الليبي

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب

السنة الخامسة العدد 57 / سبتمبر 2023

مصانع الخير المقدسات

الليبي
The Libyan

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات
الإعلامية بمجلس النواب الليبي

رئيس مجلس الإدارة :
خالد مفتـــاح الشيخي
رئيس التحرير
د. الصديق بودوارة المغربي
Editor in Chief
Alsadiq Bwdwart
مدير التحرير
أ . ســارة الشـــــريف

مراسلون :
فراس حج محمد . فلسطين.
سعيــد بوعيطــة . المغــرب.
سمـــــاح بنـي داود . تــونـس.
علاء الدين فوتنزي . الهنـــد.

شؤون إدارية ومالية
عبد الناصر مفتاح حسين
محمد سليمان الصالحين
خدمات عامة
رمضان عبد الونيس
حسين راضي

الإخراج الفني
محمد حسن الخضر

العنـوان في ليبيـا
مدينة البيضاء - الطريق الدائري الغربي

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

شروط النشر في مجلة الليبي

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

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

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

صورة
الغلاف ..

زمان .. عندما كانت المرأة مؤسسة كاملة تنتج الغذاء والمؤونة والأمان.
كانت البيوت تعتمد في اقتصادها على الأم.. مخزن حنان البيت ومدرسته الراسخة ونكهة وجوده الرائعة.

اللوحة من ابداع الليبي فوزي الصويعي. والمعنى ليس في بطن الشاعر هذه المرة . .

الليبي The Libyan
السنة الخامسة
العدد 57
سبتمبر 2023

محتويات العدد

افتتاحية رئيس التحرير

(ص 8) ثقافة ازدراء الكلب

شـــــؤون ليبية

(ص 13) الأدب الليبي بين العامية ولغات المكونات الليبية 2

(ص 18) سحارية ذويب 7

(ص 20) بقلم الحكيم 4

(ص 21) كنز الكلام 2

(ص 22) الرمز عند مُراد البرعصي

(ص 28) مومياء الجغبوب

شـــــؤون عربية

(ص 30) صحف بغداد العتيقة

(ص 35) رسالة فلسطين

شـــــؤون عالمية

(ص 41) مخلوقات ستيفنسون الليلية

كتبوا ذات يوم ..

(ص44) الرحلة الناصرية

ترحـــــــال

(ص45) قارا الرهيب

ترجمـــــات

(ص 50) على مضض

(ص 55) عزلة مارغريت

إبـــــــداع

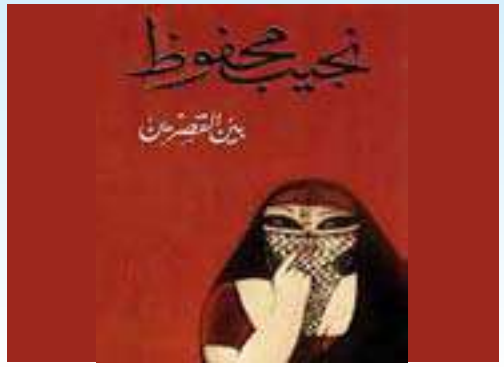
(ص 56) الناقد المغربي سعيد بوعيطة «حوار»

(ص 64) المستطرف الصغير 2

(ص 68) حيوانات أورويل

محتويات العدد

إبـــــــداع



(ص 72) 3 روايات لمبدع واحد

(ص 75) الورق عند العرب

(ص 80) ميثولوجيا الليالي العربية

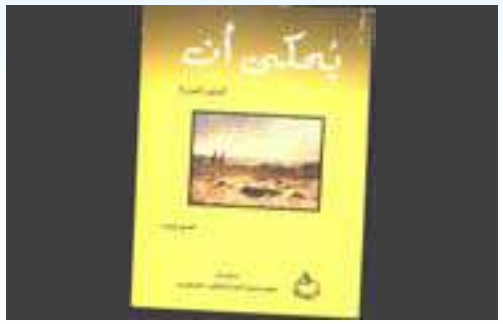
(ص 86) الكتابة عند المقربين

إبـــــــداع

(ص 88) جنة النص

(ص 90) حدث ذات عمر 5

(ص 91) هاجس الموت عند الصديق بودوارة



من هنا وهناك

(ص 97) قول على قول

قبل أن نفترق

(ص98) أسلنطة المعبد الليبي الفريد.
د. فضل علي محمد

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

عدنان معيتيق / ليبيا

وليد عبيد / مصر

ثقافة ازدراء الكلب

بقلم : رئيس التحرير

ليست هذه الافتتاحية تمجيداً لحيوان، ولا خروجاً عن مألوف ما اعتاده الناس من المناداة بحقوق بعضهم البعض، لكنها مجرد صرخة صغيرة في خلاء شاسع، صرخة تقول وبالصوت الذي لا يمكن تجاهله إن من لا يخجل من إزدراء حيوان لا ينافسه على سلطة ولا مكانة ولا يعارضه في منهج أو رأي، لن يجد صعوبة كبيرة في الاساءة إلى بشر يعتقد خلاف ما يعتقده، ويرى عكس ما يراه.

والمقارنة هنا ليست في صالح من يتنكرون لهذه الفكرة، فالكلب على سبيل المثال يحتفظ بسجل نظيف مع الانسان عبر التاريخ، (بفضل حمايته لقطعان الماشية التي قام عليها منذ القدم التواجد البشري كمجتمع رعوي بامتياز)، ورغم التهديد المخيف للذئب لهذه القطعان، وعبر التاريخ أيضاً، ورغم الفترة المتقاربة لوجودهما معاً في تاريخ الانسان (من 150 ـ 300 ألف سنة)، أي أنه على الرغم من الحماية التي كان يوفرها الأول، والتهديد الذي كان يشكله الثاني فإن ازدرائنا اليوم كان من نصيب الكلب فيما كان الذئب محظوظاً بصفات اليقظة والمهابة والقدرة على الافتراس، فنحن عندما نصف انساناً حريصاً شرساً منتبهاً يقظاً نقول عنه إنه كالذئب، بنما عندما نريد ازدراء آخر وتوجيه الشتيمة له فنحن ننعته بأنه "كلب". فهل كان التاريخ القديم لهذه العلاقة غير المنصفة مشابهاً لتاريخنا الحديث معها؟

- **كلب أصحاب الكهف:**

((وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ ۖ وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا.))

إنها الآية 18 من سورة الكهف، وهي تصف جزئية من حدثٍ مر به أصحاب الكهف، وتعرج أثناء ذلك على الكلب الذي كان يرافقهم، ولم يتضمن هذا التعريج ذماً أو منقصة طالت الكلب، بل أنها اكتفت بتصوير مشهد وجوده بينهم ((باسط ذراعيه بالوصيد))، وقد تفنن المفسرون في حكاية "الوصيد" هذه، وقال بعضهم إنها الفناء بمعنى المساحة الواسعة، وقال بعضهم الآخر إنها باب الكهف، وهو يحرسه لهم كعادة الكلاب، فيما أكد آخرون على أن الوصيد هو "الصعيد"، أي

التراب، وانطلق هؤلاء من معنى أن الصعيد في اللغة هو "الأرض المرتفعة"، أو وجه الأرض الناعم الخالي من النبات بحيث لا تثبت عليه الأقدام: ((فَعَسَى رَبِّي أَنْ يُؤْتِيَنِ خَيْرًا مِنْ جَنَّتِكَ وَيُرْسِلَ عَلَيْهَا حُسْبَانًا مِنَ السَّمَاءِ فَتُصْبِحَ صَعِيدًا زَلَقًا.)) (40). الكهف.

على أن الأكثر منطقية هو ذلك التفسير الذي يقول إن الوصيد هو "الباب"، أي باب الكهف، أو ما قبله من مساحة حيث يغلق الباب فيأمن من هم خلفه، وانطلق هؤلاء من واقع اللغة التي تقول إن الباب يوصد، و"إيصاد الباب" هو إغلاقه وإطباقه"، ((إِنَّهَا عَلَيْهِمْ مُؤْصَدَةٌ (8) فِي عَمَدٍ مُمَدَّدَةٍ(9))) الهمزة.

ويرى من يطمئن إلى هذا التفسير أن لغة العرب فيها مفردة "الوصيد" بثوبين متشابهين لكنهما مختلفان فالأول أنه "الأصيد" وهي لغة أهل "نجد"، والثاني هو "الوصيد"، وهو لغة أهل "تهامة"، وهي أيضاً كما قال "عمرو بن علاء التميمي" (أحد القراء السبعة) لغة أهل اليمن، واستشهد بأنهم يقولون: ((ورّخت الكتاب))، بمعنى "أرخته"، ويقولون ايضاً: ((وكدت الأمر))، بمعنى أكدته، فمن قال الوصيد، قال:

"أوصدت" الباب فأنا "أُوصِده"، وهو مُوصَد، ومن قال "الأصيد"، قال: أصدت الباب فهو مُؤْصَد، فكان معنى الكلام: وكلبهم باسط ذراعيه بفناء كهفهم عند الباب، يحفظ عليهم بابه.

حوار لغوي جميل، لكن أحداً لم يتطرق إلى الكلب بسوء.

• كلب الفراعنة المقدس:

أثناء حفل افتتاح بطولة الأمم الافريقية في القاهرة عام 2019 ثارت فجأة ضجة كبيرة واندلعت تصريحات رافضة وبرزت مواقف متشنجة، والسبب هو أن المنظمين اختاروا مجسماً للكلب "أنوبيس" حارس المقابر في الميثولوجيا الفرعونية القديمة كإحدى التمائم التي يتم الاستعانة بها في البطولة. والغرض كان بطبيعة الحال وثيق الصلة بالتاريخ المصري القديم، حيث أن الميثولوجيا الفرعونية استعارت رأس الكلب بالذات ليكون علماً على "أنوبيس" إله الموت، والراعي الرسمي لعملية التحنيط المدعومة دينياً على نطاق واسع ومؤثر، ثم اتسع نطاق مهامه ليتولى حراسة المقابر وحمايتها من اللصوص بالإضافة إلى كونه رمزاً للجثث المحنطة قبل أن يتم استبداله بأوزيريس ملكاً للعالم السفلي.

إلا أن تنازله عن عرش الموتى لم يمنع استمراره كرمز بالغ الأهمية في طقوس رحلة الأرواح إلى مستقرها الأخير، وحضوره الفاعل في عملية وزن أفعال البشر بعد الموت حيث توضع قلوبهم على كفة الميزان في إحدى أروع تجليات الفكر البشري على مر التاريخ.

لقد اختير اللون الأسود لجسد أنوبيس، ولعل هذا كان استجابة لما يطرأ من تغيرات على لون الجثث بعد تحنيطها، وهو لون كان يسرع إلى السواد بطبيعة المنطق وتوالي العمليات الحيوية لمرحلة مابعد التحنيط، إن الكلب لم يكن في الحضارة المصرية القديمة مجرد كلب، لقد كان مخلوقاً مدججاً بالسطوة والرهبة والحضور.

خلاصة الحكاية أنه تم سحب تميمة "أنوبيس" استجابة لردة الفعل العنيفة، وردة الفعل هذه لم تكن تستند على أي قاعدة منطقية ولا فكر مسبق، إنها فقط لا تستطيع التوقف على النظر إلى الكلب إلا باعتباره شتيمة. هنا بالذات يمكن أن نعثر على مقبرة حقيقة

للفكر، لا يحرسها أحد هذه المرة.

• "أبوتيبو" المثير للجدل:

منذ ما يقارب 2600عام، كان "هيرودوتس" المؤرخ الاغريقي الكبير يتجول في مصر القديمة ذات يوم من أيام القرن الخامس قبل الميلاد، وبالتحديد في مدينة "تل بسطة" في الزقازيق، وصدفةً مر بمنزل يحترق وانتبه لمشهد غير مألوف، لقد كان السكان يصنعون بأجسادهم دائرة لكي لا يدخل أي حيوان إلى المنزل فتأكله النار.

إن فلسفة وجود الكائنات كانت مميزة جداً في تلك الحضارة التي نصفها اليوم بالوثنية. فقد كان الفراعنة يعتبرون موت الحيوان حالة مشابهة لموت الانسان، فهي حالة انفصال الروح عن الجسد، وهذه الروح سوف تعود إلى جسدها يوم الدفن، لذلك يجب أن يحتفظ الجسد بملامحه الطبيعية لكي تتعرف عليه الروح. ومن هذا المنطق قاموا أيضاً بتحنيط الحيوانات الميتة. كما كانوا يفعلون مع البشر عندما يموتون. ولكن، ماذا عن "أبوتيبو"؟ هو مجرد كلب، في الواقع هو ليس مجرد كلب، إنه كلب صيد مدرب عاش منذ أربعة آلاف سنة من الآن، وكان موته حدثاً كبيراً استدعى أن يدفن وسط مراسم احتفالية مهيبة في منطقة مقابر أهرامات الجيزة، وبأمر مباشر من أحد فراعنة الأسرة السادسة (2345 ـ 2181 ق.م)، وقد دفنت معه مجموعة من الهدايا الخاصة المقدمة من الفرعون شخصياً. إن العدد الكبير من مومياوات الكلاب (والحيوانات بصفة عامة) المكتشفة هناك تعطي إشارة واضحة على الفلسفة التي كانت تنظر إلى هذه الكائنات.

• ثقافات لا تكره الكلاب:

((هذا الكرم في الكلاب عام، والكلب يحرس ربه، ويحمي حريمه، شاهداً وغائباً، وذاكراً وغافلاً، ونائماً ويقظان، ولا يقصر في ذلك وإن جفوه، ولا يخذلهم وإن خذلوه.))،

إنه "الجاحظ" ينحاز إلى الجانب الايجابي في نظرة

محايدة إلى هذا الحيوان، وهو في هذا المجال لا يختلف عن الكثير من الثقافات القديمة كاليونانية والهندوسية والمايا وغيرها، إذ أن كل هذه احتفظت لهذا الحيوان بموروث يحمل من التقدير أكثر من ما يحمل من الازدراء، فكل منها أوكلت إليه مهمة خارقة لا يضطلع بها غيره، وكل منها اعتبرته جزءاً من عقيدة ملزمة لا يجوز تجاوز مفرداتها أو إهمال ملامحها.

وإذا أردنا أن نتعمق أكثر في هذه الثقافة علينا أن نلاحظ أن بداية هذه المجتمعات كانت بصفتها الرعوية التي تستلزم كائناً مصاحباً للراعي، يحافظ معه على القطيع من أخطار البرية التي لا حصر لها، خاصة وأن هذا الكائن لا يشارك الانسان في قائمة غذاءه الأساسية، فهو يعيش على ما يتبقى من وجبات الانسان وليس على الوجبة ذاتها، كما أن صغر حجمه وتكوينه الذي يجمع بين الوداعة والشراسة في آن واحد جعلاه مخلوقاً تقبل به الميثولوجيا عندما يتعلق الأمر بمرافقة الأرواح إلى مستقرها الأخير.

ولعل نصوص بلاد الرافدين تقدم لمن يريد أن يتعمق في هذا الموضوع العون ليفهم كم كان الكلب حاجة ضرورية لتلك الحضارات باعتباره نقيضاً من حالتين يعيش في جسد واحد، فالكلب حارس أمين للقطيع، لكنه ايضاً عدو شرس عندما يتعلق الأمر بلونه الأسود، وهو خطر داهم عندما يتعلق الأمر باعتدائه على الجثث بعد دفنها (رغم أن الانسان يفعل ذلك أيضاً لأن لصوص المقابر من البشر فعلوا بجثامين الموتى مالم تفعله الكلاب)، ولعل النصوص الأشورية المكتشفة تعطينا صورة واضحة عن هذه الازدواجية فهي تذكر في أحدها: ((الكلب الأسود لا يهدد البشر، لكنه يحميهم في مناطقهم الآمنة.)) إلا أنها تذكره في

ناحية أخرى بما يعرف بنصوص التعازيم بأنه الكلب المترصد أو الكلب الذي يهجم.

الخلاصة هي أن الثقافة منصفة جداً، فهي عقل يتأمل ثم يتخذ القرار بعد ذلك، وأنا هنا لا أذكر موضوع مكانة الكلب كنوع من ازدراء أو تسفيه، لأن الثقافة لم تخبرني بذلك، لكن التاريخ قال لي إن نظرة البشر إلى غيرهم من الكائنات يجب أن لا تصبح نظرةً عمياء بحيث تصدر أحكامها غيابياً على الأشياء بدون تبصر ولا فكر ولا تأمل. ولعل هذا سوف يكون عاملاً يساعد البشر في نظرتهم إلى بعضهم البعض، فالكلب ليس مجرد شتيمة توجه إلى أحدهم، إنه كائن تمعنت الحضارات القديمة في نظرتها إليه، واتخذت بعد ذلك القرار المناسب بشأنه، وما أحوجنا إلى التمعن قبل اتخاذ القرار.

الأدب الليبي
بين العامية ولغات المكونات الليبية {2}

امراجع السحاتي، ليبيا

لقد غلب على الأدب الليبي بالفصحى النزعة الفقهية التصوفية أثناء العهدين العثماني وما بينهما، وما قبلهما، ولم تنجب ليبيا في شعر الفصحى شعراء يضاهون شعراء المشرق، وفي هذا يقول "التليسي":

((وقد لاحظ الدارسون أن الطابع العام الذي يميز الحياة الفكرية في المغرب العربي منذ الفتح الإسلامي هو سيطرة النزعة الفقهية التصوفية عليه. فلم ينجب المغرب شاعراً يرتقي إلى مستوى الشعراء العظام الذين انجبتهم البيئة في المشرق في مختلف العصور.)) (1). وهذا بسبب نسج القصائد والأشعار على المنوال الذي ينسج به شعراء الشرق دون أن يتم إدراج الشعر الذي انسج بلغة المكونات ولهجة الأقاليم الليبية ضمن الأدب الليبي.

اكتسب الأدب الليبي من الحضارات المجاورة والحضارات التي توسعت في الأراضي الليبية مثل الإغريقية والرومانية والفارسية والبيزنطية، وحضارات الشعوب الأوروبية في شمال البحر الأبيض، وما تركه الاحتلال الأوروبي، بعض تأثيرات لغوية ومصطلحات وكلمات كالعثمانية والايطالية والانجليزية والفرنسية .

الأدب الليبي وكان منهم شعراء.

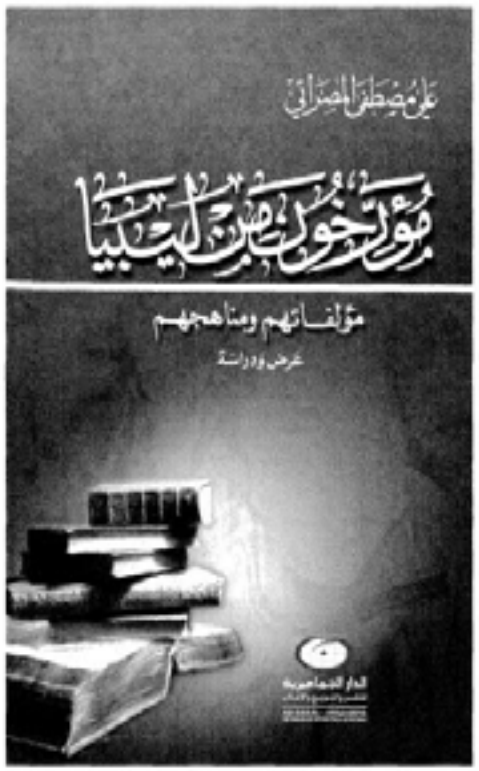
البيئة وطبيعة الأرض هي الأخرى ساهمت في تنوع مصادر الأدب الليبي، فالتضاريس والمناخ تعد من العوامل التي تساهم في تنوع الأدب، حيث نجد أن هناك خلافاً في الجمل والكلمات والألفاظ يكثر في أدب أهل الصحراء، وهي تختلف عن جمل وعبارات وألفاظ أدب أهل الساحل والجبل، فكل من الأدبين يعبر عن ثقافة وآداب مجموعة تعيش في مكان له ميزاته وصفاته الخاصة من تضاريس ومناخ وعادات وتقاليد، فكل منهما يعبر عن أدبه بما تظهره له طبيعة بيئته ومكانه، فنحن مثلاً نجد أن أهل الساحل الليبي يستلهمون أغلب أمثالهم وحكمهم من بيئتهم وكائناتها، فالمثل الذي يقول :- " راقد الريح تنبح عليه كلاب السبخة " يوحي إلينا بالبيئة ولهجة سكانها، كما أن المثل الذي يقول : -" الرجل والكرسوى لابد لهما من الاحمرار"، يوحي لنا بالبيئة ولغة المكون الذي استلهم منها المثل وهي بيئة صحراوية، فالكرسوى شجرة تنبت بجنوب الصحراء الليبية، خاصة بالمناطق التي يعيش فيها "التبو" مثل ربيانة، وهذه الشجرة تحمر من وقت لآخر، أي أن الرجل البسيط والضعيف يمكن في يوم من الأيام أن يصبح رجلاً مهماً كما تتغير شجرة "الكرسوى" وتحمر .

في أواخر العهد العثماني الأخير بدأت ملامح أدبية في الظهور من خلال ما ظهر من صحف ومجلات فقد صارت هناك صحافة تنشر فيها بعض الأعمال الأدبية، وقد مرت هذه المؤسسات بكثير من الأزمات التي حاولت ان تطفئ شعلتها التي ظهرت منذ أن بدأت الطباعة وصارت هناك صحف ومجلات في كافة انحاء العالم، وكانت ليبيا في مقدمة الدول التي تفتخر بأنها عرفت الصحافة مع بروزها في الكثير من الدول المتقدمة.

لقد عصفت بالصحافة التي كانت تصدر في الأقاليم التي شكلت ليبيا فيما بعد وبمن يمتهنها ويمولها الكثير من

ومثلما سُجل جزءٌ من تاريخ ليبيا من أفواه رواة أشعار الأقاليم والمكونات، فيجب أن يسجل الأدب الليبي ويوثق من آداب هذه الاقاليم والمكونات كذلك. فكل الأدب اليوناني لم يكتب ويؤلف باللغة اليونانية الحالية، انما كتب وألف من اللاتينية الإغريقية القديمة .

عندما نتحدث عن الأدب الليبي نجده يضم أدباً لمكونات متنوعة، واقاليم ومناطق، وحتى أنها تأثرت بمذاهب منبثقة من الدين، حيث تأثر الكثير من الليبيين بالتراث الفاطمي فترة من الزمن دون أن يتعمقوا فيه، وهذا ترك بصمة مازالت إلى الآن كالاحتفال بإشعال القناديل والمصابيح الزيتية في المولد النبوي والاحتفال بعاشوراء وتعليق الأعلام الخضراء على الأضرحة والتقرب منها، والتشاؤم من الأفراح في شهر صفر، إضافة إلى أن هناك من تجاوب مع الإباضية، كما أثر الليبيون اليهود في



العواصف، حيث صار لها أعداء إلى جانب المحبين الكثر إبان العهد العثماني الذي ظهرت فيه عام 1827م، ثم حدثت لها اهتزازات بدخول الاستعمار الايطالي لليبيا عام 1912م، فصارت الصحافة تحت أعين المستعمرات الايطالية، وحجمت الآراء والافكار بعدد من القرارات، وإن ظهرت في تلك الصحف بعض المقالات الأدبية (2).

ظل الأدب الذي يخرج بلهجات الأقاليم والمناطق والمدن ولغات المكونات الليبية هو السائد والمعبر الحقيقي عن المواطن الليبي، وتأكيداً لذلك يقول التليسي :- ((ورغم هذا الجهد الذي بذله الشعر لتأكيد ذاته والخروج من دائرته القديمة فقد ظل بعيداً عن الوجدان الشعبي الذي وجد في شعره ما يغنيه وما يعبر عن تجاربه بصدق واخلاص)) (3).

من الأدب الليبي الحديث يظهر لنا كتاب "التذكار" لابن غلبون ابو عبد الله محمد بن غلبون" الذي شرح فيه تعابير الفقهاء ومصطلحات الأحوال والتفرعات، و"ابن غلبون" اهتم كذلك بدراسة التاريخ واشتهر به، والتاريخ عموماً هو من اختصاص كل الليبيين، والكثير منهم مؤرخين بالفطرة يرونه شفوياً ويحوله المتعلمون إلى تاريخ مكتوب، كما أن "ابن غلبون" كاتب صوفي، حيث يقول أحد المصادر:)) محمد بن خليل بن غلبون، كان رحمه الله تعالى فقيهاً فاضلاً واسع العلم مؤلفا صوفياً واعظاً(4).

اختلط الأدب الليبي بالأدب الاندلسي من الليبيين من أصل أندلسي أمثال "محمد بن عبد الكريم العسوس" والذي كان متشبعاً بفكر أندلسي ساهم في إثراء الأدب الطرابلسي، يقول فيه أحد المصادر:((هو محمد عبد الكريم بن احمد بن عبد الرحمن احمد بن عيسى الأندلسي الأصل، ثم طرابلسي الموطن.)) (5).

• أدب المكونات الليبية :

حقيقة في ليبيا تتعدد المكونات التي تكون ليبيا المصاحبة بلغات مختلفة، إضافة إلى تعدد اللهجات حتى داخل المدينة الواحدة، وهذا أبرز تنوعاً في الأدب، وأظهر أحاسيس وقضايا وهوية تلك المكونات والحقيقة أن اللهجات في ليبيا تعبر عن كل ليبيا خاصة في المدن الكبيرة، فهي يعرفها كل من في المدينة سواءً كان عربي أو أمازيغي أو تارقي أو تباوي وغيره، وحتى من مكونات أخرى عاشت وولدت في هذه المدن كالأقلية اليهودية التي عاشت في ليبيا حيث كان لها دور في بروز أدب برز منه فن الأغنية الشعبية في بنغازي المعروف بالمرسكاوي .

بالأمثال والحكايات والأشعار، يعبر الإنسان عن بيئته وما يشعر به في تلك البيئة، فهناك بيئة تحتاج إلى أدب مستوحى من البيئة الجبلية، أدبها يغلب عليه أثر البيئة

الجبلية ويرمز إليها، إضافة إلى الهموم والألم، وكل ما يخص سكان تلك البيئة، هناك البيئة الصحراوية التي يعبر فيها الأدب عنها فهناك أشعار تفرضها البيئة مثل أشعار العلم أو "غناوة العلم"، فهي تحتاج إلى صوت عالٍ ليسمعها البعيد والقريب، خاصة عندما يكون مضمونها في الغزل ليسمعها من يتغزل به، وهي من الأشعار البرقاوية الخالصة والتي قد يتفنن في أدائها أشخاص من عدة مكونات شريطة أن يكونوا قد عاشوا في البيئة البرقاوية خاصة الجبلية ، ولم يقف الحد عند مثل هذه الأشعار. فعند النظر إلى الألغاز في ليبيا والتي تعتبر من مقومات الأدب الليبي نجد أنها تختلف من مكان إلى آخر، حيث نجد أن اللغز البرقاوي يختلف عن اللغز الطرابلسي والفزاني، وعن اللغز العربي والأمازيغي والتارقي والتباوي، فمثلاً عند الاطلاع على اللغز البرقاوي الذي يقول : ((متحزم تحزيم التركي واخذ هالطريق ويبكي.)) فقد شبه "البرقاوي" المزمار بامرأة تلف على خصرها قماش مثل ما يفعل الأتراك، وتسير على الطريق وتبكي. وهذا "البرقاوي" قد يكون من أي مكون أو اقليم، ولد وعاش في البيئة التي ظهر فيها هذا اللغز ورغم ذلك فالبيئة التي ساهمت في إبراز لهجة معينة هي التي أجبرت ذلك البرقاوي أن يخرج اللغز بهذا الشكل، والذي كلماته من اللهجة البرقاوية ومن البيئة البرقاوية، والذي أخذ من زي تركي عرف في هذه البيئة عندما كان الاتراك يحكمون هذا الاقليم، وهو ربط حزام على الخصر تشبيهاً لما عليه آلة المزمار البرقاوية.

• الأدب الليبي بالعربية:

وهو الأدب الذي ابتدعت كلماته من مصطلحات اللغة العربية الفصحى كالقصائد والأشعار والأناشيد العربية والقصص والروايات، وهو الأدب الرسمي لليبيا، وهو من الهوية الوطنية الليبية، إضافة إلى أنه من إبداع كل المكونات والأقاليم والمدن والأحياء؛ لأنه جاء باللغة الرسمية للدولة الليبية مثل قصيدة "بلد الطيوب" للشاعر "علي صدقي عبد القادر" والتي تتغنى بالوطن ، والتي يقول مطلعها:-

بلدي وما بلدي سوى حقق الطيوب
ومواقع الاقدام للشمس اللعوب
أيام كانت طفلة الدنيا الطروب
فالحب والأشعار في بلدي دروب
والياسمين يكاد من وله يذوب ولا يتوب "

في "بلد الطيوب" نجد رائحة الوطن، نجد الكلمات العربية وهي الأخرى تتغنى بالوطن، إضافة إلى أننا نجد كلمات القصيدة خارجة من المصطلحات العربية، وهي تمثل أحد مقومات الهوية الوطنية الليبية وقد ساهمت في إثراء الهوية الثقافية الليبية، وهي تمثل الأدب الليبي المزخرف بكلمات عربية جميلة (6).

وكذلك مثل قصيدة "ليبيا يا نغماً في خاطري" للشاعر

"مصطفى الهنقاري"، وهي الأخرى رائعة من روائع الادب الليبي بالعربية ، والتي يقول مطلعها :-

ليبيا يا نغماً في خاطري/ بك أشدو رافعاً رأس الإباء
أتغنى باسمك العذب/ على مسمع الدنيا وباسم الشهداء

جاءت كلماتها من مصطلحات اللغة العربية والتي تعتبر أحد مقومات الهوية الوطنية الرسمية الليبية ،وهي كقصيدة "بلد الطيوب" وغيرها من القصائد التي قدمت بالكلمات العربية زادت من التنوع الأدبي الليبي، وكان لها أثر في إثراء الأدب الليبي (7).

ونستطيع ان نقول إن هذه القصائد عربية بإحساس ليبي شعبي، وقد جاء الإحساس والذي طبع على القصيدة بالطابع الليبي من خلال الأدب الليبي العربي.

ظهر هذا الأدب بظهور التعبير باللغة العربية التي جاءت مع الفتوحات الاسلامية، وكان أقرب إلى الديني، إضافة الى ما جلبه المهجرون من الأندلس الذين استقروا في الكثير من مدن الساحل، حيث برز "المألوف" والموشحات الاندلسية التي صارت فيما بعد من مقومات التراث الليبي، والتي هي في الأساس من مقومات الهوية الأندلسية التي تشتتت في الكثير من الدول دون الاحتفاظ بها وتوثيقها لصالح الهوية الاندلسية وشعبها المهجر، كما ظهرت نهضة أدبية في ظل الكتاتيب والزوايا، وظهر الشعر الذي كان أقرب إلى الشعر الديني، كما ألفت كتب دينية للكثير من القادة وشيوخ الحركة السنوسية مثل "أحمد الشريف" .

الأدب الليبي بالعربية هو الأدب الرسمي لليبيا، وهو يمثل مقوم من مقومات الهوية الوطنية السياسية الليبية عكس أدب المكونات سواءً كانت عربية أو تباوية أو أمازيغية أو تارقية وغيرها من المكونات سواءً كانت افريقية أو أوروبية أو أسيوية. وعندما ننظر إلى أدب الأقاليم والمناطق والمدن والمكونات الليبية نجد أن هذا الأدب هو جزء من الأدب الليبي، ومعظمه مترجم من الآداب التي تكون الأدب الليبي والتي ذكرت في الروايات التي تتحدث في نطاق جغرافي وبيئة تارقية ترجمت أحاسيس شخصياتها ولغتهم في الحدث الدرامي إلى العربية، وهذا هو الحال في بعض روايـات "الكوني" والتـي لم تعط الكثير من شخصياته الانطلاق في التعبير واكتفى ببعض الأحاسيس والمشاعر، ولم يطرح قضايا البيئة التي يكتب فيها بالشكل الصحيح، ربما هو بعده عن هذه البيئة أو انه محكوم باعتبارات سياسية أخرى فلم نجده يناقش قضايا مكون الطوارق والذي جل شخصياته والبيئة التي تتحرك فيها شخصياته هي من الطوارق، لم نجد من الطوارق إلا الصحراء والترفاس وبعض الأسماء وبعض الأساطير التارقية القديمة، وتناست هموم الطوارق وقضاياهم خاصة التي تمس حقوقهم المدنية والسياسية .

• الهوامش:

1 – جبران مسعود ، رائد الطلاب ، بيروت – لبنان : دار العلم للملايين ، ط1 ، 1967، ،ص249.

2 – احمد محمد عاشور اكس ، مدخل الى اعلام عربى ليبى ، طرابلس – ليبيا : دار الفرجانى ، ط2 ، 1975،ص 14.

3 – خليفة التليسي ، رحلة عبر الكلمات ، طرابلس – ليبيا : الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان ط2، 1979م، ص251.

4 – علي مصطفى المصراتي ، مؤرخون من ليبيا . مؤلفاتهم ومناهجهم عرض ودراسة ، طرابلس – ليبيا : الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان ، ط2، 2002 ، ص133.

5 – المرجع السابق ، ص170.

6 – https://www.youtube.com/watch?v = GXjcbSpjYDA7 ، 2021/5/21 .اطلع عليه بتاريخ

7 – " ليبيا يا نغما في خاطري " ، http://layaley-alwatan.blogspot.com/201203//blog-post_3513.html ،(122012/3/).

سحارية دويب (7)

د. محمد المبروك ذويب. ليبيا

وصلتني عدة رسائل يستفسر أصحابها عن صحّة معلومات نُسِبت لأبي التاريخ "هيرودوت" وردت في إدراج نشرته صفحة تُسمّى "جمعية نوميديا للثقافة الأمازيغية"، ويبدو أن الإدراج أثار جدلاً عقيماً لا يخدم سكان الشمال الأفريقي بجميع مكوناتهم، ولا يستند فيه المتجادلون إلى حجج علمية أو مصادر تاريخية تؤيّد ما يذهب إليه بعضهم، وتوضيحاً للأمر وإزالة للبس الذي يشوب ما استند إليه كاتب هذا الإدراج وكذلك بعض الباحثين في المغرب الشقيق فإنه تلزم الإشارة إلى ما يلي:

– اعتمد الإدراج في معلوماته على ترجمة صديقي العزيز البروفيسور "مصطفى أُعشي" الأستاذ بكلية الآداب، جامعة محمد الخامس بالرباط لفقرات منتقاة من الكتابين الثاني والرابع من تاريخ هيرودوت جمعها ووضعها في كتاب واحد يحوي 142 صفحة وأعطاه عنوان ((أحاديث هيرودوت عن الليبيين" الأمازيغ"))

الذي نشره المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية بالمملكة المغربية عام 2008م.وهي ترجمة عن اللغة الفرنسية، وبسبب العنوان ومقدّمة المترجم وبعض تعليقاته فقد ظنّ كثيرون أن هـيرودوت قد قال كل ما ورد فيها وسمّى جميع الليبيين القدامى بهذا الاسم "أمازيغ"، وهو أمر يخالف الواقع، لأن أبا التاريخ لم يقل ذلك، بل أورد 22 اثنين وعشرين اسماً من أسماء القبائل

الليبية التي كانت تسكن الشمال الأفريقي وواحدة منها فقط تُسمّى "ماكسيسMαξυες "، رجّح البعض لاحقاً (وانا منهم في ترجمتي للكتاب الرابع من تاريخ هيرودوت المنشور عام 2002م) أن الاسم "أمازيغ" هو تطور له، ويدرك أيّ عاقل أنه لا يمكن أن يطلق اسم قبيلة واحدة على جميع السكان الذين تُسمّيهم المصادر القديمة "ليبيين" نسبة إلى المنطقة "ليبيا" فيصير جميع سكان ليبيا القدامى أمازيغ، بينما يمكن أن يحدث العكس وهو القول إن جميع الأمازيغ ليبيين وينسبون إلى هذه القارة القديمة.

– أدعو جميع الباحثين والمهتمين إلى تحرّى الدقّة عند كتابة منشورات تتعلق بتاريخ البلاد والاعتماد على المصادر والمراجع المتخصصة، وعدم الاعتماد على كثير من صفحات التواصل الاجتماعي لاسيما وأن بعضها تنتهج مسارات تعتمد على خطاب الكراهية واستعداء أطراف ضد أخرى وهو ما لا يخدم أي منها بل يخدم أعداء الطرفين خارج الحدود.

راحة HΣΥΧΙΑ

اليونان من الدول التي يحترم سكّانها فترة الراحة العامة، وسنّت تشريعات تفرض العقوبات لكل من يخالفها حفاظاً على راحة عامة الناس، وتحدد التشريعات فترات الراحة النهارية بين الساعة 3 بعد الظهر وحتى 5.30 مساء وتختلف بين الصيف والشتاء، أمّا فترة الراحة الليلية فتبدأ بعد الحادية عشر ويلتزم السكّان بذلك لاسيما في العمارات أو البيوت المتجاورة، وإذا أراد أحدهم تجاوز ذلك لأي سبب ومن ذلك إحياء حفل اجتماعي خاص فهو يلتمس الإذن من الجيران حتي لا يشتكيه أحدهم إلى الشرطة.

يبدو أن هذا البائع المتجوّل يحترم القانون ويطبقه وأراد أن يتمتع براحته النهارية بـ "تعسيلة"، فربط ما يبيعه من سلع وأخفاها وعلق لافتة تقول: مقفل من الساعة 1.30 – 4 مساء حتى لا يزعجه أحد.

بقلم الحكيم (4)

اسكليبيوس البيضاوي

عبد الحكيم عامر الطويل. ليبيا

مدينة ليبية عريقة من عمق التاريخ، لم تتأسس حديثاً، أو في العهد الإيطالي كما يظن البعض، بل منذ 414 سنة قبل الميلاد، أيام اليونانيين كانوا في الجبل الأخضر. آنذاك تأسست كضاحية أو بلدة مجاورة لمدينة شحات إلى الغرب منها باسم "بالاجراي" فأين هي بالاجراي البيضاء الأثرية الأولى وسط البيضاء الحديثة؟ في حي الزاوية القديمة، الذي سُمي على مدرسة الزاوية القديمة فيه، أم في أول مدينة البيضاء الحديثة من جهة الغرب، بعد مغادرة "مسّة"، وهناك معلم يطل عليها لن تخطئه العين: فندق بالاجراي السياحي الحديث. هناك نلتقط أحد أهم آثارها الباقية: معبد لإله الطب في الديانة اليونانية العتيقة أسكليبيوس

• إله الطب البيضاوي:

كان أسكليبيوس يوناني خارق الذكاء، صار طبيبًا بمستوى عالي من المهارة لدرجة أنه تفوق على أستاذه، وصار طبيباً وصيدلياً في آن، وحذق علم العقاقير والأدوية، ومن الطبيعي آنذاك أن يصبح عليمًا بكل فنون السحر والشعوذة كذلك، فاشتهر في كل أنحاء العالم القديم لأن الناس بدأت تتداول أنه أصبح قادرًا علي شفاء جميع الأمراض فجاء إليه المرضى من كل بقاع بلاد الإغريق، بل أن المبالغة لحقت سيرته لدرجة أن الناس صارت مؤمنة بأنه لم يكن فقط يشفي الناس من "جميع الأمراض" بل وكان يقيم الأموات من الموت لتعود للحياة مرة أخرى.

هذا الطبيب الداهية صار يظهر في تماثيله مُمسكاً بعصا ملتف عليها ثعبان الفئران، حيث أن سم الثعبان كان من الأدوية الفعَّالة أيامها، فلا نستغرب أن صار الثعبان شعاراً لعلم الطب اليوم. وحينما انفصل علم الصيدلة عن علم الطب اتخذ علم الصيدلة شعار كأس إبنته التي كانت تحمل دواء أبيها إلى المرضى، يلتف حوله ثعبان أبيها ذاته.

