مجلة الليبي

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب

السنة الثامنة العدد 93 / سبتمبر 2026



يرحلون.. وتبقى.

صورة

الغلاف ..



يرحلون هم وتبقى ليبيا.

العابرون بها يتركون بعض الفسيفساء التي تشكل مع غيرها سيرة تاريخ عريق.

لكنهم في النهاية عابرون، وفي النهاية تبقى ليبيا.

هذه كنيسة طبرق القديمة التي تحولت لاحقاً إلى المتحف الوطني بطبرق، والتي بنيت خلال فترة الاستعمار الإيطالي في مدينة طبرق في ليبيا.

ونظراً للأهمية الاستراتيجية لمدينة طبرق كمدينة ساحلية وميناء رئيسي، شهدت المنطقة معارك طاحنة (مثل حصار طبرق الشهير). تعرّضت الكنيسة للقصف الجوي والمدفعي مما أدى إلى انهيار أجزاء منها، ولكنها كانت من المباني القليلة التي نجت من الدمار الشامل في وسط المدينة وجرى ترميمها لاحقاً بعد انتهاء الحرب.

مرحلة الاستقلال وما بعدها: أُغلق مبنى الكنيسة بعد استقلال ليبيا ومغادرة الجالية الإيطالية للبلاد. التحول إلى متحف (1991 - 1992) ثم تأسست جمعية الفينيق للدراسات الميدانية لحماية تراث المدينة، واتخذت من مبنى الكنيسة مقراً لها ليتحول تدريجياً إلى المتحف الوطني بطبرق ثم تسلّمت مصلحة الآثار الليبية المبنى رسمياً لإدارته وتوثيق مقتنياته التاريخية، والتي تشمل مقتنيات حربية من الحرب العالمية الثانية، فخاريات أثرية رومانية ويونانية، وصوراً تجسد تاريخ طبرق العريق.

الليبي
The Libyan

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب الليبي

رئيس مجلس الإدارة :
خالد مفتـــاح الشيخي

رئيس التحرير
الصديق بودوارة المغربي
Editor in Chief
Alsadiq Bwdwart

مدير التحرير
أ . ســارة الشـــــريف

مراسلون :
فراس حج محمد . فلسطين.
سعيـــد بوعيطـــة . المغـــرب.

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

خدمات عامة
رمضان عبد الونيس
حسين راضي

الإخراج الفني
محمد حسن الخضر

العنـوان في ليبيـا
مدينة البيضاء - الطريق الدائري الغربي

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

شروط النشر في مجلة الليبي

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

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

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

الليبي
السنة الثامنة
العدد 93
سبتمبر 2026

محتويات العدد

افتتاحية رئيس التحرير

(ص 8) نظرية الفاصولياء الحمراء — د. الصديق بودوارة

شؤون ليبية:

(ص 13) سلطة النص — د. ادريس الجوير. ليبيا
(ص 14) مفهوم الخداع الجمالي — عبد الرسول محمد. ليبيا
(ص 15) شاويش .. رجل من مرزق. — سالم الكبتي. ليبيا
(ص 17) حكاية الماء وعصيدة الزيت. — عبد المنعم اللموشي. ليبيا
(ص 18) غيطان العفا — طارق خالد الفلاح. ليبيا

شؤون عربية:

(ص 19) الأصول الوثنية للسيرة الهلالية — محمد الكفراوي. مصر

شؤون عالمية:

(ص 23) عندما ابتلع الأبيض 90 ألف جندي في ليلة واحدة — الليبي. وكالات

كتبوا ذات يوم:

(ص 25) حرب العصابات في الصحراء — اختيار أسرة التحرير

ترحـــال:

(ص 26) رسالة حب إلى البيرو — عبد الحكيم كشاد . ليبيا

ترجمات:

(ص 30) عندما ينام العالم تخرج الوحوش — فراس حج محمد. فلسطين







محتويات العدد

إبـــــداع:

(ص 40) عبدالسلام علي مسعود « حوار» — حاورته: عزيزة حسين. ليبيا
(ص 45) المعراج إلى الحجر — خالد الزغيبي. ليبيا
(ص 48) أخطاء الفلاسفة — زكريا نمر. جنوب السودان
(ص 50) ما معنى الأدب الليبي؟ — طارق القزيري. ليبيا
(ص 53) دوامة الصمت على فيسبوك — علي جابر. ليبيا
(ص 54) في 1997 — علي هيثم شاهين. العراق
(ص 55) في السياسة نختلف فكيف سنأكل الرغيف معاً؟ — حنان حمود. سوريا
(ص 56) عقل ووجدان وفكر — عبد الكريم الكوكي. سلطنة عمان
(ص 58) أفكار العلكة — قصي البسطامي. ليبيا
(ص 60) انتصار الهامش — مفتاح العماري. ليبيا
(ص 63) المشاء يتذكر — أحمد دياب. مصر
(ص 64) جنة النص — انتقاء : سواسي الشريف
(ص 66) التكنولوجيا المراهقة — حسن على أحمد الشاعري. ليبيا
(ص 68) أنثى الهايكو — نينا السرتاوي. ليبيا
(ص 69) الطبعة التاسعة — عبد المنعم أديب. مصر
(ص 71) الشاعرة المصرية هبة الفقي»حوار» — حاورها: اشرف قاسم. مصر
(ص 77) قبل أن ننقرض — طه الشوماني. ليبيا
(ص 79) هندسة الادهاش والاختصار المفرط — ا.د حمام محمد . الجزائر
(ص 91) الحكيم الذي احتقر الكتّاب — زينب طارق. العراق
(ص 93) صناعة الهويات الزائفة — فاضل الربيعي. العراق

من هنا و هناك:

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

قبل أن نفترق:

(ص 98) عزيز نيسين — 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



مراد بالحاج / ليبيا



عادل اصغر / العراق

نظرية الفاصولياء الحمراء



بقلم : رئيس التحرير

كيف يتم تصنيع القداسة؟ ومتى احترف الانسان هذه الفكرة وجعلها منهجاً يتبع، وسياسةً يراد بها ماهو أبعد من فكرة وأعمق من منهج؟

في إيران القديمة ثمة رواية يسردها التاريخ أرى أنه من المناسب أن احكيها لكم قبل أن أتعمق في موضوع هذه الافتتاحية. هذه الرواية في ظاهرها لاعلاقة لها بالحديث عن القداسة وبداياتها الأولى، لامن ناحية عمرها الزمني ولا من ناحية تفاصيلها الدقيقة، لكنها تتضمن في بنيتها مفهوم الاختلاف، ميزة التخصيص، وهما العمود الفقري في نشوء التقديس، مع طرافة الحكاية المعتادة في سهرات الرواة المحترفين.

ما قبل التقديس:

زمان، كانت تحكم بلاد فارس سلالة "القاجار"، وهي قبيلة تركمانية حكمت لمدة قاربت 200 عام قبل أن تسقط في عام 1921 ليحكم البهلويون البلاد.

زمان، أيام تلك السلالة القاجارية لم يكن ثمة يوارنيوم يراد تخصيبه، ولا أصنام يراد تقديسها، كان هناك قصر، وكان للقصر سيدة تدعى "عيشة"، هي زوجة "ناصر الدين شاه القاجاري"، أحد ملوك السلالة، وكان لقب سيدة قصره هو "عيشة خانم".



تقول الرواية إن "عيشة خانم" كانت تحب الفاصولياء، وكان طهاة مطبخ القصر يتفننون في إعداد طبقها المفضل، إلا أن أمراً واحداً كان يقض مضجعهم.

طبق الفاصولياء الذي تفضله "الخانم" كان طبقاً عادياً، كغيره من الأطباق، ويمكنك أن تعثر على شبيه له في أي منزل من منازل الفقراء الرماديين متشابهي الملامح، إنه طبق (مهما تفننوا في طهيه) فاصولياء والسلام، حبات الفاصولياء فيه متشابهة، الخصوصية هنا مفقودة، والمسافة بين طبق فاصولياء القصر وأطباق فاصولياء الكوخ معدومة، وهنا كانت المعضلة. إلى أن جاء ذلك اليوم.

قافلة تجارية كبيرة تصل إلى العاصمة، جمال صبورة تقطع المسافات وهي تحمل على ظهورها نوعاً مميزاً من الفاصولياء، إن حباتها تختلف، فاصولياء مزينة بلون أحمر جميل. ولم يكن الناس في فارس يعرفون إلا الفاصولياء البيضاء التي يعرفها الجميع.

يدرك طهاة القصر أنهم عثروا على مايسعون خلفه منذ زمن، الآن يمكن للسيدة أن تأكل فاصولياء،



لكنها مختلفة عن باقي الفاصولياء التي يأكلها الناس، فاصولياء حمراء، طبق مميز على مائدة "الخانم"، وهو طبق لن يكون هذه المرة في متناول الفقراء.

يشتري القصر بأمر ملكي كل الشحنة من الفاصولياء الحمراء، ويصبح الطبق ملكياً خاصاً بمطبخ القصر، طبق مقدس إذا صح التعبير، ليس في متناول العامة من الرعاع، هكذا يبدأ التقديس، العام يتحول إلى الخاص، والكثير يصبح قليلاً، والضوضاء تتحول إلى همس، والهمس إلى فحيح.

ربما لا تنتمي هذه الحكاية إلى البدايات التي تصلح لمقالةٍ عن أصول التقديس، لكن ما أردت الوصول إليه هنا هو أن الهيبة التي تكتسبها الأشياء، وتميزها عن غيرها، واختلافها ولو في المواصفات الشكلية هو بداية أو تمهيد لبداية مرحلة أخرى هي مرحلة التقديس.

وربما كانت الهيبة الأولى في تاريخ الانسان هي هيبة الحيوانات التي كان يتوجه لصيدها، ولأنه كان يخشى هذه المواجهة فقد لجأ إلى رسمها على جدران الكهوف، معتقداً أنه بذلك سيتحكم في مصيرها ويتفوق عليها، الهيبة الأكبر كانت للموت، هذا اللغز الذي لم يفهمه إلى اليوم، لذلك عثرت الحفريات الأولى للبشر منتصبي القامة على وضعيات دفن بعيدة كل البعد عن العشوائية. إن جميع الجثامين تتجه برؤوسها ناحية اتجاه شروق الشمس، وكذلك عثر على أدلة على زراعة زهور حول مكان الدفن، كما أن النصب الحجرية وضعت باحكام عند الرأس.

هذه العلامات ليست صدفاً عشوائية، إن الرأس باعتباره مركز الجسد، كان جديرا بالاعتبار، كذلك كان توجه الجثامين نحو الشمس كان رمزاً للاعتقاد بأن شروق الشمس هو رمز للتجدد والانبعاث، كما كان الدفن بحد ذاته رغبة من الانسان في أن يعود





الميت الي الحياة كما تعود البذرة نباتاً بعد دفنها في الأرض. إن الانسان القديم أراد دائماً أن يعيش، ورفض الموت بكل أشكاله، ومازال يرفض الموت حتى الآن.

قداسة الأبوريجينز:

الأبوريجينز قبيلة استرالية مازالت تعيش حياتها البدائية الأولى، لديهم قائمة من المقدسات التي لاتقبل التشكيك، ويحتل نسلهم وأصلهم صدارة هذه القائمة، إنهم يعتقدون أنهم من نسل مخلوقات جاءت من عوالم أخرى، لذلك هم مختلفون عن الجميع، هم أيضاً يقدسون أحلامهم، لأنهم يعتقدون أنهم في الأصل ناتج أحلام المخلوقات التي خلقوا منها، أي أن كل فرد منهم لديه نسخة مطابقة له محفوظة في أحلام تلك المخلوقات.

قائمة مقدساتهم تشمل أيضاً الجبال، فهم يعتقدون أن خلف جبالهم توجد تلك المخلوقات، تواصل خلقهم وتدبر شؤونهم من بعيد.

القداسة عند الأبوريجينز منظومة مفاهيم، وليست مجسماً لإله، إنها قداسة فكرة، الفكرة تهيمن، وتمنع النقاش في طبيعتها، فالنقاش آفة التقديس، المقدس عند هؤلاء لا يناقش، يكفي أن يتم التسليم به، فالقداسة شأن خالق، وليست شأن مخلوق.

قداسة التشورينغا:

عند قبائل أخرى في وسط استراليا توجد "التشورينغا"، وهي مجرد قطع من الخشب، عندما ينتهي الفرد من أداء طقوسه، يحفر عليها صورة الطوطم الذي تقدسه القبيلة، ويجمعون هذه "التشورينغا" ويقومون بدفنها في مواضع بعيدة عن الارتياد، أماكن محصنة من مرور العابرين. إنهم يقدسون هذه القطع الخشبية، لكن التقديس لايتوقف عند هذا الحد، إن المجال الذي دفنت فيه قطع التشورينغا هو مجال مقدس، يمنع فيه منعاً باتاً القتال، إنه أيضاً يصبح مجالاً آمناً لكل من يدخله، كما أن الفكرة القديمة التي رأيناها في ديانات أكثر شمولية (وبعضها ديانات سماوية) وهي فكرة تستبعد المرأة من المقدس أو تزدريها في أحسن الأحوال، هذه الفكرة تتجلى عند هؤلاء عندما يحرمون دخول النساء والأطفال هذه المنطقة المدفونة فيها التشورينغا.



ما يلفت الانتباه هنا هو تطور فكرة التقديس، فالاعتقاد بالأصل الفريد الناتج عن خلق تم على يد مخلوقات لاتراها العين، لكنها تعيش وراء جبال بعيدة تطور هنا إلى رمز لطوطم يتم تقديسه ودفنه، وهنا يبرز الاخنلاف. وتظهر فكرة أخرى أكثر خطورة.

أن منطقة الدفن تتحول إلى حرم، مساحة مقدسة بدورها لأنها احتوت المقدس في جوفها، تماماً كما تقدس الخشب لأنها احتوى صورة الطوطم في جوفه، وداخل هذه المساحة تسن مجموعة قوانين، القتال ممنوع، القتل ممنوع، دخول النساء والأطفال ممنوع.

خاتمة:

القداسة مراحل، تبدأ بتمييز المفردة عن غيرها، ثم السعي إلى حجبها عن العوام (ومن هنا نشأت وظيفة الكهانة من الأساس)، إن تخصيص المميز خطوة مهمة نحو قداسته، بعد ذلك تتسع القداسة لتصبح علاقتها بالجغرافيا أكثر قوة، يصبح للمميز مكان، ويصبح المكان حرماً له قوانينه، ثم يصبح للحرم كهنته الموكلين به، وتأتي في مرحلة أخرى النصوص لتضع التشريع لأتباع متعطشين.

وكأن الفاصولياء (رغم تأخرها الزمني الكبير عن بدايات القداسة) قد أصبحت عنواناً صالحاً لنظرية شاملة لقداسة لها تاريخ.

سلطة النص

د. ادريس الجوير. ليبيا

داخل المجزرة وقع خلاف عجيب بين الزبون والجزار. اشترى الزبون ((سقيطة)) وطلب من الجزار ان يقطعها ((على حله)) كما يقال .

باشر الجزار التقطيع وعندما انتهى من عد قطع اللحم غضب الزبون باعتبار ان الجزار قد خالف المطلوب.
قال الجزار: أنا فعلت ما طلبت منى، وأنا قطعت الشاه على المفاصل، وهذه 23 قطعة يمكنك عدها. رد عليه الزبون كيف تكون 23 بينما الصحيح ان تكون 21 قطعة .

احتد بينهما النقاش ولم يتوصلا إلى رأي واحد، وكحل للإشكال طلبا الاحتكام لبقية الزبائن اللذين كانوا يراقبون بصمت ذلك الجدل.

الغريب في الموضوع ان الزبائن أيضاً انقسموا، فبعضهم كان مع رأي إن الشاة عند تقطيعها "على حله" لابد وان تكون 21 قطعة، بينما ذهب قسم آخر منهم مع رأي أن تكون 23 قطعة.
الغريب في الموضوع إن كل ذلك الاختلاف لم يكن حول الأصل، بل كان حول اجتهاد يرى بأن في التقطيع كما يقال: ((على حله))، لابد وأن تكون الكتف مع الذراع، وبالتالي تكون الشاة 21 قطعة، بينما يرى آخرون أن في ذات التقطيع لابد وأن تراعى "المفاصل"، وبالتالي يكون العدد 23 مفصل.

في ادراك المعنى في النصوص نحن لا نختلف في الأصل، وإنما نختلف في الاجتهاد، أو بالأحرى في تأويل المعنى . فالمعنى في النص لا يحدده المؤلف، بقدر ما يحدده "المؤول"، فالنص يفرض سلطته على المعنى من خلال بنيته التي قد تتجاوز إرادة منتجه، وفي كثير من الاحيان النصوص هي من تولد المعاني، وليس المؤلف، فلذلك ليس من المنطق تقديس المعنى المتولد عن النص نتاج الاجتهاد التأويلي ومصادرة معان أخرى ناتجة عن نفس أليات التأويل، فنحن هنا لا نحتكم لأصل النص بقدر ما نحتكم لإرادة مؤوله الايدولوجية أو السياسية أو الاجتماعية، ولذلك جعلنا من الاجتهاد في فهم النصوص التاريخية مقدس قد تتجاوز قدسيته النصوص في حد ذاتها.

مفهوم الخداع الجمالي

عبد الرسول محمد. ليبيا

ليس السؤال في الشعر الشعبي حالياً وسابقاً من هو الأجود صنعة؟ بل السؤال الأخطر كيف ينتصر صوتٌ متوسطُ الجودة على أصواتٍ فحلةٍ في ذاكرة الجمهور؟

تكمن الإجابة في مفهوم "الخداع الجمالي"، وهو ليس غشاً أخلاقياً بقدر ما هو هندسة نفسية تعتمد على جملة قصيرة تتردد كنبض، تخترق حاجز النقد إلى منطقة الغريزة، حيث تصبح الكلمات ذات شحنة عاطفية جاهزة، كالجرح والنار والسوايا والخطا والدمع والبعد والجفا، مع تشبيهات خفيفة قد لا تتكمل فيها كل أركان التشبيه والتصوير، حتى وإن كان الجمهور لا يعي الشحنة العاطفية والسياق التاريخي لنشأة اللفظة والسياق اللغوي واستخدامات اللفظ كاستخدام شعري أو حرفي صرف، علاوة على ذلك المواقف السياسية والتجمعات والأبيات الارتجالية التي تحوي الهجاء والمدح والألقاب كمفاتيح وجدانية تفتح ذاكرة الجمهور دون حاجة لبناء سياق جديد.

وهنا يكمن الخداع الأكبر: تغييب "أنا" المفردة لصالح "نحن" الفضفاضة، ليشعر كل فرد أن القصيدة عنه شخصياً، بينما هي عن لا أحد بعينه، وكأن الشاعر قد نقش ملامحه في اللاشعور لا في الذاكرة. والنتيجة أن تجد جمهوراً يردد اسماً ولا يحفظ بيتاً، إضافة إلى من يود أن ينشأ علاقة مع الشاعر أو مجند من الشاعر نفسه، كمن كذب كذبة وصدقها حتى أصبح يؤمن أنها الحقيقة عينها.

لذلك يولد جمهور ويشهد بفنٍ لا يتذكره، بينما الفحل الحقيقي يكتب نصاً معقداً يحتاج إلى قارئ لا إلى مستمع، فيظل محفوراً في التواريخ النقدية طريداً في المجالس التي تعطي الشعر حقه.

إن شهرة الجمهور ليست معياراً للجودة، بل معيارٌ للقدرة على استعمار اللاشعور بوسائل سمعية وبصرية واجتماعية، تذكرنا بأن الشعر في ثقافتنا الشفاهية أقرب إلى الترنيمة منه إلى القصيدة، وأن ما يسميه الجمهور "شعراً" هو في الحقيقة تجربة وجدان سريعة بتكلفة صفرية، يبيعك إياها الشاعر المخادع كمن يبيعك سيجار تشعر بالدفء منه لحظة، ثم يصحو عقلك بعد أسبوع فلا تجد في يديك سوى اسمه، أما بيته الوحيد الذي حفظته فهو الجملة اليتيمة التي كررها حتى سكنت تحت جلدك دون إذن منك، وهذا والله على ما أقول شهيد هو "مكر البوادي".

شاويش .. رجل من مرزق



سالم الكبتي. ليبيا

"مرزق" التي هناك، دولة "أولاد إمحمد" في فزان. عاصمة الجنوب فى زمن الترك. حواف الصحراء والعائلات من أهل البلدة وماحولها، تلتقي على الدوام في الصباحات وفي العشايا والأمسيات عند السوق وفي السواني، بعضها أصوله من أوجله وهون وسوكنه. وبعضها من بر السوادين.

و"عبدالقادر جامي" نائب فزان، يمضي من "مرزق" ليحضر جلسات المبعوثين على ضفاف البسفور. وهناك يلتقى مع النواب الآخرين من وطنه، "سليمان الباروني" و"فرحات الزاوي"، و"مصطفى بن قداره"، و"عمر الكيخيا"، و"يوسف بن شتوان". وغيرهم من أمثالهم في ولايات الخلافة الطويلة العريضة.

"مرزق" الإيقاع والأغاني والرقص والألحان الجميلة. والعادات والتقاليد. والدرايب والأسبار، لا تخطئها ذاكرة عمي "جمعه مرسال"، ((حبيب قاصده بالمحبة جفاني.. نكر مابغاني.. قليل خير بعد العقيدة رماني.))، وغيرها من إيقاعات ونخيخ ودبدبة وفنون في الأسمار تحت الجريد والنخل.

"مرزق" التي هناك كانت مركز الحضارة وسط الفيافي والتلال، والقوافل حين تبرك في رحابها، تنقل البضائع منها واليها. من الشمال الى الجنوب، ومع ذلك، مع ريش النعام والشاى والسكر تحمل البهجة وأنواع المقايضة والتجارة والإيقاعات والألحان

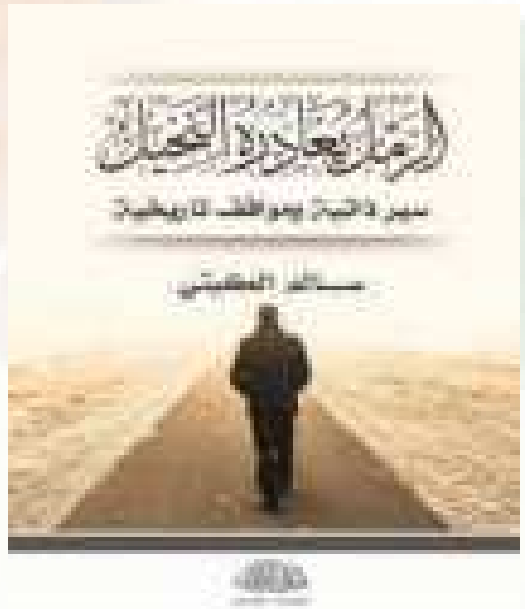
وكلمات الغزل الرقيقة المليئة بالحنين.

"مرزق" جعلها الأتـراك أثناء استبدادهم منفى للموظفين من مختلف الولايات العثمانية. اجتمعوا هناك من كل مكان. عاقروا الحزن والاشتياق الملل والتغني بـ: أمان أمان. تردد صداها في الوادي، وتراغن، وحج حجيل، وكل بقاع الجنوب. ومن مات ورحل أو غاب ظلت الكتابة التركية على القبور شاهدة مع الشواهد الحجرية المنتصبة أمام العين. صدى الفراغ والبعد، وأمان أمان. شكوى الزمان والجور والظلم تتحداه الأغاني فقط. لاشئ آخر.

وهناك، هناك بالتحديد يطل "محمد صالح العربي شاويش". فتى أسمر يلتحق مع أقرانه بالمدرسة الرشدية في مـرزق. يتفوق بجدارة. يتم اختياره لمواصلة التعليم في إسطنبول، عاصمة الدنيا، ولأنه الإبن الوحيد يعترض الوالد. يظل في البلد، في مرزق. الأزقة المتربة والدروب والبيوت، يحمل رسالة التعليم وينهض بها أواخر العهد التركي.

يلقي دروسه على مسامع الجيل الناهض عبر النخيل، يعلمه الدين والعربية والفرائض. ثم مع اكتساب الخبرة والثقافة والمعرفة يصير كاتباً في المحكمة، هو ذاكرة مرزق في عهود مختلفة. أواخر أيام الترك ثم الطليان الذين احتلوا مرزق مرتين. ثم الادارة الفرنسية. وعهود وطنية أخرى. شاهد عصر مثل قلعتها على صراعات وحصار في فترات مختلفة لمرزق. لكنه في مرحلة لاحقة يصير القاضي في المحكمة. والناس على تنوعهم يحتكمون عنده في بيته أو مقر المحكمة. يسوى الأمور ويحكم بالعدل وسط الصحراء والنخيل. ثم أضحى قاضياً في أم الأرانب وبراك الشاطئ.

حصيلة الحياة في التدريس والقضاء. تجربة عرف



من خلالها: بأن الترك استبداد والطليان استعمار، والفرنسيين إدارة خبيثة تمتلئ عجرفة وظلماً.

"جمعه مرسال" ذاكرة الأغاني والألحان. "محمد شاويش" ذاكرة مرزق في التاريخ والأخبار والأحوال وحياة الناس ومشاكلها. إيقاعان متلازمان كانا في دروب مرزق. الصوت الجهوري وتدفق الحديث عن ثقافة ومعرفة مطعمة بالألفاظ التركية.

مجلة العربي التقته في مرزق وحاورته وصورته في أعوام ماضيات. وقبل ذلك في يوليو 1977 إلتقيته وصورته وجلست إليه وسجلت منه. تاريخ يمشي وذكريات تتحرك وذاكرة تتوهج ولم تنطفئ أو يبهت بريقها مثلما تبهت الألوان المزيفة. كان لونا جميلاً وحقيقياً. وبرحيله عن تسعين عاماً في 1981، رحلت قطعة رائعة وكبيرة من تاريخ مرزق. تاريخ الوطن. تاريخ ليبيا.. ليبيا الظالم أهلها بلا معنى يستحق ذلك.

((من كتابي "الرمل يغادره النخيل"))

حكاية الماء وعصيدة الزيت

عبد المنعم اللموشي. ليبيا

بينما كنت منشغلا الأيام الماضية بإنجاز حفر بئر الماء لبيت العائلة وأعمال التشوينات والمنظومة الكهربائية وتمديدات الأنابيب لغايتها النهائية، كانت أمي تتابع هذا النشاط وتطلب مني تقريراً يومياً عن ما تم إنجازه، وفيم إذا كانت هناك عقبات تواجهنا.

انجزنا حتى الآن ما يزيد عن 80 % من مراحل العمل، وقد تدفق الماء عذباً زلالاً والحمد لله، ولم يتبق الا القليل.

أهم العقبات التي واجهتنا كانت الانقطاع المستمر للكهرباء لفترات طويلة، وانقطاع مياه النهر التي احتجناها في أعمال الحفر، بالإضافة الى صعوبة الحصول على "النافطة" للحفارة (الصوندا) ومولد الكهرباء وسيارة النقل، غير أننا بشيء من الصبر والحكمة تجاوزنا كل تلك العقبات.

في إحدى جلساتي مع أمي، وبعد أن قدمت لها تقريراً موجزاً عن أعمال ذلك اليوم قالت لي اسمع مني هذه الحكاية: كانت النساء في غريان حتى منتصف القرن الماضي تسند اليهن مهمة تأمين المياه، فكن يحملن جرار وقراب الماء (على ظهور الحمير) من أماكن بعيدة عن البيوت، ليعمدن بعدها إلى تخزينها في جرار فخارية كبيرة "أزيار" (جمع زير) للاستعمال المنزلي متعدد الأغراض.

وذات يوم كان الماء نفذ من بيت جد أمي (الحاج علي بالطيب) (مواليد 1880تقريبا)، وكان الوقت متأخراً فلم يكن بإمكان زوجته الجدة الكبيرة (الحاجة عائشة بنت النويصري) أن تذهب لسانية بن جربوع (تبعد عن بيتها حوالي 10 كيلومتر) لتوفير حاجة البيت من الماء، فقررت أن تؤجل هذه المهمة لصباح الغد.

المفاجأة غير المتوقعة أن جد أمي "الحاج علي" رجع في ساعة متأخرة من ذلك اليوم ومعه ضيف فأيقظ جدتي "عائشة" وطلب منها إعداد عشاء للضيف، ما أصابها بارتباك وحيرة، كيف يمكن إعداد عشاء من غير ماء، ثم اهتدت الى حيلة ان تعجن الدقيق بالزيت وتصنع لهما عصيدة بالزيت دون ماء.

عندما بدأ جدي علي وضيفه في تناول الطعام (العصيدة) كانت أصابعهم تحترق من شدة حرارة العصيدة، فينتظران قليلاً علها تبرد، ولكن عبثاً كانا يحاولان، ففي كل مرة كانا يجربان الاستمرار في الأكل كانت الأصابع تلتهب من العصيدة الحارقة، حتى مضى وقت طويل عليهما وهما يتحايلان على حرارة تلك العصيدة.

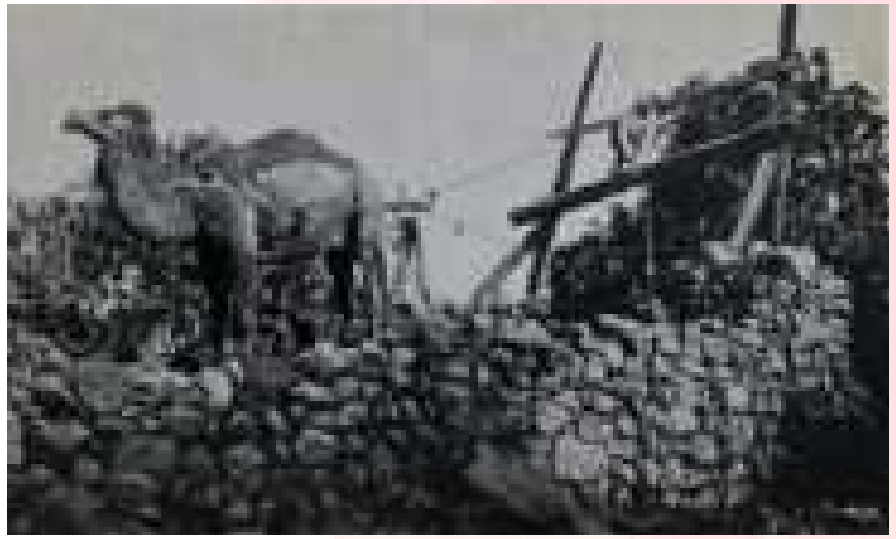
في اليوم التالي جاء جدي "علي" إلى جدتي "عائشة" وسألها عن السر الغريب في العصيدة التي لم تبرد، أجابته أصدقك القول إن الماء نفذ والوقت ليل ولم يكن بالإمكان الخروج لإحضار الماء فجهزت لكما العشاء بزيت الزيتون المتوفر لدينا.

عندها قرر جدي "علي" أن يحفر فسقية أو ماجن (خزان ماء) في صحن البيت العربي حتى لا تجد جدتي "عائشة" نفسها مرة أخرى في هذا الموقف المحرج أبداً.

وفعلاً قام جدي الكبير بحفر خزان الماء ثم بدأ في تمديد السواقي من اعالي الجبل حتى تصل المياه عند نزول المطر الى حيث تتجمع في الفسقية.

أما جدي "أحمد ابن الحاج علي" والد أمي (توفي عام 1980) رحمه الله فقد تكفل بتوفير الماء لجدتي فطيمة (فاطمة) بطريقة تتميز بالسهولة واليسر حيث قام بتمديد أنابيب بلاستيكية للمياه من اعلى الجبل حيث تستقر المياه بوفرة هناك وأوصلها الى بيته لتتدفق بالانسياب الطبيعي حيث الحاجة لها، ولم يكن على جدتي الا أن تفتح الصنبور او الحنفية لكي تأخذ من الماء ما تحتاجه منها.

غيطان العفا



طارق خالد الفلاح. ليبيا

الرقاصه والامراد

يقول أهل برقه في أمثالهم : يردح اردحان الرقاصة بين الامراد.

والمقصود بالامراد: الحبلان اللذان يربطان في الشكيمة على يمين ويسار الجمل الذي يحرث عليه أو ينشل به الدلو من البئر ويتم توجيهه من خلالها ، وحتى يظل الحبلان بعيدان من بعضهما ولا يختلطان توضع بينهما عصا شديدة الصلابه وتسمى الرقاصة وتتحرك باستمرار .

يقول الأستاذ محمد بوهنيه العبدلي :

وللرقاصة وظيفة أخرى، حيث تستعمل بعد فكها كـ "حبلة" لخبط من يعكر صفو الحراث المتعكر اصلاً بسبب مشقة الحرث.

يقول المرحوم الشاعر محمد سوتيه الفاخري:

تحلف ملهوط برقاصه

من خياب تقول احصنه.

ويقول المرحوم الشاعر إبراهيم بوطاهر بوجلاوي:

ولا حط حباسه علي مرقوعه

ولا كر من منهل طوال احباله

ولا امراد متنه برم بصروعه

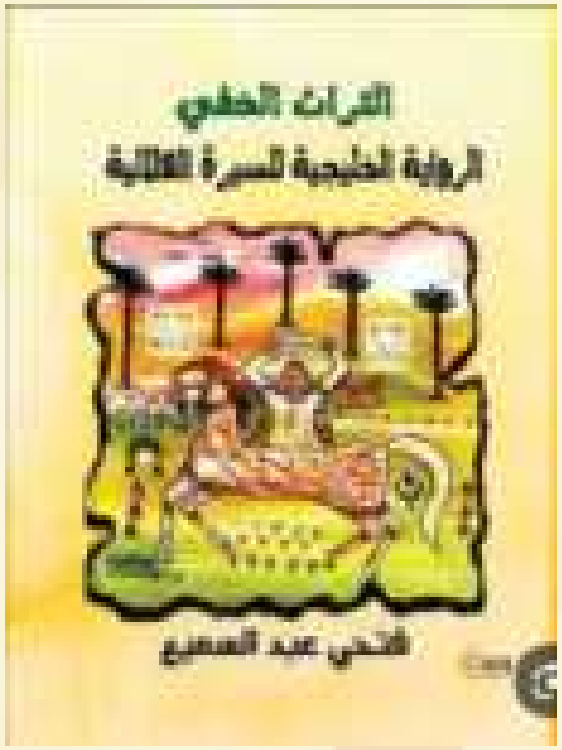
ولا جر سكه للوطا هياله.

