مجلة
الليبي
The Libyan

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة
الخدمات الإعلامية بمجلس النواب الليبي

السنة الرابعة العدد 38 / فبراير 2022

صانعات خبزها الرائعات

صورة الغلاف

امـرأة ليبيـة تصنع الخبـز الذي يعرفـه الليبيـون باسـمه التاريخي «خبـزة التنور»

هي ليست مجرد امرأة ..

وهو ليس مجرد خبز ..

هي : مؤسسـة كاملـة، كانت تخبز وتطعـم وتربي وتعلم ..

وهـو : إعـلان مقاومـة، ومنشـور شـعب، وصرخـة كانت تعبـر الوديان لتقـول بلا مهادنـة : خبزنـا يكفينا، ونارنـا لا تنطفيء .

هـذه هـي الحكايـة المختصـرة لصـورة أكبـر مـن كل الحكايـات .

عدسة علي الساعدي

الليبي
The Libyan

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات
الإعلامية بمجلس النواب الليبي

رئيس مجلس الإدارة :

خالد مفتاح الشيخي

رئيس التحرير

د. الصديق بودوارة المغربي

Editor in Chief
Alsadiq Bwdawarat

مدير التحرير:

أ. سارة الشريف

مكتب القاهرة :

علي الحويج

مكتب تونس :

سماح بني داود

مكتب فلسطين :

فراس حج محمد

شؤون ادارية ومالية

عبد الناصر مفتاح حسين
محمد سليمان الصالحين

خدمات عامة:

رمضان عبد الونيس
حسين راضي

الإخراج الفني

محمد حسن محمد

العنوان في ليبيا

البيضاء . خلف شارع النسيم. الطريق الدائري الشمالي

عناوين البريد الإلكتروني

libyanmagazine@gmail.com

info@libyanmagazine.com

Ads@libyanmagazine.com

http://libyanmagazine.com

شروط النشر في مجلة الليبي

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

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

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

الليبي
The Libyan
السنة الرابعة
العدد 38 /
فبراير 2022

محتويات العدد

افتتاحية رئيس التحرير

(ص 8) أمة.. في بئر

شـــــؤون ليبية

(ص 14) الصحافة الليبية 4

(ص 20) سيدة الأفراح الليبية

(ص 23) الفسيفساء ترمم نفسها

(ص 28) غربة الفرسان

شـــــؤون عربية

ص 32 رسالة فلسطين (الأسرى يواصلون الكتابة)

ص 36 معاني الشوماني 2

شـــــؤون عربية

ص 38 ثقافة الانتحار

ص 42 بين العامية و الفصحى

كتبوا ذات يوم

ص 43 تاريخ الصحراء الليبية في العصور الوسطى

ترحـــــــال

(ص 44) جامعة «معدن الثقافة» الإسلامية ص44

(ص 46) مدارات الذّاكرة البصريّة

(ص 50) القاضي عمر البلنكوتي

محتويات العدد

ترجمـــــــات

(ص 54) تاريخ علاقة المافيا بالكنيسة الكاثوليكي

(ص 59) أنا بخير « قصيدة »

ابـــــــداع

(ص 60) المترجم العالمي عز الدين عناية « حوار»

(ص 68) الإنصات إلى همس الكائنات

(ص 72) حيص بيص

ابـــــــداع

(ص 74) الكذب والحقيقة

(ص 75) محمول النقطة الفلسفية

(ص 80) التلفزيون في خطر

(ص 84) انْتِقَام الأَبْله وسَمَكة الصَّيَّاد

(ص 87) ليس للكردي إلا الريح «قصيدة»

(ص 88) جنة النص

(ص 90) حلول « قصة قصيرة»

(ص 91) البلاد المؤجلة « قصيدة»

(ص 92) التجربة الذاتية.. التفاعلية وكسر الحاجز 2

(ص 96) سكان مدينيتي « قصة قصيرة»

من هنا وهناك

(ص 97) قول على قول

قبل أن نفترق

(ص 98) يوميات معلم لغة عربية.. علي محمد الشوماني

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

فاطمة موسى. ليبيا

بكري بلال .السودان

من بئر ريان إلى بئر يوسف

أمة .. في بئر

بقلم : رئيس التحرير

((أختارُ يوماً غائماً لأمرّ بالبئر القديمة.
ربّما امتلأت سماءً.
ربّما فاضت عن المعنى وعن ..
أمثولة الراعي.
سأشرب حفنةً من مائها.
وأقول للموتى حواليها:
سلاماً، أيّها الباقون .))

إنه «محمود درويش» لا يخرج عن النص العربي العتيد، فالخروج عن النصوص العميقة في بلاد الشرق محض مغامرة لن تؤدي بك إلا إلى المزيد من غيابات الجب. ولك أن تحاول، وسوف تخبرنا إذا لم تمت بنتيجة ما آلت إليه المحاولة.

إنه لا يرى حول «منبع الحياة» سوى الموتى، ويبادرهم بعبارته السحرية : سلاماً أيها الباقون. فالموت هنا هو الباقي، وما على الحياة سوى أن تحزم متاعها وترحل.

الغريب في موضوع البئر هو ذلك التناقض المريع بين المعنى والاسقاط، فالبئر بطبيعتها هي حبل نجاة البدوي من الموت، فيها يكمن سائل الحياة، وداخل رحمها وعدٌ أكيد بالتجدد، وفي ماءها العذب رسالة للبذور على السطح بأن لها موعد مع الازدهار والخضرة ومع المزيد من تحدي الضمور ومحاربة الإنزواء .

هـذه هي رسـالة البئر الحقيقيـة، ولكن، كيـف انبعثـت إذاً كل هـذه الصور السـلبية للبئـر كونهـا رمـزاً للمـوت؟ ألا يناقـض المعنـى هنـا مضمـون الاسـقاط؟ للمزيـد من اسـتيعاب هـذه الفكـرة الشـائكة دعونا نسـتعرض مزيداً من الآبـار لأن بئر «محمود درويـش وحدهـا لـم تعـد تكفي .

بئر يوسف :

((**قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ** (10) **قَالُوا يَا أَبَانَا مَا لَكَ لَا تَأْمَنَّا عَلَىٰ يُوسُفَ وَإِنَّا لَهُ لَنَاصِحُونَ** (11) **أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ** (12) **قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَن تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ** (13) **قَالُوا لَئِنْ أَكَلَهُ الذِّئْبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّا إِذًا لَّخَاسِرُونَ** (14).))

هاهـم أخـوة يوسـف يتآمـرون بـه، يسـرقونه مـن أبيهـم وعـداً حلـواً وأمنيـة معسـولة، ويلقون بـه في غيابت بئر، ويتهمون بـه الذئـب، ثـم ينصرفـون وكأن شـيئاً لـم يحـدث. الذئـب هنـا كان الشـماعة التـي علـق عليهـا الجنـاة أخطاءهم، فهـل مازلنا في أمـس الحاجـة إلى الذئب كمـا كان أخوة يوسـف في أمـس الحاجـة إليـه ؟

إن البئـر هنـا يواصـل (أو تواصـل) تخبطها في الازدواج بـين معنيين متناقضين، الأول ظلامـي منـذر بالخـوف والمـوت،

والثاني متفائل يبشر بالارتواء بعد ظمأ طويل، وهاهم أخوة يوسف يختارونها مكاناً لإخفاء فعل فاضح لا يجدر به الظهور، فالأفعال الفاضحة هي الأكثر احتياجاً إلى عدم الفضح، وهل هناك أكثر احتياجاً إلى الاختفاء من مواراة طفلٍ في حفرة ؟ إنك تحتاج في هذه الحالة إلى هوة تدس رأسها عميقاً في الأسفل، وهل هناك كائن يدس رأسه على هذا النحو أفضل من بئر ؟

البئر في اللغة :

حتى في اللغة، ثمة تناقض لا يبدو مفهوماً للوهلة الأولى، فالبئر في اللغة مفردة مؤنثة، إنها في موضع : ((حفرة عميقة يُستخرج منها الماء أو النفط.))، وهي في موضع آخر : ((بئر حفرتها (وليس حفرته) مياه الرشح.))، وفي موضعٍ آخر : ((هي (وليس هو) بئر تنتهي إلى مجرى مائي تحت الأرض.))، وفي موضع غيره : ((بئر فوهاء، أي واسعة الفم.))، وفي مواضع غير ذلك كله هي : ((حفرة، أو حفرة يتفجر منها الماء، أو هي الحفرة العميقة في الأرض يستقى منها الماء.))

إن البئر كائن مؤنث إذن، هكذا حكمت بهويته اللغة، ويجوز له بمفهوم هذا الزمن أن يتحصل على رقم وطني يبدأ بما تبدأ به الأرقام الوطنية للإناث، ويصبح واجباً علينا بعد ذلك أن نتوقف عن تذكير البئر، وأن نلتزم بتأنيثه كما هو أهل له، ولكن، لماذا يؤنث العرب البئر ثم يلصقون به تهمة الكآبة وشبهة الموت، أليست الأنثى مصدراً

للولادة وتجدد الحياة وانبعاث الوجود؟

هـذا بالضبط ما تنص عليـه وظيفة الماء بشـهادة النص الديني :

((**أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُواْ أَنَّ السَّمَوَتِ وَالأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ.**))

إن الماء رسـول حيـاة قادمة، وكذلك يجب أن يكـون وعائـه الطبيعـي، البئـر، فلمـاذا انزلـق المسـار بهـذه الطبيعـة نحـو إطار لم يعـد يوحي لنا إلا بالنفي والسـجن والظلام؟

هـل أنثـت اللغـة البئـر لكـي تنفـي عن الذكـر تهمـة الكآبـة والسـلبية؟ ففضلت أن تبـوء الأنثـى وحدهـا بهـذا المصير؟

بئر الحُطيئة :

((**ماذا تقول لأفراخ بذي مرخٍ .. زغبُ الحواصلِ لا ماءٌ ولا شجرُ.**

ألقيت كاسبَهم في قعر مُظلمة .. فاغفر، عليك سلام الله يا عمر.))

إنـه «الحطيئـة»، أبـو مليكـة جـرول بن مالـك، وهـو يسـتجدي الخليفـة الراشـد «عمر بـن الخطـاب» ليخرجه من محبسـه، ويـدل البيت الأخيـر على أن العـرب عرفت قديمـاً سـجن المخطئـين أو المعارضـين في الأبـار المهجـور، فهاهـو الحطيئة يشـكو أنه ألقـى بـه في « قعـر مظلمـة»، أي قـاع بئـر مظلمـة. وهـو هنا لا يخرج عـن قواعد اللغة في تأنيـث البئر التي أشـرنا إليها في الأعلى.

إنـه يتجـاوز الحـدود بهجـاءه المقـذع للزبرقـان التميمـي، بعـد أن رمـاه بأبيـات أوجعته فشـكاه إلى خليفة رسـول الله قائلاً :

يا عمر، لقد هجاني بقوله :

دعِ المكارمَ لا ترحلْ لبغيتها ..

واقعدْ فإنّك أنت الطاعمُ الكاسي

فقـال عمـر: مـا أسـمع هجـاء ولكنهـا معاتبـة. فقال الزبرقـان : أو لا تبلغ مروءتي إلا أن آكل وألبـس؟ والله يا أمير المؤمنين ما هُجيت ببيت قط أشـد عليّ منـه. وإلى هذا الحـد كان لابد مـن اسـتدعاء خبير ليفصل في الأمـر، فـكان رأي «حسـان بـن ثابـت» قاطعـاً بهـذا الخصـوص، مؤكداً أنـه هجاء مقـذع شـديد، فأمـر عمـر بحبسـه في قاع البئـر. فحُبـس فيهـا حتى اسـتعطف بهذه الأبيـات، فأخرجه منهـا «عمـر»، ويقال إنه اشـترى منها أعراض المسـلمين بثلاثة آلاف درهم .

مـن يشـتري أعراضنـا مـن هجـاء هذه الأيـام لنـا بثلاثـة آلاف ؟

بئر الهندوس المدرج :

إن التراث الانسـاني لا يسكت بخصوص الآبـار، لديـه هـو الآخر مـا يقول بشـأنها، هـو الآخر يمـارس معهـا فعل تنمـر غريب، فهاهـي الملكة «روداديفي» تقوم بتشـييده في

أواخـر القرن الرابع عشـر الميـلادي كذكرى لزوجها الذي قتله المسـلمون، ومـا إن اكتمل بنـاؤه حتى قفزت إلى غياهبـه لتلقى حتفها، فيتحـول البئـر بـدوره مـن رمز للـولادة إلى فعـلٍ للمـوت. فهل يصر البشـر دائمـاً على قلـبِ المعايير بهـذه الطريقة .؟

بئر مرعي الهلالي :

في السـيرة الهلاليـة المذهلـة، ثمـة بئـر أيضـاً، إنـه ذلك البئـر الذي حولته السـيرة الشـعبية بدورها من مصدر حياة إلى مقبرة لبطـلٍ مـن أبطـال الروايـة الليبية للسـيرة الهلاليـة، (الروايـة المصريـة والخليجية لا يمـوت فيها مرعـي الهلالي) إنـه ينزل إلى غياهـب الجـب ليسـقي خالـه وإبلـه، لكـن الحيـة تكمن لـه في قاع البئـر وتلدغه لتنهي حيـاة آخـر ابن مـن أبناء «شـيحة» شـقيقة «أبـي زيـد الهلالي» بطـل ابطال سـيرة بني هلال. السـيرة التـي تصور هذا المشـهد في أبيـات نبـؤة تبعث علـى الاعجـاب والخوف معاً، عندما يسـتطلع «يحيى» شقيقه أحجار «التاقزة» فتخبره بالغيب بشـعاً لا يجامل ولا يعرف المهادنة :

((نوضـوا يـا رفاقـا لا فـرّق الله بينكـم .. رحتـو علـى سـوق الربـا والتلايـف
مافيكـم من يمـوت بالحديـد الا انا .. على ايديـن عبيداً ما يعتنـوا بالوصايف
ويونـس حازاتـه احضريـة في راس قصـر .. عالـي بالرواشـين هايف
ومرعـي كلاتـه هامـةً في ذيل بيرهـا .. منها يـا نجـاة كل خايف .))

مـن جديد، هاهي السـيرة الهلالية تضم

الذاكرة الشعبية إلى قائمة المتنمرين بالبئر، وتجعله نهايةً لأحد أبطالها، إلى أن الواحد منا يتساءل والحيرة تستبد به : هل كانت الآبار تسقي الناس في ذلك الزمن أم كانت تدفنهم بكامل العطش ؟

بئر ريان الحزين :

هو أحدثها عمراً، لكنه لم يحد عن خطة سيرها قيد أنملة، لقد تحول بدوره من وعدٍ بالزراعة والارتواء والتخلص من العطش، إلى مقبرة بشعة لطفل جميل، إن ظلام القعر المريب هنا يبتلع ابتسامة واعدة كانت تحلم بالمزيد من الحياة، لماذا تغدر بنا الآبار على هذا النحو ؟

هل يمكن تجاوز الأمر ؟ :

في الواقع لا يمكن على الاطلاق، لا يمكن تجاوز الأمر، إن إخوة يوسف يلقون به في البئر، وهاهم إخوة يوسف ينهضون من جديد ليلقوا بغيره. لا يمكن تجاوز الأمر، هناك الكثير من إخوة يوسف على استعداد دائم ليلقوا بنا في أول بئر يصادفهم. المهم أن هناك إخوة يوسف، وأن هناك بئراً، وأن هناك من يلقى بنا دائماً في ظلام البئر.

في الواقع لا يمكن تجاوز الأمر، ولا أن نغفل الرمزية في كل هذه القصص التي تمتد عبر آلاف السنين، وتكرر نفسها بلا توقف، من بئر يوسف في قصص الأنبياء،

إلى بئر مرعي في السيرة الهلالية، مروراً ببئر الهندوس إلى بئر الحطيئة، ونهاية ببئر «ريان» في هذا الأسبوع. وكأن حياتنا سيرة موجعة لمجموعة اسطورية من الآبار.

أخوة يوسف لم يموتوا بعد :

الاستبداد بئر، وثقافة الكراهية بئر، والتخلف بئر، واحتكار المعرفة بئر، والحجر على الرأي بئر، والقهر بئر، والظلم بئر، والاختلاس بئر، والتنمر بئر، والفساد هو البئر الأكبر دائماً .

آبار بلا عدد، هي دائماً القاتل، ونحن دائماً الضحية. لا يمكن أن نتجاوز الأمر، دائما هناك بئر، ودائماً هناك إخوة يوسف، الرمز هنا اكبر من مجرد كونه حدث بعيد، إن إخوة يوسف في بئر «ريان» هو الإهمال، هو الدولة العميقة التي تتمدد على صدور الناس من المحيط الى الخليج، دولة لا مبالية، وزراؤها يرون الشعوب خدما لهم، ولا يهم بعد ذلك إن سقط خادم في قاع بئر. وأخوة يوسف في بئر «الحطيئة» هو الخروج عن قواعد الدولة الجديدة التي تأمر بالستر والكف عن محارم الناس. وأخوة يوسف في بئر «مرعي الهلالي» هو العطش، أو هو الانصياع المسحور إلى نبؤة التاقزة، المسحورة أيضاً. لا يمكن تجاوز الأمر، نحن هم ضحايا البئر. يلقي بنا إخوة يوسف في كل زمن في بئر، منذ ما قبل التاريخ إلى ساعة قراءتكم لهذه الافتتاحية، فلا تفرحوا كثيرا إن خرج أحدكم من بئره. ثمة آبار أخرى تنتظر كل واحد منا، انتِ، بحجة انك بنت لا حقوق لك إلا في التزام الصمت والموت قهراً إلى نهاية العمر. وأنت، بحجة انك مواطن، مجرد رقم وطني، لا يفتح فمه في العادة إلا لكي يتثاءب .

لا يمكن تجاوز الأمر، فإخوة يوسف مازالوا هنا. والآبار بلا عدد .

تاريخ وعراقة وتعثرات عبر الزمن ..

الصحافة الليبية (4)

امراجع السحاتي. ليبيا

نتابع الحديث عن الصحافة الليبية وتاريخها العريق وما خزنته من سجل لتاريخ ليبيا عبر الزمن، استمرت بعض الصحف والجرائد والمجلات في الصدور رغم الصعوبات وما كان يواجهها من مفخخات، فقد صارت تصدر قوانين وقرارات بشأن التحكم في الصحافة ومن يسيرها، فمثلاً صدر القانون رقم 120 لسنة 1972م بشأن إنشاء المؤسسة العامة للصحافة، وكانت فيه فقرات تناقضية عطلت سير بعض الصحف والمجلات مثل «الحقيقة» و«الزمان» وغيرهما، ومن ضمن ما قيد الصحافة الليبية كذلك ما أصدره المؤتمر الوطني العام الأول للاتحاد الاشتراكي في الثامن من ابريل من عام 1972م حيث أصدر المؤتمر قراراً ينظم فيه الصحافة على أساس عدد من المبادئ، والذي بعده صدر القانون رقم 76 لسنة 1972م بشان المطبوعات الصادر في 17 يونيو عام 1972م والشروط الواجب توفرها في اصحاب المطبوعات الدورية وشبه الدورية وأعضاء مجالس إدارتها ورؤساء وأمناء التحرير فيها، منها ما فرض من آراء، حيث نص على ضرورة الالتزام بمبادئ الثورة وتخفيض عدد الصحف، حيث نجد أن القانون رقم 76 لسنة 1972م تقول الفقرة الثانية فيه عن شروط صاحب المطبوعة أو الدورية من المادة الخامسة أ)) : أن يكون مؤمناً بالثورة العربية وملتزماً بأهدافها وأهداف ومبادئ العمل في الاتحاد الاشتراكي العربي.)) [1].

بعض ما جاء في القانون رقم 76 لسنة 1972م شبيه بالعزل الصحافي، حيث أكدت المادة الخامسة عشر من القانون المذكور ذلك حيث جاء في الفقرة الثانية من تلك المادة : ((إذا تبين أن صاحب المطبوعة فاقد لأحد الشروط المنصوص عليها في المادة 5 من هذا القانون » [2]))

كما نجد في المادة الثانية من قانون الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، «المطبوخ» من وزير الإعلام والثقافة ووفق توجهات معينة، ما يعطي للدولة حق التسلط على الصحافة وكبح جماحها، حيث تقول تلك المادة : ((تتولى الشركة نشر الكتب، وتقوم بتوزيع كافة المطبوعات الدورية وشبه الدورية التي تصدر في الجمهورية العربية الليبية داخلياً وخارجياً، وكذلك توزيع كافة المطبوعات العربية والأجنبية الواردة من الخارج، كما تختص دون غيرها بمزاولة كافة نشاطات الإعلان بمختلف أنواعه في الداخل والخارج، وفقاً للفلسفة العامة للإعلان بالدولة » [3].

الصحافة الليبية في ظل العهد الجمهوري (1/9/1969-1977/3/1):

في مرحلة ما بعد 1/9/1969م، توقفت الكثير من الصحف عن الصدور، خاصة بعد أن تم استهداف كتاب الصحافة بوجه عام من الحكومة، وفي المقابل ظهرت صحف وجرائد جديدة قادها أشخاص مسيسون، وصارت تسير وفق رغبات النظام الجديد، واتخذت منوال السير على ما تسير عليه بعض الصحف والجرائد المصرية في الستينات من القرن العشرين من الحديث عن الوحدة والقومية والاشتراكية، ثم اخذت الصحف والجرائد في ليبيا مساراً آخر في نهاية السبعينات عندما صارت منشغلة بأفكار النظام الجديد، واختلطت بعد ذلك الكتاب عن افريقيا ومشاكل افريقيا، وصارت تسير في خطين، محلي وفق سياسة النظام، واقليمي الكتابة عن افريقيا ومشاكلها وانتهاء الكتابة على القومية، في هذه المرحلة استمر الصحفي المسيس في أداء دوره، وانكمشت اعمال الصحفي الوطني وهجرت بعض الاقلام الصحفية الصحافة .

ونجد أن أهم الصحف والمجلات خلال الفترة من 1 سبتمبر من عام 1969م الى عام 1971م هي الثورة، وهي يومية سياسية حلت محل صحف العلم بطرابلس والبلاد في فزان والأمة في بنغازي، وتأسست عام 1969م، وجاء اسمها من النظام الجديد، وأصدرتها وزارة الاعلام، والجريدة الرسمية للجمهورية العربية الليبية عام 1969م ، الجندي عام 1969م، وهي اسبوعية صدرت عن إدارة التوجيه المعنوي للقوات المسلحة في طرابلس واستمرت لغاية 1972م كانت تعنى بالجيش والقضايا العسكرية، الرأي العام عام 1969م، وهي اسبوعية سياسية اصدرها «عبد القادر طه الطويل» في بنغازي، واستمرت إلى عام 1971م، الشرطة عام1969م، وهي تعنى بقضايا الشرطة والأمن، وكذلك صدرت «شؤون النفط» عام 1969م، وهي تنعى بالنفط وقضاياه، وصدرت «إدارة الأعمال» عام 1970م، و«الكفاح» عام 1970م، وهي يومية سياسية أصدرها «مهدي المطردي» في بنغازي، وصدرت «المجتمع الجديد عام 1970م ، مجلة كلية المعلمين عام 1970م ، المرأة الجديدة عام 1970م ، الموعد السياحي عام 1970م ، الوطن العربي عام 1970م وهي اسبوعية سياسية اصدرها «مهدي المطردي» في بنغازي ، وصدرت «جيش الشعب» عام 1971م، وهي شهرية اصدرتها إدارة التوجيه المعنوي للقوات المسلحة، وصدرت «رسالة التربية» عام 1971م، وكذلك «صناعة

النفط» عام 1971م، و«الفكر الثوري»، عام 1971م، وهي شهرية كانت تعالج قضايا ثورية صدرت في طرابلس عن إدارة الارشاد القومي، و«الفلاح» عام 1971م، وكانت تهتم بالفلاح والمزارع، وكذلك «الكهرباء» عام 1971م، وصدرت «الوحدة العربية» عام 1971م، وهي شهرية سياسية صدرت في طرابلس عن وزارة الاعلام [4].

نلاحظ تغير المسميات، فبدل «العسكري» صار هناك «الجندي»، وبدل «البوليس» صار هناك «الشرطة»، كما نلاحظ توجه جديد مناقض لما قبله، حيث رمزت وأشارت إليه عدد من التسميات، وما كتب داخلها مثل «الثورة» و«الكفاح» و«الفكر الثوري» و«الجندي» و«جيش الشعب» و«الشرطة» و«الوطن العربي» و«الوحدة العربية» و«المجتمع الجديد» و«المرأة الجديدة» و«شؤون النفط» وغيرها ، كما نجد أن الصحافة الليبية تسجل وتوثق تاريخ ليبيا، والمطلع عليها يعرف ما مرت به ليبيا وشعبها من أحداث .

الصحافة الليبية في ظل العهد الجماهيري (1977/3/2- 2011/2/16):

بعد ذلك، ظهرت صحف وجرائد ومجلات مسيسة، خاصة بعد عام 1976م، حيث برزت «الفجر الجديد» و«الجماهيرية» و«الشمس» و«الزحف الأخضر» و«مجلة لا» و«مجلة الأمل» وهي للأطفال، كما صدرت صحف لبعض المدن مثل صحيفة الشلال وأخبار بنغازي وأخبار اجدابيا، والعروبة، وغيرها كان يكتب في بعضها شيء من الأدب، وتنشر فيها أخبار للرياضة واعلانات تهم المواطن والمؤسسات العامة والخاصة، ثم برزت صحف اخرى تحاول أن تظهر فيها إن الدولة قد اطلقت العنان للصحفيين والكتاب ليكتبوا بحرية مثل «قورينا» و«أويا» وغيرها،

كما أسست صحف ومجلات خارج ليبيا جل موضوعاتها تتمشى مع اهداف وسياسة النظام.

في هذه المرحلة صدرت قوانين لا حصر لها في تنظيم الصحافة والإعلام، وألغيت أخرى، ولم تنفذ غيرها، وبرزت مؤسسات عملاقة لدعم منشورات تهم النظام مثل «مركز الدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر» .

الصحافة الليبية في ظل ثورة 17 فبراير (2011/2/17- 2011/10/22):

بعد 17 فبراير 2011م، اختفت صحف، وحدثت فوضى في اصدار الصحف، وتنوعت سياستها، وتخبط بعضها واختفى بعضها،

وظهرت في الجزء الشرقي من ليبيا في برقة عشرات الصحف، وصارت تكتب عن الديمقراطية وتشكك في النظام، حاول البعض امتطائها، وصارت هذه الصحف تتحدث عن الاصلاح والدستور والأحزاب وعن ظلم النظام، وما هي إلا بضع شهور إلا وتلاشى بعضها، وصمد بعضها في خجول، وهي تعاني من الآتي :-

1. عدم وجود قراء .
2. قلة مردود المالي في ظل غياب الدعم من مؤسسة تشجيع الصحافة .
3. صعوبة وجود كتاب للصحافة .
4. ظهور الصحافة الالكترونية .
5. ظهور ظاهرة الكبت سواءً في الكتابة في السياسة أو الدين .

ورغم الحرب غير المعلنة على الراي والتعبير الحر الذي فرضته السلطات المتعاقبة على ليبيا، إلا أن الصحف الليبية كانت تتكاثر كلما حل نظام جديد، وتتزاحم الصحف والمجلات إلى ما شاء الله، وهذا ما جعل ليبيا في صدارة عدد النسخ المتداولة يومياً مقارنة مع عدد السكان، حيث ظهرت في ليبيا وكالة أنباء غّير اسمها في 2 يونيو من عام 1973م الى «وكالة أنباء الثورة العربية»، والتي تم انشاءها في أول اكتوبر من عام 1964م، لكي تقوم بتجميع الأخبار ومساعدة وسائل الإعلام الليبي، وتعمل من أجل الحصول على المعلومات والأخبار بالاشتراك او المبادلة مع

غيرها من وكالات أنباء أخرى، وقد كانت منتشرة في طرابلس وبنغازي وسبها والبيضاء ومصراتة، فمثلاً عند مقارنة عدد السكان في ليبيا، وعدد النسخ من الصحف المتداولة بينهم يومياً، نلاحظ تفوق ليبيا على العشرات من الدول، فعند مقارنة ما يتداوله سكان ليبيا عام 1964م وعددهم في ذلك الوقت مليون وخمسمائة وتسعة وخمسون الف نسمة من نسخ صحف نجد أنها مائة ألف، في حين كانت مصر خمسمائة ألف وعدد سكانها كان في ذلك الوقت 28 مليون وخمسمائة الف نسمة، من هذا نجد تفوق ليبيا في كثرة التداول بين سكانها مقارنة مع سكان مصر، كما نجد أن ليبيا قد تخطت أنغولا، والتي كان عدد سكانها في تلك الفترة اربعة مليون وستمائة واثنان واربعون الف نسمة، والصحف المتداولة يومياً فيها اربعة واربعون الف، وهذا حسب ما اوردته اليونسكو في احصائية لها عام 1964م [5].

لم يكن حال الصحافة الليبية في ظل

المجلس الانتقالي (2011/10/23-2012/7/7م، أحسن حال، بل كان هناك تخبط وفوضى في النشر، وكذلك الحال في ظل المؤتمر الوطني العام، وكذلك الحال في ظل الانقسام السياسي، حيث كان من أسوأ التواريخ في الصحافة الليبية، حيث قتل عدد من الصحافيين أمثال «مفتاح بوزيد» وغيره . إن الصحافة الليبية ذات تاريخ عريق وقديم، إلا أنها اصطدمت ببعض المعوقات من الأنظمة التي حكمت ليبيا فكان عمر بعض منها قصير، إلا أن الحياة الصحفية في ليبيا كانت تنتعش بين الحين والآخر، فظلت الصحافة الليبية تقاوم كل التحديات، وتحاول أن تقف منادية بالحياة الثقافية الجيدة . من ناحية الإصدار والنشر حقيقة كانت أهم فترة في النشر والاصدار هي فترة ما بعد 2 مارس 1977م، حيث كثر النشر والاصدار وصارت الصحف تباع بأسعار قليلة وتوزع على المكتبات العامة، وصارت في متناول الجميع، إلا أنها كانت مسيسة، وقد كانت الفترة من 2014م أسوأ حالة، حيث تم كبت الصحافة وقل النشر والدعم لدرجة أن بعض الصحف والمجلات توقفت عن الصدور وصارت وسيلة نشر اعلانات فقط .

عند تتبع تاريخ الصحافة الليبية نجدها تعبر عن العصر الذي اصدرت فيه وتحاكي النظام الذي تعيش فيه وتوضح ميولات ذلك النظام وتوجهاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وأنها تاريخ لتلك الأنظمة وسياساتها المختلفة . يتطلب أن يتم ربط تواريخ الصحف والمجلات والجرائد في ليبيا ببعضها لأنها تشكل تاريخ وعراقة شعب وتعبر عن الأنظمة التي صدرت في ظلها، كما يتطلب من الباحثين في التاريخ أن يطلعوا على تلك الصحف والمجلات لأنها تعطي بعض الحقيقة .

الهوامش :

1. القانون رقم 76 لسنة 1972م بشان المطبوعات الصادر في 17 يونيو عام 1972م، مجلس قيادة الثورة.
2. المرجع السابق .
3. قانون الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان ، 1974/9/25، مجلس قياة الثورة ،
4. احمد محمد عاشور راكس ، مرجع سابق ، ص ، ص -149 150
5. المرجع السابق ، ص- ص 155-164.

سيدة الافراح البنغازية

حمد المسماري. ليبيا

«بنغازي»، مدينة ككل مدن الله في دنياه، تزدحم شوارعها بالعابرين من كل الأجناس والألوان، لها طابعها المميز، وتاريخها الضارب في أعماق أساطير الإغريق، «بوسيدون» إله البحر كان ليبياً من شواطيها، و«هرقل» ضرب بقدمه تراب «يوسبيريدس» فكان نهر «الليثون» الذي رددت ضفافه أجمل نغمات الناي الليبي، وكان الليبيون أبرع صناع النايات في الأرض قاطبة.

ولبنغازي القرن العشرين منارتها الشهيرة بمنطقة اخريبيش، و«سوق الحشيش» وإبداعات «الصادق النيهوم» و«خليفة الفاخري» .. وأشعار «أحمد رفيق» المناضلة، وأيضاً الغلمانية الماجنة في الأزمنة الخوالي على رمال «جليانه».

لبنغازي القرن العشرين تاريخ رائع في لوحات «عوض اعبيدة»، وأحزان قصائد «الفزاني»، و«الشلطامي»، والكثير من الأشياء الأخرى المفعمة بالود والبهجة، ولبنغازي أغانيها الشعبية الخاصة التي خرجت مع «سيد بومدين» و«علي الشعالية» ثم «محمد صدقي» و«عبد السلام قادربوه» و«عطيه محسن» وغيرهم الكثير، لتصل إلى ذروة تألقها مع أصوات «عادل عبد المجيد» و«محمد نجم» الغامرة بالدفء والمعاني النبيلة الطيبة في فتر ة السبعينيات من القرن الماضي، وكان وما يزال لبنغازي سيدة أفراحها الأولى «الوردة الليبية)»، وككل مدن الله لكل مدينة وردتها الخاصة فكانت «خديجة» عبق زماننا وذكرياتنا الجميلة وفرح لياليا .. ليست بنغازي وحدها أنست بصوتها في أعراسها، بل ليبيا بأسرها، فلا يوجد على تراب هذا الوطن أحد لا يعرفها، وإن وجد فهو قطعاً ليس مواطناً ليبياً، وكم يشعر المرء بالظلم للتجاهل الإعلامي تجاه هذه السيدة التي تدخل بيوتنا كملكة متوجة، وتوقد منذ سنوات طويلة شموع أفراحنا وليالينا مباركة بقلب طافح بالود والطيبة زفاف شبابنا وفتياتنا، وتسكن صورها مع لحظات السعادة في ألبومات صور العائلات والبيوت العريقة الأصالة، وكم طوينا المسافات مسافرين شرقاً وغرباً، جنوباً وشمالاً رفقة صوتها وأغانيها عبر أشرطتها التي لم تعرف طريق الإذاعة إلا فيما ندر، كم أنست وحشة غربة ليالي طلبتنا في بلاد الله البعيدة مخففة عنهم الحزن وفراق الأحبة، فهذه السيدة بأغانيها كانت رفيقة أسفارنا، وكم صدح صوتها في غرف بيوت الطلبة بأعرق جامعات العالم، في بلاد الثلج والكاتدرائيات العتيقة، والحمام عبر الميادين.