نعود إلى معبده في البيضاء الأثرية، فقد شيدوه في القرن الخامس قبل الميلاد، أي في أول عهود نشأة شحات الأثرية ذاتها، ومن معالمه الرائعة التي بقيت حية إلى اليوم أعمدة فيه على الطراز الحلزوني محاطة بأروقة، يهيمن على ثلاثة معابد صغيرة، خصص واحد مركزي له كإله، وتبلغ مساحة المعبد 40 × 35 مترا، بصفين من الأعمدة الدورية الكلاسيكية.

هل عبد البيضاويون إله الطب آنذاك؟ في الواقع بنوه للعلاج أكثر منه للعبادة، وكأنه أول مستشفى نفسي في بلادنا فبداخله يمكن للناس الاستماع إلى أكاذيب "السفسطائيين" المطمئنة ذات مفعول السحر على نفوس البسطاء، أو الاستماع إلى حفلات موسيقية، وإلى الذين يزعمون تحريم الموسيقى تقول لهم البيضاء الأثرية إنه كان من المعروف في العصور القديمة أن الناس الذين كانوا يعانون من أمراض نفسية يستفيدون كثيراً من الاستماع إلى الموسيقى الهادئة، لذا لا نستغرب أن ضم طاقم موظفي معبد أسكليبيوس في البيضاء الأثرية بعض الموسيقيين، كما كانت فيه غرفة تستخدم لاجتماعات الطاقم الطبي.

كنز الكلام (2)

كروم الخيل. ليبيا

[ريقَا]

– يقول "جلغاف بوشعرايه" :

((يالعين وين فريقه.. نظيف البشر مول الشفاه رقيقه ..
خْباث المراضي حاصروه بـ "ريقا" ..
وباب المصالح ضيعو مفتاحه.))

ريقا Riga كلمة إيطالية تعني "صف"، ويقصد الشاعر بها صف الجنود الإيطاليين الذين وصفهم بـ "خباث المراضي". وذُكرت هذه الكلمة في عدة قصائد أشهرها قصيدة "مابي مرض" لـ رجب بوحويش عند قوله:

((ولا ينظروا غير حكم الفواجع.. وْ ريقا طويله..
ولسان مرّ شَرّ من ضرب الثقيلة.))

وقصيدة "الخرمة" لـ "روفه الدعبوب"، وقال فيها :

((وان المسا والصبح يجمع "ريقا" ..
وجلود النسا طابن مْن الجلّاد .))

ولأن الكلمة يَغْلب على معناها صفة الإستطالة، اتُّخذت وصفا لكل ما من شأنه الطول، من ذلك قول " عمران القزون" في شَعْر المرأة:

((اللِي قبل لا قابل امسفّي ريقا..
ننسا العرب وانّوض من مجلسّه

ووصف "حسن لقطع" غدائر "سعدى" بقوله :

((واشواط هذب داير عالخدود طفافه..
وريقةْ امنسّع لاورا تنسفّه))

[فَاتَنْ لنْواء ؛ والشَّول إقْوَى]

يقولها الرجل فرحاً بانتهاء أنواء الصيف دون أن تؤثر على إبله، فهي ما تزال قوية.

ونَسِيَ أنه: ((ما زال وراه ؛ نوّ العَوّا))، و"العَوَّاء" منزلة من منازل الشمس والقمر، وهي خمسة نجوم ضمن كوكبة العذراء، وتجعلها العرب كلاباً تتبع الأسد، وبعضهم على أنها "وركَي الأسد". و"للعَوّا" عند أهل برقة ثلاثة أنواء: النوّ الأول: الأيام (27 ، 28 ، 29) من شهر أغسطس، وتوافق (90 ، 91 ، 92) من الصيف، وهي آخر ثلاثة أيام منه، لذلك يسميها البعض بـ العَزّايات، وهو النوّ المقصود بقولهم: ((مازال وراه ؛ نوّ العَوّا)، لأنها أيام شديدة الحرارة .

النو الثاني : ففي الخريف. والثالث في الشتاء .

تواريخ طلوع سهيل في نواحي برقة

تعلقت حياة العرب بـ طلوع "نجم سهيل"، حتى أن "مالك بن الريب" قال في مرثيّته لمّا حانت وفاته :

((أَقولُ لأَصحابي اِرفَعوني فَإِنَّهُ ..
يَقَرُّ بِعَيني أَن سُهَيلٌ بَدا لِيا.))

وذلك لأنه بداية رخاء عيشهم، من انقضاء القيظ وبداية الخريف وهطول الأمطار ونتاج الإبل وغيرها لذلك انتظروا طلوعه واستبشروا وبشروا غيرهم .

وها نحن وعلى خطى أسلافنا نستبشر ونُبشر بمواعيد الطلوع الحقيقي لنجم سهيل في نواحي برقة فجراً وقُبيل طلوع الشمس. ولأن سهيل يظهر في الأفق الجنوبي ، فإنه يُرى في المناطق والمدن الجنوبية قبل الشمالية .

(24) أغسطس. الكفرة. / (2) سبتمبر. مرادة ، الواحات:(الجغبوب، جالو، أوجلة، إجخرة) (7) سبتمبر. اجدابيا، بن جواد./ (11) سبتمبر.

طبرق، بنغازي.(13) سبتمبر. درنة، البيضاء.

ملاحظة: هذه التواريخ محسوبة على أساس صفاء الغلاف الجوي، وعدم وجود تضاريس طبيعية تحول دون رؤية سهيل في الأفق الجنوبي.

الرمز عند مُراد البرعصي

منعم العبيدي. ليبيا

"مراد البرعصي"، أو "مراد عبد الحميد مجيد بالقاسم البرعصي"، مواليد 1/3/1959 بقرية "قندوله" بالقرب من مدينة البيضاء بالجبل الأخضر في ليبيا. يُعتبر من أشهر شعراء الشعر الشعبي في ليبيا، عاش وترعرع في ربوع الجبل الأخضر، وشغل منصب أمين رابطة فناني الجبل الأخضر منذ عام 1988. ينتمي إلى عائلة عريف من قبيلة البراعصة.

كثيرمن الباحثين ومحبي الشعر الشعبي الليبي (وأزعم أني منهم)، يستهويهم فك شفرات قصائد مراد البرعصي، التي ينسجها بعناية وإتقان ويبذرفيها الكثيرمن الألغاز والرمزية، فهو شاعر متميز السمة والأسلوب وأشعاره كثيفة الصور، عميقة القصد، خفيفة النظم، ثقيلة الحرف، مفتوحة المعنى، متعددة التأويل.

"مراد البرعصي" يتميز بحرفية دس الرمز في نصوصه، مع بذر مفاتيح عديدة له في النص، فيبدو الرمز غائباً عند الذي يمر على النص دون توقف وتفكّر وتحليل، ومن المدهش أن القصيدة تبدو أيضاً منتجة وقوية لو فُسرت ببساطة وبمباشرة دون الرمز فتصبح قصيدة "مراد" جميلة ومناسبة لكل سامع لها؛ بغض النظر عن ثقافته أو خلفيته أو ذائقته الشعرية، بل ويحبها الجميع بلا خلاف. فتجد القصيدة الواحدة لها عدة تأويلات وقراءات متباينة، تصل أحيانا لحد النقيض.

"مراد البرعصي" شاعر ذكي صاحب حرفة وفن؛ ينسج بهما شعرا يسع الجميع. وفيما يلي، نستعرض مثالاً لقوة الرمز في شعر "مراد"، وتوضيحاً لما أسلفناه من تعدد القراءات للقصيدة الواحدة.

وهذا تحليل لجزء من قصيدة طويلة ورائعة للشاعر الليبي الكبير مطلعها:

- ثارى العلم يقبر في الصدور

قبر الناس في جوف الوطا

ذلك الجزء الأخير من هذه القصيدة التي استهلها بالحكمة والموعظة، ثم تحدث فيها عن قيمة الصدق والدعوة للنفس بالصلاح في الدين، وتمنى زيارة روضة النبي والدعوة بصلاح البلاد. ثم انتقل الشاعر لمنحنى جديد في قصيده؛ وهو لُبها ومُراده منها، بترميزٍ جميلٍ يحتملُ عدّة تأويلاتٍ فنيةٍ، حسب رؤية القارئ وذائقته الشعرية.

وأقل تلك التأويلات متعةً؛ ذلك التأويلُ الحرفيُ المجردُ لمعاني الأبياتِ، والذي التزم بالنصِ وحارَ في تفسيرِ المُراد منه – فبعضهم فسّر المقصود من القصيدة بالإبل – الأغنام – النحل – النمل – وغيرها من التفسيرات التي تبعت النص بمعناه المباشر دون تدقيقٍ في رمزيته. وهذا التأويل الحرفي: أراه يُضعِف قيمة النص الأدبية العالية، بل ويجعله غير منطقيا في بنائه وبُنيته. ولكن مع محاولة فك رموز ما أراد الشاعر الإشارة إليه من خلال الرمز، تعود للأبيات منطقيتها، وتبرز قوتها ومعانيها ورقتها وصورها الفنية المدهشة.

يقول الشاعر:

- ونا موّال ما نكسب شَطور

ولا نقّاص، هاويها اخيا

- نكسب غير ربّاية اضيور

لكل مِعباس ما فيها اعيا

- عبسها فاح تفويح البخور

حَجَل والطوق ما فيها طزا

- لا تنباع لا تاكل خفور

وع الحيضان ميلودة جزا

- إتمد بعَصِر وتحوش بسحور

وليفة عز ديداحة خلا

- أتمد أتحوش ما تخشى أنمور

ولا ترتاب من سبع الخلا

- لا تحتاج من جالم أطقور

ولا رعيان يرعوا بالكرا

- شهيرة وسم مِذّراه وأشبور

وقطش وشرك وأرويجل رقا

- ونا والخال فى كل أمحضور

إلها رعيان روّادة مرا

- وما من فج فى أجنابه أطيور

ناشت فيه نوّار العفا

- واحد جر فأولها أجرور

ولآخر عز فى أخرها لفا

- وخِتم الخال فى الصخر أمحفور

نقيشة رسم من مرقس بقا

- أحراش الرعي واراه البذور
مع لاركان دارلّها بنا
- حرثها كيف تهطيله أيثور
إحدود الكسب وإحدود المنا
- وخَتم القول ما فوق الحكور
على العدنان من مية تلا
- صلاةً كِل ما لاح الفجور
وعسعس ليل بسكون إمتلا
- إبطول الدهر إل نفّخة الصور
بالتسليم متبوعة إخطا

ومن الانطباع الأول؛ يعتقدُ السامعُ أن الشاعر يتحدث عن الأنعامِ، نوقًا كانت أم أغنام، ولكن مع التدقيق في النص نجد تناقضات تدحض هذا التأويل وتنسفه، ونجد وصفاً لا يتفق مع طبيعة النوق ولا الأغنام.

كعدم حاجتها لراعي، وعدم حاجتها لجز الصوف، ومواعيد الرعي المخالفة للمألوف، وبناء جدران حول المراعي الواسعة، وغيرها من التناقضات التي بذرها الشاعر بعنايةٍ في النص؛ ليؤكد أن المقصود من قصيدته ليس كما هو ظاهرا حرفياً. ولنبدأ تحليل الأبيات بالتدريج:

1. ونا موّال ما نكسب شَطور
ولا نقّاص، هاويها اخيا

الشاعر حسم المسألة من وجهة نظرنا في أول بيتٍ من أبيات موضوعها فقال:

نا موّال، أي أنا ممول بمعنى – مالك – كافل – صاحب للمال والأغنام – وكسّابها، ولم يستخدم الشاعر أي مصطلح آخر من المصطلحات القوية التي تدل على الامتلاك مثل "نا ملاّك" – أو "نا قنّاي" – أو "نا كسّاب" – "كفّال" – وكلها على نفس الوزن الموسيقي الذي لن يكسر موسيقى البيت، لماذا تجاهل الشاعر كل هذه المفردات واختار بعناية مصطلح "موّال"؟ –

الجواب الظاهر: أن مصطلح موّال يرتبط بالشعر لغةً؛ ويقصد به الشاعر الذي يبرع في تمويل أو شحن أشعاره بالمفردات والمعاني القيمة وليس مجرد مالك لها. فالشاعر ترك مفتاحاً، لما أراد الحديث عنه؛ في أول كلمة، من أول بيت في فقرته.

ثم يقول "ما نكسب شطور"، ومصطلح شطور معلوم أنه يعني في البادية البهيمة التي لديها علّة في إحدى ثدييها، لا تستطيع الإرضاع إلا من ثدي واحد، وهي بهيمة معيوبة بعيب ظاهر، ولكنه أيضاً يعني في اللغة؛ الناقة الصغيرة المفصولة عن أمها، والشاعر يقصد بالشطور هنا؛ الأبيات الشعرية والقصائد التي بها عيوب ظاهرة – وكأنه أراد أن يقول: – أنا شاعر لا أكتب قصيدة بها عيوب ظاهرة تعيبها – كالعيب الظاهر في ثدي البهيمة.، ولا مجرد مالك للشعر يستطيع نظم القصيدة؛ بل أنا موّال أمول شعري وقصائدي بسخاء ولا أبخل عليه؛ فلا تجد به ضعفاً ولا عيباً ظاهراً ينتقص منه.

وإن كان المعنى العام هو المرجح عندي من قصد الشاعر من مصطلح "شطور" – وهو الفصيل من الإبل بشكل عام؛ لأنه قال بعدها " لا نقّاص " أي أنني لا أكسب الشطور ولا أنقصها – فلو كان يقصد أنه لا يكسب الشطور مريضة الثدي فما الذي ينقصه منها بعد علّتها؟

وأرى أن البيت يُفهم هكذا "لا أكسب الإبل الصغيرة أو المريضة، ولا أخسرها، أنا مجرد هاوٍ لها، " ويقصد هنا أن هذه القصيدة ليست مدحاً في الإبل ولا انتقاصاً منها، ولكن استخدامه للإبل كرمز فقط لأنه يحبها. ومع باقي الأبيات يتضح أن الشاعر يقصد أبياته الشعرية وقصائده، ويمدحها بترميز جميل:

2. نكسب غير اربّاية اضيور
لكل معباس ما فيها أعيا

"الضيور" مصطلح فضفاض؛ يقصد به في البادية الناقة كثيرة الحليب، السخية التي تكفي ولدها بحليبها، وتحن على غيره من الصغار وترضعهم. ويعني أيضاً الشدة التي تولّد القوة. فأي المعنيين قصد الشاعر؟

ومن تحليل استخدام الشاعر لمصطلح " إربّاية" قبل الضيور يمكننا الجزم أن الشاعر برع في ترك كل الاحتمالين وارداً ومنتجاً في نصه. فهو لم يقل إنه يكسب الناقة السخية، بل قال أنه يكسب – فقط – ما تربيه الناقة السخية، وهو بلا شك؛ فصيل صغير سمين، قوي؛ تمت رعايته منذ صغره، وإرضاعه من ناقة سخية، كريمة، حنونة كثيرة الحليب. ويحتمل أيضا توظيف معنى "الضيور" العام، وهي الشدائد التي تولد الحكمة والمواعظ والخبرات. وفي كلا الاحتمالين؛ يبقى المعنى المقصود واحداً؛ فالشاعر أراد أن يقول إن ما يكسبه و يقصده من قصيدته؛ ثري، سخي، غير منقوصٍ ولا يشوبه عيب، قد تولّد من خبرات الشدائد القوية، كثيرة الحليب، السخية.

وينتقل الشاعر في الشطر الثاني من بيته؛ لصفةٍ جديدة من صفات ما يقصده؛ وهي أنه لا يضر من يقربه، وهذا ينفي احتمال قصده للنحل الذي يهاجم كل من يقترب من عسله أو خليته ويلدغه. فذلك الذي يكسبه الشاعر؛ لا يُعيّي المِعباس – والمعباس هو الذي تضره رائحة الأنعام ويستاء منها – فيقول الشاعر أن رائحة ما يكسبه هو؛ لا يوجد فيها ضرر للمعباس، في إشارة أخرى أن ما يتحدث عنه ليس غنماً ولا إبلاً، فمهما كانت تلك الأنعام نظيفة؛ ومرعاها نظيف؛ فلابد أن تكون لها رائحة روث.

وأراه أراد المعنى العام للمعباس – الذي يُرد لغويا للعبس – لا العبوس – والعبس هو الاستياء بشكل عام، وليس فقط من جراء الرائحة – والشخص العابس هو المستاء. فالشاعر أراد أن يقول: إن أشعاره قوية، ولدت من رحم الشدائد السخية، ولا تزيد هم الهموم المستاء العابس ولا يعييه سماعها، فما بالك بغيره؟ ويرمز هنا للطافة شعره وحكمته.

وعند التأكد من كل تلك الاشارات التي وضحت قصد الشاعر بحرفية ترميزية رائعة ومتقنة؛ نتابع باقي الأبيات سريعاً في تحليل لقصد الشاعر دون التعويل كثيراً على المعنى الحرفي: –

3. عبسها فاح تفويح البخور
حجل والطوق ما فيها طزا

يستكمل الشاعر وصف أشعاره؛ فيقول إن حتى معانيها القاسية، لطيفة مثل رائحة البخور، وليست كرائحة الإبل والأغنام، ولا يجمعها معها أي شيء، في تأكيد جديد أنها ليست أنعاماً. وربما صورة دخان البخور هنا هي التي جعلت البعض يفسر مقصد الشاعر بأنه يصف النحل، ولكن هذا المعني لا يستقيم مع الواقع، فالدخان يشعله المُربي لتجنب لدغ النحل، لا العكس.

4. لا تنباع لا تاكل خفور
وع الحيضان ميلودة جزا

لا تباع ولا تأكل بالخداع والغدر، عزيزة ثرية مولدة على الأحواض؛ التي تغنيها عن الأجر والجزاء. "الخفور" أيضا له عدة معاني – الخداع والغدر – ويفسر أيضاً بمعنى العشب اليابس، والمعنى الأول أنسب للنص بعدما تبين لنا المقصود من الأبيات، وأنها ليست غنماً ولا إبلاً ولا نحلاً، لإنها كلها تباع وتشترى، ولا عيب في ذلك بل إن مفردة ميلودة استبعدت النحل والنمل وكل ما لا يلد.

5. أتمد بعصر وتحوش بسحور

وليفة عز ديداحة خلا

تخرج عصراً وتعود في السحر، معتادة على العز، تكبر وتتعظم من تلقاء نفسها، غير متأثرة بغيرها، تعشق الخلوات، فالشاعر يؤكد مقصده لأن تلك المواعيد ليست منطقية للرعي، بل هي المواعيد المناسبة لنسج الشعر والأمسيات الشعرية ، وخلوات النظم.

6. أتمد أتحوش ما تخشى أنمور

ولا ترتاب من سبع الخلا

تخرج وتعود بحرية، لا تخشي الضواري، والضواري رمز لكل طاغية أو ظالم. ومعلوم أيضاً أن الأنعام تخشي الضواري بفطرتها. –

7. لا تحتاج من جالم أطقور

ولا رعيان يرعوا بالكرا

لا تحتاج من يعيد صياغتها أو يحذف منها، (جز الصوف)، ولا من ينشرها أو يشيد بها بأجر. (الكرا) – ولا توجد أنعام تقوى على العيش بلا جز صوف ولا راعي يهدي سبلها ويسقيها ويعلفها.

8. شهيرة وسم مذرا وأشبور

وقطش وشرك وأرويجل رقا

شهيرة السمة، مميزة، لا تشبه غيرها، والمذراة والشبور وباقي أشكال السيمة يقصد بها الحروف، و"السيمة" هي علامة مميزة لكل قبيلة تطبعها على أنعامها. – والعلامات الفرعية تسمى "عزيلة". ومن المعلوم أن المذراة هي سيمة قبيلة البراعصة – وقد تكون بقية العلامات المذكورة عزائل لبيت الشاعر وعائلته، وهو هنا يريد أن يقول أن شعره له طابع خاص مميز لا يشبه غيره، لدرجة أن كل من يراه أو يسمعه يعرف صاحبه.

9. ونا والخال فى كل أمحضور

إلها رعيان روّادة مرا

أنا وخالي في كل محفل رعاة لها، نسقيها حتى تروى، ويبدو أن خال الشاعر أيضاً شاعر كبير مثله، ويرافقه محافل الشعر، ويمدح الشاعر هنا شعر خاله. فسر البعض الخال – بقرين يتبع الشاعر – وفسره آخرون بالخيال الحاضر وملكة الشعر، والتفسير الأخير أروع وأجمل لأنه أشتق من جوف الشاعر شاعراً آخراً يستحضره ويرافقه ويمدحه.

10.وما من فج فى أجنابه أطيور

ناشت فيه نوّار العفا

يصف أشعاره وأشعار خاله في المحافل؛ بأنها رياض على جوانبها الطير وفرش الزهر كل أراضيها.

11.واحد جر فأولها جرور

ولاخر عز فى اخرها لفا

إذا بدأ أحدهما في أول الأمسية بأشعاره الكثيرة التي شبهها بالقافلة التي تجر، فيتأخر الثاني لآخر الأمسية ثم يختمها بأُلفة، وكأنه يقول أن لا غيرة شعراء بينهما، فلو بدأت أنا الأمسية وأطلت، سيختمها خالي دون ضجر والعكس صحيح، وهذا دليل على كثرة أشعاره وأشعار خاله والعلاقة الطيبة بينهما.– هذا لو سلمنا للمعنى الحرفي للخال و الذي أراه بعيداً، فالشاعر هنا خلق ازدواجية مبهرة لقريحته الشعرية وسلّم بها تسليما حتى جسّدها كواقع ملموس.

12. وختم الخال في الصخر أمحفور

نقيشة رسم من مرقس بقا

وشعر خالي أو – خيالي – قوي لدرجة أنه يكتب على الصخور، شعر ورثه عن جده أمرؤ القيس، فالقبائل القيسية يشار إليها بلقب القبائل المرقسية، وهنا يستعرض

الشاعر ثقافته واطلاعه على التاريخ العربي ومسميات القبائل القديمة وتمسكه بأصوله. وربما قصد الشاعر وادي أثري في الجبل الأخضر يسمى "وادي مرقس" مشهور بنقوشه القديمة، وكلا الاحتمالين يعطيان نفس النتيجة.

13.أحراش الرعى واراه البذور

مع لأركان دارلها بنا

يصف كل بيت من أبيات الشعر، بأنه مبذور بالمعاني ومبني بعناية .

14. حرثها كيف تهطيله يثور

إحدود الكسب وإحدود المنا

يصف أبيات الشعر بأنها كالأرض التي تحرث جيداً عندما تهطل الأفكار، كي تنبت ثمار الشعر غزيرة وممتلئة السنابل. وهذه هي قمة متعة الشاعر وكل ما يتمناه. ولابد أن نتوقف قليلاً عند هذا التشبيه؛ فقمة متعة المزارع هي بحصاد المحصول، لا بمجرد حرث الأرض بعد هطول المطر.

وكأن الشاعر هنا أراد أن يقول: إن قمة متعته عندما تهطل الأفكار ويحرث أبيات قصيدته بعناية، لا عندما تنتج ثمارها، فأنه يكتب الشعر لنفسه ولمتعته لا ليعجب به الأخرين، وأنه يستمتع بالبذر والحرث حد متعته، ويترك الثمار لغيره لأنه لا يحتاجها.

15. وختم القول ما فوق الحكور

على العدنان من مية تلا

وفي الختام، يتلو ويصلي ويقول ما يفوق معيار ما يقوله مائة غيره من الشعراء، في صلاته على النبي صل الله عليه وسلم.

16.صلاة (ن) كل ما لاح الفجور

وعسعس ليل بسكون امتلا

صلوات مستمرة وممتدة في كل فجر، وفي كل ليلة.

17.إبطول الدهر إل نفخة الصور

بالتسليم متبوعة إخطا

صلوات عدد طول الدهر منذ بدأ الخلق إلى أن ينفخ في الصور، ويتبع خُطاها بالتسليم.

قصيدة غاية في الروعة والإتقان، استخدم الشاعر فيها مفردات اللغة الفصيحة في كل بيت تقريباً من أبيات القصيدة، اختارها بعناية بالغة كأنه يضع امتحاناً صعباً في اللغة، تلك المفردات التي لم تتواتر على ألسنة هذا الزمان وتحتاج للرجوع للمعاجم كي تصل لمعانيها، أو السفر عبر الصحاري وصولاً لبوادي لم يؤثر التطور على ألسنتها.

اختار الشاعر مفردة "موّال" بتشديد الواو، وكذلك اختار مفردة "شطور"، ومن الكلمات الفصيحة الأصل في النص، غريبة الاستخدام في اللهجة، أو نادرة، والتي لو سألت عموم الناس عن معانيها في الغالب لم يعرفوها، أو على الأقل لا يستخدموها في أحاديثهم اليومية الكلمات التالية: ضيور – طزا – خفور – ديداحة – مرا – ناشت – مرقس – أحراش – حكور –عسعس.

وفي النهاية، المعنى في بطن الشاعر، والشعر المرموز يقرأ بفهم القارئ، وكلما تعددت القراءات كان الشعر أجود.. وكلما كان المعنى بعيداً عن ظاهره كان الشعر أقوى وأبلغ وأفضل.

وهذا ما فعله الرائع "مراد البرعصي" بأشعاره. تحية تقدير لهذا الشاعر العملاق وكل شعراء وأدباء ليبيا الكبار، أهل البلاغة وأساتذة الترميز، وعباقرة التكثيف، الذي يتفردون بمثل هذا الفن ويتميزون به عن غيرهم، في ألوان شعرية عديدة ومميزة كغنّاوة العلم ، القذّاره ، الشتّاوه وغيرها من الألوان الفنية المتقنة.

مومياء الجغبوب

د. خالد الهدار

اخيراً وصلت مومياء الجغبوب إلى مجمع متاحف السراي بطرابلس لتعرض به يوم 2009/5/12 ، وبهذه المناسبة أرغب في سرد قصة هذه المومياء منذ اكتشافها إلى وصولها إلى مجمع متاحف السراي الحمراء بحكم ما اعرفه عن بعض الأحداث المتعلقة بها والتي كنا معاصرين لها، أو التي جمعناها:

لقد كانت أول اشارة لوجود مومياء في "الجغبوب" جاءت مما كتبه "ريتشارد جودتشايلد" (كان رئيسا لمراقبة اثار المنطقة الشرقية 1954-1967) في الكتاب الذي نشر بعد وفاته "دراسات ليبية"، ويتحدث عن تاريخ الكشف الأثري، وقد تحدث فيه عن الايطالي "جاسبارو اوليفيريو" (رئيس اثار المنطقة الشرقية 1921-1935 تقريباً)، حيث أشار إلى أن "اوليفيريو" ارتحل إلى "الجغبوب" عندما سمع عن وجود مومياء بها، وأنه نقلها عائداً بها إلى "شحات" (قورينا)، إلا أن المومياء ضاعت ولم تنشر عليها أية معلومات.

إذاً، هذه أول مومياء يعثر عليها في "الجغبوب"، كما تنبغي الإشارة إلى وجود رحالة وتجار في القرن السادس عشر تحصلوا على مومياء قالوا إن مصدرها الصحراء الغربية في مصر، ربما تكون مصدرها "سيوة" أو "الجغبوب" عندما شاعت اخبار في أوروبة أن المومياء مصدر لعلاج بعض الامراض، لذا رغب التجار في اقتناء المومياوات المصرية ونهبوا منها الكثير.

أما قصة "مومياء الجغبوب" الحالية، فقد بدأت القصة عندما توجه طلاب قسم الجغرافيا بكلية الآداب بجامعة قاريونس في منتصف تسعينيات القرن العشرين لتطبيق الدراسة الحقلية التي تخصهم في واحة الجغبوب. وعندما كانوا هناك يبدو أنهم تحصلوا على بعض اللقى الأثرية في بعض المقابر المنحوتة في الصخر. وانتشرت الاخبار بين الطلاب والاساتذة، وسمعنا نحن بها في قسم الآثار، كما أن مراقبة الآثار بشحات وصلتها هذه الأخبار، وهي كانت مهتمة بالجغبوب أيضاً لأن هذه المنطقة كانت تتبعها إدارياً وفنياً، واهتم قسم الآثار بمنطقة "الجغبوب"، وتنادى مجموعة منه للذهاب إلى هناك ومعاينة البقايا الأثرية في "الجغبوب"، ودعمت الجامعة هذه المجموعة، وزودتهم بسيارة طاوية نقلتهم إلى هناك، وفي "الجغبوب" وجدنا أن مراقبة آثار شحات تقوم بحفريات أو تنظيف لبعض المقابر المنحوتة في الصخر برئاسة مراقب الآثار ورئيس الشؤون الفنية بتلك المراقبة، ورئيس مكتب آثار طبرق وغيرهم، وعند وصولنا كان آخر يوم في الحفريات التي تمخضت عن العثور على بعض اللقى وعلى ثلاث مومياوات اثنان منها لبالغين وأخرى لطفل وفقاً لحجمهما، وأتذكر أنه في تلك الليلة اقترحت على فريق العمل أن يقوموا بتصوير تلك المومياوات عن طريق إشعة اكس التي سوف تظهر المومياء من الداخل، ولتنفيذ هذا الاقتراح توجه بعضنا مع رئيس مكتب آثار طبرق الذي حمل المومياء الصغيرة إلى العيادة الصحية في "الجغبوب" الذين وافقوا على تصويرها، وقد أظهرت الصور أن المومياء لطفلة ترتدي عقد في رقبتها وخاتم في يدها، هذا ما اتذكره عن اكتشاف هذه المومياء، وما عمل لها من إجراءات سريعة أعطت نتائج سريعة عنها، كما أنها دفعتنا للبحث عن تاريخها حيث تأكد من خلال اللقى التي وجدت معها أنها ليست مومياء فرعونية قديمة، بل ربما ترجع لنهاية العصر الهللنيستي أو الروماني، ذلك لأن التحنيط استمر في مصر الى العصر الروماني، وقد أفادنا قسم دوريات المكتبة المركزية بمراجع ساعدت في تاريخها، وقد انقطعت الصلة بها فيما بعد، ولم أسمع إلا بعض الأخبار السلبية عنها غير متأكد منها لكي أسردها هنا.

وقد نقلت المومياء عام 2005 إلى "ايطاليا" لإجراء التحليلات عليها، وقد أعيدت بعد أربع سنوات حيث تناقلت وسائل الاعلام اخبار عودتها في 2009/1/29 بهذا الخبر:

((أعيدت أول أمس "مومياء الجغبوب" إلى متحف السرايا الحمراء بطرابلس بعد أن أجريت عليها التحاليل والدراسات اللازمة في إيطاليا. ونقلت صحيفة "العرب أون لاين" عن مصدر في مصلحة الآثار الليبية قوله إن هذه المومياء التي عثر عليها في الصحراء الليبية منذ بضع سنوات يعود عمرها إلى أكثر من 1800 عام أي في الفترة الرومانية التي تميزت بوجود ثقافات مختلفة في منطقة "الجغبوب" والمتمثلة في الحضارات الرومانية والمصرية والإغريقية. وأشارت الدراسات العلمية التي أجريت على هذه المومياء إلى أنها تعود إلى طفلة تبلغ من العمر سبع سنوات، وأن عملية تحنيطها وحفظها اختلفت عن التحنيط المصري الذي كان سائداً في المنطقة خلال تلك الفترة. ووجد مع هذه المومياء بعض المقتنيات الجنائزية مثل خاتم فضي وقرطين وعقد يتكون من 78 خرزة جميعها من الزجاج الملون. يشار إلى أن عملية تحليل ودراسة هذه المومياء استغرق أكثر من أربع سنوات شملت الدراسات الأنتروبولجية والإنسانية والتشريح في متحف روما الانتروبولوجي."

وهكذا انتهت قصة "مومياء الجغبوب" بعرضها في متحف السراي الحمراء ، ولكن من الضروري توجيه الانتباه الى اجراء حفريات علمية لإنقاذ المخلفات الاثرية في "الجغبوب" التي من المؤكد أن مقابرها تحوي مزيدا من المومياوات ولقى اخرى ستلقى الضوء على تاريخ هذه المنطقة واثارها، مع أمنياتي أن تكون حفريات ليبية خالصة.

صحف بغداد العتيقة

كاظم البيضاني. الليبي. وكالات.

يقولون إن التاريخ سجل لأحداث الماضي، يطلع من خلاله الناس على أحداث العالم السياسية وعن اسباب الحروب التي تقع بين الدول. ننظر من خلال هذا السجل الى أوضاع الناس الاقتصادية ويسجل لنا أزمات العالم المالية ومشاكل الناس. من خلاله نتصور وقاحة السياسيين وانجازات المخلصين الوطنيين، فنستذكر الوطني الذي عمل لمصلحة بلده وشعبه ونخلد ذكراه، ونعرج على الأسباب التي دفعت الآخريين لسلوك طريق مغاير. ففي التاريخ عبرٌ ودروس كما يقول "ابن خلدون".

بيد أن هذا التاريخ الذي نحن بصدده لم تدون أحداثه بكل تفاصيلها، فكل ما فيه أخبار للملوك والرؤساء وربما لا نجد فيه إلا قليل من أخبار الناس واوضاعهم العامة، إذ أن التاريخ غير مكتمل في كل تفاصيله. فهو سجل ينقصه الكثير من الأخبار والأحداث. والحقيقة أن هذه السمة هي التي ميزت العصور السالفة.

ربما يحاول البعض ان يثبت العكس فيقول إن التاريخ سجل كل الأحداث بتفاصيلها، فالأحداث السياسية والمعارك الحربية والأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، بل أن المؤرخين تحدثوا عن الأمثال وطبيعة المجتمع واللهجات وكل ما يرتبط بالتراث الشعبي .

نقول نعم، ولكنهم أهملوا جوانب ووجوه أخرى من حياة الناس وأوضاعهم. ولكي لا نتشعب في البحث والاستقصاء نتناول الصحافة والعمل الصحفي .

فالمؤرخون دونوا الكثير عن تاريخ الصحافة وأسماء الصحفيين وحياتهم، وربما تحدثوا عن مكائن الطباعة والمطبعيين وتطور الطباعة، غير أنهم أهملوا جانباً مهماً يرتبط بهذه الصحافة، وهو التوزيع ، لم يسأل الاساتذه الكرام الذين عملوا في حقل التاريخ أنفسهم عن الطريقة التي تصل بها الجريدة إلى المواطن او القاريء، من هم هؤلاء الجنود المحهولين الذين من خلالهم تصل الصحف الينا ؟

نحاول من خلال ما حصلنا عليه من معلومات أن نبين مراحل تطور مهنة بيع الصحف في "بغداد" والأساليب عند هؤلاء الباعة في الترويج لبضاعتهم، كذلك نبين طبيعة العلاقة بين الباعة وبين الزبائن.

يحدثني الحاج أبو أحمد (عباس المالكي) أن المطابع في "بغداد" كانت في منطقة "الحيدر خانة"، وأن باعة الصحف يفدون إلى المطابع بعد الساعة الثانية ليلاً لشراء الصحف. هنا يتبادر الى الذهن سؤال عن كيفية اهتداء هؤلاء الباعة إلى هذا الاسلوب في البيع؟ ومن هم أبرز هؤلاء الباعة؟

ينقل الاستاذ "خالد خلف" أن باعة الصحف كانوا ينقلون صحفهم ويطوفون بها الشوارع الرئيسية في "بغداد"، وقسم من هؤلاء الباعة يذهبون إلى بيوت السياسيين أو المهتمين بالسياسية، أو بيوت المثقفين والوجهاء. هذا الاسلوب في البيع استمر حتى عام 1935.

كان معظم هؤلاء الباعة من الشباب ممن يجيدون القراءة والكتابة، الذين يمتلكون حساً وطنياً عالياً، فقد قتل أحد هؤلاء في أحداث عام 1920 برصاص

الانكليز بعد أن أخذ يحرض الناس على الثورة . ووفق هذه الرواية فان عددهم (أي الباعة) لم يتجاوز الثلاث توزعوا على النحو التالي:

1 – "كاظم دوحي" واخيه "قاسم دوحي"، هذان الأخـوان يتناوبان على بيع الصحف. أما مناطق بيع الصحف التي يتواجدون فيها فتبدأ من شارع "حسان بن ثابت" الى "مقهى الزهاوي" إلى "القشلة" (السراي).

2 – "حمودي عطا"، وقد حدد منطقة البيع التي يتجول فيها من مسجد "إمام طه" (ساحة الرصافة) حتى "جامع مرجان" المنطقة المقابلة للبنك المركزي الحالي.

3 – اما البائع الثالث فهو "خلف داخل"، والذي ينطلق من "ساحة الميدان" في "باب المعظم"، ثم يمر على دور السياسيين نحو منزل "جعفر العسكري"، و"نوري السعيد"، ثم يتجه نحو جامع الاوزبكي. والظاهر أنه ينهي طوافه قبل الظهر بعد أن يبيع معظم صحفه .

• قصة خلف المثابر:

ويبدو أن "جامع الأوزبك" كان يمثل محطة مهمة لرحلة هذا الشاب الذي لم يتجاوز عمره في تلك المرحلة (17) سنة. كانت تربطه علاقات طيبة مع إمام المسجد الذي ينتهي إليه، أو المحطة الأخيرة التي تستوقفه خلال عملية بيعة للجرائد. كان إمام المسجد في تلك الحقبة هو الشيخ "جلال الحنفي" الذي اقترح على "خلف داخل" أن يقوم ببيع الصحف أمام المسجد. وفعلاً قام هذا الشاب ببيع الجرائد أمام باب الجامع حيث افترش الارض أمام باب المسجد واخذ يمارس عمله.

طريقة العرض استهوت القراء الذين اخذوا بالتهافت على هذا المكان، الأمر الذي دفع "خلف" لعرض صحفه على "مصطبة" خشبية أمام باب المسجد، وبدأ يطور طريقته في العرض، وبذلك بدأت مرحلة جديدة في في تاريخ الصحافة العراقية، حيث أخذ البائع "قاسم دوحي" بعرض صحفه على مصطبة خشبية أمام مقهى "الزهاوي"، ولعل عام 1937 هو عام استقرار هؤلاء الباعة في أعمالهم في أماكن خاصة وثابته. (فبعد أن كانوا يبحثون عن الزبائن بدأ الزبائن البحث عنهم).

والحقيقة أن صحف عقد الثلاثينات من القرن الماضي كانت على درجة عالية من الرصانه والموضوعية الأمر الذي ساهم في إقبال القراء عليها، ولعل صحيفة "البلاد" التي أدارها الإعلامي الراحل "روفائيل بطي" كانت على رأس هذه الصحيفة في التوزيع، ثم جريدة "العالم العربي" التي يرأس تحريرها "سليم حسون"، وجريدة "اليقظة" لسليمان الصفواني ...الخ، ولم ترد للباحث معلومات عن الأعداد التي يتم توزيعها من هذه الصحف أو عدد ما يطبع منها .

والظاهر أن الاستقرار والاستقلال هما سمتان ميزتا هذا الموزع الشاب الذي قام بفتح مكتبة خاصة لبيع الصحف، وهي أول مكتبة لهذا الغرض فتحت في بغداد وخصصت لبيع الجرائد. تقع هذه المكتبة ضمن محلات محيط وزارة الدفاع إلى الجانب الأيمن للوزارة وحتى المدرسة المامونية التي أزيلت بنايتها مطلع الخمسينات من القرن العشرين.

وبعد تنامي قدرات الدولة العراقية في المرحلة الملكية سعت إلى التوسع في بناية وزارة الدفاع، الأمر الذي دفع الحكومة لإزالة المحلات وتوسيع الوزارة ثم بناء السياج الخارجي عوضاً عن هذه المحلات فاستأجر محلاً آخر جديداً مقابل وزارة الدفاع، وهو واحد من ثلاثين محلاً تشغل مكانها الآن المكتبة الوطنية.

