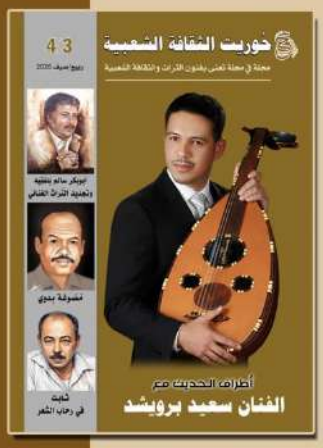


حُوريت الثقَافيَّة

HORIET ALTHAQAFIA

دورية فصلية، العدد (4/3) - ربيع/صيف 2026

أفكار للتداول حول تسمية المكلا • الشعر كحقل ألغام



الأديب الديسشرقاوي محمد عمر بحاح:

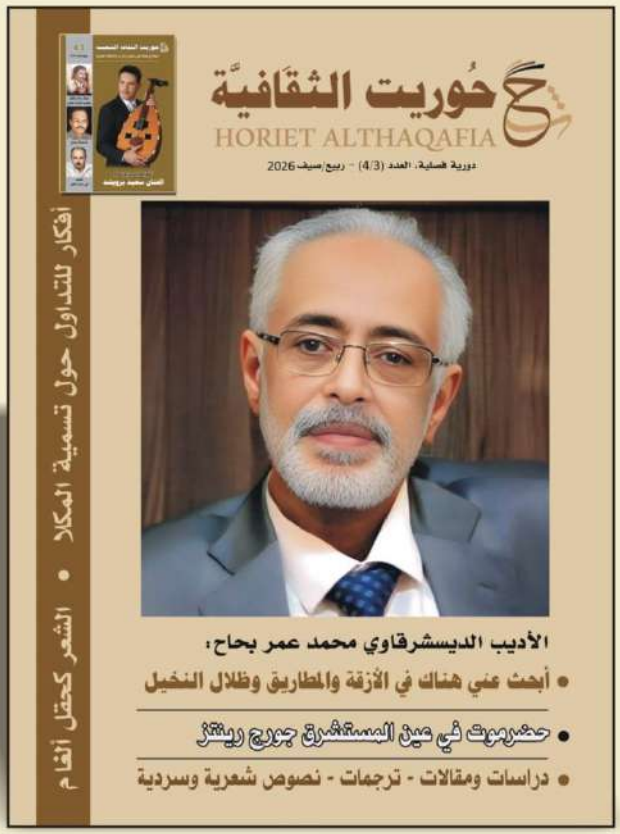
- أبحث عني هناك في الأزقة والمطاريق وظلال النخيل
- حضرموت في عين المستشرق جورج رينتز
- دراسات ومقالات - ترجمات - نصوص شعرية وسردية



الذكريات أشبه بدخول بيوت الطين..

بعدسة: فهد صالح باوجيه

دورية فصلية تصدر عن: مركز حوريت للإنتاج الثقافي - المكلا، حضرموت



للنشر في حوريت:

حـوريت الثقـافية منصة حـرة للأقـلام الجادة التائقـة إلى فضاء مفتوح للكتابة الإبـداعية والثقـافية، والدراسـات، والمقـالات، والحوارات والتقارير، والمراجعات، على أن:

- تكون المواد المرسلة مكتوبة خصيصـاً للمجلة وغير منشورة سابقـاً.
- تراعي المواد المرسـلة من حيث عدد الكلمات تقـاليد النشر حسب النوع الكتابي.
- ترسل المواد في ملف Word على عنوان بريد المجلة الإلكتروني.
- تعبر المواد المنشـورة عن آراء كتّابها، ولا تعبر بـالضرورة عن رأي حوريت الثقافية.

المشرف العام
سعيد الجريري

رئيس التحرير
ياسر سعيد دحي

هيئة التحرير
أبو بكر محمود باجابر
وليد محمود التميمي
نبهان عبدالله بن نبهان
أحمد جعفر الحبشي

السكرتير الفني
حسن أحمد بلجعد

موقعنا على الإنترنت:
مركز حوريت للإنتاج الثقافي
Horiet Cultural Production Center
www.horiet.org
E-mail: iinfo@horiet.org

حقوق النشر محفوظة،
ويمكن النقل عن المجلة مع وضع الرابط الإلكتروني

حوريت الثقافية
العدد 4/3 - ربيع/صيف 2026 • دورية فصلية تصدر عن مركز حوريت للإنتاج الثقافي - المكلا حضرموت

ألف ياء

• إسقاط الذات على المقروء ..... المشرف العام 6

بقلم رئيس التحرير

• الشعر كحقل ألغام ..... ياسر سعيد دحي 8

دراسات وقراءات



• سمك الغرب وماء الشرق "صيد السلمون في اليمن" والبعد الاستشراقي.... د. حاتم الصكر 13
• ما وراء التجنيس النسوي: من عفوية الماضي إلى قصدية الحاضر(ج2)..... د. سمير الخليل 16
• عبدالرحمن منيف والنفط العربي: من نعمة الثروة إلى مأزق الوعي .... د. خالد بلخشر 24
• الرواية المغربية في الألفية الثالثة: التراكم النصي والتعدد الثيمي .... د. حسن بولهويشات 27



• الذات والآخر: مناورات في رواية السيرة، محاولة استقراء رواية (الطواف حول النخلة) لخالد النصر الله
تسنيم الحبيب 46





• الأستاذ أحمد زين بلفقيه ومقالاته عن الحرية والوطن
صالح مبارك عصبان 49

• تلقي سرد صوفيا الهدار بين وعي الحِجاج وصمت الإدراك
فضل صالح 33

نوافذ

• بلاد الشمس: الموسيقا العربية ..... شعر: دينيس جوزيف إنرايت، ترجمة: هلال الحجري 54
• المتسول ..... قصة: فيودور دوستويفسكي، ترجمة: د. ثائر زين الدين 56



• حين تتحول المعرفة إلى سلطة: حضرموت في عين المستشرق جورج رينتز
ترجمة وتحليل: د. شذى سالم بكير
59



• دعاء إسلامي للملكة الهولندية فيلهلمينا بمناسبة تنصيبها 68
د. نيكو كابتين، ترجمة: د. سعيد الجريري

كتب ومراجعات

• صورة الحضارمة في أدب الرحلات الأوروبي ..... د. عبده عبد الله بن بدر 84
• سقطرى بعيون غربية ..... سعد العجمي السقطري 89

حوارات



الأديب الديسشرقاوي محمد عمر بحاح

حاورته: د. صوفيا الهدار

75

قرأت في العدد الماضي

• **غربلة من تاريخ المشقاص: تحقيق في نسب آل أبي دجانة الكنديين تعقيب على مقال أ. هاني الغتنيني** ..... طاهر المشطي 92

جدليات



• **موسيقا الوجود**

د. عمر عبدالعزيز

98



• **آمستردام، المدينة التي روضت البحار**

د. قاسم المحبشي

100

ذاكرة الكتابة

• **ما هو السؤال؟** ..... محمد عبدالقادر بامطرف 129

مقاربات

• **أفكار للتداول حول تسمية المكلا:**

– **مكلا .. ولو طارت** ..... د. صالح أبوبكر بن الشيخ أبوبكر 132

– **فذلكة عن تسمية المكلا** ..... د. سعيد الجريري 137



• **الذكاء الاصطناعي وموقع الموسيقا اليمنية في سياقات الاستيلاء الإسرائيلي** (1-2)

صابر بامطرف

143

تكوينات

• **شبام الشاهقة كنساء في آبهى الحلل**..... عيدروس حسن الجفري 150

تجارب وذكريات

• **من ذكريات مدرّس في "بدش"** (2-2)..... محمد عبد الله بن عميران 153

• **لكل ظالم نهاية** ..... نجيب سعيد باوزير 160

• **أول مدرسة للبنات في المكلا** ..... محمد عمر كرامان 162

شرفات

شعر

• **ثلاث قصائد قصيرة** ..... عبدالكريم كاصد 104

• **ستعرف أنك محترفٌ في الخسارات** ..... أحمد سعيد عبيدون 105

• **صعلوك ناشز** ..... أنور الخطيب 106

• **حفيد الرعاة الندامى** ..... جنيد محمد الجنيد 107

• **غناء** ..... علي بافقيه 108

• **احتياج** ..... عبد الله باكرمان 119

• **الإسفنجة** ..... أبوبكر باجابر 110

• **سأغمض عينيَّ حتى أراك** ..... عمر حسين المقدي 111

• **أريد بيتي** ..... رنا العسلي 112

• **هوية هاربة** ..... أحلام الزامكي 113

• **ماذا لو** ..... ميادة مهنا سليمان 114

• **وساوس رمادية** ..... أمير عمر باخميس 115

• **برزخ البحرين** ..... سالم عوض رموضة 116

• **عبق الحروف** ..... عمر بن هشلان 118

سرد

• **أنداء متعطشة** ..... صالح بحرق 119

• **ملابس مستعملة** ..... لبنى ياسين 120

• **ماء الشجر** ..... استبرق أحمد 122

• **رسائل قصب أجوف** ..... خولة سامي سليقة 124

• **الباب القديم** ..... عيدروس الدياني 126

• **باب يُغلق** ..... عبدالرحيم التدلاوي 127

• **دموع جائعة** ..... صابر بارشيد 128

فضاءات

• **الحياة ذلك السجن الكبير:**
المادة في مواجهة المعنى..... نبهان عبد الله بن نبهان 164

• **على ضفاف بحر العرب يولد الإبداع** ..... وفاء ميلود ساسي 166

• **الإنسانية في زمن التحولات الكبرى:**
هل ما زال الإنسان أولاً؟ ..... أنيسة العمودي 168

• **الثقافة والهوية: نسيج حيوي للانتماء** ..... عادل الشبحي 170

• **سطوة الصف الأول** ..... د. عبد الله سعيد الجعيدي 172

• **عن الثقافة وشجونها** ..... همام عبدالرحمن باعباد 173

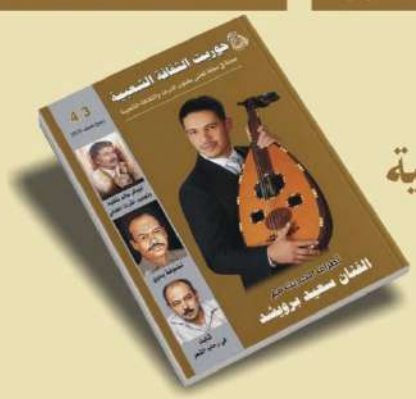
إضاءات .. متابعات

• **لقاء مع المخرج الشاب علوي السقاف** ..... التقاه/ وليد التميمي 239

• **"ساهر الليل" الذي لا ينام صوته** ..... ماهر مقرم 242

رسائل جامعية 244

باسم مستعار 250



حوريت الثقافة الشعبية

177



إسقاط الذات على المقروء

ثمة قراء لا يذهبون إلى النص ليتكشَّفوه، بل ليؤكّدوا ذواتهم فيه. يقرؤون لا بوصف القراءة عبوراً نحو الآخر، بل وسيلة لطمأنة الذات. فغاية ما يبتغونه من النص أو المقروء، أيّا كان نوعه، أن يتماهى في ما يعرفونه، أو يتوافق مع ما ألِفوه وتآلفوا معه. فإن خرج النص عن (أو على) مسار يقينياتهم، وترتيبات ذواتهم الأمنية، وصموه بالغموض تارةً، أو التهويم تارة أخرى، أو بالتفلت، إلى آخر ما يشابهها في معجمهم الخاص. قراء كهؤلاء، مزيفون لا يقرؤون النصوص، بل يقرؤون ذواتهم منغلقةً – داخلها، فلا تغدو القراءة، في حالٍ كهذه، مغامرة معرفية (أو جمالية) بل تغدو ممارَسة مُشاكِسة ضد المختلف أو المغاير.

وحين يسقط القارئ المزيف ذاته على المقروء، يتصور النصّ مرآةً تعكس صورته، فيفقد بذلك جوهر القراءة، لأن القراءة الحقيقية، بتوصيف بول ريكور، أن نلتقي بالآخر، لا أن ننفصل عنه كذات، أو نسقط ذواتنا على النص. فليست القراءة توكيدًا للذات بل خلخلة لها، من حيث هي دخولٌ إلى فضاء الآخر، بوصفه امتداداً لِلذّات وفيها، ومغامرة في عوالم لـمّا نرَها. فاللقاء بالآخر، سواء في الفكرة أو اللغة أو الرؤية أو الوجود، هو ما يمنح القراءة بعدها التفاعلي.

أما القارئ الذي يريد من النص أن يكون صدى لوعيه هو فقط، فإنه يغلق على نفسه دائرة التلقي، ويغلق النص في مربّع مغلق على ذاته.

على أن هناك قراءً من أولئك يمارسون نوعاً من القراءة الكارهة الجائرة، إن جاز التعبير، فهم أميَل إلى تعنيف المقروء، إذ يمارسون عليه أشكالاً من التنميط، والتقويل، وربما الاتهام، فإذا هم سلطة على النص، لا شركاء، بحسب أمبرتو إيكو، في إنتاج دلالاته وتكشُّف أمدائه، في فضاء حر، بعيداً عن تعنيف النص،


بول ريكور


أمبرتو إيكو


عبدالدائم السلامي


حاتم الصكر

بحسب عبدالدائم السلامي، إذ يُخضِعون مقروءهم لاشتراطاتهم، ولا يتّسعون له، ثم يحتمون مما لا يوافق ضوابطهم ويقينياتهم، بإحالات إيديولوجية أو أخلاقية أو تأويلية أو شكلية، أو لغوية، تكشف عن خوف ما من الغريب أو المختلف أو المغاير.

القارئ الذي لا يحتمل نصاً مُربكاً، قارئ يبحث عن الأمان، لا القلق المعرفي أو الجمالي. يريد من المقروء أن يكون موالياً مريحاً. لكنّ الإرباك مولّد معرفي، والنص ما جرَح، وما أربكَ، وما خلخل، بحسب رولان بارت. والقراءة التي لا تُقلق لا تُخصب، والطمأنينة، في حالٍ كهذه، شكل من أشكال الخمول المعرفي والكسل الجمالي. القراءة الحقيقية حوارٌ مع النص لا سيطرة عليه: أن تسير في متاهاته - كحاتم الصكر - فلا تمارس عليه سلطتك. بمثل هذا الوعي يدخل القارئُ النصَّ لا ليُخضعه، بل ليفتح به ومعه أفقاً جديداً أو آفاقاً. إذ ليست القراءة امتلاكًا للنص، بل تعرّض له؛ لحظة انكشاف للذات أمام ما لا يشبهها. بمعنى أننا حين نقرأ لنتأكد، نعيد إنتاج جهلنا، وحين نقرأ لنتغيّر، نتحرّر من حدودنا.

إسقاط الذات على المقروء ليس مجرد خطأ نقدي، بل رفض للحرية المعرفية أو الجمالية، إذ يُكوّم النص في مرآة الأنا، ويحرم القارئ من فرصة التوسّع الداخلي. فالقراءة رحلة في احتمالات المعنى، وفيها يُعيد القارئ تشكيل ذاته بقدر ما يكتشف العالم، ويكون بها القارئ حرّاً (أو ديمقراطياً) بقدر ما يجرؤ على معاينة النص الغريب بلا خوف أو توجس. وحين يكفّ عن إسقاط ذاته على المقروء، يكتشف أن النصوص (وتحولاتها) لا تهدّده، بل تفتح له آفاقًا كان يجهلها فيه هو ذاته. فالغريب، في جوهره، ليس خارجنا تماماً، بل هو ما لم نتعرّف عليه بعد من نواتنا.

المشرف العام

بقلم رئيس التحرير



الشعرُ كحقلِ ألغام

جمالية الجريمة: لغة بلا ضمير

(1)

حينَ يصبحُ الشعر جزءاً لا يتجزأ من بنية الحروب والصراعات والنزاع، وبنية العنف، يفقدُ طبيعتَه وجوهرَه الحقيقيّ في الحياة. يصبحُ شأنه شأنَ أيِّ لغة مريضة ومضطربة في أيِّ حقلٍ كتابيٍّ آخر (سياسي، ديني، طائفي، ثقافي، إيديولوجي)، مجرد أداة خداعٍ وتزييف عالية الدقَّة، وتفريغًا للأمراض النفسيَّة العنيفة والمضطربة ليس داخل الشاعر وقصيدته فحسب، بل لدى الجمهور المتلقِّي أيضًا. حيث نجد هنا أنَّ مفردات مثل: النضال، الكفاح، القتال، الجهاد، الفداء، الاستشهاد، الحرية، التحرير، العدالة... تُستخدم دومًا بصفتها مفرداتٍ للتخدير والتبرير وهندسة كلِّ أشكال العنف والكراهية واستدامتها.

يصبح الشعر هنا فخًّا بلاغيًّا للقتل. يصبح أرضا مفخَّخةً بالكلمات. كلمات ملغومة تُسقط الحياة في فخ الدماء.

(2)

تكمنُ خطورةُ الشِّعر في قدرته العالية على التحوُّل إلى بنية رمزيَّة مشحونة بالأحقاد. تُستدعى فيه الكلمات لا لتضيءَ الوعيَ أو لتكشفَ عن معنى أعمق في الحياة، بل لتبرير العنف والتطبيع مع الدم والدم المضاد، فيصبح الشعر عندئذٍ شريكًا في الجريمة، شريكًا في كلِّ المجازر التي ارتُكبت، وخصوصًا بحقِّ الأطفال عبر التاريخ.

من هنا جاء الحديث حول تقاطع الشعر وتماهيه مع الأيديولوجيا أو الدوغما: فكلاهما يشتغلُ على إنتاجِ سرديَّة قادرة على تزييف الواقع وتحويل العنف إلى قَدَرٍ تاريخيٍّ أو بطولةٍ مقدَّسَة!

(3)

الشعر الذي كان في أصوله الأولى فعل إنشاد للوجود، ورقصًا بالكلمات حول نار الحياة، أصبح ضمن هذا السياق مكبّاً لغرائز الانتقام. لم يعد فنًّا حرًّا، بل تحوّل إلى خطاب

تعبئة، إلى ما يشبه البروباجندا المنمَّقة جماليًّا ودعائيًا.

وهنا يفقد الشعر أحد أهمِّ شروطه:

أن يكون حُرًّا من الوظيفية، وأن ينطق من قلب التجربة الإنسانية الواعية والمدركة، لا من صخب المعسكرات والثكنات والكتائب وأفواه المسدسات والمدافع وساحات الحروب.

(4)

الشعرُ حين يُستخدم في هندسة الكراهية والتحريض يصبحُ مسؤولاً عما يزرعُه في الوعي الجمعيِّ، ويشتغل كقوَّة تدميرٍ رمزيّة لا تقلُّ خطورةً عن السلاح الماديِّ.

لذلك، فالشعر الحرّ هو ذاك الذي يعرّي نزعات العنف ويكشف آليات التضليل، بينما الشعر غير الحرّ لا يفعل سوى إعادة إنتاج العنف وتدوير الدم بلغة مُنمّقة ومتعوب على جماليات بلاغتها القبيحة.

(5)

إن مسؤولية الشاعر ليست في إبداع الصور الجماليَّة والفنيَّة فقط، بل بما تخلِّفُه كلماته من دوائر تأثير في الوعي:

- هل تفتح أفقًا للإنسانية والحياة ودعوة للاحتفال والسلام والبناء، في هذا الكوكب؟
- أم تغلقه في قفصٍ من العنف والكراهية، من الهدم والردم وإشعال الحرائق والكوارث في كلِّ مكانٍ؟

(6)

الشعر إنْ لم يكن دعوة لنزع فتيل العنف والثأر والانتقام، يكون كالجريمة، الشاعرُ فيه مهندسُ تفخيخٍ لغويٍّ، يضع مجازاته في الطريق العام، ثم يَترك العابرين يتفجَّرون في نصّه. الشاعر هنا ليس أكثر من فخٍّ لغويٍّ ومستودع صامت لأسلحة قاتلة.

بقلم رئيس التحرير

القصيدة كجهاز استعماري رمزي:
كيف يعاد تأثيث الموت والموتى؟

(1)

الموتى في زمن الحروب لا يُدفنون فقط في المقابر، بل يعاد ترتيب دفنهم وإحيائهم داخل القصيدة، وبالتالي يعاد ترتيب وتأثيث الموت بداخلها، حيث:

- يوصفُ،
- يُزخرفُ،
- يُزيَّن وتُعلَى قيمته،
- توسّع مساحته ويُرفَعُ رايةً وشعاراً من أجل ما يُظنُّ أنها كرامة أو حريَّة أو تحرير، ودفاع عن الذات،
- ثم يُروى كملحمة (لمجموعة من الجزارين).

فتكفُّ القصيدةُ هنا عن كونها مجرد تعبير إنسانيٍّ جماليٍّ للحياة وللوجود، إلى كونها أداةً لإعادة إنتاج الموت ودوائر العنف في مجتمعاتها. تتحول من صوتٍ للإنسان إلى رمزٍ يستعمرُه، يعيد ترتيب جرائمه من الداخل، على هيئة تماثيل بلاغيَّة غاية في الفن وغاية في الجمال، تماثيل تستدعي التصفيق المَرَضيَّ والمضطرب، وتصبح القصيدة مجرد مستعمرة رمزية، تعيد احتلالنا، باسم البطولة، وتزيّف الحقيقة من أجل المجد والتمجيد المزيف. قصيدة مقبرة وتابوت معًا، يعيد الشاعر فيها طلاء الجريمة بمساحيق وأصباغ عباراته وكلماته. تصبح قصيدته:

- أداة تدوير وتكرير بلاغي للجرائم عبر التاريخ البشري.
- ممراً أو شاحنة لنقل الجرائم من حقلها العقائديِّ المُزيّفِ إلى الحقل الجماليِّ، حيث لا تُدان بل يُحتفَى بها ويُحتفَل. شاحنة لنقل لحوم البشر.

بقلم رئيس التحرير

فالشاعر الذي لا يرى ما تخدِّرُه الموسيقا والاستعارات البلاغية، والاستعراضات اللغويَّة شاهدُ زورٍ ومشاركٌ أصيلٌ في الجريمة، وجزءٌ لا يتجزأ من صناعتِها وإعادة إنتاجها وتدويرها.

(2)

القصيدة هنا وبوصفها جهازاً استعماريّاً رمزيّاً، لا تقف عند حدود اللغة و حدود الشعر، بل تتعداه إلى تشكيل الوعي الجمعيّ. إنَّها لا تعيد إنتاج العنف فحسب، بل برمجَته في الذاكرة الجمعية أيضاً وإعلاءه بوصفه بطولة أو تضحية. تصبح جزءاً من تشكيل بنية نفسيَّة لا تقتصر على صاحبها وحده بل تمتدُّ إلى المجال النفسيِّ الجمعيِّ للجمهور الذي يتلقّاها. فالجماعات المنخرطة في مثل هذه الصراعات تحتاج إلى من يُشعر عن ذاكرةَ حروبها وصراعاتها على المستوى البلاغيِّ والفنيِّ والرمزيّ. وهنا يأتي دور الشاعر ليعيد ترتيب هذا الصراع ويُعلي من رمزيته إلى حدث أسطوريٍّ جماعيٍّ مقدَّسٍ، تتناقله الأجيال في صورة أمَّة مقاتلة، بطلة، يُبرَّر الشر فيها بوصفه شراً نبيلاً، ويُبرَّر القتل بوصفه قتلاً نبيلاً. وهذا هو عين تعريف الشرُّ المقدس.

(3)

قصيدةٌ، مستعمرةٌ:

أداةٌ لشرعنة العنف، ولتجميلِ بحيرةٍ من الدم، عبر الموسيقا والإيقاع والصور. الشاعر فيها كاهنٌ لغويٌّ دمويٌّ، صغيرٌ ومتوحِّشٌ، يعيد تكريسَ القرابين باسم الجمال. وإعادة إنتاج وتدوير القتل كمنتجٍ مقدَّسٍ ونبيل.

(4)

ومع ذلك فإنَّ القصيدة القادرةَ على إعادة تأثيث وتدوير الجريمة في نصوصها، بلغة التباهي والتفاخر، قادرةٌ على تفكيكها وكشف بنيتها المزيَّفة. قصيدةٌ لا تعيدُ زخرفة الجريمة، بل تعرّيها. لا تمجِّدُ القاتل (أو الضحية) بوصفه بطلاً، بل بردِّه إلى إنسانيته الممزَّقة التي تُظهر عبثية العنف البشريِّ. بل تُريك العدمية الوجودية البشرية في هذا العنف عبر التاريخ، بين الظالم والمظلوم، السجان والمسجون؛ فكلاهما مغرمان حدَّ الجنون بإعادة تدوير وإنتاج ذات السجن أو ترميمه، وإعادة إنتاج نفسيهما، في عدمية وجودية كما لو أنها غير قابلة للنهاية.

قال:

السّجان: سجين سابق. **السجين**: سجان منتظر.

والسجنُ؟ منزل للتداول فيما بينهما.

الظالم: مظلوم سابق. **المظلوم**: ظالم منتظر.

والظلم؟ شعار و راية.

الطاغية: ثائر سابق. **الثائر**: طاغية منتظر.

والثورة؟ مصنع تدوير وتكرير لذات النفاية.

الجلاد: ضحية سابقة. **الضحية؟** جلاد منتظر.

والجَلْدُ: مصنع جهنمي لتدوير وتكرير نفايتهما.

لا فرق هنا،

إلا في الكلمات وعدد الحروف، لقد اختُبر ذلك. لا فرق إلا في الكلمات وعدد الحروف، في هذه القواميس اللغوية التي هي مجرد حشد وضجيج وغبار.

(5)

الشاعر؟

- إما مستعمرة رمزية للجريمة،
- أو مفكك يكشف زيفها.

وكلّ استعارة تُكتب في سياق العنف، تُسهم في إعادة إنتاجه وتدويره في وعي الأجيال القادمة. ولعلّ هذا ما يفسّر كيف أنّ كثيراً من الحروب لم تُحفظ فقط في سجلات التاريخ أو الوثائق الرسمية، بل في قلوب القصائد والأناشيد التي تحولت إلى أرشيف عاطفي يرسّخ ويمجد العنف بوصفه قدراً ومصيراً وبطولة.

قال:

كلماتٌ شفرات لتبرير القتل.

مرايا للقاتلِ والمقتول.

كلماتٌ، هندسة لجدار الظلمِ

وجدار الظالمِ والمظلوم.

كلماتٌ، عصفٌ مأكول.

بلاغة الجُرح، أو خيانة الشاعر العربي للشعر

(1)

الجرح لا بوصفه رؤيا، بل هوية:

الشاعر العربيُّ، في كتاباته الشعريَّة - إلا ما ندر منها - لا يُفتّش خلف النزف، بل يُلمِّعُ الألم ويلمّع الجرح، ويقيم فيه كأنه خاتم وجوديّ، ويحوّل الألم إلى أناشيد نحيب، ثم يسميها شعراً. هنا يصبح الشعر جداريَّة بكاء جماعي، لا يفتح أبوابًا للحياة، بل يحفر قبوراً جديدة في جسد الإنسان ومعناه. إنَّه جرحٌ ليس بوصف الزيارة والعبور، بل بطَاقة تعريف وهويَّة. وكأن لسان حال هذا الشاعر يقول: أنا متألِّمٌ، إذاً أنا موجود.

إنَّ الألم الذي يعيدُ إنتاج الجرح بدل تجاوزه يتحوَّل إلى هويَّة فنيَّة وبلاغة مزيَّفة في الكلام. يصبح مرآةً داميةً، لا نرى فيها إلا حقدنا المكرر بصراعاته وثاراته وجمالياته القبيحة. فيفقد الجرح هنا طبيعته الأصليَّة كفرصة، أو ككشف ونافذة عبور، وممرٍّ نحو الوعي الأوسَع.

(2)

تمجيد الألم: فخ الجمال المُشوَّه

لا أعتقد أن هناك من يجاري الشاعر العربي في إتقان النحيب وصياغته صياغةً لغويَّةً عاليةً، وفي قوالب بلاغيَّة مذهّبَة ليست برسم الشفاء أو الإسعاف الروحي، بل برسم إعادة إنتاجه في البنية النفسية الجمعية لمجتمعه.

قدرة لا تجرؤ على الخروج من آلامها، أو لعلها لا تستطيع؛ فتتحول لغتُها إلى مكياج داخلي للجرح، يُكتب من أجل الحصول على ضمادات الإعجاب اللغوي وعلى تصفيق جماهيري مشبوه وتهنئات النقاد.

والنتيجة شعر يكتب المعاناة والآلام ولا يتجاوزها. كأننا أمام مسرحية مكتملة العناصر، حيث الجرح هو البطل، والشاعر ليس أكثر من كاهن في طقوس بكائياته.

إن وظيفة الشاعر ليس أن يحبسنا داخل الألم، بل أن يفتح لنا مساراً للخروج. الشاعر الذي يظل أسير النحيب، يصبح سجنًا بلاغيًا. على الشاعر أن يكون فعلَ تحوُّل، ينقلُ الجرح من مُجرَّد أثرٍ جسديٍّ أو نفسيٍّ، إلى بصيرةٍ أوسع ووعي أعلى.

(3)

هل خان الشاعر العربي الشعر؟

نعم، حين توقَّفَ عن كونه سبيلاً للتحوّل، وحين صار الشُّعراء يتغنّون بجراحهم، لكنَّهم لا يغادرونها. إنَّ القصيدة التي لا تفتح أفقًا، ليست شعراً، بل سجن. الشاعر فيها عابد صغير في معبد الصراخ والعويل. إنه شاعر اللطميات بامتياز، وهذا كل ما في الأمر.

إن خيانة الشاعر العربي للشعر ليست مجرد أزمة جماليَّة أو تقليديَّة أو تجديديَّة، بل هي أزمةٌ وجوديَّةٌ في العلاقة بين الشاعر والشعر واللغة والتجربة الإنسانية ومعنى الحياة بأكملها.

الجرح، حين يتحوّل إلى هوية أو شعار، يتحوّل إلى آلة لإعادة إنتاج الأنا والآخر، في دائرة مغلقة من الألم، بدل أن يكون مجرد تجربة إنسانية بوصف العبور والتجاوز.

إن الخطورة هنا مزدوجة:

- على مستوى الشعر كَفَنٍّ،
- وعلى مستوى الجماعة كَوَعي.

ومهمَّة الشاعر الحقيقي، في هذا السياق، هي أن يكون مُفكِّكًا نَفسيًّا:

- أن يأخذَ الجرحَ، ويعيدَه إلى طبيعته العابرة، (كنقطة عبورٍ لا كهوية).
- أن يكشفَ الألمَ دون أن يمجِّدَه، (ألمٌ بوصفه أفقًا لا سجنًا).
- أن يجعل من القصيدة أداةَ تحوُّل. نافذة عبور، جسراً نحو الوعي والحرية للبشرية جمعاء، ولكائنات الكوكب ومخلوقاته كلها.

(4)

حين تكفُّ القصيدةُ عن كونها قوة عبور إلى تخوم الوعي والإدراك والحكمة، تصبح مجرَّد ترفٍ بلاغي جمالي بائس وخطير جداً، إذ أن القصيدة هي تلك التي يتحوّل فيها النزف إلى ضوء، والوجع إلى قفزة. لكن حين يغيب الوعي، يبقى الجرح في مكانه، وتبقى القصيدة تدور حول ذاتها، كمن ينظف جرحًا بسكين.

(5)

ليس المطلوب من الشاعر أن ينكر الألم، ولكن المطلوب منه أن يعبرَه. أن ينظرَ في عين الجرح، ثمَّ يكتب من الجهة الأخرى. أن يحوّل الألم إلى حالة من التأمُّل المُشِع، وأن يجعلَ من الشِّعر، ومن القصيدة سُلّم نجاة، لا حائط مبكى للنواح. ففي زمنٍ امتلأ بالأصوات التي تبكي، لا نحتاج، في الحقيقة، إلى مزيد من الرثاء والنواح الجميل. بل إلى لغة تُخرجنا من حفرة البكاء، وحفرة هذا الصراخ، وحفرة هذا العويل.

قال:

إن لم تعبر... فلا تكتب.

فليس كل ما ينزف يضيء، وليس كل من يتألم يُبصر.

خاتمة:

ينبغي أن نعترف أنَّ الشاعر ليس بريئًا من كل هذا العنف الذي يحدث، بل إنَّه في قلب هذه البنية، داخل آلياتها وأدواتها الرمزيَّة واللغويَّة. إنَّه عاملُ تدوير لها بامتياز. ومن هنا تقع على عاتقه اليوم مسؤولية وجوديَّةٌ وأخلاقيَّةٌ، يفتح من خلالها نافذة للضوء في شعره، بدل المساهمة في توسيع دوائر العنف وإعادة تدوير الملاحم أقصد (المجازر)، وبالتالي إعادة إنتاج البطل أقصد (الجزّار).

في لحظة الوعي بهذه المسؤولية، تصبح اللغةُ أداة تفكيك، والبلاغةُ أداةَ كشف، والتجربةُ الفرديَّةُ طريقًا لإعادة تشكيل الوعي الجمعي. وفي النهاية، تظلُّ القصيدة مساحة اختبار:

- إما أن تكون جهازاً استعماريًّا رمزيًّا،
- أو أفقًا للوعي الأعلى والإدراك في مستوياته العليا.

واختيار الشاعر يحدّد أيهما سيكون.



دراسات و قراءات



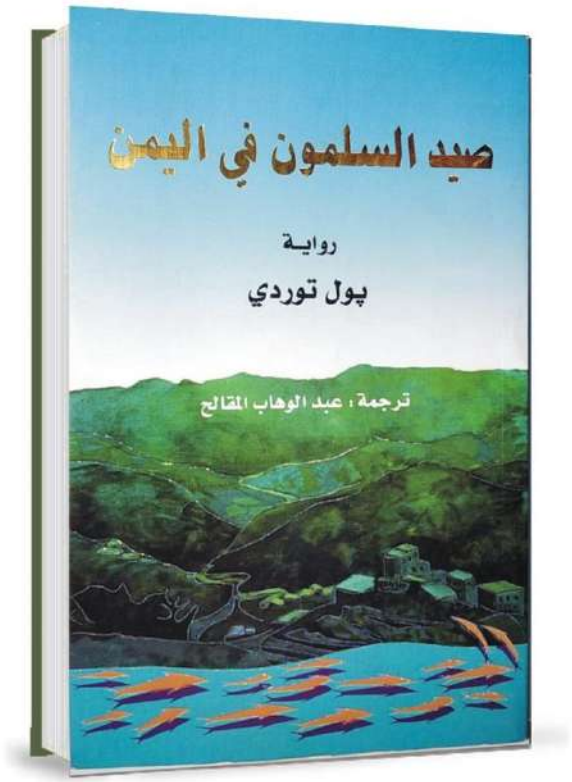
د. حاتم الصكر
-العراق-

سمك الغرب وماء الشرق:
«صيد السلمون في اليمن» والبعد الاستشراقي

لا تكاد مقولات الاستشراق بنوعيه القدم والجديد أن تتغير جوهرياً بصدد التعايش والنّدية البشرية، ونبذ الاستعلاء في خطاب الغرب التقليدي بوهم المزج بين الحضارة والمدنية، أي عدّ الحضارة في الشرق متأخرة في التقييم بسبب المدنية التي حصل عليها الغربيون. وهذه مصادرة على مطلوب منطقي لا يضع في الاعتبار ما على الأرض من رواسم وشواهد، تنطق بالمنجز الإنساني في تاريخ الشرق والإضافات التي قدمها للحضارة العالمية ونهضتها الحديثة، رغم الظلام الذي يعم حاضره لأسباب لم يكن الغرب نفسه بمنأى عن صنع بعضها احتلالاً، وتجهيلاً، ونهباً لثرواته وكفاءاته وتراثه الروحي الذي تعج به متاحف الغرب.

لقد استند إدوارد سعيد في قراءته للفكر الاستشراقي على تمددات هذا الفكر من مقولة دزرائيلي إن الشرق صناعة غربية. وتعقب ذلك ليرى تجسداته في الصور النمطية التي تُصنع في الأعمال الروائية الغربية لكراهية الآخر، عبر تنميطه بتلك الطريقة التي شخّصها سعيد وبحث في مشكلاتها النظرية؛ ليدين الخطاب الاستشراقي الكامن في خلفيات كتابتها ومحرك ذلك التصور المنتج سردياً.

وإذ يتحدث سعيد عن علاقات ثقافية وسياسية، يريد الاستشراق، بكونه (خطاباً) حسب المفهوم الفوكوي الذي تبنّاه سعيد، أن يلخّصه في (صورة نمطية) تشيع وترسخ ليسهل من بعد رفضها، وتبرير كراهيتها، مبيناً خطورة عمل السلطة في المعرفة، وكاشفا إجراءات معرفة الغرب بالشرق التي (كانت سبيلاً لمدّ السلطة عليه)، وهكذا أصبح (الشرق) نصاً، و(الغرب) سلطة، والاستشراق (معرفة) ووسيلة للهيمنة.

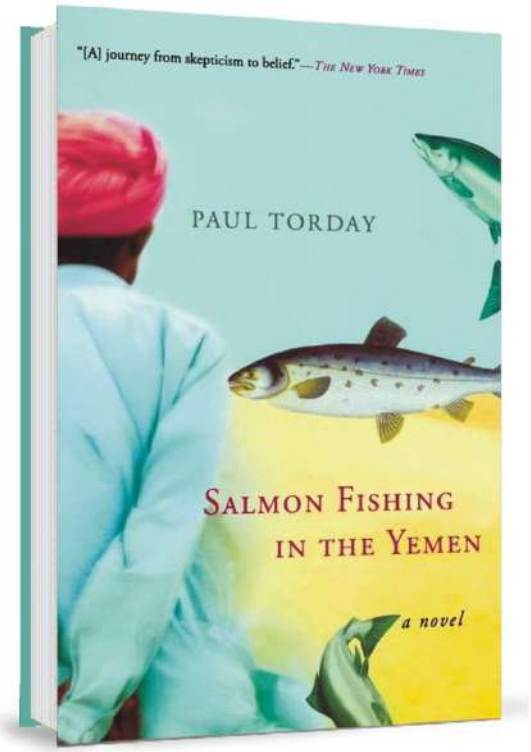


دراسات و قراءات

يخيل إلي أن رواية «صيد السلمون في اليمن» لبول توردي في تأويل قرائي معمق لوجهة النظر فيها، إنما تنويع عصري وسرد حداثي لموضوع استحالة التعايش، أو هي استرجاع سردي لمقولة الشاعر كبلنغ: الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا، مطوراً المعنى من الجهات الجغرافية – تباعد الشرق والغرب في المكان واستحالة التقاء الشروق بالغروب زمانياً أيضاً. ليجعلها قانوناً محتملاً لتلك النظرة الاستعلائية والمشبعة بضرورة التباعد الإنساني، حفظاً لتراتبات تبنى على وهم التخلف في ما هو راهن لأسباب لا تخفى على قراء التاريخ وتطور المجتمعات وفترات الاحتلال والقهر التي تعرض لها الشرق غالباً، في وقت تقدُّم الآلة الغربية متسلحة بفائض الثروات والعلم والتسلح. وهي كلها بالمناسبة ليست اكتساباً غريباً ذاتياً، بل نتيجة صراعات واحتلالات وتدمير بنى كثيرة في الشرق.

إن العمل الذي شبهه المترجم الدكتور عبدالوهاب المقالح في المقدمة العربية للرواية «بصبر صياد وبراعته كي يصطاد في النهاية عملا كهذا يرينا الصلة الممكنة بين الشرق والغرب، عبر رمزية عيش السمك بعيداً عن منابع الأنهار التي يجري فيها أو يهاجر إليها السلمون».

لقد استجاب الدكتور جونز العالم المتخصص بصيد سمك السلمون لضغط الحكومة البريطانية، لتنفيذ رغبة الشيخ اليمني محمد لتنفيذ رياضة صيد السلمون في اليمن




بول توردي

ترافقه مجموعة باحثين سيفشلون في المشروع؛ لأن السلمون في الأصل لا يعيش في بيئة كاليمن. ولكن الروائي اختار نهايته بعمل الطبيعة التي تثور غاضبة وتعصف بكل شيء يوم افتتاح المشروع الذي هللت له واحتفت به الحكومة البريطانية، هرباً من خيبات حروبها في الشرق، وتعتيماً عليها، فيموت الشيخ اليمني ورئيس وزراء بريطانيا غرقاً، ويهلك سمك السلمون كذلك.

وحين يعتزل الدكتور جونز العمل العلمي والبحثي بعد فشل المشروع، يعيش متفرغا في كوخ صغير مشرفا على مفقسة لتربية الأسماك اليافعة في بريطانيا. ويقول: «**تلك السلمونات الصغيرة لديها هنا فرصة أكبر مما يمكن أن تتاح لها لو كانت في اليمن. هذا موطنها الطبيعي، كما هو موطني الطبيعي**». فعادت أسماك الغرب لتعيش وتفقس بيضها في مياهه، لا في المياه الشرقية، العربية تحديداً. ويطغى على وصفه للسمكات الصغيرة طابع العطف على مصيرها المحتمل، هناك في الصحراء العربية التي لا تزال في المخيال الغربي مكان التجهيل والتخلف والأساطير القديمة.

أما في الفيلم فثمة أمثولة أيضاً، فبسبب سقوط المطر بغزارة في أحد مواقع التصوير في المغرب جرت إعادة بناء ديكوراته، فرأى أحد الممثلين في ذلك إنجازاً وتحقيقاً للمستحيل. وكأنه يبتكر مسمّى جديداً لفشل ترويض السلمون ليعيش ويبيض في صحراء اليمن، وفي نهر اصطناعي. فكانت تلك صدفة موضوعية أن ترفض الطبيعة في المغرب التمثيل المستنسخ لبيئة اليمن، كما جرى في اليمن استنساخ الوهم السلموني الذي جسدته الرواية، وقام عليه تأويلنا بالبعد الاستشراقي الذي تجاهله النقاد وصناع الرؤية البصرية للرواية، بواسطة الفيلم الذي تم تصويره في أماكن يتم فيها تخييل الأحداث التي تدور في صحراء اليمن. حتى عدّته بعض الموسوعات وقراءات النقاد عملاً (رومانسيا كوميديا).

ولا نفهم تفسير الكوميديا فيه إلا بأنها محاولة تكرار الصورة النمطية عن حياة العرب وتفكيرهم. كما أن النقد الفني الموجه للفيلم كان يوضح تحريف وقائع الرواية نحو الكوميديا، وافتعال المواقف الحادة الوقع، حتى أن مترجم الرواية ومسؤولون في المركز الثقافي البريطاني بصنعاء، وجدوا عند عرض الفيلم في لقاء خاص، أن ثمة اختلافات وفروقا كثيرة بين ما جاء في الفيلم والنسخة الروائية.

لقد كنت أعمل في جامعة صنعاء حين حدثنا زميلنا الدكتور عبد الوهاب المقالح عن صدور الرواية وعزمه على ترجمتها. من الطبيعي أن نندهش لما سمعنا عن فكرة الرواية وتمثلات المواقع اليمنية بتلك الدقة التي أسهب المقالح في سردها، وغرابة أحداثها، وبينّ عزمه على ترجمتها. وقد فعل ذلك، وأنجز الترجمة العربية الأولى للرواية ونشرها في صنعاء عام 2008، أي بعد عام واحد من صدورها في بريطانيا. ولم تكن الرؤية البصرية قد أنجزت سينمائياً إلا عام 2011.

حظيت الرواية بترجمات للغات عديدة وقراءات متعددة أيضاً شرقاً وغرباً. فتوقف الغربيون عند المثير في الأحداث وغرابتها، وما فيها من حبكات جانبية كالفساد الحكومي والوهم العلمي المساند له. والعلاقات الغرامية ونهاياتها المؤثرة، والتعريج على حرب الخليج عبر مصير النقيب روبرت ماثيوز المجند في القوة البريطانية في مدينة البصرة وزوجته هاريت التي تعمل في مشروع السلمون.

كانت أصداء قراءة الرواية عربياً قد توقفت عند موضوع الإيمان، والأمل الذي يعد إيماناً يفتقده العالم جونز المتخصص بصيد السلمون، وكذلك في دلالات المشروع الفاشل وترميزاته الفكرية عن علاقة الشرق والغرب، وإمكان تحققها بتلك الندية المفترضة بعد مزج الذاكرة والتاريخ والوقائع، وكذلك السائد من الرؤى والمواقف المكرسة للتباعد بالانحياز لناهبي الثروات والمحتلين.

وكذلك حول التبرير الاستعماري لجدوى المشروع وفشله المحتم، والسياسة التي تنفضح ألاعيبها وكواليسها وفساد السياسيين في ثنايا العمل. وقليلاً ما ذهبت القراءات إلى تكريس استحالة اللقاء الشرقي الغربي.

سيزور بول توردي اليمن عام 2014، ويصل إلى جبال حراز التي تخيل أن مشروع السلمون سينجز فيها، ويلتقيه الروائي اليمني وجدي الأهدل معية كتاب يمنيين،

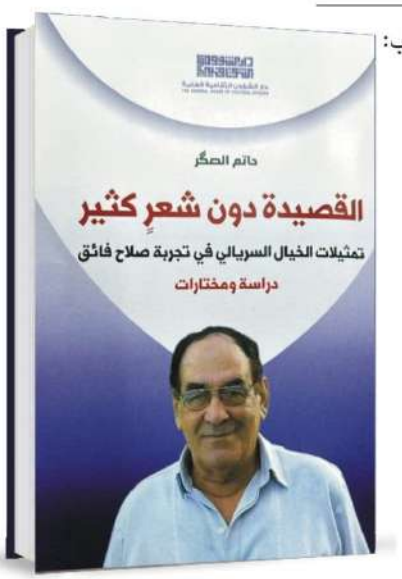
ويدوّن في مقالة نشرت في الملحق الثقافي لجريدة الثورة الصنعانية في الأول من كانون الأول (ديسمبر)، سارداً بعض تفاصيل ذلك اللقاء. يخبرهم توردي أنه زار المرتفعات الجبلية في سلطنة عُمان، ورآى مشاهد الطبيعة فيها، ما ساعده على تمثل جبال حراز موقعاً لمشروع السلمون، وخطة الرواية في تعيين الأمكنة الممكنة للحدث في اليمن.

وعندما يسأل الكتاب اليمنيون عن المعنى المجازي للرواية بعد تلخيصه لأحداثها، وإذا ما كان يعني «أن البلاد العربية الجافة ليست صالحة لتلقي الحضارة الغربية، وأن أية محاولة للتنوير سيكون مصيرها الفشل المحتوم؟». يقول الأهدل إن توردي أخذ وقتاً قبل أن يجيب، نافياً ذلك المعنى المنسوب للعمل، وردّ بأنه «قصدَ المعنى السياسي وضرورة عدم تدخل بلده في قضايا الشرق الأوسط، كما حصل في التدخل في العراق». وذلك تفسير أحادي قد ينطبق على جزئية مقترح الحكومة وبذخها على مشروع السلمون الفاشل. لكن المغزى الأعمق المقترح لا يروق للكاتب كما يبدو.

وفي مقال وجدي الأهدل أمثولة طريفة حيث أهدى الروائيون اليمنيون كتبهم لتوردي الذي قال إنه سيضعها في مكتبته، رغم أنها بالعربية التي يجهلها. ولديه يقين كما ينقل الأهدل بأنها ستخوض رحلة شبهة برحلة السلمون الذي يقطع مئات الكيلومترات مهاجراً من البحر إلى منابع المياه في الأنهار، لتصل أي الكتب، إلى قارئ ما.

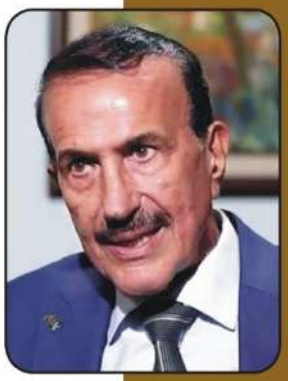
ولعل توردي ساق لنا دليلاً آخر عند الحديث عن مصير الروايات المكتوبة بالعربية، الذي شبهه بما يحصل لسمك السلمون في كل هجرة للمنابع، متناسياً ما خطّ هو نفسه من مصير للسلمون المهاجر عكس التيار.

صدر للكاتب:



2025

دراسات و قراءات



د. سمير الخليل
-العراق-

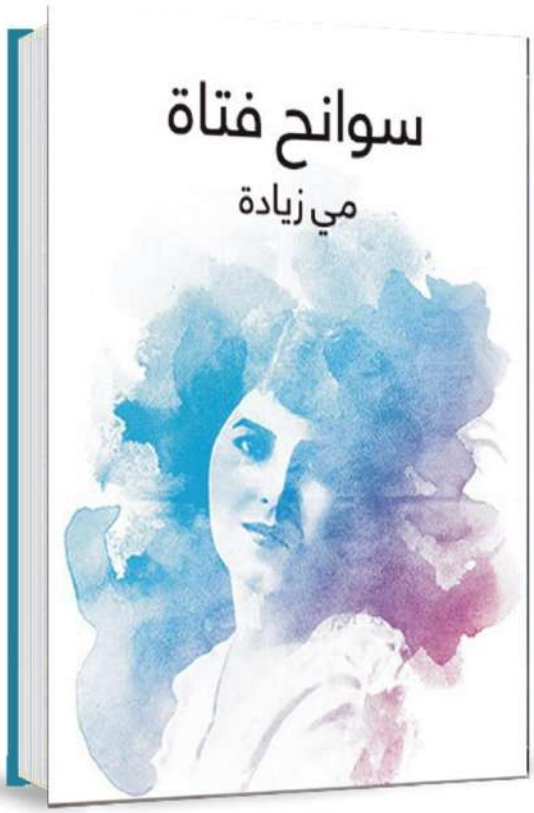
ما وراء التجنيس النسوي

من عفوية الماضي إلى قصديّة الحاضر

(2 - 2)

إنَّ الموضوع أو البعد الميتاتجنيسي لم يكشف عن صياغات أسلوبية فنيّة بل عمد إلى الانزياح لتناول اشكالية فكريّة وحضاريّة ولغوية وكما اسلفنا فإن الكتابة الميتاتجنيسية تعمد دائماً للاشتباك مع الظواهر والمفاهيم والقضايا والهموم العامّة، منطلقة من خطاب الذات ازاء الموضوع، وطبيعة الكتاب تتمركز حول هذه الموضوعات بصيغة خلق فضاء تعبيري مفتوح، وليس من المستغرب أن تتناول الكاتبة مثل هذه الموضوعات الوطنية والقومية والفكريّة فهي في معترك تلك المرحلة التاريخية التي شهدت تصاعد للشعور القومي والعربي والديني في مواجهة المدّ الغربي وحروبه وهيمنته واعتداده بالتفوّق الحضاري والنرجسية الغربيّة.

أمّا كتاب (سوانح فتاة) فإنّه كتاب متنوع الموضوعات والتوجهات، فلم يكشف عن هوية محدّدة أو مضمون قصدي أو جنس أدبي فالكاتبة تمزج بين الموضوعات الرومانسية والواقعية، وهموم المرأة وبين القضايا الوطنية والقومية، والاجتماعية وتناول بعض الظواهر آنذاك، وعلى وفق هذه التعدّدية، وتنوع الأفكار واختلاف الموضوعات فإن الكتاب بمجمله لا يكشف عن تجنيس محدّد، ولم يكتب على غلافه سوى العنوان الرومانسي المقارب لديوان شعر، والإشارة إلى هموم وأحلام الفتاة، وعتبة العنوان وطبيعة الموضوعات المتعدّدة، تعبرّ عن التوجه



الميتاتجنيسي بشكل جلي، فضلاً عن طبيعة الصياغة لهذه الموضوعات التي اعتمدت التوليف أو المزاوجة بين المقالة والخاطرة والتدفق الذاتي لخلق الفضاء الميتاتجنيسي والتعبير الفني عن قضايا متعدّدة بهذا الأسلوب. ومن ضرورات المعاينة والدقة والكشف عن هذه المعطيات يمكن تفحّص موضوعات وعناوين الكتاب ومنها: (احرصي على قلبك)، و(رسائلنا اليوم وبالأمس)، و(سلام الله يا مطر عليك)، و(موعظة شهر الورود)، و(دنا عيد الميلاد عام سعيد)، و(سعادة ملك اليونان)، و(الشباب والموت)، و(عائدة تتذكر)،...وغيرها من العناوين التي تجسّد بدقة طبيعة التنوّع والاختلاف بينها، فهي تتناول قضايا وظواهر ويوميّات من معترك تلك المرحلة وما يشغل ذهن المرأة إزاء هذه الوقائع والمضامين وضرورة المساواة، ومن اللافت على سبيل الدلالة فإن الكاتبة تقسّم الكتاب إلى عدّة (سوانح) مثل: الفصل الأوّل الذي تبدأ فيه بـ(السانحة الأولى) وتدافع في هذا النص عن المرأة وتنتقد من يجرّدها من مكانتها، وجعلها كائناً يهتم بسفاسف وقشور ومظاهر الحياة فحسب، ونجتزئ هذا المقطع الدال من النص للإطلاع على موضوعة السانحة الأولى: "لقد غالى بعض المفكّرين، لاسيما بعض الذين اقنعوا أنفسهم بأنهم مفكرون، لقد غالى هؤلاء في فصل المرأة عن النوع الإنساني الذي كادوا يحصرونه في الرجل، والواقع إنَّ كل حميّة تهز المرأة إنما تنطلق من النفس الإنسانية الشاملة، وكلّ نقص يشوبها إنما يرجع إلى العجز البشري الشائع، وكل أثر من آثار ذكائها إنما هو وجه من وجوه الفكر الإنساني العام"[12]، ودلالة مفردة (السانحة) هي بحد ذاتها تعبير يقع خارج دائرة التجنيس إذ تقترب من معنى الخاطرة أو البوح الذاتي ولا تنتمي إلى التحديد التجنيسي، والكتاب يزخر بالقضايا والظواهر الاجتماعية وبعض مظاهر الحياة في تلك المرحلة، فنجد الكاتبة تزج بنص موسوم بـ(احرصي على قلبك) الذي يعبرّ عن تدفق وبوح رومانسي تدعو فيه إلى أن تحتفظ الفتاة بقلبها، وتدعوها إلى الاحتفاء بالذات، والابتعاد عن الحزن والملل وهو خطاب قصدي إلى الأنثى وضرورة أن تقف متماسكة بكبرياء إزاء ما يحدث لها من أحزان وخطوب، ولعلّ ما يعنينا في هذا النص هو أنه كتب بصياغة الأسطر، وبطريقة (قصيدة النثر) مع مزاوجة لبوح سائب ومتدّفق، وذلك أمر لافت إذ أنّ السيولة التعبيريّة والمقاربة الشعريّة جعلته نصّاً خارج التجنيس تماماً، ونجتزئ مقطعاً من النص المذكور، إذ تقول: **"لماذا أراك ترقبين ما ليس بالموجود وتشتاقين ما ليس بالبادي؟... وإذا تحوّلت عنك إلى مرآتي رأيت هناك وجهك مفجعاً حزيناً.. أهو أمل غزا نفسك فثقل على فؤاد منك اعتاد القنوط؟! أم قرب تهليل الأمل يأس ينتحب وشعور بالفشل طالما خالط الرجاء؟...وأنت أيُّ علّة تضنيك فتلوبين وتتأوّهين؟! ألا احرصي على قلبك أيّتها الفتاة... جاء المساء مرة أخرى، جاء المساء وتبعه الليل.. وعيناك قرب السراج جامدتان جمود من يتأمّل جثة..."**[13].

وعلى الرغم من البوح والتدفق والروح الرومانسية لكنها مزجته بتهويمات الأسى، ومن المعروف أن التيار أو النزعة الرومانسية ترتكز على الإثارة العاطفية وإثارة التعاطف مع الذات كأسلوب لتمجيدها ومنحها طاقة من التوق والأمل ومن البداهة حول الأسلوب أو التيار الرومانسي، فإنه كما نعرف يختلط ويمتزج مع التأسيس والصياغة الرمزية ولذلك نلحظ نص الكاتبة قد تأطر بالروح الرمزية، وجعلت من مخاطبة الفتاة بمثابة مخاطبة الأنثى، وحفل النص بالكثير من الإشارات الرمزية، وما عبرّت عنه من حزن اتخذ من الطبيعة ومظاهرها رافدة، وركزت على الربط الرمزي بين الأحزان والليل والمساء الذي تكرر عدّة مرات في النص، وقد اتضح ابتعادها عن المباشرة والتقريرية فالبراعة عند أي كاتب تكمن "بالابتعاد عن الأسلوب المباشر واتكائه على ترجمة أحاسيسه وأفكاره وصوره في قالب رمزي، فالرمز هو ما ينتج لنا أن نتأمّل شيئاً وراء النص، وهو قبل كلّ شيء معنى حفي وإيحاء، إنَّه اللغة التي تبدأ حين تنتهي اللغة التداولية المباشرة، وهو الأسلوب الذي يبيح للوعي أن يستشف عالماً آخر لا حدود له، ويكتسب المعنى دلالات إيحائية ورمزية تكشف عن جوهر الخطاب"[14].

وتماهياً أو تعالقاً مع التوجّه الرومانسي وتأطيراته الرمزية، نرى في نص (موعظة شهر الورود) ميلاً إلى وصف جمال الطبيعة، وزهو الربيع واخضراره، وحوار الذات مع الجمال المتجسّد على شكل مناظر وصور ومشاهد

مترعة وباذخة الزهو، واقترن أسلوب وصف جمال الطبيعة بصيغته الرومانسية بأسلوب التعبير والبوح عن الذات بوصفها البؤرة المتفاعلة والمتطلّعة إلى هذه العوالم الغارقة بالعذوبة، وإنّ سيميائية العنوان تحوّلت إلى دعوة أو موعظة للانتباه إلى هذه العوالم المليئة بالسحر والورد والأفياء، واتسّم النص باستلهام الروح الرومانسية والاقتراب من الأداء التعبيري الشعري حتى استوت قطعة فنية: "دنا المساء فهزّني طرب الربيع ورغبت بالخروج والتجوال لأشارك الطبيعة في أفراحها، كأني حسبت جدران البيت تقطع الصلة بيني وبينها، وتشعرني بأنّي محرومة من مشاركة الموجودات الهاتفات بأريج ايار في الغصون وبزينة الأرض العروس... خرجت وليس لي وجهة معيّنة أطلب بداهة احياء قلما اخترقتها، فسرت في شارع قصير على مقربة من شارعها كأنّ نفسي المتيقظة لبّت داعي الأخضرين المحيطين بهاتيك المنازل، أخضر يبسط على أرض الحديقة طنفسية مخمليّة، وأخضر يتعالى ظليلاً يعكس طيف أفنانه على وجه الجدران الشاهقات... سرت متمهّلة انتقل من رصيف إلى رصيف، والشمس آخذة في التحدّر، وقد انكسرت حدّتها ولطف نورها، حتّى بدت الأشعة حزينة بما مازجها من معاني الفراق، وما كان أندر المركبات والسيارات في ذلك المنعرج...."[15].

تجلّت في النص روح الانطلاق ومعانقة أجواء الربيع، وسحر الطبيعة، والنص قائم على بوح ذاتي وجداني شعري، وتدّفق شعوري، يوحي برمزيّة الانعتاق، والبحث عن الحريّة والأجواء المفتوحة، وكأنّ الذات كانت أسيرة الجدران، وتشعر بالإيحاء والتحفيز على توق الطبيعة وسحرها، وهي الحل الوجداني للهروب من الأحزان، والبلادة كما اتضح ذلك في التيار الرومانسي عموماً، واقترن بدعوة ورؤية فيلسوف التنوير الفرنسي (جان جاك روسو) بالدعوة إلى البراءة الأولى وإلى الطبيعة للتخلّص من أدران وأحزان واشكاليات الواقع الإنساني بكلّ أبعاده وتداعياته، ونلحظ في النص سانحة للانطلاق نحو تحقيق حلم فردي مختلف والتماهي مع أمنيات، وتوهّجات الوجدان الداخلي والبحث عن الاشراق، ولعلّ إشارات النص الرمزيّة تكشف عن بحث الذات عن صيرورة جمالية تجعلها تتحصّل على التوازن المفقود، إنها دعوة للتطهّر في ربوع وجمالية الطبيعة.

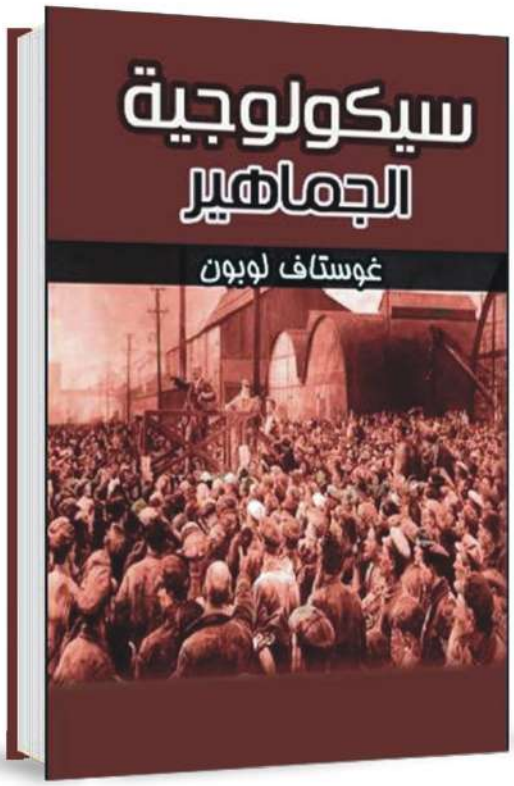
وما يغنينا على مستوى المعاينة النقدية أن النص زاوج بين البوح الذاتي ووصف الطبيعة شأن الرومانسية، وتداعيات البحث عن أجواء تجعل الذات تتمتع بخيارها وانتمائها للجمال، فكان نصّاً ساحراً في شعريته متمرداً على خصائص التجنيس والصياغة الفنيّة على وفق اشتراطاته المعروفة، وكأنّ الدعوة إلى الطبيعة والجمال اقترنت بفضاء تعبيري وكتابة مفتوحة غير خاضعة للتسمية، أو التوصيف الأجناسي فهو نص توليفة بين البوح الوجداني، والوصف الشعري والخاطرة، فخرج بعيداً عن الحدود الأجناسية، وكان نصها الموسوم بـ(سعادة ملك اليونان) نصاً عميق الدلالة، إذ يمتزج فيه وعي الذات ونبذ الإستبداد، والتعالق مع ظاهرة استغلال الشعوب وترويضها فعودة الملك والأسرة المالكة إلى اليونان يُعدّ فرحة قومية انساق خلفها وتماهى معها كلّ الجموع التي لا تفقه خفايا وحقائق ما يجري، وهذه السانحة تتضمّن نقداً لاذعاً وبأسلوب جمالي ووصف مفتوح لظاهرة الاستبداد وخداع الشعوب، ومن اليقين أن الكاتبة لا تتحدث عن اليونان بشكل قصدي ومحدّد، فإنها بكل تأكيد تتحدّث



فيلسوف التنوير الفرنسي (جان جاك روسو)

من هذه الحادثة منفذاً، إذ ترمز من خلالها إلى أساطين وكهنة وملوك الإستبداد في الشرق والغرب، وتتطرّق الكاتبة إلى اشكالية الجمهور الذي يصفّق للسلاطين، ولا يتعمّق بقراءة المشهد نظراً لقوّة وهيمنة التدجين السلطوي، وذلك ما تطرّق إليه (غوستاف لوبون) في كتابه الشهير (سايكولوجيا الجماهير)، وهو كتاب في علم نفس الجماهير أو علم النفس الجمعي، ويقدّم فيه تحليلاً سايكولوجياً للسلوك الجمعي وأساليب تدجين وترويض الجموع، ولعلّ (مي زيادة) ترصد هذه الظاهرة وبوعي مبكر من زاوية جمالية الوصف، وقدّمت صورة مشهديّة من خلالها عبرّت عن الفكرة العميقة والدلالة الخفيّة، وبطبيعة الحال إنها أيضاً مزجت بين عناصر التعبير المختلفة لتنتج لنا نصّاً حرّاً يحمل دلالات واشارات منتجة للمعنى المتوخى وينطوي تحت الكتابة المفتوحة (الميتاتجنيسية)، تقول: "نقلت برقيات اليوم خبر عودة الملك قسنطين والأسرة المالكة إلى بلاد اليونان فقالت إنَّه قوبل بحماسة شديدة وروت عنه هذه الكلمة (إني سعيد بالعودة إلى وطني).. طبيعي أن يسرّ المرء بالعودة إلى بلاد أقصي عنها وهو يحبّها، طبيعي أن يرتاح لاستنشاق هوائها لاسيما وله فيها عرش كسائر العروش، انتصبت قوائمه على قوة الاستمرار والتسليم بلا مناقشة، ليس تلاميذ المدرسة الذين أسمعهم يهتفون بقسنطين عند الانصراف، هم وحدهم أطفالاً يؤيدون من يهللون، وينادون بما لا يفقهون، الجمهور طفل بوجه عام، موجة ترفعه وموجة تدفعه، انفعال يطير به إلى قمم الجبال وانفعال يهوي به إلى أعماق الهاوية يؤلّه الساعة من سيذل بعد ستين دقيقة وسيمجد غدا ما قدّسه أعواماً ودهوراً، وهو في كلّ ذلك هائج مائج، مسيرّ غير مخير يتدافع بلا تروٍ أو تعقّل ومن الغرائب أن الأشياء تقوى بالتضاعف إلاّ ذكاء الجمهور..."[16].

لعلّ من طبيعة الكتابة الميتاتجنيسية هي تناول الظواهر وإشكالية الوقائع والمظاهر والتصدّي لها وتحليل عناصرها وجذورها بأسلوب التهكّم أحياناً والنقد والكشف أحياناً أخرى، وبهذه اللغة التعبيرية المفتوحة ومتعدّدة الدلالات والعناصر يتأسس معنى وتقنيّة النص غير المجنس، أمّا الكراس الموسوم بـ(غاية الحياة) للكاتبة نفسها فهو يتمركز حول سؤال انساني ووجودي وفلسفي قائم على فرضية (ما الغاية من الحياة) ونجتزئ هذا المقطع من الكّراس الصغير: "أيتها السيّدات.. ما غاية الحياة؟ ولا أعرف كلمة خطيرة كهذه وأكثر تفلتا من حدود التعبير، إنَّ لفظة (الحياة) في معناها العام تشمل الكون بأسره، مما يرى ومالا يرى، وهي ذلك التيّار الخفي النافذ في كلّ شيء، المحيط بكلّ كائن، وقد حوى من الاقتدار والجبروت ما ألقى في روعنا، إنه خروج من روح الله، كأنّنا نحسب الحياة نسمات نور وانعاش منطلقة من صدر تلك القوة الكبرى التي نسبح جميعاً في بحار جودها، ونسمّيها (الله) فإذا شمل معنى الحياة جميع الموجودات فأنى لنا تعيين غايتها...؟!"[17]، ويتوغل النص في هذه الكيفية عبر طرح الأسئلة والأفكار والمفاهيم حول الحياة وحول الخير والشرّ، وقدرة الإنسان على تحمّل مشاق الحياة، ومحاولة تذليل صعابها وتقلّباتها من خلال الإيمان بالأفكار والمثل التي تجعل الإنسان يسعى من خلالها إلى تحقيق غاياته وإن اختلف البشر في فهم الحياة وفهم الغاية، وذلك سؤال وجودي واشكالي وكما أسلفنا بأن الميتاتجنيس يتصدّى لكثير من الموضوعات الجدليّة ويتطرق إلى الظواهر والمفاهيم بأسلوب الرؤية المفتوحة واللغة الشاعرية.



ماوراء التجنيس المعاصر في كتاب (الألفة والاختلاف)[18]:

ويمثّل كتاب (الألفة والاختلاف) للكاتبة بشرى موسى صالح أنموذجاً جلياً للكتابة الميتاتجنيسية بوعي ومقصدية واضحة لما ينطوي عليه من اشتغلات هذا النمط التعبيري المفتوح والمتجاوز لسمات وقواعد التجنيس، وهوية النوع الأدبي، كما تنص الكاتبة في مقدمتها، باتّجاه الانفتاح على عوالم وفضاءات مختلفة، وتعكس سيميائية العنوان دلالات واحالات لمعنى الألفة عبر الحوارات المتناغمة، ولكنّها في الوقت ذاته متفرّدة ومختلفة في طبيعة النصوص، وقد تتضمن مفردة الاختلاف الى جانب المعنى الذي ذكرناه، معنى آخر هو الحضور أو الإقبال إذ يكمّل المعنى الأوّل لتحقيق الألفة والتماهي والمطابقة، وعلى وفق هذه المعطيات يمكن الاستدلال على التطابق والتناغم من خلال جملة العطف التي تشكل منها العنوان بوصفه النص الموازي، لكنّه لم يعكس أي اشارة لعنوان مجنّس فهو لا يوحي بنسق شعري أو مقالي أو روائي أو قصصي بل يحيل إلى إشارة لموضوعة أو مضمون أو ظاهرة، "فالعنوان ليس إضافة شكليّة خالية من المدلول وإنما أصبح يمثل واحداً من مفاتيح النص الأدبي التي تساعد على كشف مدلولاته



د. بشرى موسى صالح

واستكناه أسراره، ويُعدّ ضرورة كتابية، فهو بديل عن غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال، وهذا يعني أن العنوان بانتاجيته الدلالية يؤسس سياقاً دلالياً يهيئ المستقبل لتلقي العمل..."[19]، ويعبرّ العنوان الإشاري الفرعي (نصوص وعتبات) عن دلالة تفيد اللاّتجنيس وتنفتح على دلالات وعوالم جديدة ومغايرة تتجاوز القيم الفنيّة وعناصر التجنيس المتداولة، ويعكس العنوان العام حالة التوافق والتناغم والألفة بأبعادها السايكولوجية والفكرية والاجتماعية.

وقبل الشروع بتحليل نصوص الكتاب نرى من الضروري أن نحتكم إلى رأي ووجهة نظر الكاتبة في اشكالية التوصيف واشكالية التجنيس وميلها إلى كسر نمطية الكتابة المجنسّة، والانفتاح على عوالم وفضاءات متحرّرة من العمود الأجناسي، ومن قوانين النوع الأدبي، وهي تدلي بوجهة نظر تزيح عن العمل دلالاته وتمثله وخصائصه التجنيسية، وتكشف عن قصديّة ضمنيّة في التوجه إلى هذا النوع من الإفضاء والتدفق النصيّ المتجاوز لمحدّدات الاشتغال الأجناسي بوعي وقصديّة معلنة، وهذه القصدية تعكس الرغبة في التحرر والتجريب وإيجاد التطابق بين المضمون والشكل، والقصد والصياغة وتأسيس فضاء يعكس التضاد بين النمطي والمغاير والمجنّس وغير المجنس والمألوف واللامألوف، إذ تقول: "أردت النصوص أن لا تشبه غيرها،



أن لا تحمل تجنيساً، أو قالباً تسير في إهابه أو ركابه.. إنها نصوص لا تحمل تجنيساً معيناً، لم أرد لها أن تندغم مع كتابات الأدباء المألوفة التجنيس"[20]، وبهذا التوجه وجدت الكاتبة أنها قادرة على انتاج تمثّلات جديدة وكتابة مفتوحة لتعبرّ بها عن مضامين إنسانية وثقافية، وترصد ظاهرة تنطوي على الكثير من قيم الألفة والتثاقف والتحاور التي تتضمّن صورة دالّة لجدل الذات والآخر من خلال استثمار لوسائل التواصل الحديثة، والتقاط اليومي والمهمل على وفق صياغة تعبيرية شاعرية تقدّم ثيمات ودلالات مغايرة ومختلفة إذ ينبثق عنها خطاب فيه كثير من محمول اللّحظة الفارقة باتّجاه الانفتاح على مساحات أداء تعبيرية مغايرة وجديدة، وتوظيف تقانات فنية مختلفة، ولا تخلو هذه المعطيات من استثمار طاقة البحث وديناميّة التجريب التي "تنفتح على ابداعات وقدرات سرديّة جديدة ومتطورة، فإن تلاقح الفنون وتداخلها على النحو الذي يطوّر اشكال التعبير وفنون الإبداع من خلال الإفادة من التقانات والأساليب والمعطيات البنائية، وهو ما يجعل العمل يحقق انعطافة نوعيّة وعدم الارتكاز على ثوابت التجنيس والمحدّدات المسبقة لرسم ملامح الهوية الأجناسية..."[21]، ونجتزئ بعض الجمل والعبارات التي تدلّ بوعي على الطبيعة الميتاتجنيسية للكتاب، فقد جاءت في المقدمة بعض الإشارات المهمّة والدالة لما يزيد الحديث عنه، إذ يقول (يوسف وغليسي) في مقدمته للكتاب: "إنها كتابة مضادة للتجنيس، تحاول رسم بوطيقا المحبّة بقلب ممتلئ شفاف...."[22]. وعن طبيعة ومضمون الكتاب نلحظ هذه الإشارة للمقدّم نفسه: "تلفّ هذه النصوص حوارات فكرية عميقة في قالب سردي، إبداعي شائق، تنسجه تقاطبات فضائية وثنائيات ضديّة (الائتلاف والاختلاف) الممكن والمستحيل، الحلم والواقع، تجسدت حتى في عناوينها التي ائتلفت في عمومها..."[23]، وقد مزجت الكاتبة بين (السردي) و (الصوفي) والثقافي والنقدي والحوارات الذاتية وردود وتعليقات الآخرين، عبر الفضاء الرقمي أو مواقع التواصل الاجتماعي بوصفها مساحة أو فضاءً اتصالياً وتواصلياً جديداً، والكتابات تعكس نمطاً من التفكير والتناغم والاختلاف والإئتلاف ضمن فضاء كليّ مفتوح، وبعيد عن كلّ عناصر التجنيس وخصائص النوع، فهي تكتب الميتاتجنيس بوعي مقصدي إنّها تغريدات خارج النسق الأجناسي المعهود والمتداول، وإيجاد عوالم جديدة للتثاقف وتوثيق الحوارات والتجاذبات التي خرجت من طابعها الذاتي، والشخصي إلى الهمّ الثقافي، وإلى الهم العام، لكنها كما يقول المقدّم كتابة "لا تنتمي – في الأخير – لا إلى هذا الجنس ولا إلى ذاك النوع، بل هي كتابة متمنّعة تأبى الأسر والانضباط والانقياد والقولبة، وطاعة الأعراف الجنسيّة المألوفة"[24]، إنّها تعبرّ بنصوص قصيرة ومركّزة عن مختلف القضايا والمضامين بما يضفي عليها عمقاً وجمالية في الأداء والبوح والقصدية والصياغة، إنها نصوص "منزوعة النوع / حائرة المغزى، أمّارة بالتأويل"[25].

وتصف الكاتبة تجربتها -كما ذكرنا سابقاً- بالكتابة المفتوحة بقولها: "أردت للنصوص أن لا تشبه غيرها، أن لا تحمل تجنيساً"[26]، وتمثل هذه التجربة تعبيراً عن الذات المتفاعلة القائمة على البوح والاحتفاء بالآخرين وبالذات أيضاً، ويتمركز الخطاب حول (الأنا) بصيغتها الثقافية والتواصلية، كما تقول الكاتبة نفسها: "إنها نصوص تشبهني، فهي أناي، وكتابتي، وقراءتي وحارسة أفكاري في رفعتها، المفكّرة بالألفة، والخالقة للاختلاف، حين تنأى عن قراءة الحب قراءة خطيّة"[27]، ومادة الكتاب (غير المجنسّة) تحتوي على التعليقات والتفاعلات التي جرت بين الكاتبة والكثير من الأدباء والنقاد والمثقفين، حول مختلف القضايا، والمضامين الثقافية والنقدية والمعرفية، وفيها كثير من المجاملات العفوية والانطباعية الآنية، والود المتبادل والاحتفاء الضمني بالذات، وكل هذا التفاعل يمثّل نوعاً من التحايث مع النصوص التي تكتبها، وهي نصوص تنطوي على شعريّة جميلة وشفيفة، وتزاوج بين الثقافي والسردي والصوفي مما يضفي عليها عمقاً وتمرداً على الأنساق التقليدية المجنسّة، وإن كنت أرى أنّ الكتاب لو اقتصر على النصوص الإبداعية بعيداً عن المجاملات (الفيسبوكية) لكان أصفى وأجمل، والنصوص التي كتبتها المؤلفة دخلت إلى فضاء التفاعل التواصلي

تتمركز على الاختزال والتحليق بالأداء التعبيري الذي يحمل الكثير من الإحالات والتأويلات، والخطاب النابع عن وعي ميتاتجنيسي، ونجتزئ من مقـــطوعة (فتنة الاختلاف) قولها: "ثمة فتنة في كل شيء في الواحـد المتعدّد... وفي المتعدّد غير الواحد،.. كيف يمكن أن نقـرأ خارج هذه البـداهة تاريخ كلّ شيء ألفناه.. الشعر والنثر والنقد.. الحاضر والغائـب.. المعـروف والمجهـول.. الموجـود والمرتجـى.. والغائب المضيّع.. كيف يمكن اكتناه العالم بحلاوة المختلف.. مغامرة الرفض والثورة عوضاً عـن معـاشرة المعـروف؟ كيف نضمر الرغبة.. وتشرب الأرض نور المسرّات.. لتبـدو الحياة امرأة تعرف مواسم عشقها.. تتشرّد في الصورة.. تحمل وصيّة للعاشقين.. ولكن كيف تحملها ويداها غلّ.. وسرب حمام"[28]، ويمكن الاستدلال من خلال هذا النص على الثوابت المشـتركة مع سـائر النصوص التي اتسّمت بالشعرية الشفيفة، وهيمنة البوح الذاتي المتدّفق والمتحرّر من كلّ قيد أو نسق تعبـيري متناسـل ومألوف، مقـرونا بالبحث والأسئلة الوجوديّة والمعرفيّة، والبحـث أيضاً عن الحريّة وفهم وإدراك المعترك الذي ينطوي عليه الواقـع المأزوم، وجدل وصراع الذات مع الآخر ومع الواقـع نفسـه وبـما يؤسس لثيمة أو دلالة (فتنة الاختلاف)، وتأتي بعد النص تعليقات (فيسبوكية) انطباعية آنية تمجّد النص بمجاملات واضحة ودالّة ومتماهية مع هذا الطرح من أدباء ونقـاد معروفين ولو رفعت الكاتبة تلك التعليقات لكانت النصوص ناصعة دالّة على شـعريّة وميتاتجنيس لا تحـتاج إلى تلك التعليقات الآنية ولا تضيف شـيئاً سـوى اعتزاز الكاتبـة بذاتها وبما تكتب، وفي زحمة هذه التعليقات الانطبـاعية ترد الكاتبـة على كل تعليق، توضيحـاً أو ألفة أو اختلافاً، ممّا يشكّل فضاء تفاعلياً متّقداً معقّباً على كل زوايا المضمون المطروح، وتحقيق نوع من الإحاطة بـه، والإضافة عليه، وهذه المساحة التثاقفية حسـب مفهوم الكاتبـة تحـمل كثيراً من القـيم الأدبـيّة والفكرية والإنسـانية، وتعكس نوعاً من الألفة مع نصوصها ومعها مـن خـلال صياغـة مختزلة تعكس ثنائية التناغم أو الاختلاف، ولو اسـتغنت الكاتبة عن تلك التعليقات (الفيسبوكية) لا يتأثر أي نص من نصوصها، وتبقى الغلبة لابـداعها. وترتكز النصوص الميتاتجنيسـية في الكتاب على تنويعات وعوالم مختلفة، ولا تعبر عن نسق محدّد على مستوى الموضوع والأداء الفنيّ، أو الصياغة أو الكتابة المفتوحة والمحلّقـة في نص (ذاكرة البهجة) إذ نلحظ ابحاراً متعالياً في البوح الرومانسي وشعرية الصور عِبر منظومة من الصياغـات الجماليـة المغايـرة والطافحة بالحس الوجداني والشعري: "استلقـى الآخر على شفرة الخطى.. قال لها: دعينا ندخل ذاكرة البهجة.. الأنا زمّت روحها.. كان يخشى الدرب.. وهي لا تبـالي... أو تبالي... كم مثيرة هذه الأنا.. سرعان ما تتنازل عن عرشها.. سرعان ما تتراجع أمام أنس النظام.. تبهرها نغمة الشـمول.. كيف تصنع بـهجتها؟! يا للعجب.. يا للعصيان والتمرد.. كيف لنا أن نذيب أنفسـنا.. ودُمنا جرار.. ومفترق بـيت.. دعينا نلمس الخطى.. الأنا تتنازل عن كلّ شيء.. عن سحر الجماعة... الريح والرماد.. تفتح نافذة القـلب.. تقـطع أوصال الخوف.. وتمضي.. كيف لها أن تتذوّق نفور النظـام.. وتدفع بـرودة الوحـدة؟!"[29]، هذا نص مكتظ بـالمعاني والصور والإحالات وحافل بالتأويلات وبالأسئلة الوجودية والوجدانية، عبر تحليق يقترب من قـصيدة النثر ويتجاوزها أو (النثر المركز) إذ نجده مساحة لتجسيد الذات الباحـثة عن التناغم والحرية وسط لحظة مأزومة ورغبة روحية عارمة.

ويعقب أحدهم (فيسبـوكياً) على النص بقـوله: "نص يحتاج إلى قراءة متأنية وتأمل كي يتمكن القـارئ من فكّ طلاسمه، نظراً لعمقه، وابتداء من العنوان (ذاكرة البهجة) مروراً بالإستهلال، وانتهاء بالخاتمة، إذ لم تتحقق البهجة رغم محاولة صناعتها لكنّها لوّحت بـمنديلها من بـعيد، يعتمد النص على صراع الأنا والآخر، ومحاولة تجاوز الواقـع المرير والهروب إلى حضن الذاكرة الفرديّة، وتهيمن على النص شعرية السـؤال بـالأداة (لماذا) كيف..؟!"[30]. ولم يقـف المعلّق عند الكتابـة المفتوحـة في النص الذي يُعدّ من (النصوص الهاربة) من التجنيس وتشير معظم التعليقات والردود على الإعجاب المجامل وبعض الملاحظات النقـدية الانطبـاعية التي لا تضيف شـيئاً لجمالية النص خالصاً، وتقـديم رؤية تتوافق مع توجهات وتوهجات النصوص

والكاتبة، يطغى عليها الجانب الشخصي، ممّا جعل الكتاب يعكس نزعة نقدية ذات بعد تعليقي من أجل إغناء التعليقات (الفيسبوكية) بالأفكار والرؤى المختلفة والمؤتلفة التي لا تحتاجها الكاتبة لأن نصوصها ناصعة الجمال.

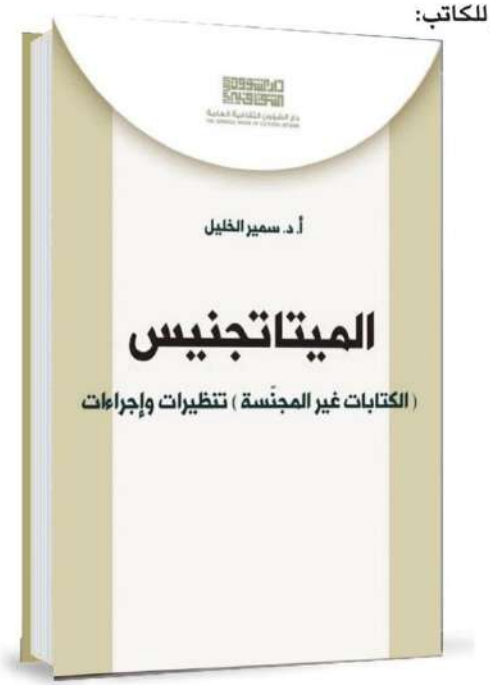
تتناول الكاتبة مقولات صوفيّة للنفري حول ثنائية الجهل والمعرفة، إذ تخلق محاورة تناصيّة مع هذه المقولات ونجتزئ المقطع الآتي الذي تقول فيه: "أدهشنا قول النفري (المعرفة التي ليس فيها جهل هي المعرفة التي ليس فيها معرفة)، ثم عاد قائلاً (المعرفة الساكنة كالجهل المستقر)، عشنا بين الزمنين... تهنا في صحراء يموت فيها اليقين.. متنا من الوحدة والسرّ في كفّ الدهشة.. عشنا زمن الندماء سار كلّ شيء بيننا بيسر.. تجمعنا بشلال الدهشة.. كانت ذاكرة مفتوحة.. بدا كل شيء مغموراً بماء.. تنوقناه كان له طعم المعرفة.. من دون طعم الجهل.. هل يمكن قتل القلب من دون العقل.. للصعود إلى الجهشة.. كان علينا سحق الدرب.. قوّة همست لنا في سرّنا.. أن نمضي مضينا.. وصرخت أن نمضي مضينا.. كان الجهل عالماً فسيحاً ممتدّاً... خلفناه وراءنا.. تارة بالاستزادة.. وأخرى بالمحو.. حيث الحب حيث المتعة حيث المعرفة... منحنا أنفسنا سرّ الخطوة وأنهمر العالم تحت أقدامنا.. كالمجنون.. ويضحك.. ويضحك.. كي يحرق أحزاننا.. قال لي المختلف: انتبهي.. اقتحم الجهل كل شيء.. غبنا في العتمة الساحرة..."[31]، تتجلّى في النص مزاوجة بين شعرية الأداء للكتابة المفتوحة والنسق الصوفي والوجودي وانفتاح على طاقة من التأويل وتعدّد المعنى، إنه نص ميتاتجنيسي بامتياز، وانطلاقاً من هذه العوالم والاشتغالات نسجت الكاتبة نصوص الكتاب الذي انطوى على تنوع في الأساليب والرؤى والمضامين.

اتسّمت نصوص الكتاب بخلق الفضاء التعبيري المفتوح، مما جعلها نصوصاً تخترق النسق الأجناسي، وتتوغل في كسر نمطية التأسيسات المحددة للنص والقائمة على القواعد والعناصر والقوانين التي تنتج النص المجنس القائم عليها، واتسّمت تجربة الكاتبة (د. بشرى موسى صالح) بالمغايرة والتجريب والبحث عن فضاء ما وراء تجنيسي جديد ومختلف.

الهوامش:

(12) سوانح فتاة، مي زيادة، مؤسسة هنداوي- القاهرة/ مصر، ط10، 2011: 8.
(13) المصدر نفسه: 9- 10.
(14) الآخر في أدب الرابطة القلمية، الهوية والسرد، د. غانم أبو العلا الشويلي، دار كلكامش للطباعة- بغداد، 2022: 257.
(15) سوانح فتاة: 37.
(16) سوانح فتاة: 59.
(17) غاية الحياة، مي زيادة، مؤسسة هنداوي للثقافة- مصر، 2012: 5.
(18) الألفة والأختلاف، بشرى موسى صالح، (نصوص وعتبات)، منشورات الأتحاد العام للأدباء- بغداد، 2025.
(19) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، 1988: 45.
(20) الألفة والاختلاف، بشرى موسى صالح، (نصوص وعتبات)، منشورات اتحاد الأدباء- بغداد، 2025: 8.
(21) مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، 1999: 16- 17.
(22) الألفة والاختلاف: 6.
(23) المصدر نفسه: 6- 7.
(24) الألفة والاختلاف: 6.
(25) المصدر نفسه: 6.
(26) المصدر نفسه: 8.
(27) المصدر نفسه: 10.
(28) الألفة والاختلاف: 12.
(29) الألفة والاختلاف: 34.
(30) الألفة والاختلاف: 37.
(31) الألفة والاختلاف: 64- 65.

صدر للكاتب:



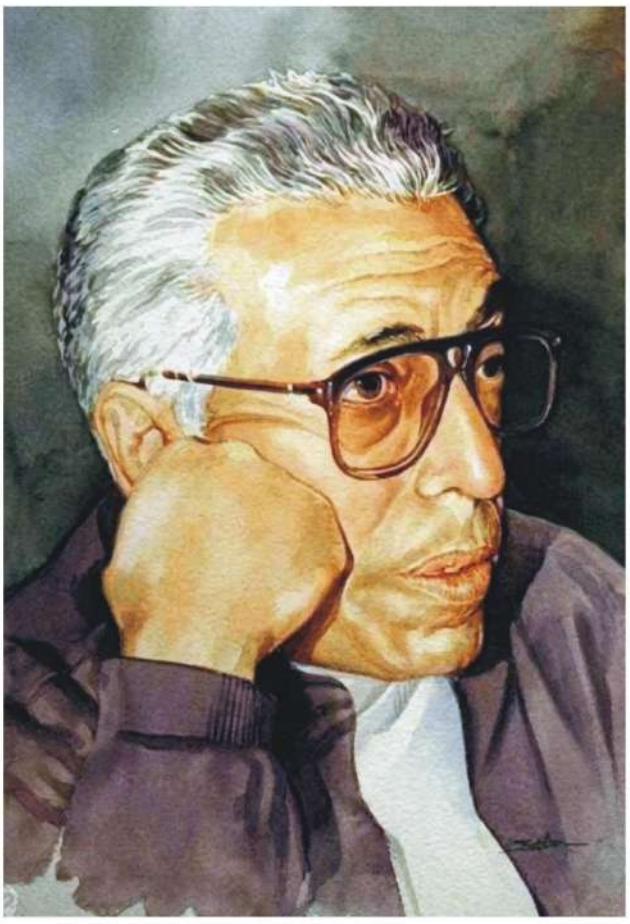
دراسات و قراءات



د. خالد يسلم بلخشر

عبدالرحمن منيف والنفط العربي: من نعمة الثروة إلى مأزق الوعي

تتناول هذه المقالة التحليلية رؤية عبدالرحمن منيف للعلاقة بين النفط والوعي العربي، بوصفه أحد أبرز المفكرين العرب الذين جمعوا بين التخصص الاقتصادي والإبداع الأدبي. ينطلق البحث من فرضية أن منيف لم يتعامل مع النفط كقضية اقتصادية محضة، بل كمفهوم حضاري وثقافي يُعبّر عن اختلال العلاقة بين الثروة والتنمية في العالم العربي. ومن خلال قراءة أعماله الفكرية والروائية، لا سيما مدن الملح والنفط العربي والغرب، تسعى الدراسة إلى تفكيك تصوّره للمأزق النفطي العربي، وكيف رأى في الاعتماد الأحادي على النفط مساراً يقود إلى التبعية والاغتراب، في مقابل دعوته إلى بناء اقتصاد معرفي وتكامل عربي يتجاوز الريع إلى الإنتاج.



عبدالرحمن منيف

أولاً: مدخل إلى فكر عبدالرحمن منيف:

يُعدّ عبدالرحمن منيف واحداً من أكثر المفكرين العرب وعياً بجدلية النفط والإنسان، وقد سبقت خبرته الاقتصادية مشروعه الأدبي الطويل. فقبل أن يُعرف روائياً مرموقاً، كان متخصصاً في اقتصاديات النفط، عمل في العراق وسوريا وتنقل بين أقطار عربية مختلفة، مما منحه رؤية بانورامية لطبيعة العلاقة المعقّدة بين الثروة والسلطة، وبين الاقتصاد والسياسة، وبين الحلم بالتنمية وواقع التبعية.

لقد كان منيف شاهداً على تحولات عميقة في المجتمعات العربية النفطية، فانتقل من التحليل الأكاديمي في مؤلفاته الاقتصادية إلى التعبير الرمزي في رواياته، جامعاً بين العقل الاقتصادي والخيال السردي في رؤية واحدة تهدف إلى مساءلة الواقع العربي.

ثانياً: المأزق النفطي العربي من الثروة إلى الوهم:

في ثمانينيات القرن العشرين، وفي خضم الطفرة النفطية وما تبعها من مظاهر الثراء المفاجئ، طرح منيف ما أسماه بـ«المأزق النفطي العربي». فقد رأى أن النفط لم يكن مجرد سلعة أو مصدر دخل، بل تحوّل إلى بنية ذهنية وثقافية أعادت تشكيل وعي المجتمعات العربية، فأنتجت أنماطاً استهلاكية اتكالية اختزلت التنمية في المظاهر وأرجأت بناء الإنسان والمؤسسات.

بحسب منيف، فإن العائدات النفطية لم تُستثمر في إقامة قاعدة اقتصادية وصناعية مستدامة، بل تم توجيهها نحو مشاريع استهلاكية أو لشراء الولاءات السياسية. ومع غياب الرؤية التنموية، تحولت الثروة إلى عبءٍ، وأصبحت الدول النفطية – كما يقول – "تعيش من النفط ولأجله، وتُخضع كل شيء لإيقاعه"، وهو ما جعلها أكثر هشاشة أمام أي تحوّل في السوق أو السياسة.

ثالثاً: النفط كاختبار للوعي الحضاري:

رأى منيف أن الاعتماد الأحادي على النفط ليس خطأً اقتصادياً فقط، بل أزمة وعي حضاري. فالثروة المادية إذا لم تترافق مع بناء معرفي ومؤسسي تُصبح لعنةً تُفقد المجتمعات قدرتها على المبادرة والإبداع. ومن موقعه كخبير اقتصادي، حذّر منيف مبكراً من أن الطاقات البديلة ستجعل النفط مورداً عابراً، وأن التاريخ سيحاسب الأمم التي استهلكت حاضرها دون أن تبني مستقبلها.

وهنا يبرز سؤال منيف الجوهري: كيف سيكون مصير تلك الدول حين تنضب النعمة التي لم تُحسن إدارتها؟

سؤالٌ يتجاوز الاقتصاد إلى الفلسفة الأخلاقية للثروة، حيث تتبدّى مفارقة الثراء في ظل العجز الحضاري.

رابعاً: مدن الملح الرواية كمرآة للواقع الاقتصادي:

في روايته الخماسية مدن الملح (1984 – 1989)، يجسّد منيف نقده لواقع النفط بأسلوب رمزي كثيف، إذ يصوّر المجتمعات التي "جاءها النفط فجأة، فأخرجها من صحرائها إلى صحراء أخرى"، في إشارة إلى أن التحول الاقتصادي لم يرافقه تحول معرفي أو إنساني.

النفط في مدن الملح ليس مجرد ثروة، بل أداة تفكيك للهوية؛ فهو يقلب القيم، ويفرض أنماطاً من التبعية



السياسية والثقافية للغرب، حتى يغدو الإنسان العربي كائناً هامشياً يعيش على حافة الثروة التي لا يملكها.

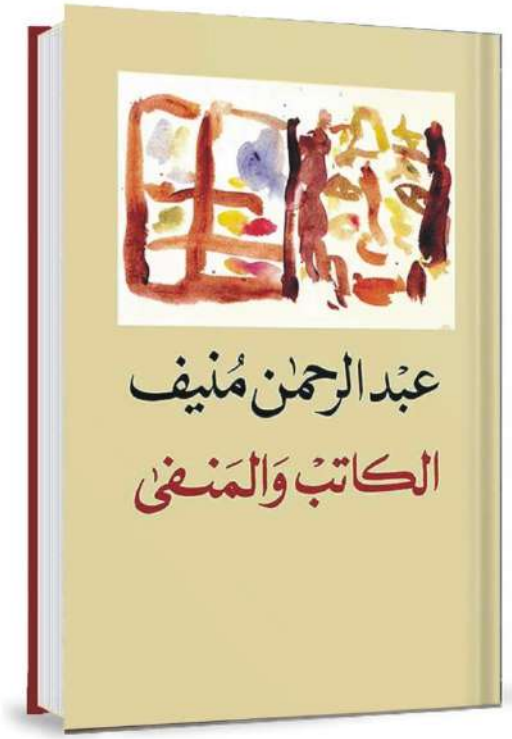
بهذا المعنى، تتحول الرواية إلى وثيقة اجتماعية أكثر من كونها عملاً أدبياً، توثق مرحلة الاغتراب التاريخي الذي فرضه النفط على المجتمعات العربية.

خامساً: منيف في أفق الفكر العالمي:

تضعنا رؤية منيف في حوار مفتوح مع مفكرين عالميين تناولوا مفهوم التنمية والعدالة. ففي كتابه التنمية بوصفها حرية (1999)، يرى أمارتيا سن أن التنمية الحقيقية لا تُقاس بالدخل، بل بقدرة الإنسان على الاختيار والإبداع، وهي الرؤية ذاتها التي لمّح إليها منيف حين دعا إلى تحرير الإنسان من التبعية الريعية.

كما يلتقي منيف مع جوزيف ستيغلتز في نقده لاقتصادات الريع التي تُنتج الفساد والاعتماد على الخارج، ومع نعوم تشومسكي في تحليله للعلاقات غير المتكافئة بين المركز الرأسمالي والهوامش النفطية.

بهذا الامتداد الفكري، يصبح منيف جزءاً من الوعي النقدي الكوني الذي يسائل مسار الحداثة الاقتصادية من منظور العدالة والكرامة الإنسانية.



سادساً: ما بعد النفط الوعي كشرط للبقاء:

إنّ تحذيرات منيف لم تكن تنبؤاً أدبياً بل رؤية استراتيجية. ففي عالمٍ يتجه نحو الطاقات النظيفة والاقتصادات المعرفية، تتأكد أهمية ما طرحه حول ضرورة بناء بدائل اقتصادية وثقافية. فالثروة بلا رؤية مؤسسية تتحول إلى فخ، والتنمية بلا حرية تؤول إلى تبديد.

ولهذا فإن التكامل العربي الذي دعا إليه منيف لم يكن مجرد حلم وحدوي، بل ضرورة وجودية لمواجهة المستقبل في عالمٍ يعيد تعريف القوة لا من خلال الموارد، بل عبر المعرفة والإبداع والإنتاج.

الخاتمة:

يقدّم عبدالرحمن منيف نموذجاً نادراً للمثقف العربي الذي جمع بين الرؤية الاقتصادية والخيال الأدبي، بين التحليل الواقعي والحس الإنساني. لقد أدرك مبكراً أن النفط ليس مجرد ثروة، بل اختبار لوعي الأمة وقدرتها على إدارة مستقبلها.

ورؤيته اليوم تكتسب راهنيتها في ظل التحولات العالمية نحو ما بعد النفط، لتبقى كلماته بمثابة تذكير دائم بأن التنمية تبدأ من الإنسان الواعي، لا من البئر العميق.

المراجع:

1) منيف، عبدالرحمن. (1979). النفط العربي والغرب. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

2) منيف، عبدالرحمن. (1984–1989). مدن الملح (5 أجزاء). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

3) منيف، عبدالرحمن (1976). حين تركنا الجسر. بيروت: دار العودة.

4) Sen, A. (1999). Development as Freedom. New York: Oxford University Press.

5) Stiglitz, J. (2002). Globalization and Its Discontents. New York: W. W. Norton & Company.

6) Chomsky, N. (1993). Year 501: The Conquest Continues. Boston: South End Press.

7) Al-Ali, Z. (2012). The Struggle for Iraq's Future: How Corruption, Incompetence and Sectarianism Have Undermined Democracy. New Haven: Yale University Press.

دراسات و قراءات



د. حسن بولهويشات
-المغرب-

الرواية المغربيّة في الألفية الثالثة: التراكم النصي والتعدّد الثيمي

بالرغم من أن الكتابة الروائية بالمغرب تأخّر ظهورها مقارنةً مع بلدانٍ أخرى مثل لبنان ومصر والعراق، فإنّها قد قطعت أشواطًا مهمة في التعبير عن خصوصيتها ومكانتها بين باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى. كما حجزت لنفسها سمعةً جيدة من خلال منصّة الجوائز العربيّة والمتابعة النقدية. وهو ما يشي بسعي حثيث للروائيين المغاربة إلى تطوير أدوات وتقنيات الكتابة وإثبات الخصوصية منذ مرحلة التأسيس (1940- 1960) حيث كان المزج بين ما هو روائي وسيرذاتي من علامات المرحلة، مرورًا بنصوص المرحلة الواقعية التي فضحت تناقضات الواقع وتشوّهاته حدَّ أن صارت الرواية مرايا تعكس الصرّاعات الاجتماعية والسياسية مرجّحة المضمون على حساب الشّكل في فترة ارتفع فيها الهاجس الاجتماعي، وتقوّى الوعي الوطني والقومي، ونذكر من هذه النصوص: المُعلم علي - عبدالكريم غلاب (1970)، الخبز الحافي – محمد شكري (1972)، الريح الشتوية - مبارك ربيع (1977)، المرأة والوردة – محمد زفزاف (1972).

وستعرف الرواية المغربيّة، ابتداءً من منتصف سبعينيات القرن الماضي، تغيرّات انصبّت في الاشتغال على مكوّن اللغة، وتكسير الحدود بين الأجناس الأدبيّة، والحدّ من أهمّية الحكاية ما أثرّ على مرحلةٍ هامة سُميت بالتجريب، وتمثلت بنصوصٍ عديدة: وردة للوقت المغربي- أحمد المديني (1983)، لعبة النسيان – محمد برادة (1987)، العشاء السفلي- محمد الشركي (1987)، أحلام بقرة- محمد الهرادي (1988). وقد تزايد عدد الروايات المنشورة خلال هذه المرحلة، بموازاة مواكبة نقدية استحضرت مجهودات النظرية الأدبيّة الغربية فتعدّدت مساربُ القراءة وتعدّدت معها النتائج[1].

صعودًا في الزمن وطوال الفترة الممتدة من نهاية التسعينيات وبداية الألفية الثالثة، سيتأكّد حضور الرواية المغربيّة من خلال التراكم النّصي وتنوّعه على يد لفيف من الكتّاب؛ الذين أثْرَوا المدوّنة الروائية بنصوصهم بتعدّد وتنوّع موضوعاتها وطرائق السرد المعتمدة. ويهمنا في هذا المقام الوقوف عند نصوص الألفية الثالثة وتتبع هذا التراكم النصي المتزايد ورصد مستوياته، والتوقف عند ثيمات هذه النصوص وخصائصها.



1- أجيال ونصوص:

بالنّظر إلى أسماء كُتاب الرواية الجديدة بالمغرب، نميّز بين جيلين: الجيل الذي بدأ الكتابة خلال التسعينيات واستمرّ فيها بشكلٍ منتظم محققًا التراكم النصي. وبين الجيل الذي تُمثله أصواتٌ جديدة خاضت تجربة الإصدار الأول مطلع القرن الحادي والعشرين. ولا بدّ من الأخذ بعين الاعتبار أنّ الجيل التسعيني قد مهّد لهؤلاء الكتّاب الجدد الذين يمثلون راهن الرواية المغربية.

لنبدأ بالتّسعينين؛ الذين بدأوا الكتابة خلال سنوات التسعينيات، فوصل عدد الروايات الصادرة خلال الفترة 196 رواية[2]. ونذكر منهم: محمد الأشعري، أحمد التوفيق، عبدالكريم الجويطي، يوسف فاضل، بنسالم حميش، الزهرة الرميج، بهاء الدين الطود، وغيرهم. وهي الأصوات الروائية التي يوحّدها الزمن التسعيني؛ زمن الكتابة. بينما تتباين من حيث التراكم النصي وانتظام الكِتابة وتواريخ الإصدارات، وأيضًا من حيث الاهتمامات الموازية التي تتوزّع بين الشّعر والقصة والنقد والترجمة. فالروائي أحمد التوفيق، الذي صدرت روايته الأولى «جارات أبي موسى» سنة 1997، قد حافظت نصوصه على محاكاة المادة التاريخية وشخصيات أدبيّة وسياسية من الزمن الماضي.

ومن هؤلاء من ارتبط اسمه لدى القرّاء بالشّعر قبل أن يفتتن بالكتابة الروائية كما هو الأمر مع محمد الأشعري، الذي تقاسمت روايته «القوس والفراشة» جائزة البوكر العربية للرواية لعام 2011، مع رواية «طوق الحمام» للكاتبة السّعودية رجاء عالم. أمّا عبدالكريم الجويطي فلم يتعرّف عليه القرّاء إلاّ بعد روايته «المغاربة» (2016) التي حصلت على جائزة المغرب للكتاب في السنة الموالية، وهو الذي دشّن مساره الروائي في التسعينيات برواية «ليلُ الشّمس» (1992) التي فازت بجائزة اتحاد كُتّاب المغرب للشباب. بينما عَبرَ اسم خديجة مروازي إلى القرّاء سريعًا بعد روايتها الأولى «سيرة رماد» (2000)، والتي تميط اللثام عن سنوات الاعتقال السياسي والتعذيب في السجون بموازاة الأحداث السياسية التي طبعت تاريخ المغرب، وتندرج في سياق تنامي ظهور محكيات السجن مطلع الألفية الثالثة.

كما استقطبت الرواية المغربية خلال سنوات التسعينيات نقادًا ومترجمين ومسرحين وقصّاصين؛ فمحمد برادة -مثلاً- الذي صدر روايته الأولى «لعبة النسيان» سنة 1987، يعتبر مجيئه إلى السرّد متأخّرًا نسبيًّا، وهو الذي تعرّف عليه القارئ بالمغرب والمشرق ناقدًا واكبَ الرواية المغربية والعربية قراءةً وتحليلاً منذ سنوات التأسيس. فيما جاء يوسف فاضل من الكتابة المسرحية ووصلت روايته «طائر أزرق نادر يحلق معي» إلى القائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية لعام 2014، وإن كان فاضل قد نشر روايته الأولى «الخنازير» سنة 1983.



كما نميّز بين الروائيين المغاربة الذين بدأوا الكتابة في سنّ مبكّرة وانتظمت إصدارتهم منذ التسعينيات ويشكلّون الأغلبيّة؛ الأشعري، التوفيق، والجويطي، على سبيل المثال. وبين الروائيين الذين جاؤوا إلى الكتابة في سنٍّ متأخرة، مثل بهاء الدين الطود، الذي حظيت روايته «البعيدون» (1990) باهتمام نقدي، وتمّ إدراجها ضمن المناهج التعليمية المصرية. ولم يصدر بعدها الطود إلاّ رواية واحدة هي «أبو حيان التوحيدي في طنجة» (2010).

مع مطلع الألفية الثالثة، ستتعزّز الساحة الروائية بالمغرب بأسماءَ جديدة، إذ صدرت في الفترة ما بين 2000 ومنتصف 2003 وحدها (ثلاث سنوات ونصف) حوالي 90 رواية، وهو رقم مهم إذا ما قورن بعقد التسعينيات (196 رواية)[3]. ومنهم من جاء إلى الكتابة السردية مباشرة فأخلص لها كما هو الأمر مع حسن أوريد الذي توالت رواياته التاريخية، وكرّس حضوره في المشهد الروائي منذ روايته «الموريسكي» (2011). والأمر نفسه ينطبق على عبد الإله بن عرفة الذي توالت رواياته في الصدور ضمن مشروع سردي يُدشن جنسًا جديدًا في الكتابة الروائية وهو "الرواية العرفانية"، بموازاة نَشرَه سلسلة من المقالات والبيانات النقدية التي تدافع عن مشروعه الروائي، ويقول في هذا الصدد :"لقد أعلن هذا المشروع منذ بدايته عن هذا الطموح في استيعاب كلّ الأنماط الفكرية والمعرفية والحضارية.. ولم يكن القصد كتابة التاريخ بما هو وقائع وأحداث ماضوية، بل كان الأمر إعادة بناء لهذا التاريخ انطلاقا من انشغالات إنسان اليوم وقضاياه"[4].

أمّا فاتحة مرشيد التي بدأت هي الأخرى بالشّعر، فقد ظلت محافظة على نوع من التوازن بين الكتابة الشّعرية والكتابة السردية. وينطبق الأمر نفسه على زهور كرام التي تُزاوج بين النقد والكتابة الروائية. بينما توالت روايات محمد أمنصور مع مطلع الألفية الثالثة بعدما كرّس اسمه ناقدًا وتعرّفنا عليه في واحد من أهمّ كتبه النقدية «خرائط التجريب الروائي» (1999). أما جمال بوطيب فقد بدأ قاصًّا وشاعرًا مطلع التسعينيات قبل أن يُدشن مساره الروائي سنة 2006 برواية «سوق النسا» وإن كانت كتابات بوطيب في النقد الروائي والقصصي تغطّي على كتاباته الإبداعية. فيما أصغرهم سنّا عبدالمجيد سباطة (1989) فقد فازت روايته «ساعة الصفر00:00» بجائزة المغرب للكتاب سنة 2018، كما وصلت روايته الملف 42 للقائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية.

وتطول اللائحة بأسماءَ من أعمار مختلفة ومن الجنسين، وينحدرون من ميادين عمل مختلفة؛ التعليم،الصحافة، الطب، المحاماة، بل حتى من مهن القسوة مثلما هو الأمر مع الروائي هشام ناجح الذي صدرت له مؤخرًا رواية «الشجعان» (2024). وغرضنا هنا ليس هو إحصاء الأسماء الروائية بالمغرب في الألفية الثالثة، وإنّما الإشارة إلى الحراك الروائي –إن صحّ التعبير–



الذي شهده المغرب خلال هذه الفترة. وهو الحراك الذي يُعزّز حضور جنس الرواية في الساحة الأدبية بالمغرب، خصوصًا بعد فشل الشّعر مع تجربة قصيدة النثر في استقطاب القراء وإقناع النقّاد.

كما أنّنا لا ننظر إلى جيل التسعينيات وجيل الألفية الثالثة في الرواية المغربية من زاوية القطيعة، وإنّما من زاوية امتداد الثاني للأول، واستلهام اللاحق للسابق، خصوصًا إذا ما استحضرنا أنّ الكثير من النصوص تأخّر صدورها بسنوات من كتابتها، مع احتساب صعوبات النشر والتوزيع.

2- تنوع الثيمات وتعدد الخصائص:

الملاحظ أن هذه النصوص الروائية، بغضّ النظر عن البيانات المتعلقة بكتّابها (السّن وتاريخ الإصدار الأول)، تنتمي جميعها إلى التيار الجديد في الرواية المغربية، والذي ابتدأ خلال سنوات التسعينيات وتقوّى مطلع الألفية الثالثة، بعدما طوى في طريقه الكثير من الأحداث السياسية والاجتماعية التي بَصَمت تاريخ المغرب، قبل أن يعيد صياغتها في قالب تخييلي. وقد ارتبك النقاد بخصوص توصيف هذه الروايات التي أثارت الكثير من الأسئلة من قبيل: هل هي امتداد للمرحلة التجريبية؟ هل نسمّيها روايات جديدة تماهيًا مع الرواية الجديدة التي ظهرت في فرنسا؟ وما الجديد الذي تقدّمه هذه الروايات؟ وهل الأمر يتعلق بالرواية الحداثية في الوقت الذي سَعَت الرواية المغربية على الدوام إلى تجاوز القديم وارتياد آفاقٍ حداثية؟

تلك أسئلة وأخرى تتفرّع عنها، تُثيرها "رواية الألفية الثالثة" وهي التسمية المتداولة في الخطاب النقدي، في تأشير واضح على "طفرة روائية وتراكمية جديدة.. بدأت، كما الحال في الأقطار المغاربية الأخرى، منذ تسعينيات القرن الماضي، التي شهدت بدورها ظهور أسماء روائية جديدة، ما زال بعضها يثري التراكم الروائي إلى اليوم، إلى جانب الأجيال الأولى من الروائيين المؤسسين"[5].

وبموازاة التراكم النّصي، كما سبقت الإشارة، تتنوّعُ الموضوعات؛ ما بين استثمار الذاكرة الجماعية في سرد أحداثٍ ماضوية، واستدعاء المادة التاريخية وإعادة صيّاغتها من خلال المحاكاة الساخرة، مثلما يظهر في روايات بنسالم حميش وأحمد التوفيق. وما بين الاحتفاء بالذات وإعلاء صوت الفردانية واستثمار خزّان الطفولة وما يتخلل ذلك من عوالم تخييلية تكتظ بمواضيع الجنس والهجرة والتمرد على الثوابت الاجتماعية. كما اهتمت هذه الروايات الجديدة بمسألة الهوية والاغتراب في زمن العولمة، وأيضًا الهجرة والطرد التعسفي، واستعادة التاريخ لقراءة معطيات الحاضر. وتناولت، أيضًا، علاقة الأنا بالآخر وعلاقة المثقف بالسلطة، والمعتقل السياسي بالسجّان، وأحيانًا علاقة السارد بالشخصيات.



بهاء الدين الطود | خديجة مروازي | حسن أوريد | محمد أمنصور | جمال بوطيب

على المستوى الفنّي، نسجّل العودة إلى الحكاية، وهي عودة تستدعي العودة إلى الذات والمجتمع والتاريخ والذاكرة، وإعادة الاعتبار للمرجع[6]. تأتّى ذلك بعد سنوات من التجريب وسيّادة الهمّ الشكلي. ويتعلق الأمر بحكاية شخصيات تاريخية وأدبيّة وسياسية في تواشجٍ بين الواقعي والتخييلي. وتتفرّع كلّ حكاية إلى محكيات صغرى تتناوب الشخصيات على تقديمها. كما يغدو النص الروائي ملتقىً لأجناس أدبية وغير أدبيّة؛ مثل الشعر والرسائل والشهادات والنص الديني وأقوال مأثورة. كما تتجاور العامية مع العربية الفصحى، ويتداخل صوت السارد مع صوت الشخصية. ويحضر التناص إلى جانب الأسلبة والمحاكاة الساخرة. وهي كلّها تقنيات سردية تُحقق التعدد اللغوي والتنوع الكلامي وبوليفية الأصوات داخل النّص الروائي.

الملاحظ، أيضًا، أنّ الرواية المغربية في الألفية الثالثة قد استثمرت مجمل التقنيات الفنية التي شهدتها الكتابة السردية طوال مراحل تطورها؛ إذ وظفت عناصر رواية السيرة الذاتية من خلال اعتماد ضمير المتكلم. وأيضًا عناصر الرواية الواقعية من خلال تجسيد الوعي الاجتماعي والثقافي، بالإضافة إلى معطيات الرواية التجريبية من خلال ارتياد آفاقٍ متخيّلة وعوالم الحلم والفنتازيا. لذلك تتعدّد مداخل القراءة بتعدّد الموضوعات المطروحة والتقنيات السردية المعتمدة.

