم)) إشارة إلى الدبل، ومن هنا أطلقوا عليها "التهوليم". وحسن الصوت هنا ليست له القيمة الكبرى بل يطلب صاحب الصوت الحماسي، أما كلمات الأغاني فليست اعتباطية وإنما تؤدي معاني عدة. ومن بين ما جذب انتباه الباحث التونسي "محمد الجيراوي" أثناء جمع هذه الغنائيات انطلاق كل من التقى فيهم من الشيوخ في حديثهم بهذه الأغنية: ((**باسم الله فيه.. اسم الله فيه.. كتبولك فيه.. كان بخلتيه**)). وهذا دليل واضح على إيمانهم الكبير ببركة الله، وتبركهم ببعض حملة العلم

ولا تبتعد معاني غنائياتهم عما يدور في بيئتهم، فمنها ما يدل على جغرافية المكان، وتحدد النباتات كالباقل والنصي و"الأرطة" و"العلندة"، أو أعشاب اللسلس والنيم والنمص: ((**خفك لملس.. ماذا عفس ولسلس ونمص**)). وعموماً يمنحنا فكرة واضحة عن أنواع المراعي في منطقة تقل فيها معدلات سقوط الأمطار عن تسعين مليمتر في السنة، كما تلقى هذه الغنائيات الضوء على أشكال التضاريس الموجودة مثل الزملة، القارة، السرير: ((**جت قطاريـر.. من كل سريـر.. وردت للبيـر.. تلقاه البـيـر.. فوقه عنتيـر.. فوقه صنديد.. عم الدلو يزيد.. موش عويديد.. يجبد ويميد**)). والمعنى: جت قطارير: جاءت جماعات، عنتير: قوي وصلب، عويديد: ضعيف ومتهالك. وفي نفس الإطار هناك أغان تذكر الآبار الموجودة كبئر سلطان وجروف. كما تحتوي الأغاني أيضاً على مجموعة من المصطلحات التي تحيلنا لتاريخهم القديم خصوصاً الغارات المتبادلة بين قبائل الجنوب، كما عكست غنائياتهم عاداتهم وتقاليدهم وأصبحت من وسائل الكسب المشروع التي يتباهون بها ويطلقون عليها الرغبة:(((**جاب أمي جاب.. قبلى لهاب.. وثقت لمصاب.. عوجة لرقاب.. نجي أم حجاب.. من قـوم الـزاب.. وإحني غياب.. شايب وشباب**)). والمعنى: أنه أتت الرياح الحارة بالنوق فمكثت قرب الماء يطلب النجاة لها من الأعداء في غيابنا، والمزاب: إحدى المناطق الجزائرية. وأغلب غنائيات "التهليم" محورها الإبل والتي يؤنسها الراعي كمصدر لثروته وشرفه، لذلك يكثرون من إطرائها ووصفها: ((**اليا رقبن الزغم أبين.. اليا حفلن الحجل أزيـن.. اليا لعبن الـزرق أشطن.. اليا هزن الحمر أمتن.. اليا عطفن الصفر أحزن**)) والمعنى: إذا شاهدتها من بعيد فإن البيض (الزغم) تكون أكثر وضوحاً، وفي الزينة "يحفلن" الحجل أجمل، وفي اللعب السود أمهر، وفي حمل الأثقال الحمر أشد، في در الحليب الصفراء تعطى أكبر كمية. وهذه الأغنية تفصح بدقة عن مميزات وخصال كل لون من ألوان الإبل، وتعتبر غنائياتها أيضاً من أهم المصادر اللغوية معجمياً ولقد وردت في أغاني التهويم ألفاظ كثيرة لم تتغير عن الفصحى القديمة. أما من حيث الصورة فهناك ترديد نفس الحروف التي لها إيقاع صوتي واحد كالسين والصاد أو الحذف كأن تصبح على (عل) و(هذا) (ها) مثل أغنية: ((**ناقة فطوم.. عالبير.. تحـوم.. حلفت بالصوم.. ماتروي اليوم.. تبغي جغموم.. جلاي هموم.. يقعد لك دوم.. فوق ها المصدوم**))، والجغموم: دلو كبير، ودوم: يبقى دائماً، والمصدوم: البئر.

ونلاحظ في نفس الأغنية استعمالاً لأسلوبي التشخيص، والاستعارة أيضاً (**محمد الجزيراوى – التهليم من أغاني الإبل في الصحراء التونسية – مجلة الثقافة الشعبية – العدد 12 اشتاء 2011 م – ص 26 إلى 37 بتصرف**). هكذا أبدعت موسيقى الإبل وغنائياتها، وأبرزت القدرات الذهنية والمعرفية والجمالية في كل ما يتصل بالإبل وسقياها وحذقهم الكبير في صياغة اللغة وإبداعها وإثرائها لذا فمن المهم جداً توثيق مثل هذه الغنائيات والأنغام.

كيف يُسلط إنستغرام الضوء عليهن؟

صانعات سلال الهدايا

محمد فضل الرحمن. كيرالا. الهند

في عالم اقتصاد الفن، ظهرت أشكال مختلفة من التواصل وتطورات تكنولوجية خلال الخمسة عشر عامًا الماضية، مما أدى إلى نمو ملحوظ في جوانب فنية متميزة كالتجارة الإلكترونية ووسائل التواصل الاجتماعي. ومن بين هذه التطورات، لم يقتصر دور "إنستغرام" على توفير وسيلة للتواصل فحسب، بل شكّل سوقًا مرئيًا لعرض وتقييم نماذج الحرف اليدوية. وقد ساهم تركيزه على نشر الصور ومقاطع الفيديو القصيرة في جعله أكثر ملاءمةً للفنون الحرفية وزيادة انتشارها. وكان لهذا التحول أثرٌ بالغٌ على نساء جنوب الهند، ولا سيما نساء ولاية كيرالا، اللواتي يمارسن هذه الأعمال الحرفية الجمالية. فقد ساهم إنستغرام في تسريع مسيرتهن ومنحهن فرصة الوصول إلى جمهور أوسع من الأسواق المحلية. وفي كيرالا،

اكتسبت عادة إعداد سلال الهدايا الجميلة شعبيةً متزايدة، إذ أصبحت رائجةً بينهن. وقد شكّلت هذه السلال المنسقة جزءًا مهمًا من مراسم ما قبل الزواج، مثل 'ميتاي كودوكال'(Mittayi Kodukkal) العرف الذي يتبع بنوكانل(Pennukanal) – أول لقاء رسمي حيث يزور العريس وعائلته منزل العروس – من خلال تقديم الحلويات كرمز للتأكيد. مع ظهور إنستغرام، تحولت مهاراتهن وأصالتهن اليدوية إلى تأثير وشهرة. فبدلاً من أن يكون مجال عمل يُعيق فيه الجنس تقدم المرأة، يمنحها إنستغرام بعض المزايا، بما في ذلك مصداقية سردها وكسب ثقة الناس.

صناعة السلال كفن بصري وثقافي:

يشير فن صناعة سلال الهدايا إلى فن ترتيب الهدايا، وخاصة الحلويات والمكسرات، في سلال أو صناديق جميلة. تُعرض بطريقة إبداعية وجمالية، مربوطة بعناية بشرائط ملونة ومزينة بالأقمشة والزهور وغيرها من الزخارف. لا ينبع هذا الفن من مجرد فكرة تقديم الهدايا، بل من تقديمها بطريقة تُشعر العروس بالعاطفة والأناقة والجاذبية البصرية. في ولاية كيرالا، يحمل هذا الفن دلالة ثقافية عميقة، إذ يُعدّ أساسيًا في احتفالات مثل الخطوبة والزفاف، حيث يُمثل تبادل الحلويات والهدايا بادرة حسن نية واحتفال. لا تُختار الهدايا التي تملأ السلة عشوائيًا، بل تُختار بعناية فائقة، مما يُظهر ذوق وفهم الشخص الذي يُهديها لتقاليدها. يمكن الإجابة عن سؤال ما الذي يجعل صناعة سلال الهدايا مناسبةً للإنستغرام من خلال طبيعتها البصرية. فكل عنصر في السلة يلعب دورًا حيويًا في مظهرها الفني. تضفي بتلات الورد المتناثرة جاذبيةً جمالية، وتعكس الزخارف الذهبية الضوء، بينما تعكس الأقمشة الخشبية والأشرطة الملونة الطابع العام واللمسة الشخصية – وكلها تستحق التصوير. تُتيح مقاطع الفيديو التي تُظهر عملية طي الأقمشة أو ترتيب العناصر للمشاهدين فرصة الاطلاع على كواليس هذه الحرفة، كما تُظهر شفافية العلامة التجارية والجهد المبذول.

كيف يعمل إنستغرام؟

شكّل إنستغرام تحديًا للأسواق المحلية بأكملها من خلال إظهار كيفية وصول الشركات الحرفية إلى عملائها. وبخلاف الأسواق التقليدية التي تعتمد على الموقع الجغرافي والتوصيات الشفهية، يتمّ التدخّل عبر إنستغرام من خلال الاكتشاف المرئي. وهذا يعني، خاصةً بالنسبة لصنّاع سلال الهدايا، الوصول إلى ملايين الأشخاص دون الحاجة إلى متجر أو إعلانات باهظة الثمن. تتميّز المنصة بجاذبيتها، إذ تعرض أعمالاً يدوية الصنع. ويتيح قسم "ريلز"، الذي ازداد بروزًا مع بداية عام 2020، للحرفيين مشاركة مقاطع فيديو قصيرة توثّق مراحل العمل، مثل تنسيق الزهور، وطَيّ القماش، وإضافة اللمسات الأخيرة، ما يساعد على الوصول إلى جمهور من مختلف البلدان. ووفقًا لتقرير اتجاهات وسائل التواصل الاجتماعي للربع

الثاني من عام 2023 الصادر عن Emplifi، فإنّ "ريلز" على إنستغرام تولد 22% تفاعلات أكثر من منشورات الفيديو العادية.

تجذب مقاطع الفيديو القصيرة التي تُظهر عملية تحويل سلة فارغة إلى سلة أنيقة الانتباه، حيث تُبرز هذه المقاطع عملية التحويل. وفي هذا التطور الملحوظ لمنصة إنستغرام، تلعب الخوارزمية دورًا محوريًا. إذ يُقدّم نظام التوصيات، الذي أُعيد تصميمه في الفترة 2021-2022، محتوىً يتجاوز نطاق المتابعين الحاليين، ليُظهر للمستخدمين المهتمين بمواضيع مماثلة. وتُشير دراسة أجرتها شركة LeadEnforce إلى أن مجموعات الأعمال الصغيرة التي تستخدم منشورات مرئية ذات طابع مميز بشكل منتظم، وتُضيف إليها وسومًا ذات صلة، شهدت زيادة في الوصول إلى الجمهور بنسبة 40% بالمقارنة مع من لم يفعلن ذلك. بالنسبة للنساء اللواتي يعملن في مجال صناعة سلال الهدايا، فإن استخدام وسوم مثل #زفاف كيرالا، #سلال الخطوبة، أو #ميتاييكودوكال يجعل منشوراتهن تصل إلى الأشخاص الذين يبحثون بنشاط عن هذه الأشياء. التواصل المباشر مع الصانعات، وتجنب تدخل الوسطاء، يغير العلاقة مع العملاء تمامًا، إذ يُتيح نقاشًا حول التخصيص والتسعير أو تبادل الأفكار. التعليقات والمشاركات تزيد من نطاق الوصول. عندما يُشير شخص إلى صديق أو يُشارك منشورًا في قصته، فإنه يُبدي موافقته ضمنيًا على العمل

أمام شبكته، مما يُنشئ استراتيجية إعلانية عضوية وموثوقة لا يُمكن لأي حملة مدفوعة محاكاتها.

ميزة الجنس

لا تحقق نساء ولاية كيرالا العاملات في صناعة سلال الهدايا نجاحًا باهرًا على إنستغرام لمجرد كونهن نساء، بل يعود جزء فقط من نجاحهن إلى كونهن نساء. لا يرتبط هذا النجاح بالحتمية البيولوجية أو المعتقدات المتحيزة، بل يتعلق بإدراك كيف أدت المهارات المكتسبة والسياق الثقافي وديناميكيات المنصة إلى مزايا خاصة للنساء في هذا القطاع الحرفي. كانت النساء المنسقات الرئيسيات للاحتفالات وتبادل الهدايا في ثقافة تقديم الهدايا في كيرالا تاريخياً. وقد اكتسبن ثقة العائلات بفهمهن لما يجعل الهدية مناسبة، وكيفية الموازنة بين التقاليد والذوق الشخصي، وما يثير المشاعر. في بلد كالهند، تعاملت النساء بشكل أكبر مع الجوانب الاجتماعية والمادية للممارسات الطقسية. يمكن ترجمة

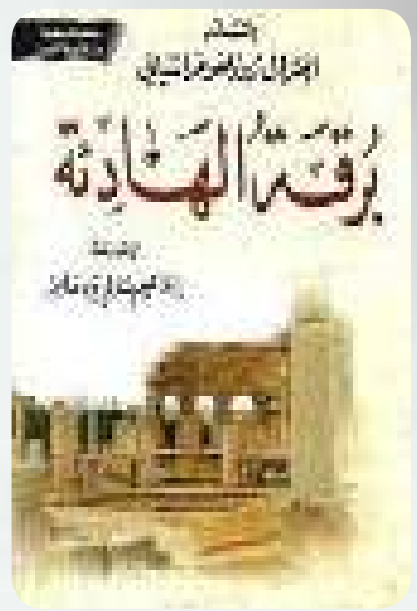
هذا التموضع الثقافي مباشرة إلى منصة إنستغرام. ويمكن فهم ذلك من منظور نفسي. فعندما تدخل امرأة سوق الحرف اليدوية، وخاصة في صناعة سلال الهدايا، فإنها تتمتع بمصداقية راسخة، إذ يفترض الناس أنها تفهم تفاصيل حفلات الزفاف وتوقعات العائلة وآداب الاحتفالات.

على الرغم من أن مهارة الإبداع الجمالي ليست أساسية، إلا أنها تحظى باهتمام كبير. تنشأ العديد من نساء ولاية كيرالا وهنّ يشاركن في تزيين المنازل أو المدارس في المناسبات الخاصة كعيد أونام (Onam)، وينظمن احتفالات منزلية. هذه ليست مواهب أو سمات فطرية، بل مكتسبة من خلال المشاركة المتكررة والتجربة. وقد لاقت الفنون التي تتطلب "جهدًا جماليًا" (Aesthetic Labour) – والذي يشمل الجمال والعرض والتواصل العاطفي – قبولًا أكبر عندما تؤديها النساء. وقد ساهم ذلك سريعًا في بناء الثقة بين الزبائن. للاستمرارية أهمية بالغة؛ فعندما تنشر النساء اللواتي يديرن أعمالًا منزلية بانتظام ويتفاعلن بسرعة، فإن هذه المصداقية تبني تأثيرًا أقوى بكثير من المحتوى الفيروسي.

بينما يُنشئ إنستغرام مجتمعات مترابطة وأشكالًا جديدة من التقدير، فإن تأثيره على مُصنّعي سلال الهدايا يتجاوز المبيعات الفردية. فغالبًا ما يعود المتابعون ليس للشراء دائمًا، بل لتشجيعهم ومشاركتهم رحلتهم. وهذا ما يُطلق عليه المنظّرة الأدبية

لورين بيرلانت (Lauren Berlant) اسم 'الجمهور الحميم' (Intimate Publics) مساحات يشعر فيها الجمهور بتواصل شخصي مع المبدعين. تُعطي العديد من العاملات في مجال الحرف اليدوية الأولوية للتواصل عبر إنستغرام لتعلم مهارات جديدة بدلاً من مراكز التدريب الرسمية، كما يشهد على ذلك العدد الهائل من متابعي صفحة "5-Minute Crafts"، التي تُعدّ أكبر صفحة لتعليم مجموعة واسعة من تقنيات الحرف اليدوية السريعة، والبالغ 50 مليون متابع. وفي هذا السياق، تتصفح النساء صفحات الأخريات للحصول على أفكار جديدة قابلة للتطبيق، ويشقن طريقهن الخاص من خلال هذا التبادل المعرفي غير الرسمي. بالنسبة لنساء ولاية كيرالا العاملات في مجال صناعة سلال الهدايا، أصبح إنستغرام مساحةً تحوّلت فيها المهارات الجمالية والمكانة الثقافية إلى فرص اقتصادية واجتماعية قيّمة.

كتبوا ذات يوم ..



وفي أيام ٨ و ٩ و ١٠ أبريل نزح السلاح من المواقير . وفي الرجيع يوم ١١ ، نزح السلاح من قرية العرقا والمدرسة والعبيد .. وكان حاضراً هناك في اجتماع الأعيان العليين ، الشيخ (سليمان بن سعيد المرقبي) رئيس الضوريات العليا وتوسط عند أن له اتصالاً خفياً (بعمر المختار) في وادي الباكور ، بحيث يكون حلقة اتصال بين الرجبان وبنغازي ، لسهل الاتصال بين سكان داخل البلاد والثوار ، وكذلك لنزيل الثوار بسهولة وبدون مراقبة ، نظراً لما يتمتع به سليمان المذكور من ثقة الطرفين .

قليل من صنعاء القديمة

مصطفى عبدالملك الصميدي. اليمن

هي صنعاء القديمة، مدينة التاريخ والإنسان والمكان. من يعبر أزِقَّتها ويلمس بنايتها، يجد التاريخ هواءً يُتَنفَّس في أرجائها، يجد "سام بن نوح" منقوشاً على كل حجر، يجد العمارة رسماً مُبهِراً لأول ما شُيِّد على كوكب الأرض منذ الطوفان.

وأنتَ تمُرُّ في أزقتها، يهمس لك الزمان أنّ الله بدأ برفع السماء من هنا، ليس مجازاً بأن مباني المدينة ناطحات سحاب، بل لأن التاريخ العريق حمل على أكتافه مهابةَ التراب منذ الأزل، إذ كان ترابها المدرسة التي أخرجتْ من جوفها أولَ فنّ هندسي معماري، بدايةً من العمارة الطينية مروراً إلى قرميدها الأحمر. وبين هذا وذاك، ما يجعلك تقف مذهولا، كأنما حين تمرُّ بها يجيئُكَ التأمل ماشياً على قدميه، رافعاً بيدهِ مِرآة الحضارة لتعكس لك أُلْبُوم المطر أولا. بعدها، يُداهِمُكَ السؤال الكبير فجأةً: كيف للعمارةِ ألاَّ تذوب عائِدةً إلى سيرتها الأولى من أمطار القرون؟! لِتُجيب، تَحسَّس بيديك جِدارها؛ لِترى أنّ قانون الصَّلابة صِيغَ من صِلْصَالِها، وتعجَّب مِن هشاشتكَ رغم نشأتك الأولى نفسها.