هناك قصة طريفة ينقلها لي نجله الاستاذ "خالد خلف" تتحدث عن قيام والده ببيع الصمون بعد تأزم الأوضاع الاقتصادية بسبب أحداث عام 1941، وقيام "رشيد عالي" بحركة انقلابية، الأمر الذي دفع "خلف داخل" إلى بيع "الصمون" بدل الصحف، حيث اصبح الموزع لهذه المادة الغذائية في عموم الرصافة، ويبدو أن ذلك تم بطلب من أمين بغداد في حينه "ارشد العمري" الذي طرح عليه هذه الفكرة.

أصبح "خلف داخل" متعهد توزيع "صمون" في "الرصافة"، واستمر بعمله هذا لمدة سنتين، غير أن الأوضاع لم تستمر على نسق واحد حيث ألقي القبض على أحد العمال وهو يبيع "الصمون" بسعر عالي. وبعد التحقيق مع هذا العامل الذي قال إنه يعمل مع متعهد الرصافة . اعتقدت الأجهزة الأمنية في حينه أن المتعهد هو من يطلب من هذا الموزع رفع سعر البيع. ويبدو أنه أودع السجن بهذه الوشاية.

استطاع "خلف داخل" أن يبني علاقات واسعة شفعت له عند القاضي "عبد الحميد الأعرجي" مما دفعه لاطلاق سراحة بكفالة .غير أن السياسيين

ومعارف "خلف" اخذو بالاتصال بالقاضي سعياً لانهاء هذه القضية. وفي يوم المحاكمة ذهب "خلف" إلى المحكمة وهو أرمد العين بعد أن استنشق بخار الصمون الساخن جداً أثناء فتحه العلب الخاصة بالصمون فرمدت عينه. اعتقد القاضي أن دموع "خلف" التي انهالت على خده هو بسبب خشيته من السجن فقال له: "خلف" انت تبكي" غير أن "خلف" أجاب القاضي فشرح له السبب الذي أدى إلى انهمار دموعه. ثم قال له القاضي :" لقد اتصل بي عدد من السياسيين وهم يطلبون اطلاق سراحك. أمامك أما أن أسحب الوكاله الخاصة ببيع الصمون أو تعرض نفسك للسجن لمدة شهر" قال له "خلف": " بيك، أنا بائع صحف ما علاقتي بالصمون لولى ارشد بيك العمري " .وبذلك عاد من جديد لمهنته التي أحبها.

ينقل لي الحاج "كاظم عبد الحاج شنجار" أن فترة الاربعينات من القرن العشرين شهدت أوضاعاً اقتصادية صعبة، مما دفع الدولة للتقليل من استيراد الورق المخصص للصحف، كذلك قامت الأحزاب بايقاف بعض أنشطتها الصحفية، الأمر الذي تسبب في كساد عمل موزعي الصحف، حيث دفع قسم منهم للعمل بأعمال أخرى.

لقد شهدت حقبة الاربعينات أحداثاً سياسية كبيرة، كان آخرها أحداث فلسطين التي كان لها ردود أفعال قوية بالشارع العربي والعراقي فظهرت صحف عديدة في هذه الحقبة تبنت هذه القضية، وهناك صحف أخذت على عاتقها قضية الشعب العراقي؛ ويبدو أن مكتبة "داخل" أصبحت مقراً لبعض رؤساء التحرير ومن هؤلاء المحامي "طه الفياض" صاحب "جريدة الشعب" الذي أصبح نقيب الصحفيين عام 1960 بعد ان غادر "الجواهري" الى "جيكوسلوفاكية".

ومما ينقل عن هذا البائع المتنور أنه طلب من "جبار" شقيق "محمد مهدي الجواهري" موزع جريدة "الرأي العام" العائدة للشاعر الجواهري أن يقوم "الجواهري" بنشر قصيدة "آمنت بالحسين" مقابل قيامه بشراء كل الكمية الخاصة بالعدد الذي نشر هذه القصيدة، وفعلاً تم نشر هذه القصيدة عام 1950 في 9 محرم اي بعد عام من إلقائها من قبل الشاعر في مدينة "كربلاء".

من المفارقات ان عدد النسخ التي تم بيعها في هذا اليوم بلغ (2000) نسخة، وهو عدد أذهل الشاعر الجواهري. لأن هذه الصحيفة لم يتجاوز أعلى توزيع لها (500) نسخة. والحقيقة أن "خلف داخل" قام بنقل كل الكمية المطبوعة من الصحيفة إلى مدينة "الكاظمية". عند أحد الأبواب الخاصة بالضريح الطاهر حيث تفد مواكب المعزين من كل أرجاء العراق لتتجه في نفس اليوم إلى مدينة "كربلاء". ومع تهافت المعزين أخذ "خلف داخل" ينادي بأعلى صوته: "اقرء قصيدة آمنت بالحسين للجواهري". يقولون

إن "الجواهري" قام بطبع القصيدة في نفس الجريدة التي كانت تصدر بنشرة مسائية، وبهذه الطريقة وهذا الاسلوب كان يتعامل باعة الصحف وموزعيها، والذين ارتبطوا بعلاقات طيبة مع الطبقة السياسية، وكانوا على ود مع المثقفين والفنانين

كان "خلف" يرتبط بعلاقات طيبة مع رجال الدين أمثال "الشيخ جلال الحنفي"، والشيخ "كمال الدين الطائي" إمام جامع "المرادية"، والشيخ "عبد الله الشيخلي"، والشيخ "كامل البدري"، وكانت له علاقات طيبة مع قراء المناقب النبوية أمثال "الملا بدر الدين الأعظمي"، والشيخ "عبد الفتاح معروف"، و"الملا مهدي"، ومع "محمد القبنجي" الذي كان قاريء منقبة.

ومع بداية عقد الخمسينات من العقد المنصرم انتقل إلى مكان آخر لبيع صحفه، والترويج لها، فانتقل إلى محل في بناية مجاورة لمصلحة نقل الركاب. ثم انتقل إلى محل بقرب نادي "المهداوي"، وكان ذلك عام 1961، وهذا المحل يقع بقرب موقع محله الأول، واستمر على عمله حتى عام 1968 حيث بدأت مرحلة جديدة في تاريخ الصحافة العراقية. فتقلص عدد الصحف واقتصر على صحيفتين أو واحدة هي جريدة "الثورة"، ثم "الجمهورية"، وبذلك بدأ نشاط بيع الصحف في العراق يتراجع، الأمر الذي أثر سلباً على عمل الباعة، فقد ترك العديد منهم العمل. ومع هذا التراجع بدأ التضييق على الكلمة الحرة وبدأت الاعتقالات والمطاردات البوليسية من قبل رجالات السلطة، غير أن هذا النمط الذي لم يألفه هذا البائع أوقعه في مطبات، ومن ذلك ما نقلته جريدة الثورة الناطقة بسم الحزب الواحد والصادرة في 15 حزيران عام 1975 إن الصحفي عندما سأله عن إيهما أفضل صحافة الحزب والثورة أم صحافة الشعوبيين والأنظمة الفاشية، قال "خلف" وبكل جرأة :"صحافة العهود السابقة كانت أفضل من صحافة هذا العهد، كان الاهتمام بالصحافة اهتماماً جيداً، وكان الوزراء والمسؤولون يهتمون اهتماماً واسعاً بما يكتب من مقالات وحوارات، أما مسؤلي اليوم فأكثرهم لا يهتمون إلا بالتبرعات إلى الدول الإفريقية، وهي دول لا علاقة لنا بها (كذا مليون للصومال وكذا مليون لزمبابوي، والصومال وارتيرية.." تم قال :" عرب وين طمبورة وين" ويبدو ان المحرر نشر اللقاء كما هو. في اليوم التالي استدعي "خلف" إلى القصر الجمهوري حيث كرّم من قبل "أحمد حسن البكر" .

في عام 1982 اعتقل "خلف" داخل في مديرية الأمن العامة، ثم أطلق سراحه، وعندما تحقق في الأمر اتضح له أن الشحاذ الذي يجلس بقرب مكتبته هو من وشى به، والذي كان يعمل بصفة ضابط في الأمن العام. وكان سبب الوشاية أنه قال :"لو حربنا مع ايران كانت بين اسرائيل ودولة أخرى مو يوكفوها بسرعة" .

المهم في الأمر أن هذا الرجل لم يتوقف عن قول الحقيقة، ولم تهز جرأته سياط الجلادين فقد قال لمحرر صحيفة القادسية الصادرة يوم الاثنين 1992/6/15 عندم سأله عن الفرق بين صحافة الأمس واليوم قال:((بصراحة أن مساجلات تلك الأيام كانت تنتج ندوات وحوارات مفيدة وغنية مما لا أجده هذه الايام في صحافتنا.))

توفى "خلف داخل" عام 1997 بعد أن ترك إثراً كبيراً في قلوب العراقيين، فعرفة الجميع غير أن المؤرخين نسوه، وهذا حال التاريخ، فكثيراً ما يهمل سير صانعيه.

رسالة فلسطين

الأسيرة والمتلازمة وتأجيل الأناشيد

فراس حج محمد. الليبي خاص. فلسطين

في حضرة الأسيرة :

احتفل يوم السبت 2023/9/16 مجموعة من المثقفين والأكاديميين والإعلاميين وأسيرات محررات بالإصدار الأول للأسيرة "إسراء الجعابيص"، وذلك في نشاطين متتاليين، كان الأول بتسجيل حلقة خاصة من برنامج "عمالقة الصبر"، استهلت الفنانة الفلسطينية "رنا بشارة" عرضاً مسرحياً، وهي ترتدي مجسماً مصنوعاً من الأسلاك الشائكة، مضافاً إليها بعض العناصر الطبية التي ترمز إلى الإهمال الطبي داخل السجون، وتخلل العرض ترديد الفنانة "بشارة" كلمة "موجوعة" بحالات تمثيلية تحاكي ما تعانيه الأسيرة، وهي تحمل في الوقت ذاته أعمالاً فنية للأسيرة "إسراء الجعابيص".

وفي الفقرة الثانية من البرنامج استضاف الإعلامي "سامر تيم" أسرة "إسراء"؛ ابنها معتصم، وأمها وإخوتها، وأخواتها، وأبناءهم. فتحدثوا عن إسراء وعلاقتهم بها، ونشاطاتها المجتمعية قبل الاعتقال، وما تتمتع به إسراء من سمات شخصية، يغلب عليها المرح وحب الحياة.

وشارك في الحلقة أسيرات محررات، فتحدثت "خالدة

جرار" عن علاقتها الإنسانية والأكاديمية بإسراء داخل السجن، وعن إنجازها العلمي وكتابة الأبحاث، وإشرافها على تلك الأبحاث. في حين تناولت كل من "إيمان الأعور" و"دلال أبو الهوى"، وأم الأسيرة "مرح باكير" الحديث عن إسراء داخل السجن وخارجه، وعن إصرارها ومواساتها لزميلات الأسر.

وتحدث المحامي "حسن عبادي" عن كتاب إسراء الجديد "موجوعة" مبينا موضوعاته، وأهمية أن يكتب الأسرى معاناتهم، لافتاً النظر إلى أن الكتاب جاء هدية من الكاتبة لابنها معتصم في عيد ميلاده، ومن جانب آخر، بين الكاتب "فراس حج محمد" الأهمية الوطنية والفكرية لكتابات الأسرى والأسيرات، وما تمثله من بعد توثيقي. وفي الفقرة الأخيرة من الحلقة احتفل الحضور والمشاركون بعيد ميلاد معتصم ابن الأسيرة الجعابيص، حيث أضاء الشمعة الخامسة عشرة من عمره. ثم توجه المشاركون إلى معرض فلسطين الدولي للكتاب الثالث عشر، من أجل إشهار كتاب "موجوعة" وتوقيعه، وذلك في صالون "سلمى الجيوسي"، أدارت الفعالية الأسيرة المحرّرة "سلام أبو شرار"، وحضره جمع غفير من المهتمين بأدب الأسرى وأسيرات محررات وأسرى محرّرون وأهاليهم، ومنهم ماهر وكريم يونس. وتخلل الحفل كلمة للأسيرة، وكلمة الأسرة، وكلمة للأسير "هيثم جابر" باسم الحركة الأسيرة. في حين تحدث المحامي "علي أبو هلال"، والمحامي حسن عبادي، محرر الكتاب، والكاتب فراس حج محمد، والأسيرات المحررات: خالدة جرار، ومنى قعدان، وإيمان الأعور متناولين جوانب متعددة من حياة إسراء ومعاناتها وكتابها وما جاء فيه. وفي نهاية الحفل وقّع المعتصم بالله ابن الأسيرة على نسخ من الكتاب للحضور.

وبالتزامن مع هذه الفعالية الاحتفالية، أقيم لإسراء

حفل موازٍ في سجن الدامون شاركت فيه زميلات الأسر، تخلّلته زغرودة للأسيرة حنان البرغوثي.

• أناشيد القادري المؤجلة

صدرت الترجمة الألمانية للمجموعة الشعرية "أناشيد ميونخ المؤجلة" للشاعر السوري فواز القادري، عن دار شاكر ميديا في ألمانيا. تقع المجموعة في 142 صفحة من القطع الكبير، وترجمها عن العربية "سباستيان هايني"؛ أحد أعضاء مشروع ترجمة الشعر العربي إلى الألمانية إلى جانب كورنيليا تسيرات، وبإشراف د. سرجون فايز كرم.

تعد هذه المجموعة إحدى المحطات المهمة في تجربة الشاعر "قادري" المقيم في هذه المدينة منذ حوالي ربع قرن، باعتبار المدينة عنواناً أول لآخر مغتربات الشاعر الذي عرف النزوح منذ نعومة أظافره عبر برية ماردين، ومن ثم عامودا، إلى دير الزور التي يكاد لا يتذكر سواها والفرات من وطنه، قبل أن يستقرَّ في ألمانيا لاجئاً إليها.

والشاعر فواز قادري من مواليد 1955، وصدرت له أكثر من ثلاثين مجموعة شعرية، وسبق للمترجمة لينا أحمد أن ترجمت هذه المجموعة إلى اللغة الهولندية. كما أن للشاعر كتاباً تحت الطبع سيصدر بالألمانية بعنوان "آيات الحب العظمى" بترجمة "كورنيليا تسيرات."

من أجواء هذه المجموعة هذا المقطع من قصيدة "ميونيخ":

((أنا الخاسر ما زال رأس أغنيتي على حجر/ كلما أرجح الهواء عنق أغنية جريحة/ ظننتها صوتي المشنوق بحبال القارات/ كلما مرّت كاميرا على قبر/ خلتُ أنني ساكنه/ قبر هذا الكوكب

مهرجان معتقل قلبي/ قبر هذا الهواء القتيل/ روحي فراشة مشلولة الأجنحة/ قبور هذه الأنهار التي تمشي داخل الأسوار/ وأنا ذاك الصغير الذي يبكي في الصورة/ يداه مبتورتان ويجمع جذور الأشجار المحطوبة/ ويعيدها إلى سريرها في الغابة القريبة/ يلملم أشلاء الأعشاش وأجنحة العصافير المقلوعة يلتقط الريش من نتوءات الأحجار/ ومن أكوام الحطب في أرياف الفرات/ ويرفع سماء من رغوة وحليب يحفر بيديه الأرض/ ويصرخ:/ انهضي يا أمي من العدم/ طالت القيامة وخان الذي خان/ حانت الأغنية التي لا تخون/ بعد أن ابتلعت الحرب بيوتنا المسفوحة/ كحفنة ماء على التراب.))

• "متلازمة ديسمبر"/ صفاء أبو خضرة . الأردن

من باب المشاكسة ليسَ أكثر ذكرتُ بأنّ الشاعر والكاتب "فراس حج محمد" لن يغير عادته، منذُ قراءتي الأولى لهُ في كتابه "نسوة في المدينة"، وفي قصائده الكثيرة، وفي مقالاته العديدة وحروفه التي يثير فيها القارئ مستدعياً البحث في نفسهِ عن صاحبات تلك الحروف، ولا أُنكر فضولي هنا من باب علاقتي مع اللغة والحرف.

في هذا الكتاب "متلازمة ديسمبر"، لن يصعب على القارئ أن يحدد فكرة معنى متلازمة وديسمبر تحديداً، لأنّ كثيراً منا يعانون من اكتئاب هذا الشهر الذي يثير الذكريات، فالبرودة التي يستهلّ بها هذا الشهرُ طريقتهُ في إثارة الذكريات ورائحة التراب وتساقط أوراق الأشجار بعد اصفرارها، كلّ ذلك مبعثهُ عند البعض إيجابي وعند الكثير يُحرّك سكون الألم.

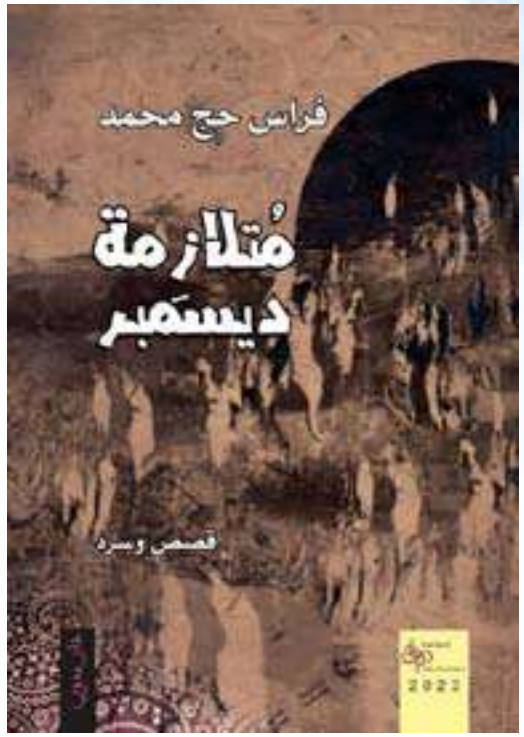
وكاتبنا هنا يُعاني من اكتئاب هذا الشهر، ومن يقرأ الكتاب سيعرف تماماً أنّ بركاناً ما كان خامداً طيلة الوقت وانصهرت حممهُ فجأة، وتشكلت في هذا الكتاب على شكل قصص وحكايات ورسائل ومذكرات... وحروف أيضاً.

في مستهلّ الكتاب كانَ الإهداء إلى سيدات من

حروف لسيدات ربما لا يعرفهن سواه، ما يثير القارئ للولوج إلى فضاء هذا العمل ربما بحثاً عن صاحبات تلك الحروف، وربما ليرى أثر فعلهنّ عليه. وقد استدعى الكاتب تجاربهُ الخاصة ومخيلتهُ أيضاً في نتاج سردهِ وقصصه حتى يكاد القارئ يخلط فلا يميز ذلك الخط الرفيع بينهما، وهنا قد أحسب لهُ هذه الجرأة لطالما حاول كُتّابٌ كثرٌ التخفّي خلف شخصيات قصصهم ورواياتهم فيقولون ما يريدون عبرَ لسانها رغم أنهُ في بداية الكتاب تركَ إشارةً بأنّ السادر في القصص هو شخصٌ آخر غيره فتبرّأ من لسانهِ وحواديثه.

لكنّ "فراس حج محمد"، من أول كتابه هذا حتى نهايته كانَ واضحاً سلساً، وجريئاً ويكتب بصيغة المتكلم المتحدث عن نفسه وأبطاله بلسانه وحدهُ، لذلك لم يترك مجالاً لدينا إلا لقراءة الكتاب بعين المتلصّص والباحث عن نساء مختبئات هنا وهناك تمتّ الحروف التي استهلّ بها كتابه لهنّ بصلة. خاصة وأنه في نصه المعنون بـ (بعيداً عن الفضول) جهّز مصيدتهُ وفخاخهُ ليصطاد بها قارئه. إنهُ الفضول لا محالة.

ورغم أنّ الجزء الأول من الكتاب كانَ أقرب إلى "نسوة في المدينة"، لكنهُ مختلفٌ تماماً عن بقية كتبه في الأجزاء الأخرى من الكتاب، فقد انتقل انتقالاً سريعاً ونوعياً، ليتحوّل السرد إلى قصص ورسائل، وفي بعض منها هواجس ورسائل وذكريات، لقد كان الكتّاب عاصفاً بكلّ ذلك في قصتهِ المعنونة بـ (ما حدث في مكتبي هذا الصباح) ثمة مشهدٌ سريالي يشدّنا، ومن جهتي أحببتُ هذا الأسلوب؛ فهو يتفق جداً مع مخيلتي لطالما أرى كلّ الأشياء الجامدة من حولي متحركة، فكيف تكون تلك المتحرّكات أبطال قصص وروايات، وقد طرح أسئلة مهمة ربما علينا ككتاب



روايات أن نحتاط لهذا الأمر فيما إذا حدث وخرجت الشخصيات، وكان بإمكانها أن تعبّر عن لسان حالها وحدها دون تدخل الروائي.. يا للمصيبة.

أما في يوميات شتاء قارس، نجدُ أمامنا كاتباً قد يكون مشروعاً روائياً قادماً، ولم أسأله فيما إذا كتب رواية من قبل، وربما كتب ولا أدري، لكنيّ خمنتُ، ففي هذه القصة تحديداً ثمة نفسٌ روائي، من حيث الأسلوب وطول النفس، وطريقة الطرح، والتشويق، والوصف الحركي والحسي للأشياء والبشر والأماكن، لذلك أقول (الله يستر من رواية قادمة تشعّ الحروف منها كثيراً ولا نعرفُ لنا سبيلاً في البحث والتحرّي)، لذلك يا فراس هوناً علينا.

كما ولا يخلو الكتاب من أسلوب لن أستطيع القول عنهُ إنهُ ساخر بقدر ما هو قصف لغوي غير مبطّن؛ إنما واضح وصريح في (يوميات "هدى" العاصفة"). يتنقل فراس بينَ أسماء كثيرة لهدى ليست واحدة

على الإطلاق إنما "هديات" كثيرات في مجالات عدة ومختلفة ما بين كاتبة وشخصية تلفزيونية أو مسرحية وصديقة وحبيبة وجارة ومغدورة، هكذا يهيئ لنا في البدء ولكل منها قصتها التي اختصرها بعبارة لاذعة يحقنُ فيها جرعةً ساخرةً نقدية لغاية في نفس الكون، لنجد أن العاصفة التي أطلق عليها "هدى" وراح ضحيتها الكثير، هي محلّ حديثه كله في هذا الجزء من الكتاب، وقد أسقط فيها نقدهُ لمجتمعات تلقي أعباءها وتهمها وتسيء الظن وتعلق خيباتها وأسباباً كثيرة لا محل لها من الإعراب الأدميّ على عاصفة، مجرّد عاصفة، متبرئين من شياطينهم التي سكنتهمُ وألقوا عباءة لومهم عليها، لتكون هي المتهمة الوحيدة بكل أسباب الألم والموت وأشياء أخرى.

وفي جزء "أوراق لم تسقط عمداً" يدخل إلينا فراس بأسلوب الرسائل مخاطباً أحداً ما؛ ربما حبيبته، ربما غيمته، ربما كتبهُ، إنما يخاطب أنثاه بشكل عام، أنثاه التي خلقت كلّ ذلك العصف، حتى لو كانت متخيّلة، وقد امتازت هذه المرة رسائله بحس حزين، يتخللهُ الحسرة والشوق والفقدان، لقد كان الوجع يتطهر بكلماته، فخرجت إلينا على شكل حكمة لها صداها تبحث في الحياة عن معنى الأشياء على حقيقته الباهتة لا المتلونة.

"متلازمة ديسمبر"، كتاب غني وزاخر وجريء كان لي وقفات كثيرة معه حيناً، وحيناً آخر ضدهُ، فبعض الحكايات مكانها درج خفيّ في الذاكرة، وبعضها الآخر لا ضير وإن خرجَ الى النور، لكنّ الكاتب كعادته لا أدراج عندهُ يخفي فيها حروفه ولا أقفاص، يحبّ كلماته كالعصافير مكانها الفضاء... الفضاء فقط.

• كتاب جديد يوثق لأعمال مؤتمر حول الأسرى الفلسطينيين

صدر في حيفا، كتاب "المؤتمر السابع للتحالف الأوروبي لمناصرة أسرى فلسطين" الذي عُقد في مدينة مالمو – السويد في يومي 18 و19 حزيران عام 2022 وجاء الإصدار في مائة وخمسين صفحة من القطع المتوسط. بتصميم وإخراج فني الفنان الفلسطيني ظافر شوربجي. وأشرف على الكتاب وحرّره المحامي الحيفاوي حسن عبادي الذي بيّن في تظهيره للكتاب أهمية عقد هذا المؤتمر بقوله: "هناك إجماع مؤسّساتي إسرائيلي ممنهج للتنكيل بالأسير الفلسطيني وشيطنته وشرعنة الوسائل التعذيبيّة لتصير مُتاحة بموجب القانون، وتسويقها دوليّا، إعلاميا وقانونيا. بالمقابل، هناك صمت ممأسس لتجاهل ملفّ الأسرى ودفنه، ممّا جعل إسرائيل

تتصرف بعنجهيّة وكأنها مُحصّنة ومحمية من الملاحقة والمحاسبة. هذا الوضع أدّى إلى غياب العدالة الدولية وعدم محاسبة دولة الكيان على جرائمها بحق الأسرى الفلسطينيين، وإمعانها في الإفلات من العقاب، لتسرح وتمرح في التنكيل بالأسرى. ومن هنا دور التحالف الأوروبي لمناصرة أسرى فلسطين".

يوثق الكتاب لأعمال المؤتمر، وما قدمّ فيه من أوراق علمية ومداخلات، ألقاها ناشطون وحقوقيون وأسرى، ومتضامنون أوروبيون، بمشاركة ورعاية كل من الدكتور خالد حمد/ المنسق العام للتحالف، والسيد كريس وليامزن /الرئيس الفخري للتحالف، وتولى العرافة السيد علي هدروس، وحضور السيدة رولا محيسن سفيرة فلسطين في السويد التي قالت في كلمتها: "نعتز ونفتخر ونوجه التحية للتحالف الأوروبي لمناصرة أسرى فلسطين على الدور الهام والطليعي الذي يقوم به جنبا إلى جنب مع أصدقاء الشعب الفلسطيني".

تضمن الكتاب ورقة للأسير المحرر د. رأفت حمدونة، عرض فيها إحصائيات حول الأسرى والمعتقلين الفلسطينيين في السجون والمعتقلات الإسرائيلية، في حين تناول كل من السيد أحمد أبو النصر وفرهان فرح "معاناة الأسرى الأطفال في سجون الاحتلال" بمداخلة لكل منهما، والسيد أحمد فراسيني تحدث عن قضية الجثامين المحتجزة. أما المحامي حسن عبادي فجاءت مشاركته بعنوان "تجربتي والأسيرات".

وتوقف الدكتور عبد الحميد صيام عند "تسييس المحكمة الجنائية الدولية"، والباحثة هبة بعيرات والمحامي علي أبو هلال بحثا في "ملف الأسرى الفلسطينيين أمام المحكمة الجنائية الدوليّة"، و"مسؤولية المحكمة الجنائية الدولية تجاه جرائم الاحتلال المرتكبة في فلسطين". والتفت المؤتمر إلى "أهمية توثيق تجربة الحركة الأسيرة الفلسطينية داخل المعتقلات الإسرائيلية" التي بحثها الدكتور فهد أبو الحاج.

وجاءت مشاركة الأسرى داخل السجون بمشاركتين، الأولى مداخلة للسيدة بيسان الزبن ابنة الأسير عمار الزبن، والأخرى للأسير كميل أبو حنيش، وألقاها نيابة عنه الأسيرة المحرّرة دارين طاطور، أرسل من خلالها تحية الحركة الأسيرة للمؤتمر والقائمين عليه.

وشمل الكتاب كذلك مداخلات بلغات أجنبية للسيد ميغوئيل مويا، وللسيدة لينا فريدريكسون، وللسيدة بريغيتا إلفسترون. وبجانب ذلك اشتمل الكتاب على مجموعة من الصور .

علماً أن الكتاب سيكون متوفرا خلال المؤتمر الثامن للتحالف الذي سيعقد في مدينة مدريد يومي السبت والأحد 9/30 و2023/10/1.

ومن الجدير بالذكر فإن التحالف الأوروبي لمناصرة الأسرى الفلسطينيين، إطار أوروبي فلسطيني تأسس في أوروبا، ويضم في صفوفه نشطاء فلسطينيين يقيمون في عدد من الدول الأوربية ونشطاء حقوقيين وبرلمانيين وحقوقيين أوروبيين مناصرين للشعب الفلسطينيين أخذوا على عاتقهم مناصرة ودعم الأسرى الفلسطينيين في سجون الاحتلال الإسرائيلي وتنظيم الفعاليات التضامنية مع نضال الأسرى ودعم مطالبهم في الحرية والدفاع عن حقوقهم القانونية والإنسانية التي يكفلها لهم القانون الدولي الإنساني وحقوق الانسان.

مخلوقات ستيفنسون الليلية

إبراهيم العريس. لبنان. الليبي وكالات

• **روبرت لويس ستيفنسون** (1850 – 1994):

نعرف طبعاً أن ثمة مصطلحاً ينتمي إلى تاريخ الشعر الجاهلي هو "عبقري"، الذي يأتي من القول إن لكل شاعر عربي كبير جنيّ (عبقر) الذي يملي عليه أشعاره سواءً وهو نائم أو في أحلام يقظته، بمعنى أن الإبداع الحقيقي إنما هو من فعل الجن، وليس الشاعر سوى وسيط يتولى تدوينه ونشره. وطبعاً من حقنا أن نصدق هذا أو لا نصدقه، لكننا نعرف أن العصور الحديثة قد ركنته في سلة الحكايات الخرافية ولا تعود إلى ذكره إلا على سبيل التفكه أو المبالغة.

ومن هنا لم يكن ليخطر في بالنا أنه يمكن أن يكون ثمة في أوروبا "العقلانية"، كاتب له مكانة "روبرت لويس ستيفنسون" (1850 – 1894) يمكنه أن يستعيد تلك الخرافة نفسها لينسب أدبه إلى فعل الجن.

كنا نستبعد ذلك حتى وإن كنا نعرف أن "ستيفنسون" كتب عدداً كبيراً من أعماله مستوحياً حكايات "ألف ليلة وليلة" المليئة من ناحيتها وإلى حد التخمة، بالجن وحكاياتهم، وإن كنا نعرف أيضاً أنه هو صاحب الرواية "الشيطانية" الأكبر في تاريخ الأدب العالمي، "دكتور جيكل ومستر هايد" بين نصوص غرائبية أخرى. كنا نعتقد أن الرجل "أعقل" من أن يتبنى تأكيدات من هذا النوع، وإنه لئن جعل للشياطين حضوراً في رواياته فإن ذلك لم يكن في نهاية المطاف سوى جزء ضروري من أسلوبه الحكائي – الكتابي لا أكثر، ولكن فجأة نكتشف نصاً لستيفنسون كان شبه مجهول لدى الجمهور العريض، عنوانه "فصل حول الأحلام" يغوص في تلك المسألة بشكل غير متوقع، ولكن – وهذا هو الأغرب في الأمر – من خلال الأحلام و"علاقة الشياطين بها" وليس من منطلق الحكايات فقط، بل من منطلق يبدو أقرب ما يكون إلى الصيغة العلمية فيتبنى الكاتب، وبواسطة الراوي كل ما يبدو في النص تخريفاً خيالياً.

• زيارات الكائنات الليلية:

ولكن لماذا الأحلام؟ ربما ومن ناحية مبدئية، لأن حضور الجن في إملاء النصوص الإبداعية على أصحابها غالباً ما يتم في هدأة الليل. فإن جرى خلال اليقظة سينسب إلى ما يسمى "أحلام اليقظة" التي هي أحلام بعد كل شيء، بمعنى أنها فالتة من رقابة العقل الواعي لصاحب العلاقة. مهما يكن فإن "ستيفنسون"، ولسبب ما ربما يتعلق بحفاظه على عقلانية محددة، يصل إلى موضوعه في ذلك النص من خلال حكاية شاب يعيش حياة مزدوجة: نهارية من ناحية، وليلية من ناحية أخرى. وهذا الشاب بحسب الكاتب طبعاً، "لديه كل ما يدفعه إلى الاعتقاد أن الحياة الأولى، النهارية، هي حياته الحقيقية، لكنه في المقابل لا يملك أي دليل قاطع يجعله يرى أن الحياة الأخرى، الليلية، التي يعيشها، يمكن ألا تكون حقيقية". كل ما في الأمر أن هذا الشاب الذي لا يزال طالباً يعيش في "إدنبره" الاسكتلندية، موطن "ستيفنسون" نفسه، كان من عادته قبل أن ينام كل ليلة أن يروي حكايات متنوعة، لكنه ذات يوم يدرك أن في مقدوره أن يدون على الورق تلك الحكايات ومن ثم يبيعها للصحف وللناشرين مقابل مبالغ من المال قد تكون ضحلة لكنها تساعده على العيش. كل هذا طبيعي ومنطقي حتى الآن. غير أن نص "ستيفنسون" سرعان ما يكشف لنا "سر" ذلك الشاب، إن لديه في الليل وحين يسلم أمره للنوم بالتالي لعالم الأحلام، مساعدين من الجن قصار القامة يطلق عليهم اسم "بروني" هم الذين يعينونه في عمله الإبداعي.

• في تفاصيل التفاصيل:

هم من الجن في الحقيقة، ولديهم (كما يخبرنا ستيفنسون، لا الكاتب الشاب نفسه)، من القدرة والموهبة ما يمكنهم من إمداد الطالب الشاب بحبكات لحكايات لا تنتهي، يوردونها له في تفاصيل التفاصيل بشكل يصفه "ستيفنسون" بأنه أشبه ما يكون بالحكايات التي ترويها "شهرزاد" لملكها "شهريار" ليلة بعد ليلة في "الليالي العربية". ولنذكر هنا بأن "ستيفنسون" لا يكشف هذا الأمر على سبيل الإبداع من خلال ما يورده كاتبه الاسكتلندي الشاب في ديباجة نصوصه، بل يخبرنا به في سياق حديثه البادي الجدية عن حكاية ذلك الشاب كجزء من نص "علمي"، نص عن "الأحلام ودورها في الإبداع". ومهما يكن من أمر هنا نعرف أن "ستيفنسون" تحدث كثيراً حين صدرت روايته الكبرى "دكتور جيكل ومستر هايد" عن كم أنه هو نفسه "مدين في كتابتها لتلك المخلوقات القصيرة القامة التي تزوره ليلاً لتساعده

على عمله". وبشكل عام يمكن لمن ينكب على قراءة نصوص "ستيفنسون" المختلفة أن يدرك الأهمية التي يعزوها هذا الكاتب المبدع للأحلام في كتابته. ونحن حين نذكر الأحلام في سياق الكتابة عن "ستيفنسون" نجد أنفسنا بالضرورة أمام "الجن" الذي يسهب في الحديث عنه في نصوص الكتاب الذي يضم "فصل عن الأحلام". ومن ضمن تلك النصوص رواية "أولالا الجبال" التي أخرجتها الكاتبة الفرنسية "ليندا لي" مرة من سباتها وتحديداً لمناسبة استعادتها نص "فصل عن الأحلام"، لتذكر كم أنها تدين بدورها لتلك "الحياة الليلية الغامضة" التي يعيشها كثر من المبدعين على أية حال وتكون خير معين لهم في إبداعهم، سواءً تم من طريق الجن أو من أي طريق آخر.

• إجراءات للحفاظ على الحب المنقذ:

وتخبرنا الكاتبة الفرنسية المعاصرة هنا أن رواية "ستيفنسون" هذه تهتم بحكاية "عائلة عميقة الجذور رفيعتها، لكنها تعيش الآن أوضاعاً مادية بائسة"، ومن هذه العائلة "شابة حسناء لا تملك قوت يومها ولا تتمتع بأية مكانة اجتماعية كان يمكن أن يوفرها لها أصلها النبيل"، ولكن ليس في العالم الغارق في ماديته الذي تعيش فيه. غير أن الراوي يخبرنا هنا أنه كان لا بد لتلك الأميرة أن تجد الترياق أخيراً، إنما في الغرام الذي تلتقيه في بيت تملأه كل ضروب الجنون وتحيط به أمور غريبة تدعو إلى القلق، وفي لحظة من الزمن كان فيها الراوي يتوقع للأميرة نفسها "أن تغرق بدورها في ذلك اليأس الذي كاد يفضي بها هي الأخرى إلى الجنون"، ولكن ما الدور الذي قد يمكن للمخلوقات الليلية القصيرة أن تلعبه هنا؟ ببساطة هي التي تقود خطوات الأميرة نحو ذلك البيت في وقت كان لا يجرؤ أحد على الدنو منه، لأن كل ما فيه يبعث على القلق والجنون بل يعد بالموت. ومن هنا ما يوحي به إلينا الراوي من أن كل تلك المشاعر المحيطة بالبيت إنما كانت أداة الجن في مسعاهم لمنع أحد سوى الأميرة من الوصول قبلها إلى المكان الذي كان محفوظاً لها. ولعل اللافت في أمر هذه الحكاية التي ترجمها إلى الفرنسية بحماس شديد وإيمان عميق بما تقول، الكاتب "ألفريد جاري" الذي اشتهر بمسرحيته المؤسسة للمسرح السوريالي "أوبو ملكاً"، وادعى دائماً أن كائنات ليلية كانت هي التي أملتها عليه. ومن هنا لم يكن مستغرباً منه أن يترجم هذه الرواية لستيفنسون لتصدر في كتاب واحد يضم أيضاً "فصل عن الأحلام" التي تحدثنا عنها أول هذا الكلام، كما تضم بين نصوص عدة أخرى مقدمات رواية بوليسية لم ينجزها "روبرت لويس ستيفنسون" أبداً، تدور أحداثها، وجريمتها الأساسية بالتالي، في عالم الجن وتحديداً الحاملين هنا اسم "براوني"، كما حال الجن الذين كانوا يزورون الكاتب الشاب الذي تروى لنا حكايته في "فصل عن الأحلام". والحقيقة أن كل هذه النصوص والتي من المستحيل أن يطالعنا فيها أي أثر لروح ساخرة أو حتى متفكهة بلطف يشبه ما قد نجده في نصوص لستيفنسون أقل جدية بكثير مثل رواياته الأشهر "جزيرة الكنز"، و"في بحار الجنوب"، و"الصندوق المزيف"، وغيرها، إنما كتبت كنوع من "التأكيد العلمي" من قبل هذا الكاتب حول دور المخلوقات الليلية – والتي لا شك أن فرويد لن يفوته لاحقاً أن يعتبرها من ناحيته تعبيراً عن الوعي الباطن، لا أكثر ولا أقل – في عملية الخلق مما يضفي صدقية ولو متأخرة مئات السنين على جذور تلك "العبقرية" التي كان الشعراء وغير الشعراء العرب ينسبون إليها إبداعاتهم فلا ينظر إليها العقلانيون إلا على أنها نوع من "التخريف اللطيف". (عن موقع الأندبندنت العربية).

كتبوا ذات يوم ..

