

حوريت الثقافية

HORIET AL-THAQAFIAH

دورية فصلية، العدد (6/5)، خريف – شتاء 2026

الوجه الفلسفي للمعنى

كم حضرموت في (حضرموتي) كبلنغ؟

سقطرى جزيرة النعيم

بغداد نيكولاس ميشيل

في الحرب جذر الأشياء

طفاية تشيخوف

• نصوص
• قراءات
• مراجعات





أ. نبيل هيازع لـ (حوريت الثقافية):

الثقافة والتقاليد الحضرمية أضافت إلى التنوع الإندونيسي أبعاداً أصيلة



رحلوا، وبقيت كلماتهم شاهدةً على حكاية حضرموت

نُحيي اليوم أسماءهم، وفاءً لأثرهم الذي لا يغيب

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



لوحة الغلاف بريشة: لبنى ياسين – سوريا

المشرف العام
سعيد الجريري

رئيس التحرير
ياسر سعيد دحي

هيئة التحرير
أبو بكـر محمود باجابر
وليـد محمـود التميمي
نبهان عبدالله بن نبهان
أحمد جعفـر الحبشـي

السكرتير الفني
حسن أحمد بلجعد

للنشر في حوريت:

حوريت الثقافية منصة حرة للأقلام الجادة التائقة إلى فضاء مفتوح للكتابة الإبداعية والثقافية، والدراسات، والمقالات، والحوارات والتقارير، والمراجعات، على أن:

- تكون المواد المرسلة مكتوبة خصيصاً للمجلة وغير منشورة سابقاً.
- تراعي المواد المرسلة من حيث عدد الكلمات تقاليد النشر حسب النوع الكتابي.
- ترسل المواد في ملف Word على عنوان بريد المجلة الإلكتروني.
- تعبر المواد المنشورة عن آراء كتّابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي حوريت الثقافية.

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
HORIET AL-THAQAFIAH
تصدر عن: مركز حوريت للإنتاج الثقافي - المكلا - حضرموت
العدد (6/5)، خريف - شتاء 2026 • دورية فصلية

ألـف .. يـاء

• جنة بورخيس المتخيلة .. حيث للتساءلات لذةٌ مختلفة ..... المشرف العام 6

بقلم رئيس التحرير

• الذائقة الأدبية السلفية بوصفها محاكم تفتيش غير مرئية ..... ياسر سعيد دحي 8

دراسات و قراءات

• الوجه الفلسفي للمعنى "من الدّال إلى أفق التأويل" ..... د. عبدالقادر فيدوح 11
• الإقامة في المعاني: قراءة في (تقاسيم على وتر التاو) ..... د. سمر جورج الديّوب 17
• توظيف الخيال العلمي والتأطير الغرائبي في رواية (إنسانزم) لسعد سعيد ..... د. سمير الخليل 27
• جماليات اللغة الشعرية في ديوان "شهوة الماء" للشاعر محمد عبدالفتاح..... عزيز العرباوي 34
• تشكيل الفضاء المكاني في رواية ماتريوشكا: أرواح من قطن لعائشة بنّور ..... د. شعبان بدير 38
• بغداد وقد انتصف الليل، ومدني صالح في قلبها ..... د. قاسم المحبشي 41
• أحمد عبيدون، شاعر من دمُّون في ذاكرة المقالح النقدية ..... د. علي حسن العيدروس 45

نـوافـذ

• بلاد الشمس: بغداد ..... شعر: نيكولاس ميشيل، ترجمة: د. هلال الحجري 48
• كم من حضرموت في "حضرموتي" كبلنغ؟: قصيدة إنجليزية وصوت حضرمي.. ترجمة وتحليل: د. بسام دحي 51
• السخرية والتحدي: معركة مجلة "أليران بارو" ضد التجاوزات في المجتمع العربي في إندونيسيا .....
د. هوب دي يونج، ترجمة: د. سعيد الجريري 60
• سقطرى: جزيرة النعيم، بعين الاستخبارات البريطانية في ستينيات القرن العشرين .....
ترجمة ومراجعة: د. شذى سالم بكير 75

حـوارات

• أ. نبيل هيازع لـ(حورية الثقافية):
الثقافة والتقاليد الحضرمية أضافت إلى التنوع الإندونيسي أبعاداً أصيلة ..... حاوره: نبهان عبدالله نبهان 89
• الشاعرة المغربية فاطمة فركال:
القصيدة ببساطة هي مرآة الوجود الإنساني ..... حاورها: عبدالله المتقي 100

كتب ومراجعات

• نظرات في كتاب علي أحمد باكثير: حياته ومختارات من شعره ..... نجيب سعيد باوزير 104
• ملاحظات على النسخة المعربة من كتاب البوابات الجنوبية لجزيرة العرب لفريا ستارك ..... رياض باكرموم 107

قرأت في العدد الماضي

• تاريخ المشقاص بين ظلال التصحيف وأسئلة الفرضيات المفتوحة: قراءة في حوار المشطي والغتنيني
سالم أحمد الكثيري 113

جـدليـات

• الكون كتاب يُقرأ بلا نهاية .....
بلال المصري 121

مقاربات

• الذكاء الاصطناعي وموقع الموسيقا اليمنية في سياقات الاستيلاء الإسرائيلي (2-2)
صابر بامطرف 165

• في زمن الخوارزميات .. من يقتل الأدب: الإنسان أم الآلة؟ .....
نغم إبراهيم 173

• بين العولمة والهوية: الموروث الثقافي الحضرمي تحت المجهر ...
د. حسين أبوبكر العيدروس 174

ذاكرة الكتابة

• في الحرب جذر الأشياء ..... د. أبوبكر السقاف 176

تجارب وذكريات

• القبطان يوسف السباعي .. من الغريفة إلى أعالي البحار .....
محمد عمر كرامان 180

• اليوم الدراسي الأول: من ذكريات المعهد الديني بغيل باوزير
1965 – 1966 ..... محمد عبدالله بن عميران 182

• لارنكا: مشاهدات وانطباعات (1-2).. مسعود علي الغتنيني 184

فضاءات

• سطوة الصورة ..... د. عبدالله سعيد الجعيدي 190

• الأوديسة على الشاشة.. رحلة تأمل موازية.. د. أحمد عبداللاه 192

• أوهام العالم الأزرق ..... وليد التميمي 194

• شمس أخرى ..... رغد حمو ليلى 196

• الموت من الشام لتطوان ..... عوض سالم ربيع 197

إضاءات .. متابعات

• الفنان حسن باحشوان ذاكرة فنية حضرمية لا ترحل 268

من المكتبة الثقافية

• الحركة الحوثية كفاعل تكيفي:
إرث الإمامة، بنية السلطة وحدود نموذج الوكيل... أمين اليافعي 271

تكوينات ..... 178 رسائل جامعية... 262

باسم مستعار

• إعادة سرد الحكاية في التاريخ العائلي:
تعقيب على مقال «اعترافات حفيدة» ..... حنين عثمان 272

حوريتيات

• أوطانٌ مُهاجرة ..... فاطمة رموضة 274

شرفات

شعر

• مجنون ..... ثائر زين الدين 124

• أعياد ..... عبدالكريم كاصد 125

• احتمالات روما ..... شوقي شفيق 126

• أعرفك من صوتك ..... فاطما خضر 127

• بين طاولتين ..... أمل عمر 128

• ثلاثية الكرسي ..... صوفيا الهدار 129

• السماء لا تستر عورة الأرض ..... أبوبكر باجابر 130

• ضيعت وجهي في الزحام ..... عبدالله باكرمان 132

• صدى الصمت ..... عمر حسين المقدي 133

• دون كيخوتي: مديح الوهم النبيل ..... وليد الأسطل 134

• انزياحات في تضاريس اللغة ..... أحلام بناوي 136

• تفاصيل الغياب ..... أحمد اللاوندي 137

• لم أتماثل للشعر بعد ..... ريما حمزة 138

• الحمامة التي قرب المفاعل..... صادق الطريحي 139

• غُربة ..... سلوى اليوسف 140

• اسمي الشريد ولغة النار ..... جواد العقاد 141

• مرآة للماء الأخضر ..... سامر الخطيب 142

• أعدائي ..... محمد ربيع حماد 144

• تواتر سريالي ..... مرتضى محمد 146

• أيها القلب مكانك ليس هنا ..... ليندة كامل 147

سرد

• (طفاية) تشيخوف ..... محمد عمر بحاح 148

• بدايات..... صالح بحرق 149

• قيقب بلا ظل ..... انتصار عباس 150

• أثر الصَّبي ..... كرم الصباغ 154

• كان شرّاً صغيراً ..... سناء إبراهيم 156

• بـُر ..... سالم بن سليم 158

• أرجوحة الزمان ..... بشرى شيخ 159

• مونودراما: (أثقل من الموت)..... عيشة صالح 160

• روح معلقة ..... صابر بارشيد 162

• سيجارتان ..... رانيا عبدالله الحسني 164



حوريتيات الثقافة الشعبية

198



جنة بورخيس المتخيلة
حيث للتساءلات لذةٌ مختلفة

القراءة فعل استراتيجي بالمعنى الأعمق للكلمة، وليست نزهةً ذهنيةً في حدائق النصوص، ولا تسليةً عابرةً نلجأ إليها حين نفرغ من أعباء الحياة اليومية. فهي، في جوهرها الأعمق خريطةُ بقاءٍ في متاهات العصر، وطاقة مناجزةٍ مع ضجيج المعرفة المبتورة، وتخطيطٌ واعٍ لبناء ذاتٍ قادرةٍ على التمييز بين حقيقة مشبَّعة بالمعنى، و زيفَ مغلّف بالجاذبية. وهي ليست كماليةً يتزيّن بها الساعون إلى الترقّي الاجتماعي، ولا ترفًا ثقافيًا نستودعه أوقات الفراغ، بل هندسةٌ داخليةٌ للوعي، وتفكيك يوميّ للتسطيح، واستغوار مقصودٌ لأعماق المعاني. وبهذا المعنى، حين يقول بورخيس إنه طالما تصوّر الجنةَ – على هيئة ما – مكتبةً، فهو لا يُغري باسترخاء في ظلالِ الرفوف، بل يُجري مواجهة أبدية مع المجهول، ويُعلي دهشةً لا تنطفئ عند أول إجابةٍ، ويَعِد بحياةٍ لا تُمنحُ إلا لمن يقرأُ كأنَّه يدافعُ عن معنى وجوده.

تضعنا مقولةُ بورخيس أمام سؤالٍ أساسيّ، ربما يكون أكثرَ إلحاحًا اليوم مما كان في أيّ عصرٍ مضى: ماذا نعني حين نحلم بـ "الجنة"؟ وهل هي بستانٌ فوق المتخيّل البشريّ، كما في النصوص الدينية، أو هي حالةٌ من الاكتمال الذهني، حيث لا تعوزنا حقيقةٌ، ولا تضلّنا جهالةٌ؟

لقد اختار بورخيس للجنَّة، ما هو خارج التصور: الرفوف. اختار فوضى مرتَّبة تؤثثها الكتب، حيث كلُّ مجلّدٍ بابٌ إلى عالمٍ موازٍ، وكلُّ صفحةٍ نبضةُ عقلٍ آخر. بهذه الرؤية، تتحوّل الجنة من مكانٍ لراحة الجسد ومتعته، إلى فضاءٍ لدهشة العقل الدائمة وفتنته، ومن وعدٍ بالخلود إلى لذَّةٍ لا نهائية من الأسئلة.

الجنة، في المتصوّر الديني، وفي الوعي الشعبي، مادّيةٌ نابضةٌ بالحياة: قصورٌ، وبساتين، وأنهار، وحُورٌ عين؛ معبرة عن طموح الإنسان القديم إلى تعويضٍ عن عسر الحياة الدنيا بكثرةٍ ووفرة. لكن هذه الصورة، مهما تكن جميلة، تظلُّ أسيرةً لحواسٍ خمسٍ ومخيالٍ محدودٍ بزمانه. فهناك أمرٌ خفيٌّ في هذه الجنة: إنها مكتملةٌ، لا نقصَ فيها، ومن ثَمَّ فلا حاجةَ إلى تطلُّعٍ أو بحث. وفي غياب النقص، تغيب الدراما الإنسانية الأجمل: التساؤل.


بورخيس

عندما يتخيّل بورخيس الجنة مكتبةً، فهو يُخضِع النعيمَ لمنطقٍ آخر: نعيمُ العقل. في هذه المكتبة، لا تنتهي الكتب، ولا تكتمل المعرفة، بل يظلّ السؤالُ مُشرَعًا إلى الأبد. هذا هو الفارق الجوهري: جنّةُ البستان تغلقُ الأبوابَ بعد الدخول، أمّا جنّةُ المكتبة فتفتحُ أبوابًا على أبوابٍ بلا نهاية. المكتبة هنا ليست مجرّد مخزن ضخم للمعلومات، بل استعارةٌ لوعي إنساني في أبهى حالاته: وعي يعرف أنّه لا يعرف، فلا يتوقّف عن البحث. إنها جنّةُ "الطريق" لا جنّةُ "الوصول". ولعل هذا السياق يومض في الذاكرة من تراثنا العربي ما أورده ابن الجوزي في (المنتظم) عن أبي العلائ الهمَذاني: إنه رُئيَ في المنام في مدينةٍ جدرانها من كُتب، وحوله كتب لا تُحَد، وهو مشتغلٌ بمطالعتها. فقيل له: ما هذه الكتب؟ فقال: سألت الله أن يشغلني بما كنت أشتغل به في الدنيا، فأعطاني.

وإذا انتقلنا إلى اليوم، حيث تضمّ هواتفنا ما لا يُعَدّ من الكتب ولا يُحَدّ، وحيث بات السيد"جوجل" أقربَ إلينا من مكتبةٍ في نهاية الشارع، فهل نعيش فعلاً في جنّةٍ بورخيسيةٍ جديدة؟ للوهلة الأولى، نعم. فالمعرفة اليوم مبذولةٌ متاحةٌ بما يفوق الخيال وما بعد الخيال. لكنّ السؤال الآخر هو: هل كثرةُ الكتب تصنعُ جنّةً أم فوضى؟ في مكتبة بورخيس، هناك ترتيبٌ خفيٌّ وهدوءٌ تأمّليّ. أما في فضاءِ الإنترنت، فتُزاحِم الصورُ والإشعاراتُ والإعلاناتُ الكتبَ، وتتحول "القراءة" إلى "تصفّح"، ويضيع "التأمّل" في "التمرير". فقد تكون الجنة الرقمية التي نحلم بها نسخة مشوّهة من جنّة بورخيس: مكتبة بلا صمتٍ، ومعرفةٌ بلا حكمة.

لعلّ ما تراءى لبورخيس، وما نحتاج إلى استعادته، هو أن الجنة ليست حالةً دائمةً، بل ومضاتٌ نادرة،كتلك اللحظة التي تغرقُ فيها فجأةً في سطرٍ يضيءُ لك أفقًا، أو تلك الليلة التي تسامر فيها كتابًا حتى الصباح، وكأنّ الزمن قد توقّف. هنالك، في حالاتٍ كتلك، نتذوقُ شيئًا من الجنّة: حضوراً كاملاً، وانسجامًا بين العين والنص، بين الروح والفكرة. فليست الجنة، في هذه الرؤية المعاصرة، مكانًا نذهب إليه بعد الموت، بل هي حالةٌ نعيشها في قبله حين ننسى أنفسنا

> الجنة، في المتصوّر الديني، وفي الوعي الشعبي، مادّيةٌ نابضةٌ بالحياة: قصورٌ، وبساتين، وأنهار، وحُورٌ عين؛ معبرة عن طموح الإنسان القديم إلى تعويضٍ عن عسر الحياة الدنيا بكثرةٍ ووفرة. لكن هذه الصورة، مهما تكن جميلة، تظلُّ أسيرةً لحواسٍ خمسٍ ومخيالٍ محدودٍ بزمانه. فهناك أمرٌ خفيٌّ في هذه الجنة

في كلماتٍ ليست منا، لكنها تصيرُ لنا. وليست مقولة بورخيس دعوةً إلى عبادة الكتب -ولا تُقارَب بموازاة أيّ مرجعية دينية- بل هي دعوةٌ إلى قدسية السؤال. فـ"الجنة- المكتبة" لا تعدنا بالراحة الأبدية، لكن بمغامرةٍ لا تنتهي. فهي تذكيرٌ بأن الإنسان، منذ أن وعى وجوده، لم يجد أسمى من لحظةِ اكتشافِ حقيقةٍ جديدةٍ، أو ولادةِ فكرةٍ غيرِ متوقّعة. بمعنًى ما، ليست الجنّة في وجود كلّ الإجابات، بل في امتلاكِ حريةِ البحث عنها. وربما، في زمنٍ هيمنة الصور، لا نعود إلى الكتب هربًا من العالم، بل بحثًا عن عالمٍ أكثر اتساعًا، عالمٍ يليقُ بأن نسمّيه -بروح بورخيس- جنةً، حين لا يتحدث، بالضرورة، عن الخلود، بمعناه الديني، بل عن لحظات تجعل الخلودَ (والحرية أيضًا) حالةً ممكنةً، ومتجددة.

المشرف العام

بقلم رئيس التحرير



الـذائقـةُ الأدبيَّـةُ السَّلَفِيَّـةُ: بوصفِها محاكـمَ تفتيـشٍ غيرَ مرئيَّـةٍ

(1)

ليستِ الذائقةُ الأدبيَّةُ السَّلَفِيَّةُ سوى امتدادٍ غيرِ مرئيٍّ للبنيةِ النفسيَّةِ للعقلِ السَّلَفِيِّ، ولكن في حقلِها الأدبيِّ. فما يبدو اختلافًا، ما هو إلا قناعٌ لا أكثرَ ولا أقلَّ. وما يَحكُمُ هناك هو نفسُه ما يَحكُمُ هنا: مرجعياتٌ وأحكامٌ مغلقةٌ، ويقينيَّاتٌ جاهزةٌ، ونفورٌ من المغامرةِ في المجهولِ.

ذائقةُ النصِّ فيها مساحةُ ضبطٍ وتفتيشٍ وإحضارٍ، لا فضاءَ حريةٍ. ذائقةٌ تُغلِقُ البابَ في وجهِ الاحتمالِ، فيكفُّ النقدُ عن كونِه مغامرةً جديدةً ورحلةَ استكشافٍ جديدٍ. ذائقةٌ كلُّ من يخرجُ عنها يُدانُ، كما يُدانُ السلوكُ الخارجُ عن جماعةٍ أو طائفةٍ ما، أو حتى دينٍ.

ذائقةٌ هي "أنا جمعيّةٌ" تتسلّلُ كأيديولوجيا. أيديولوجيا تفرضُ سطوتَها على الخيالِ والذوقِ والجمالِ داخلَ المجتمعِ، والأدبِ بشكلٍ خاصٍّ.

ذائقةٌ تغدو فيها القراءةُ لا بوصفِ الكشفِ بل التفتيشَ، لا بوصفِ الفتحِ بل الإغلاقِ. القارئُ فيها، أو المتلقي، أشبهُ "بمُحْبِرٍ" لا باحثٍ عن حقيقةٍ أو معرفةٍ جديدةٍ أو أسئلةٍ جديدةٍ.

ذائقةٌ هي عقلٌ، عقلٌ هو امتدادٌ لـ"أنا جمعيّةٍ" أساسُها الخوفُ والضعفُ، ومن هنا يأتي أساسُ رفضِها للمجهولِ. ويبدو فيها العقلُ مجرّدَ شبكاتِ اعتقادٍ، وأنظمةِ تفكيرٍ، ومحابسَ نفسيَّةٍ وثقافيَّةٍ، أقربَ إلى خوذةٍ من المفاهيمِ والمعتقداتِ المُسبَّقةِ.

ذائقةُ الشعرِ فيها "مرحومٌ" مسبقًا، في غرفةِ إنعاشٍ أو "إحياءٍ"، غرفةٌ قد تكونُ بحجمِ أمسيةٍ، وقد تكونُ بحجمِ "مركزٍ". كلُّ ما يحدثُ فيه، يحدثُ لإنعاشِ "اليقينِ"، وكلُّ ما ماتَ سلفًا.

ذائقةٌ تُعيدُ إنتاجَ ذاتِها تحتَ قناعِ "التحليلِ" و"التفكيكِ" و"التَّشريحِ"، وأدواتِ النقدِ ومعدّاتِه ونظريّاتِه الحديثةِ. كأنّما العمليةُ النقديَّةُ هنا برمّتُها تُستخدَمُ فيها مختلفُ أدواتِ ومساحيقِ التجميلِ العالميَّةِ لتجميلِ "قناعٍ" لا وجهَ فيه غير "جمجمتِه" وهيكلِه العظميِّ الأعجفِ. أو كمن يستخدمُ أعلى تقنياتِ التكنولوجيا، ولكن لتكريسِ التراجعِ والتخلّفِ.

ذائقةٌ هي مفرداتٌ نقديَّةٌ، مفرداتٌ تمَّ تشييدُها على مقاييسَ تُشبهُ مقاييسَ الحلالِ والحرامِ:

المقبولُ والمرفوضُ، الأصيلُ، والدخيلُ.

ذائقةٌ تحتاجُ إلى تفكيكٍ من الداخلِ تكوينًا وإنشاءً، برسمِ التحليلِ النفسيِّ، ذلك أنَّ غيابَ هذا النوعِ من التفكيكِ جعلَ البلاغةَ تتحوّلُ إلى "شريعةٍ جماليةٍ"، القارئُ والمتلقي فيها برسمِ التسليمِ، لا الشكِّ والمساءلةِ.

ذائقةُ الناقدِ فيها "مفتي أدبيٌّ" يوزّعُ صكوكَ النجاةِ، وأحكامَ الجودةِ والرداءةِ، "مفتي" لا يقرأُ النصَّ باحثًا عمّا هو جديدٌ، بل يختبرُ مدى "التزامِه" بالأنماطِ والشروطِ الموروثةِ والمعروفةِ سلفًا. إنّه "مفتي الديارِ الأدبيَّةِ بامتيازٍ".

ذائقةٌ هي نقّادٌ، نقّادٌهم "فقهاءُ" يملكونَ فيها سلطةً رمزيَّةً للحراسةِ والحبسِ، تمامًا كفقهاءِ ومرجعياتِ الطوائفِ والجماعاتِ الدينيَّةِ والمجموعاتِ الأيديولوجيَّةِ.

(2)

بينَ فقهاءِ الفتوى وفقهاءِ النقدِ:

ثمّةَ نقاطُ تلاقٍ كثيرةٌ بين فقهاءِ الفتوى هناك، وفقهاءِ الذائقةِ الأدبيَّةِ السَّلَفِيَّةِ هنا. فكلاهما يستمدُّ شرعيَّتَه من سلطةِ الجماعةِ، وكلاهما يتحدّثُ بلسانِ المُطلقِ. الفقيهُ هناك يقولُ: "هذا حلالٌ وهذا حرامٌ"، والناقدُ هنا يقولُ: "هذا شعرٌ وذاك ليس شعرًا". الفارقُ الوحيدُ أنَّ الأوّلَ يُشرِّعُ باسمِ الدِّينِ أو الطائفةِ أو المذهبِ، والثاني يُشرِّعُ باسمِ البلاغةِ والأدبِ والفنِّ والجمالِ. ولكن، عند الفحصِ ووضعِ كليهما تحتَ مجهرِ التحليلِ النفسيِّ، سنكتشفُ أنَّ البنيةَ النفسيَّةَ واحدةٌ، فكلاهما يجعلُ من الإبداعِ حقلَ طاعةٍ لا فضاءَ اكتشافٍ.

حقلٌ يتمُّ فيه تكريسُ "الطاعةِ الأدبيَّةِ" عبر مناهجَ تُدرَّسُ، ومؤسساتٍ تُكرِّسُ، وقارئٍ ومُتلقٍّ للاستهلاكِ اليوميِّ لبضاعتِها وسلعتِها الأدبيَّةِ. ولا أعتقدُ أنَّ ثمّةَ سبيلًا لتجاوزِ هذا الوضعِ والتحرّرِ منه سوى بالخلاصِ من هذه البنيةِ النفسيةِ التي تجعلُ من الناقدِ "فقيهًا ومُشرِّعًا" في ذاتِ الوقتِ، بدلَ أن يكونَ مشاركًا في رحلةِ الاكتشافِ في عالمِ الإبداعِ والجمالِ والتحوّلاتِ في عالمِ الأدبِ في كلِّ مجالاتِه.

إنَّنا بحاجةٍ هنا، وعلى المستوى الشعريِّ بالتحديدِ، أن نقرأَ الشعرَ لا كفتوى، بل كهجرةٍ في المجهولِ، وأن نسمحَ للنصِّ أن يفتحَ أسئلةً لا نملكُ أجوبةً عليها، وأن نُصغيَ للمجازِ لا كمجرّدِ زينةٍ وأداةٍ في يدِ البلاغةِ اللغويَّةِ، بل كبوّابةِ وعيٍ وإدراكٍ ورؤيةٍ للوجودِ الكلّيِّ للبشريَّةِ جمعاءَ.

وفي هكذا مستوى من الوعي والإدراكِ، سيتحوّلُ النقدُ من محكمةٍ وسلطةٍ إلى مشاركةٍ في الكشفِ، فلا تُصبحُ الحريةُ الشعريَّةُ، مثلًا، حريَّةً شكليَّةً، بل وعيًا يؤمنُ أنَّ الشعرَ طاقةٌ متحرّكةٌ، وتجربةٌ روحيةٌ وكونيةٌ.

(3)

إنَّ المشهدَ الأدبيَّ كلَّه، بكافّةِ مجالاتِه الأدبيَّةِ، وخصوصًا الشعريَّ منه، إذا ما تأمّلتَه، ستجدُه متداخلًا ومتشابهًا ومتشابكًا؛ لذا لن يُغريني هذا التعدّدُ وهذا التنوعُ في الكتابةِ الأدبيَّةِ في هذه الذائقةِ، طالما أنَّه تنوّعٌ يحدثُ فقط على مستوى السَّطحِ، أمّا في العمقِ فالعقليَّةُ التي تُديرُ، وتُشرفُ، وتُراقبُ، وتَقمَعُ واحدةٌ، ولا ثمّةَ فرقٌ. بحيثُ أصبحنا نعيشُ ما يمكنُ أن نُطلقَ عليه "عصرَ الطوائفِ الأدبيَّةِ"، حيثُ التزمُّتُ والتطرّفُ والقمعُ يحدثُ على مستوى النقدِ، وعلى مستوى الكلامِ والتهميشِ،

إنَّ المشهدَ الأدبيَّ كلَّه، بكافّةِ مجالاتِه الأدبيَّةِ، وخصوصًا الشعريَّ منه، إذا ما تأمّلتَه، ستجدُه متداخلًا ومتشابهًا ومتشابكًا؛ لذا لن يُغريني هذا التعدّدُ وهذا التنوعُ في الكتابةِ الأدبيَّةِ في هذه الذائقةِ، طالما أنَّه تنوّعٌ يحدثُ فقط على مستوى السَّطحِ، أمّا في العمقِ فالعقليَّةُ التي تُديرُ، وتُشرفُ، وتُراقبُ، وتَقمَعُ واحدةٌ، ولا ثمّةَ فرقٌ. بحيثُ أصبحنا نعيشُ ما يمكنُ أن نُطلقَ عليه "عصرَ الطوائفِ الأدبيَّةِ"، حيثُ التزمُّتُ والتطرّفُ والقمعُ يحدثُ على مستوى النقدِ، وعلى مستوى الكلامِ والتهميشِ، والذي هو تصفيةٌ جسديَّةٌ بطريقةٍ أو بأخرى. ذائقةٌ أدبيَّةٌ سَلفيَّةٌ تتعاملُ مع الشِّعرِ بوصفِه إنجازًا قد اكتملَ، لا بوصفِه حالةَ إبداعٍ وخروجٍ عمّا هو مألوفٌ، وحرثٌ في المجهولِ، وحالةَ وعيٍ وإدراكٍ ومساءلةٍ وشكٍّ عظيمٍ.

ذائقةٌ تتعاملُ مع الشِّعرِ بوصفِه حالةً وظيفيَّةً خادمةً للهويَّةِ ولِما هو سائدٌ، وبوصفِه أيضًا حالةً توجيهيَّةً بالمعنى الأخلاقيِّ الوعظيِّ والفنّيِّ للكلمةِ.

ذائقةٌ هي فايروسٌ، فايروسٌ متفشٍّ في رأسِ اللغةِ يمينًا ويسارًا، عند التقليديين والمجدّدين معًا، إذ لا فرقَ هنا. فأصحابُ هذه الذائقةِ يرونَ أنفسَهم "ممثّلي" ما يُطلقون عليه الأمّةَ؛ إنّهم يرونَ أنفسَهم ممثّليها الذين يمشونَ على الأرضِ، أو أنّهم "الأمّةُ" ذاتُها على المستوى الأدبيِّ تمشي على قدميها.

ذائقةٌ مُصابةٌ بممانعةٍ، ممانعةٍ ضدَّ كلِّ ما هو "فرديٌّ" أو جديدٌ مبتكرٌ، ومن هنا لا تظهرُ هذه الذائقةُ إلا كـ"ذائقةٍ حشديّةٍ"،

الشاعرُ فيها لن تراهُ إلا بوصفِه جماعةً، أو مجموعًا. ومن هنا كانت الإشارةُ لتأثيراتِ البنيةِ السلفيَّةِ في حقلِها الدينيِّ الطائفيِّ والمذهبيِّ، وانسحابِ ذلك على المشهدِ الأدبيِّ بشكلٍ عامٍّ، وخلفَ كلِّ تلك البنيةِ بنيةٌ نفسيَّةٌ قابعةٌ هناك في شبكاتِ اللاشعورِ. إنّها تُشبهُ عمليةَ انزياحِ "تكتونيٍّ"، حيثُ تتحرّكُ صفائحُ هذه الذائقةِ كانزلاقاتٍ في قشرةِ اللغةِ، ولكن مع الفارقِ أنَّ صفائحَ هذه الذائقةِ السلفيَّةِ "اللَّدِنةِ"، والتي تُشبهُ "الأثينوسفير"، تتشكّلُ وتتسرّبُ دون أن تُحدِثَ أثرًا أو ضجيجًا، ومع ذلك هي سببُ كلِّ هذه العقباتِ ضدَّ التحرّرِ التامِّ، وبالتالي التحوّلِ الكلّيِّ.

ذائقةٌ هي انزياحاتٌ، انزياحاتٌ هي تصديرٌ لذاتِ المعجمِ اللغويِّ السلفيِّ الدينيِّ في طريقةِ تفكيرِه وبنيته النفسيَّةِ، مع تغييراتٍ طفيفةٍ ومسوحٍ أقربَ "للمساحيقِ" وَ"الشكلانيَّةِ المفرطةِ"، إذ إنَّ في العمقِ البَنيةَ النفسيَّةَ واحدةٌ، بنيةٌ نفسيَّةٌ مُتزمّتةٌ وجامدةٌ ورافضةٌ لكلِّ جديدٍ. لذا ليس عجبًا أن نجدَ الكثيرَ من "الأكاديميين" الذين يُنظِّرون في النقدِ الحديثِ ويدرّسونه، لا يختلفونَ حقيقةً إلا في الشَّكلِ عن نظرائِهم من "السلفيين الدينيين" في الجوامعِ ومنابرِ "النُّكوصِ الدينيِّ والثقافيِّ"، واستدامةِ شعارِ "للخلفِ دُرْ". لذلك علينا هنا أن ننتبهَ أنَّ هذه الذائقةَ تبتكرُ أدواتِ استمرارِها أيضًا؛ فالابتكارُ ليس خاصيةً في "الجديدِ" فحسبُ، فهذه الذائقةُ أيضًا تبتكرُ أدواتِها لتُطيلَ عمرَ التكرارِ والركودِ. لذا علينا، ونحن نبتكرُ جديدَنا، أن يكونَ هذا "الابتكارُ" ليس فخًّا جديدًا للوقوعِ في ذاتِ المصيدةِ القديمةِ وذاتِ الفخِّ القديمِ، أعني ذاتَ البنيةِ النفسيَّةِ للذائقةِ السلفيَّةِ الإلغائيَّةِ، وذلك حتَّى لا يحدثَ التجديدُ تقليدًا، فنَسقُطَ من جديدٍ في ذاتِ المستنقعِ، في ذاتِ الشِّباكِ وأقفاصِ "البنيةِ النفسيَّةِ للإلغاءِ"، أو "البنيةِ النفسيَّةِ للذائقةِ السلفيَّةِ" في مجالِها الأدبيِّ والإبداعيِّ، ممّا يحولُ دونَ أيِّ شكلٍ من أشكالِ استدامةِ الإبداعِ وابتكارِ ما هو جديدٌ في مجتمعاتِ هذه الذائقةِ.

(4)

سؤالٌ مفتوحٌ:

ترى هل من الممكنِ التحرّرُ من هذه الذائقةِ السَّلَفِيَّةِ المهيمنةِ على الفضاءِ الثقافيِّ والنقديِّ الأدبيِّ؟ أم أنّنا، ومهما تغيّرتِ النصوصُ، ومهما تعدّدتِ القصائدُ شكلًا، سنظلُّ أسرى عقلٍ يرى في الشِّعرِ امتدادًا لطاعةٍ أخرى، وفي النقدِ امتدادًا آخرَ للفتوى؟

إنَّ الجوابَ ليس في النصِّ وحدَه، ولا في القصيدةِ، بل في نمطِ الوعي الذي نريدُ ونجرؤُ على معايشتِه كتحوّلٍ جديدٍ وذائقةٍ أدبيةٍ جديدةٍ؛ ذائقةٌ هي من مقاماتِ الكشفِ والوعي العاليةِ، وليس الوعيَ بوصفِه وعيًا سُفليًّا منخفضًا وهابطًا ومشتبكًا في عالمِ الصراعِ والنزاعِ. إذ إنَّه لا يمكنُ أن يتحرّرَ الشعرُ، ويتحرّرَ الأدبُ بالتالي، من هذه الذائقةِ دونَ أن يتحرّرَ الوعيُ الجمعيُّ نفسُه من بنيتِه النفسيَّةِ و"أناه" المغلقةِ.

المسألةُ إذًا ليست مجرّدَ دعوةٍ لممارسةٍ نقديَّةٍ فكريَّةٍ موجّهةٍ ضدَّ هذه الذائقةِ الأدبيةِ السَّلَفِيَّةِ، بل دعوةٌ تحتاجُ إلى تحليلٍ نفسيٍّ جمعيٍّ - لأنّنا كلّنا متورّطونَ فيها بشكلٍ أو بآخرَ - وبالتالي الحاجةُ إلى عالمِ نفسٍ أقربَ إلى "كارل يونج عربي".

إنَّ هذا السؤالَ يبقى مفتوحًا، لأنَّ هذه الذائقةَ ليست مجرّدَ ميلٍ جماليٍّ أو فنّيٍّ، بل انعكاسٌ لأنا جمعيّةٍ كاملةٍ. ولنأخذْ "الشِّعرَ الحرَّ"، والذي يبدو ظاهريًّا أنّه بعيدٌ كلَّ البعدِ عن هذه الذائقةِ، وكأنّنا نتحدّثُ انتصارًا له؛ إذ إنّه، وبقليلٍ من التدقيقِ والفحصِ، سنكتشفُ أنّه في قلبِها، وقلبِ "أناها النفسيَّةِ"، أساسُ كلِّ ما هو ثقافيٌّ وجمعيٌّ وفرديٌّ وشخصيٌّ في الآنِ معًا.

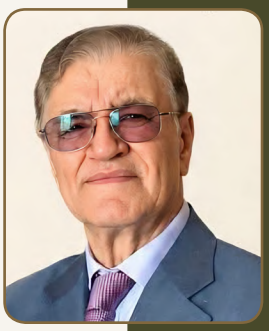
هنا، وفي مثالِ "الشعرِ الحرِّ"، نحن أمام تحرّرٍ كاملٍ للشكلِ، ولكنّ العقلَ الذي يقفُ خلفَ هذا الشعرِ ظلَّ ضالًّا في ذاتِ البنيةِ النفسيَّةِ. فبدلًا من أن يكونَ هذا الشعرُ تجربةً روحيةً في الانفتاحِ على المجهولِ، صار مجرّدَ تنويعٍ شكليٍّ على خطابٍ قديمٍ. فبقليلٍ من الفحصِ، سنجدُ أنّ الشِّعرَ في شكلِه الحديثِ (الحرِّ) استمرَّ في إعادةِ إنتاجِ وتدويرِ ذاتِ البنيةِ النفسيَّةِ للعقلِ السَّلَفِيِّ: يقينيّاتٌ مغلقةٌ، وشعاراتٌ جوفاءُ كبرى، وعداءٌ ضدَّ اللا يقينِ والشكِّ بوصفِه مشكاةَ نورٍ. والنتيجةُ: شعرٌ يبدو في جوهرِه مُكبَّلًا، كأنّما يُكتبُ من جدارٍ إسمنتيٍّ مُسلّحٍ غيرِ مرئيٍّ.

إنَّ الشعرَ الحرَّ - ويا للمفارقةِ - بدلَ أن يفتحَ الشعرَ على اللامحدودِ، صار مجالًا لتوسيعِ دائرةِ الحدِّ والانغلاقِ ليس إلا. إنَّ "حريةَ الشكلِ" من دونِ "حريةِ الوعي" تتحوّلُ إلى شكلٍ آخرَ من العبوديةِ. فالقصيدةُ التي تتخلّى عن الوزنِ، لكنَّها تظلُّ أسيرةَ خطابٍ أيديولوجيٍّ أو قوميٍّ أو طائفيٍّ، ليست أكثرَ من نسخةٍ (محدَّثةٍ) لسلفيّةٍ أخرى.

الحريَّةُ حالةُ وعيٍ يُكتَبُ من جذرٍ أعلى، كلّيٍّ ومتجاوزٍ لما هو محدودٌ ومشتبكٌ مع ذهنيّاتٍ وعقليّاتٍ قاصرةٍ في قراءتِها للعالمِ، ذهنيّاتٌ وعقليّاتٌ أقربُ لأن تكونَ أفخاخًا ومصايدَ منها لنوافذَ تُطلُّ على الكلِّ. لم يعدِ الشعرُ الحرُّ هنا حرًّا كما يجبُ أن تكونَ عليه الحريةُ، بل مجرّدَ نسخةٍ سلفيّةٍ محدَّثةٍ، أكثرَ منها رحلةً وجوديةً، وبالتالي تحرّرًا نفسيًّا من كلِّ الأنا القديمةِ التي تقفُ وراءَ هذه الذائقةِ، وتجعلُها تتلوّنُ بألوانٍ وأقنعةٍ مختلفةٍ تُوهمُكَ أنّ شيئًا ما قد حدثَ أو تغيّرَ. ذائقةٌ باتت مسيطرةً ومتفشّيةً كالنارِ في الهشيمِ، ليس فقط في عالمِ الشعرِ، بل وحتى في تذوّقِ اللهِ وتذوّقِ العالمِ.



دراسات وقراءات



د.عبـدالقادر فيـدوح
- الجزائر-

الوجه الفلسفي للمعنى
"من الدالّ إلى أفق التأويل"

1. الوعي التأويلي وإنتاج المعنى:

تتلاقى الذات التأويلية مع النص في صميم التجربة النقدية، فيتبدّى الكشف بوصفه تركيبًا ديناميكيًا متعدّد المستويات تتشابك فيه طبقات المعنى والإدراك، ويغدو الناقد فاعلًا تأويليًا خلاقًا يعيد تشكيل المعنى وينسج شبكاته الرمزية، محوّلًا النص إلى فضاء مفتوح للتجربة الوجودية والاستكشاف السيميائي للوعي. وحينئـذ، لا تُختزل الذات إلى كائن إدراكي يكتفي بحفظ الخبرة، ولا إلى متلقٍّ عدمي يلتقط رسائل متناثرة من المادة اللغوية، بل تتحول إلى بنية حيّة لإنتاج المعنى، إلى فضاء للنور الداخلي، وإلى حقل تتداخل فيه الذكريات والخيال والإدراك والوجدان بما يتيح تشكّل إمكان دلالي أولي يتجاوز حدود التعيين المسبق.

وفي هذا الأفق، لا يعود النص مجرد خطاب مكتمل البنية، بل يغدو رحلة للوعي داخل ذاته، وحقلًا متحركًا للإمكان، ومساحة تلاقٍ مستمرة بين الذات والآخر، وبين الداخلي والخارجي، وبين الماضي والحاضر، وبين الصمت والكلام؛ حيث لا يستقر المعنى على صورة نهائية، بل يظل في حالة انبثاق دائم تتجدد مع كل فعل قراءة، ومع كل ارتعاشة إدراك داخل التجربة التأويلية.

تغدو الفكرة، بما تحمله من إحساس ولمعة إدراك، قوةً فاعلة داخل النسق الدلالي، تسهم في ترسيخ البنية الداخلية للنص، وتشارك في إعادة تشكيل فضائه الرمزي والمعنوي. فالمعنى لا يُقدَّم بوصفه معطى منتهيًا أو صيغة مستقرة، بل يظهر كحضور متحوّل، نابض بالحياة، يتشكّل في صمت الذات قبل أن يتجسّد في اللغة، أو في أي وسيط تعبيري. ويمكن تمثّل هذا الحضور بوصفه تيارًا حيًا يشق طريقه عبر تضاريس الوجود، تتبدل هيئته مع كل انعطاف إدراكي، ويُنتج في كل لحظة أفقًا متجدّدًا للوعي، أو بوصفه بناءً تركيبيًا تتآلف مكوّناته لتمنح الكل انسجامه، مع إبقاء فجوات مفتوحة تسمح للوعي بأن يعاود القراءة، وأن يهب المعنى قابلية دائمة للتحول والانفتاح.

يتحول النص من منظور التأويل الفلسفي، كما يبيّنه بول ريكور، إلى فضاء للحوار البنّاء بين الذات والمعنى، بين القارئ والآخر، وبين التجربة الداخلية للنص وإمكاناته المفتوحة للتفسير، حيث يصبح كل تفاعل معه لحظة لإعادة خلق المعنى وإثراء الإمكانات الدلالية. كل قراءة تصبح تجربة معرفية وجدانية، حيث تقوم الذات باختبار حدودها، وإعادة ترتيب خبراتها الرمزية، وصوغ معنى جديد ينبثق داخليًا قبل أن يجد صيغته اللغوية. في هذا السياق، يصبح النص فضاء حيًّا للإمكان، حيث تتلاقى الإمكانات الرمزية واللغوية في شبكة معقدة من التأويل المستمر، وتتجدد التجربة مع كل لحظة وعي.

الوعي التأويلي للذات الناقدة لا يقتصر على التفكير أو الإحساس، بل يشمل كل حركة للذاكرة، وكل وهج للخيال، وكل تجربة حسية ومعرفية سابقة، لتشكل

تجربة جديدة للمعنى. تصبح الذات هنا صانعة للواقع الرمزي والمعنوي، وفاعلة في تحويل المضمر الخفي إلى إمكان دلالي أولي، حيث يتشكل المعنى في الفضاء الداخلي قبل أن يظهر في اللغة أو الفعل.

ويمكن تصور الفضاء التأويلي للنص والمعنى كما يوضح غادامير Gadamer: النص ليس مادة جامدة للقراءة، بل حقل حيّ للقاء بين الذات والمعنى، بين القارئ والآخر، بين الزمن الداخلي للتجربة وآفاق الاحتمالات المفتوحة للتفسير. كل لحظة وعي تصبح إعادة إنتاج للمعنى، وكل حركة خيال مساحة لخلق إمكانات جديدة، وكل تجربة وجدانية أفقًا معرفيًا يمكن للذات أن تستثمره في إنتاج المعنى. النص هنا ليس خطابًا لغويًا جامدًا، بل حقلًا ديناميكيًا يتشكل فيه المعنى ويتفاعل، بل حقل حيوي يتحرك فيه المعنى، ويختبر الذات حدودها، ويعيد تركيب الخبرات الرمزية بطريقة متجددة.

تتجلى في هذا الفضاء، طبيعة اللغة كمرآة لحركة الوعي الداخلي، وكوسيط لتجلّي الإمكانات الدلالية المتعددة، فهي ليست أداة ثابتة لتثبيت المعنى، بل إطار حيّ لتأويله وتجديده عبر التفاعل مع الخبرة الذهنية والثقافية للفاعل التأويلي؛ إذ، اللغة – هنا - تعكس حركة الإمكانات الداخلية للوعي، وتتيح للذات إعادة تشكيل خبراتها وتجاربها الرمزية في شبكة متكاملة من الإدراك والتأمل. ضمن **سيرورة استقلاب الدالّ الأصلي (أو البدائي) عند جاك لاكان:** أي بمنظور العملية الديناميكية التي يتحوّل فيها الدالّ الأولي -أي العلامة أو الإشارة الأصلية التي ترتبط مباشرة بالخبرة الحسية أو اللاواعية للفرد– إلى دالّ مشفّر ومؤوَّل ضمن نسق رمزي أوسع. فهي ليست ثابته أو مستقلة، بل تخضع لإعادة التشكيل والتوظيف في إطار اللغة والرموز الاجتماعية والثقافية، حيث يتمّ استقلابها وتحويلها إلى دلالات جديدة تفتح المجال لفهم الذات والآخر، وتتيح للخبرة اللاواعية أن تدخل في نسق التأويل الرمزي والثقافي؛ بمقتضى تداعيات ما يُسمّى بـ"الدالَّة الوالدية" parental function، أو إسنادات ما يُدعى بـ"المجاز الأبوي" paternal metaphor، الدالَّة أو المجاز اللذين يستلزمان إحلالَ ترميز الاسمية الأبوية، أي حضور الأب كمَنْظِم اسمي ذكوري، محلَّ ترميز الرَّغَبية الأمومية، أي حضور الأم كمَنْظِم رَغَبي أنوثي. إذ تتجلى سيرورة الإحلال هذه بوصفها عملية انتقال نفساني إلى الموضع الأصلي (أو البدائي)، فحسب، الموضع الذي تعمد إلى "ترميزه، بادئ ذي بدء، عملية غياب الأم أو تغييبها عن المَنْظِم الرَّغَبي الأنوثي"[1].

من منظور النقد الأدبي الفلسفي، يتحول الفعل التأويلي للذات إلى عنصر محوري في عملية البث الإبداعي للنص؛ إذ لا يقتصر على تفسير معايير جاهزة، بل يفتح فضاءً للامكانيات وتجارب جديدة، حيث يتيح للنص أن ينمو داخليًا، وتتيح للذات أن تختبر حدودها، وتعيد تشكيل تجربتها الرمزية. في هذا الفعل، يصبح النقد ذاته نشاطًا خلاقًا، يشترك مع النص في إنتاج الواقع الرمزي والمعنوي، ويحوّله إلى حدث حيّ متجدد، يشهد على تفاعل الذات مع الإمكان الدلالي المفتوح.

ويفضي هذا التصور إلى أن الإمكان الدلالي لا يقيم خارج اللغة ولا يسبقها زمنيًا فحسب، بل يسكنها، بوصفه حقلًا ديناميكيًا لتوليد المعنى، تتحرك فيه الذات بين صمت الداخل وانفتاح القول، وبين التجربة الفردية وأفق المعنى المشترك، حيث يتبدّى النص فضاءً للتفاعل التأويلي المستمر، لا وعاءً نهائيًا للدلالة، بل موضعًا يتجدّد فيه المعنى مع كل فعل وعي وقراءة. كل لحظة إدراك، وكل تجربة وجدانية أو رمزية تتعيّن حدثًا تأويليًا، لا يفضي إلى معنى نهائي مغلق، بل يفتح أفق الفهم على إمكانات متجددة، حيث تُختبر حرية المعرفة في تفاعلها مع الأفق، ويتّسع مجال التأويل في حركة لا نهائية بين الذات والنص والعالم. في هذا السياق، تتجسد اللغة كوسيط يربط بين التجلي الأنوي والفردي[2]، وبين التجلي اللبيدي، في حركة دائمة من البث والتحول، حيث لا يقتصر المعنى على انعكاس الواقع الظاهر، بل يصبح تمثيلًا نفسيًا للعالم، متجاوزًا القيود الشكلية للغة.



غادامير جاك لاكان

يتضح من هذا أن الدوالّ الثلاثة - المرآوية، العرضية، والتيهاوية [3]- تؤدي وظائفها النفسانية في مستويات تتجاوز اللغة الصرفة، بحيث تُصنَّف بوصفها "دوالّ دون - لغوية "(extra-linguistic signifiers). في كل حالة، يشكّل الفضاء اللغوي عتبةً وسائطية لترميز العالم الباطني، ويتيح اقترانًا بين التجلي الأنوي واللبيدي، يصل إلى مستوى التمثيل النفسي للواقع الظاهري. وهكذا، يصبح البث الإبداعي للنص تجربة متكاملة، تتفاعل فيها الذات واللغة والدوالّ معًا لتشكيل معنى متجدد، يعكس حركة الوعي، ويعيد إنتاج الواقع الرمزي والمعنوي في فضاء التأويل المستمر.

في هذا الأفق، يصبح الفضاء الدلالي سيرورة متجددة لا تنتهي للخلق والتأويل، فضاء يتجاوز اللغة كأداة ليصبح ميدانًا لتشكّل المعنى نفسه، حيث تتحرك الذات في علاقاتها المعقدة مع المضمر والظاهر، مع الداخل والخارج، ومع التجربة الفردية والمعرفة الجماعية للنص. كل لحظة إدراك، كل شعور وجداني، وكل تفاعل رمزي، تتحوّل إلى نقطة انطلاق لإعادة إنتاج المعنى، اختبار الحرية المعرفية، وتوسيع إمكاناته بلا حدود، بحيث يغدو المعنى حدثًا حيًّا، متحركًا، ومفتوحًا على الاحتمالات الوجودية واللغوية معًا، في الوضع الذي تصبح الذات هنا صانعة للمعنى، فاعلة في التأويل، حرة في ابتكار الرموز، ومستمرة في إنتاج تجربة معرفية وجدانية تتجاوز حدود اللغة، وتفتح المجال للمعنى أن يكون كائنًا حيًا متجددًا، ينبض بالحياة، ويتجدد مع كل لحظة وعي وخيال وتأمل؛ وفضلًا عن ذلك، يتعيّن النص حقلًا مفتوحًا للوعي المركّب، ليس كمعطى مكتمل، بل كأفق للفهم يتشكّل ضمن تاريخية التجربة الإنسانية، تتقاطع فيه التجربة الفردية مع الذاكرة الجماعية، ويتحوّل الفعل التأويلي إلى مسار مستمر لانكشاف المعنى وإنتاجه. في هذا المسار، لا يُستنفد الفهم في لحظة واحدة، بل يتجدّد عبر حركة دائمة بين الإمكان والتجلّي، وبين ما يظل مضمرًا في التجربة وما يتعيّن في اللغة، وفق أفق اندماج الآفاق عند غادامير، الذي يظهر فيه المعنى نتيجة لتفاعل مستمر بين أفق الذات وأفق النص.

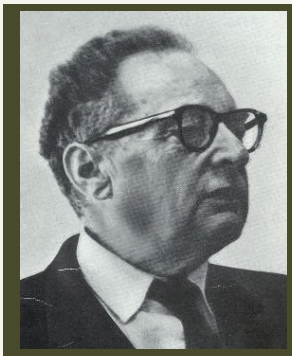
ويزداد العمق الفلسفي عندما يُؤخذ في الاعتبار القوة الوهمية بوصفها وسيطًا بين المحسوسات والإمكان الدلالي، حينما تتشكل الصور الداخلية التي تسمح للوعي باكتشاف تراكيب جديدة للمعنى، وتوسيع نطاق التأويل بشكل دائم. وعلى نحو متسق مع "ريكور"، يتحوّل الفعل التأويلي إلى عملية إنتاجية مستمرة، لا يقتصر على إعادة بناء المعنى، بل يفتحه على أفق الإمكانات اللامتناهية للفهم، فتتداخل اللغة بالوعي والنص بالعالم، وتتشابك التجربة الفردية مع المعرفة المشتركة في شبكة ديناميكية من العلاقات الرمزية المتحركة.

وفي سياق الفهم الهيرمينوطيقي، لا يقتصر النظر إلى النص على كونه وعاءً للمعنى، بل ينبغي اعتباره حقلًا حيًا للإمكان الدلالي، تتحرك ضمنه الذات عبر مستويات متشابكة من الإدراك، والتخييل، والتجربة الرمزية. ومع ذلك، لا يظل هذا الحقل ثابتًا أو معدًّا سلفًا، بل ينشأ مع كل فعل وعي، ويتيح توليد معنى متجددًا، يستوعب التنوع الحسي، والذاكرة الجماعية، والفهم الفردي للنص، في انسجام دائم بين الداخل والخارج، وبين الذات والعالم.

وتظهر أهمية هذا التصور من خلال مفهوم اندماج الآفاق عند غادامير، الذي يوضح أن الفهم ليس نتيجة لحظة معرفية معزولة، بل عملية فعَّالة، تقوم على التفاعل بين أفق القارئ وأفق النص. في هذا التفاعل، يتجاوز الفهم حدود الذات الفردية، ويستوعب السياق التاريخي والثقافي للنص، ما يجعل كل قراءة حدثًا فريدًا، تتشكل فيه المعاني وفق شبكة معقدة من العلاقات الرمزية والوجدانية، ويتحول النص إلى مساحة ديناميكية للمعرفة، لا مرآة محدودة للماضي أو انعكاسًا لخبرة سابقة.

على مستوى آخر، يتكامل هذا التصور مع مقاربة ريكور حول حدث الفهم والقوة الوهمية؛ إذ يرى أن المعنى لا يُستنفد في اللغة المكتوبة أو المعنى الظاهر، بل ينكشف ويُنتج عبر القوة الوهمية للصورة الذهنية، التي تربط


بول ريكور

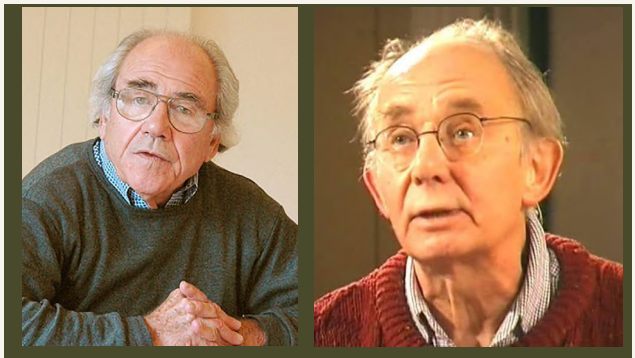

رومان ياكبسون

بين المحسوسات والتجربة الداخلية، وتتيح للوعي تشكيل نسخة متجددة من المعنى في كل مرة يتفاعل فيها مع النص. بهذا، يتحوّل الفعل التأويلي إلى عملية إنتاجية مستمرة، تتجاوز حدود التفسير التقليدي للنص، لتصبح إعادة خلق للمعنى في لحظة الوعي والتفاعل التأملي، مع إمكان فتح أفق لا نهائي للفهم والتأويل.

يتجلى في هذا السياق أن النص والوعي واللغة لا يظلان كيانات منفصلة، بل تتشابك كعناصر متفاعلة داخل بنية تأويلية متكاملة، تتشكل فيها المعرفة والمعنى في شبكة ديناميكية تتجاوز الجمود اللغوي أو السردي، بحيث تصبح كل قراءة رحلة اكتشاف جديدة، وكل فعل وعي فرصة لإعادة إنتاج معنى يتجاوز حدوده السابقة. هذه الشبكة الحية تتيح للمعنى التحرك بين الإمكان والتجلّي، بين المضمر والظاهر، وبين التجربة الفردية والمعرفة المشتركة، بما يجعل النص حقلًا حيويًا للإمكان الدلالي، مفتوحًا دائمًا أمام كل احتمالات الفهم، والتأويل، والإبداع الإنساني.

2. النص بوصفه أفقًا للوجود:

يتشكّل في أفق التفكير المعاصر حول اللغة والمعنى تصورٌ جديد للدلالة، حيث لم تعد تُفهم بوصفها معطًى جاهزًا أو نتيجة آلية لعلاقة ثابتة بين الدال والمدلول، بل غدت ثمرة فعل مركّب تشارك فيه الذات بوصفها قوة خالقة وفاعلية تأويلية لا تنفصل عن التجربة والوعي والسياق. ومن هذا المنطلق، لا يعود النص كيانًا مغلقًا، بل يتحوّل إلى مجال حيّ للتفاعل، تتحرك داخله العلامات، وتتوالد المعاني، وتتقاطع الرؤى الفردية مع الأنساق الثقافية والمعرفية الأوسع، في سيرورة مفتوحة لإنتاج الدلالة وإعادة تشكيلها باستمرار. في هذا الإطار، يصبح التأويل مسارًا وجوديًا ومعرفيًا في آن، وتتحول اللغة إلى



ديكـرو — جان بودريار

فضاء تتصارع فيه الإمكانات، ويتشكل فيه المعنى بوصفه حدثًا لا ينفد ولا يستقر. وفي ضوء ذلك، فإن النصّ من منظور سيميولوجي – بنيوي، هو نظام من العلامات يشكّل بنى ودلالات تتولد ضمن خلفيات معينة. هو تركيب من العلاقات موجود داخل ميدان محدد، ومتصل بنصوص أخرى عبر التناصّ، مما يتيح له نسخًا وبُنى متقاربة. الدلالة لا تنفصل عن النص، بل تنشأ من العلاقات بين العلامات، ويتحقق معناها من خلال القراءة والتأويل، حيث يربط الدال بالمدلول ضمن سياق العلامات المتبادلة[4].

بهذا، يتحوّل الفعل التأويلي إلى عملية إنتاجية مستمرة، تتجاوز حدود التفسير التقليدي للنص، لتصبح إعادة خلق للمعنى في لحظة الوعي والتفاعل التأملي، مع إمكان فتح أفق لا نهائي للفهم والتأويل. وتتجلى خصوصية هذا الفضاء في الكيفية التي يُحفَّز بها المتلقي الفاعل على إنتاج خطاب من داخل الخطاب ذاته، عبر استنباط العلامة من حقل الدلالة لا من سطحها الظاهر. فالمضمر يؤدي هنا وظيفة مزدوجة: فهو من جهة خطاب ينقل مضمونًا هادفًا، ومن جهة أخرى آلية لغوية تعمل ضمن منظومة متشابكة من العلاقات التي تجمع بين الاجتماعي والتأملي، بين ما هو تواصلي وما هو تفكيري. وفي هذا السياق، تتعدد وظائف اللغة بين الكشف والإظهار كما عند ياكوبسون، وبين الإخفاء والإضمار كما عند ديكرو، حيث تتخذ اللغة شكلًا ارتداديًا، تعود فيه إلى ذاتها، وتستثمر ما تختزنه من معانٍ، إما بدافع الحيطة والحذر، أو لخدمة وظيفة سلطوية كما يشير رولان بارت، أو حتى من خلال تعطيل النزعة الإنسانية كما يحلل ميشال فوكو.

وفي خضم هذه التحولات، تكفّ اللغة عن أن تكون وسيلة حصرية لتمثيل الواقع، بل تصبح خطابًا يتحدث عن ذاته، أو ما تسميه الدراسات المعاصرة "لغة فوق اللغة"، لغة ترسم واقعًا موازيًا يتجاوز الإحالة المباشرة. هنا يلتقي التحليل السيميائي بالنقد الثقافي، لنصل إلى ما يسميه جان بودريار اختفاء الواقع ونشوء "فوق الواقع" (Hyperreal)، حيث تُنتج المعاني داخل فضاءات تركيبية فائقة لا تستند إلى مرجع ثابت، بل إلى نماذج وعلاقات تتكاثر ذاتيًا. وبهذا المعنى، يغدو النص واللغة والذات أطرافًا في عملية خلق مستمرة، لا تهدف إلى تثبيت المعنى، بل إلى إبقائه حيًا، مفتوحًا، وقابلًا لإعادة التشكّل مع كل

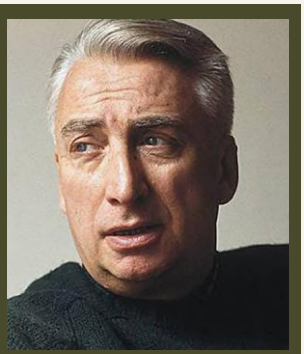
تجربة وعي وتأويل. ولعل الخاصية هنا تكمن في الكيفية التي تحفز المتلقي الفاعل في إنتاج خطاب من الخطاب؛ باستنتاج العلامة من حقل الدلالة، وهو ما يعني أن للمضمر وظيفة مزدوجة، فهو من ناحية خطاب يتضمن تبليغ موضوع هادف، ومن ناحية أخرى يتضمن وظيفة لغوية بمنظومة متناسقة من العلاقات المتداخلة، بين ما هو اجتماعي وما هو تفكيري تأملي، إما عن طريق إنماء المفاهيم في المدركات الذهنية، حيث تنمو اللغة في ذاتها، أو من خلال الكشف والإظهار "ياكوبسون Roman Jakobson"، أو عبر وظيفة الإخفاء والإضمار" ديكرو Ducrot"؛ إذ تخذ اللغة لنفسها شكلا ارتداديًا، وتستدار بما في ذاتها من معانٍ؛ قصد الحيطة والحذر، لسبب أو لآخر، أو من أجل الوظيفة السُّلطية* بحسب "رولان بارت" من دون الاستناد إلى أي ضابط من أنساق اللغة وقواعدها، بما فيها المضامين الفكرية، أو تفعيل اللغة بتفعيل إلغاء النزعة الإنسانة [ميشال فوكو]. وفي كل هذه الوظائف، وغيرها، تتحدث اللغة عن نفسها، كونها لغة واصفة تسميها الدرسات المعاصرة، لغة فوق اللغة، وكأنها ترسم واقعا فوق الواقع، وهو ما يسميه جان بودريار Jean Baudrillard باختفاء الواقع، ونشوء فوق الواقع The hyperreal ينتجه توليف تشع به نماذج تركيبية فوق- فضاء Hyperespace لا جَوَّ له[5].

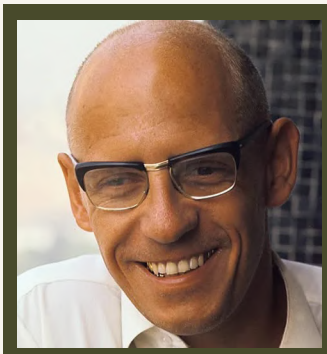
وفي المحصلة، يتجلى الفعل التأويلي للذات كأرقى تمظهر للحرية المعرفية والإبداعية؛ إذ يتحول كل معنى إلى نتاج للوعي المركب، وتصبح كل تجربة رمزية حلقة متصلة في سلسلة لا متناهية من الإمكانات، فيما يتشكل النص فضاءً حيًّا تتقاطع فيه الذات والنص والمعنى في حركة دائمة من التأمل والتجريب، والتجديد الرمزي والمعنوي، لتصبح عملية القراءة والإبداع امتدادًا مستمرًا لإعادة تشكيل الواقع الداخلي والخارجي على حد سواء.

تماشيًا مع هذا التصور، يتجاوز الوعي النقدي حدود الإدراك التقليدي، ليصبح حركة إنتاجية للمعنى داخل الذات. لا يُستقبل الواقع على هيئة انعكاس ثابت، بل يُعاد خلقه عبر شبكة معقدة من العمليات الذهنية والوجدانية والتخيلية والاستذكارية، وينمو المعنى من قلب التجربة الداخلية، ممتزجًا بالمشاعر، ومغذّى بالذاكرة والخيال، قبل أن يتشكل في هيئة رموز لغوية أو صور دلالية تتيح تواصلًا حيًّا بين الذات والآخر، وبين الداخل والخارج، وبين التجربة والتمثل المعرفي.

استنادًا إلى هذا الإطار، يتّضح أنّ التعالق المجازي يندرج ضمن منظِّم الخيال، حيث يحيل إلى تحوّلات نفسانية يخضع لها الدامج عند انتحاله صورةً مرآوية خاصّة، تغدو عتبة لتمثّل العالم الظاهري. ومن ثمّ، فإن تشبّع هذه الصورة بفعل الدمج الخيالي يفضي إلى تشكّل ما يُسمّى "الدالّ المرآوي"، في مقابل الدالّ العَرَضي. غير أنّ التمييز بين الدمج الخيالي والدمج الرمزي لا يعني قطيعة تامّة بين منظِّمي الخيال والرمز؛ إذ إنّ الدمج الرمزي يمثّل طور العبور الأخير من الخيالي إلى الرمزي عبر النظام التفاضلي للدوالّ. وتكمن خلف هذه التحوّلات النظرية صعوبةُ حسم الوسيط المؤسِّس للأنا، أهو الدالّ أم الصورة، ولا سيّما في الانتقال من صورتها البدئية قبل انعكاس منعطف تحول الترمّز الأولي للذات إلى صورتها الأكثر تمايزًا بعدها[6]. وتكشف هذه التحوّلات النظرية عن تعذّر الحسم في طبيعة الوسيط المؤسِّس للأنا، بين هيمنة الدالّ وسلطة الصورة، خصوصًا في العبور من طور التشكّل البدئي للدال "الملفوظ"، السابق على الولوج المؤسِّس إلى النظام الرمزي، إلى طور أكثر تمايزًا تتحدد فيه الأنا عبر آليات الترمّز.

في هذا السياق، يصبح المعنى كيانًا حيًّا ومتفاعلًا، لا يقف عند حدود الثابت، أو الظاهر، بل يتشكل في فضاء الإمكان الدلالي المفتوح، حيث تتشابك العلامة مع المدلول، والدال مع المعنى، والتجربة الفردية مع الإطار الرمزي المشترك. إنه إنتاج مستمر للواقع الرمزي والمعرفي، تفاعل معقد بين الذات والنص، بين اللغة والفكر، بين الحس والخيال، بين الوعي واللاوعي، بحيث يصبح كل فعل تأويلي لحظة ابتكار للمعنى وخلق للمجال الرمزي الذي يتيح للوعي أن يختبر إمكانياته بلا حدود.


رولان بارت


ميشال فوكو

وانطلاقًا من ذلك، يتأسّس هذا التصوّر على إدراك الوعي بوصفه ممارسة دلالية مُنتِجة، لا تكتفي باستقبال المعطى الواقعي أو النصّي في جاهزيته الظاهرة، بل تضطلع بتوليد الدال انطلاقًا من نواته المفهومية الأولى، عبر إعادة ترسيمه داخل اقتصاد الذات الرمزي. فالذات لا تمتصّ الخبرة كما تُعطى، بل تُخضعها لمسار تشكيلي داخلي تتشابك فيه البنى المعرفية مع الطاقات النفسية، وتتواشج فيه الذاكرة بالخيال، بما يسمح ببلورة صيغ رمزية تُنزِح التجربة من خصوصيتها الفردية إلى أفق تداولي قابل للمشاركة والتأويل. ووفق هذا الأفق، لا يُفهم المعنى في إطار كونه سابقًا على التلفّظ أو التمثيل، بل بوصفه حصيلة دينامية توليدية، تتكثّف داخل أنساق اللغة والصورة والدلالة.

وعلى هذا النحو، يمكن فهم الدمج الخيالي باعتباره آلية مركزية ضمن منظومة الخيال؛ إذ يمثّل تحوّلًا نفسانيًا يسمح للذات بأن تتماهى مع صورة مخصوصة تؤدي وظيفة الوسيط بين الداخل والعالم الظاهر. هذه الصورة، حين تتشبع بالطاقة التخيلية، تتحوّل إلى وسيط دلالي يُثبّت ما يُصطلح عليه بالدالّ المرآوي، في تمايزه عن الدالّ العرضي. غير أن هذا المسار لا ينغلق داخل الخيال وحده، بل يظل مفتوحًا على انتقال لاحق نحو النظام الرمزي، حيث تتحقق الدلالة عبر شبكة الفوارق والعلاقات التي تنظم الدوالّ. ومن هنا تنشأ الإشكالية النظرية المتصلة بتحديد العنصر المؤسِّس لبناء الأنا، أهو الصورة المتخيَّلة أم البنية الدلالية، خصوصًا في التحولات التي تطرأ على تشكّل الذات عبر مراحلها المختلفة.

الهوامش:

(1) ينظر، غياث المرزوق، الدال، موقع معابر، http://alturl.com/5jysq

(2) التجلي الأنوي والفردي: يشير إلى مستوى الوعي الداخلي للذات، أي كيف يظهر المعنى أو الخبرة في الوعي الشخصي للفاعل التأويلي، بما يشمل إحساسه الذاتي، إدراكه الداخلي، وارتباطه الفريد بالخبرة الرمزية للنص. هذا التجلي مرتبط بالذات كفرد، وبكيفية تشكيلها لمعانيها الخاصة بناءً على وعيها الفردي.

التجلي اللبيدي: يشير إلى البعد النفسي اللاواعي أو شبه الواعي للخبرة، أي ما هو مشفّر في الذهن على مستوى الرغبات، المخاوف، الذكريات، والصور النفسية التي لم تتجسد بعد في وعي صريح، لكنها تؤثر في إدراك المعنى وتجلياته الرمزية.

حركة دائمة من البث والتحول: تعني أن العلاقة بين هذين المستويين (الأنوي والفردي، واللبيدي) ليست ثابتة أو جامدة، بل في حالة مستمرة من التفاعل، حيث تُبثّ المعاني وتتحول مع كل تجربة قرائية، وكل لحظة تأمل أو استجابة وجدانية، ما يجعل النص والمعنى في حالة تدفق مستمر، متجدد، ويعيد تشكيل الواقع الرمزي والمعنوي في ذهن القارئ أو الفاعل التأويلي.

(3) هذه الدوالّ الثلاثة تمثل مستويات مختلفة من العلاقة بين العلامة والنص والوعي: المرآوي يعكس الذات، العرضي يظهر ضمن السياق، والتيهاوي يبقى مفتوحًا ومتجددًا عبر التأويل. وهو الدالّ المتذبذب أو "المُتَيِّهُ"، الذي لا يستقر على معنى محدد، بل يظل مفتوحًا للتأويل والتجربة المستمرة.

(4) ينظر، ج. هيو سلفرمان، نصيات – بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ص 119.

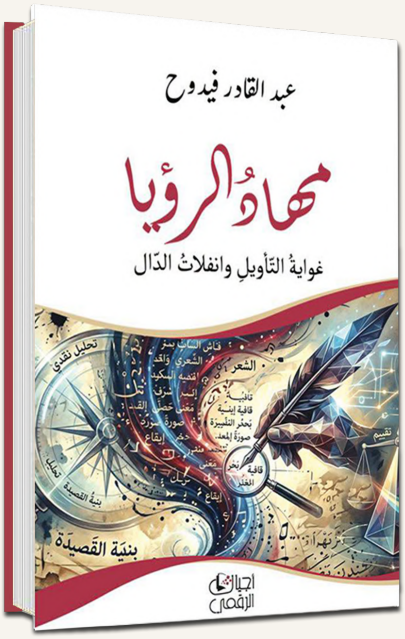
* أي الدور الذي تمارسه اللغة أو النص في فرض السلطة، سواء على المستوى الثقافي، الاجتماعي، أو النفسي، أي قدرتها على تنظيم السلوك، تشكيل المعايير، وإملاء المعاني المقبولة على المتلقي. هذه الوظيفة لا تتعلق بنقل المعلومات فقط، بل بإنتاج المعنى وإعادة تشكيله، بل بكيفية سيطرة الخطاب على إدراك القارئ أو المستمع، والتحكم في طريقة تفسيره للمعنى.

(5) ينظر، جون بودريار، المصطنع والاصطناع، ترجمة، جوزيف عبدالله، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2008، ص47، ينظر أيضاً، عبدالقادر فيدوح، الخطاب الواصف ومؤولاته، ص 53، 54

(6) ينظر، غياث المرزوق، الدَّمْج التماهي، الرابط،

https://2u.pw/GFn8mr

للكاتب:



دراسات و قراءات



د. سمر جورج الديّوب
- سوريا -

الإقامة بين المعاني:
قراءة في "تقاسيم على وتر التاو"

"بعض النصوص لا تقود القارئ إلى معنى بعينه،
بقدر ما تعلّمه الإقامة بين المعاني الممكنة."

مدخل: النقد الكُموميّ والمعنى المؤجّل:

ينطلق مشروع النقد الكُموميّ[1] من محاولة إعادة النظر في بعض المسلّمات التي حكمت التفكير النقديّ زمناً طويلاً، وفي مقدّمتها النظر إلى المعنى بوصفه مركزاً ثابتاً، يستقرّ داخل النصّ، وينتظر من يكشف عنه. فكثيراً ما تكشف التجارب الأدبيّة الكبرى أنّ المعنى يتحرّك بين احتمالات متعدّدة، وتتغيّر ملامحه بتغيّر العلاقات التي تنشأ بين النصّ، والقارئ، والسياق من غير أن يتجلّى في صورة نهائيّة واحدة.

ومن هنا سعى النقد الكُموميّ إلى دراسة البنية العميقة لتشكّل المعنى، مستفيداً من بعض المفاهيم الإبستمولوجيّة التي كشفتها فيزياء الكَمّ في فهم الظواهر المركّبة. ولا يتعلق الأمر بنقل قوانين الفيزياء إلى الأدب نقلاً مباشراً، بل باستلهام نماذج معرفيّة، تساعد على التفكير في طبيعة الدلالة حين تكون احتماليّة، ومتعدّدة الإمكانات، وقابلة للتعيُّن بطرائق مختلفة.

وفي ضوء ذلك يُنظر إلى النصّ بوصفه فضاءً من الإمكانات الدلاليّة المتجاورة. أما القارئ فيغدو طرفاً فاعلاً في تشكّل الدلالة، وتعيّنها. ومن ثم يغدو المعنى حدثاً علائقيّاً، يتولّد من شبكة التفاعلات التي تربط النصّ بقرّائه، وسياقات تلقّيه المختلفة.



ومن المفاهيم التي يقترحها هذا المنظور مفهوم "الإمكانات الدلاليّة المؤجّلة"، ويقصد به تلك النصوص التي لا تتّجه إلى ترجيح معنى واحد بصورة مباشرة، إذ تُبقي عدداً من المسارات التأويليّة مفتوحاً زمناً أطول داخل فعل القراءة. فبدلاً من أن تتحدّد الدلالة سريعاً في مركز واحد، يظلّ النصّ معلّقاً بين احتمالات متعدّدة، ويغدو التأجيل نفسه جزءاً من آليّة إنتاج المعنى.

ويستند هذا المنظور إلى عدد من المفاهيم المركزيّة، من أبرزها: التراكب الدلاليّ، والاحتمال التأويليّ، والتشابك الدلاليّ، وانهيار الإمكانات. وهي مفاهيم لا تُنقل من فيزياء الكم نقلاً حرفياً، فيُستفاد منها بوصفها نماذج معرفيّة تساعد على فهم طبيعة المعنى حين يكون متعدّد الإمكانات، ومتغيّراً بتغير شروط القراءة.

ومن بين الظواهر التي يلفت إليها النقد الكُموميّ ما يمكن تسميته "المعنى المؤجل"؛ أي الحالة التي لا يتّجه فيها النصّ إلى ترجيح دلالة واحدة بصورة مباشرة، إذ يُبقي عدداً من المسارات التأويليّة مفتوحاً زمناً أطول داخل فعل القراءة. فبدلاً من أن ينهار المعنى سريعاً إلى مركز دلاليّ واحد، يظلّ متحرّكاً بين احتمالات متجاورة، ويصبح التأجيل نفسه جزءاً من استراتيجيّة إنتاج الدلالة.

وتبدو مجموعة "تقاسيم على وتر التاو[2]" للشاعرين ياسر، وبسام سعيد دحي من النصوص التي تسمح بتتبّع هذا النمط من تشكّل المعنى. فلا تكتفي بتجاور المرجعيّات الصوفيّة، والفلسفيّة المختلفة، وتبني -بدلاً من ذلك- فضاءً شعريّاً، يقوم على تأجيل الحسم بين الأضداد، وتعليق الدلالة بين عدد من الآفاق التأويليّة الممكنة. ومن هنا تحاول هذه القراءة استكشاف الكيفيّة التي يتحوّل بها هذا التأجيل إلى مبدأ منظّم لبنية المجموعة، ومسارها الدلاليّ.

وبناء على ما سبق سننطلق من فرضيّة مفادها أنّ مجموعة "على وتر التاو" تبني مشروعها الشعريّ على تأجيل تعيّن المعنى، وإبقاء الإمكانات الدلاليّة في حالة تراكب مستمرّ. فتتّجه النصوص إلى توسيع أفق التأويل، وتتجاور المعاني الممكنة من غير أن يلغي أحدها الآخر.





الأخوان دحي، ياسر وبسّام

وتتجلّى هذه البنية منذ التكوين العام للمجموعة؛ إذ تنتظم في ثلاثة فضاءات رمزيّة متجاورة: النفّري، والحلّاج، والتاو. وهي فضاءات تنتمي إلى مرجعيّات ثقافيّة، وروحيّة مختلفة، لكنّها تتقاطع في البحث عن وحدة كامنة خلف التعدّد، وعن معرفة تتجاوز حدود اللغة المباشرة؛ ولذلك يظهر المعنى فيها بوصفه حركة مستمرّة بين الإمكان، والتعيّن.

ومن هذا المنظور يمكن النظر إلى المجموعة بوصفها أنموذجاً لما يمكن تسميته "الانهيار المؤجّل للإمكانات الدلاليّة"، وهو مفهوم يقترحه النقد الكُموميّ للدلالة على النصوص التي تُبقي عدداً من المسارات التأويليّة مفتوحاً زمناً أطول داخل فعل القراءة. فتبدو كلّ شذرة في المجموعة كأنّها تؤجّل لحظة الحسم، وتُبقي القارئ داخل مقام من الاحتمالات المتجاورة، التي لا تتعيّن إلا جزئيّاً، وربّما لا تتعيّن بصورة نهائيّة على الإطلاق.

ولا تكتفي مجموعة "تقاسيم على وتر التاو" باستدعاء ثلاثة عوالم رمزيّة متباعدة ظاهريّاً: النفّري، والحلاج، والتاو؛ إذ تجعلها تتجاور داخل بنية واحدة، فيغدو القارئ أمام شبكة من الإمكانات الدلاليّة المتقاطعة، التي يصعب ردّها إلى مركز تأويليّ واحد. فتتداخل هذه العوالم جميعاً داخل فضاء شعريّ، يجعل المعنى معلّقاً بين مسارات متعدّدة للفهم.

العتبة البصريّة وهندسة التأجيل: من رأس الليـل إلى الدائـرة:

يعمل غلاف المجموعة بوصفه عتبة تأويليّة، تؤسّس منذ اللحظة الأولى لمنطق القراءة الذي ستبنى عليه المجموعة بأكملها. فيجد القارئ نفسه أمام منظومة رمزيّة مركّبة، تؤجّل الحسم بين عدد من المرجعيّات الثقافيّة، والروحيّة.

ويتوسط الغلافَ رمز الين واليانغ، أحد أشهر الرموز المرتبطة بفلسفة التاو، والدالّ على وحدة الأضداد، وتوازنها داخل نظام كونيّ واحد. غير أنّ هذا الرمز لا يظهر في صورته التقليديّة الخالصة؛ إذ يحتلّ مركزَه راقصٌ صوفيّ في هيئة درويش يدور حول نفسه. وهنا تتولّد أولى طبقات المعنى؛ فالدرويش لا يقف خارج الدائرة، إنّه يتحرّك داخلها، كما أنّ الدائرة تتحوّل إلى الفضاء الذي تتجلّى داخله حركتها. ومن ثمّ لا يعود واضحاً ما إذا كان الراقص الصوفيّ يتحرك داخل أفق التاو، أو أنّ التاو ذاته قد اتخذ هيئة دوران صوفيّ. وبهذا تُعلَّق الدلالة بين مرجعيّتين مختلفتين من غير أن تُحسم لصالح إحداهما.

ويتعزّز هذا الأثر من البنية الخطيّة للعنوان. فقد كُتبت كلمة "تقاسيم" بخط عربيّ واضح يحيل إلى الفضاء الثقافيّ العربـيّ، والصوفيّ الذي تنتمـي إليه المجموعـة، في حين جاءت عبارة "على وتر التاو" بخطّ يوحي بالكتابات الشرقيّة القديمة، فتتجاور في العنوان ذاته علامتان بصريّتان، تنتميان إلى أفقين ثقافيّين مختلفين. غير أنّ هذا التجاور يخلق منطقة تماسّ، تتداخل فيها العلامات، وتتبادل دلالاتها؛ فيصبح العنوان نفسه مساحة لعبور المعنى بين الشرق العربيّ، والشرق الآسيويّ.

ومن هنا، يبدو الغلاف نصّاً بصريّاً قائماً في ذاته، يعلن منذ البداية أنّ المجموعة لا تنتمي إلى مركز ثقافيّ واحد، ولا تستند إلى مرجعيّة مغلقة، إنّها تقوم على حوار مستمرّ بين أنساق رمزيّة متعدّدة؛ ولذلك لا يقدّم الغلاف هُويّة جاهزة للديوان بقدر ما يؤجّل تحديد هذه الهوية، ويترك القارئ معلّقاً بين احتمالات مختلفة للفهم.

وتتعمّق هذه البنية أكثر عند الانتقال إلى هندسة الأقسام الداخليّة للمجموعة. فيحمل القسم الأول عنوان "رأس الليـل"، والقسم الثاني عنوان "رأس النهـار"، ثمّ يأتي القسم الثالث بعنوان "على وتر التاو". وينهض هذا الترتيب على حركة رمزيّة متدرّجة، تنتقل من قطب إلى قطب، ثمّ تتجاوز القطبين معاً. فيحيل "رأس الليل" إلى ذروة العتمة، و"رأس النهار" إلى ذروة الضوء، في حين يأتي التاو بوصفه أفقاً يتجاوز هذا التقابل، ويعيد تنظيمه داخل دائرة من التوازن، والحركة المستمرّة.

وبذلك تقدّم المجموعة ثنائيّة الليل والنهار بوصفها مرحلة في مسار أوسع من ثنائيّة حدّية، ينتهي إلى تجاوز منطق الضديّة نفسه. فيمثّل الانتقال من النفّري إلى الحلاج، ثمّ إلى التاو انتقالاً بين أسماء، أو مرجعيات من جهة، ويكشف عن حركة دلاليّة تبدأ من الحجاب، وتعبر الكشف، لتصل إلى أفق الوحدة الكامنة خلف التعدّد من جهة أخرى.

ومن منظور النقد الكُموميّ يمكن النظر إلى هذه العتبة البصريّة بوصفها المثال الأول لما يمكن تسميته "الانهيار المؤجّل للإمكانات الدلاليّة". فيفتح الغلاف أمام القارئ شبكة من الاحتمالات التأويليّة المتجاورة، ويؤجّل لحظة ترجيح أحدها. ومن ثمّ، يبدأ فعل القراءة من العتبة ذاتها، حيث تتشكّل الحالة الأولى من التراكب الدلاليّ التي ستواصل نصوص المجموعة تطويرها، وتعميقها في الأقسام اللاحقة.

رأس الليل: من العتمة إلى استواء الأضداد:

إذا كانت العتبة البصريّة للمجموعة قد أعلنت منذ البداية عن تداخل المرجعيّات، وتأجيل الحسم بين الأضداد، فإنّ القسم الأول "رأس الليل" يمثّل الدخول الفعليّ إلى هذا العالم التأويليّ. فيُقدَّم الليل -هنا- بوصفه زمناً طبيعيّاً، وحالة معرفيّة، وروحيّة تتكثّف فيها الأسئلة، وتتعطّل فيها الحدود الواضحة بين الأشياء. ومن ثمّ يبدو اختيار النفّري مرجعاً لهذا القسم منسجماً مع طبيعة تجربته القائمة على الوقفة، والحيرة، ومجاوزة المعنى المباشر.

ويتعزّز هذا الأفق من البنية البصريّة للقسم نفسه؛ إذ تأتي الصفحات بلون أسود، بينما تظهر الكتابة باللون الأبيض، فتنعكس العلاقة المألوفة بين الصفحة، والكلمة. ولا تبدو هذه المفارقة اختياراً طباعيّاً عابراً، وتتحوّل إلى

علامة دلاليّة، تجعل المعنى ينبثق من العتمة، بدلاً من أن يُكتب فوقها. وهكذا يصبح السواد جزءاً من عمليّة إنتاج الدلالة، لا مجرد خلفية لها، وكأنّ النصوص تنبثق من منطقة تقع بين الحضور والغياب، أو بين الكشف والحجاب، وهي المنطقة نفسها التي ستتحرّك فيها تجربة النفّري الشعرية.

تكشف هذه الشذرة عن إحدى البنى المركزيّة التي يقوم عليها قسم "رأس الليل"، وهي إعادة تنظيم العلاقة بين الأضداد داخل أفق يتجاوز منطق التقابل التقليديّ. فيسعى النصّ إلى كشف الوحدة الكامنة خلف القطبين، من غير ترجيح أحدهما على الآخر، وهو ما يتجلى في العبارة الختامية: "بداية الحب استواء الأضداد". ويحيل الاستواء هنا إلى تجاوز التضاد ضمن مستوى أعمق من الإدراك، بحيث يغدو كلّ طرف طريقاً إلى الطرف الآخر، لا ضدّاً[3] له.

ويتعزّز هذا التصوّر من سلسلة من العلاقات المفارقة التي يبنيها النصّ؛ إذ يتحقّق القرب عبر التخفّف من مركزيّة الذات: "اذهب عنك تجاورني"، لا عبر الحركة المباشرة نحو الآخر. فيغدو اللقاء ممكناً خارج علاقات التفاضل، والتمييز. أمّا الذروة فتتجلّى في قوله: "اذهب عنك تجدني بي"، حين يقود الخروج من الأنا إلى اكتشاف الذات في مستوى أعمق من الوعي. وهكذا يعيد النصّ تشكيل العلاقة بين البعد والقرب، والحضور والغياب، والذات والآخر، داخل بنية تجعل الأضداد متجاورة، لا متصارعة، وتحوّل التخلّي عن التمركز حول الذات إلى شرطٍ للرؤية، واللقاء معاً.

ويلفتنا استعمال لفظة "هشيم" في قوله: "أنت هشيم كلّ شيء". فلا تقدّم العبارةُ الذاتَ بوصفها جزءاً من العالم، أو بوصفها الكلّ الذي يحتويه، إنّها تضعها في منطقة دلاليّة أكثر التباساً. فالهشيم هو ما يتبقّى بعد تفتّت الصورة المكتملة، وهو ما ينتشر في الأشياء من غير أن يحتفظ بحدودها الأولى. ومن ثمّ تُبنى العلاقة هنا على تجاوز ثنائيّة الفرد والعالم؛ إذ تغدو الذات أثراً ممتدّاً في الموجودات، لا كياناً منفصلاً عنها.

ومن هذا المنظور، يغدو التفتّت طريقاً إلى نوع آخر من الحضور. فحين تتلاشى الحدود الصلبة بين الذات والعالم ينكشف مستوى أعمق من الاتصال، يقوم على التداخل، والانتشار، لا الامتلاك، أو التماثل. وهكذا تقترب العبارة من الرؤية التي تسعى شذرات "رأس الليل" إلى بنائها، حين تتحدّد الهويّة عبر انخراطها في شبكة من العلاقات، فتجعلها حاضرة في الأشياء بقدر ما تكون الأشياء حاضرة فيها.

ولا تنفصل البنية الدلاليّة للنصّ عن بنيته البصريّة؛ إذ تبرز الكلمات البيضاء وسط صفحة سوداء كاملة، فالبياض حدث بصريّ يولد من قلب العتمة، لا خلفيّة للمعنى. وتتحوّل الكلمة إلى ومضة تظهر داخل فضاء واسع من السواد، وكأنّ الدلالة نفسها تنبثق من منطقة تقع بين الحضور والغياب، أو بين الكشف والحجاب. وبذلك تتكامل العلامة البصريّة مع العلامة اللغويّة في إنتاج رؤية تجعل المعنى حركة انكشاف تدريجيّ، لا معطى جاهزاً.

ومن منظور النقد الكُموميّ، يمكن النظر إلى هذه الشذرة بوصفها أحد أوضح تجلّيات ما نطلق عليه "الانهيار المؤجّل للإمكانات الدلاليّة". فيبقي النصّ العلاقة بين الأضداد في حالة من التوازن، والتجاور المستمرّ من غير أن يحسم العلاقة بينها، أو يسمح بانتصار أحدها على الآخر. ولذلك لا ينهار المعنى إلى دلالة نهائيّة واحدة،

وقـالَ لـي:
أنتَ هشيمُ كلِّ شيءٍ، فاضرِمْ النّار عليكَ كي ترَانِي.
كي تـأتِي إلـيَّ،
"اذهبْ عَنكْ".

"اذهبْ عنكَ"
تُجـــاوِزنِي.

"اذهبْ عنكَ"
تـجـدْني بي.

مَنْ رَأى الحبَّ في كـلِّ شيءٍ
فقـد رأى،
ومَـنْ رأى فـقـد رَآنِـي.

بدايةُ الحبِّ، استواءُ الأضدَاد.

ويظلّ متحرّكاً بين عدد من الإمكانات التأويليّة التي يؤجّل النصّ حسمها، فاتحاً المقام أمام القارئ للمشاركة في إنتاجها. وهكذا يصبح "استواء الأضداد" موضوع الشذرة، والمبدأ الذي ينظّم حركتها الدلاليّة العميقة.

يتعيّن على ما سبق أنّ الانهيار المؤجّل للإمكانات الدلاليّة هو بقاء المعنى في حالة توازن بين أقطاب متقابلة، من غير أن يسمح النصّ بانهياره النهائيّ إلى أحدها.

تمثّل هذه الشذرة انتقالاً من توصيف استواء الأضداد إلى مساءلة الوسيط الذي تنتظم عبره هذه الأضداد؛ أي اللغة ذاتها. فإذا كان النص السابق قد انتهى إلى أنّ "بداية الحب استواء الأضداد"، فإنّ هذا النصّ يتّجه إلى الحرف بوصفه الحيّز الذي تتشكّل فيه الحدود، والتعيُّنات. غير أنّ النصّ يقدّم الحرف بوصفه "غرق كل شيء"، و"هاوية كل شيء". فالحرف هنا فضاء قد يستغرق الوعي في ظواهر الأشياء وأسمائها، حتى يحجب ما يتجاوزها.

ثمّ قال:

سترَاني إذا خرجتَ عن الحـرف.

الحَــرفُ غــرقُ كـلِّ شَــيء.
هاوِيةُ كلِّ شيءٍ
والحــرفُ
فجُّ
إبليسٍ
وحجُّه.

الحــرفُ هاويــةٌ،
إنْ التفتَّ إليه أو إلتفتَّ إلى ما فيـه.
الحــرفُ هاويــة.

اخــرُجْ من الحــرفِ، اخــرُجْ من العِبــارةِ،
وإذا خرجتَ منهما حينها سيخاطبُكَ الشَّجرُ
وسيخاطبكَ الحَجر.

الحرفُ حَرفٌ، وكل الذي أشارَ إليه،
حَــرفْ.
الخُروجُ من الحَرفِ خروجٌ من الضِّديةِ
ومن عالَمِ الأضدَاد.

ومن ثمّ يغدو التحذير من الحرف تحذيراً من الاكتفاء بالعبارة، لا من اللغة في ذاتها. ولهذا تتكرّر الدعوة: "اخرج من الحرف، اخرج من العبارة"، بوصفها دعوة إلى تجاوز مستوى التسمية نحو أفق أوسع من الإدراك. فتكمن المشكلة في الوقوف عند الحرف، لا في وجوده، وفي تحويله إلى نهاية للمعنى بدلاً من أن يكون معبراً إليه. وهكذا يربط النص بين الحرف واللبس؛ لأنّ اللغة، حين تُعامل بوصفها حقيقة مكتفية في ذاتها، قد تتحوّل من أداة كشف إلى حجاب.

ومن هذا المنظور، يغدو الخروج من الحرف تجاوزاً لسلطة اللغة حين تدّعي الإحاطة بما يتجاوزها. فكما انتهت الشذرة السابقة إلى تعليق التقابلات بين الأضداد، تنتهي هذه الشذرة إلى تعليق الثقة المطلقة بالعبارة نفسها، والبحث عمّا يقع وراءها.

وتتجلّى هذه الرؤية في دعوة النصّ إلى تجاوز الحرف والعبارة معاً، إذ يستعيد الإنسان عندئذ صلته المباشرة بالعالـم، فـ "يخاطبـه الشجـر، ويخاطبـه الحجـر". وهكذا ينتقل التواصل من مستوى العلامات إلى مستوى الوجود ذاته. ومن هذا المنظور يغدو استواء الأضداد أثراً للخروج من البنية الإدراكيّة التي أنتجتها هذه الأضداد.

ومن منظور النقد الكُموميّ، تمثّل هذه الشذرة مرحلة أكثر تقدّماً من الانهيار المؤجّل للإمكانات الدلاليّة. ففي النصّ السابق ظلّ المعنى معلّقاً بين الأضداد من دون حسم، أما هنا فإنّ النصّ يذهب إلى ما هو أبعد، إذ يشكّك في الحدود التي تجعل هذه الأضداد ممكنة أصلاً. ولذلك يؤجّل الحسم بين المعاني من جهة، وبين الفئات، والتصنيفات التي تُبنى عليها عملية الفهم نفسها من جهة ثانية.

تمثّل هذه الشذرة الذروة الفكريّة لقسم "رأس الليل"، إذ تنتقل من نقد الحرف بوصفـه أداة لإنتاج الضديّـة إلى نقد البنية المعرفيّة التي تمنح الحرف سلطته. فلا يضع النصّ الحجاب خارج الإنسان، إنّه يكتشفه في أكثر أدواته التصاقاً به؛ في نفسه، وعلمه، وأسمائه. ومن ثمّ يغدو الحجاب فائضاً من التعيّن، لا نقصاً في المعرفة. فكلما ازدادت الذات التصاقـاً بأسمائها وتعريفاتهـا، ازداد ابتعادهـا عن الأفـق الذي يسعى النصّ إلى بلوغـه.

