مجلة
الليبي
The Libyan

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة
الخدمات الإعلامية بمجلس النواب

السنة الرابعة العدد 41 / مايو 2022

معجزة الرزق الحلال ..

صورة

الغلاف ..

هي معجزة الرزق الحلال ..

أن تنتزع رزقك بعرق جبينك .. وبكامل تعففك وقناعتك وثقتك

بأن رزقك في السماء مردداً في سرك تلك الآية المذهلة :

(وفي السماء رزقكم وما توعدون) . (الذاريات 22) .

ثقة كهذه، لو سكنت صدور الناس ما ضاع درهم من خزينة مجتمع،

ولا دخل قرش حرام جيب ابن آدم . ولكن . على قلوبٍ أقفالها .

وإلى يوم يبعثون. .

الليبي
The Libyan

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات
الإعلامية بمجلس النواب الليبي

رئيس مجلس الإدارة :

خالد مصطفى الشيخي

رئيس التحرير

د. الصديق بودوارة المغربي

Editor in Chief
Alsadiq Bwdawarat

مدير التحرير:

أ. سارة الشريف

مكتب فلسطين

فراس حج محمد

مكتب الهند

علاء الدين محمد الهدوي فونتزي

شؤون إدارية ومالية

عبد الناصر مفتاح حسين

محمد سليمان الصالحين

خدمات عامة

رمضان عبد الونيس

حسين راضي

الإخراج الفني

محمد حسن الخضر

محمد حسن محمد

العنوان في ليبيا

مدينة البيضاء - الطريق الدائري الغربي

عناوين البريد الإلكتروني

libyanmagazine@gmail.com

info@libyanmagazine.com

Ads@libyanmagazine.com

http://libyanmagazine.com

شروط النشر في مجلة الليبي

توجه المقالات إلى رئيس تحرير المجلة أو مدير التحرير

تكتب المقالات باللغة العربية، وترسل على البريد الالكتروني في صورة ملف وورد word، مرفقةً بما يلي :

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

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

الليبي The Libyan
السنة الرابعة
العدد 41
مايو 2022

محتويات العدد

افتتاحية رئيس التحرير

(ص 8) رحلة المعتدي وفراق الشامت

شـــــؤون ليبية

(ص 13) المقاومة الليبية في القرن العشرين (2)
(ص19) لم يقلها هيرودوتس
(ص 20) أدب الطفل في ليبيا (1) .

شـــــؤون عربية

(ص 25) الجريمة الفلكلورية في فلسطين
(ص 28) عرس الكتاب والثقافة ..
(ص33) علامات الترقيم وفوضى الاستخدام ..
(ص36) منجم البلاغة ..
(ص38) معاني الشوماني ..

شـــــؤون عالمية

(ص 39) كيف نرسم بعد الكارثة؟ .

كتبوا ذات يوم ..

(ص 44) القصر الفاطمي في أجدابيا

ترحـــــــال

(ص 45) زهرة المدينة الذابلة ..
(ص 48) تمثّلات الذّات
(ص 51) مغارة بني عاد

ترجمـــــات

(ص54) اللاهوت النسوي
(ص59) حب في ثلاث لوحات

إبـــــــداع

(ص 61) الكيتش.
(ص67) من يكتب الرواية .
(ص68) المجهول عربياً ..
(ص71) زوجة الرجل المهم ..
(ص 75) رمزية اللون (2)
(ص 80) صادق علي شهاب رئيس رابطة عموم المسلمين في الهند «حوار»

إبـــــــداع

(ص88) سيرة المغالطات التاريخية
(ص 93) كورونا والمسرح
(ص95) الحليب المر والسوق المقفلة .
(ص 96) جنة النص.

من هنا وهناك

(ص 97) قول على قول

قبل أن نفترق

(ص98) تحية طيبة وبعد. الصادق النيهوم

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

خلود الزوي / ليبيا

سنا الأتاسي / سوريا

نقد ابن كلثوم على طاولة ميلاد ..

رحلة المعتدي وفراق الشامت

بقلم : رئيس التحرير

يا ابنة الأقوام إن لمت فلا .. تعجلي باللوم حتى تسألي
فإذا أنت تبينت الذي .. يوجب اللوم فلومي واعذلي.

إنها "جليلة" أخت "جساس"، وزوجة "كليب"، وقد كانت بطبيعة الحال في مأتم زوجها المغدور، لكن نساء المأتم طردنها لأنها أخت القاتل، ولدى خروجها سمعت أخت زوجها وهي تقول : ((رحلة المعتدي وفراق الشامت)) فأنشدت هذا البيت تحاول أن تشرح ما في صدرها من وجع، ولكن، أكاد أجزم أنها كانت محاولة فاشلة، ففي زمن الطوفان لا يفيد إلا الهرب، وليست سفينة نوح جاهزة في كل مرة لإنقاذ الموقف وإنهاء المشكلة.

الطوفان إذاً لا يستلزم المواجهة، بل يتطلب الهروب، لكن الأعمال الابداعية ليست طوفاناً، ولا تحتاج منا إلى سفينة نوح، بل تريد عتاداً أبسط، لكنه أعمق بكثير. إنها تحتاج منا إلى روح ناقدة تقيم وتزن وتلاحظ. إنها ليست ملزمة بإصدار حكم في نهاية المطاف، فالناقد ليس قاضياً في محكمة، والمبدع ليس متهماً في قفص .

تحتاج منا الأعمال الإبداعية إلى مواجهة، فمن المخجل أن نعلن التجاهل لعمل كتبه مبدع، وسيكون الخجل عارماً وفي منتهى الخجل لو كان هذا العمل الابداعي (الذي قررنا تجاهله) عملاً فاز بجائزة قيمة في مستوى جائزة البوكر العربية .

نحن العرب الذين طالما اشتكينا من عدم فوز عرب بالجوائز الدولية، ونحن الليبيون بالذات الذين انزوينا طويلاً في ظل الجوائز المتطايرة هنا وهناك، هانحن وبعد أن فاز مبدع ليبي بجائزة مهمة، هانحن نقرر فجأة أن نعلن التجاهل والاعراض، وأن نبدي عدم الاهتمام، وأن نبخل على منتج هذا المبدع ولو بمجرد إعلان سخطنا عليه.

ونحن الحاكمون إذا أطعنا ..
ونحن العازمون إذا عصينا
ونحن التاركون لما سخطنا ..
ونحن الآخذون لما رضينا .

إن عمرو بن كلثوم هنا لا يملك أن يحكم إذا ما عصاه الآخرون، ولن يستطيع إلا أن يتراجع إذا تم عصيانه، لكن بإمكانه أن يتجاهل، أن يترك ما لم يرض عنه، أو أن يأخذ ما راق له من المتاع والمواقف معاً .

لعلنا بدورنا في 2022 نتشابه كثيراً مع "بن كلثوم"، ففي عصر الانكسار العربي هذا لم نعد نملك الكثير من الخيارات، لا مطلق الغضب، ولا إذعان الرضى، نعصى فنسكت، ولا نطاع فنرضى، يحدث هذا معنا لأن المجتمع الدولي أصبح يعرف جيداً أننا مجاميع من البشر تعيش على هامش البشرية، لذلك لا يمنحنا الكثير من اهتمامه، ولا يتكرم علينا ولو بالقليل من وقته.

لكننا لا نهتم بهذا الواقع، نتجاهل خارجنا المأزوم، وننكفيء على داخلنا نتعملق في عتمته على بعضنا البعض، ونكاد نجسد كلمات "نزار قباني" في قصيدته الشهيرة :

أية أمة عربيةٍ ..
تلك التي
تغتال أصوات البلابل ؟

أين السموأل ؟
والمهلهل ؟
والغطاريف الأوائل ؟
فقبائلٌ أكلت قبائل ..
وثعالبٌ قتلت ثعالب ..
وعناكبٌ قتلت عناكب .

هانحن إذاً، نمارس فعل القتل الداخلي، ولا نبالي بردود الفعل، مادام القاتل مجتمعاً لا يهتم، ومادام القتيل جثة لا تشكو.

خبز على طاولة العم ميلاد :

هذا هو اسم الرواية التي فاز مبدعها "محمد النعاس" بجائزة البوكر العربية، ولست هنا في معرض تمجيدها بقدر ما أنا في وارد محاولة متواضعة لتحليل ردود الأفعال العنيفة تجاهها، حتى أن بعض الأصدقاء من المبدعين شعراً أو قصة أو خلافه، عندما طلبت منهم االمشاركة في إعداد ملف في مجلة الليبي عن الرواية فاجأوني بالقول إن علينا أن ننسى أن هناك رواية بهذا الاسم، وكأن نهر النسيان الاسطوري الذي أبدعته مخيلة الاغريق قديماً لم تجف مياهه بعد .

كان رداً موجعاً بالنسبة لي، أن يطلب منك مبدع أن تتجاهل ما كتبه مبدع آخر، فإذا كانت هذه وجهة نظر مبدع فكيف يمكن أن نلوم غيره من الذين لا علاقة لهم بالكتابة من الأساس ؟

لنترك هذا جانباً، ولنفتح صفحات الرواية "الطريدة" لنعرف لماذا أحدثت كل هذا الكم من الاستنكار والرفض والاقصاء، ولن نعرف الجواب بطبيعة الحال مالم نقرأ، وقبل أن نطبق معها نظرية "بن كلثوم" :

ونحن التاركون لما سخطنا ..
ونحن الآخذون لما رضينا .

قبل أن نتركها ساخطين، دعونا نجرب وصفة "جليلة" وهي تناشد شقيقة زوجها بتوخي جانب الصبر :

يا ابنة الأقوام إن لمت فلا ..
تعجلي باللوم حتى تسألي
فإذا أنت تبينت الذي ..
يوجب اللوم فلومي واعذلي.

الرواية الصادمة :

ما ميز هذه الرواية أنها رواية صادمة بكل المقاييس، فالمكتوب على جبين المجتمعات الشرقية (ولا أخص هنا المجتمع الليبي دون غيره) أنها مجتمعات يحتل فيها الذكر مكانة سامية، فهو الخشن، الصلب، الآمر، الناهي، المسيطر. وهي صورة نمطية لا تكاد تهتز عبر عصور طويلة، لكن "النعاس" قدم لنا في هذه الرواية بطله "ميلاد"، الأخ الشقيق لأربع شقيقات، تكبره ثلاث، وتصغره واحدة، وكأنه محاط حتى من الناحية العمرية بهن، لكنه يصدم القارىء بصورة لم يعتدها المجتمع الشرقي، إنه يقدم له ذلك الذكر الذي يعمل في شغل المنزل

كالفتيات، ويزين أصابعه بالحناء مثلهن، بل إنه يصنع "حلوى التنظيف" لشقيقاته، ويبرع فيها أيضاً، كانت هذه هي الصدمة الأولى، إن المؤلف لا يقدم لمجتمعه الوجبة المفضلة، لذلك كان عليه أن يواجه العقاب.

الصدمة الأخرى كانت في علاقة البطل بزوجته "زينب"، إنه يبدو هنا وكأنه يضرب "سي السيد" بطل ثلاثية "نجيب محفوظ" الشهيرة في مقتل، ويستخف بكل أمجاده الاسطورية المستبدة، إن "سي السيد" الذي قدمه لنا "محمد النعاس" ليس سيداً في شيء، ولا سيداً على شيء، إنه يتمادى في تخليه عن صلاحياته إلى حد أنه هو من يقوم بالطبخ والغسيل والتنظيف في منزله، بينما تذهب الزوجة إلى العمل كل صباح.

أن أحداً لا يتوقع بالطبع، أن يوافق العقل الجمعي لمجتمع شرقي يرفض من الأساس مناقشة هذا المبدأ الهجين، وهو الذي يرفض أن يتقبل حتى بعض منجزات العلم الحديث بدعوى أنها لا تنتمي إلى الماضي الذي يرفض أنه انقضى. أما الصدمة الثالثة التي تقدمها الرواية هي أنها قدمت العلاقة النمطية بين المستعمر الايطالي وبين المواطن بشكل مختلف، إن والد "ميلاد" يعمل عند إيطالي يدعى "السنيور لويجي"، وقد تعلم منه طريقة صنع الخبز، وهو أيضا يقدم الايطالي على أنه "صقلي من أصول عربية"، إن "النعاس" هنا يخالف المفهوم السائد عن الايطالي على أنه مجرد غاز مستعمر قاتل، فهاهو نموذج آخر يعطي صنعة لمواطن ليبي، إن الغازي المغتصب في رواية "النعاس" يبدو بصيغة مختلفة تماماً عن المألوف، فمن سيتوقع للمشهد الجديد أن يقابل بالتصفيق ويُرشق بباقات الورود ؟

صدمة أخرى تصفعنا بها الرواية، إنها في علاقة العقل الجمعي الليبي خصوصاً، والعربي بصفة عامة باليهود، إذ أن العقل العربي الذي يدون حتى في مأثوراته الشعبية نصوصاً بحق اليهودي لا يمكن استقبالها إلا أنها نصوصاً عدائية تضع اليهودي في منزلة متدنية من السلم الاجتماعي لأي مجتمع يتواجد فيه، وزاد من دونية هذه النظرة ما قام به الصهاينة من استعمار مقزز وصريح لأرض فلسطين الكنعانية أباً عن جد، وما قام به

العبرانيون من تزوير لتاريخ المنطقة هناك بحيث أوهموا العالم أن الكنعانيين كانوا أقلية بينما كان العبرانيون أغلبية غالبة، وقد زادت شحنة العداء هذه بحيث أن الموروث الشعبي الليبي (مثلاً) لا يكاد يحتفظ لليهودي إلا بأبيات وأمثلة لا تخلو من ازدراء لمجرد أن الشخص الجالس أمامك هو شخص يهودي :

((ما عمر قالوا هالبنداق ايهودي)) ، وذلك البيت : ((وايركبن فوق الجواد ايهودي .. واينزلن باشات من عليهن)) . لقد صار صعباً أن تقنع المواطن العربي بأن اليهودي شيء والصهيوني شيء آخر، لأن تسييس الدين أفسد علاقات البشر، وانتهى المطاف باليهود على أنهم صهاينة، وبالصهاينة على أنهم يهود .

مثل هذه الثنائية العدائية كانت أساساً لمنهج لا يرى في اليهودي إلا أنه كائن معاد مؤذ إلى أبعد الحدود، لكن "النعاس" يقدم لنا علاّقة بطل روايته بيهودي ليبي كان يقيم في طرابلس القديمة، وقد التقى به في تونس أثناء رحلة شهر العسل، فيستضيفه اليهودي ويكرم وفادته، وتنشأ صداقة عميقة بين الأسرتين.

صدمة أخرى تتعلق باستعمال الرواي للهجة الخطاب الشوارعي الفجة عندما يخاطب أبطاله بعضهم بعضاً، وإن كان هذا الاستعمال في الحقيقة قد وظف دائماً في المكان المناسب له حسب سياق الرواية، إلا أنه كان صدمة كبيرة لمجتمع يقول عن نفسه إنه محافظ إلى أبعد الحدود .

الصدمة الأكبر كانت في ذلك الجزء عند منتصف الرواية تماماً، حيث تورط الكاتب في متوالية جنسية صريحة، تصور ممارسات إباحية كان من الممكن له أن يتجنبها فيريح ويستريح .

والخلاصة الآن :

لا تكفيني هذه المساحة.. لكن الذي أريد أن أصل إليه هنا هو الآتي : هل نحن مجتمع نقي تماماً؟ هل كل الرجال في مجتمعنا "سي السيد" الذي صوره "نجيب محفوظ"؟، وهل نعيش حقاً في وسط لا

يتلفظ بكلمات الشوارع بدلالاتها الجنسية الفجة؟ وهل الدنيا بشكل عام هي بيت كبير للثوابت التي لا تتغير؟ وهل يكفي أن نتجاهل رواية فازت بجائزة البوكر العربية بأن ندس رؤوسنا في الرمال لكي نعلن رسمياً أن عجلة الزمن دارت إلى الوراء، وأن أحداً لم يفز بها من الأساس، وأن الخبز لم يكن يوماً على طاولة "ميلاد" ولو على سبيل المجاملة ؟ إذا أجبت على علامات الاستفهام هذه فقد قرأت، ونقدت، واستوعبت، وإذا لم تجب فإن عليك أن تصحو من نومك وتقرأ قبل أن تجيب.

الخلاصة الآن ..

اكتب رأيك، العن الرواية إذا أردت، انقدها كما شئت، أو حللها كما تريد، لكن المهم أن تكتب، أن تصنع علاقة بين رأس القلم وبياض جسد الورقة، فالكتابة هي أم الحضارات، وما رحلة هجران الحقيقة إلى تجاهل الواقع إلا رحلة تذكرنا بتلك التي بدأتها "جليلة" ذات يوم، تلك التي وصفتها أخت "كليب" بأنها رحلة المعتدي وفراق الشامت. وليس من مجتمع رفض الكتابة فوصل إلى شيء، كما أنه ليس من شيم المبدع أن يغطي جسد إبداعٍ بعقلية نعامة .

ثورة المجاهد الكبير عمر المختار أنموذجا

المقاومة الليبية في القرن العشرين (2)

د. أنوار بنيعيش. المغرب

ومن ثم، يمكن أن يكون حدثاً مميزاً ومؤثراً مثل ثورة المجاهد «عمر المختار» مصدراً مرجعياً ومنطلقاً صلباً لبناء نماذج معرفية تقود إلى منظومات قيمية متماسكة بمواصفات توحيدية تؤسس لمجتمع متماسك سلوكياً يحسن التعامل مع مختلف الإكراهات، بما فيها عولمة الثقافة والمد التكنولوجي، حيث الموازنة بين القيم التاريخية الناشئة عن الحدث البطولي من «دون أن ننزلق نحو الاعتقاد بأن العولمة يمكن أن تحلّ جميع مشاكلنا، وعلينا أن نزيل من فكرنا أننا عاجزون وأسرى تكنولوجية قادرة على كل شيء.»

- **ثورة عمر المختار في الأدب العربي، إشارات**

قيمية :

ألهمت الثورة المتميزة للبطل عمر المختار الكثير من الشعراء والأدباء، وحاولوا استلهامها لإثارة معالم البطولة وحلم الثورة ومقاومة الظلم في المجتمعات العربية، ومن ذلك نص شعري لأمير الشعراء «أحمد شوقي» قاله في رثاء عمر المختار بعد إعدامه من طرف الإيطاليين وفيه:

ركزوا رفاتك في الرمال لواء
يستنهضُ الوادي صباح مساء

يا ويحهم نصبوا مناراً من دم
يوحي إلى جيل الغدِ البغضاءَ

تلك الصحارى غمدُ كل مُهنَّد
أبلى فأحسنَ في العدُوِّ بلاءَ

ومن خلال استعراض رمزية مشهد الإعدام، ودلالاته القائمة على الرفض، وعدم المهادنة، يبني

«شوقي» فكرة البطولة وجوهرها في المجتمعات التي تسعى إلى التحرر، وتجاوز مظاهر الظلم والتجني، حيث تُبنى على خيارات صعبة لا تتأتى إلا لذوي النفوس الكريمة العالية. وفي ذلك، يقول الشاعر:

خُيِّرتَ فاخترتَ المبيتَ على الطوى
لم تبْنِ جاهاً، أو تلمَّ ثراءَ

إن البطولة أن تموت من الظمأ
ليس البطولة أن تعُبَّ الماءَ

وفي الأدب الليبي، تركت ثورة المجاهد «عمر المختار» أثرها الواضح على نصوص المبدعين والشعراء الليبي بقوة واضحة تدل على أهمية هذه الثورة وتوغلها في وجدان الشعب الليبي وثقافته وتاريخه، حيث أحيت هذه النصوص جوهر هذه الملحمة بما فيها من حنين وإشارات دقيقة إلى رمزية الشخصية وما حام حولها من أحداث. ومن نماذج ذلك نص «ذكرى عمر المختار» للشاعر «محمد بشير المغيري»، والتي يقول فيها:

ذكرى تطلُّ من الخلود
كالبدر في ليل الوجودْ

ملأت قلوب المؤمنين
بروعة الماضي المجيدْ

أيام كان الليثُ يزأرُ
في مفازاتٍ وبيدْ

يحمي العرين من الذين
غزوه في الجمع العديدْ

أيام كان النسر يخطر
في الوهاد وفي النجودْ

ففي هذه الأبيات ما يشي بصدق الشاعر في رثاء علم من أعلام ليبيا والعالمين العربي والإسلامي، لم يحلِ الزمن ولا تبدل الأحوال والأوضاع دون بقائه خالداً في ذاكرة الليبيين رمزاً قوياً لكل المناضلين الشرفاء، ومعلماً بارزاً لمنظومة قيمية حافظت على وحدة الوطن، وذادت عن حياضه الأعداء؛ فلقد «أرادت إيطاليا إبادة المسلمين في ليبيا، فبادوا هم، وبقي المسلمون في ليبيا، وأراد «غرسياني» إعدام المختار؛ فهلك وبقي المختار علماً وقدوة لأجيال المسلمين.»

• ثورة المجاهد عمر المختار في السينما :

لعله من باب تحصيل الحاصل التعريف بالشريط السينمائي الشهير الذي تطرق إلى المقاومة الليبية على يد المجاهد الكبير «عمر المختار»، للمخرج الشهير المرحوم «مصطفى العقاد»، حيث شكل هذا الشريط السينمائي موضوعه، وآليات إخراجه وإشاراته الرامزة من الاستثناءات النادرة في السينما العربية بالمعنى الحرفي للكلمة؛ فعلى امتداد ثلاث ساعات التي هي مدة الشريط، يعيش المشاهد لحظات نادرة من التلقي الفني لملحمة حقيقية، حيث يتقلب بين أحداث مؤثرة تجسد لقطات بطولة إنسانية خالدة، قلما تتكرر في ظروف مماثلة. ولهذا، سنخصص جزءاً من البحث للعودة إلى هذا الشريط من أجل مناقشة المقاربة الفنية للمقاومة الليبية بزعامة المجاهد الكبير «عمر المختار»، وهي مقاربة دقيقة حد الإتقان صيغت بطريقة جمالية جمعت فيها بين فنية الصورة، وجمال الحوار برمزيته الكبرى، ودقة المشاهد باحترافية صعبة التحقق في الأعمال السينمائية العربية لتلك الفترة.

• بنية الحوار :

ترك الحوار المكتوب بعناية فائقة ودقة، أثره الكبير على المتلقي في فترة العرض الأولى، واستمر هذا الأثر كلما تكرر التلقي، حيث حمل دلالات عميقة، تبدأ من اختيار اللغة العربية الفصحى وعاءً لغوياً له بدل العامية الليبية، وفي ذلك رمزية إلى ثبات

مضامين الحوار وما جاء فيه من أفكار ومواقف، قد لا يسعف التعبير عنها بالعامية التي تخضع للتغير والتطور بوتيرة سريعة مقارنة بالفصحى. كما أن في ذلك إشارة ضمنية إلى رمزية الشخصية والحدث معا وعدم ارتباطهما بلحظة انقضت أو بلد بعين، بل أن مجمل ما تضمنه من إشارات كانت تنطبق على واقع الأمة العربية ومختلف الشعوب المستضعفة، هذا بالإضافة إلى أن الحوار تضمن مقاطع مفصلية شكلت نقاط ارتكاز فني ودلالي هامين. خاصة ذلك الحوار الذي دار بين «عمر المختار» والجنرال الإيطالي في مشهد الأسر، حيث وردت عبارات دقيقة وشديدة الإيحاء وُفِّق «هاري كاري» في كتابتها من قبيل: «نحن لا نستسلم، ننتصر أو نموت». وهي عبارات تلخص جوهر الثورة الليبية ضد الطليان المستعمرين، وتعلي من شأن البطولة والتضحية وتجعلهما الثابت الذي لا يتأثر بأحداث طارئة حتى ولو كانت موت البطل نفسه؛ فعمر المختار ليس فقط شخصاً شجاعاً وقائداً بطلاً. وإنما هو فكرة خالدة ورمز لا يمكن أن يصيبه الاندثار أو الزوال.

لهذا، فهو باقٍ في الذاكرة، وحياته كما جاء في الحوار ستكونُ أطول بكثير من حياة شانقه. وهنا نقطة من نقط التأثير الدرامي في بناء المنظومة القيمية للمجتمع الليبي، والتي تركز على الفكرة النبيلة وعلى الصمود كمعادل للخلود والاستمرار الأبدي في مواجهة الزوال والفناء اللذين يمكن أن يصيبا الإنسان ما لم يتسلح بهذه القيم الراقية.

• ب. بنية القصة :

رغم أن جوهر القصة في هذا الشريط السينمائي هو عبارة عن مقاطع دالة من حياة المجاهد الكبير عمر المختار فإن صياغة هذه القصة نفسها، وانتقاء التفاصيل والأحداث التي تم التركيز عليها وانتخابها، كل ذلك أسهم في جعل هذا الفيلم أنموذجاً حياً للعبقرية الإخراجية لمصطفى العقاد، والكاتب في وضع الأصبع على القيم الأساسية في هذا الحديث الاستثنائي، حيث بدأ القصة تقريباً بتكليف الجنرال «غراتسياني» من طرف «موسيليني» بسحق الثوار، بعد أن توالت خسائر الإيطاليين في ليبيا لتتنامى الأحداث مُبرزة صمود المقاومة الليبية رغم وحشية المستعمر الإيطالي، وفظاعة ما ارتكبه من أهوال ومجازر في حق العزل والمستضعفين.

ويستمر الفيلم في نسخته العربية على امتداد 167 دقيقة ليلقي الضوء على تفاني المقاومين الليبيين واستماتتهم للدفاع عن الوطن بإيمان لا يتزحزح وعزم لا يلين رغم الإكراهات المادية واللوجستيكية؛ لينتهي الفيلم بسقوط المجاهد «عمر المختار» في الأسر، ومحاكمته صورياً ليتم إعدامه أمام الملأ، وفي حشد كبير من الحاضرين لأخذ العبرة. بيد أن ذلك لم يزد الليبيين إلا تلاحماً وعزماً على الاستمرار في المقاومة.

• ج. بنية الصورة :

شكلت الصورة في فيلم «عمر المختار» علامات ناطقة ليس فقط بإشارات مرتبطة بأحداث الثورة الليبية ضد المستعمر الإيطالي في تلك الفترة. وإنما بقيم وحدوية أصيلة بدءاً باللباس التقليدي وطقوس الاحتفال في الأعراس، وخصوصيات العيش في الواحات والصحاري الليبية، وشموخ المقاومين في مواجهة جبروت وطغيان الفاشية بكل عتادها وأسلحتها، وخبراتها العسكرية.

• د. المشاهد واحترافية الإخراج :

إن اللقطات هي في حد ذاتها اختيارات دالة وشديدة الترميز، يختارها المخرج بعناية من أجل التأثير وجذب انتباه المشاهدين للحظات مفصلية في قصة الفيلم الذي يعجّ بمثل هذه المشاهد المفصلية التي لا تكتفي بإضاءة الأحداث، وإنما تركز على تمرير قيم ومواقف الثورة الليبية وصورتها لدى المشاهد. وهي كثيرة يمكن الوقوف عن بعضها كالآتي :

- مشهد المحاكمة الذي أبان عن قدرة المخرج والممثل على حدٍّ سواء في التعبير عن شموخ نفس المجاهد «عمر المختار» وثباته على مبدأ النضال، ورفضه كل إغراء بالحياة الرغيدة المصحوبة بالمهادنة. مما أكسبه احترام أعدائه قبل أصدقائه.
- مشهد الإعدام: حيث يُعدم بعد أن قرأ القرآن الكريم، لتتحرك الحشود بعد موته في تحد لجيوش الإيطاليين، وتنطلق الزغاريد إشارة إلى الشهادة؛ للدلالة على الإجماع في تقدير البطل المجاهد المستميت في خدمة وطنه وفي مواجهة الأخطار الخارجية المُحدقة به. إضافة إلى لقطة أخرى رامزة في المشهد نفسه، وهي صعود طفل من ابناء أحد الشهداء إلى منصة الإعدام، والتقاطه النظارات والمصحف للدلالة على استمرار قيم البطولة في الأجيال اللاحقة. وهذا ما ألمحت إليه عبارة وردت في الفيلم على لسان الشهيد البطل : (سيكون عليكم أن تحاربوا الجيل الذي بعدنا».)
- مشهد الصمود واختيار الاستشهاد بدل الهرب: وذلك عندما ربط بعض المجاهدين أرجلهم بعد تيقنهم من سيطرة العدو على ميدان المعركة، حتى لا يفكروا في الهرب أو يتخاذلوا ويضعفوا أمام الموت. وفي لقطة من نفس المشهد يكتشف أحد الضباط الإيطاليين ما فعله هؤلاء فيتهمهم بالجنون والحمق الشديد لأنه يفتقر إلى المنظومة القيمية التي تعلي من الشهادة أثناء الجهاد.

• هـ. بنية الأداء :

كان لاختيار ممثلين أكفاء مثل «أنتوني كوين» الدور الكبير في تكامل حلقات الإبداع في هذا الفيلم، حيث استطاع الممثلون أداء أدوارهم بفعالية كبيرة جسدت بشكل ضمني القيم النبيلة التي قامت عليها الثورة الليبية وبطلها ورجالاتها في مواجهة الأعداء، فالشخصية المحورية أدت دوراً من العيار الثقيل، حيث استطاع «أنتوني كوين» من خلال صوت الممثل المصري «حمدي غيث» أن يؤسس لشخصية البطل الحقيقي في كل الحالات والمواقف اليومية منها والجهادية، حيث الطيبة والإصرار على النضال والذكاء المتقد، والتحدي، والإيمان وكل ما يجسد مجموع قيم ثورة المجاهد الليبي عمر المختار.

و. السينما والتاريخ: حدود الواقع والخيال:

تبقى السينما حتى في أكثر جوانبها واقعية، محفزة للخيال في أبهى صوره. وهذا ما يمنحها قوة التأثير، ويرفع من درجات تأويل أعمالها وتأثر المشاهد بها، حيث يشكل الخيال عنصراً بانياً ومالئاً للفراغات التي لم يتطرق إليها الفيلم مباشرة. وعبر هذا الخيال يستطيع الشريط السينمائي أن يقدم تصوراً متكاملاً لواقع البطولة وحيثياتها وتفاصيلها الجزئية بما يجعلها تجربة حية أقرب إلى المعيش، وتدفع بها قيماً وأفكاراً إلى التمثل الداخلي والتأثير العميق المُطهر من الأحاسيس السلبية فيما يقارب مفهوم التطهير من الانفعالات الضارة عبر التراجيديا في النظرية الأرسطية .

إن أهمية المقاربة السينمائية لمثل هذه الأحداث المفصلية من تاريخ الأمة بما فيها من رمزية دالة على منظومة قيم ثابتة قائم على ركائز كبرى مثل: الحرية والمقاومة والثورة ورفض الظلم والإصرار والتضحية... تكمن في قدرة الفعل السينمائي نفسه على التأثير على المتلقي، وترك انطباعات راسخة في ذهنه يصعب زحزحتها أو نسيانها. ذلك أنه «قد يؤدي السرد النثري للأحداث إلى إثارة الخيال لدينا. لكن الفيلم وأحداثه التي تقع أمام أعيننا وتتوالى هي ما يجعل الخيالات تتجسد أمامنا. إننا هنا لا نتصور الأحداث والشخصيات بطرائقنا الخاصة كما هي الحال عند قراءة الروايات مثلاً، بل إننا نرى هذه الأحداث متجسدة أمامنا» .

وهذا أدعى إلى تقريب هذا الحدث البارز في التاريخ الليبي إلى المواطن العادي، ورفع مساحة التلقي وآثاره في رسم الهوية الوحدوية المنشودة، حيث المعول عليه حالياً في بناء مثل هذه الهويات الضرورية في أوقات الأزمات والاضطرابات ليس هو التاريخ البكر فقط كما هو مسطر في مظانه

ومتونه الرسمية التي لا يصل إليها إلا عدد محدود من المتلقين، وإنما أيضاً، في المنابر الجماهيرية التي تخاطب الأعداد الغفيرة من المتلقين.

ولهذا، فإن دور الصناعات السينمائية خصوصاً والإبداعية عموماً على حد تعبير «هارتلي» في بلورة الهويات والمواقف الاجتماعية خاصة عندما تقوم على محطات تاريخية مفصلية أسهمت في نشوء نزعات وقيم وحدوية أساسية. ولذلك لم «تكن صياغة المفاهيم من وضع لاعبي الصناعة أنفسهم. إنما من وضع صانعي السياسة العامة في أعلى مستوياتها»

• مقاومة عمر المختار وبناء المستقبل :

لا شك في أن ليبيا شأن العديد من البلدان العربية التي خرجت حديثاً من مخاض الربيع العربي، تبحث كأمة عن موقع جديد يتناسب مع الظرفية الراهنة، ويستجيب لتطلعات المواطنين التي غالباً ما تكون عالية إبَّان القلبات السياسية والاجتماعية الكبرى، والمراحل المفصلية في بناء أمة أو شعب. وفي مرحلة المخاض هذه، قد تكون تبدو بعض القيم ضبابية، وقد تحتاج أخرى إلى مراجعة وتعديل، وبينما تبحث الأمة في الوقت نفسه عن تلك القيم التي تشكل عصب بناء الشعب والأمة، والتي لا يمكن أن يمسها تغيير جذري في حال من الأحوال.

وعند هذه النقطة بالذات يأتي دور الأحداث التاريخية القوية والمفصلية باعتبارها المولِّد الأساس لهذه المنظومة القيمية البانية التي تأبى الهدم والتفكيك، وتسعى إلى نشر الوحدة بين أفراد المجتمع الواحد. وهذا ما ينطبق، بشكل كبير، على ثورة المجاهد الكبير «عمر المختار»، حيث رسمت بطولاتُه وإصراره على النضال، رغم الإغراءات والصعوبات، معالمَ قيمية ثابتة كان من شأنها أن تسهم في بناء شعب ليبي متماسك، حرّك وجدان الأمة ورفع معنوياتها في أوقات المحن؛ فكلما طرأ على الأمة طارئ إلا ورجعت إلى تلك اللحظات الهامة، وأسست على ذكراها بوصفها عنصراً

ثابتا للحفاظ على وحدة الأمة؛ فهناك مجموعة من القيم المتداخلة التي يمكن التعديل عليها في هذا البناء منها: التفكير في المصلحة العامة والوحدة عند نقطة تاريخية معينة؛ السعي إلى هدف نبيل بدل التركيز على الأغراض المادية اللحظية؛ الانخراط في خدمة هذه الوحدة والدفاع عنها ضد كل الأعداء المباشرين وغير المباشرين.

فقوة العدو سواءً أكان جيشا حقيقياً ومستعمراً شرساً، أم فكرةً مُدمِّرة أم توجهات فكرية شاذَة، لا يمكنها أن تصمد أمام قوة المنظومة القيمية والدواعي الوحدوية التي تؤسس لها مثل هذه الأحداث؛ فعمر المختار البطل الرمز مثَّل أنموذج الليبي المؤمن المثقف الساعي إلى الحرية واسترداد حقوق شعبه، وهو في ذلك لا يسعى إلى الهدم، ومن ثم، فلا مساومة ولا مهادنة ولا تساهل عندما تُهدَدُ هذه الثوابت والقيم، وحياة المواطن رهينة بتمتعه بهذه الحقوق.

• خاتمة:

هكذا نصل في الأخير إلى التأكيد على أن مثل هذه الأحداث التاريخية الحاسمة كمقاومة المجاهد الليبي «عمر المختار» من شأنها أن تكون نقطاً مضيئة ومعالم مُثبِّتة لقيم الأمة، تحميها من الانزلاقات التي قد تطرأ إبَّان الاهتزازات التاريخية والثقافية والقيمية التي يمكن أن تهدد وحدة أمة ما وثباتها؛ فقد بيَّنت الدراسة بنوع من

التفصيل الذي سمحت به طبيعة البحث، إن ثورة المجاهد عمر المختار شكلت محطة مفصلية لبناء ثوابت وحدوية عميقة قائمة على الدين والمصير المشترك، والدفاع عن الهوية الإسلامية والوطنية ضد هجمات العدو الفاشي.

غير أن قيمتها وأهميتها الاجتماعية لم تقف عند لحظة تاريخية بعينها، ولم ينته دورها بوصفها حدثاً مكتملاً من حيث التفاصيل والمآل من بداية الثورة ضد المستعمر الإيطالي إلى إعدام عمر المختار. وإنما خلَّفت امتدادات وموجات متتالية من القناعات والقيم التي ترسخت في الشعب الليبي، وحافظت على تماسكه رغم الظروف المتغيرة، وقدمت نموذجاً لصمود أمة متعطشة للوحدة والرمز والقناعات الراسخة، والثبات القيمي في وجه كل عوامل التفرقة والشتات. كما أن هذه القيم التي ما فتئ الشعب الليبي يتذكرها، ويستعيد مغزاها عند المحن ودواعي التفرقة والشتات يمكن أن نستفيد منها في كل فترة من الفترات العصيبة التي تمر بها أمة من الأمم العربية أو الإسلامية في مواجهة واقع مأساوي مُحرِّض على التفرقة، ومشجع لعوامل الشتات.

