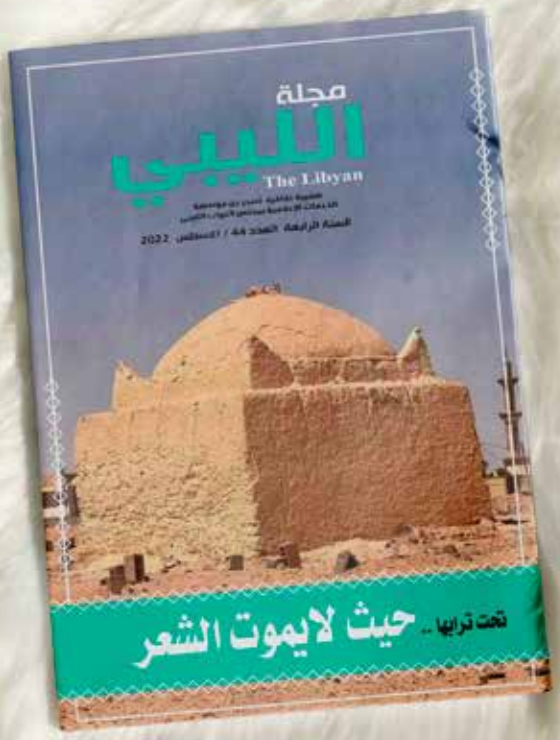
مجلة الليبي

The Libyan

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة
الخدمات الإعلامية بمجلس النواب الليبي

السنة الرابعة العدد 44 / اغسطس 2022

تحت ترابها .. حيث لايموت الشعر



صورة الغلاف

ضريح الراحل الكبير الشاعر «أمحمد قنانة الزيداني»، (1795 ــ 1832 م)، والشهير بـ «سيدي قنانة» وهو يربض هادئاً صامتاً في «الزيغن»، بـ «وادي البوانيس»، في منطقة «فزان» في جنوب ليبيا.

عُرف بكثرة التجوال، واشتهر شعره بالحكمة، وله قصائد في منتهى الروعة تمثل كنوزاً تستحق الإشادة في المأثور الشعبي الليبي . منها ((عزمت عيني عزمها سادبها . رفيع شوفها تظهر على منسبها) (ضيقة الخاطر و الحيا المرمادة اتشيب صغير السن قبل أنداده) (تركناه حب الوطن نمشو منه . بلا مال لاهو فرض لاهو سنة) (ليام كيف الريح في الدرجاحة. مرة شقا الخاطر ومرة راحة)

هو شاعر بدرجة حكيم، وحكيم ببصيرة عالم، وهو في كل الأحوال ثروة قومية لو أننا نحسن الحفاظ على ثرواتنا .

(مصدر الصورة: الباحث الكبير سالم الكبتي)

زيارة الى ضريح الشاعر الكبير قنانة الزيداني

(تركناه حب الوطن)

الليبي
The Libyan

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات
الإعلامية بمجلس النواب الليبي

رئيس مجلس الإدارة :

خالد مفتاح الشيخي

رئيس التحرير

د. الصديق بودوارة المغربي

Editor in Chief
Alsadiq Bwdawarat

مدير التحرير:

أ. سارة الشريف

مكتب فلسطين :

فراس حج محمد

مكتب الهند

علاء الدين محمد الهدوي فونتزي

شؤون ادارية ومالية

عبد الناصر مفتاح حسين
محمد سليمان الصالحين

خدمات عامة:

رمضان عبد الونيس
حسين راضي

الإخراج الفني

محمد حسن محمد

محمد حسن الخضر

العنوان في ليبيا

البيضاء . خلف شارع النسيم. الطريق الدائري الشمالي

عناوين البريد الإلكتروني

libyanmagazine@gmail.com

info@libyanmagazine.com

Ads@libyanmagazine.com

http://libyanmagazine.com

شروط النشر في مجلة الليبي

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

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

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

الليبي
The Libyan
السنة الرابعة
العدد 44 /
اغسطس 2022

محتويات العدد

افتتاحية رئيس التحرير

ص 8 الملك.. يو تيوب (3)

شـــــؤون ليبية

ص 12 أدب الطفل في ليبيا (4)

ص 18 على حافة الذاكرة

ص 19 العائد من المعتقل

ص 22 الذي لم يقتل حمزة

ص 24 لغز نهاية الحسن

شـــــؤون عربية

ص 29 إن شاالله غدوة خير» مهرجان دولي»

ص 34 ندوة حول معايير منح الجوائز العربية

ص 36 رسالة فلسطين .. غسان كنفاني في نابلس

شـــــؤون عالمية

ص 38 ديفيد آتينبارا وأصحابه ..

محتويات العدد

كتبوا ذات يوم

(ص 44) برقة الهادئة

ترحـــــال

(ص 45) الوجع بأقلام البسطاء

(ص 48) مدائن صالح.. حيث عقر القوم ناقتهم

ترجمـــــات

(ص 54) الشّهيد بعيون إسرائيلية

(ص 58) يوم جيد «قصيدة»

ابـــــداع

(ص 60) الأديب المصري شُطْبي يوسف ميخائيل « حوار»

(ص 64) شيء عن البدايات

(ص 69) الانحياز إلى خنوثة الشعر

(ص 75) جمهورية الكلب

(ص 78) منوال الليبي محمد محمد يونس علي 2

(ص 83) سأحلق شاربك أيّها الشَّعر

(ص 84) جنة النص

(ص 86) في ديوان «ناسكة» للشاعرة الليبية آمنة محمد علي الأوجلي .

(ص 91) الكاتب المصري أشرف عتريس «حوار»

من هنا وهناك

(ص 97) قول على قول

قبل أن نفترق

(ص 98) جاييرا . سراج الدين الورفلي

الاشتراكات

* قيمة الاشتراك السنوي داخل ليبيا 96 دينار ليبي
* خارج ليبيا 36 دولار أمريكي أو ما يعادلها بالعملات الأخرى مضافا اليها أجور البريد الجوي
* ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بإسم مؤسسة الخدمات الإعلامية بمجلس النواب الليبي على عنوان المجلة.

ثمن النسخة

في داخل ليبيا 8 دينار ليبي للنسخة الواحدة وما يعادلها بالعملات الأخرى في باقي دول العالم

خلود الزوي /ليبيا

حكيم العاقل / اليمن

إله الشاشة المستبد ..

الملك.. يو تيوب (3)

بقلم : رئيس التحرير

((لا يكتمُ السرَ إلا كلُ ذي ثقةٍ ..
والسرُ عند خيارِ الناسِ مكتومُ
فالسـرُ عنـديَ في بيـتٍ له غلـقٌ ..
ضاعـت مفاتيحـه والباب مختـومُ.))

كان هـذا «أيـام زمـان»، عندمـا كان القاضـي «الأسـعد بـن الخطيـر المصري»، يلخـص مفهومه لحفـظ الأسـرار وصيانتها من الذيوع والانتشـار، لقـد كان ذلك الرجل الطيـب يعتقـد أن السـر جوهـرة نفيسـة تُحفـظ بكل عنايـةٍ في بيتٍ محكـم الاغلاق، وأن الدخـول إلـى حـرم هذا السـر وانتهاك مضامينـه الحفيـة هو أمر مسـتحيل تماماً، لأن مفاتيـح البـاب ضاعـت، وبـاب السـر مختـوم لا إمكانيـة لتجـاوزه. ولا يتخلـف عنـه في نفس المعنـى بيتان رائعان ينسـبهما «حسـن الكرمي» إلى الإمـام «علي» كرَم الله وجهـه وهـو يقول :

((فلا تفش سرك إلا إليك ..
فإن لكل نصيحٍ نصيحا
فإني رأيتُ غواة الرجال ..
لا يتركون أديماً صحيحا.))

ولكـن، هـل أصبـح الأمـر يتعلـق بغـواة الرجـال فقط؟ وهـل يمكن للسـر أن يتحول إلـى ذلـك الكائـن الوديـع الـذي يرضـى بالتـداول الداخلـي المغلق من صـدر صاحبه إلـى صـدر صاحبه؟ لقد تغير كل شـيء، ولو أتيت بأحدهما الآن ليرى ويشـاهد الأسـرار وهـي «تندلـع» على الشاشـة بكبسـة زر من يـد طفـل، لاكتشـف كلاهمـا أن في الدنيـا حكومـة أخـرى يقودهـا ملك مسـتبد، يصل إليـك حيث أنـت، ويدفعك بنعومة وسلاسـة إلـى بـذل مالك ووقتـك في سـبيل أن يتكرم فقـط بالظهور على شاشـة نقالـك الصغير، إن الدنيـا لـم تكـن نائمة خلال الألف سـنة

التي مضت، لقد تغيرت تماماً، وطال هذا التغير حتى تقنية حفظ السر بحيث أصبحت «التسريبات» هي القاتل المتجول الذي يصطاد الأسرار في صدور أصحابها، وبكبسة زر أيضاً، ودون عناء، وبلا قيود أو ضوابط من أي نوع.

ماله وماعليه :

بدايةً أريد أن أوضح هنا أن هذه المقالة بأجزاءها الثلاثة ليست هجوماً على «اليوتيوب»، وليست انتقاصاً من روعة هذه التقنية، وليست تقليلاً من شأنها، فهي بكل تأكيد قدمت الكثير من الإيجابيات لحركة المعرفة الكونية، ومكنت المليارات من تعلم المفيد والصالح لهم، وقربت المسافات الشاسعة بين العقول المتناثرة هنا وهناك بفعل اتساع الجغرافيا وبعد المسافات، فلم يعد بمقدور طالب يسعى إلى تعلم العزف على آلة موسيقية مثلاً أن يتحجج بأنه لا يملك معلماً يلقنه أصول العزف، يكفي أن يكتب ما يريد على اليوتيوب حتى يحضر إليه وفي سرعة البرق معلم يلقنه باللغة التي يريد، وبالكيفية التي تناسبه. إن مارد المصباح هنا لا يتأخر في الحضور، ودون أن يحدد واجبه نحوك بثلاثة مطالب فقط كما تقول الحكايات القديمة.

كل ما تريده من معرفة، تاريخ، سياسة، علوم، اختراعات، فنون، تعليمك النقش على الخشب، أو الزخرفة على الرخام، أو صنع سفينة فضاء، أو اصطياد سمكة في محيط لم تنعم بملامسة مياهه قط، إن الملك «يوتيوب» في خدمة سكان الكوكب، وفي لمج البصر أيضاً، لكن هذا لا يعنينا هنا ونحن نختتم هذه المقالةٍ، فكل ما

يجب أن نركز عليه هنا هو توابع الزلزال، لا الزلزال نفسه، فكيف هي توابع اليوتيوب على النحو الذي تبدو لنا فيه الآن؟

توابع زلزال آخر الزمان :

دائماً يتحججون بآخر الزمان، وكلما استيقظوا على اختراع مذهل جديد، كلما قالوا إنه آخر الزمان قد أقبل، وكأنهم يريدون أن يشاركوا في ملحمة التطور هذه، ولكن دون أن يدخلوا معمل اختبار، أو ورشة تصنيع، أو مصنعاً، أو منشأة للابتكار والابداع، هم فقط يريدون أن يشتركوا في المشهد دون أن يضيفوا إليه ما يستحقون به المشاركة.

هكذا نحن، مازلنا منذ العصر الحجري نشتهي أن نصطاد ديناصوراً سميناً شهي المذاق، لكننا لسنا على استعداد للركض وراءه ولو ربع متر، انقضى الزمن، وانقرضت الديناصورات، ومازلنا لم ندرك أن القطار قد فاتنا، وأن الدنيا تغيرت، وأن من يراقب المشهد من بعيد سيظل غريباً عنه ولو بعد ألف سنة من نهاية كل شيء.

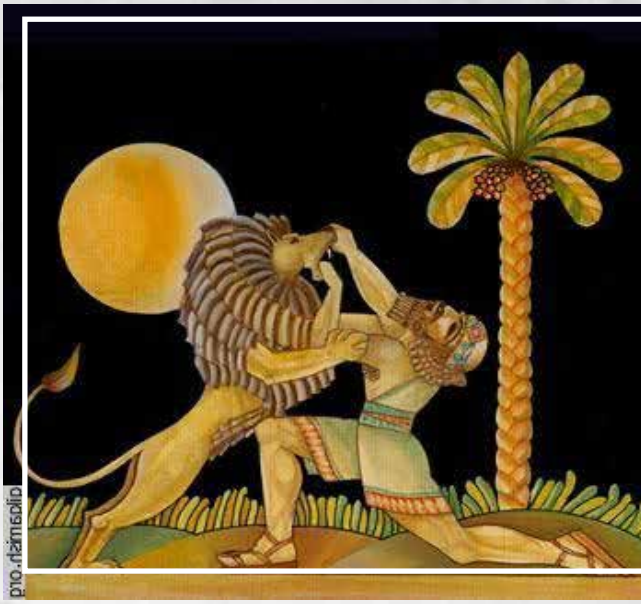
مازلنا نقف في ذلك المكان الذي وقف فيه جنود «أسبرطة» عندما وصلوا متأخرين إلى ساحة القتال، ووجدوا أن «أثينا» قد هزمت الفرس، ونالت المجد، وظلوا هم مطأطيء الرؤوس يتلعثمون معتذرين عن التأخر في الوصول، وكأنهم أدركوا بعد أن انقضى الأمر أن التاريخ لا يرحم، ولا يعطي الفرصة ذاتها مرتين.

هذا هو حالنا مع «الملك يوتيوب»، سيد ملوك هذا الزمان، وامبراطور الأرقام القياسية بلا منازع، ومن لا يصدق أدعوه إلى قراءة هذه الأرقام: ((في مايو 2011، تم تحميل 48 ساعة من مقاطع الفيديو الجديدة على الموقع كل دقيقة، والتي زادت إلى 60 ساعة كل دقيقة، في يناير 2012، 100 ساعة كل دقيقة، في مايو 2013،

300 ساعة كل دقيقة، في نوفمبر 2014 و400 ساعة كل دقيقة في فبراير 2017. اعتباراً من يناير 2012، كان للموقع 800 مليون مستخدم شهرياً.

مئة مليون يومياً :

يعتبر موقع يوتيوب بحسب إحصائية موقع «أليكسا» ثالث أكثر المواقع شعبية في العالم حالياً بعد موقعي «فيس بوك»، و«جوجل». وفي يوليو 2006، صرح المسؤولون عن الموقع بأن عدد مشاهدة الأفلام من قبل جميع الزوار يصل إلى 100 مليون يومياً. كان هذا عام 2006، فماذا عن عدد مشاهديه اليوم؟ في شهر يناير 2008 فقط، شاهد حوالي 79 مليون مستخدم أكثر من 3 مليارات فيلم. في أغسطس 2006، ذكرت صحيفة «وول ستريت جورنال» بأن الموقع يستضيف 6.1 مليون فيلم، بسعة 600 تيرابايت. في عام 2007، واستهلك الموقع قدراً من حجم تدفق البيانات مماثل لاستهلاك العالم لجميع مواقع الإنترنت في عام 2000.



حيث يتم رفع 13 ساعة تقريبًا من الأفلام في كل دقيقة. في مارس 2008، قدرت كلفة الموقع بحوالي مليون دولار أمريكي يومياً.

لا يركض، لكنه يصل :

لن أواصل معكم استعراض الأرقام، فهي مجنونة تماماً، وتذهب دائماً هناك، إلى الطرف الأقصى من الجنون الذي لا يخضع لسيطرة عقل، لذلك، دعوني أعود إلى نقطة البداية، إلى تلك اللحظة التي وصل فيها مبعوث القصر الملكي ليعلن عن وفاة ملكة وتنصيب أخرى، وإلى لحظة مشابهة وصل فيها جندي مخلص ليبلغ رسالة بالغة الأهمية إلى طرفٍ بعيد، كان الاثنان يركضان، لكن اليوتيوب لا يركض أبداً، إنه يصل وحسب، وإلى الوجهة التي يريدها والمكان الذي يريده، ربما لأن الوصفة السحرية غيرت فجأة كل المفاهيم، لقد قضت التعاليم الجديدة أن الجميع يركضون نحوه، ويداومون على طرق بابه، ويكفي أن تبتسم علامته الحمراء لتصل كل رسائله إليهم، وبلا أدنى تأخير.

في «الأطلال»، رائعة «إبراهيم ناجي» الشهيرة بصوت «أم كلثوم»، ثمة بيت في الربع الأخير من القصيدة يقول :

((وإذا الدنيا كما نعرفها..
وإذا الأحباب كلٌ فى طريق.))

في الواقع يكاد «الملك يوتيوب» يطعن هذا البيت في قلبه تماماً، فالدنيا مع هذا المستبد المسيطر ليست كما نعرفها على الإطلاق، إنها كيان جديد رأسه في قمر صناعي في سماء بلا حدود، وأطرافه أشباه موصلات، وثروته الحقيقة سهولة وصوله إلى من يريد، وفي الزمن الذي يريد، وجزرته التي يغوي بها قطعان الأرانب البشرية من أسفله هي تلبية تلك الحاجة البشرية القديمة للظهور والتسلط وإثبات الذات بعد آلاف السنين من انفراد الحكام والحكومات والنافذين بهذه الميزات المرغوبة المشتهاة، فليس من مانع الآن أمام أي مواطن عادي فقير معدم أن يصل صوته إلى أقصى الأرض، دون حاجة للاتصال بقناة حكومية أو تكبد تكاليف إنتاج، أو مصاريف ظهور، كل ما هنالك، ضع عقلة الأصبع هذا الي تسميه «موبايل» أمامك، عدل كاميرته كما تريد، اضغط برأس أصبعك الصغير على زر تسجيل الفيديو، وبامكانك عندها أن تفضح حكومة، أو تطيح بمسؤول، أو تطالب بحق، أو تنتصر لقضية، أو تهدم بيتاً، أو تشهر بمخلوق، أو ترتكب جريمة، أو ترتكب عاراً، أو تحوز على شرف، أو تقدم اختراعاً، الخ. فلا حدود لقدرات هذا الملك الذي يستبد بكل من حوله الآن، ولا قدرة لنا بعد الآن على رفع راية العصيان ضده، نحن قطعان الأرانب الذين نستمتع حالياً بمذاق الجزر الشهي، وقد استبدلنا طاغوت حاكم باستبداد ملك.

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

أدب الطفل في ليبيا)4(

امراجع السحاتي. ليبيا

كنا قد تحدثنا عن أهم وسائل نقل أدب الطفل في ليبيا، والآن نتابع الحديث عن باقي تلك الوسائل، وكذلك التطرق لبعض القصص التي أثير حولها جدل، والتي قدمت كقصص للأطفال وهي ذات أسلوب غير مستحب من قبل الكثير من التربويين والكتاب، إضافةً الى التحدث عن أهم التحديات والصعوبات التي تواجه الكتابة في هذا النوع من الأدب .

كنا قد تحدثنا عن أهم وسائل نقل أدب الطفل في ليبيا، والآن نتابع الحديث عن باقي تلك الوسائل، وكذلك التطرق لبعض القصص التي أثير حولها جدل، والتي قدمت كقصص للأطفال وهي ذات أسلوب غير مستحب من قبل الكثير من التربويين والكتاب، إضافةً الى التحدث عن أهم التحديات والصعوبات التي تواجه الكتابة في هذا النوع من الأدب .

5 - **خيال الظل « الكاراكوز» :** الكاراكوز أو «خيال الظل» انتشر بين الأطفال في ليبيا إبان العهد العثماني والعهد الايطالي والعهد الملكي، وقد ساهم في نشر بعض الموضوعات الثقافية للأطفال بواسطة بعض الهواة والمثقفين أمثال «بازاما» في «بنغازي»، والذي صار كاراكوزه يعرف باسم «كاراكوز بازاما»، ومحتويات أو معدات الكاراكوز كانت تتمثل في مربع من الخشب، خالي من النصف علي هيئة إطار «برواز» محاط بقطعة من القماش الأبيض الشفاف، وهذا الجزء يمثل الشاشة، إضافةً إلي شمعة وشخصيات متنوعة على هيئة مجسمات كرتونية شكلت شخصياتها حسب الحكاية، حيث يتم تحريكها بواسطة شخص، وفي نفس الوقت يقوم هذا الشخص بإلقاء حوار تلك الشخوص او المجسمات ، وعادة يكون المكان الذي يتم فيه عرض «الكاراكوز» مظلماً بعد أن يتم اشعال الشمعة خلف الشاشة، ومن ثم يقوم شخص، وكما أسلفنا، بتحريك الشخصيات التي قصت بالمقص علي أشكالٍ مختلفة مثل رجل، امرأة، حمار، جمل، كلب، وغيره، ويكون الأطفال أمام الشاشة لمشاهدة أحداث الحكاية التي تمثل أمامهم. فن الكاراكوز والذي انتشر في العهد العثماني وانتهى في ليبيا في نهاية الستينات من القرن العشرين وظهور التليفزيون وانتشار دور العرض للأفلام السنيمائية بكثرة .

6 - **الراديو :** بظهور الراديو في ليبيا وانتشاره على نطاق واسع عام 1957، أصبحت هناك برامج إذاعية تذاع من الإذاعة الليبية خاصة بالأطفال، تقدم فيها المعلومة والتمثيلية المعبرة للطفل وبعض الأغاني التي تغنى بها الأطفال معظمها من أشعار كتاب من ليبيا أمثال الشاعر «عبد المطلوب محمد» وغيره، كما ظهر مطربون قاموا بالغناء للأطفال أمثال «جابر عثمان» وغيره .

كما قام الاستاذ والفنان «رجب العريبي» بتأسيس إذاعة للطفل تبث عن طريق الراديو وهي قناة «السنابل» المسموعة المحلية اف ام، وقد ساهمت في نشر المعلومات للطفل وكانت تبث برامجها على الهواء في حدود مدينة «بنغازي»، وكان يشرف عليها فنياً الاستاذ «رجب العريبي»، و«أكرم العريبي»، ولقلة الدعم من جهات الاختصاص تم توقف بث هذه القناة .

7 - **السينما :** بظهور السينما في ليبيا إبان العهد الإيطالي في العشرينات من القرن العشرين صار هناك رواد لتلك الوسيلة التي تعرض الدراما بالصوت والصورة، وصارت تعرض فيها أفلام سينمائية جذبت الكثير من الأطفال في مراحل عمرية معينة، خاصة أفلام الحركة والمغامرات أمثال أفلام طرازان، وزورو، وسوبرمان والأفلام التي بعض شخصياتها من الحيوانات، إضافة إلى ما أنتج من أفلام كرتونية .

إضافة إلى أن بعض المترددين على السينما كانوا يحكون ويسردون تلك الأفلام التي شاهدوها على بعض الأطفال، وكان الأطفال يتخيلون ما يحكى لهم كلٍ بطريقته ومخيلته . والسينما لم تدوم طويلاً في ليبيا لو قلنا إنها قد ظهرت في أواخر العشرينات من القرن العشرين وانتهى دورها في بداية الثمانينات من القرن العشرين، رغم أن هناك مخصصات لإنعاش هذا القطاع المهم .

8 - **التليفزيون :** عندما ظهر التليفزيون سنة 1968م، برزت معه أدبيات تخص

الطفل، ولكن أغلبها كان بنهكة أجنبية حيث ظهرت الرسوم المتحركة الأجنبية مثل «ميكي ماوس»، و«الطفل الأبيض»، إضافة إلى حلقات الرسوم المتحركة والعرائس المتحركة، والتي كانت تقدم كذلك على المسارح، والتي تخاطب عقل الطفل، كما ظهرت بعض البرامج التي كان يعدها بعض من الليبيين غير المتخصصين، حيث كانت بداية للبرامج التليفزيونية الليبية وهي برامج خاصة بالأطفال بها أغاني للأطفال. ومع تطور وسائل الاتصال وظهور الفضائيات صارت هناك منافسة قوية للتليفزيون الليبي رغم أنه قدم الكثير من الأعمال .

بظهور التليفزيون في ليبيا عام 1968م ظهرت وسيلة تساهم في تقديم شيء من تقديم ونقل أدب للطفل الليبي حيث ظهرت برامج للأطفال تحاكي الطفل في ليبيا وتقدم له المعلومة والحكاية والأغنية، وكان خلف هذه البرامج كتاب وفنيون ومخرجون .

كما ظهرت حلقات للرسوم المتحركة التي كانت موجهة للطفل من أجل الترفيه، رغم أنها قدمت بدون دراسة وهي تهم أمم وشعوب، بعضها يسرد تاريخها، وبعضها غير تربوي وأفكارها لا تتمشى مع عادات وتقاليد المجتمع الليبي .

من خلال التليفزيون الليبي، ومن خلال برامجه الموجهة للطفل صار هناك نوع من الأدب الذي يخاطب الطفل وتعلق الطفل الليبي بهذه البرامج سواءً كانت برامج مباشرة أو غير مباشر أو حلقات للرسوم المتحركة، رغم أن حلقات الرسوم المتحركة هي التي صارت تطغى على فكر الطفل، ناهيك عن أن بعض المسلسلات والتمثيليات والأفلام التي كانت موجهة أساساً للكبار .

إطلع الطفل الليبي على أدب غير مكتوب من التليفزيون، وصار يخزن في فكره ويؤثر في تنشئته الاجتماعية والثقافية، وحتى السياسية، والتي كان النظام يقدمها من

خلال بعض الشعارات الفكرية .

إن ما قدمه التليفزيون من خلال بعض ما أعده بعض الكتاب من برامج موجهة للطفل، ومن خلال ما ألفه بعض الشعراء من أغانٍ كانت تخاطب الطفل، كانت سبباً في إبراز نوعٍ من الأدب نستطيع أن نقول إنه أدب المشاهدةً والاستماع، وهو نوع من إرسال الرسائل الادبية للطفل، وهو يعد من أهم الوسائل الأدبية التي ترسل للطفل لعدة أسباب، منها سهولة الحصول على تلك البرامج، إضافة إلى قرب التليفزيون من الطفل، خاصة وأن التليفزيون صار في كل بيت في ليبيا .

9 - الشبكة الدولية للمعلومات الانترنت: والتي يظهر ما تنشره عبر الحواسيب والهواتف الذكية حيث يظهر فيها الكثير من الكتب الألكترونية، والتي أعدت في الماضي للأطفال في شكل كتب ورقية، وكذلك الدراما والبرامج بالصوت والصورة والحركة، وصار الاطلاع عليها من خلال الانترنت أو الأقراص المدمجة، وتبرز من خلال الحاسوب أو الهاتف الذكي .

10 - اللوحات واللافتات الدعائية : كما تعتبر اللوحات واللافتات الدعائية سواءً كانت المخطوطة والمعلقة على الحوائط والجدران، أو تلك التي تظهر دعايتها من خلال الشاشات الدعائية الكبيرة المعلقة في الشوارع والميادين من الوسائل التي بالإمكان أن يتم فيها نشر المعلومة للطفل وفق السن العمرية، إضافة إلى الصور الملحقة بمعلومات، والتي كانت ترفق مع حلويات وعلكة الأطفال، والتي انتشرت في ليبيا بكثرة في أوائل السبعينات من القرن العشرين. وطبعاً هذا معدوم في ليبيا .

ثالثاً: أهم التحديات التي تواجه ادب الطفل في ليبيا

لقد أشارت بعض الدراسات إلى أن صعوبة فهم الطفل، وصعوبة اخضاعه لمنهج التجريب، إضافة إلى عدم قدرته على التعبير، وإضافة إلى الاختلاف في الوراثة والبيئة والثقافة، تساهم في الصعوبة للكتابة للطفل بوجه عام، وفي هذا يقول الكاتب المصري الكبير «توفيق الحكيم» أثناء تسجيله حكايات للأطفال عام 1977م :- ((إن البساطة أصعب من التعمق، وأنه لمن السهل أن أتكلم كلاماً عميقاً، ولكن من الصعب أن انتقي واتخير الاسلوب السهل الذي يشعر السامع بأنني جليس معه ولست معلماً له، وهذه هي مشكلتي مع أدب الأطفال.)) [1]. افتقار المكتبة الليبية خاصة والمكتبة العربية عامة لإنتاجات أدب الطفل، وفي هذا يقول الروائي الكويتي «طالب الرفاعي» : - ((للأسف، ما زالت المكتبة العربية لأدب الطفل تدور في خانة «الصياد والحمار» و«الحمامة والديك والقرية»، وهذه الأشياء على أهميتها ما عادت تمثل الواقع الحياتي الراهن. كما أنها تُقدم للطفل بطريقة بائسة محمولة على الوعظ والارشاد » [2].

أدب الطفل في الوطن العربي عموماً وليبيا

خصوصاً يعتمد كثيراً على الانتاج الأجنبي، وهذا تحدٍ خارجي قد يكون مهدداً للطفل، وفي هذا يقول أحد المصادر : ((يعتمد انتاج كتب الأطفال على النقل أو الترجمة في المجتمع العربي، ونجد في المجتمع الغربي مجموعة من كتب الأطفال دخلت موسوعة الأرقام القياسية من حيث المبيعات وتم تحويلها إلى أفلام سينمائية، فأدب الطفل في الدول الغربية يحظى باهتمام وتقدير من الأطفال وجميع أفراد المجتمع، بينما أدب الطفل في عالمنا العربي ابتعد عنه الأطفال، واتجهوا نحو الأدب الأجنبي.)) [3]. ومن أهم ما يميز أدب الطفل الناجح هو مراعاته لحاجة الطفل وقدراته، وكذلك مراعاته لتحديد الاسلوب ليكون مناسباً لكل فئة عمرية للطفل، وهذا نجح فيه عدد من الكتاب الأجانب، كما أنهم وفروا المادة العلمية الجيدة، وزينوا كتبهم بأغلفة جذابة للطفل، وزودوها بصور ورسوم معبرة، وذلك لجذب الأطفال للاطلاع عليها . ونظراً لصعوبة الخوض في الكتابة في هذا النوع من الأدب أشير إلى أنه لم يقتحمه كبار الكتاب امثال الكاتب والروائي «نجيب محفوظ» والكاتب الايرلندي «برنارد شو» [4]. يواجه أدب الطفل في ليبيا خطراً كبيراً بسبب عدم وجود مهتمين بهذا الأدب من المتخصصين في الكتابة للطفل خاصة وأن الطفل يواجه غزواً ثقافياً كبيراً من كافة أنحاء العالم بسبب القنوات الفضائية والشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت)، حيث أن هذه الوسائل صار تقتحم كل منزل وكل غرفة دون استئذان من أحد، وصارت تقدم أفكاراً وتوجهات لا حدود لها أغلبها هدام للفكر .

الكتابة للطفل من أصعب أنواع الكتابة، فهي تحتاج حنكة وبراعة، ولهذا نجد أن المتخصصين في هذا النوع من الأدب والكتابة قليلون، يقول الكاتب «سليمان كشلاف» في

هذا : ((الكتابة للأطفال منتهى المسئولية، لأنها تعطي تأثيراً سريعاً على عقول النشء، تحاول أن تصوغ تجارب الحياة ومختلف العلوم والمعارف في أفكار مركزة ، وفي صياغة مبسطة ومكثفة وبطريقة تبتعد عن المباشرة ليكون استيعاب الطفل لها أكثر .)) [5].

ظهرت محاولات من بعض الكتاب المعروفين في المجال الأدبي، ولكن هذه محاولات لاقت نقداً من عدد من المتخصصين، فعلى سبيل المثال «الصادق النيهوم» كتب مجموعة قصصية للأطفال بعنوان «من قصص الأطفال «، وهي تحوي سبع قصص، يقول فيها «سليمان كشلاف» على سبيل المثال : ((ما الذي يريد «الصادق النيهوم» أن يقوله لأطفالنا، بعد أن خرج خلفه صف من «الكتبة» يبشرون بخلاص الثقافة الليبية على يديه؟ من خلال أفكار ومضامين تلك القصص لا نجد إلا التفاهة وضحالة التفكير على العقول. فأن

«يقتبس» قصة «سيدنا يوسف» مع «عزيز مصر» ليعطيها معنى آخر، أو يمسخ الصورة الجميلة في أذهاننا عن شخصيات شعبية من «جحا» إلى «أبو زيد الهلالي»، و«الزناتي خليفة» إلى «الحسن البصري»، شيء قد يكون مقبولاً لو كان الهدف أن تحل قيم ومثل وأخلاقيات جديدة نريد أن يعرفها الطفل ويفهمها ويسترشد بها في حياته، لكن أن يكون كل ذلك في سبيل أن يلقن الطفل ألفاظ البذاءة وعدم احترام الأسرة ليعطي أفكاراً وقيماً معكوسة عن البشر، فهذا هو المرفوض. إننا لا نجد في هذه القصص إلا تحريضاً على فئة معينة من الناس، وتزكية لسلوك وتصرفات أشخاص آخرين.)) [6]. ومن خلال اطلاعنا على تلك المجموعة القصصية التي كتبها «الصادق النيهوم» نجد أنها بسيطة الاسلوب يستريح الطفل للإصغاء اليها والتعمق في قراءتها والاستماع لمن يقرأها عليه، وجاءت بأسلوب السرد الشفوي للجدات والأمهات، حيث نجد ذلك في سرد قصة «عن مراكب السلطان» كالآتي)) كان يا ما كان، وكانت «جالو» ميناء في سالف الأزمان، وكانت تدعى أيضاً جوهرة البحار وترتادها سفن التجار والقراصنة.)) [7]. وكذلك في قصة «عن بائع الملح الطيب القلب»)) ثم كان يا ما كان ، وكان في مدينة «بنغازي» زنجي عظيم طويل القامة يطوف الأزقة بأكياس الملح، والأحياء القديمة كل يوم وراء حماره المحمل، ويضع أصبعه في أذنه وينادي بصوته الجهوري «ملح .. ملح»، وكان الناس في بنغازي يدعونه «عبد الملح»، وكان الأطفال يرهبون رؤيته ويلاحقونه بعيونهم في صمت. ولكن الزنجي كان يحب الأطفال، وكان يطلع لهم لسانه شديد الحمرة ويصدر به صوتاً يشبه نقيق الضفدعة حتى يغرق الأطفال في الضحك .)) [8].