ثمّ قال:

لا تخــرُجْ إلا إليَّ
ولا تـدخـلْ إلا إليّ.

وقالَ لي:

إذا جاءَ عقلُكَ فاصرِفْه ولا تدعْه يجولُ،
هـكـــذا تتقدمُ بي.
هــكـــذا امــضِ
تكُنْ منّي وأنا مِنك.

نَـفسُـــكَ،
عِـلـمُـــكَ،
أسمـاؤكَ

كلُّها حجابكَ،
أنتَ حُجبٌ لا تُحصَى،
"أنتَ"، حجابٌ كثير.

ومن منظور النقد الكُموميّ، تمثّل هذه الشذرة مرحلة أعمق من الانهيار المؤجّل للإمكانات الدلاليّة. فإذا كان النصّ الأوّل قد علّق المعنى بين الأضداد، وكان الثاني قد شكّك في الحروف التي تنتج تلك الأضداد، فإن هذا النصّ يذهب إلى مساءلة العقل نفسه بوصفه منتجاً للتصنيفات، والتعيينات. وهكذا لا يقتصر تأجيل الحسم على مستوى الدلالة، فيمتدّ إلى مستوى الأطر المعرفيّة التي تُنتج الدلالة ذاتها. ومن هنا نرى أن رأس الليل تفكيك لشروط اليقين.

وإذا كان "رأس الليل" قد عمل على تفكيك الثنائيّات التي تنظّم إدراك العالم، وكشف هشاشة الحدود الفاصلة بين الأضداد، فإنّ "رأس النهار" يدفع هذه الحركة إلى مدى أبعد. فبعد أن تصبح الحدود قابلة للاختراق، يغدو الوجود نفسه في حالة تحوّل دائم، وتفقد الأشياء يقينها الصلب؛ لتدخل في شبكة من التبدّلات المتواصلة. ومن هنا لا ينتقل النص من الليل إلى النهار بوصفهما زمنين متعاقبين، بل بوصفهما مرحلتين في مسار دلاليّ واحد؛ يبدأ بتجاوز الأضداد، وينتهي إلى الكشف عن سيولة الكينونة نفسها.

رأس النهار: من سيولة الوجود إلى تعدّد الكينونة:

قال:

على صهوةِ الماء، كان معراجي،
نحو السماء.
كنْ كالماء، دون عُقَدٍ، فالشكُّ ماءٌ،
والشكُّ بعضُ طين.
اليقينُ رقصةٌ في الماءِ، وغناءٌ في الطين[4].

إذا كان قسم "رأس الليل" قد انشغل بتفكيك الحرف، والعقل، والأسماء بوصفها حجباً تحول بين الإنسان والحقيقة، فإنّ قسم "رأس النهار" ينتقل إلى مستوى آخر من التجربة، فيضحي البحث منصبّاً على اختبار حركة الوجود نفسها في حالاتها المتحوّلة، لا على إزالة الحجب. ولهذا يحتلّ الماء موقعاً مركزيّاً في هذا القسم، بوصفه رمزاً للتغيّر، والعبور، والتشكّل المستمرّ.

يتجلى ذلك في قوله:

"على صهوة الماء كان معراجي،
نحو السماء."

ويتعمّق هذا التصوّر حين يربط النصّ بين الماء والطين والشكّ في شبكة دلاليّة واحدة، فيقول:

"كن كالماء، دون عُقَدٍ،
فالشكّ ماء،
والشكّ بعض طين."

فلا يُقدَّم الشكّ هنا بوصفه ضدّاً لليقين، أو بوصفه مرحلة ينبغي تجاوزها، هو جزء من المادة التي يتكوّن منها الوعي نفسه. فالماء، والطين عنصران متداخلان في عمليّة تشكّل واحدة، الأمر الذي يعلّق الحدود الصارمة بين الصفاء والكثافة، وبين الروحيّ والماديّ.

ويزداد هذا المعنى وضوحاً في قوله:

"اليقين رقصة في الماء،
وغناء في الطين."

فالرقص والغناء صورتان للحركة والتجدّد، لا للثبات والانغلاق. ومن ثمّ يغدو اليقين تجربة حيّة، تنشأ من

التفاعل المستمرّ بين مستويات الوجود المختلفة. ولهذا يقدّم النصّ الشكّ واليقين بوصفهما لحظتين داخل مسار واحد من الكشف.

ويتجلّى هذا المنظور أيضاً في قوله:

"الألم بالعين ستراه شوكة،
وبالرؤية ستراه مقعداً جميلاً
تحت ظلّ وردة تفتّحت.
بالعين ستراه اثنين،
وبالرؤية ستراه واحداً
وفي كلّ أين[5]."

فلا يصيب التحوّل موضوع الإدراك بقدر ما يصيب طريقة النظر إليه. إذ تنتقل التجربة من مستوى الانقسام إلى مستوى الوحدة، ومن ظاهر الألم إلى أفق أوسع من المعنى. وهكذا يُبنى اليقين على إعادة إدراك موقع النقص، أو المعاناة داخل الكلّ.

ومن هنا تكتسب العبارة:

"مازجاً ماء هذا الطين ببحر هذا الوحل، سماء اليقين[6]"

قيمتها الدلاليّة؛ إذ لا تُفتح سماء اليقين بالابتعاد عن الوحل والطين، بل من خلال مزجهما، واستيعابهما داخل رؤية أكثر اتساعاً. فتتحقّق التجربة الروحيّة بالنفاذ إلى أعماق العالم، حيث تتحوّل الأضداد من عناصر متصارعة إلى مكوّنات متفاعلة داخل وحدة أرحب.

ويواصل الشاعران هذه الرؤية في شذرة أخرى أكثر تكثيفاً، حين يتأمّلان الإنسان:

"عجباً لهذا الإنسان!
تارة ذرة،
تارة قطرة،
تارة محيطاً،
تارة صخرة"[7].

فلا يُقدَّم الإنسان بوصفه ماهيّة ثابتة أو صورة نهائيّة، إنّه كائن يتجلّى في حالات متعدّدة، ومتجاورة. فهو ذرّة وقطرة ومحيط وصخرة، من غير أن تلغي إحدى هذه الصور الأخرى. وهكذا يفتح النصّ الهويّة الإنسانيّة على طيف من الإمكانات الوجوديّة التي تتبدّل تبعاً لزاوية النظر، ومستوى الإدراك.

واللافت أنّ هذه الرؤية تندرج ضمن مسار دلاليّ، بدأ في شذرات سابقة من "رأس الليل". فإذا كانت الذات قد ظهرت هناك في صورة "هشيم كلّ شيء"، بما تحمله العبارة من دلالات التفتّت، وتجاوز الحدود الصلبة للهوية، فإنّها تظهر هنا في سلسلة من التحوّلات المتتابعة التي تمنع استقرارها في تعريف واحد. وبذلك تتضافر الشذرتان في تقويض التصوّر الجوهريّ للذات، وتقديمها بوصفها بنية مفتوحة على التحوّل والتعدّد، لا كياناً مغلقاً ومكتفياً في ذاته.

ومن منظور النقد الكُموميّ، تمثل شذرات "رأس النهار" مرحلة جديدة في مسار الانهيار المؤجّل للإمكانات الدلاليّة. فإذا كان "رأس الليل" قد كشف عن ضرورة تجاوز الحرف، والعقل بوصفهما منتجين للحدود، والتصنيفات، فإن "رأس النهار" ينتقل إلى تصوير الوجود نفسه بوصفه ميداناً من التحوّلات المستمرة. فلا يستقرّ الإنسان في صورة واحدة، ولا يستقرّ اليقين في تعريف نهائيّ، ويظلّ المعنى متحرّكاً بين إمكانات متعدّدة، تتجاور من غير أن تنهار إلى دلالة واحدة حاسمة. ومن هنا يغدو هذا القسم جسراً طبيعيّاً بين عالم النفّري القائم على تجاوز الضديّة، وعالم التاو الذي سيقود هذه الرؤية إلى أقصى تجلياتها في الدائرة، والحرف، والنقطة.

وبذلك لا يغدو التأجيل نقصاً في اكتمال الدلالة، إنّه أحد الشروط الجماليّة، والمعرفيّة التي تتيح للنصّ أن يظلّ قابلاً للقراءة من جديد.

من رأس الليل إلى وتر التاو:

يمثل قسم "على وتر التاو" الذروة الفكريّة، والجماليّة في المجموعة؛ إذ ينتقل الشاعر من مساءلة الحرف، والعقل في "رأس الليل"، ومن سيولة الماء، وتحوّلات الوجود في "رأس النهار"، إلى البحث عن الأصل الذي تنبثق منه الأشياء جميعاً. ومن اللافت أنّ الشذرات لا تُعنوَن هنا بكلمات، أو عبارات دالة، بل بحروف، ومقاطع صوتيّة مقتضبة: "أ"، و"ب"، و"يز"، وكأنّ النصّ يعود باللغة إلى لحظتها الأولى قبل اكتمال التسمية. وينسجم هذا الاختيار مع المسار التأويليّ الذي يقترحه القسم؛ إذ لا ينطلق من المعاني الجاهزة، بل من الجذور التي تتولّد منها المعاني ذاتها.

في شذرة "أ" يتحوّل الألف من حرف أبجديّ إلى مبدأ وجوديّ جامع؛ فهو "أول الحروف وجماعها"، و"روح الحروف ونفسها". ويُقدَّم بوصفه الأصل الكامن خلف التعدد، متجاوزاً كونه علامة لغويّة، أو وحدة عدديّة؛ ولذلك تتكرّر في النصّ صيغ تؤكّد أنّ الكثرة تنبثق من الوحدة، ولا تلغيها: "تعددت الحروف والألف واحد"، و"كل الحروف ألف". وهنا لا يعود الحرف أداة للتفريق كما ظهر في "رأس الليل"، فيصبح أثراً من آثار الوحدة الأولى. وكأنّ الشاعرين يعيدان بناء العلاقة بين الواحد والمتعدّد، فيظهر التعدّد تجلياً للوحدة، لا ضدّاً لها.

أ

الألفُ أوّلُ الحروفِ وجِماعُها.
روحُ الحروفِ ونَفَسُها.
رئةُ كلِّ حرفٍ
وحبلُ كلِّ صَوتْ.

يخرجُ الألِفُ من رئةِ كلِّ حرفٍ،
يدخلُ كلُّ حرفٍ في رئةِ كلِّ ألف.

تعدَّدَت الحروفُ والألفُ واحد.
تعدَّدَ الألِفُ والحرفُ واحد.

الباءُ كله ألِف، الحاءُ كله ألف.
كلُّ الحروفِ ألِف. وحدَهُ الألِفُ ألِف.
تعدَّدَت الحروفُ والألِفُ واحد.

هو الصُورُ والنَّايُ
معا.
يخرجُ كلُّ حرفٍ متكئًا
عليه.

الألِفُ فراغُ الحروفِ وفجواتُها،
نايُها وصورُها.

الألفُ روحُ الحروفِ ونَفَسُها،
روحُ الحروفِ وأنفاسُها.

وتتطوّر هذه الرؤية في شذرة "ب"، فينتقل النصّ من استواء الأضداد إلى تأمّل العلاقة بين الوحدة، والتعدّد. فتبني الشذرة سلّماً وجوديّاً، تتوالد فيه المراتب بعضها من بعض. فيحيل العدد إلى الواحد، والواحد إلى الفراغ، والحرف إلى الألف. ومن ثمّ يظهر التعدّد بوصفه تجلّياً من تجلّيات الأصل، لا قطيعة معه.

ويكتسب هذا المعنى كثافة خاصّة في قوله:

"نُفخ فيه ألف،
هذا باء تشكّل.
نُفخ فيه ألف،
هذا حاء تشكّل."

ب

يتّكِئُ كلُّ عددٍ على الواحد.
يتّكِئُ الواحدُ على الفراغ.

الفراغُ هو الصَّوت.
الصوتُ ألف.

نُفخَ فيه ألف، هذا باءٌ تشكَّل.
نُفخَ فيه ألف، هذا حاءٌ تشكل.
نُفخَ فيه ألِف، هذا حرفٌ تشكَّل.

الواحدُ في كلِّ عدد.

يتكئُ كلُّ حرفٍ على الألِف،
يتكئُ الألِفُ على الفراغ.

للفراغِ صوتٌ، صوته ألف.
للألِفِ صوتٌ يتكئُ على الفراغ.

فرّقتنا الحروفُ،
يجمعُنا الفراغ.

الألِفُ، الفراغُ متكئٌ على ذاتِه،
متكئٌ على الفراغ.

فيقدّم الاختلاف بين الحروف بوصفه تنوّعاً في تشكّل أصل واحد. فيظلّ حاضراً في الحروف على هيئة إمكان مولّد للتعدّد. وهكذا يغدو الاختلاف نفسه وجهاً من وجوه الوحدة، لا ضدّاً لها.

وتبلغ هذه الرؤية ذروتها في العبارة:

"فرّقتنا الحروف،

يجمعنا الفراغ."

فيظهر الفراغ بوصفه المقام الذي تنبثق منه الأشكال قبل أن تتعيّن في صورها المختلفة. وإذا كانت الحروف تمثّل عالم التمايز والتشكّل، فإنّ الفراغ يمثّل الأفق الذي يسبق هذه التعيُّنات، ويحتويها في آن. ومن ثمّ لا يكون الجمع إلغاءً للاختلاف، كما لا يكون الاختلاف نفياً للوحدة، بل يغدو الطرفان لحظتين متكاملتين داخل حركة واحدة، يتولّد فيها المتعدّد من الواحد، ويظلّ مشدوداً إليه.

ومن هنا تتقاطع عبارة"فرقتنا الحروف، يجمعنا الفراغ" مع أفق النفّري الذي يسعى إلى تجاوز العبارة نحو ما يتوارى خلفها، ومع تجربة الحلاج التي تبحث عن الوحدة الكامنة وراء الكثرة، كما تتجاوب مع رؤية التاو التي ترى أنّ الأصل الواحد يسبق ظهور الأضداد جميعاً. ولذلك يبدو الفراغ -هنا- أفقاً أوسع من كلّ معنى متعين، ومقاماً تتجاور فيه الإمكانات قبل أن تتوزّعها اللغة إلى أسماء، وصور متفرّقة.

أما شذرة "يز" فتبلغ بهذا المسار ذروته التأمّليّة. فمنذ العنوان يختار الشاعران مقطعاً صوتيّاً غامضاً، لا يحيل إلى معنى مباشر، وكأنّ العنوان ذاته يقاوم الانغلاق الدلاليّ. ثمّ يبدأ النصّ بإقامة شبكة من العلاقات بين المعرفة، والعقل، والكلام، والجسد، والذرة، قبل أن يصل إلى عبارته المركزيّة: "العقل كلمة، والجسد ذرة". وهنا لا يعود العقل ضدّ الجسد، أو الكلمة ضدّ المادة، يضحي كلّ منهما وجهاً من وجوه الوجود. وتتجلّى ذروة هذا التصوّر في: "عجباً لهذه الذرة تسعني وتسع المجرة". فتحيل الذرة -هنا- إلى حجم فيزيائيّ صغير، وتتحوّل إلى صورة للوحدة الكامنة التي تحتوي الفرد، والكون معاً. ومن ثمّ تبقى الدلالة معلقة بين مستويات متعدّدة للفهم؛ فالذرة جسد وكون، جزء وكل، نقطة ومجرة في آن.

يز

المعرفةُ، قدرتُكَ على الكلامِ،
الكلامُ، قدرةُ المعرفةِ فيك.

المعرفةُ عقلٌ، والعقلُ معرفةٌ،
حلمٌ واختيار.
الجسدُ تجربةٌ واختبارٌ،
أنهارٌ في أنهار.

يوجدُ الجسدُ في الذّرة،
ويوجدُ العقلُ في الكلمة.

العقلُ كلمةٌ
والجسدُ ذرة.

عجبًا لهذه الذَّرة تسعُني
وتسعُ المجرة.

للعقلِ ذراعان، ذراعُ الخطأُ وذراعُ الصّواب.
وهناك شراعٌ، شراعُ الما بَيْن بَيْن.
شراعُ الاحتمالِ، احتمالُ اللاخطأ
واحتمالُ اللاصواب.

للعقل ذراعان، ذراعان في الكلماتِ فحسب
وهذا كلُّ ما في الأمر.

خُطايَ تتبعُني
مُذ حَبوْتُ.
ينتهي إليَّ الضوءُ،
يرتقي إليَّ الصوتُ.

ويزداد هذا الأفق اتّساعاً في العبارة اللافتة: "شراع الاحتمال، احتمال اللا خطأ، واحتمال اللا صواب". فينفتح النصّ على الاحتمالات الممكنة، ويفتح المقام لما يتجاوزها أيضاً، رافضاً أن يستقرّ المعنى في صورة نهائيّة. ومن هنا يمكن النظر إلى هذا القسم بوصفه التعبير الأكثر اكتمالاً عن مفهوم "الانهيار المؤجّل للإمكانات الدلاليّة"؛ إذ لا تتجه الدلالة إلى الحسم، فتظلّ متحرّكة بين الوحدة والكثرة، والحرف والفراغ، والذرّة والمجرّة، والاحتمال واحتمال اللا احتمال.

وبذلك يكتمل المسار الذي بدأته المجموعة منذ عتبتها البصريّة. ففي "رأس الليل" سعى الشاعران إلى تجاوز الضديّة، وفي "رأس النهار" اختبرا سيولة الوجود وتحولاته، أما في "التاو" فقد عادا إلى الأصل الذي تنبثق منه الأضداد، والتحولات معاً. ومن ثمّ يظهر هذا القسم خاتمة لمجموعة شعريّة، وعودة إلى نقطة البدء الأولى، حيث تتجاور الوحدة والتعدّد داخل أفق واحد، وتظلّ الإمكانات الدلاليّة مفتوحة على اتساعها، من غير أن تنهار إلى معنى نهائيّ مغلق.

ولا تدّعي هذه القراءة أنّها استنفدت إمكانات التأويل في مجموعة تقاسيم على وتر التاو، أو أنّها ألغت إمكان القراءات الأخرى الممكنة للنصّ. غير أنّ ما أتاحه منظور النقد الكُموميّ هو الكشف عن بنية دلاليّة عميقة تنتظم العمل بأكمله، وتتجاوز حدود الشذرات المنفردة. فقد بيّنت القراءة أنّ الانتقال من "رأس الليل" إلى "رأس النهار" ثمّ إلى "التاو" يكشف عن مسار متدرّج لتأجيل التعيّن الدلاليّ؛ يبدأ بتفكيك الضديّة، ويمرّ بسيولة التحوّل، لينتهي إلى أفق تتجاور فيه الوحدة والكثرة، والحرف والفراغ، والذرة والمجرة.

ومن هنا لم يُقرأ النصّ بوصفه حاملاً معنى صوفيّاً، أو فلسفيّاً جاهزاً، فقد ركّزت القراءة على النصّ بوصفه ميداناً لحركة الإمكانات الدلاليّة نفسها. ولعلّ أبرز ما كشفت عنه هذه القراءة هو أنّ العمل قد يؤجّل اختيار معنى بعينه، وقد يؤجّل أحياناً الحدود التي تُنتج المعاني ذاتها، وهو ما سمح بصياغة مفهوم "الانهيار المؤجّل للإمكانات الدلاليّة، بوصفه أحد المفاهيم التطبيقيّة الممكنة في النقد الكُموميّ.

وبذلك لا يغدو التأجيل نقصاً في اكتمال الدلالة، إنّه أحد الشروط الجماليّة، والمعرفيّة التي تتيح للنص أن يظلّ قابلاً للقراءة من جديد.

الهوامش:

(1) في ميدان تعريف المشروع البحثي: النقد الكُموميّ وركائزه ينظر: سمر جورج الديوب، نحو نقد كُموميّ: من التماثل إلى التعيّن في تأويل النص الأدبيّ، مقاربة معرفيّة تنظيريّة، مجلة الإيسيسكو للغة العربيّة، المجلد الثالث، العدد الأول، يونيو، 2026.

(2) ياسر وبسام سعيد الدحي: 2025، على وتر التاو- تقاسيم عربية، ط1، مجموعة بيت الحكمة للصناعات الثقافية، القاهرة.

(3) في دراستنا الإيقاع الثنائي الضدي بحثنا في الركائز الفلسفيّة للمصطلح، وفي حضوره في مستويات الحياة كلّها، وفرّقنا بين التضاد، والتناقض. ينظر: الباب الأول، الفصل الأوّل.

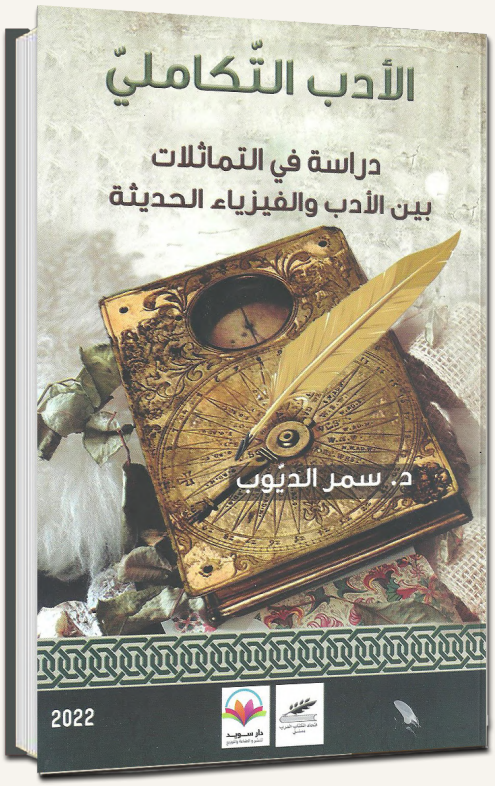
(4) تقاسيم على وتر التاو، ص63.

(5) المصدر السابق، ص63.

(6) المصدر السابق، ص75

(7) المصدر السابق، ص75.

للكاتبة:



دراسات و قراءات



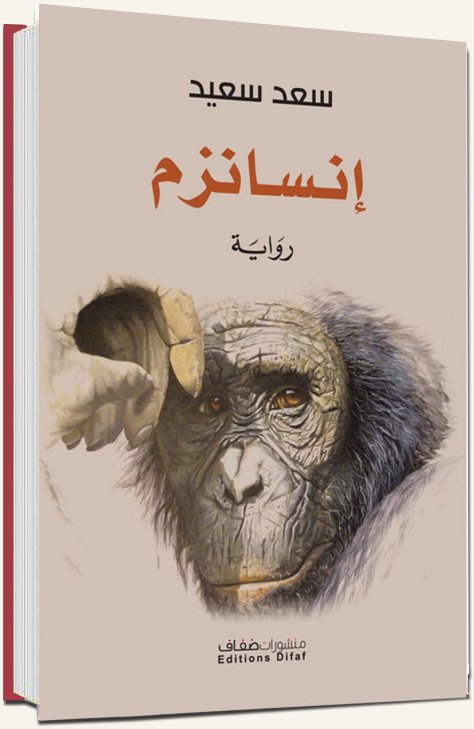
د. سمير الخليل
- العراق-

توظيف الخيال العلمي والتأطير الغرائبي في رواية (إنسانزم)*

يوظّف الروائي (سعد سعيد) تمثّلات الخيال العلمي وافتراضاته في تأسيس بنيته السردية، وبتأطير غرائبي للتعبير عن دلالات وتوجهات الكشف عن كثير من الحقائق والوقائع المرتبطة بالواقع الإنساني المحتدم، وتتحوّل روايته الموسومة بـ(إنسانزم) إلى مدوّنة للكشف عن الإنسان وأزماته وعن الإنسانية في تماهيها وجدلها مع المنطق البدائي، ويكشف لنا في روايته عن مفارقة الواقع الإنساني من خلال فرضيّة علميّة تجمع بين الخيال العلمي والتمثّل الفانتازي لتكون وسيلة للكشف والاكتشاف والرصد.

يحيل العنوان (انسانزم) إلى المعطيات والإشارات التي تركّز على معنى الإنسانية، والتعمّق في كشف جوهرها، وبذلك فإنَّ الرواية توظّف المعطى العلمي (التجريبي) في النسق السردي من أجل التوصّل إلى الثيمات والمضامين التي تمركزت حول الخطاب السردي عموماً، وتقديم المفارقة الإنسانية من خلال تجربة علميّة تُجرى لقرد، ومحاولة جعله يقترب من أن يكون إنساناً، يمارس كلّ نشاط البشر وطقوسهم وأهوائهم وسلوكهم ، من تفكير وتصرّف وعواطف وأحلام وأفكار، وما يحدث من مفارقات وتأزّم وتناقضات من خلال تحويل القرد إلى إنسان يفكر ويكتب، ويتصرّف وكيف سيتم التحكم بغرائزه الحيوانية، وقد استحال إلى كائن آخر، وتلك هي الثيمة الإنسانية التي تعبّر عنها الفرضية العلميّة التي تحولت إلى مفارقة كبيرة وجادة في التصادم والتعالق بين الأنسنة والحيونة بين الغريزة المنفلتة والعقل.

ولعل العمق الدلالي في هذه الرواية يتجلى في الفقد والتعجب والحيرة التي انتابت القرد (تيمو) وهو يشعر بالاغتراب في المجتمع البشري، وينتقد ويستغرب من كثير من السلوك والظواهر البشرية التي لا وجود لها في عالم القرود والحيوانات عموماً واكتشف أن المجتمع الإنساني ينطوي على أنانية ووحشية غريبة ومتأصّلة؛ وهناك مساحات من الاختلال والزيف، ولم يستطع القرد أن ينسجم مع المجتمع البشري، وهو في وضع متأرجح بين أن يكون إنساناً أو يعود إلى أصله وحقيقته كقرد.



ولم يكن هذا المحمول الفلسفي والعلمي هو الظاهرة الأحادية في البنية السردية فكان من المحتّم أن يوظّف الروائي كثيراً من الظواهر الفنيّة والمضامين الفكريّة والواقعية لكي يجعل الخطاب السردي قائماً على التوازن وجمالية توظيف العناصر والمكوّنات والإحالات والأفكار التي سنتطرق إليها إجمالاً بالتحليل والتفكيك والتأشير.

ولا بدّ من توصيف أو مقاربة تعريفية بالمتن الحكائي الذي ارتكزت عليه الرواية فهي تبدأ بظاهرة على مستوى التّنسيق السردي بوجود المصادفة التي تقود إلى المغامرة الكلية حيث يذهب الشخصية المحورية في الرواية الدكتور (علي المؤمن) الأستاذ في الجامعة إلى حديقة الحيوان في الزوراء مصطحباً زوجته (رويدة) وولديه لقضاء يوم من المتعة بعيداً عن التدريس والتجارب والدراسة العلمية، أي أن الظاهرة الأولى في السرد قد ارتكزت على تصوير حدث واقعي يومي عابر ثم يتطور الأمر حين يتحول إلى فضاء الخيال العلمي والغرائبية والمفارقة، يقول الراوي العليم: "لو كان د. علي المؤمن يدرك هذا لما استجاب لرغبة ولديه الصغيرين ورافقهما إلى حديقة الحيوانات في الزوراء كان ليجنب نفسه المرور بكلّ المواقف الصعبة التي مرَّ بها نتيجة ما حدث في ذلك اليوم" (الرواية: 7).



سعد سعيد

فتلك الزيارة أو المصادفة تمثل الحدث الواقعي الذي بدأت به الرواية ثم ينحرف السرد والمتن الحكائي إلى أجواء الفانتازيا، وتجارب الخيال العلمي التي تبدأ بتعلق الدكتور (علي المؤمن) بالقرد الذي شاهده في الحديقة وقرّر أن يرتبط به ويزوره يومياً ليعلّمه نظام الإشارات والإيماءات، وخلق لغة مشتركة بينهما كتمهيد لجعله أنموذجاً لتجربة علمية غريبة بتحويله إلى شبه إنسان: "أعدّ خطة كاملة لتعليم صديقه الإشارات، أقنع حراس الحديقة بأن يسمحوا له بتجاوز السياج لكي يكون أقرب ما يمكن من قرده العزيز، وقد تعامل الحراس معه بأريحيّة وتفهّم، لأنّ طلبه لم يكن بلا مقابل طبعاً، وهكذا بدأ زوار حديقة حيوانات متنزّه الزوراء يرون في بعض الأيام ذلك الرجل الذي تعوّد الجلوس على الأرض أمام قفص الشمبانزي وهو يؤشر بيديه للقرد عبر القضبان الحديديّة، فيرد عليه القرد بإشارات وحركات كتلميذ مطيع.." (الرواية: 12).

ولعل التطور الدراماتيكي في الرواية هو الذي يشكل زاوية الانحراف والانتقال من الواقعي إلى الفانتازي، والشروع بالتجربة العلمية الغريبة بتحويل الشمبانزي إلى إنسان، ويتواصل الدكتور (علي المؤمن) عبر الانترنت مع أحد علماء الفسيولوجيا في إحدى الجامعات الأميركية ويدعى (مارك) الذي يستجيب لتجربة الطبيب العراقي، ويقرر التعاون معه لإجراء هذه المغامرة وتحقيق الفرضيّة العلميّة، إذ يبدأ التواصل بينهما بشكل مكثّف ويومي يتبادلان الأفكار ووجهات النظر للبدء بالتجربة.

يستعين (علي المؤمن) بوساطة أحد النّواب لأخذ القرد وحضانته إذ يضعه في مؤسسته ليكون تحت نظره وتحت تجربته، ويمكن الاستدلال على رمزية الاسم (علي المؤمن) وإيمانه بعقله وعلمه وذاته بالعلم عبر تحدّي الواقع والاستمرار في صنع تجربة علمية تحمل كثيراً من المعاني والكشوفات من أجل تجسيد المضمر والمترسب في سلوك الإنسان والحيوان معاً، ومديات المفارقة حين يتم نقل القرد إلى المجتمع البشري، وما سيحدثه له من أزمات أو عدم انسجام وغرابة.

إنَّ هذا التداخل بين ثنائية الإنسان والحيوان يعكس ثنائية متناظرة هي ثنائية العقل والغريزة، والمنطق واللاّمنطق، والرغبة والواقع والحلم والكابوس، وغيرها من الثنائيات المتضادّة، وصراعها الذي يمثّل بؤرة كشف واكشاف ورصد للواقع والإنسان والكشف عن المسكوت عنه والمضمر والباطني الذي لا يستطيع الإنسان في خضم حياته أن يكتشف هذه المظاهر، ولكن كائناً غريباً يتأرجح بين الأنسنة والحيونة مثل القرد (تيمو) أن يكتشف أن المجتمع الإنساني يقوم على كثير من مظاهر الاختلال والزيف والتوحش، وهذا ما يصرّح به القرد بعد تعلّم النطق والكلام.

ولعلّ من أبلغ دلالات هذا التداخل هو الشعور الاغترابي الذي ينتاب القرد بعد أن خرج من مجتمع القرود إلى مجتمع لبشر، ووجد كثيراً من الشوائب والنفاق في المجتمع

البشري، وظلّ في وضع قلق وهش وهجين بين العالمين، إذ يرى عالمه أنظف وأرقى من عالم البشر، فخروج أي كائن من عالمه إلى عالم آخر جديد عليه بكل التفاصيل فإنَّ ذلك يسبب ارتكاساً وتبعثراً وضياعاً في كينونته وصفاته وهويته، وهذا ما حدث للقرد (تيمو) حين استحال إلى كائن آخر يعاني في غمرة التجارب العلمية وهي غمرة تحولاته الجديدة وفي خضم تحوّله إلى أنموذج أو حقل تجارب للبشر ولمصالحهم وأهدافهم وغاياتهم الغريبة عن حياته وعالمه لاسيما الكذب والنفاق والوحشية، ويأتي الحدث الدراماتيكي الآخر من أميركا وتحديداً من صديقه العالم (مارك) بأنّه وجد من يموّل هذا المشروع الغريب وشرح لصديقه وشريكه بالتجربة (د. علي المؤمن) ما يأتي: "أن صديقاً له ملياردير أمريكي أُصيب بالسرطان مؤخراً وعرف أن أيامه على هذه الأرض أصبحت معدودة اقترح حين سمع منه صدفة عن المشروع أن يموله من أمواله الخاصة، مادت الأرض بـ(د.علي) حين سمع هذا.." (الرواية: 21).

وكان اسم المتبرع أو الملياردير هو (تيموثي وايتساید)، وتبدأ التجربة في أخطر مراحلها وقد عيّن (علي المؤمن) الموظفين الذين يرعون القرد ويقومون بمتابعته باستخدام المراقبة والحاسوب والتغذية، وعيّن موظفة تدعى (رؤى) للإشراف ومتابعة شؤون التجربة في المؤسسة.

وبدأ القرد وسط هذه الأجواء يتغير بشكل غريب، ويكتسب مهارات البشر من النطق والكلام واللّغة وتعلّم الإشارات حتى وصل إلى مرحلة استخدام الحاسوب ومتابعة الانترنت، ودخل في جدل ونقاش طويل مع (علي المؤمن) و(رؤى) و(مؤيد) مسؤول التغذية، والدكتور (جميل) مستشار المؤسسة، وتتصاعد وتيرة هذه التجربة الفسيولوجية في استنساخ القرد (تيمو) وزرع رقائق في دماغه لضمان التحويل النوعي، وتنجح بشكل غريب كلّ تفاصيل التجربة التحويلية، ويبدأ القرد يطالب بالطعام والجنس، وكل ما يحتاجه البشر، إذ بدأ يطالب بحقوقه ويناقش من حوله في أدق التفاصيل، ومن الظواهر الفنية التي ارتكزت عليها الرواية هي هيمنة النسق الحواري، ووجود الحوار كبنية موازية تماماً للسرد والوصف فهناك الحوار العلمي التجريبي بين (علي المؤمن) وبين الأمريكي (مارك)، وهناك الحوار بين القرد (تيمو) و(علي المؤمن) أيضاً في أمور وتفاصيل عميقة ودالة، ونظراً لحاجة (تيمو) ينصح (مارك) بتزويجه من شمبانـزي أنثـى لكن هذا الزواج يفشـل فشـلاً ذريعـاً، إذ يتحوّل إلى عراك وعنف، وتكمن جمالية المعنى،

إنَّ (تيمو) لم يعد قرداً كما كان ولم يصبح إنساناً تاماً وتلك هي محنته ومحنة التجربة، حتى أنَّ (مؤيد) مسؤول التغذية يفكّر بجلب مومس للقرد لقضاء حاجته الإيروسية، وبذلك تتصاعد مشكلات وأزمة (تيمو) على مستوى تكوينه وهويته وأهوائه المتداخلة والغريبة، ولكن أصحاب التجربة لن يتوقفوا عن الاستمرار بها بكلّ ما فيها من متاعب وعوائق، وظواهر سلبية، ومنها ما كان يعانيه (د. علي) من تحوّل علاقته مع زوجته إلى علاقة توتّر وبرود ورفض لهذا العمل الذي يقوم به الزوج، وشعر أن التجربة سلبته وجوده واهتمامه بعائلته، ممّا ولّد مشكلة تنذر بالخطر.

وبدأ (د. علي المؤمن) يعاني مع (تيمو) الذي يحاصره بالأسئلة والحاجات والنقاش ونجتزئ هذا المقطع الحواري الدال بينهما لاستجلاء وظيفة الحوار الدرامي في البنية السردية والكشف عن نمط التصادم بين (تيمو) و(علي) حول الابتعاد عن الزوجة:

" – ماذا يا تيمو ؟

فرد تيمو قائلاً:

– كلّما حاولت أن أفهمكم أنتم البشر تزيدوني حيرة،

فضحك د. علي وقال:

– لا، الأمر ليس بهذا السوء، فقط أنت بحاجة إلى المزيد من الوقت لتفهم .

– قل لي.. حين يخطأ واحد منكم، فما المطلوب منه ليصحح خطأه ؟!

– أن يعتذر أولاً ...

– حسناً لم لا تعتذر وتنهي الخلاف .

– ولكني لم اخطأ .

– فلتعتذر هي.

– ولا هي اخطأت .

– فمن المخطئ .. أنا .. ؟!

كاد د. علي أن يقول بلا وعي (نعم) لولا أنه استدرك نفسه ابتسم وقال:

- يا صديقي، العلاقات الإنسانية أشد تعقيداً من أن تشرح بكلمات معدودات، فالإنسان مخلوق معقّد وعميق، وهنالك دوماً أكداس من المشاعر داخله تتلاعب بتصرفاته الظاهرة..

فصاح تيمو قائلاً:

- ما هذا يا دكتور؟.. أتريد أن تشرح لي أن تزيدني حيرة؟!" (الرواية:182 - 183).

وهناك حوار آخر يتضمن نقاشاً حاداً بينهما حول الجنس وطبيعته وحاجة الإنسان والحيوان له، ويتساءل تيمو حول شخصية المومس التي تثير اهتمامه ويستغرب من إعطائها المال:

"ما هي المومس..؟ إنها امرأة تبيع جسدها حتى تعيش قصدت أنهم يمارسون الجنس معها..

- الجنس..؟ ولِمَ قد يعطوها نقوداً لأجل ذلك.. ألا تريده هي!.

- تريده طبعاً ، ولكن ليس بهذه الطريقة!!.

- ومن الذي يمنعها؟.

- ليست مسألة منع ، قد تكون مضطرة.

سكت للحظات قبل أن يضيف:

- بل الحقيقة هي أنّها في غالبية الأحيان تكون مضطرة.. بسبب الفقر والعوز.

- يا لكم من مخلوقات عجيبة..!!

ضحك الدكتور علي مرّة أخرى وقال:

- ونحن أيضاً نراكم هكذا يا عزيزي.

- لكنّنا لا نبيع الجنس؟!

كاد د. علي أن يختنق هذه المرّة من شدّة الضحك وقال:

- ستقتلني يا هذا.." (الرواية: 67).

وللاستدلال على هيمنة الحوار الدرامي الدال وتوظيفه في أبنيته السردية حين نجده متواتراً وقائماً وحاضراً بين جميع الشخصيات ويتّخذ أشكالاً ودلالات وأنماطاً متعدّدة، فهناك الحوار العلمي التجريبي بين د. علي ومارك، وحوار فانتازي استفهامي بين تيمو (القرد) ود. علي، وهناك الحوار الواقعي الاجتماعي بين علي وزوجته والحوار العاطفي بين (علي) و(رؤى) الموظفة التي وقع القرد في غرامها، ونجتزئ هذا الحوار الواقعي بين علي وزوجته وقد اشتدّ الخلاف والبرود بينهما:

" - انظر إلى حالك .. تغيب عن البيت طوال الوقت. تعود متأخراً.. مهموماً.. مشغول البال.. ما الذي يحدث؟!

- ولكنك تعرفيني.. كان هذا حالي طوال الوقت منذ تزوجتيني.

- لا الأمر هذه المرة تخطّى كل الحدود.

كان يعرف زوجته جيداً ولذلك شعر فوراً أنّها تقصد شيئاً معيناً.. فقال بهدوء:

- هـا رويدة.. افصحي.. ما الذي يدور في بالك؟

فقالت على الفور وبلا تردّد:

- أتخونني يا علي؟!" (الرواية: 15).

وهناك ظاهرة فنية لها دلالات فكريّة حين تمضي أحداث الرواية ونكتشف فصولاً متداخلة مع فصول المتن الحكائي وهي تصف أحداث ووقائع الحرب البشعة وفيها إشارة إلى حرب (الثماني سنوات)، وما يكابد فيها البطل من أهوال وأحداث جسام، وعبر القتال والموت وعتمة السواتر ورائحة الملاجئ والرصاص والخوف من المجهول، إذ تضافر هذا التداخل وأصبحت فصول الرواية عبر سرد أحداث الحرب تشكل معادلاً تناظرياً وتبادلياً مع حكاية التجربة العلمية للدكتور (علي المؤمن) و(مارك) و(تيمو) وأفراد المؤسسة، وهناك فصول تتوغّل في سرد مجريات وبشاعة الحرب التي يرويها بطل الرواية.

وقد عمدت الرواية إلى توظيف تقنية أو أسلوب (البوليفونية) أو تعدّد الأصوات داخل السرد، حيث تم سرد أحداث الحرب بأسلوب السرد الذاتي وبصيغة ضمير المتكلّم (الأنا) لكي تكون فيوضات التعبير والوصف مؤطّرة بالنسق أو التعمق السايكولوجي في رسم بانوراما الرعب والتشظّي والتلاشي الذي تمثّله الحرب بكلّ قسوتها وقبحها، وبذلك تحولت الرواية إلى سرد ثنائي متناوب هما: سرد المتن الحكائي المرتبط بالتجربة العلمية وسرد مرتبط بالحرب ومفارقاتها الدامية، على وفق التوالي والتناظر (البوليفوني)، نلحظ الاختلاف والتباين في طبيعة السرد،

فالسرد في موضوعة التجربة العلمية وشخصياتها كان يقوم على السرد الموضوعي (السارد العليم) في حين أن السرد في موضوعة الحرب كان قائماً على (السرد الذاتي) بضمير المتكلّم عبر تيار الوعي والتداعي الحر.

ومن المؤكد أنّ توظيف وإدماج الفصول المرتبطة بالحرب ودمارها لم يكن إجراءً إقحامياً فائضاً بل إنّه يكتسب دلالة ضمنيّة تتناغم وتتماهى مع موضوعة التوحش (البشري) وإقامة التجارب القاسية، أي أن التجارب على الكائنات والحياة تتّسم دوماً بالبراغماتية والتوحش من دون الارتكاز على القيم الإنسانيّة الحقيقية، وأن القسوة أو الوحشية التي يمارسها الإنسان ضد نفسه وضد الكائنات الأخرى وضد الطبيعة هي واحدة في جوهرها وتوجّهاتها وقبحها، وعلى وفق هذا التحليل أو المقاربة يمكن فهم طبيعة توظيف الحرب في الرواية، وقد انتج المعنى نوعاً من الكشف والإدانة وتعرية الجانب السلبي من سلوك البشر وممارستهم لنوع من التوحش والعنف والقسوة التي أثارت حتى القرد (تيمو)، وهو يتساءل عن غرابة سلوك المجتمع البشري ووحشيته.

نجحت الرواية في التوظيف (البوليفوني) وقدّمت أكثر من صوت فيها، واكتسب هذا السرد المتباين والمتواتر لفصول الرواية مسحة من التعمّق بالمعنى والإشارة وتجسيد الشر، وتحوّل هذا التوظيف الفنيّ إلى انزياح دلالي وفكري لجعل السرد برمته وتبايناته وتحوّلاته يعبّر عن المضمون أو الرؤية الكليّة التي تجسّدها وتقدّمها الرواية على شكل توصيف وتنويعات لموضوعة الإنسانية وازماتها وتداخلاتها وما ينتج عنها من اختلال وتأرجح وارتكاس قيمي، ونجتزئ هذا المقطع السردي الذي يجسّد جموح وضراوة الحرب: "حين أنارت القذائف المكان وأنا في أعلى ذلك، الساتر العالي، جمد الدم في عروقي، كانت جموعاً هائلة، تحصدهم آلات الموت المنصبّة عليهم، فيتساقط بعضهم، ولكنهم يتزايدون، تثور عليهم الألغام الغاضبة لأنّهم وطؤوها، ولكنّهم أكثر من أن ينتقص عددهم، كانت جموعهم تردّد تلك العبارة المرعبة فيزداد هدير الأسلحة في ساترنا العالي الذي توهمنا أنه بالغ المناعة، لكنّهم كانوا يقتربون بسرعة..، أزّت الرصاصات وهدرت القنابل وتصاعدت جلبة الأصوات حتى فقدت الإحساس بها، كنت أؤدّي واجبي، بل كنت أقاتل دفاعاً عن حياتي" (الرواية: 80).

ونلحظ في الفصول التي أفردت لوصف الحرب كثيراً من الوقائع والحكايات التراجيدية التي تصوّر الموت والقتال، ووسط هذا الانسلاخ العدمي والتدمير العبثي نجد بطل الرواية يعيش ويتذكر تفاصيل الحب الذي انتابه حين عشق صديقة شقيقته، وزج هذه الحكاية القصيرة له دلالات على أن الحياة لن تنتهي والانسان وهو في غمرة الموت والرعب يحتاج إلى جرعة من الحب بوصفه أحد خصائص ودلالات الكائن الإنساني: "كانت حبيّ الأول، ولو تسنح لي الفرصة لأحبّ غيرها.. على وقع خمس الحياة التي كنت أعيشها، أصبح بيننا عهود سريعاً.. أصبح بيننا مواثيق.. لم تكن طموحة جداً، وكان يكفيها أن أشعرها بحبّي، وهو ما فعلته بجدارة، لأنني أحببتها بالفعل.. ولكن طبعاً هذا لم يكن من دون مشكلات، وذات مشكلة، وجدت نفسي في موقف محرج لم يضعني أحد فيه، بل أنا ورّطت نفسي كأي شاب نزق" (الرواية: 258).

وتتعرض الفتاة المعشوقة إلى خطبة رجل آخر وبعد ذلك تتعرض لحادثة تفقد حياتها، وتعانق الموت، على الرغم من أنَّ البطل كان مشغولاً بالحب ووقائع ولعة بها، وهو في خضم الحرب والموت وصوت الرصاص، وهدير المدافع فالحب يمكنه الانبثاق في أيةِ بيئة متصحرة كونه يمنح الإنسان طاقة أو إحساساً مضادّاً للموت هو الإحساس بالحياة والتشبّث بها، وهذه هي دلالة حكاية الحب وسط الحرب، لأنها تجسّد صراع الثنائيات المتناقضة ثنائية الموت والحياة، والبقاء والتلاشي والأمل واليأس، والضعف والقوّة.

إنَّ فصول الحرب وتعاشقها وتنافذها مع فصول الحكاية العلمية وفانتازيا التحويل أسهمت في وجود المتعة الجمالية والذهنية من خلال التنويع ووصف البيئة المتناقضة وتوافر عوالم متعدّدة توافر عليها أسلوب أو تقنية التنويع والتعدّد الصوتي، ويمكن النظر إلى الأحداث والوقائع من زوايا ووجهات نظر متعدّدة ومتباينة، وإنّ الحقيقة لا يمكن النظر إليها من بؤرة أو زاوية أحادية، إذ تحولت فصول الحرب كخلفية استرجاعية أو استعادية لأحداث التجربة العلمية، وتضافرت وقائع العالمين لانتاج الدلالات والإشارات والإحالات الضمنية التي عمّقت دلالة المضمون أو المعنى الكلي الذي تمركزت حوله الرواية إجمالاً.

ولعل من بين الظواهر التي انتجت المتعة الجمالية والفكرية في هذا العمل هي تلك المزاوجة بين السرد

والفيض الأدبي في اللغة والإشارات وبين المنحى العلمي والتجريبي والمتخيّل الافتراضي للأحداث وتأطيرها بنوع من التشويق والطرافة والمفارقة، وغرس الرغبة في التلقّي لمعرفة الأحداث ونهايتها، بعد أن صوّرت لنا الرواية كائناً يعاني نوعاً من التشظّي والانمساخ، فهل هو قرد ممسوخ أم إنسان ممسوخ؟! ذلك هو السؤال الذي يستقطب الاهتمام ويستدعي التفكير والتأمّل، وبذلك فإن الرواية استطاعت أن تثير كثيراً من الأسئلة وتتحدّث عن إشكالية وجودية في المجتمع الإنساني وتحليله ورصده من زاوية حادة، فضلاً عن إدانة الحرب لكونها تمثّل نزوعاً رثّاً ودموياً، وتمثّل الانعطافات المباغتة صفة للبناء الفنّي وتطور وتعقد الأحداث، وصراع الشخصيات القائم على صراع القيم المتناقضة والمتضادة، بالإضافة إلى أن الرواية خلقت صراعاً متبايناً بين بيئتين مختلفتين من خلال الحدث المركزي الذي يربط بين أميركا والعراق متمثّلاً بالعلاقة بين (د. علي) و(مارك) و(تيموثي) الميادير المموّل لمشروع التجربة الغريبة، وتصل الأحداث إلى التأزم حين يطلب مارك بنقل النموذج أو القرد (تيمو) إلى أميركا بحسب الشرط المبرم وبحسب رغبة الممول (تيموثي) ويقع (د.علي) في أزمة حقيقية، ويبدأ (مارك) بالإلحاح حتى أنّه يلوح بخطف القرد من قبل المخابرات بعد أن تصاعدت أخبار التجربة وأصبح الرأي العام يوجّه انتقاداته ومغالبته للكشف عن جوهر هذه التجربة وآثارها العلمية ونتائجها على المجتمع وآفاق المستقبل، فضلاً عن أن (مارك) يرى نقل (تيمو) إلى أميركا ففيها تتوفر الإمكانات لاستكمال التجربة بعد نجاحها في العراق ويدور الحوار بين (د. علي) و(مارك):

" – أعرف ما تقصد مارك.. ولكني سأرى ما يمكن فعله في العراق .

– فكر جيداً علي أرجوك.

– ماذا يا مارك ألم نتفق على هذا منذ البدء؟

– نعم أعرف ولكن هناك تعقيدات.

– تعقيدات؟! ماذا تقصد .

– الإعلام الأميركي بدأ يركّز على القضيّة .

– جيد .. وما الضرر ؟!

– لا يا علي.. الأمور بدأت تتعقّد كثيراً .

– كيف .. اشرح لي .

– الأمر أعقد ممّا يمكن أن يُشرح هنا.. ولكن على العموم يبدو أن منافساً لتيموثي عرف بطريقة ما علاقته بالأمر ولذلك بدأ يستخدم نفوذه لإثارة الموضوع في الصحافة..

– ولكنّنا لم نقترف جريمة لنخاف .

– لا يا صديقي هم بدأوا يطرحون الأمر وكأنه خيانة وطنية ويهددون بإيصال الأمر إلى الكونغرس .

– ولكن هذا جنون!!

– هكذا تجري الأمور في أميركا" (الرواية: 236).

وعلى وفق هذا الصراع يبدو الاختلاف جلياً بين البيئتين وتصاعد الخلاف بين (مارك) و(علي) و(تيموثي) وهم الثلاثة المسؤولون عن التجربة بالإضافة إلى وجود تعقيدات وأزمة الكائن الذي صنعوه، وأصبح من المحتّم التفكير بوجوده ومستقبله ووضع الشروط الوجودية لكي ينسجم مع المجتمع البشري من دون تهوّر أو اعتراض أو سوء فهم بسبب انشطاره بين عالمه القديم في أحد أقفاص حديقة الزوراء وبين الفضاء الذي وجد نفسه فيه، ولا يستطيع فهم ما يجري أو استيعاب ما يجري.. فالثقافة أو السلوك البشري أمر ممتد بعيداً في عمق الزمن، ويولد الإنسان ويكتسب العقل والعواطف والأهواء والميول عبر التجارب ومع مرور الزمن وتراكم الخبرة وأبعادها يصبح إنساناً.

ولا يمكن لأي إنسان أن يولد ويكتسب فجأة كلّ الصفات والطقوس والخصائص البشرية مرة واحدة وتأتي هذه الكينونة من الفراغ، وتلك هي محنة (تيمو) وانقسام ذاته وتشظّي وجوده واختراقاته وتهوّره في المجتمع، وهذا ما جسّدته حادثة تعلّقه بـ(رؤى) التي ترعاه ومحاصرتها لممارسة الجنس معها، إذ يهجم عليها ويمسكها وهو يظهر عورته لولا تدخل (علوان) حارس المؤسسة: "إذ اقتحم باب مكتبها اقتحاماً ليجمد كالتمثال ما إن رآهما.. كانت رؤى تحتمي بمكتبها الصغير وقد كسى وجهها إصفرار الموت، فيما كان (تيمو) واقفاً أمامها وقد أنزل سرواله وهو ممسك بقضيبه الأحمر المنتصب؟.. ما إن رأته رؤى حتى انحدرت دموعها الحبيسة وصاح هو فوراً:

– ما هذا الذي تفعله يا حيوان.

فقال تيمو بصوته الأجش المحايد:

– اكتشفت أخيراً أنني حيوان إذاً!

احرجته كلمات تيمو فقال:

- عيب هذا الذي تفعله

- وما هو العيب؟

- أن تحرج رؤى بإظهار هذا لها !

- ولمَ تحرج .. ألا تعرف أنه موجود عندي؟

التفت إلى رؤى فالفاها تبكي فقال:

- تعرف ولكن الأمور لا تجري هكذا عندنا

- لا يهمني كيف تجري عندكم أنا أريد أنثى"

(الرواية: 166-165).

هذا المشهد المثير والمعقّد يشير إلى إشكالية الكائن الجديد واضطراب غريزته وسلوكه وانشطار ذاته بين الحيونة الغرائزية، وبين الأنسنة القائمة على العقل والانضباط الغرائزي إلاّ في حالات قد تتماهى بعض البشر مع السلوك البدائي، وبهذا يفقد الإنسان المسحة أو الخصائص الإنسانية وهو بكل تأكيد انحراف واختلال لا يتفق مع مواضعات الموروث السلوكي الإنساني.

ومن الظواهر الفنية المؤطّرة بقصدية فكرية ما نجده في الرواية من جعل كل استهلال للفصول يقترن بمدخل فكري، يتناول ثيمة أو تصوّر أو زاوية للتأمّل وهو مدخل يمهّد للمتّصل السردي والانغمار في عوالمه وتحولاته بمعنى أنه يضع فكرة للتأمل والنقاش كمستهل ثم يتواصل مع المسار السردي للأحداث والشخصيّات، ونجتزئ هذا المقطع الاستهلالي لطبيعة هذا الاشتغال، على سبيل التوضيح واستجلاء هذه الظاهرة التي تعكس نوعاً من العلاقة بين السردي والمعرفي: "الفكرة، أية فكرة، لا يمكن أن تنتاب المرء إن لم تكن لها أسس في داخله فالأفكار لا توجه من فراغ، ولم يكن لـ(د.علي) أن يبادر إن لم يكن يمتلك أسساً لولادة الفكرة المجنونة التي من أجلها فعل كل ما استطاع فعله مع محبوبه (تيمو) ولذلك فحيث تداعت به أفكاره ذات يوم استطاع أن يحدّد الفكرة، البذرة التي ورطته بكل هذا.. علم اللسانيات هوسه القديم..!" (الرواية: 51).

ويمكن الاستدلال حتى على الاستهلال الأول للرواية وقد حمله طابع شرح الفكرة والتأمّل بها: "يؤمن الكثيرون بأننا نصنع أقدارنا، ولكن هذا ليس صحيحاً دائماً فكم من مرّة شاءت المصادفة المحضة أن تكون هي من يصنع الأقدار..؟!" (الرواية: 7).

وتبقى الأحداث تتصاعد وتتّجه نحو النهايات فقد قرّرت (رويدة) الزوجة أن تأخذ ولديها وتترك المنزل ليبقى (د. علي) في عزلة وحيرة لعدم فهمها عمله وتجربته الغريبة، ويُفاجأ أيضاً بأن الملياردير (تيموثي) قد تماثل للشفاء من مرض السرطان، وبدأ يطالب بتيمو لأنه المموّل الحقيقي للتجربة، وبعد جدل واحتدام يُفاجأ (د.علي) بوجود تيموثي في بغداد ليصطحب معه (تيمو) ويأخذه إلى أميركا لعرضه كنموذج على تجربة فريدة تخص عالم الحيوان، وعالم الإنسان، وأصيب (تيموثي) بالدهشة، "ثم تقدّم ليصافح القرد مدّ له يده بكل وقار وقد أخفت ملامحه القردية كل اثر لمشاعر قال تيموثي وقد بلغ به الجذل أقصاه للكنته الأميركية:

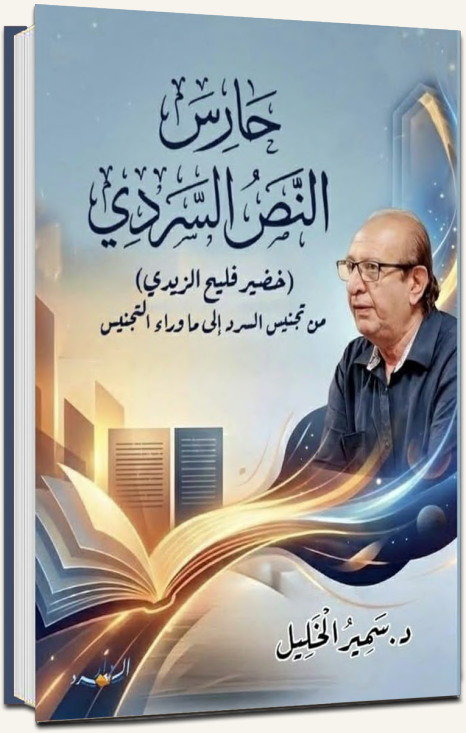
- تشرفت بلقائك سيد تيمو..؟!" (الرواية: 279).

ويعود (د. علي) إلى عالمه ويتصالح مع زوجته ويستعيد سكينته القديمة بعد هذه التجربة المثيرة، فرواية (إنسانزم) تجسّد المتخيل العلمي والإنساني والتجريبي، وتمزجه بالنسق السردي، وفي خضم هذا الاشتغال تناقش كثيراً من القيم وتثير كثيراً من الأسئلة وتدين الحروب والقبح والانمساخ، إنها إدانة لقبح الحياة بكلّ معانيها.

---

* رواية (إنسانزم) ، سعد سعيد، منشورات ضفاف، بيروت- لبنان، 2017.

للكاتب:



دراسات و قراءات

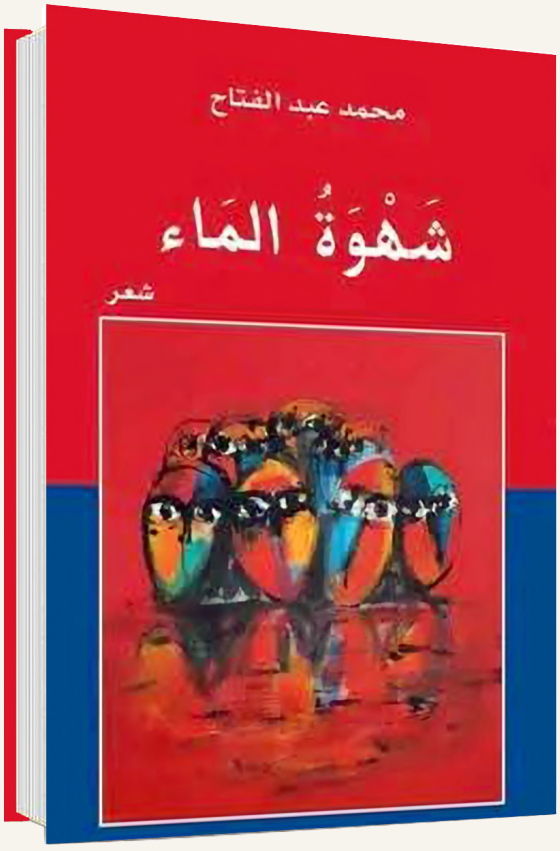


عزيـز العربـاوي
- المغـرب-

جماليـات اللغـة الشعريـة

في ديوان "شهوة الماء" للشاعر محمد عبدالفتاح

الشاعر المغربي محمد عبدالفتاح مجدّد في لغته متفوق على نفسه وعلى ذاته الشاعرة، بشكل يوحي بكونه شاعرًا ثائرًا من حيث اللغة والقضية والموضوع والأسلوب. فهو شاعر شاب يحاول تغيير النظرة التقزيمية للشعر، النظرة المتفوقة فكريًّا وأدبيًا وثقافيًا واجتماعيًا في مجتمعه وفق أفق مختلف للوعي الخاص بالواقع والحياة. إنه يكتب قصيدته الشعرية في ديوانه "شهوة الماء"، بذكائه الإبداعي وبثقافته المتنوعة، وبأكاديميته المتميزة إبداعًا وبحثًا.



تتجدد اللغة الشعرية في ديوانه "شهوة الماء"، وتتطور وفق الكثير من الأحوال والتغيرات الاجتماعية والثقافية السائدة. وفي هذا الإطار يقول الشاعر في المقدمة:"وحده الشعر ينبجس بصدق ليصور حالاتنا النفسية وانفعالاتنا أمام موضوعات، مثل: الحب والخيبة والغضب والسعادة... وحده الشعر نقرأ من خلاله تفاصيل الأمكنة وملامح الشخصيات، ونقول موقفنا الصريح من العالم والوجود، وتلك لعمري مسألة قد لا يتيحهـا جنس تعبيـري آخر من فنون القول ... وحدها القصيـدة تستفزنـا لتنصـت إلى دواخلنا لنصرخ عاليًا. وفي القلب زفرة، وفي الرأس فكرة، وفي الأفق قصيدة لم تكتب بعد"[1].

للشاعر في ديوانه رؤيا ثقافية وفكرية وأدبية حول العديد من القضايا الإنسانية والاجتماعية المعبرة عن مواقفه الفكرية والسياسية تجاهها، فنظرته إلى قضايا الإنسان في وطنه، وفي أوطان أخرى مظلومة في العالم،

هي نظرة شاعر مرهف الإحساس، قوي الموقف، سليم الرأي والشعور. إنه شاعر يكتب شعـره بأسلوب ثـوري لا يداخله الهوان أو الضعف والتخاذل. إنه يعشق الشعر، ويعبر به عن أحاسيسه وآماله وأحلامه، يقول الشاعر في قصيدة "تلكَ القصيدةُ":

لوْ أننَا...

اقْتفيْنا ظلّنا،

وسارَ بنَا الخطْوُ

إلى رُكْن قصيّ في مطعم شعْبيّ؛

يناسبُ شظَفَ جُيوبنَا

وأهْديتُك تلْكَ القصيدَةَ [2]...

تتشـكل القصيـدة الشـعرية عند محمد عبدالفتاح من لغة شعرية مفعمة بالمواقـف والمشـاعر والأفـكار المعـبرة عن قناعاته الثقافية والسياسية والفكرية. حيث إنها قصيدة تعلن عن حكايات متعددة عاشها الشاعر، ويعيشـها بشكل من الأشـكال، يعبر من خلالها عـن تأثـيرات الحيـاة ومتطلباتها وأحداثهـا ووقائعها. وتتأصـل لغـة القصائد وفق ثقافـة الشاعـر ومدى وعيـه بقدرتهـا على التأثير في قارئه وتحقيق أفق انتظاره.

وينتقي الشاعر لغته بشكل ذكي يمنحها جمالياتها الدلالية والأسلوبية والتعبيرية، حيث تنحو هذه اللغة نحو جمل شعرية قوية على مستوى الدلالة والتركيب. وتتجلى هذه الجماليات في جميع قصائد الديوان، كما هو الشأن في قصيدة "شهوة الماء":

إليْك يا لغةَ الجرَاح التي

شاخَتْ عن الطّوْق؛

فطوّقَتْني بمَاء العُذَيْب،

أنامُ جريحًا في لَيْل الصّبوَات...

قالَتْ: كُنْ أيّها الجسَدُ،

كُنْ ماردًا يَطيرُ إلَيّ،

يا ورْدتي القريبَةَ البعيدَةَ،

يا نشيدًا يُعرّشُ في دَمي،

كيْفَ آوي إلَيْك،

وبيْننَا ألْفُ حَاجزْ؟![3].



الشاعر
محمد عبدالفتاح

ينتصـر الشـاعر للحق، والفكرة، والقيم، والانتمـاء إلى الوطن والأمة؛ ينتصـر للفكرة، فكرة القوة في وجـه الغطرسة الداعية للقتل والإهانة. بـل ينتصر شـعريًّا لـكل قيمـة ثقافية وإنسـانية، حيث يتباهى بهذه القيمة كونهـا تعيد بنـاء الإنسـان والمجتمع والعالم. لأن البقـاء، في نظره، للأقوى قيميًّا وفكريًّا وإنسـانيًّا في إطار دعوة صريحـة لبناء الإنسـان العـادل المقاوم للظلم والاستبداد والظلام. فليس من الذكاء السـقوط بـين مخالب هـذا الظلـم والخوف منه ودفـن الـرؤوس في الرمـال.

قيم اللغة الجمالية:

يفتح الشاعر في ديوانه آفاقًا شعرية وفكرية تطلّ من أبوابها الدلالية العديد من الأفكار والآراء الغنية التي تساهم في تطوير معرفة القارئ وتوجيه رأيه من أجل الوقوف على الحقيقة. إن قصيدة محمد عبدالفتاح ترمز إلى الإنسان، وإلى حقيقته القيمية والمعرفية، التي تشغله في عالم مليء بالتفاهة والرداءة والظلم والاستبداد والطغيان. فهو يرافع في قضايا كثيرة، قضايا الإنسان المضطهد والمظلوم، قضايا المجتمع الهش والفقير، قضايا الإنسان البطل المقاوم في فلسطين وفي كل بقعة في العالم، المقاوم الذي يحاول إيقاف نزيف الإنسانية والقيم في العالم.

وتـبرز براعـة التصوير في قصيـدة الشـاعر، وحَبكه الكلمات والعبارات الشـعرية بقوة، فهو صاحب شـعور قوي وإحساس راقٍ، وثقافة ومعرفة واسعتيْن بالقضايا المجتمعية والإنسانية. يقول في قصيدة "شارعُ النخيل":

ورأيْتُ فيك المتَنبّي

في شَارع النّخيلْ...

يكابدُ منْ فرْط الصّبَابَة

والنُّحولْ،

وَا حرَّ قلْباهُ ممَّنْ قَلْبهُ شَبمُ

ومنْ بجسْمي وحَالي عنْدهُ سَقمُ...

ولي في الضّياء نَجْمةٌ أقْطفُها

إذَا اشْتدَّ علَى جُرْحي الهَمُّ والألَمُ...

وتسْألُني حبيبَتي ونَحْنُ نجْتازُ شارعَ النّخيلْ...

كيْف الأمْرُ بنَحْو مُدْهش

تتَرصَّعُ نخْلةٌ على نخْلَة

في شارع النخيلْ...

كيْفَ الأمْرُ

تتَسامَقُ نخْلةٌ على نخْلَة؛

على طُول الشَارع الطّويلْ؟![4].

ترتقي اللغة الشعرية في هذه القصيدة، وفي قصائد الديوان الأخرى، إلى مستويات دلالية وتركيبية يتحقق من خلالها المعنى. فاللغة هنا تستند إلى التناص وتعتمده كأداة لغوية ودلالية لحصول المعنى، حيث استدعاء شعر المتنبي الراقي والمبدع، قد منح القصيدة قوتها الإبداعية والدلالية. وتمثل اللغة في شعر محمد عبدالفتاح من هذا المنطلق قوة جمالية وفنية يصور من خلالها لحظات إنسانية ومواقف خاصة تجاه الذات والآخر، ومن خلالها يوقظ الشاعر عند القارئ ذلك الشعور المثير لشهية القراءة وتجلياتها المختلفة. حيث يقف الشاعر على الصور الجمالية للغته الشعرية مستندًا في ذلك على تصوير المشاعر والأفعال والأقوال والمواقف لتحقيق المعنى.

ويكشف الشاعر في قصائد الديوان من خلال اللغة الشعرية القوية على مستوى الخطاب والمعجم، حيث يصور تلك اللحظات الشعرية بكفاءة لغوية ودلالية يصل بها إلى تحقيق أفق انتظار القارئ منها. هذه اللغة الشعرية تبرز المناخات الجمالية في كل قصيدة وفق آفاق تركيبية وتشكيلية وفنية واضحة. وما يُلاحظ على هذه اللغة هو انسجامها الدلالي وتماسكها التركيبي وفق تفاعلات مختلفة ومنظمة ومنسقة. فهي لغة بعيدة كل البعد عن الرتابة والتقليد والمألوف شعريًّا كما هو الحال في العديد من أشعار المعاصرين، حيث تتجلى الرمزية بشكل واضح تتحقق من خلالها الشعرية، فإذا هي لغة انفعالية بامتياز، يقول في قصيدة "بعْلُ أوغَاريتْ":

الرّجلُ المعْتوهُ؛

الذي يهْزأُ بالرّيح

يَقفُ وحيدًا...

يمْلأُ صَدْرهُ بالهَواء،

ويَنْفجرُ في وجْه العَالَم...

أيُّها الظّافرُ بَعْلُ

تَشقُّ حُجبَ الغيُوم

يا راكبَ السّحَابْ،

تُرْسلُ صوْتكَ رعْدًا،

فترْتَجفُ الجبَالْ،

أيّها الظّافرُ بَعْلُ

منْكَ تَرْتعشُ

فرَائصُ الأعْداءْ![5].

تستحضر القصيدة عند الشاعر أسئلة الحياة والواقع والوجود الإنساني في إطار من الوعي بمدى استجابتها لآمال الشاعر وهواجسه وهمومه، وتحقيقًا لتطلعات القارئ وآفاق القراءة والتأويل لديه. إنها فضاء لاستحضار الذاتي والشعري والواقعي والإنساني من خلال قدرة الشاعر وكفاءته في إعادة إنتاج كل الأشكال التعبيرية والثقافية بوصفها مستويات دلالية ومعرفية تحقق الحضور الواعي

للشاعر على مستوى التعبير والتفكير والإبداع بكل أشكاله الجمالية والفنية والإيقاعية. إن قوة الإحساس لديه تخلق عوالم متعددة من الأفكار والمعارف والقيم المجتمعية السائدة، إضافة إلى ما يؤمن به من قيم إنسانية يدافع عنها بوضوح.

يمنح الشاعر قارئَهُ فرصًا متعددة للقراءة المتأنية والتأويل وإعادة إنتاج ما يقرأه من قصائده المبدعة، حيث يدعوه إلى فهم دلالات كل نص من خلال كشف اللحظات والمشاهد المساعدة على تدليل الصورة الشعرية المستخدمة ومكوناتها المختلفة. هذه الصور المرتبطة أساسًا بمواقفه ومشاعره وعلاقاته الاجتماعية والإنسانية تفسّر بوضوح مدى استغلالها المبتكر شعريًا، إنها تعكس وجهات نظره في الإنسان والواقع والحياة ورؤيته للعالم في تناغم واضح ومباشر مع مبادئه ومع القيم التي يؤمن بها، وفي إصرار أساسي على أن هذا العالم في أرقى تجلياته يحتاج إلى إعادة النظر إليه وتغيير الرؤية له في النهاية.

إن استراتيجية البوح الشعري عند الشاعر مرتبطة بتصارع الأفكار الواعية واللاواعية التي يكتبها في قصائده الشعرية، حيث تسيطر عليه بسبب ما يكنه من مشاعر وأحاسيس تجاه ذاته أولًا، وتجاه الآخر ثانيًا. إنه يعبر عن الذات الشاعرة بلغة تصوّر مستويات تفكيره في العالم والأشياء، حيث يكشف أسلوبه الشعري عن صور شعرية مبتكرة منفتحة على صيغ متعددة تدلّ على لغة تلفظية مباشرة ومجازية غير مباشرة في وقت واحد، كل هذا وفق نسيج لغوي يبرز كثافة اللغة الشخصية والفكرية والجمالية للشاعر نفسه.

وفي هذا الإطار يلجأ محمد عبدالفتاح إلى استخدام الصيغ الشعرية الرمزية والدلالية من أجل تجاوز المعنى المباشر للقصيدة وكلماتها نحو دلالات عميقة تستند على الرمز والسياق الذي يأتي فيه النص الشعري. فالتعبير الشعري في أغلب قصائده تنحو نحو الرمزية للحديث عن أفكاره ومواقفه ومشاعره، حيث الإيجاز والتأثير والتصوير البلاغي والإيحاء. فتصوير الأشياء والمشاعر يمثل أساس الإبداع الشعري عند الشاعر، نظرًا لأنه يؤمن بأن الصورة الشعرية تحيل القارئ إلى المعنى مباشرة وتساعده على إنتاج دلالات واضحة مبنية على تأويل ناجح للنصوص الشعرية التي يتعاطى معها.

الهوامش:

(1)- محمد عبدالفتاح، شهوة الماء، شعر، دار سليكي أخوين، طنجة، المغرب، ط. 1، 2025، ص. 8.

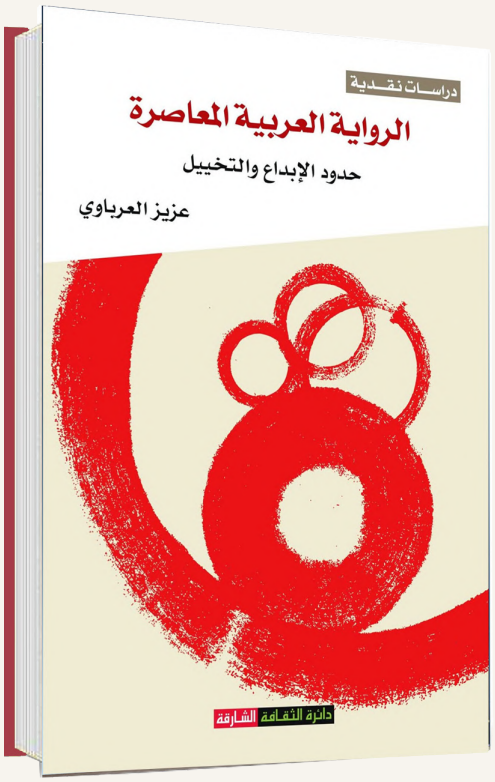
(2)- محمد عبدالفتاح، المصدر السابق، ص. 16.

(3)- المصدر السابق، ص. 40.

(4)- المصدر السابق، ص. 97.

(5)- المصدر السابق، ص. 93.

للكاتب:



دراسات و قراءات



د. شعبـان بديـر
- مصـر-

تشكيـل الفضـاء المكـاني
في رواية ماتريوشكا: أرواح من قطن لعائشة بنّور

يُعدّ المكان أحد أهمّ مكوّنات السرد، إذ لا يقتصر دوره على احتضان الأحداث، بل يتجاوز ذلك إلى كونه بنية دلالية فاعلة تسهم في تشكيل وعي الشخصيات. ففي الرواية الحديثة لم يعد المكان خلفية جامدة، بل كائنًا حيًّا يتفاعل مع الإنسان، ويتحوّل في النصّ إلى مرآة للذات والذاكرة والهوية، ونظامًا سيميائيًّا مركبًا.

في هذا الإطار، تشكّل رواية "ماتريوشكا: أرواح من قطن" للكاتبة الجزائرية "عائشة بنّور" نموذجًا سرديًا ينهض فيه المكان بدور البطل الرئيسي، إذ تتعامل مع الفضاء بوصفه ذاكرة وسيرة وكيانًا رمزيًا يتجاوز الجغرافيا إلى الوعي. ولأن الساردة تعمل في حفظ التراث، فإن علاقتها بالأمكنة تنبع من تكوين مهني وجودي يجعلها تنصت لطبقات التاريخ بعمق، فتتحول الفضاءات: "المتحف والمقبرة والبيت والمدينة والبحر والجبل والكهوف والمعالم الأثرية" إلى علامات مشحونة بالرمز والأنوثة والذاكرة، مولّدة للمعنى ومحفّزة للتأمل الوجودي. ويتجلى المكان في الرواية كأداة للحنين واستدعاء الماضي والماورائيات؛ وهو ما تعلنه الرواية منذ افتتاحها، مؤكدة مركزية الفضاء المكاني في تشكيل الوعي والوجدان.

ويمثّل الإهداء المدخل الرمزي لهذا التشكيل المكاني، حيث تقول الكاتبة:

_ إلى أولئك الذين فقدوا الحب، وعانقوا أمكنة النسيان...

إلى من ماتوا حبًّا، وضاعت أرواحهم بين الأمكنة ودهاليز الذاكرة..."



في هذا الإهداء تتجلّى الحمولة الشعورية للمكان بوصفه موضعًا للفقد والحنين والذاكرة المؤلمة؛ فعبارات مثل "أمكنة النسيان" و"دهاليز الذاكرة" تؤكد منذ العتبة الأولى أن الفضاء في الرواية ليس حيّزًا جغرافيًّا جامدًا، بل امتدادٌ للروح الجريحة التي تبحث عن ذاتها بين أطلال الحب والذاكرة.

وتُبنى فضائية المكان في "ماتريوشكا" انطلاقًا من فضاء الآثار والحفريات الذي يصبح بوابة لاستكشاف طبقات النفس؛ فالمكان الأثري لا يُقرأ هنا كجغرافيا جامدة، بل كمستودع للذاكرة الإنسانية، فتتجاور مشاهد الحفريات مع اللوحات الفنية والجماجم العائدة من المنافي، لتتحول الأمكنة إلى مرايا روحية تكشف خفايا التاريخ ووجع الروح. ولذلك منحت الرواية الأماكن طبيعة إنسانية وروحية، تقول في الاستهلال:

قلت وأنا أتأمّل الصخر:

- الأمكنة أرواح يا كلثوم... تغيرت كثيرا.

_ إنها ترتعش، في صمت كضياء شمعة في مهب الريح، ترتعد في كلّ الأماكن المغلقة، وفي كلّ غرفة مظلمة، فتيلها يضيء عتمة الليل في دهليز الدار".

فالأمكنة ليست مجرد "حجارة وجدران صامتة" بل كائنات تتحرك وتتكلم وتبتسم جروحها؛ أي أن للمكان حياة داخلية خفيّة لا تُدرك إلا بالمعاناة والحنين. وهذه العلاقة بين الذات والمكان هي ما يشير إليه غاستون باشلار في جماليات المكان، حين يؤكد أن: "المكان الذي نحبه لا يحتفظ بالأشياء، بل يحتفظ بالزمن الحميم المترسّب فيها".

وقد عبّرت الساردة عن هذا الانجذاب الزمني–المكاني بقولها:

- همست لنفسي متسائلة: لماذا يفتنني عبق المدينة القديمة وتاريخها الحضاري، واكتشاف أسرارها في دروبها...

فهي لا ترى في المدن الأثرية مجرد مواقع تاريخية، بل مرايا للماضي وجراح الذاكرة.

ويمثّل فضاء المدينة في "ماتريوشكا" مجالا لكشف توتر الهوية؛ فهي ليست مجرد عمران، بل نسيج من الذكريات والصراعات يبرز اغتراب الفرد وتعدّد الأزمنة. ومن خلال استدعاء مدن جزائرية ذات جذور حضارية، مثل: (تلمسان وتيبازة وعنابة وسيرتا وتنس وكارتينا والشلف وسعيدة)، تربط الرواية الحاضر بالماضي، وتمنح المدينة بُعدًا رمزيًا يكشف جغرافيا الروح أكثر من جغرافيا المكان. تقول الساردة:



الروائية عائشة بنّور

- من مرتفعات مدينة تنس الفاتنة، أطلّ تمثال مريم العذراء منتصبًا، فيما تتراءى لي في الأفق مغارة بني عباد".

فهذا المشهد نموذج على تعايش الزمنين: الماضي المقدّس والحاضر المتحوّل داخل فضاء واحد. وهكذا تصبح المدينة في الرواية جسرًا بين الأزمنة، ومجالًا تلتقي فيه الذاكرة الفردية بالذاكرة الجماعية، بوصفها فضاءً يحفظ الوجود الإنساني ويعيد تشكيله، وتستعاد في معالمها وآثارها حقب التاريخ، وخصوصا فترة النضال والكفاح ضد الاستعمار الفرنسي، الذي أراد إخضاع أهلها، كما قالت:

"بالأمس، استقلتُ القطار المتجه إلى مدينة الجسور المعلقة "سيرتا" الاسم النوميدي القديم، المدينة التي حاول الجنرال الفرنسي "كلوزيل" احتلالها، وإخضاع أهلها لسلطة الإدارة الفرنسية".

فذكر "سيرتا" باسمها النوميدي القديم، وربطها بمحاولة الجنرال كلوزيل احتلالها، يجعل المكان نفسه شاهدًا على صراع طويل بين الهوية والاحتلال. ورمزًا للصمود وامتدادًا تاريخيًّا يتجاوز الحاضر إلى جذور الأمة وذاكرتها.

ويشكل الصندوق في "ماتريوشكا" أبرز علامة سيميائية تتحوّل من مجرد شيء مادي إلى مركز دلالي تنتظم حوله

ذاكرة الرواية كلها، مما يرسّخ حضوره بوصفه بؤرة للسرد. فمنذ الصفحتين (10–11)، تنظر الساردة إليه بوصفه كيانًا يوقظ الروح، قائلة:

"أحدّق في الصندوق حائرة... صرخت رفيقة الصمت في أعماقي: ما بالك تحدّقين في الصندوق كأنك عرّافة تكشف سرّه؟... لأنه أيقظ في داخلي انفعال النفس ودهشتها... فقط أتأمل المكان، وأتفكر. وفي عزلتي مع الأشياء أنحو نحوها وما يخفيه هذا الصندوق من أسرار وذكريات".

تؤسّس هذه العبارات للصندوق بوصفه نافذة على الذاكرة الغائبة، وعتبة هرمية تشبه دمى "ماتريوشكا"، تنفتح منها طبقات المكان والذاكرة تباعًا؛ فهو ليس وعاءً للأشياء، بل وعاء للزمن كما يصفه باشلار في مفهوم "المكان الحالم" الذي يحتفظ بالأثر أكثر مما يحتفظ بالمادة. ولذا تتكرر في الرواية أسئلة مرهونة بوجوده:

- ترى ماذا يخفي هذا الصندوق بداخله؟

فالصندوق يطوي بداخله أسرار الماضي، تقول:

"في صندوق أسراري تسكن الذاكرة والألم، لا تسحق إحداهما إلا بسحق الأخرى".

ويشكّل المتحف والمقبرة معا وما بهما من آثار فضاءً مركزيًا آخر في الرواية، فتتجلّى في المتحف العلاقة المعقّدة بين الإنسان والتاريخ، وبين الحاضر والغياب، ويمثل نموذجا معبرا عن الفضاء الميتافيزيقي للزمن الدائري، كذلك تعبر المقبرة عن فضاء التضاد والجدل الوجودي، تقول الساردة:

"المتحف لم يكن مكانًا للعرض فقط، كان مقبرةً للأرواح التي نُزعت من أجسادها منذ قرون، وما زالت تنتظر من يتذكرها."

فالمتحف هنا يتجاوز دوره الثقافي ليصبح فضاءً أنطولوجيًا تُختبر فيه علاقة الإنسان بالزمن والخلود. إنّه أشبه بـ"برزخ" بين الحياة والموت، بين التاريخ والحاضر.

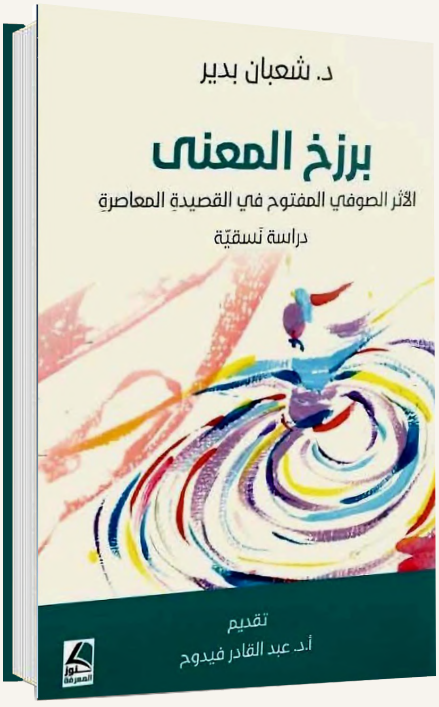
ويظهر البحر في رواية "ماتريوشكا" ليغدو من أهمّ الفضاءات الرمزية وأكثرها حضورًا في تشكيل الوعي المكاني للساردة. فهو ليس منظرًا طبيعيًا، بل مأوى للروح ومجالاً لتطهرها وتطهر المدينة، إذ تقف الساردة أمامه بوصفه قوة غامرة تمنح السكينة، لكنها تحمل في أعماقها قدرة على ابتلاع المدن والذاكرة. وتقول في أحد المشاهد الدالة:

- وقفتُ أطلّ على المدينة الممتدة أطرافها إلى جنبات البحر، وهي مسيّجة بسور قديم اعتراه الانهيار في صمت، بينما تستحمُّ المدينة ببركات البحر في هدوءٍ مهيب..."

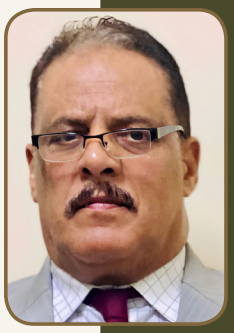
فيمنح هذا المشهد البحر وظيفة مزدوجة: فهو حارس المدينة من جهة، وشاهِد على تهالكها وصمت تاريخها من جهة أخرى.

وهكذا، تكشف هذه القراءة أن الفضاء المكاني في "ماتريوشكا: أرواح من قطن" ليس خلفية للأحداث، بل بنية مركزية تُشكّل الوعي والذات والذاكرة. فالصندوق والمتحف والمدينة والمقبرة والبيت والبحر تتحول جميعها إلى فضاءات رمزية حيّة تكشف تداخل الحلم والزمن، ويتبدى المكان فضاءً صراعيًا تتشكّل فيه الهوية بين الحضور والغياب، والواقع والمتخيَّل. وتقدّم الرواية نموذجًا عربيًا يُحوّل السرد من نقل الأحداث إلى بناء معماريّ للذاكرة والهوية في سياق أنثوي معاصر.

- للكاتب:



دراسات و قراءات



د. قاسم المحبشي

بغداد وقد انتصف الليل فيها ومدني صالح في قلبها

من محاسن التحول الرقمي والذكاء الاصطناعي أنهما منحانا فرصة التواصل مع أشخاص تفصل بيننا وبينهم مسافات المكان وأزمنة الذاكرة. قبل أيام كنا في "منبر حوار التنوير" نتحدث عن أستاذ الفلسفة الراحل مدني صالح، ذلك الاسم الذي ما زال يحضر بقوة في ذاكرة أجيال من طلبة الفلسفة في العراق والعالم العربي.

بعد الندوة كتبت منشورًا عن المشي والفلسفة مع الأستاذ مدني صالح، فإذا بالروائية التونسية حياة الرايس تكتب تعليقًا أثار فضولي إلى أقصى حد. قالت إنها تشترك معنا في كثير من تلك الذكريات، وإن مدني صالح كان أستاذها أيضًا عندما كانت طالبة في قسم الفلسفة بجامعة بغداد من عام 1977 وحتى 1981م، وإنها خصصت له فصلًا كاملًا في روايتها السيرية "بغداد وقد انتصف الليل فيها"، ووصفتْه بـ"سقراط بغداد".

كان ذلك التعليق كافيًا ليفتح أمامي أفقًا جديدًا لم أكن أتوقعه. ومنذ تلك الليلة انهمكت في قراءة الرواية، حتى انتهيت منها عند منتصف البارحة. وما إن أغلقت الصفحة الأخيرة حتى وجدت نفسي وقد عدت اكثر من عشرين عامًا إلى الوراء، إلى بغداد التي عرفتها وأحببتها، وإلى تلك الأيام الأولى التي دخلتها فيها قادمًا من دمشق في ساعة متأخرة من الليل، محمولًا على أحلام الفلسفة وأسئلتها الكبرى.



(بغداد وقد انتصف الليل فيها) لطالبة الفلسفة النابهة، حياة الرايس ليست مجرد سيرة ذاتية، أو ذاكرة سفرية كما يعتقد البعض وليست رواية تاريخية بالمعنى التقليدي، وإنما هي نص يجمع بين السيرة والذاكرة والتوثيق والتأمل الفلسفي والخيال الأسطوري. إنها كتابة للحياة كما تُعاش وكما تُتذكّر في آن واحد. ومن بين الموضوعات الكثيرة التي أثارتها الرواية، استوقفني سؤال السفر بوصفه تجربة وجودية قبل أن يكون مجرد انتقال جغرافي فالسفر هو الارتحال والتنقل، لكنه أيضًا الكشف والظهور والانكشاف. يقال: "أسفر الصبح" أي أضاء وانكشف، ويقال "امرأة سافرة" أي كاشفة الوجه. أما "السِّفر" فهو الكتاب، وجمعه أسفار فكل سفر حقيقي هو كشف. وكل رحلة هي انكشاف لعالم جديد ولذات جديدة داخل الإنسان نفسه. ولذلك لم يكن غريبًا أن ترتبط الأسفار بالمعرفة منذ أقدم العصور. فالإنسان لا ينتقل في المكان فقط، بل ينتقل في الرؤية والفهم وإدراك الذات.

وقد قرأنا جميعًا نصائح الحكماء والشعراء في فضل السفر، ولعل أشهرها أبيات الإمام الشافعي:

تَغَرَّب عَنِ الأَوطانِ في طَلَبِ العُلا
وَسافِر فَفي الأَسفارِ خَمسُ فَوائِدِ
تَفَرُّجُ هَمٍّ وَاِكتِسابُ مَعيشَةٍ
وَعِلمٌ وَآدابٌ وَصُحبَةُ ماجِدِ

لكن ما يثير الدهشة حقًا هو أن سؤال السفر، رغم حضوره الكثيف في حياة البشر، ظل أقل حضورًا في التأملات الفلسفية المباشرة مما يستحق. ربما لأن الأشياء الأقرب إلينا تكون أحيانًا الأبعد عن اهتمامنا فالاعتياد يجعل المألوف غير مرئي، ويجعلنا نمارس بعض الأفعال دون أن نتساءل عن معناها. وهذا ما فعلته حياة الرايس في وصف رحلتها من تونس إلى العراق.

" السّـفر في كتابـات الذّات، وبالأخـصّ منها كتابات السّـيرة الذّاتيّة العربيّة التّأسيسـيّة مثّل ركيزة جوهريّة في إسـتراتيجيّات إنتـاج الحكايـة السـير ذاتيّـة الفرديّة ومقاربة أبعادها الخاصـة بالهويّـة، يكفي أن نذكـر في هذا المقام أيّام[2] طه حسين، أو سبعون[3] لميخائيل نعيمة، أو زهرة العمر[4] لتوفيق الحكيم. السّـفر كان في كلّ هذه المحكيّات، سـواء كان سـفرًا محليًّا، مثـل انتقال طه من القريـة إلى الأزهر، أو سـفرًا إلى الخارج، مثـل الانتقال إلى فرنسـا أو أمريكا، أو غيرها من البلـدان الأجنبيّة، لحظة تحوّل قصوى في تاريخ الشّـخصيّة الفرديّة، بل نسـتطيع أن نقول إنّـه كان لحظة تحوّل قصوى في مسـارات الـتاريـخ العربيّ" ينظـر، جليلـة الطريطـر، شـهرزاد الرايـس في (بغداد وقـد انتصف اللّيل فيها، محكي السـفر المعـرفي، منصة معنى 10 مارس 2024).


الروائية حياة الرايس

لقد سافرت كثيرًا في حياتي. زرت معظم العواصم والمدن العربية الكبرى، من صنعاء وعدن وحضرموت وتعز إلى بغداد والبصرة والموصل والنجف وبابل، ومن دمشق وحلب وحمص إلى القاهرة والإسكندرية وأسوان والسويس، ومن الرباط والدار البيضاء وفاس إلى الخرطوم وأم درمان. كما زرت مدنًا أوروبية عديدة في هولندا ومنها امستردام ودنهاخ وغيرها لكنني كلما تنقلت بين هذه المدن أدركت أن السفر الحقيقي ليس عبور المسافات، بل عبور الأفكار. فالمدينة ليست شوارع ومباني فقط، بل طبقات من التاريخ والذاكرة والخيال الإنساني.

ولعل بغداد كانت المدينة التي اختزلت هذه المعاني كلها. فقد دخلتها للمرة الأولى عند منتصف الليل، تمامًا كما دخلتها التونسية الأولى حياة الرايس . كانت بغداد بالنسبة إلينا أكثر من مدينة. كانت فضاءً للمعرفة والحلم والثقافة العربية الحديثة. وكانت أيضًا مسرحًا للتناقضات الكبرى التي عاشها العراق في تلك الأيام التي وصفت (بأيـام الخيـر) غير أن حياة الرايـس منحتني

تغذية راجعة عن حقيقة بغداد في تلك الأيام إذ رغم محبة الكاتبة لمدينة الأحلام التي سلبت لبها بغداد عشتار وشهرزاد إلا انها لا تقع في فخ الحنين الرومانسي الخالص. بل كشفت انها مدينة الخوف والحرب والاستخبارات الرهيبة والقبضة البوليسية الخانقة إذ قدمت الكاتبة شهادة إنسانية على مرحلة مضطربة من التاريخ العراقي. لكنها تفعل ذلك من زاوية إنسانية وثقافية لا من زاوية سياسية مباشرة، إذ يظل اهتمامها الأكبر منصبًا على أثر تلك الأحداث في تشكيل وعيها الشخصي ونضجها الفلسفي.

فمن بين كل الشخصيات التي استحضرتها الرواية، ظل مدني صالح يحتل الموقع الأكثر إشراقًا وتأثيرًا. لم يكن مجرد أستاذ فلسفة يشرح النظريات والأفكار. كان تجربة فكرية كاملة.

خصصت حياة الرايس صفحات لافتة للحديث عن أستاذها مدني صالح، لا بوصفه أستاذًا جامعيًا فحسب، بل باعتباره نموذجًا فريدًا للمثقف الحر. وتكشف الرواية عن إعجاب استثنائي بهذه الشخصية الفكرية، إلى حد يمكن معه القول إن مدني صالح يمثل المرجعية الفلسفية الأبرز في تشكيل وعي الكاتبة. فالرايس لا تتحدث عنه بلغة التلميذة التي تنقل معلومات عن أستاذها، وإنما بلغة من اكتشفت عبره معنى التفكير نفسه إذ يظهر مدني صالح في الرواية شخصية خارجة عن النمط الأكاديمي التقليدي. فهو أستاذ لا يلقن المعارف الجاهزة، بل يوقظ الدهشة ويزرع الأسئلة. كتبت:

"كان يدخل علينا في قاعة الدرس، ونحن بضع طلبة لا يتجاوز عددنا عشرين، بهيئته المتواضعة وبجسمه الممتلئ القصير المكوّر وهو يتمايل في مشيته مثل مالك الحزين كما كنّا نسميه. يكتفي أحيانًا بهز رأسه إلينا. يبدأ محاضرته مباشرة وكأنه يستكمل حوارًا سابقًا مع الكون. لا يسأل عن الحضور قليلًا كان أو كثيرًا. يترك الباب مشرعًا لمن أراد أن يخرج أو يدخل. ولا يكترث إن استمع له طلبته بجدية أو انشغلوا عنه. يؤمن بحرية الطالب في مغادرة القاعة إن لم يعجبه الدرس ولم ير فيه فائدة."