فيصف الجمل الذي نسلت منه إبله بأنه مدلل ولم يذلل للحصاد ولا لاستخراج الماء من البئر ولم يستعمل كذلك في الحرث. ولأن الشيء بالشيء يذكر.. يقول أهل برقه في أمثالهم: السكة ما تركب الا علي محراثها.

ملاحظة: الصورة المرفقة التقطت في برقه قبل أكثر من 100 عام

وهي موجودة في كتاب "دليل ليبيا: الجزء الثاني – برقة" لعالم المناخ الإيطالي أميلكاري فانتولي

الأصول الوثنية للسيرة الهلالية



محمد الكفراوي. مصر (رصيف 22)

مفارقة عجيبة ينطلق منها فتحي عبد السميع، الشاعر والباحث في التراث الشعبي، لاستقصاء جذور السيرة الهلالية، منطلقاً من عدة أسئلة حول الجذور العميقة لتلك السيرة، وسر اختفائها في موطن نشأتها: لماذا لا توجد رواية للسيرة الهلالية في الدول الخليجية أو بلاد نجد التي خرجت منها؟

هذه السيرة التي جمعها الشاعر المصري الراحل عبد الرحمن الأبنودي في نحو مليون بيت شعري، واستقرت في المخيلة الشعبية كواحدة من أهم السير التي ترصد تحركات القبائل العربية من نجد إلى تونس الخضراء، وتم توثيقها ضمن قائمة التراث الإنساني اللامادي باليونسكو عام 2008.

يطرح الباحث عدة أسئلة حول مبدع الرواية الأصلية للسيرة الهلالية، وهو مجهول بالطبع، ويتساءل ضمنياً

عما إذا كانت هناك جذور وثنية جاءت من الحضارات القديمة عبر الميراث الشعبي ومخياله الحيوي، لتختبئ في تلك السيرة الملحمية التي كتب لها البقاء والانتشار والذيوع والتمدد على أيدي أجيال متتابعة من الرواة الشعبيين، على عكس سير أخرى مثل "سيف بن ذي يزن" و"الأميرة ذات الهمة" و"سيرة حمزة البهلوان" وغيرها من السير التي اندثرت شعبياً ولم يتبق منها سوى أثر بعد عين في المجال البحثي.

يتقصى عبد السميع جذوراً سحيقة للسيرة الهلالية؛ بدءاً من قصة العشق الإلهي التي تنتهي بمأساة بين إنانا وتموز السومريين. ويقول في مقدمة كتابه "التراث الخفي: الأسطورة السومرية والرواية الخليجية للسيرة الهلالية" الصادر عن دار "وعد" بالقاهرة 2024 : "لم يكن تموز وإنانا وجهين مثاليين ونموذجين سماويين لنساء سومر ورجالها فحسب، بل كانا أيضاً رمزين إلهيين للعملية الجسدية التي تهب السعادة والمتعة، وكان نساء سومر يتوجهن للدعاء إلى إنانا بوصفها الإلهة التي تفتح أرحام النساء".

من هذه القصة بما فيها من عشق جسدي وتفاصيل حسية ونهاية مأساوية بانتقال إنانا للعالم الآخر لمحاولة السيطرة عليه ثم عودتها وإرسال تموز مكانها إلى العالم الآخر وعودته من عالم الأموات في مغامرة مليئة بالألاعيب والخيال الشجي، يتوصل الباحث إلى خيط يربط هذه القصة بالسيرة الهلالية، ويقول لرصيف 22: "عثرت على أسطورة إنانا ودموزي



(تموز) ذائبة في طيات الهلالية بشكل يكشف عن مهارات مبدع عظيم، وقد وقفت في البداية عند شخصية من شخصيات الهلالية تم تهميشها أو إهمالها بشكل غريب، وهي شخصية عامر الخفاجي ملك العراق في الهلالية، لقد ضاعت تلك الشخصية في ظل اهتمام الدارسين والجمهور بشخصية أبي زيد، والسلطان حسن، وديـاب بن غانم وغيرهم، وهكذا رأيت أن شخصية الخفاجي تستحق وقفة عميقة. خاصة أن السيرة الهلالية تقدم أحداثاً تثبت فيها أن الخفاجي شديد الطهر والنقاء، وأقوى من دياب الزغبي والسلطان حسن والزناتي خليفة، الذي هزم معظم فرسان الهلالية لكنه هرب أكثر من مرة أمام الخفاجي، ولم يستطع قتله إلا بالغدر والخديعة. وهكذا قمت بمقارنة السيرة بالأسطورة انطلاقاً من تلك الشخصية المفتاحية".

يتحدث الكتاب عن طبقات من التراث تخفي بعضها بعضاً، مثل جدار قديم يطلى أكثر من مرة، ومع كل مرة يختفي اللون القديم للجدار. من هنا يتتبع كيف تسربت قصة إنانا وتموز بكل ما تحمله من معان ورمـوز واحتفالات وثنية إلى الحضارات التالية، وكيف اندست داخل الأديان السماوية؛ فمثلاً يعتبر سِفر "نشيد الإنشاد" امتداداً طبيعياً لتلك الأسطورة، وفي التراث المسيحي يشير إلى صلب المسيح وقيامته والعذاب الذي تلقاه من الكهنة، كانعكاس بشكل أو آخر لهذه الأسطورة، وفي الإسلام يعتبر الطقوس التي تقام في ذكرى كربلاء، إحياءً لسيرة الإمام الحسين، امتداداً أيضاً لهذه الأسطورة، إلى أن تسربت في التراث الشعبي.

ونجح المبدع الأصلي "المجهول" للسيرة الهلالية في إخفاء تلك الأسطورة وتخليصها من أبعادها الوثنية داخل جسد السيرة الهلالية. وهنا يترك الباحث الجلد واللحم البادي في السيرة الشعبية، ويتوغل ليتلمس عظامها الخفية. وعن هذا الأمر يوضح عبد السميع: "لقد ناديت بتحرير السيرة من قبيلة بني هلال، لأنها سيرة أمة وليست سيرة قبيلة، ورفضت الدراسات التي تربطها بفترة تاريخية معينة، لأن هذه الدراسات غير مجدية؛ لأننا أمام عمل إبداعي، ويجب النظر إلي السيرة على هذا الأساس وحده، كما يجب الابتعاد عن التعامل معها بشكل حرفي. لأن ذلك يدمرها، وأعتقد أنني قدمتُ جديداً من خلال التعامل معها باعتبارها فضاءً رمزياً فيه من التلميح أكثر ما فيه من التصريح. كما أنني قمت بربطها بتراث الشرق القديم باعتباره الرحم الحقيقي الذي وُلدت منه الهلالية".

وحول امتدادات الأسطورة السومرية في التاريخ، يستشهد الباحث بكتاب "الفلاحة النبطية"، المنسوب لابن وحشية في القرن الرابع الهجري، الذي ذكر الأسطورة ونواح الناس على تموز، إله الماشية والخضار، في أول الشهر المسمى باسمه. كما يستعرض أسماء الشهور السريانية كالتالي: "بحسب ما وجدت في كتب النبط، فتموز اسم رجل له قصة عجيبة قُتل قتلات قبيحة بعضها بعقب بعض، وشهورهم أسماء رجال أفاضل من الذين كانوا يسكنون إقليم بابل، فتشرين الأول وتشرين الثاني اسما رجلين كانا فاضلين في العلوم، وكذلك كانون الأول وكانون الثاني، وشباط رجل نكح ألف امرأة أبكاراً ولم ينسل نسلاً، فجعلوه في آخر شهورهم لنقصانه من النسل، فصار النقصان من العدد فيه".

ثلاث قصص يضمها الكتاب ويربط بينها: قصة إنانا وتموز السومرية، وقصة العقيلي واليازية وهي من السير الخليجية، وقصة أبي زيد الهلالي والأميرة عالية. ويرى الباحث أن القصص الثلاث مرتبطة إلى حد كبير، وبها من الإشارات والرموز ما يجعلها تقترب من التطابق مع إخفاء وتغيير بعض معالم القصة هنا وهناك.

ويؤكد عبد السميع: "السيرة الهلالية عمل إبداعي

عظيم، وربطها بقبيلة بني هلال خطأ كبير، وهي عمل إنساني قبل كل شيء، وإن تفاعلت معه الشعوب العربية من الخليج إلى المحيط، لأنها تجسد أزمة إنسانية عامة، وهي أزمة عنف الطبيعة، ومعاناة الناس من ضعف الموارد الطبيعية التي تكفل لهم الحياة، وتقلبات المناخ ومواجهة تحديات القحط والجدب والتصحر، وتعرضهم لمخاطر الموت جوعاً والفناء الجماعي، وتلك القضايا حديث العالم الآن".

السيرة الهلالية في فلسطين تعكس صورة الفدائي في شخصية أبي زيد الهلالي، وفي الأردن تعكس الطقوس والعادات الراسخة لدى فلاحي الأردن، وفي ليبيا تنطبع على البطل صورةُ عمر المختار

ويضيف: "بدأت رحلتي من سؤال حول غياب الرواية الخليجية للسيرة الهلالية، رغم أن أحداث السيرة بدأت في الجزيرة؛ ففيها عاش ومات جيل الآباء، السلطان سرحان رزق بن نائل وغيرهما، وفيها وُلِد أبطال الهلالية، ومنها رحلوا إلى تونس. وقد ظهرت روايات الهلالية في الأردن وفلسطين وليبيا وتونس، ووصلت حتى نيجيريا. فكيف تختفي في الخليج؟ هكذا توصلت إلى افتراض وجود رواية خليجية للهلالية لكنها مفقودة، ونظراً لأن الهلالية يمكن أن تتفتت إلى حكايات شعبية صغيرة، فقد بحثتُ في تلك الحكايات، وقمت بمقارنة حكاية خليجية بالهلالية، ووجدتها تتطابق معها وإن اختلفت الأسماء وبعض الأحداث. وهذا طبيعي، لأن الهلالية تتأثر بكل مكان تعيش فيه، وملامحها تتغير كي تناسب طبيعة البيئة التي تعيش فيها. فالهلالية في رواية أردنية، تختلف عنها في رواية فلسطينية أو ليبية، على نحو ما وضَّحتُ في الكتاب".

وفي الكتاب ربط ذكي بين الأسطورة السومرية ومجموعة "الشعراء التموزيين"، ومنهم بدر شاكر السياب وأدونيس ومجموعة "مجلة شعر" الذين أطلق عليهم جبرا إبراهيم جبرا هذا اللقب لاستدعائهم أسطورة تموز في أشعارهم.

كما يربط بين الشخصية الرئيسية في السيرة الهلالية والأبطال الشعبيين في الثقافة والمجتمعات العربية، فالسيرة الهلالية في فلسطين تعكس صورة الفدائي في شخصية أبي زيد الهلالي، وفي الأردن تعكس الطقوس والعادات الراسخة لدى فلاحي الأردن، وفي ليبيا تنطبع على البطل صورةُ عمر المختار.

كتاب "التراث الخفي" ليس المحاولة الأولى لفتحي عبد السميع في خوض مغامرة جريئة في عمق التاريخ، فله من قبل دراسة بعنوان "القربان البديل: طقوس المصالحات الثأرية في الصعيد"، و"وجوه شهريار" التي تناول فيها العديد من الرموز والشخصيات التاريخية والدينية المخفية في حكايات "ألف ليلة وليلة".

عندما ابتلع الأبيض 90 ألف جندي في ليلة واحدة



الليبي- وكالات-

1 - هوس العظمة وشيطان الخريطة:

في شتاء عام 1914، بينما كانت نيران الحرب العالمية الأولى تلتهم أوروبا، كان وزير الحربية العثماني "أنور باشا" ينسج حلمًا إمبراطوريًا خياليًا. تمثل خطته الجريئة في استعادة أراضٍ شاسعة من الإمبراطورية الروسية عبر جبال "ساريكاميش" الوعرة في شرق الأناضول.

ورغم تحذيرات القادة العسكريين الميدانيين من خطورة المنطقة وقسوة تضاريسها في منتصف الشتاء، أصرّ الباشا على إطلاق الهجوم فورًا. صعد عشرات الآلاف من الجنود الشباب الجبال، وهم يرتدون ملابس صيفية رقيقة ويحملون معدات خفيفة، دون أن يدركوا أنهم لا يسيرون نحو مواجهة العدو... بل إلى مصيدة الطبيعة الغاضبة.

2 - الجحيم الأبيض... عندما تتكلم الطبيعة:

مع وصول الجيش إلى مرتفعات تزيد على 2000 متر فوق سطح البحر، انخفضت درجات الحرارة فجأة إلى 30 درجة تحت الصفر. اندلعت عواصف ثلجية هوجاء حُجبت فيها الرؤية تمامًا، وتلاشى المسار بين ثنايا الثلج الناصع.

في تلك الليالي المرعبة، تجمدت دماء الجنود في عروقهم وهم يسيرون. لم يكن هناك حطب لإشعال النيران، ولا طعام يسد رمقهم، ولا مأوى يحميهم من الرياح التي كانت تقطع الأجساد كأنها شفرات حادة. بدأ الجنود يتساقطون واحدًا تلو الآخر؛ من يجلس ليستريح لعدة دقائق... لا يستيقظ أبدًا.

3 - صدمة الروس... القتال ضد التماثيل:

عندما تقدمت القوات الروسية لاستكشاف الموقع وتوقع خوض معركة دموية طاحنة، فوجئ الضباط والجنود بذهول مطلق يقطع الأنفاس.

لم يجد الروس جيشًا يطلق النار، بل وجدوا آلاف الجثث المتجمدة في وضعياتها الأخيرة! جنود يقفون ممسكين ببنادقهم ومصوبة نحو الأفق، وآخَرون تحت الشجر يحضنون أجساد بعضهم طلباً للدفء، ووجوه شاخصة جمدها الجليد وحفظ ملامح الرعب والصدمة عليها إلى الأبد. لقد تحول الجيش العثماني إلى معرض مرعب من "التماثيل الثلجية" دون أن تطلق رصاصة واحدة في ميدان المعركة.



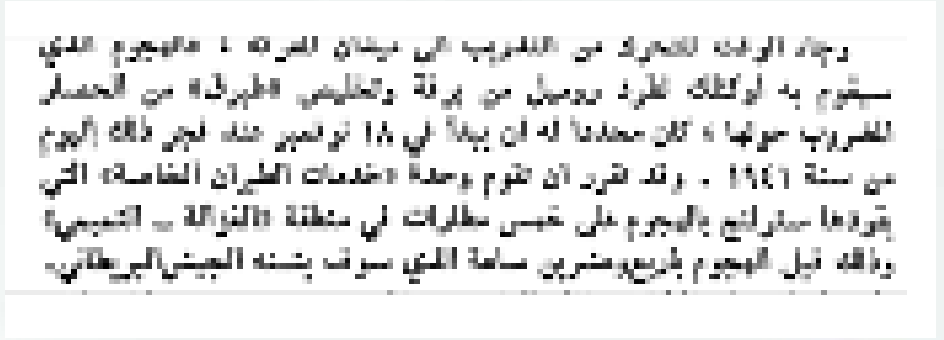
4 - الحقيقة الخفية والنهاية الحزينة:

أسفرت هذه الكارثة عن إستشهاد وموت ما يُقارب 60،000 إلى 90،000 جندي في واحدة من أفجع المسالك العسكرية في التاريخ البشري. وللحفاظ على الروح المعنوية، فرضت الحكومة العثمانية رقابة صارمة على أخبار هذه المأساة، وظلت تفاصيلها طي الكتمان لسنوات طويلة.

لم تكن ساريكاميش مجرد هزيمة عسكرية، بل كانت تذكيرًا قاسيًا ومأساويًا بأن الطموح العسكري العشوائي وتجاهل الطبيعة قد يكلف أمة بأكملها زهرة شبابها في غمضة عين.

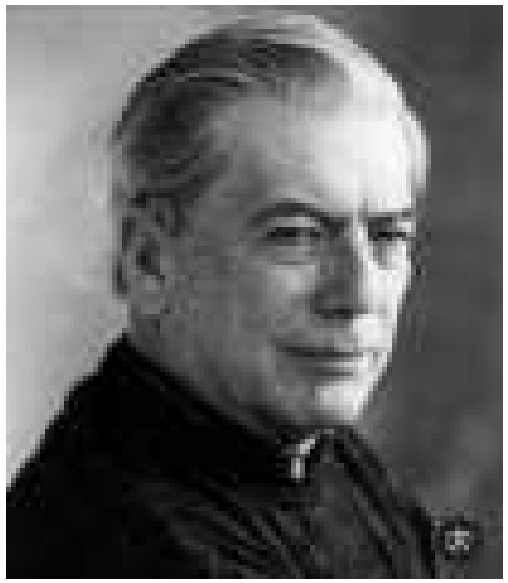
كتبوا ذات يوم ..







رسالة حب إلى البيرو



عبد الحكيم كشاد . ليبيا

"ماريو بارغاس يوسا" الروائي البيروفي الذي ارتبط اسمه بالرواية السياسية ، وبصراع الإنسان مع السلطة، اختار في خاتمة مشروعه الروائي موضوعاً يبدو للوهلة الأولى أكثر تواضعاً "الموسيقى" كرسالة حب إلى البيرو، وتراثها الموسيقي، وهو بمثابة وداع هادئ، كان الروائي الكبير فيه متأملاً ومختلفاً عن كل ما كتب.

في الحقيقة يصعب أن تقرا "أمنحك صمتي" روايته الأخيرة – نشرت عام 2023 – والتي ختم "يوسا" بها مشروعه الروائي، وأنهى بذلك رحلته في الكتابة ، ليرحل بعد عامين تقريباً من صدورها، ولهذا فأن كل ما في هذه الرواية يبدو بعد رحيله، أكثر دلالة مما كان عليه قبل صدورها، عودته إلى البيرو، انشغاله بالموسيقى الشعبية في بلده، تأمله في الهوية، وسخريته من المثقف، وإصراره على أن الفن يستطيع أن يمنح البشر شيئاً لم تمنحه السياسة.

في الرواية نجد "تونيو أزبل كويتا" صحفي وباحث شاب شغوف بالموسيقى الشعبية البيروفية، يعيش حياة متواضعة ولا يحظى بالمكانة الأكاديمية التي كان يتطلع إليها، يلتقي عازف الجيتار "لالو مولفينو" ، فيعتقد أنه اكتشف موسيقياً استثنائياً، لم ينل ما يستحقه من الاعتراف.

يموت "مولفينو" فيتحول اهتمام "تونيو" به إلى مشروع، يريد أن يكتب عنه، ويكتشف عبقريته،

وان يفهم سر الموسيقى التي كان يعزفها، و"تونيو" هنا لا يكتفي بأن يصبح مؤرخاً لموسيقار منسي، بل تتضخم الفكرة في ذهنه ، فيبدأ في الاعتقاد بأن الموسيقى التي يحبها وخصوصاً "الفالس البيروفي" تستطيع أن توحد بلداً منقسماً بسبب العرق والطبقة والتاريخ السياسي. وهنا يتحول الباحث الصغير إلى صاحب حلم كبير في إنقاذ البيرو بواسطة الموسيقى.

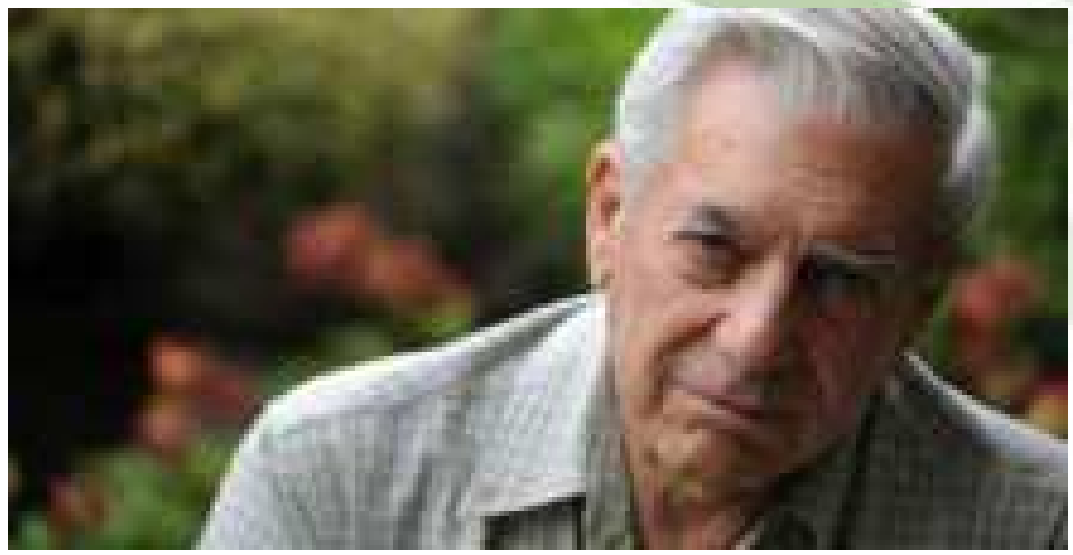
هذه فكرة الرواية ومصدر إلهام يوسا في مشروعه الروائي الأخير، المفارقة فيها أن "تونيو" شخص حالم إلى حد السذاجة المثيرة للسخرية، لكن "يوسا" ينظر إليه بعين ساخرة حنونة في الوقت نفسه. وإذا كان البعض نظر إليه على أنه صاحب حلم مستحيل لا يملك تلك القوة الكبيرة لمواجهة عالم صعب ، فأن الرواية لا تسحق حلمه ، بل تمنحه شيئاً من الاحترام.

هذا ما يقدمه يوسا لتونيو وهو يضع يده على كتفه بلطف. وهنا تطرح الرواية سؤالاً مهماً : هل يستطيع الفن أن يوحد مجتمعا عجزت السياسة عن توحيده ؟ ومرة أخرى لا يقدم يوسا إجابة بقدر ما يضع فكرة في مواجهة الواقع . تونيو يؤمن بأن الفالس البيروفي يحمل ذاكرة مشتركة لبلده، والموسيقى استطاعت أن تجمع أصواتاً وأصولاً اجتماعية وثقافية مختلفة . لما لا وإيمانه نفسه يتحول تدريجياً إلى نوع من الهوس ، وهذا ما يجعل الرواية أكثر ذكاء من كونها رواية تحتفي بالموسيقى ، إنها بين تضادين ، الاحتفاء بقيمة الفن ،والشك فيه في الوقت نفسه، وقدرته على إنقاذ العالم، وبين المثالية والسخرية من هذه المثالية أهم ما التقط من الرواية ، أنها تعكس نقداً للجامعة والطب



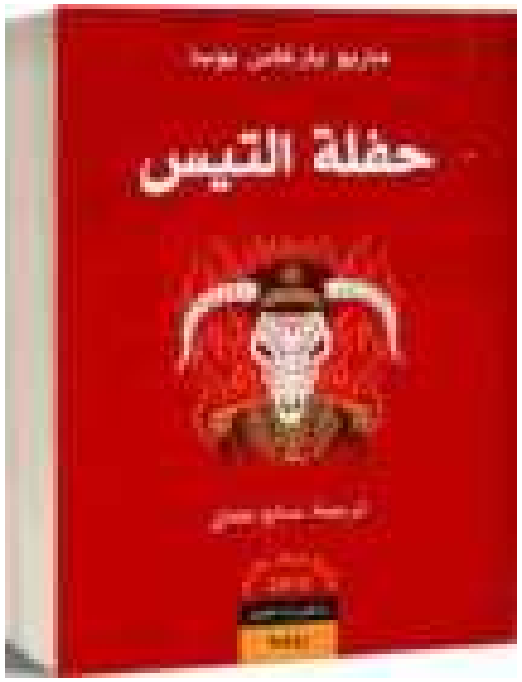
والسياسة والعالم الأدبي، إضافة إلى تلك الأحلام التي يعتقد أصحابها أنهم وجدوا الحل في فكرة من خلالها قادرة على هذا الإنقاذ ، لتنتهي كلها بالفشل .

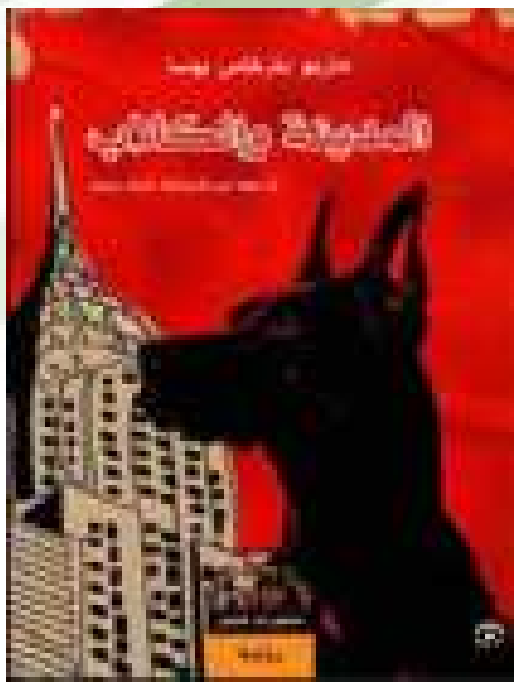
لعل أجمل ما في الرواية أن الموسيقى لم تكن خلفية للأحداث، وقد جعلها يوسا وسيلة لفهم المجتمع . الفالس الذي يتحدث عنه تونيو نتاج تاريخ طويل من التداخل الثقافي صب في قوالب غنائية . موسيقى وإن جاءت من خارج البلاد ، فأنها أخذت شكل البيئة والمكان ، وتأصلت بتقاليد محلية ، حتى أصبحت جزءاً من ذاكرة البيرو، وهنا تبرز دلالة الهوية "البيروفية" . وهي الكلمة التي يصعب نقل معناها من سياقها إلى العربية، والمقصود بها بصورة تقريبية الذوق الشعبي الذي يميل إلى المبالغة العاطفية، بمسحة من الأناقة المتكلفة، وتحمل في الوقت نفسه شيئاً من السحر



الشعبي والخصوصية الثقافية .

فنياً، رواية "أمنحك صمتي" رواية عن الكتابة بقدر ما هي رواية عن الموسيقى، فتونيو يعيش الأحداث ويحاول أن يكتب عنها، ولهذا تتداخل في الرواية قصة حياته، مع المقاطع التي يكتبها عن الموسيقى البيروفية ، وتاريخها . وهذا البناء يمنح الرواية سؤالا آخر ،كيف نحول الواقع إلى حكاية ؟ وماذا يحدث عندما يحب الكاتب موضوعه إلى درجة أنه لا يعود قادرا على رؤيته من الخارج ؟ .. هنا يقترب تونيو من يوسا نفسه . لأن الاثنين لهما هاجس المثقف الذي يريد أن يفعل شيئا ببلده . يوسا لم يكن بعيدا عن السياسة فقد ترشح لرئاسة البيرو سنة 1990 وكان طوال حياته معنيا بعلاقة المثقف بالمجتمع ، وطبيعة السلطة والحرية التي تمنح للمثقف ، ولهذا يبدو تونيو في جوانبه وكأنه مرآة ساخرة لتجربة يوسا نفسها ، رجل يؤمن بأن فكرة ما يمكن أن تغير ، ليكتشف أيضا أن الواقع أكثر تعقيدا مما تخيل ، من مجرد فكرة . ما يجعل الرواية الأخيرة أكثر إثارة حين تقرأ في ضوء حياة يوسا نفسها ، ففي أعماله الأولى كان الصراع مع السلطة يحتل مساحة واسعة ، بعد أن كانت السياسة قوة ضغط على الفرد في محاولة لتشكيل مصيره ، في روايته الاخيرة تصطف السياسة للخلف ، وتصبح الموسيقى والذاكرة والهوية في المقدمة . وهو ما دل على أن الكاتب عاش عمرا في محاولة الوصول إلى أسباب انقسام المجتمع ، وعاد ليسأل مرة أخرى سؤاله القديم عن ما يمكن أن يجمع البشر ؟. والجواب الذي تقترحه الرواية ليس بتلك العظمة التي نتخيل كان متمثلا في أغنية .. تأتي هذه الرواية أكثر رقة من أعمال يوسا السابقة والصراعات الكبرى التي تشبعت بها أعماله ، لكن العين الذي يرى بها أحلامه القديمة بعد كل هذا العمر بدت أكثرا تسامحا وسخرية في سنواته الأخيرة ، كأنها تفلت ضحكة الهازئ العظيم ! . وإن كان بعض النقاد قد رأوا في الرواية عملا صغيرا إذا قورنت بأعماله الكبيرة التي صنعت مكانة





يوسا " المدينة والكلاب " و "محادثة في الكاتدرائية " و "حرب نهاية العالم " وحفلة التيس . والسؤال ليس أيهم الأعظم بين رواياته ، ينبغي أن نسأل عما أراد يوسا أن يقول في روايته الأخيرة بالذات الرواية الذي اختار أن يختم بها حياته الروائية ؟ ويعطينا بذلك خلاصة تجربته ، وهنا تصبح الإجابة أكثر إثارة . اختياره أن يختم بالموسيقى لا بالسياسة ، واختياره لشخصية هامشية مهووسة بفن منسي ، وأن يتحدث عن الذاكرة الشعبية ، وأن ينظر إلى بلد كامل من خلال أغنية . وقبل ذلك ما قاله كاعتراف قبل موته : أن الإنسان يقضي حياته، وهو يبحث عن الأفكار الكبرى ، ويكتشف في النهاية أن هناك أشياء بسيطة ، موسيقى يعرفها الناس ، ذكريات مشتركة ، أشكال من الجمال لا تحتاج إلى نظرية سياسية هي كل ما يتبقى . .من هنا كان عنوان أمنحك صمتي الأكثر دلالة

بعد رحيل يوسا خاصة بعد أن أمضى ستة عقود في الكتابة والجدال وصراع السياسة والفكر في النهاية يمنحنا في هذه الرواية أمثولته الأخيرة في رجل يحاول أن يجد في الموسيقى لغة مشتركة لبلد منقسم . أنها تحية يوسا قبل الوداع الأخير ، ومع ذلك يمنح الإنسان سببا كي يحب العالم الذي لم يستطع إنقاذه ! . فتبدو "أمنحك صمتي " وداعا مناسبا ، وربما أكثر حميمية بعيدا عن كل تلك الصراعات على السلطة وتأجيج الحروب والثورات والدكتاتوريات الرغبات والهزائم من حزمة كل تلك النصوص يعود يوسا إلى البيرو إلى موسيقاها بعد كل ذلك الضجيج ، وكأنه أراد القول أن ما وراء كل الصراعات التي كتب عنها ظل شيئا باقيا . صوت الإنسان حين يغني . وهي وثيقة مهمة لفهم يوسا نفسه ، وما توصل إليه في النهاية.

عندما ينام العالم تخرج الوحوش



فراس حج محمد. فلسطين

يحيل عنوان كتاب "عندما ينام العالم: قصص، كلمات، وجروح فلسطينية مفتوحة" للكاتبة الإيطالية فرانشسكا ألبانيزي إلى رواية الكاتبة الفلسطينية سوزان أبو الهوى "بينما ينام العالم" الصادرة عام 2010، ويتأسس العملان على استعارة تحيل إلى لوحة الفنان الإسباني فرانسيسكو غويا بعنوان نوم العقل ينتج وحوشاً (1797)، حيث تم نقل العمل الفني من الواقعة الشخصية عند الرسام غويا، لتدل على شخصية شعب بكامله عند الكاتبتين. فعملت ألبانيزي على تعديل الاسم؛ ليتوافق وأفكار الكتاب وأهدافه، لتكمل في خاتمة الكتاب المعنى المضمر بقولها "عندما ينام العالم تخرج الوحوش"، إنها جملة مكثّفة تختصر الكتاب ورسالته الإنسانية البليغة.

لقد شغلت فرانشسكا ألبانيزي منصب المقررة الخاصة

للأمم المتحدة لحقوق الإنسان في الأراضي الفلسطينية بين عامي 2022-2025. وصدر الكتاب بطبعته الأولى باللغة الإيطالية عام 2023، وهي ما زالت على رأس عملها، وترجم إلى اللغة العربية، وصدر عام 2025، وفيه تروي قصتها، وما تعرضت له من مضايقات نتيجة هذه المهام الإنسانية.

في هذا العمل ذو السمات الفكرية والتحليلية والتوثيقية والسردية، تمزج المؤلفة بين ما هو شخصي وموضوعي وعقلي وعاطفي في تعاملها مع الظاهرة الاستعمارية في فلسطين، حيث يبدو "النوم" إحالة واضحة إلى التخدير الأخلاقي المنهج واللامبالاة المنظمة التي تمارسها القوى الدولية المهيمنة تجاه الإبادة الجماعية، واللامبالاة- كما تصفها الكاتبة بغضب دافق- هي الوحش الأول والأكثر دموية وسطوة وسط هذا الركام الإنساني؛ إنها لا تمثل موقفاً سلبياً عابراً، بل تواطؤاً واعياً صريحاً وقحاً يمنح آلة القتل الهمجية الضوء الأخضر لمواصلة سحق الوجود المادي والثقافي للشعب الفلسطيني.

ينبثق غضب ألبانيزي في قاعات الأمم المتحدة الصامتة كصرخة أخلاقية ضد تلاشي التعاطف البشري، ذلك الخيط الذي يفترض أن يجمع البشرية حول قيمها المشتركة، من هنا، يكتسب الكتاب أهميته الاستثنائية؛ فمع تقديمه سرداً توثيقياً للأرقام والانتهاكات يتسلل في مسارب التجربة الإنسانية المأساوية التي عاصرتها المؤلفة وعاشتها مع الضحايا على الأرض، إنه فعل مقاومة معرفية ونضال وجودي يسعى إلى تعرية الأطر القانونية والسياسية التي صاغها الغرب لحماية المنظومة الاستعمارية، وتفكيك سرديات التشويه والنمذجة التي تسلب الفلسطيني صفته الإنسانية الأولى.

تتحرك البنية السردية للكتاب عبر تسعة فصول وخاتمة، يكمل بعضها دور بعض في رسم المشهد المأساوي في فلسطين، ويطرح كل منها سؤالاً وجودياً وحقوقياً حاداً من خلال مرافقة شخصية حية في كل فصل عاصرت فصول المأساة وشكلت وعي الكاتبة الحقوقي والسياسي، فثمة تقاطعات مهمة وواضحة بين السيرة الذاتية والسرد الإنساني والموقف القانوني الصلب، ضمن سياق التجربة الوجودية الممتدة التي خاضتها الكاتبة في مواجهة نظام استعماري يتكامل العالم مع ممارساته الإبادية.