"ويمكن القول بأن أهمّ خاصية تطبع الكتابة لدى هذه الأصوات الروائية الجديدة في المغرب هي خاصية «التشظي». فهذه الأصوات لم تأت استجابةً لتيار إيديولوجي سائد، أو لحساسيّة إبداعية جديدة، أفرزتها المرحلة، خصوصًا وأنها تنتمي .. إلى أعمار متباينة، وتنحدر من اهتمامات ثقافية ومهنية مختلفة، وتتحكم في أقبالها على كتابة الرواية عوامل واشتراطات متباينة، مما جعل «تشظيها» على مستوى أوضاعها الاعتبارية، ينعكس حتما على «تشظي» تصوّرها للكتابة الروائية"[7]. مع ذلك، نعترف بعدم أهمية هذه الملاحظات والأسئلة إذا لم تُختبرَ على نماذج نصيّة، وهي العملية التي تستدعي تجاوز القراءة الوصفية إلى القراءة المنهجية للنص الحكائي؛ بعبارة أخرى تستدعي توفّر "ثقافة النص الروائي"[8] بلغة النّاقد المغربي شعيب حليفي.

ولافتٌ للانتباه أنّ هذه النصوص الجديدة قد استفادت من السياق الثقافي الجديد بالمغرب ومن ارتفاع منسوب الحرية، وتنزيل العديد من المشاريع التي تُشجع على فعل القراءة. هذا وفي الوقت الذي أصبحت الرواية مدخلاً أساسيًا لفهم واستكناه تغيرّ المجتمع المغربي، ورصد توتر وقلق الأفراد بعد التوسع الحضري وارتفاع البطالة وغلاء الأسعار، وتأثير وسائل التواصل الاجتماعي على الرأي العام والسلوك اليومي ونمط التفكير.



عبد الإله بن عرفة | زهور كرام | شعيب حليفي | عبدالمجيد سباطة | هشام ناجح

بالمقابل، لم تحظ هذه النصوص باهتمام نقدي بالرغم من حضور وتأثير النقد الروائي المغربي في المشهد النقدي العربي، إذ لا يزال اهتمامه مقتصرًا على أسماء معيّنة كرسّت حضورها منذ أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات، كما أن الكشف عن تمايزها وخصوصيتها ظل مستبعدًا من دائرة السؤال النقدي[9]. ومع ذلك نفتح ستائر الأمل مع جيل جديد من النقاد انكبّ على قراءة وتتبّع راهن الرواية المغربية، مرجحًا قيمة النص وأصالته فوق كل اعتبار. بل أسهم هؤلاء، من خلال اشتغالهم الأكاديمي وتأطيرهم البحوث الجامعية، في ربط جسور التواصل بين الرواية والجامعة المغربيّة والانفتاح على النصوص الجديد، ونذكر من هؤلاء جمال بوطيب، حسن المودن، عبدالرحيم العلام، عبداللطيف الوراري..

وإذا كان لا بدّ من تركيب لهذه الفقرات، فإنّنا نشير إلى أن الرواية المغربية في الألفية الثالثة تفتح باب الأسئلة؛ أسئلة الذات والهوية والآخر والتاريخ والمكان، أكثر ما تحاول أن تقدّم إجابات جاهزة. لذلك تبقى مسألة رصد النصوص وتتبع موضوعاتها وخصائصها بلا قيمة حقيقية، إذا لم توازيها دراسات نصيّة تحفر في هذه الأسئلة وتصون القيمة المفترضة لهذه النصوص. وتضعها أمام المحكّ النقدي بمقارنتها مع نصوصٍ في بلدان عربيّة أخرى.

الهوامش:

(1) للتوسع في مراحل الرواية المغربية؛ من مرحلة التأسيس إلى مرحلة التجريب، ينظر كتاب عبد العالي بوطيب: «الرواية المغربية من التأسيس إلى التجريب»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس (2011).

(2) ينظر: محمد قاسمي، ينظر: محمد قاسمي، "بيبليوغرافيا الرواية المغربية الصادرة في الألفية الثالثة"، مجلة الثقافة المغربية، ع 24-25، سبتمبر 2003، ص 178.

(3) ينظر: محمد قاسمي، مرجع سابق، الصفحة نفسها.

(4) عبد الإله بن عرفة، "الرواية العرفانية وآفاق التجديد في السرد العربي"، مجلة الثقافة المغربية، ع 40، مايو 2020، ص: 322.

(5) عبدالرحيم العلام، "أصوات روائية مغربية جديدة في الألفية الثالثة"، مجلة آفاق، ع 79-80، دجنبر 2010، ص 36.

(6) ينظر: حسن المودن، "الرواية المغربية الآن -ماذا عن أعمال حديثة لكتاب من الأجيال السابقة؟"، مجلة أفاق، ع 79- 80، أبريل 2000، ص:24.

(7) عبدالرحيم العلام، مرجع سابق، ص: 39.

(8) استلهمنا العبارة من عنوان كتاب الناقد المغربي شعيب حليفي «ثقافة النص الروائي» الصادر في طبعته الأولى عن منشورات مكتبة المدارس بالدار البيضاء سنة 2017.

(9) ينظر: سعيد يقطين، قضايا الروية العربية الجديد، دار الأمان/ منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، 2012، ص: 75.

دراسات و قراءات



فضل صالح

تلقّي سرد صوفيا الهدّار: بين وعي الحِجَاج وصمت الإدراك

دراسة النَّقد النَّسوي في ضوء التَّلقّي

مقدمة:

في فضاء السرد النّسوي العربي المعاصر، إذ تتقاطع التَّجربة بالبوح، وتتماهى الذَّات بالكتابة، تتقدَّم تجربة الكاتبة العدنية صوفيا الهدَّار بوصفها صوتا أنثويا يكتب لا ليصف العالم، بل ليعاد اكتشافه. سردها ليس صدى لوجع مألوف، ولا مرآة لثنائية القهر، والتَّحرُّر فحسب، بل رحلة في الوعي واللُّغة، في الإدراك والجدل، في القول والصمت.

من هنا تتَّخذ هذه الدِّراسة من عنوان (بين وعي الحجاج وصمت الإدراك) مدخلا لفهم البِنْيَة العميقة في سرد الهدَّار، إذ تتوزع أعمالها بين حِجَاج يقظ يناظر العالم بعقل مفتوح، وصمت إدراكي يتأمَّل الوجوه بعين مبصرة.

تتجلىَّ هذه الثُّنائية في المجموعتين القصصيتين: (مرايا من ورق الصادرة عن اتحاد أدباء وكتاب الجنوب- عدن، 2022م، ط1، وجاءت المجموعة في ثلاث وعشرين أقصوصة)[1] و (ظلال لا يرسمها الضوء الصادرة عن - دار حضرموت للدراسات والنشر، حضرموت، المكلا، ط1، وجاءت المجموعة في خمس وعشرين اقصوصة)[2] إذ يبدو العنوانان كعتبتين متقابلتين في مسار الكاتبة الإبداعي.

ففي (مرايا من ورق) تعكس المرايا الذات وهي تواجه العالم بالمنطق، وتتحاور معه بالحجة، وتسائله بالكتابة. إنها مرحلة وعي الحِجَاج، إذ الورق مسرح المرافعة، والكلمة أداة اكتشاف واحتجاج معا.

أما في (ظلال لا يرسمها الضوء) فإن الكتابة تعود إلى الداخل، إلى تلك المنطقة التي يتحول فيها الصوت إلى صمت دال، والإدراك إلى وعي متسام، فلا تكتب لتقول، بل لتُومئ، ولا لتجادل، بل لتُفْهَم. إنَّها مرحلة صمت الإدراك، إذ الظِّلال يرسم من الدَّاخل، لا من وهج الضُّوء الخارجي.



في هذا الامتداد الجمالي، تأتي قصتا (نصف ساعة) و(شوائب روح) لتجسدا التحول الدرامي بين الحِجاج والإدراك، بين المواجهة والتَّأمل.

في (نصف ساعة) تواجه المرأة واقعها بوعي حِجاجي يقظ، تسائل السلطة والعاطفة، وتعيد تعريف موقعها من خلال لغة تجادل وتفكر.

وفي (شوائب روح) تنكفئ التجربة إلى داخلها، فيتجلى الصمت بوصفه شكلا آخر من المقاومة، وإدراكا خفيًّا للعالم لا يحتاج إلى صوت ليسمع، بل إلى بصيرة لِترُى.

هكذا يتحول السرَّد عند صوفيا الهدَّار إلى مختبر للوعي الأنثوي، إلى حقل تتقاطع فيه الحجة بالحدس، والمنطق بالإحساس، والفعل بالكشف.

إنَّها تكتب المرأة وهي تفكّر، وتفكّر وهي تصغي إلى داخلها؛ لذلك تأتي لغتها مشبعة بالشِّعر، مشوبة بالتَّوتر، متزنة بين نبرة عقليَّة واعيَّة، وهمس تأمليٍّ عميق.

إنَّ وعي الحِجّاج، وصمت الإدراك ليسا ضدين في عالم الهدَّار، بل قطبان يدور بينهما السرَّد ككوكب في مدار الوعي.

فمن المرايا الورقيَّة التي تعكس الأسئلة، إلى الظِّلال التي لا يرسمها الضوء، تمضي الكاتبة في رحلة سرديَّة تنقّب في خبايا النَّفس الأنثويَّة، وتمنح الأدب النَّسوي العربي أفقًا معرفيًّا وجماليًّا جديدًا، فتتحول المعاناة إلى بصيرة، والصمت إلى بيان، والسرَّد إلى وعي يضيء العتمة.

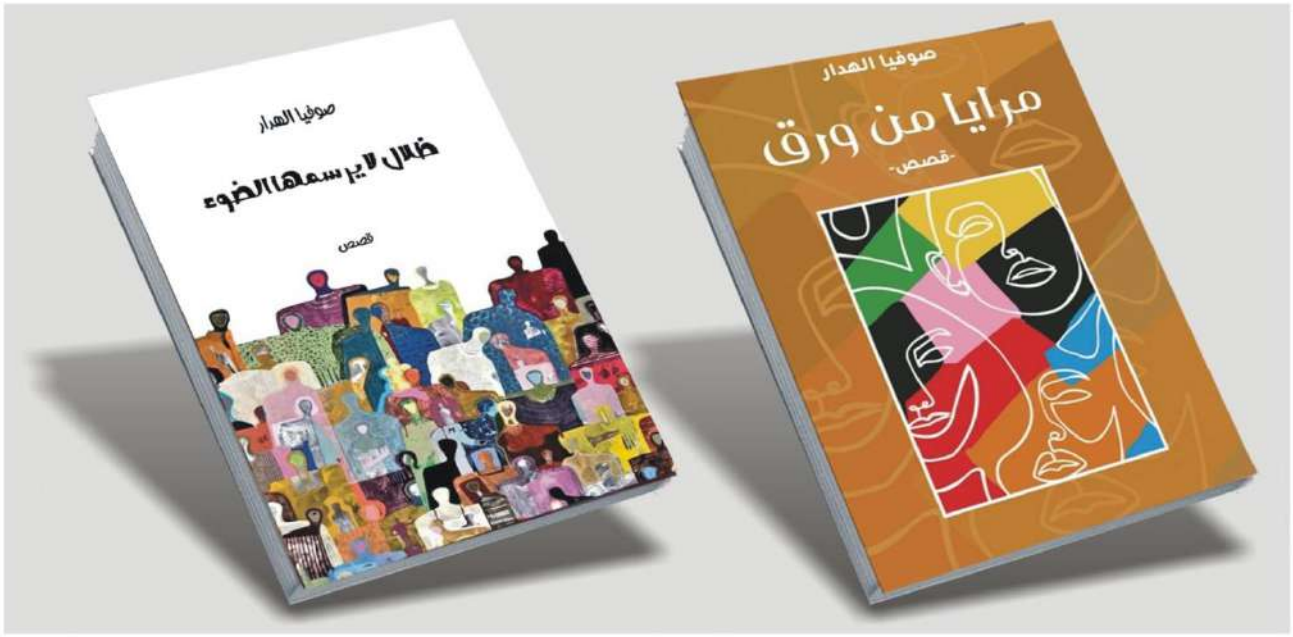
المبحث الأول

النَّقد النَّسوي في ضوء التَّلقّي

يُعدُّ النَّقد النَّسوي من أهم الاتّجاهات النَّقديَّة المعاصرة التي اشتغلت بقراءة النُّصوص الأدبيَّة بوصفها حقولاً ثقافيَّة تعبرِّ عن صراع معرفي، بين السُّلطة الذُّكوريَّة والذَّات الأنثويَّة. وقد تطوَّر هذا النَّقد منذ سبعينيات القرن العشرين؛ ليغدو حركة فكريَّة متشابكة تجمع بين التَّحليل النَّصي، والوعي الاجتماعي والفلسفة الوجوديَّة واللُّغويَّة.

ومع تطوُّر مناهج القراءة الحديثة، أصبح تلقّي النَّص النَّسوي محورًا جوهريًّا، لفهم كيفيَّة بناء المعنى من خلال العلاقة بين النَّص والمتلقّي، إذ لم تعد المرأة الكاتبة مجرد صوت احتجاجي، بل أصبحت فاعلاً معرفيًّا يعيد إنتاج وعي الذَّات من خلال السرَّد.

تسعى هذه الدِّراسة إلى توظيف النَّقد النَّسوي في ضوء نظريَّة التَّلقّي؛ للكشف عن التَّمكين السرَّدي للمرأة في نصوص الكاتبة العدنيَّة صوفيا الهدَّار، لا سيَّما في نصيها (نصف ساعة) من مجموعة مرايا من ورق، و(شوائب روح) من مجموعة ظلال لا يرسمها الضّوء. الغاية ليست استعراض مفاهيم النَّقد النسوي، بل توظيفها منهجيًّا بوصفها أدوات تحليليَّة للكشف عن آليات الوعي، والتَّحول داخل النَّص.



المفهوم العام للنّقد النّسوي:

يُعرّف النّقد النّسوي بـأنّه "اتّجاه نقـدي يدرس الأدب من منظور يكشف تمثُّـلات المـرأة وصورتها، وموقعها من البنية الاجتماعيّة والثّقـافيّة، ويسـعى إلى اسـتعادة صوتها في الخطاب الأدبي"[3].

لا يقف هذا الاتّجاه عند حـدود الدّفاع عن المرأة، بـل يتجاوزها إلى مساءلة اللُّغة الذُّكوريّة المهيمنة التي شـكّلت التّاريخ الأدبي.

لقد تبلور النقد النسوي في الغرب عبر مسارين رئيسين:

1- النّقد النّسوي الليبرالي (Liberal Feminism):

ركّز على المساواة بين الجنسين، ودعا إلى قراءة النُّصوص بعيدًا عن القوالب النّمطيّة[4].

2- النّقد النّسوي الراديكالي (Radical Feminism):

رأى أنّ اللُّغة ذاتها تُنتج هيمنة ذكوريّة، ودعا إلى خلق لغة أنثوية مغايرة[5]، كما طرحـته هيلين سيكسـو وجوليا كريستيفا.

وترى كريستيفا(Julia Kristeva) أنّ الكتابـة الأنثويّة لا تقاس بموضوعها بل ببنيتها الخطابـيّة، وبقـدرتها على زعزعة الثّبـات الدّلالي واللُّغوي الذي فرضه الخطاب الذُّكوري[6].

أما سيمون دي بوفوار (Simone de Beauvoir) فقـد وضعت الأساس الفلسفي لهذا الوعي بكتابها الجنس الآخر الذي أعلنت فيه أن المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح كذلك[7]؛ أي أنّ الأنوثة بناء ثقافي واجتماعي، وليس معطى بيولوجيًّا.

النّقد النّسوي في السياق العربي:

دخل النّقد النّسوي إلى الساحة العربيّة في نهاية القـرن العشرين عبر التّفاعل مع الفكر الغربي، لكنّه وجد نفسه أمام خصوصيّة ثقافيّة تستدعي إعادة صياغة المفاهيم، وتكييفها لتناسب بنية المجتمع العربي.

وقد كانت الباحثة يمنى العيد من أبرز من اشـتغل على هذا التّكييف، إذ ربطت التّحليل البنيوي بـآليات القـراءة النّسويّة في كتابها (في معرفة النّص) مؤكدة أنّ النّص العربي ينتج أنساقه في ظلّ بنية سلطويّة متجذّرة في الثّقافة[8].



هيلين سيكسو — جوليا كريستيفا

وبـذلك فإن النّقـد النّسـوي العربـي لم يتبـنَّ النّظريّة الغربيّة كما هي، بل أعاد إنتاجها داخل نسق تأويلي عربي يسعى إلى تحرير الخطاب لا استنساخه.

فقد حاولت النّاقدات العربيّات -مثل نوال السّعداوي، وفاطمة المرنيسي- إعادة قـراءة النُّصوص من منظور يكشف علاقة الجسد بـاللُّغة، والهويّة بـالخطاب، دون إلغاء للبعد الإنساني العام[9].

نظريّة التّلقّي بوصفها فضاء للتّأويل النّسوي:

ترى نظريّة التّلقي (Reception Theory) -كما بـلورها هانس روبيرت ياوس وفولفغانغ إيزر- أنّ النّص لا يكتمل إلا بفعل القراءة، وأنّ المعنى لا يقيم في النّص وحده، بـل في التّفاعل بين النّص والمتلقّي[10].

وهذا المنظور يتيح للنّقد النّسوي أنّ يتحرّر من القراءة المغلقة التي تضع الكاتبة في موضع "الضّحية"؛ ليصبـح التّلقّي فعلاً من أفعال التّمكين (Empowerment)، إذ تساهم القارئة أو القارئ في إعادة إنتاج المعنى.

وفي ضوء هذا الفهم، يصبح النّص النّسوي فضاءً مفتوحًا لحـوار متعدد الأصوات، إذ تعبرّ فيه المرأة عن ذاتها ليس لمجرد الشّكوى، بل لبناء وعي تنموي جديد يوازن التّجربة الفرديّة والمجتمع.

تتّخذ هذه الدّراسة من النّقـد النّسـوي في ضوء التّلقّي إطارا منهجيًّا لقـراءة نصوص صوفيا الهدّار، متكئة على ثلاثة مفاهيم محوريّة:

1- الإدراك الأنثوي (Feminine Perception):

وهو الوعي الدّاخلي الذي تدرك من خلاله المرأة وجودها ككائن فاعل لا كمجرد تابع.

2- الفعل التَّمكيني (Empowering Action):

وهو التَّحوُّل الذي تحدثه الكتابة في بـيئة الذَّات الأنثوية عبر التَّجربة النَّصيَّة.

3- التَّحرر من الرقابة الأبويَّة (Patriarchal Surveillance):

كسر آليات الصَّمت والهيمنة التي تحُول دون تبـــلور الذَّات الحرَّة.

ومن خلال هذه المفاهيم، سيتمُّ قـراءة النَّصَّين (نصف ساعة) و(شوائب روح) بوصفهما فضاءين لتمثيل الوعي الأنثوي، وموضع اختيار لتفاعل الصَّمت والكلمة، الإدراك والفعل، الحبُّ والخذلان، في مسار التَّحول الوجودي للمرأة.

إنّ النّقـد النّسـوي في ضوء التّلقّي لا يهدف إلى معاداة الرَّجل، أو تجميد المرأة، بل إلى إعادة النّظر في العلاقة بين اللُّغة والوعي، وكيف يمكن للنّصِّ الأدبي أن يكون وسيلة لبناء الذات، وتنميتها.

ومن هذا المنطلق فإنَّ قـراءة نصوص صوفيا الهدَّار وفق الإطار النَّسوي ليست محاولة لتطبيق نظري فحسب، بل هي بحث في الوعي الأنثوي العربي الحديث، في علاقـته بالكتابة كفعل تنموي يسعى إلى إعادة توازن الكيان الإنساني للمرأة العربيَّة في مواجهة صمت المجتمع وضغط التَّقاليد.

المبحث الثاني

قراءة في نصَّي "نصف ساعة" و"شـوائب روح"

مـدخـل:

في فضاء السرد النَّسـوي العربـي المعاصر، إذ يتلاقـى البوح بالوعي، والتَّجربة بالتَّحليل، تتجلىَّ تجربة صوفيا الهدَّار كنموذج سردي متكامل يمزج بـين الفعل الحِجَاجي والصمت التَّأملي، ويتيح للقارئ إمكان الوصول إلى أبـعاد النَّصِّ من خلال تلقّيه وتحـليله. فالسرَّد عند الهدَّار لا يكتفي بوصف الواقع النَّفسي والاجتماعي للمرأة، بل يقدِّم النَّصَّ كفضاءٍ معرفيٍّ يسـمح للذَّات بالتَّحـرر من قـيودها، واستعادة صوتها الدَّاخلي، وإدراك حدود علاقاتها بالآخرين، سواء في إطار الحبِّ أو السُّلطة، أو القيود الاجتماعية.


فاطمة المرنيس


نوال السَّعداوي

وتتمثَّل القيمة المركزيَّة لهذه الدِّراسة في أنَّ تجربة الهدَّار تطرح جدليَّة الوعي والبوح، إذ يتقاطع وعي الحِجَاج مع صمت الإدراك، ويصبـح النَّصُّ أداة تمكين للفعل الأنثوي، وفضاء لاسـتعادة الإدراك الداخلي الذي يسبـق التَّمكين والتَّصرف الواعي. ومن هنا جـاءت صياغـة العنـوان: "تلقّي سرد صوفيا الهدَّار: بين وعي الحجاج وصمت الإدراك"؛ لتؤكِّد على الأبعاد التَّحليليَّة التي تقوم عليها الدِّراسة، وتربطها بآليات الدِّراسة الثَّلاث:

- الإدراك الأنثوي.
- الفعل الإدراكي.
- التحرر من الرقابة الأبوية.

تتناول هذه الدراسة نصَّين من عالم الهدَّار هما:

- "نصف سـاعة" من مجموعة (مرايا من ورق)، إذ يبرز وعي الحِجَاج في لغة المواجهة بين المرأة والرَّجل، وفي مساءلة الذَّات والآخر، كما يظهر عبره التَّمكين الذَّاتي للشَّخصـيَّة النَّسويَّة في مواجهة قيود العلاقة الزوجيَّة والاجتماعيَّة.
- "شوائب روح" من مجموعة (ظلال لا يرسـمها الضوء)، إذ يتحـول السرد إلى صمت تأملي وإدراك داخلي، فتنكفئ الشَّخصيَّة إلى ذاتها لتستعيد حضورها، وتعيد رسم حدود تجربتها النَّفسيَّة والاجتماعيَّة بعيدا عن ضغط الآخر.

من خلال هذا الإطار تتجلىَّ نصـوص الهـدَّار كنمـوذج للسرَّد الذي يتجاوز مجرد الوصف أو التَّوثيق؛ ليصبح فضاء للتَّلقي والمعرفة، والتَّمكين الذَّاتي، والتَّحـرُّر من القـيود الاجتماعيَّة، وهكذا في عالمي "نصف ساعة" و"شوائب روح" نلمس توازنًا بـين وعي الحِجَاج وصمت الإدراك، وبـين

القول والصمت، وبين الموقف والبوح، لتقدِّم الكاتبة تجربة سرديَّة شاملة متكاملة تمثِّل نموذجا للكتابة الأنثويَّة المعاصرة في بعده الفكري، والجمالي والوجداني.

تأتي هذه الدِّراسة لتشرع في تفكيك نصوص صوفيا الهدَّار من موقع التَّلقِّي النَّقدي النَّسوي، مستندة إلى آليات:

- الإدراك الأنثوي.
- الفعل الإدراكي.
- التحرر من الرقابة الأبوية.

بما يتيح قراءة متأنيَّة لعلاقات الشَّخصيَّة النَّسوية بالآخر، وللضَّوابط الاجتماعيَّة والنَّفسيَّة التي تحكم سلوكها. ومن هذا المنطلق سيكون المبحث التَّطبيقي منظَّمًا حول تحليل كلِّ نصٍّ على حدة، بدءًا بنصِّ "نصف ساعة" الذي يبرز الخطاب الحِجّاجي والتَّحرُّر الجزئي الأنثوي، ثمَّ الانتقال إلى نصِّ "شوائب روح" الذي يقدَّم صمت الإدراك كآليَّة معرفيَّة واستعادة للصَّوت الدَّاخلي، مع إبراز كيف تتداخل هذه العناصر في بناء تجربة سرديَّة متكاملة، تعكس جدليَّة الوعي والتَّمكين والتَّأمل في النَّص النَّسوي المعاصر.

أ- قراءة في نصِّ "نصف ساعة":

أولاً: الإدراك الأنثوي (Feminine Awareness):

يمثِّل الإدراك الأنثوي في نصِّ "نصف ساعة" النُّقطة الفاصلة بين الانفعال والوعي، إذ تنتقل البطلة من حالة الانكسار العاطفي إلى مرحلة إدراك ذاتها ككائن مستقل، يعي ثقل التَّجربة ويواجهها بوعي وجداني داخلي.

يتجلىَّ هذا التحوُّل في المشهدين المكثَّفين التَّاليين:

1- " كانت تجر ساقيها المرتعشتين وهي تنزل الدَّرج، الدَّرج الذي صعدته قبل نصف ساعة تقريبًا راكضة فرحة، عندما عادت من عملها مبتهجة، تحمل البشرى إلى زوجها..."

2- "أوقفت سيَّارة أجرة فلم تكن قادرة على المشي، فقدماها لا تستطيعان حمل نفسها المثقلة بالأحزان..."[11]

تتأسس اللَّحظة السرَّديَّة في هذين المشهدين على رمزيَّة الجسد كمرآة للوعي النَّفسي؛ فالعجز عن المشي ليس عجزًا حسيًّا فحسب، بل هو تجسيد لانهيار التَّوازن الدَّاخلي،


هانس روبيرت ياوس


فولفغانغ إيزر

فلم تعد البطلة قادرة على حمل ثقل وعيها الجديد، بعد أن أدركت هشاشة العلاقة التي كانت تراها ثابتة.

فالقدمان -وهما أداة الحركة- تتحوَّلان هنا إلى علامة على عجز الذَّات عن التَّقدُّم في حياتها.

بهذا تصبح الحركة المادية تمثيلا للصراع بين الدَّاخل والخارج، بين المعرفة والانفعال.

تُعبرِّ صوفيا الهدَّار عن هذه اللَّحظة بلغة موارِبة، قائمة على الاقتصاد في التَّعبير والرَّمز، إذ يتحوَّل الفعل البسيط "أوقفت سيَّارة أجرة" إلى إشارة سيميائيَّة على الرغبة في النَّجاة، لكنَّها نجاة لم تكتمل بعد. فالبطلة تتحرَّك بجسد مُثقل، كأنَّها تحمل تاريخًا من الصمت والتَّنازل، وفي لحظة الإدراك هذه يتجلىَّ ما تسمِّيه سيمون دي بوفوار باللَّحظة التي تدرك فيها المرأة واقعها بوصفها ذاتًا واعية، وليست تابعًا للآخر (Awakening of Consciousness)[12].

ويتجلىَّ الإدراك الأنثوي في النَّص عبر ثلاثة مستويات مترابطة:

1- الإدراك كتحوُّل معرفيٍّ (Cognitive Shift):

في هذا المشهد يتحوَّل الإحساس الجسدي إلى تجربة معرفيَّة، فالمعاناة ليست انفعالا، بل وسيلة لاكتشاف الذات.

الوجع هنا لا يبنى على الحدث، بل على إدراك المعنى الكامن في الصَّمت والعجز.

وبذلك، يتفاعل القارئ مع النَّصِّ من موقع المتلقِّي المشارك (The implied reader)، وفق ما أشار إليه آيزر، إذ يستدرج إلى تأويل دلالات الجسد والحركة بوصفها لغة داخلية[13].

تقدم الهدَّار مشهدًا حافلا بما يمكن تسميته الوعي الصَّامت (Silent Awareness)، وهو الإدراك الذي يتشكَّل دون حوار، في لحظة انكسار تفضح الوعي من غير تصريح.

2- الوعي بالذَّات الجريحة (Wounded Self-Awareness):

الجسد المثقل هنا ليس ضحيَّة فقط، بل شاهد على ميلاد الذَّات الأنثويَّة الواعيَّة.

فمن خلال الانكسار تنبثق الرؤيَّة؛ إذ تدرك البطلة أنَّها لم تكن تعرف ذاتها إلاَّ في انعكاس الآخر.

إنَّ عدم قدرتها على المشي هو -في أحد مستوياته- رفض رمزي لمواصلة الطريق القديم، طريق التَّبعيَّة والانتظار.

وهكذا تعيد المرأة في لحظة الصَّمت إنتاج اللُّغة عبر الجسد، فالسُّكوت هنا ليس خواء، بل بداية تشكُّل معنى جديد من خلال الألم.

3- الإدراك الأنثوي كتمهيد للتمكين (Awareness as Pre-Empowerment):

يرسي هذا المشهد الأساس النَّفسي والمعرفي لما سيأتي لا حقًا من فعل التَّمكين. فما يهم الهدَّار في هذا النَّص ليس الحدث، بل وعي الشَّخصيَّة بالحدث.

إنَّها لا تصرخ، ولا تواجه، بل تستوعب. والوعي في ذاته هو أوَّل درجات القوَّة.

وهكذا يتحوَّل المشهد من عتبة انكسار إلى بوابة تمكين؛ لإنَّ الإدراك هنا فعل تأويلي متجاوز.

وبذلك تحوِّل الكاتبة الصَّمت والألم إلى لغة نقديَّة داخل السرَّد، فتكون التَّجربة الأنثويَّة مصدرا للمعرفة لا للشَّكوى.

إنَّ مشهد سيَّارة الأجرة يعدُّ تمثيلاً متقنًا للتَّحوُّل الإدراكي الأنثوي في كتابة صوفيا الهدَّار.

فهو لا يصف وجعًا جسديًّا، بل يرسم خريطة معرفيَّة لرحلة وعي المرأة بذاتها، من الصَّدمة إلى الإدراك إلى السعي نحو التَّحرُّر.

إنَّ الهدَّار تنقل القارئ من الخارج إلى الدَّاخل، من المشهد إلى التَّجربة، ومن اللُّغة إلى ما وراء اللُّغة؛ إذ يصبح الجسد نصًّا، والصَّمت خطابًا، والوجع وعيًا.

ثانياً: الفعل التَّمكيني (Empowering Act):

يُشكِّل الفعل التَّمكيني (Empowering Act) في نصِّ "نصف ساعة" ذروة التَّحوُّل في الوعي الأنثوي، إذ تنتقل البطلة من الإدراك الوجداني والمعرفي إلى ممارسة فعل الرفض الواعي.

فالتَّمكين هنا لا يأتي في صورة ثورة صاخبة، أو تمرُّد اجتماعي مباشر، بل قرار داخلي بسيط في ظاهره، عميق في دلالته، يعيد للمرأة سلطة الفعل وحقَّ اتِّخاذ القرار، بوصفها كائنا حُرًّا قادرًا على توجيه مصيرة.

1- استقلاليَّة القرار (Autonomy of Decision):

يبدأ التَّمكين من الوعي بملكيَّة القرار. فبعد أن كانت البطلة تنتظر موافقة زوجها أو مشاركته في فرحها بالبعثة، يتقلَّب المشهد حين تدرك أنَّ مشاركته كانت مشوبة بالأنانيَّة والاستحواذ. في لحظة الحسم، تقول بعبارة حازمة وقصيرة: "لن آتي"[14].

تبدو الجملة في ظاهرها بسيطة، لكنها تؤسِّس لموقف وجودي متكامل.

فالرفض هنا لا يعني انسحابًا سلبيًّا، بل تأكيدًا على حرِّيَّة الإرادة، وهو ما تشير إليه سيمون دي بوفوار المرأة تصبح حرَّة حين تختار، لا حين تُختار لها الطُّرق[15].

بذلك يتحوَّل القرار الشَّخصي إلى فعل تحرُّر رمزيٍّ، ينقلها من موقع المفعول به إلى موقع الفاعل في السرَّد.

2- إعادة تعريف الذَّات (Redefinition of the Self):

الفعل التَّمكيني لا يقف عند لحظة الرفض، بل يمتد إلى إعادة بناء صورة الذَّات.



سيمون دي بوفوار

فالبطلة بعد أن كانت تُعرِّف نفسها بوصفها زوجة، أو تابعة، تبدأ في إدراك ذاتها ككيان مستقل عن الرَّجل، لا يحتاج إلى اعترافه ليكتمل.

يظهر ذلك في المشهد التأملي بعد قرارها:

"حاول أنْ يحتضنها، لكنَّها أزاحت يديه، ونهضت عن السرير، وقالت وهي تغادر المكان: سوف أذهب وأنا في انتظار صكَّ حرِّيتي"[16].

في هذا المشهد يتجلىَّ التَّمكين المعرفي، إذ يتحوَّل الفعل اللُّغوي نفسه إلى وسيلة تحرُّر ، فاللُّغة هنا لم تعد أداة تواصل، بل أداة مقاومة صامتة، تعيد ترتيب علاقة البطلة بالعالم الآخر.

لقد أعادت تعريف نفسها من خلال فعلها، لا من خلال موقعها الاجتماعي.

3- ممارسة الحرِّية الرَّمزيَّة (Symbolic Freedom)

يتَّخذ التَّمكين شكله الأعمق حين يتحوَّل الرفض إلى فعل رمزيٍّ للتَّحرُّر من البنيَّة الأبويَّة. فالمرأة في النَّص لم ترفع صوتها، ولم تواجه زوجها مواجهة مباشرة، لكنَّها مارست الرفض عبر الصمت والفعل المنسحب، وهو ما يضمر مقاومة أنثويَّة متقنة.

تقول السَّاردة في وصف لحظة الانسحاب:

"كانت تجرُّ ساقيها المرتعشتين وهي تنزل الدَّرج، الدَّرج الذي صعدته قبل نصف ساعة راكضة فرحة، عندما عادت من عملها مبتهجة، تحمل البشرى إلى زوجها..."[17].

تُعبرِّ هذه الصُّورة عن تحرُّر الجسد بوصفه نصًّا موازيًّا للتَّحرُّر النَّفسي.

فالدَّرج الذي كان مسرحًا للصعود الفرح في البداية، يتحوَّل في النِّهاية إلى منحدرٍ رمزيٍّ نحو الوعي والاستقلال.

وهنا يتجلىَّ التَّمكين الصامت؛ أي تحقُّق الفعل الأنثوي عبر رموز غير صداميَّة.. فالمرأة لا تحتاج إلى تدمير البنيَّة لتتحرَّر منها، بل إلى وعيها بها، وإعادة توجيهها.

تحويل الفعل التَّمكيني إلى تجربة جماليَّة هو ما يجعل نصَّ "نصف ساعة" استثنائيا في الكتابة النسويَّة العربيَّة.

فالكاتبة لا تطرح التَّمكين بوصفه شعارًا اجتماعيًّا، بل تخلقه داخل اللُّغة؛ إذ أنَّ كلَّ مفردة، وكلَّ مفارقة زمنية، وكلَّ انكسار في الإيقاع السرَّدي، يمثِّل لحظة وعي جديد.

إنَّ القارئ يعيش فعل التَّمكين من خلال التَّلقِّي ذاته، وهو ما ينسجم مع ما قاله آيزر عن أنَّ النُّصوص الجيِّدة تجعل القارئ يشارك في عملية الاكتشاف لا في تلقِّي النَّتيجة[18].

بهذا يصبح التَّمكين فعلاً جماليًّا مزدوجًا:

تمكينًا للبطلة من داخل السرَّد، وتمكينًا للقارئ من خلال التَّأمل في التَّحول.

إنَّ صوفيا الهدَّار لا تقدِّم نموذجًا للتَّمكين الأنثوي بوصفه نضالاً خارجيًّا، بل بوصفه تحولاً لُغويًّا وداخليًّا.

فالتَّمكين في نص "نصف ساعة" هو تمكين من الذَّات، لا من الآخر، هو لحظة تصالح بين الوعي والإرادة، بين الإدراك والفعل.

وهنا تكمن قوَّة النّصِّ النَّسوي: في كونه يغيرِّ العالم عبر وعي الكلمة، لا عبر صخب الخطاب.

ثالثًا: التَّحرُّر من الرقابة الأبويَّة

(Liberation from Patriarchal Control)

يُعدُّ التَّحرُّر من الرقابة الأبويَّة ذروة التَّحوُّل السرَّدي والفكري في نص "نصف ساعة"، فبعد أنْ تمرَّ البطلة بمرحلة الإدراك الأنثوي ثُمَّ ممارسة الفعل التَّمكيني، تصل إلى لحظة وعيها العميق بأنَّ الخضوع للسُّلطة الذُّكوريَّة -سواء تجلَّت في الزَّوج أو الأعراف الاجتماعيَّة- ليس قدرًا محتومًا، بل بنية يمكن تفكيكها ومقاومتها عبر الوعي والفعل.

1- كشف سلطة الفعل الأبوي الرمزي

(Unmasking Patriarchal Power)

يتَّخذ النَّص في بدايته موقف الحياد الظَّاهري تجاه العلاقة الزُّوجيَّة، غير أنَّ السرَّد يكشف تدريجيًّا عن السُّلطة الرَّمزيَّة التي يمارسها الرَّجل من خلال صمته، ومن خلال سيطرته على فضاء القرار.

فالزَّوج لا يعارض البطلة صراحة، بل يفرِّغ فرحتها من معناها عبر تلميحات استعلائيَّة، كما في قولها:

"أظلمت الدُّنيا في عينيه، وكانت الصَّدمة بادية على وجهه، على الرغم من أنَّه في قرارة نفسه يعلم أنَّها تستحقُّ، فهي الأولى على دفعتها، لكنَّه لم يستطع إخفاء حنقه وغيرته، وعاد متظاهرًا مواصلة نومه. فاجأتها ردَّة فعله، وسألته: ألا تفرح؟ فردَّ قائلاً: ولِمَ أفرح؟ أحزنها ردُّه..."[19].

فالزُّوج لا يعارض البطلة صراحة، بل يفرغ فرحتها من معناها عبر اللامبالاة، كما في "وعاد متظاهرا مواصلة نومه... ولم أفرح؟".

تتحول هذه العبارة إلى مرآة للعلاقة السلطويَّة غير المعلنة التي تهيمن على النَّص؛ فالرجل لا يستخدم القوَّة الجسدية، أو المنع الصريح، بل يمارس سلطة أبوية ناعمة، قائمة على الإيحاء، والتقليل، وإعادة تعريف الفرح وفق معاييرهن وهذا ما يسمى بالسلطة الأبوية.

الانفصال عن سلطة التعريف الذكوري
(Detachment from Male Definition)

حين تدرك البطلة هذه البنية، تبدأ في تفكيك سلطة التسمية والتعريف.

فهي كانت تُعرف دائما عبر زوجها، عبر موقعها الاجتماعي الذي يحدده الآخر، لا هي.

لكن لحظة الصراع يكشف وعيها بأنها ليست مجرد امتداد له، بل ذات قائمة بذاتها.

"كانت تغسل بدموعها كل ما تبقى في نفسها من حزن، وتقذف بعيدا عنها كل ما علق في روحها من ألم..."[20].

في هذا التحول السردي، تنكسر علاقة الرؤية المقلوبة، إذ تنتقل البطلة من كونها موضوعا للرؤية إلى فاعل للرؤية، وهو ما يمثل أحد تحولات الكتابة النسوية.

التحرر هنا لا يقاس بالخروج الجسدي من العلاقة، بل بتفكيك آليات النظر والتعريف التي تحكمها.

- استعادة الصوت الداخلي
(Reclaiming the Inner Voice)

يمثل هذا المشهد الذروة في رحلة البطلة نحو استعادة وعيها الصوتي الداخلي، إذ يكشف النص عن لحظة من الصراع النفسي الحاد، حين تتجلى للبطلة فجأة الحقيقة العاطفية للعلاقة الزوجية، ويبدأ صوتها الداخلي بالتبلور والتحرك.

هذا الوعي الجديد بالصوت هو لحظة ميلاد رمزي للذات الكاتبة داخل السرد:

"كان أسلوبه كريها، وكلماته تخترق قلبها كطعنات السكاكين، لم تصدق ما كان يقوله، كانت تشعر بأنها في غيبوبة، في عالم آخر، وكأنها تكتشف زوجها للمرة الأولى..."[21].

فالبطلة توجِّه الواقع المؤلم من خلال اللغة:

"كان أسلوبه كريها، وكلماته تخترق قلبها كطعنات السكاكين، لم تصدق ما كان يقوله".

توضح لحظة الصدمة الوجدانية، إذ يدرك القارئ شعور البطلة بالعجز أمام الكلمات القاسية. الصوت الداخلي يبدأ بالتحرك هنا، ليس عبر التعبير الخارجي، بل من خلال شعور داخلي عميق بالألم والخذلان. هذه اللحظة تمثل الوعي النفسي الأولي، وهو أساس استعادة التحكم بالذات.

ثم يأتي فصل الذات عن الغيبوبة العاطفية:

"كانت تشعر بأنها في غيبوبة، في عالم آخر، وكأنها تكتشف زوجها للمرة الأولى..."

الصوت الداخلي يبدأ بالتفكك والتحليل الذاتي. الغيبوبة هنا ليست انعدام وعي بل حالة مؤقتة من التأمل العميق، إذ تتسع المسافة بين الذات والتجربة، وتمكِّن البطلة من رؤية العلاقة بموضوعية، ما يمهد لمرحلة إعادة بناء الذات.

وهنا تظهر إعادة ترتيب الخبرة الداخلية، فيتضح الوعي الداخلي في إعادة تقييم العلاقة وفهمها ضمن إطار الوعي الأنثوي، إذ تدرك البطلة تأثير الكلمات القاسية على شعورها الداخلي، وتتفهم أنها لم تعد مجرد متلقية عاطفية، بل مراقبة واعية لتفاصيل العلاقة.

فالفعل الرمزي للصوت الداخلي هنا يعمل كمرشد، يساعدها على التفريق بين الواقع والمظاهر، ويدفعها نحو التفكير بالمستقبل، مما يحدث توجيه القرار عبر الصوت الداخلي، من خلال تحوله في النهاية إلى مرشد للقرار الواعي، فالبطلة لم تعد رهينة للسلطة الذكورية، أو الألم العاطفي، بل تبدأ في تحديد موقفها الشخصي.

وهذا التحول يدعم فكرة أن الوعي الصوتي الداخلي هو الوسيلة التي تمكن المرأة من التحرر التدريجي، واستعادة سيطرة ذاتية على اختياراتها العاطفية والاجتماعية.

ب- قراءة في نص "شوائب روح":

يشكل نص "شوائب روح" لصوفيا الهدَّار من مجموعة ظلال لا يرسمها الضوء تجربة سردية تتكئ على الاقتصاد اللغوي، وكثافة المعنى، إذ يتراجع الحدث الخارجي لصالح التجربة الداخلية، ويتحول السرد من نقل الواقع

إلى كشف الوعي النسوي في لحظات الصمت والتأمل. فالكاتبة لا تقدم بطلة ثرثارة، بل بطلة تفكر بصمت تأملي، وتتفاعل مع العالم الداخلي عبر لغة مشبعة بالدلالات الرمزية والانعكاسات النفسية.

منذ السطور الأولى، يقدم السرد نفسه كحركة تأملية دائرية، تبدأ من الداخل وتنتهي إليه، إذ تشكل الأصوات، والظلال، والأشياء المحيطة -المرآة، الصمت، الجريدة، الباب- عناصر فاعلة في بناء الوعي لا مجرد تفاصيل سردية، وبهذا تتجسد تلك اللغة التي تعبر عن الحالة الوجدانية للذات الأنثوية من خلال إيقاع النص لا من خلال خطابه الصريح.

إن السرد في "شوائب روح" لا يعتمد على الحبكة التقليدية القائمة على الصراع والحل، بل يتخذ من الصمت محورا للتفاعل الجمالي والمعرفي، فيتشارك القارئ مع البطلة لحظة الإدراك، ويتحول التلقي إلى عملية مشاركة وجدانية. وهذا ما يجعل النص يتماهى مع منظور نظرية التلقي (Reception Theory) التي ترى أن المعنى لا يكتمل إلا بحضور القارئ وتأويله[22]؛ فكل مشهد في القصة ينفتح على تأويلات متعددة بحسب زاوية النظر، فيصبح النص مساحة للحوار بين المبدع والمتلقي.

من جهة أخرى، تتخذ اللغة في النص طابعا مزدوجا: فهي في ظاهرها بسيطة، لكنها تحمل في باطنها توترا داخليا بين القول والإضمار، بين الصوت والصمت. ويبدو هذا الخيار السردي واعيا في بناء جماليات المقاومة الهادئة (Aesthetics of Silent Resistance) التي تميز الكتابة النسوية، إذ تتحول التفاصيل اليومية إلى رموز كبرى للبحث عن الذات، ويتحول الصمت إلى أداة مقاومة ضد الخطاب الأبوي المهيمن.

يعمل السرد إذا كوسيط بين التجربة الشعورية الفردية والبعد الاجتماعي الجمعي. فحين تصمت البطلة، يتكلم النص، وحين تهم بالمغادرة، ينهض السرد ليعبر عن التحول الداخلي الذي يحدث في أعماقها. وبهذا يصبح النص ذاته فعلا من أفعال التمكين، إذ يمنح الصوت للمرأة عبر الأدب، فيتحول السرد من وسيلة للتعبير إلى آلية لتنمية الوعي (Awareness Development Mechanism) وهي الفكرة التي تمثل جوهر التحليل النسوي في هذه الدراسة.

من هذا المنظور، يمكن القول أن "شوائب روح" ليس نصاً عن الانفصال فحسب، بل رحلة معرفية في تفكيك السلطة وإعادة بناء الذات. فكل جملة في النص تحمل أثر التوتر بين الخضوع والتحرر، بين الحب بوصفه قيدا، والحب بوصفه خلاصاً. ومن هنا تبدأ قراءة الآليات الثلاث:

- الإدراك الأنثوي (Feminine Awareness).
- الفعل التمكيني (0Empowering Act).
- التحرر من الرقابة الأبوية (Liberation from Patriarchal Control).

وتعتبر هذه المراحل الثلاث مراحل متتابعة في تطور وعي البطلة، وفي الوقت ذاته، مراحل في تطور الوعي القرائي لدى المتلقي.

أولاً: الإدراك الأنثوي (Feminine Awareness):

يمثل نص "شوائب روح" لحظة مواجهة بين الوعي الأنثوي والخذلان العاطفي، إذ يعاد تعريف الإدراك لا بوصفه فعلاً عقلياً مجردا، بل تجربة حسية شعورية تتنامى عبر الصمت والحدس الداخلي. السرد هنا يقوم على الانفتاح التدريجي للوعي النسوي، إذ تتشكل معرفة البطلة بذاتها من خلال التفاصيل اليومية والفراغات الحوارية التي تكشف عن البنية النفسية العميقة للعلاقة الزوجية.

الكاتبة تستخدم ضمير المتكلم بوصفه أداة تلقي داخلية، تشرك القارئ من خلاله في التجربة الإدراكية للبطلة؛ فكل جملة سردية تعيد إنتاج الصمت كفضاء للمعنى، وتحول الإدراك إلى وعي جمالي يتجاوز الموقف الآني إلى تأمل في بنية العلاقات الإنسانية.

1- الوعي النفسي (Psychological Awareness):

منذ المشهد الأول، يتجلى الصراع الداخلي في التساؤل الهادئ والملتبس:

"هل كان يُحدِّث نفسه؟ أم قالها حقا؟ أم أنني.. توهمت ذلك؟"[23].

هذا السؤال ليس استفسارا عابرا، بل علامة على بداية الوعي بالمسافة بين الذات والآخر، إنها لحظة تشكك في

الحقيقة العاطفية التي تؤمن بها. ووفقا لرؤية سيمون دي بوفوار، فإن وعي المرأة بذاتها لا يتحقق إلا حين تدرك حدود الصورة التي صاغها لها الرجل[24].

تتحول اللغة الداخلية في النص إلى أداة استبطان، ترصد انفعالاً متدرجاً يمر من الإنكار إلى الإدراك ثم الفهم الهادئ، مما يجعل النص مساحة تلقي نفسية مفتوحة.

2- العلاقة الزوجية (Analytical Perception of the Relationship):

يتخذ السرد هنا بعدا تحليليا دقيقا للعلاقة الزوجية، إذ لا تقدم الكاتبة صراعاً صاخباً، بل تجربة تأملية صامتة للخذلان:

"انتهيت إلى أنني أحدق فيه، لكنه تظاهر بانشغاله بالجريدة"[25].

هذا المشهد يمثل تفكيكا لبنية التلقي الذكوري؛ فالرجل يستبدل الخطاب العاطفي بالرمز المادي (الانشغال بالجريدة)، ما يكشف عن قصور في التواصل الوجداني.

وهذا ما يشكل لحظة الانفصال بين الدال والمدلول في اللغة، وهي ذاتها لحظة تشكل الوعي الأنثوي. وهنا تتجلى الأنثى كقارئة لمشاعرها الخاصة، تؤول السلوك، وتعيد بناء المعنى في ضوء وعيها الداخلي.

3- اختبار الذات (Self-Testing and Reflection)"

يتطور الإدراك في النص إلى حوار داخلي مع الذات، إذ تبدأ البطلة باختبار حدود صبرها وفهمها:

"لم يبادرني يوما بحديث، ولم يجادلني أبدا في شيء، فقط يلتزم بالرد بأدب مفرط على كلماتي، وفي أسوأ الحالات كان يأخذ جانب الصمت"[26].

بهذه العبارة، تعيد البطلة تعريف الصمت كقهر، وكوسيلة للتلقّي الذاتي؛ أي إنصات واع إلى الخذلان.

يشير عبدالله إبراهيم إلى أن النص النسوي يشتغل على إنتاج وعي مضاعف، إذ تقرأ المرأة ذاتها والعالم في آن واحد[27]، وهذا ما نلمسه هنا بوضوح.

فالصمت في النص يتحول من دلالة سلبية إلى أداة معرفية (Epistemic Tool)، إذ تمارس البطلة فعل التلقي الواعي، متجاوزة الانفعال العاطفي إلى تأمل تحليلي متزن.

وهكذا يتجسد الإدراك الأنثوي (Feminine Awareness) في نص "شوائب روح" عبر بنية سردية تقوم على التلقي الخارجي والانفتاح التأويلي.

الكاتبة لا تضع القارئ أمام حدث، بل أمام وعي يتشكل تدريجياً من خلال الشك، والمراقبة، والانصات؛ مما يجعل النص للغة الحسية للذات الأنثوية، فتكون الكتابة امتداداً للوعي، والوعي ذاته خطاباً جمالياً مقاوماً.

ثانياً: الفعل التمكيني (Empowering Act):

يمثل الفعل التمكيني في قصة "شوائب روح" ذروة التحول من الإدراك إلى الممارسة؛ أي انتقال الوعي الأنثوي من طور التأمل إلى طور الفعل الواعي.

تتحول البطلة من متلق للخذلان إلى فاعلة في صياغة مصيرها، ويصبح الانسحاب من المشهد العاطفي المضلل قراراً معرفياً واستراتيجياً، لا مجرد رد فعل عاطفي.

إن فعل الرحيل في القصة ليس نهاية، بل بداية لاستعادة السيطرة على الذات من داخل منظومة اجتماعية تقيد التعبير الأنثوي.

التمكين هنا ليس مواجهة لفظية، بل لغة جديدة للفعل الهادئ، الموزون، الواعي، وهو ما يجعل من النص نموذجاً للتمكين الداخلي (Empowerment Inner).

1- الاستقلالية واتخاذ القرار (Autonomy and Decision-Making):

الفعل الذي تتبناه البطلة هو الانسحاب من دائرة التواطؤ العاطفي:

"غادرت المنزل، وأغلقت الباب على نظرته"[28].

هذه الجملة الموجزة، بتكثيفها، ودلالتها، تختصر رحلة طويلة من التردد والانتظار.

إنها تمارس حقها في اتخاذ القرار، وتتحول من كائن خاضع إلى ذات فاعلة تمتلك إرادتها.

إن الفعل اللغوي لدى المرأة لا يقاس بقوة الخطاب بل بقدرتها على تحويل الصمت إلى قرار، وهو ما نلمسه هنا بوضوح.

فإغلاق الباب ليس فعل مغادرة جسدية فحسب، بل إغلاق رمزي لدائرة الخضوع والتكرار.

تتحقق في هذه اللحظة استقلالية القرار، إذ يتم تحرير الذات الأنثوية من الاستعارة الذكورية للوجود.

2- إعادة تعريف الذات (Redefining the Self):

بعد الانسحاب تبدأ البطلة بإعادة تعريف ذاتها لا كضحية بل كفاعل معرفي:

"إنها أداء واجب من زوج يحرص على أن يكون مثاليا في كل شيء، لكنني لم أعد احتمل أن أكون ضيفة ثقيلة على قلبه وبيته"[29].

إنها لا تهرب من الحب، بل من زيف الخطاب العاطفي الذي لم يعد يتطابق مع الفعل.

بهذا الوعي الجديد، تنفصل البطلة عن سلطة اللغة الذكورية، وتعيد كتابة خطابها الخاص.

يصف عبدالله إبراهيم هذا التحول بأنه فعل إعادة التمركز النصي للمرأة داخل السرد[30]، أي أن المرأة تصبح هي المحور الذي يعاد من خلاله بناء دلالة العلاقة، لا تابعاً فيها.

إن إعادة تعريف الذات هنا فعل فكري وجمالي معاً، إذ تتولد من خلاله لغة سردية جديدة تنطق بالتحرر دون أن تصرخ به.

3- ممارسة الحرية الرمزية (Symbolic Freedom):

في لحظة الخروج، تتبدى الحرية بوصفها فعلاً رمزياً واعياً:

"غادرت المنزل، وأغلقت الباب على نظرته"

هذا المقطع يحقق اللغة الرمزية للانفصال (The Symbolic Language of Separation) إذ الفعل البسيط (إغلاق الباب) يتحول إلى خطاب ميتافيزيقي عن الحرية.

الحرية هنا ليست في القول أو المواجهة، بل في ضبط الجسد والوعي والاتجاه.

إن التحرر الحقيقي للمرأة يبدأ عندما تدرك أن رفضها هو أول اعتراف بذاتها ككائن حر.

تجسد البطلة هذا المفهوم بدقة؛ فصمتها ليس انكسارا، بل بناء لسلطة جديدة قائمة على الإدراك والفعل المتوازن.

الفعل التمكيني (Empowering Act) في "شوائب روح" هو فعل تحويل الوعي إلى حركة، وتحويل الألم إلى استراتيجية إدراكية.

تختار البطلة أن تفكك النظام العاطفي الذكوري من الداخل، دون ضجيج، ودون صدام.

إنها تمارس سلطة الوعي الأنثوي المتفكر، إذ يتحول الانسحاب على فعل رمزي يحقق التمكين الداخلي.

وبذلك تصبح لحظة الخروج من البيت في النص فعل ولادة جديدة، لا هروباً، بل استعادة للذات من داخل التجربة الإنسانية ذاتها.

ثالثاً: التخلص من الرقابة الأبوية (Liberation from Patriarchal Control)

تمثل هذه الآلية الذروة التفاعلية في النص، إذ تتجاوز البطلة القيود التقليدية المفروضة عليها، وتستعيد سيطرتها على حياتها وقراراها الشخصي. التحرر هنا ليس مجرد خروج مادي من البيت، بل إعادة رسم العلاقة بين الذات والمحيط الاجتماعي والذكوري.

1- استعادة استقلالية القرار (Regaining Decision- Making Autonomy)

الرحيل عن المشهد العاطفي المضلل ليس خطوة عاطفية لحظية، بل قرار واع مبني على الإدراك السابق:

"سرت في طريقي مخلفة ورائي رجلا يحمل وردة، وكلمة "أحبك" ترددها جدران البيت، لكنها أبدا لم تتخط عتبة بابه لتحلق بي" [31].

يظهر النص أن البطلة تمارس حقها في رفض التبعية العاطفية، مستندة على إدراكها لضعف العلاقة وعدم مطابقة الخطاب العاطفي للفعل، هذا الفعل يبرهن بأن التحرر الحقيق يبدأ حين تدرك المرأة أن استقلاليتها ليست مجرد رفض، بل ممارسة وعي مستمر للقرار.

2- إعادة تعريف الذات (Redefining the Self):

التحرر من الرقابة الأبوية يتضمن إعادة بناء هوية المرأة خارج الأطر الاجتماعية التقليدية:

"عندما فتحت الباب كان هناك، عاد لتوه من الخارج، فاجأه مظهري، وما أحمله في يدي، بدا آسفاً، أو ربما جزيناً لأجلي، لكنه ظل صامتا كشجرة"[32].

الرفض هنا ليس رفض الرجل وحده، بل رفض الدور النمطي المفروض على المرأة، وإعادة تعريف الذات على أساس حرية الاختيار، وليس مجرد انتظار موافقة أو اعتراف الآخر.

هذه العملية تشكل إعادة تمركز المرأة داخل السرد، فتصبح الفاعل، وليس الموضوع.

3- ممارسة الحرية الرمزية (Symbolic Exercise of Freedom)

كل حركة من البطلة بعد الإدراك والفعل التمكيني تحمل دلالات رمزية:

"ودعت البيت، ودعت أحلامي، وسرت أجر حقيبتي إلى باب البيت"(33).

هذه الحرية ليست فعل مواجهة، بل حرية في التحكم بالوعي والسلوك والحدود الشخصية.

بهذه الطريق، تحقق البطلة ممارسة فعّالة للتمكين الذاتي للتحرر من الرقابة الأبوية / المجتمع، دون أن تتعرض لصدام مباشر، بل من خلال الوعي والفعل الاستراتيجي.

التحرر من الرقابة الأبوية في نص "شوائب روح" يكتمل حين تتحول القرارات الصغيرة، والانفصال الرمزي، والانتباه إلى الذات، إلى فعل استراتيجي واع.

النص يقدم نموذجا للكتابة النسوية بوصفها فعلاً تفاعلياً متدرجاً.

بين الوعي والإدراك:

جدلية الوعي والتمكين بين نص "نصف ساعة" ونص "شوائب روح"

تكشف القراءة التطبيقية للنصين أن صوفيا الهدَّار استطاعت أن تؤسس سردا نسويا يقوم على جدلية الوعي والتمكين. إذ تتكامل البنية النفسية مع البنية السردية في إنتاج خطاب أنثوي مقاوم للهيمنة الرمزية الذكورية. وإذا كان النصان يبدوان متقاربين في الثيمة المركزية - المرأة بوصفها ذاتا في طور الوعي والتحرر- فإن آليات التشكيل السردي، والمعرفي في كل منهما تمنح كل تجربة خصوصيتها وتفردها.

1- الإدراك الأنثوي:

في نص "نصف ساعة" يتجسد الإدراك في لحظة صدمة معرفية مباشرة، حين تتحول فرحة البطلة الأولى إلى وعي فجائي بحدود العلاقة الزوجية، في مشهد يختصر الانتقال من الغفلة إلى الإدراك. الوعي هنا لا ينبثق من التأمل الطويل، بل من تجربة وجدانية صادمة تكشف هشاشة البنية العاطفية التي كانت تظنها صلبة.

وفي نص "شوائب روح" يبدأ الإدراك من الداخل الصامت، إذ تتشكل لحظة الوعي عبر الحواس والفراغ والسكوت. البطلة تدرك حضور الرجل من خلال غيابه، وصمته يتحول إلى سلطة رمزية تكتشفها تدريجياً. هذا النوع من الإدراك قائم على التحليل التأملي الذي يحول الصمت إلى لغة، والفراغ إلى خطاب.

وبذلك، يمكن القول أن الهدَّار في النص الأول تكتب وعياً يتفجر لحظياً، بينما في النص الثاني تكتب وعيا يتكون بالتدرج، وكلا الشكلين يعبران عن مراحل مختلفة من تشكل الإدراك النسوي.

2- الفعل التمكيني:

يتحول الوعي في كلا النصين إلى فعل، لكن طبيعة الفعل تختلف.

ففي نص "نصف ساعة" الفعل التمكيني يتخذ طابعاً نفسياً وعملياً في آن واحد. إذ تعلن البطلة رفضها المشاركة في فرحة الرجل، أو مبايعته، قائلة: "لن آتي". إنها جملة قصيرة لكنها مشحونة بطاقة رفض عالية، تعبر عن تحول الوعي إلى موقف. التمكين هنا ليس مجرد انسحاب، بل هو مواجهة محسوبة تنبع من الوعي المكتسب خلال التجربة.

وفي نص "شوائب روح" يتمثل الفعل التمكيني في الانسحاب الهادئ من المشهد العاطفي، حين تغادر البطلة المنزل وتغلق الباب على نظرة الرجل. هذا الفعل الصامت يعبر عن تمكين استراتيجي يقوم على الوعي، لا على الصدام فالتمكين هنا رمزي، لغوي، يقوم على استعادة السيطرة على الذات من خلال الفعل الهادئ والمقنن.

يتضح أن الهدَّار في النصين تؤكد أن الفعل النسوي لا يتحقق بالصدام، بل بإعادة تعريف موقع الذات داخل المعادلة العاطفية، والاجتماعية، وهو ما يجعل من الفعل اللغوي -سواء كان صمتا أو كلمة- وسيلة للتحرر.

3- التحرر من الرقابة الأبوية:

تتجلى ذروة التحول النسوي في استعادة البطلة لصوتها الداخلي، الذي كان مكتوما تحت وطأة الرقابة الذكورية.

في نص "نصف ساعة" يتحقق الصوت الداخلي عبر صدمة لغوية مؤلمة، حين تسمع البطلة كلمات زوجها القاسية: "كان أسلوبه كريها، وكلماته تخترق قلبها كطعنات السكاكين..." هذت اللحظة تعيد تفعيل صوتها الداخلي بعد غيبوبة طويلة، فالكلمات التي تجرحها هي نفسها التي توقظ وعيها، وتعيد إليها الحق في الكلام الداخلي.

وفي نص "شوائب روح" يبنى هذا الصوت من خلال المونولوج الداخلي والتأمل الصامت، إذ تتحدث البطلة إلى نفسها أكثر مما تتحدث إلى الآخر. الصمت هنا لا يدل على الخضوع، بل على إعادة بناء الخطاب الداخلي؛ أي انتقال الصوت من الخارج (سلطة الرجل) إلى الداخل (سلطة الذات).

وعلى ذلك فإن استعادة الصوت الداخلي لدى الهدَّار يمر بمرحلتين متكاملتين، مرحلة الصمت الواعي في "شوائب روح" ومرحلة الانفجار الوجداني في "نصف ساعة"، وكلاهما يقودان إلى النتيجة ذاتها: تحرر الوعي من استبداد الصمت.

يمكن القول أنَّ الهدَّار في هذين النصين لا تكتب عن المرأة بوصفها ضحية، بل بوصفها ذاتا فاعلة في طور التشكل.

نص "نصف ساعة" هو نص الانفجار النفسي الذي يولد فعل الرفض واستعادة الصوت، في حين أن نص "شوائب روح" هو نص الوعي الصامت الذي يتكون ببطء تحت ضغط التجربة.

إن جدلية الإدراك والوعي والصوت تشكل بنية متكاملة في خطاب الهدَّار السردي، إذ يتحول النص من مساحة للتعبير الفردي إلى فضاء نقدي نسوي يعيد صياغة العلاقة بين الذات والآخر، وبين الصمت والقول.

وبذلك تحقق الهدَّار أحد أبرز أهداف النقد النسوي المعاصر: تحويل التجربة الأنثوية من هامش المتن إلى مركز السرد، ومن التلقي السلبي إلى المشاركة في إنتاج المعنى.

المصادر والمراجع:

(1) صوفيا الهدار: مرايا من ورق (قصص)، من إصدارات اتحاد أدباء وكتاب الجنوب، 2022م - 1443هـ ط1.
(2) صوفيا الهدار: ظلال لا يرسمها الضوء (قصص)، حضرموت للدراسات والنشر، حضرموت - المكلا، 2024م - 1424هـ ط1.
(3) عبدالله إبراهيم، السردية النسوية: مقاربة في الخطاب والهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2018، ص15.
(4) ينظر: بام موريس: الأدب والنسوية، تر: سهام عبدالسلام، المشروع القومي للترجمة، ع474، ط1، 2002م، ص8- 9.
(5) ينظر: المرجع نفسه، ص9- 10.
(6) Julia Kristeva, Revolution Poetic Language, Columbia University Press, 1984,p.19.
(7) ينظر: سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، ترجمة نجيب العوفي، دار الآداب، بيروت، 2008، ص19- 21.
(8) ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآداب، بيروت، 1990، ص76.
(9) ينظر: سهام خينوش: النقد النسوي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في النقد الأدبي الحديث، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، كلية الأداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2017م، ص93-96.
(10) ينظر: محمد مسعد العودي: البحث عن قطرة الماء في الشعر الجاهلي، قراءة تأويلية في شعرية الخطاب، دار نشر عناوين، 2024م، ط1، ص11- 15.
(11) مرايا من ورق، ص37.
(12) ينظر: سيمون دي بفوار: الجنس الآخر، الوقائع والأساطير، تر: سحر سعيد، الرحبة للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2015، ص95- 98.
(13) ينظر: محمود عباس عبدالواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، ط1، 1996م- 1417هـ ص36-37.
(14) مرايا من ورق، ص45.
(15) ينظر: الجنس الآخر، ص45- 46.
(16) مرايا من ورق، ص46
(17) المصدر نفسه، ص37.
(18) ينظر: قراءة النص وجماليات التلقي، ص35- 36.
(19) مرايا من ورق، ص38.
(20) المصدر، ص44.
(21) نفسه، ص42.
(22) ينظر: البحث عن قطرة الماء في الشعر الجاهلي، ص11- 15.
(23) ظلال لا يرسمها الضوء، ص69.
(24) ينظر: الجنس الآخر، ص72- 74.
(25) ظلال لا يرسمها الضوء، ص69.
(26) المصدر نفسه، ص71.
(27) ينظر: السردية النسوية: مقاربة في الخطاب والهوية، ص258.
(28) ظلال لا يرسمها الضوء، ص71.
(29) المصدر نفسه، ص70.
(30) ينظر: السردية النسوية: مقاربة في الخطاب والهوية، 179- 180.
(31) ظلال لا يرسمها الضوء، ص71.
(32) المصدر نفسه، ص71,
(33) نفسه، ص71.

دراسات و قراءات

تسنيم الحبيب
- الكويت -

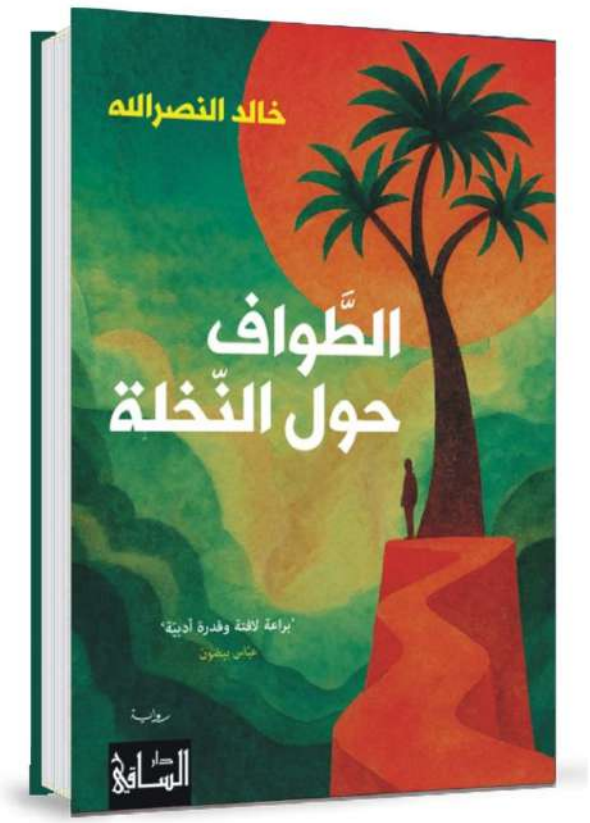
الذات والآخر: مناورات في رواية السيرة
محاولة استقراء رواية (الطواف حول النخلة) لـ خالد النصر الله

ترتبط الأجناس الأدبية – على تعددها وتمايزها – بكونها أدباً، حيث يلتمس النص شكلاً من أشكال الكتابة وفق حدود معينة تؤول به إلى قالب خاص به، ذي قواعد وأسس تضعه وفق تصنيف يعرّفه ويعتني بفنياته.

تلك النُظم الحاكمة للنص، تتجذر لتصير حداً يعرّفه ويمكّن –المتلقي والناقد– من التعامل معه والتماهي بروحه. غير أن الناص حين يقفز على تلك الحدود عابراً برؤيته الخاصة إلى شكل جديد من أشكال الكتابة "يمازج" فيه الأجناس، ويعتبرها موادّ أولية قابلة للتفاعل لصنع نتاج إبداعي "متجدد"، مكتمل بفرادته ووحدته العضوية، يرتاد بذلك أفق التجريب.

وليس التجريب بحد ذاته غاية، إن اعتبرنا أن غاية الأدب في تجليها هي "الإمتاع" وصنع الدهشة، خصوصاً في الرواية، حيث تطرد الدهشة فيها مع تأثير العمل متضامنة مع حرفية الناص وإحكام صنعته في تضمين العناصر الأخرى مثل اللغة والبناء المعرفي ودقة رسم الشخصيات وغيرها. فماذا لو امتزج التجريب مع تلك الأسس؟

تنفتح رواية "الطواف حول النخلة" للكاتب الكويتي خالد النصرالله، الصادرة حديثاً عن دار الساقي، على ذلك الأفق التجريبي الذي يمازج بين فن الرواية وأدب السيرة، وبمجرد أن نقرأ الفصول الأولى من العمل سنتخلى عن أحكامنا المسبقة، وندرك أننا – في حالة التلقي هذه – سنخرج من تصور الشكل السائد في كتابة رواية السيرة إلى الإقرار بفرادة عمل يشتغل فيه الناص على صنع نتاج إبداعي: تتشكل ملامحه بقابلياته الذاتية وصولاً إلى اكتماله.




الروائي خالد النصر الله

رواية السيرة وبناء الحدث:

يعرف فيليب لوجون السيرة الذاتية بأنها "سرد استعاري نثري يعبرّ به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخها". إن رواية الطواف حول النخلة هي رواية سيرة، وقد أشيع مسبقاً أنها تتناول حياة الكاتب الراحل "إسماعيل فهد إسماعيل" وربما يجعل هذا متن الرواية "مُتوقعاً" مما "يُحيّد" خط الدهشة، وينقل المتلقي من ممارسة "الإدهاش" إلى "تتبع المسار الكشفي"، وأن تكتشف .. غير أن تُدهش وتصدم وتحملك الأحداث إلى شهقة المفاجأة.

غير أن الناصّ – في هذا العمل – اختار أن يناور قارئه، فيخرج بسرديته عن المسار الحرفي لكتابة السيرة، صانعاً عالماً روائياً خاصاً يتحرك وفق التشويق، وسؤال: ماذا بعد؟ وما الذي يمكن أن يحدث، عبر صراع عام يحرك الأحداث، وحكايا صغيرة تفجر مفاجآت متوالية، أو نهايات غير تقليدية، تقوم على تقنية (الكتم والكشف) و(الترميز والإفصاح) أحياناً، مما يعرف الشخصية كأن ما عرفها الجمهور قبلاً.

ففي العمل يتعرف المتلقي على ملامح النبوغ لدى البطل في مستهل حياته، ويعايش معه الطفولة المبكرة، والانجذاب نحو عالم الكتب، وملكة الحكي، ثم يتعرف عليه شاباً متوقداً مكافحاً يسعى لإيجاد موقعه في وطن طارئ وسط تيارات ثقافية وسياسية، ويواكب معه المحن والمسرات مروراً بالمواجهات التي تغذّت عليها رحلة العمر صانعة الهواجس والأفكار والمآل. حتى أن الناص يقدم لقارئه ما وراء قناع الأحداث المعروفة؛ ليعزز عنصر المفاجأة فيكشف مثلاً عما جرى في كواليس جائزة ما، أو عن التهميش الذي تلقاه الشخصية في الوسط الثقافي الأول، أو عن جوانب الحياة الاجتماعية الخارجة من ستر الاعترافات.

لكن هل هذا كل شيء؟

إن هذه البناء المتين – على إحكام عناصره – لا يعد سوى جزء من جمال العمل، وجانب أولي منه، إذ يباغت العمل متلقيه –الساعي لقراءة سيرة– فيجدها سيرتين!، بصوتين متناوبين في لعبة الاعترافات – ومهادين مكانيين يبرع الناص في تحقيق الشروط السردية والوصفية لكليهما– وزمنين متباعدين ما بين "ماضي العراق وراهن الكويت"، فتتجلى – بسلاسة – واحدية المتن رغم لعبة التناوب تلك.

هذا التناوب أزاح النص من الثبوت السائد في كتابة "راوية السيرة" إلى جهة أكثر دهشة، إذ تتحرك الرواية ما بين صوت الرواي المستعار والراوي الأصيل في مناورات الذات والآخر، و"المروي والمروي عنه"، ومن ثم من جهة الاعترافات الفردية للإنسان الواحد إلى المواجهات الإنسانية الجمعية.

لقد وظف الناصّ أدواته السردية في وصف مهادين مكانيين هما العراق والكويت، محافظاً على هوية كل منهما من خلال:

1- وصف حي للملامح التاريخية والعمرانية.

2- رسم ذي أبعاد للشخوص وطرق تفاعلها مع الأحداث.

مع ذلك، لم يكن المهاد معيقاً لفتح التجربة الخاصة بشخصية العمل "طرفة" على فضاء أشسع إنسانياً، فمشكلة طرفة – المنقسم بين وطنين – هي ذاتها مشكلة إنسان اليوم، الذي يحاول التماهي مع مجتمعه ومعرفة مكانه، وهي بذاته مشكلة "إسماعيل الآخر / المعاصر" الذي يتصادم مع وسطه للبحث عن كينونته. ومواجهات الوسط الثقافي ومكابدات الكتابة هي ذاتها ما يواجهه الإنسان –أي إنسان– في سبيل البحث عن هويته ومكمن عطائه.

الراوي والتخييل:

ليس من السهل – في هذه الرواية – تحديد ضمير الرواي، إذ استخدم الناصّ عدة مستويات من وعي الراوي لكتابة العمل، فيمكن أن نقول:

1- أنه اعتمد على الراوي العليم القريب / المتعاطف / غير الموثوق به في جزء الرواية المتعلق بنمو شخصية طرفة من الطفولة إلى الجزء قبيل الأخير من حياته، فنجد أن هذا الراوي يلاصق طرفة في بيته، في ممارساته الحياتية، القرائية والكشفية، مطلعاً على أدق خواطره، وأعمق حواراته الداخلية، حتى أنه رافقه في انتقاله – وحيداً – إلى مدرسة الفتيات بعد انتهائه من الدراسة الابتدائية،

وكان معه في الحبس والسجن والاستقرار أخيرا في الكويت.

هذا الرواي، لا يمكن إلا أن يكون عليماً، حتى وإن ظهر بشخصية الصديق "إسماعيل" وهو الاسم الذي اختاره كاتبنا لنفسه في لعبة السرد والمناورات هذه، وهو مع كونه عليماً، لا يمكن إلا أن يكون "مشخصاً" أيضا، ومندساً في تفاصيل حياة "طرفة" التي لم يشهدها، فيلتجئ إلى تقنية التخييل المستعار، ويعايش تلك الظروف حتى يقر المتلقي أن قناع التخييل هو الأكثر صدقاً في السرد، والأوقع في عملية التجسيد الروائية.

2- ثم يحملنا هذا "الإسماعيل" إلى بعد آخر، وفكرة أخرى: ماذا لو لم يكن إسماعيل راوياً متعاطفاً وحسب؟ ماذا لو كان هو الذات والمُتخيل؟ ألا يذكر إسماعيل المعاصر أنه -في لحظات كشفية - كان يرى ما يراه طرفة. ألم يذكر أن رؤية تشكلت في روعه عن نهر ما وصبي حسبَ النهرَ سجادةً فسقط فيه، الموقف الذي وقع لطرفة في حداثة سنه.

هذا " التوحد " يحيلنا إلى عدة أفكار، منها أن المناورة بين الذات والآخر، والواقع والمتخيل تؤكد أن منظور الراوي واحد على تعدده، وأن طرفة مرآة لإسماعيل كما أن إسماعيل مرآة لطرفة، والأكيد أن أصدق الاعترافات عن الذات هي ما تتحصل بعد الإنصات للآخر.

3- ثم ينمو - في الجزء التناظري من العمل - صوت راوٍ آخر، بمنظور تيار الوعي، إذ يسرد إسماعيل "الكاتب" بصوته الأصيل رغم قناع التخييل الذاتي هذه المرة وليس المستعار رحلة علاقته بطرفة، مع تضمين سيرة مجزوءة لـ:

1- ملامح حياته الاجتماعية الخاصة.
2- مراحل النمو الأدبي.
3- تفاعلات الوسط الثقافي في الكويت.

وأستطيع القول إن الكاتب تمكن من أن يرسم بدقة المعالم الثقافية والحياتية والاجتماعية للمهادين المكانيين "العراق والكويت"، بحيث بدأ كأنه عايش النطاقين، في حين أن الجزء المتعلق بسيرته الذاتية المجزوءة أكد أنه ابن بيئته.

لقد كان هذا الجزء المسرود من السيرة التخييلية الذاتية شديد التأثير، متسماً بالصدق على تقنعه، خارجاً من الزيف، وعفوياً على حساباته الدقيقة، لقد تعرفنا على طرفة الأب الروحي للكتاب الشباب، وفهمنا اغترابه، وأمنياته الأخيرة التي لم تتحقق، كما عايشنا الوجه الآخر من البريق الكتابي، بالذات في مشهد خسارة جائزة الكتابة. كم بدا ذلك حقيقياً وموجعاً.

الأسماء والعناوين الرامزة:

في لعبة سردية أخرى يعتمد الناصّ على الترميز في تضمين "الأسماء" وعنونة " الإصدارات الأدبية" والمنصات ودور النشر، في حين يحافظ على هوية المكان بجغرافيته الأصيلة. وفي محاولة لفهم غرض هذا الترميز قد نصل إلى عدة نتائج، قد تكون أغراضاً أساسية أو فنية.

هذا الترميز يرفع العمل من مستوى التلقي المباشر إلى إشراك القارئ في لعبة الكشف ومحاولة تحديد الشخصيات. والحقيقة أني وجدت في هذه اللعبة متعة على مستوين:

1- محاولة التشخيص ومداخلة وعي الكاتب في البحث عن المتناظرات، فحين يعنون الكاتب إصدارًا بـ (س)، أجد دهشة في استنكاه القصد، وأعرف أنه يعني (ص)، ولسوق مثال واحد، نجد أنه رمز لـ (إستبرق) بـ(بلقيس). وفي ذلك تأسيس بنية تحتية في العمل تراوح بين الواقعي والمتخيل والمحتمل.

2- ذكاء الترميز، حيث لا يعتمد الناص أسماء مرمزة عبثية بلا صلة. بل نجد بين الاسم أو العنوان ونظيره الرمزي صلة ارتباطية بالمعنى أو اللفظ، وهذا ما يدل على تفعيل الذكاء اللغوي وصنع عامل محرك من لغة النص يسهم في تحريكه.

الطواف حول النخلة رواية سيرة، لكنها انتزعت الشخصية من ذاكرة قارئها إلى تشكيل جديد، عبر اشتغال تجريبي يعرفه بطرفة / إسماعيل، فيوثقه مما يعرف ويعرفه على ما لم يعرف، عبر سرد متين يؤكد على نمو تجربة الكاتب خالد النصر الله، ويحرضنا للتساؤل وتوقع: ماذا ينتظرنا من نتاج هذا الكاتب بعد؟

صدر للكاتبة:



2025

دراسات و قراءات



صالح مبارك عصبان

الأستاذ أحمد زين بلفقيه ومقالاته عن الحرية والوطن

ولد الأستاذ أحمد بن زين بن حسن بلفقيه بمدينة تريم سنة 1337 هجرية، وتلقى تعليمه الأولي عن والده وبعض شيوخ العلم بتريم، والتحق بمدرسة جمعية الحق التي أسست سنة 1343 هجرية، وأخذ عن شيوخها ومعلميها، ومنهم، الشيخ الفقيه أحمد بن عمر الشاطري والشيخ الفقيه سالم بن سعيد بكيرّ والأستاذ حامد بن محمد السري والأستاذ حسن بن محمد عرفان والأستاذ توفيق بن فرج أمان وغيرهم، ثم درس برباط تريم وأخذ عن الشيخ عبدالله بن عمر الشاطري ومشايخ الرباط.

وبعد تأسيس جمعية الأخوة والمعاونة بتريم سنة 1348م انضم إليها وتولى التدريس والإدارة في مدارسها، ومدارس آل الكاف، وتولى بعد ذلك إدارة المدرسة الوسطى بتريم التي افتتحت سنة 1359 هـ / 1952 م، وله جهود تربوية وتعليمية خارج حضرموت، منها، التدريس سنة 1380هـ في المدارس العربية بزنجبار في شرق أفريقيا، والمعهد العلمي للعلوم الإسلامية بعدن، الذي أسسه الشيخ محمد بن سالم البيحاني، وبعد إغلاقه عمل معلماً بمدارس عدن، ثم موجهاً تربوياً بوزارة التربية والتعليم بجمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية، وكان حريصاً على نشر التعليم بين أوساط جميع أبناء الوطن، وله مشاركة في الخطابة والوعظ في المساجد والمجالس بحضرموت وعدن، وله مؤلفات أهمها (تأملات في الدين والاجتماع)، وديوان شعر، وله مقالات في مجلة الإخاء التريمية، وصحيفة الطليعة الحضرمية، توفاه الله تعالى بالمدينة المنورة سنة 1414هـ[1].

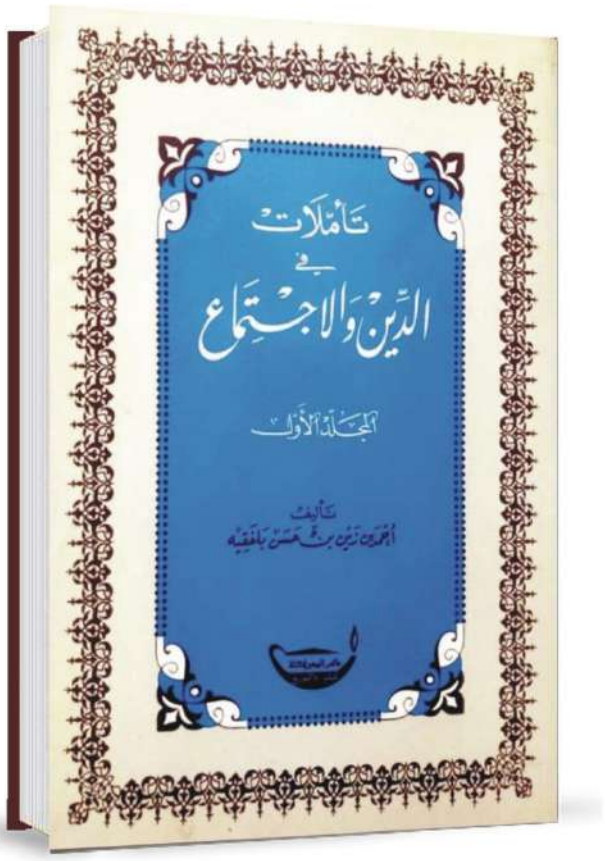


الأستاذ أحمد بن زين بن حسن بلفقيه

مقالاته الوطنية:

في كتابه (تأملات في الدين والاجتماع)، يعرض الأستاذ بلفقيه صوراً عن أهمية الإيمان في حياة الفرد، وما يقابله من نظريات تضاده، ويبين مظاهرها في ميدان التربية والتعليم، والحياة عموما، ويكشف زيف الادعاءات التي تمجد المادة وتستخف بالعقل، ويلتقط كثيراً من القضايا المعاصرة وأحوال المجتمعات، وأثرها على المثقفين، ومدى تأثرهم بها، يرصد ويتأمل، ويعرضها على ميزان الشرع مستشهدا بآيات من القرآن الكريم وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم، وأقوال العلماء، ويثري الموضوع بالحِكم والشعر، بل ويورد أقوال بعض مفكري الغرب، ويسوق أمثلة من الحقائق والنظريات العلمية في شتى العلوم.

أما في مقالاته التي كتبها في صحيفة الطليعة التي كانت تصدر في المكلا، فاتجه فيها إلى الاهتمام بقضايا بلاده حضرموت، ولم ينس أن يضيف إليها ما يعانيه الجنوب عموما من أوضاع، بسبب وجود الاستعمار البريطاني،



وكتب أول موضوع في يوليو سنة 1962م وآخر موضوع في ديسمبر سنة 1965م، ويمكن أن تصنف تلك المقالات من حيث البعد المكاني إلى قسمين، الأول كتبه بمدينة زنجبار بشرق أفريقيا، والثاني بحضرموت، وانطلق في عرض آرائه الإصلاحية تجاه وطنه، من إيمانه بفكرتين أساسيتين يرى أن توفرهما مسألة ضرورية لتحقيق أماني وتطلعات الشعب، الأولى وجود قيادة تؤمن بمبادئ وأهداف واضحة تكافح من أجلها، والثانية دور الشعوب في الالتفاف حول تلك القيادة، والقيادة -عنده- تحتاج إلى من يتصف بصفات عديدة من الدراية والخبرة، يقول عنها:((فليبرز من إخواننا الذين يحملون لواء الفكر، ويحرصون من صميم قلوبهم على خدمة وطنهم والتقدم به))[2]، وهؤلاء قد يكونوا أفراداً أخنوا زمام المبادرة، أو هيئات تأسست لأهداف وطنية، ويستحضر في ذاكرته، المبادرات التي تقدمت بها الجمعيات الأهلية لإصلاح الأوضاع، والمحاولات الفردية من قبل المصلحين ورواد التغيير في مجال التعليم وتحديثه، ويؤكد على وجود تلك المبادئ والالتزام بها من قبل القادة وأن تكون منهاجاً لتحركهم، يقول: ((فالمبدأ، هو المهماز الوحيد والدينامو المحرك، ولقد صدق الشاعر، وأحسبه شوقي، إذ يقول:

قف دون رأيك في الحياة مجاهداً
إن الحياة عقيدة وجهاد[3]

ووضوح المبادئ يساعد على الانطلاق بوعي وسهولة، لإقناع الآخرين بها، ومن ثم تجد هذه المبادئ تجاوباً مع أصحابها، ونصرتهم من قبل الجماهير، ويتساءل عن الواقع الذي تعيشه البلاد من حيث وجود تلك المبادئ، فيقول: ((هل تلتقي أفكارنا وتتجاذب قلوبنا على مبادئ محددة مقتنعين بسلامتها، رابطين مستقبلنا على تحقيقها؟ هل لدينا قادة يحملون أفكاراً معينة نزلوا بها إلى ميدان الشعب؟))[4]، ووضع عنواناً لإحدى مقالاته "**اللامبدئية هي علة العلل**"، ليحذر من السير في طريق غير واضح المعالم، ويستشهد على صحة كلامه هذا، باختفاء هيئات وحركات وطنية من الساحة، لعدم ارتكازها على مبادئ ودعائم

واضحة، مما كان أحد أسباب سلبية المجتمع تجاه تلك الهيئات وعدم التجاوب معها، فتلاشت وانتهت، وعلة أخرى من العلل يشير إليها، وهي الانحراف عن المبادئ، إما لتحقيق مصالح شخصية أو الأنانية، فيحصل التنازع قبل بلوغ الهدف، وينصح القادة بالبعد عن هذا الداء قائلاً: ((... نشفق أن يحدث ما يعكر الصفو مما قد يجنح بالماسكين على أزمّة الأمور إلى الانحراف والزلل، وإنا لنرسلها صرخة مدوية إلى القادة والموجهين والثائرين أن يحرصوا على وحدة الصف))[5].

ويعلن بوضوح بأن المرجعية الأساسية لكل المبادئ والنظريات التي يفترض أن ينتهجها أولئك القادة، هي العقيدة الإسلامية، ففيها العزة والكرامة، وينتقد ما يمارسه البعض من استكانة باسم هذه العقيدة، ويعزلها عن إصلاح حياة الأمة وإصلاح منظومة الحكم ((... ومن الغريب أن عقيدتنا الدينية ذات الطاقة القوية المذهلة، التي كتب التاريخ معجزاتها الباهرة في الدفع بمعتنقيها إلى ما يحرز لهم العزة والكرامة، سطور من نور خلدت لأمة هذه العقيدة مجدا رائعا تحسدها عليه كل الأمم، من الغريب أننا نخلد اليوم باسمها إلى الاستكانة المدفونة التي ينكرها هذا الدين، فيرى كثير من مواطنينا أن السعي للحكم او التكتل للإصلاح السياسي، محظور، لا يسعى إليه إلا من لا يبالي بما يشين دِينه أو يضعف إيمانه، كأن الإيمان والإصلاح الذي يتطلب الجد والكفاح عدوّان لا يجتمعان، وهذا ضد الحقيقة تماماً))[6]، ومن صور تلك النظرة القاصرة تجاه شمولية الإسلام، إهمال مبدأ الشورى، فالإسلام يعطي للأمة حق اختيار حكامها بصورة شورية مؤكداً ذلك بقوله: ((لا الأفراد ولا الأسر، يجب أن يفرضوا على أمة أو شعب ليكونوا حكاماً مطلقين.... والدين الإسلامي أول محطم لحكم الفرد))[7]، ويطالب بتغذية عقول التلاميذ من خلال مناهج التعليم، بأفكار قيمة وأخلاق حميدة تعزز تلك المبادئ العظيمة في شريعة الإسلام، مع الاهتمام بغرس حب الأوطان في نفوسهم ليقوموا ببنائه بجد وعزيمة، ولهذا فهو يوجه النقد لطبيعة المناهج الموضوعة وما فيها من نقص: ((ولا نجد فيها - أي المناهج- ما يخدم التربية الوطنية إلى الدرجة التي تحدو بالطالب إلى التفكير الجدي حول مستقبل بلاده، فالمناهج إلى حد كبير مهنية جافة خالية من التربية تقريباً، ولا تزال تسيطر عليها روح واضعيها، ممن أرادوا لهذا الشعب -ككثير من الشعوب الأخرى التي سيطروا عليها- بأن يبقى تافها هزيلاً هازلاً))[8]، واللغة العربية هي حصن آخر أيضاً من حصون هذه الأمة، يجب الاهتمام بها في مسيرة التعليم، ووضعها في المكان الذي يليق بها، فهي تتسع لاستيعاب العلوم والفنون المختلفة، من علمية تجريبية وأدبية واجتماعية ورياضة، ويطالب أن تكون لها الأولوية، فيقول: ((لقد طغت اللغة الإنجليزية على ثقافتنا في الجنوب، وطغت على كل البقاع التي استعمرتها بريطانيا من قبل ومن بعد، وكان ذلك على حساب عربيتنا وعروبتنا))[9]، ومع هذا، فهو يدعو إلى عدم اهمال اللغات الأخرى، وضرورة تعلمها، لكنه يخشى من تسلل الأفكار والمبادئ المغايرة للعقيدة الإسلامية، لتكون هي الأصل والمرجع، ويفند المغالطات التي تضعها النظريات الغربية فيما يتعلق بالمسار التاريخي للتحرر من الاستعمار ونيل الحقوق والحريات، ووضع تلك النظريات في مناهج التعليم، في محاولة منها لتأخير نيل الشعوب لحقوقها فيقول: ((إن كثيراً من الناس يؤمنون إيمان تقليد للنظريات الغربية القانونية للتطور السياسي، وتقتضي المراحل التي وضعها المستعمرون - لصالحهم طبعاً - والتي توجب مرور الأمم المستعمرَة بمراحل معينة قبل أن تنال حريتها))[10].

لا نجد في المناهج ما يخدم التربية الوطنية إلى الدرجة التي تحدو بالطالب إلى التفكير الجدي حول مستقبل بلاده، فالمناهج إلى حد كبير مهنية جافة خالية من التربية تقريباً، ولا تزال تسيطر عليها روح واضعيها، ممن أرادوا لهذا الشعب -ككثير من الشعوب الأخرى التي سيطروا عليها- بأن يبقى تافها هزيلاً هازلاً

ودور الشعوب في حركة البناء والنهضة والتغيير، هو الأساس الذي تعتمد عليه القيادات والهيئات الوطنية، فالشعوب - بطبيعة الحال - هي هدف تلك التحركات، وهي أيضاً أداتها التي تعتمد عليها في صناعة التغيير: ((ففي تاريخ النهضات، نرى التكتلات الشعبية هي الوسيلة الوحيدة التي يتحقق بها الإصلاح، وتتحسن بها الأوضاع))[11]، وفي وقائع التاريخ ما يدل على استئثار بعض النخب التي تدعي تمثيل الجماهير، باحتكار العمل وإهمال دور الشعوب، فتذهب جهودها هباء، ولا يتحقق ما تصبو اليه، ويوضح ذلك بالقول: ((هل نعتقد أن نهوضاً ما، سيحدث من مصادر أخرى غير مصدر الشعب نفسه، أو أن جهودا ستبذل من غيره، ثم تأتي ما يحقق رغباته؟ هذه أوهام أو بالأحرى أمنيات القاعدين والمتواكلين... الحقيقة الصارخة أن كفاح الشعب فقط، هو الأداة الفعالة للتحليق به إلى ما يضمن له العزة والكرامة))[12].

وفي الفترة التي كتب فيها الأستاذ بلفقيه هذه المقالات، كانت حضرموت والجنوب يعيشان ذروة النشاط الوطني المتعدد الأهداف سواء من خلال محاولات إصلاح نظام الحكم، أو مقارعة الاستعمار، فكان لابد من عرض آرائه تجاه تلك التحركات والجهات التي تقوم بها، ففي حضرموت - على سبيل المثال - أشار في إحدى مقالات بالتلميح إلى إحدى الهيئات ـ ولعلها جمعية أهلية - يطالبها بخوض غمار العمل في الحقل السياسي، ونشر الوعي، قائلاً:((فغاية ما تتصف به هيئة قامت (بحضرموتنا)، أنها حافظت على نقاء اسمها من الفناء، وأبرزت اعمالا منقطعة اجتماعيه وثقافية، كان لها بعض النتائج.... أما في الميدان السياسي وسَوْق الأمة، بعد توعيتها إلى ما يحرز لها حياة مجيدة، فلا ندّعي بأننا عملنا أو حتى حاولنا العمل الجدي لذلك))[13]، ثم ينظر إلى أبعد من ذلك،بالدعوة إلى تحقيق مشاركة شعبية في الحكم، وتوفير شروط إجراء انتخابات للمجالس التشريعية، ومن هذه الشروط، تكوين أحزاب سياسية، والمطالبة بإصدار قوانين تسمح بذلك، فيقول: ((البعض يرى أن بين حضرموت الآن، وبين المجالس التشريعية المنتخبة انتخاباً مباشراً، مدى بعيداً،لأن المرحلة القانونية المعتبرة ممن ترتبط بهم بالبلاد سياسياً، لا تسمح بذلك، والأحزاب السياسية - التي تكون في كثير من الأحيان النواة للانتخابات المباشرة - لم تتخلق في حضرموتنا))[14]، وبعيداً عن هذا الهم الوطني في جانبه السياسي، نراه يقدم مقترحات عملية تنهض بالوطن من الناحية الاقتصادية، وخاصة في المجال الزراعي،لارتباطه بحياة أغلب السكان، واعتماد البلد على المنتجات الزراعية في الغذاء، فيطالب الحكام ببناء السدود، والاستفادة من مياه السيول، وتخفيض الضرائب على المزارعين، ومنحهم قروض ميسرة.

وفي مقالات أخرى ينتقل إلى مساحة أوسع فيتجه إلى الجنوب، الذي يرى حينها - سنة 1962م - أنه يفتقر إلى وجود حركة وطنية تقود الناس إلى أهداف كبرى واضحة، فيقول: ((من المعلوم أنها لم تبرز حتى اليوم في إمارات الجنوب أي حركة وطنية، تسوقه قدماً إلى مستقبل لائق محترم، لكن وضعه السياسي قبل تحقيق هذا الرابط الجديد، صالح لبروز حركات سياسية تقفز به وتهيئ له الجو الذي يتحرر فيه))[15]، ولا خروج من هذا المأزق الذي يعيشه الشعب -حسب وجهة نظره- إلا بالعمل السياسي الموحد المنظم، موضحاً ذلك بقوله :((بالنسبة لجنوبنا العربي، فإن حاجته الملحة إلى إصلاح أوضاعه السياسية بما يخطو به إلى وضع محترم لائق، يقضي بأن تتضاعف الجهود وتتضافر القوى لإصلاحه))[16].

"من المعلوم أنها لم تبرز حتى اليوم في إمارات الجنوب أي حركة وطنية، تسوقه قدماً إلى مستقبل لائق محترم، لكن وضعه السياسي قبل تحقيق هذا الرابط الجديد، صالح لبروز حركات سياسية تقفز به وتهيئ له الجو الذي يتحرر فيه، ولا خروج من هذا المأزق الذي يعيشه الشعب إلا بالعمل السياسي الموحد المنظم"

وقضية أخرى شارك فيها بوجهة نظره، ألا وهي وحدة أراضي الجنوب وأهمية مدينة عدن باعتبارها مركز الجنوب ((لا ينكر أحد أن الجنوب العربي، وحدة طبيعية، جزأتها ظروف وملابسات معروفة، وغير خاف، أن عدن ثغر هذا الجنوب الهام، لا غنى له عنها، ولا غنى لها عنه))[17]، ويرى أن أهم نقاط ضعف هذا الجزء من العالم العربي، تفكك أوصاله، وعدم وجود فكرة موحدة تجمع بين أفراد شعبه، ومن التحديات التي تواجه الجنوب، سعي الاستعمار البريطاني لزيادة هذا التفرق بإنشاء مشاريع سياسية، تخدم في الأساس مصالحه ومن ذلك، تكوين اتحاد إمارات الجنوب العربي، لوضع اليد على ثروات الجنوب، وتسويق استقلال مزيف، للقضاء على الحقوق الدستورية، وقرارات الأمم المتحدة، وعدم تفريط بريطانيا في القاعدة البريطانية بعدن، واستمرار معاهدات الحماية والاستشارة مع السلطنات، لضمان تبعيتها لبريطانيا، ويستشهد هنا، بمحاولات بريطانيا منع وصول صوت الشعب للعالم عبر لجان تقصي الحقائق، ولجنة تصفية الاستعمار، ويكشف هذه الأساليب قائلاً: ((لم يبق على هذه المهازل أي ستار، فهؤلاء أعضاء لجنة تصفية الاستعمار يُمنعون من دخول عدن والمحميات، للحيلولة بين الشعب المسكين، وبين تصريحه بما تنطوي عليه جوانحه، فيما يتعلق بتقرير مصيره))[18]، ولعل ما يبين نضج الحس الوطني لدى الأستاذ بلفقيه، معرفته بأساليب الاستعمار، وخططه الرامية إلى وأد وإسكات أي صوت حر، ومن تلك الأساليب، صناعة ورعاية وتشجيع قيادات وهيئات تزيّن أعماله وتحسّن قبحه، وحقيقة أمر تلك الشخصيات أنها نفعية وتدعي الواقعية، وهي سبب تأخر شعوبها عن نيل الحرية، يقول عنها: ((في كثير من أنحاء العالم التي رزحت ردحاً من الزمن تحت نير الاستعمار، نبتت عقول صنعها المستعمرون، وأحكم صنعها، حتى جاءت وعليها مسحة تغري وتفتن))[19]، لكنه يستبشر بالثورات التي حصلت في البلاد العربية، ويعدها فاتحة خير لمرحلة جديدة في تاريخ حرية الشعوب في العالم العربي، ففي مقال بعنوان (البراكين الثائرة)، يكتب: ((الثورات التي اندلعت في الزاوية الجنوبية الغربية من الجزيرة العربي، ثم في الركن الشمالي الشرقي على ضفاف دجلة والفرات مؤذنة بتفجر ما بينها من البقاع، لقد دلت هذه الحركات الثائرة على الأوضاع الشاذة في البلاد العربية على أن الأمة العربية قد تشبعت بروح جديدة تغلغلت في نفوس أفرادها))[20].

وهكذا فإن ما تم عرضه، نماذج من آراء الأستاذ بلفقيه حول قضايا شعبه ووطنه، أملاها عليه ضميره الحي ومبدأه الثابت، وعلمه، وثقافته التي اكتسبها بالاطلاع على تجارب وسِيَرِ الأحرار، ولم يركن إلى الصمت والتجاهل، لأنه يعلم أن على كل صاحب فكر وقلم حر، أمانة البيان والتوجيه والنصح.

الهوامش:

(1) ورقة بعنوان (الأستاذ أحمد بن زين بلفقيه، حياته وسيرته العلمية) د. محمد يسلم عبدالنور، ندوة بعنوان (أحمد بن زين بفقيه وجهوده التربوية والفكرية)، مارس 2024م، مركز وادي حضرموت للدراسات والنشر، تريم.

(2) صحيفة الطليعة، المكلا، العدد 157، يوليو 1962م.

(3) نفس المصدر، العدد 169، أكتوبر 1962م.

(4) المصدر السابق.

(5) المصدر السابق، العدد 189، فبراير 1963م.

(6) نفسه، عدد سابق 157.

(7) نفسه، العدد 172، أكتوبر 1962م.

(8) نفسه، العدد 260، يوليو 1964م.

(9) نفسه، العدد 328 - 1965م.

(10) نفسه، العدد 193 مارس 1963م.

(11) نفسه، العدد 157.

(12) نفسه، العدد 193 مارس 1963م.

(13) نفسه، العدد 169 أكتوبر 1962م.

(14) نفسه، العدد 193 مارس 1963م.

(15) نفسه، العدد 166 سبتمبر 1962م.

(16) نفسه، العدد 172 أكتوبر 1962م.

(17) نفسه، العدد 166 سبتمبر 1962م.

(18) نفسه، العدد 203 يونيو 1963م.

(19) نفسه، العدد 161 أغسطس 1962م.

(20) نفسه، العدد 189، فبراير 1963م.

نـوافـذ



بلاد الشمس

ترجمة: هـلال الـحـجـري
-عـمان-

الموسيقـا العـربيـة

شعر: دينيس جوزيف إنرايت

من القـصـائـد التي تستـلـهـم العـرب وبلادهـم قصيدة "الموسيقـا العربـية" لدينيس جوزيف إنرايت Dennis Joseph Enright (1920-2002). ويُعتبر إنرايت، وهو شاعر وروائي وناقـد وأكاديمي، من رموز الحـداثة الشـعرية البريطانية المعاصرة. تخرج في جامعة كامبريدج وشغل مناصب أكاديمية رفيعة خارج المملكة المتحدة، في كل من مصر وألمانيا واليابان وتايلاند وسـنغافورة. وقد وثـّق تجاربه الأكاديمية والمعيشـية في هذه الدول في كتابه المثير للجدل، "مذكرات أستاذ متسوّل" (1969)، حيث عبرّ عن رؤيته النقدية للثقافات التي تواصل معها.

ينتمي إنرايت إلى حركة شعرية جديدة أسسـها في أوائل خمسينيات القـرن العشرين مع مجموعة من الشـعراء الشباب، مثل فيليب لاركين وكينجسلي أميس ودونالد ديفي، والذين أطلِق عليهم اسم (The Movement). سـعت هذه الحركة إلى تجاوز الإفراط في الرومانسية والالتباس الحداثي، والتوجه إلى شعر أكثر واقعية وبساطة في التصوير والمضمون. وقد شكلت تجاربه في مصر وبـلاد الشرق الأقـصى مادة خاما لعدد من قصائده؛ إذ تميزت بالتداخل بين الإحساس بالانفصال الثقافي والقدرة التأملية السـاخرة في النظر إلى السلوك البشري.

في دراسته المهمة "إنرايت شاعر الإنسانية"، يؤكد ويليام والش أن إنرايت، طرح بأسلوب يتسم بالبراعة والوضوح، رؤية تؤكد أن "الثقـافة لا يمكن أن تُفرض بقـرارات تشريعية، بل تُبـنى من خلال أفراد المجتمع أنفسـهم: أولئك الذين ينصتون إلى الموسيقى ويبدعونها، ويقرؤون الكتب ويكتبونها، ويُمعنون النظر في الفنون البصرية ويبدعونها، ويراقبـون تفاصيل الحـياة ويختبرونها. فالثقافـة، كما يؤمن، لم تنشأ عبر عملية مصطنعـة أو بتخطيط مختبري محكم، وإنما انبثقت من واقع الحياة البسيطة واحـتياجات الإنسـان اليومية، وتشـكّلت عبر جهود أناس أُتيح لهم هامش الحرية لكي يرتكبوا الأخطاء، ويخوضوا المعاناة، ويكتشفوا نواتهم والعالم من حولهم"[1].



دينيس جوزيف إنرايت

ورؤية إنرايت هذه تجلت بوضوح في قصيدته "الموسيقا العربية" التي صدرت ضمن أول دواوينه "الضبع الضاحك وقصائد أخرى" عام 1953[2]. وتنتمي هذه القصيدة إلى تأملاته الشعرية العميقة والساخرة التي كتبها أثناء عمله في جامعة الإسكندرية بمصر بين عامي 1947 و1950، حيث يرصد لحظة عابرة تلوح فيها الموسيقى الغامضة مع نسيم ليلة دافئة، فتشتبك أحاسيس الحنين مع تساؤلات حول البقاء الثقافي وعمق الكينونة الإنسانية ودور الغناء الجماعي في منح المعنى والثبات للأرواح.

يقدم إنرايت في هذه القصيدة مشهدًا واقعيًّا مجردًا من الزخارف، تسيطر عليه ملامح الفقر والبساطة؛ بغية إظهار عظمة اليومي والمعتاد الكامن خلف ظاهره المتواضع. وفجأة، وسط أجواء الكآبة تظهر الموسيقى، كمصدر ينبع من الأعماق لم يُطرق من قبل: "مِثْلَ الترّانيم الأولى، التي لم تُغَنَّ مِنْ قبل". تلتقي مجموعة من النوبيين المغمورين، فترتفع أصواتهم ما بين السكون والاضطراب، يصفقون لأنفسهم في الليل حتى كأن تصفيقهم يمزق سكون الظلمة. وفي هذه اللحظة العابرة، تغدو الموسيقى التعبير الأصيل عن هوية جمعية تواجه خطر النسيان. أمام عين الشاعر، يتجلى أولئك الرجال النحيلون، البسطاء الذين يفتقرون لخبرة الأداء، بصفتهم انعكاسًا لتراث كامل يتشبثون به بالغناء الجماعي، مقاومين بتواضعهم عزلة العالم وتباعده المتزايد. ينتقل الشاعر، بإتقان فني، إلى مقاربة التاريخ بسخرية لاذعة تنضح بالمرارة، حيث يتحول المكان إلى ملتقى لأشباح الماضي، من روما الغازية إلى قوى الاستعمار الدخيلة وجشع الاستغلال الاقتصادي، وكلها تظهر في موقع متجرد من الرحمة. غير أن الموسيقى التي تتصاعد في لحظة معيشة فوق أغصان ليل فقير تظل تعبيرًا مباشرًا عن تحدي الأنظمة وبقاء الروح الإنسانية، نابضة بالحياة على الرغم من ثقل الحاضر وسيطرة الماضي.

(الموسيقا العربية)

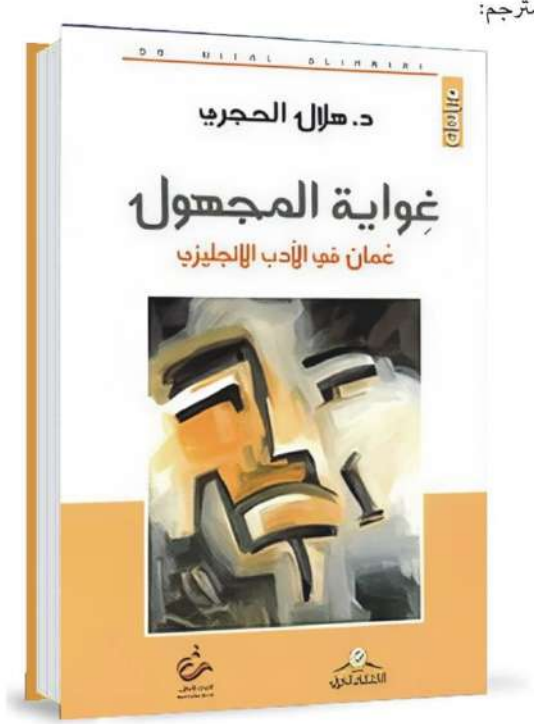
ليستْ إلا ليلةً واحدةً دافئة، بين العديد من الليالي الدافئة:
ليست إلا أصواتًا عزلاءَ وأياديَ عارية، وشارعًا خاليًا
تملؤه قُماماتُ الفقراء.
ثم، مِثْلَ الترّانيمِ الأولى، التي لم تُغَنَّ مِنْ قبل: وفي أرديةٍ قَذِرة،
تَجَلَّى النُّوبيّون بعيونهم اللامعةِ في الظلام،
هكذا ببساطة بين سيارات الأُجْرة المُنْطلقة.
أصواتُهم نَقيّةٌ وبسيطةٌ تتأوّدُ وترتقي
قِمّةَ البلاغة البارعة: وأيديهم الصُّلبة
تُصفِّق وتَخْفِق عبر ذلك الصمت الحَرِج.
رِجالٌ أُمّيّون فقراء،
لكنّهم وَحْدَهم في هذا العالم مازالوا يُغنّون مِثْلَ البَشَر.
لقد عسكر قَيْصرُ ذاتَ مَرّةٍ في هذا المكان: ثم تسابقت إليه
الأشباحُ القاسية،
من المُبشِّرين والتُّجّار والآخرين،
تَلْفَحُ وُجوهَهم الرمالُ، وتَسْخَرُ منهم الرياح.
الآن، لا أحَدَ غيرُ شُرطيٍّ بَلَديٍّ شاحب، يَجْثِمُ خَجُولا
بين ترامات مجنونة ورفاق أكثر جنونا.
الأغنيةُ ما زالت تُحلِّق عاصفةً وهائلةً: تاريخُهم،
وجرائدُهم اليومية، وكنائسُهم، وأسرّةُ أعراسِهم، وقبورُهم الضيّقة،
جميعُها بين أياديهم العارية، تحملها أصواتُ منتصف الليل.

الهوامش:

(1) William Walsh, D. J. Enright: Poet of Humanism (Cambridge University Press, 1974). P. 17.

(2) Dennis Joseph Enright. The Laughing Hyena and Other Poems (Routledge & Paul, 1953). P.37.

للمترجم:



نـوافـذ



ترجمة : د.ثائر زين الدين

الـمـتـسـوّل

قصة : فيودور دوستويفسكي

"كنت أعرف متسوّلاً غريباً نوعاً ما، - قـال المرحـوم د. وهو يُحدّثني ذلت مرّة - إنه المرحوم س.، لا يزال بـعض الناس يذكرونه. وقد كان رجلاً ذكيّاً، متواضعاً، يعرف قدر نفسه، ذا كبرياءٍ خاص، كبرياء خافت، ولكنه واضح لمن يتأمّله.

وكان دوماً يحسن نسجَ علاقات مع أوسـاط أرفع من مرتبته الاجتماعيّة. ومن بين أمور أخرى، لحِظتُ أنه كان يحسن التسوّل بصورة مذهلة.

كان يُعطى بسهولةٍ ما لا يمكن لغيره أن يناله ولو بـعد جهد كبير.

كان لي قريب - شابٌ يافع - نال منصباً في محافظة ت.، لدى لحـاكمها. وكان يُقـال عن ذلك الحـاكم إنه رجلٌ شديد الطباع، لا يُجامل.

وشعرَ ذلك الشاب، حـين همّ بالسـفر من بطرسـبرغ، بشيء من الوجل، وتمنّى لو يحظى برسـالة توصية خاصة من شخصٍ ذي نفوذ، تُعرّف به لدى الحاكم.

وكان يعلم أن الجنرال ن. ن. - وهو أحد معارفي البـعيدين - على علاقة طيبة جدّاً بالحاكم المذكور، بـل إن الحـاكم مدين له بجميل كبير.

لكن الجنرال كان رجلاً متغطرساً، عصيّاً على الاقتراب، وكان من المعروف عنه أنَّ من الصعوبة بـمكان انتزاع توصية منه، حتى من قِبل أقرب معارفه - وهذا ما أثبـتته حادثة شهيرة معروفة.

- هذا مستحيل، - قال الشاب شديد الحـياء، متنهداً - لا جدوى من المحاولة...

في تلك اللحـظة، دخل عليّ س.، فالتمعت في ذهني فجأة فكرة...وسألته:

- قل لي، أنت تعرف الجنرال ن.، أليس كذلك؟

- نعم، أعرفه. أنا لم أزر بيته قـط، ولم أُدعَ من قبـل إليه، لكنني ألتقـيه كل أسبـوع تقريبـاً في منزل ش.خ.، وجلست معه غير مرة، إلى طاولة الورق (اللعب)، وهو غالباً ما يسرّ بمجالستي.

شرحت له أمر ذلك الشـاب. وأعترف أنني ما علّقـتُ آمالاً كبيرة، لكن فكرة ما كانت تلمع في رأسي.

وأشـير هنا أنني كنت أعلم، لأسبـاب معينة، أن س. سيسـرُّ كثيراً لو أنني طلبت منه خدمـة، طالما كانـت في حدود استطاعته.

- هل لك أن تطلب من الجنرال أن يكتب بـضع كلمات توصية فقط... ما رأيك؟ - سألته على أمل.

فكّر س. قليلاً، ثم قال:

- هذا ممكن.

- آه، ستُسدي إلي معروفاً كبيراً. لكنك قلت إنك لم تُدعَ إلى منزله؟

فأجاب بثقة:

- لا بأس، يمكن تدبير الأمر.