هذه الصورة تختصر جوهر شخصية مدني صالح. لقد كان يريد للفلسفة أن تتحول من كونها مجرد نظريات واتجاهات إلى ممارسة واقعية، وأن تصبح شأنًا عامًا يخص الناس جميعًا لا نخبة محدودة من الأكاديميين. كان يرى أن الفلسفة ينبغي أن تخدم قيم الخير والحق والجمال، وأن تنير العقول وتحرر الفكر من القيود.

ومن خلال لغته الفريدة ومفرداته المنحوتة من المعاناة الصادقة والدهشة العميقة، ومن خلال سخريته اللاذعة ونقده الحاد، كان يريد أن يقول لنا إن الفلسفة ليست نصوصًا جامدة أو تجريدات ذهنية معزولة، بل هي موقف من العالم وطريقة في العيش وإرادة للقول الحر.

لقد ظل يعلّمنا حتى بدأنا نؤمن مثله بأن الفلسفة مشروع معرفي وموقف نقدي من الواقع، وشكل من أشكال الإقامة في الوجود. وأنها، قبل كل شيء، دفاع دائم عن العقل في مواجهة التعصب والجمود واليقينيات المغلقة.

"خصصت حياة الرايس صفحات لافتة للحديث عن أستاذها مدني صالح، لا بوصفه أستاذًا جامعياً فحسب، بل باعتباره نموذجًا فريدًا للمثقف الحر. وتكشف الرواية عن إعجاب استثنائي بهذه الشخصية الفكرية، إلى حد يمكن معه القول إن مدني صالح يمثل المرجعية الفلسفية الأبرز في تشكيل وعي الكاتبة."

لهذا لم يكن غريبًا أن يثير حضوره حساسية الاستخبارات البعثية. تروي حياة الرايس أن أحد المسؤولين الطلابيين كان يحاول باستمرار تحذيرها من فكر مدني صالح، واصفًا إياه بأنه "مشوش وغير منضبط أكاديميًا"، ثم قال لها ذات يوم: "تعرفين أن مدني صالح متهم بتخريب عقول الشباب؟" فكان ردها الذي يكشف الكثير عن مكانة الرجل: "نعم، تمامًا مثل سقراط." (ينظر، حياة الرايس، بغداد وقد انتصف الليل فيها)

وهنا تكمن العبارة المفتاحية في فهم شخصية مدني صالح.

فكما اتُّهم سقراط بإفساد عقول شباب أثينا لأنه علّمهم التفكير الحر وطرح الأسئلة، كان مدني صالح متهمًا، بصورة أو بأخرى، بأنه يوقظ العقول من سباتها. والسؤال الحر كان دائمًا أخطر من كل الأجوبة الجاهزة.

لهذا أجد أن وصفه بـ"سقراط بغداد" ليس مجرد استعارة أدبية جميلة، بل توصيف دقيق لشخصية استاذ جعل من الفلسفة ممارسة يومية، ومن السؤال أسلوب حياة، ومن النقد فعل مقاومة ضد كل أشكال الاستبداد الفكري والتعصب الايديولوجي والتمييز الاجتماعي.

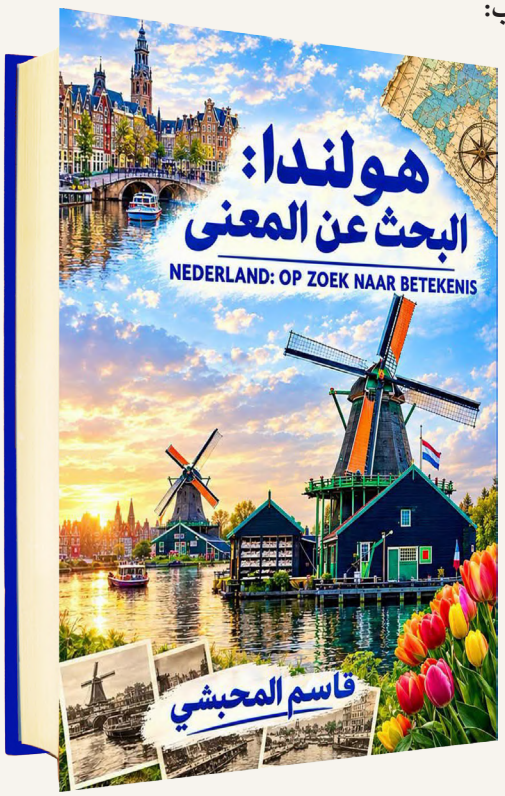
أشهد أنّ التونسية الأولى في قسم الفلسفة بجامعة بغداد تمكنت من تحويل شخصية مدني صالح إلى رمز للمعلم الفيلسوف الذي يغير حياة تلامذته. فالرواية لا تكتفي برصد صفاته الخارجية أو طرائفه المعروفة، بل تكشف عن أثره العميق في صناعة الوعي المستنير" كتبت في روايتها " وجدت أنا فيه ضالتي . وصادف أسلوبه الغرائبي هوى في نفسي. ذلك الأسلوب الذي يثير ذائقتي ويستفزها بما يغذي مشروعي الأدبي الفلسفي المستقبلي. وأحببت طريقته الخاصة في تركيب الجمل. إذ كان يمزج بين النقد الأدبي والمضمون الفلسفي والحس الصحفي الذي يلتقط فيه بذكاء فائق أصوات الناس ويحوّلها إلى كلمات نابضة، صارخة بالحياة"

لقد أعادتني رواية حياة الرايس إلى بغداد التي عرفتها، لكنها أعادتني أيضًا إلى معنى الفلسفة الذي تعلمناه على أيدي أساتذة كبار كان مدني صالح أحد أبرزهم. وأعادت إليّ قناعة قديمة مفادها أن السفر الحقيقي ليس انتقالًا بين المدن فقط، بل انتقال بين مستويات الوعي.

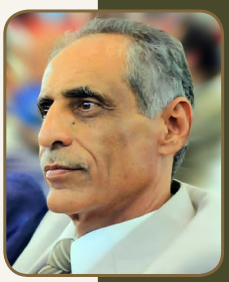
وربما لهذا السبب بقيت بغداد، رغم كل ما جرى لها، تستحق المغامرة كما قالت حياة الرايس. فهناك مدن نسافر إليها ثم نغادرها، وهناك مدن تسافر معنا بقية العمر.

في ختام هذه القراءة الانطباعية الأولية لـ «بغداد وقد انتصف الليل فيها» بوصفها نصًا متميزًا في أدب السيرة الروائية العربي المعاصر. استطاعت حياة الرايس أن تحول تجربة سفر شخصية إلى شهادة ثقافية وإنسانية واسعة الدلالة، تجمع بين الذاكرة الفردية والتاريخ الجماعي، وبين الحنين والنقد، وبين الأدب والفلسفة. وتظل شخصية مدني صالح العلامة الفكرية الأبرز في قلب هذه الوثيقة التاريخية؛ فهو ليس مجرد أستاذ جامعي للكتابة، بل هو الفيلسوف الذي أسهم في تشكيل وعيها المستنير بالعالم ورسخ لديها قيمة الحرية الفكرية والشك المنهجي وجمال السؤال وترك فيها بصمته التي لا تُمحى.

للكاتب:



دراسات و قراءات



د. علي حسن العيدروس

في ذاكرة المقالح النقدية
أحمد عبيدون شاعر من دمون

كتب الناقد د. عبد العزيز المقالح قراءة نقدية في قصائد ثلاثة شعراء من أرض دمون في صحيفة 26 سبتمبر العددان:431 و432 في عام 1991م هم الشاعر أحمد سعيد عبيدون وعلي أحمد بارجاء ومحمد سعيد بلقصير التميمي، يقول المقالح في قراءته هذه "وكنت أخفي شعورا يكاد يختلط بالحسد نحو أدباء الأقاليم هؤلاء الذين يقرأون الطبيعة في نصفها الأول حتى فوجئت بما يعاني منه بعضهم من إهمال وإحساس حقيقي بالعزلة كما هو الحال مع عدد من الشعراء الشبان في حضرموت. إن ما تفاجأ به المقالح من إهمال وعزلة لشعراء المحافظات من خلال النصوص الشعرية التي قرأها لهؤلاء الشعراء الثلاثة من أرض دمون غيرت رؤية الحسد لديه عنهم وجعلته يتعمق في نصوصهم ويرد لهم اعتبار الإهمال والعزلة مؤكداً أن في وسع هذه الأمكنة تنمية خصوبة الإبداع وأنهم سيتمكنون من الكشف عن مناطق جديدة للقول وللرؤية الفنية والإنسانية وإن بدت هذه الأمكنة نائية حتى عن نفسها، وذلك بما يقدمه شعراؤها ومثقفوها الذين تنقصهم الرعاية ويعانون الشعور بالعزلة.

لهذه المقالة جانبان: الرؤية والقلق الشعري، وجماليات اللغة الشعرية.

1 - الرؤية والقلق الشعري:

وقف المقالح على نصوص الشاعر أحمد سعيد عبيدون فقال: "إنني قد توقفت أطول عند قصائده بوصفها الوعي النظري الذي يعكس القلق تجاه التعامل مع القصيدة وبوصفها الوعي الشعري المحقق والحصيلة الإبداعية الناجزة... وأنني أقف وجهاً لوجه مع شاعر لافت للنظر... وهو يستعمل لغة شعرية فيها من الجديد والمتجاوز أكثر من السائد والشائع".

يقودنا قوله إلى أن تجربة عبيدون الشعرية تجاوزت مجرد الوقوف للبحث عن شاعريته إلى تفكيك هذه الشعرية بوصفها منجزاً إبداعياً لغة ورؤية، "فها هو يقدم نفسه إلى القارئ في قصيدة تحتفظ بقدر عالٍ من الغنائية. عنوان القصيدة "تقاسيم على غيمة منسية"، واختيار العنوان يأتي انطلاقاً من ذات الشعور الصارخ بما يعانيه الشاعر وزملاؤه من التجاهل والنسيان ومن الإحساس بالحياة الخاوية المنعزلة.



الشاعر أحمد عبيدون

جئت من أقصى خيام الريح
في مجمع أطماري رياح بدوية
وعلى جفني يرف الشوق
أمضي في دروبي تائقاً
عكازتي روحي
طريقي مثل ماء أثر الأدران عنه
وترانيمي كالنحل بقلبي
يتهادى فوق خطوي الرث درويشا
أغني داخلاً وصل التحاشي
سرت والحلم
احتمالاتي همت في داخلي
وأنا أمحض أحبابي عيوني

"هكذا يمضي الشاعر عبيدون في تقديم نفسه إلى القارئ باحثاً عن علاقة أليفة معه معترفاً بين يديه بأقوى ما تعترف الكلمات بأنه قادم إليه من اقصى خيام الريح. وهو بهذا الصنيع يخالف مايفعله أجدادنا من الشعراء وما لا يزال يمارسه بعض أصدقائنا من الشعراء المعاصرين الذين يرتدون سحنتهم المتعالية ويتخذون لهم شعاراً متغطرساً هو متى أضع أشعاري تعرفوني.

لقد ركز المقتاح هنا على بيان علاقة الشاعر بالقارئ من خلال أيقونة الألفة ومخالفته الشعراء الأقدمين والمعاصرين الذين يجعلون سحناتهم وشخصياتهم هي التي تبني حضورهم لدى القارئ. وهو بهذا إنما يستحضر نظرية التلقي التي تجعل من القارئ منتجاً آخر للنص من خلال النص ذاته.

وفي المقطع الآتي من قصيدة "خسوف" يلتفت المقالح إلى السياق المتوتر الحزين من خلال تجربة شعرية جيدة في تجسيم المعنى النفسي عندما يعيش الإنسان وحيداً يعاني من الفراغ والذوبان في دوامة الأحزان اليومية.

وحدك منفلتاً في صقيع أساك
جراحك ناهدة
وأحزانك اللولبية تثقب في تعب نفسها
كيف تشدو
ومنطاد فرحتك اليوم يرحل منفتحاً في الفراغ
كلهم يستحمون في جذل في الحبور
وأنت تلائم نفسك
تردم فيك التفلت والانخراط
وأعشاشك المستريحة مأهولة بالفرار


د. عبدالعزيز المقالح

يقول المقالح "ولعل الشاعر باختياره غير المقصود ضمير المخاطب يحاول أن يبتعد عن الذات المأزومة، لكنه لم يتمكن من ذلك الابتعاد، ولم يستطع أن يرى ذاته من بعيد، ويرصد معاناتها بشكل محايد. وكيف يتيسر له ذلك وهو محاصر بأحزانه اللولبية مضفور بمأساته حتى لتبدو معها أفراحه نفسها مجرد منطاد منفتح أو منتفخ يرحل به نحو الفراغ

وتحت رماد الحزن الفاجع والعزلة الجارحة يرى المقالح وميض قناديل التماسك ومقاومة الانشطار، كما يوحي هذا المقطع:

أعيتك نفسك قبلاً
فجاوز بها سدرة فيك
أنت المعبأ بليل الفوانيس والأربطة
تركض فيك المنارات
تنسج فيك الآلهة أعشاشها
كيف تكسر سحنتك المضحكة
وسماؤك لاتنحني
وأغانيك ترحل نحو الإله

ويستأنف المقالح: "دلالة الجملتين الأخيرتين - السماء لا تنحني وأغانيك ترحل نحو الإله - تأتي في سياق هذا التعبير الذي طرأ على الرؤيا بعد أن تجاوز الشاعر أحزانه إلى سدرة التماسك الكامنة في نفسه.

2 - جماليات اللغة الشعرية:

يقول عبيدون في أحد المقاطع:

رمل الخيبة يعدو بي

وقلبي يتغشاه دخان الذكريات

فيرى المقالح أن الشاعر "في تواضع بالغ وحياء شديد يتوكأ عكازة روحه ويعلن من خلال بحر الرمل عن خيبة المسعى. وكأنه هنا يقول على لسان الشاعر إن بحر الرمل متأنٍ في خطاه، لكنه حين رافق الخيبة أسرع الخُطا إمعاناً في الخيبة؛ فجاء استخدامه كلمة الرمل توظيفاً لغوياً بلاغياً يؤكد مهارة الشاعر وقدرته على انزياح الدلالة حين توضع في سياق شعري خاص. فقد زاوج بين الرمل كبحر للنص، والدلالة المنزاحة للفظة ذاتها. لهذا قال المقالح "إن صوته الشعري الأول بعباراته الأليفة الصافية قد وصل إلى حيث يريد أن يصل، وأن الخيبة أبعد ما تكون عنه.

وفي السياق نفسه، إظهاراً للشعرية يحلل المقالح صورة متجلية للشاعر عبيدون في قصيدة "خسوف":

وحدك منفلتاً في صقيع أساك

جراحك ناهدة

يقول: "ولابد من الإشارة إلى الانحراف البديع في الصورة الذي حمله السطر الثاني، وأعني به (جراحك ناهدة)، وما يشيعه في المقطع بأكمله من إضاءة بالغة العذوبة. فالمألوف في التعبير أن تكون الجراح غائرة عميقة، لكن الانحراف الذي استحق أن يوصف بالإبداع قد جعل الجراح ناهدة بارزة، ولم يكن في ذلك الاستخدام ابتعاد عن التعبير الشائع وحسب، بل كان فيه ضرب من الإيغال المحسوب في أفق الشعرية الطموح. لقد افتتن المقالح بهذه الصورة المفارقة من شاعر غيّبه الإهمال والعزلة؛ فتفنن في النقد بنص أجمل (إضاءة بالغة العذوبة) في انحراف لغوي أجمل، إذ جعل للإضاءة طعماً وأي طعم. عذباً وأي عذوبة. إنها البالغة.

ويمضي المقالح في افتتانه بنص عبيدون في هذه القصيدة فيقول: "فالسطران الثامن والتاسع يتمتعان بنفس الحرارة و التوهج:

تردم فيك التفلت والانخراط

وأعشاشك المستريحة مأهولة بالفرار

وكان بودي لو لامس المقالح بنقده العذب هذه الحرارة والتوهج خاصة في السطر التاسع في صورة الأعشاش المأهولة بالفرا. مفارقة متوهجة بالتنافر والتضاد بين مأهولة والفرا. فالأعشاش المستكينة أقرب إلى أن تكون ماهولة بالسكينة، وليس بالفرار، وعلينا نحن القراء، إذ اكتفى المقالح اكتفى بالإشارة، أن نبحث عن سر هذه المفارقة وشعريتها في النص.

ويختم المقالح قراءته نصوص أحمد عبيدون بمغايرته المميزة في استخدام لفظة (المساويك) عن سياقها المالوف، مما يؤكد شعرية اللغة عند هذا الفتى الذي يعيش في مرابع امرئ القيس متجاوزاً بها العزلة.

فانبسطت تلوك مساويك همك،

تزجر في جوك الأغربة

يقول:"وتجدرالإشارة هنا إلى أن الصورة الشعرية الجديدة التي صنعها المسواك، وخرج بها عن السياق المألوف الذي تكرر معه كثيراً في عدد من القصائد التقليدية، وفي شعر العامية خاصة حيث يرتبط المسواك بثغر الحبيب ولا يكاد يغادره إلى سياق آخر.

لقد ارتبط المسواك في الشعر العربي والعامي بالثغر والدوران فيه، غير أن الشاعر غاير الاستخدام هنا فأبدع صورة جديدة لوظيفة المسواك عند صاحبها، فأصبحت دلالة على الهم الذي يلوك الإنسان كل يوم في حياته، فخرج من دلالة الطهارة إلى دلالة عدم الطهارة في مفارقة حزينة.

يرى المقالح أن الشاعر أحمد عبيدون "في تواضع بالغ وحياء شديد يتوكأ عكازة روحه ويعلن من خلال بحر الرمل عن خيبة المسعى. وإن صوته الشعري الأول بعباراته الأليفة الصافية قد وصل إلى حيث يريد أن يصل، وأن الخيبة أبعد ما تكون عنه.

نـوافــذ



بـلاد الشمس

ترجمة: هـلال الـحجـري
- عـمـان -

بغـداد

شعر: نيكولاس ميشيل

من النصوص الإنجليزية التي تستلهم العرب وبلادهم قصيدة "بغداد" للشاعر البريطاني نيكولاس ميشيل Nicholas Michell (1807-1880)، وهو شاعر وكاتب من مقاطعة كورنوال في جنوب غرب إنجلترا، متعدد الموضوعات والاهتمامات، نشر قصائدَ في بعض الحوليات الأدبية، في سن مبكرة، ولقي تشجيعا من الشاعر الاسكتلندي توماس كامبل وغيره من الأدباء، لكنه لم ينجح في جذب القُرّاءِ والنُّقّاد إلا بعد نشر قصيدته الطويلة "أطلالُ أراضٍ عديدة" في عام 1849[1].

يندرج عمل ميشيل ضمن تقليد أدبي يُعرف بـ "شِعْر الأطلال" الذي تبلور مع كتاب الكونت دي فولني "الأطلال" (1791)، وقصيدة بايرون الشهيرة "تشايلد هارولد" (1812-1818)، حيث يتأمل الشاعر مصائر الإمبراطوريات الآفلة عبر ما تبقّى من آثارها العمرانية، جاعلا من الخراب مادّة للتفكّر الفلسفي والتاريخي. يتكون عمل ميشيل من سلسلة مشاهد شعرية مكرّسة لمواضع جغرافية بعينها؛ فيُفرد كل مقطع لمدينة أو إقليم من عوالم القدم، مثل مصر واليونان وروما وفارس وبلاد الرافدين وغيرها. وقصيدة "بغداد" مضمنة في القسم المخصّص لبلاد الرافدين، حيث تأتي في سياق تأملات تشمل بابل ونينوى وسواهما من مواقع الشرق الأدنى القديم[2].

تقع هذه الأبيات عند نقطة التقاء حاسمة بين جملة من التمثّلات التخييليّة التي سادت في القرن التاسع عشر: بغداد الاستشراق الفيكتوري، المزدحمة بالقباب المتلألئة ومخلوقات الجنّ الأسطوريّة؛ وبلاد الرافدين وقد بدأت تتحوّل فعليًا إلى فضاء رمزي لصعود الحضارات وأفولها؛ ثمّ -على نحو غير مباشر- نزوع ميشيل إلى إسقاط تصوّرات لاهوتيّة وكونيّة على الجغرافيا المادّية.



نيكولاس ميشيل

تصوّر الأبياتُ الافتتاحيّة بغداد في هيئة لوحة بصريّة متخيلة؛ حيث تتضافر الأفعال الحركيّة ("نمضي"، و"تَحوَّلَ"، و"بانَ"، و"طاوَلَ") مع العلامات اللونيّة ("كهرمان"، و"الشروق") لتحويل بغداد إلى مشهد ضوئي مبهر، ينتمي إلى ما يسمّيه هيثم الزبيدي "الصور المصقولة اللامعة لمدنٍ سحريّةٍ تعلوها قبابٌ ذهبيّة متلألئة"، وهي الصور التي وسمت المخيّلة الرومانسيّة والفيكتوريّة في تمثّلها للشرق[3]. وتكثّف عبارة ميشيل "وها بغدادُ أسوارًا ودُورًا" هذا التقليد؛ إذ يُختزل الإسلام إلى معمارٍ أخّاذ ("مآذن طاولت فيها العَنانا")، فيما تغيب بغداد المدينة النابضة بالحياة، وتصير ظاهرة بصريّة يولّدها تلاقي ضوء الشروق بمياه دجلة. وتشي العبارة التي تصف تيّار النهر " تَحوّلَ منه دِجْلَةُ كَهْرَمَانا" باستباقٍ دلالي لمرحلة لاحقة سيصبح فيها دجلة والفرات مسرحًا للحملات العسكريّة البريطانيّة، فيرتبطان في المخيّلة الإمبراطوريّة بالحرب والتمدّد الاستعماري. ويلاحظ الزبيدي أنّ شعراء العصر الجورجي ورثوا هذه الصورة المسبقة، لكنهم أضفوا عليها طابعًا أكثر قتامة؛ فـ"الشعراء الرومانسيّون والفيكتوريّون صوّروا بغداد مدينةً للضوء والذهب والعظمة" قبل أن "ينحرف" الكتاب الجورجيّون "عن هذا التصوّر الخيالي نحو نظرة واقعيّة طبيعيّة"[4]. وهكذا تصبح مدينة ميشيل –بمياهها الكهرمانيّة وقبابها المذهّبة ومآذنها السامقة– تجسيدًا نموذجيًّا لهذا "التصوّر الخيالي" المبهرج.

ثم ينتقل الشاعر من المشهد البصري مباشرةً إلى حقل الذاكرة الوجدانيّة:

" فما أحلاكِ يا بَغْدادُ إسمًا خيالٌ في طفولتِنا سَبَانا!"

تشير علامة التعجّب وعبارة "خيـالٌ في طفولتـنـا" إلى أنّ بغداد هنا مدينةٌ مقروءة وليست مُعاشة؛ هي بغداد "ألف ليلة وليلة" وحكايات الأطفال والمرويات الشفهيّة. وهذا ينسجم مع ملاحظة الزبيدي بأنّ الشعر الإنجليزي، في الحقبة السابقة على الحداثة، كان يعتمد غالبًا على "الروايات الشحيحة والمنقوصة عن الشرق التي نقلها قلة من الرحّالة أو التجار أو المستشرقين"، بَلْهَ الخيالَ الأدبي أكثر من المعرفة المباشرة[5].

كما تستدعي الأبيات التالية –في هيئة محاكاة واعية– العناصرَ المكرورة في حكايات ألف ليلة وليلة؛ حيث تظهر بغداد هنا فضاءً قصصيًّا أكثر منها مدينةً تاريخيّة؛ فهي "بِلادُ السِّحْر، فيها الجِنُّ هامَتْ"، أي مجالٌ تنمو فيه الحكايات العجائبيّة، ولا حضور للإسلام بوصفه دِينًا؛ فـ"المآذن" تظلّ مجرّد علامة زخرفيّة في الأفق، فيما تُنقل السلطة الروحيّة من مؤسّسات الدين إلى شخصيّة هارون الرشيد، الذي يختزله ميشيل إلى "أمير العِشْقِ مَفْخَرَة "الليالي". ورغم أن مقارنة الرشيد بـ"ملوك الغال" من حيث المجد والمآثر توفر جسرًا توليفيًا بين الشرق والغرب؛ فإن شخصيّة الرشيد تظل في عيون الشاعر مفصلة بمعايير الفروسيّة الأوروبيّة، فتصير بغداد نظيرا لفرنسا في عصورها الوسيطة، ومدمجة في جغرافيا رومانسية عريضة تزخر بالملوك النبلاء والكائنات الأسطورية (الجن). وهذا أمر لا توحي به القصيدة فحسب، وإنما يؤكده نيكولاس ميشيل نفسه؛ إذ يرد في هامش الكتاب وصفٌ طويل لبابل، ويتضمن وصفا لبغداد وتمجيدا لهارون الرشيد وزوجِه زبيدة. يقول ميشيل: " هارون الرشيد، ألفريد الشرق، الذي أصبح خالدًا في "أُنْس الليالي العربية"، كان معاصرًا لشارلمان. كان هذا الخليفة الشهير والعاهل الفرنسي النبيل تربطهما علاقات صداقة ودية جداً؛ فقد أهـداه ساعة عجيبـة تُعبّر عن تمكّن المسلميـن في تلك الفتـرة المبكـرة"[6].

تنقلنا الفقرة الختاميّة من أفق المدينة المعماري إلى عتمة الضريح ووهجه: ضريح زبيدة زوج هارون الرشيد. يمزج ميشيل هنا بين مفردات إسلاميّة وأخرى كتابيّة، إضافةً إلى عناصر شبه مسيحيّة موارِبة؛ فـ"الملائكة" إسلامية غير أن شجر "الزَّرْنب أو الطّقسوس" و"الصرح المقدس" الذي يقصد به قبر زبيدة، يستدعيان إلى الذهن صور المقابر الكنسيّة الإنجليزيّة وعمارتها الجنائزيّة. ويُصوّر "الحريم" في آنٍ واحدٍ بصفته فضاءً شرقياً محمّلاً

بالإيروسيّة المُضْمَرة ("مَلِكة الحَريم" أو كما ترجمتُها "سيدة الغواني") وبصفته حيّزًا مقدَّسًا ("كما ابتسم المَلائكُ"). وبينما يزدان جسد زبيدة جَمالا ("الصُّبْحُ يَسْكبُ مِنْ سَنَاه")، تتسامى روحها إلى الجِنان، أو "الفِردوس المُرصَّع بالنجوم".

يتقاطع هذا المشهد مع اهتمامين أساسيين في أعمال ميشيل أشار إليهما ويليام فرانسيس وارد. أوّلاً، أنّ ميشيل شاعر الآثار والأمكنة المُقدّسة؛ إذ وُصف كتابه (أطلال أراضٍ عديدة) الذي وردت فيه قصيدة بغداد، بأنه "مسحٌ شعري موسوعي وشامل 'لجميع البقايا القائمة تقريبًا للشعوب القديمة في كافة أنحاء العالم'"[7]. وفق هذا المنظور، لا تبدو بغداد عنده مدينةً حيّة قَدْرَ ما تبدو لوحةً أثريّة ساكنة: ضريح، ونوافير، وأشجار "تبكي"، وطيف ملاك محلّق في الفضاء. ثانيًا، يواظب ميشيل على وصل الجغرافيا بما هو أخروي وكوني. ويشير وارد إلى أنّ ميشيل، في كتابه "الخالدون؛ أو لمحات من الفردوس" (The Immortals; or, Glimpses of Paradise)، متأثّرًا بعلم الفلك في عصره، قدّم تأملات كونيّة في "الروح ومصيرها"، و"تجرّأ على افتراض... أنّه... من المرجّح جدا أن يختار الخالق 'مركز كونه' ليكون المقر الملائم لعَدن السماوية"[8]. في المقطع المتعلّق ببغداد نجد هذه النزعة مصغّرة ومكثّفة: المدينة موصولة بـ"الجِنان"، والوصف الرؤيوي للمشهد (هناك الصُّبْحُ يَسْكبُ مِنْ سَنَاه * -كما ابتسم المَلائكُ- مِهْرَجانا) يفتتح أفقًا لخيال كوني سيتبلور لاحقاً في أعماله. الجنّة هنا ليست حالةً أخلاقيّة وحسب. إنها فضاء ملموس، "مرصّع بالنجوم"، يمتلك موقعًا يتجاوز أفق المدينة الأرضيّة.



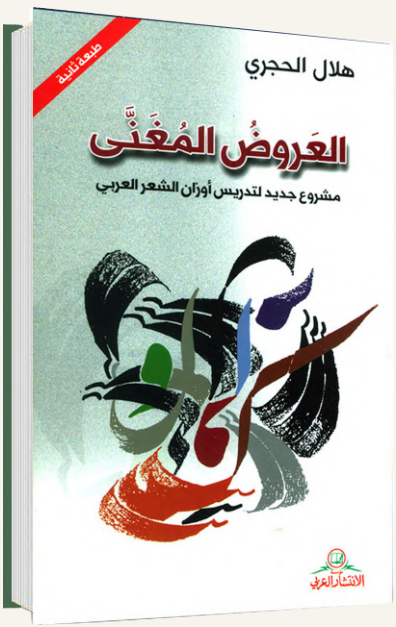
بغداد

ونَمْضي، والشُّروقُ الآنَ بانا — تَحوّلَ منه دِجْلَةُ كَهْرَمَانا
وها بغدادُ أسوارًا ودُورًا — مآذِنَ طاولتْ فيها العَنَانا
فما أحلاكِ يا بَغْدادُ إسمًا — خيالٌ في طفولتِنا سَبَانا
بِلادُ السِّحْر، فيها الجِنُّ هامَتْ — وهارونُ الرشيدُ صَبا افتانا
أميرُ العِشْقِ مَفْخَرَةُ "الليالي" — تألّقَ مَجْدُه فيها زَمانا!
مآثِرُه رواها العُرْبُ دومًا — إذا عَدِمت ملوكُ الغَالِ شانا
هناك الزَّرْنَبُ الباكي ونَبْعٌ — تَدفّقَ ماؤه يَرثي المكانا
هناك الصُّبْحُ يَسْكبُ مِنْ سَنَاه — -كما ابتسم المَلائكُ- مِهْرَجانا
على قَبْرٍ لسَيِّدةِ الغَوَاني — زُبَيْدَةَ، رُوحُها تأوي الجِنَانا

الهوامش:

(1) George Clement Boase, "Michell, Nicholas", in Dictionary of National Biography, 1885–1900, Volume 37.
(2) Michell, Nicholas. Ruins of Many Lands; a descriptive poem. London: W. Tegg, 1875. P.23–24.
(3) Al-Zubbaidi, Haitham Kamil E. "Mesopotamia in English Poetry of the Georgian Period." International Journal of Humanities and Educational Research, vol. 6, no. 4, Aug. 2024, pp. 30–44. (P.31).
(4) Ibid., p.35.
(5) Ibid., p.41.
(6) Michell, Nicholas. Ruins of Many Lands. P.23.
(7) Ward, William Francis. "The Pearly Gates of the Central Sun: Science and the Location of Heaven in the 19th and 20th Centuries." Journal of Interdisciplinary History of Ideas, vol. 14, no. 27, 2025, pp. 1:1–1:42. (P.1:22).
(8) Ibid., p.1:23.

للمترجم:



نـوافــذ



ترجمة:

د. بسـام سعيد دحـي

كم من حضرموت في "حضرموتي" كبلنغ؟

قصيدة إنجليزية، وصوت حضرمي، وخيط يمتد إلى الهند والمحيط الهندي

"الشرقُ شرقٌ والغربُ غربٌ، ولن يلتقيا أبداً"[1]، مطلع قصيدة لشاعر الإمبراطورية البريطانية روديارد كبلنغ (1865 - 1936)، باتت عبارةً تلهج بها الألسن كلما شهدت صراعاً سياسياً أواشتباكاً عسكرياً أوافتراقاً ثقافياً بين توأمي الكوكب: الشرق والغرب[2].

لكن الفرق بين الشرق والغرب في قصيدته (حضرموتي Hadramauti)[3]، وهي قصيدة غير مشهورة لكبلنغ سنترجمها ونتدارسها في هذه المقالة، لا يبدأ من الجيوش والإمبراطوريات ولا من الأديان والفلسفات، وإنما من شيء أصغر كثيراً من هذا:

ما الذي يفعله الضيف عندما يدخل بيتاً؟ فالشرقي يخلع نعليه ويبقي غطاء رأسه، أما الغربي (الانجليزي)، فيدخل بحذائه ويكشف رأسه. حركة يومية صغيرة، لكنها تكفي في القصيدة موضع دراستنا لكي يرى كل واحد منهما الآخر مخلوقاً غريب الأطوار. ويزداد الافتراق حين يتبسّط هذا الغريب في كلامه وحركته، ونبرة صوته المرتفعة الجريئة التي لا تليق بضيف، بل ويسأل مضيفه عن "الأهل" (نساء البيت) وأخبارهن، وهو أمر لا يراه مضيفه "الحضرموتي" من الأدب ولا من حسن التلطّف[4].

كان الحضرموتي يعرف أن ضيفه مطارَد من طالب دم، ومع ذلك ظل الغريب على جرأته وتبسّطه الممجوج، ولا يردعه حتى صمت مضيفه؛ أما الحضرموتي فيمرر أصابعه في لحيته، ويلزم الصمت غالباً، ويؤويه ويطعمه ويحميه، ثم ينتظر حتى يجاوز الرجل حرمة خيمته، فيلحق به ويقتله لأنه سخر منه. هذه، في بضعة أبيات، في واحدة من أغرب قصائد كبلنغ وأقلها شهرة: "الحضرموتي".



الشاعر الإنجليزي روديارد كبلنغ

ولعل غرابتها بالنسبة للقارئ العربي تبدأ من عنوانها نفسه. لماذا اختار كبلنغ، الشاعر المولود في بومباي والعامل في صحافة الهند البريطانية، رجلاً من حضرموت ليضعه في مواجهة "المسيحي"؟ وكم في هذا الحضرموتي الذي خلقه خيال كبلنغ من حضرموت الفعلية، وكم فيه من صورة العربي والمسلم في خيال القرن التاسع عشر؟ والأكثر إثارة:

من أين عرف كبلنغ هذا الحضرموتي أصلا؟ هذا المقال محاولة للاقتراب من هذه الأسئلة، لكن البداية ينبغي أن تكون من القصيدة نفسها.

الحضرموتي: ترجمة عربية

أبقي هنا كلمة "الحضرموتي" عنواناً واسماً للشخصية، بدل تحويلها إلى "حضرمي". فكلمة Hadramauti تعني المنتمي إلى حضرموت، لكن الرجل الذي نسمعه ليس شخصاً تاريخياً نعرفه، وإنما حضرموتي كبلنغ : شخصية أدبية متخيّلة أنطقها الشاعر بصوتها الخاص. لذلك يفيد أن نُبقي بينه وبين الحضرمي الحقيقي مسافة صغيرة في الاسم. والترجمة التالية لا تحاول إعادة الوزن والقافية الإنجليزية بقدر ما تحاول الاحتفاظ بالصوت والسخرية والاقتصاد في العبارة والنبرة الأخلاقية للنص الأصلي. النص الكامل جمعه كبلنغ لاحقًا في Songs from Books سنة 1912، أما المقطع الأخير فكان قد ظهر قبل ذلك بسنوات طويلة، في مايو 1887، بوصفه مدخلًا لقصة (A Friend's Friend).

الحضرموتي

للشاعر الأنجليزي روديارد كبلنغ

ترجمة : بسام سعيد دحي(*)

- 1 -

مَن يعرف قلبَ المسيحي[5]؟ وكيف يفكّر؟
ما مقياسُه وميزانُه؟ ومتى يكون أوانُ الضحك،
وأوانُ الحِلم، أو سفكِ الدم؟ وأيُّ شياطينَ تحرّكه
حين ينهض ليبطش بنا؟ إنني لا أحبّه.

- 2 -

يستجلب سخريةَ الغرباء، ويدخل كلَّ مكان.
يدخل منتعلًا، حاسرَ الرأس؛ بالصياح والعناق،
ويسألنا عن أخبار أهل البيت، أولئك الذين لا نذكر أسماءهم.
حقًّا، لقد خلقه الله بلا حياءٍ أربعين ضعفًا!

- 3 -

ليس الأمر هكذا في الصحراء. جاءني رجلٌ باكيًا،
وطالبُ الدم في أثره؛ فأخذتُه في حمايتي.
لم أسأله مَن قتل؛ أرحته وأطعمتُه،
كأنه أخٌ لي. لكن إبليس هو الذي نشّأه.

- 4 -

كان ابنَ قردٍ، لا يستقر في ثيابه.
يتكلم برأسه ويديه وقدميه؛ فاحتملتُه على كراهة.
وكلُّ ما تضمره نفسه يفضحه وجهه،
كما يظهر الضفدع في غدير الطين. ومع ذلك صبرتُ عليه.

- 5 -

مرّرتُ أصابعي في لحيتي ولزمتُ الصمت أمامه.
وكانت نفسه أضحلَ من أن تحتمل الصمت، حتى والموت يطارده.
قلت: " إنما التعب هو الذي يتكلم". لكنه ما إن استراح،
حتى أخذ يزقزق في وجهي كعصفور، ثم لم يلبث أن مزح!

- 6 -

لِمَ قتلتُ ذلك الغريب؟ لقد جلب عليَّ العار.
أسرجتُ فرسي (بِـجْلي)[6]، وأركبتُه إياها.
وأعطيتُه أرزًا ولحمَ ماعز، ثم جعلني أُضحوكةً.
فلما خرج من خيمتي، أسرعتُ في أثره،
وسيفي في يدي. وكانت الخمر قد ألهبته.
وتحت النجوم سخر مني، ولذلك قتلتُه!

الحضرموتي: الشرق كمعيار للسلوك:

من الذي يتكلم في قصيدة كبلنغ؟ أول ما ينبغي الانتباه إليه أن المتكلم ليس كبلنغ بصوته المباشر.

إنه الحضرموتي. وهذه المسألة ليست تفصيلاً فنياً. فالقصيدة تبدأ بسؤال كان الأدب الاستشراقي المعتاد قادراً بسهولة على صياغته بالعكس:

"من يستطيع فهم الشرقي؟ كيف يفكر؟". لكن كبلنغ يقلب العدسة:

مَن يعرف قلب المسيحي؟ وكيف يفكر؟

المسيحي، أي الغربي، هو الآن الكائن الغريب الذي ينبغي تفسير عاداته ودوافعه. والحضرموتي هو المراقب، وهو الذي يمتلك معيار السلوك الطبيعي، وينظر من خلاله إلى هذا الإنسان العجيب القادم من عالم آخر. وهذا بالضبط ما التقطته الباحثة ڤاليري كينيدي في دراستها عن الاستشراق الفيكتوري[7]. فهي ترى أن افتتاح قصيدة الحضرموتي يقلب الصورة الاستشراقية التقليدية لـ"الشرقي الذي لا يمكن سبره"، ويجعل الغربي نفسه عصيّاً على الفهم. ثم تضع القصيدة ضمن نهج يظهر في قصائد أخرى لكبلنغ، يتخلى فيه مؤقتًا عن صوت الإنجليزي ليمنح غير الأوروبي موقع المتكلم[8]، وإن ظل هذا الصوت ـ بطبيعة الحال ـ صوتاً أدبياً صنعه كاتب إنجليزي ومرّره عبر لغته. وهنا تبدأ اللعبة الأدبية!

فالحضرموتي يسخر من أخلاق المسيحي:

من صخبه، وقلة حيائه، وحركته الكثيرة، وعدم قدرته على الصمت. لكن من الذي جعل الحضرموتي يقول كل ذلك؟ كبلنغ نفسه. فنحن إذن أمام سخرية ذات طبقتين:

كبلنغ يتيح للرجل الشرقي أن يسخر من الأوروبي، وفي الوقت نفسه يجعل القارئ الأوروبي يرى غرابة أحكام الحضرموتي وشدتها. كل طرف يرى الآخر غير معقول، ولذلك لا أجد أن أفضل باب لهذه القصيدة هو سؤال: "هل كان كبلنغ مستشرقاً؟". يمكن بالطبع وضعه في سياق نقد إدوارد سعيد للعلاقة بين المعرفة الاستشراقية والقوة الإمبراطورية، وهو سياق لا يمكن تجاهله عند شاعر ارتبط اسمه بالإمبراطورية البريطانية[9]. لكن هذا المدخل، على أهميته، أصبح من أكثر المداخل رسوخًا وتداولًا في قراءة أدب الحقبة الاستعمارية، حتى إنه قد يحجب عنا أحيانًا ما هو فرداني ومميز، فهذا المدخل، لا يكفي وحده لفهم هذه القصيدة. فالاستشراق نفسه، لم يكن لوناً واحداً؛ فقد يكون غرائبياً يهيم بسحر الشرق أو إمبريالياً، وقد يتحول الشرق أحياناً إلى مرآة ينظر الغرب فيها إلى نفسه. وكبلنغ، على ارتباط اسمه الوثيق بالإمبراطورية البريطانية، أكثر تعقيداً من أن يُقرأ من خلال هذا البعد وحده. ولعل قصيدة الحضرموتي مثال صغير، لكنه كاشف عن هذا التعقيد:

فبدل أن يصف الشاعرُ الشرقيَّ من الخارج، يدخل – أو يحاول أن يدخل ـ إلى منطقه الداخلي، ويمنحه موقع المتكلم، ثم يجعل المسيحي نفسه، الذي يمثل هنا الغربي في منظور المتكلم، موضوعًا لنظرته واستغرابه وحكمه الأخلاقي. هنا لا يعود الشرق مجرد "موضوع" للاستشراق؛ بل يصبح، ولو للحظات، المكان الذي تصدر منه النظرة. وهذا التحول في زاوية النظر هو ما يجعل السؤال الأكثر إثارة ليس: هل كان كبلنغ مستشرقاً؟، بل: أيّ حضرموت هذه التي أتاح لها كبلنغ أن تنظر إلى الغرب وتحكم عليه؟

عند عتبة البيت يبدأ سوء الفهم:

من أجمل مفاتيح القصيدة ما لاحظه رالف دوراند مبكراً، إذ خصّص في كتابه الصادر عام 1914 شرحاً لـ "الحضرموتي"[10]. يتوقف أولًا عند الصورة التي بدأنا منها: يدخل الغريب "منتعلًا، حاسرَ الرأس"، في حين أن آداب السلوك العربي التي يفترضها النص تقتضي العكس. ثم يفسر سؤال الضيف عن أخبار أهل البيت بوصفه تجاوزًا في ثقافة لا يجري فيها الرجل الحديث عن زوجته بهذه السهولة، ويرى أن الضيافة عند العرب "واجب مقدس"، إلى حد أن المضيف يحمي ضيفه ولو عرّض نفسه للخطر. ثم يستعين دوراند بالرحالة السويسري يوهان لودفيغ بوركهارت[11]، ليشرح التناقض بين سكون العربي الظاهر وحدّة شعوره بالإهانة والثأر: قليل الحركة والكلام، لكنه قد يحفظ الإهانة طويلًا.

وينتهي إلى الأرز واللحم الذين قدّمهما لضيفه، فيراهما من طعام الإكرام لا من الطعام اليومي المعتاد. لا ينبغي، بالطبع، أن ننقل تعميمات دوراند، بما تعكسه من أنثروبولوجيا أوائل القرن العشرين، بوصفها أوصافًا علمية ثابتة لـ "العرب". لكنه يلتقط ببراعة البنية الأخلاقية التي تقوم عليها القصيدة:

إذا دخل الرجل في جوارك، فلا تستنطقه عن الدم الذي يطارده، وتقوم له بحق الضيافة؛ فتؤويه، وتطعمه، وتحميه، وتحتمل ثقله. غير أن لهذه الحماية حدًّا مكانيًا واضحًا: البيت أو الخيمة. ولهذا لا يقتل "الحضرموتي" الرجل في خيمته، ولا يمنع عنه الطعام، ولا يسلّمه إلى طالب الدم الذي يتعقبه؛ بل يطعمه ويركبه فرسه حتى يغادر. وحين يجاوز حرمة الخيمة وينتهي الجوار، يخرج الحضرموتي في أثره، والسيف في يده.

بورخيس عند عتبة الخيمة:

كانت مفاجأة جميلة لي أن أجد أحد أعظم قرّاء الأدب في القرن العشرين، خورخي لويس بورخيس[12]، قد اطّلع على قصيدة "الحضرموتي" لكبلنغ، بل والتقط ببراعة بنيتها الأخلاقية وما تقوم عليه من مفارقة. ففي حديث له عن فيلم صامت[13]، تقوم حبكته على رجل يقع في بيت أعدائه، فلا يستطيعون أن يمسّوه بسوء ما دام ضيفاً تحت سقفهم؛ فإذا خرج من البيت عاد عدوًّا يجوز لهم قتله. عند هذه الصورة تذكّر بورخيس "الحضرموتي":



الأديب الأرجنتيني بورخيس

ذلك الرجل الذي يحتمل ضيفه، ويطعمه ويحميه، ثم لا يقتله إلا بعدما يغادر حرمة خيمته، ويسخر من مضيفه تحت النجوم. وما التقطه بورخيس هنا ليس الثأر وحده، بل العتبة. فالخيمة في القصيدة ليست مجرد مكان؛ إنها حدّ أخلاقي. داخلها رجل في الجوار، له حق الضيافة والحماية، وخارجها تنتهي تلك الحرمة ويبدأ الحساب. وهذا ما يجعل انتظار "الحضرموتي" حتى يخرج الغريب من خيمته جزءًا أساسيًا من معنى القصيدة، لا تفصيلًا عابرًا. ويؤكد دليل جمعية كبلنغ نفسه أن المتكلم ينتظر حتى يغادر الغريب بيته قبل أن يقتله[14].

لقاء الغرباء: قراءة من الخيال العلمي:

وثمة قراءة أخرى للقصيدة جاءت هذه المرة من عالَم مختلف تمامًا. فالروائية الأمريكية سي. جي. شيري، وهي من أبرز كتّاب الخيال العلمي والفانتازيا[15]، رأت في "الحضرموتي" واحدًا من أفضل الدروس في لقاء الغرباء أي اللقاء بين كائنين ـ أو، في حالتنا، ثقافتين ـ لا يملك أحدهما مفاتيح فهم الآخر[16]. وهذه قراءة تفتح القصيدة على نحو جميل. فالحضرموتي يرى الصمت وقارًا وعمقًا، بينما لا يطيق ضيفه الصمت. والغريب يرى السؤال عن أهل البيت لونًا من التودد، بينما يراه مضيفه تجاوزًا لحدود الأدب. ويتكلم أحدهما بوجهه ويديه وجسده كله،



الروائية الأمريكية سي جي شيري

فيما يرى الآخر في ذلك خفةً لا تليق بالرجل. ثم تأتي المزحة: قد يقصدها الضيف تبسطًا أو مداعبة، لكن الحضرموتي يتلقاها إهانةً لا يمكن تجاوزها. وهكذا لا تقع الكارثة لأن أحد الرجلين بلا أخلاق، بل لأن كلًّا منهما يقرأ سلوك الآخر بمقياسه هو. وما يبدو طبيعيًا في عالم يصبح مستهجنًا، بل خطيرًا، في العالم الآخر. ومن هذه الزاوية تبدو "الحضرموتي"، على قصرها، قصيدة حديثة على نحو لافت؛ فهي لا تتحدث عن اختلاف العادات فحسب، بل عن فشل الترجمة الثقافية: كيف يمكن لإشارات صغيرة ـ الصمت، والحركة، والسؤال، والمزاح ـ أن تتغير معانيها تمامًا حين تعبر من ثقافة إلى أخرى.

ولكن...كم في هذا "الحضرموتي" من حضرموت؟

بعد كل هذه القراءات، يبقى السؤال الذي بدأنا منه: هل وَصفُ كبلنغ حضرميًا فعلًا؟ يقول "الحضرموتي" في القصيدة: "ليس الأمر هكذا في الصحراء". لكن حضرموت، لمن يعرفها، ليست صحراء بالمعنى الذي توحي به الصورة الشعرية وحدها. نعم، الصحراء جزء من جغرافيتها، ولكنها أيضًا أودية عامرة، وقرى زراعية، ونخيل، وجبال، وساحل طويل على البحر العربي، ومدن عريقة مثل تريم وشبام وسيئون، وموانئ مثل الشحر والمكلا. أما في القصيدة فلا نرى شيئًا من ذلك؛ لا واديًا ولا ساحلًا ولا بحرًا ولا مدينة. نرى خيمةً، وفرسًا، وسيفًا، وضيافةً، وثأرًا. وهذا فرق مهم. فإذا قرأنا "الحضرموتي" بوصفها وصفًا إثنوغرافيًا لحضرموت، فإن الصورة لا تستقيم كثيرًا؛ فهي أقرب إلى صورة العربي الصحراوي في المخيلة الأوروبية منها إلى وصف مكان بعينه اسمه حضرموت. وحتى الشرح المبكر الذي قدمه دوراند لعادات الرجل -خلع النعل، وحرمة أهل البيت، والضيافة، والوقار، والثأر- قدّمها في معظمها بوصفها عادات عربية عامة، واستعان في بعضها بملاحظات الرحّالة بوركهارت عن عرب الحجاز والبادية، لا بمصدر خاص بحضرموت. فأين حضرموت إذن؟ ربما علينا أن نبحث عنها خارج جغرافية القصيدة نفسها.

فرس اسمها "برق":

في المقطع الأخير تفصيل صغير يصعب المرور عليه سريعًا: اسم فرس الحضرموتي "بـِجْلي"، وهي كلمة أُردية تعني "البرق". لماذا يسمّي رجل من حضرموت فرسه باسم أُردي، لا عربي؟ قد لا يكون الأمر أكثر من اسم مألوف لكبلنغ، ولا يصح بالطبع أن نبني على اسم فرس نظرية كاملة. لكن التفصيل يصبح أكثر إثارة حين نتذكر أن كبلنغ لم يكتب القصيدة في حضرموت، بل في الهند البريطانية؛ فقد عاد إلى بومباي شابًا سنة 1882، ثم عمل في الصحافة في لاهور، في عالم تختلط فيه الإنجليزية بالأُردية والهندوستانية، والجنود بالتجار والموظفين والجماعات القادمة من أنحاء الإمبراطورية والمحيط الهندي. وهنا يتغير السؤال قليلًا: ماذا لو لم تكن صورة "الحضرموتي" قد جاءت إلى كبلنغ من حضرموت نفسها، وإنما من الهند التي عاش فيها؟ هذا الاحتمال ليس بعيدًا كما يبدو.

حضرموت التي كانت في الهند:

حين ننظر إلى الخريطة اليوم قد تبدو المسافة كبيرة بين حضرموت والهند. أما في القرن التاسع عشر، فلم يكن بحر العرب حاجزًا يفصل بينهما بقدر ما كان طريقًا يصل أحدهما بالآخر. هاجر الحضارم منذ قرون إلى الهند وشرق أفريقيا وجنوب شرقي آسيا، وأقاموا جماعات ربطتها بالوطن شبكات من القرابة والتجارة والدين والمال. ولم يكن حضورهم في الهند تجاريًا فقط؛ ففي حيدر آباد، على سبيل المثال، عُرف الحضارم جنودًا وضباطًا وقادة، وصار لبعضهم وزن في الحياة العسكرية والسياسية هناك[17]. ومن هذه البيئة نفسها تبرز قصة القعيطي مثالًا لافتًا[18]. فقد تكوّنت لدى رجال من القعيطي في حيدر آباد ثروة وخبرة وقوة عسكرية، ثم عادت هذه الموارد عبر البحر إلى حضرموت، وأسهمت في الصراع على الشحر والمكلا، وفي قيام الدولة القعيطية. والمهم هنا ليس تفاصيل تاريخ الدولة بقدر ما تكشفه حركة كهذه: لم يكن المهجر عالمًا منفصلًا عن حضرموت؛ بل كان في أحيان كثيرة أحد الأماكن التي كانت حضرموت نفسها تُصنع فيها. وهذا ما توضحه دراسات حديثة عن الهجرة

الحضرمية في المحيط الهندي؛ فالمال والأفكار والخبرات والمؤسسات لم تكن تسير من الوطن إلى المهجر في اتجاه واحد، بل كانت تعود من المهجر لتعيد تشكيل الوطن أيضاً[19]. لهذا تبدو كلمة "المهجر" أحيانًا أضيق من الحقيقة. فالمشهد لم يكن خروجًا من حضرموت ثم انقطاعًا عنها، وإنما دورانًا مستمرًا للناس والمال والأفكار والسلطة عبر البحر. وقد يكون هذا العالم هو المكان الأنسب لكي نبحث فيه عن "حضرموتي" كبلنغ.

خيط أقوى: اسم حضرموت كان في ذاكرة كبلنغ:

لكن الهند ليست الخيط الوحيد. قبل "الحضرموتي" بسنوات، ظهرت في الأدب الإنجليزي قصيدة ساخرة تحمل اسم "حضرموت" للشاعر والرحالة الأمريكي بايارد تايلور[20]. وكان كبلنغ يعرف الكتاب الذي وردت فيه هذه القصيدة معرفة جيدة منذ شبابه[21]. وقد يكون ذلك، في حد ذاته، مجرد أثر بعيد في ذاكرة قارئ نهم. غير أن هناك مصادفة زمنية أكثر لفتًا للنظر: ففي أوائل سنة 1887 استشهد كبلنغ نفسه، في مقال نشره في الصحيفة التي كان يعمل بها، بأبيات لتايلور تنتهي باسم حضرموت. وبعد أشهر قليلة فقط ظهر المقطع الأول المنشور من "الحضرموتي" في الصحيفة نفسها[21]. لا يكفي هذا النقول إن كبلنغ أخذ شخصية "الحضرموتي" من قصيدة تايلور؛ فلا رسالة بين أيدينا يقول فيها ذلك، ولا مسودة تكشف الطريق على هذا النحو. لكنه يثبت شيئًا أبسط وأكثر أهمية: اسم حضرموت لم يكن اسمًا بعيدًا خامدًا في ذاكرة كبلنغ، بل كان حاضرًا في قراءته وكتابته قبيل ظهور "الحضرموتي". وهكذا يلوح أمامنا طريقان ربما التقيا في مخيلته.

الأول أدبي: اسم حضرموت وصورتها كما وصلتا إلى الأدب والرحلات الأوروبية. والثاني حيّ ومتحرك: الحضارم في عالم الهند البريطانية، من عدن وبومباي إلى حيدر آباد وما وراءها.

وربما وُلد "الحضرموتي" في مكان ما بين الطريقين: حضرموت قرأ عنها كبلنغ، وحضرموت أخرى كانت تتحرك في عالم الهندي من حوله.

هل زار كبلنغ حضرموت؟:

لا نملك ما يثبت أن كبلنغ دخل حضرموت قبل كتابة القصيدة، ولا ينبغي لذلك أن نتعامل مع "الحضرموتي" وكأنه ثمرة مشاهدة ميدانية للوادي أو الساحل. لكن ربما لا يكون هذا هو السؤال الأهم. فلكي يلتقي كبلنغ بحضرموت، لم يكن عليه بالضرورة أن يصل إلى تريم أو المكلا. حضرموت القرن التاسع عشر لم تكن حبيسة حدودها؛ كانت لها وجوه في عدن وبومباي وحيدر آباد وسنغافورة وجاوة وشرق أفريقيا. وكان الحضارم يحملون معهم أسماءهم وأنسابهم وتجارتهم وعلاقاتهم، ثم يعود بعضهم بالمال والخبرات والأفكار إلى الوطن. ومن هنا تظهر حقيقة أوسع من القصيدة نفسها:

كلما عرفنا تاريخ آسيا والمحيط الهندي أكثر، عرفنا حضرموت أكثر.

لقد اعتادت ذاكرتنا الأدبية العربية، حين تسمع كلمة "المهجر"، أن تذهب سريعًا إلى الأمريكتين: جبران ونعيمة والرابطة القلمية[22]. لكن ثمة مهجرًا عربيًا آخر، أقدم وأوسع امتدادًا نحو الشرق: الهند والملايو وجاوة وسنغافورة وشرق أفريقيا. وكانت حضرموت واحدة من أكثر المناطق العربية حضورًا في ذلك العالم. ولعل "الحضرموتي" لكبلنغ أثر أدبي صغير بقي لنا من ذلك العالم الكبير.



الشاعر الأمريكي باريارد تايلور

هل توجد "شخصية حضرمية"؟:

من المغري، بعد قراءة القصيدة، أن نجمع الصمت والوقار والضيافة وحرمة البيت والتمسك بالشرف ونقول: هذه هي "الشخصية الحضرمية". لكن ذلك سيكون تبسيطًا. فالحضارم، مثل أي مجتمع، ليسوا شخصية واحدة ثابتة؛ اختلفوا باختلاف المدينة والقبيلة والطبقة والنسب والمهنة وبلد المهجر والزمن. كما أن الجماعات الحضرمية في الهند أو جاوة أو شرق أفريقيا لم تكن نسخًا متطابقة من مجتمع الوادي. لكن يمكن أن نسأل سؤالًا أدق:

هل حمل الحضارم معهم أنماطًا من القيم والسلوك والشبكات جعلت هويتهم قابلة للتعرف عليها خارج الوطن؟ الضيافة، وحرمة الداخل الأسري، وشبكات القرابة والثقة، ومكانة النسب، والسمت والوقار، والروابط المستمرة بالبلد؛ كلها عناصر تستحق أن تُدرس، لا باعتبارها "طباعًا أزلية" في الإنسان الحضرمي، بل بوصفها رأسمالًا اجتماعيًا وثقافيًا تنتقل به الجماعات وتعيد تشكيله حيث تستقر. وهنا نستطيع أن نعود إلى كبلنغ من غير أن نقول إنه "وصف الحضارم كما هم"، ومن غير أن نذهب إلى الطرف الآخر فنعتبر كل شيء اختراعًا استشراقيًا. ربما عرف شيئًا، وتخيّل شيئًا، وخلط أشياء أخرى.

وربما جمع من العربي والمسلم والهندي والحضرمي ملامح مختلفة، ثم أعطاها اسمًا واحداً: الحضرموتي.

ما مقدار حضرموت في "الحضرموتي"؟:

جغرافيًا، مقدارها قليل؛ فالوادي والساحل والمدن غائبة، والصورة صحراوية في الغالب. وثقافيًا، المادة مختلطة؛ فكثير من العادات التي تحرك القصيدة عربية وإسلامية أوسع من حضرموت. لكن أدبيًا، حضور حضرموت قوي جدًا؛ فكبلنغ لم يسم بطله "العربي" أو "البدوي"، بل اختار له اسمًا محددًا: الحضرموتي. أما تاريخيًا، فالأمر أكثر إثارة؛ لأن الشاعر كان يكتب من داخل فضاء هندي متصل فعلًا بحضرموت بالبشر والتجارة والجيوش والسفن. ويأتي اسم الفرس الأُردي "بِـجْلي" كتفصيل صغير ينسجم بصورة لافتة مع هذا العالم الهجيـن.

ثم هناك الخيط الأدبي الذي يقود إلى بايارد تايلور، وإلى اسم حضرموت الذي كان حاضرًا في قراءة كبلنغ وكتابته قبيل ظهور القصيدة. لذلك يبدو لي "الحضرموتي" أقل من أن يكون صورةً فوتوغرافية لحضرمي من الوادي، وأكثر من أن يكون عربيًا صحراويًا اخترعه كبلنغ من فراغ. إنه، على الأرجح، شخصية أدبية هجينة: شيء من صورة العربي في أدب عصره، وشيء من الإسلام الذي عرفه كبلنغ في الهند، وشيء من عالم الشرف والضيافة كما قرأ عنه، وشيء من حضرموت التي وصلت إليه عبر الكتب والبحر والبشر. وربما، في مكان عميق من هذه الصورة، كان هناك أيضًا الحضرمي المتحرك في عالم المحيط الهندي.

حضرموت التي كانت تتحرك:

في زمن كبلنغ، لم يكن بحر العرب والمحيط الهندي فراغًا يفصل حضرموت عن آسيا، بل طريقًا يصل بينهما. عبره تحرك الناس والمال والأخبار والأفكار، وظلت صلات المهجر تعود فتؤثر في الوطن. ثم جاءت الدول الحديثة وحدودها، فتراجعت في الذاكرة صورة ذلك العالم البحري المتصل. لكن البحر لم يكن يعرف تلك الحدود بالطريقة نفسها. ولهذا يعيد تاريخ المحيط الهندي حضرموت إلى حجم أكبر بكثير من حدودها الجغرافية. ومن هذه الزاوية يمكن أن نقرأ "الحضرموتي" كأثر أدبي صغير من عالم واسع؛ لا لأنها تخبرنا كيف كان الحضرمي "حقًا"، بل لأنها تكشف أن اسم "الحضرموتي" كان حاضرًا بما يكفي في الهند البريطانية سنة 1887 ليجعله كبلنغ صوتًا شعريًا ويقدمه إلى قارئه. ولعل السؤال الأجمل الذي تتركه القصيدة لنا ليس: هل وصف كبلنغ حضرموت بدقة؟ بل: كيف أصبح رجل من حضرموت شخصية يستطيع شاعر في لاهور أن يستدعيها، ويفترض أن اسمها سيقول لقارئه شيئًا؟

وتبقى المفارقة:

في نهاية القصيدة يقتل "الحضرموتي" الغريب لأنه سخر منه. ومن السهل أن يقف قارئ اليوم هنا ويقول: رجل قتل آخر بسبب مزحة. لكن كبلنغ لا يجعل الأمر بهذه البساطة. فالرجل نفسه الذي يقتل الغريب هو الذي حماه من طالب الدم، ولم يسأله مَن قتل، وأدخله في جواره،

وأطعمه، وأركبه فرسه، وتحمل صخبه وثقله. ثم لم يمسّه حتى تجاوز حرمة الخيمة. إنه، بمقاييسنا الحديثة، نبيل ومخيف في آن واحد. والغريب نفسه ليس شريرًا؛ لكنه يدخل عالمًا لا يعرف إشاراته ولا حدوده، ثم يقرأ صمت مضيفه كما يشاء، وينتهي به الأمر إلى السخرية من الرجل الذي آواه. لا يطلب كبلنغ منا أن نبرئ أحدهما أو ندين الآخر. إنه يترك نظامين أخلاقيين يصطدمان. ولهذا التقط دوراند الضيافة، والتقط بورخيس العتبة، ورأت شيري لقاء ثقافتين لا تفهم إحداهما لغة الأخرى، ورأت كينيدي انقلاب العدسة حين أصبح الغربي نفسه هو "الآخر". وربما نستطيع أن نضيف إلى هذه القراءات شيئًا آخر: "الحضرموتي" قصيدة من عالم المحيط الهندي. فقد تكون حضرموت التي وصلت إلى كبلنغ أقل حضورًا في جغرافية الوادي نفسها، وأكثر حضورًا في السفن والصحف والجنود واللغات والمسارات التي كانت تتقاطع في الهند البريطانية. وهنا يعود إلينا ذلك التفصيل الصغير من أول المقال: بِـجْلي - البرق. فرس عربي في قصيدة عن رجل من حضرموت، لكن اسمه أُردي. كأن الهند، من حيث لا يقصد كبلنغ، وقّعت اسمها في أسفل الصورة، في أسفل القصيدة.

الهامش:

(*) ملاحظة المترجم: تَرِد هذه الترجمة في مستهلّ الدراسة، غير أن صيغتها المنشورة هنا هي في الحقيقة إحدى نتائجها؛ فقد بدأت بترجمة أولية، ثم أُعيد النظر في عدد من اختياراتها كلما تكشفت سياقات القصيدة ومصادر صورها وألفاظها. فالترجمة، ولا سيما في نص كهذا، ليست مقابلة آلية بين الكلمات، وإنما اختيار يتأثر بفهم المترجم للنص وللصوت الذي يتكلم من خلاله. وقد انتهت الدراسة إلى أن "الحضرموتي" عند كبلنغ ليس صورةً إثنوغرافية مطابقة للحضرمي التاريخي، بل شخصية أدبية مركبة صاغها الشاعر من أشياء عرفها أو قرأ عنها، ومن صور أوسع عن العربي والشرقي والبدوي، ومن خبرته بعالم الهند والمحيط الهندي، فضلًا عما أضافه خياله الأدبي. ولذلك حرصتُ في الصيغة النهائية على ألّا أجعل "حضرموتي كبلنغ" أكثر حضرميةً مما جعله كبلنغ نفسه، وألّا أُصلح في العربية ما قد يكون جزءًا من طبيعة هذا البناء المتخيَّل. ومن هنا، مثلًا، جاء الإبقاء على "المسيحي" في مقابل Christian بدل "النصراني"، مع أن الأخيرة ربما كانت أوقع في لسان حضرمي تقليدي؛ وكذلك تجنبتُ أن أمنح إشارات الحماية والجوار أو غيرها دقةً اصطلاحية محلية لا يصرح بها الأصل. أما عناصر مثل الصحراء واسم الفرس "بِـجْلي" ذي الأصل الهندي، فتُترك كما هي لأنها نفسها مما يساعد لاحقًا على تتبع المواد المختلفة التي دخلت في تشكيل هذه الشخصية. ويبقى، قبل ذلك كله، أن النص قصيدة إنجليزية كتبها شاعر إنجليزي وبلسان إنجليزي، وإن اختار أن يتكلم من وراء قناع "الحضرموتي". ولذلك لم أحاول أن أصطنع في العربية شاعرًا حضرميًا يقول القصيدة كما نتصور أنه كان سيقولها، كما لم أتكلّف نقل الوزن والقافية حيث يؤدي ذلك إلى الزيادة أو التحوير. فالغاية ليست إنشاء قصيدة عربية جديدة، بل نقل النص بما يكفي من الأمانة والوضوح ليظل القارئ قادرًا على رؤية كبلنغ نفسه من وراء "الحضرموتي"، ثم تتبع كيفية صنع هذه الشخصية في الصفحات التالية.

1. كبلنغ، روديارد. "The Ballad of East and West" أنشودة الشرق والغرب، The Kipling Society. نُشرت أول مرة في 2 ديسمبر 1889 في صحيفة The Pioneer. تاريخ الاطلاع: 18 أغسطس 2026. والمفارقة أن هذا المطلع كثيرًا ما يُقتطع من سياقه؛ فالقصيدة نفسها تمضي إلى القول إن الشرق والغرب والعرق والمولد تفقد حدودها حين يقف رجلان ندًّا لند. ومن ثم فإن كبلنغ نفسه أكثر تعقيدًا من العبارة التي اشتهرت عنه.

2. تبدلت خرائط اللغة أيضًا؛ ففي عالم ما بعد الاستعمار وما بعد الحرب الباردة، كثيرًا ما أُعيد رسم ثنائية "الشرق/الغرب" في صورة "الشمال العالمي/الجنوب العالمي"، حيث لم تعد الجهات جغرافيا بقدر ما غدت استعارةً لاختلالات القوة والثروة والإرث الاستعماري. أنظر The Global South، مجلة Contexts، المجلد 11، العدد 1، 2012، ص 12–13.

3 "Hadramauti" حضرموتي، The Kipling Society، قسم القصائد. ظهر المقطع الأخير من القصيدة أول مرة في صحيفة Civil and Military Gazette، في 2 مايو 1887، تمهيدًا لقصة A Friend's Friend؛ ثم جُمعت القصيدة كاملة في Songs from Books سنة 1912. تاريخ الاطلاع: 18 أغسطس 2026.

4. Hadramauti هي الصيغة التي استخدمها كبلنغ للدلالة على المنتمي إلى حضرموت. والنسبة العربية المألوفة إلى حضرموت هي "حضرمي". غير أنني سأُبقي في هذه المقالة على لفظ "حضرموتي" كلما قصدتُ الشخصية الأدبية التي خلقها خيال كبلنغ وأنطقها شعراً بالإنجليزية، تمييزاً لها عن "الحضرمي" بوصفه الإنسان المنتمي إلى حضرموت التاريخية والجغرافية.

5. تستدعي عبارة "قلب المسيحي" إيحائياً مفهوم المحبة في الأخلاق المسيحية، لكن كبلنغ يعني هنا باطنه وطبيعته وما يحرّكه. ومن هنا تتضاعف المفارقة: "الحضرموتي" لا يرى قلبًا مألوفًا بالمحبة والصفح والحِلم، بل قلبًا غامضًا لا يعرف متى يضحك، ومتى يحلم، ومتى يسفك الدم. وفي حضرموت القرن التاسع عشر كان "المسيحي" أقرب في المخيال إلى الأوروبي القادم من عالم القوة والاستعمار منه إلى جار مسيحي شرقي كما في الشام ومصر والحبشة.

6. بِـجْلي (Bijli) لفظة من المجال اللغوي الهندستاني، مشتركة في الهندية والأردية، وتعني "البرق"، ويرجع أصلها الأبعد إلى السنسكريتية. لكن السؤال الأهم هنا: لماذا يسمّي "الحضرموتي" فرسه باسم من هذا الفضاء اللغوي لا باسم عربي؟ لا يثبت الاسم وحده مصدر الشخصية، ولا سيما أن الحضارم أنفسهم كانوا على صلة وثيقة بعالم المحيط الهندي، لكنه يظل خيطًا لافتًا في قصيدة كتبها كبلنغ من داخل عالم الهند البريطانية. سنعود إلى "بِـجْلي" لاحقًا؛ فقد تقودنا إلى الهند بقدر ما تقودنا إلى حضرموت.

7. كينيدي، فاليري "Orientalism in the Victorian Era" «الاستشراق العصر الفيكتوري»، Oxford Research Encyclopedia of Literature، Oxford University Press، نُشر إلكترونيًا في أغسطس 2017. تاريخ الاطلاع: 18 أغسطس 2026.

8. تشير كينيدي، إلى جانب Hadramauti، إلى قصيدتين لكبلنغ منشورتان في عام 1888 بوصفهما أمثلة يمنح فيهما أصواتًا غير أوروبية موقع المتكلم وهما: The Song of the Women و The Lament of the Border-Cattle Thief ؛ انظر: Valerie Kennedy, "Orientalism in the Victorian Era," Oxford Research Encyclopedia of Literature، Oxford University Press، 2017.

9. سعيد، إدوارد. الاستشراق، ترجمة محمد عصفور، تقديم محمد شاهين، دار الآداب، بيروت، 2022.

10. دوراند، رالف. A Handbook to the Poetry of Rudyard Kipling دليل إلى شعر روديارد كبلنغ، Doubleday, Page & Company، نيويورك، 1914، ص 290–292.

11. يوهان لودفيغ بوركهارت (1784–1817)، رحالة ومستشرق سويسري أتقن العربية واتخذ اسم «الشيخ إبراهيم»، وأقام في مكة سنة 1814 وزار المدينة، وسجّل مشاهداته في كتاب Travels in Arabia الذي نُشر بعد وفاته سنة 1829. لم تكن ملاحظاته عن حضرموت تحديدًا، بل عن الحجاز والعرب والبدو؛ وهي ملاحظة مهمة هنا، لأنها تكشف أن دوراند يستعين بصورة عربية أوسع لشرح «الحضرموتي»، لا بمادة إثنوغرافية حضرمية خاصة.

12. خورخي لويس بورخيس (1899–1986)، أديب وشاعر وناقد أرجنتيني، وأحد أبرز كتّاب القرن العشرين، عُرف بثقافته الموسوعية وقراءاته الواسعة في آداب العالم. نشأ على الإسبانية والإنجليزية معًا، وكان الأدب الإنجليزي جزءًا أصيلًا من تكوينه المبكر؛ ولذلك فإن التفاته إلى قصيدة صغيرة نسبيًا مثل «الحضرموتي» يكشف مدى اتساع قراءاته ودقة ذاكرته الأدبية.

13. بيوي كاساريس، أدولفو. Borges [«بورخيس»]، تحرير دانييل مارتينو، دار Destino، برشلونة، 2006. وما كان لي أن أعثر بسهولة على هذه الإشارة اللافتة إلى "الحضرموتي" في حديث بورخيس لولا ما تتيحه اليوم محركات البحث وأدوات الذكاء الاصطناعي من التنقيب في النصوص بلغات مختلفة؛ فقد وردت الإشارة في نص إسباني لا أجيد لغته، لكن هذه الأدوات قادتني إليه وأعانتني على فهمه وترجمته. وهي في ذاتها مفارقة لطيفة: ملاحظة عن قصيدة إنجليزية تحمل اسم حضرموت، قالها أديب أرجنتيني بالإسبانية، تصل اليوم إلى قارئ عربي عبر أدوات البحث والترجمة الرقمية.

14. هولبرتون، فيليب. "Hadramauti" الحضرموتي، The Kipling Society: Readers' Guide، 2017، آخر تحديث: 11 يوليو 2017، تاريخ الاطلاع: 18 أغسطس 2026.

15. سي. جي. شيري (مواليد 1942)، روائية أمريكية بارزة في الخيال العلمي والفانتازيا، لها إنتاج واسع امتد لعقود، كما منحتها رابطة كتّاب الخيال العلمي والفانتازيا الأمريكية سنة 2015 لقب "الأستاذ الكبير" تقديرًا لمجمل إسهامها في هذا الأدب.

16. كتبت شيري في موقعها الشخصي، في تعليق بتاريخ 5 أكتوبر 2011، أنها تعد "الحضرموتي": واحدًا من أفضل الدروس في لقاء الغرباء؛ وهو التعبير الذي استعملته بالإنجليزية alien contact.

17. عن الحضور الحضرمي في حيدر آباد، ولا سيما الجنود والضباط ودورهم في الحياة العسكرية والسياسية، انظر دراسة ليف مانغر عن الحضارم في حيدر آباد. "Hadramis in Hyderabad: From Winners to Losers"، Asian Journal of Social Science، المجلد 35، 2007، ص 405–433.

18. القعيطي أسرة يافعية الأصل استقرت في حضرموت، وأقامت لاحقًا السلطنة القعيطية التي حكمت المكلا والشحر وأجزاء من حضرموت حتى عام 1967.

19. من الدراسات المهمة لفهم الصلة المتبادلة بين المهجر الحضرمي والوطن كتاب أولريكه فرايتاغ عن المهاجرين في المحيط الهندي وبناء الدولة في حضرموت؛ إذ يبين أن المهجر لم يكن عالمًا خارج الوطن بقدر ما كان أحد العوامل التي أعادت تشكيله. Indian Ocean Migrants and State Formation in Hadhramaut: Reforming the Homeland، Brill، ليدن، 2003.

20. بايارد تايلور (1825–1878)، شاعر وكاتب رحلات وصحفي ودبلوماسي أمريكي، عُرف بأسفاره الواسعة وكتاباته عن الشرق وآسيا، وبترجمته لأعمال أدبية أوروبية إلى الإنجليزية. وله نص بعنوان "حضرموت" ظهر ضمن كتابه The Echo Club and Other Literary Diversions، وهو الكتاب الذي عرفه كبلنغ منذ شبابه وتأثر به في بداياته الأدبية.

21. كان كبلنغ يعرف كتاب بايارد تايلور الذي وردت فيه قصيدة «حضرموت» منذ وقت مبكر، وتشير الدراسات الخاصة بكبلنغ إلى أثر الكتاب في تكوينه الأدبي وولعه بالمحاكاة الساخرة. في يناير 1887 استشهد كبلنغ في مقال صحفي ببايارد تايلور وبأبيات تنتهي باسم "حضرموت"، ثم ظهر المقطع المنشور أولًا من "الحضرموتي" في مايو من العام نفسه. هذه المقاربة الزمنية لا تثبت الاقتباس المباشر، لكنها تجعل حضور اسم حضرموت في ذاكرته الأدبية قبيل كتابة القصيدة أمرًا واضحًا. وهذا ما اقتبسه كبلنغ، مع شيء من التحوير، من قصيدة تايلور في رسالته التي ارسلها لمحرر احدى المجلات:

لا أحنُّ إلى ما كان أعزَّ الأشياء عندي،
وأهبُ للرياح عطايا الشغف التي سعيتُ إليها،
وأنعم بنوم عارم على الساحل اللاهب،
هناك في حضرموت.

22. الرابطة القلمية جماعة أدبية أسسها أدباء عرب مهاجرون في نيويورك سنة 1920، وكان من أبرز أعضائها جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي. وأصبحت من أبرز رموز "أدب المهجر" العربي في الأمريكتين.

للمترجم:



نـوافــذ



ترجمة:
د. سعيـد الجـريـري

السخريـة والتحـدي
معركة مجلـة "أليران بـارو" ضـد التجـاوزات في المجتمع العربي في إندونيسيـا*

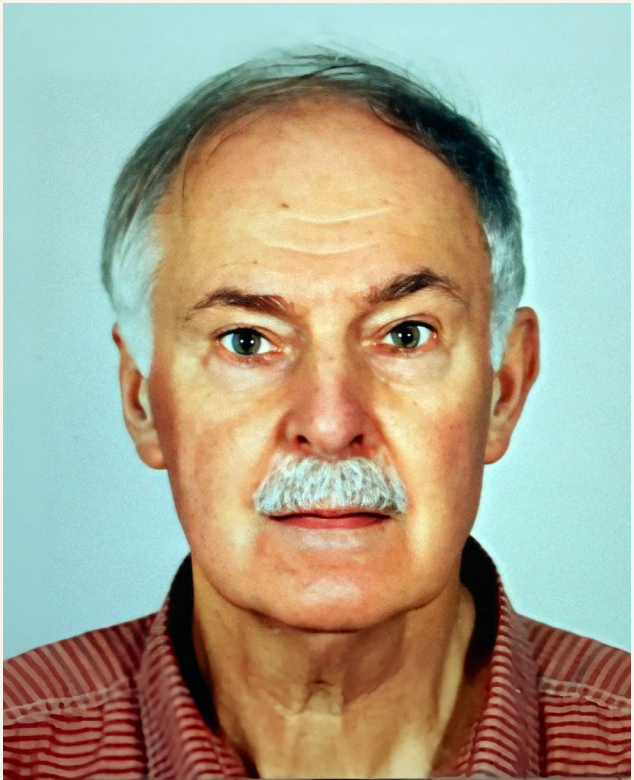
د. هوب دي يونج

اتحاد عرب إندونيسيا ومجلة أليران بارو:

طرأت تحولات اجتماعية وثقافية عميقة على الأقلية العربية في جزر الهند الشرقية الهولندية في العقود التي سبقت الاحتلال الياباني، فقد تحولت هذه الأقلية من مجموعة سكانية منغلقة على ذاتها نسبياً وذات نزعة قوية تجاه حضرموت، وطن معظم العرب الإندونيسيين، إلى مجتمع يزداد اندماجًا في المجتمع الإندونيسي الأوسع.

حدث هذا التحول بشكل خاص في أوساط "المولّدين" أو العرب الإندونيسيين، الذين كانوا يشكلون الأغلبية العظمى بين أكثر من 70,000 عربي في أرخبيل إندونيسيا. ففي مدة زمنية قصيرة نسبيًا، أدرك العديد منهم أنهم يشعرون بانتماء أقوى إلى إندونيسيا، وأن مستقبلهم يكمن فيها، وليس في جنوب شبه الجزيرة العربية التي لم يزرها، قَطُّ، إلا قليلون جداً منهم.

فضلاً عن مؤثرات المجتمع الإندونيسي الأوسع، كان هذا الإدراك ناتجًا بشكل خاص عن سلسلة من الصراعات الداخلية بين الفئات المختلفة التي كانت تشكل بنية المجتمع الحضرمي تقليديًا، وهي من الأعلى إلى الأدنى: السادة، المشايخ، القبائل، والمساكين. فالسادة يُعدّون من نسل النبي محمد، عبر حفيده الحسين. انتقلوا قبل حوالي 1000 عام من البصرة في العراق إلى حضرموت، حيث أخذوا تدريجيًا مكانة النخبة الدينية التقليدية، المشايخ، الذين تراجعوا إلى المرتبة الثانية. والقبائل هم أفراد العشائر، السكان الذين يحملون السلاح. أما المساكين فهم الفقراء.



د. هوب دي يونج

وكان بين أفراد هذه الطبقات جدل حول مواضيع مختلفة، مثل تقبيل اليد الذي كان السادة يعتقدون أنه حق لهم، قضية الكفاءة (الكفاءة في الزواج) التي تتعلق بحظر زواج السيدة من رجل من طبقة أدنى، ومسألة ما إذا كانت كلمة "سيد" تُعتبر لقبًا أرستقراطيًا.

كانت الصراعات التي اضطرب لها المجتمع العربي بأسره في جزر الهند الشرقية رمزًا لحقيقة مفادها أن البنية الطبقية الجامدة المستمد من الوطن الأم كان تحت المحك وبدأت تظهر عليها علامات التصدع.

كان "المشايـخ"، كما يُطلق على غير الســادة كافةً في إندونيسيا، يواجهون بشكل مطرد صعوبة في التعامل مع مكانة السادة الرفيعة وسلوكهم المتعالي -من منظورهم- فهم يجولون دون فرصهم في التحول الاجتماعي والاقتصادي في هذه البيئة الجديدة. فكانوا يحاولون الابتعاد قدر الإمكان عن السلطة "الطبيعية" لأعلى طبقة. لكن هذه المحاولات ووجهت، إلى جانب المعارضة الصريحة من السادة، بمقاومة شديدة من الولايتي (الوافدين الجدد أو العرب التوتوك) من جميع الطبقات، الذين كانوا لا يزالون مرتبطين، فضلاً عن الحنين، بأواصر قوية أسرية ووجدانية مع حضرموت، وكانوا يدافعون عن الوضع الراهن قولاً وفعلاً.

وكان عدد قليل جدًا من العرب الإندونيسيين يمتلكون الشجاعة لمعارضة هذه المجموعة الصغيرة من التوتوك، الذين هيمنوا، بمعرفتهم العميقة بالثقافة الحضرميّة، على الخطاب الأيديولوجي في الأوساط العربية. وغالبًا ما كانوا، كرجال أعمال ناجحين، بجهودهم الكبيرة وعملهم الدؤوب، يستخدمون أعداداً كبيرة من العرب الإندونيسيين الأقل نجاحاً، الذين لم يكن بإمكانهم معارضة أرباب أعمالهم[1].

تغيرت هذه الوضعية بعد أن أسس أربعون شاباً عربياً- إندونيسياً بارزاً من مختلف الطبقات، اتحاد عرب إندونيسيا (PAI) بمبادرة من الصحفي عبدالرحمن باسويدان، في 5 أكتوبر 1934 في سمارانغ. وكان الاتحاد يهدف بشكل رئيس إلى تمكين العرب و تعزيز اندماجهم في المجتمع الإندونيسي.

وعلى نهج الاتحاد الهندو-أوروبي (IEV)، حزب الهندو-أوروبيين، وحزب تيونغوا إندونيسيا"، حزب الهندو- صينيين، أعلن المؤسسون أن إندونيسيا، بدلاً من حضرموت، أرض أجدادهم الذكور، هي وطنهم، وأن الثقافة الإندونيسية، ما دامت لا تتعارض مع الإسلام، هي ثقافتهم.

وفي ما يتصل بالمستقبل، كان لدى الاتحاد المُثُل نفسها، التي كان يحملها الوطنيون الإندونيسيون. ومن أجل الوفاء بمسؤولياتهم تجاه المجتمع الإندونيسي، كان على العرب تعزيز "مكانتهم على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي والسياسي" والعمل على "بث مشاعر الأخوة والمساواة، مقرونةً بالاحترام والتقدير المتبادل، وإزالة كل ما يمكن أن يخدش تلك المشاعر"[2].

وعلى الرغم من أن فكر (الاتحاد) السياسي وُوجهَ بمعارضة شديدة من العرب التوتوك والمنظمات العربية المحافظة، كالرابطة العلوية، وأحيانًا حتى من التيار المغاير، كالارشاد الإسلامي، إلا أن القطار قد انطلق. فقد انتمى المزيد من العرب الإندونيسيين - حتى السادة الذين وُلدوا وترعرعوا في إندونيسيا- إلى الاتحاد أو دعموا برنامجه. كان ذلك، في البداية، بحذر أو في السر، ثم ما لبث أن صار علانية ومبعث فخر. ففي غضون ست سنوات، أُسس 45 فرعًا في المستعمرة. وبعد بداية مترددة، أصبح اتحاد عرب إندونيسيا (PAI) منظمة مهمة في جاوة والمناطق النائية، ولم يعد بالإمكان تجاهلها. وكانت العضوية حقاً متاحاً لأي عربي، غير أن حق التصويت كان مخصوصاً به العرب الإندونيسيون فقط.

ومن أجل تمكين الأقلية العربية وتعزيز اندماجها في المجتمع الأوسع، نشط الاتحاد في المجالات الاجتماعية والثقافية والدينية والسياسية.

كانت الأنشطة السياسية تهدف بشكل رئيس إلى جسر الهوة بين العرب والسكان الإندونيسيين الأصليين. إذ لم يكن كافيًا أن يتظاهر المرء بأنه إندونيسي ويُحدد هويته بالإندونيسية، دون أن يمنح هذا المعنى محتوى حقيقيًا. فكان لابد من تشكيل هذا المحتوى، على سبيل المثال، بالتعاون مع الإندونيسيين من أجل بناء مستقبل ما بعد الاستعمار.

كان قول ذلك أكثر سهولة من فعله. في العهد الاستعماري كان العرب يُصنَّفون كـ"شرقيين أجانب"، مثلهم مثل الهندو- صينيين، في مرتبة أدنى من الأوروبيين، ولكنهم أعلى من السكان الأصليين. وكان العرب حتى الثلاثينيات يطالبون بمساواتهم بالأوروبيين، بينما تحولت مطالبهم الآن لتحقيق المساواة بالسكان المحليين. ومع ذلك لم ينعكس هذا التحول على الفور في العلاقات مع الإندونيسيين، لأنهم لم يكونوا يتوقعون ذلك.

في بداية الأمر كان التقارب بين المجموعتين السكانيّتين ملحوظاً بشكل رئيس في المجال السياسي، من خلال التعاون مع الجماعات الوطنية والقادة الوطنيين. ففي عام 1936، دعم اتحاد عرب إندونيسيا في مجلس الشعب ما يُعرف بـــ"عريضة سوكتارجو"، التي طالبت بالحكم الذاتي لإندونيسيا داخل مملكة هولندا. وفي عام 1939، أصبح الاتحاد عضوًا في مجلس الإسلام الأعلى لإندونيسيا (MIAI)؛ وفي العام نفسه، دعم حركة تحالف الأحزاب السياسة الإندونيسية (GAPI)المطالبة باستبدال مجلس الشعب ببرلمان منتخب ديمقراطيًا. وفي عام 1941، أصبح "PAI"، الذي تحول حينئذ إلى حزب بدلاً من اتحاد، عضوًا استثنائيًا في تحالف (GAPI)، إذ لم يكن انضمامه كعضو عادي ممكناً في ذلك الوقت، حيث كان السياسيون الإندونيسيون يتجنبون انضمام أحزاب من مجموعات الأقليات الأجنبية الأخرى. ومع ذلك، لم يكن هناك، أيٌّ من الأحزاب الإندونيسية، أقرب إلى الإندونيسية من حزب عرب إندونيسيا "PAI".

لم تكن أنشطة PAI الاجتماعية والثقافية والدينية في البداية موجهة نحو التقارب أو التعاون مع الإندونيسيين. بل كانت تهدف أساساً إلى إنهاء العزلة النسبية كانت تعيش فيها الجالة العربية، وتحسين الوضع الاجتماعي والاقتصادي للغالبية العظمى من العرب. وكانت الأنشطة، دون أن يتم استخدام هذا المصطلح بشكل رسمي، تتسم بطابع حملة تثقيفية (تمدينية) تهدف إلى تعزيز وضع العرب في إندونيسيا، ومنحهم فرصاً أفضل للتطور من خلال تنمية المعرفة، ومساعدتهم على التكيف بشكل أفضل مع متطلبات العصر. وكان لهذه الحملة أيضاً بُعد أخلاقي، بمعنى أنها كانت يهدف إلى تقليص السلوكيات والعادات المشينة التي كانت تلقي بظلالها الجماعة ككل، مثل: الجلافة، والفظاظة في التعامل، والربا، والزواج المؤقت.

لقد كانت الحملات التثقيفية (التمدينية) في كل الأزمان. وكان هذا المصطلح يستخدم بشكل خاص لوصف المبادرات التي قامت بها المنظمات المدنية والحركات السياسية في أوروبا في القرن التاسع عشر، والتي كانت تهدف إلى مكافحة الفقر والبطالة من جهة، ومن جهة أخرى إلى تعزيز الأخلاق، والنظافة، واللياقة، والحياة الأسرية والمنزلية[3].

كما أن ما يُسمى بـ "السياسة الأخلاقية" التي ظهرت في جزر الهند الشرقية الهولندية حوالي عام 1900 والتي كانت تهدف إلى إشراك السكان الأصليين في مسار التطور وإعدادهم للعصر الحديث (دون أن يُسمح لهم بالمشاركة في اتخاذ القرارات) – تتسم بشيء من سمات هذه الحملة التمدينية[4]. وينطبق الأمر نفسه على أنشطة الأحزاب الوطنية الإندونيسية في ثلاثينيات القرن الماضي. حيث اشتغل كل منها على تثقيف قاعدته الشعبية وتنميتها، بطريقة تشابه تقريبًا ما كانت تفعله الأحزاب السياسية في الوطن الأم.

لكل حملة تمدينية طابعها الخاص ومشكلاتها المعينة. ولا يمكن فصل حملة الأقلية العربية عن الانقطاع عن حضرموت والاندماج المتزايد في إندونيسيا الجديدة. ولقد حدد السعي نحو الاندماج إلى حد كبير مضمون عملية التحضر؛ فكانتا، في الواقع، وجهين لعملة واحدة. وكان ذلك يتضمن اكتساب المعارف والأسس والقيم والعادات، التي تمنح العرب مكانة متساوية بين سكان الأرخبيل، وتتيح لهم الفرصة للمشاركة في عملية التحديث التي كانت تمر بها إندونيسيا.

ومن بين الأنشطة التي قام بها "PAI" في هذا الصدد، العمل على ضمان تعليم أفضل التعليم للأطفال العرب، وتنظيم دورات للكبار حول المواضيع الدينية والدنيوية. وللوصول إلى الشباب والنساء، أُسست منظمة شبابية تُسمى PAI Laskjar" وجمعية نسائية تُسمى PAI Isteri. كان يقدَّم للمشاركين في المؤتمرات الوطنية لـ "PAI" عرض مسرحي تعليمي وترفيهي، ثم يُعرض لاحقاً في الفروع المحلية. وكانت المسرحيات تدور حول قضايا مثيرة للجدل في الأوساط العربية. وقد جذبت العروض جمهورًا كبيرًا وتسببت أكثر من مرة في إحداث ضجة بين معارضي الحزب، الذين شعروا بأنهم تهاجمهم[5].

مجلة جديدة .. اتجاه جديد:

أصدر اتحاد عرب إندونيسيا أيضاً مجلتين باللغة الملايوية، هما "Insaf" (الوعي) و"Sadar" (الإدراك). كانت الأولى الصادرة في سورابايا، برئاسة حسين بافقيه، بينما كانت المجلة الأخرى، التي يرأس تحريرها عبدالرحمن باسويدان، توزع في الأماكن التي كان يقيم فيها، بهدف نشر أفكار "PAI" وتأسيس الفروع المحلية.

وعندما توقفت مجلة "سادار" عام 1938، أُصدرت مجلة شهرية جديدة في سورابايا، هي"Aliran Baroe"

(الاتجاه الجديد)، وكانت تعبر عن فكرة التحضر أكثر من المجلتين السابقتين، غير أنها لم تكن المجلة أيضًا منصة رسمية للاتحاد. بل كانت مجلة من أتباعه وإليهم. ومع ذلك، كانت المسؤولية التحريرية موكلة إلى قادة الحزب. فكانت رئاسة التحرير مرة أخرى لبافقيه، بينما كانت إدارة التحرير لسالم مسكتي. وكان باسويدان، مؤسس الاتحاد يكتب مقالات في كل عدد تقريبًا، سواء باسم مستعار أم باسمه الصريح. وكانت المجلة الشهرية تصدر عن مكتبة ودار نشر بالاسم نفسه، وتُطبع في مطبعة عقيل في سورابايا. وبلغ عدد النسخ المطبوعة منها، في يناير 1939، إلى 1500 نسخة، لكنها كانت تصل فعلياً إلى عدد أكبر بكثير من القراء.

صدر العدد الأول من مجلة "أَليران بارو" في يونيو 1938، وكان الأخير، العدد (40)، في نوفمبر 1941. وعادةً ما كان يحتوي كل عدد على 22 صفحة، ويتضاعف عدد صفحاتها بمناسبة عيد الفطر. وتتخلل المقالات إعلانات عديدة لمتاجر وشركات عربية وصينية و أوروبية. أما المنتجات التي يُروَّج لها فتقدم صورة جلية عن السعي نحو الحداثة حينئذ. وكان تحت عنوان الغلاف، لفترة طويلة إعلان بحجم صفحة كاملة. ثم أصبح العنوان، فيما بعد، جزءاً من صورة لسفينة في بحر هائج، ربما ترمز إلى الوضع الذي كانت تعيشه الجالية العربية في ذلك الوقت.