ومن هنا، فإن التاريخ يصبح محرِّكاً للأمة بحق، ودافعاً من دوافع نهضتها، وثباتها، خاصة عندما تتم الإفادة من لحظات بعينها لها القدرة على الإشعاع الدائم، والتوجيه المستمر لأفكار الشعب واختياراته وتوجهاته الفكرية والاجتماعية. لكن لا يمكن التعويل على العودة المباشرة إلى هذا التاريخ في مظانه ومتونه الرسمية من مؤلفات ووثائق فقط رغم أهميتها. ذلك أن هذه العودة الرسمية هي مقتصرة على الباحثين والمتخصصين. مما يفرض إيجاد قنوات اتصال أخرى لتصريف مثل هذه القيم الوحدوية إلى المواطنين من أجل توحيدهم في منظومة قيم متعالية عن المصالح الشخصية، ومأسسة على فكر قيمي راسخ. وفي هذا السبيل، يمكن الاستعانة بمنابر أخرى جماهيرية قادرة على التغلغل في مختلف شرائح المجتمع مثل: الإبداع الأدبي من شعر ورواية وباقي الفنون من مسرح وسينما ودراما تلفزية وموارد رقمية قادرة على المنافسة في استقطاب المواطن الليبي بهدف حفزه على بناء هويته الاجتماعية الخاصة اعتماداً على نجاحات تاريخية شكلت ثورة المجاهد الليبي عمر المختار أبرز تجلياتها في بداية القرن الماضي.

•الهوامش :

- القيم إلى أين؟، تحرير: جيروم بندي، ترجمة: زهيدة درويش جبور وجان جبور، منشورات بيت الحكمة التونسي واليونسكو، قرطاج، 2005، ص: 201.
- الشوقيات، أحمد شوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2015، ص: 601.
- المرجع السابق، ص: 601.
- الشعر الليبي في القرن العشرين، قصائد مختارة لمئة شاعر، اختارها وقدم لها: عبد الحميد عبد الله الهرامة و عمار محمد جحيدر، دار الكتب الوطنية، بنغازي، الطبعة الأولى، 2001، ص: 139.
- المجاهد الشهيد عمر المختار، نشأته وأعماله، واستشهاده، علي محمد محمد الصلابي، مركز ابصار للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2015، ص:136.
- أنظر المفهوم في كتاب:
- فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، 171.
- الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة ع 360، الكويت، فبراير، 2009، ص:424.
- الصناعات الإبداعية، كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة؟، جون هارتلي، ترجمة: بدر السيد سليمان الرفاعي، عالم المعرفة، ع: 338، الكويت، أبريل 2007، ص: 29.

لم يقلها هيرودوتس ..

د.محمد المبروك ذويب. ليبيا

" يخطيء كثير من المثقفين والسياسيين والعامة عندما ينسبون القول المشهور : ((من ليبيا يأتي الجديد)) إلى المؤرخ اليوناني "هيرودوتوس"، أو كما يرسمه البعض (هيرودوت)- Ηροδοτος Herodotus الذي يرجح أنه عاش بين عامي 490ق.م. -420ق.م. و لقّبه القدماء بلقب "أبي التاريخ"، و يروى أنه زار أغلب بلاد العالم القديم و من بينها مدينة "كيريني" (قوريني - شحات الحالية)، لأنه لم يقل ذلك بالرغم من أنه قد خصص جزءاً كبيراً من كتابه الرابع من عمله الموسوم بـ "التواريخ" أو "التاريخ" للحديث عن ليبيا (و كانت تعني قارة أفريقيا) والليبيين، إلا أنه لم يورد هذا المثل، وإنما الذي قال ذلك هو الفيلسوف اليوناني "أرستوتيليس" (أرسطوطاليس) Aristotle - Αριστοτελης الذي يعرفه العرب باسم "أرسطو"، وعاش بين عامي 384ق.م. - 323ق.م. و قد أورد هذا القول في معرض حديثه عن الغرائب في وصف بعض الحيوانات في عمله الموسوم بـ "حول تاريخ الحيوانات"، أو "تاريخ الحيوانات" Των περι τα ζωα ιστοριων و في اللاتينية Historia Animalium ، حيث وصف الحيوانات التي كانت تعيش في ليبيا القديمة، وهي في نظر الإغريق كامل شمال أفريقيا من النيل حتى الأطلسي، وأشار إلى أنها تفوق حيوانات أوربا و آسيا جمالاً، وذكر المثل الذي يقول (Αει Λιβυη φερει τι καινον) بمعنى "دائماً ليبيا تقدم شيئاً جديداً"، و في بعض المخطوطات (Αει Λιβυη φερει τι κακον) بمعنى "دائماً ليبيا تقدم شيئاً سيئاً"، واستدل قبل ذلك بما قاله "هوميروس" عن الخراف في ليبيا(أفريقيا) التي تولد بقرونها أو تنبت لها القرون فور ولادتها، وأشار إلى أن إناث الغنم أيضاً تنبت لها قرون و ليس ذكورها فقط ، و حيث أن هذا المثل صار شائع الاستعمال وتتعدد أغراض هذا الاستعمال، لزم التوضيح لمن أراده داعين المولى عز وجل أن تقدم ليبيا و سكانها الجديد و الحسن في كل وقت وحين .

التاريخ ...الوسائل ... التحديات ... المعالجات ..

أدب الطفل في ليبيا (1)

امراجع السحاتي، ليبيا

بدأ أدب الطفل بالروايات المنطوقة شفوياً، وهذا ما لامسناه في ليبيا من خلال تجارب الكثير من النخب الأدبية وغيرها، والحقيقة أن المرأة في ليبيا هي مصدر أدب الطفل في مراحل عمره الأولى منذ الولادة حيث كانت تغني له عند البكاء، أو عندما تريده أن ينام، وذلك بواسطة فيما يعرف شعبياً بالترجيب "الهدهدة"، وهذا ما أكدته الموسوعة الدولية لأدب الطفل المصاحب، وقد أشير بأن هذه الموسوعة قد أشارت إلى أن بعضاً من أنواع الكتب ليست ثابتة وغير واضحة من ناحية هل هي للأطفال أو للبالغين، وقد أعطى مثال على ذلك لكتابات ج. ك . رولينغ (هاري بوتر)، والتي كتبتها للأطفال لكنها صارت مقبولة من قبل البالغين،

ويضم هذا النوع وفق ما أشارت اليه بعض المصادر عدة أنواع من الأدب وهي :-

1 - كلاسيكيات الأدب العالمي خاصة بأدب الطفل.

2 - الكتب المصورة .

3 - القصص المكتوبة من أجل أن يستطيع قراءتها الطفل .

4 - الحكايات الخيالية .

5 - التهويدات.

6 - الخرافات .

7 - الأغاني الشعبية (1) .

وقد اشتهرت عالمياً كتب تهتم بالأطفال، منها على سبيل المثال كتاب "مارك توين"، "توم سوير" عام 1876م، وقد أعجب به حتى الكبار، كما ظهر كتاب "أطفال الماء" لتشارلز كينجسلي، الكاتب الانجليزي عام 1862م، وهو من الأعمال العالمية الكلاسيكية الخاصة بالطفل، كما صدر عام 1883م كتاب الإيطالي "كارلو كولودى" "مغامرات الدمية بينوكيو" (2) .

ومن أشهر من كتب للأطفال عالمياً ومازالت أعماله إلى الآن تقُدم للطفل في عدة صور منها في شكل رسومات ورقية، ومنها ما هو على شكل رسوم متحركة، هو الكاتب والشاعر الدنماركي "هانس كريستيان اندرسن" (1805 -1875)، حيث كانت له مؤلفات مثل "بائعة الكبريت"، و"جندي الصفيح"، وعقلة الأصبع"، وقد ترجمت أعماله إلى أكثر من مئة وخمسين لغة، وقد استوحت الكثير من الأعمال الدرامية من مؤلفاته تلك (3) .

وفي ليبيا، وعلى غرار ما كُتب خارجياً، ظهرت بعض الكتابات في الصحف والجرائد والمجلات، وبعض الكتب إضافةً إلى الاعتماد الكبير جداً على ما كُتب للطفل خارج ليبيا، وقد تأثر الطفل الليبي بهذا الكم الهائل من الانتاج العالمي سواءً كان عربياً أو أجنبياً، وحتى مع بروز التعليم صار ما يقدم للطفل من صنع خارجي من خارج البيئة الليبية سواءً من قصص أو أناشيد أو أشعار، وهذا ما لمسناه في موضوعات القراءة والمطالعة والمحفوظات والنصوص في المرحلة الابتدائية في الخمسينات والستينات إلى الآن، حيث لاحظنا ذلك في أناشيد وأشعار مثل " ديكي .. ديكي ..... انت صديقي .."، و"قطتي الصغيرة ..... سميتها سميرة ..." وموضوعات للقراءة والمطالعة مثل "بائعة الحلوى المكشوفة"، وتلك التي سبقتها من موضوعات لمناهج الابتدائي عندما كان المنهج الليبي مثل المنهج المصري، حيث كانت هناك موضوعات كثيرة تخاطب فئة عمرية معينة مثل "القرود وبائع الطرابيش"، و"سرحان بين الغيط والبيت"، و" الثور والساقية " وغيره، وبعضها زود بقصص أمثال وأغلبها كانت تصاحبها الرسوم .

الحقيقة أن هذا النوع من الأدب هو من أصعب أنواع الكتابة، فهو يحتاج إلى قدرة في الكتابة، وإلمام بالعلوم الاجتماعية والتربوية والنفسية، إضافة إلىً أن رواده قليلون، خاصة عندما يكون العمل الأدبي مكتوباً، سواءً في كتاب ورقي أو الكتروني .

• أدب الطفل في ليبيا، التاريخ والمفهوم :

المقصود بأدب الطفل في ليبيا هو الأدب الذي ظهر في ليبيا، والموجه للطفل، وقد بدأ شفوياً منذ القدم، وهو الذي أعد أول المناهج التي درست شفوياً، وساهمت في التنشئة الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية وساهم كذلك في تمسك الليبيين بالوطن والوطنية، ثم ظهر على شكل كتب وجرائد ومجلات ورقية.

عرف أدب الطفل بانه " الأدب الذي يخصص للصغار "..، وقيل إنه "كل ما كُتب وصوَر في إطار مواضيع وأهداف تعليمية كتبت من أجل الطفل " (4) .

وقيل إنه "مجموعة من الأعمال المكتوبة والرسوم التوضيحية بهدف الترفيه أو إرشاد الشباب"...، وقيل إنه "خيالي أو غير خيالي، أو شعر، أو دراما مخصصة للأطفال والشباب" ... ، وقيل كذلك إنه "جميع الكتب المكتوبة للأطفال، باستثناء الأعمال المصورة "، وقيل إن أدب الطفل هو "الادب الذي يخصص للصغار فيفيدهم من خلال نقل المعلومة في قالب من المتعة والتسلية " (5).

إن هذا النوع من الأدب في القرن الخامس عشر صار يحمل رسالة أخلاقية ودينية، وكانت أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين من أهم الأزمنة لأدب الطفل، وعرف ذلك بالعصر الذهبي لأدب الطفل بسبب ما نشر من كتب صارت فيما بعد من أهم كتب أدب الأطفال (6).

رغم أن هناك من الكتاب من قالوا إن الكتابة للطفل في الوقت الراهن تحتاج لغة ومنهجية واسلوباً وايحاءً يتمشى وطبيعة الحاضر، حيث نجد الأديب العراقي "فاضل الكعبي" يقول في كتابه "العلم الخيال في أدب الأطفال" :

"هل يعقل أن نكتب لأبناء هذا الوقت باللغة والمنهجية والاسلوب والايحاء والأجواء نفسها التي كنا نكتبها لأبناء القرن الماضي ؟ "

ولكن في اعتقادي، ليس الكتاب أو المواضيع التي يتطلب أن تغير، إنما هي الوسيلة التي تنقل تلك المعلومة. فالخير هو الخير سواءً في الماضي أو في الحاضر أو المستقبل، وكذلك هو الشر، فنحن نرى أعمالاً منذ مئات السنين مازالت تتربع على أدب الطفل، وتهم الطفل، بل أن بعضها صارت عالميةً مثل أعمال كتاب عظام أمثال الدنماركي "هانس كريستيان اندرس"، والتي تحولت إلى رسوم متحركة كمادة بصرية تبث وتعرض لتخرج بالصوت والصورة والحركة عبر التليفزيون والسينما والمسرح، والحواسيب والهواتف المحمولة من خلال اليوتيوب والقنوات الفضائية بمساعدة وسائل اتصال كثيرة كالأقمار الصناعية والشبكة الدولية للمعلومات "الانترنت".

إن منهجية واسلوب وايحاء "هانس" مازالت كماهي، ولكن الذي تغير هو طريقة التقديم والعرض، إذن من خلال ما تقدم، فإن أدب الطفل يحتاج إلى تفنن في طريقة التقديم والعرض، فبعد أن كانت الوسيلة شفوية عن طريق الجدات والأمهات، صارت تتطور إلى كتب ورسوم ورقية، إلى أن صارت تقدم عبر الانترنت والقنوات الفضائية.

إن أدب الطفل في ليبيا ظهر منذ القدم من خلال الأدب الموجه للطفل شفوياً، حيث كانت هناك موضوعات أدبية تحاكي الطفل من خلال ما تقدمه الأمهات والجدات من آداب وعلوم من أجل تثقيف وتنوير فكر الطفل حيث كانت هناك الحكاية الشعبية الشفوية تقدم للطفل بسرد مشوق، وكانت هناك الأغاني الهادفة والمشوقة التي تغنيها الامهات والجدات من أجل امتاع وتنوير عقل الطفل، وكانت هناك الألغاز والأحاجي، هذا الأدب الشفوي الموجه للطفل خزّن في عقول الأطفال، وصار من مخزونها الثقافي، واستفادوا منه كثيراً في حاضرهم ومستقبلهم ، بعضهم ترسخ في فكره، وحوله بعد أن صار يافعاً إلى دراما في الكتب والتليفزيون .

لقد ظهر أدب الطفل في ليبيا شفوياً من خلال الحكايات والأساطير والأغاني والألغاز الشعبية، ومن خلال سرد سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم ومن خلال السرد المبسط لسير الأنبياء، وقصص الهلالية، وسيرة عنتر بن شداد، والزير سالم .

وقد أفاد الأدب الشفوي أدب الطفل الليبي، خاصة ما كانت تقدمه الأم، فالأم هي المدرسة الأولى التي يتلقى فيها الطفل تعليمه وتنشئته الاجتماعية.

هذا الأدب الشفوي أفاد الكثير وصار في مخيلتهم وافكارهم، بل أن بعض ممن تلقوا هذا الأدب طوروه واستلهموا منه قصصاً وحكايات، وكانت سبباً في نجاحهم الأدبي سواءً في الغناء أو القصة أو المسرحية أو الرواية . ونتيجة للأدب الشفوي للطفل الليبي ظهرت قصص قصيرة وطبعت في كتب، كما ظهرت أغان وأذيعت وبثت في الراديو والتليفزيون. كما نجد من الكتاب من تخصص في أدب الأطفال مستلهماً من الأدب الشفوي، حيث نذكر على سبيل المثال ما قدمه الشاعر "عبد المطلوب محمد" من أشعار غنائية مستوحاه من الأدب الشعبي الليبي موجهة للأطفال، ومعظمها عموماً مستلهم من الأدب الشفوي للطفل الليبي .

إن أدب الطفل في ليبيا متنوع، منه العربي والتباوي والتارقي والأمازيغي والافريقي والأوروبي والآسيوي، وحتى اليهودي، وفق التركيبات الليبية التي عاشت وتعيش في ليبيا، فمثلاً نجد في التراث التباوي في ليبيا كثيراً ما كان التباوي يسرد على أسرته وأصدقائه الحكايات التي حدثت له في الخلاء، خاصة من الرعاة والصيادين والمحاربين ، من تلك الحكايات حكاية "الكذاب والجمجمة"، وهي حكاية تباوية تحكي حكاية شخص كذاب كان كذبه سبباً في قتله، في الحكاية التباوية قد تكون الشخصيات من الحيوانات والطيور المتواجدة بالبيئة التباوية كحكاية "الحمار والهدهد"، وحكاية "التيس والأسد"، وحكاية "الثعلب والأسد"، وحكاية "الأسد والذئب والثعلب"، وحكاية "ميثاق الغابة" ، وحكاية "النصائح الثلاث"، وحكاية "الأرنب والعنزة"، وحكاية "حوار المجانين"، وحكاية "يوم قتل الشيطان"، وأسطورة "ناناي"، وحكاية "الكذبة التي أعجزت السلطان"، وحكاية "المرأة والجمل"، وهي لا تختلف عن الحكايات الهندية والإغريقية التي جاءت شخصياتها من الحيوانات والطيور. كما يمكن أن تكون بين إنسان وحيوان مثل حكاية "التمساح والرجل"، أو بين إنسان وجن مثل حكاية "موشي والشاب والشيخ"، وأسطورة "كازوراء موشي" والجنية التي تضرب الأطفال وتدخل البيوت بدون استئذان .

الحكاية الليبية عموماً، والتباوية خصوصاً هي حكاية هادفة القصد منها إعداد مناهج للتنشئة الاجتماعية للمستهدفين بالتنشئة خاصة الصغار، ليس كل الحكايات التباوية للصغار، بل أن أول ما يتداولها الكبار ويتم تهذيبها وإعدادها بشكل يتناسب مع قدرة الصغار في الفهم .

في ظل ما تراكم من أدب للطفل في ليبيا نجد أنه لم يتأخر عن باقي اطفال العرب والعالم، خاصة وأن ذلك ظهر واضحاً في النجاحات التي تحصل عليها الليبي أينما حل في العالم، ولكن المشكلة تكمن في الوسيلة التي تنقل هذا الأدب للطفل، والدعم المفقود لكتاب هذا النوع من الأدب، والتدريب الفني والعلمي لإخراج ما يكتب على شكل صور وصوت وحركة في شكل أفلام سينمائية سواءً بالرسوم المتحركة أو غيرها .

في ليبيا كانت هناك أغان لترقيص الطفل، أو "الترجيب"، أو "الهدهدة"، وهي أول ما تصل إلى الطفل، بعدها كانت الحكاية القصيرة جداً، بعد ذلك يُعطى الطفل في مرحلة عمرية معينة قصص وحكايات وخرافات أطول مثل "نقارش" و"احميده بن السلطان"، و"نص انصيص"، و"أم بسيسي"، وحكايات عن الغول، والجن، أو "موشي" كما يطلق عليه التبو، هذا وقد أشير بأن أهم القصص الشعبية الليبية التي كان ما تعارف عليها الليبيون قديماً وكما يشير أحد المصادر هي حكايات "كوبسيس الليبية"، والتي أشار المصدر بأنه قد تم

العثور على ثلاثة منها من قبل الدكتور "علي فهمي خشيم"، وقد ترجمها الى العربية ونشرها في كتاب بعنوان "بحثاً عن فرعون العربي" عام 2001م، وهي تمثلت في حكاية "النسر الجريح"، و"أفعى العطش"، و"الغولة الحسناء"، والتي أشير إلى أن الدكتور "علي فهمي خشيم" قد أشار بأنها تنافس في شهرتها قصص "ايسوب" في التاريخ الغربي وقصص "كليلة ودمنة" في تاريخ الشرق، وأشير بأن هذه الحكايات الثلاث كانت بمكتبة الاسكندرية وخرجت منها في القرن الثاني الميلادي الى روما، وهناك أخذها الشاعر "نيكوستراس" ومزجها مع مجموعة قصصية يونانية وترجمها إلى اللاتينية، كما أشير كذلك بأن السيدة "هنريت سكسك فراج" جمعت مجموعة اخرى من القصص الشعبية الليبية وأعدتها في كتاب بعنوان "يا حزاركم"، وذلك عام 1991م كما اشار المصدر، وذلك بعد أن تم تهذيبها وتنقيحها جيداً وتبسيطها لتكون سهلة لتلاميذ الصف الخامس والسادس الابتدائي لفئة عمرية معينة لتساعدهم على تقوية ملكاتهم الانشائية، وأشير بأن هذا الكتاب "حزاركم" قد ضم تسع قصص وهي "عطية"، "جهنم"، "ذكاء"، "لا يعرف بالرجل سوى صاحبها"، "رأس العروس"، "سباق"، "مصيبة حمار"، "وصية الشيخ سالم"، "جائعان"، وأشير بأن السيدة "هنريت" قد ذكرت في مقدمة كتابها "حزاركم" قد ذكرت بأن لهذا الكتاب جزء ثان. ومن الكتب التي اهتم بها الأطفال كذلك كتاب الدكتور "محمد سعيد القشاط"، وهو بعنوان "من القصص الشعبي في الصحراء" عام 1996م وقد أشير بأن هذا الكتاب ضم عشرة موضوعات أغلبها عن الطيور والحيوانات والحشرات ، كما حفظ بعض الطلاب من البنين بعض الأشعار من الكتاتيب إبان العهد العثماني، وقد تثقف بعضهم وتعلم أمور الدين والسيرة النبوية واللغة والنحو والصرف من تلك الكتاتيب (7) .

كما ساهمت المدارس الايطالية التي أقيمت إبان عهد المستعمرات الايطالية في نشر أدب الطفل، رغم أن هذه المدارس كانت ممنهجة والتحق بها عدد محدود من الأطفال، فحين ابتعد عنها الكثير خوفاً من التأثر بالثقافة الايطالية وتلاشي الثقافة الليبية في كلا من طرابلس وبرقة وفزان .

• الهوامش :

1 - " أدب أطفال" ، https://ar.wikipedia.org/wiki/ ، تاريخ الاطلاع عليه ، 2022/1/12.

2 - المرجع السابق .

3 - عبادة تقلا، 2020/3/1، "أدب الطفل في الوطن العربي.. بين حكايات الأطفال وروايات اليافعين" ، https://www.alfaisalmag.com/?p=17910 ، تاريخ الاطلاع عليه 2022/1/13.

4 - https:// www.uobabylon.edu.iq/ eprints/publication- 10- 25468 1390. pdf ، تاريخ الاطلاع عليه 2022/1/15.

5 - أدب أطفال، مرجع سابق .

6 - المرجع السابق .

7 - فريدة المصري، "ادب الاطفال في ليبيا . النشأة والتطور" https://tieob.com/archives/2016/10، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2022/1/15.

الجريمة الفلكلورية في فلسطين

محمد فايد. مصر

لعل أول إشارات التحذير من انتحال الفولكلور الفلسطيني وردت عام 1945م بمقدمة الكتاب المعنون : "المزارات الإسلامية في فلسطين" للطبيب، والباحث في الطب والمعتقدات الشعبية "توفيق كنعان" (1888 – 1964م)، منادياً بجمع، ودراسة الفلكلور قبل أن تسرقه إسرائيل، فيضيع للأبد؛ إضافة لدأبه في تصحيح ما نشر بالدراسات الأجنبية من أباطيل وتشويهات، في ضوء الواقع الميداني.

كان المستشرقون قد طمسوا وأخفوا الحقائق بالاعتماد على ما استخلصوه من معلومات عن الحفريات الأثرية وعلى ما كتبه: ميشيل ناؤو – بيشوب بوكرك – بوركهارت. إضافة إلى بحث "عادات وتقاليد البدو في فلسطين" (لهيل) عام 1885م، وبحوث استكشاف كنوز فلسطين، حيث أعد "جوستاف هيرمان" كتاب "ديوان فلسطين" الذي ضم أغانيها الشعبية، وكتاب ثان عن العادات والتقاليد بعنوان "خصائص فلسطينية"، وثالث عن "سلالات فلسطين". إضافة لكتاب "الأدب الفلسطيني" بمجلداته الخمس، لتومسين. ودراسة "أنماط الحكاية الخرافية وأنواع الحكايات الشعبية" لأنتي أرني عام 1900م، وكتاب "الفلكلور في العهد القديم" لجيمس فريزر الذي حلل فيه النصوص العقيدية، وربطها بالتوراة، وترجمته د. نبيلة إبراهيم، يرحمها الله.

بهذه الدراسات حرفت المفردات الفولكلورية، طبقا للدكتورة "إيمان مهران" في دراستها القيمة "الفلكلور الفلسطيني تجذير الهوية ودعم المقاومة"، وتناولتها مراكز بحثية عالمية، فبنيت على أساسها الرؤية الاستراتيجية المغلوطة لصالح إسرائيل، لطمس الهوية الفلسطينية؛ ورغم المعاناة وصراعات البقاء، تحتفظ فلسطين بخصوصيتها الثقافية.

كان القراصنة حين احتلوا فلسطين قد سرقوا 2100 حكاية من الأدب الشعبي العالمي؛ وصادروا الأراضي، والتراث المعماري، إضافة للأغاني البحرية في عكا ويافا والجورة. باحتلالهم معظم الأراضي والسواحل عام 67، سرقوا من القدس، وخان يونس، ورفح، وغيرها، باقي المفردات. لذلك كان ضرورياً إنقاذ ما يمكن إنقاذه، فقام د. "زكى العيلة" برصد وجمع أغاني الصيد، وغيرها من الكنوز، خلال معارك الوجود، والتي يعد الحفاظ عليها درع واقي لإيقاف السرقات الممنهجة.

بنسف منازل الفولكلوريين، ضاعت معظم البحوث، والمواد الميدانية الثمينة، لكن ذلك لم يثنهم عن حماية موروثاتهم، التي لم تزل تحتاج للصون والحفظ والتسجيل. من ناحية أخرى، يرى الخبير الفلكلوري "عبد الحميد حواس"، أنه "لا ينبغي التقليل من شأن اليهود، أو أن نصورهم كمخادعين ولصوص، بعدما قرأ دراسة إسرائيلية عنوانها "أغاني النساء العراقيات" عن اليهوديات العراقيات، فلاحظ عمقها، وعدم مخالفتها للحقيقة، بالإضافة إلى دقة باحثيها الذين بنوا أرشيفاً للفلكلور الإسرائيلي؛ الأمر الذي "يمكن الاستفادة منه" - في رؤيته – "فلو كان الجانب الفلسطيني قد جمع تراثه الشعبي جمعاً مدققاً لما سرق"!

ويختلف الباحث مع رؤية عالمنا وأستاذنا الفاضل، فكيف نستفيد بمواد منتحلة، وبحوث ممجوجة؟! وحتى إذا كانت دقيقة منهجياً، فالجمع المنهجي للمفردات لم يكن من أجل سواد العيون، لكن لتسخيرها في خدمة أهداف خبيثة، بدوافع وتوظيفات عنصرية بعد لي أعناقها، وتزييفها، والتلاعب بأصولها، وسياقاتها، وتحليلاتها. فهل نأمل بعد ذلك أن نحصل على نتائج موضوعية؟ بل ويدفعنا هذا للتساؤل عن النماذج الأصلية، والنماذج المنتحلة، خاصة في ظل ما روجه اليهود، والغرب الأوروبي، وأمريكا من خرافات وأباطيل من أن التراث اليهودي هو أبدع ما وصل من حضارات الشرق القديم. لكن اللجوء للتاريخ من ناحية، وما يتفق مع العقل والمنطق والذوق السليم من ناحية ثانية، والحقائق التي تقول إن لكل حضارة من حضارات الأمم الشرقية القديمة خصائص مميزة من ناحية ثالثة، كل هذا يؤكد، إنتحال اليهود للنماذج الأدبية من الأمم الشرقية القديمة، واليونانية، وتضمينها في أعمالهم بشكل فج غريب، فجاءت مسخاً مشوهاً.

وماذا عن ما يُسرق، ويعاد إنتاجه، وعرضه مشوهاً لصورة فلسطين والعرب، بإلصاق أشكال ونماذج سلبية؟ وماذا عما لا يكتشف سرقته، فلا يحصل أصحابه الأصليون على حقهم الأدبي والإنساني؟

ويرى د. "نبيل خالد أبو علي"، أن اليهود حملوا تراث الشعوب التي جاءوا منها، لكنهم نسبوها لأنفسهم، ضاربين بالأمانة العلمية عرض الحائط، وأنهم غيروا مدينة "تل الزهرة" إلى تل أبيب، و "يافو" إلى يافا، وغيرهما. أما الثياب والأطعمة، وغيرها، فنسبت لهم، وارتدوها في الخارج على أنها فلكلورهم!

مما دفع الخبراء لنقاش هذه القضية الحضارية المهمة، في الوقت الذي يدرس فيه ذلك الفلكلور المغلوط بالمعاهد الإسرائيلية، والجامعة العبرية بالقدس، بل وترتكب يومياً جرائم جزئية وكلية، باستراتيجيات وخطط منهجية، تشكل خطراً حقيقياً يضاف إلى سلاسل الأخطار التي تعانيها فلسطيننا.

ينبغي أن تتوقف الجرائم الفلكلورية، عبر منظمة اليونسكو التي تجري بالفعل بعض الفعاليات السنوية لصون التراث في العالم، لكنها ليست كافية أو موازية لما يحدث من تغييرات سريعة، لابد أن توضع القرصنة الفولكلورية على جدول أولوياتها، لتقنين تشريعات وقوانين تحد منها، وتردع اللصوص، لا أن تتواطأ، وتخدع، وتتعاطف معهم، وتسجله على أنه تراث إسرائيلي سرقه الفلسطينيون! ينبغي أن توقظنا القرصنة الإسرائيلية لنكون أكثر إنتباهاً وتركيزاً تجاه مزاعمهم، وما يخططون له، وفيما يحاك خلف الأستار، وصولاً لتحقيق أهدافهم؛ وما تشويه الجغرافيا، والتاريخ، والهوية الفلسطينية، إلا بمثابة التمهيد؛ وعلى كل المهتمين التعاون، واتخاذ كافة التدابير المشتركة داخل وخارج فلسطين من ناحية، وفي أوطاننا محلياً ودولياً من ناحية أخرى، من خلال الجامعات والمراكز البحثية بالتنسيق مع الأمانة العامة لجامعة الدول العربية، وبناء الأرشيفات، والمكانز الفلكلورية، والمواقع الالكترونية، والمتاحف المتخصصة، ووضع الخطط والإستراتيجيات للتعريف بمنتجات الثقافة المادية، وتسويقها، ودعم ونشر وتوظيف واستلهام التراث اللا مادي، ومنه كنوز وروائع ينبغي أن توضع على لائحة التراث الثقافي الإنساني وفقا لمعايير اليونسكو، لا أن نظل نتفرج ونشجب ما يروجون له غرباً !

رسالة المغرب الثقافية
الدورة الـ 27 للمعرض الدولي للنشر والكتاب بالرباط ..

عرس الكتاب والثقافة

سعيد بوعيطة. المغرب. الليبي خاص

نُظمت الدورة الـ27 للمعرض الدولي للنشر والكتاب في العاصمة المغربية "الرباط" لمدة 10 أيام(من 02 يونيو إلى 12 يونيو 2022). وصرّح وزير الشباب والثقافة والتواصل قبل افتتاح المعرض بقليل في مؤتمر صحفي بأن مكان إقامة المعرض في "الدار البيضاء" (في وضعه الحالي) لم يعد مناسباً لاستقبال الكتاب المغاربة والأجانب، مشيراً إلى أن مجالس مدينة "الدار البيضاء" السابقة، لم تدعم دورات معرض الكتاب. في حين أكد على أن مجلس "جهة الرباط"، ساهم في دعم هذه الدورة بـ8 ملايين درهم(نحو797 ألف دولار)، إضافة إلى 12 مليون درهم من طرف الوزارة. وذكر بلاغ للوزارة أنه، وبغاية قياس الأثر والوقوف على المؤشرات الإحصائية لهذه الدورة التي نظمت بتعاون مع ولاية "الرباط سلا القنيطرة"، و"جهة الرباط سلا القنيطرة"، و"جماعة الرباط"، أنجزت الوزارة دراسة استبيانية في صفوف الناشرين تبين في ضوئها أن نسبة الرضا عن الخدمات المقدمة لفائدة العارضين والجمهور بلغت 98 في المائة. فقد ساهم 457 متدخلاً في تنظيم فعاليات هذا المعرض الذي نظم لأول مرة بالرباط من أصل 26 دورة نظمت من قبل بالدار البيضاء، من أجل خلق ظروف مناسبة لإنجاح هذا الحدث الثقافي.

• حضور مكثف ونسبة مبيعات مرتفعة :

أكدت إدارة المعرض على أن هذا الحدث الثقافي قد استقبل أكثر من 200 ألف زائر. حيث فاق هذا العدد كل التوقعات في ضوء الوضعية المرتبطة

بجائحة كورونا، وكذا الإجراءات الاحترازية. وشهدت هذه الدورة مشاركة 712 من العارضين، مثلوا 55 بلداً، منهم 273 عارضاً مباشراً، فيما بلغ عدد العارضين بالتوكيل 439 عارضاً، قدموا أمام زوار المعرض على مساحة عرض صافية تناهز 7300 متراً مربعاً، عرضاً وثائقياً تجاوز عدد المؤلفات فيه 100.000 عنوان، تنوعت حسب أصناف عارضيها بنسب متفاوتة. تنوعت الكتب المعروضة واختلفت بتعدد الحقول المعرفية والثقافية. فقد جاءت في مقدمة المعروضات أصناف الكتب ذات المضامين المتصلة بالعلوم الإنسانية واللغات والأدب بنسبة 54 في المائة، تلاها الكتاب المؤسساتي بنسبة 24 في المائة، وكتاب الطفل بنسبة 10 في المائة، ونسبة 12 في المائة موزعة بحصص متقاربة بين الكتاب القانوني، والكتاب العلمي، والكتاب الديني والتراثي. لعل هذا ما ساهم حسب ما ذكرته وزارة الشباب والثقافة والتواصل في ارتفاع نسبة عدد النسخ المبيعة. حيث بلغ العدد حوالي 1.5 مليون نسخة. فيما بلغ عدد النسخ المبيعة إلى حوالي مليون و500 ألف نسخة.

• الآداب الأفريقية ضيف شرف هذه الدورة :

ذكرت الوزارة أن هذه الدورة استقبلت على شرفها الآداب الإفريقية، في إطار دينامية دبلوماسية ثقافية مستلهمة من الرؤية التي ترسخ حضور المملكة كأرض للقاء والحوار الحضاري والتبادل الثقافي مع بلدان وشعوب القارة الإفريقية، والعالم الإسلامي، وفي سياق يتزامن مع الاحتفاء بالرباط عاصمة للثقافة الإفريقية، وعاصمة للثقافة في العالم الإسلامي. وحلت الآداب الأفريقية ضيفة شرف هذه الدورة. كما أكد وزير الشباب والثقافة والتواصل "محمد المهدي بنسعيد" أن اختيار الآداب الأفريقية جاء مواكباً لاختيار "الرباط" عاصمة للثقافة الأفريقية وعاصمة للثقافة في العالم الإسلامي(لعام 2022)، معتبراً إياه انفتاحاً في المجال الثقافي، وانفتاحاً على مختلف ثقافات الدول الأفريقية، ومنوهاً بأن الكتاب هو أنجع وسيلة للتقريب الثقافي وتقوية الانتماء للقارة عبر القراءة والاعتراف بالآخر.

• متابعة إعلامية مكثفة :

على صعيد آخر، عرفت الدورة تغطية إعلامية من طرف 43 منبراً إعلامياً مكتوباً ومسموعاً ومرئياً، في إطار شراكات إعلامية، وحضور أزيد من 100 صحافية وصحافي. يمثلون مختلف وسائل الإعلام الوطنية والدولية. بالإضافة كذلك إلى التواصل الترويجي الذي قامت به الوزارة على مختلف وسائل وقنوات التواصل الاجتماعي.

• برنامج ثقافي غني ومتنوع :

شهدت فضاءات الفعاليات تنظيم ندوات فكرية، وتقديمات كتب، وحوارات بين كتاب، وقراءات شعرية، بلغ عددها على مدى عشرة أيام 138 فعالية، ساهم فيها 457 متدخلاً، فيما احتضن فضاء فعاليات الطفل ما مجموعه 226 ورشة. وإلى جانب ذلك بلغت الفعاليات الثقافية التي نظمتها المؤسسات المشاركة ومقاولات النشر العارضة ما مجموعه 1052 فعالية، بما يرفع المجموع العام للفعاليات إلى1190. وأكد البلاغ أن هذه المعطيات مجتمعة تقدم صورة مفصلة عن مجريات الدورة السابعة والعشرين للمعرض الدولي للنشر والكتاب على مختلف الأصعدة، "مما يؤكد أن الجهد الذي بذلته الوزارة قد أثمر نجاحاً كبيراً خلّف صدى طيباً لدى الزوار كما العارضين والضيوف، مشيراً إلى أن من أبرز مؤشرات هذا الرضا الكثافة اليومية الملحوظة لجمهور المعرض والذي بلغت أعداده 202 089 زائر، وهو عدد فاق التوقعات في ضوء الوضعية المرتبطة بجائحة كوفيد 19، وكذا الإجراءات الاحترازية التي اتخذتها الوزارة في هذا الصدد. فقد جاء البرنامج الثقافي والإبداعي والفكري غنياً ومتنوعاً. يشمل ندوات ولقاءات وتقديمات للإصدارات الجديدة وأمسيات شعرية وموسيقية وفقرات فنية وتثقيفية وعلمية للأطفال والشباب. كما تم خلال هذه الدورة إعداد برنامج متنوع لفائدة الأطفال والناشئين تميز بتنظيم فقرات تثقيفية و ورشات فنية وعلمية دعي لتأطيرها أكثر من 63 مشاركاً و 79 نشاطاً.

كثيرة هي الأنشطة الثقافية التي كانت موازية لهذه الدورة من معرض الكتاب. لكن سنكتفي بذكر البعض منها. خاصة اللحظات الاحتفالية بالفائزين بمجموعة من الجوائز: جائزة "ابن بطوطة" لأدب الرحلات، وكذلك الجائزة الوطنية للقراءة، جائزة القدس الشريف للتميز الصحفي في الإعلام التنموي.