– لكنك تعلم أنه متصلّب جدّاً في هذا النوع من الطلبات. لقد رفض مؤخراً حتى لأخته...

– أعرف، أعرف، لكن لا بأس. يمكنني المحاولة، وسأعطيك الجواب غدا.

– غداً؟!

وذلك ما حدث بالفعل، في اليوم التالي، كانت في أيدينا رسالة توصية ممتازة.

كتب الجنرال إلى الحاكم يقول فيها:

"صديقي العزيز، ورفيقي القديم، ميخائيل ستيبانوفيتش، أوصيك بهذا الرجل، وهو موظف جديد في دائرتك، وشاب لطيف للغاية. أنا شخصيّاً لا أعرفه، ولم أره قط، لكن أناساً موثوقين حدثوني عنه بخير كثير، فلم أتردد في أن أكتب إليك. فإن أوليته اهتمامك الخاص، أكون لك من الشاكرين، ويزيدني ذلك وفاءً لك، كما كنت دائماً، بروحٍ مخلصة وصداقة قديمة...

صديقك / إيفان ن. ن"

جاءتنا الرسالة غير مختومة عمداً، حتى نتمكن من قراءتها. ولعلَّ س. أراد أن يتباهى أمامي.

أما الظرف، فقد كُتبَ عليهِ العنوان بخط الجنرال نفسه، وكان في يد س. أيضاً ختم الجنرال الخاص، الموشّى بالمونوغرام، وقد ائتمنه عليه.

قلت له، مذهولا:

– أتدري؟ هذا يكاد يكون معجزة! كيف دبّرت الأمر؟

فابتسم س. وقال:

– لكلٍ أسلوبه الخاص.

– اشرح لي، بالله عليك، الفضول يقتلني!

جلسنا، وكان الشاب قد خرج، فبقينا وحدنا.

وكان في عيني س. بريق رضا واضح. فمن جهة، كان مسروراً لأنه أسدى لي خدمة، ومن جهة أخرى، كان يبدو عليه أنه يستمتع بنشوة نجاحه، نشوة الحرفيّ الذي تمكّن من إنجاز مهمّة صعبة بفنٍّ ومهارة.

قال:

– سأحدثك عن الأمر وأرجو أن يبقى بيننا. أكرر: لكل إنسان طريقته الخاصة. لكن ثمة واحدة من تلك الطرق تصلح في مواقف كثيرة. وهذه بالذات استخدمتها.

ثم أخذ يسرد:

دخلتُ على الجنرال البارحة عند الساعة الثانية عشرة. كان في المنزل.

كما قلتُ لك، هو يحب اللعب بالورق معي، ويستمتع أحياناً بما أسرده عليه من حكايات.

وأنا، كما تعرف، لا أفرض نفسي في السرد، لكنهم يحبون الاستماع إليّ، ومنهم من يقدّرني.

يلتقيني الجنرال منذ أربع سنوات، ويُدرك تماماً الآن أنني لست مجرّد طفيلي أو أحد أولئك المسمّين بـ pique-assiette[1]، كما كان يظن بي منذ سنتين فقط.

ومع ذلك، فأنا واثق أنه لن يدعوني إلى منزله قبل عامين آخرين، إن دعا أصلا...

وها أنا أدخل عليه فجأة، دون موعد، في وقت لم يتوقعه.

استقبلني استقبالاً حسناً، لكن علت وجهه علامة استفهام آخذة في التوسع مع كل ثانية تمضي.

عادةً، حين نلتقي في بيت ش.خ. نضحك فوراً، وأبدأ أنا بسرد شيء ما.

أما اليوم، فقد قابلت ضحكته بلا ردّ، وبدا عليّ شيء من الارتباك.

أطلتُ في الحديث دون أن أشرح السبب، وكانت علامة السؤال تتقلص وتتعمّق على وجهه.

وفجأة، قلت له مباشرة:

"أتيت إليك برجاءٍ بالغ الأهمية."

لاحظ الجنرال كلمة: "بالغ الأهمية"، وكررها ثلاث مرّات. وقال لي:

"ما المطلوب؟"

قالها بعصبية، وهو يشدّ على ذراع المقعد، وقد أصبحت ملامحه شديدة الجدّية، وظهرت بين حاجبيه عقدةٌ عابسة تنذر بالسوء...

بدأتُ الكلام من بعيد، كما لو أنني كنت مجبراً عليه، أتعثر، أبدو في منتهى الحرج، ومتألماً مع كل عبارة.

"ثمّة، كما تعلمون، حالاتٌ في الحياة... أوقات لا يجد فيها من يلجأ إليه... أشعر بثقلٍ كبير وأنا أزعج سعادتكم... لكن الظروف... هناك، إن صح القول، واجبات إنسانيّة على كلٍّ منا... لو تعلمون، حضرة الجنرال، كم كان صعباً عليّ أن أحسم أمري!

وأنا ألتقيكم في بيت الأصدقاء الكرام ش.خ. ، لم يخطر ببالي قط، أنني سأدفع... كما الآن... إلى أن أطرق بابكم في هذا الوقت، وفي مثل هذا الظرف الحرج..."

وباختصار، كنت قد هيأتُ الجوّ تماماً لأطلب المال!

تخيلوا الجنرال: صار وجهه يحمرّ شيئاً فشيئاً، وعيناه المبللتان بالحيرة لا تستطيعان أن تزيغا عني، وأنا أزيد الأمر شدة، وأمضي في الاتجاه نفسه.

ثم، ببعض التلميحات المبطنة، أوحي إليه بأنني، لو طلبت المال فعلاً، فلن أطلب مبلغاً ضئيلا!

فتأمّلوا هذا الوضع: أنا، بالنسبة إليه، لست رجلاً يمكن طرده بجفاء؛ بيننا نوع من المعرفة... سنستمرّ في الالتقاء مستقبلا...

ثم أنا أعلمُ تماماً أنه لا يعطي المال لأحد، تحت أي ظرف... لكن، بالمقابل، أعلمُ أيضاً كم يستمتع باللعب معي بالورق (البرَلاش)، وسيكونُ التخلي عن هذه المتعة عنده شديد الصعوبة.

وقد قال لي في الأسبوع الماضي، بعد جولة خاسرة تماماً، إنه لا يجد متعة في اللعب مع أحد كما يجدها معي...

فكّرت: بعد طلبٍ كهذا، ما من يَرَلاش بعد اليوم!

باختصار أنا أنهكته!

جعلته يشرب الكأس حتى الثمالة، استنزفته، نحّفته في ربع ساعة!

وها أنا ذا، حين كنت على وشك أن أنطق بجملة": أحتاج، حضرة الجنرال، إلى ألفين أو ثلاثة آلاف، فقط لأيام معدودة..."

أبدّلُ نبرة صوتي تماماً، وأقولُ:

"الأمر أن شاباً سيسافر إلى محافظة (ت.) وهو يحتاجُ إلى توصية، وقد وجدت نفسي غير قادرٍ على الاعتذار. مجرد سطرين أو ثلاثة منكم، يا جنرال، ولن تتصوّروا كم ستُسعدونني بذلك!"

تخيلوا سعادته! قفز من مكانه كمن أزيحت جبالٌ عن كاهله!

بل لو أنني طلبت إليه أن يكتب لي أربع رسائل، لفعل ذلك دفعةً واحدة، فقط من شدة امتنانه!

أنا نفسي أمليت عليه نصّ الرسالة.

انظروا إلى توقيعه فحسب ! يمكنكم من شكل التوقيع وحده استشفاف ما شعر به من فرجٍ وسرور! رافقني إلى الباب بنفسٍ راضية، وأخذ يلومني بلطف:

"كيف لك أن تتكلف كل هذا العناء في أمرٍ تافه كهذا!"

صحيحٌ أنه لم يدعُني بعد إلى بيته، لكنني رأيت بوضوح أن كلمات من نوع:

"لم لا تزورنا ببساطة، هكذا، يا بافيل ميخايلوفيتش؟"

كانت على وشك أن تخرج من فمه.

اتفقنا أن نلتقي في بيت ش.خ. ، ووعدته أن أروي له حكاية ممتعةً عن "ألكسندر ميخايلوفيتش".

وختم س. حديثه قائلاً:

" وباختصارٍ شديد: أوصيكم، إن أردتم أن تطلبوا شيئاً من أحد، وكان الطلب صعباً، فجربوا أن توهموه أولاً أنكم جئتم في طلب مال.

لكن عليكم أن تراعوا طبيعة الشخص: فكلما كانت العلاقة أكثر رهافة، كانت الحيلةُ أنجح.

تعالوا في وقت غير مناسب، فاجئوه، ارسموا على وجوهكم علامات الحزن، ابدأوا من بعيد، دعوه يتألم، يرتبك، يخاف، ينهار... ثم فجأة، بصوت هادئ، أخبروه بطلبكم الحقيقي.

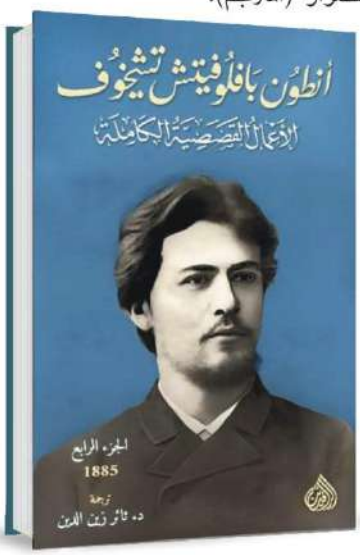
صدقوني، سيكون ممتناً لكم لدرجة أنه لن يرفض أي شيء.

كل ما تريدونه ستحصلون عليه. إنها من أنجح الطرق على الإطلاق. لكن طبعاً... هذا يبقى سرّاً فيما بيننا فقط."

كان س. راضياً عن نفسه كل الرضا لأنه أفضى إليّ بكل ذلك، أما أنا، فقد فهمت تماماً لماذا كان ينجح دائماً فيما يُقدِمُ عليه..

---

(1) بالفرنسية في الأصل و تعني شخصاً يعيش على حساب غيره، يتطفّل على مائدة غيره باستمرار-(المترجم).



للمترجم: 2025

نـوافـذ



ترجمة وتحليل: د. شذى سالم بكير

حين تتحول المعرفة إلى سلطة

حضرموت في عين المستشرق جورج رينتز[1]

حضرموت، ذلك الإقليم الصغير البعيد عن الطرق التجارية الكبرى، لا تحظى عادةً إلا باهتمام عابر في دراسات الشرق الأوسط، إن لم تُهمل أحياناً إهمالاً تاماً. ومع ذلك فهي منطقة ذات طابع مميز وسحر خاص، وتستحق بذل الجهد للتعرّف عليها عن كثب. فعلى الرغم من غياب الفنادق السياحية أو المرافق الحديثة، إلا أنّ القارئ، السائح من مقعده الوثير، يجد في الكتب والصور ما يكفي؛ ليخوض رحلة استكشاف مثيرة وغنية بالتفاصيل.

تمثل حـضرموت جزءاً من محـمية عدن الشرقـية، وهي مجموعة من السلطنات والمشيخات الصغيرة الممتدة على ساحل جنوبيّ شبه الجزيرة العربية. وقـد كان لهذه المنطقة حاكم بريطاني يشـغل في الوقـت نفسـه منصب حاكم مستعمرة عدن. أما قلب حـضرموت فهو الوادي المسمى باسمها نفسه، ويمثل مركز ثقافة متميزة طورتها جماعات ذات نزعة مستقلة قوية، من أبـرز مظاهرها تلك القصور الشاهقـة المبـنية من الطين هناك، التي تدل على مهارة معمارية عالية، وبراعة الرجال الذين شيدوها؛ رجال يشعر المرء بأنهم يتميزون بقـدر من الاستقـلالية والاعتداد بالنفس حين يلتقيهم في أرجاء الجزيرة العربية.

لقد كُتبت خلال العقد الماضي، عدة مؤلفات ودراسـات عن حضرموت، وهي التي يتناولها هذا المقـال بـالعرض والمراجعة. وتنماز هذه المؤلفات بمستوى أعلى بكثير مما نجده، عادةً، في الأدبيات الحديثة عن الجزيرة العربية عموماً.



جورج رينتز

كما تنماز بجاذبية أسلوبها وسلاسته. ومع ذلك، فإنّ عدداً قليلاً فقط من المؤلفين، مثل سيرجنت[2] وفيلبي[3]، امتلكوا معرفة عميقة بالعربية، لغةً وثقافةً، وهو ما يندر أن نجده لدى الكتّاب الغربيين الذين يقدمون العرب لقرّائهم. لذلك، وعلى الرغم من قيمة تلك الكتب، فإنها غالباً ما تخفق في بلوغ المستوى المنشود من الفهم المتعمق للواقع المحلي.

في أواخر القرن التاسع عشر، مدّت الحكومة البريطانية مظلّة "الحماية" على مناطق السلاطين القعيطي والمهري والواحدي[4] في حضرموت، من خلال معاهدات عُقدت بواسطة المقيم السياسي في عدن ، التي كانت آنذاك تحت إدارة حكومة بومباي. وكان يُقال إنّ المقيم يمارس "سيطرة سياسية" في حضرموت، غير أنّ المسؤولين البريطانيين لم يقيموا هناك فعليا، فظلّت البلاد مجهولة إلى حد كبير، واقتصر ما جرى من جهود استكشافية محدودة على رحّالة أوروبيين من جنسيات أخرى. في أواخر القرن التاسع عشر، كان الهولنديون من أوائل المهتمين بحضرموت، والسبب في ذلك يرجع إلى الهجرات الكثيفة للحضارم إلى جزر الهند الشرقية الهولندية، حيث أسّسوا مجتمعاً ثرياً ونافذاً. ففي عام 1886 نشر الدكتور فان دن بيرغ كتابه المرجعي حضرموت والجاليات العربية في الأرخبيل الهندي. وقد ظلّ هذا الكتاب، على الرغم من أنّ مؤلفه لم يزر حضرموت قط، المرجع الأكثر شمولاً عنها لعقود طويلة. اعتمد فان دن بيرغ على معرفته الواسعة بالعربية وعلى المقابلات التي أجراها مع حضارم مقيمين في جزر الهند الشرقية، فصاغ عملاً يُظهر ثروة من التفاصيل اللغوية والاجتماعية والدينية، وإن كان يفتقر إلى المعرفة المباشرة بالمكان. وفي عام 1931، قام هولندي آخر يُدعى دان فان دير مولن [5](Daan van der Meulen) الذي درس على يد المستشرق الشهير كريستيان سنوك هرخرونيه[6] (Christiaan Snouck Hurgronje) وعملَ دبلوماسيًا في جدة، بزيارة حضرموت برفقة الجغرافي الألماني الشاب هرمان فون فيسمان[7] (Hermann von Wissmann)، الذي زار سابقًا الحجاز واليمن. نشر الاثنان تقرير رحلتهما في كتاب بعنوان "حضرموت: كشف بعض أسرارها"، الصادر في لايدن عام 1932، والذي أصبح بوابةً لعصر جديد في استكشاف هذه المنطقة. أحد الفصول الختامية يروي محاولةً باءت بالفشل لعبور الجبال الممتدة بين حضرموت وعدن، وهي مغامرة لم يسبق لأيٍّ من الغربيين أن أقدم عليها من قبل. ومع ذلك، لم يثنِهم فشلهم السابق، بل ظلّ فان دير مولن وفون فيسمان مصمِّمَين على استكمال رحلتهما. فقبل اندلاع الحرب العالمية الثانية بقليل، قرّرا العودة لمحاولة جديدة، لكن هذه المرة من الاتجاه المعاكس، أي من عدن نحو حضرموت. رافقتهما في هذه البعثة د. بيتينا فون فيسمان-رينالديني[8] (Dr. Bettina von Wissmann-Rinaldini) إضافة إلى مساعده الدكتور فون فازيليفسكي[9](Dr. H. Th. von Wasielewski) . كما دعم الرحلة الكابتن هاملتون (R. A. B. Hamilton) وهو ضابط سياسي في محمية عدن البريطانية، واستطاع إقناع السلطات البريطانية بالموافقة على تنفيذها، رغم الفوضى القبلية السائدة في المنطقة آنذاك، والتوتر المتزايد في أوروبا مع اقتراب الحرب. أما السنوات الثماني الفاصلة بين رحلتي فان دير مولن وفون فيسمان فقد شهدت تحولاً جذريًا في السياسة البريطانية في حضرموت، إذ برز في تلك الفترة إنجرامز (W. H. Ingrams)، الضابط السياسي الشاب الذي لعب دورًا حاسمًا في إعادة تنظيم العلاقات مع القبائل المحلية وتثبيت النفوذ البريطاني في المنطقة.

قلة من الرجال الأحياء اليوم يمتلكون من المؤهلات والخبرة ما يجعلهم قادرين، مثل فان دير مولن على كسب إعجاب العرب وثقتهم بفضل تكوينه الأكاديمي وأسلوبه الهادئ، كما أن قلةً من الباحثين تمتّعوا بكفاءة فون فيسمان في رسم الخرائط واستكشاف الأراضي الجديدة. كان إنجرامز، الذي خدم سابقًا في زنجبار وموريشيوس، يحلم منذ سنوات بالتوغّل في تلك الأجزاء من حضرموت التي ظلت مخفية عن أعين الغربيين. وقد حظي بدعم السير برنارد ريلي[10][11] (Sir Bernard Reilly) ، المقيم السياسي البريطاني في عدن،

الذي أيّد خلال فترة خدمته الطويلة توسيع النفوذ البريطاني في حضرموت. وقد تحقق بالفعل جزءٌ كبير مما كان يأمل به هؤلاء المستكشفون على أرض الواقع، غير أن عملهم لم يكتمل، إذ اجتاحتهم دوامة الحرب العالمية الثانية قبل أن يتمكّنوا من إنجاز مشروعهم العلمي في المنطقة.

كانت المخطوطة الأصلية لفان دير مولن عن رحلته في باتافيا، جاكرتا حاليًا، عندما احتلت القوات اليابانية جزيرة جاوة خلال الحرب العالمية الثانية، ولذلك لم يُنشر كتابه إلا في عام 1947، حين أصدرته دار جون موراي في لندن تحت عنوان: من عدن إلى حضرموت (Aden to the Hadhramaut). وفي تلك الفترة نفسها، كان إنجرامز قد بدأ مهمته بجمع وتنظيم المعلومات عن حضرموت. ورافقته زوجته دورين إنجرامز وهي بدورها رحّالة متمرّسة مثله، حيث قاما بجولة واسعة في البلاد بين عامي 1934 و 1935، تمهيدًا لعملهما الميداني والإداري هناك.

ويشير النص إلى أن الخرائط التخطيطية التي رسمها فون فيسمان، رغم كون كثيرٍ منها مبدئيًا وتجريبيًا، اتسمت بدقة تصويرية عالية وقدّمت تصوّرات جغرافية لافتة. كما أن كلا العملين البحثيين تميّزا بوفرة الصور الفوتوغرافية، في حين تضمّن بحث فون فيسمان عن التركيب التكويني لشبه الجزيرة العربية قائمة مراجع من عشر صفحات استندت في الأساس إلى بيبليوغرافيا بيير لامار[12] (Pierre Lamare) في كتابه (البنية الجيولوجية لشبه الجزيرة العربية، باريس، 1936)، مع العديد من الإضافات. أما السنوات الثماني الفاصلة بين رحلتي فان دير مولن وفون فيسمان فقد شهدت تحولاً جذريًا في السياسة البريطانية في حضرموت، إذ برز في تلك الفترة إنجرامز، الضابط السياسي الشاب الذي لعب دورًا حاسمًا في إعادة تنظيم العلاقات مع القبائل المحلية وتثبيت النفوذ البريطاني في المنطقة. خلال العقود التالية، ازداد الاهتمام البريطاني بحضرموت. فقد كان للموظف السياسي البريطاني إنجرامز الذي أقام مع زوجته في المنطقة، دور محوري في تقديم صورة موسّعة عن الحياة الاجتماعية



الرحّال الهولندي دانييل فان دير مولن ورفيقه الجغرافي الألماني هرمان فون فيسمان في ضيافة الحبيب مصطفى بن أحمد المحضار في منزله في وادي دوعن. حضرموت - 17 مايو 1931م

والقبلية. إنجرامز بجولة ميدانية شملت معظم مناطق حضرموت بين عامي 1934 و1935، نتج عنها إعداد تقرير شامل بعنوان " تقرير عن الحالة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في حضرموت"، نُشر في لندن عام 1936، ولا يزال يُعتبر حتى اليوم من أهم المراجع الأساسية عن تلك المرحلة، رغم أن إنجرامز نفسه كان أول من أقرّ لاحقًا بأن هذا العمل أصبح بحاجة إلى مراجعة جوهرية لتصحيح الأخطاء وتحديث المعلومات.

جولة إنجرامز أدّت أيضًا إلى تعيينه في المكلا، حيث مُنح مع مرور الوقت لقب المستشار المقيم، المسؤول عن العلاقات البريطانية في كامل المحمية الشرقية لعدن، حيث تمثل أعظم إنجازاته في إحلال السلام في أرض مزّقتها النزاعات القبلية والحروب الداخلية لقرون عديدة، وقد خُلد اسمه في تاريخ حضرموت في التسمية الشهيرة "صلح إنجرامز". لكن المستشار لم يكتفِ بذلك، فخلال سنواته في المكلا أطلق العديد من الإصلاحات في إدارة البلاد، ولم يفقد هو وزوجته روح الفضول التي دفعتهما إلى

الترحال واستكشاف المناطق النائية. ويُروى جزء من قصة تطور حضرموت وبعض رحلاتهما في "شبه الجزيرة العربية والجزيرة، نشر في لندن سنة 1942"[13] (Arabia and the Isle) الذي تضمّن وصفاً شاملاً للقبائل، والعادات، والنظم السياسية، والبيئة الطبيعية. لكن، كما يقول هو نفسه، فإن الصورة الكاملة لم تكتمل بعد. ويروي إنغرامز وزوجته بعض ما تبقى من الأحداث في مقالات عدة عن حضرموت "حضرموت في زمن الحرب، يناير- فبراير 1945". وكذلك يرويها إنغرامز منفردًا في مقالته "التطور السياسي في حضرموت، 1945". وقد قدّمت دورين إنجرامز تقريرًا عن إحدى رحلاتها في مقال بعنوان "رحلة إلى لواء حجر في حضرموت، سبتمبر 1945." ونشر هارولد إنجرامز إحدى محاضراته التذكارية في سلسلة محاضرات بيرتون التذكارية بعنوان "من قنا (حصن الغراب) إلى شبوة: طريق اللبان في جنوب الجزيرة العربية، أكتوبر 1945"، تناول فيها مشاهداته الميدانية وأهمية الطرق القديمة في حضرموت، إضافةً إلى الدور الذي قامت به القوات الجوية الملكية البريطانية في المنطقة، حيث - كما ذكر إنجرامز - "أنشئت معظم مدارج الهبوط الخمسة والثلاثين هناك". الآن غادر هارولد ودورين إنجرامز حضرموت، ولم يكتب أحد حتى الآن بتفصيل عمّا حدث بعد رحيلهما. كما وقد نشر كلارك هاتشسون مقالة قصيرة بعنوان "جيش البادية الحضرمي" (يناير 1950). من بين زملاء إنجرامز في الخدمة الحكومية في محمية عدن كان المقدم هاملتون الذي نشر قصته الخاصة في كتابه "مملكة ملكيور[14]" الصادر في لندن عام 1949، والذي يتناول أحداث المنطقة الداخلية المضطربة لعدن خلال ثلاثينيات القرن العشرين. كان هاملتون أكثر نشاطًا في المحمية الغربية مقارنة بالشرقية، إلا أنه زار بيحان، المدينة والوادي الواقعين في المناطق الحدودية التي استحوذت مؤخرًا على اهتمام الجمهور، كما زار شبوة، حيث كان أول غربي يمكث فيها مدة طويلة. كان شخصية قوية ومهيبة، ما زالت ذاكرته حية في أذهان العرب من تلك المناطق الذين تحدث إليهم الكاتب، وفي الوقت نفسه كان كاتبًا ذا أسلوب نثري رقيق وحسّ مرهف. استمدّ هاملتون عنوان كتابه من أبياتٍ للشاعر فليكر (Flecker) تصوّر مملكة "ملكيور" كأرضٍ تموت على أطراف الصحراء، لكنه لم يُقنع القرّاء بأن هذا الوصف ينطبق على مواطن الساميين الجنوبيين الذين قضى بينهم شبابه. إذ لا يمكن لأي إنسان أن يفهم الجزيرة العربية على نحوٍ عميق أو يتحمّل العيش فيها طويلاً ما لم يكن يؤمن في أعماقه بأن سحرها ليس مرضًا في الخيال، بل تجربة وجودية تستحوذ على القلب والعقل معًا.

لقد لقي أحد أعلام تلك الحقبة حتفه في حادث تحطم طائرة قبل أن يتمكّن من نشر معارفه، وإن كان من المشكوك فيه ما إذا كان قائد السرب أ. ريكاردز[15] سيُقدِم على تأليف كتاب حتى لو امتد به العمر سنواتٍ عديدة أخرى. فلم يكن أحد أدرى من ريكاردز بالعمل الباهر الذي قامت به القوات الجوية الملكية البريطانية في حضرموت، إذ يقول إنجرامز: «إن معظم مدارج الهبوط الخمسة والثلاثين قد وُضِعت خططها وشُيّدت على يده». ومع ذلك، لم يكن ريكاردز مجرد بنّاء، بل كان رجلاً ذا اهتمام عميق بالبلاد التي كان يحلق فوقها، إذ رسم خرائط لما رآه من قمرة القيادة، وأسهم بهدوء في إثراء علم الجغرافيا بإضافاتٍ قيّمة. ومن قرأ الكتب الحديثة عن حضرموت يدرك جودة الصور الجوية الرائعة التي التقطتها القوات الجوية الملكية والتي تزيّن صفحات كثير منها، كما يعلم كل من اطّلع على تلك المؤلفات الدور الذي اضطلعت به هذه القوات في إرساء ما عُرف بـ «سلام إنجرامز».

كانت أول زيارة لفريا ستارك[16] إلى حضرموت، كما وصفتها في كتابها «بوابات الجنوب إلى جزيرة العرب» (The Southern Gates of Arabia)، الصادر في نيويورك ولندن عام 1936، قد تمت قبل تكليف إنجرامز بالعمل في المكلا. أما زيارتها الثانية، التي تناولتها في كتابها «شتاء في الجزيرة العربية» (A Winter in Arabia)، الصادر في لندن عام 1940، فقد جاءت بعد أن أمضى إنجرامز عدة سنوات في المنطقة، وأصبحت التغيرات حينئذٍ واضحة للعيان. وقد قدّمت الآنسة ستارك بأسلوبها الرشيق صورةً عن حياة الناس يمكن التأمل فيها بإعجاب، وإن كانت تشوبها أحياناً

مسحة من السطحية ونقص في الفهم العميق. وجرت الزيارة الثانية برفقة عالمة آثار وعالمة جيولوجيا، وهما امرأتان، وكانت إطلالتهنّ في قلب الجزيرة العربية دون مرافقة أو حماية حدثًا لافتًا في سجلات الاستكشاف العربي. وقد نشرت عالمة الآثار غيرترود كيتون تومسون النتائج العلمية لعمل ذلك الشتاء في كتابها «القبور ومعبد القمر في حريضة (حضرموت) (The Tombs and Moon Temple of Hureidha Hadhramaut)، الصادر في أكسفورد عام 1944».

قام عدد من الرحّالة برحلات إلى حضرموت، بعضهم عبر الساحل الجنوبي، ومن بينهم هاري سانت جون فيلبي الذي كان دائمًا صاحب طابع مغاير، وأصبح أول من وصل إليها برًا من جهة الشمال. فقد انطلق من نجران في المملكة العربية السعودية، وكان فيلبي في تلك الفترة يكتسب اهتمامًا متزايدًا بعلم الآثار، فتوجّه عبر شبوة حيث كاد أن يلتقي بهاملتون ابن رفيقه في رحلته الأولى إلى الرياض سنة 1917، ثم واصل السفر عبر وادي حضرموت حتى الساحل عند المكلا. كتاب بنات سبأ (لندن، 1939)، إلى جانب كونه يسجل تفاصيل هذه الرحلة، يتضمن أيضًا إدانة فيلبي لقصف سلاح الجو الملكي البريطاني الذي كان يُبرَّر بأنه إجراء لحفظ الأمن في حضرموت. وقد جرى الدفاع عن هذا الأسلوب في بعض الكتب التي أشير إليها سابقًا. وكما هو متوقع بالنسبة لمنطقة في الجزيرة العربية، فقد كان من بين مستكشفي حضرموت جيولوجيون جاؤوا لمعرفة ما إذا كانت هناك احتمالية لوجود النفط تحت الأرض. خلال شتاء عامي 1937 و1938 قام الأمريكيان الدكتور روثفن دبليو. بايك[17] و (هـ ر.) ووفورد[18] بمسح شبه كامل للبلاد، سواء على الأرض أو من الجو. وقد كتب بايك بحثًا بعنوان أراضي وشعوب حضرموت، المحمية العدنية في مجلة المراجعة الجغرافية[19] (Geographical Review) غير أنه لا يقدم في مقاله معلومات كثيرة عن رحلاته الشخصية.

بعد جهود هؤلاء الرجال والنساء جميعًا، كان من الممكن للمرء أن يظن أنه لم يتبق الكثير ليُكتشف في حضرموت، لكن ويلفريد ثيسيجر[20] أثبت أن الأمر لم يكن كذلك.

فثيسيجر، الباحث عن فضاءات واسعة الأفق، انجذب إلى المناطق شبه السهلية الممتدة بين وادي حضرموت وكثبان الربع الخالي وإلى المنطقة القليلة المعرفة بين الوادي ومناطق نفوذ سلطان مسقط إلى الشرق. وبينما كان لا يزال ضمن وحدة مكافحة الجراد في الشرق الأوسط، سافر ثيسيجر على طريقة العرب في الأشهر الأولى من سنة 1946 من مقر سلطان مسقط في صلالة إلى تريم في وادي حضرموت، كما ورد في مقاله "رحلة جديدة في جنوب الجزيرة العربية"[21] في مجلة الجمعية الجغرافية. وفي أوائل سنة 1947 انطلق مرة أخرى من صلالة وتوجه إلى المكلا، العام نفسه، بدأ واحدة من أعظم مغامراته على الإطلاق، وهي الرحلة عبر النصف الغربي الخالي من الماء كما روى ذلك في مقال (عبر الربع الخالي) في مجلة الجمعية الجغرافية.

فقد كان ثيسيجِر ، الباحث عن الفضاءات الواسعة وأراضي البدو الممتدة ، ينجذب إلى المناطق السهلية الواقعة بين وادي حضرموت وكثبان الربع الخالي، وإلى الأقاليم القليلة المعرفة الواقعة بين الوادي ومناطق سلطنة مسقط شرقًا. وخلال عمله في وحدة مكافحة الجراد في الشرق الأوسط، قام في الأشهر الأولى من عام 1946 برحلة على النمط العربي من صلالة إلى تريم في وادي حضرموت، وقد وصف تفاصيلها في مقاله (رحلة جديدة في جنوب الجزيرة العربية) وفي أوائل عام 1947، انطلق مرة أخرى من صلالة باتجاه المكلا، ودوّن هذه الرحلة في مقاله اللاحق (عبر الربع الخالي). ظ في شتاء العام نفسه، بدأ واحدة من أروع مغامراته على الإطلاق، الرحلة عبر الجزء الغربي القاحل الخالي من الماء عندما توقف في ربْع الخالي، تفرّغ لفحص أراضي قبائل الصيعر في شمال حضرموت، كما يروي في مقالته "رحلة أخرى عبر الربع الخالي"[22]. كان إنغرامز قدزار موطن الصيعر قبل أكثر من عشر سنوات، غير أنّ ثِسِجَر أينما حلّ فهو على الأرجح يفتح أرضاً جديدة. إنّ الجهود المبذولة للحد من آفة الجراد، والتي قدّم د. بوريس ب. أوفاروف[23] مسحاً عنها في كتابه (أبحاث الجراد ومكافحته 1929–1950) (لندن، 1951)، لا تزال

مستمرة في حضرموت. أمّا الأبحاث الجارية الآن في المناطق الشمالية من البلاد تحت إشراف جون س. هيوت[24]، فبالإضافة إلى فائدتها لكثير من المزارعين، ستساهم في سدّ إحدى المناطق التي لا تزال فارغة على خريطة الجزيرة العربية، وهي الأراضي التي تعود للقبائل الصَيعر والمناهيل. وقد أثبتت سنوات خبرة هيوت أنّه صديق للبدو ومتحدث فصيح بالعربية، ويرافقه ديريك ج. بَنكر[25]، وهو جغرافي ورسام خرائط تلقّى تدريبه في جامعة كامبريدج.

وقد سبقت الإشارة إلى أول بعثة أثرية منظّمة في حضرموت، وهي جهود ثلاث إنجليزيات. وفي علم الآثار لا يمكن إغفال دور الرياديين الأوائل مثل المستكشف النمساوي إدوارد غلازر [26](Eduard Glaser)، أحد أوائل الباحثين الأوروبيين الذين درسوا اليمن وحضرموت في أواخر القرن التاسع عشر. ورغم أن معظم أعماله تتعلق باليمن، فإن جزءًا مهمًا منها يتناول الحدود بين اليمن وحضرموت. وقد تناولت الباحثة النمساوية ماريا هوفنر[27](Maria Hofner) هذا الجانب في مقالها المهم "مجموعة إدوارد غلازر" (Die Sammlung Eduard Glaser) المنشور في سلسلة تقارير أكاديمية العلوم في فيينا. وفي السياق ذاته، كتب عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي كارلتون ستيفنز كون [28](Carleton S. Coon)، المعروف باكتشافه بقايا الإنسان القديم في شمال إيران، بحثًا بعنوان "الجزيرة العربية الجنوبية، مشكلة المستقبل"، نُشر في أوراق متحف بيبودي للآثار والإثنوغرافيا بجامعة هارفارد.

كما لعبت البعثات الأثرية الأمريكية والبريطانية في الثلاثينيات والأربعينيات دوراً في توسيع دائرة المعرفة عن حضرموت، إذ حاولت هذه البعثات تتبع الآثار القديمة وربطها بالممالك العربية الجنوبية مثل قتبان وحضرموت القديمة. غير أن عملها كان محدود النطاق، يقتصر غالباً على مسوحات أولية وتنقيبات سطحية، ولم يتعمق في دراسة المجتمع المحلي أو ثقافته المعاصرة. إلى جانب ذلك، قامت القوات الجوية الملكية البريطانية بمهام واسعة في رسم خرائط حضرموت والتقاط صور جوية عالية الدقة، وهو ما أتاح أرشيفاً بصرياً استخدم لاحقاً في الدراسات الجغرافية والأنثروبولوجية. وقد أسهم هذا الأرشيف في تعزيز المعرفة المكانية بالمنطقة، وإن ظل مرتبطاً بالضرورات الاستراتيجية والإدارية للإمبراطورية البريطانية.

كما اهتم علماء النبات الأوروبيون بجمع عينات نباتية من أودية حضرموت وسهولها، مسجلين أنواعاً جديدة وأخرى نادرة، وموثّقين الخصائص البيئية للمنطقة. وفي الوقت نفسه، انكبّ بعض اللغويين الغربيين على دراسة اللهجات العربية المحلية، وبخاصة لهجات البدو والمناطق الجبلية، معتبرين إياها مفاتيح ضرورية لفهم تطور اللغات العربية الجنوبية القديمة. وقد أنتجت هذه الجهود عدداً من الدراسات القيمة التي أضافت إلى معرفتنا بالتنوع اللغوي والبيئي في حضرموت. ومع ذلك، وعلى الرغم من تنوع هذه المساهمات بين الرحّالة، والآثاريين، والجغرافيين، وعلماء النبات، واللغويين، فإنّ الصورة التي رُسمت عن حضرموت في مجملها بقيت مرهونة بعيون غربية، ومرتبطة في الغالب بمصالح استعمارية أو دوافع المغامرة الشخصية. لقد أسهمت هذه الأدبيات في توسيع قاعدة المعلومات عن حضرموت، لكنها ظلت تفتقر إلى الانغماس العميق في تفاصيل الحياة اليومية للسكان، وإلى استيعاب معقد للبنى الاجتماعية والثقافية المحلية.

تحليل نقدي لمقال جورج رينتز:

• حضرموت كـ"فضاء غامض": صناعة المجهول والتأسيس للاستكشاف:

• يبدأ رينتز مقاله بوصف حضرموت بأنها "منطقة لا تحظى إلا بقدر يسير من الاهتمام"، وهي "بعيدة عن الطرق التجارية الكبرى"، ولكنها "ذات طابع خاص وسحر مميز". هذه الجملة التأسيسية تندرج ضمن ما يسميه إدوارد سعيد بـ"بناء الآخر الغريب" في الخطاب الاستشراقي. فحضرموت تُقدَّم هنا كفضاء غير معروف، فيه نوع من "الدهشة الهادئة"، وكأنها بانتظار أن تُكتشف من قبل الأوروبي المتعلم، لا أن تُفهم من خلال أهلها. الخطاب هنا لا يُقرّ بأن لحضرموت تاريخها المعرفي والثقافي والسياسي، بل يُعيد صياغتها كصفحة بيضاء، مكان خام، لا يُرى إلا من خلال عدسة الرحّالة أو المستشرق. هذا النمط من الوصف يُهمّش الذاكرة التاريخية المحلية ويجعل من المعرفة الغربية نقطة البداية والمرجعية الوحيدة.

• **من الاستكشاف إلى الهيمنة: المعرفة كأداة سياسية:**

عبر استعراضه لأعمال مثل كتاب فان دن بيرغ (1886)، يؤكد رينتز أن المؤلف لم يزر حضرموت قط، بل بنى دراسته على مقابلات أجراها مع حضارم في المهجر. ومع ذلك، اعتُبر هذا العمل "المرجع الأكثر شمولاً عنها لعقود طويلة". هذه المفارقة تكشف عن ديناميكية قوة معرفية استشراقية: يكفي للباحث الغربي أن يجمع روايات عن المكان من الخارج ليتم اعتبار عمله "مرجعًا نهائيًا"، بينما يتم تغييب أصوات الفاعلين المحليين. فالمعرفة هنا تُنتج خارج الأرض، وتُمنح شرعيتها لا بالتجربة أو الانغماس، بل بالانتماء إلى المؤسسة الأكاديمية الغربية. هذا يعكس ما يسميه أنثروبولوجيو ما بعد الاستعمار بـ"السلطة المعرفية القائمة على النفي البنيوي للذات المحلي".

• **الخرائط والسماء: الفضاء كمعلومة عسكرية لا مجتمع:**

يورد النص أن قوات سلاح الجو الملكي البريطاني التقطت صورًا جوية لحضرموت ورسمت خرائط دقيقة، استخدمت لاحقًا في الدراسات الجغرافية والأنثروبولوجية. هذا المثال يجسّد بوضوح ما يسميه جيمس سكوت بـ"الرؤية العالية للدولة"، أي تحويل الفضاء إلى مجرد بيانات يمكن التحكم بها. لم يكن الهدف فهم العلاقات الاجتماعية، بل تطويع الأرض لمقتضيات السيطرة الإدارية والعسكرية. الخرائط هنا تُخفي لا تُظهر: فهي تحجب التعقيد الاجتماعي وتسجّل التضاريس، لكنها تتجاهل أن الأرض مأهولة بمجتمعات لها لغاتها ورموزها وبنيتها الثقافية.

• **التمثيل الأدبي والإثنوغرافي: فريا ستارك كمثال:**

يُثني النص على كتابات فريا ستارك بوصفها "مزيجًا من الطابع الأدبي الرشيق والملاحظة الإثنوغرافية المباشرة"، ويشير إلى أنها أسهبت في وصف النساء والأسواق والبيوت. رغم هذا الإعجاب الظاهري، فإن ما يُخفيه النص هو أن كتابة ستارك لم تكن حيادية، بل محكومة بذائقة استشراقية تبحث عن الغرائبي والمُدهش. هي لا تصف النساء كبشر ذوات تاريخ، بل ككائنات "محلية ساحرة"، تعزز فكرة الشرق الرومانسي المليء بالأسرار. هذه الأنثروبولوجيا السياحية تفتقد إلى التحليل البنيوي وتحوّل الثقافة إلى عرض مرئي، لا موضوع تحليل. إضافة إلى ذلك، غالبًا ما جرى وصف الكتابات النسائية في تلك الفترة على أنها أقرب إلى الملهاة الأدبية منها إلى الكتابة العلمية الدقيقة والجدية.

• **تحول الاستكشاف إلى أرشفة استعمارية:**

يناقش رينتز أعمال هارولد إنجرامز (Arabia and the Isles)، ويقرّ بأنه جمع معلومات ضخمة عن القبائل والنظم، لكنه يعترف ضمناً بأن هذه المعلومات جاءت "بمنظور استعماري" واضح. في الأنثروبولوجيا النقدية، تُعدّ هذه الأعمال جزءًا من مشروع أوسع لـ"تدجين المعرفة". يتم جمع المعلومات بدقة، لكن ليس بغرض الفهم، بل لضبط السكان، كما في تقسيمات القبائل ونُظم الولاء التي كانت تُستخدم لضمان الاستقرار السياسي من منظور استعماري. هذه المعارف كانت تُنتج في إطار مشروع الإمبراطورية، لا كحوار مع المجتمع المعني.

• **الإقرار المحدود بأهمية المعرفة المحلية:**

في خاتمته، يشير رينتز إلى أن المعرفة لن تكتمل إلا بمساهمة الباحثين المحليين. لكنه لا يطرح سؤالاً جذريًا: لماذا تم تهميش هؤلاء منذ البداية؟ ولماذا لا يُقرأ التاريخ الحضرمي من خلال أرشيفه المحلي، كتبه، فتاواه، أشعاره، وصوره، بدلاً من أن يكون مجرد ملحق في الأرشيف الكولونيالي؟ هذا يعكس ما يسميه الباحث الجنوب أفريقي أشيل مبيمبي بـ"الاعتراف المؤجل"، أي الإقرار بأهمية الصوت المحلي بعد أن تكون المنصة قد أُنشئت، وشُيّدت على إقصائه. فالمعرفة العادلة لا تكتفي بضمّ الصوت المحلي، بل تعيد توزيع السلطة المعرفية بأكملها، بما يشمل مناهج التحليل، ومن ينتج الأسئلة، ومن يملك الحق في التفسير.

إن قراءة مقال رينتز عبر عدسة أنثروبولوجية نقدية تكشف لنا أن مجمل الأدبيات التي يراجعها، رغم غناها الظاهري، ظلت تدور في فلك استشراقي استبعادي، يؤطر حضرموت كـ"موضوع" لا كـ"فاعل". هذه الكتابات، من ستارك إلى إنجرامز، تنتج معرفة وظيفية: توصّف، تصنّف، ترسم الخرائط، لكنها لا تُنصت أو تُشرك أو تُفكك.

الفجوة الكبرى، كما يشير رينتز دون تفصيل، هي غياب المعرفة المتجذرة محليًا. لذلك، فإن مهمة الأنثروبولوجي اليوم ليست فقط إعادة كتابة حضرموت، بل إعادة تفكيك الشروط التي جعلت من الكتابة عنها حكرًا على الآخر لعقود.

• **مكافحة الجراد كأداة للسيطرة المعرفية:**

تُقدَّم المكافحة البيئية للجراد بوصفها مشروعاً علمياً محايداً، لكنها في تاريخ جنوب الجزيرة كانت جزءاً من منظومة إدارة استعمارية للموارد والسكان. هذا المنظور التقني يحجب دائماً أشكال المعرفة البيئية لدى المزارعين والرعاة المحليين، ويحوّلهم إلى مستفيدين سلبيين من علم خارجي، لا إلى شركاء منتجين للمعرفة. حتى عندما يصف النص هيويت بأنّه صديق للبدويين ومتقن للعربية، فإن صياغة الصداقة واللغة تعمل كآلية مصادقة استعمارية تمنح الباحث الخارجي شرعية تمثيل المجتمع المحلي والتحدث باسمه، من دون أن تُظهر أسماء علماء محليين أو رواة ومزارعين شاركوا فعلاً في إنتاج البيانات.

الهوامش:

(1) جورج رينتز، رئيس قسم الأبحاث في إدارة العلاقات بشركة الزيت العربية (أرامكو) في الظهران. نُشرت مراجعته بعنوان "الأدبيات حول المملكة العربية السعودية" في عدد مجلة الشرق الأوسط الصادر في أبريل عام 1950.

(2) روبرت برترام سيرجنت (1915– 1993) مستعرب بريطاني ومتخصّص في جنوب الجزيرة العربية، خصوصاً اليمن وحضرموت. من أبرز أعماله أشراف حضرموت (1957). Serjeant، R. B. The Sayyids of Hadramawt. London: Oxford University Press، 1957.

(3) هاري سانت جون فيلبي (1885–1960) مستكشف وضابط بريطاني، اشتهر برحلاته في الجزيرة العربية، وكتب عن حضرموت في كتابه (1939). Philby، H. St. John. Hadhramaut: Some of Its Mysteries Unveiled. London: Hurst and Blackett، 1939.

(4) دولة آل الوَاحدي، وهي كيان محلي تأسس في منطقة الوَاحدي الواقعة بين أبين وشَبْوَة في جنوب الجزيرة العربية. نشأت هذه الدولة في القرن التاسع عشر واستمرت حتى منتصف القرن العشرين. دخلت في معاهدات حماية مع البريطانيين ضمن ما عُرف بـ«السلطنات المتصالحة» في محمية عدن الشرقية. وانتهى وجودها السياسي عند قيام جمهورية اليمن الجنوبية الشعبية عام 1967، حين أُلغيت السلطنات واندمجت ضمن الدولة الجديدة.

(5) دان فان دير مولن (1894–1989) دبلوماسي ومستكشف هولندي، زار اليمن وحضرموت في ثلاثينيات القرن العشرين، الذي يُعد من أهم المصادر الأوروبية ووثق مشاهداته في كتابه من عدن إلى حضرموت (1947).

(6) كريستيان سنوك هرخرونيه كان مستشرقًا هولنديًا، وكانت له تفاعلات مهمة مع الجالية الحضرمية في جزر الهند الشرقية الهولندية. اكتسب فهمًا عميقًا لحياتهم ومعاناتهم من خلال علاقاته الوثيقة بهم، كما عمل مستشارًا للحكومة، حيث قدّم لها معلومات عن المجتمع الحضرمي وعلاقته بالحكم الاستعماري.

(7) هيرمان فون فيسمان (Hermann von Wissmann) كان ضابطًا ومستكشفًا ألمانيًا اهتم بالجزيرة العربية في أوائل القرن العشرين، ويُعد من أوائل الأوروبيين الذين زاروا حضرموت وسجّلوا ملاحظاتهم عنها. جاءت زيارته في إطار اهتمام استعماري ألماني متزايد بالمنطقة، إذ سعى إلى فهم البنية القبلية والعلاقات الدينية والاجتماعية والطرق التجارية في وادي حضرموت والمناطق المجاورة. ركز فيسمان في ملاحظاته على الطابع الجغرافي الوعر للمنطقة، وعلى الدور المحوري للقبائل والزعامات المحلية في تنظيم الحياة الاجتماعية والسياسية، كما دوّن انطباعاته عن مراكز العلم الديني والطرق الصوفية المنتشرة في المدن الكبرى مثل تريم وسيئون. ورغم أن وصفه يُعدّ من أوائل المحاولات الغربية لتوثيق حضرموت، إلا أنه يعكس رؤية استشراقية تُخضع المعرفة بالمنطقة لمنظور أوروبي استعماري يسعى إلى الفهم من أجل السيطرة، أكثر مما يسعى إلى الإدراك الثقافي من الداخل.

(8) زوجة الجغرافي الألماني وكانت هي الأخرى متخصصة في الجغرافيا.

(9) كان باحثًا ومستشرقًا ألمانيًا من القرن التاسع عشر، اهتم بالدراسات الشرقية والأنثروبولوجية، وأسهم في نقل بعض المعارف الأوروبية حول المجتمعات العربية والإسلامية إلى الأوساط الأكاديمية في أوروبا، من منظور استشراقي يعكس الاهتمام الألماني المبكر بدراسة الشرق وثقافاته.

(10) ان إداريًا بريطانيًا خدم في جنوب الجزيرة العربية خلال فترة الاستعمار، وتولى منصب المقيم البريطاني في عدن في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين. لعب دورًا مهمًا في صياغة السياسات البريطانية في حضرموت والإشراف على العلاقات بين سلطنتي القعيطي والكثيري والإدارة الاستعمارية. وتُعد تقاريره ومذكراته من أهم المصادر البريطانية المبكرة عن تاريخ حضرموت الحديث، رغم ما تحمله من رؤية استعمارية منحازة.

(11) لم تصبح عدن مستعمرة تابعة للتاج البريطاني (Crown Colony) إلا في عام 1937، حين عُيِّنَ السير برنارد رايلي أولَ حاكمٍ لها رسميًا.

(12) هو جيولوجي ومستكشف فرنسي، اشتهر بدراساته عن التكوين الجيولوجي لشبه الجزيرة العربية في النصف الأول من القرن العشرين.

(13) نُشر في لندن، وهو من مؤلفات المستشرقين البريطانيين الذين اهتموا بدراسة شبه الجزيرة العربية من جوانبها الجغرافية والسياسية والثقافية. يتناول الكتاب أوضاع المنطقة في بدايات القرن العشرين، مع تركيز خاص على حضرموت وعدن والعلاقات البريطانية هناك، ويُعدّ من المصادر الاستعمارية التي توثق نظرة الأوروبيين للجزيرة العربية في تلك الحقبة، مع ما تحمله من منظور استشراقي يجمع بين البحث العلمي والغاية السياسية.

(14) ملكيور (Melchior) هو اسمٌ ذو جذور توراتية، يُستخدم تقليديًا للإشارة إلى أحد الملوك المجوس الثلاثة الذين يُقال إنهم قدموا الهدايا للمسيح عند مولده. في سياقات القرن العشرين الاستعمارية والأدبية،

استُخدم الاسم رمزيًا للدلالة على أرض بعيدة ذات طابع أسطوري أو غامض تقع على أطراف الصحراء. وقد وظفه آر. إيه. ب. هاملتون في عنوان كتابه «مملكة ملكيور» للدلالة على صورة شاعرية عن المناطق الداخلية من جنوب الجزيرة العربية، مثل حضرموت وبيحان وشبوة، بوصفها أماكن تمتلك سحرًا تاريخيًا وثقافيًا يختلط فيه الواقع بالأسطورة، بينما يعكس اختياره للاسم أيضًا منظورًا استشراقيًا يرى هذه المناطق كفضاء "خارج الزمن" أو "منعزل عن العالم الحديث".

(15) أ. ر. م. ريكاردز (A. R. M. Rickards) كان ضابطًا في سلاح الجو الملكي البريطاني خلال فترة الوجود البريطاني في جنوب الجزيرة العربية، ولا سيما في حضرموت. شارك في تنظيم شبكات الاتصالات وتهيئة مهابط الطائرات في المنطقة، وقد اكتسب خبرة واسعة من احتكاكه المباشر بالقبائل والسلطات المحلية. توفي في حادث تحطم طائرة قبل أن يتمكن من تدوين معارفه بشكل موسّع، رغم أنّ شهادات معاصريه تشير إلى أنه كان من أكثر من أدركوا أثر الدور الجوي البريطاني في تغيير البنية العسكرية والإدارية في حضرموت خلال الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين.

(16) فريا ستارك (Freya Stark) رحّالة وكاتبة ومستكشفة بريطانية في النصف الأول من القرن العشرين، تُعدّ من أوائل النساء الأوروبيات اللواتي قمن برحلات معمّقة في الجزيرة العربية، بما في ذلك حضرموت والمناطق الداخلية في جنوب الجزيرة. عُرفت بقدرتها على تكوين علاقات وثيقة مع المجتمعات المحلية، وتدوين ملاحظات إثنوغرافية وانطباعات شخصية عن الحياة اليومية والعادات والثقافة. أصدرت عددًا من الكتب عن رحلاتها في حضرموت، أبرزها The Southern Gates of Arabia ، وهي أعمال تجمع بين الوصف الجغرافي والسرد الأدبي والنظرة الاستشراقية التي تعكس اهتمام أوروبا بتلك المناطق خلال المرحلة الاستعمارية.

(17) دكتور روثفن دبليو. بايك (Dr. Ruthven W. Pike) باحث وطبيب بريطاني اهتم في النصف الأول من القرن العشرين بدراسة الأوضاع الصحية والاجتماعية في جنوب الجزيرة العربية، بما في ذلك حضرموت وعدن. جمع في كتاباته ملاحظات عن الحياة اليومية، والانتشار الوبائي للأمراض، والبنية الطبية المتاحة في المناطق الريفية والحضرية. تُعد تقاريره من أوائل المحاولات لتقديم صورة طبية-اجتماعية عن المنطقة، وإن كانت رؤيته تتأثر بالإطار الاستعماري السائد آنذاك، والذي ربط المعرفة الطبية بالإدارة والسيطرة.

(18) إتش. آر. ووفورد (H. R. Wofford) كان موظفًا إداريًا بريطانيًا خدم في جنوب الجزيرة العربية خلال فترة المحمية. وقد اطّلع بشكل مباشر على الأوضاع القبلية والسياسية في حضرموت من خلال تنقله بين المراكز المحلية وإشرافه الإداري في بعض المناطق الريفية. سجّل ملاحظات عن العلاقات بين السلاطين والقبائل، وعن طبيعة النفوذ البريطاني، ورأى عن قرب التوترات التي شكّلت الحياة السياسية والاجتماعية في تلك المرحلة. تعتبر انطباعاته جزءًا من الأرشيف الإداري الاستعماري الذي يعكس رؤية خارجية أكثر مما يعكس التجربة المحلية من الداخل.

(19) المجلد 30، أكتوبر 1940، الصفحات 627- 648

(20) ويلفريد ثيسيجر (Wilfred Thesiger) رحّالة وكاتب ومستكشف بريطاني، عُرف برحلاته في شبه الجزيرة العربية خلال أربعينيات القرن العشرين، ولا سيما عبوره الربع الخالي مع أفراد من القبائل البدوية. أقام لفترات في حضرموت وارتبط بعلاقات وثيقة مع بعض القبائل، وسجّل في كتاباته ملاحظات إثنوغرافية عن الحياة البدوية، والعادات، والأنساب، والبيئة الصحراوية. من أشهر مؤلفاته عن المنطقة كتاب «الرمال العربية» الذي يُعدّ من أهم نصوص الرحالة الأوروبيين عن الجزيرة العربية، ولكنه يعكس أيضًا منظورًا استشراقيًا رومانسيًا يصوّر حياة البدو بوصفها «نمطًا بدائيًا نقيًا» مقابل الحداثة المتغيرة.

(21) " Geographical Journal، io8)Oct.-Dec. I946(، pp. I29-I45.

(22) " Geographical Journal، II3)Jan.-Mar. 1949(، pp. 2I-46.

(23) بوريس ب. أوفاروف عالم حشرات روسي بريطاني، مؤسس علم الجراديات، ولد سنة 1889 وتوفي سنة 1970. انظري: بوريس ب. أوفاروف، أبحاث الجراد ومكافحته 1929 - 1950، لندن، 1951

(24) جون إس. هيويت كان رحّالة وباحثًا بريطانيًا زار جنوب الجزيرة العربية في أوائل القرن العشرين، وترك ملاحظات حول الحياة القبلية والاقتصادية والاجتماعية في حضرموت والمناطق المجاورة. تنتمي أعماله إلى الأدبيات الاستشراقية التي قدّمت وصفًا خارجيًا للمنطقة، وتعكس منظورًا إداريًا ومعرفيًا مرتبطًا بالسياق الاستعماري البريطاني في ذلك الوقت.

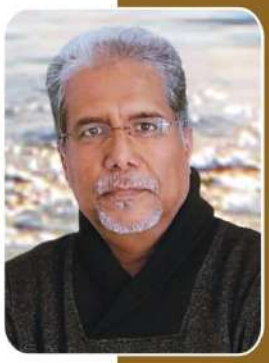
(25) كان ضابطًا ومستشارًا إداريًا بريطانيًا خدم في مناطق من جنوب الجزيرة العربية خلال فترة المحمية البريطانية. أسهم في إعداد تقارير ميدانية عن حضرموت والمناطق القبلية المحيطة، وترك ملاحظات عن التنظيم الإداري، والعلاقات بين القبائل، ومسار الطرق التقليدية، إلى جانب دور السلطة البريطانية في تلك المرحلة. تُعد كتاباته جزءًا من الأدبيات الاستعمارية التي تعكس منظورًا خارجيًا يركّز على الجوانب الإدارية والسياسية أكثر من فهم التجربة المحلية من الداخل.

(26) إدوار جلازر (Eduard Glaser) مستشرق وهاوٍ للنقوش من أصل نمساوي، قام بسلسلة من الرحلات إلى اليمن في أواخر القرن التاسع عشر، وخصوصًا إلى مناطق حضرموت والجوف وصنعاء. اهتم بجمع النقوش المسندية والمواد التاريخية المتعلقة بالممالك اليمنية القديمة، وأسهم في نقل جزء كبير من التراث النقشي اليمني إلى أوروبا، حيث جرى حفظه ودراسته في جامعات ومتاحف أوروبية. وتُعد كتاباته وتقاريره من أوائل المصادر الغربية التي تناولت تاريخ اليمن القديم، إلا أنها تعكس أيضًا المنظور الاستشراقي الأوروبي الذي كان يربط المعرفة الأثرية بالهيمنة الثقافية والسياسية.

(27) ماريا هوفنر (Maria H?fner) باحثة نمساوية متخصصة في الدراسات العربية واليمنية في النصف الأول من القرن العشرين. قامت بترجمة ودراسة عدد من النقوش المسندية والمواد التاريخية المتعلقة بتاريخ جنوب الجزيرة العربية، وخصوصاً حضرموت. تعد من أوائل الباحثين الأوروبيين الذين اهتموا بالمصادر المحلية اليمنية، بما في ذلك المخطوطات والأرشيفات العائلية. ومع ذلك تبقى أعمالها جزءا من الإنتاج الاستشراقي الذي قرأ تاريخ اليمن من منظور أوروبي خارجي يرتبط بالمقاربات المقارنة والتصنيفات اللغوية والثقافية التي كانت سائدة في تلك الفترة.

(28) كارلتون إس. كون (Carleton S. Coon) عالم أنثروبولوجيا أمريكي، قام بعدة رحلات ميدانية إلى مناطق في الجزيرة العربية خلال أربعينيات القرن العشرين، بما في ذلك بعض أجزاء حضرموت. اهتم بدراسة البنية القبلية والأنماط الاجتماعية، لكنه اشتهر أيضًا بنظرياته حول العرقالتي تعكس توجهات أنثروبولوجية قديمة ومثيرة للجدل، حيث حاول تصنيف الشعوب وفق معايير بيولوجية وثقافية. تُعد كتاباته جزءًا من الإرث الأنثروبولوجي المرتبط بالمدارس التطورية والاستشراقية التي كانت تنظر إلى المجتمعات المحلية من منظور خارجي وتصنيفي، أكثر من اهتمامها بفهم التجارب الثقافية من الداخل.

نـوافـذ



ترجمة: د. سعيد الجريري

الإسلام والسياسة في جزر الهند الشرقية الهولندية

دعـاء إسـلامـي
للملكة فيلهلمينا بمناسبـة تنصيبهـا

د. نـيكـو كـابتَـين



د. نيكو كابتَين

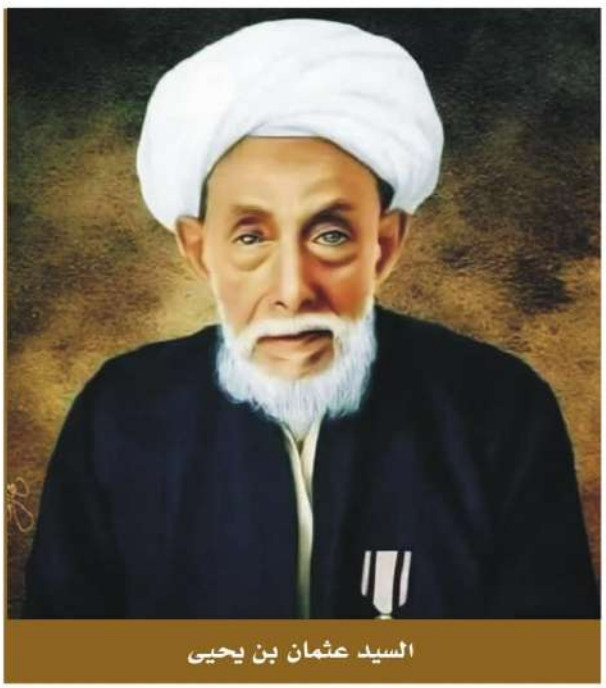
في 31 أغسطس 1898، بلغت فيلهلمينا سن الرشد، فآنَ أن تُنصّب رسمياً ملكةً لهولندا. وقد جرت مراسم التنصيب في 6 سبتمبر من العام نفسه، في الكنيسة الجديدة في أمستردام، بحضور عدد من أمراء جزر الهند الشرقية الهولندية[1] وتزامن مع هذه المناسبة احتفالات عديدة في مختلف أنحاء المملكة، ليس في هولندا وحدها، بل في جزر الهند الشرقية الهولندية أيضاً.

وعندما نلقي نظرة على الصحافة الهولندية-الإندونيسية في تلك الفترة، نجد أن الاحتفالات كانت على واسعة النطاق في جميع أنحاء الأرخبيل. وعلى الرغم من تعطيل الأمطار الغزيرة أحياناً بعض الفعاليات في باتافيا إلا أن التحضير كان دقيقاً، إذ أعدت لجنة الاحتفالات، برنامجاً حافلاً مفصلاً للفترة من 30 أغسطس إلى 6 سبتمبر، تضمن العديد من الفعاليات، منها حفل استقبال في فندق الحكومة في رايسفايك من قبل الحاكم العام يوهان فان در فايك، فضلاً عن عروض عسكرية، وألعاب شعبية في ساحة الملك، وكرنفالات، وألعاب نارية، ومسيرات مشاعل وأعلام، واحتفالات أطفال شملت كل الأطفال الأوروبيين في باتافيا، ومسابقات تجديف في تانجونج بريوك. أما في يوم التنصيب، الثلاثاء 6 سبتمبر، فقد أقيمت صلوات في جميع الكنائس (اللجنة المركزية، 1898).

تتناول هذه الورقة مشاركة إحدى الشخصيات الإسلامية البارزة في احتفالات تنصيب الملكة فيلهلمينا، فقد كان العالم الديني الشهير ذو الأصول العربية الحضرمية [السيد عثمان (1822-1914)* من باتافيا - الذي يشير لقبه "السيد" إلى انتسابه إلى النبي محمد - ناشطاً منذ عام 1889 في الأوساط الإدارية. وعُيّن منذ عام 1891 مستشاراً فخرياً للشؤون العربية، حتى وفاته في يناير 1914[2].

كتب السيد عثمان دعاءً، بمناسبة تنصيب الملكة فيلهلمينا، وزّعه مطبوعاً بتقنية الطباعة الحجرية في أنحاء جاوة ومادورا؛ ليُتلى في المساجد. ويعبر هذا الدعاء عن جوهر العلاقة بين الإسلام والحكومة في جزر الهند الشرقية الهولندية، وهو محور هذه الورقة الأساسي.

ولمعرفة سياق تلاوة مثل هذا الدعاء، أبدأ ببعض الملاحظات حول هذا التقليد الديني. ففي جميع أنحاء العالم الإسلامي، كان وما زال من المعتاد تلاوة الأدعية في نهاية خطبة الجمعة في المساجد. وكان من الشائع في جزر الهند الشرقية الهولندية، في أواخر القرن التاسع عشر، أن يُدعى بالخير للمؤمنين كافة، ولكن كان يُستغنى عنه أحياناً. كما كان يُدعى، في بعض المناطق، للولاة المحليين (الريجنتن)، الذين كانوا يُعتبرون قادة المجتمع الإسلامي


السيد عثمان بن يحيى

في أقاليمهم. وفي حالات نادرة، كان يُدعى للسلطان العثماني، بوصفه زعيم الأمة الإسلامية[3].

ومن المهم أن نؤكد هنا أن تلاوة هذا الدعاء كانت ذات بُعد سياسي، إذ كان وسيلة للتعبير عن الولاء للسلطة الحاكمة. فقد يؤدي، أحياناً، ذكر اسم حاكم معين أو الامتناع المتعمد عن ذكره إلى نشوب صراعات كبيرة. فعلى سبيل المثال، كان ذكر اسم السلطان العثماني في الدعاء قصداً، تعبيراً صريحاً عن التعاطف مع فكرة الوحدة الإسلامية، الذي كان يُنظر إليه كموقف مناهض للاستعمار.

وعلى الرغم من أنني أصف هنا وضعاً مضى عليه مئة عام، إلا أن هذا كله ليس ببعيد عنا، كما قد يُعتقد للوهلة الأولى. ففي هولندا الحديثة، أدى ذكر أو عدم ذكر اسم الملك المغربي الحسن الثاني في دعاء نهاية خطبة الجمعة إلى توترات متكررة في أوساط الجالية المغربية[4] وفي هذا السياق، أشير أيضاً إلى مداخلة تلفزيونية للبرلماني البارز فريتس بولكستين أعرب فيها عن رأيه بأن دعاء المسلمين المغاربة في هولندا للملك الحسن الثاني يعيق عملية اندماجهم في المجتمع الهولندي. لذلك، أعرب عن أمله في أن يتجه هؤلاء المسلمون، بمرور الزمن، إلى الدعاء للملكة بياتريكس في المساجد (NRC Handelsblad، 21 مايو 1997).

الدعاء:

تُليَ دعاء السيد عثمان للملكة فيلهلمينا خلال خطبة الجمعة في 2 سبتمبر 1898 في مساجد جاوة ومادورا كافة. وقد دعا لها السيد عثمان نفسه في مسجد بيكوجان - الحي العربي في باتافيا - باللغة العربية، وهي اللغة التي كُتب بها النص، ثم تلاه مترجماً إلى الملاوية كبير الفقهاء.

نص الدعاء:

اللهم يا لطيف اللطفاء، ويا كنز الضعفاء، ويا مالك الأرض والسماء أنت تعلم ما ظهر منا وما خفى. اللهم كما لطفتَ بنا في ديار هذه المملكة حيث لا أحد يتعرّض علينا في ديننا من صلاتنا وزكاتنا وصيامنا ومعاشنا

وأنكحتنا، وأنعمت اللهم علينا لطفاً منك بالأمان الموجود لأزواجنا وأهالينا وأموالنا، ويسرّت لنا السعي في أسباب معيشتنا، وجعلت الواسطة والسبب في هذه النعم لنا منك هو ما قدرّت من ضبط دولة الولندا البلادَ بالأمان والإنصاف، مع مراعاتها مما راعته من أمر ديننا كنصب قضاتنا وإجراء أرزاقهم وإصلاح مساجدنا وعدم التعرض لشيء من أمور ديننا وأنت أعلم بذلك منا. فنسأل اللهم مزيد نعم هذه الألطاف منك لنا. اللهم كما قدرت وأجريت هذه النعم بواسطة هذه الدولة، فنسألك اللهم مكافأة إحسانها مما دُكر أن تحفّ بالسلامة للملكة الجديدة العزيزة، و تمنّ لها بطول الحياة المحلاّة بالصحة البدنية، ولأملاكها بالأرباح الدنيوية وبمخبآت الأرض من المعادن والمزارع النباتية، و تمنّ لها بحسن الرعاية لمن في حمايتها بكمال الإنصاف، وبحسن الاتصاف بما هو محبوب عندك، يا وليّ الهداية حتى يطلع كوكب ملكها مضيئاً بين الأنام، مسعداً لأملاكها بالخصب والنظام، ولمن تحت حمايتها بصلاح كل شأن ودوام تلك النعم لنا مع السلامة على الدوام. آمين.



نسخة طبق الأصل من النص العربي للدعاء لفيلهلمينا
(مكتبة جامعة لايدن، المخطوطات الشرقية)

من الواضح أن السيد عثمان يقدم، في هذا الدعاء الإسلامي، صورة إيجابية للغاية عن السلطة الاستعمارية، ولاسيما سياستها تجاه الإسلام.

الاحتجاجات:

في ضوء العلاقة المتوترة أحياناً بين الإسلام والحكومة في جزر الهند الشرقية، يعد من اللافت للنظر أن يتبنى زعيم إسلامي بارز ذو سمعة "وطنية" هذا الموقف الواضح والمباشر – وفي المسجد بالذات! – فيعبر عن ولائه السياسي التام للحكومة وللعائلة المالكة. ومثالاً على هذه العلاقة المتوترة، يمكن الإشارة إلى المواجهة الدموية بين الحكومة والمزارعين بزعامة قادة مسلمين محليين، التي حدثت قبل عشرة أعوام فقط في بانتن، وكانت لم تزل ماثلة في الأذهان بلاشك. لذا، لم يكن من المستغرب أن يثير هذا الدعاء العديد من الاحتجاجات بين السكان المسلمين، ولاسيما العرب الذين يؤمنون بالوحدة الإسلامية. وقد تصاعدت حدة هذه القضية بشكل كبير، ما أدى إلى اهتزاز مكانة السيد عثمان، التي لم يستطع استعادتها مطلقاً[6].

ويبدو أنه كان من السهل توقع أن يؤدي دعاء كهذا إلى احتجاجات، مثلما كان يدرك السيد عثمان، على الأرجح، حساسية هذا الدُعاء. ومع ذلك، يمكن تفسير دوافعه لتقديم هذا الدعاء وتعميمه:

أولاً، كان الموقف الإيجابي تجاه الحكومة منسجماً مع رؤية السيد عثمان حول الإسلام والدولة، التي تتوافق تماماً مع الفلسفة الكلاسيكية للحكم في الإسلام. إذ تقوم هذه الرؤية، بشكل عام، على أن أي شكل من أشكال الحكم أفضل من الفوضى، وأنه ما دام بمقدور المسلمين ممارسة دينهم وشعائرهم دون تدخل الدولة، فإن على المسلمين طاعة الحاكم.

لقد تبنى السيد عثمان هذا الموقف، وعبر عنه طوال حياته، في كتاباته المختلفة وفي خطبه العامة. ومن الأمثلة على ذلك كلمته في اجتماع جمعية "ساريكات إسلام"

في سولو في 23 مارس 1913، أي قبل وفاته في يناير 1914 بفترة وجيزة. إذ شدد في هذا الاجتماع، من بين أمور أخرى، على ضرورة الامتثال للسلطات المختلفة، مثل الحاكم، ومسؤولي الشرطة، والرؤساء المحليين [7].

وهناك سبب آخر دفع السيد عثمان إلى تقديم هذا الدعاء، رغم الاحتجاجات المتوقعة، كان ذا طابع شخصي أكثر. فقد جاءه من الدكتور ف. و. م. هوخنستراتن، الذي حصل على الدكتوراه من جامعة لايدن عام 1858 عن أطروحته حول الجرَب، وعمل طبيباً في باتافيا منذ عام 1861. كان هذا الرجل يعرف السيد عثمان شخصياً، وقدّم نفسه كشخصية ذات نفوذ كبير، ما أبداه قادراً على استمناح وسام ملكي للسيد عثمان مقابل تلبية هذا الطلب. وعلاوة على ذلك، تمكن هوخنستراتن من إقناع المقيم العام في باتافيا، ج. هـ دي كوك، بدعم هذه المبادرة. ولمّا وجه طلب المقيم العام في نهاية المطاف من السيد عثمان رسمياً إعداد الدعاء، لم يجرؤ على رفضه، وقبل به[8].

ولعل احتمال حصول السيد عثمان على وسام ملكي قد أزال أي تردد ربما ساوره، فوافق على طلب المقيم العام. ولا غروَ فقد حصل عديد من العرب البارزين في جزر الهند الشرقية الهولندية قبله، على أوسمة ملكية أيضاً[9] ولم يكن الزهو غريبًا عن السيد عثمان؛ ففي الصورة الوحيدة المحتفظ بها له، يظهر وعلى صدره الوسام الذي حصل عليه بعد عام من ذلك.

السياسة الاستعمارية تجاه الإسلام:

بعد هذه الملاحظات حول دوافع السيد عثمان، أركز الآن على دور الحكومة الاستعمارية في هذه القضية. فكما هو معروف، لم تكن العلاقة بين الإسلام والحكومة سهلة في يوم من الأيام. في أحد المراجع الشهيرة حول جزر الهند الشرقية الهولندية في القرن العشرين، وعنوانه 1941 (Daar wèrd wat groots verricht...)،



الملكة الهولندية فيلهلمينا

نشر وليم جان أرند كيرنكامب (1899-1956) أستاذ دراسات الإسلام في جامعة أوترخت، فكرة غريبة عن هذه العلاقة. فقد عبرّ، في هذا الكتاب، عن أسفه؛ لأن شركة الهند الشرقية الهولندية عندما وصلت إلى الأرخبيل، لم تقم باجتثاث الإسلام من جذوره، وتنصير سكان الجزر كافةً بالتدريج. وسأدع الآن هذا المفكر يتحدث شخصياً: "من المؤكد أن الأهمية السياسية والاجتماعية للاعتراف بالمسيحية، منذ بداية الاستعمار، من قبل السكان الأصليين، لا يمكن إنكارها: ما كان ليكون هناك أي خطر من وحدة إسلامية متطرفة، ولا حرب مقدسة، ولا عناء من حُجّاج، ولا ارتباط سكان برجال دين مسلمين ضيقي الأفق، ولا تعدد زوجات، ولا طلاق، وما إلى ذلك. كان هذا كله ممكناً تجنبه لو أن أسلافنا نشروا المسيحية "بشكل أكثر حزماً!"[10].

كانت السياسة الاستعمارية تجاه الإسلام في أواخر القرن التاسع عشر تقوم بشكل رئيسي على موقف

محايد تجاه الإسلام، تماشياً مع التقاليد الليبرالية في الوطن الأم. وكان مهندس هذه السياسة الرئيس هو سنوك (1857-1936)، المستشار الشهير للشؤون الداخلية والعربية، الذي قسم الإسلام إلى جانبين: ديني صرف، وآخر سياسي. إذ كان يجب على الحكومة أن تلتزم الحياد في الشؤون الدينية قدر الإمكان. وهذا يعني، على سبيل المثال، أن الضوابط الخاصة بالحج إلى مكة قد خففت تحت تأثير هرخرونيه بشكل كبير. وفي بداية القرن التاسع عشر، كان يُنظر إلى أي حاج عائد من مكة باعتباره مثيرًا محتملاً للاضطرابات، قبل التحول التدريجي في سياسة المستشار الشرفي للشؤون الداخلية كارل فريدريك هولي (1829-1896)[11] ومع ذلك أوضح هرخرونيه أنه ينبغي ألا يُعتبرَ هؤلاء الحجاج، بالضرورة، خطراً على الدولة، وأن التدابير القمعية تجاه الحج إلى مكة لن تؤدي إلا إلى زيادة التطرف. وبموجب هذه السياسة، تمتع المسلمون في جزر الهند الشرقية بحرية تامة في الأمور الدينية، لكن في حال تدخلهم في السياسة، كان على الحكومة أن تتخذ موقفاً صارماً، إزاء التطلعات السياسية للإسلام، وإذا لزم الأمر، أن تستخدم الوسائل العسكرية، كما حدث في حالة التطرف الإسلامي في آتشيه [12].

في سياق هذا التصنيف المفهومي للإسلام، ينبغي فهم موقف الحكومة الاستعمارية تجاه دعاء المباركة للملكة فيلهلمينا. فقد أثيرت هذه المسألة في اجتماع مجلس الهند الشرقية الهولندية في 22 أكتوبر 1897، إذ طُرح سؤال حول ما إذا كان من الممكن، على غرار الصلاة المسيحية، توظيف الدين من جانب رعايا جلالة الملكة المسلمين، بأن تُحيى مناسبة تتويجها بالدعاء لها ضمن الشعائر الدينية. فاستشير سنوك بشأن هذه المسألة، وأجاب بالرفض، موضحاً أن مثل هذا الدعاء ينبغي أن يكون بمبادرة من الزعماء الدينيين المسلمين أنفسهم، لا أن تفرضه السلطات الأوروبية. بالإضافة إلى ذلك، كان ينبغي أن يكون الدعاء باللغة العربية، بحيث لا يفهمه معظم السكان[13].

وكما رأينا، لم يؤخذ بنصيحة هيرخرونيه، وتُليَ الدعاء في المساجد دون أن تعترض عليه السلطات. وكما ذكرنا، فقد كان المبادر إلى هذا الدعاء هولندياً، هو الدكتور هوخنستراتن، وأدّى المقيم العام في باتافيا، دي كوك، دوراً حاسماً في هذه المسألة. وبناءً على ذلك، يبدو أن من المبرر القول بأن الدعاء للملكة فيلهلمينا في المساجد لم يكن تعبيراً عفوياً عن ولاء السكان المسلمين، بل كان محاولة مدروسة من الحكومة الاستعمارية لتعزيز الولاء في أوساط المسلمين في جزر الهند الشرقية، في لحظة تنصيب رمز السلطة الهولندية الجديد.

في ضوء السياسة الاستعمارية السائدة تجاه الإسلام في أواخر القرن التاسع عشر، التي استُعرضت بإيجاز آنفاً، فإن هذه التدخلات في الشؤون الدينية الصرِّفة تظل لافتة للنظر؛ لأنها تتعارض مع توجهات تلك السياسة. فقد ظل هرخرونيه[14] بعد أكثر من عام من الحدث، مستاءً من "دعاء المباركة للملكة الذي ألقاه السيد عثمان، بناءً على تحريض من الحكومة"!.

الوسام الملكي:

كانت عواقب دعاء المباركة وخيمة على السيد عثمان، كما ذكرت سابقًا، فقدْ فقدَ كثيراً من مكانته بين السكان المسلمين. بل لقد أطلق عليه معارضوه لقب "مُوالي الكفّار". غير أنَّ للمسألة تأثيراً آخر عليه أيضاً. ففي 20 سبتمبر 1898، كتب أستاذ اللغة العربية في جامعة لايدن، م. ي. دي خويه (1836-1909)، رسالة إلى وزير المستعمرات، ي. ت. كريمر (1847-1923)، حول استحقاق السيد عثمان، مدفوعاً من السيد هوخنستراتن في باتافيا، الذي يبدو أنه بدأ بالفعل حملة من أجل تكريم السيد عثمان بوسام ملكي. في رسالته

إلى الوزير، اقترح دي خويه منح السيد عثمان وساماً ملكياً تقديراً لإخلاصه بشكل عام، وعلى نحو خاص لأنه "عمّم دعوة للدعاء في المساجد كافةً، يوم الجمعة 2 سبتمبر بمناسبة تولي جلالة الملكة فيلهلمينا العرش." وقد أرفق دي خويه برسالته ترجمة ذلك الدعاء الذي نشر في اليوم نفسه في "صحيفة أوبريخت هارلم" Oprechte Haarlemsche Courant [15] وفي ردّه على هذه الرسالة، أشار الوزير في 24 سبتمبر إلى أنه سيستشير الحاكم العام حول هذا الأمر [16].

للأسف، لم أتمكن من العثور على مزيد من المعلومات حول المناقشات الأخرى المتعلقة بمنح الوسام الملكي، ولكن الحقيقة هي أن الملكة فيلهلمينا منحت السيد عثمان في 31 أغسطس 1899، وسام الأسد الهولندي برتبة فارس، وسلّمَ المقيم العام في باتافيا السيد عثمان الصليبَ المرتبط بالوسام في 5 ديسمبر 1899 بدون مراسم [17].

الحقيقة أن تسليم الوسام بدون أي مراسم رسمية، كان يهدف، كما يبدو، إلى تجنب إظهار السيد عثمان مجددًا كـ"مُوالي للكفار"، وبالتالي تجنب استفزاز معارضيه بشكل أكبر. أما محاولات حصول السيد عثمان وساماً من السلطان العثماني لموازنة الوسام الهولندي فلم تُكلل بالنجاح [18].

ومن المؤكد أن هذه الخطوة وتبعاتها لم تكن مفيدة للحكومة على المدى الطويل. فأولاً، أدت تلاوة الدعاء ثم منح الوسام الملكي إلى فقدان الثقة في السيد عثمان. ما أدى إلى تضاؤل قدرته على التوسط بين الإدارة والسكان المسلمين، مما جعله أقل فائدة للحكومة.

علاوة على ذلك، من غير المرجح أن الدعاء قد ساهم كثيراً في تعزيز الولاء للحكومة الاستعمارية بين المسلمين. فمن المحتمل أن المؤمن العادي لم يكن على دراية بدلالة الدعاء سياسياً، إذ تمت تلاوته باللغة العربية، وعادة ما كان يُردَّد بشكل تلقائي وغير مدروس. أما بالنسبة للحكام المحليين، فإذا كانوا قد أدركوا بالفعل طابع الدعاء السياسي، فإنهم كانوا موالين بالفعل للحكومة الاستعمارية بحكم وظائفهم. إلا أن من المؤكد أن المسلمين الذين كانوا يعارضون الحكومة الاستعمارية - مثل العرب الذين كانوا يعتنقون أفكاراً إسلامية شاملة (الوحدة الإسلامية) - لم يغيروا مواقفهم. بل على العكس، فمن المحتمل أنهم اعتبروا هذا الدعاء استفزازاً.

وهناك نقطة تبرز بوضوح في هذه المسألة، ربما ينبغي أن تُؤخذ بعين الاعتبار من قبل السياسيين المعاصرين، هي أن موالاة المسلمين حكومةً غيرَ مسلمة لا يمكن فرضها، وليس مكانها في المساجد قطعاً.

---

*السيد عثمان بن عبدالله بن يحيى مفتٍ وعالم دين مسلم من جذور حضرمية. وُلد وتُوفي في جاكرتا (1238-1332هـ). كان له دور مشهود في الشؤون الإسلامية في جاوة الغربية، ولاسيما جاكرتا. وانصبت أعماله على التأليف والإفتاء على المذهب الشافعي، إذ بلغ عدد مؤلفاته إلى أكثر من مئة، جلها بلغة الملايو الدارجة، ولها ذيوع وشيوع، وأسس شركة طباعة حجرية خاصة به، كانت هي الأولى في إندونيسيا، ومثلت ركيزة لنشر الفكر والتعليم في المجتمع. وكان يحظى بمكانة عالية لدى حكومة هولندا الاستعمارية. تلقى علومه في مكة المكرمة حيث انتقل إليها والده، وذهب إلى مصر ودرس فيها وتزوج هناك من امرأة مصرية. ثم واصل رحلته إلى تونس وأخذ عن مفتيها وتبادلا الأفكار. ومن تونس إلى الجزائر والمغرب حيث درس على أيدي علماء مختلفين، وتعمقت معرفته بالشريعة في شمال أفريقيا، قبل أن ينتقل إلى سوريا ويلتقي بعلمائها. ثم واصل رحلته إلى تركيا في عهدها العثماني. وذهب لاحقاً إلى القدس في فلسطين قبل عودته إلى مكة، ثم زار حضرموت وأخذ عن عدد من علمائها. [المترجم].

المصدر:

Indische Letteren. Jaargang 13 - (1998) - [tijdschrift] [p. 117-127]

الهوامش:

1. Fasseur 1998, p. 167–176; 459.

2. Kaptein 1997.

3. Van den Berg 1882, p. 3–4.

4. Strijp 1998, p. 167–168.

5. Zie voor de oorspronkelijke Arabische tekst, en mijn meer preciese Engelse vertaling, Kaptein 1998. Ik citeer hier de vertaling uit Insulinde, omdat dit soort vertalingen die minder expliciet de specifieke islamitische terminologie weergeven, een rol speelden in de beeldvorming over Sayyid Uthman onder de Nederlandse bevolking.

6. Zie Kaptein 1998 voor een analyse van de reacties in binnen- en buitenland. Interessant is hier te vermelden dat een Arabisch pro-Sayyid Uthman traktaatje uit Hadramaut in een Nederlandse vertaling in 1899 in De Gids werd gepubliceerd (De Goeje 1899).

6- انظر كابتين (1998) لتحليل ردود الفعل داخل البلاد وخارجها. ومن الجدير بالذكر هنا أن كتيبًا عربيًا مؤيدًا للسيد عثمان من حضرموت نُشر بترجمة هولندية في عام 1899 في مجلة De Gids (دي خويه، 1899).

7. Kartodirdjo 1975, p. 343–344.

8. Snouck Hurgronje 1957–1965, p. 1649, 1653–1654.

9. Zie bijv. Van den Berg 1989, p. 117–118.

10. Kernkamp 1941, p. 193. Dit geluid viel blijkbaar goed in de smaak: in 1952 werd Kernkamp Minister van Overzeese Rijksdelen, welke post hij tot 1956 bekleedde (Fasseur 1993, p. 424, 480).

10- كيرنكامب 1941، ص. 193. يبدو أن هذا الرأي لاقى استحسانًا، حيث أصبح كيرنكامب في عام 1952 وزيراً لشؤون الأقاليم ما وراء البحار، وهو المنصب الذي شغله حتى عام 1956 (فاسور 1993، ص. 424، 480).

11. Van den Berge 1998, p. 235–246.

12. Benda 1973.

13. ARA, 2.10.02, verbaal 7 mei 1898–S7, inv. nr. 6253.

14. Snouck Hurgronje 1957–1965, p. 1649.

15. Deze krant werd ook in het paleis gelezen (Fasseur 1998, p. 135), zodat wellicht ook Wilhelmina zelf met haar grote belangstelling voor Indische zaken vrij snel na haar inhuldiging van de heilbede heeft kennis genomen.

15- تمت قراءة هذه الصحيفة أيضًا في القصر (فاسور 1998، ص 135)، مما يشير إلى أن فيلهلمينا نفسها، نظراً لاهتمامها الكبير بالشؤون الهندية، ربما كانت على دراية بالدعاء بعد وقت قصير من تتويجها.

16. ARA, 2.10.02, verbaal 24 september 1898–V18, inv. nr. 6256.

17. Snouck Hurgronje 1957–1965, p. 1623, 1639.

18. Snouck Hurgronje 1957–1965, p. 1517–1519.

المراجع:

1- المواد الأرشيفية:

Algemeen Rijksarchief (ARA), Den Haag, Ministerie van Koloniën: Advies Raad van Nederlandsch-Indië, 22 oktober 1897, in: ARA, 2.10.02, verbaal 7 mei 1898-S7, inv. nr. 6253.
Brief van M.J. de Goeje aan de Minister van Koloniën, 20 september 1898, in: ARA, 2.10.02, verbaal 24 september 1898-V18, inv. nr. 6256.

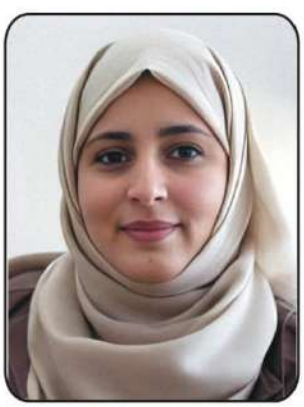
2- الأعمال المطبوعة:

Benda, Harry J. 'Christiaan Snouck Hurgronje and the foundation of Dutch Islamic policy in Indonesia', in: idem, Continuity and change in Southeast Asia: Collected journal articles of Harry J. Benda. New Haven: Yale University, 1972, p. 83–92.
Berg, L.W.C. van den. De mohammedaansche geestelijkheid en de geestelijke goederen op Java en Madoera. Batavia: Bruining, 1882.
Berg, L.W.C. van den. Hadramaut dan koloni Arab di Nusantara. Jakarta: INIS, 1989 [Indonesische vertaling van het Franse origineel uit 1886].
Berge, Tom van den. Karel Frederik Holle (1829–1896): theeplanter in Indië. Amsterdam: Bert Bakker.
Centraal Comité. Officieel programma van de feesten die gevierd zullen worden te Batavia ter gelegenheid van de troonsbestijging en inhuldiging van Hare Majesteit Wilhelmina..., vastgesteld door en in overleg met.... Batavia: Kolff, 1898 [Bijvoegsel van het Bataviaasch Nieuwsblad].
Fasseur, C. De Indologen: ambtenaren voor de Oost 1825–1950. Amsterdam: Bert Bakker, 1993.
Fasseur, C. Wilhelmina: de jonge koningin. [Amsterdam:] Balans, 1998.
Goeje, M.J. de. 'Iets over den modus vivendi der moslims onder Nederlandsch gezag', in: De Gids 63-4 (1899) p. 550–557
Insulinde 41, 11-10-1898, p. 346
Kaptein, Nico. 'Sayyid Uthmân on the legal validity of documentary evidence', in: Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde 153-1 (1997) p. 85–102.
Kaptein, Nico. 'The Sayyid and the Queen: Sayyid Uthmân on Queen Wilhelmina's inauguration on the throne of the Netherlands in 1898', in: Journal of Islamic Studies. Oxford 9-2 (1998) 158–177.
Kartodirdjo, Sartono (ketua redaksi). Sarekat Islam Lokal Jakarta: Arsip Nasional Republik Indonesia, 1975 [=Penerbitan sumber-sumber sejarah No. 7].
Kernkamp, W.J.A. 'Regeering en Islam', in: W.H. van Helsdingen (ed.), Daar wèrd wat groots verricht...: Nederlandsch-Indië in de XXste eeuw. Amsterdam: Elzevier, 1941, p. 191–207.
NRC Handelsblad, 21 mei 1997, '"Moslims moeten voor Beatrix bidden"'
Snouck Hurgronje, C. Ambtelijke adviezen van C. Snouck Hurgronje, 1889–1936, ed. E. Gobée and C. Adriaanse. 's-Gravenhage: Nijhoff, 1957–1965.
Strijp, Ruud. Om de moskee: het religieuze leven van Marokkaanse migranten in een Nederlandse provinciestad. Amsterdam: Thesis publishers, 1998 [proefschrift Katholieke Universiteit Nijmegen].



الأديب الديسشرقاوي محمد عمر بحاح لـ (حوريت):
أبحث عني هناك في الأزقة والمطاريق وظلال النخيل

حاورته: د. صوفيا الهدَّار



• فتح الأديب محمد عمر بحاح عينيه على حواف البحر، فكانت أحلامه أكبر من أن يرضيها الوقوف على الشاطئ. في رحلته الإبداعية حملنا معه إلى أجمل ما احتفظ به الزمان والمكان من ذاكرة، لنعود مع كل رحلة محملين بالشوق والحنين.

التفاصيل الصغيرة للأحداث والشخوص – التي لا نعرفها – أصبحت جزءاً من ذاكرتنا الجمعية، لأنها تتقاطع مع ذواكرنا الفردية في الصدق والنقاء.

ذات فرصة كان لي شرف الحوار مع هذه القامة الأدبية الذي لم يبخل بالرد الكريم، ونحن هنا على أعتاب الحوار ندعوكم إلى هذه الرحلة الماتعة في عالم بحاح الواسع وحياته الثرية بالتفاصيل والمليئة بالدهشة والعطاء.

حوارات

• للمولود في البحر في الفلسفات والتراث العالمي رمزية خاصة، فهو صاحب روح مغامرة وعاطفة قوية، رافض للقيود، متقلب، صاحب حكمة، وصحة قوية، حياته مرتبطة بالسفر والترحال، وقريب من عالم الروح والأسرار. وأنت ابن البحر، هل تجد نفسك في أي من هذه الصفات، أو أنك تملكها جميعاً؟

- البحر .. إنه اختيار له دلالته، لنبدأ به حوارنا. ولدت بين أزرقين، البحر والسماء. خرجت من رحم البحر على عكس الأطفال الذين يخرجون من أرحام أمهاتهم، فتحددت قرابتي بالبحر، ومصير حياتي منذ تلك اللحظة. أول مارأيته كان البحر، وأول سائل ذقته بطعم الملح، وكل صباح كنت أفتح عيني على حواف البحر. إذا كان البحر يشير إلى الدنيا بكل تقلباتها، فأنا متقلب مثله، من الهدوء عندما يكون ساكنًا ، إلى الخوض في الصعاب وغمار الحياة عندما يكون هائجًا..مستقر مثله حينًا وصاخب مثله في أحيان أخرى. مندفع في عواطفي بدون حدود. أحب السفر والترحال، ولكني أكره قيوده وإجراءاته المعقدة. وعندي ذلك القدر من اليقين وحسن النية. أرفض القيود، لا أدري إذا كنت مغامرًا، أو حكيمًا وبأي معنى! ليس بالضرورة أن يتصف الشخص المولود في البحر بكل تلك الصفات التي ذكرتها. اتصف ببعضها، وقد لا تنطبق على جميع الأشخاص المولودين في البحر. هناك العديد من العوامل، بما في ذلك التربية، البيئة، الثقافة، والخبرات الشخصية التي تساهم، في الأخير، مجتمعة في تكوين شخصية الإنسان. وباعتباري ابن البحر، فإنني أجد نفسي في الكثير من تلك الصفات.

• كديسشرقاوي يجري في عروقك ماء الصَّيق، إلى أي مدى يجرفك الحنين إلى تفاصيل الحياة في تلك البقعة من الأرض بطبيعتها وشخوصها؟

- إلى حد كثير .. إلى حد خُرافي لا يُصدقْ. الديس أرض الصيق والنخيل، والمياه الساخنة الكبريتية في ثوبان، وصويبر ، وصنعة، وخليف الصفر، والمعاين الكثيرة، العارة، ومنها معيان بحاح. عندما يسقط المطر بقوة، نقف على حافة المسيلة نتأمل الماء المتدفق بانتشاء غريب. ماء الصيق لا يجري في دمي فقط، بل أتنفسه، وأحيا به كل العمر،



الذي مضى منه، والذي سيأتي .. إنه بالنسبة لنا - نحن الديسشرقاويين - نهر الحياة، والديس الفردوس الذي تجري من تحته الأنهار. كلما هربنا منه، اعتقادًا منا بوجود فراديس أخرى، نكتشف ألا فردوس إلا الديس، ولانهر إلا الصيق؛ فنعود إليه مهما نأينا عنه. وفي الأحيان التي لانستطيع لأي سبب، يجرفنا الحنين إليه بشكل لايمكن تصوره. في مثل هذه الحالة لايمكن للذاكرة أن تخوننا أبدًا في استعادة التفاصيل .. كل التفاصيل، تفاصيل الأماكن والأشخاص، والحوادث مهما كانت صغيرة، أو متناهية الصغر! كل شيء يشفع لي هذا الحب، هذا الحنين. هل تعرفين؟ الحنين، الشوق، التوق، الصبابة، اللهفة، سمّيها ما تشائين،

هي بالنسبة لي رحلة عبر الزمن! أعود فيه إلى الجذور، ليس عبر الذاكرة، بل بكُلي، بأجمعي. بالروح والجسد. عندما يجيش بي الحنين أفتح كوة هناك، في قشرة الزمن... إلى الديس دون أن أسأل أي سحر يقودني نحو كل ذلك الألم؟ الحنين نوع من ألم العودة إلى الوطن لايستأذن مني! أحيانًا أسأل نفسي: ألم يكن من الأجدر أن أستقل الطائرة، أو حتى سفينة شراعية كما كان يفعل أبي، فأنزل في أرض الصيق والنخيل، وأدخل من باب سدة بيتنا، وأطرق البوابات الطبيعية للأهل والأصدقاء وكلها كانت ستُفتح لي، لابنها الضال! لكن الطريق إلى الديس ..عفوًا الفردوس لايكون عبر هذه الوسائل التقليدية.

حوارات

• عن ماذا تبحث؟

- عن الطفل الملتصق بي .. الطفل الذي تركته هناك ذات زمن. عن أصدقاء الطفولة، زملاء المدرسة، بيت الطين الذي بناه جدي أحمد فرج ولايزال صامدًا حتى اليوم، وجه حبابتي، مريم قرنح المخلوق من طيبة وطين، خبز وقهوة أمي، ألعاب الصبا في الليالي المقمرة، المساجد، أولياء الله، الهبيش، الشبواني. العتم، شرمة ومرويات القمر، المشقاص بكل تضاريسه وعنفوانه وتدرجاته بين البحر والوادي والجبل... أبحث عني هناك في الأزقة والمطاريق الترابية، وظلال الجدران، عن زملاء المدرسة، والمعلمين، والناس الطيبين الذين أعرفهم، وحتى عن مغروم الديس، والسيد جعفر.

• على فكرة، أراك تذكره في كثير من كتاباتك. لماذا السيد جعفر بالذات؟

- ليس بالقدر الكافي، إنه شخصية يصلح كبطل روائي، مثله كمثل بطل رواية الطيب صالح "عرس الزين". كتبت عنه قصة قصيرة في مجموعتي القصصية الأولى "مثل عيون العصافير على طرف النهر"، وقبل فترة قصة بعنوان: "ضيقها يارب!" و ظهر هنا وهناك في بعض أعمالي وكتاباتي بشكل عابر، ومازال ذلك الرجل لغزًا لي: كيف يمكن لرجل مثله أن يكون في كل مكان في الوقت نفسه؟ في الديس والحامي والشحر وعدن وفي مكة دون أن يغادر الديس! يحتاج إلى قدرة أسطورية لكي يكون في كل تلك الأمكنة، ويراه الناس في كل تلك الأماكن في الوقت نفسه!

• وهل وجدت ما / ومن كنت تبحث عنهم؟

- لا .. لم اجدهم ولم اجدني!

• الدكتور سعيد الجريري يقول إنه يجدك في كل تلك التفاصيل ...

- الدكتور سعيد يعرف مثلي أنني لا أبحث عن الأشياء الحسية، التي أرى أنها لم تعد موجودة، ولكن عن الدهشة في اكتشاف أنها ليست موجودة، ولاهم موجودون. الحنين إلى الصيق والديس هو أن أعيش تلك الحياة مرة أخرى مع نفس الأشخاص. في ذات المكان والزمان ... محاولة لترميم كل ما فاتني من ذلك الزمن والعمر. ولذلك وُجدت الذاكرة.

• للذاكرة المكان والزمان الأثر الأعمق في كتاباتك. حدثنا عن أكثر أعمالك ارتباطا بهذه الذاكرة.

- كل عمل من أعمالي الأدبية تجدين فيه هذا الأثر للزمان والمكان، لكن ربما أن "أشيائي" أكثرها التصاقًا وارتباطًا بذاكرتي. أجد فيه حميمية مبررة، لأنه عن أمكنة أعرفها، أزمنة عشتها، وأشخاص أعرفهم أكثر من أي أحد آخر كان لهم تأثير كبير في تكويني وحياتي. وقبل كل شيء هي أشياء عن الديس، عني، عن أهلي، أسرتي، أبي، أمي، جدي، عن عودة العرجون، حليب جدتي واخوات الحليب، أشقائي، عمي، خالي، وسلالة الطين، عن التغريبة القرنحية، عن إنسان ملاك، وعن زملاء المعهد الديني، عن السين الذي هزمني، وعن عبير حياتي، وعن دور آل بحاح في التعليم وتعليم الفتاة. وعن فترات أثرت في حياة الناس جميعًا في وطن حلمنا به أن يكون الأجمل فضاع منا في خضم حماقات البعض. (عدن ذات زمن) تستطيعي أن تقولي عنه أن له نفس الارتباط بذاكرتي، مثله مثل "أشيائي" بل أن "ذات عدن ..ذات زمن" سابق من حيث الكتابة ل "أشيائي"، لكن صدوره تأخر عنه، فخرج أولاً وحظي بالسبق، والاحتفاء من القراء والنقاد على حد سواء. لهذا أراهما أقرب إلى نفسي..



الديسشر قاويون الثلاثة: محمد بحاح، مبارك سالمين، سعيد الجريري

• الشحاري في عدن ليس مجرد صاحب دكان، هو ذاكرة الحي، برأيك ما هي أوجه الشبه بين الشحاري والكاتب؟

- من تلك الزاوية، رصدت بعض قصص الحي، من دكان الشحاري في حافة شريف في كريتر والتي ضمها كتابي (عدن ذات زمن).لايوجد من بين شخصيات "الحافة" - كما نقول في عدن على الحارة-، شخص مثل الشحاري يرتبط بالحافة، وأهل الحافة .دكان الشحاري هو من يغذي معدة المدينة. بالقدر نفسه، فهو ذاكرة الحافة، الحي، المدينة.. ذاكرته اليومية، ودفتر حساباته الذي يسجل فيه ديون زبائنه الذين يستلفون منه إلى آخر الشهر، موعد قبض "المشاهرة " أكبر شاهد على مكانة الشحاري في الحي وحياة سكانه.

في مصر يلعب "المقهى" دور الراصد هذا. عدد من مسودات رواياته مثل ميرامار، وقشتمر، وزقاق المدق كتبها نجيب محفوظ في مقاهي القاهرة مثل علي بابا، والفيشاوي، ورصد منها عالم الحارة الحقيقي ، عندما كانت المقاهي تمثل حالة ثقافية، واستمد من اجوائها بعض رواياته. وكان يعقد ندوته الأسبوعية في "مقهي ريش" بشارع طلعت حرب، ويلتقي فيه بأصدقائه "الحرافيش". المقهى لا يلعب عندنا هذا الدور في حياة الكُتاب. الدكان مكان تشتري منه بضاعتك أو "الراشن" كما نقول في عدن، على الواقف وليس للجلوس والتأمل. لكن الشحاري بحكم عمله الطويل لساعات النهار والليل، والتصاقه بحياة الحافة لسنوات لابد أن ينتابه إحساس بالعالم الذي يحيط به. لكنه في نفس الوقت مشدود بالحنين إلى أهله والبلدة التي جاء منها ، وحلم العودة. إلى ذلك الجزء من حياته التي تركها هناك . أن جسده هنا، وذاكرته هناك. يرى بعينيه، لكن فكره مشغول. هو جزء من هذا وذاك. يبغي لكنه لا يستطيع أن يكتب! حتى قصته.. .يحاول لكن تضيع منه اللغة، والدفاتر التي كتب فيها خربشاته الأولى ضاعت منه. أعرف شحاريًا عاش ذلك الإحساس وضاع منه كل ما كتبه في ذلك الدكان ! ربما أن "المقيل" في عدن سرق دور المقهى ودور الشحاري معًا!



محمد عمر بحاح بريشة الفنان عبداللطيف الحكيمي

• لا تقتلوني أنا آخر نخلة... هي صرخة الهوية في معركة البقاء، برأيك ما دور الكاتب في تثبيت جذور الهوية، وهل بإمكانه التحليق في فضاءات الكتابة بعيدًا عن جذوره؟

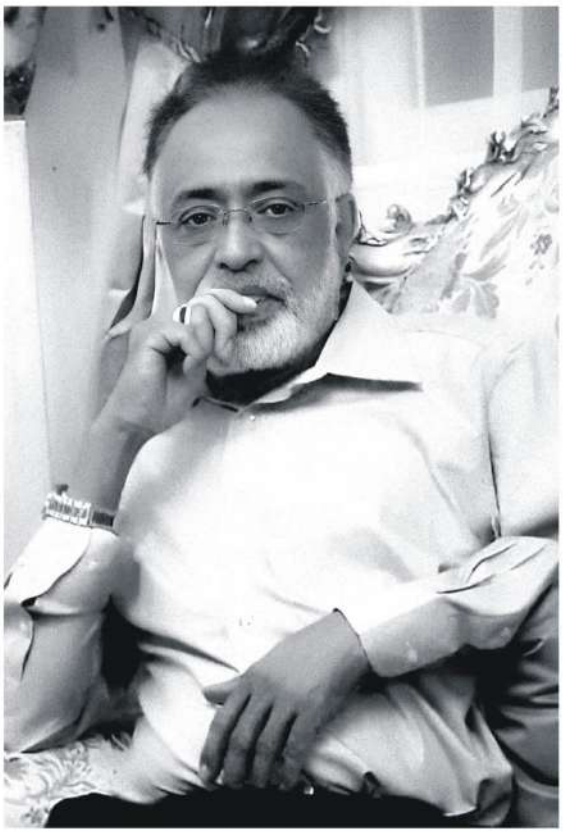
- هذا يقودنا إلى سؤال الهوية، فنحن نواجه اليوم على مستوى الفرد، وعلى صعيد الأمة، وعلى صعيد كل شعب أزمة شديدة، تتضح بجلاء من نوع التحديات التي نواجهها في عصرنا الحاضر: هل ننظر إلى الهوية من المنظور التاريخي، أم على صعيد الجغرافيا التي تمتد من المحيط إلى الخليج، أم على صعيد الثقافة الدين واللغة والعادات والتقاليد إلخ.. أو على صعيد الوعي بالذات وبالآخر. يومًا ما جمعتنا في العصور الإسلامية المزدهرة هوية إسلامية جامعة، وعندما تراجع ذلك، تقدم المد القومي العربي، كهوية جامعة. الآن هذا المد في حال انحسار، فاصبحنا أمام هويات قطرية وليس هوية واحدة، وحتى هذه الهويات باتت مهددة !

نحن مهددون ليس من الصهيونية، ومن الغرب الطامع، فقط، بل من الجيران الأقوياء، ومن الحروب الطائفية، والمناطقية، والعنصرية. هناك حرب شرسة على الهوية على كل صعيد تجري منذ عقود ، ولا يمكن للكتاب والأدباء أن يغفلوا عن هذه المعركة أو يتجاهلوا وجودها. ولاعن دورهم في فضح من يحاولون طمس هويتنا، لأن ذلك يعني

طمسًا للتاريخ والوجود. "لاتقتلوني أنا آخر نخلة" ربما كانت صرخة مبكرة في وجه طمس الهوية، ودعوة للدفاع عنها، استشعار الخطر حينها الذي يهدد هويتنا، والذي لم يكن كثيرون يرونه. أو يقدرون خطره. للكاتب دور كبير ربما أكثر من أي شخص في الدفاع عن الهوية وتعميق جذورها، لكنه دور مكمل لما ينبغي أن تقوم به الجامعات والمؤسسات الثقافية والتعليمية والإعلام والنخبة المثقفة، وبقية أفراد المجتمع. بدون الهوية لا نستطيع ترسيخ قيم الانتماء للوطن وتوحده نحو أهدافه المشتركة، أنها الأساس لتضامن أفراد المجتمع واعتزازهم بوطنهم وهويتهم. ولا يمكن للكاتب أن يحلق خارج جذوره، أو يتنصل عن هويته الوطنية، أنه جزء أصيل منها، من هذه الهوية التي تعني الجغرافيا والتاريخ والثقافة والدين والتراث والعادات والتقاليد الذي نسميه في الأخير الوطن أو الهوية..

• "ذات عدن " لم تكن مجرد سلسلة مقالات، بل كانت نعيًا لمدينة كانت درة المدن ذات زمن، إلى أي مدى امتزجت ذاتك بذات عدن؟

- إلى حد كبير، كل ما اخطو خطوة نحو مدن جديدة تقفز إلى ذهني عدن.. على ما رأيت وعشت في مدن عديدة، استطيع أن أقول اليوم بكل يقين انها كانت أجمل المدن. السنوات التي عشتها في عدن كانت مدهشة. من الدهشة الأولى التي يكتشف فيها الطفل المدينة، النور والماء اللذين يندفعان من الجدار، المراكب التي تدخل الميناء بدون توقف، حاملة بضاعة العالم، أسراب النوارس، طيور الفلامنجو الهاربة من صقيع أوروبا إلى دفء عدن، طواحين الهواء العملاقة، زهور الياسمين التي تخطو بهدوء وشوق إلى المدارس. المستشفيات، و "الكنين" الذي تخرج منه الكائنات الرقيقة الجميلة. كانت الأولى في كل شيء: السيارة، المطار، الطائرة، الجريدة، الإذاعة، التلفزيون، المكتبات، دور السينما، الفيلم الأول الذي تشاهده وسط الظلام، وذلك الخيط من الشعاع الذي يتحول إلى ضوء وصور وشخصيات وقصص تدهشك، هي مدينة منتجة للثقافة والفن وللاقتصاد والتجارة والأسواق الحرة، وارخص بضاعة يمكن أن تشتريها في أي مكان في العالم. ولنظام مالي ومصرفي وقوانين مالية وإدارية، باختصار هي مدينة المجتمع المدني، الأحزاب والنقابات والجمعيات الأهلية. مركز التجارة والأعمال وتحقيق الأحلام والمال. هذه الفسيفساء من الألوان، والأجناس، واللغات، والثقافات، والأديان، والمعابد، هذا التعايش، الاعتراف بالآخر. الناس يأتون إليها من كل مكان، يعيشون معًا، ويتلون صلواتهم واناشيدهم، لم تعرف هذه المنطقة مدينة مثل عدن، كم كانوا مخطئين أولئك الذين أرادوا أن يطفئوا النور في عينيها وكم كانت زاهية.. عشت في أحياء عدن، امتزجت حياتي بحياتها، ذاتي بذاتها، الموعد الأول، الساعة الأولى، أول ربطة عنق تشنق بها رقبتك، الحذاء الأول، البدلة السوت، زملاء بلقيس بالقمصان الخضراء، لا أتذكر من عدن إلا أنها كانت مدينة جميلة، درة المدن، وردة ، سنبلة قمح، قارورة شهد، جميلة وبهية ونعشقها حقًا. تختزل كل أمانينا الجميلة، تاريخنا، رغباتنا الإنسانية، أشواقنا وكل ما نشتهيه، ومستعدون أن نمنحها كل ما تشتهيه منا، بما في ذلك أرواحنا، والكثير منا فعل ذلك عن رضى وقناعة. عندما عدت إليها بعد سنوات لم أعرفها أو تعرفني . كانت مدينة أخرى. بكيت بحرقة .لم نكن نعرف أننا بعد أن ندفع الثمن، سنبكي طويلاً، ليس أحبتنا الذين ماتوا من أجلها،



وفي سبيل الحرية فقط، بل عدن التي لم تعد تشبه عدن في شيء.. الأحلام والأوهام التي نسجناها لكنها دُفنت، ودفنت مدينتنا معها.. نعم ذات عدن ..ذات زمن نعي لمدينة كانت عنوانًا للنور والمعرفة والتنوير. لمدينة كانت حلمنا الأول، ابتسامتنا الأولى، مطرنا الأول، وضحكاتنا الطفولية الأولى.

• كتب محمد بحاح عن أشيائه الصغيرة والحميمة وتلك التي لا تُنسى، فهل ما زالت هناك أشياء تحاول استدراجه إلى حافة البوح لكنه يؤثر الاحتفاظ بها حتى حين؟!!

- ثم الكثير من الأشياء تستحق الكتابة، والبوح. أشيائي الصغيرة والحميمة والتي لا تُنسى، فتحت شهيتي للبوح بأشياء أخرى. لم أفعل شيئًا سوى الرجوع إلى مخيلتي، واستدعاء تلك الأشياء. الكتابة تعطيني نوعًا من الراحة الداخلية، رغم ما تسببه لي من إرهاق نفسي وجسدي، لكن بعد الانتهاء منها ، أجد نفسي في حال أفضل. هل تعرفين ما هو المتعب ؟ التفكير ..كل كتابة جديدة تستغرق مني وقتًا في التفكير، لكن عندما أجد الكلمة الأولى انطلق في الكتابة.

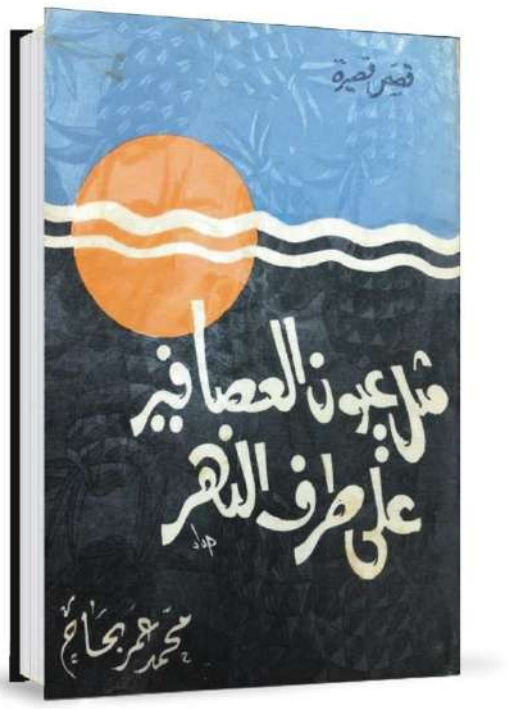
• هل يعني هذا أن أشياء جديدة في الطريق؟

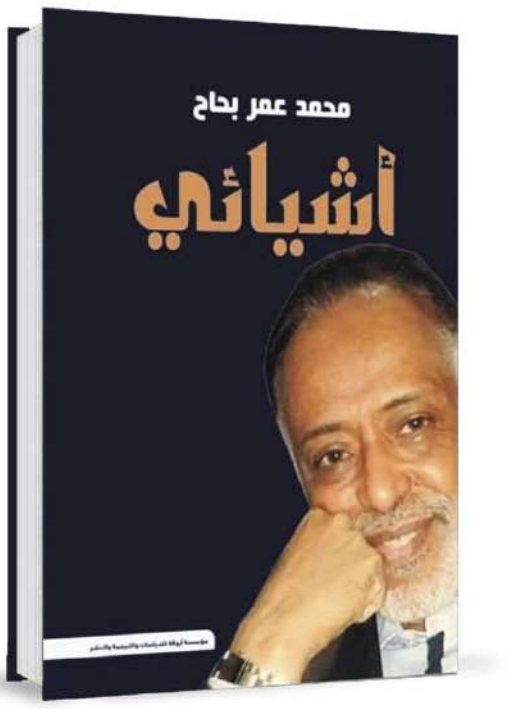
- نعم.. وإن كانت لا تحمل نفس الاسم. أعد للنشر كتابين جديدين:

"أنا وعبيري في بيروت !" ، و " مدن البحر". ولعل هذا يؤكد إلى ما ذهبتي إليه في سؤالك الأول عن ارتباط المولود بالبحر بالترحال والسفر. الأول ينتمي إلى أدب الرحلات، والثاني عما علق بذاكرتي من مدن بحرية وشخوص، وعن التاريخ البحري العريق للمكلا والشحر والحامي وشرمة وقصيعر. وفي الكتابين مزج للأدب والتاريخ بالتأمل والتجارب المتراكمة.