يتموضع كتاب عندما ينام العالم ضمن خانة الكتابة التي تتجاوز التصنيفات المعتادة للأجناس الأدبية والكتابات الأكاديمية، إن هذا التداخل المقصود والمدروس بين التدوين السيري، والقصصي الحكائي، والتأصيل القانوني الإنساني، يمثل استراتيجية فكرية واعية اتبعتها المؤلفة للخروج من قوالب التقارير الأممية الجافة التي غالباً ما تفرغ المأساة الإنسانية من مضامينها الوجدانية وتحول الضحايا إلى أرقام صامتة ميتة، لذلك فإن كل تقرير كانت تعدّه من تلك التقارير كان يستنزفها وجدانياً، وتكتبه وهي تحاول أن ترى أبعد مما تقوله الضحية، إنها لم تكن توثق فقط، وإنما كانت تحلل وتستشرف وتستبصر تلك المسائل، لا بعيون المسؤول الأممي وإنما بقلب الإنسان المتعاطف مع الضحية المظلومة فعلاً. لقد رأت الحقيقة بوضوح كبير، وهذا ما جعلها منبوذة ومكروهة إلا من الأصدقاء الذين يشاطرونها وجهة النظر.

يتجلى الأسلوب السيري في ثنايا الكتاب كأداة لتفسير التحول المعرفي والأخلاقي في مسيرة ألبانيزي المهنية والإنسانية، فالكاتبة لا تقدم نفسها كذات محايدة تقف خلف زجاج سميك لمراقبة الضحايا، إنما تظهر معهم بوصفها كياناً ذاتياً متعاطفاً، متأثرة، وشريكة في وعي الجرح الفلسطيني المفتوح، إنها تروي تفاصيل إقامتها في القدس، وتجوالها في أزقتها، ولقاءاتها المباشرة والافتراضية عن بعد مع ضحايا الاحتلال بعد أن مُنعت من الدخول إلى فلسطين، كل تلك الأنشطة أعادت تشكيل مفهومها للقانون الدولي وحقوق الإنسان، ليتحول السرد السيري إلى شهادة حية تفضح زيف الحياد الاستعماري الذي يطالب به الغربُ خبراءهم الدوليين؛ فالانحياز للإنسان المظلوم هو جوهر القانون الأخلاقي والطبيعي الذي تأسست عليه الإنسانية، وليس خرقا لهذا القانون أو تعديا عليه، هذه هي الفكرة التي كانت لبّ عمل ألبانيزي في الأراضي الفلسطينية المحتلة.

أما الأسلوب السردي الحكائي، فينهض على أكتاف عشر شخصيات فلسطينية ويهودية وعالمية، تحولت قصصهم إلى بنى مجهرية تعكس المأساة الكبرى، وتبتعد الكاتبة كلياً عن الخطاب اللفظي الخالص، وتستبدله بلغة إنسانية تنبض بحياة الشخوص، وتفاصيل وجعهم اليومي، ومخاوف أطفالهم من الاعتقال والموت وهدم البيوت، إن ديناميكية السرد وحيويته، مكنتها من أن تتنقل بين الوجوه الفردية لتنسج منها صورة جماعية متكاملة لشعب يتعرض لإبادة شاملة ومستمرة، فتلك الشخصيات لم تكن إلا مداخل أو عناوين للقضايا التي تحدثت عنها.

يتعاضد البعد السيري والسردي مع البعد القانوني لإنتاج نص يتميز بالرصانة الأكاديمية والعمق الأخلاقي، والموضوعية اللافتة، فلم تكن تستند في كل سرديتها إلا إلى مرجعية قانونية أممية موثقة، فألبانيزي لا تفصل القانون الدولي عن سياقه الاجتماعي والتاريخي؛ بل تستخدم القصص الإنسانية كأدوات تحليلية لتبيان كيف تفشل النصوص القانونية الدولية في حماية المستضعفين عندما تغيب الإرادة السياسية للقوى الكبرى، وتتواطأ المؤسسات العالمية مع المستعمر، هذا التلاحم يمنح العمل طابعاً معرفياً مقاوماً، قادراً على تفكيك البنية الفكرية والسياسية للإبادة الجماعية، وتقديم فهم حقيقي لحقيقة واقع الاحتلال وجرائمه في فلسطين المنكوبة.

يمتد التحليل في كتاب عندما ينام العالم ليرسم جغرافيا مفصلة للألم الفلسطيني، متجاوزا الحدود المصطنعة التي يفرضها الاحتلال بين المدن والمناطق الفلسطينية، وتسلط ألبانيزي الضوء على الحالة البائسة على الأرض في القدس، ونابلس، والخليل، وغزة، مظهرة كيف يتكامل النظام الاستعماري في توظيف أدوات مختلفة لخنق الحياة الفلسطينية معتمداً على خصوصية كل موقع جغرافي، ففي مدينة الخليل، يتخذ الفصل العنصري شكلاً عمرانياً وعسكرياً فجاً واستفزازياً، حيث تُقسَّم المدينة، وتُغلق شوارعُها التاريخية ببوابات حديدية ونقاط تفتيش عسكرية تحوّل حياة الفلسطينيين إلى جحيم، وتمنعهم من ممارسة أبسط أنشطتهم اليومية، بينما تمنح الحرية الكاملة للمستوطنين المسلحين، وفي نابلس، يتجلى الحصار عبر تطويق المدينة بالمنشآت العسكرية

والحواجز التي تقطع أوصال الريف عن المركز، فضلاً عن الاقتحامات الليلية المنهجة التي تستهدف ترويع السكان وهدم بناهم التحتية والاجتماعية، وتخلص الكاتبة إلى أن نابلس تمثل نموذجاً للمدينة الفلسطينية التي تعاني من "نظام الفصل العنصري" والاضطهاد العسكري المستمر، حيث تُنتهك أبسط حقوق الإنسان في الحركة والأمن والعيش الكريم.

أما في القدس المحتلة، فإن المعركة تدور حول الوجود السكاني والهوية الثقافية؛ حيث تستخدم سلطات الاحتلال مجموعة من القوانين غير العادلة ولا تساوي بين جميع السكان من فلسطينيين ويهود، فالضرائب الباهظة، وسحب الهويات، وهدم المنازل، والاعتقالات، والمحاكم الصورية كلها إجراءات ممنهجة لطرد الفلسطينيين من بيوتهم وإحلال المستوطنين مكانهم، وتتوج هذه الجغرافيا الكارثية في قطاع غزة الذي خضع لحصار خانق طويل الأمد قبل أن يتحول بعد السابع من أكتوبر 2023 إلى مسرح لإبادة جماعية شاملة تسعى لسحق شروط الحياة الأساسية وتدمير الإنسان والبيئة العمرانية كلياً، وتبين ألبانيزي أن هذه المدن والجغرافيات المتباعدة تشترك في مأساة واحدة، وإجراءات موحدة، يمارسها الكيان الغاصب، كونه جزءاً من منظومة استعمارية إحلالية موحدة الأهداف والآليات.

تبدأ المؤلفة الكتاب في الفصل الأول بصوت الطفلة الشهيدة هند رجب تحت سؤال "في فلسطين... كيف تكون الطفولة؟" وتتخذ ألبانيزي من قصة هذه الطفلة- ذات السنوات الست التي قضت نحبها تحت نيران الدبابات في غزة وهي تستغيث عبر الهاتف- مدخلاً لبيان حجم الجريمة التي تستهدف المستقبل الفلسطيني من خلال استهدافها للأطفال، حيث ذكرت ألبانيزي أن هناك أكثر من (17) ألف طفل قتلوا في هذه الحرب، عدا الجرحى والمصابين والمشردين، فمليون طفل غزاوي في الحقيقة كانوا جميعا مستهدفين، ولا أظن شخصياً- كما هو مضمون كلام ألبانيزي- أن واحداً من هؤلاء قد نجا، بل إنهم قد أصابهم من لأواء الحرب وأهوالها، شيئاً ما، كبر أو كان أقل قليلاً من القتل، من تهجير وحرمان.

إن الطفولة في فلسطين، كما يتبدى من السرد المؤلم، ليست مرحلة عمرية محمية بالقوانين والمواثيق الدولية، بل كانت هدفاً مقصوداً بالاقتلاع والترويع المستمرين، وترصد المؤلفة- من خلال مقابلاتها مع العديد من الأطفال- كيف يكبر هؤلاء الصغار محاصرين بأقسى المخاوف التي تتجاوز تصورات الطفولة الطبيعية في العالم؛ فكان الموت الشخصي أو فقدان الوالدين على رأس خياراتهم في ترتيب أولويات الخوف، ويليه الخوف من الاعتقال، وأخيراً الرعب الدائم من هدم منازلهم وتشريد عائلاتهم.

بدا الموت- كما يصوره الكتاب- قدراً مرتبطاً بالاحتلال، ويتربص بالأطفال في غرف نومهم ومدارسهم، وتعيد ألبانيزي صياغة المفهوم القانوني للإبادة الجماعية من خلال تفاصيل نداء الاستغاثة الأخير لهند رجب؛ فالإبادة في معناها النفسي الأليم تتجاوز عدّ الأرقام الإجمالية للضحايا، لتتبدى في تلك اللحظات التي لا تنسى من الرعب المميت الذي يعيشه طفل محاصر بالجثث وبارود الموت، في ظل صمت دولي مطبق يعكس غياب أي تعاطف إنساني تجاه

الفلسطينيين.

تتبع الكاتبة في الفصلين الثاني والثالث صوت (أبو حسن) وصوت جورج للإجابة عن أسئلة وجودية تتعلق بعواقب الاحتلال ومعنى العيش في القدس، فيصحب أبو حسن الكاتبة في رحلة بديلة عن الرحلة التي قادها بها مرشد سياحي يهودي، أعاد عليها سردية الاحتلال المشوّهة للحقيقة، لتأتي جولة (أبو حسن) ميدانية وصادقة، في هوامش مدينة القدس المحتلة ومناطقها المعزولة، فيتجاوز التحليل الجوانب السياسية ليتغلغل في تفاصيل الحياة المعيشة والبنية التحتية التي يوظفها الاحتلال كأدوات للضبط العقابي والتمييز العنصري ضد المقدسيين.

وتكشف جولة (أبو حسن) عن حقائق مروعة تقع خلف الستائر السياحية البراقة للقدس؛ حيث تضطر عائلات بأكملها للعيش في ظروف قاسية، ويجبر الأطفال في بعض القرى المعزولة بالجدار على الزحف عبر أنابيب الصرف الصحي للوصول إلى مدارسهم بسبب الحواجز العسكرية والمكعبات الإسمنتية التي يفرضها الاحتلال لتقييد حركتهم وحصر وجودهم، وتؤدي هذه الاجراءات إلى سلب الأساسيات الحياتية، وبالتالي فإنها تمثل وجهاً مادياً لسياسات الخنق البطيء؛ فالاحتلال لا يكتفي بمصادرة الأرض، بل إنه يسمم الأجواء من حول المواطن الفلسطيني، فيحول المكان إلى سجن يضيق عليه يومياً، ليدفعه نحو الرحيل القسري، فماذا يبقى للفلسطيني إذا لم يجد عملاً في المدينة، ولا خدمات، ويضطر لدفع ضرائب أعلى، ويستولي المستوطنون على أرضه إما بالبلطجة وقوة السلاح وإما بالمعارك القانونية وتزوير وثائق ملكية لتلك البيوت؟ إنها عملية أشبه بوضع الشخص في مرجل تشتعل من تحته النيران، والأدهى من ذلك أن العالم يرى ذلك ويسمعه، لكن هذا العالم نائم، أو إنه لا يريد أن يرى الفلسطيني، ولذلك تقول ألبانيزي في موضع آخر من الكتاب ليس المهم الحديث عن الفلسطينيين، بل الاستماع إليهم، ليصبحوا مرئيين، وبناء عليه تحارب فكرة تشييئهم وتغييب أسماءهم، فتذكر قيام مجموعة الكتاب الفلسطينيين الناشئين "لسنا أرقاماً" على وعي مفاده أن الضحايا في ساحات الحرب والإبادة يتعرضون لمخاطر متعددة الجوانب بما في ذلك فقدان الهوية تحت وابل من البيانات الإحصائية، وطريقة تعداد القتلى كأرقام مجردة في إحصاءات. هذا الأمر الذي ما انفك يتكرر منذ زمن طويل في مكان مثل غزة. ينتهي الأمر بالضحايا إلى فقدان، وجوههم، وقصصهم، وأسمائهم. لقد أصبحت هذه القصص وهذه الأرواح أرقاماً في نشرات الحرب، التي يبدو أن الناس اعتادوا عليها يوماً بعد يوم".

وينتقل السرد إلى الشاب المقدسي جورج، وهو صديق شخصي ومقرّب جدا للمؤلفة وعائلتها، فيعرض الجوانب العبثية والمفارقات الصارخة التي تميز الحياة اليومية في القدس، إذ يعني العيش في القدس التأرجح الدائم بين جلال التاريخ الروحي للمدينة، وبين وحشية إجراءات الاحتلال التي تسعى لاقتلاع الهوية الفلسطينية، ويسلط الكتاب الضوء على القلق المستمر المرتبط ببطاقة الهوية المهددة بالسحب، وقوانين التنظيم والعزل التي تمنع الفلسطيني من ترميم بيته بينما تمنح المستوطن حق الاستيلاء

عليه، وتروي ألبانيزي تجربة صادمة عندما يواجه مستوطن صديقاً فلسطينياً قائلاً له ببرود تام: "أنت غير موجود"، هذه العبارة المكثفة تختصر الرؤية العنصرية العنيفة القائمة على محو الفلسطيني كلياً من الفضاءين المادي والرمزي للمدينة المقدسة للاستحواذ عليها دون أن يكون لغير المحتل حق الإقامة فيها أو حتى زيارتها.

ويتكامل هذا المشهد مع نضال محمد الكرد وعائلته في حي الشيخ جراح بالقدس الشرقية، وترصد ألبانيزي كيف تحولت قضية "حي الشيخ جراح" ومقاومة الأخوين منى ومحمد الكرد للتهجير القسري إلى رمز عالمي يفضح آليات الاستيلاء على البيوت الفلسطينية لصالح جمعيات استيطانية مدعومة من الكيان الغاصب وقوانينه المصممة خصيصاً لتسهيل السطو على العقارات وتشريد أصحابها الأصليين، ويمثل صوتهما رفضاً قاطعاً لكل هذه الإجراءات وصوتاً نابضاً يربط النضال المحلي بالوعي التحرري العالمي ضد سياسات الفصل العنصري.

وتدخل المؤلفة في حوار مع المؤرخ والباحث البارز في دراسات (الهولوكوست) والذاكرة (ألون كوفينو) وتشرع في تفكيك البنية الأيديولوجية التي يستخدمها الاحتلال وحلفاؤه الغربيون لإسكات أي نقد لسياسات الكيان الغاصب عامة من خلال تشريع مفهوم جديد لمعاداة السامية يجعل من انتقاد الاحتلال وكيانه أمراً مجرّماً ومحرّماً، لا سيما سياسات الإبادة الجماعية، ويوقع صاحبه تحت طائلة المسؤولية، ويستكشف هذا الفصل الانقسام الأخلاقي الداخلي في وجدان المفكر اليهودي الذي يعاين نظام الفصل العنصري والاضطهاد الممارس ضد الفلسطينيين ويرفض الصمت عنه، ويفكك (كوفينو) التداخل المصطنع والمتعمد بين معاداة السامية والانتقاد المشروع لمنظومة الاحتلال التي يمارسها الكيان الغاصب، وإن توظيف الذاكرة التاريخية للضحايا؛ ذاكرة الهولوكوست تحديداً وإبادة هتلر لليهود، لتبرير إبادة ضحايا آخرين، إن هذا التوظيف يمثل ذروة المأساة الفلسفية والأخلاقية المعاصرة، ولذلك فإن قادة الاحتلال يربطون عن قصد بين المحرقة النازية وبين ما جرى بعد السابع من أكتوبر ليكون مبرراً للإبادة والعنف غير المحدود، ويخلص هذا الحوار إلى أن معاداة السامية الحقيقية لا يمكن محاربتها عبر تغذية الفصل العنصري وسياساته، بل عبر الالتزام بالقيمة الكونية لحقوق الإنسان وحرية جميع الشعوب الخاضعة للاحتلال.

ويلتقي هذا الفهم الفلسفي مع رؤية الطبيب النفسي والخبير العالمي في الصدمات والناجي من الهولوكوست، (غابور ماتيه) في الفصل التاسع، فيوضح ماتيه أن الصدمة النفسية والوجودية الناتجة عن الاضطهاد ليست حدثاً ينتمي للماضي وينتهي بمروره؛ بل هي جرح حي يستمر في النمو والتحور داخل الضحية والناجين، وينتقل عبر الأجيال كبنية نفسية وجسدية مشوهة، فالصدمة التي يعيشها الفلسطينيون اليوم هي نتيجة لحدث إبادي مستمر وممتد منذ نكبة عام 1948 وحتى الإبادة المعاصرة في غزة، وفي مواجهة هذا التدمير النفسي والجسدي المنظم، يصبح حفظ الذاكرة الجماعية ورواية القصة الحقيقية للشعب الفلسطيني من أهم أشكال المقاومة

والتعافي الروحي والوجودي، إن النضال من أجل حماية الذاكرة هو نضال ضد المحو والإلغاء، وفعل استرداد لسيادة الذات والكرامة الإنسانية المسلوبة.

في الفصول المخصصة للتحليل البنيوي والفيزيائي للاحتلال، تلجأ ألبانيزي إلى الخبرات القانونية والمعمارية لإنجريد جرادات غاسنر وإيال وايزمان، وتركز الخبيرة القانونية إنجريد جرادات على الجوانب التشريعية والمؤسساتية لنظام الفصل العنصري المطبّق من كيان الاحتلال، وتوضح جرادات أن الفصل العنصري في فلسطين يتعدى كونه ممارسات تمييزية عشوائية أو جدران إسمنتية تفصل بين التجمعات السكانية ليغدو منظومة تشريعية ومؤسساتية متكاملة مصممة لضمان تفوق مجموعة عرقية على أخرى، والسيطرة المنهجية على الأرض والموارد، وتقطيع أوصال الشعب الفلسطيني جغرافياً وديمغرافياً، ومحو شخصيته السياسية، ومحاصرته، ومنعه من أن يقوم بممارسة حقه في التطوير الاقتصادي والاجتماعي أو التعبير الثقافي عن أحواله وآماله، بهذه الكيفية يصبح الاحتلال عملاً منهجياً طويل الأمد، لا يتوافق والقوانين الدولية التي ترى أنه لا يجوز الاستيلاء على أرض الغير بالقوة، وأن الاحتلال لا بد من أن يكون مؤقتاً تحكمه الضرورة العسكرية الميدانية، ولذلك اخترعت المنظومة القانونية التابعة للاحتلال مفاهيم جديدة لهذه الأرض، فهي ليست أراضيَ محتلة، وإنما "أراض متنازع عليها"، وباختلاف صفتها القانونية تتغيّر اعتبارات أخرى سياسية أساسية على أرض الواقع، وأهمها حركة الاستيطان النشطة في مناطق الضفة الغربية، وطرد السكان وتهجيرهم، فتصبح كل هذه الإجراءات غير مجرّمة في نظر القانون الدولي، أو إلى هذا الوضع يطمح أن يصل القانونيون الراعون للاحتلال داخل الكيان وخارجه.

تناقش الكاتبة كل ذلك من خلال علاقتها مع جرادات، وتصر على أن هذه السياسات تندرج تحت توصيف جريمة الاضطهاد والملاحقة بموجب نظام روما الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية، وتشتمل على الحرمان المتعمد والشديد من الحقوق الأساسية على أساس الهوية الجماعية، وتؤكد جرادات أن تفكيك هذا النظام لا يمكن أن يتم عبر تسويات سياسية منقوصة أو مفاوضات مشكوك فيها ترعاها القوى المتواطئة؛ بل يتطلب تغييراً جذرياً وفرض عقوبات دولية حازمة، ومراجعة شاملة للعلاقات الدبلوماسية والعسكرية والاقتصادية كافة مع الدولة المستعمرة، ومن أراد أن يرى عمق حديث المؤلفة وصاحبتها في هذا الفصل فلينظر إلى ما وقعه الاحتلال من اتفاقية "سلام" مع لبنان، فهي لم تكن أكثر من فرض سيطرة على الأراضي اللبنانية دون أن يقدم الاحتلال شيئاً للدولة اللبنانية، بل تم ذلك بموافقة الدولة اللبنانية للأسف.

ويتلاقى هذا التحليل القانوني مع أبحاث المعماري (إيال وايزمان)، مؤسس استوديو العمارة الجنائية، ويقدم وايزمان تحليلاً علمياً لسياسات التدمير المكاني والبيئي التي تمارسها قوة الاحتلال كأداة للإبادة البطيئة، وتكشف أبحاث (وايزمان) أن التدمير المادي في فلسطين ليس عشوائياً أو ناتجاً عن غبار المعارك، إنما جاء نتاج حسابات دقيقة تستخدم الجغرافيا، وتدفقات المياه، والوصول إلى الأراضي الزراعية،

والتحكم بالهواء والموجات الكهرومغناطيسية، كأدوات لإحداث تخريب منظم وممنهج في البيئة المعيشية للفلسطينيين، هذه الحسابات الرياضية والهندسية للدمار تمثل ترجمة مادية صريحة للمادة الثانية من اتفاقية منع جريمة الإبادة الجماعية ومعاقبتها، والمتعلقة بإخضاع المجموعة المستهدفة عمداً لظروف معيشية يراد بها تدميرها المادي كلياً أو جزئياً.

ويحمل القسم المخصص لغزة شهادة صارخة من داخل غرف العمليات والمستشفيات المنهارة عبر تجربة الطبيب والجراح البريطاني- الفلسطيني غسان أبو ستة الذي ترك عمله الأكاديمي والمهني في لندن وتوجه طوعاً إلى قطاع غزة ليعالج الجرحى تحت القصف المستمر، ويروي أبو ستة ما عاينه من فظائع جسدية وإنسانية تفوق القدرة على الاحتمال، حيث القتل والجثث والأشلاء المقطعة وكانت أصدق تعبير لآلة القتل ورغبتها المطلقة في تحقيق الإبادة، ويتحدث أبو ستة بلغة الطبيب الذي يعاين آثار الأسلحة الفتاكة والمحرمة دولياً على أجساد الأطفال والنساء كالفسفور الأبيض، والاضطرار لإجراء العمليات المعقدة وبتر الأطراف دون تخدير كافٍ بسبب الحصار المطبق الذي يمنع دخول المواد الطبية الأساسية، وتتحول هذه الشهادة السريرية إلى تشريح للجريمة الإبادية التي تهدف أولاً وقبل كل شيء إلى سحق القدرة البيولوجية والجسدية للشعب على الاستمرار والحياة، ويأتي استهداف المنظومة الصحية والطبية جزءاً من المخطط الشامل لجعل الحياة مستحيلة في قطاع غزة، حيث قتل في قطاع غزة أكثر من ألف شخص عامل في القطاع الصحي.

وفي الجانب الثقافي والفني، تعبر الفنانة التشكيلية الشابة ملك مطر، صاحبة لوحة غلاف الكتاب، عن الجانب الروحي لمأساة اللجوء والمنفى، حيث يمثل المنفى واللجوء لملك جرحاً مفتوحاً في الهوية والروح، فيضطر المبدع الفلسطيني إلى مغادرة وطنه المحاصر والمدمر بحثاً عن فضاء يتسع للتعبير عن فنه وكيانه الإنساني، ليجد نفسه يواجه جدراناً باردة من القوانين والرفض وتأشيرات الدخول الممنوعة في الدول الغربية، كما حدث معها عندما توجهت إلى لندن، ويغدو الفن لملك السلاح الأخير لمقاومة الفناء، والوسيلة الوحيدة لإعادة تجميع شظايا الوطن والذاكرة المبعثرة، لكن، وكما يتبدى من الحوار معها، فإنه لمن المفارقات المحزنة المترجمة بالسخرية المرة أن تحاول رسم تلك الفظائع، لكن يظل الرسم قاصراً، إذ لا يوجد ما يكفي من الألوان، لأنه قد تم تدمير هذه المحالّ في غزة خلال حرب الإبادة، وتتحدث في السياق ذاته عن معاناة أهلها المزدوجة في خروجهم أولا من القطاع نحو مصر، وما كلفهم ذلك من دفع أموال طائلة للمصريين، ثم معركتهم القضائية للالتحاق بملك في لندن للحصول على تأشيرات دخول ليلتئم شمل العائلة.

لا تتردد ألبانيزي في معالجة القضايا السياسية الداخلية الكبرى التي تسهم في إطالة أمد المأساة الفلسطينية، وتقدم في هذا السياق رؤية نقدية بالغة الأهمية والجرأة حول دور السلطة الوطنية الفلسطينية ومسارات عملها السياسي والأمني، وترى الكاتبة أن السلطة الفلسطينية، في شكلها الحالي، باتت تلعب دوراً يتوافق ويتناغم مع مخططات الاحتلال

واستمرار سيطرته، وينصبّ النقد الأساسي في الكتاب على التنسيق الأمني الذي تمارسه أجهزة السلطة مع الاحتلال، وتجادل ألبانيزي بأن هذا التنسيق قد تحول من كونه إجراء مرحلياً مؤقتاً ومقيداً بموجب اتفاقيات أوسلو، إلى أداة راسخة تساهم في حماية منظومة الاحتلال والحد من قدرة الشعب الفلسطيني على المقاومة، فتم إفراغ السلطة من دورها المفترض كأداة لبناء الدولة المستقلة وحماية المواطنين، لتتحول إلى وكيل أمني محلي يدير شؤون السكان الفلسطينيين بالنيابة عن القوة المحتلة ويوفر لها غطاء سياسياً.

هذا الدور الأمني والوظيفي للسلطة، وفق قراءة الكاتبة، يمثل حجر عثرة أساسياً يعيق تقدم المشروع الوطني الفلسطيني نحو التحرر الحقيقي والانعتاق من الاحتلال، إنه يخلق انقساماً داخلياً في بنية المجتمع الفلسطيني، ويفقده الثقة بمؤسساته القيادية، ويشتت الجهود الشعبية والسياسية الموجهة نحو دحر نظام الفصل العنصري، من هنا، يبرز موقف ألبانيزي الرافض بوضوح لهذا الدور الأمني، والداعي إلى ضرورة مراجعة جذرية شاملة لبنية السلطة ووظفتها السياسية والأخلاقية لتستعيد مكانتها الحقيقية كجزء من حركة كفاح وطنية تسعى لانتزاع حقوق الشعب كاملة.

لا تكتفي ألبانيزي في كتابها بتقديم رصد موضعي للواقع المأساوي في الأراضي الفلسطينية المحتلة؛ بل تمضي أبعد من ذلك لتقدم قراءة نقدية فاحصة للبنية القائم عليها النظام الدولي المهيمن، ويتضح من خلال فصول الكتاب أن النظام العالمي الراهن متحالف ومتواطئ مع كيان الاحتلال ضد حقوق الشعب الفلسطيني ومطامحه المشروعة، وترى المؤلفة أن غياب الإرادة الدولية الحقيقية لوقف الفظائع المرتكبة ضد الفلسطينيين، وحمايتهم من خطر الفناء الجسدي والثقافي، يرجع إلى جذور فكرية وسياسية متجذرة في عقلية صناع هذا النظام المرتبطة بالفكر الاستعماري حيث شكلت الإبادة جزءاً من هذه العقلية، وتقيم ألبانيزي رابطاً تاريخياً وثيقاً بين الإبادة الجماعية الجارية في فلسطين، وتاريخ الإبادة الجماعية والاستيطان الإحلالي الذي مارسه الغرب في أمريكا الشمالية وكندا ضد الشعوب الأصلية.

إن المنطق الاستعماري الإحلالي يشترك دائماً في السعي نحو تحقيق الغاية ذاتها؛ ألا وهي الاستيلاء الكامل على الأرض ومحو وجود السكان الأصليين مادياً وثقافياً وتاريخياً؛ لإنشاء الكيان الاستعماري الجديد بدلاً منهم، هذا الفكر الإبادي الذي تغلغل في بنية الحداثة الغربية يفسر سر تضامن الأنظمة والدول الغربية الراسخ واللامحدود مع احتلال فلسطين وتأسيس هذا الكيان وجعله عنيفاً يرتبط بنيوياً بهذه الهيكلية الغربية؛ فالغرب يرى في الكيان الغاصب امتداداً جغرافياً وثقافياً وتاريخياً لنموذجه الاستعماري الخاص، وتأسيساً على ذلك، يتم سحق القانون الدولي الإنساني وتجاهل قرارات محكمة العدل الدولية والجمعية العامة للأمم المتحدة تجاهلاً تاماً؛ لأن بنية النظام العالمي مصممة بالأساس لحماية مصالح القوى الاستعمارية وتأمين بقائها وهيمنتها، وحرمان الشعوب المستعمرة من حق تقرير المصير والسيادة والحرية، وليس الأمر مقتصراً على

فلسطين، بل كل الشعوب التي خضعت لهذا النوع من الاستعمار الذي أراد السيطرة على الجغرافيا ومحو كل ما يتعلق بالسكان الأصليين، وجوداً وثقافة.

يتوازى هذا التواطؤ الدولي مع إجراءات قمعية مادية شرسة تتخذها الدول الغربية لخنق حركات التضامن العالمي مع الشعب الفلسطيني وملاحقتها، وترصد ألبانيزي بقلق شديد محاولات تجريم حركة مقاطعة الكيان الغاصب وسحب الاستثمارات منها وفرض العقوبات عليها، ومنع التجمعات والتظاهرات السلمية المناصرة لفلسطين في كبرى العواصم الغربية، وحظر الرموز الوطنية الفلسطينية كالعلم والكوفية، وتوثق ما حدثها معها في ألمانيا، حيث ألغيت بعض فعالياتها أو تغيير مكانها أو عقدها تحت وجود كثيف من شرطة مكافحة الشغب.

علاوة على ذلك، تلفت المؤلفة النظر إلى التضييق المنهجي الممارس ضد الفلسطينيين الباحثين عن منابر دولية للتعبير عن صوتهم؛ حيث يتم حرمان الفنانين والكتاب والحقوقيين الفلسطينيين بانتظام من الحصول على تأشيرات دخول للمشاركة في مؤتمرات وندوات دولية أو فعاليات فنية وثقافية في أوروبا والولايات المتحدة، إن هذا الإغلاق والحصار المزدوج يرمي بوضوح إلى قطع حبال التواصل بين النضال الفلسطيني وحركات التحرر العالمية، وعزل القضية الفلسطينية عن سياقها الإنساني والكوني العادل، وتأمين حماية تامة لرواية الاحتلال المضللة لتمرير الإبادة دون معارضة أخلاقية حقيقية.

تمثل الخاتمة المعنونة بهذا العنوان الدال "الأمل شغفاً وعادة" تلخيصاً وجدانياً وفلسفياً مكثفاً للقوة الأخلاقية والإنسانية التي يستبطنها كتاب عندما ينام العالم، في مواجهة مشهد إبادي معقد ودمار مادي وروحي هائل، يبدو الأمل هنا فعل مقاومة وجودي حتمي وضرورة لا غنى عنها للاستمرار في النضال والعيش والتشبث بالحياة وسط هذا الركام.

إن الأمل بالنسبة لفرانشسكا ألبانيزي، ومرافقيها من أصحاب القصص الصادقة، هو القوة الكفيلة بهزيمة اللامبالاة العالمية وتفتيت جدران الصمت المطبق، إنه التزام واعد بأن كل كلمة تُكتب، وكل حكاية تُروى، وكل جرح يُكشف ويعرّى، يمثل لبنة لها وزنها في بناء جدار العدالة والحق التاريخي.

يختتم هذا الكتاب رحلته بإطلاق نداء حار ومدوٍ لإيقاظ الضمير الإنساني العالمي من سباته العميق والمدمر، إن الدفاع عن فلسطين لا يقتصر على كونه دفاعاً عن بقعة جغرافية مظلومة، بل هو اختبار أخلاقي أخير لما تبقى من إنسانية هذا العالم وقدرته على استعادة التعاطف البشري والعدالة الأصيلة لجميع البشر تحت سماء واحدة، "فلا حرية لأحد ما لا يتحرر الجميع" هكذا هي الحقيقة في أسمى تجلياتها، وإذا ما بقي العالم نائماً- كما هو مع غزة اليوم- فإن الوحوش ستخرج لتدمر هذا العالم، فهل ستؤدي مهمتها القذرة والعالم يغطّ في سباته العميق؟

عبدالسلام علي مسعود لمجلة الليبي:

الجوائز لا تصنع شاعراً



حاورته: عزيزة حسين. ليبيا

بين رمال زويلة وفضاءات الجنوب الليبي، بدأت الحكاية الأولى للشاعر "عبد السلام علي مسعود"، قبل أن تتسع تجربته في مدينة بنغازي، حيث وجد في الجامعة والمنتديات الأدبية مساحة لصقل موهبته وبناء صوته الشعري. ومن مشاركاته الأولى في المسابقات الجامعية، مرورًا بحضوره في المهرجانات والملتقيات الثقافية داخل ليبيا وخارجها، وصولًا إلى كتابة النص الغنائي والتعاون مع عدد من الفنانين والملحنين، ظل وفيًا للقصيدة بوصفها مساحة للتعبير عن الإنسان والمكان والذاكرة.

في هذا الحوار، نتوقف عند أبرز محطات تجربته الشعرية، ونناقش رؤيته للشعر، وتحولات المشهد الثقافي الليبي، وعلاقة القصيدة بالمكان والأغنية، إلى جانب واقع المؤسسات الثقافية، وما يحتاجه المبدع الليبي للوصول إلى القارئ العربي، والمشروع الذي يطمح إلى إنجازه خلال المرحلة المقبلة.

وُلدت في زويلة، إحدى مدن الجنوب الليبي ذات الخصوصية الثقافية والتاريخية. ما الذي منحته لك هذه المدينة، وما الذي بقي منها حاضرًا في قصائدك حتى اليوم؟

منحتني زويلة الجينات الشعرية الوراثية، من أمي وأعمامي وأخوالي وأبناء عمومتي. هذه البيئة كانت جزءًا من تكويني الأول، وظلت حاضرة في وجداني وفي علاقتي بالشعر.