أهم الأنشطة الثقافية الموازية :

أ. الجوائز (احتفاليات المعرض)

1. الدورة العشرون لجائزة ابن بطوطة للرحلة

شهد معرض "الرباط" كذلك تسليم جوائز الدورة الـ20 لجائزة ابن بطوطة لأدب الرحلات، وذلك بعد أن توقفت لعامين بسبب جائحة فيروس كورونا. حيث أقيمت ندوة تحت عنوان جائزة ابن بطوطة: جسر بين المشرق و المغرب وبين العرب والعالم (2022/2003). ألقت الندوة الضوء على تاريخ هذه الجائزة الفريدة من نوعها في العالم العربي، في ذكرى انطلاقتها منذ عشرين سنة من الرباط، وعلى مسارها الحافل بالمغامرة و الكشوفات، ودورها في الكشف عن النصوص الرحلية ، وبناء خزانة أدب الرحلة في الثقافة العربية. ويذكر أن حفل توزيع جوائز ابن بطوطة لأدب الرحلة 2022، قد افتتح بكلمة السيد "محمد مهدي بنسعيد" وزير الشباب والثقافة والتواصل، تلتها كلمة مركز ارتياد الآفاق الأستاذ "نوري الجراح"، تلتها كلمة لجنة التحكيم التي ألقاها "عبد الرحمن بسيسو"، بعدها جاءت كلمة الناشرين لكتب الجائزة (ماهر كيلاني وخالد الناصري). بعدها وزعت الجوائز على الفائزين: أيمن حسن(تونس)، أحمد سعيد نجم(فلسطين)، عيسى عودة برهوم (الأردن)، لينا هويان الحسن(سوريا)، محمد عيناق(المغرب). وقد قدم هذا اللقاء الباحث المغربي شرف الدين مجدولين، فيما كان التنظيم من طرف المركز العربي للآداب الجغرافي/ ارتياد الآفاق، بشراكة مع وزارة الشباب والثقافة والتواصل.

2. الجائزة الوطنية للقراءة(الدورة الثامنة) :

شهدت أنشطة المعرض حفل توزيع الجائزة الوطنية للقراءة(الدورة الثامنة)، وجائزة القراء الشباب للكتاب المغربي(دورتها السابعة). يتم من خلال هذه الجائزة تتويج أحسن القراء من سلك الابتدائي والإعدادي والتأهيلي و الجامعي. وأما جائزة القراء الشباب للكتاب المغربي، فهي جائزة للاحتفاء بالكتب المغربية الفائزة في صنف الرواية باللغة

سعيد بوعيطة رفقة الشاعر محمد بنفارس برواق اتحاد الناشرين الليبيين

العربية والرواية باللغة الفرنسية، والكتاب الفكري من اختيار القراء الشباب. نظم هذا الحفل الثقافي من طرف شبكة القراءة بشراكة مع وزارة الثقافة والشباب و التواصل.

3. حفل تقديم جائزة القدس الشريف للتميز الصحفي في الإعلام التنموي :

خلال العام 2022، أعلنت وكالة "بيت مال القدس الشريف" التابعة للجنة القدس، عن تخصيص جائزة التميز الصحفي في مجال الإعلام التنموي. يكون الغرض من هذه الجائزة الرمزية تحفيز الطلاب في المغرب وفي القدس على مزيد من الاجتهاد و التحصيل الدراسي في مجال تخصصهم. وتشجيعهم على الاشتغال على موضوعات ترسخ الوعي المجتمعي بمركز المدينة المقدسة وبرمزيتها الحضارية، وبأهميتها باعتبارها مدينة متعددة الروافد والأبعاد. قدمت هذا الحفل الأستاذة "حجيبة ماء العينين"، فيما كان التنظيم من قبل وكالة "بيت مال القدس الشريف"، بتعاون مع وزارة الشباب والثقافة والتواصل والمعهد العالي للإعلام والاتصال بالرباط.

ب . الندوات الخاصة بالترجمة :

1. الترجمة والمؤسسة(الثلاثاء 7 يونيو) :

أجمع المشاركون في هذه الندوة على أن العديد من التجارب قد أبرزت أهمية وجود مؤسسات ومنظمات تسهلاً على نقل النصوص الأمهات إلى اللغة العربية. وذلك من خلال تنظيم عملية الترجمة والاعتناء بنشر الأعمال وتضمن حقوق المترجمين. فيما يرى آخرون أن الترجمة مثل أي كتابة، عملية ترتبط أساسا بالمترجم وحبه للنص المنقول وعشقه للغة الأصل. لهذا، لا يمكنها تبعاً لذلك، أن تتقيد بشروط مؤسسية. سعت هذه الندوة إلى إبراز أهمية المؤسسة الساهرة على الترجمة، آخذة بعين الاعتبار كون الترجمة مثل كل كتابة، تبقى عملاً إبداعياً يتوقف أساساً على المترجم واختياراته. شارك في هذه الندوة "رشار جاكمون"(فرنسا)، محمد محجوب(تونس)، عبد السلام بنعبد العالي(المغرب)، فيما كان تسييرها للأستاذ "محمد الصغير جنجار".

2. قضايا الترجمة وأسئلتها(الأربعاء 8 يونيو) :

أكد المشاركون في هذه الندوة على أن فعالياتها لا تتوخى اجترار ما قدمته مختلف النظريات المتداولة في الترجمة من أطروحات. بقدر ما سعت هذه الندوة إلى التساؤل عن السبل التي من شأنها أن تجعل الترجمة أداة تحديث للثقافة وتطوير للغة ونهضة للفكر. شارك في هذه الندوة الأساتذة: إبراهيم الخطيب، عادل حدجامي، عبد العالي دمياني، حسن المودن. تسيير مزوار الإدريسي.

3. الترجمة و المكون الثقافي(الخميس 09 يونيو)

سعت هذه الندوة إلى إبراز دور الترجمة في خدمة التعدد اللغوي في المغرب. ولا يخفى أن تفاعل تلك اللغات فيما بينها، وكذا انفتاح الثقافة المغربية على

الثقافات الأخرى، الإفريقية والأوروبية والأمريكية، من شأنه أن يغني ذلك التعدد. ويعمل على تطوير تلك اللغات وتحديثها بما يوافق روح العصر، وإيقاعات الحياة المعاصر. شارك في هذه الندوة الأساتذة: الحسين مجاهد، أحمد شحلان، محمد معتصم. أما التسيير فكان للأستاذ سعيد بوكرامي.

4. ترجمة الإبداع والبحث، المجهودات المغربية(الأحد 12 يونيو)

حاولت هذه الندوة الكشف عن مميزات الترجمة المغربية بالوقوف على مختلف جوانبها وما ينتظر منها لتلعب أدوارها في الانفتاح على الثقافات الإنسانية. شارك في هذه الندوة باحثون مختصون في الترجمة نظرياً وممارسون لها تطبيقياً من خلال عدد من الأعمال التي أقدموا على ترجمتها إلى العربية. وصارت مراجع هامة بالنظر إلى ترجمات أخرى لبعض النصوص التي ترجمت عدة مرات عربياً. ولم تلق الاهتمام الذي عرفته الترجمات المغربية. شارك في هذه الندوة كل من المترجم "سعيد بنعبد الواحد"، حسن الطالب. أما تسيير الندوة فكان من قبل الأستاذ إبراهيم أولحيان.

• نماذج من أروقة المعرض :

رواق اتحاد الناشرين الليبيين : شهدت هذه الدورة مشاركة ليبية متميزة من خلال تخصيص جناح لاتحاد الناشرين الليبيين تؤثثه إصدارات متعددة لدار الشعب ودار "البيان" ودار الوليد ومكتبة طرابلس العلمية العالمية ومركز الجهاد الليبي ومنشورات جامعة مصراتة. إضافة إلى عرض الإصدارات، شهد الجناح الليبي عدة أنشطة أخرى بينها تنظيم احتفاليات لتوقيع عدد من العناوين لكتاب ليبيين وعرب. كان لنا بهذه المناسبة لقاء خاص مع الأستاذة "فاطمة محمد حقيق"(مدير عام مكتبة طرابلس العلمية العالمية، عضو مجلس إدارة اتحاد الناشرين الليبيين، عضو مجلس اتحاد الناشرين العرب) ناقشنا من خلاله راهن النشر العربي، وأزمة الكتاب الورقي في ظل الظروف التي

الأستاذة فاطمة محمد حقيق- مدير عام مكتبة طرابلس العلمية العالمية

يعرفها العالم اليوم، ودور معارض الكتاب في تداول الكتاب العربي وقضايا أخرى ذات صلة بالتأليف والنشر، وغيرها من القضايا المرتبطة بالشأن الثقافي.

أكد المعرض الدولي للنشر والكتاب مرة أخرى أنه يواصل من خلال دورته السابعة والعشرين، مساره التراكمي في إبراز أدوار الكتاب في خدمة الثقافة المغربية، وتعزيز إشعاعها العربي و الدولي. لكن على الرغم من أهمية هذه المعرض وغيره من المعارض العربية، فإن الأسئلة الملحة التي تطرح نفسها بقوة هي: هل تساهم هذه المعارض العربية في تداول وتسويق الكتاب العربي بشكل يساهم في إنعاش الشأن الثقافي العربي؟ هل تعيد هذه المعارض للكتاب العربي قيمته التي بدأت تعرف نوعا من التلاشي؟ هل ستساهم هذه المعارض في تجاوز أزمة القراءة الحادة التي يعرفها المجتمع العربي عامة؟ تلك أسئلة شائكة، تتطلب معالجة أخرى.

علامات الترقيم وفوضى الاستخدام

فراس حج محمد.فلسطين

علمتنا المدرسة، في زمن
ما، الأمور ببساطة ودون تعقيد، وتخرجنا
ونحن نفهم ما علمنا إياه المعلمون، ونطبّقه بسلاسة،
كنّا مُخرَجاً تعليميا ممتازاً لحقبة من التعليم كانت مستقرة،
فيها الممتع والمفيد، وفيها المقررات الرصينة، والمعلمون
الأكْفاءُ الأكفياء، خرجنا من ارتباك الحاضر، ولكننا لم نسلم
منه سلاماً تاماً؛ لأننا عشنا زمناً مربكاً، فيه اختلاط الحابل
بالنابل، وادّعاء المعرفة، وأنصاف الكتّاب، وأنصاف
المعلمين، والتشوّه في الكتابة، وفي التعلم، سواءً
بسواء.

علمتنا المدرسة أن للترقيم علامات منضبطة الهدف والاستخدام، وكانت أشبه بالشاخصات المرورية، لا اختلاف عليها، تساعد الطالب على القراءة الجهرية المعبرة، وتساعده على أن يقرأ دون ملل، وتساعده على أن يتلذذ بالمعاني. نعم، يتلذذ بالمعني، وهي تدخل إلى عقله قطعة تلو قطعة بيسر؛ فتنحلّ المعاني وتُفهم دون كبير عناء، باتصال وانفصال وترابط، كأنها تشبه فرس "امرئ القيس" الموصوف بأنه "مقبل مدبر معاً". كانت علامات الترقيم حقاً صديقة للقراء، ومنارات هداية لهم، وللكتاب كانت عوامل تشويق.

في الكتب المدرسية كان كل شيء جميلاً، حتى وهي ثقيلة صعبة، إنها كانت بصعوبتها "خفيفة دم".

أعتقد ذلك الآن، وقد بعُدت المسافة بين ذلك الزمان وبين هذا الزمان، اليوم الكتب المدرسية صنعة بائسة، فيها العديد من المشكلات المعرفية، تزيد الارتباك والفوضى، ومن هذا الارتباك ارتباك علامات الترقيم.

كثيرة هي الأسباب لذلك، لعل أولها أن الكتّاب الذين تُعتمد نصوصهم في تلك الكتب كتّاب لا يحسنون وضع علامة الترقيم. يكثرون من النقاط، ويكثرون من علامات التعجب، ويكثرون من ازدواجية العلامات، كتّاب يضعون لأنفسهم قواعد خاصة زئبقية غير مبررة، فأربكوا المؤلفين الذين هم مثل الكتّاب لا يعرفون بالضبط متى تُستخدم علامات الترقيم، فوافقوا الكتّاب، وسايروهم، واحتموا بالحجة التي

يتمترسون خلفها؛ إن النص الأصلي هكذا، ونحن التزمنا به. يا له من عذر أقبح من جناية قتل.

في إحدى حلقات "سيداتي سادتي" للإعلامي الفلسطيني "عارف حجاوي" على تلفزيون العربي2 وقف عند علامات الترقيم (نُشرت الحلقة بتاريخ 9 يونيو 2022 على صفحة الفيسبوك لتلفزيون العربي2)، وقال فيها ما قاله، وخلط حقاً بباطل، لكنه أشار إلى ما قد أشار إليه غسان كنفاني في كتابه "فارس فارس" من سوء استخدام علامة التعجب عند الكتّاب، فقال الحجاوي: "المراهقون يرشّون علامات التعجب في كتاباتهم بغير حساب. هذا شبيه بالصراخ".

كم من كاتب شديد الصراخ إذاً، يا "حجاوي".

في أول عهدي بالكتابة كنت أيضاً شديد الصراخ، كنت مراهقاً حقاً، نبهتني الصديقة الكاتبة "مادونا عسكر" إلى ذلك بسخرية لطيفة، عندما وصفتني بأنني مولع بعلامة التعجب، أخذت أتحاشاها جداً، أقصد علامة الترقيم بالطبع، وليس الكاتبة الصديقة، وعندما أصدرت ديوان "ما يشبه الرثاء" نقّيته من هذا الصراخ، إلا أن بعضاً من الصراخ ظل عالقاً على أطراف الجمل. إنها مشكلة.

كثير من الكتّاب يمارسون هذا الصراخ حتى الكبار منهم، أرى التعجب علامة عند الشعراء كثيراً في دواوينهم، لم أكن أدري لماذا. يطلق "غسّان كنفاني" سخريته من الشعراء الذين يستخدمون "علامة الاندهاش"- الاسم الثاني لعلامة التعجب- في غير موضعها: "هناك شعراء- كما يبدو- معجبون بأنفسهم إلى حدّ أنّهم حين يكتبون شطرة بيت يضعون وراءها على الفور علامة تعجّب، كأنّهم يهنّئون أنفسهم على اجتراح معجزة لم يستطع غيرهم أن يجترحها أو يفكّر باجتراحها". (ينظر: كتاب "فارس فارس"، ص34، دار الآداب، ومؤسّسة غسّان كنفاني الثقافيّة، بيروت، 1996)

في بعض كتب اللغة العربية في المقررات المدرسية الفلسطينية يوجد هذا النوع من الصراخ أو اجتراح المعجزة. هذا مربك جدا إذ يحدث في الكتب المدرسية، لأنه لا يسير إلا حسب المعاني النفسية التي يظن الكاتب أنها موجودة في جملته. إن ما غاب عن الكتّاب ومؤلفي المقررات الدراسية هو أن علامة الترقيم هي للأسلوب اللغوي وليس للمعنى الذي تؤديه، هذا ما تعلّمه تلك الكتب للطلاب في موضعه. إن مشكلة ما ستحدث عند ذلك، وقد وقع فيها "الحجاوي" نفسه، في الحلقة ذاتها عندما أجاز- ولا أدري كيف يمكن له أن يجيز قاعدة ليس له صلاحيات التشريع فيها- أجاز أن تجتمع علامتا التعجب والسؤال في حالة كون السؤال إنكارياً. أيّ نُكْر جاء به "الحجاوي" هنا؟، إنه لا دليل على ما يقول سوى معنى الجملة. إننا لو تابعنا الحجاوي بفرضيته المتوهمة هذه لصار لكل سؤال بلاغيّ المعنى؛ أيّ ليس لغرض السؤال، علامتي ترقيم؛ واحدة لأسلوب السؤال، والأخرى للمعنى البلاغي المرافق، والفوضى ستصبح عارمة.

إضافة إلى هذا يخطئ "الحجاوي" في توظيف الفاصلة المنقوطة، ويقيس العربية على لغة غير العربية، إنها فوضى الاستخدام غير المنضبطة كذلك، وهي بالفعل مربكة، بينما في كتب الإملاء العربية واضحة تماماً وسهلة الاستخدام، ولم يجد التلاميذ والكتّاب العرب المجيدون لصنعة الكتابة صعوبة في استخدامها، وجاءنا الإرباك من آراء الكتّاب الأجانب الذين يطاوعهم "الحجاوي" فيما يقولون للأسف، فينقل عن أحد الكتاب الأمريكيين قوله فيمن يستخدم الفاصلة المنقوطة من الكتّاب:

"يضع الكاتب الفاصلة المنقوطة فقط ليثبت أنه أكاديمي"، نقل يوحي أن الفاصلة المنقوطة عبثية، ولا حاجة لها. كأنها دليل نقص لدى الكاتب الذي يثبت أكاديميته من خلال استخدامها، وعجز المعاجم الأجنبية عن تفسير استخدامها- كما ينقل الحجاوي أيضاً عن الأجانب- لا يعني أن علماءنا العرب لا يعرفون أهمية استخدامها ودقة توظيفها، إنه لم يكلف خاطره ليراجع ماذا قال "عبد العليم إبراهيم"، و"عبد السلام هارون"، ولا ما بينه "إميل بديع يعقوب"، ولا غيرهم من المَدْرَسِيّين والقواعديين العرب.

إضافة إلى أن "الحجاوي" يريد من الكتّاب أن يحكّموا ضمائرهم، ويتقوا الله في القارئ المسكين، ويضع أسسا ذاتية لتوظيف تلك العلامات، إن "الحجاوي" هنا يلغي القواعد الإملائية كافة، ويقول: "لا قواعد ثابتة" لعلامات الترقيم. إنما كل المسألة متعلقة بتحكيم الضمير. إنها جملة بحاجة إلى علامة التعجب، إلا أنني لن أضعها حتى أظل هادئاً، فأنا لا أحب الصراخ.

هذه الفوضى، لا تعنينا نحن أصحاب اللغة العربية ومدرسيها وتربوييها، لولا ما وُجد في الكتب المدرسية من فوضى الاستخدام، فمثلا اخترع لنا المؤلفون والكتّاب النقطتين المتجاورتين؛ مرة تتبين أنهما علامتان للحذف، ومرة أخرى تنوبان عن الفاصلة أو النقطة، وأحيانا كثيرة تبدوان علامة ترقيم بلا هدف. إنهما أشبه بالصراخ أيضاً، بل أكثر من ذلك؛ إنها- علامة النقطتين- لطمية أشبه باللطمية الشيعية في يوم عاشوراء.

كما اخترع الكتّاب المراهقون؛ جرياً وراء وصف "الحجاوي"- كذلك- الثنائيات الترقيمية؛ علامتا ترقيم معاً، حسب ما يريد "الحجاوي" نفسه في توظيف علامة التعجب والاستفهام، ومرة ازدواجية تكرار العلامة نفسها، فتجد علامة السؤال مرتين، وأحيانا ثلاثاً وأربعاً على قدر أهمية السؤال وعظمته وهوله في نفسه كاتبه، أما علامة التعجب فتكاثرت لتفرخ علامات تعجب متراصة، تشيح عنها النظر فلا ترغب في عدها. يا إلهي كم كان صوت ذلك الكاتب عالياً وهو يضعها، أخاف عليه أن تنفجر أوداجه من كثرة الصراخ. هل تظنون أنني بحاجة إلى رسم علامة للاندهاش هنا أيضاً؟

لكل ذلك، أقول كما قال "عارف حجاوي"- سامحه الله وهداه-: "اتقوا الله في القارئ المسكين"، وأزيد: ارحموا الطالب المسكين الذي قد يقرأ هذا الصراخ فيرتبك، فكيف سيستعمل علامات الترقيم ومتى، وقد قتلوا "عبد العليم إبراهيم" وكتابه وقواعده التي كانت تمنحنا سلاماً كتابياً واطمئناناً تعليلياً، وسلاسة قرائية؟

ألا رحم الله زماناً كنا فيه على وئام مع قواعد العربية قبل أن تطلّ الفتنةُ الفوضى برأسها، وكما قال المثل: مجنون رمي حجراً في بئر... ولكن من ذا الذي يستطيع أن يستخرجه منها. لعلها تحتاج إلى مجنون آخر.

أظن أنّ الفقرة السابقة أيضاً بحاجة إلى علامة الاندهاش، لكنني سأجبر نفسي على ألّا أضعها احتراماً لشيوخنا الأفاضل الذين علمونا حُسْن توظيف علامات الترقيم، فأحسنوا التعليم.

■

منجم البلاغة

د. اسماء تربح. ليبيا

(1)

ترجمة الحركة الإعرابية للعقيدة

جاء في التنزيل الحكيم في الذين لا يؤمنون بالآخرة: ((وإذا قيل لهم ماذا أنزل ربكم قالوا أساطيرُ الأولين).

وفيه أيضاً : ((وقيل للذين اتقوا ماذا أنزل ربكم قالوا خيراً)) .

والسؤال هنا : لم ارتفع الجواب في قوله "أساطير الأولين"، وانتصب في قوله "خيرا" ؟

هو فصل بين جواب الجاحد وجواب المقر.. هؤلاء عدلوا بالجواب عن السؤال فقالوا: هو أساطير الأولين، وليس من الإنزال في شيء، معرضين عن الجواب . أي "لم ينزل شيئاً. إنما هذا أساطير الأولين".

وأولئك لما سئلوا، أطبقوا الجواب على السؤال بيناً مكشوفاً مفعولاً للإنزال . فقالوا : "خيراً"؛ أي "أنزل خيراً".

فالمشركون لم يؤمنوا بالتنزيل، فكأنهم قالوا : "الذي يقوله محمد هو أساطير الأولين". والمؤمنون آمنوا بالنزول فقالوا: "أنزل خيرا". فدل النصب على أنهم مصدقون بأن القرآن منزل من عند الله. كما دل الرفع في (أساطيرُ) على إنكار التنزيل. فلو جاءت هكذا

((أساطيرَ))، (بفتح الراء،) لكان إقرارًا منهم على أن ما يقوله سيدنا محمد -صلى الله عليه وسلم-هو منزل من عند الله، حتى لو كان أساطير الأولين بزعمهم،ولكنهم أنكروا التنزيل جملة واحدة. فكانت العلامة الإعرابية ترجمة لعقيدتهم ودالة عليها. (من فوائد مسار النحو وأصوله للدكتور محمد الوليد).

علل النحو والعشق

"هل" .. هو حرف غير مختص فهو يدخل على الجملة الفعلية ويدخل على خالص الجملة الاسمية.

فمثلاً نقول: هل زيد قائم ؟.. وهل قام زيد؟ .. ولا يجوز أن نقول : هل زيد قام؟ وهل زيد يقوم؟

لأن الأصل أنها تدخل على الجملة الفعلية، ولا يمنع أن تدخل على الجملة الأسمية . فبين "هل" والفعل، كالعلاقة بين العاشق والمعشوق، فهي إن دخلت على جملة مبتدأة بفعل فقد وجدت ضالتها. وعندما تدخل على الجملة الاسمية المركبة من اسمين لا ضير في ذلك فالفعل غير موجود. أما إذا دخلت وهو موجود كـ (هل محمد اجتهد)، لايجوز ذلك .

وكأن الفعل يغار عليها فهو أولى بالقرب منها. فإن وجد في حيزها الفعل فتتخلص له، فهي مختصة به إذا وجد.

فاللغة كلها حياة وحب وعشق ياسادة.

أسلوب نزع الخافض

أسلوب نزع الخافض في لغة العرب وفي البيان القرآني لا يؤتى به جزافاً بل له دلالة بيانية عظيمة. في قوله تعالى: ((فمن تطوع خيراً فهو خير له))، تعرب (خيراً) في أحد توجيهاتها منصوبة على نزع الخافض أي: تطوع بخير. والمنصوبات تحتمل عدة أعاريب كل إعراب له معنى يخصه. وهو كقوله تعالى: ((واختار موسى قومه سبعين رجلا لميقاتنا))، التقدير : واختار موسى من قومه، ولكن البيان القرآني آثر النصب وجاء بالمنصوب وأضمر حرف الخفض ليدل على أن هؤلاء السبعين هم المختارون فقط من قومه فهم كل خيار قومه ولم يبق بعدهم من الخيرية أحد. فلو جاء بـ (من قومه) لكان هنالك آخرين أخياراً غير السبعين. والشعراء أتوا بهذا الأسلوب كذلك ومنه قول جرير:

تمرون الديار ولم تعوجوا .. كلامكم علي إذن

حرام

الأصل تمرون بالديار، وذلك لغرض بلاغي بياني مقصود، فكأنه أراد أن مرورهم بالديار كان سريعاً، أي لم ينزلوا بالديار ولم يلقوا أحمالهم، لذلك أسقط حرف الجر(الباء) الذي يدل على الإلصاق، والإلصاق قد يقتضي زمناً ، فأراد الشاعر بيان سرعة مرورهم وعدم مكثهم .

نعود لـ (خيراً)، المقصود إرادة الخير كله لا بعضه ولإفادة الخيرية كلها، أي فمن تطوع بأي خير كان، وجيء بالمنصوب نكرة والنكرة تدل على العموم. فلو جاء البيان القرآني ب(بخير) لأفاد البعضية. فهذه الآية وإن كانت متعلقة بالآية التي قبلها، وهي مسألة الزيادة على الفدية، لكن على رأي الأصوليين رحمهم الله (أن العبرة بعموم اللفظ لا بخصوص السبب) فهنا أريد به الخيرية كلها. (درس___التفسير___البياني. د.بلال عبود مهدي السامرائي)

■

معاني الشوماني

علي الشوماني. ليبيا

السليقة

لو قال امرؤ القيس:

مكرٌّ مُفرٌّ مقبلٌ مدبرٌ معً ..

كجلمودٌ صخرا حطه السيلَ من علَ

فهل سيكون قوله صحيحا؟ وهل سيُقبل منه؟ بالطبع تأبى سجيتُه ذلك.

إذن ما الذي جعله يقول البيت كما نعرفه؟

مكرٌّ.مفرٌّ مقبلٍ مدبرٍ معاً ..

كجلمود صخرٍ حطه السيلُ من علِ

مع ملاحظة أن قواعد النحو في ذلك الوقت لم تكن معروفة بشكلها الحالي.

أقول: إن قواعد النحو فطرية، فالمتكلم قبل تأسيس علم النحو لا يمكن أن يقول: سلمت على القادمون، بل حتما ستجعله السليقة يقول: على القادمين. دون أن يعرف السبب.

إنها السليقة والفطرة، فهل يمكننا الآن أن نعلم أبناءنا النحو بهذه الطريقة، ونبتعد عن الطريقة الحالية التي أصبحت منفّرة لدارسيه؟ وذلك في رأيي لا يتم إلا عن طريق الوسط الملائم في الأسرة وفي المدرسة والمجتمع، فإذا كان الناشئ يسمع كلاماً سليماً من حيث البناء النحوي سيقلده،أما إذا كان يدرس في المدرسة ما قاله سيبويه، وفي الشارع يسمع تراكيب أخرى لا علاقة لها بالفصحى، فالنتيجة ستكون كارثية، عوِّدوا أبناءكم سماع اللغة العربية السليمة، كيف يكون ذلك؟ ربما الأمر يتطلب تغيير طريقة تعليم النحو، ووضع مناهج جديدة موافقة لهذا الطرح.

تذييل: معظم مذيعينا لا يعرفون النحو، ولكنهم يقرؤون النشرات مثلاً قراءة- إلى حد ما- سليمة، ومثلهم المبدعون في كتابة القصة، و قرض الشعر.

ضيق الخلق

لعمرُك ما ضاقت بلادٌ بأهلها ..

ولكنَّ أخلاقَ الرجال تضيق

هذا بيت للشاعر المُخضرَم "عمرو بن الأهتم"، وهو من قصيدة على الطويل، مطلعها:

ألا طرقت أسماءُ وهْيَ طروق ..

وبانت على أن الخيال يشوق

بحاجة محزونٍ كأنّ فؤادَه ..

جناحٌ وَهَى عظماه فهو خفوق

هذا البيت ــ على قِدَمه ــ ذكّرني بليبيا الشاسعة الواسعة، وبسكانها القليلي العدد، الكثيري الموارد، ومع ذلك يسيطر علينا الضيق والقلق وعدم قبول الآخر، ليس لأن أرضنا ضيقة وموارد نا قليلة، بل لأن أخلاقنا هي الضيقة. اجعلوا أخلاقكم واسعة فسيحة، فستصبح أرضكم أوسع وأرحب.

كيف نرسم بعد الكارثة ؟

يزن اللجمي . سوريا

من الصعب تخيل عنوان أكثر صخبًا للوحة أكثر برودة من هذه. «العمل يحرّر» (Arbeit macht Frei) هو العنوان الألماني الذي اختاره الفنان الأميركي، فرانك ستيلّا، لإحدى لوحاته عام 1958، وهي العبارة التي كانت قد كُتبت على «بوابة أوشفيتز» وغيره من مخيمات الاعتقال والإبادة النازية ليستقبل بها المعتقلون أشهرًا من الأشغال القسرية ومن ثم غرف الإعدام بالغاز. العنوان كان كافيًا لاستحضار كثير من الصور في مخيلة من رأى لوحة ستيلّا: قطارات ترحيل وقبور جماعية وأميال على مد النظر من المدن الأوروبية المسوّاة بالأرض. لكن المرعب هو أن اللوحة لم تُظهر أيًا من هذا، بل لم تظهر أي شيء، ببساطة.

من بعيد، تبدو اللوحة سوداء بالكامل. بالاقتراب منها، تأخذ فراغات بيضاء نحيلة بالارتسام تدريجيًا لتنبثق أمام المشاهد أشرطة سوداء مستقيمة تتجه نحو مركز اللوحة. يبدو التكوين ميكانيكيًا لخلوّه من أي علامات يد بشرية، إلا أن «ستيلّا» رسمه يدويًا بعمل شاق وصارم، مستخدمًا ألوانًا صناعية بدلًا من الزيتية أعطت سطح اللوحة ملمسًا معدنيًا لامعًا. بعكس اللوحات التقليدية أو حتى التجريدية التي قامت على تخيل فراغات يمكن للمشاهد أن يسرح فيها بنظره، مثل نافذة نحو فضاء، تصدّ لوحة ستيلّا المشاهد بسطحها الكتيم، ويخنق تزاحم الأشرطة السوداء أي متنفس فيها، مثل غرف الغاز، مما يجعلها أقرب إلى غرض ما ثلاثي الأبعاد (سطح مدرع أو علبة معدنية) منها إلى لوحة بالمعنى التقليدي. بحجمها الكبير، تثقل اللوحة على المشاهد مثل لغز، تقاوم محاولاته لانتزاع معنى واضح منها، وتترك إحباطه يتراكم حتى يتحول إلى إحساس عارم بالعجز التأويلي.

عندما عرض «ستيلّا» لوحته في «نيويورك» كانت الحرب قد انتهت منذ أكثر من عقد، لكن الصور

المروعة التي وصلت من أوروبا عام 1945 لتغزو الصحافة الأميركية، خصوصًا صور معسكرات الإبادة التي حررها الحلفاء، لم تكن قد فقدت حضورها الثقيل في أذهان الأميركيين، حضورًا يشهد عليه تذكر الكاتبة «سوزان سونتاج» في السبعينيات للمرة الأولى التي رأت فيها تلك الصور: «لم أرَ في عمري شيئًا -في الصور أو في الحياة الواقعية- جرح داخلي بهذه الحدة والعمق، وبهذه الآنية. بل ويبدو لي ممكنًا أن أقسم حياتي إلى جزئين، قبل رؤيتي لتلك الصور (بعمر 12 عامًا) وبعدها (..) عندما نظرت إلى تلك الصور انكسر شيء ما. كأني وصلت إلى حد ما». (1) الفن أيضًا وصل حدًا لا عودة عنه. وإن كان الفن التجريدي هامشيًا قبيل الأربعينيات، فقد بدا وكأن شيئًا ما ساهم في جعله الخيار الأول، بل ربما الوحيد، للاستمرار في الإبداع بعد الحرب. كان هناك إحساس عام بأن مقياس الفاجعة يتجاوز هذه المرة أي محاولات لتمثيلها، وكأنه بدل من أن تكون المعاناة البشرية موضوعًا للعمل الفني، صارت استحالة التعبير على تلك المعاناة هي غاية الفن.

شغلت تلك الحالة تفكير الفيلسوف الألماني «ثيودور أدورنو»، الذي كان قد هرب من النازية ليستقر مكرهًا في الولايات المتحدة، قبل أن يعود إلى وطنه المدمر أواخر الأربعينيات. في مقاله «التزام» (1962)، صاغ «أدورنو» معضلة الفن بالشكل التالي: من جهة، لا يمكن للفن الحديث أن يتجاهل القهر والمعاناة التي تحيط به، بل من واجبه الدفاع لإيصال صوت المقهورين، لكن من جهة أخرى، فإن أي تصوير لتلك المعاناة يشكل خيانةً لضحاياها، كونه يحولهم ومعاناتهم إلى غرض فني للفرجة، ممهدًا الطريق أمام تسليع تلك المعاناة لتباع وتشترى وتصير وقودًا لروتين اجتماعي كحفلات الموسيقى والمعارض. المشكلة في الفن الملتزم التقليدي، بحسب «أدورنو»، هو أنه يطبّع مع المعاناة بتحويلها إلى جزء معتاد ومقبول من الثقافة. الحل الوحيد المقبول إذًا للالتزام السياسي بعد «آوشفيتز» هو التجريد، هو أن يعبر العمل الفني عن المعاناة الإنسانية بشكله لا بمضمونه، (2) توصية اختصرها «أدورنو» لاحقًا بالشكل التالي: «في الأعمال الفنية، تعود الصراعات غير المحلولة للعالم الواقعي بهيئة مشاكل متعلقة بالشكل الفني». (3)

تصف هذه العبارة مقاربة فنان تجريدي آخر هو الأميركي «روبرت موذرويل». مثل غيره من الشباب اليساري لجيله، عايش «موذرويل» الحرب الأهلية الإسبانية عن بعد، لكن بكثير من الانفعال، وترك فيه انتصار الفاشية على الجمهورية الوليدة وحلفائها الشيوعيون ندبًا استمر بالتعامل معه طيلة حياته، عن طريق سلسلة بعنوان «مرثاة إلى الجمهورية الإسبانية»

ضمت أكثر من 170 لوحة ورسمة نفذها «موذرويل» بين عامي 1948 و1967، جميعها تجريدية. يتجاوز طول بعض تلك اللوحات ثلاثة أمتار، وتظهر جميعها تنويعات على ذات التكوين: بقع بيضاوية سوداء (واحدة، أو اثنتان أو ثلاثة)، تقاطعها شطبات عامودية أكثر استطالة على خلفية فاتحة. قد يفسر ذلك كلمة «مرثاة» في العنوان، وهي صنف شعري وموسيقي بالأصل، مما يلمح إلى ضربات إيقاعية تشابه النبضات البيضاوية المتكررة على طول المجموعة (مثل النوطات الأربعة لـ«طرقات القدر» في سيمفونية بيتهوفن الخامسة). تعود تلك الأشكال السوداء في كل لوحة، وكأنه كلما جاءت الخلفية البيضاء لتقدم متنفسًا، تكتمها الأشكال السوداء بنوع من الحتمية، مثل همّ يحتل كل الحيز المتاح له، ويحبط أي محاولة لتخيّل لوحة جديدة بتحويلها إلى نسخة أخرى عن اللوحة ذاتها.

رأى «موذرويل» في التجريد طريقة مباشرة للتعامل مع العالم، لا للهرب منه، ووصف في كتاباته الابتعاد عن تصوير الواقع كنوع من «التصوف» الذي يضمن «تجربة محسوسة مكثفة، فورية ومباشرة وبديهية». أما أي تفاصيل عابرة قد تقلل من قوة تلك التجربة (أحداث أو أماكن أو أشخاص معينين)، فيجب تعريتها عن العمل لإطلاق المشاعر المحتقنة في تلك التفاصيل بأقوى أشكالها. (4) كما في لوحة ستيلّا، يلعب العنوان دورًا مركزيًا في توليد معنى العمل، فإصرار «موذرويل» على استخدام كلمة «الجمهورية» يشير إلى تأكيده على الجانب السياسي للأزمة (وليس فقط على نوع من المعاناة الإنسانية الكونية كما في لوحة بيكاسو الشهير «چيرنيكا»)، وهو خيار جلب على الفنان المضايقات في وقت كانت فيه الولايات المتحدة بصدد الاعتراف والتطبيع مع حكومة «فرانكو» الفاشية التي شاركتها عداءها للشيوعية. (5) لكن من جهة أخرى، يؤدي إقران العنوان بلوحة تجريدية إلى ترديد تلك اللوحة لأصداء الحرب الأهلية دون أن تقتصر على تصويرها، بحيث يظل مجال التأويل مفتوحًا أبعد من أي حدث معين أو كلمات قد يضعها المشاهد. تعود المأساة على شكل صراع شكلي بحت، كما أوصى أدورنو، بين الأسود والأبيض، بين البقع والشطبات، بين الأشكال المتماسكة والمتحللة.

مثل الكثير من الأميركيين، لم يعش «ستيلّا» ولا «موذرويل» ويلات الحرب العالمية الثانية بشكل مباشر كأقرانهم الأوروبيين، مما قد يبرر الطبيعة المختلفة بعض الشيء لتجريد ما بعد الحرب في أوروبا مقارنةً بالتجريد الأميركي. منذ السنتين الأخيرتين للحرب، كان الرسام الفرنسي «جان فوتربيه» يترك التصوير شيئًا فشيئًا. عام 1943، عندما كانت باريس تحت الاحتلال، اعتقلت وحدات «الجستابو» النازية الفنان واستجوبته لأربعة أيام. عند إطلاق سراحه، غادر بيته ليخبئه أحد الأصدقاء في مصحّ نفسي في ضواحي العاصمة، حيث يروي الفنان سماعه إعدام مجموعة مقاومين فرنسيين في الغابة المحيطة. بعد انتهاء الحرب، عرض «فوتربيه» سلسلة لوحاته الأشهر «الأسرى».