• "الخروج من المقهى...الخروج من النص"، كفعل انزياح ووعي، متى خرج بحاح من النص وعنه؟

- الكاتب بطبيعته متمرد على القيود، بما في ذلك قيود الكتابة. الإبداع لا يطيق إلا الحرية الكاملة. أخرج عن النص متى ما شعرت أنه صار زجاجة ضيقة العنق، أو شعرت أنه يقيدني إلى التقاليد القديمة، أو يقيدني في إطار معين، أو لا يضيف لي جديدًا. أو أن النص طال أكثر مما يجب، أو لا يمكنني السيطرة عليه. عادة يخرج الكاتب عن النص عندما يبدأ في استكشاف أفكار أو أساليب أو مواضيع جديدة تتجاوز حدود عمله الحالي، وغالبًا ما يتطلب ذلك شجاعة وتجريبًا للابتعاد عن مناطق راحته لتطوير نفسه وإبداعه. يمكن أن يشمل هذا الخروج تجربة أنواع أدبية مختلفة، أو تبني أساليب كتابة جريئة، أو حتى تقديم منظور شخصي جريء في أعماله.





حوارات

• للمرأة بكل دلالتها الرمزية في حياة البحاح وكتاباته مكانة عظيمة، حدثنا عن أعظم امرأة في حياتك ونصوصك؟

- جدتي ابوللو نوح هي أعظم امرأة في حياتي وفي نصوصي. تندفع بحنان وشوق إلى كتاباتي، وحيث لا تجدينها صراحة بالاسم، تجدينها بين السطور.

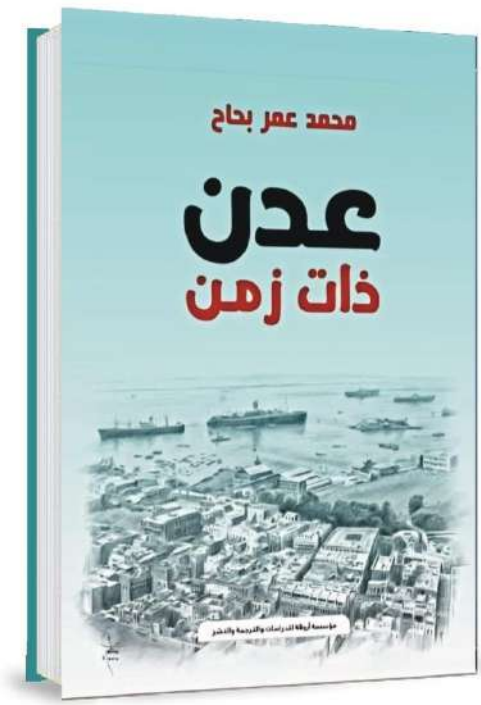
كثير من تفاصيل طفولتي والحكاية مرتبط بجدتي تلك. لم تكن جدتي فقط، بل كانت أمي أيضًا فقد رضعتُ حليبها، ولهذا كنت متعلقاً بها جدًا. منها تعلمت الإدمان على الحكاية. كانت امرأة ريفية طويلة مثل رمح أفريقي، حكائية بالفطرة.

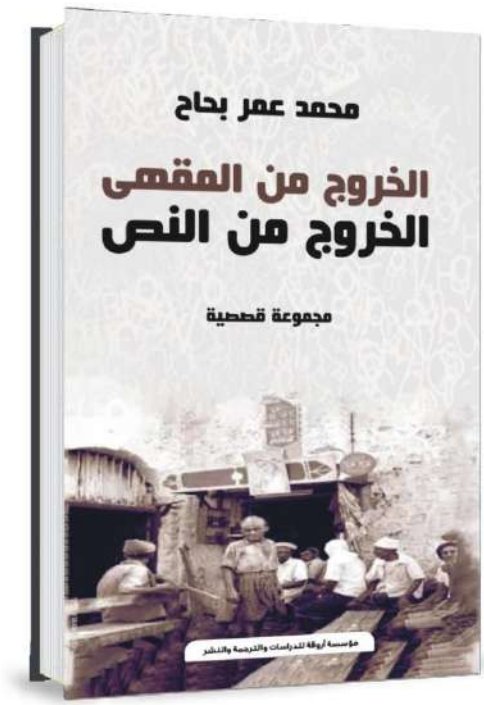
"سيدة الضوء.. سيدة الحكاية". هانذا أفشي لك عنوان روايتي القادمة، أو سيرتي غير الذاتية. وعندما لا تحكي لي كنت أبكي وأمرض، وعندما تحكي لي كنت أموت من الخوف! ارتبطتُ بجدتي ابوللو بعمق. عندما قيل لي أنها ماتت انتابني إحساس رهيب بأنني فقدت السيدة العظيمة التي كانت تمنحني الإحساس بالحياة. بدون جدتي ابوللو لا حكاية!. لقد تعلقت بها، وما زلت.. رحلت إلى الملكوت الأعلى في الوقت الذي كنت أحتاج إليها لتروي لي تفاصيل الأساطير التي لم أسمع بها. لكنها كانت قد زرعت في ذاتها ومضت. كانت جدة عظيمة لهذا استحقت مكانة عظيمة في حياتي وفي كتاباتي. ولا أظن أنني سأكف عن حبها ما حييت.

• "در مع الطريق وإن دارت" كانت هذه إحدى وصايا والدك رحمه الله، فهل التزمت بها سائر حياتك، أو أن لك فلسفتك الخاصة؟

- حاولت لكني فشلت ! كان رجلاً من جيل نادر، أبًا طيبًا وحنونًا، لم يبخل علي بشيء لا أنا ولا إخوتي، أخذنا إلى كل الأماكن التي ذهب إليها، وربانا تربية صالحة، وحاول أن يعطيني فلسفته وتجاربه في الحياة.. لكني في المقابل كنت طفلاً عنيدًا، وشقيًا لا يرضى أو يقتنع بسهولة. بعد أن كبرت قليلاً وهدأت استرجعت ماكان أبي يحاول تعليمه لي، فادركت أنه كان حكيمًا وشجاعًا وسخيًا.

كان شجاعًا على طريقته، سخيًا على طريقته، وحكيمًا أيضًا. يفعل كل شيء على طريقته الخاصة. عندما أردت أن أتعلم منه كان الوقت قد فات. النزر القليل الذي تعلمته منه، كان عونًا لي في حياتي ، قبلت منه أشياء، وتركت أشياء. الزمن يتغير ونمط الحياة لا يبقى على حاله. لكن تبقى القيم العظيمة والمثل الراسخة. الزمن وتجارب الحياة يعلمانك الكثير بحيث يتكون لك مع الوقت رؤيتك الخاصة، فلسفتك إن شئتي، التي تحاول إرضاعها لأبنائك دون أن تفرضها عليهم. يوما ما سيحتاجون إلى البعض منها، ويكونون فلسفتهم الخاصة التي تعلمها لهم الحياة.





حوارات

• ما هي أهم المعارك التي خضتها أثناء عملك في بـــلاط صاحبة الجلالة؟

- لا أريد أن أدعي لنفسي بطولات من نوع ما بحيث أقـول انني خضت معارك أثناء عملي في الصحافة. الحـياة ذاتها معركة. كنا جزءًا من حلم، وتجربة آمنا بـها، وخضنا معاركها التي اعتبرناها جزءً من معركة وطن وشـــعب. كانت التجربة قاسية ،والفكرة نبيلة، ونحـن في صاحبـة الجلالة شباب في مقتبل العمر.

المشكلة لم تكن في الحلم، ولا في الثورة، ولا حتى في التجربة ذاتها كونها تجربة بشرية تصيب وتخطيء، بقدر ما كانت تكمن في أولئك الذين كل فهمهم يقتصر على شـجاعتهم في إطلاق نيران أسلحتهم، ويعتقدون نقد كل خطأ مصوباً، إليهم. هؤلاء ذبحوا التجربة بـخلافاتهم وصراعاتهم الدموية، وبسلاح الحب "المزعوم" اجهزوا على التجربة.

ولم يسلم الصحفيون من نفس المصير،، سقط منا كوكبة من الشهداء في الإذاعة والتلفزيون والصحافة ومواقـع إعلامية أخرى .لم يكونوا أعـداءًا للثورة ولا للتجربـة، بـــل كانوا من أكبر المحبـــين لها وأكثر المدافعين عنها، ومع ذلك قتلوهم بدم بارد!!



الكاتب مع ابنته عبير

هؤلاء، وللأسف قد تبوأ العديد منهم مواقع ومراتب عليا حساسة في السلطة، كانوا مصيبتنا، ومصيبه البلدو التجربـة، وقد ذبحوا التجربة والوطن بزعم حبهم لها! ومازال أمثال هؤلاء موجودين بكل أسف..

• قد يمنح العمل الدبلوماسي للكاتب عمقًا إنسانيًا وسياسيًا في نصوصه، وقد يفرض عليه المزيد من القيود، كيف انعكس عملك الدبلوماسي على كتاباتك، وما الذي أضافه لك كإنسان؟

- لقد أستدرجت إلى العمل الدبلوماسي ولم يكن يومًا حلمي.

تجربتي القصيرة في العمل الدبلوماسي في وزارة الخارجية وفي سفارتنا في موسـكو، ربـما أضافت لي على الصعيد الشـخصي، لكن لم تنعكس على نصوصي، ربـما عرفتني على بلد جديد، على ثقافة وحياة الشـعب الروسي والعديد من شعوب الاتحاد السوفياتي، وعلى العديد من الأشخاص من بلدان وثقافات شعوب أخرى ، والتعايش والعيش معه عن قرب، ولكن ليس إلى الحد الذي أثر في كتاباتي ونصوصي لأن هذا الأثر إن كان له تأثير في نصوصي فهو موجود قبـل ذلك بفعل قراءاتي المبكرة للأدب الروسي والأدبـاء الروس العظام أمثال بوشـكين، وديستوفيسـكي، وتشـيخوف، وتوليستوي، وجوركي. وغيرهم، وكنت معجبًا بهم ولازلت إلى حد كبير قبل دخولي السلك الدبلوماسي. ربـما أن عملي صحفيًا لسنوات، أثرى رؤيتي وساهم في كتابـاتي لاحـقًا أكثر مما فعله العمل الدبـلوماسي. أكتب الآن أشـــياء عن سنوات عملي الدبلوماسي في موسكو، ربما اكتشـف خلال الكتابة إلى أي مدى منحني عمقًا سياسيـًا وإنسانيـًا، أو فرض مزيدًا من القيود على نصوصي، ونصي هذا بالذات!

• الحياة محـطات، أي المحـطات كانت الأبـرز في حـياتك، وأيها تمنيت البقاء فيها طويلاً وأيها ترغب في العودة إليها؟

- المحطة التي أنا فيها الآن هي الأبرز في حـياتي وهي التي اتمنى البقاء فيها طويلاً ، والتي لازمتني في كل محـطات حياتي ، كانت معي في كل مراحـل العمر ، من أول حـكاية حكتها لي جدتي ابـوللو، ولن تغادرني حـتى آخر حـكاية مقدرًا لي أن أكتبها....لا يعني هذا أن بقية محطات حياتي التي عشتها، لم تكن مفيدة لي، على العكس كل محطة منها،

أضافت شيئًا إلى تجربتي الشخصية، وأثرت حياتي وأعمالي وانتاجي الأدبي. وجميعها أوصلتني إلى هنا. لكن يظل مع ذلك ثم حنين إلى الطفل الذي كنته، الساكن في أعماق روحي ولا يريد أن يغادرني، أو أنا الذي لا أريد!.. أريد أن أعود ذلك الطفل بكل براءته، شقاوته، بالشورت القصير، و"التالو"، والتأتاة، والحب المبكر، وعجزه عن نطق حرف السين ! الطفل الذي يرعى أبقار جدته في النهار، ويشرب حكاياتها الأسطورية في الليل. تلك المرحلة أحن إليها بشدة، مع علمي أنها لن تعود. وفي الأخير علينا أن نعترف أن لكل مرحلة عمرية فائدتها، ولم أكن لأبلغ هذه المحطة لولا مروري بكل تلك المحطات.

جاء في سيرته أنه ..

من مواليد 1949م.

• بدأ حياته المهنية صحفياً وقضى عشر سنوات في صاحبة الجلالة في عدة صحف في عدن، وتدرج من محرر إلى سكرتير تحرير ومدير تحرير خلال السنوات من 1969- 1978.

• عمل في السلك الدبلوماسي، ملحقاً إعلامياً في سفارة اليمن الديمقراطية لدى موسكو 1983- 1986 وقبل ذلك تلقى لمدة سته أشهر، من سبتمبر 1981م حتى فبراير 1982م دورة خاصة بـ (قضايا أساسية في السياسة الخارجية والعلاقات الدولية) في معهد العلاقات الدولية بأكاديمية علوم الدولة والقانون - مدينة بوتسدام بجمهورية ألمانيا الديمقراطية.

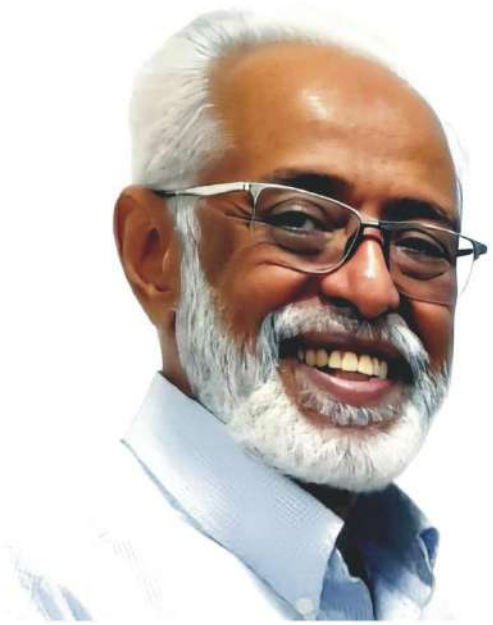
• قاص نشر أولى قصصه في الصحافة العدنية، وتوالى نشر قصصه في مجلات (الحكمة) (والكلمة) و(التواصل) و(المسار) و(الطريق) اللبنانية، و(الثقافة) الشارقية و(صوت عدن)، و(فنار عدن)، و(حوريت).

• صدرت مجموعته الأولى (مثل عيون العصافير على طرف النهر) عن مؤسسة 14 اكتوبر للطباعة والنشر - عدن 1979.

• صدر له كتاب (أشيائي) - (2022).

• وكتاب: (عدن ذات زمن)2024.

• ومجموعة (الخروج من المقهى ..الخروج من النص - قصص قصيرة) 2024.



• وقريباً إن شاء الله:

• مدن البحر . • أناوعبيري في بيروت.

مخطوطات:

• الشحاري (رواية).

• سيدة الضوء.. سيدة الحكاية (رواية).

• ما زالت الكثير من قصصه ومقالاته مخطوطات.

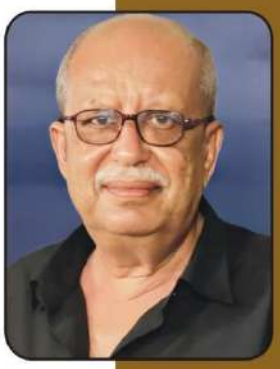
• يكتب عموداً اسبوعياً في صحيفة 14 اكتوبر في عدن، وآخر في صحيفة 30 نوفمبر في المكلا - حضرموت، وبصفة دورية في موقع (صوت عدن) الإلكتروني.

في العدد القادم



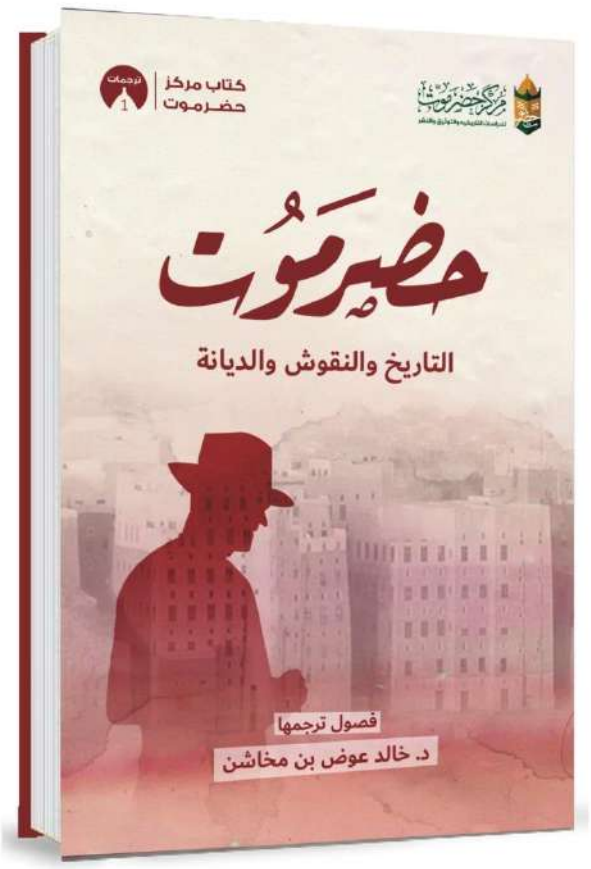
حوار ضافٍ مع أ. نبيل عبدالكريم هيازع مدير مركز منارة للدراسات في إندونيسيا

كُتب ومراجعات



د عبده عبدالله بن بدر

صورة الحضارمة في أدب الرحلات الأوروبي



لن يدخل المقال في صُلب المضمون مباشرة، بل سيسبق ذلك كلمات عمن كان له الفضل في فتح شهية الكتابة، عن (صورة الحضارمة في أدب الرحلات الأوروبي)، الدكتور خالد عوض بن مخاشن الذي لم يحد من نشاطه العلمي والأكاديمي حصوله على لقب الأستاذية، فلم يؤثر العافية و يركن إلى الكسل الذهني، بل نشط وتحفّز ومضى في طريق الترجمة، وأفضت جهوده عن كتاب بعنوان (حضرموت، فصول من التاريخ والنقوش والديانة)، والكتاب الآخر (أرض بلا ظلال) اللذين صدرا عن مركز حضرموت للدراسات التاريخية والتوثيق والنشر، وفي أرشيفه موضوعات مترجمة لم تنشر بعد، وهذه باقة ورد للمترجم نبتت في الأذهان ، لا في البستان.

وبعد فإن المقال سيضع يده على بعض المشاهد والمواقف التى تبين صورة الحضارمة أرضاً وإنساناً في ذهنية الرحّالة الأوروبي، منذ وطأت قدماه في أواخر (القرن19 الميلادي)، وما بعده أرض حضرموت التي كثيراً ما وصفها بالنائية واليابسة والغامضة والساحرة. لقد وصل الرحّالة الأوروبيون إليها متأخراً جداً، فقبلها حظيت أجزاء من الشرق بِجُلّ اهتمامه، ووجه إليها رحلاته الاستكشافية، وشمل هذا الاهتمام بلاد الشام، ومصر ،ومكة والمدينة لمكانتها المقدسة عند المسلمين. ولعل وصوله المتأخر إلى حضرموت لا يعود إلى بُعدها الجغرافي عن مكان الإنطلاق، بل لصعوبة الوصول إليها وقلة المعلومات عن أهلها وطبيعتها، فضلاً عن وعورة الطريق التي لا تصلح معها سوى وسائل النقل الطبيعي من جمال وحمير، و فوق كل هذا تعصب أهلها الديني مثلما يزعم الرحّالة الأوروبي، وما صورة التعصب الوطني والقومي إلا صورة معبرة عنه. والتعصب الديني هو المسؤول عن إخفاق مرامي الرحلات الاستكشافية بجنوبي الجزيرة العربية، ويقصد بهذه الجهة حضرموت بحسب ما جاء في أدب الرحلات الأوروبي.

إن القارئ الذي توافرت له فرصة قراءة بعض كتابات أدب الرحلات عن حضرموت يمكن أن يعثر على بعض التصورات النمطية عن البدو الحضارمة، فهم همج ومتوحشون، ولا يترددون في ابتزاز من يستعين بهم في تأجير جمالهم وحميرهم؛ لنقله إلى الأماكن المبتغاة، وصورة معاملة البدوي للأوروبي في أثناء الرحلات صورة سيئة لا تخلو من المكر والخداع والجشع، فالبدوي يطلب أجرة نقل من الرحّالة الأوروبي مع أغراضه مبالغاً فيها، وغالباً ما يراوغ ويساوم من أجل أن يحصل على مزيد من المال، ويلجأ احياناً إلى التهديد لانتزاع المال عنوة من الرحّالة الأروبي. وإلى جانب صورة البدوي المبتز، هناك صورة أخرى للرجل والمرأة من الحضارم البسطاء الذين واجهوا صعوبة في فهم بشرة الأوروبي البيضاء المشوبة بالحمرة، إذ شككوا في حقيقتها، ودفعهم شكهم إلى أن يتصرفوا بطريقة لا لياقة فيها، فمدوا أيديهم إلى هذه البشرة البيضاء ليحكوها حتى يتبين زيفها من حقيقتها، ولقد تضايق من هذا التصرف الرحّالة الأوربي. وممن ذكروا هذه المسألة (فريا ستارك) و(فان دار مولن)، و بالتاكيد كانا يقرفان من هذه الطريقة.

والرحّالة الأوروبي أينما يكون في حواضر حضرموت أو قراها يكون محط فضول واستغراب من الناس، ويكون التعامل معه بحذر وريبة، وحذرهم في التعامل لم يمنعهم من طلب المساعدة منه إذ يجدون عنده أدوية كثيراً ما تسعفهم لمعالجة أمراضهم، فطبهم الشعبي لا يضاهي دواء الأوروبي. ويتزاحم الناس عليهم حينما يسمعون بمجيئهم. ومن النوادر التي يسردها أحد الرحالة عن رجل ضعف بصره وأصر على أن يجدوا له حلاً، ولم يقتنع بعجزهم عن الحل. فظل يطاردهم، وهددهم بالقتل إن لم يسعفوه بالحل.

إن الرحّالة الأوروبي يقر بأن للحضارمة حضارة بل وثقافة توازي هذه الحضارة، إلا انهم انقطعوا عنها،



د. خالد عوض بن مخاشن

ولا يقدرون قيمة الآثار والنفوش والمعالم التي تركتها، وهم يفتقدون إلى الوعي القادر على التمييز بين الآثار التاريخية وغير التاريخية؛ فحصن مثل حصن (العر) لا يدرك قيمته سوى (الرحّالة وعالم الآثار الأوروبي)، فهو من يتساءل عن سبب وجوده في تلك المنطقة النائية والخالية من البشر، فالحصن بها فيه من نقوش وصور جميلة مثار أسئلة كثيرة ليس في محتوى هذه الصور والرسوم. بل في الأسلوب المتبع في الرسم. ومعروف أن الفن نقشاً أو رسماً أو شعراً يكمن جماله الإبداعي في أسلوبه، لا في مضمونه، والحضارمة يجهلون تاريخهم، ومن يكتب هذا التاريخ القديم هو الآخر الأوروبي وليس الحضرمي، وإن كان تاريخ علم الآثار يذكر في أرشيفه (د. محمد عبد القادر با فقيه) الذي أرتبط أسمه بنقوش العقلة. لكن بعد هذا العالم الجليل لم يشتهر أحد من الحضارمة مختصاً بالنقوش مثل با فقيه.

لقد كانت صورة الحضارمة في ذهنية الرحّالة الأوروبي بشأن زيهم وطريقة أكلهم وأسلوب التحية بينهم، بالنسبة له غربية؛ فهم عندما يؤدون التحية فيما بينهم البين ينحنون ويقبلون أيادي بعضهم البعض. أما السادة الأشراف فالناس هم من يُقبلون أيديهم تحت تأثير الاعتقاد بأن روائح زكية تنبعث منها في أثناء التقبيل بسبب صلة نسبهم بالرسول محمد (عليه الصلاة والسلام). أما طريقتهم في الأكل فهم يأكلون بأيديهم، ويكورون اللقمة ببراعة، ثم يدفعون بها إلى أفواههم، ويتم هذا كله بسرعة. أما طريقة تقديم الأكل فمبالغ في وصفها، فالأرز مع اللحم في الصحون لا يوضع بكميات معقولة، بل يكوم مثل التلال والجبال. ولا يستحي هذا الرحّالة الأوروبي من أن يقول عنهم إنهم لا يأكلون بطريقة مهذبة، بل يفترسون ما في الصحون بطريقة أقرب ما تكون إلى طريقة الذئاب. والحضارمة لا يعتنون بالنظافة فالأوساخ لا تقتصر على البيوت. بل موجودة حتى في غرف قصر السلطان، و الذباب موجود في أسواقهم بكميات مهولة. هكذا وصف هذه المشاهد (ثيودور وزوجته مابيل بنت) في كتاب: جنوبي الجزيرة العربية. وتجد هذه المشاهد تتكرر في كتاباتهم، وهم عندما يطلقون احكامهم وتصوراتهم عن الحضارمة يستندون إلى معاييرهم الثقافية الخاصة. فكل من يختلف عنهم في اللبس وطريقة الأكل والتحية وطريقة ركوب الخيل بالبنطال الضيق فهو متخلف، فضلاً عن الاختلاف في المعتقدات والتصورات، فمن لا يشبههم فهو أدنى منهم، فهم أهل التفوق والتقدم والحضارة.

إن المقال في الصفحات القادمة سيبتعد عن تصورات الرحّالة الأوروبي في صورتها العامة، وسيقترب أكثر من مقال د. خالد بن مخاشن المترجم والمدرَج ضمن كتاب (حضرموت، فصول من التاريخ والنقوش والديانة)، وعنوان المقال: رحلة إلى حضرموت ل(أدو بارون ريدي)، وسيجد القارئ بعض من 7 التصورات النمطية التي علقت بذهنية الأوروبي عن الحضارمة، فهناك النبرة التي غالباً ما تتكرر عند أغلب الرحالة الذين أتوا بمشقة إلى هذا الجزء الصعب من العالم ، فهو مجهول تماماً. وقد أعلن ريدي كاتب المقال عن هذه الصعوبة بقوة، وما أقلقه ليس وعورة الطريق وقسوتها حسب، بل تعصب أهلها الديني أيضاً، وهو أمر صعب التغلب عليه، فخطر له أن يتنكر ويتخفى ليفلت من أذى التعصب، فغير من زيه ولبس لباس السكان المحليين، وأخفى اسمه الحقيقي، وسمى نفسه باسم عربي هو (عبدالحق) ربما لاقتناعه بأن مثل هذا الاسم يبخ المعاني الإسلامية، إلا أن هذا التخفي أو التنكر لم يجنبه الأذى والتعنيف، ففي منطقة قيدون الذي صادف وجوده فيها زيارة الشيخ سعيد بن عيسى العمودي وقع عليه الأذى، إذ كان محط نظر الكثير من الحشود الحاضرة في الزيارة. ويبدو أن هذا الحشد هاج وماج إذ استفزهم منظر (ريدي) وهو راكب على

جمله، فجرّوه، وأوقعوه في الأرض، وضربوه بشدة، واتهموه بالجاسوسية لصالح بريطانيا، وطالبوا بإعدامه، ولكنه نجا من الإعدام بعد أن شفع له الحراس والمرشدون الذين كانوا معه عند السلطان (سالم بن محمد بن عبد الله بن عيسى العمودي)، واكتُفيَ بسجنه، وأخذت بعض الأوراق المهمة مثلما زعم، وطلبوا منه أن يغادر قيدون مباشرة. وبالمناسبة فإن اندماج الوافد الأجنبي في المجتمع الحضرمي ليس مسألة مستحيلة، بل ممكنة فرجل المخابرات البريطانية (إنجرامز) تغلغل في أوساط القبائل البدوية، فتزيا بزيهم ونطق بلهجتهم، وسامرهم في مرابعهم وخيامهم ومضغ تنباكهم، ومزّ رشبتهم (دحّن أرجيلتهم). كل هذا من أجل التعرف عليهم وفهم نفسيتهم، وربما أتت فكرة تأسيس الجيش البدوي من العشرة والمعاشرة مع هؤلاء البدو، ومعروف عن إنجرامز بأنه من أعمدة هندسة السياسة البريطانية في حضرموت. ومن الطريف أن البدو يدعونه بـ(بو سالم). إن الرحّالة الأوروبي كثيراً ما تشكى من التعصب الديني عند الحضارمة، ومن الطبيعي أن تحدث ردود أفعال من الناس فى تلك المرحلة تجاه كل اجنبي يأتي إلى حضرموت. وبعيداً عن التعصب الديني وتحسس ذهيئة الرحّال الأوروبي منه، نرى من جهة أخرى تعصب من جهته لثقافته وحضارته الأوربية، فهو لا يكف أبداً عن استحضار النموذج الأوروبي في العمارة وغيرها، ويقارنه بما يراه من مشاهد موجودة عند الآخر الحضرمي أو الشرقي، فيقيس ما شاهده بالنموذج الأوروبي، و هذه الطريقة في التفكير نجدها عند الرحّالة أو المستكشف الأوروبي. و(ريدي) مثل غيره من أسلافه لم يتحرر من هذه الطريقة في التفكير، فأوربا هي المثال والمركز لكل ما هو لافت من عظيم وجميل، فهذا الرحّالة الذى سمى نفسه (عبدالحق) حينما وصف طريقة البناء في وادي دوعن، في الخريبة وغيرها من القرى لم يتخلص من عقدة استحضار النموذج الأوروبي، إذ قال: (و على هذه المنحدرات تنتصب القرى والمدن متاخمة بعضها بعضاً، وكأنها مسارح لإغريق المُدرّجة). إن هؤلاء الدواعنة في الخريبة وغيرها من قرى دوعن يبنون بيوتهم في المرتفعات بعيداً عن فيضانات السيول تاركين لها الوادي لتجري فيه بحرية دون أن يعيقها أي عائق، ولا علاقة لهذا المشهد البصري الحضرمي بالمسرح الإغريقي لا من قريب ولا من بعيد.

إن المقال يدرك تماماً أن مثل هذا الاستحضار للنموذج الأوروبي في صورته الإغريقية الذي يزعمون أنه محسوب لهم وعليهم ليس من النماذج البارزة والواضحة التى تقول بكل فجاجة أن هذا الحصن الحضرمي يشبه القلعة الموجودة في (أدنبره) ... إلخ، لكن هذا الاستحضار على سبيل التفكير الاستعاري والتشبيهي، على بساطته وسداجته إلا أن القارئ لا يمكن أن يستبعد تأثير المركزية الأوروبية عليه. هذه المركزية التي تريد أن تنسب كل عظيم إليها، ليصبح التاريخ المبدع لا مكان له سوى في أوروبا. أما الآخر غير الأوروبي فلا معنى لتاريخه، وإن وجد عنده، فهو نسخة مكررة من الأصل الأوروبي. لقد جذبت المشاهد البصرية الجغرافية في حضرموت إنتباه الرحّالة الاوروبي في اختلاف جغرافيتها عن أوروبا تماماً، وعجّت صفحات كتاباتهم بوصف مظاهر طبيعتها بتضاريسها الخشنة، وجبالها العالية، بل ومناخها المتقلب الحار الذي يلسع جلودهم البيضاء، ولم يفتهم وصف الطرق الوعرة التى مروا بها، وكيف تعامل معهم البدو، وهم غالباً ما يصفونهم بالهمجية والوحشية، ونجد عند (ريدي)، مثل بني جلدته، التوجهات نفسها التي قد تشتد او تخفت لكنها موجودة، وترى صورة الرجل البدوي الفضولي والمل في حديثه، وبالمقابل ترى صورة البدوي الصلب الصبور، مثل جملة القوي القادر على قطع الطرق الجبلية الصعبة،

فهو سفينة في الصحراء، وسيارة في الجبال الوعرة ينزل في المنحدرات الخطيرة، ويصعد في المرتفعات العاليات ببراعة، ويمتلك قدرة على المشي لفتت الرحالة الأوروبي، فهو يمضي في المشي لا يكل ولا يضجر أو يشتكي من قسوة الطريق، فحياته منذ ان عرفت قدماه السير سفر عظيم من المشي والجري، والرحّالة الأوروبي لا يستطيع أن يجاريه في المشي في مثل هذه الطرق المحفوفة بالخطورة والصعوبة والطقس الحار، فسرعان ما يطلب الراحة، ويعتلي ظهر الجمل أو الحمار. وهذه المسألة كانت مدار خلاف بين البدوي والأوروبي.

إن وصف مظاهر الطبيعة من طرف الرحّالة الأوروبى يحتاج إلى دراسة فنية أسلوبية من أهل الإختصاص في قسم اللغه الانجليزية، ويمكن الخروج بسمات عامة لهذا الوصف لمظاهر الطبيعة او غيرها من مظاهر الحياة الأخرى، إذ لا يخلو الوصف من السذاجة والبراءة والجمال في بعض الأحيان. لكن القارئ المنتمي للبيئة والثقافة المحلية يجد فيه سطحية وتعدياً على الخصائص الطبيعية للصحراء. فالصحراء صحراء ولا يمكن أن تربط بمزاج وذهنية الأوروبي الذي لا تعجبه ، ويتمنى أن ترضيه ويفرض عليها تصوراته، فهي مكان لا نبات فيه ولا شجر ولا بلابل تغرد، وهي بالتأكيد ليست صورة من الريف الانجليزي أو الألماني. إن للصحراء من المزايا ما يثير في النفس الكثير من الجمال والجلال والهيبة، وهذا لم يشعر به السيد (ريدي) الذي وصف شعوره عن الصحراء على النحو الآتي: (لقد أدهشتني كآبة مشهد تلك الصحارى كثيراً. فلك أن تتخيل ذلك المشهد من سهل رملي هائل ممتد في الأفق تحفه أعداد لا تحصى من التلال المتموجة، فيظهر كأنه بحر يتحرك لا ترى فيه أثراً لأي نبات ليغطي ذلك الاتساع الهائل الخالي من كل أنواع الحياة، لا تسمع هناك تغريداً لأي طائر كان يمكنه كسر هدوء وصمت قبور الجيش السبئي). إن للصحراء جمالها وجلالها سواء في النهار أو الليل، و يدرك ذلك بالمعنى، فالصحراء ليست مكاناً سيئاً بمعايير الخيال المبدع الذي يكسر قيود الشرطية، ففى أحضانها عاش الأنبياء والمتصوفة والشعراء الأحرار من أمثال الشنفرى الذي حاول أن يتحدى جبروت الصحراء، وأن يتسامى عليها، وجسد تحديه وتساميه في لاميته المشهورة، فكل شيء في الصحراء له معنى، وليس مصدراً للكآبة المطلقة، بل للتأمل المطلق. وإذا كانت الصحراء تثير الكآبة في داخل السيد (ريدى)، فهي مكان مسكون بالجن والأشباح بالنسبه للحضارمة، فذاكرتهم مثلما يزعم ريدي ترفل بالخرافات والأساطير، خاصة عندما يذكر الربع الخالي وبحره السافي بحبات رماله المهولة، لا بقطرات مائه الشفافة. هناك تحضر الأشباح المرعبة التي تحرس الكنوز الثاوية. فالحضارمة يعتقدون اعتقاداً راسخاً بأن هذا البحر السافي تسكن في جروفه الأشباح التي تتولى مهمة حراسة الكنوز المدفونة في رماله، وهي رمال غدارة تبتلع كل من يقترب منها، وخوفهم مبالغ فيه، فهم يصمتون عند ذكر هذه الأماكن، حتى يتجنبوا أذى هذه الأشباح؛ لأنها تنزعج عند ذكر أماكن وجودها، فتسارع بمهاجمة من ذكرها، وتفتك به. ويزعم (ريدي) أن الخوف يسيطر عليهم إلى درجة أنهم لم يردوا عليه، عندما طلب منهم الذهاب لرؤية ظاهرة ابتلاع الرمال الدقيقة للأشياء، وفي المقابل يصور (ريدي) نفسه شجاعاً لا يبالي بمثل هذه الاعتقادات، ويذهب وحده ليجرب ويشاهد واقعة ابتلاع الرمال للأشياء.

في الأخير لا يتغيا المقال التقليل من جهود هؤلاء الرحالة على اختلاف مستوياتهم ومراميهم وأدوارهم في تدوين تاريخنا، ولكنه يحاول أن يحاورهم ويخضع تصوراتهم عن الحضارمة للتحليل. وسوف تتبع هذا المقال مقالات أخرى في المجال نفسه.

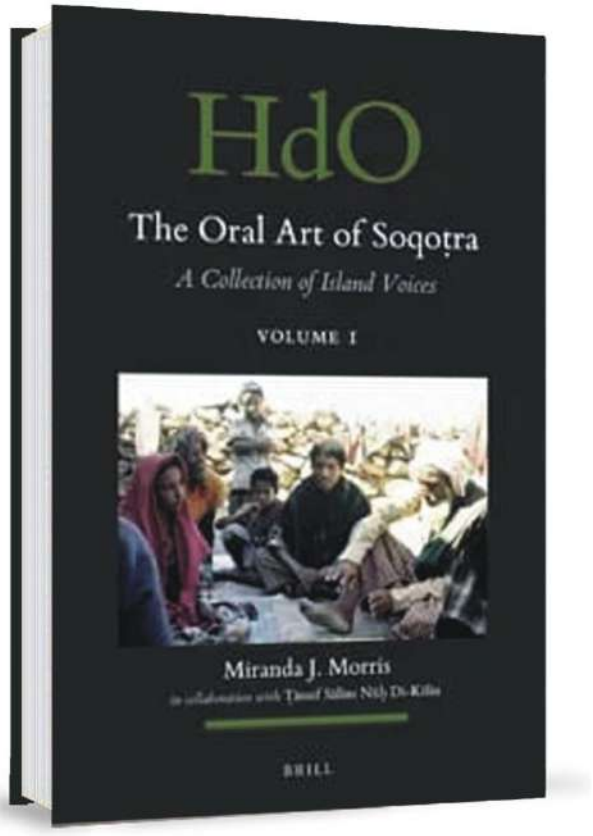
كُتب ومراجعات



سعد العجمي السقطري

سقطرى بعيون غربية

على مدى قرون طويلة ظل أرخبيل سقطرى، الواقع عند تقاطع المحيط الهندي وبحر العرب، محطّ أنظار الغرباء والرحالة والباحثين، يثير في نفوسهم مزيجًا من الدهشة والرهبة والإعجاب. ولم تكن سقطرى مجرد جزيرة عابرة على طريق السفن التجارية، بل بدت لهم أشبه بحكاية أسطورية تطفو فوق المياه، تحمل بين جنباتها أسرار الطبيعة ودهشة الاكتشاف الأول. منذ عصور الإغريق والرومان الذين ذكروا نبات الصبر السقطري في كتاباتهم، مروراً بالبرتغاليين الذين وصلوا إليها في القرن السادس عشر، وصولاً إلى المستشرقين والباحثين الغربيين في القرنين التاسع عشر والعشرين، لم يتوقف قلم الغرب عن رسم صورة متجددة لهذه الجزيرة العجيبة.



لقد تنوعت انطباعات الزائرين باختلاف عصورهم وغاياتهم، فبينما رأى فيها القدماء أرضًا نائية غامضة تشتهر بالتجارة والعقاقير، نظر إليها المستشرقون باعتبارها مختبرًا علميًا مفتوحًا لدراسة اللغات والنباتات النادرة، ثم جاء السواح والرحالة المعاصرون ليصفوها بأنها "فردوس مفقود" و"غلاباغوس المحيط الهندي"، حيث الجبال المدهشة والشواطئ البيضاء وأشجار دم الأخوين التي لا نظير لها.

لكن ما يجمع هؤلاء جميعًا، على تباين عصورهم واختلاف مشاربهم، هو تلك اللحظة الأولى من الانبهار عند ملامسة أرض سقطرى. لحظة الدهشة التي تترجمها نصوصهم ورسوماتهم وتقاريرهم، والتي تجعل من الجزيرة مرآة تعكس بقدر ما تكشف. وفي السطور القادمة نحاول أن نتتبع هذه الانطباعات كما دوّنها الغرباء القادمون من وراء البحار، منذ الماضي البعيد وحتى حاضرنا الراهن، لنرسم صورة "سقطرى في عيون الغرب".



بليني الأكبر | ديودروس الصقلي | جيمس بروس | ثيودور بنت | هنري دي مونفريد

في القرن الأول الميلادي قال عنها المؤرخ اليوناني بليني الأكبر: **"سُقُطرى جزيرة مشهورة بطيبها وبأنها موطن اللّبان والمرّ، وتُعرف عند الإغريق بأنها أرض غريبة مليئة بالعجائب."** (التاريخ الطبيعي، كتاب 12، القرن الأول الميلادي).

وقال زميله الآخر المؤرخ ديودورس الصقلي اليوناني في القرن الأول الميلادي: **"سُقُطرى جزيرة في البحر الإريتري، اشتهرت بالنباتات الطبية والعطور التي تُنقل منها إلى مصر واليونان."** (المكتبة التاريخية، القرن الأول قبل الميلاد).

وقد اشتهرت سقطرى لدى اليونان في تلك العصور كونها محطة توقف للتجار والبحارة بين الشرق والغرب كما أن الأرخبيل كان مصدرًا لنباتات يستخرج منها العطور التي يستخدمها الملوك، والبخور التي يُستخدم في الكنائس، وبالتالي كان الإعجاب والدهشة والتقديس لهذه الجزيرة في عيون اليونان الأوائل،

وفي القرن الثامن عشر الميلادي، أتى مستشرق بريطاني يُسمى جيمس بروس إلى جزيرة سقطرى وشاهدها عن كثب، وتجول في شواطئها وجبالها في إطار رحلته الطويلة حول البحرين الأحمر والعربي وبعد أن عاد منها قال عن سقطرى: **"رأيت في سُقُطرى نباتات لا توجد في أي مكان آخر، حتى إن بعضها لا يمكن وصفه إلا بأنه من عالم آخر، وهي تستحق أن تُعرف كأعجوبة طبيعية."** (رحلة بروس إلى البحر الأحمر، 1763م).

أما في القرن التاسع عشر فيقول عنها المستشرق البريطاني ثيودور بنت: **"سُقُطرى تبدو كجزيرة أسطورية، تجعلها طبيعتها المدهشة ولغتها الفريدة متحفًا حيًا للبشرية".**

أما الرحالة النمساوي تيوفيلوس هان في القرن التاسع عشر أيضا فقال: **"جزيرة سُقُطرى كنز من الكنوز الطبيعية، تكاد تكون معزولة عن العالم، وهذا ما حافظ على نقائها وتنوعها البيولوجي."**

(رحلات في جنوب الجزيرة العربية)،

وفي القرن العشرين زار سقطرى الرحالة الفرنسي هنري دي مونفريد وبعد أن عاد كتب في مذكراته "مذكرات مونفريد" يقول: **"سُقُطرى ليست جزيرة عادية، بل قارة صغيرة منعزلة، تضم حياة فريدة، نباتات عجيبة، وبحارًا مليئة باللآلئ والأسماك".**

وفي عام 2000 قال عنها الصحفي البريطاني تيم ماكينتوش-سميث: **"سُقُطرى مثل سفينة فضاء هبطت في المحيط، طبيعتها تبدو من عالم آخر، وهي بحق أغرب جزيرة على وجه الأرض."** (مقالاته عن اليمن ورحلته إلى سقطرى).

أما هيلاري برادت (Hilary Bradt) – وهي كاتبة بريطانية، ومؤلفة دليل السفر عن سقطرى فتقول: **"أرخبيل سقطرى موقع طبيعي متنوّع بشكل درامي وغير مُزعج تقريبًا، يُعرف أحيانًا باسم غالاباغوس المحيط الهندي؛ نظرًا للأنواع الموجودة فيه والتي لا توجد في أي مكان آخر في العالم."**

ويقول المؤرخ والمستكشف البريطاني أندرو كولينز: **"تاريخ سُقُطرى مليء بالأساطير والقصص، من تجارة اللبان إلى الأساطير القديمة، ما يجعلها وجهة مثيرة للاهتمام للمستكشفين والباحثين في التاريخ".**


تيم ماكنتوش سميث


هيلاري برادت


اندرو كولينز


سَمارة كروتشي

وتقول الكاتبة والصحفية الإيطالية سَمارة كروتشي (Samara Croci): "جمال سقطرى يخطف الأنفاس، تنوعها البيولوجي لا مثيل له، وهشاشتها تثير مشاعر قوية. إذا كان من المقرر أن تزدهر هذه الجزيرة رغم الصعوبات -من تغيرّ المناخ والرعي المفرط وضغوط التحديث - فذلك سيتطلب جهدًا جماعيًا" (مقال The Seed of Socotra)،

ويقول الباحث في علم الأحياء البحرية دانيال كينغ (Daniel King): "سُقُطْرى ليست فقط جزيرة نائية، بل هي أيضًا موطن لبيئات بحرية غنية ومتنوعة، ما يجعلها موقعًا مثاليًا لدراسة النظم البيئية البحرية الفريدة".

ويقول الصحفي البريطاني جوناثان تيلور (Jonathan Taylor): "سُقُطْرى واحدة من أكثر الأماكن عزلة على وجه الأرض، حيث يمكن للزوار أن يختبروا الحياة كما كانت منذ قرون، مع مناظر طبيعية مذهلة ونباتات وحيوانات لا توجد في أي مكان آخر".

وفي إطار إعداد هذا المقال وجدت الكثير مما قاله الباحثون والرحالة الغربيون عن جزيرة سقطرى. فقد كان للغرب نظرة مختلفة لأرخبيل سقطرى منذ بدء التاريخ الميلادي وحتى اليوم، وللصحافة الغربية أيضًا وجهات نظر عن جزيرة سقطرى سنورد بعضًا منها هنا:

تقول صحيفة الإندبندنت (The Independent – البريطانية): "قيل إن سقطرى تُوصف بأنها غلاباغوس المحيط الهندي، لكن ما يميّزها حقًا هو نباتاتها أكثر من حياتها الحيوانية".

وفي مقال بعنوان: اكتشاف جزيرة سقطرى من جديد: "الجزيرة المسكن البهيّ" قالت فايننشال تايمز: "سُقُطْرَى، التي يُشار إليها غالبًا بـ "الجزيرة المسكن البهيّ"، كانت تُعتبر جنةً من قِبَل البحّارة القدامى، بفضل مناظرها الأسطورية ونباتاتها الفريدة مثل أشجار دم التنّين الشهيرة".

وفي مقال بعنوان: جزيرة نائية في المحيط الهندي مليئة بعجائب طبيعية تخطف الأنفاس، قالت مجلة فوغ: "ظهرت سُقُطْرَى، جزيرة نائية في بحر العرب، كجوهرة خفية للمسافرين الباحثين عن الجمال الطبيعي والتنوع البيئي الفريد".

لقد ركزت نظرة الغرب على التنوع البيولوجي والطبيعة الخلابة لجزيرة سقطرى في ذات الوقت كان لهم أيضاً اسهامات رائعة في الثقافة والموروث السقطري ومنهم الباحثة البريطانية ميرندا موريس التي بقيت في سقطرى لسنوات طويلة تتعلم اللغة السقطرية ومن ثم قامت بجمع الاشعار والحكم والأمثال السقطرية وألفت عنها كتاب من مجلدين بعنوان "الأدب الشعبي السقطري" بالإضافة إلى إسهامات باحثين آخرين.

في الختام أتمنى أن يكون للسقطريين إسهام في اكتشاف ذاتهم السقطرية قبل غيرهم، وتقديمها للعالم كي تكتمل الصورة من خلال التدوين والكتابة عن سقطرى، لأن الصورة ستبقى ناقصة ما لم يشارك في صنعها السقطريون. ومن هذا المنطلق أدعو كل قادر على الكتابة ومن يمتلك أدواتها أن يسهم في حفظ التراث الشعبي السقطري وتدوينه للأجيال القادمة، فالتراث مهدد والموروث في الخطر.

قرأت في العدد الماضي



طاهـر المشطـي

غربلة من تاريخ المِشْقاص

تحقيقٌ فِي نسَب آلِ أَبِي دجانة الشَعَيثِيِّين الكِنْدِيِّين

تعقيب على مقال (ثُعَين وَإشكاليَّة التصحيف)، للأستاذ هاني الغِثْنِينيّ

اطلعت في العدد الماضي من مجلة حوريت على رد الأستاذ هاني عبود الغتنيني بعنوان (ثعين وإشكالية التصحيف)، رداً على مقالنا في العدد الأول من المجلة بعنوان: (شعاوث الاسم التاريخي لإقليم حيريج وآل الشَعَيثِي هم آل أبي دجانة حكام الإقليم في العصر الإسلامي الوسيط)، وخلاصة رده أن جميع الكيانات السياسية التي حكمت المشقاص يرى أنها كيانات ثعينية مهرية امتداداً لآل تبلة بن شماسة الثعيني، ولا غرابة في ذلك، أن نقرأ مثل هذا وأكثر، في ظل غياب المصادر التاريخية المحققة عن تاريخ منطقة المشقاص، وأنا على يقينٍ أن الأستاذ هاني ومن يقرأ ردنا هذا وبتجرد وبحياديةٍ باحثاً عن الحقيقة المعتمدة على الأدلة التاريخية، فإن نظرته ستتغير بعد الانتهاء من قراءة هذا الرد.


حوريت الثقافية
قرأت في العدد الماضي
HORIET AL-THAQAFIAH
هاني عبود الغتنيني
ثعين وإشكالية التصحيف
تعقيب على مقال (شعاوث) للأستاذ طاهر المشطي

أولاً أتقدم بالشكر الجزيل للأخ العزيز الأستاذ هاني عبود الغتنيني، على ما تفضل به من رد نابع عن حرصة وقناعاته حول موضوع شعاوث نتفق معه في بعضها ونختلف معه في الكثير منها، لكني رأيت في رده إيجابية تهدف إلى تحقيق وغربلة تاريخ المشقاص من تصحيفات النُسَّاخ لبعض المسمَّيات، ومن الكتابات التي تعتمد على الأهواء والآراء الخاصة دون الرجوع إلى المصادر التاريخية، فالتاريخ نقل ورواية، كما يقال، أي لا بد من إسناد التاريخ إلى مصادره، وبهذا يبدو أننا في الزمن الذي ذكره المؤرخ السيد عبدالاله بن حسن بلفقيه (ت 1400هـ/ 1980م) بِقَوْلِهِ:" مَن أَرادَ أَنْ يُؤَلِّفَ أَوْ يَكْتُبَ فِي تاريخِ حَضْرَمَوْتَ، فَلْيَكْتُبْ وَهُوَ بِذلِكَ مَشْكُورُ الصَّنِيعِ، وَلكِنْ عَلَيْنا أَنْ نُدْرِكَ أَنَّ الْعَرَبَلَةَ مُقْبِلَةٌ"[1]. وهذا هو زمنها، ونمارسها اليوم، بل نطبقها عملياً في مقالنا هذا.

إن تاريخ المشقاص لم يكتب عنه إلا الشيء اليسير، فهناك فترات زمنية طويلة من تاريخه الإسلامي وما قبل الإسلام لا يُعرف عنها إلا نُتف قليلة مبعثرة هنا وهناك، في مصادر قليلة ونادرة، ولا يوجد كتاب شامل يحمل بين دفتيه جانباً كبيراً من تاريخ هذا الشقص المنسي، ناهيك عن عدم وجود الكتابات المحققة عنه. لذا فالباحث في تاريخ المشقاص لا يجد المعلومة إلا بعد جهد جهيد، وإن وجدها، فهي مضطربة في كثير من الأحيان غير واضحة أو مُصحّفة أو متعارضة مع معلومات أخرى، لذا يجب عليه أولاً الصبر في البحث، ثم الالتزام بضوابط التحقيق وبقواعده العلمية، والاطلاع على عدد كبير من المصادر قدر الإمكان، والمقارنة والترجيح بينها، وتقديم المصادر القديمة القريبة من الأحداث على المراجع المتأخرة، وفحص المراجع التي تعتمد على الهوى أو المنحازة لفكر أو جهة معينة، والتحقق من المراجع التي لم تذكر المصادر التي نقلت منها المعلومات، كما يجب على الباحث الاطلاع على نتائج البعثات الأثرية، وعليه القيام أيضًا بالنزولات الميدانية المتكررة إلى الواقع ودراسته عن قرب، ودراسة تأثير القوى السياسية الدولية والعوامل الداخلية والخارجية المؤثرة في تاريخ المنطقة، لأن كل ذلك يُعَد مفاتيح لكثير من الحقائق التاريخية التي ستتكشف للباحث أثناء البحث، كما يجب عليه الإخلاص قبل الكتابة والتجرد من الهوى وعدم التعصب لرأيه، وإنصاف الرأي المخالف له بالدليل التاريخي، والرفق به، والتراجع عند الخطأ إذا وقع؛ لذا فالأمر ليس سهلاً، فالكلمة أمانة، سنُسأل عنها يوم القيامة، قال تعالى: ﴿وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَٰئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا﴾[2].

لكن! إذا وضعنا بعض الكتابات التي كتبها المؤرخون عن تاريخ المشقاص في الغربال، ووضعنا معايير علمية وضوابط دقيقة للغربلة، عبر مؤسسات أكاديمية فهل سيتقبل الناس هذه النتائج، أرى رغم ذلك، أن الناس سينقسمون إلى قسمين: قسم محايد سيتقبل هذه النتائج، بل سيدافع عنها؛ وهم النخبة المثقفة والباحثون عن الحقيقة، وقسم آخر سيرفض تلك النتائج بل قد يُشوهُها؛ لأنه منحاز لرأي معين ومتعصب له، نتيجة لعصبية قبلية أو مذهبية أو فكرية أو شخصية أو نزعة عنصرية أو غير ذلك؛ لكن هذا لا يمنع من الاستمرار في التحقيق بل الاجتهاد حتى في تحقيق المحقق وغربلة المغربل، رَضيَ من رضي وسخط من سخط؛ لأن الغربلة ظاهرة إيجابية وصحية ستؤدي في النهاية إلى تنقيح وتصحيح جزء كبير من تاريخنا وتصفيته مما شابه من أخطاءات المؤرخين وتصحيفات النُسّاخ، وخزعبلات وشطحات غلاة الصوفية، والوصول به إلى المستوى الذي يليق به.

وسيكون ردنا على مقال أ. هاني من خلال النقاط التالية:

أولاً: مقدمة:

قبل الرد على الأستاذ الفاضل هاني عبود الغتنيني، أحب أن أوضح أن مقالنا عن شعاوث جاء بعد النزول الميداني لمنطقة حيريج بلاد الشعيثي مع مجموعة من شباب ثعين من بيت نمور وذلك للاطلاع على آثار الموقع عن كثب، وكان نزولنا بتاريخ 10/ يناير/ 2015م، وقد نشرنا تقريراً عن هذه الزيارة في مجلة حضرموت الثقافية، بعنوان: [بندر حيريج (أم المشقاص) بوابة وادي حضرموت والمهرة على المحيط الهندي][3]، كما ترجمنا تقارير البعثة الأثرية الألمانية برئاسة د. بِرْكارْد فُوجت Burkhard Vogt، وتقرير البعثة الفرنسية برئاسة د. أكسيل روجول Axelle Rougeulle؛ كما اطلعنا على مجموعة كبيرة من المصادر والمراجع الحضرمية والمهرية واليمنية والعربية عن هذا الميناء، ودرسنا تاريخه الإسلامي، دراسة مستفيضة؛ وكانت لنا زيارات متكررة لمختلف مناطق المشقاص، كما أن موضوعنا عن شعاوث (حيريج) جاء ضمن دراسة متكاملة عن تاريخ لسْعا والمشقاص في العصر الإسلامي الوسيط، من بداية القرن الرابع إلى العاشر الهجري، نهاية القرن التاسع إلى القرن السادس عشر الميلادي، بعنوان: (سلطنات وإمارات بنو تبلة بن شماسة الثعيني وآل فارس بن إقبال وآل أبي دجانة بلسعا والمشقاص)، وهي دراسة حازت على جائزة أفضل

بحث تاريخي حول الكيانات الحاكمة في المدن الحضرمية في العصر الوسيط، من مركز حضرموت للدراسات التاريخية والتوثيق والنشر عام 2019م – المركز الثاني، – علماً أن المركز الأول لم يشغله أحد.



جائزة أفضل بحث تاريخي حول الكيانات الحاكمة في المدن الحضرمية في العصر الوسيط

ثانياً: ردود سريعة على مقال أ. هاني الغتنيني:

• ذكر أ. هاني حادث سنة 662هـ:"وفيها ملك الثعيني الغيل الأعلى المملكة الأولى"، ثم قال: (وهذا يبين لنا استمرارية الحكم الثعيني في المنطقة من قرن لآخر).

– الرد: في عام 662هـ كانت الشحر والمشقاص خاضعة لسلطة آل فارس بن إقبال، وكان الحاكم هو السلطان عبدالرحمن بن راشد بن إقبال (ت: 664هـ)، وأمّا مُلك الثعيني للغيل الأعلى وهو غيل ابن يمين فلم يدم سوى سنتين فقط، وليس استمراراً لحكم الثعيني في المنطقة من قرن لآخر، كما توهم الأخ هاني، فقد جاء في أحداث سنة 664هـ في تاريخ شنبل والبهاء "قتلَ بَنُو مُعَاوِيَة الثعْيْنَ"[4]. وبَنُو مُعَاوِيَة: هم كندة، نسبة معاوية الأكرمين، وهو معاوية بن الحارث الأصغر بن معاوية، من بني كندة، من قحطان: جد جاهلي. من نسله (الأشعث بن قيس الكندي).

• ثمَّ قال أ. هاني: (ووصول الحكم – أي بعد ثعين – إلى أسر وفروع عرفت واشتهرت بأسماء خاصة بها نسبة إلى أحد أجدادهم مثل آل إقبال، وآل أبي دجانة، وطغى ذلك على الأصل الذي هو آل فارس من الثعين)، وقد أسند هذا القول لإشارات باحنّان وابن عبيد الله السقاف والملاحي رحمهم الله.

– الرد: هذا القول للأسف فيه دلالة على عدم المعرفة بتاريخ منطقتنا المشقاص، والخلط بين الكيانات التي حكمت المشقاص خلال تاريخه الإسلامي، وارجاع نسبها جميعاً لثعين بدون أي دليل تاريخي، وصراحة لقد انصدمت كثيراً عند قراءة هذا النص من الأخ هاني، وهذا غير صحيح، لماذا؟ للأسباب التالية:

1. إشارات ابن عبيد الله السقاف، ليس لها إسناد تاريخي يدعمها ويؤيدها، بل هي تخمينات وترجيحات ظنّية، كما ذكر ذلك بنفسه عندما رجح آل فارس إلى المهرة، قال: "وقيل إلى المهرة وهو الذي رجحته"[5]، أما باحنّان فمعروف بتعصبه وانحيازه لكندة فقد نسب أبي ثور المهري – المنسوب لمهرة – أرجعه إلى أقيال كندة، فما بالك بآل فارس وآل أبي دجانة، إذ نسبهم جميعا إلى قبيلة كندة، وعدهم من أقيال كندة حيث يقول: "وأما ملوك الشحر من آل فارس فأول من عرفنا منهم: أبو ثور المهري "[6] مِنْ آلِ تبْلة، وَقالَ أيْضًا: " وهم ينسبون إلى أقيال كندة"[7]، وقال في موضع آخر – واضعاً عنواناً فرعياً للمدن والقرى وسكانها في القرون الأولى الإسلامية –: دولة آل فارس بن إقبال[8] بن كندة بدوعن والشحر وحيريج[9]. أما إشارات الملاحي فلم أقف عليها. فكان الأولى من الأخ هاني التحقق من مصادره قبل الرد على مقالنا.

2. لم يعاصر هؤلاء المؤرخون تلك الإمارات، ولم يعيشوا حياتهم قريباً منها، حتى ينقلوا لنا من أخبارها! بل عاشوا جميعاً في القرن التاسع عشر، والعشرون، على بعد أكثر من خمسة قرون (500 سنة) من تلك الإمارات، وبالتالي لا تقبل رواياتهم عنها، لأنها شهادة من ليس له علم بذلك الزمان، وقد صَدَقَ المؤرخ الشاطري عندما قال عن آل فارس:"إلى الآن لم أظفر بتسلسلهم إلى أي القبائل"[10]، لعدم وقوفه على المصادر التاريخية في ذلك الوقت.

3. هناك مصادر معاصرة لتلك الكيانات أو قريبة منها ذكرت نسب آل أبي دجانة الشعيثي، إلى كندة، لم يقف عليها السقاف ولا غيره ممن أنكر انتساب آل أبي دجانة لكندة، مثل: كتاب (تُحْفَة الزَّمَن في تاريخ سَادَاتِ اليَمَن)، للأهدل (ت: 855هـ)، و(كتاب الفوائد في معرفة علم البحر والقواعد)، للمَلّاح ابنِ ماجد (ت: 906هـ)، وكتاب (الطرفة الغريبة في أخبار وادي حضرموت العجيبة) للمَقْريزيّ (ت: 845هـ)، ومخطوط (التاريخ الوسيط) للقاضي عبدالرحمن ابن حسان (ت: 818هـ)، وغيرها من المصادر القديمة قبل القرن العاشر والتي يمكن اعتمادها، وهي أوثق من المصادر الحديثة.

• ذكر أ. هاني أن تسمية حيريج بشعاوث أو بلاد الشعيثي، يحتاج إلى تأكيد مباشر من أهل الأرض، والنزول إلى الواقع، وبالسؤال عنها نفى أهل تلك المنطقة وجود اسم منطقة شعاوث في بلدهم، ولو كان الأمر موافقًا لما ذهب إليه أ. المشطي من وجود منطقة باسم شعاوث مرادفة لاسم حيريج، لذكر هذا في صريحاً في المصادر التاريخية ... ثم قال: وحسم الجدل لا يكون إلا بدليل قطعي لا يحتمل التأويل، أن يترجح لديك اسم ما من بين عدة أسماء مصحفة بقرائن تؤيد قولك فلا إشكال عندئذ ولا حسم.

- **الرد:** بعد مرور مئات السنين، ومحو آثار المستوطنات القديمة، ليس بالضرورة لمعرفة تاريخ تلك المناطق وساكنيها يحتاج إلى تأكيد مباشر من أهل الأرض، لأن أهل الأرض لا وجود لهم على أرضهم، والأرض قد اندرست وزالت معظم معالمها، والسكان المجاورون لتلك المستوطنات تقل معارفهم عنها جيل بعد جيل حتى لا يعلموا عنها شيئًا في الأجيال المتأخرة، وعلى سبيل المثال: ماذا يعلم أهل قصيعر والمناطق المجاورة لها عن ميناء (مَنْوَب)، ومن كان يسكنه؟ فلو لا المسعودي صاحب كتاب (مروج الذهب ومعادن الجوهر)[11] لكان هذا الميناء نسياً منسياً، بل ماذا يعلم أهل المشقاص اليوم عن (مخلاف مسبّح)! الذي ذكره البشاري ثم الحداد[12]، وقد تلاشت هذه التسمية تدريجياً، ولم يعد أحداً يذكره بها أبدًا؛ وشاعت بدلاً عنها لفظة المشقاص، وماذا نعرف عن عوكلان وساحل هباه أو مناه؟ وغيرها من المواقع القديمة، لذا في مثل هذه الحالات يرجع إلى المصادر القديمة المعاصرة لتلك البلدات والمواقع، وكذا الدراسات الأثرية، وهذا ما اعتمدناه عند دراستنا لميناء حيريج، وحسمنا للجدل حول تسمية شعاوث وآل الشعيثي بهذا الاسم اعتماداً للمصادر التاريخية المعاصرة لهم ولدولتهم.

• في حادثة سنة 790هـ (صال ابن بوز أعلى شعاوث..)[13]، قال الأستاذ هاني: وهم الأستاذ المشطي عند النقل فزاد (على) على النص الأصلي..، ثم قال: وبما أن احتمالية أن تكون شعاوث اسم منطقة يعتمد على وجود (على)، فإن عدم وجود (على) يسقط هذا الاستنباط كلياً.

- **الرد:** صحيح أنني أضفت (على) على النص سهواً مني ليصبح النص: (صال ابن بوز (على) أعلى شعاوث..)، وعندما سألني الأخ هاني راجعت المصادر وتأكدت من عدم وجودها، شاكراً له على هذا التنبيه، واعترفت له بذلك، لكن قول الأستاذ هاني: (فإن عدم وجود (على) يسقط هذا الاستنباط) هذا غير صحيح لأن لفظ (أعلى) وهو ظرف مكان، تشير إلى موقع مذكور في النص وهو (شعاوث)، وقد رجعنا إلى أساتذة اللغة العربية د. سعيد الجريري و أ. صالح بحرق في معنى وإعراب النص: (صال ابن بوز أعلى شعاوث..) فكلاهما أكدا بجواز تجرد الفعل (صال) من حرف الجر (على)، وأنقل إليك هنا رد د.سعيد الجريري أستاذ اللغة العربية المعروف بالنص: "الفعل (صال) عادة يأتي متبوعاً بحرف الجر (على). لكن يجوز أن يتجرد منه، فيقال: صال الأسدُ في الغابة؛ وفي حالة: صال ابن بوز (أعلى) شعاوث، فإعراب أعلى شعاوث: ظرف مكان، مضاف ومضاف إليه. أي أنه صال أعلى شعاوث ولم يصُل أسفلها".

• في الجزء الأخير من رد أ. هاني أخذ يخلط كثيراً بين آل أبي دجانة الشعيثي الكنديين وبين آل فارس بن إقبال، فعند قولنا: (وهذا يعني أن ابن شماسة، وبادجانة، والشعيثي هم أسرة واحدة)، قال: (وكذلك عُرفت بآل فارس، وكان ينبغي أن يذكر هذا..) وقال أيضاً: (ولعل آل فارس هم الأصل)، ثم أخذ يعرض رأي السيد ابن عبيد الله السقاف. وقال في موضع آخر تعليقاً على أحداث سنة 795هـ، وهروب ابن بوز واستعادة ابن شماسة للشحر. قال: (ولكن هذه المرة باسم آل أبي دجانة - الذين هم آل فارس).

- الـرد: هذا خلط عجيب لم يقل به أحد من المؤرخيـن المعتبرين، ونرى أن السبب في هذا الخلط الذي وقـع فيه أ. هاني بين آل فارس بن إقبال وآل أبي دجانة الشـعيثي ناتج عن عدم معرفته بتفاصيل تاريخ الأسرتين ورجالها الذين حكموا المشقاص، ومما ساعد على هذا الخلط أيضاً تكرار اسـم (فارس) بين الأسرتين، فأول ملوك دولة آل فارس هو الملك فارس بن راشد بـن إقبـال (الأول) الذي انفرد بـولاية الأشحار عام (515هـ/ 1121م)[14]، مستقـلاً بـها عن بني معن وعن الدولة الصليحية، ومن ملوك آل فارس أيضاً الملك فارس بن راشد (الثاني)، وهو فارس بن راشد بـن عبدالباقي بن فارس بن راشد بن إقبال الذي هرب إلى تريم في شـهر صفر عام (607هـ/ 1210م)، عندما وصل الغز وعليهم ابن أبي العرب إلى الشحر[15]؛ ومن آل أبـي دجانة تذكر المصادر فارس بن عبـدالله بـادجانة الشـعيثي، والد الأميـر سعـد ابن فارس مؤسس إمارة حيريـج، توفي في أول ذي الحجة عام (756هـ) قبل يوم النحر[16]، وأيضاً السلطان فارس بن مبارك بن سعد بن فارس بادجانة الشعيثي الذي قام بآخر محاولة لاستعادة الشحر من آل كثير، والذي قُتل فيها مع جماعة من أصحابه خارج البلد[17].

ثالثاً: مناقشة آراء المؤرخين حول نسب آل أبـي دجانة الشعيثي الكندي، وغربلة نتائج التحقيق:

يمكننا تصنيف أقوال المؤرخين في نسب آل أبـي دجانة إلى قسمين:

القسم الأول: المؤرخون المتأخرون: وهم على قولين:

1) القول الأول: من قال إنهم مهرة: وأشهرهم:

أ) السيد عبدالرحمن ابن عبيد الله السقاف (ت: 1375هـ) صاحب كتاب (إدام القوت)، وهو المؤرخ الحضرمي الوحـيد الذي أطلعنا على قوله، وهو ترجيح من عنده لم يسنده إلى أي مصدر تاريخي معتبر، كما أوضحنا ذلك سابـقًا. وهو قول ظني لا يؤخذ به.

ب) سعد بـن سـالم بـن علي الجدحـي صاحـب كتاب (تاريخ المهرة).

ج) الباحث أحمد سعد بـن علي المقـدم صاحـب كتاب (صفحات من تاريخ المهرة).

والأخيران مهريان وقولاهما مجروحٌ فيهما، لانتمائهما لقبيلة المهرة، وهو أيضًا قـول اعتمد على أدلة ظنية الدلالة، لذا فقولهما ظني لا يؤخذ به.

2) القـول الثاني: من قـال إنهم من كندة: وهو قـول جمهور المؤرخين، منهم:

أ) السيد علوي بن طاهر الحداد، الذي قال: "ثم تولى الشحر ابن فارس[18] أبـو دجانة الشـماسي الكندي، من قبـيلة كندة التحمت بمهرة، وهي كندية الأصل، ولما طلبـوا الملك ساعدهم أخوالهم بيت محمد (محامد) من مهرة"[19].

ب) العلامة الفقيه محمد بن علي باحنان (ت: 1383هـ) مؤلف كتاب (جواهر تاريخ الأحقاف)[20].

ج) صلاح البكري: والذي ينعت الأمير محمد بـن سـعد بالكندي[21].

د) صالح الحامد: صاحب (تاريخ حضرموت) الذي قال عن محمد بن سعد بادجانة: "وهو كندي الأصل، إلا أن استقراره في تلك البلاد قد يوهم إنه مهري"[22].

القسم الثاني: المؤرخون المعاصرون لدولة آل أبـي دجانة: وهم أوثقهم معرفة بهم وبتاريخهم، منهم:

1) الطيّب بن عبـدالله بـامخرمة (ت: 947هـ) قـال عن سكان حيريج: "وفيها محـمد الحشريت[23] وشيوخهم الأشعثيون من كندة من ذرية الأشعث بن قيس بن معدي كرب الحضرمي"[24]، وينعت أبا دجانة محـمد بن سعد بن فارس بالكندي[25].

2) المؤرخ اليمني الأهدل، (ت 855هـ)، صاحـب كتاب (تحفة الزمن في تاريخ سـادات اليمن)، وكان معاصراً للمراحل الأخيرة للدولة الرسولية في الشحر والمشقـاص، ومعاصراً أيضاً للأمير سعد بن فارس بـادجانة مؤسـس دولة آل أبي دجانة، حيث قال: "وكان الغالب على الشحـر ولاية سـلطان اليمن، فتارة يسـتنيب عليها صاحبـها، وتارة يرسل نائباً مملوكاً أو غيره، ويعضده صاحب البـلد وهو في عصرنا سعد بن فارس بن شماسة "[26].

3) الملاح ابن ماجد، (ت:906هـ) في مخطوطته (كتاب الفوائد في معرفة علم البحر والقواعد)، قـائلاً عن آل أبـي دجانة: "وشعاوث ملوك أهل الشحر مخرجين منها ثلاثين سـنة

فعاونوهم أخوالهم المهرة على الشحر، وأخنوها وتولى عليهم سعد بن مبارك بن فارس بعد أن حصرها ثلاثة أشهر كاملة، وجاعوا فأخرجهم من حصار الشحر إلى بلدهم حضرموت، وكان عليها حينئذ بدر بن محمد الكثيري، فخرجوا فأجاروه ومَن عنده في عام 894 هـ[27].

4) المَقْريزيّ (ت: 845هـ) قائلاً: "إن قبيلة بادجانة سعد بن فارس الشعيثي يقال لهم (الشعاوشة)[28].

وجميع هؤلاء المؤرخين اتفقوا على الأصل الكندي لآسرة آل أبي دجانة، وأطلقوا عليهم (شعاوث) أو آل الشعيثي، وهو القول الصحيح التي تم اعتماده من قبلنا، وهو قول جمهور المؤرخين.

بعد هذا العرض للمصادر التاريخية، التي ذكرت آل بادجانة الشعيثي وانتسابهم لقبيلة كندة، أرجو أن الصورة قد توضحت عند الأخ هاني، بأن هناك كيانات أخرى حكمت منطقة المشقاص بعد ثعين منهم آل فارس بن إقبال وآل أبي دجانة الكنديين، وغيرهم، وإذا كان الأخ هاني لا زال متمسكاً برأيه بأن آل فارس بن إقبال وآل أبي دجانة من قبيلة مهرة، أطلب منه أن يذكر لنا نصاً واحد فقط من مصدر معاصر لتلك الإمارات على الأقل قبل القرن العاشر الهجري يثبت فيه نسب آل أبي دجانة إلى مهرة أو أي دليل أثري كشاهد قبر، أو وثيقة مخطوطة يدحض به ما قاله المؤرخون المتقدمون، وجمهور المؤرخين المتأخرين، ولا أعتقد ذلك.

الهوامش:

(1) بامؤمن، الفكر والمجتمع في حضرموت، مقدمة الطبعة الثالثة للشيخ علي بن سالم بكيرً باغيثان، ص 8.

(2) سورة الإسراء، الآية 36.

(3) مجلة حضرموت الثقافية العدد (4) شوال 1438هـ/ يونيو 2017م، ص 89.

(4) ابن حسان، البهاء، ص 129. (تاريخ شنبل، ص 127.

(5) السقاف، إدام القوت في ذكر بلدان حضرموت، ص 165، 166.

(6) باحنان، جواهر تاريخ الأحقاف، ص 361.

(7) باحنان، جواهر تاريخ الأحقاف، ص 421.

(8) آل إقيال: هكذا يسميهم المؤرخ باحنان.

(9) باحنان، جواهر تاريخ الأحقاف، ص 361.

(10) الشاطري، أنوار التاريخ الحضرمي، 1/ 176.

(11) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تح: محمد محيي الدين عبدالحميد، 2/ 81. الحميري، الروض المعطار، تح: إحسان عباس، ص523.

(12) البشاري، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، ص 92. الحداد، الشامل، ص 258.

(13) ابن حسان، (التاريخ الوسيط)، مخطوط، ص 127 (ب). انظر الخبر أيضاً في: (البهاء)، ص 181. شنبل، تاريخ حضرموت، ص 189. (العدة)، 1/ 134. جواهر تاريخ الأحقاف، ص 447.

(14) ابن حسان، البهاء في تاريخ حضرموت، ص 54. تاريخ باشراحيل وباسخلة، ص 4 ب، مخطوط. شنبل، تاريخ حضرموت، ص 37. باحنان، الجواهر، ص 386. الحداد، الشامل، ص 504، 505.

(15) السقاف، بضائع التابوت، 1/ 302، مخطوط. ابن حسان، البهاء، ص 97. تاريخ باشراحيل وباسخلة، ص 8 (أ)، مخطوط. شنبل، تاريخ حضرموت، ص 93. الحامد، تاريخ حضرموت، 2/ 426، ص 456. الكندي، العدة، 1/ 77. وعند الحداد في الشامل، ص 505: "وهرب واليها إلى تريم وهو فارس بن راشد بن عبد الباقي بن فارس بن راشد بن إقبال، وتوفي بها في 15 محرم 608ه؛ وبقيت تحت أمرهم حتى عام 616هـ".

(16) باحنان، جواهر تاريخ الأحقاف، ص 438. الكندي، العدة، 1/ 126.

(17) البهاء، ص 253؛ وفي الأصل (تاريخ باشراحيل وباسخلة)، مخطوط، ص 33 (ب). في (العدة)، 1/ 150: "في آخر البلد". (شنبل)، ص 253. باحنان، جواهر تاريخ الأحقاف، ص 466 وزاد قائلا: " فكانت مدة حكمه خمساوعشرين سنة ".

(18) ابن فارس: هو الأمير سعد بن فارس بن شماسة الشعيثي الكندي.

(19) الحداد، الشامل، ص 508، 509.

(20) باحنان، جواهر تاريخ الأحقاف، ص 459.

(21) البكري، (تاريخ حضرموت السياسي)،1/ 92.

(22) الحامد، (تاريخ حضرموت)،1/ 565.

(23) الصواب الحسريت، من قبائل مهرة..

(24) بامخرمة، النسبة إلى المواضع والبلدان، ص 235.

(25) بامخرمة، (قلادة النحر)،6/ 450.

(26) الأهدل، (تحفة الزمن في تاريخ سادات اليمن). ج 2، ص 43.

(27) ابن ماجد، أحمد (كتاب الفوائد في معرفة علم البحر والقواعد)، من مخطوطة نادرة في المكتبة الظاهرية بدمشق سنة (1344 هـ/ 1925م)، موجودة في مكتبة الكونجرس، ونسخة أخرى في المكتبة الوطنية بفرنسا. ص 80 (أ).

(28) المقريزي، أحمد بن علي، (الطرفة الغريبة في أخبار وادي حضرموت العجيبة)، ص 17.

جدليات



د. عمر عبدالعزيز

موسيقا الوجود

تتناوب الموسيقا ثنائيات جبرية نابعة من ضرورة التوازن، كما من ضرورة التعبير الدرامي وجدانًا وأنينًا، ولهذا كان القرار مقابل الجواب، والغليظ مازال للرهيف الخفيف، والتَّك (بتشديد التاء مع فتحها) مقابل الدُّم (بتشديد الدال مع ضمها). ولاحظ، عزيزي القارئ، التفاوت الإيقاعي بين الفتحة والضمة. لنواصل معًا تعقّب الثنائيات النبيلة في لغة الموسيقا، مما نجد ذروته التعبيرية في ثنائية البناء الموسيقي السلّمي (بتشديد السين مع ضمها) مقابل البناء الموسيقي المقامي (بفتح الميم).

السلم الموسيقي معراج صعود إلى الأعلى، وهو بناء يتتابع فيه التعالي ضمن (دوزان) ثابت يعيد إنتاج أبعاده الزمنية والصوتية بثبات لا يمنعه من الارتقاء، وسنجد هذا المعنى في السلم الخماسي الذي يذكرني بدائرية العدد خمسة، كما قرأته قبل زمن بعيد في الرسالة الخامسة من رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، كما في رسالة العدد الأولى. ولهذا أكتفي هنا بالإشارة، تاركًا إمكان تعمير المعنى من خلال قراءة الرسالتين الأولى والخامسة من متن رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا.
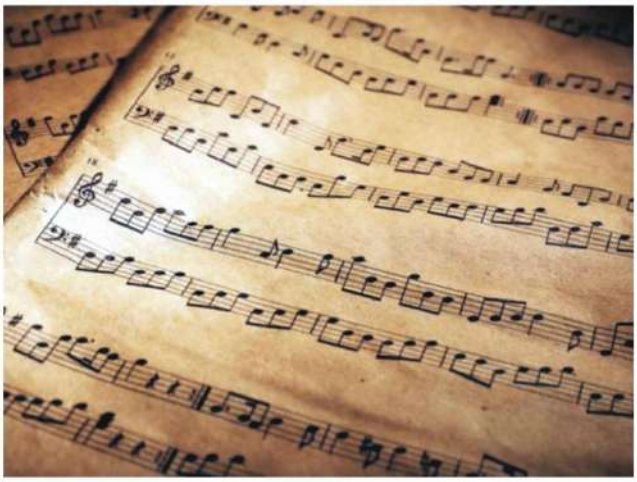


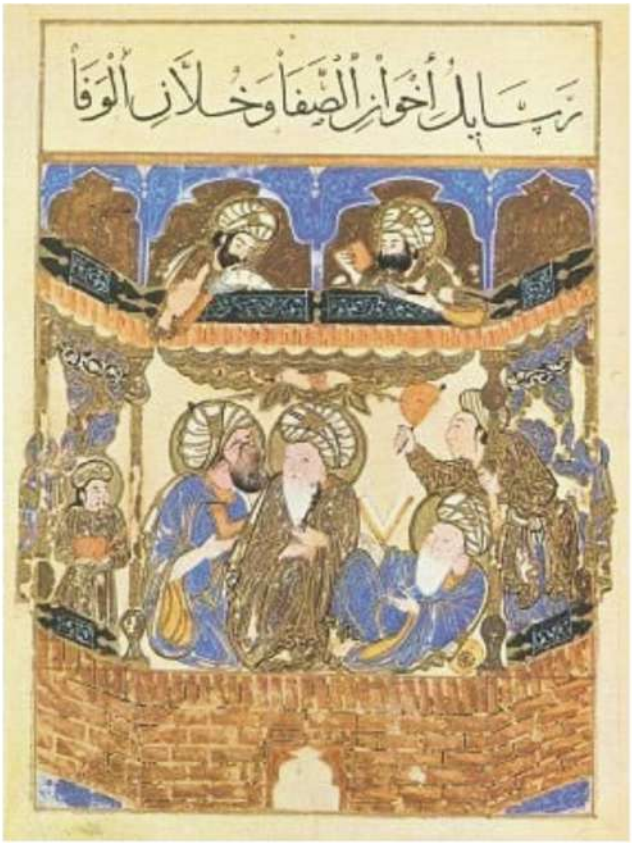
جدليات

قلنا إن الموسيقا القادمة من السلالم النغمية تتسم بالثبات والتصاعد التعبيري الدائري، مما نجد له أمثلة متنوعة في أفريقيا وآسيا وأمريكا، ما بعد انتشار النمط الإفريقاني في بعض نماذج من الموسيقا الأمريكية التي انتشرت تباعًا في الولايات المتحدة، ثم شملت الذائقة التأليفية اللحنية في عديد من بلدان العاصفة الحداثوية الفنية العابرة للقارات، بل وللجغرافيا الثقافية التاريخية.

لقد فتحت موسيقا السلالم الباب على مصراعيه لتحديدات نغمية بنائية مخرسنة بمسار واضح وواحد، بحيث يستطيع قائد الأوركسترا الجماعية السيطرة على مصفوفة المؤدين العازفين، كما أنهم بدورهم لا فكاك لهم من العلبة النغمية التي يتزعمها القائد الأعلى للأوركسترا. لا وجود في هذا النمط لأرباع التون (النغمة) ونصفها وما يليهما، وبالتالي تصبح مساحة المناورة للعازف الفرد ضيقة جدًا، بل تكاد أن تكون معدومة، بقدر انتشار قيادة الفرقة من قبل (المايسترو)، وانتشار النوتة الموسيقية المقروءة، وتزايد آلات النقر على حساب الوتريات والنفخيات.







والمقابل لموسيقا السلالم هو موسيقا المقامات، والمقام بعكس السلم لا ينبني على علو متدرج ثابت، بل على انتظامات أفقية يتشارك فيها اللحن والملحن، مع العازف والسميع، حتى لكأن اللحن النهائي يتشارك فيه الملحن والمؤدي المتحرر نسبيًا، والسميع المشارك وجدانيا وتعبيريًا في بعض الحالات، عبر الإيقاع التصفيقي، أو الإنشاد التكراري لجملة بذاتها تمثل ذروة الدراما اللحنية، دون أن ننسى أيضًا أهمية الكلمة الملحونة.

عندما وصلت البعثة العلمية الفرنسية على عهد نابليون بونابرت، لتدوين الموسيقا الشرقية في مصر، احتارت في أمرها، لأنها لم تستوعب طبيعة الموسيقا المقامية التشاركية. غير أنه، وبعد جهد جهيد، توصلت إلى التدوين (الناقص) للبناء اللحني الشرقي، مما سنتحدث عنه تباعًا، وعطفًا على التوازي بين اللغة العربية والموسيقا المقامية.

جدليات



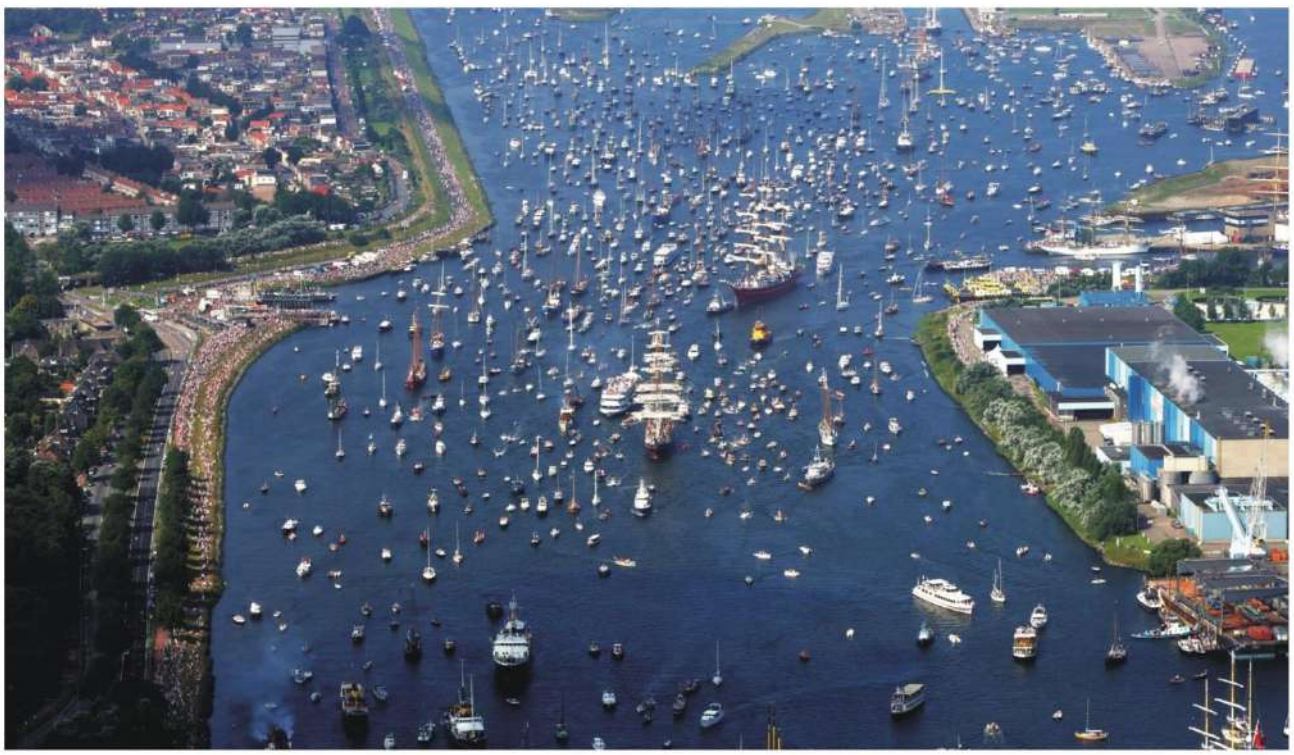
د. قاسم المحبشي

أمستردام
المدينة التي روضت البحار

1. مدخل: أسئلة العابر في مدينة طافية:

من أي الأسوار نتسلق لنفهم "الأراضي المنخفضة"؟ ومن أي أبواب ينفتح الوجود على مدينة لا تقوم إلا على أوتاد خشبية مغمورة في الوحل؟ ربما يكون مهرجان السفن الشراعية (SAIL Amsterdam) أكثر من مجرد حدث احتفالي. لعله "ديوراما" كبرى، أو مشهد تأسيسي متكرر كل خمس سنوات، يتيح لنا تأمل العلاقة الجدلية بين الجغرافيا والتاريخ. فالأولى (الجغرافيا) تحضر دوماً ولكنها تبقى بلا أجنحة، والثاني (التاريخ) هو ذاكرة المكان والزمان المتجسدة في الحجر والماء.

في هولندا، لا نتأمل البحر من شرفة بعيدة، بل نعيش في أعماقه. هنا، يصبح السؤال الفلسفي الأول: كيف يمكن للهشاشة أن تصبح أساساً للصلابة؟



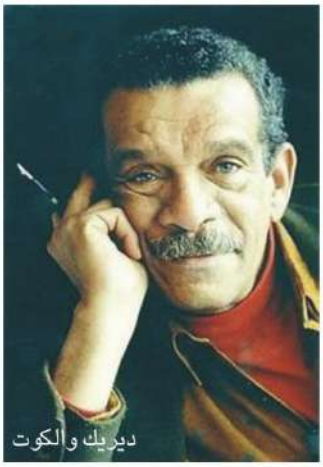
2. ميتافيزيقا الماء: سبينوزا والطبيعة الطابعة:

في هذا البلد، يبدو فكر الفيلسوف الهولندي سبـينوزا (1632– 1677) وكأنه يقرأ جغرافية البـلاد قبـل أن يقرأها الهولنديون أنفسهم. لم يكن البحر "عدواً خارجياً" يجب قهره، بل أصبح جزءاً من "شرط الحـياة" ذاته. هنا يتجلى التمييز السبينوزي بين "الطبيعة الطابعة" (Natura Naturans) بوصفها القدرة الخالقة والضرورة التي لا تُقاوم، و"الطبيعة المطبوعة" (Natura Naturata) بوصفها الأشكال المتجلية: أنهار، فيضانات، قنوات، بحار.

إذا كان "كل شيء يسعى للاسـتمرار في وجوده" كما قال سبـينوزا، فإن هولندا هي مملكة هذا "الكوناتوس" (النزوع إلى البقاء) بامتياز. إنها تقدم ميتافيزيقا "مائية" للوجود: الكل في تدفق مستمر، مثل الماء الذي يتخذ شكلاً محـدداً لكن مصدره واحـد. ولهذا، فإن الطبـيعة هنا ليسـت خلفية محـايدة، بـل هي مكون أنطولوجي (جوهري) ومعرفي يسهم في تشكيل الحساسية الجمالية والوعي الثقـافي. من هنا تنبـع المقـارنة بـين "ثقـافة الصحراء" و"ثقافة الماء"، بين هيمنة السـمع في فضاء النداء، وهيمنة البصر في فضاء الانعكاس.



سبينوزا


ديريك والكوت

3. البحر بصفته تاريخاً: استهلال بالماء والذاكرة:

"أين شواهدكم، معارككم، شهداؤكم؟ أين ذاكرتكم القبلية؟ أيها السادة... في القبة الرمادية؛ البحر... البحـر قد أقفل عليها. البحر هو التاريخ."

بهذا النص للشاعر الكاريبي ديريك والكوت (الحائز على نوبل 1992)، يسـتهل المؤرخ الألماني مايكل نورث كتابـه عن اكتشاف البحار. قرأته أول مرة في الإسكندرية، فبـدا لي مجرد اسـتعارة شـعرية. لكن عندما وقـفت على رصيف أمستردام أمام تدفق السفن الشراعية، تحولت الاسـتعارة إلى مشهد عيني. أدركت دهشة وفرويدية (كل جديد للبالغ متعة) أمام حدث لم يسبق لي رؤيته: أكثر من ألف سـفينة شراعية من العالم، وملايين البشر يتدفقون كالسيل.



لم يكن المشهد مجرد استعراض للسفن، بل كان تجسيداً حياً للعلاقة التي قرأتها قبل أسابيع في كتاب "البحر والتاريخ"، وخصوصاً فصله الخامس: "السفينة: حاملة البضائع والناس والأفكار". السفينة هنا لم تعد خشباً وقماشاً، بل أصبحت "تكنولوجيا وجود" تنقل الأفكار كما تنقل التوابل.

4. بهجة المشهد: تدفق البشر كما يتدفق الماء:

في صباح 21 أغسطس 2025 كانت الحشود البشرية تتدفق منظمة، أشبه بالنفير من عرفة إلى مزدلفة: بساطة وانسيابية وهدوء. كان المهرجان على اليسار، والخدمات على اليمين، وكأن المدينة كلها تحولت إلى كائن عضوي واحد يتنفس احتفالاً.

كنا، صديقي الناشط الإعلامي علوي بن قديش وأنا، نبحث عن السفن العربية، فلم نجد إلا سفينة يتيمة من سلطنة عُمان (سفينة شباب عمان). صعدنا إليها، وإذ بالطاقم يخبرنا أن رحلتهم من مسقط استغرقت أربعة أشهر. سفينة فخمة بثلاثة أدوار، صناعة هولندية





سفينة شباب عمان .. العربية الوحيدة في المهرجان

حديثة تقطع عباب التاريخ. وقفت في موضع الربان، وتخيلت نفسي في البحر العربي. مشهد يثير الحلم ويبعث على الحنين، لكنه أيضاً يثير التساؤل: لماذا تبقى سفينة عربية واحدة وحيدة في هذا المحفل العالمي منذ عام 1975؟

5. فلسفة العمارة:

مدينة على أوتاد (الأعمدة الخشبية):

ثم يأتي السؤال الأعمق: كيف تقوم هذه المدينة أصلاً؟ الإجابة تكاد تكون لا معقولة: إنها قائمة على ملايين الأعمدة الخشبية. أمستردام بنيت على أرض طينية رطبة (مستنقعات ودلتا)، غير صالحة للبناء. فغرس البناؤون منذ العصور الوسطى آلاف الأعمدة من خشب البلوط حتى تصل إلى طبقة رملية صلبة. قصر الملك في ساحة "دام" وحده قائم على أكثر من 13 ألف عمود.

هذه الحقيقة الهندسية تحمل دلالة أنطولوجية عميقة. فالمدينة قائمة على "أسس غير مرئية"، وجودها ذاته يتوقف على ما تحت السطح. إنها تذكرنا بأن العمران الهولندي هش في أصله، وأنه يحتاج إلى صيانة ويقظة مستمرة. وكما تحتاج الدولة إلى مؤسساتها لتبقى، تحتاج أمستردام إلى أخشابها ألا تتعفن. إنها معادلة فلسفية: كيف نحول الهشاشة إلى صلابة؟ كيف نحول الوحل إلى أرض، والخشب إلى حجر أساس؟



6. الوعي المدني:

من الخطر المشترك إلى القرار المشترك:

تاريخ هولندا مع المـاء هـو تاريـخ إرادة جماعيـة. فالبحر هنا لم يبق على الأطراف، بـل تسـلل إلى الداخل، فصار لا بد من إدارته وإعادة تشكيله. السدود والطواحين وأنظمة التصريف لم تكن مشـاريع فردية، بـل كانت وعياً جمعياً بأن بقاء الفرد مرهون بـمصير الجماعة. الماء الذي يهدد الجميع لا يواجه إلا بـفعل تضامني. وهنا يمكن البحث عن أحد الجذور التاريخية للديمقراطية الهولندية المبـكرة: قـرار العيش المشـترك أمام الخطر المشتـرك. الدعامـات الخشبية ليست مجرد تقنيـة، بل هي رمز لقرار فلسفي بأن الإنسان يمكن أن يقـيم مدينته فوق المستحيل.

7. ثقافة الماء وثقافة الصحراء: السمع والبصر:

تتيح لنا هذه التجربة العودة إلى المقـارنة بـين نمطي الوجود. في ثقافة الصحراء، كما تصفها الروائية الجزائرية ليلى تبـاني، الفضاء مفتوح وممتد يفتقـر للتفاصيل. هنا تصبح الأذن (السمع) أداة الوعي الأولى: الريح، وقع الخطوات، نداء القبـيلة. الصوت يحـمل معنى النجاة. ولعل هذا يفسر تقديم السمع على البصر في النص القرآني. ففاقد البصر يمكنه تعويض العمى باللغة، لكن فاقد السمع في طفولته يفقد القدرة على الكلام والتجريد. "ما قيمة البصر حينما تعمى البصيرة؟" كما يتجلى في عظماء المكفوفين كبشار بن برد والمعري وطه حسين والبردوني.

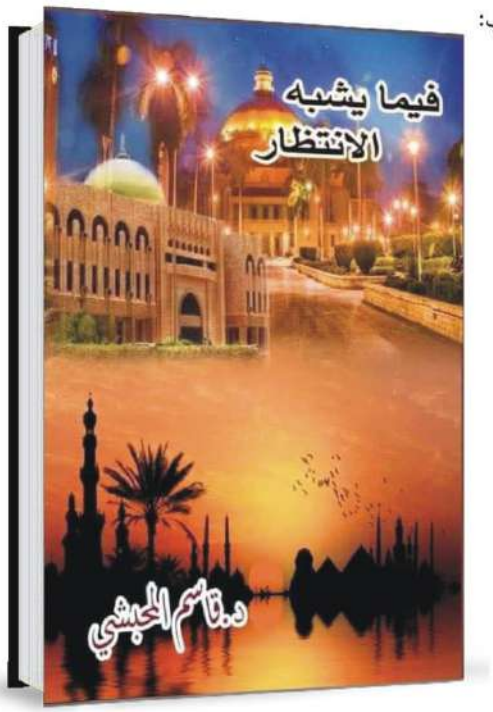
جداليات

أما في ثقافة الماء، فالسيادة للبصر. الماء سطح عاكس، مرآة للسماء والمدينة. الصوت يحدث في الزمن ويمضي، ولا يمكن إيقافه. أما البصر فيسجل السـكون ويفضل التأمل. الثقـافة الشـفاهية (الصحـراوية) تقـوم على الصيغ الجاهزة، والحفظ، والتلقين، والأمثال، والحكايات. بينما تميل ثقافة الكتابة (المدنية/المائية) إلى التحـليل والتجريد والموضوعية. في ثقـافة الماء، يُنظر إلى العالم كنص يُقرأ، بينما في ثقافة الصحراء، يُنظر إليه كنداء يُسمع.

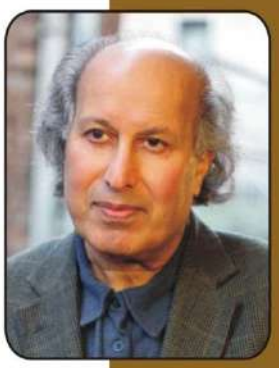
8. خاتمة: ميلاد مدينة من رحم المستحيل:

مدينة إمستردام، التي بدأت كنقطة صيد عند مصب نهر "أمستل" حوالي 1175م، واشتق اسمها من "سدّ أمستل" (Amstel - dam)، لم تكن لتوجد لولا قـرار جمعي بتحدي الطبيعة. لقد حوّلت الخشب إلى حجر، والوحـل إلى أرض صلبة، والخطر إلى فرصة. ربما يكون مهرجان السفن الشراعية كل خمس سـنوات ليس مجرد ذكرى لتأسـيس المدينة (750 عاماً)، بـل هو تكرار طقـوسي لهذا الميلاد الدائم من رحم الماء. إنه احتفاء بقدرة الإنسان على أن يجعل من الهشاشة وطناً، ومن الخشب تاريخاً، ومن البحر شرطاً للحياة لا تهديداً لها.

للكاتب:



شـرفـات



عبدالكريم كاصد
-العراق-

ثلاث قصائد قصيرة

1- غصص

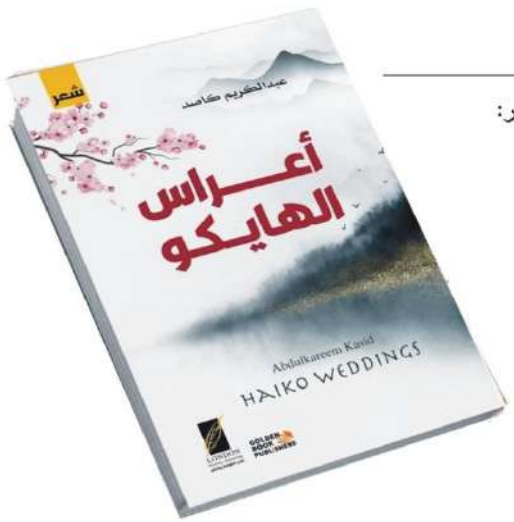
البشر لا يصطنعون الرعشة
أو يدّعون الغَصص
- تقول أميلي ديكنسون -
ولو عاشت أيامنا هذه لرأت منفيين أصحاء، ينتظرون مع المرضى في الردهات، فلا تدري أو يدرون أكانوا يصطنعون الرعشة أو يدّعون الغصص.

2- إلى صديقةٍ مريضة

المرض
لعلّه الينبوع الذي تنحنين عليه
كما ينحني المسافر الغريب
بيدين راعشتين
ووجهٍ أبيض
فلا ترتوين أبداً
يا للمرض الينبوع!

3- ولاء

أنتِ يا من تزدادين بياضاً في النهار
وعتمةً في الليل
وانحداراً على سفحِ جبلٍ تسلقتِه يوماً
سأتلقّاكِ بيديّ هاتين المتعبتين
هناك بعيداً عن النهار
والليل
والجبل



للشاعر:

شـرفـات



أحمد سعيد عبيدون

ستعرف أنّك محترفٌ في الخسارات

(1)

ستعرف أنّك محترفٌ في الخسارات
ملتقطٌ بارعٌ للظّنون
وأنّك في الصّحو خاوٍ
وممتلئٌ في الجنون
وأنّك ترسم أشرعةً بامتداد النّهاياتِ
من كلّ لون
وأنّك ملتبسٌ بالأماني
ومنخرطٌ في الشّجون
وأنّك لمّا تزل تكتم الصّمتَ
في فجوات المعاني
وترسم بالقلب ما لا يكون
ستعرف أنّك تبقى وحيداً
تطلّ كما الدّمع
من شرفات الجفون

(2)

ستعرف بعد قليلٍ من الشّوق
أنّك وحدك
وأنّك في عطش الليل
لا ماء قبلك
ولا ماء بعدك
وأنّك تحتاج بعضَ الأصابع
تمسحُ في القلب دمعك
وشمسًا تُزاور عن غيمها
في المسافاتِ
تحضن ظلّك
ستحتاج قلبًا يمشّطُ في نبضه
خصلاتِ الأسى في أغانيك
يسمعُ صمتك
وينسابُ في غصنك المتناهي
إلى زرقة الحزن
يشتمُّ فلّك
يغوصُ إلى بحرك المترامي على الأفق
يصطاد درّك

(3)

ستعرف أنّك كنت تناور
في عطَش واحتمال
وأنّك تقطع خضر المجازات في وردها
بالظّنون الطّوال
وأنّك في الشّوق
أبعد من نجمة في الأماني
وأقرب من سعفة في السّؤال
فكيف وأنت كما أنت
يهبط في صوتك الليل
يسقط في صمتك البرتقال ؟!

شـرفـات



أنـور الـخـطيـب
-فلسطين-

صعلوك ناشز

لا شعر هذا الصباح
لملم استعاراتك المرهقة من سوق اللغة
ستخترق طائرة التشابيه جدار الصوت بعد قليل
وربما تغتال مسيّرة حارس المجاز
وتنشغل في اوصاف الضحايا
وتشييع ما تبقّى من دلالات المرحلة
والرقص في المرايا
....
لستَ شاعرَ بارود
قد تفيضُ روحُكَ عند انفجار المعنى
وتصيرُ شهيداً...بلا معنى
....
قم إذن..
ضع ما كتبتَ في كفةِ
جوعَ طفلةٍ في كفةٍ
وأنتظر ميزان التفاعيل
قد تعفّرُ بالحبر وجهك
وتحرقُ قلمَك
وكلَ المعلقات
.....

أنت صعلوكٌ ناشزٌ
لن تطعمَ الفقراء
لن تنشقَّ عن القبيلة
تتقاضى راتباً من زعيم المقامات
تكتب شعراً بحقول القمامة
وتزغردُ، كلما مرّ حمارٌ في موكب الحجامة
لتحصد الجوائز
أنت صعلوك ناشز

للشاعر:



2025

شـرفـات



جنيد محمد الجنيد

حفيد الرعاة الندامى

لك نايٌ يهيمُ على وقعِ فاتنة
أغوتِ القلبَ بالدندناتِ ورنةِ خلخالها
بملامحها البدوية،
حيث العيونُ التي تتراءى
وراءَ الخمارِ المقصَّبِ سحرًا
ولونِ الخضابِ الموشى
على ظاهرِ اليدِ نمنمةً
لدنةٌ في القوامِ،
تهادتْ على المشيةِ الغنجِ،
مرتْ على حافةِ النبعِ،
هائمةً مثل عادتها،
ملأتْ قربةً ظامئةْ
ومضتْ تشعلُ السهلَ حلمًا
ومابين حينٍ وحينٍ تصوِّبُ نحوكَ
نظرتَها خلسةً
كنتَ مرتعشًا بالهوى
تتقفى خطاها،
هناك على صخرةٍ كنتَ ترقبُها

وتعدُّ المسافةَ من صوتِ نايك
حتى خريرِ المياهِ على ساقها
وتقيسُ الحرارةَ في نبضِ قلبك
حين توقَّدَ عشقُك في جمرِ قهوتها
كان نايُك منسكبًا في شرايينِ جذوتها
يبتني لك سلطنةً في الهوى
يا حفيدَ الرعاةِ الندامى
الذين تواصَوا عليك
بما حملَ النايُ من إرثهم
فمضيتَ تدوزنُ ريحَ المراعي
لكي يزهرَ العشبُ بالأغنيةْ
يا سليلَ الصبابةِ ..
موعدُك الآن دندنةٌ في شفاهِ الصبا
وهيامٌ يفيضُ عليك .. عليها
يظللُهُ غيمُ حبٍّ
يمدُّ جناحيه بينكما
هي أقربُ منك إليك
بما فعلتْ حين دقتْ عليك

وما طوقتْك به في مدى ظلِّها
أنت أقربُ منها إليها
وأنت تخيِّمُ فوق مداراتها
كنتَ روحًا تدلتْ بقوسِ قزح
إنَّ هذا الذي ينقرُ القلبَ
أجملُ شيءٍ يؤالفُ مابين نايٍ وإيقاعه
أنتما جوقةُ العاشقين

للشاعر:



2020

شـرفـات



علي بافقيه

غِنَـاء

لو أنّ في لغتي عِبارةْ
مثل التي في خَطْوِها
أو في أناملها
لأحسنتُ الإشارةْ

* * *

لو في يدي طينُ الخليقةْ
لعجنتُ هذا الكونَ
خُبزًا طازجًا
ويدًا رشيقةْ

* * *

لو أستطيعُ أخذتها للبحر
كي تُعطيهِ
فاكهةً وخمرا
وتقول للأسماك آيتَها
وتُعطيني يدًا
وفمًا وصَدرا

للشاعر:



شـرفـات



عبدالله باكرمان

احتـيـاج

أحتاجُ
أن أتسلقَ الماضي
لأقطفَ من غصونِ الأمسِ
أغنيةً
لكي أتبينَ الأشياءَ حولي
حينَ يغشاني الحنين
وحينَ يُرهقني الأنين
فربَّما أيقظتُ أشواقي
القديمةَ عنوةً
أو سرتُ نحوَ حدائقِ النسيان
كي أرفو شبابيكَ الغياب
كشاعرٍ
يتذكرُ الماضي
وينسى نفسَه

أحتاجُ
أن أتسلقَ الماضي
لأغفوَ لحظةً
حتى أعودَ مضرَّجًا
بغوايةٍ أُخرى
لتهمي من غصونِ أهلّتي
لغةٌ محايدةٌ
وذاكرةٌ
تعيدُ لي التوازنَ
بينَ أغنيتي
وبيني

أحتاجُ
شوقًا جارفًا
يجتاحُني
حتى أعودَ
إلى هديلِ الشَّدو
مرتجلاً بقايا لوعتي
وحنينَ قافيتي
السجينة

أحتاجُ
وقتًا كافيًا
كي أرتدي شغَفي
وأمشي باسمًا
متأبطًا ندمي
وبعضَ قيافتي
وقصيدةَ الوجدِ
الحزينة

أحتاجُ
أن أنسى
لكيما أستعيدَ
غصونَ أحلامي
مواويلَ النَّدى
وبيارقي الأُولى
وأشواقي الدفينة

للشاعر:



شـرفـات



أبـو بكر باجـابـر

الإسفنجة

إنها الجنة يا بني !
مريضة وآسنة ..
لها الشوارع نفسها، والسماء نفسها ..
تشيخ الأمنيات على شفتيها
وعلى يديها يفرخ النحس أمداءه
إنها الجنة يا بني !
تتدلى على لهاة البؤس كغيمة فاترة..
كأمل لا يأتي..
كانتظار لا يقصر ولا يطول..
كعبث يحاول جهده ..
تكتظ بالفراغ
في الحياة وخارجها
في الموت
في الصوت والصدى
إنها الجنة يا بني
طوعا وكرها !!
فطوبى للعاطلين عن الحلم
وللموتى طوبى!
إنها الجنة يا بني
الجنة / التي نسير في ذلها ألف سنة إلى الوراء
أعرف أنها لا تطاق ،
كليلة تخلو من أنثى ..

أي بني !
إنها الجنة فعشها
إنها الجنة التي يجب أن ندخلها
نغتصب ، نسلب ، نضرب
نشقى ، نمرض ، نحتضر
لا نموت..
لا نموت أبدا ما داموا فيها
أي بني !
إننا لا نعرف من (يثرب) إلا خمرها
إنها (يثرب) / كل أمرائها رسل
يحملون عن الله وجهه ،
وعن الشيطان قلبه ...
إنها الجنة يا بني !
إياك والرفض !
إن ساءك أحدهم ، فقل :
عليك الدرب وعلي الراحلة
كـــن اسفنجـــة؛ ليس لها من نفسهـــا
إلا الآخرون، ويمضـون !
إنها الجنة فعشها
ما يضيرك أن تكون وردة في جحيم،
نسمة في اختناق ، ذنبا في قلب إله ،
أو حتى توبة على لسان شيطان.

أي بني !
كن ما تشاء ولكن لا ترفض
كن ما شاؤوا،هم / أمراء (يثرب) الجدد..
إنها الجنة يا بني !
إنها الجنة ..
ال ج ن ة ...
ولكني أعدك بأن القادم لن يكون أجمل..
سيتجشأ بنا الموت في كل زاوية
سنبكي كثيرا
سنجوع كثيرا
سيعزف الفقد أنفاسنا
سنخلع عنا الإنسان
سنذبل قبل أن نتورد
وسنعرى إلا منهم / أمراء (يثرب) الجدد..
فارفض يا بني !
ارفض ، ارفض ما استطعت
وفوق ما استطعت ارفض ..
ارفض ..
ارفض ..
ارفض ..
إنهم لا أحد
وإنها ليست الجنة.
وكفى !

