مسارات الخطاب في القصة الليبية القصيرة

د. حسن أحمد الأشلم
hassan.alashlm67@gmail.com
كلية التربية – جامعة مصراتة

الملخص:

يرصد هذا البحث أبرز المسارات في خطاب القصة الليبية القصيرة، وصولا إلى العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين؛ باعتبارها تجسد المرحلة الثالثة مسارات خطابها القصصي، الذي بدأ تأسيسيا إصلاحيا في منتصف الثلاثينيات، واستمر على النهج ذاته في الخمسينيات والستينيات. بينما جسدت المرحلة الثانية الصدام مع السلطة في السبعينيات والثمانينيات. لـــتأتي المرحلة الثالثة بعد فترة ركود عادت فيها القصة الليبية القصيرة إلى النهوض من جديد، بتحول خطابها إلى البعد التأملي الذاتي، معتمدا على قوالب إبداعية خاصة؛ كان من أهمها: اللغة الشعرية، والقص السيرذاتي، وفي سياق هذه المقاربة النقدية المرجعية وقع الاختيار على نموذجين للتدليل على مسار الخطاب في هذه العشرية، ممثلا في مجموعتي على الجعكي: **(سر ما جرى للجد الكبير)** و**(أموت كل يوم)**، ومجموعة: **(غصائص)** لطاهر بن طاهر؛ بغية الوقوف عند حيثيات هذا الخطاب، ومعرفة أبعاده الجمالية والدلالية.

مقدّمـــة:

تواءم ظهور القصة الليبية القصيرة –بوصفها جنساً أدبياً بمواصفاته السردية الحديثة– مع بدايات الإحساس بالهوية الليبية في النصف الأول من ثلاثينيات القرن العشرين، وهي الفترة التي وضعت فيها الحرب الليبية الإيطالية أوزارها، وبدأ الصراع يأخذ نهجاً سياسياً عبر نخب ثقافية وجدت في الصحافة مجالاً للتعبير عن الهوية؛ من خلال بعدها الأدبي، وكانت القصة القصيرة من أبرز الأجناس الأدبية في تمرير هذا الخطاب.

وقد ظلت القصة الليبية القصيرة في ميلادها ونشأتها وتطورها وخطابها مرتبطة بسؤال الهوية، وذلك عبر مراحلها المختلفة: (الاستعمارية، والملكية، والعسكرية)؛ حيث خضع الخطاب القصصي لاشتراطات المرحلة وتكيف مع طبيعتها فنياً ورؤيوياً، ولم يجد أغلب المتتبعين لخطاب القصة الليبية القصيرة من توصيف دقيق لطبيعة هذا الخطاب أفضل من كونها **في حالة صدام عميق وغير معلن مع السلطة وارتباط عميق مع الهوية** سلاحها في ذلك هو طبيعة تقديم الخطاب القصصي، الذي يمكن التأكيد على تجسده في مراحل:

– **المرحلة الأولى:** الالتزام بالخطاب الإصلاحي الاجتماعي؛ من خلال ارتباط الخطاب بالبعد اليساري؛ عبر الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والاقتصادية للطبقة المتوسطة والإسقاط السياسي على المراحل السابقة، وبذا وجد الخطاب حاضنة لنقل مقاومته للسلطة (استعمارية – ملكية – عسكرية)، وقد استمر هذا الخطاب مهيمناً ومؤثراً في فنية القصة حتى منتصف السبعينيات.

– **المرحلة الثانية:** من منتصف السبعينيات حتى بداية التسعينيات وهي مرحلة اضطراب وتحول أيديولوجي –محليا ودوليا– وفيها يلمس التحول في طبيعة الخطاب من المباشر إلى الخطاب الفني، وإن كانت ارتفاع الأدلجة الداخلية وضغطها على الخطاب قد أدى إلى ضمور القصة لصالح الرواية، التي وجد فيها كتاب القصة متنفساً أوسع للتعبير والتحليل؛ فظهر كتاب الرواية المتمرسون في مجال القصة القصيرة على شاكلة: **(إبراهيم الكوني– وأحمد إبراهيم الفقيه– وخليفة حسين مصطفى...)**.

– **المرحلة الثالثة:** من منتصف التسعينيات إلى بداية ثورات الربيع العربي 2011م. وفي هذه المرحلة وجد خطاب القصة الليبية القصيرة ضالته في تمرير خطاب الهوية من خلال اللغة؛ التي تحصن خلفها الكاتب في تمرير رسالة الهوية، متجاوزاً مأزق الوقائعية الحدثية الذي سيطر على الخطاب في مرحلتيه السابقتين، وإن كانت السيطرة بنسب متفاوتة.

تأسيساً على التوصيف السابق يحاول هذا البحث الإجابة عن سؤال الهوية والخطاب القصصي في ليبيا؛ من خلال جانبين: الأول؛ يتعرض إلى سؤال المثقف والهوية في حد ذاته معرجاً على تكون القصة الليبية القصيرة؛ كونها وعاءً تعبيرياً مصاحباً للمثقف والهوية. أما

الجانب الآخر فيقف عند القصة الليبية القصيرة في العشرية الأولى من الألفية الثالثة –2000/ 2010م– محاولاً الوقوف على سؤال الهوية عند كاتبين وهما: **علي محمد الجعكي، وطاهر محمد بن طاهر**، وذلك للتعرف على طبيعة الخطاب في جانبه الفني على مشارف نهاية الحقبة العسكرية؛ من خلال الوقوف عند التفاعل النصي لدى علي الجعكي، والشخصية القصصية في بعدها السيرذاتي عند طاهر بن طاهر.