وأنت تمر بها، اِرفع ناظريك إلى "الطيرمانات"، لِترتئي مشرق الشمس في زجاجها، حتى ولو كنت تسري مساءً في أزقتها، كأنما الشمس تخبرك أنها لا تغيب عن وجه المدينة كإنسانها الأصيل. ولا يقف جمال ما

تراه من لوحة سريالية هناك، بل ينعكس هلالُ المدينة مُعانقاً شمسها؛ لتُنبئكَ عن رحابة صدر ابنها حين يُعانق الغريب بحسن الضيافة والكرم. حينها تعود إلى نفسك بدرسٍ أخلاقي بديع، يَشْرَئِبُّ في حشاك نوراً يريك معنى الحضارات، يقودك إلى سطور تاريخ حافل بتمازج الإنسان والجمال، ومن ورائهما خلود التراب الذي يمسك بتلافيفها.

ليس للمدينة العتيقة خريف طبيعي، بل يكاد خريفها أن يكون دهشةً تتساقط بانعكاس أنوارها المتحركة على قرميدها الأحمر. ثمة ما تراه من أضواء أسواقها العتيقة، تتآلف مع بعضها، لِتُخرِج للعابرين سطوع نفائسها وأحجارها الكريمة، من فضة وذهب، وتحف تاريخية، وعقيق يماني، وجنابي حِميرية، وأعسبةٍ مُحاكةً بخيوط أشعة الشمس الأولى. ثمَّة ما تراه من قناديل أعراسٍ مُعلقة بين حين وآخر؛ أعراس ليس كمثلها في تقاليد الحضارات. أمرر بها واصغِ لِضرب الدفوف ينساب في أذنيك بأصوات فريدة لم يسبق لك أن سمعتها من قبل، كما لو أن الأرض فتحتْ لك من قليل جبينها عالماً خالداً يُبعدك عن اندثار التقاليد. وأنت تنظر إلى برع الرِّجال كالجند في المعارك، تهتز معهم دون شعور حتى وإن كنت مُصاباً بالصمم، تحس أن توليفة الإبداع تلك تركض مرحاً داخلك، وذلك التناسق المدروس في الحركات يطير في خيالك كسرب هداهدٍ يرفرف فوق حقول الكرم والزبيب. كل ما تراه يثير مشاعرك، حتى ولو كنت وافداً جديداً أو سائحاً أجنبياً لا عِلم لك بالتقاليد والتراث. ثمة شيء مدهشٌ يُجبرك على الوقوف حتى وإن كنت عائدا من مشفى، أو مُتصببا عرقاً بعد يوم حافلٍ بأشغال الحجر والطين. تخرج من مشهد الأعراس عائِداً من حيث جِئت، لِيظل شيء في نبضك راقصاً طوال الطريق، أسنانك نفسها من يُعيد ضرب الدفوف، إيمائة رأسك الخفيفة ويدك اليمنى البهلوانية من يعيد مشهد الرقص

والإمساك بخنجر من خيال. هكذا يبدو جمال التقاليد، ذو نكهة استثنائية تنغرس في القلوب دون وعي، وإن لم تسقط أرواح العابرين على سِحر المشاهد.

وأنت تعبر بين الأزقة عائِداً من عملٍ أو تسوق أو نزهة، يفاجئك أذان المغرب من "الجامع الكبير" بمقامه الصنعاني الجميل، صادحاً في الأفق البعيد، منبثقاً بين البِنايات؛ فتتسَمَّر خُطاك في اللحظات الأولى كما لو أن السماء عينها أَمَرَتْك أنْ تقف كمِئذنته، لِتُرجِعَ لك الصدى الرخيم إنْ كُنتَ مُقصِّراً في أداء الفرائض. حينها يتفتح الجدار في صدرك كزهرةِ خُزامى، ليِّنةً تفوح عبيراً روحانياً في مداك، ثم تستأنف السير نحوهُ، كأنك أخلَصتْ إنابتك إلى الله بعد طيش وتِيه. أما إذا حالفك الحظ أن تمر بها في شهر رمضان الكريم، فطوبى لروحك الطمأنينة والسلام. وأنت تصغي قُبيل الفطور إلى تلاوة "محمد حسين عامر"، أو "القريطي" أو "الحليلي"، تشعر أن تلك التي تجري من تحتها الأنهار تُربت الآن على روحك كما تربت الأم على ناصيةِ وليدها، تحس وكأن الدنيا عطسَتْ إلى الوجود على مهدٍ قَطِيفَهُ من رَفرَفٍ خُضْرٍ وعبْقَرِيٍّ حِسَان، بريئاً لم تمسَّه أوساخ الحياة وهمومها. وأنت تصغي لتلاوةِ أحدهم العطرة، ينتابك الشعور أنَّ هناك صائغاً للعطور يُرشرش الأجواء من داخلك.

إذا ما هممت بزيارتها، أول من يستقبلك عند مدخلها الباعة المتجولين. إن كان الشتاء قارساً، لن يكلفك الامر سوى قروش قليلة لشراء جاكيت أو كوت للدفء. وعلى مقربةٍ، بائع شاي مشهور بجودة الشراب، يكفي أن تصغي لتعليق أحدهم بعد الاحتساء: "كوب مُسكر حقاً". تواصل السير لترى هنالك دكاكين معلقة على الجدران، دكاكين الزبيب واللوز والفستق الصنعاني، لتدرك أن المدينة لا تودعك، بل تمشي معك حتى آخر الزّقاق.

كل مربع في صنعاء القديمة له رائحة مستساغة، وأنت تمر في صباح باكر، تفوح رائحة "الكباب" بين الأزقة كأنها إكسير حياة، تفتح شهيتك لتناول وجبة أخرى حتى وإن تناولت عجلاً قبيل لحظات. إذا ما صادفت عابراً إلى محل الكباب، كثيراً ما يخبرك أنه ذاهب إليه؛ لشراء وجبة لأبيه المريض، كونه لا يستسيغ أي طعام سواه. كذلك رائحة البُن اليمني، تُسكرك بنكهتها الأصيلة، إذ تُعيد إليك حقول الأولين وشهرة الزمن المنصرم، فتؤمن بعد أن شككت بقول من رحلوا: "أفضل بن في العالم البن اليمني." أما رائحة البخور، يا لها! يالرائحته حين تعلق على ملابسك، على جسدك، وحنجرتك على مدى أيام، فتشعر أن جزءا من صنعاء القديمة يمتزج الآن في خيوط ثوبك، في شعرك، وكثيراً، كثيراً على شاربك!

هكذا لصنعاء القديمة سحرٌ ليس كمثله سوى الربيع والمطر. وهكذا تبدو في عين من يعشقها: ليست أثراً تاريخياً جامداً، بل كائناً حياً يتنفس بالعمارة، ويتكلم بالصوت، ويتجسد في الرائحة، ويقيم في القلب. من يعرفها لا يمرّ بها عابراً، ومن لا يعرفها، تكفيه خطوة واحدة في أزقتها ليدرك أن الحضارة ليستْ ما يُبنى بالطين والقرميد وحده، بل ما يُحفظ بالإنسان.

العربية والمستعربون الإيطاليون

عزالدّين عناية كاتب تونسي مقيم بروما.

برحيل المستشرق فرانشيسكو غابريالي (1904-1996) طَوت الدراسات العربية في إيطاليا مرحلة مهمّة من تاريخها، ودخلت طورًا جديدًا صار يُعرَف بـ "الاستعراب" (L'arabismo)، طرأت عليه مستجدّات ودبّ فيه نوع من التفرّع. لماذا شَكّل الرجل مرحلة فاصلة رغم أن السابقِين واللاحِقين العاملين في مجاليْ الاستشراق والاستعراب كثيرون؟ أوّلا لانهماكه بحزم في تطوير الدراسات العربية بحثًا وتدريسًا وترجمةً؛ وثانيا لطبعه الأجيال اللاحقة بمنهج التعاطي العلمي والتخصّصي مع الدراسات العربية. ففي مرحلة مبكرة كان الإتيان بفرانشيسكو غابريالي لتولي مهام "معهد الشرق" في روما (IPO)، الذي أسّسه المستشرق كارلو ألفونسو نللينو سنة 1921، والذي مثّل أهم بؤرة في دراسة الحضارة العربية في إيطاليا، بغرض تطهير المعهد من النظرة الفاشية للشرق والعبور به نحو رؤية جديدة تجاري أوضاع إيطاليا ما بعد الفاشية. لكن غابريالي لم ينحصر عمله بتولي مقاليد المؤسسة البحثية المعنية بالشرق والعالم العربي، بل أشرف أيضا على كرسي اللغة العربية وآدابها في جامعة روما "لاسابيينسا"، كبرى جامعات أوروبا التي يفوق عدد طلابها في الوقت الحالي المئة ألف. ولِثقل المهام التي تولاها فرانشيسكو غابريالي مثّلَ الرجل مرجعية للعديد من المستشرقين والمستعرِبين الإيطاليين ممن تتلمذوا على يديه وتشرّبوا منهجه في دراسة الحضارة العربية، وكذلك لوفرة الأعمال التي أنجزها حتى باتت من المرجعيات الكلاسيكية في إيطاليا. نذكر من بينها "تاريخ الأدب العربي" (1951)، "الإسلام في التاريخ.. دراسات في التاريخ" (1966)، "محمد والفتوحات العربية الكبرى" (1967).

فمنذ أواخر الألفية الثانية، وتحديدا منذ العشرية الأخيرة، بدأ يدبّ في ساحة الاستشراق الإيطالي حراك، ستتّضح ملامحه وسيرسو عند الاهتمام بالعربية وآدابها، وهو ما سيُعرَف لاحقا بالاستعراب. توزّعت انشغالاته على ثلاثة محاور رئيسة: تدريس العربية، وتقديم الأدب العربي بوجهيه القديم والحديث، وترجمة الأعمال الأدبية. وشكّل تدريس العربية وآدابها محور نشاط عدد من الجامعات الإيطالية مثل "الأورِينتالي" في نابولي، وجامعة روما "لاسابيينسا"، وجامعة البندقية، وجامعة باليرمو، أبرز المؤسسات الجامعية في إيطاليا وأعرقها. ليغدو تدريس العربية وآدابها، في الوقت الحالي، شائعا في العديد من الجامعات في شمال إيطاليا وجنوبها.

ذاع صيت أسماء إيطالية في مجال الترجمة من العربية

لارتباطها أساسا بترجمة الأعمال الأدبية. نذكر على سبيل المثال عَلَمين بارزين: إيزابيلا كاميرا دافليتو وفرانشيسكا كورّاو، لريادتهما في المجال ولنشاطهما الحثيث في الترويج للأدب العربي، حيث انشغلت الأولى بترجمة الأعمال الروائية بشكل رئيس، واهتمت الثانية بترجمة الشعر. تقاسم الثنائي الساحة الإيطالية ولم يخل عملهما من التنافس والتدافع، وكوّنت كل منهما فريقا من الأتباع والمريدين صبّ في مصلحة ترويج الأدب العربي واللغة العربية. واستطاعت كلتاهما تقديم سلسلة من الروائيين والشعراء العرب للقارئ الإيطالي، تسنّى بمقتضاه إخراج الدراسات العربية من حيز الجامعات الضيق إلى الساحة الثقافية الرحبة. وهي رحلة شاقة وممتعة كما روت لي كاميرا دافليتو وكورّاو بعضا من فصولها، أخرجت المنتوج العربي من العتمة إلى النور، حتى باتت أسماء عربية مثل غسان كنفاني، وإميل حبيبي، وصنع الله إبراهيم، ورشيد ضيف، ونجيب محفوظ، ولطيفة الزيات، وعبد الرحمان منيف، وإبراهيم الكوني، والطيب صالح، وأبو القاسم الشابي، والسياب، ومحمود درويش، وعبد العزيز المقالحي، وأدونيس متداوَلة على ألسنة الطلاب والمثقفين الإيطاليين.

اليوم أضحى المعنيون بالترجمة من العربية كثيرين. فقد شهدت العشريتان الأخيرتان ظهور لفيف من المترجمين استطاع كسب ثقة دُور النشر وحاز شيئا من القبول لدى القارئ الإيطالي. نذكر على سبيل الذكر ماريا أفينو ومونيكا روكّو وديانا إلِفيرا وباولا فيفياني وبربارا تيريزي ووسيم دهمش وفرانشيسكو ليجيو وألدو نيكوسيا وسيمونِه سيبيليو. صحيح يبذل المترجمون جهودا مقدَّرة في الترجمة من العربية، غير أنّ التخيلية المركزية للثقافة العربية المتأتية من حقبة الاستشراق الكلاسيكي لا تزال تحول دون الاهتمام الكافي بالأدب الخليجي أو الأدب المغاربي مثلا. بالإضافة أن التحولات الجارية في الساحة الثقافية العربية لا تجاريها مواكَبة دائمة من المترجم الإيطالي، وهو ما يجعل كثيرا من الترجمات تأتي نتيجة العلاقات الشخصية أو التوصيات، وقد لا تعبّر عن واقع الحركة الأدبية العربية.

لقد مثّل خطّ الاستعراب، المتمحور حول دراسة الأدب العربي المعاصر وتدريس العربية، عنصر تحوّل إيجابي. وتركّزَ الاهتمام على نقل الأعمال الإبداعية، وتدريس القضايا التي تمور بها الساحة الثقافية العربية، بغرض تقديم صورة راهنة عن العالم العربي. لكن تبيّن أن ملاحَقة الإنتاجات الأدبية وحدها لا تكفي، وهو ما حثّ على توسيع نطاق الانشغال بالثقافة العربية. فكان أن ظهرت في الساحة اهتمامات بالمقاربات السوسيولوجية والتاريخية والدينية والأنثروبولوجية والسياسية، بغرض إتاحة وعي شامل بالوقائع العربية الجديدة، بعيدا عمّا تُروّجه الدعاية، وكان من أبرز المشتغلين فيها الراحل ماسيمو كامبانيني وإنزو باتشي وإيدا زيليو غراندي وأوغو فابييتي وستيفانو آليافي ولاورا غواتزوني.

في خضمّ تلك المنجزات المقدَّرة، ثمة جانب مهمّ في ترويج العربية وتيسيرها للمتعلم الإيطالي، بقي بعيدا عن الضوء. وهو دور تولّته المؤسسة الجامعية الإيطالية

في أقسام اللغة العربية وآدابها داخل الكليات. فقد انكبّ جمع من الأكاديميين الإيطاليين على الاشتغال على بنية العربية كلغة، وعلى مناهجها التعلّمية كلغة عصرية، وعلى الجانب الألسني والتاريخي للغة الضاد. ونظرا إلى طابع الاشتغال التقني لتلك المجالات، فقد ظلّت حبيسة الوسط الأكاديمي. توزعت الأشغال على مجالين بالأساس: الجانب المعجمي والجانب النحوي للغة، في المستوى الأول تعود الحركة المعجمية بين العربية والإيطالية إلى قرون سالفة، ويُعدُّ القاموس الإيطالي العربي "فابريكا مانيا" (1636م) وهو من إعداد دومينيكو جرمانو الأقدم. شهدت الحركة عدة تطورات حتى بلغنا في الحقبة المعاصرة قاموس ريناتو تراييني العربي الإيطالي، الصادر سنة 1966، والأكثر اعتمادا بين الدارسين والمترجمين في إيطاليا. يكشف القاموس عن دراية معمقة لصاحبه بالصناعة المعجمية، وهو شبيه بموسوعة لغوية (1763ص). وفي مسعى لتحيين هذا القاموس العمدة وتجديده جرى اختصاره في مجلد واحد، وتبقى الحاجة ملحة اليوم إلى تحويله إلى قاموس إلكتروني.

يَروج في الأوساط الجامعية كذلك "قاموس اللغة العربية" لإيروس بلديسيرا، أستاذ اللغة العربية في جامعة كافوسكاري في البندقية. وهو قاموس يحاول أن يلبي حاجة الطلاب الناطقين بالإيطالية والساعين إلى تعلّم العربية. كان الهاجس الرئيس لبلْديسيرا وهو تقديم قاموس يلبّي حاجة الدارس من المصطلحات والمفردات في لغة عربية معاصرة. فبموجب نشاطه التدريسي كان بلْديسيرا على دراية بالحاجة الملحة إلى قاموس معاصر. التجربة الناجة لبلديسيرا في "قاموس اللغة العربية" شجّعته على توليد قاموسين آخرين، "العربي الوجيز" و "العربي الصغير"، من القاموس الأصلي استهدف بهما شرائح مبتدئة في تعلّم العربية.

لكن تعليم العربية وتعلّمها قام أيضا على عاتق دارسين وباحثين في المجال اللغوي، منهم الأستاذ جوليانو ميون الذي تركزت أبحاثه حول قضايا تاريخ اللغة وتيسير مسائل الإعراب. والدارس أوليفييه دوران الذي انشغل بقضايا اللهجات والدارجة. وكذلك ومونيكا روكو التي انشغلت بالقضايا التعلّمية للعربية، وبالمثل أيضا ماريا أفينو التي قدمت عملا مميزا في مجلدين من خلال تيسير النحو العربي عبر تجديد الكِتاب الكلاسيكي للاورا فيتشا فالياري.

أضحى الإيطالي يطالع إبداعات عربية راهنة مترجَمة إلى لغته، مثل "موت صغير" لمحمد حسن علوان، و"الطلياني" لشكري المبخوت، و"لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة" لخالد خليفة وأخرى، بعد أن تعزّزت المواكَبة بفضل الصدى الحسن للجوائز العربية التي باتت تسلّط الضوء على الأعمال الجيدة. وقد كانت حركة الترجمة في ما مضى بطيئة للغاية، حيث لم يُترجَم من العام 1900 وإلى غاية العام 1988 سوى 27 عملا روائيا عربيا إلى الإيطالية.

الشاعر محمد كوري لمجلة الليبي:

الحب هو الحياة

حاورته: عزيزة حسين. ليبيا

في زمنٍ تتنازع فيه الضوضاء على المساحات، يخرج صوتٌ شعري من عمق الواحات، ليحوّل الفكرة إلى نصّ نابض بالحياة. من صحراء "جالو" تنبثق قصيدة تتوزع بين الحب والفلسفة والوطن، وتحمل في طياتها صدق البوح وقلق السؤال. محمد كوري، الذي شُدّ مبكرًا إلى لغة المتنبي وعنترة، ثم نهل من درويش ونزار ورياض الصالح الحسين، ليصوغ من الضوضاء معنى ومن الشظايا جمالًا. في هذا الحوار مع مجلة الليبي نقترب من عالمه الشعري، ونكشف ملامح رحلته مع الكلمة، حيث يتحوّل الحرف إلى وطنٍ من نور وأسئلة."

الحب:

ـــ ما الرابط الخفي الذي جمع بين الأقسام الثلاثة في "ضوضاء الفكرة" (الحب – الفلسفة – الوطن)؟

• في الحقيقة لم يكن الأمر مخططًا، حيث أن النصوص كتبت على سنوات متفرقة، وحين فكرت في جمعها وجدت اختلافات بينها، بين الحب والفلسفة والوطن، فحرصت على ترتيبها وفق ذلك. الحب هو الحياة، هو ما يجعلنا نعيش ونستمر بالشغف، ولا يمكن ذلك دون الحب.