أن يحب المرء صوتها وأغانيها أو لا يحبهما،

ليس موضوعاً ذي بال لهذه الفنانة الشعبية الأصيلة، فعلى اختلاف ثقافاتنا سمعناها، واقتنينا أشرطتها وأغانيها، وربما باركنا بحضورها المميز والطاغي ليلة العمر لأحدناً. لقد أصبحت جزءاً من ذاكرتنا الشعبية، فهي تعيش معنا وليست ببعيدة عن حياتنا، ورغم كل هذا الثراء الفني في شخصيتها وإبداعها، ومخزون الذاكرة الهائل عندها بكل تأكيد عن بنغازي وأهلها الطيبين وشوارعها، وأفراحها وأحزانها أيضاً، لم نجد باحثاً أو كاتباً أو مؤسسة ثقافية، أو حتى صحفياً أو مذيعاً طرق بابها ليسجل معها حواراً على مستوى تقني جيد. ونخشى بتغييبها الإعلامي غير المتعمد، أن تجهلها الأجيال الجديدة، كما حدث مع فنانة شعبية أخرى من طرابلس ربما تكونا ظهرتا في فترة زمنية متقاربة، وهي المطربة الشعبية الراحلة بصمت منذ سنوات «نجمة الطرابلسية»، التي غيبها الإعلام ولم تغيبها الذاكرة الطرابلسية، فهي أيضاً جزء من ذاكرة الليبيين في زمان ما.

وكم كان جميلاً أن يجسد رسم هذه الحكاية البنغازية، بل الليبية الجميلة، الفنان التشكيلي «رمضان البكشيشي»، في لوحة رائعة تنبض بمعاني شتى، قد لا تموت في قلب ما يرسم حين تكون هذه المعاني صادقة، وعميقة الغور.

ربما ما دفعني إلى كتابة هذا الموضوع لوحة «البكشيشي» تحديداً، لكنه منذ زمن غير قصير ظل يداعب مخيلتي كلما رأيت هذه السيدة تعبر أمامي بسيارتها في الشارع أو من خلف زجاج محل «بيت النغم» بشارع مصراتة، تجلس صحبة الآف الأشرطة والأسطوانات النادرة، التي قد لا تجدها حتى بأرشيف الإذاعة، وكأنها بهذا تنذر نفسها للحفاظ على إرث خالد من الكلمات والأنغام، خوفاً من أن تسقط من ذاكرة الأيام البنغازية.

تحية من القلب للوردة الليبية (خديجة)، القادمة إلينا من عبق الزمن مثل كل الناس البسطاء حين كان الله يغدق الأحلام في شوارعنا العتيقة بسخاء، تحية إلى سيدة الأفراح البنغازية. (2005/09/12)

الفسيفساء ترمم نفسها

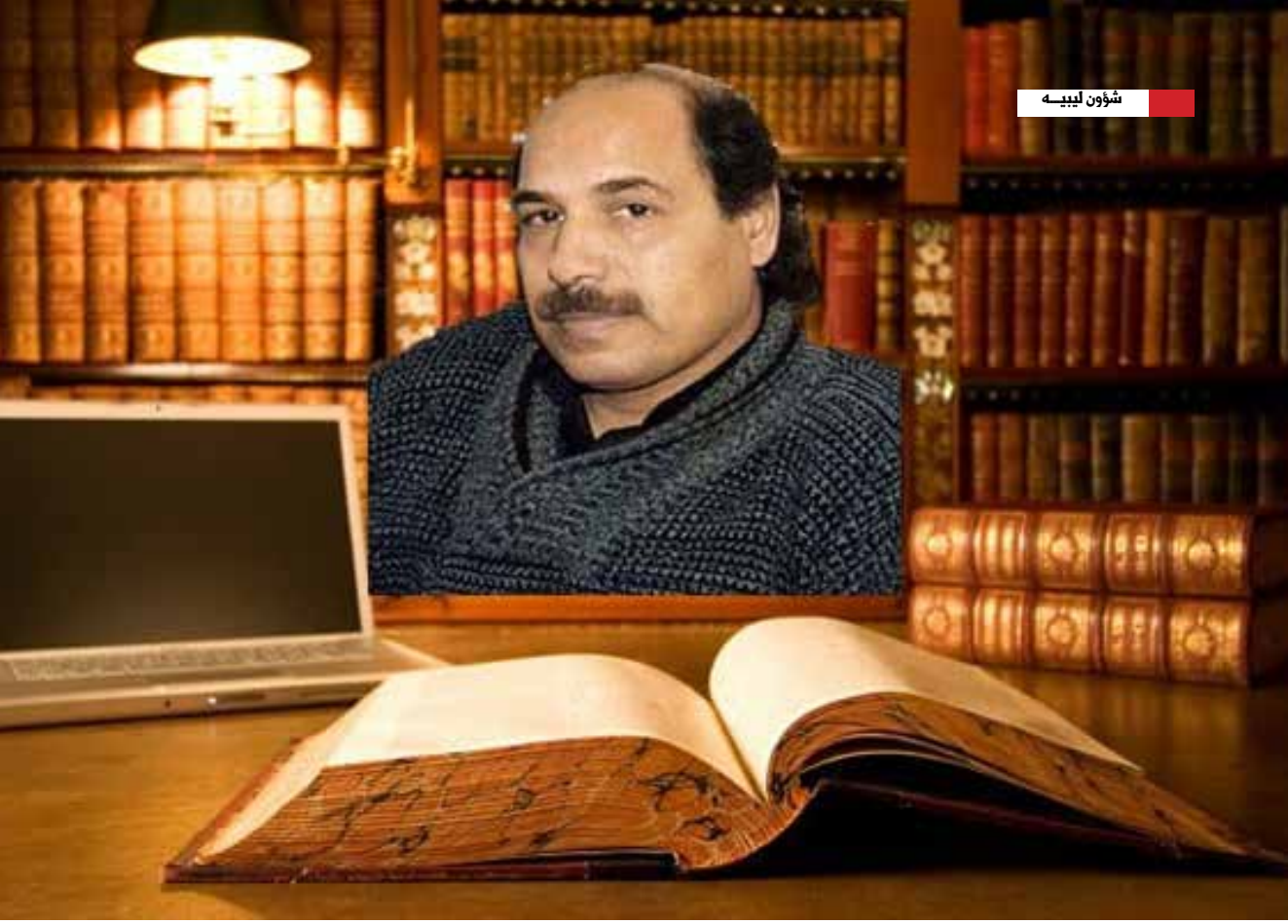
محمد عبدالسلام الجالي. ليبيا

تطرق الراحل «عبد الرسول العريبي ذات مرة للوضع الثقافي في ليبيا من خلال مقالة نشرها بمجلة «لا» في عددها 39 / 40 عام 94 م. شارحاً من خلالها معاناة الثقافة والمثقفين وهجرة الكتاب الكبار عن المشهد الثقافي في ليبيا، وقد أطلق عليها حينئذ «فسيفساء ثقافة ترمم نفسها»

لقد أراد الكاتب الروائي «عبد الرسول العريبي» أن يكون له رأي في الثقافة الليبية بصفة خاصة، والعربية بصفة عامة، وكيف أثرت الثقافة العربية على الثقافة الليبية، ولهذا حاول قدر الإمكان أن يشخص الحالة الثقافية في ليبيا وأسباب تعثرها في الوطن العربي قائلاً :- ((المشهد الثقافي في ليبيا يدعو فعلاً للتأمل والمراقبة والمراجعة، وهذا لا يتحقق إلا بتفصيل التفاصيل وتحليل التحاليل، وتأويل التأويل.))

ويواصل قائلاً :- ((نحن على مستوى الأدباء والكتاب، كرابطة وكمحيط مازال يلملم نفسه، سنقف أمام المشهد التالي :- 1 ـ أسماء غائبة شبه مهاجرة ـ أسماء مترددة شبه صامته ـ أسماء يائسة شبه ميته ـ أسماء مفلسة وهي كذلك ـ أسماء محبطة وهي محبطة ـ أسماء صامتة شبه مترددة ـ أسماء مثابرة ومكافحة ، ومصرة على التأسيس ـ أسماء شابة تائهة بين نفسها وبين وسائل عاجزة ـ 2 ـ منابر عاجزة ـ ونعني هنا وسائل النشر ـ منابر متخلفة ـ منابر صغيرة ـ منابر ضعيفة ـ 3 ـ نشر ردئ ـ نشر صعب ـ نشر بطيء ـ 4 ـ مناخ بائس، ونعني هنا المناخ الثقافي ـ مناخ متخلف ـ مناخ متردد ـ 5 ـ تشتيت الأجيال، ونعني هنا التباعد والقطيعة بين الاجيال (تشتت التراكم)(تشتت الحضور).

هذه خمس نقاط جوهرية، هي التفصيل، وهي التحليل، ومهمة القارئ المتابع، التأويل كيف ما يريد ويحب، ولكننا بالرغم من ذلك لنا مبررنا في تحليل هذه العناوين ـ أ. الأسماء ـ ب ـ المنابر ـ ج ـ المناخ ـ (الاسماء) في تحقيق قدر ضئيل من استيعاب المراحل والتاريخ الثقافي لبلادنا ، فإنني سأبدأ من جيل الستينيات من حيث أنه ـ أ ـ المؤسس لكل شيء ثقافة ـ وسياسة، واقتصاداً ـ وتراكماً ـ ب ـ المبدع، أدباً، وفناً، وثقافة، وحضوراً ـ ج ـ صانع التغيرات الكبرى في بلادنا بكل ما فيها من سالب وموجب، وحاضر وغائب. د ـ هذا الجيل هو الذي حضر في غياب بلادنا، وأسس لها، واعطانا انطباعاً بأننا مساهمون في حضارة امتنا ولسنا عالة عليها، ولأننا بصدد الأسماء، فأننا أمام ما أصاب هذه



الأسماء من تصدع سنضطر للشرح والتحليل بما يسمح به مقال عابر في صحافة عابرة .

كان جيل الستينيات عبر الأسماء الكبيرة - د خليفه التليسي - الصادق النيهوم - علي الفزاني - علي فهمي خشيم - امين مازن - علي صدقي - احمد ابراهيم الفقيه - خالد زغبيه - محمد الشلطامي - علي الرقيعي - محمد وريث - خليفه الفاخري - ومجموعة كبيرة من الأسماء الكبيرة تحيلك إليها هذه الأسماء بحكم المجايلة والدور، وعدم ذكرها لا يعني إلا أن المساحة لا تسمح بأكثر من ذلك - كان هذا الجيل يكتب ويؤسس ويخلق ويساهم في الإعلان عن دور ومهمة، وقد نجح إلى أبعد حد في خلق أرضية صالحة لبناء معمار ثقافتها، وكيان متكامل لثقافة مساهمة وحاضرة ومؤثرة، وقد صارت قطيعة بين هذا الجيل من الآباء الكبار وبين الأجيال الأخرى التالية : جيل السبعينيات - جيل الثمانينيات - جيل التسعينيات - حيث كان لهذه القطيعة أسبابها الكثيرة، لعل أهمها وأخطرها إيقاف صحيفة «الاسبوع الثقافي» التي كانت تمثل وعاء الأجيال وإطار كيان شامل يتكامل من داخله بجدل الأسماء والمراحل والوعي والحضور، فكان أن تشتت الحضور وغاب التراكم، وتم تغييب مجموعة من الأسماء الفاعلة وتهميش دورها، وتعرضت من ناحية أخرى للتهميش في بعضها الآخر. وقد خرجت بدائل عدة بعد ذلك في حجم مجلة «الشورى»، وربما تزامنت مع فترة «الاسبوع الثقافي» مجلة «الثقافة العربية» وصحف «الجماهيرية « - «الزحف الأخضر» - وغيرها - وقد حدث أن توزعت الأسماء الكبيرة وتبعثرت بين المهام

الإدارية والثقافية والوظيفية خارج الوطن وداخله ـ حينئذ لمعت «مجلة الثقافة العربية»، وتواصلت مع المثقف العربي في قفزة واضحة خارج الواقع، فصارت عبر الشاعر محمد الفيتوري ـ واحمد ابراهيم الفقيه ـ ومحمد الشويهدي. وتحقق هذا المستهدف منها، وبدت مجلة عربية أكثر منها ليبية على مستويين، راهنت على الكاتب العربي ـ وهمشت الكاتب الليبي ثم تراجعت كثيراً في مرحلة ـ محمد حسن البرغثي وصارت محلية، ثم اكاديمية ، ثم ماتت ؟!! ـ فيما مجلة «الشورى» قد تبخرت هي الأخرى، وأضحت القضايا الكبرى والأسئلة العقائدية والفكرية التي طرحتها كأن لم تكن. وفي الأثناء، ولكي يخرج العقل الليبي من أزمته الثقافية ، قفز قفزة اخرى في الظلام، خلق مجلات خارج ليبيا مثل «الموقف العربي» بقبرص، ثم تأسيس محمد علي الشويهدي لمجلة «الكفاح العربي» ببيروت، ودعم ـ وليد الحسيني ـ ثم «شهرزاد» ـ في قبرص، ثم «الشاهد» في روما ـ ثم مجلة «الوحدة» التي أصدرها المجلس القومي للثقافة العربية في «باريس»، ثم في المغرب، وكذلك مجلة «الفكر العربي» في بيروت ـ ومجلات المعهد العربي للإنماء القومي ـ ودعم صحيفة «السفير» اللبنانية ـ بعد فشل «بيروت المساء»، وأمين الأعور. إلخ ـ ومن خلال هذه الحوصلة التي اهتم بها الكاتب، والتي تدل على مدى اهتمامه وانشغاله بالشأن الثقافي في ليبيا يستطرد قائلاً :((هذا لا يعني الدقة بقدر ما يعني الاحتمال، دعم مجلات أخرى في مقدمتها مجلة «الجيل» الصادرة في قبرص، وبعض

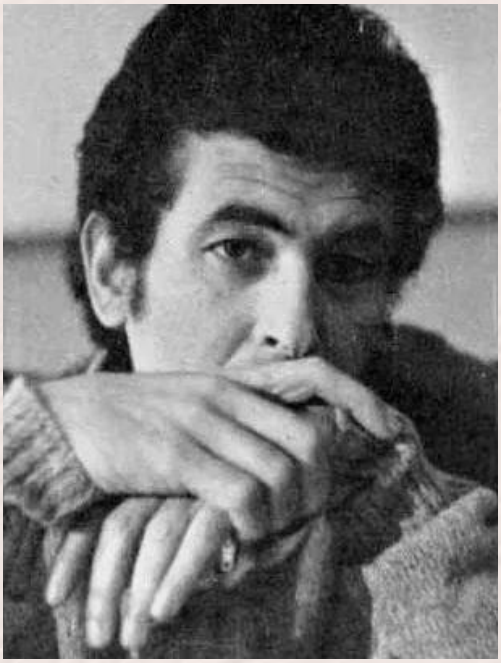
المجلات والصحف العربية الأخرى، وكل هذه المجلات لم تكن لنا بل كانت ومازالت (الميت منها والحي) حالة طارئة في الثقافة العربية.. وحالة غائبة في الثقافة الليبية على المستويين، المستوى الأول هو الجغرافي، فقد كانت تشكل مساهمة في حضارة بلدان أخرى، ليست بلادنا منها، ثم هي فرصة للنشر للاخرين، أبعدهم عن الدائرة الكاتب الليبي، وهو أيضاً أقلهم فرصة واحتراماً ـ أما المستوى الثاني فقد كانت هذه المجلات تفترض منذ تأسيسها أن «المشرق» هو المركز ،المنتج، وأن الأطراف هي المحيط المستهلك، بما في ذلك ليبيا، الأكثر استهلاكاً وغياباً وتهميشاً.

الخروج الكبير للفعاليات الثقافية :

وهو خروج الأسماء الكبيرة المؤثرة على خارطة الثقافة في بلادنا، وحدث هذا التبعثر العجيب، وعبر أسماء تستحق أن نفخر بها، ثم إنني أسجل التالي :- ثلاثة كتاب أسسوا مجلة «الثقافة العربية» خرجوا إلى أنحاء العالم كل واحد منهم بوظيفة له - صحفية أو إدارية أو إعلامية، ولم يتركوا شيئاً للوطن سوى ذكرياتهم -

أحمد ابراهيم الفقيه :

هذا الاسم من أهم الأسماء وأكثرها عطاءً وحضوراً وتراكماً إبداعياً ومساهمة في تأسيس مجلات وصحف، كالاسبوع الثقافي، والثقافة العربية»، وقد ذهب إلى «لندن» للدراسة والعمل معاً، وقد غاب غياباً كبيراً على مدى عقدين من الزمان، ولم نره إلا لماماً، أو صدفة، أو عبر هيئة تحرير مجلة - «الوحدة»، أو عبر مجموعات تصدر هنا وهناك، قصصية وأدبية ، ثم كان عبر «رياض نجيب الريس» (الروائي الكبير المهاجر) الذي أصدر له ثلاثية أثارت الجدل هنا وهناك - فتحول «الفقيه» من مؤسس في بلاده ومشارك وفعال، إلى كاتب كبير مهاجر -



بوظيفة عامة - وتحول إلى الروائي العربي الذي لم يجد غضاضة في أن ينزل مع الوفد المغربي في مهرجان «إربد» - وهو يحمل بطاقة مكتوب عليها - «الوفد المغربي»، ولا ندري بالضبط ما هي ظروف ومبررات ذلك -

محمد الفيتوري :

الشاعر الكبير الذي ظل ليبياً على مستوى العمل والوظيفة والصفة الدبلوماسية، ولم يتمكن من أن يكون كذلك حين نال جائزة صدام حسين - للشعر العربي في «المربد» - فقدم بطاقة إلى إدارة المهرجان بها سيرة حياته ومؤلفاته وتاريخه الثقافي، ولم يجد المبرر في أن يذكر اسمه قرين بلاده ليبا، بل صار ذلك اللا منتمي داخل اللا انتماء الذي ميز الثقافة العربية المعاصرة، وربما صار الشاعر السوداني الذي يعمل في «المغرب «، ولم يأت على ذكر المكتب الشعبي العربي الليبي ، وقد نال الجائزة، وأصدر آخر دواوينه عن المجلس القومي للثقافة العربية -

محمد علي الشويهدي «

استغرقته صحافة العرب المهاجرة، وأسس هناك «الموقف العربي»، وصار يتحدث مع مجموعة من الكتاب العرب والفنانين العرب عن الأمة العربية، وعن فلسطين ـ وعن الذي يأتي ولا يأتي، ولكن بالعملة الصعبة، وبالدولار ـ لكتاب الأمة العربية، في مقدمتهم العلماني الكبير ـ»غالي شكري»، ـ ولم تحمل «الموقف العربي» اسم كاتب ليبي واحد إلا في سنوات احتضارها التي رجعت بها إلينا جثة وديون

الصادق النيهوم :

كان خروجه منذ الولادة ، ولا غبار على ذلك ـ فالرجل منذ «صحيفة الحقيقة» لم يعترف بالصحافة الليبية، وقد كان يطل علينا مثل مستشرق حقيقي، فيكتب عنا بلغة الحياد التي لم تمكنه حتى الآن من ملامسة الواقع واشكالياته، إلا بعد عقدين من الزمن، حين نشر مقالة بمجلة «لا» عن الدينار الليبي، وأخرى لم تنشر، ومقالة ثالثة عن «الشعر والمولوتوف»، ثم صار اسماً بارزاً على مستوى الوطن العربي، وصار مفخرة لنا كونه أحد أبناء هذا الشعب، والمساهم في الثقافة العربية، وقد كان اسم ـ النيهوم ـ مقروناً بالمؤسسات والأعمال الكبرى، بما لا يعني مساهمة في إثراء واقع ثقافي، بقدر ما كان ـ هروباً في حجم التاريخ والكتابة عنه.

ابراهيم الكوني :

ـ وهو من بين الأسماء المبدعة التي تستحق أن نقدر جهدها الخلاق، ولكن مبكراً غاب اسمه ونشاطه الفكري والثقافي، ولم نعد نسمع إلا عن أخباره وأخبار رواياته، حتى صارت تصل إلينا هنا وهناك، ولم يكون موجوداً كمساهم في بناء ثقافة محلية، مثله مثل ـ النيهوم ـ والفقيه ـ كلهم رحلوا عبر تذاكر سفر، في رحلةٍ جميلة وطويلة جعلتنا ننتظر إليهم مثل نجوم في السماء بعيدة، ثم عادوا إلينا أشبه بمستشرقين عظام ـ

إن ا»العريبي» ينقلنا ـ كي يحدثنا عن وجهة نظره في «المنابر الثقافية» بصفة عامة، وما مدى تأثيرها في القارئ الليبي ـ ويستطرد في هذا الموضوع ـ قائلاً :ـ ((منابر الثقافة هي ـ الصحافة والمجلات الثقافية والدوريات التي تستوعب الاصوات الثقافية، وتفتح المجال أمام الكاتب الليبي لكي يحضر غيابه ويتشكل عبر تراكم يومي، هو نتاج عطاء متواصل وتجريب وكتابة يومية مستمرة ـ وهذه المنابر لم تكن في المستوى المفترض، بل غلب عليها الطابع السياسي والإعلامي، وطغى عليها في إطار من خطاب واحد يتغذى على نفسه ضمن مرجعية واحدة ثابتة تنظر لما عداها بالاحتقار واللا جدوى في حكم للخلاص الفردي من أزمات العالم، ولكننا أمام سؤال المنابر الصحافية ـ سنقول إن المنابر التي أقيمت في الخارج هي بالمحصلة عادت إلينا مع فشلها ومع اصحابها، فأهلاً بهم في إطار من صحافة يومية مازالت تبحث عن نفسها .

غربة الفرسان

مفتاح الشاعري . ليبيا

أصعب المواقف ما كان وداع مقاتل لرفيق سلاحه الذي صاحبه رحلة كفاح وتعب ودم ودموع، وهذا الشيخ الأسد المختار وقد وقف على قبر صاحبه «حسين الجويفي» قائد دور «البراعصة» و«الدرسة»، وقد ووري الثرى تواً فى سفحٍ خالٍ، وقد قال باكياً :-

ــ سوته عليك الغوط يا نيسة اللي استاحشن.

كان موقفاً قد أخذ بنا إلى جملةٍ من رواياتٍ لوطأة وثقل أمانة وألم لجيل بأسره، وُنَ كانوا كواسراً قارعوا الظلم ورفضوا استكانة لذل، اوإغراء متاع دنيا زائلة . وقال بخلو وطنٍ من أهله، وواقع نطاق من سياج لمعتقلات قاتلة فى العقيلة والمقرون وغيرهما. وكان تسجيلاً لانهيار كفاح مسلح إثر انعدام الإمدادات وموت الفوارس وانزواء الحرائر، وما أعقب ذلك من اعتقال الشيخ الأسد وشنقه .

كانت هذه «الغناوة» رواية لصور مجاهدين تساقطوا صرعى تباعاً، قتلاً وجوعاً ووشايةً ..فهذا الضابط الايطالي الذى وقف على جسد أحد المجاهدين وقد ربط إلى بطنه حجراً بنطاق مهترىء، متوسداً لبندقيته، فأمر أحد المتأطلنين بشق بطنه ليكتشف أن المجاهد لم يتناول سوى حبوب من البطوم البري وبعض من الاعشاب والذباح وغيرها من حشاش الأرض، وليبتسم الإيطالى قائلاً :-

ــ الآن، انتهت مقاومة هؤلاء الذئاب المتوحشة .

وها هو المحارب الجريح الذي شعر بدنوا أجله وهو ينشد :

- يانا اللي عطشان بين البلنج و خارقة .

والمقاتل الشرس وسط أتون المعركة، والذي سمعه من حوله وهو يقول قبل ارتقاءه شهيداً:

- ما عمر صاحب عرف خطاره مشوا قارضينه.

كان هناك من فقد الإمداد والمحاربين، وهام على وجهه ليركن فى النهاية الى الإستسلام غصباً، وقد قال للقلائل حوله من الرفاق :

- اللّه غالب على وعليكم، كذا حطوا شرفكم ع الطاولة .

و«الشرف» هنا فى معتقدهم هي « البندقية» التى مافارقتهم طيلة عشرين عاماً من الجهاد.

وعلى مرمى المشهد كانت إحدى السفن قد رست على الشاطىء، وقد ازدحمت بالمنفيين قسراً المتجهين الى الجزر الايطالية، ومنهم كان أحد المحاربين الذين وقعوا فى الأسر وهو يقول:

-اللي نشغلوه يسيل يانا مشينا لطالية .

وهذا البطل تحديداً مات ودفن فى المنفى، ولم يتلق جواباً. أما من بقى فقد روى قصة أخرى لمجاهدٍ هاجر إلى مصر بعد نهاية الكفاح المسلح، وما طاله من تعب ومخاطر جمة، وما فقده من رفاق قتلوا على الأسلاك الشائكة الممتدة على طول الحدود الفاصلة، وليصل فى النهاية إلى إحدى نواجع قبائل عربية شرق «الضبعة» على حدود مصر.

هذا المجاهد المهاجر كان فى حضرة شيخ العشيرة، دون أن يسأله التفاصيل، وكان من ذكاء ذلك الشيخ ان يجنب هذا المهاجر مذلة السؤال، فطلب منه البقاء والعيش معهم نظير أجر قيامه بأعمال الرعى وجلب الماء والاهتمام بالخيول وإطعامها وجز صوف الخراف. فما كان من المهاجر إلا أن قبل بهذا العرض بشكر عميق لهذا الشيخ النبيل كونه منحه فرصة للحياة وملجأً من غربة تشرد طويل .

وفي مشرق شمس أحد الأيام كان المهاجر على وشك مباشرة عمله اليومي المعتاد، حين أقبل الشيخ نحوه ليخبره بضرورة تفرغه للاهتمام بحصانه وسرجه استعداداً للمشاركة فى مهرجان فروسية سيقام كذكرى سنوية لأحد الصالحين فى مكان ليس ببعيدٍ من حيث هم، كما اشترط الشيخ على المهاجر أن يذهب بمعيته .

وافق المهاجر، وكان وسط المهرجان ممسكاً بلجام الحصان، ووقف انتظاراً لدور الشيخ فى المشاركة، ومن بعيد لاحظ وسط الجمهرة تسابق الفرسان ماعدا واحد منهم كان يحاول جاهد أن يهدىء من ثورة الحصان الضخم الذي يحاول أن يتخلص من لجامه، و يأبى أن يمتطيه صاحبه .

ارتعدت فرائص المجاهد المهاجر وتعرق وجهه بفعل وقع من ألم قديم كان يحاول أن يخفيه، لكنه كان مستكيناً فثار فجأة ودون هوادة، وكان ذلك كافياً لأن يلفت نظر شيخ العشيرة ليسأله عن ما أصابه فجأة. لكن الشيخ سرعان ما توقف عن التساؤل، وأدرك بحكمته وفراسته أن المهاجر لم يكن خادماً وإنما هو فارس اصيل عبثت به نوائب الدهر فسأله :

ــ عندك شي ادباره لها لمركوب اللى غالب فيه صاحبه ؟

فرد عليه المهاجر :

ــ نلقانه عندي يا سيدي امغير خوذلي لذن من صاحبه .

تنحى المهاجر جانباً، وأطلق صافرة طويلة ما كادت تصل إلى مسامع الحصان الثائر حتى جاءه راكضاً، حيث هو، ثم ليطاطىء رأسه متوداً له، وسرعان ما امتطى ظهره، وليسجلا معاً مظاهرة صاخبة من صنوف الفروسية والمناورة، فكانا كجنى على ظهر مجنح أسطوري، ثم أنهيا ما بدآه، وليعانق المهاجر رأس الحصان ويبكي بمرارة كانت كفيلة بوجوم وصمت من حوله. وقطع الشيخ لحظات الصمت ليسأل المهاجر عن حقيقته وعلاقته بهذا الحصان. فنظر المهاجر إلى الشيخ قائلاً :

– يا سيدي، نا من رفاقة «سيدي عمر» اللّه يرحمه .. وهاضا حصاني ورفيقي كم سنة، ويوم طيحت «سيدي عمر»، طحت جريح، او ما اوعيت حد، وسيبوني النصارى يحسابوني ميت، وعقاب الليل اوعيت وجريت روحي، وفقدت الحصان وقلت يبقا واخذينه النصارى .. وحصانى هاضا كان وين سمعته لرصاص العركة والا انصفر له ايجيني هاد نين نركب .. لكن كيف انجي حصاني وكيف طاح فى يد غيري نين اوصل عندكم واللّه ما عرفت .

انبرى صاحب الحصان وقال للمهاجر :

– يا صاحبي راح سوك وحصانك لك من توا راه حلال عليك .. وموش خساره ف الرجاله اللى كيفك.

الشيخ عانق المهاجر طويلاً وخاطبه:

– اللّه يلعن الغربة وبهدلة الرجالة .. سامحنى يا اوليدي كني بهدلتك .. وراك م اليوم وقدام هالتريس .. راك فارس.. وجنبى كيف اولدي .. وصدق اللى قال اللي ما يعرفك يجهلك .

رحم اللّه سيرة رجال ذهبوا وخلدت مسيرتهم حتى وصلت إلينا احتراماً وفخراً .

رسالة فلسطين

اليوسف وعفاف والديوان الثالث لسجين الـ 28 عام

الليبي.خاص. فراس حج محمد

نظم منتدى المنارة للثقافة والإبداع يوم السبت 2022/1/22 حفل إطلاق رواية «ما تساقط» للكاتبة «عفاف خلف» بحضور جمهور من الكتاب والمثقفين في مركز «حمدي منكو» الثقافي في مدينة نابلس.

استهلت د.«لينا شخشير» رئيسة المنتدى الندوة بالترحيب بالحضور والتعريف بالكاتبة وإصداراتها السابقة، والرواية وموضوعها الذي يتناول الثورة الفلسطينية، وتسلط الضوء على ما حدث خلال مسيرة تلك الثورة من أحداث، وانتكاسات.

وفي قراءة نقدية تحدث أ.د «عادل الأسطة» عن صورة الفلسطيني في الرواية العربية عامة والفلسطينية خاصة، وبين أن الكاتبة

اختارت نماذج سلبية لشخصيات روايتها، وقارن بين هذه الرواية ورواية الكاتبة الأولى «لغة الماء»، حيث رسمت فيها صورة مشرقة للفلسطيني المقاوم.

وأما المحامي الحيفاوي «حسن عبادي» فرأى في مداخلته أن الكاتبة «وضعت يدها على جرح نازف؛ ظاهرة استغلال النساء، من بهية ونجلاء وصولًا إلى إياد، واستغلال الثورة النسويّة العابرة والفمينيزم المستورد حديثًا في وسطنا وتوظيفهن فصِرن ماريونيتات؛ لتمرير ألاعيب ومشاريع الاحتلال، ومثقّفو البلاط الذي يبيّضون كلّ سقوط.

ووصف الكاتب «رائد الحواري» الرواية بالسوداوية المطلقة؛ لما تعكسه من واقع مرير يتعلق بالثورة الفلسطينية، وأشاد بفنية الرواية واعتمادها على تعدد الأصوات وتعدد الأمكنة والأحداث، جاءت الرواية من وجهة نظره «متصلة موحدة الفكرة».

وفي معرض حديث الكاتبة عن الرواية بينت أن تسليط الضوء على الصورة السلبية الفلسطيني كان بهدف النقد البناء وخلق الوعي من أجل الإصلاح وليس من قبيل جلد الذات وعلى الكاتب أن يتحلى بالجرأة في النقد. كما ذكرت في ردها على سؤال عن لغة الرواية أنها استطاعت فيها الإفلات من طغيان اللغة الشاعرية التي اتسمت بها روايتها السابقة (لغة الماء).

وشارك في النقاش كل من الكاتب أسامة مغربي والكاتبة سناء الشخشير بقراءتين تناولتا مضمون الرواية، في حين بيّن د. خليل قطناني الفضاء المكاني للرواية وأسلوب الكاتبة في السرد، كما قدم مداخلات عامة مقتضبة حول الرواية كل من سعد عواد، ود. أحمد عزيز، وهمام الطوباسي، وزياد جيوسي، وفراس حج محمد، وسامح سمحة، ومحمد نوفل. وفي مداخلة لزوجة الأسير أحمد ياسين المعلمة حنين ياسين، بينت كيف استقبل الأسرى الرواية وقرؤوها، وأثنوا عليها.

وقبل أن توقّع الكاتبة نسخا من الرواية للجمهور، تم عرض فيديو قصير عن الكاتبة وأعمالها الأدبية.

الأسير يواصل زفراته :

وقد كانت دار الرعاة وجسور ثقافية (رام الله وعمّان) مشاركة فعالة في الحراك الثقافي بإصدارها لديوان «زفرات في الحب والحرب3-»، وهو الديوان الثالث للأسير الشاعر والروائي «هيثم جابر». ويتخذ الشاعر «هيثم جابر» من هذا العنوان «زفرات في الحب والحرب» عنواناً ثابتاً لكل ديوان من هذه الدواوين. ويقع الديوان في (230) صفحة من القطع المتوسط.

تقوم تجربة الشاعر في هذا الديوان على المزاوجة بين هاتين الثيمتين، «الحب» و«الحرب»، وكأنهما ثيمتان نديتان متصارعتان. يبدأ الديوان بقصائد «الحرب»، ويتكون هذا القسم من (46)

نصاً، يتحدث فيها عن غزة والجزائر، وعن انتمائه القومي العروبي، وعن حياة السجن، وغيرها من الموضوعات التي لها علاقة بالحرب أو الصراع مع المحتل أو الاستعمار.