المثقف الليبي وسؤال الهوية:

يمكن القول بأن دور النخبة المثقفة في الإحساس بقضية الهوية قد بدأ مهجرياً، وتحديداً في مصر اعتباراً من منتصف العشرينيات. وبدأ في الداخل من منتصف ثلاثينيات القرن العشرين؛ ممثلاً في بروز حراك وطني ثقافي، كان نتاجاً للتسليم بالهزيمة العسكرية أمام الإيطاليين، وجسَّد اتجاهاً جديداً إلى النضال السياسي السلمي، وقد شكلته نخبة واعية من المثقفين وخاصة في بنغازي، التي شهدت حراكاً واعياً تمثل في إصدار مجلة ليبيا المصورة، وزاد زخمه مع وصول المنشورات والمطبوعات المصرية إلى داخل البلاد[1]. وما لبث هذا النشاط أن أثبت فاعليته حين أخذ صبغة المشروع السياسي المؤسساتي في أعقاب الحرب العالمية الثانية، فتأسست هيئة تحرير ليبيا في مصر، وفي الداخل بلور المثقفون مشروعهم الوطني بتأسيس جمعية عمر المختار. لكن وفي خضم صراع القوى الكبرى حول رسم خارطة سياسية تخدم مصالحها في ليبيا، وجدت النخبة المثقفة نفسها في مواجهة غير متكافئة مع منظومة سياسية اجتماعية جهوية؛ ما أدى إلى خسارة مشروعها السياسي القائم على وحدة الدولة، والتفاعل مع القضايا القومية[2]. وتجسد الفشل في نجاح النخبة السياسية العشائرية،

1– ينظر: وهبي البوري، بواكير القصة الليبية القصيرة، منشورات المؤتمر، طرابلس، ط1، 2004م، ص13، وأحمد إبراهيم الفقيه، بدايات القصة الليبية القصيرة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1985م، ص22 و23.

2– هيئة تحرير ليبيا أسسها بشير السعداوي في مصر سنة 1946م، وتحولت فيما بعد إلى حزب المؤتمر. أما جمعية عمر المختار فتأسست عام 1943م في برقة، بقيادة مصطفى بن عامر. وقد تعرض التنظيمان إلى مضايقة النظام الملكي انتهت بنفي زعامتيهما، وامتد الأمر إلى إلغاء الحياة

المدعومة أجنبياً، في تمرير مشروع سياسي أصاب الكيان الوليد بالشلل، وكرس هوية متشظية على أساس جهوي فيدرالي؛ ظل متماسكاً لفترة طويلة أمام محاولات تغييره[3].

استمدت النخب الليبية المثقفة رؤاها –في المجمل– من مرجعيات إديولوجية يسارية وقومية: بعثية وناصرية وماركسية، ومن ثم فقد كانت صدى لتيارات يموج بها المشرق العربي، ولعل المشروع الإديولوجي الأبرز هو المشروع القومي الناصري، الذي امتلك قاعدة شعبية واسعة، لكنه على مستوى الممارسة الداخلية وجد نفسه والفكر الماركسي في مواجهة مشروع سياسي ليبرالي؛ قائم على تحالف السلطة العشائرية مع رأس المال، ويتلقى الدعم من أقطاب المعسكر الغربي، الأمر الذي جعل ليبيا جزءاً من منظومة الحرب الباردة بين المعسكرين الشرقي والغربي[4]. الأمر الذي نتج عنه تعرض اليساريين إلى مضايقة كبيرة، منعتهم من تبني مشروعهم السياسي الاجتماعي في إطار الحراك السياسي القائم في البلد، فكانت الصحافة، والأدب، والعمل النقابي؛ وسائل بديلة للتعبير السياسي محلياً وقومياً، وممارسة الدور الإصلاحي اجتماعياً[5]. في المحصلة تبرز أهمية التوصيف السابق في الوقوف على واقع ليبي حمل خصوصيته على مستوى الهوية، ولم يسمح فيه للنخبة المثقفة بممارسة دور طليعي في صياغتها.

الحزبية في ليبيا بشكل كامل؛ في أعقاب انتخابات فبراير 1952م. ينظر: مصطفى أحمد بن حليم، صفحات مطوية من تاريخ ليبيا السياسي، مطابع الأهرام التجارية، قليوب، ط1، 1992م، ص31 و106.

3- من المؤشرات على هذه الهزيمة نجاح القوى القبلية في إسقاط مشروع إلغاء الملكية وإعلان الجمهورية، بعد أن كان قاب قوسين أو أدنى من التحقق، وبموافقة الملك نفسه، وذلك في مناسبتين: الأولى في عام 1955م، والأخرى في عام 1964م. ينظر: المرجع السابق، ص125.

4- ينظر: محمود محمد املودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، الرواية الليبية أنموذجاً، دراسة في النقد الثقافي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010م، ص13-15.

5- ينظر: مصطفى أحمد بن حليم، صفحات مطوية من تاريخ ليبيا السياسي، ص138 و139. وهنري حبيب، ليبيا بين الماضي والحاضر، ت: شاكر إبراهيم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع، طرابلس، ط1، 1981م، ص49.