وذكر شارح الشقراطسية الشيخ محمد بن علي برقة فقال: "أما وصفها فقال البكري[4] رحمه الله: "واسم برقة بالرومية الإغريقية بنطابلس: تفسيره خمس مدن، وذكر أن {مدينة}[5] برقة في صحراء حمراء التربة والمباني، فتحمر لذلك ثياب ساكنيها[6] والمتصرفين لها. وعلى ستة أميال منها الجبل. وهي دائمة الرخاء كثيرة الخير تصلح بها الماشية وتنمى على مراعيها، وأكثر ذبائح أهل مصر منها. ويحمل منها إلى مصر الصوف والعسل والقطران، وهو يعمل بها بقرية من قراها بقرب جبل وعرما، يرقى إليه فارس على حال. وهي كثيرة الثمار من الجوز والأترج والسفرجل وأصناف الفواكه ويتصل بها عريضة[7] شعراء من شجر العرعر. وبرقة قير رويفع، [166- ب] صاحب النبي صلى الله عليه وسلم. وأما فتحها، فاعلم أن عمرو بن العاص افتتحها في زمن عمر بن الخطاب، وذلك لسنة إحدى وعشرين، وصالح أهلها على ثلاثة عشر ألف دينار، وعلى أن يبيعوا من أبنائهم في جزيتهم."[8]

قارا الرهيب

حسن الأشرف. الليبي. وكالات

سجن "قارا"، 'أو "حبس قارا"، وعُرف أيضاً بأسماء "السرداب"، أو "الدهليز" أو "المطبق الإسماعيلي" هو معلم تاريخي، بني في بداية القرن 18 خلال عهد السلطان "المولى إسماعيل" داخل القصبة الإسماعيلية بمدينة "مكناس".

السجن هو عبارة عن شبكة أقبية ودهاليز، جوار جناح السفراء بالقصر الإسماعيلي. صمم على شكل شبه مستطيل، مقسم إلى ثلاث قاعات واسعة في كل منها مجموعة من الأقواس والدعامات الضخمة يبلغ الطول المتوسط لكل دعامة 3.46 مترا بمحيط متوسط 1.4 متر. مدخل السجن عبارة عن درج يتواجد قرب "قبة الخياطين" في القصبة الإسماعيلية.

• **التسمية:**

سمي السجن بـ "حبس قارة" نسبة إلى سجين برتغالي خبير في شؤون البناء كان قد تلقى وعداً من السلطان "المولى إسماعيل" بإطلاق سراحه إن نجح في بناء سجن ضخم يتسع لأربعين ألف معارض أو سجين أسروا في البحر جراء أنشطة الجهاد البحري بين القرنين 17 و18. وفعلاً استطاع إنشاء السجن الذي يستوعب 60 ألف سجين في آن واحد، ويقال إنه على مدار تاريخه أُلقي فيه أكثر من 2 مليون سجين.

هناك رواية أخرى ترجع إلى فترة الحماية الفرنسية، التي استمرت في استعماله كسجن مخصص للمغاربة وكانت تضع رجلا أصلعاً على حراسته، وعرف بذلك بين أهل "مكناس" بـ "حبس الأقرع" والتي تحولت بالتداول إلى "حبس قارا".

• **البناء:**

"حبس قارا" ليس لهُ أبواب جانبية، هو عبارة عن مبنى تحت الأرض قليل إلى منعدم الإضاءة، بفتحات عمودية من السقف، وسلم وحيد، إضافة إلى مجموعة من الفتحات الضيقة التي كان يلقى فيها السجناء وتستعمل لتزويدهم بالمؤن وإخراج القراب التي كانوا يستعملونها لقضاء حاجتهم.

من الصعب تحديد الحدود الحقيقية لحبس قارا، فهناك من يشير إلى أن شبكة السراديب تمتد على مساحة مجمل القصور الإسماعيلية والقصبة، وهناك روايات مبالغة تذهب إلى أن السراديب تتجاوز "مكناس" إلى مدن مغربية أخرى. قامت سلطات الحماية الفرنسية بإغلاق المنافذ المؤدية إلى السراديب نظرا لارتفاع حالات المفقودين بين المستكشفين، وبعد الاستقلال، أضيفت جدران إسمنتية إضافية حاجبة للسراديب قلصت بشكل كبير المساحة المفتوحة لحبس قارا.

حاليا، المنشأة عبارة عن ثلاث قاعات: الأولى قليلة الإضاءة عبر ثقوب في السقف والثانية ينفذ إليها عبر نفق في جهة الجدار الشرقي أما الثالثة فهي مجموعة أروقة واسعة تتخللها أقواس ضخمة ومتقاطعة.

تميل الدراسات الحديثة إلى التقليل من الامتداد المزعوم للسجن، وترجح أنه يمتد فقط تحت مساحة

القصبة، وتصعب احتمال امتداده تحت القصر لاستحالة تحمل القبو لثقل الكتل العمرانية (المشكلة من أكثر من طابق) حسب تقنيات البناء المتوفرة في القرن 17.

• **تاريخ:**

لم يكن "حبس قارا" دائماً مستعملاً كمبنى للسجن، بل استعمل لفترات كثيرة كمخزن لتخزين الحبوب والمواد الغذائية. وهناك تضارب حول النية الأولى للمولى إسماعيل في وظيفة هذا المبني من السراديب التي أمر ببنائها خلال أشغاله العمران الضخم بمدينة "مكناس"، والفرضية الغالبة هي أنه بني بهدف استعماله للتخزين. تميل هذه الفرضية أيضاً إلى أن استعماله كسجن كان عرضياً ومؤقتاً. ما يرجح هذه الفرضية هو بناء سجنين في نفس الفترة، بحي الروى وآخر للمسيحيين بقصبة قاع وردة.

وصفه عبد الرحمن بن زيدان: ((تمر فوقه الركبان، وتجر الدواب عليه الصخور العظيمة وتسير السيارات البخارية المشحونة بالأثقال، ذات البال، أناء الليل وأطراف النهار، بل جعلت فوقه جنات، ذات أشجار وبقول وصارت تسقى بالماء كل آونة فلم يؤثر عليه شيء مما ذكر.))

ارتبط "حبس قارا" كثيراً بالسجناء المسيحيين، وترجع شهرته والغرابة التي وسمت صورته لدى العامة والمؤرخين إلى كتابات الأب "خوان ديل بويرطو" والبعثات والإرساليات التاريخية للمغرب، وخصوصاً الأسير "جيرمان مويت" في كتابه "سرد لسجن السيد مويت في مملكتي فاس والمغرب"، اللتان ظل فيهما إحدى عشرة سنة، و تاريخ فتوحات مولاي رشيد، ملك تافيلالت، ومولاي إسماعيل، أخيه ووارث عرشه.

المكان هو المغرب؛ وتحديداً مدينة "مكناس" الجميلة والتي تعني "المحارب" باللغة الأمازيغية، بناها المولى إسماعيل، وهو أحد حكام المغرب خلال الفترات الماضية ومنذ ما يقارب 400 عام.

تقع "مكناس" في شمال المملكة على بُعد 140 كيلومتراً عن الرباط، وتنقسم المدينة إلى قسمين؛

المدينة القديمة والمدينة الحديثة، وكلاهما يحتوي على العديد من الأماكن التاريخية والطبيعية التي يجب زيارتها؛ مثل: باب منصور الذي يعتبر خامس أكبر باب حجري في العالم، ومرابط الخيول، وصهريج الصواني، وقصر المنصور، والأسوار القديمة.

• السجن الرهيب:

تحوم حوله أساطير وقصص كثيرة تعكس وحشة المكان، بناه السلطان المولى إسماعيل للخارجين عن القانون أو المعارضين، ويسمى حبس أو سجن قارا، وهو السجن الوحيد في العالم بلا أبواب، كما أن مساحته تُقَدّر بعشرات الكيلومترات غير المعروفة بسبب التشعب تحت مدينة مكناس. السجن عبارة عن دهاليز ومتاهات ولكل قاعة عدة ممرات وتفرعات، ولم يدخل هذا السجن أحد وخرج منه حياً.

• متاهة:

يمتد سجن "قارا" إلى مساحات شاسعة تحت الأرض، وهو عبارة عن متاهة معقدة تتكون من عدة ممرات، في كل قاعة يوجد عدد من الممرات التي يؤدي كل واحد منها إلى قاعة أخرى؛ مما يعني أن التوغل في السجن يؤدي إلى عدم القدرة على الخروج منه. وتُعادل مساحة السجن مدينة مكناس بأكملها، وحالياً أغلقت مساحات كبيرة من هذا السجن في عهد الاحتلال الفرنسي بعد فقدان العديد من المغامرين والمستكشفين.

• سجن بلا أبواب:

من أغرب الأشياء أن هذا السجن بلا أبواب؛ برغم ضخامته، وكان يحتوي على فتحات في السقف كان يتم إلقاء السجناء عبرها، كما كان أيضاً يتم مدهم بالطعام من خلالها. وبرغم أنه اشتهر بوصفه سجناً؛ فإن الكثير من الأساطير تقول إنه مكان للجن

بعد فقدان أثر 12 بعثة استكشافية أوروبية حاولت اكتشاف السجن.

ولا يشبه سجن "قارا" أي من سجون العالم، فهو بلا أبواب فعلاً، ولا نوافذ أيضاً ولا حتى أقفال أو أغلال أو قيود، فهو مساحة ممتدة تشبه المتاهة بشكل كبير، حيث يؤدي كل دهليز إلى دهليز آخر، وكل ممر يؤدي إلى ممر يشبهه، وكل غرفة تؤدي إلى غرفة أخرى، لتشتبك الممرات وتتكاثر، فلا يقدر السجين على الفرار مهما كانت فطنته.

ولعل ما يفسر عدم وجود أبواب أو أقفال أو نوافذ، هو أن الحبس يوجد تحت الأرض أولاً، وأيضاً لأنه عبارة عن أقبية متداخلة ومتشابكة، حيث إن الداخل إليه لا يستطيع الخروج منه، بحسب ما يقال عن هذا المكان الغامض. وتفيد روايات تاريخية بأن هذا السجن كان يؤوي تحت الأرض السجناء والعساكر الأجانب، وفوق الأرض كانت توجد قاعة يستقبل فيها السلطان المغربي سفراء الدول، ويتفاوض معهم في شأن إطلاق سراح معتقلي بلدهم، دون أن يدركوا أن هؤلاء موجودون تحت أقدامهم.

ويُعَد واحداً من أكثر السجون غرابة وإثارة للرعب؛ بسبب القصص الكثيرة التي حامت وتحوم حوله، وبرغم كل هذه القصص المرعبة الآن؛ فإنه أصبح مثار جذب هائل للسياح من أوروبا وأمريكا؛ إذ إن 95%

من زوار مدينة مكناس يتجهون للسجن لمشاهدة الجزء المسموح به فقط منه.

تعددت أوصاف تصميم سجن "قارا" الذي ينعت بأحد أكثر السجون رعباً وفتكاً في العالم خلال فترة حكم السلطان مولاي إسماعيل، وحتى من بعده من ملوك المغرب، قبل أن تتوارى أهميته ويتحول إلى موقع يثير فضول السياح المغاربة والأجانب.

وهناك من يصف تصميم سجن "قارا" بالمتاهة، وهناك من يصفه بـ"السرداب الذي لا نهاية له"، وهناك من ينعته بالدهليز الذي لا أبواب ولا نوافذ له"، وهي كلها نعوت وتسميات تنطبق بالفعل على هذا السجن الغريب شكلاً ومضموناً.

الوصف الحكومي لتصميم سجن "قارا"، بحسب موقع وزارة الثقافة المغربية، يورد أنه عبارة عن "مساحة كبيرة توجد على شكل شبه مستطيل، مقسم إلى ثلاث قاعات واسعة جداً، حظيت كل واحدة منها بمجموعة من الأقواس والدعامات الضخمة".

ووفق مجلة "زمان" المغربية التي تهتم بالتاريخ الاجتماعي للبلاد، فإن "هذا السجن يعد من المنشآت الغريبة التي يثير شكلها وهندستها في نفسية كل من يراها كثيراً من الخوف والهلع"، كما أن "حدوده ومساحته يصعب إدراكها، فقد أقيمت بالكامل تحت الأرض، وعلى مساحة لا يتردد البعض في الاعتقاد أنها تستغرق مدينة مكناس كلها، أو تتجاوزها لتمتد عبر عشرات الكيلومترات تحت الأرض".

سجن "قارا"، وفق المجلة المذكورة، هو ممرات ودهاليز تتخذ هيئة متاهة لا أحد يستطيع سبر عمقه واستكشاف خباياه، لأنه "مسكون بأرواح شريرة أو بلعنة من كانوا يعانون مآسي الأسر والسجن داخله. من دخله ضل طريق العودة، ولا أحد دخل هذا المكان ثم خرج منه حياً".

وتتطابق الروايات التاريخية في التأكيد أن هذا السجن التاريخي ليس سجناً بالمعنى التقليدي، أي إنه لا يتوفر على أبواب حديدية أو نوافذ أو ما شابه ذلك من المرافق التي تكون عادة في أي سجن.

• رعب وأساطير:

ولأن "حبس قارا" ليس فيه أبواب أو نوافذ، فإن المرويات تقول إن السجين لا يدخل من بوابة الزنزانة مثل باقي سجون العالم، وإنما يلقى به من فتحة توجد في سقف البناية إلى الأسفل ليقضي ما تبقى من حياته في هذا السجن الغريب، أو يحصل على الحرية بالتفاوض مع سلطات بلاده. ويحيط بهذا السجن عديد من القصص التي اختلط فيها الحابل بالنابل، والحقيقي بالكذوب، منها ما يروج في شأن محاولة مغامرين ومستكشفين فرنسيين التجول فيه، والوقوف من كثب على أسراره الغامضة، غير أن هذا الفريق دخل "قارا"، ولم يخرج منه.

وبعد هذا الحادثة التي تتداولها الألسنة، ويؤكدها أهل مدينة مكناس، أغلقت السلطات المحلية السجن التاريخي الذي تحول إلى أحد المواقع السياحية، وتركت مساحة صغيرة فقط منه متاحة أمام الزوار والوافدين.

وتتناسل الحكايات والأقاويل في شأن هذا السجن وسكانه من "الجن"، حيث يروي الأهالي أن المكان صار بعد أن خلا من السجناء لعقود، مسكناً لكائنات جنية، في الوقت الذي ينفي فيه آخرون مثل هذه الإشاعات التي وجدت من يتناقلها بسبب الغموض الذي ما زال يكتنف هذا السجن المرعب والغريب.

على مضض

عزالدين عناية. أكاديمي تونسي مقيم في إيطاليا

شهدت علاقة الكنيسة الكاثوليكية بموضوع حقوق الإنسان عدة تطورات، ونظراً للمنشأ العلماني لهذا الموضوع في التاريخ الحديث فقد شكّلَ نقطة خلاف جوهرية بين الكنيسة وبين الدولة الحديثة في الغرب. حيث عبّرت كنيسة «روما» في عدة مناسبات عن انتقادها لمفهوم حقوق الإنسان ومعارضته. لكن في ظل تحول مبادئ حقوق الإنسان إلى مرجعيةٍ كونيةٍ، شهد موقف الكنيسة تبدّلاً مجاراة لأوضاع وأعراف دولية باتت سائدة. كتاب الباحث الإيطالي «دانييلي مينوتسي»، أستاذ التاريخ المعاصر بمدرسة التعليم العالي بمدينة «بيزا»، يحاول تتبّع هذا التحول في الموقف الكنسي من قضية شائكة ما زالت عسيرة الهضم في التصور اللاهوتي، وما زالت مثار العديد من الحساسيات في الدوائر الكنسية، لا سيما في الأوساط الاجتماعية التي ما زالت واقعة تحت تأثير الكنيسة.

يقسّم "مينوتسي" بحثه إلى ستة أقسام تتلخص في ثلاثة محاور رئيسة: الموقف من إعلان حقوق الإنسان والمواطن الفرنسي 1789؛ الكنيسة الكاثوليكية والإعلان العالمي لحقوق الإنسان 1948؛ وحقوق الإنسان بين رؤى الكنيسة الغربية وعالم الجنوب. فقد كان حرص الكنيسة، قبل صدور "إعلان حقوق الإنسان والمواطن الفرنسي"، على إعلان الكاثوليكية ديناً رسمياً للدولة. ومع أن الكنيسة قد شاركت -ممثَّلةً بجمْع من الأساقفة والكهنة- في صياغة تلك المبادئ فإنها قد تنكّرت لذلك الإعلان. إذ عقب صدور الإعلان، أملت الثورة علْمنةَ التنظيمات والهيئات التابعة للكنيسة؛ وفي شهر يوليو من العام 1789 أصدرت "الدستور المدني للإكليروس"، ودعت رجال الدين لأداء قسم الولاء للدستور الثوري الجديد، لكن ذلك خلّف معارضة كنسية جادة.

في المركز في "روما"، وإن أبدى البابا "بيوس السادس" حيرة أمام القرارات الجديدة في فرنسا، فقد جاء تحرّكه مشوباً بكثير من الريبة. ولم تكن الإدانة للدستور المدني للإكليروس ولمبادئ الثورة الفرنسية صريحةً سوى في "المختصر الرسولي" في العاشر من مارس 1791. إذ خلص البابا "بيوس السادس" إلى أن "وضع كافة الناس على قدم المساواة واعتبارهم على القدر نفسه من الحرية"، يشكّل فعلاً منافياً للمعتقد الكاثوليكي (ص: 29). فالمساواة والحرية الدينية، وما ينجرّ عنهما من إبعاد الكاثوليكية عن تولّي موقع الصدارة كدينٍ مهيمن، تهدف كلتاهما إلى الإطاحة بمؤسسة السلطة الدينية.

جعلت هذه التحولات الخطيرة البابا، على ما يرصده "مينوتسي"، يُبدي رفضاً قاطعاً للفصل العاشر من الإعلان المتعلق بالحرية الدينية، ويقف ضد تأميم أملاك الكنيسة، ويرفض إلغاء نظام العشور. ولكن ذلك الاحتجاج من قِبل رأس الكنيسة لم يمنع "جيروم شامبيون دي سيسي"، رئيس أساقفة مدينة "بوردو" الفرنسية، من الانحياز للثورة ومجاراة التحولات الجديدة.

عقب ذلك تطوّرت الأمور سلباً مع الكنيسة، وسارت باتجاه فرض الثورة أداء قَسَم الولاء للدستور المدني للإكليروس. وفي منظور البابا، يعني إفقادُ الكنيسة السند التشريعي للدولة، أثناء أداء مهامها الدينية، تشكيلَ نظام اجتماعي جديد يهدف إلى تدمير الدين المسيحي (ص: 55). حيث قاد تشدُّدُ الموقف الكنسي إلى اعتبار "إعلان حقوق الإنسان والمواطن" منافياً للكتاب المقدس، لما تضمنه من حثّ على الحرية والعدالة. ومنذ تلك الآونة انطلقت معارضة منتظمة من "روما" بقيادة البابا.

يُبرِز "مينوتسي" توارث بابوات روما، بشكل عام، الخصومة مع حقوق الإنسان والحداثة. حيث نجد "بيوس" التاسع في خطاب ألقاه في التاسع من يونيو 1862، يعلن بصريح العبارة معارضته "لحقوق الإنسان الزائفة"، التي تتعارض مع "الحق الشرعي والصحيح" المتلخص في "الصلاّبو"، أي قائمة آثام العصر الثمانين.

كما يورد "مينوتسي"، ضمن هذا السياق، موقفاً بارزاً للوي فيكومت دي بونال (1754-1840)، وهو سياسي مناهض للثورة، انتقد فيه إعلان حقوق الإنسان، قائلاً: "انطلقت الثورة بإعلان حقوق الإنسان والمواطن وستنتهي بإعلان حقوق الرب". هذا التضارب بين حقوق الإنسان وحقوق الرب مثّلَ جوهر الخلاف بين الكنيسة والثورة، أو الحداثة عموماً. لكن ينبغي التنبه إلى أن الثقافة الكاثوليكية ما كانت كلها تسير بحسب هذا التوجه المحافظ، فقد سعت بعض التيارات الليبرالية إلى بناء مصالحة بين المعتقد

الكاثوليكي وحقوق الإنسان، غير أن تلك التوجهات لم تحظ بالقبول. ففي العام 1845 اقترح الأسقف "دوبانلو" على الكنيسة توظيف حقوق الحرية والدين والرأي والصحافة لبناء مجتمع مسيحي مصادَر وغير مسموح به. وفي سنة 1861 ظهر كتاب في فرنسا، من تأليف الكاثوليكي "ليون نيكولا غودار" بعنوان: "مبادئ 89 والمعتقد الكاثوليكي"، ذهب فيه صاحبه إلى أن جملةً من المبادئ الواردة في إعلان 89 لا تتناقض مع المعتقد الكاثوليكي، لكن مؤلفه لقي تأنيباً وتأثيماً من روما.

ولم تشهد الأمور انفراجاً سوى بانفتاح الكنيسة على مدخل آخر للحقوق في الرسالة البابوية "القضايا المستجدة" سنة 1891، التي أصدرها البابا ليون الثالث عشر. اعتبر في الرسالة من الواجبات الملحة والعاجلة للدولة العناية بالعمال. دشن البابا بذلك مقارَبة جديدة للحقوق، وقد مثّل ذلك خطوة مغايرة لحوار الكاثوليكية مع الحداثة.

وبحسب ما يرصده "دانييلي مينوتسي" فقد أمضت الكنيسة الكاثوليكية ما يزيد عن القرن في حيرة، منذ صدور الإعلان الفرنسي، حتى تيسر لها أن تستعيد وعيها من جراء الصدمة. حيث جرّبت في مرحلة أولى المعارضة، ثم في مرحلة لاحقة التأقلم مع التحولات التي اندلعت مع ثورات القرن الثامن عشر التي هزت المجتمعات الغربية.

في المحور الثاني من الكتاب الذي يتناول فيه "مينوتسي" موضوع "الكنيسة الكاثوليكية والإعلان العالمي لحقوق الإنسان 1948"، يتتبعُ ما خيّم من حذرٍ على الكنيسة طيلة الفترتين النازية والفاشية، ناهيك عن الصمت الذي لازمها في التعاطي مع مسألة حقوق الإنسان طيلة الحقبة الاستعمارية، أكان في إفريقيا أو في أمريكا اللاتينية. لكن التقاطَ الكنيسة لعلامات زمن جديد بدأ يطلّ، كما تقول، من خلال بداية تشكُّل عالم يقرّ ويعترف بحقّ الشعوب في تقرير مصيرها، هو ما دفعها للانخراط في رسْم معالم هذا العالم الناشئ. فكان "الإعلان العالمي لحقوق الإنسان" 1948 بمثابة الموعد الجديد للكنيسة.

يورد "مينوتسي" أنه أثناء صياغة الإعلان العالمي لحقوق الإنسان الصادر عن الأمم المتحدة، تمّ رفض مقترح الممثل البرازيلي "تريستاو دي أتايدي" بعد طلبٍ بتضمين مرجعية علوية للمبادئ، باعتبار تلك الحقوق عطية سماوية إلى الإنسان (ص: 145). وقد كان رد فعل البابا "بيوس الثاني" عشر حينها سلبياً على الإعلان. حيث بقي النفور حاضراً بين كنيسة روما وحقوق الإنسان على الشكل الذي صيغت به في الأمم المتحدة. والحقيقة أن ثمة قرابة بين تلك المبادئ الواردة ضمن الإعلان الأممي، وسابقتها الواردة في الإعلان الفرنسي، ومختلف ما تدعو إليه التقاليد الدينية، غير أن الهيمنة الكاثوليكية أو الدغمائية الكنسية، هي التي دفعت للتصادم مع تلك المبادئ في العديد من المناسبات. لكن هذا لم يمنع من تحقيق بعض النجاحات تتصل بالحقوق الاقتصادية والاجتماعية الواردة ضمن الإعلان، نتاج تدخّل ممثّلين كاثوليك. كانوا قد تجمّعوا في تنظيم دولي للعمال المسيحيين، بقيادة كاثوليكي فرنسي، ودفعوا باتجاه إقرار حقوق تسير نحو تقليد الكنيسة، الوارد ضمن مفهوم "العقيدة الاجتماعية"، أي مجموع المبادئ والتعاليم المعبرة عن توجهات الكنيسة، في نظرتها إلى مختلف القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، والتي على ضوئها تحدد تدخلها في الشأن الاجتماعي.

لقد أملت التحولات التي شهدها العالم على الكنيسة تغييراً في تعاطيها مع الأعراف الجديدة التي باتت سائدة. حيث بقبولها بالأمر الواقع جنّبت نفسها العزلة

والانحصار: وكما يقول اللاهوتي "بييترو بافان" (1903-1994) شهد العالم تحولاً ديمقراطياً، وما لم تول الكنيسة حقوق الإنسان اهتماماً توشك ألا تفهم هذا العالم، وأن لا تقدر على التخاطب معه، وألا تكون حاضرة فيه؛ وبالتالي يتهدد ذلك الدور الرعوي للكنيسة.

لكن في ظل التبدلات الكنسية مع موضوع حقوق الإنسان، يبقى ما حصل بصدور الرسالة البابوية "السلام في الأرض" للبابا يوحنا الثالث والعشرين (1958-1963) الأبـرزَ ضمن هـذا السياق. كانت المرة الأولى التي يورد فيها البابا، وبشكل جلي، إعـلان حقـوق الإنسـان 1948 مرجعيةً، باعتبار ذلك خطوة مهمة على طريق تنظيم المجموعة الدولية، ورغبة منه في مراعاة تلك الحقوق المعلنة في كافة البلدان لتغدو واقعاً فعلياً. مع رسالة البابا يوحنا الثالث والعشرين "السلام في الأرض"، التي كانت بمثابة الإعـلان الكاثوليكي لحقوق الإنسان، يرى "دانييلي مينوتسي" أنه يمكن الحديث عن بداية تحوّل براغماتي للكنيسة، وليس مصالحة مسيحية مع حقوق الإنسان.

وبُعيد اعتلاء البابا يوحنا بولس الثاني سدة البابوية في ديسمبر 1978، تكرّر التنويه بالإعلان العالمي لحقوق الإنسان. فقد أرسل رسالةً إلى الأمين العام للأمم المتحدة حينها، "كورت فالدهايم"، بمناسبة الذكرى الثلاثين لصدرو الإعلان، معرباً له فيها عن غبطته بحلول هذه الذكرى المهمة. كما عاد الموضوع في الرسالة البابوية الأولى "فادي الإنسان" المنشورة في شهر مارس 1979؛ واستُعيد ثانية في الخطاب الذي أُلقِي أثناء زيارة الأمم المتحدة في أكتوبر من العام نفسه. وفي الخطاب السنوي الذي اعتاد البابا إلقاءه أمام أعضاء السلك الدبلوماسي المعتمَدين لدى حاضرة الفاتيكان، تطرّق خلال العام 1988، بالحديث للإعلان العالمي لحقوق الإنسان 1948 حينها، معتبراً إياه "علامة مهمة على الطريق الطويل والشاق للبشرية".

غير أن ما يمكن ملاحظته في تعاطي الكنيسة مع موضوع حقوق الإنسان، عقب صدور الإعلان العالمي لحقوق الإنسان 1948، أنها لم تقبل بحرية التدين ومبدأ التسامح إلا بعد أن أيقنت أنها الأقدر في التحكم بهذه الأدوات الجديدة، في لعبة التنافس مع الأديان الأخرى، وباتت تُعيّرُ الأوساط الدينية التي لا تعترف بذلك، بعد أن كانت ترى الأمر من "المواد الضارة" ومن خطايا العالم الحديث. فكان إلحاح "يوحنا بولس الثاني" على حقوق الإنسان -مثلاً- نابعاً من السعي لإسقاط جدار برلين، مؤكداً حينها على "حق الناس في الدين".

في المحور الأخير من الكتاب "حقوق الإنسان بين رؤى الكنيسة الغربية وعالم الجنوب"، يتعرض "مينوتسي" إلى ما أُثير مجدداً حول مسألة الحرية الدينية ضمن وثيقة "الكرامة الإنسانية"، عقب انعقاد مجمع الفاتيكان الثاني (1962-1965). فقد كان هاجس الكنيسة متلخصاً في عنصرين: التعاطي مع المسألة، في واقع يمثّلُ فيه المسيحيون أغلبيةً وتحضر فيه الكنيسة بمثابة "دين الدولة"؛ والتعاطي مع المسألة في واقع يمثّل فيه المسيحيون أقليةً وتطمح فيه الكنيسة إلى كسب امتيازات إضافية. حيث تمخّضَ المجمع المذكور عن إقرار الحرية الدينية بقصد توظيفها كأداة أيديولوجية نحو الخارج، بما يعضد الكنيسة في مسكونيتها وما ييسّرُ مسعاها لأنجلة العالم. ضمن استراتيجية جديدة توخّتها في التعامل مع الآخر، تمثلت في ما يُعرف بـ"نوسترا آيتات" التي تشكّلَ بموجبها "مجلس الحوار مع الأديان غير

المسيحية"، الذي كُلِّف بهندسة علاقات الكاثوليكية مع أديان العالم. حينها خرج الجدل بشأن الحرية الدينية وحقوق الإنسان من التداول الغربي، بين التصورات الدينية واللادينية، وبات مطروحاً خارج الإطار الغربي. حيث يستعرض "مينوتسي" المستجدات التي حصلت داخل الكنيسة وارتباطها بمسألتي حقوق الإنسان والحرية الدينية من خلال واقع أمريكا اللاتينية وواقع البلاد الإسلامية.

إذ لم تشفع قرارات مجمع الفاتيكان الثاني، التي عُدَّت ثورة فريدة داخل الكنيسة، دون بقاء المركز في روما عرضة للهزات. فقد جاءت المراجَعة الجذرية لمفهوم حقوق الإنسان من أقاصي الجنوب، تحديداً من أمريكا اللاتينية، عبْر ما عُرِف بلاهوت التحرر. حيث دبّ تساؤل في أطراف العالم الكاثوليكي المهمَّش بشأن صدقية مفاهيم حقوق الإنسان دينياً، في ظل غياب التطرق بحزم لـ"حقوق الفقير" وما يرهِق أتباع كنائس العالم الثالث. وقد ذهب لاهوت التحرر إلى محاولة تحويل حقوق الإنسان إلى حقوق الفقراء. لكن ذلك الهمّ الإنساني الذي استبدّ بلاهوت التحرر، منذ نشأته، جعله عرضة لاتهامين رئيسيين: موالاة الشيوعية ومخاطر تحويل الدين إلى سياسة.

وأما ما يخصّ تحولات الكنيسة عقب الفاتيكان الثاني وانعكاساتها على العالم الإسلامي، فما إن أوشكت جولة توظيف حقوق الإنسان ضد الخطر الشيوعي على الانتهاء، حتى توجّهت الأنظار نحو العالم الإسلامي، ولا سيما في أعقاب أحداث الحادي عشر من سبتمبر، لكن تبين أن العالم الإسلامي منهَكٌ، ويمكن استيعابه وردعه بإثارة مسائل على غرار انتهاك حقوق الإنسان والأقليات، كلّما استلزم الأمر. وبيُسرٍ نَقلت الكنيسة معركة حقوق الإنسان من الفضاء الغربي إلى فضاء "العالم الإسلامي" و"العالم الهندي الصيني". ولم تعد الكنيسة رافضة لمفهوم الحرية الدينية في فضائها الغربي التقليدي، بعد أن اطمأنت أن الداخل خارج التهديد. وباتت حقوق الإنسان منظوراً إليها كحقوق للاختراق الديني، بعد أن أمسى الحديث عنها كقضية إشكالية ضمن تراث الآخر وواقعه وثقافته.

ومنذ أواخر حقبة "يوحنا بولس الثاني"، وطيلة فترة "جوزيف راتسينغر" شهدت الكنيسة نوعاً من "التصلب المفاهيمي" تجاه حقوق الإنسان، وبات الحديث عن أن حقوق الإنسان هي بمثابة التهديد المتأتي من الفلسفة العدمية والنسبية. حيث الإلحاح المستجد للكنيسة على امتلاك القانون الطبيعي. وعاد الخطاب الكنسي الدغمائي بعد أن توارى طيلة عقود. ومنذ أواخر فترة "يوحنا بولس الثاني" عاد الحديث عن الإجهاض والقتل الرحيم بمثابة التقويض لمبدأ حقوق الإنسان. ومن هذا المنظور توجهت انتقادات للمنظمات الدولية التي تدافع عن تلك الحقوق كونها تهدد بعمق الحياة.

بحسب المسار الذي رسمه "دانييلي مينوتسي" في كتابه، مرّت الكنيسة بمراحل مع حقوق الإنسان من المعارضة الراديكالية لإعلان حقوق الإنسان والمواطن الفرنسي 1789 إلى القبول الحذر للإعلان العالمي لحقوق الإنسان 1948، وإلى غاية التصادم المستجد والعودة للحديث عن القانون الطبيعي مع يوحنا بولس الثاني ثم مع "راتسينغر". فحسب "مينوتسي" المصالحة النهائية بين الكنيسة وحقوق الإنسان ما زالت معلَّقةً.

((الكتاب: الكنيسة وحقوق الإنسان. المؤلف: دانييلي مينوتسي. الناشر: إيل مولينو (مدينة بولونيا- إيطاليا) باللغة الإيطالية. سنة النشر: 2019. عدد الصفحات: 280 ص.))

عزلة مارغريت

مارغريت دورا. فرنسا. ترجمة د. محمد قصيبات. ليبيا

(1)

"عزلةُ الكاتبِ هي عزلةٌ بدونها لا تلتقي الكلماتُ المكتوبة.
بدونها يتفكّك النصُّ ويتشظى في طرقاتِ البحثِ عن موضوع للكتابة. بدونها ينزف النصُّ ويفقد كل دمه فلا يعترف بعدها به الكاتب.
نحنُ وحدنا ساعة الكتابة.
على أية حال لا يمكن أن نملل نصّنا على أحد مهما كان يملك من براعة في الخط، ولا أن نعطيه لناشرٍ للقراءة في تلك المرحلة من الكتاب.
إننا أمام الورقةِ وحدنا.

(2)

لابد من فاصل يعزل الكاتبَ عن الآخرين... إنها العزلة.
عزلة الكاتب وعزلة الكتابة.
عندما نبدأ الكتابة نتساءل دائماً عن ذلك الصمت الذي يغلف كل شيء، نفعل ذلك في كل خطوة نخطوها في البيت، وفي كل ساعة من ساعاتِ النهار، وتحت كل الأضواء.
الأضواء القادمة من الخارج أو من تلك المصابيح التي في داخلِ البيت. هي عزلة عضوية قبل كل شيء؛ عزلة الجسد الحقيقية تلك تتحول إلى عزلة للنص.

(3)

تجد نفسَك في حيٍّ صغير في مكان نَاءٍ وفي عزلة تامة عن العالم، تكتشف عندها أنّ الكتابة وحدها هي طوقُ النجاة.
أن تكون بدون أي موضوع ودون أي فكرة عن كتابٍ هو بالفعل أن تتواجد مرة أخرى أمام كتاب

(4)

الكاتبُ إنسانٌ غريب
إنه تناقضٌ وأشياء غير ذات معنى
أن تكتب، هو أيضاً ألا تكلّم الناسَ إلا رمزاً
هو أن تصمت وأن تصرخ دون ضوضاء.

(5)

تحولنا الكتابةُ إلى أُناسٍ يحبون العزلة؛ إنها تذهب بنا إلى همجيةِ ما قبل الحياة
نجدها هناك..
حيث بدئية الغاباتِ وبدئية الزمنِ وبدئية الخوفِ من كل شيء.
ذلك الخوف الذي ينفصل ويلتصق بالحياة ذاتها في آن.
ولأننا نتحول إلى وحوش عنيدة فنحن لا نستطيع الكتابةَ بدون قوةِ الجسد
لابدّ أن نتغلب على أنفسنا عندما نكتب، ولابد أيضاً أن نتغلب على ما نكتب
ذلك أمرٌ غريب
ليست الكتابة فقط
كل ما نكتب أيضًا هو صرخةٌ متوحشة في الغاب
صرخاتي..
صرخاتك..
إنها عواءُ الذئب.

(6)

أن أكون وحدي مع الكتاب الذي لم أكتبه بعد، هو أن أدخل في نعاسِ البشريةِ الأول
هو هكذا..
هو أيضًا أن أكون وحيدةً مع الكتابة التي لم تزل مثل حقلٍ لم يحرث بعد
كأن الكتابةَ ساعتها شيء لم يزل في الأيام الأولى من الزمن
إنها هكذا متوحشة .. مختلفة
باستثناء الشخوص التي تتحرك في صفحات الكتاب.

(7)

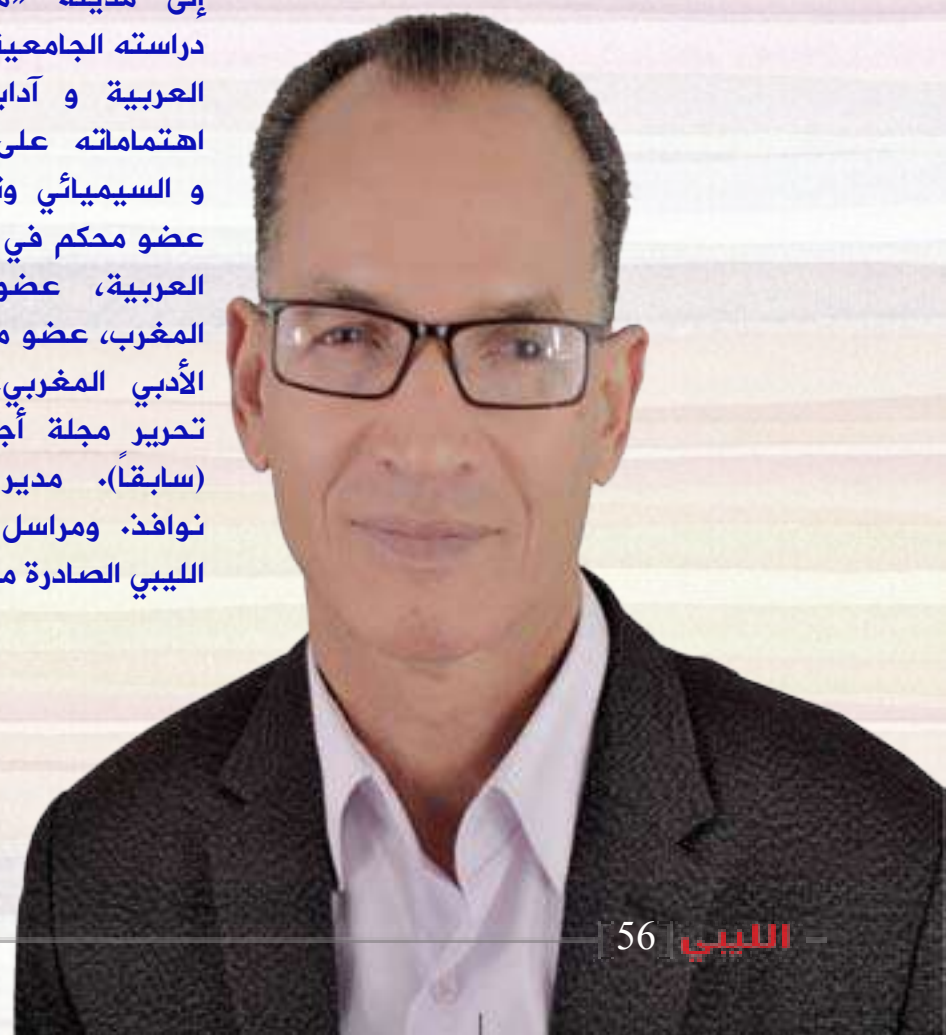
كتابٌ مفتوحٌ هو أيضًا صفحتان من الليلِ والظلمات.

الناقد المغربي سعيد بوعيطة لمجلة الليبي :

لم نعد نميز بين الناقد الحقيقي وغيره

حاورته: سماح عادل، مصر

الباحث «سعيد بوعيطة، ناقد ومترجم مغربي، من مواليد مدينة «ورزازات» بالجنوب الشرقي المغربي. بدأ دراسته بهذه المدينة، ثم انتقل بعدها إلى مدينة «مراكش» لإتمام دراسته الجامعية تخصص اللغة العربية و آدابها. ركزت جل اهتماماته على البحث اللساني و السيميائي وتحليل الخطاب. عضو محكم في بعض الدوريات العربية، عضو اتحاد كتاب المغرب، عضو مؤسس للصالون الأدبي المغربي، عضو بهيئة تحرير مجلة أجراس المغربية (سابقاً). مدير تحرير مجلة نوافذ. ومراسل صحفي لمجلة الليبي الصادرة من ليبيا.