أما في التربية والتهذيب والتثقيف نجد أنها ابتعدت عن كل هذه المعاني حيث نجد فيها الألفاظ والعبارات المشينة والتحاور البذيء، حيث نجد ذلك واضحاً في قصة «عن بائع الملح الطيب القلب» في السرد الآتي : ((وقد جاءته امرأته على الفور وبصقت فوق وجهه.)) [9].

الهوامش :

1. **فريدة المصري ، « ادب الاطفال في ليبيا .. النشأة والتطور» ،2016/10، https://tieob.com/archives ، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2022/1/15.**
2. **منى نصر ، « أدب الطفل بين ثقافات العرب و الغرب .. دليلك الشامل نحو تنشئة فكرية سليمة لطفلك» ، https://librabuzz.com/2753 ، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2022/1/19.**
3. **عبادة تقلا ، 2020/3/1، «أدب الطفل في الوطن العربي.. بين حكايات الأطفال وروايات اليافعين» ، https://www.alfaisalmag.com/?p=17910 ، تاريخ الاطلاع عليه 2022/1/13.**
4. **منى نصر ، مرجع سابق .**
5. **المرجع السابق .**
6. **سليمان كشلاف ، دراسات في القصة الليبية القصيرة ، طرابلس – ليبيا : المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والاعلان ، ط1 ، 1979) ، ص 69.**
7. **المرجع السابق ، ص ، ص 70 ، 71.**
8. **الصادق النيهوم ، من قصص الأطفال ، المايـة – ليبيا : تالة للطباعة والنشر ، ط1، 2002م ، ص11**
9. **المرجع السابق ، ص 21.**

على حافة الذاكرة

عبد المحسن محمد البناني. ليبيا

مصرف ليبيا المركزي :

منذ اعلان الاستقلال 1951م، وحتى عام 1955م كانت العملة الليبية تصدر عن «لجنة النقد» دون أن يكون لها غطاء مصرفي وطني، وكان «بنك باركليز» هو الغطاء المصرفي للعملة الليبية طيلة هذه السنوات، وبعد صدور قانون المصارف، رقم 30 لسنة 1955م، وتأسس «البنك الوطني الليبي»، كما صدر مرسوم ملكي بتعيين المرحوم «د.علي نور الدين العنيزي» كأول محافظ للبنك الوطني الليبي بتاريخ 26 ابريل في نفس العام .

وفي 27 مارس 1961م صدر مرسوم ملكي بتعيين المرحوم «خليل البناني» محافظاً للبنك، وبعد صدور قانون البنوك رقم 4 لسنة 1963م تغير اسم «البنك الوطني الليبي» الى «بنك ليبيا»، وفي العام 1971م صدر القانون رقم (63) وبموجبه تم تغيير اسم بنك ليبيا إلى «مصرف ليبيا المركزي»، وتعيين السيد «قاسم شرلالة» محافظاً له كما تغيرت مسميات العملة من الجنيه إلى الدينار، ومن المليم إلى الدرهم .

رواية المعاصر الحاج "هلال لأمين بوحويش"

العائـــد مـــن المعتقـــل

محمد عبد السلام الجالي. ليبيا

قد يستوقفك التاريخ بحقبه المختلفة، ويدعوك لتتصفح أوراقه العتيقة والمبعثرة هنا وهناك، ولهذا، حتماً سوف تكون أولى اهتماماتك البحث عن تلك المراجع التاريخية التي تتضمن كافة أحقابه المتعاقبة، وبالتالي ستواجه عناءً كثيراً إثر هذا البحث المطول، رغم أن المصادر قد تكون قريبة منك وبين يديك، وهي خير شاهد على عصرها التي عاشت فيه. لذا، ها نحن نذهب بك إلى محطةٍ أخرى من محطات البؤس التي عاشها الليبيون على مضض إبان الاحتلال الايطالي لليبيا عام 1911م ـ وذلك بإقامة أكبر سجن في العالم حينذاك، ألا وهو «معتقل العقيلة».

إن ما حصل من مآسٍ داخل هذا المعتقل يعد من أبشع الجرائم في حق الإنسانية قاطبة، إذ مازالت تلك الأسلاك الشائكة آثارها ماثلة للعيان الى اليوم كشاهد إثباتٍ على مدى بشاعة الجرم الاستعماري الذي ابتليت به ليبيا آنذاك من قبل المستعمرين الايطاليين. هذا المعتقل الذي كان محاطاً بأسلاكٍ شائكة من جميع الجهات، فقط من جهة الشمال كان البحر. وكما أفاد المعاصر «الحاج هلال» الذي قال: ((كان يتعايش بداخله ــ أي بداخل هذا المعتقل ــ البشر والحيوانات معاً، بالإضافة إلى ركنٍ

آخر يرقد فيه أمواتهم)) ـ لذلك، هذه المأساة الانسانية، مهما تحدث عنها البحاث والمؤرخين سوف لن نفيها حقها لفداحة هذا الحدث المروع ـ ولهذا أجبرنا على أن نتعقب خطى أولئك المعاصرين الذين لا يزالون على قيد الحياة ـ فهم خير شاهدٍ على ذلك ـ لذلك ها هو أحد المعاصرين والعائدين من ذاك المعتقل يحدثنا عن قرب، وهو يعد أحد أعلام «برقة» ووجهائها في الصلح الاجتماعي، وأبرز مشايخ مدينة طبرق الذين يتمتعون بجانب كبير من الاحترام والتقدير، وذلك لمساهمته في فض العديد من القضايا الاجتماعية المختلفة ـ ألا وهو المعاصر «هلال الأمين حمد بوحويش» ـ من قبيلة «المنفه» ـ عائلة «الخايب» ـ من مواليد عام 1915م ـ بالبطنان ـ زوجاته ـ الأولى ـ الحاجه ـ عزيزه رجب بوحويش ـ وهي ابنة عمه ـ انجب منها كل من «لأمين هلال»، «سعد هلال»، «الدامي هلال»، «مقبولة هلال»، زوجته الثانية ـ الحاجة روحية قاسم عصران «مصرية»، أنجب منها كل من «منير هلال»، «فوز هلال»، مكان الإقامة «طبرق» ـ

لقد بدأ «الحاج هلال» في سرد روايته حول معتقل «العقيلة» قائلاً ـ تم تجميع أهالي منطقة «البطنان» من جميع القبائل من قبل الطليان في مكان واحد وهو «عين الغزالة»، كان البحر خلفنا، والقوات الايطالية تحاصرنا من كافة الجهات، كانت تعاملنا بشدة وقسوة لا مثيل لها ـ يواصل الراوي حديثه قائلاً ـ أثناء الرحيل كان الطليان محيطين بنا من كل الجهات، ونحن متجهون صوب العقيلة ،حيث كانت معنا ابلنا وأغنامنا، إذ سلكنا طريقاً اسمه «طريق عزيزه»، كان الوقت في فصل الشتاء، وصلنا إلى الجبل الأخضر والحقيقة كانت هذه أول مرة أشاهد فيها الجبل الأخضر، وهكذا واصلنا مسيرنا إلى «آبار صفية»، حينئذ حصلت معركة بين الطليان والمجاهدين وذلك لغرض فك أسرنا، إلا أن تلك المحاولة باءت بالفشل، ثم واصلنا الرحيل إلى منطقة «سيدي جبريل»، وقد هطلت علينا أمطار غزيرة، إذ أمضينا ليلة صعبة وسط شتاء قارص، حيث تم توزيعنا شبه أكوام متفرقة تحت حراسة مشددة، ثم بدأنا في اليوم التالي ـ المسير بجانب قضبان السكك الحديدية، وعندما وصل القطار استوقفه الطليان وتم ركوبنا فيه على أن يواصل الباقي المسير صحبة الإبل والأغنام نحو «سلوق»، أما نحن فقد توقف بنا القطار في بنغازي لمدة ساعتين ولم ينزل أحد. تحرك بعدئذ القطار صوب «سلوق»، وعندما وصلنا إلى هناك أمر الطليان بنصب البيوت لحين وصول الإبل والأغنام التي تركت خلفنا، وما إن وصلت حتى اصدروا أمراً آخر بالتحرك إلى «قمينس»، وفي الوقت نفسه أصدروا أمراً لمن كانوا مع الأغنام والإبل بمواصلة السير تجاه «العقيلة»، ويواصل «الحاج هلال» قائلاً:

((عندما وصلنا إلى منطقة «قمينس» ركبنا بحراً في السفينة، انطلقت بنا نحو «العقيلة»، لقد كان وصولنا الى العقيلة «أسود» يوم رأيناه في حياتنا، حيث استقبلنا بالنعوت البذيئة وبأصوات السياط ـ لم نجد أعداداً كبيرة من القبائل المجاورة داخل المعتقل، وكان فيه عدد من قبائل مناطق البطنان وعلى رأسهم قبيلة «المنفه» بصفة عامة، وعيت «بوحويش» بصفة خاصة. الذين تم حرق حتى بيوتهم نظير تعاملهم مع عمر المختار ـ ويضيف الحاج «هلال» قائلاً ـ ((ونحن داخل المعتقل كان الايطاليون يدخلون في بيوتنا في أي وقت، أي متى يشاؤون، وفي أيديهم سياطهم، إذ يقومون بالتمام علينا في كل صباح ومساء، حتى الذي اصيب بوعكة صحية ألزمته البقاء في البيت لشدة مرضه، كانوا يسألون عنه وعن مكانه ـ لذا مهما حدثتك عما يحصل داخل هذا المعتقل من مآسٍ لدرجة الزهد في الحياة، فأنني لن استطيع أن نفيه حقه في الحديث بعد تلك المعاملات السيئة التي كانت تحدث داخل هذا المعتقل من غبن وظلم وجبروت وقسوة مجحفة، خاصة التي ترتكب ضد النساء وكبار

السن، وإجمالاً، كان لا ينجوا أحد من قمعهم، أولئك المستعمرين الأوغاد الذين كانت لديهم السلطة المطلقة، في فعل أي شيء دون حسيب أو رقيب، لقد كان الطليان الجلادون ينتشرون في كل مكان من المعتقل، بقصد تشديد المراقبة. ومن يلاحظون عليه أدنى شيء يتم جلده، وربما يصل الأمر إلى إعدامه في الحال.

ويواصل «الحاج هلال» قائلاً: ((كانت الحياة داخل هذا المعتقل صعبة للغاية، ولا نستطيع وصف قساوتها، فكان حتي أمواتنا يدفنون معنا داخل المعتقل، بدون تغسيل وبدون كفن، إذ كانت عبارة عن وضع المتوفي في حفرة ثم يهيلون عليه الرمال فقط. هكذا كنا نعيش ونموت معاً، وفي مكان واحد، أي داخل ذاك المعتقل الرهيب (الأحياء والأموات)، هذا بالإضافة إلى حيواناتنا. ويواصل حديثه قائلاً: ((كانت أغلب النواجع التي تتواجد داخل هذا المعتقل بكثافة من المنفه. والعبيدات. والقطعان. ثم باقي النواجع الأخرى التي كانت تشكل أعداداً قليلة.))، ويواصل قائلاً: ((كان هناك رجل ذو صوت عال يقوم بالمرور بصفة مستمرة حول البيوت ويأمر النساء برفع أروقة البيوت، كي لا يكون هناك حائل عن مشاهدة ما بداخل البيت، وذلك أثناء مرور المسؤولين أي «الكابوات» من الطليان. وكان هذا مكلفاً من الطليان، إلا أنه حدثت معه خلافات معهم، الأمر الذي جعلهم يقومون بجلده بالسياط، ثم قاموا بفصله وتعيين آخر مكانه، ويواصل «الحاج هلال» روايته قائلاً: ((عندما تم إعدام «عمر المختار» في «سلوق» في 16 ـ 9 ـ 1931م. بأشهر قليلة، جاء إلينا الطليان وقالوا لنا :((يا كي فيناتوا، (يعني يامساجين) جاءنا أمر بتجهيز أنفسكم لاعادتكم إلى أوطانكم، لقد سررنا بهذا النبأ وجهزنا أنفسنا للخروج من هذا المعتقل الرهيب، إلا أنهم جاءوا إلينا مجدداً، وقالوا لنا: ((يا كي فيناتوا، تم تأجيل خروجكم إلى موعد آخر، نظراً لوجود أحد العصاة (المجاهدين) لازال متمرداً على السلطات الإيطالية في طبرق. يواصل «الحاج هلال» قائلاً: ((لقد تم تأخير خروجنا لمدة ثلاثة أشهر. إلا أنه بعدئذ تم الافراج علينا ونقلنا بحراً الى طبرق. كنا حينئذ شبه حفاة عراة بتلك الملابس البالية الرثة التي كنا نرتديها، وعندما وصلنا الى طبرق، تم توزيعنا على «النقط»، أي على المراكز الايطالية، وذلك وفق تعليمات السلطات، أي لم يعد أحد يقطن في المكان الذي يرغب فيه. وربما ما فعله الايطاليون كان أسوأ من ذلك وهو إحكام السيطرة الأمنية على الأهالي وتحركاتهم، وهو مما جعل من أحد العائدين من المعتقل أن تجود قريحته ببعض من أبيات الشعر هذا مطلعها: ((مقسمينا تقسيم مال التركة ..ـ امفيت ع النقط ما عاد تنظر حركه))، ويواصل قائلاً: بعد أن عدنا واستقرت امورنا، سألنا عن المقاوم الذي أخرنا عن الخروج من معتقل «العقيلة»، وإذ بهم يقولون إنه يدعى «بوبكر زكري»، حيث تم القبض عليه ومحاكمته من قبل السلطات الإيطالية، ونفذ فيه حكم الإعدام. ويستطرد «الحاج هلال» قائلاً: ((هذا المقاوم أي المجاهد الكبير «بوبكر زكري». يعتبر آخر مجاهد تم إعدامه من قبل الإيطاليين. ويواصل قوله: ((لقد عرفت هذا المجاهد شخصياً، إذ كان طويل القامة، وفارساً مغواراً يمتاز بشجاعة متناهية. لقد اطلق اسمه على ميدان بمدينة طبرق (ميدان بوزكري).

ونصل إلى الختام مع المعاصر «الشيخ هلال لأمين بوحويش»، الذي استطرد قائلاً: ((نحن الليبيون استعمرتنا دول عدة لم نكن نعرفها من قبل. إيطاليا. فرنسا. بريطانيا. ألمانيا. هذه جاءت مع الحرب العالمية الثانية، ثم بعدئذ، استقرت الأمور، وأصبحت ليبيا دولة وتحقق الاستقلال عن طريق الملك «ادريس السنوسي»، ثم جاء من بعده حكم «معمر القذافي»، ومن ثم جاءت هذه الانتفاضة التي لازالت مستمرة)).ـ

الذي لم يقتل حمزة

«سالم علي فرج بن قدارة»، مواليد 1939 طرابلس» بن عاشور»، جامع «الصقع»، الأصل من مدينة «زليتن»، والشهير فى فيلم الرساله باسم «وحشي». سكن بعض المناطق مثل الظهرة والمدينة القديمة وشارع 24 ديسمبر. وتوفاه اللّٰه 2000_4_28 يوم الأربعاء في عمر 61 سنة، وكان يعمل في شركة الكهرباء،

إبراهيم سالم بن قدراة. ليبيا

لم يكن ممثلاً في الأصل حتى صادفه الأستاذ القدير رحمه اللّٰه «مصطفى العقاد» في شارع «عمر المختار» بطرابلس، وتحديداً في «فندق الواحات»، وكان «مصطفي العقاد» يتواجد هناك في سنة 1973، وكان «سالم» (وحشى) يعمل على تصليح خط من خطوط الكهرباء عندما كانت الأعمده الخشبية تستعمل آنذاك.

كان «سالم» (أبي) يعمل، وعين الأستاذ «مصطفي العقاد» عليه، فأعجب بشخصيته وقال لأحد المندوبين: أريد التحدث إلى هذا الرجل، فأنا أحتاج إلى هذه الشخصية في الفيلم. وعندها تم استدعاءه من عمله وقدم الأستاذ «مصطفي العقاد» عرضه للوالد رحمه اللّٰه بأن يلعب دور «وحشي» في فيلم الرسالة، والحقيقه استغرب الوالد فيما قاله الأستاذ «مصطفي العقاد» وحدث نوع من سؤ الفهم مابينهما، ففي ذلك الحين كان الشعب الليبي بسيطاً جداً، وكان القليل منهم يقرأ، أو يشاهد التلفزيون، وكان والدي مصدوماً من ما قاله «مصطفي العقاد» ، وأجابه غاضباً: هل اتيت من عملي لكي تستهزء بي وتقول لي تمثيل وما أدراك ما تمثيل؟

عاد والدي إلى عمله وقد اعجب به «مصطفي

العقاد»، وبعد انتهاء عمله زار أبي أصدقاؤه وشرحوا له الموضوع لكي يفهم الأمر على نحو أفضل، فوافق بعد ذلك على أن يعمل في فيلم الرسالة، وأن يلعب دوراً هاماً يمثل شخصية «وحشي»، وأن تتم الاستعانة به كفني كهربائي فى الفيلم اذا حدث عطل طارىء مثلاً .

ردة الفعل التلقائية والإيمان الفطري الرائع :

بعد أن انتهى تصوير الفيلم، سنة 1975، وللعلم أن فيلم «الرسالة» تم تمثيله علي الأراضي الليبية في بعضه وبعضه الآخر تم تمثيله في المغرب، بعد ذلك عرض على السينما وأشرطة الفيديو وقنوات التلفاز، قام أبي بعرض الفلم على والدته رحمها الله، وهي ككل أمهاتنا الرائعات انسانة بسيطة وأمية لا تعرف القراءة ولا الكتابة

فشاهدت الفيلم، وفي اللقطه التي قام سالم (وحشى) فيها بقتل «حمزة»، كانت صدمتها كبيرة، فصاحت بالعامية الليبية : الله لا تربحك، الله يعطيك البلاء. وكان رد فعل ابنها البار أن ضحك على ماقالته الجدة قائلاً لها: لا يا أمي، لا تغضبي على ابنك، فهذا أنا في الفيلم، وليس في الحقيقة، إلا أنها من حسن نيتها قامت بضربه بالجرة التي كانو يشربون بها الماء، وثم بعد ذلك قامت بطرده من المنزل، وخرج وهو يحاول إقناعها أن ماشاهدته مجرد تمثيل، إلا أنها لم تصدق ماقاله، ولم تقتنع بتبريره، وظلت مصممة على طرده وهي تصرخ : اذهب من بيتي ياعدو الله، اتقتل «حمزة» عم الرسول؟ اذهب فأنك لست ولدي.

فخرج سالم من البيت وهو متضايق وذهب إلى بعض الأصحاب والمشائخ وكان يحب أمه حباً لايوصف وعيناه مدمعتان واتى بمشائخ ولم تصدقهم، ثم بعد ذلك طربق باب بيتنا «مصطفئ العقاد» والمرحوم «عبدالله غيث» وشقيقه «حمدي غيث»، والفنانة «منى واصف» وبعض المشايخ، وواصل الجميع عملية الإقناع إلي أن عرضوا عليها بعض الصور من الفيلم لإثبات صدق ما يقولون، وعندها قامت تبكي من شدة الفرح .

قالت ببساطة فطرية وإيمان عميق لا زيف فيه : ((لقد خفت عليك أن تدهب إلى نار جهنم يا ولدي.))، فبتسم أبي وقام بمعانقتها وهو في غاية الفرح، والتفت إلى «مصطفئ العقاد» قائلاً له : ((أي مصيبة اوقعتني بها، كدت أفقد أمي.))، وقام الجميع ضاحكين، ومن ذلك الحين اسموه «وحشي»، على اسمه في الفيلم، للعلم بأن أصدقاءه كانو يلقبونه بـ «سالم عيون النار»، والقليل من الناس كان يعرف هذا اللقب. (عن بوابة افريقيا الإخبارية)

ألغاز السنوسية .. تكتيك تعدد الخطاب.

لغز نهاية الحسن

عبد الله هارون. ليبيا

في العامين 1928 ، 1929 كثف عمر المختار من مفاوضاته مع الطليان خاصة بعد تسليم الوكيل العام «محمد الرضا» نفسه ونفيه إلى إيطاليا وخروج بعض القادة السنوسيين من برقة وتشديد إيطاليا الخناق عليه .

انتهت المفاوضات عام 1929 باتفاق استلزم ــ حسب الجانب الإيطالي ــ ذهاب «عمر المختار» إلى «بنغازي» لتوقيعه، فأوفد بدلاً منه «الحسن الرضا» الذي يوصف حينها بالمفتش العام، ويوقع بهذه الصفة، وفي بنغازي

أقنع «الشارف الغرياني» وغيره «الحسن» بتعديل الاتفاق، ورفض «عمر المختار» هذا التعديل، وترتب على هذا الخلاف انشقاق داخل الأدوار وانضمام جزء من المجاهدين إلى «الحسن»، وتشكيل ما عرف بـ «دور الدقيق»، حيث اهتم الطليان بالحسن ومن معه، وأمدوهم بالمؤن وأهمها الدقيق، ثم ساورت الطليان المخاوف من عودة «الحسن» ومن معه إلى «عمر المختار»، فقامت القوات الإيطالية بمهاجمة «الحسن» ومن معه بتاريخ 1930/1/10 وقضت على العديد من رفاقه، واستسلم هو، فنفي إلى إيطاليا حيث بقي بفلورنسا حتى وفاته عام 1936 حسب أقدم المراجع العربية التي اطلعت عليها بالخصوص وهو كتاب «السنوسية دين ودولة».

الملخص السابق يحتوي عدة معلومات ما يتعلق منها بلغز الحسن :

الأولى : أن لمحمد الرضا ولي العهد الأول ابن اسمه «الحسن» تقلد منصب المفتش العام، وكان شاباً قادراً على تحمل تبعات هذا المنصب عام 1929.

الثانية : أن هذا الشاب قد ادى بسلوكه المتمثل في تعديل الاتفاق (بعكس ما يرغب عمر المختار ومسايرة منه لرغبة الطليان) إلى خلق انشقاق داخل الأدوار، وظهر ما عرف بـ «دور الدقيق».

الثالثة : (تتعلق بنهاية الحسن الرضا): أنه قد قبض عليه من قبل السلطات الإيطالية، ونفي إلى «فلورنسا» بإيطاليا حيث توفي هناك عام 1936.

المراجع التي أتيحت لي فرصة الاطلاع عليها تجمع على المعلومتين الأولى والثانية، مع الاختلاف في بعض التفاصيل التي لا تؤثر على السياق العام كثيراً، ولكن هذه المراجع تختلف وتتضارب فيما يخص المعلومة الثالثة المتعلقة بنهاية «الحسن» إلى درجة كبيرة، وهذه عينة من هذه المراجع :

1 ـ السنوسية دين ودولة :

بالنسبة للمعلومة المتعلقة بنهاية الحسن فقد جاء في ص 451 : ((وفي 10 يناير 1930 قبض الطليان على الحسن نفسه وساقوه أسيراً إلى بنغازي، ثم ما لبثوا حتى نفوه إلى جزيرة «أوستيكا» ثم «فلورنسة» بعد ذلك، وقد بقي الحسن منفياً بهذه المدينة الأخيرة حتى وفاته عام 1936».

2 ـ تاريخ السنوسية في أفريقيا القسم الأول :

بالنسبة للمعلومة المتعلقة بنهاية «الحسن» فقد جاء في ص 452 : ((وفي 10 يناير 1930 قبض الطليان على «الحسن» نفسه وساقوه أسيراً إلى «بنغازي»، ثم ما لبثوا حتى نفوه إلى جزيرة «أوستيكا»، ثم «فلورنسة» بعد ذلك، وقد بقي «الحسن» منفياً بهذه المدينة الأخيرة حتى وفاته عام 1936» .. ومن الاقتباس يتضح اعتماد «علي الصلابي» على المرجع السابق، وذلك يعني اقتناعه بما جاء فيه.

3 ـ عمر المختار :

فيما يخص نهاية «الحسن» فقد جاء في : ص 122 : ((انتهى الموقف بالسيد الحسن إلى ما انتهى إليه وقبض عليه الطليان ونفوه إلى إيطاليا فبقي هناك أسيراً إلى أن توفاه الله غريباً عن موطنه وأهله، وكان رحمه الله من أبطال الجهاد على صغر سنه، وإلى هذا الحد أدى به اجتهاده المشوب بحسن النية، وبسوء تصرف بعض رجال خاصته ومساعي سماسرة الاستعمار وعابدي الدرهم والدينار.))، ونلاحظ ذكر النفي والوفاة في المنفى دون ذكر تاريخ أي منهما.

4 ـ عمر المختار نشأته وجهاده من 1863 إلى 1931 دراسات في حركة الجهاد الليبي :

تناول الدكتور «إدريس صالح الحرير»

تحت عنوان : «مواقف خالدة لعمر المختار» في الصفحات 71 ، 72 ، 73 سلسلة المفاوضات. أما بالنسبة للمعلومة المتعلقة بنهاية «الحسن» فقد ذكر في ص 73 : ((وعندما انكشفت حيلة «إيطاليا» أسرعت بضرب «دور الدقيق»، وقتل وأسر أغلب من في المعسكر، وأخذ قائده «الحسن الرضا» أسيراً إلى إيطاليا حيث توفي هناك.))، ونلاحظ ذكر النفي والوفاة في المنفى ولم يذكر لهما تاريخ محدد.

5 ـ عمر المختار.. الحقيقة المغيبة :

فيما يخص نهاية «الحسن» فقد جاء في ص 383 : نقلاً من المؤلف عن «غراتسياني» في كتابه «برقة المهدأة» : ((وفي «غوط الجل»، وأثناء هجوم قواتنا على الدور الذي يقوده، استسلم، وألقي القبض عليه» .. وفي الثامن والعشرين من سبتمبر عام 1930م على ظهر مركب «أوستكو» الحربي، وفي معية زعماء الزوايا، كان «الحسن بن محمد الرضا السنوسي» في طريقه إلى منفاه بـ أوستيكا.)) عن «غراتسياني»، كتاب «برقة المهدأة» ص 46 ونلاحظ ذكر النفي وتاريخه نقلاً عن «برقة المهدأة»، فكان 1930/9/28 وليس 1930/1/10 كما جاء بالمرجع الأول، ولكنه لم يثبت الوفاة في المنفى.

6 ـ برقة الهادئة :

فيما يخص نهاية «الحسن» فقد جاء في ص 64 : ((قامت السلطات الإيطالية بحل الدور (أي دور الحسن الرضا) الذي عرف بـ «دور الدقيق»، فالحكومة صممت على سحب السلاح من جماعة «الحسن» رغم امتناعهم. وعليه، فقد قامت قواتنا بحل الدور بعد استعمال القوة، فقتل من قتل، وأسر من أسر من رجاله. في المدة الأخيرة كان «الحسن الرضا» دائماً يرفض أن يقيم داخل المدينة، فبدأت تحوم حوله الشبهات، فأجبر على الإقامة داخل مدينة بنغازي.))/

هنا، لم يذكر تاريخ محدد، ولا إشارة للنفي، ولا إشارة للوفاة، ولكنه أشار إلى ما يمكن أن يوصف بالإقامة الجبرية.

يلاحظ اختلاف ما جاء في «عمر المختار الحقيقة المغيبة»، الذي ينقل عن «برقة المهدأة»، عن ما جاء في «برقة الهادئة»، مع أن الكتابين «برقة الهادئة»، و«برقة المهدأة»، ترجمتان لكتابٍ واحدٍ مع اختلاف المترجمين، واختلاف المترجمين لا يبرر اختلاف المعلومات بهذه الصورة، إلا إذا كان في ص 46 من «برقة المهدأة» النصف الثاني من المعلومة، وفي «برقة الهادئة» ص 64 نصفها الأول.

7 ـ الملك إدريس عاهل ليبيا حياته وعصره :

وفيما يخص المعلومة الثالثة المتعلقة بنهاية «الحسن الرضا»، لا تفاصيل، واكتفى المؤلف الذي يعتمد كثيراً على روايات «الملك إدريس»، و«محمد الرضا»، واكتفى بالإشارة إلى صغر سن «الحسن» وقلة خبرته.

معلومات أخرى :

جاء في استقالة الملك الأخيرة المؤرخة في 1969/8/4 أن ولي العهد الثاني «الحسن الرضا» يبلغ بتاريخها من العمر 43 عاماً بالتقويم القمري، أي أنه من مواليد 1926 تقريباً، (المرجع رقم 7 : الملك إدريس عاهل ليبيا حياته وعصره ص 165). عمر هذا «الحسن» عام 1929 الذي ظهر فيه «دور الدقيق» كان عامين تقريباً، وعليه فهو ليس «الحسن» صاحب «دور الدقيق»، بالإضافة إلى الاختلاف في تاريخ الوفاة.

من الملاحظ على «السنوسية» ولعهم بالأسماء المركبة على غير عادة البراوقة، حيث يضعون «محمد» مع معظم الأسماء : «محمد المهدي» ، «محمد الرضا» ، «محمد إدريس» ... الخ .. وليس هذا في أسماء الذكور فحسب بل حتى في أسماء الإناث : بنات أحمد الشريف

الثلاث حملن في أسمائهن كلهن «فاطمة»، وهن : «فاطمة الكبيرة» ، «فاطمة الجغبوبية»، «فاطمة الشفاء»، ويبدو أن هذا التكرار وقع في أسماء أبناء «محمد الرضا»، بحيث وجد «الحسن دور الدقيق»، و«الحسن ولي العهد الثاني».

8 ـ صفحات مطوية من تاريخ ليبيا السياسي: جاء بهذا المرجع رسم لشجرة العائلة تحت عنوان : ((أهم فروع العائلة السنوسية))، ومنه أن «الحسن ولي العهد الثاني» من مواليد 1928 ووفاته 1992، وأن لمحمد الرضا ولي العهد الأول ثلاثة أبناء آخرين، بالإضافة إلى الحسن (ولي العهد الثاني) وهم :«الصديق» (1908 ـ 1960)، «الحصن» (1901 ـ 1938)، «مصطفى» (؟؟ ـ ؟؟)، فهل «الحصن» هو الحسن دور الدقيق؟ فلماذا اختلف الاسم وتاريخ الوفاة؟.

9 ـ تصحيح الذاكرة الليبية :

هذا عنوان رسالة من مجلة «المنار» التي يصدرها «محمد الحسن الرضا» الذي يوصف حالياً بالوريث الشرعي، والذي يعتبر «الحسن دور الدقيق» عمه، (أخو أبيه مباشرة)، والرسالة موجهة إلى موقع ليبيا المستقبل عام 2006، وفيها تصحيح لبعض المعلومات المتعلقة بأسرة «محمد الرضا المهدي السنوسي» ولي العهد الأول، وقد جاء في التصحيح ما يلي :

((أبناء الأمير «محمد الرضا السنوسى» رحمه اللّه هم بالترتيب :

1. السيد «محمد الصديق الرضا السنوسى» رحمه الله (1907م – 1962م).
2. السيد «الحسن الرضا السنوسى» (الكبير) رحمه اللّه (1911م – 1928م).
3. السيد «السنوسى الرضا السنوسى»

رحمه الله (1915م – 1984م).

4. السيد «مصطفى الرضا السنوسى» رحمه الله (1923م – 2002م).
5. السيد «الأمير الحسن الرضا السنوسى» (الصغير) رحمه الله (1928م – 1992م) ولى عهد المملكة الليبية.))

تصحيح مربك :

هذا التصحيح زادنا إرباكاً على إرباك، ويلاحظ عليه الآتي :

1. صدق توقعاتنا في وجود أسماء مكررة في أسرة محمد الرضا، فها هنا يوجد حسنان يلقب أحدهما بالكبير والآخر بالصغير.
2. لا وجود لأحد من الأبناء يحمل اسم «الحصن» كما جاء في المرجع رقم 8.
3. والأهم والمربك أن «الحسن الكبير»، والمفترض بأنه هو «الحسن دور الدقيق»، توفي حسب هذه الرسالة عام 1928 أي قبل عام 1929 العام الذي ولد فيه ذلك الدور، وقد عبر صاحب الموقع عن شكره وامتنانه لهذا (التصحيح) والتزم بما جاء فيه .

تاريخ وفاة «الحسن» الذي ارتبط بدور الدقيق هنا، ــ وهو تاريخ يسبق تاريخ هذا الدورــ قد يستغل مستقبلاً ممن يدعو لإعادة كتابة التاريخ، وقد يعتمد على هذا التضارب إذا كان متشيعاً للسنوسية ومولعاً بتلميعها لينفي وجود ما يسمى بدور الدقيق أصلاً لتضارب تاريخه مع تاريخ وفاة بطله، خاصة وأن المعلومة صادرة من شخص يتوقع منه المعلومة الموثوقة لصلة القرابة، وبالمناسبة فهذه الواقعة ذات مغزى وعبرة لكل اللاهجين بضرورة إعادة كتابة التاريخ دون روية.

فما الحل لهذا اللغز السنوسي بامتياز؟ وهل يعقل أن يجهل الوريث الشرعي المزعوم أبسط المعلومات عن أقرب الناس إليه؟ ومن يكون «الحسن دور الدقيق»؟ وإذا كان قد مات

في «فلورنسا» فهل أعيدت رفاته؟ وأين دفنت؟ ومتى؟ حيث لا ذكر في المراجع لذلك، وإذا دفن بفلورنسا فأين قبره؟ وإذا توفي ببرقة فأين قبره؟ خاصة وأن السنوسيين معروفون بالعناية بالقبور والأضرحة وتقديسها؟ وكيف يمكن التوفيق بين المراجع السابقة أولاً، والتوفيق ثانياً بينها وبين المعلومات التي جاءت برسالة المجلة التي يصدرها شخص قريب جداً من بطل هذا اللغز؟ وهل هذا الغموض حول نهاية «الحسن دور الدقيق» متعمد؟ ولماذا؟ .. أنا هنا أدعو لإعادة قراءة التاريخ قبل التفكير في إعادة كتابته.