ـــ لماذا اخترت التفعيلة، أو البناء العمودي في بعض النصوص بدلًا من الشعر النثري؟

• لا أهتم بنوع النص المكتوب، تفعيلة أو عمودي أو نثري، فقط أكتب، وعند الانتهاء من النص يمكن معرفة الشكل المناسب له. أحاول الابتعاد عن النصوص العمودية لأنها تحصرني في قافية معينة، فالتحرر يجعل الكتابة أصدق وأقرب إلى قلبي.

ـــ كيف أثّر قراؤك للمتنبي وعنترة والصعاليك، ثم شعر درويش ونزار ورياض الصالح الحسين، في تطورك الفني؟

• تأثير هؤلاء الفطاحل كان في شدّي للشعر عامة، وقراءتي لهم علّمتني اللغة وهذبت ذائقتي. لا أنسى أن القرآن الكريم ساعدني كثيرًا في تمكيني من اللغة. الحديثون الرائعون تركوا بصمة واضحة في نصوصي، وأضيف عليهم اسم "سركون بولس"، الذي تأثرت بأسلوبه أيضًا.

ـــ ما الذي يميّز شعر سميرة البوزيدي بالنسبة إليك؟ وكيف يظهر حضورها في نصوصك؟

• ألتمس الحقيقة في شعر البوزيدي، أحب قراءة الشعر المدهش الذي يصفعني ويقذف بي إلى السماء ثم يهوي بي إلى الأرض. لم أقرأ كل أعمالها بعد، لكن مؤكد أنها ستترك بصمتها على نصوصي المستقبلية.

الفلسفة:

ـــ في جالو، كيف أثّرت البيئة المحلية والموروث الشعبي على صوتك الشعري وصورك اللغوية؟

• تأثرت كثيرًا، ويمكن للقارئ ملاحظة ذلك في نصوص مثل: "يا أبي، ما الأخبار!"، "حوار مع جذع نخلة"، "المدينة"، "جغرافيا الروح". أعشق الصحراء، وأستلهم منها جمال الطبيعة ليس فقط في الكتابة، بل في تغذية الروح.

ـــ كان توقّفك عن الدراسة الجامعية قرارًا كبيرًا؛ كيف انعكس ذلك في كتابتك الأدبية؟

• هناك شعور بالحرية والتمرد في نصوصي، ولم أتوقف يومًا عن التعلم من القراءة والاطّلاع. لا يوجد حاجز بين قلمي وقناعاتي، وعندما أكتب أخلع عني نفسي وكل ما أؤمن به، وأترك الإنسان فقط.

ـــ في الجزء الفلسفي، ما هو السؤال الوجودي الذي لا زلت تبحث عن إجابة له من خلال الكتابة؟

• "ما الإنسان وأين هو؟" هذا السؤال يرافقني منذ زمن، وما زلت أبحث عن أبعاده من خلال الكتابة.

الوطن:

ـــ في الجزء الخاص بالوطن، ما هي اللحظة أو الصورة أو القصيدة التي تعبر عن الوطن الحقيقي في داخلك؟

• نص "أحلام رومنسية" يعبر عن الوطن الذي في داخلي، كتبته منذ بداياتي الأولى، لذلك هو نص حميم وقريب من قلبي.

ـــ عندما تكتب عن الوطن، هل تتحدث عن ليبيا الحقيقية فقط، أم عن الوطن كحلم أو جذر داخلي؟

• أتحدث عن كل ذلك؛ ليبيا الحقيقية أكثر، لأن هناك الكثير من العمل اللازم للارتقاء بالبلد. الحديث عن الحقيقة أفضل للوصول إلى النهوض والبناء الحقيقي.

ـــ مع امتلاكك لمجموعتين جاهزتين ("شظايا فكرة" والثالثة)، ما التطور الذي شهدته بين هذه الأعمال؟

• هناك تطور ملحوظ، يظهر في "شظايا فكرة" نضج أكبر، بينما المواضيع والأسلوب يبقى كما هو: الحب، الفلسفة، الوطن.

ـــ هل لديك مفاهيم أو رموز مشتركة تعيد استخدامها أو تطوّرها في المجموعات الشعرية؟

• لا أستطيع الجزم، لكن أميل إلى وجود شيء من هذا القبيل.

ـــ ماذا يعني لك أن تُطلَب كتبك عبر الإنترنت مثل منصة فولة بوك أو مكتبة نور؟

• أشعر بالتواصل، حيث تتيح هذه المنصات فرصة نشر الكتاب من خلال عرض العنوان والغلاف، مع الحفاظ على حقوق النشر.

ـــ هل تعاملت مع القراء أو نقاد على الإنترنت؟ هل وصلتك ملاحظات أثّرت على تجربتك؟

• لا أعتقد أن ما مررت به يمكن أن يُسمّى تجربة حقيقية، لكن وصلتني بعض الردود الإيجابية.

ـــ ما أجمل "إزعاج" أو "ضوضاء" الإلهام باعتبار أن عنوان ديوانك هو "ضوضاء الفكرة"؟

• الإلهام لا يأتي من تشويش داخلي، لكن في نص "ضوضاء الفكرة"، الفكرة تثير الضجيج داخليًا وتريد الخروج أو السيطرة على العقل. طرفة الإلهام كانت "طوبة" في مدخل عملي، جلست أتأمل فيها فإذا بها تنطق بالفكرة وبدأت الكتابة.

لحن جليلة الباكي

أشرف قاسم. مصر

يولد الإبداع من رحم المعاناة، ولعل تلك المقولة لا تصدق على أحد بقدر صدقها على الشاعرة الكبيرة الراحلة "جليلة رضا"، فقد كانت حياتها سلسلة متصلة من المآسي والخطوب.

ولدت الشاعرة "جليلة رضا" بالإسكندرية في الحادي والثلاثين من ديسمبر عام 1915م لأب مصري وأم شركسية، وكانت أصغر أخواتها، ويبدو مما كتبته في شعرها بعد ذلك أن أباها كان يتمنى أن تكون ولداً، ولذا كان لديها شعور طاغ بالبؤس والاغتراب، وها هي تصف مولدها فتقول:

جِئْتُ الحياةَ وفي عَينيّ ظُلمَتُها
جِئتُ الحياةَ وخلفي طَيْفُ أقداري
وخَيَّمَ الصَّمْتُ فوقَ الدارَ مُنعقداً
وفي جوانبها في شِبهِ أستارِ
كأنَّما الدارُ مِمَّا حَلّ في خَجَلٍ
تَوَدُّ لو تَختفي عن كُلِّ أنْظَارِ.

وأمام هذا الغبن الذي لمسته منذ مولدها لم يكن أمامها إلا أن تثبت وجودها في مجتمع يرى في البنت وجه العار ومجلبة الشنار، فيها هي تصف شعور والدها حين رآها أول مرة عقب ولادتها فتقول:

وهَلَّ طَيْفُ أبي في الدارِ مُنْفَعِلاً
وفي جَوانحه جَمْرٌ عَلَى نَارِ
حَتَّى إذَا ما انْحَنَى فَوْقي يُدَاعِبُني
رَأى الحَقِيقَةَ في رُعْبٍ وَإنْكَارِ
فَرَاحَ يَهْذي لِمَنْ شَبّ الرمادَ لَظَىً
وأيقَظَ الميتَ في آياتِ إنْشَارِ
"بِنْتٌ ؟ إلهي وما أرجو سوَى وَلَدٍ
يَا وَصْمَةً في دَمي يا ذلةَ العَارِ.

استطاعت بمثابرتها ودأبها أن تحصل على الثانوية الفرنسية من مدرسة راهبات الراعي الصالح الفرنسية بالقاهرة، ولذا راحت تقرأ الأدب الفرنسي بلغته وتطالع عيونه، ومترجم منه إلى العربية، فوقعت في غرام الشعر، وبدأت رحلتها معه.

وكانت مأساة ولادتها بنتاً بداية سلسلة من المآسي التي تعاقبت على حياتها، فقد تزوجت للمرة الأولى من قاض يكبرها عمراً بأكثر من عشرين عاماً، وأنجبت

منه ولداً وبنتاً، وكان ولدها هو مأساتها الأكبر فقد ولد مريضاً بتخلف عقلي، ولعل هذا هو منشأ نزعة الحزن التي تبدت في شعرها بجلاء.

وكان زوجها هذا قاسياً عليها، شديد الغيرة، فطلقت منه بعد عشر سنوات من زواجها.

ثم اقترنت بعده بالشاعر "عبدالله شمس الدين" صاحب القصيدة الشهيرة "أخي جاوز الظالمون المدى"، وكان متزوجاً من عراقية وله منها ثلاثة أبناء، ولم يخبرها بذلك، وحين علمت "جليلة" رضا طلبت منه الطلاق حفاظاً على كيان أسرته.

وكانت آخر زيجاتها من الصحفي "محمد السوادي"، وظلت ترعاه حتى وفاته، وبعده أغلقت عليها بابها واعتزلت الحياة، وقاست أمراض الشيخوخة وحيدة، حتى وفاتها عام 2001م.

عاشت "جليلة رضا" تبحث عن الحب والأمن، وتدعو في شعرها إلى المحبة بين بني البشر، والمحبة في نظرها هي الحصن الحصين الذي نلوذ به من سعير الحياة فتظللنا دوحته المعشبة، كما عبرت هي عن هذا المعنى حين قالت:

وفي الصُّبْحِ أفتحُ بابي الكبير
وعبْرَ الحديقةِ أقفو خُطاهْ
فيَهمس غصنٌ إلى جارِه
وترنو الخمائلُ لي في انْتباهْ
وتبدُو الحديقةُ في زَهْوِها
قد اسْتَقبلتْ في الظَّلامِ إلهْ
فمن كلِّ ركْنٍ تَهادى عليه
وفي كلِّ وجه نباتٍ رآه
يشعُّ ضياءً .. ويسري عبيرٌ
وتدفقُ من جانبيهِ المياهْ

فأذكر أني سمعتُ الغريبَ
ينادي " أنا الحب.. إنِّي الحياهْ"

صدرت لها عدة أعمال حفرت اسمها في ذاكرة الشعر العربي منها:اللحن الباكي 1954/ اللحن الثائر 1956م/ الأجنحة البيضاء 1957م/ أنا والليل 1961م/ صلاة إلى الكلمة 1975م/ العودة إلى المحارة 1982م/ قصائد السلام/ لمن أغني؟

كما أصدرت رواية بعنوان "تحت شجرة الجميزه" عام 1975م، ومسرحية شعرية بعنوان "خدش في الحرة" عام 1961م، وكتاباً نقدياً في جزأين بعنوان "وقفة مع الشعر والشعراء"، هذا بجانب سيرتها الذاتية التي صدرت تحت عنوان "صفحات من حياتي" عام 1996م.

تناول شعرها العديد من النقاد منهم الدكتورة "محمد عبدالمنعم خفاجي"، و"مصطفى السحرتي"، و"أنيس منصور"، و"عبدالعزيز شرف"، وتناولت الشاعرة "نوال مهنا" ديوانها "الأجنحة البيضاء" بالنقد والتحليل وفي مقدمة ديوانها الأول "اللحن الباكي" كتب عنها الشاعر الكبير "أحمد رامي": "تقرؤها فكأنك تنصت إلى لحن حزين، أو تنظر إلى شمس غاربة، أو تودع شراعاً مصفقاً يغيب في ثنايا الموج"، كما كان شعرها موضوعاً لرسالة الماجستير التي أعدها الباحث "أحمد محمد أمين الصواف" بجامعة الأزهر تحت عنوان "جليلة رضا .. حياتها وشعرها".

نالت جائزة الدولة التشجيعية في الشعر عام 1983م وكانت أول شاعرة تحصل عليها، كما نالت وسام الفنون والآداب من الطبقة الأولى عن ديوانها "العودة إلى المحارة" عام 1983م أيضاً، وكانت تلقب ب "ناجي الصغير".

في فلسفة الجرح

غُفران جليد. ليبيا

قول:
"لم أقصد إيذاءك."
فأشعر برغبة في الضحك،
ضحك لا ينتمي إلى الفرح، بل إلى
الفهم المتأخر،
إلى الوعي القاسي بأن الأبواب التي
فتحتها بنفسي
لم يكن يفترض أن تُفتح.
أريد أن أخبره
أن الجرح لم يكن ضربة مباغتة،
بل تراكم بطيء لخيبات صغيرة،
هزّات خفيفة لم ألتفت إليها
حتى انهار كل شيء فوقي دفعة واحدة.
أريد أن أسأله،
هل تختارها الآن بنفس السهولة
التي تركتني بها؟
هل تشعر معها بالطمأنينة التي لم تمنحني
إياها؟
وهل تعرف كم من الوقت يستغرقه
شخصٌ مثلي
ليتعلم كيف يثق مجددًا؟

لكني لا أسأل.
أكتفي بالمراقبة من بعيد،
وأدرك، بلا مرارة، أنني لم أكن
خسارتك.
أنا فقط كنت نقطة توقّف مؤقتة،
ظلك الذي استظللت به حتى وجدت
ضوءًا آخر.

يقول:
"أنا آسف."
وأنا أبتسم،
لأنني أعرف أن هناك اعتذارات
لا تُقال لمن لم يكن لهم مكانٌ منذ البداية.

وأمضي،
بحقيبة خفيفة، وذاكرة ثقيلة،
وأيامٍ قادمة لا تحتاج إلى وجهك
لتضيء.

سأمضي إلى مكان قادم

حنان سليمان حمود. سوريا

سأمضي إلى مكان قادم؛
ربما أجد نفسي..
سأترك لك معطفي معلقاً
خلف أسوار مهمشة..
سأترك لك مدن الرمال..
هناك في الماضي
حيث تكون
ربما تحتاج معطفي،..
عندما تغادر..
رائحته لا تنضب.. ولن تتبدل..
تحتاجه..
عندما يجتاح الصقيع قلبك القفُر.
عندما تتفقد من رحلوا عنك..
عسى يورق في قلبك
جذور عشب ذابل
من رِقّة الحب..
تُزَهر ألحان الوجود.

جنة النص

انتقاء :
سواسي الشريف

النساء يعرفن كيف يَمُتْن
جيداً
يبتلِعن رَجُلاً سخيفاً
ليستقرَّ بداخلهنَّ
ثم يبدأ المغص
..
يُكثرنَ من أمانيهنَّ السعيدة
ورومانسيتهنَّ الحالمة
من خيالهنَّ الذي يصور لهنَّ
أرجوحةً في السماء
ووثوقهنَّ بطرفِ الثوبِ أنْ
لا يُعثرهن
من ركضهنَّ الطويل
واتكائهنَّ على ظل الرجال
بينما ظِلهنَّ في الريح
..
يرتدين الحداد على أنفسهن
على أظافرهنَّ المكسورة
حلقهنَّ الضائع
وحبةٌ استقرت وسط

وجوههنَّ
على موتِ نملة
أو مشهد خيانة في
مسلسلهنَّ المفضل
يشبهن السماء
كلما نزل المطر
ينصتن لأجسادهنَّ بهدوء
ثم يمشين على خُطاه
..
يَتساقطن باكراً
عُقولهنَّ، قلبهنَّ، أجسادهنَّ
لرجالٍ جعلوا منهنَّ لجوء
ثم يهبن ما تبقى
لأولادهنَّ
وللطبيعة
هكذا يذبلن النساء
وبصورةٍ سريعة
..
يتسلينـ في سلةِ خضار
بين عصر الطماطم وتقطيع

البصل
في البُقع الداكنة
التي يقتلن أصابعهن
لازالتها
في تلميعِ الزجاج
ورؤية وجوههنَّ به
في إذابة أرجلهنَّ كي يجعلن
العالم أبيض
ثم أسود
من جديد
..
يتعلمن صغيرات
كيف يتقنَّ دور المهرج
ينقلن ستة كُرات بين
أيديهنَّ
دون أن تسقط منهنَّ واحدة
كي لا يُصبحن فاشلات
أولئك النساء
بأعجوبة ناجيات ...

منال بوشعالة/ ليبيا

*****

واقفاً
في منتصف المرآة
...
لا
أراهن على الإنسان،
ولا أخسره.
أتركه واقفاً
في منتصف المرآة
يتدرّب على إنكار صورته.
كلما
رفع يده للتحية
سقطتْ منها سكين،
وكلما نطق بالعدل
احتاج شاهداً
ليصدّقه.

علّمناه الأسماء؛
فسمّى القتلَ ضرورة،
والخيانةَ حكمةً،
والنجاةَ حقاً حصرياً.
لا
أكرهه،
لكنني لا أضع قلبي
في جيبه.
أفضل الغيم:
ذاك الذي يمرّ،
ولا يوقّع تعهداً
بالطهارة..
...

علي الراعي/ سوريا

*****

بداخلي ينمو الغضب
بطريقة بدائية
تعلمها قديمًا من الجدات
كي يعيش طويلاً
ويقصف أعمار جيرانه
كأن يغش الدقائق
ويبيعها بتوقيتٍ مختلف
ويُسكِر الأقدام فتذهب
بعيدًا بعيدا
بلا أفئدة تنوح برفق
بلا مشاعر تنهب رصيده
...
يا أيها التعب الساكن في
فمي
هل تستريح قليلاً
فعلى لساني جمرة من يأس
أريد بصقها
وبذاءاتٍ كثيرة
وعلى هذا الصمت تبيض
يمامة
وتنسى اللحظات بأنها
تعيسة
وبلا دموع لا تضيء الحقيقة
ولا يتحسس القلب أوكار
الغضب
يا أيها التعب
هل تموت قليلا؟

ـ إكرام مطر/ مصر

*****

رباعيات

أحمد خالد توفيق. مصر

(1)

– ما هي الصفات التي تريدها في زوجتك القادمة؟

فكر بعض الوقت ثم قال في شوق:

– أريدها رائعة .. رائعة في كل شيء .. ليس أبسط من هذا.

– «هذه ليست إجابة .. لو وجدنا هذه الرائعة لوجدناها تبحث عن رجل رائع .. ليس أنت بالتأكيد.

(2)

ذهبت لابتاع بعض الخضار، فقالت لي البائعة المحجبة:

– "سوف أقضي معك الليلة .. بالتأكيد."

كنت اعتقد أنني وسيم .. أمي يرحمها الله قالت لي هذا ،لكن سحري لا يعمل بهذه السرعة وهذه القوة. غريب جداً .. قالت البائعة وهي تزن لي الخضر:

– " أنت حلو كقطعة من الحلوى".

ابتسمت في خجل بطريقة من يعرف أن هذا صحيح لكنه يخجل من الاعتراف به فعادت تقول:

– " هات قبلة."