وأما القسم الثاني المعنون بـ «زفرات حب»، فاشتمل على (25) نصاً عبّر من خلالها عن عاطفة الحب الإنساني التي يعيشها الشاعر بشكل عام وعلاقته بالمرأة أو تشوّقه لها وحنينه إليها. وختم الديوان بمجموعة نصوص قصيرة تحت عنوان «الإشراقات»، وتميزت بكثافتها وتنوع موضوعاتها بين الحرب والحب وتجاوزت السبعين نصاً.

وصدر للأسير «هيثم جابر» عدة كتب؛ عدا هذه الدواوين، فقد أصدر روايتين هما «الشهيدة» و«الأسير 1578»، ومجموعة قصصية بعنوان «العرس الأبيض». و«هيثم جابر» من ذوي الأحكام العالية؛ محكوم بالسجن 28 عاماً، أمضى منها تقريباً عشرين عاماً، ويتهمه الاحتلال بالانتماء إلى حركة «الجهاد الإسلامي» وجناحها العسكري «سرايا القدس»، والقيام بعمليات مقاومة ضد الاحتلال.

«ناشرون فلسطينيون» يشيدون بها :

صدرت للشاعر السوري الكردي «إبراهيم اليوسف» رواية جديدة بعنوان «جرس إنذار» عن مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر - القاهرة 2022، وهي العمل الروائي الرابع للشاعر، ضمن سلسلة أعمال إبداعية ونقدية وفكرية صدرت له.

تدور أحداث الرواية ضمن عمارة في إحدى مدن ألمانيا، يسكنها الراوي، مع عدد من أفراد أسرته الذين يتوزعون على شقق العمارة ذات الطوابق السبعة، وذلك خلال الأشهر الستة الأولى من حالة

الحجر الكوني العام، إذ لاذ المواطن الكوني في بيته، وتوقفت مظاهر حياتية عدة: حركة الأسواق. المطارات. المهرجانات والأولمبيادات. المؤتمرات الدولية. الحروب، وحتى بعض الشعائر الدينية: دور العبادة. الحج. وساد الرعب في كل مكان، وبات فيروس كورونا يحصد أرواح الناس على امتداد قارات العالم، بعد أن انطلقت أول فيروساته من ووهان الصينية في أواخر العام 2019، ودفع الطبيب الصيني «لي ويلينيانغ» حياته ثمناً، لقول الحقيقة بعد أن نشر على صفحته الفيسبوكية خبراً عن حالة إحدى المصابات بهذا الفيروس، فتم الاعتداء عليه، ليكون أحد أوائل ضحايا هذا الوباء الذي سرعان ما انتشر في قارات العالم، وبات وكأن لا خلاص منه: أرضاً، وجواً، وبحراً، لأن الفيروس بالمرصاد من الجميع في آن واحد!

ترصد الرواية أول حالة إصابة بالفيروس كوفيد19 في أسرة الراوي عندما تلتقط زوجة أحد أبنائه الفيروس من طبيب أسنان ألماني عجوز، ويدب الهلع في الأسرة، إذ

تبتعد المريضة عن أسرتها المكونة من ثلاثة أشخاص: هي وزوجها وابنتهما الصغيرة ساي، وتبدأ أزمة البيت بشكل واضح إذ إن الطفلة الصغيرة ترفض حالة عزلة أمها عنها وأبيها، ويضطر الوالد لخدمة زوجته والعناية بالطفلة التي تشتاق إلى قريباتها من الطفلات الصغيرات، فتتطوع طفلة أكبر منها سناً، وهي ابنة عمها لكسر جدار العزلة، ولتعود إلى أسرتها بعد أيام، من دون أن يلتقط أحد من أسرتها الفيروس، وهكذا بالنسبة لزوج وطفلة المريضة.

تقسم الرواية الزمن إلى ما قبل كورونا وما بعد كورونا الذي اصطلح له ب: 1-1- 1 ب ك، وثبته في مستهل الرواية، مشيراً بذلك إلى ساعة الصفر في زمن ما بعد كورونا. بعد أن يقدم لها مفتاحاً أول هو: كفي اليمنى باتت تحكني، أربعون يوماً ولم أصافح أحداً، إنه أكبر حدث من نوعه في حياتي». وفي مثل هذا النص المفتاحي ما يتضمن النوستالجيا الآدمية في الحنين الاجتماعي، كرد على حالة التباعد، والعزلة.

وإذا كانت حالة مجرد أسرة هي أحد محاور الرواية إلا إنها تتناول قضايا عديدة، من بينها ارتباط المغترب بمكانه، إذ إن حالة الأهل. داخل الوطن تظل مدار تفكير الأبناء والبنات الذين يتألمون لأحوال ذويهم في ظل حالة الحرب والحصار، وعدم توافر سبل الوقاية ومستلزمات علاج المرضى، إذ إن عوالم الرواية أوسع من هذا الملمح الأولي المشار إليه، لأنها تتناول عالماً كاملاً، في ظل الحرب على السوريين، واضطرار الكثيرين والكثيرات للهجرة، في إطار هجرة الأدمغة والعقول، بالإضافة إلى هجرة الناس العاديين، وتوزعهم في بلدان العالم، إذ نجد إحدى الشخصيات تترك كل شيء وراءها لتعود إلى الوطن، وتقف إلى جانب الأهل في هذه الحرب الكبرى، كما نجد شخصية أخرى تعمل في أحد مراكز البحوث الدولية، وهدفها إيجاد اللقاح المناسب لهذا الوباء، على أمل أن تضطر سلطات البلد الذي هاجرت إليه لتقديمه إلى أبناء بلدها.

استخدم الروائي تقنيات عدة في عمله الجديد: توظيف النص الشعري، وتوظيف المقال أو الدراسة، ليختلط الحلم بالواقع، بل الخيال بالواقع الذي يتجسد في الاستعانة بأسماء حقيقية، إلى جانب شخصيات ووقائع من صنع الخيال، كما فعل ذلك في أكثر من عمل سابق، وعبر لغة يومية هي لغة المؤلف الصحفية، وبعيداً عن لغة الشاعر التي يحاول الابتعاد عنها في أعماله السردية

ومن الجدير بالذكر أنه قد صدرت للكاتب ثلاثة كتب سابقة في إطار أدب الجائحة ومنها: «خارج سور الصين العظيم- من الفكاهة إلى المأساة»، و«أطلس العزلة: ديوان العائلة والبيت»، و«جماليات العزلة في أسئلة الرعب والبقاء».

معاني الشوماني 2

علي الشوماني. ليبيا

العَروض :

الغاية من هذا العلم التفريق بين الشعر والنثر. ولكن هذا العلم الخليلي أفسده من أتى بعده من العلماء الذين أكثروا من القواعد والتفريعات، مما جعل أحد كبار الأدب العربي وهو «خليل نعيمة» يقول في كتابه «الغربال» عن هذه التفريعات إنها : أكثر من خطاياي .

ولقد أحببت هذا العلم حباً جمّاً، وكانت لديَّ رغبة شديدة في تعلمه، وعندما كنت معلماً كنت أحضر مع الدكتور «عبد المنعم خضر الزبيدي»، وهو من العراق، في جامعة «قاريونس» محاضرته كل يوم خميس، واستفدت منه كثيراً، وكنت حريصاً على اقتناء الكتب التي تُعنى بعلم العَروض مثل كتاب «موسيقى الشعر» للدكتور «إبراهيم أنيس»، الأستاذ بكلية دار العلوم وعضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة، وهو كتاب أنصح كل من يريد تعلم علم العروض السلس البسيط الخالي من التعقيد أن يطلع عليه ويدرسه، لأنه يقدم هذا العلم الذي جعله بعض المؤلفين علماً صعباً يهابه الدارسون تقديماً سهلاً يرغب ولا ينفر، وقد طبقت ما جاء فيه أثناء تدريسي لهذ العلم.

وأذكر هنا أن كل كتاب في العروض اقتنيته أو استعرته استفدت منه، و كل كتاب في أي مجال لا يخلو من فائدة ما.

وبعد معرفتي لهذا العلم بدأت في تدريسه بمعاهد المعلمين الخاصة لعدة سنوات، وأرى أن معلم اللغة العربية يحتاج أكثر من غيره إلى هذا العلم حتى يستطيع تدريس مادة النصوص بشكل صحيح، ومعظم معلمي اللغة العربية - للأسف - لا يعرفون أن هناك فرقاً كبيراً جداً بين قراءة نص نثري ونص شعري، وقد لمست هذا الأمر أثناء

زياراتي التوجيهية لبعض المعلمين، وقد وجدت معلمين يدرسون نصوصاً شعرية بشكل غير صحيح، فلو كانوا يتقنون علم العروض لما وقعوا في هذه الأخطاء، ومن الأمثلة على ذلك نص «جدتي»، لأحمد شوقي في الصف الثالث الابتدائي :

لي جدة ترأف بي .. أحنى عليَّ من أبي

بعض المعلمات يقرأنها: أحنُّ، والتلاميذ يحفظونها هكذا رغم الخطأ في الوزن، وبيت «أحمد شوقي» ورد في أحد الكتب المقررة على المرحلة الثانوية هكذا :

إنما الأمم الأخلاق ما بقيت

.. فإن همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

وصحيحه: ((وإنما الأمم....))

وبيت «معد يكرب» الشهير:

قد أسمعت لو ناديت حياً ..

ولكن لا حياة لمن تنادي

وصحيحه: ((لقد أسمعت.....))

وهناك بيت يُسند إلى أكثر من شاعر يجعل الذي يجهلون العروض صدره من الكامل وعجُزه من الطويل، وهذا أمر غريب جداً، فالبيت كما يروى أحياناً هكذا:

إن كنت لا تدري فتلك مصيبة

.. وإن كنت تدري فالمصيبة أعظم

يلاحظ أن صدر البيت من الكامل، وعجزه من الطويل، ولكي يستقيم البيت ويصبح من بحرٍ واحد لا بد من إضافة (و) إلى الصدر فيصبح: ((وإن كنت لا تدري فتلك مصيبة))

وذات مرة سألني المذيع الرائع والشاعر المرحوم «محمد المهدي»، قائلاً : ألست منسقاً لمادة اللغة العربية في بنغازي؟ فقلت له: بلى، فقال: ما معنى ـ كمُّوج ـ فقلت له: لا أعرف أين وجدت هذه الكلمة؟ فقال إحدى معلمات اللغة العربية تقرأ بيت امرئ القيس هكذا :

((وليل كمُّوج البحر.....))، فقلت له: ليس الذنب ذنبها وإنما الذنب على من أعدَّها، فلو كانت هذه المعلمة تتقن علم العروض لقالت: ((كموج.))

ثقافة الانتحار

الليبي ـ وكالات

طبيبة أسنان عمرها 23 عاماً ألقت بنفسها من الطابق السادس في مركز تجاري شهير شرق القاهرة. لحظة السقوط وثقتها كاميرات المراقبة في المركز. المقطع الذي يستغرق 37 ثانية عرف طريقه بعد دقائق معدودة لا إلى قسم الشرطة بل إلى شبكة الإنترنت ومنصات التواصل الاجتماعي، ومنها إلى وسائل الإعلام التقليدية بأذرعها المختلفة.

وحدث أيضاً ..

انتحار شاب أثناء بث مباشر على الإنترنت»، «كاميرا محمول توثق لحظة انتحار فتاة ألقت نفسها في النيل»، «انتحار ناشطة سياسية ومدافعة عن حقوق المثليين يشعل سوشيال ميديا»، «مواطن يهدد بالانتحار من أعلى برج تقوية محمول في الدقهلية والفيديو يجذب مليون مشاهدة في نصف ساعة»، «أحد نجوم تيك توك يصور عملية انتحاره على واتساب»، «طفلة تهدد بالانتحار في حال أصر والدها على تزويجها»، «شاب يخبر أصدقاءه في بث مباشر أنه سينتحر من أعلى كوبري «طلخا» بعد دقائق»، «منصات التواصل الاجتماعي تتناقل فيديو إلقاء شابة نفسها من الطابق السادس في مول مشهور، بينما تشتعل الـ «سوشيال ميديا» بين متعاطف ومبرر وجلاد ومندد.

العرب ينتحرون :

الانتحار هو أحد أخطر الظواهر اللافتة في الكثير من بلدان الوطن العربي بشكل يدعو للقلق والانزعاج فبحسب أحدث الدراسات التي تناولت ظاهرة الانتحار في الوطن العربي فإن ألفي حالة انتحار تتم يومياً في مجموع الدول العربية مقابل 3 آلاف حالة انتحار بأوربا، حيث وصلت نسبة المنتحرين العرب إلى 4 في كل 100 ألف منذ بداية الألفية الجديدة. ويقابل كل حادثة انتحار تمت بالفعل 20 محاولة انتحار فاشلة طبقاً للإحصائيات الرسمية لمنظمة الصحة العالمية.

وتأتي مصر والمغرب وتونس والجزائر على قائمة الدول العربية التي تنتشر فيها حوادث انتحار، بينما تتواجد لبنان وسوريا والخليج أسفل القائمة، أما في الأردن تقدر حالات الانتحار مؤخراً بـ70 حالة، و400 محاولة في العام، وهو ارتفاع شديد مقارنة بإحصائية 2012 والتي وقع فيها 57 حالة انتحار، ويتميز الأردن بظاهرة انتحار الأطفال حيث ينفذون 18 % من حالات الانتحار في المملكة.

أما في مصر فهناك 3000 محاولة انتحار سنوياً لمن هم أقل من 40 عاماً، بينما وصل معدل الانتحار في اليمن إلى 251 حالة. ووفقاً لتقرير منظمة الصحة العالمية، تأتي السودان في أعلى نسب نمو عدد الحالات بنسبة 17.2 حالة في كل 100 ألف، وفي آخر ترتيب الدول العربية جاءت كل من السعودية وسوريا متساويتين بنسبة بلغت 0.4.

أما عن ظاهرة الانتحار التي بدأت تظهر لدى اللاجئين السوريين، فتذكر دراسة دولية قدمها صندوق الأمم المتحدة للسكان، أن نحو 41 % من الشباب السوري في لبنان قد سبق أن فكروا بالانتحار، ضمنهم 17 % تملكتهم الفكرة لفترة طويلة.

كما تشير الإحصائيات إلى أن هناك 3 ملايين مغربي يريدون الموت، وذلك لانتشار حالات الاكتئاب والبطالة، أما في تونس فسجل عدد محاولات الانتحار سنوياً بنسبة واحد في الألف أي نحو 10 آلاف تونسي يحاولون الانتحار سنوياً. وبحسب إحصائيات الجزائر، تأكد أنه تواجد 1108 حالات انتحار أغلبها لشباب ومراهقين خاصة من الإناث، كما يحاول 3 أشخاص جزائريين الانتحار يومياً.

وترى إحدى الخبيرات في علم الاجتماع السياسي أن زيادة معدلات الانتحار في الوطن العربي من أكثر الظواهر الخطيرة التي تشهدها الكثير من المجتمعات العربية وتعد في ذاتها مؤشراً في غاية الخطورة على ما أصابها من متغيرات سلبية وانحراف عن القيم الدينية والاجتماعية التي تمثل حصناً ضد انتشار مثل هذه الظواهر الخطيرة موضحة أن هذه الظاهرة كانت الأكثر انتشاراً في الغرب، وأن وجودها في بلدان الوطن العربي كان مجرد حالات فردية لا ترقى إلى مستوى الظاهرة.. معتبرة أن تزايد المعدلات الآن يحتاج إلى وقفة جادة من قِبل كل حكومة ومؤسساتها لإعادة النظر فيما طرأ على المجتمع من تغيرات تمكّنت من الانحراف بالبعض عن ثقافتهم ومعتقداتهم. مشددة على ضرورة العمل على تحسين الأوضاع الاقتصادية للشعوب العربية وتحقيق معايير

العدالة الاجتماعية؛ تجنباً لاتساع الظاهرة، مع ضرورة تكثيف الجهود التربوية والدعوية الرامية لاستعادة القيم الدينية والاجتماعية التي من شأنها حماية الأفراد من أي انحرافات فكرية وسلوكية.

اليوم العالمي لمنع الانتحار:

مع حلول اليوم العالمي لمنع الانتحار، الذي تحييه منظمة الصحة العالمية في العاشر من سبتمبر من كل عام بمحاولات للتوعية من الظاهرة والتأكيد على إمكانية الحد منها ، تبرز ظاهرة الانتحار في المنطقة العربية، وسط دلائل على أنها في تزايد مستمر في ظل حالة عدم الاستقرار والأزمات والحروب، التي تشهدها المنطقة.

وضمن كتيب تصدره ضمن فعالياتها في ذلك اليوم، قالت منظمة الصحة العالمية إن هناك 800 ألف حالة انتحار، تحدث كل عام في جميع أنحاء العالم، بمعدل حالة واحدة كل 40 ثانية، وأن الفئة الأكثر عرضة للانتحار على وجه خاص هم الشباب، الذين تتراوح أعمارهم بين 15 و34 عاما ، كما أشارت المنظمة إلى أن الانتحار يمثل السبب الثاني لوفاة الشباب في الفئة العمرية من 15 إلى 29 عاماً.

وقالت الدكتورة «إليساندرا فلايشمان» العالمة بإدارة الصحة النفسية، بمنظمة الصحة العالمية إن الأدلة تشير إلى زيادة معدلات الانتحار بين اللاجئين، إذ أن المعدل يرتفع عادة في الأوقات التي يضطر فيها الناس إلى الانتقال إلى مناطق مختلفة، وكذلك أثناء الأزمات الاقتصادية، مضيفة أنه ومقابل كل شخص يلقى حتفه نتيجة الانتحار يوجد هناك 20 شخصاً قاموا بمحاولات سابقة.

وتشير المنظمة إلى أنه وبجانب كل ذلك، فإن السلوك الانتحاري يقترن كثيراً بالنزاعات والكوارث والعنف وسوء المعاملة ،أو الفقدان والشعور بالعزلة، كما أن معدلات الانتحار تتزايد بين الفئات المستضعفة التي تعاني من التمييز مثل اللاجئين والمهاجرين، والشعوب الأصلية، والسجناء.

والشرق الأوسط ينتحر:

وبالنظر إلى الأسباب التي أوردتها المنظمة، والتي تدفع الناس إلى الانتحار، خاصة ما يتعلق باللجوء والأزمات وعدم الاستقرار، يمكن إدراك أن المنطقة العربية والشرق الأوسط بشكل عام، يتوفران على بيئة

تشجع على الانتحار ، ويشير تقرير منظمة الصحة العالمية، إلى أن معدلات الانتحار في الشرق الأوسط، هي أقل من مثيلاتها في دول العالم، ويأتي على رأس الدول السودان تليها كل من المغرب، قطر، اليمن، الإمارات، موريتانيا، تونس، الأردن، الجزائر، ليبيا، مصر، العراق، الأردن، عمان، لبنان، سوريا، السعودية.

وتشير الإحصائيات إلى أن أكثر من 78% ممن يقدمون على الانتحار في العالم العربي، تنحصر أعمارهم ما بين 17 و40 عاما، وأن أكثر من 69 % من أعداد المنتحرين كانت لديهم ضغوط اقتصادية قاسية.

وكانت دراسة سابقة أعدها معهد مقاييس الصحة والتقييم في جامعة واشنطن، قد أشارت إلى أن عدد ضحايا الانتحار وجرائم القتل، تشهد زيادة سريعة في منطقة الشرق الأوسط، مما يخلق جيلاً ضائعاً من الرجال حسبما قالت الدراسة، وأشارت الدراسة إلى أن عمليات الانتحار في شرق المتوسط، زادت بفارق كبير عن نسبة زيادتها في باقي أنحاء العالم خلال ربع القرن الأخير.

هل تحول الانتحار إلى ثقافة ؟ :

منصات التواصل الاجتماعي تحولت طرفاً رئيساً في حوادث الانتحار التي وقعت في مصر خلال العقد الماضي، لا سيما خلال الأيام القليلة الماضية، وبدلاً من ضلوع المجتمع قاضياً وجلاداً ومتعاطفاً على المنتحر كما جرت العادة بحكم العادات والتقاليد والثقافة في إطار همهمات الجيران وهمسات الأقارب و«تلسينات» المعارف، نصّب الشعب برمته أو على وجه التحديد قطاعات الشعب المتصلة بالشبكة العنكبوتية نفسها في هذه المكانة متعددة الأذرع متراوحة التخصصات.

أبرز وأغرب التخصصات هو ذلك المتصل بالإحصاء والتحليل، الذي قرر أن الانتحار في ربوع البلاد أصبح ظاهرة مخيفة وأن الشباب يقتلون أنفسهم يومياً بسبب الضغوط والمشكلات.

جانب من عتاولة هذا التخصص العنكبوتي الوليد يقول إن السبب في «الظاهرة» هو القهر والظلم الاجتماعي والفشل الاقتصادي، وآخرون يلومون ضعف التمسك بالدين ومحاولات تفريغ الدولة من مقومها العقائدي، وفريق ثالث يرى أن «الظاهرة» سببها الإغراق في التدين بشكل مبالغ فيه يدفع الشباب للشعور بالاختناق، وتتوالى فرق تحليل «الظاهرة» من دون هوادة.

ما يخيف في الأمر هو أن الانتحار ربما تحول إلى ثقافة، إلى حد أن لعبة شهيرة مثل «البوبجي» تسببت في حالات كثيرة لمختلف الأعمار، وهو كذلك ثقافة رد فعل على فعل اضطهاد وخاصة عند النساء، وهو أيضاً ثقافة انترنيت ومنصات تواصل وتريندات وتحقيق نسب أكبر من المتابعة .

ظاهرة عنيفة تتحول إلى ثقافة؟ هنا يجب أن تدق أجراس الخطر، ولكن من يسمعها في عالم عربي كله أجراس، وكله خطر .؟

بين العامية والفصحى

الناجي الحربي. ليبيا

كثيراً ما نستعمل في حياتنا اليومية جملة من الكلمات التي نعرف المقصود منها، ولا نجد تفسيراً لمعانيها، فمثلًا نقول : «أسود أنود»، للتعبير عن شيء ما أزعجنا، فكلمة «أسود» معروفة المعنى، ولكن كلمة «أنود» لا معنى لها غير أن المقصود منها يعرفه الجميع.

مثل هذه التعابير كثيرة، منها على سبيل المثال : «عطيب شطيب» .. «الشيطان والليطان» .. «صقع ولقع» .. «البلاء والتلاء» .. وغيرها .

وفي اللغة العربية الفصحى يسمى هذا الكلام «التأكيد بالإتباع»، وهو أن تتبع الكلمة كلمة على وزنها إتباعاً وتوكيداً .

وقد قيل إن العجم شاركت العرب في هذا، وهو يشبه أسماء «المترادف» من حيث إنهما اسمان وضعا لمسمى واحد، ويشبه أسماء التوكيد من حيث إنها تفيد تقوية الأول، غير أن التابع وحده لا يفيد، بل شرط إفادته تقدم المتبوع عليه، وصنّف فيه «ابن خالويه» كتاباً سماه « الإتباع والألباب «، وصنّف فيه «أبو الطيب عبد الواحد» اللغوي أيضاً، و«أبو الحسين بن فارس»، وغيرهم .

وقيل أيضاً : إنهما مترادفان والصحيح : المنع، لأن التابع لا يدل على ما يدل عليه المتبوع إلا بتبعية الأول، وإذا قطع عنه لا يدل على شيء أصلاً . بخلاف المترادف، فإن كل واحد منهما يدل على ما يدل عليه الآخر وحده .

قال «ابن الأعرابي» : قلت لأبي المكارم : ما قولكم في «جامع تابع» ؟ قال : إنما هو شيء «نتد» به كلامنا أي : «نؤكد به» .

قال بعض اللغويين : ولم يسمع الإتباع في أكثر من خمسة ، وهي قولهم : «كثير بتير» ،«عمير برير»، «بجير بدير» ، وقيل : «مجير» بالميم ، فأما الاثنان والثلاثة فكثير . قالوا : «حسن بسن مسن» ، و«جار بار حار» .

وسمى «أبو الطيب» كتابه « الإتباع والتوكيد « ، قال : وإنما قرنا الإتباع بالتوكيد، وإن كان كل إتباع توكيداً، وكل توكيد إتباعاً في المعنى، لأن أهل اللغة اختلفوا فيهما، فمنهم من جعلهما واحداً، وأجاز أكثرهم الفرق، فجعلوا الإتباع ما لا يدخل عليه الواو، نحو قولهم : «عطشان نطشان» ، و«شيطان ليطان» ، والتوكيد ما دخل عليه الواو نحو قولهم : هو في «حل وبل» ، وأخذ في كل «حسن وسن» .

قال الآمدي : التابع قد لا يفيد معنى أصلاً، ولهذا قال «ابن دريد» : سألت أبا حاتم عن معنى قولهم : «بسن» في قولهم : «حسن بسن» ، فقال : لا أدري ما هو، والتحقيق أن التابع يفيد التقوية، فإن العرب لم تضعه عبثاً .

وزعم قوم أن التأكيد غير الإتباع ، واختلفوا في الفرق فقيل : الإتباع ما لم يحسن فيه واو العطف كقولك : حسن بسن، والتأكيد يحسن، فيه نحو «حل وبل»، وقيل الإتباع يكون للكلمة، ولا معنى لها غير التبعية .

تاريخ الصحراء الليبية في العصور الوسطى

الطبقة الحاكمة:

تمثلت هذه الطبقة في إقليم برقة بعد القضاء على حركة أبي ركوة 397هـ/ 1006م في الولاة الصنهاجيين، الذين أسند إليهم الفاطميون في مصر أمور هذا الإقليم، فعين باديس بن مناد الوالي توصلت بن حميد، ولكن قبائل برقة طردت هذا الوالي[1] فأسند الفاطميون ولاية هذا الإقليم لمن يواليهم ويثقون في إخلاصه من بني قرة[2].

ثم تغير الوضع بعد استقرار بني سليم بها في منتصف القرن الخامس الهجري/ النصف الثاني من القرن الحادي عشر الميلادي، إذ انتقلت السلطة والحكم إلى بعض مشايخ بني سليم[3]، أما جنوب الإقليم فقد شهد ظهور بعض الأسر التي استطاعت تأسيس حكم مستقل مثل بني خطاب الهواريين في زويلة،

الأسوة الحسنة في كفالة المهمشين ..

جامعة «معدن الثقافة» الإسلامية

أحمد جدير. الهند

تحسب جامعة «معدن الثقافة» الإسلامية التي تقع في ولاية «كيرلا»، من أكبر المؤسسات في شبه قارة الهند. تم تأسيسها سنة 1997م ببضعة من الطلبة من مختلف الولاية. والجدير بالذكر أنها قد حظيت بشعبية كبيرة لدى مواطني الهند بعد فترة قصيرة من تأسيسها، لتحقيقها قفزات عديدة فى المجالات التربوية والثقافية، إذ أنها لعبت دوراً بارزاً في تربية الأيتام والمعاقين والمعاقين عقلياً، وجميع الفئات المهمشة في المجتمع. وكان نموها إعجازياً وبدايتها مصادفة. فقد قام مؤسس الجامعة «سيد إبراهيم الخليل البخاري» ببذل قصارى جهده لترتفع مكانتها من مؤسسة صغيرة إلى جامعة على مستوى العالم.

كانت بدايتها تلقائية وغير مخطط لها، حيث لم تكن إلا حلقة علمية في رواق مسجد، تتضمن حوالي خمسين طالباً يتلقون العلم من فضيلة الشيخ، وتتضمن الآن هذه المؤسسة زهاء 40 كلية ومركزاً يدرس بها أكثر من 50 ألف طالب، ومن أهمها «كلية الشريعة الإسلامية»، و«كلية العلوم والآداب»، وكلية «تحفيظ القرآن» ومراكز لتدريب اللغات العالمية بما فيها اللغة العربية والإنجليزية والألمانية وغيرها. ويجدر بالذكر أيضاً مساهماتها في كفالة المعاقين وليس تعليمهم فقط.

معهد دار كفالة الأيتام :

قامت جامعة «معدن الثقافة» الإسلامية بتأسيس هذا المعهد سنة 1998م. حيث يترعرع فيه مئات من الأيتام ويتلقون فيه عدداً من العلوم بغير أي مقابل مادي. وتخرج منه آلاف من الطلاب، بعد أن بلغوا مستويات جيدة في اتقان مختلف الفنون. ليعتمدوا بعد ذلك على أنفسهم في كسب الرزق بدلا الاعتماد على غيرهم مسلحين بالعلم والمهارة معاً .

المدرسة الخاصة المكفوفين :

نتأسف جداً عندما نرى المجتمع يتعرض أحياناً إلى الأعمى باحتقارٍ ويعامله بدونية، ليس من الجميع، ولكن من بعض الناس على الأقل. وهذه المعاملة الشاذة تؤثر في حياتهم سلباً، وتحد من تطوير قدراتهم الذهنية ومواهبهم التي يولدون بها. ووفقاً لما نقلته العديد من التقارير التي أكدت أن معدل التفوق أعلى بقدر كبير لدي الطلبة المصابيت بفقدان البصر من غيرهم. وانطلاقاً من هذا الإدراك قامت جامعة «معدن الثقافة» الإسلامية بتأسيس مدرسة خاصة للمكفوفين. حيث تقوم هذه المدرسة بتوفير الرعاية الكاملة لهم، وتمنحهم مجالاً واسعاً لتطوير قدراتهم ومواهبهم.

وقد تخرج من هذه المدرسة مئات من الطلبة بعد حصولهم على الشهادات في العديد من

العلوم، حتى أن فيهم من نال درجة الدكتورا،ة وهو يدرّس الآن في الجامعات العليا.

المدرسة الخاصة للصم والبكم :

هذه المدرسة الممتازة تقوم برعاية وتربية كاملة للطلبة الذين يعانون من مشاكل في النطق والسمع، وترفع من مستوى قدرتهم على التعامل مع هذه الاعاقة ليتمكنوا من الاندماج مع مجتمعاتهم بشكلٍ أفضل.

المدرسة الخاصة للمعاقين عقلياً :

حقيقة أليمة وموجعة أن تنبذ المجتمعات أفرادها من المعاقين عقلياً. ونتيجة لذلك يتعرضون للتهميش والإذلال. وحينما تلمست إدارة الجامعة هذا الواقع قامت بتحمل هذه المسؤولية الإجتماعية. والآن يترعرع في احضانها المئات منهم في ظل معاملة خاصة تليق بآدميتهم .

وتقديراً لهذه الجهود الخيرة، تتلقى الجامعة مراراً وتكراراً التشجيع والاحترام من كافة الجهات الرسمية وغير الرسمية. وبعد أن قامت بمثل هذه المهام الجسيمة لا تزال الجامعة تتوق للبحث عن طرق جديدة في التعليم تنفع المجتمع وتنحاز إلى الفئات المهمشة.

نبذة عن التأسيس والبدايات :

ولد فضيلة الشيخ «سيد إبراهيم الخليل البخاري» مؤسس جامعة «معدن» بقرية «كدلوندي» قرب مدينة «كالكوتا» التاريخية بولاية «كيرلا» في الهند، في 2 فبراير 1964.

ونشأ وترعرع في أحضان والده السيد «أحمد بن حامد بن بافخرالدين الخاري». تلقى مبادئ العلوم الدينية والأخلاقية على يد والده الذي كان حريصاً على تعليم اولاده على القيم الرفيعة. وذاق حلاوة العلم والثقافة من جديد على أيدي عدة شيوخ في أروقة المساجد وغيرها. وأخيراً التحق بجامعة «الباقيات الصالحات» العربية في الهند، وتخرج منها بعد أن تحصل على قدر وافر من العلوم الدينية والفنون العربية .

وبعد أن تخرج من هذه الجامعة قام بعدد من الإسهامات البارزة في شتى المجالات. حيث كانت له إسهامات بارزة في العديد من الأنشطة التعليمية والأعمال الخيرية والإنسانية في ربوع الهند وخارجها، كما كان له دور ملحوظ في نشر المحبة والتعايش السلمى بين مختلف الأديان والطوائف والأعراق في شبه قارة الهند.

نال شعبية واسعة لدى أوساط المجتمع الهندي من خلال إبداعاته الرائعة وإبتكاراته المميزة في المجال التربوي والأعمال الخيرية والإنسانية في صفوف الشعوب المختلفة، لا سيما في أوساط الطوائف المهمشة مثل المعاقين. ومن أسلوبه أنه يخطط أولاً لهدفٍ منشود، ثم يتبذل قصارى جهده لتحقيق ذلك الهدف. وبفضل هذه السياسة تمكن من تطوير جامعة معدن الثقافة الإسلامية تطويراً غير مسبوق في فترة وجيزة.

وهو أيضاً عالم ديني وداعية إسلامي ومفكر مستنير ومحاضر مقنع. علاوة على ذلك هو أحد أشهر العلماء المسلمين وأعلام الفكر الإسلامي بالهند. اختير ضمن500 شخصية مسلمة من الأكثر تأثيراً في العالم. ويقوم بالمشاركة قي قمة المنتدى g20 سنوياً ممثلاً عن جامعة معدن الثقافة الإسلامية .