المهرجان الدولي للفيديوهات التوعوية يختتم دورته الثانية في سوسة بتونس :

إن شاللّه غدوة خير

fivs
FESTIVAL INTERNATIONAL VIDÉOS SENSIBILISATION

عبد اللطيف الدلال. ليبيا

اختتم «المهرجان الدولي للفيديوهات التوعوية» بحفلٍ ضخمٍ في ساحة «المدن المتوأمة» في «كورنيش بوجعفر» التي اكتظت بالحشود، بحضور السيد «نبيل الفجاري»، والي سوسة، وكل أعضاء لجنة التحكيم برئاسة الفنان المسرحي «مهذب الرميلي»، وبحضور عديد المسؤولين وجمع كبير من الفنانين والمسرحيين وعشاق الفيديوهات التوعوية وصانعي المحتوى من المشاركين من أغلب مناطق الجمهورية، ومن عديد الدول الشقيقة، خاصة من الجزائر وليبيا .

استهل المهرجان في يومه الختامي بكلمة افتتاحية من السيد «وليد بن حسن» عبر فيها عن شديد امتنانه للتفاعل الراقي الذي لمسه من المواكبة الكبيرة والتلقائية والتجاوب الكبير مع كل فقرات المهرجان خلال سهراته الثلاث.

شاكراً الجميع، وخاصةً السيد والي سوسة وكل المساندين والمتدخلين والمساهمين من شخصيات ومؤسسات محلية ودولية. كما قدم تحية من الأعماق إلى كل ضيوف تونس، وكل الفريق العامل على التنظيم والاهتمام بأدق التفاصيل مما أدى الى أن تكلل مجهوداتهم بهذا النجاح الباهر، كما شكر كل القوى الأمنية والهلال الأحمر وأعوان الحماية المدنية على جهودهم ومواكبتهم طوال مدة المهرجان الذي استمر لثلاثة ايام متتالية.

بعدها، طلب منشط السهرة بكل لطف من كل الحضور الوقوف إجلالاً واحتراماً للراية الوطنية، حيث رفرفت الأعلام من خلال الشاشات العملاقة، ووقع بث النشيد الرسمي التونسي.

الحفل شهد في مناسبةٍ أولى احتفاءً بضيوف المهرجان من فنانين وإعلاميين ومسرحيين، حيث عبر الاستاذ «صلاح القادري» مدير إذاعة اليمن الشقيق عن دعمه وتشجيعه لهذا المهرجان الضخم، وشدد على ضرورة دعمه من قبل جميع الجهات الرسمية والشعبية، أما سفيرة الأردن للمهرجان الاعلامية «هاجر الطيار» فقد أثنت على الجهود المبذولة من قبل المنظمين، معربة عن إعجابها الشديد بفعالياته، وإن هذا المهرجان يعد بمثابة طوق نجاة لجيلٍ بدأت تسيطر عليه التكنولوجيا والمحتويات الغريبة غير المألوفة.

هذا وقد أشاد المشاركون في المسابقات

الرسمية مثل «استهلك تونسي»، و«المواطنة»، وقد تم تكريمهم لدورهم لإسهاماتهم في انجاح الدورة الثانية من المهرجان في ظل الصعوبات المادية التي تشهدها المهرجانات، مع العلم أننا لم نسجل أي دعم مادي من أية جهة عامة تذكر في مستوى الدولة، وهو ما يعاب على جهات الاختصاص و الإشراف على الرغم من المطالب المتكررة من هيئة المهرجان لدعم هذا الحدث الفريد من نوعه في العالم، إلا أنها قوبلت كلها بعدم الرد للأسف.

حفل الإختتام شهد عرض مجموعة من الفيديوهات لمشاركين في مسابقة «استهلك تونسي»، على غرار شريط «حلمة»، لوسام حمزة، وشريط «أميرة قرطاج» لنصر الدين رقم، وشريط «من قاع الخابية»، لشمس الدين بن أحمد، كذلك وقع عرض فيديوهات

مشاركة في المسابقة الدولية عن المواطنة على غرار شريط «لا كلبنا لا نعرفوه» لمنصف السافي من تونس، وشريط «نوارتي» لسامي بن نصر من تونس، كذلك شريط « قلبي» لرجاء خالد عايش من فلسطين.

وعلى هامش المهرجان كان التفكير في تخصيص جائزة الجمهور وقدرها ألف دينار، وقع تسليمها للسيدة «ليلى الفالحي» على تفاعلها الكبير على صفحة المهرجان، ثم تتويج «أيمن الشريف» في «استهلك تونسي»، و«لطفي الفالحي» في «مسابقة المواطنة»، الذي تسلم أيضاً جائزة أخرى من إذاعة «جوهرة أف أم»، سلمها له الإعلامي وليد بسباس.

ثم كان الحسم في سهرة الإختتام عندما اعتلى المنصة رئيس لجنة التحكيم الممثل «مهذب الرميلي» رفقة كل أعضاء اللجنة وهم السادة:

- الممثل القدير السيد «صلاح مصدق» من تونس.عضواً
- الممثل القدير السيد «جان كارلو قواستلا» من إيطاليا.عضواً.
- المخرج السينمائي السيد «دليل بلخويدير» من الجزائر.عضواً.
- الدكتور السيد «بوشعيب المسعودي» من المغرب.عضواً.
- صانع المحتوى السيد «سفيان عمروسية» من تونس.عضواً.
- المخرج السينمائي الشاب السيد «حسني بن عمر» من تونس.عضواً.
- الممثلة السيدة «جميلة المبروك» من ليبيا.عضواً.

وجرى تقديم النتائج النهائية من قبل اللجنة التي افتتحت بتقرير مفصل لسير أعمالها ومداولاتها، تلاه رئيس اللجنة وعَبر فيها عن العمل الشاق والمضني صحبة الفريق التقني للمهرجان وعلى رأسه السيد «أيمن الدردوري» حيث شاهدت فيه اللجنة 175 فيديو مشارك رشحتها لجنة الفر. وانقسمت هذه الفيديوهات الى صنفين؛

47- فيديو ضمن المسابقة الوطنية. و128 فيديو ضمن المسابقة الدولية «المواطنة» موزعة على 24 دولة.

واكد رئيس اللجنة على أن التقييم كان فردياً خاصاً بكل عضو، وسرياً عبر منصة التصويت الالكترونية التي أعدها الفريق التقني للمهرجان. وعلى كل عضو من أعضاء اللجنة تبرير كل عدد يسنده لكل معيار من معايير التقييم. ثم كانت مداولات اللجنة حول الاعمال المرشحة في المراتب الأولى حرصاً على أن نكون في مستوى الثقة والتزاما منا بأخلاقيات النزهة والموضوعية. وفي الملاحظات العامة لاحظت اللجنة تطوراً كبيراً على مستوى الكم للأعمال المشاركة في انتظار تطور مماثل على مستوى الكيف في الدورات القادمة.

وأكدت اللجنة على ضرورة الالتزام بشروط المسابقة على غرار احترام التوقيت والموضوع والمبادئ العامة. كما أكدت على ضرورة أن تكون الأعمال المشاركة معدة خصيصاً للمهرجان، ثم أوصت اللجنة بمزيد الإعتناء بالتفاصيل الفنية للعمل. وقد كانت الأعمال المرشحة للمراتب الأولى متقاربة جداً في المستوى مما زاد في صعوبة ترتيبها، ثم اختتمت اللجنة أشغالها بإسناد الجوائز التالية التي رصدتها إدارة المهرجان:

ثلاث جوائز مالية للمراتب الثلاث الأولى لكل صنف من المسابقتين، ومجموع الجوائز عشرون ألف دينار

10 الاف دينار للمسابقة الوطنية «استهلك تونسي»، موزعة كالاتي:

- **المرتبة الأولى: 5000 دينار فاز بها فيديو «أميرة قرطاج» لنصر الدين رقم.**
- **المرتبة الثانية 3000 دينار فازبها فيديو «حلمة» لوسام حمزة.**
- **المرتبة الثالثة 2000 دينار فاز بها فيديو «من قاع الخابية» لشمس الدين بن أحمد.**

كذلك 10 الاف دينار للمسابقة الدولية حول موضوع (المواطنة) موزعة كالاتي:

- **المرتبة الأولى: 5000 دينار فاز بها : فيديو «نوارتي» لسامي بن نصر من تونس**
- **المرتبة الثانية 3000 دينار فاز بها فيديو «قلبي» لرجاء عايش من فلسطين**
- **المرتبة الثالثة 2000 دينار فازبها فيديو «لا كلبنا لا نعرفوه» لمنصف السالمي من تونس**

هذا إلى جانب شهائد تميز في المسابقتين للمراتب الأولى في كل معيار فني حسب معايير لجنة التقييم:

fivs
FESTIVAL INTERNATIONAL VIDÉOS SENSIBILISATION

المسابقة الدولية (المواطنة)

1. أفضل فكرة عمل: فيديو «نوارتي» لسامي بن نصر من تونس
2. أفضل توظيف للتقنيات: فيديو « قلبي « لرجاء عايش من فلسطين
3. افضل سيناريو: فيديو «نوارتي» لسامي بن نصر من تونس
4. أفضل إخراج: فيديو « قلبي « لرجاء عايش من فلسطين
5. أفضل أداء: لـ Ochow Emmanuel عن فيديو « Eunners 3 cape « من أوغندا
6. أفضل ديكور: فيديو «مـي» لصلاح الحو من فلسطين
7. أفضل إضاءة: فيديو « قلبي « لرجاء عايش من فلسطين
8. أفضل مؤثرات صوتية: فيديو « Ananya « لـ « Kroushna DK « من الهند
9. أفضل مونتاج وتركيب: فيديو « Ananya « لـ « Kroushna DK « من الهند
10. افضل مصاحبة فنية: فيديو « unconditionnal love of a mother «

المسابقة الوطنية «استهلك تونسي» :

1. أفضل فكرة عمل: فيديو «أميرة قرطاج» لنصر الدين رقم.
2. أفضل توظيف للتقنيات: فيديو « خليني بحذاك « لحمدي خواجة.
3. افضل سيناريو: فيديو «أميرة قرطاج» لنصر الدين رقم.
4. أفضل إخراج: فيديو «أميرة قرطاج» لنصر الدين رقم.
5. أفضل أداء: لزينب العريبي عن فيديو «سنوت».
6. أفضل ديكور: فيديو «حلمة « لوسام حمزة.
7. أفضل إضاءة: فيديو «أميرة قرطاج» لنصر الدين رقم.
8. أفضل مؤثرات صوتية: فيديو « الحصيرة» لهيثم فرحاني.
9. أفضل مونتاج وتركيب: فيديو «حلمة « لوسام حمزة.

افضل مصاحبة فنية: فيديو «حلمة « لوسام حمزة.

ثم أُسدل الستار على فعاليات هذه الدورة الثانية في أجواء احتفالية اختارت إيقاع الحنين إلى التراث من خلال الملابس التقليدية التي ارتداها كل من صعد المنصة ومثلت مزجاً جميلاً وراقياً بين حنين الماضي وأصالة الحاضر أردفتها التتويجات التي كانت في حجم التوقعات قبل أن تكشف لجان تحكيم المهرجان عن جوائزها.

في الختام :

هو مهرجان أُسّس على قاعدة المهنية والحرفية، وهو يتطلع إلى دورات قادمة أكثر ثراء لأهل القطاع سيما وأن المهرجان موجه كلياً للمواهب وليس للمحترفين، وإمتاعاً وإفادة لعشاق الفيديوهات التوعوية والحياة، وفق ما صرّح به مديره السيد «وليد بن حسن» الذي كان دائماً يردد الشعار الذي انطلقت به الفعاليات منذ تأسيسه وهو: « إن شاء اللّه غدوة خير».

الليبي شاركت في فعالياتها ..

ندوة حول معايير منح الجوائز العربية

صباح يوم السبت الموافق / 2 / 7 / 2022، وضمن فعاليات اليوم الثاني للمهرجان الدولي الأول للتخييم والفنون، والذي أقيم بغابة الرمال بمدينة بنزرت التونسية، وبقاعة الاجتماعات المرفقة بالمخيم، وعلى تمام الساعة الثالثة ظهراً بدأت الندوة الفكرية التي اختار لها المنظمون عنوان : مقاييس إسناد الجوائز العالمية للأدب العربي، (الجدل القائم حول إسناد جائزة البوكر العربية لرواية الكاتب الليبي محمد النعاس التي كان عنوانها «خبز على طاولة الخال ميلاد»، كما تضمت الندوة على أمسية شعرية شارك فيها كل من :

عز الدين الشابي ـ رشيد العزاوي ـ منجي الزيات ـ جاسر عثماني ـ نور الدين المتالي ـ منى بابوري ـ والقاص الشاب قمر الزمان عتريش. وكذلك الروائي والشاعر الليبي الصديق بودوارة.

تم افتتاح الندوة بتفصيلٍ سردي من أحد الحضور لفكرة الجائزة نفسها. من حيث أنها منذ البداية (حسب وجهة نظره الخاصة) كانت جائزة مريبة، كما غيرها من الجوائز

التي أصبحت محل شبهة لارتباطها بالعديد من الأجندات والأهداف والنوايا التي تحتاج إلى المزيد من لفت الانتباه والحذر.

ثم أعطى الكلمة للاستاذ «علي عمر جابر» من ليبيا، وهو صاحب دار نشر الجابر، ورئيس تحرير صحيفة «الديوان» التي تصدر عن مؤسسة الخدمات الاعلامية، وتكلم فيها بإسهابٍ حول موضوع المعايير الخاصة بالجوائز، ثم بدأ في استعراض المناخ العام الذي أحاط بهذه الرواية بالتحديد قبل فوزها بالجائزة، وبعد الفوز أيضاً، ولماذا أصبحت محل رفض بعد أن كانت في البداية

محل ترحيب، وماهي المعايير التي اعتمدتها ردود الأفعال الرافضة وتلك التي أيدت في البداية .

وكانت المداخلة الثالثة من ليبيا أيضاً، وبكلمة للأديب والروائي والقاص «الصديق بودوارة المغربي» رئيس تحرير مجلة «الليبي» الثقافية التي تصدر عن مؤسسة الخدمات الاعلامية، وفيها استعرض بالتفصيل بما أسماه الكاتب بسيرة علامات الاستفهام الطويلة متخذاً من جائزة نوبل مدخلاً للحديث في نهاية المطاف عن جائزة البوكر العربية، وعن الرواية الفائزة بالذات .

وقد أوضح الصديق بودوارة أن سؤال المعايير ينقلنا من علامة استفهام إلى أخرى، بدايةً بكبرى الجوائز العالمية نهاية بجائزة البوكر العربية . كما أوضح أن السر في ردود الأفعال العنيفة تجاه الرواية الفائزة ناتجة عن كونها رواية صادمة على عدن مستويات.

وبعد هذا الحوار الممتع بدأت الأمسية الشعرية بمشاركة الشعراء المذكورين أعلاه ثم اختتمت في أجواء من الودة والتآخي والروح العربية الجميلة. التي نتمنى أن تسود في كل الظروف.

رسالة فلسطين

بعد خمسين عاماً من استشهاده ..
غسان كنفاني في نابلس

الليبي. خاص

تحت رعاية «وزارة الثقافة الفلسطينية»، وفي الذكرى الخمسين لاستشهاد الأديب المناضل «غسان كنفاني» نظّم «منتدى المنارة للثقافة والإبداع» بالشراكة مع «المنتدى التنويري الثقافي الفلسطيني» في مدينة «نابلس» ندوة ثقافية بعنوان «غسان كنفاني... الفكرة لا تموت»، ومَعْرِضاً اشتمل على مجموعة من روايات «غسان كنفاني»، وبحضور جمهور من الكتاب والمثقفين الفلسطينيين.

استهلت «د.لينا شخشير» رئيسة «منتدى المنارة» الندوة بالترحيب بالضيوف، وشكرت المنتدى التنويري على استضافته للفعالية، وبينت في كلمتها أن الأديب «غسان كنفاني» لا يزال حياً في ذاكرة الأجيال على مر الزمن، فهو لم يمت في الوعي الجمعي؛ بسبب ثقافته المقاومة لكل أشكال الخنوع والتدجين، ثم تحدث رئيس مجلس إدارة المنتدى التنويري المهندس «يوسف نصر الله» في كلمة موجزة عن «غسان كنفاني» استعرض فيها محطات بارزة من سيرة حياته، وأتى على ذكر بعض من أعماله الأدبية.

وفي قراءة نقدية موسعة تحدث أ.د. «عادل الأسطة» عن العالم القصصي لغسان كنفاني، وارتباطه بفكر الجبهة الشعبية، فتوقف عند قصتين الأولى بعنوان «ورقة من غزة»، والثانية بعنوان «درب إلى خائن»، مبينا أن «غسان كنفاني» الأديب، سابق على «غسان كنفاني» السياسي.

وأما المحامي الحيفاوي «حسن عبادي»، فتمحورت كلمته حول حضور «حيفا» في أدب «غسان كنفاني» من خلال روايته «عائد إلى حيفا»، وكيف تم ربط «حيفا» بغسان كنفاني على الرغم من كثرة الذين كتبوا عن «حيفا» من أمثال «محمود درويش»، و«أحمد دحبور»، كما أشار إلى حضور «حيفا» في مراسلاته مع ثلاثة من الأسرى الفلسطينيين وتشوقهم لزيارة «حيفا» ورؤيتهم، وهم «كميل أبو حنيش»، و«منذر مفلح»، و«ناصر أبو سرور».

وفي تقديم د.«شخشير» لكتاب «استعادة غسان كنفاني» للكاتب «فراس حج محمد» أوضحت أن الكتاب تناول صورة المثقف المدجن الخانع والثقافة الانهزامية ليستنهض همم المثقفين لأداء دورهم في خلق الوعي الفكري، كما فعل «غسان»، وأشارت إلى أن الكاتب «فراس حج

محمد» يلتقي مع «غسان» في نقده الساخر وجرأة قلمه؛ بهدف النقد البناء من أجل الإصلاح. ثم تحدث الكاتب «فراس حج محمد» عن كتابه مبيناً الأسباب التي جعلت «غسان كنفاني» حياً ومؤثراً بعد مرور خمسين عاماً على استشهاده، ومعرّضاً بالكتاب الفلسطينيين الرسميين الذين لم يقفوا مواقف صلبة وواضحة ضد موجة التطبيع العربي الأخيرة، كما بين كيف تعاملت المناهج الفلسطينية مع النصوص المجتزأة التي جعلت اثنين من نصوصه ضمن مقررات اللغة العربية في الصفين السابع الأساسي والثاني عشر، فشوهتهما وأفقدتهما قيمتهما النضالية والثورية، وهما «رجال في الشمس» وقصة «البومة في غرفة بعيدة».

بعد ذلك تم فتح باب المشاركة للحضور، فقدّم عدد كبير منهم مداخلات قيمة وأسئلة واستفسارات للمحاضرين. وفي نهاية الندوة وقّع الكاتب «فراس حج محمد» نسخاً من كتابه «استعادة غسان كنفاني» للجمهور.

سبعون عاماً من الأفلام الوثائقية ..

ديفيد آتينبارا وأصحابه ..

الليبي. وكالات.

في الثامن من أيار عام 2022 احتفل المذيع الإنجليزي الأسطوري، السير «ديفيد آتينبارا»، بعيد ميلاده الـ96. وفي الشهر نفسه احتفل محبّوه ببث حلقات سلسلة أفلامه الوثائقية الجديدة «كوكب ما قبل التاريخ»، وهو ما تزامن أيضاً مع إتمام «السير ديفيد» العام السبعين من مسيرته المهنية الفريدة. سبعون عاماً كاملة قضاها الرجل في تصوير وثائقيات الطبيعة والحياة البرية والتعليق عليها بصوته المميز.

لا يسعنا هنا بالطبع أن نستعرض هذه المسيرة الخرافية، لكنني أحب في هذه المناسبة أن

أتحدث قليلاً عما أوقعني شخصياً في غرام وثائقيات «ديڤيد آتينبارا»، عن سلسلة أفلام وثائقية بعنوان «الحياة»، خصَّصَت لها شبكة «بي بي سي» ميزانية إنتاجية غير مسبوقة، فكانت نقلة عملاقة وفتحاً حقيقياً في تاريخ الوثائقيات. عن تلك اللحظة التي سمعتُ فيها هذه الكلمات:

((كوكبنا هذا وطن لما يقرب من ثلاثين مليون نوع من أنواع الحيوانات والنباتات، كل فرد فيها يخوض -طوال حياته- معركته اليومية للبقاء. فأينما وجّهتَ بصرك -برًا وبحرًا- وجدتَ أمثلةً مذهلة لتلك الجهود الخارقة التي تبذلها الكائنات، فقط لتبقى حية.))

بهذه العبارة القصيرة البليغة بصوت «ديڤيد آتينبارا» تبدأ سلسلة الأفلام الوثائقية «الحياة»، التي عُرض أول أجزائها العشرة على شبكة «بي بي سي» في أكتوبر 2009 ضمن «موسم داروين» الذي أطلقَته القناة احتفالاً بمرور مئتي عام على مولد عالِم الطبيعة الأشهر تشارلز داروين، ومرور مئة وخمسين عاماً على نشر كتابه «أصل الأنواع»، الذي أذاع العبارة الشهيرة «الكفاح من أجل البقاء». وهي العبارة التي تحدد الفلسفة العامة التي بُنيت عليها سلسلة وثائقيات «الحياة»، فقد اقتصر اهتمام صناع السلسلة على أكثر السلوكيات الحيوانية غرابةً وتطرفاً، وأعقد وأعجب الممارسات التي تلجأ إليها الكائنات الحية في طلب الغذاء، والتزاوج، والحفاظ على النسل.

خطط الدلافين الذكية:

جاءت الحلقة الأولى بعنوان «تحديات الحياة» لتعرض هذه الفلسفة عبر أمثلة من مختلَف أنحاء ممالك الكائنات الحية. تبدأ الحلقة بلقطات تُسجَّل لأول مرة، لمجموعة من دلافين خليج فلوريدا، نجحت -خلال رحلة كفاحها من أجل البقاء- في تعلُّم طريقة عجيبة للصيد؛ فهي تتعاون معاً في السباحة في دوائر كبيرة حول تجمُّعات الأسماك، فتُهيّج حركاتُ أذنابها الأفقية القوية ذراتَ الطين الراقدة في القاع، لتصنع حلقات طينية تُحدق بالأسماك وتخيفها، فتقفز خارج الماء هرباً منها، لتكون الدلافين -خارج الدوائر- في انتظار التقاط وجبة سهلة مشبعة.

عصابة الفهودَ الثلاثة:

ثم ينتقل بنا الفيلم إلى سهول كينيا، حيث نتعرف على «عصابة» من ثلاثة أشقاء من الفهود الصيادة التي تعلمَت -هي أيضاً- حيلة جديدة لصيد فرائس أكبر كثيراً من فرائسها المعتادة، فعادةً ما يَستهدف الفهدُ الصياد المنفرد غزالةً صغيرة فيتسابقان سباقهما المميت الذي قد ينتهي بهلاكها أو نجاتها لتحيا يوما آخر. لكن الأشقاء الثلاثة تعلَّموا أن التعاون قد يجني لهم ما يفوق طموحهم، ففي لقطة تُسجَّل لأول مرة أيضاً -والسلسلة تمتلئ بلقطات غير مسبوقة- تستهدف العصابةُ نعامةً بالغة. وهي مغامرة مميتة تتطلب جهداً فائقًا وحذرًا كبيرًا، فقد تنتهي بركلة قاتلة من النعامة لأحد الفهود، وقاتلة كذلك للعصابة الصغيرة التي تحتاج إلى جهود كل فرد فيها. لكن العصابة تربح رهانها -على الأقل هذه المرة- فتجني ثمار كفاحها الذكي من أجل غذاء أكثر وفرة.

الفقمة المراوغة:

لكن هذه المعارك الأزلية بين الصياد والفريسة ليست محسومة دائمًا، حتى مع تحالفات عصابات الصيادين ضد فريسة واحدة. فالكاميرا تأخذنا بعد ذلك إلى بحار القارة القطبية الجنوبية، حيث ترقد الفقمات في أمان من الحيتان القاتلة فوق كتل الجليد الضخمة كالقلاع، لكن فقمة وحيدة تعبر المياه المفتوحة غير منتبهة إلى سرب الحيتان القاتلة الذي انطلق خلفها، وبالتفوق الكاسح للحيتان، لا تجد الفقمة سلاحًا سوى الحيلة، فتلجأ إلى كتلة جليدية ضئيلة عائمة لتبدأ

لعبة اختباء مع مطارِديها، حيث تحاول إخفاء نفسها خلف هذه الكتلة، والدوران حولها كلما هاجمها حوت. وتستمر اللعبة حتى تزهد الحيتان في صيد هذه الفقمة المراوِغة التي تربح جائزة اللعبة في النهاية: حياتها.

المرلين يتحول إلى طائرة :

ولمراوغة الفرائس أمثلة أخرى أكثر إدهاشًا، فعندما يكون الصياد هو سمك «المرلين الشراعي» -وهو السبّاح الأسرع في العالم- تنعدم الفرص أمام الفريسة في السباحة هربًا، بالذات في المياه المفتوحة حيث لا مكان يصلح للاختباء أو المراوغة، فالهروب مستحيل تقريبًا إلا بالخروج من الماء نفسه والطيران في الهواء. وهو المشهد المذهل الذي تنقله لنا -بالحركة البطيئة- كاميرات فائقة الجودة والسرعة لتلك الأسماك العجيبة التي تستحق بكل جدارة اسم السمك الطيّار.

القرد مخترع كسارة البندق :

ومنافسات الغذاء هذه ليست قاصرة على مملكة الحيوان، فللنبات وسائل دفاعية عديدة تحميه من الحيوانات في معارك البقاء. ينقل لنا الفيلم مثالًا من البرازيل، حيث تتميز ثمار النخيل بصلابة شديدة في قشرتها التي لا يستطيع أي حيوان تحطيمها

بأسنانه. غير أن قرود «الكبوشي» قد تعلَّمَت طريقة فريدة لفتح هذه الثمار القاسية والوصول إلى لُبِّها الطري الشهي؛ فهي تنتزع بأسنانها القشرة الخارجية الهشة، ثم تترك الثمرة تحت أشعة الشمس لأسبوع أو أكثر حتى تجف قشرتها الصلبة تمامًا، ثم تأخذها إلى «كسارة البندق». نعم، فقرود «الكبوشي» تضع الثمار الجافة على «مائدة» حجرية صلبة، ثم تهوي عليها بحجر آخر أشد صلابة تُمسكه بالكفّين معاً، فتتحطم القشرة الجافة «بين المطرقة والسندان» هذه التقنية البديعة تتطلب مهارة فائقة، وخبرة طويلة، فقد يُنفق القرد الصغير ثماني سنوات من عمره في التدريب قبل أن يتقنها .

المتمرد على السلسة الغذائية :

غير أن هناك نباتات لا تحتاج إلى أسلحة دفاع ضد الحيوانات، لأنها -ببساطة- تبادره بالهجوم. فنبات «خنّاق الذباب» هو أحد أنواع النباتات التي تتمرد على الترتيب التقليدي لسلسلة الغذاء، فتجعل من الحيوان غذاءً لها بدلًا من أن تكون هي غذاءً له. ويقترب بنا الفيلم من هذا النبات اللاحم وفخاخه التي تشبه فمًا بفكّين مُزوَّدَين بالأنياب، ينتظران أن تستجيب إحدى الحشرات إلى غواية رحيقهما المعسول، ليُطبقا عليها بلا فكاك.

أول عملية تجميل في العالم :

لكن الصراع من أجل الغذاء لا يمثل سوى حلقة في سلسلة كفاح الكائنات من أجل البقاء، فلا بد أن يأتي الوقت الذي تنادي فيه الغرائز بأداء أهم وظائف استمرار النوع: التزاوج. والتنافس على التزاوج قد يدفع الكائنات إلى أغرب الممارسات. فإلى أحراش ماليزيا تأخذنا الكاميرا لترصد السلوك العجيب الذي تلجأ إليه ذكور الذبابة مسوقة العينين لاجتذاب الإناث، فهي تخزِّن الهواء في فقاعاتٍ تضخّها عبر رأسها إلى عينيها، فتبدأ «ساقان» في الظهور والاستطالة، تحمل كلٌّ منهما إحدى العينين بعيداً إلى جانب الرأس. وكلما زادت المسافة بين عينيّ الذكر، اقتربت المسافات بينه وبين المُعجبات!

التزاوج على إيقاع الفن :

وقد يكون التنافس على التزاوج شديد العنف والشراسة، كما يعرض لنا الفيلم -بحركة بطيئة كاشفة- تفاصيل القوة الغاشمة والعدائية المفرطة في صراع دامٍ بين اثنين من ذكور فرس النهر في موسم الجفاف. لكنه قد يكون أيضاً فائق الرقة والعذوبة والجمال، كرقصة الغزَل التي يشترك فيها ذكر وأنثى طيور «الغطّاس» ويستعدان لها بمحاكاة

حركات بعضهما البعض، قبل أن تأخذهما حرارة اللقاء إلى ذروة الرقصة، فينطلقان متجاورَيْن ليجريا -كأعجوبتين- فوق سطح الماء.

أنثى الاخطبوط المخلصة :

أمّا الكفاح من أجل الحفاظ على النسل فيبلغ أحيانًا مبلغ التضحيات الأسطورية، مثلما نشاهد في الفيلم أنثى أخطبوط «الباسيفيك» العملاق وهي تحمل بيضها المخصب، وتدور بحثًا عن عرين يصلح مهداً لصغارها، وضريحاً لها، فالأم -من أجل رعاية بيضها وحمايته- لا تغادر عرينها مطلقاً، حتى من أجل طلب الغذاء، فتتضور جوعاً حتى تهلك في صمتٍ وهي تدرك أنها تضحي بنفسها من أجل غاية أكبر.

الضفدع بطلة الماراثون :

وبعض التضحيات أشقُّ حتى من الموت، كما في حالة أنثى «ضفدع الفراولة السام» التي نراها تراقب كارثةَ جفافِ بركة الماء الصغيرة التي وَضعَت فيها صغارها، ثم تتحرك بسرعة -وبوحيٍ عجيب- فتأخذ أحد الصغار وتحمله على ظَهرها، وتقصد إحدى الأشجار السامقة، وتبدأ رحلة تسلُّق ملحمية -لن نفهم مشقَّتها إلا إذا تخيلنا أُمّاً بشرية تتسلق ناطحة سحاب وهي تحمل صغيرها- تصل في آخرها إلى بضع قطرات من الماء صانتها عنايةٌ إلهية بين أوراق النبات لتكون مهدًا للصغير. غير أن هذا الصغير هو واحد فقط من ستة أشقاء تعولهم الأم، وهذا يعني أنها مُلزَمة بتكرار رحلتها هذه لخمس مرات أخرى، لكن وقت الراحة لم يحن بعد، فبرَك المياه التي أودعَت فيها الصغار ليس بهاَ ما يصلح للغذاء، ولهذا لا تجد الأم سبيلًا إلى توفير الغذاء سوى أن تذهب إلى كل صغير فتضع له في بركته بيضة غير مخصَّبة، ولأن بيضة واحدَة لا تكفيه، تضطر الأم إلى مواصلة تلك الزيارات حتى تكبر الصغار، وبهذا تكون الأم -التي لا يتعدى طولها السنتيمترين- قد قطعَت في مُجمل رحلاتها ما يزيد عن ثمانمائة متر.

الموت على مرأى من الجميع :

وقصص رعاية الأبناء في الطيور لا تقل روعة. فالبطاريق مشهورة بتناوب الوالدَيْن على رعاية صغارهما وتوفير الغذاء، لكن هذه الرعاية والحماية لا يمكن أن تستمر إلى الأبد، فلا بد أن يأتي الوقت الذي يقف فيه الصغار بأنفسهم في مواجهة تحديات الحياة. وهكذا نرى -في ختام الحلقة- مشهدًا لتلك المواجهة التي تفرضها الحياة على صغار البطاريق، إذ تأتي اللحظة التي يلزم عليهم فيها توفير الغذاء لأنفسهم، فتتجه بهم غرائزهم إلى الشاطئ حيث يُلقون بأنفسهم في المياه المتجمدة حتى قبل أن يتقنوا السباحة. هذه المياه التي تطفو عليها كتل الجليد التي تمثل عائقاً منيعاً دون الوصول إلى المياه المفتوحة حيث الغذاء. يتقدم صغيرٌ شجاع ليحاول شَقَّ طريقه عبر الجليد العائم، ويراقبه الآخرون وهو يكافح بصعوبة بالغة، لكن مخلوقاً آخر يراقب الصغير من الأعماق. «فقمة النمر» التي تنقض على الصغير العاجز وتمزقه أمام عيون رفاقه، الذين لا يملكون ترف التردُّد في المغامرة بالتقدم وإلا هلكوا جوعاً، لكننا نتابع وصول المحظوظين منهم إلى فرص النجاة، بعد أن تعلموا جملةَ دروسٍ جديدة من تحديات الحياة.

أربع سنوات من أجل 10 حلقات بعشر ملايين :

بهذا تنتهي الحلقة الأولى، لكن قصص «الحياة» لا تنتهي. فالسلسلة تحكي لنا 130 حكاية في عشر حلقات يبلغ طول الحلقة منها ساعة تقريباً، منها عشر دقائق في آخر كل حلقة تحت عنوان «الحياة في الموقع»، تحكي لنا قصة تصوير إحدى قصص الحلقة.