بدا لي هذا غريباً جداً ولحسن الحظ لم أطعها، ثم سمعتها تقول:

– " أنت حبيب ماما "

نظرت مدققا فرأيت أنها تدس الهاتف الجوال تحت طرحة الحجاب وهكذا تتكلم ويداها حرتان، تكلم ابنها في البيت طبعاً بينما هي تتعامل معي بنصف انتباه.

(3)

كان أحد أساتذة كلية الهندسة يقول لطلبته: "عندنا يفتضح أمر الغبي بعد ربع ساعة بينما قد لا يفتضح أمره أبدًا في كليات أخرى". وهو كلام دقيق، الطب ضمن هذه الكليات الأخرى.

دراسة الطب في مصر تعتمد كثيرًا جدًا على الحفظ.. وقد كنت أقول ساخرًا إن أوائل القسم الأدبي يجب أن يدخلوا كلية الطب بلا مناقشة. أحيانًا يكون المنطق غريبًا ويدعو للشك، لكن دراسة الطب في مصر تعلمك عدم طرح أسئلة، وهذا غريب، هكذا يتم تداول المعلومة دون تمحيص، وتورث من جيل لجيل بلا توقف.

ليس هذا هجومًا على الأطباء فأنا طبيب، لكني أطالب الطبيب ألا يعتبر ما درسه في كلية الطب ثقافة كافية، وألا يعتبر تفوقه الدراسي دليل ذكاء.

(4)

خير طريقة لشراء سيارة هي أن تزعم أنك اشتريت سيارة فعلاً. عندها سيصيح كل واحد في حسرة: "يا لك من أحمق! خسارة، لماذا لم تخبرني؟ كانت عندي سيارة بي إم دابليو موديل 2015 بخمسة آلاف جنيه فقط". عندها أخبره أنك لم تشتر سيارة بعد.

روائع القلب الكبير

منيرة نصيب. ليبيا

(1)

امرأةٌ لا تَنسى أن تضع العطر من أجل

لقاءٍ قد يجمعها

بالحلم معكَ ..

امرأةٌ لا تُنسى .

(2)

يغزوني الآن عطركَ ..

ولا من شهود على المجزرة .

(3)

الآن ..

عطرك هنا ..

عيناك هنا ..

لا شيء يفصلني عن حضنك

سوى بعض من الأميال السخيفة .

استعادة بلزاك

مارلين كنعان. لبنان

• سيرة كاتب:

وأونوريه دو بلزاك المولود عام 1799 في وسط فرنسا، وتحديداً في مدينة تور على ضفاف نهر اللوار لعائلة متوسطة الحال، من أب هو "برنار- فرنسوا بلسا" الذي غير اسم عائلته إلى "بلزاك"، وآن- شارلوت سالمبيه، الأم التي تصغر زوجها بـ32 سنة، والتي عرفت باهتمامها بالتنويم المغناطيسي أكثر من اهتمامها بابنها وابنتها "لور"، شقيقة بلزاك الوحيدة والتي ستصبح أيضاً أديبة، وإن لم تصب مثله قدراً كبيراً من الشهرة والنجاح، هو كاتب وروائي ذائع الصيت ولو دخل عالم الكتابة بهدف جني المال وبناء القصور، ولم يفكر يوماً أنه سيصبح أديباً عالمياً.+

بدأ بلزاك دراسته في ثانوية مدينة "فاندوم"، حيث لاحت تباشير موهبته واهتمامه بالقراءة النهمة للكتب الأدبية والفلسفية، لا سيما مؤلفات "ديكارت"، و"مالبرانش". في العشرين من عمره وضع مع

مجموعة من الأصدقاء قصصاً وقعها بأسماء مستعارة، كان من أبرزها تراجيديا شعرية سياسية لم يتمكن من نشرها بعنوان "كروميل". فيها نقل مجازاً من خلال شخصية القائد العسكري والسياسي الإنجليزي المراوغ الذي واجه الملك شارل الأول، أحداث الثورة الفرنسية والعصر النابليوني، محاولاً المقابلة ما بين قيم النظام السياسي القديم وعالم ما بعد الثورة وسخريته البورجوازية، كما حاول ترجمة مؤلفات الفيلسوف الهولندي "سبينوزا" من اللاتينية إلى الفرنسية.

• روايات "الكوميديا الإنسانية" (فناك):

في هذه الفترة من حياته انتقل بلزاك إلى العيش في باريس حيث كتب أيضاً أعمالاً أكثر نضجاً مثل "وريثة بيراغ" و"جان-لويس" و"المئوية" و"كاهن الأردين" وقصصاً أخرى كثيرة، مما فتح أمامه أفق علاقة غير متكافئة مع بعض سيدات الصالونات الأدبية، اللاتي أقام معهن علاقات عاطفية وكتب لهن نصوصاً غزلية، على رغم دخوله مجال دراسة الحقوق وعمله في مكتب أحد المحامين ومتابعته بعض الدروس في جامعة السوربون وكتابته كماً هائلاً من القصص التجارية ودخوله عالم النشر والطباعة والمكتبات.

هكذا بدأت علاقته بالكونتيسة "دابرانتس"، وبالسيدة "دو بيرني"، التي مدته بالمال ودفعته إلى كتابة مزيد من القصص. إلا أن عمل بلزاك في مجال النشر والطباعة لم يدم طويلاً، علماً أن قلمه السيال ظل يفيض، إذ نشر "الثوار الملكيون" و"فيزيولوجيا الزواج" التي حققت نجاحاً باهراً، و"منزل الهر المداهن" و"إكسير الخلود" وغيرها من القصص والروايات، كما شارك في كتابة روايات مسلسلة نشرتها تباعاً بعض الصحف السياسية. وعلى رغم بعض الهنات والعيوب التي شابت بعض كتاباته المبكرة والتي نشرها باسم هوراس سان-أوبان، فإن كل نصوص بلزاك احتوت وفقاً لقراءة أندريه موروا، بذور رواياته المستقبلية.

• عبقرية أدبية:

أمام غزارة إنتاجه راجت في الأوساط الأدبية الفرنسية آنذاك شائعة جنونه وتقمصه روحاً أدبية عبقرية سمحت له بهذا التدفق الخلاق. غير أنه بعد نشره رائعته "أوجيني غراندي" التي حملت له بعض المال والشهرة، تابع بلزاك نشر أعمال أخرى أكثر إتقاناً كـ"سيرافيتا" التي عكست اهتمامه بكتابات العالم والفيلسوف والصوفي السويدي عمانوئيل سويدنبورغ، و"الشوان" وهي رواية تاريخية عن فلاحي مقاطعة برتاني الذين شاركوا في تمرد ضد فرنسا الثورية عام 1799، و"الأب غوريو" الثري الساكن في نزل الأرملة فوكير، إلى جانب ڤوتران وطالب الحقوق أوجين دو راستينياك المنحدر من أسرة ريفية متواضعة والمنبهر بالحياة الباريسية والذي سرعان ما ترك مقاعد الدراسة في محاولة للدخول في المجتمع الراقي من طريق الزواج والقتل والسرقة والبحث عن المال والسلطة مهما كلف الثمن وغيرها من الروايات. وكثيراً ما تحدث بلزاك على هامش كتاباته عن المهمة النبيلة الملقاة على كاهل الكاتب، الذي يستحق بحسبه تسلم زمام السلطة بالمعنى الفكري، فناضل بكل ما أوتي من قوة من أجل احترام حقوق النشر وأسهم في تأسيس جمعية أهل الآداب. لكن نضالاته وأعماله الصحافية كمحرر ورئيس تحرير لم تمنعه من مواصلة الكتابة الروائية والمغامرات العاطفية التي قادته ذات يوم إلى التعرف

إلى الكونتيسة "إيڤلينا هانسكا" البولونية الثرية ذات الثقافة الفرنسية، التي سرعان ما أصبحت عشيقته والتي كان لها أثر كبير في حياته، وقد ظل يبادلها الرسائل بانتظام على مدى 13 سنة، لكنه كان غير قادر على الزواج منها بسبب كم من المسائل القانونية المرتبطة بإرث زوجها الذي كان يكبرها بأعوام عديدة. وقد رافقها بلزاك في أسفار طويلة حتى الإقامة معها في أوكرانيا، من دون أن يمنعه ذلك من إصدار الروايات وكتابة المقالات التي دافع فيها عن أعماله وعن عدم تعارضها مع الأخلاق العامة كما في الرسالة التي وجهها إلى هيبوليت كاستيل.

كان هوس بلزاك بالكتابة كبيراً، مما دفع بعديد من دارسيه إلى التساؤل عن كيفية تمكنه من وضع هذا الكم الهائل من الكتب والمقالات في حياته القصيرة نسبياً، والذي ظل بعضها طي أوراقه التي لم تنشر. ولعل الإجابة عن هذا السؤال تكمن أولاً في عبقرية الروائي. وهذا ما سعت إلى تبيانه عشرات الكتب التي تناولت حياة بلزاك ونتاجه بالدرس والتحليل.

تلفتنا مقالات هذا العدد الجميل، لا سيما تلك التي حاولت الإحاطة بمسرى حياته من خلال أسئلة ثمانية أو تلك التي حاولت البحث عن راهنية فكره وأهميته بالنسبة إلى الإنسان المعاصر كالحوار الذي أجرته "أوريلي مارسيرو" مع "تيتيو لوكوك" حول كتابها المعنون" أنا وأونوريه" الذي تروي فيه زيارتها ذات يوم منزل بلزاك وأثر قراءة مؤلفاته في حياتها ومعنى النجاح في القرن الحادي والعشرين وغيرها من المقالات والدراسات القيمة، مما يجعل من هذا العدد، الذي لا بد من اقتنائه في مكتبة كل مهتم بالأدب الفرنسي بعامة وأدب بلزاك بخاصة، مرجعاً مهماً في فهم الكتابة البلزاكية الفذة.

في سلسلة "الكلاسيكيات" التي تنشرها فصلياً المجلة الأدبية الفرنسية "ليـر- ماغازين ليتيرير" والتي تعد بمثابة كتب مرجعية تهتم بالتراث الأدبي الفرنسي، كان العدد الجديد خاصاً بأحد أسياد الكتابة والرواية والمسرح والصحافة والنقد الأدبي "أونوريه دو بلزاك" (1799-1850) تحت عنوان "أوهام رؤيوي مفقودة". وفيه عاد بعض النقاد المهتمين بأدب "بلزاك" إلى دراسة نتاجه الذي تجاوز 90 رواية و173 قصة قصيرة، فضلاً عن نصوص مسرحية ومقالات صحافية وغيرها من النصوص نشرت جميعها بين عامي 1829-1855 باسم "الكوميديا الإنسانية"، وهي عبارة عن كوكبة من القصص والروايات صدرت في مجموعات سماها بلزاك "مشاهد" شملت "الحياة الخاصة" و"الحياة السياسية" و"الحياة الباريسية" و"الريفية" و"الفلسفية" وغيرها، وقد عزز الروائي الاتصال العضوي بينها من خلال استعانته بالشخصيات ذاتها. كان الهدف من هذه الاستعانة تأكيد ترابط الأحداث التي قد تبدو للوهلة الأولى منفصلة وإتاحة التوسع في سيرة الشخصية وبنيتها النفسية والاجتماعية ومساهمتها في سير الأحداث من حولها على مر الزمن. وقد وقع بلزاك في بداياته بعضاً منها بأسماء مستعارة.

ألقت هذه المقالات التي وقعها كل من "ألكسي بروكا"، و"كلود كوست"، و"لور دومانس"، و"إيفلين بلوك"، "دانو وروبير كوب"، و"جان مونتونو"، وغيرهم، الضوء على تجربة أدبية فريدة تداخلت في مسرى

حياة كاتبها الموسوم بالضائقة المالية والمغامرات النسائية. وقد راكم "بلزاك" في سبيل التخلص من ديونه والاستمرار في علاقاته العاطفية كتابة الروايات والقصص والمقالات، حتى بنى من دون أن يدري عمارة سردية هائلة، وضعته مع "غوستاف فلوبير" في مصاف كبار الروائيين وفي طليعة رواد الرواية الفرنسية الواقعية التي عكست كالمرآة الحياة كما هي، بلا تزييف أو مواربة، عبر معالجة قصص حياة الطبقة الوسطى أو الطبقة العاملة ومسائل العمل لقاء أجر والعلاقات الزوجية والصدامات الاجتماعية وغيرها من المواضيع، مصورة أحوال المجتمع الفرنسي في القرن التاسع عشر في الفترة الممتدة من 1815 حتى 1830.

• بلزاك كما نحته رودان (متحف رودان):

وتتبعت هذه المقالات سيرة هذا المبدع الذي كانت حياته عبارة عن معاناة من الديون التي أثقلت كاهله بسبب الاستثمارات التي غامر بالقيام بها، إذ قضى عمره فاراً من دائنيه مختفياً وراء أسماء وهمية عائشاً في منازل مختلفة مع عديد من النساء من كل الأعمار قبل أن يتزوج عام 1850 من "إيڤلينا هانسكا" وهي أرستقراطية روسية من أصل بولوني ظل يتودد إليها لأكثر من سبعة عشر عاماً.

• الصفة البلزاكية:

في افتتاحية هذا العدد لاحظ رئيس التحرير "ألكسي بروكا" أن شعبية أي كاتب كلاسيكي تقاس أيضاً بالنعوت والصفات المختلفة المشتقة من اسمه. ففي اللغة الفرنسية تشير صفة "البلزاكية" ليس فقط إلى النسبة إلى بلزاك، بل أيضاً إلى العلاقات الغرامية الملتوية، كما تشير في مجال المؤلفات إلى السعة والغزارة، وإلى الشخصيات المركبة والمعقدة في ملامحها الداخلية والخارجية. مما يعني أن نعت "البلزاكية" تعدى اسم صاحبه بحيث أصبح مع الوقت مرادفاً للدلالة على كل ما يشبه عالم "بلزاك" السردي في اعتراف صريح بأثر هذا الكاتب في الفكر والثقافة الفرنسية. وبلزاك هو سيد الرواية الفرنسية بلا منازع. قارب كل أنواعها من فلسفية وعاطفية وتاريخية ونفسية وهزلية وريفية وخيالية، الطويلة منها والقصيرة، لكنه برع بشكل خاص في سياق الرواية الواقعية، لا سيما مع روايتي "الأب غوريو" و"أوجيني غراندي".

• إعـلان صـدور سلسلة "الكوميديا الإنسانية" (بيت بلزاك):

في التمهيد الذي وضعه لـ"الكوميديا الإنسانية" أوضح هو نفسه أن مشروعه الروائي قائم على توثيق مختلف مظاهر الحياة وتحديد "الأنواع الاجتماعية" الموجودة في عصره، على طريقة الأحيائي "بوفون" الذي قام في القرن الثامن عشر بتحديد الأنواع الحيوانية المختلفة. ولاحظ "بلزاك" من خلال قراءاته لنصوص الأديب الاسكتلندي "والتر سكوت" أنه يمكن للرواية أن تحظى بقيمة فلسفية بسبب استكشافها الطبقات الاجتماعية المختلفة وحياة الأفراد الذين يؤلفونها من أجل "كتابة التاريخ الذي نسي كثير من المؤرخين كتابته"، أي تاريخ الأعراف والتقاليد والعادات والسلوكيات الإنسانية. وهذا ما دفع بكل من "ماركس"، و"إنجلس" إلى إبداء إعجابهما بروايات هذا الكاتب العظيم. وقد وصل اهتمام "ماركس" بأعمال بلزاك حد الإشارة إلى رواياته في مؤلفه الشهير "رأس المال". كذلك فعل "إنجلس" حين قال إنه تعلم من بلزاك أكثر مما تعلم

من خبراء الاقتصاد والإحصاء والتاريخ. ويقال إن "ليون تروتسكي" انصرف مرة باهتمام كبير إلى قراءة رواية لبلزاك بينما كان يحضر اجتماعاً للجنة المركزية للحزب الشيوعي الروسي علماً أن بلزاك دافع عن الملكية وشرعية أسرة "بوربون" الفرنسية التي حكمت إمبراطورية أوروبية شملت شمال إسبانيا وممالك نابولي وصقلية وبارما، مما وضعه على الطرف النقيض لعمالقة آخرين معاصرين له أو لاحقين كفيكتور هوغو الذي كان جمهورياً ديمقراطياً.

• مواجهة البرجوازية:

رافق "بلزاك" تحولات المجتمع الفرنسي في عصره ووصف في رواياته، صعود الرأسمالية وانطلاق البرجوازية ومواجهتها للنبلاء في علاقة معقدة تتكون في الوقت عينه من الازدراء والمصالح المشتركة. ولأنه كان مهتماً بشكل خاص بالشخصيات السائرة نحو مصائرها، انتقى شخصياته من الواقع ثم حولها بعد بحث ودراسة، إلى شخصيات روائية بث فيها الحياة، ثم حدد لها مسارها بدقة، بحيث أصبحت جميعها، بما فيها الشخصيات الثانوية كشخصية البوابة، على ما يقول "بودلير"، شخصيات فذة مركبة بعبقرية واضحة.

يعود مصدر الواقعية في كتابات بلزاك إلى وصفه الدقيق لأبطاله وللبيئة التي يعيشون فيها. فهو يؤمن أن "العمل الروائي العظيم يكمن في التفاصيل"، لذا نراه يسرف في وصف الشخصيات وهيئاتها وأماكن وجودها لاعتقاده أن الإغراق في نقل دقائق الأحداث والإسهاب في وصف الأبطال مهم لبث الروح في الرواية التي تتطلع إلى نقل صورة أمينة للوجود الإنساني كما هو على أرض الواقع. وبما أن الوجود الإنساني يترافق في كثير من الأحيان مع الحزن والتشاؤم والصراع والقهر والسقوط في الهاوية والابتذال أكثر مما مع الفرح والسعادة، ها هو ذا إميل زولا يطلق على بلزاك لقب "أبو الرواية الطبيعية"، مبرراً قوله بأن الرومانسيين ينظرون إلى العالم عبر عدسة ملونة، بينما ينظر إليه بلزاك عبر عدسة صافية لا لون لها.

• رواية "الأب غوريو" (دار سوي):

والواقع أن "أونوريه دو بلزاك" اعتنى في رواياته وقصصه بأمرين: الجانب المظلم الكامن في الطبيعة البشرية، و"التأثير الفاسد للطبقات الوسطى والعليا في المجتمع". وهذان الأمران لم يستلزما منه على سبيل البحث والتقصي أكثر من الخروج إلى الشارع ومراقبة الناس ومجريات حياتهم ليعود بالمواد المطلوبة لكتابة رواياته. ويقول دارسو "بلزاك" إن نظرته إلى الوجود الإنساني تغيرت عبر الزمن، إذ انتقلت من اليأس إزاء ظلمة الحياة إلى نوع من التضامن معها. وهذا واضح في واحدة من أهم رواياته وهي "جلد الأحزان"، التي عكس بلزاك فيها صورة متشائمة للواقع وسط قدر هائل من الدمار والفوضى. غير أنه في روايات لاحقة مثل "أوهام ضائعة" فاض في التعبير عن تعاطفه مع المعذبين والمسحوقين الذين همشهم المجتمع وأفقدهم القدرة على المساهمة الإيجابية في تقدمه. ويبدو أن هذا التغير في نظرته إلى الوجود تأتى من قناعته بأن الرواية هي "أفضل تعبير عن الديمقراطية الأدبية" لكونها "تكتب للجميع بغض النظر عن الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها القارئ".