شارك في العديد من الندوات والملتقيات الثقافية المحلية والعربية. له العديد من الدراسات في دوريات عربية عدة. نذكر من بينها: مجلة البحرين الثقافية، مجلة العربي، مجلة نوافذ للترجمة، مجلة تراث، مجلة أفكار الأردنية، مجلة علامات في النقد السعودية، مجلة سمات البحرينية، مجلة سرديات القطرية، مجلة الليبي، مجلة رؤى الليبية، مجلة الموروث الإماراتية. والعديد من الدراسات بمختلف الجرائد العربية(يتعذر إحصاؤها حسب الباحث). له العديد من الأعمال النقدية(الكتب) الفردية والجماعية. نذكر من بينها: أسئلة الرواية المغربية (كتاب جماعي)(2012)/ التشكل والمعنى (كتاب جماعي)(2013)/ ضمير الرواية العربية (كتاب جماعي)(2014)/ الخطاب الروائي عند عبد الرحمن منيف(2016)/ المنهج في الخطاب النقدي العربي المعاصر(قضايا وإشكالات)(2017)/ تأويل الحكاية(قراءات في رواية يحدث في بغداد)(كتاب جماعي)(2019)./ المعجم الموسوعي لعلوم اللغة (ترجمة)(2019)/ العودة إلى

مالي(ترجمة /نصوص سردية)(2020)/ حفريات الخطاب (جماعي)(2022)/ فن القصة القصيرة جداً عند مصطفى لغتيري (جماعي)(2022)/ عوالم الحكي والتلقي في التجربة الروائية عند مصطفى لغتيري(جماعي)(2023)/ التاريخ والمتخيل السردي في الرواية العربية، دراسة في نماذج مختارة(2023)

تواصلنا معه، فكان لنا معه هذا الحوار الذي ركزنا فيه على أعماله النقدية، وواقع النقد العربي الحديث:

 # لماذا اخترت أن تتخصص في مجال النقد الحديث؟

- يتعذر الحسم في الأسباب الكامنة وراء هذا الخيار. ذلك أننا كنا مولعون بالأدب منذ المراحل التعليمية الأولى. كما كان لمجموعة من أساتذتنا الأفاضل الفضل في تنمية هذا الولع وتطويره. فقد كتبت الشعر باللغة الفرنسة. نشر أغلبه بجريدة الرأي المغربية (تصدر باللغة الفرنسية)، كما كتبت القصة القصيرة (نشرت أغلبها بمختلف الجرائد المغربية). لكن الدرس والبحث الجامعيين أعادا توجيهي نحو النقد. سواءً من خلال البحوث، أو الأطاريح الجامعية التي اشتغلت عليها. أما ولوج النقد الحديث، فضروري لكل من يشتغل في الحقل الأدبي عامة أن يكون ملما ولو نسبيا بالنقد الحديث. بهذا تراجع الجانب الشعري و القصصي في، ليهيمن الناقد الأدبي. لعل هذا ما يبرر المقولة المتداولة التي ترى أن الناقد مبدع فاشل.

 # لماذا اخترت بالتحديد أن تكون باحثاً في مجال الحقل السيميائي و اللساني و تحليل الخطاب؟

- إذا أردنا أن نبدأ من حيث يجب البدء، نؤكد على أن اللسانيات من أهم الحقول المعرفية

التي أخذ منها النقد الأدبي مجموعة من التصورات النظرية والأدوات الإجرائية. لعل هذا ما خلق نوعاً من الارتباط العضوي بين حقل اللسانيات والنقد الأدبي. بحيث تتكاثر هذه الروابط بتكاثر منطلقات البحث ومقاصده. حتى أصبح الحديث عن هذه العلاقة خطاب تعميم ما انفك يسود منابر القول العربي. وإذا كان الباحث منخرطاً في عروة التضافر المعرفي، موقناً بحتميتها الراهنة ومؤمناً بآلياتها الذهنية ما انكشف منها وما اختفى، فإنه سيطرب بالخطاب طرباً لا يفصح لنا حال صاحبه عن سره. أهو من طرب اللسانيين أم من طرب النقاد؟. كما ليس بوسعنا (بالرغم من كل ذلك)، أن ننتقص من شأن الحديث عن رحلة النص بين المعرفة اللغوية والمعرفة النقدية. لأنه ليس بوسعنا أن نستحضر خطر الحديث عن رحلة اللغة بين علم الأدب وعلم اللسان. فإن نحن وجهنا ناظرنا صوب التحصيل والمراجعة، عرفنا أن علاقة اللسانيات بالنقد الأدبي، موضوع واحد في ظاهره، متعدد في ما وراء ذلك. يتكاثر من حيث المضمون، كما يتكاثر من حيث المقاصد. لكنه في البدء يتكاثر باختلاف زوايا النظر ومواقع الرصد. إن قضية الحال محكومة في اختلافها بالمنطلقات المنهجية التي يبدأ الفكر عند خطها المرسوم اعتمال الأطروحات. ويستدعي خلال أشواطها تحقيق المناظرات. بهذا فعلى الناقد أن يكون على دراية بالحقل اللساني. كما عليه تتبع التطورات المعرفية التي تعرفها المناهج النقدية. ولعل هذا ما يفرض اليوم التعامل مع المنهج السيميائي. باعتباره من أهم المناهج التي أثبتت نجاعتها في مقاربة مختلف الأشكال الإبداعية. سواءً اللغوية منها (السرد، الشعر) أو مختلف الفنون البصرية. إلا أن نجاعة كل منهج كذلك، لا تتحقق إلا حين يتم التزاوج بين النظرية و التطبيق (الممارسة). ولعل هذا ما جعلنا نهتم من جهة أخرى بتحليل الخطاب.

 # لك كتاب بعنوان "أسئلة الرواية المغربية"، ما هي أهم النتائج التي توصلت إليها في هذا الكتاب؟

• كتاب أسئلة الرواية العربية الذي صدر في طبعته الأولى عن "دار القرويين" 2012 بالدار لبيضاء، وعن "دار الناية" بسوريا في طبعته الثانية سنة 2103، عبارة عن كتاب جماعي (قراءات في أعمال الروائي المغربي مصطفى لغتيري). ساهم فيه الأستاذ "محمد داني"، و الأستاذ "نور الدين بلكودري". يندرج هذا الكتاب أساساً ضمن تلك الروافد النقدية (القراءات)التي تختلف أحياناً وتتقاطع أحايين عدة. تختلف لاعتبارات عدة: يتجلى الاعتبار الأول في اختلاف الذين قاموا بهذه القراءات. سواءً من حيث التصور المنهجي، والبعد القرائي. أما الاعتبار الثاني، فيتجلى في تباعد هذه القراءات واختلافها في

الزمان والمكان. نظراً لاختلاف وتباعد المناسبات التي أنتجتها. لكن التراكم الذي حققته إلى جانب الأستاذين "محمد داني" و"نور الدين بلكودري" في مثل هذه القراءات، كان وراء جمعها وتقديمها للقارئ لتعميم الفائدة. ركزتُ قراءاتي في هذا الكتاب على رواية "رجال وكلاب" من خلال مستويات عدة ترتبط ببنية السرد والدلالات التي يقدمها. أما في رواية "عائشة القديسة"، فركزتُ على مستوى الحكاية، باعتبارها العمود الفقري لهذا النص السردي. أما في رواية "رقصة العنكبوت"، فتناولت الشخصية الروائية من منظور التحليل العاملي كما حدد "جريماس". فيما تناول الأستاذ "نور الدين بلكودري"، الروايات التالية: رجال وكلاب، ليلة إفريقية، على ضفاف البحيرة، رقصة العنكبوت. أما الأستاذ "محمد داني"، فتناول روايات "مصطفى لغتيري"، من خلال بعدين رئيسيين: تجلى الأول في التجليات البنيوية في هذه الأعمال (الزمن، السارد، الشخصيات،...الخ)، أما البعد الثاني فارتبط بصورة الآخر في مجمل هذه الأعمال.

بهذا حاول هذا الكتاب الاقتراب من أهم الأسئلة الجوهرية التي تطرحها الرواية المغربية من خلال نموذج الروائي مصطفى لغتيري. وإضاءة أعماله الروائية.

 # حدثنا عن مشاركتك في كتاب(ضمير الرواية العربية)؟

• صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة البحرينية سنة 2013. ساهم فيه العديد من الباحثين العرب من مختلف البلدان العربية(المغرب، الجزائر، مصر، تونس،...الخ). تحت إشراف الدكتور "عبد القادر فيدوح". حيث تم الاحتفاء بتجربة "نجيب محفوظ" الروائية. تعددت القراءات بتعدد النقاد ورؤاهم المنهجية والمتون الروائية التي اشتغلوا عليها. تناولت مساهمتي في هذا الكتاب رواية "اللص والكلاب". تحت عنوان (بنية الصراع في سرد نجيب محفوظ ، مقاربة عاملية لرواية اللص و الكلاب). حيث حاولت هذه القراءة النقدية مقاربة إحدى أهم روايات نجيب محفوظ. و الكشف عن تجليات الصراع فيها بمختلف مظاهره. وإبراز هذه التجليات، اعتمدنا (على مستوى الرؤيا والمنهج) على ما حققته السيميائيات السردية مع رائدها "جريماس". ذلك أن هذا الأخير (مدرسة باريس عامة)، يضع في صلب اهتمامه دراسة شكل الدلالة في كل الخطابات الإنسانية. سواءً تعلق الأمر بالرواية، القصة القصيرة أو حتى الصورة. وقد خلصنا في هذه المقاربة النقدية، إلى أن النص السردي (اللص و الكلاب) يمتلك مميزات عدة على جميع مستويات بناء النص السردي. ولعل هذه المميزات هي التي استدعت التصور المنهجي الذي سلكناه في هذه المقاربة. لكون العمل الإبداعي هو الذي يحدد طرائق تناوله وليس العكس كما يذهب بعض النقاد.

 # في كتابكم "المنهج في الخطاب النقدي العربي المعاصر"، اثرتم العديد من القضايا التي يعرفها النقد العربي الحديث (المصطلح النقدي، المنهج النقدي،...الخ). ما هي أهم الإشكالات التي يعرفها المنهج في النقد العربي المعاصر اليوم؟

• عرف الخطاب النقدي العربي جملة من الإشكاليات، تأتي في مقدمتها إشكالية البحث عن منهج نقدي أو مناهج نقدية قادرة على إضاءة الخطاب الأدبي وقراءته بطريقة سليمة وقريبة من

روح النص الإبداعي. ظلت على إثرها مسألة المنهج، باهتة الملامح في أغلب الممارسات النقدية. مما مميز أغلبها بغياب الرؤية المنهجية. لكن الاهتمام النقدي في مجال النظرية الأدبية، وضع إشكالية المنهج في الصدارة بوصفها عملية حيوية للممارسة النقدية والرؤية الأدبية. هذا هو التصور المنهجي الذي قام عليه كتاب (المنهج في الخطاب النقدي العربي المعاصر). لكنه لم يقدم أجوبة شافية كافية كما يقال، بقدر ما أثار مجموعة من الأسئلة المرتبطة بالمنهج النقدي أهمها: ماهية المنهج النقدي؟ علاقة المنهج بالنظرية النقدية؟ إشكالية المصطلح النقدي؟ إشكالية المرجعية المعرفية لهذا المنهج؟ إشكالية الأسس النظرية والمعرفية؟ وغيرها من الأسئلة التي تطرح نفسها بقوة. إن نقد المنهج النقدي وكذا المعارف المختلفة، لا يعني دعوة لعالمية المعرفة وإلى حالة من التسيب التي تسمح لتلك المواقف المؤدلجة وغير المنضبطة أن تهيمن على ساحة الحوار. بل المقصود طبعاً، الحوار مع ما هو كامن وقابل للتحقق. كما يشكل موقفاً حضارياً مستقلاً يستطيع التحاور مع الثقافة القادمة بتحليلها تحليلاً يحترم ما فيها من اختلاف ومن اتفاق ويسعى للإفادة من ذلك كله. وفي الوقت نفسه ينقد ما قد تنطوي عليه من مغايرة في السياقات أو ما قد تدعو إليه من مواقف قد يتفق معها الدارس وقد لا يتفق. كما أن تجاوز معضلة المصطلح، ستقرب النقد العربي من فضاء الممارسات النقدية الإيجابية.

 # في كتابكم الصادر هذه السنة عن دار نشر جامعة قطر، حاولتم إعادة النظر في طرائق اشتغال المادة التاريخية في الرواية العربية. فما هي القيمة المعرفية التي أضافها هذا العمل للمشهد النقدي العربي؟

• اختلفت الطرائق التي اعتمدتها الرّواية العربية في تشكيل مادتها الحكائية، منذ بداياتها الأولى؛ وصولاً إلى أواخر ستينيات القرن الماضي. حيث أسهم هذا التطور في تجاوز تلك النظرة السلبية للرواية التاريخية العربية السائدة، من جهة، ومكّن الرّوائيين العرب الذين وظّفوا المادة التاريخية من امتلاك رؤية واضحة وشمولية، من جهة أخرى. كما منح الدرس النقدي العربي إمكانية قراءة الرّواية العربية الجديدة التي تستلهم التاريخ من منظور مختلف. فكيف تتحقق للروائي العربي الكتابة عن الإنسان من دون أن يتضمّن نصه السّردي تاريخ هذا الإنسان؟ كيف يتمكن من تناول فترة زمنية تحتمل بناءً زمنيًا ومكانيًا، وشخصية، وحدثًا (وقع أو محتمل الوقوع) من دون أن يكون خطابه تاريخيًا؟ مما يؤكد أن المادة التاريخية حاضرة، بكيفية أو بأخرى في النص السّردي. لكنّ توظيفها يختلف من روائي إلى آخر. يرتبط هذا الاختلاف باختلاف

الرؤى والمنطلقات الفكرية والثقافية. ولعل هذا ما يميز الرّوائي "عبد الرحمن منيف" (على سبيل المثال)، عن "سالم حميش"، أو عن "واسيني الأعرج"، أو عن "إبراهيم نصر الله"، أوعن "رضوى عاشور"، أو عن "أمين معلوف" وغيرهم. اشتغلت هذه الدراسة على مجموعة من الأعمال الرّوائية العربية التي امتدت حدودها لتتقاطع مع الموروث التاريخي. وقد سعت في ارتحالاتها المعرفية إلى الإجابة عن مجموعة من الأسئلة الاقتضائية التي تراتبت تحت إشكال كبير محوره جدلية العلاقة بين المنجَز السّردي والتاريخ، بما هو المادة السابقة والمرجع الجاهز الذي ارتكن إليه هذا المنجز في تأثيث تمظهراته؛ ما استدعى الانطلاق في سياق الدراسة من التاريخي، في تجلياته البنيوية داخل النص الرّوائي، وصولاً إلى تمظهراته الخارج-نصية، التي ترتبط بالذات المبدعة ورؤيتها لهذا الماضي المليء بالتحولات والمغلف بالغموض. ارتكزت الدراسة في مقاربتها النصية على خلفية بنيوية سردية، تناولت فيها كل مكون على حدة، اشتغافًا للتاريخي ورصدًا لصوره ودلالاته. بسط لها سندًا مكّنها من تفسير هذه التشكّلات وموضعتها في سياقات تأويلية جديدة. سمحت لها باستخلاص نتائج خاصة به، تُميزه وتميز الروايات النماذج التي جُمعت تحت العنوان الواحد لتؤدي وظيفة النص الواحد المعبّر معرفيًا عن الذات العربية في بعدها الزمني والمكاني. يتضح من خلال الفصول التطبيقية للدراسة، أن الرّواية العربية لا تعود إلى التاريخ (الماضي) من أجل تقصي حقائقه أو التحقيق في صحة ما ورد من أخبار ووقائع تضمّنتها مصادره، بل يعود إليه الروائي من أجل استنطاق ذاته في راهنيتها وداخل سياقها، بناء على ما يختزن فضاء تجربته من وقائع وأحداث؛ جرت وكان لها وقعها النفسي. مما يحقق اتساق النص وانسجامه مع التاريخي والواقعي والمتخيل على السواء.

 # ما رأيك في الاتهامات التي تواجه النقد العربي من أنه يقلد ويسير في ركب النقد الغربي ونظرياته، ولم يطور نظرية خاصة به؟

• أعتقد أن معظم النقاد من الجيل الجديد يوظف الإجراءات النقدية بالسياق الذي وردت فيه، وبما يحمله رصيدها الثقافي، من دون إمكانية توطين بعضٍ من تجاربها، وإذا كان هناك من حَادَ عن المفاهيم التي حددها المصطلح. فمن باب سوء الفهم لهذا المنهج أو تلك النظرية، وفي كلتا الحالين فالنقد العربي الحديث مدين لتيارات النقد الغربية سواءً من حيث الجانب النظري، أو من حيث الوجهة الروحية للمنهج المتبع بالاستناد إلى المعايير المألوفة، و لنا أن نتفحص المسار النقدي العربي، لنتعرف إلى كنه المقصد من التوغل المفرط في الجانب النظري. ولعل أسوأ، وأعظم بلاء عندما أننا حين نعلم طلابنا طريقة الفصل في منهجية البحث بين النظري والتطبيقي. فيما عدا بعض الاستثناءات القليلة جداً، ولَنا أن نتأمل في نتائج البحوث الأكاديمية التي فصلت النظري عن العمل التطبيقي، لنجد في ذلك رؤية مغايرة لعدم ترابط النص الإبداعي باستعمال الأدوات الإجرائية، بالنظر إلى عدم وضوح مجال التفكير في استثمار الخطوات المنهجية. ومن تم، فإن صلة النص بالمجال النظري صفة ملازمة في حقل الخطاب التحليلي. لمعرفة كنه الدلائل من خلال القوانين التي تحكمها نظرياً، ومنهجياً. أما أن توظف مجموعة من المفاهيم

بشكل ميكانيكي فإن ذلك أيضاً لا يخدم بدوره النص الإبداعي العربي في شيء. وأزعم أن ميل بعض الباحثين إلى هذا التوجه له مبررات كثيرة. لعل أهمها هو صعوبة بعض الدارسين في القدرة على تحليل النص بما يربط تحديد مقاصد النظرية بالسؤال الذي يشغلهم في النص. وفي اعتقادي أن الباحث مطلوب منه التعامل مع ما يُعد مفهوماً في النظرية بما يفترض أن يستوفي ما ينبغي توضيحه في النص. سواءً من حيث تحديد نتيجة ما تريده النظرية، أو من حيث البحث عن نتيجة سؤال النص من خلال عملية الاستدلال. ففي تقديرنا لا توجد أي نتيجة من تحليل النص إلا من خلال الحاجة إلى المفهوم الذي من شأنه أن يحدد مسار الرؤية التحليلية، بعيداً عن العشوائية. وإذا كانت النظرية في سياقها التأملي تعني التركيب الكلي الذي يسعى إلى تفسير عدد من المفاهيم، فإن العلاقة التي تجمع النظرية بالتطبيق، تتجاوز حدود الوصف إلى خلق فكر تأملي يربط النتائج بالمبادئ على حد تعبير "أندريه لالاند". وكل محلل في تقديرنا ملزم بربط التحليل بإمكانية توقعات المفاهيم المستند إليها، ومرتهنٌ بتوضيح عوامل الظواهر المشتركة بين النظرية، والمنهج، والنص، والمحيط، ولا مجال لفصل واحدة من هذه الظواهر عن الأخرى. إن كل محاولة نقدية بعيدة عن هذا التصور (في تقديري)هي في موضع عسر. تترقب مخاضاً قسريًا.

 # ما سر اتجاهك للترجمة، وهل اقتصرت ترجماتك على مجال النقد الأدبي؟

• في الحقيقة ليست هناك أسرار في هذا الجانب، بقدر ما ارتبط ذلك بعاملين: ذاتي وموضوعي. تجلى الذاتي في ارتباطنا واستئناسنا بالأعمال الغربية (خاصة الفرنسية منها) سواءً على مستوى الإبداع أو النقد. فمنذ المراحل الثانوية وصولاً إلى الجامعية، كان لنا بفضل أساتذتنا الأجلاء ارتباط وثيق بروائع الرواية الفرنسية من قبيل أعمال: ألبير كامو، أندريه جيد، أناتول فرانس، فلوبير، وغيرهم كثر. كذلك أبرز النقاد، من قبيل: رولان بارط، جريماس، تزفيطان تودروف، وغيرهم. مما جعلنا أقرب إلى هذه الثقافة الفرنسية. أما العامل الموضوعي، فارتبط أساساً بالبحث العلمي في المرحلة الجامعية وما تلا ذلك من أبحاث علمية. فعلى الرغم من وجود المادة المترجمة (وهذه معضلة أخرى)، فإننا نبحث عن المعرفة النقدية في مضانها الأصلية. ساهم هذان العاملان في توجيهي إلى الترجمة قصد الاستفادة و الإفادة من خلال النشر في بعض المنابر الثقافة. أتذكر أن أول نص ترجمته كان مقالة عن "الشعرية" لتزفيطان تودروف. فكان فاتحة لترجمة (المعجم الموسوعي لعلوم اللغة) لصاحبيه "تودروف" و"دوكرو". بعدها توالت بعض الترجمات المتفرقة هنا وهناك من بعض المراجع النقدية الفرنسية. مثل: النقد الأدبي في القرن العشرين، لجان ييف تاديه، النقد الأدبي، لروجي فايول. تلتها بعض التراجم لنصوص سردية، مثل: "العودة إلى مالي" للكاتب "إسماعيل سامبا تراوري". وبعض المقالات عن مجلات فرنسية. مثل: مجلة العلوم الإنسانية، مجلة لير، مجلة مغازين ليتيرير. إلا أن الترجمة عموماً كمن يسير في حقل ملغوم. مليء بالمزالق والصعوبات.

 # ما هي الصعوبات التي تواجه الناقد في نظرك؟

• حسب تصوري الخاص، يجب إعادة

صياغة السؤال كالتالي: من هو الناقد اليوم؟ نظرا لأن الممارسة النقدية اليوم، أصبحت أكثر التباساً. فلم نعد نميز بين الناقد الحقيقي وغيره. إن الناقد الحقيقي هو الذي يتوفر على الجانب الخصب من العملية النقدية الذي بدأ مع كل من أرسطو، و هوراس، مرورا بالجرجاني، وصولاً إلى "لوكاتش" و"تود روف نورتروب فراي" (على سبيل المثال لا الحصر). إنها تنهض، فضلاً عن توافر عوامل أخرى، على اقتران الرؤية الدقيقة والشاملة للعملية الأدبية بالمنهج المعبر عنها. لعل هذا ما يلخصه الناقد عبد الله إبراهيم في تلك الاحتمالات المنطقية المرتبطة بثنائية الرؤية والمنهج.

 # لماذا لا يواكب النقد العربي غزارة إنتاج الأدب خاصة في العصر الأخير؟

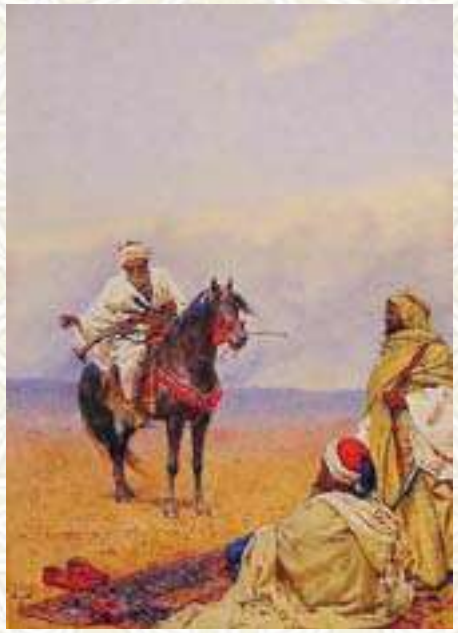
• نستحضر في هذا الإطار، المقولة المتداولة في النقد الإنجليزي التي تقول بـ "حصان الإبداع وعربة النقد". ذلك أن الإبداع أسبق من النقد. من هنا، فمن الطبيعي ألا يواكب النقد العربي التراكم البارز على مستوى الإبداع. لكن المسألة التي يثيرها هذا التراكم، هيمنة الغث على السمين منه بشكل ملفت للنظر. لا نريد الدخول هنا في البحث عن أسباب هذه الرداءة على مستوى الإبداع. لكن نؤكد على وجود أعمال متميزة في شتى الأجناس الأدبية. لكن عدم التفات النقاد إليها، يعود إلى بعض النقاد أنفسهم. حيث يتعاملون بمنطق العلاقات الخاصة الضيقة. وتلك معضلة أخرى. تتطلب معالجة أخرى.

 # من هم أبرز رموز النقد العربي في رأيك؟

• يتعذر الحديث عما يمكن نعته برموز النقد العربي. لكن على الرغم مما أثرناه حول إشكالات النقد ومعضلاته وعن مساهمة الناقد في هذه المعضلة، فإننا لا ننفي أن هناك مساع حثيثة، ونتائج مرضية، وتجارب ناجحة في نقدنا العربي الحديث (صلاح فضل، عبد الله إبراهيم، يمنى العيد، سعيد يقطين، عبد الله الغدامي، عبد القادر فيدوح، وغيرهم كثر). باعتبارها نماذج يحتذى بها. وقد استطاع هذا النوع من النقاد أن يتعرف إلى المفاهيم والنظريات بعمق، ويقربها من القارئ بسلاسة. لأن للناقد في واقع الأمر، صلة وثيقة بينه وبين الآخر، أيا كان نوع هذا الآخر، وباتحادهما تتوحد الرؤيا المعرفية. غير أن طموحنا أكبر من هؤلاء في تقريبنا من صياغة أسئلة تخص هويتنا. رغبة في إيجاد حلول من ذاتنا. حتى لا نكون في غيبة من أمرنا، وما يجري من حولنا. صحيح أنه طموح عسير المنال، لكن ليس ذلك ممتنع التحقق قطعاً، مادام في عمر الهُوية العربية بقية.

منتخبات من مَجمع الأمثال ..

المستطرف الصغير(2)



عبد الرزاق دحنون. المغرب

• أحلم من الأحنف :

هو الأحنف بن قيس، وكنيته: أبو بحر، واسمه صخر، من بني تميم، وكان في رجله حنف، وهو الميل إلى إنسيه. وكان حليماً موصوفاً بذلك، حكيماً معترفاً له به. قال قيس ابن عاصم المنقري: حضرته يوماً وهو يحدثنا إذ جاءوا بابن له قتيل، وابن عم له كتيف، فقالوا: إن هذا قتل ابنك هذا، فلم يقطع حديثه، حتى إذا فرغ من الحديث التفت إليهم فقال: أين ابني فلان؟ فجاءه، فقال: يا بني قم إلى ابن عمك فأطلقه، وإلى أخيك فادفنه، وإلى أم القتيل فأعطها مائة ناقة فإنها غريبة لعلها تسلو عنه.

• كيف أعاودك وهذا أثر فأسك :

أخوان كانا في إبل لهما فأجدبت بلادهما، وكان بالقرب منهما واد خصيب وفيه حية تحميه من كل أحد، فقال أحدهما للآخر: يا فلان، لو أني أتيت هذا الوادي الخصيب فرعيت فيه إبلي وأصلحتها فقال له أخوه: إني أخاف عليك الحية، ألا ترى أن أحداً لا يهبط ذلك الوادي إلا أهلكته، قال: فو الله لأفعلن، فهبط الوادي ورعى به إبله زماناً، ثم إن الحية نهشته فقتلته، فقال أخوه: والله ما في الحياة بعد أخي خير، فلأطلبن الحية ولأقتلنها أو لأتبعن أخي، فهبط ذلك الوادي وطلب الحية ليقتلها، فقالت الحية له: ألست

ترى أني قتلت أخاك؟ فهل لك في الصلح فأدعك بهذا الوادي تكون فيه وأعطيك كل يوم ديناراً ما بقيت؟ قال أو فاعله أنت؟ قالت: نعم، قال: إني أفعل، فحلف لها وأعطاها المواثيق لا يضرها، وجعلت تعطيه كل يوم ديناراً، فكثر ماله حتى صار من أحسن الناس حالاً، ثم إنه تذكر أخاه فقال: كيف ينفعني العيش وأنا أنظر إلى قاتل أخي؟ فعمد إلى فأس فأخذها ثم قعد لها فمرت به فتبعها فضربها فأخطأها ودخلت الجحر، ووقعت الفأس بالجبل فوق جحرها فأثرت فيه فلما رأت ما فعل قطعت عنه الدينار، فخاف الرجل شرها وندم، فقال لها: هل لك في أن نتواثق ونعود إلى ما كنا عليه؟ فقالت: كيف أعاودك وهذا أثر فأسك؟

• خذ من الرضفة ما عليها :

الرضف: الحجارة المحماة وغر بها اللبن، واحدتها رضفة، وهي إذا ألقيت في اللبن لزق بها منه شيء، فيقال: خذ ما عليها، فإن تركك إياه لا ينفع.

قال الأصمعي: أصل ذلك الطعام أنهم كانوا إذا أعوزهم قدر يطبخون فيها عملوا شيئاً كهيئة القدر من الجلود وجعلوا فيه الماء واللبن، وما أرادوا من زاد، ثم ألقوا فيها الرضف – وهي الحجارة المحماة – لتنضج ما في ذلك الوعاء.

• أعطني حظي من شواية الرضف :

امرأة غريرة كان لها زوج يكرمها في المطعم والملبس، وكانت قد أوتيت حظاً من جمال فحسدت على ذلك فابتدرت لها امرأة لتشينها، فسألتها عن صنيع زوجها، فأخبرتها بإحسانه إليها، فلما سمعت ذلك قالت، وما إحسانه، وقد منعك حظك من شواية الرضف؟

قالت: وما شواية الرضف؟ قالت: هي من أطيب الطعام، وقد استأثر بها عليك فاطلبيها منه، فأحبت قولها لغرارتها، وظنت أنها قد نصحت لها، فتغيرت على زوجها، فلما أتاها وجدها على غير ما كان يعهدها، فسألها ما بالها، قالت: يا ابن عم تزعم أني عليك كريمة، وأن لي عندك مزية، كيف وقد حرمتني شواية الرضف؟ بلغني حظي منها. فلما سمع مقالتها عرف أنها قد دهيت، فأصاخ وكره أن يمنعها فترى أنه إنما منعها إياها ضناً بها، فقال: نعم وكرامة، أنا فاعل الليلة إذا راح الرعاء، فلما راحوا وفرغوا من مهنهم ورضفوا غبوقهم دعاها فاحتمل منها رضفة فوضعها في كفها، وقد كانت التي أوردتها قالت لها: إنك ستجدين لها سخناً في بطن كفك فلا تطرحيها فتفسد، ولكن عاقبي بين كفيك ولسانك، فلما وضعها في كفها أحرقتها فلم ترم بها، فاستعانت بكفها الأخرى فأحرقتها، فاستعانت بلسانها تبردها به فاحترق، وخاب مطلبها.

• من أين تؤكل الكتف؟ :

قال بعضهم: تؤكل الكتف المطبوخة في المرق من أسفلها، ومن أعلى يشق عليك، ويقولون: تجرى المرقة بين لحم الكتف والعظم، فإذا أخذتها من أعلى جرت عليك المرقة وانصبت، وإذا أخذتها من أسفلها انقشرت عن عظمها وبقيت المرقة مكانها ثابتة.

• لا يعلم ما في الخف إلا الله والإسكافي:

وقف كلب بباب دكان إسكافي، وأطال الوقوف، نهره صانع النعال قائلاً: ماذا تريد من الوقوف ببابي؟ إلا أن الكلب تمهل، وراح يحشر أنفه في حوض الماء، ويُبعثر قوالب الخشب المنقوعة، فما كان من الإسكافي إلا أن رماه بخف شُدَّ على قالب الخشب، فأوجعه جداً، فجعل الكلب يصيح ويجزع، فقال له أصحابه من الكلاب: أكل هذا من خف؟ فقال: لا يعلم ما في الخف إلا الله والإسكافي.

• رجع بخفي حنين :

"حنين" إسكافي من أهل الحيرة ساومه أعرابي بخفين، فاختلفا في الثمن حتى أغضبه، فأراد غيظ الأعرابي، فلما ارتحل الأعرابي أخذ حنين أحد خفيه وطرحه في الطريق، ثم ألقى الآخر في موضع آخر، فلما مر الأعرابي بأحدهما قال: ما أشبه هذا الخف بخف حنين ولو كان معه الآخر لأخذته، ومضى، فلما انتهى إلى الآخر ندم على تركه الأول، وقد كمن له حنين، فلما مضى الأعرابي في طلب الأول عمد "حنين" إلى راحلته وما عليها فذهب بها، وأقبل الأعرابي وليس معه إلا الخفان، فقال له قومه: ماذا جئت به من سفرك؟ فقال: جئتكم بخفي حنين.

• إنك خير من تفاريق العصا :

غُنية امرأة من أهل الوبر فقيرة لديها ولد وحيد كثير التلفت إلى الناس مع ضعف جسد ودقة عظم، فواثب يوماً فتى فقطع الفتى أنفه، فأخذت غنية دية أنفه، فحسنت حالها بعد فقر مدقع، ثم واثب آخر فقطع أذنه، فأخذت ديتها، فزادت حسن حال، ثم واثب آخر فقطع شفته، فأخذت الدية، فلما رأت ما صار عندها من الإبل والغنم والمتاع، وذلك من كسب جوارح ابنها حسن رأيها فيه وذكرته في أرجوزتها فقالت:

((أحلف بالمروة حقاً والصفا.. إنك خير من تفاريق العصا.))

فقيل لأعرابي: ما تفاريق العصا؟ قال: العصا تقطع ساجوراً، والسواجير تكون للكلاب وللأسرى من الناس، ثم تقطع عصا الساجور فتصير أوتاداً، ويفرق الوتد، فتصير كل قطعة شظاظا، فإن جعل لرأس الشظاظ كالفلكة صار للبختي مهاراً، وهو العود الذي يدخل في أنف البختي، وإذا فرق المهار جاءت

منه تواد، وهي الخشبة التي تشد على خلف الناقة إذا صرت، هذا إذا كانت عصاً، فإذا كانت قناة فكل شق منها قوس بندق، فإذا فرقت الشقة صارت سهاماً، فإن فرقت السهام صارت حظاء، فإن فرقت الحظاء صارت مغازل، فإن فرقت المغازل شعب به الشعاب أقداحه المصدوعة وقصاعه المشقوقة على أنه لا يجد لها أصلح منها وأليق بها.

• إنَّ العصا قُرعت لذي حُلم :

أول من قُرِعت له العصا "عمرُو بن مالك بن ضُبَيْعة" أخو "سعد بن مالك الكناني"، وذلك أن سعداً أتى النعمانَ بن المنذر ومعه خيل له قادها، وأخرى عَرَّاها، فقيل له: لم عَرّيت هذه وقُدْت هذه؟ قال: لم أقد هذه لأمْنَعَهَا ولم أعر هذه لأهَبَهَا. ثم دخل على النعمان، فسأله عن أرضه، فقال: أما مَطَرها فغَزير، وأما نبتها فكثير، فقال له النعمان: إنك لَقَوَّال، وإن شئت أتيتك بما تَعْيا عن جوابه، قال: نعم، فأمر وَصيفاً له أن يَلْطِمَهُ، فلطَمه لَطْمة، فقال: ما جواب هذه؟ قال: سَفِيه مأمور،

قال: الْطِمْه أخرى، فلطمه، قال: ما جوابُ هذه؟ قال: لو أَخِذ بالأولى لم يعد للأخرى، وإنما أراد النعمان أن يتعدَّى سعد في المنطق فيقتله، قال: الطمه ثالثة، فلطمه، قال: ما جواب هذه؟ قال: رَبٌّ يؤدب عبده، قال: الْطِمْه أخرى، فلطمه، قال: ما جواب هذه؟ قال: مَلَكْتَ فأَسْجِحْ، قال النعمان: أَصَبْتَ فامكُثْ عندي، وأعجبه ما رأى منه، فمكث عنده ما مكث. ثم إنه بَدَا للنعمان أن يبعث رائداً، فبعث عمراً أخا سَعْد، فأبطأ عليه، فأغضبه ذلك فأقسم لئن جاء ذامّاً للكلأ أو حامداً له ليقتلنه، فقدم عمرو، وكان سعد عند الملك، فقال سعد: أتأذن أن أُكلمه؟ قال: إذَنْ يقطع لسانك، قال: فأشير إليه؟ قال: إذن تقطع يدك، قال: فأقرع له العصا؟ قال: فَاقْرَعْها، فتناول سعد عَصَا جليسِه وقَرَع بعصاه قرعةً واحدة، فعرف أنه يقول له: مكانك، ثم قرع بالعصا ثلاث قرعات، ثم رفعها إلى السماء ومَسَح عَصَاه بالأرض، فعرف أنه يقول له: لم أَجد جَدْباً، ثم قرع العصا مراراً ثم رفعها شيئاً وأومأ إلى الأرض، فعرف أنه يقول: ولا نَبَاتاً، ثم قرع العصا قرعةً وأقبل نحو الملك، فعرف أنه يقول: كَلِّمه، فأقبل عمرو حتى قام بين يدي الملك، فقال له: أَخْبِرْني هل حمدت خِصْباً أو ذممت جَدْبا؟ فقال عمرو: لمَ أذمم هُزْلا، ولم أحمد بَقْلا، الأرضُ مُشْكِلة لا خِصْبُها يعرف، ولا جَدْبُها يوصف، رائدُها واقف، ومُنْكِرها عارف، وآمنُها خائف.

• في بيته يؤتى الحكم :

التقطت الأرنب ثمرة، فاختلسها الثعلب فأكلها، فانطلقا يختصمان إلى الضب فقالت الأرنب: يا أبا الحسل فقال: سميعاً دعوت، قالت: أتيناك لنختصم إليك، قال: عادلاً حكمتما، قالت: فاخرج إلينا، قال: في بيته يؤتى الحكم، قالت: إني وجدت ثمرة، قال: حلوة فكليها، قالت: فاختلسها الثعلب، قال: لنفسه بغى الخير، قالت:

فلطمته، قال: بحقك أخذت، قالت: فلطمني، قال: حر انتصر، قالت: فاقض بيننا، قال: قد قضيت.

• كصوت الطبل :

تزعم العرب أن الأسد رأى الحمار، فرأى شدةَ حوافِره وعظم أذنيه وعظم أسنانه وبطنه، فهَابَهُ وقال: إن هذا الدابة لمنكر، وإنه لَخَليق أن يغلبني، فلو زُرْتُه ونظرت ما عنده، فدنا منه فقال: يا حمار أرأيت حوافرك هذه المنكرة لأي شيء هي؟ قال: للأكم، فقال الأسد: قد أمنت حوافره، فقال: أرأيت أسنانَكَ هذه لأي شيء هي؟ قال: للحنظل، قال الأسد: قد أمنتُ أسنانه، قال: أرأيْتَ أذنيك هاتين المنكرتين لأي شيء هما؟ قال: للذباب، قال: أرأيت بطنك هذا لأي شيء هو؟ قال: كصوت الطبل، فعلم أنه لا خوف منه، فافترسَهُ.

• علّقوا في عنق الأسد جلجلاً :

كان الأسد يغشى بيوت بنى عجل فيفترس منهم الناقة بعد الناقة والبعير بعد البعير فقالت بنو عجل: كيف لنا بهذا الأسد فقد أضر بأموالنا؟ فقال أحمق من فيهم: علقوا في عنق هذا الأسد جلجلاً، فإذا جاء على غفلة منكم وغرة تحرك الجلجل في عنقه فأدركنا غايته.