وفي عام 1940، عندما تعزز الشعور بالثقة بين عرب إندونيسيا بشكل كبير، استُبدلت تلك الصورة برسم يبرز اسم المجلة بشكل أفضل: على الجهة اليسرى كان هناك كرة أرضية وبومة، وعلى الجهة اليمنى سفينة ركاب، سيارة، وطائرة منطلقة بأقصى سرعة نحو عالم جديد، يتميز بناطحات السحاب.

Huub de Jonge – Spot en provocatie



Omslagtitel *Aliran Baroe*

كان تصميم المجلة، في البداية، غير منظم نوعاً ما، ولكن مع مرور الزمن أصبحت مجلة متقنة التصميم، وتُعَد بأحدث التقنيات.

وكان محتوى مجلة "أَليران بارو" متنوعاً للغاية: مقالات حول مواضيع مختلفة في مجالات السياسة، وتاريخ إندونيسيا، والإسلام، والتعليم، ومكانة المرأة في المجتمع العربي في الأرخبيل، والرياضة، والسينما. إلى جانب مقالات حول القضايا الراهنة، مثل العلاقات والتوترات في الأوساط العربية أو الحركة الوطنية الإندونيسية، تتخللها أعمدة ثابتة، مثل: (من منظور تاريخي)، (وجهة نظر)، (صور من الحياة)، (زاوية دينية)، (واحة المرأة)، (الأدب)، (من هنا وهناك)، و جادو - جادو سورابايا (كل شيء عن سورابايا).

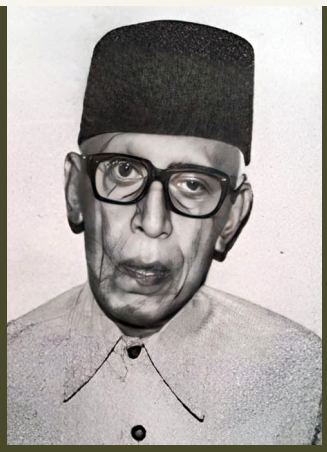
ومن وقت لآخر، كانت المجلة تنشر قصة قصيرة أو سلسلة روائية، وتمنح أحياناً قادة وطنيين أو دينيين إندونيسيين، مثل سوكارنو أو كياي حاجي منصور، الفرصة للتعبير عن آرائهم في التطورات الجارية في الأوساط العربية، وما كان متوقعاً من العرب في إندونيسيا عمله في مرحلة ما بعد الاستعمار. كما كان القادة أو أنصار الحركات الوطنية الهندو-أوروبية والهندو-صينيين يُمنحون الفرصة الفرصة لطرح وجهات نظرهم حول ما كان يحدث في دوائرهم.

ومن بين المواد المثيرة للاهتمام، التي كان يكتبها دائماً مطّلعون حول المجتمعات العربية المختلفة في البلاد في تلك الفترة، مقالات تقدم صورة رائعة عن الاختلافات بين جاوة، حيث كانت الانقسامات الداخلية تشل الأقلية العربية لفترة طويلة، والأقاليم النائية، حيث تكاد تكون هذه الخلافات غائبة، ربما بسبب العدد الأقل بكثير من العرب. ومع ذلك، لم يكن تخلفهم الاجتماعي والثقافي تعيشه أقل حدة هناك. وكانت المقالات تؤكد الوضع البائس غير المرغوب فيه الذي كانت تعاني منه الأغلبية من العرب في الأرخبيل، والدور التحرري الذي يراه الاتحاد منوطاً بها.

لم تكن الحملة التثقيفية تعني بالضرورة أنهم انتهجوا أسلوباً مهذباً، فكما لاحظ "شريكه" في بداية القرن العشرين، لم يتردد العرب المقيمون في إندونيسيا في تبادل الشتائم والتشهير والإيذاء عند حدوث خلافات[6].


حسين بافقيه


عبدالرحمن باسويدان


سالم مسكتي

كان السادة والمشايخ، والتوتوك والمولّدون، والمحافظون والتقدميون يخوضون سجالات صحفية حادة حول مواضيع مختلفة، بالعربية أو الملاوية، ولا يتورعون عن استخدام كلمات نابية لإرضاء مؤيديهم. وكانت مفردات التباهي، والغضب، والتشويه، والمبالغة، والتحفيز، والسخرية، هي السائدة غالباً. ولم تكن "أليران بارو" بعيدة أيضًا عن هذا النمط، كلما كان يخدم مصالحها. وكان الصحفيون لا يترددون توظيف أي فرصة، لصدمة خصومهم، أو للاستهزاء بهم، أو لإثبات صحة آرائهم.

وغالباً ما كانت هذه المقالات حديث الساعة في الأوساط العربية، إذ كان القراء يستمتعون بمضامينها والتفاعلات المتوقعة. ولم يكن هذا النمط من المقالات فقط هو الذي كان يلقى رواجًا بين القراء. فقد جذبت المنشورات التي تفتقر إلى هذه الخصائص جمهورًا واسعاً، فالقراء بشكل عام متحمسون للتحرر من قيود الماضي، تواقين للتطور ليغدوا مواطنين فاعلين بدلاً من الاستمرار في العيش غرباء.

رسائل من حضرموت:

لم تولِ أليران بارو اهتمامًا يُذكر للوضع في حضرموت مقارنةً بموضوعات أخرى، وهو أمر مفهوم بالنظر إلى الأهداف التي وضعتها هيئة التحرير لنفسها. إذ كانت المواد الوحيدة الجديرة بالذكر حول أرض الأجداد هي سلسلة رسائل من حضرموت (Soerat-soerat dari Hadramaut)، التي كتبها، إلى رئيس التحرير في عامي 1939 و1940، معلم شاب، من فئة القبائل، ومناصر لاتحاد عرب إندونيسيا. رسائل رآها معارضو الاتحاد، وأحيانًا حتى بعض أعضائه، ومشتركو المجلة مستفزة وجارحة.

كان كاتب الرسائل، وهو معلم عربي إندونيسي من جزيرة جاوة، طالباً لمدة عامين كطالب في رباط ديني في مدينة شبام. وتعرض الرسائل صورة مخيبة للآمال عن الحياة اليومية والعادات والتقاليد في أرض الأجداد، وهي صورة يخشى الكاتب عواقبها كإيقاف التحويلات المالية عن عائلته أو اتهامه بالتشهير، لذلك طلب ألا يذكر اسمه أو مكان إقامته في إندونيسيا.

من الواضح أن الشاب لم يكن راضياً عن المجتمع الذي يتحدث عنه التوتوك في جاوة دائمًا بعبارات مبالغ فيها ومفعمة بالزهو. فهو يشعر بالمرارة والضيق، ويرى أنه ضحية روابط عاطفية متشددة تتشبث بها الأجيال الأكبر سناً، تجاه وطنها الأم.

وعلى الرغم من أنه تحول ظاهريًا إلى قبيلي، بارتدائه الزي والجنبية فضلاً عن السلوك المتعالي، ويحظى بالاحترام على هذا النحو، إلا أنه يشعر بأنه دخيل بينهم[7] ويتساءل بدهشة: لماذا يرسل الآباء أبناءهم إلى مكان "ليس فيه سوى القليل أو لا شيء ليتعلموه؟". وفي رأيه أن التعليم لا قيمة له، ولن تصبح "رجلاً حقيقياً" هنا، كما يصف الآباء، إلا إذا كانوا يقصدون أن تعرف معنى الشعور بالتعاسة، أو الجوع، أو العيش بلا كماليات. فالأيام غالباً -يكتب الطالب الشاب- عبارة عن "لا شيء سوى الجلوس، والتنقل من بيت إلى بيت للثرثرة، والمحادثات تافهة جداً، وغالبًا ما تقتصر على تكرار ما قاله قبيلي عن قبيلي آخر أو استرجاع حكاية قصة من حكايات ألف ليلة وليلة"[8].

ولتأكيد حالة الخمول الذي يشعر به، يشير في الرسالة نفسها إلى شاب عربي-إندونيسي عاد مؤخراً إلى مسقط رأسه في سورابايا، بعد أمضى بعض الوقت في حضرموت،

حيث تعلم العربية شفوياً، إلا أنه لا يستطيع القراءة أو الكتابة. ويقارن مرارًا وتكرارًا الوقت الذي قضاه في حضرموت بالحياة في سجن أو في مقبرة للشباب الأحياء. فبينما يُحفَّز الشباب، في أماكن أخرى، على النمو ليصبحوا ذوي شأن في العالم، يُقتل "شبابنا أو يُدفنون أحياءً عندما يرسل آباؤنا أطفالهم إلى هنا"[9].

انتقاده للمدرسة الدينية لا يخفى. فهو لا يكتفي بوصفه الحياة في تلك البيئة بأنها قاسية، فقيرة، غير صحية، وضيقة الأفق، بل يوضح أيضًا مدى ضآلة المعرفة التي اكتسبها عن الإسلام والثقافة العربية[10]. فمعظم الطلاب لا يلتحقون بهذه المدارس الدينية من أجل التعلم بقدر ما يأتون لضمان الحصول على الطعام والشراب مجاناً دون الحاجة إلى بذل أي جهد. فهي، بالنسبة إليهم، بمثابة "مأوى للإعاشة المجانية" بدلاً من أن تكون مركزًا للتعليم.

ويعيد المعلمون الدينيون أفكاراً عفا عليها الزمن، في أماكن أخرى. فهم يتبعون نوعًا من (التصوف) الذي يميت الروح بدلاً من أن يبث فيه حياة جديدة. ويُنظر إلى العالم على أنه مكان للفساد والشرور، مكان يجب أن يُبغضه المؤمنون، وينبغي لهم الابتعاد عنه بالامتناع عن بذل أي جهدد لتغيير أوضاعهم أو تحسينها[11].

كما ينتقد دروس النحو العربي (علم النحو) ودراسة القواعد الشرعية المتعلقة بالفرائض (علم الفقه). فبعد سنوات من التعليم، لا يستطيع الطلاب وحتى المعلمون كتابة رسالة محترمة باللغة العربية. في دروس الفقه ينصب التركيز، كما يتبين، على التوافه، مثل أفضل مكان في المسجد أثناء الصلوات الخمس: أ على يسار الإمام أو على يمينه!

ويتساءل كاتب الرسائل الشاب مرارًا وتكرارًا: لماذا يرسل الآباء أبناءهم إلى مثل هذه المدارس الداخلية؟ وهل يدركون كم من الحزن يتسببون فيه لأطفالهم؟[12].

يتضح من الرسائل أن المنطقة - التي تشكل وديانها وأراضيها الصحراوية الجافة جزءاً من وطن الأجداد -تمثل مجتمعاً متخلفاً لا يمكن أن يقارن بإندونيسيا. ومن الواضح أنها مكان لا يجد فيه الشبان العرب-الإندونيسيون ما يبحثون عنه. يشعرون بالاغتراب عن مجتمع كانوا يظنون أنهم ينتمون إليه، ولا يجدون أي صلة تربطهم بالأشخاص الذين كانوا يعتقدون أنهم ينتمون إليهم.

لقد كانت مجلة "أليران بارو" تهدف، دون أدنى شك، إلى إيضاح هذه النقطة وإعادة العلاقة بين إندونيسيا وحضرموت إلى حجمها الطبيعي. إلا أن هذه الفكرة لم تحظَ بقبول الجميع، كما لعله كان متوقعًا إلى حد ما. بل الاحتجاجات كانت أشد مما كان يُعتقد. إذ كانت السخرية من أرض الأجداد موضوعاً حساساً، لدى العديد من الأسر، لوجود آباء أو أجداد من أصول حضرمية خالصة. ولهذا أسدل الستار على هذه السلسلة قبل الموعد المخطط لها.

وضع المرأة العربية-الإندونيسية:

أحد المواضيع التي أبى محررو المجلة أن يقدموا أي تنازلات بشأنها، كان وضع المرأة العربية -الإندونيسية المتدني، أو ما لطّفت المجلة وصفه بـــ"قضية المرأة"، فقد عبّرت هيئة التحرير، بلا هوادة، عن مواقف ثورية، ولم تبذل أي منظمة أخرى غير اتحاد عرب إندونيسيا، ولا أي مجلة أخرى غير"أليران بارو" جهداً كبيراً كهذا، قبل الحرب العالمية الثانية، من أجل تحرير المرأة العربية في إندونيسيا. ففي كل عدد تقريبًا، أولت اهتماماً بوضع الفتيات والنساء العربيات المتأخر. وكان هذا بحد ذاته عملاً رائدًا، لأن كل ما يتعلق بالنساء كان من الأسرار الدفينة "Rahasia dalem" ولا تجوز مناقشته علنًا[13].

كانت المجلة تخصص مساحة ثابتة للنساء بعنوان "Taman puteri" [حديقة الأميرات] تشرف عليه لفترة طويلة السيدة نور، زوجة باسويدان. ولكن لم يكن يقتصر الأمر عليها فقط، فهناك نساء أخريات يكتبن في المجلة، وغالبًا ما ما تكون مساهماتهن قصائد عن حالتهن النفسية أو تقارير قصيرة عن لقاء أو نزهة نسائية. ولم يكن هذا مألوفاً؛ لأن النساء ينبغي لهن -في تصور معظم العرب- الابتعاد عن مثل هذه الأنشطة. حتى أن أسماءهن لم يكن جائزاً أن اذكر علنًا، ناهيك عن ظهورها في المجلات. وعلى الرغم من أن مساهماتهن كانت تسلط



Vaste vignet Soerat-soerat dari Hadramaut

الضوء على وضعهن غير المتكافئ، إلا أنها متحفظة وخجولة. بينما المواد الأكثر إثارة للاهتمام، حتى في عدد خاص بالنساء، كانت بأقلام رجال، وكانت في كثير من الأحيان ذات طابع صدامي وفكاهي في آن معاً. فهم لا يترددون في التعبير عن آرائهم، ويسخرون من الطريقة التي كان يعامل بها العرب نساءهم.

في العدد الأول من المجلة، يتناول رئيس التحرير حسين بافقيه في مقال بعنوان "المجتمع العربي غارق في العذارى" عن ظاهرة ازدياد الشابات اللواتي تتراوح أعمارهن بين 17 و 18 سنة ويبقين بلا زواج؛ حيث يبلغ كان في منهن سورابايا وحدها مئات عديدة[14]. ويتضح أنه بسبب الأزمة الاقتصادية في الثلاثينيات والتكاليف الباهظة التي يتطلبها الزواج العربي، صار العديد من الشباب يؤجلون الزواج، ويبحثون عن مُتعهم في أماكن أخرى، أو يتزوجون من نساء إندونيسيات. ونظراً لأنه في تلك الفترة - كما هو الحال في كثير من الأحيان حتى اليوم- غير مسموح لبنات السادة الارتباط بشاب من طبقة أدنى، ولأن التوتوك لم يكونوا يرتضون لبناتهم الزواج من شاب عربي-إندونيسي، وكون الزواج من مجموعة عرقية أخرى محرمًا تمامًا، أصبح عدد الشابات غير المتزوجات في ازدياد، فكأنما مكتوب عليهن أن يصبحن عوانس. وكانت الفرصة الوحيدة المتاحة أمامهن هي الزواج من رجل مسن يمتلك أموالاً طائلة أو ذو مكانة عالية. فكان كبار السن يقفون في صفوف لاقتطاف الأغصان الطرية (الشابات)، وإذا اقتضى الأمر، كان المرء منهم يتخلى عن الزوجة الشابة بعد استخدامها ليتزوج بأخرى جديدة (فله أربع زوجات كحد أقصى). ولكن يبدو أن كبار السن لم يكن عددهم كافيًا لمساعدة جميع العذارى على العثور على أزواج.

بين السطور يمكن أن تُقرأ العزلة التي كانت تعيش فيها هؤلاء النساء المؤهلات للزواج. إذ كن، لشدة جاذبيتهن، يُحجَبنَ تمامًا عن محيطهن الخارجي. لكن وضع النساء المتزوجات كان لا يُحسد عليه، رغم أنهن نلن المكانة الاجتماعية التي حُددت لهن منذ الولادة: مكانة الزوجة والأم.

وكانت معاملتهن أيضًا وسلوك المجتمع تجاههن موضوعًا يتكرر في العديد من المقالات[15]. فحتى ثلاثينيات القرن العشرين، كانت أغلب النساء العربيات، محرومات من ضوء الشمس، حبيسات المنازل، حيث كن يشغلن أنفسهن بالطهي ورعاية الأزوج والأطفال. ولا يعرفن، بشكل عام، القراءة والكتابة، ولم يكن لمعظمهن دراية بما يدور في المجتمع. فالرجال، كما كتب جعفر إسماعيل، كانوا ينظرون إلى منازلهم كفنادق ومطاعم، وإلى وزوجاتهم كـ"جاريات" (Hamba sahaya)[16]، ونادرًا ما كانوا يتحدثون مع زوجاتهم، بل كانوا يأمرونهن. وكثيراً ما يُذكر في المقالات أنه كان يُنظر إلى الزوج باعتباره "سجّانَ" زوجةٍ محبوسة حرفيًا، مكبّلة مجازياً.

ولم يكن مسموحًا بالاتصال البصري مع الزوار الذكور؛ وكن يُخاطَبن من خلف ستارة أو باب. كتب المفكر الإندونيسي حمكا في إحدى مساهماته أنه أقام لمدة ستة أشهر لدى عائلة عربية، ولم يرَ طوال تلك المدة أي امرأة من أفراد العائلة[17]. وعندما كانت النساء تخرجن، كن دائمًا مُغطَّيات، يرافقهن أحد أفراد العائلة الذكور، وكانت العربة تُغطى بالقماش. ولا تستطيع النساء رؤية الخارج إلا من خلال فتحات صغيرة. ولاحظ علي السقاف، عضو في الهيئة التنفيذية للاتحاد، أثناء زيارته حضرموت، أن الفصل بين الرجال والنساء هناك في الوطن الأم كان أقل صرامة وأن أسلوب التعامل بين الناس أقل تصنعاً[18]، وأن القبائل، وهم الأكثر عدداً، لا يستخدمون أي نوع من الحواجز في التفاعل الاجتماعي، وأن السادة يكتفون باستخدام قطعة قماش رقيقة، النساء هناك كنَّ يقدمن الطعام للضيوف حتى في غياب الأزواج. في حين أن الالتزام بالمعايير التقليدية في التعامل بين الجنسين أكثر صعوبة في أرخبيل إندونيسيا مقارنةً بالوطن الأم.

بعد تأسيس PAI، بدأ يحدث تخفيف عزل النساء تدريجيًا، خاصة بين الطبقات المتوسطة الميسورة والنخبة التجارية الصغيرة ذات التوجه الكوسموبولتي. بدأت النساء بالخروج معاً للتسوق، وحضور العروض المسرحية أو مشاهدة الأفلام في دور السينما برفقة أزواجهن. حتى أصبح من المسموح تحية الرجال من مجموعات سكانية أخرى مثل الإندونيسيين، الصينيين، والأوروبيين. ومع ذلك، لم يكن مسموحًا لهن تحت أي ظرف من الظروف أن ينظرن أو يتحدثن مع الرجال من مجموعتهن السكانية في أثناء هذه الخرجات[19]. وفي الاجتماعات التي كان PAI يدعو إليها أعضاء من الجنسين، وهو أمر استثنائي في الأوساط العربية، كان يُفصل الرجال عن النساء بستارة. وكان بإمكانهن سماع المتحدث من الجنس الآخر، من دون

أن يرينه. كانت الهيئة المركزية ترغب في إزالة هذا الفصل، لكنها أدركت أن الوقت لم يحن بعد، سوف يتسبب في تشويش الحاضرين[20].

كانت أليران بارو تناهض العزلة الجسدية والاجتماعية والثقافية التي كانت تعيش فيها غالبية النساء العربيات. إذ ناضلت بشدة من أجل تعليم الفتيات والنساء البالغات، ومنحهن مزيدًا من حرية الحركة، وحرية التعبير، واحترامٍ أكبر، وتعاملٍ أكثر توازنًا بين الرجل والمرأة. وفي ما يتعلق بهذا الأخير، قدم جعفر إسماعيل بعض الاقتراحات، مثل تناول الطعام معًا ثلاث مرات في اليوم، والتحدث معًا حول المشاكل المنزلية، والتوصل إلى قواسم مشتركة، وتقاسم الحلوة والمرة في الحياة[21]. "هذا ما يُسمى بالأسرة"، يكتب ساخرًا.

وأثارت المجلة جدلاً حول الحجاب أيضًا. فقد اعتبرع العديد من المساهمين لا يتماشى مع العصر، قائلين إنه وفقًا للإسلام ليس فرضًا (واجبًا)، بل هو اختياري (سنة). وكان باسويدان، وهو ملتزم دينياً، من أبرز المعارضين للحجاب. ومع ذلك، كان الموقف هيئة تحرير المجلة الرسمي هو أن القرار بارتداء الحجاب أو عدمه يعود إلى المرأة نفسها. ولتوجيه القارئ لاتخاذ قرار متوازن، أطلقت سلسلة لا متناهية من المقالات حول الحجاب. إلا أن موقف المجلة المحايد لم يحُل دون نشر صور من الصحف المصرية لشابات من أصل حضرمي في القاهرة، بتسريحات شعر حديثة ومكياج أيضًا[22] وسرعان ما وصفها المنتقدون بأنها صور (فتيات إعلانات). وكانت هذه التلميحات من المحررين الثابتين تعبيراً عن نهج المجلة. ومع ذلك فإن الآراء التقدمية جداً في تلك الفترة حول وضع المرأة، في الأوساط العربية، لم تكن مقبولة لدى الجميع. بل لقد أدت إلى حدوث اضطرابات منتظمة بين القراء الذكور. فقد أشار أحد المشتركين المخلصين إلى أنه يتفق مع العديد من آراء المجلة والاتحاد، لكنه يرى أن سياسة المجلة في ما يتعلق بالنساء تعد نقطة خلافية. في حين تساءل آخرون عما إذا كان المحررون يعرفون تماماً ما بدأوه. حتى أن أحد القراء استشهد بالمثل الهولندي القائل:"لا تفتح باباً لا تستطيع إغلاقه"[23].

القصص:

حتى في القصص التي نُشرت في المجلة، كانت النساء غالبًا ما يتصدرن المشهد. وكثيراً ما كانت هذه الشخصيات مستوحاة من الواقع. وكما قيل لي، فقد كان القراء يقبلون عليها بشغف. كانت قصص المُتنبي (وهو اسم مستعار) تحظى بشعبية واسعة. إحدى قصصه موضوعها امرأة إندونيسية-عربية تُدعى حبيبة. وهي مسنّة وفقيرة جدًا، تبحث في منتصف عام 1940 عن مساعدة من رجل عربي -تعرفه منذ زمن[24]- بسبب ازدياد وتيرة التهديد بالحرب. وكان الرجل قدم لها صدقات قبل سنوات، في نهاية شهر رمضان عبر إحدى الجمعيات العربية "الرابطة العلويّة". لقد سمعت أنه يعمل في "خدمة الدفاع الجوي" (LBD)، ويتأكد من أنه لا يوجد ضوء مرئي في القرية أثناء الليل. كانت تعتقد أنه يعرف كل شيء عن الحرب الوشيكة، وتريد أن تسأله عما يجب أن تفعله في هذه الظروف. كانت تسأله أيضًا نيابة عن حفيدتيها، وهما فتاتان صغيرتان قابلتان للزواج "مغلَق عليهما منذ فترة"، كما كان معتادًا في الأوساط العربية المحافظة آنذاك، أي أنهما محجوبتان عن أنظار الرجال الغرباء، وتعيشان معها في المنزل[25]. ومنذ وفاة والديهما، أصبحت هي المسؤولة عن رعاية هاتين العذراوَين، مما يسبب لها الكثير من القلق. ونظرًا لأن الجنود قد غادروا الثكنات، وفرّ جميع الجيران إلى الريف، فإن الفتاتين اللتين تعيشان في حالة من القلق والبكاء اليومي، تصران على مغادرة المنزل أيضًا.

عندما يزور رجل الدفاع المدني (LBD) حبيبة، يجد نفسه في منزل شبه فارغ، بلا أثاث، وعلى الأرض حصيرة بالية. الشيء الوحيد الذي يضفي بعض الحيوية على المنزل هو لوحتان دينيتان: واحدة لصورة الحصان المجنح للنبي محمد، والأخرى لنعال النبي. فخلال سنوات الأزمة السابقة، باعت المرأة العجوز، المنحنية الظهر، معظم ممتلكاتها لتأمين معيشتها، ومعيشة الفتاتين. وحتى وقت قريب، كانت الفتاتان تُعدان "أوندي-أوندي" و"بيسانج جورينج" (من المأكولات المحلية) للبيع عبر نافذة قديمة، ولكن لم يعد هناك زبائن الآن. الشيء الوحيد ذو القيمة الذي لا تزال تملكه هو جاموس، تقدّر قيمته بحوالي 17.50 فلورين. وتعتقد أنه سيكون كافيًا للنزوح، واستئجار منزل في مكان آخر.

يتملك الزائر العجب من العزلة التي تعيش فيها العجوز وحفيدتاها. فليس هناك رجل من العائلة يحميهن ويرعى شؤونهن. ورغم أن لهن أقارب بعيدين، إلا أنهم تخلوا عنهن؛ لأنهن فقيرات. كما أن المجتمع العربي لم يعد يعيرهن اهتماماً. فقد ولى العهد الذي كان فيه العرب الأثرياء يقدّمون لهن بعض المساعدات. وحدها جمعية "الإرشاد" العربية ما زالت تمدهن بحصة منتظمة من الأرز.

تزخر القصة بحوارات رائعة بين الزائر الذي يزداد دهشة كلما تعمق في تفاصيل حياتهن، والعجوز التي كانت تتوارى أحيانًا لترد على ما تهمس به حفيدتاها من وراء الستارة، قبل أن تعود لتجيب على تساؤلاته. وعندما تتساءل الفتاتان بقلق عما إذا كان الزائر على دراية جيدة بالوضع في المدينة، تنفعل حبيبة من شكوكهما وتضرب الستارة بمسبحتها.

يدرك الزائر أن العجوز ليست لديها إمكانية لديها للانتقال مؤقتًا إلى مكان آخر، فيحاول طمأنة الأسرة. يؤكد لهن أن "السلام يسود البلاد الآن، وليس هناك ما يبعث على القلق، وإذا حدث أي شيء، فإن الحكومة نفسها ستبلغ الناس". لكن الفتاتين تظلان قلقتين، غير مقتنعتين بكلامه. ثم يتفقن معه في النهاية على أن يزورهن بانتظام ليطلعهن على آخر المستجدات[26].

تقدم القصة آسرة صورة عميقة عن أوضاع الفقراء في المجتمع العربي، في سورابايا (وأماكن أخرى)، حيث يواجه من أفراد هذه الفئة صعوبة في تأمين لقمة عيشهم، ويجهلون ما يحدث في المجتمع الأوسع، ما يجعلهم أكثر تهميشاً بعد كل انتكاسة جديدة.

ليس من المستغرب أن يُنطِق الكاتبُ الزائرَ قائلاً: "الأغنياء يفرون. بل يخزنون الأرز لأوقات الشدة"، بينما "الفقراء، مثل حبيبة، يعانون من الجوع" أو "يموتون من اليأس)[27]. فالقصة تسلط الضوء أيضًا العزلة القاسية التي تعيشها النساء العربيات في مثل هذه الظروف.

في قصة "خلف كواليس مسرح الحياة"، وهي قصة أخرى لـ"المتنبي"، تُبلغ شابة تدعى رقية بأن والدها ينوي تزويج شقيقتها، أمينة، البالغة من العمر 12 عاماً برجل مسن من التوتوك، وهو صاحب مصنع نسيج ثري جدًا[28].

ترى رقية أن الأمر مخزٍ؛ لأنه يتعلق بشخص لا يناسب أختها، وينتمي إلى طبقة اجتماعية أدنى، وغير مكافئ أو ملائم لها[29] وتفهم من شقيقها أن والدهما في ضائقة مالية، فقد نفد المال الذي حصل عليه سابقًا من "بيع" رقية. ويأمل أن يبدأ مشروعاً جديداً من المهر الذي سيحصل عليه من صهره الجديد.

رقية لا تريد أن تواجه شقيقتها المصير نفسه الذي واجهته. وهي ساخطه على عمها (المنصب)، الذي اقترح الزواج ورتب أموره، كما أنها تأسف؛ لأن والدها لم يستشرها في هذا القرار. غير أن شقيقها لا يتفق معها ويرى أن والدهما حضرمي، ويؤمن بأن "النساء يجب أن يستمعن ويطِعْنَ فقط"[30] ومع ذلك، ترى رقية أن والدها ينبغي أن يكون أكثر وعياً وإدراكاً، وأن يعتبر من تجربتها الأخيرة. فقد غادر زوجها المسن، الذي زُوِّجت به قبل بضع سنوات، مؤخراً إلى جابارا ليتزوج "برعماً جديداً بدأ يتفتح للتو"[31] وعندما تأتي الزوجة الجديدة للعيش معهم في المنزل، في الغرفة المجاورة لغرفتها، يتوقع زوجها منها أن تتعامل مع شريكتها الجديدة بتسامح، وأن تقدم لها الطعام والشراب، وتخدمها وتعتني بملابسها. إلا أن مجرد التفكير في ذلك يثير اشمئزازها الشديد. وعلى العكس لا يرى والدها في ذلك أي مشكلة. فهو يرى، بحسب ما أخبرها شقيقها، أن هذا النوع من المعاناة أمر معتاد بين النساء الحضرميات الأصول. فـ"الحضارم"، كما أخبره والدها، "لا تكفيهم زوجة واحدة. وكزوجة مخلصة يُتوقع منك أن تخدمي شريكتك بكل مودة وتقدير. [....] فللنساء بهذه الطريقة وحدها أن يأملن للنساء في دخول الجنة في الآخرة"[32] وعندما تشير إلى أن الرجال المسنين في الواقع لا يستحقون دخول الجنة، يستشيط شقيقها غضبًا، ويوبخها بشدة، مؤكداً أن انتقاد هذه الفئة في البلاد لا يجوز. فإذا لم تحترس، فقد يتحقق ما قاله والدهما ذات يوم "في نهاية الزمان، سيطول لسانها حتى يصل إلى الأرض"[33].

إلى جانب رقية وأمينة، تمر رحمة، إحدى نساء العائلة المسنات، بأوقات صعبة. فزوجها غير الطاعن في السن، والمولود في حضرموت، يختلف في طباعه وسلوكه عن العرب الذين وُلدوا في إندونيسيا. فقد أصبح منذ بضعة أشهر، من أشد المتحمسين لحركة محلية متطرفة تدعو إلى فرض ارتداء "ملابس الصحراء" التي تغطي الجسد بالكامل على زوجات العرب ، كما هو معتاد بين البدو. لكن رحمةَ ترفض ذلك تمامًا. فهي تعتبر نفسها عربية-إندونيسية، وليست عربية من الصحراء. وعندما خرجت ذات يوم غير

محجبة لأداء واجب عزاء، رغم معارضة زوجها الصريحة، نشب بينهما مشاجرة عنيفة خرجت عن السيطرة، وانتهى بطردها من البيت هي وأطفالها. والأسوأ كأن ذلك لم يكن كافياً، فقد أعرب عن نيته الزواج سريعاً من فتاة اعتادت رحمة شراء الرز منها. ورغم أن الفتاة مخطوبة لشخص آخر، إلا أن سماسرة الزواج يجيدون التعامل مع هذه الأمور، ما دام فيها مكسب أكبر.

تقدم هذه القصة كسابقتها رؤية جريئة وصادمة عن هشاشة وضع النساء في الأوساط العربية. وفي ما بين السطور، يبدو بوضوح أن اللائمة تقع على "التوتوك"، الوافدين الجدد؛ لأنهم يرفضون التكيف مع الظروف المتغيرة في بلدهم المضيف، وكذلك على "المنصب" الذي، بدلاً من الدفاع عن المصالح العائلية والدينية، يهوي إلى مستوى ربط مسنّين شبِقين بزوجات صغيرات غير ناضجات، مدفوعاً بالجشع والرغبة في الربح. بدافع الطمع البحت. إنهم يستغلون وضعهم المرموق في الأسرة؛ لتمرير مثل هذه الزيجات المشبوهة.

جادو- جادو سورابايا:

كان العمود الأكثر شعبية قطعاً في مجلة "أليران بارو" هو "جادو-جادو سورابايا"، التي كان يتناول قضايا وظواهر مختلفة بأسلوب ساخر يجمع بين الجد والهزل، تماماً كما يوحي اسمه (جادو-جادو تعني حرفياً "مزيجاً متنوعاً). كان هذا العمود في آخر المجلة، لكنه كان أول ما يقرأه القراء أولاً عادةً، وكان يُكتب باسم مستعار Charraat، وهو كاتب من سورابايا، واسع الاطلاع على أحوال الجاليات العربية المختلفة في جاوة.

كان أسلوبه متفرداً، إذ كان يكثر من استخدام الكلمات والتعابير العربية والجاوية، ولم يكن يتردد حتى في دراج لهجات محلية، ما أضفى على كتاباته نكهة خاصة حببتها إلى القراء. ولم يكن الكاتب يكتفي بعرض القضايا. بل كان يسخر بلا هوادة من الظواهر غير المنطقية والممارسات الخاطئة في الأوساط العربية، كما لم يكن يتردد في مهاجمة مناوئي مثُل ومبادئ PAI، ويوجه تعليقات لاذعة إلى بعض مؤيديه إذا ما ارتكبوا حماقات معينة، بأسلوب يجمع بين الطرافة والتهكم الحاد. وبمرور الوقت، صار ينشر أيضًا رسائل من القراء وكان يرد عليها بالأسلوب ذاته.

في إحد حلقات "جادو-جادو" الأولى عقد الكاتب مقارنة مثيرة بين الحيوانات البرمائية والمسلمين الذين يعيشون في عالمين متناقضين. فوفقًا للمذهب الشافعي، تعد البرمائيات حيوانات قذرة وخبيثة. فهي في حكم النجس ولا يجوز أكلها. ويرى Charraat أن هناك، كثيراً من المسلمين في إندونيسيا، في الآونة الأخيرة، يتصفون بصفات تلك الحيوانات نفسها؛ إذ يأكلون "من هنا وهناك"[34] ويعيشون حياة مزدوجة، ويميلون إلى هذا الجانب تارة، وإلى الجانب الآخر تارة أخرى، فهم غير جديرين بالثقة. بل مذمومون واقعون في مستنقع الفساد.

وعلى الرغم من أن الشريعة الإسلامية لا تصنف هؤلاء الأشخاص فئةً ملوثة، فإن الكاتب يرى استناداً إلى مبدأ القياس إمكانية استنباط قاعدة فقهية تنطبق عليهم. ويرشقهم بتعليق ساخر قائلاً إنهم أشبه بالبرمائيات كالتماسيح والعلَق (مصاصي الدماء). ولم تكن هذه المقارنة عشوائية. فكلمة buaya الإندونيسية (تمساح)، darat (يابسة)، تعني "زير النساء" أو "مطارد النساء". أما كلمة lintah (علَقة) عندما تضاف إليها كلمة darat فتعني "المرابي" أو" المستغل الجشع". وهنا يلمح الكاتب إلى أن بعض العرب في الأرخبيل الإندونيسي لم يكونوا بمنأى عن ممارسات الفجور والاستغلال المالي، بل كانوا جزءاً من المشهد. فوجه انتقاداته اللاذعة لتلك الممارسات التي كانت شائعة بشكل خاص بين العرب التوتوك.

كما انتقد الكاتب، في عموده، بشدة ظاهرة الزواج قصير الأمـد التي كانت شائعـة بينهم أيضاً في تفاعل



Vaste vignet Gado-gado Soerabaia

مع رسائل القراء. ففي نوفمبر 1939، أرسل أحد سكان الحي العربي في سيمانجي - سولو رسالة يروي فيها قصة أن "رجل مُسن" تزوج تسع مرات خلال ثلاثة أشهر فقط، وطلق زوجاته بالسرعة نفسها.

ويبدو أن الزواج المؤقت كان ظاهرة شائعة بين السكان العرب في المدينة. بل إن كاتب الرسالة يعرف شخصية مبجلة فيها، تزوج مرات عديدة لدرجة أنه فقد القدرة على تذكر عدد زيجاته. بالإضافة إلى ذلك، هناك العديد من "المطلقات السابقات"، في سيمانجي، "لم تدم زيجاتهن أكثر من أسبوع أو يومين أو ثلاثة أيام فقط، ثم طُلّقنَ في غضون ساعات معدودة"[35].

هذه الزيجات كانت يُبرم عقودَها "حبيب" محلي، يُدعى لإلقاء خطب ومواعظ في الأحياء العربية في جاوة؛. وبمجرد أن يبقى في مكان لمدة أسبوع، فإنه لا يفعل شيئًا سوى عقد الزيجات. وأولئك الذين يتزوجون مساء الجمعة يعودون بعد أسبوع للحصول على ورقة الطلاق. بينما تُفسخ الزيجات التي تُعقد مساء السبت، أحيانًا بحلول يوم الاثنين[36].

يعلق الكاتب الساخر، الذي يبدو أنه مولع بكشف الفضائح، بأن هؤلاء المهووسين بالزواج ربما يكون من الأفضل لهم الحصول على (باقة زواج) مع خصم كبير على كل عقد زواج. وفي وقت لاحق، يكتب: أن من يعقدون ويشهدون على هذه الممارسات "يجوز قليُهم في الصلصة الحارة (السامبَل)"[37] وفي أغسطس 1940، كتب قارئ من سيمارانج رسالة حول شخص يُدعى "واك غاضي"، من المجتمع العربي المحلي، يحتفظ بقاعدة بيانات الأرامل والعذارى المحليات، يتضمن مقاسات أجسادهن وأسعارهن، ويعمل وسيطاً في زيجات مؤقتة. ويصف Charraat هذه الممارسة، التي تعد دعارة مقنعة، بسخرية قائلاً إنها مثال على "تكتيك تجاري" عربي ذكي[38].

ومن حين لآخر، كان يوجّه سهامًا "سامة" نحو معارضي أفكار PAI[39] ففي فبراير 1940، أسس سيدان شديدا المحافظة، هما عيدروس المشهور وعلي بن يحيى، لجنة في مدينة سولو، تهدف إلى تشجيع ارتداء البرقع. وكان المشهور مرتبطًا بجريدة "حضرموت" منذ سنوات عديدة، ولكن، بعد توقف الصحيفة، انسحب بخيبة أمل وإرهاق من المشهد السياسي. ومنذ ذلك الحين، كان يعيل نفسه كصانع بَاتِيك. أما ابن يحيى فقد بدأ مسيرته المهنية في بوندوفوسو (شرق جاوة)، حيث انخرط دون جدوى في تنظيم مقاومة المحافظين المحليين ضد أنصار الحركة الإصلاحية "الإرشاد". بعد ذلك، جرّب حظّه كمعلم في مدرسة إسلامية في باتافيا. لكنه واجه معارضة شديدة أجبرته على الانسحاب، وقضاء عدة سنوات في حضرموت. وبعد عودته، استقر في سولو، حيث استأنف عمله معلماً في مدرسة إسلامية. وفقًا لما ذكره Charraat فقد كان ابن يحيى يعيش حياة مليئة بالإخفاقات، وشبهه بالبومة -الطائر الأسطوري "بورونج دارس"، في الفلكلور الإندونيسي- التي تجلب الخراب أينما حلت. ومع ذلك، بعد سنوات من الصمت، بدا أن كلا الرجلين مستعدان لمواجهة تحدٍ جديد يتيح لهما الظهور علنًا مرة أخرى.

لقد حرص الكاتب على متابعة ما يحدث في سولو عن كثب، وقدم تقارير متتالية في مجلة "أليران بارو" عن الاجتماعات والأنشطة التي نظمتها كونجسي مشهور- يحيى، وهو الاسم الساخر الذي أطلقه على اللجنة التي كانت ترى ضرورة التزام العرب في إندونيسيا بالتعاليم الإسلامية بصرامة أكثر. وفي أحد الاجتماعات الأولى، أدان ابن يحيى ما أسماه "فساد الرجال العرب، ولا سيما الشبان، لكن الأكثر فساداً هُنَّ النساء"[40] وقد حظيَ هذا الطرح بتأييد واسع بين الحاضرين، الذين أبدوا استياءهم الشديد من النساء العربيات اللاتي لا يلتزمن بتغطية أجسادهن بالكامل خارج المنزل. وأعرب أحد الأعضاء عن رأيه بأن النساء العربيات أصبحن أكثر ظهورًا في الشوارع، وبأن مظهرهن أصبح غير لائق. وذهب آخر إلى القول إن النساء في الأوساط العربية فقدن إحساسهن بالحياء، معتبرًا أن مجرد العطور التي يضعنها تبرر فرض ارتداء البرقع. بينما لاحظ ثالث أن الفروق بين النساء الجاويات والعربيات قد تلاشت تمامًا.

وبينما كان يُكتفى في البداية بالقول إن ارتداء البرقع فرض ديني، اتخذت إجراءات أكثر صرامة بعد بضعة أشهر: "يجب على كل علوي [سيد] أن يُجبر زوجاته ونسائه على ارتداء البرقع. أما من ترفض ذلك، فتُذكَّر بهذه الفريضة ثلاث مرات كحد أقصى. وإذا لم تمتثل بعد ذلك، فتُقطع كل الصلات بها، ولا يُسمح لها بدخول منزلها حتى في حالة وفاة أحد أقاربها، كما لا يُسمح لها أيضاً بالمشاركة في حفلات الزواج"[41].

ونظرًا لأن هذا التدهور الأخلاقي نُسب إلى أعضاء اتحاد (PAI)، فقد عملت الكونجسي أيضًا على فرض مقاطعة اقتصادية على أعضائه، بما في ذلك فصل العاملين منهم في صناعة الباتيك المحلية[42] وجمعت الكونجسي، بقيادة مشهور، تبرعات لشراء البراقع للنساء غير القادرات ماديًا على اقتنائها. كما اتُّخذت خطوات لتوسيع حملة فرض البرقع إلى مناطق أخرى في جاوة، مثل ماجيلانج وونوسوبو وسورابايا. إلا أن إعلان مشهور عن زيارته المرتقبة إلى سورابايا قوبل بسخرية من الكاتب، الذي قال: إن عمامته وثوبه سيُبصق عليهما بالتانبول. وسرعان ما اتضح أن خطة كونجسي مشهور- ابن يحيى في سولو وغيرها كان محكومًا عليه بالفشل. فقد قامت زوجات العرب في سولو بتمرد واسع النطاق، ما دفع فرع PAI المحلي إلى دعوة سالم بن جدنان، وهو خطيب عربي معروف، وكان ضد هذه الحملة بشدة. وأمام جمهور متحمس مكون من 150 امرأة، اقترح سالم أن يُهال التراب على البراقع[43].

نتيجة لهذا الرفض القاطع، اضطر مشهور وابن يحيى إلى مغادرة المدينة. ووفقًا للكاتب، فإن "معظم النساء فضّلن الموت أو القتل على أن يُجبرن على ارتداء البرقع ليصبحن 'فرجة' عامّة"[44] بينما فضّلت نساء أخريات أن يُطَلقن بالثلاث. ومع ذلك، لم تصل الأمور في معظم الحالات إلى هذا الحد، باستثناء حالة واحدة، إذ طُرِدت زوجة أحد أعضاء الكونجسي من منزلها بعد عشرة أعوام من الزواج وإنجابها ثمانية أطفال، فقط لأنها لم تكن مرتدية ملابس مناسبة في مجلس عزاء. وأهينت زوجة عضو آخر بسبب مخالفة مماثلة، إذ وبخها زوجها، أمام نساء يائسات كنّ يبكين بحرقة عند سرير مريض معروف[45] ومع ذلك، ظلت هذه الحالات استثناءً. ففي أماكن أخرى، لم تتمكن الكونجسي من تحقيق نفوذ يُذكر، وكان الرجال هم الذين غالبًا ما يرفضون هذا التدخل. في باتافيا، لم يكن أنصار PAI وحدهم من نأوا بأنفسهم عن هذه الحملة، بل حتى الشباب المنتمون إلى رابطة العلويين، وهي جمعية محافظة وكل من مشهور وابن يحيى من أعضائها، أعلنوا رفضهم لها. أما في سورابايا، فقد أصبح مشهور هدفًا للسخرية العلنية، حيث لُقّب بـ"الحبيب برقع"، وكان الناس يسخرون منه في الشوارع. وفي موقف آخر، عندما رآه فريق كرة قدم عربي أثناء توجههم بالحافلة إلى مباراة، استوقفوا السائق خصيصًا ليهتفوا ضده علنًا ويسخروا منه.

وواصل الكاتب في أعداد لاحقة من المجلة الاستمتاع بمصير هذين المحافظَين اللذين كانا يسعيان إلى النفوذ، حتى بعد أن استسلما لهزيمتهما، وسحبا مطالباتهما بشأن البرقع ومقاطعة PAI، وعادا بهدوء إلى سولو. ففي أواخر عام 1940، كتب عن دعوة زيارة تلقاها ابن يحيى من صهره القادم من سنغافورة، وهو رجل ثري وفقيه درس في جامعة الأزهر بالقاهرة. ورافقه في زيارته زوجته، التي لم تكن تكتفي بعدم ارتداء البرقع، بل كانت ترتدي ملابس تواكب أحدث صيحات الموضة في هوليوود: "تنورة حمراء من الحرير المشدود، وقبعة مزينة بالريش، ووشاحًا ملفوفًا على الطريقة الروسية". وبحسب ما ورد، فقد جسدت بملبسها وأسلوبها في الحركة أناقةً مماثلة لأناقة أبكار وضياء السقاف، وهما شابتان من الشرق الأوسط سبق أن نُشرت صورهما "المثيرة للجدل" في مجلة "أليران بارو"[46].

تحركت الزوجة بطريقة عصرية لم تكن مألوفة في سولو، وكان ظهورها في الأحياء العربية حدثًا غير عادي. أما ابن يحيى ومشهور فقد تصرفا أمام زوجها "كفئران أمام قطة"، ولم يجرؤا على التعبير عن مواقفهما السابقة بشأن لباس النساء. حتى بقية أعضاء الكونجسي، الذين كانوا من أشد المدافعين عن فرض البرقع، أظهروا "أقصى درجات اللطف"، وضحكوا حيثما كان ينبغي أن يضحكوا، وتملقوا الضيفَ البارز[47].

وهناك شخص آخر كان هدفًا منتظمًا لسخرية الكاتب هو محمد بن عبد الله العمودي، الذي أسس عام 1939 الحركة الهندو-عربية IAB. ورغم أن اسمها ذو طابع هجين، إلا أنها كانت تناوئ بشكل صريح أهدافَ PAI. ولم تكن تُبدي أي تعاطف مع الوطنيــة الإندونيسيــة، بل سعت إلى تعزيز الشعور العرقي داخل الحزب وخارجه، وترسيخ الهوية العربية والحفاظ عليها[48] وكان هذا التوجه يتماشى مع مصالح السلطات الاستعمارية الهولندية، التي رأت فيه وسيلة مفيدة لموازنة تصاعد الحركات الوطنية الإندونيسية. وقد وجدت الحركة دعمًا كبيرًا بين العرب الذين اعتبروا أن مصالحهم الاقتصادية ستكون أكثر ضماناً في ظل الإدارة الهولندية مقارنة بحكم وطني إندونيسي.

كان العمودي شخصية مشوشة سهلة الانقياد للإدارة الاستعمارية، إذ كان يُصدر البيان تلو الآخر. ففي أكتوبر 1939، على سبيل المثال، أثار IAB غضب الأحزاب الوطنية الإندونيسية و PAI عندما أعلن معارضته لمبادرة GAPI الداعية إلى إنشاء برلمان إندونيسي. وسرعان ما أصبح اختصار اسم الحركة IAB في الصحافة الإندونيسية رمزًا مثيراً للسخرية، يرادف Afgeleefde Bokken Indische "الماعز الهندي الهَرِم" و Ini Akalan Busuk "هذا مكرٌ سيئ"[49].

كان تصرفات العمودي أشبه بـ"خرقة حمراء أمام ثور" في نظر PAI، وسرعان ما أصبح هدفًا للانتقاد في مجلة "أليران بارو"، إذ لم يفوّت Charraat أي فرصة للتهكم عليه. ومن بين أبرز مواقفه الساخرة، ما كتبه عن "كرنفال" نظّمه العمودي في تانجونج بريوك بمناسبة ولادة الأميرة الهولندية إيرين[50] فبتحريض من العمودي، سيّر أحد الأثرياء، وهو عضو إداري بارز، موكباً من مائة عامل إندونيسي مرتدين أزياء تقليدية من الشرق الأوسط في شوارع المدينة، مما أثار حرج العرب الحاضرين بشدة.

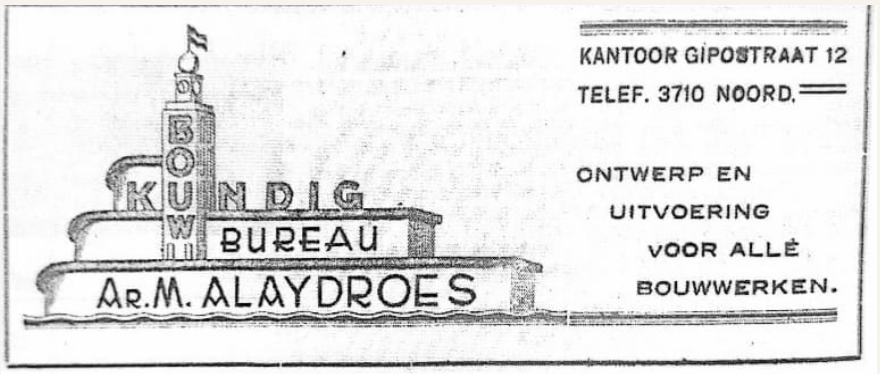
كما ابتهج الكاتب علنًا بفشل IAB في الحصول على دعوة لحضور مؤتمر الإرشاد عام 1939 في سورابايا. فبينما تلقّت المنظمات المحلية كلها، صغيرةً كانت أم كبيرة، قديمة أم حديثة، دعوات رسمية، فإن العمودي لم يُدعَ. وبحسب الكاتب، فإن سبب ذلك هو أن العمودي لم يكن مهتمًا فعليًا بمصالح المجتمع العربي، بل كان يستخدم IAB أداة لتلميع صورته الشخصية [51].

وإلى جانب ذلك، استمتع الكاتب بالإشارة إلى فشل العمودي في تحقيق خططه التعليمية. فبالرغم من تأسيسه مدرسة عربية في مسقط رأسه سورابايا تهدف إلى تعليم الأطفال اللغتين العربية والهولندية، لم يتمكن من الوفاء بوعوده، مما أضاف فصلاً جديدًا إلى سلسلة إخفاقاته.

كانت أهداف المدرسة تتغير باستمرار، تمامًا كما هو الحال مع IAB، وكان المعلمون يأتون ويغادرون بشكل متكرر. فكان هناك "من سيدة زرقاء إلى سيدة بنفسجية، ومن آنسة طويلة الشعر إلى آنسة قصيرة الشعر، ومن سيد بدين إلى سيد نحيف، ومن معلم ذي عمامة عراقية إلى معلم ذي "كوفية" بيضاء"[52] حتى اسم المدرسة كان عرضة لتغييرات مستمرة، إذ تغيّر من Al-Maarief إلى Al-Marakah، ثم تغير لاحقًا إلى "المدرسة الهولندية - العربية " (HAS)، ثم "العربية - الهولندية" (AHS)، ثم "المدرسة العربية الحديثة"، وأخيرًا إلى "PHAS"[53] وبعد شهر، أشار كاتب العمود إلى أن "اللوحة أُزيلت فعلاً قبل أن يجف طلاء الاسم الأخير، وأن المدرسة الآن بلا اسم".

ومن الطرائف التي ذكرها الكاتب تقريره عن محاضرة ألقاها الدكتور من الحزب الإسلامي الإندونيسي (PII) في مقر IAB في المدينة الساحلية[54]. بينما جلس العمودي في الصف الأمامي مترقباً كلمات الثناء على IAB، تلقى "صفعة كلامية" بمجرد بدء المحاضرة، إذ انتقد سوكيمان نقداً لاذعاً أولئك الذين لم يدعموا مبادرة GAPI. فتلذذ الكاتب بتصوير رد فعل العمودي الذي شارك الجمهور تصفيقهم بابتسامة متكلفة، بينما امتقع وجهه غضبًا. ولم يكن مستبعداً أنه عند عودته إلى منزله، تناول بضعة أقراص من الأسبرين".

ولم يكن Charraat يتردد في السخرية من بعض الفئات، لا سيما النخبة الصغيرة البارزة من العرب الميسورين المنتمين إلى "الرابطة العلوية" المحافظة، الذين كانوا منبهرين بمصر، العراق، نجد، تلك البلاد التي كان ابن سعود يحكمها بقبضته القوية؛ إذ يرتدون طرابيش وعمائم وعباءات طويلة، وتزين جدران بيوتهم بصور فيصل الثاني، ملك العراق، أو فاروق، ملك مصر، ويتابعون عن كثب التطورات السياسية في تلك البلدان، وكأن مصيرهم معلّق عليها. وعلى عكس أنصار (PAI)،



Kepeteit-advertentie

لم يسعـوا إلى الاندمـاج في الهوية الإندونيسية. بل أخذوا، وبشكل يثير الدهشة، يبتعدون عن حضرموت، أرض أسلافهم، التي باتوا ينظرون إليها بعين الازدراء، باعتبارها موطناً للتخلف. ويؤكدون عروبتهم بالارتباط بتلك البلدان في الشرق الأوسط التي كانت تلعب دورًا بارزًا في العالم الإسلامي. ولم يكتفِ Charraat بالسخرية من أزيائهم التي هجرها العرب الآخرون قبل ثلاثين عاماً، بل انتقدهم بشدة لإنكارهم خلفيتهم الحقيقية، وإعراضهم عن مواجهة مستقبلهم في إندونيسيا[55].

ولم تقتصر سخريته على خصومه فقط، بل امتدت بين الحين والآخر إلى أفراد من جماعته نفسها، الذين لم يسلموا من لسانه الحاد. فقد وبّخهم مراراً، في عموده الصحفي وخارجه، على نزوعهم إلى التفاخر والتعالي والمبالغة في إضفاء الأهمية على ذواتهم. ورأى أن هذه النزعة تتجسد في مصطلح جاوي، من الصعب ترجمته إلى الإندونيسية، هو "kepeteit"، ذلك التعبير الذي يحمل في طياته معاني التصنـع والمبالغـة في إظهار الـذات، بما يفوق حقيقتها. ووصّف ذلك السلوك بأنه شيء يفعله الأفراد ظاهرياً، بينما هم في الواقع لا يفعلونه. شيء يعتقدون أنه صحيح، بينما هو في الحقيقة ليس كذلك [56] وقد أشار إلى بعض أفراد جماعته الذين يتصرفون وكأنهم على عجلة من أمرهم، كما لو كانوا منشغلين بأمور غاية في الأهمية، في حين أنهم، في الحقيقة، ليس لديهم ما ينجزونه؛ وهم يفعلون ذلك عن عمد، لكي يظن الآخر أن لديهم أموراً مهمة[57].

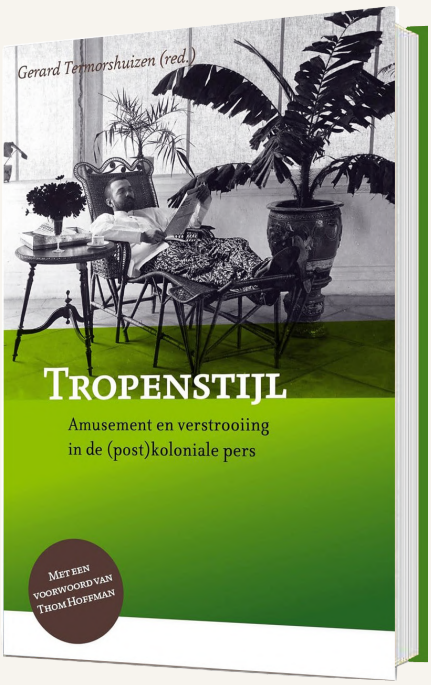
مثال آخر، كان هناك محل عربي يبيع مختلف المنتجات المصنوعة في البلدان العربية، وكل شيء تحت شعار التمر والجمل (وهما رمزان حضرميان)، ولكن في أواخر شهر رمضان وعيد الفطر، يُرفع العلم المصري أمام المتجر! فهذا سلوك في نظر الكاتب في غير محله، كما كان يرى أن من غير المناسب أن يضع صاحب محل أحذية عربي في الفترة نفسها لافتة تهنئة باللغة الهولندية أمام محله، رغم أن زبائنه لا يتحدثون الهولندية؛ فذلك يشبه إلى حد كبير نشر بعض المشتركين تهنئة بعيد الفطر باللغة الإنجليزية في مجلة أليران بارو، بينما لا يتقن هذه اللغة سوى عشرة قراء فقط [58]. كِيبِيتِيت!

الخاتمة:

من الواضح أن مجلة أليران بارو تمكنت من تسلية جمهور قرائها بطرق مختلفة، رغم أن التسلية كانت هادفة وجادة دائماً، فجميع المقالات، دون استثناء، كانت مكرسة لفكرة التمكين الاجتماعي. إذ هدفت إلى توعية القراء، وتوسيع مداركهم، وتحريرهم من هيمنة السادة والوافدين الجدد (التوتوك)، وتمكينهم من التكيف بشكل أفضل مع متطلبات العصر الحديث.

حتى المواد الترفيهية، كالقصص والأقاويل والشائعات، لم تكن تخلو من بُعد تعليمي، بينما اتسمت المقالات التي تتناول موضوعات جادة غالبًا بنبرة حادة وساخرة. وعندما كان الأمر يتعلق بالتجاوزات المفترضة في الأوساط العربية، لم يتردد المحررون في توجيه انتقادات لاذعة، وخوض سجالات حادة، وإبداء مواقفهم بصراحة مطلقة.

لقد أسهمت المواقف الحادة والمثيرة للجدل، فضلاً عن السخرية الذاتية، إلى حد كبير في ازدياد شعبية المجلة. فقد كانت بمثابة مرآة تعكس الواقع، خاصة للعرب الإندونيسيين المترددين الذين لم يجرؤوا على الإفصاح عن انتمائهم بإندونيسيا الجديدة، كما كانت تهاجم، السادة و(التوتوك)، مناهضي هذا التوجه، بأسلوب جمعت فيه بين الطرافة والفعالية، ما جعلها مثيرة للجدل ومؤثرة في آنٍ معاً.



المراجع:

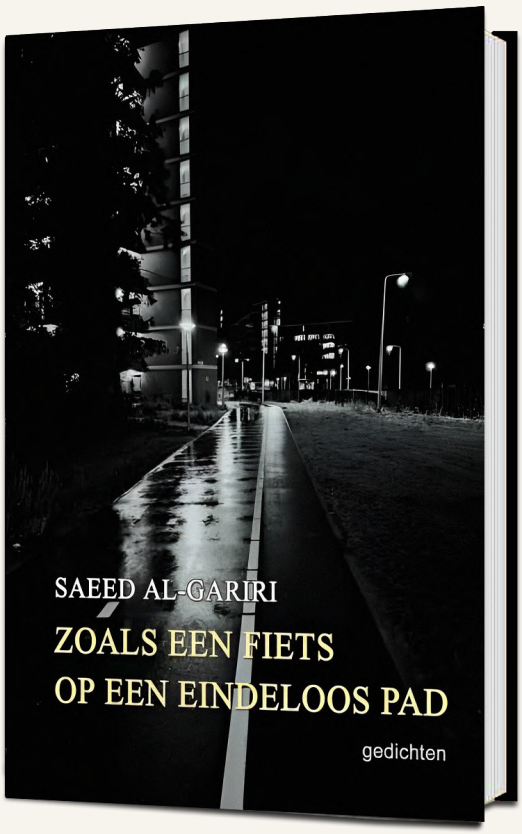
*Tropenstijl, Amusement en verstrooiing de (post) koloniale pres, Gerard Termorshuizen (red),KITLV Pres, Leiden, 2011:69-95.

1) De Jonge 1980.
2) Pluvier 1953:01.
3) Kruithof 1980.
4) Bloembergen en Raben 2009-7-24.
5) De Jonge 2010.
6) Schrieke 1920.
7) Seerat Hadremaut 1939a:9.
8) Seerat Hadmmaut 1939a:10.
9) Soerat Hadramaut 1939a:10.
10) Soerat Hadramaut 1939c, 1940.
11) Soerat Hadramaut 1939b:5.
12) Soerat Hadramaut 1939c.
13) Bafagieh 1938a:2.
14) Bafagieh 1938a.
15) Bafagieh 19386.
16) Gafar Ismail 1941.
17) Hamka 1941:11.
18) Ali Assegaf 1939.
19) Rapat Mauloed 1939:2.
20) Rapat Mauloed 1939:1.
21) Gafar Ismail 1941.
22) Hayat Assegaf 1939; Dhijah Assegaf 1940.

23) تظهر محاولات عرقلة تمكين النساء في المجتمع أيضًا من خلال المعارضة التي واجهتها النساء في كل مكان، عند محاولتهن تأسيس منظمات نسائية PAI-Isteri (جناح النساء) إذ كان الرجال هم الذين يعرقلون هذه المبادرات. ولم تؤسس منظمة نسائية وطنية إلا في أبريل 1940، أي بعد مضي سن سنوات تقريباً على تأسيس الاتحاد PAI،

24) Al-Moctanabbie 1940h.
25) Al-Moetanabbie 1940 21.
26) Al-Moctanable 19406:22.
27) Al-Montanabbie 19406:23.
28) Al-Moetanabbie 1940s.
29) Al-Moetanabbie 1940s:8.
30) Al-Moetanabbie 1940a:8.
31) Al-Moetanabbie 1940a:8.
32) Al-Moetanabbie 1940a:9,
33) Al-Moetanabbie 1940:9.
34) Charraat 1938:119.
35) Charraat 1939d:31.
36) Charraat 1939d:31.
37) Charraat 1940a:19.
38) Charraat 1940d:20.
39) Charraat 1940b, 1940c.
40) Charraat 1940b:13.
41) Charraat 1940b:13, 16.
42) Charraat 1940e:20.
43) S.A. 1940:12.
44) Charraat 1940c:19.
45) S.A. 1940:12.
46) Charraat 1940f:18.
47) Charraat 1940f:18.
48) Pluvier 1953:91.
49) Manifest mesoan 1939:25.
50) Charraat 1939b:20.
51) Charraat 1939c:19.
52) Charraat 1940c:19.
53) Charraat 1940e:19.
54) Charraat 1939e:22.
55) Charraat 1939a:20.
56) Charraat 1939d:32.
57) Charraat 1940a:11.
58) Charraat 1939d:32.

للمترجم:



نـوافــذ



ترجمة ومراجعة:
د. شذى سالم بكير

سقطرى: "جزيـرة النعيـم"

بعين الاستخبارات البريطانيـة في ستينيـات القـرن العشريـن *

كتب هذا المقال پيترج. بوكسهول (P. G. Boxhall)، وهو ضابط بريطاني خدم في فيلق الاستخبارات (Intelligence Corps)، وتولّى قيادة بعثة مشتركة من سلاح الجو الملكي والجيش البريطاني إلى جزيرة سقطرى بين ديسمبر 1964 وفبراير 1965، وكان حينئذٍ برتبة نقيب، قبل أن يُرقّى لاحقاً إلى رائد، ثم عاد سنة 1967 ليقود بعثة أخرى إلى الجزيرة. وقد أثمرت هذه الرحلات عدداً من الكتابات عن سقطرى وسكانها، نُشر أبرزها في دوريات جغرافية وعسكرية بريطانية، من بينها هذا المقال، ومقال بعنوان "Tribesmen of Socotra" "رجال القبائل السقطرية" في مجلة The Geographical Magazine (1967)، ودراسة عن الاستخدام الاستراتيجي للجزر نُشرت في مجلة المعهد الملكي المتحد للخدمات (RUSI) سنة 1966. أما النص الأصلي المترجَم هنا فقد نُشر بعنوان "Socotra: 'Island of Bliss" سقطرى:"جزيرة النعيم، في مجلة صادرة عن الجمعية الجغرافية الملكية البريطانية بالاشتراك مع معهد الجغرافيين البريطانيين، كتقرير ميداني كتبه بوكسهول بصفته قائداً للبعثة، يوثّق فيه سير المهمة المساحية والعلمية الموكلة إليها، ويقدّم إلى جانب ذلك وصفاً مسهباً لجغرافيا الجزيرة وتاريخها وسكانها وعاداتهم الاجتماعية والدينية. ومن هنا ارتأيت أن أقدم هذا النص مترجَماً ومصحوباً بمراجعة نقدية، انطلاقاً من أن كون كاتبه ضابط استخبارات عسكرياً يكتب في سياق استعماري مباشر لا يُنقص من القيمة الجغرافية والإثنوغرافية للمادة التي وثّقها، لكنه يفرض في المقابل مساءلة موقع الكاتب ومنهجه في تمثيل سكان الجزيرة.



الجزء الأول:

خلفية سقطرى الجغرافية والتاريخية

يفتتح بوكسهول مقاله بوصف جيولوجي للجزيرة، مشيراً إلى أنها امتداد جغرافي شمالي شرقي لرأس جواردافوي[1] عبر سلسلة من الجزر والشعاب المرجانية، وأن تركيبها الصخري أقرب إلى تركيب شبه جزيرة سيناء، إذ تتكون من طبقات أركية قاعدية وصخور جيرية وبعض الصخور البركانية الحديثة نسبياً. ويلفت إلى أن جبال حَجْهِر، التي ترتفع إلى نحو خمسة آلاف قدم، يُعتقد أنها لم تغرق تحت الماء في أي مرحلة جيولوجية سابقة، ما يمنح الجزيرة طابعاً جيولوجياً قديماً جداً. أما من الناحية الإثنوغرافية، فيربط الكاتب بين بدو سقطرى في الداخل والحميريين الباقين في منطقة المهرة بجنوب شبه الجزيرة العربية. ويشير إلى أن لغة هؤلاء البدو غير مفهومة لغالبية سكان الجزيرة الناطقين بالعربية القرآنية، لكنها قريبة من لهجة الإحكلي[2] في منطقة المهرة، وهو ما يؤكد الروابط التاريخية العميقة بين سقطرى وحضرموت والمهرة، واليمن أيضاً. ثم يستعرض الكاتب كيف ظلت سقطرى، عبر التاريخ، محط اهتمام عالمي متقطع غير مستمر: فقد أشار إليها بطليموس[3] باسم جزيرة ديوسقوريدس أو جزيرة النعيم، وذكر أريان[4] أن سكانها كانوا خاضعين لملوك "بلاد اللبان". وعرفها البحارة كعلامة إرشادية في رحلاتهم شرقاً وملجأً من رياح الرياح الموسمية في المحيط الهندي. وفي القرن الثالث عشر عرفها ماركو بولو[5]، ثم أصبحت معروفة للملاحين الأوروبيين عام 1503 على يد فرناندیز بیریرا[6]، وبعدها بسنوات قليلة استولى عليها ألبوكيرك[7]، لكن هذا الاحتلال، كسابقيه، لم يدم طويلاً. ويعزو الكاتب هذا "الغموض" التاريخي المحيط بالجزيرة إلى صعوبة الوصول إليها: فالرياح الموسمية من الشمال الشرقي والجنوب الغربي، التي تهب خلال عشرة أشهر من العام تقريباً، تسبب اضطراباً شديداً في السواحل، إضافة إلى الشعاب المرجانية الخطرة قبالة الساحل التي جعلت المراسي الآمنة نادرة في عصر الملاحة الشراعية. ومع دخول عصر البواخر البخارية، بدأت المحاولات الجادة للوصول إلى الجزيرة، بدءاً من زيارة الملازمَين هاينز وويلستد[8] من البحرية الهندية عام 1835 على متن سفينة المسح "بالينوروس[9]".



جبال حجْهِر التي ترتفع قممها إلى نحو 5000 قدم وهي مكسوّة بالسحب، كما تُرى من منطقة المعسكر الأساسي.
حقوق النشر محفوظة للتاج البريطاني، سلاح الجو الملكي

ويخلص الكاتب إلى أن المسح الجغرافي الدقيق للجزيرة ظل، حتى منتصف القرن العشرين، ناقصاً جداً، إذ كانت البحرية الملكية البريطانية تعتمد على الخريطة القديمة التي أعدها هاينز وويلستد، ونشرها هورسبورغ عام 1835، وهي خريطة دقيقة من حيث القياسات الساحلية، لكنها شحيحة التفاصيل في عمق الجزيرة الداخلي. ويذكر أن الحرب العالمية الثانية أضافت بعض المعلومات، إذ استُخدم مطار في موقع رأس كرمة من قبل عدة أسراب (جنوب أفريقية، هولندية، كندية، بريطانية) لمواجهة الغواصات الألمانية واليابانية في المنطقة، وكانت تحرسه حامية من قوات جيش البادية الحضرمي، وكشافة الصومال، وقوات من الهند، وغرب أفريقيا الفرنسية.



موظف حكومي سقطري
حقوق النشر محفوظة للتاج البريطاني، سلاح الجو الملكي



جمل سقطري بسنا م اصطناعي
تصويرقسم العلاقات العامة المشتركة، عدن



أحد الأودية النموذجية بعد أمطار غزيرة هطلت في ديسمبر
حقوق النشر محفوظة للتاج البريطاني، سلاح الجو الملكي

الجزء الثاني:

بعثة سلاح الجو الملكي والجيش البريطاني

(ديسمبر 1964 – فبراير 1965)

يوضح بوكسهول في حاشية المقال أنه كان قائد هذه البعثة، برتبة رائد في فيلق الاستخبارات البريطاني. وقد تكوّنت البعثة من أحد عشر فرداً انطلقوا من قبرص، واتجهوا أولاً إلى عدن جواً على متن طائرة نقل تابعة لسلاح الجو الملكي. وبعد أسبوع في عدن لتجهيز المؤن والمعدات، نقلتهم طائرة من طراز بيفرلي إلى قاعدة الريان الجوية في محمية عدن الشرقية، حيث انضم إليهم فصيل من "جيش البادية الحضرمي". ومن الريان أقلعت الطائرة نفسها في رحلة امتدت نحو 250 ميلاً حتى وصلت الجزيرة. ويصف الكاتب لحظة الوصول في السادس من ديسمبر 1964 وصفاً مسهباً: سهل سقطرى الساحلي الشمالي يتكشف تحت سحابة منخفضة داكنة، وأمواج تتكسر على شاطئ ذهبي طويل يتلوه سهل مسطح من تربة داكنة، وبقع من الشجيرات الخضراء تكسر قسوة المشهد. ثم تظهر بيوت حجرية متهالكة على حافة البحر، يتحرك بينها صيادون يعملون بشباكهم، بينما تُركن على الشاطئ قوارب ضيقة تُعرف محلياً باسم الهوري. ويلمح الكاتب إلى مدرج رأس كرمة القديم ومباني القاعدة الجوية البريطانية المهجورة من الحرب العالمية الثانية، ثم مدينة قاضب الساحلية التي يحيط بها البحر من جهة وبحيرة عميقة من جهة أخرى، وصولاً إلى العاصمة حديبو ذات البيوت الطينية المبيضّة، وجبال حهجر المكسوة بالغيوم التي يصفها بأنها "تبدو مرعبة". ويذكر أن السكان من أصل أفريقي يسمّون العاصمة حديبو، بينما يسميها العرب تمريدة، وهو اسم يُرجّح أنه مشتق من الكلمة العربية تمر؛ لكثرة النخيل فيها.

بعد الوصول، كانت المهمة الأولى للبعثة إقامة معسكر قاعدة وإنشاء خطوط اتصال مع العالم الخارجي: رابط خدمي مع القيادة العسكرية البريطانية في عدن، ورابط سياسي مع المستشار المقيم في المكلا، إضافة إلى جهاز إرسال لاسلكي مدني ربطهم بهواة اللاسلكي حول العالم، وكان يعمل أيضاً كمحطة طوارئ. ثم قامت البعثة بزيارات مجاملة للسلطان عيسى والوزير إبراهيم. ويصف الكاتب السلطان بأنه رجل منزوٍ يفضل ترك إدارة شؤون شعبه لوزيره، ويعيش حياة بسيطة في منطقة وادي فار[10]، على بعد مسيرة يومين جنوب الجزيرة، ويحرسه أحد عشر جندياً فقط مسلحين ببنادق لي إنفيلد عيار 303، يرتدون غطاء رأس أحمر وأبيض مقلّماً وقمصان كاكيّة وأحزمة ذخيرة بلاستيكية، ولا يرتدون أحذية عادة.

أما الوزير إبراهيم، الذي يصفه الكاتب بأنه "ابن امرأة أفريقية كانت جارية"، فقد استقبل البعثة في غرفة استقبال طويلة بيضاء في مقر إقامته في حديبو، وناقشوا معه خطط المسح واحتياجاتهم من الأدلّاء والجِمال. وأخيراً، يشرح الكاتب المهمة المساحية الأساسية للبعثة: توفير تحكم مساحي (بلانيمتري) من الدرجة الثانية لجزيرة يبلغ طولها سبعين ميلاً، وعرضها عشرين ميلاً، عبر أسلوب "التثليث" (trilateration) المعزز بقياسات زاوية على النصف الغربي من الجزيرة، ومسار قياس بجهاز "التلوروميتر" حول النصف الشرقي.

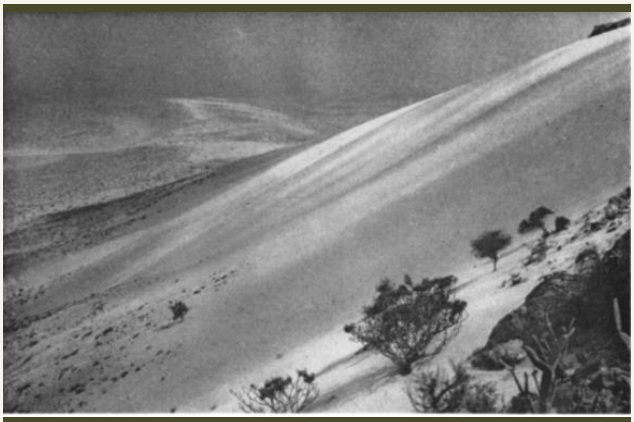
الجزء الثالث:

مراحل المسح وصعوبات المناخ والتضاريس

يشرح بوكسهول أن مهمة المسح قُسّمت، تسهيلاً للتخطيط، إلى خمس مراحل: أولاً قياس خط أساس واتجاهه (الأزيموث)، ثانياً مد التحكم المساحي ليغطي النصف الغربي من سقطرى، ثالثاً استطلاع مسار قياس "التلوروميتر" حول النصف الشرقي من الجزيرة، رابعاً مراقبة هذا المسار وتنفيذ القياسات الفعلية عليه، وخامساً وأخيراً توضيح الصور الجوية وتثبيت الأسماء والتفاصيل عليها. ويصف الكاتب هذه المهمة بأنها كانت "شاقة للغاية"، نظراً لحجم الجزيرة، وطبيعة تضاريسها الوعرة، وعدم اليقين المناخي، وضيق الوقت المتاح (شهران فقط). فقد عملت فرقتا المسح، بدعم من معسكر القاعدة الرئيسي ومعسكر متقدّم يبعد نحو عشرين ميلاً غرباً في منطقة غُبّة، لمدة ستة أسابيع في داخل الجزيرة، متنقلتَين بالجِمال وسيراً على الأقدام من السهول الساحلية إلى الجبال، ومن تلّة إلى أخرى. ويلفت الكاتب إلى أن الجمّالين الذين رافقوهم، ومعظمهم من منطقة غُبّة، كانوا مترددين جداً في ترك قراهم والمغامرة في الداخل الوعر. كما يذكر أن هؤلاء الجمّالين، بصفتهم مسلمين، كانوا يراعون صيام شهر رمضان خلال تلك الفترة، فلا يأكلون ولا يشربون خلال ساعات النهار، رغم مشقة العمل الذي كانوا يقومون به.

ويصف الكاتب طبيعة العمل اليومي: فرق المسح، المزوّدة بالحد الأدنى من المعدات (أجهزة تلوروميتر، ثيودوليت، أجهزة قياس الارتفاع "هليوغراف" وموازين ضغط)، كانت تقيس الزوايا والمسافات وتبني إشارات وأكواماً حجرية على قمم مرتفعة، غالباً شديدة البرودة، وأحياناً حتى ساعات متأخرة من الليل. وخلال النهار، كانت الفرق تنزل عبر أودية ملأى بالصخور الكبيرة، وتعبر صخوراً حادة الأطراف كانت "تمزّق حتى أقوى الأحذية"، متنقلة إلى المحطة التالية. وفي أحيان كثيرة، كانوا يقضون أياماً متتالية دون رؤية أي إنسان آخر، وبأقل قدر من الغطاء النباتي، وأحياناً كانت أقرب نقطة مياه تبعد مسيرة يوم كامل بالجمل.

أما عن المناخ، فيصفه الكاتب بأنه كان "العدو الرئيسي" للبعثة، خاصة بسبب الغيوم المنخفضة الدائمة عند ارتفاع نحو ثلاثة آلاف قدم، والتي كانت تحجب خطوط الرؤية الواضحة بين المعالم الجغرافية، إضافة إلى الضباب الذي كان يخيّم معظم اليوم. ويرسم نمطاً مناخياً يومياً نموذجياً لشهري ديسمبر ويناير: من الفجر حتى الساعة



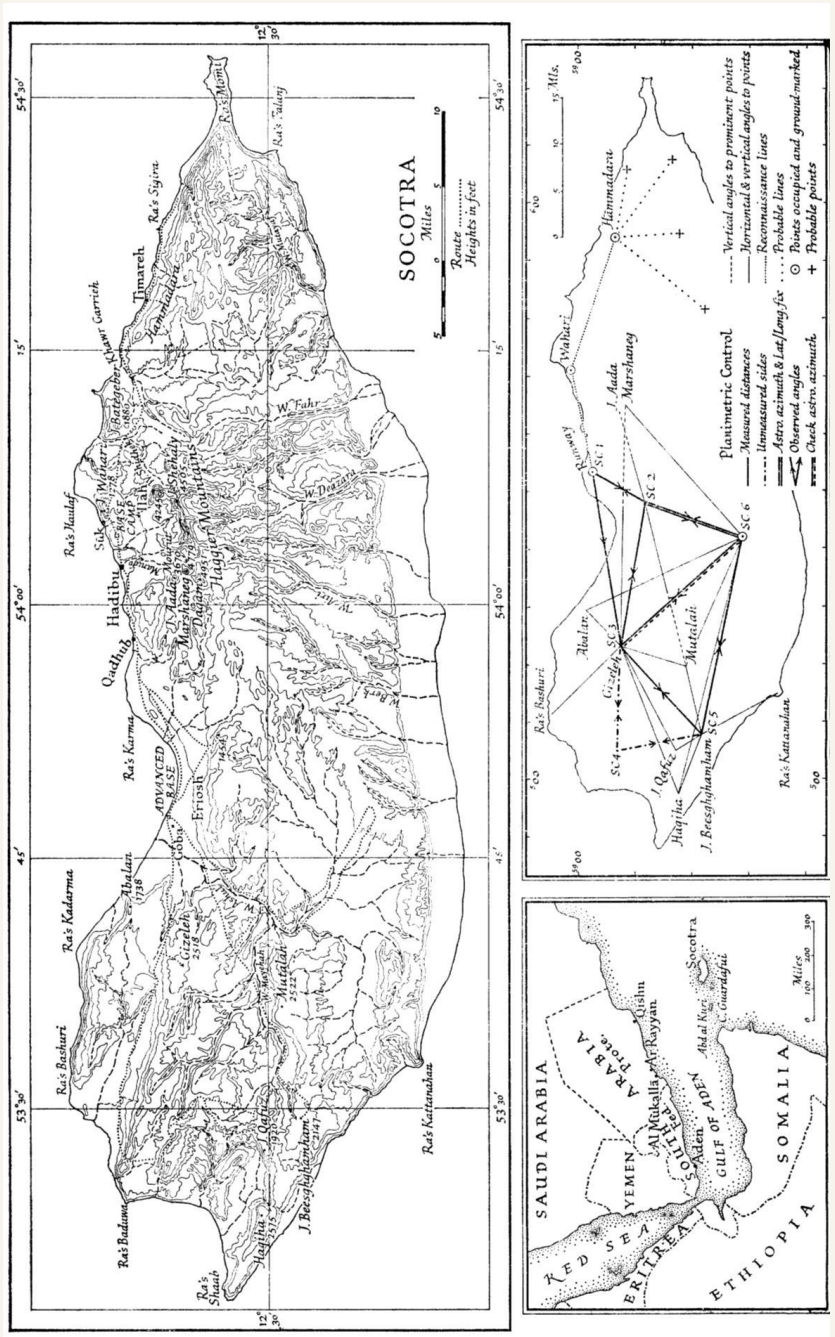
المنحدر الشمالي لجبل وهاري، على ارتفاع 1278 قدمًا.
حقوق النشر محفوظة للتاج البريطاني، سلاح الجو الملكي



قرية إِعلهه قرب حديبو، أحد مساجد السلطان
إلى اليسار، وأحد قصوره إلى اليمين.
حقوق النشر محفوظة للتاج البريطاني، سلاح الجو الملكي

السادسة صباحاً، طقس بارد وصافٍ؛ من السادسة إلى الثامنة صباحاً وقت الشروق، لا رياح ورؤية ممتازة؛ من الثامنة صباحاً حتى الخامسة مساءً، ترتفع الحرارة إلى نحو 94 درجة فهرنهايت، مع رياح تحمل الرمال والغبار وضبابية وبريقاً شديداً من التضاريس فاتحة اللون؛ وبعد الساعة الخامسة مساءً تقريباً، تبدأ الغيوم بالتكاثف وتغطي التلال.

ورغم هذه المشقات، يذكر الكاتب أن البعثة حظيت بتعويضات كثيرة، أبرزها متعة السفر إلى أماكن لم يطأها أوروبي من قبل، والتعرف على الداخل المقفر وسكانه من البدو الأشداء. ويصف كيف كان البدو يأتون لزيارتهم كلما استقروا في مكان لفترة، أحياناً بعد السفر مسافات طويلة من كهوفهم أو بيوتهم الحجرية المستديرة، وغالباً في طريقهم إلى مصادر مياه لماشيتهم من ماعز وأغنام وأبقار قزمة. ويصف فضولهم الطبيعي تجاه رؤية الأوروبيين، ربما للمرة الأولى، وتحيتهم التقليدية بلمس كل خدّ ثم فرك الأنف،وحديثهم السريع باللغة "السقطرية" التي يصفها الكاتب بأنها "لغة قاسية وغير متناغمة". كما يصف ملامحهم الجسدية بتفصيل: بشرة فاتحة، شعر أسود قصير جداً غالباً حليقاً بالكامل، وجوه نظيفة الحلاقة وأنوف مستقيمة، رموش طويلة، أسنان بيضاء ومتناسقة (وإن كان بعض الرجال يعانون من بروز الأسنان الأمامية)، وبنية جسدية نحيلة جداً حتى إن أضلاعهم تكاد ان تُرى.



خريطة جزيرة سقطرى، مع خريطة توضيحية لموقعها الجغرافي ومخطط شبكة الضبط الأفقي لأعمال المسح.

المصدر: P. G. Boxhall، «**سقطرى: جزيرة النعيم**»، The Geographical Journal، **المجلد** 132، **العدد** 2، **يونيو** 1966، **ص** 213 **إلى** 222

الجزء الرابع:

حياة البدو المعيشية ولباسهم وحرفهم وأوضاعهم الصحية

يتحدث بوكسهول عن الماشية التي يعتمد عليها بدو سقطرى، بادئاً بالأبقار القزمة التي يصف أصلها بأنه "غير معروف"، مشيراً إلى نظرية تربطها بسلالة ألدرني الأوروبية، ولافتاً إلى أنها، خلافاً للأبقار العربية والهندية، لا تملك سناماً. ويصفها بأنها حلوب ممتازة تُستخدم لصنع السمن، وأنها تُذبح وتؤكل في المناسبات الاحتفالية فقط، وأنها وديعة جداً وتستجيب لأوامر أصحابها. أما الأغنام فيصفها بأنها صغيرة ونحيلة بأرجل رفيعة جداً ويكاد ذيولها أن تكون غير موجودة، والماعز متعدد الأنواع،

وأكثرها شيوعاً نوع محمر بشعر طويل مجعّد، تستخدم نساء البدو صوفه لصنع بطانيات سوداء مخططة بألوان، دافئة ومقاومة للماء. ويذكر أن الغذاء الأساسي للبدو يقوم على الأرز والسمن والتمر ولحوم الماعز، مع لحم الغزلان في مناسبات نادرة جداً، مشيراً إلى أن الغزلان باتت شبه منقرضة في سقطرى في ذلك الوقت. ويصف ممتلكاتهم المادية المحدودة: أواني طينية للطبخ، قِرَب من جلد الماعز لحفظ الماء، بطانيات من شعر الماعز، غليون وشيء من التبغ السقطري، وطقم سكاكين يعتز به صاحبه. ويشرح بتفصيل طريقة صنع الغلايين من فرع شجرة المتاين[11]، وطريقة صناعة السكاكين الحديدية الثلاث التي تُحمل عادة في غمد من جلد الماعز، إحداها لحلاقة الشعر والختان، والأخرى لخياطة الجلود وإصلاح الملابس.

أما اللباس، فيصفه بأنه غالباً "فوطة" قطنية رقيقة (ثوب شبيه بالإزار)، تُشد بأربطة جلدية رفيعة، مع شال من القماش نفسه يُلقى على الكتف. ويلاحظ أن كثيراً من الرجال يرتدون أساور فضية فوق المرفق، وقلائد ملونة حول الرقبة تُعرف بـ"خرز الدواء"، والتي أخبره مرافقوه من الجمّالين أن البدو يستخدمونها لتدليك الجلد وتحسين الدورة الدموية. ويصف النساء بأنهن يرعين الأطفال وينسجن البطانيات من شعر الماعز ويصنعن السمن أثناء غياب الرجال مع القطعان، ويصفهن بأنهن "غير متحفظات في اللباس، مرحات في السلوك، وجذّابات بشكل خاص في شبابهن.

أما من الناحية الدينية، فيصف الكاتب البدوَ بأنهم مسلمون في الظاهر على الأقل، ينتمون إلى المذهب السنّي، غير أنه يلاحظ أن كثيرًا منهم لا يلتزمون بالشعائر الدينية التزامًا منتظمًا، بل إن بعضهم، كما ينقل عن مصدر آخر (بوتينغ)، يدين في حقيقة أمره بمعتقدات وثنية. وفي معرض حديثه عن الأوضاع الصحية، يصوّر الكاتب ما يعانيه صيادو الساحل من أمراض بيئية وغذائية شتّى، أبرزها الملاريا التي تقارب نسبة انتشارها ثمانين بالمئة، وداء البلاغرا الناجم عن نقص الفيتامينات، والكساح، والتهاب الملتحمة الذي تسببه الرياح والرمال والأتربة الكثيفة على السهول الساحلية.

أما بدو الداخل، فيصف جل معاناتهم في الغالب من الملاريا والتهاب الشعب الهوائية المزمن، ولا سيما إصابة صغار السن منهم بالالتهاب الرئوي القصبي. ويذكر أن العلاج الوحيد المتاح محليًا يقوم على الكيّ بالسكاكين أو الأسلاك المُحماة على النار، سواء أكانت أسباب العلة داخلية أم خارجية، وهو ما يفضي أحيانًا إلى حروق من الدرجة الثالثة، بل قد يؤدي إلى تسمم الدم. ويشير أيضًا إلى أن جنود جيش البدادية الحضرمي المرافقين للبعثة أُصيبوا جميعًا بالملاريا، ومع ذلك رفضوا تناول دواء "بالودرين (Paludrin)" الوقائي[12]، معتبرين أن دينهم ينهاهم عن ذلك وأن صحتهم موكولة إلى عناية الله.

الجزء الخامس:

حياة الصيادين، احتفالات عيد الفطر، والمشهد الطقسي الليلي في قاضب

ثم ينتقل بوكسهول إلى وصف حياة الصيادين على الساحل، فيذكر أنهم يخرجون في قواربهم الضيقة المعروفة بـ"الهوري" في معظم الأيام، ما لم يكن البحر شديد الاضطراب، لصيد التونة والكنعد والبونيتو[13] والقرش. ويصف هذه القوارب الطويلة الضيقة، التي تُجدَّف بمجاديف مستديرة الشفرة، بأن أصلها من مليبار (الهند)، بينما يُؤتَى بمعدات الصيد غالباً من عدن على سفن الداو[14]. ويذكر أن بعض المأكولات البحرية، كالسلاحف والمحار وقنافذ البحر والبطلينوس[15]، تُستهلك في اليوم نفسه، لكن معظم الأسماك تُترك لتجف تحت الشمس، ما يجعل قرى الصيد، بحلول منتصف النهار، "عابقة برائحة نفاذة" كما يصفها. ويصف بيوت الصيادين بأنها متواضعة، مبنية من طابق واحد، من المرجان أو حجر متين وطين، وبعضها مطلي وأبيض من الداخل وذو سقف مسطح مدعوم بأخشاب من السفن، بينما تكتفي البيوت الأفقر بسقوف من سعف النخيل الجاف. ويصف حياة الصياد بأنها "قاسية"، ويصف الصيادين، من العرب والأفارقة، بأنهم "خاملو المزاج وقليلو التواصل"، ويلاحظ أن غالبيتهم يُعلنون الانتماء للإسلام لكن كثيرين منهم، بحسب وصفه، ملحدون فعلياً، وأن الوثنية ليست نادرة بينهم، كما هو حال البدو.

ثم يروي الكاتب حادثة شخصية وقعت له ليلاً في بلدة قاضب، حين كان يمرّ عبر شوارع خالية وصامتة

بشكل غير معتاد لملء زجاجات الماء، فرأى فجأة مجموعة من الأشخاص جالسين القرفصاء في نصف دائرة، كل منهم يحمل شعلة مضيئة، بقيادة شخص كان يردد كلمة واحدة بشكل متكرر أشبه بترنيمة. ثم بدأ هذا الشخص، بعد دقائق، بإصدار أصوات هسهسة ورمي حجارة باتجاه القمر المكتمل، وارتفع الترديد الجماعي تدريجياً حتى تحوّل إلى ضجيج وصراخ، قبل أن يتوقف فجأة دون إشارة واضحة، فينهض الجميع ويتفرقون. وعلى خلاف البدو، كان للصيادين أغانيهم الخاصة. ويشير: ما زلت أذكر، بوضوحٍ، رحلتي في (هوري) بمحاذاة الساحل الشمالي، بينما كان القمر يرتفع من خلف جبال حجهر الحالكة السواد، التي بدت ذات هيئة شيطانية، في حين كان طاقم القارب السقطري ينشد بإيقاع سريع حكايةً عن حنينهم للعودة إلى "كوريا موريا" على الساحل الأفريقي، حيث عاش أجدادهم قديماً[16]. بعد ذلك، يصف الكاتب مروره مع فرق المسح بمدينة حديبو في طريق عودتهم إلى معسكر القاعدة، حيث علموا أن احتفالاً بـ "عيد الفطر" سيُقام في ساحة البلدة على شكل رقص أفريقي تقليدي، وأنهم دُعوا لحضوره. ويصف المناسبة بأنها كانت "بهيجة وغير رسمية"، حيث حضر سكان البلدة كلهم بملابس زاهية الألوان: الرجال يرتدون قلنسوات بيضاء أو عمائم، وقمصاناً بيضاء أو برتقالية، مع "فوطة" بعضها بنقشة كارّوهات (تارتان)[17]؛ والنساء يرتدين فساتين حمراء داكنة طويلة، مزيّنات بحلي كثيرة من الذهب والفضة على الأيدي والأصابع، وكان بعض النساء يتزيّنَّ بصبغة صفراء تُعرف باسم «الشناب»، تُستخلص من طحلب رمادي ينمو على قمم التلال الجيرية[18]. ويلاحظ الكاتب أن النساء كنّ منفصلات عن الرجال، مجتمعات إلى جانب حائط، "سعيدات بنفس القدر لكن أقل مبالغة في التعبير". ويصف كيف توقفت الطبول لحظياً عند وصول البعثة، وتبادلت النساء النظرات الجانبية والضحكات الخجولة قبل أن تُستأنف الاحتفالات. ويذكر أن هناك رقصات متعددة، إحداها عن الجِمال، حيث يحمل الجميع عصياً باستثناء رجل مسنّ كان يحمل مظلة يستخدمها لمداعبة الآخرين بها؛ ورقصة أخرى عن الصيد والقوارب، ويؤدون كلتتهما حفاةً بخطوات قصيرة متدرجة على إيقاع طبل رتيب.

الجزء السادس:

الزيارات الأثرية : سوق وإريوش، والمقابر القديمة

ويخصص بوكسهول جزءاً من المقال للزيارات الأثرية التي قامت بها البعثة لصالح مدير الآثار في ولاية عدن. أولى هذه الزيارات كانت إلى مسجد قديم في سوق[19]، كان قد اكتُشف في بعثة جامعة أكسفورد عام 1957، ويُعتقد أن البرتغاليين حوّلوه عام 1507 إلى "كنيسة سيدة النصر"[20] (بحسب ما ذكره شينّي عام 1960)[21]. ويصف الكاتب أنه لم يبقَ من الموقع اليوم سوى قواعد ستة أعمدة من الحجر والملاط[22]، لكن اللافت أن كل عمود منها كان بشكل هندسي مختلف: دائري، مربع، نجمي الشكل، سداسي، وهكذا، وقد قامت البعثة بتصويرها وقياس أبعادها ورسم مخططات تقريبية لها.