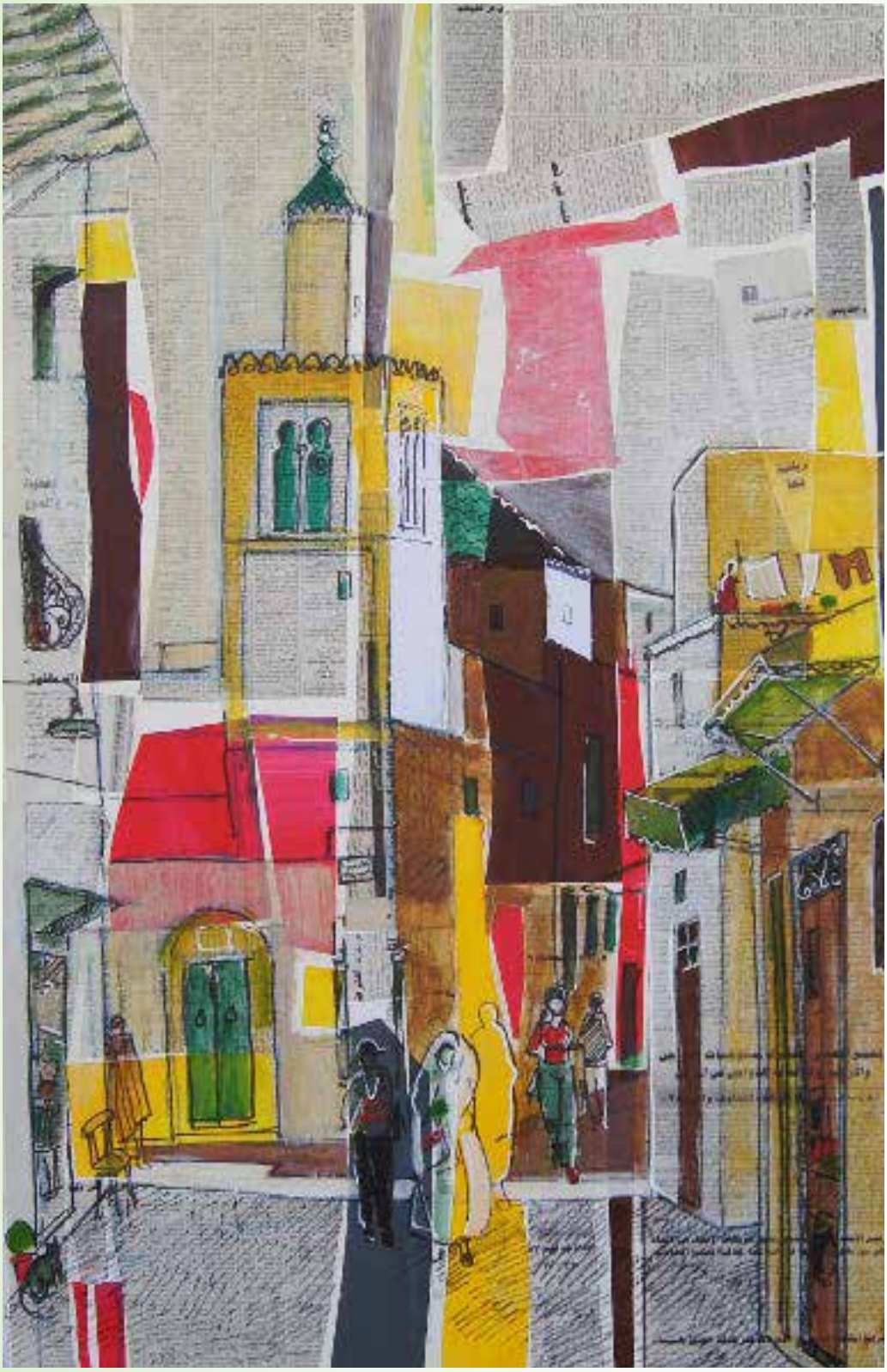
وقام بتسليم جائزة تقديرية الى السيد «بان كي مون» الأمين العام الأسبق للأمم المتحدة على مبادراته القيمة لانتشار السلام على مستوى العالم. ولا يزال هذا العالم يقوم بثورة تعليمية في جامعته ويقدم خدمات جليلة لكافة أفراد المجتمع على مستوى الدولة .

محاورة فكريّة تشكيليّة في تجربة عليّ الزّنايدي ..

مدارات الذّاكرة البصريّة

خلود الدريدي – تونس

يأخذنا الحنين لعوالم أنوارها الشّوق، تزخر بمشاهد وصور منقوشة على جدران الذّاكرة، صور مزروعة في وجداننا تفيض بمخزون ثقافيّ وبصريّ راسخ في الأذهان، عوالم تعبق برائحة «الزّمن الجميل»، تغمرها الأجواء الحميميّة البسيطة وسط الأحياء العتيقة، أين تتجذّر روح الأصالة ويحضر التّاريخ والثّقافة كركائز أساسيّة في تشكيل الهويّة، ليتحوّل مفهوم الهويّة إلى موضوع للفعل التّشكيلي، أين يطرح غالباً



في علاقته بالذّاكرة الفرديّة والجماعيّة، وهو ما نستشفّه من معرض «عدنيّات تونسيّة» الّذي أقيم برواق المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس للفنّان التّشكيلي التّونسي «عليّ الزّنايدي». هذا الفنّان يعدّ قامة إبداعيّة في تاريخ الفنّ التّشكيلي التّونسي، رجل اعتنق الإبداع وتناقلت مآثره الألسُنُ وتلهّفت لصداها الأسماع، وسبقته شهرته في كلّ الأصقاع، فلم يعد سراً يذاع، وأسعدنا بالفرجة والإمتاع.

جاءت رسومات «عليّ الزّنايدي» من أماكن إرتسمت في ذاكرته، أماكن ذات أبعاد رمزيّة نجد صداها في أعماله الّتي تعكس الحياة اليوميّة للشّارع التّونسي عبر مشهديّات تشكيليّة تكشف حنين الفنّان إلى الماضي وتستحضر ذاكرته الفرديّة. حيث كان لنشأته في الأحياء العتيقة بتونس وقع هامّ في بناء وعيه الحسّي والفنّي، نلامس ذلك من خلال تناوله للحياة الإجتماعيّة والبيئة المعماريّة التّونسيّة أين يتغلغل

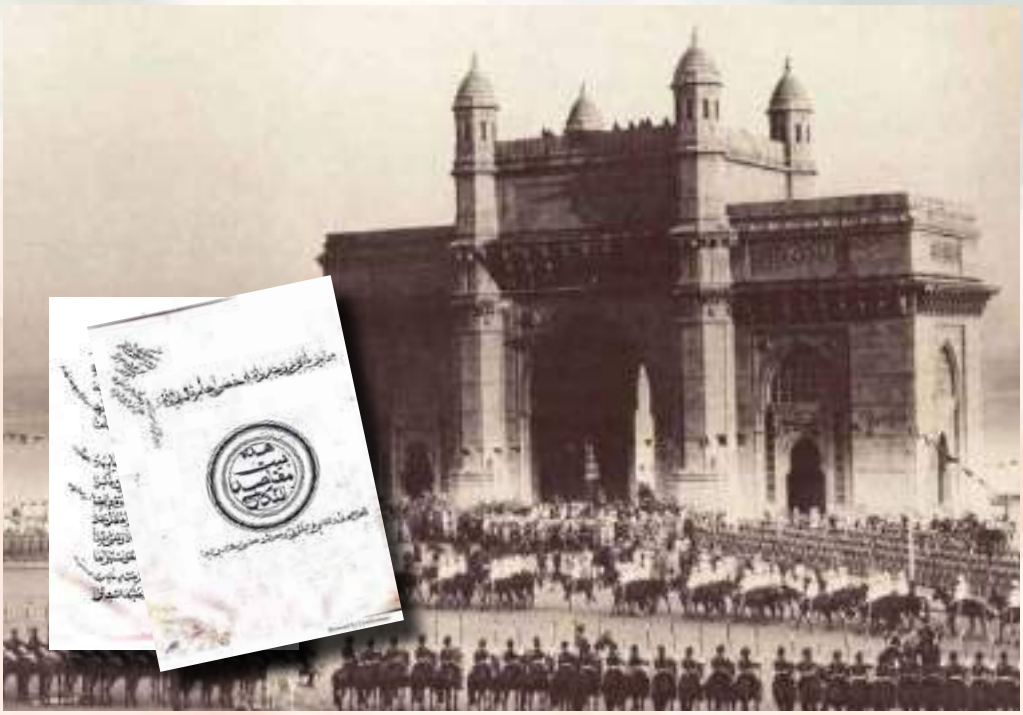
الموروث الثّقافي والبصري بالنّسبة للفنّان. فلا شيء يمرّ مرور الكرام بالنّسبة إليه، إذ نجده حريصاً على استحضار كلّ الحركات والتّفاصيل المميّزة للشّارع التّونسي، فنجد حضور أصحاب الصّناعات الحرفيّة وتجّار الزّرابي والمفروشات، إلى جانب باعة الخضار والغلال وحركة النّاس والوجوه.

لقد سعى الفنّان «عليّ الزّنايدي» في تكوين «فضاءاته التّشكيليّة» إلى رصد الجميل في الحياة التّونسيّة، إذ نجد لوحاته مشبعة بالتّفاصيل الفلكلوريّة والتّراثيّة، كالرّموز البربريّة والأمازيغيّة، إلى جانب اعتماده للشُخوص التونسيّة بلباسهم التّقليدي من سترات وسراويل فضفاضة و«الشّاشيّة» الحمراء. كما حظيت المرأة في تجربة «الزنايدي» بمكانة هامّة، ومثّلت عنصراً فاعلاً وأساسياً في أغلب لوحاته، وجد فيها عالماً بديعاً ثرياً مثّل من خلاله بيئته وهويّته وطرح عبرها تساؤلاته الّتي تميّزه وتميّز ثقافته، الشّيء الّذي جعله يتناول صورة المرأة من عدّة جوانب وبطرق مختلفة، حيث نجدها حاضرة في وضعيّات متعدّدة بأنوثتها وأزيائها التّقليديّة المتنوّعة، اختلفت صورتها بين البدويّة والمدنيّة، الشّابّة وكبيرة السّنّ... وذلك وفق أساليب متنوّعة تقتضيها صورة المرأة المرسومة والمكانة الّتي تنتمي إليها، إلى جانب موضوع اللّوحة.

عناوين شتّى وتقنيات مختلفة جمع فيما بينها عشق الفنّان لبيئته الغنيّة بثقافتها وحكاياتها وأشجانها، حيث نرى في أعمال الزّنايدي خطّا سردياً موازياً للخطّ البصري، خطّاً ناجماً عن الحنين الّذي يعيشه الفنّان لزمن مضى. ففي جلّ أعماله يعمل «عليّ الزّنايدي» على مزج صفَتَي التّجريد والتّشخيص، فترى مشاهداً لأناس فرادى وجماعات وسط بنيان عتيق اختار الفنّان جمع امتداده العمودي بتدرّجه الأفقي، لتغدو اللّوحة أدراجاً متراصّة، كلّ درج يتضمّن حكاية بمختلف رموزها وعلاماتها، مشهديّات في أشكال مختلفة إستخدم الفنّان في إنجازها خامات وتقنيات متنوّعة كالألوان الزّيتيّة والأكريليك والباستيل والكولاج ...، فهو يعتبر المحمل حقل تجارب تتعدّد وتتجمّع فيه الوسائط والوسائل. حيث تتميّز المعالجات اللّونيّة للزّنايدي بالدّرجات الدّافئة والمشرقة، تضفي لها قصاصات الورق وأوراق الصّحف ثراءً على مستوى السّطح، وتبايناً بين مساحات الظّلّ والضّوء. إنّ الألوان تتكلّم في لوحات «الزّنايدي»، وتحاكي يوميّات التّونسي وتساءل العناصر والموجودات، وفق نسق جمالي متجدّد، راح ضمنه الفنّان يطوّر أساليب العمل والبحث والإبتكار، هاجسه التّجديد ومزيد التّوغّل في البيئة التّونسيّة الثّريّة، ببناءاتها المعماريّة وأسواقها الشّعبيّة ومدينتها العتيقة وعلاقاتها الحميميّة، أين يغيب التّباعد الجسدي وتزول المسافات، فلا كمّامات ولا معقّمات، كلّ يعانق الآخر ويرحّب به ويقبّله، علاقات يغمرها الحبّ والمودّة والنّقاء، افتقدها مجتمعنا الآن، علاقات خالية من المصالح والأنانيّة، ظلّ الفنّان حبيسة عهدها، يطوق إلى أجواء المدينة العتيقة وبساطتها، فكأنّ لوحاته جاءت توثيقاً لفترة زمنيّة معيّنة بأسلوب معاصر، سخّر «الزنايدي» من خلالها كلّ مجهوداته وإمكانيّاته لبناء تجربة فنّيّة ثريّة تحمل روح التّجديد والتّمرّد، ليتأسّس بذلك خطاب فنّي معاصر يبلور أفكاره، ليبقى موضوع الهويّة ومدى قدرة التّعبير بالفنّ عنه يطرح العديد من التّساؤلات والرّؤى خاصّة عند اقترانه بمفهوم المكان وما تستحضره الذّاكرة الفرديّة.

شاعر من جنوب الهند ..

القاضي عمر البلنكوتي



الوافي عبد الشكور مرنغاتدي. الهند

إن لجنوب الهند تاريخاً عريقاً باللغة العربية الشريفة ومكانة عالية مرموقة من بين المحافظات الأخرى التي تجاورها. وهي تتمتع بالبيئة العلمية والجو الثقافي الرائع من كثرة المدارس والمعابد الدينية والجوامع الأكاديمية عالية المستوى.

وإن من يُمعن النظر في تاريخ جنوب الهند يجد أنه كان هناك عدد كبير من العلماء والأدباء والشعراء الذين ذاع صيتهم حتى في البلدان الأجنبية .

وهنا أود أن ألفت انتباه القارئين الكرام إلى شاعر نابغ شهير مع نبوغه وتفوّقه وتضلّعه في العلوم الدينية والمادية وكثرة عدد تلاميذه في ديار جنوب الهند، كما أن له دوراً عظيماً في الكفاحات الاستقلالية ضد المحتلين الأجنبيين الظالمين ألا وهو الإمام القاضي «عمر البلنكوتي» رحمه الله تعالى .

نبذة عن القاضي عمر البلنكوتي :

كان يُدعى بين الشعراء والأكاديميين «حسان مليبار»،. وهو أحد عباقرة الشعراء الذين أنجبتهم ولاية «كيرلا»، ومن أبرز العلماء القادة في القرن التاسع عشر،وله قصائد في المدائح النبوية، كما أن له أشعار في القضايا الفقهية والدينية، واشتهر في عالم الأدب العربي بقصيدته الشهيرة المسماة بـ «القصيدة العمرية» التي أنشدها في روضة الحبيب سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم . وهذه القصيدة وما شابهها تجعله مستحقاً للقب «حسان مليبار». (كلمة مسليار مشهورة في ديار جنوب الهند ويطلق على العلماء الذين تخرجوا من حلقات دروس المساجد.)

مولده ونشاته :

القاضي عمر البلنكوتي بن علي مسليار البلنكوتي ولد في اليوم العاشر من ربيع الاول سنة 1177 هـ في بيت ونسبٍ عريقين في الدين والعلم، وفي أسرة مشهورة باسم «كاكترا» في قرية بلنكوت الواقعة في «ديار مليبار» في ولاية كيرلا. وهذه البقعة مباركة بتواجد العلماء الكبار والقادة الذين لعبوا دوراً كبيراً في إشاعة شعار الدين الإسلامي، ولنشر الرسالة المحمدية الخالدة . فنشأ «عمر» الصغير في حلقة العلم والعرفان تحت رعاية الشيوخ الكبار، وتميّز من بين رفقائه وشركائه بشدة ذكائه ودقة حذاقته . ومن نعومة أظفاره ألقى نظرة معينة في الشعر والأدب، وواظب على قراءة الكتب المتوفرة لدى الأساتذة وفي المكاتب التي كانت قليلة جدا في تلك الأيام.

بادئ ذي بدء تلقى التجويد والعلوم الفقهية من والده الذي توفي وهو في سن العاشرة، ثم التحق بدرس «تانور» وقرأ هناك ألفية بن مالك على الأستاذ «أحمد مسليار» أحد العلماء الكبار من سلالة السادات المخدومين . (المخدومون هم المنتمون إلى سيدنا أبي بكر الصديق رضي الله عنه وعنهم . كانت إليهم سيادة العلم والفضل في ذالك العصر، ولسوء الحظ قد اندرس نسلهم بعد إلا

قليلا .)

ودراسة الألفية لابن مالك كانت تُعد من أعلى مراتب التحصيل العلمي آنذاك .

شاعرية القاضي البلنكوتي :

كان القاضي «عمر» شديد التأثر بالشعر العربي، وكان يجيد قرضه وإنشائه إجادة جميلة، وكانت له مقدرة قوية في فن الشعر، ولم يكتف بهذا في اللغة العربية فقط بل تجاوز إلى العربية الملبارية وفق تقاليد المقيمين في مليبار .

كما أن شاعريته كانت تتميز من الشاعريّات الأخريات للشعراء وقصائده وأشعاره تمسّ القلوب وتجذبها إلى معانٍ عميقة جداً بأسلوبها وروعة أدائها ولياقةً مفرداتها ودقة عباراتها .

وكان مع ذلك حاضر النكتة والجواب وسريع الفكاهة، وكثيراً ما كانت بينه وبين زملاءه العشّاق المساجلاتُ الشعرية والمحاورات الأدبية التي تتناولها قضايا الساعة وأحوال الدراسة وما إلى ذلك.

يروى عنه أنه في أحد الأيام كان الشيخ الأستاذ «أحمد مسليار» يدرّس كتاب النحو في درس «تانور»، ولم يكن زميله «أبو بكر كويا» حاضراً في الدرس، ثم بدأ الشيخ يقرأ الأبيات حتى قال :

وأو كإلا وإلى وحتى

فأضاف القاضي عمر الشطر الثاني مرتجلا من عند نفسه :

أوكويا إلا وإلي أتى.

(ويعني أن زميله «أبابكر كويا» لم يصل حتى ذاك الوقت، ولا أبالى بعدم مجيئه .)

وهكذا كان القاضي عمر أنبل وأعقل الشعراء في ذلك الزمن الذي كان العلماء كثيرين فيه، إضافة إلى قوة ارتجاله للشعر العربي. كانت أشعاره مليئة بالمحسّنات اللفظية والمعنوية مثل الطباق والجناس والسجع وغيرها ومنها قوله عن الأقارب في هذا الزمن :

أَلِف الأقارب في الزمان قد انقلب ..
عينًا فصار الأقربون عقارب
عين العوالم في الزمان قد انقلب ..
ظاء فصار العالمون ظوالما

ومنها أيضا ما كتب في مخطوطة في المسجد الجامع الكبير بتانور :

نونان نونان لم يكتبهما قلم ..
في كل نون من النونين عينان
عينان عينان لم يمسسهما رمد ..
في كل عين من العينين نونان

يعني بالنون في البين الأول السمك، وبالعين عين السمك أما المراد بالعين في البيت الثاني النهر وبالنون سمك النهر .

القاضي عمر والمدائح النبوية :

كانت قصائده المختصة بالمدح النبوي جديرةً بالذكر لأن لها نفحاً طيباً ينبثق من سويداء قلب العاشق و يخرق أسوار قلوب الآخرين وتجعلها تتيه وتتمتع في رياض الحب والعشف والسلوان. وأروع ما قرضه القاضي عمر في المديح النبوي الشريف قصيدته المشهورة التي سارت بها الركبان وذاعت بها البلدان وهي القصيدة المشهورة بسم صلّى الاله . وإلى القارئ الكريم بعض أبياتها بنص عباراتها :

صَلّى الإلاهُ عَلَى ابنِ عبد الله ذِي ..
خُلُقٍ بِنَصِّ اللهِ كَانَ عَظِيمًا
فَظًّا غَلِيظًا لَمْ يَكُنْ بَلْ لَيِّنًا ..
بَرًّا رَؤُوفَ المُؤْمِنِينَ رَحِيمًا
صَلُّوا عَلَيهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا

وهذه القصيدة مع جمالها ورونقها تتميز من بين كل القصائد . ولعمر القاضي قصائد أخرى رائعة فلنورد نبذة من كل منها .

نفائس الدرر:

وهذا الكتاب مفيد وممتع . ومن أبرز مؤلفات القاضي واسمه الكامل «نفائس الدرر في توحيد الملك المقتدر ومدح سيدنا محمد خير البشر" . يحتوي على قسم في بيان بعض المسائل العقدية وقسم في بيان المديح النبوي

الشريف .

قال فيها عن الآيات التي ظهرت عند قرب ولادته صلى الله عليه وسلم :

عند اقتراب ظهوره الآي الكبر ..
ظهرت فنارت كالصباح المنفجر
وتفرّس الكفار أن جاء النذر ..
فيهم ببأس حل في ذاك الدهر

قصيدة لما ظهرا :

وهي القصيدة العمرية الرئية في أسلوب الأغنية الميالمية وتبدأ بلفظ «لما ظهرا» وتحتوي على ثمانية وثلاثين بيتا. وبدايته هكذا :

لما ظهرا عمّ البشرى ..
ضاء البصرى كسرى انكسرا
غاضت ساوة فاض سماوة ..
أهل عداوة نادوا حذرا
زان الجنة صاح الجِنة ..
جاء المنة تترى تترى

قصيدة لاح الهلال :

وهذه قصيدة في المديح النبوي قد نظمها القاضي باستخدام الحروف غير المنقوطة فقط تحتوي على خمسة وعشرين بيتاً. وقد شبّه حبيبُنا محمد صلى الله عليه وسلم بالهلال اللامع فقال :

لاح الهلال هلال لامع العلم ..
لله داع رسول الله للأمم
الحاكم العادل الصدر المعدّ له ..
كل المكارم سمع واسع الكرم

مقطع جفتني فذبّتني :

وله مقطعة من خمسة أبيات في المديح النبوي أيضاً، وقد قرضها أيضاً باستخدام الحروف المنقوطة . قال فيه :

جفتني فذبّتني فغظّت بغيظة..
فذبت بشحن بين جنبيّ يخفق
يشقّقني شغفي فخفت تجنّبي..
بنشق شذيّ في نبيّ ينشّق
نبيّ نجيّ فيض غيض بذي شجي ..
شفيق ينجّي ضيقَ ضيقٍ يفتّق

قصيدة «ألف العاصي» :

وهذه القصيدة أيضاً من المدائح النبوية التي تدلّ على نبالة القاضي اللغوية والأسلوب الأدب الرائع . وهي مرتبة وفق الحروف الهجائية في بداية الصدر والعجز . وتحتوى على أربعة وثلاثين بيتاً في المديح النبوي الشريف .

وهذه الأبيات والقصائد إنما هي بعض ما قرضها القاضي عمر البلنكوتي في المدائح النبوية الشريفة . وكل هذا يدل على نبوغه وقريحة شاعريته البارعة في قرض الأشعار . وله أيضا بعض الأبيات في الفقه الإسلامي ومسائله . منها كتابه المشهور ب مقاصد النكاح . وهي تتضمن المسائل المتعلقة بالنكاح. وأخيرا يختم هذه المنظومة فقال :

الحمد لله انتهت مقاصدي
محيطة بمعظم الفوائد
عشر على الموعود فيها زائدة
ومائة تتمة للفائدة
ربي تـقبّلها بلا دفاع
واقرن بها عموم الانتفاع
أوفِ لي الثواب بالنجاة
في هذه البضاعة المزجاة
غفرانك اللهم أهل المغفرة
عن كل ذنبي وقبول المعذرة

وفاته :

انتقل إلى رحمة الله تعالى بينما كان يصلي صلاة التراويح سنة 1857 م أصابه الصداع والقيئ الشديد واستمر في حالة المرض ثلاثة أشهر، وكان عمره 95 سنة وفي 23 من ذي الحجة وافاه الأجل المحتوم . ولقد كان حشد كبير من العلماء والعوام والخواص لتشييع جنازته ودفن هذا العالم الشاعر المناضل بجوار المسجد الجامع ببلنكوت وقبره يزار ومزاره مشهور في جنوب الهند .

رهبان الكنيسة ورجالات المافيا..

تاريخ علاقة المافيا بالكنيسة الكاثوليكية

عز الدين عناية. أكاديمي تونسي مقيم في إيطاليا

شكّلت المافيا إحدى أبرز ظواهر النفوذ والسيطرة والجريمة عبر مراحل تاريخ إيطاليا الحديث. وقد بلغت الظاهرة شأوا بعيدا إلى أن باتت جزءا لا يتجزأ من انشغالات الخطاب السياسي والقضائي والأمني، في التعبير عن أوضاع التوتر، أو الفساد، أو النفوذ غير المشروع. فقد ظهرت كلمة «مافيا» أوّل ما ظهرت سنة 1863، في كوميديا شعبية في صقلية بعنوان «مافيوزيو فيكاريا»، لاقى العرض حينها نجاحاً منقطع النظير واستحساناً بين الناس.

محاولة العثور عن أصل دلالي للكلمة باءت بالفشل إلى حدّ الراهن، رغم مساعي عدة لإعطائها تفسيراً مضبوطاً ودقيقاً. لكن وبشكل عام، تبقى كلمة «مافيا» متعددة الدلالة متغيرة المضمون، بحسب السياق والوضع ومقاصد الاستعمال. وهي على ما يوحي استعمالها في اللهجات العامية في جنوب إيطاليا شكلٌ من أشكال ممارسة القوة واستغلال النفوذ، وهي سلوكٌ سياسيٌّ مشين أيضاً، أو تكتّلٌ مصلحيّ فاسد، وبعبارة موجزة هي مظهر من مظاهر العمل غير القانوني واقتراف الجريمة بشكل منظّم.

بات للكلمة حضور في الجدل السياسي، وفي التحقيقات القضائية، وفي العروض السينمائية أيضاً، للحديث عن الأوساط المتنفذة في إيطاليا بشكل عام، وامتدّ ذلك إلى الولايات المتحدة منذ بداية توافد المهاجرين الإيطاليين نحو أمريكا.

كتاب «رهبان الكنيسة ورجالات المافيا.. تاريخ علاقة المافيا بالكنيسة الكاثوليكية» هو من تأليف أستاذ علم الجريمة «إيسايا سالِز»، المتخصص في تاريخ المافيا. وهو يدرّس في جامعة «سور أورسولانا» في نابولي، كما شغل عدة مناصب سياسية في حكومة رومانو برودي (1996-1998).

«سالِز» له مجموعة من المؤلفات في المجال، منها: «عصابات الكامورّا» 1988، «الجنوب في زمن اليورو» 1998، «طرقات العنف» 2007 الفائز بجائزة الكتاب في نابولي. كُلّف المؤلف بصياغة عدة مواد تتعلّق بالجريمة، والجريمة المنظمة، وعلم الإجرام في موسوعة «تريكاني» الإيطالية. في كتابه الذي نتولى عرضه يركّز «سالز» بالخصوص في علاقة المافيا بمؤسسة الكنيسة، حيث يعالج موضوعاً يبدو عنصراه الأساسيان (المافيا والكنيسة) على طرفي نقيض، بوصف الأولى تجمّعاً إجرامياً لا يراعي حرمة للقانون،

والثانية مؤسسة تختزن رصيداً خُلقياً، وتعدّ نفسها وصية على الميراث الروحي. يُشرّح المؤلِّف الصلات المصلحية الرابطة بين ظاهرة الجريمة، التي تمثّلها المافيا، ومؤسسة الدين التي تمثلها الكنيسة الكاثوليكية. وإن يبدو الأمر على شيء من التباعد في المخيال الاجتماعي، بين قطب الجريمة المافيا، وما تختزنه من رمزية للفساد والعنف، وإرث الخُلق الديني المتلخص في الكنيسة، بوصفها أهم الوكالات التربوية للعموم، فإن الأمر ليس على تلك الشاكلة في الوسط الإيطالي، فلطالما تآلف المدنَّس مع المقدَّس وتكاملت الأدوار، كما يقول الباحث «إيسايا سالِز» (ص: 66). يعتمد الكاتب على مدى محاور الكتاب الخمسة الأساسية (ما مبرر صمت الكنيسة المطبق على مدى سنوات؟؛ العقلية المافياوية وتواطؤ بعض رجالات الكنيسة؛ أشداء في الخطيئة، متسامحون مع المخطئ؛ غياب تسليط عقوبة الحرمان على رجالات المافيا) منهجَ التحليل الثقافي الاجتماعي لأجهزة الكنيسة في دعمها للتشكيلات المافياوية وفي مساندتها، وذلك من خلال تتبّع ظاهرة الجريمة في إيطاليا بوجه عام.

ضمن إجابته عن سؤال: ما المافيا؟ وبعد تعريفها أنها تركيب إجرامي خاضع إلى بناء هرمي لأشخاص يعملون بوسائل غير قانونية لتحقيق مصالح، يعتبر «إيسايا سالِز» أن حصول ازدواجية في الموقف من ظاهرة المافيا، من جانب المحلّلين والكتّاب الإيطاليين، هو ناتج عمّا ترسّخ من ضبابية تجاه ذلك التنظيم منذ بدايات نشوئه. ويعود الباحث «إيسايا سالِز» بازدواجية ذلك الحكم والنظر للمافيا إلى الكاتب الإيطالي الماركيزي «روديني»، سنة 1875، الذي ميّز

بين مافيا شريرة وخسيسة وسافلة، لا تراعي خُلقاً في عملها، ومافيا نبيلة وشريفة تحتكم في أنشطتها إلى مرجعية معيارية، ليصلَ بنا إلى تصريح الفقيه القانوني الإيطالي الشهير «فيتوريو إيمانويلي أولاندو»، سنة 1925، في قوله: «أعلن أني مافيوزي وأنا فخور بذلك!»، على اعتبار أن جانباً نبيلاً في المافيا لا ينبغي طمسه. وصحيح أن المافيا ثقافة ونمط عيش وليست تنظيماً جامداً وثابتاً، بل مجرد شلل صغيرة الحجم قوية الفعل، تميزها علاقات زبائنية في ممارسة الجريمة، تخلو، وبأي شكل، من الروابط الإثنية بعكس ما تُصوَّر عليه أحياناً. فالتنظيم المفترض ليس سوى بنية علاقات شبه عائلية مميزة للمجتمع التقليدي، وهي نوع من تجمع البزنس العائلي. ويخفي التآلف الذي سعى إلى إبرازه «إيسايا سالز» في كتابه، بين المافيا والكنيسة، موقفاً غير معلَن من كلتيهما تجاه الدولة، يبلغ أحياناً حدّ المعاداة والخصومة مع المؤسسة الرسمية. وهو توتر في العلاقة ليس وليد الراهن، بل يضرب بجذوره في فترة التوحيد وبناء إيطاليا الحديثة. وهو ما انعكس على تقليص نفوذ الكنيسة وحصرَها داخل حيز ترابي في حاضرة الفاتيكان في مدينة «روما». في هذا السياق جاء تشكيل لجنة برلمانية، سنة 1963، لتقصّي تحديات المافيا للدولة الإيطالية.

منذ العام 2010 حصل تحول في خطاب الكنيسة الكاثوليكية تجاه المافيا. أصبح الموقف أكثر وضوحاً وبدون إيماءات، أي بخلاف ما كان معهوداً. كان مستهل ذلك التحول الوثيقة الصادرة عن المؤتمر الأسقفي الإيطالي حول الموضوع، التي ورد فيها: «على مدى العقدين الأخيرين، طورت التنظيمات المافياوية، التي رمت بجذورها في كامل التراب الإيطالي، مصالحَ اقتصادية، نعود مجدداً وبقوة إلى إدانة هذا «السرطان» المهين للكرامة البشرية. فالمافيا هي التجلي الأكثر درامية للشرّ والخطيئة. وضمن هذا السياق يصعب تفسير الأمر كونه مجرد تعبير عن تديّنٍ مشوَّهٍ، ولكنه شكل فظّ لرفض تعاليم الربّ: المافيا هي بنية خطيئة».

ضمن محور «غياب تسليط عقوبة الحرمان على رجالات المافيا»، يتضح أنه في نطاق سياسة الكنيسة عادة ما يرد استعمال سلاحين متنوعين لتقريع المذنبين ومجازاة المحسنين: الحرمان كعقوبة تُصلَّت على العصاة والمذنبين ونقيضه التطويب، الذي يرتقي أحياناً إلى حدّ التقديس، أي رفع الشخص إلى مقام القداسة لفائدة الخيّرين والمحسنين. الأول يلحق المرء في حياته والثاني يناله بعد مماته. وفي ما يتعلّق بسلاح الحرمان الذي غالباً ما شهرته الكنيسة في وجه المنشقين والمناوئين، لم يثبت استعمالها ذلك السلاح ضد أي من رجالات المافيا المعروفين، وسكتت عن ذلك الإجراء على مدى عقود. لكن إضفاء التطويب حصل أن وظفته الكنيسة في ما يتعلق بالمافيا، ولأول مرة خلال العام 2013، عندما طوّبت أحد الضحايا، رجل الدين الكاهن بولييزي، واعتبرته شهيدا مكرَّماً. مع أنه سبق أن سقط جملة من رجال الدين ضحايا للمافيا، تغاضت عنهم الكنيسة خشية توتير علاقتها مع أباطرة المافيا المتنفذين على غرار ما حصل للراهب «بيبينو ديانا».

خلال العام 2014، وفي نطاق تحمّس البابا «فرانسيس برغوليو» إبان توليه رئاسة كنيسة روما سعى لتطهير حاضرة الفاتيكان ممن أطلق عليهم تسمية «الغربان»، أي كل من تورّط في الفساد الأخلاقي والمادي. وامتدت حملته حينها إلى حدّ تلويحه بتسليط الحرمان على رجالات المافيا في عظةٍ ألقاها في مدينة «كالابريا» عاصمة المافيا الإيطالية في الراهن، في قوله: «لا تربط زعماء المافيا صلة بالرب، لأن سوط الحرمان مسلَّطٌ على رقابهم»، فكان «فرانسيس برغوليو» أول بابا

يقطع شعرة معاوية مع جماعات المافيا، ويعلن عن تحول موقف الكنيسة من الفساد صراحة. فلطالما تعامل اللاهوت المسيحي مع عناصر المافيا بشيء من التهوين والتبسيط والحذر، بوصفهم خراف الكنيسة الضالة الذين ينبغي ردّهم إلى القطيع. يتساءل الكاتب عقب عظة البابا تلك، هل تغير شيء في سياسة الكنيسة وفي فينومينولوجيا المافيا؟ فالكنيسة تعرض نفسها بوصفها مؤسسة تمقت الفساد وترفض العنف لكنها تتغاضى دائماً عن التنظيمات الإجرامية العنيفة.