(موقع أندبندنت العربية)

أشرف قاسم..

شاعرُ القَريةِ وحنينُ النّأْي

عبد البر علواني، مصر

يُعد الشاعر المصري أشرف قاسم ،مواليد 1971، من الأصوات الشعرية البارزة في جيل التسعينيات وما بعده، والذي استطاع أن ينسج خيوط قصيدته من مزيج متفرد يجمع بين شفافية اللغة وثقل التجربة الإنسانية، مُتسلحاً بثقافة عميقة وجذر قروي لا ينساه.

لقد حمل قاسم معه أصداء قريته "نكلا العنب" بالبحيرة إلى عواصم الأدب، ليقدم شعراً يلامس عذابات الروح وصراعات الهوية في زمن التغيرات المتسارعة.

الشعر بين الهوية والجذور:

تتسم تجربة أشرف قاسم الشعرية بسمة بارزة هي الوفاء للمكان الأول (القرية)، حيث يتجلى في العديد من أعماله مفهوم "الفتى القروي" الذي يحمل معه على الدوام هم الأرض والبيادر والحنين:

الأغاني القروية:

يُظهر ديوانه "من أغاني الفتى القروي" هذا الارتباط، حيث تتحول الأغاني الشعبية وأصوات الساقية إلى معادل موضوعي للقصيدة ذاتها، ليغدو الشعر لديه امتداداً طبيعياً لتلك البيئة الأصيلة.

ثنائية الحنين والنأي:

يعالج الشاعر ثنائية الغربة والحنين ببراعة. فالعنوان "قراءة في كتاب النأي" يكشف عن شغف الشاعر بتشريح المشاعر المترتبة على الابتعاد عن الجذور، حيث يصبح النأي (البعد) كتاباً مفتوحاً للقراءة والتأمل.

لغة شفّافة وصورة مُبتَكَرة:

يتميز أسلوب أشرف قاسم بلغة شعرية رصينة، تستمد قوتها من خلفيته الأزهرية والأدبية، لكنها تنأى عن الجفاف والتقليد، متجهة نحو خلق صور مبتكرة ومجازات عميقة:

- **المفردة العاطفية:** غالباً ما تكون مفرداته مشحونة بالحس المرهف، وتتداخل فيها الطبيعة (الصفصاف، الرمان، الساقية) مع المشاعر الإنسانية (الحزن، الكبرياء، الحنين).
- **عمق المجاز:** في دواوين مثل "على شفة من كريز المواجع"، أو "لغات من ضباب الحزن"، يقدم الشاعر مجازات مكثفة تحمل دلالات فلسفية حول الوجع الإنساني والوجود، حيث يرتفع الألم من كونه شعوراً فردياً إلى حالة وجودية عامة.

الناقد والمثقف الشامل:

لا يقتصر حضور أشرف قاسم على ساحة الإبداع الشعري، بل هو ناقد وأديب مثقف يمارس فعل المراجعة والتدقيق اللغوي، مما يمنحه وعياً عالياً بمسؤولية الكلمة ومتطلبات البناء الفني. حضوره في المشهد الأدبي كمراجع ومدقق في مؤسسات عريقة (مثل مؤسسة البابطين والهيئة المصرية العامة للكتاب) يؤكد التزامه بقضايا اللغة والشعر، ويجعل تجربته الشعرية خاضعة لرقابة فنية ذاتية صارمة.

قصيدةٌ في مواجهة الضباب:

يظل أشرف قاسم صوتاً شعرياً جديراً بالتوقف، فهو يكتب قصيدة تمثّل الإنسان العربي المعاصر بوجعه وهويته وأمله. قصائده ليست مجرد أبيات منظومة، بل هي تأمّل عميق في أحوال الوطن والذات، يتجلى فيها الوضوح والصدق الفني، ويؤكد أن الشعر الحقيقي هو الذي ينجح في استعادة أصل الأشياء، ويغني بريشة الفتى القروي عن مواجع الحاضر.

رحلة نقدية في شعاب كتاب شواطئ النص للناقد ولات محمد ..

الاقتباس التمهيدي

ريبر هبون. كردستان

لا يستسهل الكاتب الفطن دور العتبات النصية في تحفيز المتلقي على الدخول للكتاب، والذين يحترفون استدراج المتلقي للقراءة أدوا بطبيعة الحال ثلث غاية تأليف الكتاب.

وبناء على ذلك يستمد الناقد مفاتيحه أدواته وطبيعة المنهج الذي سيسلكه في خوض دراسة عن الكتاب الذي تلقفه أو قرأه،ولعل العتبات النصية ليست حكراً على الكاتب وإنما تدخل كافة الفنون وكذلك صناعة وإخراج الأفلام في عملية التمهيد تلك، فخلو الفيلم السينمائي من عتبة تمهيد ممتازة تجعل المشاهد يحيد ببصره عن متابعة الفيلم حتى نهايته وقس على هذا المثال باقي ميادين العلوم والفنون والآداب، هنا يبين الكاتب ولات محمد في كتابه الهام شواطئ النص أهمية العتبات النصية من كونها نقاط استناد للناقد أو الباحث لمعرفة مقاصد الكتابة والغرض من التأليف، حيث ينجز العنوان نفسه في كثير من الأحايين المحتوى المثالي للكتابة مما له من أهمية في تداول وانتشار الكتاب فيما بعد وعلى ضوءه يقوم الناقد ببناء أدواته واختيار منهجية البحث على ضوء ما قُدّم

، وهنا لابد من الإشارة والتنويه إلى العتبات المزيفة التي قد تظهر مالا يقوله المحتوى ، وفي تقليبنا المحكم لصفحات الكتاب بالإمكان الحديث عن ذلك بروية فلا تختزل العتبة من كونها مجرد إطار خارجي بل هي بطاقة تعريف حذقة للكتاب برمته.

لقد تحدثت عن وجود العتبات في سائر فنون الكتابة والإبداع المرئي ولاسيما في السينما والموسيقا، وما يجعل أي قطعة درامية خالدة هي تشبعها بالعتبات النصية حيث تترك لدى المشاهد انطباعاً وقد أراد الكتاب الحديث عن أهميتها من كونها تمثل بعداً وظيفياً رئيساً لمتن النص وقد أوغل الناقد ولات محمد في الحديث عن النص بكونه حواراً مع نصوص أخرى حسب وجهة نظر التناصيين، وبالتالي فإن الكاتب هو لسان حال ثقافته ورفده المعرفي، كم النصوص التي قرأها انعكست على ما يكتب بطريقة ما فإذا هو بمحوّر ومدوّر لعدة حزم من النصوص في هيئة نصه الوليد الذي كتبه،وقد أشار الناقد ولات محمد إلى النص الموازي، إذ لعل أي نص يعقد عدداً لا حصر له من المتقابلات المتوازية مع نصوص أخرى كُتبت على نحو مشابه إما لتؤكد فكرة ما أو منطلقاً حياتياً ما يسعى الكاتب لبيانه على نهج من سبقه إلى ذلك،ولعل كل فن لا يخلو من عتبات تشكله مفاتيح لفهمه برمته ولا يقتصر ذلك على فن محدد حيث يكتب الخلود لأي فن بمدى قدرة مبدعه على إنجاز العتبات التمهيدية له باحترافية، وقد بين الناقد هنا الأبعاد الجمالية والوظيفية للرسالة الفنية بتوازي مع جملة نصوص كتبت في زمن سابق، وقد تم الإشارة إلى الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" 1987 الذي كان له الفضل في التوسع بهذا الجانب المحوري من العملية الإبداعية، حيث يمكن النظر للعتبة بكونها محاكي فعلي للذائقة الجمعية للمجتمع وتستطيع أن توجز أفكاراً في بضع عبارات وزخرفات وألوان، ولا يمكن ان نفصل العملية الإبداعية عما سبقها فالمرهف في حالة تأثر وتأثير.

تحدث "جينيت" عن العتبات النصية بكونها مفتوحة على عدة احتمالات وتأويلات لا حصر لها وهي تعين القارئ على فهم المناخ العام للكاتب ، ويمكن أن تكون عناويناً نقدية هادفة يطل من خلالها الناقد ليقوم بتعريف العمل الموضوع وتقييمه إلى حد ما، إنها ليست مجرد عتبة تمهيدية بل مدخلاً لأفكار عديدة هدفها الإحاطة النوعية بالعمل الإبداعي وجعله أكثر جلاء إزاء القارئ في كل جيل ومرحلة، فلون الغلاف مثلاً يقود لأشياء وأشياء، ويفتح بوابة الاحتمالات على مصراعيها وذلك ما يعزز من سطوة النقد على الأعمال الأدبية ،فالعتبات النصية موجودة منذ بدء الكتابة وتأليف الكتب لا يمكن اعتبارها موجودة ونهضت عند بدء "جيرار جينيت" أو غيره، لاسيما وأني أشرت لوجودها في كافة حقول الفن والتأليف والإخراج .

عندما يرى "رولان بارت" أنه لا نص من دون مناص فهو يؤكد أن كل أجزاء النص أي الكتاب هي بمثابة أجزاء متممة لبعضها بعضاً ويمكن فهم الكتاب على ضوء ذلك أنه كلَ متكامل من غلافه الأمامي وحواشيه وحتى نهايته.

فالغلاف هنا هو جو المحتوى المشحون واختزال له، أما العنوان فيشير إلى قلب المعنى الكامن في الكتاب، أما عن المقدمة والإهداء فهما من البواعث المهمة للولوج

للكتاب، والهوامش والمصادر والمراجع هي بمثابة أدلة ومستندات تثبت قوة الكتاب وأهميته.

الاقتباس التمهيدي الذي تحدث عنه ولات محمد يجعل القارئ يتهيب العمل ويتقصى أثره بفضول وهو الذي يضع العمل الموضوع في سياق ثقافي تاريخي وفكري، ومحتوى الكتاب يعكس مدى تأثر الكاتب بنصوص سابقة هذا التأثر يشير إلى التناص ، وله أهميته من حيث كونه يعطي المؤلف مصداقية فكرية ويخلق جسراً معرفياً بين السلف والخلف.

كما يطرح الناقد تساؤلاً عن مدى أهمية تلك العتبات النصية، وهذا السؤال مدعاة أجوبة أكثر احتمالاً منها ما يجعل المتلقي يستشعر سحراً ما في دفتي الكتاب وكذلك تجعله يبحث في النص ويأوله كما يريد هو وما يشير له عقله على ضوء النصوص الموضوعة إلى جانب أن تلك الاقتباسات تضفي على النص جانبا متعلقاً بالشفافية والأمانة العلمية، حيث يساعد الغلاف على استدراج القارئ ناهيك عن وظيفية سيميائية فهي بدورها تشارك الكتاب في إبراز المعنى ، حيث تلعب الفنون البصرية في وقتنا من خلال تلك العتبات لتتحكم في توجيه المشاهد لما تريده.

هناك كتب بيعت بشكل أكثر من غيرها نظراً لعنوانها اللافت وأغلفتها المميزة هذا يدلنا على أهمية العتبات النصية لكن لا يعول عليها بشكل مطلق إن كان النص رديئاً او دون المستوى المتوقع لا يمكن لتلك العتبات الاستهلالية أن تشفع للكتاب كقيمة.

هناك روايات شعبية في أوروبا وأمريكا ظهرت في القرن التاسع عشر حملت عناويناً ملفتة كاعترافات لص محترف أو أسرار باريس، بيعت بسبب عناوينها لكنها لم تصمد بعد ذلك نظراً لضعف مضمونها، مقارنة مع كتاب رأس المال لكارل ماركس كان العنوان مباشراً والغلاف بسيطاً ومع ذلك يظل هذا الكتاب مرجعاً مهماً لغاية يومنا هذا، أيضاً بالنسبة لكتاب الأمير لميكافيلي أو كتاب الأيام لطه حسين لا نجد عتبات استهلالية قوية لكنها بقيت بفضل قوة وجودة محتواها.

خلاصة :

كتاب شواطئ النص من الكتب النقدية الهامة والتي كتبت على نحو أكاديمي مليئ بالعتبات النصية وعلى نحو محكم ومتين، ويعد مرجعاً مهماً لكل باحث يعمل في حقل النقد الأدبي ولا يمكن الإحاطة به من خلال دراسة أو قراءة سريعة وقد حاولت هنا تلخيص الكتاب وبيان بعض وجهات النظر المتعلقة ببعض أهم ما تطرق إليه مستهل الكتاب، وجهد المؤلف باد في هذا الكتاب ولعلي أميل في خلاصة قراءتي إلى مضمون الكتاب ولا أغفل أهمية العتبات النصية لكني أيضاً لا أعول عليها كثيراً ، لعل كثرتها من زخرفة وتنميق وحشو لا معنى له وقد يكون أحياناً على حساب المحتوى ، لاسيما وأن التقاليد الأكاديمية تقف في كثير من الأحايين حائلاً أمام تقديم جديد أو اجتهاد إبداعي في مضمار بحثي معين ، لهذا أجد من الأهمية بمكان أن يعتدل الكاتب في إلباس كتابه بالعتبات فهي لا تغني أو تسمن من جوع إن كان النص الموضوع مفتقراً إلى الجدة والإبداع.

ما تفعله الرواتب المنخفضة بأصحابها

أحمد نصيب علي حسين. مصر

أكبر عامل يدفع العامل للاهتمام بعمله هو ما يتلقاه من أجر، وكلما كان الأجر جزيلاً أقبل على عمله بعناية فائقة، وحرص على نجاحه وسعى لتطوير نفسه ليتقن عمله، وصار نجاحه عنوان نجاح مؤسسته.

لكن عندما ينال أجراً زهيداً، يصبح عمله سبباً لشقائه وطريقاً لتعاسته، فالأجر البسيط يحثه على الزهد في عمله، فلا يبذل إلا القليل من جهده، فهو يرى راتبه لا يستحق ذلك الجهد الكبير، وقد يدفعه ذلك لترك العمل. وبذلك يصبح من العاطلين، فيؤثر الفراغ على العمل، لأنه قد يقع في مقارنة بين ما ينال أجر زهيد وما يتلقاه غيره من أجر كبير، فيؤثر العطالة على العمل، حتى ولو ضيع أسرته ذلك القرار.

وإن اضطر للبقاء في عمله شعر بالظلم الشديد الذي يقع عليه، وهذا يفسد نفسيته، ويدفعه للحقد على أرباب العمل، فيعيش كأنه في حجرة مظلمة، ويظل في صراع نفسي، يشاهد أصحاب العمل يجمعون جبال المال ويحصد هو الفتات.

وستراه يعمل بدون رغبة، فيعمل بغير قلب، ويسعى بدون اهتمام، لن يجد في نفسه حافزا نحو التميز في عمله، ولا حلا للمشكلات، فهو يرى ما يبذله من جهد

دون ما يناله من عمله. وهذا يؤثر كثيراً على الانتاج ونجاح المؤسسة التي يعمل بها، فالإهمال الذي يعاني منه قد يتسرب لعدد من زملائه، فيصبح كالتفاحة الفاسدة التي تفسد بقية التفاح الفاسد.

وستبذل المؤسسات أنظمة معقدة في مراقبة العاملين، فهم لا يعملون بقناعة داخلية، ولكنهم يعملون مكرهين، فإن غاب الرقيب البشري، صافحوا الكسل وعانقوا الخمول، بخلاف من يعمل بحب لتلقيه أجراً كبيراً.

ويظل يسعى في تعويض دخله المنخفض إما بمسالك ممنوعة كالرشوة وإما بمسالك غير ممنوعة وهذا قد يؤثر على عمله الأول، وهذا يضر بعمله ضرراً بالغاً، ويرهق جسده الذي لا يقوى على القيام بعملين.

وإذا قوي جسده على عملين، فسيضر بأسرته، فغيابه الطويل عن أسرته سيفقده مكانته عند أسرته ويعطل من دوره، فلن يرب ولن يوجه أو يقود منزله لبر الأمان، وتزداد مشكلاته وأزماته

إن الأجور الزهيدة قد توفر لصاحب العمل أرباحًا كبيرة على المدى القريب، ولكنها على المدى البعيد توفر له الكثير من الخسائر الضخمة، الذي قد لا يراها إلا لاحقًا. فالآثار السيئة التي تولدها الأجور المنخفضة قد تكون قليلة، ولكنها مع مرور الأيام والشهور تتراكم حتى تكون هي القشة التي تقسم ظهر البعير.

إن العامل هو الأساس في نجاح العمل، فهو كالترس المحرك للآلة، فإذا كان العامل يعمل بحب ونشاط وانتماء للمؤسسة كان سببا لنجاحها، إن الحوافز المعنوية للعاملين لا قيمة لها إذا غابت الحوافز المادية.

فالناس يقدرون الاعمال بداية بما ينالون مقابلها من الأجور العالية، إن جزءاً كبيراً لتقدير الوظائف المرموقة في المجتمع كالهندسة والطب والصيدلة يرجع في الأساس لما ينالونه من أجر جزيل.

نجاح بيئة العمل تقوم على توفير الراحة والسعادة والسرور للعاملين، وأول خطوة في ذلك هو توفير الأجور المجزية التي توفر لهم يحتاجون.

لقد كانت الأجور قديما منخفضة، ولم تكن مؤثرة في نفسياتهم ولا في وضعهم الاقتصادي ولا الوظيفي، فقد كان الكثير يسعى إلى الكفاف والستر فقط، فكان يكفيهم القليل. أما اليوم فالمتطلبات زادت والحاجات تضخمت، واتسع جانب الضروريات والطموحات ارتفعت، فأصبحت الأجور لا تكفي، خاصة وأن الأجور دائما متأخرة عن النفقات. فالتضخم يسير بخطوات الحصان السريع، والأجور تسير بخطوات النمل البطيء، وهذا يدعو لمراجعة نظام الأجور دائما لنوفر للعمال ما يريدون، فليست العبرة بضخامة رقم الراتب ولكن بما يستطيع أن يشتري هذا الراتب.

ولا يقف نظام الأجور عند الحكومات، بل هناك القطاع الخاص الذي يجب على الحكومات مراقبته دائما؛ حتى لا يتعرض العاملون للبخس بتلك الأجور التي لا تتوافق مع عملهم الشاق.

الأجور المنخفضة لها تأثير سلبي عميق، فينبغي أن نتخلص منها، فالمال عصب الحياة، وإذا انخفض المال ارتفع التوتر وزاد القلق وكثرت المشكلات، فلنرفع الأجور لنحقق النجاح ونصل لرضا العاملين.