وفي المرحلة العسكرية أدى ارتفاع الخطاب الإديولوجي القومي إلى خلق واقع ثقافي خاص، كانت بدايته انسجاماً بين توجهات الطرفين العسكري والمثقف، لكن هذا الربيع لم يدم طويلاً حين حدث الانفصال بين المشروعين، أو بين بنية الوعي وبنية الفعل؛ ليتمسك كل طرف بموقفه ووصل الأمر حد الصدام في العام 1973م بإعلان العسكريين الثورة الثقافية[6]، التي كرست سلطتهم على المشهد الثقافي، وكان من أبرز ملامحها خروج أصوات، أو إخراجها من المشهد الثقافي، وفي المقابل اندمج جزء من هذه النخبة المثقفة في المنظومة العسكرية، فأضفوا عليها شرعية ثقافية مدنية، وفئة ثالثة ظلت في ميدان الثقافة لكن عن بعد؛ فوسمت الأدب والثقافة الليبيين بالماضوية، وغياب الدور الفاعل في طرح أي مقاربة سياسية أو اجتماعية أو فكرية تخالف السائد إلا فيما ندر، وهذه الندرة لم تستطع تشكيل تيار ثقافي مؤثر فاعل وواضح المعالم[7].

وليصبح الأمر أكثر تعقيداً في المرحلة العسكرية من خلال خروج المثقف من المشهد السياسي، وحدوث قطيعة إديولوجية مع الماضي الملكي برمته؛ فلم يُسمح بالتعاطي الموضوعي مع مرحلة تشكل الهوية من 1911م- 1969م إلا من منظور الزمن العسكري الخاص، خاصة حين يتعلق الأمر بالنضال السياسي بعد الحرب العالمية الثانية، وهنا يمكن التأكيد على أن ثمة ضبابية مقصودة وغير مقصودة في التعامل مع المرحلة من 1943م- 1969م، عبر عنها سليمان كشلاف بدقة في معرض انتقاده لسيرة أمين مازن الذاتية؛ حيث قال: "**لماذا تظل ثلاثة عقود من الزمن من تاريخ هذا الوطن في ظلام دامس، لا ينشر عنها**

6- في 1973/4/15م في مدينة زوارة جاء ما عرف بخطاب النقاط الخمس، التي انضوت تحت مسمى تفجير الثورة الشعبية والثورة الثقافية، وهذه النقاط احتوت على: تعطيل القوانين، وتطهير البلاد من المنحرفين، وإعطاء الحرية للشعب، والثورة الإدارية، والثورة الثقافية. والخطاب -في مضمونه- إعلان صريح لإلغاء الحياة الحزبية، وتجريم الانتماء إليها. ينظر: هنري حبيب، ليبيا بين الماضي والحاضر، ص142 و143.

7- ينظر: سمر روحي الفيصل، دراسات في الرواية الليبية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1983، ص185.

كتاب، ولا توجه لدراستها أقلام، ولا تحضر بشأنها أية رسائل جامعية حتى كأنه زمن لم يكن"[8].

نشأة القصة الليبية القصيرة.. تبلور الخطاب:

يتأطر الحديث عن نشأة القصة الليبية القصيرة في سياق الربط بينها وبين بداية الوعي بالهوية الليبية في منتصف ثلاثينيات القرن العشرين، وفي هذا السياق يبرز دور الصحافة في نشأتها، فمنها بدأت تتضح علاقة السرد المنشور ببداية تشكل الوعي بالهوية الليبية. حيث ظهرت الحركة الثقافية بداية في ولاية طرابلس؛ التي بدأت الحركة الصحافية فيها منذ العام 1866م، وشهدت تطوراً ملموساً قبيل الحرب الإيطالية 1911م، وعاودت الظهور قبيل العهد الفاشستي 1922م[9]. لكن الكتابة القصصية بمفهومها الحديث لم تظهر بشكلها المنسجم إلا في منتصف الثلاثينيات؛ بصدور مجلة ليبيا المصورة في مدينة بنغازي (1935- 1940م)، وقد كان لصدور هذه المجلة واهتمامها بالقصة القصيرة دلالاته المهمة، من جهة أنها أولى المطبوعات التي حملت هوية وطنية ليبية، وإن كانت تحت إشراف الإدارة الاستعمارية؛ كما أن صدورها من بنغازي حمل مؤشرات على تبلور حراك ثقافي متأخر في برقة مقارنة بطرابلس، ومن جانب آخر فقد عبرت عن حراك ثقافي وطني بدأ يتشكل: نقدياً، وشعرياً، وسردياً بأنماطه الحديثة، وهنا تبرز المجلة كونها الأولى التي وضعت ملفاً خاصاً بالقصة القصيرة، فظهرت أولى الأسماء المؤسسة للسرد الليبي؛ كأحمد راسم قدري، ووهبي البوري، ودللت على انتقالها إلى الحداثة السردية بنماذج قصصية محققة لشروط الكتابة القصصية من

8- حول كتاب مسارب الزمن الذي مضى، سليمان كشلاف: (علامات، موقع أمين مازن: http://www.aminmazen.com)، ويشخص مصطفى بن حليم هذا الخلل ولا يتنصل من المسؤولية عن جانب منه فيقول: "لقد استغل مزور التاريخ الفراغ الذي تركناه؛ بعزوفنا عن كتابة مذكراتنا، ليسيئوا إلى عهد كامل بجميع رجاله وبكل إنجازاته، وانساق البعض وراء ذلك التزوير؛ لأنهم لم يجدوا بين أيديهم ما يصحح الوقائع المغلوطة، والافتراءات الكاذبة". ينظر: مصطفى أحمد بن حليم، صفحات مطوية من تاريخ ليبيا السياسي، ص8.