جاءت أعماله هذه معجونة أكثر منها مرسومة، فتقنية «فوتربيه» قامت على استخدام الألوان بسماكة كبيرة، بحيث تبرز من سطح اللوحة في تكوينات طينية. في عمله «رأس أسير» (1944-1945)، يقتصر الرأس على مساحة لونية بيضاء تسيل عليها خطوط بنفسجية، بينما تظهر لوحته «اليهودية» (1943) لطخة من المعجون الأبيض بلا معالم واضحة على خلفية من الأصفر المخضّر. تثير مخلوقات «فوتربيه» نفورًا شبه أوتوماتيكي في جسد المشاهد الواقف أمامها، والذي يشعر كأنه يشرف على بقايا جثة ما. مع ذلك، لا يمكن القول بأن اللوحات هذه تصويرية،

حتى الألوان المستخدمة لا تتضمن الأحمر أو اللحمي، بل درجات من الأخضر والأصفر والبنفسجي، وهي ألوان ارتبطت آنذاك بالمرض والانحلال، وبالتالي بالأجساد اليهودية الواجب تطهيرها، بعكس الأجساد الآرية القويمة والصالحة.(6) ما فعله «فوتربيه» هو استحضار تلك المعاني بشكل غير مباشر. بدلًا من تمثيل جثة ما، يقوم فوتربيه بال«تمثيل» بالألوان كما لو كانت جثة، يميّعها ويخلطها ويشق سطوحها، جثة لونية بحتة تنتظر الأثر السحري لعنوان يربطها بإعدام الأسرى أو اغتصاب اليهوديات في المعسكرات.

بعكس التجريد الأمريكي الذي حافظ على التقنيات اللونية الموروثة من الرسم الزيتي، مال الأوروبيون نحو استخدام جديد للمواد بشكل ثلاثي الأبعاد، وجاءت قوة أعمالهم من الطبيعة المنفرة للمواد أكثر منها من توتر قائم على التكوين، ببروده (لدى ستيلّا) أو بتكراره المهووس (لدى موذرويل)، وهي قوة تبقى حتى مع غياب أي عنوان تصويري، كما تشهد لوحات الفنان الإيطالي «ألبيرتو بورّي» الذي عاش حكاية مماثلة لفوتربيه. بعد دراسته الطب، استُدعي «بورّي» إلى الخدمة الإلزامية في جيوش «موسوليني» شمال إفريقيا، حيث جرى أسره مع غيره من الإيطاليين من قبل البريطانيين عام 1943 وتسليمه إلى الأمريكيين. هكذا وجد «بورّي» نفسه في سجن في «تيكساس»، وهناك بدأ ممارسة الفن للمرة الأولى. مع نقص الألوان، اعتمد «بورّي» على أكياس خيش مهترئة صنع منها لوحاته، واستمر بتلك الممارسة بعد إطلاق سراحه وعودته إلى وطنه، فجاءت غالبية لوحاته عبارة عن أكياس قماشية مخيطة ببعضها وممزوجة بلون أحمر قاني.

لسطوح «بورّي» ملمسٌ يكاد يكون جلديًا، ولطالما رُبطت أعماله بعمله الطبي في ميدان الحرب وشُبّهت بمن يحاول إخاطة جروح أو صناعة كلٍ متماسك من جسد محترق وممزق. لكن غياب العنوان وتجريد تلك اللوحات سمح لها باحتواء تعددية مذهلة من المعاني. فقد كان «بورّي» من أوائل من استخدموا موادًا صناعية في لوحات، مثل أكياس الخيش والبلاستيك والصمغ والأكريليك، مواد ارتبطت آنذاك بسردية «المعجزة الإيطالية»، ذلك الانتقال المفاجئ لإيطاليا بعد الحرب

من دولة زراعية فقيرة إلى دولة صناعية حديثة. عاش الكثير من الإيطاليين تلك النقلة نحو الحداثة كصدمة عنيفة، خصوصًا وأنها ارتبطت بهزيمتهم في الحرب وبتدفق رؤوس الأموال الأميركية عبر «خطة مارشال» التي حولت إيطاليا إلى سوق جديدة لبضائعها.(7)

بعد الحرب العالمية الثانية كان هناك إحساس عام بأن مقياس الفاجعة يتجاوز هذه المرة أي محاولات لتمثيلها، وكأنه بدلًا من أن تكون المعاناة البشرية موضوعًا للعمل الفني، صارت استحالة التعبير على تلك المعاناة هي غاية الفن.

بالنظر إلى لوحة مثل «كيس أحمر» (1954)، تعرّف مشاهدوها آنذاك على المكونات بسهولة: مواد صناعية حديثة وأكياس السكر التي وزعها الجيش الأميركي على الإيطاليين، منتجات لا تعِد في اللوحة بمستقبل أفضل بل تظهر مفتّتة مثل قمامة غارقة في أحمر جحيمي.

هل كان «أدورنو» على حق إذًا بقدرة الفن التجريدي على تحدي الظلم وإيصال صوت المقهورين؟ لطالما قامت محاججات مؤرخي الفن في الجواب على هذا السؤال على منع الأنظمة السلطوية للفن التجريدي، محاججات لها وزنها كون النازية والفاشية في الغرب والستالينية في الشرق تعاملت بالفعل مع التجريد كفن هدّام ومعارض لإيديولوجياتها. لكن الجواب الأقوى قد يأتي من حالات أقل شهرة لم تحدث في أي من السياقات السلطوية هذه، بل في السياق الـ«ديمقراطي» للجمهورية الإيطالية بعد سقوط الفاشية. بمناسبة «بيينال البندقية» للفن المعاصر عام 1952، رُفضت مشاركة بورّي في اللحظة الأخيرة بعد أن كان قد دُعي لعرض لوحاته (أكياس سكر، كالعادة). بعد تدخلات مختلفة، سُمح للفنان بأن يعرض لوحاتها بشرط إعادة تنفيذها رسمًا، دون الأكياس. تكرر الأمر عام 1959 حين تدخل البرلمان الإيطالي لإزالة واحد من «أكياس» الفنان من المعرض الوطني للفن الحديث في روما. المثير للدهشة هو أن لوحات «بورّي» تجريدية بالكامل ولا تحمل عناوين سياسية مثل لوحات فوتربيه أو موذرويل. هل رأى المسؤولون الإيطاليون في لوحاته صورة متشائمة عن مجتمع مهترئ لم تنجح مساعدات الولايات المتحدة في رتقه؟ أم أنهم ذعروا تحديدًا من عدم رؤيتهم لأي رسالة واضحة؟ من فراغ دلالي قد يملأه كل مشاهد بهمومه وصراعاته؟ في كلتا الحالتين، تشير الأحداث إلى قدرة التجريد على زعزعة منظومة إيديولوجية ما دون الحاجة لكلمات أو صور.

- مختصر حياة وموت الفن التجريدي :

مع السبعينيات، فقدت اللوحات عمومًا، واللوحات التجريدية خصوصًا، الكثير من مكانتها لصالح أساليب أكثر تصويرية ووسائط أحدث، كالتجهيز والفيديو والتصوير الرقمي، والتي بدخولها الفن أعادت إثارة الكثير من المسائل التي اعتُقد بأن التجريد كان قد حسم أمرها بشكل نهائي، منها مسألة الالتزام. مع الإنترنت وشبكات التواصل الاجتماعي، تتحول صور الضحايا في سوريا أو فلسطين إلى مواد سهلة للمشاركة واللايكات ومن ثم لأعمال فنية تحصد لفنانيها مجدًا سهلًا في المهرجانات. لم يعش «أدورنو» ليرى أيًا من ذلك، لكن نبوءته حول تسليع الفن للمعاناة البشرية لا تزال تنتظر بإلحاح من يعيد النظر فيها. بدلًا من نقله لـ«رسالة» ما، كما تقضي إحدى الكليشيهات المحبوبة (فقط فنون البروباجندا تقوم على تلقين المشاهد «رسائل» ومعانٍ جاهزة بالملعقة، بحسب أدورنو)، يعبّر تجريد ما بعد الحرب عن عجزه أمام فداحة الرسالة المطلوب منه إيصالها، وعن كارثة لا تقتصر بالانعكاس على كلمات الأغنية أو محتوى اللوحة، بل تضرب في عمق ما تعنيه «أغنية» أو «لوحة» من أساسها في سياق القهر، ولتسعى نحو إخراج المشاهد من موقع المتفرج على معاناة غيره نحو مساحة أكثر نقدية وحرية. (نشر بموقع حبر)

كتبوا ذات يوم ..

القصر الفاطمي في اجدابية

مرفأ بيروت ..

زهرة المدينة الذابلة

علي نور الدين. لبنان

عند قراءة تاريخ المدن الساحليّة الواقعة على الحوض الشرقي للبحر الأبيض المتوسّط، يصعب فصل نهضة هذه المدن وازدهارها، عن دورها الوظيفي الذي لعبته على مدى قرون من الزمن، بوصفها حلقة ربط تجاريّة وثقافيّة ما بين الشرق والغرب. وحين نتحدّث عن هذا الدور الوظيفي منذ أيّام الفينيقيين، فنحن نشير ضمنًا إلى الجانب المتعلّق بحركة الموانئ والسفن، واحتراف أبناء هذه المدن التجارة البحريّة بالتحديد، مع كل ما يحتاجه هذا النوع من التجارة من مهارات الإبحار والتواصل مع الحضارات المختلفة في جميع أصقاع الأرض. ربما لهذا السبب بالذات، اختار الروائي اللبناني أمين معلوف عبارة "سلالم الشرق" عنوانًا لإحدى رواياته الشهيرة، للإشارة إلى هذه المدن وموانئها، وما لعبته من أدوار سياسيّة وثقافيّة متصلة بوظيفتها الأولى التاريخيّة كمعبر من الغرب إلى الشرق.

لم تشذ بيروت يومًا عن هذه القاعدة. بل ويمكن القول أن بيروت بالتحديد شكّلت مثالًا صارخًا لكيفيّة ارتباط حقبات ازدهار وضمور مدينة ما بحالة مرفئها ونشاطه على مدى قرون من الزمن. وثمّة من قرؤوا في تاريخ المدينة واستنتجوا أن المرفأ صنع بيروت، ولولا المرفأ لكانت بيروت اليوم مجرّد بلدة صغيرة على الشاطئ اللبناني كسائر البلدات من جنوب لبنان إلى شماله. وعلى مدى 35 قرنًا عبر التاريخ، كان صراع الامبراطوريّات المتعاقبة على المدينة يرتبط دومًا بوضعيّة هذا المرفأ، والدور السياسي والعسكري والتجاري الذي يؤدّيه كنقطة نفوذ بحريّة شديدة الأهميّة على الشاطئ الشرقي للبحر الأبيض المتوسّط. وانطلاقًا من دور المرفأ هذا، كانت السياسة ترسم القرارات التي أثّرت على هويّة المدينة وثقافتها وتركيبتها الديموغرافيّة ووضعيتها العسكريّة.

باختصار، ثمّة ما يكفي من شواهد تاريخيّة للدلالة على أهميّة المرفأ الاستراتيجيّة، سواء بالنسبة لمدينة بيروت نفسها، أو بالنسبة لقوى النفوذ الأجنبيّة المتصارعة عليه. وبعد انفجار 4 آب 2020 الشهير، ولأن الدولة اللبنانيّة لا تملك القدرة الماليّة لإعادة إعمار مرفق عام ضخم من هذا النوع، كان من الطبيعي الاتجاه نحو فكرة إعادة البناء وفقًا لنماذج الشراكة ما بين القطاعين العام والخاص، التي تقوم على تلزيم عمليّة إعادة البناء لشركات كبرى دوليّة، على أن تحصّل الشركات كلفة الإعمار وأرباحها من خلال تشغيل واستثمار المرفأ والاستفادة من عوائده على مدى عشرات السنوات المقبلة.

لهذا السبب بالتحديد، وفي ظل السباق الدولي على مساحات النفوذ البحريّة في منطقة شرق المتوسّط، تحوّل موضوع إعادة إعمار وتشغيل واستثمار المرفأ إلى موضوع تسابق بين الكثير الدول، سعيًا لوضع اليد على موقع المرفأ الاستراتيجي. ولهذا السبب أيضًا، تلكّأت السلطة في لبنان في تحضير مناقصات عمليّة إعادة الإعمار، أو حتّى في أعمال إزالة أنقاض الانفجار، سعيًا لإبقاء هذا الملف كأحد أبواب عقد الصفقات مع الدول الأجنبيّة في المستقبل، عبر الحصول على غطاء

أو دعم دولي سياسي من الجهات التي ستستفيد من عقود استثمار المرفأ. مع الإشارة إلى أن السلطة تحتاج لهذا الغطاء الدولي بشدّة في هذه المرحلة بالتحديد من تاريخها، على أعتاب الدخول في المفاوضات الرسميّة مع صندوق النقد الدولي سعيًا للدخول في برنامج قرض يمكّن الطبقة السياسيّة من إعادة تعويم نفسها. ولعلّ المبادرة الفرنسيّة التي تلت الانفجار مباشرةً، والتي استهدفت إعطاء أقطاب الحكم هذا الغطاء الدولي، كان مجرّد نموذج عن هذا النوع من المقايضات، خصوصًا أن هذه المبادرة جاءت مصحوبة باهتمام فرنسي لافت بملف استثمار المرفأ.

لذلك، يكتسب الحديث عن مرفأ بيروت المدمّر، والمتروك على حاله منذ 4 آب 2020، أهميّة خاصّة اليوم. أولًا للحديث عن الدور المفقود لهذا المرفأ بعد أن تُرك بحالة خراب لنحو سنة وأربعة أشهر، وثانيًا للحديث عن نوعيّة السباق الدولي لوضع اليد على هذا المرفأ. وأخيرًا، ثمّة ما يستحق البحث في طريقة تعامل الدولة اللبنانيّة مع هذا الملف، من خلال البحث عن فرص المقايضة والصفقات، بدل البحث عن الدور الذي يريده لبنان لهذا المرفأ، ونوعيّة الخدمات التي يفترض أن يقدّمها، وكيفيّة تكاملها مع بنية الاقتصاد التي تستهدف الدولة بناءها في مرحلة التعافي المالي.

يمكن فهم أهميّة المرفأ الاستراتيجيّة دون العودة إلى تاريخه، وشرح الأدوار التي تمكّن من لعبها على امتداد هذا التاريخ. فأقدم الشواهد التي تشير إلى عمر المرفأ تعود للقرن الخامس عشر قبل الميلاد، في الرسائل المتبادلة بين الفينيقيين والفراعنة، حيث مثّل الشاطئ الشمالي لمدينة بيروت (خليج السان جورج اليوم) مكاناً مثالياً لإقامة مرفأ ينأى بنفسه عن موج البحر القاسي، ويتموضع في قلب الحوض الشرقي للبحر المتوسّط الذي عَرف أنشط تبادلات الفينيقيين التجاريّة. لاحقًا، اهتم الرومان بموقع المرفأ ودوره الاستراتيجي، فقاموا بتوسعته غربًا ليتحوّل إلى نواة المرفأ الذي نعرفه اليوم، ثم طوّروا حجم عمليّاته لتتحوّل بيروت في ذلك العصر إلى إحدى أبرز مستعمرات الإمبراطوريّة الرومانيّة وأهمّها من الناحية الاستراتيجيّة، بعد أن أصبحت بيروت –بفضل مرفئها– مركز تجارياً واقتصادياً للإمبراطوريّة. ويمكن القول أن الأدوار الكبرى البارزة التي لعبتها بيروت في تلك الحقبة، كمركز للإمبراطوريّة الرومانيّة في منطقة شرق البحر الأبيض المتوسّط، تلت تطوير المرفأ وجاءت بفضله، لا العكس.

وحتّى بعد دمار المستعمرة الرومانيّة نتيجة زلزال العام 551 ب.م.، دخلها المسلمون عام 635 واختاروا مرفأ بيروت ليكون مركز الأسطول العربي الأوّل، بعد أن وجدوا أن مرفأ المدينة يتميّز بمواصفات غير متوفّرة في سائر مرافئ المنطقة، كعمق مياهه، وتوسّطه شاطئ البحر المتوسّط الشرقي، ما يسمح للأساطيل المتمركزة فيها بفرض هيمنتها على طول الشاطئ. وهكذا، أعاد الأمويّون ترميم المرفأ واستعادت المدينة بريقها التاريخي، وتحوّلت إلى محطّة لبناء السفن الجديدة بالاستفادة من خبرة أبناء المناطق المحيطة بهذا المجال.

ومنذ ذلك الوقت، ظلّ مرفأ بيروت موضع اهتمام جميع الخلفاء المسلمين المتعاقبين في جميع الحقبات التي توالت على المدينة، سواء من ناحية توسعته لتطوير أدواره التجاريّة، أو من ناحية تحصينه للتمكّن من لعب دور عسكري يتناسب مع طموحات الخلفاء الاستراتيجيّة. كما اهتم الصليبيون بمرفأ بيروت خلال مرحلة سيطرتهم على المنطقة، وأعطوه دوراً ريادياً من جهة ربط التجارة البحريّة بين الشرق والغرب، واستمرّ دور المرفأ –ومعه دور المدينة– بالتوسّع لاحقًا في معظم الحقبات اللاحقة، بما فيها الحقبة العثمانيّة ومرحلة سيطرة ابراهيم باشا

المصري على بيروت. وتدريجيًّا، كانت المدينة تتوسّع مع توسّع أدوار مرفئها، وهو ما جعلها قبلة القناصل الأجانب والشركات الأجنبيّة، وضخ في حياتها الثقافيّة تنوّع وغنى كبيرين. وفي كل تلك الحقبات التاريخيّة، كان المشترك إسهام المرفأ بنمو المدينة وانتعاشها، واهتمام الإمبراطوريات والدول الإسلاميّة المتعاقبة بمدينة بيروت انطلاقًا من اهتمامهم بمرفئها.

• المصالح الفرنسيّة

• مرفأ بيروت

أولى عمليّات تنظيم النموذج الاستثماري لمرفأ بيروت كانت سنة 1894، يوم منحت السلطنة العثمانيّة امتياز تشغيل واستثمار المرفأ لشركة مملوكة من الفرنسيين، حملت إسم "شركة مرفأ وأرصفة وحواصل بيروت". وبعد دخول البلاد في مرحلة الانتداب الفرنسي، تم إعطاء الشركة الجنسيّة الفرنسيّة رسميًّاً، وظلّت هذه الشركة تسيطر على عمليّات المرفأ حتّى بعد استقلال لبنان عام 1943.

وطوال هذه السنوات، توسّع عمل الشركات الفرنسيّة في مجال الشحن والاستيراد والتجارة، بالاستفادة من النفوذ الفرنسي الناتج عن هيمنة الشركة الفرنسيّة على عمليّات المرفأ. مع العلم أن عقد الاستثمار لم يقتصر على تنظيم خروج ودخول السفن التجاريّة، بل شمل جميع أنشطة التخزين والشحن وتخليص البضائع التي ترافق عمليّات المرافئ في العادة.

وهكذا، ظلّت فرنسا تسيطر على امتياز استثمار المرفأ لغاية العام 1960، حين قررت الدولة اللبنانيّة استعادة الامتياز ومنحه لشركة محليّة تم تأسيسها لهذه الغاية. وكان من المفترض أن تسهم هذه الشركة بإعادة تنظيم المرفأ كمرفق عام مملوك من الدولة اللبنانيّة، ليتم تطويره وتحويله إلى مرفأ أساسي على المستوى الإقليمي، لكن اندلاع الحرب الأهليّة سنة 1975 وضع حدا لكل هذه الطموحات، ووضع المرفأ وجميع عمليّاته تحت سيطرة الميليشيات المتقاتلة.

•إدارة ملتبسة بانتظار صفقة ما :

مع انتهاء الحرب الأهليّة سنة 1990، قررت الدولة إنشاء لجنة مؤقتّة لإدارة المرفأ بانتظار وضع التشريعات والتنظيمات الضروريّة لتنظيم عمليّة استثماره. لكنّ الخلافات السياسيّة والطائفيّة أطاحت منذ ذلك الوقت بأي محاولة لوضع هذه التشريعات والتنظيمات، وظلّت اللجنة المؤقتة تدير أعمال المرفأ لأكثر من 31 سنة بأقل قدر من الشفافيّة والضوابط، وبصلاحيّات واسعة لا تحكمها أي ضوابط قانونيّة من جهة الرقابة على ماليّة المرفأ وطريقة إدارته. وعلى مدى تلك السنوات، ظلّ البت بالنموذج الاستثماري مسألة مؤجّلة، بانتظار صفقة سياسيّة شاملة يتوافق عليها أقطاب النظام، ويتم بموجبها وضع نموذج جديد يحكم طريقة استثمار المرفأ وتلزيم عمليّاته.

وهكذا جاء انفجار المرفأ عام 2020 ليفتح ملف تلزيم استثمار المرفأ وتشغيله، بالتوازي مع عمليّة إعادة إعماره، ووفق عقود شاملة تغطي عمليّة إعادة الإعمار والتشغيل والاستثمار معًا، وبحسب نماذج الشراكة ما بين القطاعين العام والخاص التي تعطي الشركات الخاصّة عقود بناء المرفأ ثم استثماره لتغطية الكلفة. ولعلّ حاجة لبنان للاستثمارات الخارجيّة للحصول على العملة الصعبة، كجزء من خطة التعافي الماليّة الشاملة التي تعدّها الحكومة حاليًّا للخروج من الأزمة الاقتصاديّة، جاء ليعزز من توجّه الدولة اللبنانيّة نحو هذا النوع من نماذج استثمار المرفأ. أمّا حاجة السلطة للدعم الدولي قبل انطلاق التفاوض مع صندوق النقد، فجاء أيضًا ليدفع بهذا الاتجاه، خصوصًا أن هذا النوع من العقود يمثّل فرصة مغرية للدول الكبرى الباحثة عن فرص استثماريّة كبيرة بحجم استثمار مرفأ بيروت.

تراسلات وتقاطعات مع ديناميكيّة الأمكنة في تجربة «تهاني الهنتاتي» ..

تمثّلات الذّات

خلود الدريدي. تونس

يطرح الفنّ التّشكيلي المعاصر أساليب إبداعيّة جديدة تجاوزت المعهود وتخطّت حدود المألوف من مواضيع وأشكال للتّعبير وطرق للتّنفيذ، حيث صار يرتكز على المفهوم والفكرة المستحدثة، المثيرة للتّأمّل والتّعمّق والتّصوّر. إذ لم يعد الفنّان حبيس "التّصوير المسندي" وقواعد الرّسم المنظوري، بل تاق إلى ما وراء ذلك، فصار يبحث ويتطلّع لسياقات إبداعيّة مختلفة ومعاصرة، تلبّي تطلّعاته وتحقّق رهاناته. فتداخلت الاختصاصات وتفاعلت فيما بينها لتنتج أساليب معاصرة تعمل على إيجاد علاقات بين الشّكل المادّي والمضمون التّعبيري لمكوّنات بنية العمل الفنّي التّشكيلي. وهذا ما نلمَسه في معرض « balade onirique » للفنّانة التّشكيليّة "تهاني الهنتاتي" الّذي أقيم يوم الأربعاء 7 أفريل 2021 بالمعهد العالي للفنون والحرف بتطاوين والّذي شهد ثراء هامّا على مستوى الأسلوب ميّز معرضها وجعل من قاعة العرض عالما متفرّدا زادته شَجَنًا ألحان السّاكسوفون saxophone ، طغت عليه أشكال تعبيريّة معاصرة كالفيديو والصّورة الفوتوغرافيّة وفنّ التّنصيبة...

حملتنا الفنّانة من خلال أعمالها، نحو عالم ذاتيّ تغمره الرّيبة والمالانهاية، خيوط ممتدّة ملتوية أحيانا ومعقودة أحيانا أخرى، أعمال اجتمع فيها نقاء اللّون الأبيض وألوان أخرى ذات قوّة بصريّة ملفتة (des couleurs fluorescents) أثارت عند المتلقّي أحاسيس مختلفة ناتجة عن الوهم البصري الّذي حقّقته سيطرة كلّ لون على الآخر وفرضته قوّته المضيئة والحسّيّة عليه، خيوط متشابكة مثّلت ركيزة أعمالها الفنّيّة، ساهمت في خلق تركيبات بنائيّة محكمة اتّسمت بالحركيّة والدّيناميكيّة، عملت الفنّانة على صياغتها بالخيوط والألوان الّتي أخضعتها لأسلوب فعلاني حركي، باحثة عن تناغمات حسّيّة بصريّة وسط مسرحة فوتوغرافيّة تربط بين الذّاتي والجماعي من أجل تحقيق أبعاد تعبيريّة تفتح على "الذّاكرة"، حيث وجدت الفنّانة في المكان وبالتّحديد "البرج" ما يحتضن الذّاكرة، فنجدها في أعمالها الفوتوغرافيّة، على سبيل المثال، تجرّد صورة المكان وتعبّر عن روحه، حيث لا نجد صورة "البرج" الّذي شهد طفولتها، ذلك المكان المختزن والمتخيَّل في ذاكرتها وأحلامها، المكان الدّاخلي الخاصّ الّذي يربطها بماضيها وحاضرها ومستقبلها، المكان الّذي كان ملهما للفنّانة في اكتشاف مفردات بصريّة وطرق مختلفة للتّعبير، تتأقلم فكريّا مع المظاهر المتغيّرة الّتي طرأت على "برج الأجداد" على حدّ تعبيرها، لذلك نتبيّن صدى هذا المكان في أعمالها وما يزخر به من حميميّة ومشاعر فيّاضة كانت حافزا لها لتأسيس معرضها الشّخصي الأوّل. تتعدّد العناوين وتختلف التّسميات الّتي اختارتها الفنّانة لأعمالها الفوتوغرافيّة، ولكن نلاحظ خيطا رابطا جامعا بينها، وهي أنّ جلّها تحيلنا إلى عوالم الحلم والخيال والتّأمّل، عوالم افتقدتها الفنّانة وظلّت أسيرة ذكرياتها الّتي تعبق بالحبّ ومتانة الرّوابط العائليّة الّتي عاشتها داخل "برج الأجداد"، والّتي مازالت تطوق إلى ذلك العهد، وهذا ما نَلمسُهُ في أعمالها، عوالم غامضة متناقضة، ساحرة بأضوائها وألوانها وسط العَتَمَة الّتي تسيطر عليها، عوالم مثيرة للقلق، تتشابك فيها الخيوط وتفاعلاتها مع الألوان لتنتج مشهديّات متنوّعة مثّلت انعكاسا لما يختلجها من

مشاعر وحنين عند استحضارها لصور مسقط رأسها "البرج".

تسعى الفنّانة "تهاني الهنتاتي" لابتكار وإثراء وتوسيع إدراك المتلقّي، وذلك لما يعيشه من تجارب إدراكيّة ومعرفيّة أثناء تأمّله لتنصيبتها والّتي هي عبارة عن متاهة تشبه الحلم، تنصيبة تفاعليّة تستدعي من خلالها الزّائر لدخول عالمها الذّاتي عبر تواجده داخل التّنصيبة، يقتفي خطى رسمتها الفنّانة للسّير داخل هذا العالم الخيالي المنسوج، عالم شاعري طغت عليه التّشابكات في مختلف الإتّجاهات، تشابكات الخيوط الصّوفيّة الّتي كانت بالنّسبة للفنّانة بمثابة خيوط جامعة لمشاعر متناقضة عاشتها في صغرها داخل "البرج"، مقابل أخرى تملّكتها عندما تحوّل ذلك المكان إلى سراب وما طرأ على إثره من تحوّلات غابت فيها صفة الحميمي. شملت التّنصيبة اهتزازات توحي بنوع من الخداع البصري لخلق شعور بالحركة عبر أسلوب الخيوط المتكرّرة والمتداخلة في الإتّجاهات الأفقيّة والعموديّة والمائلة بواسطة درجات لونيّة وقيم ضوئيّة متضادّة ضمن إيقاع ساهم في منحها بعدا تفاعليّا.

استعادت الفنّانة في بنائها للتّنصيبة أشياء من الذّاكرة تعود بها إلى المكان المنطلق منه "كالنّافذة"، الّتي تعتبرها وسيطا يُمَكّننا من أن نوجّه من خلاله نظرتنا نحو المساحات الّتي نحلم بها والّتي نَوَدُّ استعادتها. ومن هذا المنطلق، عملت تهاني على تطوير تجربتها باستخدام ضوء أسود يضيء مسار المتاهة، ولكنّه في نفس الوقت يخلق روحا جديدة داخل فضاء التّنصيبة الّتي في نهاية المطاف سوف تتشتّت وتتلاشى مع مرور الزّمن، ولكن لحسن الحظّ، يظلّ محتواها وقيمتها العاطفيّة راسخة في الذّاكرة، وتتحوّل بذلك إلى صورة ذهنيّة مثلما هو الشّيء بالنّسبة "للبرج" الّذي مازال عالقا بذاكرة الفنّانة رغم تحوّله إلى خراب.

يتجلّى في هذا المعرض تنوّع للأساليب والوسائط التّعبيريّة التّشكيليّة، حيث نجد حضور "تنصيبة

الفيديو" تحثّ المشاهد إلى إجراء قراءة إدراكيّة خاصّة، مستوحاة من نشاطه العقلي ومهاراته التّخَيُّليَّة. ومن هذا المنظور، تدعو الفنّانة، من خلال تنصيبة الفيديو، المتلقّي إلى تقديم مقترحات أخرى للصّورة الذّهنيّة النّاتجة عن الأنشطة الإدراكيّة، وإثارة عوالم وفضاءات أخرى، فهي ترى أنّ في تقنية الفيديو إعادة إنتاج للواقع، لكونه مساحة للخيال وهو أيضا توثيق للعمل الفنّي الزّائل كالتّنصيبة مثلا، فهو يعتبر ضرورة لأنّه أسلوب يستَخدَمُ كمجال لخلود العمل الفنّي. من فيديو لآخر، رحلة متاهة مضيئة تعبّر عن مشاعر الفنّانة وهويّتها الذّاتيّة خاصّة وأنّها ابنة صفاقس، أين يعتبر "البرج" مكانا للذّاكرة والخصوصيّة، أي مكانا لهويّتها وأصالتها.

ويبقى البحث في قدرة التّعبير بالفنّ عن الهويّة وما تستحضره الذّاكرة الفرديّة موضوعا هامّا يطرح عدّة تساؤلات خاصّة عند اقترانه بمفهوم المكان. فانطلاقا من مساءلة الذّات والهويّة تكاثفت تفاعلات الواقع والخيال، لتنتج مفاهيم وأبعاد جديدة أثْرت التّجارب الفنّيّة، حيث تعتبر الفنّانة "تهاني الهنتاتي" أنّ مع كلّ فكرة تتبلور بأسلوب جديد تتجدّد تجربتها وتبرز رؤى جماليّة متغيّرة ومبتكرة تتلاءم مع روح العصر، فهي تستند إلى ثقافة جديدة فعّلت حضور التّكنولوجيا المعاصرة لغاية تجاوز الوضع النّسقي المألوف.

ثاني أكبر مغارة طبيعية في العالم ..

مغارة بني عاد

الليبي٠ وكالات

«مغارة بني عاد» هي مغارة طبيعية تتواجد ببلدية «عين فزة» بولاية «تلمسان» في غرب الجزائر، هذه التحفة الربانية بمواصفاتها العالمية ونفائسها المزدهية وكنوزها الأثرية، التي تتوّج ناصية عاصمة الزيانيين، وهو ما خلب مخيالات مؤرخين مشاهير من قامة «عبد الرحمن بن خلدون»، و«ابن أبي زرع»، وشعراء بوزن «ابن خفاجة»، و«ابن الخميس»٠ مغارة «بني عاد» تراث طبيعي يزاوج بين الإبهار والدهشة، تقع ٥٧ متراً تحت سطح الأرض، وتمتد على طول ٧٠٠ متر، ولها درجة حرارة ثابتة طوال العام (بحدود ١٣ درجة)٠ وتعتبر أول مكتشيفها قبائل الأمازيغ التي استوطنت الجزائر منذ القدم ٠

• تبدأ في الجزائر وتنتهي في المغرب :

بدايتها في بلدة «عين فزة» بتلمسان الجزائرية، ونهايتها في منطقة «سيدي يحي» التابعة لمدينة وجدة شرق المغرب وهي مغارة ثاني أكبر مغارة طبيعية في العالم، يعود اكتشافها إلى ما قبل 65 ألف سنة من لدن الأمازيغ الذين اتخذوها ملجأ لهم، وحصناً منيعاً ضد الهجمات التي كان يشنها ضدهم مختلف الوافدين على المنطقة، حيث كانوا يبحثون عن أماكن آمنة تمكنهم من رد هجمات الأعداء.

• أقسام المغارة :

تنقسم مغارة «بني عاد» إلى قسمين هما المغارة الكبرى التي يقال إنها تمتد حتى أراضي المملكة المغربية حسب الخبراء، ومن القصص التاريخية المروية هنا أن المغارة تمتد حتى مغارة الحوريات في مدينة وجدة المغربية، مرورا بمغارة بومعزة التي تقع في مدينة سبدو، وأن الاستعمار الفرنسي أغلق الممر بواسطة 60 متر مكعب من الإسمنت،

لوقف الإمدادات التي كانت تصل إلى المجاهدين الجزائريين.

أما «المغارة الصغرى» فهي تنقسم إلى عدد من الغرف العجيبة التي تذهل الزوار بمكنوناتها الطبيعية والتاريخية والصواعد والنوازل، ويمكن للزائر أن يستكشف العديد من الروايات التاريخية والأساطير التي تمزج بين الوقائع والخيال في تارات أخرى. القسم الثاني من المغارة هو الوحيد المفتوح أمام السياح، وذلك منذ سنة 1965 للميلاد، وتتكون قاعاته الثلاثة من القاعة الرئيسية، وقاعة قصر الملك حيث عثر بها على أوان فخارية قديمة جداً، وقاعة السيوف وتعرف أيضا بقاعة المجاهدين.

ويمكن للزائر أن ينتعش بصفاء المكان ويتمتع بهديل الحمام الذي يتخذ من المغارة مسكنا آمنا، وسط صواعد صخرية كلسية عجيبة تزيد المكان رونقا ومهابة، وعلى منوال تمثال الحرية بأمريكا الموجود بكهوف «غار الباز» تجد داخل غرفة صخرية وسط مغارة بني عاد، نسخة أخرى لتمثال الحرية، كما تحتوي غرفة أخرى على تمثال صقر أو ما يُعرف بـ«طائر الملوك المفضل». وتحتوي أيضا على «قاعة السيوف» التي تشتهر أنها استمدت اسمها من العدد الكبير لـ«النوازل» التي تشبه السيوف العربية البيضاء التي تبدو من الأعلى كأنها موجهة إلينا.

وبين قاعتي «السيوف» و«المجاهدين» اللتان تخلدان مآثر الذاكرة الجزائرية العريقة، تنتصب ثالثة الروائع في هذه المغارة الواسعة الأرجاء، وهي جدار أبيض ملّون كالرخام يمكن للمرء أن ينقر عليه بعمود خشبي، فتنبعث منه نوتات موسيقية نخالها مضاهية للريتم الإفريقي الذائع الصيت في القارة السمراء.

- **صواعد بني عاد ونوازلها** :

في أعالي جبال عين فزة بمحافظة تلمسان (500 كلم غرب الجزائر العاصمة)، يتوافد الآلاف من السياح من الجزائر وخارجها يوميا للاستمتاع بجمال الطبيعة الذي ترسمه صواعد ونوازل مغارة «بني عاد»، أحد أبرز المتاحف الطبيعية في البلاد.

وحسب خبراء الجيولوجيا، فإن هذه المغارة تصنف الثانية عالمياً من حيث الديكور، وتعد الأولى والأجمل في شمال أفريقيا، وأهم ما يميزها هو طولها الذي يتجاوز 750 متراً طولاً، وبعمق 57 متراً، وبعرض يزيد عن العشرين متراً، مشكّلة بذلك تجاويف وحجرات ذات منحوتات طبيعية، ويمكن للزائر التجول فيها بكل أريحية، عكس بعض المغارات الأخرى الذي يضطر فيها إلى السير داخل الماء، أو السير منحني الظهر بسبب اقتراب النوازل من الصواعد.

- **سبب التسمية** :

يرى البعض أن تسمية المغارة بـ«بني عاد» مستوحى من قوم عاد الرّحّل، حيث تتحدث الأساطير عن قوم سكنوا المغارة، كانوا يغادرونها ثم يعودون إليها، لذلك سميت بمغارة بني عاد. ومن الطبيعي أن سكان المغرب القدماء منذ العصور الحجرية هم من اكتشف المغارة واستعملوها للسكن بحكم وجودهم الأقدم في المنطقة، ويعود تاريخ تشكّلها جيولوجياً في صورة صواعد ونوازل إلى قرنين قبل الميلاد، إن طول هذه الصواعد والنوازل الكلسية يزداد بمقدار سنتمتر خلال كل مائة عام.

- **خطر يداهم بني عاد** :

المشكل الأكبر الذي يهدد المغارة هو العدد الكبير للزوار، والذي يتجاوز يومياً خلال فترة الصيف ثمانية آلاف زائر، وهذا العدد الكبير يؤثر على الصخور الكلسية بسبب استنشاق الناس الأكسجين الموجود بالمغارة وطرح غاز ثاني أوكسيد الكربون الذي يتسبب في تلويث الجو، ويحوّل لون الصخور الكلسية من بيضاء إلى سوداء.