سحارية ذويب

الدكتور محمد الذويب. ليبيا

(1)

إنه مثل الأخطبوط

Octopus ، Χτοπους

الأخطبوط تسمية يونانية الأصل تتكون من كلمتي أوخطو Οχτω – oct وتعني رقم 8 و بوس Πους pous التي تعني قدم لتصف حيواناً بحرياً من الرخويات له ثمانية أذرع ويتميز بالذكاء وسرعة الحركة والقدرة على تغيير لونه ليختفي عن نظر أعدائه أو قد يرسل صبغة ملونة قاتمة تمكنه من الهروب منهم، ويتميز أيضاً بأنه يستعمل ذراعين للحركة والبقية للأكل وقد يلجأ إلى أكل أحد أذرعه للاستمرار في الحياة وإذا فقد أحدها عوضه الله غيرها، ويضرب به المثل في التغلغل والاختفاء كما يفعل بين أعدائه بالطرق المختلفة والخداع والموارية إذ يمكنه أن يقوم بأكثر من فعل في الوقت ذاته باستعمال أكثر من ذراع وقد يختفي من أمام أعدائه بما يرسله من ألوان، وقد يدل على كثرة الانتشار و السيطرة على شيء معين كوصف السيطرة الصهيونية على وسائل الإعلام ، بأنها أخطبوط، إشارة إلى انتشارها والسيطرة عليها وصعوبة مقاومتها ...الخ ومع ذلك يظل هذا الحيوان لذيذا في مطبخ السمك الليبي فيؤكل مقليا لوحده أو ضمن مكرونة فواكه البحر لكن إذا تذكر المرء أوصاف الأخطبوط التي ذكرناها وشاهد كم في الحياة من أخطبوط بل وخطابيط أو خطابط لاستبدل الأخطبوط بالسردين لسهولته فهل أدركنا خطورة الأخطبوط ؟

(2)

تشهد بعض مدن العالم احتفالات تنكرية ضخمة قبيل حلول فصل الربيع من التقويم الشمسي تّسمّى " كارنيفال أو كارنافال " ويسمّى في اللغة اليونانية Αποκριες و معناها الحرفي في اللغة اليوناني" الابتعاد عن اللحوم " وكتبت في اللاتينية Carneval-Carnival من كلمتي carne بمعنى لحم و val التي تفيد الترك أو الابتعاد عن أكل اللحوم، لأن الناس يأكلون الجبن واللحم خلال هذه المناسبة قبل أن يمتنعوا عنهما خلال الصيام اللاحق به ، وهي احتفالات ذات أصل وثني عرفها الإغريق كأعياد دينية تمجيداً للمؤله ديونيسوس " باخوس لدى الرومان " وهو راعي النبيذ والعربدة، وعرفها الرومان ضمن أعياد ساتورن وباخوس ويخص الأول وفرة الانتاج، والثاني الخمر و النبيذ وتسربت هذه الاحتفالات إلى الديانة المسيحية بالرغم من محاولة الكنيسة في قرونها الأولى إلغاء جميع مظاهر الوثنية، حيث ربطت الاحتفالات بالسيدة العذراء والسيّد المسيح عليه السلام ودون الخوض في التفاصيل صارت بعض البلدان الكاثوليكية والأرثودكسية تقيم هذه الأعياد خلال شهر فبراير أو أوائل شهر مارس في فترة تسبق الصيام الذي تكون مدته أربعين يوما"6 أسابيع تقريبا" وتشمل هذه الاحتفالات عادات مختلفة تبدأ بالإنشاد وأكل اللحوم والجبن التي يمنع أكلها أثناء الصيام، وتكون ذروة الاحتفال يوم الأحد الكبير الذي يخرج فيه الناس عن روتين حياتهم اليومية ويمارسون فيه ما لا يفعلون بقية الأيام فينتشر الغناء والموسيقى والصخب وارتداء الملابس التنكرية تقليداً لبعض الرموز التي يحبونها أو يكرهونها أو يودون انتقادها من الساسة أو القساوسة .

وصارت مظاهر الحفل في العصر الحديث تمثل مهرجانا اجتماعيا صاخبا يخرج فيه الناس للشوارع وتتنافس فيه الشركات لتمويل هذه الاحتفالات التي تتخللها مشاهد نقد السياسيين والحكام وارتداء ملابس تشبه ملابسهم أو أقنعة تصور وجوههم و تنفيذ المشاهد البهلوانية الساخرة منهم أو من قرارتهم، أمّا على الصعيد الأدبي فقد صارت كلمة كارنفال تعني أي تظاهر فوضوي أو حفل غير منظم يظهر فيه شخوص لا يجسدون النماذج الحقيقية للرموز التي يريدون تمثيلها بل هم صورة مشوهة منها لاسيما في مجال السياسة ، وما أكثر المشاهد الكارنفالية التي نراها في وطننا العربي ولا أظن أن شاشات التلفاز تقصّر في تشويه أسماعنا وأبصارنا بها يوميا لاسيما وأنها، وكذلك الساسة يعلمون أن المواطن قد ترك أكل اللحم والدهون والجبن وسلع كثيرة بفعل الكارنيفال السياسي الذي يعيشه المواطن المسكين، إذ صارت حياة المواطن كلها كارنيفال لخروجها عن المألوف في كل شيء .

حفظ الله الوطن والمواطن من مظاهر الكارنفيال المتنوعة.

التنظيم الأثري في ليبيا

المرسوم الملكي الإيطالي الصادر عام 1914

نقلا عن:

Ordinamento archeologico della Libia. Notiziario Archeologico del Ministero delle Colonie, I, 1915, pp. 712.

أ.د. خالد محمد الهدار. ليبيا

إن الحاجة إلى توفير الحماية لتراث فني وأثـري رفيـع، كما يـؤكد لنا تـاريخ ليبيا وتكشفه لنا البقايا التي جُمعت بالفعل؛ وملاءمة تنظيم وضبط الخدمات الأثرية في المستعمرة، والـتي خضعت حتى الآن لاختبار التجربة غير المؤكدة، قد نصح بتحديد، في أحكام رصينة، التنظيم الذي هو موضوع هذا المرسوم.

عند رسـم الخـطـوط الأسـاسـيـة للـنـظـام الخـاص بالمستعمرة، تم الاستناد إلى المعايير التي وضعها مشرعنا للمملكة (قانون 20 يونيو 1909، رقم 364 للآثار والفنون الجميلة)، بقدر ما اعتُقد أنه متوافق مع الاختلاف العميق بين السكان والأماكن التي يشير إليها التنظيم؛ ولكن اعتُقد أيضاً أنه من المناسب إقـرار تلك المبادئ دون إبطاء، والـتي تعد أكـثر مـلاءمـة لـحـمـايـة الـتـراث الـفـنـي، والـتـي، إن لم يُسمح بعد بتطبيقها في الدولة بسبب شبكة المصالح التي قد تتضرر بالضرورة، فإنها تجد مبرراً ناجحاً في الظروف، والتقاليد، وخاصة في التشريعات التي كانت تخضع لها ليبيا سابقاً.

المفهوم الأساسي الذي تستلهم منه هذه الأحكام مشار إليه في المادة 1: جميع الأشياء، العقارية والمنقولة، التي لها اهتمام أثري وتاريخي والموجودة في أراضي طرابلس وبرقة، تعود ملكيتها للدولة.

هذا المبدأ، الذي يشير إلى نظريات الحق السيادي للدولة في الإقليم والملكية العامة لباطن الأرض، لم يحظَ – كما قيل – على الرغم من مناقشته بتأييد واضح، بتطبيق في المملكة ولا في دول أخرى بسبب صعوبات عملية، رغم أنها تظهر تقارباً كبيراً مع مستعمرتنا في شمال أفريقيا.

لكنه، بدلاً من ذلك، يتوافق بشكل أفضل مع التقاليد القانونية لليبيا، ويطابق تماماً أحكام القانون العثماني، كما تشهد المادة 3 من اللائحة التنفيذية المؤرخة 21 فبراير 1884 (يونغ 2، 389) التي تنظم مادة الآثار في أراضي الإمبراطورية: «جميع قطع الآثار الموجودة في الإمبراطورية العثمانية، سواء التي اكتشفت عن طريق إجراء التنقيبات، أو التي ستُستخرج من قاع البحر، أو البحيرات، أو الأنهار، أو المجاري المائية، تنتمي بحكم القانون تماماً إلى الدولة».

لذلك، فإن التكريس الصريح لهذا المبدأ – بينما يجعل العمل الحمائي للدولة أكثر بساطة وفاعلية – لا يجد تعارضاً في طابع السكان الأصليين بسبب إهمالهم الطبيعي للأشياء ذات الاهتمام الأثري، ولأن القاعدة الآن هي استمرار لسابقة سعيدة في التشريع العثماني.

وحتى لا يؤدي المبدأ نفسه إلى حدوث مضايقات في تطبيقه عندما يتعلق الأمر بحالة واقعية لمباني قديمة مستخدمة حالياً من قبل أفراد، فإن القواعد التالية توازن بين حق الدولة وحق الحائز الحالي، تاركة لهؤلاء التمتع بالمبنى، مع ضمانات مناسبة للحفاظ عليه.

ونتيجة لمفهوم ملكية الدولة، هو الالتزام بتسليم أو التبليغ عن الأشياء التي يتم العثور عليها لسلطات الحكومة. ولكن من أجل تلافي الاحتمالية الدائمة فيما يتعلق بالأشياء المنقولة، من السرقات أو الإخفاء، فقد بدا من المناسب ترك الصلاحية للمديريات لتعويض مكتشفي الأشياء، بنسبة محدودة، حتى بجزء من الأشياء نفسها، عندما لا تُعتبر مفيدة لمجموعات الدولة. وخاصة لهذه الفرضية الأخيرة، فإن حظر التصدير – الذي قد يبدو زائداً، بما أن الدولة هي المالك بقوة القانون (ipso iure) لجميع الآثار – قد تم النص عليه في التنظيم مع استثناء يخضع لرسوم مخصصة لزيادة المتاحف المحلية، كما هو منصوص عليه للمملكة بموجب قانون 20 يونيو 1909.

من أجل الحفاظ على الآثار، تم تحديد ترسيم حدود للبناء في المناطق الأثرية، وفي مناطق الارتفاق؛ وكما هو الحال في الأحكام السارية في المملكة، تُعطى للحكومة الصلاحية في نزع الملكية، عندما تتطلب ذلك ضرورات الحماية الموكلة إليها، للمباني والأراضي.

نتيجة أخرى لحق ملكية الدولة، هي الصلاحية الواسعة والحصرية الممنوحة لها لإجراء التنقيبات والأبحاث، المسموح بها فقط بصفة استثنائية، ولأسباب واضحة، للمؤسسات والهيئات العلمية في المملكة. ولا يمكن للأجانب في نهاية المطاف الشكوى من حظر ممتد إلى جميع المواطنين والرعايا الإيطاليين.

إن العقوبات المقررة بإيجاز لمن يخالف هذه الأحكام، مستمدة من تشريعاتنا ومن التشريع العثماني، واللذين يتوافقان تماماً في معظم هذه المادة الخاصة.

أخيراً، بموجب المادة 11، تُمنح لوزير المستعمرات الصلاحية، في حدود الميزانية، لتوفير تنظيم الخدمات الأثرية واستكمال الخطوط الموجزة لهذا التنظيم بقواعد تنظيمية.

من القواعد القصيرة لهذا المرسوم ينشأ نظام أكثر بساطة يسمح للدولة بحرية وأمان أكبر في ممارسة عملها الحمائي ويجعل مهمة الأبحاث الجديدة في الإقليم أسهل، وهو ما يقدم مساهمة واسعة في تاريخ الحضارة المتوسطية.

المرسوم الملكي 24 سبتمبر 1914، رقم 1271.

فيكتور إيمانويل الثالث

بفضل الله وبإرادة الأمة

ملك إيطاليا

- **بناءً على المرسوم الملكي 5 نوفمبر 1911، رقم 1247، المحول إلى قانون 25 فبراير 1912، رقم 83؛**
- **وبناءً على القانون 6 يوليو 1912، رقم 749 والمرسوم الملكي 20 نوفمبر 1912، رقم 1205؛**
- **وبناءً على مرسومنا الصادر في 6 فبراير 1913، رقم 87؛**
- **وبناءً على القوانين 27 يونيو 1907 رقم 386، و20 يونيو 1909 رقم 366، و23 يونيو 1912 رقم 688، المتعلقة بإدارة الآثار والفنون الجميلة في المملكة؛**
- **وبعد استماع مجلس الوزراء؛**
- **وبناءً على اقتراح وزيرنا، سكرتير الدولة للمستعمرات؛**
- **وبالاتفاق مع الوزير سكرتير الدولة للتعليم العام؛**

قد أمرنا ونأمر بما يلي:

المادة 1.

الأشياء العقارية والمنقولة التي لها اهتمام تاريخي وأثري، الموجودة في أراضي طرابلس وبرقة، سواء كانت ظاهرة بالفعل أو تم العثور عليها عن طريق التنقيب أو بالصدفة، تعود ملكيتها للدولة.

المادة 2.

الأفراد الذين، في وقت نشر هذا المرسوم، يوجدون في حيازة قانونية لمباني قديمة، ذات اهتمام تاريخي وأثري معترف به، يمكن السماح لهم بالاستمرار في استخدامها، بشرط ألا يكون ذلك من شأنه تغيير طبيعة أو طابع المباني، ويلتزم الحائزون بالحفاظ عليها في حالة جيدة، تحت إشراف ووفقاً للقواعد التي سيحددها الموظفون المسؤولون عن الخدمات الأثرية في المستعمرة.

يقع نفس الالتزام على أولئك الذين يملكون في أراضيهم الخاصة أطلالاً لمبان مماثلة.

المادة 3.

يمكن للحاكم، في أي وقت، المطالبة بتوقف الأفراد عن استخدام المباني المشار إليها في المادة السابقة، مقابل دفع تعويض يعوضه عن توقف الانتفاع. سيتم تحديد هذا التعويض وفقاً للقواعد المعمول بها في المستعمرة لنزع الملكية للمنفعة العامة.

المادة 4.

يُحظر أي عمل يغير أو يخفي المعالم أو المباني القديمة أو أطلالها، بما في ذلك تلك الموجودة في المناطق التي تُعلن، بمرسوم من الحاكم، كمعالم أثرية نظراً للاهتمام التاريخي والأثري الذي تقدمه.

بالنسبة للمباني الأثرية غير المدرجة في تلك المناطق، يتم تحديد منطقة حرم (منطقة ارتفاق) بمرسوم من الحاكم، يُحظر فيها أي بناء.

المادة 5.

يمكن للحاكم، حيثما يرى ذلك ضرورياً لحماية التراث الأثري، أن يأمر بنزع ملكية الأراضي والمباني، وفقاً للقواعد المعمول بها في المستعمرة لنزع الملكية للمنفعة العامة.

المادة 6.

لحكومة المستعمرة الحق في القيام، لحساب الدولة، بتنقيبات وأبحاث في أراضي الملكية الخاصة، مقابل دفع تعويض للمالك عن الربح الفائت وعن الأضرار

التي قد تنتج عن تنفيذ الأعمال. سيتم تحديد التعويض وفقاً للقواعد المعمول بها للإشغال المؤقت أو لنزع الملكية، حسب الحالة.

المادة 7.

كل من يجد بقايا أو قطعاً أثرية ملزم برعايتها والحفاظ عليها والتبليغ عن اكتشافها في أقرب وقت ممكن، وفي موعد لا يتجاوز أسبوعين من العثور عليها، لأقرب سلطة حكومية في المكان.

المادة 8.

كل من يسلم للحكومة قطعاً أثرية ذات قيمة ملحوظة أو يبلغ عن وجودها، يمكن تعويضه بمكافأة تتناسب مع قيمة القطعة؛ ولكن في كل حالة لا تزيد عن ربع قيمة القطعة نفسها، التي يحددها الحاكم.

ومع ذلك، يمكن للحاكم في مكان التعويض، التنازل عن حصة من القطع المسلمة أو المبلغ عنها، عندما لا تُعتبر ضرورية لمجموعات الدولة.

المادة 9.

لا يمكن منح الإذن بإجراء تنقيبات من قبل الحاكم إلا للمؤسسات أو الهيئات العلمية الوطنية وفقاً للقواعد التي ستحددها الحكومة وتحت إشراف الموظفين المسؤولين عن الخدمات الأثرية.

المادة 10.

يُحظر تصدير القطع ذات الاهتمام التاريخي والأثري من أراضي المستعمرة، دون إذن خاص يمنحه الحاكم.

يجب على المصدر الذي حصل على هذا الإذن دفع ضريبة على قيمة القطعة التي يتم تصديرها، وفقاً للنسب التالية:

- على الـ 500 ليرة الأولى: 5 %؛
- على الـ 500 ليرة الثانية: 7 %؛
- على الـ 500 ليرة الثالثة: 9 %؛

وهكذا دواليك حتى الوصول إلى 20% من قيمة الشيء المصدر.

تخصص حصيلة هذه الضريبة لزيادة المتاحف المحلية.

المادة 11.

كل من يسرق، أو يخفي، أو يصدر بشكل غير قانوني قطعاً أثرية، يخضع، بالإضافة إلى الالتزام بتعويض الدولة عن قيمة الشيء عندما لا يمكن استعادته، لغرامة تعادل ربع القيمة نفسها.

تخصص حصيلة هذه الغرامات للغرض المشار إليه في الفقرة الأخيرة من المادة السابقة.

المادة 12.

المخالفات لقواعد هذا المرسوم، عندما لا تشكل جريمة أكثر خطورة، تُعاقب بغرامة من 50 إلى 3000 ليرة.

الأعمال التي تُبنى بالمخالفة للمادة 4 يجب هدمها على نفقة وتحت مسؤولية من قام بتنفيذها.

المادة 13.

لوزير المستعمرات الصلاحية في توفير، بموجب مراسيمه، تنظيم الخدمات الأثرية في طرابلس وبرقة والموظفين الذين سيتم توظيفهم هناك، وكذلك إصدار القواعد اللازمة لتنفيذ هذا المرسوم.

نأمر بأن هذا المرسوم، المختوم بختم الدولة، يُدرج في المجموعة الرسمية للقوانين والمراسيم الخاصة بمملكة إيطاليا، مع إرساله إلى كل من يهمه الأمر لمراقبته والعمل بمقتضاه.

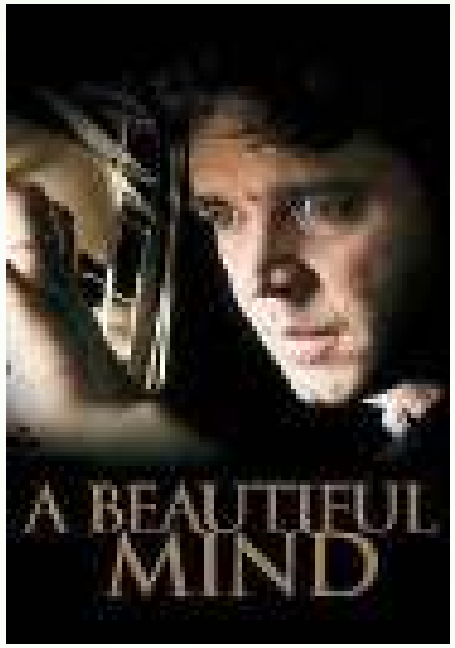
صادر في روما، في 24 سبتمبر 1914.