شـرفـات



عمر حسين المقـدي

سأغمض عينيَّ حتى أراك

لأنَّك مَا لاَ يُحَاطُ بِهِ
وَمَا لاَ يُقَالُ
وَلاَ يُشْرَحُ
سَأُغْمِضُ عَيْنَيَّ حَتَّى أَرَاكِ
فَإِنَّ الرُّؤَى دَائِمًا
أَوْضَحُ

حَقِيقِيَّةٌ
أَنْتِ
حَدَّ الخَيَالِ
وَفِيكِ مِنَ المُنْتَهَى مَلْمَحُ
وَمِنْكِ
تَدَلَّى
مَجَازُ المَجَازِ
وَكَادَ عَلَى ذَاتِهِ
يَشْطَحُ

وَفِي مُقْلَتَيْكِ اسْتَعَادَ الضِّيَاءُ مَكَانَتَهُ
فَهُمَا مَسْرَحُ
وَقَدْ شُوهِدَ اللَّيْلُ
- أَيَّتُهَا الأَلَذُّ مَدًى - فِيهِمَا يَنْزَحُ

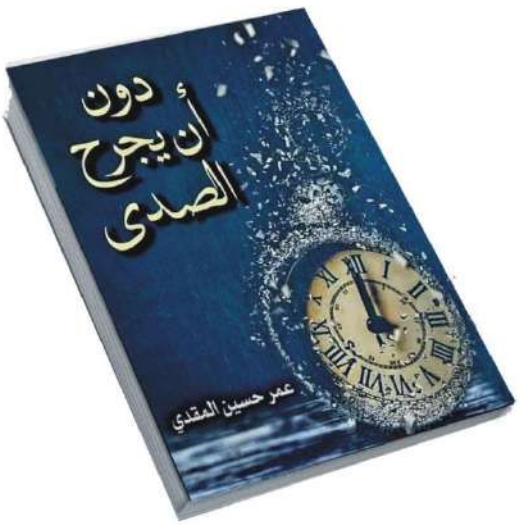
لأَيَّامِكِ السُّمْرِ نَافِذَةٌ زُجَاجِيَّةٌ
[رُبَّمَا تُفْتَحُ]

فَمِنْ خَلْفِهَا أَصْدَقُ العَاشِقِينَ
إِلَيْكِ
بِأَعْمَارِهِمْ لَوَّحُوا

فَيَا حَضْرَمَوْتَ الَّتِي فِي دَمِي
وَمِنْ كُلِّ أَوْرِدَتِي
تَ
نْ
ضَ
حُ

خُذِينِي إِلَيْكِ
بِلاَ عَوْدَةٍ
فَلِي فِكْرَةُ البُعْدِ
لاَ تَصْلُحُ

للشاعر:



شرفات



رنا العسلي
-سوريا-

أريد بيتي

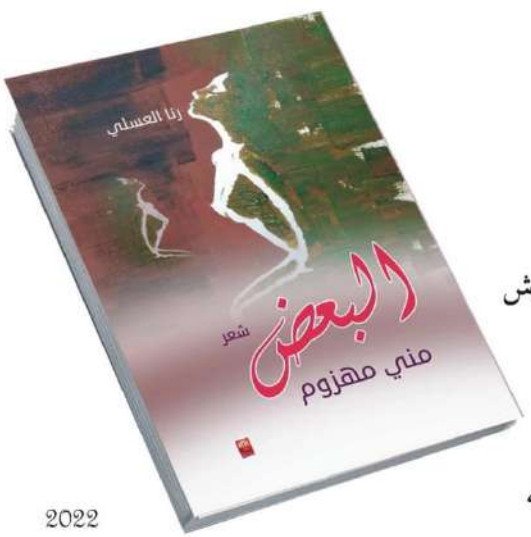
أريد بيتي
ذلك المنسوج من كحل المساء
وسريره غيمة
أريد بريدي
الطويل جداً
بحرف وقبلة
أريد الكثير على حافة حلم



سقطتُ منه حين خيبة
مرهون هذا العمر
للوجع .. للأحزان..
لتسرب الحلم من أصابع الخذلان
مرهون هذا العمر
لقامة الأشياء المعلقة
والوسط نهاية
وطني يا أمي ملعون بالوجوه
بالضحكات الصفراء
بالخيانات
وكل ما في يدي قلب
خبئي الآتي في نبضك
تخنقني رائحة التبغ المغشوش
والزيوت المشتعلة
أخر الليل
وقبل أن يطفئ الموت نشوته

خبئي خوفي
فكل رعشة أطعمتني سنيناً
تنقص من عمري
الصوت الآن ...
رصاصة إلا الفراغ
وانتهت مدن

صدر للشاعرة:



2022

شـرفـات

أحـلام الـزامـكـي

هُـوِيَّـةٌ هارِبـة

أتنامُ -يا ليلُ- وتتركُني لِقُطَّاعِ القصيد؟!
أخالُني -يا ليلُ- هناك!
مُتَّكئًا على صَهوةِ قمرك،
أحتسي كُوبًا من قَهوةِ عتمتك،
أمُدُّ قلبي في بحيرةِ سُحُبك؛
لأصطادَ مَعناك،
لأسرقَ نجواك،
ولأصهلَ في صمتِ مراكبك!
كَعُرجونكَ القديمِ -نحنُ- يا ليل!
نبكي منذُ ألف خسفة بباب الغيب،
نتحسَّسُ رمادَ المدى المُحترقِ في وحشةِ الكون،
ونهذي.
أتخافُ يا ليلُ منك؟!
لا تخف!
فأنا معك؛ إخوةٌ نحنُ في السُّكُونِ والعتمة.
أتصيخُ -يا ليلُ- لصوتِ الخَوَاء؟!
أوَتسمعُ تنفُّسَ المَجَرَّة؟!
أوَتعي شكوى نجمٍ شاحبٍ هناكَ من هُراءِ وظيفته القديمة في تبديدِ دُجاك؟!
أوَتتسلَّلُ خُطاكَ يا ليلُ -مثلي- نحوَ المنفى الأخير؛ لتعبُرَ الضفةَ الأخرى من الوجود،
وترحل؟!
لا بأسَ يا ليل!
مثلُها نحنُ...
مثلُ أوطاننا نُورِقُ مأساةً وَمَلهاة
تُشبهُنا أمانيها المؤجلةُ يا ليل!
يومًا ما تكون
منذُ ألف والكلامُ هو الخطيئةُ يا ليل،
لم يُقسِمْ لنا الصمتُ -يومًا- أن يجلبَ عرشَ بلقيس قبلَ أن يرتدَّ إلينا طرفٌ من عُمرنا المسكوبِ على عتباتِ الوقت،
لم يَعدنا أن يخلُقَ لنا من الكرامة طيراً نائفًا ينقضُّ على مفارش الكلام فجأةً كجُملٍ اعتراضية قبلَ وبعد وجودنا الأحتف،
وكرامتنا المَنسيَّة.
كم كانَ الصمتُ أنيقًا وصادقًا يا ليلُ حين وُلدَ الكلامُ مريضًا مُتعسِّرًا بشَرَفِ معنى.
ما الأوطان يا ليل؟!
ثم...
دُلَّني إلى ميقاتٍ مُقدَّسٍ ألتقي بهِ بذيَّاكَ الوطن؛
لأُريه أبناءَ الشهداء وهم يتحسَّسُونَ صورَ الشمس ويهرَمُون.
دُلَّني يا ليل!
مَن سرقَ النايَ من فمِ الريحِ وعطَّبه؟
أكانت تستحقُّ الأوطانُ حقًا ألا نكونَ -اليلُ- لتكون؟!
بنا -يا ليلُ- علَّةُ درويشٍ في أبديَّتها المُطلَقة،
جُنونُ مَي في عهودِ نفاقٍ أنيقٍ أنيق،
خيبةُ جُبران في تصوُّفه الكسير،
ووقفة بصخرةِ مطرانَ في مرايا الرحيل.
ككُلِّ مَن هُنا أنا يا ليل!
لم أبِعِ للصُّبحِ ذاكرةَ الورق،
لم أنسَ،
لم ننسَ.
أينسى المرءُ -يا ليل- هُويَّتَهُ الهاربة؟!
هُراءٌ هُراءٌ هُوَ الكلامُ يا ليل.
أنمتَ يا ليل؟!
فلتسترح في الغيابِ إذًا،
وَدعنا نحلُّ لُغزَ حضورنا العَدَميِّ؛
نحنُ أقوامُ المنافي؛ ننتمي لأوطانٍ
لا زالت من ألفِ عامٍ تحرُسُ الحدودَ
من باعةِ غزْلِ بنات.

شـرفـات



ميَّـادة مهنَّـا سليمان
-سوريا-

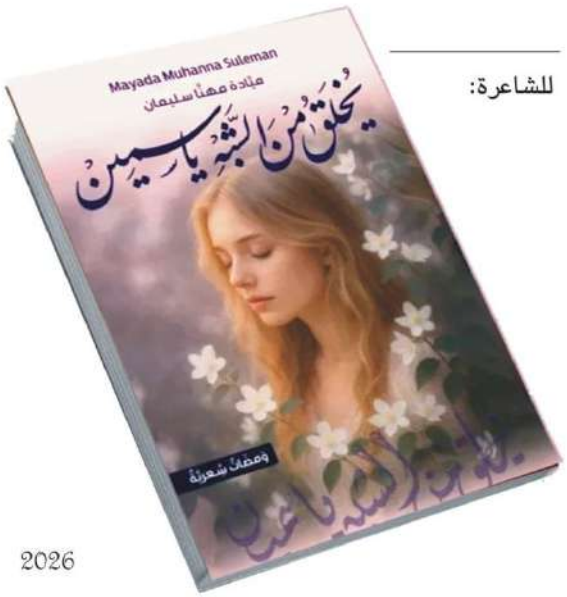
مَـاذَا لَـو؟

مَاذا لَو دَخَلْنا كَهْفَ الحُبِّ
والوَفاءُ بَاسِطٌ ذِرَاعَيه
بالوَصِيدِ
فنمنَا ألفَ عَامٍ وَعَامْ؟
مَاذا لو شَمسُ القَهْرِ
تُزاورُنا ذَاتَ اليمينِ
تَقرضُنا ذَاتَ الشِّمالِ
فَنَرْشُفُ المُنى
وَنَنهَلُ الأحلامْ؟
مَاذا لَو كُنتَ
إشْرَاقَةَ صُبْحِي
مَعزُوفَةَ قَلبِي
تَرتِيلَةَ نَبْضِي
تُسْمِعُنِي شِعراً
فأطيرُ أطيرُ
فَوقَ الغَمَامْ؟

مَاذَا؟؟
وَألفُ مَاذَا وَمَاذَا؟؟
وألفُ حَسْرةٍ ولَوعةٍ
فَأنَا مَوجُوعٌ قَلْبِيْ
مَقمُوعٌ حُبِّيْ
مَصْلُوبٌ حَرْفِي
عَلَى مَذبَحِ الآلامْ
مَاذا لَو؟

مَاذَا لَو التَقَيتُكَ
فَأنَا
سَبَبِيَّةُ العِشْقِ
قَتِيلَةُ الوَجْدِ
يَتِيمَةُ الحَظِّ
كُلَّمَا قَبَّلْتُ ثَغرَكَ
وَجَدْتُنِي أُعَانِقُ الأوهَامْ!

للشاعرة:



2026

شـرفـات



أمـيـر عمـر باخـمـيس

وساوس رمادية

مُنْذُ اكْتَوَوا بِالدَّاخِلِينَ سِهَامَا ... قَالُوا لِنَارٍ فِي الضُّلُوعِ سَلَامَا!
صَـبَرُوا؛ لِأَنَّ بُكَـاءَ آدَمَ فِـيهِمُ ... كَـالمِلْحِ يَقْتَرِفُـونَ مِنْـهُ لِمَامَـا
وَبَقُوا كَآخِرِ نَجْمَةٍ بِعُيُونِ مَـنْ ... سَـهِرُوا لَيَـالِي النَّـائِمِينَ هِيامَـا
كَـانُوا يَظُنُّونَ الظَّـلَامَ خَطِيئَـةً ... فَغَدَتْ طُقُوسُـهُمُ تَسِيلُ حَرَامَا
تَرَكُوا الجُرُوحَ تَغُورُ فِي أَعْمَاقِهِمْ ... وَطَفَوا عَلَى بَحْرِ الوُجُومِ حُطَامَا
لَمْ يُطْعِمُوا العُشَّاقَ صَوْتَ ضَحِيجِهِمْ ... وَعَلَى السُّكُوتِ تَجَرَّعُوهُ مُـدَامَا
مَا بَيْنَ رَغْبَتِهِمْ وَشُحِّ حُظُوظِهِمْ ... وَقَفُـوا هُنَالِـكَ حَـائِرِينَ تَمَامَـا
وَقَفُوا، وَكَانَ الخَوْفُ سَيْلًا خَلْفَهُـمْ ... وَامْتَـدَّ طُوفَـانُ الرَّجَـاءِ أَمَامَـا
لَا مُعْجِزَاتٌ، لَا عَصَا مُوسَى، وَلَا ... يَبَسٌ، لِيُجْرُوا فَوْقَـهُ الأَقْـدَامَا
ظَلُّوا هُنَالِكَ لَا خَـلَاصَ يُظِلُّهُـمْ ... مِنْ هَوْلِ مَا صَنَعَ الغُمُوضُ دِرَامَا
اليَأْسُ، حَشْرَجَةُ الظُّنُونِ، شُكُوكُهُمْ ... رَفَعَتْ لِوَسْـوَاسِ الهَـلَاكِ مَقَامَا
يَا زَنْجَبِيلَ المَوْتِ فِي أَفْوَاهِهِمْ ... شَرَقُوا، وَكَحُّوا الأُمْنِيَاتِ حِمَامَا
فِي حَلْقِهِمْ حَبْلُ النَّجَاةِ مُقَطَّعٌ ... وَالـدَّلْوُ عَـاثَ بِبِئْـرِهِمْ أَعْوَامَـا
بِصُدُورِهِمْ جَمْـرُ التَّنَهُّـدِ لَاهِـبٌ ... وَدُخَانُهُ تَحْـتَ السَّـمَاءِ تَنَـامَى
فِي سُوقِهِمْ قَيْدٌ، وَفِي خُطُوَاتِهِمْ ... ثُقْلٌ رَأَى غَوْرَ السُّقُوطِ فَقَـامَ!

أَيَلِيـقُ بِالنَّـارِ انْطِفَـاءٌ بَعْـدَمَا ... اشْتَعَلَتْ بِمَاءِ المُسْتَحِيلِ ضِرَامَا؟
أَتَظُنُّ أَنَّهُـمُ تَلَاشَـوْا؟ لَـمْ يَـزَلْ ... تَوْقُ الوُصُـولِ يَجُرُّهُمْ قُـدَّامَا
جَعَلُوا شَـهِيَّتَهُمْ تُـوَازِي حَتْفَهُمْ ... وَتَسَـلَّقُوهُ إِلَـى السَّـمَاءِ نِيامَـا
هُمْ خَيَّرُوا الغَيْمَاتِ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ ... فَسَمَتْ بِهِمْ نَحْوَ الخُلُودِ لِزَامَا
هُمْ لَوَّحُوا لِلأُغْنِيَاتِ فَهَاجَرَتْ ... مِنْ كُلِّ غُصْنٍ أَطْرَبُوهُ حَمَامَا
طَلُّوا مِنَ الأَعْلَى بِأَعْيُنِ طِيبِهِمْ ... وَرَأَوا مَشَاعِرَ مَنْ هَوَوا أَصْنَامَا
سَجَدُوا لِرَبِّ المُسْتَحِيلِ، وَحِينَها ... نَبَتُوا عَلَى وَجْهِ الخُشُوعِ خُزَامَى
قَامُوا، وَصَارَ البَوْحُ يُشْبِهُ وَجْهَهُمْ ... وَغَدَا يَسِيلُ عَلَى الرِّضَاءِ غَمَامَا
وَتَخَضَّبَتْ كَالسُّنْبُلَاتِ لِحَاهُمُ ... لَكِـنْ بِمَـا لَا يُشْـبِهُ الأَوْشَـامَا
بِالمَاءِ مَا اغْتَسَلُوا، وَلَكِنْ أَوْشَكَتْ ... أَلْحَـاظُهُمْ بِـالنُّورِ أَنْ تَتَعَـامَى
"لَا حُبَّ بَعْدَ اليَوْمِ" ذَاكَ نَشِيدُهُمْ ... "لَا كَأْسَ يُسْكِرُ"، "لَيْسَ ثَمَّ نَدَامَى"
وَقَعُـوا بِحُـبِّ ذَوَاتِهِـمْ، وَتَشَبَّثُوا ... بِـاللُّطْفِ، وَامْتَـدُّوا لَـهُ خُـدَّامَا
وَهُنَاكَ أَصْبَحَ كُلُّ شَوْكٍ تَحْتَهُمْ ... وَرَدًا، وَعِطْرُ الوَخْزِ مِنْهُ تَسَـامَى
يَا سَائِلًا عَنْهُمْ -وَقَـدْ أَحْبَبْتَهُمْ- ... هُمْ حَوْلَ بِيدِكَ يَنْصِبُونَ خِيَامَا
بَـدْوٌ مَشَـاعِرُهُمْ تَفِيضُ كَدَلَّـةٍ ... نُسِيَتْ عَلَى جَمْـرِ الغَضَـا أَيَّامَا!

شـرفـات



سـالـم عـوض رمـوضـة

بـرزخ البحريـن

هناك في الآفاق أسئلة كثيرة وحيرة
هناك في الأعماق أسرار بعيدة وغيرة
بحران ليس كمثلهما في أبحر الأرض
ولا في أبحر الشعر
بحر من الألغام والآلام في غزة
بحرٌ من الأحلام في صيرة
الساحر الهندي قال بما مضى نبوءة:
يا أيها العربي إنك عاشق معشوقتين
وهناك يا ابن الشرق أنت عالقٌ
رهينةٌ حبيسةٌ في برزخ البحرين
هنا وهناك أحداث جسام سوف تجري
ويظل حلمكمُ حبيسًا عالقًا في ضفتين
لا أنت قادراً أن تكون هنا ولا حتى هناك
فأبحث بسرك أو بجهرك عن مصير
العشق هذا
ونصيحتي أن تترك الأحداث تجري
لعل الله يجعلها ربيعًا مزهراً
وتكون فارسها وصاحب جنتين.
.....
كانت مجرد سفسطات كاهن
في عالم التنجيم والأحلام والأوهام
يبحث عن دريهمات يسد بها جوعه
يستر بها عورته
نسيتها .. وظل ذهني شارداً عنها
سجلها في عالم النسيان
هل كان ذلك من بشائر الميلاد؟
جادت به السماء
في ذلك المكان
ووفق أبجديات الزمان
وفُندت من قارئ الفنجان
هذي وهذي .. لست أدري



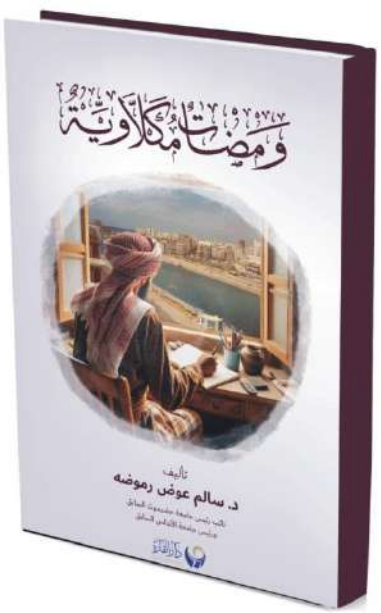
وبعد جولة السنين
وبعد دورة الشك إلى اليقين
تذكرت ذلك البيان
رأيته في الحلم وفي العيان
في مخيم الصمود في جنين
وفي مخيم الشيخ في عجلين
وتارة ما بين طولكرم ونابلس
وبعدها هناك في جباليا
وبيت لاهيا
وفي مخيم البريج
كيف لا أذكرك الن؟
أكنت في حي التفاح أو قلنديا
أو كنت في حي الشيخ رضوان
أراك في الشجاعية وتارة قلقيليا
كيف لا أذكر ذلك المحيا؟
في نور شمس وتل السلطان
وفي حي الشابورة وبلدة بروقين
سأذكرك دائمًا في مستوطنة بروخين
وتل الهوى وحاجز الريحان
وفي المواصي والنصيرات
تتراءى في الأفق أعلام النصر
فوق خيام اللاجئين
وفوق تلال النازحين
وفي هزال المجوعين
وفي نفاق المطبعين

وأنت ياباهية الجبين
وساحرة العينين
أكنت في عدن أو في فلسطين
تلك هي أمواج البحر
ووجهك فيها ضوء القمر
والشعر الجامح
قد ربطني في الأسر
منذ قدومك الزاهي
بتصريف قدر
في البحر الثائر في غزة
في البحر الحالم في صيرة
ستظل الذكرى حتى بزوغ الفجر
يجمعنا فيها بهاء العمر
نجول في حدائق دلهي
نصعد قطب منار
نهبط أجمل خان
لا نخشى هولاكو وتتار العصر
سالت أودية الوادي
وفاض النهر
من حب الصيف الطاغي
وزغاريد النصر
كيف اخترت الهجر؟
وقامتك الفارهة تتسامى في العالي
لتنير مسار الفجر
كيف قدرت بذاك الهجر؟

لأناجي الجرح الدامي
أتهاوى في خيار مر
تتقاذفني أمواج البحر
من أول بر ول خر بر
وبعد مسيرة زخم العمر
فاح به أريج الزهر
وشذى الفل العابق والكاذي
هلا تركت للحب طيف أثر؟
وهل الإنسانُ إلا أثر؟
ستظل الفرحة عدنية
وتظل الروحُ فلسطينية
نتعقبها حتى بلوغ النصر

المكلا: 15 مايو 2025

للشاعر:



2024

شـرفـات



عـمـر بن هـشـلان

عبـق الحـروف

بسـطت علـى أرض الفـؤاد ترابـا
فرسمتُ من عبق الحروف سحابا
وغرست فيها الحبّ ينمو مثلما
تنمـو السّـنابل تسـتميل طرابـا
ومضيتُ أشعلُ في خوافقها الرؤى
لحنًـا فعـادت للـدّنا محرابـا
طافـت بهـا الأيـام حتـى أُلبسـت
مـن طِيـب أنسـام المـديح ثيابـا
هيَ أُمّنا كم أرضعت بالحبِّ لهفة عاشقٍ سكب الهيامَ شرابا
هـيَ غيمـة حُكـتُ السـماء قصـائدًا
تشـدو بهـا وتجوبهـا أسـرابا
هـيَ حضـرموت الشـوق بحـر تولـهٍ
لمعـت عليهـا الأمنيـاتُ شـهابا
قـد جئتُهـا والنحـل يغـزلُ في دمِـي
شـوقًا ويسـكب في رؤايَ رِضـابا

يـا قِبلـةً للعلـم فيـكِ تشـابكت
أشـجاننا وتفرَّعـت أعنابـا
تخضـرُّ في نغمـي السـنينُ خمـائلًا
للطيـر ينثـرُ عطرهـا آدابـا
وعلى اعتصار النبض نحوكِ شعلةٌ
سـتقدُّ عـن وجـه النهـار ضـبابا
أيقنـتُ أنَّـكِ في احتـدام مشـاعري
سـرٌّ يلـفُّ خـواطري إعجابـا
هـا أنـتِ مهـدٌ للنجـوم ومنهـلٌ
يـروي عقـول الطـامحين صـوابا
دومًـا سأبصـرُ فـوق أعتـاب المنـى
أمـلًا سيُلبسـكِ الصـباحَ شـبابا
يحدو بكِ الشعرُ الغريبُ وفي دمِي
شـوقٌ يرتِّلُـهُ الزمـانُ كتابـا

سـرد



صـالـح بـحـرق

أنداءٍ متعطشة

بدت ساحة ميناء الصيد خالية، من كل شيء، فلا أسماك عند مدخل الساحـة، ولا معدات، ولا أوانٍ، ولا بقـايا أكل، وقد ظهر في وسط الساحة العم مسعود، بثيابه الرثة البالية، ولحيته البيضاء. كان محدودب الظهـر، أغبر الملامـح، تظهر على وجهه، آثار الكد والتعب والمصادمة، فعيناه خاملتان، لا تكادان تقعان على الاشـياء، حـتى تدمعا، وكان يسعل باستمرار، حتى لتظنه سينطفئ في الحال.

كان سقـف ساحـة الميناء تلعب بـه الريح، التي أخذت تنشط بقوة، منذ بداية الصباح، حتى لتكاد تقتلع أطرافه الأمامية، وترمي بها وسط البحر الهائج، في هذه السـاعات الأولى من الصباح، وكان العم مسعود ينظر تارة إلى البحر، وتارة إلى السقف ويكتم آهة في صدره، ما تلبث ان تتحول إلى موجة من السعال الحاد المهلك.

كان على الشاطئ بضع مراكب وقوارب، تحـركها الريح، حتى لتكاد تجرها إلى البحر، بينما كان أصحابـها غير موجودين، ومنهم من ترك رداءه الأبـيض معلقـاً عليها.

فكر العم مسعود: ما الأمر؟ لا أحد اليوم، أين ذهب الناس؟ لماذا تركوني وحيداً، اداري همي وجرحي؟

حانت منه التفاتة إلى الخلف، فرأى (قمر) المرأة الصومالية الطويلة، جالسة وحيدة في انتظار زبائنها، ليحتسوا الشاي، ولكن الأواني كانت غير مرتبـة، فإبريق الشـاي منـزوٍ في مكان بعيد، والفناجين متسخة من الليـل، و رداؤها تلعب به الريح على حبل الغسيل، وقد جلست عدة قطط في استراحة المقهى، تبحث عن أي شيء، تأكله، فلا تجد شيئاً، فتنام بجوار الصفيح.

في هذه اللحظات وصلت سيارة الميناء، ونزل منها بعض الموظفين، واتجهوا إلى البحر، وتبعهم العم مسعود بعكازه، كان يتأرجح في الطريق الرملية، ويبذل جهداً للحاق بـهم؛ لمعرفة سبب ركود الحركة اليوم، وكان يقول في سره وهو يبتعد عن قامة قمر الفارعة قبل أن تغيب خلف ركام الرمال:

- لا شك أنهم يحملون سراً.

ولما اقترب منهم تناهى إلى سمعه:

- يبدو أن الصيادين استجابوا للنداء الذي أطلقناه.

- نعم فلا أحد منهم موجود اليوم سوى هذا الشيخ.

- والقوارب راسية بعيدة عن الشاطئ.

- والأجواء تنذر بهبوب العاصفة.

قال العم مسعود بصوت مبحوح:

- عن أي عاصفة تتحدثون؟

- عاصفة مدارية ستضرب في البحر.

- عاصفة؟

- نعم.

- الأفضل لك أن تبتعد وتلحق بدارك.

اقتربت قمر من العم مسعود، وجلست بـجواره. كانت تجمع بين الملامح الصومالية والجيبوتية، وقالت بحنو:

- هل أعد لك الشاي؟

- نعم.

ذهبت لتحضر الإبريق.

كان العم مسعود وحيداً، فقد أبناءه في البحر. ألتهمتهم موجة عاتية، واختفوا إلى اليوم، وكان يحلو له البقاء يومياً على الساحل ينتظرهم، ويغني أغنية أسطورية ويقول:

هل سياتي إلي بهم الإعصار اليوم؟

كان يحتسي الشاي، ويستمع إلى نداء خفي يتصاعد من داخله، وهو يدنو من قمر، والمقهى يسكنه الخواء والوحـدة، والريح، والسماء ملبدة بالغيوم.

سـرد



لبنـى يـاسيـن
- سوريا -

ملابس مستعملة

لم تكن خزانة ملابسي يومًا مجرد صندوق خشبي كبير لحفظ الملابـس، لكنها في الحقيقـة ذاكرة مفتوحـة على جميع احتمالاتي السابقة، تحمل في جوفها نسـخًا كثيرة مني، نساءً ولدن بمعجزة من ثنايا جلدي ..لكنني قتلتهن بصمتي، ولهذا فأنا لا أغالي أيضًا إن قـلت أيضًا إن خزانتي إياها كانت مقبرة لجثث كثيرة تساقطت مني، وانفصلت عن روحي خلال الرحلة.

كان للخزانة مكان ثابت في زاوية من غرفة النوم في بيتي، رغم أنني- بسبب ولعي الغريب بالتغيير- معتادة على تبـديل أماكن الأثاث وأشـكاله وألوانه باسـتمرار، إلا أنها كانت دائمًا في كل مرحلة من حياتي الناجية الوحـيدة من كل نزوات التغيير الطاغية التي تستحوذ عليّ.

أما الملابس المعلقة فيها فقد أصبحت بطريقة أو بأخرى أكفانًا ملونة لتلك النسخ المجهضة، كل قطعة منها تحمل قصة تحكي عن محاولاتي المتكررة لأجد صوتًا آخر أعلى من صوتي، ووجهًا غير وجهي، لأهرب من ذاتي المثقلة بأسئلة لا أجد لها إجابـات مقـنعة أطفئ بـها سـعير الصراعات الذي تعتريني، وتقتل طعم العبثية التي تثقل تفاصيل هذا الكون في نظري.

في مرحلة متقدمـة من جنونـي بدأت أطلق أسمـاء على ملابسي الكثيرة؛ أسماء لها دلالاتها الواضحة لرؤيتي لهذه القطعة من الملابـس أو تلك، الثوب الرمادي في الركن الأيسر مثلاً.. كنت أسميه " حارس الصمت"، لم يكن في وسع ذلك الفستان بأي حال أن يدرك أن الصمت الذي يجلله ما هو إلا صمت المرأة التي تحمل أعباء عالمٍ ينوء بـتفاصيله، كان ضيقًا على جسدي كما يضيق القلب بصراخه حـين يعييه البحث عن كلمات لا تسعفه .. يفصح بها عن جرحه.

وعلى الجانب الآخر فستان النقوش الحمراء، أسـميته "صراخي المحموم". كنت ألجأ إليه حين يغمرني الغضب، وعندما أريد أن أصرخ دون أن تتفتت كلماتي قبل أن تخرج من فمي، أن أعلن وجودي وسط جوقة الصمت من حولي. لكن هذا الصراخ كان مخاتلاً للغاية، فقد كنت أختبـئ خلف قناع القوة، بينما قلبي يفيض هشاشة.



سرد

على الرف السفلي، صندوق يخفي أحذية ذات كعب عالٍ، وصندوق مجوهرات فيه قلاداتي وخواتمي وساعتي وأساوري.

هؤلاء جميعًا أسميتهم: " أنا التي ركنتها خلفي".

كنت أرتديها لأخفي قلقي، لأبدو بكامل أناقة التحدي، امرأة لا تعترف بالمستحيل.

الكعب العالي يجعلني أدرك أنني سأظل واقفة، وأن خطاي ستترك أثرًا على الطريق مهما كان الطريق موحلاً.. أو طويلاً.

العقد الكبير يلتف حول عنقي بمعدنه الأبيض كأنه جدار أختبئ خلفه .. أتقي به ما تصفعني به الحياة.

الخاتم ذو الفص الفسيفسائي الكبير يعكس وجهي في شظاياه الصغيرة، يذكرني بأنني لست كاملة بعد، فأحاول أن أجمع صورتي من الأجزاء المتناثرة في طريقي للبحث المضني عن وهم الكمال.

أما الساعة .. فقد سمحت لي بمراقبة التلاشي الذي أحياه مع كل ثانية تمر وتنهش ما تبقى في جعبتي من زمن اسمه "العمر".

بينما كل حلقة في أسورتي تذكرني بمعركة خرجت منها – رغم الندوب الظاهرة – حيّة، هي التي تقول لي: "أنت أقوى مما تظنين".

هل يدرك البشر كم هو صعب أن تنتقي لون جلدك في عالم يطالبك بالابتسام، حتى حين عندما يكون القلب محترقًا؟

وبسبب كل تلك التفاصيل. لم تكن خزانتي مجرد مكان لحفظ الملابس، بل كانت كما قلت سابقًا ذاكرة أحيك فيها خيوط المشاهد المتعاقبة في حياتي، وأرتب على رفوفها ملامح معاركي الصغيرة، انتصاراتي حينًا، وهزائمي أحيانًا كثيرة.. هي مذكرات حية لا كلمات فيها ...كل قطعة فيها تشبه امرأة كنتها: إحداهن كذبت عليّ، والأخرى تركتني وحيدة وسط صخب هذا العالم، أما الثالثة فقد وبختني كثيرًا .. أكثر مما كنت أستحق، لكن آخرهن احتضنتني بقوة وبكت معي.

كل صباح، أفتحها، فأجد نفسي وسط جثثهن جميعًا. ألتقط بقايا أشلائهن، أحاول أن أحيي منها ما صار رميمًا، أن أنعشه ... لكن ذاكرتي تصبح أكثر إيلامًا كلما أنعشتها مع الملابس.

انحنى المسمار الذي يحمل المعاطف تحت ثقل الأسرار الشائكة المخبأة في جيوبها، وتداعت العلاقات بين الملابس والنساء الكثيرات اللاتي كنتهن يومًا ... صارت الأقمشة بلا حياة، باهتة، شاحبة .. كما لو أنها تحاول الهرَب مني، تمامًا كما أريد أنا أن أهرب من كل ما من شأنه أن يعيدني إلى أولئك النسوة.

في صباحٍ يوم ما ... استيقظت وأنا أشعر بتوعك في الحنين، لم أكن بمزاج يسمح لي بالتأنق، فلم أفتح الخزانة.

جلست إلى جانبها، سمعت الأثواب تتحدث إلى بعضها، وضعت أذني على بابها المغلق، وأصغيت إلى ما يدور في الداخل. صمتت الأثواب كلها، وبقي صوت واحد يتحدث ... صوتي أنا. كنت أسمعني للمرة الأولى خارج نطاق ذاتي، كنت أعاتبني من داخل الخزانة، أقول لنفسي الواقفة خارج الخزانة: "كفى.. تعبتُ من كل شيء، ألم تتعبي بعد؟!".

في ذلك اليوم، لم أرتدِ شيئًا منها.

خرجت إلى العالم بجلدي الحقيقي، بوجهي العاري. ولدهشتي ... لم يلتفت إليّ أحد.

كأنني صرت شفافة ... بلا لون ولا كتلة.

ولكنني – ولدهشتي الأكبر – للمرة الأولى شعرت فعلاً بوجودي الراسخ على الأرض.

يا لها من معادلة غريبة عصية على الفهم.

عندما عدت إلى غرفتي، فتحت باب الخزانة، أخرجت كل الملابس التي كانت فيها، ورتبتها في حقيبة كبيرة، فكرت في نفسي:

سأهبها لامرأة ما زالت تخشى أن تتعرف على نفسها.

لم تكترث تجعدات أثوابي، لم تبكِ الخيوط المتشابكة للأنسجة المختلفة التي صُنعت منها، كذلك الألوان التي ذبلت لم يخامرها أي حزن يذكر، لكنني بكيت... بكيت الجثث الهامدة التي فقدتها في الرحلة، أنا المرأة التي خرجت أخيرًا سالمة من رماد أدوارٍ زائفة.

للكاتبة:



2023

سـرد



إستـبـرق أحـمـد
- الكويت -

مـاء الشجـر

شاردة، تعاينين تعرج الأخضر البارز في السيراميك الأبيض، يشبه عرق أمك النافر في انفعالاتها. برودة تسري في قدمك الحافية وأنت تتجهين إلى المسبح.

تصلين إلى المسبح، يسرع إليك باتساعه، تمسكين سلمه المعدني، يختل توازنك تغطسين.

يحبك الماء، يحتضنك، مداعباً أغصانك، وأنت شـجرة صحراوية جشعة، لاتكف عن الهيام بالماء، وعبّه بأنواعه.

تصرين في أسفارك:

لكل بلد ماء مختلف مذاقه، أقتني صناديقه.

رأيتِه، وجدتِه شجرة من ماء مختلف، أحطتِهِ بـأمطار إشاراتك، فهم سيلها، أخبرك صادقا:

يحول بيننا ماء آخر.

عرفت قداسة الماء المعني.

عاينت حشـائش مخاوفك..ترين أغصان/ أشبـاح شجرة أمك، جذورها الصلبة، العطشى، مقابـل كرم أنهار أبيك التي أنبتتك في طين إجهاضاتها المتكررة..

أمـك امـرأة الشجـر الوارف، في جوف أرضهـا نبـت سم "عِشرة"*، لايمسه الا الجسـورون، لايهابـون الموت ولا يقصونه من أوراق سـنواتهم، تجاهلا تعب أشـهر الانتظارات والموت، باتا محصنين من فكرة الرفض، مضيا يحاولان هما العنيدان، الصبوران، أبناء عم في عائلة العيون الكحيلة والقلوب الجوفاء والعرق النافر في رقابهم الطويلة..

"آل الأثل" لا أحد يتخطى جمالهم المبهر الذي شد وثاقهم لعائلات رفيعة، ولا أحد يتغافل عن عبقريتهم في الكسـب كأن أيديهم "كف الملك ميداس" في جانب رزقها دون لعنة، رجالاً ونساءً لايتعثر لديهم رزق ولا إخفاقة حظ في المال... فقط البنون مابين نعمة مقلقة ولعنة جارحة.

فلا حبل لبطن إلا بخمسـة توائم في كل مرة. (تموت الأم غالباً بعد البطن الرابعة).

أو حبـل ينهار فلا يورث أبـويه إلاّ الانقـطاع. (يموت النسب غالباً ويجف الغصن).



لذا عندما تدلى خيط الدعاء وصحوتِ نطفة، توقف عالم والديك ، أضحى والدك متبتلاً، مبتلاً بـماء الوضوء والدمع آملاً اكتمالك، أصبحت أمك متوهجة بالجمال لا تسـأل إلا عن الماء و الفواكه التي تختزن السوائل لتخمد قلقها.

كلاهما تجرع الماء وأتيت عاشقة للماء أكثر من الأشـجار، للتغيير أكثر من الثبات.

لذا تذكرين ما أن توله بك هدر شلال التنازلات حتى قال:

- لا مقدس لدي، سأتخلى عما أؤمن به..

تغطسيـن، تغمضيـن عينيـك.. تكزيـن أسنانـك، تنسرب كلماته:

- تجلدي، أمك ستحبني.

تغطسين عمودياً متجهة لقاع المسبح، بـعيداً عن بـئر نفسك الذي ينضح بالخوف، تسمعين صوته:

- أنت وحيدتها وهي أرملة رجل ربما سيكون أكثر رفضاً.

تعرفين رغم أنك منهما لكنك صنعت فقـاعتك التي لا تخزها الأشواك، تجدين الخيبة في نظرة لم تخفها الحـفاوة، التدليل، الحب غير المشروط، فأنت لا تشبهين "آل الأثل" إلا بابتسامة تغير ملامحك وتقربك منهما، وعنقك الطويلة بعرقها النافر، عيناك و شعرك و طولك، امتلائك كانت كلها تصر على إلحاقـك بجدة لوالدك رفيعة النسب وقليلة الجمال والذكاء.

ضربت بيدك القاع وسارعت للالتفاف والصعود. تسمعينه:

- أهلي أغلبهم يلعنني، لكني عنيد.

اندسست في ظل شجرة والدتك سريعاً، فوالدك اختطفه الغرق في النعم، بات برؤيتك كمن حقق آخر أحـلامه، نسي ليالي الماء ،غمرته اليابسة بشـهوة الأكل، وطرق الكسـل المتنامي، بات وزنه في ازدياد باطراد، لينهار بليلة ساخرة مختنقاً بتفاحة خضراء صغيرة إعلاناً عن بدء التخسيس.

بينما من زاوية أخرى همستِ إزاء تخمته: ربما أراد أن يشبه امتلائي.

تخرجين للسطح، تتنفسين بشكل متلاحـق ،وتفكرين أنك وقـعت في منتصف ماء شـجرتها النضرة التي أعطتك الكثير الكثير ورافقكم عرقها النافر الحساس للمصائب، الذي يلاحقك في السيراميك الأبيض بحمام السباحـة الذي اختارته، وبين مروان في حواراته:

- فعلتها...ذهبت للجنة..

يكمل ضاحكاً:

- أقصد اللجنة، الإجراءات خلال أيام أوثقها.

سألتكِ وأنت تصوبين نظرك لهذا الخط الطولي البارز:

- هل من شيء؟

- لا

- عليا.. إن كان.. إخبريني.

غبت عنه، أردت أن تقتلعي جذورك، أن تسقطي بجذعك في ماء عاصف يقذفك في أرض أخرى

وأنت تقولين لها:

- مروان زميلي كلمني برغبته بالزواج.

- عائلته...

ستسمعين حفيف شجرتها..فتكملين:

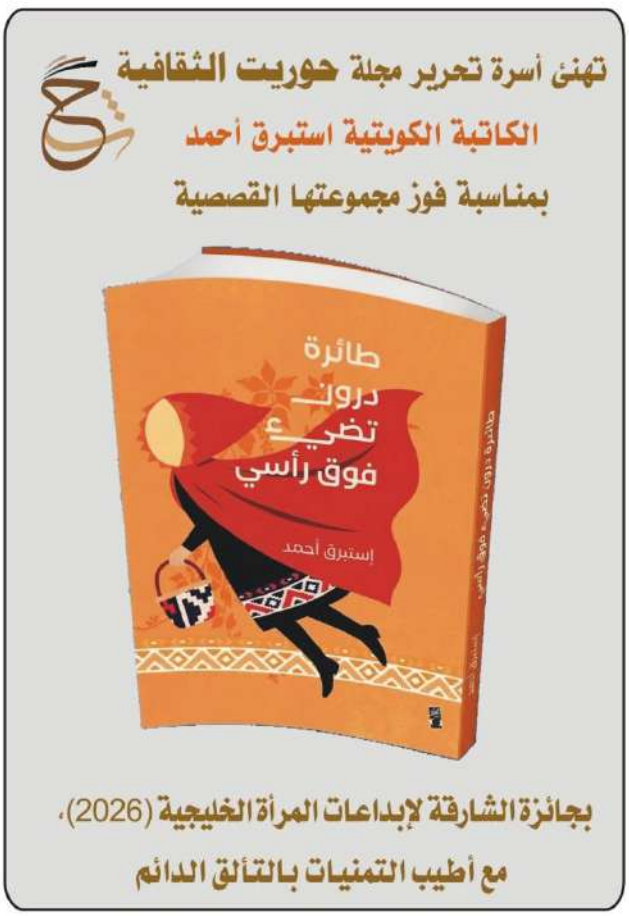
- كويتي مسيحي، لكنه من أجلي غيرّ ديانته.

عرقـها النافر سـيبرز أكثر، ضاخا جبروت رفضها، ستضعين صليب الآلام على ظهرك، تعبرين به البحر ولؤلؤ الأسماء وقبل أن تجيب ستقولين...

- "لكنني رفضته".

---

*عشرة :نبات سام.



سـرد



خولـة سامـي سليقـة
- سوريا -

رسائل قصبٍ أجوف

احمدي ربّك أن القارات باعدت بيننا وتكفّلت المسافات بابـتلاع شيء من جرحـي، وكثير من الصراخ الذي مزّق خاصرة طمأنينتي. وقـّعي الأوراق التي سيوصلها إليك السائق من غير تعليق، إنه لا يعرف ما يحـمل البـتة. كلماته القليلة للمرة الأولى سعيدة بها، وبرسالته الموجزة. تهمّ بتمزيق الصحيفة التي لم يبق من حبرها إلا قـليل، تكاد تختفي الكلمات لتبرز مقالة يتيمة بين بقع بيضاء هشة مرّت عليها الأصابع جيئة وذهاباً حـتى بـهتت. مزهرة كانت تلك الكلمات، مفعمة بالمطر، بهسيس الليل، بقطارات المسافات البعيدة، بأحـاديث شرفات لا تقـيم أنغامُ الفرح فيها طويلاً. تحـاول تمزيق الصفحـة بـين أصابعها المتشنجة فترتبك ثم ترتخي. تبسطها من جديد محاولة أن تقرأها بزهو وصوت يجهد أن يكون واضحاً:

"يا لها امرأة غزتها الموسيقا يوم ولد الترقب، غدت ترافق قراءاتي وكتاباتي ظلاً يغيرّ اتجاهاته فقط، أفقـد معها وزني، أبتعد عن الأرض رويداً رويداً وجسدي على أرض لا تعرف كيف توقف غيبوبتي وتعيد إليّ وعيي. تمرّ الساعات في حضرتها، لا أسمعها، بل أحسّ خريرها في دمي، لا أحفظ ما استمعتُ إليه لكنه من صنف الحزن المعتّق.

ما اختارت الناي، بل اختارها، ما هربت منه ولا خشي خيانتها، كلاهما يضيع في طبقات الهواء حـين يُعلنُ الغيابُ مع النغمات، كلاهما يجوبُ المجراتِ بلا قيد أو حسـاب،



كلاهما وجد منذ أقـدم العصـور مع الألواح الطينيـة السـومرية، البابـلية، الآشـورية والبرديات الفرعونية، كلاهما قاسٍ يشطر القلبَ بلا رحمة لأنه من قصبٍ أجوف!

من فم نايها تخرجُ أمسياتي تبـاعاً، شـارد الذهن أتابعها كيف تدخل جوف قصبةٍ وتسحب من طرفها الآخر ما علق من صوتها الممتد شهقـةً خلفَ أخرى، لا تعزف بأصابـعها إنما يعزفها الناي مع كلّ عتمة، تصعب عليّ الكتابة إذا لم يحرثْ أنينهُ مسمعي وتقلب أصابعهُا تربة فكري، لا تعزفُ هي غيرَ أنّها عرّابة الروح التي تكاد ترتقـي إلى السماء مع كل نفخة. تقـف ممدودة الكفّين أتابـعها فأخشى على فم خلف الناي يوشـك أن يقـذف قلبـه، أهمس لنفسي: أي طبقات عميقة من الحسّ يحرسـها الناي ويقتلها في آن معاً، أتراه بوابة الحزن الكبيرة؟ ..."

سرد

اختنقتْ بسيل لعابها ودمٍ اندفع من أنفها بلا سبب، مختلطاً بعرق كلّ جفنيها ومنابت شعرها، غير أنها أكملت القراءة:

"سبيب الربابة، الدفوف، الطبول، الناي، أبناء الحياة التي كانت تتنفس معنا فصارت تتنفس منّا كلها رسائل بفم صامتٍ لكننا نسمعها جيّداً، لأنّا منها نحكي ونتنفس ثم نبوح، فما حمل نبض الحيّ إلا حيّ مثله.

دخلتُ عالم موسيقاها مصادفة لتنبتَ في صحرائي تساؤلات بلا نهاية، ولعلها استفهامات شعرَ بها كلّ من لامسه سحرُ عزفها، أما جرّك نايها يوماً إلى مستنقع الحزن خلفه؟ انظر إليه يقهر الدنيا الفانية فينا، يخترقُ الليل بثبات يعشّش في سكنات الظلمة وحركاتها، نسبح خلف النغم وأثوابنا البيضاء تدور، تدور، تتسع الدوائر كلما كانت حجارة الألم أكبر، لكنها بسرعة تغوص عميقاً ليهدأ الماء وتفنى الدوائر.

جرّبت يوماً أن أكتب بعيداً عن سطوته، وجدتني أرسمُ ستة ثقوبٍ أدخل الأول وأتمدّد على بوابة الثاني حتى اشتعل رأسي موسيقا، صار القلم نايا، الورق نايا وعلى مشط قدمه راح الليل يرقص، يتلوى وعالم الكلمات يتحلّق مشدوهاً حول امرأة غازلها الحبر بشغفٍ، لكن أنّى لها أن تطلق قلبها المأسور لغيره، امرأة نذرت نبضها لسُلّم لا تدركه سوى الأرواح الهائمة في ملكوت حبّ، يخلعُ ابتسامته فيكون حزناً في الظلام لكنه يأوي إلى فراش قلبها مع الفجر فرحاً وليداً".

أفلتت من بين أسنانها هزات أتبعتها بصوت راح يعلو مختنقاً حتى إذا ما وصلت قبالة المرآة بصقت، ثم همهمت شيئاً مغمساً بالشتائم لنفسها، لسطحية أفكارها أن صدّقت هذا الممثل القذر، ولعلها أشدّ قذارة منه، لا، لا، هي الغارقة في احتياجها وحروبها العبثية.

كاذبة بالطبع فليس مبرراً لما حدث، الجليّ الآن أنها امرأة في عيون الكون تافهة معجونة بالخسّة مع حفنة سوقية وشهوانية، وما يعنيها أكثر أنها امرأة مسح من كان زوجها، بكرامتها شوارع الكوكب ثم أمهلها حتى المساء لتجد حظيرة تحتضنها، ما عاد لها في هذا المنزل الدافئ موطئ قدم.

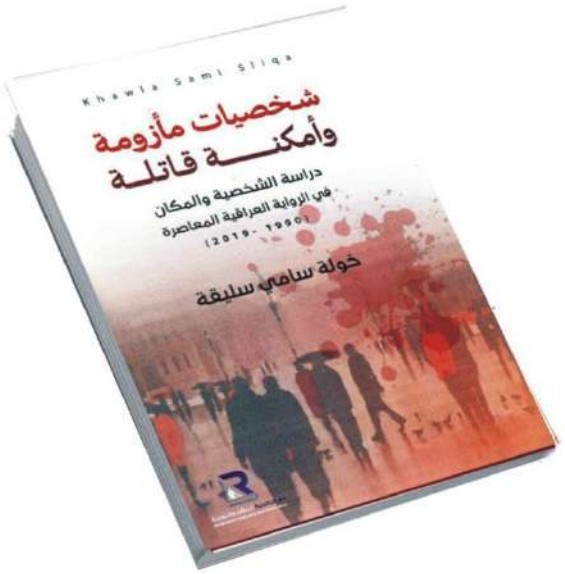
أمسكت خصلات شعرها بعنف وراحت تدور في الغرفة، ألقت الصحيفة على الأرض بلاوعي متجهة صوب الشرفة، فاتحة ذراعيها في الهواء طيراً ذبيحاً، لتكتب المشهد الأخير كما تراه.

بعد أيام، على الطرف المقابل من المدينة وفي غرفة مؤيد، اقتحم صيقه وشريك السكن غرفته ملقياً الصحيفة على سرير مؤيد الذي كان يضع آخر اللمسات على هندامه: من المؤكد أنك لم تقرأ الصحيفة هذا النهار! زوجها في المؤتمر الإعلامي خارج البلاد، ولا آثار لأي اعتداء عليها، إذاً القاتل أنت.

أعميتها قصائد وأوهاماً يا نكرة، صدّقتْ مديحك لحسنها ولموهبتها الاستثنائية، كل هذا لتنتقم من زوجها الذي يفوقك موهبة وخبرة وشهرة في مجال الإعلام؟ أحبّتك كما لم تحببك أنثى من قبل أيها الضعيف الجبان، تخيّل أني أنا الآخر الساذج صدقتكَ وترقبتُ زواجكما. ماذا ستفعل الآن وقد صار منصب المدير العام في الوكالة شاغراً؟

أبعدَ مؤيد كفّيّ صديقه اللتين تخنقانه، نفض شيئاً لا يراه عن ياقة بذلته ثم توجه صوب الباب، لكن لم ينس أن يجيب عن سؤاله من غير أن يلتفت: بلى قرأت الصحيفة.

للكاتبة:



سـرد



عيدروس الدياني

الباب القديم

عيناها المرهقتان تطلان من نافذة صغيرة نحو الطريق، تجوبانه من أسفله إلى أعلاه، حـان الوعد الجميل الذي تنتظره نهاية الأسبوع، لكن رؤيتها تحجبها سحابـة من الضباب الكثيف.

مرت الأشـياء سريعا في حـياتها، الطفولة، الدراسـة، الزواج، طفلان، طفلان طفلان ، هكذا تكرر القول عندما تحكي عنهما ...

كانت تحذف من طفولتها أيام اليتم التي يفارق أبـوها فيها المنزل، وتحذف أيام غيابها من المدرسة، وحين كبرت توقفت عن عد السنوات حين فارقها ولداها.

لم تستطع حذف ذكرياتها، ولا حنين قلبـها، وخفقـه المستمر تجاههما.

قبل يوم من زيارة ابـنيها لها في غرفتها المعتمة، رأت في منامها تنيناً ينفث النار على باب بيتها الخشبي القـديم، لم يحترق الباب لكن لونه صار غامقا، وبقـيت الزخارف البدائية تزينه كأنها نقش أثري.

حين أحست بوجودهما، هبطت على درج البيت الضيق، فتحت الباب الخشبي، احتضنتهما معاً، ثم احـتضنت كل واحد منهما منفردا، أدخلتهما البيت، عادت لاحـتضانهما، تشم كل واحد منهما، صدره وكفيه، وقبل أن تتركه تطبع قبلات على يديه.

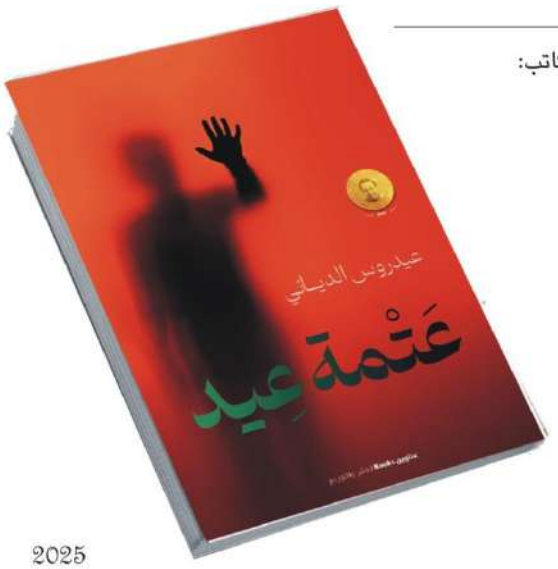
تخرج حبتي حلقوم من حقيبة عتيقـة، مضغها الابـن الأكبر فأحسها قـوية، فأسـكن فمه عن لوكها وحـين غفلت أمه أخرجها من فمه فوضعها في جيبـه، ثم جال ببصره في سقف الغرفة الذي تتشابـك فيه أعمدة السـدر الصلبة، مع عيدان النخيل. وفي إحدى الزوايا بيت عنكبوت علق به غبار السنين.

يهبط بـصره إلى والدته، يمعن في ملامحـها الشاحبـة، تجاعيدوجههاوخصلة شعرها البيضاء،وعيناها يحيطهما سـواد بـاهت مليء بالحـب. سـاوره شـعور مؤلم جعله يحرك يده خلسة نحو أخيه، كانت تلك هي إشارة الرحيل.

لحظاتها الجميلة تمر سريعاً، وبعد كل وداع تعيش أمل اللقاء القادم.

عند الباب وضع ابنها الأصغر قبلة على خدها، فأحست بوخز خفيف، تلمست وجهه، جبينه، عينيه وحين لامست يديها شاربه الكث، ابتسمت بحزن، وأحست بلذعة نار في صدرها، أبعدت يديها، وظلت تقاوم دمعتها حتى سمعت صوت الباب يعلن مغادرتهما.

للكاتب:



2025

سـرد



عبدالرحيم التدلاوي
- المغرب -

بـابٌ يُغـلق

لم يكن في منزلنا مرحاض. كبرت وأنا أستيقظ في الليالي الباردة على نداء مثانتي، فأمشي في الظلام، متسللاً بين الجدران والنفايات، حتى أصل إلى المرحاض المشترك. مكان لا تعرف فيه أين تطأ قدمك، تملؤه الروائح النفاذة، وتخترقه عيون متلصصة تتربص بك من ثقوب السور المتهالك.

كنت أستحيي من الدخول إليه، فأحيانًا أضطر للخروج إلى الدرب، أختبئ خلف جدار أو شجرة، ثم أعود إلى فراشي وكأنني عُدت من معركة، أمارس طقوسًا خفية كي أستدعي النوم، ولا يزورني إلا بعد طول عناء.

في الصباح، أذهب إلى المدرسة بوجه متجهم ومعدة فارغة. لم يكن الجوع وحده ما يثقلني، بل تلك التفاصيل الصغيرة التي كان غيري يجهل قسوتها. كم كنت أحسد زملائي الذين في منازلهم مراحيض خاصة. كانوا يبدون أخف ظلاً، أكثر راحة، يضحكون كثيرًا. أما أنا، فكنت أشيح بوجهي عنهم، أحمل داخلي شيئًا من الظل الثقيل.

وذات يوم، زرت منزل أحد الأصدقاء. حين شعر بحاجتي، دلّني على المرحاض. فتحت الباب، فإذا بي أمام عالم آخر: أربعة مراحيض! نظيفة، معطرة، كل واحد منها مغلق ببابٍ سميك، يضمن لصاحبه عزلة وخصوصية. لم أصدق أن المرحاض يمكن أن يكون مصدرًا للسعادة. فصديقي، بابتسامته الدائمة، كان يعيش ترفًا لم أفهمه إلا في تلك اللحظة.

مرت سنوات، ومنّ الله على والدي برزق مكّنه من بناء مرحاض لنا. بسيط، لكنه لنا. لأول مرة، استطعت أن أغلق الباب خلفي دون خوف. شعرت بأنني إنسان.

كبرت، وبنيت منزلاً لي. لم أنسَ أبدًا ما كنت عليه، فحرصت أن أبني مرحاضين، واحدًا لي، وآخر للضيوف. لم يكن الأمر ترفًا، بل وفاء لذلك الطفل الذي كان يقف في البرد، يلتصق بجدران متسخة، يبحث عن مكان يختبئ فيه من أعين المارة.

ومع تقدم العمر، أصبت بانتفاخ في المثانة. كشف الأطباء أن البرودة الشديدة في صغري هي السبب. حينها فقط فهمت أن ما مرّ بي لم يكن مجرد لحظات قاسية، بل ندوب تواصل طرق أبواب الجسد.

واليوم، حين أمرّ بأحدهم يتبول في العراء، يلفه الخجل أو تعلوه اللامبالاة، لا أحكم عليه، بل أراه في مرآة الماضي. أتمنى فقط ألا يعرف أطفالي ما عرفته، وألا يقفوا يومًا في مكانٍ بلا باب.

أحيانًا، كل ما يحتاجه الإنسان أن يُغلق الباب خلفه.

للكاتب:



2026

سـرد



صـابـر بـارشيـد

دموع جائعة

في مشهدٍ درامي مفعم بالإثارة، يقترب الزوج من بـاب بـيته متخفياً، يتلفت يمنة ويسرة ليتأكد أن ليس هنالك أحد بـالجوار، ثم يلج البـيت برفقـتها في سـعادة غامرة، تشير السـاعة على معصمه إلى الثانية عشر عند منتصف الليل، وبمعصمه الآخر كان متشبثاً بها .

كان يحلم بها طوال اليوم، لمحها عدة مرات أثناء ذهابه وإيابـه داخل المتجر لأداء عمله، عمله الذي يقـتصر على حـمل بـضائع تجار التجزئة في عربـته الخشبـية ذات العجلات الثلاث بأجرة قليلة لا تكفي لمعيشـة فردٍ واحـد، بدا له أنها تبادله نفس النظرات، تقاسمه نفس الشعور، فتعلق بها وانجذب إليها، وأخذ يتفحصها بعينين جائعتين كما لو أنه لا يرغب في شي سواها .

وما أن غابت شمس التاسع من ذي الحـجة وجثم الليل بردائه الأسود على المدينة، حتى كانت طوع يديه، وحين صار في بـيته آمناً مطمئناً، تنفس الصعداء وأخذ يتحسسـها ليتأكد من حقيقـتها وأنها ليسـت خيالاً، ثم مايلبـث أن يقبلها بـشراهة لعدة ثوانٍ، يمسـكها بـيديه النحـيلتين ويغرز عينيه فيها إعجاباً بها. يمرر أنامله الحرشاء الطويلة كدَبّ الضبّ على خصرها فيشعر ببشرتها الملساء الباردة، يحتضنها بشدة كما لو أنها زوجته .

بـدأ يخطو خطواته داخل البـيت، يمشي الهوينى على أطراف أصابعه، يكتم أنفاسه خوفاً من أن تستيقـظ زوجته وأولاده الصغار، يمسك بها جيداً ثم يدخلها إلى المطبخ، إذ ليس هنالك مكان مناسب غير المطبخ، فبيته يتكون من غرفة متوسطة يسـكنها هو وزوجته وأولاده بـالكاد تتسع لهم، ومطبخ صغير مكتض بالأواني وثلاجة صدئة.

تضطجع الزوجة على سريرها مهمومة، يتبادر إلى ذهنها كابوس عيد الفطر الماضي وما فعله زوجها، ذلك الكابوس الذي جعل منها حبيسة الجدران إلا من حاجة ملحة للخروج، تلك الفضيحة -حد تعبير أبناء الحـي- التي لا تُنسى والتي جعلتهم محل سخرية واستهزاء جيرانهم، ينتابها قلق وخوف شديدين من أن يكرر الزوج فعلته، ماذا لو أتى بها ثانية؟ ماذا سيقول الناس عنهم ؟ كيف سيتقبـل الطفلان ذلك؟ تدور في مخيلتها الكثير من الاسئلة، ثم ما تلبث أن تسمع قرع نعاله تقترب، هاهي تشعر به يدخل المطبـخ، تنهض الزوجة وهي تتمتم وفي قرارة نفسها ألا يحدث ماتخشاه، وعلى وقع طقطقة نعال الزوجة تتغير ملامح وجه الرجل البشوش إلى وجه يكتنفه القلق والتوتـر، تلج الزوجـة إلى المطبخ بتؤده، تنظر إليه بحزن وهي تهز رأسـها يمنة ويسرة، تنسـدل دمعتان على وجنتيها إذ تراه يحـتضنها، ينظر إليها هو الآخر بحسرة بالغة، يضعها أرضاً من يديه، تقول له الزوجة :

- إلى متى سنظل هكذا ؟

= ستفرج بإذن الله.

يصرف الزوج نظره عنها ثم يخطو خطوات نحو البـاب، تخنقـه العبـرة حين يرى دمـوع زوجتـه تنهـمـر، يحاول أن يحتضنها ويمسح عنها دموعها لكن هنالك مايمنعه، يتجه ناحـية الغرفة، يرمي بنفسـه على السرير حزيناً، بينما تلتقـط الزوجة الدجاجة المجمدة من على الأرض وتضعها داخل الثلاجة وتعود إلى الغرفة غارقة في دموعها.

ذاكرة الكتابة



كان الأستاذ محمد عبدالقادر بامطرف كاتباً موسوعياً متعدداً في المجال الإبداعي، وأثرى المكتبة الأدبية والتاريخية بمؤلفات رائدة، إذ كتب في التاريخ والتراث والقصة والمقالة والمسرح والنقد والشعر العامي، وهو في ذلك كله لم يكن بالكاتب العابر. بل كانت له بصماته ورؤاه واستقصاءاته وإحاطته بالمجال الذي يؤلف فيه.

في ذاكرة الكتابة، نعيد إلى ذاكرة القراء آخر قصة قصيرة منشورة له، وكان لها صدى في مجتمع مدينة المكلا، وأثارت جدلاً فكرياً ونقدياً وسياسياً أيضاً. ففي سبتمبر 1987 نشرت صحيفة الشرارة الأسبوعية الصادرة في المكلا قصته القصيرة (ما هو السؤال؟). ولأن ما يكتبه الأستاذ يُقرأ بعناية وشغف على مستويات عديدة، فإن مضمون القصة – إن جاز الحديث عن شكل ومضمون كان صادماً للقارئ العام، الذي لا يفرق بين حكاية واقعية حقيقية، وأخرى إبداعية يؤالف فيها الكاتب بين الواقعي والخيالي، فأثارت القصة رعباً في المدينة، لارتباط حدث ليلي غريب فيها بمقبرة يعقوب التي تحيط بها بيوت المكلا القديمة، وعلى مقربة منها مدارس وأطفال يذهبون إليها ويعودون في أمان الله. كما أثارت أيضاً على صدى ذلك الرعب العام جدلاً نقدياً، ذهب إلى تأويل القصة إيديولوجياً من حيث مفعولها الذي كشف هشاشة الوعي المادي في مجتمع تديره فكر اشتراكي ونظام يساري، إذ اتضح أن الوعي المهيمن ما زال هو ذاك الذي يؤمن بالخرافة وعودة الأرواح وتمثلها في هيئات بشرية، كما في قصة الأستاذ بامطرف. وقد نشرت الصحيفة مقالين نقديين للأستاذين سالم عمر الخضر وأحمد سعيد هبير، من منظور إيديولوجي، ولم تنشر تعقيب الأستاذ بامطرف عليهما، لأسباب خاصة بها، ربما في سياق ألا يمتد الصدى إلى أبعد مدى. ولو لم تمتنع الصحيفة عن نشره لكان مثالاً مميزاً لكيفية التعقيب بطريقة راقية لا تخلو من طرافة في مناقشة الأفكار بقلم رشيق.

محمد عبدالقادر بامطرف

ما هو السؤال؟

في الساعة الحادية عشرة والنصف مساء دق جرس التلفون في منزلي بمنطقة خلف، فإذا بالمتحدث ابنتي زهرة من دار العرس في حي الثورة، وكانت قد ذهبت إليه لحضور حفلة زفاف، طلبت ابنتي زهرة أن أحضر إليها بالسيارة في الساعة الثانية عشرة ليلاً لأعود بها إلى بيتنا.

في الموعد المحدد كنت بسيارتي تحت دار العرس، فشاهدت عددًا من النساء نازلات منه، ثم جاءت ابنتي وقالت إن معها امرأة من حي الشهيد خالد، طلبت أن نمر بها على بيتنها في طريقنا إلى خلف، ودخلت ابنتي السيارة في أعقابها المرأة الغريبة، وعند دخولها امتلأت السيارة برائحة الحناء والكافور.

كان السراج الداخلي في سيارتي مضيئًا، فشاهدت من خلال المرآة العاكسة التي أمامي وجه المرأة الغريبة الجالسة خلف مقعدي مدثرة بشيدرها، ولكن وجهها كان باهتًا ومغمومًا، ولم أتبين ملامحه، ثم أطفأت السراج الداخلي، وسألت عن المرأة اسمها وأين يكون منزلها، فردت أن اسمها مريم عبدالرحمن المسكتي، وأن دارها كائنة بمنطقة الواسط وعينت لي موقعه، فطمأنتها أنني سوف أوصلها إلى عتبة دارها.

كانت الساعة قد تجاوزت الثانية عشرة بعد منتصف الليل عندما تحركت سيارتنا، وبعد عشر دقائق تقريبًا وصلنا عند الجولة الواقعة بين الطريق المؤدية إلى الميناء القديم والطريقة المؤدية إلى خلف، وكنت عازمًا على أن أمضي في اتجاه الميناء القديم، ثم انحرفت بالسيارة في ناصية ذلك الشارع صوب اليسار لكي أصل إلى بيت المرأة الغريبة بمنطقة الواسط من حي الشهيد خالد.

لكن المرأة استوقفتني حينما كنا أمام باب مقبرة يعقوب الغربي قائلة إنها سوف تنزل من السيارة، وقبل أن أهدئ من سرعة السيارة فتحت المرأة بابها وخرجت من باب السيارة الأيسر، ولقد خفت عليها السقوط على الأرض من جاذبية سرعة السيارة، ولكن المرأة أقفلت باب السيارة وراءها قائلة " الله يطول أعماركم "، وراحت تستعجل الخطو نحو باب المقبرة، والغريب أنني لم أشاهد للمرأة قدمين تمشي عليهما، ولم أسمع لمسيرتها صوتًا، وقد لاحقتها بنظراتي حتى دخلت باب المقبرة واختفت عن الأنظار.

ثم غيرت اتجاه السيارة ومضيت صوب طريق خلف.

وعندما وصلنا منزلنا فتحت لنا الباب أختي الساكنة معي في البيت، فصعدنا إلى غرفة الاستقبال، وكانت الساعة حوالي الواحدة بعد منتصف الليل.

جلسنا نحن الثلاثة، أختي وابنتي زهرة وأنا في غرفة الاستقبال، وراحت المرأتان تتحدثان بطلاقة لا تنقصها السعادة عن حفل الزفاف، وعن العروس، وعن النساء اللواتي حضرن الحفل، وعن ملابسهن وزينتهن، ولكنني كنت ذاهلاً عما كانتا تتحاوران فيه، ثم غادرت أختي الغرفة، وبقيت أنا وابنتي زهرة.

سألت ابنتي عن المرأة الغريبة وعن الكيفية التي تعرفت إليها، فقالت ابنتي إنها حينما خرجت من دار العرس متجهة نحو سيارتي شاهدتها واقفة تحت سراج الشارع الكهربائي ملتفة بشيدرها ومبرقعة وجهها، وأن المرأة تقدمت نحوها وسألت عما إذا كانت سيارتنا سوف تتجه إلى مقربة من حي الشهيد خالد، فكان رد ابنتي عليها بالإيجاب، فطلبت من ابنتي أن تتفضل بنقلها معها إلى تلك الجهة إذا كان هناك متسع في السيارة، فرحبت بها ابنتي.

وقد لاحظت ابنتي الانزعاج البادي على وجهي، فسألت:

- أراك منزعجًا يا أبتِ؟! ماذا في الأمر؟!

- إنني فعلاً منزعج من دخول المرأة الغريبة مقبرة يعقوب في وقت متأخر ومظلم من الليل.

- لا تهتم كثيرًا يا أبت، إن المرأة أبصر بطريقها .. دع الهواجس جانبًا!

- كلا ! ليست هواجس، ولكنني أشعر أن في الأمر شيئاً مزعجًا حقًا!

- لن يكون إلا كل خير!

- خيرًا إن شاء الله .. ألا ترين أن أتصل هاتفيًا ببيت عبدالرحمن المسكتي لأطمئن عن وصول ابنتهم إليهم سالمة من حفل الزفاف ؟ آمل أن يكون لديهم جهاز تلفون.

ولم أنتظر رد ابنتي وامتدت يدي بصورة عفوية إلى مرشد التلفون فقلبت صفحاته باحثًا عن الرقم التلفوني لعبد الرحمن المسكتي، فوجدت الرقم، فأسرعت إلى سماعة التلفون فرفعتها وأدرت قرص أرقام التلفون، وهنا خرجت ابنتي من غرفة الاستقبال قائلة أنها ستذهب إلى غرفة عمتها؛ لأنها تنتظر منها المزيد عن أخبار الزفاف.

وأجابني من الطرف الآخر صوت عبدالرحمن المسكتي، وكانت فيه حشرجة النوم:

ذاكرة الكتابة

- هالو .. من ؟ من المتحدث؟

- عفوًا يا أخ عبدالرحمن على إزعاجك، إنني سلمان عوض النارجيلة . أنا متأسف جدًا!!

- لا بأس ! سامحك الله ! ها ماذا وراءك؟

- يا أخ عبدالرحمن، كانت ابنتك مريم الليلة تحت بيت العرس (آل فلان) في حي الثورة، وطلبت منا أن ننقلها على سيارتنا إلى دارها، أعني بيتكم، ثم لما كنا إزاء باب مقبرة يعقوب الغربي خرجت ابنتك من السيارة مسرعة لا تلوي على شيء، فدخلت باب المقبرة، ولعلها بمرورها هذا تريد أن تختصر الطريق إلى بيتكم الكائن، كما ذكرت لي، بمنطقة الواسط بحي الشهيد خالد، والآن أرجو أن تطمئنني هل وصلت ابنتك إلى منزلك بالسلامة؟ إنني والله قلق عليها غاية القلق من الكلاب وشواهد القبور أن تصك قدميها في الظلام، لأن الوقت كان بعد نصف الليل، وكانت معي ابنتي زهرة في السيارة التي حضرت حفل الزفاف.

- ابنتي مريم؟!!!

- نعم يا أخ عبدالرحمن ..ابنتك مريم هكذا عرفتني باسمها وبيتها!

- يا أخي لا وقت للمزاح في هذه اللحظة من الليل!

- مزاح ؟! حاشا لله ! أنا جاد في ما أقوله ! طمئني يا أخي! أرجوك!

- اسمع يا سلمان ! أنا الذي أرجوك ألا تنكش بهذا المزاح الثقيل جرحًا كاد يندمل .. ابنتي مريم قد توفيت منذ أربع سنين .. توفيت من تعسر الولادة، ودفنت في مقبرة يعقوب، ولم يكن لي أولاد أو بنات سواها، رحمها الله، والبنت التي حضرت ابنتك زهرة حفلة زفافها البارحة هي أخت مريم من الرضاعة.

فأحسست بدوار وكأن الأرض تميد بي، ووقف شعر رأسي، بل وكل شعرة في جسمي، ثم تصبب بدني عرقًا، فوضعت السماعة على التلفون، وقد نسيت أن أعتذر لعبد الرحمن، أو أقول له كلمة مواساة، لقد غشيتني حالة ارتباك عنيفة.

وعادت ابنتي زهرة من غرفة عمتها، وسألتني وعلى محياها ابتسامة عريضة:

- هل عادت مريم سالمة إلى بيتها ؟

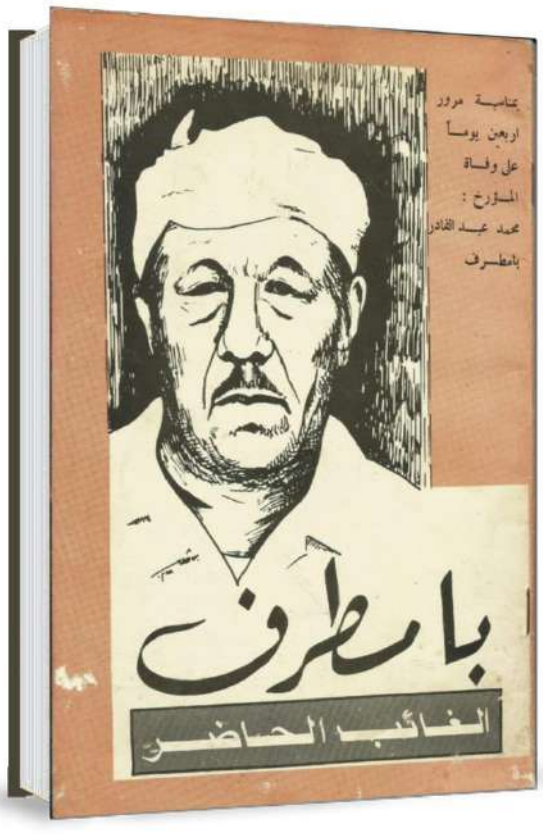
فقلت لها وأنا أداري الرعب الذي انتابني:

- نعم عادت إلى دارها .

- الحمد لله ! ألم أقل لك إن مخاوفك لم يكن لها ما يبررها؟ حسناً، سوف أكمل لك وصف حفل الزفاف، ولسوف تمتلئ عجبًا من أحوال النساء في هذه الدنيا.

- إنني يا زهرة متعجب بما فيه الكفاية من هذه الدنيا بأسرها، أتوسل إليك أن تتركيني لوحدي واذهبي إلى فراشك إلى جانب طفلك، وسنتحدث في الموضوع غدًا، رجاء .. رجاء.

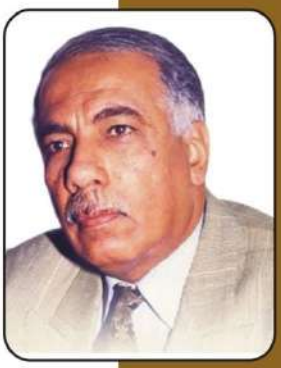
وقمت إلى السراج الكهربائي الذي بغرفة الاستقبال فأطفأته، وألقيت بنفسي على أحد الكراسي منهوك القوى، وتحوم كل أوهام الأحياء والأموات حول رأسي، وبرز من خلال كل ذلك سؤال.





أفكار للتداول حول تسمية المكلا

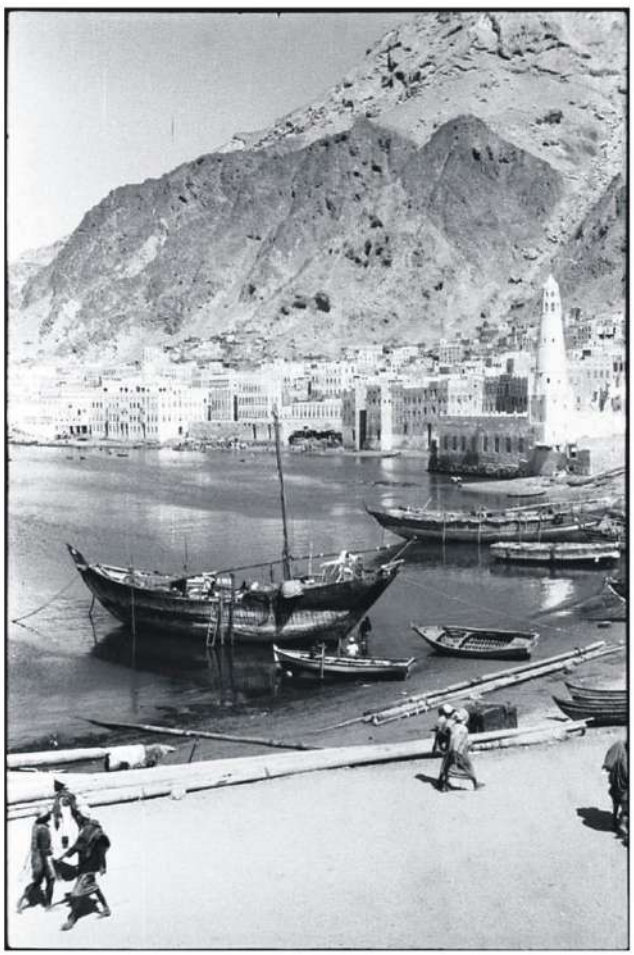
مقاربات



د. صالح أبوبكر بن الشيخ أبوبكر

مكلا ... ولو طارت

في رسالة كريمة وصلتني من الدكتور العزيز سعيد الجريري بالبريد الإلكتروني خصني فيها مشكوراً بنسخة من مقالة[1] شيقة ومثيرة له عن تسمية المكلا، بعنوان (فذلكة في تسمية المكلا)، لعله دبجها مدفوعاً بما ورد في كتابي عن (المكلا وأهلها)[2] من دعوة للجميع لإثراء موضوع الكتاب بالحوار والنقاش. فاستبشرت خيراً، وبدا لي كأن ما تمنيناه من دعوة لفتح باب للحوار حول ما آلت إليه أوضاع (المكلا وأهلها) قد بدأ يأتي أُكلُه، فكان أول الغيث على حد علمي، مقال الأديب الكاتب (المهاجر) الأخ العزيز سعيد الجريري، ففتح شهية الكتابة لديّ في هذه الخاطرة البسيطة لتعميم الفائدة، له أن ينشرها إذا أراد.



وإذا كان رأيه هو في مقالته أنها (فذلكة) التي من معانيها التكرار أو الإكثار من الشرح دون الإتيان بجديد، وذلك تواضعاً منه، فأنا أرى في محاولته جهداً علمياً وقيمة مضافة Added Value للبحث العلمي وفتحاً جديداً تجلت لي في فكرة التأسيس لمبحث جديد، يقوم على الكشف عما كتبه عنا المستشرقون من رحالة ومكتشفين ورجال مخابرات في الأزمنة الغابرة، حين كنا نغط في سبات عميق، فلم نطلع عليه ولم نعرف عنه. فحضرموت كما يعلم الجميع كانت ولا زالت مقصداً للكثير من الرحالة والمكتشفين والسياسيين وضباط المخابرات الأوروبيين الذين بقيت معظم تقاريرهم وكتاباتهم طي النسيان أو الكتمان بحكم قوانين النشر المعتمدة في تلك البلدان، وقانون (عدم الاكتراث) الوحيد عندنا الذي يدمغ حياتنا كلها. وأعتقد أنه قد آن الأوان للكشف عنها ونشرها للاستفادة منها؛ فهي قد سُجلت بعيون فاحصة وبدقة وعناية فائقة، وبدون موارية أو مجاملة، وهي لا تخفي شيئاً ولم تترك شاردة ولا واردة.

ويمكن المجازفة بتأطير هذا المبحث المقترح، أو لنقل المأمول تحفظاً في مصطلح (عودة الكتابات الحضرمية المهاجرة)، يمكن أن تقوم عليه ثلة من المثقفين الحضارم الذين يعيشون في مهاجر (اختيارية)، وهو ما سوف يعطي لإقامتهم معنى أكبر، إضافة الى أنشطتهم وأعمالهم وشؤونهم الحياتية، كغيرهم من بني البشر المقيمين في تلك البلدان، ويرفع عنهم ظاهرة (اللجوء السياسي). واعتقد أن معظم هؤلاء المقيمين في تلك البلدان وأكثرهم من المثقفين وذوي الخبرة والاختصاص، قد امتلك ناصية لغات تلك البلدان أو كاد، إضافة الى تخصصاتهم، فأصبح بإمكانهم القيام بحركة بحث علمية أدبية تاريخية معاكسة في الاتجاه لحركة (الاستشراق Orientalism) يمكن جمعها في مصطلح افتراضي بمسمى (الاستغراب Westernization) إذا صح التعبير، تقوم على اكتشاف ودراسة وتحقيق وترجمة كل ما كتبه عنا المستشرقون والرحالة والمكتشفون الغربيون، ونقلوه منا وعنا في غابر الأيام، وحانت اليوم لحظة استرجاعه وإعادة تصديره الى أصحابه على شكل (تغذية راجعة Feedback)، وفي إطارٍ من التعاون العلمي والتبادل الثقافي، وتشكيل الجمعيات والمنصات التي يمكن أن تقوم بذلك الجهد كي لا يبقى مبعثراً أو مثار خلاف. وأعتقد أن صدور (مجلة حوريت الثقافية) خطوة في هذا الاتجاه الصحيح.

وعوداً على بدء، أي إلى المكلا وأهلها، يبدو لي أن الأستاذ سعيد اختار أن يأتي المكلا من بابها. نعني البحر التي هي هبته بعد خلق الله، ولعله اعتقد أنه قد وجد ضالته في انطباعات بحار هولندي (سلاورهوف) زار المكلا عام 1924م، على ظهر باخرة هولندية في ثلاثينيات القرن العشرين، ففتح باباً للاجتهاد - نقصد الأستاذ سعيد - لم يسبقه إليه أحد، ربما بحكم إقامته في هولندا البلد الذي كان غارقاً بأكمله في البحر، وهو البحث في سرديات تسمية المكلا من خلال التفتيش في انطباعات ذلك البحار / الطبيب الهولندي، ولعل ما زاده طرباً واستبشاراً بالاقتراب من اكتشاف الحقيقة، حينما رأى اسم المكلا مرسوماً في تقارير ذلك البحار بشكل مخالف لما اعتاده الناس أي (المكلة Makallah) بدلاً من (المُكلا Mukalla). ولكن الأستاذ سعيد كان من الحصافة بحيث لم يكتفِ بذلك، بل تتبع ذلك الرسم في عدد من المصادر التي يُعتد بها مذكورة تفصيلاً في مقاله ذلك، بغية التحقق والتثبت من (اكتشافه) الذي كان قاب قوسين أو أدنى قبل أن يصدح بصرخة الاكتشاف (وجدتها... وجدتها)، وذلك من خلال الإحالة إلى عدد من القرائن وبالمضاهاة معها، لكن المحصلة النهائية كانت مخيبة، كما يظهر من خاتمة مقالته التي اختتمها بهذه العبارة "**إنما الأمر سياقي على أي حال، وعلى الباحثين أن يتقصوا شوارده**" التي يشتم منها رائحة الاستسلام للغموض واضحاً في (تسمية المكلا) واستمرار حالة (الرّن) فالمسألة عادها "**ما قالت قش**"، فكانت المراوحة في المكان نفسه الذي يقف عنده الجميع تقريباً، وهو الدوران حول اشتقاقات ومعاني لغوية لتسمية المكلا التي لا خلاف عليها أصلاً دون الإتيان بإجابة شافية وافية عن المسألة الأساسية المتمثلة في: أي المعاني اللغوية هو المقصود من تسمية المكلا، وما أصحها (مكنّة، مكِلهْ، مكله، مُكلاً) ومن أول من أطلقها ومتى؟

هناك شبه إجماع على أن لفظة أو اسم (مكلا/المكلا) مشتق من ألفاظ عربية مترادفة مثل (الكَلْءِ، والكِلاءِ، والكِلاءَة)، وصدّق على ذلك السيد ابن عبيد الله السقاف بقوله صراحة "إنه أسم عربي فصيح، لم تغير فيه العامية على مر السنين إلا بالشيء اليسير"[3] وهو ما عقد المسائل ووضع العصي بين الدواليب. ذلك أن استسلامنا لتلك الاشتقاقات مجتمعة أو متفرقة يثير أمامنا شبهة الفصاحة والثقافة. فمن أين لأهل المكلا حكاماً ومحكومين تلك الذائقة من الفصاحة والحصيلة اللغوية التي جعلتهم يتخيرون لمدينتهم اسماً فصيحاً يحمل معنى وظيفياً Functional للموقع (الميناء)، وعاطفياً Emotional كمأوى للبشر Habitat أو (المكنّة)[4] في لهجة أهل المكلا، وحصيلتهم من المعارف والعلم كانت كما وصفها الصحفي

المعروف محمد بن هاشم[5] في ثلاثينيات القرن العشرين في حضرموت كلها بـأنها لا تعدو أن تكون كتاتيب (عُلم) "وظيفتها إخراج من يؤمها من عمق الأمية إلى طرفها". وهذه فعلاً مفارقة عجيبة، وقد رأى الأستاذان بن بـدر والخضر[6] أن العلاقة السببية بين الوظيفة الطبـيعية للموقع الجغرافي والتسمية بالنسبـة للمكلا قـد جاءت عجيبـة، دون تفصيل منهما في ذلك (العُجُبْ/ العجب). ومن جانبنا فقـد ذكرنا في كتابـنا المشـار إليه "فنحـن بدورنـا لا نعتقد أنه قد كان هناك (مجمـع لغـوي) أو مجلس بـلدي للمدينة في أيامها الغابـرة قـد انعقـد ليقرر تسمية ذلك الموقع بالمكلا، وإنما هي طفرة شعّت في حالة من الاندماج العفوي أو التوحد بالبيئة إذا شئنا، فكانت المكلا". لكن إقـرارنا بـتدني المسـتوى الثقـافي والعلمي للعقـل الجمعي في المكلا لا يعني خلوها التام من نخبة أو حـرمانها من أية خبرة بـشرية قـد تتكون بالممارسة والاحتكاك مع (الآخر) الذي قـد يكون ضمن القادمين إليها من مناطق وادي حضرموت أو مما وراء البحار، وهم يحـملون شـيئاً من عبر ودروس التاريخ والحياة. من المعالم البارزة في منهج البحث عن تسـمية المكلا أن ياقوت الحموي لم يذكرها في (معجم البـلدان) إما لعدم أهمية وشهرة المدينة أو عدم إطلاق تسمية المكلا عليها حتى ذلك الحين، وهو في حدود (574هـ/ 1178م) أي بُعيد قدوم الشيخ يعقوب بـن يوسـف إليها حـوالي (553هـ/1158م)، وهذا يعني أنها لـم تكـن (المكـلا) حتى ذلك الحين. وفي هذا السياق ترى بـعض المصادر أن الظهور المبكر للمكلا كموقـع كان في حـدود القـرن الحادي عشر الميلادي وكان ظهورها كميناء بحري صغير لتفريغ وشحـن البـضائع حـوالي سـنة1035م، وتم تطويره في عهد الملك الرسولي (المظفر) حوالي سنة 1271م. غير أن تسميتها بـالمكلا أخذ في الانتشـار عند تأسـيس الإمارة الكسادية، ويُسجل لرسـو أول سـفينة عابـرة للمحيط بها حوالي العام1877م. ونحـن نرى أن جميع تلك السرديات تؤكد مقولة أن لا وجود لتسمية (المكلا) قبل الإمارة الكسادية، وأن هذه بدورها قـد أخذتها عن من قبلها في فترة الدولة الرسـولية نقـلاً أو تشبـيهاً أو فصاحة أو تمثلاً، ولا نستثني خبرة الكساديين البحرية أنفسهم حيث كانوا ربابنة أصحاب باع طويل في الأسفار وشؤونها يجوبـون البحـار، ويتعرفون على البـلدان، ويتبـادلون الخبرات. وهذا في رأينا ما يردم الهوة بـين اسم المكلا الفصيح وضآلة حظ أهلها من الثقافة والعلم، والتي منها الأسماء والمسميات للدولة الرسولية التي كانت أقرب الى اللسان العربي المبين. ولا شك أن شيئاً من رذاذ ذلك على الأقل لا بد أن يكون قد أصاب (الإمارة الكسادية) بحكم التسلسل التاريخي.

ولكن ما إن خُيل لنا أننا سنسـتكين ونعيش لحـظة الاطمئنان بكشف طرف الحقيقة، حتى أطلت برأسـها مفاجأة أخرى من خلال مقـال الدكتور سـعيد (سَمِيّةٌ للمكلا)، وهي (مكلة القضْب)، وهذه المرة من حيث لا نحتسب فعلاً، من غيل باوزير، مع احترامنا لها ولأهلها. وقد يبدو الأمـر للوهلـة الأولى أن تلك نقلة مغايـرة، بل معاكسـة في الجغرافيـا من البحر إلى اليابسـة، وفي الثقافة من الضحالة إلى الضآلة بمقاييس (المدينة) و(الريـف)، وهو الأمر الذي قد يبـدو للوهلـة الأولى أنه يستدعي إعادة النظر والحسابات في كل ما سبـق من فرضيات وتعليلات في تسـمية المكلا. ولكن مهلاً، فالأمر ليس بتلك البسـاطة، ولن يكون بـتلك الخفة،



ففي التاريخ سبقت الغيل المكلا كمكان للاستقرار البشري، ومن حيث العلم والثقافة، فالغيل تعد من مراكز العلم والثقافة في حضرموت على تواضعهما فيها. وفي رأينا أن الجديد، وإذا شئنا (الاكتشاف) الذي جاء به مقال الأستاذ سعيد هو أنه دلنا على وجود (سَمِيَة للمكلا)، لم يكن الكثير يعلم بها وأنا منهم، ولم آخذها في الاعتبار عندما وضعت كتابي عن (المكلا وأهلها). فأنا أراه اليوم يفتح باباً للاجتهاد من غير مداخل الفصاحة في اسم (المكلا)، كما ورد عند ابن عبيد الله السقاف، فتكدست جميع التخريجات تقريباً عند المعاني والاشتقاقات اللغوية. لذلك فأنا اغتنم هذه الفرصة للمساهمة بتواضع في هذا الحوار، لعلني استدرك ما فاتني أو أضيف إلى معلوماتي بعد صدور الكتاب لإثراء الموضوع، فتبادر إلى ذهني أن الجامع بين البحر واليابسة والريف والمدينة، وبالنتيجة بين المكلا والغيل في موضوع التسمية يمكن أن يكون الشيخ يعقوب بن يوسف شيخ المكلا ووليها الذي دعا لها بالخير والنماء، فكانت المكلا. فكما جاء في المصادر التاريخية، فقد حل ذلك الشيخ الجليل بها مع بعض من أبنائه وأحفاده في حوالي 553هـ/1158م، وهو التاريخ الذي يجمع المؤرخون تقريباً على أنه بداية الاستقرار والاستيطان البشري في ذلك الموقع الذي سيصبح اسمه (المكلا). وإذا كان الخليفة العباسي المنصور هو مؤسس بغداد، فإن الشيخ يعقوب هو راعي المكلا والدال عليها، لذلك وصفَتْها (مجلة العربي) الكويتية في أول استطلاع لها عام 1965م بأنها "المدينة التي بدأت بضريح"[7]. ومعلوم أن الشيخ يعقوب بن يوسف هو الجد الأكبر أو الأول الافتراضي لأسر آل باوزير الكرام في جميع أنحاء حضرموت، إذ لم يمكث أبناء الشيخ وأحفاده جميعاً في المكلا، بل انتشر أغلبهم في جميع النواحي في حضرموت، مبتدئين بالأقرب مثل الشحر، والغيل الني يمكن اعتبارها مركزهم أو مصدرهم الرئيسي فيما بعد، فهل يستبعد أن تكون هناك، ولو شبهة علاقة بين (مكلّة السمك) و(مكلّة القضب).

خلاصة القول، سيبقى السجال قائماً عن تسمية المكلا، ومستمراً لأنه صادر عن حرية الرأي والفكر المكفولة للجميع، ولكن لا يضير المكلا منه شيء، فهي المكلا شئنا أم أبينا، وهي مقيمة فينا (ما أقام عسيب، أو بقيت قارَة المكلا)، كما جاء في كتابنا، وفي جميع الأحوال حق لأهلها أن يتمثلوا قول أبي الطيب المتنبي:

أنام ملأ جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاها ويختصموا

ومن لا يفهم في الفصاحة فيمكنه التمسك بالقول الدارج: مكلا ولو طارت.

الهوامش:

(1) بعنوان: فذلكة عن تسمية المكلا، كنبه في أمستردام بتاريخ 24/12/2024م، وأرسله إليّ لتبادل الرأي.

(2) كلام عن المكلا وأهلها، دار حضرموت للدراسات والنشر، المكلا 2023م.

(3) عبد الرحمن بن عبيد الله: إدام القوت في تاريخ حضرموت، مخطوط، مكتبة أبن عبيد الله بسيوؤن.

(4) كما عبر عن ذلك للشاعر الشعبي بامحيسون من روكب الملقب بشاعر آل كساد بقول:

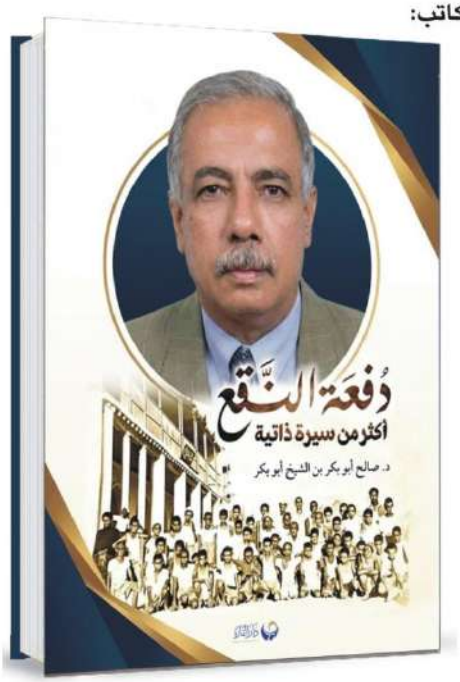
مكنّتنا مكنّة تجلي الهَمْ وكُلْ مبعِدْ مكنتنا تجيبُه

(5) في كتابه (رحلة إلى الثغرين، الشحر والمكلا، 1931).

(6) سالم عمر الخضر، عبده عبد الله بن بدر: المكلا عروس البحر الحضرمية، مركز عبادي للدراسات، دار الكتب العربية عدن-صنعاء 1995م.

(7) مجلة العربي الكويتية، العدد (79)، يونيو 1965م.

صدر للكاتب:



2026

مقاربات

د. سعيد الجريري

فذلكة عن تسمية المكلا

((قُبَيل المساء، هناك عند نهاية منحنى واسع، مختبئ نصفه خلف رأس صخري بارز، تستكنّ المكلا، مثلَ عشّ صغير أبيض بين الصخور)).

هكذا بدت مدينة المكلا للشاعر والروائي الهولندي يان ياكوب سلاورهوف، القادم إليها على متن سفينة، في طريقها إلى جزر الهند الشرقية الهولندية، عام 1924.

قبل قرن من الزمان دوّن سلاورهوف (1898 – 1936) انطباعاته عن زيارته مدينةَ المكلا، ونشرَها في مجلة (الأرض وشعوبها) الشهرية. كان يعمل حينئذٍ طبيبَ سفينةٍ بعد تخرجه في جامعة أمستردام، عندما رست السفينة البخارية ريو التابعة لشركة شحن، في ميناء المكلا. ثم طُبعت انطباعاته تلك، بعد وفاته، في كتيب عنوانه: Een bezoek aan Makallah، ثم ضُمّنت مادتُه في صدارة مجلد عنوانه (يوميات وتقارير السفر) ضم المنشور، والمخطوط في صندوق رحلاته شرقًا وغربًا عن البحار والموانئ والمدن التي مر بها أو زارها وافتتن بها.

ولعل من محاسن الصدف أن أعثر على ما كتبه سلاورهوف عن المكلا هذا العام 2024 بعد مرور مائة عام بالتمام والكمال، وأقدم ترجمته إلى القارئ؛ ليرى صورة المكلا القديمة بعينَي أديب يعد أحد أهم الشعراء والروائيين الهولنديين في فترة ما بين الحربين العالميتين، واستحق عن جدارة – بشخصيته وحياته وعمله – لقب الرومانسي الوحيد في الأدب الهولندي[1].



(1)

ولعل اللافت في العنوان رسمه المكلا بملفوظ مختلف عن المتداول كتابياً: Makallah مَكلّة، وليس Mukalla مُكلاّ، فبدا لي الأمر مستوجباً وقفة ما، بالنظر إلى أن هذا الرسم منذ مائة عام، فضلاً عن أن في دماغي فكرة ظلت (تزنُّ)، منذ أن سمعت ثم قرأت تخريجة تسمية مدينة (المكلا) بأنها مشتقة من جذر الفعل الثلاثي كلأ يكلأ. ولعليّ كنت أهمس للأصدقاء بين حين وآخر: أن التخريجة - رغم تداولها الذي يوشك أن يكون كالحقيقة التاريخية واللغوية المطلقة - "ما قالت قُشْ" عندي، لكن ذلك الزَّنَّ لم يَعْدُ كونه حدساً، لا دليلَ عليه مخالفاً.

ولعليّ لم أكن لأشغل بالي بالبحث عما يبددزَنّ تلك الفكرة، فقد كنت أترقب أن يؤصّل باحثون في تاريخ المدينة وجغرافيتها هذه التسمية، في مداخل دراساتهم، ما يؤكد المتداول أو يفنّده. إلا أن أغلب أولئك لم يكونوا، في ما يبدو، معنيين بمراجعة ما يكرره السابقون عن أصل التسمية، فهم يُحيلون إلى مراجع تردد، بطمأنينة علمية، كلأ يكلأ، و كلاّء وكِلاءة، وكأن الإحالة إلى السابق مُغنيةٌ، أو قاطعةٌ مانعة.

(2)

يُحال في تعليل تسمية المدينة غالباً إلى الفعل كلأ، بمعنى حفظ. يقال: كلأكَ اللهُ. أي: حفظك الله ورعاك. ويُشار إلى أنها سُميت بهذا الاسم لأنها تكلأ السفن من الريح، إذ تلوذ بها من محيطٍ هائجة رياحُه وأمواجُه في موسم الخريف[2].

ولعل أهم ما يُحال إليه مرجعاً في تعليل التسمية كتاب (إدام القوت في ذكر بلدان حضرموت) للسيد عبدالرحمن بن عبيدالله السقاف (ت 1375هـ - 1955م)، فهو يثبت رسم اسم المُكلاً - بهذا الشكل - محيلاً إلى مادة (كلأ)، منتهياً إلى أن المكلاّ "اسم دال على مسماه"[3] وكذلك هو رسم الاسم في الدراسات والكتب اللاحقة المعنية بالتاريخ المعاصر، فاللاحق يأخذ عن السابق، ويحيل إليه بهامش وفق شكليات الأمانة العلمية، ما عدا كتاب (كلام عن المكلا وأهلها) للدكتور صالح أبوبكر بن الشيخ أبوبكر (4)، ففيه سعة في تأمل التسمية وفرضياتها، ولم يغلقها على قول سابق.

فهل كان هذا الاسم المشتق من الجذر الثلاثي كلأ، تحوُّلاً من المسمى البسيط (الخيصة) المنسجم لغوياً وثقافياً مع مستوى أهلها البسطاء، إلى المسمّى المفخَّم (المُكَلاّ) بتركيبه الذي يضطر الخاصّة والباحثون إلى تقليب المعاجم وأمهات الكتب لمعرفة أصله وتعليله؟

يضيف ابن عبيدالله بعد إحالات معجمية: "ومنه تعرف أنه عربي فصيح، لم تتصرف فيه العامّة على مر السنين إلا بالشيء اليسير"[5] فهل مِن تساؤلٍ عن ذلك الشيء اليسير الذي تصرف فيه العامّة على مر السنين؟ وهل يكون من المنطقي قلب الفرضية، بأن نتصور الاسم غير ذلك في الأصل عند العامّة، ثم تصرّف فيه الخاصّة بالشيء اليسير أو غيره، تعريباً وتفصيحاً، وإرجاعاً إلى جذر كلأ؟

(3)

لعل رسم سلاورهوف اسمَ المدينة Makallah مكلة وفق ملفوظها عام 1924 - على لسان من تولى الترجمة في أثناء الزيارة، وهو طبيب درسَ في القاهرة - يثير فضولاً ما، ربما لا ينبغي معه تجاهل قيمة هذا الرسم تاريخياً، باعتباره ترجمة صوتية لملفوظٍ محلي عمرُهُ الآن مائة عام. خاصة أن رسم الاسم بهذا الشكل لا نجده عند سلاورهوف وحده. بل هو كذلك Makallah


سلاورهوف

في القرن التاسع عشر، عند ناشر ورسام الخرائط الأمريكي ألفين جيويت جونسون، 1866، وهو كذلك أيضاً Makallah في مخاطبات السلطان غالب الأول ومراسلاته، كرسالته إلى العميد وليام والتون في 16 فبراير 1917. وهو Makalla - على سبيل المثال لا الحصر - في كتابات الرحالة في مجلة الجمعية الجغرافية بلندن، 1834، وفي كتاب أدولف فون فريده (رحلة في حضرموت)، 1843، وفي الموسوعة الأمريكية، 1879، وفي كتاب تيودور ومايبل بنت (جنوبي جزيرة العرب)، 1900، وفي تقرير الجيولوجي البريطاني أو. إتش. ليتل (جغرافيا وجيولوجيا المكلا)[6]، وفي تقرير فان در مولن إلى الجمعية الجغرافية الملكية الهولندية عن زيارته حضرموت، 1931، وهو كذلك أيضاً في سجلات حركة الملاحة من الميناء وإليه، مثلما هو في شهادات مواليد المدينة من جنسيات أخرى، كالهنود مثلاً، وهو رسم يخالف ما صِيرَ إليه منذ ثلاثينيات القرن، إذ حدث تحوير في الملفوظ والمرقوم من Ma-kalla إلى Mu-kalla.

فما الذي اقتضى ذلك التحوير الطارئ؟

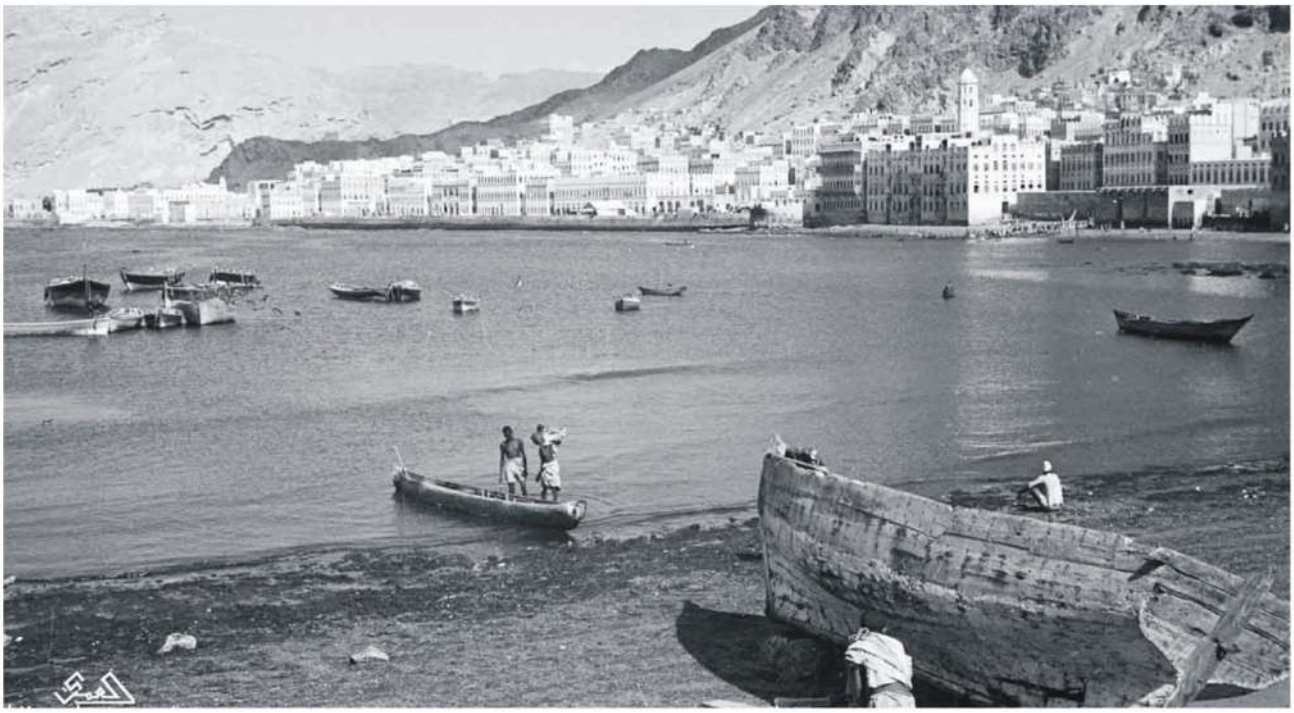
هل يعود إلى عوامل لغوية وثقافية موصولة بنقل الأسماء العربية إلى اللغات الأجنبية ولاسيما الإنجليزية، بعد أن كان الاعتماد غالباً على اجتهادات المستشرقين والرحّالة؟ وهل أدى ذلك إلى استبدال Makallah و Makalla بـ Mukalla مع اطراد توثيق الأسماء العربية في الخرائط العالمية، والوثائق الدبلوماسية، وجوازات سفر رعايا الاستعمار؟ وهل يعكس هذا التحوير تحولاً في نظام الترجمة الصوتية، وانتقالاً من نمط أوروبي تقليدي إلى نظام إنجليزي حديث في ضبط ما يقابل حركات التشكيل العربية، بما يوافق تصور ما عن الاسم، غير بعيد عن الاجتهاد في تفصيح التسميات المحلية أو تعريبها بإخضاعها لمعيارية لغوية عربية رسمية؟[7].

(4)

هل حدث ذلك بأثرٍ من معيارية لغوية عربية وأجنبية حقاً أم هل هناك سردية أخرى لتسمية المكلا؟

لنبتعد تكتيكياً، وفق تعبير ابن الشيخ أبوبكر "عن المعاني الاصطلاحية لتلك التسمية التي لم تخطر قطعاً ببال ساكنيها"[8]، ونقترب من طبيعة الأسماء والمسميات في منطقها ومنطوقها المحلي حينئذ، إذ لم يكن للعلم شأن في المكلا، فهي حتى 1245هـ كانت لم تزل خيصة[9].

لعلَّ تسميتها بـ"الخيصة" منسجمة مع طبيعة (عفوية أهلها) وبساطتهم، ومن ذلك اختيارهم كلمة قُرضة من مرادفات الميناء، فلا تدرج على ألسنتهم كلمة ميناء. وفي تسميتهم موضع إرساء قواربهم



يطلق الصيادون اسماً مشتقاً من فعل الإرساء المحلي هو (المَجْحَب) - بفتح فسكون - ولا تدرج على ألسنتهم كلمات أخرى فصيحة مثل: مرفأ أو مرسى، ناهيك عن كلمة مثل: مَكْلاً أو مُكلاً، من كلأ يكلأ. ولو فعلوا لكان الاسم من فعلهم المضعّف: جَحّب يُجحّب السنبوق، هو المُجَحّب، على زنة المُكلاً، ولكنهم لا يفعلون، ومازال المجْحَب مَجْحَباً، إلى اليوم، ويجمعونه على مجاحب، ويلفظونه على سجيتهم اللغوية (مياحب). فهل يكون التساؤل طبيعياً هنا عن مسار ذلك التحول من مستوى بسيط إلى آخر معقد؟ من مستوى الخيصة والقُرضة والمجْحَب (والعيقة أيضاً) لغوياً وثقافياً، إلى مستوى كلمةٍ لا يُحسنون لفظها، قادمة من أعماق معاجم الخاصّة، منطوقها غير مكتوبها: المُكلاً؟

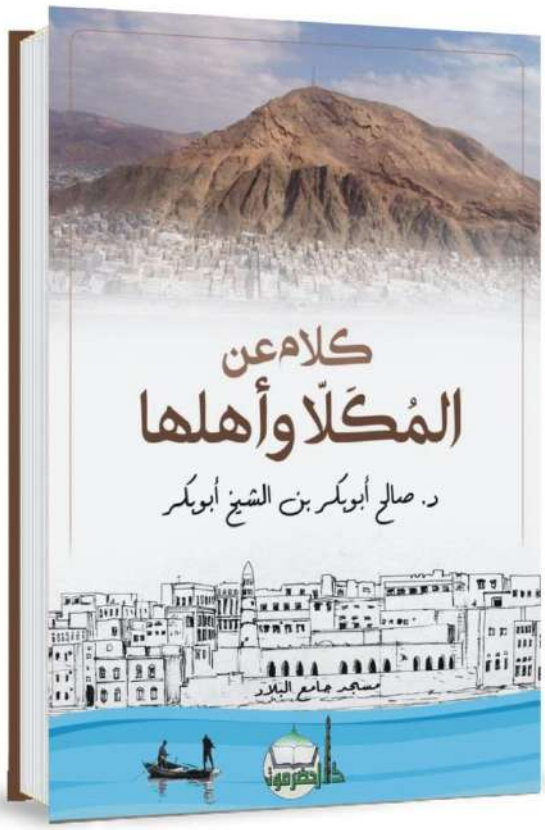
(5)

يبدو لي أن تعليل تسمية المُكلا بكلأ يكلأ كلأً، أو كلأً يُكلئُ تكلئةً وتكليئةً بعيد، ربما، عن طبيعة المكان والزمان واللغة والثقافة في لحظة التحول من خيصة أكواخ صيادين إلى بلدة ساحلية ثم مدينة تهيمن فيها لهجة محكية ليس لها حظ جيد من فخامة وجزالة لغوية حتى تصف مكاناً بأنه مُكلاً. فهل كان مسمّيها ضليعاً في العربية، فردم هوة لغوية سحيقة بهذا التحول من الخيصة إلى المكلا؟

هل نذهب مع المؤولين من المعاجم ومُطبّقي معيارية (العربية) على المحكية، فنزعم أن جذر الاسم من فعل مشابه هو (كَلَى، كَلِيَ). يقال: كلِيَ الرجلُ. أي: أتى إلى مكان فيه ستر؟ إن فعلنا، فهذا الجذر ألينُ بألفه المقصورة من جذر (كَلأ، كلأً) بهمزته الواقفة في الحلق، وعندئذٍ يكون الاسم هو (المكلى)[10]، ويسهل القول عندئذٍ بأن إبدال آخره هاءً أسلس من القول بتخفيف همزة (مُكلاً) لتصبح (مُكلاً) أولاً، ثم يتصرف فيها العامة، فإذا هي على ألسنة عوَامّ المدينة ولا سيما الأحياء الثلاثة القديمة (مكلّهْ)، كما أشار ابن الشيخ أبوبكر[11].

لا قطعيات ههنا. فإن هي إلا استدلالات لغوية وثقافية وتاريخية، للاقتراب من طبيعة التسمية. لذلك أجدني أميَل إلى كثير مما أشيرَ إليه في الـ(كلام عن المكلا وأهلها)، فهو من أهم الكتب الحديثة المحيطة بأحوال المدينة وتحولاتها. فضلاً عن أن مقارباته تُخضع كل شيء لإعادة النظر والقراءة، والاستدلال بالقرائن من الداخل، وليس من المعاجم غير المحيطة بتفاصيل معجم المحكية الحضرمية الذي بات ضرورة، وينبغي إنجازه، فالمحكية بمستوى لغة موازية لمعاجم العربية، ولعلها بمنزلة اللغة الأم في حياة الناس، لا العربية التي ليست هي لغة الحياة اليومية – للأسف - ولا لغة التفكير والتعبير عن الذات والوجدان[12].

هناك إشارة مهمة في كلام ابن الشيخ أبو بكر، إلى اللسان المحلي الشعبي (المكلاوي)[13] الذي "يلفظها بشيء من التحنُّن (المكلّهْ) – بكسر اللام وتسكين الهاء". ويضيف: "وهو ما يقرّبها إلى معنى (المكنّة) أو المكان الذي نأوي إليه ويحفظنا ويحرسنا بعد الله". ويعلل: بأن اللام ربما كانت نوناً قلبت لاماً – وهما من مخرج صوتي واحد- فأصبحت بلهجة سكانها (المكلّهْ)[14]



بالتصحيف لغةً والتواتر ممارسة ومعايشة. ولعل من الطريف أن هذه الإشارة لم يبقها بعضهم دارجة في حديثهم، بل أثبتوها في لوحة تجديد عمارة مسجد أبي بكر الصديق في منطقة حَلْف: (المكلّة)[15] هكذا، وليس المكلاّ، كما هي في التدوين الرسمي المتداول. فهل يُعد ذلك من تحويرات العوامّ اسمَ المدينة عن جهل منهم بأصالة التسمية في اللسان العربي الفصيح؟[16].

لا يبدو الأمر كذلك. فهناك (مَكلّة) أخرى في حضرموت، وإن تكن صغيرة لم يسمع بها الكثيرون. أعني (مكلّة القضب) في غيل باوزير. فهل تُستدعى لتعليلها اشتقاقات كلأً يكلأ، وليس في غيل باوزير بحر ولا ساحل ولا مراكب أو سفن؟ لكن هل بقيت هذه الـ(مكلة) غير مكتفية بنفسها ولم تستغنِ عن المضاف إليه (القضب) بحذفه، والاستعاضة عنه بـ(ال) التعريف أو العهدية، كما هو حال (المكلّة) –المدينة الذائعة الصيت– لأن بين المسمّيَيْنْ بوناً شاسعاً، فكان لابد أن يُميَّز بينهما بإبقاء تركيب الإضافة في الأولى (مكلة القضب)، واكتفاء الأخرى بنفسها شهرة ومكانة، فيقال: المكلة، تماماً مثلما يقال أحياناً عن غيل باوزير الغيل، أو عن غيضة بن بدر عاصمة محافظة المهرة الغيضة، أو العاصمة المصرية: القاهرة، ولا يقال قاهرة المعز، وهكذا. إنما الأمر سياقي على أي حال، وللباحثين أن يتقصوا شوارده.

أمستردام: 24/12/2024



هوامش:

(1) كنت في مكلا 1924، يان سلاورهوف، ترجمة: د.سعيد الجريري، تقديم: د.هوب دي يونج، مجلة "حوريت الثقافية"، العدد الأول، ربيع 2025: 69- 79.

(2) لعل ذهن المتلقي ينصرف، بتلك الإشارة وربط الوظيفة بطبيعة المكان، عما في التسمية من نفي العلاقة بين الفعل المجرّد كلأً، واسم المكان منه مَكْلأً، على زنة مَرْفأ ومَرْسىَ مبنى ومعنى، واسم المفعول منه مكلوء، والفعل المضعّف كلأً يُكلّئ. يقال: كلأً السفينة من الساحل قرّبها أو أدناها. فـ مُكلأً هنا صفة للسفينة لا المكان. فإن كان ذلك كذلك –وهو كذلك– فإن هذا الجذر بالتضعيف تنتج عنه صفة لا يكون بها المكان حافظاً للسفن من الريح، بل يمكن وصله بالمدينة محروسةً محصّنة. فهل ينتفي القول بأنها سميت بهذا الاسم لأنها تكلأ السفن؛ لأن الاسم من الفعل المجرد مَكْلأً –وهو ليس مكلأً– في حين أن المضعف كلأً لا يعني الحفظ من الريح، بل يحيل إلى سياق الإرساء، كعملية يومية بعد العودة من عرض البحر؟.

(3) إدام القوت في ذكر بلدان حضرموت، عني به تاريخياً محمد أبوبكر باذيب، وعني به أدبياً محمد مصطفى الخطيب، دار المنهاج، الطبعة الأولى، 2005: 109.

(4) كلام عن المكلا وأهلها، د. صالح أبوبكر بن الشيخ أبوبكر، توزيع دار حضرموت للنشر، المكلا، الطبعة الأولى، 2024.

(5) إدام القوت: 110.

(6) جغرافيا وجيولوجيا المكلا 1925، النسخة العربية، 21:2022. ومن اللافت أن اسم السلطان القعيطي – بفتح القاف وكسر العين – مرسوم بالحروف اللاتينية el Kaiti وليس Al-Quaiti – بضم القاف وفتح العين – كما في الرسم المتداول لاحقاً والآن.

(7) الملاحَظ أن كلاً من المكلا ومَسقط في كتاب تيودور ومايبل بنت (جنوبي جزيرة العرب)، 1900 مكتوبتان Makalla و Maskat، بخلاف ما كُتبتا به لاحقاً وتُكتبان به حالياً Mukalla و Muscat ما لعله يؤكد أن ضم الميم رسماً ولفظاً طارئ على اسم المكلا، طروءَهُ على اسم مَسقط رسماً لا لفظاً. فاسم مَسقط القديم هو (مَسْكت) أو (مَسْكد) – بإبدال متبادل بين التاء والدال – ففي عام 1937 طُبع في أوساكا باليابان، في مطبعة دار الطباعة الإسلامية العربية كتاب (الشعر العماني المسْكتي في القرن الرابع عشر الهجري، ديوان أبي الصوفي، الشيخ سعيد بن مسلم العماني المسكتي)، وصدرت مؤخراً (2023) للكاتب العماني طارق المنذري رواية (مسْكد)، عن دار الفرقد، وهي رواية تاريخية اجتماعية تروي تاريخ عمان الحديث، وتعود أحداثها إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وأذكر إذ كنا صغاراً كان من مسموعاتنا (مَسْكت)، لا مَسقط. حتى أن هناك بيتاً للشاعر عوض بن سلم السباعي كان أهزوجة الرجال والنساء في الديس الشرقية، لما فيه من طرافة تشبيه بعض قُرانا الصغيرة، بـ مَسْكت وظفار، ومصر:

(ضَرْب الصّرَى) سُوق (مَسْكَت) و(الغرَيفةْ ظفار)

و(الواسطةْ) (مصر) لي فيها موَال التيَار

التيار: التُّجّار

(8) كلام عن المكلا وأهلها: 62.