9- ينظر: وهبي البوري، بواكير القصة الليبية القصيرة، ص7-9.

جهة، وانفتاحها على القصة القصيرة الغربية، ممثلة في ترجمة بعض الأعمال القصصية الغربية في داخل صفحاتها. وفي هذا السياق يؤكد وهبي البوري على دور مجلة ليبيا المصورة في تشكيل ملامح الهوية الثقافية الوطنية؛ فيقول: "**ولا شك في أن الحركة الثقافية التي ولدت في الثلاثينيات من القرن الماضي قد أدت رسالة، وأكدت هوية ليبيا العربية، وعززت روابط التعارف والتعاون بين مثقفي ليبيا، وأرست قواعد الثقافة الليبية المعاصرة**"[10].

ومن هنا يمكن القول بأن السرد بهويته الليبية قد بدأ مع جنس القصة القصيرة، وتحديداً مع بداية تشكل الهوية الليبية في مواجهة الاحتلال الإيطالي. وثمة عوامل أخرى أسهمت في بروز القصة القصيرة وزيادة النشاط الأدبي في تلك الفترة، من بينها حالة الاستقرار النسبي بعد انتهاء الصراع مع الاحتلال، والاطلاع على فنون السرد الحديثة مع عودة المهاجرين خاصة من مصر. وقد ظلت القصة القصيرة هي المهيمنة حتى مع التوقف الذي حدث للأدب والثقافة في فترة الحرب العالمية الثانية، فمع عودة النشاط الثقافي بعد نهاية الحرب حققت القصة زخمها في الخمسينيات والستينيات، أما الرواية فقد ظهرت مع مطلع الستينيات[11]، وربما وجدت –السيرة الذاتية– في القصة القصيرة تعويضاً عن الكتابة الذاتية، وهذا يذكر بالتفاتة خليفة التليسي إلى أن القصة القصيرة في ليبيا قد حملت في ثناياها نمطاً من السيرة الذاتية[12]، ممثلة بواقعيتها التسجيلية الذاتية، وكأنها –بذلك– تكرس نوعاً من الكتابة السير ذاتية المتخيلة.

10– نفسه، ص19، وينظر: المرجع نفسه، ص13–18.

11– تعد (**رواية اعترافات إنسان**) لمحمد فريد سيالة أول رواية ليبية مطبوعة، وقد صدرت في العام 1961م.

12– ينظر: خليفة محمد التليسي، لمحة عن الحياة الأدبية في ليبيا، ضمن كتاب: (خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، بشير الهاشمي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1984م، ص198).

الخطاب القصصي وسؤال الهوية:

تأسيسًا على ما سبق سأحاول في هذا الجانب التعرض إلى انعكاسات سؤال الهوية الشائك في خطاب القصة الليبية القصيرة؛ وقد وقع الاختيار على ثلاث مجموعات قصصية لكل: من **علي الجعكي** و**طاهر بن طاهر**؛ موزعة في تاريخ نشرها على أعوام 2000م، 2006م، 2010م وذلك لتلمس سؤال الهوية خلال هذه العشرية المهمة وانعكاساتها على الخطاب القصصي، وذلك من مدخلين منهجيين: الأول؛ دلالات التفاعل النصي الذاتي في مجموعتي الجعكي 2000، 2006م، وخطاب الشخصية القصصية عند طاهر بن طاهر 2010م.

دلالات التفاعل النصي عند علي محمد الجعكي:

ثمة توجه نقدي تأصيلي يرى بأن جنس القصة القصيرة ابن شرعي للرواية، فهي التي منحت هذا المولود العبقري خصوصية التكثيف الدلالي والاقتصاد السردي، الذي أفضى به إلى أن يصبح فيما بعد قصة قصيرة جداً أو ومضة قصصية، ويبدو أن كل ذلك قد جعل من القصة القصيرة فناً من صنف السهل الممتنع، الذي يغري صاحبه بامتطاء صهوته لأول مرة باقتصاده السردي ومقدرته العبقرية على مواكبة اليومي والواقعي، لكن السهل سرعان ما يصبح فرساً جموحاً قد تؤدي بصاحبها إلى غياهب التكرار واستنفاد التجربة لمقومات الإبداع.

في مجموعتي علي الجعكي[13]؛ تبحث لأول وهلة عما يشدك إلى الواقع، فزمنياً تتأطر بين زمنين واقعيين خارجيين هما العام 2000م في مجموعة: **(سر ما جرى للجد الكبير)**، والعام 2006م في مجموعة: **(أموت كل يوم)**، وبضع مؤشرات زمنية متناثرة تؤرخ لزمن كتابة بعض النصوص 1984م- 1986- 2005م. ومرجعياً في علي الجعكي نفسه بحضوره الواقعي ثقافياً واجتماعياً، أما غير هذه المؤشرات الواقعية فإن القارئ الباحث عن منطقية القص ومرجعيته الواقعية سيجد نفسه أمام مساحة واسعة ومعقدة من إرباك اللاءات، فلا يوجد حدث منسجم في منطقية الهوية والمرجعيات، حينما يصبح الحدث مزيجا من المحكي البسيط الذي سرعان ما يتحول إلى حدث سريالي يتداخل فيه الواقعي بالأسطوري واللامعقول

13- علي محمد الجعكي، سر ما جرى للجد الكبير، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ط1، 2000م، وأموت كل يوم، مجلس الثقافة العام، سرت، ط1، 2006م.