والواقع أن ما حصل من ترابط وتشابك للمصالح بين بنية المافيا ومؤسسة الكنيسة يعود إلى فترة متقدمة في السياسة الإيطالية، انطلقت مع فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. ذلك أن التحول الفعلي الذي حدث مع سنوات الخمسينيات للمافيا، وهو تشكّل نوع من الوفاق السياسي المصلحي بين أطراف سياسية مقرَّبة من الكنيسة وأرباب المصالح والأعمال، تركز في «باليرمو» وامتد إلى مناطق أخرى في الجنوب. انجر عنه نوع من الغطاء السياسي الذي تمتّعت به المافيا من قِبل حزب الديمقراطية المسيحية المهيمن على الساحة السياسية، مما وفّر بيئة ملائمة لتفريخ العديد من الأصناف المافياوية «كوزا نوسترا»، «إندرانغيتا»، «الكامورا»، «ساكرا كورونا أونيتا». حيث بقيت المافيا، على مدى عقود ولازالت، بنية خدمات، مفتوحة عبر عدة قنوات على عالم السلطة الرسمية. والكتاب لا يتّهم الكنيسة بمساندة المافيا أيديولوجيا، بل يتّهمها بمعاضدتها مادياً. فعلى ما يرصد «سالز» ثمة تناغم بين العقلية الجنوبية والسلوك المافياوي، ذلك أن الأقاليم الأكثر التصاقاً بالتقاليد الكاثوليكية (الممتدة من صقلية وصعودا إلى نابولي) هي التي شهدت ميلاد أصناف المافيا الرئيسية في إيطاليا وتطورها، وقد تم ذلك الربط بين الثقافة والمكان أن مجمل المتهمين بالانتماء إلى الأوساط المافياوية غالباً ما كانوا يعلنون التزامهم الكبير بالتعاليم الكاثوليكية. لكن ينبغي ألا نغفل أن مجمل التحليلات التي ربطت بين الجنوب والدين والمافيا وألحت على ذلك بشكل مفرط قد وردت من كتّاب يساريين. نجد من بينهم ثلّة من الكتّاب المعروفين مثل سيموني غاتو وميكيلي بانتاليوني وليوناردو شاشا، يحفزهم في ذلك الربط التواطؤ الحاصل لحزب الديمقراطية المسيحية المهيمن في ذلك العهد والمافيا. حولوا بمقتضاه الكنيسة وذراعها السياسية، حزب الديمقراطية المسيحية، إلى «مؤسسة خطيئة»، كما يقول لاهوت التحرير.

يستعرض الكاتب آراء عدة ذهبت في تحليلها لظاهرة الجريمة المافياوية أن التنظيم قد وجد بيئته الاجتماعية المناسبة للتطور في الجنوب الإيطالي، لكونه تشكيلا إجرامياً تقليدياً. فالانضمام إلى المافيا يشبه الالتحاق بتنظيم ديني، يقتضي ولاءً تاماً وقسماً، يماثل التعميد لدخول الكاثوليكية. ولذلك يرى الكاتب «إيسايا سالِز» مجافاة جملة من القراءات السوسيولوجية الصواب في تقييمها لظاهرة المافيا والنظر إلى هذا التشكيل الإجرامي،كونه يسير نحو الانقراض بسير المجتمع نحو التحديث والعصرنة. وهو بخلاف ما يلاحظه «سالِز» من ازدياد تشعب شبكة المافيا وتمددها، حيث باتت تتواجد في قطاعات عدة وتعمل في مجالات جغرافية أبعد، كما تبدلت أشكال أنشطتها، أو لنقل استفادت من الحداثة أكثر مما تضررت منها. يدعم ذلك تقسيم المافيا إلى صنفين: تقليدية يتمحور هدفها في البحث عن الوفاق أكثر منه في جني الأرباح، وبالتالي فهي مافيا شرفية أكثر منها مافيا مصلحية؛ وهناك مافيا حديثة، أي مافيا أعمال، مهووسة بسبل تكديس الثروة ومشغولة بالتوغل والتحكم في

الأوساط التي يمكنها الإسهام في تكديس تلك الثروة.

وعلى ما يرصد «سالز» يمتد عمر التنظيمات المافياوية في إيطاليا إلى حدود مئتي سنة، فهي متجذرة في عمق بناء إيطاليا الحديثة. ومن هذا الباب فإن اجتثاث الجريمة المنظَّمة في إيطاليا هو أمر في غاية الصعوبة والتعقيد. فليست المافيا مجرد أنفار، بل هي ثقافة ومؤسسة لصنع الجريمة متكاملة الحلقات، ولذلك تعذرت هزيمة المافيا، وإن حصل تحجيم وتطويق لها عبر الزمن، كما حصلت أشكال من الهدنة والمصالحة والتوبة أيضاً. ويقدّر نسبة اقتصاد الجريمة، على غرار المتاجرة بالسلاح وصنعه، وترويج المخدرات، والمتاجرة بالبشر (مومسات) بنسبة تفوق العشرة بالمئة من الدخل الوطني الإيطالي (ص: 46). صحيح أن هناك مختصين كبارا في مقاومة المافيا وفي التصدي للجريمة المنظمة في إيطاليا يعملون دائما على تفكيك تلك التجمعات المافياوية وتفتيتها، ولكن سرعة تشكل التجمعات المافياوية مجدداً واستئناف أنشطتها، يكشف عن تواجد ثقافة سائدة وحاضنة اجتماعية مناسبة للجريمة في العقلية العامة. ويمثل السلوك المافيوي وفق الكاتب شكل حضور المجتمع الصقلي، على جميع الأصعدة.

وفي نطاق ما عُرف بتصدير المافيا، نالت التنظيم شيئاً من الاهتمام من قِبل باحثين أمريكيين في الولايات المتحدة في نهاية القرن التاسع عشر، نظروا فيه إلى المافيا بوصفها منظمة سرية على صلة بمؤامرة خارجية لم تخل من اتهام الحكومة الإيطالية حينها في رغبتها للتخلص من الأشرار الخطرين. كما رصدت بعض الأبحاث الطابع المافياوي والسلوك غير القانوني المستشري بين فئة المهاجرين الإيطاليين نحو أمريكا، لكن انتقادات توجهت إلى محاولة تجريم جالية بأسرها، كون السلوكات غير القانونية التي رافقت المهاجرين الأوائل إلى الولايات المتحدة هي تجاوزات معتادة للجاليات المهاجرة قبل الاندماج.

المؤلف: إيسايا سالِز. الناشر: روبّتينو (كاتنزارو-إيطاليا) ‹باللغة الإيطالية›. سنة النشر: 2016. عدد الصفحات: 336ص.

أنا بخيـــر

مينيلاوُس لوديميس. اليونان.
ترجمة يوسف حنا. فلسطين

أنا بخيرٍ يا أُمّي... يا شروقي...
أركضُ لترويضِ خوفِك.
"أنا بخير"..
أجلسُ في ظلالِ ألمي،
وأتركُ ريشتي للبكاء...
أُمّي...
رعشةُ اليَدَيْن...
السنواتُ البريئةُ التي نجتْ منَ الأحكامِ...
التنهداتُ التي تعدُّ تنقلاتِ المنافي...
"أنا بخير"..
"أولاً، يا أُمّيَ المحترمة.
أولاً جئتُ لأسألَ... ولا أسألُ شيئًا.
هنا لا يجوزُ السؤالُ..
لكنّي بخير...
حتى لو كانتِ الفراشةُ المشنوقةُ معلقةً فوقَ رؤوسِهم.
حتى لو تآكلتْ أقدامُ بناتِ آوى منَ القطرانِ.
"أنا بخير"..
بدايةً وقبلَ كلِّ شيءٍ، يا أُمّي... أن نكونَ بصحة!
صدري يصرخُ بثغاءٍ مبحوح.
الجلادُ يحسبُ الساعاتِ على ضلوعي.
بدايةً وقبلَ كلِّ شيءٍ، يا أُمّي... سامحيني اليومَ
واغفري لي اليومَ أيضاً لأنك لن تعرفي الحقيقة.

الحقيقةُ كَبُرتْ وشاختْ ولم تَعُدْ تسافر.
لن تعبرَ البحرَ .
الحقيقةُ، يا أُمّي، رصاصةٌ. ولا أنوي قولَها.
"أنا بخير"
اليومَ انتهيتُ منَ الرسالةِ الألف. لكنَّني أعلَمُ
...
أنَّ لديكِ الوقتَ لِتَلَقّي رسائلي.
لكنْ سامحيني. سامحيني يا أُمّي.
لِرَتابَةِ الآلافِ من
"أنا بخير"
تلك الأكاذيبِ الألفِ الرتيبةِ.
أكتُبُ لكِ مُجدَّداً.
وأضعُ رسالَتَكِ على رُكبتيّ
وأُداعِبُها مثلَ طائرٍ حزين.
يَدي تكتبُ وحدَها
درسِيَ الصغيرَ والمريرَ:
"أنا بخير"
أنا أعلمُ، آه يا أُمّي...
أعلمُ أنَّني أُرسلُ لكِ يوميًّا
جرعةً من مراري. وأنا أعلمُ
أنَّك تُداعبينَ كَذبي كُلَّه.
وترشينَهُ بالدموعِ والأحاديثِ الطويلةِ. وأعلمُ
أنَّ أيَّة كلمةٍ أُخرى لن تغادرَ من هنا.

المترجم العالمي عز الدين عناية لمجلة الليبي :

لابد من تحرير الترجمة من دور النشر

حاوره : رئيس التحرير

«عز الدين عناية»، يعّرفه موقع «ويكيبيديا» على أنه «عز الدين عناية» مواليد 1966، تونس. سوسة، كاتب ومترجم تونسي متخصص في علم الأديان، وأستاذ جامعي في جامعتيْ «روما لاسابيينسا» و«الأورينتالي» في نابولي. حصل على الأستاذية والدكتوراه من جامعة الزيتونة في تونس في اختصاص الأديان والمذاهب.

أكثر من 8 مؤلفات، وأكثر من 10 من الكتب المترجمة، وأكثر من 50 من الكتب المترجمة التي خرجت إلى النور تحت إشرافه، بالاضافة إى أكثر من 4 كتب مترجمة للناشئة والأطفال، ولاحظوا أيها القراء أني أحرص هنا على كلمة «أكثر»، لأني أعرف أن هذا العدد لن يصدر إلا وهذا المبدع قد أصدر المزيد، سواءً بالتأليف أو الترجمة أو الاشراف على الترجمة.

نحن إذاً في حضرة مؤسسة ترجمة في منتهى الكفاءة تسكن جسد وعقل رجل واحد، وقد كنا محظوظين في الليبي بالتعامل مع هذه القامة السامقة، وقرأنا في ترجماته فكراً مستنيراً ومشروعاً جديراً بالاهتمام، وعندما عرضنا عليه حواراً مع الليبي كان كبيراً في تواضعه وهو يرحب بالتواجد هنا في هذا العدد كضيفٍ مبدعٍ نحاوره ونستفيد من هذا الألق وننعم بالقرب من وهج الابداع هذا .

إنه إذاً الأكاديمي التونسي الذي يقيم في إيطاليا، لكنه أقرب إلى العرب من آلافٍ غيره لم يغادروا الوطن العربي بعد . هانحن نحاوره، وهاهو يستجيب، وهاأنتم تقرأون تفاصيل الحوار :

الليبي: لنبدأ معك بالتخصص الدقيق، عندما نريد استخراج شهادة ميلاد لعلم الأديان، لماذا يعترينا دائماً هذا الارتباك، ونواجه نفس علامات الاستفهام التاريخية حول عصر الولادة وشهادة المنشأ، ونقع في حيرة بين القرن التاسع عشر، وبين الأصول الأقدم منه بكثير، وصولاً إلى الحضارات القديمة ؟ ماهي الأسباب؟ ومتى نتمكن من حسم هذا الأمر ؟

❖ علم الأديان هو علم حديث المنشأ يقع على التخوم، كما يقول الفرنسي «ميشال مسلان»، بين علم الاجتماع الديني، والأنثروبولوجيا الدينية، وعلم النفس الديني، والظواهرية الدينية، وعلم مقارنة الأديان وتاريخ الأديان، والجغرافيا الدينية، وغيرها من المداخل ليؤسس هوية مستقلة، وهذه علوم تطورت في الغرب وإسهامنا فيها ضئيل أو منعدم. فمنذ السعي لإخراج دراسة الدين من هيمنة العقل اللاهوتي، سواءً مع الألماني «ماكس مولر» في ما أطلق عليه «Religionswissenschaft»، أو مع الفرنسي «إميل لوي بيرنوف» في ما أطلق عليه «La Science des religions»، بدأ علم الأديان يصوغ هوية مستقلة تهدف إلى دراسة المقدس والفعل الديني من خارج الاعتقاد. فهذا العلم يقوم أساساً على معرفة اختبارية للمقدس، وعلى رصد للكائن المتدين، من خلال تتبع الخبرات الدينية. ولو شئنا تعريفاً مقتضباً لعلم الأديان، في مقابل علم اللاهوت، لقلنا إنّ الأول يهتمّ بكل ما هو معتقَد من طرف البشر بقصد بلوغ الفهم الداخلي للمقدّس المعيش، في حين يهتم الثاني بالإجابة عن سؤال: ما الواجب علينا الإيمان به؟ ولماذا ينبغي علينا الإيمان بذلك؟ ليس هناك تصادم أو تناقض بين المقارَبتين -كما أرى- وإنما هناك تكامل في الإحاطة بالرأسمال القداسي.

وفي الثقافة العربية لا زلنا نخلط بين «علم اللاهوت» و«علم الأديان»، لندرة الأدبيات في المجال وفي المباحث التي استند إليها علم الأديان، ولذلك تارة نطلق عليه «علم مقارنة الأديان» وأخرى «تاريخ الأديان»، وهلمّ جرّاً من التسميات الخاطئة. وقد صدرت في البلاد العربية معنونات بهذا الاسم، أقصد علم الأديان، زادت الناس بلبلة وخلطا، وهي ينطبق عليها اسم «كشكول الأديان» لا «علم الأديان»، مثل كتاب العراقي خزعل الماجدي.

الليبي: لديك عدد كبير يفوق العشرين من المراجعات، أن تراجع تراجم آخرين، أليست مسألة مليئة بالتوتر ؟ ثمة عمل اشتغل عليه غيرك بمفاهيمهم هم، وها أنت مكلف الآن بالاشتغال عليه، هل المراجعة أكثر مشقة من الترجمة أم أنك ترى العكس؟

❖ بل قل «الخمسين»، جاءت المراجعة بالأساس ضمن الاشتغال داخل مشروع مؤسساتي، وهو مشروع كلمة للترجمة في «أبوظبي». تابعت زهاء الخمسين عملاً مترجماً من الإيطالية في مشارب متنوعة، استطاع المشروع أن يقدم للقارئ العربي أعمالاً إيطالية مهمة في التاريخ وعلم الاجتماع والرواية وأدب الناشئة وغيرها. ويأتي عمل المراجعة بالأساس لغرض تجويد العمل المترجَم واحترام القارئ العربي، لأن عديد دور النشر العربية لا تراعي هذا العمل، فهي دُور ربحية مستعجلة لا تفكر في النهوض الثقافي أو في تطوير الوعي العربي، وهي محكومة أساساً بمعادلة العَجَلة في الوصول إلى السوق.

من جانبي حين أخوض مراجعة كتاب، أفكر بمهابةٍ في ما سأقدّمه للقارئ العربي، لأني أقوم بالعمل وفق رقابة أخلاقية ذاتية وبصرامة علمية في آن. وأما بشأن الترجمات التي أُنجزها فهي تدور حول الدراسة العلمية للظواهر الدينية والقضايا التاريخية والمسائل

الفكرية. أحاول أن أبقى في هذا الحقل لأني أرتئي حاجة الثقافة العربية الملحة إليه. وبالنظر إلى تكويني وانشغالي على مدى عقود، أعي حاجة الثقافة العربية في مجال دراسات الأديان، ولذلك أجدني مدفوعاً للترجمة في حقل التاريخ والسوسيولوجيا والأنثروبولوجيا في كل ما له صلة بالظواهر الدينية، ناهيك عن أبحاثي التي أحاول نشرها من حين إلى آخر.

الليبي: الترجمة تقع دائماً بين مفهومين، النقل الحرفي، وإعادة صياغة النص، كيف ترى الترجمة المثالية وسط هذين المنهجين؟

❖ الترجمة المثلى تخصّصٌ وإبداعٌ، فما لم يتخصص المرء في مجال من المجالات، أدبية أو فلسفية أو سوسيولوجية أو غيرها فيصعب أن ينتج عملاً جيداً. والترجمة إبداعٌ، أقصد ما لم يكن المرء كاتباً مسبَقاً فيصعب أن ينتج عملاً مقدَّراً، ولذلك لا أومن أن يأتي المرء للترجمة من فراغ أو عدم، لأنه يكون كحاطب ليل. وبناءً على ذلك فالترجمة هي استضافة لنصّ في لغتي وما تقتضيه العملية من مراعاة أصول الضيافة، أو بلغة أخرى الترجمة هي إعادة تَبْيئة للنص الأصلي في بيئة مغايرة ولغة مغايرة وما تقتضيه العملية من تشذيب وتهذيب وإلا أنتج المترجم مسخاً. فعملية الترجمة تقتضي من المترجم أن يتقمّص وعي الكاتب وروحه حتى يعيد كتابة نصه في لغة ثانية، ولذلك إن عازت المترجم القدير المفردات والمفاهيم والمصطحات في لغته يصنّعها وينحتها، على طريقة «حنبعل» الذي قال: إن لم نجد الحلول ننشئها.

الليبي: في تاريخنا العربي، كانت الدولة الأموية قد حرمت نفسها من إحراز قصب السبق في موضوع الترجمة لأن عصر التدوين لم يبدأ في عهدها، ولكن من جهة أخرى، ألا ترى أن الدولة العباسية التي تلافت هذا التقصير قد قامت بتسييس الترجمة؟ أم أنها تهمة تم تلفيقها للعباسيين فحسب ؟

❖ مع الدولة العباسية بتنا نرى العالم، وبتنا إحدى القوى العظمى في الساحة الدولية في ذلك العهد، وعلى صلة أعمق بالعالم، وهو ما دفع أسلافنا لخوض عملية الترجمة بوصفها أداة معرفية استراتيجية في التواصل مع العالم. وبالضرورة كل استراتيجية معرفية تخوضها الدولة هي عملية مسيَّسة، ولذلك كان العرب ينتقون ما يُترجَم من اللغات الأخرى. وقد كانت الترجمة تستهدف تعزيز قدرات الذات وإثراءها لا إدخال الارتباك. كما كانت الترجمة براغماتية وليست من باب المزاح أو اللهو الفكري. كان لدى العرب من التعالي الروحي والوعي التاريخي الديني ما يَسّر لهم التعامل العميق مع فعل الترجمة حتى وإن أسقطوا أعمالاً أو لم يترجموها فبوعي. ولذلك انشغل التراجِمة الأوائل في الحضارة العربية بالأعمال العلمية والعقلية ونقلوها، وأهملوا الأعمال الأسطورية والعَقَدية، التي عبّرت عنها ملاحم مثل «الإلياذة والأوديسة» في بلاد الإغريق، أو «الشاهنامة» للفردوسي في بلاد فارس. فقد أورد «ستروهماير» في «دائرة المعارف الإسلامية»، في معرض حديثه عن «حُنين بن إسحاق» أنه كان يلجأ في ترجماته إلى إسقاط الحديث عن المعتقدات الوثنية والآلهة، وهو تقليد لم يبتكره الرجل، وإنما دأبَ عليه معاصروه.

الليبي: بطريقة أو بأخرى، هل يمكن اعتبار المترجم شريكاً في كتابة النص؟ ينطوي هذا السؤال على مخاطر كبيرة تتعلق بمدى مشروعية استحواذ المترجم (المتمكن) على النص إلى حد أنه قد يتجاوز الحدود فيمتلكه.

كمترجم ذائع الصيت، كيف ترى هذا الأمر؟

❖ ليس بوسع المترجم بلوغ تلك الشراكة إلا

حين يقاسم الكاتب الأجنبي أفقه المعرفي والإبداعي، وما لم تحصل تلك الشراكة يصعب الحديث عن ترجمة أمينة. كثير من المترجمين ينغمسون في ترجمة العمل الأجنبي بدون دراية بلغة الكاتب، أقصد فلسفته ورؤيته ومصطلحاته وصوره الإبداعية، وهذه هي متاهة الترجمة في غالب الأحيان، فينتجون نصاً ميكانيكياً شبيها بنص «غوغل المترجم». أُلحّ على الترجمة الواعية حتى لا نهدر وقتنا ومالنا وجهدنا في أعمال ضحلة لا تسهم في ترشيد نهضتنا المنشودة.

أنا بالأساس أترجم في مجاليّ العلوم الإنسانية والاجتماعية، وأشتغل على مفاهيم وخطابات وتصورات، أحاول أن أجلبها إلى لغتي بلسان عربي مبين لعلّي أُدخل جديداً إلى ثقافتي أو أبني تواصلاً مع الآخر، على أمل إرساء خطاب معرفي تنويري علمي. فلدي إدراك بنقص ثقافتنا العربية في مجال الإحاطة بالحضارات الأخرى والتمكن من المعارف والمناهج الجديدة، أحاول التنبيه إلى الأعمال الجيدة في المجال حتى نعزز بها قدراتنا.

الليبي: في أعمال كبيرة مثل «مئة عام من العزلة» لماركيز، أو «العطر» لزوكسيند، وخلاف ذلك، نبحث أولاً عن اسم المترجم قبل أن نقرأ العمل، ألا ترى أن هذا ليس خبراً جيداً للمؤلفين ؟

❖ أتحدث عن الواقع الثقافي الذي أعرفه جيداً، أقصد ما له صلة بالترجمة بين العربية والإيطالية. في السنوات الأخيرة صرنا نترجم من الإيطالية مباشرة بعد أن كانت الترجمة السائدة تعوّل على لغة وسيطة. صار لدينا مترجمون من الإيطالية إلى العربية مقتدرون، مثلاً في الأدب نجد «معاوية عبد المجيد» و«ناصر إسماعيل» و«أماني فوزي حبشي» و«شيرين حيدر» و«أحمد الصمعي» والراحل «عدنان علي» (أسكنه الله فراديس جنانه) وآخرين، وفي المجالات الأخرى بدأنا نخطو خطوات مع «عماد البغدادي» و«حسين محمود» و«عزالدين عناية» وغيرهم. لكن في هذا التطور الحاصل في الترجمة من الإيطالية تبقى العقبة الأساسية في غياب المترجم الحامل لمشروع أدبي أو فلسفي أو تاريخي أو ما شابهه. وأما بشأن من يترجمون إلى الإيطالية فلعل الخارطة أوسع، نجد «وسيم دهمش» و«ماريا أفينو» و«مونيكا روكو» و«فرانشيسكو ليجو»، ولكن السلبية من الجانب الإيطالي تبقى في انحصار الترجمة في عالم الرواية. فليس لدينا في إيطاليا مترجمون يشتغلون على نقل الفلسفة أو الفكر أو ما شابه ذلك، ولذلك لا يعرف القارئ الإيطالي إلا النزر القليل عما يُكتب في المغرب أو تونس أو ليبيا أو مصر أو العراق خارج ما هو روائي.

الليبي: أنت الآن أستاذ في جامعتيْ «روما لاسابيينسا» و«الأورينتالي» في نابولي. وقبل ذلك كنت قد تحصلت على الدكتوراه من جامعة الزيتونة في تونس، هل هي مغامرة ممتعة أن تختلف بيئة التكوين العلمي عن بيئة الممارسة العملية؟

❖ في الواقع تكويني العلمي موزّع بين «الزيتونة» و«الجامعة الغريغورية» في روما، وهو ما جعلني أعيش على وقع مقارنة وموازنة دائمتين بين ثقافتين ومنهجين. فالزيتونة كسائر الجامعات الدينية الكبرى في البلاد العربية، القرويين والنجف والأزهر، تعاني انغلاقاً إبستيمولوجياً وتعيش اغتراباً معرفياً وتعوزها النباهة الحضارية في التاريخ الراهن. وقد كان تخصصي المبكر في دراسات الأديان في تونس، والانشغال بالظواهر الدينية ضمن أفق عالمي دافعاً لي للوعي بوهن القدرات العربية في المجال، ولذلك قررت الرحيل نحو الغرب عن وعي وإدراك، ومع ذلك بقيت مهووساً بقضايا الثقافة العربية.

الليبي: كمترجم، هل تفضل ترجمة مقالة أو كتاب عن لغة وسيطة؟ كتاب باللاتينية مثلاً تُرجم إلى الأنجليزية ثم تنقله إلى العربية. ألا يبتعد المشوار بالقيمة والمعنى والثقافة للنص المكتوب إذا ما قطع كل هذه المسافة؟

❖ تفرض الضرورة أحياناً اعتماد اللغة الوسيطة في الترجمة رغم ما في ذلك من مزالق، ولكن أنصح بتجنب ذلك التمشي في حال توفر النص والمترجم. وقد سبق لي أن ترجمت مؤلفاً إنجليزياً إلى العربية عبر وساطة اللغة الإيطالية لأن النص الأصلي ما كان متوفراً لدي، وهو كتاب «السوق الدينية في الغرب».

الليبي: الترجمة، من وظيفة في خدمة السلطان، إلى حركة نهضوية له أبعادها الثقافية والتاريخية، كيف تراها الآن في زمننا العربي الذي نعيشه، هل هي بخير؟ أين مكاننا في طابور الترجمة العالمي؟

❖ المترجم نوعان، أحدهما متكسّب مأجور، والآخر باحث عن معانقة أفق معرفي مغاير بقصد محاورته أو امتلاكه بهدف إثراء الذات. وفي الجانب الأول هو موجَّه ومكلَّف ولا عيب في ذلك. ولا أقول إن «خدمة السلطان» دائماً خاطئة، لأن هذه من الأوهام التي جرت على ألسنتنا، ففي عمل الترجمة نخدم ثقافة ولا نخدم فرداً. ومن السفه القول إن مشاريع الترجمة الحقيقية تنتج خارج إرادة السلطان والحاكم، ولذلك أومن أن مشاريع الدولة في الترجمة هي المشاريع المؤثرة والفاعلة، وفي غيابها تبقى الترجمة محدودة الأثر. وتكون الترجمة إسهاماً في الحركة النهضوية حين تسكن المترجم رؤية وفلسفة، وحين يسأل نفسه بشكل دوري لِم أترجم؟ من جانبي يدفعني حرصي على تطوير الدراسات العلمية للأديان وتوسيع الأفق المعرفي للدارس الديني في حضارتي أن أترجم في ما له صلة بالظواهر الدينية وبمناهج العلوم الدينية، ولا أجد غضاضة إن كُلّفت من أي كان بهذه المهمة، ولكن أرفض ترجمة ما يسيء إلى حضارتي أو ينتهك حق المحرومين والمقهورين.

الليبي: في تراجمك التي تنشرها مجلة الليبي، ثمة نزعة إلى تعريفنا كمحليين بالآخر، أشعر وأنا أقرأ لك أنك لا تترجم فقط، أنت أيضاً تنشر رسالة نصها عندنا ومغزاها عندك، هل أنا محق في ذلك؟

❖ أرى أننا كعرب، نحن رومانسيون في نظرتنا إلى الغرب وإلى الغربي، نفتقر إلى الواقعية والتقييم الصائبين، ولذلك أحاول الخروج من مقام الوله إلى مقام العلم. وانشغالي بإيطاليا تحديداً يأتي من الإهمال لهذه البوابة المهمة في التعاطي مع الفكر الغربي في ثقافتنا العربية المعاصرة، أحاول من جانبي ردم هذه الهوة من خلال خلق تشابك قائم على أساس التثاقف والمراجعة والنقد.

الليبي: في برقة شرق ليبيا، وفي مدينة أسسها الاغريق قديماً في عام 361 ق.م، توجد مكتبة تحوي آلاف الكتب التاريخية الثمينة التي كتبت بمختلف اللغات، الألمانية، اللاتينية، الاغريقية، الانجليزية، وبطبيعة الحال، الايطالية، هل أنت على استعداد للموافقة لو تم تكليفك مع نخبة تختارها من المترجمين بنقل هذه الآثار الثمينة إلى العربية؟ وهل شاركت من قبل في عملٍ كهذا؟

❖ أشتغل ضمن عدة فرق بحثية ودراسية وترجمية تصب في تطوير فكرنا العربي، لأني أرى أنها أكثر جدوى من العمل الفردي في زمن بات فيه إنتاج المعرفة وحضورها عملاً مؤسساتياً جماعياً. وليبيا عزيزة على القلب

وكلما دعتنا إلى الخدمة لبّينا.

الليبي: تحدثت في إحدى حواراتك عن «لاهوت التحرير»، هل تعتقد أنه يمكن الاستفادة من هذا الحراك التاريخي المهم في انحيازه للفقراء، في تغيير الكثير من الأوضاع المتردية في منطقتنا العربية؟

❖ لاهوت التحرير في نسخته الأمريكية اللاتينية الأصلية انتهى، لأن التاريخ والواقع تغيّرا، وإن أبى البعض هذا التشخيص. فالفقراء والمحرومون والمستضعَفون قبل «لاهوت التحرير» وبعده باقون، ولذلك وجب تغيير استراتيجيات النضال وأدواته، ولعل الرهان اليوم هو في بناء لاهوت علمي نقدي لتنوير العقول. إن التحالف بين اللاهوت والطرح اليساري ما عاد مجدياً اليوم، وما عاد مؤثراً، ومن العبث الرهان على الميت في تغيير الحي. الدين اليوم في حاجة إلى أفق إيماني جديد، وفي حاجة إلى روح خُلقية جديدة تواكب التحول العولمي الحاصل وتواكب التواصل المكثف الجاري. أنا ضد استنساخ التجارب ونقلها لأن لكل واقع أوضاعه وشروطه للتغيير.

الليبي: لا أحد يمكنه الإنكار أن المَجامع المسكونية الكاثوليكية التي عُقدت على مدى 1700 سنة. بداية من مجمع «نيقية»، وحتى مجمع الفاتيكان الثاني، قد ساهمت في إعادة تأهيل الفكر الديني المسيحي ليواكب تطورات العصر حتى لا يكون عائقاً أمام النهضة الغربية بأي شكلٍ من الأشكال، ماذا عن مؤسساتنا نحن؟ هل يبدو الأمر شائكاً وفي منتهى الصعوبة؟

❖ لا أرى أن المجامع المسكونية كلها قد قامت بدور إيجابي، فكثير منها لعب دور العائق في المسار البشري، وحتى أهلها يقرّون بذلك. كان مجمع «ترنتو»، أو كما يسمى «المجمع الترينديني»، الذي افتتح أشغاله البابا «بولس الثالث» خلال العام 1545م، واستمر إلى العام 1563، هو من أنتج ما يُعرف بالإصلاح المضاد لمجابهة حركة الإصلاح، وهو ما أنتج لاحقاً قرارات «الصِّلابو» الفاضحة في تاريخ علاقة الكنيسة بالحداثة. وحتى المجمع الأخير مجمع الفاتيكان الثاني (1962-1965) فقد اعترته أزمة وبات اليوم مطروحاً ضرورة القيام بـ «الأجورناميتو» وعقد مجمع جديد على أنقاضه كما نادى به مفكرون ولاهوتيون كبار مثل «جانفرانكو سفيدركوسكي» والراحل «هانس كونغ». المسألة في الغرب أن المؤسسة الدينية تتقبّل الإقرار بنسبيتها، ولديها من الحسّ بما يجري حولها ولذلك هي تحاول توظيف القدرات العلمانية والدينية على حد سواء للخروج من أزمتها.

نحن من جانبنا نعيش أزمة ثقة بين المتديّن وغير المتدين، بين العلماني والإيماني، في السياسة والثقافة والبحث، نفتقر إلى حوار بنّاء وهادئ. يصعب أن ينصت العلماني للإيماني لدينا والعكس أيضاً، وذلك بعض من محنتنا.

الليبي: الترجمة هي عمل فردي، ولكن، ماذا لو تحول فجأة أو بتخطيط مسبق، إلى عملٍ مؤسساتي؟ هل ستشعر نحوه بنفس درجة الثقة وتتعامل معه بأريحية؟

❖ المترجم في البلاد العربية يحتاج إلى مَأْسَسة ترسم له الطريق وتخرجه من حالة الخمول والتيه، ولذلك الترجمة في البلاد العربية تبحث عن رجّة. في واقع الأمر يتطلب عمل الترجمة سنداً من الدولة، وهذا لا يتوفر في الراهن الحالي سوى لمؤسستين أو ثلاث في الوطن العربي. لدينا جيش هائل من المترجمين هم معطّلون أو مستنزَفون من سماسرة الترجمة، ولهذا لا بد من تحرير الترجمة من بَقّالات النشر (أقصد دور

النشر) ومن سماسرة الثقافة. ثمة مؤسسات ترجمة عربية بالكاد تنتج عملاً وحيداً في السنة، وأخرى موصدة الأبواب، والحالة واضحة في بلاد المغرب الكبير، وهذا عائد لفقدان الدعم المالي والخطة الواضحة؛ وثمة مؤسسات أخرى نشيطة وواعية بما تفعل ومدركة لما تنتج ومراعية لحق المترجم وهذا متوفر في بلدان الخليج العربي مع «مشروع كلمة الإماراتي» و«عالم المعرفة الكويتي».

الليبي: 270 مليون، هم العرب، لا يترجمون سنوياً أكثر من 475 كتاب، فيما تترجم إسبانيا وحدها في كل سنة 10 آلاف كتاب. هل تقتنع بهذه الأرقام؟ ولماذا نبتعد؟ أنت مقيم في ايطاليا، ولاشك أنك تعرف ما يترجم فيها سنوياً، هل نحن متخلفون في هذه الناحية؟ وما هو الحل؟

❖ بحق، الأرقام مرعبة وهذا ينبغي ألا يبعث فينا الإحباط واليأس، ولديّ متابعة لصيقة لذلك بين العربية والإيطالية، فنحن وهم، أقصد الطليان، لم نترجم ما يتجاوز الألف كتاب وهذا قليل بين لغتين وحضارتين عريقتين. الإشكال يكمن في التالي وهو أن الترجمة إمكانيات وتسويق وتمويل ونحن من جانبنا العربي لم ندخل هذا الطور ولم نخض هذا الاستثمار. ما زلنا نتعامل مع الترجمة كهامش في بنية ثقافتنا وهو خطأ، والحال أنّ كل انفتاح وكل تحول ثقافي بنيوي مدعو إلى تنشيط هذا المجال.