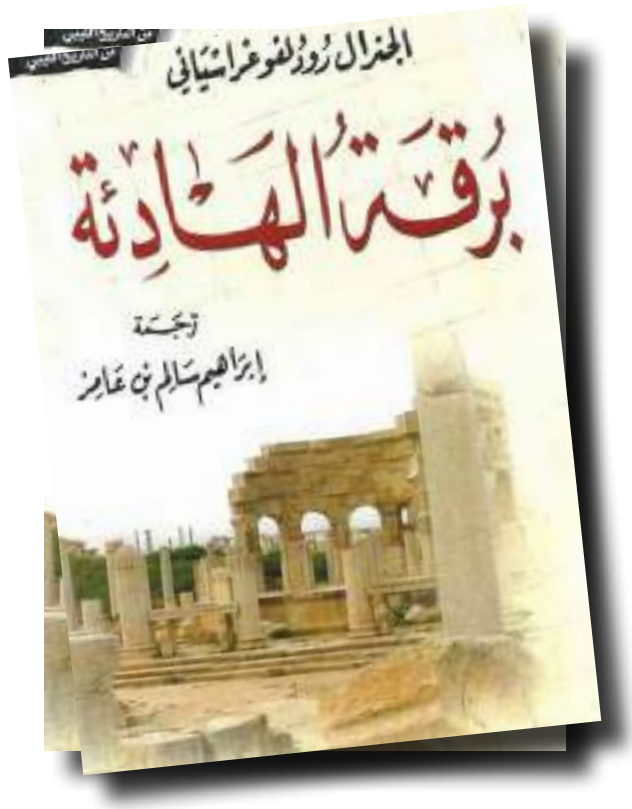
عشر حلقات تتناول كل واحدة منها

عجائب عالَم من عوالم الكائنات: فبعد «تحديات الحياة» تتوالى حلقات «الزواحف والبرمائيات»، و«الثدييات»، و«الأسماك»، و«الطيور»، و«الحشرات»، و«الصيادين والفرائس»، و«مخلوقات الأعماق»، و«النباتات»، و«الرئيسيات».

عشر حلقات استغرق صنعها مجهود أربع سنوات، منها سنة كاملة في الأبحاث، وثلاث سنوات من التصوير في قارات العالم السبع، بواقع ثلاثة آلاف يوم من التصوير، بأحدث التقنيات وبكاميرات فائقة الجودة.

عشر حلقات تعاونت في إنتاجها «بي بي سي» مع ثلاث جهات أخرى، منها قناة «ديسكفري» الأمريكية، بتكلفة غير مسبوقة، حتى وقت تنفيذ هذه الحلقات، قيل إنها وصلت إلى عشرة ملايين جنيه إسترليني، من أجل بلوغ أقصى إتقان ممكن؛ بدايةً من الجهد البحثي الخارق الذي بذله العديد من علماء الطبيعة للخروج بأفضل وأعجب القصص المرشحة للتصوير، ومروراً بالموسيقى الساحرة التي عزفتها فرقة موسيقية خاصة اختارها الملحن البريطاني «چورچ فِنتون» وسمّاها «فرقة الحياة»، وانتهاءً بإنتاج عشر حلقات من سلسلة «داخل الحياة» المخصصة للأطفال، اختاروا لها عشرة من الصغار -في حدود الثامنة من العمر- لمصاحبة صناع الفيلم في عشر مهمات تصوير مختلفة، لينقلوا لغيرهم من الأطفال تفاصيل هذه التجارب المدهشة.

عشر حلقات لا تكفي لوصف عجائبها عشرات المقالات، فابحث عنها الآن وشاهِدها، فإن مَن شاهَدَها قد شاهَدَ الحياة في أعجب تجلياتها. وإذا أنهيتَ الحلقة الأخيرة فتذكَّر أن الحياة قد طالت بالسير «ديڤيد» حتى قدَّم حصيلة سبعة عقود من أجمل وأهم ما رصدَته عيون الكاميرات من العالَم الطبيعي، وأنها قد تطول بك أيضاً حتى تُشبع عينيك وعقلك وقلبك من تراث «ديڤيد آتينبارا وأصحابه» من مخلوقات الطبيعة، وتنهل مباشرةً من أعظم مصادر الإثارة والجمال المرئي والشغف العقلي، من المصدر الأعظم للكثير من الأشياء التي تجعل في الحياة ما يستحق الحياة. (أحمد الديب. موقع حبر.)



٣ – ان مصر هي المأوى الأمين لعدد كبير من الآلاف المؤلفة من البرقاويين الذين ينتمون إلى القبائل الهامة التي لها امكانياتها البشرية والمادية وكذلك لها التأثير الكبير على كثير من النفوس التي يسهل تجنيدها وتوجيهها نحو القتال مقتنعين بانهم يدافعون عن الدين الاسلامي وعن كيانهم معتبرين اننا (يعني الايطاليين) مغتصبين ومعتدين على حقوقهم .. هؤلاء الخارجون عن القانون (يعني الثوار) ومن بينهم أعداؤنا (يعني الايطاليين أعداء الحزب الفاشيستي) يكونون المخازن الثانية لمد وتموين الثوار بالاسلحة والمؤن والرجال لكل (الادوار) رغم كل الاحتياطات التي اتخذتها سلطاتنا الحاكمة زد على ذلك الأموال التي تجمع من لجان التبرعات من الاقطار العربية لمساعدة الثوار القائمين بالحرب المقدسة فوق الجبل الأخضر في برقة .

الوجع بأقلام البسطاء

حاج حمد السماني خالد - السودان

تفشت في الآونة الأخيرة ظاهرة الكتابة على زجاج بعض السيارات كالحافلات والشاحنات والعربات الملاكي وإلى أصغر وسيلة من وسائل النقل العام مثل «الركشات» و«التكاتك»، بجولة بسيطة في شوارع الخرطوم ومواقف المواصلات العامة سوف تجد العشرات من العبارات والجمل المكتوبة على السيارات.

وبالبحث والتحري عن تلك الظاهرة نجد أن هنالك اختلافاً في الآراء، فالبعض يستحسن هذه الكلمات ويشجعها ويرون أن من حق قائد المركبة أو مالكها التعبير عن رأيه، وأن لهم الحرية في كتابة ما يشاؤون، ولكن لهذه الحرية حدود بحيث لا يلحق الأذى بالغير، أو أن يسيء إلى سمعة أحدهم، أو أن يثير الفتن، وكل مامن شأنه أن يخالف أو ينتهك القانون. بينما يرى آخرون أنها ظاهرة غير حضارية، ويصفونها بالمتخلفة والعشوائية .

واختلفت الأجهزة المختصة في التعامل مع هذه الظاهرة، وذلك تبعاً لاختلاف القوانين في كل دولة، فنجد أن بعض القوانين لم تذكرها كمخالفة بينما نصت قوانين أخرى على تجريم الفعل لكنها تباينت في تشديد العقوبة

عرض عام ونماذج لكلمات المركبات :

يطلق عليها البعض «أدب السيارات»، وهي كلمات مختصره تكتب على هيكل أو زجاج

السيارة، وتعكس تلك الكلمات نشاط السائق الثقافي أو الرياضي أو السياسي. هذه الكلمات نالت استحسان واعجاب السائق واثارة اهتمامه فنقشها على مركبته بدوافع مختلفة ليطلع عليها العامة في الشارع، وفي بعض الأوقات تكتب داخل المركبة، وفي وقت قريب اشتهر بعض سائقي المركبات بها. وعلى سبيل المثال هذه بعض النماذج :

***جمل عاميه ذات مدلول دعوي:**

ما احلى الحياه في طاعه اللّه ــ مادام الرزق مقسوم كسير التلج ما في ليه لزومــ مركب على اللّه ما بغرق.

مادام الموت مؤكد ليه تعيش حياتك جبان.

مقولات مشهوره لشخصيات تاريخيه:

«إن الأزمه تلد الهمة» ــ «لقمة في بطن جائع خير من بناء ألف جامع.»

مقولات ذات مدلول سياسي:

«اللّه اكبر بالقديم» (وهو يقصد ما قبل فتره حكم الانقاذ في السودان.) ــ «حفيان في بلد مليان جزم.»

وكما هو معلوم في البلاغة أن «التورية» اسلوب أدبي بديع، يُقصد به لفظ له معنيان: أحدهما قريب غير مراد. والآخر بعيد هو المراد. لكن هذه الجملة تأتي في سياق التورية السياسية.

مقولات طريفة:

«الصباح ميكانيكي وبالليل ود ميكي.» ــ «السمحة من اليابان حقت زول شبعان.»ــ بكره المشاوير بالمجان.

خاص بوسائل النقل العام. الحافلات والباصات :

«واقفين تحننوا راكبين تجننوا»ــ «مسكينة منتظره المطر وسماها عدمان السحاب»ــ «الحياه مواقف وانا مبرركن صاح»ــ «تكوس في الغريق تلقي المطفحة فاتت»ــ «الجفلة خلها اقرع الواقفات»ــ (الجملة الأخيرة والتي تسبقها تعكسان حالة المنافسة بين السواقين على الركاب في الشارع والمواقف العامة.)

خاص بموتر النقل العام (الركشات):

«بكره تكبر تكون هينو»ــ «حسع بلف»ــ «نفسي اقطع بيها الكبرى»ــ «الجلابي نائم وانا حائم»ــ «كان حتكون توسان بس الخواجة كان سكران»ــ «يعني اطير»ــ «اللّه يحميك من الميكانيكي»ــ .

ومن الغرائب أن أحد السواقين كتب هذه الارقام والحروف والرموز: ما×60، وهي تعني: ((داير داير ما داير في ستين.))، أو: ((عايز عايز ما عايز في ستين.)) .

مقولات وكلمات من اللغة العامية:

«خضره مندية ولا صفاره مصدية»ـ «وقع ليك ولا اعيد ليك»ـ «السودان جميل لا اقامه لا كفيل»ـ طنش الحمير تعيش امير»ـ «كرونه مهيونه ولا كورولا مديونه»ـ «الما بعرف يشيلك بملخك»ـ «الما بتعرف ما تدوها تغرف»ـ.

«المطرة نظافة للخيبانه»ـ «عشقت السفر من غدر البشر»ـ «شرب الميه من يد الرجال عطش»ـ «تعمل فيها عصفور يأكلوك تقلب اسد يصاحبوك»ـ «ناس كلامهم تمام وناس تمامهم كلام»ـ «لا تكون لين يعصروك ولا ناشف يكسروك»ـ «مفطوم اللبن ما بسكتو اللولاي»ـ «الساكن الجوف ما بتمرقو القحه»ـ «ما كل القاري متعلم»

«القلم ما بزيل بلم»ـ «لا تلاوي لا تكاوي ..لا تجيب لاهلك البلاوي»ـ «كان القلب اباك الوش بوريك»ـ «بيع الجمال واشتري العفة الجمال موجود والعفاف صدفه»ـ «الارض بدوعبلها (تسمنها اوتكبرها) الشمس»ـ «عين الحسود فيها عود»ـ ضربة أسد ولا نظره حسد»ـ «الصندل في بلدو عود»ـ «دائخ في عالم بائخ»ـ «هدف حياتي طلع تسلل» .

ومن الطرائف أن سائق قلاب (عربة نقل مواد البناء) كتب خلف عربته: ((بس تشيل فوقي وتودي)) وكأن هذه الجملة هي لسان حال العربة. وهذه الجملة مأخوذة من قصيده للشاعر السوداني «الصادق الياس»، وتغني بها المغني «صلاح ابن البادية»، وأدناه جزء من القصيدة:

هدى بي يا شوقي هدى هدى بي قبال تعدى .. انت ما ملزمني حدى بس تشيل فوقي وتودي.

مدائن صالح ..

حيث عقر القوم ناقتهم

الليبي. وكالات

على طريق رملي وعلى مسافة ليست ببعيدة عن مظاهر الحضارة والتمدن، يترك الزائر شيئاً فشيئاً الألفية الثالثة حيث صخب الحياة وثورة التكنولوجيا، لينتقل إلى حقبة انتهت قبل نحو ألفي سنة، إلا أن آثارها ومشاهدها الخلابة، كفيلة بأن تعمل كآلة زمنية، لتمنحه تجربة تلازمه ذكراها مدى الحياة.

مع وصول الزوار إلى منطقة الحجر، المعروفة بـ«مدائن صالح»، تبدأ الرحلة بطريق رملي في منطقة صحراوية، تظهر في أفقه جبال تتمتع بأشكال غريبة تميزها عن غيرها، لكن المفاجأة تكشف عن نفسها شيئا فشيئا مع الاقتراب من هناك.

وفي المحطة الأولى، يقف الزائر مبهوراً أمام جبل «إثلب»، الذي تركت الطبيعة والبشر على حدٍ سواء، علاماتهم عليه، فمع النظرة الأولى يمكن ملاحظة الأشكال والنقوش الفريدة من نوعها التي حدثت بفعل عوامل التعرية الطبيعية. وعلى بعد خطوات، يتجلى مشهد من إبداع «الأنباط»، وهم مجموعة من القبال العربية التي قدمت إلى الحجر من منطقة البتراء، وعاشوا فيها في الفترة ما بين القرن الأول قبل الميلاد، حتى سنة 106 ميلادية، على عكس الاعتقاد السائد بأن قوم «ثمود» هم من سكنوا المنطقة.

ويعود سبب اختيار «الأنباط» للحجر إلى عاملين أساسيين، هما وفرة المياه الجوفية، التي دفعتهم لحفر 131 بئراً، ووجود الجبال التي تحمي المنطقة (وهو سبب تسميتها بالحجر)، بالإضافة إلى كونها مكونة من الحجر الرملي، الذي يسهل النقش عليه.

وهذا بالتحديد هو ما يجذب الزائر فور دخوله إلى «إثلب»، إذ يمكن مباشرة رؤية غرفة كبيرة نقشت بعناية داخل الجبل، وقد كشف علماء الآثار أنها كانت عبارة عن قاعة أُعدت للاجتماعات، تستوعب ما لا يقل عن

13 شخصاً في الاجتماع الواحد، وقد صنعت بطريقة تمنحها «خاصية صدى الصوت».

ولكشف تفاصيل الاجتماعات التي كانت تدور في «الديوان»، قالت «الراوية» «هديل بن قاسم» لموقع «سكاي نيوز عربية»: «تم اختيار هذا الموقع لأنه في مكان مرتفع، مما يمنحه مزيداً من الفخامة لاحتضان كبار القوم، حيث كانوا يجتمعون لأغراض دينية، ويناقشون قضايا مجتمعهم».

وأعادت «بن قاسم» زوار الموقع نحو ألفي عام للوراء بقولها: «لنا أن نتخيل المشهد الذي كان يدور في هذه الغرفة من خلال كتابات رحالة يدعى «سترابون»، الذي قدم وصفاً تصويرياً لما حدث هنا، موضحاً أن المجتمعين كانوا يتمددون على المقاعد الموجودة، وكانت توضع أمامهم 3 طاولات عليها ثمار الفاكهة، فيما اعتادت امرأتان العزف على آلات موسيقية خلال الاجتماع».

كما أشارت إلى تطبيق يدعى «LivingMuseum» لا يعمل إلا في منطقة مدائن صالح، يمكن للزائر من خلاله مشاهدة ما كان الأنباط يفعلونه في موقع معين، من خلال تحريك الهاتف وتوجيه الكاميرا على الموقع المراد معرفة المزيد من التفاصيل عنه. ومن الغرفة، تنتقل عين الزائر إلى ممر صخري يعرف باسم «السيق»، الذي يشكل مشهداً خلاباً بفضل عوامل التعرية.

وقد استغل الأنباط الممر الصخري والمنطقة

المحيطة به في نقش «المحاريب»، التي وصل عددها إلى نحو 13 إذ يمثل كل محراب آلهة معينة كانوا يعبدونها، مما يعكس «الحرية الدينية» التي كانت سائدة بينهم، إذ كان من المسموح لكل شخص أن يعبد الإله الذي يريده دون تدخل من الآخر.

ومن الأشياء التي ميزت «الأنباط» أيضاً في جبل إثلب، هي قدرتهم على استغلال الطبيعة في خدمة احتياجاتهم. إذ حرصوا على نقش ممرات أو خطوط صغيرة على الجبال، لتجميع مياه الأمطار، أو لإبعادها عن واجهات القبور.

قصر البنت :

أعمدة شاهقة ونقوش ضخمة وغرف خفية، لحظات مهيبة يعيشها الزائر عند وقوفه أمام هذه المشاهد في «قصر البنت» أو «جبل البنات»، الذي سمي بهذا الاسم لأنه يضم 31 مقبرة تملكها نساء، بالإضافة إلى أسطورة تداولها سكان المنطقة تعرف باسم «بثينة والنحات».

وتتحدث الأسطورة عن فتاة جميلة شعرها طويل تدعى «بثينة»، حبسها والدها فوق أحد القبور خوفاً عليها من رجال المنطقة، إلا أن شاباً تمكن من الوصول إليها من خلال «تسلق شعرها الطويل»، ليقعا في الحب قبل أن يكتشف والدها الأمر ويقتلهما.

ملك وحكومة وشعب :

وفيما يتعلق بعملية بناء تلك المقابر الشاهقة ونحتها في الجبل، قالت «هديل»: «كان مجتمع الأنباط مكوناً من ملك وحكومة وشعب، وليتمكن أي شخص من بناء قبر، خاصة إذا كان كبيراً، لا بد من أن يحصل على صك بناء من الحكومة، التي توفر له أيضاً المساحة المناسبة والنحات». ولتنفيذ المهمة التي تستغرق سنوات، كان النحاتون يتسلقون الجبال باستخدام سلالم خشبية، ويستخدمون أدوات مثل المطارق والمعاول، وكانوا يبدأون النحت من الأعلى إلى الأسفل.

وعادة ما كان صاحب المقبرة يبنيها بغرض أن يدفن هو وأبناؤه والأجيال التي تليهم فيها، مما يعني أن الواحدة منها تضم عددا كبيراً من الأشخاص. ونظراً لأن «العلا» قديماً كانت تقع على خط التجارة العالمي، فإن النحاتين تأثروا بالحضارات الأخرى، مما يفسر وجود نقوش على واجهات المقابر مثل زهرة اللوتس من الحضارة المصرية، والجرار من الحضارة الإغريقية. ولعل أبرز القواسم المشتركة بين معظم المقابر، هو «النسر» الذي يمثل أقوى إله لدى الأنباط يدعى «ذو الشرى». كما يوجد عليها جميعا «إطار» نقش عليه اسم الملك، والنحات، ومالك القبر، بالإضافة إلى عبارات «مخيفة» تحذر من دخول المقبرة وتهدد من يقبل على ذلك بـ«اللعنات».

مقبرة بلا ميت :

أما المحطة الثالثة لزائري «مدائن الصالح»، ولعلها الأكثر أهمية، فهي مقبرة «لحيان بن كوزا» (قصر الفريد)، التي تم نحتها على كتلة مستقلة من الحجر الرملي، مما يعني أنها تعود لفرد أو أسرة نبطية مرموقة. وما يجعل هذه المقبرة تتميز عن غيرها، هي النقوش الموجودة على واجهتها، التي تضم 4 أعمدة شاهقة بدلاً من عمودين فقط، كما كان طراز العمارة في الحجر في ذلك الوقت. أما المثير بشأن هذه المقبرة، فهو أن بناءها لم يكتمل، ولم يدفن أحد فيها، ويعتقد علماء الآثار أن السبب في ذلك يعود لدخول الرومان المنطقة، مما دفع النحات وصاحب المقبرة للهرب، أو بسبب وفاة النحات.

ومع اقتحام الرومان للحجر، تشتت الأنباط وانتهت حضارتهم التي عاشت وازدهرت على مدار نحو ألفي عام، إلا أن منحوتاتهم الفنية الدقيقة، بقيت شاهدة على عصرهم.

هنا عُقرت ناقة صالح :

ومدائن صالح كانت تعرف قديماً بمدينة الحِجْر، هي موقع أثري يقع في إقليم الحجاز في شبه الجزيرة العربية، شمال غرب المملكة العربية السعودية وتحديداً في محافظة «العُلا» التابعة لمنطقة المدينة المنورة. يحتل المكان موقعاً إستراتيجياً على الطريق الذي يربط جنوب شبه الجزيرة العربية ببلاد الرافدين وبلاد الشام ومصر، كما أن للمكان شهرته التاريخية التي استمدّها من موقعه على طريق التجارة القديم الذي يربط جنوب شبه الجزيرة العربية والشام، و«الحجر» اسم ديار «ثمود» بوادي القرى بين المدينة المنورة وتبوك. ورد ذكر الحجر في القرآن على أنها موطن قوم ثمود، الذين استجابوا لدعوة نبي الله «صالح»، ثم ارتدّوا عن دينهم وعقروا الناقة التي أرسلها الله لهم آية فأهلكهم بالصيحة. تعد «مدائن صالح» من أهم حواضر الأنباط بعد عاصمتهم البتراء، إذ تحتوي على أكبر مستوطنة جنوبية لمملكة «الأنباط» بعد البتراء في الأردن، والتي تفصلها عنها مسافة 500 كم، ويعود أبرز أدوارها الحضارية إلى القرنين الأول قبل الميلاد والأول الميلادي، وذلك خلال فترة ازدهار الدولة النبطية وقبل سقوطها على يد الإمبراطورية الرومانية عام 106م، ويُعتقد أن الحجْر استمرت في حضارتها حتى القرن الرابع الميلادي، وكانت عاصمة مملكة لحيان في شمال شبه الجزيرة العربية.

وتضم آثار مدائن صالح 153 واجهة صخرية منحوتة، كما تضم عدداً من الآثار الإسلامية والتي تتمثل في عدد من القلاع وبقايا خط سكة حديد الحجاز والتي تمتد لمسافة 13 كم وكذلك المحطة والقاطرات. في سنة 2008م تم تسجيل الموقع ضمن قائمة مواقع التراث العالمي، ليصبح بذلك أول موقع يتم تسجيله في السعودية. كما يوجد موقع أثري آخر يعرف بمدائن شعيب يقع شمال غرب مدائن صالح ويتبع منطقة تبوك، حيث يحتوي الموقع على آثار تشبه إلى حد كبير

تلك الموجودة في مدائن صالح.

مملكة لحيان :

يختلف المؤرخون في أصل اللحيانيين، فمنهم من يرى أنهم فرع من ثمود، بينما يرى آخرون أنهم أحد الشعوب العربية الجنوبية، بدليل أنه قد ورد اسم «لحيان» في نص عربي جنوبي. كانت «العلا» مركزاً للحيانيين، حيث كانت مستعمرة معينية قديمة، كما أنها القاعدة الشمالية القصوى للحضارة العربية الجنوبية، تقع في «وادي القرى» جنوب شرق «حرة العويرض»، بين سلسلة من الجبال في الشرق والغرب، وعلى بُعد حوالي 15 كم إلى الجنوب من مدائن صالح، هناك موقع كان يُسمّى قديماً «ددان» أو «ديدان» بحسب ما جاء في كتب الأنساب اليهودية وفي النصوص المعينية، ولاحقاً سُمّي بوادي القرى ويُعرف الآن بالعُلا، وقد اختلف الباحثون فيمن حكم هذه المنطقة أولاً وكان الاختلاف بين الديدانيين والمعينيين واللحيانيين.

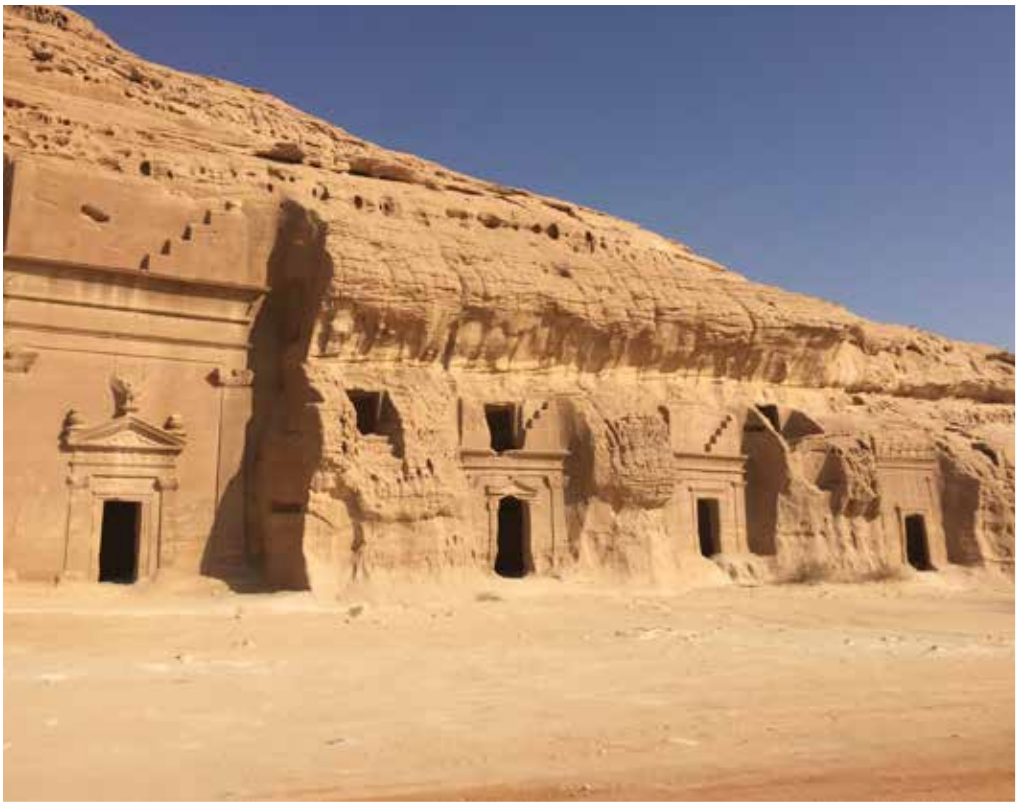
امتد نفوذ «دولة لحيان» على الأرض الممتدة غربي «النفود»، من شمال «يثرب» إلى ما يحاذي «خليج العقبة». وقد اختلف في فترة دولة لحيان، يرى البعض أنها كانت بين بداية القرن الخامس ونهاية القرن الثالث قبل الميلاد، ويرى آخرون إلى أنها إنما كانت فيما بين القرن الثاني قبل الميلاد (حوالي سنة 160 ق. م) وبين نهاية القرن الثالث بعد الميلاد، وهناك من حدد الفترة ما بين عامي 280 - 200 قبل الميلاد لقيامها، وأن نهايتها كانت على أيدي الأنباط الذين استولوا على «الحِجْر» سنة 65 ق. م، و«ديدان» سنة 9 ق. م، وأن هناك من يرى أن نهاية دولة لحيان إنما كانت على أيدي المعينيين، وأن ذلك كان بين نهاية القرن الثالث والقرن الأول قبل الميلاد.

عُثِر في «العُلا» بالقرب من «مدائن صالح» على ما يقارب من أربعمائة نقش لحياني أغلبها عبارة عن نقوش وقطع صغيرة، ومنها ما يحتوي على بعض أسماء الملوك والمعبودات الوثنية، أما بالنسبة للكتابة اللحيانية، فهي كتابة محلية حروفها سامية جنوبية وقريبة جداً من الكتابة العربية الجنوبية والحبشية، أما اللهجة فعربية شمالية وهي أيضاً سامية جنوبية. يرى البعض أنها كانت مسيحية، بينما يرجّح آخرون أنها عربية جاهلية وضعت قبل ظهور الإسلام. تحتوي هذه النقوش والكتابات على بعض أسماء ملوك لحيان، منها «هنوس بن شهر» و«ذو أسفعين تخمى بن لوذان» الذي يرجع حكمه إلى النصف الأول من القرن الأول قبل الميلاد. كما أن هناك معبد يقع في العُلا يعود للحيانيين، وُجِدت فيه تماثيل بطول الإنسان لملوك لحيان، وهذه التماثيل متأثرة بالنحت الفرعوني في النصف الأعلى من الجسم، ومن حيث اللبس، ولكنها تحمل الطابع العربي المتمثل في شكل الوجه، وما وضع على الرأس بما يشبه العمامة والعقال.

يرى البعض أن الأنباط قد استولوا على الحِجْر سنة 65 ق. م، إلى أن وصلوا إلى تيماء، ثم قطعوا كل اتصال للحيانيين بالبحر، فاستولوا على ميناء «لوكي كومة» التابع للحيانيين، وأحاطوا بهم من جميع الجهات، ويُعتقد أن الطريق التجاري قد تغير اتجاهه بفعل النبطيين في جنوب الحجر، فكان يمر على مسافة 7 كم إلى الشرق من واحة ديدان القديمة، ثم أخضعوها لنفوذهم. عاد حكم اللحيانيين مرة أخرى بعد سقوط البتراء على أيدي الرومان سنة 106م، والذين مدوا نفوذهم إلى منطقة تبعد عشرة كيلومترات إلى الشمال من ديدان.

الأنباط :

استوطن النبط (الأنباط) الحِجْر، والأنباط هم من العرب من شمال شبه الجزيرة العربية. في القرن الأول قبل الميلاد، في فترة حكم الحارث الرابع جعل من «الحِجْر»



العاصمة الثانية للأنباط، حيث كانت عاصمتهم الأولى هي «البتراء» في الشمال، وكان للأنباط حضارة كبيرة، وشيدوا المقابر في الجبال وأضافوا لها الكثير من جماليات البناء القديم، حيث تظهر خصائص العمارة النبطية مع الكتابات النبطية المنقوشة في الصخور على الواجهات الخاصة بهم. كما طوّروا أيضاً زراعة الواحات، وحفر الآبار وعمل خزانات لمياه الأمطار في الصخور، بالإضافة إلى نحت أماكن العبادة في النتوءات الصخرية. وهناك منشآت ومستوطنات مشابهة لما تحتويه مدائن صالح في عدد من الأماكن مثل الشام والمنطقة المجاورة للحجاز، وأبرز هذه المنشآت ما وجِد في البتراء.

خارطة النفوذ القديم:

استمرت حضارة الأنباط في الازدهار والتوسع في الحجر حتى تحكموا في طرق التجارة في العالم القديم، حيث احتكروا تجارة البخور والمر والتوابل، وكان طريق التجارة القديم يأتي من جنوب شبه الجزيرة العربية حتى يصل إلى الحِجْر، ومن الحجر يتفرع إلى طريقين، يذهب أحدهما إلى البتراء ومصر والشام، فيما يذهب الآخر إلى تيماء ثم تدمر في العراق. كما كانت الحجر مركزاً رئيسياً لطرق القوافل القديمة وكانت تتحكم في طرق القوافل، وبلغ نفوذهم كما يذكر المؤرخون شرق شبه الجزيرة العربية وجنوبها، وعندما خشي الرومان على نفوذهم وعلى دولتهم من هذه المملكة الجديدة قام الرومان بشن حرب كبيرة على الأنباط واستطاع الرومان هزيمتهم في الحجر سنة 106م، ولكنهم لم يستوطنوا الحجر بل عادوا إلى الشام، وهكذا تدمرت حضارة الأنباط في الحجر ولم يعد لهم أي ذكر، وظلت «الحجر» مهجورة زمناً طويلاً.

الشّهيد بعيون إسرائيلية

عزالدين عناية. أكاديمي تونسي مقيم في إيطاليا

يندرج كتاب «الشهيد في الإسلام الحديث» ضمن الأبحاث السوسيولوجية التي تتناول ظاهرة العمليات الاستشهادية في المجتمعات الإسلامية إبان الحقبة المعاصرة. صدر الكتاب بالإيطالية وحظي مؤلّفُه بحضور لافت في وسائل الإعلام لما يعالجه من قضايا راهنة على صلة بَموضوعيْ الأمن والإرهاب في الغرب. المؤلف هو أستاذٌ وباحثٌ في الدراسات الإسلامية وقضايا الشرق الأوسط في الجامعة العبرية في القدس. صدرت له جملة من الأبحاث منها: «الهويات السياسية في الشرق الأوسط: الخطاب الليبرالي والتحدي الإسلامي في مصر» (2007) و«الفكر الليبرالي العربي بعد حرب 67: مآزق الماضي وتطلّعات الراهن» (2015). يستمدّ الكتاب الذي نتولى عرضه أهميته من كونه يعبّر عن وجهة نظر أكاديمية إسرائيلية، تحاول رصد ظاهرة التضحية بالنفس وتفهّمها بعيدا عن الخطاب السياسي الإسرائيلي الرسمي الأهوج في غالب الأحيان.

فعلى نطاق عام، مثّل التوترُ العنوانَ الأبرزَ في علاقة العالَم الإسلامي بالعالم الغربي على مدى العقود الأربعة الأخيرة، وبما يفوق ذلك مع الدولة العبرية منذ اغتصاب فلسطين. ولم تبق المسألة في حدود المماحكة اللفظية أو الجدل السياسي، أو في مستوى المحاصرة والمقاطعة، بل تخلّلت ذلك عمليات اجتياح واحتلال وتهجير وتشريد وهجمات واغتيالات وحروب، من الطرف الغربي ومن الجانب الإسرائيلي كان العرب فيها المتضررَ الأبرز، ولم تكن عمليات العدوان وصدّه في ذلك التدافع العنيف متوازنةً بين الطرفين. لكن في ظلّ ذلك الصراع الذي طبع العقود الماضية، والذي ما أن يهدأ حتى يندلع مجددا، برزت ظاهرة العمليات الاستشهادية أو العمليات الانتحارية، بحسب توصيف الجهة التي تباركه أو التي تمقته، سلاحاً في قلب هذا الصراع. والفعلة التي يتمحور تنفيذها بالأساس حول فرد أو ثلّة آمنت بذلك الخيار، لطالما أقضّت مضجع الممسك بمقاليد القوة والمتحكم بمسرح عمليات التنفيذ. لكن ظاهرة الاستشهاد الذاتي والإلقاء الإرادي بالنفس في مهاوي الردى، لم تنحصر في الخصم الخارجي والآخر فحسب، بل ارتدّت بفعل تطورات سياسية واجتماعية ألمّت بالمنطقة نحو الأوساط الصادرة منها، ولم تعد تلك الأوساط بمنأى عن تشظّي آثار تلك الظاهرة، ما خلق جدلا واسعا بشأنها.