(9) إدام القوت: 125.

(10) رُسمت المكلا (مكلىّ) في رسالة إلى الشيخ عبدالله بن أحمد بن رواف قاضي مكلىّ،1911 (وهو سعودي من بريدة).

(11) في إشارات ابن الشيخ أبوبكر التي يمكن التقاطها ذكره ألقاباً هندية (كلام عن المكلا وأهلها:27)، فضلاً عن غيرها من الألفاظ الهندية الدخيلة أو المندغمة في حياة المكلا وأهلها، في العمارة والمأكل والملبس ...إلخ. فماذا لو ذهب بها بعضهم إلى أن يفترض جدلاً كون الاسم هنديّ الأصل. وبالمثل قد يلتقط آخر إشارة أخرى في الكتاب، قد تمر ولا يُلتفت إليها، عن شيخ من أرض الجعافرة بقرب عمان (ربما يقصد المهرة) –وما بين الهلالين هنالابن الشيخ أبوبكر- كان يرتادها مع أتباعه، وكان خبيراً في شؤون البحر، وكان ذلك الشيخ (المنصوري) أول شيخ للصيادين. فهي إشارة قد تفضي إلى تقصيّ احتمال أثر مهري في تسمية المكلا - مثلما يقال عن مهرية اسم الشحر- فكلمة (مكلى) في المهرية تدل في سياق ما على المكان الذي يؤوَى إليه ويُحتمَى به:(من حديث مع د. سعيد القميري، أستاذ مختص في اللغة المهرية). فإن ضربنا صفحاً عن هذا كله، فالمعروف أن (الحارة) هي أقدم أحياء المكلا. وهي من دون أحيائها بهذا الوصف مع أنها حافة كغيرها: حافة العبيد، حافة باسويد ... إلخ. ما يثير تساؤلاً حول هذه التسمية، وعلاقتها باسم المكلا. فالحارة في اللغات القديمة، السامية من معاني مَكللو- بفتح الميم – Makallu كما في قاموس اللغة الأكدية – العربية، د. علي ياسين الجبوري: 322، 315. فهل من المصادفة أن تسمى المدينة بـ(المكلا) وأقدم أحيائها بـ(الحارة)، من دون صلة بهذا السياق، حيث لا حارة في حضرموت إلا في المكلا، قبل أن يفد إليها مسمى (عاقل الحارة) مؤخراً.

(12) لعل من المناسب هنا الإشارة إلى أن تدوين الشعر الشعبي وطباعته، بإخضاع كلماته للرسم الإملائي في العربية كثيراً ما يجني على هذا الشعر المتداول مشافهة. فمثلاً لا حصراً، يرددون بيتاً شعرياً ارتبط بواقعة مشهورة:

على خازوق باروتنا بيّتْ و ضَلّى ونفّقنا البضاعة وسلّمنا المكلا

فتجد رسم الفعل (ضَلّ)، في الصحف والكتب والمواقع الإلكترونية، (ظلاً)، وهما فعلان مختلفان. أو لنقل إن للفعل الأول (ضلّ) في اللهجة الحضرمية خصوصية محلية ليست في الفعل الآخر (ظلّ)، فاللهجة تشتق من فعلها اسماً لا وجود له في العربية من الفعل (ظلّ). أعني: مَضَل. قال المحضار في أغنيته الشهيرة:(الصبر لا جاوز حدوده قتل):

يكفي إذا حصّلت منّك مضَل في قصر عالي با نضلّي

(13) الألف في(مكلاوي) ليس دليلاً على أنها مكلاً، فهناك من ينسب إليها؛ فيقول (مكلّيّ)، قبل أن تروج النسبة بـ(مكلاوي) ربما، وهي على أي حال، كقولهم نسبة إلى المحلة محلاوي وإلى مكة مكاوي، ناهيك عن الأهلاوي والزملكاوي.

(14) ولعل في ذلك شيئاً مما أشار إليه السيد عبدالرحمن بن عبيدالله السقاف مما تصرفت فيه العامة على مر السنين. غير أن التصرف لا يكون من العامة دون الخاصة، كما يبدو، فناشر كتاب تاريخ المستبصر لابن مجاور، تطوّع بوضع ضمة على ميم المكلا، لا وجود لها في نسخة حسن باشا من المخطوط في 1003 هـ: مكتبة الثقافة الحديثة، القاهرة 1996.

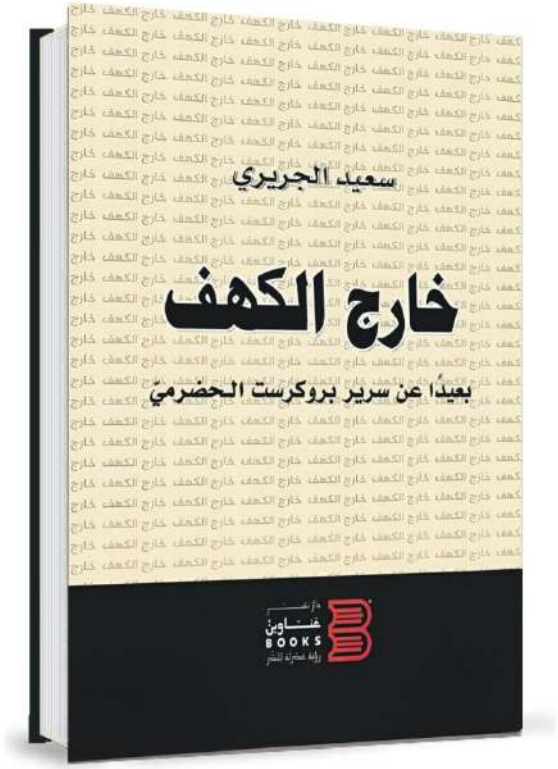
(15) صيغة المكلة شائعة في المحكية (وفي العربية أيضاً)، كالمسلة، المحلة...إلخ. حتى سجادة الصلاة تسمى مصلة، وجمعها مصيل، مثلما تُجمَع مخدّة على مخيد. وهناك أغنية شهيرة للفنان محمد مرشد ناجي:

يا نجم يا سامر، سامر فوق المَصَلّة كلّن معه محبوب ونا ليَ الله

والمصلّة المقصودة هنا هي منطقة في تعز اليمنية، ورسمها الكتابي الرسمي معرّب مفصّح (المُصَلّى).

(16) أتذكر في هذا السياق واقعة طريفة أظنها مفيدة. صدَفَ في مطلع التسعينيات أن كنت أدقق أبحاث مجلة كلية التربية لغوياً، وكان بينها بحث عن المياه في مسقط رأسي "الديس الشرقية". كرّس فيه الباحث، وهو من إحدى مدن الساحل، جهده على أهم نبعين للمياه أو "معينين" هناك هما الصَّيْق وصَنْعة. لكنه استسهل رسم اسم المعين الثاني إملائياً، فأثبته هكذا: صنعاء! فلفتت انتباهه إلى ما وقع فيه من وهم الرسم، وأحلته إلى طبيعة التسمية المحلية لغوياً بدلالتها المأخوذة من تضاريس المكان: أرض صَنْعة على شاكلة أرض سَبْخة.

للكاتب:



2022

مقاربات



صابر بامطرف

الذكاء الاصطناعي وموقع الموسيقا اليمنية في سياقات الاستيلاء الإسرائيلي: مقاربات تاريخية ومخاطر مستقبلية

(2 - 1)

مقدمة:

في مساءٍ بارد من ثلاثينيات القرن العشرين، في إحدى شقق برلين، وتحديدًا عام 1930، كان العالم الفيزيائي الشهير ألبرت أينشتاين **Albert Einstein** يستقبل في منزله ضيفه، المخرج السينمائي سيرجي أيزنشتاين **Sergei Eisenstein**. على غير العادة، لم يكن موضوع السهرة فيزياءً نظرية أو ابتكارات مونتاج، بل صوت امرأةٍ تغنّي وتعزف أغاني يمنية. فقد سبق أن حضر أبو النسبية إحدى حفلاتها وأُعجب بأدائها الخيالي، ودعاها إلى بيته. كانت تلك المرأة هي المطربة والملحّنة ذات الأصول اليمنية براخا زفيرا **Bracha Zefira**، إحدى أوائل من حملن الغناء اليمني- اليهودي إلى فضاءات المسارح والإذاعات في أوروبا وفلسطين (Hirshberg، 1995، ص 188).

بالنسبة للمخرج أيزنشتاين، القادم من عالم السينما السوفييتية، بدت هذه الألحان غريبة، وشرقية، وعربية الإيقاع واللون. تنقل زفيرا في مذكّراتها أن المخرج نظر إليها نظرة حيرة واضحة. في تلك اللحظة تدخّل أينشتاين ليشرح لضيفه أن ما يسمعانه ليس "لونًا شرقيًا" فحسب، بل صدى قديمًا لليهودية نفسها. يصف مارك فاغنر **Mark Wagner** هذه اللحظة كما لو أن أينشتاين يقول لضيفه: "أنت الآن تستمع إلى موسيقى أجدادنا القدماء" (Wagner، 2008، ص 4).

هذه الحكاية الصغيرة تكثّف منطقًا مزدوجًا سيلازم الموسيقى اليمنية طويلًا: بالنسبة للأذن الأوروبية، يمكن أن تُسمع كصوت عربي-شرقي غريب؛ وبإعادة تأطير بسيطة، تُقدَّم في الخطاب اليهودي- الأوروبي كجوهر "يهودي" أصيل نجا من الزمن. بمعنى آخر، اللحن نفسه يحمل قراءتين في آنٍ واحد: غرابة "شرقية" وإحساسًا بالانتماء "اليهودي الأصلي". هذا التشابك في المعنى لا يبقى مجرّد لحظة بين ثلاثة أشخاص في غرفة واحدة، بل يتحوّل تدريجيًا إلى منطق مؤسّسات وأرشيفات: كيف تُسجَّل هذه الموسيقى؟ بأي أسماء تُفهرَس؟ ولصالح أي سردية تُستحضَر؟



صورة مولّدة بالذكاء الاصطناعي تُجسّد المطربة اليمنية براخا زفيرا تغني أغانٍ يمنية أمام ألبرت أينشتاين وسيرغي أيزنشتاين.

قدّمت زفيرا عروضًا كثيرة في فلسطين والعالم العربي والغربي. إحداها كان في مصر في أبريل 1931، في سينما ريفولي/ريالتو بالإسكندرية، خلال عروض السينما. قدّمتها الملصقات الترويجية العربية كـ"المطربة الشرقية الشهيرة" مع برنامج من "الأغاني البدوية المدهشة". وكانت توصف في اليوميات المحلية بأنها "مغنية يمنية"، بينما أشاد أحد النقاد الإنجليز بالإقبال الجماهيري وبأن الأغاني العبرية "لها سحرها الخاص، حتى لمن لا يفهم اللغة" (Hirshberg، 1995، ص 4).

يمكننا القول إن الصوت اليمني في زمن زفيرا قد تحوّل من تقليد طقسي محلي إلى مادة خام لمشروع قومي إسرائيلي، وأصبحت زفيرا وسيط معقّد يتحرك بين طبقات قوة متناقضة وغير متكافئة بين المؤدّين الشرقيين والمؤسسات الغربية؛ فهي من جهة تمنح الأغنية اليمنية حضورًا غير مسبوق في القاعات الأوروبية والأوركسترا الفلسطينية، وتخلق فضاءً يمكن أن نسمّيه – بلغة مارك سلوبين Mark Slobin – فضاء الميكرو-موسيقات micro-musics، حيث تخرج موسيقى جماعة صغيرة من حارات القدس إلى التداول العالمي، لكنها في الوقت ذاته تُسهم في تفكيك هذه الموسيقى وإعادة تركيبها ضمن قالب "الأغنية الإسرائيلية" الذي يفرض عليها تناغمات أوروبية وتراتبية جديدة في الملكية والشرعية. (Slobin، 1993).

لم تكن زفيرا هي اليمنية الوحيدة في ذلك المشهد، بل ظهرت أيضًا منافستها اليمنية سارا أسنات-حليفي Sarah Asnat-Halevi التي وُصِفَت في مجلة هآرتس في فيينا بأنها "شهرزاد عبرية صغيرة من اليمن، تحكي لنا ألف ليلة وليلة بالعبرية، لا تروي الحكايات فحسب بل تعيشها من جديد وتنفخ الحياة في الأساطير البعيدة وراء البحر والجبال" (Hirshberg، 1995، ص 190- 93). من هنا يمكن أن نرى كيف أصبح اليمن، بالنسبة لجزء من الاستشراق اليهودي-الأوروبي، أشبه بمختبر حيّ مبكر للاستحواذ على الصوت اليمني وإعادة تأطيره داخل سردية "الموسيقى العبرية". هذا المنطق التاريخي هو الخلفية التي تُضيء لنا كيف تُستثمر اليوم


براخا زفيرا في ثلاثينيات القرن العشرين
– مصدر الصورة Wikimedia Commons

الأرشيفات نفسها في تدريب نماذج الذكاء الاصطناعي؛ فالتقنية لا تبتكر ديناميكياتها من فراغ، بل تُسرّع مسارات تصنيف وتمثيل قديمة. ومن هنا تأتي هذه القراءة بوصفها محاولة لربط سياقات الاستيلاء التناظري بالأشكال الخوارزمية الجديدة التي تعيد إنتاجها.

الخلفية التاريخية:

يُرجِع كثيرون إشكالية الموسيقى اليمنية-الإسرائيلية إلى وجود الجاليات اليهودية اليمنية في إسرائيل تاريخيًا التي تم نقلهم بعمليات الإجلاء الجماعية في منتصف القرن العشرين، خصوصًا "عملية البساط السحري Operation Magic Carpet"، وهي جسر جوي نُقِل عبره عشرات الآلاف من يهود اليمن من عدن إلى إسرائيل بين عامَي 1949 و1950 (JDC، 2006). حملت هذه الجاليات معها ممارسات موسيقية تراثية يمنية متنوعة أعيد توطينها وإعادة تشكيلها في السياق الإسرائيلي. لكنّ هذه الإشكالية تمتد إلى ما قبل ذلك، إلى الاهتمام الأوروبي- اليهودي باليمن الذي له جذور أقدم من زمن زفيرا بكثير.

يذكـر مارك فاغنـر أن شلومـو دوف غويتـيـن Shelomo Dov Goitein (ت 1985) صاغ اليمن باعتبارها "حصنًا للسامية الخالصة"، ووصف اليهود اليمنيين بأنهم "أكثر اليهود يهودية" ولغتهم بأنها "أنقى لغة سامية"، ورأى اليمن موطنًا أصليًا لتعايش يهودي-عربي متجذّر، مقابل رؤية متفائلة لإسرائيل كموقع جديد يمكن فيه إعادة إنتاج هذا التعايش كنوع من "يَمَن جديد"، حيث يقود اليهود اليمنيون اليهودَ والعرب نحو ثقافة تعاونية وابداعية مشتركة (Wagner، 2008، ص 5). ويشير فاغنر إلى التناقض الكامن في تفاؤل غويتين هذا: فلكي يتحقق حلم "التعايش الجديد"، كان على اليهود اليمنيين أن يغادروا اليمن؛ ولكي يندمجوا في الدولة الإسرائيلية الحديثة، كان عليهم في الوقت نفسه التخلي عن جوانب من تراثهم لا تنسجم مع صورة "اليهودي الجديد".

هذا الاهتمام لم يكن نظريًا فقط، بل مرّ عبر الشعر والموسيقى. فقد بدأ الاهتمام اليهودي-الأوروبي بالموسيقى اليمنية تدريجيا منذ منتصف القرن التاسع عشر من بوابة الشعر الحُميني، بوصفه نوعًا غنائيًا يمنيًا مُسلمًا منذ القرن الرابع عشر، ثم تبنّاه اليهود اليمنيون في القرن السابع عشر وطوروا نصوصهم الخاصة عليه، فأصبح مثالًا على تاريخ طويل من التداخل العربي-اليهودي، لا على تراثين منفصلين. ومع ذلك، ظل الشعر الحُميني -كمعظم الشعر العربي العامي- مُهمَّشًا مقارنةً بالشعر الفصيح، لذلك تجاهله الأوروبيون لفترة طويلة.

منذ أواخر القرن التاسع عشر بدأ الحاخامات والباحثون الأوروبيون في شـراء المخطوطات اليمنية وجمع تسجيلات الغناء اليهودي-اليمني؛ سجّل أبراهام تسفي إيديلسون A. Z. Idelsohn ، الملقب بـ"مؤسس المدرسة الرومانسية لدراسة يهود اليمن" بحسب وصف يوسف طوبي Yosef Tobi، مغنّين يمنيين في القدس حوالي عام 1910 كجزء من معجمه للألحان العبرية الشرقية Thesaurus of Oriental Hebrew Melodies، على أمل صريح في حفظ التقاليد الغنائية "الإسرائيلية" القديمة (Tobi، 1999، ص 273).



أبراهام تسفي إيديلسون

– مصدر الصورة Wikimedia Commons
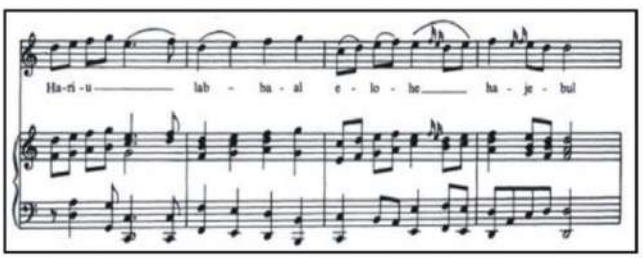
كانت أولى دراساته المكتملة مُخصصة للجماعة اليمنية في القدس، التي بدأت هجرتها منذ 1882. تجاوز فيها مجرّد الوصف الإثنوغرافي؛ فأبدى تعاطفًا مع فقر هذه الجماعة وانتقد استغلال الأشكناز لهم كقوّة عمل رخيصة، وفي الوقت نفسه شدّد على اعتزازهم بتاريخهم القديم وعلى حفاظهم على تراث روحي غني يشمل إتقان العبرية وتقاليد غنائية/طقسية عميقة (ليتورجية liturgical بالمعنى الموسيقي). هذه الدراسة أسهمت في إضفاء مكانة رومانسية خاصة على اليهود اليمنيين في فلسطين والغرب، وأثارت أقسامها اللغوية philological والموسيقولوجية نقاشًا واسعًا بين الباحثين في الموسيقى واللغة العبرية (Wagner، 2008، ص 14؛ Hirshberg، 1995، ص 3-5).

لم يكتفِ إيديلسون بتوثيق الألحان اليمنية، بل حوّلها إلى مادة خام في التأليف الكلاسيكي، بحيث تصبح جزءًا من مشروع قومي موسيقي جديد، وقد حوّلت الألحان اليمنية، في أوقات كثيـرة قبل تأسيس دولة الكيـان، إلى مادة لأوبرا"عبرية" حديثة عبر الهارمونية الغربية. شيئًا فشيئًا، ترسّخت فكرة أن اليهود اليمنيين حَمَلةُ بقايا أثرية لـ "أصل" موسيقي- ديني مفقود، يُقدم على المسارح العالمية كجزء تراثي "عبري".

في ديسمبر 1913 سافر إيديلسون إلى فيينا ليعرض نتائج أبحاثه أمام أكاديمية العلوم الإمبراطورية. احتفت الصحافة في القدس بالحدث واعتبرته المرة الأولى التي تعترف فيها مؤسسة أكاديمية أوروبية كبرى بوجود شيء اسمه "موسيقى عبرية"؛ ووصفت ذلك بأنه انتصار للثقافة العبرية. ورأت الصحافة الصهيونية في هذا الاعتراف الأوروبي انتصارًا لأحد "أبناء صهيون الأعزاء". ومن هنا نرى، أن أعمال إيديلسون كانت جزءًا من مشروع أوسع لإعادة تسمية هذه الأصوات كـ"موسيقى عبرية" وإكسابها شرعية علمية في أوروبا (Hirshberg، 1995، ص 18–19).

لم يكتفِ إيديلسون بتوثيق الألحان اليمنية، بل قام بتأليف العديد من المؤلفات الكبرى، كان أهمها الأوبرا "يفتاح Jephthah" التي أشار إليها هيرشبرغ بأنها أكثر مشاريعه طموحًا (Hirshberg، 1995، ص ص 19–20). في هذه الأوبرا، استعان إيديلسون بلحن يمني محدّد، ويضيف هيرشبرغ أن معظم موسيقى الأوبرا استندت إلى الألحان "الإثنية" التي جمعها إيديلسون من الجاليات اليهودية الشرقية، وإلى أنماط التنغيم الأشكنازية masoretic accents، فأنتج ذلك مزيجًا "انتقائيًا" مع هارمونية بسيطة إلى حدٍّ ما للبيانو (انظر للملحق 1)؛ أي أن اللحن الشرقي/اليمني يُكسى بلباس هارموني أوروبي. وصل صدى "المشروع الكبير" لإيديلسون حتى الولايات المتحدة؛ إذ أبدى الصحفي الموسيقي الأميركي هاري س. بلَمَر Harry C. Plummer اهتمامًا بمنظومته "للنوتة العبرية" وباستخدامه لـ"الآلات القديمة"، وراسله طالبًا معلومات عن ذلك.

الملحق رقم 1: إيديلسون، يفتاح Jephthah (لحن يمني)

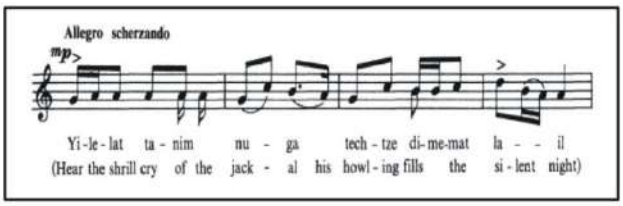


(الحمدلله، إله الحصاد Praise ye Ba'al, God of the harvest)

كرّس إرث إيديلسون صورة اليمنيين كـ "أصل شرقي" مثالي، لكن الموسيقى اليمنية نفسها، في البدايات، غالبًا ما ظلت محجوزة في فضائها الطقسي المغلق، بينما جرى توظيفها في الحقل الصهيوني الحديث كزخرفة استشراقية أكثر من كونها شريكًا متكافئًا في بناء الأسلوب القومي. ومع ذلك، حتى في الاستثناءات الأسلوبية، ظل اسم اليمن حاضرًا، مثال آخر هو في أوبرا "الرواد The Pioneers" للموسيقار الروسي-الأمريكي يعقوب فاينبرغ Jacob Weinberg (انظر للملحق 2). يوضح فاينبرغ أنه، رغم اعتقاد إديلسون وآخرون أن اللحن جورجي الأصل، فإنه يسمّيه "يمنيًا Yemenite" لأنه سمعه من اليهود اليمنيين في حيّ سلوان (Hirshberg، 1995، ص 186–187) ذهب فاينبرغ بنفسه إلى سلوان ليستمع إلى الجالية ويختار اللحن المناسب لأوبرته، ثم قارن تدوينه مع منشورات سابقة، ما كشف صعوبة تحديد "المنشأ الإثني" لبعض الألحان في مجتمع فلسطيني شديد التنوّع. هنا نرى كيف تحوّلت الموسيقى اليمنية، في نظر مؤلفين ومثقفين أوروبيين، إلى مورد جمالي "شرقي" تُستمد منه الألحان وتُعاد صياغتها لتشكيل تراث موسيقي في إطار قومي إسرائيلي.

الملحق رقم 2: فاينبرغ، الرواد، "أغنية يمنية"

'The Pioneers 'Yemenite Song



(اسمع صرخة ابن آوى الحادّة، عويله يملأ الليل الصامت

Hear the shrill cry of the jackal, his howling
(fills the silent night

وفي بدايات تأسيس الكيان، تطور المجال الموسيقي مع اهتمام كبير بموسيقى الجاليات اليهودية، وشجّع إنشاء البنى التحتية البحثية على تحويل التقاليد الحية إلى مدوّنات موثّقة. ولا يمكن فصل هذا الاهتمام المؤسسي

عن العمل التأسيسي لعالمة الموسيقى إديث غيرسون-كيوي Edith Gerson-Kiwi، اليهودية المولودة في ألمانيا، التي هاجرت إلى فلسطين في ثلاثينيات القرن العشرين وتُعَدّ من مؤسِّسات دراسات الموسيقى الإثنية في إسرائيل (Schleifer، بلا تاريخ). فقد عملت في الجامعة العبرية وأرشيف الإذاعة على توثيق تقاليد موسيقية يهودية وشرق أوسطية بوصفها أشبه بـ"بقايا أثرية" لثقافة موسيقية "عبرية-فلسطينية" قديمة، وتناولت على نحوٍ خاص رصيد الغناء والرقص لدى النساء اليمنيات. يقع هذا العمل ضمن مشروع أوسع يرى في الموسيقات اليهودية "الشرقية" موردًا أساسيًا لبناء هوية موسيقية يهودية-إسرائيلية، تُقدَّم كاستمرارية "أصلية" في إطار صوتي شرقي/مقدّس.

وبمرور الوقت، تغذّي تسجيلات غيرسون-كيوي ومدوّناتها ومفاهيمها الأرشيفات الجامعية ومؤسسات الدولة الثقافية، ثم تُستثمر في أعمال فنية ومشاريع تجارية تحمل لافتة "يمنية"، قبل أن تتحوّل إلى مادة خام للأرشيفات الرقمية تُستدعى فيها كلمة "Yemenite" كماركة صوتية جاهزة.

يؤطر مركز أبحاث الموسيقى اليهودية في الجامعة العبرية بالقدس الموسيقى اليمنية باعتبارها محورًا بحثيًا راسخًا، ويُشير صراحةً إلى "المساهمة الخاصة" للمجتمع اليهودي اليمني في تطوير "الثقافة الإسرائيلية"، بما في ذلك العديد من أشكال الموسيقى الإسرائيلية، ويقدِّم تسجيلاتٍ أرشيفية لعروض الديوان التي أُجريت في سبعينات القرن الماضي. (Bahat & Bahat-Ratzon، 2006) يشمل هذا الاهتمام ايضًا دراساتٍ إثنوموسيقية حول الموسيقى اليهودية اليمنية، تركّز على التجمعات الغنائية المميزة للرجال والنساء، وعلى كيفية تطور موسيقى الديوان من خلال تقاليد الأداء والتلوين والتنوّع – لا كصوتٍ واحد ثابت، بل كفنٍّ منظَّم من النص واللحن والتمييز الاجتماعي (Hermann، 1996).

ومن خلال هذا الاستعراض السريع، يمكننا التعرف على الدور التاريخي لليمنيين بوصفهم محورًا لـ"الشرق" داخل الخيال الصهيوني: أصواتهم تُستدعى في الحفلات الرسمية، في الإذاعة، في مشاريع البحث، وفي الوقت نفسه توضع تحت مجهر التصحيح والتهذيب والتوزيع، وهو ما يمكن أن نعتبره نموذجًا مبكرًا لما تسمّيه اليوم "التغذية المسبقة" لنظم الذكاء الاصطناعي: قبل أن تكون هناك خوارزميات، كان هناك ملحنون وأرشيفيون يقرّرون أي الأصوات تُسجَّل، وكيف تُعنوَن، ومَن يحقّ له أن يعرّفها على أنها "أغنية يمنية" أو "أغنية شرقية". وهنا تبدو الفكرة أكثر تجذّرًا: ما نراه اليوم في نماذج التوليد ليس قطيعة بل امتداد لسلسلة طويلة من الوساطة والفلترة والتطبيع بدأت مع أشخاص مثل إيديلسون، زفيرا، وغيرسون-كيوي، وغيرهم.

الاستشراق الرقمي، والاستعمارية الرقمية:

هكذا نصل إلى عتبة العصر الرقمي: قرنٌ كامل من الرحلات، والمخطوطات، والتسجيلات الميدانية، والمشاريع البحثية، صاغ أرشيفًا ضخمًا للموسيقى اليمنية داخل مؤسسات غربية وإسرائيلية. هذا الأرشيف، بطرقٍ مباشرة وغير مباشرة، هو ما سيغذّي لاحقًا مكتبات العينات الموسيقية التجارية sample libraries، ثم منصّات البث streaming platforms، ثم مجموعات بيانات التدريب Datasets التي تتعلّم منها أنظمة الذكاء الاصطناعي عندما تحاول أن تُولّد "موسيقى يمنية" أو "صوتًا عربيًا شرقيًا". ما سمعه أينشتاين وأيزنشتاين في غرفةٍ صغيرة في برلين، يتحوّل اليوم إلى "نمط Style" يمكن استدعاؤه بكلمة مفتاحية أو أمرٍ نصّي واحد.

يقع كل ذلك في منظور أوسع بما يمكن تسميته "الاستشراق الرقمي-الموسيقي"، أي كيف ينتقل الاستشراق في الموسيقى من فضائه الكلاسيكي المعروف -الأوبرا، موسيقى القرن التاسع عشر، السينما الهوليوودية- إلى فضاء جديد تُصاغ فيه صورة "الشرق" عبر مكتبات العينات، ومنصّات البث، ونماذج الذكاء الاصطناعي؟ ومن هنا، وجب الربط بين النظريات المعروفة عن الغرائبية الموسيقية وبين البُنى الخوارزمية التي تُعيد إنتاجها اليوم على نطاق أوسع وبسرعة أعلى. مع استحضار المخاطر المحتملة – والتي تظهر آثارها

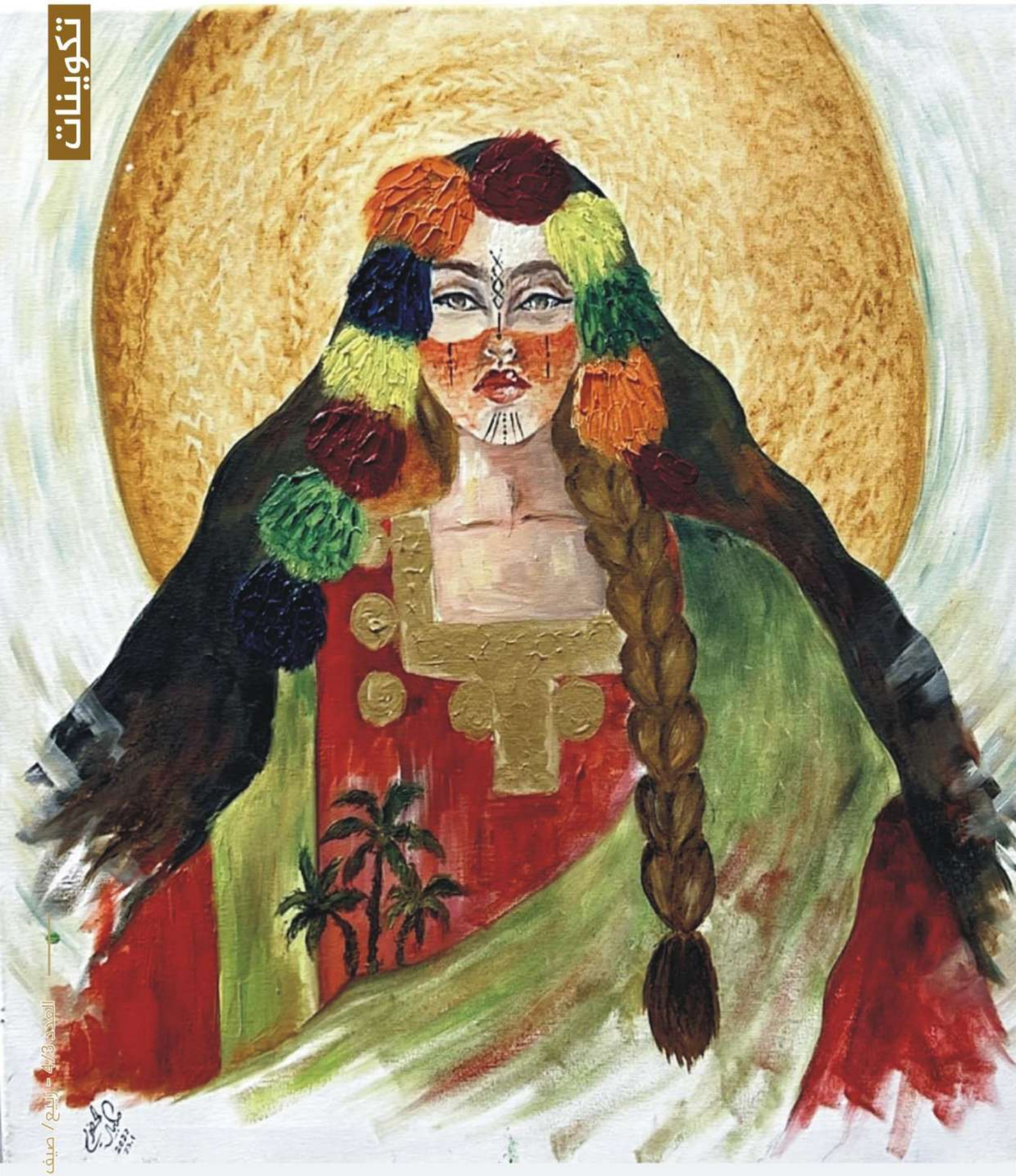
من الآن – من تطوّر تقنيات الذكاء الاصطناعي مع فارق الإمكانيات، والهشاشة الأخلاقية، واللا مساواة بين الجنوب والشمال العالميين.

بدأت أدبيات الأخلاقيات المتعلقة بالصوت التوليدي Generative audio في تسمية هذه المخاطر بشكل صريح. وتُبرز ندرة مناقشة الآثار السلبية مقارنةً بسرعة التقدم التقني، مع الإشارة إلى المخاوف المتعلقة بحقوق النشر، والإسناد، والاستيلاء الثقافي cultural appropriation (Barnett، 2023). في علم الموسيقى العرقية Ethnomusicology طُرح مفهوم "الاستحواذ العميق Deeptaking" لوصف كيفية توسيع الذكاء الاصطناعي لمنطق الاستيلاء القديم: ليس فقط من خلال تقليد الأنماط ("التزييف العميق Deepfaking")، بل أيضًا من خلال أخذ موسيقى متنوعة على نطاق واسع، غالبًا دون موافقة أو إسناد أو معاملة بالمثل (Nissen، 2025). وتجادل الدراسات المتعلقة بصناعة الموسيقى المسؤولة باستخدام الذكاء الاصطناعي بأن اعتماد النماذج التوليدية عالية الجودة بشكل كبير على مجموعات بيانات ضخمة للغاية يميل إلى تفضيل الأنواع الموسيقية السائدة dominant، بينما يشجع في الوقت نفسه على استخراج موسيقى الأقليات كـ"حلول بيانات" عندما يسعى المطورون إلى التنوع diversification (Bryan-Kinns et al، 2025). بمعنى آخر، يمكن تهميش نفس التراث في سجل معين واستغلاله في سجل آخر.

هناك أيضًا سؤال جوهري حول مَن يبني هذه الأنظمة ومَن يسيطر عليها. فقد أشار باحثون في مجال "الاستعمارية الرقمية Digital colonialism" والذكاء الاصطناعي إلى أن التقنيات المتعطشة للبيانات غالبًا ما تُعمم أنماطًا قديمة من عدم المساواة بين الشمال والجنوب العالميين Global North vs. Global South، عبر استخراج الموارد الثقافية من الجنوب العالمي دون موافقة حقيقية أو منفعة تُذكر (Mejias & Couldry، 2019). وتبيّن دراسات حديثة عن الاستعمارية الرقمية وتعليم الموسيقى بمساعدة الذكاء الاصطناعي أن كثيرًا من هذه الأدوات قد تُعيد إنتاج معايير موسيقية متمحورة حول المركزية الأوروبية إذا كانت مُدرَّبة أساسًا على الموسيقى الفنية الغربية والبوب التجاري، بينما تُقدَّم نفسها على أنها "محايدة" أو "عالمية" (Yamaguchi، 2025).

إذا كانت منصة تحويل النصوص-إلى-موسيقى text-to-music مملوكة لشركة أمريكية أو أوروبية، وتم تدريبها بشكل كبير على قوائم تشغيل منتقاة غربيًا، ثم تُباع لمستخدمين حول العالم كأداة لتوليد "خلفيات على الطراز العربي"، فإننا نقترب من نسخة صوتية لهذه الديناميكيات. يصبح النظام أشبه بـ"متعاون استشراقي آلي": فهو يُقدّم لونًا "شرقيًا" سريعًا ورخيصًا لأي شخص يحتاج إلى تأليف موسيقى تصويرية لمشهد صحراوي، سواء كان لديه أي صلة بهذه الثقافات أم لا.

تشير المراجعات الحديثة لنماذج تحويل النصوص -إلى-موسيقى إلى كيفية قيام هذه النماذج بربط السمات الموسيقية مع أوصاف اللغة النصية language prompts؛ أي أن النموذج يتعلّم أن يستجيب لتعبيرات لغوية عامة عن الطابع أو الجو أو النوع ببصمات صوتية محددة، وأن جودة وتنوّع بيانات التدريب تؤثر مباشرة في تنوّع المخرجات، بحيث يؤدي نقص التنوع في مجموعات البيانات إلى نتائج متجانسة homogeneous ومتحيزة نحو أنماط بعينها على حساب أنماط أخرى أقلّ تمثيلًا (Chauhan et al، 2025). انطلاقًا من ذلك، يمكننا أن نفترض أن النموذج الذي يتدرّب على سوق يهيمن عليه طابع شرقي "جاهز" – وأحيانًا كجزء من "موسيقى العالم world music" المنتجة في الغرب – سيتعلم تلقائيًا أن يربط أي أمر/طلب عام من نوع "عربي"، أو "شرقي"، أو "مطاردة صحراوية desert chase" ببصمة صوتية محددة: كمقام/سُلّم نمطي، أو إيقاع طبول معيّن، آلات نفخ خشبية "خشنة"، أو صوت بشري ينوّع لحنه حول نغمة ثابتة. هنا لا يعود الاستشراق مجرّد اختيار جمالي من قِبَل المؤلِّف؛ بل يصبح جزءًا من البنية الإحصائية المُتعلَّمة Statistical Learning للنظام نفسه؛ نمط مضمَّن في البيانات والخوارزميات يُعاد إنتاجه آليًا كلّما طُلِب "صوت الشرق".



قمر حضرموت

بريشة : عبير الحضرمي

تكوينات



عيدروس حسن الجفري

شبام الشاهقة
كنساءٍ في أبهى الحُلل

إذا كان للطين ذاكرة، فشبام هي كتابها المفتوح. وإذا كانت للمدن أرواح، فشبام روحها المرفوعة نحو السحاب؛

فهي تحفة ومَعلم حضاري للبناء الطيني الفريد الذي ليس لا مثيل له في العالم في علوها المداعب للسحاب، بسطوحها القرحاء المتصل بعضها ببعض اتصال جوار وتراحم، فأغلب سطوح بيوت حضرموت قرناء تعلوها أطراف كالرماح، بينما استغنت شبام - لعلاقتها الوطيدة مع السحاب - عن تلك القرون والرماح؛ لتعيش في سلام ووئام في تماس مع السحاب.

كأنما بيوت شبام نساء بثيابهن الجميلة المزينة بنقوشها الجذابة، لما لهن من دور في تلك البيوت وارتباط وثيق في ترتيب المنزل، وحسن تبعُّلهن بزينتهن ولباسهن وإعدادهن الطعامَ، وما يتعلق به من العادات الحضرمية الأصيلة، ومنها جلسة (الشاهي) المتميزة على صوت نغمات البخاري بفوران مائه الخفيف الرقراق، وحنحنة الملاعق في الفناجين الرقاق، وقد تغنى بها كثير من الشعراء وأهل الأذواق.

نبدأ تجوالنا من أعلى المنزل حيث غرفة (المرواح) ام سهمين التي تكون بأعلى البيت، ثم غرفة الضيوف (المحضرة) التي هي أسفل منها، وتمتاز بالأعمدة (الأسهم) الأربعة ودواليبها الخشبية المنقوشة. وكل غرفة و زاوية فيها تحكي لنا حكاية فن ونقوش لن تتكرر.

مازلنا في نزول من طوابق البرج المنيف لنصادف مكان قربة الماء الذي تهب عليه الصَّبا من النافذة المفتوحة وتحتها (السحسوح)، وهو مبني بمادة اسمنتية من الرضاض أو الإسمنت، وتستعمل للأماكن التي تكون موضع لاستعمال الماء بكثرة كالمطابخ والحمامات.

وننزل درجات لنرى (الدرع) وهو موضع المطاحن اليدوية الكبيرة كالرحى والمرهى والمنحاز الخشبي الكبير، ثم أسفل منه مخزن آخر يسمى (الوضيع)، ويحتوي على مؤن من تمور وحبوب وذرة وأرز وغيره موضوعة في الأزيار.

ثم نهبط أسفل منه إلى مخزن الحطب والفحم و(القصام) سعف النخيل، ومستلزمات الطهي، حتى نصل إلى قاع المنزل وأرضيته حيث تنقسم إلى موضع للأغنام وبابه من جهة السور إلى خارج المدينة لتدخل منه البهائم بعد رعيها لتكون في أمان. أما الجهة الأخرى المقابلة للبيوت فهي الجهة الرئيسية لمدخل البيت وبه (الضيقة) وهي بوابته الرئيسية الخشبية المزينة بالنقوش والمطعمة بالنحاس ووسطها القرقاعة النحاسية التي هي بمثابة الجرس، وفوقه النوافذ المطلة التي تشاهد النساء منها كل طارق فتسحب الحبل لينفتح الباب.

شبام تحفة معمارية فريدة ومعلم حضاري عالمي.

مدينة الطين العريقة التي لا مثيل لها في العالم، بتنسيقها المذهل، وعلو مبانيها اللافت، ورصف بيوتها وتلاصقها الذي يشبه الدرع الحصين والطود الشاهق.

وقد رسمت لوحتي التكعيبية هذه محاولاً التعبير عن بعضٍ هذا الجمال.



شباك الشاهقة
بريشة : الفنان التشكيلي
عيدروس حسن الجفري

جائزة الشخصية العربية 2025

اللقاء السنوي الثالث
3rd Annual Gathering

Arab Personality of The Year (APYA) 2025

★ Nominee





تهنئ أسرة تحرير مجلة "حوريت الثقافية"

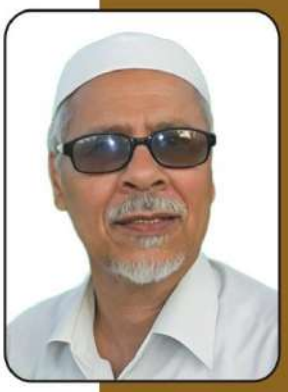
الفنانة التشكيلية شذى التوي

بمناسبة فوزها بجائزة الشخصية العربية في بريطانيا 2025

في مجال الإبداع الثقافي والفني،

مع أطيب التمنيات لها بمزيد من الإبداع والتألق.

تجارب و ذكريات



محمـد عبدالله بن عميران

من ذكريات مُدرِّس في (بـدش)

العام الدراسي (1974 - 1975)

(2 - 2)

مواصلة الرحلة إلى (بدش)

وبعد أن صلينا العصر في مسجد (الجحا) الذي أمّنا فيه الإمام الشيخ (عبد الله بامعروف)، وهو شيخ وقور، فرح بوجودنا في قريته في ذلك اليوم. وقبل مغادرتنا (الجحا) ودعنا (الخالة هجرية) وعيالها وواصلنا رحلتنا مع العم سالمين إلى (بدش).

كانت الطريق هذه المرة أصعب من التي قبلها، تكثر فيها الارتفاعات وتتخللها الصخور الضخمة والمتناثرة هنا وهناك، حتى إن الجمل ليختفي خلف إحداها عن أنظارنا عندما يمر بجانبها بينما كنا نسمع تردد أنفاسه، وهو يرتقي تلك المرتفعات الشديدة الوعورة والصعبة الارتقاء.

مالت الشمس إلى المغيب واقترب وقت المغرب ولم نزل في تلك الرحلة. اقترب مني (الأخ سالمين) وهمس في أذني:

- إلى أين نحن ذاهبون، يا أخ محمد؟

- إلى (بدش).

- وفين (بـدش) هذه التي عادها ما ظهرت إلى الآن؟ قالوا سبع ساعات مشي ودلحين قد نحن ثاني يوم وعاد نحن ما وصلنا.



ساد الصمت بيننا لحظات، ثم قال العم سالمين فجأة:

- الحمد لله وصلنا.

فتطلعنا إلى الأمام لنرى (بدش)، فلم نرَ شيئاً، فأشار العم سالمين بيده إلى جهة الشرق، قائلاً:

- شوفوا المدرسة قدامكم.

وفعلاً كانت بناية المدرسة المتواضعة، التي تقع خارج القرية على جهة الشرق من الطريق التي تتجه إلى داخل قرية (بدش).

خلّفنا مبنى المدرسة وراءنا واتجهنا إلى داخل القرية التي يحجبها هي الأخرى عن الأنظار أيضاً بعض من تلك الصخور الضخمة.

سرنا مسافة قصيرة بين بعض البيوت في مقدمة القرية ثم توقفت رحلتنا عند صخرة كبيرة جداً، يسمونها (الدقف) تقع بين البيوت، والتي أناخ العم سالمين جمله تحتها مؤذناً بانتهاء الرحلة التي انتهت فعلاً بوصولنا إلى تحت تلك الصخرة العظيمة.

عند وصولنا كان الوقت قبيل المغرب بحوالي ربع ساعة. تجمع عدد من الأطفال والصبية والنساء حولنا وأخذوا يتهامسون:

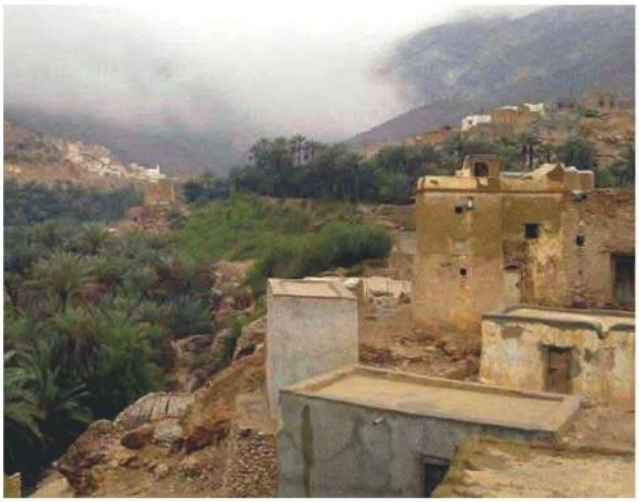
من ذيْه اللي جابهم عمنا سالمين؟ يمكن سقاطرة والاّ مسيليين؟

فقطع العم سالمين حديثهم بسرعة قائلاً:

- هاذيه المدرسين حقكم اللي با يدرسوكم ذه السنة.

اشرأبت أعناقهم واقترب بعض الأطفال والصبية منا فرحين مهللين، وكادت بعض النساء أن تزغرد، وانتشر الخبر في القرية سؤيعاً. وماهي إلا لحظات حتى أقبل الأستاذ عبيد ياقوت نحونا فرحاً بوصولنا في تلك الساعة. وبعد التعرف علينا أخبرنا بأنه سوف يصطحبنا فوراً إلى بيت المقدم صالح بن راتع القرادي - رحمة الله عليه - الذي كلفه بهذه المهمة؛ لننزل ضيوفاً عليه في تلك الليلة، في بيته العامر في منطقة الخيف القريبة.

وكان أقرب بيت للدقف الذي نزلنا عنده بيتاً متواضعاً تسكنه امرأة عجوز مع ابنها وبنتها، وعندما أناخ العم



سالمين جمله بالقرب من بيتها خرجت إلينا، ورحبت بنا، وأدخلتنا بيتها، وقدمت لنا التمر والقهوة وتعرفت علينا، وأصرت هي وأبناؤها على أن نتعشى عندهم، ولكن الأستاذ ياقوت استسمحها معتذراً، وأخبرها بأننا سننزل ضيوفاً على مقدم المنطقة الشيخ صالح بن راتع القرادي، الذي استقبلنا أحسن استقبال ورحب بنا أجمل ترحيب في بيته الأثري الجميل الذي ورثه عن أجداده كابراً عن كابر، وتحدث إلينا حديث الأب لأبنائه، وشرح لنا طبيعة المنطقة وصعوبة الحياة فيها وبعدها واختلافها عن المناطق الحضرية التي أتينا منها، وأوصانا بالصبر، وقال: إن في مهمتكم بتعليم أطفال المنطقة أجراً عند الله وأجرة من الدولة، فاحتسبوا الأجر عند الله.

وبعد أن تناولنا طعام العشاء شكرناه على كرم الضيافة وحسن الاستقبال واتجهنا إلى البيت الذي خصص لسكننا؛ لننام بهدوء بعد تلك الرحلة الشاقة التي قطعنا معظمها مشياً على الأقدام.

كان أول بيت تعرفنا عليه في المنطقة بيت تلك العجوز الساكنة بالقرب من الصخرة العظيمة المسماة (الدقف) والتي نزلنا عندها بصحبة العم سالمين بن صريداح، ذلك الجمال الطيب، رحمة الله عليه.

وعرفنا من الخالة (البخت)، وهذا هو أسمها، أنها أرملة لها ابن اسمه (عبدالله) وبنت اسمها (بركة) ويتكون بيتهم من غرفة واحدة أمامها (محود) أي: حوش صغير غير مسقوف، وهم أسرة متواضعة جداً: (عبدالله) يدرس

في الصف الرابع، و(بركة) متزوجة وتعيش مع أمها وأخيها، وزوجها يشتغل في المعراب نواحي الشحر والمكلا. تلك كانت أول أسرة تعرفنا عليها في تلك الغيضة، وكانت لديها بقرة وعدد من الأغنام وبعض القطع الزراعية وعدد من أشجار النخيل.

الحياة في بدش

مع تباشير الصباح وزقزقة العصافير صحوت من نومي على صوت الأستاذ عبيد ياقوت الذي نهض قبلنا، وضرعَ في إعداد الفطور؛ فأيقظت الأستاذ سالمين عكار.

وبعد الفطور تهيأنا للذهاب إلى المدرسة؛ لنلقي عليها نظرة ونتفقد المبنى ونهيئه، لكي نعلن للتلاميذ عن موعد بدء الدراسة.

وعند وصولنا إلى المدرسة هالنا ما رأينا. لقد كان سقف أحد الصفوف منهاراً نتيجة للأمطار التي هطلت خلال الصيف الماضي. ويتكون المبنى من صفين بينهما مكتب للمدرسين. وبانهيار سقف أحد الصفين لم يبقَ إلا المكتب وصف واحد، الأمر الذي جعل الأخ مدير المدرسة يطلب من الأهالي إقامة عريش بدلاً عن الصف المنهار؛ ليدرس فيه تلاميذ الصف الأول المستجدين. أما تلاميذ الصف الرابع فسوف يدرسون في الصف الذي لم ينهَرْ سقفه. لأن المدرسة تتكون في ذلك العام من صفين فقط: الصف الرابع والصف الأول.

وهكذا بُني عريش من الأخشاب وجريد النخل وقصب الذرة بالقرب من مبنى المدرسة الذي يقع خارج القرية. وبعد أيام أعلنّا عن بدء الدراسة؛ فتدفق التلاميذ من مناطقهم حيث كان أكثرهم من منطقة (الخيف والضبق والضبيق) ومجموعة أخرى تأتي من (الجحا) التي تبعد عن (بدش) مسافة طويلة، كانوا يقطعونها يومياً ذهاباً وإياباً مشياً على أقدامهم أو ركوباً على الحمير.

وهكذا استمرت الدراسة، وكنا حينها في نهاية شهر رمضان الذي قضيناه في المنطقة في ظروف صعبة خاصة في العزبة التي ليس بها ما ألفناه في بيوتنا من أنواع المأكولات الخاصة بشهر رمضان. ولكن لم يقصر معنا الأهالي ولاسيما الجيران، جزاهم الله خيراً، فأمدونا ببعض المواد الغذائية المتوفرة لديهم.

وعندما اقتربت إجازة عيد الفطر غادرنا المنطقة لقضاء إجازة العيد بين الأهل والأصدقاء. وكانت صعوبة الطريق همنا الأكبر والتي مشيناها هذه المرة على أقدامنا نحن والأستاذ ياقوت الذي كانت له دراية جيدة بالطريق منذ العام الماضي عندما عين مديراً للمدرسة في ذلك العام الدراسي مع الأستاذ أحمد بن جميل العوبثاني، من مدينة شحر.

وصلنا الريدة ظهراً ومن شدة التعب والإرهاق اضطررنا في ذلك اليوم أن نفطر ولم نكمل الصوم باعتبارنا مسافرين على أن نقضيها لاحقاً. بتنا في الريدة وفي صباح اليوم الثاني تحركنا إلى مناطقنا لنصل بسلامة الله بعد تلك الرحلة المتعبة الشاقة.



انقضت أيام العيد بسرعة بين الأهل والأصدقاء وتأهبنا للعودة مرة أخرى، وعند وصولنا أنا والأستاذ سالمين عكار إلى مدينة الريدة أخبرنا الأستاذ ياقوت أنه قد تحول من (بدش) ليعينّ مديراً في (مدرسة الريدة) فكانت صدمة لنا، وأخبرنا أن إدارة التربية بالمديرية سوف تعينّ مديراً آخر بديلاً عنه في (بدش) وقال لنا: إذهبا وسوف يلحق بكم الأستاذ الذي سوف يعين بعد أيام.

تحركنا إلى (بدش) بعد أن تزودنا من (الريدة) ببعض المواد الغذائية للعزبة، وكانت (مادة الجاز) من أصعب المواد التي تحمل إلى (بدش) حيث يشترط عليك صاحب الجمل الذي سينقل عفشك أن تقوم بلحام غطاء (جالون الجاز) حتى لا تنزل منه قطرة على ظهر جمله فتسبب له حروقاً لا يبرأ منها أبداً.

بعد وصولنا بأيام إلى (بدش) وصل المدرس المعين. وكان الأستاذ عوض سعيد بامطرف معيّناً في مدرسة الريدة في بداية العام الدراسي ونتيجة لتحول الأستاذ ياقوت من (بدش) إلى (الريدة) فقد عينّ الأستاذ بامطرف في (بدش) ليحل محله.

كانت فرحتنا بوصول الأستاذ بامطرف كبيرة، فهو من غيل باوزير، وكان شاباً متواضعاً خلوقاً متعاوناً. وقد حكى لنا عن رحلته إلى (بدش) مع الجمّال (سالم بن سرية) الذي اصطحبه أثناء الرحلة وما لاقاه من تعب ومشقة وأهوال في الطريق حيث كانت رحلتهم معظمها في أثناء الليل مشياً على الأقدام. انضم الأستاذ بامطرف إلينا في العزبة التي كنا نتعاون على العمل فيها بصورة أخوية.

كنت أنا والأستاذ بامطرف نفضل الجلوس دائماً في العزبة بعد انتهاء اليوم المدرسي. أما الأستاذ عكار فقد تعرف على بعض الأسر، وكان يفضل قضاء أوقاته في المرور على بعض تلك البيوت فقد انسجم انسجاماً تاماً مع الأهالي رجالاً ونساء، فهو شخصية مرحة ومحبوبة لدى الجميع، وحديثه شائق، ومن صفاته البساطة. فكان في بعض الأيام بعد انتهاء الدوام المدرسي ينتقل من بيت لبيت، ولا نراه في العزبة إلا إذا حل المساء. بينما كنت أنا و بامطرف نقضي جل أوقاتنا في العزبة، ونادراً ما نذهب الى أحد البيوت للسمر، بالرغم من أن الأهالي يفرحون عندما نقوم بزيارتهم، ويقومون معنا بواجب الضيافة وحسن الإستقبال حسب عاداتهم وتقاليدهم التي كانت سائدة آنذاك. وكان بيت (الخالة البخت) وابنها (عبدالله مبارك القرادي) هو البيت الذي كنا نقصده أنا والأستاذ بامطرف في أغلب زياراتنا، حيث كنا نحظى بتقدير واحترام الخالة (البخت) وابنها (عبدالله) وابنتها (بركة)، وكانوا لنا كالأهل في تلك الغربة، وكنا نعتبر الخالة (البخت) مثل أمنا، وأبناءها مثل أخواننا، ولم تقتصر زيارتنا على تلك الدار، فحسب بل كنا نقصد في بعض الأحيان بيوتاً أخرى، إلا أنها لم تكن مثل زيارتنا لبيت الخالة (البخت) التي كانت شبه يومية خاصة في المساء بين المغرب والعشاء، وكانت تقدم لنا التمر والقهوة وكذلك الروبة، وتسعدنا بأحاديثها الطيبة عن طبيعة المنطقة والعادات والتقاليد المتوارثة عن الآباء والأجداد، وكانت تفرح فرحاً شديداً كلما قدمنا لزيارتها في بيتها المتواضع.

ذكريات لا تنسى في (بدش)

مبادرة ترميم المدرسة:

عندما أراد الأهالي ترميم الصف المنهار في مبنى المدرسة قرروا شراء أعواد جديدة للسقف، جُلبت على سيارة إلى منطقة (الرزفة)، ولوعورة الطريق وعدم وصول السيارة



إلى (بدش) فقد قرروا أن تنقل على أكتافهم، بحيث يجلب كل مواطن عوداً واحداً فقط. أما نحن - المدرسين ومعلم المسجد - فقد قُرّر على كل اثنين منا جلب عود، واشتركنا في تلك المبادرة، الأستاذ سالمين مع معلم المسجد سعيد عمر وأنا مع الأستاذ بامطرف.

سرحنا بعد صلاة الصبح مباشرة، وكانت رحلة الذهاب سهلة. أما رحلة الرجوع فكانت متعبة وشاقة وأنت تحمل على كتفك عوداً من الخشب الصلب بطول (14 قدم) تقريباً. وتسير في طريق وعرة خاصة بالنسبة لنا نحن المدرسين الذين لم نتعود على ذلك. المهم إننا وصلنا بسلامة الله بعد المغرب وقد سببت لي تلك المبادرة انزلاقاً غضروفياً في فقرات الرقبة، ما زلت أعاني منه إلى اليوم، أي: إعاقة جسدية لم تظهر آثارها مباشرة وإنما بعد عدة سنوات من حمل ذلك العود والسير به مسافة طويلة في تلك الطريق الوعرة.

بقرة .. أمام كل بيت

كان من المناظر المألوفة في (بدش) أن تشاهد أمام كل بيت (بقرة). وعندما سألنا عن هذا الأمر قالوا لنا إن البقرة بالنسبة لكل أسرة في (بدش) ضرورية، فمن لبنها تعد الوجبة الغذائية الرئيسية المسماة (جفنة) التي تتكون من (خبز الذرة) الذي يفت مع (اللبن) ويصب عليه (السمن البلدي) الذي يستخرج هو الآخر من لبن البقرة عند مَخضه؛ لإنتاج ذلك (السمن)، وكذلك إنتاج (الروبة) التي يشربونها بعد تناول تلك (الجفنة).

ومن الظريف أن ذكور البقر (الثيران) لا وجود لها في المنطقة، ولا أحد يرغب في تربيتها. وعندما سألناهم: كيف تلقحون أبقاركم لتتكاثر؟ قالوا عن طريق (ثور العمودي) وهو الثور الوحيد في المنطقة، وقد وقفه أحد الأشخاص ويدعى (العمودي) كصدقة، وطلب من المواطنين التكفل بإطعامه وهو ثور قوي يدور على كل أبقار المنطقة لتلقيحها.

ومن الغريب عندهم أيضاً أن البقرة إذا ولدت (أنثى)، فرحوا واعتنوا بها. أما إذا ولدت (ذكراً) فإنهم يتخلصون منه مباشرة ويرمون لحمه للكلاب.

حبهم للشرح

من المظاهر اللافتة في (بدش) أن الناس في تلك الآونة كانوا يحبون (السلا) حباً جماً، فغالباً ما كانت تقام مدارات الشرح التي يشارك فيها الرجال والنساء في المناسبات وغير المناسبات، وكان يشارك فيها بعض العمال الذين يسمونهم (المسيليين)، وهم رجال أقوياء ينحدرون من أصول أفريقية يأتون من (وادي المسيلة) إلى (بدش) للعمل في بناء البيوت والأعمال الشاقة الأخرى. والغريب أن هؤلاء (المسيليين) يظلون طوال النهار يعملون، وفي المساء يشترحون إلى قريب الفجر، لا يكلون ولا يتعبون. وكذلك يوجد في المنطقة بعض السقاطرة وهولاء يقومون بأعمال النخيل من تفخيط ودهن وتنظيف وغيره كما يقومون أيضا ببعض الأعمال الأخرى.

حوريت

وهي (حومة) مملوءة بالماء الذي ينساب من نتوء، في صخرة عظيمة تشرف على الحومة، يسمى (الضرع) يشبه ثدي المرأة. وتعتبر (حوريت) هذه من الأماكن السياحية في المنطقة، ويستفيد الأهالي منها في الاستحمام والسباحة وغسل وتنظيف الملابس والأواني وغيرها.



وتتكاثر في مياه تلك الحومة حشرات (العلق) ذات اللون الأسود والتي يحذرون من أن تُبتلع إحداها؛ فتكون خطراً على حياة الشخص الذي ابتلعها.

المدرجات الزراعية

قد تكون (بدش) هي المنطقة الوحيدة في حضرموت التي توجد فيها مدرجات زراعية، كالتي توجد في مناطق اليمن، وقد تفنن الأجداد من (بيت قرّاد) الذين يسكنون المنطقة وينتمون إلى قبيلة (ثعين) في إقامة تلك (المدرجات الزراعية) العجيبة، ولم يتركوا بقعة من سفوح الجبال في ذلك الوادي الا واستصلحوها وزرعوها وأجروا لها الماء في سواقٍ خاصة، تمر عبرها المياه من أماكن مرتفعة بعيدة؛ لتسقي تلك (المدرجات) الزراعية العجيبة، ويعم خيرها الجميع، حيث تشتهر المنطقة بزراعة النخيل والذرة والبطيطة وبعض الخضار والفواكه وأعلاف الحيوانات كالبرسيم والرهوط وغيرها.

معلم المسجد (سعيد عمر)

كان إمامَ المسجد - بحسب ما حكى لنا البعض- قبل المعلم (سعيد عمر) رجلٌ من بني هاشم كانوا يسمونه المعلم (قريش). وقد حكى لنا بعض الأهالي أنه إلى جانب إمامته المسجدَ، فتح (معلامة) لتعليم الأطفال بعض سور القرآن والقراءة والكتابة. وعند افتتاح المدرسة الحكومية غادر المعلم (قريش) المنطقة وبقي المسجد بلا إمام،



فاستدعي المعلم (سعيد عمر) لإمامة المسجد، وأداء خطبة وصلاة الجمعة. وعندما وصلنا نحن إلى المنطقة تعرفنا على المعلم (سعيد عمر) الذي وصل (بدش) قبلنا مع أسرته، وكان رجلاً طيباً متواضعاً. وكان إلى جانب الإمامة يقوم بأي عمل عضلي أو زراعي لزيادة دخله، وكان صديقاً للمدرسين، فاستفدنا منه في جلب الماء للعزبة، وكان دائماً ما يحضر إلى العزبة لقضاء الوقت والحديث معنا. إنه رجل ودود بسيط لا يحمل في قلبه حقداً ولا حسداً لأحد. وكما يقال (رجّال على توّه). وكان يطلب من الأستاذ سالمين عند مغادرته (بدش) أن ينوبه لأداء خطبة الجمعة وإمامة المصلين، وكان الأهالي يستحسنون خطبة الأستاذ سالمين، ويقولون إنهم يفهمون لهجته أكثر مما يفهمون لهجة المعلم (سعيد عمر).



هذه بعض الذكريات التي مازلت أتذكرها عن منطقة (بدش) الرائعة، في ذلك العام الدراسي الذي كان من أجمل وأروع الأعوام التي قضيتها خلال حياتي في مهنة التدريس.

شخصيات عرفتها في (بدش)

أولى تلك الشخصيات كان المقدم الشيخ صالح بن راتع القرادي، تلك الشخصية الفذة الكريمة المحبوبة من الجميع، تليها شخصية المقدم الشيخ عبيد بن سالم القرادي، الذي يحبه الجميع ويحترمونه أيضاً. وهناك الكثير من المواطنين الذين تعرفنا عليهم ذكوراً وإناثاً، لكن ربما لا تسعفني الذاكرة اليوم لتذكرهم جميعاً، ومنهم الأخ سعيد بن عيضة القرادي، وصالح الكبش، والعم حمود القرادي، صاحب الدكان، والأخ صالح بن يسلم القرادي، وكان يعاود الاغتراب للكويت آنذاك، والعم سويلم، جارنا، والعم عيضة برسيو، ومحمد الروطة، والرقش، بائع اللحم.

أما التلاميذ فما زلت أتذكر بعضاً منهم، وعلى رأسهم الشاب الخلوق سعيد بن عبيد القرادي الذي مازلت أتواصل معه عبر وسائل التواصل الاجتماعي، وأتابع عن طريقه صفحة (مجالس القرادي)، التي يديرها. وقد عرفني عليه صديقي القاضي مسعود الغتنيني جزاه الله خيراً، وكذلك أخوه سالم بن عبيد، والأخ عبدالله مبارك القرادي، عبدالله بياه ابن الخالة البخت، و عوضان بن الشّكل، وعيضة وعوضان، وحسين بن الذهب وأخوه سعيد، وسعيد عوض بن الطحش، وكريم بن كرامة، وسعيد بن غالب (الحمَر)، و سعيد تميمان وأخوه محمد، و بن مخيبي، وعيال بن الهيشة وكرامة محمد القرادي (السّود)



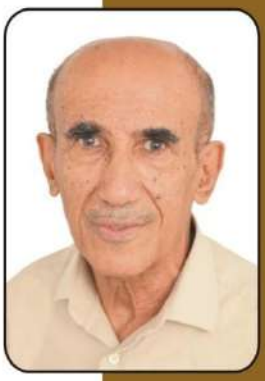


وأخوه سعيد، ومحمد بروك القرادي. و من (الجحا) صالح كرامة شعران و محمد باعباد، ابن الخالة هجرية.

وليعذرني من نسيت اسمه نتيجة لطول المدة وضعف الذاكرة مع تقدم العمر، فللكل مني التحية والسلام. وآمل أن ييسر الله لي زيارة إلى تلك المنطقة الرائعة، فمازلت أتذكر عبارة قالها المقدم العم صالح بن راتع، عليه رحمة الله، عندما وصلنا إلى (بدش) في ذلك العام. قال لنا: (هي دحقة وشربة). نعم لقد كانت دحقة وشربة مثلما قال، وأرجو أن تتحقق مرة أخرى، بعون الله مع تطور المنطقة ووصول السيارات بعد أن شُقت الطرق الاسفلتية التي قللت من الجهد و المعاناة للوصول إلى تلك الديار العامرة.

بقي أن أقول: وفي نهاية ذلك العام أجرينا الاختبارات النهائية للتلاميذ، وأعددنا النتائج، ثم غادرنا المنطقة، بعد أن ودعنا الجميع وداعاً حاراً، وكان ذلك العام من أفضل سنوات الخدمة التي قضيتها في مجال التربية والتعليم.

تجارب و ذكريات



نجيب سعيد باوزير

لكل ظالم نهاية

كنت في صباي مغرمًا بالاستماع إلى الإذاعة يوم أن كانت هي وسيلة (الإعلام) الوحيدة، قبل أن تتكاثر الظباء على خراش. وكانت تشدني المواد الفنية والثقافية عمومًا بما في ذلك الاستماع إلى الأغاني بأنواعها وألوانها. وكانت الإذاعات التي تحتل الصدارة في ذلك الزمن الجميل بالنسبة لي ولأبناء جيلي -ولكل جيل زمنه الجميل- أربع محطات هي: إذاعتا القاهرة وصوت العرب وإذاعة لندن وإذاعة عدن. وكانت تنتشر في تلك الأيام كتيبات صغيرة لأغاني الفنانين المصريين المشهورين، وكل كتيب يختص بفنان معين. وكان أبرزهم في ذلك الوقت وربما حتى الآن: محمد عبدالوهاب وأم كلثوم وعبدالحليم حافظ وفريد الأطرش، وأظن أنني اقتنيت مجموعات أغاني كل هؤلاء الفنانين الأربعة.

وجدت في مجموعة أغاني محمد عبدالوهاب أغنية عنوانها (انده على الأحرار)، ولأن كلمة انده مصرية خالصة وكانت معارفي محدودة في ذلك السن، صعب عليّ أن أعرف معنى الكلمة وتقبلت الأمر بصدر رحب ولم أبذل جهداً للبحث عن معناها. ثم عرفت بعد ذلك أن (انده) ترجمتها بالفصحى: نادِ، التي تصبح عند مخاطبة المؤنث: نادي. ومن أجمل قصص يوسف إدريس القصيرة قصة بعنوان (النداهة)، وقد جعل هذا العنوان عنواناً لإحدى مجموعاته القصصية التي صدرت في سلسلة (روايات الهلال).

لم أنتبه في ذلك الوقت إلى أن أغنية (انده على الأحرار) لم تطرق سمعي قط وأنا (السمّيع) الملازم لجهاز الراديو وأكاد أعرف أغاني كل الفنانين تقريبًا، حتى اطلعت على منشور للعالم الدكتور سعد مصلوح يقول فيه عن هذه الأغنية:




د. سعد مصلوح


محمد عبدالوهاب


الشاعر عبدالمنعم السباعي

"من أغاني عبـدالوهاب الرائعة. كم أذيعت في أوائل الحقبة الناصرية قدحًا فيما سموه العهد البائد، وما لبث الناس أن جعلوها إحالة لواقـع كئيب، فمنعت إذاعتها حتى عراها الموت والنسيان. لكن الكلمة الجميلة لا تموت".

إذن فالأغنية لها قصة وقـد منعت إذاعتها عن قـصد قبل أن أصل إلى سن الاسـتماع والاسـتمتاع بـما يبـثه المذياع من أغانٍ وبرامج. وكان أول ما فعلته أن استمعت إلى الأغنية المجهولة من اليوتيوب فكانت فعلا أغنية رائعـة كما وصفها الدكتور مصلوح شعرًا ولحـنًا أما الأداء فلا يحتاج طبعًا إلى كلام! ثم عرفت أن كاتب كلماتها التي قال عنها د. مصلوح بحق: "الكلمة الجميلة لا تموت" هو الشاعـر عبدالمنعـم السباعـي، نفس الشاعـر الذي كتب كلمات أغنية (أروح لمين) الشهيرة لأم كلثوم، وناهيك بها أيضًا من كلمات!

واستنادًا إلى موسوعة ويكيبيديا: عبدالمنعم السباعي (1918- 1978) هو أديب وشـاعر مصري. كان عضواً في تنظيم الضباط الأحرار، وهو أخو يوسـف السبـاعي الأديب الروائي المعروف. وأغنيته (انده على الأحـرار) ومنعها من الإذاعة من الأدلة على الخلاف أو الصـدام -الذي تحـدثت عنه سـيرته- مع زملائه الضبـاط بـعد ثورة 23 يوليو 1952. وقد ظهرت الأغنية في عام 1955م.

يبدأ الشاعر القـصيدة الغنائية بمقـطع أقـصر من المقاطع اللاحقة يؤسس به القافية التي سـتتردد بـعد ذلك في نهاية تلك المقـاطع وهي قـافية الألف مع الراء فيقول:

لو فات عليك الأسى والظلم فيك احتار
بين الصباح والمسا انده على الأحرار

وهنا يدخل الكورس أو الكورال منشدا هذه الكلمات:

بيبيعوا أرواحهم في عز أفراحهم
لعزة الأوطان لعـزة الأوطـان

وفي المقاطع اللاحقة وهي ثلاثة مقاطع، يبدأ الشاعر المقطع ببيتين تتنوع فيهما القافية في كل مقطع ويغير عبدالوهاب أيضا في النغمة واللحـن. ثم يُدخل الشـاعر بيتا يتكرر في المقـاطع الثلاثة ويتكرر في الأغنية بـنفس اللحن يقول فيه:

دي حكمة الله في آية لكل ظالـم نهاية

ثم ينهي الشاعر المقطع ببيت ينتهي شطراه بـنفس القافية التي أسسها في المقطع الأول وهي الألف والراء، ويكون الشطر الثاني ثابتا وهو عبارة: انده على الأحرار، ويعود الكـورال ليـردد: بيبـيـعوا أرواحهـم...إلخ. وننهي نحن هذه المقالة بالمقطع الأوسط من المقاطع الثلاثة لنوضح ما قلناه للتو:

الحر لو طال شقاه يصبر ما يتألّم
لا عمره بيقول آه ولا عمره بيسلّم
دي حكمة الله في آية لكل ظالم نهاية
مهما يكون جبار انده على الأحرار

بيبيعوا أرواحهم....

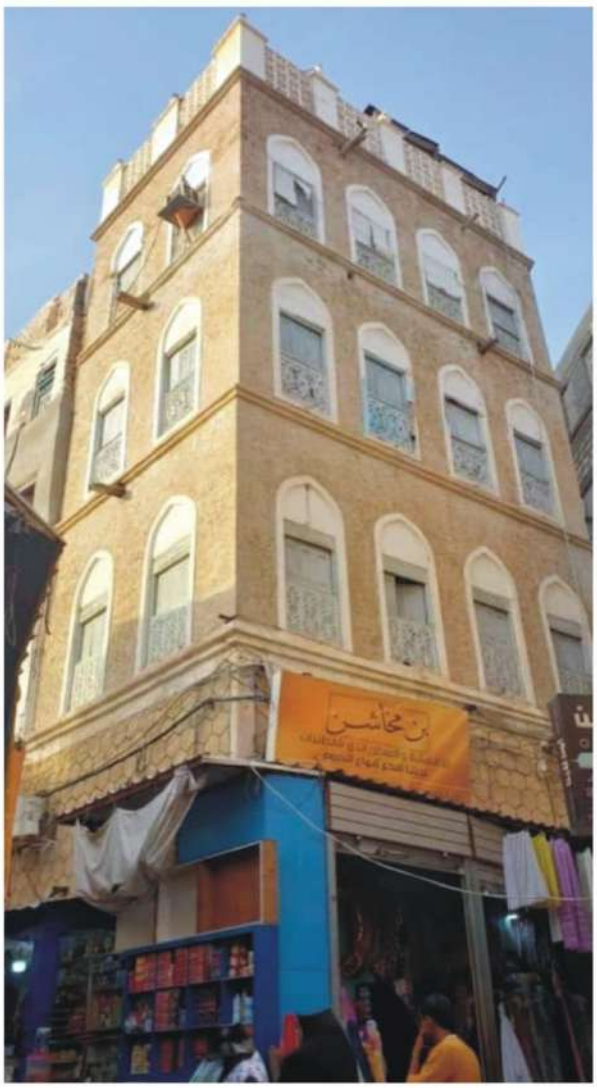
تجارب و ذكريات



محمد عمر كرامان

من هذا البيت بدأت الحكاية

أول مدرسة للبنات في المكلا



من هذا البيت العتيق في حي الحارة المطل على جامع ومسجد السلطان عمر و من بين الأزقة الضيقة وعتبات البيوت القديمة ولدت حكاية تعد من أبرز فصول التعليم في حضرموت بل وفي الجزيرة العربية بأكملها. ففي ثلاثينيات القرن العشرين وتحديداً عام 1355هـ/ 1936م أسس الشيخ الجليل عبدالله أحمد الناخبي أول مدرسة أهلية لتعليم البنات منطلقاً من رغبته في تعليم زوجته وابنته ففتح غرفة من منزله لتكون فصلاً دراسياً صغيراً. لم يكن يدري آنذاك أن تلك الغرفة ستتحول إلى نواة نهضة تعليمية نسائية غير مسبوقة في المكلا.

بدأ الدرس الأول بحضور فتاتين ابنته فاطمة وصفية عبدالله اليماني التي أصبحت لاحقاً زوجته وشريكته في هذا المشروع الريادي. وما هي إلا أسابيع حتى ارتفع العدد إلى أربع طالبات ثم إلى اثنتي عشرة ثم إلى تسعين خلال ستة أشهر فقط. من مختلف أحياء المدينة من البلاد والحارة.

ومع تضخم العدد لم يعد البيت الصغير يتسع لهذا التدفق العددي فقرر الشيخ استئجار مقر جديد ووقع الاختيار على منزل آل بازرعة الكبير المطل على مسجد النور بحي الحارة أحد أكبر البيوت في المكلا آنذاك. سكن الشيخ وأسرته في الطابقين العلويين و استغل الدور الأرضي إلى مدرسة كاملة للبنات...

لم يكن وحده في هذا المسار بل اعتمد على زوجته وابنته في التدريس والإدارة وعلى دعم الأهالي وتشجيعهم. كانت المدرسة تنمو بسرعة مدهشة حتى بلغ عدد الطالبات 360 فتاة وهو رقم مذهل حين نضعه في سياق اجتماعي وثقافي شديد التحفظ في ثلاثينيات القرن العشرين.

تعتبر هذه التجربة في سياقها الزمني والجغرافي التي امتازت بها حضرموت كإحدى أوائل المناطق في الجزيرة العربية التي بادرت بتعليم الفتاة. ففي الوقت الذي افتتحت فيه البحرين أول مدرسة للبنات عام 1928م وعدن عام 1929م تحت الإدارة البريطانية كانت حضرموت تسير في طريقها الخاص والمستقل حيث نهضت من قلب مجتمع محافظ بمبادرة فردية خالصة في عام 1936م، أما الكويت فشهدت انطلاق التعليم النسائي عام 1937م، وقطر في 1953م، والسعودية في 1960م، ثم سلطنة عمان في أوائل السبعينيات.

وبهذا تتقدم تجربة المكلا التي أطلقها الشيخ الناخبي زمنياً على كثير من دول الخليج لتغدو واحدة من أقدم



الشيخ القدال سعيد القدال



الشيخ عبدالله أحمد الناخبي
مؤسس أول مدرسة أهلية لتعليم البنات

وأهم اللبنات في تاريخ التعليم النسائي في الجزيرة العربية رغم غيابها عن التوثيق الرسمي والذاكرة المؤسسية الخليجية حيث لم تدون تلك التجربة في السجلات الرسمية بالمنطقة لكن في عقول المختصين وأبناء حضرموت محفورة في ذاكرتهم للأبد ..

و حين تولى الشيخ سعيد القدال منصب ناظر المعارف في السلطنة القعيطية زار المدرسة وأعجب بما رآه من انتظام وتعليم جاد ومستوى متقدم. فأصدر قراراً بتبني المشروع رسمياً من قبل الدولة ليبدأ التعليم النسائي في المكلا عهداً جديداً من الاعتراف المؤسسي والدعم الحكومي بعد أن كان مشروعاً أهلياً.

هكذا بدأت الحكاية من بيت صغير في الحارة إلى مدرسة أهلية رائدة وضعت حجر الأساس لمسيرة تعليمية نسائية في المكلا ثم إلى مشروع وطني تتبناه السلطنة القعيطية بالمكلا.

تجربة الشيخ عبدالله الناخبي كان تحولاً اجتماعياً عميقاً صاغه رجل وامرأتان وكتبوا به أول سطر في سجل تعليم الفتاة بحضرموت ليكونوا بذلك شهود الريادة في زمن الصمت. حيث صرف الشيخ الناخبي من جيبه الخاص كل مصاريف التعليم من إيجارات وغيرها ليسجل بذلك فصلاً مضيئاً من فصول الريادة الحضرمية في ميدان التعليم.

فضاءات



نبهان عبدالله بن نبهان

الحياة ذلك السجن الكبير:

المادة في مواجهة المعنى

ليس من السهل أن نحدّد اللحظة التي بدأ فيها الإنسان يشعر بأن حياته لا تشبهه.

ربما لم تكن لحظة واحدة، بل تراكماً صامتاً لأيام متشابهة، تستيقظ فيها الذات وتتحرك قبل أن تسأل، وتطيع قبل أن تفهم. يصبح الزمن إطاراً خارجياً لا تجربة داخلية، ويغدو اليوم وحدة حسابية لا معنى لها إلا بقدر ما تُستهلك.

ننهض في الصباح ليس لأن في النهوض وعداً، بل لأن الاستمرار أصبح واجباً. نغادر إلى أعمالنا، لا بدافع الشغف، بل خشية الخروج عن الإيقاع العام. وحين نعود في المساء، نكون قد أدّينا ما كان متوقعاً منا، لا أكثر. اليوم ينقضي، لكن السؤال يبقى مؤجلاً: ماذا أضفتُ إلى وجودي؟ وماذا أضيف إليّ؟

الغريب أن هذا المسار لا يُفرض علينا بالقوة، بل يُقدَّم بوصفه بديهياً. كأنه الطريق الوحيد الممكن. منذ الطفولة، نتعلّم كيف نسير، لا لماذا نسير. نُهيَّأ للدخول في نظام متكامل، دقيق، يعمل بكفاءة لافتة، لكنه لا يسأل عن الفرد إلا بقدر ما يؤدي وظيفته. وهكذا، شيئاً فشيئاً، تتراجع الذات لصالح الدور، ويتحوّل الإنسان إلى كائن يُعرَّف بما يفعل لا بما يكون.



في هذا السياق، يُعاد تعريف النجاح. لا بوصفه اكتمالاً داخلياً أو انسجاماً مع معنى خاص، بل بوصفه بلوغاً لقمة محددة سلفاً. قمة يُتفق عليها اجتماعياً، وتُقاس بلغة واحدة: المادة. المال، المكانة، الصورة، القدرة على المنافسة. نصعد الجبل ونحن نُقنع أنفسنا أن المعنى ينتظرنا هناك. لكن حين نصل، لا نجد سوى فراغ مصقول بعناية.

ليس الفراغ هنا صدفة. فالمادة، في ذاتها، ليست بلا معنى. لكنها لا تمنح معناها لمن يكتفي باستهلاكها. هناك دائماً من يعرف لماذا يريدها، ومن يوظفها في خدمة رؤية أوسع. أما من يتعامل معها بوصفها الغاية الأخيرة، فإنه يفقد شيئاً آخر في المقابل: يفقد علاقته بذاته، بصوته الداخلي، بسؤاله الأول.

وهنا لا يكون الصراع بين المادة والمعنى متكافئاً. المادة صاخبة، واضحة، قابلة للقياس. أما المعنى، فهشّ، داخلي، لا يفرض نفسه. يحتاج إلى تأمل، إلى جرأة، إلى استعداد لمقاومة التيار. ولذلك، في عالم يُكافئ السرعة والكمّ، يتراجع المعنى لصالح ما هو قابل للتداول والتراكم.

ليست المشكلة في أشكال الحياة المعاصرة بحد ذاتها، ولا في محاولات الإنسان المتكررة لتنظيم وجوده عبر أنظمة اقتصادية أو اجتماعية كبرى. المشكلة تبدأ حين تتحول هذه المحاولات إلى بدائل عن السؤال الأخلاقي، وحين يُختزل التقدم في النمو، وتُختزل الحرية في القدرة على الاستهلاك.

حتى المعرفة، حين تنفصل عن العدالة، تصبح أداة أخرى في هذا السجن الواسع. والتقنية، حين لا تُسائل غاياتها، لا ترفع الإنسان بل تُعيد تشكيله وفق منطق لا يرحم. لا يعود الإنسان مركز العالم، بل وسيلة ضمن منظومة أكبر منه، تعمل بكفاءة، لكنها بلا حكمة.

في مواجهة هذا كله، لا يظهر المعنى بوصفه خطاباً جاهزاً، ولا كحلّ نهائي. بل يظهر كسؤال شخصي، عنيد، لا يمكن تفويضه. معنى قد يتخذ شكلاً إيمانياً، أو إبداعياً، أو التزاماً أخلاقياً بسيطاً، لكنه صادق. معنى يجعل الوجود قابلاً للاحتمال، والموت أقل عبثية.

وحين لا يُطرح هذا السؤال، لا ينتظر الإنسان نهايته البيولوجية ليشعر بالخسارة. هناك موت أسبق، أكثر هدوءاً، وأكثر قسوة: موت المعنى. تعيش الأجساد، تتحرك، تعمل، لكن شيئاً في الداخل يتآكل بصمت. حسرة لا تُعلن، لكنها تحضر في كل لحظة صمت.

ربما لا تكون الحياة هي السجن.

ربما السجن هو الحياة حين تُعاش بلا تفكير، بلا مقاومة، بلا محاولة لاستعادة المعنى من تحت ركام المادة.

وربما يكون أول فعل حرية حقيقي هو أن يجرؤ الإنسان على التوقف، لا ليهرب، بل ليسأل:

أي حياة هذه التي أعيشها؟

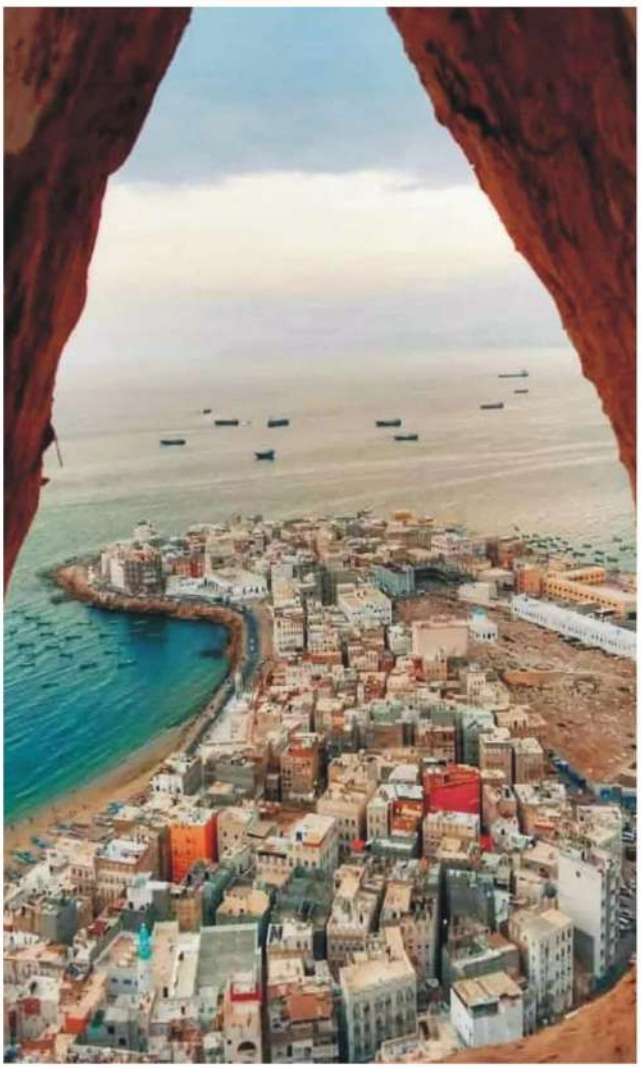
وهل ما زالت لي؟

”
ليست المشكلة في أشكال الحياة المعاصرة بحد ذاتها، ولا في محاولات الإنسان المتكررة لتنظيم وجوده عبر أنظمة اقتصادية أو اجتماعية كبرى. المشكلة تبدأ حين تتحول هذه المحاولات إلى بدائل عن السؤال الأخلاقي، وحين يُختزل التقدم في النمو، وتُختزل الحرية في القدرة على الاستهلاك.
“

فضاءات

وفاء ميلود ساسي
- ليبيا -

على ضفاف بحر العرب يُولد الإبداع



حين تهدأ الأمواج، يكتب قلمي من طرابلس عن المُبدعين الذين سطروا بأقلامهم وأضاؤوا مدناً بعذب الكلام.

فعلى ضفاف بحر العرب، تنساب الكلمات كما تنساب مياه البحر في لحظة سكونه. هناك، بين مده وجَزره، يُولد الإبداع، وتنبعث القصيدة من عمق البحر وشواطئه.

إنه بحر لا يُشبه سواه، يحمل في مياهه العميقة ذاكرة الشعوب وعبق الموانئ القديمة. على شواطئه عبرت القوافل، وصدحت أصوات البحّارة، ودوّت أناشيد الشعراء من عُمان إلى عدن، ومن حضرموت إلى الخليج.

هناك، تلتقي الحكايات وتتداخل اللهجات وتتشابك الأغاني كأنها خُيوط في نسيج عربي واحد. ضفاف الإبداع كانت وما تزال أرضا تُنبت الشعر كما تُنبت النخل في وديانها.

من هناك انطلق الأديب العربي الكبير علي أحمد باكثير رائد الشعر الحديث، الذي سار على نهجه رائدا الشعر الحر في العراق نازك الملائكة والسياب.

الشعر هناك يُكتب بالذاكرة والوجدان معاً. هو شعر لا يُجامل، لكنه يُحبّ بصدق ويثور بكرامة.


الأديب علي أحمد باكثير


الشاعر حسين أبو بكر المحضار


الفنان أبوبكر سالم بلفقيه


الفنان عبدالرب إدريس

وفي الضفة الأخرى، حيث الخليج العربي يحتضن امتداد بحر العرب، ما زال الإبداع يتشكل على ضفافه، بين عدن و جدة، بين المكلا والبصرة، بين صلالة والكويت، تتشكل مدرسة جديدة في الأدب العربي الحديث؛ مدرسة تنتمي للمكان وتفتح أبوابها على العالم. تتنفس البحر وتكتبه، وتغسل الكلمات بموجه، حتى إذا هدأ، ترك وراءه نصوصاً تُشبه اللؤلؤ، تبرق في ذاكرة القارئ.

إن الإبداع في هذا الفضاء الجُغرافي لا يُولد صُدفة. فهو نتاج بيئة تُصغي للطبيعة وتُؤمن بأن الكلمة قادرة على شفاء الروح. فالبحر الذي يربط بين المدن لا يفصلها، بل يُوحدها تحت سماء واحدة. وهكذا ظل الأدباء والشعراء على ضفاف بحر العرب يحكون الحكاية ذاتها بأصوات مُتعددة، يكتبون للإنسان، ويمنحون القلم جناحين من الحنين والضوء.

وهنا، يُواصل الشعراء المُعاصرون كتابة فصل جديد من الإبداع، ومن بينهم الشاعر الكبير حسين أبو بكر المحضار، الذي أنشد عن حضرموت قائلاً:

"باحل في (الغنّا) مدينة حضرموت

فارقتهم والدمع من عيوني سَبَلْ

والتذكار في خاطري لم يزل

يا ريت لي عندهم كِنّ والا محل"

وهي الكلمات التي شدا بها الفنان الكبير أبوبكر سالم بلفقيه ابن مدينة تريم الغنّاء. حنيناً إلى تلك الضفاف شدا بالدان ابن المكلا الفنان الكبير عبدالرب إدريس:

في غربتي ما لي ونس

غير ذكركم والدان

والدمع في عيوني انحبس

فاضت بي الأشجان

وادانه علم دانه

وادانه علم دان

ما قط رأت عيني

يا أجمل الأوطان

وحين تهدأ الأمواج حقاً، يهمس البحر للكُتّاب: اكتبوا... فكل موجة تحمل حكاية لم تُروَ بعد.

أنا أيضاً، أستعيد تفاصيل اللقاء بين الشرق والغرب، بين البحر والبرّ، بين الصوت والصدى. أكتب لأقول إن الإبداع لا يعرف الحدود، وإن الأدب العربي مهما تباعدت ضفافه، يظل واحداً في جوهره، نابضاً بحب الأرض والإنسان. فمن ضفاف بحر العرب، يُولد الإبداع، وتُكتب الحكاية من جديد.

فضاءات

أنيسة العمودي



الإنسانية في زمن التحولات الكبرى

هل ما زال الإنسان أولاً؟

في ظل عالم تتسارع فيه التحولات السياسية والاقتصادية والتقنية، يبرز سؤال جوهري يفرض نفسه على واقع البشرية اليوم: هل ما زالت الإنسانية في مقدمة الأولويات، أم أصبحت ضحية لسباق المصالح الضيقة والتقدم المادي المخيف؟.

لقد شهد العالم خلال العقود الأخيرة قفزات هائلة في مجالات التكنولوجيا والاتصال والمعرفة، حتى باتت المسافات تختصر في ثوانٍ معدودة، وأصبح الوصول إلى المعلومة متاحًا للجميع. ورغم هذه القفزات النوعية في المجال التكنولوجي، لا يزال الإنسان يواجه تحديات إنسانية عميقة تتعلق بالعدالة الاجتماعية، والاستقرار النفسي، والشعور بالأمان والانتماء المفقود.

فالإنسانية لم تكن يومًا مفهومًا مثاليًا بعيدًا عن الواقع، بل كانت الأساس الذي قامت عليه الحضارات واستمرت بسببه المجتمعات. إذ إن قوة أي مجتمع لا تقاس فقط بمدى تقدمه العلمي أو قوته الاقتصادية، بل بقدرته على حماية كرامة الإنسان فيه، وضمان حقوقه، وتعزيز قيم الرحمة والتكافل بين أفراده.



لوحة للفنان السويسري بول كْلِي

ومع تسارع وتيرة الحياة الحديثة، بات الإنسان يعيش تحت ضغوط متزايدة، سواء على المستوى النفسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي فضلاً عن المخاوف الأمنية، وهو ما يجعل الحاجة إلى إعادة الاعتبار للقيم الإنسانية أمرًا ملحًا، ليس بوصفها قيمة أخلاقية فقط، بل كضرورة لبقاء التوازن داخل المجتمعات. فالمجتمعات التي تضع الإنسان في مركز اهتماماتها، تكون أكثر قدرة على مواجهة الأزمات وأكثر تماسكًا في أوقات التحديات.

كما أن الأزمات العالمية المتلاحقة، من الكوارث الطبيعية إلى التحديات الصحية والاقتصادية والأمنية، أثبتت أن مصير البشر مترابط بشكل عميق. فالألم في مكان ما من العالم لم يعد حدثًا بعيدًا، بل أصبح جزءًا من الوعي الإنساني المشترك، وهو ما يعزز أهمية التضامن الإنساني والتعاون الدولي في مواجهة التحديات الإنسانية المشتركة.

ومن جهة أخرى، يجب أن تلعب المؤسسات الاجتماعية والتعليمية والإعلامية دورًا محوريًا في ترسيخ القيم الإنسانية. فبناء الإنسان يبدأ من المراحل الأولى في حياته، عبر التربية القائمة على الاحترام والتسامح والمسؤولية المجتمعية. كما أن الإعلام الواعي يسهم في نشر ثقافة التعايش وقبول الآخر، ويعزز الوعي بأهمية المسؤولية الإنسانية المشتركة لما يتفق ويعزز الكرامة الإنسانية المتأصلة.

إن الإنسانية الحقيقية لا تظهر فقط في المواقف الكبرى أو الأزمات العالمية، بل تتجلى أيضًا في التفاصيل اليومية الصغيرة؛ في احترام الآخرين، ومساندة المحتاج، ونشر ثقافة الخير، والعمل على بناء بيئة مجتمعية قائمة على التفاهم والتعاون وحُب الخير للآخرين، بدون تمييز بسبب لون أو عرق أو دين.

وفي عالم تتعدد فيه الاختلافات الثقافية والفكرية، تبقى الإنسانية هي المساحة المشتركة التي يلتقي عندها الجميع. فهي ليست مرتبطة بلغة أو ثقافة

إن الإنسانية الحقيقية لا تظهر فقط في المواقف الكبرى أو الأزمات العالمية، بل تتجلى أيضًا في التفاصيل اليومية الصغيرة؛ في احترام الآخرين، ومساندة المحتاج، ونشر ثقافة الخير، والعمل على بناء بيئة مجتمعية قائمة على التفاهم والتعاون وحُب الخير للآخرين، بدون تمييز بسبب لون أو عرق أو دين.

أو حدود جغرافية، بل هي شعور فطري يدفع الإنسان إلى البحث عن الخير لنفسه ولغيره.

إن بناء عالم أكثر استقرارًا وعدالة لا يبدأ بالقرارات الكبرى فقط، بل يبدأ من وعي الإنسان الفردي بدوره في صناعة الفرق، ومن إيمانه بأن أبسط المواقف الإنسانية قد تصنع أثرًا عميقًا في حياة الآخرين.

وفي المحصلة، سيبقى الإنسان هو القيمة الأسمى في أي حضارة، وستظل الإنسانية هي المعيار الحقيقي لتقدم المجتمعات ورقيها. فمهما تغيرت الأزمنة وتطورت الأدوات، يبقى جوهر الإنسان واحدًا، يبحث عن الرحمة، ويحتاج إلى الاحترام، ويسعى إلى حياة كريمة وآمنة.

وفي النهاية، قد يختلف البشر في تفاصيل كثيرة، لكنهم يتفقون في حاجتهم إلى أن يُعاملوا بإنسانية... فهي اللغة الوحيدة التي لا تحتاج إلى ترجمة، لأنها تنبع من جوهر الإنسان ذاته.

فضاءات



عادل الشبحي

الثقافة والهوية: النسيج الحيوي للانتماء

في خضمّ التحولات العالمية المتسارعة وتشابك المؤثرات العابرة للحدود، تبرز الثقافة بوصفها الحصن المنيع للهوية، والوعاء الأصيل للترابط الاجتماعي. فهي ليست ترفًا فكريًا، ولا مادة استهلاكية للتسلية، ولا مظهراً احتفاليًا عابراً. إنما هي الأرضية الوجدانية والمعرفية التي تُشكّل كيان الانتماء، وتُصاغ من خلال تنوع التجارب الإنسانية وثراء الموروث نسيجًا واحداً، يعبّر عن الشخصية الوطنية في أعمق تجلياتها وأجمل معالمها.

تشكُّل الهوية: عملية تراكمية مستمرة:

لا تُولد الهوية الوطنية فجأة، ولا تهبط جاهزة ومكتملة. إنها وليدة تراكم معرفي يمتد عبر حقب تاريخية متعاقبة، وفصول من التفاعل الحي بين التاريخ والقيم والعادات واللغة والرموز الجمعية. إنها عملية تخمر بطيئة، تُشبه النهر الذي يستمد عظمته من روافده الكثيرة. وفي هذا السياق، لا تكون الثقافة مجرد انعكاس للهوية، بل هي الوعاء الذي يمنحها شكلها ومعناها، ويضمن تجددها مع الزمن، لتبقى كائناً حياً يقاوم الجمود والتلاشي.

من التنوع إلى الوحدة: الثقافة جسراً للتواصل:

في زمن تتصارع فيه الانتماءات الفرعية الضيقة، سواء أكانت دينية أم مناطقية أم فكرية، تصبح الثقافة المشتركة جسر العبور من برج التنوع إلى ساحة الوحدة المجتمعية. فهي اللغة المشتركة التي يتفاهم بها المختلفون، والمجال الحيوي الذي يجتمع عليه المتنوعون دون أن يذوبوا في بوتقة واحدة تلغي خصائصهم. إن الاستثمار في الثقافة هو استثمار في السلام الاجتماعي، فهي تعلّم الأفراد كيف يختلفون دون أن يتنازعوا، وكيف يتفاعلون دون أن يتصادموا. حين تبنى السياسات الثقافية على الاعتراف بالتنوع والتعامل معه كقيمة مضافة، يتحول المجتمع إلى لوحة فسيفسائية غنية الألوان، يجمعها إطار واحد من الانتماء ومصير مشترك.



غرس الانتماء: الثقافة في وجدان النشء:

يبدأ بناء الهوية الوطنية من مرحلة الطفولة المبكرة، حين يتشرب النشء رموز ثقافته الأولى: لغته الأم، وأغانيه الشعبية، وحكايات أبطاله، وألعابه التقليدية، وقيم التضامن في محيطه. إن أي منظومة تعليمية تتجاهل غرس هذه القيم، تترك فراغاً وجودياً سرعان ما تملؤه سرديات مغايرة، قد تفتت الوعي الجمعي. لذلك، فإن تفعيل دور الثقافة في التربية ليس ترفاً أو إضافة جمالية، بل هو ضرورة استراتيجية لحماية العقل الجمعي وتوجيهه. فالنشء الذي يتعلم قراءة تاريخه نقدياً، والاعتزاز بتراثه دون انغلاق، هو وحده القادر على أن يكون جسراً hacia المستقبل، لا أسيراً للماضي.

من الشعار إلى الشعور: الثقافة كتجربة حية:

ينبغي للثقافة أن تنتقل بالانتماء من كونه شعاراً تردده الألسن، إلى كونه شعوراً يعيشه الجميع في حياتهم اليومية. فالهوية لا تُفرض بالقوانين، ولا تُكتسب بالولادة وحدها، بل تُغذى من خلال التجربة الثقافية الحية: في المدرسة، وفي الإعلام، وفي الفعاليات المجتمعية، وفي الفضاء العام. وحين يشعر المواطن أن ثقافته تحترم إنسانيته، وتعبر عن طموحاته، وتجسد صوته، يتحول الانتماء من واجب مفروض إلى قناعة راسخة.

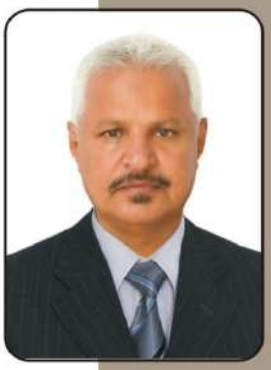
خاتمة: الثقافة جوهراً لا مكملاً:

في الختام، ليست الثقافة مجرد مكمل للهوية الوطنية، بل هي جوهرها النابض ومصدر حيويتها. ومن خلال رؤية ثقافية شاملة تدمج التعليم والإعلام والفنون في مشروع وطني متكامل، يمكن للمجتمع أن يعيد بناء وعيه الجمعي على أسس متينة من التنوع المتناغم والانتماء العميق. فحيث تزدهر الثقافة، تتماسك الهوية، ويترسخ الانتماء، ليصبح الوطن أكثر من مجرد مساحة جغرافية، بل معنى يسكن القلوب والعقول معاً.

"لا تُولد الهوية الوطنية فجأة، ولا تهبط جاهزة ومكتملة. إنها وليدة تراكم معرفي يمتد عبر حقب تاريخية متعاقبة، وفصول من التفاعل الحي بين التاريخ والقيم والعادات واللغة والرموز الجمعية."

"ينبغي للثقافة أن تنتقل بالانتماء من كونه شعاراً تردده الألسن، إلى كونه شعوراً يعيشه الجميع في حياتهم اليومية. فالهوية لا تُفرض بالقوانين، ولا تُكتسب بالولادة وحدها، بل تُغذى من خلال التجربة الثقافية الحية: في المدرسة، وفي الإعلام، وفي الفعاليات المجتمعية، وفي الفضاء العام."

فضاءات



د. عبدالله سعيد الجعيدي

سطوة الصف الأول

في الدول التي ما تزال عالقة بين حداثة متردّدة وماضٍ لم يغادر بعد، يتحوّل الصف الأول في القاعات العامة في المناسبات الرسمية من رمز للجاهزية والمسؤولية إلى مرآةٍ تعكس مستوى اليقظة أو النوم الذي يخيّم على البُنى الاجتماعية. ففي الأنظمة الراسخة، يُمنح الصف الأول (بروتكوليًا) وفق تراتبية منطقية: كبار الدولة، ثم صانعو القرار، ثم النخب الفكرية التي تُشكّل عقل المجتمع وضميره. هناك، يُقاس الحضور بالإرث والكفاءة، لا بارتفاع الصوت أو كثافة الحراسة الشخصية.

أمّا في الدول (النائمة)، حيث تتراجع النخبة ويتقدّم الضجيج، يصبح الصف الأول مجرد واجهة شعبوية، لا تعبيرًا عن مكانة معرفية أو دور تنموي. وهكذا تتقدّم الشخصيات الطارئة، وتُقصى العقول التي تحتاجها النهضة، وتُصاغ البروتوكولات على مقاس النفوذ اللحظي، لا على مقاس القيمة، وفي مجتمعنا الحضرمي - كما في كثير من المناطق التي تاهت بعد الوحدة اليمنية - اختلّت منظومة الصدارة. صار الصف الأول محجوزًا لمن يملك القوة أو الرتبة العسكرية أو المال أو المكانة الدعوية الدينية، أو أصحاب الرصيد النضالي من العصور القديمة، وبدأت النخبة الحقيقية تزحف نحو المقاعد الخلفية، شبه الإجبارية، وهكذا يتقدّم الصفوف المسؤول الكبير، ثم العسكري، ثم الوجيه القبلي، ثم التاجر، ثم فقهاء الدين والدعاة أو أعضاء المجالس التي سقطت بالتقادم... ثم تأتي النخبة العلمية في الأطراف إن بقيت مقاعد شاغرة ولم يَظهر "اسمٌ أكبر" للحظة طارئة، فعليهم الانسحاب طوعًا أو كرهًا.

ذات يوم...

كنتُ برفقة ثلاثة من الأدباء في طريقنا لحضور اجتماع ترتيب فعالية ثقافية دعا إليها أحد المسؤولين الكبار. وللوصول إليه عبرنا سلسلة من الحواجز: فحص هويات، مطابقة أسماء، تفتيش مركبات، ثم تفتيش شخصي. كان الجنود بسطاء، يقرأون الأسماء بصعوبة، ولا يفرّقون بين أكاديمي قضى عمره في البحث، وبين اسمٍ عابر جاء من عالم السياسة الانتهازية او التجارة أو الدعوة، وبينما نقف ننتظر لأن موظفًا مكتبيًا أسقط حرفًا من اسم أحدنا، مرّ تاجرٌ محاطٌ بحراسه ثم داعيةٌ سلفيٌّ مع حراسه الشخصيين، فقضيا حاجتهما سريعًا مع المسؤول بينما ما نزال تحت قائمة "المشتبهين". في الحاجز الأخير رأى ذلك الداعية الطيب ارتباك الجندي في النقطة الأخيرة وهو يفتّش في القائمة، فاقترب وقال بصوتٍ جهوريي ينم عن فهم وتقدير: "اسمح لهم... هؤلاء من كبار الكتّاب والأدباء."

لم يكد الجندي يسمع الجملة حتى فتح الباب، واكتفى بالقول بما يشبه التساؤل: "أنت تعرفهم؟ "...وعلى هذا التعريف حصلنا على فيزا سريعة لمقابلة المسؤول الكبير. فالتفتُّ فوريًا إلى الزملاء مازحًا:

"اطمئنّوا... أنتم تحت الحماية السلفية

ضحكنا، رغم أن الضحكة كانت تُخفي تساؤلات موجعة...

فضاءات



همام عبدالرحمن باعباد

عن الثقافة وشجونها

بينما كنت أتجول في الفيسبوك جاءني ضمن آخر تحديثات المنشورات منشورًا للدكتور عبدالله سعيد الجعيدي رئيس مركز حضرموت للدراسات التاريخية والترجمة والنشر، جاء فيه: (بعد كلمات العواد الكلاسيكية، عرجت مع الصديق سعيد الجريري في حديث ذي شجون عن حال الكتب والمكتبات في حضرموت عمومًا، والمكلا على وجه الخصوص. وقلت: ماذا أحدث عنها يا (أبا هشام) فإن المكتبات قد تقلصت، وسئلت: الكتب بأي ذنب هجرت؟

قال مما قال عن الحال في هولندا:

• ما زال الكتاب الورقي رائجًا بقوة إلى جانب الكتاب الإلكتروني.

• يمكنك أن تلاحظ حركة الكتاب بالعين المجردة أثناء تجولك في المكتبات.

• كما أن فعاليات الاحتفاء بالكتاب تُقام بتذاكر تتراوح بين 5 و20 يورو، حسب أهمية الكتاب والكاتب، وتشتري نسختك ويوقعها المؤلف). انتهى الاقتباس.

وكان من التعليقات على المنشور: القراءة متعة ماوراءها متعة! وخاصة في الكتاب الورقي..

ولكن فعلاً هناك عزوف واضح عن شراء الكتب لعدم وجود المكتبات التي تشجعك على ارتيادها .. ووجود الكتب التي تغريك أو التي تبحث عنها...

وأيضاً غلاء الكتب ربما يصل بعضها اليوم إلى عشرين ألف ريال يمني أو أكثر، في ظل صعوبة المعيشة اليوم.

أخبرني صاحب مكتبة ذات يوم أن هذه الكتب المعروضة عنده لها أكثر من عشر سنين لم يدنُ منها أحد..



ولذلك اهتممت في مكتبتي بالأدوات المدرسية وما يخص التلاميذ والطلاب ...وعلى قوله لم يعد أحد يقرأ اليوم!!

وتداخلت في النقاش رغم اعترافي بأني لن أضيف الكثير على ما تفضل به الأساتذة السابقون، لكني وجدت نفسي أدلي بدلوي فكتبت: "الأساتذة الفضلاء عبدالله سعيد بن جسار، سالمين باسلوم، سعيد الجريري، زهير الهويمل، وغيركم: لا ننكر غربة الثقافة في مجتمعنا وقد تفشت لدرجة أن المؤسسات المنوط بها نشر الثقافة والفكر والوعي بعيدة عن القيام بدورها للأسف، وإن ظهرت اجتهادات لكنها لا تصل إلى المستوى المطلوب، فمثلاً: المدارس لم تعد تهتم حتى بالمجلات الحائطية. أما الإذاعة المدرسية فللأسف لا تتجاوز كونها عمل روتيني أدى إلى ارتفاع منسوب الملل لدى الطلاب.

المؤسسات الثقافية الأخرى من الأندية والفرق الشعبية ومنظمات المجتمع المدني ابتعدت عن الثقافة والتوعية الجماهيرية تحت شمّاعة (الوضع لا يساعد) وصارت اسماً بلا رسم.

والمؤسسات ذات التصنيف الأعلى وهي اتحادات الأدباء ومكاتب الثقافة فقد أصابتها العدوى واقتصر دورها على حضور هامشي - إن وجد - مع خالص احترامي لمحاولات الدفع بعملها نحو الأفضل.

لكن يبقى الاستمرار وإن كان بنشاطات يسيرة هو ما يجب أن يحدث، وهو ما يبدو من الأحلام بعيدة المنال في وقت الاستخدام المفرط لشماعات (اختلاق الأعذار).

أما بالنسبة للمكتبات فعودتها إلى سابق عهدها يحتاج إلى مقومات وممهدات أبرزها - من وجهة نظري المتواضعة - هو دعم الكتب المطبوعة لتصل إلى القراء بسعر مناسب وكذلك إقامة معارض للكتاب دائمة ومتنقلة إضافة إلى انتشار المكتبات العامة في المدارس والأندية وهو ما سيسهم مع مرور الوقت في وجود جيل مرتبط بالكتاب الورقي؛ لأنَّ اللجوء إلى الكتاب الإلكتروني



همام باعباد، يلقي محاضرة في اتحاد الأدباء والكُتّاب بالمكلا 2015م.

جاء لضرورات وليس ضمن الخيارات المفضلة).

انتهى النقل مما دار من نقاش في المنشور المذكور آنفاً.

ولأنَّ الشيء بالشيء يذكر وجدت نفسي أسترجع شيئاً من الذكريات وإعادة الذاكرة إلى الوراء، فتجلت أمامي محطات أعدها مهمة في إظهار معالم غربة الثقافة ومحاولة تضييق الفجوة بين النخبة المثقفة والجمهور العائش في عزلة - إن صح التعبير - ولكي لا يتوه القارئ فإني ألخص تلك المحطات في الأسطر التالية:

1) كنت حاضرًا أمسية في اتحاد الأدباء والكتاب بالمكلا، وكان مقررًا أن يتحدث فيها أحد الأساتذة عن موضوع ما، لكن حصل له ظرف طارئ واعتذر عن الحضور في وقت لا يسمح بالتنسيق مع محاضر آخر، فانبرى الدكتور سعيد الجريري رئيس فرع اتحاد الأدباء بالمكلا ليكون المتحدث، فافتتح الجلسة وقدَّم الاعتذار للحاضرين عن عدم إمكانية حضور الضيف، وتحدث عن جعل الأمسية للحديث عن شجون الثقافة في حضرموت والوطن عامة باعتبار حضرموت إحدى أبرز منارات الأدب والثقافة في الوطن، فعرَضَ بألم للواقع التعيس الذي يمر به المثقف في الوطن وهو ما تجلىَّ بصورة أكثر وضوحًا فيما تلا من أيام، وعندما تحدث بما رآه كافياً من تشخيص للواقع المؤلم ترك المجال للحاضرين، فأدلى كل من الأساتذة بدلوه في ذات الهمِّ. ولئن اختلفت عباراتهم وتباينت طريقة طرحهم لكنها اتفقت في الهدف.

وبعد انتهاء المداخلات أعلن الدكتور سعيد عن فعالية الأسبوع القادم وكانت في الموضوع نفسه، وتحدث فيها الأستاذ سالم عمر الخضر عن الواقع الثقافي في حضرموت وتوجهات الشباب. وبحكم تخصصه في علم الاجتماع كانت التقاطاته نابعة من حركة المجتمع بدقة وطريقة تفكير الجيل الصاعد، ولم يفتهُ أن يضع الحلول والمعالجات للمشكلة الحاصلة، وبقدر ما كان حديثه عن الثقافة كان حديثه عن الألم الذي يسكن في قلب كل مثقف يهتم لأمر رسالة الثقافة. وبعد انتهاء المداخلات أعلن عن فعالية سيتم فيها إشهار تيار "مثقفون من أجل جنوب جديد"، وكان هذا في عام 2012 لكن هذا التيار للأسف لم ينطلق بشكل كبير، ربما لأنَّ رياح المرحلة الآنية حينذاك لم تكن مواتية للانطلاق.

2) أعلن عن إقامة معرض للكتاب في حضرموت ولكن لم يقم المعرض لأسباب لم يُفصح عنها.