الليبي: تهتم كثيراً بما يكتبه الآخر عنا، مثلاً ما كتبه «ديل بوكا» عن ليبيا، وما كتبه «ستيفانو ماريا توريللي» عن تونس، هم يقرأون جيداً كتابهم ويعرفون الكثير حتى الذي لا نعرفه نحن عنا، ولكن، كيف تفسر تجاهلنا نحن لكل ما يتعلق بالآخر، هل دخلنا بالفعل مرحلة انغلاق جديدة قد تطول هذه المرة؟

❖ بفعل اشتغالي في مؤسسة جامعية، ومتابعتي للأبحاث الأكاديمية والدراسات العلمية التي تُنتَج حول العالم العربي، فضلا إلمامي بخريطة المثقفين الإيطاليين المعنيين بالحضارة العربية ودين الإسلام أعرف عن قرب ما ينتجونه حول الحضارة العربية الإسلامية وحول البلدان العربية تحديداً. هناك أعمال جيدة تتطلب المناقشة والتواصل مع منتجيها وثمة حاجة إلى ترجمتها، ولكن أشعر أن الثقافة العربية غافلة عن ذلك. ثقل المهمة يجعلني (أخلاقياً) معنياً ولو بردّ خبر عن ذلك، وترجمة ما تيسّر من ذلك. ثمة حشود واسعة من المفكرين والكتاب والأدباء الإيطاليين يشتغلون على الثقافة العربية وعلى الأوضاع العربية، ولكنهم يقعون خارج اهتمامنا بفعل قلة الملمين باللسان الإيطالي في البلاد العربية وبفعل ندرة المتابعين لما يعتمل في إيطاليا. بلاد المغرب الكبير الأقربَ إلى إيطاليا تاريخياً وواقعياً تجهل ما تنتجه إيطاليا نحو حضارتنا وهذا تقصير كبير منا. كم يترجم المغاربيون من اللغة الإيطالية سنوياً؟ أكاد أقول لا شيء وهذا فضيحة معرفية، هناك مؤلفات تصدر باستمرار حول ليبيا وتونس والجزائر لا نوليها أي اهتمام وهذا لا يحدث في ثقافات أخرى. يبدو مثقفو المنطقة غرقى في خمول لا ينتهي. جامعيونا يتدافعون على الترقي في السلّم الوظيفي ولا يعنيهم من تطوير قدراتنا المعرفية شيئاً وهي بحق خيانة صامتة لثقافة جريحة.

الليبي: ختاماً، نعتز بك كثيراً في مجلة الليبي، ترجماتك أضافت لنا الكثير، كيف ترى مستقبل مجلة ثقافية تصدر في زمن حربٍ على كافة المستويات؟

❖ الأمر ليس هينا وهذا قدرنا، ينبغي أن نتشبث بإرادة الحياة والتنوير والتحرير، «والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لا يعلمون».

الشاعر الليبي عاشور الطويبى ..

الإنصات إلى همس الكائنات

إنتصار بوراوى. ليبيا

يقول الشاعر «ريلكه» في مقطع له: ((لكي تكتب بيتاً واحداً من الشعر ينبغي أن تكون قد رأيت مدناً عديدة، وبشراً عديدين، وأشياء لا تحصى، وينبغي أن تعرف حتى الحيوانات، ينبغي أن تتحسس كيف تطير العصافير، وكيف تتفتح الازهار في الساعات الاولى للفجر.))

وعند قراءة دواوين الشاعر الليبي «عاشور الطويبى»، سوف تتحسس هذه الروح الشعرية التي ذكرها الشاعر العظيم «ريلكه»، حيث الإنصات العالي لذبذبات الطبيعة والوجود والكائنات فى قصائده التي تحتفى بالطبيعة وبالحجر والشجر والحيوانات والطيور والغابات والحقول، فثمة روح شعرية عالية تتماهى مع الطبيعة التي تتجلى بكل صورها، وتتقافز من القصائد في صور سردية بانورامية، ويتجسد ذلك فى كثيرٍ من دواوينه، منها ديوانه «فى معرفة الكائنات والأشياء»، الذى ينصت فيه الشاعر للكائنات من الحيوانات والطيور والفراشات والأسماك و الضفادع،

و كأني بالشاعر فى بعض المطارح يستشف منطق الطيور والحيوانات وكل ما يصادفه من الكائنات والطبيعة حوله من أنهار وبحار وغابات وحتى الجماد من شجر وحجر.

يبدو صوت التاريخ جلياً فى قصيدة «ترنيمة القرن السابع قبل الميلاد «، التي تحكى سيرة مدينة «صبراتة» الأثرية ذات العواميد الضخمة. وفي النص النثري «قلقة عين لاعب النرد»، يروى الشاعر حكاية مدينتي «سوسة» و«طلميثة»، ويأخذ الشاعر صوت الراوي في القصائد كأنه سافر عبر الزمان ليخلد عبر قصائده تاريخ المدن الأثرية، كما خلد «هوميروس» في قصائده حكايات وقصص أثينا :

((منذ الألفية الثالثة قبل الميلاد لأربعين نهار وأربعين ليلة، ريح الملتم تسرح خيلها من رأس الهلال إلى رأس التين، تستحى البوح بأسرارها، تستحى أن تفك أسراها))

روح المكان تأسر الشاعر، فيهيم بين فيافيه منتقلاً في نصه النثري بين الماضي والحاضر ليرسم لوحة شعرية تأسر قارئها فى قصيدة «احببت صبراتة» :

((هل كنت حقا تفهم صبراتة ؟ كانت فيك بعض يفاعة طاهرة، لذا وقفت أغلب مساءتها، مواجهاً البحر بوجهك الرصين الصامت تسال : بأى لغة أدفن المخيلة فى رحم هذا الكائن المراوغ ؟))

ويبدو من خلال قصائد الشاعر عن المدن الأثرية «صبراتة» و«شحات» و«سوسة» و«طلميثة» مدى ولع الشاعر بالمدن الأثرية، فيستنطق التاريخ والشخصيات التاريخية التي عاشت فيها عبر العصور القديمة .

فى ديوانه «ابن رشد فى لباس البحر» يستوقفك عنوان الديوان، وكأن الشاعر يريد الإيحاء من خلال الصورة البصرية التي يتخيلها القارئ لهيئة الفيلسوف «ابن رشد» بلباس البحر، للتحرر من القمع الذى تعرض له بعد تكفيره وحرق كتبه، فالشاعر في نصه يخرج «ابن رشد» من الظلم الذى تعرض له من العقول الضيقة ليتكلم بلسانه بكل حرية عن فكره وفلسفته والطريق الذى اختاره دون خوف وقمع وتنكيل، «ابن رشد» في القصيدة وكأنه يرمز للمثقف العربي الذى لازال يتعرض للقمع والقتل والسحل حين يعبر بحرية عن فكره، أو كما يقول في قصيدته :

((الرائحة ذاكرة شجرة، أي عنوان أبحث؟ أي طريق سأخذ وأنا خارج الصلوات؟ لعلى سأجد روحي الهاربة في ميلان الخط ودكنة الحبر، الخيل واقفة على جانبي الوادي ، الوادي بلاد مجروحة ويدى مليئة بالدموع. ليس في الغابة غير ذئاب تعوى.))

يمضي الشاعر في الإنصات للطبيعة والكائنات والوجود والحياة والموت، فيكتب فى قصيدته « فى ظله تزهر الحكايات» عن المقبرة بنظرة شعرية تأملية تخترق ما خلف الموت:

((سكينة الليل عميقة، أنظر قبر من ذلك ، على قبته تجلس الطيور وفى ظله تزهر

الحكايات؟.. وراء النوافذ عيون تطل على مقبرة ، بين شمس تأتى وشمس تغيب، نشيج النائحات.))

الشاعر لا يلتقط بإحساسه هديل الحمام ورفيف الطيور فى الطبيعة حوله فقط، بل تبدو كل تلك الطبيعة التي يمتزج بها الشاعر تطارده حتى فى غرفته، فيحلق بخياله ليراها داخلها كما فى قصيدته الجميلة «طيور الحناء» :

((على الحائط نهر وأشجار مشمش، على أرضية الحجرة حقل أرز وحقل لفت وحمار يقف قبالة شمس. على الحائط حاشية سماء زرقاء، على سقف الحجرة شجرة تين، وسرب طيور لقلق تكاد تختفى على الحائط بحر وسباحون مهرة ، على أرضية الحجرة حقل نعناع وحقل جزر، على أوراقه تلمع قطرات ماء. ((

وهكذا تمضي القصيدة في جلب الطبيعة، بحقولها وبحرها وغاباتها وطيورها وحيواناتها لتحلق في فضاء بيت الشاعر الذى يخلق كوناً وفضاءً من الخيال الشعرى الشاهق الذى يعيد تركيب المكان وتأثيثه بما يشتهيه خياله. فى قصيدة «أرأيت» يفتح الشاعر أبواب الأمل عل مصراعيه أمام القارئ :

((لك أن تصنع شمسك بورق مقوى وأسلاك صدئة، لك أن تصنع قمرك بوردة ذابلة، لك أن تصنع ليلك وحدك. خذ من النهار كل شيء، لك أن تصنع نهارك وحدك، أفتح النوافذ على شمس أخرى، وارفع الستر حتى تصل أقدام الغيمة، أرأيت ..؟ لك أن تصنع الكثير كى ترى العالم.))

فى قصيدة «النخلة والطائر « يستنطق الشاعر النخلة والطائر في محاورة فلسفية :

((النخلة تبث حزنها للطائر المقيم، هكذا يفعل الفجر بى، يأتي على جنب كهديل حمام كهل، على كتفيه الباردتين رائحة زيت الزيتون.))

في نص «لابد» يعتمد الشاعر على أسلوب تكرار الكلمة لتبيان قيمة ومعنى نتيجة الفعل :

((لابد من أيدٍ كى تجمع أشلاءهم، لابد من نهار كى يخرجوا من سباتهم، لابد من كلام كى تعرف أقدامهم الدروب، لابد من غناء كي ترقص زهرة أجسادهم.))

وفى قصيدة «هدهد ونافذة وشتاء» يخاطب الشاعر الهدهد باحثاً عنه بقصيدة شعرية يتناص فيها الحاضر مع الموروث الديني، وكأن الشاعر لا يبحث عن طائر ألف وجوده على نافذته، بل يبحث عن روح الطيران والحرية في طائر الهدهد الذى يمنح إشارة ودلالة على الأخبار السعيدة :

((فى الشتاء إلى أين يذهب الهدهد؟ سألت نافذتي هذا الصباح ، لعله يبقى فى عشه ، لكن لا عش له. هو يحفر في الارض الواطئة مايقيه الريح والمطر، لعله ذهب إلى بلقيس ، أو أخذته عفاريت سليمان ورمته في الجب العميق.))

للغابة قوانينها، هكذا يخبرنا الشاعر عاشق الطبيعة والغابات، وقوانين الغابة هي من وحى معرفة وقرب الشاعر من الطبيعة والاشجار :

((للغابة قوانينه ، لاتلبس حذاءً ثقيلاً، كن خفيفاً لا تتعب في حملك الأعشاب، لا تكسر عوداً من عيدانها، هات معك عين قلبك، المشي في دروبها بلاعجل، إن وضعت ظهرك على جذع شجرة، استأذن أولاً، لاتتصنت على أحاديثها، اترك أناك خارجاً، للأشجار أيدٍ، فسّلم عليها، وآذان فسّلم عليها.))

الشاعر فى هذه القصيدة لا يكتفى باستنطاق الغابة وماتحويه من شجر وأغصان وأعشاب، بل يؤنسنها ويحولها إلى انسان من لحم ودم تسمع وتتحدث مثل البشر.

الماضي وعبقه وصورة الاب والجد تطل من قصائد الشاعر الذي يستذكر فى لحظات تجلى صوت وحديث والده وجده :

((شجرة التين فى فناء بيتي، أخذت عودها من شجرة غرسها جدى، جدى الذى مات وهو يقول : للشاى روح فلا تشعلوا فيه النار إلا بقدر، ولا تقتربوا منه إلا على طهارة ، الشاى طريق الجنة))

في قصيدته «صاحب الدف» يحاور الشاعر رياح القبلي التي تهب خلال فصل الصيف بغبارها وصهد حرارة نارها :

((دفوف تدق أشجار طلح أورادها فى حلوق طير، الذين قاتلوا ريح القبلي لم يجدوا علامات الطريق. فى أيديهم تمر يابس، وعيونهم تلمع تحت الشمس، حين سمعوا صوتاً أليفاً نظروا إلى أعلى. القبلي دق دفوف الموت، القبلي مذراة النسيان، الذين قاتلوا القبلي صاروا صخوراً سوداء.))

في ديوانه « كاليماخويس القورينى يعبر حقل الصبار «، يخيل للقارئ أن الشاعر الأغريقى «كاليماخوس» يتهادى بين حقول الصبار بقورينا مترنماً بقصائده :

((فضوحات اللسان في الليل ،غير فضوحات اللسان في النهار ، كذلك فضوحات القدم والعين والقلب. ليس كل فضوح يوصل إلى شارع أو سقيفة، ليس كل فضوح عتمة ، فضوح الوردة عطرها .))

عالم الشاعر الشعرى يحلق في فضاء الفلاسفة والشعراء والعلماء، «ابن رشد» و«كاليماخوس القورينى» ،والشاعر «تشارلز سيميك»، «نيوتن»، «اقليدس»، «سيدى قنانة»، «الكونت بيزى»، «رينيه ديكارت»، ديوفانتس الاسكندرانى، أرخميدس إقليدس، الن غينسبيرغ، الشاعر «ناظم حكمت»، والشاعر «حافظ الشيزارى» الذى كتب قصيدة على شكل محاورة بينه وبين الشاعر، وبعين الخيال الشعرى يحلق الشاعر فى محاورته للشاعر الصوفي العظيم :

((جئت من كوة فى السماء، تكلمت بلا لسان، وقفت بلا قدمين، ثم مشيت خلف قلبى فى الساحل، فى الجبل، بين الناس كلما أوجعني ، جلست على حجر وحدقت في الأعالى، لم أسع وراء جواب ، لم أسع وراء طمأنينة عابرة، لم أسع وراء شيء.))

الشاعر لم يسع إلا للشعر الذى فاض كالنهر الرقراق في مجموعاته الشعرية الجديدة التي يصعب الإلمام بكل عوالمها الشاسعة المتنقلة بين رحاب الطبيعة والكائنات والوجوه وذكريات الطفولة البعيدة، بأشكال فنية متنوعة في قصيدة النثر مابين السرد القصير والصور البصرية التي تلتقط أدق التفاصيل في عوالم الطبيعة والكائنات والوجود ومنتقلة بين نص وأخر بجمالية شعرية تحمل مشروع شعرى مختلف في قصيدة النثر الليبية وموقعة بصمتها الخاصة بروح الشاعر الكونية الشاسعة .

شاعر العروبة في القرن السادس الهجري ..

حيـــص بيـــص

صلاح الشهاوي.مصر

هو سعيد بن محمد بن سعد شهاب الدين أبو الفوارس (492-574هـ/ 1098-1168م)، فقيه شافعي المذهب، اشتغل بالخلاف وعلم النظر ثم تشاغل عن ذلك كله بالشعر، وله ديوان شعر. لقب بـ «حيص بيص»، وسبب تلقيبه بذلك أنه رأى الناس ذات يوم في حركة واختلاط فقال: ما للناس في حيص بيص؟ (شدة واختلاط) أي في شر وهرج، فغلب عليه هذا اللقب. ومن الطريف أن الناس سموا ابنه «هرج مرج»، وابنته «دخل خرج». وقيل سبب تلقبه بيت قاله يفتخر:

وإني سوف أرفَعكم بيأس وإنْ .. طال المدى في حَيْص بيص.

وقيل إن لمُنافسه ومُهاجيه، ــ «هبة الله بن الفضل» (هبة الله بن الفضل بن عبد العزيز ابن القطان، أبو القاسم (-478 558هـ/1086- 1163م)، أحد الشعراء الماجنين في نهاية العصر العباسي، لم يسلم من لسانه وشعره أحد- أثراً كبيراً في انتشار هذا اللقب.

حيص بيص لغة :

قال ابن قتيبة: «يقال من الشدائد والاختلاط : وقع القوم في «حيص بيص». أي: في اختلاط من الأمر، لا مخرج لهم منه».

وقال الميداني: «الحيص: الفرار، والبيص والبوص: الفوت، صيرت الواو ياء للمشاكلة مع حيص وليزدوجا، وتنصب «حيص بيص» على كل حال أي مبنية على فتح الجزأين، والكسائي يكسر «حِيص بيص». يقال لمن وقع في أمر لا يجد منه فراراً ولا فوتاً.

وفي الأثر عن «سعيد بن جبير» أنه سُئل عن مُكاتب اشترط عليه أهله ألا يخرج من المصر، فقال: أثقلتم ظهره، وجعلتم الأرض عليه «حيص بيص». والمعني: التضييق عليه.

ومن ذلك قول الشاعر:

وقالوا في العزوبة ألف هم .. فقلت لهم وفي التزويج أيضا .
فذا في حيص بيص بغير أهل .. وذا في أهله في حيص بيصا .

وكان الشعراء البغداديون المعاصرون له كابن الفضل والخطيب أبي العباس العباسي يعيبون عليه عروبته ويهجونه منكرين عليه انتسابه إلى تميم، فكان يفتخر بشعره في جوابه لهم ومن ذلك قوله:

إن شاركَ الأدوانُ أهل العلى .. والمجدُ في تسميةٍ باللسانْ
فما على أهل العلى سبةٌ .. إن بخورَ العودِ بعضُ الخانْ
والرمحُ لا يرهبُ أنبوبه .. إلاّ إذا ركّب فيه السنانْ
أشجع وجّد تحظ بفخريهما .. فكل ما قد قدّر الله كانْ

قال عنه «ابن خلكان» في «وفيات الأعيان»: «كان لا يخاطب أحداً إلا باللغة العربية

الفصحى، ويلبس علي زى العرب. ويتقلد سيفاً» فقد كان بدوياً شديد الاعتزاز بنفسه وقومه، ومنه أخذ معاصروه أدباً وفضلاً، وكان فيه تيه وتعاظم، وكان إذا سئل عن عمره يقول: أنا أعيش الدنيا مجازفة، لأنه كان لا يحفظ مولده، وكان يزعم أنه من ولد «أكثم بن صيفي التميمي» حكيم العرب».

وظهر أثر اعتزاز «حيص بيص» في سلوكه ولغته وشعره، رغم أن عصره فشت فيه العامية وغابت الفصاحة عن ألسنة الناس بسبب سيطرة السلاجقة على الخلافة العباسية وبسط سلطانهم على كل مفاصل الدولة.

ويري النقاد والمحققين أن شعر «حيص بيص» أشبه بشعر الجاهليين أو شعراء العصر الإسلامي الأول من حيث متانة نظمه وجزالة لفظه وأجواء شعره .

يقول عنه «العماد الأصفهاني» في كتابه «خريدة القصر وجريدة العصر»: «من أفضل الشعراء، ذو الجزاله، والبسالة والأصالة، جزل الشعر فحله، قد علا محله، وغلا فضله، وأطاعه وعر الكلام وسيلة. قرأت عليه ديوانه، واغتنمت زمانه، وشكرت إحسانه. فمن كلامه المنثور في خطبة ديوانه، يفضل الشعر على النثر، قوله: وحسب الشعر فخراً أن الإنسان يسمع المعني نثراً فلا يهز له عطفاً ولا يهيج له طرباً. فإذا حول نظماً فرح الحزين، وحرك الرزين، وكرم البخيل».

وقال عنه «تاج الدين السبكي» في كتابه طبقات الشافعية: «كان صداراً في كل علم مناظراً محجاجاً ينصر مذهب الجمهور ويتكلم في مسائل الخلاف، فصيحاً بليغاً يتبادى في لغته ويلبس زى أمراء العرب ويتقلد بسيفين ويعقد القاف وله ديوان شعر».

وقال عنه «ياقوت الحموي» في كتابه معجم الأدباء: «الفقيه الأديب الشاعر، كان من أعلم الناس بأخبار العرب ولغاتهم وأشعارهم، أخذ عنه الحافظ أبو سعيد السمعاني وقرأ عليه ديوان شعره وديوان رسائله، وذكره وأثني عليه الحافظ أبو عبد الله محمد بن سعيد بن الدبيثي في كتابه ذيل مدينة السلام، وأخذ الناس عنه علماً وأدباً كثيراً، وكان لا يخاطب أحداً إلاَّ بكلام مُعرب».

وحيص بيص هو صاحب الأبيات الشهيرة :

ملكنا فكان العفْو منا سجية ..
فلما ملكتم سال بالدمِ أبطَحُ
وحَلّلتم قتل الأسارى وطالَما ..
غَدونا عن الأسرى نعف ونصفَح
فحسبكم هذا التفاوت بيننا ..
وكل غناء بالذي فيه ينضح

ومن شعره الجيد :

العين تبدي الذي في قَلْبِ صاحبِها ..
مِن الشناءةِ أو حبٍّ إذا كانا
إن البغيض له عين تكشفه ..
لا تستطيع لما في القلْبِ كِتْمانا
فالعينُ تَنْطِقُ والأفْواهُ صامِتَةٌ ..
حتى تَرى منْ ضَميرِ القلبِ تِبْيانا

وختاماً:

هذه الأبيات من مناجاة الشاعر للخالق سبحانه وتعالى:

كثرت روايات الرواة فواعد ..
بالخير عنك ومخبر بوعيد
وتقسموا شُعباً فملمح رخصةٍ ..
ومُبالغ في الخوف والتشديد
وتنوعت قُربُ العباد فراشد ..
ومُضلل الأعمال غير رشيد
وأتيت بابك مُفلساً من عدةٍ ..
لي غير حسن الظن والتوحيد

الكذب و الحقيقة

عقيل درويش. سوريا

الكذب أحد أسس السياسة لتغييب الحقيقة، والحقيقة أن السياسي هو الكاذب العاري أمامنا لكن السلطة تستره

والحقيقة رغم أنها واضحة و جلية لنا، لكن نحن نكذبها و نبتعد عنها .

كي لا أطيل، استحضر لكم قبل قرنٍ كلام «جبران خليل جبران»، رغم أن أقواله لا تعكس الكثير من أفعاله، لكنه أصاب بكلامه حيث يقول : ((لا تقل وجدت «الحقيقة»، بل قل وجدت «حقيقة»))، ويقول قصته الشهيرة عن الكذب و الحقيقة العارية التي أبدع اكثر من فنان عالمي برسمها : ((إن «الكذب» ذهب الى «الحقيقة» وهو يحاول استمالتها بأى شكلٍ من الأشكال، وقال لها إن الجو جميل جداً، ودعاها للخروج معه فى نزهة للاستمتاع بهذه اللحظة الرائعة، نظرت إليه وهى خائفة منه وفى حالة شك وريبة، فهو الكذب إسماً وصفة، ولكنها حينما نظرت إلى الجو وجدته بالفعل جميلاً ورائعاً، فاطمأن قلبها ولبت دعوته، وخرجت معه، وبينما كانا يسيران فى الطريق اقتربا من بئر مياه، فنظر إليها «الكذب» وقال لها : ((هذا البئر به مياه فى منتهى الجمال، ولا يوجد مثلها فى أى مكان آخر.))، ودعاها للنزول الى داخل البئر ليستمتعا بجمال هذه المياه، فنظرت إليه «الحقيقة» وهى مترددة وغير مصدقة لكلامه، ولكنها حينما مدت يدها إلى المياه وجدتها جميلة بالفعل، فما كان منها إلا أن صدقته للمرة الثانية، وخلع كل منهما ملابسه بالكامل، ونزلا إلى مياه البئر، وبعد دقائق قليلة قفز «الكذب» إلى أعلى البئر وارتدى ملابس الحقيقة، وخطف ملابسه ووضعها فى يده، وظل يجرى بأقصى سرعة، فما كان من الحقيقة أمام هذا التصرف الغريب إلا أنها قفزت دون أدنى تفكير إلى أعلى البئر وظلت تجرى وراءه لتأخذ منه ملابسها، ولكنها فوجئت بالجميع ينظرون إليها بإنتقادات حادة بسبب خروجها وهى عارية، وعنفوها على هذا التصرف الغريب، فشعرت بالخجل الشديد، ولم تجد أمامها سوى النزول الى أسفل البئر حتى لا يراها أحد وهى عارية بهذا الشكل المؤسف.

ومن يومها والكذب يلف العالم كله وهو يرتدى ثياب الحقيقة بكل ثقة وجرأة، ليس هذا وحسب بل أن الجميع يقابلونه بكل حب وتقدير واحترام وهم يرونه بملابس الحقيقة، بينما «الحقيقة» ماتزال حتى يومنا تحبس نفسها داخل البئر خوفاً من «الفضيحة»، لأنها تعرف جيداً أنها لو خرجت وهى عارية فلن تسلم من انتقادات الجميع .

في تكوينات التشكيلية أنمار مرآن ..

محمول النقطة الفلسفية

رياض ابراهيم الدليمي. العراق

((كل ما يقع عليه البصر فهو نقطة بين نقطتين))

«الحسين بن منصور الحلاج»

يعد الخوض في ماهية الشيء والوجود كفلسفة، أو أي اعتقاد من قبل الآخر، إن كان مفكراً أو فناناً أو كهنوتياً، هو بمثابة جدلٍ لا ينتهي عند نتائج وملموسات وحقائق نهائية، يمكن أن تكون حتمية معرفية أو معيارية، لذا يعطي الدرس الفلسفي جواً وطقساً روحياً وصوفياً، يتيح للباحث فيه أن يستعمل كل الأدوات والوسائط المحسوسة وغير المحسوسة، والفنان بصفته عارفاً وارتدى جلبابه الصوفي اللوني قد لا يخرج عن هذه المفاهيم والأبجديات المعرفية، والفن الحديث والمعاصر أو ما بعد الحداثة تعددت ألوانه ومفاهيمه وتجاربه، وإن اتفقت أغلبها على مدارس ومذاهب فنية محددة، ولكن هي أكثر الثقافات القابلة للجدة والتحديث في مفاهيمها وأساليبها الفنية وحسب حركة الزمن والعصر كتاريخ وحضارات .

من هنا تأتي تجربة الفنانة العراقية «أنمار

مرآن»، المقيمة في «سويسرا»، ومعرضها الذي ستفتحه في مدينة «زيورخ بتمثلها الى رمزية النقطة، والمعرض يحمل ذات الاسم (النقطة)، كمحمول دلالي روحي صوفي تجريدي، تنطلق من العمق الفلسفي للنقطة باعتبارها مركز الوجود الكوني، إلى ذاتها بصفتها الانسانية، وهي محاكاة بين مفهوم فلسفي وجودي للطبيعة والوجود المطلق، وبين رؤية ذاتية للنفس البشرية التي تعتبرها ــ أي «الذات» ــ كمركز وقطبية أحادية للخلق والتشيؤ والتشكل، فهو تماهٍ بين الذات الجوانية الصرفة وبين عمق الوجود وأحاديته ومركز حركته وانطلاقها وصيرورتها في أفلاكها وأقطابها الكونية .

«أنمار مرآن» في أعمالها التشكيلة اتسم اسلوبها بالتجريد والتجريد التعبيري، وهي لا تنتهي بمفهوم واحد أو بنوع واحد للتجريد، بل تحاول أن تجرب أغلب أقسام التجريد (الطبيعي المطلق والهندسي والصوفي والتعبيري)، والمتابع لأعمالها الأخيرة يمكنه تصنيف فلسفة أعمالها كمعنى ومبنى تصويري إلى أعمال لها : دلالة الانصهار والاندماج، ودلالة السيادة، ودلالة أنسنة الطبيعة، ودلالة صوفية التوحد والهيام، ودلالة التكوين الهندسي، (يستخدم هذا المصطلح – الأنسنة – لوصف الميل إلى إلصاق سمات الإنسان إلى كائنات أخرى غير الإنسان).

كما أسلفنا، تحاول الفنانة أن تجرب في كل أساليب المدرسة التجريدية التي اكتشفت أنها الأقرب اليها من باقي المدارس الفنية، والتي تلبي طموحاتها كفنانة تشكيلية متعددة المواهب، وثانياً تلبي حاجاتها الفكرية والنفسية والروحية باعتبار التجريد لا يخضع المدرسة إلى القوننة القبلية، بل تعطي مساحة واسعة للتعبير الذاتي وللتجربة الشخصية لفنان أن يجتهد ليعبر عن مكنونات الجمال المدفونة لدية، وكذلك يترجم ما تكتنفه من حالات نفسية وفكرية ليجسدها على السطح التصويري حسب رؤيته ورؤاه. وهذا ما يشير اليه الفنان «فان غوخ»، وذهب «فان غوخ» الهولندي بالتجريد إلى منطقة أخرى حيث يقول: «إن المشاكل الإنسانية أكثر أهمية وإلحاحاً من المشاكل التشكيلية المحضة». نظراً لأهمية ذلك في إبراز الانتماء من خلال التعبير رغم ما في يتكون من اضطرابات على المستوى الداخلي، وهذه المشكلات أدت إلى ربط التجريب المصحوب بالتعبير وتكوينه من خلال أدوات الفنان ألا وهي الألوان، حتى يصبحان لوحة مخثّرة تعكس ما هو ذاتي من جهة وباطني عميق من جهة أخرى، ليغدو جوهر المضمون جوهر الفصل بين الفن المجرد من جهة والتشكيل الفني من جهة أخرى. من سمات هذه المدرسة أنّها تربط الفن بالمشاعر والانفعالات الإنسانية المعاشة، حيث يصبح اللون والخط تعبيرين موصولين بأزمة الإنسان.

أي أن براعة الفنان في موهبته وخبرته وجدّته تكمن باسلوبه التعبيري المحض الذي لا يشبه الآخر لكي يثبت هذه الموهبة ولينتج خطابا جماليا وفنيا مختلفا يميزه عن السائد، لهذا تحاول «أنمار مرآن» أن تعطي لأعمالها وبوعي كامل صفة التجريب والبحث لتتسق تجربتها بثقافة التجريب والاكتشاف، ومن النظرة الأولى لجل لوحاتها سيكتشف المتلقي هذه الصفة التي تتسم بها أعمالها منذ أن نضجت موهبتها ودرست الفن بشكل أكاديمي واشتغلت عليها لتخوض بالتعلم والتدريب وفي أكثر من ميدان في الحقل التقني والمعرفي للفنون .

نحن إزاء تجربة تعي ما تقول، وما تخطط وما تنتج، وهذا المعرض الذي يضم أكثر من خمسين لوحة تشكيلية خير دليل على ما نقول، ففيه التجريب ماثلاً من حيث التكوين

بكل عناصره الفنية بدءاً من الخط واللون وكيفية التوزان والتناسب بين الكتلة والفراغ وكيفية ايجاد ايقاع لوني بين المتضادات اللونية والتباين فيما بينها، وعندما تشاهد مثلاً وليس للحصر، نظرتها وتجسيدها للكرسي، فقد مثلته بأشكال متعددة وبألوان مختلفة بدءاً من اللونين الأسود والأبيض، ومن ثم اللون الأحمر والأبيض أو اللون الحبري الأزرق القاتم، ومزج الألوان الحارة وتضاداتها، وأعتقد أنه من المجازفة والمغامرة أن يجسد الفنان مفردة رمزية أحادية ليشتغل أعمالاً عديدة لنفس المجسم بدلالاته التعبيرية المشخصة أي صورة الكرسي التي تشير إلى عرش السلطان بكل ما يعنيه من إشارات للقمع والاحتكار وسحق الجماجم وتدمير كل المقدرات لتوظيفها من أجل سلطته الفردية لصنع مجد شخصي له ولنظامه الأوتقراطي الفردي على حساب شعبه، لهذا جاء الكرسي، أي العرش والسلطة بأشكال متعددة وألوان متباينة وكلها تعطي دلالات دموية وقمعية وتفرد، وقد تشكل هذا الكرسي بصفته التجريدية

من ثمة قوائم أي خطوط طولية كأي شكلٍ دلالي توحي للكرسي، وكذلك له مساند أفقية شاخصة، ولكن نجد سمة الاختلاف للتجسيد لهذه الأداة تتمثل بأن مكوناته وصنع قوائمه ومسانده وأرضيته تشير إلى أرجل وأيدي وأكتاف وظهور، أي أرادت القول : إن هذا الكرسي صنع من أجساد بشرية تمثل الشعوب ليعتليها السلطان والحاكم، أي أن جسد الانسان المسحوق وظّف كأداة للحكم والسيادة، وهذا يعني أشد أنواع التعبير عن القهر والاستبداد والظلم ، لهذا قد جردته الفنانة من شكله الخارجي كأداة للجلوس واختزلته تجريدياً وتعبيرياً ليشير ويمثل شكله بمثابة انسان منحني الظهر قد حوله الحاكم لمقعد ليمتطيه ويجلس عليه ويتوج به سلطانه، فجاءت لوحاتها باللون الأحمر المشع ليجاوره اللون الأبيض أو شكلته باللون الأسود والابيض وبتباين وتضاد شديدين، وهي علامة سيميائية دالّة ومقصودة تعني لفداحة الظلم والاستبداد، والناظر الى لوحاتها التي جسدت شكل الكرسي قد خلقت توازناً وتناسب وايقاع بين الشكل واللون ككتل وما بين الفراغ والفضاء على السطح التصويري، وتركت هذا النص البصري في عمق اللوحة أفقياً وعمودياً ليحيط به الفراغ من كل أقطاره، وهي تقنية إشارية لتسليط النظر وجذبه الى هذه النقطة الفلسفية الثيمية كنص بصري تقني وكنص محرض على المأساة ولحالة المسخ الوجودي للخلق باعتبار أن الانسان نقطة وبؤرة أساسية يبدأ وينتهي بها الكون .