المفضي إلى المزيد من اللاءات. فالزمن يندلح في بنية زمنية دائرية من المعاصرة الشديدة إلى الارتداد إلى الأبدية السحيقة ومنها إلى اللامكان المبرز قصدية التشظي، فلا مستقر للذات يجعلها تحاكم بمعايير الفضاء المعياري المحدد، فهي تهيم بين مستقر ولا مستقر يشدانها إلى مادية ترفض الجغرافيا المحددة؛ فمن الصحراء وجبالها (أكاكوس، تاسيلي، وتادرارات)، إلى المدينة في ثلوج وارسو وحنين لبدة والمرقب الشامخ، إلى شاطئ أغادير وعبق دمشق وصولاً إلى المدينة بمطلق المدينة والشاطئ والجبل بمطلق الشاطئ والجبل. ويستمر فيض اللاءات فلا يوجد مجال واسع للمشهدية السردية وليس ثمة وفرة في الشخصيات، كل ذلك الاختزال يؤكد أن هناك بنية درامية خاصة بالذات؛ التي تدخل في حوارية تأملية وصفية اغترابية خاصة مباشرة أو غير مباشرة.

المؤشر التفاعلي النصي الذاتي التأطيري بين المجموعتين يطرح السؤال الأهم ما الذي يقف خلف الصبر الشديد على هذه اللاءات السردية، وما سر الحرفية العالية في السرد التأملي عند علي الجعكي في مجموعتيه القصصيتين؟. أبحث شخصياً عن إجابة تفاعلية عن هذا التساؤل في المجموعتين (سر ما جرى للجد الكبير 2000م، وأموت كل يوم 2006م)، حيث يبرز طيف من أفق التوقعات للإجابة عن هذا التساؤل، إنه صفاء اللاءات المؤكد إشراق الذات في فضاء رحب؛ تتخلص من قيود واقعها في زمن الكتابة الصعب 1984- 2005م، وزمن النشر الأصعب 2000- 2006م، وتتخفف من عبء الوقائعية وتبعاتها القاسية، وتنجو بلاءاتها من زمن اللاءات الأكبر، وتطلق العنان للذات لتسوح في لغتها التأملية المراوغة العميقة؛ لتقول ما تريد مسلحة بصوفيتها الشفافة الرائقة التي تصل بالنص إلى مستوى السريالية العصية على التأويل المباشر، وتختزل حدة اللاءات المنطق لترتفع فوق واقعها السيئ، وتطلق العنان لأسئلتها الوجودية والاغترابية الخاصة فتلك هي منطقتها:

- **(الموج الأحمر يرتفع حوله.. وجه شمعي ينهض من ركام الحريق.. يتشكل في البركان القاني.. ينفض عنه برودة اللون الأبيض. نصفه الأعلى يختبئ وراء نظارة سميكة.. الخطوط تتكسر في عينيه.. تدب تحت الزجاج كالنمل.. تومض ببريق مخيف..**

ملاءات بيضاء كالثلج تعبق منها رائحة اليود.. وجوه شمعية أخرى تتشابك كالحلم الغائم... تبهت ملامحها دقات بطيئة تترجرج في الأفق)[14]،

- (أنت هنا إذن.. تقولها الريح للمرة الألف.. تصبها في أذنك طوفانا من نار، وأنت تكابد الضربات المتتالية، والأكف اللامرئية، وحبيبات الحصى تلسع عريك. بشرتك النحاسية الدامية تفقد الإحساس بالألم وأنت تفقد الإحساس بالحزن)[15].

وبالانتقال إلى أفق آخر من التفاعلية النصية الذاتية بين المجموعتين القصصيتين، تبرز لاءاتهما الخاصة انصهارهما لتشكلا بنية نصية واحدة تتخذ شكل السرد الدائري الذي يعود إلى نقطة البدء من جديد. إنها حركة الذات التي تتساوى فيها البدايات بالنهايات لترسم صورة الارتداد والتماهي مع المرجعية الإنسانية الأبدية إنها الحركة بين المبتدأ في افتتاح المجموعة الأولى من خلال قصة **سر ما جرى للجد الكبير**، والخبر في نهاية المجموعة الثانية من خلال قصة **حنين إلى النار**.

قصتان تختزلان الحركة الدائرية بين المبتدأ والخبر فيكون تفاعل النص الأول في المجموعة الأولى والنص الأخير في المجموعة الثانية تماهيا للمبتدأ في الخبر وللخبر في المبتدأ. يحاور النصان بعضهما يتفاعلان وإذ بكليهما مبتدأ وخبر في الوقت ذاته، فتلكم هي قيم الجدلية الأبدية بين الحياة والموت والبعث، تجسدها حوارية العناوين في نصوص المجموعتين: **(السر - الجد - الحنين - النار - الطوفان- الفينيق، اللعبة)**، الرامزة إلى القوى الدافعة نحو التمسك بالتجدد والخلود القابع في كنه المرجعيات.

في القصتين -**السر والحنين**- يقف الجد والحفيد ليجسدا تفاعلاً يكرس بحث الذات عن أبديتها النقية داخل بنية من القشور واللعنات التي تلاحقها. في سر ما جرى للجد الكبير حيث الذات والصحراء والراحلة والغزال والتيه على خطى الجد حامل الأسرار المخرجة من الهلاك، **(لقد ورث عن جده أسرار الصحراء التي يحتاجها المتنقل عبر هذا الامتداد المخيف**

14- اللعبة، سر ما جرى للجد الكبير، ص59.

15- ملك الريح، أموت كل يوم، ص40.