كما زارت البعثة "جبل حصن"[23]، وهو تلة مخروطية الشكل على سهل حديبو، تعلوها اليوم أنقاض ما كان حصناً عربياً قديماً. ويستشهد الكاتب برواية السير توماس رو[24] من عام 1615، الذي وصف حينئذٍ وجود "قلعة مربعة على تلة، على بعد ميل من تمارة (تمريدة)[25]، لكنني لم أتمكن من الحصول على إذن لرؤيتها". ويصف الكاتب الأسوار الخارجية المستطيلة والجدران الداخلية السميكة المتبقية، المبنية من صخور بركانية سوداء وأحجار ملساء كبيرة من وادي مومي القريب، لكنه يلاحظ أن معظم مواد البناء الأصلية استُخدمت من قبل السكان المحليين لبناء منازل في حديبو، وأن أحد أفراد حرس السلطان أخبرهم أن قصر السلطان في حديبو نفسه بُني عام 1955 من حجارة هذا الموقع.

أما الزيارات الأكثر إثارة للاهتمام من الناحية العلمية، بحسب الكاتب، فكانت إلى مواقع النقوش الصخرية في إريوش[26] وسوق، والتي يصفها بأنها "يُعتقد أنها اكتشاف جديد". ففي إريوش، على صخرة جيرية تمتد 300 قدم في 150 قدماً، وجدت البعثة مجموعة كبيرة من النقوش المثيرة للاهتمام: أقدام وأيادٍ مبالغ في تحجيمها بشكل كاريكاتوري، وتصويرات لجِمال وماعز، ونباتات رمزية، وصلبان. ويشير الكاتب إلى أن الصلبان بالذات، على الأرجح، دليل على أن سقطرى كانت في وقت من الأوقات مأهولة بمسيحيين. لكنه يذكر أن أصل هذه النقوش

ليس معروفاً على وجه الدقة، مستشهداً برأي ويلستد الذي زار الجزيرة عام 1835، وقال إنه كان "يميل في البداية إلى نسبة هذه النقوش إلى عمل الرعاة في أوقات فراغهم، لكنها كثيرة جداً، ومن طبيعة الصخر يبدو أنها نُفذت بجهد كبير، بحيث لا يمكنني، بعد التفكير، أن أنسبها إلى ذلك الأصل وحده"، مرجّحاً أن يكون قد وُجد في هذا المكان موضع عبادة أو حج قديم. في المقابل، يذكر الكاتب أن الرحالة ثيودور بنت[27]، الذي زار الجزيرة عام 1897، كانت له آراء مختلفة، إذ اعتبر أن هذه النقوش تشبه ما رآه في موقع أكسوم بالحبشة، ورجّح لذلك أن يكون أصلها إثيوبياً.

كما زارت البعثة المقبرة العربية القديمة في سوق، التي اقتربوا منها من جهة الغرب عبر الشاطئ الحصوي، ووصلوا أولاً إلى بئر صغيرة محاطة بجدار أبيض مطلي بالجير، شربوا منها بواسطة صدفة محارة موضوعة عند فوهتها، فيما قال الجنود العرب المرافقون "بسم الله". ويصف القبور المحيطة بالبئر بأنها ترتيبات صخرية ومرجانية متهالكة، بعضها قديم جداً، فيما كان الأكثر اكتمالاً منها ذا شكل محدد: قاعدة دائرية أو مستطيلة من الحجر أو المرجان، وفوقها حجر واحد أو حجران أو ثلاث أحجار متشابهة الشكل. وذكر لهم أحد السكان أن حجراً واحداً فوق القبر يدل على طفل، وحجرين على امرأة، وثلاثة على رجل. لكن حين سألوا السكان المحليين عن ذلك أنكروا هذا التفسير. أما القبور الأخرى فكانت تحمل شواهد بنقوش عربية، أغلبها بصيغ تقليدية مثل: "إلى وجه ربك، الجليل المكرّم"، و"كل من عليها فانٍ ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام".

وفي زيارة أخيرة قصيرة، توجهت البعثة إلى منطقة "موروت"[28] لمشاهدة كيفية صناعة الفخار المحلي. عند ارتفاع نحو ألف قدم في سفوح جبال حجهر، وجدوا مساكن حجرية صغيرة مسقوفة بسعف النخيل الجاف، وفي محيطها أوانٍ فخارية بأشكال وأحجام متعددة، معظمها كانت لا تزال تُترك لتجف تحت الشمس بعد تشكيلها. ويشرح الكاتب أن هذه الأواني تُزيّن لاحقاً برسوم هندسية باستخدام صبغة "دم الأخوين"[29]، ثم تُحرق، لكن من الخارج فقط، لأن سكان التلال لا يستطيعون توليد حرارة كافية (450 درجة فهرنهايت) لحرق داخلي كامل. ولهذا السبب، يوضح الكاتب، هناك طلب دائم على هذه الأواني الفخارية الهشة لحفظ الماء والطبخ والإضاءة.

الجزء السابع:

العمل الطبي للبعثة

يخصص الكاتب فقرة للعمل الطبي الذي قامت به البعثة، موضحاً أن الطبيب المرافق، رغم قلة خبرته بالأمراض المدارية، كان "في طلب مستمر" من قبل السكان المصابين. ويذكر أن مئات الجنيهات من الأدوية وُزّعت خلال البعثة، وأُجريت عمليات جراحية بدائية لثلاث حالات خطيرة نجحت جميعها، لكن الاهتمام الخاص للبعثة انصبّ على طفل بدوي يتيم يبلغ من العمر سبع سنوات، كان يعاني من مرض السل الغدّي الحاد، وتقرر إجلاؤه على متن الطائرة العائدة إلى مستشفى الملكة إليزابيث في عدن. كما يذكر الكاتب أن محاولة متواضعة بُذلت لدراسة اللغة السقطرية، إذ كان أحد أفراد البعثة (پ. ر. روسترون)[30] الوحيد الذي يتقن العربية بما يكفي، لكنه كان مشغولاً معظم الوقت بقيادة فرق المسح. ومع ذلك، وبمساعدة الوزير إبراهيم الذي يتحدث العربية والسقطرية، وتاجر زائر من منطقة المهرة، جُمعت قائمة مفردات وسُجّلت على أشرطة قصص وأشعار سقطرية، أُرسلت لاحقاً إلى مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية بلندن (SOAS) للمساهمة، ولو بقدر محدود، في المعرفة الشحيحة بهذه اللغة المعقدة.

ويختم الكاتب مقاله بالتأكيد على استمرار الحاجة إلى بعثات علمية لكشف أسرار سقطرى، وأن ثمة عملاً مساحياً كبيراً ما زال ينبغي إنجازه قبل إمكانية إصدار خريطة دقيقة حديثة لهذه الجزيرة النائية. لكنه يشدد، فوق ذلك كله، على الحاجة الملحّة لتحسين الصحة والتعليم ومستوى معيشة سكان سقطرى، الذين يصفهم بـ"المتخلفين" وبأنهم كانوا "أصدقاء ومساعدين" للبعثة. ويوجه شكره الختامي للجيش وسلاح الجو الملكي، والقيادة العسكرية في الشرق الأوسط وسلاح الجو في الشرق الأدنى، والجهة الراعية للبعثة، ولعدد من المؤسسات والأفراد المدنيين والعسكريين، معتبراً أن البعثة "كانت سبباً لامتنان عميق على تجربة فريدة من نوعها". وتولّى رعاية البعثة المارشال الجوي السير ت. أو. بريكيت، أحد كبار ضباط سلاح الجو الملكي البريطاني[31]. وأن التشكيل النهائي للبعثة ضمّ، إلى جانب الكابتن بوكسهول

قائداً، الملازم روسترون من فوج "الغلوستر الأول"، وعدداً من العرفاء والفنيين من سلاح الهندسة الملكي وسلاح الجو الملكي، إضافة إلى أربعة جنود من "جيش البادية الحضرمي" وأربعة جنود من حرس سلطان سقطرى انضموا للبعثة في الجزيرة نفسها.

تحليل نقدي معمّق وموسّع لخطاب النص الاستعماري

كيف نقرأ نصاً استخباراتياً متنكراً في ثوب علمي؟

قبل الدخول في التفاصيل، من المهم تأطير منهج القراءة الذي سنعتمده هنا. النص الذي بين أيدينا ليس وثيقة محايدة يمكن استخلاص "معلومات" منها فحسب، بل هو ما يسميه إدوارد سعيد "نصاً استشراقياً" بامتياز: نص يُنتج "الشرق" كموضوع للمعرفة الأوروبية في اللحظة نفسها التي يدّعي فيها وصفه بحياد. والمفارقة الجوهرية هنا أن هذا النص لا يتخفى وراء غطاء أكاديمي بحت، بل هو، بحسب توقيع الكاتب نفسه، نتاج ضابط استخبارات عسكري. أي أن العلاقة بين "المعرفة" و"السلطة"، التي نظّر لها سعيد كعلاقة بنيوية عامة في الاستشراق، تتحول هنا إلى علاقة مؤسسية حرفية ومباشرة: جهاز الاستخبارات البريطاني هو من ينتج "الجغرافيا العلمية" عن سقطرى. هذا يمنحنا فرصة نادرة: أن نرى الآلية الاستعمارية للمعرفة وهي تعمل بأقل قدر من التمويه.

المحور الأول:

الاستخبارات بوصفها جغرافيا، والجغرافيا بوصفها استخبارات

لا بد من التوقف مطولاً عند البنية المؤسسية لهذه البعثة، لأنها تكشف شيئاً أعمق من مجرد "تحيّز" فردي للكاتب. فالبعثة لم تكن أكاديمية بأي معنى: قادها ضابط استخبارات، ضمّت جنوداً من سلاح الهندسة وسلاح الجو الملكي، ورعاها "المارشال الجوي" قائد سلاح الجو في الشرق الأدنى، وأُقيمت لها روابط "خدمية" مع القيادة العسكرية في عدن و"سياسية" مع المستشار المقيم في المكلا. وحتى الفريق البدوي المرافق لم يكن أدلاء محليين مستقلين، بل جنود نظاميون من "جيش البادية الحضرمي"، وهي قوة عسكرية أنشأتها الإدارة الاستعمارية البريطانية نفسها في محمية عدن الشرقية لضبط الأمن. وهذا يقودنا إلى سؤال جوهري: ما الذي يعنيه أن يكون "المسح المساحي"، وهو أكثر الأنشطة "العلمية" حيادية في الظاهر، إذ يبدو مجرد قياس للمسافات والزوايا والارتفاعات، نشاطاً استخباراتياً بامتياز؟ الجواب، كما بيّنت الدراسات النقدية لتاريخ الخرائط الاستعمارية (مثل أعمال ماثيو إدني حول "المسح الكبير" البريطاني للهند)، هو أن رسم الخريطة ليس تسجيلاً بريئاً للواقع، بل فعل سيطرة يحوّل الأرض إلى "مساحة قابلة للحكم" (governable space) فبمجرد أن تُقاس الجزيرة وتُثبَّت إحداثياتها، تصبح قابلة للتخطيط العسكري، وقابلة لتحديد مواقع الهبوط والقواعد، وقابلة لأن تُدرَج ضمن منظومة السيطرة البحرية البريطانية على طرق الملاحة نحو الهند وشرق أفريقيا. والدليل الأوضح على هذا البعد الاستراتيجي المحض هو أن الكاتب نفسه يشير إلى أن "البحرية الملكية لا تزال تستخدم" خريطة 1835، أي أن الدافع الأول لهذا المسح بأكمله هو حاجة عسكرية - بحرية بريطانية مستمرة، لا فضول علمي عن جزيرة "غامضة".

بهذا المعنى، فإن "الغموض" الذي يشتكي منه الكاتب في مطلع مقاله ("سقطرى ظلت محط اهتمام العالم الخارجي لفترات قصيرة فقط") ليس غياباً للمعرفة بقدر ما هو غياب لمعرفة أوروبية مُقوننة وقابلة للتوظيف الاستراتيجي. فالجزيرة لم تكن "مجهولة" لأهلها بالطبع، بل كانت مأهولة ومُدارة ومعروفة تماماً لسكانها البدو والعرب والأفارقة الذين عاشوا فيها لقرون. لكن هذه المعرفة المحلية، بما أنها لم تُنتَج بأدوات المسح الأوروبية (التلوروميتر، الثيودوليت، الصور الجوية)، لا تُحتسب "معرفة" بالمعنى الذي يعترف به النص. هذا بالضبط ما نظّرت له غاياتري سبيفاك في سؤالها الشهير "هل يستطيع التابع أن يتكلم؟": فالمعرفة المحلية موجودة، لكنها لا تُسمع إلا حين "تُترجَم" و"تُصدَّق" عبر مؤسسة معرفية غربية، وهو نمط سنراه يتكرر لاحقاً في مسألة جمع القصص والأشعار السقطرية وإرسالها إلى لندن.

المحور الثاني:

الزمن الاستعماري وإنكار المعاصرة (Allochronism)

يقدّم الأنثروبولوجي يوهانس فابيان مفهوماً بالغ الأهمية لقراءة هذا النوع من النصوص، وهو ما يسميه "إنكار المعاصرة" أو Denial of Coevalness الميل الاستعماري إلى تصوير الشعوب المُستعمَرة وكأنها تعيش في زمن مختلف عن زمن الراوي الأوروبي، زمن "الماضي" أو "ما قبل التاريخ"، حتى وإن كانا يتشاركان اللحظة التاريخية نفسها فعلياً. هذا النمط حاضر بقوة في نصنا. فالبدو يُوصفون بلغة تُذكّرنا بأوصاف "الإنسان البدائي" في الأدبيات الأنثروبولوجية التطورية للقرن التاسع عشر: علاقتهم بالحيوانات "وديعة"، أدواتهم "بدائية" (غليون مصنوع يدوياً، سكاكين حديدية)، وحتى طريقة تحيتهم (لمس الخدين وفرك الأنف) تُوصف بفضول شبه إثنوغرافي متعالٍ يشبه وصف "طقس غريب" أكثر من كونه ممارسة اجتماعية عادية لها منطقها الخاص. والأخطر من ذلك هو المشهد الليلي في قاضب، حيث يشهد الكاتب طقساً جماعياً (الترديد، الشعلات، رمي الحجارة نحو القمر)، فيصفه بلغة تحيله إلى "غموض" أو حتى إلى ما يقارب السحر أو الشعوذة، دون أي محاولة جادة لفهم دلالته الثقافية أو الدينية أو الاجتماعية من الداخل. هذا الفعل، تحويل ممارسة اجتماعية محلية إلى "مشهد" غرائبي يُستهلك بصرياً من قبل المراقب الأوروبي دون تفسير، هو بالضبط ما ينتقده سعيد حين يتحدث عن "الشرق" كـ"مسرح" يُعرض أمام جمهور غربي.

كذلك، فإن وصف الجزيرة بأنها ذات "سطح أرضي بالغ القِدم" في الفقرة الجيولوجية الافتتاحية، وإن كان في ظاهره وصفاً علمياً بحتاً، يمتزج ضمنياً مع الإطار الأوسع للنص الذي يقدّم الجزيرة وسكانها كـ"أثر من الماضي" ينتظر من "يكتشفه" ويُدخله إلى الحاضر (الأوروبي). حتى استخدام كلمة "حيث لم يسافر أي أوروبي من قبل" لوصف الداخل السقطري يُعيد إنتاج هذا المنطق: فالمكان لا "يدخل التاريخ" أو "الحاضر" إلا حين تطأه قدم أوروبية.

المحور الثالث:

العِرق والتراتبية، إعادة قراءة أعمق

سبق أن أشرنا إلى وصفه الوزير إبراهيم بأنه "ابن امرأة أفريقية كانت جارية [مستعبَدة]"، وهو وصف يستحق تفكيكاً أعمق. فالجملة لا تكتفي بذكر واقعة تاريخية، بل تُدرجها ضمن منطق تصنيفي أوسع يحكم النص بأكمله: تقسيم السكان إلى "عرب" و"أفارقة"، حيث يُفهم ضمناً أن "العرب" هم الفئة "الأصيلة" أو "الأعلى" في التراتبية الاجتماعية للجزيرة، بينما يُدرَج "العنصر الأفريقي" في موقع أدنى، غالباً، مرتبطٍ تاريخياً بالاسترقاق. والمشكلة هنا ليست فقط في أن الكاتب يذكر هذه الحقيقة، لكن في أن يذكرها دون أي مساءلة نقدية لمنظومة الرق والتراتب العرقي التي أنتجتها، بل يوظّفها كمعطى "إثنوغرافي" محايد يخدم غرض التصنيف العلمي البارد، تماماً كما يصنّف نوع الأبقار أو الماعز في الفقرات المجاورة. هذا التجاور الدلالي بين تصنيف البشر وتصنيف الماشية ليس مصادفة أسلوبية، بل هو سمة بنيوية في الخطاب الاستعماري الذي طالما مارس ما يسميه بعض الباحثين "التحيين" (objectification) أو حتى "الأنسنة الجزئية" (partial humanization) لمن يقع خارج دائرة "الحضارة" الأوروبية.

وينسحب المنطق نفسه على وصف "جيش البادية الحضرمي"، القوة العسكرية التي جُنّد أفرادها من حضرموت لخدمة الأمن في محمية عدن الشرقية، بما فيها سقطرى. فهذا الجيش، رغم أنه يتكون من مقاتلين محليين، لم يكن كياناً مستقلاً بل أداة من أدوات الحكم البريطاني غير المباشر (Indirect Rule)، حيث يُستخدم أبناء المنطقة أنفسهم لضبط أمن مناطقهم نيابة عن السلطة الاستعمارية، وهي آلية استعمارية كلاسيكية تُنتج طبقة محلية "وسيطة" مرتبطة مصلحياً بالإدارة الاستعمارية، بينما تبقى القرارات الفعلية بيد الحاكم الأجنبي.

المحور الرابع:

الجندر والجسد في ضوء النقد النسوي ما بعد الاستعماري

ويتفق هذا الوصف مع نقد شاندرا موهانتي للطريقة التي قد تُقدَّم بها نساء العالم الثالث في بعض الكتابات الغربية وكأنهن فئة واحدة متشابهة، من دون مراعاة اختلاف أوضاعهن الاجتماعية والثقافية والتاريخية، بحيث يختزل صورتهن في صفات عامة يحددها نظر المراقب، بدلًا من تقديمهن ضمن سياق حياتهن وظروفهن الخاصة.

وفي نصنا، يظهر هذا الاختزال بوضوح: فالنساء السقطريات يُذكرن في سياقين فقط طوال المقال، أولاً كعاملات وظيفيات صامتات ("يرعين الأطفال وينسجن البطانيات ويصنعن السمن")، وثانياً كأجساد للاستهلاك البصري ("غير متحفظات، جذابات بشكل خاص"، موصوفات بتفصيل زخارفهن الجسدية). ما يغيب تماماً هو أي صوت نسائي مباشر: لا امرأة واحدة تُقتبس كلامها، لا امرأة تُستشار في أي قرار، لا امرأة توصف بوصفها فاعلة اجتماعية أو سياسية. حتى حين يصف الكاتب "فصل" النساء عن الرجال في احتفال عيد الفطر ("منفصلات، سعيدات بنفس القدر لكن أقل مبالغة في التعبير")، يُلاحَظ أن هذا الفصل المكاني يتكرر في البنية السردية للنص نفسه: النساء مفصولات أيضاً عن مركز السرد والصوت والفاعلية.

غياب صوت المرأة الكامل هذا مقابل حضور جسدها الفائق موضوعًا للوصف، هو بالضبط ما تسميه "النظرة الذكورية" (the gaze) في نسختها الاستعمارية: العين الأوروبية الذكورية التي تنظر وتصنّف وتُقيّم، مقابل موضوع أنثوي شرقي صامت لا يُمنح فرصة النظر المقابل أو الكلام.

المحور الخامس:

الأنقاض والآثار، حنين استعماري إلى "شرق" يتلاشى

يستحق الجزء الخاص بالزيارات الأثرية (مسجد، سوق، حصن جبل حصن، النقوش الصخرية) وقفة نظرية خاصة؛ لأنه يكشف بُعداً آخر من الخيال الاستعماري: ما يسميه بعض الباحثين "الحنين الإمبراطوري" (Imperialist Nostalgia)، وهو مصطلح صاغه الأنثروبولوجي رينيه روزالدو لوصف مفارقة عميقة: أن يحنّ المستعمِر إلى "أصالة" الثقافة التي يساهم استعماره نفسه في تدميرها أو تغييرها، فيصوّر نفسه في موقع "الحارس" الحزين على تراث يندثر، متناسياً دوره الفعلي في تسريع هذا الاندثار أو تجاهله. نرى هذا بوضوح في وصف حصن "جبل حصن": فالكاتب يوثّق بأسى ضمني كيف أن "السكان المحليين استخدموا معظم مواد البناء" من هذا الأثر التاريخي لبناء منازلهم الخاصة، وكأن هذا الاستخدام العملي والحيوي للحجارة من قبل السكان (الذين يحتاجون إلى مسكن حقيقي في حاضرهم) هو نوع من "تخريب" تراث يجب أن يبقى مجمَّداً كموضوع تأمّل أثري أوروبي، لا كمورد بناء حي يخدم احتياجات السكان الفعليين. هذا التناقض بين "قيمة الأثر" الأوروبية المجرّدة و"قيمة الاستخدام" المحلية العملية يختصر جوهر العلاقة الاستعمارية بالتراث: من يملك حق تحديد ماهو "تراث يجب حفظه" مقابل "مورد يمكن استخدامه"؟

وينسحب المنطق نفسه، بشكل أعمق، على مسألة النقوش الصخرية في إريوش: فحين يفشل الكاتب ومن يستشهد بهم كـ (ويلستد وبنت) في تفسير أصل هذه النقوش بشكل قاطع، يظل التفسير حكراً على تكهنات الرحالة الأوروبيين المتعاقبين عبر أكثر من قرن (1835 - 1965)، دون أي إشارة إلى ما قد يعرفه السكان المحليون أنفسهم عن هذه النقوش أو رواياتهم الشفهية بشأنها. المعرفة المحلية، هنا مرة أخرى، تُمحى تماماً من المعادلة، ويُختزل تفسير الأثر إلى حوار مغلق بين رحالة أوروبيين متعاقبين يتحاورون فيما بينهم عبر الزمن، فوق رؤوس السكان الفعليين للمكان.

المحور السادس:

الصحة والجسد بوصفه ساحة تدخل استعماري

يستحق الجزء الطبي من المقال قراءة أعمق أيضاً، بالاستناد إلى أعمال آن لورا ستولر حول "الحميمية الاستعمارية" وتدخل الإدارات الاستعمارية في أجساد وصحة السكان المُستعمَرين كأداة شرعنة أخلاقية للوجود الاستعماري نفسه. فحين يوثّق الكاتب انتشار

الملاريا بنسبة "80 %" وأمراضاً أخرى بتفصيل شبه إحصائي، ثم يصف "العمل الطبي" الذي قامت به البعثة (توزيع الأدوية، عمليات جراحية بدائية، إجلاء الطفل المريض)، فإن هذا السرد يخدم وظيفة أيديولوجية مزدوجة: فمن جهة، يبرر الوجود العسكري البريطاني بوصفه "إنسانياً" و"خيّراً" (نحن هنا "نساعد" هؤلاء الناس المرضى)؛ ومن جهة أخرى، يُغفل تماماً السؤال البنيوي: لماذا وصلت هذه الجزيرة، بعد عقود من النفوذ البريطاني المباشر وغير المباشر عليها، إلى هذا المستوى من الحرمان الصحي أصلاً؟ العلاج الطبي العرضي الذي تقدمه بعثة عسكرية عابرة لمدة شهرين لا يُقارن، بالطبع، ببنية صحية دائمة كان يفترض أن توفرها إدارة استعمارية زعمت لعقود أنها "تحمي" هذه المنطقة وتشرف عليها.

كذلك، رفض جنود جيش البادية الحضرمي دواءَ الوقاية من الملاريا "لأسباب دينية" يُذكر من قبل الكاتب بنبرة تحمل استغراباً ضمنياً، دون أي محاولة لفهم هذا الموقف كتعبير عن فاعلية أو استقلالية أو حتى مقاومة ثقافية، بل يُختزل إلى مثال آخر على "عدم عقلانية" محلية تستدعي الشفقة الاستعمارية.

الهوامش:

(*) Boxhall, P. G. "Socotra: 'Island of Bliss.'" The Geographical Journal132, no. 2 (1966): 213–22. https://doi.org/10.2307/1792335.

1) Cape Guardafui تعني رأس غردافي، وهو رأس بحري بارز في أقصى شمال شرقي الصومال، عند مدخل خليج عدن من جهة المحيط الهندي.

2) الإحكليّة (Ehkili) تسمية قديمة أو بديلة للغة الجبالية، وتعرف أيضًا بالشحرية أو الشحرية الجبلية، وهي إحدى اللغات العربية الجنوبية الحديثة، وتُتحدث أساسًا في ظفار بعُمان. ولذلك فإن وصفها في النص بأنها «لهجة من منطقة المهرة» غير دقيق وفق التصنيف اللساني الحديث، فالمهرية والجبالية لغتان مستقلتان تنتميان إلى المجموعة نفسها.

3) بطليموس (Ptolemy)، هو كلوديوس بطليموس، الجغرافي والفلكي اليوناني الذي عاش في القرن الثاني الميلادي. عُرفت سقطرى في المصادر اليونانية والرومانية باسم Dioscorides أو Dioscoridis Insula. غير أن معنى «جزيرة النعيم» يرتبط غالبًا باشتقاق آخر لاسم سقطرى، قيل إنه يعود إلى صيغة سنسكريتية تعني «جزيرة أو موطن السعادة»، كما ربط بعض الباحثين الجزيرة بتعبير «جزر السعداء» الوارد في المصادر القديمة. لذلك يبدو أن الكاتب جمع بين اسم الجزيرة عند بطليموس والتفسير الاشتقاقي لاسم سقطرى.

4) كتاب الطواف حول البحر الإريتري، وهو دليل ملاحي وتجاري يوناني مجهول المؤلف يرجع إلى القرن الأول الميلادي. وقد نُسب هذا الكتاب في بعض المخطوطات القديمة إلى أريانوس، لكن هذا الإسناد لا يحظى بقبول الدراسات الحديثة. ويذكر النص أن جزيرة ديوسقوريدس، أي سقطرى، كانت خاضعة لملك بلاد اللبان.

Lionel Casson, The Periplus Maris Erythraei: Text with Introduction, Translation, and Commentary, Princeton University Press, 1989.

5) المنسوبة إلى رحلاته، حيث عُرفت الجزيرة في الأدبيات الأوروبية الوسيطة بوصفها محطة بحرية في المحيط الهندي، وارتبطت في بعض الروايات بالمسيحيين الشرقيين والتجارة البحرية والسحر الشعبي. وينبغي التعامل مع بعض أوصاف كتابه بحذر، لأن النص وصل في نسخ متعددة وصيغ تحريرية مختلفة.

6) فرناندیش بريرا (Fernandes Pereira): ملاح برتغالي ارتبط اسمه في بعض المصادر الأوروبية المبكرة بوصول البرتغاليين إلى سقطرى والتعريف بها على طرق الملاحة إلى الهند. يرد اسمه في النص بصيغة Fernandez Perara، ويبدو أنها صيغة محرفة أو قديمة للاسم البرتغالي Fernandes Pereira. ولا تتوافر في المصادر المتداولة معلومات وافية تسمح بتحديد هويته أو تفاصيل رحلته بدقة.

7) فونسو دي ألبوكيرك (Afonso de Albuquerque، نحو 1453–1515): قائد بحري وحاكم برتغالي ارتبط بتأسيس النفوذ البرتغالي في المحيط الهندي. شارك في الحملة التي احتلت سقطرى سنة 1507، وأقيم فيها حصن بهدف دعم السيطرة البرتغالية على مدخل البحر الأحمر وطرق التجارة البحرية، إلا أن الوجود البرتغالي في الجزيرة كان قصيرًا.

8) ستافورد بيتسوورث هاينز (Stafford Bettesworth Haines، 1802–1860) ضابط في بحرية شركة الهند الشرقية، شارك في أعمال المسح البحري لسواحل جنوب الجزيرة العربية، وتولى قيادة سفينة المسح Palinurus. أما جيمس ريموند ويلستد (James Raymond Wellsted، 1805–1842) فكان ضابطًا ومسّاحًا ورحالة، شارك في مسح سقطرى وكتب دراسة موسعة عنها بعنوان Memoir on the Island of Socotra، نُشرت سنة 1835. وقد أعد هاينز وويلستد مسحًا مثلثيًا لسقطرى، نُشرت خريطته في أغسطس 1835.

9) بالينوروس (Palinurus): سفينة مسح تابعة للبحرية الهندية، استُخدمت في أعمال المسح البحري والهيدروغرافي لسواحل جنوب الجزيرة العربية خلال القرن التاسع عشر. وقد ارتبط اسمها بمسوح هاينز وويلستد لسقطرى سنة 1835. والاسم مأخوذ من بالينوروس، ملاح إينياس في ملحمة الإنيادة لفيرجيل.

10) وادي فار (Wadi Faar): يرد اسم الوادي في النص الأصلي لبوكسهول بصيغة Wadi Fahr. وتُظهر دراسة حديثة لأسماء المواقع الجغرافية في أرخبيل سقطرى أن Faar هو الاسم الرئيس المسجل لهذا الوادي، مع ورود الصيغ البديلة Fahr وFa'ir وFar.

وتشير الدراسة إلى أن وادي فار قد يكون اسمًا بديلًا للجزء الأدنى من وادي دِشتن (Dishten). وبناءً على تطابق صيغة Fahr الواردة عند بوكسهول مع أحد الأشكال المسجلة للاسم، اعتُمدت هنا صيغة «وادي فار». انظر: Jan Bezděk, Luboš Purchart, Kamil Král, and Vladimír Hula, "List of Local Socotran Geographical Names Used in Entomological Literature," Acta Entomologica Musei Nationalis Pragae 52, Supplementum 2 (2012): 27–67, esp. 41

11) ميتاين (Metayne) هو تهجئة صوتية اقترحها الكاتب بوكسهال لكلمة سقطرية محلية تشير إلى شجيرة يستخدمها البدو لصنع سيقان الغلايين (الأنابيب). ولا يقابل هذا المصطلح اسمًا عربيًا أو علميًا معتمدًا، ولم يتم التحقق من هوية النبات بشكل مستقل حتى الآن (Boxhall 1966: 217).

12) بالودرين (Paludrin): اسم تجاري لدواء البروغوانيل (Proguanil)، وهو دواء مضاد للملاريا استُخدم أساسًا للوقاية من الإصابة بها، كما استُخدم في بعض نظم العلاج المضاد للملاريا. يعمل عبر التأثير في استقلاب الطفيلي المسبب للملاريا، ويُعرف تاريخيًا باستخدامه الواسع في المناطق التي تنتشر فيها الملاريا.

13) الكنعد: سمكة بحرية مهاجرة من فصيلة الأسقمريات، واسمها العلمي Scomberomorus commerson. تُعرف بالإنجليزية باسم Narrow-barred Spanish mackerel أو Kingfish، وتتميز بجسمها الطويل الانسيابي وسرعتها، وتنتشر في المياه الساحلية والمفتوحة في المحيط الهندي وغرب المحيط الهادئ. البونيتو أو البنيتو: اسم عام لعدد من الأسماك السريعة من فصيلة الأسقمريات، ولا سيما الأنواع التابعة لجنس Sarda. وهي قريبة من التونة والماكريل، لكنها تُعد مجموعة مستقلة، وتتميز بجسم انسيابي وخطوط داكنة على الظهر، وتُصاد للاستهلاك الغذائي.

14) الداو (Dhow): اسم عام أطلقه الأوروبيون على مجموعة من السفن الشراعية الخشبية التقليدية التي استُخدمت في بحر العرب والخليج العربي والمحيط الهندي، ولا يدل على طراز واحد محدد. تتميز غالبًا بهيكل طويل وضيق، ومقدمة مرتفعة، وبشراع مثلث أو شبه مثلث يعرف بالشراع اللاتيني، وتحمل عادة صاريًا واحدًا أو صاريين. استُخدمت في الصيد ونقل البضائع والتجارة بين سواحل الجزيرة العربية وشرق إفريقيا والهند. وكانت تُصنع في موانئ متعددة، خصوصًا في اليمن وعُمان والخليج والهند وشرق إفريقيا، لذلك لا يمكن نسبتها إلى بلد صنع واحد. أما أصل كلمة «داو» فغير محسوم، إذ تربطها بعض المعاجم بالكلمة العربية «داوة» أو «داو»، بينما تشير مصادر أخرى إلى احتمال صلتها بالكلمة المارثية الهندية dāw.

15) البطلينوس: اسم يُطلق على بعض الرخويات البحرية ذات الصدفتين، وتعيش مدفونة في الرمل أو الطين قرب السواحل. ويُستخدم المصطلح عربيًا غالبًا ترجمةً لكلمة clam.

16) كوريا موريا (Kuria Muria): الاسم التاريخي لمجموعة جزر الحلانيات الواقعة في بحر العرب قبالة ساحل ظفار في عُمان. كانت خاضعة للإدارة البريطانية المرتبطة بعدن، ثم أُعيدت إلى سلطنة مسقط وعُمان سنة 1967. ووصف النص موقعها بأنه على البر الإفريقي، وهو وصف جغرافي غير صحيح.

17) الفوطة: قطعة قماش تُلف حول الخصر، تشبه الإزار أو السارونغ، وهي شائعة في اليمن وجنوب شبه الجزيرة العربية. أما التارتان فهو نمط من الخطوط المتقاطعة التي تكوّن مربعات ملونة.

18) الشناب (shinab): صبغة صفراء محلية كانت بعض نساء سقطرى يستخدمنها للزينة. يذكر بوكسهول أنها تُستخلص من نمو نباتي أو طحلبي رمادي يوجد على قمم التلال الجيرية، لكنه لا يحدد اسمه العلمي أو طريقة إعداد الصبغة. ولم يُعثر، في حدود المصادر المتاحة، على وصف مستقل موثوق لهذه المادة، لذلك يُحتفظ بالاسم المحلي كما ورد في النص.

19) سوق: بلدة تاريخية تقع قرب الساحل الشمالي لسقطرى، وكانت من أبرز مراكز الاستيطان والحكم في الجزيرة قبل انتقال الثقل السياسي إلى حديبو. وقد كشفت فيها البعثات الأثرية عن بقايا دينية ودفاعية تعود إلى مراحل إسلامية وبرتغالية مختلفة.

20) كنيسة سيدة النصر: بعد استيلاء البرتغاليين على سوق سنة 1507، حُوِّل المسجد القائم فيها إلى كنيسة حملت اسم «سيدة النصر»، في سياق محاولتهم تثبيت وجود عسكري وديني في الجزيرة. ولم يدم الاحتلال البرتغالي طويلًا، إذ غادر البرتغاليون سقطرى سنة 1511.

21) يتر ل. شينّي (P. L. Shinnie): عالم آثار بريطاني شارك في بعثة أكسفورد إلى سقطرى في خمسينيات القرن العشرين، ونشر نتائج دراسته الأثرية للجزيرة في مقال بعنوان "Socotra" في مجلة Antiquity، المجلد 34، العدد 134، سنة 1960، الصفحات 100–110.

22) مادة رابطة تُستخدم لتثبيتها بعضها ببعض، مثل خليط الجير والرمل والماء، وهو ما يسمى الملاط.

23) بل حصن: يُرجَّح أن الاسم الوارد في النص الإنجليزي بصيغة Jabal Hastin يشير إلى التلة المعروفة باسم جبل حصن أو حصن في سهل حديبو. وقد وصفتها مصادر بريطانية لاحقة بأنها تلة مخروطية ترتفع قرابة مئتي قدم، وتعلوها بقايا تحصينات وخزانات مكسوّة بالملاط، ورجّحت أن تكون هذه البقايا عربية الطابع لا برتغالية.

24) السير توماس رو (Sir Thomas Roe، نحو 1581–1644): دبلوماسي ورحالة إنجليزي، عيّنه الملك جيمس الأول سفيرًا لدى بلاط الإمبراطور المغولي جهانكير بين عامي 1615 و1619، بهدف دعم مصالح شركة الهند الشرقية الإنجليزية. مرّ بسقطرى في طريقه إلى الهند سنة 1615، ودوّن ملاحظات عن الجزيرة وسكانها وعمرانها. وقد نُشرت يومياته ومراسلاته لاحقًا ضمن كتاب.
The Embassy of Sir Thomas Roe to the Court of the Great Mogul, 1615–1619.

25) تمارة أو تمريدة: اسم تاريخي لمدينة حديبو، العاصمة الحالية لجزيرة سقطرى، وقد ورد في المصادر الأوروبية القديمة بصيغ مثل

Tamaraو Tamarida. وينقل أحد النصوص القديمة وصفًا لقلعة مربعة قائمة على تلة تبعد ميلًا واحدًا عن تمارة، وهو الوصف الذي استند إليه بوكسهول في ربط الأنقاض القائمة فوق جبل حصن بذلك الموقع.

26) موضع في السهل الساحلي الشمالي الغربي لجزيرة سقطرى، عُرف بمجموعته من النقوش والرسوم الصخرية القديمة. ويرد اسمه في المصادر بصيغ مختلفة، منها Eriosh وIryosh وAriyūsh.

27) جيمس ثيودور بنت (James Theodore Bent، 1852–1897): رحّالة وعالم آثار وكاتب إنجليزي، قام مع زوجته مابل بنت بعدد من الرحلات الاستكشافية في شرقي إفريقيا والجزيرة العربية. زار سقطرى سنة 1897، وأجرى أول مسح أثري معروف للجزيرة، وسجّل عددًا من مواقعها وآثارها ونقوشها القديمة. وتوفي بعد عودته بوقت قصير إثر إصابته بالملاريا.

28) موروت (Mourut): موضع في سفوح جبال حجهر في سقطرى، يقع على ارتفاع يقارب ألف قدم، وقد عُرف بصناعة الأواني الفخارية التقليدية. ويُحتفظ هنا بالاسم منقولًا صوتيًا كما ورد في النص، لعدم التحقق من صيغته المحلية العربية أو السقطرية.

29) دم الأخوين: سائل أحمر داكن تُفرزه شجرة دم الأخوين السقطرية (Dracaena cinnabari)، وقد استُخدم تقليديًا في التلوين والزخرفة وبعض الأغراض الطبية والتجارية.

30) پ. ر. روسترون (P. R. Rostron): ضابط برتبة ملازم في الكتيبة الأولى من فوج غلوسترشير، وعضو في بعثة سقطرى.

31) السير توماس أوذَر بريكيت (Sir Thomas Other Prickett، 1913–2010): ضابط بريطاني بارز في سلاح الجو الملكي، التحق بالخدمة سنة 1937، وشارك خلال الحرب العالمية الثانية طيارًا في أسراب القاذفات، ونال وسام الطيران المتميز ووسام الخدمة المتميزة تقديرًا لخدمته العسكرية. تولّى لاحقًا عددًا من المناصب القيادية العليا، من بينها قيادة القوات الجوية البريطانية في الشرق الأدنى، ثم قيادة النقل الجوي وقيادة الدعم الجوي، قبل أن يُرقّى إلى رتبة مارشال جوي أول سنة 1969. ويرد اسمه في ملحق المقال بوصفه الراعي الرسمي لبعثة سقطرى، وهو ما يُفهم منه توفير الغطاء المؤسسي والعسكري والدعم اللوجستي للبعثة، لا تمويلها الشخصي بالضرورة.

المراجع:

1. Botting, Douglas. Island of the Dragon's Blood. London: Hodder and Stoughton, 1958.

2. Boxhall, P. G. "Socotra: 'Island of Bliss.'" The Geographical Journal 132, no. 2 (June 1966): 213–222. https://doi.org/10.2307/1792335

3. Edney, Matthew H. Mapping an Empire: The Geographical Construction of British India, 1765–1843. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

4. Fabian, Johannes. Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object. New York: Columbia University Press, 1983.

5. Ingrams, W. H. A Report on the Social, Economic and Political Condition of the Hadhramaut. London: His Majesty's Stationery Office, 1936.

6. Ingrams, W. H. Arabia and the Isles. London: John Murray, 1942.

7. Lugard, Frederick D. The Dual Mandate in British Tropical Africa. Edinburgh and London: William Blackwood and Sons, 1922.

8. Mohanty, Chandra Talpade. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." Feminist Review, no. 30 (1988): 61–88. https://doi.org/10.1057/fr.1988.42.

9. Rosaldo, Renato. "Imperialist Nostalgia." Representations, no. 26 (1989): 107–22. https://doi.org/10.2307/2928525.

10. Said, Edward W. Orientalism. New York: Pantheon Books, 1978.

11. Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" In Marxism and the Interpretation of Culture, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 271–313. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

12. Stoler, Ann Laura. Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule. Berkeley: University of California Press, 2002.

13. Maps of Socotra

14. Socotra: 1/150,000, Series K562, Ed. i-GSGS. Published by D. Survey, War Office and

15. Air Ministry, 1960.

16. Sokotra: 1/145,000 Published by James Horsburgh. Hydrographer to the Hon. E. I.

17. Company, August, 1835. Copies obtainable in Aden.

18. Socotra Island (Prov. Edn.): Patrol map prepared by Major Spencer-Cooke (60th Rifles),

19. attached Aden Protectorate Levies, and Captain H. Lindley (The Green Howards),

20. also attached A.P.L. Printed by 157 (E.A. and S.R.) Base Svy. Coy. E.A.E. Dee. 1943

21. from tracings supplied by A.O.C. British Forces, Aden.

حـــوارات



الأستاذ نبيـل هيـازع
لـ (حُورِيَّتُ الثَّقَافِيَّة)

الثقافة والتقاليد الحضرمية أضافت إلى التنوع الإندونيسي أبعاداً أصيلة



حـاوره: نبهـان عبدالله بن نبهـان

على امتداد قرون متعاقبة وسَمَ الحضارم بأقدامهم آثاراً لا تُمحى في أعماق الأرخبيل الإندونيسي؛ جاؤوا من وديان حضرموت حاملين معهم قيمهم وإيمانهم ولغتهم وفنونهم، فاندمجوا في النسيج المحلي دون أن يذوبوا، وأضافوا إلى التنوع الإندونيسي بُعداً عربياً أصيلاً. غير أن هذا الإرث الضخم ظلّ طويلاً في دائرة النسيان الأكاديمي والإعلامي، إلى أن نهض رجالٌ من أبناء هذه الجالية بمهمة استعادته وصونه.

في هذا العدد نستضيف الأستاذ نبيل عبدالكريم هيازع، مدير مركز منارة للدراسات في جاكرتا، ليحدّثنا عن مسيرة هذا المركز الذي شقّ طريقه في صمت وجدية، وعن مشروعه اللغوي الاستثنائي في توثيق اللهجة الحضرمية، وعن رؤيته لإشكاليات الهوية والتكامل الثقافي والتحديات التي تواجه الجيل الحضرمي الجديد في إندونيسيا. كما يُسلّط الضوء على شخصية الرائد حسين بافقية، ذلك المثقف الجريء الذي رسم بكلماته وأفكاره معالم هوية حضرمية-إندونيسية متصالحة مع ذاتها.

• كيف وُلدت فكرة مركز منارة؟ وما الرؤية الجوهرية التي يسعى إلى تحقيقها في المشهد الثقافي الإندونيسي؟

- أُشهر مركز منارة رسمياً عام 2016م بوصفه مركزاً بحثياً متخصصاً في تاريخ الحضارم العرب في إندونيسيا، غير أن جذوره تمتد إلى فترة أسبق بكثير. فقد كانت البذرة الحقيقية عام 2000م حين التقيتُ بعدد من الأصدقاء الحضارم الإندونيسيين على مقاعد جامعة ديبونيغورو في مدينة سيمارانج بجاوة الوسطى ومنهم الراحل عبدالله علي الجفري وحافظ العطاس فأسّسنا مجموعةً دراسية أطلقنا عليها اسم "المتفننين". كانت تضمّ يشكل أساسي طلاباً حضارمة إندونيسيين، وكان محور نقاشاتها كلّ ما يتصل بالحضارم في إندونيسيا: من التاريخ الاجتماعي إلى إشكاليات الهوية.

واصلنا هذه النقاشات بعد تخرجنا، إلى أن قرّرنا الارتقاء بها إلى مستوى أعلى بتأسيس مركز منارة. وقد انبثقت الرؤية من قناعة راسخة: إن تاريخ الحضارم في إندونيسيا ليس ملكاً للحضارم وحدهم، بل هو جزءٌ من التاريخ الإندونيسي الكبير، وجزءٌ من التاريخ الإنساني الشامل. ولهذا، فإن توثيقه وصونه ونشره واجبٌ حضاري يعنينا جميعاً، حضارمةً وإندونيسيين وأبناء العالم على حدٍّ سواء. أما الرؤية الثانية، فتتمحور حول الجيل القادم من الحضارم الإندونيسيين؛ إذ لا يمكن لأمة أن تُحسن بناء مستقبلها إذا لم تُتقن قراءة ماضيها. نريد لأبناء هذه الجالية أن يعرفوا جذورهم، وأن يحملوا هويتهم بفخر واعتزاز: أن يكونوا حضارمةً من أعماق جزيرة العرب، وإندونيسيين من قلب الأرخبيل، في آنٍ معاً.

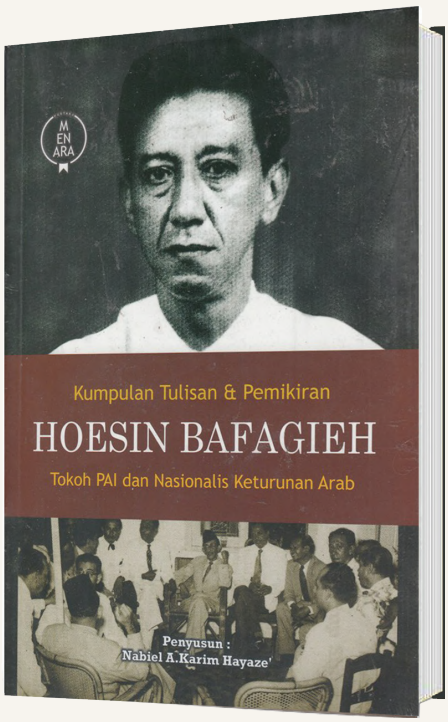
• كيف يساهم مركز منارة في توثيق التاريخ الشفهي للحضارم في إندونيسيا قبل أن يندثر مع تعاقب الأجيال؟

- يُولي المركز اهتماماً بالغاً لمسألة التوثيق العاجل للتاريخ الشفهي، إذ إن الأجيال التي تحمل ذاكرةً حيّة عن مراحل التأسيس والهجرة الأولى تتناقص يوماً بعد يوم. وعليه، يضطلع المركز بمهام محورية تشمل: تسجيل الروايات الشفهية لكبار السنّ من أبناء الجالية، وأرشفة الوثائق والصور والمخطوطات الخاصة، وتفريغ مضامين الصحافة الحضرمية التاريخية، والتواصل مع أسر حضرمية في الداخل وهولندا لإعادة ربط الذاكرة المشتركة المقطوعة. فكلّ قصة تُروى وكلّ وثيقة تُصان هي لبنةٌ في صرح تاريخ ينبغي له ألا يموت.

• ما أبرز المشاريع والإصدارات التي يفخر بها مركز منارة حتى اليوم؟

- يزخر المركز بإصدارات رائدة تغطي جوانب متعددة من التاريخ الحضرمي في إندونيسيا. فقد أصدر سلسلة من الكتب السيَريّة حول رواد النهضة الحضرمية كـ: عبدالرحمن باسويدان وحسين بافقيه وسالم مسكتي والشيخ عوض بن شحبل، إلى جانب كتاب "حكاية كابتن عـرب" الذي يستعيد قصص قادة الجالية الحضـرميـة في جاوه إبّان الحقب الاستعمارية. كما يُعدّ قاموس "ماشي كاماه" للهجة الحضرمية في إندونيسيا إنجازاً استثنائياً يُعادل في أهميته العلمية أيّ مشروع معجمي متخصص. وإلى جانب ذلك، أشرف المركز على نشر ترجمات وأعمال باحثين دوليين من بينهم الأنثروبولوجي الهولندي الدكتور هوب دي يونج.

• ما أبرز التحديات التي تواجهونها في جمع المواد التاريخية واللغوية بين جيل الرواد والجيل الجديد؟



حسين بافقيه مجموعة كتاباته وأفكاره

– تتضاعف التحديات حين يتعلق الأمر بالجسر بين جيلين: جيل يختزن الذاكرة في صدره ولا يُدوّنها، وجيل يجهل لغة أجداده ولا يجد في التاريخ متعةً تستهويه. فكثير من الشيوخ الحاملين روايات نادرة يتحفّظون على التوثيق أو لا يُولون له أهميةً، فيما يصطدم الباحثون بالحواجز التي تفرضها الطبيعة المنغلقة للمجتمع الحضرمي أمام الباحثين الخارجيين. يُضاف إلى ذلك تفرّق الأرشيفات وتناثرها بين أسر متعددة وبلدان مختلفة، وهو ما يجعل جمعها عملاً مضنياً يستلزم صبراً وعلاقات ثقة متينة.

• **تبدو فكرة تأليف قاموس للهجة الحضرمية في إندونيسيا رائدة ومثيرة للاهتمام، كيف انطلقت هذه الرحلة؟**

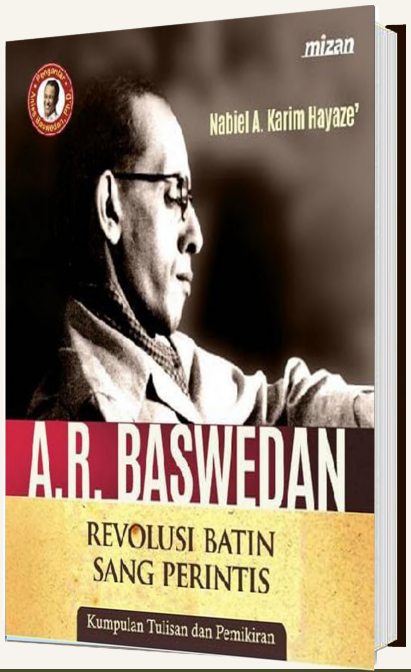
– ثمة دافعان أساسيان وراء هذا المشروع: أوّلهما شخصيٌّ بحت، وهو شغفي العميق بتعلّم اللغة العربية واستيعاب أسرارها. وأما الآخر، فهو ظاهرةٌ لفتت انتباهي بشدة: كثيرٌ من الحضارم في إندونيسيا لا يزالون يتداولون كلماتٍ وعباراتٍ من اللهجة الحضرمية في حديثهم اليومي، لكنهم في الوقت ذاته فقدوا الوعي بمعانيها الحقيقية وجذورها العربية الأصيلة. وقد بلغ الأمر حدّاً دفع بعضَ الباحثين إلى الادعاء بأن تلك الكلمات المتداولة بين حضارم إندونيسيا لا جذور لها في العربية أصلاً. من هنا، بدأت تدوين كلّ مفردة أسمعها وتتبّع أصولها في المعاجم العربية للبرهنة على عمق هذه الجذور وعلوّ نسبها.

• **هل صادفتم مواقف طريفة أو لافتة في أثناء جمع الكلمات من كبار السن؟**

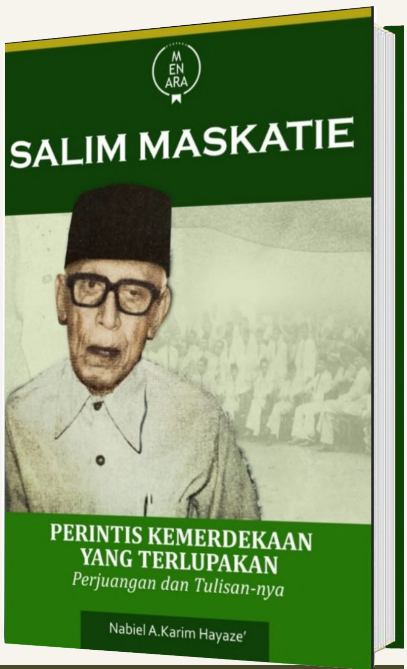
– من أكثر ما يبعث على التأمّل في هذا المشروع أن معظم الحضارم الإندونيسيين لا يعرفون كيفية كتابة تلك الكلمات بالحروف العربية، ولا معناها الحرفي؛ لأنها انتقلت جيلاً بعد جيل عبر السماع والمحاكاة لا التعليم. وقد خلق هذا مفارقاتٍ بالغة الطرافة: فالكلمة نفسها تُنطق بطرق مختلفة في أسر مختلفة، وكثيراً ما يظنّ الرواة أنهم يتحدثون عن كلمات لا معنى لها، في حين أن لها في العربية الفصحى أو اللهجة الحضرمية دلالاتٍ غنية وعريقة.

• **ما الكلمة الحضرمية التي تخشى اندثارها إذا لم تُدوَّن؟**

– بصراحة تامة: كلّ كلمة تستحق الصون، لأن كلّ مفردة تحمل في طيّاتها شيئاً من تاريخ الحضارم وهويتهم، وتشهد على العلاقة الوطيدة التي نشأت بين إندونيسيا وحضرموت منذ أن وطئت قدم أول حضرمي أرض الأرخبيل.



عبدالرحمن باسويدان حياته
ومؤلفاته وأفكاره وثورته الداخلية



سالم علي مسكتي
بطل الاستقلال المنسي –كفاحه وكتاباته

لكن إذا كان لا بدّ من الاختيار، فإنني أختار كلمة "ماشي كماه" التي يلفظها الحضارم الإندونيسيون "ماشي كاماه" وهي الكلمة التي أطلقتُ اسمها على القاموس ذاته. هذه العبارة تُستخدم بين حضارم إندونيسيا للتعبير عن شيء بالغ الجمال أو الفرادة أو الروعة، لا مثيل له ولا نظير. حين يرون شيئاً يُبهرهم، أو يذوقون طعاماً شهياً، أو يعيشون لحظةً جميلة، يقولون في اندهاش: "والله ماشي كاماه!" وفي هذه الكلمة بعدٌ آخر: إنها تحمل افتخاراً بالهوية الحضرمية ذاتها كأنهم يقولون (أن تكون حضرمياً هو شيءٌ لا مثيل له). ولهذا حملت القاموس اسمها.

• كيف أثّرت اللغة الإندونيسية في اللهجة الحضرمية، والعكس؟

- ما كشفت عنه رحلتي في جمع المفردات هو أن التأثير كان في الاتجاهين معاً، وهذا ما يجعل المسألة رائعةً ومُدهشة. فلم يقتصر الأمر على بقاء كلمات حضرمية في الاستخدام اليومي الإندونيسي، بل إن كلماتٍ إندونيسية عديدة وجدت طريقها إلى القاموس اليومي في حضرموت. وقد حدث ذلك حين كان الشباب الحضارم المولدون في إندونيسيا (المولّدون) يُرسَلون إلى حضرموت ليتعلموا تقاليد أجدادهم وليثبتوا رجولتهم، فكانوا يحملون معهم من إندونيسيا كلماتٍ تسرّبت إلى اللهجة المحلية هناك.

من أمثلة ذلك: كلمة "كاسان" المأخوذة من "كاكانج" الإندونيسية بمعنى الفول السوداني، وكلمة "كوي" من "كوي" بمعنى الحلوى والكعك، وكلمة "كاساماتا" وغيرها. وكثيرٌ من هذه المقترضات تتصل بعالم الطعام، وهو بحدّ ذاته دليلٌ على عمق التلاقح الحضاري الذي نشأ بين البلدين على مدار قرون.

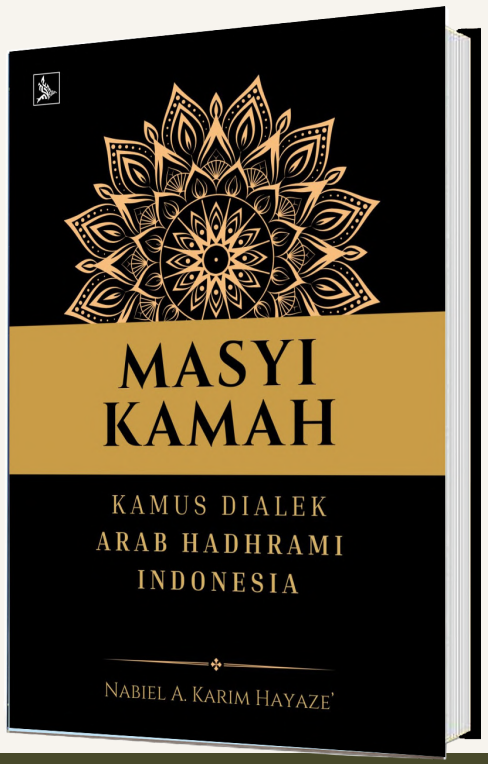
• ما أبرز التحديات التي يواجهها الجيل الجديد في الحفاظ على لغته ولهجته؟

- التحدي الأكبر هو ضعف إتقان الجيل الحضرمي الجديد للغة العربية. فمعظم الشباب الحضارم في إندونيسيا لا يفهمون العربية ولا يتحدثون بها بطلاقة، والسبب في ذلك أن اللغة العربية باتت تُنافسها لغاتٌ أخرى تبدو أكثر جاذبيةً في سوق العمل والثقافة الشعبية: الإنجليزية والفرنسية، بل حتى الكورية بفعل موجة "الهاليو". والمشكلة الجوهرية هي أن مناهج تدريس العربية في إندونيسيا لم تنجح في استقطاب الشباب؛ فهي تُقدَّم في صورة قواعد جافة وصرف ونحو معقّد، بدلاً من أن تُجعل مدخلاً للمتعة والاكتشاف. وما لم تتغير هذه المقاربة، ستظل اللهجة الحضرمية في إندونيسيا تذوي ببطء في مواجهة إغراءات العولمة.

• كيف يوازن أبناء الجالية الحضرمية بين الاندماج في المجتمع الإندونيسي والتمسك بجذورهم الثقافية؟

- هذا التوازن في حقيقته هو جوهر التجربة الحضرمية في إندونيسيا، وإن كانت الصيغة المثلى قد تطورت عبر الأجيال. فالجيل الأول جاء حاملاً هويته الحضرمية بالكامل، ثم اندمج الجيلان الثاني والثالث بصورة أعمق، لكن التجربة التاريخية أثبتت أن الاندماج لا يستلزم الذوبان. والمعادلة الناجحة هي: أن تكون مواطناً إندونيسياً كاملاً، مع الاحتفاظ بهويتك الحضرمية ثقافةً وتراثاً وفخراً. وهذا بالضبط ما نسعى في مركز منارة إلى تعزيزه وترسيخه.

• هل ترى أن هذا الاندماج قد أثرى الهوية الوطنية الإندونيسية؟



ماشي كماه
معجم اللهجة الحضرمية في إندونيسيا

من تأثير الثقافة الحضرمية تقديم رقصة (الزفين) في افتتاح دورة الألعاب الآسيوية في جاكرتا، كجزء من التراث الإندونيسي

- الإجابة نعم بلا تردد. فالثقافة والتقاليد الحضرمية أضافت إلى التنوع الإندونيسي أبعاداً أصيلة، وإن ظلّت هذه الإضافة مجهولةً لدى شريحة واسعة من الإندونيسيين. خذ مثلاً رقصة الزفين: فهي من أشهر الرقصات الشعبية الإندونيسية، ولها تنويعات في كل ولاية تقريباً (زفين وزفن وما إليها) وكانت أحد عروض حفل افتتاح دورة الألعاب الآسيوية 2018 في جاكرتا. ومع ذلك، لا يعلم كثيرون أن أصلها حضرمي عربي، مشتقة من الفعل "زَفَـنَ" بمعنى رقص. وهذا المثال ليس حالةً فريدة، بل هو نموذجٌ على تأثيرات ثقافية حضرمية طبعت الموسيقا والعمارة والأزياء والقضاء والتجارة الإندونيسية. المشكلة الحقيقية هي أن الوعي بهذا الإرث المشترك لا يزال ضعيفاً، وهنا يأتي دور مراكز البحث والمجلات الثقافية كمجلة "حوريت الثقافية" في تسليط الضوء على هذه الحقائق.

• ما أبرز السمات التي تُميّز الهوية الحضرمية لدى الجيل الشاب في إندونيسيا اليوم؟

- يتّسم الجيل الشاب من الحضارم الإندونيسيين بهوية هجينة متعددة الطبقات: فهم إندونيسيون في سلوكهم اليومي ولغتهم وتطلعاتهم، لكنهم يحتفظون بفخر الانتساب إلى الجذر الحضرمي، ويُعبّرون عن ذلك أحياناً في الأسماء العائلية والمناسبات والقيم الدينية والروابط الاجتماعية. ومع ذلك، يظل الجيل الجديد بحاجة ماسّة إلى ما يُعمّق هذا الارتباط ويمنحه محتوىً حضارياً: معرفةً بالتاريخ، وتذوّقاً للتراث، وفهماً لمكانة أجداده في بناء الهوية الإندونيسية الكبرى.

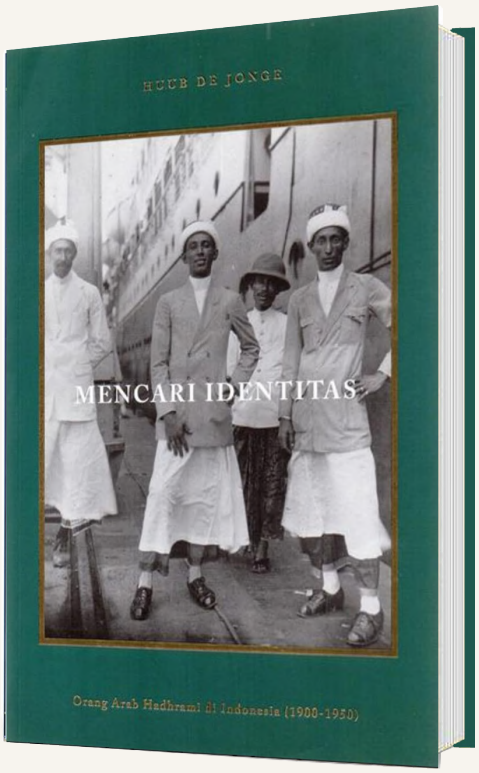
• كيف تصف المشهد الأدبي لدى الكتّاب من أصول حضرمية في إندونيسيا؟

- ظلّ المشهد الأدبي الحضرمي الإندونيسي لسنوات طويلة شحيحاً لدرجة مقلقة؛ فلم يكن ثمة اهتمامٌ بتدوين التاريخ، ولا حرصٌ على الحفاظ على الأرشيفات. وكان المصدر الأساسي إن لم يكن الوحيد لدراسة الحضارم في إندونيسيا حفنةً من الكتابات الأوروبية المحدودة. وهكذا نشأت حلقةٌ مفرغة: لا مراجع لأن لا كتابة، ولا كتابة لأن لا مراجع. وإلى جانب ذلك، كانت الطبيعة المنغلقة للمجتمع الحضرمي تُعسّر على الباحثين الخارجيين الوصول إلى مصادر حيّة.

وقد انبرى مركز منارة لكسر هذه الحلقة: بتوثيق الأرشيفات وصونها، وتعزيز قيمة الكتابة التاريخية، وفتح الباب أمام الباحثين الخارجيين، والتشجيع على الدراسات الحضرمية من داخل المجتمع وخارجه. وفي السنوات الأخيرة، بدأنا نلمس تحولاً إيجابياً ملحوظاً في المشهد الأدبي، مع تزايد الأعمال الصادرة عن كتّاب حضارم وإندونيسيين وأجانب.

• ما الثيمات المهيمنة في تلك الأعمال؟ وهل لا تزال قضايا الهوية والهجرة والذاكرة حاضرةً في صدارتها؟

- تبقى الهوية والهجرة في طليعة الموضوعات التي تستأثر باهتمام المؤلفين المعنيين بالشأن الحضرمي. فقضية من نحن؟ وأين نتموضع بين هويتين وعالمين؟ هي سؤالٌ وجوديٌّ لا يتوقف عن الإلحاح. ويُضاف إلى ذلك أعمالٌ تتناول فترة النهضة وكفاح الحضارم في سبيل الاستقلال



البحث والسؤال عن الهوية

الإندونيسي، وأخرى تنبري لاستعادة السِّيَر الفردية الرائدة من طيّ النسيان. وتُشكّل الذاكرة الجمعية بكل ما تحمله من شوق وفقدان وتحوّل خيطاً سردياً أساسياً يجمع هذه الأعمال على اختلافها.

• هل يخطط مركز منارة لدعم نشر الأعمال الأدبية أو ترجمتها من هذا التراث؟

– هذا فعلاً ما نطمح إليه. نحن نرحّب بالشراكة مع أيّ جهة أو مؤسسة تشاركنا الاهتمام بنشر الأعمال الأدبية والبحثية المتعلقة بالتراث الحضرمي أو ترجمتها. ويُعدّ النشر والترجمة جزءاً لا يتجزأ من رسالتنا في نقل هذا الإرث إلى دوائر أوسع من القراء، سواءٌ على صعيد اللغات أو الجغرافيا.

• كيف تُعرّف القرّاء بشخصية حسين بافقيه؟ ولماذا اختار مركز منارة تسليط الضوء على إرثه؟

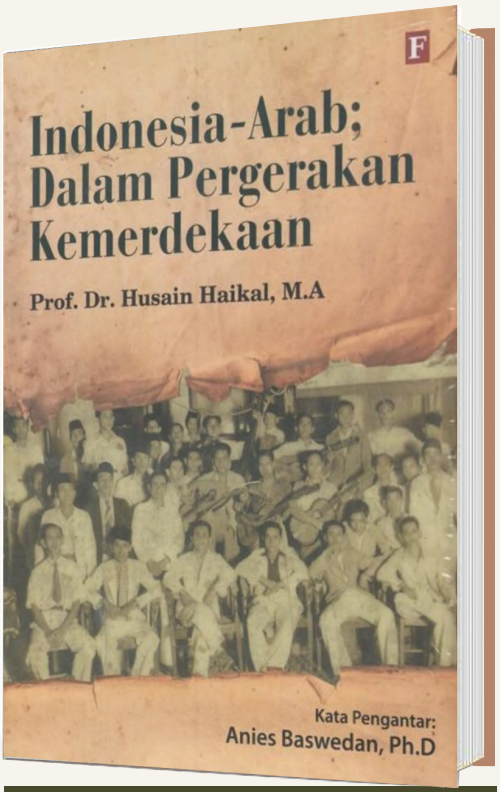
– حسين بافقيه نموذجٌ مثالي للحضرمي الأصيل، النموذج الحيّ على ما يمكن أن يكون عليه الحضرمي في أيّ أرض يحطّ فيها رحاله. وُلد في سورابايا بجاوه الإندونيسية لأسرة علوية من بيت بافقيه، وعاش تحت ظلّ الاستعمار الهولندي الذي صنّف المجتمع الإندونيسي في أربع طبقات قانونية متراتبة: الأوروبيون، ثم الأوراسيون، ثم "الشرقيون الأجانب" وفيهم الحضارم وأخيراً الإندونيسيون الأصليون.

رفض بافقيه وأقرانه هذا التصنيف رفضاً قاطعاً، وأعلنوا صراحةً أن الحضارم العرب الإندونيسيين هم جزءٌ من الشعب الإندونيسي الأصيل، وأنهم سيقفون في صفّ إخوانهم الإندونيسيين في كفاحهم نحو الاستقلال. وبهذا الموقف، جسّد بافقيه القيمة الحضرمية الكبرى: أينما حللت فهذا وطنك، وعليك أن تدافع عنه وتحارب من أجله، دون أن تتخلى في الوقت ذاته عن هويتك الحضرمية وعمقك الثقافي.

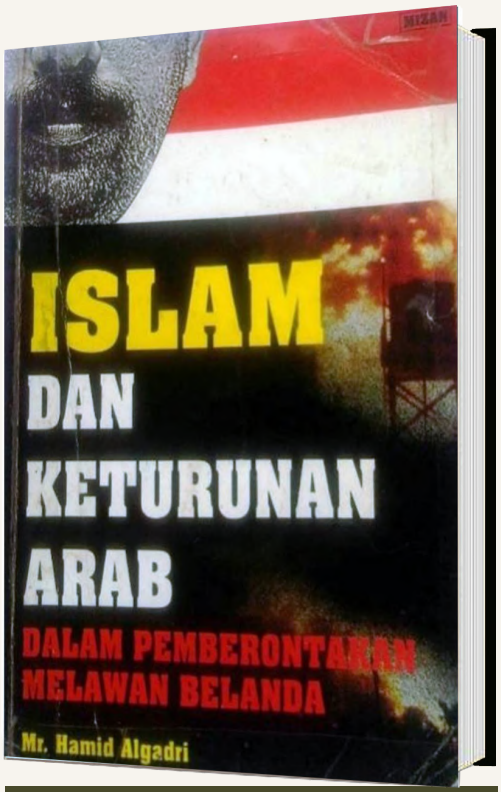
• ما أبرز ملامح فكره التجديدي؟ وكيف تختلف رؤيته عن التيار التقليدي السائد في عصره؟

– كان بافقيه صحفياً بالدرجة الأولى؛ أنفق جهده ووقته وماله في تأسيس الصحف وإدارتها والكتابة فيها، ليُفصح عن أفكاره الثلاث التجديدية الكبرى:

أولها: أن إندونيسيا هي وطن الحضارم لا أرض المهجر، وأن عليهم المشاركة في النضال من أجل استقلالها. وهذه الفكرة كانت ثوريةً في سياق الحضارم المولّدين (أبناء الجيل الثاني المولودين في إندونيسيا) الذين وجدوا أنفسهم



إندونيسيا والعرب في حركة الاستقلال



الإسلام والعرب في الثورة ضد الهولنديين

في حيرة من أمرهم: وُلدوا في إندونيسيا ونشأوا على ثقافتها ولغتها، ثم أخبرهم المستعمر الهولندي أنهم غرباء فيها! فجاء بافقيه ليُعيد إليهم انتماءهم.

وثانيها: ضرورة التعليم لكل أبناء الجالية الحضرمية الشباب، بوصفه مفتاح الكرامة والتقدم .

وثالثها: وهو الأجرأ والأعمق الدفاع الصريح عن حقوق المرأة الحضرمية في التعليم والخروج من الأسر الاجتماعي. ففي عصره كانت المرأة الحضرمية محاصرةً بين جدران البيت من المهد إلى المهاد، فأتاح لها بافقيه في صحفه أعمدةً خاصة لتُعبّر فيها عن أفكارها ومشاعرها. وتلك خطوةٌ كانت سابقةً لعصرها بعقود.

• (PAI) حدّثنا عن دوره في تأسيس جمعية "برساتوان عرب إندونيسيا"، وأثره على مفهوم الهوية العربية الإندونيسية.

- في الرابع من أكتوبر 1934م، اجتمع في مدينة سيمارانج بجاوة الوسطى نحو أربعين شاباً حضرمياً من مختلف أنحاء إندونيسيا، ليُعلنوا تأسيس جمعية "برساتوان عرب إندونيسيا" اتحاد العرب الإندونيسيين. وكان بافقيه أحد الثلاثة الذين أشعلوا هذا التجمع التاريخي إلى جانب عبدالرحمن باسويدان وسالم مسكتي. وأعلن المؤتمرون



الرئيس سوكارنو يلقي كلمته في مدينة مالانج، جاوة الشرقية، يحمله أحمد باعقيل وعبدالعزيز بن مهري وعبدالرحمن با حنان وعبود باحنان



أ. نبيل مع والده أ.د. عبدالكريم بن عوض هيازع، أستاذ اللغة العربية والخبير المتخصص.

في ذلك اليوم ثلاثة مبادئ: أن إندونيسيا هي الوطن الأصيل للحضارم المقيمين فيها، وأن على العرب الإندونيسيين نبذ العزلة الاجتماعية والانفتاح على المجتمع، وأن عليهم الوفاء بحقوق الوطن والأمة الإندونيسية. وبهذا الإعلان، تبرّأ بافقيه وأقرانه من الامتيازات القانونية التي منحها إياهم الاستعمار، والتحقوا طوعاً بصفوف أبناء الشعب الإندونيسي في مسيرة التحرر والاستقلال. لقد أسّس هذا الإعلان الهوية الحضرمية الإندونيسية على قاعدة راسخة لا تزال صامدة إلى اليوم.

• ما الذي أضافته أبحاث المستشرق الهولندي هوب دي يونج لفهم فكر بافقيه؟ وكيف انخرط مركز منارة في هذا الحوار الأكاديمي؟

- كان أحد أبرز إنجازات بافقيه الأدبية نصاً مسرحياً بعنوان "فاطمة"، يتناول قضية تحرر المرأة الحضرمية وضرورة إصلاح التعليم لأبناء الجالية. حين شرعنا في مركز منارة بالتخطيط لنشر هذا العمل، اكتشفنا أن الدكتور هوب دي يونج الأنثروبولوجي الهولندي صاحب الأبحاث الطويلة في الشأن الحضرمي سبق أن كتب مقالاً حول الموضوع ذاته. فكان ذلك مدخلاً لبدء حوار أكاديمي مثمر بيننا، تحوّل لاحقاً إلى تعاون متواصل في الفعاليات والمبادرات البحثية المتعلقة بالوجود الحضرمي في إندونيسيا.

• في رأيك، ما الذي يجعل فكر بافقيه ذا أهمية ومحوريةً حتى اليوم؟

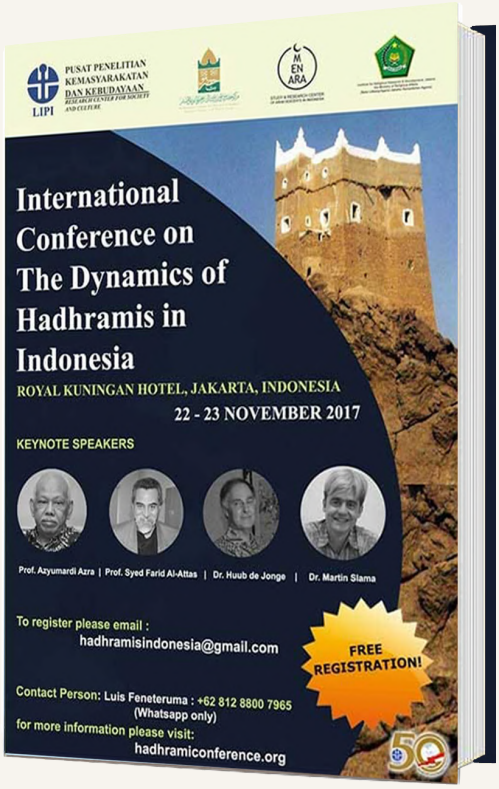
- أكثر ما يبقى راهناً من فكر بافقيه هو رؤيته في الجمع بين الهويتين الحضرمية والإندونيسية دون تعارض ولا تناقض. فالحضارم المولّدون في إندونيسيا هم جزءٌ لا يتجزأ من نسيج هذا الوطن، لهم من الحقوق والواجبات ما لسائر المواطنين الإندونيسيين، لا يُنقص من مواطنتهم شيءٌ ولا يُزاد. وفي الوقت ذاته، يظلون حضارمةً بكل ما تعنيه الكلمة: بثقافتهم وموروثهم وانتمائهم إلى مجتمع انتشر في أرجاء العالم. هذه المعادلة التي صاغها بافقيه بدمه وكلماته لا تزال تُشكّل الإطار المرجعي لكلّ حضرمي يتساءل: من أنا و إلى أين أنتمي؟

• ما المشاريع القادمة التي يُعدّ لها مركز منارة؟ وهل ثمة تعاونات دولية في الأفق؟

- يتصدّر مشاريعنا المقبلة إنجازٌ بالغ الطموح: "الموسوعة الحضرمية الإندونيسية الشاملة"، التي نُعدّها بالتعاون مع مركز حضرموت للدراسات التاريخية والتوثيق والنشر في مدينة المكلا. ستضمّ هذه الموسوعة كلّ جوانب الوجود الحضرمي في إندونيسيا: من دوافع الهجرة إلى مسارات الرحلة، ومن التاريخ الاجتماعي والاقتصادي والديني والثقافي للجاليات، إلى دور الحضارم في تشييد إندونيسيا الحديثة وإثراء تنوعها. يُضاف إلى ذلك إنشاء مكتبة حضرمية رقمية ومادية تجمع وتحفظ كل الكتب والوثائق والمنشورات المتعلقة بالحضارم بمختلف اللغات، ويمكن الوصول إليها بسهولة حضورياً وإلكترونياً. كما نتطلع إلى بناء شبكة واسعة من الشراكات مع مراكز الدراسات ذات الصلة والمجلات الثقافية الدولية، ومجلة "حوريت الثقافية" في طليعتها، التي تشاركنا الاهتمام بتاريخ الشعوب وموروثاتها.

• كيف يمكن للمؤسسات والمجلات الثقافية العربية أن تُسهم فعلياً في دعم مسيرة مركز منارة؟

- أسهل وأبلغ ما يمكن أن تقدمه المؤسسات الثقافية العربية هو تعريف القرّاء في العالم العربي بوجود الحضارم في إندونيسيا وعراقة تاريخهم؛ ففي حضرموت أسرٌ كثيرة تبحث عن ذويها في إندونيسيا بعد انقطاع دام لعقود، وفي هولندا أبناءٌ لمهاجرين حضارم يبحثون عن جذورهم الإندونيسية، ويمكن للمجلات الثقافية أن تكون جسر التواصل بين هذه العوالم.



مؤتمر فعالية دور الحضارم في إندونيسيا، 2017



مع صالح محمد القعيطي في مؤتمر رحلة في سنغافورة العرب في جنوب شرق آسيا

على الصعيد الأكاديمي، يُسعدنا إتاحة قاعدة بيانات المركز وشبكة علاقاته لأيّ باحث أو كاتب يرغب في دراسة الوجود الحضرمي في إندونيسيا. ونطلب من المجلات الثقافية الرائدة تخصيص مساحة لمقالات ومراجعات الكتب المتعلقة بهذا التراث، تماماً كما أتاحت مجلة "حوريت الثقافية" هذه الصفحات لهذا الحوار.

• **ختاماً ما الرسالة التي تودّ إيصالها للشباب المهتم بالهوية العربية والذاكرة الثقافية في إندونيسيا؟**

- تاريخ الحضارم في إندونيسيا ليس تاريخاً خاصاً لجالية بعينها؛ إنه جزء من تاريخ البشرية في حركتها وتنقّلها وتلاقح حضاراتها. إنه تاريخٌ يمسّ الحضرمي الساكن في حضرموت، والإندونيسيَّ في جاكرتا، والعربيَّ في أيّ بقعة على وجه الأرض.

رسالتي للشباب أن ثمة في جاكرتا مركزاً يُدعى مركز منارة، يعمل بهدوء وإصرار على حفظ هذا التاريخ من الضياع، وأبوابه مفتوحة للجميع: باحثين وكتّاباً ومهتمين. وتاريخ الحضارم في إندونيسيا لا يزال في حاجة ماسّة إلى من يدرسه ويكتب عنه وينشره فادخلوا إليه بشغف، فإنه لمن يُقبل عليه كنزٌ لا ينضب.

■ إصدارات مركز منارة:

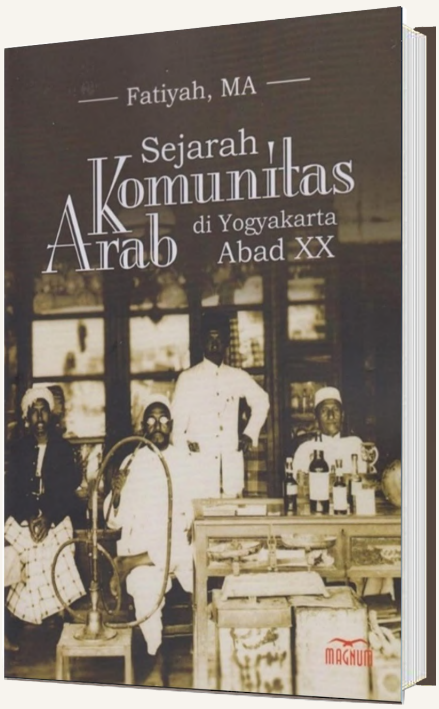
إصدارات التي أنجزها الأستاذ نبيل هيازع أو أشرف على نشرها عبر مركز منارة:

1 - عبدالرحمن باسويدان: حياته ومؤلفاته وأفكاره وثورته الداخلية:

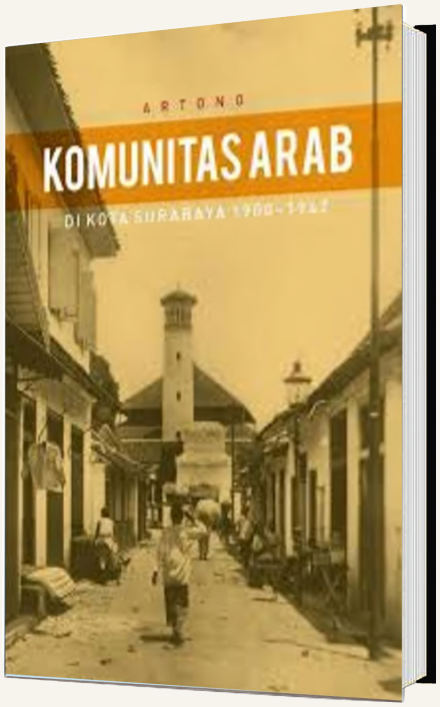
يروي قصة حياة المرحوم عبدالرحمن باسويدان ويجمع أفكاره ومقالاته التي تُجلّي ثورته الذاتية في قضايا الهوية والإسلام والتقاليد وإندونيسيا. وُلد باسويدان في سورابايا عام 1908 وتوفي عام 1986، ومنحته الدولة الإندونيسية لقب "البطل الوطني" عام 2018 تقديراً لدوره في الكفاح من أجل الاستقلال. وهو جد السياسي أنيس باسويدان.

2 - حسين بافقيه: مجموعة كتاباته وأفكاره:

يستعيد سيرة المرحوم حسين بافقيه ويجمع كتاباته وأفكاره التجديدية. وُلد في سورابايا عام 1900 وتوفي عام 1958. شارك مع باسويدان ومسكتي في تأسيس الحزب العربي الإندونيسي عام 1934، وكان أحد رواد الصحافة الحضرمية في إندونيسي.



تاريخ المجتمع العربي الحضرمي في يوجياكارتا في القرن العشرين



تاريخ المجتمع العربي الحضرمي في مدينة سورابايا

3 - حكاية كابتن عرب:

يتناول قصص الجيل الأول من الحضارم القادمين إلى إندونيسيا، ولا سيما "كابتن العرب" -قادة الجالية الحضرمية في جاوه خلال الحقبتين الهولندية واليابانية- ويوثّق أدوارهم وإنجازاتهم وأسماءهم في مختلف أنحاء إندونيسيا.

4 - كوربان عادات / ضحية التقاليد العرفية:

مجموعة من الشذرات والقصص التاريخية المستقاة من الصحافة الحضرمية، ترسم الصراع بين الجيل الأول (الولايتيين) والجيل الثاني (المولّدين)، وتكشف عن تحديات الهوية والحياة التي واجهها الحضارم في أرض المهجر.

5 - العود واحتضان إندونيسيا - Mendendang Gambus Memeluk Indonesia

يُسلّط الضوء على دور الحضارم في تشكيل الموسيقا والفنون الإندونيسية، من رقص الزفين إلى العزف على العود (القنبوس)، ويُعرّف بأبرز الفنانين والموسيقيين الحضارم الذين أثّروا في المشهد الثقافي الإندونيسي.

6 - سالم علي مسكتي: بطل الاستقلال المنسي:

يستعيد سيرة سالم مسكتي (1907–1983)، المؤسس المشارك للحزب العربي الإندونيسي، الذي نال عام 1981 وسام "رائد الاستقلال" من الحكومة الإندونيسية تقديراً لدوره في النضال الوطني.

7 - الشيخ عوض بن شحبل: رائد التعليم الحديث وبطل الحرية:

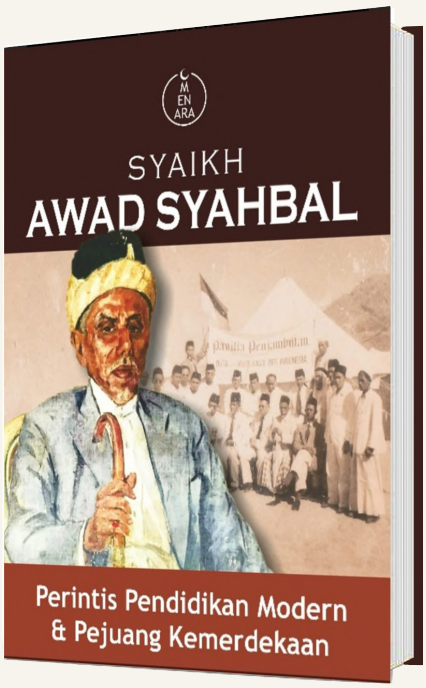
يرصد مسيرة الشيخ عوض بن شحبل التميمي الذي هاجر من حضرموت إلى جاوه في الحادية عشرة من عمره، ليصبح تاجراً ناجحاً ونقيباً للعرب في مدينة سولو، ورائداً لتأسيس المدارس العربية الحديثة، وبطلاً قومياً سعى إلى كسب الدعم الدبلوماسي العربي للاستقلال الإندونيسي.

8 - ماشي كاماه - قاموس اللهجة الحضرمية في إندونيسيا:

مشروعٌ معجمي فريد يُوثّق اللهجة الحضرمية المتداولة في إندونيسيا، ويتتبّع جذور مفرداتها في اللغة العربية الفصحى. يُعدّ هذا القاموس الأول من نوعه في توثيق هذا الإرث اللغوي الثمين قبل أن تطاله يدُ الاندثار.



العود (القنبوس) واحتضان إندونيسيا



الشيخ عوض بن شحبل رائد التعليم الحديث للجالية الحضرمية في جاوة وبطل الحرية

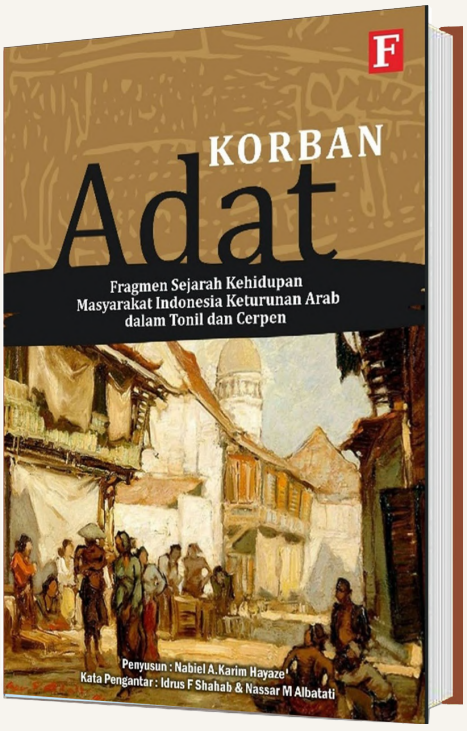
جاء في سيرة أ. نبيل هيازع أنه:

• باحثٌ ومؤرخٌ إندونيسي من أصول حضرمية، كرّس مسيرته الفكرية والأكاديمية لاستجلاء الوجود الحضرمي في أرخبيل إندونيسيا، ورصد تحولاته عبر الأجيال. وُلد في إندونيسيا لعائلة حضرمية الجذور، ونشأ في بيئة جمعت بين الموروث الثقافي العربي والهوية الإندونيسية الراسخة، فكان ذلك منطلقاً لاهتمامه المبكر بإشكاليات الهوية والاندماج والذاكرة الجماعية.

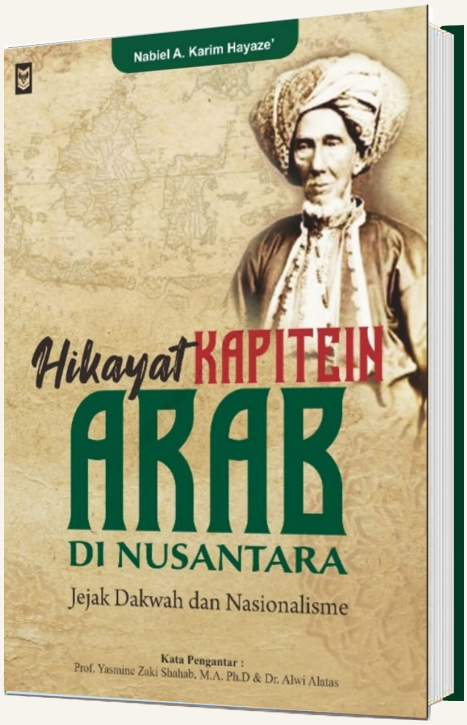
• درس في جامعة ديبونيغورو بمدينة سيمارانج في جاوى الوسطى، حيث التقى نخبةً من المثقفين الحضارم الإندونيسيين، فكانت الشرارة الأولى لتأسيس مجموعة "المتفننين" الأكاديمية. ومن تلك البذرة الفكرية، نما مشروعٌ أضخم توّج بتأسيس مركز منارة للدراسات في جاكرتا عام 2016م، الذي أصبح بمرور السنين منارةً حقيقية للبحث في التاريخ والتراث والهوية الحضرمية في إندونيسيا.



• يجمع بين دور الباحث المدقّق والكاتب المتمكّن والمحرّر الحصيف؛ فهو مؤلف سلسلة من الكتب المرجعية التي تناولت رموز النهضة الحضرمية كعبدالرحمن باسويدان وحسين بافقية وسالم مسكاتي، فضلاً عن كتابه "ماشي كاماه" الذي يُوثّق قاموس اللهجة الحضرمية في إندونيسيا، وهو مشروعٌ لغوي فريد يُعدّ الأول من نوعه. إلى جانب ذلك، يشرف على نشر أعمال الباحثين والمستشرقين المعنيين بالوجود الحضرمي، ويسعى حثيثاً إلى إقامة جسور التعاون مع المراكز الأكاديمية والمجلات الثقافية في العالم العربي.



كوربان عادات ضحية التقاليد العرفية



حكاية كابتن عرب

حـــوارات



الشاعرة المغربية فاطمة فركال:

القصيدة ببساطة هي مرآة الوجود الإنساني



حاورها: عبدالله المتقي

فاطمة فركال قيمة شعرية تنضاف إلى المنجز الشعري المغربي، تولد القصيدة لديها حين تكتمل الرؤيا، وترى الكتابة استجابة عاطفية لانفعالاتها، وجسراً للتعبير عن الذات والتواصل مع العالم، كي تصير فعلَ مقاومةٍ، وبعيداً قريباً من تجربتها وديوانها الشعري" في معنى أن تصرخ " الذي لقي ترحيباً في المشهد النقدي كان لنا معها هذا الحوار:

• من أين جئت إلى القصيدة، ومن أي باب دخلت محرابها؟

- بداية تحية طيبة، القصيـدة لا نأتيها من أي مكـان، بل هي موجودة بداخلنا منذ البدء، تنتظر لحظة التجلي التي تتصادف مع إشراق وجداني يمكنها من الخروج عبر بوابة اللغة. إذن فالمحراب محراب الروح فيه تنشأ الفكرة، وحين تكتمل الرؤيا، تولد القصيدة.

• ما العوامل التي ساعدت في تكوينك، وما مفهومك للكتابة؟

- ما ساعد في تكويني هو، أولاً طفولة البادية النقية التي وفرت لي مساحات زمنية طويلة من التأمل والإنصات للطبيعة البكر، وثانياً، شغف القراءة الذي مكنني من اكتشاف الأفق الذي تفتحه اللغة للتعبير وتشكيل المعاني. أما مفهومي للكتابة فهو غير ثابت لحد الآن، فهو يتغير بتطور نظرتي للحياة وللوجود، فبعد أن كانت الكتابة وسيلة للهروب، صارت جسراً للتعبير عن الذات وللتواصل مع العالم، ثم أصبحت الآن فعلَ مقاومة.

• هناك من يكتب في المقهى، وهناك من تحضره الأفكار حين يتمشّى، فهل من مكان تختارينه لقصائدك؟

- في الحقيقة ليس لي أيُّ طقسٍ خاص بالكتابة. لا أحب افتعال النص ولا تقرير وقت كتابته. هي حالة خفية ومباغتة وقد تكون مزعجة، أستطيع تشبيهها بالمخاض، حيث تسكنني الفكرة مدة من الزمن، وحينها أكتفي بمراقبة تشكلها في داخلي، وحين تكتمل الرؤيا، تأتي لحظة خاصة أشعر فيها بحاجة ملحة لإخراجها من رأسي فأنفصل عن العالم ... ذاك هو وقت الكتابة.

• ما الّذي يُحفّزك على الدّخول إلى محراب الكتابة، حزن بوزن ثقيل، غبطة واستبشار، أمْ تأتيك وكفى؟

- الكتابة الإبداعية هي استجابة عاطفية لانفعالاتنا الداخلية، وفي تعاطينا مع الحياة، وأحداثها المختلفة، وبالتالي فإن محفزات الكتابة تختلف باختلاف المواقف التي تحرك الدافع وتسمح بتدفق الفكرة. قد يكون حدثاً بسيطاً لا يلتفت إليه أحد، قد يكون موقفاً مؤثراً نراه أو نعيشه جميعاً، قد يأتي الحافز أحياناً من الذاكرة البعيدة، أو من المستقبل المتخيل.

ما ساعد في تكويني هو، أولاً طفولة البادية النقية التي وفرت لي مساحات زمنية طويلة من التأمل والإنصات للطبيعة البكر، وثانياً، شغف القراءة الذي مكنني من اكتشاف الأفق الذي تفتحه اللغة للتعبير وتشكيل المعاني. أما مفهومي للكتابة فهو غير ثابت لحد الآن، فهو يتغير بتطور نظرتي للحياة وللوجود، فبعد أن كانت الكتابة وسيلة للهروب، صارت جسراً للتعبير عن الذات وللتواصل مع العالم، ثم أصبحت الآن فعلَ مقاومة.