حيوانات أورويلُ

حسين سالم مرجين. ليبيا

أصدر الصحافي والروائي البريطاني «جورج أورويل» سنة ألف وتسعمائة وخمس وأربعين رواية موسومة بعنوان «مزرعة الحيوانات». وقد قامت دار الشروق بالقاهرة سنة تسع وألفين إعادة نشرها، وترجم الرواية شامل أباظة تحت مراجعة ثروت أباظة.

تقع الرواية في حوالي مئة وعشرين صفحة، وتتناول دور الحركات الاجتماعيّة التي تُطيح بالحكومات الاستبدادية، إلّا أنّ هذه الحركات في نهاية الأمر حسب وجهة نظر الكاتب ستؤول إلى استخدام نفس أساليب الحكومات الاستبدادية؛ من أجل المحافظة على السلطة.

يتقاطع أسلوب الكاتب مع أسلوب «عبدالله بن المقفع» . العصر العباسي . في كتاب «كَلِيلَة ودِمْنَة»، والذي تضمّن عددًا القصص عن الحيوانات، إلى جانب المواعظ والحكم، وعلاقة الحاكم بالمحكوم.

• يُقسّم «جورج أورويل» الرّواية إلى عشرة فصول، وقد بيّن أولا كيفية مرحلة استبداد الإنسان إلى مرحلة إعداد الثّورة، ومرحلة الثورة إلى مرحلة استبداد الحيوان بالحيوان ثانيًا.

• وتتضمن الرواية مجموعة من الإشارات، حيث أنها تحمل دلائل رمزية، وقد نجح الكاتب في تصويرها بأسلوبه المشوّق، ورؤيته الثاقبة، وقد تجسّدت في إسقاط تفاصيل ومشاهد روائية على الواقع المُعاش، خاصةً في المجتمعات ذات الأنظمة الشمولية، مفسّراً محطات متعددة من الرواية، ومشيراً إلى الحاكم المستبد، ومسلطاً الضوء على التفكير في الثورة، والحماس لها، ويتطرق إلى الحاكم المنتصر، ويشير إلى سرقة الثورة، أو ما يسمى بالثورة المضادة، وكيف تكون ذاكرة الشعوب ضعيفة، وكيف يستغل الحاكم الجاهلين من شعبه، وكيف يقوم بإيهامهم بوجود أعداء بالخارج، وخونة ومندسّين في الداخل، وكيف تتم إعادة صناعة الدكتاتور، وتأليه الحاكم بواسطة الإعلام، وكيف يعمل الحاكم على جعل الشعب منشغلاً بالحصول على لقمة عيشه مع عدم تفكيره في ما هو أبعد من ذلك، وخلق شعور مستمر لديه بعدم الأمان الذي لن يتحقق إلا في ظل الحاكم الإله، وكيف يقوم الحاكم بخداع الشعب؛ لتحقيق مصالحه الخاصة وحمايته .

• ويمكن لنا ونحن نقرأ الرواية أن نقارن بين شخصياتها وأحداثها مع شخصيات وأحداث مشابهة الآن، حيث تحكي الرواية عن مجموعة من الحيوانات تعمل في مزرعة يُديرها إنسان دكتاتوري مستبد، ومهمل في عمله، فضلاً عن كونه في كثير من الأحيان يترك إدارة المزرعة إلى المعاونين الذين يعاملون الحيوانات بقسوة، فيتركونها في بعض الأحيان تتضوّر جوعًا، وفي ظل هذه الوقائع برزت أفكار الثورة، والحاجة إلى إحداث ثورة داخل المزرعة، فتقوم الخنازير وفقًا للرواية بعمليات التأطير الفكري للثورة، حيث يتم عقد اجتماعات للحيوانات؛ بهدف توعيتهم بأهمية الوقوف في وجه القمع والاستبداد.

• وقد طرح كبير الخنازير عددًا من التساؤلات والإجابات، أهمها: «هل كُتب علينا الاستسلام لهذه الأوضاع على أنها من طبائع الأشياء؟، حيث يوضّح بأن «الإنسان هو عدونا الأوحد، والأزلي فإذا ما استبعدناه من طريقنا فإننا نكون بذلك قد محونا الجوع والعبودية إلى الأبد! « .

• لكن الكثير من الحيوانات لم تفهم المعاني المقصودة من حديث «كبير الخنازير» عن أفكار الثورة، كما أنها لم تُفلح في فك شفرة تلك المعاني؛ نتيجة للجهل المستشري في أوصال المجتمع الحيواني، وبالتالي ما بقي في أذهانهم من ذلك الحديث هو مجرد أحلام لطالما انتظروها .

• ومع استمرار سياسات الاستبداد، وانعدام العدالة الاجتماعية، تقوم الحيوانات بانتفاضة «حيوانية» ضد مالك المزرعة (الإنسان)، حيث تقوم بطرده وعائلته من المزرعة، وهنا يقول الكاتب: «وفي وحدة القصد انقلبت الحيوانات على جلاديها تركلهم، وتعضّهم حتى أُفلت الزمام من أيدي الرجال الذين لم يعرفوا من قبل سابقة لهذه الظاهرة»، وبالتالي «توقفوا عن الدفاع عن أنفسهم، وانتابهم رعب شديد وهرعوا إلى خارج المزرعة « ، ومن ثم «أيقنت الحيوانات بأنّ الثورة نجحت، وأصبحت المزرعة ملكاً لها « .

• دخلت الحيوانات قصر الإنسان، وهي تخشى المجهول الذي يتربّص بها، وتتهامس بإعجاب مما تشاهده من مظاهر الأبهة والترفّ، لكنها اتفقت فيما بينها على ترك القصر كمتحف لا يليق بالحيوانات سكناه.

• استيقظت الحيوانات منذ الفجر، وهي سعيدة بحريتها الجديدة؛ كونها أصبحت مالكة للمزرعة، وبعد الانتهاء من نشوة الانتصار يتبيّن للحيوانات بأنّها قد تكون غير قادرة على إدارة المزرعة بالشكل المطلوب، فهي لا تملك خطة واضحة لإدارة المزرعة، وهنا اقتنص خنزيران حالة عجز الحيوانات، وجهلهم، وعدم التخطيط المدروس لما بعد الثورة؛ ليقفزا على ظهر الثورة، ويصبحان بمرور الوقت منظّرين لهذه الثورة.

• يقوم الخنزيران – المنظّران- بوضع عدد من الوصايا التي ينبغي أن تسود المجتمع الحيواني الجديد، وطلبوا من باقي الحيوانات ألّا ترهق نفسها في التفكير، فالتفكير سيكون من مهام الخنازير، وتمّ الاتفاق على عدد من الوصايا، والتي ستكون نبراسًا لهذا المجتمع الحيواني الجديد، وهي:

((كل من يمشي على رجلين اثنتين إنما هو من الأعداء./ كل من يدبّ على أربع، أو له جناحان إنما هو من الأصدقاء./ غير مسموح للحيوانات بارتداء الملابس./ غير مسموح للحيوانات بالنوم على الأسِرة./ غير مسموح للحيوانات بشرب الخمر./ على الحيوان ألّا يقتل حيوانًا آخر./ كل الحيوانات سواسية.))

• تمّ إرساء قاعدة جديدة في هذا المجتمع (الحيواني)؛ وهي أنّ التفكير، ورسم سياسة إدارة، وتنظيم المزرعة سيكون من اختصاص الخنازير، في حين أنّ باقي الحيوانات سيكون مهامها العمل في المزرعة بكل جدّ ونشاط، وهذا الأمر – حسب وجهة نظر الخنازير – لا يُعدّ أنانية من قبل الخنازير، وفي حال فشل الخنازير في إيجاد الحلول والمعالجات، فهذا يعني عودة الإنسان المستبد إلى إدارة المزرعة، بالتالي ستعود الحيوانات إلى مرحلة الاستبداد، وربما بشكل أشد قسوة.

• تمّ شطب اسم المزرعة القديم؛ ليكون اسمها الجديد «مزرعة الحيوانات»، وتنخرط كل الحيوانات في العمل كلاً وفق طاقته، ويُوضّح الكاتب أنّ الحيوانات في العهد الجديد كفّت عن السرقة، وامتنعت عن الشكوى من مقرراتها الغذائية، وكذلك كفّت عن العراك والغيرة التي كانت تسود المزرعة في عهدها البائد، وقد كانت الخنازير تُطلق صيحات التشجيع على الاستمرار في العمل؛ من أجل زيادة الإنتاج.

• شكّلت الحيوانات عددًا كبيرًا من اللجان؛ لتصريف شؤون المزرعة، لكن هذه اللجان لم تحظَ بالتوفيق في أعمالها، وتمّ اختصار الوصايا السبع – نتيجة لجهل الحيوانات، وعدم قدرتها على التعليم – إلى جملة واحدة وهي « ذوات الأربع أخيار! ذوو القدمين أشرار! «.

• وقد برز نزاع وخلاف بين الخنزيرين حول كيفية إدارة وتنظيم المزرعة، إذ أصبح كلاً منهما يتربّص بالآخر، وكان لكل واحد منهما أتباع يناصرونه، ويتمكن أحدهما من التغلّب على الآخر، بحكم قيامه بتجهيز نفسه لمثل هذا الموقف، حيث قام بتعليم وتجهيز عدد من الجراء؛ لتكون سنده في وقت الشدة، وبذلك حدث تفاوت في موازين القوة بين الطرفين، وتمّت السيطرة على زمام المبادرة في المزرعة من قبل ذلك الخنزير.

• يقوم الخنزير المنتصر بمعية – أتباعه – بضخّ جرعات كبيرة وقوية من العنف المادي، وحتى الرمزي، فيتم قتل عدد من الحيوانات الرافضة، أو المستاءة من تفرّده بالسلطة.

• منذ صعود الخنزير المنتصر إلى سُدة الرئاسة، بدأت سياسة تقليص الحريات، والتضييق على حق التعبير الذي فتحته ثورة الحيوانات على الإنسان، فيتم إقصاء أصوات كل الحيوانات، ويُختزل صوتها في صوت وفكر الخنزير (المنتصر)، الذي أصبح يُلقب بالزعيم، والذي تُدار المزرعة من خلال فكره الأوحد.

• يقوم الخنزير المنتصر (الزعيم الجديد) بالاستئثار بالسلطة، من خلال تطبيق سياسة التجهيل، فهي الطريق نحو استمرار حكمه، وسيطرته على المزرعة، حيث أقنع الحيوانات بأن النظام الحديدي المعمول به هو السند الحقيقي لحماية المزرعة من أيّ أعداء محتملين، وأصبح شعار أتباع الزعيم هو «الزعيم دائماً على حق».

• وتقوم السلطة الجديدة بتحريف، وإقصاء أحداث ووقائع تاريخية، فضلاً عن تمجيد وقائع تاريخية خاصة بالزعيم، كل ذلك بدعم وتواطؤ عدد من الأتباع، الذين يرون أن التغيير الذي قام به الزعيم قد غيّر مسار المزرعة، في محاولة منهم لاسترضاء الزعيم، ودغدغة عواطفه .

• أصبحت هناك برامج وأنشطة إعلامية موجّهة تمجّد الزعيم، فهو الذي يمتلك مهارات التفكير والتكتيك المُعقّد، ولديه أكثر بكثير مما يراه الآخرون على السطح، من ثم فهو على الصواب دائماً، وبهذا حسب وجهة نظر الكاتب أصبح الزعيم أكثر تقديساً، وأمام كل هذه المحددات الجديدة في شخصية الزعيم لم يكن أمام الحيوانات من سبيل إلا الاقتناع والقبول به .

• قام الخنزير (المنتصر) بوضع هدف أمام الحيوانات، وهو السعي الحثيث لبناء طاحونة هواء، حيث طلب من الحيوانات كافةً العمل بكل جدٍ ونشاط؛ من أجل إنجاز هذا الهدف، وتغيير أوضاعها الاقتصادية، وأصبح الزعيم يرى دومًا وجود مؤامرات خارجية تُدبر ضد هدف إنجاز الطاحونة لا يراها الآخرون، وعلى الحيوانات الاستمرار في البناء، وعدم تعطيل هذا المشروع التنموي للمزرعة، بمعنى ظهور دولة جديدة تتوزع فيها الأدوار كلاً حسب قدرته على التفكير والعمل.

• بدأ سكان المزرعة ببناء الطاحونة وسعى (الحصان بوكسر)؛ للعمل بجد ونشاط؛ للإسراع والانتهاء من بنائها، وكانت نهايته تعيسة مؤلمة، فدائمًا هناك ضحايا في الثورة يصعد على ظهورهم المستفيدين الذين يزجون بهم في خندق الصراع والحرب، ودائمًا هناك من يضحي بحياته؛ لأجل أن تحقق الثورة أهدافها.

• أصبحت غاية الزعيم هي بناء مجتمع حيواني يُدين له بالولاء المطلق، بالإضافة إلى تشكيل درعًا حيوانياً له في

حال حدوث أيّ أزمات في المزرعة.

• يُوضّح الكاتب بأنّ الزعيم قد اتجه نحو أبناء جلدته من الخنازير، حيث ازداد نفوذهم والاعتماد عليهم بشكلٍ خاص، في دعمه ومساندته في السلطة من منطق الموالاة، فتمّ الإغداق عليهم بالعطايا، وتلبية جميع رغباتهم، وأصبحوا يمارسون الفساد، ونهب خيرات المزرعة، في حين كانت كل الحيوانات تلتزم الصمت المطبق، وهذه المعطيات هيّأت الأرضية الحاضنة لبروز المجتمع الحيواني الخاضع.

• يُبين الكاتب أنه مع مرور الوقت لم يبقَ من الوصايا السبع التي تمّ الاتفاق عليها سوى وصية واحدة، وهي أن « كل الحيوانات سواسية، لكن بعض الحيوانات أكثر مساواةً بعضها لبعض «، هذه الاستعارة اللامعة التي ذكرها الكاتب تبيّن أن التغيير غير المخطط سيقود لا محالة إلى الاستبداد.

السؤال المطروح هنا: ماذا يُريد الكاتب من هذه الرواية؟

• من خلال قراءتي للرواية لاحظت أن الكاتب يريد القول بأنّ الثورات التي تدعو إلى الحرية والعدالة الاجتماعية، والتي تفتقر إلى وجود خطط واضحة لتحقيق ذلك ستفتح الطريق لمرحلة جديدة تكون أكثر استبدادًا من المرحلة السابقة، وبذلك فإن الرواية تعكس الآمال العريضة للشعوب الطامحة للتغيير بدعوى الاستقرار والمستقبل المشرق، وفي ذات الوقت تحمل معها خيبة الأمل التي تصيب الحالمين بذلك التغيير، وهذا يعني أنّ الرواية تكشف حقيقة جد مهمة، وهي أن الشعوب لم ولن تتعلم؛ فهي تُعيّد صناعة الدكتاتور في كل مرة تُعلن فيها الثورة والتغيير.

• كما اتفق مع الكاتب أيضًا في تأكيده على أزمة الجهل والتجهيل، وأنه كلما كان الفرد جاهلاً كان سهل على الحاكم أن يفعل فيه ما يشاء دون أن يناقش أو يُعارض؛ فالجهل والتجهيل المقصود لأفراد المجتمع، فضلاً عن الإعلام الموجّه والمؤثّر يُسهل عملية التحكم والتأثير في عقول أفراد المجتمع، وكل ذلك سيقود بمرور الوقت إلى خلق بيئة داعمة للاستبداد، والحكم الفردي.

• كذلك فإن غياب المعرفة التي تُمثّل السبيل؛ لتحسين الفكر وتطويره يعدُّ سببًا للانقياد، والخضوع، والخنوع، والاستسلام للحكام، وتقديم الولاء والطاعة لهم، وبحسب الرواية من يعمل دون أن يفكر هو جاهل، ومن يعمل فقط ليحكم الرئيس دون مناقشة أو مجادلة فهو جاهل أيضًا، ومن كان يعمل ظنًا منه أنه يحقق مبادئ الثورة في الوقت الذي ينفرد فيه الحاكم بالسلطة لتحقيق مصالحه الخاصة فهو جاهل.

• عمومًا، الرواية رائعة، وقد تميّزت بالبساطة في السرد، وجاءت قوية في التشبيه والدلالات، وجسّدت واقع الحياة بصورة حية لمزرعة الحيوانات.

• فالرواية بشكلٍ عام عميقة ومعبّرة عن الأحداث والتغيرات السياسيّة الحاصلة في العديد من دول العالم، والممتع في قراءتها هو ربطها بالواقع الذي نعيشه.

• وما حدث في مزرعة الحيوانات يشبه إلى حد كبير ما نراه في حياتنا اليومية؛ فالفساد، والتخريب، والظلم متجذّر في نفوسنا حتى وإن كنّا ندّعي حبّ الخير، والعدل، والأمانة.

• وقد وضّحت الرواية إلى جانب ما سبق الملامح الأساسية لأغلب الثورات في العالم، التي تتميز في بدايتها بالحماس للوصول إلى النهاية المؤلمة التي تعود بنا من حيث بدأنا كالمعاناة، والظلم، والقهر، والاستبداد، والفساد.

• وأخيرًا ربما تتجه الرواية من ناحية أخرى إلى الاستهزاء والتهكم ضد أي تغيير أو ثورة قد تحصل في أيّ مجتمع، بالتالي يعد هذا العمل في أحد أبعاده هو توظيف اللغة الأدبية للقتل المعنوي والرمزي لأي ثورة قد تحدث في العالم، فالاستهزاء ضد أي تغيير أو ثورة سيكون هو الصدأ الذي سيقضي عليها.

3 روايات لمبدع واحد

سامي اوران. الجزائر

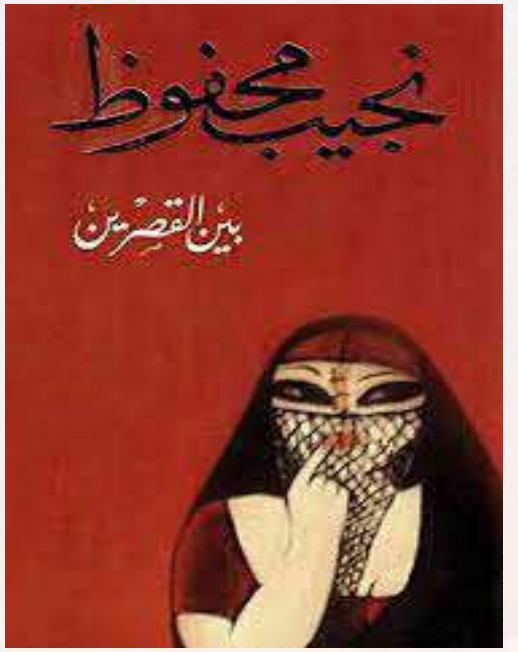
• **بين القصرين:**

((هي رحلة كتاب بدأت من القاهرة وختمت في وهران/ الجزائر)). أبان "نجيب محفوظ" على علو كعبه كروائي عالمي ،ولعلها من أحسن ما قرأت له. هذه الرواية ينطبق عليها قول "شارل لالو": ((إن الأدب سجل حافل بماضي الأمم و نظرتها إلى قضايا الوجود.))، و بالفعل، عكست هذه الرواية نظرة المجتمع المصري حضارياً حتى غدت كمرآة له .

إن "بين القصرين" هي رؤية سوسيو/نفسية إلى المجتمع المصري بصفة شمولية، ونظرة عامة إلى بداية تشكل الوعي الوطني/ القومي عند مختلف شرائح المجتمع (التجار، الطلبة، السياسيين، رجال الدين، الأطفال، العهار والزعار، القواعد من النساء.).

نجح "محفوظ" في التغلغل إلى أعماق شخوصه الأدبية، عاكساً نظرتهم إلى الواقع واحداً تلو الآخر، بداية من الطفل "كمال" و تعريجاً بإخوته وأمه، و انتهاءً بالسيد "أحمد عبد الجواد" الرجل/ الطفل، الذي عرّفنا "محفوظ" دواخله ومخارجه، وصوَره نشواناً/ حزيناً، جاداً/ هازلاً، خوار/ جباراً، حتى عاد القارئ عليماً بدواخل تلك النفوس قياساً بجودة تصويرها أدبياً.

كما وفق "محفوظ" إلى استحضار صورة الشرق من اللاوعي الجمعي، عبر كنه الفطرة الذكورية في جيل السيد "أحمد عبد الجواد"، حيث يرون مجالس السمر تحاكي مجالس العمل نداً للند، وكيفية تناقل جينات هذه



الشخصية إلى الأبناء.

هذا العمل يصور الحياة الواقعية بامتياز (حياة البيوت من الداخل، الخطبة، مراسيم الزواج، العشق ، الحانات، المقاهي، المساجد، الجيرة، الترتيب الهرمي للعوائل، العاهرات باعتبارهم ملح الطعام في المجتمع).

لعل أبرز ما نجح فيه "محفوظ" في هذه الرواية هو تعدد الرؤي داخل كل شخصية، بحيث يمكننا أن ننصب "محفوظ" محللاً نفسياً قبل أن يكون كاتباً واقعياً، ولعل استنطاقه لشخصيات كخديجة و"عائشة"، و"كمال"، و"الست أمينة"، هي أعظم ما في الرواية بتقديري، نظراً لكون هذه الشخوص مهمشة وغريبة عن العمل الروائي

في ذاك الزمن حتى جعل منهم "محفوظ" شخصيات حقيقية و محطات ينطلق منها المتصدرون لكتابة الرواية بعده.

• **الحرافيش:**

((أو"بيضة الديك" بعد "أولاد حارتنا")). على خطى "غابريل غارسيا ماركيز" سار "نجيب محفوظ" في كتابة ملحمة "الحرافيش"، منتهجاً الواقعية السحرية كطريقة في العرض.

جملة من النظريات الفلسفية اقترنت داخل هذا العمل الضخم، من الداروينية، مروراً بالوليمة الطوطمية لفرويد عبر فلسفات "نيتشه"، و"شوبنهاور"، و"سارتر" دون التغافل عن آراء "اخوان الصفا" في العدل. هي 10 قصص تؤرخ العشرة عوائل من آل عاشور الناجي، أو المسيح الذي ملأ الأرض عدلاً عبر الصراع على من يصبح فتوة الحارة.

يعمل "نجيب محفوظ" في هذه الرواية على التأسيس للوعي الجماهيري الذي يمكن من خلاله تأسيس مجتمع عادل بعيداً عن الأوليغارشية التي تفرضها بعض الأقليات فتسود الناس بها.

إن الخرافيش هي إعادة نظرة جدلية للتاريخ عبر أسرة "عاشور الناجي"، مع استقراء ناقد مبطن للأنظمة الشمولية التي تحكم بعض الدول.

"الحرافيش" تضمنت النقد اللاهوتي، الاجتماعي السياسي، الأخلاقي، الأمر الذي أضاء قنديل الوعي في أوساط القاعدة الشعبية، إذ هي تؤسس لقانون نفي الأضداد عبر الصراع بين العدل والجور.

إن "عاشور الناجي" هو كل ضمير حي يسعى لإحلال العدل داخل الواقع، كما يمكن تفسيره ميتافيزيقياً بالقول بأنه المهدي الذي طال انتظاره و انه لا محالة راجع كما رجع "عاشور الناجي".

إن "الحرافيش" هي ملحمة نظريات وفلسفات ورؤية

واعية للتطور الحضاري والفكري للانسان، إن هذه الرواية تستكمل ما لم يقل في "أولاد حارتنا"، بل تفوقها في واقعية الطرح وعمقه.

كما أن هذه الرواية حملت الفلسفة على الأدب، ولم تحمل الأدب على الفلسفة، وما شخصيات "شمس الدين"، "جلال"، "زهيرة"، "عاشور"، إلا شظايا متبقية من كل نفس بشرية أحسن الكاتب في رصها إلى بعضها البعض منتجاً منها رواية خالدة في الأدب العربي الحديث.

لكن، من قال إن "بين القصرين" هي أدب واقعي صرف؟ وإنها ترسخ أسس الواقعية في أدب "نجيب محفوظ"؟، ومن جعل منها رواية تستحضر الشرق بحضارته ومجالس طربه، فتعكسه في حياة "السيد أحمد عبد الجواد"؟ وهل الشرق عاهرة وخمر وكلمة عليا ينطقها رجل ذو هيبة؟

هذه الرواية بها من خلجات النفس وشهوانيتها أكثر مما فيها من الواقعية (باختلاف مفهومها فلسفياً)، هذه الرواية هي حركة للواقع ورصد لتحركات الفكر و المجتمع

وترجمتهما عبر شخوص الروايات.

في اعتقادي، إن هذا العمل العظيم أميل لليسار الفرويدي، فهو عمل متكامل أدبياً ولغوياً وفلسفياً.

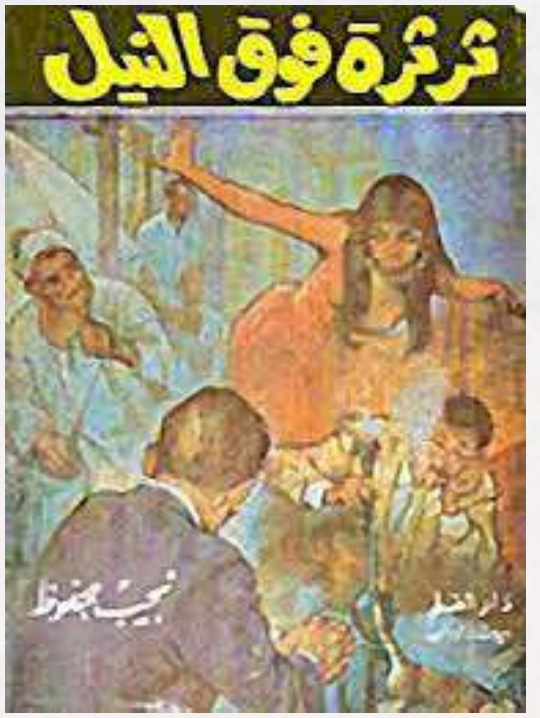
• ثرثرة فوق النيل:

((عندما يشيد الانسان بنياناً على رمال متحركة))، هذه الرواية هي رحلة وجدانية في ذات مهزومة، "أنيس زكي" الموظف المغيب عن صنع الحدث مع سبق إصرار منه، فهو العائش جسداً في الواقع فقط مع بقاء عقله ووجدانه في سيرورة لاشعورية ممتدة من التاريخ الغابر إلى اعتبار ماسيكون في المستقبل .

شلة من الشباب من أواسط القوم، يجمعهم "نجيب محفوظ" على ظهر مركب على النيل (أو "المملكة" كما ارتأى الكاتب تسميتها)، في رمزية هامة إلى حركية الماء بمعزل عن اليابسة، فعلى متن القارب، ينفلت اللاشعور من عقاله فارضاً منطقه ليصبح الحاكم مزيحاً بذالك الأنا الأعلى من علياءه في فرض منطقه، فتظهر الحياة بدون مبادئ أو رسوم أو قوانين، حيث تحنى الجباه للإباحية في ثوبها العبثي القشيب. وكأن "نجيب محفوظ" يناقش فرضية مفادها إمكانية حياة الفرد بدون نظم ولا قوانين، ناهيك عن التشريعات السماوية، أين يرتد الانسان إلى فطرته الطبيعية الأولى.

هذه الرواية هي هجوم لاذع على الأنظمة التي سيرت الانسان إلى كائن متعطش للعودة الى المرحلة البدائية في التكوين، فإليها يعزو الكاتب رمزياً تفكيك الانسان كمجموعة مبادئ باعتبار أن الأنظمة الشمولية لا تؤمن بالمبادئ، ولا من كون الفكر يغير من الواقع شيئاً، فالأنظمة مجرد شعارات بدون معنى في رأي الكاتب، في هجوم لاذع على تطبيق السياسة الاشتراكية في مصر أيام الحقبة الناصرية.

لكن، جريمة القتل أعادت الانسان إنساناً، وسيرت "أنيس زكي" العائش في ميتافيزيقيا الكون إلى انسانيته، فنجيب



محفوظ يؤمن بالجبلة الخيرية في الانسان، وأنه مفطور عليها بالرغم مما ران على الإنسانية من علائق عبر التاريخ.

إن "ثرثرة فوق النيل" هي رفض للواقع، وبحث عن لاواقع يتيح التأقلم مع الواقع، في جدلية تتراقص تارة بين اللاشعور والشعور.

كما تنبه الكاتب الى أهمية الإنسان كفرد داخل المجتمع، وهو ما صوره بامتياز في شخصية "العم عبدو"، والذي يعتبر بالرغم من مركزه الاجتماعي الضئيل محط أنظار الشلة فهو "يؤم المصلين"، "من يزود الشباب بالحشيش و بنات الليل"، "يرتب العوامل"، "العين الساهرة على الأمن".

في استحضار مثير لجدلية العبد والسيد التي نادى بها الفيلسوف الألماني "هيغل". هي رواية تحتمل عدة دلالات وأوجه.

الورق عند العرب

صلاح عبد الستار محمد الشهاوي. مصر

ترك العرب للمعرفة الإنسانية تراثًا لم تتركه أمة قبلهم ولا بعدهم يتمثل في أمهات الكتب والمعاجم والموسوعات التي خطتها أقلام العلماء والأدباء الذين أفنوا أعمارهم في التفكير المثمر والإنتاج الغزير نثرًا وشعرًا وعلمًا وفنًا، وكانوا يطربون لصرير أقلامهم على الورق كما يطرب الموسيقار لألحان الآلة التي يعزف عليها.

كلمة "ورق" جاءت أصلاً من ورق الشجر، إحدى مواد الكتابة عند العرب قبل تعرّفهم على الورق المصنوع. أما كلمة "ورّاق" فجاءت بمعنى الدراهم، ربما لكثرتها تكون مثل ورق الشجر، قال تعالى: (فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا) (الكهف:١٩). والورق تعني الرجل كثير الدراهم، عرفت الدراهم عند العرب بالورق، وأطلقوا على الموسر مورقًا، وأطلقوا على الفضة اللجين، وأطلق لفظ الورق على المال كله بعد ذلك، قال الشاعر:

يارب بيضاء من العراق.. تأكل من كيس أمرئ ورّاق

كما تعني العامل في صناعة الورق ومنها "مورق الكتب"، أي الذي يحترف الوراقة مثل بيع الكتب ونسخها وخطها وتجليدها وتهذيبها.

الورق في التاريخ العربي:

كانت بدأيات الكتابة عند العرب نقوشًا على الأحجار الكبيرة؛ لذا ساد المثل: "العلم في الصغر كالنقش على الحجر"، وبعد ذلك أخذت الكتابة على "الصحف". كَتَب العرب على أكتاف الإبل (اللخاف)، وألواح الحجارة الرقيقة (الرقاق)، والعريض من جريد النخل (العُسُب)، واستخدموا جلود الحيوانات كالماشية والإبل والأغنام والماعز، صحفًا للكتابة، وذلك بعد دبغها وإزالة الوبر أو الصوف أو الشعر عنها، كانت هذه الجلود تهيأ بعناية، فتكشط وتحكّ حتى ترقّ، وكانت تسمى Diphterai وهي كلمة يونانية ذات أصل فارسي قديم (دفتر)، ومنها أخذ العرب التسمية نفسها. فالدفتر وجمعه دفاتر: مجموعة من الصحف تُضم إلى بعضها بعضًا، وفي طياتها محتوى لموضوع واحد، أو عدة مواضيع متشابهة. بل إننا نستطيع أن نُرجع كلمة "الجفر" وهو في الأصل رقاق من جلد الماعز إلى الكلمة نفسها. وبعد أن يُكتب على الرقاق يطلق العرب على الرقاق أسماء مختلفة:

المُصحف: والجمع مصاحف، مجموعة كبيرة من الصحف تتميز طياتها عن الصحيفة بأنها يُكتب على وجهها وظهرها، تُضم طياتها وتربط عند طرفها الأيمن بخيط متين يخاط من فوق نزولًا إلى أسفل، بحيث تكون الكتابة على دفتي المصحف، وعندما جُمع القرآن الكريم، جُمع على هذه الطريقة فسُمي مصحفًا، وجاءت عليه ألف ولام (الـ) التعريف للدلالة على التفرد والعظمة.

الكتاب: والجمع كُتب، وهو جامع الكتابة، فإما أن يكون ما كُتب عليه من المؤلف نفسه، وإما أنّ المؤلف أملاه لآخر فاستكتبه. وقد عمّ هذا الاسم فأصبح يعني كل ما هو مكتوب. سواءً على الرقاق أو على غير ذلك من المواد، ثم أصبح مرادفًا للمصحف أيضًا.

الصحيفة: وجمعها صُحُف، وهي كل ما يكتب عليه بقطعة واحدة وعلى وجه واحد فقط.

السّجل: والجمع سجلات، ولا تختلف السجلات عن الصحف إلّا بمضمون المكتوب عليها، ولا تكون من اللخاف أو الرقاق أو العُسُب، لصعوبة طيها. قال تعالى: (يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجِلِّ لِلْكُتُبِ) (الأنبياء:١٠4). (وَالسَّماواتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ) (الزمر:67). فالسجلات عبارة عن وثائق رسمية،

أوحسابات تجارية، تُحفظ كمطويات بطريقة أسطوانية، ملفوفة بخيط أوفي علبة معدنية، وتوضع على أرفف خاصة وبطريقة أفقية.

الكراسة: أو الكراس، والجمع كراريس-: مثل الدفتر، إلّا أنها أصغر في قطعها، وتضم في طياتها موضوعًا واحدًا أو جزءًا من كتاب.

وفي الحقيقة أن نقلة كبيرة في الكتابة والورق حققها اكتشاف المصريين للبردي. ومنذ ذلك الحين بدأت تختفي الكتب الحجرية والصلصالية الثقيلة وغير العملية، وبدأت تظهر شرائح البردي الطولية، كانت توضع متعارضة، في طبقتين أو ثلاث، فوق بعضها ثم تبلل بالماء وتضغط. وكان يصنع كصفحات منفصلة، ثم تلصق هذه الصفحات الواحدة في الأخرى، وتراوح عرض شرائح البردي من ثلاث أقدام إلى 18 قدمًا. ويقول علماء الآثار إن أطول ورقة بردي موجودة هي بردية "هاريس" ووصل طولها إلى 133 قدمًا وعرضها إلى 16 قدمًا.

كان العرب يطلقون كلمة "قراطيس" على أوراق البردي، وقد وردت القراطيس في القرآن الكريم ومنها الآية التي جاءت في سورة الأنعام ترد على طلب مشركي العرب من النبي (صلى الله عليه وسلم) أن يأتيهم بمعجزة: (وَلَوْ نَزَّلْنَا عَلَيْكَ كِتَابًا فِي قِرْطَاسٍ فَلَمَسُوهُ بِأَيْدِيهِمْ لَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَا سِحْرٌ مُبِينٌ) (الأنعام:7).

وانتقلت صناعة الورق إلى العرب والمسلمين عندما فتحت "سمرقند" على يد القائد "قتيبة بن مسلم الباهلي" في عام 93هـ/712م، وكان للعرب والمسلمين بعد ذلك فضل تعريف العالم الأوروبي بالورق، يذكر المؤرخ "عبد الملك الثعالبي" أن صناعة الورق في "سمرقند" انتقلت للعرب إثر معركة "تاليس" عام 143هـ/751م، فقد أسر خلالها القائد "زياد بن صالح" الصنّاع الصينيين، وأرسل بعضهم إلى "بغداد" لينشئوا هذه الصناعة فيها. وقد ورد في بعض المصادر الصينية نص تاريخي يشير إلى وجود فنانين صينيين في تلك الفترة في الكوفة. وأنهم علموا الصناع المسلمين النقش والتصوير، إضافة إلى نسج الحرائر وغيرها.

وكانت "بغداد" أول مدينة تحتضن أول مصنع للورق في بلاد العرب في عهد "هارون الرشيد"، وقد أسس هذا المصنع "الفضل بن يحيى" في عام 178هـ/794م (الفضل بن يحيى والي خراسان، وابن يحيى البرمكي وزير هارون الرشيد)، وبعد أن كثر الورق أمر الخليفة "هارون الرشيد" بترك الكتابة في الورق القديم المصنع من الجدل والبردي وغيره (يروي القلقشندي في صبح الأعشى ما يلي: ولي "الرشيد" الخلافة وقد كثر الورق وفشا عمله بين الناس، فأمر ألا يكتب الناس إلا في الكاغد؛ لأن الجلود ونحوها تقبل المحو والإعادة، فتقبل التزوير، بخلاف الورق؛ فإنه متى مُحي فَسُد، وإن كُشط ظهر كشطه. وانتشر الكتابة في الورق إلى سائر الأقطار وتعاطاها من قرب وبعد، واستمر على ذلك إلى الآن). والانتقال للكتابة في الورق الصيني الذي أطلقت عليه العرب "الكاغد" حتى صارت المقولة التي يسير بها الركبان: "كواغد سمرقند عطلت قراطيس مصر".

كان العرب يستخدمون في الكتابة ورق الشجر واللخاف (حجارة بيضاء رقيقة)، وعسب النخل، و"الجريد الذي لا خوص فيه"، كما كتبوا على الجلود وعظام الحيوانات، وعلى قطع النسيج وألواح النحاس والخشب.

وإذا كان أهل الصين هم أول من توصل إلى سر صناعة الورق واستخراجه من شرانق الحرير، فإن العرب تعلموا صناعة الورق من صناع صينيين وقعوا في الأسر عندما فتح العرب سمرقند. (يمثّل وصول الاختراع الصيني لـ -الورق – إلى العالم الإسلامي منعطفًا أساسيًا في انتشار صناعة الكتاب والمكتبات ودور الحكمة والعلم وازدهار محترفات النسخ والتخطيط والتدوين والتصوير والتذهيب والتجليد حتى أصبح "حي الوراقين" يمثل العصب الرئيسي في خطط التنظيم الحضري. ثم بدأ العرب يستبدلون شرانق الحرير بمواد أكثر توافرًا في أقاليم الدولة الإسلامية، وكان الورق الصيني يسمى «الكاغد» فسماه العرب

بنفس الاسم بعد إحداث التغيير الهام الذي يعتبر حادثًا هامًا في تاريخ العالم، فقد قام المسلمون بتنقيته مما كان يستعمل في صناعته من ورق التوت ومن الغاب الهندي، وقامت مصانع للورق في دمشق وطبرية بفلسطين وبطرابلس الشام؛ لكن ظلت "سمرقند" أكبر مركز لصناعة الورق، مما دعا "الخوارزمي" لمداعبة أحد أصحابه معاتبًا لقلة الكتابة إليه قائلًا: ((هل سمرقند بعدت عليه والكاغد عز عليه؟))، ثم انتشرت صناعة الورق بعدها في كل أرجاء العالم العربي والإسلامي ودخل أوروبا عن طريق الأندلس.

ظهرت صناعة الورق "الكاغد" في مكة المكرمة عام 171هـ/787م، ثم انتقلت إلى مصر عام 184هـ/800م؛ حيث يحدثنا "الثعالبي" في كتابه "لطائف المعارف" بقوله: إن "كواغد" سمرقند بطلت قراطيس مصر. يقصد البردي، كما ظهرت صناعة الورق العربي في الأندلس عام 39هـ/950م. ومن الأندلس انطلقت صناعة الورق إلى أوربا حيث كانت "طليطلة" (بوصفها من أكبر المراكز الثقافية في ذلك الوقت) أول المدن الإسبانية التي دخلت إليها مصانع الورق، ومنها انتقلت صناعة الورق إلى صقلية عام 1102م، وإلى إيطاليا عام 1154م، ثم ألمانيا عام 1228م، ولم تصل صناعة الورق إلى إنجلترا إلا في حوالي عام 1309م.