المعرض الذي نتعشم من الجهة المنظمة تنفيذه نريده أن يسهم في عودة الكتاب إلى القراء، وذلك بالترغيب في اقتنائه قبل قراءته، وكيف يكون ذلك بتوفير عوامل جذب لعل منها: عرض الكتاب بسعر مدعوم بحيث لا يفكر القارئ في القيمة المدفوعة لشرائه، وتبني فكرة معارض الكتاب المتنقلة في المديريات، ونشر ثقافة القراءة بين أوساط الطلاب والناشئة، وتعميم المكتبات في الأندية والمدارس.

3) إقامة أنشطة تساعد على البحث بالقراءة والاطلاع، وكذلك تنظيم مسابقات في الفنون الأدبية المختلفة، بما يسهم في العودة إلى القراءة.



اتحاد الأدباء والكتاب بالمكلا يقر برنامج نشاطاته للعام 2007م..
إقامة ملتقى ثقافي للكاتبات وإصدار مجلة تعنى بالتراث الشعبي وأخرى بأدب الأطفال

4) تقديم برامج تعريفية عن محتويات الكتب؛ تعرض المحتوى بطريقة جذابة تجعل المتابع متلهفًا لاقتناء الكتاب والاستفادة مما حواه من معارف.

وقد رأيت مادة دسمة في البرنامج الأسبوعي في تلفزيون حضرموت (كاتب وكتاب) الذي يعده ويقدمه الدكتور عبدالله سعيد الجعيدي.

5) ربط المتعلمين بالكتابة في مختلف المراحل التعليمية من رياض الأطفال إلى الجامعة؛ بحيث يكون الرجوع إلى الكتاب جزءًا أساسيًا في العملية التعليمية التعلمية وليس مجرد مكمل أو نشاط يلجأ إليه في أدنى المستويات، مثل: أن يكتب الطالب بحث تخرج أو بحث مساق.

كذلك تفعَّل حصة المطالعة، ويكلَّف الطالب بكتابة واجب عن الكتاب الذي قرأه.

ويجب أيضاً تفعيل درس التعبير والاهتمام بالإملاء والنحو والبلاغة فهي تنصهر في بوتقة واحدة تنتج عملاً متميزًا بحسب تمكُّن المؤدي منها. وعندما غاب درس التعبير غابت الإبداعات الطلابية وانعكس ذلك على ماهو قادم.

6) الاهتمام بالإذاعة المدرسية بحيث تقدم محتوى ثقافيًا يسهم في رفع ثقافة الطلاب ويحفزهم على القراءة والاطلاع والرفع من قدراتهم.

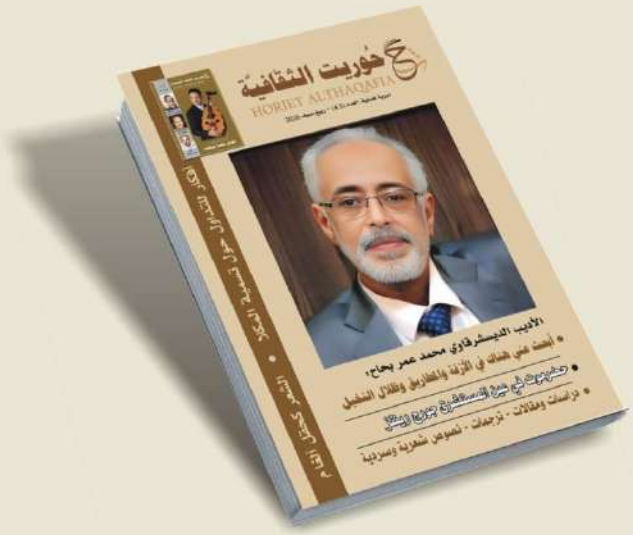
7) التطبيق العملي لمادة البحث العلمي لا أن تكون مجرد مقرر دراسي يظهر ضمن روزنامة الخطة الدراسية، بحيث تشتمل على أنشطة تطبيقية مثل: كتابة التقارير، البحوث المصغرة، المراجعات وغيرها.

هذه كانت محاولة للوقوف على ظاهرة غربة الثقافة التي تعاني منها بلادنا وأمتنا بصفة عامة، وهي نتاج حملة التجهيل التي تأتي بمظهر أو آخر، لكن حسبنا من محاولتنا هذه أن نحقق شيئاً حتى لا ينشأ جيل يعيش في فصام مع القراءة، وهو ما يجعله يبتعد عمَّا يليها من جانب الفكر والإبداع والتنوير.

من موضوعات العدد القادم







- الذائقة الأدبية السلفية محاكم تفتيش غير مرئية.
- توظيف الخيال العلمي والتأطير الغرائبي في رواية (إنسانزم).
- البئر الأولى وشارع الأميرات .. رحلة في سيرة جبرا إبراهيم جبرا.
- لغة السرد في النصوص المسرحية .. من الفكرة إلى التأويل النقدي.
- جماليات اللغة الشعرية في "شهوة الماء" لمحمد عبدالفتاح.
- عبيدون شاعر من دمُّون.
- معركة مجلة "أليران بارو" ضد التجاوزات في المجتمع العربي في إندونيسيا.
- ملاحظات على النسخة المعرّبة من كتاب البوابات الجنوبية لجزيرة العرب.
- عطايا الوجود من الوجهة الفلسفية.
- الكون كتاب يُقرأ بلا نهاية.
- في الحرب جذر الأشياء.
- رحلة لارنكا
- بين العولمة والهوية: الموروث الثقافي الحضرمي تحت المجهر.
- الموروث الثقافي وأهمية توثيقه.
- من سيرة القاضية أفراح بادويلان.
- المهري في قصيدة الشاعر الكويتي عبدالله سنان.
- رحلة الكسادي إلى الكويت.
- ونصوص شعرية وسردية من أجيال مختلفة.

حُوريت الثقافة الشعبية

مجلة في مجلة تعنى بفنون التراث والثقافة الشعبية

4/3

ربيع/صيف 2026



أبوبكر سالم بَلفَقِيه
وتجديد التُراث الغنائي



مُصوغة بدوي



ثابت
في رحاب الشعر



أطراف الحديث مع
الفنان سعيد برويشد

حوريت الثقافية الشعبية

4/3
2026

خرج ذا فصل

- مقولة النجاح في الخارج تتهافت بشربة ماء ..... المحرر 179

قراءات ومقالات

- ديوان (راح النفوس) للشاعر العيدروس: قراءة في البعدين الفني والثقافي (1-2)..... د. زهير برك الهويمل 180
- الغنم في التراث السقطري ..... د. أحمد عيسى الرميلي 185
- وثيقة شعرية تاريخية عمرها 114 عاماً ..... رياض عبدالرحمن باسلامة 188

أصوات وإيقاعات

- المطرب أبوبكر سالم بلفقيه وتجديد التراث الغنائي ونشره ..... علي أحمد بارجاء 192
- مصوغة بدوي زبير ..... أنور الحوثري 198
- (يا منيتي) بأداء رمزي: وقفة قصيرة مع الدان اللحجي ..... أحمد عمر مسجدي 200

أطراف الحديث

- مع الفنان سعيد برويشد ..... أنور باعثمان 203

أشعار

- الفرح قد راح ..... صالح باظفاري 208
- يَ ابن دجلة والفرات ..... وداد سلوم 209
- موعد ..... مهدي محمد الجابري 210
- صاحبي ..... عمر سعيد الصبان 211
- ضاقت عليه كل الأماكن ..... حسين باهارون 212
- جيت اشتكي لك هَم ..... عبدالرحيم القحم العمودي 213
- بعد ما كنت محلاك ..... يعقوب بلسعد 214
- أنا والعيد والمحبوب ..... زيد الخلاقي 215

حكايات وطرائف شعبية

- قلب الثعلب – قلب ذهيتيل: قصة مستوحاة من التراث الشفهي المهري ..... د. سعيد القميري 216

دان . . دان

- دان حفة: آخر جلسة سمر للشاعر محمد عبدالله الحداد ..... توثيق وتدوين: عبداللطيف محمد حوري 218



خرج ذا فصل

مقولة النجاح في الخارج

تتهافت بشربة ماء

ترسبت في قاع الوعي واللاوعي مقولة "النجاح في الخارج والإخفاق في الداخل"، كحالة قدَرية، اشتغل ويشتغل على ترويجها مأخوذون بتلك المقولة ومثيلاتها. لكن هذه المقولة "القدَرية" لا تصمد إزاء من ظلوا ينحتون في صخر الإبداع في الداخل، فأخرجوا من رحم المعاناة فرائدَ لا تشبه إلاّ روح المكان الذي اندغمت فيه أرواحهم، ولم يفروا إلى خلاص فردي، فأنجزوا ما هم به خالدون في الذاكرة، لا يصنع مجدهم مال ولا متاحات أخرى. وبذلك فهم الواقفون على صعيد يشبههم، ينسجون من أحاسيسهم ما يعلي مكانة الإنسان والحياة، مهما ادلهمت من حولهم خطوب ومآسٍ وشدائد.

من أولئك على سبيل المثال، الشاعر والملحن **محفوظ صالح باحشوان** (ت 2 يناير 2003)، أحد أعمدة الأغنية الحضرمية، الذي أثرى مدونتها -بالتناغم مع أخيه الفنان حسن باحشوان- بأغانٍ في نسيج التراث الغنائي المعاصر، ومن تلك الأغاني «**شربة ماء**» التي مست برمزيتها وانفتاحها الدلالي كل ذات، فكانت أعلى صوتاً من ضجيج، لكن بجمالياتها المتماهية في مدار تجديد لأغنية، فالنص أبعد من عطش جسدي، يحيل "الشربة" إلى آخر قطرة حياة مشتهاة في هجير قاحل.

باحشوان، الذي لم يغادر وطنه ليصنع نجاحاً في المهجر، اختار أن ينحت في وجع الداخل، وأن يُسمع العالم من قلب المحنة صوتاً لا يشبه سواه. بهذه القصيدة يضرب عرض الحائط بمقولة «النجاح في المهجر والإخفاق في الداخل»، من دون التقليل من قصص النجاح المميزة؛ ليثبت أن النجاح الحقيقي أن تبقى شاهداً على زمانك، تنطق باسم الصادقين الصابرين القابضين على جمر الحياة، وتُخرج من تحت الرماد قصيدة / أغنية لا تموت، وتذهب بعيداً في الزمان / الأزمنة.



شربة ماء

شربة ماء يا حبايب شربة ماء
كبدي تحترق من كثر الظما
شربة ماء أنا عطشان
رفقًا بقلبي جريح تعبان
استحلفكم حبايب برب السما
ما حد يلقّي سقايه واهل بيته ظما

يا ما أرى أحواض مليانه بعيني أطواف ولا في اليد حيله
من حافة البير دلّيت ع الزانه طلع دلوي مكسوف آبارهم طويله
حرام يذلحوا الما ونحن ظمانين
ما حد لعب مثلهم بالمحبين
استحلفكم حبايب برب السما
ماحد يلقّي سقايه وأهل بيته ظما

كم ما نزلنا على نبعة العين
عليها يوردون إلا أنا ما شرّبونا
وبالعين شفنا جميع البداوين
من الماء يغرفون ولا رثونا ما شربونا
يا ناس رحمة لذولا الظمآنين
الحلق يابس وفي الجوف كيرين
استحلفكم حبايب برب السما
ما حد يلقّي سقايه وأهل بيته ظما

https://youtu.be/8kO3rTgPdI4?is=K03gdI7Lpyu1CvVi

«شربة ماء» ليست أغنية عابرة، بل نشيدٌ يُعيد الاعتبار للإرادة التي لا تُكسّر، وللكلمة التي تظل رغم كل شيء، برداً وسلاماً على قلوب العطاشى.

المحرر

قراءات و مقالات



د. زهير برك الهويمل

ديوان (راح النفوس) للشاعر سالم عبدالقادر العيدروس

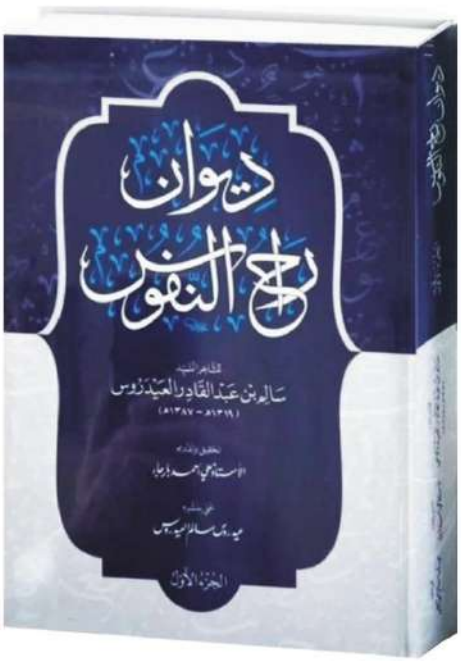
قراءة في البُعدين الفنّي والثقافي

(2 - 1)

مهاد:

لا يقلُّ الشعر الشعبي أو الدارج فنيةً وشعرية عن الشعر الفصيح، بل إن الشعر الشعبي المبنيَّ على مستوى فينيٍّ قائم على المزج بين السياقات الشعبية المتداولة، والسياقات الفنية البيانية، يكون أشدَّ تأثيرًا لدى المتلقي؛ كونه شعرًا تولَّد في حاضنة شعبية دارجة قريبة من حياة الناس وواقعهم المعيش.

ونحن إذ نعاينُ الصورة البيانية في شعرية ديوان (راح النفوس) للشاعر سالم عبدالقادر العيدروس (1319هـ - 1387هـ) نكون أمام مستوًى شعريٍّ رفيع بالفنية انطلاقًا من عنوان الديوان ذاته؛ والذي ذهب يشتغل على الجانب الوجداني في القارئ بتصوير الشعر بـ(الراح)؛ لأثر سلطته على الروح والوجدان، وحين نعلم أنَّ الشاعر هو من وسم ديوانه بنفسه، نعي أن الفنية البيانية المشحونة بها أشعار الديوان كانت تنثال عن شاعرٍ تقصَّد المستوى الجمالي والفني في شعره، وترصَّده منذ عتبة العنوان. ولأنه يعي تنوّع الوعي الفكري والثقافي لدى المتلقين لشعره جعل الشطر الثاني من تركيب العنوان مجموعًا (النفوس) في (راح/النفوس)، ليبث مدلول ذلك التشكُّل والتنوُّع الثقافي لتلقي أشعار ديوانه بأسلوب الجمع (النفوس).



ليس الشعراء الشعبيون والحضرميون بمعزلٍ معرفيٍّ عن جماليات البناء الفني في أشعارهم، بل كانوا يترصَّدون تلك الفنية الجمالية للرقي بمستويات شعرهم عن اللغة اليومية في مواضع كثيرة؛ قاصدين سُبلَ الإلغاز وإرسال الرسائل المشفرة فيما بينهم البين؛ باعثين من وراء هذه السياقات البيانية الفنية الرفيعة، رسائل ذات مدلولاتٍ خاصة، أو تتبعًا للفنية ذاتها، أو ربما توخِّيًا لمحذورات سياسية، تنأى بهم عن المساءلة القانونية واللا قانونية لكنها محذورة؛ وحين نقرأ قول عبدالقادر الصبَّان على لسان الشاعر الحضرمي سعيد مبارك مرزوق المجايل للشاعر سالم العيدروس -عليهما رحمة الله- في قصيدة ذا فصل ضاعت حمامة... "أخبرني سعيد مرزوق إن اللحن من واقع حمامة ضاعت لكني كنيت بالحمامة عن عمًّا ضاع عام 1357هـ ووصول المستشار الإنجليزي"[1].

نعي أنَّ هؤلاء الشعراء كانوا يترصَّدون الفنية البيانية في أشعارهم؛ عن طريق المجازات والكنايات وحتى التشبيهات البليغة ذات الطرف الواحد، وكانوا يفهمون المصطلحات البيانية وإن على نطاقها العام، بعيدًا عن دقة المصطلح حين قال مرزوق: (كنَّيتُ)، فانفتحت جمالياتٌ فنية يطلق عليها اليوم النقد الحديث: (الرمزيات) وصولًا إلى النَّهج السيميائي وعلم العلامات في سياق (في كل جنحة علامة).

وإن كان شاعرنا العيدروس على غير هدًى بمناهج النقد الحديث، فهو ليس بمعزلٍ عمَّا يعتمل في الساحة الشعرية الشعبية الحضرمية من إبداع فنيٍّ في الشعر العامي، وهو فارس من فرسانه الذين يُشار إليهم بسبابة الإبداع؛ فكانت مسامره وجلساته مرصودةً ومقصودة من جمهور المتلقين في حياته، وظل شغف المريدين لأشعاره حيًّا بعد مماته، فتاقت النفوس لكاسات راحِه لتختمر مع ذلك الإبداع في مستوياته الفنية الرفيعة.

ولأنَّ المناهج النقدية الداخلية تعالج النصوص من داخل لغتها، فإن دراستنا هذه ستتجاوز المستوى النصِّي ودراسة الجمالي فيها وصولًا إلى السياقات المحايثة للنصوص، منفتحة على أنساق تلك السياقات المضمرة،


الشاعر سالم عبدالقادر العيدروس

في جمعٍ بين البُعدين القرائيين الفني (البياني)، والثقافي بنسقيته انطلاقًا من منظور النقد الثقافي عند الدكتور عبدالله الغذّامي[2]، من خلال الوقوف على ملمحَين، أو محورين لهما أثر بالغٌ في تشكيل الموجدة الشعرية برمَّتها لدى الشاعر هما: الأول: فلسفة الشعر في شعرية راح النفوس تحيل على فكرٍ نقدي لدى العيدروس. والثاني: واقعتا ابن عبدات، وحادثة اعتقال السيد حسين الدبَّاغ.

المحور الأول: تشكُّل الصور الشعرية التي تحيل على فكرٍ نقديٍّ لدى الشاعر:

ما هي الصورة الشعرية عند شاعرنا العيدروس من منظور شعره؟!

للإجابة على هذا التساؤل يمكننا تتبُّع صورة الشعر الشعرية في ديوان (راح النفوس)، وهي تتشكل من حقول دلالية عديدة ومتنوعة على النَّحو الآتي:

تصوير الشعر بالفروسية:

لقد درج الشعراء على تصوير الشعر بالخيل؛ كون ميادينه تشبه مضامير السباق تتنافس فيها فرسان الشعراء، فيهيمون في كلِّ أودية الوصف والتصوير؛ فها هو السيد أبوبكر العدني بن علي المشهور -عليه رحمة الله- يقول:

فطِب يا شيخُ فالأشعارُ مَيدانٌ
وخيلُ الشعرِ تحتَ الفارسِ الأجودْ[3]

ويقول في موضع آخر:

جوادي شُلَّ في كُثبانِ أبياتي
بلا سرجٍ كأحوالي وحالاتي[4]

وعلى النَّهج نفسِهِ وإن في مضمار الشعر الشعبي يقول شاعرنا سالم العيدروس:

بـــا شِـــخِّصِ الســـاسِ للبـــاني
ذي يحـــتِكمْ فوقـــهُ البنيـــان
والشِّعر ما يدرجِ الَّا وسط ميدانه حصاني
وكـم وكـم بـا يقـف مرصـون[5].

هنا يتفرَّد حصان الشاعر في الدوران والجري في مضامير الشعر، في حين كم وكم من حصان آخر ظل مرصونًا في هذه المضامير لا ينطلق ويجاري فروسية الشاعر، فارتسمت الفرادة بأسلوب الحصر بـ(ما وإلا)، فتُظهر هذه الصورة مكانة الشاعر الشعرية بين أقرانه في وضع حجر أساس بنيان الشعر، ثم يأتي مَن بعده مِن الشعراء يبنون على مفتتَحِه؛ لأنَّ له الصدارة في الشعر والريادة، فلا بد أن يكون المفتتَح أو المطلع سليمًا وقويًّا حتى يحتكم بناءُ الأبيات عليه، فتحوَّل مسار التصوير من صورة الجامد البنيان، على صورة المتحرك المتحرِّر (الحصان).

يقول الشاعر العيدروس في موضعٍ آخر متخذًا من صورة الفروسية في الشعر مسارًا بيانيًّا يبرز فيها فرادته الشعرية، ونظمه المتقن:

وانا حبِّ السَّلا لكن ماشي سلا بي
طرحت الغرب فوق الملبِّه
وفي حسر القطيفه تشبي الا ركابي
ونُط عالسرج من غير مركاب[6].

يحضر النسق الكنائي في قوله: طرحت الغرب فوق الملبَّه، وهي كناية عن التوقف عن قول الشعر، لكنه ليس توقفًا دائمًا إذا لا يطول الغربُ (الدلو) فوق الملبة طويلًا فلا بدَّ من عودته إلى بئر الشعر وصعود مائه؛ ليسقي نباتًا من أزواجٍ شتَّى من المعاني والتصويرات الجميلة، وهو ما يؤكده السطر الثاني من المقطع حين قال:

وفي حسر القطيفه تشبي الا ركابي ونُط عالسِّرج من غير مركاب

أي وفي عقاب الشعر؛ وهي الأغراض الشعرية الصعبة التي يتهيَّبُ الشُّعراء صعودها وطرقها بشعرهم، لا تشبي أي: تصعد بسرعة وقوة إلا ركاب شعر الفارس الشاعر، وتبرز فروسيته في القفز على سرج جواد الشعر من دون مركاب؛ وهي صورة ترسم فارسًا ماهرًا وبارعًا في ساحات الشعر ومضاميره.

تصوير الشعر بالطِّب والمرهم والسِّلاح السام:

ومن الصور الشعرية للشعر في ديوان راح النفوس بناؤه على مفارقة تتشكَّلَ من شقين؛ شقٌّ شافٍ (طب ومرهم)، وشقٌّ مُميت: (سلاح سام الرصاص)؛ كما في قوله:

خرج ذا فصل نسنس بالغنا با تنسَّم ولا تكلَّمتِ ثمِّن كلامي
كلامي من هبوب العافية طب ومرهم ورقوة للعقارب وللهام[7]

هنا يرتسم الشعر أو بتعبيره (الكلام) -وهو يعني به الشعر- طبًّا ومرهمًا ورقوة للعقارب وللهام، حين يعالج قضايا اجتماعية وسياسية، حيث تكون علاجاته الشعرية طبًّا شافيًا، لمن تمعَّن قيمة شعره وثمَّنهُ أي قيَّمه ووزَنه وقرأه حق قراءته، وسبر أغواره، وكشف مخبوءاته، وقد يستطيع شعره معالجة لدغات العقارب والهام؛ أي: مجابهة شعراء الهجاء الذين يهجونه، وهو تصوير ينفتح على مجابهة كل أشكال التيارات المجابهة، سواءً كانت شعرية أو مواقف سياسية أو اجتماعية.

ثم يتحول هذا الطب والمرهم والرقوة إلى سلاحٍ مسموم الرصاص قاتلٍ؛ في مفارقة شعرية لحقيقة صورة الشعر لدى الشاعر وتشكلها وفقًا وما يتغير من مواقف؛ فهو يقول في النَّص السابق نفسه:

وساعاتِ اجعلُه بو خَمسٍ ورصاصُهِ السُّم

ورمحي واحتزم به حسامي

تسلَّى به وفـرِّج بُه على كلِّ مهتـم

فـرَج لي قتَّم الحُـزنِ قـتَّام

كما هو ملاحظ يتحول ذلك الطب والمرهم في النص نفسه كصورةٍ للشعر، إلى سلاح (أبو خمس) مسموم الرصاص، ويصير الشعر رمحًا وحسامًا، في توليفٍ تصويريٍّ يجمع بين الأصالة والحداثة في السلاح؛ فصورة الحسام والرمح تحيلان على بُعد إحيائي لنمطية التصوير، تتراءى فيها (أنا) المتنبي الذي يعرفه السيف والرمح، والسِّلاح أبو خمس مسموم الرصاص يحيل على بيئة ذاتٍ بُعد حديث معاصر لزمن الشاعر. فهو يرسم شعرًا يتسم باقتران النمط الإحيائي والنمط الواقعي في آنٍ، أي شعر خالد ودائم يتجدد بتجدُّد الزمان وتتشكَّل رؤاه بناءً على هذه المواكبة الزمنية. فتكون غايات الشعر الأسمى في هذه الصورة هي عيش لحظته الجمالية لدى الشاعر داخليًا، ثم تتحول تلك الحالة الشعرية المسليّة إلى الخارج متجهةً نحو المتلقي فتحدث فيه دهشة السَّلى، بعد تشبُّع الشاعر بها، فلا يصل إلى مرحلة إمتاع الآخر حتى يُمتع الشاعر ذاته أولًا.

تصوير الشعر بالسَّحاب المُمطر:

يتبدَّى الشعر سحابًا ممطرًا على حضرموت في تأطيرٍ لفرادة وزعامة شعره، في ملمحٍ بيانيٍّ يتشكَّل فيه نبات ذلك الشعر، فيخلق الاستثناء المكمِّل للقصر حالة التفرُّد المتنبَّئية لدى الشاعر العيدروس كعادة تصويره؛ كما في قوله:

وفي قُطر الحضارم يمطر الا سحابي وذريي كلَّ دُجره بحسبِه

وكل شاعر يهِز راسُه لحضرة جنابي كأن بيني وما بينُهِ احجاب[8]

فالسحاب الممطر هو الشعر في أسلوب مجازي استعاري، وتقدير كلام البيت (لا يمطر الا سحابي)، فحذف النفي في صدارة القصر الموحي بالتفرّد، فيحضر الأسلوب الكنائي في قوله:

وذريي كلَّ دُجره بحسبِه.

تنوَّعت البذور -التي تستقي بمطر الشعر لتكملَ جمال اللوحة- بين الدجر والحسب (الفقوز)، فتتنوع أغراض الشعر وتتشكل؛ نتيجةً لعاملين أساسيين؛ هما: أ) أمطار السحاب، وب) تنوّع البذور المسقية بذلك المطر، في محاولة للنهوض بالمستوى الشعري، وهو ديدن الإحيائيين وكأننا بالعيدروس يتأسَّى منهجية رائد المدرسة الإحيائية في اليمن أبي بكر بن شهاب الحضرمي.

فالذري يتجه ساقُ نباته إلى الأعلى، بينما تسبح شجرة الحسب أفقيًّا على سطح الأرض، وحينما نقرأ مدلوليهما الشعري، يمكننا أن نُعاينَ تنوُّعًا في مضامير الشعر كذلك وفنية بنائه، وإن كان بذر الدجر مخبوءًا في قشوره، تُحيلنا -سيميائيًّا- دلالة القشر على السطح (الشكل)، والبذر على الباطن (المضمون). كما يحمل الحسْبُ نمطينِ من المذاق حاليًا: (الفقوز)، ومرًّا: (الحدج)، فإن نوعية شعر العيدروس تنشطر في طابعها إلى مسارين بالنسبة للمتلقي هما (المديح) بعذوبته، و(الهجاء) بمرارته، وما سواهما من الأغراض تتفتق عنهما في حقيقتها.

أما الكناية الأخرى في قوله:

وكل شاعر يهِز راسُه لحضرة جنابي

كأن بيني وما بينُهِ احجاب.

كناية عن تسليم الشعراء إيَّاه إمارة الشعر؛ لهيبته الشعرية والاعتبارية كذلك، فدل الانزياح عن لغة الكلام إلى لغة الإشارة على شدة الهيبة التي تكسوه في حضرة الشعراء، وهو الأمر الذي غذت مقامه لفظتا: (حضرة جنابي)، وهو سياق مصري يؤكد استقاء الفكر الشعري للعيدروس بما يعتمل في الوطن العربي من حركة إحيائية تعزف على وتري النهوض بالشعر في بُعده الموضوعي، وإن كان شعبيًّا، والنهوض بالحالة الاجتماعية فكريًّا نحو التحرُّر وعدم الركون للنمط التليد. كما يلحظ القارئ أنَّ شحن أسلوب التكلُّم وكثافة حضور ضمير المتكلِّم، إضافةً إلى أسلوب القصر خلقت هالةً أنائية أدَّت إلى تضخيم الذات الشعرية شعريًّا، ووضعتها في المكانة المنمازة بالنسبة لوجهة الشعرية لديها، والمرسومة على مدى التصويرات السابقة كلها.

تصوير الشعر بـ(قماشات الحرير):

كما يتبدَّى الشعر في صورة قماشات الحرير معادلًا مقابلًا، لدال الحجر الكبير، في منافسات الشعراء في مضامير الشعرية، وتفاضلهم على بعضهم البعض؛ قال الشاعر الحضرمي عبدالقادر الجفري، مفتخرًا بشاعريته الكبيرة المتمثلة في كبر شيطان شعره:

كبِّر على الشيطان كبِّر يا بن عوض خل الكبَارة

شفنا معي عملاق يحذف بالكبير

في هذا البيت اتهام للشاعر العيدروس بالتعالي في مجال الشعر، وادّعاء الفرادة، وقد يكون الشاعر الجفري يقرُّ بهذه الفرادة الشعرية، لكنه إنما يحاول استفزاز شاعرية العيدروس للرد، حين قال: (خل الكبارة)، وعوض مرموز شعري قصد به العيدروس، محذرًا إيَّاه بأن شيطانه يرجم في هجائه بكبير أحجار الشعر، فلم يكتف العيدروس بالدفاع عن نفسه، بل حاول أن يثبت شعرًا أنه شاعرٌ له رؤيته الشعرية الخاصة بالشعر، تختلف عن رؤى أقرانه وهو الأمر الذي جعله ينماز عنهم؛ حين قال:

يا خوي في القرطاس حرِّرْ بالأنس من بَعدِ الحراره

والآن بانشِّر قماشات الحرير

يا شيخ قبل الوزن عبِّر واعط الفتى فصل العباره

من سنِّه اربع ما يُضاد الَّا العبير[9].

يخلق الشاعر العيدروس مقابلة بين الشعر القاسي الصادر عن الجفري، والشعر السلس اللين الرقيق الذي رسم له صورة قماشات الحرير الناعم، بأسلوب الجمع؛ ليغزِّر مادته إضافة إلى قيمة نوعيته، فارتسمت مقابلةٌ بين حجر الجفري الكبير(الهجاء) وقماشات العيدروس، فلم ينجر العيدروس في أسلوب الهجاء بالنَّهج ذاته من القوة، بل اختار ردًّا أقوى لكن بنهجٍ جماليٍّ متنوع، وكأنه يقول: إنَّ التفوق الشعري ليس بمدى قساوته وقذف هجائه، فليس بذلك ارتقي العيدروس ذروة الشعر الحضرمي الشعبي بل بنتوُّع عطائه؛ المتبدّي في تصويرات الشعر المختلفة في فلسفته الشعرية، وقيمته وغزارته، وتلك سمات تكشف عن رؤية عيدروسية خاصة بالشعر تختلف عن رؤى أقرانه.

في البيت الثاني يؤكد العيدروس على أن الشعر ليس شكلًا حسب، بل هو دلالة وحسن نظم:

(قبل الوزن عبّر واعط الفتى فصل العبارة)، بعد هذه الرؤية وتلك المعطيات السابقة، يعود للمواجهة قائلًا لخصمه -شعريًّا- أنت لست في مستوى شاعريتي حتى تطلب مبارزتي:

(من سنه اربع ما يضاد الا العبير)، فأنت لست عبيري، أي لست ندًّا كفوًّا لي.

الشعر علم في نَهجِ العيدروس:

من صور الشعر في ديوان (راح النفوس) أن يكون عِلمًا، فهو فنٌّ يعلِّمه الله من يشاء من الشعراء، عن طريق الإلهام الشعري؛ الذي يكنِّي عنه الشعراء بالهاجس (الذَّكَر) أو الحليلة (الأنثى)، وأسماه الفصحاء منهم (شيطان الشعر).

كما قال:

طاب السمر هاجسي با يحكم أقواله

عنده مكينه لعلم الشعر واحواله

واليوم انا شاعر قولي حِكَمْ عن جوابي تعجزِ الشُّعَّار[62].

الهوامش:

1- ملحن ألحان الدان سعيد مبارك مرزوق)، عبدالقادر الصبان: 120، ط(1) 2004م.

2- ينظر، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية،: د. عبدالله الغذامي، ط(6)، 2014م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب: ص 76.

3- ديوان بكاء القلم، بكاء القلم، أبوبكر العدني بن علي المشهور: 23.

4- السابق: 71.

5- راح النفوس: الشاعر سالم بن عبدلقادر العيدروس، تحقيق الأستاذ علي أحمد بارجاء، ط(1)، 1445هـ - 2024م: 1/ 62.

6- السابق: 1/ 63.

7- السابق نفسه.

8- السابق.

9- السابق.

قراءات و مقالات



د. أحمد عيسى الرميلي

الغنم في التراث السقطري

قد لا أضطر هنا إلى التعريف بسقطرى، فالمعروف لا يُعرَّف كما يقول علماء العربية، لكن ما ينبغي الإشارة إليه هنا – قبل الدخول في صلب الموضوع – هو أن سقطرى تحوي ثقافة وتراثًا متنوعًا تراكم منذ آلاف السنين حتى صار متميزًا تميزًا واضحًا وملفتًا، ومن هذا التميز أنه احتفظ بالعديد من تلك الثقافات التي قد لا نجدها مع بقية الشعوب الأخرى، حتى التي جاورت سقطرى؛ إذ من المعلوم أن الثقافات تؤثر وتتأثر لا سيما في الجوار، ولعل بقية الشعوب فقدت تلك الثقافات مع تقادم العصور وتغير الشعوب، لكن سقطرى عضت عليها بالنواجد، ولعل السياج الجغرافي المحيط بها هو من ساعد على ذلك.

يمتلك السقطريون الثروة الحيوانية بأنواعها (الغنم، البقر، الإبل)، وتلك الثروة وجدت منذ أن وجد الإنسان في سقطرى، وليس صحيحًا ما يُقال أن بعضها تم إدخاله في عصور متأخرة، كمن يقول أن البقر أدخله البرتغاليون عندما احتلوا سقطرى في بداية القرن السادس عشر الميلادي. وتلك الثروة لها قوانينها وأساليبها المختلفة في الرعي والحلب والوصف والحل والترحال، ولكل نوع قيمته الخاصة في قلوب أصحابه من حيث المكانة وجلال القدر.

هنا نتحدث عن بهيمة الغنم بأنواعها (الماعز، الضأن، طحرر)، ومكانة كل واحدة منها في قلوب السقطريين، وطرق التعامل مع كل واحدة منها من خلال أساليب الرعي وأعرافه. وأقصد بالماعز هنا التي ذكرها التيس، والضأن التي ذكرها الكبش، وهذا ما ذكره صاحب لسان العرب في مادة (ض ء ن).



بريشة: الفنان عيدروس الجفري

النوع الأول: الماعز:

تعد الماعز من الحيوانات التي لها مكانة كبيرة لدى السقطريين، بل أغلى الحيوانات مكانة على الإطلاق، وقد لا أبالغ إذا قلت أن تلك المكانة تصل حد التقديس، وهذه المكان لم تكن وليدة فترة وجيزة، بل تعد من الموروث السقطري العتيق، الذي تناقلته الأجيال كابرًا عن كابر.

يمكن الحديث عن مكانة الغنم وتقاليد رعيها والتعامل معها من خلال النقاط الآتية:

إكرام الضيف: من المعروف أن الشعب السقطري شعب مضياف، لا يمكن أن يمر به ضيف إلا ويذبح له مبالغة في الكرم، والذبيحة لا تكون إلا من أغلى ما يملك الشخص، ولهذا أول ما يفكر الشخص بما يقدمه للضيف هو ذبيحة الماعز؛ لأنها الأغلى على قلبه، ولا يفكر في بقية الحيوانات. ولو حصل أن شخصًا ذبح لضيفه الضأن مثلاً يعد هذا من المنقصة بحق الضيف والتقليل من شأنه، إلا في بعض الحالات الاستثنائية، كأن تكون الماعز هزيلة، أو أن الضيف والمضيف اتفقا على ذبح الضأن لسبب ما، أو أن يكون الضيف من الأقارب أو المعروفين الذي لا ينزعجون من مثل هذه الأمور.

الذي نفهمه من هذا أن للماعز مكانة خاصة، وأن من تلك المكانة أن تكون أفضل ما يذبحه المضيف للضيف.

التقرب بها إلى الله: من عادات السقطريين القديمة جدًا هو التقريب إلى الله واللجوء إليه في حالة العسرة، ومن عاداتهم أن يكون هذا الدعاء بالماعز، وذلك أن يؤتى بماعز أو أكثر ويقوم شخص أو أكثر بالدعاء بها إلى الله والبقية يؤمنون. ويكون ذلك في حالات مختلفة، كأن يكون الدعاء من أجل نزول المطر، أو من أجل شفاء مريض من الناس أو من الحيوان، أو من أجل البركة في الحال والمال والأهل، أو غيرها. بل بلغ الأمر أن لا تذبح المعاز إلا ويلقى عليها شيء من الدعاء، سواء كان ذلك بمناسبة أو بدونها. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مكانة الماعز في قلوب السقطريين، فهم يعرفون قيمة الدعاء، ويعرفون قيمة من يُدعى، ويعرفون قيمة مطلبهم من هذا الدعاء، ولهذا لا يمكن أن يختاروا إلا نفائس حيواناتهم لهذا الأمر، بل يعرفون قيمة هذا الحيوان ومكانته عندهم، ولهذا يرفقون الدعاء بذبحه في أي وقت وحين.

كما أن الشخص إذا تعدى على حق شخص آخر وزجره فلم ينزجر، فإنه يهدده بالدعاء عليه بالغنم، فتأخذه الرهبة ويصاب بالخوف وينزجر، وقد يستمر في غيّه فيدعى عليه بالماعز ويصاب بمصيبة.

قداسة أحواشها: للماعز أحواش خاصة بها، حيث يتم تجميعها في تلك الأحواش لغرض الحلب وغيره. لهذه الأحواش قداسة خاصة ومكانة عالية لدى السقطريين؛ إذ لا يمكن أن تدخلها حائض، ولا يمكن أن يذكر فيها الكلام السيئة، كذكر اسم الشيطان أو الحمار أو غيرها من الكلام الرديء، ولا يمكن أن يدخلها الشخص بنعاله.

كما أن الشخص يهاب من تلك الأحواش أن يمسها بسوء، فلا يتجرأ أحد أن يهدمها أو يهدم جزءًا منها؛ خشية أن يلحق به الضرر، فقد يصاب بمرض أو فقدان الوعي أو غيره، وقد تلحقه اللعنة أبد الدهر.

ومن حرمتها أن لا تدخلها حيوانات أخرى كالضأن والبقر مثلاً، فيتم حمايتها من تلك الحيوانات. كما يتم الاعتناء بها من حيث التنظيف والصيانة والحماية وغيرها.

ويجلون الأحواش القديمة المتوارثة من الآباء والأجداد أكثر من التي بُنيت حديثًا، فكلما كان الحوش قديمًا كانت مكانته أعظم وأكبر.

الافتداء بها: لو حصل أن شخصًا تسبب في قتل ماعز كأن يرميها مثلاً فتموت، فإنه يكفر عن فعله هذا بذبح ست من الماعز كفدية عما ارتكبه من جرم، وفي هذا دلالة أخرى على مكانة الماعز في قلوبهم.

نوع ذو مزايا خاصة: هناك نوع من الماعز قداستها أكبر من الأخريات، وهي نوعان، نوع يطلق عليها (محضضه)، ونوع يطلق عليها (مجردوه). النوع الأول (محضضه) لا تشرب الأنثى من لبنها، ولا يخلط لبنها مع لبن بقية الماعز، بل لا بد أن يشربه الرجال، هذا الأن قداستها عالية. النوع الثاني (مجردوه) لا يخلط لبنها مع الأخريات لكن يمكن أن تشرب منه المرأة، فقداستها أقل من النوع الأول. ولو حصل أن تجاوز أحد للقوانين المتبعة بشأن هذه الأنواع من الماعز فإنها تصاب بمرض في ضروعها، وقد يؤدي هذا إلى وفاتها أو إلى فقدان لبنها وضروعها على أقل تقدير، كما أن اللبن الذي يتم الخلط به يفسد ولا يستفيد منه أحد. ولهذا النوع المقدس علامة خاصة بها توضع في أذنها، تعرف بها بين الرعاة.

وتعرف تلك الأنواع بالسلالات المتوارثة كابرًا عن كابر، ولا تكاد تخلو أسرة منها. ولا يعرف سبب واضح لهذه القداسة لتلك الأنواع، سوى أنهم ورثوها على هذه الشاكلة.

حرمة مراعيها: الكثير من قبائل سقطرى تمتلك أكثر من نوع من المواشي، كأن يكون ماعزًا وضأنًا، أو ماعزًا وبقرًا، وبعضها تمتلك الأنواع الثلاثة معًا. مثل تلك القبائل التي تختلط معها الحيوانات يكون هناك مرعى خاص بالماعز، يطلق عليه (مصنهن)، أي: محمي من بقية الحيوانات، وخاص بنوع الماعز. ولطالما حصلت مشاكل كبير بسبب تسرب البقر أو الضأن إلى مراعي الغنم وحماها. أما الماعز نفسها فلها حرية الرعي في أي مكان شاءت، ولا يوجد حمى تُمنع منه، خاصة في أراضي ملاكها.

لا تخلو أسرة من امتلاكها: من النادر جدًا وجود أسرة في سقطرى لا تمتلك الماعز، فالكل يسعى إلى وجود شيء منها في منزله، حتى الذين يمتهنون مهنة البحر ولا يلتفتون إلى غيرها، تجد في منازلهم قطعانًا من الماعز. وهذا يدل على مكانتها عند الجميع.

أعتقد أن أهمية الماعز ومكانته في قلوب السقطريين أمر قديم جدًا، وبقية من بقايا معتقدات قديمة، وربما له علاقة بالوعل وقداسته عند الحضارت اليمنية القديمة، فقد وردت قداسته في نقوش المسند، وقد تجسدت صورته ونحتت في العديد من تلك النقوش أيضًا، وله طقوس ومعتقدات خاصة به، بل هو رمز لبعض المعبودات القديمة في اليمن كالإله عثتر.

النوع الثاني: الضأن:

هذا النوع من الحيوانات أهميته أقل بكثير من الماعز، بل هو أقل الحيوانات أهمية؛ ولهذا قوانينها تختلف عن الماعز. الضأن تتم رعايتها طوال النهار، ولا يترك منفردًا في المرعى، ومن يقوم على رعيها هو النساء وليس الرجال، عكس الماعز التي تبقى طالقة في المرعى بكل حرية. كما أن الضأن يتم جمعها في المساء في مساكن معينة يطلق عليها (ديمه).

كما أن الضأن لا يكرم بها الضيف إلا للضرورة؛ لعدم أهميتها. كما أنه يتم محاصرتها في مراعي معينة، ولا تطلق في كل المراعي؛ بسبب رعيها الجائر، وكذلك بسبب مخلفاتها الكثيرة التي تفسد المرعى.

في الآونة الأخير لم تعد الناس تستخدم الرعي التقليدي لها النوع من الحيوانات؛ إذ أصبحت سائبة دون رعي، ولم تعد النساء تقوم عليها في المرعى مثل السابق، وبسبب ذلك حصل الضرر، فقررت الكثير من القبائل القضاء عليها بالبيع والذبح، حتى انقرضت من العديد من المناطق؛ فهي الآن مهددة بالانقراض.

النوع الثالث: الماعز (طحرر):

هذا نوع من الماعز يطلق عليه (طحرر)، وهي نوع يختلف عن النوع العادي الأليف بأمور كثيرة، منها أنها غير مملوك لأحد، بل هي نوع شائعة بين الناس، الكل يحق له اصطيادها وأكلها، كما أنها شاردة غير أليفة، تعيش بعيدة عن أنظار الناس، في الغابات والشعاب والأودية والجبال، كما أن لونها وشكلها مختلف أيضًا، فأول ما يراها الشخص يعرف أنها من نوع (طحرر)، وليس من النوع الآخر الأليف، ومن مميزاتها قلة الشعر في جسمها، وصغير قرونها، وصغر ضروعها، وخف جسمها ورشاقته، وسرعة عدوها.

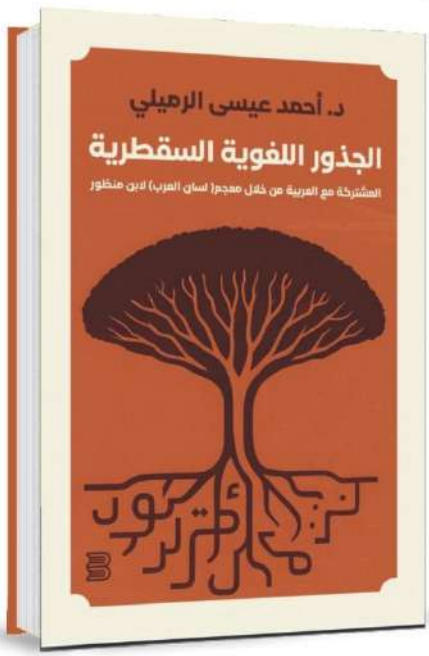
يتفاخر الرجال قديمًا بالإمساك بها؛ لأنها سريعة جدًا، وغالبًا ما يتم اصطيادها بالشباك.

هذا النوع من الغنم مهدد بالانقراض؛ لأسباب عديدة، منها الاصطياد الجائر، وكذلك التغير المناخي الذي تأثرت به سقطرى بشكل مباشر منذ 2015م، فقد تأثرت بالأعاصير والأمطار الغزيرة، وكذلك بالجفاف الشديد الذي يستمر لعدة سنوات، كله هذا أثر على (طحرر)، وهلك الكثير منها، ولم يبق منها سوى أعداد قليلة جدا لا تزيد على الأربعين رأسًا في شوعب غرب الجزيرة.

ختامًا، لعل القارئ الكريم قد أخذ نظرة عامة عن الغنم بأنواعها في سقطرى، وعلى شيء من الإرث السقطري المرتبط بهذا الحيوان.

سقطرى - نوفمبر 2025م

للكاتب:



2025

قراءات و مقالات



رياض عبدالرحمن باسلامة

بين بن يحيى والتميمي

وثيقة تاريخية عمرها 114 عامًا

وَقَعَت تحت يدي وثيقة تاريخية هامة، عبارة عن بَدع وجواب شعري بين هامتين وقامتين حضرميتين، صاحب البَدع هو الأديب عقيل بن عثمان بن عبدالله بن يحيى الذي قال عنه المؤرخ السيّد عبدالرحمن بن عبيدالله السقاف في كتابه (إدام القوت فى ذكر بلدان حضرموت): "صاحب النّوادر اللّطيفة والنّكات العجيبة وكان شاعراً أديبًا".

"ولد السّيّد عقيل بالمسيلة سنة (1290هـ) وتربّى في كنَف والدته وأخيه محمّد وتعلّم على يد السّيّد عمر بن عبدالله بن عمر بن يحيى، ثم طلبه والده إلى جاوة فسافر سنة (1311هـ)، كان ذكيّا شديد الذكاء، اشتغل بالتجارة مع والده، وكان ينظم الشعر، عاد إلى حضرموت سنة (1328هـ)، وأصيب بالعمى، وظلّ بها إلى أن توفيّ بالمسيلة سنة (1346هـ)."

وأما الجواب فكان من المقدَّم علي بن أحمد بن عبدالله بن يماني التميمي الذي التقى به الرحّالة الهولندي دانيال فان در ميوليـن وصديقه الجغرافي الألماني فون فيسمان صيف عام 1931م في مقر حكم آل يماني (حصن بن يماني) بمنطقة قسَم عند زيارتهم لحضرموت سنة 1931م وقد قام ببناء ذلك الحصن المقدّم أحمد بن عبدالله بن أحمد بن عبد الشيخ بن يماني التميمي سنة (1241هـ).

امتدت ولاية المقدّم علي بن أحمد بن يماني 32 سنة إذ حَكَمَ بعد وفاة أخيه (يماني) سنة 1322هـ الذي ورث الحكم بعد وفاة والدهم المقدّم أحمد بن عبدالله بن يماني التميمي سنة 1315هـ وقد توفّ المقدّم علي بن أحمد بن عبدالله بن يماني في سنة 1354م.

ومما كتبه عنه الرحّالة الهولندي دانيال فان در ميولين في كتابه (حضرموت .. إزاحة النّقاب عن بعض غموضها) فقال:

"استقبلنا المقدّم العجوز في غرفة الاستقبال الكبيرة وكانت حاسّة سمعه ضعيفة جداً لذلك يقوم جنوده العبيد بالحديث نيابة عنه.

كان والده حاكما قوياً ومهاباً على نطاق واسع بينما كان يقود معركة فاشلة ضد قوى الطبيعة فجفّت أرضه وهاجر أتباعه وأصبح فقيراً إلى درجة أنه لم يعد قادرا على دفع رواتب جنوده"

وأضاف :

"استقبلنا هذا المقدّم العجوز بشعره الأشيب بمودّة فائقة ودعانا بعد الاستقبال في غرفة الضيوف أن نتبعه إلى أعلى إلى غرفة أصغر تناولنا فيها الطعام وأمكننا أن نكتب ونرتاح دون إزعاج".

وحتى لا أطيل عليكم إليكم أولا بَدع السيّد عقيل بن عثمان بن يحيى والذي صاغه في يوم السبت الثالث من شهر ربيع الأول سنة 1334هـ الموافق الأول من يناير 1916م:

يا الله يا ربّاه يا مُصلِح لعبدك كلّ حال

يا حَي يا قَيُّوم يا جَزل العَطا. يا ذا الجَلال

سألك تجلّيها وقد ضاقَت وقَل الاحتيال

وببركة الهادي (محمّد) ذُخرنا بدر الكمال

عليه صَلّى الله وأصحابه وآله خير آل

ما هَبَّت العَليا وما وادي من الوديان سال

وبعد لمّا كان يوم (السَّبت) في وقت القِيال

ثلاث عَبرَت من (ربيع أوّل) ثبوته بالهلال

عام ألف وثلاثين واربع والثلاثميه كمال

نظَمت قولي والمعين الله من غير افتشال

أبيات مبنيّات . بَسلُك في طريق الارتجال

محكومة المَبنى وزَنَها (بو محمّد) بالقِفال

فيها نصائح قَط ما تخطر على السّامع ببال

أوّل نصيحه قُم بفرضك في الحضر والارتحال

ورض إذا صَلَّيت واخشَع واطمئن في الاعتدال

وزَكّ مالك واخرج الواجب إذا لك وِسع مال

وصُم لشهر الصّوم واكلك لا يكون إلاّ حَلال

واحذَر من الهذيان والغيبه ومن قِيلٍ وقال

والكذب لا تقربه واحذَر من مجاراة النّذال

وحِج بيت الله وزُر خير الورى مولى بلال

واخلص مع ربّك وساير في طريق الامتثال

واتجنّب العدوان وابعِد لا تخلّي له مجال

والنّفس والشّيطان والدنيا ثلاثتهن وبال

والظّلم والباطل بحق النّاس لو حتى ظِلال

وصُحبة العايب ومن هو دوب وقته في احتيال

قد قالوا اهل العلم: في ذا الوقت واجب لِعتزال

والناس مختلفين حَد ساخط وحد وجهه يلال

وحد شَبيه البول ما يطهَر وحد صافي زلال

وحد شَبيه التِّبر شُف قَفلَته من خمسه ريال

وحد خبيث أقبَع مصوَّع من خُلق شيطان فال

وحد على تَوّه ولا له غابيه وسليم بال

وحد دوين الشَّف وقِع رِذله كما ذي هم رِذال

وحد ملان افكار من رأسه إلمّان النّعال

وحد يحب الكذب والغيبه ويهرج بالمحال

وحد شَبيه الهيج يتلفَّت إذا شاف الجمال

ينقاد بالشَّعره وتصلاه المصادر والطّفال

وبعضهم صابر على البَلوى بقِل الاحتيال

وبعضهم ما يصلح إلا للمحاقب والطّبال

وبعضهم ينهَق كما الحمران لي فيهن صِيال

والبعض ساقط نَفس ما يسخى على نَفض التّفال

وبعضهم ملقُوع ما يشبَع وتمره في الجحال

وكم وكم في الكون من أحوال ما تخطر ببال

سُبحان خالقهم ورازقهم على هذا المثال

ثُمْ قال من بيّت يدير الفِكر حيث النّوم عال

كم لي وانا سهران يا لَخوان مَضّيها ليال

لا هَم من دنيا ولا الدّنيا علَي تخطر ببال

وان كاننا زَلّيت كم مثلي أنا مُخطي وزال

والعبد لا ييأس ولو ذنبه عدد ذَرّ الرّمال

هذا كلامي وانت اسرَح به سريعًا في اعتجال
من (الغُرَف) حوطة حبايب لي بها طاب الحلال
سادات حَلّوها وفي خِليانها جُملة رجال
بالهابطيّه خلّف (الغنّاء) على اليَدّ الشّمال
ناد (الفقيه الغوث) واخوانه وقومه والعيال
واجزَع على الخليان والشّرحان من غير امتهال
واعطف بجنب (الفرط) واقبِل وانت في أحسن قبال
على (قَسَم) لا غبّها الماطر وتغشاها السِّبال
فيها الحبايب والمشايخ لي بهم كِبر احتفال
واخرج من المسلف تقابلك المصانع والتلال
وحط رَحلك حيث ما الطّارش بها حَط الرّحال
تحت الحصون النايفه لي ما لِمبناها احتلال
وغُلْبها العالي تجد ثَمّ (المقدَّم) فيه حال
مقدَّم الجودات رُكن القَبوله سامي الفِعال
الصَّدر وابن الصَّدر في الجودات تُضرب به مثال
العين ثم اللام والياء بعدها حاء ميم دال
علي بن احمد بن يماني لي صلَح به كل حال
ذُخر القبيله لي نِعدّه للقبيله راس مال
سِلّم عليه آلاف وانشِدعَ خوانه والعيال
وانشد على ابن العم لي له قَدر عندي لا يزال
(عوض ولد صالح عبود) الجيد لي شَهره كمال
سِلّم عليهم كلّهم واشرَح لهم جَمع الخِصال
خُصّ المقدَّم لي عليه الرّبط زايد باشتمال
لي يحفَظ الدِّسمال ما يطرَحه في خَلط الشِّمال
قُل له: تفَقّد في الرّعيه داوها من لِعتلال
واحكم وصِلّب وافصِل الدّعوى وحمِّلها الجبال
ولا تبالي انت ابوها والمقدّم لا يبال
وِش يِعذرك يا السَّهم من شَلّ القواسِم والقبال
معك سُباعيه عريضه ضافيه وقماش عال
ولّى بك الله لرض في الخطوه وحِطّط في الذّبال
ومعك عرَب لي بايجلّون الحشَم ماهم ذِلال
مثل النّماره والأسود الضّاريه حِل القتال
في قَبضة ايدَك من (سنا) لمّان (رخية باعلال)
وحجّة الإصلاح واجب يوم قدها بالتّفال
على النَّقى والشّرع والقانون ماهي بالجِدال
ومن ظَبَته الشّمس لازم بايدوّر له ظلال
والشّاه لي خلفَت . يمرّضها عطوها (باغزال)
والنّاس قالوا: من يجيب الشَّهر هو وَدّ الحَلال
والختم صَلّى الله على المختار وآله خير آل

وهذا جواب المُقدَّم علي بن أحمد بن يماني التميمي الذي صاغه في يوم الاثنين منتصف شهر جُمادى الأولى سنة 1334هـ الموافق 13 مارس 1916م:

يا مُرتَجى . عبدك قرَع باب الرّجاء بَت السّؤال
ودعاك يا سامع دعاء داعيك يا جَزل النّوال
ولنا مقاصد منك والمقصود تصلِح كل حال
وانظر بعين الجود يا معطي العطيّات الجِزال
ولا تؤاخِذ حَد بحَد يا فاتح ادأغلاق القفال
لك في عبيدك لُطف سابق . لا تواخِذ بالفعال
لَعمال ما تنفَع ولا ترضي ولكن لِحتمال
وعلى المقرَّب من دَنى كـ القاب ليلة لِبتهال
حبيبنا المحبوب (طه) المصطفى مولى (بلال)
الفاتح الخاتم شفيع أمّته في يوم الجِدال
صَلّى عليه الله ماهَبّت نُسيمات الأصال
واله وصحبه ما تحرَّك ساكن الخاطر ببال
ذا فصل والثّاني ظهِر لي واتسَع ضِيق المجال
وارتَد تايه عقلي المفقود من بَعد الضّلال

جاته مسائل بل رسائل في رسائل وارتجال
مغنى وهو معنى مطلسَم جَل ربّي ذي الجلال
ما يفتهِم لكن من قَصده مجاراة الرّجال
يبرز لهم لو بايشلّونه على اذلاق النِّصال
وبَعد يالعاني سرَح من حصن به طاب الحلال
بالجود والجودات مَسمي للعداء اقسى نكال
محلّة أهل الحُكم واهل الطّعن في يوم النّزال
محمي بسَمحان المعانق والنّماره والشّبال
حلاّنه اهل الشّرع . ورجاله بريّة لحتيال
لَبعَد رضوا في الخو ولا الصّاحب ولا في ولد خال
قُم شِل نَظم القول يالعاني وخَل الامتهال
تبدي لك السَّبع القُبَب . قُل يَهل لِرماح الطّوال
بالشّيخ باهري والضّنك يحضر إذا قد ضاق حال
و(حسين) و (المحضار) و (الحامد) جهابيذ الرجال
واعبر بعذر اعضا قبايل ما يهابون القتال
تبدي (تريم العاليه) فيها ينَل من له مَنال
قصده ومأموله تيسَّر له مطاليبه سهال
واعبر وحض السّير وأقصد لا (الغُرَف) وانشد وسال
على حبيب القلب لي ما له في الدّنيا مثال
(عقيل بن يحيى) زكيّ الأصل محمود الفعال
قُل له: وصِل قولَك وبعد القول واجب لمتثال
لِما فَرَضه الله وما قال النّبي بدر الكمال
واهل الوراثه منّكم يا مرشدين اهل الضّلال
فيكم روابطنا قويّه صِدق و اقوينا الحِبال
والنّاس في الأجناس مختلفه ثقيلة لِعتدال
حَد منّهم عَلقَم وحَد مثل العسل في الذّوق حال
والوقت وقت المَيل واهل الوقت ذا فيهم مَيال
سَخطاتهم كثرت فضيعه ترتقِل منها الجبال
نزعات (بو مُرَّه) طغاهم ما تحصّل بن حَلال
ولعاد شي يعجب من الخطوَه تقطّبن الذّبال
يا (بومحمّد) في العرَب لو عادنا بَقدَر بحال
بَعرض ـ وقدنا اعرض ـ عليهم من بَغى له رأس مال
يوخِذ ويعطي والمصالح ما تحصِّلها الذِّلال
يَهوَين ركّين السّواعد لي يشلّين الثّقال
يمناي ما قبضَت وقدنا الآ تلافى بالشّمال
في الخو وفي الرّعوي عسى يرتَدّ لي من كان زال
كثرت تمانيهم غَدَت بالنّاس تمناة المحال
هي بَعَّدَت بين العرَب ولعاد حد بالى بـ قال
لا الخو يوافق خو . ولا الوالد توافقه العيال
وعسى لها يظهَر معرِّس يوم قدها في التّفال
ويصونها عَ العِز والنّاموس من قُبح الفعال
فارع من الشّارع يجي منقول من قُوع الرّمال
على مَقالَك من يجيب الشّهر هو وَدّ الحَلال
والشّاه لي قلتوا: يمرّضها عطوها باغزال
قدها على تالي رَمَق فيها لحقنا بالحلال
ذا لي حصَل وان طَف سَهم القوس واخطَين النِّبال
مَحَلّي الزّلّه . وانتم في مَقام الإحتمال
وضبطها يا ناظر التّأريخ في ضمن المَقال
امحرّره في خمستعشر من جماد أوّل كمال
والعام عام الادألف وثلاثين إذ عنها تسال
واربع مع ثلاث الميه من هِجرَته مولى (بلال)
صَلّى عليه الله مع صحبه وآله خير آل
ماهبّت العليا وضربتها في الليل الشّمال
صلاه موصوله مدى الأيّام دايم لا تزال

أصوات وإيقاعات



علي أحمد بارجاء

المطرب أبوبكر سالم بَلفَقِيه وتجديد التراث الغنائي ونشره

المطرب أبو بكر سالم بلفقيه، اسم لامع في دنيا الطرب العربي، وبخاصة في الجزيرة العربية، هذا المطرب الذي هاجر من مدينة تريم بوادي حضرموت بعد أن تشبَّع بتراث حضرموت الغنائي مختلف الألحان والإيقاعات، إلى جانب ما وهبه الله من حنجرة ذهبية، وظَّفَها في الإنشاد الدِّيني، فهاجر إلى عدن، وفيها برز مطربًا شنَّف الأسماع وأخذ بمجامع القلوب بصوته العَذب، ودقة اختياره للألحان والنصوص، ثم هاجر إلى المملكة العربية السعودية، واتَّخذها موطنًا ومنطلقًا فنيًّا إلى عالم الغناء في سفارة الغناء اليمني.

لقد عاش بلفقيه بعيد الجسد عن حضرموت، ولكنه ظلَّ قريبًا منها بوجدانه وحسِّه الفني المرهف وفاءً منه لنبعها الذي رضع منه وتشرَّب النغم الأصيل، مستلهما تارةً، ومجددًا مطوِّرًا تارةً أخرى لتراث حضرموت الغنائي، فكان فنُّه أصيلاً بحجم أصالة موطنه الذي وُلِد فيه وترعرع وشبَّ، وظلَّت الأصالة قيمةً من أسمى القِيَم التي حافظ عليها، ولعل تسمية ابنه (أصيل) بهذا الاسم يُعَدُّ تكريسًا وتعميقًا للأصالة التي اتَّخذها منهجًا وأسلوبًا لحياته الفنية الزَّاخرة بالإبداع والعطاء.



بريشة: الفنان التشكيلي خالد بريك

هذا المطرب استطاع أن ينتج خلال تاريخه الفني كثيرًا من أعماله الغنائية من التراث الحضرمي، بين الاستلهام و التجديد والتوزيع الموسيقي، وإدخال الآلة الموسيقية الحديثة لكثير من ألوان الغناء، محوِّلاً إيَّاها من الشَّكل التقليدي المنغلق على نفسه في بيئته، إلى فضاءات الغناء العربي الحديث.

ويمكن الإشارة هنا إلى نماذج من أعمال بلفقيه الغنائية التي يعود إليه فضل الرِّيادة في إخراجها من تقليديتها، ونفض غبار الإهمال والمحليَّة الضَّيِّقة عنها، ونشرها إلى عالم أرحب، منافسًا بها الألوان الغنائية العربية، حتى استطاع أن يجد لها في الغناء العربي والذوق العربي موطئ قدم تمتَّع وظلَّ ولا زال بثبات ورسوخ.

من هذه الأعمال أغنيته:

يا مروِّح بلادك ليل والشمس غابت

عاد نحنا انطربنا والتلاحين طابت

وهي من أغنيات العَمَل، إذ يتغنَّى بها عُمَّال (السِّبَاطة)، وهي ضرب وتنعيم (النُّورة) المستخرجة من الحجر المحروق المنقوع في الماء، المستخدمة في طلاء المباني باللون الأبيض اليَقق، وقد حافظ بلفقيه على اللَّحن التراثي للأغنية، وضمَّن في مطلعها نفس النصِّ، وحوَّر فيه ما يتلاءم مع غرضه، إذ أصل النَّص:

يا مروِّح ضَوَاك اللَّيل والشَّمس غابَت

عَاد نحنا طِربْنَا والمَسَابيط طَابَت[1]

وهذا اللحن يتغنى به أيضا النجارون أثناء نشر جذوع الشجر، ولكنهم يستبدلون المناشير بـ(المسابيط).

كما غنى بلفقيه أيضًا لحنًا ونصًّا تراثيًّا آخر من رقصة (المَرْزَحَة)، وهي من أغاني الفلاح في المناسبات وأيام تجود الأرض بخيرها، حيث يرقصها الفلاحون وهم يسيرون في صفوف متشابكي الأيدي يتغنَّون على الإيقاع الصَّادر عن ضرب الأرض بأرجلهم، وأغنية بلفقيه هي:

تسَلَّى يا قليبي شُف الدُّنيا مخَلاَّه

وكَم من مَال يمسي لِمُولَى غَير مُولاه[2]

وقد حافظ في أغنيته على الشعر وأصالة اللحن، ولكنه زاد فيهما وطوَّر.

الدان الحضرمي:

يعد بلفقيه أمهر السَّابحين في غمار بحور الدَّان الحضرمي، وأقدر الغوَّاصين إلى أعماقه والتقاط دُرَره وكنوزه، فتحقق للدَّان على يديه انتشارًا واسعًا، ومن أغاني الدَّان التي صدح بها ودندن، وأبدع وتفنَّن، هذا الصوت المسدوس:

طاب السَّمَر قُل دَان يا بن زَين بالدَّان خَلْ قلبي

يذكُر زَمَن واوْقَات قدْ عَدِّين في الجانب النِّجدي

لي في سِفُوحُه الحمَايم والعَنَق حَلِّين

باللَّيل والبُكرَه تغرِّد عَالبَسَاتين

وهذا هو نص مطلع الأغنية كما في ديوان حداد بن حسن الكاف، وقد اختُلِف في ملحنها وقائل مطلعها هذا، فمن قائل أنهما لحداد بن حسن الكاف، ومن قائل أن الشعر لحداد واللحن لسعيد مبارك مرزوق، ومن قائل أن اللحن لمرزوق والمطلع لعلي الثُّوَي، ولعل الأرجح أن اللحن لمرزوق وأنه هو نفسه الذي وضع أول بيت عليه، وهو قوله:

ذا فصل شو قلبي عَلَي محنون عا خاطري حَنَّه

قُع لي كما ليلى مع المجنون وَرْدَوا إلى الجَنَّه

يوم التَقَوا في عشقهم بالدَّمع يتساقُون

طلعت عليهُم من غصَان العشق غُصنين

ثم نظم حداد الكاف على لحن مرزوق، وقد غناها بلفقيه وبلغ بها في التجويد مبلغًا وشأوًا بعيدًا.

ومن أغاني الدَّان أيضًا، أغنية:

قال من يعرف الحكمه إذا جات زلَّه

وهي صوت مخموس من ألحان سعيد مرزوق، على أكثر الآراء، وثمة من يرى أن اللحن لبكري سعيد عبدالخير، صاحب اللحن الشهير الذي نظم عليه الشاعر حامد السرِّي قصيدة (بالغَوَانِي)، والشعر في هذه الأغنية للشاعر عايض عبود بَلُوعِل، على أكثر الآراء، إذ ثمة من يرى أنه لمستور حمادي،

ومن يرى أنه مساجلة بينهما، وعلى كل حال، فإن القصيدة فصل ثانٍ من فصول اللحن، وأصله كما قاله شاعره:

ذا خَرَجْ فَصْلِ وُالثَّاني إِذَا جَاتْ زَلَّه

مِن ضَنِينَك رَمَى قَلبَك بها وُانْت غَافِل

لا تَعَامِلُه بِالزَّلاَّت خَلِّه غُضِّ وُاصفَح وُقُلْ له:

يا ضَنِيني كَفَانا حَسْبَكَ الله

وقد حافظ بلفقيه على اللحن، ويؤخذ عليه أنه لم ينسبه لصاحب، وقد حوَّر في بعض المفردات، ولعل هذا التحوير من وجهة نظره ضروريًّا ليُكسِبَ الأغنية صفة العربية، ويستطيع من يسمعها معرفة المعنى، ولا يحتار فيما إذا بقيت هذه المفردات على أصلها اللهجي، على أن ثمة من يرى ضرورة إبقاء المفردات على الأصل بلا مَسٍّ، وقد جعل بلفقيه الشطر الأول للبيت:

قال من يعرف الحكمه إذا جات زله

وأحسب أن هذا التغيير فيه شيء من الحكمة، لأن قول الشاعر (ذا خرج فصل والثاني) إنما كان أثناء إنشاء البيت في السمر؛ إيذانًا بالانتقال من فصل إلى آخر، ربما لتغيير حروف الروي للأشطر أو للانتقال إلى غرض أو موضوع آخر، حسب اصطلاح أهل الدَّان، ولم يعد ثمة معنى لوجوده في الأغنية وهي تتحلىَّ حِليَةً جديدة وتُخرَج إخراجًا جديدًا، فكان التغيير موفقًا لأنه لم يخرج عن روح البيت، إن لم يكن قد أكسبه صفة الحكمة التي عناها الرسول الأعظم - صلى الله عليه وسلم - في قوله: "وإنَّ من الشعر لحِكمة".

ومن هذه الأغاني، أغنية:

عشقة الخُرَّد عنية

وهي صوت مربوع قديم مجهول الملحن، ومجهول القائل للمطلع الذي يبدأ به، وهو قول الشاعر المجهول:

عَشْقَةَ الخُرَّد عَنِيَّه مِن بِلِي بِالعِشق ما نام اللَّيالي

دُوب وَقتُه في أَذِيَّه لِيه كذا يا البِيض في العُشَّاق تلْقين

والأغنية لحداد، عدا المطلع الذي نسب له؛ لأنه نظم عليه، فظُنَّ أنه له، وما يرجح أن المطلع ليس لحداد، روايته مقترنًا



الشاعر حداد بن حسن الكاف



الملحن سعيد مبارك مرزوق

ببيت آخر لم يرد في ديوان حداد وهو:

دِرُّكُوا قُومُوا معيِّه يا صَحابي حلَّها لا حَدْ يبالي

وانظُرُوا ما حَلَّ بِيِّه هَذَّرِن كِبدِي مِن الشُّبَّاك ثنتَين

وأغنية رابعة غناها بلفقيه من الدَّان الحضرمي، هي:

يا ربِّ سَالك تِخَلِّي سرَّنا مكتوم

التي يقول شاعرها حدَّاد بن حسن الكاف في مطلعها:

قال الفتى قلبِي اللِّيله سمِع عَنْقَه وُناحَت العَصر بالأنغام

يا غَارَةَ الله حسْ في صوتَها رقَّه باللَّحن تشجي

وُبلَحنَها خَلَّت العاشق ضَوَى مَغرُوم

يا ربِّ سالَك تِخَلِّي سِرَّنا مكتوم

وهو صوت يصنف ضمن المخموس، لعدم احتساب الشَّلَّة، وقد ذكر الكاتب محمد عبدالقادر بامطرف في كتابه (الشاعر الغزل)، نقلاً عن الشاعر الملحن حدَّاد نفسه، ملابسات وضعه لهذا اللحن، حيث كان حداد يتنزَّه في مساء يوم بين بعض البساتين، فرأى امرأة بارعة الجمال تعمل في بستان وهي تغنِّي بصوتٍ جميلٍ آسر، فوقف يُصغِي السَّمع لغنائها ويكتحل بجمالها، مفتونًا مشدوهًا، فوضع هذا اللحن مستفيدًا من بعض الجُمَلِ الموسيقية في اللَّحن التي كانت تلك المرأة الجميلة تتغنَّى به، وقد حكى حداد قصته مع هذه المرأة في قصيدته، ويجزم الشاعر محفوظ عبدالقادر التوي -رحمه- أن هذا اللحن لسعيد مبارك مرزوق، وقد روى لي بعض أقرباء المطرب بلفقيه، أن المناسبة التي كتب فيها حداد الكاف هذه القصيدة

لم تكن كما رواها بامطرف، وإذا صح هذان الرأيان يكون بامطرف قد انتحل لهذه القصيدة تلك المناسبة و نسبها إلى حداد ليبرِّر ما ورد فيها من ذكر (عنقة، حيط نجدي، بستانها، الغصن والورقة).

وأغنية خامسة تصنف ضمن المربوع غنّاها بلفقيه، هي:

قصِل نِسنِس واحكم المغنّى

من لحن وشعر حداد الكاف، ذلك النبع الذي اغترف منه بلفقيه كثيرًا، وقد حافظ على اللحن وغيّرَ بعض مفردات الشعر، منها في قول حداد:

لي ثَمَانَ أيَّام ما اتهنَّى نومي اتزَعَّلْ مِن اعيُونه

لي ذَكَرته عَذِب فِي الغَنَّا صَبِّ دَمعي عَلَى الأوجَان

فأبدل كلمة (اترَحَّل) بـ(اتزَعَّل)، ربَّما لأن (اتزعل) قد لا تفيد عربيًّا ما تفيده من معنى في اللهجة الحضرمية، وهو عدم الاستمرار في النوم وعدم الوصول فيه العمق، فالتزعُّل هو كثرة الاستيقاظ من النوم، ولكن هذا المعنى الذي أراده الشاعر لا يستفاد من كلمة (اترحَّل)، إذ أن الترحُّل يفيد معنيين: أحدهما، عدم النوم مطلقًا لأيَّام، فيضاف سهد ليلة إلى سهد الليلة التي سبقتها، فهو نوم مُرَحَّل من ليلة إلى أخرى بسبب قلق ومعاناة. والثاني، الارتحال، أي ذهاب النوم عن الإنسان مطلقًا، أي أن النوم قد ارتحل عن العينين، وقد استخدم حداد هذه الكلمة في قصيدة أخرى بنفس دلالتها في القصيدة السابقة، يقول حداد:

البارحه واليوم طرفي في زَعَل وقبلَها بَيَّت سمير الليل يتزعَّل

غَلَّط حسابي ظبي مرحوم القَبَل تعجبك تِقفاته ولِقبال

وهكذا فعل الشاعر سليمان بن عون فقد استخدم هذه الكلمة بنفس معناها في العامية، وفي ذلك يقول:

مسكين في مسكين يا مسكين من هو في الهوى مبل

يبات يتزَعَّل من الهجران ما اتهنَّى منامه

يوحي شبيه النار في جوفه تُوَهَّم

يا الله انظر للفتى لا خاب لأسْهان



المؤرخ محمد عبدالقادر بامطرف



الشاعر محفوظ عبدالقادر الثُّوَي

ومع أن معنى (اتزعَّل) أبلغ في الدِّلالة، لما تفيده من عدم الاستقرار على حال، وهو نفسه المعنى التي تفيده كلمة (تِنَقَّز) في لهجة بعض مناطق حضرموت.

أما البيت الأخير في الأغنية، فهو قول حداد في ديوانه:

رَبَّنا واجعَل خَواتِمنا خَلَّها الأسرار مكنُونه

كُل ثَمانَ ايَّام تجمَعنا لَجِل نطفِي حَرَرْ واحزان

وقد لاحظ بلفقيه في قول حداد (ربنا واجعل خواتمنا)، فسأل نفسه: اجعل خواتمنا ماذا؟ فأدرك الجواب فأثبته في النص، ولكن حدادًا لم يجب ولم يقل: اجعل خواتمنا حسنةً، وحسبي أن حدادًا يعرف هذا حق المعرفة، ولكنه آثر الحذف بلاغةً في القول، لدلالة السِّياق عليه، إذ لا يدعو الإنسان ربَّه في حال كهذه إلا بحُسن الخاتمة إذا بلغت الرُّوحُ التَّرَاقِي، ولذا فهو أمر بديهي عند حداد، ولأن عادة الشعراء يدعون ربهم في آخر قصائدهم بحسن الخاتمة، فهو من قبيل المفهوم مسبَّقًا، والشعر هو الإيماء والإيحاء، والتصريح يفسده.

وقول حداد في البيت (حرر) فإن الحرر، هو حرارة الشوق التي يصطلي منها قلب العاشق في صدره ويتصعَّد هذا الشوق زفرات كاللهب، وأراها أبلغ من أي كلمة أخرى يمكن أن تحل محلها، ولا أحسب (حرر) كلمة مغلقة المعنى، في أقرب شبهًا بجذر المادة الثلاثي، ولن يغيب معناها عن ذهن السامع العربي.

وهذا غيض من فيض من الأغنيات التي تنتسب إلى الدَّان مما غنَّاه بلفقيه، الذي خدم الدان خدمة جليلة لا تُنسى، وكان خير سفير له إلى العالم.

وما ذكر سلفًا مما غناه بلفقيه من الدَّان إنما هو الدان الحدري، أي الدان المعروف في وسط وشرق وادي حضرموت من شبام غربًا إلى عينات شرقًا، ولكن ثمة لون آخر من الدان كان لبلفقيه فيه إسهام في التغنّي به، وهو الدان المعلوي، نسبة إلى أعلا وادي حضرموت، وهي المناطق التي تقع غرب الوادي من القطن وما حوته منطقة الكسر ووادي عمد ووادي دوعن بفرعيه، الوادي الأيمن والوادي الأيسر، ووادي العين، ويتميز الدان المعلوي عن الحدري بقصر أوزانه وأشطره وسرعة إيقاعه، وطريقة غنائه كالحدري مع أنه يمكن أن يصاحب الغناء به عزفٌ على الناي (الشُّبَابَة / المَزْوُف / القصَبَة)، مما ليس في الدان الحدري، فمنه الصوت القَرْد (المؤَلَّف من بيت مفرد)، والمثنِي، والمثلوث، والمربوع، وهذا بكثرة، والمخموس والمسدوس بقلّة، ويندر مجيء المسبوع والمثمون، وأهم ما يختلف فيه الدان المعلوي عن شقيقه الحدري، أن المعلوي قد يُكسَر، أي يُرقص عليه بالرقص المعروف بـ(الدِّحيفِة)، وهي رقصة شائعة حيث يشيع الدان المعلوي، يقف الرجال فيه صفين متقابلين أو دائرة، يتغنّون بالصوت على إيقاع طبل كبير وهم يصفّقون بأيديهم ويضربون بأرجلهم الأرض، وثمة من يقفز منهم إلى الحلبة في حركات رشيقة راقصًا مع آخر، وربما مع أخرى.

هذا اللون من الدان تغنّى به بلفقيه، كسلفه المطرب شيخ البار، فمن ذلك أغنيته: (الجبال السود)، وهي من (المثني) للشاعر حسن بن عبد الله الكاف، والد الشاعر حداد الكاف، التي مطلعها:

كفاه الله لي عدّى ولا سلّم

عبر يمشي وسيفه ع العرب مجرود

حبيبي حطّني بين الجبال السُّود

ومن هذه الأغنيات، أغنية (يا حامل الأثقال) وهي على صوت مربوع للشاعر حسين أبوبكر المحضار:

يَا حَامِلِ الأثقَال

خِفِّفْهَا شُوَيْ ذَا حِمِل مَا يِنشَال

عَادِ النَّجِد قدَّامَك حُسُر وُجبَال

يَا مَصْعَب مَنَاله

ومثل ذلك أغنيته:

غَدرَا على الناس يا شمس الضَّحيَّة

هيَّا اشرقي

با شوف دار المحبه لي مرصَّع

باللول والمرجان

وهو صوت مربوع من أصوات الدِّحِيفة.

ومن ذلك أغنياته:

من يوم قابلت محبوبي بيوم الخميس

فاللحن فيه تطوير وتجديد وزيادة فيه وفي أشطره الشعرية، وهو لحن قديم حافظ بلفقيه على بعض أصوله في اللحن والشعر، وهو صوت مثلوث، أصله أو مما نظم على أصله قديمًا:

يا خِير بكرَة عُمانيَّة لَطِيفة خَفُوف

مَا تُصلِح الا لعاشق لاَ عَشِيَّة يِطُوف

وُامحزَّمه في جِنَاح

واليوم وافَقت مَضنُوني بِيومِ السَّمَاح

وأغنيته: **بنات حواء ما تساوين**

فهي مطوَّرة لحنًا و شعرًا عن صوت مثلوث قديم هو (يا عشدلي مولاك خلاَّك)، وأصله أو مما نظم على أصله، قول الشاعر المجهول:

بَنات حَوَّا مَا تسَاوَين وُالبيض زَادُوهن بِقسمين

يُوخُذن عُمرك بِالتِّهتَاك يَا عَشْدَلي مُولاك خَلاَّك[3]

وعلى هذا الصوت قال الشاعر محمد صالح بلفاس:

أهل الهوى باتوا بليله لي قُوتُهُم لُوزه وُهَيله

ما حَدْ فَرَعْهُم مثل لَدَيَاك يا عشدلي مولاك خلاك

وغنى بلفقيه أيضًا أغنية:

حبيبي مولّع للوطن مشتاق

وهو صوت مثلوث قديم مجهول الملحن، وقد حافظ بلفقيه على اللحن والشَّلَّة، وهي الشطر الذي يتكرر بعد كل بيت، وقد نظم على هذا الصوت بعض الشعراء قديمًا، فقال الشاعر عمر عبدالله الحبشي:

تـغـانَـم وُقُـوتَـك ... لا تخَلِّي صَفُو ساعِه يِفُوتَك
عَاد قبلَك موت وُفْراق ... حبِيب المُوَلَّع للوطَن مُشتاق

وقال الشاعر عبدالرحمن بن حسن الحبشي:

وُعِـدُّوا غَـنَمكُم ... شُفت ذيب العَصر لَيلة قَمَركُم
شَل عَليكُم تَيس بَا سَاق ... حبـيب المولَّع للوطن مشـتاق

وقال الشاعر عبد القادر بن سالم الحبشي:

وَانَا جيت بَا اسْمُـر ... مَا بغَيت اللَّحم وُالرُّزّ وُالبُـــر
قَصْدِيَ الأَ بِالتِّمزَّاق ... حبـيب المولع للوطن مشـتاق

وقال شاعر اسمه بَلَوْقاش:

وُفي القَـلْـبِ حَـنِّـه ... يوم حُور العين فِي كُلِّ جَنِّه
يِعشَقِن مِن كَان مِعشَاق ... حبيب المولع للوطن مشتاق

وهذه بعضُ الألحان من التراث الحضرمي استطاع بلفقيه أن يجدد فيها ويطوِّرها ويخرجها إلى العالم، ناشرًا تراث أمته ومواطنيه، ومُعزِّقًا بـه، وفاءً للأرض التي خطا عليها أولى خطواته في الحـياة وفي الفن. ناهيك عن الأغنيات التي غنَّاها للشاعر حسين بن أبي بكر المحضار.

رحم الله هذا المطرب الفذ، الراعي لجيل من الفنانين، مربِّيًا وأستاذًا وموجِّهًا، يشار إليه بالبنان ولا يُنكرُ جميلُه، ولا يُجحَدُ فضلُه. ولا أنسى في الختام أن أقدم شكري وتقديري للشاعر المرحـوم محـفوظ عبدالقـادر (خميس) النُّوَي ساكن مدينة الحوطة (خلع راشد) الذي نقلت عنه بعض الأبيات، فهو -رحمه الله- ممن يحفظ الكثير من الشـعر القديم، واستطاع أن يحتفظ بذلك في كراسـة تعد كنزًا مهما وتوثيقـًا تمس الحاجة إليه، إلى جانب اهتمامـه بتدوين شعره.

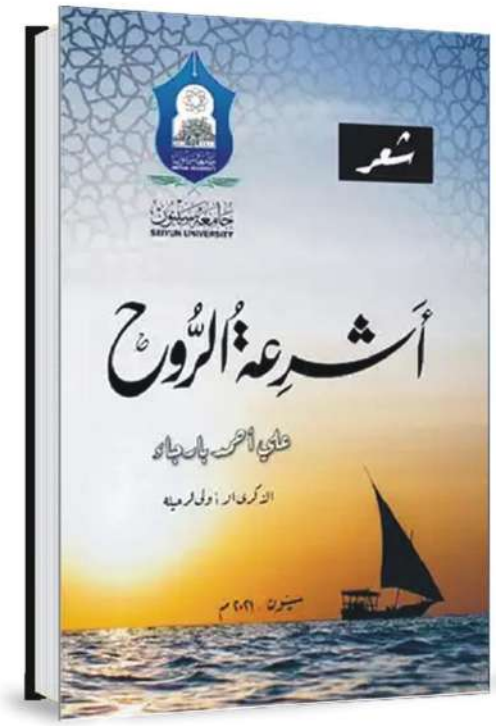
الهوامش:

(1) المسابيط: جمع مسباط، وهو ساق شـجرة السِّدر يكون متينا غليظاً طويلاً، يضرب به العامل منقوع الحـجر المحـروق، في مكان مخصص يسمى (المحقط)، ويقوم بهذا العمل رجل واحـد أو اثنان متقابلان أو أربعة بحسب كمية النورة، ويشكل الضرب هذا إيقـاعاً يتغنى عليه. ينظر: لمحات عن الأغاني والرقصات الشعبية في محافظة حضرموت، جعفر محمد السقاف 13.

(2) تسلى: تستخدم هذه الكلمة في العامية بمعنى (فرح وسرَّوابتهج)، وبهذا المعنى جاء قول الشاعر الذي سار مثلا: (وقت السلا لا يفوتك لو يقع قطب راس)، وأصل (السلو) في اللغة: النسـيان، فنقـول لمن يموت له قريب أو حبيب: (ألهمك الله الصبر والسـلوان)، وفي اللهجة دلت هذه الكلمة على: الفرح وما يكون سببًا إليه، وقد انتقـلت إليها هذه الدلالة بسبب أن انهماك الإنسـان في ما يفرحـه ويسره ويفرِّج عن نفسه همومها وأشجانها يؤدي إلى تناسيها ونسيانها.

(3) التهنتاك: الدلال، العشدلي: نوع من أنواع النخيل جيدة التمر، ويكثر الشعراء من تشبيه المرأة الجميلة بها.

للكاتب:



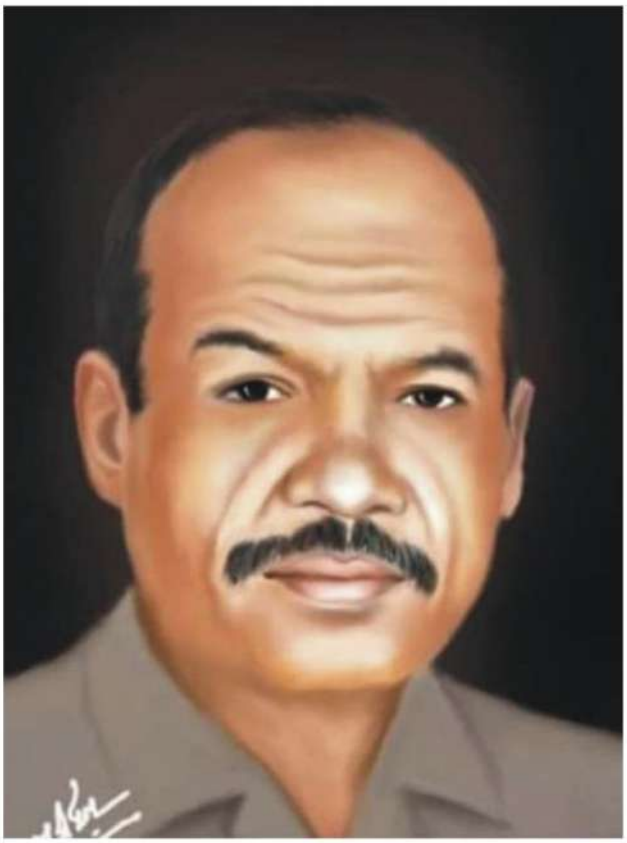
أصوات وإيقاعات



أنـور الحـوثـري

((مُصُـوغـة بـدوي))

مساحات ملغومة بـين ريشـة عزف آلة العود وبـين تهجي الغناء بصوته القوي السلسبيل وهناك أماكن في جزيرة الدهشة لم نتقن الحديث عنها في أساليب المبـدع الراحل بدوي زبير، لا شك أننا معجبون ومندهشون بما يصدر عنه من تجليـات مفاجئـة ومتنوعـة في غنائـه وأحاديثه وضـربات إيقاعاتـه الشعبية وفي مجموع ما يتحرك فيه من علاقات الطرب وفعل الخير ودعاباته المطرزة بالحيوية والتألق. ولكن هناك جزئية في عالم أدائه الطربي نراقبها ونأنس لها ولكن لا نستطيع تشخيصها، هذه الجزئية ليست (سنكبة) فحسب، وليست ترحـيلاً نغمياً يجعل ارتكاز إيقاع الأغنيـة على كف عفريـت في تطريب بدوي بل و يجعل الإيقاعيين في حـذر وتركيز خوفاً من الوقوع في المحظور، وإنما هناك آيات يتشابك فيها المعقول باللامعقول.. هي نفس الأغاني التي يؤديها الفنانون الآخرون بشحمها ولحمها بألحانها وكلماتها ولكن في (مصوغة بـدوي) - إن جاز التعبـير - تتحـوّل



الفنان الراحل بدوي زبير بريشة : الفنان سليمان الحامد

الفضة إلى ذهب، وتتحول المطرقة إلى ريشة تتمرد على زمن الإيقاع وتصونه، ليس هناك من يتقن ابتداع نقوش التحفة الذهبية مثل بدوي، أشياء يستغلق فيها استقصاء المدى الذي يمنحك - انت يا المستمع - فهم الخلطة السحرية التي تخص بدوي وتعتبر من أسراره الخاصة التي رحل واخذها معه في كافور الكفن والدخون.

جلسنا مع بدوي كثيراً وتجانسنا في نشوة السامعين وكنا قاب قوسين أو أدنى من ملامسة الجوهرة التي يصدر عنها البريق تلك الجوهرة التي نرى اشعاعها ولكننا لا نستطيع ملامستها بشكل مباشر، وقد سألته ذات نهار في سوق الشحر قائلاً: ما الفرق بينك وبين محمد جمعة، يا بو صالح؟ هل تشعر أنك اقتربت من طريقته في الغناء؟.. فما كان من بدوي إلا أن ضحك مازحاً وجذبني إليه واحتضني بطريقته المعروفة وقال : "وين نحن ووين محمد جمعة لا نستطيع أن نوصل إلى مستواه في الصوت والعزف والطريقة".. كانت إجابته ذكية تعكس بساطته وتواضعه وأسلوبه الشعبي في الكلام، ولكن أنا من جانبي كنت اتفهم ما يخفيه بدوي من اعتزاز بفنه وطريقته وما أضافه للأغنية الحضرمية من رصيد ملفت في أغنيات الدان الريّض وفي ما قام بتأليفه من أغنياته الشخصية وما كان يتفرد به من طريقة ضرب ايقاعات الزربادي والاستماع والسماع وغيرها وكيفية الإنشاد فيها بطريقته التراثية المعتقة.





المايسترو الراحل أحمد مفتاح

ولازال السؤال يطرح نفسه ويتجدد وسوف يستمر: ما الذي يكمن بين ريشة عزف الفنان بدوي زبير وبين أدائه الصوتي لحظة الخروج المؤقت عن الإيقاع بالسنكبة؟ هل مساحات الخروج والإنفلات هي نفسها في كل مرة شبيهة بأختها؟ وهل تتفاوت الأزمان حسب نوع الإيقاع التراثي وحسب مهابة المناسبة والحضور ونوعية المكان والأشخاص المحيطين به؟ هناك لغز أو لغم إبداعي ينبغي علينا تفكيكه بجهود تقنية عالية الجودة من متخصصين في علم الموسيقا وعلم الجمال، وهم بالطبع نادرون في بلادنا ، واتذكر حديثاً جمعني بالمايسترو المكلاوي الأستاذ الراحل أحمد مفتاح عن هذه الجزئية في غناء الراحل بدوي زبير وكان (السي أحمد) من أشد المعجبين بفنون بدوي، قال لي : إن هضم بدوي للإيقاعات الشعبية (الزربادي والاستماع والسماع، ووو...) جعله متمكناً في الغناء الطربي بطريقة الترحيل والسنكبة.. وعندما نقلت للمرحوم بدوي ما قاله أحمد مفتاح في اتصال هاتفي من المكلا إلى شبام - قبيل فاجعة وفاة بدوي بأسبوع تقريباً - طلب مني بو صالح نقل تحياته وامتنانه للأستاذ أحمد ثم أوصاه بضرورة تنويت الأعمال الغنائية التراثية الصعبة لحمايتها من التطاول والتحريف وقال: (عاد معنا أحمد مفتاح مستامنين عليه) هكذا هي لغة المبدعين الكبار وهكذا يرحلون في صمت دون ضجيج إلا من رصيدهم الطربي الذي يحتاج منا إلى تشخيصه بالدراسة والدراية ومعرفة أسراره الخفية.

أصوات وإيقاعات



أحمد عمر مسجدي

(يا منيتي) بأداء رمزي
وقفة قصيرة مع الدان اللحجي

راقت لي أغنية الأمير أحمد فضل القمندان (يا منيتي يا سلا خاطري) عند استماعي إليها لأول مرة بأداء الفنان رمزي محمد مع أقدميتها، وقد بحثت في اليوتيوب عنها بأداء فنانين آخرين للمقارنة، فلم أجد من يماثله في الأداء المتفرد رغم انتشارها وتطايرها في الساحة الفنية المحلية بأصوات فنانينا، والساحة الفنية العربية ولاسيما الخليجية بأصوات كبار فنانيها. وهذا رأي شخصي، رغم تواضع الفرقة الموسيقية المصاحبة لرمزي حينئذٍ، وشعبيتها وشعبية المكان، بل شعبية الجلسة نفسها.

كان أداؤه لحجياً مفعماً بالإحساس بهذه الأغنية يتطلب الاستماع للاستمتاع، اكثر مما يتطلب التصفيق المخل فيها بالزمن الإيقاعي، ربما لأن الأداء يفرض نفسه على ذلك، ويظهر اثر الهجر والجفاء بنبرة شجية حزينة يتطلبها المقام، أكثر مما يظهر الوصف العفيف من السلا.

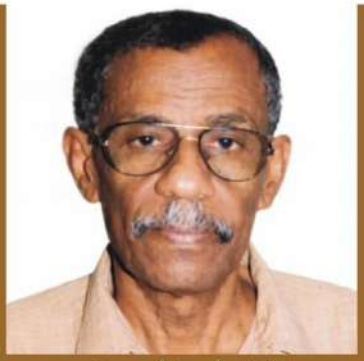
دعونا من هذا كله، ولنأخذ ما يهمنا من الأغنية، واقتطعناه منها، وجرنا إلى الكتابة، وهو الدان المميز فيها، وهذا ما يؤكده الفنان رمزي في الأداء ليس في هذه الجلسة وحدها، وإنما في حفلات أخرى كأدائه المشابه للأغنية نفسها في مهرجان القمندان الثالث.. وهذا تأكيد على الأصالة، إن لم يكن إصراراً على إعطاء النكهة اللحجية الأصيلة حقها في الأداء، ليعود بزمنه إلى زمن القمندان.


الفنان رمزي محمد

لا سبيل للمقارنة الأدائية هنا بينه وكبار الفنانين، لأن الطابع عندي تغلب على التطبع، واستحوذ ذائقة أذني الموسيقية، مع أنني لم استمع إليه في أغانيه الأخرى، ولم أكن من معجبيه قبل ذلك. ربما لعبت الصدفة دورها في الاختيار، وبرز أمامي ترديده الدانَ بعد كل بيت غنائي، وبنمط واحد، نقلنا فيه إلى العمق التراثي الفني للحج الخضيرة، وهو ما تفرد به عن غيره.

صحيح لم أسمع أداء هذه الأغنية مع الدندنة من كبار السن الذين يربطهم الذوق الموسيقي السمعي للتراث الشعبي اللحجي لبعدي عنهم، ولكنني أعتقد أن الدان بهذه النمطية في الأداء، من الفنان رمزي كان متواتراً عمن سبقه، وليس معزولاً عن الأغنية نفسها أو ابتداعاً منه لصغر سنه وقت الأداء، وإنما تأصل بها منذ ولادتها، والحكم الفيصل للعارفين بالفن اللحجي.


القمندان


الشاعر أحمد أبو مهدي



وإذا اخذنا الدان اللحجي والدان الحضرمي المطورين كسياق للحديث الغنائي عنهما، يظهر لنا التقارب التفعيلي والتشابه المنطوق بينهما مع الاختلاف الإيقاعي بين السرعة والرتابة، وما يصاحبهما في أثناء الأداء، ولكن يجمعهما الضابط اللحني للموسيقا في كل منهما حتى يتسنى للفنان حفظه.

وربما يظهر التشابه أكثر في الدان اللحجي منه في الدان الحضرمي، كالذي يسبق الغناء في الجلسات ولا تصاحبه الموسيقا، أو كالشبه الواقع بينه ودان جيبوتي لصيادي الديس الشرقية بحضرموت الذي لا يرتقي إلى الغناء الطربي الموسيقي الخاص به، بل يحتفظ بأصله كدان فقط، رغم محاولة تطويعه غنائياً مستقلاً مرة أو مرتين، بينما الدان اللحجي متطور غنائياً. ودان صوت جيبوتي، كما سمعت من د. عبدالباسط الغرابي «هو لحجي المنشأ، ديسيّ الممارسة، من مقام الحجاز، ابتدعه في عدن شعراء الديس الشرقية. وأول ما غُنّيَ به في جيبوتي نظراً لهجرتهم فيها، ولهذا نسب إليها، ثم عادوا به إلى الديس الشرقية لإثبات ممارسته فيها. وبيته الغنائي من ثلاثة أشطر فقط، ودانه يبدأ بـ (ألا يا دان) ...»..وهذه الأداة الاستفتاحية للدان (ألا) ربما تكون هي الرابط اللحجي الحضرمي به. فالدان طائر بجناحيه على كل المناطق من عدن إلى المهرة باختلاف أنواعه ومسمياته، وإن اتفق أو اختلف في بعض الأمور الفنية كالإيقاع مثلاً، إلا أن صبغة المكان تدل عليه، كما هو في دان الدحيف الأبيني، ودان الغيّة الحضرمي المتشابهين في الإيقاع الموسيقي، وإن اختلفت أدواته، وفي الرقص في أثناء الغناء. وربما حتى في بعض المصطلحات الشرحية كالكسرة. فللدان سفر يطوف فيه بعوالم الفن الغنائي، فلم يستحوذ على منطقة ما دون غيرها، فهو طوّاف مع التراث الغنائي الشعبي بدءاً بالأهازيج الفلكلورية غير المنظمة، وانتهاء بالغناء الطربي الموسيقي المنظم. وانتقاله من الطقوس الشعبية كالغناء الزراعي مثلاً، وما ارتبط بالطين الخصبة إلى التقنية الفنية وما ارتبط بالدراسة الموسيقية كسمة للتطور.. وبين هذا وذاك اتخذ الدان ركائزه الثابتة كضابط موسيقي للكلمة، ومحافظ على أصالته.

وما دمنا بصدد الحديث عن أداء أغنية (يا منيتي) والتركيز على تكرار الدان فيها بالنمط نفسه الذي بدأ به رمزي الأغنية وأنهاها به، مما أعطاها تأصيلها وارتباطها اللحجي العتيق مع شيوعها في الجزيرة والخليج في ظل السطو (أو التفاعل) الفني والثقافي، بيد أن الفنان رمزي قد أعطاها رمزيتها بمصاحبة الدان اللحجي لها، وأعطاها ألقها وعبقها التاريخي من نفحات بساتين الحسيني والرمادة الشاهدة على ولادة الأغنية.

على أننا لا نرى اختلافاً فنياً كبيراً في الغناء بين لحج وحضرموت مع اختلاف اللهجة حتى في استفتاح الغناء اللحجي كما نسمعه في لفظة (ألا) وإن كثرت في الغناء اللحجي إلاّ أن في حضرموت ما يشبه ذلك الاستفتاح الغنائي، فلم يعد لذلك خصوصية فردية كما أرى. وبإمكاننا أن نقدم مثالاً لذلك، ففي لحج قال القمندان:

(ألا با معك وأنت سولي حيت ما حليت
ما عاد بأ الحوطة ولا الشيخ عثمان)

ومثله قول صالح مهدي:

(ألا قال أبو محسن سقاني الهوى
كأس المحبة ونا مخلوق قبل الرضاعة)

وفي حضرموت تقابل ذلك أغنية الشاعر محفوظ النشادي، اليافعي الأصل، الحضرمي المنشأ، البدوي اللهجة:

(ألا ياعين كُفّي تناسي ما مضى
وخلي كل من عاب وتناسى الهوى
دموعش غالية بس حبيبش مش أصيل
من بعد المحبة حبيبي كيف شرعه نسى حتى الجميل)

ذات الإطار الفني الحضرمي المزخرف باللهجة الدارجة، ناهيك عن التوشيح الحضرمي المعروف للإمام الحداد:

(ألا يا الله بنظرة من العين الرحيمة
تداوي كل ما بي من أمراضٍ سقيمة
ألا يا صاح يا صاح لا تجزع وتضجر
وسلم للمقادير كي تُحمد وتُؤجر
وكن راضٍ بما قدر المولى ودبر
ولا تسخط قضى الله رب العرش الاكبر)

ومن الأغاني المشتركة تلك الأغنية الفلكلورية ذات البيت اليتيم الممتدة شهرتها من عدن إلى المهرة، ولم تقتصر على لحج وحضرموت:

(ألا يا طير يا لخضر وين بلقاك الليلة
أنا مضواي عند أهلي وأنت مضواك في السيلة)

ومع يقيني من اختلاف الكلمات من مكان إلى آخر.. وإن نسبت للشاعر أحمد أبو مهدي، الشحري المولد، الشبواني الأصل، العدني المقام والمشاعر، بعد تغيير كلمات الشطر الثاني من البيت الفلكلوري إلى (أنا ما باك توعدني وتنسى وعدي الليلة) واسترساله في استكمال الأغنية على البحر نفسه. ولكنها ربما تميل إلى أسلوب التوليد أو المعارضة، إن لم تكن إعجاباً بمسموع لحني سابق من قبل الشاعر لاختلاف كلماتها. ومادام اللحن مشاعاً عند الجميع وسهل الاستخدام، فربما عارضها شاعر ثانٍ وثالث أو أكثر غير (أبو مهدي) لم نسمع عنهم، فلا غرابة في الأمر، وكلها تفرعات لأصل تراثي واحد، ودليلي على ذلك لحن البيت الفلكلوري الزراعي الحضرمي القديم:

(سيل جانا من الوادي هَوَك حوّلوا به
حوّلوا به وسقّوا به جميع السواقي)

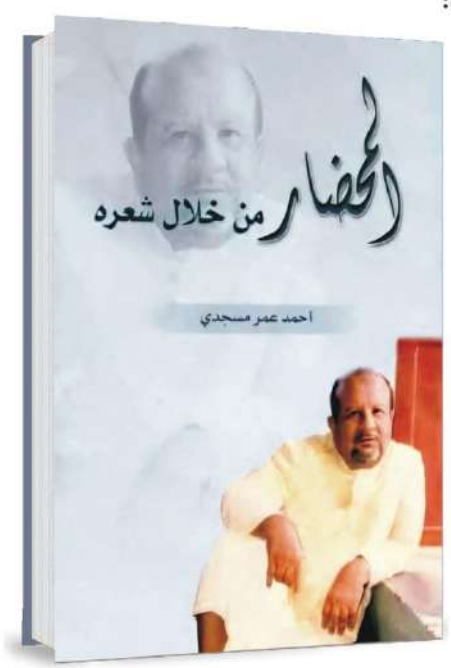
ولهذا كان تداول اللحن من باب أولى*. وما يهمنا في هذا المقام الفني هو اللحن وليست الكلمات، والدان هو القاسم المشترك في اللحن. أما أن يسبق الكلمات قبل صياغتها ويصبح بمنزلة التفعيلات الشعبية لها، أو يأتي قبل الغناء الملحن أو في أثنائه. ويبقى أن نشير إلى أن الدان جزء مهم من التراث الثقافي الشعبي.

هامش:

* من الشواهد على ذلك أن اللحن استثمر لشعارات سياسية ثورية في مرحلة السبعينيات لشيوعه بين الناس على مختلف لهجاتهم، ومن ذلك قولهم:

(يا سالم ربيع تقدم في المسيرة نحن جيش من بعدك وفي يدك ذخيرة).

للكاتب:



أطراف الحديث



مع الفنان سعيد برويشد

جـاذبـه : أنور باعثمان



بدأ حديثه فأدهشني. قال كمن يدوزن عوده قبل الغناء:

هناك عوامل محيطة بنا تتدخل فتضعنا أمام واقـع نعيش تفاصيله ولا ندري عن تأثيره الخفي في تكوين قدراتنا وما يسري في دواخلنا وتشكيل حساسيتنا السـمعية؛ لتضعنا دون تخطيط مسبق في مرسى اهتمامات برمجة سنوات العمر القـادم وتوقـنا للنجاح وميلنا لمعرفة الأفق الواسع للحياة من خلال ما تفرضه علينا عشقاً وجدانياتُ الغرام والفن.

هكذا تجد نفسك، فترى ما لا يراه الآخرون عندما تتراقص أمامك أمواج (سيف حمَيد) ناقلة لك 'نغيمات' بحرية تأتي مع نسيمات فنية متوافقة مع طبيعة المنطقة المتشابهة والمتآخية بموروث أصوات البحـارة، حـين تهب من القـرن الأفريقـي والخليج العربـي وساحل عمان حتى تصل إلى المكلا، والعكس. ناهيك عن ساحـات طرب الأعراس (المخادر) المجاورة بمنزلنا، والمحاطة بأزقة حواري نشأتي حـتى تشبـعت حـواسي بـمختلف الإيقاعات والأصوات.

بداية عفوية منذ الطفولة

أضاف متذكراً : تأثيرات بالجملة انسكبت في أعماقي صغيراً حينما وجدت نفسي ذات يوم في صراع وتحدٍّ طفولي مع صناعة عود من الخشب والأوتار، محاولاً محاكاة ما أراه وما يفعله أهل الطرب والفن.

هذه كانت البداية العفوية لي أنا الصبي الصغير المقلد عندما كان يأتيني أصدقائي الأطفال ويتحلّقون حولي، يستمعون إليّ بشغف، مكونين فرقة صغيرة مهتمة بالفن والغناء والأدوات الموسيقية البسيطة .ثم كبرنا تدريجياً وكبرت مفاهيمنا ومواهبنا بكبر أعمارنا عندما قررت شراء عود حقيقي.

• قاطعته هنا: متى أصبح الناس يعرفون سعيد برويشد الفنان؟

ضحك وقال تقاسمت فكرة شراء آلة العود مع صديق طفولتي الفنان سالم عابد مقرم شقيق الكمنجي المعروف محفوظ عابد مقرم، وكنا في قمة التعاطي الإيجابي مع موهبة العزف والغناء، وكان العود يتنقل من منزله إلى منزلي، وفق شراكة ملكيتنا للعود. وكان إلى جوارنا العازف الإيقاعي المتمكن خالد بامفتاح والعازف عوض باكحيل، رحمة الله عليه، والعازف عمر كبرين وآخرون بدأوا معي في الفرقة. ومن هنا ظهرت بوادر موهبتي، وبدأ الناس يعرفونني في محيط سكني في الحي. ثم شاركت في المناسبات الرسمية على مستوى المنطقة، وبعض سهرات الزواج، لكن في ليلته الثانية. أي الليلة التي تلي



أنور باعثمان يجاذب الحديث مع الفنان سعيد برويشد



السهرة الرسمية الأولى في المكلا وخارجها. وهكذا حتى وصلت إلى أن أحيي السهرة الأولى. ثم عرفت كفنان جديد في على مستوى حضرموت، وأحييت سهرات في وادي حضرموت في سيئون وشبام وتوعن.

ولا أنسى هنا دور عمي الفنان المعروف المغترب سعيد عبيد حارث، رحمة الله عليه، الأخ غير الشقيق لأبي الذي أهداني عود ثمين بعد أن اقتنع بموهبتي، وكان هذا حافزاً كبيراً لي ودفعة معنوية رسخت موهبتي وساندتني في انطلاقة مشواري الفني.

خصوصية علاقة الفنان بالموروث

• سألته عن مشواره الفني الطويل وهل قضاه هاوياً أم محترفاً؟ فقال:

لا لا يا صديقي. أنا هاوٍ ومازلت هاوياً وسأبقى هاوياً. و دعني أقل لك ما لم أقله لأحد من قبل. طبيعة علاقتنا نحن معشر الفنانين الحضارم، كباراً كنا أم صغاراً،


الفنان طلال مداح

علاقتنا بموروثنا الفني الزاخر الغني المتعدد الإيقاعات والرقصات علاقة عشق أبدية. فعندما تتعمق في معرفة فنون حضرموت الثرية تدرك أنك أمام لوحات فنية تحاول هاوياً أن تعمل على تطريزها وتذهيبها، لجمالها ولعظمتها حتى تواكب العصر والحداثة. فتجد نفسك أنت الذي تعطي، لأنها تستحق العطاء دون أن تكسب منها شيئاً. ودليل ما أقوله ما فعله قدوتنا في الفن الكبير أبوبكر سالم بلفقيه الذي لم يجِد عن نشر الأغنية الحضرمية وموروثها الفني التاريخي، فقد كان بإمكانه من خلال قدراته الكبيرة أن يتجه لتجارة الأغنية والكاسيت ويغني ألواناً أخرى لشعراء أغنياء ليكسب الملايين، ولكنه رفض تماماً هذا الاتجاه، وبقي حاملاً رسالة فنية ذات قيمة وطنية وإنسانية وتاريخية عالية .

قلت له :

يشاع في الأوساط الفنية وبين الناس أيضاً أن الفنان في حضرموت أو اليمن عموماً لا ينجح في تحقيق أهدافه




برويشد مع الفنان عبدالرب إدريس

وما يخطط له ولا يبرز كل قدرات موهبته، نتيجة ضعف الإمكانيات المادية وانعدام الاهتمام من قبل الجهات المختصة.

• هل لهذا السبب فضلت الاغتراب؟

• وهل فعلاً يتم النجاح والانتشار عند مغادرتك للوطن؟

حقيقة لم أكن اتوقع رده حين قال لي :

- لم يكن لدي نية للإغتراب عن الديار ولم أخطط لذلك، والقصة وما فيها هي أن تسوقك أحياناً خطوات نجاحك إلى نجاح آخر لم يكن في الحسبان.

• كيف؟ وضح لي هذا المقصد؟

- بدأت من نجاحي في تقديم سهرة زواج مميزة لأحد الاصدقاء المغتربين هنا في المكلا، وتم تناقل كاسيت فيديو السهرة حتى وصل إلى مدينة جدة- وشاهده أحد المغتربين المرموقين هناك وهو من عشاق الفن والطرب والشعر، العزيز الغالي محمد أبوبكر بادحمان. هذه الشخصية الحضرمية الجميلة تعمل منذ سنوات طويلة في التجارة بالمملكة العربية السعودية وفي ذات الوقت لديه اهتمامات بالشعر الغنائي .

أعجب بهذه السهرة أيما إعجاب وسأل عني، ثم دعاني لزيارة جدة، وبالفعل لبيت الدعوة ولا أخفيك سراً أنني وجدت نفسي محاطاً بحفاوة واهتمام كبير منه لم أتوقعه ولم أحظ به من قبل، فهذا الرجل أخذ بيدي وحسسني من بداية معرفتي به وكأني أحد افراد العائلة وكان خير سندٍ وداعم لي في هذه المرحلة المهمة من حياتي الفنية. من هنا جاءت فكرة الاغتراب وكانت فكرة صائبة لأنها تطورت كثيراً،


الشاعر محمد بن عبود

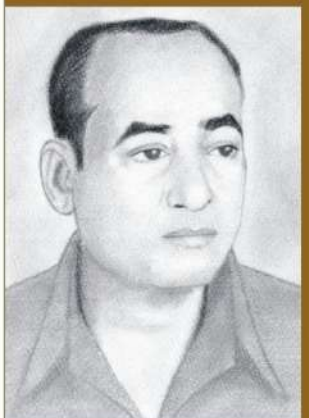

الشاعر راشد الجابري


الفنانة أريام


الفنانة روزان

وخصوصاً في الجوانب الموسيقية، ويعود الفضل بعد الله سبحانه وتعالى لهذا الإنسان الرائع الشيخ محمد أبوبكر بادحمان، فاستفدت من احتكاكي بكثير من الفنانين، وتمكنت من توسيع انتشاري رويداً رويداً من خلال إنتاجي أول ألبوم فني وأسميته بـ(محضاريات) ثم لحقته بألبوم آخر هو (مفلحيات). هكذا استطعت أن أجد لنفسي مكاناً على الساحة الفنية في جدة حين بدأت أشارك في حفلات فيها كبار الفنانين من أمثال الفنان الأسطورة أبوبكر سالم والموسيقار الكبير عبدالرب إدريس. كما تعرفت على الفنان الكبير طلال مداح من خلال الشاعر المشهور يسلم بن علي، وحظيت بأجمل الجلسات في منزل طلال، وهو إنسان نبيل في سلوكه ولطيف في تعامله مع من يأتي لزيارته رحمة الله عليه .كما جمعتني جلسات بالفنانين السعوديين محمد عمر وصالح خيري، والملحن الأنيق طلال باغر .


الشاعر حسين أبو بكر المحضار


الشاعر صالح عبدالرحمن المفلحي

• قلت له: كثير من الناس لا يعلمون أنك ملحن وبامتياز. هل تحدثني عن ذلك؟

- نعم هناك محاولات لحنية ناجحة ولاقت صدى طيباً، واعتز بها كثيراً ومن بين هذه الألحان لحن تغنيت به قبل سنوات طويلة وهو قريب إلى نفسي لأغنية كتب كلماتها د. سعيد الجريري (مشتاق لك وأنت معي حاضر مسامر). كما أعتز أيضاً بتعاوني مع الشاعر محمد أبوبكر بادحمان (الراجي) في أكثر من عمل فني، وعلى سبيل المثال: (شانك بنفسك وأنا لي شان) وأغنية (كله قبلناه) .ولحنت أيضاً عدة نصوص غنائية للشاعر المعروف محمد بن عبود العمودي، وغنيت بعضها مثل: (وذي غلطتك وحدك)، (يطول الليل)، (حبيبي مالي من الناس غيرك). كما تغنت من ألحاني الفنانة الإماراتية أريام، ومن كلمات ذات الشاعر أغنية (تسير الرجل). ولا أنسى هنا أني تعاونت لحنياً مع الشاعر راشد الجابري في عدة نصوص للفنانة السورية روزان: (هجرت الدار)، (ساكت يا حبيبي ما ترد)، وأغنية ثالثة لا يحضرني اسمها الآن.