• الشاعر محمد بنيس يرى القصيدة "تجربة متجددة" تتجاوز الأشكال التقليدية نحو «اللامتناهي»، وفاطمة فركال، كيف ترى القصيدة؟

- طبعاً، أتفق مع الشاعر في هذا الطرح، لأن القصيدة ببساطة هي مرآة الوجود الإنساني الذي يطبعه التجدد والتحول، فإن لم تواكب القصيدة تحولات الإنسان الفكرية والوجودية بل حتى اللغوية، فإن الشعر لن يؤدي دوره الحيوي والحقيقي الذي يتجلى في الإبقاء على الجانب الوجداني من الإنسان حياً وفعالاً راصداً انفعالاتِه، موصلاً هواجسَه وانشغالاتِه، محتفظاً بقدرته على الانتصار للحب وللجمال والإنسانية في كل الأزمنة.

• الديوان الأول يشبه بهجة الوليد، فما الذي بقي في الذاكرة من بهجات صدور ديوانك (قبل النسيان بقليل)؟

– هذا تشبيه موفق، فعلاً كان للإصدار الأول بهجة مختلفة، لأنه كان في الاعتبار الأول انتصاراً على الخوف وعلى التردد، كان اختباراً للنص في لقاء مباشر مع المتلقي، وخروجاً إلى الضوء بعد التعود على الكتابة في العتمة. وقد كان لحسن تقبل الديوانِ، والاحتفاءِ به، والصدى الجميل الذي تركه دورٌ كبير في منحي هذه الثقة في ما أكتب، وكذلك القدرة على المواصلة في مشاغبة اللغة وتشكيل النصوص.

• في السياق نفسه، ما الذي تذكرته فاطمة فركال، قبل أن يقتحمها النسيان؟

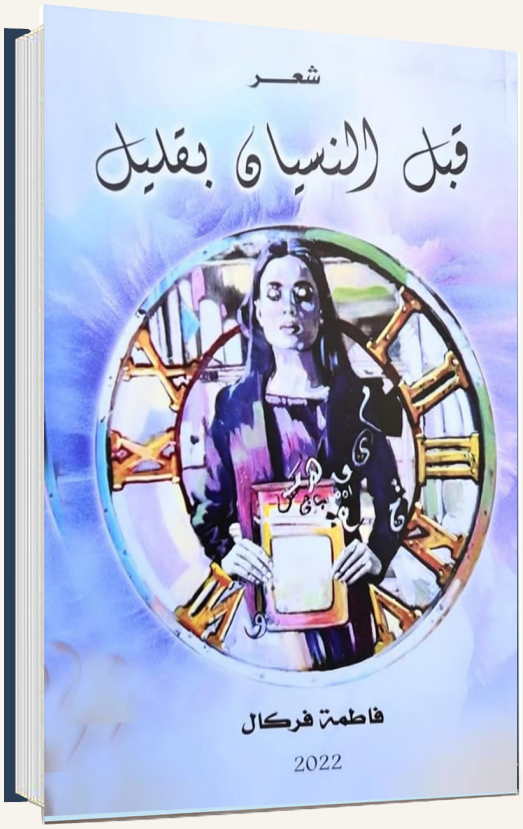
– ببساطة تذكرتْ أن تكتب، لأنها اكتشفت أن الكتابة فعل مصالحة بالدرجة الأولى وفعل شفاء. كانت في البداية تكتب لتتذكر، لتبقي الجراح حية ومستمرة، لكنها في لحظة ما اكتشفت أن بإمكانها أن تكتب لتنسى، وأن تقيم لهذه الأحزان والهواجس حفلاً كبيراً بداخلها، تتأملها، وتواجهها وتغوص فيها للمرة الأخيرة بكثير من التسامح والتفهم، ثم قبل أن تحرِّرَها تودِّعُها بأن تكتبها قبل النسيان بقليل.

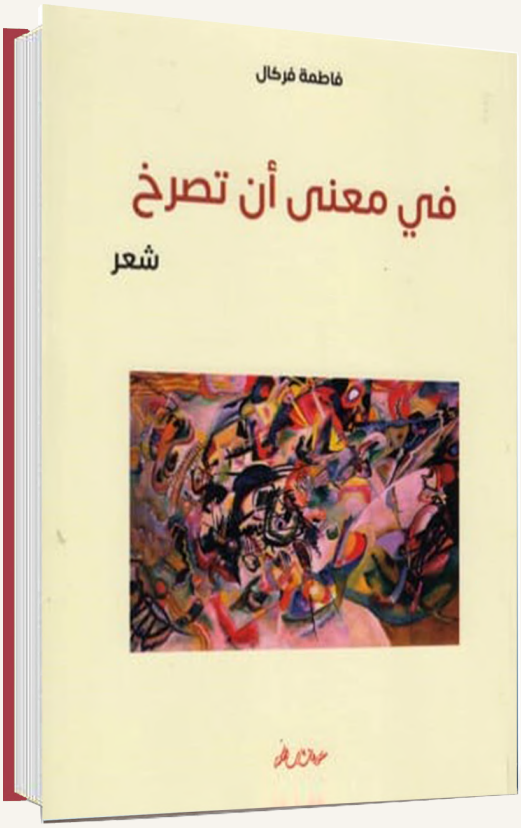
• قصائد ديوانك الأول (توثيق شامل لهواجس الذات وتقلباتها النفسية)، ما تعليقك؟

– الديوان الأول في تقديري هو المرآة الصافية لكل شاعر، فيه يبدو وجهه الحقيقي وتفاعله الأول مع العالم، فكما ينطلق الوجود الإنساني من تمركزه حول ذاته قبل الانطلاق إلى فهم العالم، فإن التجربة الإبداعية لكل شاعر تنطلق من الاتجاه نفسه، إذ من الطبيعي أن تكون النصوص الأولى موغلة في هواجس الذات وتقلباتها وتفاعلاتها مع الوجود. فالهشاشة الإنسانية هي أول ما يظهر من الشاعر قبل أن يكتسب المناعة، ويستجمع قوته، ليواجه العالم ويصرخ في وجه البشاعة وينتصر للإنسان أينما كان.

• ما معنى أن تصرخي، في زمن تعب من الصراخ والاحتجاج؟ وهل يليق الصراخ بالشعر؟

– في معنى أن أصرخ دليلٌ على أني ما زلت أقاوم التبلد، ما زلت أقاوم الصمتَ الذي يرادفُ الموت. أن تصرخ يعني أن ترفض، أن تمتلك صوتاً وأن تقول إن الإنسان يجب ألا يكون كياناً يسهل التحكم به. تحضرني دوماً في هذا السياق مقولة رائعة للشاعر الألماني برتولد بريخت:





"لن يقولوا كانت الأزمنة رديئة، ولكن سيقولون لماذا سكت الشعراء". نعم يليق الصراخ بالشعر، لكنه صراخ من نوع آخر، صراخ عذب يخاطب الإنسان في الإنسان، ويحرك ما تسعى آلة الموت أن تقتله بداخله: التعاطف والإحساس.

• هل أنت راضية عن تناول النقد لديوانيك؟ وأين أنت منه؟

- كانت هناك الكثير من القراءات النقدية للعملين، وكلها قراءات رصينة أعتز بها. أما التعامل مع النقد في رأيي فهو يعكس بالدرجة الأولى النضج الأدبي للكاتب، فالنقد من جهة هو مرآة كاشفة لمستوى الأعمال الأدبية؛ لأنه يستعمل أدوات تحليلية تسمح للشاعر باكتشاف جديد لنصه، وتفتح آفاقاً أرحب للتأويل والفهم، بل قد تمنحه صوتاً يمتد أبعد من النص نفسه. وهو من جهة أخرى محفز للتصحيح والتدارك والانفتاح لتطوير التجربة، وبالتالي فإني أستفيد من كل قراءة نقدية لأعمالي وأتعرف فيها على احتمال جديد للغتي ونصوصي، لكن النقد إجمالاً لا يؤثر على قناعاتي الراسخة في الكتابة، كالاحتفاظ بلغتي، وبهشاشتي، وعفويتي التي تشكل جوهر هويتي الشعرية.

• هل من نميمة بيضاء، حول عملك الشعري في الأيام القادمة؟

- هناك مخطوط يتشكل في هدوء، قد يرى النور قريباً وقد يتأخر... لا أخفي أني لا أهتم كثيرًا بإصدار الأعمال بقدر ما تهمني قيمة العمل، وأن يشكل تطوراً في تجربتي الشعرية بشكل أستطيع فيه التفوق على نفسي من حيث النضج في الرؤية والإبداع في التصوير الشعري والصياغة اللغوية مع الاحتفاظ بعفوية النصوص ودهشتها الأولى دون كثير من التنقيح والتصويب.

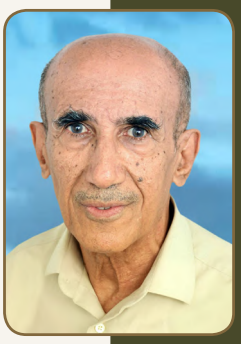
• وأخيراً، من أنت في خضم هذه الأوبئة والحروب والتفاهة التي ملأت الدنيا وشغلت الناس؟

- فاطمة، إنسانة بسيطة، تتمسك بدهشتها وابتسامتها، وترفض أن تعتاد على القبح، تحرس قلبها وتحاول الحفاظ عليه نقياً حياً ينبض بالحب والسلام، تخلق من لغتها عالماً يتسع للجميع، لكنه يصرخ في وجه البشاعة ويحتج على كل ما يهدم إنسانيتنا. كشاعرةٍ أحاول أن ألتقط الجمال وأخلده في النصوص، وكطفلة ألعب بالكلمات، لأحول الألم إلى أمل، والحزن العميق إلى لحن جميل، فالشعر بالنسبة لي كان دوماً فعل مقاومة وإعادة توجيه لمسار الحياة، وهو آخر قلاع الإنسانية، وأني لن أستطيع تقديم الكثير، لكني أؤمن بالطاقة السحرية للكلمات، وبأن للاستعارات قوةً نستطيع أن نحيا بها، وللحروف أجنحة نستطيع أن نحلق بها عالياً في وجه الحداثة السائلة التي حولت كل شيء إلى سلعة قابلة للاستهلاك.

"هناك مخطوط يتشكل في هدوء، قد يرى النور قريباً وقد يتأخر... لا أخفي أني لا أهتم كثيراً بإصدار الأعمال بقدر ما تهمني قيمة العمل، وأن يشكل تطوراً في تجربتي الشعرية..

"فاطمة، إنسانة بسيطة، تتمسك بدهشتها وابتسامتها، وترفض أن تعتاد على القبح، تحرس قلبها وتحاول الحفاظ عليه نقياً حياً ينبض بالحب والسلام، تخلق من لغتها عالماً يتسع للجميع..

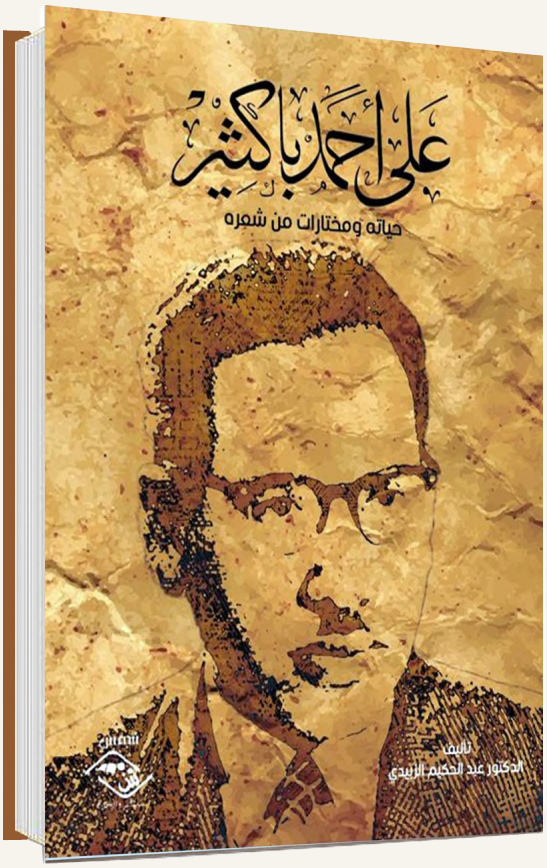
كتب ومراجعات



نجيب سعيد باوزير

نظرات في كتاب
(علي أحمد باكثير.. حياته ومختارات من شعره)

صدر للأديب الإماراتي الدكتور عبدالحكيم الزبيدي مؤخراً كتاب بعنوان (علي أحمد باكثير.. حياته ومختارات من شعره)، عن دار شمس للنشر والإعلام، بالقاهرة. ومن يطلع على الكتاب يجد أن الجزء الخاص بحياة باكثير لا يحتل إلا ثلث حجم الكتاب تقريبًا، وتحتل المختارات الشعرية الثلثين الآخرين، بما يجعل الحديث عن باكثير أشبه بمقدمة للمختارات ليس إلا.



والكتاب جاء في وقته إن لم يكن متأخرا عن وقته بعض الشيء. فهذه أول مرة تظهر فيها مجموعة شعرية للأديب الحضرمي المصري باكثير تشمل قصائد مختارة من شعره الذي كتبه خلال مراحل حياته كلها، إذ كان الدكتور محمد أبوبكر حميد قد نشر ديوانين من شعر باكثير يضم أحدهما قصائده التي نظمها في حضرموت، ويضم الثاني قصائده التي نظمها في عدن. وقد اقتصر المؤلف على اختيار خمسين قصيدة حاول "أن تكون معبرة عن توجهات باكثير الفكرية والقضايا التي كان يتناولها في شعره". وهي قصائد أشهد أن الدكتور الزبيدي كان موفقاً كل التوفيق في اختيارها، فبالإضافة إلى أنها من أجود قصائد باكثير فإنها تغطي مراحل حياة باكثير الأدبية كلها، كما ذكرنا، منذ عام 1925م -عندما كان في العقد الثاني فقط من عمره- حتى عام 1969 وهو العام الذي كانت فيه وفاته في العاشر من نوفمبر.

وقد بذل الدكتور الزبيدي جهداً كبيراً في هذا الكتاب، يشكر عليه، وجمع وقدم فيه عدداً كبيراً من المعلومات الجديدة عن علي أحمد باكثير وأسرته ونشأته وأقاربه وأسفاره والوظائف التي عمل بها فضلاً عن التفاصيل الدقيقة عن إنتاجه الأدبي وأعماله في مجال المسرح والرواية وغيرها بما في ذلك أعماله المخطوطة التي لم تنشر بعد، بل إنه نشر في نهاية الكتاب صوراً لأغلفة الطبعات الأولى لبعض أعمال باكثير ولأغلفة بعض أعماله التي ترجمت إلى لغات أجنبية ومنها الإنجليزية والفرنسية والإندونيسية. ومن الأعمال المجهولة لباكثير التي أسمع عنها لأول مرة قيامه بتحقيق وتقديم ديوان الشاعر المصري صالح الشرنوبي الذي اخترمته المنية وهو في السابعة والعشرين من عمره.

أهدى الدكتور الزبيدي كتابه إلى الدكتور محمد أبو بكر حميد، أستاذه وصديقه كما وصفه، في إهداء طويل عرفانا واعترافا بفضله في خدمة أدب وتراث علي أحمد باكثير "بما لم يخدمه به أحد غيره". وفي بداية مقدمته القصيرة للكتاب قال إن تأليف الكتاب كان فكرة الأستاذ سالم عبدالله بن سلمان، صاحب دار حضرموت للدراسات والنشر التي ظهر شعارها على غلاف الكتاب إلى جانب شعار الدار المصرية التي طبعت الكتاب. وذيَّل المؤلف مقدمة كتابه بتاريخ 10 نوفمبر 2024 الذي يتوافق مع الذكرى الخامسة والخمسين لوفاة باكثير.

وتجنبًا للإطالة، سأقصر حديثي عن المختارات الشعرية على المراثي والشعر الإسلامي والوطني.

1 - شعر الرثاء:

اختار مؤلف الكتاب أن تكون أول هذه المختارات قصيدة باكثير في رثاء والده الشيخ أحمد بن محمد باكثير الذي توفي في 3 فبراير 1925م، وعنوانها (النائحة)، وهي قصيدة عصماء طويلة يبلغ عدد أبياتها سبعة وسبعين بيتا، وكان من دلائل النبوغ والعبقرية أن تصدر عن باكثير وهو في تلك السن المبكرة -تقريبا منتصف العقد الثاني من عمره-، ومطلعها:

عبثًا تحاولُ أن تَكُفّ الأدمعا
وأبوك أمسى راحلًا مُستودَعا



د. عبدالحكيم الزبيدي

وقد أحصيت المراثي التي ضمها مؤلف الكتاب إلى مختاراته الباكثيرية فوجدتها عشر مراثٍ، من بينها مراثيه في الأديب عباس محمود العقاد، والمطربة أسمهان، والزعيم الإندونيسي الدكتور رادين سوتومو. ومن أساليب باكثير الجميلة في الرثاء أن يجعل الشخص المرثي يتكلم أي يضع على لسانه الكلام الذي يرى باكثير أن الشخص المرثي يمكن أن يقوله لو استطاع الكلام، وقد جعل قصيدة رثاء كاملة – وهي من بين القصائد العشر- "على لسان" الشخص المرثي وهو الشهيد صلاح الدين الصباغ الذي كان أحد رجال حركة رشيد عالي الكيلاني في العراق وأعدمته بريطانيا مع زملائه. ومطلع القصيدة:

فيم احتشادُكمو هذا لتأبيني؟
أنتم أحقُّ بتأبين الورى دوني

وسأتوقف عند مرثاة واحدة هي مرثاته في الملك فيصل بن الحسين ملك العراق التي جعل عنوانها (رسول الوحدة العربية)، وهذا الملك رثاه تقريباً كل الشعراء العرب المعروفين في ذلك الوقت، يقول باكثير:



سالم عبدالله بن سلمان



د. محمد أبوبكر حميد



عباس محمود العقاد



الفنانة إسمهان

يـا أبـا غـازي ومـا فينـا فتًـى ... مـا بـراهُ يـوم ودعـتَ الألـمْ
ليـت شـعري سـامعٌ أسـئلتي ... أنت أم في مسمع الموت صممْ؟
فيـم ودعـتَ علـى أجراحهـا ... أمـةَ العُـرب ولمّـا تلتئـمْ؟
فيـم غـادرتَ بني قحطـانَ في ... مِرجـلٍ يغلـي ونـارٍ تحتـدمْ؟
أو لـمْ تشـرعْ لهـا وِحدتَهـا؟ ... لـو تلبّثـتَ بهـا حتـى تَتِـمّ
لم تُجب قولي.. بلى هذا صدًى ... رنَّ في أعمـاق قلبـي كالنغـمْ:
مُكـرهٌ.. لـو كان أمـري بيدي ... لـم أمـت إلا وقـد فُقنـا الأممْ
ورأيـتُ العُـربَ في وِحدتِهـا ... كشعاعِ النورِ يسـري في الظُلَمْ
همهـا أن تُصلـح العالـم في ... يدها السيفُ وفي الأخرى القلمْ

2 - الشعر الإسلامي والوطني:

كما رأينا فإن شعر الرثاء كثيرًا ما يتداخل مع النفس الإسلامي والوطني لأن من يرثيهم باكثير غالبًا ما يكونون من أصحاب الأدوار في العمل لخدمة الإسلام والعروبة والدفاع عنهما. وكذلك فإن من يمدحهم هم من هذه الشريحة الثقافية الممتازة التي عاصرها باكثير في النصف الأول من القرن العشرين وكان هو نفسه واحدًا من أقطابها؛ ومن ذلك قصيدته الطويلة التي وجهها "إلى مقام أمير البيان الأمير شكيب أرسلان" وجعل عنوانها (من حضرموت إلى لوزان)، إذ كان قد كتبها وهو ما زال في حضرموت وأرسلها إلى مجلة (الفتح) بالقاهرة فنشرتها بتاريخ 9 يونيو 1932م. ومطلعها:

تحيةً لعميد العُربِ حاميها ... من حضرموتَ إلى لوزانَ أُهديها

وكذلك قصيدته عن المجاهد المغربي علال الفاسي:

ذكرتُكَ يا علّالُ والناس هُجَّعٌ ... وليس سوى جفني وجفنك ساهدُ

ومن أجمل قصائد هذا القسم قصيدة (ليلة ميلاد النبي)، التي من عوامل جمالها هذه القافية العبقرية التي تنتهي بروي الياء المشددة. فعلى الرغم من أن الروي (الياء) ساكن أو مسكن فإنك تحس فيه بقوة الشَّدَّة لأن النَّبر stress يقع على الحرف الذي قبل الياء:

إيه يا ليلةَ ميلاد النبيّ ... بددي الظلمة بالنور السنيّ

ومنها هذه الأبيات التي يصف فيها حال الأمة الإسلامية:

كيف نـال الدهرُ من عزتها ... كيف نال الرُّغمُ من أنفٍ حميّ
كيف أضحت قصةً محزنة ... تُخضعُ الأدمُعَ من طرفٍ عصِيّ
زهِـدتْ في روحها واتّبعت ... فِتَنَ الغربِ الأثيمِ الجسديّ
رغبت عن جِـدِّهِ الباني وقد ... أخـذت من لهوِهِ كـلَّ زرِيّ
فـانـبـرت عـابـثـةً لاهـيـة ... لا تبالي غدها مثل الصبيّ
يشتكي الإسـلامُ في أوطانها ... غُربة العفةِ في قلب البغيّ
ضاع ما بين (جمودٍ) جاهلٍ ... حكمةَ الدين و(إلحادٍ) ذكيّ

أما درة قصائد هذا القسم من المختارات فهي المطولة الشعرية الباكثيرية المكتوبة بطريقة شعر التفعيلة، التي أحسن المؤلف بضمها إلى مختاراته في الكتاب، وإن كان لم ينشرها كلها نظراً لطولها المفرط (636 سطرًا) واكتفى بمقاطع منها. كتب باكثير هذه القصيدة بعد هزيمة الخامس من حزيران 1967م، وكانت أبلغ رد إسلامي عروبي على الهزيمة، ونختار منها هذا المقطع:

لا والذي يقول: كن، لما يشاءُ فيكون
وقسمًا ببيته المحرم المصون
لَمثلما كنا قديمًا سنكون
ومثلما أرادنا كتابنا سوف نكون
ومثلما أرادنا نبينا سوف نكون
أعزةٌ مناضلونْ
وأقوياءُ عادلونْ
لا لن نذل أبداً ولن نهون
وإن تواطأ الطغاة أجمعون
فليسمعوا.. هل يسمعون؟
ولْيَشهدنّ العالمون
أنا علينا أن نكونْ
أعزةً أو لا نكونْ.


الزعيم الإندونيسي رادين سوتومو


صلاح الدين الصباغ


شكيب ارسلان


فيصل بن الحسين (ملك العراق)

كتب ومراجعات



رياض باكرموم

ملاحظات على النسخة المعرّبة من (البوابات الجنوبية لجزيرة العرب) لفريا ستارك

كتاب البوابات الجنوبية لجزيرة العرب – رحلة إلى حضرموت عام 1934 للرحّالة البريطانية المعروفة فريا ستارك **Freya Stark**، التي ألفت لاحقًا كتبًا أخرى حول زيارتها لحضرموت، مثل (مشاهد من حضرموت 1938) **Seen in the Hadhramout**، و(شتاء في جزيرة العرب 1940) **A winter in Arabia** ، وهي التي تعد صاحبة أول محاولة للتنقيب الأثري في حضرموت من خلال أعمالها في معبد القمر في حريضة.

يتناول كتابها (البوابات الجنوبية ...) تفاصيل رحلتها التي بدأت من عدن في نوفمبر 1934، وكان هدفها الأساسي زيارة شبوة عاصمة مملكة حضرموت القديمة، كأول أوروبية تطأ قدماها أرض شبوة المجهولة آنذاك، ولكنها لم تتمكن من تحقيق هدفها المرسوم بسبب مرض ألم بها، وكادت أن تموت بسببه، وعادت من شبام حضرموت على متن طائرة أرسلت خصيصًا لها من قبل سلاح الجو البريطاني لإنقاذها. وقد قابلت ستارك هذا التصرف بامتنان؛ فأهدت كتابها هذا لهم. وعلى الرغم من إخفاقها في زيارة شبوة، إلا أنها استطاعت من خلال هذه الرحلة الشائقة من زيارة المكلا، فوادي دوعن مروراً بالجول، وصولاً إلى مدينة شبام، ووادي عمد (حريضة)، واستطاعت بأسلوبها الواقعي والإنساني تسجيل وتوثيق وتصوير جوانب مهمة من حياة الناس، خاصة في ما يتعلق بالنساء وطبيعة حياتهن في هذه المناطق، في زمن عزّ فيه التوثيق، ويعتبر هذا بحق كنزاً تاريخيًا مهمًا لحضرموت وتاريخها، يجب الاهتمام به وتوثيقه ونشره، وإخراجه في أفلام وثائقية وسينمائية مستقبلاً.



فريا ستارك

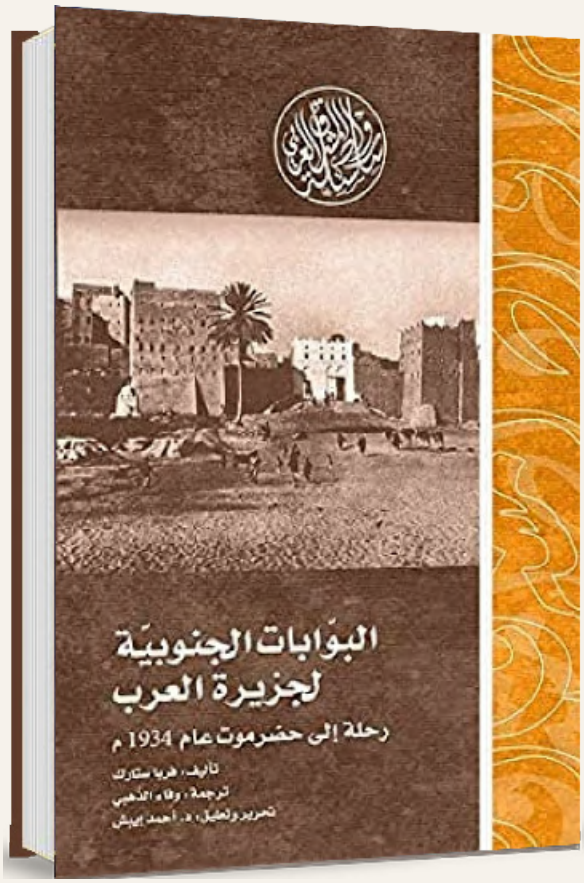
يُعنى هذا المقال بتقديم ملاحظات على النسخة المعربة هذا الكتاب، بعيداً عن تحليل الرحلة والرحّالة نفسها. فقد صدرت هذه النسخة بطبعتها الأولى عن هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية، 2013 -ضمن سلسلة (روّاد المشرق العربي) الرائعة، وهي مبادرة قومية قيمة جداً - بترجمة وفاء الذهبي وتعليق الدكتور أحمد إيبش، اللذين بذلا جهداً عظيماً في جمع وتحقيق وترجمة الكتاب الأصلي من طبعاته المختلفة - كما أُوضح في مستهل الكتاب المترجم- فقد طُبع الكتاب أكثر من مرة، في لندن عام 1936، و1946، و1957، وفي نيويورك عام 1936، ونسخة حديثة منه نسبياً عام 2001، وفي هذا جهد كبير يستحق الشكر والتقدير.

يمكن عرض الملاحظات التي كنت قد كتبتها قبل مدة، وترددت في نشرها، وعندما وقع الكتاب في يدي مرة أخرى مؤخراً، رأيت أخطاءً في الترجمة، فعقدت العزم على نشرها للفائدة والتصويب، وهي نوعان:

الأول يتمثل في الأخطاء الناتجة عن ترجمة الأسماء والألفاظ المحلية، وهو أمر وارد. ولكوني من أبناء المنطقة التي كانت مسرحاً لأحداث هذه الرحلة، ومنتسباً لأشخاص القصة، فضلاً عن خزينتي اللهجية ومعرفتي بالتراث اللغوي الحي للمنطقة، فقد ساعدني ذلك في فهم أعمق لبعض أسماء وألفاظ قصة الرحلة، فثمة كلمات وأسماء أماكن ومفاهيم لا يعرفها إلا أهل المنطقة، فيضفي الإيضاح والتصويب فهماً دقيقاً ومناسباً لها، لعله يفيد الدارسين والمهتمين.

والثاني ملاحظات حول فهمي الخاص وتفسيري بعض الأفعال وردود الأفعال، التي ذكرتها الرحالة فريا ستارك ضمن قصتها الشائقة، وفسرتها من وجهة نظرها المباشرة، وخلفيتها الثقافية، وفهمها من زاويتها المجردة دون فهم منها لملابسات وظروف وطبيعة الناس في تلك المرحلة.

إلى جانب أهمية ما دونته فريا ستارك في هذا الكتاب، وما أوردته من توثيق نادر للحياة وبالذات في ما يخص حياة النساء -إذ استطاعت الدخول إلى داخل البيوت وتسجيل ورصد طبيعة الحياة داخلها، من وصف لمجتمع المرأة وملابسها، وأحاديثها، وأعمالها واهتماماتها، وحتى طريقة السلام والتحية بينهن- فقد قدمت كذلك وصفاً للبيوت والعمارة التقليدية، والطرز العمرانية، والزخارف، وأنواع الأطعمة ومسمياتها، وجاءت على ذكر الآثار والأطلال، والنقوش والمواقع القديمة التي مرت بها، في ما يشبه نواة خريطة للمواقع الأثرية في طريق رحلتها، حتى موضوع "الكرم!" الحضرمي في ما يخص الآثار و"بعزقتها" وتوزيعها كهبات وهدايا لها من قبل سلطان القطن، ومنصب المشهد، والسيد الكاف في تريم، ولا يقل أهمية عن ذلك توثيقها ومضات من اللهجة المحلية المحكية آنذاك، إذ نقلت لنا التفاعل الخطابي في المجتمع الحضرمي، فصوت المرأة البدوية في ثلة باعمر التي نهرت ابنها في قولها "يابِني"، ومواساة النسوة بمصنعة باصرة بدوعن عند مرضها بقولهن "ماشي شر"، ولفظة "آنستوا" في ترحيب القطن، وسؤال نسوة سيئون حول تأثير الروائح عليها وهي مريضة بالحصبة "الا تقول لك الرائحة شي؟" "ماتقول لش الريحة شي؟" ما تأثر فيك الرائحة؟، ومفردة "الريح": المغص!، وكذلك توثيق جوانب من التطور والحداثة في حضرموت حينئذ، ابتداءً بسيارات وسينما الكاف والهواتف في تريم، وانتهاء براديو هينن واذاعة لندن!



حتى نظام السِيّر وهو نظام قبلي وظيفي كان يسود بين قبائل حضرموت آنذاك لانتشار الحروب والثأر بين القبائل آنذاك، حيث تعمد القبيلة إلى أخذ أحد الأفراد من قبيلة العدو كسِيّر لها في أرض القبيلة المناوئة، أي يرافقها شخص صديق من قبيلة العدو يضمن مرورها الآمن في أرض قبيلته - القبيلة العدو للمارين- وقد جاء ذكره مرتين في كتابها، مرة في قبائل سيبان بهضبة حضرموت، والأخرى عندما ذكرت أن السِيّر الذي كان معهم في رحلتهم من سيئون إلى تريم كان من العوامر. وذكرت أن السيد أبو بكر الكاف كان يعطي بعض البدو رواتب دائمة لمرافقة أي سيارة تسافر. وهناك إشارات عابرة ذكرتها الكاتبة عن السيد وآل الكاف إجمالاً، كحديثهم عن الطرقات والتعليم والسيارات والتقدم وسكهم عملة خاصة بهم، فقد كانوا في الحقيقة سابقي زمانهم، وأعتقد أنهم لو أعطوا فرصة لإدارة حضرموت كاملة، لربما قدموا نموذجاً راقياً لدولة حضرمية متحضرة.

وفي نظام المواصلات والتنقل في حضرموت في ثلاثينيات القرن الماضي يتضح من خلال ما أوردته الكاتبة، أن البحر كان هو الطريق الرئيس بين المكلا وعدن عبر سفن تجارية ومراكب الداو، بينما تستخدم السيارات داخل المدن الحضرمية الرئيسة كالمكلا، وسيئون وتريم. أما الطريق من المكلا وحتى أقصى وادي دوعن بالهجرين، فلا سبيل لقطعها إلا عبر قوافل الجمال المتحكمة بها سيبان، والحمِير لمن أراد. كما ذكرت الخيول التي كانت تستخدم وبالذات في المشهد بوادي دوعن، ولا يُستغنى تماماً عن الجِمال في المدن، فقد كانت أمتعتها تُشحن على ظهر جمل يرافقها عندما تستخدم التنقل بالسيارات.

كما رصدت بوضوح موقف الحضارم من "البقشيش" بين أنفة وترفع سيبان الذين يرون العلاقة مع الكاتبة مهمة عمل، و"طرد" يجب أن يصل إلى وجهته وفق الأصول، وبين استهجان المشايخ آل باعمر الذين طواهم الحياء عندما طلب عبد صغير عندهم بقشيش من الكاتبة، وكيف انهمر عليه وابل من الاستهجان عليه، وبين طمع حاكم الهجرين في رحّالة أفرنجية لديها الكثير ولا تعرف الاسعار، وبين جشع جندي مرافق لها بشبام لا يراها إلا كفرصة كسب، وبين كرم منصب المشهد الروحاني غير الخاضع للقوانين الدنيا.

كذلك ميل الحضارم إلى الطب الشعبي، واستخدامهم الكيّ بالنار، ومدى جدواه في علاج المرأة في دوعن، حيث ذكرت أنها تعافت بعد أن كُوِيَ أسفل قدمها بالنار، وهذه الطريقة ما زالت موجودة لعلاج تسمم المعدة (الحالب)، وكيف شكا لها صيدلاني سيئون من عدم زيارة المرضى له بسبب أنهم يلجؤون إلى الطب الشعبي ويرون فيه علاجاً مفضلاً على الطب العلمي الحديث.

كما ارتبطت ستارك بعلاقة قوية مع البدو خلال رحلتها، فشربت وأكلت معهم، و"سمرت" معهم حول النار ليلاً، واستمعت لقصصهم، وشاهدت ووثقت رقصاتهم وبعض أهازيجهم، وبينت أن هذا هو السر في كسب قلوبهم، وكسر الحاجز بينهم. ويظهر جلياً مدى حبها للبدو -لاحقاً- بعد فراقهم بمدة، ففي وصفها لقافلة في القطن من أكثر من مئة بعير قادمة من صنعاء، كانت قد وصلت لوادي حضرموت، واصفة ناسها بقولها لا يشبهون "بدوَنا" من الجـول، ولم تقل لا يشبهـون البدو من الجـول. ومن خلال حرصها على ذكر ترددهم في إعطائها بعض السكر من حمولتهم عندما نفذ ما لديها من سكر، رغم تعهدها لهم بشراء مثله عند وصلوهم إلى دوعن، وبينت أن ترددهم جاء حرصاً منهم على سمعتهم في توصيل الطرود سليمة لأصحابها، كما هو معروف في أخلاقيات وشرف المهنة.

وكذلك موقفها الرادع دائماً لمرافقيها من جنود الحكومة عندما يحذرونها من البدو خلال الرحلة، سواء مرافقها مع بدو سيبان، أو مرافقها مع العوامر. وحتى في الخريبة عندما كانت تهرب خوفـاً من النـاس المحتشـديـن، عندما التقت فجأة بالمراشدة البدو الذين رافقوها من المكلا إلى دوعن، كان ذلك المشهد سينمائياً بمثابة ارتمائها في حصن آمن مكين، وكان لمحمد الصغير البدوي المرشدي ذو العشر سنوات المرافق لها من المكلا إلى دوعن حيز، وذكر متكرر في مذكراتها، فتذكر عزة نفسه النبيلة وفطرته الأصيلة في مواقف متكررة في الكتاب.

ولم تفوت فريا ستارك شيئاً من الملاحظات، فذكرت كيف يُقسّم اللحم على الطريقة الحضرمية، واستهجنت

كل ذلك التفصيل والتقطيع. إلا أن طريقة الحضارم في تقسيم اللحم في نظري طريقة نظيفة تقوم على التقطيع من المفاصل ولا تعمد إلى تكسير العظم، ويكون التقسيم إلى نصف وربع وثمين ونصف الثمين، وهي طريقة عادلة إلى جانب نظافتها، ولا نظير لها.

ومن ملاحظات الكاتبة العجيبة ذكرها جلد غزال يغطي أسفل البندقية عند بدو سيبان، وميزت لاحقاً أن العوامر في سيئون لا يفعلون ذلك ببنادقهم، وعندما سألت مرافقها العامري علل ذلك بأنه ليس من طرازهم، وربط الجلد بالبندقية عند سيبان يأتي من باب المفاخرة والدلالة على أن صاحب البندقية قناص وصائد متمرس، وهي بالمناسبة لقطة ذكرتها فريا ستارك لمرافقها البدوي السيباني، ونظرة الفخر وعبارات الزهو التي رافقت اقتناصه وبراً من مسافة بعيدة أثناء رحلتهم من المكلا إلى دوعن، وذكرت ملاحظتها حول النرجيلة (الرشبة)، وأنها كانت مرافقة للكثير من الحضارم. وحتى اللخم ذكرته ووصفته بسمك القرش المتعفن!، كما علقت على مسألة استخدام اليمين على من أنكر في حل المسائل، ومدى جدوى ذلك الحل، مستنكرة أنه يمكن للطرفين الحلف باليمين للحصول على مبتغاهم، متجاهله بذلك حقيقة وقع اليمين الكاذب في مفهوم الحضارم ومدى جرمه عندهم، ولو علمته لقالت إنه حل حقيقي للمسألة.

وعلمنا من الكاتبة أن الكاميرا والتصوير في عام 1934م كانا معروفين لدى الحضارم، بدليل ذكرها الأطفال في سجن المكلا الذين طلبوا منها أخذ صورة لهم وهم في السجن، ربما في زهو وفخر بالتمرد على الحكومة!، كذلك عُمّال البير في أسفل وادي حضرموت عندما رفضوا التصوير، وعلقت بأنهم أبلغوها بأنهم لا يريدون أن يظهروا هكذا في صور يراها العالم كله!

رغم اتصاف الكاتبة بالانفتاح على الآخر، وبروح الواقعية والمنطق، إلا أنها ربما لم تُوفق في فهم ما حصل لها في الخربية، وربما يتحمل مرافقها وزر ذلك، إذ تبدأ قصة خوفها من الناس الذين احتشدوا لمشاهدتها، وأن مرافقها ألحَّ عليها بالهرب والركض، رغم أنها تعرضت لهذا الموقف أكثر من مرة، في مواقف أخرى مشابهة، وتعترف بذلك في حشود سيئون وتقول: "فنادراً ما شاهدوا أمرأه أفرنجية". هذا في مدينة كسيئون فكيف بقرية أقصى وادي دوعن! والأمر نفسه تذكره عن انطباعات راعيات الغنم (الرواعي) بالقرب من حريضة عندما قدمن لها ثمرة السدر (الدوم) بنظرة خوف، وعلقت على تصرفهن بأنهن لم يكن قد رأين سيدة أوروبية من قبل.

وفي تعليقها حول عدد سكان وادي حضرموت، تستشهد بالنقش المعروف بنقش النصر للمكّرب السبئي كرب إيل وتر بن ذمار علي (700 – 680 ق.م)، والموسوم بالرمز RES3945، الذي يذكر حملة سبئية على حضرموت، أدت إلى مقتل وأسر الآلاف –بحسب النقش- وعلقت أنه ربما هناك تناقص في عدد السكان مقارنة بما ذكر في النقش، متناسيه بذلك حقيقة بسيطة متمثلة بمبالغات المنتصر في تدوين انتصاراته.

كما يلاحظ القارئ أن الكاتبة استرسلت في وصف وكتابة رحلتها في كل من المكلا ودوعن والجول، وتطرقت فيها لتفاصيل التفاصيل، بينما هناك نوع من الاختصار النسبي في سرد قصة رحلتها في وادي حضرموت. فهل المرض والإعيـاء؟ أم التشبع والارتـواء؟ أم تجنب رتابة مملة لا تحتاج لتفصيل!

مقترح تصحيح بعض الألفاظ:

مَنسَب / Mansab:

تكررت كثيراً في الكتاب، والأصح "منصب"، وهو لقب تشريفي معروف بحضرموت، يطلق على السادة وكبراء المشايخ، كمنصب مشيخة العمودي في ثلة باعمر، ووادي دوعن، أو منصب السادة العطاس في المشهد بدوعن.

Hudar:

وردت في صفحة 95 والأصح Hurd "هُرد"، وهو الكركم، ويستخدم في حضرموت كزينة للمرأة، وهو طلاء ذو لون أصفر، يطلى به الجسم، والوجه لإكسابه نضارة وصفاء، وقد ورد بالصيغة الصحيحة لاحقاً في الكتاب.

Nathb:

الأصح Lathb وهي شجرة اللثبة: جمع (لثب)، وهي أشجار طويلة باسقة، خضراء، تقطع أغصانها وأوراقها وتستخدم كعلف للحيوانات وبخاصة الجِمال.

Galaigula:

وردت دون ترجمة، وهي شجيرة "الجليلة"، وهي نبتة برية، لها ثمار على شكل كرات بها أشواك غير مؤذية، وتعرف في حضرموت بأنها تؤدي بمن يأكلها إلى الجنون. وأعرف أن هناك طفلاً أكل من ثمارها في دوعن في تسعينيات القرن الماضي ومات.

مضروفه:

المقصود من السياق "مدروفه". والمدروف هو آلة تشبه الناي، بحجم 50 سم تقريباً، مجوفة من الداخل، بها سبعة ثقوب، وينفخ فيها والتحكم بالألحان والنغمات عبر التحكم بخروج الهواء من الثقوب بأصابع اليدين، وهي معروفة جداً عند بدو حضرموت، وعلى أنغامها يرقصون بنغمات وأوزان مختلفة، في ما يعرف برقصة "الحفة" بأوزانها العادية، والمثلوثة والمربوعة والمثمونة. وقد ذكرت الكاتبة ممارسة مرافقيها من بدو سيبان هذه الرقصة في الجول في الطريق من المكلا إلى دوعن. وفي صفحة 115 من الكتاب يرد اللفظ بترجمة: مزماره. واعتقد أن المقصود هو المدروف، كون البدوي في حضرموت لا يستخدم المزمار، ويعده عيباً وعاراً، فالمزمار يستخدمه العبيد، ويستهجن استعمالَه البدوُ أو القبائل في حضرموت.

واعيدينا.. واعدينا Waa i daina, daina,

أعتقد الأصح "آوه ديّا.. ديّا أوه" المقطوعة الاستهلالية المعروفة من بداية رقصة "الدرجة" عند بدو حضرموت وبالأخص سيبان، وهي رقصة منقرضة الآن، ولكنها معروفة جيداً للجيل السابق، ترقص جماعياً، على أنغام رتيبة، مع وقع صفقة بالأيادي بعد كل مقطع منها.

زيمة zeima:

الأصح زامل، وأعتقد أن اللبس في اللفظة جاء من طريقة لفظ البدو للمفردة فهم يقولوا زيمل، والإقلاب في الأحرف عند البدو معروف، فيقلبون الياء ألفاً كقولهم "بخار"، أي: بخير، ويقلبون الواو ألفاً كقولهم "داعن"، أي: دوعن، وقولهم "كار" سيبان، أي: كور سيبان، وترد في صفحة 115 سليم/ باسليم وهو خطاء ناتج عن السبب نفسه: تلقي اللفظة من منطوق البدو بالإمالة. فهم يقصدون: سالم/ باسالم. أما الزامل فهو استعراض يصطف فيه مجموعة على خط مستقيم، بحيث يلقي الشاعر قصيده، فيهزجوا به على أوزان محفوظة عندهم، وبسرعة شديدة يدمجون البيت الملقى في ترنيمة جماعية بصوت جهوري بحسب الوزن، وهذا لون معرّض اليوم للانقراض. وعادةً ما يبدأ الزامل بالهوكة وهي صيحة يبدؤها شخص واحد ثم يشترك الجميع فيها ويتناوبون على تريدها عند كل قصيد جديد يُلقى خلال الزامل.

الشيخ Amtar:

الأصح "مولى مطر"، والترجمة الحرفية له "صاحب المطر"، وهو قبر ولي معروف في منطقة كور سيبان، كانت تقام عنده زيارة سنوية وحفل للمراشدة من سيبان، ويعد القبر الوحيد لولي تقام حوله زيارة سنوية وطقوس احتفالية قبلية خالصة دون تدخل أو وجود للسادة.

الدّويلة:

الأصح "الضويلّة" وهي شجيرة صغيرة، تستخدم عند بدو سيبان والحضارم كعلاج لتسمم البطن.

Saidi:

وردت دون ترجمة، وهي "صيدة"، أنثى الوعل.

ياسمين:

اعتقد الأصح "ياسين" فمن خلال السياق الذي قيلت فيه من قبل البدوي السيباني، عندما أخذ قليلاً من زيت إنجليزي من فريا ستارك ليدهن به جنبيته، قال ياسين!، ونقلته فريا ياسمين. فلفظة ياسين عند الحضارم تقال للتحبب، وربما للفظة علاقة بالمعبود الحضرمي القديم (سين).

أبو ألوان Abu Alwan أبو النغمات:

ترد هكذا بهذه الترجمة وتعزيز اللقب بأبو النغمات، ولكن اعتقد أن اللفظة هي "أبو علوان" وهي شخصية لتاجر متجول في السابق في دوعن بحسب علمي.

عرا Ora':

الأصح قرية "عُورة"، وهي قرية معروفة بوادي دوعن، وبها قلعة باصرة (مصنعة باصرة)، التي حلت بها فريا ستارك وأقامت فيها 12 يوماً خلال زيارتها.

رشيداً:

الأصح بلدة الرشيد، دون التنوين، من قرى دوعن المعروفة، محاذية لقرية عورة بالوادي الأيمن.

Koka:

وردت دون ترجمة، وهي بلدة كوكه، آخر بلدات دوعن قبل انقسام الوادي إلى لَيْمن ولَيْسر، ويسكنها البلاغيث (بابلغيث) من الحالكة، من سيبان.

قبون Ghebun:

أعتقد أن المقصود من خلال السياق الجغرافي لرحلة فريا ستارك أنها "ريبون"، المدينة الحضرمية الأثرية الشهيرة الآن، والتي يعود تاريخها إلى الألف الأول قبل الميلاد، ونقبت فيها البعثة السوفيتية - اليمنية المشتركة لمواسم كثيرة، وكشفت عن معابد ونقوش ومدينة حضرموت كبيرة.

قاع السيل Sail-bed:

أعتقد أن المقصود هو مجرى السيل، ما يعرف محلياً بـ الرحبة، الامتداد الواقع بين دفتي الوادي.

سيارتنا saiara:

نظام السِيّر، أنظر أعلاه.

Sherh:

وردت دون ترجمة، والمقصود بها "الشرح"، أي الرقص.

طبق asi':

أعتقد من خلال وصف فريا ستارك لمكوناتها أنها العصيد أو العصيدة، وهي أكلة محلية حضرمية مكونة من التمر والحيدوان، وتؤكل مع زيت السمسم (السليط)، والعسل.

Teris:

وردت دون ترجمة، وأعتقد أنها تريس، وهي بلدة قديمة بحضرموت، تتبع حالياً مدينة سيئون إدارياً.

بدو الجابر:

هل المقصود بهم الجابري، أم آل جابر، أم آل بن علي جابر، فمسمى الجابر في حضرموت تشترك فيه أكثر من قبيلة.

قرن رياق:

أعتقد أن المسمى هو "الرُيّك" وهو اسم مكان بحضرموت.

الماوزر Mauser:

بندقية "الميزر" ألمانية الصنع، المعروفة عند الحضارم، وكانت ولا تزال لها شهرة واسعة عندهم، وقيل فيها الشعر وتغنى بها العاشقون، وهي مدعاة للفخر بها، دلالة على جودة صنعتها ودقة اصابتها، وبعد المسافة التي تصل إليها.

طلع قشدي اللون:

أعتقد أن المقصود به تلقيح النخيل بغبار الطلع، أو ما يعرف محلياً في حضرموت بالفخطة.

جدول الألفاظ:

ص	المفردة/اللفظ الوارد	التصحيح المقترح	ملاحظات
89	Mansab / مَنسَب (مكرر)	منصب	لقب تشريفي
95	hudar	هُرد: الكركم	زينة للمرأة
103	أشجار nathb	أشجار اللثب	
103	Galaigula	الجليجلة	شَجيرة
104	مضروفه	مدروفه - المدروف	الناي
105	قرن رياق	الرُيّك	مكان
113	واعيدينا Waa i daina, daina	آووه ديّا، ديّا أوه	رقصة الدرجة
113	زيمة zeima	زامل	استعراض قبلي
115	سليم/ باسليم	سالم/ باسالم	طريقة لفظ البدو
115	مزماره	مدروفه	الناي
123	الشيخ Amtar	مولى مطر	قبر ولي
125	الدّويله	الضويلة	شَجيرة
139	Saidi	صيدة	أنثى الوعل
140	ياسمين	ياسين	تقال عند الاعجاب
154	قرية عرا Ora'	قرية عورة	مكان
158	بطلع قشدي اللون	الفخطة	اسم
158	رشيداً	بلدة الرشيد	بلدة
165	الخبيبث الصغير؟	الحبيب الصغير	
170	أبو ألوان Abu Alwan أبو النغمات	أبو علوان	شخصية
179	Koka	بلدة كوكه	بلدة
192	قبون Ghebun	ريبون	مكان
192	قاع السيل Sail-bed	مجرى السيل	الرحبة
197	ديار البكري Dhiar Al-Buqri	ديار البقري؟	
199	الماوزر Mauser	الميزر	بندقية
208	عبر Abr'	العبر	مكان
216	Teris	تريس	بلدة
229	سيارتنا saiara	نظام السيّر	
230	Sherh	شرح	رقصة
232	سنه Sane, Sanahiya		قبالة تاربة
254	بدو الجابر	آل جابر؟ الجابري؟	بن علي جابر؟
306	طبق asi'	العصيد	أكله محلية

قرأت في العدد الماضي



سالم أحمد سالم الكثيري
-عمان-

تاريخ المشقاص
بين ظلال التصحيف وأسئلة الفرضيات المفتوحة
قراءة في حوار المشطي والغتنيني

يعدُّ البحث في تاريخ إقليم المشقاص من أدق المباحث التاريخية في سجلات حضرموت الوسيطة، نظراً لما يكتنف المصادر من ندرة في النصوص، وتصحيفٍ في المسميات، واختلاطٍ في الألقاب والأدوار التاريخية. وفي هذا السياق يأتي الحوار العلمي الذي دار بين الأستاذين طاهر المشطي وهاني الغتنيني حول بعض المسميات وأنساب الأسر الحاكمة في الإقليم في الأعداد السابقة للمجلة، ليجسد حالةً صحية من الحراك الفكري الذي يهدف إلى استجلاء الحقيقة. وإنني إذ أثمن هذا الجهد البحثي الدؤوب للباحثين لابد لي أن أؤكد أن طبيعة هذا التاريخ المعتمد على المصادر التاريخية المخطوطة منها والمطبوعة والذاكرة الشفهية، تفرض علينا تبني مقاربة منهجية مفتوحة، حيث لا يمكن لأي فرضية أن تدعي الحسم المطلق في ظل تعدد الاحتمالات الناتجة عن التصحيف اللغوي والتقاطع التاريخي.

نحو وعي تاريخي متجاوز:

لا ريب أن ما سطره الأستاذان المشطي والغتنيني حول تاريخ إقليم المشقاص، لا سيما في جزئية نسب الشعاوث وعلاقتهم بالكيانات القبلية كثعين أو الشعاوث يمثل إضافة نوعية للمكتبة التاريخية الحضرمية، بيد أنَّ المتأمل في هذا السجال يلحظ أنه على الرغم من ثرائه بالمعلومات قد وقع في جوانب منه في فخ الاستغراق في التفاصيل الاسمية، حيث تحول الجدال حول مسمى (شعاوت/الشعيثي/ثعين) إلى غاية بحد ذاته، بدلاً من أن يكون وسيلة لفهم حركية المجتمع والتاريخ في إقليم المشقاص. لذا فإنَّ هدف هذا المقال ليس الانحياز لطرف ضد آخر، بل دعوة لإعادة ترتيب الأسئلة التاريخية، ومحاولة لفتح أفق بحثي آخر يتجاوز حسميات اليقين المطلق التي تضيق على الباحث في ظل ندرة المخطوطات وكثرة التصحيفات.

من تفتيت المسميات إلى وحدة المسار التاريخي:

إن المقاربة التي تكتفي بدراسة كل مسمى (كالشعاوث، أو آل أبي دجانة، أو آل فارس) ككيان منفصل ومستقل، هي مقاربة من وجهة نظرنا قد لا تؤدي إلى نتائج دقيقة، لذا، فإن الضرورة المنهجية تقتضي الانتقال إلى البحث الجذري الذي يتتبع تاريخ إقليم المشقاص من خلال تتبع الأسر الحاكمة في أصولها الأولى، وتحديداً أسرة آل فارس، حيث إن التمترس خلف مسمى ثعين أو الشعيثي دون العودة إلى آل فارس يُعد قراءة مجتزأة لتاريخٍ مترابط، فأسرة آل فارس التي بسطت نفوذها على الشحر والمشقاص منذ القرن الخامس الهجري لم تكن مجرد قبيلة، بل كانت كياناً سياسياً مرّ بمراحل تحول كبرى. وفرضيتنا هنا تقوم على أن المسميات التي اختلف عليها الباحثون ليست إلا ألقاباً مرحلية لهذه الأسرة نفسها، فآل وائل،

وآل شجنعة، وآل أبي دجانة، والشعاوث، ليست كيانات قبلية متنافرة، بل هي فروع أو ألقاب وظيفية لآل فارس، تغيرت بتغير مراكز القوى، أو بتغير المذهب السياسي (كما يشي به الارتباط الإباضي)، أو حتى بضرورات التمويه السياسي التي كانت تفرضها المواجهات مع الكيانات الأخرى.

أسرة آل فارس:

الأطوار التاريخية وتعدد المسميات (لمحة تتبعية)[1]:

لم تكن أسرة آل فارس - حكام الشحر والمشقاص منذ القرن الخامس الهجري- مجرد كيان قبلي ثابت، بل كانت أسرة حاكمة ذات ديناميكية سياسية عالية، وقد أدى توزع الزعامة بين فروعها المتعاقبة إلى ظهور مسميات وألقاب متنوعة، استخدمت في المصادر التاريخية أحياناً كأعلام على الأسرة بأكملها، وأحياناً كإشارة لفرعٍ بعينه، ويمكننا تتبع هذا التطور عبر المحطات التالية:

• **طور التأسيس (آل وائل):** يُعد مسمى آل وائل أو بني وائل أقدم إشارة نسبية وصلتنا عن هذه الأسرة، وقد وثقها ديوان الشاعر الإباضي إبراهيم بن قيس الهمداني (المتوفَّى في القرن السادس الهجري) الذي مدح جد الأسرة فارس الأكبر واصفاً إياه بالوائلي، وهذه التسمية أو النسبة رغم قدمها، لم تأخذ حيزاً كبيراً من الذيوع في المصادر اللاحقة، مما يرجح أنها كانت سمة للمرحلة المبكرة من عمر الأسرة، قبل أن يطغى اسم آل فارس كعلامة تعريف مركزية.

• **طور السيادة (آل فارس):** استقر المسمى على آل فارس نسبةً للجد الأعلى فارس الأكبر (الملقب بأبي الحملات)، ويظهر من استقراء الأبيات الشعرية الواردة في ديوان الهمداني، وبالربط مع المرويات التاريخية، أن سلسلة نسب الجد الأعلى تسير على النحو التالي: (فارس بن إبراهيم بن راشد الوائلي)، وقد شكل هذا الاسم المظلة السياسية التي لازمت الأسرة في أوج قوتها وتوسعها من القرن السادس إلى حدود القرن الثامن الهجري.

• **التفرعات القيادية (آل إقبال وآل شجنعة):** مع توسع نفوذ الأسرة، برزت فروع قوية تولت زمام الحكم، كلٌ بلقبه الخاص، ومنهم آل إقبال نسبة إلى إقبال بن فارس الأكبر، وهم الذين قادوا مرحلة حساسة من الصراعات السياسية في أوائل القرن السادس الهجري، ومنهم حكام بارزون كالسلطان محفوظ بن راشد بن إقبال. ومنهم آل شجنعة: وهم ذرية شجنعة بن عبدالباقي بن راشد بن إقبال، وبرز دور هذا الفرع في القرن السابع الهجري، حيث تولى السلطانُ راشد بن شجنعة (أبو الفتح) الحكمَ (664 - 676هـ). وتشير القرائن الميدانية واللغوية (بقاء عشيرة آل شينعة في المشقاص) إلى أن هذا الفرع تحديداً كان الأكثر التصاقاً بجغرافيا المشقاص.

• **الدور الأخير (آل بادجانة):** من نقاط الخلاف بين المشطي والغتنيني حول هوية آل أبي دجانة حكام المشقاص، حيث يرى المشطي في مسمى الشعاوث أصلاً تاريخياً مستقلاً ذا أصول كندية، بينما يرى الغتنيني فيه مجرد تصحيف لاسم قبيلة ثعين المهرية، معتبراً أن إغفال هذا الأصل يعد طمساً لتاريخ القبيلة، مما يجعل الجدل محتدماً بين قراءة تعتبر اللقب أصلاً، وأخرى تعتبره انعكاساً لتصحيف إملائي، كما إن أحدهما وهو أ. المشطي كان يرى عدم وجود أي ارتباط بين آل أبي دجانة وآل فارس، في حين ذهب أ. الغتنيني إلى العكس من ذلك وأن بادجانة لم يكن إلا امتداداً لآل فارس، وهو الأمر الذي عده المشطي:



خلطاً عجيباً لم يقل به أحد من المؤرخين. وفي الحقيقة نرى أن آل بادجانة يمثلون المرحلة الأخيرة والمحورية في تاريخ أسرة آل فارس (من منتصف القرن الثامن إلى منتصف القرن العاشر الهجري)، فقد وردت إشارة مهمة في التاريخ الوسيط لابن حسان تؤكد وجود رابط نسب وثيق بين آل بادجانة وآل فارس، حيث أشار ابن حسان (في أحداث سنة 789هـ) إلى تولي إمارة الريدة من قبل محمد بن أحمد بن مظفر (من آل فارس) بتكليف من ابن بوز، وكان بصحبته رجل، ثم اتجه بحراً نحو الشحر نصرةً لابن يماني، ولحقه ابن عمه علي بن أحمد أبادجانة (ابن حسان، الوسيط، ق127) وهذا النص يفيد بارتباط النسب بين أمير الريدة ابن مظفر، وعلي بادجانة، وأمير الريدة المذكور هو: محمد بن أحمد بن مظفر بن فارس بن راشد بن إقبال بن فارس بن محفوظ بن محرم بن فارس الأكبر، وعليه فآل أبي دجانة يعدون امتداداً لآل فارس.

جدلية "الشعاوث":

الشعـاوث أو الشعاوثـة ومفردهـم الشعيثـي، أحد المسميات التي ارتبطت بآل فارس، وأقدم من أشار إلى هذه التسمية المؤرخ ابن حسان (ت 818هـ) في حوادث سنة 790هـ/1388م فقال: وفيها صال ابن بوز أعلا شعاوث وبندر حريج" (ابن حسان، البهاء، ص181)، وذكر ابن شماسة في موضع آخر في حوادث سنة 795هـ/1393م باسم: الشعثني (ابن حسان، البهاء، ص187)، وابن شماسة المذكور من خلال تتبعنا ودراستنا الموسعة حول أسرة آل فارس هو سعد بن أحمد بن شماسة بن أحمد بن باقي بن فارس بن راشد بن إقبال بن فارس بن محفوظ بن محرم بن فارس الأكبر، وذكرت نسبة الشعاوث كذلك لآل أبي دجانة، حيث نسب المقريزي (ت 848هـ/1445م) الأمير سعد بن فارس أبادجانة فقال: الشعيثي، مصرحاً بأنه من قبيلة يقال لهم الشعاوثة (المقريزي، الطرفة الغريبة في أخبار حضرموت الغريبة)، وأشار الملاح أحمد بن ماجد (ت 906هـ تقريباً) إلى الشعاوث ملوك أهل الشحر، الذين كانوا كما قال: مخرجين من الشحر مدة ثلاثين سنة، وعاونهم أخوالهم المهرة على الشحر فاستعادوها وتولى عليهم سعد بن مبارك بن فارس (ابن ماجد، الفوائد في أصول علم البحر والقواعد) وسعد المذكور هو ابن مبارك بن سعد بن فارس بادجانة، وأورد بامخرمة (ت 947هـ/1541م) في كتابه النسبة إلى المواضع والبلدان ضمن كلامه عن نسبة الحيريجي فقال: نسبة إلى حيريج... وهي أم المشقاص ومحمد الحشريت (الحسريت) وشيوخهم الأشعثيون من كندة من ذرية الأشعث بن قيس بن معدي كرب الحضرمي (بامخرمة، النسبة إلى المواضع والبلدان، ص235)، وبامخرمة هنا يشير إلى الشعاوثة آل بادجانة، حيث أصبحت حيريج ملاذهم ومركزهم في المشقاص بعد أن انكمشت دولتهم وزالت عن الشحر، وبامخرمة يعد أول من أشار إلى سبب تسمية الشعاوث، ففسرها بأنها نسبة للأشعث بن قيس الكندي، ويتسم الطرح الذي قدمه الأستاذ المشطي في محاولته لإضفاء دلالة جغرافية على مصطلح الشعاوث، واعتباره مرادفاً لمنطقة حيريج أو مينائها والمناطق المحيطة بها (المشطي، حوريت، ع 1، ص 151) بالافتقار إلى القرائن التاريخية الداعمة، فالمصادر المتاحة ترجح أن مصطلح الشعاوث يرجع إلى مكون أسري واجتماعي، لا إلى مسمى جغرافي كما ذهب الباحث، وعلى فرض صحة المنطلق الجغرافي للنص الذي استند إليه المشطي، فإن التحليل البنيوي للنص يرجح أن القراءة التاريخية الأقرب للصواب هي شخاوي بدلاً من شعاوث، نظراً لكون شخاوي منطقة جغرافية معروفة في إقليم المشقاص وما تزال تحتفظ باسمها حتى اليوم، وبناءً على ذلك يغدو التفسير الأكثر اتساقاً - لو صح هذا التفسير- أن الحملة العسكرية التي قادها حاكم الشحر ابن بوز كانت تستهدف منطقة شخاوي وبندر حيريج، و أن هذا الالتباس قد نشأ نتيجة خطأ في النقل أو النسخ في المصادر المخطوطة، حيث تداخل المسمى الجغرافي (شخاوي) مع الاسم الأسري (الشعاوث)، نظراً لشيوع الارتباط التاريخي بين العائلة المشار إليها والمناطق الجغرافية محل البحث، وكذلك قرب وتشابه رسم شخاوي مع كلمة شعاوث.

ويذهب البعض ومنهم أ.هاني الغتنيني إلى أن الشعاوث والشعيثي ما هي إلا تصحيف للثعاونة والثعيني، نسبة لقبيلة لثعين المعروفة، وهو تخريج له وجهه، حيث أن النطاق الجغرافي لقبيلة ثعين ومثاويها التاريخية تقع ضمن إقليم المشقاص، وهو نفس النطاق الجغرافي لدولة آل فارس، كما قد يشهد لذلك أن المحقق عبدالله الحبشي في تحقيقه

لتاريخ شنبل أثبت نسبة الثعيني لا الشعيثي في بعض المواضع (تاريخ شنبل، حوادث سنة 795هـ) ، ولكن قد يجاب على ذلك بأن المحقق نفسه كان مضطرباً في تحقيقه، ففي موضع يثبت الثعيني، وفي موضع آخر الشعيبي (تاريخ شنبل، حوادث سنة 742هـ)، وعليه لا يمكن اعتماد تحقيق الحبشي مقياساً لإثبات صيغة دون أخرى. وكما رأينا سابقاً فإن بامخرمة في كتابه النسبة أثبت صيغة الشعاوث بل أوجد لها تفسيراً وهو أنها نسبةً للأشعث بن قيس الكندي، ومعلوم أن بامخرمة (ت947هـ) عاصرَ دولةَ آل أبي دجانة، فإثباته صيغة الشعاوث والنسبة إليها الشعيثي تقدم على غيرها من الصيغ الأخرى، وتبقى مسألة مناقشة مدى صحة انتساب الأسرة لكندة من عدمها.

و مما يشكل في إثبات ثعينية آل فارس أن قبيلة ثعين نفسها كانت من ألد أعدائهم، حيث واجه آل فارس مقاومات عنيفة من قبيلة ثعين في بدايات حكمهم في الأشحار، قتل عدة رجال منهم سنة 575هـ/1180م على يد قبيلة ثعين (ابن حسان، البهاء، ص71)، كما شاركت ثعين في سنة 606هـ في اغتيال كلٍّ من: راشد بن إقبال وابنه فارس ومحرم بن شجنعة ومظفر بن أبي أحمد بن شجنعة بريدة الصوفة، ريدة المشقاص (شنبل)، وهذه العداوة والمواجهات بين آل فارس وثعين تجعلنا نميل إلى أن آل فارس ليسوا من ثعين نسباً، فلو كانوا منهم لما رأينا مثل هذه العداوة والمواجهات الدموية بين الطرفين لاسيما في بدايات حكم آل فارس في الأشحار.

تعددية الأقوال حول آل فارس بين الموروث والتحليل التاريخي:

تعددت الأقوال في نسب آل فارس، وإلى ذلك أشار عبدالرحمن بن عبيدالله السقاف بقوله إن نسب آل شجنعة – وهم فرع من آل فارس- فيه اختلاف كبير (السقاف، علدالرحمن بن عبيدالله، بضائع التابوت)، وأقدم نص تاريخي وقفنا عليه يشير إلى ذكر نسبهم هو ما ورد عند الملك الأشرف الرسولي (ت696هـ/1297م) حيث أرجع نسب آل شجنعة إلى الأزد وبالتحديد من ذرية الجلندى، ولكنه أورد الخبر بصيغة التضعيف فقال:"ويروى أن بني شجيعة -شجنعة- ملوك الشحر من ذريته -أي الجلندى- (الرسولي، طرفة الأصحاب في معرفة الأنساب)، وأشار السقاف إلى أن نسب آل فارس يرجع إلى الأنصار على أحد الأقوال وهو أبعدها حسب رأيه (ابن عبيدلله السقاف، إدام القوت). ولعل السبب في نسبة آل بادجانة إلى الأنصار يعود إلى ربط من قال بهذا القول بينهم وبين الصحابي أبي دجانة الأنصاري، واسمه سماك بن خرشة بن لوذان بن عبد ود بن زيد الساعدي من بني ساعدة من الخزرج، ومن الإشارات المتقدمة كذلك في نسب آل فارس ما ورد في التاريخ الوسيط لابن حسان (ت818هـ/1415م)، فذكر قولاً يوحي لمن قرأه بأن آل إقبال - وهم أحد فروع آل فارس - من أصول فارسية، وإلى هذا القول يميل أ. طاهر المشطي، ونص كلامه:"ابن إقبال الفرسي كان من ملوك الفرس بالشحر ... وهو ابن راشد بن إقبال ملك الشحر الفارسي أحد ملوك العرب..." (ابن حسان، مخطوطة: التاريخ الوسيط). ونرى أن أصل الكلام على الأرجح لا يعدو الإشارة إلى اسم ونسب تلك الأسرة لجدهم فارس، فنسبة الفرسي والفرس والفارسي تعود لاسم الجد فارس، فهذا ما يستقيم مع نسب الأسرة كونها ترجع لجد يدعى فارس، وما يؤكد ذلك هو قول ابن حسان نفسه بأن ابن إقبال أحد ملوك العرب، فكيف يكون فارسياً إذن!! كما إن التاريخ ومجرياته لم يشر من قريب أو بعيد إلى نسبة هذه الأسرة إلى العرق الفارسي، وقد يكون سبب ورود هذه


حوريت الثقافية
HORIET AL-THAQAFIAH
قرأت في العدد الماضي
هاني عبود الفتنيني
ثعين وإشكالية التصحيف
تعقيب على مقال (شعاوث) للأستاذ طاهر المشطي
ما أكثر التصحيف في كتب التاريخ الحضرمية لا سيما في ما يتعلق بالمشقاص، وأسماء بلدانه وقبائله، ولعل قبائل ثعين قد نالها النصيب الأوفر من ذلك، وهذا ما جر وراءه تجاهلا وطمساً لتاريخهم ومكانتهم، مع وجود إشارات تاريخية مضيئة يصدقها الواقع، ويلتقطها الباحثون بكل وضوح، ويعد الأستاذ عبد الرحمن الملاحي المؤرخ الذي عرف حقيقة الواقع، وأنصف التاريخ الثعيني خاصة في بحثه المسمى المشقاص مخلاف أهمله التاريخ الذي جعله مقدمة لكتاب الدكتور عبدالله الجعيدي والدكتور عبدالله باصميدي عن وثائق نائب السلطنة القعيطية في الربدة الشرقية عبدالله مخارش، وقد خصص للأخير الجزء الأكبر من هذه المقدمة للحديث عن ثعين، وكأنه أراد بذلك أن يتدارك ما حصل لتاريخهم من تجاهل، وهذه المقدمة من آخر ما كتبه عن المشقاص، يقول الأستاذ الملاحي في ص15:(ويحدثنا الهمداني عن سكان مخلاف لأسعى في عصره (القرن الرابع الهجري) بأن الثعينيين المهريين هم مستوطنوه، وأن حاكمه يدعى عمرو بن محمد من بني تبلة المهري ويكنى بأبي ثور، وبنو تبلة مع أشقائهم بني شماسة ابنان لثعين)، فسكان الأسعى، وحاكمه من الثعين في القرن الرابع الهجري، ولا شك أنه سيكون لهم امتداد إلى القرون السابقة له، فهو وجود موغل في القدم، وهذا يؤيد ما يحكيه شيوخ ثعين بأن أرضهم تمتد إلى الشحر، ولكن حصل لذلك الوجود انحسار نتيجة الصراعات، وهجرة القبائل الناقلة، أما بنو تبلة الذين هم أحفاد لمن ذكرهم الهمداني، فما زالوا موجودين في ظفار وينتسبون إلى ثعين، وفيهم القضاة والأدباء، فهذا كله مصداق لما ذكر، أما حدود الأسعى التي يتحدث عنها الهمداني ويربطها بثعين في عصره فهي تمتد كما قال الملاحي من وادي المسيلة إلى وادي حجر (انظر المشقاص مخلاف أهمله التاريخ ص 11). ومما يميز الأستاذ الملاحي أنه نزل إلى أرض الواقع، وتعرف عليه عن كثب،
96

الصيغة في المخطوط عائداً إلى خطأ من ناسخ المخطوط نفسه، فتبادر إلى ذهنه أن المقصود هو النسب الفارسي؛ فأثبت تلك الصيغة.

ومن الأقوال المشهورة في نسب آل فارس أنهم من كندة، وهو قول ورد عند بعض المتقدمين فممن صرّح بذلك: الطيب بامخرمة (ت 947هـ/1541م) حيث نصّ على كندية الشعاوث أو الأشعثيين، فقال ضمن كلامه عن بلدة حيريج: وهي أم المشقاص ومحمد الحسريت وشيوخهم الأشعثيون من كندة من ذرية الأشعث بن قيس بن معدي كرب الحضرمي (بامخرمة، النسبة إلى المواضع والبلدان، ص235)، ونجده يصرّح بانتساب بادجانة إلى كندة (قلادة النحر،ج6، ص450) كما نجد المؤرخ باسنجلة في القرن العاشر الهجري (ت 986هـ/1578م) ينصّ كذلك على كندية آل بادجانة في تاريخه (تاريخ باسنجلة، ص19). وآل بادجانة كما تأكد لنا امتداد لآل فارس، ومن المتأخرين الذين نصوا على كندية بادجانة: سالم بن حميد (ت1893م) (العدة المفيدة،ج1)، والعطاس (ت1334هـ/1916)، (السفينة المجموعة في أنساب بعض القاطنين في حضرموت ص129)، وباحنان (ت 1963م) (جواهر تاريخ الأحقاف، ص299)، وعلوي بن طاهر الحداد إذ قال بأن بادجانة الشماسي من قبيلة كندة، التحموا مع المهرة، وهم كنديو الأصل (الشامل في تاريخ حضرموت ، ص508)، كما ورد تصريح بالنسبة الكندية لآل بادجانة أيضاً في وثيقة شوح بن تبلة التي تعود إلى سنة 750هـ/1349م[2]، وهي ضمن أرشيف أسرة آل الخطيب بظفار، وإن صحت هذه الوثيقة فهي تعد أقدم إشارة تنصّ على كندية آل بادجانة، وبالتالي آل فارس. ونجد أن الطرح الذي تبناه أ. المشطي في سياق استعراضه آراء المؤرخين المتقدمين بشأن الأصول الكندية لآل بادجانة بعيد عن الدقة المنهجية، فعلى الرغم من استناده إلى نصوص كل من الأهدل، وابن ماجد، والمقريزي، واعتباره إياها إجماعاً على إثبات هذا الأصل (المشطي، حوريت، ع 3/4، ص 97)، إلا أن هذا الاستنتاج يبدو متجاوزاً منطوقَ تلك المصادر الصريحَ، إذ خلت نصوص هؤلاء المؤرخين الثلاثة من أي تصريح مباشر يربط بين آل بادجانة والنسب الكندي. فالحقيقة أن إشاراتهم اقتصرت على إثبات نسب 'الشعاوث' و'الشعيثي' فحسب، ومن ثم فإن استخلاص أصل كندي لآل بادجانة بناءً على ذكر هذه الأسماء يُعد استدلالاً لا يستقيم مع قواعد الاستنباط التاريخي، فإثباتُ المشطي – أو غيره – النسبَ الكِندي للشعاوث لا يمثل حجة كافية لإسباغ هذا الاعتقاد على المصادر الأصلية التي أوردت هذا المسمى، إذ لا يلزم من ذكر المصدر اسمَ 'الشعاوث' تبنيه النتائجَ ذاتها التي خلص إليها الباحث في تحديد الأصول القبلية.

ويرى أ. هاني الغتنيني وغيره أن نسبة آل فارس إلى الشعاوث أو آل الأشعث بن قيس الكندي كانت بسبب التصحيف بحيث تصحفت ثعين إلى شعيث، والثعيني إلى الشعيثي، وعليه فأصل آل فارس وآل أبي دجانة هو إلى قبيلة ثعين المهرية (السكوتي، المختصر في تاريخ مدينة الشحر العام، ص186)، وقد يكون هذا صحيحاً لو كان التصحيف وقع لدى كُتاب متأخرين عن فترة آل فارس وآل أبي دجانة، ولكننا نجد أن أقدم من أشار إلى كون المذكورين شعاوث من بني الأشعث المؤرخ بامخرمة كما تقدَّم، وهو معاصرٌ فترةَ آل أبي دجانة وقريب من عهدهم، ولذا يصعب القول بأن الأمر بسبب التصحيف إلا في حالة واحدة هي أن الكلام في نسبتهم للشعاوث والأشعث مدسوس ومن إضافات النساخ على بامخرمة، وهو أمر يفتقد إلى دليل وقرائن تؤكده، و القول بكندية آل فارس يجب أن يؤخذ بحذر، وإن كان هو أكثر الأقوال شهرةً في نسبهم، حيث أن هذا القول لا يتعدى القرن العاشر الهجري، وهي الفترة التي عاصرت دوراً واحداً من الأدوار التاريخية التي مر بها آل فارس، وهو دور آل أبي دجانة، وهم الفرع الذي استقرت فيه زعامة الأسرة وقيادتها، وكان هذا الدور آخر الأدوار التي أسدل بعدها تاريخ آل فارس في المنطقة، ولهذا فتأخر القول بنسب آل فارس الكندي إلى القرن العاشر/السادس عشر الميلادي وهم سادة الأشحار قبل ذلك بخمسة قرون تقريباً حريٌّ بأن يدفع الباحثين للتأني والتعامل معه بحذر وروية، حيث من المعلوم أن كثيراً من الأسر والقبائل تتغير مواريثها وأنسابها، وذلك نتيجة لدخولها في تحالفات مع كيانات قبلية أخرى، وخاصة مع سعيها لكسب منافع ومصالح أو لدفع مضار وعلاج ضعف يلم بها، وهو أمر وارد.

وعليه فإن ظهور دعوى نسب آل فارس الكندي في فترة متأخرة من عهدهم لا في بداياتها أو تاريخها المتقدم، وهي الفترة التي شهدت انتكاسات وتراجع نفوذهم

في بلاد الشحر، يدفع الباحث إلى افتراض أن دخول هذا النسب عليهم كان نتيجة لتحالفات وتجاذبات قبلية، وربما يكون نتيجةً لارتباط آل فارس التاريخي مع داخل حضرموت ولاسيما وادي دوعن، وهو الوادي الذي شهد وجوداً كِندياً معروفاً. ومن ذلك أنه كان مقراً لسلطة آل الدغار الكنديين، كما تقع فيه بلدة هدون التي كانت من منازل كندة (الحداد، الشامل في تاريخ حضرموت، ص595، و617)، وغير ذلك من شواهد الوجود الكندي في دوعن، فربما حصل نوع من التحالف بين آل فارس –متمثلين في آل بادجانة– و بعض العشائر الكندية في دوعن، وهو الأمر الذي جرّ معه النسبة إلى كندة، ومما قد يقوي هذه الفرضية أن آل أبي دجانة كان لهم تواصل مباشر مع دوعن، فكانت لهم هناك صولات وأيام مشهودة، وهو ما تؤكده روايات أهل دوعن، كما قال الحداد (الشامل في تاريخ حضرموت، ص596)، يضاف إلى هذا ما ذكره ابن عبيدالله السقاف أنه لا تزال طائفة من آل فارس إلى أيامه في منطقة حجر يعدون من آل الدغار الكنديين (إدام القوت، ص166)، فإن صح هذا فهو يؤكد ما ذهبنا إليه من وجود علاقة تاريخية بين آل فارس وكندة وادي دوعن ومنهم آل الدغار، لدرجة أن بعض آل فارس دخل واندمج مع بني الدغار الكنديين وأصبح محسوباً منهم.

والقول الثالث في نسب آل فارس هو أنهم ينتسبون إلى مهرة، وممن ذهب إلى ترجيح هذا القول ابن عبيدالله السقاف (إدام القوت ، ص165 – 166)، كما أشار ابن جندان (ت 1389هـ/1969م) إلى أن آل فارس يعودون في النسب إلى مهرة (الدر والياقوت في أنساب قبائل المهجر وحضرموت، مخطوط،ج5)، ونسب أحمد بن عبدالقادر الملاحي في مذكرته بادجانة إلى المهرة (المذكرة التاريخية الشحرية، مخطوط، ص49)، وإلى هذا القول يذهب بعض الباحثين المعاصرين مثل: الشيخ كرامة بن عمرو بن حمادة الثعيني الذي يرى أن بادجانة من آل تبلة من ثعين[3]، كما ذهب سالم فرج مفلح أيضاً إلى ترجيح ثعينية آل فارس وآل أبي دجانة (حضرموت بين قرنين)، و رجح أيضاً عبدالرحمن الملاحي ثعينية آل فارس (المختصر في تاريخ مدينة الشحر، ص148)، والقول بأن آل فارس من مهرة كما نرى لم يرد في نصوص متقدمة، فأغلب من رجحه معاصرون، والسبب في دفع هؤلاء المؤرخين والباحثين إلى ترجيح نسب آل فارس المهري هو تلك العلاقة والارتباط القوي بين آل فارس والمهرة، حيث كان المهرة أحد أكبر قبائل إقليم الشحر، يضاف إليها العلاقة القوية التي كانت بين الطرفين في الفترات المتأخرة حيث أصبح المهرة أعواناً لآل فارس فكانوا جنداً لهم (بامخرمة، قلادة النحر، ج6، ص455)، كما كانت بين الطرفين مصاهرات، فكان المهرة كما يقول بامخرمة أخوال محمد بن سعد بادجانة (بامخرمة ، قلادة النحر، ج6، ص455).

وقد تصح نسبة آل فارس إلى المهرة في حال تأكد وجود علاقة بينهم وبين القائد المهري شهر أو شاهر بن وائل كبير المهرة الذي ورد ذكره في نقش العقلة الذي يعود لعام 240م (بافقيه، محمد عبدالقادر. في العربية السعيدة، ج2، ص112)، فلآل فارس ارتباط باسم وائل والوائلي، حيث نسب إبراهيم بن قيس الهمداني في ديوانه السيف النقاد فارس –الجد الأعلى لآل فارس – إلى بني وائل، فدعاه بالوائلي فقال مشيراً إليه:

فثق بوعيد الوائلي ووعده فقد وعد الوعد الجميل وأكدا

(الهمداني، ديوان السيف النقاد، ص198)

وهو ما يؤكد العلاقة بين اسم وائل والوائلي بآل فارس، فلو صح نسب آل فارس في المهرة ، فإنه سيكون ربما من خلال علاقتهم بالقائد المهري شهر بن وائل، وهو الاسم الذي ظل مرتبطاً بالمهرة، حيث جاء ذكر اسم وائل كذلك في نقش عبدان الكبير (بارباع، الحيق، ص328) الذي يعود تاريخه إلى منتصف القرن الرابع الميلادي (الجرو، مصادر تاريخ عمان، ص92)، إلا أن العقبة الكبيرة أمام هذا التخريج لنسب آل فارس إلى المهرة هي الفترة الزمنية الطويلة نسبياً حيث أن بين ظهور آل فارس ووائل المهري أكثر من ثمانية قرون! ومن الإشارات التاريخية التي قد تحمل دلالة على علاقة وارتباط آل أبي دجانة بمهرة، والتي قد يغفل عنها الكثير ما ورد في تاريخ شنبل حيث ذكر ضمن حوادث سنة 848هـ/1445م وفاة شماسة بن سعد بن فارس بادجانة إلى أن قال: "واستخلف على عراص (أي مناطق) الشحر وغيرها أخاً له صغيراً، وثار عليه وعلى البلاد عمٌّ له من أبيه[4] اسمه أحمد بن عبدالله من بيت محمد"، فيفهم من هذا النص أن آل أبي دجانة وبيت محمد المهرة من أصل ونسب واحد، وبيت محمد أو المحمديون ويعرفون كذلك بيت محامد هم فرع مهري لا يزالون موجودين إلى اليوم، ويرجعون نسباً إلى فرع الشحاشحة من مهرة. وحقيقةً أن هذا النص من النصوص المهمة التي تحمل في طياتها دلالة قوية على وجود علاقة بين آل أبي دجانة والمهرة.

آل فارس وبنو قحطان: فرضية جديدة في ضوء القرائن التاريخية والموروث الاجتماعي:

مما سبق نرى أن الحديث حول نسب آل فارس وآل أبي دجانة والشعاوث لا يزال باباً مفتوحاً للبحث والدراسة، نظراً لتعدد الأقوال، ووجود قرائن تدعم كل فرضية، وعدم وجود نصوص تاريخية حاسمة في هذا الموضوع، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى طرح فرضية جديدة لم تكن معروفة، ولعلها تكون نافذةً لتناول نسبهم ودراسته من زاوية أخرى؛ فمن خلال ديوان إبراهيم بن قيس الهمداني كما مر معنا، وجدنا أن فارساً الجد الأعلى لهذه الأسرة ينسب إلى أب أو جد يسمى وائل ومما قال فيه:

وملكك ملك عادل يا ابن وائل

(الهمداني ، ديوان ، ص351)

وإن رجعنا إلى التاريخ وكتب الأنساب فسنجد ذكراً لأسرة حضرمية تدعى بني وائل، وهي إحدى الكيانات والوجاهات القبلية من بني ثوابة بن شبيب من قبيلة حضرموت، وأقرب العشائر إليهم نسباً: بنو الهزيل في شبام (الهمداني، الإكليل، ج2، ص280)، وبنو هزيل هؤلاء هم آل هزيل المعروفون أيضاً ببني الدغار وآل النعمان حكام شبام، ويرجع نسب آل الهزيل إلى جدهم قحطان بن العوم، الذي يجمعهم مع أسرة آل فهد القحطانيين حكام تريم (نشوان الحميري، ملوك حمير وأقيال اليمن وشرحها خلاصة السيرة الجامعة، ص186)، وعلى هذا فإن صحت نسبة آل فارس إلى هؤلاء فهم وإياهم على نسب وجد واحد. وحقيقةً فإننا نجد ما يؤكد وجود علاقة بين آل فارس وبني قحطان، وهو ما أشار إليه الشاعر أبي حنيفة العدني (عاش في القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي) في أبياته التي مدح بها حاكم الشحر عبدالرحمن بن فارس بن إقبال، ومنها:

كل ملوك قحطان الورى بكفالة بيتهم كفلوك

(بامخرمة، تاريخ ثغر عدن، ص250)

ففي قول الشاعر هنا إشارة واضحة إلى أن حاكم الشحر ابن إقبال من بني قحطان، وقصد بهم هنا الأسر الحاكمة الأخرى التي تشاركه في النسب ذاته، ومنهم آل فهد حكام تريم، فكل ملوك آل قحطان أوكلوا إليه كفالة بيتهم.

ومن القرائن الأخرى كذلك ما أفادنا به الباحث الشيخ عوض حمدين، وهو وجود عشيرة في منطقة المشقاص يقال لهم بيت شجنعة (شينعة بلهجة أهل المشقاص المتمثلة في قلب الجيم ياءً)، ولدى هذه الأسرة وثائق قديمة ترد فيها نسبتهم بآل شجنعة باقحطان، يضاف إلى هذا أن الذاكرة والموروث الاجتماعي لأهل المشقاص كان إلى فترات قريبة يستحضر العلاقة بين آل شجنعة / شينعة هؤلاء وآل قحطان ومن ذلك أبيات للشاعر علي بن حسن باعباد (ت1970م) وهو أحد شعراء العامية بالمشقاص، ومما قال فيها موجهاً خطابه إلى أحد آل شجنعة/ شينعة:

يا بو جناحين بَيت أرسلك قبل الضحى
بارسلك للذبل ما هو للحوف والجحا
واقصد إلى صنو بن قحطان قل له متى
قل له متى بايخلي كـلمـته بالوفـاء

(ديوان الذهب من معدنه، ديوان مخطوط للشاعر علي بن حسـن باعبـاد، أفادنا بهذا الباحث باسـل بن عبدالرحمن باعبـاد).

والصنو تستخدم بمعنى الأخ أو ابن العم، فقوله لبن شجنعة صنو ابن قحطان إشارة إلى أن آل شجنعة وآل قحطان من نسب واحد، وشجنعة أحد فروع آل فارس حكام الشحر. ومعلوم ارتباط آل فارس بمنطقة المشقاص، فإن تأكد انتساب ورجوع آل شجنعة/شينعة الحاليين في المشقاص إلى بني شجنعة من آل فارس ففي هذا دليل وقرينة قوية على احتمال انتساب آل فارس لآل قحطان. ومن الشواهد التي تعضد ما ذهبنا إليه من أن آل فارس يمثلون امتداداً لبني قحطان أن بني الدغار من آل الهزيل القحطانيين كانوا على المذهب الإباضي (عبدالكريم ميزان، إباضية حضرموت وعلاقتهم بعمان)، وهو ذات المذهب الذي كان عليه آل فارس، حيث ذكر أبو إسحاق الهمداني فارس جد آل فارس، وأشاد به في عدة مواضع في ديوانه، وهو ما يؤكد إباضيته. يضاف إلى ما سبق أنه لا تزال عشيرة تسكن في المشقاص يعرفون ببني الهزيل أو الهزيلي والهزاول، وهم حالياً ضمن قبائل ثعين، ولآل الهزيلي هؤلاء وثيقة تذكرهم باسم الهزيلي بن دغار (إفادة الباحث / باسل بن عبدالرحمن باعباد)، وهذا ما يشير إلى احتمالية أنهم يمثلون امتداداً لآل الهزيل حكام شبام، ووجودهم في منطقة

المشقاص ربما يكون بسبب نزوحهم من نواحي شبام بعد سقوط وأفول حكمهم، فتوجهوا إلى المشقاص لدى أقاربهم آل فارس فجاوروهم وساكنوهم، وهو الأمر الذي قد نعده إحدى القرائن التي تعضد فرضيتنا حول انتساب آل فارس لبني قحطان.

خاتمة:

نحو أفق بحثي يتجاوز جدلية الأسماء:

في ختام هذا المقال يتضح لنا أن تاريخ إقليم المشقاص بما يكتنفه من تعقيدات سياسية ومسميات أسر حاكمة كآل فارس والشعاوث وآل أبي دجانة لا يزال حقلاً خصباً يحتاج إلى مقاربات معرفية جديدة، فالجدل المثار حول مسميات (الشعاوث، آل أبي دجانة، ثعين) ليس مجرد اختلاف حول ألقاب، بل هو انعكاس لأزمة توثيقية تقتضي الخروج من فخ الاستغراق في التفاصيل الاسمية إلى فهم وحدة المسار التاريخي. وقد بيّنت قراءتُنا المصادرَ وطرحُنا الفرضيةَ القحطانية أن البحث في نسب هذه الأسرة لا يزال باباً مفتوحاً على مصراعيه، إذ إن النصوص التاريخية المتاحة، رغم ثرائها، تظل محكومةً بظروف زمانها من تصحيف النساخ أو انحيازات الرواة.

ومن هنا فإننا نخلص إلى أن أي محاولة لحسم النسب باليقين المطلق تظل قاصرة، ما لم تستند إلى رؤية شمولية تربط بين القرائن التاريخية (المخطوطات)، والموروث الاجتماعي (الوثائق الشفهية)، والتحولات السياسية (التحالفات القبلية)؛ فنتوجه إلى القراء والباحثين بإشارة منهجية، هي أن التراث التاريخي الحضرمي لا سيما في مناطقه النائية كالمشقاص، لا يُفهم من خلال النص المجتزأ، أو المخطوطة الواحدة، بل من خلال تتبع الجذور العميقة للكيانات الحاكمة، كما ندعو الباحثين إلى تجاوز التعصب للرواية أو الاشتباك حول اللفظ، والتركيز على دراسة حركية المجتمع وتطور تحالفاته، فالألقاب في تاريخنا الوسيط لم تكن سوى أثواب يرتديها الكيان السياسي حسب ضرورات المرحلة ومصالح البقاء.

كما أود، في ختام هذا الطرح، تأكيد أن ما عرضناه من فرضيات لا سيما الفرضية القحطانية، لا يُعد بأي حالٍ حكماً نهائياً أو قطعاً للجدل التاريخي القائم، بل هو محاولة وإضافة تفتح نافذةً جديدة للرؤية؛ فطبيعة التاريخ الوسيط، بما يكتنفه من شح في المخطوطات وتصحيف في الروايات، تفرض علينا جميعاً التواضع المعرفي، فليس الغرض هنا استبدال رأي بآخر، أو ادعاء امتلاك الحقيقة المطلقة، بل هو دعوةٌ للزملاء الباحثين لتبني مقاربات تكاملية تتجاوز الاستقطاب الثنائي، وتنظر إلى هذه الفرضيات بوصفها احتمالاتٍ قائمة تُثري النقاش وتدفع عجلة البحث العلمي في تاريخ إقليم المشقاص إلى الأمام، مع إيماننا العميق بأن الحقيقة التاريخية في مثل هذه القضايا الشائكة تظل دائماً مشروعاً بحثياً مفتوحاً لا يغلق ببحث واحد.

الهوامش:

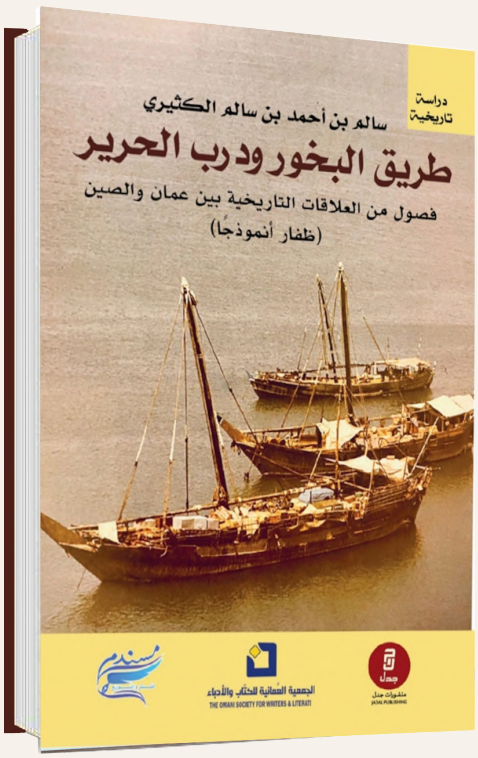
1) أشير هنا إلى أن لنا بحثاً ودراسةً موسعة حول تاريخ أسرة آل فارس يسّر الله تمامها وطباعتها.

2) الأقرب حسب الحوادث التاريخية أن تاريخ الوثيقة لو صحت يعود إلى 850هـ وليس 750هـ وهو ما يتوافق مع فترة محمد بن سعد بادجانة المذكور في الوثيقة.

3) هو أحد شيوخ وأعيان قبيلة ثعين، وله بحث منشور في الشبكة العنكبوتية أشار فيه إلى نسبة آل بادجانة إلى لمهرة، والبحث بعنوان: (ثعين الأصل والموقع والوقائع).

4) وردت في تاريخ باشراحيل: ابن عم له من أبيه. وهو الأصح (أنظر: البهاء في تاريخ حضرموت، تحقيق الحبشي،ص255).