ويعتقد أن أقدم الكتب المؤرخة الموجودة والمنسوخة باللغة العربية على الورق هي جزء من أعمال "أبي عبيد القاسم بن سلام" عن أحاديث الرسول –صلى الله عليه وسلم- وهذا الكتاب محفوظ في مكتبة جامعة –ليون- ويعود تاريخه إلى ذي القعدة 252هـ/ نوفمبر عام 866م. وهو من الورق البني الداكن، والورق غير شفاف وصلب وقوي ومتوسط السمك، ومن الواضح أنه تم تلميعه من الجانبين. ويبدو أنه كانت هناك بعض المعارضة لاستخدام تلك المادة الجديدة (أي الورق) لتدوين القرآن، والذي كان يدون في العادة في ذلك الوقت على الورق المصنوع من جلد الماعز بعد ترطيبه وتنظيفه، وفضّل الجلد لقوته وطول عمره؛ إلّا أن الجلد كان مكلفًا ويحتاج إلى جهد وعمالة لتجهيزه، فضلًا عن وجوب ذبح الماعز للحصول عليه. ومن ثم انتصر الورق في النهاية كمادة للكتابة الأكثر سلاسة. كما تغير بالإضافة إلى ذلك الشكل النمطي للكتاب من الوضع الرأسي إلى الوضع الأفقي. وأقدم النسخ الورقية الموجودة للقرآن كتبت بيد الخطاط "علي بن سدان الرازي" في عام 971-972م، وما تبقى من هذه المخطوطة المكونة من أربعة أجزاء مكتوبة بشكل رأسي، مقسم بين "أردبيل" في إيران. ومكتبة جامعة إسطنبول، ومكتبة "تستربيتي" في دبلن، وهناك مخطوطة ورقية أخرى من القرآن تم نسخها في "أصفهان" في عام 993م، وهي تحتفظ بالشكل الأفقي للمخطوطات الجلدية. وربما تكون المخطوطة الورقية الأولى للقرآن الكريم التي يرجع تاريخها إلى عام 1000-1001م هي أكثر المخطوطات شهرة، وقد نسخها "علي بن هلال" المعروف باسم "ابن النواب"، والمخطوطة عبارة عن جزء صغير يحتوي على 286 صفحة، كل صفحة بها 15 خطًا من الخط اليدوي المعروف باسم "النقشي" وهو الخط الذي جعل "ابن النواب" بهذه الشهرة. وغياب الإهداء من هذه المخطوطة مع صغر حجم الخط يوحيان بأن "ابن النواب" نسخ تلك المخطوطة ليبيعها في السوق وليس بتكليف من أحد.

الوراقون في جزيرة العرب:

عُرفت مهنة الوراقة في مختلف أرجاء الجزيرة العربية منذ قرون قديمة؛ إلا أن منطقة "نجد" شهدت وجودها مع بداية القرن التاسع الهجري بسبب نشاط الحركة العلمية آنذاك خاصة في العلم الشرعي، وما صاحبها من حركة فاعلة في نسخ الكُتب التي سهلت تداول العلوم والمعارف بين طلبة العلم والعلماء، وعدّت في ذلك الوقت من أهم الروافد الملازمة لصناعة الكتب قبل ظهور الطباعة في القرن الخامس عشر الميلادي.

وحمل العديد من الوراقين في "نجد" أقلامهم وأحبارهم متنقلين في مختلف مناطق نجد والجزيرة العربية؛ بحثًا عن نسخ الكتب التي تُطلب من المهتمين بالعلم، وذلك بمقابل مادي أو ابتغاءً لوجه الله تعالى للمساهمة في نشر العلم والمعرفة، وتجاوز عددهم ما

بين القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر الهجري (150وراقًا)، وفي القرن الرابع عشر بلغ عددهم (82 وراقًا).

إن إدخال وانتشار صناعة الورق في الدولة العربية الإسلامية منذ العصر العباسي الأول (القرن الرابع الهجري) أحدث طفرة ثقافية وحضارية لم يسبق لها مثيل في تاريخ الإنسانية، فقد يسرّ الورق على العلماء تأليف الكتب ونسخها، وازدهرت تجارة الكتب وأعمال الوراقة، وأصبح الكتاب يلعب دورًا هامًا في حياة الإنسان العربي المسلم الذي حضّه الإسلام على العلم والتعلم وجعله فريضة على كل مسلم. وهذا ما عبر "الجاحظ" عنه في رسالة إلى المعلمين بقوله: ((ولولا الكتاب لاختلت أخبار الماضي وانقطعت آثار الغائبين، ولقد رأينا عمود صلاح الدين وصلاح الدنيا إنما يعتدل في نصابه ويقوم على أساسه بالكتاب والحساب.))

يقول "وول ديورانت" عن صناعة الورق على يد العرب: ((كان إدخال هذا الاختراع سببًا في انتشار الكتب في كل مكان.))، ويدلنا "اليعقوبي" (ت:278هـ/891م) أنه كان في زمانه أكثر من مئة بائع للكتب في بغداد، وأن محلاتهم كانت مراكز للنسخ وللخطاطين والمنتديات الأدبية، وكان كثير من طلاب العلم يكسبون عيشهم عن طريق نسخ المخطوطات وبيعها للوراقين، وألحق بأغلب الجوامع مكتبات عامة، وكان يوجد في بعض المدن مكتبات تضم كتبًا قيمة، يباح الاطلاع عليهاللجميع.

أما أجور النساخين والمدونين فقد كانت تختلف باختلاف حسن خطوطهم ودقة تدوينهم وأمانتهم في التدوين والضبط والمطابقة، وفي بعض الأحيان كان المؤلفون يجعلون النساخين والمدونين يبيتون عندهم طول الليل حتى يفرغوا من إنجاز المؤلف وعدد من النسخ منه، فقد روي عن عالم يدعى "يعقوب بن شيبة السدوس" أنه صنف مستندًا وكان في بيته أربعون لحافا لمن يبيتون عنده من الوراقين لتبييض المستند ونقله وقد كلفه ذلك عشرة آلاف دينار حتى خرج المستند كاملاً.

رواج الكتب وانتعاش الأدب:

ونتيجة لصناعة الورق ظهرت مهنة الوراقة والنسخ، ومن ثم راجت الكتب وظهرت المكتبات حيث بدأ الخلفاء والسلاطين يقيمون المكتبات لهم في قصورهم، كما أقاموا المكتبات العامة للناس، وكانوا يتباهون بما يجمعون فيها من كتب مخطوطة ومنسوخة وينفقون عليها ببذخ شديد لتنميتها وتضمينها المخطوطات التي لا توجد في أي قطر سواها حتى يأتي الناس من كل صوب ومكان للقراءة والاطلاع والنسخ، فانتشرت خزائن الكتب في أقطار العالم الإسلامي من سمرقند وفارس إلى بخارى وقرطبة، ومن بغداد ودمشق إلى حلب والقاهرة، وأصبح التفوق الثقافي مجالاً للتنافس بين الدول والإمارات الإسلامية، بين العباسيين في بغداد والأمويين في الأندلس، وبين الحمدانيين في حلب والموصل، إلى أن تكون جنة الأدباء والشعراء والفلاسفة في نفس الوقت التي قامت المقاومة الإسلامية وحدها ضد العدوان البيزنطي المتلهف لاحتلال الشام وفلسطين حتى قيل إن ملك الروم عاير الأمير أبي فراس الحمداني بأن قومه قوم كتاب وأصحاب أقلام ولا يعرفون الحرب مما ألهب مشاعر الأمير فاندفع بقواته لتأديب ملك الروم المتبجح، وأنشد الأمير الشاعر قصيدته الغراء مخاطبًا ملك الروم المجروح والمندحر والتي جاء فيها قوله:

((بأقلامنا أحجرت أم بسيوفنا.. وأسدُ الشرى قدنا إليك أم الكتبَا))

وقد تواصل العرب قبل غيرهم من الأمم إلى علم إدارة المكتبات وتصنيف المؤلفات تصنيفًا موسوعيًا، ووظفوا بالمكتبة موظفين يرأسهم "الخازن"، وهو أمين

المكتبة، والذي كان يختار من أهل العلم والمكانة، ومن أشهر خزان المكتبات في التاريخ الإسلامي "سهل بن هارون"، و"ابن مسكوب"، و"أبي يوسف الأسفراني"، وكان بكل مكتبة عدد من النساخين والمترجمين والمجلدين، بالإضافة إلى عدد من المناولين الذين يحضرون الكتب للقراءة.

ومن المعروف أن الحضارة العربية والإسلامية قد أقامت نهضتها على أكتاف المكتبات، وأن هذه المكتبات قد أقامت نهضتها على أكتاف النساخين والوراقين الذين اضطلعوا بنسخ الآلاف المؤلفة من المخطوطات والمدونات التي شملت كافة مجالات العلوم والمعرفة الإنسانية، فقد لعب النساخون والوراقون دورًا كبيرًا في نشر الثقافة، فكانوا يلعبون دور آلات النسخ والطباعة التي نستخدمها في عصرنا الحالي؛ بل كانوا مدرسة تخرج منها العلماء، فكثير من المؤلفين بدءوا حياتهم كنساخ وكتبة ووراقين في قصور الخلفاء أو حوانيتهم التي أصبحت تشغل أحياء كاملة في كل مدينة عربية، يذكر "اليعقوبي" أنه كان في "بغداد" في القرن التاسع الميلادي (أي بعد أقل من قرن من الزمان منذ أن دخل العرب صناعة الورق)، ما يزيد على (...) وراق استخدمت حوانيتهم في نسخ الكتب وبيعها والاتجار فيها.

وهناك أيضًا من كانوا من كبار علماء المسلمين، وقد بدءوا حياتهم وراقين وناسخين، ثم عدلوا عن هذه المهنة منهم: ابن الخزاز وأبي بكر القطنطري وأبوبكر الخراساني وابن عقيل الذي ذكره "الباخرزي" في مخطوطة الشهير "دميه القصر"، وكان لبعض الوراقين تأثير علمي وأدبي على أسرهم فنبغ بعض أفرادها مثل "زينب"، و"حمدة" ابنتا "زيد الوراق" تاجر الكتب الذي كان يعيش في "وادي الحمى" بالقرب من "غرناطة"، فقد عرفت زينب وحمدة بسعة الاطلاع والتبحر في العلوم والأدب، بل كانتا تقفان في صف مشاهير أهل العلم.

وفي الختام:

لم يجد الإنسان طوال تاريخه المعروف سندًا لإثبات إنسانيته مثل الورق، منذ أن كان مجازًا في جلد وحجر وصلصال، إلى أن أصبح حقيقة تستعصي على الزوال، ظل الورق يؤكد على جدارته بلقب الذاكرة الثانية للإنسان في مقابل مخاوف النسيان وأحلام الخلود. رافق الإنسان والكتابة منذ عهد مبكر، وما زال يلوّن حياة مليارات البشر في العالم، يحفظ لهم تاريخهم، يشكل حاضرهم، ويؤثر على مستقبلهم. مثلما كان رفيقًا للكتابة كأرقى نشاط إنساني، فهو إلى الآن قرين للذهب والفضة كأغلى ممتلكات الناس، لن يكذب من قال: إن حياتنا ورق.

المراجع:

- محمد فريد وجدي، دائرة معارف القرن العشرين، المجلد العاشر الطبعة الثالثة 1971م.
- أحمد أمين، ضحى الإسلام، الجزء الثاني 1952م.
- د/سيد أحمد علي الناصري: الوراقون والنساخون، مجلة الدارة العدد الرابع السنة الرابعة عشر رجب 1409هـ.
- سعيد عبدالفتاح عاشور، المدينة الإسلامية وأثرها في الحضارة الأوربية، دار النهضة الطبعة الأولى القاهرة 1963م.
- محمد عطية الأبراشي، التربية الإسلامية وفلاسفتها، دارالفكر العربي ط 19776م.
- إريك دي جروليه، تاريخ الكتاب،ترجمة الدكتور/ خليل صابات مكتبة نهضة مصر القاهرة 1965م.
- عبد الملك الحمصي، إسهام العرب في نشأة الكتابة والخزانة العامة، مجلة الفيصل العدد 197.
- فريق تحرير مجلة القافلة، ملف العدد الورق، العد 63 يوليو/أغسطس 2013م.
- د. أشرف صالح محمد، حضارتنا المتألقة في العصور الوسطى، مجلة الوعي الإسلامي العدد 581 محرم 1435هـ نوفمبر 2013م.
- شهير الشاذلي، تاريخ موجز للورق، مجلة العربي العدد 673 ديسمبر 2014م.

ميثولوجيا الليالي العربية

محمد محمود فايد، باحث في علم النفس
والفنون والأدب الشعبي، مصر

في العصور القديمة تناول الفلاسفة والأدباء، الأساطير، في نتاجاتهم الفكرية وإبداعاتهم الأدبية والفنية، كل بأسلوبه في تقديم أفكاره؛ واتجاهه في معالجة قصيدته أو حكايته وحبك أحداثها، وتنامي مفاهيمها، والمغزى أو العبرة منها. وفي عصور ما قبل الإسلام، قامت المعتقدات الدينية على الربط بين بعض الأنبياء وفناء أقوامهم، نتيجة للعنة من الله، مثل: لعنات عاد، وثمود، ولوط. فضلاً عن إلقاء إبراهيم في النار، وطوفان نوح، ومعجزات عيسى، وغيرها من الخوارق والمعجزات.

أما في عصر صدر الإسلام، فقد جب ما قبله، ولم يشهد الفكر العربي الإسلامي مثل هذه اللعنات الإلهية التي أبادت الطغاة. ومن ثم اشتقت من الأساطير، حكايات الخوارق، وظهرت باعتبارها رد فعل طبيعي للعقيدة الإسلامية وأثرها في المجتمع المسلم. و"لم يعد القصص الديني أو العقيدة الدينية، مجالا لحركة الخوارق وصراع الآلهة إلا في مسار معلوم، أو بمعنى أدق، لم تعد الأسطورة التفسيرية، مجالاً بالنسبة للقاص العربي، فليست هناك قوى علوية تتصارع أو يتصارع معها الإنسان. وهو كذلك، الأمر الذي لم يحظ معه البطل عند القاص بهذه القوى. لكنه من ناحية أخرى، أين يذهب بتراثه الشعبي الضخم القائم على أساطير التفسير والتعليل لقوى الطبيعة والخوارق التي لا يفهمها؟ وأين يذهب بإيمانه القديم بالسحر؟"(1)

ولم يكن هناك، إلا منقذان للكتاب والقصاص، الأول: "أخبار الذين سيطروا على القوى الخارقة، مثل: الاشارات الدينية التي وردت حول سيطرة سيدنا سليمان على الرياح والطير والجن خصوصاً. فنقل المسلمون كل ما عندهم من إيمان بالسحر، ووضعوه حول سيدنا سليمان وخاتمه وبساطه ومرآته التي كان يرى فيها السماوات السبع. وقامت التوراة والاسرائيليات عموما، بتغذية هذا الاتجاه. مما أدى إلى تنميته وتعدده بعد تحوير مجراه قليلاً. الثاني: أخبار الصالحين والأولياء، حيث كانت أخبار القوى

الخارقة التي تدور حول أولياء الله الصالحين، أو من يعتقد بتقواهم وولايتهم وكراماتهم، جزءاً هاماً من صميم الحياة الاجتماعية للشعوب العربية والمصرية."(2) لذا، أطلقت بعض قصص الأساطير الخارقة حول مميزات وكرامات هؤلاء الصالحين والأولياء. ومن ثم، حددت العقيدة الإسلامية، هذا اللون من المحتوى الذي اشتملت عليه، فيما بعد، معظم حكايات الأساطير الخارقة.

1 – أساطير الخوارق:

توجد في "ألف ليلة وليلة"، بعض الآثار القديمة: المصرية والبابلية والهندية واليونانية، والاسرائيلية، وغيرها. وذلك من خلال، بعض الموضوعات والحبكات والأشكال الأدبية المختلفة، فضلاً عن الإشارات إلى بعض القصص الشبيهة. ونستطيع القول، "أن أديب الأسطورة العربي، لم يبدع في لون من ألوان الحكايات المستمدة من الأساطير والمعتمدة عليها وتعتبر امتدادا لها، قدر إبداعه في حكايات وأساطير الخوارق، حيث تعتبر "الليالي"، أشهر هذه الحكايات الأسطورية الخارقة الممتزجة بحكايات الجان والسحر والتحول والمسخ، والأفضل إبداعا في أدب الأسطورة العربي، والأكثر تأثيراً في ضمير العالم وفنه المعاصر بإجماع الدارسين".(3) بل وتمثل، "مجموعة متنوعة من أساطير العالم وقصصه الخرافية، بيد أنها، تظل عملاً مميزاً في الأدب العربي له نكهته الخاصة".(4) ولقد أفردت د. سهير القلماوي، فصلاً وضحت من خلاله، تأثير المجتمع الإسلامي وحضارته ومكوناته في الليالي عموماً، وقصص الخوارق خصوصاً. حيث عاشت حكايات الليالي، وحملت ووظف فيها الكثير من الأساطير والآثار السابقة، فيما عرف بعد ذلك بأساطير الخوارق، مثل: "المعتقدات الإسرائيلية والإسلامية، خاصة ما يتعلق بالعالم الآخر، وما حول العالم من الخصال التي تتصل بالملائكة والجن والشياطين. والتعاليم المختصة بالخلق الديني والوعظ، حيث صبغت بصبغة إسلامية قوية. وأخبار الديانات السابقة."(5) وكانت "أخطر هذه الأخبار التي تم استلهامها، قصة سيدنا سليمان وتسخيره للجن والريح والطير، حيث أشار القرآن إليها في سور: سبأ، النمل، البقرة، النساء، الأنعام، الأنبياء. ونشأت حول آياتها التفسيرات، وتشعبت الحوادث، وعمد المفسرون إلى إطالتها، فقد كانت غريبة عجيبة حقاً. لدرجة فتنت معها قاص الليالي بأشياء معينة، مثل: خاتم سليمان، بساط الريح، الجن المسجونين بالقماقم، قبر سليمان وما أحيط به من بحار وحيتان ومغامرات لمن أراد الوصول إليه من أجل الخاتم".(6)

وتعتبر "حكاية التاجر مع العفريت"، من أكمل النماذج التي توضح إبداع قاص الليالي في مجال أساطير الخوارق، فضلا عما في ثناياها من الموتيفات والأحاديث المرتبطة بها، مثل:

1-1: أسطورة العمار:

تعبر "أسطورة العمار" عن نوع معين من العفاريت التي تسكن في مكان ما في جوف الأرض، لكنها لا تريد من أحد أن يعتدي عليها. وهي تتجلى في الليالي في قصة العفريت الذي كان يسكن بالمنطقة التي أكل فيها التاجر التمرة، ثم رمى نواتها، فقتل من حيث لا يدري، إبن ذلك العفريت العمار.

وحتى الآن، لم يزل يذكر الكثير من الرواة، ميدانيا، هذه الأسطورة، بل ويؤكد بعضهم أنه توجد بعض "مخلوقات جوف أرضية" تسكن في مواقع وأماكن معينة بباطن الأرض. ولم تزل الجماعة الشعبية في القرى المصرية وغيرها، تتداول هذه الأسطورة في شكل الحكايات والقصص التي تتحدث عن العفاريت التي تسكن في الأماكن الخربة والبيوت المهجورة والقريبة من القبور، بشكل منفرد، حيث يرتبط "العمار" بمكان معين أو دار معينة. وتتفاوت العفاريت العمارة في القصص الشعبي، من حيث طباعها وسلوكها، و"لعل من أشهرها، عمارالدار".(7)

1-2: أسطورة الخادم:

توجد بعض أساطير الخوارق التي قد يسخر فيها الجن المسلم بأمر الله، لخدمة الإنسان، ويتعاون معه ويلبي طلباته عن طيب خاطر، ويدافع عنه ويطير به وينقذه من المهالك، مثل: قصة "التاجر صاحب الكلبين"، و"حكاية علاء الدين"، و"حكاية معروف الإسكافي"، وغيرها.

1-3: أسطورة المسخ:

توجد في الليالي الكثير من صور مسخ الإنسان إلى طيور وحيوانات وأسماك وأحجار. وذلك من خلال، السحر والتعازيم والتحويل من صورة إلى صورة أخرى مختلفة، حيث تحول ابن الشيخ الأول، وزوجته الثانية، إلى عجل وبقرة بسحر نفذته زوجته الأولى، يقول الراوي: "وكانت بنت عمي هذه الغزالة تعلمت السحر والكهانة من صغرها فسحرت ذلك الولد عجلا وسحرت الجارية أمه بقرة".(8)

وفي قصة "الأمير محمود صاحب الجزائر السود" في "حكاية الصياد مع العفريت"، سحرت زوجة الأمير، نصفه السفلي (رمز الجنس) وحولته إلى حجر، ومسخت سكان مدينته أربعة أنواع من الأسماك، حيث نقرأ: "وكانت مدينتنا أربعة أصناف، مسلمين ونصارى ويهوداً ومجوساً، سحرتهم سمكاً. فالأبيض مسلمون، والأحمر مجوساً، والأزرق نصارى، والأصفر يهوداً".(9)

وهذا نوع من المسخ، "الذي شكل تجاوزات على العقل البشري وقوانين الطبيعة. لتمثل بذلك فكرة المسخ، عنصرا أسطورياً عجائبياً يحيل على طبائع الإنسان القديم، وطرائق معايشته للحياة باستعمال مختلف الديانات المتعددة التوجهات إلا أنها كانت تعيش في منطقة واحدة. ومدينة الأسماك خير مثال، لأنها ترمز للقبائل الوافدة إلى بغداد والبصرة من أجل التجارة والتزود بمختلف متطلبات الحياة".(10)

1-4: أساطير الزواج الجني الإنسي:

يمثل الجن في "أساطير الكون الإغريقية، أرواحا متوسطة بين الملائكة والشياطين، ويمكن لبطل إنسي أن يحب جنية ويتزوجها، ويعيش معها في سعادة."(11)

أما في "الليالي"، فقام القاص، بتوظيف الجان بحيث أضاف من خلالها، شحنات من المفاجآت والحبكات التي تظهر فيها؛ موفراً بذلك، مبدأ سردياً ثرياً كان له أكبر الأثر في منح الحكايات والقصص مذاقاً غريباً عجيباً مميزاً.

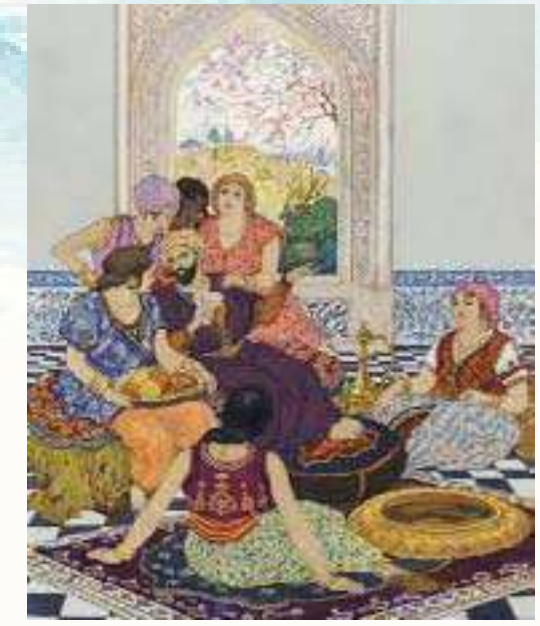
1-4-1: قصة المرأة مع العفريت:

قد تتزوج إنسية، برغبتها، أو رغما عنها، من جني، مثل "قصة المرأة التي اختطفها العفريت ليلة عرسها" بالحكاية الإطار، حيث قررت خيانة مختطفها مع كل من تقابله، "حتى يعلم أنه إذا أرادت المرأة أمراً، لم يمنعها عنه أقوى الجبابرة". وعندما قابلها "شهريار"، و"شاه زمان"، أجبرتهما على ممارسة الجنس معها. ولم يكن ذلك، سوى نكاية بالعفريت المارد. العجيب في القصة أن "شهريار" وأخيه، لم يدهشا بالعلاقة التي تربط المرأة بالجني، بل تعجبا لشهوتها الجامحة بعد علمهما بأنها جامعت 570 رجل غيرهما، بل وقررت أن تمارس الجنس مع كل عابر سبيل، إنتقاماً من العفريت.

وفي الواقع الميداني قصص، منها ما يتشابه، ومنها ما يتماثل مع هذا النموذج لأسطورة الزواج بالجن، فقد أتيحت للباحث العديد من المقابلات مع بعض الراويات اللاتي لديهن القدرة على ممارسة الجنس مع شياطين الإنس والجن، لا لشيء سوى للانتقام من أزواجهن. فضلاً عن مقابلاته مع راويات أخريات منهن من تزوجهن جني، ومنهن من تعرضن لمحاولات جنسية من الجني العاشق.

1-4-2: قصة الشيخ الثاني:

يحكي كيف إلتقى بامرأة أحبته، تريد أن تتزوجه، ففعل. ثم تآمر عليه أخويه، وقاما بسرقته ورميه معها في البحر، فأنقذته، وأرادت الانتقام منهما وإغراقهما، لكنه رجاها أن ترحمهما. وبعد كشفها عن هويتها كجنية، حملته وطارت إلى سطح بيته. ليجد أخويه ينوحان عليه وقد مسختهما أختها الكبرى كلبين لعشر



سنوات عندما علمت بشرورهما.

وتوجد قصة طريفة تشبه قصة "الشيخ الثاني"، قام الباحث بجمعها ميدانياً من راوٍ في مدينة "أوسيم" بمحافظة الجيزة. حيث "أحبته الجنية، فتزوجها، وكانت تجامعه بل وتحضر له الطعام والسجائر، وتترك له النقود. فضلا عن الدفاع عنه وضربها من يتعرض له أو لها بالسب أو الإهانة."!(12)

1-4-3: حكاية سيف الملوك:

توجد بعض نماذج لزيجات ناجحة بين الإنس والجنيات، مثل: "حكاية جانشاه"، و"حكاية الصائغ البصري"، و"حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال". وذلك، لأخذهم بجمال الجنيات وسحرهن من النظرة الأولى، فجمعت بينهم قصص الحب، خاصة بعد رؤيتهن أو حتى رؤية صورهن ! ففي "حكاية سيف الملوك"، قام "النبي سليمان" بإهداء "والد سيف الملوك ملك مصر"، قباء مرسوم على ظهره من الداخل صورة للجنية "بديعة الجمال"، مكافأة له على دخوله ودخول شعبه في الإسلام. حيث أهداها الأب بدوره لإبنه بعد توليه العرش، وعندما فتح "سيف الملوك" الهدية، ورأى الصورة التي حيكت بخيوط الذهب على الحلة المهداه، إنقلبت حياته رأساً على عقب، وتحولت إلى ملحمة طويلة مثيرة تعرض فيها للأخطار والغيلان، وعبر الكثير من الأماكن والجزر البعيدة كي يصل إليها ويتزوجها بعد لأي، في نهاية رحلته الغريبة العجيبة.

وفي أثناء رحلته، ينقذ "دولة خاتون" التي كان قد اختطفها وحبسها الجني المتمرد "إبن الملك الأزرق ملك الجان". وحين تعلم بسر آسرها، وأنه قد خبأ روحه في معدة طائر حبسه بصندوق داخل سبعة صناديق مضروبة في سبعة، والأخير مصنوع من الرخام ويوجد في أعماق المحيط حيث يسحبه التيار ويجوب العالم. وحين تعلم بهذا السر، ونقطة ضعف هذا الجني، تخبر "سيف الملوك"، فيذهب إلى الشاطيء ليتأكد: هل الجني كاذب أم صادق ؟ وذلك من خلال تسخيره للجن باستخدام القوة السحرية لخاتم سليمان، حيث يتمكن من رفع الصندوق الرخامي بكل صناديقه المخبأة داخل بعضها، من قاع المحيط، ويخرج العصفور. فيتخذ الجني، صورة غيمة كبيرة من الغبار، لعلمه السابق أنه سوف يقتل على يد أمير إنسي، ويبدأ في ملاحقتهما، لينقذ روحه التي في بطن العصفور، غير أن سيف الملوك يسرع بخنق العصفور، فينفجر الجني ويتحول إلى رماد أسود. وتتحرر "دولة خاتون" الإنسية، ويتضح أنها أخت الجنية "بديعة الجمال" في الرضاعة! فتساعد "سيف الملوك" في إنجاز رحلته.

تلعب أسطورة النبي سليمان هنا، دوراً بسيطاً، بيد أن خاتمه المسحور ينقذ أبطال هذه الملحمة الرومانسية التي تقدم أشرار وأخيار الجان حول العالم وفي أبعد الأماكن والجزر الغير معروفة للإنس. فضلاً عن قدراتهم الخارقة في التحول والتشكل من صورة إلى صور أخرى بسبب طبيعتهم النارية والهوائية التي يمكن أن يتحولوا معها إلى بشر وحيوانات ووحوش، حيث تعدد وجوههم وإحساسهم الفائق، ومراوغتهم للإنس. "مما يمنحهم عمقاً إضافياً في حكايات الليالي لا ينتهي بانتهائها".(13)

1-4-4: حكايات أخرى:

يتكرر في الليالي، زواج الإنسي من الجنية، مثل: "حكاية جلنار البحرية"، و"حكاية علاء الدين أبي الشامات". كما يتكرر زواج الجني من الإنسية، مثل: المرأة التي تزوجها الجني في قصة الأعور الثاني في "حكاية حمال بغداد والثلاث بنات"، وغيرها. ومع ذلك، فثمة أخطار ومحاذير كثيرة حول تلك العلاقة، وما يحيط بها من تعقيدات وخيبات عاطفية. فضلاً عما تشعر به نساء الليالي من أحزان نتيجة لمصيرهن في تلك العلاقة التي ساقها إليهن، حظهن العاثر.

2 -أساطير الطقوس

نعني بأساطير الطقوس، تلك "الأساطير المرتبطة أساساً بعمليات العبادة سواءً في الأديان السماوية أو الوثنية، أيا كان شكلها وطريقتها حيث تعتمد على الطقوس والعادات والأفعال الحركية. وهي الجانب القومي المصاحب لهذه الطقوس، والذي يصبح فيما بعد، حكاية لهذه الطقوس".(14) ويمكننا تقسيمها في "الليالي" إلى أربعة أنواع :

2-1: أسطورة دفن العزاب أحياء:

يصفها الراوي على لسان "السندباد البحري" في رحلته أو "سفرته الرابعة"(15)، بعد أن أهداه الملك زوجة وقصر، قائلا: "ثم أن الملك أعطاني بيتاً عظيماً وخدماً وحشماً، فصرت في غاية الراحة والانشراح، وقلت في نفسي، إذا سافرت إلى بلادي آخذ الزوجة معي، فقد أحببت تلك المرأة، وأحبتني محبة عظيمة، ولم نزل على هذه الحال مدة من الزمن، وذات يوم أفقد الله زوجة جاري وكان صاحباً لي، فدخلت إليه لأعزيه في زوجته فرأيته في أسوأ حال، فعزيته وقلت له: لا تحزن على زوجك، الله يعوضك خيرا منها، ويكون عمرك طويلا إن شاء الله تعالى، فبكى بكاءً شديداً، وقال: يا صاحبي كيف أتزوج بغيرها؟ وكيف سيعوضني الله خيرا منها؟ وما بقي من عمري سوى يوم واحد،

فقلت مندهشاً: وكيف ذلك؟ فقال لي: في هذا النهار يدفنون زوجتي، ويدفنوني معها في القبر، إنها عادتنا في هذه البلاد، إذا ماتت المرأة يدفنون معها زوجها وهو حي، وإن مات الرجل يدفنون معه زوجته حية حتى لايتلذذ أحد منهما بالحياة بعد رفيقة." وتشاء الأقدار، فتمرض وتموت زوجة سندباد، وتبدأ مراسم دفنها ودفنه معها، فيقول: "اجتمع غالب الناس يعزونني، ويعزون أهلها فيها، وقد جاءني الملك يعزيني، ثم إنهم جاءوا لها بغاسلة فغسلوها، وألبسوها أفخر ما عندها من الثياب، والجواهر، ثم وضعوها في التابوت وحملوها وراحوا بها إلى ذلك الجبل، ورفعوا الحجر عن فم الجب وألقوها فيه، ثم تقدم جميع أصحابي وأهلي لتوديعي، وأنا أصيح بينهم، أنا رجل غريب وليس لي صبر على عادتكم، وهم لا يسمعون قولي ولا يلتفتون إلى كلامي، حيث أمسكوا بي وربطوا معي سبعة أقراص من الخبز، وكوز ماء، وأنزلوني في ذلك البئر، وقالوا لي فك نفسك من الحبال، فلم أرض أن أفك نفسي فرموا علي الحبال، ثم غطوا فم المغارة بحجر كبير، وراحوا إلى حال سبيلهم".

2-2: أسطورة آكلي لحوم البشر:

تعرض السندباد البحري ورفاقه في رحلته الرابعة(16) لخطر آكلي لحوم البشر، الذين جعلوا من الغول ملكاً عليهم، وكلما قبضوا على إنسان، أطعموه طعاماً غريباً، ودهنوه بدهن النارجيل حتى ينتفخ بطنه ويسمن، فيذبحونه ويشوونه، ثم يقدمونه للغول. أما هم، فكانوا يأكلون الضحية دون شوي أو طبخ. وهذا المشهد، يتكرر كثيرا في الأساطير القديمة، حيث الأقوام الذين يعيشون في عزلة عن الناس، ويأكلون البشر، وتصفهم الأساطير بأنهم عراة، مفلفلي الشعر، سود البشرة، إذا وقع بينهم غريب، علقوه من أقدامه، وفسخوه، وأكلوه.

2-3: أسطورة عبدة النار:

لهذا النوع، مكانة كبيرة في عالم الأسطورة، ومن أمثلته: ما ذكر في "قصة الأسعد بن قمر الزمان"، حيث تقابل فيها مع شيخ ينتمي إلى قوم يعبدون النار، وكان هذا الشيخ وقوراً، يطيل لحيته البيضاء، ويرتدي الملابس الفاخرة، والعمامة الحمراء، وقد اصطحبه هذا الشيخ المزيف لمنزله وحين دخل وجد أربعين شيخاً آخرين حول النار، يمارسون طقوس العبادة. ولم تكن تلك الدعوة الخادعة إلا بهدف ذبح "الأسعد" كقربان وتقديمه إلى النار.(17)

2-4: أسطورة التحويل السحري:

حيث يزاول فيها كل من "الساحر، والكاهن، والعراف، والمنجم، أعمالهم السحرية من أجل تحقيق غرض نفعي لهم، أو لغيرهم، خيراً أو شراً. مثال ذلك: ماتكرر كثيراً في الليالي، من ظهور العجوز الساحرة التي تقوم من خلال طقوسها، بتحويل القلوب وتغيير النفوس، وإحداث الأذى بالآخرين. فضلاً عن ظهور العاشقة التي تسحر لتستجلب المحبة من حبيبها.(18)

فإذا كان القاص قد قام بتضمين بعض التفسيرات والقيم والمثل في حكاياته التي كانت تحرك المجتمعات العربية، من خلال بقايا الأساطير، فإنه لم يكتف بهذا، أو بتحويرها والإبداع القصصي فيها، وفقا لدائرة التصور الإسلامي فحسب، بل تأثر بما جاء في القرآن الكريم من الآيات، وقصص الأمم البائدة، وقصص الأنبياء، وقصة الخضر، وما ورد فيها من المواعظ والعبر، والقيم الروحية والأخلاقية، وأولياء الله والعُباد الصالحين.

المصادر والمراجع

1 -فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 2002م، ص150.

2 - د. سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، الأعمال الفكرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م، ص164.

3 -فاروق خورشيد: مرجع سابق، ص136.

4 - مارينا وارنر: السحر الأغرب، ترجمة: عبلة عودة، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، 2016، ص33.

5 -د. سهير القلماوي: مرجع سابق، ص166.

6 -السابق: ص139.

7 - د. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997م، ص52.

8 - ألف ليلة وليلة: طبعة بولاق 1252ه، ج1، الليلة الأولى، ص7.

9 - نفس المصدر السابق: الليلة الثامنة، ص23.

10 - عواس الوردي، وكمال طاهير: ألف ليلة وليلة قراءة في الانساق الثقافية، مجلة (لغة - كلام)، المجلد 6، العدد 3، إصدار: مخبر اللغة والتواصل، المركز الجامعي بغليزان، الجزائر، 2020، ص105.

11 - مارينا وارنر: مرجع سابق، ص76.

12 - الراوي/ محمود عبد العزيز عبد الونيس تليمة، (شهرته: حمبوزا تليمة): السن 35 عام، المهنة: بناء، تم تسجيل قصته: يوم الجمعة 26/ 11/ 2020 بمنزل والده، مدينة أوسيم، محافظة الجيزة.

13 - مارينا وارنر: ص78.

14 - كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1993، ص26.

15 - ألف ليلة وليلة: بولاق 1252، ج2، الليلة 550، ص17.

16 -نفس المصدر السابق: ج2، الليلة 551، ص19.

17 - السابق: ج1، الليلة 227، ص394.

18 - د. سامى الجمعان: ألف ليلة وليلة سحر السرد وتجلياته الدرامية، دراسة بموقع:
/https://alantologia.com/page/17545

الكتابة عن المقرّبين

فراس حج محمد. فلسطين

في حوار مع الكاتبة البلجيكية "أميلي نوثومب"، نشرته مجلة الدوحة في عددها (168) الصادر في تشرين الأول 2021، يتركز الحوار على رواية نوثومب "الدم الأول"؛ رواية كتبتها أميلي عن والدها الذي توفي بالسرطان في أول أيام الحجر الصحي لجائحة كوفيد- 19 (آذار 2020)، ولم تتمكن من حضور جنازته، فهي في فرنسا وأبوها في بلجيكا، فكتبت هذه الرواية على لسان والدها، وكلها أمل أن يقرأ والدها "حيث هو" روايتها، "وأن يقول لنفسه: "هذه الشخصية، في الرواية، هي أنا بالفعل!". كما قالت خلال الحوار.

في كتابة "نوثومب" عن أبيها إشارة للعلاقة بين البنت وأبيها، فترتدّ الذاكرة حيث المثل العربي: "كل فتاة بأبيها معجبة"، لم تكن الكاتب البلجيكية "السيدة البارونة" معجبة بأبيها فقط، بل فخورة أيضاً به، ووصفته بالشجاع. فقالت: "كان والدي شجاعاً... كان بطلا حقيقيّاً... كان شخصية رائعة... لقد كان رجلاً لديه من الإيثار، ومن نكران الذات، قدراً يفوق كلّ ما يمكن تخيُّله". إنّها محاولة لذكر مناقب أبيها المتوفى بطريقة سرديّة، جرياً على القاعدة العامّة من رثاء المحبين لأحبابهم.

يكشف الحوار عن مدى حبّ الفتاة لأبيها، وخاصة عندما زارت قبره بعد إطلاق الناس من جحورهم، لتشعر أنها تتحدث معه، وقد احتضنت قبره كأنها تحتضنه، وأخذت تتحدث معه كأنه حيّ يرزق ويستمع.

هذه العلاقة بهذا العمق، وبهذا التشابك الجدلي الإنساني والعاطفي والروحي، دفع الكاتبة أن تكتب روايتها متقمصة صوت أبيها، فهي التي كتبت وأبوها هو المتحدث بضمير أنا. وفي سؤال حول هذه التقنية من المحاور (فابريس غينيو) أجابت الكاتبة بعد أن سألها:

لماذا اخترت أن تتقمَّصي دوره بدلاً من استخدام ضمير الغائب، وترك مسافة بينك وبينه؟

– هذه ليست تقنية أدبية. أردت أن أقترب منه قدر الإمكان، من خلال تجربة التماهي معه، وهي تجربة تصيبني بالدوار. فلمّا وجدتني أشتاق إليه كثيراً، قلت لنفسي: "كوني أنتِ والدك". ولعلَّ ما زاد هذه التجربة قوّة أن الجميع كانوا يردِّدون على مسامعي، طوال طفولتي ومراهقتي، أنني أشبهه. وكان الأمر يزعجني كلّ الإزعاج. يمكن للمرء أن يحبّ والده، ويكره أن يشبِّهه الآخرون به. هذا الشبه، الذي كان الآخرون يرونه، أعطاني شرعية معيَّنة لأغدو والدي، حقّاً، في فضاء هذه الرواية".