من الرمل المتحرك)[16]. تيه الجد يحمل في طياته بشارات العودة إنها رحلة البحث عن الخلاص الأبدية المترعة بأفق المعرفة؛ **(لو قتل أمامي لقلت لك إنه حي.. رجلك ليس كالرجال.. ارجعي إليهم وانتظريه.. انتظري العلامة التي لا توجد في أحد سواه.. سيرجع ممتطياً صهوة البرق البازغ من الشمال)**[17]. أما في حنين إلى النار فتتأكد من جديد معاناة الذات في المكان حيث الخواء والجوع، والخوف على العقب والهوية من المجهول: **(لنرحل أيتها الشريكة فالوطن أصبح فخاً.. علينا أن ننجو بأطفالنا منه.**

- إلى أين ونحن لا نملك دابة ولا زادا ولا قوة؟.

- أرض الله واسعة.. نرحل إلى حيث لا يوجد جراد يسرق أجسادنا)[18]

إنها مقاومة الذات والهوية لحركة الانسياق وراء الاغتراب والانتحار، صوت المرأة يدعوه إلى الصمود والمقاومة، ومن بعده يستحثه صوت الجد -الهوية- القادم من الأبدية، **(الصوت فيه بحة جدي، الصوت وحكمته.. شممت رائحته القديمة التي كانت تميزه رأيته يتسلق القمة في وهج.. كان يمرق كطيف من الضوء.)**[19] يبرز الجد في صورة طائر يخرج في الحلم يبقى حياً يحقق استعادة التوازن، **(ظهر في لحظة ضعف مخجلة سيطرت على كياني، كادت أن تجعلني جباناً مخادعاً)**[20].

وفي خاتمة النصين تتكرس التفاعلية في الخروج من الأزمة من خلال الارتداد إلى الفطرة والحكم الحياتية الأبدية التي يستوي فيها الفناء مع الحياة، فالعودة من الحلم إلى الواقع شكلت خسارة للذات؛ لأنها الضياع في غياهب المادة، فتكون خطى الجد نحو أبدية تيه البحث عن الحقيقة -الهوية- هي الهاجس الذي يراود الذات في خاتمة النص المبتدأ: **(الآن فقط شعر**

16- سر ما جرى للجد الكبير، ص19.

17- نفسه، ص21.

18- حنين إلى النار، أموت كل يوم، ص72-73.

19- نفسه، ص74.

20- نفسه، ص75.

بأنه فقد نفسه..فقد كل شيء يملكه كما فقد جده من قبل.. خير له أن يضيع في مسارب الجبل ومتاهاته... أن ينشر جسده للريح والشمس الحارقة فوق الذروة المسننة.. أن يصارع الريح فوق السنام القاتل كما صارعها قبله جده الكبير)[21].

وغير بعيد عن هذا التصور تكون خاتمة النص الخبر، فخطى الجد إن كانت في ظاهرها تحمل إلى المجهول فإنها تمتلك بعداً قدرياً أبدياً مفاده أن على الإنسان الباحث عن الهوية أن يعيش حس المغامرة؛ ليتجاوز ركوده وإحباطه: **(علينا أن نتبعه، فآثار خطواته انطبعت على الرمل ولم تفلح الريح في محوها.. إنني أتبعها كل يوم.. ترشدني في رحلاتي.. لكنها تتحول بي الآن إلى البعيد.. سأتبعها لأنني أعرف أنها لن تخذلني.. إنها قدري المعلق في عنقي)**[22].

ظلال الشخصية القصصية عند طاهر محمد بن طاهر:

تتشظى معالم الشخصية وتتسع عوالمها في السرد؛ بداية من ملامحها الخرافية والأسطورية في الأدب القديم –**الملاحم والسير والمقامات**– حيث الخارق للعادة خرافيا وأسطوريا وصولاً إلى السرديات الحديثة حينما ضبطت الشخصية فتم ربطها بعجلة الواقع في الروايتين الواقعية والطبيعية، ومن ثم تحولها إلى حفرية نفسية معمقة في رواية تيار الوعي، وانتقالها إلى فاعل وكائن ورقي يمتلئ ويغتني في إطار المنهج البنيوي، وأصبحت خلفية وظل للواقع في الرواية الجديدة.. بين هذه التقلبات العديدة ظلت الشخصية ذلك الكائن العصي على التفسير والفهم في أقصى درجات وقائعيته عند بلزاك وغوركي حتى أبعد درجات ضبابيته عند جرييه وساروت، فلا مناص من معمارية الشخصية في النص السردي فهي نقطة التقاطع للعناصر السردية وهي موئل التأويل بين المتخيل والواقعي والذاتي والموضوعي.

21– سر ما جرى للجد الكبير، ص24.

22– حنين إلى النار، أموت كل يوم، ص78.

وفي مجموعة **(غصائص)** لطاهر بن طاهر[23]؛ تمضي المقاربة النقدية باتجاه تحليل خطابها من نقطتين؛ **الأولى**: الهواجس المشتركة للمثقفين الليبيين في العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين، أما **الأخرى**: فمن نقطة الناقد المتجرد من ذاتيته. مقاربة نقدية شرع أبوابها محمد الخبو الذي رأى –في تقديمه للمجموعة– أن **(الغصائص تدور حول شخصيات تبحث عن شيء، كأن تبحث عن حلم، وعن جديد يكون، ولكن النهايات تكون سرابات يحسبها الظمآن ماء)**[24].