• الليبي: انتقلت لاحقًا إلى بنغازي للدراسة. كيف أسهمت هذه المدينة، بما تمتلكه من حراك ثقافي، في تشكيل شخصيتك الأدبية؟

بنغازي بالنسبة لي هي البوصلة التي رأيت من خلالها اتجاه ونمط الشعر الذي أكتبه الآن، وهو الشعر الغنائي. كانت المدينة مساحة مهمة في تكوين تجربتي، وفي اكتشاف المسار الذي واصلت فيه الكتابة.

• الليبي: كنت عضوًا في المنتدى الأدبي الثقافي بجامعة قاريونس، كما شاركت في بهو الأدب والفن. ماذا مثّلت لك تلك المرحلة، وهل كانت نقطة الانطلاق الحقيقية لمسيرتك؟

المنتدى الأدبي الثقافي بمكتب النشاط الطلابي آنذاك، وكذلك بهو الأدب والفن في بنغازي، أعتبرهما الانطلاقة الرسمية والحقيقية نحو الاحتراف الشعري. فقد امتلكا مقومات مهمة، من النقد والتوجيه والإرشاد في الكتابة، وهي أمور ساعدتني كثيرًا على تطوير تجربتي وصقل موهبتي.

• الليبي: حققت مراكز متقدمة في مسابقات الشعر الجامعية، ثم واصلت حضورك في المهرجانات داخل ليبيا وخارجها. كيف تنظر اليوم إلى تلك الجوائز؟ وهل تصنع الجوائز شاعرًا أم تكتفي بالكشف عنه؟

الجوائز لا تصنع شاعرًا، خصوصًا أن الجوائز في تلك الفترة لم تكن ذات قيمة مادية كبيرة، وكانت في معظمها رمزية وعادية جدًا. لكنها بالتأكيد تساعد في التعريف بالكاتب، وتمنحه حافزًا كبيرًا للاستمرار والمزيد من الإبداع.

• الليبي: بين المنابر الجامعية في بداياتك والمنصات الرقمية اليوم، كيف تغيّر جمهور الشعر في رأيك؟ وهل خسر الشعر مكانته أم أنه وجد وسائل جديدة للوصول إلى الجمهور؟

نعم، تغيّر جمهور الشعر، وأصبح يتجه إلى المنصات الرقمية أكثر من المنابر والمنتديات الثقافية. معظم الناس اليوم يبحثون عن المحتوى الجاهز، ولا يجدون الوقت للذهاب إلى المنابر والمنتديات بسبب انشغالاتهم وظروفهم المختلفة. لكن الشعر يظل شعرًا ولا يخسر مكانته، لأنه يعبّر عن أحاسيس الناس ومشاعرهم.

• الليبي: كثير من قصائدك تحمل روح المكان والإنسان. كيف تصنع التوازن بين التجربة الشخصية والقضايا العامة دون أن تطغى إحداهما على الأخرى؟

أعتقد أنني حققت هذا التوازن من خلال الجمع بين التجربة الشخصية والتجارب العامة؛ لأن الشعر يحتاج إلى ترجمة أحاسيس الناس ومشاعرهم، وأنا جزء من هذا الكل. أشعر وأحس كما يشعر ويحس الآخرون، وأحاول أن أترجم هذه الأحاسيس والمشاعر إلى إلهام يتحول إلى نصوص شعرية.

• الليبي: إلى أي مدى أثّرت التحولات السياسية والاجتماعية التي عاشتها ليبيا خلال السنوات الماضية في تجربتك الشعرية؟

التحولات السياسية والاجتماعية التي حدثت في ليبيا أثّرت بشكل كبير في الشعر. فالكلمة سلاح ذو حدين؛ إما أن تكون رصاصة قاتلة، أو نورًا يحمل روح الأمل والتفاؤل. لذلك، يبقى دور الشاعر مهمًا في اختيار الكلمة التي يمكن أن تترك أثرًا إيجابيًا في الناس.

• الليبي : هل ترى أن الشاعر ينبغي أن يكون شاهدًا على عصره، أم أن الشعر الحقيقي يتجاوز الأحداث الآنية إلى الأسئلة الإنسانية الكبرى؟

الشعر ديوان العرب، وقد حفظ ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم. والدليل أننا ما زلنا نعيش ونتذكر أحداثًا وصورًا من خلال قصائد كُتبت في العصور الجاهلية والأموية والعباسية والإسلامية. لذلك، أرى أن الشعر يستطيع أن يكون شاهدًا على عصره، وفي الوقت نفسه يتجاوز اللحظة ليبقى حاضرًا مع الإنسان عبر الزمن.

• الليبي: شاركت في مهرجانات شعرية في تونس والجزائر، إلى جانب مشاركاتك داخل ليبيا. كيف استقبل الجمهور العربي القصيدة الليبية؟ وما الصورة التي وجدتها عن الأدب الليبي خارج البلاد؟

الجمهور العربي يستقبل القصيدة الليبية بحفاوة كبيرة، وبالتصفيق والإعجاب، لدرجة أنك تنسى أنك في غربة وتشعر أنك بين أهلك وناسك، خصوصًا في القرى والأرياف ذات الطبيعة الريفية والبدوية. كما أن كثيرًا من أهل هذه المناطق ينحدرون من أسر وعائلات وقبائل ذات أصول ليبية، وهذا يجعل هناك تقاربًا كبيرًا في الثقافة والذائقة والشعور.

• الليبي: كتبت نصوصًا غنائية وتعاونت مع عدد من الفنانين والملحنين. ما الذي دفعك إلى كتابة الأغنية؟ وما الفارق بين القصيدة التي تُقرأ والقصيدة التي تُغنّى؟

الذي دفعني إلى كتابة الأغنية هو حبي الكبير وتعلقي بها منذ الطفولة. كانت الأغنية تستوقفني، وكنت أركز كثيرًا على الأركان الثلاثة التي تقوم عليها: الكلمات واللحن والأداء.

كنت أستمع إلى ألحان عمالقة الفن في العالم العربي، مثل محمد عبدالوهاب، ومحمد الموجي، وبليغ حمدي، وأبي القاسم أبو قنة، والمناعي، كما تأثرت بأشعار عدد من الشعراء، منهم نزار فرنسيس، وعبدالرحمن بن مساعد، والصغير أولاد أحمد، والجليدي العويني، وبلقاسم عبداللطيف.

وأرى أن اللحن والغناء يزيدان الشعر روعة وبهاء. فالأمر يشبه ارتداء البدلة العربية؛ هناك فرق بين أن ترتدي جزءًا منها فقط، وأن ترتديها كاملة بكل تفاصيلها وزينتها، فتكون أكثر رونقًا وبهاءً.

• الليبي: هل تشعر أن الأغنية الليبية اليوم تمنح الكلمة الشعرية قيمتها، أم أن الاعتبارات التجارية أصبحت تؤثر في جودة النص؟

لا تزال الأغنية الليبية محافظة على قوة الكلمة واللحن والأداء، لكن بعض الفنانين، للأسف، اتجهوا إلى الفن التجاري، وهذا لا يعطي قيمة للفن، بل قد يشوّهه.

فعندما يُقدَّم فيديو كليب لا يتناسب مع طبيعة مجتمعنا المحافظ، يصبح من الصعب أن تشاهده العائلة مجتمعة، وهذا يفقد العمل جزءًا من جماعيته ويجعله أكثر خصوصية.

هناك أعمال لا تصلح حتى لهذا النوع من الخصوصية، لأنها بعيدة جدًا عن عاداتنا وتقاليدنا، وهذا أمر مؤسف.

• الليبي: في رأيك، لماذا لا يصل كثير من الشعراء الليبيين إلى القارئ العربي رغم وجود تجارب تستحق الانتشار؟

بسبب غياب الدعم. فلكي يصل الشاعر الليبي إلى العالم العربي بقوة، نحتاج إلى برامج وقنوات ثقافية تُعنى بنشر الفن الليبي، وتعرّف بالشعراء والملحنين والفنانين، وتمنحهم مساحة للوصول إلى الجمهور العربي.

• الليبي كيف تقيّم واقع المؤسسات الثقافية الليبية اليوم؟ وهل تقوم بدورها في احتضان الشعراء، أم أن المبدع ما زال يعتمد على جهوده الفردية؟

للأسف، لا يزال المبدع الليبي يعتمد بشكل كبير على جهوده الشخصية، بينما تقصّر المؤسسات الثقافية في القيام بدورها في دعم المثقفين ومساندتهم واحتضان إبداعاتهم.

• الليبي: لو طُلب منك اختيار ثلاث قصائد تمثل مسيرتك الشعرية، فما هي؟ وما الذي يجعلها الأقرب إلى تجربتك؟

اختار «لحظة التخرج»، لأنها كُتبت بطلب مني وعشت من خلالها أجواء حفل التخرج، وكانت بعنوان «وداعًا قاريونس»، للجامعة التي صقلتني أكاديميًا وشعريًا.

وأختار أيضًا «طال غيابك»، وهي القصيدة التي فزت بها في إحدى المسابقات الجامعية، وكانت سببًا في منحي حافزًا أكبر للاستمرار والريادة.

أما القصيدة الثالثة فهي «اللي راحن»، إلى جانب العديد من القصائد الأخرى. وفي الحقيقة، معظم قصائدي قريبة مني، لكن بدرجات متفاوتة. بعضها أعتبره ابنًا، وبعضها ابنة، وبعضها أمًا، وهكذا؛ قصائدي بالنسبة لي عائلتي وجيراني وأصدقائي وكل ما هو قريب مني.

• الليبي: من هم الشعراء الذين تركوا أثرًا واضحًا في تجربتك، سواء من ليبيا أو من الوطن العربي والعالم؟

تأثرت بعدد كبير من الشعراء، منهم نزار فرنسيس وسمير نخلة من لبنان، وسليمان جوادي من الجزائر، والجليدي العويني وبلقاسم عبداللطيف وليلى المكي والطاهر أنبيخه من تونس، والصغير أولاد أحمد والجيلاني المخ وبشير اللقاني وعبدالرحمن بن مساعد ومحمد عبدالله الفيصل من السعودية، ونزار قباني من سوريا. ومن المغرب سعاد أجطيط والطيب العلج.

وعالميًا، تأثرت أيضًا بويليام شكسبير من إنجلترا، وفيكتور هوغو من فرنسا، وغوته من ألمانيا، ولوركا من إسبانيا، وهوميروس من اليونان.

• الليبي: تمتد تجربتك الشعرية لأكثر من عشرين عامًا، وعاصرت أجيالًا وتحولات ثقافية متباينة. عندما تقارن بين الشاعر الذي بدأ الكتابة في مطلع الألفية وعبدالسلام علي مسعود اليوم، ما الذي تغيّر

في رؤيتك للشعر، وما الذي بقي ثابتًا رغم كل هذه السنوات؟

معظم قصائدي الأولى كتبتها في مرحلة الثانوية العامة وبداية دخولي الجامعة، وكانت في بدايتها أقرب إلى الخواطر الشعرية. لم أعدّلها ولم أفعل بها شيئًا، وما زلت أحتفظ بها كما هي للذكرى، لأنها تذكرني كيف كنت وكيف أصبحت، وكيف انتقلت من مرحلة الموهبة الأولى إلى مرحلة الرعاية والصقل. ومع ذلك، ما زلنا نتعلم، فالكمال لله وحده.

• الليبي: هل سبق أن تخلّيت عن قصيدة شعرت أنها لم تبلغ المستوى الذي تريده؟ وكيف تعرف أن النص أصبح جاهزًا للنشر؟

نعم، هناك قصائد كتبتها في بداياتي ولم أعدّلها أو أعمل عليها لاحقًا، وأحتفظ بها اليوم للذكرى، لأنها تذكّرني بالمرحلة التي بدأت فيها الكتابة، وكيف انتقلت من الموهبة الأولى إلى مرحلة الرعاية والصقل والتجربة.

أما النص الذي أشعر أنه أصبح جاهزًا للنشر، فهو النص الذي أجد فيه اكتمال الفكرة وقدرته على التعبير عن إحساسي بصدق، ومع ذلك لا أزال أتعلم، فالكمال لله وحده.

• الليبي: ما القضية التي تشعر أن الشعر الليبي لم يمنحها ما تستحق من اهتمام حتى الآن؟

أرى أن جائحة كورونا من القضايا التي كان يمكن أن تحظى بحضور أكبر في الشعر، خصوصًا أنها حصدت أرواحًا كثيرة وتركت أثرًا عميقًا في حياة الناس. كما أن الأزمة الليبية، وما نعيشه من صراع وانقسام سياسي مستمر حتى اليوم، تحتاج إلى حضور أكبر في الكتابة الشعرية. وفي النهاية، يبقى المواطن العادي هو الخاسر الأول والأخير، لأنه أصبح يعاني من ظروف الحياة القاسية.

• الليبي: بعد أكثر من عقدين من الكتابة والمشاركات، ما المشروع الأدبي الذي يشغل عبدالسلام علي مسعود اليوم؟ وهل تفكر في إصدار ديوان جديد أو جمع أعمالك الكاملة؟

نسعى لاحقًا إلى إصدار عدد من الدواوين الشعرية، بعد جمع القصائد واختيار الاسم المناسب لكل ديوان. أتمنى أن تكون هذه الخطوة فرصة لجمع جانب من تجربتي وتقديمها للقارئ في صورة أكثر اكتمالًا.

• الليبي: أخيرًا، عندما ينظر القارئ بعد سنوات إلى تجربة عبدالسلام علي مسعود، ما الفكرة أو الرسالة التي تتمنى أن تبقى حيّة في ذاكرته؟

الرسالة التي أتمنى أن تبقى حية في ذاكرة القارئ هي أن ينجح النص في حل مشكلة أو خصومة بين طرفين، أو يحفّز شخصًا على النجاح، أو يواسي إنسانًا، أو يرفع معنويات مريض.

كل عمل يبعث الطاقة الإيجابية ويسعد الناس، أشعر معه أنني حققت جزءًا من المطلوب، وأن كلماتي تركت أثرًا يستحق أن يبقى.

المعراج إلى الحجر

خالد الزغيبي• ليبيا

قبل أن تلفظ الشمس أنفاسها الأخيرة بساعة، صعدت إلى آثار قورينا. لم يكن صعوداً بالجسد فحسب، بل معراجاً في طبقات الزمن، حيث الحجارة ليست صماء، إنما هي مرايا تعكس وجه من مشى عليها قبل ألفين وأربعمائة عام. صعدت درج المسرح الذي جرحه الرومان حين حولوه إلى حلبة مصارعة، وكأن التاريخ ذئب يأكل أولاده. كل درجة كانت سؤالاً، وكل نقرة في الحجر كانت جرحاً نازفاً بالحكايات.

ثم جلست غير بعيد عن معبد أبولو، إله النور والشعر والنبوءة، أكابد صمت الآثار وأنا أغرق في بحر من الأسئلة: كيف اختار الإغريق هذا المكان؟ أكان اختياراً عقلانياً أم هاجساً ميتافيزيقياً تسرب إلى أرواحهم من ماء السماء وصمت الصحراء وحكمة الجبل؟.

كم دمعة سالت هنا؟. كم ضحكة؟. كم فكرة ولدت على هذه الأحجار ثم طارت إلى العالم؟.

تساءلت عن أريستبوس، فيلسوف المتعة الحكيمة، الذي جعل من الجسد معبدا واللذة صلاة.

وتساءلت عن كاليماخوس، ذلك الشاعر الذي انتحلتُ اسمه في بعض كتاباتي المسكوت عنها، أتخفى وراءه كما يتخفى العاشق خلف ستارة المعشوق.

لماذا هاجر إلى الإسكندرية؟. هل كان يبحث عن وطن من ورق بعد أن خانه وطن الحجر؟.

وهل أنا، يا ترى، هاجرت مثله من وطن الجغرافيا إلى وطن الفكرة؟.

ثم انحدرت روحي إلى زمن آخر، فإذا بي أتساءل عن مرقص البشير، وعن سمعان القوريني الذي حمل صليب المخلص. يا للصدفة، رجل من هذه الأرض يحمل الصليب ليخفف الحمل على المسيح، وكأن القوريني محكوم عليه أن يحمل أثقال العالم، مرة بصليب، ومرة بفلسفة، ومرة بمنفى.

وأنا جالس هناك، رحت أراجع مقولات كتابي الوجود والأثر.

كم كنت واثقاً يوم كتبته. وها أنا اليوم، وقد قضيت جل عمري في الفلسفة، أشعر بضآلتي أمام هذه الأعمدة الشاهقة التي اخترقت صدر السماء قروناً.

الأعمدة لا تنطق، لكنها تفعل في الروح ما لا تفعله ألف رسالة دكتوراه. قلت في نفسي: أيها الظل الفلسفي الصغير، ماذا كتبت؟. أليست فلسفتك كلها حاشية على حجر من أحجار هذه المدينة الصامتة؟.يبدو أن تسلق الجبل أنهكني، وأن ثقل الفلسفة أضنى روحي، وأن التأمل الطويل في مرايا الزمن بدد قواي.

دون وعي اتكأت على حجر صغير ملاصق للكتلة الرخامية التي كنت أجلس عليها. وكانت الشمس هناك، في الأفق، تبدل أثوابها واحداً تلو الآخر، من الذهب المشبع إلى البرتقالي الحزين، إلى الأرجواني الكئيب، إلى أن صارت أثراً بعد عين، وانسحب آخر خيط من خيوطها من نسيج النهار.

نامت الشمس. واستيقظ الليل في داخلي قبل أن يستيقظ في السماء. أسلمني الجهد البدني والفكري إلى غيبوبة لطيفة، حيث المنطقة الوسطى بين ضفتي الوجود والعدم. هناك، في تلك الحالة البرزخية، انفتح باب الرؤيا.

رأيت امرأة تتقدم من بعيد.

لم تكن تمشي، بل كانت تقفز فوق الأحجار الأثرية المتناثرة بخفة الفراشة ورشاقة الظبي وغموض الأسطورة. وكلما وطئت قدماها حجراً، أحسست أن الحجر ينتفض كأنما اعتراه تذكر مفاجئ لزمن كان فيه جسد حي لا أثراً ميتاً. اقتربت مني حتى صارت أمامي، وهنا، يا الله، وجدت نفسي في حضرة نموذج من الجمال لم يسبق لناظري ولا لمخيلتي ولا لفلسفتي كلها أن أحاطت به.

جمال لا يشبه شيئاً مما أعرفه، كأنما خلق قبل اختراع المعايير، قبل أن يخترع أفلاطون مثاله.

جمال يزيده الرداء الإغريقي الأبيض هيبة وقداسة، وتصفيفة شعرها المرفوع إلى أعلى بأناقة لا تخص إلا إلهات الأوليمب.

اعتدلت في جلستي فوراً، في حالة انبهار أقرب إلى الذهول الصوفي منها إلى الدهشة العادية.

انحنت انحناءة خفيفة، فإذا بجسدي يرد الانحناءة دون إذن مني، كأنما سكنتني طقوس اليونان فجأة. ثم مدت يدها. مسدت شعري برقة لا تشبه رقة الأم ولا العاشقة ولا الأخت، بل رقة الكائن النوراني الذي يعرف سرك دون أن تبوح به.

شعرت بقشعريرة الكاهن حين تلامس يده سر الهيكل.

ثم استأذنت بالجلوس بصوت كأنه رقرقة ماء في نبع جبلي قديم:

ـ هل تسمح لإيريني الطيبة بالجلوس إلى جوارك، كاليماخوس؟.

يا للاسمين، إيريني الطيبة. يا للصدفة إيريني ابنة أريستبوس، الفيلسوفة التي ورثت مدرسة القورينائية عن أبيها. وكاليماخوس، الاسم الذي انتحلته، فإذا به يناديني به كائن من عالم الرؤيا.

كان لساني كأنما لجم بلجام من نور، فاستعضت بالإيماء عن الكلام، وأومأت أن نعم، أجل، تفضلي.

سألتني وعيناها تستبطنان روحي:

هل قرأت أبي؟. أومأت نعم. نعم قرأته. قرأت شذراته المتناثرة، وفلسفته كلها، عشت في رحاب مدرسته دهراً. كل ذلك لم يكن كلاما من لساني انما اجابات في ضميري.

تلمست رأسي ثانية، وما إن فعلت حتى انفك لجام لساني فجأة، فقلت:

ـ أنا من أشد المعجبين، بل الفخورين، بأن هذه المدرسة العظيمة تأسست هنا، في بلادي، في قورينا، لا في أثينا ولا في الإسكندرية ولا في روما. هنا، على هذه الأحجار، نبتت أول بذرة لفلسفة المتعة الحكيمة.

نظرت إلي بنظرة كلها أسى، وحزن ميتافيزيقي لا

يخصها وحدها بل يخص الفكر الضائع.

قالت : أتعلم؟. كان لي أربعون كتاباً. ألم تعثر على أي منها؟ صمتت لحظة، ثم استطردت بصوت تثقله الدموع المسوكة:

كأنها تبخرت، وكأن أحداً بذل جهداً جهيداً كي يخفيها عن الوجود. كأن هناك مؤامرة كونية على الفكر القوريني. أيمكن أن تساعدني، كاليماخوس، في العثور عليها؟.

نظرت في عينيها وقلت بصوت يخرج من أعماقي:

سأبذل كل جهدي. سأبحث عنها في كل مكان، أعدك إيريني الطيبة. طال الحوار بيني وبينها.

حدثتني عن زيارات أفلاطون صديق والدها، وكيف كانا يتجادلان تحت شجرة الزيتون تلك (وأشارت بيدها إلى مكان لا شجرة فيه الآن). حدثتني عن مشكلة إعادة كتابة الدستور القوريني، وكيف أن المدينة كانت تحتاج إلى إصلاح دستوري لتنظيم الفوضى، وكيف استشاروا فيلسوفاً من أثينا ليصوغ لهم القوانين.

حدثتني عن أمور كثيرة، بعضها كنت أعرفه من قراءاتي، وبعضها تعلمته منها هناك، في ذلك اللقاء الذي لا أدري أكان حلماً أم حقيقة أم تلك المنطقة الثالثة التي يعجز المنطق عن وصفها.

ثم وقفت عن جلستها فجأة، كأنما سمعت نداء لا أسمعه، كأنما ناداها زمانها كي تعود.

نظرت إلي طويلاً، وأوصتني مرة أخرى بصوت يمتزج فيه التوسل بالأمر: ابحث عن كتبي الضائعة. لا تدع فكر أبي يموت. لا تدع مدرسة قورينا تتحول إلى غبار.

ثم وضعت يدها على رأسي، كما تضع الحكمة يدها على رأس الباحث عن الحقيقة.

وما إن رفعت يدها، حتى بدأ جسدها يتحول. لا، لم يختف فجأة، بل تحول إلى فراشة مضيئة، فراشة من نور خالص، تحوم حولي، مرة... مرتين... ثلاث مرات. وفي كل مرة كانت ترتل بصوت لا يشبه إلا نفسه

هنا في قوريني...

حيث معابد الآلهة تلامس الغيم.. وحيث مسبح الأميرات يعكس القمر... أوصت إيريني كاليماخوس عن آثارها الضائعة وعن كتبها المنسية، وعن فلسفة كادت أن تموت. ثم أطلقت صرختها الأخيرة: على الزمن السلام..

على السلفيوم السلام.. ولتبارك السماء ظل كاليماخوس. وحين اختفت عن ناظري، وجدتني أستيقظ. لا أثر لإيريني. لا فراشة. لا رخام يتوهج. فقط أنا، والصمت، والظلام، والأحجار الباردة.

أدركت أني قد ذهبت في النوم طويلاً. كان الليل قد بلغ منتصفه، أو كاد. القمر وحده كان هناك، يغسل الأحجار بضوء شاحب يشبه ضوء الشمعة الأخيرة في العالم. نهضت، كانت قدماي تقودانني إلى الباب، لا أدري كيف. وجدت الباب موصداً، والقفل صامتاً، ولا حارس في المكان. نظرت إلى الجدار، وإذا بجسدي يقرر دون استئذاني أن يتسلقه.

وهكذا .. خرجت من قورينا كما دخلتها، أحمل في قلبي وصية فراشة، وفي عقلي أربعين كتاباً ضائعاً، وفي روحي رؤيا لا أعرف إن كنت حلمت بها حقاً أم أن إيريني الطيبة زارتني فعلاً من وراء حجب الزمن.

أخطاء الفلاسفة

زكريا نمر. جنوب السودان

هناك طريقة شائعة في التعامل مع تاريخ الفلسفة تقوم على تحويل الفلاسفة إلى أسماء مقدسة. نقرأ سقراط وأفلاطون وأرسطو وديكارت وكانط وهيغل وماركس ونيتشه وكأن كل واحد منهم وصل إلى الحقيقة من موقع أعلى من الإنسان العادي. نختلف بينهم، نعم، لكننا نادرا ما نضعهم أمام السؤال الذي وضعوه هم أمام غيرهم: هل يمكن أن تكون الفكرة خاطئة؟

الفلسفة التي تفقد قدرتها على نقد أصحابها تتحول إلى تاريخ للعقائد، لا إلى ممارسة للعقل. الفيلسوف مهما بلغت عبقريته يظل ابن عصره. يحمل تحيزات زمنه، وحدود معرفته، ومخاوف مجتمعه، وأحياناً تناقضاته الشخصية. لذلك فإن قراءة الفلسفة باعتبارها مجموعة من النصوص المقدسة تقتل أهم ما فيها: الشك.

أفلاطون، مثلاً، ترك أثراً هائلاً في تاريخ الفكر السياسي، لكنه قدم في الجمهورية تصوراً سياسياً يمكن أن يثير أسئلة صعبة حول الحرية والتعددية. فكرة أن يتولى الحكم فلاسفة يعرفون الخير أكثر من عامة الناس تفتح الباب أمام سؤال خطير من يقرر من هو الفيلسوف القادر على الحكم؟ ومن يراقب من يدعي امتلاك المعرفة؟ عندما تصبح المعرفة مبررا لاحتكار السلطة، يمكن للفلسفة نفسها أن تتحول إلى غطاء للنخبوية السياسية.

أرسطو أيضاً، رغم مساهمته الضخمة في المنطق والسياسة والأخلاق والعلوم، لم يكن خارج حدود عصره. بعض تصوراته حول المجتمع والعبودية والمرأة تعكس بنية اجتماعية لم تكن ترى الإنسان باعتباره متساوياً في الحقوق والقدرة على المشاركة. عظمة أرسطو الفكرية لا تعني أن كل ما كتبه صحيح، ولا تجعل أخطاء عصره حقائق فلسفية. وأحياناً يريد أن يحافظ على صورة الفيلسوف العبقري أكثر مما يريد أن يفحص أفكاره. ديكارت أعاد بناء المعرفة من خلال الشك، ووضع العقل في مركز مشروعه الفلسفي. لكن المشروع الديكارتي نفسه لم يكن نهاية المشكلة. فالقول إن العقل هو نقطة الانطلاق لا يحل تلقائياً مشكلة العلاقة بين العقل والجسد، ولا يجيب عن جميع الأسئلة المتعلقة بمصادر المعرفة وحدودها. وكانط قدم واحدة من أكثر المحاولات تأثيرا لفهم حدود العقل، لكنه أيضاً لم يكن محصناً من تصورات مرتبطة بعصره. بعض كتاباته حول الشعوب والأعراق تكشف أن صاحب مشروع أخلاقي عالمي لم يتخلص تماماً من التصورات العنصرية الموجودة في أوروبا القرن الثامن عشر. وهذه ليست ملاحظة هامشية؛ لأنها تذكرنا بأن الفيلسوف الذي يكتب عن الإنسان باعتباره غاية في ذاته يمكن أن يحمل في الوقت نفسه تصورات تناقض هذا المبدأ عندما يتعلق الأمر بأشخاص ينتمون إلى جماعات أخرى.

هيغل قدم فلسفة ضخمة للتاريخ، ورأى التاريخ باعتباره حركة جدلية تتطور فيها الروح والحرية. لكن تحويل التاريخ إلى مسار له اتجاه ومعنى قد يجعل الفلسفة تقع في مشكلة كبيرة: ماذا يحدث عندما يصبح الواقع مختلفا عن النموذج الذي وضعناه له؟ وهل كل ما يحدث في التاريخ ضروري لمجرد أنه حدث؟ ماركس بدوره قدم نقدا قويا للرأسمالية والاستغلال، وأثر بصورة عميقة في السياسة والاقتصاد والاجتماع. لكن بعض التجارب السياسية التي رفعت اسمه إلى مستوى العقيدة كشفت أن تحويل النظرية إلى مشروع سياسي مغلق يمكن أن ينتج سلطة جديدة باسم تحرير الإنسان. لا يمكن تحميل ماركس وحده مسؤولية كل ما فعلته الأنظمة التي رفعت شعاراته، لكن لا يمكن أيضاً إعفاء التراث الماركسي من النقد عندما تتحول بعض أفكاره إلى يقين سياسي لا يقبل المراجعة.

أما نيتشه، فقد أصبح في الثقافة المعاصرة رمزا للتمرد على القيم التقليدية، لكن صورته كثيراً ما اختزلت في اقتباسات قصيرة عن القوة والنجاح والتميز. هكذا جرى تحويل فيلسوف شديد التعقيد إلى مجموعة من العبارات الجاهزة التي تستخدم أحيانا لتبرير الفردانية أو احتقار الضعف. المشكلة ليست في نيتشه وحده، بل في الطريقة التي يقرأ بها المثقف نصاً فلسفياً: ينتزع منه الجملة التي تخدم موقفه ويترك المشروع الفكري كله. حتى الفلاسفة الذين جعلوا الشك منهجاً لم ينجوا من التناقضات. وهذا ليس عيباً استثنائياً في الفلسفة؛ بل هو جزء من طبيعتها. المشكلة تبدأ عندما نحاول إخفاء هذه التناقضات لأننا نريد الاحتفاظ بصورة مثالية عن صاحب الفكرة. الفلاسفة ليسوا آلهة عقلانية. هم بشر يفكرون داخل ظروف تاريخية محددة. قد يقدمون أفكاراً تتجاوز عصرهم، وفي الوقت نفسه يعجزون عن تجاوز بعض تحيزاته. وقد يفتح الفيلسوف باباً للتحرر في مجال، ويغلقه في مجال آخر.

لهذا لا ينبغي أن تكون مهمة قارئ الفلسفة أن يسأل فقط ماذا قال الفيلسوف؟ بل عليه أن يسأل أيضاً: لماذا قال ذلك؟ وما الذي لم يستطع رؤيته؟ وما الافتراضات التي أخذها كأنها حقائق؟ ومن استفاد من هذه الفكرة؟ ومن تضرر منها؟

المشكلة في الثقافة ليست وجود أخطاء الفلاسفة، وإنما الخوف من الاعتراف بها. فالمثقف الذي يدافع عن فيلسوفه المفضل كما يدافع المؤمن عن عقيدته لم يتعلم من الفلسفة شيئا مهما. والفيلسوف الذي يصبح ممنوعا من النقد يتحول إلى صنم، والقارئ الذي يخشى نقده يتحول إلى تابع.

الفلسفة لا تحتاج إلى أصنام جديدة. تحتاج إلى قارئ يستطيع أن يقول لسقراط قد تكون مخطئاً. ولأفلاطون مدينتك المثالية قد تكون سجناً. ولأرسطو: عبقريتك لا تبرر تحيزاتك. ولكانط مشروعك الأخلاقي لم يمنعك من أخطاء عصرك. ولماركس نقدك للرأسمالية لا يجعل كل بديل صحيحاً. ولنيتشه التمرد على القيم لا يعني أن كل قيمة يجب أن تسقط.

هذه ليست إهانة للفلاسفة، بل احترام حقيقي للفلسفة. لأن أعظم درس يمكن أن نتعلمه من تاريخ الفلسفة هو أن لا أحد يملك الحق في احتكار الحقيقة، حتى أولئك الذين كرسوا حياتهم للبحث عنها.

سؤال بين فخر الانتماء وتضارب المعايير

ما معنى الأدب الليبي؟

طارق القزيري. ليبيا

يبدو تصنيف الأدب للوهلة الأولى أمرًا بسيطًا: هذا نص ليبي، وذاك إنجليزي أو فرنسي. لكن هذه البساطة تنهار أمام تجربتين ليبيتين واضحتين: هشام مطر، الذي كتب عن الفقد والمنفى وليبيا بالإنجليزية، وحظي باعتراف واسع في العالم الناطق بها؛ وحذام بن قدارة، التي نشرت دواوينها في لندن منذ سبعينيات القرن الماضي، ثم غابت عن الذاكرة الثقافية الليبية نحو أربعة عقود.

تكشف الحالتان أن التصنيف ليس مجرد وصف بريء. حين نقرر أن كاتبًا ما ينتمي إلى الأدب الليبي أو لا ينتمي إليه، فنحن نقرر أيضًا من يدخل الأرشيف الوطني والدراسات ذات الصلة، ومن يبقى خارجها. لذلك لا يتعلق السؤال فقط بهوية النص، بل بالمؤسسات – والمعايير – التي تملك وتمنح حق الاعتراف والتصنيف.

هل تكفي اللغة معيارًا؟

إذا جعلنا اللغة وحدها أساس التصنيف، فسوف نخرج هشام مطر وحذام بن قدارة من الأدب الليبي لأنهما كتبا بالإنجليزية. وبالمنطق نفسه كان يجب إخراج كاتب ياسين وآسيا جبار والطاهر بن جلون من الأدب الجزائري والمغربي، مثلًا، لأنهم كتبوا بالفرنسية، وهو ما رفضه النقد المغاربي منذ زمن طويل.

لكن القول إن اللغة مجرد أداة محايدة ليس صحيحًا أيضًا. فاللغة لا تنقل التجربة كما هي، بل تشارك في تشكيلها.

عندما يكتب هشام مطر عن ليبيا بالإنجليزية، فهو يكتب غالبًا لقارئ لا يعرف تاريخها ومجتمعها وتفاصيل حياتها اليومية. ولذلك يحتاج إلى شرح أشياء قد لا يحتاج الكاتب بالعربية إلى شرحها لقارئ ليبي أو عربي. هذا الاختلاف يؤثر في طريقة بناء الحكاية وتقديم الشخصيات ووصف المكان.