للكاتب:



جدليات



بـلال المـصـري
-لبنان-

الكـون كتـاب يُقـرأ بـلا نهايـة

القراءة من أهم وسائل التعلم؛ فمن خلالها يكتسب الإنسان المعرفة، وتُفتح أمامه نوافذ على عوالم وحضارات أخرى، وتمنحه الفرصة لاكتشاف نفسه بكل مكنوناتها العميقة وعواطفها وانفعالاتها، وتغذي وعيه بالمعارف الضرورية للفهم والتحليل في شتى القضايا والمسائل الشائكة التي تواجهه. وتسهم القراءة الجادة، النابعة من حس إنساني، في فهم ومعرفة الآخر، والارتقاء بالعلاقات الإنسانية، والقبول الواعي بالاختلاف والتنوع ضمن نسيج المجتمع الواحد، والتواصل الإيجابي مع الحضارات الأخرى على اختلاف منابعها وتناقضاتها في رؤيتها للحقيقة، هذه "الطفلة" الضائعة التي يُجرى البحث عنها منذ البدء بين الواقع والخيال، في المادة والروح، وفي الطبيعة وما وراء الطبيعة.

كل هـذا تجـده في كتـاب، صفحاته كانـت بالأمس جـذع شـجرة، وكلماتـه دونتهـا أقـلام كانـت بالأمس أغصاناً مثمرة، نُفخ فيها من نفحات روح المعنى الذي دلّ الإنسان إلى النور الكائن فيها، وظلالها التي تدل الإنسان على نفسـه العميقة.

وقبل عصر الكتابة كان الإنسان يمثّل إشارات جسدية للتعبير عن مشاعره وحاجاته. هذه الوسائل كانت تُستخدم قبل أن يتطور الإنسان ويخترع الكتابة التصويرية مثل الخط المسماري وما بعده من خطوط قديمة شكلت نقطة تحول كبيرة في تدوين الحضارات والتاريخ البشري. ورغم ذلك، ثمة ارتباط وثيق بين القراءة والكتابة، إلا أن الإنسان عرف الكتابة قبل القراءة؛ فبالتالي كانت الكتابة هي ترميز الأفكار، ثم جاءت القراءة لفك تلك الرموز.



الكتابة بالخط المسماري

وبتعبير آخر عن جوهر القراءة: الكون هو الكتاب المقدس الأول الذي قرأ فيه الإنسان بدهشة وخوف ليكوّن تصورات تقديسية لقوة الطبيعة ومظاهرها المختلفة.

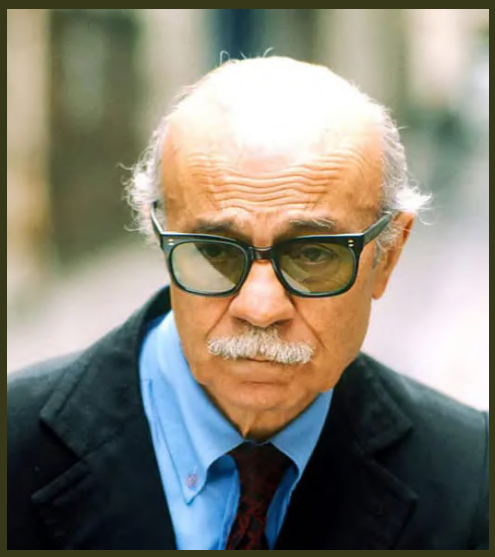
واليوم، رغم كل هذا التطور في كافة المجالات، لا يزال الإنسان يقرأ في كتاب الكون، يحاول فك رموزه المعقدة دون أن يبلغ غايته في الفهم الكامل لما يدور من حوله. لذلك يعيد العلماء القراءة في كتاب الكون مرارًا وتكرارًا، وهم يدركون أن لكل الرموز التي يحتويها معاني عميقة، وليس عبثًا؛ لذلك يجب تفكيكها وفهمها. وهذا ينطبق على العديد من الكتب الجيدة التي نطالعها ولا نفهمها من القراءة الأولى.

والرسائل الدينية بدأت تبشيرها بالدعوة للقراءة؛ ففي القرآن كانت "اقرأ"، وفي الإنجيل: "في البدء كانت الكلمة". هي دعوة صريحة للقراءة، والتعلم، والتأمل، والتفكر بالوجود والكون والطبيعة وما وراء الطبيعة.

وبالتالي، القراءة بمعناها العميق تعني التأمل والتفكر، وخلق الأسئلة من أجل الاكتشاف والتخيل المنتج لتصورات عن المستقبل، ومعرفة بانورامية عن الماضي، من أجل العيش بسلام في اللحظة الراهنة. سلام يأتي فقط من المعرفة؛ فكما يقال: "الإنسان عدو ما يجهل".

إذًا، فالقراءة فعل حاسم في عملية تطوير الذات والمجتمع على حد سواء. لكن لا بد من أن نطرح السؤال التالي: عن أي قراءة نتحدث؟ وهل هناك قراءة مفيدة





إرنستو ساباتو

عندما يوقفني الناس في الشارع، أو في الساحة، أو في القطار؛ من أجل أن يسألوني: ما الكتب التي ينبغي علينا أن نقرأها؟ أقول لهم دائمًا: اقرأوا الكتاب الذي يثير مشاعركم، فهو الشيء الوحيد الذي سيساعدكم على تحمّل الحياة

وقراءة أخرى لا نفع منها؟ ينتج عن هذه الأسئلة أسئلة أخرى أكثر تعقيدًا: ماذا يجب أن نقرأ؟ وهل يجب أن نقرأ أي كتاب أم يجب أن نبحث عن كتاب محدد؟

ويبدو أن الأمر شائك ومعقد، لكن تأتي الإجابة من الكاتب والروائي الأرجنتيني إرنستو ساباتو، قائلًا: "عندما يوقفني الناس في الشارع، أو في الساحة، أو في القطار؛ من أجل أن يسألوني: ما الكتب التي ينبغي علينا أن نقرأها؟ أقول لهم دائمًا: اقرأوا الكتاب الذي يثير مشاعركم، فهو الشيء الوحيد الذي سيساعدكم على تحمّل الحياة".



أدونيس

القراءة هي بطبيعتها فعل خلّاق، وإلى أن الكون كتاب يُقرأ بلا نهاية، ويُكتب أيضًا بلا نهاية، «قل لي ماذا تقرأ، أقل لك من أنت».

في قول إرنستو ساباتو إشارة واضحة إلى أن القراءة ليست من أجل المتعة فقط، بل القراءة من أجل تغذية الروح والمشاعر بالطاقة الإيجابية. وهي القراءة نفسها التي تؤسس لعلاقة حميمة بين القارئ والنص، وهي علاقة تنتج الشعور بسلام ومعرفة، والرغبة بمزيد من الاطّلاع والقراءات. إنها دعوة صريحة لقراءة ما نحب من أجل الوصول إلى الشغف بالكتاب، لتبدأ رحلة المطالعة التي لا نهاية لها.

وفي إحدى المحاضرات خاطب الشاعر والمفكر السوري أدونيس الشباب قائلًا: «أشير إلى أن القراءة هي –بطبيعتها– فعل خلّاق، وإلى أن الكون كتاب يُقرأ بلا نهاية، ويُكتب أيضًا بلا نهاية»، وتابع: «قل لي ماذا تقرأ، أقل لك من أنت». وبالتالي خيارات القارئ تدل على شخصيته وميوله الفكرية والعقائدية. في المحصلة، مهما كانت خيارات القارئ، فإن فعل القراءة، وكما جاء على لسان أدونيس، فعل "خلاق".

لكن الإشكالية الأساسية هي: كيف نشجع على القراءة ونعيدها إلى الحياة اليومية باعتبارها حاجة إنسانية ملحّة؟ فلا بد من التذكير دائمًا بأهمية القراءة، واقتراح عناوين كتب على الشباب تحاكي تطلعاتهم وأحلامهم، وتحفيزهم من خلال مسابقات القراءة ومنحهم الجوائز.

وفي النهاية يبقى السؤال: هل القراءة غاية أم وسيلة؟ دون شك هي وسيلة من أجل المعرفة والتعلم، لذلك قد يكون مهمًا أن تقرأ الكثير من الكتب، ولكن الأهم هو أن تفهم وتتعلم منها، وتضيف إلى مخزونك المعرفي معرفة جديدة تصقل شخصيتك، وتدعم إمكاناتك الفكرية والثقافية، وتحفّزك لقراءة وفهم كتاب الحياة الذي تكتبه الإنسانية كل يوم، وأن تكون أنت في هذا الكتاب صفحة مشرقة يقرأها غيرك ليعرف العالم بأسره من أنت!

بمعنى آخر، القراءة تشكّل الهوية الإنسانية والعاطفية والفكرية عبر عملية تنقيب وبحث في مكنونات الذات والآخر، عما لا تعرفه عن نفسك وما لا تفهمه في الآخر.

فالعالم بالنسبة لأي إنسان حدوده ما يعرفه، لكنه أوسع بكثير مما نعرف. لذلك كلما قرأ الإنسان اتسع عالمه، وعرف نفسه، وفهم الآخر.

للكاتب:



شرفات شعر



ثائـر زيـن الديـن
- سوريـا-

مجنون

ويقولُ لي وأنا أمرُّ موارِبًا
يا سيّدي لم تقرأ الإعلانَ!
أقفلنا المكانْ ...
دعني بربِّكَ يا فتى
سيجيئُ أصحابي...

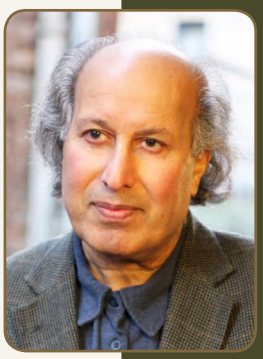
وأجلسُ صامتًا، وأقولُ:
فنجانينِ، لا سكَّرَ.
فنجانانِ؟! كيفَ وأنتَ...!
تبتسمُ الفتاةُ وراءَ سورِ البارِ،
تهمسُ للفتى:
مسكينْ...
خذْ قدِّمِ المطلوبَ...لا تسألهُ شيئًا،
سوف يمضي... بعد حينْ،
وتغضُّ عنّي الطرفَ... تنساني قليلاً،
ثمَّ تضحكُ حينَ تُبصرني أحدِّثُ من تُجالسني،
وأرفع بالتحيَّةِ راحتي للصحبِ؛ قد جلسوا يضيئون الشموعَ
إلى جواري...
فجأةً تنسابُ موسيقا؛ يدندنُ صوتُ غيتارٍ ويخفقُ صوتُ رِقٍّ،
ثمَّ يرتعشُ الكَمانْ...
ويطوفُ عطرٌ غامضٌ في الركنِ... كم أحببتُه من قبلُ؛
يجذبُ تائهًا في البحرِ منسيًّا إلى برِّ الأمانْ.

...وألمُّ أشيائي...وأُبصِرُ أن فنجانَ الصديقةِ باردٌ ما مسّهُ أحدٌ،
فأرشفُ ما تبقّى من ثمالةِ قهوتي...
أخطو وئيداً نحو قوسِ البابِ
أهمسُ للفتاة وراء سورِ البارِ؛
تبزغُ مثلَ زنبقةٍ بلون الثلجِ من ليلِ البُحيرةِ:
ألف شكراً... غصَّ هذا الحانُ كالعادةِ بالأصحابِ...
هلْ مرَّ الزمانْ؟
أم أنَّهُ أغضى... وأغمضَ مقلتيهِ
ونامَ مسروراً
وقدْ خسرَ الرهانْ!

دمشق: 14/ 9/ 2023



شرفات شعر



عبدالكريم كاصد
- العراق-

أعياد

(1)

فجأةً
الأزقة تمتلئ بالأطفال، الشوارع بالمناديل، النوافذ بالوجوه.
المراوح تهتزّ، وخلف السياج الخفيض لا نرى من العابرين غير الرؤوس.
ووسط المنازل تعلو الأراجيح،
تعلو صرخات البنات يلملمن أثوابهن ويضحكن..
فقراء يلوّنون الهواء.
في الصباحات تحضننا نسوةٌ بالعباءات
يا لرائحة الأمهات!
في الأعياد
يا لرائحتهنّ!

- عمَّ تتحدّث؟

(2)

نجلس صامتين معفّرين بالغبار، أمامنا سكة حديد، وقطارٌ بعيد، ونخلتان قريبتان، وبقعة خضراء داكنة.
ماذا كنا ننتظر؟ القطار؟ لا محطة هناك..
لا قطارَ هناك..
اثنان يجلسان متقابلين وسط سكة حديد صامتَين، كأنهما يجلسان في ممرّ حقل.
فجأة تمتد السكة...

أوه، لا سكة هناك، بل نهرٌ ومقاهٍ شبيهةٌ بالشناشيل، وكراسيّ منثورةٌ، وشبّان يرتشفون الشاي، ومصاطبُ فارغة عند حافة النهر، وثمة قوارب بعيدة.. بعيدة، وأعمدة نائية، وفضاء أزرق بعيد حيث لا أثر هناك ولا ماء...

ما الذي هناك؟

(3)

كثيراً ما تُطالعك النوافذُ، وهي تُطلُّ مشرعةً.. ضاجّةً:
- الأغنيةُ ثانيةً.
آنذاك ترفع الديكةُ مناقيرَها كالأبواق، وتصعد صادحةً، مصفّقةً بأجنحتها، لكنْ سرعان ما يتناثرُ ريشُها في الباحة..
باحةٌ أم بئرٌ
أوراقُ خريفٍ أم أصداء
تتناثرُ كالريش؟



شرفات شعر



شوقي شفيـق

احتمـالات رومـا

أول الحرب أم آخر العابرين ؛ الرماة بكوا

وبكى صاحبي من سؤال الرماد فرحنا نعب نقيع نداماتنا والرماة مضوا أول الحرب. ليس سوى بعض أشباحنا في حروب مدجنة. ليس إلا الخرائب. ليس سوى آخر العابرين.

في الممرات، حيث الندامة جاثية فوق أعضائنا والسماوات تسقط دون براهين في العربات الممضة لا نلتقي بنظائرنا، في المطابخ نأكلنا ونغني. ولسنا رماة أخيرين، نحن الفرائس في أول الحرب

أو في خلود مصائدنا

أول الفتك

أم

قسمة للمواريث تلهو بنا .

أي إرث إذن سوف يبقى لنا حين نسكن مقبرة ونصادق شاهدة..

لا جذور ستبقى.. إذن ما الذي يتكاثر في سلة الفتك

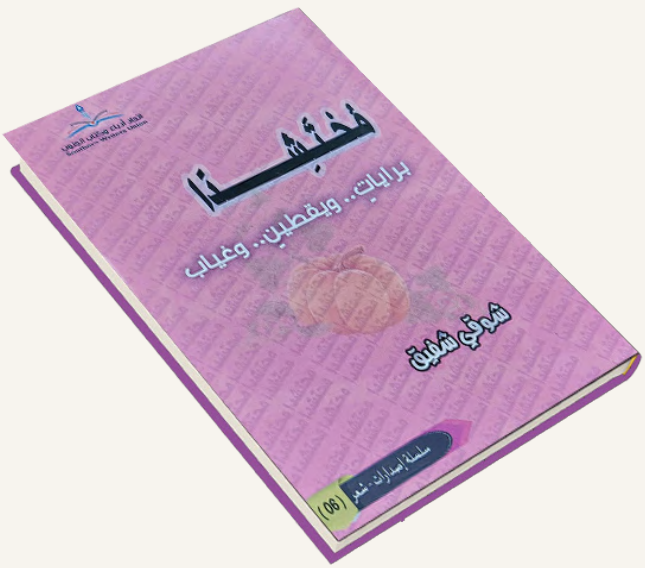
أسماؤنا أم هبوب الشظايا؟

لنا وجهة العابرين، وأرمدة تحت نيران حرب ستسلمنا للدخان المصفى، وتأخذنا لجنازاتنا الفارهات

سوى قبرنا ما الذي يتناثر في محفل النار : شاهدة القبر أم عائلات الفجيعة

هل آخر العابرين اختفوا في المخابئ أم إن هذي نظائرنا تتكاثر في شراك البحر،

حيث سوى الروم ليس سوى الروم خلف منابرنا واحتمالات روما



شرفات شعر



فاطما خضر
- سوريا -

أعرفك من صوتك

غربة
تقشّر قلبي
تحزّزه وتأكله على مهل
إن كان غاضبًا
.
غصّة
إن كان مشتاقًا
.
أعرفك
من صوتك
.
سجّادة حمراء
يتبختر عليها شعوري عاريًا
إلّا من «أحبّكَ»، لو همس «أريدكِ»
.
طفل
يركض إلى حضني باكيًا
إن كان حزينًا
.

غزال
يرعى عشب جسدي
إن جاءني هائمًا
.
أعرفك
من صوتك
.
خيط
يقطّب جرحي
إن سال على
مسمعي
معتذرًا
.
ملاك
يحرس جفنيّ إن
غفوت
وجاءني في حلمي
مبتسمًا
.

أعرفك
من صوتك
عاشقًا
.
والعاشق إله
بوسعه أن يصير
ما يشاء



شرفات شعر



أمل عمر
- السودان-

بين طاولتين

بعينين متوجستين
فضوليتين
كان يرقبني.
فاجأتُه،
أمسكتُه من تلابيبِ ظنونه،
وأشهرت في وجه طفولته أسئلتي.
لماذا تراقبني من وراء زجاج،
ولا تدنو من طاولتي ببساطة
لتشاركني الشعرَ؟
والقهوةَ
وفاكهةَ التنين.
وأنا واسعةُ الصدرِ للشعراء
وأدّخر لهم
مقاعدَ شاغرةً في قلبي
ووقتًا
وإصغاء.
أجابني:
أنت قادمةٌ من واشنطن يا سيدتي ...
ترطنين بلغة لا أفهمها،
تضحكين غير آبهة،
وتمدين سيجارتك
ليشعلها رجل غريب.
وأنا ...
مبعوثُ القرية،
لأرى هذا العالم
و أعود،
لأخبرهم
عن إنسان آليٍّ
يقول "هلووو"،
ويمنحُ العناق
بذراعين من معدن.
وعن قطارٍ يركض تحت الأرض
يتلوى،
يبتلعُ الناس
ويلفظهم في كل محطة.
وعن امرأةٍ
تسافرُ إلى أقصى الدنيا
لتقول الشعر،
دون أن يكون لقبيلتها
رأيٌ في ذلك.
أو يلوّحُ لها زوجٌ
بامرأةٍ أخرى،
أو ورقة.
أعذري عينيّ
المتلصّصتين
يا سيدتي
و أعذري كلماتي،
استعرتُها من شاعرٍ ميت،
و من أزقةٍ
ما زالت تتحدّثُ بروح
الغابرين.
ولا شأن لي
بما تدعونه حداثة.
كلُّ شيءٍ
يريد أن يكون لغزاً
حتى المعنى يتنكّرُ
لنفسه .
محض هراءاتٍ أنيقة.
وأعذري، يا سيدتي،
شِعري الغزلي
عن حسناءٍ في برقعها،
لا
عن امرأةٍ بزي الكاوبوي
وحذاءٍ جلديٍّ طويل الساق.
وبأظافر حمراء
تلهو بسيجارة،
وتقول في الشعر
ما لا يجرؤ
رجلٌ على قوله.



شرفات شعر



صـوفيـا الهـدار

ثـلاثيـة الكـرسي

(1)

في كل لعبة حرب هناك؛
كرسي السلطة،
كرسي الإعدام،
الكرسي المتحرك.
عندما تقرع الحرب طبولها؛
يركض الجميع.
وعندما تتوقف؛
المحظوظ من يفوته الكرسي

(2)

كان أبي يحب أغنية" دق القاع دقه "
وينتشي بالرقص على إيقاعها.
لم تقتل القذيفة أبي؛
حبسته في كرسي.
ظل أبي يحب ذات الأغنية،
يردد كلماتها،
يتمايل في كرسيه على إيقاعها،
ويقول: " كله فدا الوطن".
ثم....
قتله الخذلان.
فلم يعد أبي يغني،
ضاق به الكرسي

(3)

قالت أمي:
هذا الوطن يحتاج إلى رقية.
وضعت يدها على صدري؛
وقرأت المعوذات،
وآية الكرسي



شرفات شعر



أبو بكـر باجابـر

"السمـاء لا تستـر عـورة الأرض"

نيتشة مرَّةً أخرى !!

يا أيتها الجميلات !

لا تنمن كثيرا خارج المنزل ، فثمَّة عجوزٌ صغيرٌ يحاولُ إثباتَ عجزِه ، وثمَّة ذئب !

لا تلعبن برمل الشاطئ أبداً فالموج ثمل والرياح عمياء !

لا تركضن وحيداتٍ في فناء الليل

فقد أخبرتْني جدَّتي أن الليل لا يكون وحيدا هنالك

واحذرن المطر !

إنه محتال !!

والغيمة التي لا تمطر تخفي في جيب بنطالها كلبا يحشو فمه بأثداء الجميلات ..

بلا أنياب وبلا مخالب !

ولكنه ينبح كثيراً ، ويعوي كلما همَّ ثدي بالسقوط ..

أيتها "الجميلات النائمات" تحت لحاف الوهم

لا تخلعن ملابسَكنَّ إلا وأنا موجود

فقد يحدث ما لا تحمد عقباه !

قد تفقدن بعض أعضائكنَّ المهمَّة

لا تخفن ولا تخجلن !!

سأخفيكنَّ في نواياي السيئة ، وسأدفع عنكنَّ مطامعَ الفجر

سأقتلع عينيْ ذلك الفضولي

إن سوَّلت له نفسه التقاط صورة

امنحن أجسادكنَّ حريةَ التجوُّلِ في أزقَّة خيالي !!

واركضن ببطءٍ كلَّما كنتنَّ أمامي

ببطءٍ أكثر

ارقصن

وافتحن ثقوبكنَّ لأنفاسي ؛ حتى تمتلأن بي

لا تخفن ولا تخجلن !!

سأبذل ما بوسعي حتى لا يفشي أحدُهم سركنَّ للسماء

فالسماء لا تستر عورة الأرض

والأرض لا ترى عورتها إلا بعيون السماء ..

لا تخفن ولا تخجلن !!

لن يحدث شيء من ذلك

فالسماء كذبة

اختلقها الوالي ليمنح نفسه ظلا

واختلقَ الأرضَ أيضا ؛ ليوفِّر لذلك الظلّ كلَّ وسائل العيش وضمانات البقاء

ولكنَّ الأرض ليست كذبة !

فلا تخفن ولا تخجلن !!

فقط

انتبهن لأرجلكنَّ وأنتنَّ تغادرن سريري

وانتبهن لأشيائكنَّ الأخرى

فلستُ جيِّداً خارج السرير لأحميكنَّ !

والمنطقة ليست آمنة بعدُ ؛ لتتسلّلن إلى أمهاتكنَّ قبل طلوع الفجر ..

أيتها الجميلات

أعرف أنَّ سريري لا يفي

وملاءتي العتيقة لا تكفي

وبيتي صغير جدا مقارنة بالفضاء

ولكنَّ الفضاء خطر جدا هذه الأيام

فالنيازك السكرانة تعترض طريق الجميلات هنالك

والمذنَّبات المخادعة تلدغ بذيولها السامة ، والطويلة أيَّ جميلة تحاول الهرب

يا آباء الجميلات الموقرين

يا أمهاتهنَّ الجميلات أيضًا

أنا ذلك العجوز الصغير الذي يحاول إثبات عجزه

ولكنَّني

لستُ الذئب أبدا

أنا ذلك الكلب الذي يختبئ في غيمة لا تمطر

أنا الأرض التي تشكو باستمرار بطش السماء

الأرض التي أضربت عن المطر فلم يؤبه لها !

أطلقوا بناتكم

ليلعبن في شاليهات وجعي

سيصبح سريري أكبرَ حينها

وستتسع ملاءتي العتيقة، والنتنة لتسترَ كلَّ جميلات الكون

وسأصبح عجوزا بما فيه الكفاية لأثبت ما أشاء

وسأغسل أعضاء فحولتي بمياه الخيبة

وأنشِّفها بخرق الرضى بعد ذلك

سأعود أدراجي

وسأثبت لنيتشة ، وللمرَّة الأخيرة :

" أن السماء تستر عورة الأرض

وأنَّ الوالي لم يختلق السماء مثلما أشاع

والظلّ الذي نشاهده ، كان من صنيع الأرض

والأرض كذبة لم يختلقها أحد

ولكنَّها قائمةٌ بذاتها !!

وعلى الذئب ، والكلب ، والغيمة التي لا تمطر ، والعجوز الصغير تقع مسؤولية الترويج ! "



شرفات شعر



عبدالله باكرمان

ضيعت وجهي في الزحام

ضيعت وجهي في الزحام
ولم أجده
بحثت عنه
في وجوه العابرين
وفي المجلات القديمة
في نشيد الفجر،
قرب شواطئ الأحلام
في أشجان لحن غائر في القلب
في سهو المدى
في رقصة الهذيان
في وجع البنفسج،
في دهاليز الغياب
وفي هديل الشوق،
في أطلال حارتنا
هناك بحث عن وجهي
سألتُ صبيةً تمشي
فقالت: كان صبحًا نادراً
وهجًا يغرد
في مساء الحالمين
وكان عطراً
في حكايا جدتي
وسألت شيخا طاعنا في السن
قال: اتبع هواك،
لعل خطوك يقتفي أثراً
هناك . . .
على رصيف ناحل
ستراه شوقًا جارفًا
وعداً سخيًا باذخًا
نوراً يضيء غصون أغنية مؤجلة
ستلمحه بهيًا
مثلما ضيعته
قلتُ:
الطريق مليئة بشوائب الدنيا
هناك مكائد،
أفق رماديُّ الصدى
وهناك أكثر من حريق
غابة مسكونة بالغدر
قال: امش حثيثًا دونما وجل
وقل:
(ياصاحبي لا تبكِ عينُكَ
إننا سنجده حتمًا
أو نموتُ فنعذرا)



شرفات شعر



عمـر حسين المقـدي

صـدى الصمـت

كـمـا يُـسـافِـرُ صُـــوفِيٌّ لِـخَـلْـوَتِـهِ
أَنـأَى عَـنِ النَّـاسِ كي ألقاكِ مُنفردا

هُـنـاكَ لا شـيءَ إلَّا أنـتِ سيِّدتي
حتَّى أنـا .. إنَّـمـا لا تُخبري أحـدا

أفنى وأفنى وأفنى أنـتِ أنـتِ أنا
رُوحـانِ في الحضرةِ الغيبيَّةِ اتَّحدا

لمَّا تجلَّيْتِ لي ما ازددْتُ معرفةً
فـأنـتِ يـا نـورُ لا ذاتًـا ولا جسدا

ومن يرى حرفَكِ المنسابَ في لغةٍ
جـديـدةٍ كلِّها ما احـتـاجَ نـورَ هدى

أضـــأءَ مِـنْ أوَّلَ الـمعنى تـفـرُّدُهُ
ومـدَّ لِـلَّـيـلِ مِـنْ أقصى الـكـلامِ يدا

وأنـــتِ يـا بـلـدًا حـلَّـت بـأوردتـي
مـن يخبرُ الـشَّـوقَ ألَّا يـتـرُكَ البلدا

لم يجرؤِ الوقتُ أنْ يستلَّ ضحكَتنا
فاللَّحظةُ الآنَ تُرخي حولنا الأبـدا

مـاذا أقـــولُ ومـــاذا لا يُـقـالُ هنا
زِيـدي فُـؤاديَ من هذي الرُّؤى مددا

أنـــتِ الـتـي علَّمتني ذاتَ أغنيةٍ
أنَّى يكونُ لِصَمْتِ العارفينَ صدى



شرفات شعر



ولـيـد الأسـطـل
- الجزائـر-

دون كيخوتي:
مديح الوهم النبيل

في السهول التي أكلها الغبار،
دون كيخوتي؛ جرحٌ تعلّم الوقوف.

خوذةٌ من صدأٍ يلمع فيه انكسار الشمس،
ورمحٌ طويل، كعصبٍ خارجٍ من قلبٍ لا يعرف اليأس.

الحقول تشيخ،
الآبار، وجوه العابرين،
كلُّ شيءٍ ينحدر ببطءٍ نحو تعبه الأخير،
إلّا ذلك الرجل
الذي يمضي كأن الزمن يقع بعيدًا عنه.

في عينيه تتكاثر الممالك الساقطة،
وفي قلبه تتناوب الرايات،
كما تتناوب الأحلام على نائمٍ لا يريد أن يستيقظ.

العالم، من شقّ الروح، يبدو على هيئةٍ أخرى:
الحانات قلاع فقدت ذاكرتها،
الريح خصمٌ يستحق المبارزة،
الغبار تاريخٌ لم يُكتب بعد،



السقوطُ أرضًا نافذةٌ،
مجرد مرحلة من الطيران المؤجل.
كلُّ هزيمةٍ اتساعٌ جديد للقلب.
والسخرية من كل هذا، تعبٌ من الحُلْم.

دولثينيا اسم معلّقٌ على عتمة العالم كي لا ينهار المعنى
دفعةً واحدة،
ضوء لا يحتاج إلى جسد.

يصوغها دون كيخوتي من فراغٍ نبيل،
يضع على كتفيها طهارةً لا يجرؤ العالم على لمسها،
ويجعل في صوتها وعدًا دائم التأجيل.
وكلما ابتعدت عن الحقيقة، اقتربت من روحه.

وفي الليل، حين يهدأ كل شيء،
تعود إلى مكانها الأول:
فكرةً لا تُمسَك، ونداءً يسبق الخطى.

إلى جواره،
سانشو بانثا بثقل الأرض وحكمتها الجائعة.
الخبز أكثر إلحاحًا من المجد،
والمعدة لا تُصغي إلى الملاحم،
ينظر إلى سيده كمن ينظر إلى حكايةٍ خرجت عن حدّها،
ويضحك أحيانًا كي لا يسقط في جدية الجنون.
ومع ذلك،
ينام قربه كأرضٍ قررت أن ترافق السماء دون أن تفهمها.

الليل ديرٌ مهجور،
الحصان الهزيل يأكل الصمت،
والنجوم بعيدة كأفكار الربّ.
في الأعلى سماءٌ باردة،
وفي الداخل قلبٌ يرفض أن يترك العالم بلا معنى.

ثمّ التعب الأخير.
رايةٌ مزّقتها الريح بعد معركةٍ منسيّة.
الأوهام نفسها تتعرّى عن حقيقتها:
ليست كذبًا،
إنها الشكل الأخير لنقاء القلب.

موتُ دون كيخوتي
إطفاءٌ خفيفٌ في لمعان الأشياء:
الطرق أقصر،
الريح أقلّ شاعرية،
والبشر أكثر مهارةً في النجاة،
وأفقر روحًا.

ومنذ ذلك الوقت،
كلُّ رأسٍ يرتفع أعلى من ضرورة العيش،
كلُّ يدٍ تمتدّ نحو نجمةٍ مستحيلة،
كلُّ قلبٍ يزداد وفاءً للمستحيل كلما جرحه الواقع،
يمشي
في الدرع القديمة
لذلك الفارس الحزين.

مدريد 15 يوليو 2023



شرفات شعر



أحلام بناوي
- سوريا -

انزياحات في تضاريس اللغة

سَيَكتُبُ الشّعْرُ أنَّا لم نَكُنْ شُعَرا
كُنَّا خِفافًا غَزانا الضَّوءُ فانتشرا
كُنَّا دراويشَ لا نَحتاجُ أغنيةً
لكي نَدُوْرَ .. وَزُرْقُ العَينِ حينَ نَرى
يُحِسُّنا القلبُ قبلَ الأمْرِ .. نَكتُبُهُ
ونَفْتَحُ البابَ للأحلامِ كالفُقَرَا
نَمْشي حُفاةً على أشواكِ لَهْفَتِنا
وكلُّ نَزْفٍ سَيَنمو بَيدَراً وَقُرَى
كُنَّا (طرايا) كما العُشَّاقِ في حَرَدٍ
تُذِيبُهم كِلْمَةٌ كي يَسْقُطوا مَطَرا
نَتْلو على الأرضِ مِن أحزانِنا سُوَراً
لِيُصبِحَ الحَبُّ في أحضانِها ثَمَرا
نُكَلِّمُ الجِنَّ تَبْني العَرشَ مِن وَرَقٍ
ونَسْحَرُ النَّاسَ لا نَخْشاهُ مَن سَحَرا
في ذِهْنِنا قارِئُ (الإلياذةِ) اجتمعتْ
له الثَّقافةُ في أبوابِها زُمَرا
وأنَّ حفنةَ مِلحٍ في مَجالِسِنا
تُهَدهِدُ الشَّرَّ كي لا ينتهي شَرَرا
وأنَّ مَن عَلَّقتْ في صَدرِها حَجَراً
بينَ الرِّجالِ تردُّ الحُبَّ إنْ عَبَرا

كُنَّا ضَميراً بِحُزْنِ النَّاسِ مُتَّصِلاً
بَدَتْ له فِتْنَةُ الأضواءِ فاسْتَترا
سَيَكتُبُ الشِّعْرُ أنَّ النِّسْوَةَ اجْتَمَعَتْ
على المجازِ يَصُغْنَ المُبْتَدا خَبَرا
فَسَارَ في الحَيّ قُمْصانًا مُقَطَّعَةً
وكم رَمَيْنَ جُزَافًا والدَّليلُ سَرَى
أكادُ ألمسُ عَدوى الشِّعْرِ.. لَوْثَتَهُ
إذْ كيفَ باتوا سَريعًا كُلُّهم شُعَرا؟!
سَيَسألُ الشِّعرُ عِندَ اللهِ كاتِبَهُ
بأيِّ وَجْهٍ أسَلْتَ الحِبْرَ والصُّوَرا



شرفات شعر



أحمـد اللاونـدي
- مصـر-

تفاصيـل الغيـاب

أُرْجُمْ تفاصيلَ الغيابِ،
ولا تُؤرِّقْ مُقلتيكَ إذا رأيتَ الخوفَ ينظُرُ
مِنْ عَلِ
قاوِمْ بِما أوتيتَ كُلَّ رخيصةٍ
إيَّاكَ أنْ تبقى شريدًا في ظُنُونِكَ تشتهي وجعَ انتظارِكَ
لا تكنْ نِدًّا ضعيفًا أنتَ تقدرُ أنْ تُعلِّمَ أُغنياتِكَ
كيفَ تُعلنُ رفضَها للصَّمتِ،
والموتِ الأكيدْ

أُرْجُمْ تفاصيلَ الغيابِ
فلا جديدْ!

رتِّلْ قصائِدَكَ الأخيرةَ في فرَحْ،
لا تنكسرْ
حتَّى يعُودَ الحُلمُ للسُّحُبِ الحزينةِ،
والغُصُونِ الذَّابلةْ

جفِّفْ دُمُوعَ اللَّيلِ يا أحلى المواسِمِ،
وافتتِحْ مُدُنًا تُريدُ بأنْ تُطهِّرَ كُلَّ رجسٍ في ثيابِ القافلةْ

أُرْجُمْ تفاصيلَ الغيابِ
فلستَ وحدَكَ في تَعَبْ
فجِّرْ كما تبغي براكينَ الغضبْ

يا أيُّها النِّيلُ المُسافرُ في دماءِ العاشقينَ،
وفي دُرُوبِ الذَّاكرةْ ..

حرِّقْ خرائطَنا الكئيبةَ
قلْ لنا: مِنْ أيِّ ناحيةٍ سنُطلقُ صرخةً كُبرى
لنخرُجَ مِنْ مضيقِ الجُرحِ،
والنَّبضِ المُعنَّى،
والضِّفافِ الحائرةْ؟!

أُرْجُمْ تفاصيلَ الغيابِ فأنتَ آخرُ وردةٍ للعابرينَ،
وأنتَ أوَّلُ مَنْ يُغنِّي في خُشُوعْ

عوَّدتنا ألا نُطأطِئَ رأسَنا رغمَ الهزائمِ
فانتَشِلْنا مِنْ فُصُولِ القحطِ
مِنْ هذا الخُضُوعْ

(السَّيْفُ أصدقُ) سيِّدي مِنْ كُلِّ ألوانِ العتابْ
أُرْجُمْ تفاصيلَ الغيابْ.



شرفات شعر



ريما حمزة
- سوريا -

لم أتماثل للشعرِ بعد

حطّابُ شجرٍ محترقٍ أنا
في يدي فأسٌ يافعة
وفي الأُخرى وصايا الهالكين
ارمي في الظّلِ آخرَ شموس التعب
وطهّريني من الصحو الغافل
فالشعرُ لايأذنُ إلّا بحزنه
وأنا لا أصلحُ للندمِ الثمين
رتّبتُ نسيانًا يليقُ بما سَلَف من حمائمي
هل أتراجعُ والتقدّمُ فرصةٌ رقطاء
هل أتقدّم والتراجعُ وردةٌ مُنهكة
في وجوهِ المنفيين فلسفةٌ متروكة
مثل سبيلٍ مُنقطع
مثل وردةٍ في طورِ الاستعارة
مثل دمعة عاشقٍ توارت في طينِ العمر
الغيابُ لعبةٌ لئيمة
تؤوب فيها ادعاءاتنا لرُشدِها الوسيم
وأنا أصيدُ الفجرَ بحاسّةِ القصائد
كل تفاحةٍ حُبلى بالندم
وكل أرضٍ عاقر لا رائحة لها

قالوا:
لاتحلُّ لكَ النساءُ حتى تتذكر ندمك
ومثل شعراءَ لعبَ المجازُ في أنسابهم
فضحتُ الفاكهة التي نضجت في عبثِ القصائد
لكنَّ التواريخَ أتت البيوتَ من ظهورها
زَنَتْ على فراشِها
أطفالاً يجادلونَ في النُطق
خوف السقوطِ في البُرهة الواهمة
ذهبوا قمراً إثر قمر.



شرفات شعر



صادق الطريحي
- العراق-

الحمامةُ التي قربَ المُفاعل

زَيْتٌ وناعِيةٌ لِصوتِ حَمامةٍ،
غنّتْ على طَورِ الوِنينِ بدارةٍ ما في الزّمانْ.
غنّتْ وطارَتْ فوقَ مِدخنةِ المُفاعلِ،
ربّما بكتِ الحمامةُ..
إذْ تَسخَّمَ طَوقُها وجناحُها
برمادِ تجريفِ النّخيلِ،
ولا نخيلَ ببيتنا كيْ تستحمّ بِظلّها!
ولربّما غنّتْ على غُصنٍ تيبّسَ..
قُربَ مَقبرةِ الثّموديّينَ في بَغدانَ،
حيثُ أبو العَلاءِ يُسائلُ الماشينَ عَنْ تلكَ الحمامةِ:
ـ هلْ أصابتها الأشعّةُ بالخرسْ؟
زَيْتٌ وخُرسانٌ لتشغيلِ المُفاعلِ في صحارى الرّافدينِ بدقّةٍ.
ماءٌ وتحليلٌ لتشغيلِ المُفاعلِ في صحارى الرّافدينِ بدقّةٍ.
جندٌ ورابيةٌ لتشغيلِ المُفاعلِ في صحارى الرّافدينِ بدقّةٍ.
زَيْتٌ لجلبِ الزّيتِ، والماءِ الثقيلِ..
وفرقةِ الحرسِ المشاةِ إلى صحارى الرّافدينِ؛
لكي نشغّلَ معملَ الورقِ المقوّى في الصّباحْ.
ورقٌ وتمويهٌ لإخفاءِ المُفاعلِ،
والعَناصرِ،
والمُكثّفِ عَنْ عيونِ المُخبرينَ،
لطمرِ أطنانِ النّفاياتِ الخبيثةِ في السّوادِ،
لطمرِها في رَدهةِ الأطفالِ..
سِرًّا أو عَلانيةَ،
لِطمرِ ملامحِ المتلوّثينَ ووقتِهِمْ.
زَيْتٌ لأوراقٍ مُجفّفةٍ
لخصفِ مُفاعلِ المتحالفينَ لغزوةِ الأرضِ الحَرامْ.
زَيْتٌ لإنتاجِ النّظائرِ، للمُشعّاتِ المُباحةِ،
للعلاجِ بفضلهِنّ مِنَ الهَشاشةِ، والبَداوةِ، والأرقْ.

أَرَقٌ عَلى أَرَقٍ وَمِثلِكَ يَأرَقُ سُرفاتُ مَقْلَمَةٍ تدوسُ وتُحرقُ
خُرسٌ بألسنةٍ قِصارٍ كأنّها ذيلُ البعيرِ حواهُ سَمٌّ ضَيّقُ
بَدتِ الهشاشةُ في صَميمِ لغاتِهِمْ أبدًا غُرابُ الزّيتِ فيها يَنعَقُ
وذوتْ كُرَيّاتُ النّصوصِ تَقرُّحًا لكنّهمْ باقونَ لمْ يَتفرّقوا!!!

فتنزّلَ الرّبُّ الإلهُ مُوحّدًا،
ومُصلّيًا، ومبارِكًا،
وأتى يشُارِكُنا الطّعامَ،
وجَلوةَ الأعراسِ، والتّهليلَ وسْطَ مزارعِ القَمحِ المقدّسِ..
قربَ بابلَ، قبلَ أنْ يلجَ الغُزاةْ.
زَيْتٌ وجائحةٌ لمعرفةِ الكتابْ.
بلِ النّفاياتِ المشعّةِ في السّوادِ



شرفات شعر



سلـوى اليوسـف
- السودان-

غربـة

تعثرتْ على الرصيف خطواتٌ سريعةٌ تلاحق الزمن،
تبحث عن بعض الرغيف،
عن اتّزانٍ ضائع
تبرهن أن الأمكنة تبدّلت،
حتى الوجوه غدت غريبة
كانت تظن أن الزوايا تحفظها،
أن الأرصفة تعرف وقعها،
لكنها اليوم أضحت غريبة في شارع غريب

الشمس تفتش في جيوبها،
تسقط منها بقايا أحلامٍ يابسة،
وأصوات بائعين عابرين تذكّرها بالجوع والغياب
تمشي، والمدينة تنكمش حولها،
تخفي ملامحها بين الركام،
تغلق أبوابها في وجه الخطوات،
وتتركها وحيدة، بين ظلّها والذاكرة
هناك، على الرصيف ذاته،
تتوقف قليلًا، تلتقط أنفاسها،
تحاول أن تلملم ما تبعثر داخلها،
لكنها تكتشف أن الأمكنة غدت بلا ملامح،
وأنها لم تعد تسع قلبها كما من قبل



شرفات شعر



جـواد العقـاد
- فلسطين-

اسمي الشريد ولغة النار

(1)

رأيتُ اسمي ممزقًا ومكتوبًا بالدَّمِ
اسمي الشريد
تخلَّى عنِّي وصارَ حشداً من الألمِ يهتفُ في وجوهِ النازحين..
أقفُ طويلاً أمام ذاتي متسائلاً عن أحقيةِ الفاجعة
وأعودُ مخذولاً وحيداً؛
الموجعون كلُّهم كانوا معي
أمامي، خلفي، عن شمالي ويميني
في جوارحي وآلامي
تركوا أثقالَهم في قلبي
الوطن على كتفيَّ،
ورحلوا...
أسيرُ أينما اشتعلَ قلبي،
أفتِّشُ عن موتي في شوارعَ تعانقُ الموتى فيَّ.
أين الوطن يا سيدي؟
هزمتكَ الحدودُ وصار الوطنُ ساحةَ إعدامٍ!
آه
تسألُ...
تسألُ ما الرحيلُ؟
وأنا من رحيلٍ إلى رحيلِ أمشي بلا خطيئةٍ
خُطاي انكساري

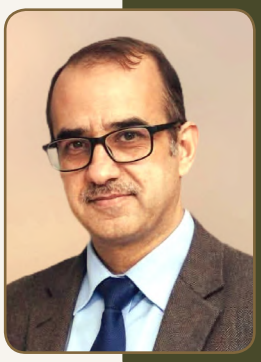
وانكساري وطنٌ من تعب.
أحزمُ أمتعةَ القلبِ:
الأيام القادمة وأحلامي الشظايا
أخوضُ غمارَ البؤس
أسقطُ دماءً وأنا عطشُ المعنى لرملِ الذاكرة!
آه
وتسألُ ما الرحيلُ؟
خيانةُ الصباحات قبل ولوجِ الوردِ إلى وجناتِ الصبايا،
اليأسُ من نهوضي لأكتبَ بالياسمين اسمي.

(2)

رئة النار
مندفعٌ نحوكِ أيتها الحياةُ
أُطلقُ قلبي كلامًا مُرَّاً
لا الحقولُ تعرفُ ما فيه من مطرٍ
ولا الطيور العطشى.
لا حكمة في كلامي غيرُ التعثرِ في الطريقِ إلى الشِّعرِ
وهل في طريقِ السماءِ عثراتٌ؟
- بلى
أن تخونَ قصيدةً مع أُخرى في عزِّ نشوتِها
وتغلقَ البابَ في وجهِ امرأةٍ من حزن
بحجةِ أنَّكَ ربُّ اللعنات
إن مسَّتكَ امرأة قالتْ: ما ألعنكَ!
كيف تقولُ غزلاً صريحًا
وتفجِّرُ شهوةَ اللغة

وأنتَ من دمٍ ودم
ولدتكَ الحروبُ في نزوةٍ
وكبرتَ في رئةِ النار.

شرفات شعر



سامـر الـخطيب
- سوريـا-

مِـرآة للـمـاءِ الأخضـرْ

وجهٌ يتقطَّرُ مِنهُ الغيمُ وفَلسفةٌ تقرأهُا الشَّمسُ
على عتباتِ الوقتِ اللاهثِ
خلفَ عناقيدِ النهداتْ

أشجارُ تمشِي في الأقلامِ
ومَفهومُ الشَّجَرِ الآنيِّ تسَامَى عنْ حالِ التقييدِ
فذاكرتِي شجرٌ ويدايَ كأشجارِ الجسدِ الحسَّاسِ
وأشجارُ النظرةِ تتحرَّكُ
بهواءِ القلبِ الشفَّافِ
وقافيتي شجرٌ كونيٌّ
يجمعُ أطيارَ الأوقاتْ

أسئلتي غليانٌ في اللبِّ
ومرجلُها منْ ذاكَ التيهِ
الغارقِ في الماضِي العبثيِّ
وبينَ الآنيِّ المتحيِّرِ كيفَ نُفبركُ مَا هوَ آتْ

فقرٌ يجهلُ مَا مَعنَى الفقرِ
ويدخلُ في تأويلِ الرَّملِ
ويسألُ عمَّا قالَ النَّملُ
وتاهَ على صفحاتِ مجازٍ
يستعرضُ شكلَ الكلمَاتْ
وعماماتٌ تلبسُنَا الخوفَ
وتُنسينا أنَّ الموسيقَا دِينٌ جذَّابٌ للشغفِ
وتنسينا أنَّ العصفورَ يمزِّقُ كلَّ عباءاتِ التزييفِ ويقتلعُ النكباتْ

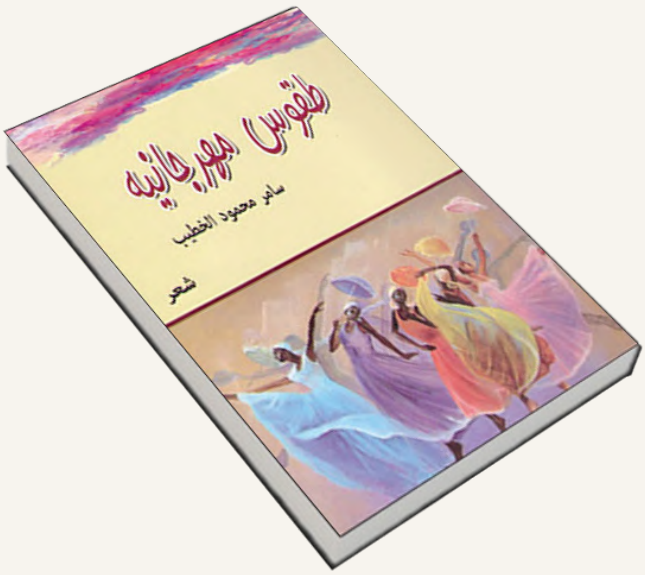


ميقاتٌ يَركضُ خلفَ الناي ويدخلُ عُتباتِ النظراتِ
ويمشِي كغزالٍ مغرورٍ
يسألُ عن طاووسِ الحرفِ
ويهربُ منْ خيباتِ النقدِ
ويكسرُ شاشاتِ التهميشِ
ومكياجُ الوجهِ المعجونِ
بطينٍ لا يدركُ ما قيلَ
ولا ما سوفَ يقالُ ويصرخُ :
ما نفعُ جميعِ الصفحاتْ ؟

ريحٌ تتوضأُ في شفتيَّ
حروفًا تتمشَّى في الروحِ
وتهمسُ في أذنِ الأحلام
وعاطفةُ القلمِ المكسورِ بلا وعيٍ تعبرُ في اللغةِ
وتسألُني عن قصَّة ليلَى
وتخجلُ من أنثى التفكيرِ
بعقلِ عجوزٍ لا يهتمُّ
سوى مَنْ غَادَر أو منْ ماتْ

هي قصَّةُ هذا الشَّرقِ النَّائمِ
فوقَ فِراشٍ منْ بللور
يتوقَّعُ أنَّ الأحلامَ تسيرُ على دربِ الخطواتْ
ولا يدري أنَّ الناقوسَ يدقُّ طبول الخيبةِ حينًا
ويخبئُ شيفرةَ الليلِ لينكرَ ما قالتْ في يومٍ
أغنيةٌ لا تكذبُ أبداً
هيهاتَ لجرحٍ يؤذينا
بالحزنِ الخائب هيهاتْ
أرصفةٌ من إسفلتِ الصمتِ هناكَ وفي لغتي إجرامٌ لامحسوسٌ
حين أبررُ للمقتولِ شريعته في قتل الذاتْ
ونوافذُ تقرأ سفرَ البيتِ الغائمِ قلقًا
بشحوبٍ يكتنزُ القلبَ
بأرضٍ نزرعُها بالعقدِ
فتبصر جرحًا لامعقولاً
يقتلعُ جذورَ المرآةْ

جنديٌّ في مَعركةِ الوعيِ رصاصُ أصابعِه عاطفةٌ زيفها مشروعُ الكون
وجسَّدَها ورمُ النزواتِ
وأرداها طيشُ الطلقاتْ



شرفات شعر



محمد ربيع حماد
- مصر-

أعدائي

أعدائي مثاليّونَ جدًا يا اللهُ
صفحاتُهم ملأىٰ بمأثوراتِ المتصوّفةِ
ومواقفِ الكشفِ والمَعِيَّةِ
يراها الإنسانُ الطبيعيُّ
فيوقنُ أنهم أصحابُ أحوالٍ معَكَ
يمشون بين الناسِ حُرَّاسًا للفضيلةِ
لا يعرفون الحروبَ الخبيثةَ
ولا يضلعونَ في تصفيَّاتٍ معنويةٍ
حينما تتقاطعُ المصالحُ
إنهم يهنئونني بابتساماتٍ دافئةٍ
ولا يتقنون غرسَ بذورِ الشكِّ في قلبي!
أعدائي وُدَعاءُ كحِملانٍ ساذجةٍ
يصافِحونَ بقلوبٍ مخلصةٍ
لا يفقهونَ صنعةَ التمثيلِ ولا أداءاتِ المسرحِ



لسانُهم يتقاطرُ شهدًا
لا يرمونَ الناسَ بالباطلِ
ولا يقولون: (تبًا) عند الحاجةِ إليها
إنهم يترفعونَ دائمًا عن اللعنِ والسُّبابِ
ولا يريني أحدُهم من ظلامِ النفوسِ إلا بريقَها!

أعدائي مثقفونَ حدَّ امتلاءِ رؤوسِهم بآلافِ الكتبِ
ينيرونَ المحافلَ بمداخلاتِهم الثريَّةِ في انتقادِ البيروقراطيةِ الجامدةِ
يواجهونَ الأفكارَ بحججٍ دامغةٍ
فتحملُ أحاديثُهم نبرةً وطنيةً ملحميةً
ويصرخونَ بالحريةِ وحقوقِ الحيوانِ
إنهم يفككونَ الأشياءَ بعقولٍ حادةٍ
ولا يعجزونَ عن فهمِ مشاعري
أعدائي أقوياءُ بأنفسِهم
لا تهزُّهم العواصفُ ولا تكسرُهم الضمائرُ
وليس لهم قريبٌ أو صديقٌ في جهازِ الشرطةِ
إنهم يقطنونَ خلفَ جدرانِهم الصلبةِ
ولا يستعملونَ طاقةَ الشرِّ المفرطةَ مع ضعفي!

أعدائي متواضعونَ حدَّ الاختفاء
لا يتصارعونَ على أضواءِ المحافلِ والشاشاتِ
ولا يلتقطونَ صورًا نرجسيةً لحاجةٍ ما
ومن بساطتِهم لا يأكلونَ «البيتزا» ولا «السوشي»
ولا يدخنونَ السعادةَ حالَ غضبِهم!
زاهدونَ في العلاماتِ التجاريةِ العالميةِ
ويقنعونَ بما لديهم من عطاءٍ أبدًا
إنهم لا يحبونَ لعبةَ تخفي الأرواحِ
ولا يتركونَ الستائرَ تحجبُ نواياهم عن رؤيتي!

أعدائي ملائكةٌ بأجنحةٍ من كلامٍ
يشغلونَ حيزًا شاسعًا في فضائِكَ يا ربِّ
يغدونَ واعظينَ
ويروحونَ محذرينَ
يكرسونَ نضالَهم الصادقَ
ضدَّ الوصوليينَ وشذاذِ الآفاقِ
ويعلنونَ الحربَ على المبتزينَ ومشوهي سمعةِ الشرفاءِ
إنهم ليسوا أشباحًا
ولكنهم تركوا لي مرونةَ التأويلِ
ولم يتركوا لي عرشًا من غبارٍ!



شرفات شعر



مـرتضى محمـد
- العراق-

تواترٌ سـريـالي

روي عنه، عن مفاد البيت في معلقة عنترة بن الورد!، عن طرفة بن المغيرة!! عن صاحبه

وبنيه، عمّا قيل قُبالة معبد عُكاظ: إنه قد جاء واضعًا قلبه على أُذنيه:

يا معاشرَ العُراةِ!

يا معاشرَ العُراةِ:

يا من نُفخ في صُوركم على حوافِ مدن النبل..

المستفهم عنها، وعنه!!

يا معاشر العُراة:

أصيخوا الأسماع عاذرين لحني وشكي ..

إني في حضرة من توجسوا ،

قُبيل الريح والأجراس، فقالوا:

وإذا العقول وعت، واستبقت حشرها وانتبهت،كيف مآلها انتُبذ، وشمال الأحجار والهذيان قد أُتخذ،

واستوعب قراءة القلم، ثم نثر على الصنم..

أعراف كفوف أكتنفها السِحرُ والسَحر، والطلاوة !

كوّروها يا معاشر العراة!!

فإنها موؤدة بفعل النكران والتوهان.

استقبلوا العير!

لتشرب أسئلة الهِيمِ!!

واستووا الآن على الجودي

هي شطحةٌ قرّت ثم تطوحت..

سجدة الشعر أشبه بسجدة الصلاة

شريطة أن تقال خلف الأَكْمَهَ وَالأَبْرَصَ:

إنها فكرة قِيل لها أقرئي؛

فقرأ .



شرفات شعر



ليـنـدة كـامـل
- الجزائـر-

أيها القلـبُ مكانـكَ ليسَ هنـا

هكذا يسير قلبي حافيـًا
وتمر أنت كطفل يتعثر في المشي
أقلّب أوراق الشوق كأنني أقلّب أوراقً عمري
أبحث عنك فأجد ظلي
أمسكك فتسيل بين أصابعي كما الضباب
أنثر قلبي رذاذًا فتتكون أنت كبرعمٍ خلف الجدار
ترسمني ضاحكةً
أرسمك شمسًا
تشكلني نورًا
فأرسمك الفارس الذي يحمّل قلبه بندقية
أختفي ويبقى شذى روحك كالطيف
كأني لم أكن
كأنك لن تكون
كأنك الكون
كأنك الظل والضباب والشمس والشوق والقلب
أنت النور وقلبي ممرك حين تتبعثر الدنيا أمامكَ كالحجر
أحبك يا وجه الصباح
حين يصحو نورك في تباشير التراب
هكذا يسير قلبي محاربا،
وتمر أنت كبطل في حلبة الوجود.
أقلّب دفتر الحياة،
لأجدك تسيل بين أصابعي طلقات رصاص

أفتّش عن قلبي وسط هذا الركام
أحاول أن أضخ فيه الأمل
أن أتجاهل صوت الرصاص وصمت الموتى ودموع النساء
أن أخبره أننا ما زلنا في هذه الدنيا نعيش
أحاول أن أعلمه التجاهل
أعلمه الاكتفاء بنفسه
أعلّمه أن الصمت لا يبالي بما حوله
أحاول أن أستطلع معه مشاعر دسستها في أقبيته
كي لا تصيبها شظية
أحاول أن أعيده إلى رحمي مجرد نطفة
وأخبره ألا يأتي إلى هذا الطريق
هامسةً
"أيها القلب مكانك ليس هنا"



شرفات سرد



محمد عمر بحاح

(طفاية) تشيخوف...!

شفاه مكتنزة، أحمر شفائف، ورائحة عطر باريسي، ناحلة، طويلة وبيضاء.. وكانت تختبيء....: "آه يالملعون..!" قالها، وسأل نفسه: ترى من كانت عنده البارحة ودخنت تلك السيجارة؟! رائحة عطرها تملأ المكان. يشتهيها.. تتأوه من لذة، تحتضن رعشاته.. دافعت عن نفسها أم تمنعت قليلاً وسلمت نفسها له راضية قبل أن تدخن تلك السيجارة وتترك آثارها -الخطيئة- بين بقايا السجائر والرماد حيث وجدها مختبئة؟ لا يمكن أن تكون لسكرتيرته! هي لا تدخن ، وفوق ذلك محجبة.. مديره هو الذي اشترط أن تكون ملتزمة! ولكن هيت لك! هو أيضاً ملتزم كما يبدو.. يطلق لحيته، ويضع مصحفا فوق مكتبه داخل صندوق موشىً بالصَدف، ويضع سجادة الصلاة على ظهر الكرسي الدوار الذي يجلس عليه. وأيضًا لم يره يدخن ولا مرة واحدة.. أو حتى يصلي! تجرأ مرة وسأله: لماذا يضع منفضة سجائر طالما لا يدخن؟ أجابه: "مش شغلك!".

- وشوف شغلك"..

صارت منذ ذاك شغله الشاغل. ضيوف وزوار ومراجعون كثيرون يترددون على مديره. البعض يدخن، والبعض لا... لم يعط الأمر أهمية..صحتهم وهم احرار بها، إذا كانوا لايهتمون بها، فلماذا هو يهتم؟!! لكنه كل صباح ينظف قذارتهم.. كل صباح قبل أن يداوم مديره يدخل المكتب، يكنس الأرضية، يمسح الطاولة، وينظف منفضة السجائر الزجاجية المتسخة ويعيدها إلى مكانها لامعة مصقولة دون أن يكترث ....

إلا ذلك الصباح! منذ ذاك صارت المنفضة شغله الشاغل يعطيها اهمية اكثر من أي شيء آخر ..يحدق في كل عقب سيجارة. من خلال نوعها، الآثار التي عليها يعرف صاحبها إذا كان رجلاً، أو إمرأة .. غنيًا، أو فقيرًا. عصبيًا، أو مرتاح البال. من علية القوم، أو مثله في أسفل السلم.؟! هذا عقب سيجارة فاخرة لرجل غني بالتأكيد جاء يعقد صفقة مشبوهة مع المدير .. لم يدخن إلا القليل منها قبل أن يطفئها ويشعل أخرى .. وهذا العقب لسيجارة من النوع الرخيص جدًا، لابد أن من دخنها بائيس جاء يطلب وظيفة يطعم منها أسرته! تراه حظي بها؟ أم أن مديره صرفه خائباً لأنه يدخرها لقريب له، أو لصاحب وساطة! مصها مصا حتى آخر نفس حتى كاد يحرق أصابعه وشفتيه! وهذا لسيجار من نوع كوهيبا بيهكي الفاخر، لابد أن من دخنه سفير أو وزير من أولئك الذين يدخنونه لمجرد التفاخر والمباهاة! ويدفعون فيه أي ثمن. سمع ذات مرة أن ورقه يلف على افخاذ البنات الكوبيات! : "ماذا جاء بمعالي الوزير وسعادة السفير بغير وقت الدوام؟!! جاءا معاً أم منفردين.. وأي مصلحة جمعت الثلاثة؟!!" وهذا العقب... وهذا...ذاك... كل صباح ينظف الآذن قصص هؤلاء وأولئك الضاجة والصاخبة وسط أكوام أعقاب السجائر وبقايا الرماد المحترق.

القاهرة: 10 يونيو 2026



شرفات سرد



صالح بحرق

بدايات

في تيه البدايات يقطع الغرفة جيئة وذهاباً يستمع إلى نداء خاص به ينبعث من داخله، يفرض عليه قيوداً تمنعه من الخروج ومقابلة الناس. أصبح رهين ذلك الإحساس والشعور.

يدنو الآن من النافذة، يحاول فتحها والإطلالة على الشارع. بصعوبة يفتح جزءاً منها وينظر إلى أسفل العمارة المتعددة الطوابق. يود لو يتلاشى في الريح أو في الظلام أو في الذكرى.

قطع الدرج بسهولة رافعاً يده في الفضاء باحثاً في جيبه عن سيجارته الوحيدة، وفي أسفل العمارة أشعلها. تصاعد الدخان فوق رأسه. غدا كنقطة مشتعلة بالوهم.

تذكرها عندما أبصر فتاة تعبر الشارع، تذكر كل شيء دفعة واحدة، وهمَّ بالعودة إليها، لكن ذلك الصوت يمنعه من تنفيذ ما يوعد به. صوتٌ خافتاً كان في البدء، ثم تحول إلى ضجيج يسد عليه منابع الخلاص، بيد أنه يتطلع إلى النجاة، فلا يجدها إلا مقرونة بالتأسي والجدال.

كانت الأشياء في الخارج تلفظه. يود الاندماج فيها أو الانسلاخ من الماضي، فلا يجد إلا التيه والبدايات. وقف أمام بائع آيس كريم. تاق إلى أن يعود إلى الطفولة، فهذا شيء رائع، لكنه لن يقوى على الإمساك بالآيس كريم؛ فيداه ترتعشان، وجبهته ناتعة بالعرق و المعاناة، وعند ذلك خَطا إلى نهاية الشارع، حتى وجد نفسه قريباً من البحر، البحر الذي ربما يكون ملاذاً له من تعاسته، فأسرع الخُطا إليه. ترك خلفه العمارات الشاهقة، والحافلات والناقلات، والناس، واتجه إلى البحر. وقف أمام الموج والرذاذ الذي يصل إليه، وهو واقف على الشاطئ يختبر إجابات جديدة من البحر، من الوحدة، من الفراق، من الحب، وتآزرت في وعيه تلك البدايات، حاصرته من هنا وهناك، ألقت به على الرمل وحيداً، لكن البحر كان يحدثه بصوته الهادر، ويبعث في جسده إشراقة أخرى للحياة.



شرفات سرد



انتصار عباس
-الأردن-

قَيْقَبٌ بلا ظِلّ

يكاد يسقط وينفجر، حتمًا سينفجر، وَلَكِنْ بَعِيدًا عَنْ ضَوْضَاءِ الْجَسَدِ الْبَالِي. كُلُّ الْوُجُوهِ الَّتِي رَسَمَهَا بِالْأَمْسِ غَادَرَتِ اللَّوْحَةَ، وَلَمْ يَبْقَ غَيْرُ بِضْعِ نُقَاطٍ تَدَثَّرَتْ بِأَلْوَانِهَا، تَتَنَاثَرُ هُنَا وَهُنَاكَ. يَنْبِشُ أَفْكَارَهُ وَيَتِيهُ فِيهَا! وَلَكِنْ هَا هِيَ الْمُونَالِيزَا تَقْعُ فِي اللَّوْحَةِ مُنْذُ مِئَاتِ السِّنِينَ دُونَ أَنْ تَسوّلَ لَهَا نَفْسُهَا الْفِرَار.

مَنْ يَدْرِي! فَرُبَّمَا فَرَّتْ آلَافَ الْمَرَّاتِ، وَلَمَّا لَمْ تَجِدْ مَكَانًا آخَرَ تَقْطنُ فِيهِ عَادَتْ إِلَى اللَّوْحَةِ مِنْ جَدِيدٍ.

خَطَرَ بِبَالِهِ أَنْ يَبِيتَ اللَّيْلَةَ وَسَطَ اللَّوْحَاتِ، يَرْقَبَ تِلْكَ اللَّعْنَةَ الَّتِي مَسَّتْ شُخُوصَهَا. جَلَسَ قُرْبَ النَّافِذَةِ يَتَفَحَّصُ وُجُوهَ الْمَارَّةِ. وَقَعَ نَظَرُهُ عَلَى امْرَأَةٍ تَقِفُ تَحْتَ النَّافِذَةِ، تَسْتَظِلُّ بِشَجَرَةِ الْقَيْقَبِ، تَرَاقِبُ الطَّرِيقَ.

وقَد تَوَرَّدَ وَجْهُهَا بِأَلْوَانِ زُهُورِ الْقَيْقَبِ الْمُتَّقد بِالْحُمْرَةِ الصَّاخِبَةِ. اسْتَوْقَفَهُ مَيَلَانُ الْجَسَدِ، وَتِلْكَ النَّظْرَةُ الْمُتَوَهِّجَةُ بِالتَّرَقُّبِ وَالانْتِظَارِ. تَنَاوَلَ فُرْشَاتَهُ عَلَى عَجَلٍ، وَبَدَأَ يَرْسُمُ أَلْوَانَ شَجَرَةِ الْقَيْقَبِ وَقَدْ تَمَاوَجَتْ حُمْرَتُهَا فِي ذَلِكَ الْوَجْهِ الْوَضَّاءِ، وَعَلَى خَصَلَاتِ شَعْرِهَا الْمُنْسَدِلَةِ عَلَى كَتِفَيْهَا. نفد النَّهَارُ وَالْمَرْأَةُ لَمْ تَزَلْ تَقِفُ تَحْتَ النَّافِذَةِ تَنْتَظِرُ. ارْتَمَى عَلَى الْأَرِيكَةِ، يَلْفّه التَّعَب، تَزِفّه هَوَاجِسُ التَّرَقُّبِ وَالانْتِظَارِ. لَوَّحَ لَهَا قَائِلًا: لِتَسْمَحْ لِي سَيِّدَتِي الْجَمِيلَةُ أَنْ أَتْرُكَهَا بَعْضَ الْوَقْتِ! لَيْتَنِي كُنْتُ ذَلِكَ الْغَائِبَ الْآتِيَ. لَكُنْتِ الْآنَ لَدَيَّ هُنَا تَحْتَسِينَ قَهْوَتَكِ وَتَنْتَظِرِينَ، آرَاكِ بِنِصْفِ عَيْنٍ وَنِصْفِ ابْتِسَامَةٍ، مُطْفَأَةٌ، مِثْلُكِ تَمَامًا.



يَكَادُ التَّعَبُ أَنْ يَلْتَهِمَ مَا تَبَقَّى مِنَ ابْتِسَامَةٍ مَاتَتْ قَبْلَ أَنْ تُولَدَ. أَخَذَ نَفَسًا عَمِيقًا وَغَطَّى وَجْهَهُ بِالْغِطَاءِ لِلَحَظَاتٍ، يُحَاوِلُ جَاهِدًا أَنْ يَبْقَى صَاحِيًا. عَسَى أَنْ يَعْرِفَ كَيْفَ يَهْرَبُ هَؤُلَاءِ الْأَوْغَادُ مِنَ اللَّوْحَاتِ، وَمَا الَّذِي سَتَفْعَلُهُ تِلْكَ الْمَرْأَةُ. لَكِنْ غَلَبَهُ النُّعَاسُ. بَدَأَ صَوْتُ شَخِيرِهِ يَئِزُّ فِي الْغُرْفَةِ. لَمْ تَكَدْ تَمُرُّ رُبْعُ سَاعَةٍ حَتَّى دَوَّى صَدَى وَقْعِ أَقْدَامٍ مُقْبِلَةٍ. شَعَرَ بِالْخَوْفِ. بَدَأَ صَدْرُهُ يَعْلُو وَيَهْبِطُ. يُحَدِّثُ نَفْسَهُ: لَا بُدَّ أَنْ أَرْوَاحًا تَسْكُنُ هَذَا الْمَكَانَ، وَهُمْ فِي حَرَاكٍ دَائِمٍ. ثُمَّةَ رَائِحَةُ عِطْرٍ قَوِيَّةٍ بَدَأَتْ تَنْتَشِرُ. أَخَذَ نَفَسًا عَمِيقًا، يَتَسَاءَلُ بِحَيْرَةٍ: مَنْ تَرَاهَا صَاحِبَةُ ذَاكَ الْعِطْرِ الْفَوَّاحِ؟ رَاوَدَهُ هَاجِسٌ: رُبَّمَا كَانَتِ امْرَأَةَ النَّافِذَةِ! جَاءَهَا مَنْ كَانَتْ تَنْتَظِرُهُ! يَصْمُتُ مُسْتَجْمِعًا أَفْكَارَهُ قَائِلًا: لَا، لَيْسَتْ هِيَ! رُبَّمَا كَانَتْ إِحْدَى نِسَاءِ لَوْحَاتِهِ ضَرَبَتْ مَوْعِدًا مَعَ أَحَدِهِمْ وَتُرِيدُ الْخُرُوجَ! وَهُوَ الْحَدس بِطَبْعِهِ يَسْتَدْرِكُ مَا يَدُورُ حَوْلَهُ بِلَحْظَةٍ. هَزَّ رَأْسَهُ مُمْتَعِضًا، رَمَى الْغِطَاءَ بِعَصَبِيَّةٍ، وَنَهَضَ يَتَمْتَمُ: سَأَمْنَعُ تِلْكَ الْمَرْأَةَ مِنْ مُغَادَرَةِ اللَّوْحَةِ، وَلَوْ كَلَّفَنِي الْأَمْرُ حَيَاتِي! فَاجَأَهُ صَوْتُ رَجُلٍ كَانَ قَادِمًا مِنَ الْخَارِجِ وَقَدِ اقْتَرَبَ مِنَ النَّافِذَةِ، كَانَ يُخَاطِبُ امْرَأَةً: فَلْتَهْدَئِي! لَمْ يَبْقَ أَمَامَنَا سِوَى خُطْوَتَيْنِ وَنَصِلُ.

الْمَرْأَةُ بِتَأَفُّفٍ وَتَعَبٍ: مَشَيْنَا مَسَافَةً طَوِيلَةً، وَلَكِنْ، بِاسْتِغْرَابٍ، لِمَاذَا الْأَنْوَارُ مُطْفَأَةٌ هَكَذَا؟ وَقَدْ تَرَكْنَاهَا تشعشع طَوَالَ اللَّيْلِ؟!

الرَّجُلُ: لَا تَقْلَقِي! سَأُصْلِحُهَا غَدًا.

يُحَدِّثُ الْفَنَّانُ نَفْسَهُ: اللَّعْنَةُ! إِنَّهُمَا يَهْرَبَانِ مَعًا! لَنْ أَسْمَحَ لَهُمَا بِالتَّلَاعُبِ بِي! تَرَيَّثَ مُحْتَارًا، وَكَأَنَّهُ تَذَكَّرَ شَيْئًا مهمًّا.

صَوْتُ الرَّجُلِ يُخَاطِبُ الْمَرْأَةَ: إِلَيْكِ مَصَابِيحَ رُوحِي! وَأَشْعَلَ وَلَاعَتَهُ. ثُمَّ أَدَارَ مِفْتَاحًا يَفْتَحُ الْبَابَ

الْمُجَاوِرَ لِشَقَّتِهِ، ثم تابع ضَاحِكًا: مَرَّتِ الْعُطْلَةُ سَرِيعًا! دُونَ أَنْ نَشْعُرَ بِهَا!

رَدَّتِ الْمَرْأَةُ بِفَرَحٍ غَامِرٍ: نَعَمْ! هَذَا صَحِيحٌ! مَرَّتْ وَلَمْ نَشْعُرْ بِهَا. وَاخْتَفَتِ الْأَصْوَاتُ خَلْفَ ذَاكَ الْبَابِ.

ضَحِكَ بَلَاهَتِهِ بَعْدَ أَنْ تَبَيَّنَ أَنَّهُمَا جِيرَانُهُ. تَذَكَّرَ عِطْرَ جَارَتِهِ اللَّعِينِ. تَأَفَّفَ بِغَضَبٍ: كِدْتُ أَفْقِدُ عَقْلِي! أَخَذَ نَفَسًا عَمِيقًا، وَأَقْفَلَ الْبَابَ قَائِلًا: مَا دَامَ الْأَمْرُ هَكَذَا، لِمَ لَا أَدْعُو فَتَاةَ الصَّبَاحِ نَحْتَسِيَ الْقَهْوَةَ مَعًا، بَدَلًا مِنَ الِانْتِظَارِ فِي ذَاكَ الْحَرِّ اللَّاهِبِ؟ يَنْظُرُ إِلَى اللَّوْحَةِ: هَذَا إِنْ عَادَتْ، بِحَيْرَةٍ، تَرَاهَا تَعُودُ؟!

وَبِصَوْتٍ خَافِتٍ يَمْلَؤُهُ الرَّجَاءُ، هَتَفَ مُنَادِيًا: تَعَالَيْ يَا صَغِيرَتِي! هَلُمِّي إِلَيَّ! تَعَالَيْ! تَعَالَيْ! مَا الَّذِي يَمْنَعُكِ؟ أَهُوَ الْخَوْفُ؟ أَمْ إِنَّهُ الْخَجَلُ؟! هَاكَ يَدِي! لَا تَخَافِي. وَيُغْمِضُ، يَصْمُتُ، ثُمَّ تَنَهَّدَ مُكَمِّلًا: هَا هِيَ النُّجُومُ تَلْتَفُّ حَوْلِي، وَأَنَا أَتَرَبَّصُ أَفْلَاكَ دَرْبِكِ، كَمَا الْفَرَاشَةُ تَسْتَلْهِمُ النُّورَ! يَأْتِيهِ صَوْتُهَا رَقْرَاقًا، يُوقِظُ كُلَّ مَا فِيهِ: مِمَّ أَخَافُ وَعَيْنَاكَ سِرَاجُ عَتْمَتِي؟! يَنْظُرُ إِلَيْهَا بِشَغَفٍ وَلَهْفَةٍ مُسْتَغْرِبًا: كَيْفَ بِامْرَأَةٍ مِثْلُكِ تَنْتَظِرُ قَادِمًا لَا يَأْتِي؟

هِيَ، بِلَهْفَةٍ وَدَلَالٍ: كُنْتُ أَنْتَظِرُكَ! أَلَمْ يَكُنْ نِدَاءُ عَيْنَايَ كَافِيًا لِتَعْرِفَ؟! يَرْفَعُ حَاجِبَيْهِ مُسْتَغْرِبًا: كُنْتِ تَنْتَظِرِينَنِي أَنَا؟! تَهَزُّ بِرَأْسِهَا: بِنَعَمْ.

هُوَ: لَكِنِّي لَمْ أَرَكِ إِلَّا الْبَارِحَةَ! فَكَيْفَ هَذَا؟! يَسْتَدْرِكُ نَفْسَهُ أَنَّهُ رُبَّمَا تَعَجَّلَ، فَيَقُولُ: وَرَغْمَ ذَلِكَ تُشْعِلِينَ الْفَوْضَى بِدَمِي!

هِيَ: تَحْلَمُ بِي، وَتَقُولُ لَا تَعْرِفُنِي؟!

هُوَ: يَحْلَمُ الرَّجُلُ بِالْمَرْأَةِ حَتَّى لَوْ كَانَ لَا يَعْرِفُهَا! مُجَرَّدُ لَحْظَةٍ تَمُرُّ يَلْتَمِعُ فِيهَا شَوْقٌ مَا، ثُمَّ...، يَصْمُتُ

لِلَحْظَةٍ ثُمَّ يَعُودُ ضَاحِكًا، هَكَذَا نَحْنُ الرِّجَالُ! لَكِنِّي أَحْبَبْتُ وَهَجَ تِلْكَ الْحُمْرَةِ الْمُضَرَّجَةِ فِي خَدَّيْكِ، وَذَاكَ الضِّيَاءَ! لَسْتُ أَدْرِي أَهُوَ وَجْهُكِ أَمْ أَنَّهَا ظِلَالُ الْقَيْقَبِ؟ وَلَرُبَّمَا كَانَتْ ظِلَالَكُمَا مَعًا! كُلٌّ يَنْعَكِسُ فِي الْآخَرِ. بِتُّ وَلَهَانَ مُحَاصَرًا بِكِ! لَسْتُ أَدْرِي حَالِي! تَرَاهُ عِنَاقَ النَّوَافِذِ مَنْ وَلَدَ هَذَا الْوَجَدَ وَهَذَا الْهَيَامَ؟! أَمْ إِنَّهُ الْحَنِينُ لِامْرَأَةٍ أَمْطَرَ فِي دَوَاخِلِي كُلَّ هَذَا الْجُنُونِ؟!

هِيَ: اسْتَهْوَانِي عِشْقُكَ فِي مُحَاكَاةِ الْأَشْيَاءِ، وَإِدْغَامِ أَنْفَاسِهَا الْخَفِيَّةِ فِي الْأَلْوَانِ. شَغَفْتُ بِكَ حَدَّ الْجُنُونِ، فَرُحْتُ أَخْتَلِقُ الْفُرَصَ لِأَلْقَاكَ. خَطَرَ بِبَالِي مَرَّةً أَنْ أَرْمِيَ النَّافِذَةَ بِحَجَرٍ! وَفَعَلْتُهَا! انْكَسَرَ الزُّجَاجُ! تَنَبَّهْتَ لِلزُّجَاجِ وَلَمْ تَتَنَبَّهْ لِي! فَكَّرْتُ فِي حِيلَةٍ أُخْرَى، وَلَمَّا لَمْ أَجِدْ، وَقَفْتُ أَسْتَظِلُّ بِشَجَرَةِ الْقَيْقَبِ، أَفْكِرُ فِي طَرِيقَةٍ جَدِيدَةٍ أَنْفُذُ بِهَا إِلَيْكَ. لَمْ أَكُنْ أَدْرِي أَنَّ ذَاكَ التَّقَلُّبَ وَتِلْكَ الْحَيْرَةَ هُمَا مَنْ سَيَجْلِبَانِكَ إِلَيَّ! وَرَاحَ عَنْ بَالِي أَنَّكَ فَنَّانٌ تَسْتَهْوِيكَ النَّوَافِذُ وَالظِّلَالُ! لَكِنْ صَارَ يَسْتَهْوِيكَ ظِلِّي! تَطُلُّ عَلَيْنَا بَيْنَ الْفِينَةِ وَالْفِينَةِ، تَطُلُّ بِوَجْهِكَ الْوَارِفِ بَاسِمًا، تَمْلَأُ رِئَتَيْكَ بِأَنْفَاسِنَا وَتَعُودُ.

هُوَ: وَلِمَ لَمْ تَقْبَلِي دَعْوَتِي إِذَنْ، وَغَرَبَتْ بِعَيْنَيْكِ عَنِ النَّافِذَةِ، تَبْحَثِينَ فِي الْمَارَّةِ عَنْ ظَلِيلٍ غَيْرِي؟!

هِيَ: كُلُّ مَا ارْتَجَيْتُهُ أَنْ أَرَى ظِلِّي يَتَمَارَى فِي بَحْرِ عَيْنَيْكَ! لَوْ كُنْتُ اقْتَرَبْتُ لَمللتني، وَسَتَبْحَثُ عَنْ أُخْرَى تُطْفِئُ أَشْوَاقَ ذَاكَ الْوَلَهَ! هَكَذَا أَنْتُمْ أَيُّهَا الرِّجَالُ! أَعْرِفُ! لَكِنِّي لَسْتُ أَدْرِي أَيُّ مَسٍّ أَصَابَنِي حَتَّى غَرِقْتُ فِي بَحْرِ أَلْوَانِكَ؟! وَكُنْتُ أَعْرِفُ، بَلْ عَلَى يَقِينٍ أَنَّكَ غَارِقٌ مِثْلِي فِي لُجَّةِ هَذَا الْعِشْقِ، وَلَا تُرِيدُ الْخَلَاصَ!

هُوَ: بِسَعَادَةٍ غَامِرَةٍ: لَا بُدَّ أَنَّ شَجَرَةَ الْقَيْقَبِ تِلْكَ أَلْقَتْ عَلَيْكِ بِسِحْرِهَا، أَوْ إِنَّكِ مِنْ أَلْقَى كُلَّ تِلْكَ الْأَسْحَارِ!

يزْهَرُ وَجْهُهَا بِابْتِسَامَةٍ نَدِيَّةٍ قَائِلَةً: كُنْتُ أَسْتَظِلُّ بِالْقَيْقَبِ لِأَرَاكَ وَأَنْتَ تَرْسُمُ تَفَاصِيلِي، ثُمَّ تَدْعُونِي لِأَنَامَ فِي عَيْنَيْكَ! تُغْمِضُ، فَأَعُودُ! تُبْهِرُنِي بِكُلِّ مَا فِيكَ، حَتَّى إِنَّكَ الْيَوْمَ قُمْتَ بِشَيْءٍ غَامِضٍ وَغَرِيبٍ لَمْ أَفْهَمْهُ!

هُوَ بِاسْتِغْرَابٍ وَاسْتِهْجَانٍ: أَنَا؟! وَمَا ذَاكَ الشَّيْءُ الْغَامِضُ وَالْغَرِيبُ؟!

هِيَ: لَمَّا دَخَلْتُ الْمَنْزِلَ، كُلُّ شَيْءٍ كَانَ عَادِيًّا كَمَا تَرَكْتُهُ فِي الصَّبَاحِ! لَكِنِّي لَمَّا وَقَفْتُ أَمَامَ الْمِرْآةِ أُمْشِطُ شَعْرِي رَأَيْتُكَ فِي مِرْآتِي! تُورِقُ غُرْفَتِي بِالزُّهُورِ، ثُمَّ تَلْتَفُّ الزُّهُورُ حَوْلِي وَتُغَطِّينِي! فَأَغْدُو مِثْلَهَا! صِرْتُ أَبْحَثُ عَنِّي فَلَا أَجِدُنِي! سِوَى زَهْرَةِ قَيْقَبٍ! هَلْ أَنَا فِعْلًا زَهْرَةُ قَيْقَبٍ، أَمْ أَنَّنِي امْرَأَةٌ؟! كَيْفَ تَرَانِي؟!

يَضُمُّهَا وَيَبْكِي. إِحْسَاسٌ غَرِيبٌ يَلِفُّهُ وَيَخْتَرِقُ ضُلُوعَهُ. تَنَهَّدَ مُنْتَشِيًا. لَمْ تَكَدْ تَمُرُّ لَحْظَةٌ حَتَّى سَرَتْ فِي ظَهْرِهِ وَخْزَةٌ بارِدَةٌ كَالسَّهْمِ! صَرَخَ بِأَلَمٍ: آي...، آي...، آآآخ! اهْتَزَّ مُرْتَجِفًا، لَكِنَّهُ ظَلَّ مُغْمَضَ الْعَيْنَيْنِ، يَقْبِضُ عَلَى حُلْمِهِ رَغْمَ الْأَلَمِ. صَوْتُ قَطَرَاتِ الْمَاءِ السَّاقِطَةِ مِنَ السَّقْفِ: طَنْ...، طَنْ...

مستغربًا: مَا هَذَا الصَّوْتُ؟! مِنْ أَيْنَ تَأْتِي كُلُّ هَذِهِ الْحَرَكَاتِ وَالْأَصْوَاتِ؟! فَتَحَ عَيْنَيْهِ مُرْتَعِبًا، كَمَنْ يَصْحُو مِنْ حُلْمٍ مُفْزِعٍ. تَلَفَّتَ حَوْلَهُ، لَكِنْ مَا مِنْ أَحَدٍ سِوَاهُ! وَوِسَادَةٍ وَادِعَةٍ تَنَامُ بَيْنَ يَدَيْهِ، وَسِتَارَةٍ لِزُجَاجٍ مَكْسُورٍ تُؤَرْجِحُهَا الرِّيحُ تَرُوحُ وَتَجِيءُ بِهَا، بَلَّلَتْهَا قَطَرَاتُ الْمَاءِ الرَّاشِحَةُ مِنَ الْمُكَيَّفِ.

وَبِغَضَبٍ جَامِحٍ يُطِيحُ بِالْوِسَادَةِ عَلَى الْأَرْضِ، وَيُهْرَعُ إِلَى النَّافِذَةِ يَتَنَاوَلُ كُومَةً مِنَ الْجَرَائِدِ يكوّرها، يَسُدُّ كَوَّةَ الزُّجَاجِ، وَيُغْلِقُ النَّافِذَةَ. يَتَسَلَّلُ النُّورُ مِنْ بَيْنِ سَتَائِرِ النَّافِذَةِ، لَكِنَّهُ لَمْ يَمْحُ بَقَايَا الْحُلْمِ. كَانَ الرَّحِيقُ الَّذِي أَوْرَقَ فِي لَوْحَتِهِ يَمْلَأُ الْغُرْفَةَ.

شعر أَنَّ الأقدام الَّتِي سَمِعَهَا وَهُوَ نَائِمٌ لَمْ تَكُنْ مُجَرَّدَ وَهْمٍ! كَأَنَّهَا قَطَعَتِ الْمَسَافَةَ مَا بَيْنَ اللَّوْحَةِ وَالْوَاقِعِ، تَارِكَةً وَرَاءَهَا أَثَرًا مِنَ الْعِطْرِ، يَنْظُرُ لِلَّوْحَةِ، وتَلْتَقِي الْعَيْنَانِ مِنْ جَدِيدٍ. تَسْكُرُهُ النَّظْرَةُ، وَيَدِبُّ فِيهِ الْحَنِينُ مَرَّةً أُخْرَى لِنِصْفِ الِابْتِسَامَةِ الْغَائِمَةِ. وَبِشَهْوَةٍ هِسْتَيرِيَّةٍ يُرَدِّدُ: هَا لَمْ تَهْرَبِي! امْرَأَةٌ مُخْلِصَةٌ إِذَنْ! لَمْ أَعْتَدْ عَلَى الْإِخْلَاصِ مِنَ النِّسَاءِ! يَنْظُرُ مُجَدَّدًا إِلَى اللَّوْحَاتِ الْأُخْرَى الَّتِي هَرَبَ مِنْهَا شُخُوصُهَا... ضَاحِكًا: وَلَا حَتَّى الرِّجَالِ! وَبِنَظْرَةٍ عَابِرَةٍ، انْتَبَهَ لِزُهُورِ الْقَيْقَبِ وَهِيَ تَتَبرعَمُ عَلَى وَجْهِهَا. اقْتَرَبَ يَتَحَسَّسُ الزُّهُورَ بِعَصْبِيَّةٍ تُعَبِّرُ عَنْ مِزَاجِهِ النَّزِقِ. وَجَدَهَا رَطْبَةً تَنْضَحُ بِالرَّوَائِحِ وَالْأَلْوَانِ. يُحَدِّثُ نَفْسَهُ: مَا الَّذِي يَحْدُثُ؟! أَيُّ جُنُونٍ هَذَا الَّذِي يَعْتَرِينِي؟!

يُغْمِضُ عَيْنَيْهِ، يَسْتَرْجِعُ الصُّوَرَ؛ فَهُوَ حِينَ يَرْسُمُ، تَدْخُلُ أَصَابِعُهُ فِي اللَّوْحَةِ وَلَا يَدْرِي فِي أَيَّةِ عَوَالِمَ تَرُوحُ، تَنَاوَلَ عُلْبَةَ الدَّوَاءِ. أَخَذَ حَبَّةً عَلَّهَا تُهَدِّئُ مِنْ فَوْرَةِ ذَلِكَ الدَّمِ بِدَاخِلِهِ، يُطَارِدُهُ وَجْهُ الْمَرْأَةِ وَالْقَيْقَبِ.

حَاوَلَ رَسْمَ وُجُوهٍ أُخْرَى، لَكِنَّهُ فِي كُلِّ مَرَّةٍ كَانَ يَرْسُمُهَا يَأْخُذُ نَفَسًا عَمِيقًا، ثُمَّ يَجْلِسُ وَيَشْغَلُ نَفْسَهُ بِأَشْيَاءَ أُخْرَى. تُفَاجِئُهُ زُهُورُ الْقَيْقَبِ وَهِيَ تَتَبرعَمُ مِنْ جَدِيدٍ، وَتُزْهِرُ.

حَمَلَ اللَّوْحَةَ يُرِيدُ تَحْطِيمَهَا. أَحَسَّ بِنَظَرَاتِهَا وَهِيَ تَتَوَسَّلُ إِلَيْهِ وَتَرْجُوهُ أَلَّا يَفْعَلَهَا. سَرَتْ فِيهِ قَشْعَرِيرَةٌ وَهُوَ يَسْمَعُ بِأُذُنَيْهِ صَوْتَ أَقْدَامٍ تقترب قُرْبَ اللَّوْحَةِ. اقْتَرَبَ مِنْهَا يُصْغِي. كَانَتْ أَقْدَامَ الْمَارَّةِ وَهِيَ تَعْبُرُ الطَّرِيقَ. تَنَفَّسَ الصُّعَدَاءَ. تَرَكَ اللَّوْحَةَ جَانِبًا. انْتَبَهَ لِلصُّوَرِ الْمُلْقَاةِ عَلَى جَنْبِ الطَّاوِلَةِ.

اسْتَوْقَفَتْهُ بَرَاءَةُ أَطْفَالِ الصُّورَةِ. أَمْسَكَ بِالْفُرْشَاةِ، وَبَدَأَ يَرْسُمُ. ابْتَسَمَ وَهُوَ يَرَى الْوُجُوهَ تطلّ عَلَيْهِ. حَدَّقَ فِي اللَّوْحَةِ مَذْهُولًا، وَشَجَرَةُ الْقَيْقَبِ تَتَبرعَمُ وَتُزْهِرُ فِيهَا. تَذَكَّرَ السُّورِيَالِيَّةَ اللَّعِينَةَ الَّتِي يَدَّعِيهَا. قَهْقَهَ بِهِسْتَيرِيَّةٍ، وَأَخَذَ يَرْسُمُ شَجَرَةَ قَيْقَبٍ أُخْرَى تُقَابِلُ الْأُولَى. مَدَّتِ الشَّجَرَةُ الْأُولَى أَغْصَانَهَا إِلَى حَيْثُ الثَّانِيَةِ، وَرَاحَتَا فِي عِنَاقٍ! تَعَالَتْ ضَحَكَاتُهُ وَكَأَنَّهُ يتَحَدَّاهُمَا. شَعَرَ بِنَشْوَةٍ غَرِيبَةٍ وَهُوَ يُشَاهِدُ فَرَاشَةً.

خَطَرَ بِبَالِهِ أَنْ يُنْهِيَ تِلْكَ الْمَسْرَحِيَّةَ الَّتِي لَا يَعْرِفُ لَهَا بَدَايَةً ولا نِهَايَة، قَالَ بِنَشْوَةِ الْمُنْتَصِرِ: أُحِبُّ الْفَرَاشَاتِ وَهِيَ تَتَلَمَّسُ دَرْبَهَا فِي الْعَتْمَةِ. ثُمَّ أَطْفَأَ النُّورَ! انْسَلَّتْ زُهُورُ الْقَيْقَبِ تغادرُ اللَّوْحَةَ، وَرَاحَتْ تَسْكُبُ أَوْجَاعَهَا فِي أَقْدَاحِ اللَّيْلِ. وَفِي الصَّبَاحِ، تَسْتَفِيقُ امْرَأَةٌ. تَهْجِسُ شَيَاطِينُ رَأْسِهَا بِأَشْيَاء وَأَشْيَاء، مَرَّةً تَرَاهَا حَمَامَةً تَجْمَعُ بَقَايَا الْغُصْنِ الْمُتَكَسِّرِ، تَبْنِي عُشَّهَا فِي الْمَاءِ. يَصْطَادُهَا عُشْبُ صَدْرِهِ! تَنْسِجُ مِنَ الْعُشْبِ أَجْنِحَةً وَتَطِيرُ...، وَتَطِيرُ. تَنْظُرُ إِلَى الْأَرْضِ مُوَدِّعَةً. يَسْقُطُ رَأْسُهَا فِي جُبِّ الذِّكْرَيَاتِ وَتَفْتَحُ الصُّوَرَ. تَرَى أَبِيهَا مُعَاتِبًا:

أَشْجَارُ رُوحِكِ تَحْتَاجُ أَنْ يَكْتَمِلَ غُصْنُهَا الْمَنْقُوصُ فِيهَا! فَالضِّلْعُ الْمَنْقُوصُ لَمْ يَكْتَمِلْ بَعْدُ.

تَرُدُّ بِأَلَم: آهْ يَا أَبَتِ! حَاوَلَ الضِّلْعُ الْمَنْقُوصُ أَنْ يَكْتَمِلَ، وَلَكِنَّهُ ظَلَّ نَاقِصًا يُكَسِّرُ ضِلْعًا تِلْوَ الْآخَرِ.

يُحَدِّقُ أَبُوهَا فِيهَا صَامِتًا، ثُمَّ يَنْتَفِضُ مُبْتَعِدًا وَكَأَنَّهُ اسْتَدْرَكَ شَيْئًا يُفُوقُ كُلَّ الْكَلَامِ. يَسْأَلُ: خَبِّرِينِي! مَا الَّذِي جَاءَ بِكِ؟! فَلَمْ تَزَلْ قَدَمُكِ تَدِبُّ هُنَاكَ؟! لَمْ يَحِنْ وَقْتُكِ بَعْدُ لِتَدِبَّ هُنَا، وَابْتَعَدَ.