رأي محمد الخبو يؤكد أن البحث في معمار الشخصيات الغصائصية يبرز ملامحها الخاصة المنسجمة مع هذا الخطاب السرابي الضبابي المرتبط بإشكالية الهوية، كونها تبدو مصرة على الاغتراب السردي عاكسة الاغتراب الذاتي، حينما تخبو ملامحها المادية حتى لا تكاد تبين، تتقنع بشتى أنواع الأقنعة فلا تسلم قيادها بسهولة لسلطة التأويل؛ فلا أسماء ولا صفات ولا ملامح للهيئة، ولا حوارات مكتملة يمكن أن تقلب خلف فصاحتها أو لهجويتها عما تريد، ضمير الغائب المراوغ السهل الممتنع يكاد يسيطر على عوالمها ومعالمها بالمطلق. تقترب الأحداث أحياناً من الواقعية، لكنها لا تلبث أن تنتقل إلى عوالم أخرى مسلحة بشعرية اللغة التي تخفي المعالم من جديد؛ فتربط الأحداث والشخصيات بعوالم الأسطورة والخرافة والتصوف.

هذا التسامي الشعري في رسم معالم الشخصية يتحول إلى تساؤل؛ الإجابة عنه لن تخرج عن سياق التأويل الذاتي الخاص النابع من سياق المعايشة الخاصة للسياق الإبداعي للغصائص التي كتبت في زمن اليأس منتصف العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين ونشرت في زمن مفصلي أواخر العام 2010م، وفي فضاء الغربة **(دار نينوى– دمشق– سوريا)**، زمن ومكان لم يتركا لمقص الرقيب فرصة لمحاسبة الكاتب؛ فقد كان التغيير على الأبواب..!.

23– طاهر محمد بن طاهر، غصائص، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010م.

24– نفسه، ص7.

ثمة هواجس عدة جعلت هذه المجموعة القصصية تمارس كل هذا النأي عن واقعها؛ نشراً، وكتابة. ولا شك أن ذاك سينعكس على عناصر الخطاب سردياً ودلالياً؛ فالحمولة الدلالية للمجموعة ليس باليسير تحمل تبعاتها في زمن النشر وفضاء التلقي؛ اللذين يتطلبان قدراً كبيراً من المراوغة اللغوية والثقافية، لتمرير هذه الرسائل النصية الثقيلة المتعلقة بإشكالية الذات والهوية:

- **(لم يعد الخوف والرعب يقلقني أو يزعجني، فليأتوا ويصطحبوني إلى دوائرهم، أشكر الرب وأحمده فليس على المعتوه من حرج أو لوم..)**[25].

- **(تساءل في قلق المنشده أيسكب الذل من دلاء الوطن شواظاً من نار على أقفية المعذبين؟، أيرضع الوطن الحرمان وينتصر للمنصورين وسط خمائل صنعتها دماء الأرض؟، أيقطف الورد ويترك له يبس الشوك. تباً له، لكهانه وسدنته، صدح عالياً)**[26].

- **(انطلق في خطب وعظية وحماسية لها بداية وليس لها نهاية، استمرت أياماً، وليالي أو لنقل أسابيعاً وشهوراً بل سنينا وعقوداً، ثم ملت الناس الحساب والتقدير حيث تداخل الزمان بالزمان، وتساوت الدهور فلم يعد أحد يكترث. الغريب أن الثور السماوي وخلال روائعه لم يضمنها حرفاً واحداً خارج حروف معجمه. كانت تاؤه المربوطة تتسع لتأكل بقية حروف أبجديته، تباكت حروف معجمه طالبة الرحمة)**[27].

تأسيساً على ما سبق يمكن الجزم بأن هذه اللغة الجارحة الصدامية سياسياً ليست بمعزل التمادي في تغريب الشخصية عن الذات الوقائعية الخاصة والعامة، إذ لم يكونا إلا ذوبانا للذات في الشخصية، أنطلق في هذا مما أقره أحد أقطاب الرواية الجديدة المعروفة بعدائها للشخصية الكلاسيكية يقول ميشيل بوتور: "**إن الروائي يبني أشخاصه شاء أم أبى، عَلِم ذلك أو جَهِله انطلاقاً من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي**

25- احتراز، غصائص، ص69.

26- نفسه، ص70.

27- موووو... تشكل دوائر الوهم، غصائص، ص74.

من ورائها قصته، ويحلم من خلالها بنفسه"[28]. ومن هنا يمكن التأكيد بأن (طاهر بن طاهر) لم يغادر حدود هذه المنطقة بحيث لم تكن الشخصيات في النص سوى قناع ذاتي تعكس جانباً خاصاً من التجربة الخاصة. والنفس السردي للراوي يكاد يكون واحداً متوحداً مع شخصية واحدة تحمل رؤية ذاتية خاصة تقاوم الرقيب السياسي الحساس المتوتر في العشرية الأولى من هذا القرن، يبرز هذا الاستنتاج من خلال التلونات المختلفة للشخصيات –عند طاهر بن طاهر– خرافياً وأسطورياً وواقعياً ففي أوج عنفوان التقنع الصوفي والأسطوري والخرافي، تبرز مؤشرات وقائعية محدودة؛ لكنها واسعة الدلالة تؤكد أن الشخصية لم تكن بمنأى عن السيرذاتية:

– **(إحساس عميق مفعم بالنشوة والارتياح عند الهبوط الحاد والمفاجئ تماما كأرجوحة بين نخيل الطواهر السامق المتباعد الكئيب؛ حيث الطفولة الجامحة، ضحكات تملأ الفضاء ممزوجة بالخوف والمتعة والاستحواذ)**[29].