يحاول هذا البحث فهمَ ظاهرة خيار الاستشهاد الإرادي في الإسلام، وتحديداً في الأزمنة الحديثة، أكان في الأوساط السنّية أو الشيعية، العربية أو غير العربية. معتمداً الباحث في ذلك أدوات المنهج السوسيولوجي المقارن في تتبّع الظاهرة، من خلال التطرق إلى الموضوع في اليهودية والمسيحية أيضاً، ليُقدّم الكتاب إطاراً شاملاً للشهادة ضمن خطاب الحركات الإسلامية المعاصر.

في القسم الأول من الكتاب، وهو عبارة عن مدخل تاريخي تمهيدي، ينطلق الباحث في معالجة الظاهرة من التراث العبري. فقد لاح سلاح خيار الموت الإرادي جلياً في التاريخ اليهودي، حيث بدا الربي «عقيبا بان يوسف» علماً بارزاً بين المضحين بأنفسهم في سبيل عقيدة التوحيد وهو يردّد: «اسمع يا إسرائيل الرب إلهنا رب

واحد» إلى حين لفظه أنفاسه. وتكثّفَ خيار الموت الإرادي مع الحقبة المُكابية، خلال القرن الثاني قبل الميلاد، في صراع «يهوذا المكابي» ابن الربي «ماتاتيا الحشموني» ضد السلوقيين. وقد تلخصت دواعي الصراع حينها في الإصرار على عقيدة التوحيد ورفض وثنية الإله زيوس المفروضة، حسب ما يورد الباحث، ولكن المسألة أبعد من ذلك التقييم وفق تقديرنا، كون الصراع في ذلك العهد ما كان دينياً فحسب، بل صراع هيمنة شاملة بمدلولها السياسي والاقتصادي لبست لبوس الدين.

وضمن ذلك الإطار يستحضر الكاتب حوادث الاستشهاد الإرادي الحاصلة في التاريخ اليهودي اللاحق، مثل الإصرار على الانتحار الجماعي في «مسعدة» (سنة 73م)، الذي يبرئه من تهمة الانتحار الجماعي ويطلق عليه الاستشهاد الجماعي، إحدى الممارسات اللافتة في التاريخ اليهودي، وقد أتت بعد ثلاث سنوات من تهديم الهيكل. أو كذلك ما حصل في ثورة «باركوبكا» ضد الرومان (132-135م)، ويربط الأمر بتراجع سلطة «السنهدريم» (مجمع الكهنة) على أنشطة الأطراف، وتضخّم نفوذ النِّحل والطوائف المناهضة للرومان، وهو ما تسبّب في تسليط عقوبة جماعية انتهت بتهديم الهيكل.

وقد قادت آثار هذا الأحداث الفرديّة والمستقلّة إلى فرض واقع الشتات على شعب إسرائيل، ليخلص الباحث إلى أن العمليات الاستشهادية في التاريخ اليهودي القديم قد حصلت تحت وقع حماسة مفرَطة لمعتقد التوحيد دون مراعاة أوضاع الأكثرية، ما جرّ إلى تلك الكارثة، وهو ما ينطبق على الحالة الفلسطينية اليوم وفق تحليله. في الأثناء يذكر الباحث رأياً لموسى بن ميمون (1135-1204م) المتشدد بشأن خيار الاستشهاد الذاتي والقبول به في الحالات القصوى لا غير، ويرضى بدل ذلك بالخضوع والإذعان.

وفي تناول الباحث المسألة ضمن التراث المسيحي، يبرز أن مفهوم الشهيد لم يخرج من مدلوله اللاهوتي إلى دلالة على صلة بالنضال السياسي والصراعات الإثنية سوى مع حقبة الإصلاح البروتستانتي، إبان القرن السادس عشر، لتشمل الشهادة أيضاً كل من قضى نحبه لأسباب سياسية. وتبقى تضحية المسيح بذاته على الصليب -وفق المنظور الإيماني المسيحي- دالة وبارزة من زاوية إيمانية. وقد تتابع ذلك مع آباء الكنيسة الأوائل ممن لقوا حتفهم مثل «ترتوليانس» القرطاجي (ت. 225).

غير أن العصور الحديثة شهدت تحولاً في

دلالات مفهوم الشهادة، فمع الثورة الفرنسية خرج الاستشهاد من دائرة دينية إلى دائرة مدنية لائكية ذات بُعد دنيوي، وهو ما تمّ أيضاً في ألمانيا، بهدف رصّ صفوف الوحدة الوطنية. وعلى إثر ذلك تحوّلَ الاحتفاء بالشهادة من مضامينه الدينية الأخروية إلى دلالات دنيوية عنوانها المجد والخلود للشهداء دنيويا واستدعاء تلك الفعلة في الأعياد والذكريات الوطنية الدورية. ويبرز الباحث ضمن الفصل التمهيدي أن الدياناتَ «المسالمة» أيضاً، مثل البوذية والشنتوية لم تدخر جهَداً في توظيف سلاح الموت الإرادي، إذ يمكن أن نجد ذلك حاضراً في تراث «الساموراي»، وهو ما برز جلياً إبان مشاركة اليابان في الحرب العالمية الثانية، أو في حرب فيتنام في ستينيات القرن الماضي احتجاجاً على الاحتلال الأمريكي.

القسم الثاني من الكتاب وهو ما حاز الجانب الأكبر، تركّز على جوهر البحث، أي تناول أبعاد المسألة في الواقع الإسلامي المعاصر. حيث يعتبر الباحث أن التنشئة الاجتماعية، والشّحن الثقافي المتأتي من الجماعة التي تعضد الشهيد في السير لتحقيق هدفه المنشود، والاستعداد الإرادي للتضحية بذاته وبلوغ مبتغاه، كل تلك العوامل تضافرت معاً في صنع المنفِّذ. لعلّ الكاتب الإسرائيلي هنا يوجّه اتهاماً مبطَّناً للحاضنة الجماعية بقوله، وبما يبرر تسليط العقوبة الجماعية ضد الفلسطينيين (ص: 117-123). ويعتبر «مائير هاتينا» أن الشهيد يبقى فاعلاً ومؤثراً بعد مماته، من خلال الرصيد المعنوي الذي يخلّفه بين ذويه وأهليه وبين أفراد تنظيمه الحزبي. «فهو وسيلة فاعلة في توحيد الآراء وتعزيز أواصر الوحدة. وبمقدور الشهداء توحيد جماعاتهم، من خلال رص صفوفها وعضد مقاومتها» (ص: 170). حيث يقدّر الباحث أن ثمة أثراً سياسياً للشهيد في توحيد الصفوف يتخطى دائرة الحزب والتنظيم إلى العائلات السياسية المتخاصمة. كما يسهم استشهاده في تيسير استقطاب آخرين لتكرار الفعلة. وهو ما تقابله الجماعة الحاضنة بإضفاء صورة ميثولوجية على الشهيد ذات أبعاد رمزية عالية، بما يثير حماسة عميقة في أوساطها. يقول عالم الاجتماع «رونالد كاسيمار»: «ليس الشهداء صنيعة قناعات وأفعال ذاتية فحسب، بل هم نتاج من رأوهم وذكروهم عبر رواية تاريخهم أيضاً».

في محور آخر ضمن هذا القسم يعالج الكاتب الظاهرة في الواقع الراهن، مبرزاً ما طرأ من تحول جذري على العمليات الاستشهادية بين أواخر القرن العشرين ومطلع القرن الواحد والعشرين. فعلى سبيل المثال ما شرعنته الثورة الإسلامية الإيرانية في بداية سنوات الغليان الثوري بشأن دور الشهيد وفلسفة الشهادة (وهو ما تجلى في أدبيات المفكرَيْن الشهيدين مرتضى مطهّري وعلي شريعتي) باتت تتبناه الدولة، ما توجّهَ الأمر للعدو الخارجي المضطهِد للمسلمين والمغتصب لأراضيهم (في لبنان، وفلسطين، وأفغانستان، وكشمير، والشيشان) بوصفه سلاح المستضعَفين ضد المستكبرين حين تضيق السبل. وإضفاء الشرعية على فعل الشهادة، تحت مبرر التخلّص من نير الاحتلال والدفاع عن الذات، راج حتى غدا منشوداً لدى تنظيمات تبنّت العمل المسلّح ضد المحتل، وإن كانت منطلقاتها علمانية أو لادينية. فعلى ما يذكر الباحث مائير هاتينا مثلاً، لقيت بعض الأعمال الاستشهادية في الساحة الفلسطينية قبولاً أيضاً لدى التنظيمات الثورية العلمانية (الجبهة الشعبية، والجبهة الشعبية القيادة العامة، والجبهة الديمقراطية). ولكن ما حصل من تحول لافت مع موضوع الاستشهاد الإرادي، وفق الباحث، قد جاء مع تنظيم القاعدة. والمتمثل في التوجه بعمل الشهادة، ليس إلى العدو الخارجي البعيد فحسب، أو العدو المضطهد والمحتلّ لأراضي المسلمين، بل إلى حلفائه في الداخل من المسلمين، وهو ما أعطى غطاءً شرعياً للعمليات داخل بلاد الإسلام بشكل لم يكن معهوداً. ناهيك عن عدم مراعاة أخلاقيات الجهاد بالمفهوم المتعارف عليه في الإسلام، حيث يحيل الباحث على فتوى لبن لادن (1988)

ينفي بموجبها وجود أبرياء مدنيين، كون الجميع مندرجين في آلية تنتمي إلى دائرة دار الحرب (ص: 222). وبموجب تلك المغالاة اللافتة حوّل تنظيم القاعدة فعلَ الشهادة إلى رسالة دعائية صادمة، من خلال استغلال وسائل الإعلام الحديثة وترويج تسجيلات مثيرة ذات وقعٍ عالمي.

وتحت عنوان «صراع التأويلات بشأن العمليات الاستشهادية» يتناول الباحث الجدل الحاصل في الأوساط الإسلامية حول جواز التضحية بالذات من عدمه. مستهلاً حديثه بمحاولة الإمساك بخيوط التبرير الفقهي من عدمه بخصوص العمليات الاستشهادية، دون غوص مفرط في تعليلات الضوابط الفقهية. حيث ينطلق من بعض المواقف الفقهية الكلاسيكية مثل موقف «ابن رشد» (ت. 1198م) وشروط الشهادة والمشاركة في الجهاد لديه مثل السنّ والوضع الأسري ومدى الخطورة المحدقة، بناء على أن المؤمن لا يلقي بنفسه إلى التهلكة حين يلاحظ الفارق البيّن مع الخصم. كما يذكر في السياق نفسه موقف حديثاً لشيخ الأزهر «محمود شلتوت» (ت. 1963) في حصره واجب الجهاد في ثلاث حالات: رد الاعتداء، والدفاع عن بيضة الإسلام ورسالته، وحماية المسلمين في أرض غير إسلامية.

يلاحظ الباحث انزياح الموقف العام في الوقت الراهن صوب الرفض الأخلاقي للعمليات. فقد حاول بعض الفقهاء وضع ضوابط لهذه الممارسات حتى لا تتحول إلى ممارسات فوضوية. حيث كتب الشيخ الراحل «محمد مهدي شمس الدين» كتاب «فقه العنف المسلح في الإسلام» سنة 2001، في محاولة لضبط قواعد هذه الممارسة وبيان الحكم الشرعي فيها بعد أن لاحظ التوظيف المفرط للمخزون التراثي، حتى غدت «كربلاء»، في الأوساط الشيعية، عنصراً محورياً في البنثيون الثوري للشيعة المعاصرة. وقد برز الجدل بشأن العمليات الاستشهادية في البلاد الإسلامية، خصوصاً بعد نشأة الجماعات المستقلة بمرجعياتها في الفتوى، ما جعل العمليات الاستشهادية تشكّل خطراً على الأمن العام والسلم الاجتماعي لبعض البلدان العربية والإسلامية. إذْ ما بقيت الدولة محتكرة إضفاء المشروعية على ممارسة العنف وحدها، في ظل الهشاشة الأمنية في بعض المناطق، بل زاحمتها الحركات المنفلتة، ما جعل المؤمن عرضة لصراع التأويلات القائم بين الطرفين بشأن العمليات الاستشهادية. وما عمليات الاستقطاب إلى صفوف تنظيم داعش والالتحاق به سوى دليل واضح على عمق صراع التأويلات الذي لم يحسم بعد، ليبقى التحمّس للاستشهاد الإرادي قوياً داخل أوساط سلفية مثل تنظيم داعش.

لعل الانتقاد الأساسي الموجه للبحث في تجنب صاحبه الغوص في ملامسة المثيرات الحقيقية لظاهرة الاستشهاد في الواقع العربي الحديث، الذي يرزح تحت فواعل مباشرة تتمثّل أساساً في الاحتلال الإسرائيلي. إذ ليست الظاهرة بمنأى عن مولّداتها، فهناك انفصال بين رصد الظاهرة فينومنولوجياً وتغييب عوامل منشئها سوسيولوجياً في الكتاب. غياب ذلك الغوص في تحليل منشأ الظاهرة وتشكلها، والاقتصار على رصد آثار تنفيذها وما تخلّفه من مواقف متباينة، يطرح أحياناً مصداقية البحث العلمي وموضوعيته في دراسة التوترات الحاصلة في عالمنا. سيما وأن هذا البحث وغيره يأتي مدعوماً مادياً ودعائياً من قِبل جهات مثل الجهة الداعمة والممولة للبحث «المؤسسة الإسرائيلية للعلم» (ISF) كما يصرح الباحث في مقدمة بحثه.

الكتاب: الشهيد في الإسلام الحديث. الورع والسياسة والسلطة. تأليف: مائير هاتينا. الناشر: منشورات أوبارو (ميلانو) باللغة الإيطالية. سنة النشر: 2019. عدد الصفحات: 400ص.

يوم جيد

كيت روكوفسكي . ترجمة : ضي رحمي. مصر

بالأمس، أنفقتُ ستين دولاراً على البقالة
أخذت الحافلة إلى المنزل ..
حملت حقيبتين بذراعين قويتين في طريق
العودة إلى شقتي الصغيرة
ثم طهوت طعام العشاء لنفسي .
ربما نختلف، أنت وأنا، حول مفهوم «يوم
جيد»
هذا الأسبوع ..
سددتُ الإيجار وفاتورة حسابي الائتماني
عملتُ لمدة ستين ساعة بين وظيفتين
رأيتُ الشمس - فقط - في استراحات
التدخين
ونمت مثل حجر.
صباحاً ..
غسلتُ أسناني
أغلقتُ بابي
وتذكرتُ أن أشتري بعض البيض .
أمي فخورة بي ..
ليس ذلك النوع الذي تتباهى به في دروس
الجولف
فهي لا تضع أموراً مثل « نجحت ابنتي في
الالتحاق بجامعة ييل »
في مواجهة « أوه، لقد تذكرت ابنتي شراء
البيض .»
لكنها فخورة بي ..
فهي تذكر ما كان من قبل ..
الأسابيع التي نسيتُ فيها كيف استخدم
عضلاتي
كيف كنت أبقى صامتة، مثل ضباب كثيف،
لأسابيع
عندما كانت تعتقد أن كل مكالمة هاتفية من
رقم مجهول
تحمل خبر انتحاري ..
تلك كانت الأيام السيئة
حياتي كانت هدية أردت الاعتذار عنها
رأسي كان بيتاً من حنفيات سائبة ولمبات
محترقة
الاكتئاب، عشيق جيد ..
شديد الاهتمام، لديه تلك الطريقة الحميمة
في الاستحواذ على
ما يخصك كله .
فيسهل عليك نسيان أن حجرة نومك ليست
العالم،
وأن الظلال المظلمة التي يمدها ألمك
ليست إضاءة خافتة للاسترخاء
هكذا يصبح الإبقاء على هذه العلاقة المؤذية
عوضاً عن حل
المشكلات التي خلقتها أسهل الاختيارات .
اليوم، نمت حتى العاشرة
غسلتُ كل ما لدي من أطباق

جاهدتُ مع موظفي البنك
وأنجزتُ أوراق العمل
ربما نختلف، انت وأنا، حول مفهوم سن الرشد
أنا لا أعمل من أجل الراتب ..
لم أتخرج من الجامعة
لكني لا أتحدث بالنيابة عن الآخرين
ولا أندم على أية شيء أعجز عن الاعتذار الصادق عنه
وأمي فخورة بي .
أحرقت بيتًا من الاكتئاب
أعدتُ طلاء الجدران الرمادية

كان من الصعب عليّ
إعادة صياغة حياتي في أخرى أرغبها
إلا أني اليوم، أريد أن أعيش
لم يسل لعابي لرؤية السكاكين الحادة
لم أحسد الفتى الذي ألقى بنفسه من فوق جسر «بروكلين»
نظفتُ حمامي
غسلتُ ملابسي
هاتفتُ أخي
وقلت له :
«كان يوماً جيداً».

الأديب المصري شُطْبي يوسف ميخائيل لمجلة الليبي :

أحمل على كاهلي تاريخي الشخصي

«شطبي يوسف ميخائيل» كاتب مصري، يكتب الرواية والقصة القصيرة والشعر، صدرت روايته الأولى «عصفور النار» عام 1985م، ثم تلتها عدة أعمال هامة، تناول تجربته العديد من النقاد، ونوقشت حول تجربته رسالة جامعية مؤخراً، وقيل عنه إنه كاتب عالميٌّ تنقصه الشهرة، حول تجربته وتجلياتها كان لنا معه هذا اللقاء:

حاوره : أشرف قاسم.مصر

الليبي: في قرية «نزلة الفلاحين» بالمنيا، كانت البداية، هل لنا أن نستعيد معاً أهم ملامح هذه البداية؟

❖ الإنسان ابن بيئته، هي اللبنة الأولى، ربما، التي تشكل وعيه وتصوغ أفكاره، إلى جانب استعداده الشخصي والعوامل الوراثية بالطبع، وفي القرية عموماً ينفتح عالم الطفولة على الآخرين وعلى الطبيعة بكل مخلوقاتها، في الحر القائظ والبرد الشديد وفي هبوب الرياح والأمطار، لم نكن نحتمي بالأسقف الخرسانية كما الآن، وفي قريتنا كانت تمتد بركة بطول عدة كيلومترات فهي أقرب لأن تكون بحيرة تضم أكثر من قرية على ضفتيها، قضيت على شطآنها المتاخمة للحقول، أصائل أصياف وشتويات عديدة، غارقاً في قراءاتي وأحلام يقظتي، لا يصرفني غير حلول الظلام وسقوط الندى، فكان لي

أصدقائي وزواري من طيور الماء والزواحف والقوارض وماشية المراعي، اختفت البركة بعدئذ كأنما بمؤامرة شيطانية وردمت تحت الزحف العمراني، وتحولت إلى مسخ مشوه من العشوائيات ذات البيوت الحجرية فلا أصبحت مدينة ولا عادت قرية. في طفولتي سحرتني حكايات أمي، واكتشفت فيما بعد بدهشة بالغة، أنها نفس حكايات ألف ليلة التي قرأتها، وفي الساحة القريبة من دارنا، تحت شجرة لبخ عتيقة، استمعت إلى حكائين مدهشين من الفلاحين البسطاء، كذلك ترك لنا جدي المقدس «ميخائيل» الذي رحل قبل مولدي بسنوات، مكتبة تحوي الكثير من الكتب الدينية، اشترى بعضها أثناء زيارته للقدس، أيام لم تكن هناك فرمانات بطريركية تمنع الزيارة، وعرفت أنه كان شغوفاً مثلي باقتناء الكتب.

الليبي: رصد الحياة في القرية المصرية، أهم مرتكزات منجزك الإبداعي، كما يرى بعض النقاد، ما أهم الظواهر التي استطعت رصدها في القرية؟

❖ ليس الأمر رصدًا لظواهر بعينها في القرية المصرية، فقد برع في ذلك كبار كتابنا، «عبد الرحمن الشرقاوي»، و«يوسف إدريس»، و«خيري شلبي»، وغيرهم، إنما يتوقف الأمر على ما الذي تعنيه القرية للمبدع، كيف تصبح بؤرة تجمع كل الوطن والعالم وطريقاً للبحث عن الجذور وعن الذات، ليست القرية درباً خلفياً للمدينة أو المدنية، رغم كل ما يضربها من فقر وإقصاء، وما آلت إليه من تجريف وهجرة على مدى تاريخها، كيف تؤسطر هذا الواقع بوجوده السكوني المضطرم بالحياة ورؤاه التي تجمع الزمني بالمطلق والمتعددة بالواحد.

الليبي: يدوِّن «شطبي يوسف» يومياته بشكل يومي، ليستمد منها أفكاره التي

يبثها في إبداعاته، حدثنا عن تجربة كتابة اليوميات.

❖ كتابة اليوميات بدأت عندي في سن مبكرة، في الثامنة عشرة من عمري وأنا طالب، وصارت عادة يومية أمارسها في نهاية كل يوم بروح التاجر الحريص الذي يحصي مكسبه وخسارته، أو كما يسميها «يحيى حقي» كناسة الدكان، أسجل أحداث يومي، ما فعلت وما فاتني أن أفعل، ميولي الوجدانية، قراءاتي، أفكاري وأخطائي وخطاياي، فيما بعد، حين برزت ميولي الأدبية، أصبحت هذه اليوميات ميداني أو حقل تجاربي، تبرعمت من خلالها معظم شخصيات وأحداث قصصي ورواياتي، لديَّ أكثر من خمسين مجلداً لا أدري الآن ما أفعل بها الآن، فكأني أحمل على كاهلي تاريخي الشخصي بكل ما ينوء به من انكسارات ولحظات وهو لا ينقضي وهجها ولسان حالي يقول: من يقتدي أيامي الضائعة.

الليبي: صدرت روايتك الأولى «عصفور النار» عام 1985، على الرغم من ذلك، فإن ما صدر لك حتى الآن من أعمال لا يتناسب مع عمر تجربتك الإبداعية، هل هو البحث عن الكيف أم أن هناك أسباباً أخرى؟

❖ بأي مقياس ننظر إلى المنتج الإبداعي للكاتب؟ ولعل السؤال الأهم، ما الذي سوف يبقى من الكاتب في نهاية الأمر؟ وعموماً أنا لا أرغم نفسي على الكتابة، ولا أدعي أني بلغت الكمال في السرد -حاشا، فهذا أمر عسير- إنما أزعم أني لم أدفع إلى المطبعة كلمة في جملة لا ترضي طموحي، فأنا شديد النقد لأعمالي غير رحيم بها قبل أن أدفعها للآخرين، وفي روايتي الأولى «عصفور النار» تحديداً، حين أعدت نشرها، حرصت أن تخضع للرقابة الذاتية من جديد قبل إعادة طبعها.

الليبي: حصلت على جائزة نادي القصة بالقاهرة عدة مرات، على الرغم من إقامتك في المنيا، ألم يحفزك ذلك للتقدم لجوائز الدولة والجوائز العربية؟

❖ربما كانت الجوائز مهمة جداً للكاتب في بداية مسيرته، إذ تقدمه للوسط الأدبي وسلاسل النشر ومن ثم للقراء، دونما حاجة إلى وسيط آخر كالناقد أو الجريدة أو خلافه، وقد سعيت إلى هذا في بداياتي، خاصة أن أمثالنا البعيدين عن أضواء العاصمة، إذ كان يتم إقصاؤنا في خبث تحت مقولة «أدباء الأقاليم»، أوصلتني جوائز نادي القصة للنشر في الهيئة المصرية العامة للكتاب، لا أنكر أن قناعاتي للجوائز الكبرى لا تعطى في الغالب لقيمة العمل الأدبي قدر ما تمنح للشهرة أو تكون تتويجاً لمسيرة كاتب أو توجهات

وقناعات خاصة بها، وقد سبق أن رشحتني جامعة المنيا للحصول على جائزة العويس الدولية في الرواية.

الليبي: السرد والرؤية الفنية في روايات «شطبي يوسف ميخائيل» عنوان رسالة جامعية للحصول على الدكتوراه ، أشرف عليها الدكتور «منير فوزي»، وهو متابع جيد لتجربتك، بجامعة المنيا، ما هي الملامح التي رصدتها تلك الرسالة المهمة في إبداع «شطبي ميخائيل»؟

❖ تعتمد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، كما تعتمد على المنهج الفني الجمالي في دراسته عن رواياتي، وتناول الباحث تحليل الخطاب السردي، ودور الراوي في السرد، كما تحدث عن الزمن السردي وتحولات الزمان والمكان وأسطرته، ثم تناول الرؤية الفنية في الجدل مع السلطة، الأنا والآخر، السرد العجائبي.. هذا قليل من كثير، بعض عناوين سريعة غير كافية لإيفاء الرسالة حقها.

الليبي: تناول تجربتك العديد من الأقلام النقدية/ أ. «عبد الجواد خفاجي»، د. «منير فوزي»، د. «محمد سمير عبد السلام»، أ. «سفيان صلاح»، وغيرهم.. فهل ترى أن النقد قد استطاع مواكبة تلك التجربة كما ينبغي؟

❖ لا أظن أن الحركة النقدية في أفضل حالاتها، لا يمكن القول إنها تواكب حركة الإبداع كما كان منذ نصف قرن مثلاً، ولا تعد حالتي استثناء بين الكتاب والمبدعين، عموماً معظم من تناول أعمالي لم يكن يعرفني شخصياً، وما من كاتب لا يشكو من تجاهل النقد إلا فيما ندر، ربما احتفاء بعض النقاد كما أشرت سابقاً كالدكتور «منير فوزي»،

وبعض الدراسات النقدية توجت قبل سنوات بكتاب د. «شعبان عبد الحكيم» عن آليات السرد في إبداع «شطبي ميخائيل».

الليبي: قال عنك بعض النقاد إنك كاتب عالمي تنقصه الشهرة، لماذا هذا العزوف عن الانتشار؟

❖ أميل بطبعي للوّاذ بركن صغير بعيداً عن صخب العالم، لست من رواد الندوات والمؤتمرات ليس انسحاباً أو هروباً من واقع الحياة أو النظر من برج عاجي، إنما هي طبيعتي الخاصة التي تتيح لي الرؤية الفاحصة من بُعد، تستطيع أن تدعوني راهباً في صومعة الأدب.

الليبي: ما الجديد لديك خلال الفترة المقبلة؟

❖أعكف على رواية طويلة، كتبت منها 600 صفحة، وأرجو أن يسعفني العمر بإتمامها ومجموعة قصصية وبعض النصوص الشعرية.

خليفة الفاخري..

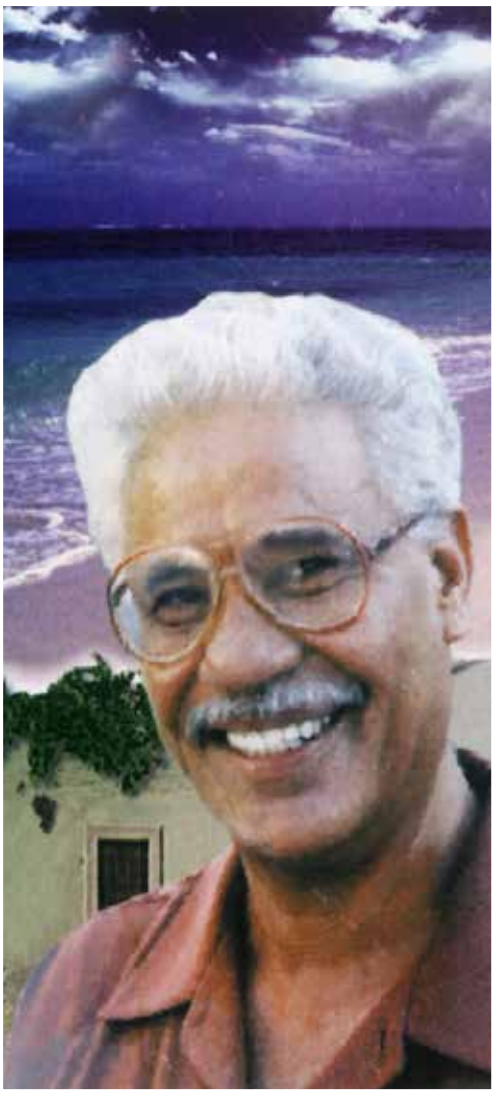
شيء عن البدايات

المؤرخ سالم الكبتي. ليبيا

أطل خليفة الفاخري كاتباً ليبياً له حضوره من خلال إبداعاته الشهيرة في صحيفة «الحقيقة» خلال منتصف الستينيات من القرن العشرين، وهذا الإبداع لدى الفاخري اتخذ أشكالاً عديدة، من كتابة المقالات، إلى كتابة القصة، إلى كتابة الحكاية الجميلة.. وكلها كانت تتم عبر سرد مشوق، وفكرة واضحة، وبأقل عدد ممكن من الكلمات على طريقة «همنغواى» الذي تأثر به كثيراً، مثل تأثره بالمتنبي والبياتي في مرحلة لاحقة.

كان الفاخري يحمل موهبة كبيرة، وكان – في بداياته – يتلمس الطريق لإفراغ شحنة هذه الموهبة المتدفقة لمواصلة الاستعداد المطلوب واستخدام الأدوات والثقافة والتجربة وقد حاول نظم الشعر، استهوته دواوين الشعراء الرواد وحفظ قصائدهم، والمتتبع لرسائله وكتاباته (القديمة) التي تشكل أساس بداياته، وهي مهمة للغاية في دراسة وتحليل نتاجه اللاحق يكتشف «غرامه» بالشعر، بالقصائد المتوهجة حروفها مثل النار، ويرى أنه على الدوام «يطرز» تلك الكتابات بشواهد حية من الشعر، وفي جلساته مع أصدقائه تسمعه يردد الكثير من أبيات الشعر، كان يحب الشعر الأصيل ويتذوقه

تماماً، وعلى هذا حاول أن يكتب القصيدة.
البداية تعود إلى سنة 1960 فقد حدث زلزال مدينة «أغادير» المغربية في إحدى ليالي رمضان – تحديداً 1مارس -1960 وشعوراً منه بآلام المصابين وحسبما تواردته الأنباء التي تناقلتها الإذاعات والصحف، حاول الإفصاح عن ذلك مصوراً فجيعة الزلزال وما أحدثه من انكسار في قلبه فكتب «مأساة أغادير» من حوالي واحد وعشرين بيتاً، جاءت متعثرة وضعيفة فنياً، غير أنها جسدت الارتباط بمعاناة الآخرين والشعور بأحزانهم، ولم ينشرها.. لكنه رقنها على الآلة الكاتبة – وكان فناناً في ذلك – ووزعها في استحياء على بعض من أصدقائه في بنغازي.
تلك كانت المحاولة الأولى، ثم كانت الثانية وهي عمودية أيضاً في مطلع سنة 1962 في رثاءً شاعر الوطن «أحمد رفيق المهدوي» بعنوان «دمعة ذكرى» ولم ينشرها أيضاً، ورغم التعثر الفني كانت أجود من قصيدته عن «أغادير»، وقد وردت في أربعة وثلاثين بيتاً.
وبعد ذلك جازف بنشر شعره، فنشر قصيدة غزلية – من الشعر الحر – أواخر سنة 1963 في صحيفة «الرقيب» ثم «قطرة ضوء»، وهي مقطوعة شعرية جميلة فيها معاناة وصدق كبيران كتبها مطلع سنة 1964 وهي من أوائل ما نشر في صحيفة «الحقيقة» سنة 1966. يقول فيها:
((ليس فى القنديل زيت ـ ليس فيه أي قطره ـ وأنا من عمق (ليت) ـ أرتجى دفئا..
وبيت ـ أتملى أي نظره
من صديق ـ تتمادى بوح زفره ـ كالحريق.
أي فكره ـ أي كسره ـ من رغيف ـ تسحق
جوع الخريف ـ فى قلوب سائمات ـ لم تذق طعم الحفيف
فى غصون من مسره ـ فتحرك يارفيق ـ وانطلق فى العمر مره ـ كى نريق .. ـ دمنا فوق الطريق..
لنرى فى الليل ثغره..))
لكنه لم يتواصل – كتابةً ونظماً مع الشعر – وإنما استفاد في تكوينه من هذا المخزون الثقافي والقراءات المتعددة والحفظ الكبير لعديد من القصائد، فشرع في كتابة مقالاته وقصصه بدم القلب وبروح الشعر وبحماس الفنان، وهي في مجملها كتابات على تنوعها يحيا فيها الإنسان ولا يموت، وظلت كلمته تخدم فكرته وتلتزم (موقفاً أخلاقياً) باتصال، كان «الفاخري» في إبداعه مخلصاً للحرف الشريف، وحياته – فناناً وإنساناً – تعطي مثالاً لكبرياء المبدع النظيف، الذي احترم قدسية الكلمة وتماهى معها إلى درجة العشق. وربما لامست حافة الجنون، فكان مبدعاً مسكوناً بالنار – مثل كل المبدعين الحقيقيين – وكان إبداعه صورة حية للخلق الفني النبيل في زمن قبيح يشهد فيه إنسان هذا العالم – أينما وجد- كل ما يغتال روحه ويدمرها، وباختصار فإن موضوع «خليفة الفاخري» وهمه ظلا ترجمة لذاته الممتلئة حباً للحياة المشرقة.. للآخرين، وضد الشرور بكل أنواعها الرديئة.
وهذا جزء من نص فريد لم ينشر من قبل، لبداية من بدايات الفاخري المجهولة الذي نجا من التورط في الاندفاع في النشر، وكان متمهلاً في ذلك إلى حد كبير، لقد ظل – فترة طويلة – يكتشف الدروب، ويكتب لنفسه ثم لأصدقائه، ومن خلال الرسائل التي كانت أحد جسوره للانطلاق في أجواء بعيدة، وهي مقتطفات من رسالة طويلة كتبها إلى صديقته أوائل سنة 1962، تبين عن موهبته تلك الفترة، وتأثره ببعض القراءات التي كونت رصيده الثقافي والفكري، ورغم – بساطتها – فهي تشير إلى صدق «الفاخري» في بحثه عن الكلمات وتعامله معها، وتفيد



– إلى حد ما – في تطور ثقافته وأسلوبه والشكل الفني الذي عرف عن إبداعه.