إنها رواية "تخييل ذاتي" ربّما، كما جاء في مقدمة الحوار أو رواية "سيرة غيرية". هذا الحوار جعلني أعود أيضاً لما كتبته الكاتبة الفلسطينية "وفاء عمران" عن والدها في كتاب "الطيور لا تغرّد بعيداً عن أوطانها"×، وجاء تحت تصنيف "سيرة غيرية"، متعه الله بالصحة والعافية وطول العمر. لقد اتخذت التقنية ذاتها، أن تروي الأحداث بضمير المتكلم الذي هو والدها، لتقص من خلال صوت الأب جانباً من حياته، إذ يكشف هذا العمل عند وفاء عمران كم هي فخورة بأبيها وتعتز بتجربته، ورسمت له صورة مثالية، واقعية في مثاليتها، وأعتقد أن هذا جانب مهم فيمن يكتب عن المقربين بحب، زوج أو أب أو ابن أو زوجة، أو حبيبة، أو حبيب، أن يظهر هذه الواقعية المُقْنِعة التي تبعد الشخص عن الأسطرة وتهويل الصورة.

ويتصل بهذه التجربة أيضاً؛ الكتابة عن المقربين، ما كتبته الكاتبة الصحفيّة "عبلة الرويني" عن زوجها الشاعر المصري "أمل دنقل" بعد رحيله، كتاب "الجنوبي"، مع أن "الرويني" لم تعطِ "دنقل" الصوت ليتحدث بل كانت هي الراوي بضميرين: (هو) أمل دنقل، و(أنا) التي تعني عبلة الرويني تحديداً في توضيح علاقتها بالجانب السيري التي تكتب فيه، وكشاهدة على الأحداث التي تروي عنها بدءاً بتعرفها على "أمل" وانتهاء بموته في الغرفة رقم (8)، رقم غرفته في المعهد القومي للأورام. وتشييع جنازته.

تكتسب الكتابة عن المقربين في هذه الحالات، والحالات المشابهة– الكتابة عن الراحلين تحديداً– فلسفة خاصة، تجعل الكاتب ظلاً، والشخص المكتوب عنه تحت الأضواء، إنها نوع من إزاحة الذات الحاضرة، لتحضر الذات الغائبة، وكأنها نوع من التعويض الشخصي عن الفقدان، وإعادة الراحلين إلى الحياة بهذا الالتفاف على الموت، فكما أن للموت طرقا لتأكيد أله في الأحياء، يحاول هؤلاء الأحياء القفز على هذه الطرق وتخفيف ذلك الألم المضّ والمقضّ للمضجع.

وبعيداً عن فلسفة الكتابة وأمرها، فإنّه لا يتقن الكتابة ولا يحسنها عن الأحباب إلّا المقرّبون الذين يرتبطون بأحبابهم برباط قويّ، وليس مجرّد علاقة قرابة ودم، لذلك يكتسب هذا النوع من الكتابة أهمّيّة خاصّة، كما فعلت "الخنساء" عندما رثت أخاها صخراً، أو كما فعل "متمّم بن نويرة" في رثائه لأخيه مالك، وما فعله جرير في رثائه لزوجته، وأبو ذؤيب الهذلي في رثائه لأبنائه.

ولعل أهم الأمثلة في هذا الجانب ما رثى به "نزار قباني" زوجته "بلقيس"، وما رثى به تميم البرغوثي والديه: "مريدا" و"رضوى" بقصائد متعددة، والقائمة طويلة في حقيقة الأمر، تجعلني أسأل: "هل يجب علينا أن نكتب حكاية أحبابنا؟" يبدو أنّ من الواجب الأخلاقي أن نفعلها قبل أيّ واجب آخر، وكما قال الشاعر والصحفي المصري الراحل "وسام الدويك": "خلّدوا أحبّتكم بالكتابة عنهم"، فلا شيء أنفع من الكتابة لإطالة عمر من نحبّ وإن رحلوا.

جنة النص

انتقاء :
سواسي الشريف

بلا رغبةٍ في النوم
وبلا رغبةٍ في الاستيقاظ أيضاً
أريد أن أتمرجح هناك
في الخط الفاصل بين الموت
المتنامي فينا
والحياة الضامرة في الوجود
في الطبقة العائمة بين عالمين
لا تجمعني صلة بأي واحد
منهما.

أتحرك دون أن يعني ذلك
حياتي
وأهمدُ في سكون دون أن
يعني ذلك موتي
أُحلقُ أنا بلا تعريف لذلك
بالطيران نحو الأفق.

بلا ضعفٍ مني
وبلا قوة
أكره أن أشهد على انهياري
رؤية قدرتي على الصمود
تأخذ في التلاشي
أكره التماسك
لهشاشةٍ فيّ
لا يدري شيءٌ عنها شيئاً.

صورٌ كثيرة عن الجنة، ولا
لقطة تغمُرني بالطمأنينة
صورٌ كثيرة عن جهنم، ولا
لقطة تُثيرني بالذعر
أبتلعُ كل شيء
كبركانٍ خامد
ولكن بلا رغبةٍ في الانفجار
أبتلع كل شيء
وكلي رغبة فقط في أن أبكي.

ـــــ ناجي علي. السودان

*****

نقتسم جثة رجل واحد.
لكِ قبعتِه..
ولي أصبعه الوسطى.
لك بهلوان حركاته..
و لي مواعيده التي تداهمني
بورد مفاجئ.
لكِ خاتمه الغريب
ولي فناجينه التي يشربها على
عجل
لكِ كل الأغاني التي
أوهمني..
ولي نفس الأغاني التي
صدقت.
نقتسم خيبة واحدة
وجثة واحدة
وقبرين .. كُلٍ منا تظن أن
حبيبها فيه
بينما هو في قبر ثالث... تزوره

امرأة مطفئة
أوهمها هي الأخرى، أنه
رجلها الوحيد.
ـــــ وفائي ليلا. سوريا

*****

طلقة طائشة
ثقبت رأسي
وأصابت امرأة مرت في
خيالي
وقعتُ
فساعدتني ابتسامتك
على النهوض
مصباح غرفتك
هو الوحيد الذي يضيء
على شيء يستحق.
في غيابك ثلاثة حاولوا قتلي
سائق تاكسي متهور
مجنون مدينتنا

وأغنية سمعناها سوياً
طلبوا مني سيرة ذاتية
فلم أجد شيئاً
أكتبه عني
غير لقائي بك
أغلقوا نوافذكم
سأحرق الأيام التي
مرت من دونها.
في طريقي إليك
تعبت أنا
وتابع قلبي المسير.
أبحث عن طريقة
لاحتضانك
من سماعة الهاتف.
حتى كلمة أكرهك
كنت أعني بها
أحتاجك
عندما يرهقني التفكير
أفرش صوت أمي

وأنام.
في جيب قميصي الأبيض
ستجد كل نقودي
خذها وأخرج
من بيتنا أيها الحزن.
ـــــ محمد عبدالله / ليبيا

*****

حين يعود الرجال من الحرب
سأحب واحدًا منهم
وآخذه إلى بيتي
ذلك الذي يمشي آخر القافلة
ويظل ينظر خلفه
يشعر بالخجل...
لأنه عاد سالمًا.

ـــــ ابراهيم جابر/ فلسطين

حدث ذات عمر (5)

مقبولة أرقيق. ليبيا

يمسك بأيدينا جيدًا خوفًا علينا من اجتياز الطريق الحجري المؤدي الي بيت عمتي، هناك حيث الزقاق الضيق و الأبواب المفتوحة بجانب بعض والنوافذ الصغيرة .. التى تجمع أكبر قدر من أشعة الشمس لترسلها كحزمة ضوء مشعه إلى الحجرة المرتبة بإتقان ألوان فرش صاخبة و سرير مزين بغطاء فاتح أبيض بمكعبات زرقاء وعلى طاولة في زاوية مزهرية وتلفاز.

لم يتوقف عن الثرثرة رغم تجاهل جميع الجالسين له ينتشر الضوء المعجون بالدفء والأحاديث التي كلها مودة وترحاب، وإبتسامة عمتي الجميلة وحضنها الذي ينبعث منه المسك والريحان، و جدائلها التي تقطر بزيت القرنفل. وذاك الوشم الأخضر الزاهي كلما ابتسمت زادها جمال. يتسع منزلها للجميع..

تجلس بتباهي و ثقة أمام «عدالة» الشاهي، يبدأ إبريق الشاهي بالغليان وينشر رائحته في الإرجاء

وبينما الكل يشارك في الحديث عن درنة وطبرق والأحوال.

نتسلل نحن خارج المنزل لنجوب كل الأزقة، نركض ونلهو. ذهابًا وإياباً ندخل للسواني، نمر أمام الذرة واحواض النعناع والحبق..

نتسلق شجرة ليمون في غفلة من العامل المنهك في العمل، نجري دون أن يرانا، نعتبرها جولة ناجحة فالعادة هو فطن و سريع، وكم مرة كان يلتقطنا متلبسين، وكان يتركنا حين يعلم بأننا ضيوف ويعطينا عن طيب خاطر ما نريد.

كنا نتهيأ من قبل المغرب ونستعد لحضور مراسم عيد المولد الشريف في جامع «بلال» بعد أن يبتاع لنا أبي قناديل ورقية ملونة وشموع، ونتجهز لصعود الرابية التي بين منزل عمتي والجامع.

يمسك بأيدينا، ونصعد ممسكين نحن بالقناديل فرحين متجهين نحو صوت الابتهالات المرتفعة تخطف أنظارنا أضواء المسجد الساطعة.

يتوقف أبي لمصافحة الجيران والأصدقاء، نحاول سحب أيدينا والهرولة نحو الصوت الصادح بالمديح

والصلاة على خير خلق الله محمدًا رسول الله عليه الصلاة والسلام.

ما بين الخطوة والأخرى كان أبي يقف للسلام و التهليل وجوه ترحب و تحاول اصطياد والدي لشرب الشاي أو القهوة

كان الكل يحمل الحلوى و السكاكر، ونحن ننضم لمجموعة من الفتيات يمسكن بالقناديل ويبدأن بالغناء: ـ هذا قنديل وقنديل.

نلف حول المكان نطرق الأبواب، تفتح بحب وألفة، تسكب الحلوى في جيوبنا مبتسمين، يرتفع صوت المداح و نردد خلفه:

ـ صلاتك ربي والسلام ع النبي الله الله.

وفي خضم هذا الاحتفال المهيب لا ننسى أن نطمئن على وجود أبي بين الجلاس في المسجد ونعاود الإنشاد مع الفتيات متباهين بصمود شموع قناديلنا دون أن تنطفيء رغم الركض والدوران حول البيوت.

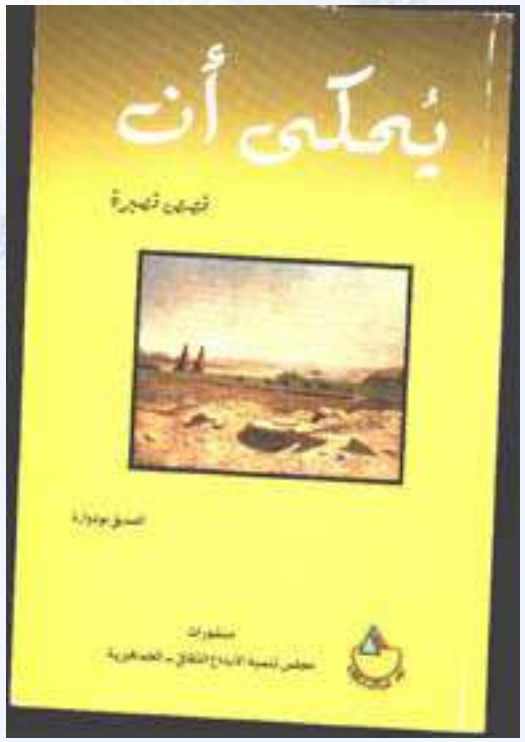
بعد إتمام مراسم الحفل يجمع أبي كفينا في يده ويعود بنا للبيت لنجد عمتي قد صفت أصابع الشمع الأبيض داخل سفرة دائرية بعدد أفراد العائلة و وتضع لنا و لأبي شموع تزين الطاولة بهن دون أن تنسى علبة الحلوى بجانبهن.

يجلس الجميع يتسامر حولهن وأقاوم أنا النعاس وإنا اتأمل شمعتي التي بدأت تتقلص ويخبو ضوئها

آخر شيء سمعته صوت أبي وهو يقول غدًا صباحًا موعدنا مع صاحب الأجرة وإلحاح عمتي عليه بالبقاء معها عدة أيام أخر.

في مجموعته «يُحكى أن»..

هاجس الموت عند الصّدِيق بودوّارة



عبدالرحمن جماعة. ليبيا

لا شك أن كل كاتب لا بد وأن يعبر عن هواجسه ومخاوفه، سواءً أراد ذلك أم لا، إذ أن الكتابة في حد ذاتها هي فعل يغلب عليه اللا وعي، وهي في ذات الوقت محاولة واعية للتخلص من بعض الهواجس، أو على الأقل التخفيف من حدتها. لكن معرفة هذه الهواجس التي تتموضع في مكان ما من اللاشعور لدى أي كاتب هو أمر في غاية الصعوبة بحيث يحتاج إلى تحليل عميق ودراسة دقيقة للإمساك بتلابيبها وانتزاعها من بين ثنايا السطور وتجاويف الحروف عندما ينفث الكاتب هذه السطور والحروف في شكل من أشكال الأدب.

أما عند "الصّدِيق بودوارة" وبالتحديد في مجموعته "يُحكى أن" فالأمر يختلف تمام الاختلاف، إذ ليس عسيراً أن تُدرك أن هذه المجموعة يسيطر عليها هاجس الموت من أول كلمة فيها إلى آخر كلمة.

يكفي أن أقول لك بأنني أحصيت كلمة "الموت" ومشتقاتها في هذه المجموعة فوجدتها سبعاً وتسعين كلمة، ناهيك عن المفردات الأخرى مثل القتل، الانتحار، الوفاة، طلوع الروح، العمر القصير، الردى، النهاية، الوأد، الدفن، ناهيك أيضاً عن الإشارات الرمزية للموت والتي لا تُحصى.

ليس هذا فحسب، بل أن الصّدِيق لم يترك شاردة ولا واردة إلا وصبغها بلون الموت الأصفر الذي اختاره كلون لغلاف مجموعته، إضافة إلى الصورة التي اختارها لتزين صدر مجموعته وهي عبارة عن قافلة راحلة في الأفق اللامتناه تاركة ورائها أطلالها التي تبدو كشواهد قبور منسية.

أما العنوان وهو "يُحكى أن" فلا أظن أنه بحاجة للتدليل على أنه إشارة واضحة للموت.. خاصة وأنها جاءت بصيغة المبني للمجهول، أي أن الحاكي والمحكي عنه قد ماتا بالفعل، ومنذ أمد بعيد.

• ولنبدأ من أول قصة:

أول هذه القصص هي قصة قصيرة جداً بعنوان "الدائرة"، ونصها: ((أيها الجمل.. صحراءُ بعرض الكون وذرات رملٍ تُضمر لك الشر، ومفازةٌ تنوي لك العطش، وعطشٌ يتوعدك بالموت، وموتٌ يتآمر عليك مع صحراء بعرض الكون.. أيها الجمل.. ها قد اكتملت الدائرة.. فإلى أين ؟((، فالموت في هذه القصة هو نهاية الدائرة رغم أن القصة بدأت بفسحة بعرض الكون.

أما القصة الثانية وهي بعنوان "مصير"، فالمكتوب (كما يقال) باين من عنوانه، وفي القصة يخاطب "الصّدِيق" السمكة الملونة الصغيرة بأنها مرهونة بين ثلاث خيارات، وهي "فك مفترس"، أو "شبكة صياد"، أو "حوض من زجاج مزين بفقاقيع مزيفة"، ثم يختم قصته بقوله: ((أيتها السمكة الملونة.. ما الفائدة ؟))

وفي قصة "لا تكافؤ"، ثمة صراع بين الطائر الذي يخترق الفضاء، والفضاء الذي يخترقه الطائر، لكن الشمس اختارت أن تموت لتحسم المعركة لصالح الفضاء، وهو انتصار للسكون على الحركة.

ولو عرفنا الفارق بين الموت والقيامة لعرفنا أن هاجس الموت قد وصل إلى ذروته في قصة "القيامة"، فالموت قد يعني موت كائن واحد أو مجموعة كائنات، لكن القيامة تعني موت جميع الكائنات بلا استثناء، تحكي هذه القصة الحوار الأزلي بين الليل والنهار، وعندما يتوقف الحوار تنتهي الدنيا.

أما قصة "اختلاف" فهي مقارنة بين ميلاد الحب وموته، فميلاد الحب يأتي على دفعات، أما موته فيأتي فجأة وبلا مقدمات. وفي قصة "عبث" لا يوجد إلا شيئين لا ثالث لهما؛ أما قحط وجفاف، وأما سيول تُغرق البشر، أو بتعبير أوضح: أما موتٌ وأما موتٌ.

وتبدأ قصة "زمن المتاحف" برسالة يكتبها عاشق إلى معشوقته يصف فيها مدى حبه لها، وتنتهي القصة بقول القاص: ((مرت مائة سنة، أصبح العاشق الصغير هيكلاً عظمياً تحترمه المتاحف، فيما تحولت المعشوقة المراهقة إلى مقبرة سيئة السمعة، أما الأرض فلم تصبح جنةً حتى الآن.))

ويبدو أن القاص أراد أن يُخرج القارئ من هذا الجو الكئيب فكتب قصة "هرطقة"، وفي هذه الهرطقة تُخاطب اللبوة الأسد قائلة : ((أنا اللبوة.. أمارس الصيد.. أفترس.. أطعم أشبالك الجائعين.. أشعرك بالأمان والمتعة.. وأنت.. لا تفعل شيئاً سوى التسكع بلا فائدة لك الصيتُ ولي الشقاء.))

ولو تأملنا صفات اللبوة وهي: الحركة.. العمل.. إطعام

الجائعين.. الإشعار بالأمان والمتعة.. أليست هذه صفات الحياة ؟! أما الأسد فلا يفعل شيئاً سوى أن يلتهم ما تأتيه به اللبوة.. أليست هذه صفة الموت؟! إذن فقد فشل القاص في الخروج من هاجسه.

ويلي الهرطقة قصة بعنوان "اليقين الصامت"، واليقين والصمت صفتان من صفات الموت. أما قصة "ملل" فلا تحتاج إلى تحليل.. إذ يقول القاص : ((تُشرق الشمس.. تفعل هذا كل يوم.. يُقبل الليل فيطفئ النور.. أين نحن ؟ جوابها سهل.. بينهما تنطفئ أعمارنا.. أيها البشر.. هل من خلاص ؟))

أما "السيرة"، وهي من أقصر القصص فتقول: ((زجاج يتهشم في الصدر.. غصة في الحلق.. دموع تتجمع في المآقي.. تلك هي السيرة الذاتية للهزيمة))

وفي قصة "بديهيات" يتحول كل شيء إلى جماد.

وفي قصة "لو أنه" يتحسر الكاتب على الخلود في الجنة الذي فقده البشر بسبب خطيئة أبيهم.. حيث يقول القاص : ((يا الله.. خذ تفاحتك وأبقني في الجنة)) ،كان بوسع آدم أن يُنهي المأساة عند هذا الحد.. كان بوسعه.. أليس كذلك ؟ ((، ويضع القاص عنواناً لإحدى القصص وهو "موت بائس" ليطمئن نفسه بأن ثمة موتٌ سعيد .

ثم ينتقل "الصّدِيق" إلى مجموعة من النصوص القصيرة جداً.. يختار لها عنواناً واحداً وهو ((أيها الموت))، كل هذه النصوص البالغ عددها خمسة عشر نصاً – وبلا استثناء– تتحدث عن الموت، فتارة يلوم الموت، وتارة يتحسر على قِصر العمر، وتارة يحاول أن يُهادن الموت.

ونجده أحياناً يصف الموت بأوصاف كالسكون، والسكينة، والعمى، والتسلل، ومرارة الطعم.. ويقول إن للموت صفات أخرى رائعة.

ولكن، ما هي هذه الصفات الرائعة ؟؟.. يخبرنا الصّدِيق عن هذه الصفات الرائعة بقوله : ((لا تغضبوا.. له أيضاً بعض الصفات الرائعة لكننا نسيناها تماماً، فمنذ مائة سنة لم يمت نذل واحد في بلدتنا. ((

فأي روعة في ترك الأنذال وقتل الطيبين؟.. إلا أن كلام الصّدِيق هذا عن الموت ليس له ألا وجهان.. فهو إما أنه يسخر من الموت، أو أنه يتملقه.. أما السخرية فلا تتناسب مع هذه المجموعة الطافحة بهاجس الموت.. إذن فلم يبق إلا التملُّق.. وهو قمين به.

وفي قصة أخرى يرى الصّدِيق الموت في كلِّ شيء؛ في غدر الصديق وفي هجر الحبيب وفراق الأهل وفي الحقد والكُره.. ليثبت لنا أن المعركة مع الموت غير مُتكافئة فهو أكثر جُنداً.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد.. بل إن الصّدِيق يرى أن كل ما حوله قد مات.. حيث يقول : " انتظرتك طويلاً.. ماتت نهاراتٌ عدة.. مات ألف ليل وماتت قُطعان من الأمل.. الآن لم أعد أنتظر فقد مات الانتظار."

ويتمثل الصّدِيق ببيت للمتنبي :

وقفتَ وما بالموت شكٌ لواقف

كأنكَ في جفن الردى وهو نائمُ

ثم يصف المتنبي بصاحب البصيرة !!.

مجموعة أخرى من القصص يختار لها عنواناً واحداً وهو "أساطير الزمن الرديء".. أول هذه الأساطير هي "أسطورة الميلاد"، حيث تبدأ هذه الأسطورة بصرخة.. وتنتهي ببكاء حتى مطلع الروح.

أما "أسطورة الكنز" فهي تتحدث عن موت الضمير وموت الشرف لدى الإنسان.. هذا الموت الذي يؤدي بدوره إلى موت الأرض أي موت الوطن.

وفي "أسطورة الروح السابعة" يحلم "الصّدِيق بودوارة" بسبعة أرواح، إلا أن الموت لم يمهله، فقد خرجت أرواحه السبعة كلها الواحدة تلو الأخرى.. وفي يوم واحد !!

وفي هذه الأسطورة يُسمي نفسه "مستور"، والستر في اللهجة الليبية كناية عن الدفن.. وكأني بالصّدِيق

يتمثل قول الشاعر :

وإذا المنية أنشبت أظفارها.. ألفيت كل تميمة لا تنفعُ

وفي قصة "مُقايضة" يستبدُ العطشُ بالجمل لكنه وخوفاً على سمعته يطلب من الصحراء أن تحوله إلى جواد كي لا يقال : مات الجمل عطشاً !، فالموت واحد وأسبابه كثيرة.. لكن بعض الأسباب قد لا تليق ولا تروق للبعض.

وربما أراد القاص أن يستخف بالموت في قصته "أسطورة الموت".. فمن معاني الأساطير في اللغة هي الأباطيل والأكاذيب والأحاديث التي لا نظام لها.. فهل الموت أكذوبة يا بودوارة ؟؟!!

تبدأ "أسطورة الموت" بغناوة علم : " خرّابة الغلا ساعة أطلوع الروح.. يا ويلهم !! "

ورغم الجهد الذي بذله العاشق في شرح هذه الغناوة لمعشوقته إلا أنها لم تفهم معنى "اطلوع الروح".. فيقرر العاشق الشرح بطريقة عملية فتخرج روحه وتخاطب المعشوقة قائلة: هل فهمت الآن؟.

وفي قصة "القاتل" تُجري المُذيعة الجميلة لقاءً مع القاتل المأجور وتدعو له بالتوفيق.. ثم يطلب القاتل من المشاهدين الدعاء له بالتوفيق.. فيموتون جميعاً.

وفي "أسطورة الوطن المُفدى" يقتل التلاميذ معلمهم.

وفي "أسطورة المطر" يقتل الأشرار الطيبين بسبب إضراب السُحب عن إنزال المطر. وفي "أسطورة الحكيم" يموت ألف إنسان وإنسان مع ميلاد ألف ليلة وليلة.. وفي نهاية المطاف يموت الحكيم ويموت معه ألف جواب وجواب.

وفي "أسطورة الجبل الأسود" يموت الجبل. وفي "أسطورة العام الجديد" يولد العام الجديد في السماء ويموت في الأرض.. لكن الأسوأ في موته أنه يموت جزء منه في كل يوم. أما "أسطورة العاهرة" فتنتهي بانتحار العاهرة.

وفي "أسطورة الأساطير" يموت البشر جميعاً وفي ليلة واحدة. وفي قصة "الموت مرتين" يثبت الصِّدّيق أن الميت يموت مرتين. وتنتهي قصة "أجداب" بموت البئر. وفي قصة "موت جمل" يموت الجمل رغم كبريائه وأنفته.. ورغم ماضي أجداده مع الصحراء.

وتبدأ قصة "الدائرة المغلقة" بكلمة "صباح الخير"، ولكن ليس بعد صباح الخير من خير.. إذ يقول الصِّدّيق في دائرته المغلقة وعلى لسان الحزن الذي صبّحه بالخير : "أنا الحزن.. سأقتلك هذا اليوم ستموتُ حزناً.. وسيقتل الفضول طبيبك الشرعي دون أن يعرف سبب وفاتك."

وفي النهاية يرى "الصِّدّيق" في منامه أن الحزن قد مات وأن طبيبه الشرعي لم يقتله الفضول لمعرفة سبب وفاته..!!

وفي "ذاكرة الصفيح" يبدأ الصِّدّيق قصته بهذه الكلمات : " لا نساء.. المرأة الأخيرة أُحرقت منذ أسبوع.. وأطباء التوليد المخلصون يوافون السلطات بآخر الأنباء المتعلقة بولادات الإناث لذلك فالوأد "بحمد الله" يسير سيراً حسناً "".

ثم يتحول الإنسان بسبب فناء النساء إلى "روبوت" مجتهد يحمل قلباً من الصفيح المصقول.. ويستنشق غبار الإسمنت عالي الجودة.. ويتنفس هواء المصانع الذي وصفه بالمنعش ويمتطي الآلات الخرساء.

وفي "السحابة العاشرة" يصف "الصِّدّيق" الصمت بأنه أكبر البطولات.. ثم يُفسر الصمت بالموت.. ثم يقول : "هكذا صرتُ بطلاً.. لكنني متُّ.. توفاني الله.. قتلني الحنين إلى الكلام". وفي "حبة الإسبرين" يُشَبِّه بطل القصة نكبته بنكبة البرامكة الذين قتلهم الرشيد.

وباعتبار أن "الصِّدّيق" ليس هو بطل القصة.. أي أنه لم يستخدم صيغة المتكلم في سرده.. إلا أن "الصِّدّيق" وكعادته لم ينس أن يدس رأسه في فم الموت.. فعاد من جديد ليسمي نفسه "مستور".. هكذا كان يناديه بطل القصة.

ولم يخل "كتاب الندم" من حضور الموت البارز في عبارات صريحة من أمثال :

ـــ "حدث هذا منذ زمن.. قبل أن أموت ندماً.""

ـــ يتذكر حديثها وهو يضع وردة على قبر ذلك الندم الذي مات ندماً.

ـــ أكلني الندم.

ـــ كم قتلني الندم.

أما في "النسيان والتذكر" فيكتب "الصِّدّيق" متسائلاً : "من قال إن النسيان يعنى الموت، من يكتب هذا الكلام إذن ؟

لكن السؤال المهم هنا أين يجد "الصِّدّيق" نفسه.. في طائفة النسيان.. أم في حزب الموت ؟؟

ولنعرض القضية بوجهيها وبشكل تحليلي ليختار القارئ الأصوب.

– الوجه الأول: طالما أن "الصِّدّيق" يكتب، والكتابة من فعل الأحياء.. وبما أن الموت يتناقض مع النسيان عند فعل الكتابة.. فهذا يعني أن الصِّدّيق حي.

– الوجه الثاني : طالما أن الصِّدّيق يكتب، والكتابة تذكُر، وبما أن الموت يتناقض مع النسيان عند فعل الكتابة.. فهذا يعني أن الصِّدّيق ميت.

فأي الوجهين أراد يا ترى ؟؟!!

لا شك عندي أن الصِّدّيق أراد الوجه الثاني وذلك لأن :

. أولاً : إن هاجس الموت المسيطر على كل قصة من قصص المجموعة لم يكن ليسمح الصِّدّيق بأن يختار الوجه الأول.

ثانياً : لا يوجد في كامل المجموعة ما يشفع له لدى القارئ لو ادعى "الصِّدّيق" خلاف ما أثبتناه.

ثالثاً : إن الكتابة من حيث هي عمل إنساني فهي فعل مقاوم أو مضاد للنسيان وليس مضاداً للموت.. بمعنى أن المكتوب محفوظ ضد النسيان.. لكن الكاتب غير محفوظ من الموت.

ولا يُشكل على ذلك استخدامه للفعل المضارع "يكتب"، فهو وارد في كلام العرب وفي القرآن بالتحديد. لكن استخدام القاص للفعل المضارع يفسر الرغبة الجامحة لدى القاص في إثبات وجوده على الدوام..!!

إن ما أهملته من الأدلة على تمكن هذا الهاجس من هذه المجموعة لهو أكثر بكثير مما ذكرته.. وفيما ذكرته الكفاية.

لكن ورغم أن هذه المجموعة هي أكثر كتابات الكاتب التصاقاً بالموت.. إلا أنني أكاد أجزم بأن المجموعة القصصية "يُحكى أن" ليست المصدر الأساسي لرائحة الموت المنبعثة منها.. بل المصدر الأساسي هو ذلك الحبر النازف من قلم الصِّدّيق بودوّارة..وأنا وإن كنت قد حصرت قراءتي هذه على المجموعة المذكورة.. إلا أنه لا بأس أن أرجع لبعض كتابات الكاتب لأثبت دعواي عليه.. ولنلتقط هذا المشهد من روايته "منساد" :

((أسبوع كامل مضى قبل أن تُقبل الكارثة.. مات أولاً شداد.. وجدناه ميتاً في فراشه وقد غادر الدنيا بهدوء يُحسد عليه.. وعندما انتشر الخبر كانت بنات "سيدنا" الثلاثة قد فارقن الحياة.. وقبل أن ينتصف النهار كان عامل المعصرة الفقير يُسلم الروح بينما ابتلع بئر منساد راعي أغنام حسن الصوت، وعندما أرسل "سيدنا" في طلب "خلدون" ليتدبر أمر هذه المذبحة الجماعية كان العدد قد تضاعف بموت أربعة من شيوخ منساد)).

أما عن مجموعته التي أسماها "ميم"، فيبدو أن الصِّدّيق يكره هذا الحرف ويناصبه العداء حتى صارت كل الكلمات التي يدخل فيها هذا الحرف هي كلمات قبيحة لا تنبئ بخير.. ربما لأنه الحرف الأول لكلمة "موت".. فماذا قال الصِّدّيق في القصة التي تحمل نفس الاسم :

"ميم

((موصدة الأبواب من أمامها..

محكمة الإغلاق في آخرها..
متاهة من الرفض..
حرف ميم مدور الوجه يتصدر وجهها
ودائرة من التجهم تنتظر هناك..
عندما تنتهي بك الطريق في آخر الكلام.))

• **وختاماً..**

فقد تُفيد هذه القراءة في فهم شخصية الكاتب، ومن ثم التوصل إلى قراءات أعمق لمقاربة نصوصه الإبداعية.

لكنني وإن كنت لا أدعي بأنني سبرت أغوار نفس الكاتب وعرفت أين وكيف يصب حبره على أوراقه.. إلا أنني أزعم وبكل ثقة أنني سلطت الضوء على جانب مهم من حياة الكاتب يصلح لأن يكون موضوعاً لدراسة أوسع، خاصة وأن ثمة نقاط مهمة في حياة الكاتب تؤكد بشكل أو بآخر ما وجدته في هذه المجموعة من قلقه من الموت.. ومن ذلك اختياره لمهنة الصحافة.

ولكن ما علاقة الصحافة بالموت ؟؟!!

أنا شخصيا لم أكن أعلم أن ثمة رابط بين مهنة الصحافة والموت.. لكن الصِّدّيق نفسه والذي عمل في هذه المهنة وفي أكثر من صحيفة يؤكد ذلك بقوله : ((العمل الصحفي ممتع ومتخم بالحركة والتجدد.. لكن مشكلته أنه محدود العمر.. إنه لا يعيش إلا ليتهيأ للموت.))

ليس هذا فحسب بل إن "الصِّدّيق بودوارة" كان قد تحصل على بكالوريوس من كلية الزراعة.. وكلنا نعلم أن الزراعة هي الحياة والنماء.. حيث تتحول البذرة الميتة إلى نبتة حية تبعث الحياة فيمن حولها.

إلا أن "الصِّدّيق" لم يرق له ذلك.. ولم يستطع مقاومة هاجسه فيضطر إلى تغيير مساره ليتحول في نهاية المطاف إلى أستاذ في التاريخ القديم بجامعة درنة.. نعم أستاذ في التاريخ القديم حيث القبور والأطلال والحضارات البائدة والنقوش الباهتة والهياكل العظمية والمومياوات. إضافة إلى أن الصِّدّيق وكلما سمع بخبر وفاة شخص ما يردد عبارته المعتادة: ((الموت لا يأخذ إلا الطيبين))

ليس لأن الشخص الذي سمع بوفاته هو طيب بالفعل، بل هي محاولة من الصِّدّيق للإساءة إلى سمعة الموت السيئة أصلاً.

وليس "الصِّدّيق" وحده المسكون بهذا الهاجس، بل الإنسان ومنذ بدء الخليقة لم يتوقف سعيه المحموم لقهر الموت والوصول إلى الخلود.. وإلا فما الذي أخرج الإنسان الأول من الجنة سوى طمعه في الخلود: ((وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ) [الأعراف :20].. ثم ذلك النبي الذي لم تكفه ألف عام عاشها ليصنع الفلك هرباً من الموت.. إلى ملحمة "جلجامش" ورحلته الشاقة في البحث عن الخلود.. إلى الصِّدّيق بودوارة ومجموعته القصصية التي كتبها بمداد الموت وعمّدها بسكونه ونسجها من أكفان الطيبين.. وبين كل هؤلاء لم ينقطع سعي الإنسان للخلاص من الموت حتى ولو كان ثلثيه إله.

ورغم كل المحاولات التي بُذلت للنيل من الموت.. أو التصالح معه.. إلا أنه لا يزال واقفاً في شموخ وكبرياء وصمت.. غير آبه بما يقال عنه أو ما يُحاك ضده.. غير مكترث بلعنات البشر أو تملقهم له.. لا يثنيه شيء عن مهمته الأزلية.. لا يفرق بين كبير وصغير أو بين ذكر وأنثى.. أو بين حاكم ومحكوم.

فليس غريباً أن يخرج الصِّدّيق في نهاية المطاف مهزوماً أمام حضرة الموت.. فاشلاً في استمالته أو كبح جماحه.. عاجزاً عن إيجاد مهرب منه.. ليعود في نهاية المطاف ليجد نفسه قد أنتج أدباً رائعاً يخلده بعد وفاته.. تماماً مثل "جلجامش" الذي عاد من رحلة البحث عن الخلود خائباً ليرى السور العظيم الذي بناه فيعرف أنه خالد بذلك.

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

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

• **السؤال :** من القائل وما المناسبة :

وأطلسَ عسّالٍ وما كان صاحباً دعوتُ بنـــاري مَوهناً فأتاني

ابراهيم فخار
غارداية – الجزائر

★

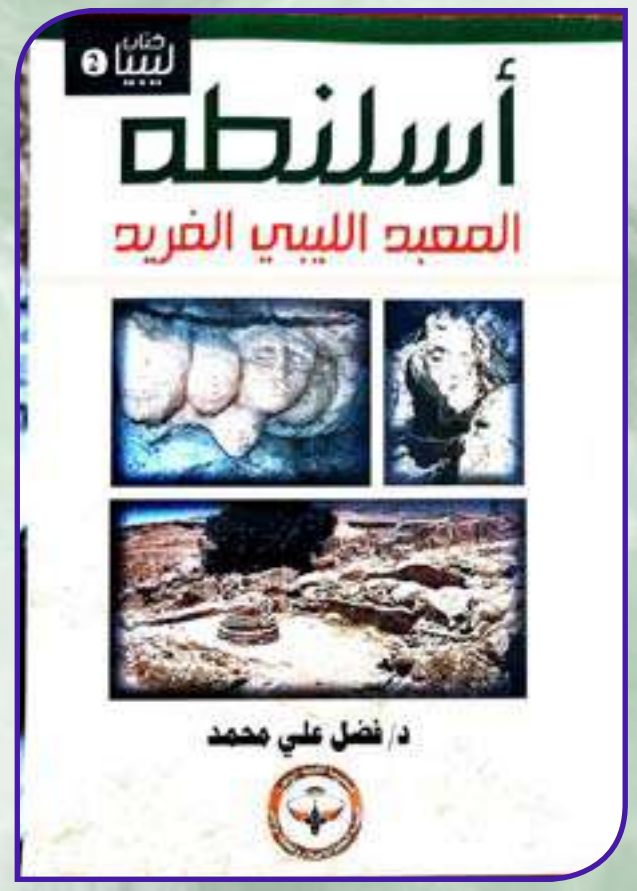
الفرزدق

• **الجواب :** هذا البيت للفرزدق من أبيات قالها عن ذئبٍ أتاه فأطعمه من زاده وكان الفرزدق في سفرٍ له وقد نزل في بادية وأوقد ناراً وبدأ يأكل . ويقول ابن خلكان إن الفرزدق أنشد في هذه الحادثة وهو على تلك الحال :

وأطلسَ عسّالٍ وما كان صاحباً دعوتُ بنـــاري مَوهناً فأتاني
فلمّا أتى قلتُ أدْنُ دونَك إنني وإياكَ في زادي لَمُشْتَرِكانِ
فَبِتُّ أُقدُّ الزادَ بيني وبينه على ضوء نارٍ مرةً ودخانِ
وقلتُ له لمّا تكشّر ضاحكاً وقائمُ سيفي في يدي بمكانِ

قبل أن

نفترق ..



إن المنطقة الممتدة من شمال قرية «سلنطة»، من كهف «بوشكم»، وحتى «عقر الثعالب» تنتشر بها الكهوف والمباني الأثرية والجدران وقطع من الفخار الأتيكي الأسود والملون المتناثرة على طول واجهة المنحدر الجنوبي من المعبد، مما يدل على تداخل حضارات استوطنت هذه المنطقة مع شعوب وقبائل محلية تركت بصماتها على واجهات هذا المعبد.

ولم تتوصل الأبحاث والدراسات العلمية إلى إعطاء تاريخ محدد وقاطع لهذا المعبد الذي يبدو لنا أنه كان معاصراً للتواجد الاغريقي إن لم يكن قد سبقه بفترة وجيزة.

ماء السبيل بشارع الخندق المسمى بخزان بومليانة الصورة سنة 1890 اي قبل دخول الاحتلال الايطالي ب 21 سنة .

((المصدر: صفحة مدونة أمواج البحر على الفيس بوك)) .

وطن الثقافة

وثقافة الوطن

مجلة الليبي