إن الفريق المشرف على المغارة يجد صعوبات في التعامل مع الزوار الذين يتجاوز بعضهم القوانين من خلال الحديث بصوت مرتفع جداً، أو أخذ صور تؤثر أشعتها على الصخور داخل المغارة، وأحياناً من خلال دخول الزوار لأماكن ممنوعة فيدوسون على الصخور الكلسية بما يتسبب في كسرها أو التأثير عليها من حيث نموها.

- **تاريخ داخل المغارة** :

عبر مسلك ضيق تم تهيئته للراجلين، يمكن الولوج لقاعة الواحة، ولاشك أن الذي يعرف الصحراء وواحاتها يخيّل له أنه مقبل على الاستظلال بواحة للنخيل، حين يرى تلك الصواعد الصخرية الكلسية العجيبة في شكل شجر النخيل، يعانق بعضها بعضاً وقد ارتسمت فوقها أشكال غريبة وعجيبة يفسرها كل حسب مخيلته وإدراكه، ولعل ما يميزها هي أشكال الجمال التي تشكلت من الكلس من تلقاء نفسها .

ثالث قاعة في أسفل مغارة بني عاد هي قاعة السيوف، وسميت كذلك للعدد الكبير من الصخور النوازل التي تشبه السيوف العربية البيضاء والمقدر عددها بعشرات الآلاف من مختلف الأحجام، وتسمى هذه القاعة الفسيحة بقاعة المجاهدين، حيث كان يتخذ منها الثوار الجزائريون ملجأ يلجؤون إليه من ثقب صغير كان يؤدي إلى سفح الجبل، وبعد اكتشاف الأمر من طرف الاستعمار الفرنسي سنة 1957 تم تدمير ذلك الثقب بالديناميت، مما أدى إلى ردمه وبقيت آثار الجريمة بادية إلى اليوم، وتتسرب مياه الأمطار المتساقطة إلى جوف الأرض وإلى أسفل مغارة بني عاد، والشئ المميز بهذا الجزء من المغارة هو تواجد تمثال لجندي يحمل بندقية بيده وهو من نحت الطبيعة.

اللاهوت النسوي

عزالدين عناية. أكاديمي تونسي مقيم في ايطاليا

شهدت الأبحاث الأكاديمية في الغرب خلال العقود الأخيرة تبلور منهج دراسي لافت، لقي حظوة بين العديد من الباحثات والدارسات ممن ينتمين إلى الأوساط الدينية عُرف باسم "اللاهوت النسوي". تعلّق بمعالجة قضايا المرأة في كافة تشعباتها التاريخية والدينية والمؤسساتية، بوصف ذلك اللاهوت تأملاً لنساء مسيحيات في سياق الدين والحياة في ضوء الإنجيل. صاغت رائداته العديد من الرؤى المعرفية والدينية بقصد بناء تصورات جديدة في معالجة قضايا المرأة.

فبعد حضور دوني في الكنيسة امتدّ قروناً، لم تسنح الفرصة للتنديد بحياة القهر التي ترزح تحت وطأتها المرأة، سوى مع مطلع ستّينيات القرن الماضي. حيث شكّل الكتاب المرجعي لفاليريا غولدستاين 1960، "أنا امرأة وأدرُس اللاّهوت"، قطعاً مع اللاّهوت الرّجالي وتدشيناً لمرحلة جديدة عُرِفت باسم اللاّهوت النّسوي. ومنذ ذلك العهد تناسلت المؤلفات والأبحاث حتى غدت تياراً شائعاً له أنصاره داخل الأوساط الدينية وخارجها. كتاب "تيريزا فوركادس" "اللاهوت النسوي" الذي نتولى عرضه هو متابعة تاريخية وتحليلية لتطورات ذلك المسار الفكري، من تأليف إحدى المنشغلات بهذا اللاهوت، وهي راهبة ودارسة لاهوت تحمل شهادتي دكتوراه في اللاهوت والطب. عُرِفت "تيريزا فوركادس" بالتزامها النضالي على جبهتين: بقضايا إقليم "كاتالونيا" في إسبانيا حيث نشأت وبقضايا النسوية داخل الكنيسة وخارجها.

تروي "فوركادس" في القسم الأول من كتابها تاريخ الدونية الذي تعرضت له المرأة داخل حيز المؤسسات التابعة للكنيسة، وما عانته المرأة المؤمنة من تهميش من قِبل مؤمنين، بوعي وبدون وعي. مبرزة الكاتبة أن الحركة النّقدية المستلهِمة للكتاب المقدّس في مراجعة السائد الديني قد لفتت الانتباه نحو القضايا النّسوية، منذ ما يربو عن القرن، ولكنها ما كانت بذلك الإصرار والتركيز والوضوح حتى فترة قريبة. فقد سبقت تدعّم الحركة إرهاصات تمثّلت في البدء بنشر مؤلَّف نسويّ جماعي سنة 1895 برعاية "إليزابيث ستانتون" بعنوان: "الكتاب المقدّس النّسوي"، وهو عبارة عن شروحات لمنتخبات من الأسفار المقدّسة متعلّقة بالمرأة. لِتلي ذلك في الفترة المعاصرة محاولة جادة في إطار بلورة نقد نسوي لأصول العهد الجديد مع شوسلر فيورانسا، في مؤلّفها "مذكّرات" (نيويورك 1983). ففي ضوء التأويلية المستحدثة، أعادت "فيورانسا" ملامح حركة المساواة الأصلية إلى "يسوع". ودائماً ضمن المدخل التاريخي نفسه تستعرض الكاتبة الحضور المتواصل، والخافت في بعض الأحيان، لشخصيات نسائية رمزية عملت على إثارة قضايا المرأة الدينية أكان بالمطالبة في حقها التعليمي أو بالمناداة لمنحها دوراً أفضل في الكنيسة. وبحلول الفترة المعاصرة بات اللاهوت النسوي حائزاً على اعتراف في أوساط الدراسات الأكاديمية، بوصفه خطاً متميزاً على غرار "اللاهوت الأسود" و"لاهوت التحرر".

في القسم الثاني المخصص لمتابعة الطروحات النسوية ورصد قضاياها، وهو القسم الأهمّ من الكتاب، تتحول "فوركادس" إلى تناول المسائل الملحة في اللاّهوت النّسوي، التي لا تقتصر على المطالبة بالمساواة التامة والشاملة بين الرجل والمرأة، بل تنادي بإلغاء الأحكام الجنسانية في الحياة المدنية، وفي الحياة الكنسية أيضاً. حيث يرْشَح هذا الوعي من تطلّع إلى تحوير جذري للأسس اللاّهوتية للوجود، بدءاً من صورة الله، التي لا تزال رهينة الثقافة الذكورية إلى كشف خبايا مواقع السلطة في المؤسسة الدينية وما تتوارى خلفها من مصالح. يَبرز هذا الوعي الجديد مدفوعاً بالعودة إلى لغة استيعابية، تستند إلى الكتاب المقدّس بقصد توظيفها في اللّيتورجيا، بما من شأنه أن يساهم في إلغاء التمييز الجنساني. تشحذ هذا التوجه قراءة

مستجدّة للذّاكرة داخل التاريخ الرّسمي، المدوَّن من قِبل المنتصرين، الرّجال. فاللاهوت النسوي هو سعيٌ للكشف عن الواقع المطموس والمقموع للطّرف الأنثوي. ذلك أن الأنساق الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، التي تطوّرت عبر الزمن في الغرب، قد رهنت المرأة داخل حالة من الخضوع والاستغلال، كما تقول فوركادس، سُخِّرت فيها لحاجات الذَّكَر ورغباته. لذلك يظهر اللاّهوت النسوي بمثابة مراجعات في التصورات الدينية التي تعتبر المرأة أقل أهلية من الرجل في الحديث عن الله، وفي تولي المهام الطقوسية أو تسيير المؤسسات الدينية. إنه نظرية نقدية تحرّرية للجموع المؤمنة وليس للشقّ الأنثوي فحسب، يصبو إلى إصلاح صورة الألوهية الذّكورية، بغرض إعانة الذّكر، في ضوء تعاليم الإنجيل، للإقرار بالمكوّنات الأنثوية في كيانه، حتى تعبّر المرأة عن ذاتها كشخص، لأن كلاهما –المرأة والرجل– إنسان بحسب إرادة الله المتجلّية فيهما.

تجلى هذا التمشي اللاهوتي المحدَث في مساعي التخلص من سلطان الكنيسة الحاضر بقوة في الشأن السياسي، وهو ما خاضت "هوبرتين أوكلارر" (1848-1914) نضالات مبكرة ضده للمطالبة بحق الاقتراع للنساء، كرد فعل على الرؤية الكاثوليكية الذكورية النافذة في بعض المجتمعات الغربية. كما تجلى أيضاً في المسائل التشريعية المتعلقة بالزواج والطلاق والإجهاض وهو ما يتحكم في بنية الأسرة عامة. تُبرز "فوركادس" أن ذلك الخصام بين المرأة والكنيسة في الغرب قد تركّز في جملة من المسائل، ظهر بالخصوص في الدول التي عانت من الرؤى الكنسيّة الكاثوليكية في التعليم وفي الشأن الأسري، لا سيما في جنوب القارة الأوروبية مثل إيطاليا وإسبانيا. فعلى سبيل المثال لم تنل المرأة الإيطالية حق الطلاق سوى مع قانون "فورتونا باسليني" 1970، وهو حق طبيعي لم تفتكه سوى في مرحلة متأخرة. فالتقليد الكاثوليكي يَعدّ الطلاق عامة ولا يزال إثما وخطيئة بناء على ما يرد في الكتاب المقدس "فأجاب وقال لهم: أما قرأتم أن الذي خلق من البدء، خلقهما ذكراً وأنثى وقال: من أجل هذا يترك الرجل أباه وأمه ويلتصق بامرأته ويكون الاثنان جسداً واحداً؟ إذاً ليسا بعد اثنان، بل جسد واحد. فالذي جمعه الله لا يفرقه إنسان. وجاء في إنجيل متى (9: 19) أيضا "فسألوه: لماذا أوصى موسى بأن تُعطى الزوجة كتاب طلاق فتطلّق؟ أجاب: بسبب قساوة قلوبكم سمح لكم موسى بتطليق زوجاتكم. ولكن الأمر لم يكن هكذا منذ البدء. ولكني أقول لكم: إن الذي يطلق امرأته لغير علة الزنى ويتزوج بغيرها فإنه يرتكب الزنى، والذي يتزوج بمطلقة يرتكب الزنى"، بناء على أن ما جُمِع في الأرض لا يفرق إلا في السماء. وبإلغاء هذا الحق الطبيعي انجر إفساد من نوع آخر للحياة الأسرية. إذ صحيح أن الطلاق مضرة ولكن منْعه، وفق "فوركادس"، يغدو أحياناً مفسدة أشد وأقوى.

من جانب آخر تُبرز "فوركادس" أن مطلب تصحيح دور المرأة في مجتمع الكنيسة لا زالت الراهبة دون بلوغه، مع أن هناك إلحاحاً من جانب العديد من اللاهوتيين واللاهوتيات لإدخال تحويرات في هذا المسار. حيث لا يزال مفهوم النسوية مصطلحاً محرجاً في الأوساط الكنسية لما يستبطنه من مراجعات ودلالات عميقة توحي بالرفض والنقد والتصحيح والثورة أحياناً. ثورة من جانب المرأة في مقابل الرجل، وثورة للمرأة على المفاهيم المغلوطة التي سادت

وباتت واقعاً مترسخاً. لكن النسوية المؤمنة وفق "فوركادس" هي بالحقيقة وعيٌ ذاتي جديد يشمل كل ما يتعلق بالمرأة، وقد ولّدت تلك الحاجة تطورات حصلت في الاجتماع الحديث هدفت إلى مراجعة أنظمة السلطة التقليدية، لا سيما منها السلطة الدينية التي تبقى مقاليدها بحوزة إكليروس ذكوري متمثل في الكنيسة، وسائرة وفق رؤى ذكورية متمثلة في اللاهوت، بات كلاهما يزعج المرأة كشريك في الدين وفي الوجود.

في القسم الثالث والأخير من الكتاب المخصص لتأصيل المسألة لاهوتيا تبرز "فوركادس" أن اللاهوت النسوي في المسيحية لم ينشأ من عدم، بل وجد في التراث الديني سنداً ودعماً، وبالمثل أيضاً خذلاناً وعائقاً، لذلك اقتضت الأمور تدشين قراءة أنثروبولوجية متأنّية تقطع مع القراءة الأيديولوجية، بغرض بناء رؤية نقدية ما بعد أيديولوجية. إذ بالتمعن في التجربة المسيحية المبكرة للمسيح (ع) مع المرأة، كما تستعرضها "فوركادس"، نلحظ تطويراً وتجديداً متمثّلين في رد اعتبار للمرأة والتعاطي معها ككيان حرّ مكرَّم، بعد أن كانت مبعَدة عن المعبد أو في عداد الكائنات النجسة، وهو ما استلهمه المسيح من روح الناموس القديم الذي يضع المرأة جنب الرجل في تلقي رسالة الروح القدس وفي تولي مهمّة البشارة والرسالة، إلى حدّ الحديث عن المرأة الحَوارية على غرار الرجل الحَواري، أو بتعبير مسيحي "رسولة" على غرار "يونياس" الوارد ذكرها في "الرسالة إلى مؤمني روما" (16: 7). لكن ذلك الموسم الإيجابي في تاريخ المرأة المسيحية كان خاطفاً، سرعان ما عادت إثره المرأة إلى رهن المجتمع بغياب نبي الله عيسى. ففي "الرسالة الأولى إلى مؤمني كورنثوس" (14: 34) إعلانٌ فجّ بشأن حضور المرأة، يأتي بشكل صارم ليحدّ من حضورها، يأمر بمقتضاه النساء أن يخرسن في الكنائس، فليس مسموحا لهن أن يتكلمن، بل عليهن أن يكنّ خاضعات. والأمر ذاته يتكرر في "الرسالة إلى مؤمني أفسس" (5: 22-23) "أيتها الزوجات اخضعن لأزواجكن كما للرب، فإن الزوج هو رأس الزوجة كما أن المسيح هو رأس الكنيسة".

تُبرز "فوركادس" أن مرحلة النضج في اللاهوت النسوي قد أطلّت، مع أن حقل الأبحاث في المجال مازال مشرعاً على طرح العديد من القضايا الحساسة. ويتجلى هذا النضج في سعي اللاهوت النسوي إلى القطع مع أجواء التوتر التي تصاحب معالجة المواضيع المتعلقة بالمرأة في النص المقدس والنظر إليها بعقل هادئ وروح إيمانية سمحة بغرض بلوغ فهم ميكانيزمات النص خارج أجواء التوتر التي عادة ما تخيم عند تناول هذه المباحث. وبالتالي بعد قرون من هيمنة التأويل الذكوري للنص المقدس يبدو حتى الذكور في حاجة إلى التعرّف على المغامرة النسوية مع النص ترقبا لرؤية مكتملة في النص المقدس.

وفي تناول "فوركادس" للتطورات الحاصلة في الفكر المسيحي تُبرز أن الأوساط البروتستانتية الأنغلوسكسونية كانت رائدة في ترسيخ مطالب النسوية الحديثة، في مقابل تحفظ الأوساط الكاثوليكية. لكن تلك التطورات ما فتئت أن اكتسحت الأوساط الكاثوليكية أيضا في فرنسا وألمانيا، غير أن الدور القيادي لذلك اللاهوت بقي محصوراً في الأوساط اللوثرية.

خلال العام 1966 صادق مجمع الكنيسة الإصلاحية في فرنسا رسمياً على دخول المرأة المجالس الراعوية، وقد تجلى ذلك الدور في تولي المرأة مهام قيادية في المجلس الوطني لنساء فرنسا البروتستانتيات. أوضاع التحرر في الأوساط البروتستانتية انعكس تأثيرها على الأوساط الكاثوليكية، حيث هجرت العديد من النساء الكنيسة الكاثوليكية عقب صدور وثيقة (Humanae Vitae) سنة 1966، وهي عبارة عن ملخص لمرسوم البابا بولس السادس بشأن الأسرة. في المقابل دبّ حراك في الأوساط النسوية الكاثوليكية تجلى في أنشطة الحركة الفرنسية البلجيكية "نساء ورجال في الكنيسة" التي نادت بتوظيف روح تعاليم مجمع الفاتيكان الثاني لكسب حقوق جديدة للمرأة في مسعى لترسيخ المساواة بين الجنسين. وتلخصت مطالب ذلك المسعى في كتاب بعنوان "ماذا لو تمّ تصعيد المرأة إلى دور قيادي في الكنيسة" صاغته الفيلسوفة "رينيه ديفور" رفقة مجموعة من اللاهوتيات في الجامعة الكاثوليكية في ليون، عالجن فيه ارتباط مسألة الذكورية بالكهانة. تقول "فوركادس" معلقة: "لقد تواجد اللاهوت النسوي منذ بواكير لاهوت الآباء (آباء الكنيسة) وإن تضمن مواقف في منتهى التحقير للمرأة تلخصت في قولة "ترتوليان" الشهيرة "أنتِ باب الشيطان!". وعلى العموم تطور هذا التوجه داخل الأوساط الكاثوليكية النسوية التي باتت أكثر حدة في انتقاد الرؤى الكنسية المحافظة تجاه المرأة، وإن لم تحدث انشقاقات لافتة داخل الأوساط النسوية فقد ترسخت الانتقادات، التي دنت من المواقف العلمانية المغالية أحياناً، رافعة شعار "لا للمغادرة ولا للصمت".

والجلي أن النضالات داخل الكنيسة قد وجدت دفعا معنوياً وأرضية مؤسساتية في تشريك 23 مرأة (10 راهبات و13 علمانية) كمستمعات في مداولات أشغال مجمع الفاتيكان الثاني (1962-1965) بشأن الأسرة. عُدَّ ذلك مكسبا ثمينا ينبغي البناء عليه وتطويره، وهو ما تجلى في المؤتمر اللاهوتي الدولي المنعقد بروما سنة 2012 الذي شاركت فيه 220 مرأة متخصصة في اللاهوت من 23 دولة. ودائما ضمن تأثير مشاركة المرأة في مداولات مجمع الفاتيكان الثاني، وإن جاءت صامتة، كانت "ماريا لويزا ريغاتو" أول مرأة تلتحق بالتعليم الجامعي في مؤسسة بابوية في روما لدراسة اللاهوت. حتى ذلك التاريخ كانت النساء الدارسات للاّهوت عصاميات. بات ذلك الحظر ذكرى بعد أن غدا أكثر المسجلين في كليات الدراسات اللاهوتية من الإناث. لكن تبقى الدراسة الدينية للمرأة حتى الراهن غير مؤدية إلى مناصب قيادية داخل الهرمية الكنسية، وإن فُسح المجال لهن لتولي مهام في الأعمال التطوعية والأنشطة الجمعياتية.

تتجلى أهمية كتاب "فوركادس" في تسليطه الضوء من الداخل على أوضاع المرأة المسيحية، وهو مؤلف جريء يلامس قضايا حساسة تحبّره منتمية إلى الأوساط الكنسية ما جعل الكتاب يلقى قبولاً حسناً في الأوساط المدنية.

—

الكتاب: اللاهوت النسوي في التاريخ. تأليف: تيريزا فوركادس. الناشر: نوتريمانتي (روما) باللغة الإيطالية .سنة النشر: 2018.
عدد الصفحات: 134ص.

حب في ثلاث لوحات

للمالطي : سلفادور جوتشي *
نقلها عن المالطية : ابراهيم النجمي. ليبيا

اليقظة

يعيد أصواتَ البحر الأسود
اسمك رذاذا يتكسّرَ علي قيدوم اسطوريّ
من أشرعة ارجوانيّة
تنتشرُ مترعة بابتهاج متوترة في البعيد
صوب حاجب الصّباح

×××××

حيث تمازج القرنفل الشّاحب بالأزرق الشّفاف
تتبسّم شطآن الآسيوي للمشهد بلطف
بينما تتكسّر هناك في البعيد عبره
وترقص التلال الطروادية
في ضوء الشّمس

××××××

أيتها الأزمنة المجيدة !
ايتها الحكاية ذات الوزن التروْيسيTroycd ×
أيّها العاشقون الجذلي علي سطح المركب النّسيمي
أوه يا سعادة خالصة من غير ما أشابةِAlloy×

×××××××

مبهج النّسيم الذي بجسارة يهب من اليونان ،
يغني عبر الجبال متنفسا حِدة الاوقيانوس ليحمل
علي مدّ البحار الجيّاشة هيلين ذات الوجه المقدّس

×××××××

هكذا اسمك يُصوّت
واعجبا ! القلب ، حيث الاحلام تهجع لكن برفق
وعلي ذلك الصّوت تصحو ،
عائدا ترقبه الماضي في ومضات ذهبية بطرب
فجائي يرتجّ

×××××××

ياللآه !
لكم مشوّقتين شفتاك تبدوان للرشف ، للشرب ،
باهتتين من ذلك مع عذوبة ، وعريش فخم صدرك
قد فيه يغرق الرأس ويخلد الي الراحة

××××××

عيناك حيث العتمة قريبة تتكاثف
تصرخان متلامعتين بأمجاد الذهب ،
ناعمتين – غالبا- وذارفتين
ألا يهدهدان الرّوح من تعاريش الورد عبر ردهات
النّوم الهادئة
من حدائق الورد الحمراء
حث الضحي الغاربة تعكس نعمتها في
النبع الزائل ، الخجِل

×××××××

سوف لن أتأخر ، سأختار
زهرة كان الموت متخفيا في صدرها !
لربما الي الحياة رفعتني شفتاك
أو قلبي الضّجر هدهدت الي الراحة

××××××

لن أبالي
فلينثال شعرُك علي حاجبيّ
مثل مطر رشراش يروي أرض ظمآنة
ولتحدق كما الآن عميقتين عيناك فيّ
لتغرق روحي.

××××××

أيهّا الفمُ المُشفّه الأحمر،
يا كنز الأزمنة الغابرة النّابض بالقُبل ،
مبذورا في العصور الميتة ، مغذّي بدم
ورود المناخات الطيّبة ، كل الورود التي
قد تفتّحت فأزهرت

×××××××

تعلقِ بيّ ، أدنو فتمسّك وأكثر فأكثر تلصّق
دعني أترشّفها كلها حلاوتك حدّ تناميّ
الشّفة بالأخري المعصورة في رجْفٍ مُتناسقْ !
بعيدا علي الأرض المُضناة
الشّفق يتمطّي
يهجع البحر خلف التلال ،
علي الرّمل يرتجف تنهّده العظيم
ويموت علي الشاطئ

×××××××

قريبا سيدلهمّ الليل البلسميّ مغرقا بالهامسين
الغريبين ، الرائحة الغامضة ، النجوم ،
بدَهَش العيون الذهبية ستنطفئ خارج القبة
الزرقاء بينما نحن في الحب ضائعين نجول ،
بعيدا كما سفينتين أختين بعضهما تميّلان بعضا .
تبحر الأيام والليالي الطوال ما بين السّماء والبحر
من غير ما هادي محمولة بذات الريح ومياه
المحيط ، واذ متجانبة تغوص تغرق في صمت

2 - نقطة العودة
ما الذي تنثاله الاحلام عبرعينيك ؟
عتمتها مطوقة بالذهب
ما الحب ؟ ما الجنة ، ما حلاوة الماضي ؟
ربما الأيام الذّاوية لما كانت الشّفاه الأخري حلوة ،
غمغمة الاناشيد والقصائد التي كست قدميك ،
اليدان اللتان تشدّان خصرك ،
تعب الأيام تلاشي وتزايل ،
تمسد للتو بصوت صامت
تحمل زهورا كاملة التفتّح؟
واحسرتاه !
من في مِكنته أن يفسّر
متي ما قرع للتو في قلبك
آخرُ نحيب وداعه ، اذا ما تغنّي اسمه ؟

× سلفادور جوتشي : من أعظم شعراء مالطا ويكتب بالايطالية ، اليوم فقط قبضت علي بعض من أشعاره ضمن مؤلفاتي وقصصي الهاربة والطائشة منذ عشرين عاما أو يزيد ، كانت ضائعة ضمن عاصفة الورق بتعبير ماركيز وأنا اعتبرها حالة من حالات تجريبي للغتي وكيف بالإمكان جعلها –ان أمكن – متفوّقة علي غيرها ! وعلي أية حال ها أنذا عثرت عليها ولا ريب في أن للأشياء روحها التي لا نعيها !!

× اشابه : جمعه اشابات وأشائب : أخلاط من الناس يجتمعون من كل أوب وصوب أو الرغاع أو السّوقة ، وفي الكيمياء والصيدلة مادة مكونة من اتحاد معدنين أوأكثر

× الوزن الترويسي : سبلسلة من الوحدات لوزن الجواهر والمعادن الثمينة

بين رداءة الذوق و زيف الأصالة البراقة ..

الكيتش ..

د.ريم المالكي – المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس

الفن هو مرآة كل المجتمعات القديمة و المعاصرة ومقياس تطورها وتقدمها عبر التاريخ. ساهم في ظهور أساليب فنية متعددة، وكان أداة في تحول الواقع وتحويله. كما ساعد الإنسان في التعبير عن أفكاره وترجمة أحاسيسه ونقل ما يشاهده من ألوان وأشكال وصيغ تركيبية في أعماله. فالفن كما قال الإمام «عبد الحميد بن باديس» وهو يتحدث عن الفن الأدبي خاصة «هو إدراك صفات الشيء على ما هي عليه من حسن وقبح إدراكاً صحيحاً، والشعور بها كذلك شعوراً صادقاً، والتصوير لها تصويراً مطابقاً بالتعبير عنها بعبارات بليغة في الإبانة، والمطابقة للحال .»

وبناءً عليه، اعتبر كل من مفهومي «الجميل» و«القبيح» من المفاهيم المثيرة للجدل على مر التاريخ. فمسألة الجمال والقبح في الفن ليست بجديدة؛ وجدت منذ زمن الإغريق القدماء و ناقشها الفلاسفة والفنانون من خلال دراسة علم الجمال خاصة عند وصف مايعرض من أعمال فنية قصد قراءتها لتأويلها ونقدها وتصنيفها. فالتعامل مع مسألة «القبح» في الفن تقتضي بالضرورة طرح سؤال «الجمال»، فهما مفهومان متلازمان، ومتى وجد الجمال وجد القبح. فكما كتب «أدورنو»: «يجب أن يشكل القبيح، أو يكون قادراً على تشكيل لحظة من الفن «، أو كما يقول المثل الإنجليزي «قمامة رجل ما هي كنز رجل آخر».

وكما أن للجمال ميزاته وروادة، فللقبح أو الفن الرخيص أو ما سيعرف بعد ذلك «بالكيتش» روادة في العالم أيضاً. فقد تبنى فنانون متنوعون مثل «جويا ورودين وروولت» الجانب القبيح من الحياة في إبداعاتهم الفنية. إلا أن الفن«القبيح» لم يلق القبول، واعتبر على مر تاريخ الفن كصفة تحقيرية لأعمال صنفت خارج المعايير والمقاييس النمطية السائدة للجمال، والسبب أن القبيح يسبب شعوراً بالقلق والاشمئزاز. فمنذ عصر النهضة حتى ظهور الحداثة اعتبر الفلاسفة إلى حد كبير الجمال على أنه امتياز للفن، والقبح على أنه فشل مؤسف في مشروع الفنان. إلا أن هذا القبح سيصبح في زمن الفن المعاصر ميزة من ميزات الأعمال المعاصرة، و سيسعى إلى استفزاز ذوق المتلقي وقلب القيم السائدة للجمال.

فهل يجب أن يكون العمل الفني «قبيحاً» لجلب الانتباه؟ وكيف يمكننا أن نقيم «قبح» العمل ، بالنظر إلى الطبيعة الذاتية للجمال المعروفة؟ وماهو «الكيتش» ؟ فمع تغيرالمعايير الجمالية باستمرار والحوار المستمر حول وظيفة الفن في المجتمع، كيف يمكن لمثل هذه الأعمال أن تنافس نظيراتها الأكثر إرضاءً في مجال سوق الفن؟

للإجابة عن هذه التساؤلات، من الضروري تحديد خصائص «الكيتش» كما تم تجميعها بواسطة أبراهام مولس . هذا المصطلح الذي

ظهر في عام 1960، وهو صفة واسم من أصل ألماني «kitschen»، ويعني التقاط النفايات من الشارع، البضاعة الرخيصة والذوق الرديء. «فالكيتش» يعطي اهتماماً للأشياء التي غالباً ما يتم صنعها وتوزيعها على نطاق واسع، وتكون أبرز سماتها عدم الأصالة والتقليد، مزيفة و مشوهة: على سبيل المثال الطلاء الذي يقلد نسيج الخشب أو الرخام أو التذهيب الذي يقلد الذهب، أو الفراء والريش الاصطناعي... و غالباً ما يتميز بالذوق السيئ الذي يعتبر حكماً نسبياً من شخص إلى آخر.

وفي تعريف آخر قد يكون الكيتش» هو نظرة جمالية أو صورة، و قد يكون موقفاً وخطاباً فكرياً، أو تجميع الكلمات بطريقة الكيتش . إنه تفسير جديد لما هو موجود اليوم في هذا العالم.

تعامل العديد من الفلاسفة والمفكرين، ولا سيما «هيرمان بروش، والتر بنيامين أومبرتو إيكو، وبيار فرانكاستل ورولان بارت « في مقالاتهم مع مصطلح «الكيتش» والمشكلات الجمالية التي يطرحها. فألبرت كولن يلاحظ في مقدمة النسخة الفرنسية من كتاب Dichtenund Erkennen لـ Hermann Broch أن «الكلمة الألمانية» كيتش «لا مثيل لها في الفرنسية. فهو لفظ يشير إلى جميع أنواع الأشياء ذات الذوق السيئ والخردة ذات الادعاءات الفنية، مما يروج لأعمال مبتذلة في نسخ كبيرة ، وهذا ينطبق أيضاً على الأعمال الأدبية أو التشكيلية أو الموسيقية التي تسعى للحصول على تأثيرات سهلة ، وتنمي العاطفة لدى فئة من الجمهور المتقبل. و تظل لوحة الموناليزا لدافنشي أفضل مثال للتقليد حيث يصبح مفهوم الاستيلاء مرئياً لدرجة لم نعد قادرين على جرد الفنانين الذين قاموا بنسخ هذا العمل، ومن بينهم «روبرت

ديلوناي، فرناند لجيه وسلفادور دالي «. ولكن تبقى الأكثر شهرة هي تلك التي قام بها مارسيل دوشامب بإضافة زوج من الشوارب للموناليزا.

فالكيتش «هو الفن غير المرغوب فيه»، أو «الفن البراق». نوع من الفن يميل إلى تبني وجهة نظر عاطفية ومطمئنة للواقع، لكنها مصطنعة، حيث تأخذ لا واقعية الأبعاد مكاناً بارزاً في فن «الكيتش» بهدف إرضاء المجتمع الاستهلاكي والثقافة الجماهيرية. ووصل مفهوم هذا اللافن إلى ذروته في الأشياء الصغيرة كالهدايا التذكارية، وحلقات المفاتيح، وكرات الثلج أو المجسمات الضخمة، ونذكر هنا مثال النحت الضخم للفنان «جيف كونز « ، بعنوان «جرو» الذي أنجز عام 1922. وهو منحوتة نباتية لكلب مصنوع بالكامل من الزهور. تم وضع هذا التمثال الزهري في عدة مواقع وفي النهاية تم تثبيته عام 1997 أمام متحف غوغنهايم في بلباو (إسبانيا) ، ليصبح أحد مجموعاته الدائمة. يتغير لونه مع الإزهار من موسم إلى آخر. ويبقى التصوير الفوتوغرافي شهادة توثق هذه التغييرات، ويلعب دور «صورة تذكارية» تعكس التحولات اللونية التي يمر بها العمل بمرور الوقت. يحتوي هذا العمل على العديد من خصائص «الكيتش»، حيث يتم

تكبير جسم حيوان من أجل جذب انتباه وعاطفة المتفرجين بهذه الآلاف من الزهور.

والملاحظ أن الكثير من شعوب العالم تتداول هذا الذوق الرخيص على جدران منازلها وفي حياتها الاجتماعية وتعيش جماليات «الكيتش» دون وعي منها عن مدى تأثيره السلبي على المجتمعات والفن في دول العالم. فعلى سبيل المثال يعتبر ورد الزينة البلاستيكي نوع من الـ«كيتش»، فهو إعادة نسخ للطبيعة عن طريق «بلاستكتها» مما يشوه عناصرها الجمالية من حيث الملمس والشكل وحتى الرائحة ؛ ومع ذلك كثيراً ما نشاهد جدران المنازل في محيطنا المصغر والعالم ككل تتزين بالورد البلاستيكي كقطعة ديكور، ناهيك عن الألوان الصارخة التي تثير الاشمئزاز. و نرى كذلك تواجد «الكيتش» بكثرة في محلات عرض الألبسة، وذلك بأنسنة دمى العرض البلاستيكية كوسيلة للدعاية والتسويق.

وكانت أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين مزدهرة نسبيا لـ«الكيتش» حيث تصدر عمل«سريري» للفنانة البريطانية «تريسي آمين» الذي تم إنشاؤه سنة 1998 وعرضه بمدينة «كان» سنة 1999عناوين الصحف: سرير غير مرتب مع فوضى بغيضة لزجاجات كحول وملابس داخليه متسخة مبعثرة على الأرضية تراكمت في غرفة الفنانة نتيجة حالة اكتئاب أبقتها بالسرير لمدة أربعة أيام. اعتبر النقاد هذا العمل كمهزلة فنية، غير أنه في سنة 2014 تم بيع هذا العمل بعد سلسلة من العروض مقابل أربع ملايين دولار.

وبذلك فإن قبح أو جمال عمل فني معين أو شيء أو شخص يرتبط ارتباطاً وثيقاً بسياقه الاجتماعي أو الثقافي أو السياسي و مدى تفعيله في المقاربات الفنية المعاصرة. وتتغير هذه السياقات، مثلها مثل

أفكار القبح أو الجمال.

وللحديث عن «الكيتش» في بعده الاجتماعي العربي، نأخذ كمثال أحد الممارسات الفنية للفنانة التشكيلية التونسية عائشة الفيلالي التي اقتربت في أعمالها من هذا الشكل الفني بشكل متعمد. فالفنانة تستخدم في أغلب أعمالها الأمثال الشعبية والشعارات المعروفة في المجتمع التونسي سواءً كعنوان لعملها أو كمضمون لتسليط الضوء على النقد الذي تريد نقله. كما ان أعمالها لا تخلو من روح السخرية والهزل التي سرعان ما ينكشف أن خلف كل عمل إشكالية تحاول إثارتها.

فمعرضها الأول «القطيع» المقام سنة 1984 بمادة الطين يتكون من رؤوس خزفية لقطيع أغنام ، وضعت بينها مرآة كان وجودها مفاجئاً للمتلقي الذي جعلته يرى نفسه واحداً من القطيع وداخل هذا القطيع. فنجحت في هز المشاهدين و صدمهم

تشكيلياً.

أما معرضها الذي أقيم سنة 2000 وحمل عنوان «الهموم الجامدة». فهو عبارة عن منحوتات مركبة من خامات مختلفة و مستعملة مصنوعة من الفخار، الخشب، الحديد و الذهب، لا يتجاوز طولها ال70 سم، قامت بتركيبها بطريقة بسيطة و طريفة، وعبرت من خلالها عن نقدها لسلوكيات و مواقف فردية و اجتماعية اختارت الجمود و الصمت مثل هذه المنحوتات. ولفظ «الهموم الجامدة» هو مصطلح شعبي تونسي يقال للتعبير عن الانزعاج و القلق و ازدراء شخص آو شيء ما.

وبذلك جمعت الفنانة في هذا المعرض بين الفن التشكيلي و الهزلي الساخر كاشفة عن أسلوب فني مخالف لبقية معارضها. وأصبحت «الفيلالي» من الأسماء الفنية التونسية المرتبطة بروح السخرية في أجزاء أعمالها أو في العنوان لتنفرد بأسلوبها وتضفي على أعمالها بصمة فنية خاصة .

و في ديسمبر 2013 قدمت معرض «زواج»، انتقدت فيه العادات المعروفة في المجتمع التونسي فيما يتعلق بمراسم الزواج، مسلطةً الضوء على التقاليد الاجتماعية بطريقة فنية وفكاهة ساخرة. حيث ركزت في العشرين لوحة المعروضة على إظهار المبالغة في اللافتات الاحتفالية والزخرفية، وانعكس حضور «الكيتش» في اختيارها للمحامل التي قامت بطباعة أعمالها عليها ، بالإضافة إلى تقنية الكولاج ونوعية المواد الملصقة.

فالفنانة قامت بطباعة صور فوتوغرافية مركبة على قماش أبيض احتفالي يذكرنا بجهاز الزفاف. مع إضافة إطارات من «الدانتيل» والزهور. مواد مهمشة خلقت بها ضغطاً وكثافة بصرية على تفاصيل العمل.

أما النقطة الثانية في هذا العمل فكانت في طريقة تناولها للجسد، حيث اعتمدت الفنانة على صور زفاف لعرائس من الثمانينيات كأساس لتركيباتها التشكيلية . صور لأجساد أنثوية ترتدي فساتين مكتظة بكثرة التفاصيل بطريقة هزلية كما لو كانوا متنكرين. بالإضافة إلى أن جميع شخصياتها ترتدي نظارات سوداء اللون، وذلك لإخفاء هوياتهم. وهو مايظهر أن استخدام جسم الإنسان كأداة هزلية هو تدخل وتعدي على هذا الجسد. ونلاحظ هنا كيف نسج «الكيتش» خيط تحوله من كونه صفة سلبية ومستهجنة إلي فاعل تشكيلي في تمثل الجسد الشيء. أجساد متحولة تخترق جماليات الجسد المألوفة إلى أخرى تتفاعل فيها صورة الجسد بصورة أشياء تتمايل على إيقاع تراكيب غرائبية تستدعي التساؤل عن هذا الغريب المألوف في الجسد الكيتش .