كما أن اختيار مطر للإنجليزية لا يمكن فهمه بوصفه خيارًا أسلوبيًا فقط. فإلى جانب المسافة الجمالية التي تتيحها له، يحمل هذا الاختيار بعدًا سياسيًا أيضًا: إنه ابتعاد عن لغة عربية لوثها خطاب السلطة في عهد القذافي بالشعارات الثورية والعبارات الجاهزة. لذلك لا يصح القول إن مطر نقل تجربته الليبية إلى الإنجليزية كما هي؛ الأدق أن نقول إنه أعاد بناء هذه التجربة داخل اللغة الإنجليزية.

الكتابة عن ليبيا لا تجعل النص ليبيًا:

قد يبدو المحتوى معيارًا بديلًا: كل نص يتناول ليبيا هو جزء من الأدب الليبي. لكن هذا المعيار يفتح بابًا واسعًا؛ فهل تصبح كل رواية كتبها أجنبي عن طرابلس أو الصحراء الليبية أدبًا ليبيًا؟ وهل نضم إلى الأدب الليبي كل النصوص العربية أو الاستشراقية التي جعلت ليبيا مجرد خلفية لحكاياتها؟

هنا يظهر الفرق بين أدب يكتب «عن ليبيا» وأدب يصدر «من ليبيا». والمقصود ليس مكان إقامة الكاتب، بل موقعه من التاريخ والتجربة اللذين يكتب عنهما. فهناك فرق بين من ينظر إلى ليبيا من الخارج بوصفها موضوعًا، ومن يكتبها باعتبارها جزءًا من ذاكرته أو هويته أو مصيره الشخصي.

ومع ذلك، لا يحل هذا التمييز المشكلة نهائيًا. فقد يولد كاتب ليبي في المنفى، ولم يزر ليبيا مطلقًا، ثم يكتب رواية تدور أحداثها في طوكيو. وفي المقابل، قد يعيش كاتب أجنبي في طرابلس ثلاثين عامًا ويعرف المجتمع الليبي عن قرب. فهل يكون الأول أكثر انتماءً إلى الأدب الليبي لمجرد أصله؟

يكشف هذا السؤال أن العلاقة بالوطن ليست رابطة طبيعية جاهزة، بل علاقة تتكون داخل الكتابة نفسها. كما أن هوية الكاتب لا تنتقل تلقائيًا إلى جميع أعماله. فكتاب هشام مطر عن مدينة سيينا، مثلًا، لا يحتل الموقع نفسه الذي يحتله كتابه عن «العودة» إلى ليبيا والبحث عن مصير والده. الكاتب واحد، لكن درجة حضور ليبيا ووظيفتها داخل كل عمل تختلف.

الاعـــتراف الخـارجـي ومـن يمـلـك سلطة التصنيف:

يبقى معيار الجمهور والاعتراف، وهو أكثر المعايير اتصالًا بالسلطة. فإدراج كتاب «العودة» ضمن قوائم الصحف والمؤسسات الأدبية الكبرى لا يخبرنا فقط عن قيمة الكتاب، بل يخبرنا أيضًا عمن يملك سلطة الاختيار في المركز الثقافي الناطق بالإنجليزية.

تظهر المشكلة حين لا نستعيد كتابنا إلا بعد أن يعترف بهم الخارج. في هذه الحالة تصبح الوطنية انتقائية: نضم الكاتب إلى أدبنا عندما تمنحه مؤسسة غربية جائزة أو مكانًا في قائمة كبرى، بينما نتجاهله قبل ذلك. وكأن الاعتراف الخارجي أصبح شرطًا سابقًا للاعتراف الوطني.

تجارب أخرى توضح أن القضية مؤسسية أكثر مما هي هوياتية. فقد أصبح الأدب الهندي المكتوب بالإنجليزية جزءًا معترفًا به من الأدب الهندي لأن الجامعات والجوائز ودور النشر الهندية احتضنته من الداخل، ولم تنتظر اعتراف الخارج وحده. لكن هذا النجاح أنتج بدوره مشكلة جديدة؛ إذ منح الأدب المكتوب بالإنجليزية مكانة مركزية، ودفع الآداب المكتوبة بلغات الهند الأخرى إلى مواقع أقل ظهورًا. (تسمى هناك كتابات الأقاليم).

وفي حالة أخرى أوضح يأتي التشيكي ميلان كونديرا، الذي أصر بعد استقراره في فرنسا وانتقاله إلى الكتابة بالفرنسية على أن يقدم بوصفه كاتبًا فرنسيًا، وأن تصنف أعماله ضمن الأدب الفرنسي، لا بوصفه مجرد كاتب تشيكي في المنفى.

تكشف حالة «كونديرا» أن إرادة الكاتب نفسه عنصر مهم في تحديد انتمائه، وأن الجنسية الأدبية ليست حقيقة ثابتة، بل نتيجة تفاوض وصراع بين الكاتب واللغة والمؤسسات والنقاد.

ماذا لو افترضنا – جدلًا – أنّ هشام مطر قال إنه لا يشعر بانتمائه أدبيًا لليبيا حتى مع اعتزازه بجنسيته، أحسب أن كثيرًا من الترحيب والتقدير له سيخفت، في مكان ما من شمال أفريقيا.

العمل الأدبي لا يحمل جنسية واحدة:

الخطأ الأساسي هو افتراض أن كل نص يجب أن يحمل جنسية أدبية واحدة. فالعمل الواحد قد ينتمي إلى أكثر من مجال في الوقت نفسه. أدب هشام مطر ليبي من حيث الذاكرة والموضوع والتجربة، وأنغلوفوني من حيث اللغة والتقاليد الأدبية، وبريطاني من حيث مؤسسات النشر والجوائز، وعالمي من حيث الانتشار والقراءة.

لكن هذا الحل لا يكفي وحده. فإذا قلنا إن للنص هويات متعددة، يبقى علينا أن نسأل: ماذا يحدث عندما

نصنفه؟ من يحصل على مساحة من الاعتراف الوطني وما يستتبعه من دراسات تصنيفية؟ ومن يتراجع إلى الهامش؟ ومن يملك سلطة إدخال الأسماء إلى الأرشيف أو إخراجها منه؟

هنا تظهر خصوصية المشكلة الليبية. فالهند امتلكت مؤسسات حولت الإنجليزية، رغم تاريخها الاستعماري، إلى جزء من حقلها الأدبي الوطني. أما ليبيا فلا تزال تفتقر إلى فضاء نقدي وأكاديمي قادر على قراءة الأدب المكتوب بالعربية والأمازيغية والإنجليزية والإيطالية ضمن تصور واحد.

ولهذا يبقى توسيع الأرشيف الليبي مرتبطًا غالبًا باعتراف يأتي من الخارج، وتظل أسماء مثل هشام مطر وحذام بن قدارة تتأرجح بين الاستعادة المؤقتة والنسيان الطويل.

حذام بن قدارة: غياب متعدد الأسباب:

لا يمكن تفسير غياب حذام بن قدارة باللغة وحدها. لقد غابت لأنها كتبت بالإنجليزية، ولأنها امرأة قُدمت طويلًا بوصفها زوجة دبلوماسي قبل أن تقدم بوصفها شاعرة، ولأنها عاشت خارج ليبيا، ولأن الشعر نفسه تعرض بعد عام 1969 للتهميش أمام الخطاب الثوري الذي احتل المجال العام.

كان غيابها إذن لغويًا وجندريًا ومؤسسيًا وأدبيًا في الوقت نفسه. وهذا يعني أن توسيع مفهوم الأدب الليبي لا يمكن أن يقتصر على ضم الكتابة باللغات الأجنبية، بل يجب أن يشمل أيضًا مراجعة الطريقة التي عوملت بها النساء، وأدب المنفى، والشعر، والأشكال الأدبية التي لم تخدم خطاب السلطة.

الاختبار الحقيقي: من بقي خارج القائمة؟:

بدأ هذا النقاش من حالتين ترتبطان بالاعتراف: هشام مطر الذي كرسته المؤسسات الناطقة بالإنجليزية، وحذام بن قدارة التي جرت استعادتها بعد عقود من الغياب. لكن الاختبار الأهم يبدأ من الذين لم يحصلوا أصلًا على مثل هذا الاعتراف.

ماذا عن الأدب الأمازيغي، الشفوي منه والمدون، وهو أدب منتج مكتوب بلغة ليبية أصلية، لا بلغة منفى ولا بلغة مستعمر؟ وماذا عن شعر النساء البدويات الذي لم يُدوّن؟ وماذا عن نصوص المهاجرين والجماعات التي ظلت خارج مجال الرؤية الثقافية؟

هناك فرق كبير بين إضافة أسماء جديدة إلى القائمة القديمة وبين مساءلة السلطة التي وضعت القائمة نفسها. فالخيار الأول يوسع الأرشيف الوطني قليلًا، لكنه يبقي قواعده كما هي.

أما الثاني فيسأل: لماذا كُتب الأرشيف الليبي بالعربية أساسًا؟ ولماذا ركز على الأعمال المتداولة محليًا؟ ولماذا ظل الانتقاء فيه ذكوريًا؟ ولماذا عومل النتاج الشفوي والأمازيغي والمهجري والمؤنث بوصفه هوامش؟

لن يتسع الأدب الليبي فعلًا لمجرد استعادة كتّاب منحهم المركز الغربي شرعيته. المطلوب هو بناء مؤسسة نقدية وأكاديمية من الداخل، تجعل الأدب الأمازيغي والشفوي والنسائي والمهجري عناصر أساسية لفهم الأدب الليبي، لا إضافات ثانوية تذكر في نهاية الدراسات.

وإلا فإننا نكون قد استبدلنا قائمة ضيقة بقائمة أخرى أكثر بريقًا، من دون أن نقترب من السؤال الحقيقي: من يكتب تاريخ الأدب الليبي، ولمن يكتبه، وبأي سلطة؟

وكما ترى، تبدو الإجابة الصعبة عن السؤال الأساس: هل أدب مطر وبن قدارة ليبي؟ لتصبح محاولة بيان صعوبة التعريف نفسه، ولفت نظر إلى وهاد تعترض ذلك. طالما أن الهامش والمركز بعيدان عن ضبط المفهوم. وذلك محض ما تحتاجه بلاد قيل يومًا إنه منها يأتي الجديد.

دوامة الصمت على فيسبوك

علي جابر. ليبيا

((حين لا يكون الصمت موافقة، ولا يكون الأعلى صوتًا هو الأكثرية.))

هل كتبتَ يومًا تعليقًا على فيسبوك ثم تراجعت ومسحته؟ هل قرأت رأيًا لا توافق عليه، وفكرت في الرد، ثم قلت: «لا داعي للدخول في هذا النقاش»؟ ربما هنا تبدأ «دوامة الصمت».

وهي النظرية التي قدمتها الباحثة الألمانية "إليزابيث نويل-نيومان" في سبعينيات القرن الماضي، وترى أن الإنسان قد يخفي رأيه عندما يشعر أن موقفه يخالف الرأي الذي يعتقد أنه رأي الأغلبية، خوفًا من العزلة أو الهجوم أو الرفض.

وما كان يحدث في المجتمع ووسائل الإعلام التقليدية، أصبح اليوم أكثر وضوحًا على فيسبوك.

منشور ينتشر، ثم تتكاثر التعليقات والاعجابات والمشاركات، فيبدو الرأي وكأنه رأي الجميع. يراه المستخدم أمامه كل يوم، فيعتقد أن المخالفين أقلية صغيرة، فيتردد بعضهم في الكتابة، ويكتفي آخرون بالمشاهدة.

وهكذا يصبح الرأي الأكثر ظهورًا أكثر قوة، ليس بالضرورة لأنه رأي الأغلبية، بل لأن أصحاب الآراء الأخرى بدأوا بالصمت.

لكن هناك سؤالًا آخر أكثر أهمية:

من قال إن ما نراه على فيسبوك يمثل المجتمع كله؟

نحن لا نرى إلا ما يكتبه الناس، وما يتفاعلون معه، وما تسمح خوارزميات المنصة بظهوره أمامنا. وقد يرى شخص عشرات المنشورات في اتجاه معين، فيظن أن «الجميع» يفكرون هكذا، بينما يرى شخص آخر في الصفحة نفسها تقريبًا مجتمعًا مختلفًا تمامًا.

والأخطر أن الإعجاب ليس بالضرورة موافقة، والصمت ليس بالضرورة اقتناعًا.

فكم شخصًا قرأ ولم يعلّق؟ وكم شخصًا اختلف لكنه لم يكتب؟ وكم شخصًا بدأ تعليقًا ثم حذفه خوفًا من ردود الفعل؟

لا نعرف.

ولهذا فإن فيسبوك لا يعكس دائمًا ما يفكر فيه الناس، بل قد يعكس بدرجة أكبر ما يجرؤون على قوله. وربما تكون مسؤوليتنا بسيطة: أن نترك مساحة للاختلاف، وأن نناقش الفكرة بدلًا من مهاجمة صاحبها. فكلما جعلنا الاختلاف آمنًا، ظهرت أصوات أكثر. وكلما جعلناه مخيفًا، اتسعت دوامة الصمت.

ليس كل من صمت موافقًا، وليس كل من تكلم أغلبية.

في 1997

علي هيثم شاهين. العراق

في 1997،
كنتُ أقفُ أمامَ التلاميذ،
أُقلِّدُ حركاتِ المعلّمين وأصواتَهم،
أحدُهم كان
يُسمّي الجالسين في المقاعد الأخيرة «أولاد
الأبالسة»،
ويقول إن آباءهم يُشبهون مصانعَ
السيارات،
حين يُنجبونهم
يرمونهم في الشوارع.
كنتُ أركبُ درّاجتي الهوائية، حجم 20،
أضعُ حمّالةَ حقيبتي على موضع الاتكاء،
وتدخلُ أشرطةُ الحقيبة في فتحات العجلة،
فتحلُّ محلَّ المكابح،
فأنقلبُ، ويتمزّقُ بنطالي
الذي كان، مع كلِّ غسيل،
يمنحني لونًا جديدًا.
كنتُ أفتعلُ الحوادث،
وأُزمِّرُ بلساني،
إلى أن أصلَ إلى بيتها...
هناك،
كان قلبي يلتفتُ كحصانِ رهان،
وهناك عرفتُ
أن الحبَّ يُؤدِّب،
لا المعلّم .

في السياسة نختلف فكيف سنأكل الرغيف معاً!؟

حنان حمود. سوريا

السياسة تحدد حصّتك وحصّتي..

لي الثلث ولكَ كلّ الرغيف، هذا ما قاله المحلّل السياسي الملتحي، وأضاف بأنه لكَ الحق أن تحرمني الثلث بالثلاثة إذا تقلصت خدماتي بسبب إدمان الجوع، وإن تمرّد الإنسان فيّ، ما عليك إلا أن تجلب ثلاث نساء من الدول المجاورة يأكلن حصّتي من الثلث المحرومة منه أصلاً.

في طرف فمه سيجارة مالبورو، وبكلّ دقة وحرص قال المحلّل الذي يضع شال أحمر حول عنقه الطويل:

ـ لكَ النصف ولي النصف الآخر، وإن هذا الرغيف هويتنا، وكلّ حاجتنا، ووجب علينا أن نحترس من العوامل، والمطامع الخارجية، ولكَ كلّ الحق بالتبرع بنصفي للعمال الذين اتحدوا فوجدوا أنفسهم في ورطة إيديولوجية.

أما المحلّل المالي المعتمد لدى الحزب النيوليبرالي البرتقالي ذو خلفية رأسمالية الذي تخرج من عنق النظريات الاشتراكية، قال بلهجة موارية:

ـ لكَ كلّ الرغيف إن اقنعتني إنني سمينة، وأحتاج رجيم قاسي، وإنك كرجل متحضّر تعشق الرشاقة الأنثوية، وأثبتت التقارير الطبيّة أن الرغيف في طبيعته الذكورية يفيد الرجال، ويدعم نصفه الأيسر، يُيسّر أموره الدنيوية، وأنه يُخفّض الهرمونات الأنثوية إلى حَدِّها الأدنى، هذا ما سمعته منه داعماً رأيه بالرسوم البيانية، وأشار إلى أنه يحق لي أن أتمرّد إذا لم تحافظ على كرشك المتدلّي أمامك، ويحق لي أيضاً، أن أنتفض لأنوثتي، وأغلق الطرقات، وأحرق مزارع القمح، إن قبضت عليك متلبّساً، وأنت تغازل امرأة سمينه عابرة للقارات، على ظهر الريشة.

دعني أفكر كي لا نختلف، قيل أنني أُمَثّل نصفك الأيمن، فَسَكَتَ نصفك الأيسر عنوةً عندما صرخت: وجدّتها وجدّتها، وأنا تحت "دوش" من الجدل الساخن بين المحلّليين، وقبل أن أبتاع الرغيف الذي سأدفع ثمنه سلفاً من عروقي، سآخذ حاجتي منه حتماً، وأترك لكَ بقيّة الرغيف توزعه بينك وبين ضميرك، ولأننا سنترك الحب جانباً ونختلف بالسياسة من جديد، سأجمع ألمي، وأكمل الطريق، قبل نضوج رغيف آخر واختلاف آخر.

((ملاحظة: اعلم أنكَ تضحك في سرك لأنني قليلة الحاجة والحيلة.))

قراءة في «المساء الأخير» للكاتبة الليبية نوال إدريس

عقل ووجدان وفكر

عبد الكريم الكوكي. سلطنة عمان

أَيُّهَا النَّاسُ... هَذَا لَيْسَ خَبَراً عَن مَوْتٍ.

هَذَا تَوْثِيقٌ لِسَاعَاتِ الوَفَاءِ الأَخِيرَةِ... حَيْثُ يَصِيرُ الصَّمْتُ أَبْلَغَ مِنَ الكَلَامِ.

أَوَّلاً: العَتَبَةُ... الغُرْفَةُ كَقَفَصِ الرُّوحِ:

تَبْدَأُ الكَاتِبَةُ بِلَوْحَةٍ جَنَائِزِيَّةٍ بَارِدَةٍ:

"غُرْفَةٌ يُخَيِّمُ عَلَيْهَا الصَّمْتُ... قَفَصُ رُوحِهِ الأَخِيرِ"

لَيْسَتْ غُرْفَةً... بَلْ مَحَطَّةُ انْتِظَارٍ أَخِيرَةٍ.

هُنَا يَنْسَحِبُ الجَسَدُ مِنَ الحَيَاةِ تَدْرِيجِياً، وَتَتَوَارَى مَلَامِحُ الشَّبَابِ خَلْفَ أَغْطِيَةٍ بَيْضَاءَ.

البَرَاعَةُ أَنَّهَا لَمْ تَصِفِ المَرَضَ... بَلْ وَصَفَتِ الغِيَابَ.

ثَانِياً: الحِوَارُ الهَامِسُ... لُغَةُ مَنْ عَلَى الحَافَّةِ:

الحِوَارُ هُنَا لَيْسَ حِوَاراً... بَلْ جُسُورٌ تُرْمَى بَيْنَ عَالَمَيْنِ.

"كَيْفَ حَالُكَ يَا عَمِّي؟"

سُؤَالٌ بَرِيءٌ يَتَحَوَّلُ إِلَى عِتَابٍ خَفِيٍّ: "أَيْنَ فُلَانٌ؟ كَمِ السَّاعَةُ؟"

وَالجَوَابُ: "الحَمْدُ لِلهِ" ضَعِيفٌ كَالرُّوحِ.

فِي المَرَّةِ الأُولَى كَانَتْ إِشَارَةَ نِهَايَةٍ.

وَفِي الثَّانِيَةِ كَانَتْ سُؤَالَ مَنْ يَخَافُ أَنْ يُنْسَى.

هَذِهِ هِيَ مَأْسَاةُ الشَّيْخُوخَةِ بِأَبْهَى صُوَرِهَا:

الجَسَدُ حَاضِرٌ... وَالقَلْبُ يَسْأَلُ عَنِ الغَائِبِينَ.

ثَالِثاً: العَيْنَانِ... نَافِذَةُ العُمْرِ الأَخِيرَةُ:

أَبْدَعَتِ الكَاتِبَةُ حِينَ قَالَتْ:

"وَجَدْتُ عَيْنَيْنِ مَفْتُوحَتَيْنِ، مُتْعَبَتَيْنِ، غَارِقَتَيْنِ فِي حُزْنٍ عَمِيقٍ"

العَيْنَانِ هُمَا اللَّتَانِ لَمْ يَسْتَطِعِ الغِطَاءُ إِخْفَاءَهُمَا.

فِيهِمَا "قِصَّةُ عُمْرٍ بِأَكْمَلِهِ".

أُمْنِيَاتٌ لَمْ تَتَحَقَّقْ... وَصَبْرٌ ثَقِيلٌ.

وَحِينَ سَحَبَ الغِطَاءَ عَلَى نِصْفِ وَجْهِهِ... صَارَتِ العَيْنَانِ "نَافِذَتَهُ الأَخِيرَةَ إِلَى العَالَمِ".

رَابِعاً: الوَصِيَّةُ الرُّوحِيَّةُ... "بِنْتَ المُخْتَارِ":

هُنَا تَتَجَلَّى عَظَمَةُ النَّصِّ الإِنْسَانِيِّ:

فِي وَسَطِ الاحْتِضَارِ... يَنْطِقُ الشَّيْخُ بِالدُّعَاءِ لِغَيْرِهِ:

"أَنْ يَرْزُقَكِ اللهُ وَلَداً"

لَمْ يَطْلُبْ مَاءً... وَلَا دَوَاءً... طَلَبَ لَهَا الحَيَاةَ.

وَتَتَوَّجُ العَلَاقَةُ بِلَقَبِ خَالِدٍ: "بِنْتَ المُخْتَارِ"

لَيْسَتْ بِنْتَ دَمٍ... بَلْ بِنْتَ رُوحٍ.

تَبَنٍّ رُوحِيٌّ خَالِصٌ يَتَجَاوَزُ القَرَابَةَ إِلَى الوَفَاءِ.



هَذَا هُوَ البِرُّ الَّذِي لَا يَمُوتُ.

خَامِساً: الخَاتِمَةُ... اسْتِبْدَالُ الأَغْطِيَةِ:

الخَاتِمَةُ جِنَائِزِيَّةٌ وَهَادِئَةٌ كَنَفَسِ الرَّاحِلِ:

"اسْتَبْدَلَ غِطَاءَهُ الأَخِيرَ بِغِطَاءٍ أَبْيَضَ لَفَّ جَسَدَهُ بِإِحْكَامٍ"

المَوْتُ هُنَا لَيْسَ نِهَايَةً... بَلْ بَابٌ.

بَابٌ لِلذِّكْرَى... وَلِلوَفَاءِ... وَلِاسْمٍ بَقِيَ رَاسِخاً: "بِنْتَ المُخْتَارِ".

سَادِساً: التَّقْيِيمُ عَلَى مِيزَانِ الأَدَبِ الإِنْسَانِيِّ:

الصِّدْقُ الوِجْدَانِيُّ: عَشَرَةٌ مِنْ عَشَرَةٍ . دَمْعَةٌ عَلَى الوَرَقِ

الوَصْفُ الحِسِّيُّ: 9.5 مِنْ عَشَرَةٍ . تَرَيْنَ الغُرْفَةَ وَتَسْمَعِينَ الصَّمْتَ

العُمْقُ: عَشَرَةٌ مِنْ عَشَرَةٍ . تَحَدَّثَ عَنِ الشَّيْخُوخَةِ وَالنِّسْيَانِ وَالبِرِّ

اللُّغَةُ: 9 مِنْ عَشَرَةٍ . سَرْدٌ وَاقِعِيٌّ شَجِيٌّ بِلَا تَكَلُّفٍ

الحُكْمُ النِّهَائِيُّ:

"المَسَاءُ الأَخِيرُ" لَيْسَ قِصَّةَ رَحِيلِ العَمِّ مُشْعَانَ فَقَطْ.

إِنَّهُ مِرْآةٌ نَنْظُرُ فِيهَا إِلَى أَنْفُسِنَا غَداً.

مِرْآةٌ تَسْأَلُنَا: هَلْ سَنَكُونُ مِمَّنْ يُسْأَلُ عَنْهُمْ؟

أَمْ مِمَّنْ يُغَطُّونَ رُؤُوسَهُمْ وَيَرْحَلُونَ وَحْدَهُمْ؟

أَحْسَنْتِ يَا نَوَالُ إِدْرِيس...

لَقَدْ كَتَبْتِ بِقَلْبِكِ لَا بِقَلَمِكِ. وَتَرَكْتِ لَنَا دَرْساً فِي البِرِّ لَا تَمْحُوهُ الأَيَّامُ.

إِلَى جَنَّاتِ الخُلْدِ يَا عَمَّ مُشْعَانَ، وَدَامَ وَفَاءُ "بِنْتِ المُخْتَارِ"

أفكار العلكة



قصي البسطامي- ليبيا

بعض الأفكار الإستشراقية تشبه العلكة تماماً، ما يلبث المثقف العربي أن يمضغها بعنف حتى تفقد سحر متعتها وقوامها الأول التي كانت عليه، ولأنه لا يدرك انتهاء صلاحية علكته فهو لا يزال يبيعها ويستمر في بيعها للأطفال والمسنين وكأن لا وجود لنوع آخر غيرها ، في سوق الأفكار هذا نجد عبارة رائجة صدرت منذ زمن بعيد أي منذ القرن التاسع عشر عن الفيلسوف الفرنسي ارنست رينان، الذي صرح بمقولة في غاية السخف: بأن المسلمين لم يكونوا يوما فلاسفة وإنما شراح للفلسفة اليونانية.

ولأن المثقف العربي لا يزال يستمر في استهلاك بضاعة الأفكار الاستشراقية هذه، فإنه دون قصد يوطن ذهنية التابع ويعممها على أوسع نطاق، في المقابل تنتصر المركزية الأوروبية اعتمادا على جلد العربي لذاته التي وصلت إلى حد أن تقرح ظهر تاريخه وانسلخ حاضره عن مستقبله وصرنا أسرى لسادية السيد وسجناء دائمين لمازوخية التابع.

ينقسم الاستشراق بالنسبة لي إلى فئتين، فئة عمياء تتمركز حول الذات الأوروبية، وفئة تفتح أفقا أوسع تعترف بوجود الآخر، والمثقف العربي لا يضع الخلاف بين المستشرقين بعين الاعتبار، أنه يبحث دوما عن من يلعنه أو يشتمه أو يقلل من قيمته وهو في حالة مازوخية عالية يرثى لها، إذ يمكن تبرير هذا التصرف واعتباره نوعا من العزاء للنفس وبكاء على ماض لربما يحاول مثقفنا ايقاظه مرة أخرى، لكنه يكرر نفس الخطأ الذي اقترفه الفقهاء " السُّنة " أنفسهم، إذا

كان العقل العربي عاجز عن انتاج الفلسفة كما قال ايرنست رينان وغيره من مستشرقي اليمين المتطرف، وتلوكها إلى اليوم أفواه مثقفينا الأفذاذ، فيا ترى ما الداعي للشكوى والنحيب والصراخ ونبذ الخرافة ان كان هذا قدرنا حقا، لنبقى على ما نحن عليه إذن....!

لم تكن "غاياتاري سبيفاك" غبية حين كتبت مقالها بعنوان: هل يستطيع التابع أن يتكلم، إذ ضجت الصحف الأوروبية بعد نشرها لهذا المقال وقامت قيامة المدارس وصالونات الثقافة في الغرب على جرأة الكاتبة في تناول القضايا الإجتماعية والتاريخية و السياسية في الهند، واشارت إلى تأثير الكولونيالية الغربية في تخلف أمتها الهندية وتدخل الإدارة البريطانية في التلاعب في القوانين المدنية وتغيير المصطلحات الانجليزية ووضع تعريف خاطئ لها، ثم تثور ثائرة حميد دباشي المفكر الايراني ليعيد صياغة العنوان على طريقته "هل يستطيع غير الأوروبي التفكير"، الذي ما أن قرأ المقالة سلافوي جيجيك عام 2013 على موقع الجزيرة علق قائلاً: تبا لك يا دباشي.

إن مثل هذه الجملة قد نعتبرها مزحة طفيفة لكن في حقيقة الأمر، لقد أيقظت عيون الآخر، وانتبه فورا لخطورة الموقف، وقد زلزلت الصحف آنذاك وزعزعة عقول المفكرين الأوروبيين في أن ينظروا إلى ما يحدث في الضفة الأخرى من شاطئ العالم، نعم هناك تمرد وعصيان معرفي يخلط الأوراق ويعيد ترتيبها، انهم لا يكترثون لمن يمضغ العلكة ويكرر مقولاتهم القديمة، انهم ينتبهون فقط لمن له القدرة على التمرد عليهم. لمن يخرج خارج التبعية النقدية لمنهجيتهم الخاصة.



لقد انتهت الأفكار الاستشراقية للجيل الأول وأصبحت تراثاً بات يخجل الجيل الجديد من تكرارها مرة أخرى، فنظريات العرق سقطت في أول اختبار لها بعد التطور الذي وصل إليه علمي النفس والاجتماع، والجينات لم تعد تعتبر مسؤولة عن التصرفات والسلوك البشري كما كان يعتقد في الماضي، ونظرية التطور لم يعد لها أي ارتباط ايديولوجي نازي بفكرة الانسان الأبيض المتفوق بيولوجياً وعقلياً على بقية الأمم، لقد تعلم الغرب كيف يستفيد من احكامه القطعية الخاطئة، بينما نحن لا زلنا نبيع نفس البضاعة التي تخلص منها المثقف الأوروبي، لا عيب في أن يستورد المفكر العربي الأفكار، ولكن كل العيب يكمن حين يتم استيراد أفكار بالية ومنتهية الصلاحية ويخجل من أن يستمد طاقاته وأدواته من ذاته، وفي نفس الوقت يجزم بعدم قدرته على صناعة المستقبل، والسؤال هنا لا يزال قابعاً على الركح، كيف ننهض إذن بعد هذا الجزم بالعجز عن انتاج المعرفة.

انتصار الهامش

مفتاح العماري. ليبيا

المؤسسون الذين وضعوا نظريات الشعر والسرد، تخللت مشاريعَهم عديدُ الفراغات التي تحتمل التفكير والمراجعة والشكّ وإعادة النظر وطرح الأسئلة وإيقاظ الحدس؛ فما من شيء يصنعه الإنسانُ يأتي مكتملاً.

اهتداءً بهذه الطبيعة المحفّزة، كنتُ على الدوام أمنحُ نفسي كقارئ شغوف السلطةَ الكفيلةَ بجعل المقروء قابلاً للتشكّل، بوصفه عملاً جديرًا بالحوار. من هنا لا يبقى النثرُ هو نفسه الذي تعرّفنا إليه في فصول الدراسة ومتون الكتب، ولا الشعر الذي بين أيدينا يمكن اعتباره نصًا مكتملاً، طالما نملك بدورنا تلك الهبات، وتلك الفضائل والنعم، وتلك الملكات الشبيهة التي حفّزت غيرنا على تجنيس الجمال وتوصيفه، وتفكيك بنيانه، وفهم عناصره وآلياته ومكونات نسيجه.

على مدى نصف قرن تقريبًا، تمخّض عن علاقتي الشخصية بأسرار الكتابة استئناسُ جملةٍ من البديهيات التي أَنْتَجَتْ نفسها وراكمت معرفتها على مهل؛ من بينها أن الشعرَ في جوهره هو نُسْغ الروح، وأن حركة إيقاعه ترتبط ارتباطًا عضويًا بسرّ الزمن؛ ليُستَدلّ عليه كأثرٍ للصوت عبر الإصغاء لنداء الداخل، وترجمة الوجدان في أسمى لحظات إشراقته تجليًا وانخطافًا. صعقةُ كشفٍ ينطوي خزينُها على اختزالٍ وتكثيفٍ وإيجاز، لا إطنابٍ وحشوٍ وتفصيل.

لهذا يُعدّ فنُّ الشعر من أعرق فنون الإنشاد والتنغيم، ليقع من حيث القيمة في مركز دائرة المعرفة ضمن إطارها الغنائي، بطابعها الفروسي (قبل وبعد عصر التدوين)، حتى الربع الأخير من الألفية الثانية؛ مما يجعله على تماس دائم بحاسة السمع. وبذا سيكون صوتُه عرضةً للتفسّخ منذ اللحظة تلك التي سيتخلى فيها عن رفقة الموسيقى، ليتحول من طبيعة الشعر إلى طبيعة النثر؛ إذ ذاك لن يصمد سوى الأصيل من خصائص هويته.

بينما ينبري السردُ في أكثر أحواله استقرارًا ورسوخًا لتولّي سدّةَ العرش؛ وقد توطّن على ضفاف الماء، حيث وفرة الأمطار والعيون والأنهار؛ سيبقى في الآن نفسه ابنًا بارًا لسلالة الحضر، لا قبائل البدو الرحّل، لنبض المدينة لا الصحراء. قريبًا من معجم الحكاية وتفاصيلها الشائقة، لا بحور الخليل بحشوها وزحافها، على تماس دائم بالصورة الطازجة، يجمع بين العين والأذن في عبارة واحدة. وسيبلغ أكثر فترات نموّه رفعةً وازدهارًا بدءًا من اللحظة تلك التي يحقّقُ فيها ما يطمح إليه من تكاملٍ بين الأضداد، عبر عملية تنصهر خلالها النقائض. هذا ما تفعله مخيلة السارد دونما تعقيد لتبلغ أقصى درجاتها طموحًا، وقد انصاع لها ما عجزت عن فعله ثورةُ شعرنا الحديث والمعاصر، من نمط التفعيلة إلى قصيدة النثر.

تتحقق الرواية وتتضاعف فرص صعودها انسجامًا مع هيمنة منظومة الصورة، بالتوازي مع شيوع وسائط المرئيات، وتلك السيمياء التي تترجم بامتياز حضورًا طاغيًا لخطاب الجسد لا الروح؛ حيث المركزية للمكان، لا الزمان الذي سيتلاشى متشابكًا بنسيج الظلال لتبرز تشكلات الصورة بإفراط متزايد، ما يلبث أن يخفت إزاءه إيقاع الصوت، ليندسّ داخل ثنايا المسرود. وبذا يمكن القول إن إعجاز الرواية في بنية عمارتها يكمن في التنضيد والتعشيق النسيجي بين النثري والشعري؛ حيث السيادة للمكان، لينطوي الزمان بخفائه، عبر تداخل سردي يشترك في تأثيثه ضميرا الغائب والمتكلم، كنسق قائم على التضاد والتكامل في آن واحد.