فيكتور إيمانويل

سالاندرا - دانيو - مارتيني

قراءة نقدية في سيناريو فيلم A Beautiful Mind

السيرة حين تصبح دراما



عصام الدين صالح. مصر

إن الحاجة إلى توفير الحماية لتراث فني وأثـري رفيـع، كما يـؤكد لنا تـاريـخ ليبيا وتكشفه لنا البقايا التي جُمعت بالفعل؛ وملاءمة تنظيم وضبط الخدمات الأثرية في المستعمرة، والـتـي خضعت حتى الآن لاختبار التجربة غير المؤكدة، قد نصح بتحديد، في أحكام رصينة، التنظيم الذي هو موضوع هذا المرسوم.

سحر السيرة في السينما:

احتلت أفلام السيرة الذاتية، أو ما يُعرف في النقد السينمائي باسم الفيلم السيري (Biopic)، مكانة مميزة في تاريخ السينما العالمية، إذ تمنح الجمهور فرصة نادرة لاكتشاف حياة شخصيات حقيقية تركت أثرًا في التاريخ أو الثقافة أو العلم. غير أن السينما، بوصفها فناً درامياً، لا تنقل الواقع كما هو، بل تعيد صياغته داخل بنية سردية تتطلب التكثيف والاختيار وإعادة الترتيب.

فالسيرة حين تنتقل من الكتاب إلى الشاشة لا تبقى مجرد توثيق لحياة شخص ما، بل تتحول إلى حكاية درامية تخضع لقوانين السرد السينمائي. وهنا تظهر المفارقة الأساسية في هذا النوع من الأفلام فالمطلوب من العمل أن يحافظ على روح الحقيقة دون أن يصبح أسيراً للتفاصيل التاريخية التي قد تعيق الإيقاع الدرامي.

وقد شهدت السينما منذ بداياتها اهتماماً بهذا النوع من الأفـلام، التي تناولت حياة القادة السياسيين والفنانين والمخترعين والرياضيين. إلا أن أفلام السيرة التي تتناول حياة العلماء ظلت أقل حضوراً مقارنة بغيرها، ربما لصعوبة تحويل الأفكار العلمية المجردة إلى مادة درامية جذابة للمشاهد.

في هذا السياق جاء فيلم A Beautiful Mind 2001 للمخرج الأمريكي رون هاورد ليقدم نموذجاً لافتاً في هذا النوع السينمائي، حيث يروي قصة عالم الرياضيات الأمريكي جون فوربس ناش، الحائز على جائزة نوبل في الاقتصاد عام 1994 عن إسهاماته في نظرية الألعاب. وقد استند الفيلم إلى كتاب السيرة الذي كتبته الصحفية الأمريكية سيلفيا نصار عام 1998، والذي تناول حياة ناش العلمية وصراعه الطويل مع مرض الفصام.

لكن الفيلم لم يكن مجرد نقل مباشر لهذه السيرة، بل أعاد كاتب السيناريو أكيفا جولدسمان بناء القصة وفق رؤية درامية خاصة، جعلت من الصراع النفسي الذي عاشه ناش محوراً أساسياً للسرد. وهكذا تحولت سيرة عالم رياضيات إلى دراما إنسانية عميقة عن العقل والجنون والحب والقدرة على التعايش مع المرض.

ومن هنا تنبع أهمية هذا الفيلم، ليس فقط بوصفه عملاً سينمائياً ناجحاً، بل بوصفه مثالاً واضحاً على الكيفية التي يستطيع بها السيناريو السينمائي تحويل الوقائع التاريخية إلى تجربة درامية مؤثرة.

من السيرة الأدبية إلى السيناريو السينمائي:

صدر كتاب A Beautiful Mind للكاتبة الأمريكية سيلفيا نصار عام 1998، وحقق نجاحاً كبيراً، كما وصل إلى القائمة النهائية لجائزة بوليتزر. وقد قدم الكتاب صورة واسعة لحياة جون ناش، متناولاً مسيرته العلمية المعقدة، وصراعه الطويل مع مرض الفصام، والعلاقات الإنسانية التي أحاطت به خلال تلك الرحلة.

غير أن تحويل مثل هذا الكتاب إلى فيلم سينمائي لم يكن مهمة سهلة. فالسيرة الأصلية تتضمن تفاصيل علمية وفكرية كثيرة، إلى جانب مسار زمني طويل يمتد عبر عقود. ولذلك كان على كاتب السيناريو أن يقوم بعملية اختيار وإعادة بناء درامي للمواد السردية، بحيث تتحول حياة ناش إلى قصة متماسكة يمكن تقديمها خلال زمن سينمائي لا يتجاوز ساعتين تقريباً.

وقد أدرك كاتب السيناريو منذ البداية أن تقديم إنجازات ناش الرياضية بشكل مباشر لن يكون كافياً لصناعة فيلم مؤثر، لأن طبيعة هذه الإنجازات شديدة

التجريد. ولذلك اختار أن يجعل التجربة النفسية للبطل هي المحور الأساسي للفيلم.

وهكذا أصبح الصراع الرئيسي في الفيلم ليس صراعاً علمياً بقدر ما هو صراع داخلي داخل عقل البطل. فالعبقرية الرياضية التي يتمتع بها ناش تتجاور مع اضطراب نفسي حاد يجعله يعيش في عالم تختلط فيه الحقيقة بالوهم.

ومن هنا جاءت الفكرة الدرامية الأكثر ذكاءً في السيناريو: أن يعيش المشاهد التجربة من داخل عقل جون ناش نفسه.

فبدلاً من أن يكتفي الفيلم بعرض أعراض المرض، جعل السيناريو الجمهور يشارك البطل أوهامه، حيث تظهر بعض الشخصيات في بداية الفيلم بوصفها شخصيات حقيقية، قبل أن يكتشف المشاهد لاحقاً أنها مجرد هلوسات نتجت عن مرض الفصام.

بهذا الأسلوب استطاع السيناريو أن يحول تجربة مرضية معقدة إلى آلية سردية مشوقة، تعتمد على عنصر المفاجأة واكتشاف الحقيقة تدريجياً.

إن هذه المعالجة تكشف بوضوح عن طبيعة العلاقة بين الحقيقة التاريخية والخيال الدرامي في أفلام السيرة. فالفيلم لا يسعى إلى إعادة إنتاج حياة جون ناش بدقة وثائقية، بل إلى تقديم قراءة إنسانية لتلك الحياة، حتى لو تطلب الأمر إدخال بعض التعديلات أو الاختصارات أو الإضافات الدرامية.

وبذلك يصبح السؤال النقدي الأساسي الذي يطرحه الفيلم:

إلى أي مدى يملك كاتب السيناريو حرية إعادة تشكيل السيرة التاريخية من أجل تحقيق التأثير الدرامي؟

وهو السؤال الذي تحاول هذه الدراسة الاقتراب منه من خلال تحليل بنية السيناريو وعناصره الدرامية في فيلم A Beautiful Mind.

الفكرة الدرامية للفيلم:

عند النظر إلى فيلم A Beautiful Mind من زاوية درامية، قد يبدو للوهلة الأولى أنه فيلم سيرة تقليدي يروي حياة عالم رياضيات عبقري. غير أن السيناريو يتجاوز هذا الإطار بكثير، إذ لا يركز فقط على إنجازات جون ناش العلمية، بل يجعل من الصراع النفسي الداخلي محور الحكاية.

الفكرة الأساسية للفيلم يمكن تلخيصها في معادلة درامية بسيطة لكنها عميقة: عبقرية استثنائية في مواجهة اضطراب عقلي مدمر.

فجون ناش ليس مجرد عالم رياضيات لامع، بل شخصية تعيش حالة من التوتر الدائم بين قدرته الفائقة على التفكير المجرد وبين هشاشة عالمه النفسي. هذه المفارقة بين العبقرية والجنون هي التي تمنح الفيلم طاقته الدرامية الأساسية.

لكن السيناريو لا يقدم هذا الصراع في صورة مباشرة أو تفسيرية، بل يختار أن يجعله يتكشف تدريجياً أمام المشاهد. فبداية الفيلم تقدم جون ناش بوصفه شاباً غريب الأطوار، منطوياً، شديد الثقة بذكائه يسعى إلى اكتشاف فكرة رياضية كبرى تخلد اسمه. ومع تقدم الأحداث يتضح أن هذا الانغلاق على الذات يخفي وراءه اضطراباً نفسياً يتطور ببطء داخل عقل البطل.

وهنا تكمن إحدى أهم نقاط قوة السيناريو:

إذ لا يقدم المرض النفسي باعتباره مجرد عائق في حياة البطل، بل كجزء من تجربته الوجودية. فالفيلم لا يطرح سؤال العبقرية فحسب، بل يطرح أيضاً سؤال الإدراك نفسه: كيف نميز بين الحقيقة والوهم؟ وكيف يمكن للعقل أن يخدع صاحبه؟ ومن خلال هذا المنظور يتحول الفيلم من مجرد سيرة عالم إلى تأمل إنساني في طبيعة العقل البشري.

بناء الحبكة وفق نموذج سيد فيلد:

يعتمد السيناريو في بنائه الدرامي على النموذج الكلاسيكي للبنية الثلاثية الذي صاغه منظّر السيناريو الأمريكي سيد فيلد، حيث تنقسم القصة إلى ثلاثة فصول رئيسية تتخللها نقاط تحول درامية تدفع الأحداث إلى الأمام.

الفصل الأول: التأسيس.

يبدأ الفيلم بوصول جون ناش إلى جامعة برينستون طالباً في الدراسات العليا. ومنذ المشاهد الأولى يتضح أن البطل شخصية استثنائية، لكنه في الوقت نفسه يعاني من صعوبة في التواصل مع الآخرين. فهو لا يهتم بالمحاضرات التقليدية، ويرى أن النجاح الحقيقي يكمن في اكتشاف فكرة أصلية تغير قواعد اللعبة في عالم الرياضيات.

في هذه المرحلة يقدم السيناريو عدداً من الشخصيات التي تحيط بالبطل، مثل زملائه في الجامعة وأستاذه المشرف، وزميل غرفته تشارلز الذي يبدو الشخصية الأقرب إليه. كما يضع الفيلم الأساس لطموح ناش العلمي المتمثل في رغبته في التوصل إلى نظرية جديدة تمنحه مكانة استثنائية بين علماء الرياضيات.

ينجح ناش بالفعل في صياغة فكرة مبتكرة في مجال نظرية الألعاب، وهي الفكرة التي ستصبح لاحقاً أساساً لما يعرف بـ توازن ناش، الأمر الذي يفتح أمامه أبواب النجاح الأكاديمي.

لكن خلف هذا النجاح تبدأ ملامح الاضطراب النفسي في الظهور بشكل غير مباشر، وهو ما يقود إلى الحدث المفجر في الفيلم.

الحدث المفجر (Inciting Incident)

يتمثل الحدث المفجر في اللحظة التي يبدأ فيها ناش الاعتقاد بأنه يعمل في مهمة سرية لصالح وزارة الدفاع الأمريكية لفك الشفرات السوفيتية. وهنا تظهر شخصية العميل الغامض ويليام بارتشر الذي يجند ناش في عملية استخباراتية معقدة.

في هذه المرحلة يبدو الأمر وكأنه تطور طبيعي في مسار الأحداث، لكن المشاهد لا يدرك بعد أن هذا الخط الدرامي بأكمله ينتمي إلى عالم الهلاوس الذي يعيشه البطل.

هذا التحول يدفع القصة إلى مسار أكثر توتراً وغموضاً، حيث يبدأ ناش في الشعور بأنه مراقب ومطارد من قوى خفية.

الفصل الثاني: تصاعد الصراع.

يعد الفصل الثاني أطول أجزاء الفيلم وأكثرها تعقيداً، إذ تتصاعد فيه الأزمة النفسية التي يعيشها جون ناش. فمع ازدياد اقتناعه بوجود مؤامرة كبرى تحيط به، تبدأ حياته الشخصية والمهنية في الانهيار.

في هذه المرحلة يتزوج ناش من طالبة الرياضيات أليشيا، التي تصبح لاحقاً الشخصية الأكثر تأثيراً في حياته. غير أن استقرار الحياة الزوجية لا يمنع تفاقم أعراض المرض، حيث تتزايد الهلاوس التي يراها ناش ويزداد اقتناعه بواقعيتها. وتبلغ الأزمة ذروتها عندما تكتشف أليشيا أن زوجها يعاني من انفصام الشخصية، فيتم إدخاله إلى مستشفى للأمراض النفسية حيث يتلقى العلاج بالصدمات الكهربائية ويتناول الأدوية المهدئة.

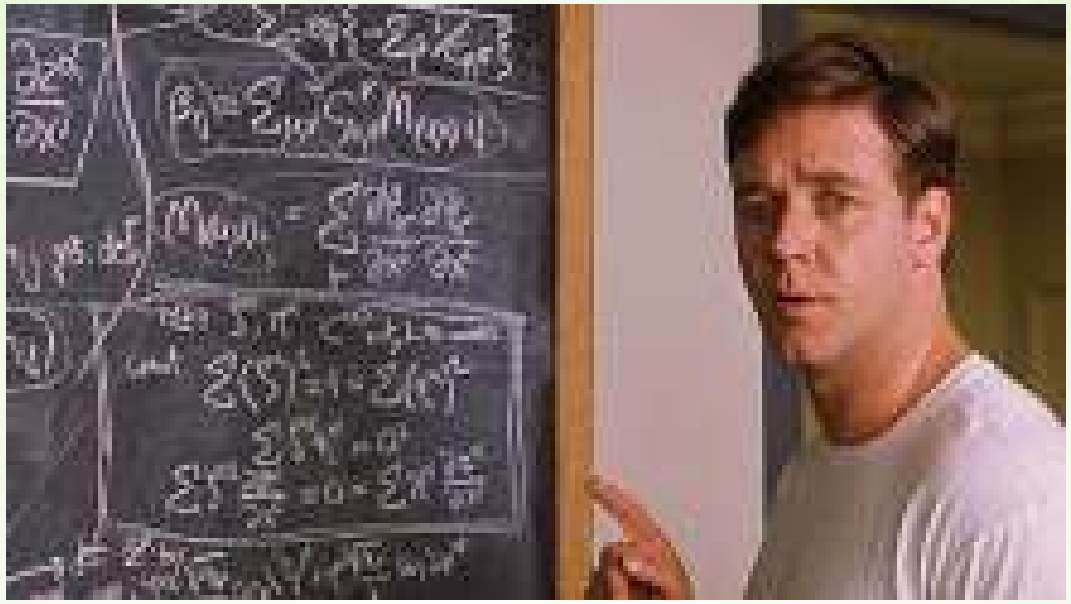
نقطة المنتصف (Midpoint)

تمثل نقطة المنتصف اللحظة التي يدرك فيها ناش أن المرض لا يهدد حياته المهنية فقط، بل يدمر علاقته بزوجته وقدرته على التفكير والعمل. فالأدوية التي يتناولها تخفف من أعراض المرض لكنها في الوقت نفسه تؤثر سلباً على قدراته الذهنية، وهو ما يمثل بالنسبة لعالم رياضيات كارثة حقيقية. في هذه اللحظة يواجه البطل ما يمكن اعتباره لحظة الهزيمة النفسية، حيث يشعر بأنه فقد السيطرة على حياته وعلى عقله في آن واحد.

نقطة التحول الثانية:

تحدث نقطة التحول الثانية عندما يبدأ ناش في إدراك طبيعة الهلاوس التي تطارده. ففي أحد المشاهد الحاسمة يلاحظ أن الطفلة التي تظهر له (ابنة صديقه الوهمي تشارلز) لا تكبر أبداً مع مرور السنوات.

هذه الملاحظة البسيطة تقوده إلى اكتشاف الحقيقة الصادمة: أن الشخصيات التي رافقته لسنوات ليست سوى نتاج خياله المضطرب. ومن هنا يبدأ ناش مرحلة



جديدة من الصراع، حيث يقرر أن يتعامل مع هذه الهلاوس بطريقة مختلفة: ليس بمحاولة القضاء عليها، بل بتجاهلها والتعايش معها.

الفصل الثالث: الحل والذروة.

في الفصل الأخير من الفيلم يعود ناش تدريجياً إلى جامعة برينستون، حيث يقضي سنوات طويلة وهو يحاول استعادة توازنه العقلي والعمل من جديد في مجال الرياضيات. ورغم استمرار الهلاوس في الظهور، فإنه يتعلم تجاهلها والتركيز على الواقع.

ويصل الفيلم إلى ذروته في المشهد الرمزي الشهير داخل قاعة الأساتذة في برينستون، حيث يقوم زملاؤه بوضع أقلامهم على الطاولة أمامه في إشارة إلى تقديرهم لإنجازاته العلمية. يمثل هذا المشهد لحظة الاعتراف الاجتماعي بعبقرية ناش، كما يمهد للحظة الأخيرة في الفيلم، عندما يتسلم جائزة نوبل في الاقتصاد عام 1994. وفي خطابه خلال الحفل يشير ناش إلى أن أهم ما ساعده على الاستمرار في حياته كان حب زوجته ودعمها له، فيتحول الفيلم في نهايته من قصة عبقرية علمية إلى قصة إنسانية عن قوة الحب والصبر.

السرد من داخل العقل: تقنية السارد غير الموثوق.

من أبرز السمات التي تميز سيناريو فيلم A Beautiful Mind اعتماده على تقنية سردية معروفة في الدراسات السردية باسم السارد غير الموثوق (Unreliable Narrator). وتقوم هذه التقنية على تقديم الأحداث من وجهة نظر شخصية لا يمكن الوثوق بإدراكها الكامل للواقع، مما يجعل المشاهد يشارك تلك الشخصية رؤيتها المحدودة أو المشوشة للعالم.

في هذا الفيلم لا يتجسد السارد غير الموثوق في صوت الراوي التقليدي، بل في الإدراك الذاتي للبطل نفسه. فالمشاهد يرى العالم كما يراه جون ناش، ويتعامل مع الشخصيات التي يراها باعتبارها شخصيات حقيقية داخل القصة. لكن مع تقدم الأحداث يتضح أن بعض هذه الشخصيات ليست سوى نتاج هلوسات مرتبطة بمرض الفصام الذي يعاني منه البطل. ومن خلال هذه الآلية السردية ينجح السيناريو في تحقيق تأثير درامي مزدوج: فهو من جهة يجعل المشاهد يعيش تجربة البطل النفسية بشكل مباشر ومن جهة أخرى يخلق لحظة اكتشاف مفاجئة عندما تتكشف حقيقة تلك الشخصيات الوهمية.