ومن خلال ماتطرقنا إليه في أعمال «الفيلالي» نستنتج أن العمل الفني بالنسبة لها قوامه الفكرة وتحويل وجهة الأشياء بتغيير سياقها وإعطاءها معنى آخر جديد. فالفن يمنح قيمة جديدة لأشياء لاقيمة مادية لها، خاصة وأن «عائشة الفيلالي» سبق وأن عبرت عن موقفها من بعض القضايا التي كانت تشغل المجتمع التونسي، والتي كانت في صلب الخطاب السياسي والديني منذ الاستقلال وحتى فترة الستينات والسبعينات من القرن الماضي. والملاحظ أيضاً أن أغلب أعمالها التي تتأرجح بين الماضي والحاضر، والتي انطبعت عليها النبرة النقدية، هي نقد لتونس بشكل عام، للدولة السياسية، للعادات الاجتماعية، للعلاقة بين الرجل والمرأة، للأشياء المادية، وللتلوث والاستهلاك.

يقدم المجتمع التونسي نفسه في عملها كمجتمع هجين عفا عليه الزمن بعد كل التحولات السياسية لما بعد الثورة.

أصبحت القيمة الجمالية للعمل الفني لاتتحدد بالجميل والقبيح، و إنما في الفكرة وطريقة النظر للأشياء بهذا المعنى. فعادة ما يعني فعل التحويل التغيير والتشويه. و يمكن أن يولد هذا تشويهاً وتغييراً في البعد الضمني وكذلك في المعنى لما تتضمنه معظم الأعمال المحولة انحرافا في الصورة وفي المعنى الأساسي للعمل.

المراجع

1)عائشة الفيلالي، أطروحة دكتوراه» السيرة الجمالية في السلوك الفني و المنحى الصوفي»، تونس،1984.

2)عائشة الفيلالي،»الإبداع الوظيفي بتونس في القرن العشرين، منشورات وحدة البحث، تونس، 2006.

3) د.عمار طالبي، النزعة الإنسانية والجمالية عند ابن باديس،مجلة الأصالة العدد السابع،السنة الثانية، أفريل/ ماي 1972.

4)منير الحافظ ، اشراقات في فلسفة الفن والجمال، دارالخليج،2019.

5) Edgar Lorin. Sur l'esthétique. Edition Robert Laffont. Paris. 2016.

6) Hermann Broch. cité par Moles. Psychologie du Kitch l'art du bonheur. Bibliothèque médiations DEOEL CONTHIER. paris. 1971.

7) Le petit Robert. Dictionnaire de la langue française. Edition Mai 2004.

8) Valérie Arrault. L'empire du Kitch. coll. d'esthétique. Klincksieck. Paris. 2010.

من يكتب الرواية ؟

حسن علي الشاعري. ليبيا

الموقف من الرواية متباين بشدة بين أهل الفكر. المفكر الكبير «عباس محمود العقاد» يصف الرواية بأنها تكتب من أشباه المثقفين ليقرأها من عرفوا كيف يفكُّون الخط (الأميين)، ويخالفه في قوله «الرافعى» بشكل صارخ، والذى يصف كاتب الرواية بأنه متعدد المواهب ومفكر قبل أن يستطيع أن يكتب الرواية.

و «تولستوى» (روائى روسى) كان من هذا النوع الذى اتقن كثيراً من الهويات والفنون، ولكنه تفرد فى كتابة الرواية وأبدع فيها نتيجة هذا التفرد. المنحازون للرواية يقولون إن الرواية أنزلت القصيدة من على عرشها، وأخذت مكانها. لأن الرواية تحمل فى سردها فكرا عميقا عن احوال الناس ومعاناتهم وتضعه فى صورة حيّة ديناميكية لا تقوى الفنون الاخرى على تكوينها.

الرواية تكتب للتعبير عن المشاعر، ويقال إنها عبارة عن سيرة ذاتية لكاتبها؛ حتى وإن كان يتحدث عن غيره فى روايته. لايجب أن تخلو الرواية من الامتاع؛ وإن كان غرضها جمع المال أو الشهرة. وكل ما سبق يمكن شمله ضمن تحقيق الذات. بعض كتَّاب الرواية الارساليين(أصحاب الرسالة)، يُحَيُّون فى كتابتها بلدانهم المطمورة ويدافعون عن شعوبهم المضطهده. فى أحايين أخرى تنشر الروايات المبادى وتسجل مآسى الشعوب، أو ينتقم فيها كاتبها من خصومه.

تقرأ الرويات للهروب من الملل؛ لأن مغالبة الملل سعادة كما قال «ابن حزم»، فيعيش القارئ عالماً يختلف عن عالمه الذى مجّ المعيشة فيه، فيرى أناساً يود أن يراهم فى الحياة. البعض يقرأ الرواية لإكتشاف الكاتب الذى يخفى نفسه بين سطورها، أو لإصطياد حكمةً أوبلاغة. وكذلك تقرأ لإرتباطها بقضية معينة.

النص يكون ميتاً؛ ما لم يقرأ وينتقد. قراءة النص هى إشادةٌ بجماله وانتشاره، أو مقبّحة ومستهجنة لحبكه وسبكه . ومن محاسن قراءة الرواية أنها تصقل ملكة الكتابة والتذوق، وترفع أو تخفض من قيمة الانسان. وسبب امتلاء رفوف المعارض بها؛ لأنها تتحدث عن خواطر الناس، ولا تحتاج فى قراءتها إلى ما يحتاجه الشعر وفروع الأدب الأخرى من السيطرة على مجامعه ومبانيه، للظفر بأسراره ومباغيه. ومن جماليتها – رغم تأثرنا الحادث من قراءتها- فهى لا تلزمك بشئ؛ إلا أنها تحشو الذاكرة بافكارٍ تبقى فى اللاشعور، فتطفوا الى وعينا، دون علمٍ منا عن مصدر هذه الأفكار.

المشهد الأدبي الجديد في ليبيا ..

المجهول عربياً ..

محمد السيد اسماعيل• مصر

ما عدا "إبراهيم الكوني"، و"أحمد إبراهيم الفقيه"، يظل المشهد الإبداعي الليبي مغيباً، وهو ما دفعني – منذ عدة سنوات – إلى الكتابة عن الروائي "عبد الرسول العريبي"، والشاعرة الروائية "فوزية شلابي"، إضافة إلى الشعراء وكتاب القصة: "جمعة عبد العليم"، و"سالم العوكلي"، و"الصديق بو دوارة"، و"أحمد يوسف عقيلة"، و"عبد الله هارون"، وغيرهم. لهذا كانت سعادتي كبيرة بالملف الذي أعدته مجلة "ميريت الثقافية" الإلكترونية في عددها الأخير عن المشهد الليبي، وضمَّ إبداعات لخمسة عشر شاعراً وثمانية من كتاب القصة القصيرة. إضافة إلى شهادة قدمتها الشاعرة "سميرة البوزيدي" حول رؤيتها للكتابة. وبقراءة النماذج الشعرية نلاحظ وطأة الهم العام وهو أمر طبيعي في ظل وطنٍ تتقاسمه الصراعات القبلية والسياسية.

لهذا كانت موضوعة "الحرب" التيمة المركزية المهيمنة في كل النماذج الشعرية تقريباً.

يقول "سالم العوكلي" في قصيدة "انتظارات"؛ معبراً عن رعبه في انتظار الحرب: ((اختبرتُ صنوفاً من الانتظار/ انتظارات وكفى/ لا أملك حيالها سوى التحديق في الأفق.../ كل ألوان الانتظار انتظرتها بشغف/ وبرهبة وبقلق/ لكن لا انتظار يضاهي رعباً/ انتظار حرب لا أعرف متى تبدأ/ ولا أين تنتهي.)) ، فالانتظار هو فعل سلبي خصوصاً عندما يقترن بمجرد التحديق في الأفق. وهي حالة لا يملك الشاعر غيرها منتظراً وقوع الحرب. وتتكرر التيمة نفسها– بصورة مغايرة– في "كمنقار طائر بحري قبيح" لعلي الربيعي: ((أخيراً، الحرب تخرج من رأسي إلى الشارع/ لأنها لم تجد ما تأكله/ فرأسي رطب ومليء بالعلف/ والوحل والتفاهات والأفكار القذرة/ عن الحب والجنس والبلاد/ الحرب لا تأكل العلف/ وهي تحب أن تتمشى بعدما تلتهم الأصدقاء.))

• حالتان متقابلتان :

تتجسد الحرب هنا في صورة وحشية. لقد أصبحت الأجساد زادها اليومي. وفي "عن الذي حدث" يعلن "علي حورية" أنه يجهل قواعد هذه الحرب العبثية التي تقتحم حياته البسيطة: "أنا لا أعرف شيئاً عن أي شيء/ تعلمين؟/ في اللحظة التي اندلعت فيها الحرب/ ونزل الجنود كأسراب الجراد/ كنت أبدل جواربي/ وأوبخ أخي الصغير/ لأنه لم يعامل قطة الجيران بشكل لائق". فنحن أمام حالتين متقابلتين: حالة الحرب التي ينزل فيها الجنود كالجراد، وحالة الحياة الاعتيادية المنتهكة.

تقول "مرام القبلاوي" في "أسير كجيش" : "كيف أبتسم مجدداً/ وفي المدينة المجاورة/ امرأة تُغتصَب/ وأشلاء لأطفال قد أعدموا/ كيف أقول الآن بفرح: إني أحب؟". لقد فقدت المعاني النبيلة جدواها في ظل بشاعة الحرب التي تتكرر تيمتها في "يد الموناليزا" لمفتاح العماري: "في الحرب/ كنت ألعب عند باب البحر/ غافلاً عن قذائف فرسان الملكة إيزابيلا/ في الحرب لم أحفل بأسماء رفاقي الذين ضيعوني". ووسط هذا التدمير تنشأ مشاعر سلبية إزاء العالم. يقول جمعة الموفق في "نيسان" : "نيسان حار/ أمس لم يكن كذلك... ريح مثل تلك التي بالوطن/ باردة ومنعشة وحزينة/ يوم أمس كان كيوم من بلادي/ يوم واهن/ يمضي على مهل/ مثل قطار قديم".

• الطبيعة/ الوطن :

وهكذا تنتقل صفات الطبيعة كما يراها الشاعر إلى الوطن، أو تصبح الطبيعة معادلاً موضوعياً دالاً على حالتي الشاعر والوطن. ويقيم "حمزة الفلاح" قصيدته على ثنائية الداخل والخارج: الداخل المعزول الذي يظنه آمناً، والخارج الذي يخشى اقتحامه. يقول في "باب الخوف": "إنه وقت طيب للتدخين/ والكذب والمزاح الثقيل برفقة الليل/ وقت جيد للكتابة/ وأنت تقف وسط غرفتك/ أمام جدرانها الأربع/ لا ترى انعكاسك/ تفتش عن مقبض الباب/ لا مقابض لا أبواب/ وقت جيد لتدخل نفسك/ من بابها الذي اعتدته/ باب خوفك من الخروج/ تظل هناك في ظلمتك/ تكسر نوافذ البيوت المهجورة/ تسترق السمع لهذيان المجانين". الداخل مرتبط بالتدخين – الذي هو أقرب إلى تآكل الذات – والكذب والكتابة – ربما الواهمة – والغرفة الشبيهة بالسجن. ومع ذلك يظل هذا الداخل هو الأفضل من العالم الخارجي المرتبط بهذيان المجانين. هذا العالم الذي يفقد الشاعر انتماءه إليه، كما يقول "علي حورية": "لا أهل لي لا انتماء/ لا أعرف غير أمي حورية/ التي وضعتني قرابة الساحل/ وهربت للبحر". وفي "بدلاً من الحديث" يتعرض محمد عبد الله للفقد وكلما فقد شيئاً أحرقه؛ حتى رغبته في الحديث: "أنا كبعض أحرق الجثة بعد الموت/ وأحتفظ برمادها في جرة صغيرة". وهكذا يفقد الطفل الذي كانه، والأحلام والقصائد، ومع ذلك لا يفقد قدرته على المواجهة. تقول "سميرة البوزيدي" في "لكي أسير إليك": ((أضع أصابعي في عين العالم الشرسة/ وأمسكه من أذنه الثقيلة وأرميه في البحر.)) ، وهناك أيضاً مواجهة آثار الحرب بالحب. تقول "فيروز العوكي" في "من قال؟": "من قال إنها لن تقبلك لأن رقبتك قبيحة/ ستقبلك يا حبيبي/ وستترك على رقبتك القبيحة/ آثار اللون الذي أحب".

•تحرير الخيال وأسطرة المرأة :

يظل مبدأ تحرير الذات والجسد تمهيداً لتحرير الوطن. تقول "صفية العايش" في "تساؤلات": "فكري في الأمر/ هل كنت ستكونين كما أنت الآن/ لو أنك كنت خالية تماماً/ من كل ضغط/ لو أنك كنت حرة؟". كما يصبح الانتباه إلى الألحان المهملة وسط الضجيج نوعاً من الإبداع. يقول "سراج الدين الورفلي" في "المعجزات الصغيرة المحزنة": "على غرار الموسيقيات/ تنتبهين للألحان المهملة/ وسط ضجيج الهدوء/ وأنت مشتغلة بتعديل آلة الخياطة". وهو ما يتوازى مع تحرير الخيال الذي نلحظه في "حديقة تطل" لمحمد زيدان: "أصحو على حديقة/ ترفع لي الصباح على نافذة دون ستائر/ ولعشرين عاماً من الياسمين/ أصطفي سماوات خاصة/ ترشرش المطر السكري/ وتوزع حلواها على الزرازير". كما نلاحظ ما يسمى "أسطرة المرأة" بوصفها بديلاً

للعالم ومغيرة له في قصيدة "لحظة" لـ "مفتاح العلواني": "في اللحظة التي تمرين فيها/ تحدث أشياء غريبة/ تمطر الأرض فتخضر السحب". أو "عندما تمرين/ يصيح الباعة على بضاعتهم بالمجان/ ثم يعودون بجيوب ممتلئة/ ويستخدم رجال المرور نايات بدل الصفارات". وفي "امرأة سيئة" لـ "نورهان الطشاني" نجد ممارسة الحياة وسط الحرب والموت: "الأطفال الذين يموتون في نهاية الحي/ لا يتوقفون عن لعب كرة القدم/ حتى جارتي اليائسة/ تستمر في سقي الأزهار/ وتقول إن أحدهم سيهديني إياها/ في نهاية هذه القصيدة".

•سوءات الواقع :

وفي الملف القصصي يتسع مجال استعراض سوءات الواقع: النفاق، السرقة، المعاناة المعيشية، الشعور بالوهم والمتاهة. ففي قصة "وجوه" لـ "أحمد يوسف عقيلة" تتماهى الوجوه مع الأقنعة، ويصبح كل إنسان في حاجة إلى وجه/ قناع ليواجه به العالم: "يطرق باب جاره: صباح الخير. عندك وجه سلف؟ لا والله حتى أنا عندي مقابلة لم أعد أملك سوى وجه واحد سهرتُ الليل بطوله لترميمه". ويصل الأمر إلى إقامة سوق لبيع هذه الوجوه. وأمام زحام الناس يأخذ كل فرد وجهاً واحداً؛ "حتى يكتفي الجميع". وفي "الساعة الحادية عشرة بتوقيت اللصوص" لـ "رضوان بوشويشة" يظهر تبئير المكان بوصفه هدف اللصوص: "مصرف ليبيا المركزي الذي كان برجاً يسمى برج المجزرة. الكورنيش الطرابلسي الجميل المدمك تحت الحجر والتراب من سيدي الشعاب إلى سيدي عبد الوهاب". وهي تفاصيل ليست مجانية؛ حيث تدل على ألفة المكان ومعرفة تاريخه في انتظار الحدث المفاجئ. ففي هذه الليلة "في الساعة الحادية عشرة سيحلم لصوص المال العام في ليبيا بيوم الحساب الدنيوي ما قبل الأخروي". هذا بينما يعاني الليبي حتى من ينتمي إلى الطبقة الوسطى، كما يظهر في "اسم أعجمي" لشكري الميدي: "أجي" التي تسبب لها الأحداث السياسية المزيد من العزلة بعكس جارتها سعاد؛ "المولعة بالردود السياسية الوقحة ومتابعة كل شيء متعلق بالتصريحات السياسية والتركات الميليشياوية الطابع في كل أرجاء البلاد"."، إذن، فمعاناة هذه المرأة التي تتعثر ابنتها في الدراسة والتي سافر زوجها، هي انعكاس لأوضاع البلاد وما يجري بها.

وفي "ذات نهار كوفيدي" لـ "جمعة بوكليب" يتماهى البطل مع السارد في بحثه عن قصة للكتابة بعد أن أصبح الأمر متعذراً في ظل الأوضاع المحيطة: "حين غادر دفء بيته مبكراً ذات نهار كوفيدي بارد لم يكن يقصد بخروجه التريض مشياً أو هرباً من وحشة الصمت في بيته. كان في حقيقة الأمر رغم برودة الطقس خارجاً لاصطياد أو لتسول فكرة تنفع أن تكون قصة تستحق أن يكتبها". وفي "الهوية" لـ "نجوى بن شتوان" نلاحظ وقوع الساردة في متاهة حيث تركب حافلة لا تدري أين تذهب، وتشهد عراك السائقين أثناء هذه الرحلة المجهولة. وفي "بيع المراكب للريح" لـ "خليفة الفاخري" نجد حالة أشبه بالمسخ: "... لكن جسدي اكتسى أخيراً بفراء رمادي ناعم واشرأبت في رأسي أذنان كبيرتان واكتظ فمي بالأنياب". وفي "الترتيب الأمثل" لـ "عمر أبو القاسم الككلي"، نجد نهاية مفتوحة على كافة الاحتمالات حين يصادف السارد امرأة تشبه زوجته ويظن أنها تطارده، وفي البيت "وجد نفسه يتخذ قراراً يخلصه من هذا الكابوس". وعلى العكس من هذا الاستشراف يعود "محمد المصراتي" في "موت محمد" من خلال الاسترجاع إلى ذكريات الطفولة التي تمثل ملاذه النفسي الآمن.

شيطان اللغة وجنون السرد ..

عبداتي بوشعاب. المغرب

امتلك «أحمد زكي» موهبة مطبوعةً صقل أداءها التمثيلي السينمائي وطوَّرها عبر مسارٍ طويل من الأعمال الأيقونية في تاريخ السينما العربية، حتى سارت له كاريزما فنية خاصّة يُعرف بها، فهو «الشاب الطموح» الذي لا يستسلم في «مستر كاراتيه»، و«المهرِّب» الذي لا يسقط إلا بخيانة في «الإمبراطور»، و«البطل المظلوم» الذي لا يُلقى عليه القبض إلا بوشاية في «الهروب»، و«المحامي المتمرد» في «ضد الحكومة»، والرئيس في «أيام السادات» و«ناصر 56». أما في «زوجة رجل مهم»(1) فإنه يواصل إبقاء المشاهِد أمام الشاشة منبهراً بأداء الممثل/العقيد، في حالة من التّمَاهِي والاندماج التامّ مع العرض.

تعود أحداث شريط «زوجة رجل مهم»، إلى سبعينات القرن الماضي؛ خلال فترة حكم الرئيس «أنور السادات»(2)، كتبه السيناريست «رؤوف توفيق» وأخرجه «محمد خان» وأنتجه الفلسطيني «حسين القلى» سنة 1988. أدّى فيه دور البطولة كل من «أحمد زكي» في دور العقيد «هشام أبو الوفا»، و«ميرفت أمين» في دور «منى»، مع حضور

خاصّ للعراب «حسن حسني» في دور «مساعد وزير الداخلية». وكما هو معلوم أن سيناريو الفيلم التُقط من واقعة(3) عابرة سارت مع المخرج المصري «محمد خان» بعد أن قام أحد الضباط بإهانته والاعتداء عليه في موقف مروري، غير أنّه لم يتقبّل أن يمضي الموقف بدون محاسبة، وأصرّ على تسجيل محضر بالواقعة، قبل أن يعتذر له الضابط ويتم الصُّلح بينهما. عند وصولهما إلى مخفر الشرطة، لاحظ «خان» أن سلوكيات الضابط ليست سويّةً؛ حيثُ اتسمت شخصيته بالغرور والنظرة الفوقية للآخرين والإعجاب المفرط بالذات.

يغوصُ الشريط في أعماق الشخصيات النرجسية لدى بعض ضباط الشرطة في الحقبة الساداتية بمصر، ويرصد أسلوب حياة وعملَ أغلب رجال الأمن في هذه المرحلة؛ وبالأخصّ أولئك الذين كانوا يرون أن تجاوزاتهم في مصلحة الوطن. وقد يكون الحوار(4) الذي دار بين العقيد «هشام أبو الوفا» والكاتب الصحافي «مجدي عزّ العرب» الذي مثّل دوره «محمد درديري»، في المقهى حين التقاه صدفةً وألقى عليه التحيّة، مظهراً بائناً من مظاهر التعالي والتسلط والأنانية العنيفة التي يتصف بها هذا النوع من الضباط:

- الكاتب: حضرتك مش فاكرني؟ أنا «مجدي عز العرب»؛ الصحافي الذي حققت معه واتهمته بإثارة الرأي العام ومحاولة قلب نظام الحكم..

- العقيد: لا مش فاكر... حضرتك عايز إيه دلوقتي؟... أنا مش فاضي.

- الصحافي: لا مجرد دردشة؛ هل تعرف أن التهمة التي لفقتها لي كانت سترمي بي في السجن شهور وسنين.. لولا بعض المسئولين في الدولة الذين وقفوا بجانبي وانتهى الموضوع، وفي خُلدي سؤال يحيرني! لماذا كنت تتهم الناس بالباطل؟ هل تبحث عن شهرة أم مجد أم ترقية؟ وما تلك اللذة الغريبة التي تحسّها عندما تلفق لشخص ما تهمة؟

- العقيد: أنا شغلي إني أحمي البلد، ويلزمك أن تخرس، أنا لا أسمح لك بهذه اللهجة..

- الصحافي: ومن أقنعك أن تصرفاتك هي التي ستحمي البلد؟ ومن قال لك أنك أكثر وطنية مني أو ممن تحقق معهم؟ أنت لا تحب أن تسمع إلا صوتك.. ولو كنت الآن في مكتبك وسط الهَيْلَمَان والسلطة؛ كانت الأقوال اترصّت والتقارير كُتبت ويا ويلَ من يقع تحت يدك.

- العقيد: هذا هو أسلوب المتطرفين، نحن في حالة حرب يا حضرة الصحافي، ولولانا كانت الفوضى خربت البلد.. ومسؤوليتنا حمايتها من الأعداء... وأنت أكيد عميل أجنبي.

صرّح المخرج «محمد خان» أنه طلب من السيناريست «رؤوف توفيق» أن يقوم الحوار بوظيفة الكشف عن أبعاد شخصيات هذا الصنف من الضباط(5) ونموذجهم -في الشريط- العقيد «هشام» الذي جسَّد دوره «أحمد زكي» متقمصًّا الشخصية بكل ما تتصف به من عجرفة وتكبر، مع الإبراز الجليّ للغلوّ في التكبر والأنفة الزائدة والترفُّع المبالغ فيه الذي يُعرف به الكثير من المحققين والضباط والعقداء في مصر وقتذاك، وكأنهم هُم السّادة وغيرهم العبيد.

يأتي الشريط في ساعتين تقريباً، ليرصد بصدق وواقعية طريقة الأمنيّين تعميماً وضباط الشرطة تحديدًا في الفترة ما بعد حرب 6 أكتوبر 1973(6)، حتى مطلع الثمانينات. طريقةٌ تحكمها النذالة والغطرسة والافتراء؛ مثّلها بصورة متطابقة «أحمد زكي» بأدائه الممتاز الذي خوّل لصُناع هذا العمل السينمائي الخالد، أن يتوقفوا عند قضايا اجتماعية وسياسية وأمنية وإنسانية أيضاً، لأنها أبعاد اتصالها ببعضها في فنون التمثيل أمرٌ حتميٌّ.

اجتماعياً؛ يرغبُ العقيد «هشام أبو الوفا» في الزواج من «منى»؛ فيتحول الزواج من توافق وقبول بين طرفين، إلى رغبة من لدنه هو وموافَقة تُعدّ تحصيل حاصل من طرف الفتاة. المسألة محسومةٌ مادام هو قد اختار، لأنه طبعاً وحسب خيلائه لن يُرفض. لتصبح الزوجة شيئاً من أشيائه أو قطعة أكسسوار جميلة تكمّل مظهره ووجاهته الاجتماعية أمام النّاس والجيران وزملاء المهنة. حتى أن رئيسه في العمل هو من خطب له زوجة المستقبل، لأن الشخصية النرجسية عموماً تعتمد على عنصر الإبهار، مما يحقق لها الانتصارات المعنوية المؤقتة أمام الغير، لتستمر في تغذية هوس التسلط، إذ يمثل بالنسبة لها غايةَ الحياة ومنتهاها.

هوسٌ بدا ملازماً لطبيعة هشام، يتعاملُ مع بواب العمارة ونادل المقهى والفكهاني وسائقه الخاص كخدم يتم تسخيرهم لخدمته وخدمة أمثاله، يشيِّؤهُم ويجردهم من بعدهم الآدمي وعلى أنهم بشر يشعرون أيضاً يفرحون، يعانون، لهم طموحات وآمال مثله تماماً، من حقهم أن يحيَوا بكرامة.

أقاربُه أيضاً لا يكترث لأي صلة عائلية تربطه بهم؛ خالتُهُ وصلت إليه بعد سفر مُتعب مترجيةً إيّاهُ التدخّل عاجلًا لتخليص ابنها الطالب في السنة الأخيرة بكلية الطب، من الاعتقال على خلفية أحداث يناير 1977(7)، لكنّه فاجأها باللامبالاة والنكران. هو بصراحة لا يعترف ولا يهاب إلا رؤساءه حيث إنّه ينحنيَ لتعليماتهم وأوامرهم لا احتراماً، بل خوفًا، لأنهم أعلى رتبةً منه وقد يضرُّوه إذا أظهر لهم امتناعًا في تنفيذ التعليمات.

سياسيا وأمنياً؛ تعدّ تهمة قلب نظام الحكم، تهمةً مفضلة لدى هذا النوع من الأمنيّين ولأمثال صاحبنا العقيد، يتم تلفيقها للمتظاهرين ولأسباب مختلفة حتى لو كانت مطالبهم لا صلة لها بالسياسة، فقد تخصُّ الأسعار أو السكن أو البطالة أو رفض ما يسمى بمعاهدة السلام(8). ولأن الحفاظ على المنصب الأمني والترقّي المهني يتطلب إظهار الولاء للداخلية والنظام، فلا مشكلة عند العقيد أن يظلم أو يزوّر أو يكذب، وإنْ تطلبت المسألة إخفاء الأبرياء في السجون والقضاء على مستقبلهم، وإقحام ذويهم في دوامة من الشقاء خلال البحث عن حلول لتخليص معتقليهم من مصير مجهول.

بالرغم من الالتفات إلى بعض النماذج السويّة والمشرّفة من الضباط كذاك الذي حقق بشكل طبيعي مع الصحافي الممنوع من الكتابة بسبب مواقفه الإيديولوجية، إلا أنها نماذجٌ تذوب وسط ثلة من الفاسدين المضطربين. طردَ «هشام» هذا الضابط وأمره بترك التحقيق مع المتهم، حتى يتسنى التعامل معه بما يتيح لسيادة العقيد استدامةَ الشعور بالسيطرة واللّذة التي يبلُغُها بعد أن يرمي بأيّ متهم لمجرد الشك أنَّ آراءه لا تتوافق مع عقلية هذا النوع من العقداء أو ضباط أمن الدولة. وقد حدث بعد أن وافق على عودة «منى» زوجته لمتابعة دراستها في مدرجات الجامعة، أنه استعملها كمُخْبِر دون أن تدري هي بنيّته في تزويده بمعلومات عن تحركات ومواقف وأسماء بعض الطلاب الذين يدرسون معها ولديهم نشاطات سياسية.

إنسانيًا؛ تتحول حياة العقيد وزوجته وعائلتها إلى جحيم، شخصيّتان متناقضتان تماماً، الزوجة الهادئة اللطيفة والرجل العصبي الأناني. يتجلى الجحيم الحارق في فقده لعمله بعد شَن الدولة حملةً على رجال الأمن الذين تجازوا حدودهم القانونية في التحقيق مع المعتقلين، ضمن ما سمي إعلامياً آنذاك بعهد انفتاح السادات. قرارُ العزل من وظيفته شكّل كابوساً أربك وقَلَبَ حياته، كسَرَ كبرياءه وألغى مكانته الاجتماعية، صار يمشي في الشارع وكأنّ على رأسه بطحةً يعتقد أن الجميع

يرمقه بنظرات الاستهزاء والتهكم.

عانت «منى» أولاً من سقوط حملها، وعانت ثانياً من سلبها إرادتها منذ عاشرت الزوج المستبد، الذي لا يتصف بأي عواطف وكأنه كائن غير آدمي بلا وجدان، ساديٌّ لا يرضى سماعَ عدا صوته. جعلها أسيرةً في حِصْن مسيّج بقواعده وقوانينه قبل وبعد إحالته على المَعاشِ مبكراً بسبب التجاوزات. صار لا يملك سوى الزوجة، والتي بدورها قررت التخلي عنه، غير أنها سوف تدفع ثمن هذا التخلي بقتله لوالدها برصاصة أطلقها من مسدسه لتخترق صدره، وهو القادم إلى ابنته بعد أن هاتفته مستنجدةً به ليخلصّها من عذابها، وطالبةً منه إعادتها إلى دفء العائلة. وفي النهاية ينتحر العقيد بآخر رصاصة في المسدس.

«أحمد زكي»، الممثل الخبير، برعَ في تجسيد دور «سيادة العقيد» الذي يرى أنه على صواب دائماً، بينما الآخرون قاصرون في الفهم واستيعاب مسألة التضحية من أجل الوطن. إنه محور الكون ومركزه؛ تستمر معه هذه الأسطورة الذاتية ويرغب في نقلها إلى ابنِه، عندما يقول لزوجته بعد حملها أنها ستنجب ولدًا وسيصبح ضابطاً، لأن الضباط هم من يحكمون العالم.

عايش «زكي» دوره وتقمّص شخصية الرجل المهم وأبدع في تمثيلها كما أبدع في معظم أعماله السينمائية. فعلى مستوى صفات الفنّان بدا أنه اتّصف بالتأثير والجاذبية والحضور، وعلى مستوى التمثيل يظهر أنه تأقلم وانغمس في الفعل ليُقنع الجمهور بعفوية وتلقائية أنه يعيش الحقيقة لا الخيال، وبعد أن يدفعك عبر أدائه إلى التعاطف مع المظلومين الذين أساء إليهم، يجعلك تتأثر وتشفِق عليه هو عينه الظالم، لما آل إليه وضعه بسبب جنون العظمة، في مثالٍ حيٍّ لمقولة: الإنسان أحيانًا يكون عدوَّ نفسِه.

• مراجع وهوامش:

(1) فيلم زوجة رجل مهم: إخراج محمد خان، إنتاج حسين القلا، سيناريو رؤوف توفيق، مونتاج ناديه شكري. مدة العرض: 118 دقيقة، العرض الأول : 1988.

(2) رئيس جمهورية مصر العربية 1981/1970، يُنظر الموقع الرسمي لأنور السادات على شبكة الويب: https://www.anwarsadat.org

(3) يحكي المخرج محمد خان عن هذه الواقعة في عدة حوارت صحفية ومقابلات إعلامية: https://youtu.be/kYj2XwJaBJQ

(4) يبدأ المشهد في: 01h:36m:00s

(5) https://youtu.be/kYj2XwJaBJQ لقاء

(6) حرب تحالفت فيها مصر/سوريا ضد إسرائيل حُرّرت على إثرها شبه جزيرة سيناء، يُنظر: سعد الدين الشاذلي، مذكرات حرب أكتوبر. منشورات دار بحوث الشرق الأوسط، ط3، سان فرانسيسكو و.م.أ 2003.

(7) مظاهرات وأعمال شغب شعبية ضد الغلاء، حدثت يومي 18 و 19 يناير 1977 في عدة مدن مصرية، ينظر أرشيف جريدة الأهرام: https://gate.ahram.org.eg/News/297077.aspx

(8) وقّعهَا أنور السادات سنة 1979، مع الرئيس الإسرائيلي مناحيم بيغن في واشنطن برعاية الرئيس الأمريكي جيمي لتنهي. يُنظر: أحمد علي حسن، اتفاقات كامب ديفيد ومعاهدة السلام بين مصر وإسرائيل. منشورات دار الآداب، ط2. مصر القاهرة 2012.

×كلية اللغات والآداب والفنون جامعة ابن طفيل المغرب

باعتبارها مبحثاً جمالياً وفلسفياً في الثقافة العربية الاسلامية ..

رمزية اللون (2)

عاطف عبد الستّار. تونس

وهو أبيض، فإذا تحرّك واسودّ فهو «دَبيّ» قبل أن تنبت أجنحته .. ويرى تغيّر ألوان التّمر، فيُعطي لكلّ لون إسماً، فإذا اخضرّ حبّه واستدار فهو «خلَال»، فإذا عَظُم فهو «البِسرُ»، فإذا احمرّت فهي «شِقحة». وقد يرى لحية الرّجل حمراء، فيشبّهها بالعرفجة ويقول: «كأنّ لحيته حزام عرفجة». وقد يرى أنف الرّجل أحمر فيذكّره هذا بنبات الطّرثوث فيقول له «نكعة أنفك كأنّها نكعة الطّرثوث» وقد تُعجبه النّاقة النّاقة الحمراء فيُشبّهها بعروق الأرطأة، وهي عروق شجرة معروفة «حمر زاهية في ثرى الرّمال المطورة في الشّتاء، تراها إذا انتثرت واستخرجت من الثّرى، حمرا ريانة مكتنزة».

وهكذا يجرّنا اللّون إلى معارف العرب وتصوّراتهم للعالم المحيط بهم وإلى نظرتهم الثّاقبة لهذا الوجود ولكلّ الموجودات المتناثرة هنا وهناك على مدى البصر ممّا يكشف بجلاء قدرة الإنسان العربي على تمييز الألوان وتحليلها بشكل ملفت للإنتباه، ثمّ تأويلها ليأخذ اللّون أبعاداً أخرى تتّصل بكلّ ما هو نفسي واجتماعي وديني وفكاهي كذلك، وفيما يلي نعرض آراء بعض المفكّرين العرب والمسلمين:

• دلالة اللّون عند أهل اللّغة والبلاغة:

اهتمّ أهل اللّغة والأدب والبلاغة كثيراً بوصف بيئتهم وموئلهم بما حوته من عناصر كثيرة كالحيوانات الأليفة والوحشيّة والنّباتات والحشرات والبيوت والأحجار والرّمال والثّمار... يتّخذون منها مادّة لأشعارهم ومقاماتهم وأمثالهم ومواعظهم وسيرهم، فخلعوا عليها أوصافاً وأشكالاً وألواناً كشفت بصدق رهافة إحساسهم ودقّة ملاحظتهم وسعة خيالهم وغزارة علمهم وعمق تجربتهم ونفاذ بصيرتهم... وقد برعوا كثيراً في إظهار أدقّ الجزئيّات والتّفاصيل وأنشئوا جملة العلاقات بين مختلف الظّواهر والموجودات، ولا عجب في ذلك، فاللّفظ العربي متدرّج متسلسل من الكليّات إلى الجزئيّات، ومن الأصول إلى الفروع، ومن الهيئات والأشكال الخارجيّة إلى الأحوال والدّخائل، ومن الخطوط الكبرى والصّور المشتركة، إلى الوجوه والعناصر الدّقيقة، في تنويع وتفصيل وترتيب يستدعي التّقدير والإعجاب بهذه الإحاطة والغنى والعرض الّذي ندرت فيه المعاظلة والتقعّر اللّغوي والتّعقيد المعرفي الّذي نستشعره، في عدد كبير من الكتب العلميّة التطبيقيّة والفقهيّة والفلسفيّة والنّحويّة وما شابه..

وإنّ المتأمّل في المدوَّنة الشّعريَّة يلاحظ أنّها احتفت بالألوان في شتّى الأغراض الشّعريَّة وعبر الوسائل البلاغيَّة المختلفة من مجازات وتشابيه واستعارات وكنايات.. فتشكَّل في المخيَّلة الجماعيَّة العديد من الصُّور الشّعريَّة ذات الإيحاءات والإيماءات الرّمزيَّة والطّاقات التّخييليَّة .

وقد أثبت نقّاد الشّعر قديماً وحديثاً أنَّ الشّاعر ابن بيئته، وأنَّ الصُّور الشّعريَّة في ما ينظمه من قصائد تستلهم فيما تستلهم من ألوان الطَّبيعة والكون المحيطين به فتطبع تجربته بلون خاصّ. ولمَّا كان «النَّاس أطوع للتَّخييل منهم للتَّصديق» على حدّ تعبير حازم القرطاجنّي)ت1386 م) جنَّحت قرائح الأدباء والشّعراء في الخيال، وحرَّكت في المتلقّي ألواناً من التَّفاعلات النَّفسيَّة استقباحًا واستحساناً، تألّماً والتذاذاً، ولا يمكن بحال إنكار قيمة الألوان في تشكيل الصُّور سواءً في النصّ المنتج أو في ذهن المتلقّي، وتبقى كلُّ الأدوات التَّعبيريَّة البيانيَّة والبديعيَّة وسائل تخييليَّة بامتياز في نظره. ولا غرابة في أن يعرّف «القرطاجنّيّ» الشّعر بأنَّه «كلام مخيّل موزون، مختصٌّ في لسان العرب بزيادة التّقفية إلى ذلك والتئامه من مقدّمات متخيَّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها، بما هي شعر، غير التَّخييل».