وكمحاولة لتبسيط الفكرة حتى تبدو أكثر وضوحًا: يتلخص المنظور سرديًا ضمن الكتابة في حيزها الإبداعي (الرواية)، عبر العلاقة بين نثر المكان وشعرية الزمان، انطلاقًا من قصة ما تَنْصَبُّ تفاصيلُها داخل فراغ بعينه يشغل فضاءً في البيت أو خارجه. وهنا سوف يتكفّل معجمُ الصورة بتأمين الوفرة الأعمّ من المفردات الأكثر انزياحًا في بث المحتوى، دون التخلّي عن توظيف آلة الصوت. وهو ما يمكن رصده بصريًا وسمعيًا بين التجلي والخفاء، المعلن والمضمر، المنطوق والمسكوت عنه، كعلاقات تتشابك مع مرجعيات اجتماعية وثقافية، لها حمولتها من المعنى والقيم الرمزية التي تشي بنفسها عبر ما تنطوي عليه كتلة سردية واحدة، بهيئة رواية تطمح دون توقف لتحقيق ذلك التكامل الذي لطالما سعت إليه عبقريةُ الإبداع.

خلافًا للشعر، ظلّ القصُّ ردحًا طويلاً من الدهر يقع في المراتب الدنيا باعتباره أدب العامة. لكن انطلاقًا من قدرة السرد على إيقاظ هامش القصّ، ستبدأ الروايةُ العربيةُ رحلتها؛ حيث تخرجُ الحكاية على الدوام من رحم حكايةٍ أخرى. ولعلّ تجمّعات العمال والفلاحين والجنود، علاوة على أحاديث المقهى والمسامرات والمؤانسات، كان لها جميعًا بالغ الأثر في إثراء وتطور صناعة فنّ الحكاية، الذي سينجز بعض ما يصبو إليه بهيئة رواية تنسجُ حياةً بأسرها؛ بفضل تضافر الخبرات الناجمة عن مهارة تنضيد جملة من التفاصيل في لحمة سردية محبوكة، تتوفر فيها عناصر الدراما والتشويق وتصاعد الحدث من وتيرة إلى أخرى.

وذلك بفضل ما تتمتع به من خصائص استثنائية، ليس

من حيث براعة القصّ فحسب، وإنما لإيواء الوجدان الإنساني بطريقة أكثر تأثيرًا مِن الشعر الذي لم يعد يحتفظ بنفس قدراته على تلبية متطلبات الإصغاء في زمن الصورة.

لهذا وذاك انتصرت لغةُ الهامش رغم المسيرة القصيرة نسبياً لحياة الرواية العربية، التي جسّدت وبامتياز كونها أدبًا حضريًا؛ فمِن مدن الماء إلى مدن الملح، ثمة محطات من التحقق كرّستها رحلةٌ حافلةٌ بتحولات المخيلة، يمكن للمتابع المهتم التقاط أبرز مؤشراتها بدءًا من ثلاثية نجيب محفوظ، إلى خماسية عبد الرحمن منيف، مرورًا بعناوين راسخة شكلت خلال عشريتي الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي محطات نوعية، تمثلت في إرث: الطيب صالح، عبد الرحمن منيف، جبرا إبراهيم جبرا، غسان كنفاني، أحمد إبراهيم الفقيه، إميل حبيبي، الطاهر وطار، صنع الله إبراهيم، جمال الغيطاني، وإبراهيم الكوني.

في السياق نفسه، تعددت تجارب وأنماط فنية، وأسئلة وفضاءات. فمن النيل إلى الصحراء، تنطلق مغامرة السرد من مزارع القطن إلى حقول النفط، وصولاً إلى عصر العولمة. مغامرة تائقة وجريئة تعشّقت فيها فسيفساءُ المدينة/ الصحراء بالمدينة الكوزموبوليتية، في حوار متسامح أحيانًا، ومتحايل في أحيان أخرى مع ثقافات عابرة للحدود؛ حيث ستجد الروايةُ العربيةُ سوقَها، بوصفها التعبير الأكثر مركزية والأكثر حظوة في الداخل، مع طموحٍ شرهٍ للترجمة والتوغل عبر لغات العالم الحية.

كتكريم للأدب في محفله العالمي، مُنحت جائزة نوبل في دورتها الأولى (1901م) للشعر، ليحظى بها الشاعر الفرنسي "سولي برودوم". لكنها ما تلبث خلال دوراتها اللاحقة أن تذهب في الغالب لصالح النوعين الروائي والقصصي، دون الشعر الذي سوف تتضاءل حظوظه عامًا بعد عام؛ كمؤشر على مدى استجابة الرواية لأسئلة الواقع، وللمنظومة القرائية في العالم أجمع.

كذلك سوف تشهد مسيرة أدبنا العربي المعاصر احتفاءً قريب الشبه نسبياً؛ فبعد مضي ستين سنة على تكريم الشعر العربي ممثلاً في تنصيب الشاعر أحمد شوقي أميرًا للشعراء، سوف تحظى الرواية العربية بالتكريم الأهم على المستويين العالمي والعربي / الشعبي والرسمي، بمنح جائزة نوبل للروائي نجيب محفوظ. التكريم هذه المرة جاء من الخارج، كتدشين رمزي لتوطين هذا النمط من الجنس الوافد ليحتل من بعدُ موقعًا مرموقًا في صدارة المشهد الأدبي بالساحة العربية.

× إن موسيقى الشعر التي أعنيها هنا، لا تقف عند حدود عروض الخليل، كضرب من الإيقاع الخارجي؛ بل تشير تحديداً إلى ما هو أكثر صلة بموسيقى الوجدان؛ النابعة من غور الشعر لا سطحه.

المشاء يتذكر

أحمد دياب، مصر

تحسستُ حنجرتي
وجدتُ أغنية عن الحرب
لم يسمعها أحد.
وجدتُ لغةً لا يفهمها غيري
وجدتُ همساً رومانسياً
دافئاً
وجدتُ حشرجة بكاء.
وجدتُ ضحكةً صاخبةً
لنكتةٍ جديدةٍ غير مؤدبة.
وجدتُ نصوصاً لا تستحق
كنتُ سجلتها بصوتي
تحسستُ حنجرتي
وجدتُ شتائم
كـ ((يا أولاد الكلب))
أبان كنت من الكاظمين الغيظ
لمستُ آهات عالية
معلقةً على الحبال الصوتية
والتي بسببها
استغنت الفرقة الموسيقية عني
بحجة أنها خارج الإيقاع
وجدتُ كلمتين محشورتين
كنتُ أريدُ أن أبخهم في وجه
صديقي اللدود.
وجدتُ كلمة هادئة -بمفردها-
((أحبك))
بدون مناسبة.
تحسستُ حنجرتي، وجدت آذاناً
في مأذنة القصبة الهوائية.
((حي على الوقوف مع الغلابة
والمساكين))
وجدت: «معاذ الله»، ولا أتذكر
على وجه التحديد من التي
قالت لي: هيت لك.

جنة النص

انتقاء :
سواسي الشريف

الكثير من الرجال
ماتوا أمام هذا البحر
وبقت أسماكهم العفنة
تسبح في عيونهم المنتفخة
من البكاء

الكثير من الرجال
ماتوا خلف تلك الصحراء
وبقت عواصفهم الرملية
تدفنهم حتى أكتشفنا
مقابر داخل أفواههم
المفتوحة من قلة الكلام

لا أحد يحب هذه البلاد
بقدر ما يفعل الموت
الطازج
الموت الصبياني
الذي اعتاد على سرقة
الحلوى
والركض حافياً تحت جلود
الأرامل والمطلقات

البارحة جن جارنا
وأخرج بندقيته
وهرع نحو الليل
يريد فصل الكلاب عن
النباح
وحين عاد إلى بيته
وجد سبعة جراء تنتظره
تنبح له : بابا

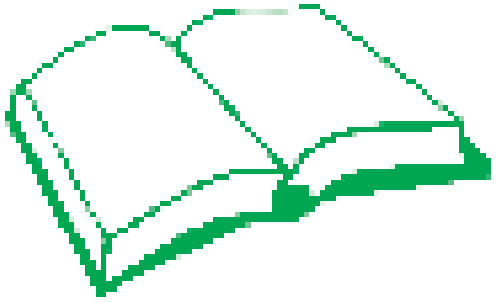
قبل ذلك بقليل
كانت المرأة التي أحبها
قد سأمت مني
تفهمت الأمر
ولكن الكلب الوحيد
الذي ظل ينبح في تلك
البلاد
كان قلبي.

سراج الدين الورفلي/ ليبيا

———

****

للوهلة الأولى
وأنت تراها
تفقد ظلك على الأرض
كي لاتتعثر بقلبك
وادعة كالوشم
تسلبك اليقين بهذب
مرمرها
أنها الأنثى التعويذة
قد تتدلى على صدرك
فتحمل عنك تبعات
الشرور



للوهلة الأولى
حين تصادفك
لاتضع يدك في جيبك
وتقف مشدوهاً كالمعتوه
لتتبع جنوحها
عليك ترتيب ايقاعك
وملازمة الريح

هي الريح
من ستدلك
حين خارت خطاك
أومأت لك بالتقفي
والنيّل من حرمة السور
قائلة :
كن ذا بأس
ولا تتمط كعادة صباحاتك
لا تتخل عن الإنبهار
أحمل أعبائك على زندك ..
قرباناً
أمضي ممتناً عزمك

وعند سجية المفارق
ألقي نحوها وبسخاء عتاد
قلبك .

عمران علي / سوريا

———

****

الضوء يطرق نافذة القلب
في ثلاثية الحياة

الحبّ والحرب
يسكنان الشقّة نفسها،

الكون لا يبالي بهما ،
يمرّ فوقهما فقط
كما تمرّ المجرّات فوق
صراعات الكواكب
الصغيرة
ثم يترك للحزن
أن يتسرّب بخفّةٍ
ليهبط فوقنا
كأنه ثقلٌ من زمنٍ آخر

بعد العاصفة
لم توقظْني يدُك ،
نهضتُ وحدي
حين تغيّر اتجاه الضوء ...

في مكانٍ بعيد من روحي
ترتجف الساعة
أغسل الوقت
لأعانق ضوءاً
يفتح نافذة القلب...

الضوء لا يقتحم
الضوء يطرق
فقط ....

د.ناديا حمّاد/ مصر

———

****

هل تنجح البشرية في اختبار الذكاء الاصطناعي؟

التكنولوجيا المراهقة



حسن على أحمد الشاعري. ليبيا

في مقالته الفكرية العميقة بعنوان "مراهقة التكنولوجيا" (The Adolescence of Technology)، يطرح داريو أمودي، الرئيس التنفيذي لشركة Anthropic وأحد أبرز العقول في مجال الذكاء الاصطناعي، رؤية تحذيرية وتفاؤلية في آن واحد حول مستقبلنا التقني.

البشرية في مرحلة "المراهقة":

يشبه أمودي واقعنا اليوم بمرحلة "المراهقة التكنولوجية"؛ حيث تمتلك البشرية قوة تقنية هائلة بدأت تخرج عن نطاق السيطرة التقليدي. الذكاء الاصطناعي الذي نراه اليوم ليس مجرد أداة إضافية، بل هو "دولة من العباقرة" داخل مراكز البيانات، قادر

على العمل بسرعة تفوق البشر بـ 100 مرة، والقيام بمهام تتطلب مهارات أعلى من الحائزين على جوائز نوبل.

التحدي: المخاطر مقابل الفرص:

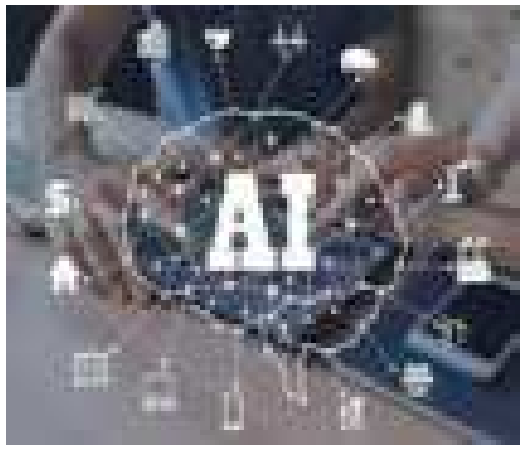
لا يتبنى أمودي خطاب "نهاية العالم"، بل يدعو إلى الواقعية العلمية. المخاطر حقيقية وتشمل خمسة محاور أساسية:

1. الاستقلالية: خطر خروج الأنظمة عن القيم الإنسانية.
2. سوء الاستخدام: استخدام التقنية في صناعة أسلحة بيولوجية أو هجمات سيبرانية.
3. تركز السلطة: استغلال التقنية لتعزيز الهيمنة السياسية أو الاقتصادية.
4. الاضطراب الاقتصادي: التأثير الجذري على سوق العمل وتوزيع الثروة.
5. الآثار غير المباشرة: زعزعة استقرار المجتمعات نتيجة التغيير المتسارع.

خريطة الطريق للنضج الرقمي:

لكي ننتقل من مرحلة المراهقة إلى "الرشد التكنولوجي"، يقترح المقال استراتيجية دفاعية ثلاثية:

- الذكاء الاصطناعي الدستوري: غرس قيم ومبادئ واضحة في صلب تكوين النماذج لضمان سلوكها الأخلاقي.
- علم التفسير: العمل على "فك شفرة" الشبكات



العصبية لنفهم كيف تفكر الآلة قبل أن نتفاجأ بقراراتها.

- التشريع الذكي: الانتقال من قوانين الشفافية إلى سياسات صارمة تُبنى بناءً على الأدلة والوقائع، وليس التكهنات.

ختاماً: الاختبار الأعظم:

يؤكد أمودي أن مسار الذكاء الاصطناعي ليس قدراً محتوماً. إننا أمام أعظم اختبار حضاري في تاريخ البشرية؛ فإما أن ننجح في توجيه هذه "العبقرية الاصطناعية" لخدمة الإنسانية والارتقاء بحياتنا، أو أن نسمح بحدوث الفوضى نتيجة نقص النضج في التعامل مع هذه القوة.

إن التكنولوجيا لا تحتاج إلى كوابح تعيق تقدمها، بل إلى "عقل حكيم" يوجه مسارها، وشفافية تجعل من تطورها رحلة آمنة للجميع.

أنثى الهايكو

نينا السرتاوي. ليبيا



عندما أكتب فأصف "أنثى الهايكو"، ستلامسني العديد من التفاصيل حد الاشتهاء للطفوح بما تملك من حس وذائقة في التعبير.

وبإعتباري "هايكست" ونصوصي ترجمت لعدة شعوب بلغة الهايكو، دعوني اقول "لغة الربيع" هكذا اسميتها ؛ لأنها تزهر من نص إلى نص مهما كانت أحداث القصيدة سواءً تقليدي أو سيناريو على سبيل الأخص فأنثى الهايكو هنا تضيف للنص الكثير من ملامح روحها بكامل العفوية وهي إحدى شروط كتابته التي تتسم بالبساطة في السرد مع تكثيف للمشهدية ؛بينما تتعامل أنثى الهايكو في كتابته مع كل ماهو ملموس وغير ملموس كممارسة لطبيعتها اليومية المحيطة والروحية المناطة بالداخل وتعيش مع كل نص شفافية وكأنها تارة فراشة، وتارة أخرى ريح، وتارة لهفة.

كما تجيد مساكنة الظواهر والمواسم الحسية والمسافات حسب قربها وبعدها عن الشوق حتى في بعض شرودها تتسم بمشهدياتها الحية وعزلتها المكتملة والمرتبطة بكل لحظة حالية من النص ؛ وغالباً ما تأخذنا إلى التصور أو التيه في أسلوبها الذي يروي علاقة حميمية وحالة شعورية فخمة بينها وبين الفراغ فتحبل بنبضات أكثر دفئاً من معاشرتها للوجد .

فطرتها المنسكبة في بلاغة النصوص تخطو بلهفة عارية وكأنها الوسيلة الوحيدة

لأن تكون وتعي وتدرك العدم، كما يمثل نضوجها وذبولها تماس مربك بل نحن المحظوظون بجوار أنفاسها ورجفتها وقبلاتها في المدى الشاسع الذي يخاطب الشعور ويغرس فينا بلطف عمق ما تكتب؛ فلسفة روحها قد تصل إلى التكهن والاعتقاد بأحضان الظلال والاطياف والذكرى وحتى الاصداء التي تخفف من وطأة المشهد وقسوة التصور والشخصنة ،فيما تقودها إلى اليقين الشديد باعتبار اللحظة.

وسأختم ولن انتهي.

الطبعة التاسعة



عبد المنعم أديب. مصر

قرأت رواية "البؤساء" في هذه الترجمة العتيقة، ورواية البؤساء هي قمة المذهب الرومانسي الذي تحدثت عن أهم مفتتحاته رواية "آلام فارتر"، كتب الأديبُ الفرنسي اللامع "فيكتور هوجو" روايته البؤساء عام 1862م؛ أيْ بعد حوالي تسعين عامًا من كتابة "جوته" لآلام فارتر. واستغرق هوجو في كتابتها قرابة عشرين عامًا.

ورواية البؤساء إن لم تكنْ أشهر الروايات العالمية؛ فهي على قمة الأدب العالمي تفننًا ونفوذًا وذيوعًا. وهي -في التصنيف النقدي الدقيق- رواية من "الروايات ذات القضايا". وهي الروايات التي تنصب أهدافها على نقاش القضايا، ويعد البناء الروائي وسيلةً لطرحها مجسدةً.

والقضايا في البؤساء هي الظلم الاجتماعي، والعدالة، والخير والشر في طبائع النفوس وتأثير المجتمع في خَلْقِهما، ومستقبل الأوطان، ومصائر البشر في الأحداث العصيبة الضخمة. وتدور الرواية في أجواء الثورة الفرنسية؛ بين الحكم الملكي القديم وحكم ما بعد الثورة. وتقدم الرواية هذه الأطر الضخمة من خلال مجموعة من الشخصيات المهمشة، التي أخنى عليها الدهر. ومن هنا جاء عنوانها.

صدرت هذه الترجمة في عام 1955م. والطبعة الموجودة عندي هي التاسعة، الصادرة في عام 1965م. وهي في مجلد كبير من أربعمائة وخمسين صفحة، مكتوب عليها أنها ترجمت على يد لجنة أساتذة جامعيين، وهي ترجمة مختصرة؛ فالرواية الكاملة تقع في خمسة مجلدات. وفي الرواية أجزاء كبيرة من الممكن حذفها دون تأثير بسياق القصة، لكنْ مع الإخلال الشديد في أسلوب المؤلف ونصه. وقد اختارت معظم الترجمات هذا السلوك –ومنها هذه الترجمة–، مراعاةً لتكاليف الإنتاج، وقوة الرواج؛ فلا يرغب في العمل كاملًا إلا النادرون. ولعلهم أشاروا لوجود عناصر القصة الرئيسة كلها في كلمة الغلاف (القصة كاملة).

وفي العام نفسه الذي صدرت فيه هذه الترجمة أصدر المترجم الكبير "منير بعلبكي" ترجمته الكاملة للرواية في خمسة مجلدات، موازية لنسخة الأصل.

ترجمت الرواية إلى معظم لغات العالم، وما تزال ترجماتها تتوالى حتى اليوم. في العربية مثلًا، ترجمت مرات عديدة، معظمها منقوص مبتور حتى في سياق القصة الأساسية. وأُعلن غير مرة عن خبر صدور الترجمة الكاملة لها، ومنها ترجمة منير بعلبكي.

وكنت أشعر بحنين جارف، وأنا أقرأ هذه الرواية عام 2012؛ لأن النسخة عتيقة، صادرة في 1965م. فكانت الملائمة بين عتاقة الرواية وعتاقة النسخة عاملًا إضافيًا أثناء تجربة القراءة. كما أضافت الذكريات التي دوَّنها المالكون السابقون للنسخة فوحًا رائقًا من الماضي.

ويبدو أن أحد المالكين أراد الحفاظ عليها؛ فجلدها بتجليد اعتيادي رديء. وهذه النسخة ليست ملكي، بل هي ملك قارئة شغوفة من الأقرباء، بادلتها كتاب البؤساء بأفضل كتب أنيس منصور الكبيرة "عاشوا في حياتي"، في سبيل التشارك القرائي. وإلى اليوم تقبع هذه النسخة في مكتبتي، وإلى اليوم لم أستعد كتاب "عاشوا في حياتي". وهذه الترجمة من الكتب النادرة في مكتبتي التي لا أملكها.

الشاعرة المصرية هبة الفقي لمجلة الليبي:

أعطاني الشعر روحا جديدة أرى بها العالم

حاورها: اشرف قاسم. مصر

الشاعرة المصرية هبة الفقي عضو جمعية حماية اللغة العربية بالشارقة، حصدت المركز السادس في أمير الشعراء في موسمه الثامن، شاركت في العديد من الأمسيات والفعاليات الثقافية في مصر وخارج مصر، شاركت في عدة دورات من معرض الشارقة الدولي للكتاب، صدرت لها عدة مجموعات شعرية منها "أمير الروح، بوح النرجس، ثورة قلب، قابضة على الضوء" ومجموعة شعرية للأطفال بعنوان "قطعة سكر" حول تجربتها ومسيرتها الإبداعية كان لنا معها هذا الحوار:



الليبي: نصل إلى القمة فنشتاق إلى براءة البدايات، نود أن نتذكر معك أهم ملامح بدايات تجربتك الشعرية؟

لحظة البداية دائما لحظة محيرة، لا أستطيع ملامسة ملامحها ، أو وصف أثر إغوائها الذي جعلني دون وعيٍ أعبر لعالم مختلف وساحر، هو عالم الشعر .

لاشك في أنها نبتت بين عدة خفقاتٍ من روحي، وأزهرت بين حنين ضلوعي .

وأنا دائما أدين بالفضل لجميع من غرسوا وحرثوا ورعوا موهبتي حتى نمَت وأثمرت ما حييت .

البيئة لا شك هي الرافد الأول لصقل الموهبة، بداية من البيت والأسرة ثم المدرسة والجامعة حتى نصل للمجتمع ورعايته ودوره.

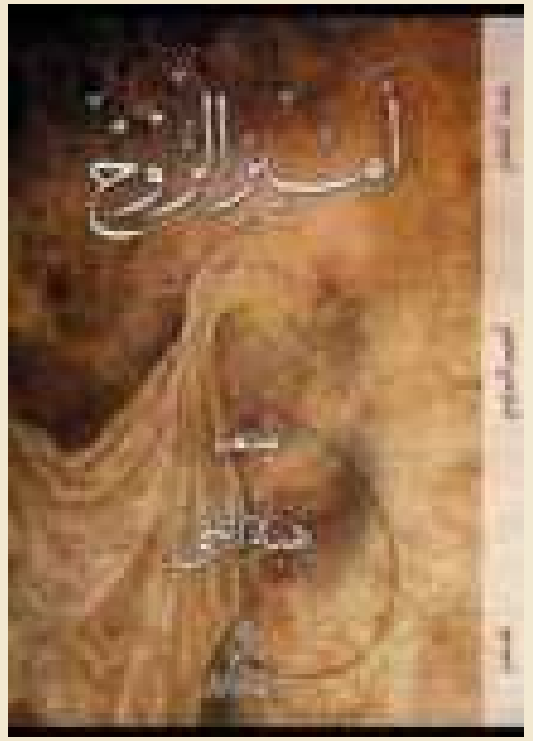
أرضي الريفية الغنية بأصالتها ونقائها زرعت في قلبي هذا الجذر الممتد لحضنها بكل ما يحمله من معانٍ وما يقدمه من جمال. وبيتي لم يخلُ منذ الطفولة وحتى الآن من وجود الكتب بكل أشكالها وفروعها .

أحرص على القراءة دائماً في كل مجالات المعرفة، وليس في الشعر والأدب فقط .

وللحياة وتجاربها وألوان وجهها المتبدلة عامل لا يُغفل أثره في صقل الموهبة أيضا..وفي النقش على جسد القصيدة بريشة من نور ونار.

ولا شك أن البدايات تكون دائماً رقيقة قدر رقة القلب الصغير الذي ينسجها. وسهلة قدر سهولة الحياة في عين الطفولة التي تشكلها. وبريئة براءة الأنامل التي ترسم على السحاب أحلامها.

البدايات كانت متعددة المشاعر، عميقة الإحساس،



صادقة ونقية. أعود لها بوجه باسم كلما أردت أن أتذكر براءة طفلة أحبت الشعر وكتبته قبل أن تدرك كنهه .

الليبي: أنت إحدى بنات القصيدة البيتية البررة، لماذا كانت القصيدة البيتية خيارك الأوحد؟

منذ زمن بعيد، وربما قبل أن تولد حروفي بين بساتين اللغة. أخذتني فتنة القصيدة من كل الناس، حتى أصبحت أصل بها لكل الناس. وهذا ما أطمح إليه وأرجوه دائماً.

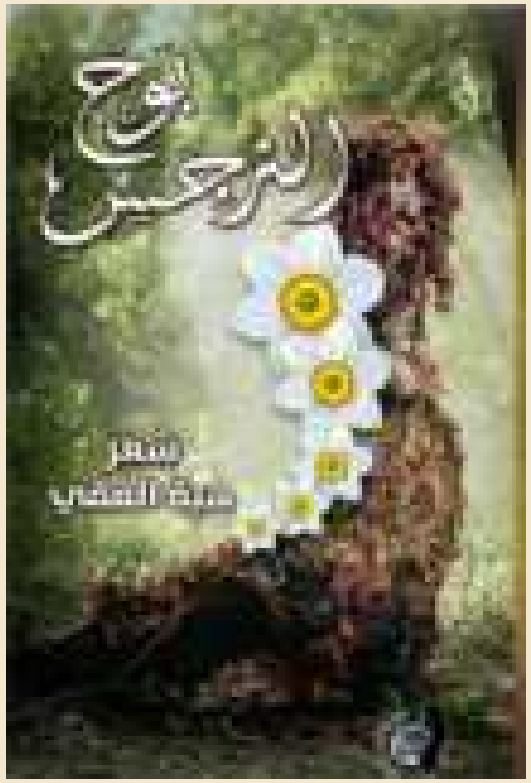
هذه القصيدة الفاتنة القادرة على تشكيل لوحات جديدة للعالم، هي أرق مما نتخيل وأعلى مما نتوقع وأجمل مما قد يُقال عنها. والقصيدة العمودية

استطاعت في رأيي أن تستمر وتحلق وتؤثر لمئات السنين وستظل بكل قوتها وجمالها ورقتها وجهاً جميلاً للشعر العربي. مازالت تجذبني فتنتها ويحرك أناملي سحر جمالها وقوة تفردها وتميزها.

الليبي: هناك قطيعة بين الأجيال الجديدة من الشعراء وتراثنا الشعري، كيف نستطيع أن نعالج هذا بنظرك؟

أؤمن أن الوقوف على أرض صلبة وتاريخ عظيم هو أول خطوة لبناء مستقبل باسم مشرق . فبداية من لغتنا العربية وعلى عتبات جمالها، تتورد النصوص الشعرية، وتزدهي ألوانها؛ فتبتهج كل عين تراها .ونحن بفضل الله تعالى نمتلك تاريخاً عظيماً للشعر العربي نستطيع أن نرشف منه رحيق الإبداع ونقبض على بهاء الشعر، بداية من سحر وجمال المتنبي،وعنترة، وصفيّ الدين الحلي، والنابغة وأبي تمام، والبحتريّ، وبهاء الدين زهير، وغيرهم الكثير والكثير. وأيضاً من رقة وعذوبة ولّادة، وقوة الخنساء، وجمال حفصة الركونية، وعائشة التيمورية، وليلى الأخيلية، وصولاً لفدوى طوقان، ونازك الملائكة، كل هذه الروافد الشعرية المتنوعة والثرية تجري كأنهار عذبة بين أكف حروفنا ، فتطيب بها ثمارنا ، ووتتورد بها زهورنا.

ربما يحاول الجيل الجديد الثورة على القديم بدعوى التقدم والتطور، لكنه سيدرك حتما أن الاتكاء على ماضيه والاستفادة من حاضره هو ما يصنع مستقبله. ولن نستطيع معالجة ذلك إلا من خلال تقديم نماذج



حقيقية صادقة ومتميزة تجذب الجيل الجديد وتعيده لتراثه وهويته .

هذه الفجوة بين رؤى الأجيال لم تُخلق بين ليلة وضحاها وبالتالي لن تتغير في لمح البصر، لذلك علينا الصبر والمثابرة دعما لتراثنا وهويتنا وحفاظا على أجيالنا الجديدة من التشتت والضياع.

الليبي: كانت تجربتك الإبداعية مادة خصبة للعديد من الأقلام النقدية، ما أهم الملامح التي رصدها النقد في تلك التجربة؟

نعم، شرفت بعدد قيم من الأقلام النقدية التي تناولت نصوصي وتجربتي من زوايا مختلفة . ومن فضل الله أيضا أن منَّ علي بدراسات نقدية مميزة لعدد من النقاد والأدباء والمختصين، وأنا أرى دائماً بين النقد والشعر

علاقة تكاملية، تجمعهما روح واحدة تغوص بك في بحور من الدهشة والفتنة.

لذلك أسعد بكل قراءة نقدية بناءة سواءً كانت لي أو لغيري، بهذه القراءات نبني سلماً يصعد بنا لسماوات أكثر متعة وبهجة .

وبالطبع لن أستطيع حصرها هنا، ولكن أذكر من أبرزها دراسة دكتور "حسام عقل" لمجموعتي الشعرية "قابضة على الضوء"، ودراسة الأستاذ "عبد الله جمعة" لمجموعتي الشعرية "بوح النرجس"، والتي جاءت ضمن كتابه "مكامن الإبداع" ، ودراسة الأستاذ "محمد دحروج" لمجموعتي الشعرية "ثورة قلب" والتي طُبعت في كتاب منفصل يحمل عنوان " القصيدة العربية المعاصرة بين التشكيل البنائي والخطاب التصويري. دراسة تطبيقية حول ديوان ثورة قلب "، ودراسة دكتور "شعبان بدير" لقصيدة "متيمة بالنور".

الليبي: كانت لك تجربة مع القصيدة المغناة، حيث اختار الفنان التونسي لطفي بوشناق قصيدتك "سقوط" ليغنيها، برأيك لماذا غابت القصيدة العربية عن الغناء؟

شرفت باختيار الفنان التونسي "لطفي بوشناق" لقصيدتي "سقوط"، والتي تأخر إنتاجها بسبب أزمة كورونا، ثم وفاة الملحن . ولكنها لاشك خطوة مهمة وتجربة مميزة ليست لي فقط كشاعرة بل للقصيدة العربية عموماً. فهي وإن كانت بالفعل ملكة على عرشها فإنشادها يجعلها أكثر سهولة وانتشاراً ووصولاً لكل محبي الضاد الإنشاد أو الغناء يجعل القصيدة تطير بأجنحة أكثر قوة وبقدرة أكثر عمقاً واتساعا في الوصول للمتلقي بمختلف توجهاته وثقافته وفكره. وأعتقد أن الذي أصاب اللغة العربية في عصرنا الحالي هو نفسه ما أصاب القصيدة العربية المغناة .

حب الأجيال الجديدة للثورة على القديم وبناء عالم مختلف حتى وإن كان غير ناجح من وجهة نظرنا . وميلهم كما هو عصرهم للسرعة والأمور البسيطة غير المرهقة . نحن نمر بأزمة حقيقية لابتعاد الجيل الجديد عن اللغة العربية والثقافة والأدب الرصين والفن الراقي الحقيقي. ولذلك يأتي دورنا في المحافظة على هويتنا دون ملل أو يأس.

الليبي: حصلت على المركز الأول في جائزة البردة في مدح الرسول الكريم، ماذا تعني لك تلك الجائزة؟

النجاح لا يمكن أن يصبح سهلاً يوماً. فنحن نرى فقط هالةَ الضوء التي تتسع حول المبدع ولكننا لا نرى النار التي تشتعل خلفها لتُزيدَ بريقها. ولولا هذه النار ما اكتمل ألقُه ولا نضج حرفُه أو انتصر إبداعُه على كل المعوقات. وأنا أحمد الله الذي منّ علي بجوائزَ مهمةٍ سيظل أجملُها محبةَ الناس وسيظل أفضلُها هي جائزةَ البردة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم. والتي حصلت عليها في موسمها الأخير 2022. إن الفوز بجائزة البردة شرف كبير لأي شاعر ؛ فالتنافس فيها يكون حول أسمى المعاني، في مدح سيد الخلق سيدنا "محمد " – صلى الله عليه وسلم – وهذا في



حد ذاته فوز عظيم ، ومكانة تهفو لها القلوب وتسمو بها النفوس .

" البردة " جائزة رجوتها كثيراً، ولم أشارك بها من قبل . وقد وفقني الله –تعالى– للمشاركة في دورتها الأخيرة، وأنعم علي أيضاً بالفوز بالمركز الأول في الشعر الفصيح . وحقيقة، سيظل مدحُ الرسول الكريم – صلى الله عليه وسلم – والوقوفُ على آثار سيرته العطرة من أسمى وأعلى وأغلى رسائل الشعر .

الليبي: اختيرت بعض قصائدك للتدريس في المناهج التعليمية بدولة الإمارات، وهذا يجعلنا نتوجه إليك بالسؤال كيف نعيد أبناءنا إلى تراثنا الشعري ولغتنا العربية؟

نعم، شرفت باختيار قصائدي ضمن المنهاج الوزاري لمادة اللغة العربية وسعدت كثيرا بكل القصائد التي تسعى للحفاظ على ألق اللغة العربية وجمالها وحمايتها من صور التشويه المقصودة أو غير المقصودة.

وبالطبع هي خطوة هامة وعلامة بارزة في مسيرة أي شاعر .وأثمن دور الإمارات في دعم الشعراء والكتاب الشباب بنشر إبداعهم في المناهج الدراسية وبربط الطلاب بالشعر قديمه وحديثه.

ولاشك أنها تجربة جميلة وشعور مختلف، أن تجد كلماتك تدرس وأنت مازلت على قيد الحياة، أعتبره تكريماً مختلفاً سعدت به كثيراً. وهو من أهم الإنجازات التي أعتز وأفتخر بها .

وعلينا أن نعيد أبناءنا إلى اللغة العربية وتراثنا الشعري من خلال قيام المؤسسات الثقافية والتعليمية بعقد المسابقات والفعاليات الثقافية والأدبية ودمج طلبة

المدارس بمختلف السنوات الدراسية في الأنشطة الثقافية المتنوعة لزرع حب اللغة في قلوبهم. ومن خلال أداء دورنا كمثقفين وأهل للغة والأدب تجاه الأجيال الجديدة بإخلاص ومحبة.