كانت البدايات بسيطة مثل الأدباء الكبار، لكنها صادقة، ومن خلالها أطل وبرز مبدع في ليبيا اسمه «خليفة الفاخري».. واستمر.

النص :

عـزيـزتـي:

تحية مطلقة كالشعاع.. إليك يسطرها اليراع.. على أوراق كأنها شراع، ها أنذا أكتب إليك، هأنذا أزف إليك رسالتي كوردة في يديك عبر الروابي، عبر الشعاب، على بعدٍ توافيك، أزفها كعروس، عرسها أوتار في سطور، أنغامها معانٍ من شعور بالود والتحنان تلاقيك، بهما من عمق فؤادي عبر همي واعتقادي – رسالتي – تحييك.

((إن النور ظل الإله))..

كذلك قال صديقي، وهو ينظر إلى الضياء المنطلق كأحلام الأماني.. بينما كان ينتقل بين الأعشاب الخضراء المتمايلة بفعل النسيم الذي يسري في تؤدة ولين، وكانت الشمس ترسل أشعتها الدافئة.. فتتخلل الأغصان المتعانقة والمترنحة بلحن عذب رقيق، وإذ يتسلل النسيم فينساب بين أوراق هاتيك الأغصان الكثيفة كما تنساب الخمر في خلايا الإنسان، عند ذلك تسمعين الأوراق تزغرد في بهجة وتصفق في استبشار وفرحة. وعلى أثر تصفيقها ذاك تتساقط منها حبات الطل اللؤلؤية فتنعكس عليها أشعة الشمس الصباحية وهي هاوية، فترين لها بريقاً حاداً ولمعاناً رائعاً وقوياً، ثم تضمها الأعشاب في حناياها، وبالتالي تتوارى فيها وتغني، وأضاف صديقي : ((إنها غابةٌ رائعة)).

كان اليوم يوم الجمعة، وكنت قد عقدت العزم قبل ذلك مع صديق لي يدعى «خليفة» على أن نقوم برحلة في هذا اليوم إلى «غابة القوارشة» على الدراجات، وهي تبعد عن «بنغازي» بمسافة سبعة كيلو مترات تقريباً، غير أنه في اللحظة الأخيرة من يوم الخميس انضم إلينا صديق آخر يدعى «مفتاح»، وفي الصباح الباكر من يوم الجمعة هيأنا كل اللوازم وانطلقنا، وبعد خمس وأربعين دقيقة وصلنا الغابة، وهي تقع على كتف الطريق العام.. وثمة سياج يضرب حولها نطاقاً واسعاً.. وعند الوسط، وعند صدر الغابة ينفصل السياج عن بعضه مشكلاً مدخلاً ينطلق منه ممر معشوشب طويل يشق الغابة

قسمين حتى يصل إلى نهايتها حيث السياج يمتد معانقاً الغابة بساعديه، وعبر السياج تستلقي طريق واسعة مكسوة بالأعشاب هي الأخرى، وفي وسطها تقع قضبان السكة الحديدية حيث يمر القطار، وعندما أقف بين الخطين الحديديين يخيل إليّ أنهما يحاولان الاقتراب من بعضهما، وكلما انحنى أحدهما عند منعطفٍ ما.. ينحني الآخر في نفس الاتجاه؛ وهكذا.. لا يلتقيان أبد الزمن.. وبعد هذا الطريق الواسع المعشوشب، يقوم سياج آخر مقابل للسياج الأول.. وخلفه تكون غابة أخرى مماثلة خضراء كالربيع.. كبيرة كالحياة.

ونعود إلى مدخل الغابة الأولى:

مررنا باللسان المنطلق من فم المدخل كأنه ثعبان مرقط، كان طريقاً مخضوضراً تقع على جانبيه الأشجار الباسقة، وبين الحين والآخر، عندما يهب النسيم كالخيال الساري في دجى الليل.. عند ذلك تتمايل أغصان الأشجار في كلا الجانبين بدلالٍ وتيه، وتتصافح في حنوّ ورفق ودعابة، كان منظر الطريق كعين إنسان حالمة تنظر إلى هياكل خيالات وأوهام، وبين لحظة وأخرى تلتقي الأهداب كأنها تعانق هاتيك الهياكل، وكانت الطيور تتناغى وتغرد، كانت قد اتخذت من الكون قيثاراً مترنماً رائعاً وتصدح بأنشودة الحياة على أسماعنا.

كانت تغرد في ابتهاج ومرح، كان غناؤها كمسرى التفاؤل إلى القلب الكئيب، كان صوت تغريدها يصل إلى أسماعنا نقياً صافياً، كدمعة إيمان وتوبة، وكانت تنتقل بين الأغصان في خفة مستقبلة يوماً جديداً في الحياة، وهي تحرص على ألا يمر عليها ذلك اليوم دون أن تبتهج فيه وتفرح، وكذلك كنا نحس الشعور ذاته في تلك اللحظات، وقال «مفتاح» وهو ينظر إلى الطيور: ((يا له من استقبال رائع))، وفي أثناء ذلك قلت كمن

يطرح عبئاً عن كاهله: (إن الإنسان ينسى كل متاعبه بمجرد أن يخرج من المدينة، خاصةً عندما يأتي إلى مثل هذا المكان).

كذلك أضاف «خليفة» وهو مستلقٍ ينظر إلى الورود البيضاء بجانبه من وراء منظاره الأسود، وبعد فترة قال «مفتاح» ناظراً إلى ساعته: (إن الوقت يمر بسرعة)، فرد خليفة: (الأوقات السعيدة قصيرة العمر).

كانت الشمس ترسل أشعة صفراء برتقالية، ثم تحولت إلى حمراء قانية، وبين الأغصان ينساب الأصيل مشكلاً دوائر حمراء فوق الورود التي تقبل الأعشاب بين الحين والآخر، كان الأفق أحمر مخضباً بدماء النهار الذبيح، كانت الطيور ترسل جلبة صاخبة كأنها تؤوب إلى أعشاشها، وبالتالي قمنا كي نحزم أمتعتنا، فكان كل منا يشعر في أعماقه بكآبة تسري في شغاف نفسه لمفارقة هذا المكان، كنا نتجنب التحدث إلى بعض، فكان الغروب الذاوي والصمت المطبق يغلفاننا.

عـزيـزتـي.. بينما أكتب إليك.. بينما أزف رسالتي كوردة في يديك، وقبل أن تطوي البقاع بجناح أشواق جياع، لكي توافيك.. عن قبلات النور أنبيك.. عن خيوط أضواء البشائر، عن هتاف مزق تلك الحناجر، عن بطولات الجزائر، سوف أنبيك.

كانت ثمة سفينة تشق عباب البحر، وكانت مياه البحر عند مقدمتها كأنها جناحان من الأمل، وكانت الأعاصير والرياح تجتاح ذلك البحر، وعلى ظهر السفينة كان ينتصب شراع أبيض ناصع، وكانت الأمواج الثائرة قد بللت ذاك الشراع ببقع من مياه البحر الهائج.. ولكنها كانت بقعاً حمراء.. كالدم! غير أن الشراع أخذ يصطفق في عربدة من فعل تلك الرياح ويزمجر في غضب، كأنه ينتقم لأدوات السفينة التي حطمتها تلك الأمواج والرياح.

كانت السفينة تصارع الأنواء وتكافح الأعاصير في جبروت وعناء، كانت تؤمن في أعماق ذاتها بأن لكل بحر شاطئاً.. شاطئاً تكسوه الرمال الصفراء اللامعة كأنها سبائك من الذهب، وعلى تلك الرمال تمتد أشجار الزيتون الخضراء مستسلمة لمغازلة نسيم الحياة، وبين أغصانها انتشرت أعشاش وارفة مطمئنة تتردد عليها حمامات وديعة ناصعة البياض، وكان الشراع يعلم أن لونه كان كهذه الحمائم، بيد أن الأمواج قد لطخته ببقع حمراء!

كانت السفينة تحلم بالوصول إلى ذلك الشاطئ، فهي تجالد وتكابد الأهوال في سبيل ذلك، وأخيراً تحطمت الأمواج على جانبي السفينة فشقت طريقها في سلامة ويسر حتى وصلت الشاطئ، وهناك صفق الحمام بأجنحته البيضاء في وداعة وحب، ورقصت أغصان الزيتون في فرحة وبهجة.

عـزيـزتـي.. لقد تحررت الجزائر.. من

الصعب أن يصف الإنسان مدى وكيفية تأثير خبر كهذا.. من الصعب أن يصف مشاعره، لقد كلل الصمود بالنجاح، كان لاعتقال «الأحرار الخمسة» أثره السيء في نفس كل مواطن في مدينتي.. في بلادي كلها، كان لاعتقال «جميلة» وتعذيبها وقع دامع، لقد كنا نناصر الجزائر بمشاعرنا وأحاسيسنا.. بروحنا وقلبنا.. بدمنا ودموعنا، ولا عجب أن نبتهج الآن بذلك.

استلمت رسالتك الأخيرة، وها هي رسالتي تصلك عن رحلة مع أصدقائي، وعن فرحتي باستقلال الجزائر.. وفرحة بلادي كلها، وتحية مطلقة كالشعاع إليك سطرها اليراع، على أوراق كأنها شراع!

الانحياز إلى خنوثة الشعر

فراس حج محمد. فلسطين

سبق أن توقفت عند مسألة الشعر وارتباطه بالشاعر، وعلاقة الشعر بالأنوثة والذكورة بتفصيل كبير في كتابي «بلاغة الصنعة الشعرية»- الفصل الثالث منه تحت عنوان «وهج المرأة الشاعرة»، وتوصلت إلى أن هذه المسألة تكاد تكون مستقرة على نحو ما ومحسومة لصالح الشاعر الرجل على مستوى الكتابة والتلقي النقدي بصوره كافّة، وأشرت إلى بعض الدارسين الذين أولوا عناية خاصة لهذا البحث؛ من أمثال «جايمس فنتن» في كتابه «قوة الشعر» و«عبد الله الغذّامي» في كتابه «تأنيث القصيدة»، وتذكيرا بأبي تمام الذي وصف العملية الشعرية بفض البكارة فقال: «الشعر فرج ليست خصيصته طول الليالي إلا لمفترعه».

كأن الشاعر الفحل هو القادر على فض المعنى البكر، كما هو صاحب عملية فض البكارة؛ بوصفه رجلاً، ذا قدرة على فعل «الانتهاك» بمعناه الفلسفي كما جاء عند «جورج باتاي». لقد أولت النظرية الشعرية العربية القديمة المعاني المبتكرة البكر عناية فائقة، وقد اجتمع الأمران معاً؛ المعاني البكر التي تُطرق لأول مرة، وبعدها يصيبها الشيوع والابتذال، وفض البكارة التي لا تفضّ إلا مرة واحدة، فلا تعود المرأة بكراً؛ أقصد ذات بكارة، فقد طُرقت من «فحل» فتحولت من امرأة «مختومة» إلى امرأة أخرى بصفات عادية، فتتوحد مع كل النساء الأخريات مثيلتها من اللواتي أصابهن فعل الفضّ، ولذلك فالمعاني المعتادة يطلق عليها النقد القديم أيضاً «المعاني المطروقة»، فهي عادية ولا تستفز الذائقة الشعرية، ولا يُبحث عنها، إنما المعوّل على الأبكار من كل شيء، ومدار الإبداع وشهوته وشهيته هو في تلك المعاني المبتكرة، وكانت واحدة من أسس الحكم على جودة الشعر والشعراء، بل ربما تفوقت على الصورة الشعرية أحياناً، أو اندمجت معها، بحيث تغدو الصورة الشعرية هي الصانعة للمعنى المبتكر.

إذاً، فثمة تناظرٌ بين المعنى المبتكر وبكارة المرأة، وبين القصيدة والمرأة، وليس بين الشعر والمرأة، فالشعر يكتسب صفات الفحول، والقصيدة ذات معانٍ أنثوية يقع عليها فعل الفحول من الشعراء، كما يقع الفحول على النساء أنفسهنّ، وفي كلا دوائر التناظر هذه، فإن المتحكم هو واحد، الرجل والشاعر الرجل أيضاً.

فالمرأة بهذه الحالة- كما يراها «الخيال الذكوري» العربي التراثي- هي ناقصة، ومطروقة، كما تُطرق السبلُ، وتُعبّد الطرق، وكما تطرق المعاني وتشيع بين الناس، ولذلك فهذا يحمل معنى الاستعباد في المعنى الغائر في النفسية العربية، فالمرأة عندما تخضع لفعل الفضّ، تغدو خاضعة في الحياة إلى تلك السلطة التي قامت بهذا الفعل، فقد أخذ الفعل بعداً رمزياً أكبر مما هو في الحقيقة، ولم يعد مجرد عمل بشري حيويّ من فطرة الخلق، ولعل القصيدة ذات المعاني المطروقة قصيدة خاضعة غير متمردة على جماليات سابقة، ولا ينظر إليها بمنظار الإبداع والتميّز.

هذا المنطق هو الذي حرك الشاعر القديم العربي وغير العربي إلى حدّ ما كما يظهر عند «جايمس فنتن»، وإن كان أوضح في الخيال العربي، إذ هو مسكون بفكرة «الفحولة» التي هي وصف خاص للشاعر وليست صفة للشاعرة مهما أبدعت وأتقنت صنعتها، ولذلك يقاس دائماً شعر المرأة إلى النموذج الفحولي، فثمة مسطرة رجولية لقياس الشعر الجيد النسائي، وعلى امتداد تاريخ الشعر العربي كانت السلطتان الشعرية والنقدية بيد الرجل.

الثورة الشعرية والنقدية ذات ملامح أنثوية:

ظل الأمر هكذا حتى جاءت الثورة الشعرية على يد «نازك الملائكة»- المرأة الشاعرة- التي تجاوزت النمط التقليدي في البناء الجزئي للبيت الشعري، ومن ثم البناء الكلي للقصيدة، ثم زادت تطوراً هذه المسألة، واتسعت عند الشعراء والشاعرات، واستقر الشعر على أن يكون للشاعر، رجلاً وامرأة على حدٍ سواء، واختفت صفة «الفحولة» من وصف شعراء الحداثة من «السيّاب» إلى «أدونيس» و«محمود درويش»، وإلى «نازك الملائكة» و«فدوى طوقان» و«لميعة عباس»، وغيرهم كثيرون وغيرهنّ كثيرات، حتى إذا ولدت قصيدة النثر التي أولت الناقدة الفرنسية «سوزان برنار» عنايتها النقدية لها في مؤلفها «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» عام 1968، فتغير الشعر شكلاً ومضموناً وإيقاعاً. إذاً لقد تم بالفعل تجاوز «النفَس الرجولي» للشعر وأصبح فنّا للشعراء والشواعر على حد سواء، كتابة وتنظيراً نقدياً مهمّاً، تأسيسياً على مستوى العالم، ومنه العالم العربيّ أيضاً بطبيعة الحال.

لقد غدت الشاعرات أكثر وعياً بأهمية كتابتهن القصيدة التي تمثلهنّ، وانطلاقا من هذا الوعي الذي يتجاوز التعامل مع المستقر، ويرسخ لمفهوم جديد، جاءت قصائد الشاعرات محملة بالعلة الشعرية الأنثوية من لحظة التفكير بالقصيدة إلى اللحظة الأخيرة من الولادة، فالانحياز إلى شكل معيّن من الشعر، لا يفسّر فقط على اعتبار أنه انحياز شكلي فقط، وإنما قد يحمل أبعاداً من المضمون في الدلالة على ما هو أهم من الشعر ذاته أو القصيدة المفردة، بحكم أنها عمل كتابي له اشتباكات فنية وموضوعية مجدولة معاً برباط واحد.

كوثر الزين وفكرة الخنثى الشعرية:

هذا الوعي النقدي المباغت والعملي جاء في القصيدة الجديدة للشاعرة الفلسطينية التونسية «كوثر الزين» التي ألقتها في إحدى أمسيات «معرض فلسطين الدولي للكتاب- الثاني عشر» في مدينة «رام الله»، مساء يوم الخميس 22 أيلول 2022، وتبدأ الشاعرة قصيدتها التي ختمت بها مشاركتها في الأمسية بقولها:

سأحلق شاربك أيّها الشَّعر
وأحشو بلحيتك الكثّة وسادةً للريح
فلا تطرق طريقي بناقة عرجاء.

لقد تعمدت الشاعرة الهجوم على الشعر بأهم مظهر من مظاهر «الفحولة» الشكلية عند العرب، بأنها «ستحلق شارب الشعر»، وأعادت التذكير بفعل «الطرق» وبالناقة العرجاء، فماذا يعني بالتحديد فنيا حلق الشارب؟ وهل إذا تم حلق الشارب انتهى المأزق الشعريّ؟

في هذا المطلع الهجومي- على طرافته- وبكارته المعنوية والتشخيصية يحمل موقفاً نقيضاً للتاريخ الشعري الذي ألمحت إلى شيء من جوانبه في المقدمة أعلاه، فلم تكتف بالتشذيب والتهذيب، فلم تقل: «سأقص شاربك أيها الشعر»، إنما تريد حلقه، أي التخلص منه ومن وجوده، ليصبح عدماً، إنها تريد وجها للشعر بلا شارب ولا لحية كثة، تريد وجهاً أنثوياً للشعر. تريد للشعر أن يتخلى عن تاريخيته الرجولية، ربما ليس وجهاً أنثوياً خالصاً، إنما تريد وجهاً لا علامات «رجولية» فيه، تريد

وجهاً محايداً، كما سيتضح من بعض أسطر القصيدة في موضع آخر.

ثم تشرع في تأثيث قصيدتها بالمعاني الأنثوية، فتجابه تلك الفحولة الظاهرية للشعر بمفرداتها الأنثوية، فجاء في النص العديد من تلك الألفاظ التي تقف شاهدة على هذا الموقف الأنثوي القوي من الشعر، فتبدأ بتأسيس جماليتها الشعرية بمعجمها النسائي «المرتبط بعالم المرأة وأشيائها الخاصة وخصوصيتها التي لا يشاركها فيها الرجل:

«لستُ نِدّا لاحتكارك
فضفيرتي لا تستبيح منكبيك
وطلاء أظافري هشّ على أدراج صوتك
وفساتيني الشهية أقصر من هرم في ركبتيك
هاك خزانتي الدرداء
فاعصف بريحك في عفونتها
كي أستبيح خزائنك

عبّق قماش الأبجدية ببخورك الأنقى»

سيستمع «الشعراء الرجال» للشاعرة «كوثر الزين» في الأمسية- وكانت الوحيدة بينهم- هذا التأثيث الأنثوي للشعر المكون من ألفاظ: «الضفيرة، وطلاء الأظافر، والفساتين الشهية والخزانة، والأقمشة، والبخور»، كل هذه الأنثوية لتصل إلى المحايدة، وفي المحايدة جمالية وموقف إنساني عميق، فالشاعرة «كوثر الزين» لا تريد أن «تستخلص الشعر لنفسها» ولأنثويتها الجمالية وتحرم الرجولة منه، لذلك أعلنت منذ المقطع الثاني أنها لا ترغب في أن تكون نداً لأحد من الشعراء أو للشعر ذاته، ذلك الشعر المحمل برجولية التاريخ وفحولته، إنما تقترح جماليتها وموقفها من كل هذا التاريخ الذي شكل عبئاً ثقيلاً على كاهلها، ومعها كل شاعرات العالم والعالم العربي والإسلامي.

لعل انعدام البحث عن الندية هو بحث عن منطقة مشتركة للتصالح مع ذلك التاريخ الكثيف، لذلك تختار المنطقة الوسطى التي ليست ذكورة خالصة ولا أنوثة صافية تماماً، إنها تختار الحالة الخنثى، بكل ما فيها من امتزاج الذكورة بالأنوثة، بل إن الحالة «الخنثى» هي الحالة الأكمل للحالة الإنسانية كما تقول الأسطورة الموغلة في القدم؛ فالإنسان؛ ذكراً وأنثى كان واحداً، ثم انفصلا بقرار «إلهي»، لتحدّ تلك الآلهة من تطلعاته العلوية في منافستها كما يبدو من كلام أفلاطون، انقسم الإنسان إلى ذكر وأنثى، فصار رجلاً، وصارت امرأة، وصارا ضعيفين، وهما منفردان، وتقلمت أحلامهما وتقزّمت تطلعاتهما العلوية، ولن يصبحا قويين إلا بالعودة والاتحاد معاً، كما أشارت إلى ذلك «كوثر الزين» في قصيدتها هذه أيضاً في أحد السطور اللاحقة.

فالخنوثة هي الجامع الإنساني، وعليه فالقصيدة في بعدها الفلسفي العميق تتوغل نحو هذا المعنى الذي تلحّ عليه الشاعرة الزين في قولها:

«وكن يا شعر خنثى
كن يا شعر خنثى
ألا ترى تاء التأنّث في الخُصى؟
كن خنثى تقلّم أو يقلّم
زوائد جلدهِ أو جلدها
أرأيت؟
لا فرق بين النقطتين»

إنها تحاول أن تزيل التباسات اللغة أيضاً، فلا فرق بين أن تقول تقلم أو يقلم، فلا فرق بين الصيغتين سوى فرق لغوي طارئ، يزول على أرض الواقع في حسم الأمور بهذه الصيغة المقترحة من اختيار «الخنوثة» التي تزيل الزوائد جميعا أنثوية وذكورية، وعليه فالشاعرة تنحاز إلى الصيغة العامة هذه بوصفها صيغة موحدة وجامعة.

تظل الشاعرة تؤكد وجهة نظرها الشعرية الكونية الحياتية الفلسفية

حتى تصل إلى مبتدأ الخليقة، فتعيد قارئها إلى نقطة البدء التكويني الأول، كما وجدت في كتب الفلسفة القديمة، فتقول:

«كن
ذروة الشبق الخصيب
في التحام جسدين يغدوان شجرة»

إذاً المسألة أيضاً في أحد تجلياتها الباهرة هي مسألة «شكلية» جسدية، إنما المعنى واحد، فالتحام الجسدين المختلفين «شكلياً» يختاران شكلاً جديداً، إنه «شكل الشجرة»، بما تحمله الشجرة من اكتمال المعنى في الخلق، فلا يوجد إلا مسمى «الشجرة»، فلا تذكير لها، ولا تأنيث، كأنها هي «خنثى» الطبيعة، بما تحمله من معنى الاكتمال والحيادية التجنيسية.

بعد كل هذا التوضيح الشعري تعود الشاعرة إلى الشعر «محلوق الشارب» مقلم الجلد، الحياديّ، الخنثوي، فتخاطبه بفعل الكينونة:

«كن معي يا شعرُ
كن لي، وبي
كن بيلسان أبي في قُرحة الوقت
وصبر أمي في المخاض
كن كَونَ معنى يقتفي أثر السؤال
في السؤال... بالسؤال
من السؤال... إلى السؤال...
ولا تطرق طريقي مذكّراً
فللغة التباسات مؤنثة
ولك التوحّد في المثنّى
كي تكون»

هذا الخطاب لا يحمل عنفوان بداية النص الصادمة العنيفة التي تستفز الوعي الرجولي الذكوري بحلق الشارب برمزيته التاريخية والاجتماعية، بل يحمل معنى الخطاب الهادئ البادي في إيقاعيته السلسة المحببة للتوصل إلى ما تريد من معنى الشعر وأهدافه وغاياته كما تريده الشاعرة كوثر الزين في هذه القصيدة الموقف، ليكون الشعر معها ولها وبها، مع أبيها وأمها، ومع الحياة واللغة غير المنحازة بل إنها تؤكد وجوديتها اللغوية التي تنحاز إلى «التوحد في المثنى كي تكون»، أي كي توجد، أي لكي تكون واقعاً مشخصاً وعمليا ودالاً.

وربما جاء هذا الخفوت في الإيقاع رداً طبيعياً على العنف الرجولي الذي صبغ تاريخ الشعر العربي، بدءاً من وصف الرجل بالشاعر الفحل، وانتهاء بفض أبكار المعاني وافتراعها كما جاء عند «أبي تمام» في البيت الشعري المشار إليه في المقدمة.

العناصر الفنية الشكلية في القصيدة:

تختار الشاعرة أن تعبّر عن أفكارها بلغة واضحة، بعيداً عن اللغة الغامضة والتعابير الشعرية التي تزدحم بها نصوص الشعراء الذين يلجأ كثير منهم إلى الالتواء التعبيري لعدم وجود قضية يدافع عنها، فلا يحركه إلا الرغبة في الكتابة، فينحاز إلى العبارات الغامضة، و«يغتصب اللغة» في استعارات لا يستدعيها النص أو الموضوع، لأن القضية لدى هؤلاء قضية تحقق الكتابة الشعرية في أية كتابة ممكنة.

لقد استبدلت الشاعرة بتلك العبارات الغريبة رسم الفكرة بالصورة الشعرية الكلية القائمة على التشخيص، فكانت وجهاً لوجه مع الشعر، تخاطبه، وتلقي عليه أوامرها، وتخبره قضيتها، وتقدم له اعتراضاتها الموضوعية والوجودية، طالبة منه أن يكون على صورة ما، أوضحتها فيما سبق، ولذلك فقد أكثرت الشاعرة من استخدام «لغة الخطاب» المباشرة من أمر ونهي، وحضرت ضمائر الخطاب تبعاً لذلك في النص، وحافظت الشاعرة على هذا الأسلوب منذ المقطع الأول وحتى المقطع الأخير بوحدة إيقاع وأسلوب، جعل النص قطعة شعرية واحدة، لا تتشعب ولا تبتعد عن أهدافها الموضوعية.

عدا أن الشاعرة اتكأت في بناء القصيدة

على الفعل؛ مضارعاً، وفعل أمر، فافتتحت النص بالفعل المضارع المتصل بسين التسويف (سأحلق)، ثم أخذ الأمر بالحضور بشكل لافت بصيغتيه: فعل الأمر وصيغة النهي مع الفعل المضارع. وما يلفت النظر في الحقيقة أن النص خلا من الفعل الماضي الغارق في زمن غير زمن النص الحالي والمستقبلي، وكل تلك الأفعال القليلة الحاضرة في النص تعلقت بأسلوب يجعلها متعلقة بزمن الخطاب الشعري الحالي أو الخطاب المستقبلي.

هذه الانتباهة الشعرية في النص عظيمة الدلالة في أنها تؤكد حقيقة أفكار الشاعرة، وأن النص مكتوب ليعبر عما في النفس من أفكار راسخة تجاه الشعر وكيف يكون الشعر، فالعقل الباطن يقود اللغة وأساليبها إلى حيث تريد الفكرة منذ منشأها الفكري المتخلق في النفس، فاستبعاد الفعل الماضي أو الزمن الماضي أو جعل هذا الزمن هامشياً جداً في النص، يقتصر حضوره على مستوى الصيغة اللغوية دون الدلالة على الزمن الماضي، يتفق تمام الاتفاق مع الفكرة التي تريد الشاعرة تحقيقها، وهي مستقبل الشعر على هيأة أخرى، لم يعتد عليها الشعر في ماضيه.

إن النص بهذه اللغة المتخلصة من سيطرة النزعة الماضوية عليه، يحمّل اللغة بعداً ثوريّاً حقيقياً وتجاوزياً، فلا يغرق في الماضي، بل إنه يسعى نصّاً، وفكرة، إلى تجاوز تلك الماضوية المكروهة ضمناً إلى آفاق أرحب وأشمل وأكثر إنسانية.

هذا الملمح اللغوي مهمّ على المستويين النصيّ الكتابي، وعلى المستوى الفكري المعبّر عن موقف الشاعرة تجاه الشعر ومساءلته، كان له أثر كبير في خلق «شعرية» النص بطريقة خاصة، تؤكد أن الشاعرة قادرة على المواجهة، وفعلها ليس مجرد اعتراض عابر، بل إنها- كما تشير لغتها في النص- لديها ما يؤهلها لتحاكم التاريخ الشعري بكليته بما تمتلكه من وعي نقدي وجمالي وفكري وفلسفي، وتسعى إلى تجاوز ذلك المنجز الشعري القديم، وأن تؤسس للشعر الحداثي المستقبليّ على قاعدة فلسفية كبرى، تنطلق من انعدام التجنيس الذكوري والأنثوي، أو على أقل تقدير ترسم منهجها الخاص في الشعر، وتحدد موقفها من «رجوليته» التي جعلت النساء الشاعرات على هامشه.

هذه الطريقة من كتابة النص، مع الانحياز الفني إلى قصيدة النثر غير البريئة من وزن بعض العبارات، لم يمنع الشاعرة من الاستفادة من الإمكانيات اللغوية الأخرى التراثية التي تعطي للنص قيمة فنية إضافية؛ فثمة قافية تعتمدها الشاعرة في مقاطع القصيدة بعد أن بدأت متحررة من القافية في مفتتح النص، عادت إليه بسلاسة في المقطع الثاني:

«لستُ نِدّا لاحتكاركْ
فضفيرتي لا تستبيح منكبيكَ
وطلاء أظافري هشّ على أدراج صوتكْ

وفساتيني الشهية أقصر من هرم في ركبتيكَ»

فقد أنهت كل سطر من هذه الأسطر بكاف الخطاب المذكر، بين التسكين مرة والتحريك مرة أخرى حسب ما ألقت الشاعرة النص في الأمسية الشعرية، هذا التتابع في اعتماد القافية المتوالية المراوغة بين التسكين والتحريك تخلصت منه الشاعرة في نهاية المقطع ذاته ليكون النص على هذه الشاكلة:

«عبّق قماش الأبجدية ببخورك الأنقى
وكن يا شعر خنثى
كن يا شعر خنثى
ألا ترى تاء التأنّث في الخُصى؟»

والملاحظ على هاتين القافيتين أنهما غير معتبرتين قوافيَ في العروض القديم إلا نادراً، فكاف الخطاب والألف المقصورة والهاء والياء على سبيل المثال لا تصلح أن تكون روياً في

الشعر القديم، وما جاء على هذه الحروف من قوافٍ في الشعر العربي تعدّ قليلة. هذا يؤكد مرة أخرى «ثوريّة» النص وانفلاته من الأسس الصارمة للشعر القديم وأساسياته، وعدا هذين الموضعين لا تكاد تلتفت إلى وجود قافية في الأسطر الشعرية المتبقية.

الخاتمة:

لم يسلم النصّ من الأفكار النسوية، لكنه لم يغرق في نبرتها الكلاسيكية، وتعبيراتها الجاهزة الأيروسية المتحدية، ومقولاتها الكلاسيكية من تحطيم أسطورة الرجل وسطوته، وإنما اختارت- كما سبق وقلت- الموقف الوسطي الجامع بين طرفي معادلة الوجود، المرأة والرجل لتستقيم الحياة، كما ينبغي لها أن تكون، مستفيدة من فكرة «الخنثى»، بإشارتها على الكمال لا على النقص، من وجهة نظر المرأة ذاتها وليس من وجهة نظر الرجل الذي يرى «الشخص الخنثى» ناقصاً، ويعاني من عيب خلْقي، يجعله منبوذاً، ويدخله في التباسات الهوية الجندرية. لقد قفزت «كوثر الزين» على هذا كذلك لصالح الفكرة قبل أن يشوهها الوعي الرجولي الذي يقيس كل شيء إلى ذاته وقدراته وما يمتلك من مقدرات ومزايا.

كما أن الشاعرة في هذه القصيدة تنحاز إلى «قصيدة النثر» هذه القصيدة التي استطاعت أن تتجاوز كل الموروث الشعري القديم، لكنها لم تتخلّ عنه إطلاقاً، فاستفادت منه في بعض من تقنياتها الإيقاعية، وما استوعبته من جمل موزونة وقوافٍ داخلية كما في هذه القصيدة للشاعرة «كوثر الزين».

لقد أكدت قصيدة النثر التي سبق أن سماها الشاعر والناقد الفلسطيني «عز الدين المناصرة» أنها «جنس أدبي خنثى» أنها قصيدة إنسانية شاملة بموقفها الشامل المتحرر من التجنيس المفضي إلى أحد جنسين شعريين؛ واحد ذكوري خالص وهو الشعر العمودي، وآخر أنثوي خالص وهو الشعر الحر (شعر التفعيلة) كما يرى «الغذّامي»، لتأتي قصيدة النثر قصيدة خنثى، تتجاوز المعنى القاصر عند «المناصرة»، إذ يرى افتقادها للوزن جعلها تكتسب هذه الصفة «الخنثى» إلى آفاق من الرحابة في استيعاب الحياة ومواقفها والشعراء ونصوصهم، والشاعرات على وجه التحديد، فالمرأة الشاعرة عندما تقول هذا الشعر تأخذ بالتوهج الشاعريّ الذي يبدو في طريقة الإلقاء والتوحد مع النص، كما بدا في إلقاء «كوثر الزين» للقصيدة، وليس كما هو الحال مع القصيدة الكلاسيكية المتنبئية التي تشعر المرأة في حالات كثيرة أن بينها وبين ذلك النموذج مساحة من القلق وعدم الارتياح.