وإن كان «الثّعالبي» قد ضمّن مؤلّفه المشهور «فقه اللّغة وأسرار العربية» فصلين أحدهما تناول الألوان ومفرداتها الموظّفة في لون البياض والسّواد والحُمرة في الإنسان والحيوان، واهتمّ الثّاني بألوان الثّياب ومادّته، وتكلّم «عبد الله بن محمّد بن جزي الكلبي الغرناطي» عن ماهية الألوان، وأفرد لها باباً سمّاه الألوان، وفيه يقول: «اللّون هيئة كالسّواد والبياض والحُمرة والصّفرة..»، فإنّ «الجاحظ» يرى أنّ الشّعر إلى جانب كونه صناعة، فهو ضرب من النّسج وجنس من التّصوير أي أنّ تآلف حروف الكلمة في الأذن يطابق تآلف الألوان في مجرى البصر.

وهنا يماهي «الجاحظ» بين الكلمة واللّون في العمليّة الإبداعيّة، وإن كان قد تحدّث مطوّلاً عن الكلمة ووقعها في نفس المستمع فهو يتحدّث الآن عن أصل الألوان ومردّها إلى البياض والسّواد فيقول: «..وقد جعل بعض من يقول بالأجسام هذا المذهب دليلاً على أنّ الألوان كلّها إنّما هي من السّواد والبياض، وإنّما يختلفان على قدر المزاج، وزعموا أنّ اللّون في الحقيقة هو البياض والسّواد، وحكموا في المقالة الأولى بالقوّة للسّواد على البياض، إذا كانت الألوان كلّما اشتدّت قربت من السّواد وبعدت عن البياض فلا تزال كذلك إلى أن تصير سوادا».

لئن طرح صاحب «الحيوان» بذكاء ونباهة مفهوم الكثافة (La densité) في الألوان وأشار إلى (نظرية خلط الألوان المادية...) إلّا أنّه لم يتطرّق إلى مسألة المهارة والحذق في التعامل مع المادّة (La technique) وهي ميزة أساسيّة من شأنها أن تصنع الفارق بين الفنّانين، وهو ما أشار إليه «الجرجاني» بوضوح فيقول في «دلائل الإعجاز»: «وإنّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ (الألوان) الّتي تعمل منها الصّور والنّقوش، فكما أنّك ترى الرّجل قد تهدّى الأصباغ الّتي عمل منها الصّورة والنّقش في ثوبه الّذي نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفيّة مزاجها لها وتركيبها إيّاها إلى ما لا يهتد إليه صحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب».

ولعلّ ما أشار إليه «حازم القرطاجنّي» بعد قرنين من الزّمن يعمّق ما ذهب إليه «الجرجاني» ويوطّده ليطرق على مسامعنا كلاماً عن وقع اللّون في نفس الرّائي، حيث اعتبر أنّ المحاكاة بالمسموعات تجري من السّمع مجرى الملوّنات من البصر. وهو عينه ما أشار إليه كذلك سنان الخفاجي لمّا اعتبر أنّ تآلف حروف الكلمة كتآلف الألوان في مجرى البصر. ولا يفوتنا هنا طبعاً أن نمرّ دون أن نعرّج على «صفيّ الدّين الحلي» ذلك الشّاعر الهمام الّذي رصّع أبياته الحماسيّة بأصباغ من الفخر وألوان من الضّروب قائلاً: «بيض صنائعنا خضر مرابعنا × سود وقائعنا حمر مواضينا»، أو «عمرو بن كلثوم» الّذي قال: بأنّا نورد الرّايات بيضا × ونصدرهنّ حُمرا قد رُوينا» أو «التّوحيدي» في «الإمتاع والمُؤانسة» الّذي حدّثنا عن الألوان: «ويُقال أنّ لون الياقوت الأصفر والذّهب الإبريز، ولون الزّعفران وما شاكلها من الألوان المُشرقة منسوبة إلى نور الشّمس وبريق شعاعها، وكذلك بياض الفِضّة والملح والبلّور والقطن وما شاكله من ألوان النّبات منسوبة إلى نور القمر وبريق شُعاعه، وعلى هذا المثال سائر الألوان».

• دلالة اللّون عند أهل الفكر والفلسفة:

تتعدّى دلالة الألوان عند الفلاسفة المسلمين نطاقها الوضعي المطابق لها إلى ما هو أعمّ، إذ تتّسع دائرة إيحاء اللّون في مقارباتهم للتّفسير والتّأويل بتضمنّها معان ورؤى أعمّ من المعنى الوضعي المتداول وتتيح للنصّ جملة من الإيحاءات والرّموز الّتي تُكسب اللّون بفضل الإمكانات الّتي يتمتّع بها اللّفظ العربي – المتدرّج من الكليّات إلى الجزئيّات، ومن الأصول إلى الفروع، ومن الهيئات والأشكال الخارجيّة إلى الأحوال والدّخائل – أبعادا أخرى تلتقي فيها كلّ الحقول المعرفيّة بغضّ النّظر عن منطلقاتها. فهذا «الفارابي» يذكر خمس حواسّ ظاهرة ومثلها باطنة، فأمّا الباطنة فهي الحسّ المشترك والخيال والمتخيّلة والوهم والحافظة، وأمّا الظّاهرة فهي تلك المحسوسات الخمسة المعروفة الّتي تدرك الألوان والأشكال والأجسام.. كالبصر وهو «قوّة مرتّبة في العصبة المجوّفة تُدرك صورة ما ينطبع في الرّطوبة الجليديّة من أشباح الأجسام ذوات اللّون، المتأدّية في الأجسام الشفّفة بالفعل إلى سطوح الأجسام الصّقيلة..». وهذا «الكندي» يرى أنّ الحسّ لا يُدرك الصّورة إلّا وهي في طينتها وهو إيمان منه بأنّ المحسوسات من بين مقدّمات المعرفة ومصادرها، فالحسّ يُدرك الكلّي لا الجزئي وبواسطته يُدرك العقل قضاياه المشاهدَة كما أنّه وبواسطة الحسّ والقياس يُدرك العقل المجريات..

• دلالة اللّون عند أهل الفقه:

يُعدّ ابن حزم الأندلسي (ت 456هـ) من أبرز الفقهاء الّذين اعتنوا بالألوان وأهميّتها في حياة الإنسان، حيث تصدّى مؤسّس المذهب الظّاهري في مؤلّفه الشّهير «طوق الحمامة» للّون في نطاق المحسوس الحاضر إلى ما وراء الذّهن، وهو يرى أنّ اللّون يتعدّى الحسّ الخارجي ليتّصل بأجزاء النّفوس النّائية.. وضرب مثلا أنّ المرأة البيضاء لزوج أبيض تُرزق بطفل أسود إذا دامت في مضجعها تطالع اللّون الأسود، بمعنى أنّ أثر اللّون النّفسي يتجاوز سطح الحسّ إلى باطن الإدراك. كما يعتبر «ابن حزم» أنّ للّون بريقا وجاذبيّة تجذب مهما تحوّل النّظر من خلف أو من أمام، ويقول في ذلك بيتين من البحر البسيط:

من كُنت قُدَّامه لا ينثني أبـدا
فهم إلى نورك الصّعَّاد يَعْشونا
ومن تكن خلفه فالنّفس تصرفه

إليك طوعا فهم دأبا يكرونـــــا

وأمّا في «الأصول والفروع» فيعرض لنا «ابن حزم» رأي «هشام بن الحكم» الّذي يعتبر أنّ كلّ ما في العالم هو جسم، وعليه فالألوان أجسام لأنّ الجسم إذا كان طويلاً عريضاً عميقاً، فمن حيث وجدته وجدت اللّون والحركة والطّول والعرض والعمق للّون أيضاً، ثمّ يردّ عليه معلّلا جوابه بأنّ الأبعاد الثّلاثة (الطّول والعرض والعمق) إنّما هي خاصّة بالجسم وليست للّون، فلو «كان للّون طول وعرض وعمق غير طول الجسم وعرضه وعمقه لاحتاج إلى مكان غير مكان الجسم على مقداره، ومن المحال أن يكون شيئان، طول كلّ واحد منهما مقدار ما يعلن معا في مكان مساحته أحدهما وهذا ما لا سبيل إليه في معقول».

• دلالة اللّون عند مفسّري الأحلام:

أورد ابن سيرين في تفسيره لرؤية الأثواب الملوّنة في الحلم: «والقميص الأبيض دين وخير، وقال النّبيُّ عليه السّلام رأيت كأنّ النّاس يعرضون عليَّ وعليهم قُمص، وعرض عليَّ عمر وعليه قميص يجرُّه، قالوا فما أوّلت ذلك يا رسول الله؟ قال الدّين».. و«الجديد الأبيض جاه الرّجل وعزُّه ودينه وأمانته.. ولبس الثّياب البيض الصّالح ديناً ودنيا.. والثّياب الخضر قوّة ودين وزيادة عبادة للأحياء والأموات وحسن حال عند الله تعالى، وهي ثياب أهل الجنّة، والثّياب الحمر مكروهة للرّجال، وقيل يدلُّ في المرض على الموت والصُّفرة في الثّياب السُّود لمن لا يعتاد لبسها إصابة مكروه، وقيل هي للمريض دليل الموت، والزُّرقة همٌّ وغمٌّ، ومن لبس ملحفة حمراء لقي قتالاً بسبب امرأة، والثّياب بالألوان في سائر النّاس تدلُّ على الشدّة والحزن، وتدلُّ للمريض على زيادة مرض».

ويرجع البعض هذا التّناغم إلى قرب المفسِّر «ابن سيرين» من العصر الإسلامي الأوّل، ولكنَّ النّظام الرَّمزي للألوان بقي على حاله في نوع من الثّبات حتّى لدى المفسّرين المتأخّرين، مثلما هو الحال في تفسير «تعطير الأنام في تفسير المنام» لعبد الغني النّابلسي، فالأزرق مثلاً بقي نذير شؤم وفألاً للمكروه في تفسيره، بما يعني وجود رفض سيكولوجي وثقافي لهذا اللّون في إطار الثّقافة العربيَّة الإسلاميَّة . وعلى هذا النّحو يتبيَّن لنا بوضوح أنَّ النُّصوص الحوافّ ممثّلة في كتب تفسير الأحلام قد ساهمت مجتمعة في قولبة النّظام الرَّمزي للألوان في الثّقافة العربيَّة الإسلاميَّة، ذلك النّظام الّذي ساهم الإرث العقدي والعرفي والشّعبي في ضبط أبرز معالمه وتشكيل هويَّته ليتأكَّد لنا مرَّة أخرى أنَّ رمزيَّة الألوان مسألة ثقافيّة بامتياز، وأنَّ إيلاء السّياسي هذا الإرث الرَّمزي أمر لا يخلو من وجاهة بالنَّظر إلى فاعليَّة اللّون في تشكيل الصُّور الذّهنيَّة في المتخيَّل الجمعي، والتَّأثير في المتلقّي بصريًّا وانفعاليًّا قبل التَّأثير فيه عقليًّا.

1) في بيان أصناف الألوان ودلالاتها:

قال «الحسين بن علي النّمري» في «الملمع»: «إنّ الله عزّ وجلّ خلق الألوان خمسة: بياضاً وسواداً وحُمرة وصُفرة وخُضرة، فجعل منها أربعة في بني آدم: البياض والسّواد والحُمرة والصُّفرة..»، كما أشار أيضاً إلى أصل الألوان الفرعيّة: «فإن قال قائل: أين الغُبرة والسُّمرة والزُّرقة والصّحمة والشّقرة وأشكالهنّ من الألوان قيل هذه الألوان ليست نواصع خوالص وكلّ يُردّ إلى نوعه، فالغُبرة إلى البياض والسُّمرة إلى السّواد، والزُّرقة إلى الخُضرة والصحمة إلى الصُّفرة، والشّقرة إلى الحُمرة». وهذا رأي «بن الجزي» كذلك إذ يتّفق

مع «النّمري» في أنّ الألوان الأصليّة خمسة إلّا أنّه يختلف معه في تحديد الألوان الفرعيّة فهو يرى أنّها مركّبة من الألوان الأساسيّة، وبالتّالي فهي غير مقيّدة ولا يُمكن حصرها في عدد معيّن، كما أنّها مركّبة بتسميات جديدة لم تعهدها المعاجم اللغويّة السّابقة كاللّون «الزُّرق» المركّب من السّواد والبياض و«الزّبيني» المركّب من السّواد والحُمرة، و«النّارنجي» (أي البرتقالي) من الحُمرة والصّفرة.

في حين ذهب «ابن سيده» إلى اعتبار أنّ الألوان الأساسيّة ثلاثة لا غير: البياض والسّواد والحُمرة، «ولهذه الأنواع الثّلاثة أسماء مستعملة قريبة وأخر بالإضافة إليها وحشيّة غريبة لا تدور في اللّغة مدارها، ولا تستمرّ استمرارها..». وهكذا يتجاوز «ابن الجزي» ابن سيده والنّمري في مسألة تحديد الألوان الفرعيّة بل ويُساهم بقدر كبير في اكتشاف كثير من الألوان الّتي لم تكن تُعرف في عصره طبعا باستثناء الوردي فليس له وجود في لغة العرب طيلة العصر الوسيط بما في ذلك البرتقالي الّذي عُرف عند أسلافنا بـ «النّارنجي» نسبة إلى نبتة «النّارنج» وذكر «الثّعالبي» أنّه «الأَخْطَبُ» أي ما اجتمع فيه الحُمرة إلى الصّفرة أو «الأرجواني» وهو شديد الحُمرة.

أ) في ذكر درجات الألوان ودلالاتها:

• البياض: ذكر «الثّعالبي» في «فقه اللّغة وأسرار العربية» أنّ البياض ستّ درجات وهي «أبيضُ ثمّ يَقَقٌ بفتح الياء والقاف ثمّ لَهِقٌ بفتح اللّام وكسر الهاء ثمّ واضح ناصعٌ ثمّ هجانٌ وخَالصٌ». وقال «ابن سيده» أنّ «الأبيض» «قَهْدٌ، والقَهْدُ النقيّ اللّون». وذكر الزجاج أنّ «اللَّهَقَ وَاللَّهِقَ واللِّهَاقَ: الأبيض الشّديد البياض». ومن الكلمات المأخوذة من الأبيض كلمة «وضّاح»، والوضّاح هو الأبيض ذو اللّون الحسن، وكلمة «ناصع» الّتي ترتبط بدرجة البياض السّفلي، و«السَّحْلُ» وهو الثّوب الأبيض، و«النَّقَا» وهو الرّمل الأبيض، و«الصَّبِيرُ» وهو السّحاب الأبيض، و«الوَتِيرُ» وهو الوردُ الأبيض، و«القَشْمُ» هو البسرُ الأبيض الذّي يُؤكل قبل أن يُرك وهو حلوٌ، و«الخَوْعُ» هو الجبل الأبيض، و«الرّيمُ» هو الضّبي الأبيض، و«اليَرَمَعُ» هو الحجر الأبيض، و«القَضِيمُ» هو الجلد الأبيض. وأنشد النّابغة (من الطّويل):

كأنّ مجرَّ الرَّامِسَاتِ ذُيُولها × عليه قَضِيمٌ نمّقته الصَّوَانِعُ.

• السّواد: يُصنّف «أبو عبد اللّه النّمري» السّواد إلى درجات كثيرة منها: أسود وهو أقلّ درجات السّواد، ويليه الحَلَكُوك، فالفاحم، والمسحنك، وحلبوب وغربيب وهكذا. وقال الثّعالبي: «إذا كان أسود فهو أَدْهَمٌ، فإذا اشتدّ سواده فهو غَيْهَبي، فإذا كان أبيض يُخالطه أدنى سواد فهو أَشْهَبٌ.. فإذا غلب السّواد وقلّ البياض فهو أَحَمٌّ، فإذا كانت حُمرتهُ في سواد فهو كُمَيْتٌ.. فإذا كان سواده في شُقرة فهو أَدْبَسُ..». وذكر في ترتيب السّواد على التّرتيب والقياس والتّقريب: «أسودٌ وأسْحَمٌ ثمّ جَوْنٌ وَفَاحِمٌ ثمّ حَالِكٌ وحَانِكٌ ثمّ حُلَكُوكٌ وسُحَكُوكٌ ثمّ خُدَارَى ودَجُوجِيٌّ ثمّ غِرْبِيبٌ وغُدَافِيٌّ». والسُّمرة درجة من درجات السّواد وقيل أنّ السَّمَرَ هنا ظلّ القمر، والسَّمَرُ لا يكون إلّا في اللّيل. والسُّمرة منزلة بين السّواد والبياضويكون ذلك في ألوان النّاس والإبل، ويقول علماء اللّغة أبيض إلى الشُّهبة. ومن ..(يتبع)

صادق علي شهاب رئيس رابطة عموم المسلمين في الهند لمجلة الليبي :

مجلة الليبي دليل طلاب جامعاتنا للتعرف على الأدب العربي ..

حاوره :علاء الدين محمد الهدوي فوتنزي. الهند

((مجلة الليبي متوازنة، أبعد ما تكون عن التفلسف الفارغ والتعقيدات الأيديولوجية والنظريات المثيرة الملتبسة، تدنو لقارئها لينال من منوعاتها ما يرضي ذوقه ويشبع نهمه ويجعله يتوق باستمرار لنيل فوائدها والارتواء من عذوبة ينابيعها الصافية، كما أنها ثابتة الموقف واضحة الهدف صريحة التوجيه، وتقوم بدور ريادي وقيادي في الصحافة العربية المعاصرة، لأنها تحمل في طياتها الكثير من الموضوعات المتعددة التي تربط بين السياسي والإقتصادي والإجتماعي والثقافي. خطت المجلة لنفسها منذ نشأتها حتى اليوم أسلوباً متميزاً في العرض والطرح والمناقشة، ولها وزن يضاهي المجلات العريقة في العالم، كما أن لها السبق في نشر الرأي السديد، فالمجلة تتميز بالجدوى والجودة والجدة والجدية فيما تنشر في كل ملفاتها، وهذا يحسب لها ويقدّر.))

كانت مفاجأة بديعة أن نقرأ هذه الشهادة الفاخرة في حق مجلة الليبي من رئيس رابطة المسلمين لعموم الهند، أثناء إجراء حوار معه من طرف مراسلنا هناك.

إنه السيد "صادق علي شهاب"، الزعيم الروحي والسياسي المخضرم، وهو هندي من مواليد عام 1964م، وهو الناشط الإجتماعي البارز الذي عرف عنه حبه للسلام ونبذه للعنف والتعصب بكل أشكاله، كما يعرف بين العامة والخاصة بالبشاشة وسماحة الأخلاق وطلاقة المحيا وبشر الوجه، وهو نجيب تقي وزاهد فاضل عارف، عذب المنطق فصيح اللسان حسن الإيراد والإنصاف، وهو الرئيس الحالي لرابطة المسلمين لعموم الهند.

وفي الحوار التالي الذي أجراه مراسلنا من الهند "علاء الدين محمد الهدوي فوتنزي"، بمناسبة إختياره رئيساً لرابطة المسلمين لعموم الهند، يتحدث الضيف عن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية لمسلمي الهند والتبادل الثقافي بين الهند والدول العربية، ويلقي الضوء على أهمية تقوية المجتمع المسلم، مع التركيز على تمكين المرأة والتنوع الثقافي والسياسي وتعددية الدولة، كما يؤكد على تعزيز تعليم الشباب ومنعهم من قوى التحيز والتطرف والعنف.

• الليبي : تحتفظ "مالابار" الهندية بعلاقات خاصة من الاتصال الثقافي والسياسي مع الشرق الأوسط لعدة قرون. ما هو إحساسكم من منطلق الصلة القديمة بالعرب واليمن بالتحديد؟

اتبع "الحضارمة" عندما قدموا مهاجرين إلى هذه البلاد طريقاً وسطاً، فقد اندمجوا في المجتمع محتفظين بهويتهم الثقافية. وبذلك استطعنا المواءمة بين أسلوب حياتنا وتراثنا الحضرمي التقليدي الباعلوي، واستيعاب الثقافة المحلية.

تتمتع ولاية "كيرالا" ولا سيما "مالابار" بماضٍ هائل من العلاقات الدافئة مع البحر الأحمر والبحر الأبيض المتوسط. وصل الناس من تلك الأجزاء واستقروا هنا؛ ليسوا تجاراً للمواد والبضائع فحسب، بل أيضاً حملة لمشاعل الإيمان. وظل ملوك الهند وعامة الناس يساندون التجار العرب الوافدين كلما واجهوا مشكلات في تجارتهم. وبالمقارنة فإن "مالابار" شهدت العديد من التجار الأوروبيين بين القرنين الخامس عشر والعشرين، لكن أحداً منهم لم يترك وراءه بصمات ثقافية

مثلما فعل العرب الحضارم. كانت العلاقة الودية بين العرب والمحليين مضرب الأمثال. عندما طلب "فاسكو دا جاما" من "زامورين" (ملك مالابار) طرد جميع التجار بين البحر الأحمر والبحر الأبيض المتوسط ، أجاب بأن العرب يعيشون هنا مواطنين لا أجانب.

هذه الروابط الحميمة بيننا وبين شعوب الشرق الأوسط لا تزال قائمة بطريقة أخرى. فالمهاجرون والمغتربون من "مالابار" إلى البلاد العربية يسهمون باستمرار في رفد هذه العلاقة.

• الليبي : من المعلوم أن الهند فيها مجتمع متنوع الثقافات والأديان، ولذلك تواجه تحديات مختلفة، فما هي رؤيتكم لمستقبل هذه البلاد لعشرين سنة قادمة؟

نحن نعيش في بلدٍ له تاريخ عريق في حياة المسلمين الذين تحرروا على أيدى أمراء (أولى أمر) وعلماء على مستويات مختلفة. لأسباب عديدة، يحتاج المجتمع المسلم في البلاد إلى عمل متضافر لتمكين المسلمين وترقية مستوياتهم. أقلية منهم هي التي تحظى بتعليم جيد وتُترك الغالبية العظمى من دون أن تتاح لهم فرص تعليمية مناسبة لا من قبل الدولة ولا من خلال الجهود الذاتية. يمكن للأقليات في دولة ديمقراطية علمانية، أن توحد نفسها بموجب الدستور وتطالب بفرص أكبر من الدولة.

من الممكن تقوية مجتمعاتنا إذا توافرت لها شروط معينة، ولا شك أن التنمية الاجتماعية والسياسية لهي من أهم الأمور التي يحتاج المسلمون الهنود إلى التركيز عليها. وفي بيئة ديمقراطية يمكن لأقلية واثقة بنفسها أن تعيش في أفضل حال، إذا ما وضعت نفسها على طريق المستقبل والعمل المثابر.

إن "رابطة المسلمين في الهند" بوصفها إحدى الأحزاب السياسية تتبنى سياسات قائمة على التعاون والثقة، على أساس التمسك بالدستور وتسيير الأمور بمقتضاه وللنضال من أجل الحقوق. إننا نرى التنمية الاجتماعية كلاً لا يتجزأ، فالتنمية الشاملة للدولة تقوم على تنمية المجتمع المحلي. لن تنهض أمة أو دولة ما لم تشمل النهضة كل جزءٍ من الشعب.

• الليبي : هذا هو وقت الخطابات الأكاديمية والمناقشات الممتدة حول التبادل الثقافي بين "كيرالا" والدول العربية، لا يزال مجال الأبحاث والقراءات في الرحلات البحرية التي شكلت الثقافات والحضارات مفتوحة على نطاق واسع،ما هي الخطوات المبتكرة التي اتخذتها الحكومات التي حكمت الدولة في هذه المجالات؟

منذ ازدهار الروابط التاريخية العربية الهندية بشكل غير مسبوق بعد ظهور اقتصاد البترول، تضاعفت إمكانيات البحث على مستويات عديدة، ويتراوح ذلك بين الدراسات المتعمقة للعلاقات التاريخية إلى الجوانب البارزة في الحياة اليومية التي تميز علاقتنا الحالية،إن المساهمات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للعمالة المهاجرة في تنمية كلتا المنطقتين مهمة للغاية، لكنهم لم يخضعوا لتحقيق دقيق ومنهجي، في ولاية "كيرالا"، قام مركز دراسات التنمية، بتمويل من حكومة الهند ، بإنتاج تحليلات علمية للآثار الاقتصادية لحركات الهجرة إلى الخليج، نظراً لأن الاقتصاد هو المجال المحوري لأبحاث CDS ، فلا يزال يتعين استكشاف جوانب أخرى من العلاقات بين الهند والعرب بشكل شامل، بالنظر إلى النطاق

الهائل للبحوث الشاملة في المنطقة، أنشأت حكومة ولاية "كيرالا" مؤخراً "مركز دراسات غرب آسيا"، وهو مركز أبحاث في جامعة "كيرالا"،المزيد من هذه المراكز والمشاريع التي تهدف إلى البحث قيد الإنشاء.

• الليبي: لعب المثقفون المسلمون تاريخيا دورا حيوياً في عصر النهضة الأوروبية وفي عصر النهضة الهندية أيضًا، ماذا كان دور المثقفين المسلمين في نسخة "كيرالا" الشهيرة من عصر النهضة؟

على عكس أوروبا، ساهم ظهور الإسلام عبر المحيط في ولاية "كيرالا" في القضاء على الصور النمطية السلبية بطريقة سلمية. وجدت العديد من الطبقات المضطهدة في الإسلام مرسى آمناً من التمييز الاجتماعي الذي شرعه النظام الطبقي آنذاك، تاريخياً، حمل الإسلام رسالة المساواة العالمية والأخوة بين الناس. هذا جذب الآلاف من الناس لإعتناقه، كونه دين المساواة والعدل، في وقت لاحق، في الحقبة الاستعمارية، قاد علماء مسلمون مشهورون مثل "زين الدين مخدوم" معركة ضد الاستعمار وضد الإمبرياليين الأوروبيين، كما حشد "مامبورام ثانجال"، والقاضي "عمر" من "فيليانكود" الناس من خلال الشرح الدقيق للمفهوم الإسلامي لحقوق الإنسان. خلال الفترة البريطانية، شهدت ولاية "كيرالا" موجات من اليقظة بين الاشخاص الذين ينتمون إلى طبقات ومجتمعات مختلفة، بالتوازي مع الحركات الإصلاحية بين الطبقات الدنيا بقيادة "سري نارايانا جورو"، و"ساهودارا أيابان"، ازدهرت الحركات الاجتماعية والثقافية والسياسية بين المسلمين. على المستوى الاجتماعي، قاد علماء بارزون مثل "ك.أم مولوي"، و"مكتي تنغض" الكفاح من أجل القضاء على الخرافات والطقوس غير الإسلامية من خلال تعزيز التعليم الحديث والتركيز بشكل خاص على تعليم المرأة والوعي الاجتماعي والثقافي. لقد استلهموا ذلك من الخطابات الدينية التي تحدث في العالم العربي. على الجبهة التعليمية ، قامت الهيئة الدينية الرائدة في العلماء بتأسيس شبكة من المدارس الدينية

بشكل منهجي دون المساومة مع الحكومة التي تقود التعليم المدرسي الحديث. على المستوى الثقافي، شاركت العديد من مدارس الفكر والطوائف بنشاط في مناقشات صحية تمكن كل مجموعة من التعاون المتناغم وتطوير بنيتها التحتية المؤسسية المميزة، كان المجال السياسي أكثر أهمية لأنه صاغ ائتلافاً من منصة عامة تربط مختلف الأشخاص من وجهات النظر التي تكافح من أجل الرفاهية العامة وتقدم المجتمع. يجب ذكر المجال السياسي في ولاية "كيرالا" هنا. إن مناخنا هو مناخ سياسي تهيمن عليه الروح العلمانية والمساواة القوية. وقد مكن هذا المجتمع المسلم من تنظيم موارده بشكل فعال نحو تحقيق أهدافه التعليمية والأكاديمية.

• الليبي : التمكين الاجتماعي والسياسي هو مؤشر مهم لتطور كل مجتمع. لن يكون التعليم والاقتصاد والمشاركة السياسية ممكناً في ظل ظروف اجتماعية لا تضمن حياة سليمة وإعالة. حيث توجد أدلة ملموسة تحافظ على علاقة ودية مع المجتمعات الشقيقة وكذلك مع الانقسامات داخل المجتمع. ما هي رؤيتكم نحو مزيد من الاندماج الاجتماعي للمسلمين في الهند؟

التعليم هو المطلب الأساسي لجميع مؤشرات التنمية المذكورة في السؤال. يساعد التعليم في تكوين مواطن متحضرة حديثة. سيكون الشخص المتعلم أكثر تسامحاً حتى لو حدث استفزاز من أي عناصر هامشية في المجتمع. يعرف كيف يدافع عن الكراهية وعدم التسامح بالحب والعاطفة.

يعمل التعليم أيضاً كعلاج للحرمان الاقتصادي والسياسي. ستخلق التجارب الحياتية للشخص المتعلم رغبة داخلية في الازدهار في حياته الشخصية وكذلك الاجتماعية ، وستؤدي في النهاية إلى التنمية الاقتصادية للمجتمع.

سيكون لدى الشخص المتعلم ثقة أكبر نسبياً وقوة الإرادة لاستخدام حقوقه الديمقراطية مثل حرية الكلام والتعبير وحرية الدين. ومن ثم ، فإن وضع خطة شاملة لتثقيف الجالية المسلمة في جميع أنحاء الهند خلال الخمسين عاماً القادمة سيكون العلاج الوحيد لجميع المخاوف المذكورة في السؤال.

• الليبي : في النماذج الأوروبية المركزية الحديثة، يُنظر إلى الدين والسياسة بشكل أساسي من خلال عدسة ثنائية القطاعين العام والخاص. بالنظر إلى تجاربك كقائد سياسي وديني على حد سواء ، كيف يمكن طرح حجة مضادة في الصلة بين مؤسسات الدين والسياسة؟

قبل الانتقال مباشرة إلى هذا السؤال، من الضروري فهم التطور التاريخي لمصطلح الثنائية في السياسة. تتم مناقشة الدين والسياسة دائماً من منظور ثنائية القطاعين العام والخاص في الأفكار الغربية. عادة ما يتم تمييز الدين على أنه خاص، أي متعلق بالشؤون الشخصية، وتعتبر السياسة عامة، وهي مرتبطة بالدولة. تنشأ هذه السرديات الأوروبية المركزية من خلال المطالبة بتفوق أوروبا في النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي من خلاله يحقق المجتمع التقدم والتنمية. يخلق هذا الجهاز المفاهيمي الغربي معتقدات خاطئة مفادها أن الدين يحاول دائماً تحقيق الرفاهية الشخصية ، وأن السياسة هي من أجل الرفاهية الاجتماعية. لكن هناك أوجه تكامل بين الدين والسياسة. دائماً ما تتم مناقشة مؤسسات الدين والسياسة في الخطاب فيما يتعلق بالتفاعل بين الصراع والسلام. يمكنني القول على أنني

قائد سياسي ديني، إن للدين والسياسة دور مهم في الصراع. يمكن أن يكون كلاهما سبباً للصراع، أو مكوناً رئيسيًا في المساعدة على حل النزاع وبناء السلام المستدام. في بعض الأحيان، يكون الدين هو سبب الصراع، ويمكن استخدام السياسة كعنصر حاسم في حل هذا الصراع والعكس صحيح. كان هناك نقلة نوعية في هيكل النظام السياسي الهندي بعد هدم مسجد "بابري". شخص ما استخدم الدين للصراع ولزيادة قوتهم في السياسة ، وفي الوقت نفسه ، في ولاية "كيرالا" ، باستخدام الوعظ الديني، دعا زعيم رابطة المسلمين إلى ضبط النفس للحفاظ على السلام. في الآونة الأخيرة، اندلعت حرب في "أوكرانيا" لأسباب سياسية؛ في الوقت نفسه، سعى القادة السياسيون للحصول على مساعدة من الزعيم الديني "ماربابا" للمساعدة في حل الصراع والحفاظ على السلام. قد تختلف هذه التفاعلات من وقت لآخر، يمكن لزعيم ديني جيد أو زعيم سياسي جيد أن يحاول دائماً تحقيق السلام بشأن الصراع.

• الليبي : كان هناك تدفق هائل للعمال من الهند إلى المنطقة بعد الطفرة النفطية في الخليج في النصف الأخير من القرن التاسع عشر، ما هي الطرق التي أحدثت بها تغييرات في المشهد الاجتماعي والاقتصادي والتعليمي للمجتمع الهندي؟

أثر التدفق الهائل للعمال من الهند، وخاصة من ولاية "كيرالا" إلى دول الخليج ، بشكل أساسي على الاقتصاد الهندي بشكل عام. أدى تدفق كمية كبيرة من التحويلات المالية الخليجية وإنفاقها إلى تغييرات كبيرة في اقتصاد ولاية "كيرالا". حصلت أسر المهاجرين على أجور عليا. زاد الدخل والاستهلاك والاستحواذ على الأصول بشكل كبير بين الطبقة الوسطى. تغير مستوى

معيشتهم كثيرًا نتيجة لذلك. وإن تطوير التعليم عامل حاسم في التنمية الشاملة لأي مجتمع؛ أظهر المسلمون في "مالابار" نمواً مطرداً من حيث التحصيل التعليمي الحديث والتطوير التعليمي في ولاية "كيرالا" مؤخرًا نتيجة لهجرة الخليج. زادت نسبة التحاق الطلاب المسلمين من منطقة مالابار بشكل ملحوظ في مؤسسات التعليم العالي مثل الكليات الطبية والجامعات المركزية والمعاهد التكنولوجية الدولية. بدأ الطلاب أيضاً في المشاركة في السياسة الطلابية في معهدهم ، مما أثر بشكل إيجابي على الأنشطة السياسية للأقليات في الهند. كما أصبحت المشاركة الاجتماعية للأقليات نشطة للغاية خلال هذا الوقت. بدأ المجتمع في إنشاء معاهد تعليمية ومنظمات خدمة اجتماعية، وشرع في برامج خيرية، وأنشطة رعاية أخرى. ومع ذلك، كان لهجرة الخليج من ولاية "كيرالا" تأثيراً إيجابياً على مجتمعات الأقليات.

• الليبي : قمت بزيارة العديد من الدول الآسيوية والأفريقية والأوروبية في العديد من البعثات الاجتماعية والدينية ، كونك قائدًا يتمتع بخبرة دولية غنية وشبكة مع معظم القادة السياسيين والدينيين من الشرق الأوسط والدول الإسلامية الأفريقية ، كيف تحلم بالاحتمال لمزيد من التبادلات الثقافية والاجتماعية وتعميق التعاون الاقتصادي بين المسلمين الهنود وهذه البلدان ؟.

أعتقد أن هذا السؤال رائع. انتشر الإسلام في جميع أنحاء الهند ، ولا سيما في ولاية "كيرالا" الجنوبية، وبدأ الهنود في إظهار المزيد من الاحترام لهذا الدين وأتباعه. كان إشراك المسلمين في المجالات الثقافية والاقتصادية للبلاد أمراً بالغ الأهمية منذ البداية ، ولعبوا دوراً رئيسياً في حركة الاستقلال في البلاد. فإن الهند اليوم موطن لثاني أكبر عدد من المسلمين في العالم مع ارتفاع عدد المسلمين على أساس يومي، وفقًا لبرنامج الأمم المتحدة الإنمائي. إن القوة البشرية للمسلمين الهنود هي التي تمنحهم أكبر ميزة، ووجودهم في الدول الأخرى موثق جيداً. على الرغم من حقيقة أنني لست خبيراً اقتصادياً ، إلا إنني أشعر أن المسلمين الهنود لديهم القدرة على القيام بأشياء عظيمة إذا تمكنا من التعاون بشكل فعال مع المسلمين في الدول الأخرى. يمكن للهنود أن يقدموا بسهولة عدداً كافياً من العمال المؤهلين الذين يجيدون لغاتهم بتكلفة معقولة. هناك العديد من رجال الأعمال المسلمين في البلاد، وهم في وضع جيد لتوسيع عملياتهم بسرعة إلى بلدان أخرى أيضاً. يلتزم الجزء الأكبر من السكان المسلمين في الهند بالديانة الصوفية (القائمة على ماداب)، والتي تركز بشكل أكبر على التراث الاجتماعي متعدد الثقافات في البلاد. يتمتع المسلمون الهنود بوضع جيد يمكنهم من العمل كسفراء للسلام والتعددية الثقافية في جميع أنحاء العالم كمواطنين لأمة ملتزمة بقوة بمفهوم "الوحدة في التنوع".

• الليبي : في تاريخ "مالابار"، كان لدينا على الأقل عدداً قليلاً من الشخصيات العالمية مثل "سيد فضل" من "مامبورام"، الذي كان يُعرف باسم "فضل باشا" في تركيا العثمانية، في عام 1852، عندما ذهب إلى المنفى القسري، تم قبوله جيدًا من قبل العالم العربي والإمبراطورية العثمانية. هل تشعر أننا في العصر الحديث لا نستطيع إنتاج مثل هؤلاء المواطنين المشهود لهم دوليًا؟

هناك أسباب مختلفة لغياب مثل هذه الشخصيات

المجيدة في العصر الحديث. إحداها أنه في العصر الحديث، أصبح نظامنا التعليمي والسياسي قائماً على الجدارة بدلاً من أن يقوم على القيمة، السبب الثاني هو أنه بعد الحرب العالمية الأولى وما تلاها من تفكك للخلافة الإسلامية العالمية، ضاقت البنية السياسية للعالم الإسلامي حتى صارت دول قومية صغيرة، ونتيجة لذلك أصبحت فكرة المواطنين العالميين غائبة تقريباً في كل مكان في العالم.