تعمّد «أنمار مرآن» إلى توظيف الحالة الروحية والثقافية كحالة جمالية تتسيد أعمالها، لذا تتخذ من العلامات والدلالات الفلسفية مادة لاشتغالاتها الفنية، وكما أشرنا سلفاً إلى حالات الانصهار والاندماج والعشق بين الانسان ومثيله الآخر وعشقه لكينونته الآدمية وصفاته، وكذلك محاكاة الآخر بصفته الانسانية، والتي تحاول أن تمجد هذه الصفات للخلق البشري وتعبر عن جمالياته وخيره والمخاطر التي تحدق به، وكذلك تجسد في العديد من نصوصها البصرية لحالة الانصهار والجذب بين الانسان بصفته الوجودية وبين الطبيعة والوجود الذي يحتويه ويمثله، وتعد أن الكون والانسان ما هما الا نقاط تبدأ وتتلاشى وتندمج مع بعضها ليصيرا قطباً واحداً منصهراً بذاتهما بكليهما وأجزائهما وبحميمية من المشاعر الانسانية والعاطفة الجامحة، وبألوان تتسق مع بعضها أو تتنافر، أي تحاول القول إن التنافر والاختلاف في الشكل لا يعني تنافراً واستقطاباً في الجوهر والمعدن، لذا جاءت لوحاتها (العشق والانصهار والتلاقي والاندماج والتوحد) بألوانها القاتمة مرة والفاتحة مرة أخرى لتعبر عن هذه الحالات الانفعالية للحب والعشق والانصهار، فتجد ألوانها ذات بريق واشراق لتعبر عن حالة التجلي للروح الانسانية وألفتها مع الطبيعة ومع الآخر وتقبلها للمجهول وغموضه، وهذه الحالات الانسانية تأتي منسجمة ومتسقة مع بعضها رغم تعددها، ولكن جسدت بألوان مختلفة واشكال متعددة تتسم بالتجريد والاختزال باللوحة، وهي عبارة عن أضلاع وأطراف ورؤوس جسدت بخطوط ونقاط وانحناءات وتشابك وألفة وحميمية لتصدح موسيقي عشق وترانيم شوق لتشد المتلقي وتجعله يكسر حاجز الملل وتكسر الرتابة لينصهر مع ألوان وأشكال ونصوص «أنمار مرآن» وبتقنيتها الجميلة وحرفيتها ومهنيتها في توظيف عناصرها اللونية والتكوينية بشكل شمولي، أي أن الفنانة تعي ما تخطط وما تفكر وما توظف على السطح البصري .

العالم والوجود كما تفهمهما «أنمار» وتؤمن بهما، هما نقطة تتشكل في لحظة زمنية لا يمكن إدراكها ولكنها تصورهما كمفردات أشكال هندسية مبعثرة في هذا الكون الحسي العيني،

أو كما تدركهما بحدسها الروحي والذهني، والكون والوجود لديها بمثابة تشكيلات مثلثة ومستوية ودوائر وخطوط متزنة في ماهيتها أو عشوائيتها. يقول «بول كلي» : إن النقطة تستنبط بما تزخر به الطبيعة من الحصى، أو النجوم المتلألئة في ظلام السماء، أو من فقاعات الماء أو قطرات الأمطار، إلى غير ذلك من حبات النبات.

وتلتقي في مفهومها على أن الخط والكتلة ماهي إلا نقطة أو مجموعة نقاط، أي أنها تبني خطوطها وكتلها بكليته وتفككه، اذا ما قربت عدسة عين الرائي لهذه التكوينات ليجدها ثمة نقطة أو مجموعة نقاط ، بمعنى أن براعة الفنان والمهندس تكمن بقدرته على تشكيل مجسماته (نصوصه) في الفراغ الكوني والفضاء الوجودي بأشكال متفردة تعطي للرائي متسعاً للمتعة والدهشة والانبهار، وهذا ما صنعته الفنانة من خلال نصوصها التكوينية التي اتصفت بالطابع الهندسي .

النقطة كعلامة دالّة ومحمول فلسفي وثقافي لدى «أنمار مرآن»، فهي (ثمة نطفة في رحم وذرة وحصى وقطرة ماء ومطر او جوف معتم في هذا الوجود كواقع ومتخيل)، وهي أي النقطة لحظة ولادة وتشكل، ولحظة انطلاق في زمن العدم واللامتناهي وهو معلوم وغير معلوم، لكنه حسي وحدسي وفي مكان يتشكل وفي بقعة ما أو يخلق في مساحة الذهن والنفس .

في معرضها التشكيلي الذي أسمته «النقطة» نرى أن النصوص البصرية اتسمت بالطابع النحتي كصورة وتنفيذ أكثر من طابعها الفني كمادة رسم وتصوير تشعر بها من النظرة الأولى لها، لكن هي تقنية إيهام للبعد المنظوري وزاويا الأبعاد للنص، وترى أيضاً أن اللوحة أطرت بخطوط، وقد تركت فراغاً ما بين الشكل والاطار الخارجي (البرواز)، وهذا يعني تأطيراً داخلياً وخارجياً للشكل والرؤية، بمعنى أن تأطير الفكرة وحصرها بين إطارين ماهو إلا تعبير عن رؤية غير قابلة للتعميم وتركها تدور في فلكها المرسوم والحيز الذي شكلته «أنمار» على السطح التصوري وفي ذهنها (ما يجب إن يعرف بأن الفهم الواضح للفراغات أو الفضاءات يبدأ بالموقع العام وتشكيلات الكتل الخارجية ثم الامتداد إلى كتلة الداخل) ويمكن القول إن الكون لديها يبدأ «من النقطة إلى البعد الشعاعي إلى مالا نهاية قصوى»، وفي هذا الصدد، ووفق مفهوم تصرح بالقول : يوماً ما سوف ننصهر بهذهِ الحياة و نتلاشى، فهناك أمل و حب وذكريات جميلة تظهر بعد أن تجرّف السنين كل شيء حولنا».

ويشير بعض الباحثين إلى أن «الحياة تدور والزمن يدور في حلقة تتابع سريعاً، وكأنها حركة دائرية تدور حول نقطة مركزية تدور حولها الأحداث وتتعاقب فيها الأزمنة ويختلف فيها الإنسان وما يقدمه من سلوك كفعل أو رد فعل. فكل شيء منجذب إلى مركز الأرض، وهي من طبيعة الخلق للكائنات الحية على سطح الأرض، وأن هناك نقطة مركزية تجمع كل تلك القوى المتحركة فوقها. فالنقطة قوية بمفهومها الفلسفي الضاغط على حياة وسلوك الكائنات الحية ككل ومنها الإنسان. ولابد أن نذكر أخيراً أن «أنمار مرآن» قد اتسمت أغلب أعمالها بإلغائها لتقنية الضوء والظل، وامتازت أعمالها من حيث أن خلفية اللوحة قد سادت عليها صفة العتمة، أي خلفية معتمة قاتمة، وهذا يعني محاولة منها لتشد المشاهد إلى مركز وعمق اللوحة من خلال الشكل المجسم، وكذلك تشير الى أن هناك ظلامية ومخاطر محدقة بالفكرة والثيمة، فسلطت الضوء على النص وبريق ألوانه لتهشم هذه العتمة من خلال الاشراق والأمل وتجلّي الروح ومواجهة وكبح المخاطر .

التلفزيون في خطر

قد يبدو عنوان هذا المقال صادماً لفئة من القراء الذين يعتبرون أنفسهم من جمهور «جهاز التلفاز» الأوفياء، إلا أنه ليس كذلك بالنسبة للكثيرين ممن بدأوا ومنذ سنوات يعتمدون على «وسائل أخرى» في متابعة العُروض السمعية البصرية.

عبداتي بوشعاب.جامعة ابن طفيل – المغرب

محطات من تاريخ التلفاز وعلاقته بالجمهور: نركز أولا انتباهنا على سنة 1926م، التي اخترع فيها الاسكتلندي «جون بيرد»، اختراعاً تاريخياً غيّر وجه العالم، خاصة بعد أن ساهم العديدُ من العلماء في تطويره، كان من أبرزهم الأمريكي «فلاديمير زُوُريكين» الذي عرض أول نظام إلكتروني تلفازي كامل سنة 1929م، عن طريق «الإيكونوسكوب»، وهو صمام الصورة في أجهزة استقبال التلفاز . وبعد أن اكتملت صناعة هذا الجهاز العجيب –آنذاك– ساهم في تغطية الحروب والكوارث الطبيعية والتظاهرات العالمية؛ كاجتماعات الجمعية العمومية للأمم المتحدة، وبطولات كأس العالم لكرة القدم والألعاب الأولمبية.

بعد الحرب العالمية الثانية؛ أي خلال الأربعينيات، بدأ التلفاز يؤدي دوره في إخبار العالَم بما حدث في هذه المأساة، كما وشرع في عرض الموادّ المرِحة كأفلام الكرتون والسيرك، فازداد جمهوره عَلى الأقل في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا واليابان وروسيا وألمانيا

وفرنسا، ثم في أوروبا الغربية إذ كان الناس مفتونين بهذا الصندوق السحري، أما في فترتي الخمسينيات والستينيات التي عرفت التلفاز المُلوَّن، نجد أنه وصل أخيراً إلى بلاد العرب؛ فتم إنشاء القنوات الوطنية التي بدأت عملها أولاً في العراق عام 1954م، والجزائر 1956م ولبنان 1957م ثم مصر 1959م فالمغرب 1962م .

استمر التلفاز في تقديم المحتوى الترفيهي في السبعينيات والثمانينيات بالاعتماد على برامج المسابقات الكبرى والنقل المباشر لأهم الأحداث العالمية. وبدأت العقلية التجارية في الغرب تسيطر على الشبكات الإعلامية، فتمَّ التوجه إلى استثمار القصص التاريخية والاجتماعية والرومانسية وأدب الأطفال لصناعة مسلسلات درامية وكرتونية ستلقى إقبالاً جماهيرياً واسعاً في العالم، لتزدهر في ما بعد حركة الترجمة التلفزيونية من خلال دبلجةِ المسلسلات الإنجليزية واللاتينية إلى معظمِ اللغات حتى تُعرض على الشّاشات الوطنية المحلية. وسيساهم اختراع جهاز التحكم عن بعد وجهاز التسجيل «الفيديو» في تعلق المشاهدين بالتلفاز؛ حيث سيُمكّنهم الابتكار الجديد من استئجار أو شراء الأفلام ومشاهدتها في الأوقات التي تلائمهم، بل سيمكّنهم جهاز التسجيل هذا من توثيق أهم لحظات حياتهم كحفلات عقد القِران وأعياد الميلاد، كما سيرفع استخدامَ الأقمار الاصطناعية من رُقي التلفاز وازدهار البث الذي سينتقلُ من بث أرضي تقليدي إلى بث فضائي مُبتكَر. وهي كلها تُقَدُّماتٌ وإبداعات تقنية ستزيد من اندهاش الناس وانبهارهم أكثر فأكثر به. إلا أنه سيخوض معركة وجوديّة بدأت منذ منتصف العقد الأول من الألفية الثالثة، وما تزال مستمرة إلى اليوم؛ إذ سيغدو محاصراً بين غزو الإعلان ومنافسة اليوتيوب وهيمنة مواقع التواصل وتهديد المنصات الرقمية المدفوعة.

غزو الإعلان:

في التسعينيات كان التلفاز قد انتشر في العالم بأسره، فلم يبقَ بيتٌ على المعمورة تقريباً بدونه. ونتيجة لذلك؛ تطوّر النقل المباشر لأهم الأحداث الوطنية والقارية والعالمية، وانتعشت البرامج الحوارية والعروض الرياضية واستحوذت مسلسلات الجريمة على أعلى نسب المشاهدة؛ النِّسبُ التي بدأت تلفت الانتباه وتُغازل المُعلنين الذين استغلّوا نجاح الجهاز لإغواء المشاهد باعتباره – بالنسبة لهم– مُستهلكًا ينبغي أن تصل إليه المُنتجات في قالبٍ مسموع مرئي شيق يجذبه لاقتناء السِّلعة.

سيدخل التلفاز مع المعلنين مرحلةً جديدة من تاريخه، مرحلةٌ غزا فيها الإشهار منازل المشاهدين، فأصبحت الإعلانات تأخُذ حيِّزا ملحوظًا من وقت العرض، وأضحت تتخلل المواد المقدَّمةَ من وثائقيات وتمثيليات وبرامج متنوعة، بل باتت تحتل مساحة أكبر من البثّ، وهي مسألة لا يُخفي جمهور التلفزيون امتعاضه وتذمره منها.

ارتبطت الإعلانات في بداياتها بالقنوات التِّلفازية الخاصة لا العمومية، وكانت مدّتها –على سبيل المثال– لا تقل عن دقيقة ولا تزيد عن الخمس، وذلك بين فترات عرض البرامج أي بعد نهاية برنامج ما وقبل بداية آخر. غير أن الإشهار سيعرف طفرةً غير مسبوقة بالموازاة مع ظهور نظرياته ونموِّها (القيميّة، الاجتماعية، النفسية، الاقتصادية، السلوكية) وهي النظريات التي ستحضُر بشكل متفاوت في الخطاب الإشهاري، والهدف منها جميعها وإن تباينت خلفياتها إيهام المشاهد/المستهلك بضرورة شراء المنتَج لأنه بحاجة إليه . لقد بدا التلفاز بالنسبة للمعلنين أفضل وأسهل وسيلة إشهارية بالرغم من تكلفته الباهظة، لأنه الأنجح في إيصال الرسالة الإعلانية لملايين المشاهدين. فغدت الإعلانات تتخلل العروض، فيحدث أن يتوقف بث البرنامج التلفزيوني لإتاحة دقائق

كثيرة لعرضها وتكرارها، مما أدى بالفعل إلى انزعاج المشاهدين وشعورهم بالتغيُّر الواضح الذي طرأ على توجهات التلفاز، حيث تحول من وسيلة إعلامية وتثقيفية وترفيهية إلى وسيلة تجارية تتحكم فيها العقلية الاقتصادية لكبريات الشركات والمقاولات.

ولم يبق الإعلان حكراً على القنوات الخاصة، بل توجَّه إلى القنوات الوطنية المحلية، فهي الأخرى تبحث عن مصادر تمويلية تساعدها على تجديد استوديوهاتها وتطوير خدماتها الإعلامية. كما تطور الإعلان إلى أنواع متعددة من أبرزها الإعلان الضمني الذي يكون عبر وضع المنتَج التجاري داخل نسيج المواد التلفازية المعروضة؛ كارتداء مقدّمي البرامج الحوارية ماركة ساعات معينة، أو ظهور طراز محدد من السيارات بشكل متكرر في عدد من المسلسلات.

وبالتالي سيُشكل غزو الإشهار للتلفاز عاملاً سلبياً في تقهقره ونفور ملايين المشاهدين الذين سئموا توقف بث برامجهم المفضلة لإعادة عرض الإعلانات نفسها ولمدد طويلة، حتى وإن استعان المعلنون بالنجوم الرياضيين والسينمائيين وغيرهم ممن يتمتعون بقواعد جماهيرية كبيرة في إشهار منتجاتهم.

منافسة اليوتيوب وهيمنة مواقع التواصل:

بالرغم من سخط المشاهدين على غزو الإشهار، إلا أن تطوّر المحتويات التلفازية سيستمر بالموازاة مع تطور أشكاله وأنواعه وأحجامه في الألفية الثالثة. وهي الحقبة التي سيعرف عقدُها الأول اختراعَاتٍ جديدة ترتبط بشَبكة الويب التي انطلقت عام 1989م من القرن الماضي، بفضلِ البريطاني «تيم بيرنرز لي». اختراعاتٌ توفِّر المواد المسموعة المرئية على الحاسوب بكيفية تشبه التي يقدم بها التلفاز عروضه. كان أولها «موقع يوتيوب» الذي اخترعه الثلاثي «ستيف تشين، تشاد هيرلي، جاود كريم»، وثانيها موقع فيسبوك على يد «مارك زوكربيرغ» بدءً من سنة 2004. ثم ظهور مواقع أخرى كتويتر وإنستغرامٍ وغيرها كثير ، والتي آل الولوج إليها سهلاً بعد تحويلها إلى تطبيقات يتم تنزيلها على الحواسيب الشخصية والهواتف الإندرويد.

لا يخفى على أحدٍ في عصرنا الراهن أن الموقع الأحمر الذي ظهر سنة 2005، بدأ يُنشئ قاعدة متابعين توسعت مع مرور السنوات وانتشار شبكة الويب وتغطيتها تقريبا كل أرجاء الكرة الأرضية، كما استفاد «اليوتيوب» من تطوير الاختراعات التكنولوجية الحديثة التي يشتغل عليها الموقع، وهي الحواسيب والهواتف المحمولة. ففي العقد الأول أرسى الموقع مكانته وانتشر عبر شبكة الويب، أما في العقد الثاني فاستقطب فئات عريضة جداً ومتنوعة من المتابعين، أهمها الأجيال التي فتحت أعينها على النهضة التكنولوجية الراهنة بمعنى مواليد نهاية التسعينيات وبداية الألفية. إضافة إلى جمهور التلفزيون الذي بات يفضل متابعة العروض بدون فواصل إعلانية طويلة، وقد وجد ضالته في «اليوتيوب» الذي يتيح مشاهدة البرامج المتنوعة، من مناظرات سياسية وتحقيقات استقصائية وملخصات مباريات كرة القدم وتمثيليات وغيرها بلا توقف. بل يتيح أيضاً إمكانية تنزيل هذه العُروض ومشاهدتها في وقت لاحق.

ونعتقد أن ما جعل القنوات التلفزية، تنشئ قنوات يوتيوبية خاصة بها على موقع يوتيوب، وحسابات تفاعلية على فيسبوك وتويتر وإنستغرام، بل تعدّت ذلك إلى إنتاج برامج تفاعلية مع هذه المواقع كما فعلت قناة «الجزيرة الرئيسية» في برنامج نشرتكم، وقناة «بي بي سي عربي» في برنامج «ترندينغ». هو الاعتراف بالنجاح الهائل لهذه المواقع التي أضعفت نسب المشاهدة التلفزية من جهة، وعدم الاستسلام للهزيمة من جهة أخرى، ثم شعور مجالس إدارة القنوات الخاصة والعامة بضرورة التوجّه لجميع فئات الجمهور عبر

أيِّ وسيلة جديدة تستقطب المشاهدين وتشكل خطرا على مكانة التلفاز في الوسط الإعلامي.

ولأن الحياة لا تستمر إلا بالتغيير؛ ستحتدم المنافسة بين جهاز التلفاز ومواقع التواصل عموماً واليوتيوب تحديداً، سيّما بعد انتشار ظاهرة صُنّاع المحتوى «Content makers» حيث إن بعض هذه القنوات اليوتيوبية المستقلة تحصل على مشاهدات بالملايين، وبالتالي يستفيد أصحابها من أرباح مالية كبيرة جداً. فأصبح اليوتيوبر «youTuber» يأخذ مكان الإعلامي التقليدي، وأضحى المحتوى الرائج يزيح برامج التوك شو «Talk Show»، وأمسى موقع اليوتيوب يتفوق على جهاز التلفاز لأن مساحة التعبير فيه أرحب وحرية الرأي أكبر، عكس التلفاز المليء بالإديولوجيات المفروضة والإعادات المملّة والإعلانات السخيفة.

تهديد المنصات الرقمية :

بالرغم من كونها منصات مؤدّى عنها ومدفوعة بمقابل مادّي، إلا أنها راحت الملاذ المفضل لملايين المشاهدين، الهاربين من سطوة الإشهار ورتابة البرمجة التلفزية التي لم تستطع التكيُّف مع متغيرات القرن الواحد والعشرين ، فالجمهور لم يعد يملك الكثير من الوقت لمتابعة البرامج في أوقات محددة سلفاً للعرض، خاصة وأن السرعة صارت سمة الفترة الراهنة. في المقابل تُمكِّنه المنصات الجديدة من الولوج إليها في أي وقت يلائمه، وعبر أي جهاز ذكي سواءً شاشة أو حاسوب أو لوحة أو هاتف.

لنأخذ على سبيل المثال المنصتان الأمريكيتان «نتفليكس Netflix وهولو Hulu»؛ إذ في سنة 2007م، أطلقت شبكة نتفليكس خدمة البث الحي «streaming»، وفي عام 2010م، بدأت بالتوسع في تقديم خدماتها حول العالم، ومنذ سنة 2013م، شرعت في إنتاج الأفلام والوثائقيات والتمثيليات من مسلسلات سياسية واجتماعية وسلسلات كوميدية ورومانسية أصلية خاصة بها كاستراتيجية لجذب المستخدمين الجدد باستمرار، بالإضافة إلى توفير المحتوى غير الأصلي. حتى غدت الشبكة الأولى عالميا في خدمات بث الفيديو عبر الإنترنت بعدما وصل عدد مشتركيها عام 2021م، إلى 200 مليون مشترك.

وتعدُّ منصة «هولو» شبكة رائدةً في تقديم المحتوى الترفيهي المبهر، وبالرغم من امتلاكها مجموعة متواضعة من البرامج والأفلام والمسلسلات الأصلية التي بدأت إنتاجها مطلع سنة 2011م، مقارنة بشبكة نتفليكس، فإنها تتميز عنها بخاصية نقل الأخبار العاجلة وأهم الوقائع العالمية كالأحداث السياسية والرياضية والكوارث الطبيعية الطارئة. كما تضمن لمشتركيها مشاهدة العروض التلفزيونية بعد عرضها الأول بأربع وعشرين ساعة على كبريات القنوات العالمية المشفَّرة والمفتوحة. وقد وصل عدد مشتركيها سنة 2020م، إلى ما يقارب 36 مليون مشترك.

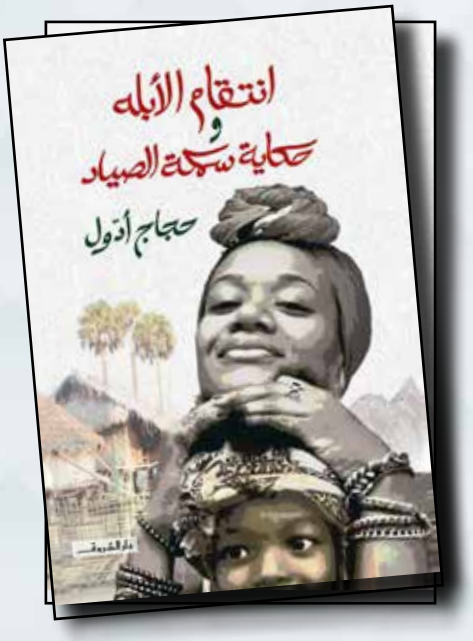
ختاماً، إنه عصر المشاهدة الحُرّة التي توفرها مواقع التواصل وأهمها في هذا الصدد اليوتيوب. وعصر المشاهدة وفق الطلب التي تضْمنها منصات المحتوى المدفوعة وأبرزها نتفليكس.

لذا فإنه من الواقعي أن نسجِّل خلاصة نحسِبها مهمة، وهي أن القائمين على سياسات البرمجة والإنتاج في قطاع التلفزيون، يتعين عليهم ابتكار طرائقَ جديدةٍ للعرض ومواكِبةً للتطوراتِ المستمرة في مجال الإنتاج السمعي البصري.

كما ويتوجبُ عليهم التعامل بحذر مع الإعلان الذي تحول من نعمة على التلفاز عبر الاستفادة من تكلفته، إلى نقمة أدّت إلى هجرة المتابعين من أمام الشاشات الصغيرة والبحث عن وسائل أخرى أكثر أريحية.

التَّنَاص الغَرَائِبي فيهما ..

انْتِقَام الأُبْله وسَمَكة الصَّيَّاد



عبد الهادي شعلان. مصر

تنطلق بنا روايتا «انتقام الأبله» و«حكاية سمكة الصياد» لـ «حجاج أدول» إلى عوالم غرائبية؛ حيث الطقوس الاحتفالية العجيبة والأطر الاجتماعية الخاصة بمفهوم العمل نفسه، إلى جانب شخصيات العمل التي يتصارع في أعماقها الخير، والشر، والشهوة، والفضيلة، وكل النوازع البشرية المتضاربة في عمق الإنسانية السَّحيقة.

شخصية «الأبله»، أو «عبيط القرية» من الشخصيات المطروقة بغزارة في أعمال فنية كثيرة من قَبْل، يمكن من خلالها التعبير عن الأفكار الغريبة والكلمات التي يصعب على الشخصيات العاقلة البوح بها، فيضع الكاتب كلمات على لسان الأبله الذي يصعب محاسبته بالمعايير التقليدية، وبالتالي يستطيع الكاتب أن يتحرَّر وأن يقفز بأفكاره على لسان وتصرفات الأبله، والأبله تم تناوله في الروايات العالمية أشهرها أبله «ديستوفيسكي»، وعبيط القرية «الزين» في رواية عرس الزين للطيب صالح، كما تناولت كثيراً من الأفلام شخصيَّة الأبله، فجاءت على لسانه جُمَل اعتراضية كاشفة وملهمة تُضِيء الأحداث أمام المُتلقِّي.

عندما تناول «حجاج أدول» شخصية الأبله في الرواية القصيرة «انتقام الأبله»، كان الأبله «سومو» مُغَايراً، فهو يَحْمِل الطِيبة السَّاذجة التي تؤمن بأفكار تسامح غريبة عن علاقات البشر مع بعضهم، خصوصاً الذكر والأنثى، لدرجة كَسْر كل ما هو مُتَعارف عليه في المجتمع.

«سومو» في رواية انتقام الأبله، يرى العلاقات الإنسانية من منظوره الخاص، بعيداً عن الأعراف والتقاليد، فهو يستغرب لِمَ يمنعه النَّاس من احتضان «تيماتي» الجميلة؟! فهو يميل لها، وقد شعر بنشوة من ليونة جسدها، قالوا إنها تُحب «أبيسو» وستتزوجه، فليكن، ما المانع أن يحتضنها هو ويحتضنها «أبيسو» أيضاً، يقول: زواج ضروري، خلاص، أنا أتزوَّج «تيماتي» الجميلة، «تيماتي» الجميلة تحب «أبيسو»، تتزوَّج أيضاً «أبيسو»، هكذا لا مشاكل، لا غضب، لا ضرب، لا خربشات (ص 29).

«سومو» بعد أن كبر ودخل طور المراهقة صار جسده ناضجاً وعقله عقل طفل، لقد أصبح جسده ذكورة خالصة، وهو ليس مسؤولاً عن تصرفاته، طفولة «سومو» المستمرة معه هي مكمن خطورته، حين يمزح معه أحد، يحتضنه «سومو» ويرفعه عن الأرض، فيكاد يخنقه ويعصره، وهو يضحك غير واع بأنه يؤلم من يحمله. الأطفال لم يرحموه، يقذفونه بالطوب ويختبئون، «سومو» لا يطاردهم، فقط يحذرهم أنه سيغضب منهم، وكثيراً ما يدبِّرون مؤامرات ضده خاصة مؤامرة لعبتهم على الحُب الكبير الذي يكنه «سومو» لجدته، يوهمونه بأن جدته مريضة وتناديه ليلحق بها الآن، فيعدو «سومو» باكيًا لبيته، يجد جدته «رهيسة» بخير، يضحك ويفرح بها ويحتضنها ويحكي بكلماته القليلة أكذوبة الأطفال.

يزداد جسد «سومو» اشتعالًا واشتهاءً للنساء، رغبته الحارقة لهن لا تهدأ، فلماذا تمتنع عنه النساء؟! لماذا لا يمكنه أن يحتضن أيًّا منهن سواءً أكانت متزوجة أم بكرًا؟! لماذا تصرخ النساء فزعة منه؟! ولِمَ يهرع الرجال والشباب ويبعدونه عن النساء؟! حَتَّى إن «سومو» كان يتعجَّب من «أبيسو» الذي التقط غصن شجرة وهجم عليه وضربه على رأسه بالغصن حَتَّى سال دمه؛ ذلك لأن «سومو» أراد فقط أن يقبِّل حبيبة «أبيسو».

لمَّا تكرَّرت أفعال «سومو» مع النساء بسبب شهوته التي لا تهدأ؛ اجتمع أهل القرية وقرَّروا إن اغتصب «سومو» أي أنثى في القرية، فسيكون جزاؤه الموت، وإن هَاجَم أنثى وحاول اغتصابها، ولم يتمكَّن، فالجزاء يكون بتر عضوه الذكوري جزاءً لمحاولته الاغتصاب، وليَحْموا زوجاتهم وبناتهم.

نَسَت القرية أن «سومو» أبله وأنه لا يستوعب خطورة ما قرَّروه تجاهه، حَتَّى إن الشباب حين حاولوا أن يخبروا «سومو» بحقيقة القرار الخطير الذي صدر ضده ضحك ولم يفهم شيئاً.

فقط ظل يتساءل لماذا يضربونه وهو فقط يحاول أن يحتضن الفتيات؟ حَتَّى إنه فضح أخاه ليلة عُرسه وظل يصرخ: وأنا أيضاً، أنا أيضاً أريد العَرُوس، يا «سلاسو» اخرج، أنا أيضاً أريد (ص 36)، كان يريد نكاح الفتاة التي تزوجها أخوه وضحكت القرية على تصرفاته إلا العجوز الحكيمة «الجريوت» التي صرخت: يا رعب أيامنا القادمة، الفتى «سومو» في احتياج لأنثى، وسيجدها مهما وقفت أمامه القرية كلها، إنها الشَّهوة الفطرية يا ناس (389).

وكأنَّ العجوز تنبَّأت بالفاجعة في الرواية، فقد كان «كمالو» ابن العمدة يحب «تيماتي» التي ذهبتْ لمقابلة حبيبها «أبيسو»، فقابلها في الطريق الخالي وأراد أن يغتصبها، وانتهى الأمر بموتها بين يديه وهو يضغط على رقبتها، والتصقت تهمة القتل والاغتصاب بالأبله، ولم يفكر أحد أن ابن العمدة «كمالو» هو الفاعل؛ لأن الأعرج المتواطئ مع «كمالو» كَذَبَ أمام القرية كلها، وقال إنه شاهد الأبله

«سومو» يهرب من مكان الحادثة، والكل يعلم أن «سومو» تَهَجَّم على «تيماتي» مرتين من قَبل، وصار الأبله صاحب جريمة لم يرتكبها. ظل «سومو» يردِّد أنه لم يقتل «تيماتي»، لكن القرية مع عدم تأكدها من القاتل قرَّرت أن تقطع عضو «سومو» وتمحو ذكورته إلى الأبد، وهو يردِّد: قرية ظُلم، قرية ظُلم، أنا لا، أنا أقتل «تيماتي»؟ لا، أنا أحب «تيماتي».. «سومو»يقتل «تيماتي»؟ لا (ص50). وظل يدعو على الخمسة الذين كانوا سبباً فيما حدث له: خمسة لازم يموت.. «سلفاي» الأعرج، «كمالو» ابن العمدة، العمدة، «أبيسو»، «هدِّهدو».. ظل يدعو الآلهة أن تنتقم له من القَريَة الظالمة، وكانت الآلهة تستمع ل«سومو» البريء ودعواته المُخْلِصَة الصَّادقة.

في أعياد الحصاد التالي، بدأت «الجريوت» العجوز تحكي للناس من ضمن ما تحكي، حكاية الأبله المظلوم «سومو» والقرية الظالمة والانتقام ثم العفو.

ألف ليلة ساحرة ومُغْرية بعالمها الغرائبي كنبع لا ينضب لكل الحكائين الكبار الذين غاصوا في أعماقها وأخرجوا إبداعاً مغايرًا، فماركيز تلمَّس ألف ليلة وليلة في «مائة عام من العزلة»، وكذلك فعل «نجيب محفوظ»، وألفريد فرج كتب مسرحية «على جناح التبريزي وتابعه قفة»، وكثير من الكتاب استعانوا بحكايات ألف ليلة.

«عفريت القمقم» شخصية مُحَفِّزة للكتابة، ويمكن أن يقع الكاتب في أسره ويخرج بعمل ساذج، إلا أن «حجاج أدول» أَخْرَج لنا من القمقم عفريتاً مختلفاً، «شوشو» عفريت مراهق، «لاحظ أن «شوشو» تدليل لاسم الشيطان، وأن تسميته هكذا يوحي بميوعة ما»، فهو صغير، ساذج، يمكن أن تضحك عليه دون أن يدري، فهو بين الطفولة والصِّبا، قليل العقل، متهوِّر، لكنه ليس شريراً، كانت أسرته قد فعلت أمراً عاقبها عليه سيدنا سليمان.

وهو في الوقت نفسه يمتلك قدرات العفاريت في حدود عمره الصغير، وهو يتصرَّف تصرفات الصغار، فيأتي بحركات إباحية تناسب المراهقين، يبكي عندما تأتي أخته العفريتة وتخبره أن أمه قد ماتت، وحين يأتي ليحقِّق أمنيات الصياد، يحقِّق له أمنيات ضعيفة وفق إمكاناته الصَّغيرة كعفريت مراهق، ثُمَّ إنه يلعب مع الصياد لعبة المخادعة التي لا يلعبها العفاريت، إنه عفريت ظريف، مغاير تماماً لعفريت ألف ليلة وليلة، عفريت يمكن أن تضحك معه وأن تغضبه، عفريت لا يُخِيف، وربَّما أغراك باستغلال سذاجته، هو عفريت يمر عليه الزمن ويتغيَّر بتغير الوقت، فالصياد عندما وقف ينفض التراب عن ملابسه، لاحظ أن العفريت «شوشو» تغيَّر وازداد طولاً وعرضاً، وصار جسده يهتز ببعض اللحم الزائد، اخضر ذقنه وإن كان قد حلقها، ونبت شاربه ناعماً ممتداً للجانبين، ثم نزل كل من ناحيته لأسفل ذقنه، وصوته صار خشناً.

«شوشو» يلعب على الصياد ملعوباً، ويوهمه بعد أن كبر بأنه يتيح له فرصة هائلة، في مملكة غنية اسمها مملكة «البرقوق الذهبي»، ويقنعه بأن الغريب الذي سيدخل هذه المملكة اليوم سيتزوَّج بنت أمير المملكة، وسيصير هو الأمير، ونساء هذه المملكة في غاية الجمال عدا امرأة وحيدة.