إن المرأة بطبيعتها لا تحب النمطية والتنميط، وإخضاع نفسها لقصيدة تبنيها على المنوال نفسه في أبيات متتابعة لها الإيقاع نفسه، كما هو في قصائد الشعراء المطولة، إنما ترغب دائماً في كسر كل القوالب لتصنع قالبها الذي يخصّها، أو ربما لجأت إلى نظام المقطوعات ذات الأبيات القليلة العدد لتتيح لنفسها هذا التنوع الذي ينسجم مع طبيعتها. ربما هذا ما يفسر انحياز الشاعرات إلى قصيدة النثر وقصيدة الشعر الحر- شعر التفعيلة- مع أن بعضهنّ يتقن كتابة القصيدة الكلاسيكية خليلية الوزن- أكثر مما ينحزن إلى القصيدة المقفاة الموزونة برتابة مملة أحياناً، تشعر المرأة بالضجر، مع وجود نماذج عليا منه في شعر النساء قديماً وحديثاً، إلا أن العلامة المميزة لشعر النساء كانت مع هذه الثورة الشعرية والنقدية من شعر التفعيلة وقصيدة النثر، وقد جاءت قصيدة «كوثر الزين» هذه نموذجاً شديد الدلالة على هذه الثورة ذات المؤشرات الإبداعية والحياتية على حدٍ سواء، فالانحياز إلى خنوثة الشعر ليس انتقاصاً من قدره وقيمته، وإنما لجعله أكثر اتساقاً مع إنسانية الشعر وانفتاحه على مطلق المعاني والتراكيب الفنية والأساليب التعبيرية المتعددة.

ابراهيم اليوسف ورحلة اكتشاف الآخر ..

جمهورية الكلب

ريبر هبون . كردستان

صدرت عن دار «خطوط وظلال» الأردنية رواية «جمهورية الكلب» للكاتب الكردي ابراهيم اليوسف سنة 2020، والكتاب يقع على 364 صفحة من القطع المتوسط، ويمكن النظر للرواية هنا بكونها نقطة فاصلة بينها وبين ما كتبه الكاتب مؤخراً كرواية «شارع الحرية»، و«شنكالنامه»، فهنا استثمار مغاير للغة وانتقال متميز من مشهد لآخر، وتقلّب متقن ما بين عالم القصة والسيرة الذاتية، وهذا الخلط ما بين الفنين من سمات الرواية الحديثة والتي خرجت عن تقاليد الرواية التقليدية، وهذا ما يعتمده المغترب الوافد للبلد الجديد، نظراً لصعوبة التأقلم فإنه ينزع للماضي ويستجر أحداثاً حصلت معه منذ سنوات طويلة، وهكذا تغدو الرواية وعاءً

بل أرشيفاً ذاتياً للروائي نفسه، فهو ابن تجاربه وشاهد عيان أمين لحقبة معينة، فالذي نكتبه لا يمكن نسيانه، والأشياء التي لا يتم تدوينها تبقى عرضة للنسيان مع الوقت، فلا حدود فاصلة حقيقية ما بين السيرة الذاتية والرواية، حيث أنهما تتقاطعان في العديد من التفاصيل والنقاط، فلا يمكن التخلص من التراكمات النفسية والمعنوية إلا عن طريق الكتابة، وبما أن الرواية الحديثة عالم واسع ورحب ويمكن أن يستوعب بدوره الكثير من الفنون السردية فإنها قادرة بمكانٍ على أن تكون معيناً كبيراً يحتوي في طياته على العديد من الأفكار، التصورات وأثر الأشخاص في صناعة الذات ناهيك عن الجغرافيا وتبدلها عبر الزمن، حيث القاسم المشترك بين الرواية والسيرة الذاتية هو السرد بما يحمل من إرهاصات وأحلام وتداعيات، فمهما اتسعت دائرة الجدل بين النقاد حولهما، فإنهما هنا في «جمهورية الكلب» كأنموذج حي ومباشر أعطيا اللغة الأسلوبية حصانة بلاغية في أن هذه اللغة استطاعت النفاذ بعيداً إلى الذهن والمخيلة والذاكرة الفردية للقارئ المتلقي لكونه طرفاً غائباً وحاضراً في آن بمعادلة الزمن، ولعلني أنتصر لرأي مفاده أن الرواية برمتها شكل من أشكال السيرة الذاتية، فالذات هي التي تتخيل وتكتب ما تعانيه وعانته من خلال مجموع تجارب ترصد متغيرات الحياة والإنسان ورحلة المرهف لاكتشاف الحياة من زوايا عدة، إذ الكتابة رغبة في التماثل للشفاء وابتعاد عن الضغوط والمتاعب التي يبرع الآخرون في وضعها بطريقنا، وآن أن نزيلها من خلال الكشف الفني عنها عن طريق الرواية المقترنة بالفنون السردية المتنوعة والتي تتمايز عن الرواية وتتداخل بها، والأهم في لعبة السرد تلك هو تقديم المتعة الفنية للمتلقي وتحسين نظرته للعالم والآخر، عبر محاورته والتواصل معه، مما يمكننا القول أن أي إنتاج جديد للعالم بقالب فني فإن المتلقي القارئ هو الهدف والحكم الفصل لأي محاولة فنية للخلق والإبداع والتفرد واستنطاق الكائنات والأشياء، فشخوص كل حقبة هم عينة للواقع، وما الرواي إلا داعٍ للناس لفهم القضايا المؤرقة للذهن والنظرِ إليها من زاوية فنية بحتة حيث لا يمكن فصل الفنون عن الواقع، فالإنسان يحتاج لتجميل الواقع عبر الفن، وما يخلقه الفنان أو الكاتب هو في سبيل رؤية أفضل للحياة المتمأسسة على قاعدة الجمال والعدل والحرية، حيث نجد أعمال المغتربين الفنية تؤثر على الذين يعيشون ضمن البلد في أنهم يسهمون في البناء حتى وهم خارج رقعهم الجغرافية.

ورواية «جمهورية الكلب» لا تحاول فحسب مخاطبة المجتمع الجديد وإنما أيضاً تنقل للمقيم في البلد تجربة ما كان بالإمكان فهمها واستنباط العبر والمغازي منها ما لم يتم معايشتها عن قرب، فالفارق بين الجغرافيتين هو أن إنساننا المقموع لا يتمتع برفاهية الكلاب كما في المجتمعات المتمدنة، وإن ذلك لمجرد التفكير فيه يخلق نوعاً من الاستفزاز الشعوري ، فبمجرد أن يقع المرء في متاهة المقارنات والثنائيات، حتى تبدأ روحه في رحلة صراع وبحث مريرتين لا يمكن الفكاك منهما بيسر.

الذاكرة وعاء السرد:

((أتذكر تلك الليلة المرعبة، كانت داكنة السواد، صاح أحد العاملين لدى الآغا، ولعله العم سينو:هناك لصوص ص40))، الذاكرة خبز الرواية والوقائع، الأحداث، والحوارات مادتها، فقد ظل «ابراهيم اليوسف» بمعرض تذكره للماضي ومحلقاً

بأفقها الرحب بلا هوادة، راسماً العديد من الصور والحكايا على هيئة شريط سينمائي يمضي على هودج السرد بلا توقف .

الحوار الوامض وأثره في رسم المكان :

:من بعض حوارات البطل مع «بيانكا» :

((سألتني : هل تقدم لي رؤيتك الفلسفية في الحياة؟» قلت لها: لا أطيق الفلسفة المركّبة، فلسفتي في الحياة بسيطة، إنني أنفر من كل ما يقبل التأويل. ص53 .))

تتسم الحوارات بالشاعرية والعمق وتفصح عن رغبة ما في إشادة الجسور ما بين عالمين ، بيئتين عبر إنسانين لهما تجارب نفسية حياتية متباينة .

العلاقة الجنسية ورسائل الجسد :

((ألقت نفسها على الأريكة قربي، كان قلبها يخفق، ثم دفنت وجهها المستدير في صدري، وهي تدغدغ رقبتي، وجهي شعري بأصابعها، أنزلت راحة يدها الساخنة على بطني، سرتي ما تحت بنطالي تحت سروالي الداخلي، توغلت أصابعها إلى عضوي الذكري، كان في سبات غريب.)) ص128 .

هذه الرسائل تتسم بأنها أحادية، «بيانكا» تستدرجه للمتعة الجسدية بينما هو يخاف من الكلاب، ويتذكر ما يسترعي هذا الخوف، هذا الفزع من الكلاب مرده إلى الماضي الذي يحاصر بطل الرواية ويدفعه للاستسلام والهروب.

الخوف من المكان الجديد :

((الخوف أكبر اضطراباً. ، قلتها بيني وبين نفسي وأنا أضحك، لقد كان خوفاً عظيماً، لم يحدث أن صرت في مواجهة الموت أكثر من الليلة.)) ص139 .

حيث اللغة مشتعلة بالذعر والقلق، يكاد الكاتب يبحر خارج الواقع الجديد ويستنجد بوقائع من الماضي يستعيدها ويدثر من خلالها عظام الروح العليلة، فالخوف هو الدوامة والمتاهة التي لا ينفك عنهما الكاتب وهو يقود الشخصيات إلى مقاصلها الشاحبة والمميتة، في إشارة إلى الألم الجسدي وما يعكسه على الروح المعلولة مذ خرجت قسراً من بلاد الحنين .

الغرابة في النفس المتكلمة :

((إنه ضياع أول صديقة لي في هذه الغربة، إنها أول وآخر صديقة في هذا المكان، فلا يمكن أن أجد أنثى في هذه الغربة القاسية الطاحنة، تتقبلني وأنا بكل هذا البرود الذي أعاني منه، بكل هذا المزاج السيء، بكل هذه الصلافة، بعد أن كان وجود أنثى في عالمي يمنحني عنفواناً يكفي لإحداث أعظم زلزال في فضاءات قلبي وروحي ووجداني.)) ص270:

إن الغرابة تسود السرد، حيث اللغة اليائسة والمتألمة والباحثة عن أنيس أو عن فكرة مريحة من بين العديد من الأفكار الحائرة وتبحث في طيات النفس عن صداقة دائمة في عالم يكتظ بالمتغيرات.

خلاصة :

يمكن فهم هذه الرواية من زاوية تلخص علاقة الإنسان بذاته، بما يحمله من وفاء للأماكن، للشخوص، للماضي ويحاول إيصال رسائل متعددة تنتصر على اختلافها لقضية الإنسان المقموع والذي يعاني من صعوبة الاندماج والتركيز مع المحيط الجديد الذي اضطر للجوء إليه .

«جمهورية الكلب» هي الرواية الممتعة، والتي تنقل المرء بلا شك لعوالم يحتاجها ليتغير من خلال ملامستها له، والفن هنا دعوة لفهم الحياة من كونها الفضاء الرحب والحقل المثير والخصب لعديد البشر المرهفين والحاملين في ذواتهم مشاعل الحركة والأمل في التغيير نحو الأفضل.

في التطبيق اللّساني على اللّغة العربية ..

منوال الليبي محمّد محمّد يونس علي (2)

منجي الأشعاب. باحث في اللسانيات التطبيقية.تونس

2 – مفهوم الجملة:

الجمل من منظور «محمّد محمّد يونس عليّ» لا تقف عند ائتلاف سلسلة من الكلمات للتعبير عن معنى، هي في نظره أعمق من ذلك. ويمكن أن نفكّك نظريته في الجملة انطلاقاً من هذين المثالين: (نفسه 2007 ص 301)

1. **يذهب خالدٌ إلى عمله مترجّلاً صباح كلّ يوم.**
2. **إلى مترجّلاً خالد عمله يوم صباح كلّ يذهب .**

والنتيجة الّتى انتهى إليها « أنّ مفهوم الجملة مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالدلالة التركيبية» (نفسه 2007 ص 302) أي أنّ التصاق الكلمات إلى بعضها البعض لا يؤدّي معنى ولا يمكن اعتباره جملة مستشهداً في ذلك بآراء «السيرافي» (ت 368هـ) في ردّه على «متّى بن يونس» (ت 328هـ) وهو ما عبّر عليه «عبد القاهر الجرجاني» (ت 471 هـ) بالنظم في قوله: ((واعلم أنّ ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الّذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله.)) (دلائل الإعجاز 1990 ص 97).

والجدير بالذكر أنّ الجملة متشعّبة تشعّب النحو، إلى حدّ أنّه جُمع لها أكثر من ثلاثمائة تعريف تختلف عن بعضها البعض (W. Jung 1980 P 28 / محمود

أحمد نحلة 1988 ص 11). وقد دعا «محمّد محمّد يونس علي» إلى تتبّع هذا المفهوم من أجل الوصول إلى تعريف دقيق له.

وما انتهى إليه من تعريف اللّسانيين الغربيين أنّهم اعتمدوا ثلاثة معايير لدراسة الجملة وهي:» معيار الإسناد، معيار الدلالة، معيار الوقف الاحتمالي»(نفسه 2007 ص ص 302، 303). ولئن اتّفقت معظم الدراسات على تحديد شرطين أساسيين للجملة وهما الإسناد (المسند والمسند إليه)، والدلالة (أي أنّها تؤدّي معنى يُحسن السّكوت عنده)، فإنّ معيار الوقف الاحتمالي يبقى ملتبساً إذْ يُعرّفه بأنّ الجملة بمقتضاه هي « قول يقع بين سكتتين» (نفسه) وهو ما يوضّحه اللّساني الأمريكي «هاريس» (Z. Harris) في قوله:» الكلام هو مقطع من التكلّم الّذي يقوم به شخص واحد، حيث قبله وبعده يوجد سكوت (من قبل الشخص)» (P 14 Z. Harris 1951)، لكون «هاريس» قد نصّص على أنّ الكلام – والمقصود عنده بالكلام الجملة – مقطع أي أنّه كلام مستقّل عمّا قبله وما بعده.

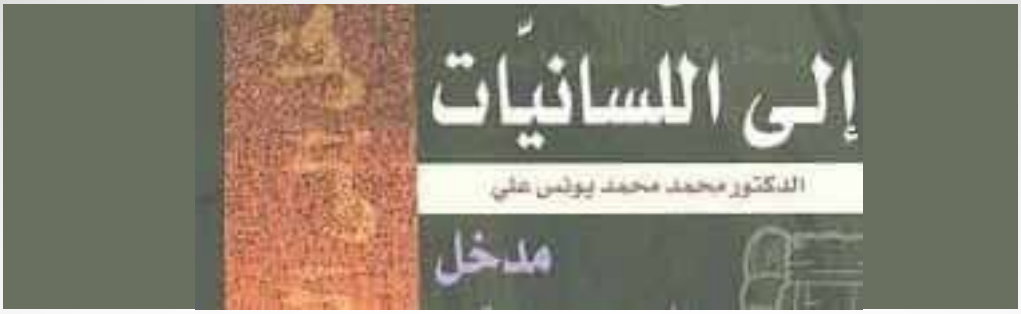
وما فهمنا من هذا التعريف أنّه يتقاطع مع معيار الاستقلال الّذي ضبطه «ابن جنّي» (ت 322هـ) في قوله:» أمّا الكلام فكلّ لفظ مستقلّ بنفسه مفيد لمعناه وهو الّذي يُسمّيه النحويون الجمل»(ابن جني الخصائص 1952 ج1 ص 17).

غير أنّ «محمّد محمّد يونس عليّ» يعتبر أنّ أقرب التعريفات تقريباً للجملة هو تعريف «بلومفيلد» في قوله)): رُبّما كان تعريف «بلومفيلد» للجملة هو التعريف الأشهر، وهو التعريف الّذي أضاف تعريفاً جديداً للمعايير الّتي بمقتضاها ترسم حدود الجملة» (نفسه 2007 ص 303) لكون

هذا التعريف يُضيف شرط الاستقلال وهو الشرط نفسه الّذي يُضيفه «ابن جنّي»، والاستقلال، عنده، لا يكون إلاّ بتمام المعنى وحصول الفائدة.

ولم يختلف النحّاة العرب القدامى عمّا ضبطه اللّسانيون الغربيون وقد انتهى «محمّد محمّد يونس عليّ» من دراستهم لها إلى توفّر أربعة معايير لضبط معناها وهي « حسن السّكوت، الاستقلال، الإفادة ، الإسناد» (نفسه 2007 ص 306).

ولئن كانت هذه المعايير كافية لتعريف الجملة تعريفاً شاملاً ودقيقاً، فإنّ هذا اللّساني لم يكتف بذلك بل عمّق البحث في الجوانب الدلالية للجملة. و ما نفهم من عرضه للعديد من التعريفات أنّها توقّفت عند الجوانب البنيوية لدى اللّسانيين الغربيين البنيويين والجانب التركيبي لدى النحّاة العرب القدامى. وهذا ما يجعله يتّجه صوب مدرسة أخرى هي المدرسة التداولية لسبر محتوى الجملة، وهي



المدرسة الّتي أولت العناية الكبرى للسياق لأنّه : ((مصدر ثراء القولة، فهو الّذي يعوّض النقص الكمّي فيها من جهة، وهو الّذي يُعطيها القدرة على التعبير عن غرض المتكلّم من جهة أخرى. فإذا أريدت دراسة القولة دراسة نحوية محضة بمعزل عن الاعتبارات التخاطبية فلا بدّ من تقدير ما يُعدّ محذوفاً منها عند اعتبارها جملة حتّى يُمكن إرجاعها إلى منوال الجملة الّذي تُمثّله تلك القولة. أمّا التحليل التخاطبي فيكفي النظر في سياق المحادثة أو قرينة الحال، باعتبارهما سببي الإفادة.» (نفسه 2007 ص 307).

وتوظيف السياق في التحليل له العديد من الآثار في التراث العربي فقد اعتمده النحاة والبلاغيون والمفسّرون والأصوليون كما اعتمده اللّسانيون .

ففي التراث النحوي فتح سيبويه (ت 177 أو 180 هـ) البحث في الجملة من خلال باب يقول فيه:» هذا باب الاستقامة من الكلام والإحالة فمنه مستقيم حسن، ومحال ومستقيم قبيح، وماهو مُحال كذب، فأمّا المستقيم الحسن فقولك: أتيتك أمس وسآتيك غداً، وأمّا المحال فأن تنقض أوّل كلامك بآخره فتقول: أتيتك غدا وسآتيك أمس» (سيبويه، الكتاب،1988 ج1 ص 25). ثمّ يأتي فيما بعد ابن فارس (ت 395هـ) ليتنبّه إلى تعدّد معاني الجملة ويضبط عشرة معان هي:» الخبر والاستخبار والأمر والنهي والدعاء والطّلب والعرض والتحضيض والتمنّي والتعجّب» (ابن فارس 1997 ص 133).

وقد تجاوز البلاغيون ظاهرة تعدّد المعاني للجملة الواحدة لينصبّ اهتمامهم على المعنى الظاهر والمعنى الخفيّ أو بعبارة عبد القاهر الجرجاني المعاني الأول والمعاني الثواني. ويتجلّى ذلك في نصّه الّذي يقول فيه إنّ:»الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة، فقلت: خرج زيد، وبالانطلاق عن عمرو فقلت : عمرو منطلق. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلّك اللفظ على معناه الّذي يقتضيه موضوعه في اللّغة، ثمّ تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل (...) أوَلا ترى أنّك إذا قلت: هو كثير الرماد (...) فإنّك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الّذي تعني من مجرّد اللفظ، ولكن يدلّ اللفظ على معناه الّذي يوجبه ظاهره، ثمّ يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانياً يوجبه ظاهره « (الجرجاني، دلائل الإعجاز 1990، ص 192).

وانطلاقاً من هذه الرؤية لنظرية الجرجاني يمكن التأكيد بأنّه قد تجاوز التداوليين و العرفانيين، إلى حدّ بعيد، في تعريفه

الجملة. ذلك أنّ الكلام عنده لا يكون فصيحاً إلاّ إذا طابق قواعد النحو، وأنّ ذلك الكلام يحمل معاني حرفية وأخرى سياقية، فيتشكّل في الذهن معنى ويتحول في النطق أصواتا، أي كما يقول «الجرجاني» إنّك «ترتّب المعاني أوّلا في نفسك، ثمّ تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك «(الجرجاني، دلائل الإعجاز 1990 ص 284). وبهذا تتشكّل الجملة، على نحو ما افترض العرفانيون، في الذهن ثمّ تتحوّل إلى سلسلة من الأصوات المنطوقة.

ولعلّ استحضار المقولات التراثية في الجملة العربية لم يمنع «محمّد محمّد يونس عليّ» من الإطلالة على اللّسانيات معتبراً أنّ :» المتكلّم يُمكنه أن يفهم ويؤلّف كلمات مركّبة أو جملاً لم يسبق له أن سمعها من قبل، اعتماداً على القوانين الكلية الموجودة في أذهان متكلّمي اللّغة السليقيين» (يونس عليّ، المعنى وظلال المعنى، 2007 ص 310). أخذ هذه القولة عن نظريات المدرسة التوليدية التحويلية للّساني الأمريكي «نوام شومسكي» (Noam Chomsky) الّذي يعتبر أنّ للإنسان ملكة / كفاية لغوية ( ) تُساعد على إنتاج جمل غير محدودة وإنْ لم يسمعها من قبل ولم ينطق بها (Georges Mounin. Clefs ... 1971 P 135.136). وهذا ما يجعل الجملة في منواله تتكوّن من بنية عميقة وهي معنى الجملة في الذهن قبل أن تتشكّل، وبنية سطحية وهي سلسلة الأصوات المنطوقة لتلك الجملة أي الجملة بعد أن خضعت للقواعد النحوية. (تشومسكي، 1966، أ، ص ص 62، 63).

ولمّا كانت عناية «محمّد محمّد يونس عليّ» بالدلالة فإنّه سرعان ما تجاوز مقولات المدرسة التوليدية التحويلية ليعتمد المنهج التداولي في التحليل، باعتباره يرى أنّ المعاني « تختلط وتشتبه بسبب كون اللّفظ يحتمل أكثر من معنى» (المعنى وظلال المعنى 2007، ص 314). وقد قدّم العديد من الأمثلة في ذلك منها (نفسه):

- زيد طبيب بصير.

هذه الجملة تفهم وفق سياقات عدّة. إذا قيلت هذه الجملة في حلقة من الأطبّاء العميان يُفهم منها أنّ زيدا استثناء وهو طبيب ليس أعمى، وإذا قيلت داخل مُستشفى يُفهم منها أنّ زيداً من أفضل الأطبّاء، وإذا قيلت في نقاش بين المرضى فالمقصود بها النصح والدعوة والحثّ على ضرورة التداوي لدى «زيد» لكونه بصيراً في الطبّ.

وعلى هذا فإنّ «محمّد محمّد يونس عليّ» يقرّر أنّ الجملة لا تقف على معنى واحد، وأنّ المعنى قد يكون في الإسناد نحو:» جاء زيد» / زيدٌ جاء» (نفسه ص 315) وهنا يكون عن «زيد» أو عن حدث المجيء. وقد يكون في المتمّم المفعول به كما في قول «أبي القاسم الشّابي» في عنوان إحدى قصائده:» قُلتُ للشّعر» لأنّ القارئ سيبحث عمّا قاله الشّاعر للشّعر. وقد يكون في التوابع من قبيل الحال نحو:» يأتي الرئيس مترجّلاً»، فإنّ ذلك يجعل المتقبّل يُركز على المترجّلين من القادمين وخلافها :» يأتي الرئيس راكباً». وهذا ما أشار إليه اللّساني «محمّد محمّد يونس عليّ» في قوله:» ترتبط الدلالة التركيبية بمفهوم الفائدة، ولا تتحقّق الفائدة إلاّ بائتلاف الكلام وضمّ بعضه إلى بعض على وجه من الوجوه النحوية المألوفة» (المعنى وظلال المعنى ص 315).

وعلى ضوء رؤية محمّد محمّد يونس عليّ إلى الجملة ننتهي إلى:

- ❖ قدرته العميقة على قراءة مقولات النحّاة العرب القدامى واللّسانيين

الغرب في باب الجملة قراءة تحليلية نقدية وهو ما سمح له الإفادة من نظريات النحاة والبلاغيين العرب، وكذلك من مختلف المدارس اللّسانية.

- القدرة على التعمّق في تحليل الجملة وتقديم تعريف دقيق لها، رابطاً بين الدلالة والتركيب. أمّا في مستوى التركيب فقد انتهى إلى أنّ الجملة لا معنى لها دون الخضوع إلى قواعد النحو، وأنّ معناها يختلف باختلاف القواعد النحوية. وقدّم أمثلة تحليلية دقيقة تؤيّد ما ذهب إليه في مستوى التحليل. وأمّا في مستوى الدلالة فقد أقرّ أنّ الجملة قد تتجاوز معناها الحقيقي إلى معان سياقية مختلفة تُفهم حسب قصد المتكلّم والسياق العام للتلفّظ.
- أفاد كثير من اللّسانيات وتحديداً من المدرسة التوليدية التحويلية في اعتبار أنّ للجملة بنية ذهنية خالصة تتشكّل في ذهن المتكلّم أو ما سُمّي بالبنية العميقة للجملة وأخرى صوتية حسيّة، أو ما سمّي بالبنية السطحية.
- القدرة الفائقة على تطويع النظريات اللّسانية حتّى تخدم العربية، بمعنى أنّه لم يسقط – كما سقط الكثير من المطبّقين في تعريب / ترجمة بعض المقولات اللّسانية دون البحث في مدى ملاءمتها للعربية- في استعراض بعض النظريات بل تجاوز الإشارة في كثير من المواضع إلى هذه النظريات وتبنّى ما رآه خادماً للعربية تحليلاً وتطبيقاً.

(يتبع)

سأحلق شاربك أيّها الشَّعر

كوثر الزين. تونس.فلسطين

سأحلق شاربك أيّها الشَّعر
وأحشو بلحيتك الكثّة وسادةً للريح
فلا تطرق طريقي بناقة عرجاء

لا تخف
لستُ نِدّا لاحتكارك
فضفيرتي لا تستبيح منكبيك
وطلاء أظافري هشّ على أدراج صوتك
وفساتيني الشهية أقصر من هرم في ركبتيك
هاك خزانتي الدرداء
فاعصف بريحك في عفونتها
كي أستبيح خزائنك
عبّق قماش الأبجدية ببخورك الأنقى
وكن يا شعر خنثى
كن يا شعر خنثى
ألا ترى تاء التأنّث في الخُصى؟

كن خنثى تقلّم أو يقلّم
زوائد جلدهِ أو جلدها
أرأيت؟
لا فرق بين النقطتين

قلّم زوائد جلدك بالعشب يا شعر
مسّده بزيت الزيزفون
ودموع توبة من صبأ
كن خنثى بلا ذكرين من نهد
يندبان النون في وضح النهار
وفي المساء قطتان في العراء
كن وشم ناي... وشم نار
قمرا أضاع مداره في عين عاشقة وعاشق

نيزكا أعمى يلاحق صوتَه
فيرتدّ بصيرا في الظلام
كن
ذروة الشبق الخصيب
في التحام جسدين يغدوان شجرة
كن أفقا من الموج المهاجر للجنون
نجما هوى في قاع بحر حائر
كن... قارع الأجراس
إذ يستبدّ القبح بالقبح
إذ يغصّ النبع في حلق الصخور
ويفيض الرمل عن صحرائه
كن حارس الأسوار
حين تختنق العيون بالصور
والحناجر بالصراخ الأخرس
كن معي يا شعرُ
كن لي، و بي
كن بيلسان أبي في قُرحة الوقت
وصبر أمي في المخاض
كن كَونَ معنى يقتفي أثر السؤال
في السؤال... بالسؤال
من السؤال... إلى السؤال...
ولا تطرق طريقي مذكّرا
فللغة التباسات مؤنثة
ولك التوحّد في المثنّى
كي تكون.

جنة النص

انتقاء : سواسي الشريف

دعني أحدّثُكَ عن
المرأة التي جاءتْ من
حقول بلادي
لتعلّمَ نساءَ العالم
أنوثةَ الأرض .

دعني أحدّثُكَ عن
حبقِ بناتِ وطني
عن أعمالهنَّ ،
كيف تقوم قيامتَهنّ
نهاراً
لبناء الأوطان
وكيف تقوم قيامَتَهنَّ
ليلاً ..
لقطفِ جنونِ الموج ..
في مهرجان الخصوبة .

وَ كيف يُشعلنَ الرّغبةَ في بيادرِ القمح
يُرتّبن إقامةَ الياسمين
ويحرسنَ حنينَ
المرايا .

هنّ الفاتحاتُ
لبوّابات الحياة
وأفراحِ النوافذ .

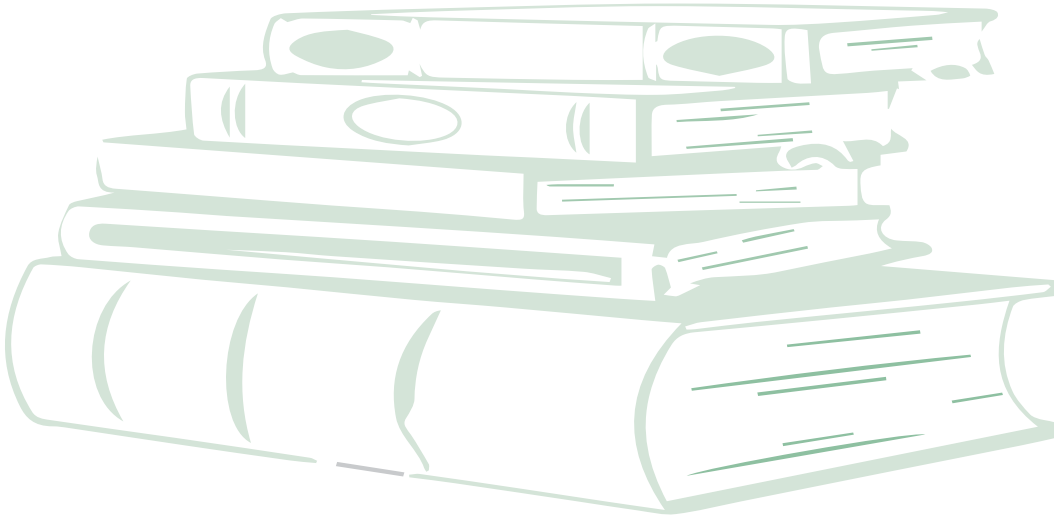
الجالساتُ تحتَ
مصافي الحزن .

الضاحكاتُ في
أعراسِ الموت .

هنّ الأمّهات
وَ الأخوات
الحبيبات
وَالصديقات
وَ .. الرّفيقات .

لهنَّ جميعاً
تنحني الهامات
وتتساقطُ أقمارُ القصائدِ
من القلوب
مواويلَ حبٍّ
وَ .. أغنيات .

د. ناديا حماد. سوريا



لِمَ لا ..
اتوهم ظلّي بأنني لست
مناسبا له .
إلى حد كبير جداً
أقيس لنفسي شيئاً لم يكن
على البال أبداً
أجمعُ جثث الآخرين
ثم أكفانهم
لسبب ما
أنا أقترب من بئرٍ اليأس كل يوم
ثم أعود للبيت بيدين
فارغتين
كأنني شربت
منها .
يخنقني اللا صوتي
كنت ذكياً بما يكفي لأنفق جرعات الألم
مبكراً
قبل أن تصل قافلة الموتى
أنا مرتبك .. يا الله كم أشعر بالأسف
تجاه صديق
رحل باكراً ولم يقدم نفسه
مرةً واحدة
كان يملك الكثير من الشعر
لِمَ تعد عيناي
قادرتان أن تذرفا الدموع
لا أحد يبكي هنا
سواي .
أنا الحزن العتيق التي يرفرف
عالياً
فوق سماء الشعر
من أجلك
فقط
أجل .. من أجلك .

رياض جولو / العراق

صافحيني ..
لربما أجد نفسي نهراً يلامس
جسدك دون خجل .
صافحيني ..
لربما يمنحني الله بيتاً
جميع ممراته مليئة بصوتك .
صافحيني ..
لربما أصير أغنية ترددها
شفاهك طوال الوقت .
صافحيني ..
ليموت
حزني .

محمد عبدالله / ليبيا

في ديوان "ناسكة" للشاعرة الليبية آمنة محمد علي الأوجلي .

تجليات الأنا المبدعة

د. عباس الجبوري. العراق

الشعر الليبي محكوم بالتزامن مع الكفاح والعاطفة، وله أغراضه واتجاهاته الفنية، معطراً بنكهة وذائقة شعراء المغرب العربي، وعند تناولنا نموذج من الشعر الليبي المعنى بفخامة توضيح الالفاظ التي تحتسب على ميول الحرف لصوته، نؤكد احتراف شاعرة تنسج السماع الجمالي بوحدته، فتثير السماع الحاني بتأثير صيَّغ اكتمال نظام تعزيز المباني الشعرية، تزامناً ومسيرة الشعر النثري الحديث. إنها الشاعرة الليبية «آمنة محمد علي الأوجلي»، التي انطلقت تعدو إلى مفاهيم قدسية اللغة العربية في قصائدها بتجربة سامقة أساسياتها المحفل الديني، تقول في سيرتها الذاتية: مواليد: بنغازي. /1960، حاصلة على ليسانس آداب وتربية لغة انجليزية من جامعة قاريونس عام 1984. عملت كمعلمة بالمدارس الثانوية. مفتشة تربوية بمكتب التفتيش التربوي/ بنغازي عام 2006. ساهمت في تدريب طالبات كلية اعداد المعلمين التابعة لجامعة قاريونس لعدة سنوات شاعرة تكتب الشعر الحر

وقصيدة النثر، لها ديوان شعري صدر عن مؤسسة النيل والفرات للطبع والنشر والتوزيع. عرض بمعرض القاهرة الدولي عنوانه (ناسكة)في يناير عام/2020. ديوانها الثاني تحت الإنجاز بعنوان «مازلت أريدك بعمري» تشير بداياتها ، تأثرها بما يسمِعُها والدها من إنشاد ديني للشيخ «النقشبندي» وقصائد يحفظها ويفسرها لها رغم إنه لم يكن متعلماً .