وأنا أؤمن أن رغم ما تلاقيه اللغة العربية من بعض الصعوبات وما تشعر به أحيانا من الجفاء من بعض أبنائها ..فإن لها من الأبناء من يبرها ويقدم كل ما يستطيع لخدمتها. ولغتنا ستظل محفوظة في كتاب الله دوما .. فهي لغة القرآن الكريم، وسيظل الله سبحانه وتعالى يسخر لها جنوده التي تحميها وتحافظ عليها وتزرع محبتها في قلوب كل من حولها.

الليبي: حصلت على المركز السادس في مسابقة أمير الشعراء، كيف تقيمين تلك التجربة الآن؟

تجربة أمير الشعراء تجربة ثرية وممتعة ..شيقة وشاقة أيضاً، ورغم ما بها من صعوبات ولحظات فارقة ومؤثرة تبقى تجربة مضيئة في حياة الشاعر، خاصة من خاضها بإخلاص وقدم من خلالها لجمهوره ومحبيه جل ما يستطيع من قطاف روحه.

قدمت للمسابقة بعد طلب الأصدقاء والمقربين ورغبة زوجي وأمي الكبيرة في أن أشارك بها، وتم اختياري مع 150 آخرين من ضمن آلاف المشاركات المقدمة لخوض أول مرحلة، وهي مقابلة اللجنة مباشرة، حيث تمت إجازتي بالإجماع من أعضاء اللجنة، بعدها تم اختياري لأكون ضمن الأربعين الذين يخوضون اختبار الارتجال المباشر أمام اللجنة، ووفقت بفضل الله حتى وصلت إلى مرحلة العشرين وهي مرحلة العرض المباشر التي تمت على مدار عشر حلقات على مسرح شاطئ الراحة، وصلت فيها بتوفيق من الله تعالى ثم بدعم زوجي وأهلي وجمهوري وكل الأحبة إلى المرحلة النهائية ضمن الشعراء الفائزين بالمراكز الأولى في المسابقة.

لاشك أن المنافسة كانت قوية ولحظات التصويت كانت صعبة، فأنت تشعر أنك على بعد خطوات من تحقيق حلمك ، لكن هناك ما يقيدك ولا تستطيع الفرار منه. ولكن بفضل الله، ومع وجود المحبين ودعمهم لي كنت دائما أجتاز هذه اللحظات بقوة والحمد لله. وبعد الفوز شعرت أنني وصلت لنقطة بداية جديدة في طريق الشعر وعليّ أن أكمل بعدها بنفس القوة والأمل.

الليبي: ماذا أعطاك الشعر؟

أعطاني روحا جديدة أرى بها العالم وأعبر بها للقلوب وأعرج بها لمدارات البهاء والجمال. وأعطاني ريشة ذهبية أرسم بها على جدار النفوس المرهقة لوحة من الحب والسعادة والأمل. وأعطاني كنزا لا ينفد من المحبة والألفة أجده في كل لقاء مع جمهور الشعر ..وفي كل مرور على سطور جماله وشواطيء دهشته.

الليبي: ما الجديد لديك خلال الفترة المقبلة؟

لدي مجموعة شعرية سادسة تحت الطبع وستخرج للنور قريبا بإذن الله، وهناك مجموعة من المشاريع الأدبية التي أعكف عليها في هذه الفترة وأسأل الله أن يوفقني فيها.

قبل أن ننقرض



طه الشوماني. ليبيا

في جيبك هاتف صنع عام 2026 ثم تقف في طابور السجل المدني، تفتح الشاشة، تشاهد "إيلون ماسك" يزرع شريحة ذكية في دماغ إنسان، وذكاءً اصطناعياً يكتب رواية في نصف ساعة.

ثم يأتي دورك، فتجد نفسك تطارد موظفاً يحمل كراسة ثمّ تستجديه كي يضع لك ختماً أزرقاً فوق طابع بريدي، كل هذا لتثبت للدولة التي استوردت كابلات الألياف البصرية بملايين الدولارات أنك ما زلت على قيد الحياة.

تشتري شاشة سمارت، وثلاجة سمارت، وهاتف سمارت بمواصفات 2026 ثم تكتشف أنٍ الغباء البشري قرر أنّك ستكون بلا كهرباء المُكتشفة عام 1870، نعم أنت عملياً تعيش قبل 157 عام والحل الوحيد هو أن تنسى قصة السمارت وتشتري مولداً يصدر صوت دبابة من الحرب العالمية الثانية لتقليص هذه الفجوة الحضارية، لكن المولد سيمنحك كهرباءً ويمنع عنك التنفس بشكل طبيعي، كهرباء وأكسجين؟ اللعنة على الترف الذي تريدونه.

ربما نحن البلد الوحيد الذي نجح في استيراد التكنولوجيا ثمّ سامها شتّى صنوفِ العذاب حتى

غدت هي الأخرى ضحية من ضحايانا، فما معنى أن تستوردَ منظومة ذكية ثمّ تضع وراءها أغبى شخص في المجموعة؟ لم تكن مشكلتنا يوماً في غياب التكنولوجيا، مشكلتنا أنّ من يتعامل مع هذه الأدوات لايزال قرداً يبحث عن موزة.

المشكلة أنّ هذه البديهيات المفقودة جعلت الناس تعتقد أن البديل الوحيد لسوء الخدمات هو المال؛ وهذه مشكلة أخرى، المال قد يشتري لك سيارة فاخرة، لكنه لن يمنعها من التحطم في تلك الحفرة التي تحتفل بميلادها العاشِر، تستطيع أن تدخل إلى مصحة خاصة لكنّك لا تستطيع حل مشكلة غياب تاريخك المرضي عن المنظومة بالتالي غياب فرصة عالية لتشخيصك بشكل دقيق، بل ربما قد تنفق كل ثروتك بحثاً عن ذلك؟

تستطيع شراء بدلة أنيقة لكن قد يفوتك موعدٌ مهمّ لأن السيارات فوق بعضها في الطريق، أو لأن التمثال الذي نسميه رجل مرور يخنق المرور في محاولة لإثبات أهميته المُنقرضة أمام كاميرا واحدة تستطيع إحالته للتقاعد وتوفّر لنا وله عناء الوقوف تحت الشمس، أو ربما تصل في الوقت المناسب لكن الطرف المقابل لم يأتِ، ثم تتذكر أنّه أخبرك بتلك الجملة السحرية "موعدنا مع السبعة وهكّي.." فتدرك أن "وهكّي" تفيد أيضاً بعد العصر أو بعد المغرب، وتفيد أيضاً أنكم قد لا تلتقون في هذه الحياة.

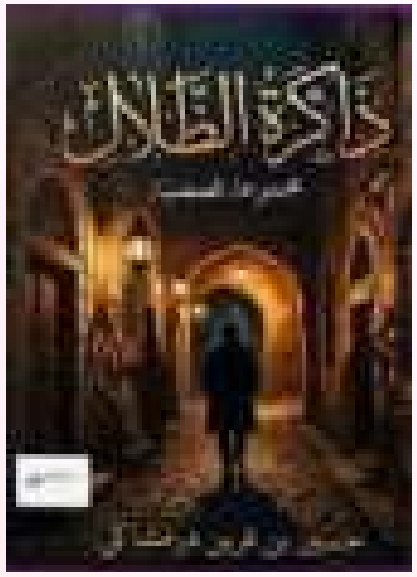
نحن لم نتأخر عن العالم، نحن ركبنا سيارة حديثة جداً، شغلنا التكييف، وشاهدنا فيلماً في الشاشة لكننا نسينا أن نضع لها عجلات، فجلسنا بداخلها، نتابع حركة المرور العالمية في بث مباشر عبر شاشات هواتفنا، نتصفح المستقبل بأصابعنا، بينما أقدامنا لا تزال تغوص في وحل الطوابير، والمولدات المزعجة، والأختام الزرقاء.

هل تفهمني يا عزيزي؟ ليس مطلوبًا منا أن نحب بعضنا، ولا أن نجلس في دائرة كبيرة ونردد أننا إخوة، ولا أن نتبادل قصائد المحبة الوطنية كلما تعطلت محطة كهرباء، هناك حقيقة أكثر صلابة من كل هذا الهراء: نحن، بطريقة ما، نحتاج إلى بعضنا، لأن القدر وضعنا في المكان ذاته كمجموعة مصالحها مترابطة.

هذه هي الفكرة التي نحتاج إلى استيعابها قبل أن ننقرض: الوظيفة العامة ليست امتدادًا للعائلة، والمؤسسة ليست إقطاعية للقبيلة، والكفاءة ليست إهانة لمن لم يحصل عليها، النزاهة ليست ترفاً، والكفاءة ليست رفاهية والقدرة ليست هبةً، كل القيم والمبادئ ليست مجرد نظريات نكتبها في منشور على فيسبوك، إن هذه الأشياء تلعب دور محوري في أن لا ننقرض، لذلك؛ لا تكن قرداً مستعدّا للموت من أجل صندوق من الأن هذا قد يعني فنائنا، هل تفهم ما أقول؟

في القفج الليبي· حسين بن قرين درمشاكي··

هندسة الادهاش والاختصار المفرط



ا.د حمام محمد · الجزائر

تبحث هذه الورقة طرائق التخفي والإدهاش في ما هو خفي في القصص القصيرة جدا التي تميز بها القاص الليبي حسين بن قرين، وتُعد مبادئ التخفي والإدهاش في قوالب القصة القصيرة من الإضافات التي أُلحقت بالسرد القصصي بعد تطور وسائل الاتصال ودخول المحتوى إلى النطاق الرقمي، حيث تزداد جماليات الطرح، فتساعد على الكشف عن -طرائق التخفي والإدهاش - في التراكيب والجمل، و التعقيد بوصفها أداةً لإظهار ما قبل السؤال .

يظهر الأمر برمته في سياق فلسفي تخييلي يؤدي إلى إثارة كثير من الأسئلة، منها : كيف يمارس القاص الإدهاش في التركيبة اللغوية؟ وما فوائد استعمال أسلوب التخفي وراء التبرير والتشبيه للأشياء الأنثروبولوجية في بناء السر السردي؟ وما الكيفيات الفكرية والعلمية التي يستعملها القاص الليبي حسين بن قرين درمشاكي في بناء عالمه الإبداعي؟ .

تلك أسئلة تفتح المجال أمام البحث في البنيات العميقة للنص، مما يجعلنا نطرح سؤالًا آخر: هل هناك أدوات تكشف هذه المعادلة الإنسانية؟

إن الإدهاش هو ذلك التصرف الفني، كتابةً وحركةً، يجعل ما هو مرئي مثيرًا للغرابة، والغرابة، في عمومها، موطنًا للدهشة، خاصة إذا جاءت بلغة مفهومة وكائنية، يقصد منها لفت انتباه المتلقي، وهو ما لاحظناه طيلة سنتين من تتبع ما ينشره القاص حسين بن قرين من نصوص سردية .

اخترنا من مجموعة «ذاكرة الظلال» قصة الوهج . أخضعناها لتقنية التحليل الكيفي المبني على العتبات، بدءًا بتحليل اتجاهات الخطاب، ودراسة حركة الشخوص، وتحولات الزمان والمكان، وتفسير جماليات التلقي عند الآخر؛ لاستخراج بواطن الدهشانية عند المتتبع. وهذه التقنية التفكيكية من التقنيات المستحدثة في تحليل القصص والروايات، التي الامسها بهدف إعطاء السرد جميع اتجاهات التحليل، دون الاكتفاء بزاوية واحدة، بل رأيت انه من الأجدر تعميق النص والكشف عن تحولاته الكثيرة التي قد لا تُفهم في بداية القراءة.

وعند نهاية التحليل، سيجد القارئ أن الدراسات التي تتبع نظام العتبات النقدية هي دراسات استكشافية تقوم على الاستدلال بأدوات المنهج، وتستند إلى الوصف التحليلي بوصفه أساسًا في تفكيك البنى السردية، والكشف عن مستويات إنتاج الدلالة.

أولًا: محور التفاعل المفاهيمي عند القاص من خلال تجارب القصص المختارة

استعمل القاص حسين بن قرين درمشاكي لعبة المفاهيم وتبسيطها، فهو ينتقل من الأشياء الإثنوغرافية المعروفة في أساسيات البيوت والأسر، كالمفتاح، والشاي، والإبريق، والزجاجة، والحنفية. وهذه الأشياء لا يتوقف عند طابعها العادي المتعارف عليه، إذ سرعان ما يمنحها صفةً أخرى باستعمال أدوات التشبيه، واضعًا لها صورةً ذهنيةً بلاغيةً، فيخلط بين الشيء العادي والشيء البلاغي، فلا يربطه بالبلاغة الأصيلة وحدها، وإنما يجعله مدهشًا في دلالته الأولى. ولا يكتفي القاص بهذه المرتبة، حتى وإن كان النص قصيرًا جدًا، بل لا يتردد في استعمال التبرير التخييلي أو التشبيهي لذلك التصرف الإدهاشي الذي يستحدثه، فيغدو الشيء اليومي حاملًا لدلالات رمزية تتجاوز وظيفته المباشرة، وتفتح أفقًا تأويليًا جديدًا أمام المتلقي .

أولًا: الوضعية العادية

لا يبدأ القاص بالعجيب، وإنما يبدأ بما يعرفه الناس ويعيشونه يوميًا. ففي قصة «وهج خادع» نجد مدينةً يسودها الصمت، ورجلًا يحب امرأة، ولقاءات متكررة، وانتظارًا للحبيبة، ورسالةً مكتوبة، وصندوق أمانات. والأمر نفسه في قصة «ليليا وبئر الزمن» فالقاص ينطلق دائمًا من الواقع المألوف، ثم يبدأ تدريجيًا في زعزعة هذا الواقع وتحويله إلى فضاء إدهاشي، بحيث

لا يشعر القارئ بحدوث القطيعة إلا بعد أن يكون قد اندمج في العالم السردي .

ثانيًا: الإضافة البلاغية التبرير الجمالي

بعد شيوع الواقع الذي يبدأ منه النص، ينتقل القاص إلى إضافة الصور البلاغية. ففي قصة «وهج خادع»، وبعد تقديم الوضعية العادية، تبدأ المشاعر الجديدة بالتشكل، فيقول: «كانت شروقًا كفجر يشق عتمة روحه، وغيثًا أحيا يباب فؤاده.»ثم يضيف إلى صوتها الصورة البلاغية الآتية:«صوتها الهامس كان قيثارة عشق تعزف أنغامًا خالدة.»ولجمالها يقول:«كان حجابًا يخفي سرًا عميقًا.»وفي سياق وصف الأرض يقول:«تبعثرت معها أجزاء روحه.»

إن البلاغة هنا لا تأتي للتزيين اللفظي، وإنما لتبرير الانتقال من الواقع إلى الإدهاش، فتؤدي وظيفةً دلاليةً قبل أن تؤدي وظيفةً جمالية.

وبعد تعرفنا على هذه الطريقة الإضافية، ننتقل إلى التبريرات شبه العلمية التي وضعها القاص. ففي قصة «وهج خادع» يوظف: الانفجار، والدوي الهائل، وارتجاج الأرض، والغبار الكثيف، وهي وقائع لها مبررات علمية داخل الواقع، فالانفجار يؤدي إلى ارتجاج الأرض وانتشار الغبار واختفاء معالم المكان. وفي قصة »ليليا وبئر الزمن « يوظف المنطق الفيزيائي في قوله:»اهتز البئر، وتصدعت الصخور، وانبعث ضوء، وانتقلت الطاقة من الخصلة إلى الجسد، وسرت البرودة في الأعصاب» ثم يبلغ الإدهاش ذروته بقوله :« كلما تقدمتِ في العمر، عدتُ أنا أصغر».

يشعر القارئ وكأنه أمام حقيقة واقعية، لا مجرد طرفة تخييلية. ويظهر أن القاص اعتمد على التحليل شبه العلمي أو التبرير المادي، إذ يستند إلى ظواهر فيزيائية ومحسوسة، مثل: الاهتزاز، والضوء، والانعكاس، وانتقال الأثر، والانفجار، وتصدع الصخور، ليمنح الحدث العجائبي منطقًا داخليًا يجعل المتلقي أكثر استعدادًا لتصديقه، وهو ما يزيد من فاعلية الإدهاش السردي (Ricoeur، 1984 ؛Bruner، 1991).

«عجائبية الأشياء وهندسة الإدهاش في قصة «وهج خادع»

القصة:

غرقت المدينة في صمتٍ مطبقٍ خانق، يلفها ركودٌ لا يكاد يسمح حتى بمرور النسيم. وفي هذا الهدوء المخيف بدأت مشاعر جديدة تتشكل في أعماقه، تتجاوز مجرد الإعجاب، لتصل إلى تعلق عميق بها. كانت شروقًا كفجر يشق عتمة روحه، وغيثًا أحيا يباب فؤاده. لكن، حتى في أوج هذا النور الساحر الذي أضاء حياته، كانت ظلال خفية تتبعها كوشم قديم، وهمسات عابرة تحمل قلقًا مبهمًا، وإشارات صغيرة لم يعرها اهتمامًا كافيًا. فجمالها الأخاذ كان حجابًا يخفي سرًا عميقًا وخطرًا محدقًا.

كلما غاصت عيناه في عينيها، غرق في سحر أزلي لا يقاوم. كان صوتها الهامس قيثارة عشق تعزف أنغامًا خالدة في أروقة الروح، فينتفض كيانه طربًا. وفي قربها تلاشت مخاوفه كلها، وسرت السكينة في عروقه المنهكة. أحبها حبًا يتغلغل في أعماق الروح،

ويزداد توهجًا وعمقًا مع كل نبضة من قلبه، فقد وجد فيها توأم الروح ورفيقة الدرب الأبدية.وكانت أيامهما نسيجًا من الأحلام المتداخلة؛ ضحكاتهما تملأ الفضاء صخبًا، وهمساتهما تكسر سكون الليل الداكن. لكن، رغم كل هذا الضياء، كانت تلك الظلال تستطيل ببطء وثبات، ومعها شعور متزايد بالترقب القاتم. وكانت كلمات مقتضبة منها، مثل: «ضرورة الاختفاء»، و«عيون تلاحقها بلا رحمة»، تتسلل إلى وجدانه، وتنغص قلقه الخفي، غير أن سحر جمالها كان يطغى على كل الشكوك، ويعميه عن رؤية الحقيقة...ثم تسللت يد القدر الغاشمة، وعزفت لحنًا شجيًا لم يكن ليتوقعه أبدًا.

وفي ظهيرة لاهبة تحبس الأنفاس، بينما كان ينتظرها في مكانهما المفضل، توقفت الدنيا عن الدوران في لمح البصر. ولم يخترق سكون المدينة صدى صافرة إنذار عادية، بل دوى انفجار هائل زلزل المكان الذي اعتادت الوجود فيه، وكأنه استهدفها هي بالذات. ارتجت الأرض بعنف تحت قدميه، وتبعثرت معها أجزاء روحه. وحين وصل إلى المكان، لم ير إلا دمارًا شاملًا، وغبارًا كثيفًا يحجب الرؤية، وصراخًا يمزق القلوب.

أدوات الإدهاش التي استعملها القاص بن قرين في قصة "وهج خادع"

استعمل القاص حسين بن قرين سردٍ مركبٍ بلاغيًا اعتمد على إيجاد التبريرات العلمية، وإنزال الملفوظات بعضها على بعض بلاغيًا واستعاريًا، حتى يكاد يربك القارئ العادي عندما يقرأ الجملة، فيجد نفسه داخل عالمٍ بلاغي يبدو حقيقيًا

. ويُعد هذا التصرف من أهم مرتكزات الإدهاش، غير أن المعنى الدلالي يبقى مشدودًا إلى الفكرة الأصل، فلا ينفصل عنها مهما اتسعت الصور البلاغية أو تشعبت دلالاتها. وعلى الرغم من اطلاعي الواسع على البلاغة واللسانيات، فإنني وجدت صعوبة في كشف المسالك الإدهاشية التي يعتمدها بن قرين، وهي صعوبة لا تعود إلى غموض النص، بقدر ما تعود إلى كثافة العلاقات الدلالية التي يبنيها بين الملفوظات.

وسوف أشخص هذه المديات الإدهاشية التي ربما تربك القارئ المثقف، وتدفعه إلى الابتعاد عن المعايير التنظيمية المعتادة في القراءة، والانتقال إلى معايير تأويلية أكثر انفتاحًا. ولعل قصة«وهج خادع« توضح بجلاء معنى الإدهاش السردي الذي يولد الغرائبية، والتعقيد المثمر القائم على التناقض. فكلما حاولت اجتثاث الجمل للوصول إلى معناها المباشر، وجدت أمامي، قبل الوصول إلى ذلك المعنى، معاني أخرى تحيلني إلى مفاهيم جديدة لا يقصدها الكاتب بكليتها، وإنما يقصد جزءًا منها فقط، وذلك الجزء هو العنصر الأكثر تأثيرًا في صناعة الإدهاش، وزيادة إنتاجه الدلالي. وكأن القاص هو المسيطر الوحيد على هذا النوع من القص، وهو بالفعل نوع لا يكاد يكتبه، بهذه الكثافة، إلا حسين بن قرين. وقد تتبعت، على مدار سنتين، القصة الليبية والقصة العربية القصيرة، فلم أجد هندسة الإدهاش سارية بهذا المستوى إلا عنده، وهو ما يؤكد أن النص لا يكتفي بإنتاج المعنى، وإنما ينتج كذلك آليات تأويله (Eco، 1979).

وللكشف عن ذلك رتبت مجموعة من المعايير التي تقوم على نظام العتبات، بحسب نوع الإدهاش المستعمل، وهي:

عتبة الإضمار والتضخيم في الملفوظ

يُعد الإضمار والتضخيم من أكبر الحيل الأسلوبية التي تزيد في الإدهاش عند المتلقي الجمالي. فالإضمار هو إخفاء جزء من المعنى، وتضخيم الجزء الثاني بشرحٍ تأويلي مفصل، فتختلط الأسلوبية لدى القارئ، ويزداد الثراء المعرفي من خلال الاستعمال الجيد للبلاغة ومخرجاتها. وينشأ من هذا التوتر اللغوي معنى إدهاشي جديد يزيد من جمالية التلقي، خاصة عندما يكتشف المتلقي تلك التقنية، فيتعلم معارف جديدة، ويعجب بالنقلة الفورية من الإضمار إلى التضخيم.

ويقصد بالإضمار ذلك المعنى الذي لا يصرح به الكاتب مباشرة، وإنما يتركه كامنًا داخل الملفوظ، معتمدًا على ذكاء القارئ وخبرته التأويلية. فهو لا يقول كل شيء، بل يكتفي بإشارات، ورموز، وصور، توحي بأكثر مما تصرح به، وهنا يصبح الصمت جزءًا من الخطاب، ويغدو المحذوف أكثر تأثيرًا من الملفوظ نفسه، لأن القارئ يتحول إلى شريك في إنتاج الدلالة، لا مجرد متلقٍ لها (Iser، 1978).

أما التضخيم، فهو توسيع الحدث، أو الصورة، أو الانفعال، أو الوصف، إلى درجة تتجاوز المألوف، ليس من أجل المبالغة المجانية، وإنما لإحداث صدمة جمالية تجعل القارئ يشعر بأن ما يقرأه يتجاوز الواقع إلى أفق رمزي أو فلسفي. ويظهر التضخيم في الاستعارات الكثيفة، والأوصاف المركبة، والتكرار، والتراكم الدلالي، والمفارقات التي تمنح الحدث حجمًا أكبر من حدوده الواقعية.

وليس المقصود البحث عن وجود شعور بالإدهاش فحسب، وإنما البحث عن لحظة حدوث الإدهاش، وهي ما نسميه بأسلوبية الإدهاش؛ إذ تمثل تقنية جمالية تتوزع على جميع مفاصل السرد، وتُحدث لدى القارئ حالة من الترقب والانفعال وإعادة تأويل الأحداث. لذلك يمكن استخراج أدوات الإدهاش، وربط كل أداة بالفقرة التي ظهرت فيها، ثم استنباط الملفوظات الأكثر إدهاشًا، وأخيرًا بيان أثر هذه الشعرية في المتلقي المثقف والمتلقي العامي، وهو ما يتوافق مع التصورات الحديثة لنظرية ا

عتبه - الإدهاش بالوصف المكثف

يعود هذا الاتجاه إلى بناء حالة من انتظار الحوادث المفاجئة التي يهيئ لها القاص القارئ منذ بداية النص. فالانتظار، بوصفه حالةً من الترقب، يقود إلى انبثاق الغرائبي من قلب العادي، فتتحول الوقائع المألوفة إلى مشاهد مدهشة تتجاوز أفق التوقع. وقد يظهر البطل في وضعية عادية، ثم يجد القارئ نفسه أمام تحول مفاجئ يقلب منطق الواقع، ويدفعه إلى إعادة بناء المشهد في ذهنه من جديد. وهنا لا يكون الإدهاش ناتجًا عن الحدث وحده، وإنما عن الطريقة التي يُبنى بها الوصف، إذ يتدرج القاص في نقل المتلقي من الواقع إلى الغرابة دون أن يشعر بحدوث القطيعة بين العالمين.

ويعتمد بن قرين هذا الأسلوب في مستهل قصة »وهج خادع«عندما يقول:

»غرقت المدينة في صمتٍ مطبقٍ خانق، يلفها ركودٌ لا يكاد يسمح حتى بمرور النسيم«

ولو تأملنا العلاقات بين ألفاظ (غرقت، صمت، مطبق، خانق، ركود(، لوجدنا أنفسنا أمام شبكة دلالية لا يُدرك معناها مباشرة، وإنما تحتاج إلى إعادة ترتيب العلاقات بين الملفوظات حتى تتضح الصورة الذهنية المقصودة. فالصمت لا يُغرق، والركود لا يخنق، غير أن القاص جمع هذه الصفات في تركيب واحد، ليجعلها تؤدي وظيفةً جديدة تتجاوز معناها المعجمي إلى معنى شعوري ونفسي. ومن هنا يبدأ الإدهاش الحقيقي؛ لأن القارئ لا يقرأ وصفًا لمدينة، بل يقرأ حالةً نفسيةً ممتدة على فضاء المدينة بأكمله، وهو ما يجعل الوصف نفسه بطلًا من أبطال السرد (Ricoeur، 1984).

ويستمر هذا الوصف المكثف في قوله:

»كانت شروقًا كفجر يشق عتمة روحه، وغيثًا أحيا يباب فؤاده.«

فهنا لا يكتفي القاص بتشبيه المرأة بالشروق، وإنما يجعلها شروقًا حقيقيًا داخل العالم السردي، ثم يضيف إليها وظيفة المطر الذي يحيي الأرض اليابسة، فتتداخل الاستعارتان في صورة واحدة، وتتحول الشخصية من إنسان إلى طاقة كونية قادرة على الإحياء. وهذا التراكم الاستعاري لا يؤدي وظيفة الزينة البلاغية، وإنما يهيئ القارئ للصدمة القادمة، لأن كل هذا الضوء سينقلب فيما بعد إلى مصدر للخداع، فتكتسب الصور الأولى معناها الحقيقي عند نهاية القصة.

ومن الملفوظات التي تحقق الإدهاش الوصفي أيضًا قوله:

»كانت ظلالٌ خفية تتبعها كوشم قديم«.

فالظل، في العادة، يلازم الجسد، أما أن يتحول إلى وشم قديم، فذلك انتقال من الوصف الفيزيائي إلى الوصف الرمزي. فالوشم لا يفارق صاحبه، كما أن الماضي لا يغادر الشخصية، وبذلك يصبح الملفوظ حاملًا لدلالتين في آن واحد؛ دلالة ظاهرية تتعلق بالحركة، ودلالة عميقة تتعلق بالسر الكامن في الشخصية.

ثم يبلغ الوصف المكثف درجة أعلى في قوله:

»صوتها الهامس كان قيثارة عشق تعزف أنغامًا خالدة في أروقة الروح«.

فالصوت لم يعد وسيلةً للتخاطب، وإنما أصبح آلةً موسيقية، والروح تحولت إلى مكان له أروقة، وكأن القاص يعيد تشكيل العلاقات بين الحواس، فتسمع العين، وترى الأذن، ويتحول الإدراك الحسي إلى إدراك جمالي شامل، وهي تقنية تمنح النص كثافةً تصويريةً عالية، وتجعل المتلقي يعيش التجربة قبل أن يفهمها (Lakoff & Johnson، 1980).

ومن ثم، فإن الوصف عند بن قرين لا يقوم على نقل هيئة الأشياء، وإنما على إعادة خلقها داخل النص، بحيث تصبح كل صورة بدايةً لصورة أخرى، وكل ملفوظ مفتاحًا لملفوظ لاحق، وهو ما يجعل الإدهاش عمليةً متواصلة، لا لحظةً عابرة. لذلك فإن القارئ، كلما ظن أنه وصل إلى المعنى النهائي، وجد نفسه أمام معنى جديد يولد من سابقه، فتتجدد الدهشة مع كل انتقال سردي، وتبقى عملية التأويل مفتوحة حتى بعد انتهاء

عتبة الادهاش بالمفارقة الدلالية .

يُعد الإدهاش بالمفارقة الدلالية من أكثر التقنيات حضورًا في قصة »وهج خادع«، إذ يقوم على الجمع بين عنصرين متناقضين داخل ملفوظ واحد، بحيث لا يبدو التناقض تناقضًا حقيقيًا، وإنما يصبح وسيلة لإنتاج معنى جديد. فالقاص لا يبني المفارقة من أجل الزخرفة البلاغية، بل يجعلها جزءًا من البنية السردية التي تتطور معها الأحداث، فيتحول التضاد إلى محرك أساسي في إنتاج الإدهاش (Brooks، 1984).

ومن أوضح الأمثلة على ذلك قوله:

»كانت شروقًا كفجر يشق عتمة روحه... لكن ظلالًا خفيةً كانت تتبعها«.

فالملفوظ يجمع بين الشروق، بوصفه رمزًا للنور والحياة، والظلال، بوصفها امتدادًا للعتمة والخفاء. ولا يشعر القارئ لأول وهلة بأن هناك تناقضًا، لأنه منشغل بجمالية الصورة، غير أن هذا التناقض يعود في نهاية القصة ليصبح مفتاحًا لتفسير الشخصية، فيدرك المتلقي أن القاص كان يزرع بذور النهاية منذ الأسطر الأولى...ولا يقف هذا النوع من الإدهاش عند هذا المثال، بل يمتد إلى قوله:

»كان جمالها الأخاذ حجابًا يخفي سرًا عميقًا وخطرًا محدقًا«.

فالجمال، في الوعي الجمعي، وسيلة للجذب والطمأنينة، بينما يتحول هنا إلى وسيلة للإخفاء والتمويه. ومن ثم، يصبح الجمال نفسه قناعًا، لا حقيقة، فتتغير الوظيفة الدلالية للصورة، ويجد القارئ نفسه مضطرًا إلى مراجعة أحكامه الأولى، وهو ما يحقق وظيفة الإدهاش التأويلي (Barthes، 1977).

وتتجسد المفارقة مرة أخرى في الرسالة التي تتركها البطلة، إذ تقول:

» لا تبحث عني... ابحث عن صندوق الأمانات.«

فالخطاب يبدو في ظاهره خطاب فراق، لكنه في حقيقته خطاب كشف. ولذلك ينتقل فعل البحث من البحث عن الإنسان إلى البحث عن الحقيقة، فيتحول الصندوق من شيء مادي إلى مركز دلالي يختزن أسرار النص كلها. وهنا تتغير وظيفة الأشياء داخل القصة، فلا تبقى أدوات استعمالية، وإنما تتحول إلى علامات سيميائية تؤدي أدوارًا سردية معقدة (Lotman، 1990).

ولذلك، فإن المفارقة عند بن قرين ليست مفارقة لفظية عابرة، وإنما هي استراتيجية سردية تؤجل المعنى حتى النهاية، وتدفع القارئ إلى إعادة بناء النص من جديد. وكلما عاد إلى القراءة اكتشف مفارقات جديدة لم يكن قد انتبه إليها في القراءة الأولى، وهو ما يجعل الإدهاش فعلًا متجددًا لا ينتهي بانتهاء القصة (Eco، 1979؛ Iser، 1978).

عتبة الإدهاش بالتبرير العلمي

ومن أهم الأدوات التي يعتمدها القاص أيضًا التبرير العلمي، إذ لا يترك الحدث الغرائبي معلقًا في فضاء الخيال، وإنما يحيطه بمجموعة من المؤشرات التي تمنحه قدرًا من المعقولية. فهو يوظف مفردات تنتمي إلى العالم الفيزيائي، مثل: الانفجار، وارتجاج الأرض، والغبار الكثيف، والضوء، والاهتزاز، وتصدع الصخور، وهي مفردات تمنح القارئ إحساسًا بأن الحدث، على الرغم من غرابته، يمكن

تفسيره بمنطق داخلي.

ويظهر ذلك في قوله:

»دوي هائل... ارتجت الأرض بعنف... غبار كثيف يحجب الرؤية«.

فهذه الملفوظات لا تؤدي وظيفة الوصف فقط، وإنما تؤدي وظيفة الإقناع، لأن القارئ يربطها مباشرة بالقوانين الفيزيائية التي يعرفها، فيصبح أكثر استعدادًا لتقبل ما سيأتي بعدها من أحداث غير مألوفة.

ويظهر هذا الأسلوب كذلك في قصة

» ليليا وبئر الزمن« ،عندما يقول:»اهتز البئر، وتصدعت الصخور، وانبعث ضوء. « فالقاص يربط التحول العجائبي بحركة مادية محسوسة، فينتقل الإدهاش من كونه خيالًا مطلقًا إلى خيال مؤسس على منطق داخلي، وهو ما يزيد من قوة التأثير السردي، ويجعل المتلقي أكثر اندماجًا مع الحدث

ومن ثم، فإن التبرير العلمي عند حسين بن قرين لا يراد به تفسير الظاهرة تفسيرًا علميًا دقيقًا، وإنما يراد به إقناع القارئ بإمكان وقوعها داخل العالم السردي، وهو ما يمنح النص توازنًا بين الواقعي والمتخيل، ويجعل الإدهاش أكثر قدرة على الاستمرار في ذهن المتلقي بعد انتهاء القراءة.