وبمناسبة ذكر الشاعر راشد الجابري أود أن أشير إلى لحني الذي تغنى به الفنان المرحوم طلال مداح (يأتي الله بالفرج)، وهو من كلمات راشد الجابري وألحاني طبعاً. ولهذا اللحن قصة يؤسفني أن أخبرك بها، وهي أنني كنت في زيارة للمكلا والتقيت بالشاعر الجابري الذي كان مثلي في زيارة لحضرموت وأعطاني كلمات هذه لأغنية (يأتي الله بالفرج)، ولحنتها وغنيتها في عدة سهرات في المكلا قبل رجوعي إلى مدينة جدة، والحمدلله تسجيلات هذه الاغنية عندي.



وعند عودتي إلى جدة سمعتها بصوت الفنان الكبير طلال مداح. فرحت جداً ولكني اكتشفت أن الشاعر الجابري عندما سلمها للفنان طلال مداح استبعد اسمي من اللحن ووضع اسم شخص مجهول بدلاً عني !! لا أدري لماذا تصرف الجابري معي بهذا السلوك غير المقبول. إنما من المعروف أن له مواقف كهذا، فقد تصرف مع الفنان الكبير المرحوم كرامة مرسال بالأسلوب نفسه في أغنية صادق النية (متيم في الهوى).

تنهد برويشد، ثم أضاف:

كما تعاونت أيضا مع كثير من الشعراء المرموقين أمثال الشاعر السعودي الأمير بندر بن خالد بن عبدالعزيز في أغنية (دلت تلوعني)، والشاعر السعودي عايد الضبيان في عدة أعمال، وكذلك مع الشاعر الرائع الصديق جنيد باوزير.

وكان الشاعر المهندس أحمد عمر باقبص (السالم) حاضراً في ألحاني عندما تغنيت ببعض من أشعاره، ومنها أغنية ترحيبية بشهر رمضان صدحت بها الفنانة المكلاوية الموهوبة سمية محمد.

وكتب لي الشاعر سالم بن حمدين عدة أعمال، ومن ضمنها أوبريت (حكاية مدينة) الذي عرض على قناة حضرموت عدة مرات وشارك في تقديمه غنائه مجموعة من الزملاء الفنانين عوض بابطاح، محمد بن حميد، عدنان العطاس، عبده باقليص، وعمر باقمري، وقد صغت أيضاً لحن لأوبريت (حضرموت المحبة والسلام).



الشاعر الأمير
بندر بن خالد بن عبدالعزيز



الشاعر عايد الضبيان



في العدد القادم:



أطراف الحديث

مع الفنان محمد سعيد الناخبي

أشعار



صالح باظفاري

الفرح قد راح !!

من قال لك إن الفرح قد راح
قل له مكانه عاد ماروُح
حقيق نشكي من ألم وجراح
وطبيعة الإنسان يتِجّرح
بعض الجروح الغامضه تصعب على الجرّاح
ومر الدواء علقم على الشخص الصحيح
والصاحي الموجوع
ما يشتكي الإنسان إلا من وجع
ولا يذل الآدمي إلا البخص والجوع

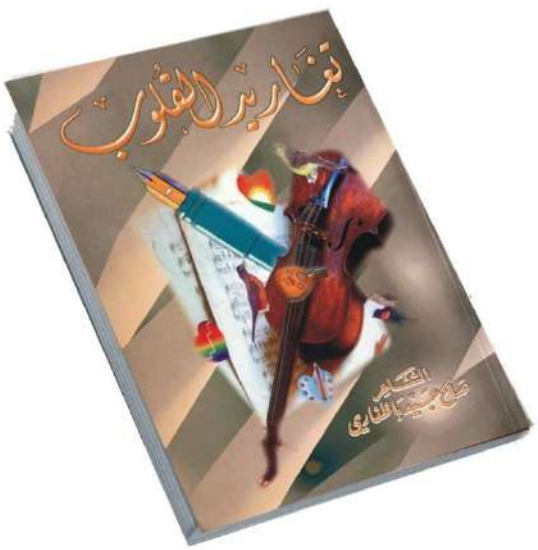
* * *

مول الألم كلما ضواه الليل صاح
وكل ما نتشى به الصوب صحّصح
والصم ما يهتم بآهات الصياح
ولا درى فين الخطأ والصح
لا صاحوا خلق الله معاهم صاح
قد كل شيء يحتاج له تصحيح
دام الأسى مطبوع
ما يشتكي الإنسان إلا من وجع
ولا يذل الآدمي إلا البخص والجوع

* * *

لي ما حسب مضواه والمسراح
لا ظلمت شمس الضحى سرّح
وكان هي ما جاته الدنيا سماح
عقله بدا من لي مضى يمسح
ودمع من فوق الكحل قد ساح
من الصعب الذي هو يسيح
وجزء العمل مدفوع
ما يشتكي الإنسان إلا من وجع
ولا يذل الآدمي إلا البخص والجوع

للشاعر:



أشعار



وداد سلُّوم
- العراق -

يَ ابن دجلة والفرات

عذب مثل دجلة وفراتك
طيب ومهيوب وأغلى من روحي
الله شغلاتك
أحن بشوگ لملاگاك
تسحرني صفاتك
تزعل ... مثل دجلة لو غضب
يبتلع جرفه بموجته
يحرگ العطشان إذا منه شرب
وانت الذي حبّه الگلب
لأنك شبيه بدجلتي
ولأنك نديمي بغربتي
تنسيني همي والتعب

* * *

وحنين انت
طبع الفرات بغربته ...
هايم ويطوي صحاري
مشتاگ لأهله وخلته
ومن يوصل بلهفة حبيب
يحضن البردي بموجته
والنخل يركص عالشواطي
تنثر هلاهل سعفته
وأعذب لحن غنى الگصب
وانت الذي حبّه الگلب
لأنك عذب مثل الفرات وطيبته

* * *



أشعار



مهدي محمد الجابري

موعد

تواعدنا معا لون ونسيم الليل وسكونه
ومن شمس الظهر زالت أنا فزيت للموعد

أمشط عشبة البستان وآرتبله غصونه
وأهدهدله خرير الماءَ يحضن ضفة المورد

عزفت الحب بأصوات الكناري غرّد لحونه
وشبّيت الضلوع أشواق تمرح داخل الموقد

تعال أرجوك لا تبطي فؤادي حارت عيونه
يراقب في المدى نورك متى يكحلبه المرصد

أنا لملمت من حلمي تفاصيله .. ومضمونه
أنام بداخل أجفانك وأهيم بروحك الأوحد

يمر طيفك مع أنفاسي ومن حولي يشوفونه
واذا حان الشتاء أكتم زفيري خوف لا يبرد

هنا ساد الوفا .. والحب .. وتردد بمكنونه
مثل ما سادت أشعاري على الألسن وتتردد

هذاك اللي حروف اسمه طُهر .. وأحيان أيقونه
يذوب بحرفه الأول بَرَد .. وبآخره أبرد

يتمتم للسحاب وينثني .. آفوقك ليونه
وينزل كالضباب اللي بنزوله كان يتردد

تلاقينا .. ورتبنا نجوم الليل وسكونه
وصلينا على الساعة عسى ما ينتهي الموعد

أشعار



عمر سعيد الصبان

صاحبي

يا صاحبي عوضتنا في صحبتك أصحاب
فيهم عرفت المصلحي واللي طلع كذاب
منته مداري بأيش ترضينا
وانت الذي منك يكفينا
شوفك بأحسن حال
لا بدَّل الله بيننا يا صاحبي لحوال

* * *

من بعد ما عانيت من ناسي بدون أسباب
ما حسيت بك إلا وتفتح للسعادة باب
والأنس لي هو كاد ينسينا
عود بصوتك لي يسلينا
وبلغت به آمال
لا بدَّل الله بيننا يا صاحبي لحوال

* * *

تحتب بالأسلوب لي هو يسحر الألباب
في كل شيء حبّوب متغنج جري جذاب
حبّوب حتى يوم تآذينا
ضحكتنا وأن با تبكينا
حِبّك ولك ميال
لا بدَّل الله بيننا يا صاحبي لحوال

* * *

أسمى عواطف لك بقلبي لي تموس ذاب
لاوفتها خبّيتها عَ الأهل والأحباب
برويك حب مادام ترونا
بعطيك ود مادام تعطينا
لي ما خطرع بال
لا بدَّل الله بيننا يا صاحبي لحوال

* * *

أشعار



حسين علي باهارون

ضاقت عليه كل الأماكن

ساكن أمستردام لكن لم يزل مهموم
ضاقت عليه كل الأماكن والقدر محتوم
عنده أمل في يوم
يلقى له وطن يتوسّده وينام
من ذا الذي ينلام
من ذا الذي خلّى الأمل رحلة لامستردام!

* * *

هل يا ترى لانّه من وطن محروم
طيّب ولا يرضى يداهن أو يجاري القوم
دايم عليه اللوم
مَن هو مختلف في شرعهم ينضام
من ذا الذي ينلام
من ذا الذي خلّى الأمل رحلة لامستردام!

* * *

لَملَم من الذكرى مَداين ضَمّها "ألبوم"
ودّع سِواها كل كائن ما مضى مهدوم
ماضي ولا له لزوم
ياليته ارتبط بالعزّ والإكرام
من ذا الذي ينلام
من ذا الذي خلّى الأمل رحلة لامستردام!

* * *

غامَر، وَصَلْ، قَدّمْ، يسَاهِن وانتظاره كوم
صارت حياته نهر آسن ماله حقّ يعوم
غارق فقط في هموم
والقشّة خبر يعلم بُه العلّام
من ذا الذي ينلام
من ذا الذي خلّى الأمل رحلة لامستردام!

* * *

مازال حلمه عشّ آمن في الخفاء ملموم
سارح مع الأطيار حاضن رزقه المقسوم
واثق بحي قيوم
يرعى العشّ إن حقّق له الأحلام
من ذا الذي ينلام
من ذا الذي خلّى الأمل رحلة لامستردام!

* * *

خايف على ورد الجناين ينقطف في يوم
يذبل ولونه يصير داكن والظلام يحوم
غربة بلاد الروم
تربة خادعة تغرق بها الأقدام
من ذا الذي ينلام
من ذا الذي خلّى الأمل رحلة لامستردام!

* * *

ياعالم السِّر والبواطن ناصر المظلوم
عبدك من الصدمات واهن والألم مكتوم
لا تجعله مهزوم
ألطف به إلهي خفّف الآلام
من ذا الذي ينلام
من ذا الذي خلّى الأمل رحلة لامستردام!

* كندا.

أشعار



عبدالرحيم القحم العمودي

جيت اشتكي لك هَم

عايش معك لكنني عايش بإحساس الغريب
وكأنها بعض العقول عن التفاهم حالفة

إنسان لحظه تعرفه وتحس به منك قريب
وآخر معه تجلس سنه واعقولكم متخالفه

وإنسان لو تحتاج له في ساعة الحاجة يغيب
وآخر وهو غايب أحاسيسه معك متحالفة

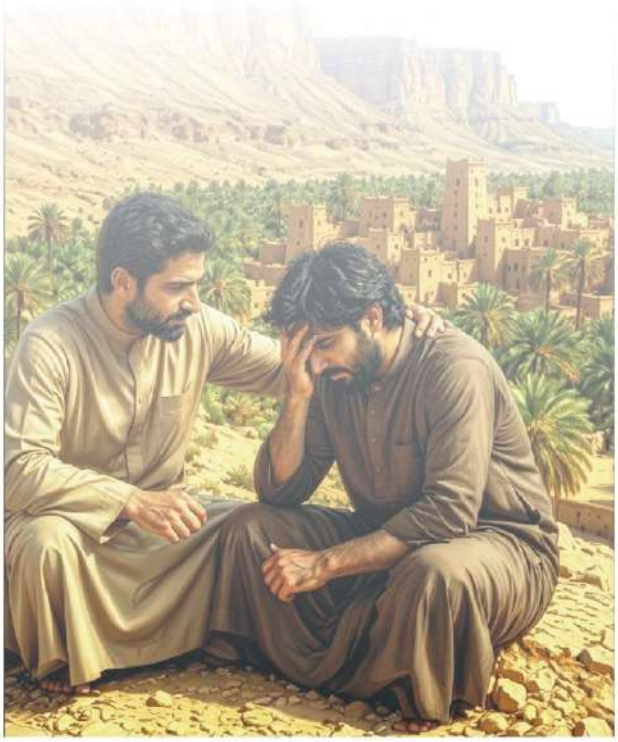
وإنسان تشكي له هموم تشعر ان همك يطيب
وآخر تجيه بهم واتحصل همومه واقفه

جيت اشتكي لك هم لمّا جيت والموقف عصيب
ما جيت اتنافس معك يا خي بنفس السالفة

من هو بخير وعافية ما تلحقه عند الطبيب
ما تنكوي يا صاحبي إلا الجروح النازفة

ان بتعشق أعشق رقيقة تشبه الغصن الرطيب
لا جيتها مهموم تغمرك بحنان وعاطفة

وان باتصادق طال عمرك صادق الشهم الصليب
في ساعة الحاجة جبل يوقف بوجه العاصفة



أشعار



يعقوب بلسعد

بعدما كنت محلاك

جالك السيل جالك لا تظن بايخلّيك
بايشلك ومالك والملك والمماليك
والوهن لي تولّاك
يا عديم الوفاء لا طاب صبحك وممساك

* * *

لا يغرّك جمالك كم مهفهف يكاسيك
لا تظن لي ببالك بايقع في الشبابيك
فُق لنفسك، ومولاك
يا عديم الوفاء لا طاب صبحك وممساك

* * *

خِبت ساعة وصالك خاب ظنّي أنا فيك
قد تغيّر مقالك بِعت من كان شاريك
بالقناديل ملّاك
يا عديم الوفاء لا طاب صبحك وممساك

* * *

شايف اليوم حالك خنت عهدي،معاليك
رحت تتبع خيالك والغجر والصعاليك
والكِبِر قد تعلّاك
يا عديم الوفاء لا طاب صبحك وممساك

* * *

إيش قطّب حبالك والضُمُر والمداميك
إيش فرفر بشالك لي من البرد يحميك
بعد ما كنت محلاك
يا عديم الوفاء لا طاب صبحك وممساك



أشعار



زيد الخلاقي

أنا والعيد والمحبوب

أنا والعيد والمحبوب مسحنا دمعنا المسكوب
لقانا كان أسطوري مع النسرين والجوري
نسينا الأكل والمشروب
أنا والعيد والمحبوب

* * *

أتانا العيد بأحلى ثوب سكب شهده لنا في كوب
أنار العيد ديرتنا وعطّر جو حارتنا
نثر ورده على لدروب
أنا والعيد والمحبوب

* * *

حلاة العيد يا أصحاب بقرب الأهل والأحباب
إذا هو العيد ثالثنا نجدد به محبتنا
ونجلي به كدر لقلوب
أنا والعيد والمحبوب

* * *

سجع يا طير بالألحان لهذا اليوم عندي شان
ترى الأعياد تحيينا إذا أوشك تلاقينا
مشينا دون اي مركوب
أنا والعيد والمحبوب

* * *



حكايات وطرائف شعبية

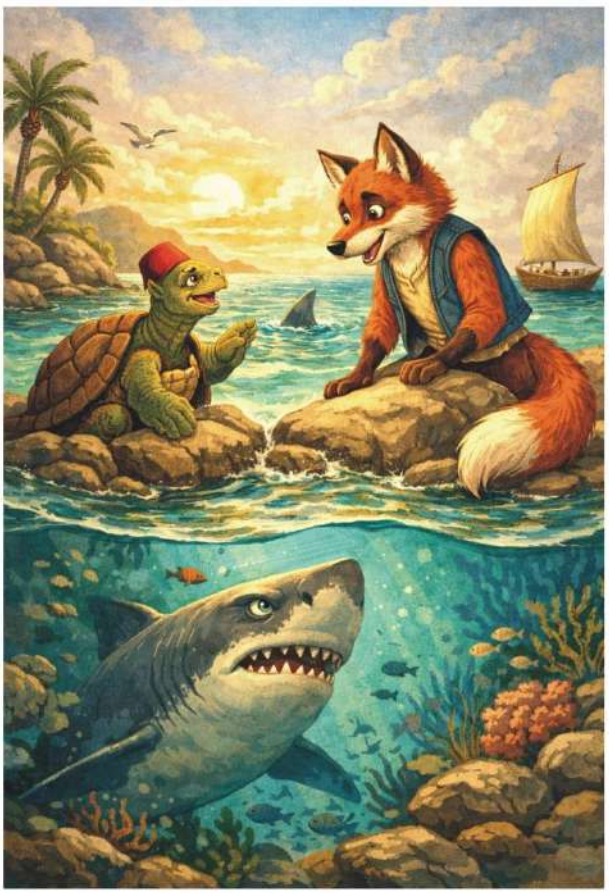


د. سعيد القميري

قلب الثعلب ـ ثلب ذهيتيل

قصة مستوحاة من التراث الشفهي المهري

هذه القصة مستوحاة من التراث الشعبي الشفهي المهري، وتحديداً من لهجة مديرية حصوين التي تتميّز بنطق الظاء طاءً والثاء تاءً، إضافةً إلى أصوات خاصة مثل الشين الجانبية والقاف الانفجارية التي تعد من السمات الصوتية المميزة للمهرية. وقد سرد لي هذه القصة أحد أبناء المديرية، مشكوراً الأستاذ محمد عبدالعزيز جعفر كلشات، نائب مدير مركز اللغة المهرية، ليُحافظ على روح الحكاية الأصلية ونكهتها المحلية.



تروي القصة حكاية سلحفاة حكيمة تخدع ثعلبًا لتأخذه إلى البحر تلبيةً لطلب قرش مريض لا علاج له إلا قلب الثعلب، لكن الثعلب ينجو بدهائه ويتركها خائبة. وقد صيغت بأسلوب يجمع بين العربية الفصحى واللهجة المهرية الحصوينية، مما أضفى ثراءً لغويًا وروحًا تراثية أصيلة، وحقق فائدة مزدوجة تتمثل في حفظ التراث الشفهي وتوثيق خصائص اللهجة المحلية، وإبراز التنوع اللغوي في الجزيرة العربية، مع تعريف القرّاء بجماليات اللغة المهرية وأصواتها الفريدة، إلى جانب الجمع بين المتعة الأدبية والتوثيق الثقافي وتعزيز الهوية التراثية.

حكايات وطرائف شعبية



في أعماق البحر، كان يرقد قرش-لخيم- ضخم يتأوه من شدة المرض. تقترب منه سلحفاة -حمسيت- حكيمة، وعيناها تلمعان بخطة خفية، وسألته:

"ما بك؟" – "بوك هاپسن؟"، أو "وكوه هيت؟"

فأجاب القرش بصوت متعب:

"أنا مريض، وقد قال الأطباء: ليس لك علاج، وعلاجك الوحيد قلب الثعلب!" – "هوه بپسر، وادخوتر امورم هوك دِيّواء لا، دِيّواءك آر ڤلب ذهيتيل!-هيثيل في اللهجات الأخرى!"

أضاءت عينا السلحفاة بابتسامة خفية، وقالت بثقة:

"سأحضره لك... مهما كان." – "هوه هاتيتا تيه هوك ... اهاتيته هوك اهاتيته هوك."

سبحت السلحفاة حتى وصلت إلى الشاطئ، فوجدت تعلباً مستلقياً على صخرة دافئة، عيناه نصف مغمضتين. اقتربت منه وقالت:

" تعال معي، سأريك جمال البحر." – "حوم لرفأك هرورم، تغليق بارورم."

نهض الثعلب فجأةً، وقال متعجباً:

أين؟! البحر؟! لا... أنا لا أسبح؟" – "لهوه؟! ارورم؟! هوه اسوبح لا، هوه آر اغروق."

اقتربت السلحفاة أكثر، وهمست في أذنه:

"سأحملك على ظهري... لن يمسك ضرر." -ڤلبيتا تيك طير اطميتي – ظيرعظميتي في اللهجات الأخرى، وسبحيتا بوك... أبدن لوك سپي لا."

فرأى الثعلب الصدق في عينيها، وقال:

"موافق، ويصعد على ظهرها" – "هيستو... ويَفوّرا طير اطمتس."

وبعد دقائق، كانا في أعماق البحر، والأمواج تحيط بهما من كل الجهات، والسلحفاة تبتسم بصمت.

استغرب الثعلب ذلك، والتفت إليها وماء البحر يتساقط على وجهه، وسألها:

"لماذا تبتسمين؟" – "وكوه هيت تضحيك؟"

وبروح المنتصر، لم تُخفِ السلحفاة مكرها، وقالت:

"لأنك ... هديتي لصديق مريض في البحر... ونحتاج قلبك!" – "نحوم ڤلبك هلخيم بپسر باروروم!"

ساد الصمت لحظة، ثم ابتسم الثعلب بخبث، وقال: "قلبي؟! لكن قلبي ليس معي، تركته في بيتي عند أولادي على اليابسة." – "ڤلبي؟! هيه شي لا، هوه قلبي اطرحه ار من هال احلول...بحيڤ...هال حبنيا، اپسلله شي لا."

توقفت السلحفاة عن السباحة، وتقول بصوت مضطرب:

"وماذا الآن؟!" – "هيبوه؟!"

فأجابها الثعلب بثقة:

"أعيديني...وسأحضره لك." – "هِرّدي هَبر، ورفونا ڤلبي."

اعادته السلحفاة مسرعة نحو الشاطئ، وما إن لامس الثعلب اليابسة حتى قفز هارباً ضاحكاً.

عادت خائبة إلى البحر وصديقها المريض، لا هي بالقلب ولا بالثعلب – (لاسيه بڤلب...ولا سيه بهيتيل).

دان دان

توثيق وتدوين: عبداللطيف محمد حوري

دان حفّة .. آخر جلسة سمر

للشاعر الراحل محمد عبدالله الحدّاد



(ولا معاك فرتة وميلة
إذا كان نفسك بالسلى مبتليّة
وصوت المغنّي يلم
شملنا لا افترقنا ومن يعشق الدان قط ما نام)

جمعت الجلسة شعراء الدان: سعيد سالم باجعالة، محمد عبدالله الحداد، سعيد سالم بلكديش، سعيد عبدالله بن سبيتي، عادل الرميني، عبدالعزيز الشنيني، وحمد عوض الغرابي:

(1)

الصوت الأول:

غناء علي مبارك بن زغيو وسالم بن شطيفة الجمحي، وقصيدة رأس الصوت للشاعر سعيد سالم بلكديش:

في ليلة النور من حب حد قدّره
ودحق برجله في الطرق من محل لا محل
الجود والتقدير ماشي مثيله
والجبر بين الخلايق سلَف يا صاحب الشان

محمد عبدالله الحداد:

ذا فصل أيام دارت وعاد السلى
في شان بو عمّار و استسهلينا الصعب
وعبرت في وديان عوجة عكية
من حب حد يعتني له ولو من غير مركوب

سعيد باجعالة:

حد جا من الديس عاني وحد من ثلة
ما استوهبوا المشوار، والبعد معهم قرب
حيّا وسهلا بالقلوب السليّة
شوقي لهم شوق يوسف إلى والده يعقوب

عبدالعزيز الشنيني:

للجبر روّحت ودحقت فوق الحفا
جبر المحب هو رأس مالي وعين الطلب
في شانكم قد وسّقينا مطيّة
يهدي بها الشوق لاعندكم من راس شنطوب

عادل الرميني:

اللي بغَى الجبر ما يهمر المرحلة
يبلغ مراده يعتني حيث قلبه يحب

ما يشتكي من حرّ شمس الضحيّة

يلتام لا ما حضر في رضا صاحب ومحبوب

سعيد بلكديش:

شف كلّ حد له مكانة وله منزّلة

ومراتب الجاويد بأفعالهم تحتسب

يا عامرين الجبر في المحتميّة

قمتوا رواشين ما تنهدم وقصور وغلوب

بعض الليالي لها شان ومفضّلة

ومسايرة اهل السلى فائدة تنكتب

يوم الوفا وادي طريقه مديّة

من سار لك يوم يا باجعاله سير له دوب

صاحبك مهتوف والشغل ما بطّله

كلما كسب درهم يخذ به حمولة حطب

حد با يردّه للطريق السّويّة

لمّا متى يشتري لك حطب يا كير مشبوب

سعيد باجعالة:

قدنا في السفل يا سعيد بعد العلا

قد كنت ساكن بيت في ناطحات السحب

باب السلى با حطّ فوقه رزيّة

با شلّ سبحة ومسواك با صلّي وبا توب

سعيد سبيتي:

متغيرات الليالي ومتحوّلة

دنيا الندم فيها الشّدايد وفيها التعب

والناس كل واحد بعقله قضيّة

واللي يحلّ المشاكل لهم في الدار محنوب

عادل الرميني:

المشكلة عادها قائمة المشكلة

ماحد فتى فيها بحل من تولّى نهب

كمّين هامة سرّحوها ضحية

ومحمّلين المساكين فيها إثم وذنوب

سعيد بلكديش:

باب السلى من زمن باطلي قفله

وكتب عليه إنذار ممنوع لا تقترب

و رزيّتك شفها بزايد خطية

قدنا بطي ماعرفت السلى والراس معصوب

محمد عبدالله الحداد:

زينة معك جات ما اليوم و مسهّلة

فرصه معك يا سعيد سوّي على ما تحب

لا قد طريقك جات سهلة بتيّة

ما با تجيك الطرق دائماً ع تو وسيوب

حمد عوض الغرابي:

مكّن قيودك على الهيج لا تهمله

يابن سبيتي لا تخاطر بمال العرب

جا من قدا عيبان طاوي طويّة

خيفان منها يصبّح جبل شمسان مقطوب

(2)

الصوت الثاني:

غناء سعيد عوض بن زغيو وأحمد سالم السباعي،

والصوت للمبدع عبيد باجراد:

يقول حسين المحضار:

لا فـــرج خيّـــر ولا ســـالم بتـــي

ومقـــرّبين النـــار لا عنـــد الفتيلـــة

عـادهم مـا جـوا علـى شـور صـايب

دبّرت من عندهم و إبليس حبله بينهم مصلوب

سعيد بلكديش:

فصـل والثـاني بعيـري مـا انطلـق

لاجيـــت بـــا فكّـــه هـــدر وأظهـــر نيابـــه

يومنـــا مـــا ســـخيت لـــه بالرطيبـــة

حاجز حمولي في البندر وعيّن له وهو مرصون

إن كان عندّه خوف من طول الحلق

بـــا عقّبـــه مـــا حـــد يكلّـــف ع ركابـــه

كودنـــا شـــلّه مســـافة قريبـــة

لمّا نصل في طرف وادي حمم والاّ طرف حلفون

محمد عبدالله الحداد:

خـاف عـاده مـا تعـوّد ع الطّـرق

قـــد ولّفيتـــه ع الرخـــا وعلـــى الرغابـــة

وانـت مالـك مقـدرة قـدك شـيبة

نا ما بغيتك تشل قُدمة على التاجر ولا عربون

سعيد بلكديش:

مـن جمـال النيـد لـي مـا تلتحـق

كـل مـن سـرح في القافلـة يحسـب حسـابه

مـــا يعـــوّل بالـــدروب الصـــعيبة

لا قد فصل ما يحط لمّا يصل بحمولته سيئون

عادل الرميني:

البعيـر الضـار خـذ منّـه بشـق

مـا بـايودّي الحمـل لاشـي عـوق صـابه

وان حجرتـــه في رصـــانه مصـــيبة

بايخسّرك في السّنة منّك بغَى قوته قدر مليون

سعيد باجعالة:

مامعـك جمّـال بالنّشـرة شـفق

لـــي بيـــدخل لـــه باللياننـــة واللبابـــة

مـا بغـى رحلـك ولا بغـى الحقيبـة

يومه مضاري وضاري يرتعي سعف الذي يرعون

سعيد بلكديش:

لا تبعّـدنا ونـا طالـب بحـق

والاّ تقنّعنـــا علـــى قـــول الشـــيابة

الجمـل حقّـي ولا باسـخي بـه

با قبض خطامه ويكفينا كلام الناس لي يحكون

محمد عبدالله الحداد:

العمـــد ع الدامكيّـــة والـــورق

كـل مـن بغَـى شـي وعجبـه في السـوق جابـه

وانـت وسـط الـدار ملقـي زريبـة

كل راس مالك شويهة قلّ لبوسالم وأربع ضون

سعيد بلكديش:

يومنـــا هـــادي جمـــالي تنســـرق

ومصـــيبتي مـــا ردّهـــا رغـــم الطلابـــة

والسـبب مـا لقيـت للخصـم هيبـة

وقلبت وجهي على الصالح وع الطالح كما فرعون

(3)

الصوت الثالث:

غناء علي مبارك وسالم بن شطيفة،

وقصيدة رأس الصوت للمغني علي مبارك بن زغيو:

بعد السلى من محل لا محل

حيث ماكان ما با خلف تابعه

لا شرعت بالدان جلّى همومي

وليلة انقضت في انس وافراح

سعيد بلكديش:

طال المدى ماصربت العمل

غلّقن ست ودخلت في السابعة

وان كان شي حلّ عند الحمومي

خلّه يعوّض كل ما راح

(4)

الصوت الرابع:

الصوت وقصيدة رأس الصوت للشاعر الراحل عوض حمدون:

على أحر من نار صابر

عسى أهل الهوى يلقون للوصل حيلة

ويا كم نا باصبر

تم حالي ومن شافنا قال ماانتّ على العدّان

سعيد بلكديش:

خرج فصل يا خير ليلة

مع صاحبي في الحامي المحتميّة

وقصدي تحقق وتم

يا الكلالي وحلّان وادي عمر قابضين الزام

قطعنا مسافة طويلة

ولا قول لك وديان عوجة عكيّة

وجينا مكان النسم

واجتمعنا ولابا نقصّر مع بدر هو وهشام

محمد عبدالله الحداد:

ولا معاك فرتة وميلة

إذا كان نفسك بالسلى مبتليّة

وصوت المغنّي يلم

شملنا لا افترقنا ومن يعشق الدان قط ما نام

سعيد سبيتي:

ومن حبّ حد يعتني له

على الجبر والجودات ماهي قليلة

ونسّيتنا كلّ هم

يا المغنّي وصوت المغاني يلقّي ولف وهيام

سعيد بلكديش:

ذخاير معانا دويلة

ولا تعترض للبيع بالمشتريّة

ولا حد يقول لي بكم

من ذخر شي يفيده مع الوقت في قادم الأيام

محمد عبدالله الحداد:

إذا ذكرت أشياء جميلة

تلفها الزمن ع بيّت العين حيّة

وتشعل عروقي ألم

يومنا ما عرفت الهدو والسكينة من الآلام

عادل الرميني:

إذا كـــان قصـــدك بحيلـــة
وبـــا تغشّـــنا، للغـــش مانـــا ضـــحية
وللبيـــع وشـــرا فهـــم
والبضايع نورّد بضايع من الهند هي والشام

سعيد بلكديش:

يمـــرّ الـــزمن في ســـبيله
ويأخـــذ معـــه الحكّـــام هـــم و الرعيـــة
ورب الســـماء لا حكـــم
نافذ الحكم ما هو كما أي حاكم من الحكّام
تعبنـــا الرمينـــي بخيلـــه
وســـيفه ومتجرهـــد لســـانه قويّـــة
و نـــا قـــيم مثـــل الصـــنم
كلّما جيت با قول كلمة قفز لي كما صدّام

محمد عبدالله الحداد:

وخلّـــي التعـــب ع العويلـــة
وأنـــتَ تعقّـــب مـــن شـــموس الضـــحيّة
يكفّـــي تحمّلـــت هـــم
كلنـا بـا نلـوم العويلـه ومـن عـاب بايلتـام

سعيد بلكديش:

بغانـــا نبيـــع الحليلـــة
وننســى الســلى وأهــل القلــوب السّــليّة
ومـــن هـــو حياتـــه نغـــم
نزّلـه داخـل القبـر لا حرّميتـه مـن الأنغـام

حمد عوض الغرابي:

ورا صـــاحبك باهديلـــة
تجنّـــب وهـــو خرمـــان للشـــاذليّة
حســـب داخـــل الكـــاس ســـم
راجعه يا الكديشي وقل له ترى الكاس ماهو سام

سعيد سبيتي:

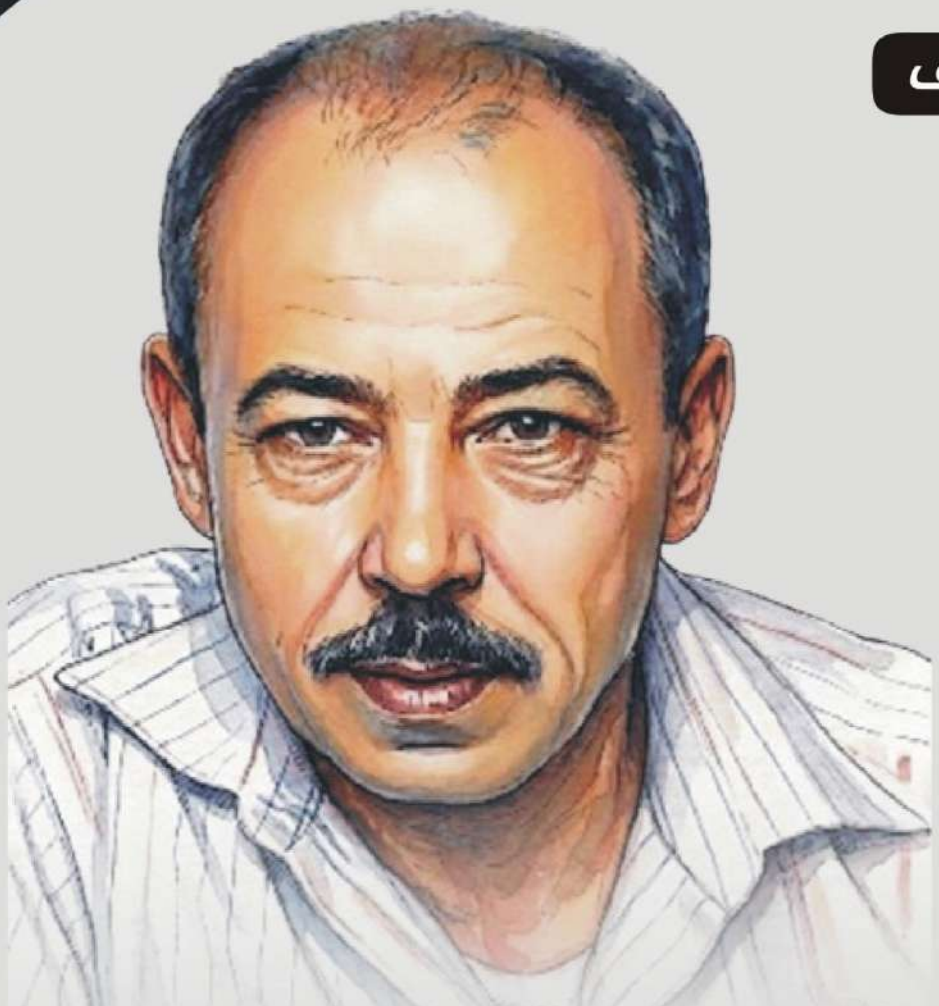
معـــاه الســـلب والرّويلـــة
بـــلا حـــقّ ملقـــي للخلايـــق أذيّـــة
ولا قـــد تكلّـــم قـــدم
ع كلامـه وقومـه معـه كلمـا قـال لا قـدّام

سعيد بلكديش:

بـــدينا بكلمـــة جليلـــة
لهـــا شـــان و ختمنـــا بخيـــر البريـــة
وكـــل مـــن حضـــر مـــا نـــدم
ربنا يصلح الشان ويحقق السول والأحلام

* كانت السمرة في مدينة الحامي مساء الجمعة: 2015/3/6م، بمناسبة زواج بنات الأستاذ عمر أحمد العماري.
* توثيق وتدوين: عبداللطيف محمد حوري باوزير.
* تصحيح: الشاعر سعيد سالم بلكديش.
* نقل: أبو سلطان الغتنيني.

ملف



ثابت.. في رحاب الشعر

- الشاعر ثابت السعدي خالد في الذاكرة
- صنـاجة الشحر ثابت السعدي من رحاب الشعر إلى رحاب الله
- ثابت السعدي استنفار ما تبقى من مروءات
- من مساجلات الدان بين المحضار وثابت وعمر الصبان
- بدع وجواب بين الشاعرين ثابت السعدي وعبدالله باكرمان
- قـصائـد

ملف

ثابت.. في رحاب الشعر



أحمد ع. مسجدي

الشاعر ثابت السعدي خالد في الذاكرة

فجعت صباح الاثنين 2025/11/24 بنبأ وفاة صديقي الشاعر ثابت عبدالله علي السعدي (المعياني المولد والمسكون بحب الشحر) الذي تجمعني به روابط قوية منذ عهد الطفولة وإلى اليوم، وأعدّه مرجعًا لي كما هو مرجع لكبار الشعراء لمخالطته إياهم، مما جعلني أهدي له كتابي الأول (المحضار من خلال شعره)؛ تأكيداً للصحبة الماجدة، واعترافًا بالكم المعرفي الذي يتميز به، والثقة به في الحفظ والرواية كشاهد حال للكثير من الأشعار، ومساعدته لي و مدّي بالمعلومة التي أجهلها، بحكم مكانته الشعرية المتميزة. وهذه حقيقة لا تقلل من شخصي كباحث عن المعرفة، بل تؤكد مدى التفاهم والتبادل المعرفي بيننا، وقد عملنا معًا على إعداد كتاب (المحضار.. الراثي المرثي) عام 2010، ضمن إصدارات مكتب وزارة الثقافة بحضرموت.



الشاعر ثابت عبدالله علي السعدي من مواليد 1959م في بلدة معيان المساجدة، من أرياف الشحر، بحكم أن والده كان جندياً في البلدة ممن استقطبتهم السلطنة القعيطية للحماية، فتزوج والده من أسرة مسجدية (وزيرية) من مشايخ البلدة، فأنجبت له ثلاثة ذكور وبنتين، ويأتي ترتيب الشاعر ثابت الثاني بين الذكور.

تميزت هذه الأسرة اليافعية كغيرها من الأسر بالنبل والكرم والأخلاق الفاضلة وزاد على ذلك الارتباط الريفي الوثيق الذي قوّى عرى هذه الخصال الحميدة وثبّتها في نفوسهم، أضف إلى ذلك سجايا التدين والحفاظ على المعاملة الحسنة في التعاملات.

كل هذا هيأ التربية الصالحة والتنشئة الخصبة لولادة عبقرية تحتل مكانة راسخة بين المشاهير. وللمسجد الدور البارز في هذه التنشئة منذ الوهلة الأولى لمراحل عقله الإدراكي، حيث صُقلت موهبته بالاستماع للمواخذ والأشعار، والاستمتاع بما في بيئته الزراعية من أشجار وأطيار، فشب هذا الصبي الذكي النابه رغم صغر سنه، وقوي عوده وأُدخل المدرسة النظامية بعد ما تهيأت له سبل التعليم، أولاً كمستمع في الصف الخلفي للطلبة النظاميين حسب المعمول به في الريف المسمى محلياً (السترة)، ثم نظامياً في الصف الأول مع الطلبة النظاميين في العام 1967م. ولكن شاءت الأقدار بحكم التغيرات السياسية التي طرأت في نهاية العام وغيرت نظام الحكم؛ أن يفتح والده، الذي كان يعمل في الحصن جندياً، مقهى لبيع الشاهي والباخمري بجانب حصن القفل - (جنوب جامع باحسن) - ليعيل الأسرة من ريعه. واستمر على ذلك فترة لا بأس بها، لكن القدر شاء أن تموت أم ثابت ويبقى مع إخوته في بيت جده حتى انتقلت الأسرة إلى مدينة الشحر، وهو في الصف الثالث الابتدائي في بيتهم القديم العامر في حافة الجول غرب جابية ماء الشرب؛ ليكمل هناك دراسته ويستكمل نضجه في سكناه الجديد. لكنه كان على موعد لبدء المعاناة الحياتية التي أثرت شاعريته بعد وفاة والده وهو لا يزال في مرحلة الدراسة الابتدائية.

برز ذكاؤه في وقت مبكر وأحب الشعر من صغره ربما لاهتمام قبيلة السعدي بصورة لافتة بالشعر وبروز عدد من الشعراء من القبيلة وخاصة أعمامه، فليس ما يبعد ذلك التكهن ليصبح واقعاً مغروساً في وجدان الشاعر ثابت السعدي ويشب عليه. وأكثر من ذلك اتساع ثقافته المبكرة بين تنشئة الريف وترقية المدينة لتعطي النتيجة الحتمية في سعة الخيال واكتساب جم لمفردات اللهجة المحكية في المدينة والريف.

ولإشباع فضوله تردد صغيراً على مجالس الشعر في الشحر؛ ليستمع ويحفظ ما يقولون من شعر، ويزاحمهم ببعض الأبيات من فكره في مجالسهم حتى أصبح واحداً منهم، مع أنهم يكبرونه سناً، وهذا الفارق العمري ذاب لقبولهم بشعره، فعدّوه منهم.

وراح يقوّي علاقته بأشهرهم شحرياً كالشاعر حسين أبوبكر المحضار الذي عاصره خلال ال35 سنة الأخيرة من عمره وتبادل الشعر والمشورة معه في كثير من الاستخدامات الشعرية وساجله في مسامره مما جعل الشاعر المحضار يذكره كنموذج في بعض أشعاره. كما كون علاقة أدبية وثيقة مع المؤرخ والأديب الشيخ محمد عبدالقادر بامطرف الذي وثق به وتنبأ بشاعريته ونزل بتواضعه إلى عقلية هذا الشاب الذي يرى فيه ما لم يره غيره من معرفة بالشعر وأشاد بها في ما كتب، وليس هذا فقط بل شاوره في أمور كانت ولازالت مدار جدل بين الباحثين، ومنها تسمية بحور الشعر الشعبي وتفعيلاتها، وقد أثبت ذلك الشيخ بامطرف في مقدمة كتابه (الميزان). كما أن الراوي عوض سالم عبدن استفاد من نبوغه في حفظ الشعر، وجاراه الشاعر عوض سالمين باصالح في أشعاره، والراوي عبدالله بازرقان يدون ما يقولونه.

هذه علاقة الصغير بالكبار الذي أثبت فيها وجوده بينهم وفرض بها احترامهم شعرَه، ناهيك عن علاقته الشعرية بالشعراء من جيله أمثال محمد عبدالقوي الحباني، وصالح باظفاري، وعلي أبوبكر الصبان، وعمر سعيد الصبان، وغيرهم. فهو يجيد قول الشعر الشعبي حسب المفهوم المتداول، ويجيد كتابة الشعر الفصيح ببحوره المتعارف عليها، وله في كتابة شعر الأغاني نصيب. ومنها رائعته (مأساة العمر) بتخميستها (توكل العمر السنين .. والدهر يقطع في الجسد مثل السكين.. توكل العمر السنين) التي لحنها الفنان علي سعيد علي، وانتشرت بصوت الفنان كرامة مرسال قبل أن يرددها الكثير من الفنانين الآخرين. وربما تجد فيها اتجاهه الفكري والبعد الحيوي الذي رافقه سنين عمره، ومحطات لمعاناته التي تجرعها.

ويبقى أن نشير إلى أن للشاعر ثابت عبدالله السعدي ديواناً شعرياً مجموعاً، وقد طلب مني كتابة مقدمته بعد وضع اللمسة الأخيرة عليه، ولكن الظروف الصحية حالت بيننا قبل استلامه وبقي محفوظاً عنده.

ملف

ثابت.. في رحاب الشعر



محمد ع. بحَّاح

صنّاجة الشحر ثابت السعدي
من رحاب الشعر إلى رحاب اللّه

ليس في كل يوم يولد شاعر، لهذا عندما يموت شاعر كبير بحجم ثابت عبدالله السعدي، فإن الخسارة تكون كبيرة، ليس على الشحر فقط، ولا حضرموت وحدها، بل على الشعر، وهذا يضاعف الحزن، ويترك العيون تدمع بغزارة. و"يا دمعة العين جودي على حبيبي.. خففي بعض الذي في البال". هكذا كان سيرثي حسين المحضار صديقه السعدي لو كان على قيد الحياة، كما رثى صديقه الشاعر من الحامي علوي محفوظ مول الدويلة، عندما فُجع بمقتله عام 1965! فأصبحت بتوجعها ولحنها الحزين من أعظم أشعار وأغاني الرثاء التي قالها المحضار، كما هو المارش الجنائزي لفردريك شوبان الذي يعتبر من أشهر الموسيقى الجنائزية في العالم.

موت شاعر ليس بالأمر الهين، لذلك تتضاءل كل كلمات الرثاء والعزاء أمام خطب جلل كهذا، ولا تفي الشاعر حقه، مثل الشاعر القدير، والقامة الشعرية الكبيرة، وغيرها من الأوصاف التي لم يكن يسمعها في حياته، ولو قيلت له لنفر منها!

من نعي نادي الشحر الأدبي للشاعر ثابت عبدالله السعدي الذي وافته المنية صباح (الاثنين 24 نوفمبر 2025م) في مدينة الشحر، رحمه الله وغفر له، إلى رثاء



جمعية التراث والآثار في الديس الشرقية وحضرموت عامة، في حالة حداد على هذه القامة الشعرية الكبيرة. والشعر أيضًا ينبغي له أن يلبس ثوب السواد.

الشاعر ثابت السعدي ذو حضور شعري مميز أثرى الساحة الشعرية بقصائده الخالدة، وأسهم في النشاط الثقافي بمدينة الشحر، حيث له بصمات واضحة في تأسيس منتدياتها الأدبية وجمعياتها الثقافية. كما جاء في بيان نادي الشحر الأدبي. فيما وصفته جمعية التراث والآثار بالديس الشرقية، على لسان أمينها العام الشاعر الدكتور عبدالباسط الغرابي، بالفاجعة للأوساط الأدبية في حضرموت، يبدو حجم الخسارة كبيرًا.

ملف

ثابت.. في رحاب الشعر



عوض س. ربيع

ثابت السعدي
استنفار ما تبقى من مروءات

عبارة قالها أنور الحوثري بدم القلب مطبوعة استنفار ما تبقى من مروءات عن الثابت الصابر المحتسب الفقيد ثابت السعدي رحمه الله، ونحسبه عند الله كذلك، ولا نزكي عند الله أحداً. لأن ثابتاً كان مهوى الأدب والشعر. كان أديباً في الأخلاق كما هو في قول الشعر. نحن لا نسير على نهج النائحات المستأجرات وكان يرحمه الله مثالاً للشاعر المجتهد .. أها ... أين كانت مروءتكم من هذا الشاعر المجتهد حين كان يصارع الألم وحيداً في مشفى البرج، فلما توفاه الله شققتم الجيوب، ولطتم الخدود، ولا نقول إنكم دعوتم بدعوى الجاهلية، فنحن نعيش في جاهلية جهلاء عمادها زيارة مريض إسقاط واجب، خرجنا من عذره.

ثابت ولج المشافي مثنى مثنى، لم يجأر بالشكوى، لم يمد يده، وحاشاه "أبو مصطفى"، بل ظل الثابت ثابتاً طاوياً ألماً بين جوانحه، ألم (توكل العمر السنين).

السعدي الثابت لم يكن شاعراً مغموراً، بل هو الشاعر الملتحف بعباءة التواضع. كان بإمكان الرجل أن يرفع عقيرته بالشعر والغناء تطبيلاً وتزميراً وتصفيقاً، وسيجني مالاً لبداً، جزاءً وفاقاً، لتطبيله وتزميره. لكن الرجل آثر عيش الكفاف.



كلما شرقت وغابت قلت يمكن با تزين

وكأنه يستنفر الجوع الكامن في أحشائنا. الجوع ليس بمعنى الحشو واللقم، ولكن الجوع الثقافي؛ لأن ثابتاً وفق رواية الحوثري أنور لم يكن من أرباب ربطة العنق ولا ربَط العَدّي، عفيفة نفس باغوزة. إنما ثابت وفاء معجون من طينة أمي الشحر/ والوالد معيان المساجدة / يا مسقط الرأس فيك العز والحب دام.

في ست بقين من شهر تشرين ثاني 2025 تم تسليم الأمانة إلى الله، فالروح أمانة الله عند أي مخلوق. نحن لا نبكي ثابتاً، إنما نبكي على أنفسنا، نذرف دمعاً سخيناً على جنازة الأحياء لأن نسغ الثقافة لدينا السمة المحركة له حفل تأبين، وكلمات باردة، ودموع تماسيح.

الثقافة الحقة هي البحث عن المبدعين أحياء أينما تُقفوا، فإن ثقفتموهم فاستنهضوا بقية من مروءات قلوبكم؛ لأنه في النهاية (توكل العمر السنين).

ملف

ثابت.. في رحاب الشعر



صالح ع. باظفاري

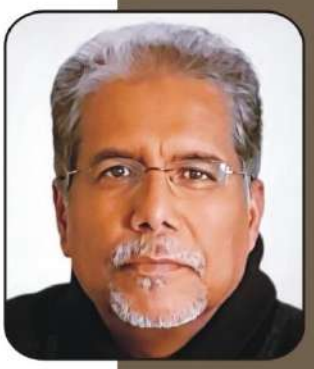
تبكي مساحات القوافي

أصبحت من حزني بين انعزالي وخوفي
تبكي مساحات القوافي رحيل ثابت
وأصبحت أصفق على رفيقي كفوفي
وعساه عند السؤال في القبر ثابت
كيف أرثيك وكلامي تخونه حروفي
وتغيرت بعد موتك في السجال الثوابت
الخبر هز أقدامي وكبريائي ونوفي
ودمعتي في غربتي من الحزن سالت
والصمت أعلن في حدادي وقوفي
وكلمات أشعارنا ساعة الصمت غابت
لو كنت أقدر أرد من الموت مخطوفي
كنت رديت ثابت وقلت الشمس ما غابت
أمر القدر نافذ ترك دمعي على دفوفي
وعالآدمي يملا من الصالحات المسابت
اعتِبْري من الموت يا نفسي ويا عين شوفي
كم النفس في دنياي زلت وعابت
على كلام أبو محضار يا أقلام طوفي
معاد يبغى الطري ثابت وقنعان بالرابت
يا الشحر حزني معي كسّرت مدروفي
جلسات السلا من بعد بو مصطفى راحت
وعساه في جنات ما توفيها وصوفي
فيها النفوس الصالحات استراحت



ملف

ثابت.. في رحاب الشعر



سعيد س. الجريري

ثابت

إيماننا ثابتْ
وكل فالت لقينا له ثبَتْ
ونسأل الله الثبات

* * *

في نائبة نابتْ
قطَعنا عِرقها، شَرّط، نبَتْ
ومنابته خَسّ النبات

* * *

قالوا لنا: ثابتْ
مسَى مطروح منُّه العقل بَت
ولعاد لُه واعي بتات

* * *

حسّيتها صابت
فؤادي صوب وحواسي صبَتْ
حتى رجولي صابيات

* * *

فوق الوقَا صامت
وكل شيء فيه كالموتى صمَتْ
– لا قدّر الله – قلت مات

* * *

غيبوبته طالتْ
وفي حالة على الطُّبّه انطلتْ
والقابلة كالأولات

* * *

ونفوسنا فاتت
ولي هو ما يحس غمّص وفَت
و زْقَل لِنَحْنا بالفتات

* * *

مأجور يا ثابت
وأجرك تام عند الله ثبَت
وعلى العوافي باتبات

* * *

ثابت ولا غابت
وصوفك، ما على صاحب غبَتْ
وعلى عداك مغبّيات

* * *

الحمد له، طابت
وزال الضُّرّ عن ثابت و بَت
دامت حوالُه طيّبات

* * *



* أبيات نظمتها عندما ظل الصديق الشاعر الشعبي ثابت السعدي في غيبوبة، بغرفة الإنعاش، ثم تجاوزها والحمد لله، وعاد إلينا شاعراً يغالبُ الزمانَ والأحداث، بروحٍ ونفَس ممتدين من مدرسة المحضار الشعرية التي كان فيها من النجباء.

ملف

ثابت.. في رحاب الشعر



عمر س. الصبَّان

تعب صاحبي ثابت

على الأصحاب لي عادات أنشد
وأتمنى خبر للقلب يسعد
وأفرح يطمئن خاطري نبرد
إذا قد جاتنا اخبار زينة

* * *

وعالشعّار اسأل دوب عنهم
لأن خاطري دوب الوقت معهم
بحب الفكر لي ممدود منهم
ولي بالحب دايم رابطينه

* * *

تعب قالوا أبو حدَّاد قلبه
وقد زاد الألم من جور ما به
وجات العافية عافاه ربه
على كل النعم متحمدينه

* * *

ولما فرحتي يا دوب عادت
خبر جانا تعب صاحبي ثابت
بلحظه فرحتي شرقت وغابت
وعادت حالتي صعبة حزينة

* * *

تعب ثابت ونا أصبحت حيران
وأسباب المرض من قبل ما تبان
محمد باعكابة قالوا الآن
مرض جابوه صنعاء ساعفينه

* * *

وانته يالمرض من جيت تختار
خترته دون كل الناس شعّار
أنا ما بعترض حكمه وأقدار
على ما جاب ربي شاكرينه

* * *

ثلاثتهم معزّتهم بقلبي
ويشهد لي على ذا القول ربي
وإن شي صابهم حسه أنا بي
وإن شي صابني هم حاسّينه

* * *

عسى ربي يطمنا عليهم
ويشفيهم يطمن كل ذويهم
وثوب العافية نبصره فيهم
يعود الصفو لي متعودينه

* * *

على ميعاد با نسمر بليلة
بسفح المحتمية الجميلة
ونمسح دمع من عين الكحيلة
ونتلاقى وسط سفح الزبينة

* * *

* أبيات من قصيدة قديمة كتبها الشاعر في فترة صادفت مرضهم الشعراء الثلاثة عبدالقادر الكاف، محمد باعكابة، وثابت السعدي، بأسابيع متقاربة.

ملف

ثابت.. في رحاب الشعر



علي ع. السعدي

في لمحة بصر شرقت وغابت

بُحور الشِعرَ في لحظه تنابت
دُخُلَ ع الفيس كلاً به يخابر
وتَحضرنا الهواجسُ والحليله
وتتجمع لنا كلماتْ وابياتْ

* * *

حضنهُ المُوت وعلاجات خابت
وفجعتنا الهواتف والمنابر
ترد عبرتي ودموعي مسيله
ولا صدقت أن العمر قد فات

* * *

وفي لمحة بصر شرقت وغابتْ
وسَكُبتْ في المواقع والمعابرّ
فقدنا صاحب الكلمةَ الجميلةَ
ولي قدم لكم مجهود ما مات

* * *

منَابر للوفاءَ شبتْ وشابتْ
وقَضتَ عمرها ع الطْرحَ سَابرَ
وتطلب من دُعاكُم لو قِليلةَ
ونترّحم على المغفور لي مات

* * *

عسى دعوتي يا ربي استجابت
وفكَتَ ع الذي في القيد صابر
ولي تحت الثرى ما معاه حيله
خلاف اعمال له تثمر بدعوات



ملف

ثابت.. في رحاب الشعر



أحمد ف. خنبش

عليه قلبي غدا محزون

لما فتحت الفيس فاجأنا كذا التلفون
بموت ثابت وقلبي كم غدا محزون
والدمع ما ساب أعين هكذا وجفون
وبقيت ارثيه كما اللي صاروا يرثونه

* * *

ما كان ذاك الخبر بالطالع الميمون
نحن تمنينا الشفاء أنه لديه يكون
لكن للموت حكمه بعد ذا وشئون
والموت يفرض على كل شي قانونه

* * *

غادر مع الفجر ودع كوننا المسكون
من أجل يشبع هدوء من بعد ذا وسكون
لتصبح الشحر بلا ثابت هناك بدون
والاسم ما حد ولاحد به ينادونه

* * *

فيا مدينة عاد احتضني كذا سمعون
وأدرفي الدمع وأبكي ها هناك عيون
لما يخالط بياض العين ذاك بالنون
ممن غدوتي عليه اليوم محزونه

* * *

شفنا أحبة وعن دنيانا بايولون
وكل واحد غدا تحت الثرى مدفون
وساسوا بالشعر ياما قلاع وحصون
والموت من بعدهم قد دمر احصونه

* * *

ثابت سراج انطفأ ظل من زمن مرشون
في شحرنا وكم عليه الناس بايثنون
منهم أبو محضار كما قال الولد هادون
والكلام الزين يا ما دوب يهدونه

* * *

واليـوم اسـعاد بـاتبكي مـع سـيئون
والنـاس اللـي بأخبـار الوفـاه يـدرون
وأرض المكلا وأرض الغيل وكل مضنون
المـوت زيـد عليـه حزنـه لمضـنونه

* * *

من مات مافي لقاء به بعد ذا مضـمون
لا في تجمـع ولاجلسـه ولا صـالون
أو نـادي أدبي يجمع لـي هـواة فنـون
ومـن عشـق ذاك الأدب في يـوم وفنونـه

* * *

قـدر عليـك الفـراق ربـي إلـه الكـون
ياللي بحب الأدب مغرم وبه مجنـون
وتفنـد الشـعر اللـي لـم يعـد مـوزون
وكـل أبيـات عوجـه غيـر موزونـه

* * *

واليـوم ناديـت موتـك مرحبـا والعـون
وسرت طايع وقلبك لـم يـزل محنـون
لأحباب اسمك بهـم ياما غـدا مقـرون
في واد دنـت عليـك أجمـل اغصـونه

* * *

سمعون كله غـدا لـك بالوفـاء مـديون
من موطن الجامع إلى أرجاء باهـارون
ومن خلف نعشك حل مخرجك بايمشون
ومـن أليـك بالوفـاء لـلآن مديونـه

* * *

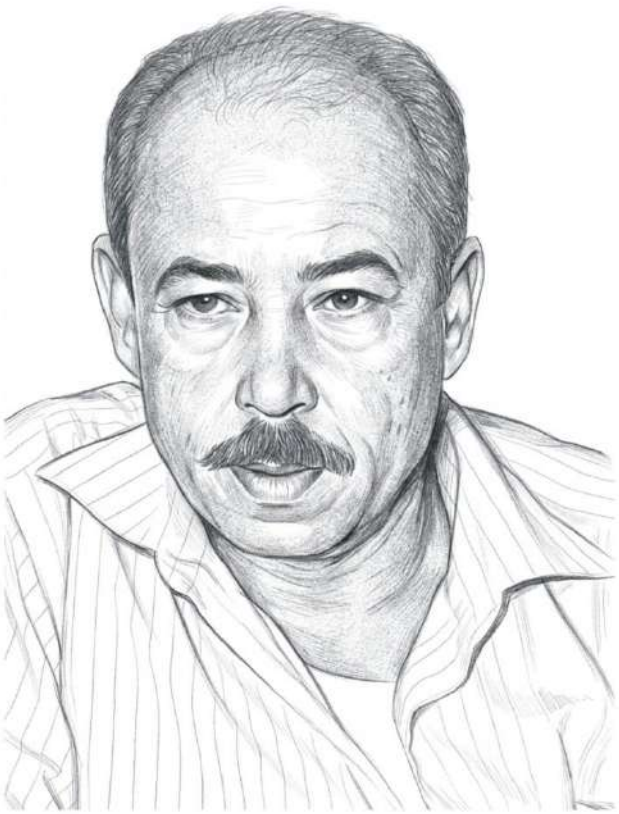
لا يا بلاد الشحر حذرك تسألي وشلون
وأنتي على ثابت يا ما قد بكيتي شنون
والـديس تبكيـه وأيضـًا حافة النـايلون
ومن هو في ليل قط ما غمضت اعيونه

* * *

الله يسـكنه جنـة مـن عـذاب الهـون
ويصبر الأهل واللي قـد مسى مغبـون
ع فراق ثابت لـي راح لا محل الصـون
لـي فيـه يحفظـه ربـي هنـاك ويصـونه

* * *

والختم بختم صلاتي ع النبي المـأمون
ما توقف الطير عن تغريد فوق غصـون
وتوقـف الشـعر عـن أبيـات ذا ولحـون
ومـا تـردد هنـا مـن أجمـل إلحونـه



ملف

ثابت.. في رحاب الشعر

من مساجلات الدان
بين المحضار وثابت وعمر الصبان

ثابت:

ذا فصل والثاني بغينا الواق في الميزان يتعدل
ماهو وزن كيلو وحد وزنته بالأرطال
لا اتفقنا كلنا عا راي واحد يوم بانوصل
أما إذا ظل الخلاف المستمر ما با نصل طول

المحضار:

ما الليله الا قد سمعنا صوت حالي زين ومعسل
غفله وزن منه وغفله بر هلبه كال
ما هو من الميزان هو يطرح في كفه ولا يسأل
منك نبا قسمي ولا نا عا قسوم الناس مسئول

الصبان:

لا انته تبا قسمي عطيته لك تفضل قط ما نبخل
إن كان قع في الفايدة أو ضمن رأس المال
با نقسم المعروف فيما بيننا واللي زعل يزعل
خله لوحده في مكانه حيث ما هو كان مزقول

ثابت:

يتحمد الله من لحق صاحبه دوبه فيه يتفضل
ما هو كما ما يدعي بالفقر رغم المال
أما الذي هم مثلنا لو شي ظهر تو يظهر السّنْبَل
ومن الأنانيه وخوها البخل قلبي قده مغسول

المحضار:

العدل والإنصاف يمشي في بلاد الله يترحل
إذا وصل قولوا لنا آنسكم الوصال
وعود كذابه ونا الا آدمي نصبر ونتقبل
عسى دعانا با يقع في هذه الأيام مقبول

الصبان:

من ما يشط في الزين يبقى آدمي معتوه ومغفل
ذا يوم عرف الزين ينفح وان بعد أميال
والزين قد له باب يفتح وان بطأ مردود ومقفل
ذا رأيي قد قلته ونا عالرأي ذا يا ناس مسئول

المحضار:

الوعد بعض أوقات يلقي في القلوب أشواق لا طول
لكن وعدك قل لثابت فوق طوله طال
وان كان فيها مشكله ما مشكله الا وتلقى حل
ما وعدتنا البارح ولكن مر علي حول في حول

ثابت:

كلما مسكنا خط يخرج صاحبي لكن ما بوحل
با سايرك با مشي معك عا يمنتك وشمال
هل يا ترى ذا رأيكم ولا معي لك قصد تتهقل
للعلم فيما بيننا ما با يقع قاتل ومقتول

المحضار:

كذاب كل من قال لك في الخط بن حيدر كما شلشل

صاحي يغرك بالعمامه القرمزي والشال

صاحبك من أول وما حد با يخلي صاحبه لول

يا مصعب العقبه ويا مطول طريق الحسر والجول

ثابت:

ما هو صحيح إن المطر فيسع تجي لو كان حد حول

والسعد ما هو سهل بالمجهود والأعمال

ما شي فلح ما دام مجهوداتنا ندعي ونتوسل

بل قد نصل نقنع بشي ما يعتقل ونقول معقول

المحضار:

لك حق تتبعنا في المطلاع يا صاحبي والمنزل

عاد المحبه بيننا والود لك لا زال

الصبر منك والوفاء مني خدم في الأرض وتوكل

والموسم إلاَّ زين كذاب الذي لك قال مأكول

ثابت:

يا ما سمعنا كذب حتى الأذن ذا من جورها دحل

يظهر لنا بين الأمل كثر الدحل قد حال

لما متى في أرضكم نخدم بها ماتور ومعطل

كلما زرعنا برتقاله يطلع البطيخ والفول

المحضار:

من حب دفَّاه ما بيّته في الهملة ولا في الطَّل

في المحضرة أم السُهُم ما هو في الطوال

نعمه من المولى وماء صافي شرب في الحوض وتغسل

واحذر توسخ حوضنا وتجيب غسّة علب وغسول

الصبان:

عاد الأمل مسهون عاد الخير لك مبذول ومسهل

أما القلوب الضاميه ما ترتوي لامال

والصدق في قلبي خبيته من زمن والكذب با يوصل

الصدق هو والخير لي خلا لنا الميزان معدول

ثابت:

إنته مداري بالمحبه ما بغت إنسان يتحمل

رغم الصعوبة في فرايضها لها إقبال

الغشم فيها في البدايه كن كلما رسخت نتعقل

وطريقها ما تعتبر وعره بغت سيقان ورجول

المحضار:

الحب ما هو سهل يا بطران خلا كل شاجع ذل

يملكك تو من غير حد شاهد ولا دلال

الليش تستعجل مشي الا بالدلا في الدرب وتمهل

كنك بلا سكان وتدور على إنسان مجهول

ثابت:

الحب ألاَّ سهل لا قد شي معك له قلب يتحمَّل

وحمولته ما هو طرح عالظهر يا حمَّال

قد تستمر تبني إلى أعلى بنايه فيه تتحمل

لا قد تريض لك نشور الركن والوضر وفصول

الصبان:

يهوين ريته صاحبي يحضر معي القلب يتزعل

لا قد ذكرته خاطري هدرس ونا في حال

لكن طيفه في عيوني مايفارقني بها قد حل

والحب ساكن في وسط قلبي بغيره ماقنع طول

ثابت:

الظاهر أن في صاحبك ذا ياعمر لك قصد تسترسل

باتطوّل القصة وباتطلع حسُر وجبال

وقلوبكم مترابطة كلّين للثاني كما المنهل

مجبور منه لاعطيته قرص يعطي موسم سبول

المحضار:

نا عاد ما سجلت في العشقه وثابت من زمن سجَّل

يعرف سهبها كلها والشعب والمسيال

كم قام بالواجب وكم شرق في العشقه وكم قبَّل

نا ألا عرف من بير معلاقه إلما عند عسكول

ثابت:

انته معك قسمك في العشقه ثنعشر باب ومكمل

ما حد يقارن تجربة شيبه كما الأطفال

وعالمذاهب كلها مشيت من مالك إلى حنبل

أما وسط عسكول لك نقطة بداية عرض في طول

ملف

ثابت.. في رحاب الشعر



بدع وجواب بين الشاعرين
ثابت السعدي وعبدالله باكرمان

بدع ثابت السعدي:

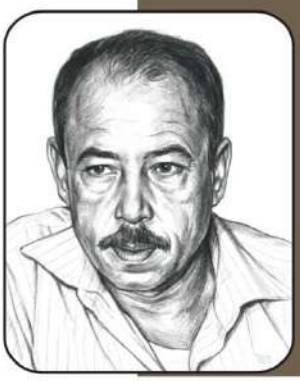
خـرج ذا فصـل زَقّلنـا المسـابح
وكسـرنا المعاشـر والفنـاجين
زمـن قـد كنـت نتكعفـه مـالح
وأمـا اليـوم لحمـي زيـن وسـمين
وقـد كنـا نكسـر في الفـواتح
ولحـد قـال هـذا ضـعف في الـدين
ولكـن بعـد ماقـد صـاح صـايح
وطَـرّب في المقـاهي والـدكاكين
وقـال اصـغوا مـن الليلـة ورايـح
طلقنـا عصـبكم مـن غيـر سـكين
يقـول إللـي معـه شـي راي صـالح
لسـمع الـراي نحـن مسـتعدين
وكـان الـرد في نـبش الفضـايح
وتـدبير الفـتن مـن حـين لا حـين
وصـار الهـم بعـده في المصـالح
بغينـا الـدوم وننـوش البيـادين
ب طـن الجهـل يـاجرام القـرايح
على ما أعتقد قـد ضـعت في الطين

جواب عبدالله باكرمان:

عبـر وقتـك وأنتـه جـاي رايـح
معـاين للـذي بايجيـك في الحـين
كأن ماشي معك شي عقـل راجـح
ولاشـي في ثبانـك شـي ملايـين
وفي أرضـك كأنـك شـبه نـازح
وتـتكلم مـع مـن جـاك بـاللين
وكـل مـن جـاك سـلمته اللـوايح
وسـلمته حسـابات الـدكاكين
ولا لـك رأي في ذا اليـوم واضـح
سوى مسكين من جيز المساكين
قلـب وجهـك وقـم كـافح وصـايح
وقـل شـوني هنـا قـد قمـت ذلحين
وبـاتكلم وبـاترك كـل طـالح
بغـاني حـط رأسـي دوب في الطـين
وبرجـع مثـل جـدي شـيخ صـالح
محـافظ عالوفـاء والعهـد والـدين
كفايـه لا هنـا والهـرج نـاجح
كـلام الصـدق محكـوم المـوازين

ملف

ثابت.. في رحاب الشعر



ثابت السعدي

توكل العمر السنين

كلما شرقت وغابت قلت يمكن با تزين
يا ليالي النور نترقبش عادش باتجين
لا متى أظلّي مراقب
بس يكفي من متاعب
هكذا والدهر يقطع في الجسد مثل السكين
توكل العمر السنين

* * *

طين والله اللي ورثناها زمن يا خير طين
طين دوب الوقت تعطي الغالي الثمين
يوم نحنا ما نحاسب
الحصيلة دوب سالب
والنهاية ليتنا بس عالأقل متماسكين
توكل العمر السنين

* * *

شوك نجني آخر الموسم ونحنا واثقين
أننا نسقي قد زرعنا ياسمين
هكذا الدنيا غرايب
عش ترى فيها العجايب
كل ما شي جاك بالمعكوس قل متوقعين
توكل العمر السنين

* * *

كيف با نفخر ونحنا في تناقض عايشين
نحتسب أحياء ونحن بالحقيقة ميتين
ما اتعظنا من التجارب
ناس قد وصلوا الكواكب
ما يكفّي ندّعي في كل حاجة السابقين
توكل العمر السنين

* * *

---

* أغنية خالدة من كلماته شاعت في الآفاق بلحن الفنان علي سعيد علي، لتمس شغاف الجميع بصوت الفنان كرامة سعيد مرسال.

ملف

ثابت.. في رحاب الشعر



ثابت السعدي

الصبر و الدموع *

يا قلب كف خل الونين أحسن وقف لك واستكين
أنظر وشف غيرك سنين تعبر تلف عالصابرين

* * *

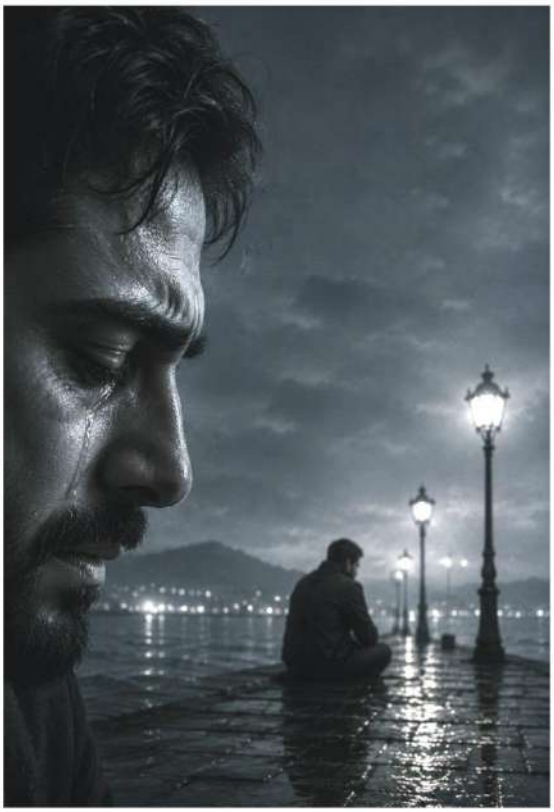
أحسن صبر ما دمت حاب لا تقول مر طعم العذاب
حتى الصّبِر لا تقول صاب للحب سر حلو العتاب

* * *

شفت الدمع وسط العيون ما هو دلع يدّلعون
يمكن وجع به يشتكون لازم رجع أو هُم يجون

* * *

ربّخ وصر بين الصحاب لمّا يمر دور الذّهاب
وتكون حُر في الإنسياب قف وأنتظر دور الإياب



* آخر ما أرسله الشاعر إلى المجلة قبل دخوله المستشفى ووفاته.

إضاءات ومتابعات

المخرج الشاب علوي السقاف:

(لن أغادرها) حكاية وفاء وانتماء للأرض والهوية



التقاه: وليد التميمي

مسافات ضوئية قطعها المخرج الشاب علوي أحمد السقاف، في سفر الإبداع، والتفرد الفني، توجت بمشاركاته في مهرجانات دولية، وحصد جوائز قيمة، وحين تحاول سبر أغوار موهبته، و الدنو من أسراره، في حوار خاص مع حوريت، ستدرك أنها تكمن في دورانه في فلك ملهمته: حضرموت.

الخطوة الأولى والسند

- يقول السقاف: بدأت رحلتي في صناعة الأفلام من مرحلة الثانوية العامة، بدافع الشغف برواية القصص البصرية، فقد كنت دائمًا مفتونًا بكيفية تحويل التفاصيل الصغيرة من الحياة اليومية إلى مشاهد بصرية، وحظيت بتشجيع كبير من والديّ وأصدقائي، ولكن الفضل الأكبر لأستاذي وملهمي المخرج أحمد يحيى بن يحيى، الذي جعلني أؤمن بقدرتي ومهارتي، وكان ولا يزال الأستاذ والمعلم والقدوة، أنهل من خبرته وأتعلم من رؤيته العميقة في فهم الصورة والإنسان والحياة، ثم أن حضرموت بثرائها القصصي تمنح المبدع مادة ملهمة، وتفتح الآفاق والحلم لكل فنان.



"لن أغادرها"

- خلال السنوات الماضية، عملت على تقديم محتوى بصري متنوع يغلب عليه الطابع التجاري والإعلاني، حيث أخرجت وأشرفت على إنتاج عشرات الأعمال الترويجية، كان من أبرزها أكثر من 30 عملاً لصالح هيئة المسرح والفنون في المملكة العربية السعودية، إضافةً إلى مشاريع عديدة نفذتها لجهات مختلفة في الجمهورية اليمنية وخارجها، وأعمال لعدة قنوات منها: الجزيرة، بلقيس، حضرموت، الإرث النبوي. وقد توزعت مهامي في هذه الأعمال بين الإخراج والتصوير والمونتاج، مما منحني خبرة عملية متكاملة في مختلف مراحل الإنتاج المرئي، غير أن دخولي مجال الإخراج الوثائقي شكّل محطة فارقة في مسيرتي، إذ جاءت هذه التجربة الأولى باخراج فيلم "لن أغادرها" لتتوج بالنجاح، ولتفتح أمامي أفقًا جديدًا نحو صناعة سينما وثائقية تحمل قيمة ورسالة إنسانية وفنية.



قلم وفكرة

- في الحقيقة، بدأت مسيرتي من عالم الكتابة، حيث كتبت وعدّلت العديد من السيناريوهات، هذه التجربة منحتني فهمًا عميقًا لبنية السرد وصياغة الأفكار والحبكة، ومازلت حتى اليوم أحرص على الإشراف المباشر على كتابة السيناريو في مشاريعي، لأكون قريبًا من العملية الإبداعية، لأن السيناريو ببساطة هو النواة التي يُبنى عليها أي عمل بصري ناجح.

أما عن شروط الإخراج بالنسبة لي، فأهمها أن يحمل الفيلم انحيازًا واضحًا للإنسان وقضاياه، وأن يسلّط الضوء على القيم الروحية والاجتماعية، مع السعي إلى المزج بين البساطة في السرد والعمق في المعنى، بحيث يخرج العمل في النهاية قريبًا من المتلقي وملامسًا لواقعه ووجدانه.

الفلاح بكير

- فيلم (لن أغادرها) حكاية عن الوفاء والانتماء للأرض والهوية، نتتبع فيه قصة الفلاّح علي بكير، من مدينة تريم، ومن خلاله يعكس الفيلم دروسًا عديدة في البساطة والتمسك بالجذور.

قبل التحدث عن الجوائز، أود أن أوضح أن الإنجاز الحقيقي يكمن في نقل قصة محلية من واقع الحياة اليومية في حضرموت، وعرضها على جمهور متذوق للفن والسينما الوثائقية في أكبر قاعات السينما العربية وعبر مختلف دول العالم، يتحقق هذا الإنجاز حين يتعرف عدد كبير من الناس في شتى أنحاء العالم على ثقافة حضرموت الغنية وما تحتويه من قصص إنسانية أصيلة لم تُروَ من قبل.

الوصول إلى العالمية

- وقد شارك الفيلم في 10 مهرجانات دولية في 8 دول، وحصد 4 جوائز في تونس ومصر وإسبانيا، وآخرها جائزة لجنة التحكيم في مهرجان بغداد السينمائي الدولي، هذه الجوائز أكسبتني ثقة أكبر بأن القصص المحلية قادرة على الوصول إلى جمهور عالمي، كما يقول المخرج الياباني أكيرا كوروساوا: "المحلية هي قمة العالمية"، ويؤكد نجيب محفوظ: "المحلية هي أقرب طريق إلى العالمية". فالفن، حين يغوص في تفاصيل بيئته، ويتشرب ثقافة مجتمعه، ويتعمق في واقعه المحلي، يصبح عالميًا ومؤثرًا، ويلمس الإنسان أينما كان.

تحديات وعراقيل

- أرى أن البيئة المحلية غنية بالقصص والتاريخ والموروث الشعبي والاجتماعي، مما يجعلها مصدر إلهام لا ينضب، في المقابل هناك بعض التحديات، مثل محدودية الدعم والإمكانيات، وغياب الورش والدورات المتخصصة في مجال الإنتاج السينمائي، بالإضافة إلى قلة الوعي المجتمعي بأهمية تقديم الأفكار وعرضها في قوالب فنية سواء كأفلام وثائقية أو روائية أو حتى مسرحية، والتردد أو السلبية عند الظهور أمام الكاميرا.





دور إيجابي

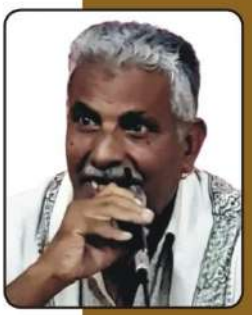
- التسويق الفني بالنسبة لي يبدأ من المشاركة في المهرجانات والفعاليات الثقافية، وأيضًا عبر المنصات الرقمية، أما الإعلام المحلي فله دور إيجابي كبير في إبراز الأعمال ودعمها، لكنه بحاجة إلى مزيد من التخصص والاهتمام بالنقد الفني العميق، حتى يُسهم في رفع ذائقة الجمهور ودعم المبدعين.

مسك الختام

- أود أن أغتنم هذه الفرصة لأشكر فريق عمل فيلم لن أغادرها، فنجاح هذا الفيلم هو نجاح جماعي، بكل ما تحمله الكلمة من معنى. أشكر بدايةً من ساهم في صياغة الفكرة ومعالجة القصة وكتابة السيناريو، الأستاذ مبارك باخريصة، والأخ ومدير التصوير عبدالله بن شعيب، الذي رافق بطل الفيلم في تصوير كل المشاهد، وقدم إضافة كبيرة بصريًا، وأقدّر جهود الأخ عبدالمنعم خرمان في التنسيق والترتيب ومتابعة تنفيذ الفيلم، كما أخص بالشكر أستاذي وأخي أحمد بن يحيى، على نصائحه وتوجيهاته وملاحظاته الثمينة والتي كان لها أثر بالغ في إنجاح الفيلم، وأخيرًا، أتوجه بالشكر لكل من كان معنا وشاركنا هذا النجاح.

إضاءات ومتابعات

ماهر مقرم



"ساهر الليل" الذي لا ينام صوته

"ساهر الليل".. ديوان الشاعر "محمد عبدالله محفوظ الحدّاد" طيب الله ثراه. عنوان يليق بمن أفنى لياليه ينظم الحرف، ويطرز الوجدان، ويهب حضرموت أغنياتٍ صارت جزءاً من نبضها.

فتحت الديوان، فإذا بي أمام تحفة فنية متكاملة. لم يكتفِ الأحبة بجمع القصائد، بل جعلوا من الكتاب "معهداً موسيقياً مصغّراً". كل قصيدة مغناة رافقها تدوين النوتة الموسيقية بأنامل الأستاذ محمد عبدالله باعامر. أي كرم هذا؟ كأنهم يقولون لكل فنان: "هاك، غنّ.. لا تتعب في البحث. الحدّاد ترك لك اللحن محفوظاً، والكلمة موثقة".

تتابع الصفحات فتجد أن هذا العمل ما كان ليخرج للنور لولا أيادٍ بيضاء اجتمعت على المحبة. الأستاذ أحمد محفوظ الحدّاد جمع، وأنور الحوثري أعد وقدم، و د. سعيد الجريري صدّر، وحسن بلجعد أخرج، ومطبعة وحدين الحديثة طبعت. عقد فريد اكتمل بهاءً من الهيئة العامة للكتاب بحضرموت.

من التصدير إلى المقدمة، رحلة في الروح يستقبلك د. سعيد الجريري في التصدير، فيأخذك من يدك إلى "الديس الشرقية"، إلى مدارج الصبا الأولى، حيث كانت أغاني حميدان وبوراشد والحدّاد هي التهجي الأول للوجدان. كتب بعذوبة الشهد، وبخبرة الناقد العاشق، عن الأغنية الحضرمية ورواداها الكبار.

ثم تدخل إلى المقدمة، فتجد أنور الحوثري فارساً يصول في سيرة الحدّاد. 12 صفحة كتبها بمداد الروح، لا بالحبر. ذكر الشاردة والواردة، واستشهد بالنماذج الشعرية القوية، ورسم لنا مبدعاً كان عموداً من أعمدة الأغنية الحضرمية، وشاعر مساجلات لا يُشق له غبار، حتى وافاه الأجل يوم الأربعاء الحادي عشر من مارس 2015م.

في الديوان يسكن الخلود، وتنام القصائد على وسائد من النغم. كل رائعة من روائع الحدّاد تجدها بنصها، ونوتتها، كأنك تسمع صوت "محفوظ بن بريك" يشدو بها من جديد. تتقلب بين الصفحات فتصل إلى الفهرس، وكأنه يقول لك: "اختر ما شئت من بستان الحدّاد، فكله ثمين".

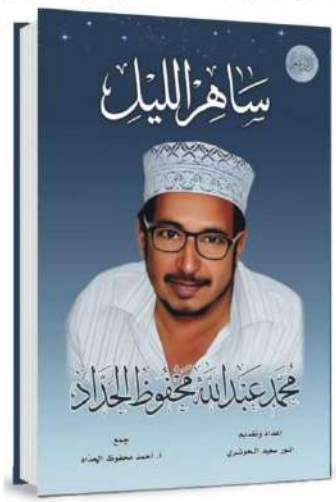
في الغلاف الخلفي دمعة وقصيدة تغلق الديوان فتستوقفك صورة الشاعر تعلو صورة بيته، ومن خلفهما "وادي عمر" بهيّاً كأنه يبتسم. وفي الأعلى بيت يلخص كل الحكاية:

"يسيل الدمع من ذكر ماضي قد عبر
وايام الصبا في رُبى وادي عمر
على أرض الخضيرة ومرعاها الخصيب"

أتذكر أغنيته "سيبها للزمان" التي ترنم بها الفنان الكبير محفوظ بن بريك:

"سيبها للزمان
مادري إيش لي هو بايجيبه زماني
خوف وإلا امان
يمكن العمر يقصر قبل نيل الاماني"

يا له من إحساس شاعر. كأنه كان يعلم. قصر العمر فعلاً قبل أن يرى هذا المولود. لم ينصفه وطنه في حياته، لكن أنصفه الزمان بعد رحيله. أنصفه رجال من "وادي عمر" أوفياء، سيّبوها للزمان، فجاد الزمان وأوفى. لقد أثبتوا أن الكبار لا يموتون. الكبار فقط "يسهرون الليل" في قلوبنا، وفي نوتة موسيقية، وفي بيت شعر لا يموت.



نم قرير العين يا أبا عبدالله. هاهو ديوانك "ساهر الليل" بين أيدينا، الطبعة الأولى 1447هـ / 2026م. هاهي الأماني التي خفت أن يقصر العمر دونها، قد تحققت.

الفنان والإعلامي المخضرم عبدالرحمن الحداد..

التلويحة الأخيرة بعيداً عن الوطن



في متوالية الغياب، في لحظة صعبة لوّح الفنان الكبير عبدالرحمن الحداد، أحد أبرز رواد الأغنية المعاصرة، تلويحته الأخيرة من القاهرة، بصمت جليل، بعد رحلة إبداعية ثرية مميزة.

وبرحيل "الحداد"، تفقد الساحة الفنية أحد أعمدتها الأكثر تأثيرًا وإخلاصًا، ذلك الفنان الذي آثر الصمت والعمل في الظل، تاركًا بصماته الموسيقية والصوتية النقية تتردد في الأرجاء، منذ ما ينيف على نصف قرن من الإبداع.

من أصداء الرحيل

عبدالرحمن الحداد في نادي الشحر الأدبي

وفي بادرة وفاء نظم نادي الشحر الأدبي عصر الجمعة 24 أبريل 2026، فعالية أدبية وفنية احتفائية في وداع الفقيد الكبير، قدم فيها أ. رياض عوض باشراحيل محاضرة بعنوان عن (الفن، والرسالة، والهدف، والقيمة)، ضمّنها تفاصيل من حياة الحداد وتجاربه الاجتماعية والفنية والإعلامية، أثارت تفاعل الجمهور الذي احتشد في ليلة الوفاء الشحرية لأحد أبرز الأصوات الحضرمية الخالدة.

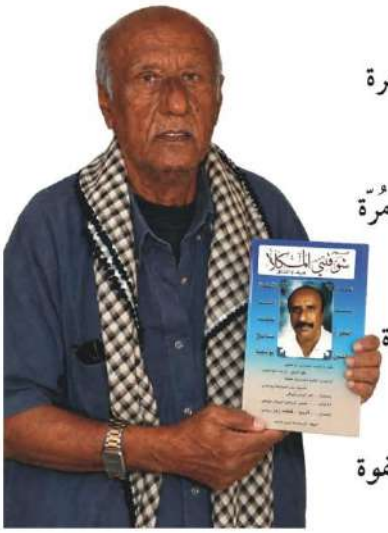
الشاعر أحمد سعيد أبو سبعة

ستشتاق إليه المكلا .. كيف لا تشتاق!

كأن بو سبعة وقد سكب من ماء اشتياقاته لمدينته التي أحبها وأحبته، أراد أن يرتشف من اشتياقها إليه، فآثر أن يغادر بعد تجربة حافلة بالشعر والتربية والتعليم والتفاعل الاجتماعي؛ فودعته المكلا في رمضان، وهي راضية عنه، بما أبدعه وقدمه من أعمال كان فيها قريباً إلى نبض الحياة اليومية والناس البسطاء.

وإن لف النسيان ما استطاع فإنه لن يلف رائعة بو سبعة: (شوقتني المكلا .. كيف لا أشتاق!) التي ترنم بها الفنان المكلاوي الراحل سالم علي بازياد، والتي جعلها الشاعر عنواناً لديوانه.

يغادر بو سبعة في زمن كأنه كان يراه منذ حين، عندما قال في إحدى أغانيه:



تعلموا الفتوى
فتوا حالات ماهي باتلة مرة
تعلموا الفتوى
نسوا عصرات فيها قاتلة مُرّة
غشوا الزمن
قالوا زمن ياناس فيه جفوة
غشوا الزمن
وانهالت اللطمات والحفوة
كلين يفتي
في المنترة هرول ومال في المنترة قض الكمال

رسائل جامعية

دحمان عثمان العمودي

جماليات الانزياح في شعر باحريز

(دراسة أسلوبية) *

تُعنى هذه الرسالة دراسة جماليات الانزياح في شعر سعيد فرج باحريز، أحد أبرز شعراء اللهجة الحضرمية الدارجة. ويهدف البحث أساساً إلى تحليل جماليات الانزياح في شعر باحريز ووصفها باستخدام نموذج الانزياح عند ليتش (1969) تحديداً. وتسعى الدراسة إلى تحقيق هدفين رئيسين:

(1) تحليل مستويات الانزياح في شعر باحريز.

(2) تحديد الدور الجمالي للانزياح في شعره.

منهجياً، اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي النوعي، نظراً لملاءمته طبيعة وأهداف الدراسة الحالية. كما أن مجتمع الدراسة يتمثل في شعر باحريز، بينما اقتصرت العينة على بعض الأبيات المختارة من قصائد مختلفة من ديوانه.



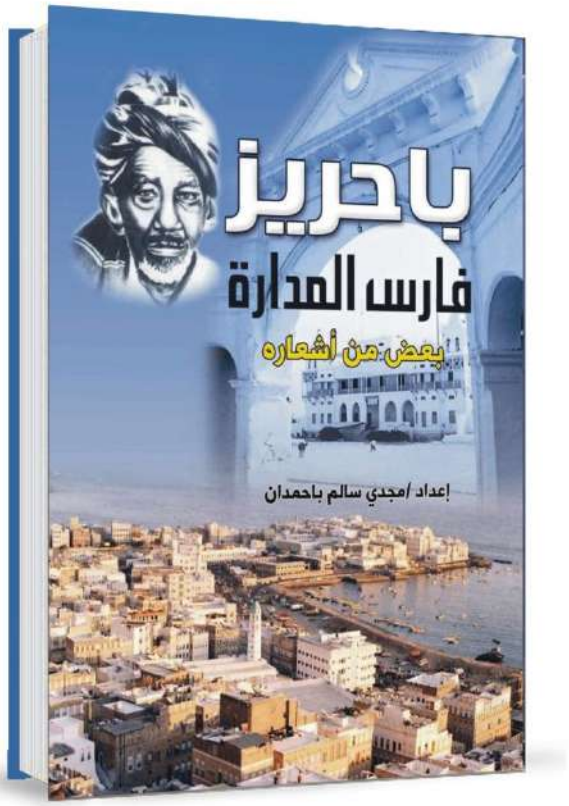
الشاعر سعيد فرج باحريز

أما في ما يتعلق بـالنتائج، فقـد توصل الباحـث إلى أن شـعر باحـريز يحـتوي على جميع أنواع الانزياحـات اللغوية المحددة التي هدف البحث إلى دراستها باستثناء الانزياح الرسومي.

وتحديداً، كشفت النتائج أن شـعر باحـريز يشـتمل على الانزياح الصوتي، والمعجمي، والنحوي، والدلالي.

وفي ما يتعلق بـــالانزياح الصوتي، أظهرت النتائج أن باحريز استخدم الحذف (الترخيم)، والإدراج، والتجنيس، والتوافق الصوتي، والقـافية. أما الانزياح المعجمي، فقد وجد الباحـث أن باحـريز اسـتخدم الاشتقـاق والاقتراض اللغوي، والذي ظهر في صورة توليد لغوي.

بالإضافة إلى ذلك، ينقسم الانزياح النحوي إلى نوعين: نحو الكلمـة (الصـرف) ونحو الجملة (التـركيب). وفي هذا الصدد، توضح النتائج أن باحريز اسـتخدم كلا النوعين من الانزياح النحوي، حـيث وظف الاشتقـاق، والحذف، وإعادة ترتيب البناء الجُمَلي.



أما النوع الأخير من الانزياح، الدلالي، فقد وجد الباحث أن شعر باحـريز يحـتوي على جميع عناصره الثلاثة، وهي: الغرابة الدلالية، وتحويل المعنى، والخداع الصادق. ففي النوع الأول (الغرابة الدلالية)، وجد الباحث جميع الأساليب البلاغية الأدبية المنحرفة عن المألوف المرتبطة به، وهي: الحشو، والمفارقة، والتكرار، والتناقض الظاهري، والإطناب. أما النوع الثاني (تحويل المعنى)، فقـد وجد الباحث أيضاً جميع مكوناته، وهي: الكناية، والاسـتعارة، والمجاز المرسل، والتشبيه.

علاوة على ذلك، فقـد وُجدت جميع أنواع النوع الثالث (الخـداع الصـادق)، وهي: التقليـل (التهويـن)، والمبالغـة، والسخريـة.

وعلى الصعيد الموضوعي، تشير النتائج إلى أن باحريز استخدم الانزيـاح لأغـراض متعددة، و هي: العـرض الإيقاعي الموسيقـي، والغرض الاجتماعي و اللغوي، والغرض الفني والبلاغي. فقـد وظّف باحـريز الانزياح لتعديل الوزن الموسيقي وضبط القافية، وللتعبير عن هوية المجتمع الحضرمي والتفاعل مع الثقافات المجاورة (كالهندية والإنجليزية) آن ذاك، ولإبراز قدرته الشعرية من حيث البلاغة والتفرد الجمالي.

ختاماً، تسهم الدراسة في إثراء مجال علم الأسلوبـية في السياق الحضرمي، وتقدم توصيات بـضرورة إجراء دراسات مستقبلية تسلط الضوء على شعراء آخرين في المنطقة، وتوظيف نماذج تحليلية أسلوبية متعددة.

---

* Deviation in Bahraiz's Poetry: A Stylistic Study

رسالة ماجستير بإشراف: د. خالد يسلم بلخشر، قسـم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حضرموت، 2025.

رسائل جامعية

فلور بوشنهنكه



استكشاف القصص: عن فكّ شيفرة الكتابة الرقمية* باستخدام برنامج تتبّع ضغطات المفاتيح

تستكشف هذه الأطروحة الديناميات المعقدة لعمليات الكتابة الرقمية لدراسة كيفية خلق أحد عشر كاتبًا هولنديًا وفلاندرزيًا لأعمالهم الأدبية. شارك في الدراسة: رينيه فان ماريسينغ، ينس ميين، أرنود ريختر، إيلين فان بيلت، نيلس ت هوف، ينته بوستهُما، ديفيد تروخ، روز فان ريجسفايك، فنسنت ميركس، آفيك رومين، وديرك سبيلمان، الذين كتبوا قصصًا قصيرة. كما أتاح جيه بوجارت مؤلف روايته روزفلت لإجراء البحث عليها.

استندت الدراسة إلى إطار نظري مستمد من النقد الجيني وأبحاث عملية الكتابة، وتمحورت حول أسئلة رئيسية:

- كيف يمكن استخدام النظريات المعرفية والأدبية لتفسير التغيرات النصية؟
- كيف ينظم الكتّاب أنشطتهم مع مرور الوقت؟
- ما أوجه التشابه والاختلاف في أساليب هؤلاء الكتّاب؟

بعد تقديم تسجيل ضغطات المفاتيح كأداة لتوثيق الكتابة الرقمية، استُخدمت أربع استراتيجيات كتابة نموذجية لوصف أساليب هؤلاء الكتّاب. ورغم أن التقسيم التقليدي للعمل إلى مراحل (قبل التأليف، التأليف، والمراجعة) لا يزال مستخدماً، فإن المراجعة تُعدّ عنصراً جوهرياً طوال عملية الكتابة. وليس التخطيط والمراجعة طرفين متناقضين، بل بُعدان يمكن من خلالهما توصيف العمليات.

كما طُبّق مقياس جديد غير خطي على بيانات تسجيل الضغطات، مما أظهر ملفات تعريف مختلفة من نهج مرحلي تقليدي إلى تنوع على نطاق أصغر. وكانت مراحل العمل على المسودة الأولى، وتحريرها لاحقًا واضحة في ملفات عدم الخطية، مما خلق رابطاً جديداً بين تطور النص وديناميات العملية المسجلة.

تبع ذلك تحليل دور المراجعة في الكتابة. وصُنفت المراجعات وفق تصنيف سردي. ولوحظ تحوّل من مراجعات تغيرّ المعنى إلى مراجعات أكثر أسلوبية مع مرور الوقت، مع استمرار جميع أنواع المراجعات في مرحلة ما بعد المسودة. كما وُجدت ارتباطات بين ديناميات عملية الكتابة والتصنيف الدلالي للمراجعات. ويرتبط التركيز الكبير على الأسلوب الذي أظهره العديد من الكتّاب بالدور الخاص للغة، وكذلك بالـ«صوت» أو «النبرة» في الأدب مقارنة بالنصوص غير السردية.

تؤكد هذه الأطروحة فعالية تسجيل ضغطات المفاتيح كأداة لتحليل النصوص الرقمية، وتقدم نموذجاً لفهم الكتابة الإبداعية الرقمية بطريقة منهجية، ما يسهم في تطوير الدراسات الأدبية الرقمية ومنهجيات البحث في الأدب المعاصر.

---

* Verhalen binnengaan. Over het ontcijferen van digitaal fictie-schrijven door middel van toetsaanslagregistratiesoftware.
Floor buschenhenke
أطروحة دكتوراه بإشراف: كارينا فان دالن-أوسكام (جامعة أمستردام)، ديرك فان هوله، ولوك فان واس (جامعة أنتويرب)، 2025.

رسائل جامعية



لاميك بيكيوس

خلف شاشات الحاسوب:
استخدام برنامج تسجيل ضغطات المفاتيح في الدراسة النصية الجينية للأدب المكتوب رقمياً*

تستكشف هذه الأطروحة كتابة الأدب الرقمي باستخدام برنامج تسجيل ضغطات المفاتيح (Keystroke Logging) لتوثيق كل خطوة في عملية الكتابة، بما يشمل الكتابة، الحذف، وإعادة الصياغة، مع الاحتفاظ بالترتيب الزمني. تهدف الدراسة إلى فهم ديناميكيات عملية الكتابة واستراتيجيات الكتابة الإبداعية لدى كتاب هولنديين وفلامنديين معاصرين.

تحلل الدراسة بيانات جلسات الكتابة باستخدام برنامج Inputlog، وتوظف أساليب من الدراسة النصية الجينية وبحث عملية الكتابة التجريبي لإعادة بناء وتفسير تطور النصوص الرقمية. تظهر النتائج أن عملية الكتابة الرقمية تشمل مراحل متعددة، مثل إدراج الملاحظات، الكتابة الأولية، المراجعة، والتحرير النهائي، وأن المراجعة والتخطيط تمثلان أبعادًا مستقلة للعملية.

تؤكد الدراسة أن تسجيل ضغطات المفاتيح يوفّر نافذة دقيقة على العملية الإبداعية الرقمية، ويتيح تحليل النصوص على مستويات زمنية ونصية دقيقة، مما يعزز فهم كيف تتشكل النصوص الرقمية وتطورها خلال الكتابة، وليس فقط في المنتج النهائي.

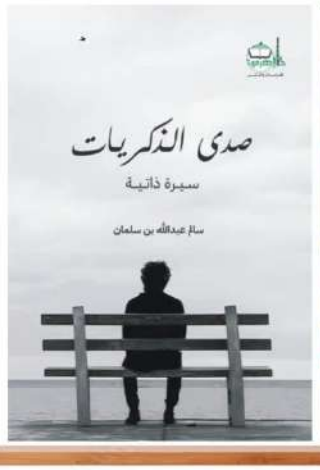
---

* Achter de computerschermen• Het gebruik van een toetsaanslag registratieprogramma voor tekstgenetisch onderzoek naar digitaal geschreven literatuur
Lamyk Bekius

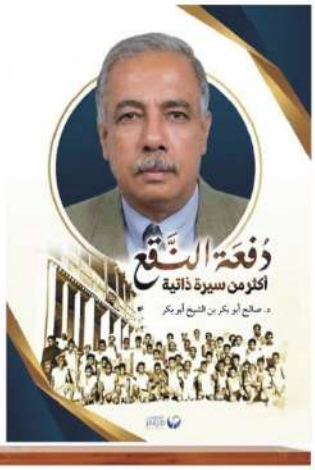
أطروحة دكتوراه بإشراف: كارينا فان دالن-أوسكام، (جامعة أمستردام)، ديرك فان هوله، وماريليه لايتن، (جامعة أنتويرب)، 2023.

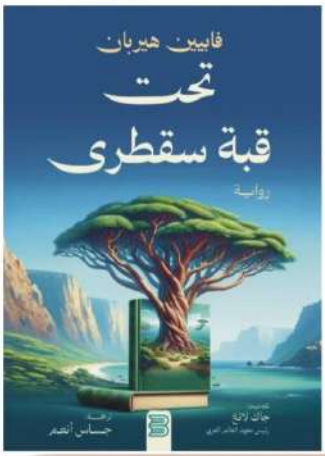
المكتبة الثقافية

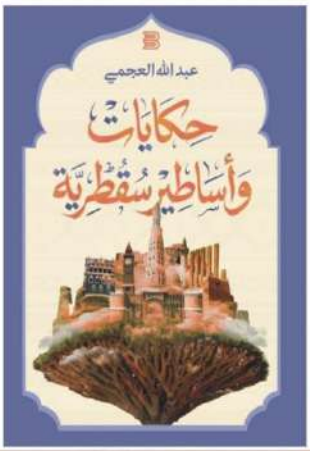










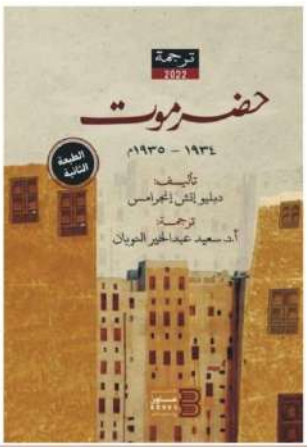




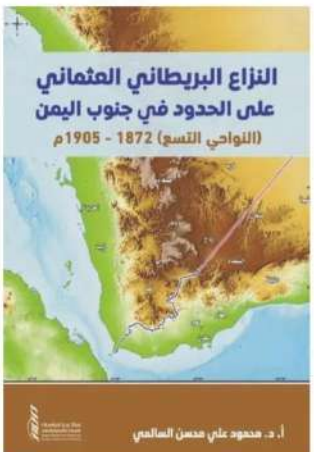


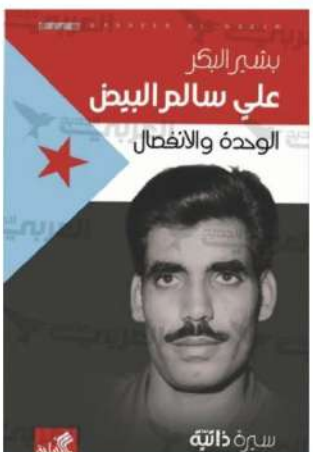








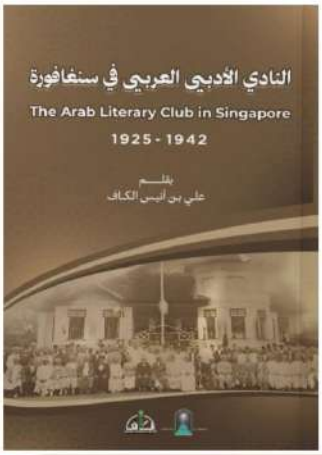




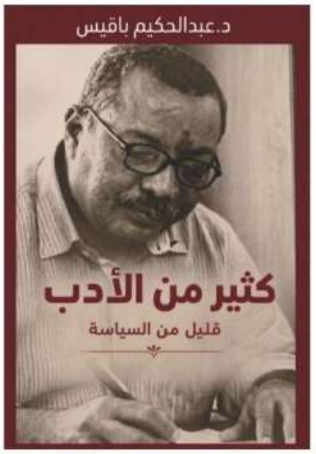




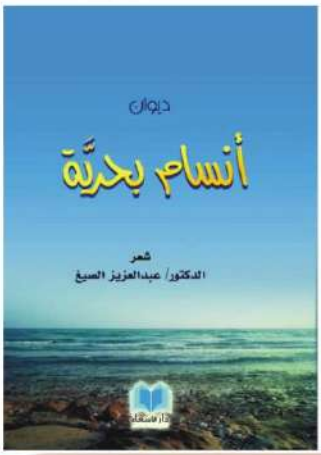
المكتبة الثقافية









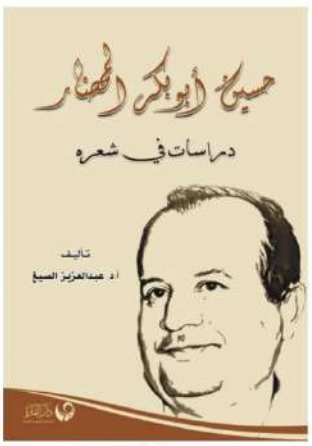








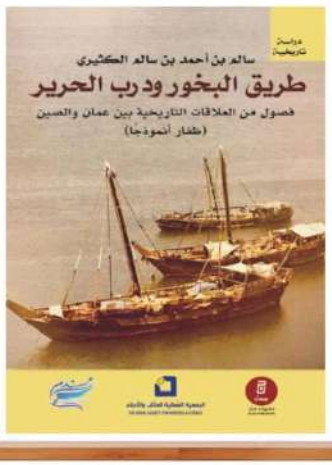


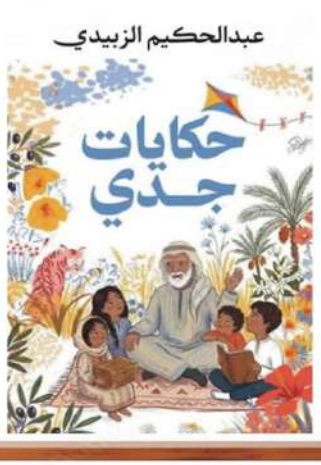












باسم مستعار



فاطمة علي

ما وراء الحكاية

في لحظة تتسارع فيها الأصوات وتتكاثر الحكايات، تعود الكتابة إلى سؤالها الأول: من يحكي؟ ولِمَ نحكي؟

هذا المقال يتأمل في تحوّل الذات من كائن يعيش إلى كائن يروي، من تجربة خام إلى سرد يمنحها المعنى. فـ«الذات الحكّاءة» ليست مجرد راوٍ للأحداث، بل فاعل يعيد تشكيل حياته بالكلمات، ويمارس بالسرد فعل الوجود ذاته.



يتقاطع الأدب هنا بالفلسفة، والذاكرة بالخيال، في محاولة لاكتشاف كيف تُصبح الحكاية مرآةً للذات، وملاذًا من النسيان، وأداة لفهم الإنسان لنفسه في عالم سريع الزوال. فمنذ أن بدأ الإنسان يدوّن صوته، صار يدوّن ذاته. والسرد، في جوهره، ليس مجرد حكاية للأحداث، بل فعل وجودي يعيد عبره الإنسان صياغة نفسه في الزمن. فحين نحكي، لا نخبر فقط عمّا جرى، بل نعيد بناء ماضينا بطريقة تتيح لنا فهمه واحتماله. في كل حكاية تُروى، هناك محاولة لإضفاء شكل على الفوضى، وترتيب على ما كان مجرّد تيه من المشاعر والتجارب. فالذات الحكّاءة - تلك التي تروي عن نفسها- تقف في مفارقة مستمرة بين ما يعاش وما يُروى. فهي تعيش الحدث أولاً، ثم تنظر إليه من مسافة السرد، لتختار ما تُبقي وما تُخفي، ما تُبرّره وما تُدين به نفسها. هنا يتشكّل الوعي السردي

بوصفه مساحة للتأمل وإعادة القراءة. ما نرويه عن أنفسنا ليس الحقيقة، بل تأويلها. ولذلك فكل سرد ذاتي هو نوع من إعادة التمثيل الرمزي للحياة.

ولم تكن الحكاية في التراث العربي، مجرد وسيلة ترفيه، بل أداة نجاة. شهرزاد لم تروِ كي تُسلي، بل كي تؤجّل الموت. بالكلمة واجهت الفناء، وجعلت من اللغة بيتًا تسكنه. منذ تلك اللحظة القديمة، ارتبط الحكي بالنجاة، وبالقدرة على تحويل الخوف إلى معنى.

وفي الأدب الحديث، تطوّر مفهوم الذات الحكّاءة إلى مستويات أكثر تركيبًا. صارت «الأنا» الساردة تتقاطع مع أصوات أخرى، وتكشف عن توتّر بين الذاكرة والخيال، بين الصدق والتصنيع. لم تعد الذات تعلن عن نفسها بثقة، بل تسائل وجودها: من أنا حين أحكي؟ ومن الذي يُروى حقًا؟

في الحكي، نوع من المقاومة الهادئة للنسيان. فالإنسان لا يكتب ماضيه ليستعيده، بل ليمنحه شكلاً يحميه من التبخر. السرد يصبح هنا وسيلة لحفظ الوجود من الذوبان في الزمن. وربما لهذا تبدو الكتابة عن الذات - في مذكرات أو روايات أو حتى

> لم تكن الحكاية في التراث العربي، مجرد وسيلة ترفيه، بل أداة نجاة. شهرزاد لم تروِ كي تُسلي، بل كي تؤجّل الموت. بالكلمة واجهت الفناء، وجعلت من اللغة بيتًا تسكنه. منذ تلك اللحظة القديمة، ارتبط الحكي بالنجاة، وبالقدرة على تحويل الخوف إلى معنى

> في عصر التواصل الفوري، لم تعد الذات بحاجة إلى ناشر أو محرّر لتُعبّر عن نفسها. صارت الذات «الحكّاءة» رقمية، متشظّية بين الصور والكلمات القصيرة. ومع ذلك، يظل الدافع الإنساني واحداً: أن تُسمَع الذات، أن تترك أثرًا، أن تقول «أنا هنا»

في منشورات بسيطة- شكلاً من أشكال البقاء الرمزي، بحثًا عن أثر في عالم سريع الزوال.

وفي عصر التواصل الفوري، لم تعد الذات بحاجة إلى ناشر أو محرّر لتُعبرّ عن نفسها. صارت الذات «الحكّاءة» رقمية، متشظّية بين الصور والكلمات القصيرة. ومع ذلك، يظل الدافع الإنساني واحدًا: أن تُسمَع الذات، أن تترك أثرًا، أن تقول «أنا هنا». غير أن هذا الإفراط في الحكي قد يُفقد الحكاية جوهرها -فحين يغيب التأمل، يتحوّل السرد إلى صدى بلا عمق، إلى اعترافات تُقال لتُنسى.

ففكرة «الذات الحكّاءة» تمثيل لمقولة أن الهوية تُبنى من خلال الحكاية؛ فالإنسان لا يملك ذاته إلا بقدر ما يستطيع أن يرويها.

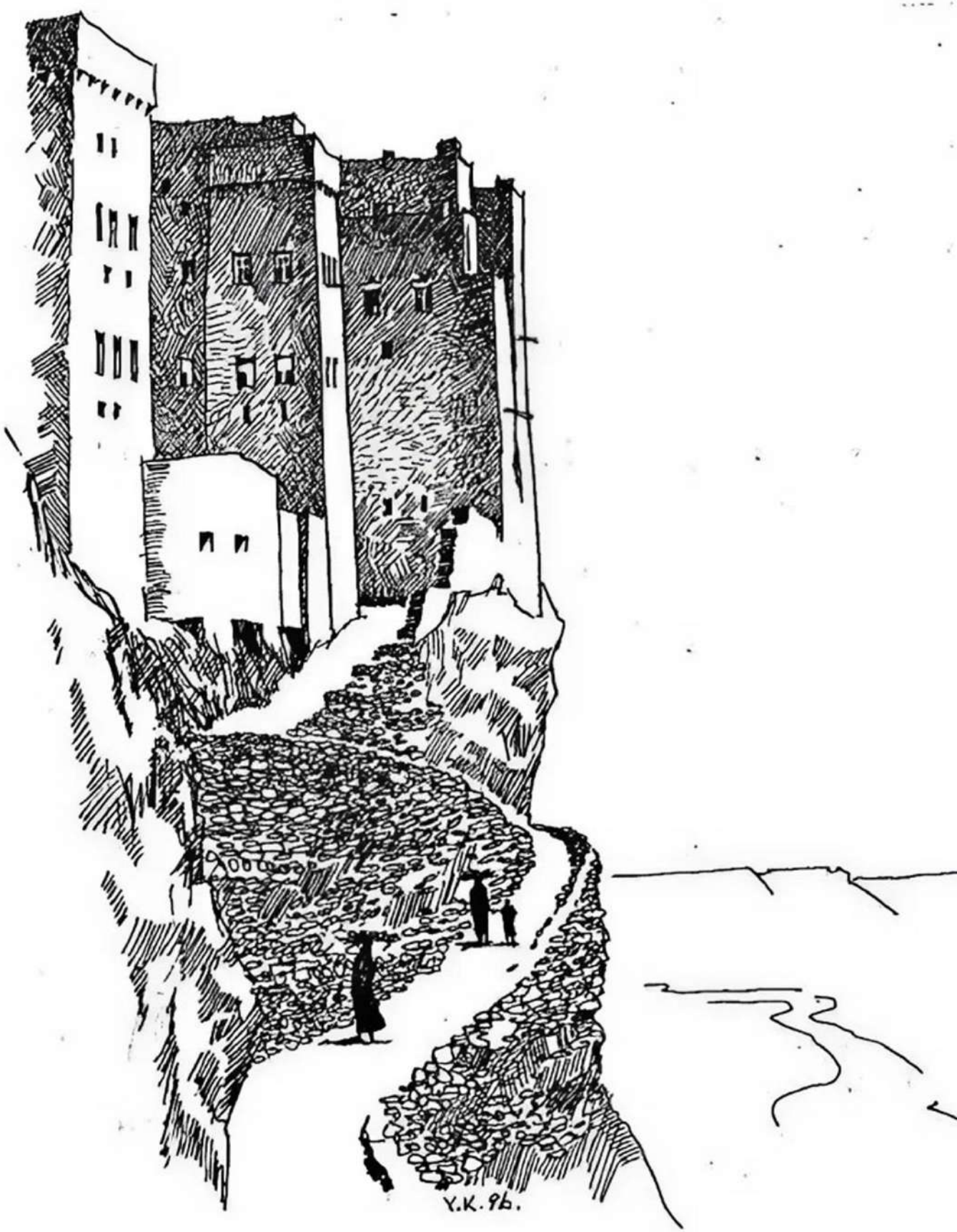
الذات الحكّاءة ليست مجرد شخصية روائية أو كاتب مذكرات، بل هي كل إنسان يحاول أن يفهم نفسه من خلال الحكاية. فنحن حين نحكي، لا نصف حياتنا فحسب، بل نخلقها من جديد في اللغة. وهكذا، تظل الحكاية أكثر من مجرد سرد. إنها الفعل الإنساني الذي يمنح الحياة شكلاً يمكن احتماله، ومعنى يمكن أن يُروى.



مدروف.. بريشة : فاطمة عبدالقادر الحبشي



متماهيان.. بريشة: خلود صالح بن سند



الهجرين، بريشة: المعماري الروسي يوري كوجين

Yu. Kozhin