منذ نعومة أظفارها شغفت باللغة العربية وشعراءها مثل عنترة والخنساء والمتنبي. وبما سمعته من والدها طيب الذكر من قصائد كقصيدة «ولد الهدى»، و«أراك عصي الدمع»و «جبل التوباد»، و«من أجل عينيك عشقت الهوى» وزاد تأثرها بالشاعر الراحل والإذاعي المتميز صاحب الصوت الرحيم باذاعة بنغازي «محمد المهدي». وكثرت قراءاتها للشاعر محمد مهدي الجواهري .

كتبت أول قصيدة لها في الجامعة، كانت خاطرة متواضعة، وتبعتها خواطر أخرى كثيرة، وبعد التخرج من الجامعة والتحاقها بالتعليم بدأت تكتب من جديد بما يعتريها من مشاعر وأحاسيس، في محاولات شعرية في فترة كانت صعبة جداً في حياتها .

تقول : ((كان الحرف رفيقي وسندي وصديقي الذي أخبره بما بي، وتعمقت في الاستفادة من قراءة الكتب ودواوين كوكبة الشعراء والأدباء المحليين في بنغازي، ومنهم الشاعر «محمد المهدي»، والشاعر «محمد جاب الله الفرجاني»، والشاعر «حسن السوسي.)) ،كما كانت تسترق السمع لهم، وهم يتحاورون شعراً، وواصلت: ((هناك عرضت ما أكتب على الشاعر «محمد

المهدي» الذي شجعني كثيراً رحمه الله، وكانت أول قصيدة لي تبث بصوته في برنامج «مساء الثقافة» عنوانها "كن صديقي.))

من هذا يستدل أن الشاعرة «آمنة محمد علي الأوجلي» بنَت الأساس لتجربتها متأثرةً بقامات ليبية معروفة، وظهر هذا التأثر من خلال قصائدها التي إستطعنا ان نقرأ فيها صيغة المحاكاة في القصيدة النثرية بدلالتها التي تخاطب الصيغة اللسانية والصورة الفريدة بالمنحى الذي تراه الشاعرة، واعدةً في تحقيق اللزوم الفني الصوتي لنصها، في تطور ملحوظ بقصائدها التي تظهر فيها صيغتي «التحدي والثبوت» على أرض المغرب العربي، وهنا يبرز موقف الشاعرة التي يصعد صوتها من شجاعة الذات، بواسطة واعز النتيجة التي تميز خطابها الشعري عبر ظهور جنسه العربي الثابت على أرضه المتحد الشامخ كالجبل.

الملاحظ على تجربة الشاعرة :

إنها تبحث دائماً في دفاتر بداياتها، محاولة استذكار الجانب الخفي في شخصيتها المتأثرة بالفولكلور العقائدي . لكن أسلوبنا النقدي جعلنا نستحضر آخر مستجداتها بعد أن طورت إسلوبها إلى نصوص شعرية

مؤطرة بأنسام الحياة في ديوان «ناسكة» ومنه هذه القصيدة :

قل لي احبك .. كي ينبت البيلسان..
كي تزدهي أحداق عمري.. وتزهر أوردتي اقحواناً...
((قل لي احبك.. كي نعزف لحن الأمنيات.. ونلملم أتراح ذاك الشتات..
كي نجوب حدائق العشق البعيدة نذوب كألف زهرة حب.. ملء قلبينا والشريان.
قل لي احبك.. إذا ما غرد الصبح وغنى.. إذا ما التحفت رداء الحنينإذا ما اغرورقت بالدمع عيناي
وزارني شبح الليل الحزين.. إذا ما لفني لوحدي الصقيع.. وضاقت دروبي بدوار الريح.. ففي راحتيك المنى
ومن عطر أنفاسك ... يورق الدراق والارجوان.))

في هذه قصيدة « قل لي أحبك» تكشف غلاف السلفان عن الحب والوجودية / وهي إشارات تُهدينا الشاعرة إلى الواقع الّذي يتسربلُ دّماء الحب فيه،،، فالعنوانُ (قصيدة فعلية) مُعبّر ودالّ على محتوى القصيدة الاعترافي بالعاطفة، وهذا ما يشجعنا أن نقول :

حقيقة الأمر، بين الشعر والنقد حبل سري يغذي كلاهما الآخر...فالنقد يتسم روائح الأدب، والأدب يعطر النقد بروائحه الفواحة، وكلاهما سند للآخر، وهي مناسبة أن نصغي إلى حرف الشاعرة «آمنة محمد علي» في قصيدتها الأخرى :

((أعدني إلى نصابي.. أعدني إلى نصابي..
يا سيدي هذا الهوى أزرى بي..
الشوق في قلبي ردى.... ليل تدله مدنفا.. وهمسك المجنون.. يفك ضفائري الحيرى.. وينتشي برضابي.
أعدني إلى نصابي.. غضب رحيلك لا رجوع.. وأظل وحدي والدموع..
وتفاصيلك المحمومة.. تعبث بي ظمأ
متى ينثني ذاك الندى.. قطراً على أوصابي
أعدني إلى نصابي.. فالعمر حضن غامر.. ويدان تدفئ وجنتي.. وقمر يعانق صبوتي ويبابي.))

وتمثل قصيدة «اعدني إلى نصابي» احتقاناً عاطفياً ينتظر البوح ..هي قصيدة وجودية سجينة في خلجات القلب، فالشاعرة ترسم صورة للأشواق التي تتمنى أن تتفتح براعمها على شرفات الزمن ، لكن الترقب والمخاطر تحول دون تفتح تلك البراعم، وهذه الصورة تشكل قضية انسانية وجدانية، فكم من الناس يضطرون إلى حبس أمنياتهم في قوارير الانتظار، وكم من الأشواق تتحول أشواكاً تدمي وجنات القلب، الشاعرة في هذه القصيدة تثير الشجون الوجودي، كأنها تقول: نحن بحاجة إلى ثقافة تطلق سراح أمنياتنا وتحرر وجداننا دون خشية من رقيب يكره لغة الحب، ودون أن نخفي مشاعرنا وكأننا نخفي عيوبنا .

القصيدة فيها التّميّز بشكلها ولغتها وشكواها، رغم ما فيها من مباشرة العواطف، لكن تمتلك الشّكل الأدبيّ الأكثر دلالة على التّمرّد، حيث أنّ القصيدة التّقليديّة باتت تشكّل قيدًا يحدّ من قدرة الشّاعر المعاصر الذي تعقّدت تجربته الشّعريّة، ولم تعد القوالب الشّعريّة قادرة صالحة لاستيعابها. فكيف نشأت ومتى بدأت بالظّهور في أدبنا العربيّ.

وأن الشاعرة كيفت أحاسيسها وفق الجناس الشعري بضوابط النثر المقطع بمعايير حدّدها النّقد لتكون القصيدة خالصة نثرية فيها انزياحات مثيرة ؟

إذن، أمامنا تجربة شعرية ناضجة، فالشّعراء الحقيقيّون حين يكتبون شعرهم بالنّثر،

بعد أن كتبوه بالوزن، لا يفعلون ذلك بدافع الرّغبة في السّهولة أو بدافع الجهل لعلم العَروض، بل بدافع الرّغبة في أشياء أخرى أبسطها خلق لغة شعريّة جديدة، خاصة وأن الشاعرة تكتب ايضاً الشعر الحر، ولإدراكها حدود النثر القصية / حيث ظهر هنا صوت الكلمة في تجسيد الدّلالة، شكلًا صوتيًا للمعنى، كما في صورتها الحسيّة أو وجودها الفيزيائي يصبح بما فيه من عثرة أو اكتظاظ أو استطالة صورة مرئية لما تريد التّعبير عنه.. وبما يوحي هذا المقطع :

((غضب رحيلك لا رجوع.. وأظل وحدي والدموع.. وتفاصيلك المحمومة.. تعبث بي ظمأ.. متى ينثني ذاك الندى قطرا على أوصابي.))

وقد تمكنت من استخدام مفرداتها بتأني : الغضب/ عدم الرضا. الرحيل/ الفقدان. الدموع/ الحزن. الظمأ / الصبر. الندى / التأمل

بهذه المشاعر تكشف الحالة النفسية للشاعرة في توجيه خطابها الشعري لما وراء الكلمة بقوة الإيقاع، وهذا نوع من التميز بإحساس راقٍ بديع، ترى الجمال الذي يأتي من ألوان الحياة والطبيعة فتستعمله بمزج فريد من أحاسيسها الرقيقة والتي تغلب عليها ريشة الإبداع في رسم صورٍ ممزوجة بمصداقية الحنان الأنثوي، وما تحمله المرأة من عاطفة، فأجد في نصوصها ولادات تتوالى، فتأخذ وليدها إلى صدرها، تعطيه كل ما تملكه من مقدرة على أن يكون أجمل وأفضل في خلق منجزها الشعري في سياق نصها :

على رجع الظمأ..وأنين.. صبغي لا يئن بل لظى.. وردى الحنين يقتات ليلي.. مسجورة أي شظى؛؛

أينك وضفائر زهري.. قد ذوت وعهد خطه الترحال.. لا دنوت ولا انطفئ؛؛

((أينك وعواصف الذكرى تجتثني.. وتطوي مسافاتي اليك تهزني.. يا لهمس..وجنون وشموع.. وحديث ناعم ..وسدتني.. يم الهوى أي حلم أتلاشى.. وهوى..تبعثني فوق سطور الجمر.. حافية اليك تجتاحني شغفا وأسكن مقلتيك..تجلدني بانفاسك وتستبيني.. ويعودني صوتي صدى أي لظى ...أي لظى .))

فليس لي إلا بشاهد حي من كلماتها طابع المناداة .. «أينك وعواصف الذكرى تجتثني لم تلتزم الشاعرة في هذه القصيدة بقوة الوزن ولكن إلتزمت بوحدة الإيقاع ، ونوع من التغريب وأن الجرس الموسيقي للقصيدة كان متوافقاً مع نسيج القصيدة .. فليس لي إلا بشاهد حي من كلماتها طابع المناداة .. «أينك وعواصف الذكرى تجتثني « ونجحت في تسنيم الطباق، والجناس، والسجع، كما أنها تألقت في الاستعارات المتعددة التي استخدمتها في النص..

التجربة الشعورية :

نقلتنا الشاعرة في قصيدتها «على رجع الظمأ « إلى عدة أماكن من خلال الانفعالات التي تمر بها لتدلنا على مدى عمق وصدق ووضوح هذا الإحساس الذي ترسمه في القصيدة..فشعورها بالإحباط من واقع الحال..بقولها :

« تبعثني فوق سطور الجمر
حافية اليك تجتاحني
شغفا وأسكن مقلتيك..
تجلدني بانفاسك وتستبيني..
ويعودني صوتي صدى
أي لظى ...أي لظى ..!! «

تحاول الشاعرة للحيلولة دون إجهاض براعم أشواقنا في أعماقنا ، فإننا لا نرفض دائما هزيمة قلوبنا وهذا الرفض يتجلى في إلحاح الشاعرة على التمسك بحلم قادم

ونبض يُسمع صداه ولو بعد حين ، وهدا الإلحاح أو الإصرار تعبر عنه سين المستقبل في قول الشاعرة (وردى الحنين يقتات ليلي/ مسجورة أي شظى؛؛/وعواصف الذكرى تجتثني.)

وهذه ميزة الشرطية في قصائد الشاعرة «آمنة محمد علي الاوجلي». يعدّ التّرابط أو التّماسك النّصّي،والأنسيابية

أحد أسس علم النّص الحديث ، وتنطلق الدّراسات اللّسانية المعاصرة من أنّ النّص "بنية مركبة متماسكة ذات وحدة كلية شمولية"

القراءة الاستنباطية :

استهلالاً بدأت المبدعة بالحراك، كلغة تجمع وتلملم المدرك الذاتي، أعطت للفعل جمع أبعاده، بحيث (جمّعت خيوط) الملموس، وأضافت الصوت، حتى ندرك الملموس والمحسوس سمعاً، فاعطت للجملة الشعرية جماليتها،

فالنص له فلسفته السايكلوجية التي تتابعت بحراكات عدة بالنص (قل لي احبك ،،كي نعزف لحن الامنيات ،،ونلملم أتراح ذاك الشتات..) فهذه الجملة الشعرية تعطي البعد المكنوني الداخلي الذي تشاغب به روح الشاعرة المتمردة التي تنحاز لخيارات (اذا ما غرد الصبح وغنى،،

اذا ما التحفت رداء الحنين) هنا استمرارية المحاكاة الأنوية التي تعترف بالسعي وأيضاً بالعودة للذات الأخرى، فهو الهروب منها وإليها باحثةً عن آمال بعيدة عن نبوءة تعيد تشكيل الحياة بصورة أخرى مع هذا الإضطراب ..

في ديوان « ناسكة « للشاعرة آمنة محمد علي نجد فيما تكتب المختارات الشعرية ، إن الأنا الشاعرة حاضرة بقوة، فتبدو البلاغة في هذا الديوان إثباتاً لانتماء الذات الشاعرة إلى الجيل الحاضر من شعراء القصيدة النثرية ، كما أن التخصص التربوي في الممارسة المهنية كان ملامساً لافكار الشاعرة في جمال الإنتاج الأدبي . ومعطيات الحداثة مما ترك أثره في تشكل عناوين قصائدها فتركت جرساً واضحا في ضوء نظرية التواصل من رسالتها مشفرة من المرسِل إلى المرسَل (المتلقي) محكومة بسياق الذائقة لترسل عبر قناة وظيفة الأدب مكنون نتاجها الشعري.

إن سلاح النقد لا مجاملة فيه، ولأن الشاعرة «أمنة محمد علي» هي إبنة ليبيا عرين الأدب الشاسع وإحدى نجومه الساطعة، كانت لنا مع قصائدها جولة سريعة، لأنه ليس من السهل أن نضع نظرتنا النقدية في تجربة شاعرة تربوية، ولكن من خلال ديوانها (ناسكة) كتبنا عنها ما يجب من حيث الألمام الكامل عن قدارتها ، فهي شاعرة من جمار وورد، انسانة جريئة وشفافة وشاعرة متمكنة من ادواتها قد يكون الشعر المتنفس الكبير للأستاذة آمنه محمد علي الاوجلي في حِلها وترحالها الادبي والاكاديمي، وهو العالم الذي تحلق فيه روحها في سماوات الألق ونسج الخيال في عوالم الارض والتواصل الاجتماعي في الدفق الشعري الذي جعلها على طريق الإبداع ،،، وهي المرأة الإنسانة التي اكملت رسالة مهنتها التدريسية في توجيه أجيال داهمتها متغيرات العصر، اجيال تحتاج للكثير من الصقل والتوجيه ..لتفرغ شحناتها الأدبية في قصائد بصدق الرؤيا والخيال الجميل،بحيث تعانق مشاعرنا وارواحنا، وتعبر عن أفكارنا وعواطفنا وهمومنا ، ، وهي تسبر أغوار النفوس المتعطشة للحرف ، بسلامة لغتها، واسلوبها المدهش . تحياتي للشاعرة المونقة ، وإلى نجاحات قادمة ، ونحن ننتظر ولادة ديوانها الجديد .

الكاتب المصري أشرف عتريس لمجلة الليبي :

لو توقفت عن الكتابة .. سأموت

الكتابة عن المسرح أمر شبه عسير، فقد حلق فن المسرح إلى قمة المجد في العقد السابق، بفضل كتاب وفنانين عباقرة، وكانت له خصوصية النخبة والعامة «الشعبوية» فلقد بدأت العروض المسرحية _أيام ما كان في أغلب المدارس_ مسرح مدرسي، ومنه تخرج الكثير من الفنانين والكتاب العاشقين الولهين لهذا الفن.

حاوره. محمود حسانين. مصر

فن المسرح:

يذكر الكاتب المسرحي «ألفريد فرج»: ((إن فن المسرح هو اتفاق ضمني بين الممثل والمشاهد على الكذب.. فهو يعرف سلفاً أن ما سيجري على المنصة أمامه ليس بحقيقة.))

ولكن ما السر العجيب الذي يجعل المتفرج يتفاعل مع ما يعرض أمامه؟ هنا يجيب «ألفريد فرج»: ((السبب يكمن في إرادة التقمص ومحاكاتها بالمظهر, والتأثر به.)), ثم يكمل: ((إن الجمهور عنصر إيجابي في فن المسرح، ولا يمكن تصور العمل المسرحي بدون جمهور.))

في حواري مع الكاتب والشاعر المسرحي «أشرف عتريس», الذي استهل الحديث معه بكلمات إحدي قصائده وهي «لما أموت, اربطوا المزيكا في روحي, افتحوا الشبابيك للقرين يرحل»

بتلك الكلمات وصف «أشرف عتريس» حياته المتمردة, فهو من مواليد «المنيا» عروس صعيد مصر, شاعر عامية متمرد وكاتب مسرحي أشد تمردًا على كل شيء, أعتمد كمؤلف مسرحي بالإدارة العامة للمسرح, وهو عضو اتحاد كتاب مصر, وشغل منصب نائب رئيس اتحاد كتاب بشمال الصعيد, كما كان الأمين المساعد للأمانة العامة لأدباء مصر, حصل على جوائز كثيرة منها المركز الأول في الأشعار المسرحية لأكثر من عرض مسرحي, في المهرجانات الختامية للمسرح الإقليمي بالثقافة الجماهيرية, عمل مع المخرجين: «حسن رشدي»، و«طه عبد الجابر»، و«بهاء الميرغني»، و«أسامه طه». تم تكريمه أيضاً في مؤتمر أدباء مصر في إقليم وسط الصعيد، جامعة المنيا، وجمعية «الجيزويت» بالمنيا، واتحاد الشباب النقدي, ومديرية الشباب والرياضة.

كتب أكثر من ديوان منهم «ليها طعم جديد خالص, واحديات, ولد مفتون, محدش غيرى» وكتب للمسرح «شهدي، سر الولد, قلب الكون، حلقة نار».

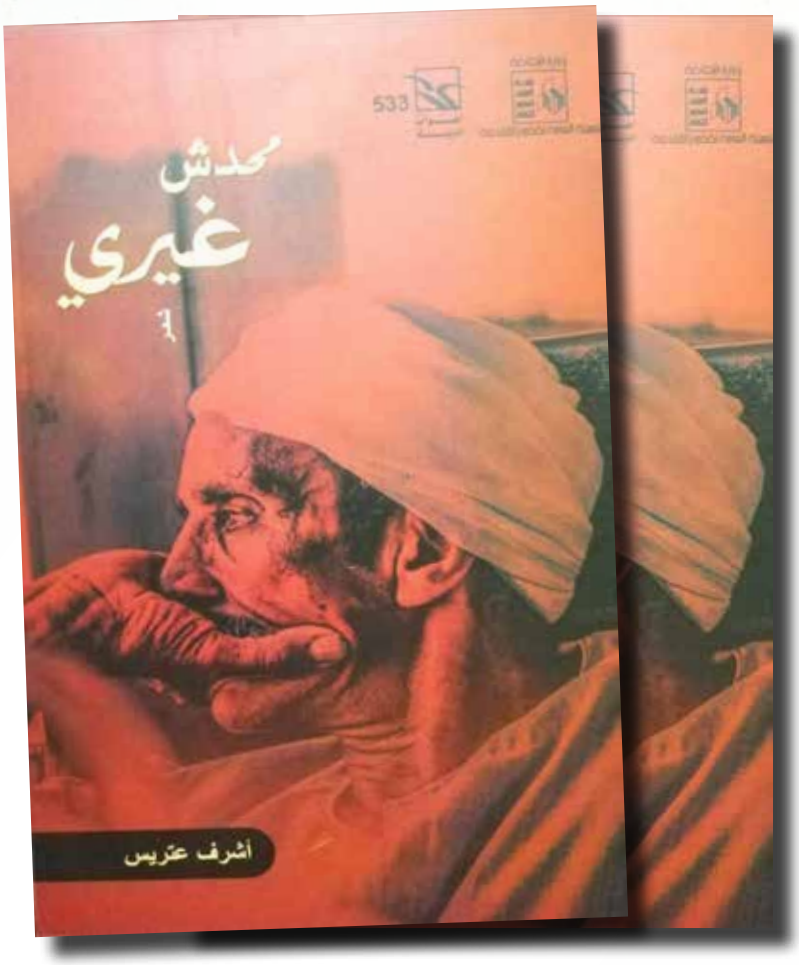
وكانت له مشاركات ثقافية عدة منها «محكى القلعة, وليالي المحروسة, ومحطات كثيرة رصدها مشواره الإبداعي وكانت لنا معه فيها وقفات.

في البدء كانت كلمة:

دائماً في البدء تكون الكلمة, ثم يأتي من بعدها الفعل والإنطلاق, ومهما اختلف موضعها, من مستمع أو كاتبها, ولكن تبقى الكلمة وتخلد من دخلته, كانت بداية مشوار «أشرف» الأدبي كما أشار في عام 1984, وكان في مؤتمر أدباء الأقاليم في «المنيا» يقول: كنت مستمعًا فقط في حضرة الكبار, «فؤاد حداد» و«يسرى العزب», وكل أدباء الجنوب والدلتا الذين أصبحوا أصدقاء لي فيما بعد، وكنت في معية رفيقي الدكتور «جمال التلاوي», الذى عرفني وقدمني إليهم, وبعد هذا المؤتمر صدر لي ديوان «ممنوع من الجوازات».

وكان للشعر فعل المكوك الفضائي الذي اخترق به الأجواء وحلق به إلى عوالم آخرى, حتى جذبته غواية المسرح إلى هوتها العميقة, وكان المسرح الذي جاء بعد توجيه نقدي ثاقب من الدكتور «على البطل» (رحمه الله)، والدكتور «أحمد السعدني», وكانت مقولة (شعرك فيه دراما يا أشرف، يعنى ممكن تكتب مسرح)، هي ومضة النور التي أشرقت بحرفية كتابة المسرح, فكتب حوالى تسع مسرحيات تم عرضهم على خشبات مسرح الثقافة الجماهيرية منذ 1992.

وإن كانت بذرة المسرح بدأت بتوجه نقدي, فلقد أردت أن أعرف رؤيته للنقد الاكاديمي القديم, والنقد الحديث, فكانت إشارته



بأن هناك فجوة كبيرة وجانب أكبر بين النقد القديم وآليات النقد الحديث, وما يستحدثه الزمن من آليات أخرى معاصرة, لكن من يجيد هذا. سؤال صادم بين المبدع والناقد غير المهتم.

وعن تطور الوعي الشعبي في إطار التكنولوجيا, أجابني بكل ثقة بقوله: نعم الوعي الشعبي والذاكرة الشعبية والمتلقي النوعي؛ «جميعهم» تأثروا بالتقنية الحديثة وتكنولوجيا العصر, من النت ووسائل النشر الإليكترونية ومحرك جوجل والبحث المعرفي للمبدع والمتلقي على حدٍ سواء, وهذا هو الفارق الوجودي بين معطيات الأمس والحاضر والغد.

الرمزي والواقعي في الكتابة:

تطرق الحديث إلى مسرحية «سر الولد», و«حلقة نار», وعن مدلول رصد الصراع الإنساني, حيث كانت مسرحية «سر الولد» طرح لفكرة الصراع ودوام النضال واستكمال المسيرة, فيشير إلى مشوار البطل الشعبي والتاريخي المناضل, مع كسر الزمان والمكان المتعمد, فنجد «باتريس لومومبا»، «أدهم الشرقاوي»، «جيفارا»، «ياسين»، «ناجى العلى»، «سبارتكوس»..

وجميعهم يبحثون عن وطن ويحلمون به.
أما مسرحية «حلقة نار» فهي على حد قوله: ((دراما طقسية وفكرة حلب القمر والنجوم, وكل محاولات الإخصاب ضد العقم والحلم بالولد، هي ليست حدوتة عادية, قدر ما يحتويها الرمز, وتسلط القمر (وجه مظلم) وكشفه وتعريته وهى حقيقة علمية أيضًا.))

التباين بين مسرح وآخر:

وعن وجه التقارب بين المسرح الشعري لنجيب سرور و«صلاح عبد الصبور», كانت وجهة نظره. أن كلاهما قدم مسرحاً شعرياً, وأجاد «نجيب»

في ثلاثيته الشهيرة بالعامية، وبالطبع يحسب لصلاح عبد الصبور, ريادة المسرح الشعرى في مصر وبلاد العرب, وما سبقه كان «شعرًا مسرحيًا»، حتى «أحمد شوقي» نفسه كان يقدم قصيدة طويلة كمنولوج، وكل الكبار هكذا، «الشرقاوي»، «عزيز أباظة», والفارق كبير ويحتاج إلى مؤتمر.
ولكن عن الفارق بين مسرح «ألفريد فرج» و«توفيق الحكيم» و«على بكثير», وهل حققوا معني المسرح الحديث, أم تأثروا بالثقافة الشعبية, كانت انطلاقة «لالالا» هي خير دليل على أن ذلك لم يحدث، فقال: ((إن جميعهم تعاملوا مع التراث – ألف ليلة وليلة، وكتاب الستينيات فعلوا هذا بلا إضافة, غير إرساء القيمة وهذا جيد فقط.))
ولكن رؤيته لإبداع تشيكوف و«برناردو شو» و«ابسن», وما قدموا لاوروبا من فن مسرحي غير وجه المسرح القديم ومن حيث بدأت مدرسة المسرح الحديث, فهذا ما أقره بكل

أريحية: ((طبعاً.. أنت تعدد أمثلة غيرت وجه العالم, في الفن والمسرح والثقافة وكل شيء، هذه كتابات إنسانية خلدها التاريخ لأصحابها وللعالم جميعاً حتى الآن.))

وعن ما يقال بأن التراجيديا هي أخطر الأشكال المسرحية, أشار بقوله: ((أخطر لكن ليست «الوجه الأوحد» – فالدراما متعددة وفيها الكوميديا والتراجيكوميدى والسيكودراما الخ .))

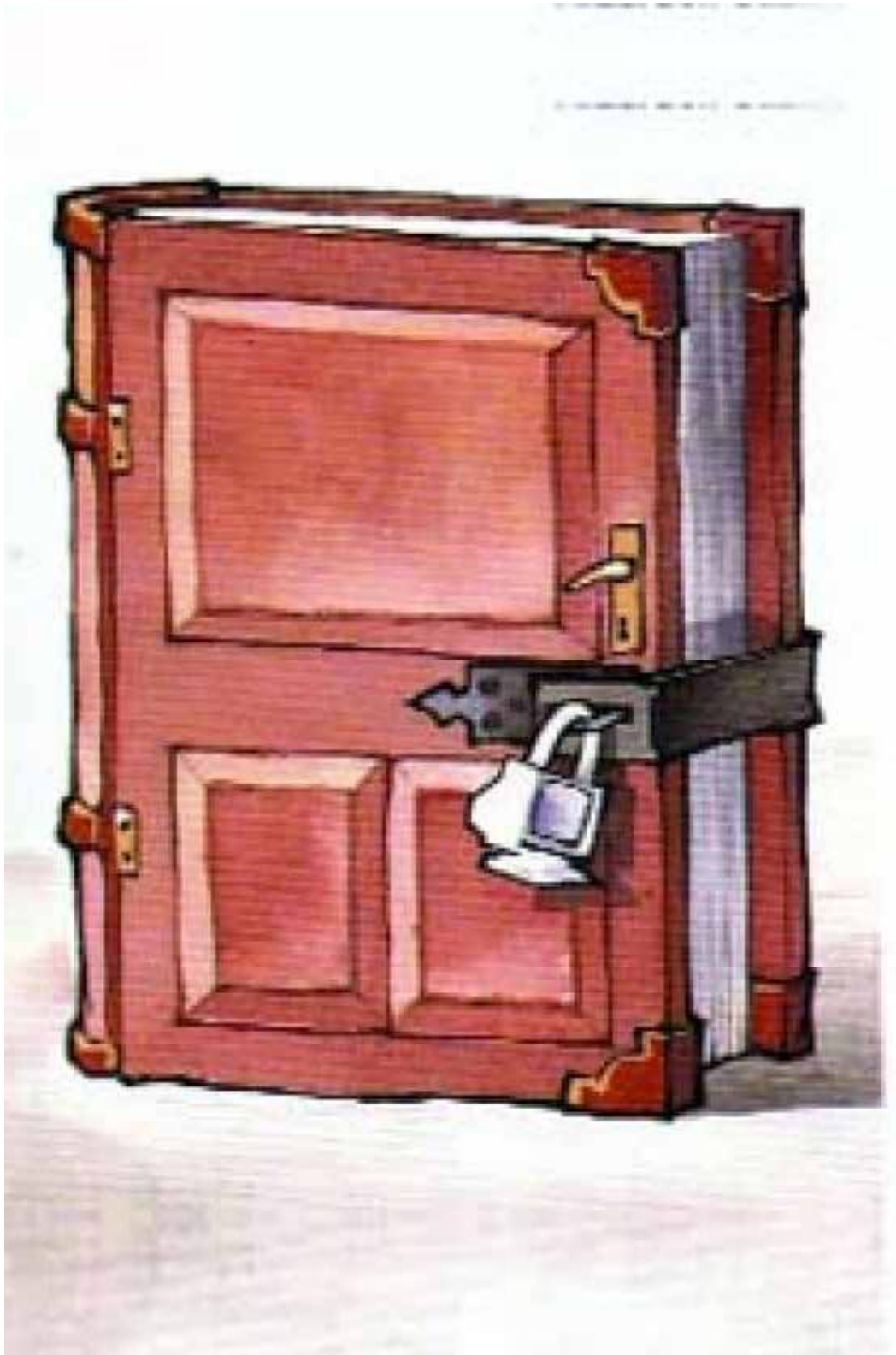
الشعر أولاً:

عندما ذكرت الشعر وجدت الفرصة لكي أدلف إلى عالم «أشرف» الشعري, الذي استفاض بقوله: ((أنا شاعر أولاً، ثم جاء المسرح. ويمكنني ذكر بعض الأسماء من جيلي الذى انتمى إليه وافخر بهم, «مسعود» و«الحلواني» و«محمد حسنى إبراهيم» في العامية، أما الفصيح هناك «سعيد حجاج»، «السيد فتحي», وغيرهم.))

ولكن عن مزج لغة الشعر ولغة الخطابة, كان جوابه قاطعًا, فهو يرفض لغة الخطابة وجهارة الصوت في القصيدة, ولا ينتمى لذاك النوع من الشعر، خاصة في العامية التي يكتبها عن قناعة وإيمان بها, ومقدرة وليست عجزًا ولا استسهالاً، _كما وصف_ فالمسألة ماذا تقول ولك حرية امتلاك لغتك. ونجد في ديواني «ولد مفتون», و«محدش غيرى»», مزج بين لغة الشعر ومناقشة القضايا المعاصرة من خلال مناورة وموارة في الصورة, من ما جعله يجيب: نعم هذا صحيح، تجربتان أنا مسؤول عنهما تماماً, واعتز واتباهى بهما بسبب تلك اللعبة بين الصورة وموارتها, والتماهى أيضاً بين لغة الشعر ولغة النثر والسمات المشتركة بين الخاص والعام, حيث يكون (السرد) بلغة الجموع والأنا في مشهد حي من تفاصيل الحياة اليومية في الوقت الراهن.

وقد اعتبر استخدام الألفاظ حسية ورمزية, فبالاثنان معاً تقود وتؤدى, وتشغل وتثير تفكير المتلقي (النوعي) الذى يتفاعل معه ومع طرحه الفني.

وعن الكتابة وما تمثله في وجدانه كإنسان ومبدع, كانت كلماته معبرة عن ما يجول بخاطر المبدع المخلص, واصفاً إيها بالكيان والكينونة والصفة والهوية.. قائلاً: صدقنى هذا ما أضافته الكتابة لي وهى التي تعني لي حياة بالفعل (لو بطلت أكتب أمووت) .



من هنا وهناك

● **السؤال :** من القائل وما المناسبة :

رأيتُ النفسَ تَكْرَه مـــا لديها وتَطْلُب كُلَّ مُمْتَنِعٍ عليها

محمد الهادي الضاوي
محطة الكريب – تونس

★

أبو العتاهية

● **الجواب :** هذا البيت لأبي العتاهية ، ومعه بيت آخر :

رأيتُ النفسَ تُحْقِر ما لَدَيْها وتَطْلُب كُلَّ مُمْتَنِعٍ عليهـــا
فإن طاوعتَ حِرصَك كنتَ عَبداً لِكُلِّ دَنيئـــةٍ تدعو إليها

ومن أقوال أبي العتاهية أيضاً :

أطعتُ مطامعي فاَستعبدتني ولو أني قَنِعت لكُنتُ حُـــرّا

قبل أن نفترق

طالما هناك ذاكرة لن تعود وحيداَ أبداَ، هل تفهم ما أقول، لن يعود بمقدورك أن تكون وحيداَ أبداَ، هل تفهم ما أقول، حتى وإن كنت بمفردك.»

جاييرا . سراج الدين الورفلي

بدون تعليق .. لأن التعليق يزيد الوجع .. جداً

كتبت جريدة الكورييه السويسرية حديثاً عن النهضة الليبية، جاء فيه أن ليبيا تريد أن تصبح من

أكبر الدول المتكاملة النجاح

بإدارة الرئيس عبد الحميد البكوش لتونس كانت كسباً للبلدين نحو التعاون المثمر في جميع المجالات

الحقيقة
AL.HAKIKA
Qies

٨ صفحات

الثمن ٢٠ مليما

وطن الثقافة

وثقافة الوطن

مجله الليبي