حين يذهب الصياد ويتزوَّج بنت أمير المملكة يكتشف أن القبيحة هي بنت الأمير، وأنها كالجاموسة، ويكتشف أن شريعة المملكة إذا أنجبت زوجته بنتاً أن يقتل، فيهرب ويترك المملكة، ثُمَّ يتحسَّر بعد أن علم أنه أنجب ذكراً، فيسيطر عليه الندم ويفكر العفريت في مقالب أخرى للصياد، هذا عفريت مغاير لألف ليلة، عفريت خفيف الظل، حَتَّى إنه يجعلك تحبه.

ليس للكردي إلا الريح

زكريا شيخ أحمد .سوريا

((ليسَ للكورديِّ إلا الريح))
و ما زالَ (الكُرْدُ يقتربون من نار الحقيقة،
ثم يحترقون مثل فراشة الشُعَراء...)
يا درويش !
يا درويش !
تُرى بأيّةِ لغةٍ يكتبانِ حسناتِ الكورديِّ و سيئاتَهِ
و أحزانِهِ ..
الملاكانِ الواقفانِ على أكتافِهِ ؟
هل يكتبانِ أحلامَهُ يا تُرى
أمْ أنَّ أحلامَهُ أيضاً تطيرُ معَ الريح ؟
إنْ سألوكَ أيّها الكورديُّ لما أنتَ حزينٌ ؟
اجبْهم بإختصار شديدٍ ..
قلْ لهم أنا خمسونَ مليونٍ وأكثرُ
أحاربُ الظلامَ بدمي
و بدمي ابني جسوراً نحو النورِ
و حينَ يسطعُ النورُ يقتلعُ منْ لأجلِهم حاربْتُ
كلتا عيني .
قلْ لهم أنا خمسونَ مليونٍ و أكثرُ
لسْتُ فارسياً و لا تركياً و لا عربياً
أنا كورديٌّ تعشقُ الريحُ أحلاميّ
تعانقُها ، تطيرُ بها تبعثرُها كالرمادِ .
قلْ لهم
لا تعترفُ هيئةُ الأمم المتحضرةِ
بأحلامٍ تبعثرُها الريحُ .
قلْ لهم لي أصدقاءٌ أحرارٌ منْ كلِّ الأعراقِ .
قلْ لهم لا يعشقُ الوردَ
غيرُ منْ كان قلبُهُ منبعٌ للجمالِ .

جنة النص

انتقاء :
سواسي الشريف

كل ذلك الخراب داخلي
وحدكِ أنتِ من تمكنت
مِن إعادة إعماره.

حامد الصالحين . ليبيا

ولدتُ مثقلاً بالديون
منذ أول صرخة
مديناً لله بالعبادة
للوالدين بالبر
للوطن بالولاء
وللإنسانية بالحزن..
إنني أعيش في هذه الحياة
أسدد دين ولادتي.

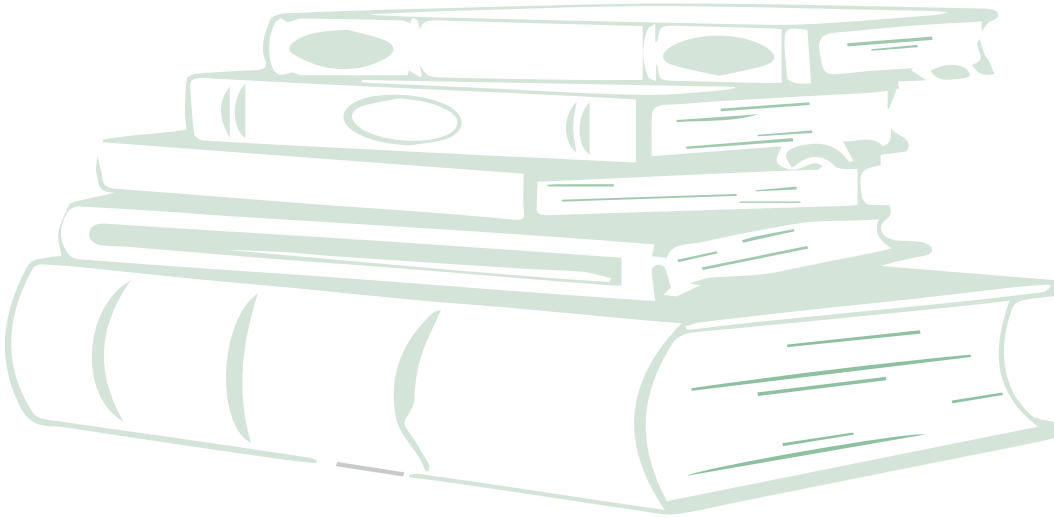
عبد الله سعيد . مصر

الصوتُ الذي أمتلكه لا يصلحُ للغناء
يصلحُ لمناجاة الليل .. وملء فراغات الندم .
أنا بحاجةٍ لأوراقٍ وجذع
وسفينةٍ وأغنية ..
أما البحر، فالذكرياتُ كفيلةٌ بجلبه.

جسدُ الانتظارِ ظل للذبول
جسدُ الخوفِ مخزنٌ لضياع العمر
وجسدُ الوطنِ سيرةٌ خالدةٌ للكبار
ونحن، الأجسادُ العاريةُ من حكايا صادقة
كنتِ ترقصين وأنا أغمرك بالضحك
كنتِ مذهولة ... و قُدّر لقلبك الضياع
عُدتِ من ردم إحدى حفرك
وأنا من تبنيت عاصفة الاحتيال
تركنا بعدها أجسادنا بالقرب من النهر
وهربنا نحو اليابسة، نجفف الفقد من أرواحنا
لم يعد مجدياً الاختباء عن العالم
تعالي نمسكُ خيوط القدر
تعالي نسقي جفاف الأيام .. ونبكي
نترك هذه المشاعر ترحلُ نحو مدن الحروب
ونعود للبداية .. نبحث عن زمنٍ دون خيبة
نبني بيوتاً للانتظار من الرمال ،

هناء محمد راشد . اليمن.

حين تنتهي بي الحياة
ولم أقعُ بنصف



مرة
هناك، في زاويةٍ ما
أقضم أصابع الشتاء
وألوحُ للوداع بحزن ممتد على طرف الهجرة
لابد أن أرى نفسي
إنساناً
ربما لمرةٍ أو مرتين على الأقل
أُريدُ الهروب من الوطن
لم أعدّ قادراً
أن ألملمَ ما تبقّى من جحيم قلبي
كما لستُ
قادراً على ملاحقة الحياة
في وطن
ترى كل يوم جثثاً مرمية على رصيف الموت
دون إذنٍ من عزرائيل أيضاً
كما أقرأ ملامح
أمي كل صباح كأنها تقول لي : بُني أنجُ بنفسك
العراق غير صالحة
للعيش
هناك هالات متعبة اسفل عينيها

حينها ..
علمت انني أنتهيت
دون الرجوع
إلى فأسٍ يقطعون بها رأسي
مت قبل الجميع
أنا الآن بين الموتى
يقف قلبي وحيداً قبل أنكساره يردد : أمي
علمتني
أن أكون قائداً
أردد :
أنا لا أشبهني حين كنت حياً
بقرب الموت
أنا لستُ سوى موتٍ بشعٍ
بهيئة خيبة
جدران تطرق بابي كل ليلة ستموت مرة ثانية
على طريق ترابي
أو على قمة جبل شنكال قرب قبة
«جل ميرا»
أنا هناك، حيث موتي.

رياض جولو . العراق

حلول

حنان الهوني. ليبيا

شعرت لأول وهلة أن رأسي لم يكن على الوسادة هذا الصباح، بل إن جسمي لا يكاد يلامس الفراش.

أظن بأني سابحة في الهواء ، ممددة على اللا شيء، وعندما سرت نحو المرآة المشدودة إلى الجدار في غرفتي لم أشعر بصلابة الأرض، وخشونة الفرش، فأرجعت كل ما يحدث لي إلى عدم استفاقتي التامة من النوم، ولشد ما كان وقع ما رأيت علي شديداً، رأيت .. لا .. لم أرَ، نعم لم أرَ شيئاً مني في المرآة، غير ملابسي، وبعض الحلي، أين رأسي ويدي ؟!! .. أين جذعي وقدمي؟، تحسست، فلم أحس بها، شعرت بوجودها، ولم أجدها ركضت إلى الباب، آه .. لو كنت لا أرى مني شيئاً فكيف سيروني هم ؟.

عدت إلى المرآة، لا شيء مني، فقط هي حواسي الخمس موجودة، ولكن ما جدوى ذلك بدوني؟ لا، أنا موجودة. ألم يقل «أرسطو» : أنا أفكر إذن أنا موجود ؟!، وتنفست بعض الصعداء، وسرت نحو الباب، ها هو «سمير» يدخل الحمام، دعني ألقي عليه التحية : صباح الخير.

إنه لا يسمعني، ولا يراني، دلف إلى الداخل دونما إلتفاتة منه، إذن ماذا عساي أفعل، الكل لن يراني اليوم، عدت إلى الغرفة فوجدت «طارق» يعبث بالحاسوب الخاص بي، لم يلتفت إلي، وأنا الواقفة بجواره . أقفل الجهاز و أعد الإسطوانة إلى مكانها. إنه لا يسمعني كذلك .

ما هذا إنه يتعامل مع الجهاز بمهارة العارف فائق الدربة، متى أصبح كذلك وهو لا يفقه فيه ؟ صعقت عندما اكتشفت أن «طارق» يتناول الأفكار التي ترد إلى ذهني في تعامله مع الحاسب فلا اكاد أطرق الفكرة إلا وأجد أنامله تعمد إلى تطبيقها بشكل فوري وسريع، قررت الهروب من محاولة إيجاد الحلول لكل ما يحدث لي، فأسرعت إلى محل العم مصطفى، وبما أنه لن يشعر بوجودي فسأحاول الاستئناس بوجوده على الأقل، جلست على هواء الكرسي بجواره وقد تناول كوب الشاي بأصابعه المرتجفة، وأخذ يرشف منه، هذا مستحيل، لقد تذوقت طعم الشاي بالنعناع، أجل بالنعناع وتزامن ذلك مع ارتشاف العم مصطفى للشاي، ماذا يحدث لي ؟.

فررت من بعض التفسيرات المتواردة على ذهني، ورحت أصول وأجول في الشارع ممتطياً الأفكار المجنونة المبعثرة في ذهني كما حبات الرمل، ثم انزويت في أحد المقاهي أنظر إلى الخلق فيخيل إلي أن كل واحد منهم قد انفرد بشيء مني، بل لقد تاكدت من ذلك حينما شعرت بتبعثري فيهم، فكيف السبيل إلى جع شتاتي واسترجاع ما لي عندهم؟ أطرقت أفكر في حل لهذه المشكلة، وإذ بصحيفة يومية تلفت انتباهي، ملقاة على الطاولة، تركها صاحبها كوقف خيري يتصدق به على رواد المقهى .

لا بأس، سأقرأ الصفحة الأخيرة ما دمت لا أمتلك أصابعي الآن، إنها قصة، قصة قصيرة .. بعنوان «حلول» للكاتبة حنان يوسف الهوني.

البلادُ المؤجلةُ

فوزي الشلوي. ليبيا

في هذه البلاد المُؤجلةِ ..
كلُّ شيءٍ .. إلى حين
حتى حَبَّاتِ القمحِ تخَبئُ نُضُوجَها ..
لِغدٍ لا يأتي ..
في هذه البلاد المُؤجلةِ ..
الشمسُ تُشرقُ كل صباحٍ بخجَلٍ ..
وتُغربُ كلَّ يومٍ بخوفٍ !! ..
ذاتُ الطرق التي تلتهمُ أحذيتنا منذُ نصفِ قرن ..
ذاتُ الشوارعِ المحطمةِ المصابيحِ ..
ذاتُ العابرينَ بوجوهٍ مكدودةٍ
ذاتُ القبيلةِ التي تذبحُ عصافيرها ..
وتأكلُ أثداءَ نسَائها
ذاتُ المدينةِ التي تضعُ المساحيقَ ..
لتُغرينا بجمالٍ كاذبٍ !! ..
في هذه البلادِ ..
نَنامُ على فَوهةِ البُركانِ
ولا فُلكَ يعصمُنا منَ الطُوفانِ الآتي !! ..
لا حوتَ يُخبئُنا في بطنهِ إلى حين ..
والعصى إلتهمتها ثعَابينُ السَّادة ..
في هذه البلاد ..
سِرَاعًا نَمرُّ ..
وهذا العمرُ لا يكفي لانتظارِ أخرٍ !! ..
والضوءُ في آخر النفقِ ..
يهرولُ بعيداً .. بعيداً
يُطارده عاشقو الظلامِ .. والحُفرِ
في هذهِ البلادِ ..

المُزدحمةُ بعيونِ الفَاسدين ..
بالثوارِ المُتمترسين خلف بنَادقهمُ
المُدَّعينَ حمايتنا مِنْ أنفُسِنا الأمَّارةِ بالسوءِ !! ..
بوجوهِ الكادحينَ المُتعَبةِ
بمقاعدِ الحدائقِ الخاليةِ منَ العُشَّاقِ ..
بالأشجارِ التي هجرتها الطُيورِ
في هذهِ البلاد أيُّها السَّادة ..
يذبحُنَا السَّادةُ ..
يتقاسمُوننا إرثاً لأجدادهم الخَونة ..
يشترُونَنا ..
يبيعونَنا في سُوقِ نخاستهم كما شاءوا
البحرُ منْ أمامناَ ..
والفاسدونَ منْ خَلفنا
ومرَاكبُ العودةِ التهمتها النيرانُ
هذه البلادُ المباحة ..
لكلِّ العابرين
تمنحُ حليب نهديها للغربَاءِ وحدَهم ..
للخَائنينَ وحدَهم ..
للسُّرَّاقِ وحدَهم
نَموتُ .. نحنُ العاشقونَ لترابها ..
ولا بَواكِيَ لنَا ..
حتَّى الدموع ..
صَارتْ مؤجلةً إلى حين ..
في هذهِ البلادِ ..
لاَ جددَ يُذكر ..
ولا قَديمَ يُعاد !! ..

التجربة الذاتية كمثال ..

التفاعلية وكسر الحاجز (2)

د. غادة بن عامر باحثة في علوم وتقنيات الفنون*. تونس.

وبناءً على ما سبق، نجد أن هناك علاقة متأرجحة بين أقطاب ثلاثة ملازمة لانشائية العرض و ضمان كمالِيته وتتكوّن من ثالوث هو جسد الفنان، الفضاء، ثم يأتي المتفرج. جميعها أطراف فاعلة ضمن علاقة تبادل وتواصل يقول «حافظ الجديدي» في ذلك « يعتمد العرض القياسي على جسد الفنان والركح، فلا يكتمل العمل إلا بالجمهور أو المتلقي ليكتمل العمل الفني.»

إن المشاهد المتفاعل هو الذي يبحث عن لذة بصرية ينتجها مبدأ التفاعلية، ويتحقّق هذا عندما يكون المتفرج متفاعل ديناميكي، وبالتالي تصبح هناك استمرارية في أثناء العرض وما بعد العرض، حيث صار العمل الفني بناءً خاضعاً لقوّة المتلقي الذي يؤوله، وهو بهذا المعنى، مفتوح دائم على جميع التأويلات المستمرة والمتغيرة مع كل قراءة لهذا اكتسب المتلقي مع هذه النظريات دوراً ايجابياً، وناشطاً، معبراً عن قيمته وأهميته بدلاً من دوره السلبي الذي كان يضعه مجرد مستهلك، لقد أصبح المتلقي فاعلاً منتجاً وبانياً، تفيض المعاني من خلال قراءاته للعمل. نستطيع القول إن العمل الفني له قطبان: القطب الفني يتعلّق بالعمل الذي انتجه الفنان، بينما القطب الجمالي يتعلق بالتحقّق على مستوى المُشاهد (المتلقي)، وبهذا فإن علاقة العمل بالفعل التأويلي أصبحت علاقة لزومية فلا عمل دون متلقي، ولا عمل دون تأويل. وبالتالي يمكن أن تصنّف تجربتي ضمن مفهوم «العمل المفتوح» الذي يقوم على الاستمرارية والانفتاحية أثناء العرض. ويقول «أمبرتو ايكو» في كتابه «الأثر المفتوح» : إن العمل المفتوح يجعل التعددية في التدخلات الفردية ممكنة، لكن ليس بشكل عديم الشكل، وليس في اتجاه تدّخل، إنه دعوة لا ضرورية ولا ذات بعد واحد بل موّجهة إلى الانخراط الحر نسبياً في عالم يظل هو العالم الذي يريده الفنان، وعلى العموم فإن الفنان يُقدّم للمؤول أثراً يحتاج إلى أن يكمله». إن «إيكو» يتعامل مع المتلقي بوصفه عنصراً محايثاً للعمل الفني، فلا وجود لعمل ابداعي دونه، فهو المتعاون الأساسي مع الفنان لفك شفرات العمل الفني المفتوح.

شكّل المتفرج في عرضي عنصراً مهماً ومركزياً في هذا الجزء من العرض، حيث مكنته من أن يتمتع بإمكانية بناء فضاءات وفقاً لما قدّمه له المشهد ومساحة العرض التي تمتلك وجودها بذاتها. ويمكن أن نقر أن هنالك نوعاً من الاكتشاف بيني وبين المتلقي، واتفاق مطلق على المشاركة، فالمُشاهد يشارك في الفضاء، وكلّما توّغل فيه وتحرّك تغيرت قراءته، تتبدّل صورة الفضاء النسيجي حسب تنقل المتلقي من زاوية إلى أخرى، مما يجعلنا نُقر بأن الحيز المكاني للعمل هو فضاء متعدّد يملك عدداً لا نهائياً من المظاهر، ويجب أن ننظر إليه ليس كانغلاق لعناصر ثابتة في العرض، ولكن كانفتاح للانهاية تجمعت في نفس المكان. « لقد رأينا أن الأعمال المفتوحة والمتحوّلة

تتميز بالدعوة إلى إنتاج الأثر مع الفنان، وقد لاحظنا ـ وذلك على مستوى أوسع ـ أن نمطاً من الأعمال بالرغم من أنها كاملة مادياً تبقى مفتوحة على توليد دائم لعلاقات داخلية يجب على كل واحد منا اكتشافها واختيارها أثناء التصوّر نفسه، وبصفة عامة رأينا أن كل أثر فني بالرغم من كونه ضمنياً أو ظاهرياً إنتاجاً لشعرية الضرورة، يبقى مفتوحاً على سلسلة لا منهية من القراءات الممكنة، وكل قراءة من هذه القراءات تعيد إحياء الأثر وفق منظور أو تنفيذ شخصي.»

وبناء على هذا إن العرض فعل تبدلي في العلاقات المؤثرة على المشاهد من خلال قناة الاتصال الأولى لديه والتي تتمثّل في إدراكه الحسي داخل الفضاء الذي يخلقه العرض بجملته، هذا من جانب، ومن جانب آخر، يتيح العرض لجسد المشاهد أن يبحث ويدافع عن كماله وسط تلك التحولات الإدراكية الوجدانية الحاملة له والتي هي في ذات الوقت طاقة خاصة به.

دفعت المتلقي في عملي إلى الوعي بنسبية المعنى، وخضوعه للعديد من العوامل المتغيرة، فهذه الخيوط والعناصر المؤثثة للفضاء، والتي يتعامل معها هذا المُشاهد لا تمثل مركز العمل أو مادته، حيث أن الشكل في العرض ليس هدفاً في حد ذاته، فأهداف العرض لا تتمثل في الشكل أو المضمون، بل تتحقّق لحظة الاصطدام بينهما. المتلقي في عرضي لا يواجه عرضاً تقليدياً، بل مجموعة من الخطوات التي توّضح له عن طريق الصور البصرية التي هو بصدد مشاهدتها، عدم ثبات المعنى واستقراره، وبهذا تُحبط أي محاولة للتوّصل إلى معنى نهائي للعرض، بل أنّ أي طريقة لقراءة العمل واكتشاف أعماقه لا تلبث أن تصطدم بسياسات الإزاحة والتشتيت والتغيير المستمر لمعنى العمل، فتصبح محاولة تفسير العرض هي معنى العمل وموضوعه، ومن هنا تظهر الحقيقة المقدمة لدلالة العمل، واعتمادها على ما يكشفه المتفرج في لحظة إنجازه وتقديمه.

مغامرة فنية فريدة تحوّل فيها الإنسان العادي إلى فنان مساهم في صنع الحدث الفني لتزول الهوة التي تفصله عن الفنان وتختفي الحواجز، خصوصاً أمام رغبة الجمهور على التعاون من أجل خلق تجربه جماليه مشتركة، تجربه حسية، ذهنية، جسدية متحركة وغير ثابتة من طرف المتلقي رغم اختلاف تجاربه وخلفيته الثقافية.

لم يعد هنالك فضاء خاص بي على الاطلاق، تقلصت الحدود بيني وبين المتلقي ليتشارك معي في ملكية الفضاء من خلال التحرّك به بكامل الحرية وبشكل تواصلي في العرض. فكانت غايتي من توجيه هذا المتلقي المتفاعل نحو نقاط العرض هو أن يحرّك بانطلاق وإطلاق في الفضاء، وبأن يُغيّر من حين إلى آخر مكانه والزاوية التي يقبع بها، كما حاولت توجيهه إلى الطريقة التي يحرّك بها الخيوط حتى يُحافظ على مبدأ التقاطع والتداخل بين الخيوط من أجل تكوين شبكة معقدّة ديناميكية بفعل تلاقي حركة جسدي مع حركة المتلقي الذي كان له الدور الحيوي الأهم في نسج فضاء ذو بنية قوم على عمل مفتوح لا متناهي شديد التواشج والتشعب

إننا أمام صورة جديدة للمتلقي، نبث طاقة جديدة في لقاء مباشر مع العمل الفني، انخرط فيها من خلال فعل التجريب المباشر والدخول في منطقة اللعب واكتشاف أليات العمل الفني والالتحام مع عناصر الفضاء التشكيلي من خلال الممارسة الحركية وفعل تحريك الخيوط داخل الفضاء في علاقة حسية لمسية نفسية لا تخلو من المتعة الجمالية البصرية الفكرية.

كان الهدف هو كسر الجدار بيني وبين المتلقي من خلال تموقعه وانتقاله في الفضاء، حيث

ولّد حواراً تفاعلياً بين عدّة ثنائيات :المتلقي/ الفضاء، الخيوط/المتلقي، الخيوط/الجسد، الجسد/المتلقي، ففي كل مرة يتم تحريك الخيوط تتضاعف حركة جسدي داخل منسوجة الخيوط، فالمتلقي أصبح هو المرسل للحركة وجسدي هو المستقبل. من خلال هذا المشهد فرضت على المُشاهد زواية نظر ورؤية جديدة له انطلاقاً من إعادة بناء الفضاء ضمن لعبة تشكيلية من خلال فعل اللمس والتحريك اليدوي وتغيير مجال الرؤية، وبذلك تحوّل المتلقي إلى إحدى مكوّنات العرض الأدائي، إذ في لحظة الدخول والولوج بجسد المتلقي في الفضاء يتم الالتحام والانصهار، فهذا المتلقي الذي انغرس في صميم العمل أصبح هو أيضاً مادة، مادة متحوّلة بنّاءة في العرض، وبالتالي يصبح العمل قابلاً لإعادة التشكّل في كل مرّة بحكم انتقال جسد المتلقي في كامل فضاء العرض. فهذا المتلقي تفاعل بحرية وطلاقة بعد أن كان التحرّك وصنع الحدث حكراً على جسدي دون سواه، بحيث أصبحت العملية الإبداعية لعبة تفاعلية فنية متواترة وديالكتيكية بيني وبين المتلقي.

نستخلص مما ذكرناه أن المتفرج على عملي يقع في حيرة تلقي ذلك أن المعاني التي يبثها العرض تتطلب متفرجاً فعالاً يدرك المعنى والدلالة التي تبثها المشاهد، وليس متفرجاً منفعلاً يستقبل العرض وفكره وعقله في حالة استرخاء، فالعلاقة بيني وبين المتلقي علاقة تواصل وحوار روحاني وذهني من خلال ما يعكسه العرض على المتلقي من شعور لحظة التلقي والمشاركة في الابداع عبر هذه المساحة التي منحتها للمتلقي باعتباره الجزء الشريك والمكمل للعرض هذا من جهة، ومن جهة ثانية أصبحت معظم التجارب الفنية المعاصرة الحالية تجمع على إيلاء المتلقي دوراً كبيراً في إعطاء العمل الإبداعي الذي يقرؤه معنى بعينه، حتى صار العمل الفني بناءً خاضعاً

لقوّة المتلقي الذي يؤوله، وهو بهذا المعنى مفتوح دائماً على جميع التأويلات المستمرة والمتغيرة مع كل قراءة لهذا اكتسب المتلقي مع هذه النظريات دوراً ايجابياً، وناشطاً، معبراً عن قيمته وأهميته بدلاً من دوره السلبي الذي كان يضعه مجرد مستهلك، لقد أصبح المتلقي القارئ منتجاً وبانياً، تفيض المعاني من خلال قراءاته للعمل.

ولهذا نقر أن المتلقي استطاع عبر فعل التشاركية أن يُحوّل القراءة من فعل استهلاك إلى فعل إنتاج، لأنه يرقى بالعملية إلى مدارج المعايشة الحميمة لأجزاء العمل والتمثّل العميق لدلالاته لتصير العلاقة بين المتلقي وعملي المعروض علاقة رغبة واشتهاء متبادلة.

وبالتالي لم يعد فعل المشاهدة بتلك الممارسة البسيطة التي يمر فيها البصر على العمل، ولا ذلك الاستقبال التقليدي الذي يكتفي فيه المتفرج بتلقى الخطاب سلبياً، بل تحوّل فعل القراءة في عملي إلى عملية إنتاج وتوليد من قبل المتفرج الذي بات ينتج ويبدع من جديد مع كل قراءة.

ونستطيع أن نفسر تعدّد القراءات في منحى ثنائية (الظاهر/ الباطن) التي تتجلى بوضوح في عملي الذي نجده ينتج معنين إنما هو وجهان متلازمان، الظاهر بينهما أحادي والخفي (الباطن) متعدّد، وطالما تعدّدت القراءات داخل عرضي فقد أصبح بإمكان كل مُشاهد أن يفهم المعنى الذي يقارب مستواه الثقافي والمعرفي، فإن كان بارعاً في قراءة الأعمال الفنية وتأويلاها سوف يتمكن من الوصول إلى أبعد المعاني، وإن كان مُشاهداً يلتقط الصور في تسلسلها الذي جاءت عليه في الفيلم فإنه بذلك سوف لن يتمكن من اختيار عتبة المعنى الظاهر، لأن التأويل هو قراءة ما لم يُقل، غير الظاهر الذي ينقل المتفرج إلى أبعد مستوى من أعماق تجربتي. لذلك القراءة في عملي هي متجدّدة باستمرار، لا تتشابه حتى مع ذاتها، لأن القراءة الأولى ستختلف عن الثانية من حيث المعاني والاستنتاجات فكل قراءة هي خلق جديد للمعنى واستدعاء لإحدى دلالاته الراقدة في أعماق تجربتي، وسبب تعدّد معاني عملي يرجع لفعل القراءة أساساً، فضلاً عن كونه عملي ينتج عالماً متخيلاً يخاطب الوجدان والعقل ويمزج بين محتمل الحدوث والواقع ويجمع بين الاكتشاف والإمتاع، إلا أنه لا يحتكم لمنطق الصدق والكذب.

وأخيراً، يمكن القول إن عملي التقى ولو نسبياً، مع الرؤية المعاصرة لتيارات «ما بعد الحداثة» التي تقر بأهمية اللآخر في العمل الفني باعتبارها عملاً مفتوحاً على الجميع تحقق فاعليته وحضوره عبر التشارك الخلّاق في تعبيراته ومناخاته.

تهدف تجربتي مع الفن التفاعلي إلى تسليط الضوء على الوعي الجماعي وانعكاساته على المجتمع، وكيف يتأثر العمل الفني وخصوصا الأدائي بهذه الأجواء التشاركية. سعيت لبلورة قناعات المشاركين الفكرية وأيديولوجياتهم الفنية عبر وسيط روحي فني لتتناسب معهم. هذا العمل جزء من ممارسة الفن اجتماعياً، ومن شأنه أن يدمج الجماليات الفنية مع الأخلاقية الروحية والفكرية. وحاولت التأكيد على دور الفن في تحقيق التواصل والتفاعل بين أفراد المجتمع الذين يتبادلون فيما بينهم الاعتراف بالأعمال الفنية المتنوعة والمتغيرة بصرف النظر عن مرجعياتهم الثقافية، مشيرة إلى أهمية تفاعل الفنان عبر أدواته التعبيرية مع المقتضيات المجتمعية بمتطلباتها وتحولاتها الظرفية.

قائمة المراجع العربية :

- ونوس (سعد الله) ، بيانات لمسرح عربي جديد، مجلة المعرفة السورية، عدد 104، 1970.
- إيكو (أمبرطو)، ترجمة: عبد الرحمن أبوعلي ، الأثر المفتوح، ط2 ،دار الحوار للنشر والتوزيع، 2001.
- تقرير حافظ الجديدي للأيام المتوسطية للفنون التشكيلية 13 ديسمبر 2008.
- قائمة المراجع بالفرنسية :
- Durozoi .) Gérard Artaud L'aliénation et la folie Larousse Paris 1992.

- غادة بن عامر باحثة في مرحلة الدكتوراه اختصاص علوم وتقنيات الفنون. مشاركة بعديد الندوات العلمية الدولية ومشاركة بمعارض وسمبوزيومات داخل تونس (تونس، المهدية، حمامات، منستير) وبعديد الدول العربية كالجزائر ومصر وتحديدا بالأقصر حيث شاركت في صالون الجنوب الدولي الثالث والخامس بالأقصر حيث تحصلت في الدورة الثالثة على الجائزة الثانية في الصالون مقدّمة من طرف المعهد العالي للفنون التطبيقية ب 6 أكتوبر. وفي الدورة الخامسة تحصلت على المرتبة الشرفية من خلال مشاركتي بفيديو برفرمنس.

سكان مدينتي

محمد عبد الرحمن يونس. سوريا

أرجلهم طويلة .. تضرب الأرض بقوة.. لا يسافرون.. يحبّون النوم كثيراً .. عيونهم زرقاء فارغة .. جباههم مفلطحة عريضة .. يتاجرون بالسكر والويسكي المغشوش .. قلّما يبتسمون .. يمارسون الحبّ مع البحر والإسفلت والقار والصحراء . لهم نساء يبتسمن من مؤخراتهنّ وأكفالهنّ .. قلّما يجتمعون مع بعضهم إلاّ عندما يلعبون الكارتة والدومينو .. يعشقون الركوع كثيراً ، لكنه ليس لوجه الله تعالى . . لا يقرؤون القرآن إلاّ ساعات الشدة .. يشربون البحر والنهر.. يبيعون السور القرآنية .. يبتسمون أيام السبت والأحد , ويمارسون الحبّ فيهما، داخل فيلاتهم الفاخرة، على شكل طقوس جماعيّة طوطمية . يحبّون الرياضة كثيراً ويشجّعونها . يضربون الطبل ويكرهون موسيقى الغيتار والعود .. يتاجرون بمحارم الكلينكس وعلب التبغ المهربة .. ويبولون على النخيل والآس . يحتقرون السفن والموانئ والنوارس .. يكرهون الزراعة والأرض ويمجدّون التجارة .. ينامون الثامنة مساء .. يبدّلون أسرّتهم ونساءهم وأحذيتهم في أكثر الأحيان .

من هنا وهناك

● **السؤال** : من القائل وما المناسبة ، وما معنى أذا :

أذَا العرشِ إني عائذٌ بِكَ مؤمِنٌ مُقِرٌّ بِزَلاَّتي إليـــكَ فقيرُ

نزار زغيبي
طرطوس – سورية

*

هُدْبة بن الخَشْرَم

● **الجواب** : هذا البيت لِهُدبة بن الخشرم قاله لمّا دنا قتلُه ، وقال لأبويه وهما يبكيان :

أبْلِياني اليومَ صَبراً منكما إنّ حُزناً منكما اليومَ يَسُرْ
ما أظُنّ الموتَ إلاّ هَيِّناً إنّ بعدَ الموت دارَ المُسْتَقَرْ
إصْبِرا اليوم فإني صابِرٌ كُلُّ حَيٍّ لِفَنـــاء وقَدَرْ

قبل أن نفترق

أما الشاعر العراقي صاحب اللافتات المطرية « احمد مطر»، يبدو لي انه لا يمتلك اللغة وانما اللغة هي التي تمتلكه، فهاهو في قصيدته المعنونة بـ نهاية المشروع، يوضح لنا في سخرية لاذعة كيفية بناء الدولة العربية:

أحضر سلة.. ضع فيها أربع تسعات.. ضع صحفاً منحلة.. ضع مذياعاً.. ضع بوقاً.. ضع طبلة.. ضع شمعاً أحمر ضع سكيناً ضع قفلاً وتذكر قفله.. ضع كلباً يعقر بالجملة.. يسبق ظله.. يلمح اللا أشياء.. ويسمع ضحك النملة.. واخلط هذا كله وتأكد من غلق السلة.. ثم اسحب كرسياً واقعد فلقد صار عندك دولة .

أيام زمان

ليست مجرد شهادة وفاة رجل .. إنها شهادة وفاة مرحلة .. بعض الرجال موتهم لا يخصهم وحدهم، إنه موت تعاني منه الأوطان بعدهم طويلاً .. وطويلاً جداً .

المملكة العربية السعودية

وزارة الصحة

تصريح بالدفن

شهادة وفاة برقم ٨٩

١٤٢١/٨/١٤هـ

توقيع الموظف

وطن الثقافة
وثقافة الوطن

مجلة الليبي

The Libyan

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة
الخدمات الإعلامية بمجلس النواب الليبي

السنة الرابعة العدد 37 / يناير 2022

قبلة عاشق التاريخ