• الليبي : الاشتراك في مراسم غسل الكعبة نعمة للمؤمن. ما هو شعورك عندما أتيحت لك الفرصة لحضورها؟

الحمد لله .. أعطاني الله تعالى فرصة ذهبية نادرة لاشتراك مراسم غسل الكعبة المشرفة لعام 2019م، وكانت بالفعل نعمة من نعم الله عز وجل لا تعد ولا تحصى، لقد حضر معي في هذا الحفل الكريم صديقي العزيز "بادماشري السيد يوسف علي"، رجل الأعمال الهندي المعروف المقيم في الإمارات العربية المتحدة ، ونائب رئيس مجلس إدارة غرفة تجارة وصناعة أبوظبي ، الأشخاص المختارون فقط يحصلون على هذه الفرصة على الرغم من أن كل مؤمن يحلم بأن يكون جزءًا من هذا الحدث المقدس. الاحتفال هو جزء من التقليد الذي وضعه النبي محمد صلعم.

• الليبي : مجلة "الليبي" تشتهر بقرائها الأوسع ليس فقط في العالم العربي ولكن بين الشعوب الدول غير العربية أيضاً. كيف تعرفت على المجلة وقرائها؟

تعرفت على المجلة لأول مرة من خلال أصدقائي في الدول العربية، كانت مفاجأة كبيرة بالنسبة لي أن أعرف أن مجلة عربية أجنبية لديها مثل هذه النسبة من القراءة على نطاق أوسع في منطقة غير عربية، "اللغة السهلة التي تستخدمها ، ونطاق وحداثة المواضيع التي تناقشها، والتحليل النقدي الذي تحتويه المجلة،علاوة على ذلك الحياد التي تحافظ عليه أثناء التعامل مع القضايا المثيرة للجدل".

أعتقد أن هذه المجلة ساعدت طلاب الجامعات في الهند بوجه عام وطلاب المدارس الإسلامية بوجه خاص على تعلم الأدب العربي. وقد أصبح طلاب الجامعات الهندية على مدى ثلاث سنوات متوالية مرافقين لـ الليبي منسجمين معها وراغبين في صحبتها، ويأخذون من فكرها وثقافتها.

مجلة الليبي متوازنة، أبعد ما تكون عن التفلسف الفارغ والتعقيدات الأيديولوجية والنظريات المثيرة الملتبسة، تدنو لقارئها لينال من منوعاتها ما يرضي ذوقه ويشبع نهمه ويجعله يتوق باستمرار لنيل فوائدها والارتواء من عذوبة ينابيعها الصافية، كما أنها ثابتة الموقف واضحة الهدف صريحة التوجيه، وتقوم بدور ريادي وقيادي في الصحافة العربية المعاصرة، لأنها تحمل في طياتها الكثير من الموضوعات المتعددة التي تربط بين السياسي والإقتصادي والإجتماعي والثقافي. خطت المجلة لنفسها منذ نشأتها حتى اليوم أسلوباً متميزاً في العرض والطرح والمناقشة، ولها وزن يضاهي المجلات العريقة في العالم، كما أن لها السبق في نشر الرأي السديد، فالمجلة تتميز بالجدوى والجودة والجدة والجدية فيما تنشر في كل ملفاتها، وهذا يحسب لها ويقدّر.

في العلاقات الليبية المصرية القديمة ..

سيرة المغالطات التاريخية ..

د. الناجي الحربي. ليبيا

تركزت اهتمامات الباحثين لدراسة التاريخ الليبي القديم خاصّة فيما يتعلق بتأثر منطقة شمال أفريقيا وتأثيرها في الأمم القديمة دونما الالتفات إلى بعض النقاط والحقائق التاريخيَّة وشبه التاريخية التي مازال يكتنفها الغموض، ولا تزال مبهمة وتحتاج إلى تناولها بحثاً وتفكيرًا ومقارنة، ومنها العلاقات الليبية المصرية القديمة قبل مجيء الإغريق إلى ليبيا، أي الفترة المقابلة للعصر الفرعوني، التي تناولها الصادق النيهوم ضمن اهتماماته بالمجتمع الليبي خلال بحثه في التاريخ متكئاً على ديمغرافية التجاور ووصفه للحروب التي دارت بين الليبيين والمصريين ، موضحاً أنّ التاريخ الليبي كُتب من وجهة نظر ظالمة..

وأكد ذلك في مقابلة صحفية( ) أجرتها معه صحيفة الأسبوع الثقافي في عددها الصادر يوم 1/ أغسطس/1978 (أجرى الحوار عبدالرحمن شلقم رئيس تحرير صحيفة الأسبوع الثقافي، وآخرون، في عددها الصادر يوم 1أغسطس 1978م .). حيث قال ((... يصف الكتاب الأول من سلسلة تاريخنا الحرب التي دارت بين الليبيين وبين المصريين على أنها حرب بين دولتين.. وهذا حدث في القرن الأول والقرن الثاني قبل الميلاد.. على أساس أنّها معارك حربية.. لكن في حقيقة الأمر، إن هذه الحرب هي نوع من الصراع بين ناس يملكون الماء وناس لا يملكونه.. ولم تكن الحرب بين ليبيا ومصر.. أي بين دولة ودولة.. بل هو صراع بين أول دولة قامت في التاريخ في مصر.. دولة منظمة محدودة حدودها وبين النظام القبلي الذي كان سائداً في ليبيا آنذاك...))

لكن التاريخ يُخبرنا أنّ الصراع لم يكن من أجل الماء كما أوضح "الصادق النيهوم" في مجمل طرح أفكاره عن هذه الحقبة.. بالرغم من أن مصادر هذه الفترة عبارة عن أخبار تُمثل وجهة نظر المصريين وقد يكون مَنْ كتبوا تاريخ ليبيا اعتمدوا على ما تروى لهم من أخبار لا تخلوا من المبالغات( ).. (رجب عبدالحميد الأثرم: محاضرات في تاريخ ليبيا القديم، ط3، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، 1998، ص43.)

ولأنه لم يُعثر حتى الآن على مخلفات أثريّة تتعلق بتاريخ ليبيا قبل قدوم الإغريق فإننا سنعتمد على الشواهد الأثرية التي تشير إلى الليبيين القدماء.

يذكر "الصادق النيهوم" بأن الصراع بين الطرفين جرى في القرن الأول والقرن الثاني قبل الميلاد ( ) (راجع مقابلة صحيفة الأسبوع الثقافي.)، لكن أول إشارة إلى الصدام بين الليبيين والمصريين نجده قد نُقش على أحد

وجهي مقبض عاجي لسكين عثر عليه بجبل العركي تجاه نجع حمادي بالصحراء الشرقية يعود تاريخه إلى الألف الرابع ق.م. ( ) Chamoiux، F.، Curene Sous) La Monarchie des Battiodes، Paris 1953، PP.38.) .

أما في ما يتعلق بان الصراع كان بين أناس يملكون الماء وآخرين لا يملكونه( ) (راجع مقابلة صحيفة الأسبوع الثقافي.)، فإن جداول الغنائم التي ذكرها الفراعنة تدل بما لا يدع مجالاً للشك على أن أرض الليبيين كانت على قدر وافر من الخيرات لدرجة أنّها لا تحتاج إلى الإغارة على أرض المصريين من أجل الماء.. حيث كان لموقع ليبيا الجغرافي الأثر البالغ في تكييف تاريخها، فهي تتوسط شمال قارة أفريقيا، وتمتد على شواطئ البحر المتوسط حتى مسافة بعيدة في الداخل ما جعلها على اتصال مع جناحي القارة وأواسطها، الأمر الذي هيأ لها الاتصال مع أعرق الحضارات القديمة؛ وبهذا لم تكن منعزلة عن البيئات المحيطة بها بل تواصلت حضارياً واقتصادياً وسياسياً ( ) (عبدالعزيز طريح شرف: جغرافية ليبيا، ط2، 1971، ص6.)، ولابد أن يكون لهذا التواصل علاقات وصلات تختلف وتتباين من حين لآخر. وقد يؤدي التجاور إلى صراعات دامية، أو وشائج ودية.

كما أنّ الإغريق ( ) (Herodotus، II،16-17) قسموا العالم إلى ثلاث قارات، وهي أوربا وآسيا وليبيا واعتبروا مصر هي الدلتا وأن نهر النيل هو الحد الفاصل بين آسيا وليبيا وأن الساحل الشمالي لقارة ليبيا يبدأ من حيث تنتهي مصر حتى رأس سولوجوس في المغرب، وظل اسم ليبيا أمداً طويلاً على نحو ما عرفه الإغريق، ولكن منذ القرن الثاني ق. م بدأ اسم أفريقيا في الظهور حتى أطلقه الرومان على المناطق التي خضعت لسلطانهم إذ عندما دمر الرومان قرطاجة سنة 146 ق.م أطلقوا على المناطق التي استولوا عليها اسم ولاية أفريقيا وقد أُشتق هذا اللفظ من اسم إحدى القبائل البربرية التي

تدعى قبيلة "أفري" في تونس ( ) .(محمد عبدالهادي شعيره: "ليبيا الاسم ومدلولاته التاريخية"، مجلة كلية الآداب العدد 1، بنغازي، 1958، ص8.)، هذا وقد ساعد الليبيين على كثرة هجماتهم وإغارتهم على مصر الاضطراب السكاني الذي أصاب أوربا وأسفر عن تدافع الشعوب الأوربية ونزول عدد منها في الشمال الإغريقي حيث بدأت تضغط على الليبيين ناحية الشرق إذ تُشير أغلب المصادر المصرية نفسها إلى تحالف هذه الشعوب مع الليبيين في غزو مصر ( ) (رجب الأثرم: تاريخ برقة السياسي والاقتصادي، مكتبة قورينا، بنغازي، 1975، ص27.)، ما حدا بالمصريين إلى مقاومة هذا الزحف بشن حملات رادعة وإقامة سلسلة من الحصون لوقف زحف الليبيين وحلفائهم الأوربيين.

ويؤكد "الصادق النيهوم" ذلك في كتابه "سلسلة تاريخنا" الجزء الأول ( ) (سلسلة تاريخنا، جـ1، ص148 وما بعدها.) حيث يقول : ((... ظلت سفن المهاجرين من الشمال تتوارد على ليبيا والمغرب طوال الألف الثانية قبل الميلاد في قوافل صغيرة متفرقة ما لبثت أن تصاعدت فجأة وأتسع مدها حتى تحولت إلى غزوات عسكرية شاملة في القرن الثالث عشر قبل

الميلاد.. وبذلك وقع سكان الشمال الإفريقي بين مطرقتين: الصحراء القاحلة في الجنوب، وشعوب البحر في الشمال، وقد اتفقوا سنوات طويلة شاقة جداً قبل أن يجدوا منفذاً من الفخ المحكم.

الجفاف يدمر أرضهم ويزحف من الجنوب وشعوب البحر تتدفق في غزوات أكثر دماراً من الشمال والغرب، والمنفذ الوحيد المفتوح أمامهم هو الطريق إلى الشرق، لكن مشكلة هذا الطريق أنه يؤدي إلى مصر التي كانت قد أصبحت وحدة سياسيّة تديرها حكومة منظمة لا تعين حدودها الجغرافية فحسب بل تدافع عنها بخط منيع من القلاع والحصون والجيوش النظامية..))

ويظهر هذا الرأي واضحاً في المقابلة التي أشرنا إليها والتي أجرتها صحيفة الأسبوع الثقافي عام 1978 ( ) (صحيفة الأسبوع الثقافي أغسطس 1978.) إذ أورد : ((إنّ القبائل الليبية لا تزحف على مصر بحثاً على نصر عسكري بل عن الماء والعشب .. أنها تريد أن تنقذ عيالها ومواشيها من العطش، وإذا تصدى لها الجيش تلتف لقتاله وإذ لم تستطع أن تهزمه تلجأ إلى التسلل، لا بد أن تصل إلى مصادر الماء والعشب..)) غير أن المصادر المصريّة التي تُمثل الطرف الآخر تورد وبشكل مذهل قوائم الغنائم من المواشي والأغنام والمزروعات بما يؤكد أن الهدف من مهاجمة القبائل الليبية كان وراؤه أسباب أخر غير الماء والعشب.. في حين يورد الصادق النيهوم في مقابلته مع صحيفة الأسبوع الثقافي قوائم الأسرى متناسياً قوائم المواشي والمزروعات التي استولى عليها المصريون من الليبيين مما يدل على وجود الماء في أرض الليبيين.. وإلّا بما نفسر كثرة هذه الخيرات.

و قد جاء في " أوديسة" الشاعر " هوميروس" في أول إشارة إلى ليبيا، وبالأخص في الفقرة الخامسة والثمانين من الفصل الرابع حديثاً جرى بين "مينلاوس" و "تيليماخوس" يُلمح فيه تحديداً إلى منطقة الجبل الأخضر بأنها غنيّة بمواردها الحيوانية، وعدّد مينلاوس البلدان التي زارها خلال رحلته الطويلة بحثاً عن أبيه ومنها ليبيا التي تلد فيها النعاج ثلاث مرات في السنة وهي أرض لا يجوع فيها أحد.. وخيراتها كثيرة منها الجبن واللحم واللبن وأن شياهها تُدر لبناً من دون توقف. ( ) (إبراهيم نصحي: إنشاء قوريني وشقيقاتها، منشورات الجامعة الليبية، 1970، ص24.)، كما أشار هيرودوتس إلى ثمار اللوتس الذي يشبه مذاقه مذاق الرطب وأن آكلي اللوتس ويقصد بهم هنا القبائل التي تقطن عند السواحل الغربية من ليبيا يصنعون من ثمار اللوتس نوع من الخمر. ( ) (Herodotus،IV،186-187.)

كما أن هناك إشارة مصرية إلى الليبيين القدماء جاءت بلوحة الأسد والعقبان( ) (مصطفى كمال عبدالعليم: دراسات في تاريخ ليبيا، منشورات الجامعة الليبية، بنغازي، 1966، ص1) ترجع إلى أواخر عصر ما قبل الأسرات بها صور لثيران وحمير وخراف وفي الصف الرابع أسفل اللوحة صور أشجار. يُرجح أنها أشجار زيتون.

وتعد هذه اللوحة أول إشارة صريحة للنصوص المصرية عن القبائل الليبية في عصر ما قبل الأسرات حيث نُقشت علامة إلى يمين الأشجار يظن أنها تعني كلمة " تحنو" ( ) (سليم حسن: مصر القديمة، جـ7، القاهرة، 1950، ص22.) وهي إحدى القبائل الليبية.

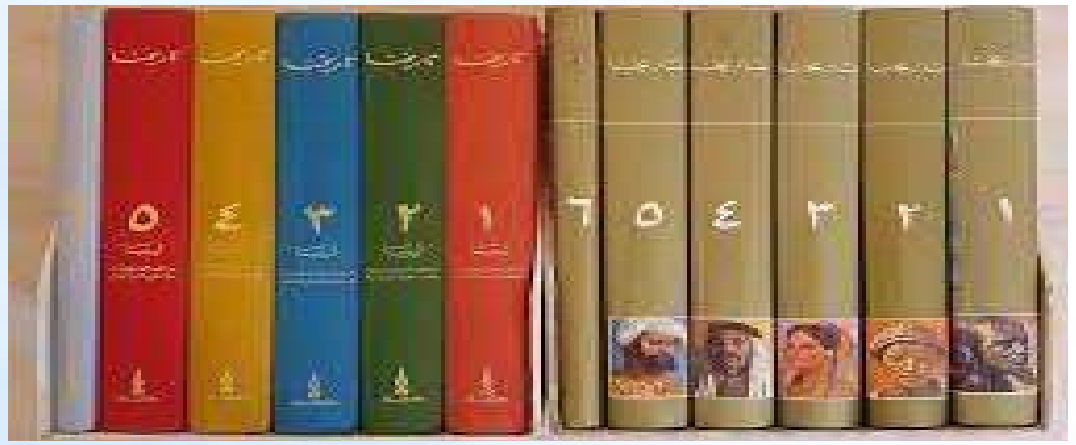
كما امتلأت جدران معبد الملك "سحورع" ومعبد الملك "ني اوسرع" بصور الغنائم التي آلت إلى المصريين من التحنو. ( ) (أحمد فخري: مصر الفرعونية، ط3، القاهرة، 1971، ص85.) فمن المحتمل أن قبائل المنطقة الممتدة إلى الغرب من مصر رأت أن مصر تعاني ضعفاً في الدولة والجيش أدى إلى تعديها على أملاكها وأراضيها.

ويقول الصادق النيهوم في حديثه لصحيفة الأسبوع الثقافي: لم تكن هناك في ليبيا دولة.. وأن الحدود بين الطرفين هي حدود وهمية ولن تؤدي إلى شيء إلّا إلى صراع، إنها كانت بالنسبة لليبيين أرض الله أرض الناس. ( ) (صحيفة الأسبوع الثقافي 1978.)، وفي هذا الصدد فإن الأدلة التاريخية تؤكد لنا أنّ القبائل الليبية كانت منظمة وتخضع لسلطة رئيس القبيلة حتى ولو لم تنتظم في سياق دولة مثلها مثل الدولة المصريّة، ومنها: اتفاق القبائل الليبية على مهاجمة مصر ما يُوحي بأن المجموعات التي تسكن إلى الشرق من ليبيا وإلى الغرب من مصر عبارة عن شعب واحد.. ويتضح ذلك من الوثائق المصرية. ( ) (Chamoux،op. cit،pp.38-39)

كما أن نجاح الزعماء الليبيون في جمع القوى المشتتة من القبائل الهندواوربية المختلفة تحت إمرتهم ومهاجمة مصر في زمن الإزاحة السكانية وتوجههم إلى ليبيا بغرض الإقامة في مواطن جديدة إثر سقوط كريت على أيدي الآخيين فيما يعرف بشعوب البحر، يدل على حسن تنظيمهم وإدراكهم لأسلوب القيادة وأن الدافع للتوجه نحو مصر ليس من قبيل البحث عن الماء والعشب كما يدعي الصادق النيهوم وإنما كان السبب في تقديري هو الوصول إلى السلطة وهذا يدخل في نطاق طبيعة البشر التواقة إلى الهيمنة والتسلط على الآخرين. ومن الأدلة التي تُشير إلى أن الليبيين قد انتظموا في قبائل يحكمها قانون غير مكتوب ما جاء في أنشودة النصر من أن رئيس الليبو هرب في جنح الظلام والريشة ليست على رأسه، وواضح أن المقصود برئيس الليبو هو مري بن دد زعيم الليبو الذي كان الغرض من هجومه هو الاستقرار بمصر ( ) (39-Chamoux،op.cit،pp.38)

وأن للريشة دلالة على سلطة الرئيس أو الشيخ أو قائد القبيلة، ذلك أنّ القبائل الليبية كانت تعرف عنصر التنظيم والتكتيك الحربي، إذ أنه عندما هرب "مرى بن دد" كما تذكر المصادر المصرية، أسقطته قبيلته وعينت أخاه بدلاً عنه ( ) (نبيلة محمد عبدالحليم: معالم التاريخ الحضاري والسياسي في مصر الفرعونية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص97) مما يثبت أن الليبيين يعرفون أسلوب حكم معين تُسقط من تراه غير صالح لقيادتها وتُعين البديل حسب ما تمليه ظروفهم، بالإضافة إلى مكانتهم المرموقة لدرجة أنّهم تزعموا شعوب البحر لاقتحام أرض مصر، على أن البعض يُرجح أن أسباب هجمات الليبيين على مصر كانت بسبب تدخل "رمسيس الثالث" في شؤونهم الداخلية ومساعدته لأحدهم ممن كان يعيش في مصر ليكون حاكماً عليهم. ( ) (أحمد فخري: نفس المرجع، ص272)

ولعل الاجتياح المصري لمعسكر الليبيين وإشعال النيران في خيامه والاستيلاء على أمتعة الأمير بما فيها عرشه ( ) (عبداللطيف محمود البرغوثي: التاريخ الليبي القديم، دار صادر،



بيروت، 1971، ص115.) فيه ما ينم على أنّ الليبيين يعرفون وينتظمون في سياق قبلي منظم.

وتمكن الليبيون تحقيق سلماً ما فشلوا في تحقيقه حرباً بواسطة تسللهم إلى الدلتا بأعداد صغيرة واستقروا فيها على هيأة جاليات؛ واستطاعوا ارتقاء العرش المصري ( ) (المرجع السابق، ص125.) وكان من بين هؤلاء أسرة "يويو واوا" التي عملت في الجيش المصري جنداً مرتزقة ووصل بعضهم إلى مناصب مهمة في البلاط الملكي وإلى مراكز القيادة في الجيش ولا يستبعد أنهم ساعدوا بني جنسهم من المشوش على الحضور إلى مصر والإقامة بها في حاميات الحدود على أقل تقدير، بل أن الجيش المصري أصبح ابتداءً من عصر الأسرة العشرين مؤلفاً من الليبيين، وقد منحهم ملوك مصر هبات من الأرض كأجر عن خدماتهم بالجيش، وهكذا استطاعوا أن يكوّنوا في البلاد جاليات عسكرية، وكان يرأس كل حامية رئيس ليبي يحمل لقب الرئيس الكبير لـ "ما" وبهذا اندمجوا في المجتمع المصري دونما نسيان لأسمائهم الليبية وعاداتهم مثل وضع الريشتين في شعورهم ( ) (مصطفى كمال عبدالعليم: دراسات في تاريخ ليبيا القديم، منشورات الجامعة الليبية، بنغازي، 1966،ص33.) وبذلك أصبح لأسرة "يويو واوا" شأناً يذكر في مقاطعة "اهناسيه" حتى وصل منهم "شيشنق" إلى الحكم.

يبقى القول: إنّ أغلب النقوش التي عثر عليها في مصر وتتحدث عن الليبيين أشارت وبوضوح إلى غنى أراضي الليبيين، بما ورد من الأعداد الضخمة لماشيتهم وأنعامهم الأمر الذي يدل على أن مواطنهم كانت وفيرة الأعشاب والمراعي غنية بالمياه. وهكذا يتضح بأن أهدافهم في مصر لم تكن سعياً للرزق بل طلباً للسلطات..

فيما تظل آراء الصادق النيهوم عن تاريخ ليبيا القديم قابلة للبحث والتمحيص، وهي ليست نهائية لعدم العثور في ليبيا على مخلفات أثرية تخص تاريخها المتعلق بالفترة المقابلة للعصر الفرعوني.

كما أن سلسلة تاريخنا لا ترقى إلى مستوى الموسوعة لعدم اعتمادها على مصادر وإنما تخضع لآراء الصادق النيهوم الشخصيّة.. كما انّه من المجحف أن تكون هذه السلسلة مرجعاً ذا قيمة تاريخية.. ومن الخطأ إهمال كمية المعلومات الواردة بها.

كورونا والمسرح ..

ناسمي محمد. المغرب

بعد انتشار فيروس كورنا المستجد "كوفيد 19" حول العالم، شددت الدول والحكومات من إجراءاتها الاحترازية لمنع تفشي هذا الوباء وتجنب انتقال العدوى بين مواطنيها، عبر فرض حالة طوارئ صحية طبقت بموجبها حظر التجوال وتقييد حركة السفر والتنقل، وحجر صحي شامل مع إغلاق حدودها، وإغلاق جميع المنشآت التي يرتادها الناس بكثرة كالمدارس والمحلات التجارية الكبرى، ومنها المسارح.

ولأن العروض المسرحية لا تقهر ولا تعرف المستحيل مهما كانت الظروف، فقد جعلها ذلك تشد الرحال وتنتقل من قاعات المسارح إلى فضاءات جديدة للعرض متحررة بذلك من كل القيود التي حاول أن يفرضها انتشار وباء كورونا، وهذا ليس بجديد على المسرح الذي خضع عبر تطوره التاريخي لتغيير وتنوع في دور التمثيل والعرض، فكان المسرح في الساحات العامة، وخارج المعابد، وداخل الكنائس، وفي الشوارع، ومحطات الميترو، وحتى في التلفاز، وفي زمن انتشار وباء كورونا المستجد انتقلت العروض المسرحية من القاعات المسرحية إلى العالم الافتراضي مستغلة جميع الإمكانيات المتاحة التي توفرها شبكة الانترنت مفضية بذلك إلى أشكال جديدة من العرض المسرحي منها إعادة بث مسرحيات سابقة ونشرها على يوتوب، أو تسجيل مقاطع فيديو وعرضها على منصات التواصل الاجتماعي كفايسبوك وأنستغرام، أو بث مسرحيات بثاً مباشراً، يكون تشخيصها على خشبة مسرح مغلق أمام كراسي فارغة وبدون جمهور، أو في فضاء جديد بين جدران البيت باستغلال أقل الإمكانيات المتاحة مع شحذ الإبداع والخيال والتخييل لابتكار أفكار جديدة لإنتاج أعمال مسرحية متميزة تمد من خلالها جسور التواصل بين المسرحيين والجمهور، وهكذا تعددت المبادرات في إنتاج وتشخيص المسرحيات في ظل ظروف الحجر الصحي وتطبيق قواعد التباعد الاجتماعي والسلامة الصحية حرصاً على حياة الفنانين الجمهور. هذا الجمهور المتلقي الذي بدوره فرض عليه هو الآخر الحجر الصحي ظروفاً جديدة للتلقي وأصبح يشاهد المسرحيات من البيت ومن أمام هاتفه أو حاسوبه النقال ومتابعة العروض افتراضياً بعيداً عن قاعات المسارح بأجوائها وطقوسها، خاصة وأن المسرحيات أصبحت هي من تحضر للبيت عوض حضور الجمهور لقاعات المسرح في علاقة عكسية،. وقد اتسع الجمهور ليضم فئات اجتماعية متعددة وفئات عمرية مختلفة، ومن مناطق مختلفة خارج حدود المدينة أو الدولة التي شُخص فيها العمل المسرحي.

كما ساهمت ظروف الحجر الصحي والتزام الممثلين المسرحيين كباقي الناس بالبقاء في بيوتهم، طرح عدة مبادرات منها مسابقات في المسرح لإعطاء فرصة للهواة للإبداع المسرحي من منازلهم بتشخيص عروض مسرحية من منازلهم وتصويرها من الهاتف المحمول على شكل مقاطع فيديو، كما تم إطلاق عدة ورشات تدريبية عبر البث المباشر على منصات التواصل الاجتماعي لضمان استمرار التكوين المسرحي عن بعد والحفاظ على

العلاقة بين الأساتذة والمتدربين. وكان لتضرر فئة واسعة من مسرحيي الشارع بسبب الحجر الصحي وحظر التجوال إطلاق عدة مبادرات في الوطن العربي لتشجيعهم في استمرار إبداعاتهم منها مثلاً مبادرة "شارع الحجر" في المغرب، كما فسح الحجر الصحي المجال لظهور فنانين جدد في الموسيقى والرقص إلى جانب المسرح، كانت مهنهم الأصلية بعيدة عن الفن كالشرطة والأطباء والممرضين، حيث تعددت مبادرات رجال الشرطة في مجموعة من دول العالم لأداء عروضهم في الأزقة والشوارع من أجل الترفيه عن السكان وفك عزلتهم، كما واجه جنود خط الدفاع الأول الأطباء والممرضون الوباء بالغناء والرقص للتخفيف من إرهاق العمل، والتخفيف عن المرضى معاناتهم مع الوباء وبث رسائل الأمل في العلاج.

كما استغل الفنانون المسرحيون تواجدهم بالبيت لإطلاق مبادرات المسرحية من المناطق المفتوحة بمنازلهم كالشرفات والنوافذ، التي كيفت لتستجيب لحاجيات العرض المسرحي مع بيئة العرض التي ستعرض فيه ليظهر مسرح جديد هو مسرح "البلكونة" كما سماه بذلك الكثيرون في الوطن العربي، والتي سمحت بالتواصل مع الجمهور بشكل مباشر لكن في ظروف يحكمها التباعد الاجتماعي هذه المبادرات وجدت ترحيباً شديداً وتفاعلاً كبيراً من الجيران الجمهور الجديد لفنان الحي، خاصة وأنها ساهمت بشكل كبير في تسليتهم والرفع من معنوياتهم وكسر ملل المكوث في البيت، وأعاد معها هذا نوعاً من المسرح علاقة الألفة وحسن الجوار بين الجيران.

وحتى النصوص المسرحية عرفت نشاطاً تأليفياً كبيراً في زمن كورونا وظروف الحجر الصحي، فتنوعت مواضيع المسرح العربي المتصلة بهذا الوباء منها مسرحية "مندرة" للمخرج المسرحي التونسي "عمر الصحبي"، وهي مسرحية تتطرق لوباء كورونا، وأحداثها تدور في أحد المصانع، كما تعد فرقة "وهج الشمس" للفنون المسرحية والفولكلورية مسرحية حول جائحة وباء كورونا. كما تعددت الأعمال المسرحية التوعوية التي تستهدف فئة الأطفال لتوعيتهم بمخاطر هذا الوباء، وطرق تجنب العدوى وحماية أنفسهم ومحيطهم. وفي هذا الجانب أيضاً كانت مبادرات موجهة للأطفال منها إعلان المسرح الوطني في الجزائر عن تنظيم مسابقة وطنية في موضوع الوقاية من فيروس كورونا العالمي.

وإذا كان وباء كورونا أوقف العديد من العروض المسرحية وأغلق دور المسرح في العالم فقد تجاوز كل هذا ليكون سبباً في خطف أرواح العديد من الممثلين والكتاب المسرحيين في العالم الذين رحلوا عنا بسبب مضاعفات هذا الوباء، ومن أهمهم الممثل والمسرحي الأمريكي "مارك بلوم" الذي توفي عن سن يناهز التاسعة والستين عاماً، والكاتب المسرحي العالمي "برورداوي تيرينس ماكنالي"، والكوميدي الياباني الشهير "مين شيمورا" عن سن يناهز السبعين سنة، والممثل الكوميدي البريطاني "بروك تايلور" عن سن يناهز التاسعة والسبعين سنة، كما كانت أول حالة وفاة بفيروس كورونا في روسيا البيضاء للممثل المسرحي "فيكتور داشكيفيتش" الذي توفي عن سن الخامسة والسبعين عاماً. أما في وطننا العربي فقد كان وباء كورونا أيضاً سبباً في وفاة مسرحيين منهم المسرحي وأستاذ السينوغرافيا الجزائري "نور الدين زيدوني"، والفنان المسرحي والباحث والذي شغل في السابق أيضاً منصب وزير الثقافة السوري "رياض عصمت" عن سن الثانية والسبعين عاماً.

قراءة زغلولية ..

الحليب المر والسوق المقفلة ..

عبد اللّه هارون. ليبيا

(1)

أغنية أطفال ليبية تراثية للبنات كانت رائجة حتى نهاية سبعينيات القرن الماضي .. تؤدى مع رقص الفتاتين متشابكتي الأيدي وبوضع متصالب .. وهما تدوران على محيط دائرة مركزها نقطة تشابك الأيدي دورانا بإيقاع بطئ .. أحداهما تقول شطرة والثانية تقول بعد كل شطرة : يا الله

- سيدي بو زيد
- يا الله
- قطّاع القيد
- يا الله
- عنده بقرة
- يا الله
- تحلب وتدر
- يا الله
- حليبها مر
- يا الله
- أيش يحليه
- يا الله
- يحليه السكر
- يا الله
- والسوق امسكر
- يا الله

ثم يرتفع إيقاع الدوران مع ترديد : داي .. داي .. مع كلمة أخرى غريبة لست متأكدا من هجائها.

(2)

أريد أن أقرأ كلمات هذه الأغنية قراءة زغلولية صرفة .. أي على طريقة الدكتور «زغلول النجار» وزملائه في استخلاص الإعجاز العلمي من آيات القرآن بكثير من التعسف وخفة اليد أو القلم .. ومنها يمكنني استخلاص نبوءات عدة في هذه الأغنية (طبعا نبوءات عديمة الفائدة لأنها كالإعجاز العلمي ينتبه إليها بعد وقوعها لا قبله .. فهي نبوءات بتاريخ رجعي!!) .. من هذه النبوءات ذكر «سيدي بو زيد» (منطقة البوعزيزي) وربطها بقطع القيد والتحرر وتختم بتشاؤم وهو إقفال السوق ما يبقي على مرارة الحليب .. والذي أرجو ألا يكون نبوءة بتعسر الخروج من الوضع المتأزم لما يسمى بالربيع العربي.

لاحظ أن لازمة الأغنية المتمثلة في عبارة «يا الله» باتت لازمة لمحمد امطلل أحد إعلامي التجربة الليبية.

(3)

وكاستطراد خارج الموضوع وإن لم يكن خارج السياق فإن القائلين بالإعجاز العلمي في القرآن يضعوننا في مأزق يمكن التعبير عنه بهذين السؤالين وإجابتيهما : 1 ـ إذا كان القرآن بهذا الثراء العلمي فلماذا كان المسلمون بهذا التأخر؟

والإجابة المنطقية للأسف سوف تكون : أن علماء الإسلام من البداية وحتى الآن كالحمار يحمل أسفارا.

2 ـ ولماذا تقدم من لم يسمع بالقرآن؟

والإجابة المنطقية للأسف أيضا سوف تكون : أن القرآن ليس ضروريا.

هذا هو الاستنتاج المنطقي الذي يقودنا إليه القائلون بالإعجاز العلمي .. وهكذا فالقول بالإعجاز العلمي في القرآن قد يؤدي إلى نتيجة عكسية .

جنة النص

انتقاء :
سواسي الشريف

أحاول الهروب
فتخذلني الطرق
أرمي بقلبي
فتخذلني الرياح
أضيع عني
فيخذلني الحنين
أضيع عنك
فيخذلني الظلام
أنا مجرد فكرة يقتات منها
النور
أبحث عن ثقب بين كومة
الأرواح
أحاول التسلل بعيدً أيها
الصبح
التملص فكرة جيدة لامرأة
لاتحب الاشغال الشاقة
ولا عبث الحياة في دائرة
الحرب
أناشد عينيك أيتها الذكريات
أن أبقى في الظل أبحث عن
رماد السؤال .

هناء راشد / اليمن

الأرض التي تدورُ بنا
تعلمُ ما تفعل ..
ونحن الذين ندورُ فوقها
نعلمُ أننا لا نعلمُ؛
لماذا وكيف وإلى أين
نتجهُ ؟
وكأن السؤال غصةً،
غرست شوكها في دمي؛
كيف أنتزعُ هذا الحُبَّ من
صدري
ومن رأسي، وأيامي ؟
أيتها البلادُ التي بعُدتْ ..
تناءتْ ..
تسمَّرتْ في الخراب ..
أيتها الجرحُ، القيحُ، الدمُ ..

كوثر وهبي / سوريا

صمت الإنتظار حدث الصبر
قال انسلخت مني
وقالت هأنا
رصاصة في صدرك
وعلى ثغرها اللؤلؤي بسمة
أردتني عظاماً رميماً

ثريا درويش / تونس

قالوا :
تعافَينا
وهذا الصخرُ .. لِينْ!
من يوم،، يوم الحزنِ
أدمَانا الحَنينْ

قالوا: تعافَينا
وما لمسوا الحشا
نيرانها أَلِفَتْ
قلوبَ العاشقينْ

قالوا تعافينا وصرنا جمرةً
أوَ ليس للجمر انطفاءٌ
بعد حينْ ؟!

وفاء جعبور / الأردن

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

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

● **السؤال :** من القائل :

وما من شِيمتي شَتْمُ ابنِ عمي ... وما أنا مُخلِفٌ مَن يَرْتجيني

علي شرف الدين نور الدين
مركز زالنجي – السودان
أحمد صالح اليافي
الصومال

★

حاتم الطائي

● **الجواب :** هذا البيتُ منسوبٌ إلى حاتمٍ الطائي ، وجاء في الحكاية أنَّ عبدَ الله بنَ شدّاد قال يوماً لابنه : يا بُنَيَّ إذا سَمِعتَ كلمةً من حاسد ، فكُنْ كأنَّكَ ليس بالشاهد؛ فإنكَ إن أمْضَيْتَها على حيالها ، رَجَع العَيبُ على مَن قالها ؛ وكُنْ كما قال حاتِمٌ :

وما مِن شِيمتي شَتْمُ ابنِ عَمّي ... وما أنا مُخلِفٌ مَن يَرْتَجيني
سَأَمْنَحُهُ على العِلاّت حتى ... أرَى ماوِيَّ أنْ لا تَشْتكيني
وكِلْمَةِ حاسِدٍ من غيرِ جُرْمٍ ... سَمِعْتُ وقلتُ مُرِّي فانفُذِيني

أيام زمان

في الواقع علينا أن نخجل من تكرار التعالي على غيرنا بينما ننحدر إلى الأسفل ويصعدون هم عكس الاتجاه .
هذه الصورة ليست دقيقة تماماً، إنها نصف صحيحة، لكنها تقول لنا الحقيقة كاملة، والحقيقة الكاملة تقول وبالحرف الواحد : ليس مهماً كيف كان غيرك، المهم كيف أصبحت أنت .

قبل أن نفترق..

جوَع كلبك يتبعك ، ويغطى لك عين الشمس بالغربال .. جوَع كلبك يتبعك، ويوقد لك أصابعه العشرة شموعاً، ويمشى في جنازتك، ويدعو لك بطول العمر، ويكتب لك شعراً حراً، فالجوع حبل الطاعة الذي لا ينقطع ‹‹

وطن الثقافة

وثقافة الوطن

مجلة الليبي