الإدهاش الاستعاري (البياني)

من أكثر أدوات الإدهاش حضورًا في قصة »وهج خادع» الإدهاش الاستعاري، أو ما يمكن تسميته بالإدهاش البياني، وهو إدهاش لا يقوم على الاستعارة بوصفها صورة بلاغية فحسب، وإنما يجعلها وسيلةً لإنتاج الدلالة، وتوسيع أفق التأويل، وإرباك القارئ إيجابيًا. فالاستعارة عند بن قرين لا تنقل المعنى من مجال إلى آخر فقط، وإنما تعيد تشكيل العلاقات بين الأشياء، فتمنحها وظائف جديدة داخل البناء السردي (Jakobson، 1960).ومن أبرز الملفوظات التي تحقق هذا النوع من الإدهاش قوله:»كانت شروقًا كفجر يشق عتمة روحه«. فالقاص لا يشبه المرأة بالشروق على سبيل الزينة البلاغية، وإنما يجعلها مصدرًا للانبعاث النفسي، فتتحول من شخصية روائية إلى قوة رمزية تبعث الحياة في أعماق البطل. وهنا لا يبقى التشبيه تشبيهًا تقليديًا، وإنما يصبح استعارة كبرى تمتد في جميع أجزاء النص، حتى تنقلب، في النهاية، إلى نقيضها بعد اكتشاف الحقيقة.

ويقول أيضًا:

»صوتها الهامس كان قيثارة عشق تعزف أنغامًا خالدة في أروقة الروح.«

إن هذا الملفوظ لا يجمع بين الصوت والقيثارة فقط، وإنما يجمع بين السمع، والموسيقى، والمكان، والوجدان، في صورة واحدة متداخلة. ولذلك ينتقل القارئ من إدراك المعنى اللغوي إلى معايشة الإحساس الذي يريد القاص نقله، فتغدو الاستعارة وسيلةً لإعادة تشكيل التجربة الإنسانية، لا مجرد صورة بيانية (Lakoff & Johnson، 1980).

ويبلغ الإدهاش الاستعاري ذروته في قوله:

»تبعثرت معها أجزاء روحه«.

فالذي يتبعثر في الواقع هو الأشياء المادية، أما الروح فلا تتبعثر بالمعنى الحسي، غير أن القاص يجعلها

قابلة للتشظي، ليصور عمق الصدمة النفسية تصويرًا يتجاوز الوصف المباشر. ومن ثم، يتحول المجاز إلى حقيقة شعورية داخل العالم السردي، فيتقبلها القارئ بوصفها جزءًا من منطق النص.

ولا تقف هذه الاستعارات عند حدود الجمال اللغوي، وإنما تؤدي وظيفةً بنائية؛ لأنها تمهد للنهاية، وتجعل جميع الصور السابقة قابلة لإعادة القراءة بعد اكتشاف السر. ولذلك فإن الاستعارة عند بن قرين ليست وحدة مستقلة، وإنما جزء من شبكة دلالية مترابطة، تتكامل فيها الصور مع الأحداث، والشخصيات، والفضاء السردي، لتنتج إدهاشًا متناميًا لا يتوقف عند عبارة واحدة، بل يمتد إلى بنية النص بأكملها (Ricoeur، 1977؛ Eco، 1979).

عتبة الإدهاش بالإضمار والكشف المؤجل

إذا كان الإضمار في القصة التقليدية يؤدي وظيفة الإخفاء، فإن الإضمار عند حسين بن قرين يؤدي وظيفةً أخرى، تتمثل في صناعة الإدهاش. فهو لا يخفي المعلومة من أجل إخفائها، وإنما يؤجلها حتى تنضج داخل السياق السردي، ثم يكشفها في اللحظة التي يصبح فيها القارئ مستعدًا لإعادة بناء جميع العلاقات السابقة. ومن ثم، فإن الإضمار يتحول إلى تقنية بنائية، لا إلى مجرد وسيلة بلاغية، إذ يصبح المسكوت عنه أكثر حضورًا من الملفوظ نفسه ويظهر ذلك منذ الأسطر الأولى للقصة، حين يكثر القاص من العلامات التي توحي بأن الشخصية تخفي سرًا، لكنه لا يحدد طبيعة ذلك السر، وإنما يكتفي بإشارات متفرقة، منها:

»ظلال خفية تتبعها» .«عيون تلاحقها بلا رحمة» .

«ضرورة الاختفاء« .

فالقارئ يقرأ هذه العلامات بوصفها جزءًا من الوصف، لكنه يكتشف لاحقًا أنها كانت البنية الخفية التي قامت عليها القصة كلها. ولذلك فإن الإضمار هنا لا يعمل على تعطيل الفهم، وإنما يعمل على تأجيله، حتى تتحقق لحظة الإدهاش في نهاية النص.ويزداد هذا الإضمار عمقًا عندما يعثر البطل على الرسالة التي تقول:

»لا تبحث عني... ابحث عن صندوق الأمانات« .

فالرسالة لا تكشف الحقيقة، وإنما تنقل مركز البحث من الإنسان إلى الشيء. ومن هنا تتحول الأشياء إلى مستودعات للمعنى، ويتحول الإنسان إلى باحث عن دلالة الأشياء، وهو انتقال ينسجم مع طبيعة السرد الرمزي الذي يجعل الموجودات المادية أكثر قدرة على إنتاج الدلالة من الشخصيات نفسها (Lotman، 1990).

ولذلك فإن الإضمار عند بن قرين ليس نقصًا في المعلومات، وإنما زيادة في إمكانات التأويل، لأن كل ملفوظ يحيل إلى ملفوظ آخر، وكل علامة تؤدي إلى علامة جديدة، حتى تصبح القصة كلها سلسلةً من الإحالات المتبادلة التي لا تكتمل إلا في نهاية القراءة »توقفت الدنيا عن الدوران« .فالدنيا لم تتوقف حقيقة، وإنما توقف إدراك الشخصية للزمن. ولذلك فإن القاص ينقل الحدث من مستواه الواقعي إلى مستواه النفسي، فيصبح الزمن نفسه جزءًا من الانفعال، لا إطارًا خارجيًا للأحداث. وهذا النوع من التضخيم

يجعل القارئ يعيش التجربة من الداخل، لا بوصفه مشاهدًا لها، وإنما بوصفه مشاركًا في معاناتها، وهو ما يضاعف من أثر

ومن ثم، فإن التضخيم عند حسين بن قرين لا يقوم على تكبير الصورة فحسب، وإنما يقوم على تكبير أثرها النفسي والدلالي، بحيث يصبح الملفوظ الواحد قادرًا على إنتاج طبقات متعددة من المعنى، تختلف باختلاف خبرة القارئ وثقافته، وهو ما يجعل النص قابلًا لإعادة القراءة مرات عديدة، دون أن يفقد طاقته التأويلية

رابعا : أثـر شعرية الإدهـاش في القارئ المثقف

إن المتتبع لمشروع الإدهاش عند حسين بن قرين يدرك أن مصفوفاته السردية في القصة القصيرة جدًا تتجه إلى بناء الإبداع أكثر من اتجاهها إلى السرد التقليدي، حتى تكاد تتحول إلى شعر مكثف، قريب من روح القصيدة الحديثة، من حيث الاقتصاد اللغوي، وكثافة الصورة، وتعدد مستويات الدلالة. ولو اتجه القاص إلى هذا المسار الشعري استقلالًا، لأمكن أن يحقق حضورًا متميزًا في مجال الشعر الوجيز؛ لأن أدواته البلاغية تقوم على التكثيف، والاختزال، وإنتاج الدلالة بأقل عدد ممكن من الملفوظات.

غير أن المتلقي المثقف لا يكتفي بقراءة النص بوصفه حكاية، وإنما يتحول إلى ناقد يمارس فعل التأويل، ويبحث عن العلاقات الخفية بين العلامات السردية. ولذلك، فإن الإدهاش عنده لا يتولد من النهاية وحدها، وإنما يبدأ منذ الملفوظ الأول، ويستمر إلى ما بعد انتهاء القراءة، لأنه يربط كل علامة بما قبلها وما بعدها، ويعيد بناء العلاقات بين الشخصيات والأحداث والرموز، في ضوء معارفه السابقة وخبرته القرائية (Iser، 1978).

ويبدأ القارئ المثقف بطرح مجموعة من الأسئلة التي لا يطرحها القارئ العادي، من قبيل:

- لماذا جعل القاص النور رمزًا للخداع؟
- ولماذا تحولت المرأة من مصدر للحياة إلى مصدر للخطر؟
- ولماذا أصبحت الأشياء أكثر قدرة على حفظ الحقيقة من الإنسان؟
- ولماذا ظل السر مؤجلًا حتى آخر النص؟

إن هذه الأسئلة لا تنشأ من فراغ، وإنما تنتج عن طبيعة البناء السردي الذي يجعل كل ملفوظ قابلًا لإعادة القراءة في ضوء الملفوظات اللاحقة. ولذلك فإن الإدهاش عند القارئ المثقف يتحول إلى عملية معرفية، لا إلى انفعال جمالي فقط، لأنه يعيد إنتاج النص داخل وعيه، ويستخرج منه دلالات ربما لم يقصدها الكاتب بصورة مباشرة، لكنها أصبحت ممكنة بفعل انفتاح النص على التأويل

ومن هنا، فإن شعرية الإدهاش لا تجعل القارئ المثقف مستهلكًا للنص، بل تجعله مشاركًا في بنائه، إذ يتحول من قارئ إلى مؤول، ومن متلقٍ إلى منتج للدلالة، وهو ما ينسجم مع التصورات الحديثة لنظرية التلقي، التي ترى أن المعنى لا يولد داخل النص وحده، وإنما يتولد من التفاعل المستمر بين النص والقارئ

أثر شعرية الإدهاش في القارئ العامي

أما القارئ العامي، فإنه يتعامل مع النص بطريقة تختلف عن القارئ المثقف؛ لأنه لا ينشغل غالبًا بالبنيات العميقة أو الرموز الفلسفية، وإنما يتفاعل مع الأحداث بوصفها تجربة إنسانية تمس وجدانه مباشرة. ولذلك، فإن الإدهاش عنده يرتبط بالحركة السردية أكثر من ارتباطه بالبنية التأويلية.

فهو يتابع القصة وهو ينتظر معرفة مصير الشخصيات، ويتأثر بما يحيط بها من أحداث، ويعيش حالات الخوف، والقلق، والتشويق، والتعاطف، دون أن يتوقف كثيرًا عند تحليل أسبابها الفنية. ومع ذلك، فإن هذا القارئ يظل قادرًا على إدراك جماليات النص، حتى وإن لم يمتلك الأدوات النقدية التي يمتلكها القارئ المتخصص؛ لأن الإدهاش يصل إليه من خلال التأثير الوجداني قبل أن يصل إليه من خلال التحليل الفكري.

وعندما يقرأ، على سبيل المثال: »توقفت الدنيا عن الدوران» فإنه لا يفكر في طبيعة الاستعارة، وإنما يشعر مباشرة بحجم الصدمة التي يعيشها البطل.

وعندما يقرأ:

»لا تبحث عني... ابحث عن صندوق الأمانات«. فإن أول ما يتولد لديه هو الفضول لمعرفة ما يوجد داخل الصندوق، قبل التفكير في دلالته الرمزية.

ومن ثم، فإن القاص نجح في الجمع بين مستويين من التلقي؛ مستوى وجداني يخاطب القارئ العام، ومستوى تأويلي يخاطب القارئ المتخصص. وهذه الثنائية هي التي تمنح النص قدرة على الانتشار، دون أن يفقد قيمته الفنية، لأن كل قارئ يجد فيه المستوى الذي يتناسب مع خبرته وثقافته.

خاتمة :

لقد رأيت، أثناء التركيز على جميع منافذ الإدهاش في قصة »وهج خادع«، أنني لم أجد منطلقًا واحدًا يمكن أن أجزم من خلاله بأن الإدهاش جاء في عبارة واحدة، بل إن السياق بأكمله يحمل جزئيات متضافرة تصنع الإدهاش. ولذلك انطلقت من اللغة بما تحمله من شعرية، فوجدت أن القاص يوليها أهميةً بالغة، غير أنها ليست اللغة العادية التي يفهمها الناطق بها أو غير الناطق، وإنما هي لغة وجدانية وعاطفية تغوص بعيدًا في أعماق التجربة الإنسانية، فلا تنتمي إلى أحداث التفاعل فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى بناء رؤية جمالية وفكرية تجعل الملفوظ الواحد قابلًا لإنتاج أكثر من دلالة، بحسب ثقافة القارئ وأفق انتظاره..

وعندما يحمل القاص كل تلك المعارف، والجماليات الأسلوبية، والمتصنعات البلاغية، يدرك القارئ أنه أمام كاتب متنوع في مصادره المعرفية، استطاع أن يجعل البلاغة أداةً لإنتاج المعنى، لا مجرد وسيلة للتزيين. ولذلك فإن الملفوظات عنده لا تؤدي معناها المباشر، وإنما تؤدي وظائف دلالية متراكبة، تجعل القراءة الواحدة غير كافية لاستنفاد إمكانات النص..

ولا أبحث هنا عن مشابهة بين حسين بن قرين وأي قاص آخر، لأن خصوصية تجربته تتجلى في هذا البناء الإدهاشي المتواصل، الذي يجعل القصة القصيرة تنتقل من مكامن التعقيد إلى مكامن الإبداع،

دون أن تفقد انسجامها السردي. ولذلك فإن القارئ يجد نفسه، بعد كل قراءة، أمام معانٍ جديدة لم يكن قد انتبه إليها في القراءة السابقة، وهو ما يمنح النص قابلية دائمة للتأويل

المراجع المستعملة:

1. أبو ديب، كمال. (1987). جدلية الخفاء والتجلي: دراسات في بنية الشعر العربي الحديث. بيروت: دار العلم للملايين.
2. إبراهيم، عبد الله. (1992). المتخيل السردي. بيروت: المركز الثقافي العربي.
3. إبراهيم، عبد الله. (2011). موسوعة السرد العربي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
4. بحراوي، حسن. (1990). بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية. بيروت: المركز الثقافي العربي.
5. بوعزة، محمد. (2010). تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم. الدار البيضاء: الدار العربية للعلوم ناشرون.
6. الغذامي، عبد الله. (1985). الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
7. الغذامي، عبد الله. (2000). النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
8. المسدي، عبد السلام. (1982). الأسلوب والأسلوبية. تونس: الدار العربية للكتاب.
9. مفتاح، محمد. (1985). تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
10. مفتاح، محمد. (1992). دينامية النص. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
11. مفتاح، محمد. (2000). مفاهيم موسعة لنظرية شعرية. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
12. مرتاض، عبد الملك. (1998). في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
13. مرتاض، عبد الملك. (2002). تحليل الخطاب السردي. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
14. يقطين، سعيد. (1989). انفتاح النص الروائي. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
15. يقطين، سعيد. (1997). تحليل الخطاب الروائي. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
16. يقطين، سعيد. (2005). من النص إلى النص المترابط. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
17. فضل، صلاح. (1992). بلاغة الخطاب وعلم النص. القاهرة: دار الشروق.
18. فضل، صلاح. (1998). نظرية البنائية في النقد الأدبي. القاهرة: دار الشروق.
19. ناظم، حسن. (1994). مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمناهج. بيروت: المركز الثقافي العربي.
20. الكبيسي، محمود. (2008). جماليات التلقي في النقد العربي الحديث. عمّان: دار صفاء للنشر والتوزيع.

الحكيم الذي احتقر الكتّاب

زينب طارق. العراق

ثمة سؤال واحد يكفي أحيانًا لكشف كاتب أمام كاتب آخر، دون حاجة إلى قراءة سطر مما كتب. هذا ما فعله أنطون تشيخوف بإيفان بونين في ليلة موسكوفية من أواخر عام 1895، حين سأله بلا مقدمات: "هل تكتب كثيرًا؟" فأجاب الشاب بصدق من لم يتعلّم بعد المداراة: "لا أكتب كثيرًا." تجهّم وجه صاحب السؤال، وقال بحزن نادر الحضور في شخصيته الساخرة الهادئة: "أمرٌ مؤسف. لا ينبغي أن تسلّم يديك للكسل. ينبغي أن تكون دائمًا في حالة عمل طوال حياتك." ثم أردف، وكأنه يهبه سرّ حرفته دفعة واحدة: "يبدو لي أنك عندما تكتب قصة قصيرة يكون عليك أن تقتطع منها البداية والنهاية؛ فنحن معشر الكتّاب نضع أكثر أكاذيبنا في هذين المكانين. عليك أن تكتب أقصر، وأن تصل بكتابتك إلى أقصر مدى ممكن.".

من يقرأ هذه الجملة اليوم، بعد أن غدت شبه شعار في معاهد الكتابة الإبداعية حول العالم، قد لا يلتقط ما فيها من قسوة خفية. فالرجل لا يتحدث عن تقنية بريئة، بل يفضح عادة الكتّاب في الاختباء خلف افتتاحيات مزخرفة وخواتيم مطمئنة. البداية، في نظره، كذبة تمهيدية يقنع بها الكاتب نفسه قبل قارئه بأن ما سيأتي جدير بالانتباه، والنهاية كذبة أخرى، أكثر راحة، يمنح بها نفسه وقارئه وهم الاكتمال. أما الحقيقة، فمكانها الوحيد ذلك الوسط الهش الذي لا يملك الكاتب فيه حيلة سوى الصدق. ولذلك بدت قصصه، بلا استثناء تقريبًا، مقتطعة من نسيج حياة مستمرة قبلها وبعدها، مفتوحة كجرح لم يُضمّد، لا لأن كاتبها عجز عن إغلاقها، بل لأنه رفض أن يمنح قارئه راحة لا يستحقها الواقع نفسه..

لكن الحوار بين الرجلين لم يبق في حدود الحرفة. ثمة سؤال أعمق كان يشغل تشيخوف: كيف ينظر الكاتب العظيم حقًا إلى بقية الكتّاب؟ وهنا يستحضر اسم ليف تولستوي بإعجاب يقترب من الانبهار المشوب بشيء

من الرعب: "أنا معجب به إعجابًا عظيمًا. وأكثر ما يعجبني فيه أنه يحتقرنا جميعًا، يحتقر كل الكتّاب... ينظر إلينا جميعًا باعتبارنا أطفالاً. قصصنا القصيرة أو رواياتنا كلها، بالنسبة إلى أعماله، لعب أطفال والمدهش أن قائل هذا الكلام لا يحتج على الحكم القاسي، بل يجد فيه دليلًا إضافيًا على استثنائية صاحب "الحرب والسلام". ثمة نوع من الكتّاب لا يقيس نفسه بمن حوله، لأنه ببساطة لا يرى أحدًا حوله؛ يكتب كمن يخاطب التاريخ مباشرة، متجاوزًا معاصريه كأنهم ملاحظات هامشية في كتابه الخاص.

غير أن هذا الاحتقار الأبوي يتوقف فجأة أمام اسم واحد: شكسبير. "شكسبير يثير ضيقه، لأنه كاتب ناضج، ولا يكتب بالطريقة التي يكتب بها تولستوي."

فالعملاق الروسي لا يستطيع أن يحتضن نظيره الإنجليزي من موقع الأب الحاني، لأن هذا الأخير لا يقف أمامه كتلميذ ينتظر الحكم، بل كندٍّ يرفض حتى أن يُقاس. ومن هنا هجومه الشهير عليه، ذلك المقال الذي حاول فيه هدم أسطورة الشاعر قطعة قطعة – ليس لأنه أسوأ من أن يستحق الاحترام، بل لأنه أفضل من أن يُحتمل. فالاحتقار سهل حين يكون المرء متأكدًا من علوّه؛ أما حين يقف أمام من يضاهيه، فلا يبقى أمامه سوى الغضب.

في هذا المشهد الصغير، تكمن واحدة من أعمق المفارقات في الأدب الروسي. الرجل الذي أراد أن يحتوي العالم بأسره في رواياته – الحرب والتاريخ والفلسفة والخلاص الأخلاقي – يقف على نقيض صاحبنا، الذي لم يطمح يومًا إلى احتواء شيء، بل إلى الإصغاء وحده، كأن الحقيقة الإنسانية بأكملها تختبئ في نظرة شخص يشرب الشاي في مساء لا يحدث فيه شيء يُذكر. ولعل ما يميزه حقًّا ليس تواضعه أمام غريمه العظيم – فلم يكن متواضعًا بقدر ما كان واثقًا من طريق مختلف تمامًا – بل رفضه العميق لفكرة أن الأدب وُجد ليُصلح الإنسان أو يعظه. كان يرى، خلافًا للواعظ الأخلاقي في سنواته المتأخرة، أن مهمة الكاتب أن يصف، لا أن يحكم؛ وأن الصمت الذي يترك للقارئ مساحته الخاصة أصدق من أي خلاصة أخلاقية، مهما بدت نبيلة.

لم يدرك بونين، في تلك الأمسية، أنه لم يكن يتلقى نصيحة عن كتابة القصة القصيرة، بل وصية كاملة حول معنى أن يكون المرء كاتبًا: لا تشرح ما يستطيع القارئ أن يشعر به بمفرده، ولا تطمئنه بنهاية لا يستحقها، ولا تسمح لأحد – ولو كان تولستوي نفسه – أن يقنعك بأن الأدب وحده يحمل إجابات. الأدب العظيم، كما فهمه صاحب "بستان الكرز"، هو ما يجرؤ على ترك السؤال معلّقًا. وحين جلس تلميذه بعد عقود ليكتب عن صديقه الراحل، لم تُفلت من ذاكرته تلك الجملة التي بدت تافهة حين قيلت: "اكتب أقصر." لأنها لم تكن، في جوهرها، سوى الطريقة الوحيدة التي يعرفها الكبار لقول شيء واحد: اكتب أقل، لتبقى حيًّا أطول في ذاكرة من يقرأك.

صناعة الهويات الزائفة



فاضل الربيعي. العراق

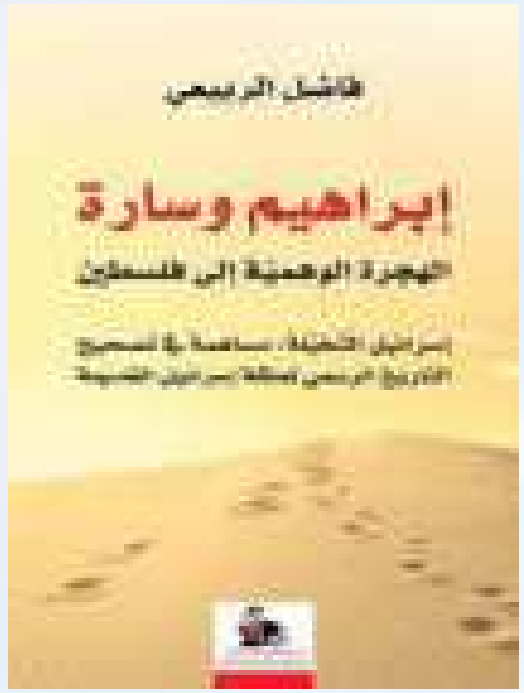
كان إبراهيم، حسب رواية التوراة، من رعاة الجنوب، وهو هاجر صوب (أرض كنعان) في الإطار الجغرافي نفسه لمنطقة الجنوب؛ بحثاً عن أرض استقرار. بيد أن هذا التوصيف التوراتي لا يتطابق مع توصيف حالة سكان الإمبراطورية الآشورية التي قيل لنا إن إبراهيم هاجر منها؛ أي مما يُزعم أنها "أور الكلدانيين"، فهي لم تكن مجتمع رعاة، وبحيث إننا نشاهد رعاة يهاجرون منها بحثاً عن أرض استقرار. هذا تصوُّر فيه الكثير من التلاعب بالتاريخ. وهل يُعقل أن الكلدانيين كانوا يهاجرون من أرض إمبراطورية عظمى صوب مصر كرعاة؟ ثمة خطأ تاريخي في الرواية؛ فالشعب الكلداني لم يظهر أصلاً في المسرح التاريخي إلا نحو 700–650 ق.م، أي بفارق نحو 1000 عام على الأقل من عصر إبراهيم. إن مجرد القبول بفكرة وجود رعاة يهاجرون من أرض آشور صوب حاران على حدود الأناضول، يعني القبول بتصوُّر كاذب،

فلا وجود "لرعاة" مهاجرين من أرض إمبراطورية عظيمة، صوب هضبة جرداء في الأناضول. والتاريخ لا يعرف أي وجود لشعب كلداني في عصر إبراهيم. كما أن بلاد آشور لا تعرف أي شيء عن هذه الهجرة صوب "أرض كنعان". ولذا، يستحيل تصديق خرافة (الشعب الكلداني) الذي يذهب رعاته إلى أرض في هضبة الأناضول. ثمة خرافة أخرى يتوجب تحطيمها: إذا كان إبراهيم ينتسب إلى شعب يُدعى كلداني ضمن إمبراطورية آشورية–كلدانية، فهل يُعقل أنه يهاجر كراعٍ نحو مكان لا وجود له يُدعى أرض كنعان؟ ومع ذلك، وللجواب عن هذا السؤال المُحْرج، يمكن أن نحصل على جغرافية واقعية أخرى تسمح لنا بفهم المحمولات الرمزية للقصة التوراتية؛ إذا ما وضعنا إطاراً تاريخياً– جغرافياً مختلفاً، وسوف نلاحظ أنه هاجر من الضالع في الجنوب، ثم اتجه صوب إب شمالاً ومنها إلى تعز ولحج. وهذه كلها كانت قديماً أراضي الكنعانيين المصريين الذين عاشوا ضمن "مملكة مصرن" في الجوف. وفي هذه الحالة سوف تصبح جغرافية "أرض كنعان" قبل عصر تأسيس الملكية في اليمن مقبولة وصحيحة تماماً، وهذا ما تؤكده الآية التالية من سفر التكوين:

13: 12 أَبْرَامُ سَكَنَ فِي أَرْضِ كَنْعَانَ، وَلُوطٌ سَكَنَ فِي مُدُنِ الدَّائِرَةِ، وَنَقَلَ خِيَامَهُ إِلَى سَدُومَ.

אַבְרָם, יָשַׁב בְּאֶרֶץ-כְּנָעַן; וְלוֹט, יָשַׁב בְּעָרֵי הַכִּכָּר, וַיֶּאֱהַל, עַד-סְדֹם

أريد هنا القيام بمهمة تصحيح الترجمة الخاطئة لهذه الآية. ليس هناك "ب– عير ها– ككر: مدن الدائرة בְּעָרֵי הַכִּכָּר". ليس ثمة مكان على وجه



الأرض يُدعى "مدن الدائرة/ ها ككر". هناك فقط مكان وحيد يُدعى "قرى الكور הַכִּכָּר"، وهذه هي الترجمة الصحيحة للآية، وهو مكان يجمع قرى كثيرة ضمن محافظة أبين اليوم (قرب جبل كسديم/ كساد) ويُدعى: قرى "الكور הַכִּכָּר" ضمن عزلة القارة بمديرية رصد التابعة لمحافظة أبين. بكلام آخر، ذهب إبراهيم صوب جبل " كسديم" في الضالع (جبل الكساد)؛ بينما ابن أخيه لوط فضَّل البقاء في مكان يُدعى "الكور" في أبين، وهذه جغرافية واقعية تنسف كل تصوُّر خيالي لاهوتي، يزعم أن إبراهيم ترك بلاد ما بين النهرَين، ليعيش في هضبة جرداء داخل الأناضول. هذه قصة بدوية بسيطة لا يتطلبُ فهمها كل هذا الخيال الجامح، فثمة "رعاة" مهاجرون من أسرة واحدة اختصموا في ما بينهم. ومع ذلك ثمة سؤال حيوي: أين عاش "الكنعانيون" أصحاب الحضارة المزعومة؟ هل كانوا لوحدهم يسيطرون على

"أرضهم"؟ هذا سؤال جوهري وفي صُلب فكرة حدود كنعان. نقرأ في سفر التكوين 15: 21 أن الكنعانيين كانوا "جماعة" من جماعات أخرى تعيش في أرض مشتركة، وأنها ليست إمبراطورية أو حضارة مستقلة بذاتها. هاكم ما يقوله السفر التوراتي إن "الكنعانيين كانوا يعيشون سويَّةً مع جماعات أخرى: وَالأَمُورِيِّينَ وَالْكَنْعَانِيِّينَ وَالْجِرْجَاشِيِّينَ واليبوستين".

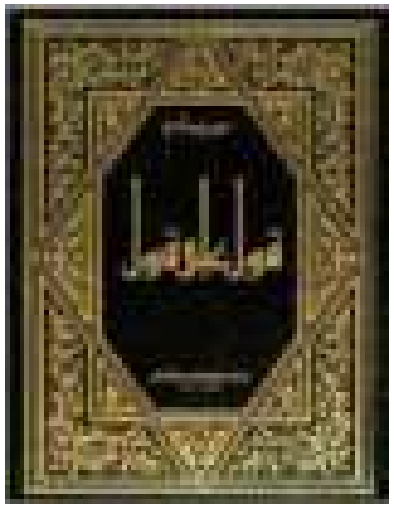
וְאֶת-הָאֱמֹרִי, וְאֶת-הַכְּנַעֲנִי, וְאֶת-הַגִּרְגָּשִׁי, וְאֶת-הַיְבוּסִי

هذا النص الواضح يؤكد لنا، أن "أرض كنعان" هي أرض جماعات قبلية كثيرة، تضم الأموريين (הָאֱמֹרִי) أبناء وادي أمور/ مور الشهير في اليمن، والكنعانيين والجرشيين (بنو جرش הַגִּרְגָּשִׁי) واليبوستين (اليابس הַיְבוּסִי). أما جرش فالمقصود بها قبائل مخلاف جرش التاريخي في اليمن الذي يعرفه المؤرخون والجغرافيون العرب واليمنيون. وهذه "المدينة/ المخلاف" بكل يقين ليست حضارة مستقلة قائمة بذاتها تمتد من مصر إلى كل بلاد الشام؛ بل هي قطاع جغرافي صغير من اليمن. وإلى هذه الأرض وصل إبراهيم مع زوجته ورعاته ومواشيه، وكان رجلاً مُسنّاً عاقراً. والآن: بصدد الجماعة المُسمَّاة "أموري/ المورية/ من الاسم مور". هاكم بعض التفاصيل الضرورية لفهم جغرافية الأرض التي وجد إبراهيم نفسه وهو يعيش فيها مع جماعات قبلية قوية. يعتبر وادي مور أحد أكبر وديان تهامة اليمن من حيث المساحة، وهو يغمر بمياهه وأوقات جريانه الموسمية مساحات واسعة (كما توجد قرية بنفس الاسم: مور في محافظة حجة: عزلة العبيثة/ العبادلة بمديرية كشر). وعلى امتداد هذا الوادي العظيم عاش الأموريون. هذه الجماعة جرى "اختراعها" كجماعة غامضة تُدعى "الأمورو/ الأموريون"، وهذا نمط آخر من التلفيق؛ يتطلب تفكيك وهم الحضارة الكنعانية في فلسطين الذي يُهيمن على عقول ملايين البشر، وبشكل أخص في الأوساط الأكاديمية، القيام بفحص علميٍّ متأنٍ لمسألة وجود الكنعانيين سويةً مع "الأمورو/ الأموريين"، الذين يتكرر ذكرهم في نصوص التوراة والسجلات الآشورية. ومن أجل تعميق التحليل، وإعادة بناء الرواية التاريخية الصحيحة عن هذا "الشعب الغامض"؛ ولذا سوف أتوقف عند مسألة الأمورو، وكيف جرت عملية "تصنيع" هوية جديدة لجماعة قبلية صغيرة من قبائل اليمن، وبحيث أصبحت "حضارة" كبرى إلى جانب "حضارة كنعان". لقد حيَّرت مسألة "الشعب الأموري" علماء الآثار من التيار التوراتي، رغم أن هذا التيار هو مَن أشاع هذه الخرافة. لكن، ما من باحثٍ أو مؤرخٍ إلا واستعان بالسرديات اللاهوتية عن هذا الشعب الغريب، ومع ذلك لم يجرؤ أي منهم على تقديم رواية علمية أو تقديم توصيف صحيح للأرض التي أقام فيها، أو أن يقدم قائمة بأسماء ملوك هذا الشعب الذي اصطدم به الآشوريون.

كل ما يتردد في المصادر الغربية الأوروبية والعربية المعاصرة، هو استنساخ سقيم لمعلومات سبق وأن وضعها علماء الآثار من التيار التوراتي في القرن قبل الماضي. هذا المقطع من الفصل، سوف يكشف العلاقة بين "حدود أرض كنعان" ووجود "شعب غامض".

كاريكاتير





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

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

■ السؤال : من القائل وما المناسبة :

تطاول هذا الليلُ وانسودّ جانبُه ... وليس يجلي من حبيبٍ الأعجمُ

محمد هلال الزوغي
طرابلس – الجمهورية العربية الليبية

•

امرأة

■ الجواب : هذا البيت لا "يشرّف اسم" قائله ، والقائل" أنه لامرأة في المدينة المنورة في أيام الخليفة "عمر بن الخطاب" فإنه "يروى أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه ... كان يتمشى" في المدينة ذات ليلة إذ "سمع امرأة" "تهذي" وتقول :

تطاول هذا الليلُ وانسودّ جانبُه ... وأرّقني إذ لا حبيبٌ ألاعبُه

فوالله لولا الله لا ربَّ غيرُه ... لزُعزع من هذا السرير جوانبُه

ولكنّ ربي والحياء يكفّني ... وأكرمُ بعلي أن تُوطأ مراتبُه

قبل أن

نفترق ..



دخل الفقيه.. واضعاً يده على وجهه وكأن ضرسه يؤلمه.. ويمر رأسه يميناً وشمالاً.. يضرب عنه.. وهو يردد قائلاً:

- أوه.. تهدلنا.. والله تهدلنا.

وسمع له رجل من مستوى عال من الرصانة والمكانة. فقد بدأ منذ دخوله الباب يردد:

- تهدلنا.. والله تهدلنا.

أيام زمان



صورة تلميذات مدرسة بنغازي النموذجية التي تميزت بالرقي والنظام منذ خمسينات القرن الماضي، كانت المدرسة قريبة من معهد "دي لاسالي" الإيطالي في وسط البلاد، صورة تجمع التلميذات :
فريال طاطاناكي ، فريدة الزني ، ظريفة الخطيب ، فوزية الزني. (صفحة صور ليبيا القديمة والنادرة)

وطن الثقافة

وثقافة الوطن

مجلة

الليبي

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب

السنة الثامنة العدد 92 / أغسطس 2026



التي لا يحكمها الغريب