فشخصية تشارلز، زميل الغرفة المرح الذي يبدو في بداية الفيلم الصديق الوحيد القادر على فهم ناش تتضح لاحقاً باعتبارها شخصية متخيلة. وكذلك الأمر بالنسبة لشخصية ويليام بارتشر، العميل الحكومي الذي يقنع ناش بأنه يعمل في مهمة سرية لفك الشفرات السوفيتية. بل إن الطفلة الصغيرة مارسي، التي تظهر بوصفها ابنة أخت تشارلز، ليست هي الأخرى سوى جزء من عالم الهلاوس.

إن هذه الشخصيات الثلاث تلعب دوراً مهماً في البناء الدرامي للفيلم، لأنها تشكل عالماً موازياً يعيش فيه البطل، عالماً يبدو في البداية واقعياً تماماً قبل أن يتحول تدريجياً إلى دليل على اختلال إدراكه للواقع. وبهذا المعنى لا يكتفي الفيلم بعرض أعراض المرض النفسي، بل يجعل المشاهد يختبر تلك الأعراض بنفسه من خلال بنية السرد.

الشخصيات بين الواقع والخيال:

يتميز فيلم A Beautiful Mind أيضاً ببنية شخصية غير تقليدية، حيث يتداخل الواقعي والمتخيل داخل عالم البطل بطريقة تجعل الحدود بينهما غير واضحة في البداية. فإلى جانب الشخصيات الواقعية مثل:

- أليشيا ناش (زوجة البطل)
- الدكتور روزين الطبيب المعالج
- بعض زملاء ناش في الجامعة

تظهر مجموعة من الشخصيات التي تنتمي بالكامل إلى عالم الهلاوس. غير أن السيناريو يتعمد تقديم هذه الشخصيات منذ البداية بوصفها جزءاً طبيعياً من حياة البطل.

هذا التداخل بين الواقعي والمتخيل يخدم هدفاً درامياً مهماً، إذ يخلق حالة من الالتباس الإدراكي لدى المشاهد تشبه إلى حد بعيد الحالة التي يعيشها مريض الفصام نفسه. فكما يعجز البطل في البداية عن التمييز بين الحقيقة والوهم، يجد المشاهد نفسه في الوضع ذاته.

ومن اللافت أن السيناريو لا يقدم هذه الشخصيات الوهمية بوصفها تهديداً مباشراً للبطل في البداية، بل يمنحها صفات إنسانية جذابة. فشخصية تشارلز مثلاً تظهر كشخص مرح وودود، وتشكل نوعاً من التعويض النفسي عن عزلة ناش الاجتماعية. أما العميل بارتشر فيمثل بالنسبة للبطل فرصة لإثبات عبقريته في خدمة قضية وطنية كبرى. لكن مع تطور الأحداث يتحول هذا العالم الوهمي إلى مصدر خطر

حقيقي يهدد حياة ناش وحياة أسرته، وهو ما يدفع القصة نحو ذروة درامية مؤثرة.

الصراع الحقيقي في الفيلم:

عند تحليل الصراع الدرامي في A Beautiful Mind يتضح أن الفيلم لا يعتمد على صراع تقليدي بين بطل وخصم خارجي واضح. فالصراع الأساسي هنا هو صراع داخلي يدور داخل عقل الشخصية الرئيسية.

في البداية يبدو أن ناش يخوض صراعاً مع قوى خارجية غامضة، تتمثل في شبكة تجسس دولية ومؤامرات سرية. غير أن اكتشاف حقيقة المرض يكشف أن هذا الصراع الخارجي لم يكن سوى انعكاس لصراع أعمق داخل ذهن البطل. وهكذا يتحول الفيلم إلى قصة عن مواجهة الإنسان لحدود عقله نفسه. فالبطل لا يحارب عدواً خارجياً بقدر ما يحاول استعادة السيطرة على إدراكه للواقع. لكن السيناريو يتجنب تقديم حل بسيط أو مثالي لهذه الأزمة. فجون ناش لا يتغلب على مرضه بشكل كامل، ولا تختفي الهلاوس من حياته تماماً. بل يتعلم مع مرور الوقت التعايش معها وتجاهلها. وهذا ما يمنح الفيلم بعداً إنسانياً عميقاً، لأنه يقدم فكرة مفادها أن الانتصار الحقيقي لا يتمثل دائماً في القضاء على المشكلة، بل أحياناً في القدرة على الاستمرار رغم وجودها.

بين الحقيقة التاريخية والحرية الدرامية:

كما هو الحال في كثير من أفلام السيرة، لم يلتزم فيلم A Beautiful Mind التزاماً حرفياً بكل تفاصيل حياة جون ناش. فقد قام السيناريو بإدخال عدد من التعديلات والاختصارات التي أثارت بعض الانتقادات من قبل المهتمين بالسيرة الأصلية.

ومن أبرز هذه الاختلافات أن الفيلم قدم هلوسات ناش في صورة هلوسات بصرية وسمعية، بينما تشير بعض المصادر إلى أن الهلاوس التي عانى منها في الواقع كانت في الغالب ذات طبيعة سمعية. كما تم تبسيط بعض الجوانب المتعلقة بعمله العلمي ونظرية الألعاب لتسهيل فهمها دراماً.

كذلك حذف الفيلم عدداً من الأحداث المثيرة للجدل في حياة ناش، واختصر بعض المراحل الزمنية الطويلة في حياته من أجل الحفاظ على إيقاع درامي متماسك. لكن مثل هذه التعديلات ليست غريبة في أفلام السيرة السينمائية، إذ إن الهدف الأساسي للفيلم ليس تقديم وثيقة تاريخية دقيقة، بل خلق تجربة درامية وإنسانية قادرة على التأثير في المشاهد.

ومن هنا يمكن القول إن السيناريو اختار التركيز على جوهر تجربة جون ناش الإنسانية بدلاً من محاولة إعادة إنتاج كل تفاصيل حياته.

لماذا نجح الفيلم؟

عند النظر إلى النجاح الكبير الذي حققه فيلم A Beautiful Mind، سواء على مستوى شباك التذاكر أو على مستوى الجوائز النقدية، يتضح أن هذا النجاح لم يكن نتيجة عنصر واحد، بل جاء

نتيجة تلاقي عدة عوامل فنية وإنسانية.

أول هذه العوامل هو قوة السيناريو الذي كتبه أكيفا جولدسمان، والذي نجح في تحويل سيرة علمية معقدة إلى قصة إنسانية مؤثرة. فقد استطاع السيناريو أن يوازن بين الجانب الفكري المرتبط بعالم الرياضيات وبين الجانب العاطفي المرتبط بحياة البطل الشخصية، دون أن يطغى أحدهما على الآخر.

العامل الثاني يتمثل في الأداء التمثيلي المتميز، وعلى رأسه أداء راسل كرو في دور جون ناش، حيث قدم شخصية مركبة تجمع بين الذكاء الحاد والهشاشة النفسية. وقد استطاع كرو أن يجسد التحولات النفسية للشخصية عبر مراحلها المختلفة، من الشاب الطموح الواثق من نفسه إلى الرجل الذي يواجه انهيار عالمه الداخلي.

أما العامل الثالث فيتعلق بقدرة الفيلم على تقديم موضوع معقد مثل المرض النفسي بطريقة إنسانية بعيدة عن التبسيط أو الإثارة السطحية. فالفيلم لا يقدم الفصام باعتباره مجرد حالة مرضية غريبة، بل بوصفه تجربة إنسانية قاسية يعيشها البطل ويكافح من أجل التكيف معها.

كذلك لعبت البنية السردية الذكية دوراً مهماً في نجاح الفيلم. فاعتماد السيناريو على تقنية السارد غير الموثوق جعل المشاهد يعيش حالة الاكتشاف نفسها التي يعيشها البطل، وهو ما أضفى على القصة قدراً كبيراً من التشويق والعمق الدرامي.

ولا يمكن إغفال الدور الذي لعبه البعد الإنساني للعلاقة بين جون ناش وزوجته أليشيا. فهذه العلاقة تمثل في جوهرها محوراً عاطفياً يوازن الجانب العقلي للفيلم، ويذكر المشاهد بأن وراء العبقرية العلمية إنساناً يحتاج إلى الحب والدعم.

السيرة حين تتحول إلى دراما:

يقدم فيلم A Beautiful Mind مثالاً واضحاً على الطريقة التي يمكن بها للسينما أن تعيد تشكيل السيرة الذاتية داخل إطار درامي. فالسيرة الأدبية التي كتبتها سيلفيا نصار كانت عملاً صحفياً توثيقياً يسعى إلى تقديم صورة شاملة لحياة جون ناش، بينما اختار الفيلم التركيز على مرحلة محددة من تلك الحياة وإعادة بنائها وفق منطق درامي.

وبهذا المعنى لا يسعى الفيلم إلى أن يكون وثيقة تاريخية دقيقة، بل إلى أن يكون قراءة إنسانية لتجربة استثنائية. وقد سمح هذا النهج لصناع الفيلم بأن يختصروا بعض الأحداث أو يعيدوا ترتيبها أو يضيفوا عناصر درامية جديدة، طالما ظلوا محافظين على جوهر القصة.

إن هذا التوتر بين الحقيقة والخيال يمثل إحدى السمات الأساسية في أفلام السيرة السينمائية. فالسينما بطبيعتها فن قائم على الاختزال والتركيب، ولا يمكنها أن تستوعب التعقيد الكامل لحياة إنسان حقيقي. ولذلك فإن تحويل السيرة إلى فيلم يقتضي دائماً نوعاً من إعادة البناء الدرامي.

خاتمة:

لا يمكن النظر إلى فيلم A Beautiful Mind باعتباره مجرد سيرة سينمائية لعالم رياضيات بارز، بل هو في جوهره فيلم عن العقل البشري نفسه: عن قدرته على الإبداع، وعن هشاشته في الوقت ذاته. فمن خلال قصة جون ناش يطرح الفيلم سؤالاً عميقاً حول العلاقة بين العبقرية والجنون، وحول الحدود التي تفصل بين الإدراك الصحيح والوهم. لكن الإجابة التي يقدمها الفيلم لا تأتي في صورة خطاب فكري مباشر، بل تتجسد في رحلة إنسانية طويلة يخوضها البطل من أجل استعادة توازنه الداخلي.

إن الانتصار الذي يحققه ناش في نهاية الفيلم لا يتمثل في القضاء الكامل على مرضه، بل في قدرته على التعايش معه دون أن يسمح له بتدمير حياته. وهذا ما يجعل نهاية الفيلم أكثر واقعية وصدقاً من النهايات التقليدية التي تقدم حلولاً نهائية وبسيطة للصراعات الإنسانية المعقدة.

ومن هنا يمكن القول إن A Beautiful Mind نجح في تحويل سيرة علمية معقدة إلى دراما إنسانية مؤثرة، بفضل سيناريو ذكي استطاع أن يجعل المشاهد يعيش تجربة البطل من الداخل. فالسيرة في هذا الفيلم لا تُروى فقط، بل تُعاش عبر بنية سردية تجعل الحدود بين الحقيقة والوهم جزءاً من التجربة السينمائية نفسها.

وهكذا يقدم الفيلم مثالاً مميزاً على قدرة السينما على إعادة اكتشاف حياة الشخصيات التاريخية، ليس بوصفها وقائع جامدة في كتب التاريخ، بل بوصفها قصصاً إنسانية نابضة بالحياة.

المصادر والمراجع:

اولا المصادر

(1) A Beautiful Mind 2001 - Biography. Drama https://www.youtube.com/watch?v=d8prs4pXeKc

ثانيا المراجع:

(1) ا.د. نادر رفاعى، النقد السينمائى (محاضرات غير مطبوعة) معهد النقد الفنى – اكاديمية الفنون – الاسكندرية 2023-2024

(2) ورشة كتابة السيناريو: سيد فيلد– ترجمة نمرت حمدي الشمري– منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما فى الجمهورية العربية السورية – دمشق 2013

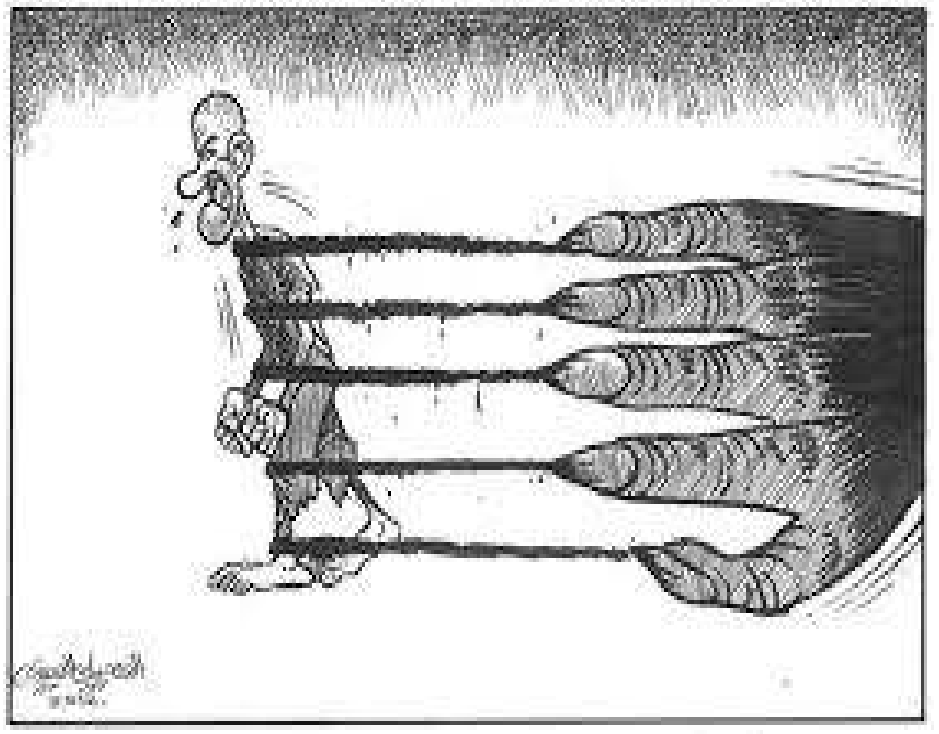
ثالثا مقالات فى مواقع الكترونية:

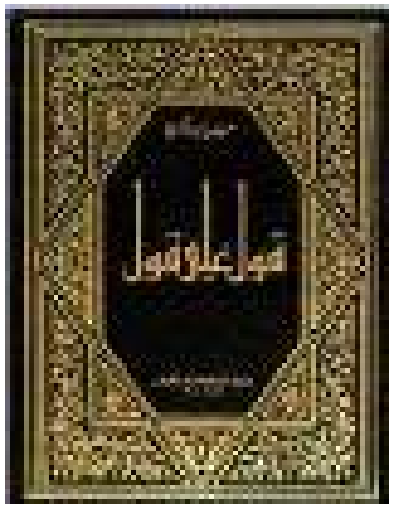
(1) عدنان حسين احمد ، " أفلام السيرة الذاتية بين الالتزام الحرْفي والتعاطف المُعلن"مقال فى الحوار المتمدن-العدد: 5752 - 2018 / 1 / 9 - 11:56 https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=585463

(2) موقع معرفة https://www.marefa.org/%D8%B9%D982%%D984%__%D8%AC%D985%%D98%A%D984%__(%D981%%D98%A%D984%%D985%)

(3) د. محمود الراشد، انفصام الشخصية وجنون العظمة: تحليل نفسي شامل لفيلم 'عقل جميل' موقع الاكاديمية الدولية للانجاز 2023/9/2 // https: iacademyap.com/a-beautiful-min

كاريكاتير





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

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

• السؤال : من القائل وما القصيدة :

جزاه بستكثر جزائي على الهوى ... وكان يجازيني جزاء السؤال

حسين احمد ابو خليل

صور — لبنان

•

عبد الباقي الشناك

• الجواب : وأيدنا هذا الرأي من جعل قصيدة طويلة لعبد الباقي بن أحمد ابن محمد بن السماك الدمشقي الواعظ الشاعر الأديب" الوفيات سنة ألف وخمس وخمسين " ومطلع القصيدة :

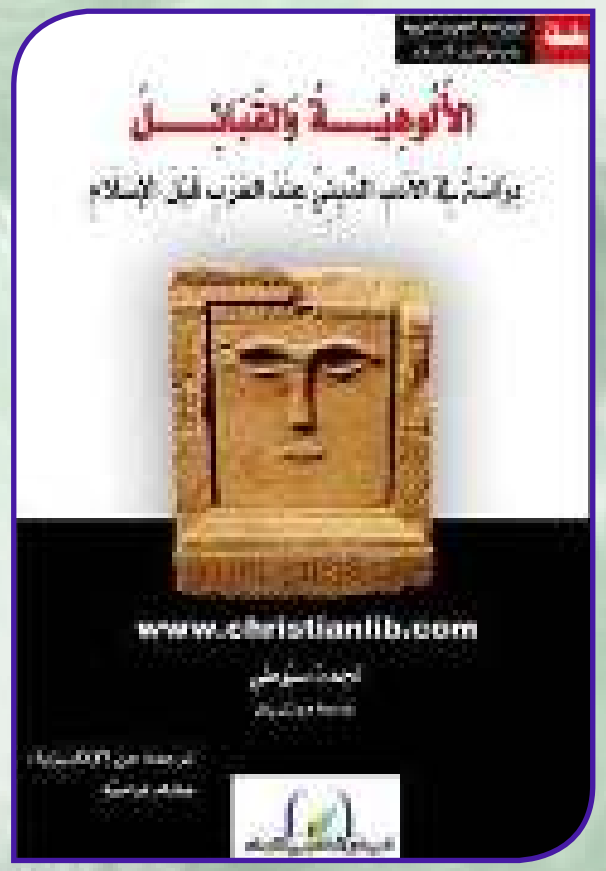
توكّل على الرحمن من لك الوكل ... فليس لنا في غيره بيد حيل

• وتبلغ القصيدة في الديوان وكتاب الأعلام ، وهي في الغالب من أدنى ذلك ، أكثر معنوياً مما عرفنا " من أقوال سابقة . أما رواية البيت المسؤول عنه فهي كما وردت في القصيدة :

جزاه بستكثر جزائي على الهوى ... وكان يُجازيني وداد السؤال

قبل أن

نفترق ..



وفيما يتعلق بابن الكلبي يقول بيترز : إن عبادة الحجر ليست كعبادة الأوثان، ففي عبادة الحجر عبر العرب اولاً عن اعجابهم بالكعبة في مكة، بينما دخلت عبادة الأوثان الي العبادة المكية في زمن خزاغة .

أيام زمان

البابور ..

مطبخنا ايام البركة، تكفيه جرعة من القاز حتى ينضج عليه طعامنا وتملأ انوف اطفالنا رائحة الشبع.

(عن صفحة صور ليبيا القديمة والناده)

وطن الثقافة

وثقافة الوطن

معلم الليبي

مجلة

الليبي

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب

السنة الثامنة العدد 87 / مارس 2026

نساؤها .. فخر لها .