– **(لم يكن المنظر البادي ليتواءم مع تلك المعلومات العتيقة التي ارتشفتها من معين الأكاديمية الجوية بمدينة زادر اليوغسلافية، وأمسيات الطيران المكثف على سماء البوسنة والهرسك، وجزر البحر الأدرياتي الجميلة والخلابة)**[30].

– **(عزوت ذلك إلى الخمسين عاماً التي أتربع على عرشها فخوراً بمنجزات الخيبة والإحباط، وأخرى لم تتحقق بعد عقود خمسة تساقطت كما تتساقط حبات الرطب من نخلة سائبة بعضها رطباً جنياً وأغلبها حشفاً بالياً تلتقطه السيارة وبعض من دواب القرية وهوامها)**[31].

28– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ط2، 1982م، ص64.

29– عذابات (السحر والمنون) الموت بطعم البحر والسحر، غصائص، ص53.

30– مناطيد، غصائص، ص88.

31– نفسه، ص89.

وهنا سنجد أنفسنا نعود إلى إشارة خليفة التليسي التي تومئ إلى ارتباط القصة الليبية القصيرة بالسيرة الذاتية، لتكون ميداناً للتنفيس المقنع عن مكنونات الذات تجاه الوضع السياسي القائم، ومن هنا يمكن عد هذه المجموعة مصنفة في إطار التذويت الكتابي الذي جاء امتدادا لتجربة الحساسية الجديدة، التي مزجت التجربة الذاتية الخاصة بالمتخيل والواقعي، وهنا يمكن أن تصنف الغصائص ضمن قصة السيرة الذاتية، على غرار رواية السيرة الذاتية، ولم لا تكون نواة لرواية سيرة ذاتية أصلاً. يؤكد ذلك رصدها لتقلبات الذات الراوية اللائذة بالاغتراب اللغوي المنعكس في تغييب الحدث الوقائعي وتغييب معمارية الشخصية في شكلها السردي التقليدي الكسول المستسلم لسلطة التأويل.

خلاصة:

عود على بدء يمكن الجزم بأن تجربة كل من علي الجعكي وطاهر بن طاهر قد أكدتا خصوصية التجربة القصصية الليبية خلال العشرية الأولى من القرن الحالي؛ التي أكدت انسحابها من خطاب القناع الاجتماعي الوقائعي الذي سيطر عليها خلال نصف قرن، ودخولها داخل قناع اللغة سواء في مستوى لغة الواقعية السحرية التي سار فيها علي الجعكي على نهج اختطه إبراهيم الكوني في تجربته الروائية الرائدة، حيث تأخذ اللغة العجائبية مقام اللغة العادية لتشكل قناعاً حول الرؤية المبطنة الناقدة للواقع. وفي المستوى الآخر تبرز اللغة الشعرية عند طاهر بن طاهر لتذكرنا بقامة روائية أخرى اختط خط الشعرية في الروائية الليبية ممثلة في أحمد إبراهيم الفقيه وثلاثيته الروائية الخالدة.

تتعزز هذه القراءة بالبروز اللافت للقصة الليبية القصيرة، أعادها إلى الواجهة بعد فتور أو حالة إفلاس انسحبت فيها مفسحة المجال للرواية؛ بعوالمها المنفتحة القادرة على التقنع والتحليل أكثر من القصة القصيرة. عودة جاءت من بوابة خطاب اللغة عوضاً عن خطاب الحدث وهيمنة الرؤية الأيديولوجية، الأمر الذي أتاح لها مجالاً أوسع للبوح والتعبير، وهو ما تأكد على مستوى بروز جيل من كتاب القصة القصيرة في هذه العشرية الانتقالية: **علي الجعكي، وطاهر بن طاهر، وعبدالله السعداوي، وفوزي الحداد، ومحمد الأصفر، وأحمد يوسف عقيلة، والصديق بودوارة، وعوض الشاعري، وجمعة الفاخري، وآمال العيادي، ورحاب شنيب، وتركية عبدالحفيظ...**

المصـــادر والمراجـــع

1- أحمد إبراهيم الفقيه، بدايات القصة الليبية القصيرة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1985م.

2- خليفة محمد التليسي، لمحة عن الحياة الأدبية في ليبيا، ضمن كتاب: (خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، بشير الهاشمي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1984م).

3- سليمان كشلاف: حول كتاب مسارب الزمن الذي مضى، (علامات، موقع أمين مازن: http://www.aminmazen.com).

4- سمر روحي الفيصل، دراسات في الرواية الليبية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1983م.

5- طاهر محمد بن طاهر، غصائص، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010م.

6- علي محمد الجعكي، أموت كل يوم، مجلس الثقافة العام، سرت، ط1، 2006م.

7- علي محمد الجعكي، سر ما جرى للجد الكبير، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ط1، 2000م.

8- محمود محمد املودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، الرواية الليبية أنموذجاً، دراسة في النقد الثقافي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010م.

9- مصطفى أحمد بن حليم، صفحات مطوية من تاريخ ليبيا السياسي، مطابع الأهرام التجارية، قليوب، ط1، 1992م.

10- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط2، 1982م.

11- هنري حبيب، ليبيا بين الماضي والحاضر، ت: شاكر إبراهيم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع، طرابلس، ط1، 1981م.

12- وهبي البوري، بواكير القصة الليبية القصيرة، منشورات المؤتمر، طرابلس، ط1، 2004م.