تُحَاوِلُ أن تلمسَهُ، وَكُلَّمَا مَدَّتْ يَدَهَا زَادَتِ الْمَسَافَةُ بَيْنَهُمَا. أَزِيزُ أَصْوَاتٍ يَلْتَفُّ حَوْلَهَا: ارْحَلِي...، ارْحَلِي...، ارْحَلِي! تَرْكُضُ مبتعدة وغَابَتِ الْأَصْوَاتُ... ظِلَّتِ الْأَصْوَاتُ تَطِنُّ تَثْقُبُ رَأْسَ ذاك الفنان: طَنْ...، طَنْ...، يَجْفَلُ: مِنْ أَيْنَ تَأْتِي كُلُّ هَذِهِ الْأَصْوَاتِ؟!

يُرَاوِدُهُ هَاجِسٌ بِأَنَّ الْمَكَانَ مَسْكُونٌ بِعَالَمٍ آخَرَ، يُشَارِكُهُ الْأَشْيَاءَ وَلَا يُدْرِكُهُ. أَوْ عَلَهَا هَوَاجِسُ جَسَدٍ مُتْعَبٍ يُرَاوِحُ الصَّبَاحَ وَلَا يَنَامُ. هَا هِيَ شُخُوصُ لَوْحَاتِهِ تُشْعِلُ الْمَكَانَ بِالْفَوْضَى وَهِيَ تَهْرُبُ! هرع مسرعًا يتفقّدها، لَكِنَّهَا لَمْ تَزَلْ كَمَا تَرَكَتْهَا أَصَابِعُهُ! وَتِلْكَ اللَّوْحَةُ الْمَنْقُوصَةُ ظَلَّتْ عَلَى حَالِهَا لَمْ تَكْتَمِلْ!

الْوُجُوهُ عَيْنُهَا، وَالشُّخُوصُ عَيْنُهَا! تَنَهَّدَ، ثُمَّ أَخْرَسَ صُنْبُورُ الْمَاءِ، يحدّث نفسه: مكان غريب، لكنه محبّب لديّ، ثم تَعَالَتْ ضَحَكَاتُهُ تُشْعِلُ الْمَكَانَ بالفوضى والجمال، يُطَارِدُهُ رَحِيقُ تِلْكَ النَّظْرَةِ. يُدَنْدِنُ بِأُغْنِيَةٍ لِطَالَمَا أَحَبَّهَا:

لَمَّا عَ الْبَابْ يَا حَبِيبِي منتودّعْ
بِيكُونْ الضُّوْ بَعْدُه شِي عَمْ بِطْلَعْ
وَبِطْلَعْ فِيكْ، مَا بِقْدَرْ أَحْكِيكْ...
بِخَافْ تِفْلِّي وَمَا تِرْجَعْ...

افْتَرَشَتْ وُرُودُ الْقَيْقَبِ أَرْضَ اللَّوْحَةِ. يَنْظُرُ إِلَيْهَا بِحَنَانٍ زَائِدٍ: سَأَدَعُكِ تُورِقِينَ فِي الْقُلُوبِ وَالْعُيُونِ وَتُحَاكِيهَا! وَكَمَا تُحِبِّينَ أَنْ تَكُونِي، لَنْ تَظَلِّي سَجِينَةَ لَوْحَاتِي بَعْدَ الْيَوْمِ! تَبْتَسِمُ شُخُوصُ لَوْحَاتِهِ، تُحَيِّيهِ بِحَرَارَةٍ وَتَصْفِقُ. يَرُوحُ بِبَصَرِهِ نَحْوَ النَّافِذَةِ: لَيْتَهَا تَأْتِي! تَبْتَسِمُ لَهُ الْوُجُوهُ وَتَشُدُّ عَلَى يَدَيْهِ، وَمَا دَرَى أَنَّ حلْمَهُ حَقِيقَةٌ، وَأَنَّ الْوُجُوهَ وَالشُّخُوصَ تَحْتَاجُ إِلَى رحيق القلوب أَنْ يَصْحُوَ النَّهَارُ فِيهَا، إِذْ يُمْطِرُهَا الصَّبَاحُ بِنَبْضِهِ وَهُوَ يَلْبَسُ النُّورَ، يَحُوكُ مِنَ الْفَرَحِ النَّدِيِّ تِلْكَ الِابْتِسَامَةَ لِيَكْتَمِلَ.

فِي الصَّبَاحِ تَوَافَدَ الْحُضُورُ يَسْتَلْهِمُونَ مِنْ أَحَادِيثِهِ السِّرَّ الْكَامِنَ فِي نَبْضِ لَوْحَاتِهِ، اكْتَظَّتِ الْقَاعَةُ بِالْحُضُورِ. وَقَفَتِ امْرَأَةٌ وَسَطَ الْحُضُورِ أَمَامَ إِحْدَى اللَّوْحَاتِ، وَقَدْ تَضَرَّجَ وَجْهُهَا بِالْحُمْرَةِ. أَشَارَتْ بِأُصْبعِهَا إِلَى اللَّوْحَةِ وَقَالَتْ: تشبهني تلك اللوحة كَأَنَّهَا تكاد تكون أنا. تَجَمْهَرَ الْحُضُورُ حَوْلَ السّيدَة، مَبْهُورِينَ مِنْ هَذَا التَّطَابُقِ الْفَرِيدِ وَالْجَمِيلِ. ثم دَعَوْهَا لِتَقِفَ إِلى جَنْبِ اللَّوْحَةِ لالتقاط بَعْضِ الصُّوَرِ التذكارية.

وَقَفَ أَحَدُ الْإِعْلَامِيِّينَ الْحَاضِرِينَ قَائِلًا: تَكَادُ تِلْكَ اللَّوْحَةُ أَنْ تَنْطِقَ بِاسْمِ تِلْكَ السيدَة، فَهِيَ تُشْبِهُهَا تَمَامًا!

يَاللصُّدَفِ الْجَمِيلَةِ وَالرَّائِعَةِ!

قال آخر: لَعَلَّهَا لَمْ تَكُنْ صُدْفَةً، وَقَدْ رَسَمَهَا الْفَنَّانُ بِهَذَا الْإِتْقَانِ وَتِلْكَ الْبَرَاعَة، دَعُونَا نَسْأَلُ السيدَةَ أَنْ تُعَرِّفَنَا بِنَفْسِهَا، وَاسْتَدَارَ نَحْوَهَا يَحْمِلُ الْمِيكْرُوفُونَ، يُجْرِي مُقَابَلَة تِلْفِزْيُونِـيَّـة، قَائِلًا بِحَمَاسٍ: لِتَتَفَضَّلْ سَيِّدَتِـي الْجَمِيلَةُ، لَكِنَّ الْمُفَاجَأَةَ: لَمْ يَكُنْ هُنَاكَ سِوَى اللَّوْحَةِ وَالْحُضُورِ، وَغَابَتِ الْمَرْأَةُ فِي الْقَيْقَبِ مِنْ جَدِيدٍ!

للكاتبة:



شرفات سرد



كـرم الصبَّـاغ
-مصـر-

أثـر الصَّـبيّ

في السّتين من عمره، له قامةٌ قصيرةٌ، وبنيةٌ ضعيفةٌ، غزت بعضُ التَّجاعيد وجهَه الأسمر، يلتحف عباءته القديمة، يشخص ببصره إلى السَّماء، تنطق عيناه بما يعتمل داخله من جزعٍ وأسى، تهتزُّ شفته السُّفليّة من فرط التَّوتر والقلق، يجاهد أن يكظم عبراتٍ، تغلبه رغمًا عنه؛ فتتقاطر دمعاتٌ ساخنةٌ على خديه. يواصل السَّير بين الزّحام برجلين واهنتين، في حين يحملون عن يمينه ويساره المشاعل الَّتي تتصاعد منها ألسنة اللَّهب والدُّخان، يعاودون تفتيش أرجاء النّجع، ولا يجدون للمفقود أثرًا، كأنَّه فصُّ ملحٍ ذاب في جوف بئرٍ. يشير عليهم خفير النَّجع نافذ الكلمة بصوته الغليظ بأن يتَّجهوا إلى تخوم النَّجع، حيث يقع النَّخيل، وحقول الشَّعير؛ فيواصل الأهالي مسيرهم، وبينهم الأب مفرق النَّفس، يتمزَّق قلبه خوفًا على ولده الوحيد ذي السّنوات العشر، الَّذي رُزِقَ به بعد يأسٍ، والَّذي خرج عصرًا يلهو مع الصّبيان، ثمَّ انسلَّ من وسطهم، ولم يعلم أحدٌ عنه شيئًا بعد ذلك. في الأيَّام السَّابقة كان يغيب مدّةً ليست بالطَّويلة، ثُمَّ يعود إلى الدّار بدون أن يكتشف أحدٌ سرَّه، ولـمّا طالت ساعات غيابه هذه المرّة، وغربت الشّمس، خرج أبواه يبحثان عنه في جنبات النّجع، حتى أعياهما البحث؛ فردَّ الرّجال الأمَّ الملتاعة، وتعهدوا لها بإعادة ولدها إلى أحضانها.

يصل الأهالي إلى النَّخيل، ويفتشون حقول الشَّعير، ثم يتجاوزونها إلى الصَّحراء، يقربون المشاعل من الأديم، يصيح راعي الأغنام الماهر في قصّ الأثر، ويخبرهم بأنَّه عثر على أول الخيط، يتتبَّعون ما طُبِعَ على الرَّمل من علاماتٍ، وبعد مسيرة ميلٍ واحدٍ، تقودهم آثار الأقدام إلى الأحراش الممتلئة بالبوص والحلفا والبرنوف، يأمرهم الخفير بأن يقتحموا المكان، وأن يفتشوا بين تلك النَّباتات البريَّة الكثيفة، ولكنَّ راعي الأغنام تندفع من فمه الكلمات بلا رويَّةٍ، فيقول محتدًّا:

-(كَنَّكْ يالْهَبَلْ؟! صُوبَكْ اتْرِيدْ اتْوَدِّرْنَا اللِّيلَة)*



تتعلّق الأبصار بالرّجلين، وتحين من الخفير نظرة مشبّعة بالغيظ، تكاد تحرق الرّاعي، الذي تخيفه النّظرة التي تنذر باقتراب الشّرّ، فيُهدّئ من ثورته، ويخفّف من حدّة نبرته، ويتحدّث بلسان النّاصح محذّرًا النّاس من الذّئاب والأفاعي الّتي تستوطن تلك الأحراش. يسود الصّمت للحظاتٍ، ويتوقّع النّاس أن يوبّخ الخفير معارضه، ولكنّه يفاجئهم جميعا بهزّ رأسه، وإعلان الموافقة على رأي الرّاعي؛ إذْ تقافزت إلى ذهن الخفير عشرات الحكايات عن الوحوش والهوام، ناهيك عن العفاريت والجنّيّات اللائي يمرحن بين جنبات الأحراش ليلًا، الأمر الذي أدّى إلى تسرب الخوف إلى قلب الخفير كسائر الاهالي المحتشدين، الذين تناقلت أذهانهم في هذه اللحظات تلك الحكايات بشكل غير معلنٍ.

يتنفّس الرّاعي الصُّعداء؛ إذ عدّ موافقة الخفير صفحًا وعفوًا عن اندفاعه وتهوره، ويشعر بقيّة المحتشدين بالارتياح؛ إذ جنّبهم الخفير فضح ما في قلوبهم من معرّة الجبن، فراحوا يحثّون بعضهم البعض على الابتعاد عن هذا المكان المشؤوم، لكنّ الأب يفاجئهم جميعًا، وقد علا صوت نحيبه باندفاعه كالسّهم المارق صوب الأحراش؛ فما كان من الخفير إلّا أن دعا الأهالي إلى اللّحاق به؛ فيسرع خلفه نفرٌ منهم، في حين لم يضيّع الخفير الوقت؛ فيضع يده في سيّالة قفطانه، ويخرج طلقاتٍ من الخرطوش يحشو بها بارودته، ويأمر من يحملون العصي بأن يتقدّموا الصُّفوف، ويرجو الشُّبان أن يشعلوا مزيدًا من المشاعل، وبينما هو يهرول، يذكّرهم بأنّ الذّئاب تخشى النّار والنُّور، ولم ينسَ في غمرة الهروَلة أن يحقّر من شأن الرّاعي، وأن يأمره بألّا يتفوه بأيّ كلمة من شأنها بثّ الرُّعب في قلوب النّاس.

يقتحم الأهالي الأحراش، يفتشون بأعينٍ زائغةٍ وقلوبٍ وجلةٍ بين النباتات البريّة التي يعجُّ بها المكان، فلا يصادفون أيًّا من الذئاب، أو الأفاعي، ولا يعبث بهم أيٌّ من كائنات الليل. يهمُّون بالخروج، لكنّ أحد الشُّبان ممن يتمتعون بحدّة البصر يصرخ، مشيرًا إلى خيطٍ من الدّماء يمتدُّ على حشائش الأرض، يحملق الأب المفزوع إلى الدّماء المتخثرة، ويقع في خلده أول ما يقع أنّ ذئبًا قد هاجم ولده، وجرّ جثته إلى أحد المكامن السّريّة، ليلتهمه على مهلٍ؛ فيسقط الأب مغشيًا عليه، ويعلو اللّغط، وتقشعرّ الأبدان، وينكبّ بعض الرّجال على الأب، حتّى يعيدوه إلى الوعي، ثمّ يتتبّع الأهالي الآثار شاحذين أبصارهم ناظرين تحت أقدامهم؛ فتقودهم الدّماء إلى شجيرة بَرْنُوف ضخمةٍ قد تكسرَّت أغصانها بفعل فاعلٍ، هيّأ قلب الشجيرة ليصنع فجوةً ومخبأً.

يقرّب الأهالي المشاعل، منتظرين أن يزمجر الذّئب المنتظر، وأن ينقضَّ عليهم بمجرد مداهمة وكْره؛ ولأشدَّ ما كانت دهشتهم عندما وقعت أبصارهم أول ما وقعت على غزالةٍ، ترقد في حالة إنهاكٍ تامٍ، لكنّها على الرّغم من ذلك تمد عنقها، وتتشمم بخطامها غزالتها الصّغيرة، وبوهنٍ ظاهرٍ راحت تلعق بلسانها ما علق بجسد صغيرتها من الدّماء. تجفل الغزالة لمرآهم، فيهمون بالانصراف، إلّا أن أحدهم يطلق صرخةً مدويَّةً، مشيرًا بيده إلى الصَّبيّ الممدَّد على الأغصان المتكسرة خلف الغزالتين. يقرب أحد الشُّبان مشعله، في حين يدخل شابٌّ آخر بهدوءٍ، ويربت برفقٍ على جسد الغزالتين، ويحمل الصَّبيَّ الّذي قضى يومه في انتظار تفريج كُربة الغزالة الحبلى، التي طالت ساعات ولادتها المتعسّرة؛ فغلبه النُّعاس قبل أن يروي شوقه وتكتحل عيناه برؤية غزالتها الوليدة.

---

*(كَنَّكْ يالْهَبَلْ؟! صُوبَكْ اتْرِيدْ اتْوَدّرْنَا اللّيلَة): أيْ (ما بك يا مجنون؟! يبدو أنَّك تريد أن تهلكنا اللّيلة).

للكاتب:



شرفات سرد



سنـاء إبراهيم
-سوريـا-

كـان شـرّاً صغيـراً

لم يكن الصباح في قرية السهل الرمادي يبدأ مع شروق الشمس، بل قبله بقليل، وتحديداً في اللحظة التي تستيقظ العصافير فيها، حالما تستيقظ عصافير الدوري كان أبي يوقظنا نحن أيضاً، كأن اتفاقاً قديماً قد عُقِد بينهما وليس حرباً دائمة تتجدد في كل صيف مع اقتراب موسم حصاد الزرع.

"العصافير تنقل حبّات القمح، هيا اصعدوا إلى السطح للحراسة"، يقول أبي هذه الجملة ووجهي ما زال مُلتصقاً بالوسادة يشتمّ رائحة النوم كخبز التنور الساخن، طيباً، شهيّاً، ودافئًا لدرجة تجعل الاستيقاظ جُرماً صغيراً يرتكبه أبي بحقي أنا وشقيقتي.

عيوننا نصفُ مغلقة والروح ما تزال نائمة في الحلم، البرد الخفيف يعضّ أطراف أصابعنا، في مثل حالتنا هذه كان علينا أن نصعد إلى السطح لنحرُسَ القمح المسلوق وقد فُرِشَ بشكل دائري على نصف مساحة السطح بعيداً عن الظّل الذي سترخيه عريشة العنب عندما تعلو الشمس في السماء، ويمتد على مساحة النصف الآخر.

يُحرّك أبي القمح المسلوق الطري كل يوم لمدة أسبوع حتى يجّف تحت أشعة الشمس، وبمجرد أن ييبس، يُعبأ في أكياسٍ، ويُنقل إلى القرية المجاورة لقريتنا من أجل طحنه، ليتحول أخيراً إلى برغُلٍ جاهز للطبخ يملأ عيون العنبر بالكامل، ويكفي حاجة البيت لعامٍ قادم. كانت المؤونة في منزلنا تُشبه الطمأنينة، القمح، العدس، الحمّص، البصل، الثوم، زيت الزيتون، الطحين و المكدوس. كل بيتٍ في القرية كان يملك ما يكفيه ويزيد، من مؤونته في ذلك الوقت، وكل أرضٍ كانت تعطي أصحابها أكثر مما يحتاجون.



كانت العصافير تأتي جماعاتٍ صغيرة مشاغبة، تتناوب على التقاط حبات القمح بمناقيرها الصغيرة، ثم تهرب بسرعةٍ إلى أعشاشها تُفرِغ ما بحوزتها ثم تعود مجدداً، وهكذا يستمر الحال طَوال ساعات النهار، بينما يستمر أبي بالمناداةِ: "أحرسوا القمح".

كان أبي يعلم أننا لا نقوم بالحراسة كما يجب بمجرد أن تقف العصافير على حافة السطح، فلو أن أحداً يلوّح لها أصلاً لما اقتربت، وفي كل مرة، كانت العصافير تقترب، كنتُ أثْبُتُ في مكاني ولا أُبدي أية حركة، أردتُ لها أن تشعُر بالأمان فتحمل ما تشاء من القمح وتطير، كنت أنظر إلى أحجامها ومناقيرها الصغيرة، وأتساءل: "كم حبّة قمح يستطيع هذا العصفور أن ينقل خلال النهار؟ مئة حبّة؟ ألف حبّة؟ لماذا لا يدعونه يأكل؟". حمدتُ الله أني لم أكن عصفوراً في تلك اللحظة، حتماً هو يأخذها لفراخه الصغيرة الجائعة المُختبئة في مكانٍ ما تنتظر عودته، تماماً مثلما كنّا أنا وإخوتي ننتظر مجيء أمي وقت الطعام. من أجل ذلك وبسرورٍ خفيّ، كنتُ أخون مهمتي الصغيرة في حراسة القمح، وأسمح للعصافير أن تنهب حصتها من القمح بسلام، فهذه في النهاية عصافير، وليست راشق السهام روبن هود أو مُخترِق عالم الجريمة أرسين لوبين.



لم تكن لعصافير الدوري ألوان الطاووس ولا صوت الكناري، لكنها كانت تملك خفةً تشبه الذكاء، وحذراً شديداً يجعلها دائمة التلفّت برأسها كمن يعيش في خطر دائم، قبضة يدٍ واحدة تكفي لإخفاء العصفور، مع ذلك تجده عصي على الإمساك إلا بالاصطياد أو الفخ. سريع جداً كفكرة تلمع في لحظة وتختفي. كانت العصافير هي اللصّ الوحيد في القرية، وجريمة هذا اللص الظريف لم تكن تُكلِّفنا سوى أسبوعٍ من الاستيقاظ الباكر، ما عدا ذلك، لم يكن أبناء القرية يخافون من شيء، الأبواب تُغلق في الليل بشكلٍ موارب، نصفٌ مفتوح ونصفٌ مغلق، الناس يعرفون بعضهم بأسماء الأجداد لا بأرقام البيوت، قلوب الناس ورغم تعب الحياة، كانت أخفّ بكثير من الآن، فأسوأ ما كنّا نخشاه أن يتغيّر الطقس فجأة ويهطل المطر على القمح المفروش على السطح قبل أن يَجِف.

اليوم، تغير حال الدنيا في قرية السهل الرمادي، لم يعد العصفور هو اللص الوحيد الذي نتآمر معه أنا وشقيقتي على سرقة حبّات القمح، كبُرت السرقة حتى صارت تسرق أعمارًا كاملة، صار الخوف يدخل البيوت دون استئذان، وصارت قريتنا تستيقظ على أخبار الموت والخطف بدلاً من أصوات الديكة. أشتاقُ إلى تلك الأيام بطريقةٍ موجعة، ليس فقط لأننا كنا صغارًا، بل لأن العالم نفسه كان أصغر وأكثر رحمة، كان الشرّ بسيطاً وواضحاً يتجلّى في هيئة عصفورٍ يُمكن طرده بالصراخ أو التلويح له بقطعة قماش فوق السطح، أما الآن، فالخوف أكبر من أن يُطرد، أصبح الخوف أكبر من سؤال: هل هناك إنسان ما زال يشعر أنه بخير؟ لا أقصد الخير المؤقت هنا، أو ذاك النوع من الخير الذي يُسأل عنه بسرعة في المكالمات الهاتفية، بل أقصد الخير الحقيقي، ذلك الشعور الخفيف الذي يجعل الإنسان ينام بعمق دون أن يحمل العالم فوق صدره.

بعيداً عن الجواب، أعتقد أن السؤال نفسه يدل على شيء مهم: الشخص الذي يسأل إن كان ما يزال هناك من هو بخير، غالبًا لا يبحث عن إجابة فقط، بل يبحث عمن يُطمئِنه، يريد أن يطمئن أن هناك أُناساً آخرين كُثْراً يُشاركونه هذا الشعور، شعور أننا جميعاً لسنا بخير، وأننا تعبون جدّاً ومرهقون.

شرفات سرد



سالـم بن سليـم

بُـر

الأمر كما لو أنك تزور صديق قديم، رائحة لها رِف مخصص في الذاكرة.. وشكل تعرف طعمه جيداً قبل تناوله.

توقفت وأنا أعبر إحدى سكك حي الرأس في ديرة دبي. مسكوناً بدفء جدرانها القديمة وألوان الأقمشة المعلقة على أبواب المتاجر الصغيرة.

رائحة هذا الطعام أعرفها جيدا قلت لنفسي، قبل أن أجدها أمامي على طرف السكة 4.

تجلس امرأة صومالية الملامح خلف أوان بلاستيكية دائرية، مغطاة بقطع قماش منفصلة. وفي كل مرة يطلب منها زبون عابر، تأخذ قطعة ورق خفيف وتدس يدها في الإناء وتخرج له طلبه ملفوفا بقطعة الورق. تبتسم بلطافة محتفظة بملامحها الجميلة وأناقتها البسيطة.وقبل أن أتحدث معها كانت تتبادل الحديث مع جاراتها الأخريات. إحداهن لديها طاولة مشابهة لهذه تماما، والأخرى تبيع الحناء والكركم وعلب صغيرة مملوءة بزيوت ملونة.

ليس لديها قائمة طويلة: (بُر)، سمبوسة، وحافظتان كبيرتان. وحين ناولتني قطعة مما قالت لي: بأنه بر.

قلت لها: نحن نسمي هذا (باخمري) وهزّت رأسها متعجبة. قلت لها: نعم. نحن نصنع لها جوا مختلفاً، حتى إننا قد جعلنا لها يوم عيد نحتفل بها فيه. (والله)؟ قالت بكسر الهاء. قلت لها نعم. لكنهم يقولون إن أصلها هندي.

فردّت: لا، أنا أخبز (بر صومالي)وضحكنا.

إنها قطعة مقلية بسيطة يمكنها أن تحدث جدلاً كبيراً حول أصلها، لكنها تصنع إجماعا واسعا حول لذة مذاقها.

طلبتُ منها كأسة شـاي. سكبـتْ الشاي الأحمـر ومزجته بالحليب وكان له طعم حلو بنكهة الزنجبيل.

وحين سألتها عما بداخل الحافظة الأخرى قالت: (قحوة) وخرجت من بين شفتيها تشبه البن.

أكلت الكثير بحجم اشتياقي.

وحين غادرتُ السكة خطفتني رائحة أخرى.



شرفات سرد

بشـرى شيـخ

أرجوحـة الزمـان

بين زوايا أشجار البيلسان.. تأرجحت أرجوحة الزمان، وأخذت تدور وتدور .. تارة لليمين، وتارة لليسار؛ فتعود ترانيم بناظريها إلى ذلك الدرب، تتأمل رويدا مع تراجيحها.. تبتسم لدقائق، وتذرف الدموع للحظات؛ فتختلط العبرات بالابتسامات، لتشكل مزيجًا من الألوان، تحن إلى الماضي البعيد، وأحضان الأجداد، واللهو بين ثنايا الحقول، تتمنى أن تعود، وتقف من جديد، تكابد الآلام وتصارع بحار الأحزان، وتحن إلى الأيام، وتلك السويعات الطوال، حيث تأخذها الأفكار بالتجول بين كل حدب وصوب، وتقطف الزهور عند مرورها بحقول البيلسان، وتلهو برمال الأرض وكأنها في الثالثة من عمرها، وتتلطخ يداها بمزيج من رمال وماء، فتبتسم وتلوح بيديها لسرب الطيور، تشدو بأعذب الألحان، وتغني لأيام السلام، فتخنقها غصات من بكاء؛ لتقطع أوصال درب وصفاء، وتهب نسمات من هواء تداعب خصلات من شعراتها الطوال، وتلامس وجنتيها الورديتين، فتغمض عينيها العسليتين، وتبحر في حلم جميل، وتحلق إلى فضاء بعيد؛ لكن حلمها لم يدُم، فقد تحول النهار إلى ليل ومضت الدقائق مهرولة، وباغتتها أصوات الرعود والبروق، وتراكمت عليها سحائب قاتمة السواد في غمضة عين، حاولت التشبث بأرجوحتها، لكن مياه الأمطار حالت بين ناظريها، فلم تلبث قليلاً، فإذا الأشجار قد خارت قواها، وأصبحت مغشية على الأرض، والرمال أصبحت كزيت تنزلق عليه الأقدام، والأرجوحة صارت في خبر كان، واختفت كل الألوان، ولم يبق سوى السواد والبياض يكسو البلاد. أخذت تنادي وتنادي، والمياه تجرفها، حاولت أن تتمسك بما يعترض طريقها، لكن كل شيء خانها حاولت .. وحاولت .. لكن محاولاتها باءت بالفشل. لم تيأس. ظلـت تكابـد وتعاني وتستنجـد، ثم ما لبثت إلا قليلاً حتى رأت أياديَ من حولها تستغيث، وأصواتاً تنادي، فنادت معهم، واختلطت أصواتهم، كإعصار غاضب يجلجل المكان بصداه، لكن الأرض في وجل، والكل ينتظر مصيره .. ينتظر أن يلقى حتفه، فالمياه غاضبة وتفيض بذراتها، والسماء تذرف دموعها لتثير بها الرمال، وترمي كل ما حولها بوابل من كرات، ولا تبالي بأحد، والأرض تبتلع في جوفها الكثير، وتغوص فيها وتندثر ملامح الحياة، وتغادر ترانيم مع أرجوحة الزمان، بعدما طمست المياه هوية مثلث البيلسان وتركته، كأن لم يكن في يوم من الأيام.

للكاتبة:



شرفات سرد



عيشة صالح

مونودراما:
(أثقل من الموت)

قالوا لي: لا تنتظريه الليلة. قلت لهم: ولماذا؟ قالوا: الطريق طويل. ضحكت. طريق طويل؟ هو يعرف الطريق. منذ كان صغيرًا، كان يعود من آخر الحارة راكضًا، يحمل حذاءه بيده إذا أفسده المطر، ويصيح من بعيد: "يا أمي... افتحي!" كنت أعرف صوته قبل أن يصل إلى الباب. اليوم... مرّ الليل كله، ولم أسمع: "يا أمي... افتحي!" لكنني لم أغلق الباب.

عاد رفاقه. واحدًا بعد واحد. بأجسادهم المتعبة، بوجوه شاحبة، وعيون تنظر إلى الأرض. قلت لهم: أين ابني؟ لم يجب أحد. سألت الأول. هز رأسه. سألت الثاني. قال: كان معنا. كان معنا... ما أغرب هذه الجملة! كان معنا. ثم أين صار؟ هل يضيع الإنسان بهذه السهولة؟ هل يكفي أن تقولوا: "كان معنا" كي يطمئن قلب أم؟

جاءت أمهات أخرى تسأل عن أبنائها. بعضهن وجدن أبناءهن. بعضهن وجدن أسماءهم. بعضهن وجدن جثثًا. أما أنا... لم أجد شيئًا. لا جسد. لا قبر. لا خبر. حتى الموت لم يمنحني يقينًا. كنت أخاف عليك من الموت يا ولدي. ولم أعرف أن الغياب أخوف منه. الموت له باب. والغياب أبواب كثيرة. قد تكون حيًّا. قد تكون جريحًا. قد تكون في مكان لا تعرف اسمه. قد تكون تناديني الآن... وأنا لا أسمعك.

اصمتوا جميعًا... اصمتوا! أنا أسمعه. نعم... هذا صوته. لا. ليس هو. إنها الريح. حتى الريح صرت أظنها أنت. كلما طرق أحد بابًا في الحارة، ركض قلبي قبلي. أفتح... فلا أحد. أغلق... فيطرق قلبي من الداخل.



قالوا إن بعض رفاقك عادوا. وقالوا إن آخرين عادوا محمولين. وسألوني: "هل تريدين أن تعرفي الحقيقة؟" أي حقيقة؟ أن يكون ميتًا؟ أم أن يكون حيًّا؟ كلتاهما موجعتان. إن قلتَ لي إنك مت، سأبكي عليك وأدفنك في قلبي. وإن قلتَ لي إنك حي، سأظل أخاف عليك كل ليلة.

أيها الغائب... ماذا تركت لي؟ تركت لي بابًا لا أجرؤ على إغلاقه. وتركت لي سريراً ومنضدة لا أسمح لأحد أن يقترب منها. وتركت لي كوبك المفضل. كل صباح أضع فيه الشاي، ثم أتذكر أنك لم تعد تشرب من هذا الكوب. ربما لأن الأمهات لا يتعلمن بسهولة أن الأشياء التي تخص أبناءهن أصبحت أشياء فقط.

هل تعرف ماذا فعلت اليوم؟ غسلت قميصك. هذا القميص نفسه. كان متسخًا حين خرجت. قلت لك: "لا تترك قميصك هكذا." ضحكت وقلت: "سأعود وأغسله." كذبتَ عليّ. أم أنك كنت تظن أنك ستعود فعلًا؟ أنا لا ألومك. أعرف أن الذين يذهبون إلى الحرب لا يعرفون أيهم سيعود. لكنني كنت أريدك أن تعود. فقط. لم أطلب منك أن تنتصر. لم أطلب منك أن تكون بطلًا. كنت أريدك أن تدخل من هذا الباب... وتقول: "يا أمي... أنا جائع. يا أمي سأغسل قميصي، ثم لا تغسله"

كنت سأقول لك: الطعام بارد. وكنت ستقول: لا بأس. وكنت سأغضب منك لأنك لا تسمع كلامي. ثم أطعمك بيدي. كما كنت أفعل وأنت صغير.

هل تعرف ما يؤلمني أكثر؟ أنني لا أعرف كيف أحزن عليك. حين مات رفاقك، بكت أمهاتهم. كان لديهن قبور. ذهبن إليها. وضعن الزهور. قرأن الفاتحة. عُدن وهن يعرفن أين تركن أبناءهن. أما أنا... فأبحث عنك في الوجوه. في السيارات. في الطرقات. في أصوات الشباب. حتى إذا سمعت شاباً يشبه صوته صوتك، أركض إلى النافذة. ثم أتراجع. أخاف أن يكون هو. وأخاف أكثر ألا يكون.

أحيانًا أفكر أن أخرج وأبحث عنك بنفسي. أمشي في كل الطرق التي مشيتها. أسأل الجدران. الأشجار. الحجارة. الجنود الذين عادوا. والذين لم يعودوا. سأسألهم جميعًا: مرّ من هنا ابني؟ هل كان وحده؟ هل كان خائفًا؟ هل ناداني؟ هل طلب منكم أن تخبروني شيئاً؟

يا حبيبي... إذا كنت حيًّا، فارجع. لا تعتذر. لا تشرح. لا تقل أين كنت. ادخل فقط. وإذا كنت ميتًا... إذا كنت ميتًا... فأرسل لي علامة. حلمًا. صوتًا. طائرًا يقف على نافذتي. أي شيء. لا تتركني معلّقة بين كلمتين: كان... وكان حيًّا.

الليل بارد. هل أنت هناك؟ ... يا بني؟ لا أحد. لا بأس. سأنتظرك غدًا. غدًا ستعود. أعرف أنك ستعود. أنا لا أغلق الباب عليك. أنت تعرف ذلك. منذ خرجت... وأنا أترك لك الطريق. تعال يا بني. حتى لو عدتَ غريبًا... حتى لو عدتَ بلا ذراع... حتى لو عدتَ بلا صوت... حتى لو لم تعد أنت الذي خرج من هنا. تعال. الأم تعرف أبناءها. حتى حين تتغير وجوههم. حتى حين تخفيهم الحروب. حتى حين لا يبقى منهم سوى اسم.

يا بني... أنا هنا، لم أنم، لم يبقَ الكثير، إذا كنت في الطريق... أسرع.

للكاتبة:



شرفات سرد



صابـر بارشيـد

روحٌ معلّقة

مات في القرية الفلاح سعيدون؛ بعد معاناة طويلة مع مرض الربو، وترك خلفه عجوزٌ ثكلى وابنٌ بنصفِ عقل في عقده الثالث، وثلاث معاز.

دفنوه في المقبرة العامة للقرية، بعد أن تكفل عاقل القرية بقيمة الكفن والتغسيل ومراسم الدفن، وجاء أهل القرية يقدمون واجب العزاء كالعادة لإبنه الوحيد "سلمان"، كان العاقل كالسند؛ يقف بجوار سلمان الممتلئ بالدموع والذي كاد أن يهمع وينفجر بالبكاء؛ لولا يد العاقل الضاغطة على معصمه التي منعت تسرب الدموع وبقيت تتجمع لحين آخر، إنتهى العزاء في المقبرة، وهرع المعزون إلى بيوتهم راجعون.

استقبل الناس الخبر فرحين وهم يتحسسون بطونهم، وأشادوا بحكمة العاقل في نقل واجب العزاء من بيت المرحوم المتواضع المكون من غرفتين، إلى مجلس القرية الفسيح، وأعجبوا بكرم سلمان ووفائه لروح والده المعلقة بين السماء والأرض، والتي لن تصعد إلى بارئها إلا بعد أن يقدم لها قرباناً من لحم وأرز، ذلك الأرز المتبقي من زكواتهم التي أعطوها للمرحوم، تجمع أهل القرية في المجلس، وهم يتلون قصص المرحوم في الحقول وخبرته الكبيرة في الزراعة وكم كانت خسارتهم فادحة بفقدان رجل مثل سعيدون.



تشبع سلمان بكلمات العزاء والمواساة واحتقار الدنيا والطبطبة على كتفه، وفي نفسه الكثير من الأسى والقهر، ونادى العاقل بصوت مسموع وهو يرفع يد سلمان، كما لو أنه منتصر في حلبة مصارعة "من له دين عند المرحوم فإن سلمان سيوفيه، ومن عفى وسامح فأجره على الله.. نستكمل واجب العزاء في مجلس القرية، ويدعوكم سلمان لتناول وجبة الغداء على روح المرحوم والده" نظر سلمان المسكين إلى الأرض وكادت أن تخنقه العبرة، لكنه تحامل على نفسه وسار مع المعزين إلى المجلس.

حان وقت الغداء؛ فأشار العاقل لبعض الشبان في مرافقة سلمان إلى بيته لجلب الغداء، توافد الناس إلى المجلس زرافات ووحداناً، وبدأوا يمضغون الطعام ويلتهمونه وأعينهم تفيض بالدموع لا حزناً على المرحوم وإنما بفعل التوابل الحارة.

كان سلمان قد ذبح معزتين في سبيل صعود روح والده إلى السماء، ولم تتبقَ في الزريبة إلا ماعزة واحدة حلوب تعيش أمه على لبنها، وانفضّ الناس عن المجلس؛ وهم يترحمون على سعيدون والثناء على العاقل، وانكشفت الصحون عن عظام دون لحم ولا أرز.

أراد العاقل أن يغادر هو الآخر، وطفق يغدق على سلمان بالمديح "بيض الله وجهك" بعد أن بيّضَ الصحن وابيضت عينا سلمان حزنًا، لكن رهط من القرية المجاورة قد أتوا يقدمون التعازي ويرغبون في رفع الروح ودفعها إلى السماء أعلى وأعلى، ويكون لهم الفضل في ذلك، فغمز العاقل بعينه إلى سلمان، وفهم سلمان المقصود ولكنه همس في أذن العاقل "دجاج" إذ لم يكن عدد القادمين يتجاوز العشرة؛ ومن البديهي أن يجلب لهم دجاجتين حيث سيكون طبخهما أسهل وإنضاجهما أسرع، إضافة إلى كونه لا يملك من المعاز شيئاً، عدا ماعزة أمه الحلوب والتي سترفض حتماً أن تذبح وتسلخ.

نظر العاقل إلى سلمان شزرًا، واشرأبت عنقه وانتفخت أوداجه، وكان من واجبه أن يذكر سلمان بروح والده المعلقة بمجرد النظر إلى الفضاء الشاسع؛ بين السماء والارض.

خُيِّل إلى سلمان روح والده المعلقة كما لو أنها خيط دخان متموج؛ وكانت تمسك بشيء رفيع أشبه بخيط العنكبوت، وتناهى إلى سمعه صوت والده يستنجده بإن "انقذ الروح ياسلمان فان الشمس تكاد تحرقها" ، فانطلق مسرعاً إلى أمه يستأذنها فيما عزم على فعله، ويشرح لها خطورة ألا يفعل، إستاءت أمه في البداية ولكنها وافقت على مضض، فهي لا ترغب في أن تعذب روح فقيدها ويجب أن تصعد إلى بارئها؛ فهو لم يكن ليبخل بشيء لو أن روحها هي المعلقة، ثم إن الانسان قادر على العيش دون اللبن وخصوصاً عندما يكون في آخر أيامه، هكذا فكرت الزوجة فالأهم قبل المهم.

أنجز سلمان المهمة في ظرف وقتٍ قياسي وقدم الأطباق الشهية لضيوف الرحمن وهم يتجاذبون أطراف الحديث عن وضع البلاد البائس؛ ومستقبله المعلق بأيدي أجندات القوى الخارجية حد قولهم.

وفكر سلمان بعقله السطحي البريء الساذج، لما لا يقدم الناس شياههم وأغنامهم قرابين ليصعد مستقبل البلاد إلى السماء بدلاً من تركه معلقاً دون شفقة أو رحمة، وتبادرت إلى ذهنه صورة المستقبل المعلق وخيل إليه كما لو أنه شي مستطيل الشكل بلون أصفر يشبه إلى حد ما الشخصية الكرتونية سبونج بوب والأجندات كأنها أطراف السلطعون تمسك به من أركانه الأربعة، وقاطع خياله هذا صوت العاقل يطلب منه تقديم الماء البارد للضيوف المعزين، قام سلمان بواجب الضيافة وكله أمل في أن تصعد الروح قبل حلول الشمس، وغادر الضيوف المجلس ولم يبقَ إلا العاقل وسلمان، وترنح الأول في مشيته وتجشأ ثم خرج، ولحق به سلمان ينتظر البشائر.

إستكف العاقل عينيه بيديه، وظل يحدق في الفضاء المترامي مابين السماء والارض، يضيق جفنيه تارة ويتسعا تارة أخرى، حتى اذا ما هب النسيم انفرجت أساريره وقفل راجعاً إلى سلمان يبشره بصعود الروح إلى بارئها، فرح سلمان فرحاً شديداً وقبل يد العاقل وانطلق إلى أمه يحمل لها البشرى بسعادة غامرة.

وفي المساء انزوى سلمان في أحد الغرف مخفيا دموعه عن والدته العجوز، والتي بدورها لم تفارق سجادتها وظلت تترحم على سعيدون وتدعو له حتى منتصف الليل إذ غلبها النعاس فهجعت في مرقدها، أما سلمان فقد غط في نوم عميق ولم يشعر بالجوع إذ كان قد تناول وجبة الغداء الدسمة بعكس والدته التي لم تأكل شيئاً.

شرفات سرد

رانيـا عبدالله الحسنـي

سيجـارتـان

فتح عينيه بعد غفوةٍ لم يعرف مدَّتها. كان الليل ما يزال عالقًا في الغرفة، كثيفًا، كأن ظلامه كله صُبَّ فيه. غرس وجهه في الوسادة، ومدَّ يدهُ يتحسس الفراش حتى عثر على هاتفه. الثانية وعشر دقائق. أخذ يقلب وسائل التواصل بلهفة، التهمت عيناه منشورًا لأحد المحللين السياسين، التحم حاجباه، برزت عيناه، وارتفع صوت احتكاك أسنانه ببعضها.

رمى الهاتف فارتطم برأس السرير، و كأن الغضب يحتاج دائمًا إلى صوتٍ ليكتمل. مدّ يده إلى علبة السجائر على جانب السرير. شعر بخفتها. فتحها... سيجارة واحدة فقط!

أخرجها ووضعها في فمه، أشعل كاشف الهاتف، زم شفتيه بقوة لئلا تقع وهو يبحث عن القداحة: على الطاولة، في الدُرْج... وأخيرًا لمحها على الأرض. أشعل السيجارة بيده اليمنى، وباليسرى صنع حاجزًا مرتبكًا حول اللهبِ ليحميه من الهواء القادم من النافذة. سحب منها سحبات متتالية، كأنه ينتزع النفس انتزاعًا. توهَّج التبغ في ظلام الغرفة فبدت كبصيصٍ متردد بين السطوع والأفول.

اقترب من النافذة، سحب أنفاسًا تلاحق بعضها، نفث الدخان دفعةً واحدة، وعيناه تائهتان في الأفق. تعبت الأرضية من جيئته وذهابه من وإلى النافذة. جلس على طرف السرير، علّ رجفة غضبه تهدأ، ظل يسحب النَفَسَ ويدفعه وركبته اليمنى تهتز، عِرْقٌ وسط جبينه نافرٌ يكاد يشق جلده وهو يسحب نفسًا ويدفعه بقوةٍ كقطارٍ قديم، لفظت السيجارة آخر أنفاسها فاتجه إلى هاتفه، ضرب شاشته بإبهاميه لكتابة تعليق لاذعٍ على المنشور.

قبل مدةٍ زمنية لا يعرفها إلا عقارب الساعة ...

جلس أمام التلفاز يتناول العشاء وبجانبه جهاز التحكم، يضغط على أزراره فتتغير المحطة الفضائية، استقر على إحداها، أكل وهو يستمع إلى محللٍ تستضيفه إحدى المحطات المبثوثةِ عبر الأقمار الصناعية، كانت الكلمات تخرج من فم المحلل وتصل إلى أذنيه كأغنيات هدهدة الأمهات قبل النوم، زادت نشوته بعد أن قضم اللون الأحمر ثلث الشاشة بعاجلٍ عريض، أنهى عشاءه، فتح علبة السجائر وهو يترنم بأغنية حماسية، لم يكن فيها سوى سيجارتين. أخرج واحدة و وضع طرفها في فمه. أشعلها بيده اليمنى، وبكفه الأيسر ستر الشعلة من الهواء القادم من النافذة. وقعت القداحة على الأرض دون أن يعيرها اهتماماً، سحب نفسًا طويلًا، التقط السيجارة بين سبابته والوسطى، أبعدها قليلًا لينفث الدخان ببطء.

جلس على الكرسي، استرخى رأسه على ظهره، وأغمض عينيه وهو يعيد في ذهنه بعض ماسمعه منذ قليل.

سحب من السيجارة نفسًا جديدًا وحبسهُ هذه المرة. انتفخت عروق صدغيه، وشعر بخدرٍ لذيذ يتسلل إلى رأسه، وبأن الدخان استقر في رئتيه كما يستقر ضيفٌ مرغوب فيه. تنقلت السيجارة بين ضمةٍ من شفتيه وأخرى من أصابعه، خلف طوق دخان دائري هادئٍ مطيع.

ضمَّها ضمةً قويًا بشفتيه، سحب نفسًا أطول، ارتجفت يده رجفة خفيفة إثر النشوة، ذاق النيكوتين، وأصدر صوت فراق لسانه عن حنكه الأعلى تلذذًا. أطفأ عقب السيجارة في المنفضة... انقطعت الكهرباء وضع رأسه على الوسادة وأغمض عينيه مبتسمًا مطمئنًا.

مقاربات



صابر بامطرف

الذكاء الاصطناعي وموقع الموسيقا اليمنية في سياقات الاستيلاء الإسرائيلي:

مقاربات تاريخية ومخاطر مستقبلية

(2 - 2)

موقع الموسيقا اليمنية من العبرنة الرقمية:

وضمن هذا الإطار العام، يبرز سؤال خاصّ عن موقع الموسيقى اليمنية: لماذا يبدو التراث الموسيقي اليمني مهدَّدًا على نحوٍ خاص في هذا المشهد؟ وكيف يمكن أن تتحوّل "إسرائيل" إلى مرجع "رقمي مُهيمن" لما يُعتبَر" صوتًا يمنيًا Yemenite" عبر مسار طويل يبدأ من القرن التاسع عشر من بوابة الشعر الحُمَيْني، ومن ثم المشاريع الإثنوموسيقية، مرورًا بمراكز الأبحاث والأرشيفات، وينتهي في مكتبات عينات تجارية تستثمر في رسم صورة معيّنة للموسيقى اليمنية؟

يصبح التراث الذي تم تسجيله وفهرسته وإعادة إصداره بكثافة "متاحًا" بالمعنى الحرفي للتعلم الآلي: يسهل استخراجه وتصنيفه وإدراجه. في المقابل، يصبح التراث المُهمَل، أو الموجود بشكل رئيسي في سياقات غير مسجلة، غير مرئي للنموذج. وبالنسبة للموسيقى اليمنية، فإن ضعف حضورها في وسائط الأرشفة الرقمية وعدم الاستقرار المؤسسي، مقابل تاريخ طويل من الاهتمام الصهيوني وبناء سردية هوياتية أيدولوجية حولها، يجعل الكفّة تميل لصالح النسخ الإسرائيلية في أي نظام تعلّم آلي.

يظهر ذلك في مكتبات أصوات العينات التي تقدّم جُملًا وآلات وإيقاعات "يمنية"، لكن معظمها مبني على صورة بعينها من التراث اليمني كما تتداولها الجاليات اليمنية في إسرائيل، وأحيانًا بالتعاون مع مطوّرين يمنيين/إسرائيليين. من أبرز الأمثلة مكتبة الأصوات اليمنية Yemenite التي أصدرتها شركة سونوكينيتيك Sonokinetic، حيث يوصف المنتَج صراحةً بأنه "مبني على أساس التقاليد الموسيقية اليمنية/اليهودية" (Sonokinetic، 2011). هذه العبارة صادقة من ناحية، لأنها تُحيل إلى تقليد مجتمعي مُحدّد،



صورة مولَّدة بالذكاء الاصطناعي تُجسّد المطربة اليمنية براخا زفيرا تغني أغانٍ يمنية أمام ألبرت أينشتاين وسيرغي أيزنشتاين.

لكنها في الوقت نفسه تُبيّن كيف يُمكن أن تُصبح كلمة "يمني" إلى علامة تجارية تُمثل صوتاً واحداً من أصوات الشتات، جاهزًا للاستخدام كـ"ستايل" ثابت، ومُنفصل إلى حد كبير عن التنوع الداخلي للموسيقى اليمنية وتراثها الأوسع.

وعندما تكون الحدود ضبابية بين هذه العيّنات، عمليًا، لا تستطيع العديد من منصات تكنولوجيا الموسيقى العالمية التمييز بدقة بين "اليمني" و"اليهودي اليمني" و"المزراحي" و"الغناء الشرق أوسطي" و"الإثني الإسرائيلي". فالتصنيفات تتبع السوق لا البحث العلمي. عند تدريب النماذج على هذه المكتبات، ستتعلم مزيجًا من: تقاليد الاستوديوهات، وخيارات إنتاج موسيقى البوب الإسرائيلية، والطرق التي تُرجمت بها الممارسات الموسيقية اليمنية-اليهودية للجمهور الإسرائيلي. لذا، قد يكون ما يُخرجه النموذج على أنه "يمني" متأثرًا بعاملين: أولًا بالسياسات الثقافية الوطنية، وثانيًا بمنطق تبسيط فئات البيانات.

هذا يتقاطع مع بُعد آخر حساس للموسيقى اليمنية ـ وهو البُعد "العابر للإقليم" في دراسات الهجرة والمحيط الهندي، حيث لا يُعامل اليمن كنقطة انطلاق معزولة، بل كحلقة وصل في تاريخ طويل من الحركة والتبادل عبر البحر، من الموانئ اليمنية إلى شرق أفريقيا والهند وجنوب شرق آسيا (Sykes & Byl ، 2023)، وهو ما يلفت إليه أيضًا جون لامبرت Jean Lambert في دراسته عن الجذور اليمنية لغناء "الصوت" وصلاته بالشتات اليمني في فضاء المحيط الهندي (Lambert، 2020). بعبارة أخرى، هوية الموسيقى اليمنية أصلًا مُشكَّلة عبر مسارات الهجرة والتجارة والعبادة؛ فقد سبقت حركتُها عبر البحار ظهور منصات البث والذكاء الاصطناعي بزمن طويل، مما يجعل السؤال عن من يمثّل "اليمني" رقميًا اليوم سؤالًا أكثر إلحاحًا.

وهنا يصبح التشابك اليمني-الإسرائيلي محوريًا، وجزءًا يستدعي إعادة قراءة للتاريخ وتعقّب موقع الموسيقى اليمنية داخل هذه العلاقة لفهم تلك الإشكاليات وانعكاساتها اليوم؛ إذ سرّع الذكاء الاصطناعي الإشكاليات القديمة على نحو غير مسبوق، ما يعني أن مستقبل الموسيقى اليمنية الأصيلة اليوم على المحك.

البُعد السوسيو لغوي والتموضع الرمزي للغة العربية:

علميًا، من المهم أن نحافظ على مسافة نقدية من البُعد العاطفي - وهو من أكبر تحديات هذا المبحث- وألّا نعامل كل ممارسة أو تحوّل موسيقي بوصفه استيلاءً بصورة تلقائية، فالاستيلاء ليس مجرد قيام موسيقيين يهود يمنيين بعزف موسيقاهم في الأراضي المحتلة. يمكن أن يكون توصيف بعض الحالات بـ"الاستيلاء الإسرائيلي Israeli appropriation" دقيقًا من الناحية التحليلية، لكن المقصود هنا معنى محدّد للاستيلاء: النمط الذي تستوعب من خلاله المؤسسات والأسواق تراثًا مهمَّشًا، وتفصله عن سياقاته العربية/اليمنية الأوسع، وتعيد توظيفه كأسلوب قومي، أو عنصر تزييني غريب، أو سلعة تصديرية؛ بينما لا تمتلك المجتمعات الأصلية (والمجتمعات المرتبطة بها عبر الحدود) سوى قدر محدود من السيطرة على كيفية تمثيله.. من ثمّ، لا يكفي خطاب الإدانة الأخلاقية؛ بل لا بدّ من وضع هذه التحوّلات داخل سياقاتها الاجتماعية والتاريخية، وفي ضوء ما تتيحه السوسيولغويات sociolinguistics، ودراسات المجتمعات الموسيقية في الشتات Diasporic musical communities والأعمال الإثنو-موسيقية ذات الصلة – مع الإقرار بأن التوظيف السياسي يظلّ العمود الفقري الذي يُعيد ترتيب هذه العناصر كلّها.

هذه التحوّلات تنبع في كثير من الأحيان من تاريخ طويل عاش فيه اليهود اليمنيون في فضاءات اجتماعية وثقافية شبه منفصلة داخل اليمن نفسه: أحياء خاصة، وندوات دينية وتعليمية مستقلة، واستخدام موازٍ للعبرية والعربية في الحياة اليومية. كما لا يمكن إغفال أن الغناء والموسيقى كانا، في العهد الإمامي في شمال اليمن، موضوعين عمليًا في خانة المحرَّم والمجرَّم؛ إذ اتسم موقف السلطة الدينية والسياسية بعداءٍ صريح لهذه الممارسات، وتعرّض كثير من المغنين والعازفين للملاحقة والاستهجان والنبذ الاجتماعي. هذا المناخ القمعي دفع جزءًا كبيرًا من الممارسة الغنائية إلى فضاءات شبه سرّية أو إلى أطر اجتماعية أقل خضوعًا لرقابة السلطة، ومن ضمنها الأحياء والدوائر اليهودية. بذلك، أسهم توزيع الشرعية الثقافية

cultural legitimacy بهذا الشكل غير المتكافئ في أن تتطوّر بعض الأشكال الغنائية اليمنية داخل بيئات يهودية شبه معزولة، وأن يكتسب ما نسمّيه اليوم "اللون اليهودي–اليمني" نكهته الخاصة داخل المشهد الغنائي في الشمال.

ويأتي ذلك كلّه في سياق أوسع من تحوّل مراكز الثقل الغنائي والسياسي في شمال اليمن بين زبيد وتعز وصنعاء عبر القرون الأخيرة (حسن، 2024). ويمكن، من هذا المنظور، تشبيه ما يحدث للأغنية بما وقع لبعض نصوص الشعر الحُميني التي كُتبت في مناطق مختلفة من اليمن ثم عاشت حيوات جديدة في الحجاز والهند وإندونيسيا، بحيث أصبحت هناك بمثابة "مستودع" لنصوص يمنية لم تعد معروفة أو متداولة في اليمن نفسه (Lambert، 2020).

ومن منظور علم الاجتماع اللغوي Sociolinguistics، هذه البيئات ثنائية اللغة تولِّد مع الزمن أنماط نطق وإيقاع كلام خاصّة، تنعكس بدورها على الغناء. حتى حين يُغنّى النص بالعربية ولهجة يمنية واضحة، تحمل مخارج الحروف، وطريقة تشكيل الجمل اللحنية، وإحساس النبرة والاهتزاز (القيبراتو)، أثرَ تلك الازدواجية اللغوية والاجتماعية. كذلك، دراسات المجتمعات الموسيقية في الشتات – من منظور الإثنوموسيقولوجيا الصوتية Acoustic ethnomusicology – تُظهِر أن مثل هذه البيئات تُنتِج مع الوقت ما يمكن تسميته "لهجات موسيقية" جديدة، حيث تتكوّن طبقات من التهجين الثقافي cultural hybridity والكريولي creolisation فوق البُنى الأسلوبية الأقدم؛ التقاليد تبقى مُعرَّفة كـ"غناء أصيل"، لكنها تتلوّن تدريجيًا بطبقة صوتية تخص الجماعة المهاجرة أو شبه المنعزلة (Shelemay، 1998؛ Slobin، 1993).

ومن هنا يمكن رؤية محور آخر لهذا التشابك يتمثّل في العلاقة المتوتّرة مع اللغة العربية. إحدى الطرق الأخرى التي تشكّلت بها الحياة الموسيقية الإسرائيلية هي من خلال التموضع الرمزي للّغة العربية: أحيانًا كتهديد خارجي، وأحيانًا كتراث قد يمكن استعادته فقط بعد تحييده جماليًا وإفراغه جزئيًا من حمولته اللغوية. تُبيِّن دراسة لإيرز وكركابي Erez and Karkabi حول استخدام اللغة العربية في الموسيقى الشعبية الإسرائيلية إلى أن الأيديولوجية القومية لطالما صوّرتها كلغة "الآخر Other" غير اليهودي، وأن الاستخدامات المعاصرة غالبًا ما تصبح "ما بعد عامية postvernacular"، تُعلي من شأن الصوت والأثر حتى عندما تكون الكفاءة الدلالية محدودة (Erez & Karkabi، 2019). ويرتبط هذا المنطق مباشرةً بالتراث الغنائي اليمني لدى اليهود، إذ إن جزءًا كبيرًا من عالمه الصوتي التاريخي لا ينفصل عن البيئات العربية والمنطق الموسيقي المشترك بين الجيران اليهود والمسلمين، وهو ما خلق أحيانًا قدرًا من الشدّ والجذب داخل الوسط الإسرائيلي حول الكيفية "الصحيحة" التي ينبغي أن تُقدَّم بها اللهجة اليمنية أمام جمهور متعدّد الخلفيات.

وتجد هذه القراءة صداها في شهاداتٍ مبكّرة في فلسطين الانتدابية؛ فالمروّجون للموسيقى اليمنية عملوا أحيانًا في اتجاهات متعارضة: رغبتهم في الوصول إلى جمهور متعدد الأعراق تُجبرهم على تقديم تنازلات يضطر حتى المحافظون على قبلوها. هاجم كاتب العمود اليمني شالوم ليفي ناحوم، مثلًا، في أحد نصوصه مديرَ برنامج إذاعي بسبب تقديم أغانٍ يمنية بصوت المغنية اليمنية ليا جِنتيلي Lea Gentili ، مشيرًا إلى أنّ لكنتها العدنية تجعل متابعة الكلمات صعبة على الجمهور المختلط رغم جمال أدائها، وفي الوقت نفسه تُقدَّم بعض تلك الأعمال على أنها من شعراء سيفارديين من العصور الوسطى بدل نسبتها إلى شعراء يمنيين قُدامى مجهولين، كما ينتقد المذيع على نُطقه السيء لكلمات قديمة في اللهجة اليمنية (Hirshberg، 1995، ص 192). في هذه اللحظة يُحتفى بالصوت اليمني كـ"مورد" جمالي exotic resource، بينما تُهمَّش دلالاته اللغوية ويُعاد تأطير نسبه الأدبي داخل سلّم رمزي جديد.

هذا يتقاطع أيضًا مع ما يشير إليه إيرز وكركابي، عن استخدام العربية في الأغاني بوصفها "موردًا صوتيًا" وهوية أكثر منها لغة تواصل دلالي؛ أي أن المغنّي اليهودي الإسرائيلي يضيف طبقة عربية إلى صوته دون امتلاك كفاءة لغوية كاملة لتُسمَع كعلامة على "شرقية" محلية. يمكن قراءة هذه العملية كنوع من "الاستعراب Arabisation" الشكلي في مستوى الصوت اليهودي أكثر منه في المعنى، يوازي في الوقت نفسه استشراقًا Orientalisation مستمرًا للعربية، لأنها تُعامَل كعلامة "غرابة exotic"

تُزَيِّن الهوية الإسرائيلية بدل أن تعيد وصلها فعليًا بسياقاتها العربية الأوسع (Erez & Karkabi، 2019). وبالمعنى الذي يطرحه سلوبِن، يمكن النظر إلى الغناء بذلك الاسلوب كأحد الميكرو-موسيقات micromusics، كعالم صوتي صغير، لكنه شديد الدلالة داخل ذاكرات جماعية متعدّدة، يمنية ويهودية في آن واحد (Slobin، 1993).

أحيانًا تتحرّك هذه الدورة في الاتجاه المعاكس: لحن يمني يُعاد تشكيله داخل الفضاء الإسرائيلي، ثم يعود إلى اليمن في صورته المحوَّرة باعتباره "النسخة" الأقرب إلى الأذن المعاصرة. مثال ذلك أغنية "يا سنترال"، التي يستند لحنها إلى تراث يمني قديم، قبل أن تُعاد صياغتها بنص جديد للشاعر يحيى حسين وأداء محمد أبو نصار في داخل السياق اليمني. لاحقًا، تبنّتها تسجيلات إسرائيلية لمغنّين من أصول يمنية، مع تغييرات في الكلمات، وتحويرات في النطق، وتحويل المقام إلى الكُرد وإحاطته بتوزيع بوب إسرائيلي حديث، كما في نسخة يوني كوباني Yoni Kawbani. حين وصلت هذه النسخ مجددًا إلى الجمهور اليمني، تلقّاها بعض المستمعين – وبعض المغنين أيضًا – بوصفها "النسخة" المعروفة أكثر، فجاءت إعادة تقديم الأغنية أحيانًا متأثرة بالبصمة اليهودية-اليمنية لا بالنسخة التراثية اليمنية. يتجلى ذلك بوضوح في نسخة الفنان عمار العزكي عام 2023، التي – على ما يبدو من السياق – اعتمدت إلى حد كبير على هذه الصيغة الهجينة، ما أشعل جدلًا واسعًا في الأوساط الثقافية حول سؤال: أيّ نسخة تمثّل "الأصل"، ومن يملك حق تعريف "اليمني" في هذه الحالة؟

ننا نرى نموذجًا مبكرًا لـدورة تهجين معكوسة re-verse-hybridisation داخل ما يمكن تسميته ذاكرة جمعية متنازَعًا عليها؛ أي تنتقل الأغنية من اليمن إلى الشتات، ثم تُعاد صياغتها في سوق موسيقي مهيمن، ثم تعود في هيئتها الجديدة لتضغط على الأصل وتعيد تعريفه في الوعي السمعي المحلي – شكل من أشكال الـتهجين على مستوى التداول لا على مستوى النص وحده. وكل ذلك يحدث في فضاء شبه خالٍ من الأرشفة اليمنية المنظمة أو الحضور الرقمي القوي، وقبل أن يدخل الذكاء الاصطناعي على الخط ليُسرّع هذه العمليات ويثبّتها في صورة "قالب جاهز" يمكن استدعاؤه بأمر نصي واحد.

توظيف الأغنية اليمنية خوارزميًا في الاحتفال بالذكرى الخامسة والسبعين لإسرائيل:

يأتي مشروع شركة "سيشن42- Session 42" مثالًا فاقعًا على كيفية استثمار الأصوات اليمنية-المزراحية في مشروع قومي-تكنولوجي جديد. وهو مشروع استخدم الذكاء الاصطناعي لإنتاج دويتو جديد بين صوتَيْ الأيقونة اليمنية عفراء هزّاع Ofra Haza وزوهر أرجوف Zohar Argov بمناسبة الاحتفال بالعيد الخامس والسبعين لتأسيس إسرائيل. وبحسب تقرير ورد في صحيفة تايمز أوف إسرائيل Times of Israel، اختير هذان الصوتان بعد استطلاع للرأي حول "أكثر الأصوات تمثيلًا لإسرائيل"، وانتهى الفريق إلى أن هزّاع وأرجوف – وكلاهما من عائلات يمنية – يجسّدان ما يُقدَّم اليوم كـ"صوت إسرائيلي مميَّز"؛ على الرغم من أن كليهما جاء تاريخيًا من هوامش اجتماعية وثقافية كانت، في فترات طويلة، مُهمَّشة أو موصومة داخل الفضاء الأشكنازي المركزي (ستاينبرغ، 2023).



غلاف أغنية "هنا إلى الأبد"، التي تم إنشاؤها بواسطة الذكاء الاصطناعي باستخدام أصوات عفراء هزّاع وزوهار أرجوف بمناسبة الذكرى الخامسة والسبعين لتأسيس إسرائيل

مصدر الصورة: Times of Israel، لشركة: Session 42)

يتباهى القائمون على المشروع بأنهم حصلوا على موافقة عائلتَيْ هزّاع وأرجوف، وعلى حقوق استخدام التسجيلات من أرشيف البث الإسرائيلي وشركة "أخوة روڤيني"، وأن العائلتين احتفظتا بحق الفيتو على النسخة النهائية للأغنية. لكن اللافت، في الخطاب المرافق للمشروع،

هو الطريقة التي يُعاد بها تأطير هذين الصوتين: فهزّاع تُقدَّم بوصفها "مادونا الشرق"، وأرجوف باعتباره "ملك الموسيقى المزراحية" الذي "لا يخلو عرس إسرائيلي من أغانيه"، في حين تُسوَّق الأغنية نفسها كـ"أغنية حب للأمة" تمزج بين "النوستالجيا" و"الأمّة الناشئة في عالم التكنولوجيا والابتكار". هنا لا يعود الصوت اليمني– المزراحي مجـرّد تعبير عن تجربة اجتماعية محـدَّدة، بل يتحوّل إلى حامل رمزي، يُستدعى ليجسّد وحدة قومية متخيَّلة، ويُربط مباشرةً بصورة "دولة الشركات الناشئة start-up nation" التي تزيِّن بها إسرائيل خطابها الرسمي عن الذكاء الاصطناعي والتقنية.

يمكن قراءة هذا المشـروع كطبقة جديدة من الاستحواذ العميق deeptaking، حيث تُعاد اليوم توليد تلك الأصوات خوارزميًا باعتبارها جوهر الإجماع نفسه consensus، بينما تُخفي الواجهة التكنولوجية اللامعة علاقات القوة التي جعلت هذه الأصوات ممكنة ومسموعة في المقام الأول. وعندما يصرّح منتجو المشروع بأن "أرجوف موجود فعليًا في قلب الإجماع، لا يكاد يوم يمضي دون بث أغانيه، ولا عرس يخلو من صوته"، فإنهم يؤكدون، كيف تحوّل "الصوت اليمني" إلى معيار وطني تُقاس عليه "إسرائيلية" الجسد الموسيقي برمّته، ثم يُعاد حقنه اليوم في الذكاء الاصطناعي بوصفه عيّنة مثالية لصوت الأمة.

بهذا المعنى، يصبح مشروع سيشن- 42 مثالًا نموذجيًا على ما نخشاه في مستقبل الموسيقى اليمنية، حيث تُعاد كتابة الذاكرة السمعية للجمهور عبر نسخة اصطناعية تحمل كل رموز الشرعية القومية، بينما تظل أشكال التعبير اليمنية الأخرى – العربية، غير المؤرشفة، وغير المُمَسْرحَة – خارج دائرة السمع، وبالتالي خارج دائرة التمثيل في النماذج التوليدية القادمة.

المزاج الشعبي في الداخل اليمني:

هذه التحوّلات حاضرة في المزاج الثقافي داخل اليمن منذ ما قبل ظهور تقنيات الذكاء الاصطناعي. ومع مطلع القرن الحالي، شكّل انتشار أشرطةٍ لمطربين إسرائيليين من أصول يمنية في بعض أسواق اليمن جدلًا واسعًا حول "السطو" على الأغاني التراثية ونسبها إلى مغنّين يحملون جنسية دولة الاحتلال، وما يرافق ذلك من حساسية سياسية مرتبطة بخروج اليهود من اليمن وبسياق الصراع العربي –الإسرائيلي. وقد دفعت هذه الحساسية بالسلطات اليمنية أحيانًا إلى تقييد دخول بعض تلك الأشرطة، بوصفها مواد تُباع وتُوزّع خارج الأطر القانونية، في إشارة إلى توتر مضاعف حول الملكية الرمزية والاقتصادية للغناء اليمني (عايش، 2006).

وقد تناول النقاد والموسيقيون اليمنيون هذه الإشكالات، على الرغم من ضعف الحركة النقديّة وغياب نخبة ثقافية موسيقية منظَّمَة (أحمد، 2009). يذكر الناقد الموسيقي جمال حسن، في مقالٍ عن "استهداف" الموروث الغنائي اليمني، كيف تُستقبل تسجيلات بعض المغنّين في إسرائيل من ذوي الأصول اليمنية بوصفها من جهة فرصةً لسماع التراث في قالبٍ حديث، ومن جهة أخرى مصدرَ قلق من إعادة تعريف هذا التراث نفسه من خارج الفضاء اليمني. كما يلاحظ أن ظاهرة السطو الإسرائيلي لا تقتصر على الغناء اليمني، بل تمتد لتشمل ألحانًا عربية شهيرة أُعيد إنتاجها داخل إسرائيل؛ غير أن هذه النسخ العربية غالبًا لا تغادر الفضاء الإسرائيلي، بخلاف كثير من التسجيلات ذات الأصل اليمني التي تجد طريقها إلى التداول العالمي. ومن هنا يطرح حسن تساؤلًا جوهريًا عمّا إذا كان هذا التفاوت يعكس هشاشة وضع الأغنية اليمنية في بيئتها الأصلية، أم تعطّش جزء من الجمهور لرؤية هذا التراث نفسه في إهابٍ إيقاعي أسرع وأقرب إلى جماليات البوب كما يقدّمه مغنّون يهود من أصول يمنية؟ (حسن، 2018).

في هذه القراءات يتكرّر نمط نقدي واضح: يُنظر إلى جانبٍ كبير من الإنتاج الغنائي الإسرائيلي المبني على الألحان اليمنية بوصفه يكتفي باقتباس "الثيمة" اللحنية ثم يكسوها بطبقات توزيعية وافدة – إيقاعات بوب سريعة، وهيمنة للكيبورد، واعتماد شبه حصري على مقام الكُرد بدل المقامات اليمنية الأصلية– على نحوٍ يغيّر البنية المقامية ويشوّه الشخصية الصوتية للأغنية كما تشكّلت تاريخيًا. ويُشدّد حسن على أن جزءًا مهمًّا من خصوصية الغناء اليمني يقوم على استعمال مسافات ميكروتونية دقيقة (أرباع أصوات، بل وأحيانًا فروق أصغر)، وهي أبعاد لحنية لا تنتمي فعليًا إلى النظام النغمي السائد في الموسيقى الإسرائيلية المعاصرة (حسن، 2018). ويسجّل الموسيقار

جابر علي أحمد ملاحظاتٍ مشابهة؛ فهذه التسجيلات – في رأيه – تُخضِع الأغنية اليمنية لمعالجاتٍ "مَعمَليّة" تُذيب خصوصيتها المقامية لصالح قوالب ثابتة، وتُستثمر تجاريًا ورمزيًا لتأكيد ادعاء التجذّر في الجغرافيا العربية، في حين لا يُعترف عمليًا بأن هذا التراث جزءٌ من الكينونة الثقافية اليمنية الأوسع (عايش، 2006).

ويَستعيد هذا الهاجسَ نفسُه الموسيقار اليمني أحمد فتحي، في عدد من حواراته التلفزيونية، يتوقف مطولًا عند ما يصفه بالسطو الإسرائيلي على الأغاني اليمنية التي باتت تُقدَّم عالميًا بوصفها من "التراث اليهودي". يروي فتحي أنه حين بدأ يتتبع الأعمال في التسجيلات المنتَجة في إسرائيل وجد أن معظم هذه الألحان معروفة لديه ولجيله منذ الطفولة، لكنها أُعيدت صياغتها بطرائق أداء وتوزيع تُخرِجها عن جوهرها، وتُدرجها في إطار أيديولوجي جديد. وإزاء غياب تدخّل فعّال من المؤسسات الرسمية، اختار فتحي إستراتيجية ما يُمكن أن نسميه "تهجين معكوس" – أو بالأصح "إعادة ضبط المصنع" – تقوم على إعادة تسجيل هذه الأغاني نفسها وفق الأداء اليمني التراثي وضبط نصوصها وأوزانها، والتشديد على وسم الإصدارات الجديدة بعبارة "تراث يمني" في معلومات الألبوم بالعريض، تأكيدًا على مصدرها اليمني؛ كما فعل مثلًا في إعادة تقديم أغنية "ياهِزَلِي" التي حققت انتشارًا واسعًا في الأوساط اليمنية والعربية بوصفها استردادًا لصوتٍ كان قد أُعيد تعريفه في السوق العالمية من خارج سياقه الأصلي (قناة الغد، 2019).

إذن، فالإشكالية الرئيسة تكمن في اللحظة التي يُعاد تصنيف تقليدٍ متجذّرٍ في جغرافية اليمن وتاريخه -ويُختَزَل- بوصفه "لونًا عرقيًا" لفئة بعينها؛ أو حين تصبح النسخة الموسيقية للشتات هي المرجع الافتراضي لكلمة "يمني" في وسائل الإعلام العالمية، بينما يظل التراث اليمني المتنوع والغزير داخل الجغرافيا اليمنية أقلَّ قدرةً هيكليًا على مواكبة التطوّرات الرقمية، ويفقد تدريجيًا مركزيته وأولويته بوصفه المصدر الأصيل لهذا التراث، مع غياب رؤية ثقافية موسيقية واضحة.

مع ذلك، إذا انتشرت هذه المنتجات على نطاق واسع، وإذا تعلّمت أنظمة الذكاء الاصطناعي – بطريقة مباشرة أو غير مباشرة– من النوع نفسه من التسجيلات والتصنيفات، فإن "اليمني" الذي سيُنتجه النظام سيميل إلى إعادة إنتاج ما هو الأكثر رقمنة، والأكثر قابليةً للبيع، والأكثر تصنيفًا بالإنجليزية، والأقرب إلى ذائقة مؤلفي الوسائط السائدة.

السيادة الرقمية، إلى أين ومتى؟

داخل هذا الحقل غير المتكافئ من القوة، يظهر التنافس على الرموز الثقافية، ومن ضمنها الموسيقى. وعندما يُعزل السياق العربي المحيط سياسيًا، قد يتبقى "طابع يمني" منزوع السياسة، جاهز للتداول دون تاريخه الاجتماعي. وكما تُحلّل روجينسكي ذلك بوضوح في قراءتها لأعمال الراقصة اليمنية سارة ليفي–تاناي Sara Levi Tanai، وكيف يعمل الاحتفاء وآليات الضبط المؤسسي معًا في تشكيل "المصدر اليمني" داخل الثقافة الإسرائيلية (Roginsky، 2006). كل هذا التنافس والتأطير يدور داخل الوسط الإسرائيلي نفسه، بينما يكون حجم الإزاحة أشدّ وطأة على التراث اليمني "المركزي" داخل الجغرافيا اليمنية، الواقع أصلًا تحت ضغوط الحرب والهشاشة المؤسساتية.

يتطلب ذلك تغييرات عميقة في كيفية جمع البيانات الموسيقية وإدارتها. فإذا ظلّت مواد تدريب نماذج توليد الموسيقى غربيةً في أغلبيتها الساحقة ومتمركزةً تجاريًا، فإن إضافة طبقة رقيقة من الأمثلة "الإثنية" لن تُصلِح الخلل البنيوي، بل ستوفِّر مزيدًا من الرموز الجاهزة لـ"لون الغرابة exotic"، وتشير دراسة حديثة عن تمثيل الثقافات المتعدّدة في نماذج توليد الموسيقى إلى أن النقص الحاد في تمثيل الأنماط غير الغربية داخل مجموعات البيانات يعني أن الإنصاف الحقيقي يتطلب إعادة تصميم الـ corpora الأساسية وممارسات التقييم من الجذور، لا الاكتفاء بإصلاحات تجميلية بسيطة (Mehta et al، 2025). بالنسبة لليمن، يمكن أن يعني ذلك التفكير في شراكات تموِّل التسجيل والأرشفة والرقمنة داخل اليمن، أو خارجها، تحت إشراف مؤسسات وباحثين يمنيين، على غرار بعض مشاريع الحماية القائمة –مثل مبادرات إحياء آلة القنبوس أو توثيق الغناء الصنعاني والدان الحضرمي المدعومة من جهات ثقافية محلية ودولية – التي تستثمر في نقل المعرفة محليًا بدلًا من الاقتصار على صورة مخصَّصة للاستهلاك الخارجي.

خاتمة:

تكشف هذه القراءة كيف أن موقع الموسيقى اليمنية في زمن الذكاء الاصطناعي ليس مسألة تقنية محضة، بل امتدادٌ لمسارٍ أطول من الاستيلاء وإعادة التأطير بدأ مع مشاريع مثل أبحاث إيدلسون، وعروض براخا زفيرا، وأرشفة غيرسون-كيوي، ومرَّ عبر مؤسسات البحث والإذاعة الإسرائيلية قبل أن يستقر اليوم في مكتبات العينات ومنصّات التدريب الخوارزمية. فالذي يُهدَّد ليس "صوتًا فولكلوريًا" معزولًا، بل شبكةٌ معقّدة من ذاكرة جمعيّة، ومسارات هجرة، ولهجات موسيقية، وعلاقات قوة غير متكافئة بين مركزٍ يمتلك أدوات الأرشفة والتصنيف والتسويق، وهامشٍ يملك التراث لكنه يفتقر إلى البنى الرقمية التي تحميه. من هنا، يصبح سؤال الذكاء الاصطناعي سؤالًا سياسيًا-ثقافيًا بامتياز: هل ستُستخدم هذه التقنيات لتثبيت نسخة واحدة مسلَّعة من "الصوت اليمني" كما صاغها الاستيلاء الإسرائيلي التاريخي، أم يمكن إعادة توجيهها بحيث تُمكِّن الفاعلين اليمنيين – في الداخل والشتات – من استعادة زمام المبادرة في تعريف ما هو "يمني" وكيف يُسمَع في العالم؟

المراجع والمصادر:

أحمد، جابر علي. 2009. تيارات تجديد الغناء في اليمن. صنعاء: مركز عبادي للطباعة والنشر.

حسن، جمال. 2018. "الغناء اليمني: استهداف إسرائيلي للموروث". العربي الجديد. متاح على:

https://www.alaraby.co.uk/%D8%A7%D9%84%D8%BA%D9%86%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D9%8A%D9%85%D9%86%D9%8A-%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D9%87%D8%AF%D8%A7%D9%81-%D8%A5%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D9%84%D9%8A-%D9%84%D9%84%D9%85%D9%88%D8%B1%D9%88%D8%AB

(تاريخ الاطلاع: 25 ديسمبر/كانون الأول 2025).

حسن، جمال. 2024. "صنعاء وتهامة.. غناء الموشح "الحُميني" والتنافس السياسي بين مركزين يمنيين". الجزيرة نت – قسم الثقافة. متاح على:

https://www.aljazeera.net/culture/2024/8/30/صنعاء-وتهامة-غناء-الموشح-الحميني

(تاريخ الاطلاع: 25 ديسمبر/كانون الأول 2025).

عايش، عبدالكريم. 2006. "اليمنيون يطربون لتراثهم الغنائي بأصوات يهودية". الجزيرة نت. متاح على:

https://www.aljazeera.net/culture/2006/6/7/%D8%A7%D9%84%D9%8A%D9%85%D9%86%D9%8A%D9%88%D9%86-%D9%8A%D8%B7%D8%B1%D8%A8%D9%88%D9%86-%D9%84%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AB%D9%87%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%BA%D9%86%D8%A7%D8%A6%D9%8A

(تاريخ الاطلاع: 25 ديسمبر/كانون الأول 2025).

قناة الغد. «أحمد فتحي – فنان يمني | بيت ياسين». برنامج بيت ياسين، 13 سبتمبر 2019. نسخة فيديو على يوتيوب. متاح على:

https://www.youtube.com/watch?v=UbS002r2m9k

(تاريخ الاطلاع: 24 ديسمبر 2025).

American Jewish Joint Distribution Committee (JDC) Australia. 2006. Operation Magic Carpet: The Little-Known Mass Evacuation of Yemen's Jews. The Joint. n.d. Available at:

https://thejoint.org.au/news/operation-magic-carpet-the-little-known-mass-evacuation-of-yemen/ (accessed 25 December 2025).

Bahat, Avner, and Naomi Bahat-Ratzon. 2006. With Songs They Respond: The Diwan of the Jews from Central Yemen. Anthology of Music Traditions in Israel, Vol. 19. Jerusalem: Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem.

Barnett, Julia. 2023. "The Ethical Implications of Generative Audio Models: A Systematic Literature Review." In Proceedings of the AAAI/ACM Conference on AI, Ethics, and Society (AIES '23).

Bryan-Kinns, Nick, Anna Wszeborowska, Olga Sutskova, Elizabeth Wilson, Phoenix Perry, Rebecca Fiebrink, Gabriel Viglensoni, Rikard Lindell, Andrei Coronel, and Nuno N. Correia. 2025. "Leveraging Small Datasets for Ethical and Responsible AI Music Making." In Proceedings of Audio Mostly 2025 (AM.ICAD '25)

Couldry, Nick, and Ulises A. Mejias. 2019. The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism. Stanford: Stanford University Press.

Stop Now." Haaretz, 29 September 2010. Archived at the Internet Archive Wayback Machine, https://web.archive.org/web/20160210205000/http://www.haaretz.com/weekend/week-s-end/ a-musical-calling-1.316338 (accessed 23 December 2025)

Shelemay, Kay Kaufman. 1998. Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance among Syrian Jews. Chicago: University of Chicago Press.

Slobin, Mark. 1993. Subcultural Sounds: Micromusics of the West. Hanover, NH: Wesleyan University Press.

Slobin, Mark. 2008. "The Steiner Superculture." In Global Soundtracks: Worlds of Film Music, edited by Mark Slobin, 36–62. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Sonokinetic. 2011. "Sonokinetic Releases New Vocal Libraries for Kontakt: 'Aliye' Eurasian Female, 'Rojin' Traditional Kurdish and 'Yemenite' Ethnic Male." KVR Audio, 9 November 2011. Available at: https://www.kvraudio.com/news/sonokinetic-releases-new-vocal-libraries-for-kontakt-aliye-eurasian-female-rojin-traditional-kurdish-and-yemenite-ethnic-male-17578 (accessed 20 December 2025).

Steinberg, Jessica. 2023. "AI brings 2 distinctly Israeli voices to life for Israel's 75th." The Times of Israel, 18 April 2023. Available at: https://www.timesofisrael.com/ai-brings-2-distinctly-israeli-voices-to-life-for-israels-75th/ (accessed 25 December 2025).

Sykes, Jim, and Julia Byl, eds. 2023. Sounding the Indian Ocean: Musical Circulations in the Afro-Asiatic Seascape. Oakland, CA: University of California Press.

Tobi, Joseph. 1999. The Jews of Yemen : Studies in Their History and Culture. Leiden, Netherlands.

Wagner, Mark S. 2008. Like Joseph in Beauty: Yemeni Vernacular Poetry and Arab-Jewish Symbiosis. Leiden and Boston: Brill.

Yamaguchi, Y. 2025. "Artificial intelligence in East Asian music education: Cultural bias, digital colonialism, and pathways to inclusive practice." AI & Society.

Zhao, Y., Yang, M., Lin, Y., Zhang, X., Shi, F., Wang, Z., Ding, J. & Ning, H. 2025. "AI-Enabled Text-to-Music Generation: A Comprehensive Review of Methods, Frameworks, and Future Directions." Electronics 14(6): 1197.

Edelman, Marsha Bryan. 2003. Discovering Jewish Music. Philadelphia: Jewish Publication Society.

Erez, Oded, and Nadeem Karkabi. 2019. "Sounding Arabic: Postvernacular Modes of Performing the Arabic Language in Popular Music by Israeli Jews." Popular Music 38(2): 298–316.

Hermann, Marilyn. 1996. The Secular Music of the Yemenite Jews as an Expression of Cultural Demarcation between the Sexes. DPhil thesis, University of Oxford.

Hirshberg, Jehoash. 1995. Music in the Jewish Community of Palestine 1880–1948: A Social History. Oxford: Clarendon Press.

Idelsohn, A. Z. 1948 Jewish Music in Its Historical Development. New York: Tudor Publishing.

Jewish Women's Archive. "Gerson-Kiwi, Edith." Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia. Available at:

https://jwa.org/encyclopedia/article/gerson-kiwi-edith (accessed 21 December 2025).

Lambert, Jean. 2020. "The Yemeni Sources of Poetry and Music in the Sawt of the Gulf: The Role of the Arabian Diaspora in India." Preprint, HAL archives ouvertes.

Mehta, A., S. Chauhan, A. Djanibekov, A. Kulkarni, G. Xia, and M. Choudhury. 2025. "Music for All: Exploring Multicultural Representations in Music Generation Models." arXiv preprint arXiv:2502.07328.

Nissen, James. 2025. "From Deepfaking to Deeptaking: Cultural Appropriation in AI Music." Ethnomusicology Forum 34(2): 277–282.

Regev, Motti, and Edwin Seroussi. 2004. Popular Music and National Culture in Israel. Berkeley: University of California Press.

Roginsky, Dina. "Orientalism, the Body, and Cultural Politics in Israel: Sara Levi-Tanai and the Inbal Dance Theater." Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies and Gender Issues, 2006.

Schleifer, Eliyahu. "Gerson-Kiwi, Edith." Jewish Women's Archive. n.d. Available at:

https://jwa.org/encyclopedia/article/gerson-kiwi-edith

Shalev, Ben. "A Musical Calling: The Father of Yemenite Song in Israel, Aharon Amram, Has Devoted His Life to Preserving His People's Heritage. And He's Not About to

مقاربات



نغم إبراهيم
- سوريا -

في زمن الخوارزميات
من يقتل الأدب: الإنسان أم الآلة؟

الإنسان كائن متناقض بطبيعته، يشعل في داخله حماسة السعي نحو التطور، وفي الوقت ذاته يحن إلى القديم ويستأنس به. وهذه الإزدواجية ليست ضعفًا، بل جزء من تكوينه الإنساني، يهوى ويعارض، يتقدم ويتمسك، يبني المستقبل ويحرس الماضي.

غير أن ما نشهده اليوم يتجاوز هذا التوازن الطبيعي. فقد اجتاحت وسائل التواصل الاجتماعي العالم بوتيرة غير مسبوقة، ولم تكتف بتغيير أنماط حياتنا، بل تسللت إلى عقولنا بهدوء، تعيد تشكيلها دون أن نشعر.

لا شك أن التعامل مع التقنيات الذكية، وفي مقدمتها الذكاء الإصطناعي، يفتح آفاقاً واسعة للمعرفة، ويسهم في تنمية الفكر والإجابة عن أسئلة عالقة. لكن السؤال الذي يفرض نفسه:

- ماذا يحدث حين يتجاوز هذا الذكاء دوره كأداة، ليتدخل في صميم الإبداع الإنساني؟
- هل يبقى الإبداع إبداعاً إذا لم يكن نابعاً من تجربة إنسانية حقيقة؟
- هل يمكن أن نساوي بين نص كُتب بروح صاحبه، وآخر صِيغ بخوارزمية؟

الأمر لا يتعلق برفض التقنية بقدر ما يتعلق بحدود استخدامها. فنحن لا نقبل بطبيب نال شهادته بالغش، ولا بمهندس اشترى كفاءته؛ لأن في ذلك تهديداً مباشراً لحياة الناس. وكذلك الحال في الأدب، فالكلمة مسؤولية، والعقل أمانة.

إن أخطر ما قد يحدث هو تآكل قيمة الكاتب الحقيقي. فحين تصبح النصوص قابلة للإنتاج السريع عبر الآلة، يفقد الإبداع فرادته، ويصبح التمييز بين الأصيل والمصطنع أكثر صعوبة. ومع ذلك، يبقى القارئ الواعي قادراً على إدراك الفارق. فالنص الإنساني يحمل حرارة التجربة، وصدق الشعور، وعمق الفكرة. إنه نص يُحَس ولا يقرأ فقط.

أما النصوص الخالية من الروح، فتبدو باردة، متماسكة شكلياً لكنها مفككة داخلياً، لا تترك أثراً ولا تبني صلة. كلماتها تؤدي وظيفة، لكنها لا تصنع معنى.

التكنولوجيا حقيقة لا يمكن إنكارها، والعقل البشري قادر على توظيفها بذكاء. لكن حين يتعلق الأمر بالأدب والثقافة، فإن المسألة تتجاوز المنفعة إلى الهوية، فالأدب ليس مجرد إنتاج نصوص، بل هو انعكاس لوعي الإنسان وتجربته.

من هنا، يصبح الحفاظ على جوهر الأدب ضرورةً، لا رفضاً للتطور، بل حماية لمعنى أن نكون بشراً؛ لأن الأدب في نهاية المطاف، ليس ما يُكتب فحسب، بل ما يُشعر به.

للكاتبة:



مقاربات



د. حسين ابوبكر العيدروس

بين العولمة والهوية

الموروث الثقافي الحضرمي تحت المجهر

تُعَدّ العولمة من أبرز الظواهر التي شكّلت وما تزال تشكّل تحديًا للهوية الثقافية على المستويات الفردية والجماعية والوطنية. فهي ليست مجرد حركة اقتصادية أو انفتاحًا تقنيًا عابرًا، بل مشروع متكامل يتجاوز الحدود الجغرافية والسياسية؛ ليعيد تشكيل أنماط العيش والتفكير والاستهلاك في العالم المعاصر. وإذا كانت العولمة تحمل في ظاهرها وعودًا بربط الشعوب وتسهيل التواصل وتعميم المعرفة، فإنها في باطنها تتضمن نزعة للهيمنة، تهدد الخصوصيات الثقافية وتسعى إلى طمس الفوارق التي تمنح كل أمة تميزها وهويتها.

الهوية في جوهرها ليست مجرد بطاقة تعريف أو شعار شكلي، بل هي تراكم خبرات التاريخ، ولغة الوجدان، ورمزية الموروث، والصناعات التقليدية، والعادات والقيم التي تنتقل من جيل إلى جيل. هي ما يمنح الفرد إحساسًا بالانتماء، وما يمنح المجتمع شخصيته المميزة وسط الأمم. وإذا ما جُرّدت الشعوب من هويتها، فإنها تتحول إلى كيانات هشة، سهلة الذوبان في ثقافة الغالب، وفاقدة روحَها الأصيلة. هنا تبرز خطورة العولمة عندما تتجاوز كونها وسيلة للتفاعل لتصبح أداة لفرض نموذج ثقافي واحد على الجميع، تحت شعار "القرية الكونية".

إن دعاة العولمة يقدّمون حججًا براقة، فيدّعون أن الخصوصيات ما هي إلا عوائق أمام التقدم، وأن الانفتاح الكامل يضمن تبادلًا للمعرفة وإثراءً للتجارب الإنسانية، وأن إزالة الحدود الثقافية والسياسية أمر لا بد منه لتحقيق التنمية والحداثة. غير أن التجربة العملية تكشف أن هذه الشعارات كثيرًا ما تتحول إلى وسائل للهيمنة الثقافية، حيث تطغى الثقافة الأقوى اقتصاديًا وإعلاميًا، لتسلب الثقافات الأصغر أصواتها ومكانتها. فبدل أن تكون العولمة ساحة تنوع، تصبح مجالًا لتعميم النمط الاستهلاكي الغربي، ولتهميش اللغات المحلية أو (اللهجات الدارجة) والفنون التقليدية، بل لإعادة صياغة التراث ذاته أيضاً ضمن قوالب تجارية وسياحية.



الموروث الثقافي يمثل الحصن الأول في الدفاع عن الهوية، فهو التعبير الأصدق عن خبرة التاريخ وذاكرة الشعوب. ولا يقتصر الموروث على المباني الأثرية أو القطع التاريخية أو التحف الأثرية في المتاحف أوفي أي مكان كان، بل يشمل الفنون الشعبية، واللغة، والعادات، والطقوس، والاحتفالات المحلية، بل حتى المأكل والملبس. إنه يمثل «البصمة» التي لا تتكرر، والذاكرة الجماعية التي تحمي الشعوب من الذوبان. وحين تستهدف العولمة هذا الموروث، فإنها لا تهاجم عادات قديمة، بل تضرب في صميم هوية الأمة.

في السياق العربي، تزداد هذه المعادلة وضوحًا. فالهوية العربية تقوم على دعائم اللغة العربية والتراث الإسلامي، وما يرتبط بهما من فنون وآداب وعمارة وفكر. وفي حضرموت كأنموذج، فإن الموروث الثقافي يتجلى بخصوصية لافتة، سواء في العمارة الطينية المدهشة التي جسّدتها مدن مثل: شبام وسيئون وتريم ودوعن وغيرها، أو في الفنون الشفوية كالأمثال والشعر الشعبي وجلسات الدان وغناء الحادي والبقارة والرعاة والفلاحين، أو في العادات والتقاليد التي تميز الحياة الاجتماعية في الأعراس والولادة واستقبال المسافرين وفي رمضان والأعياد الدينية. هذه الخصوصية ليست مجرد ماضٍ جمالي، بل هي عنصر حي في تشكيل الهوية في مختلف المناطق، يربط الحاضر بالجذور.

غير أن هذه الخصوصيات تواجه اليوم حربًا صامتة. فمن جهة، تفرض العولمة أنماطًا استهلاكية وإعلامية تُهمّش التراث المحلي لصالح المنتجات المستوردة والرموز الثقافية الغريبة. ومن جهة أخرى، يجري التعامل مع التراث بوصفه سلعة سياحية، تُعاد صياغته لإرضاء الذوق العالمي، فيفقد جوهره لصالح صور سطحية مُعولمة. ومع تراجع التعليم المحلي وعدم إعطائه مساحة كافية للهوية الوطنية، تصبح الأجيال الجديدة أكثر عُرضة للانجذاب نحو ثقافة عالمية متجانسة، بعيدة عن روحها الأصيلة.

إن الدفاع عن الهوية في مواجهة العولمة لا يعني الانغلاق أو رفض الانفتاح، بل يعني الوعي بخصوصيتنا والقدرة على صونها وتطويرها. ويقتضي هذا أولًا إدماج الموروث الثقافي في مناهج التعليم، لا كمواد ثانوية، بل كأساس في بناء وعي الأجيال. ويقتضي ثانيًا صياغة سياسات ثقافية تحمي التراث المادي واللامادي من الاندثار أو الاستلاب.

كما يستلزم توظيف الرقمنة ووسائل الإعلام الحديثة بطريقة واعية تبرز التراث للعالم دون أن تُفرّغه من محتواه. والأهم من ذلك كله هو إشراك المجتمعات المحلية في هذه العملية، لأنها الحاضن الحقيقي للهوية.

لقد أثبتت تجارب دول عديدة أن التوازن ممكن: فاليابان وكوريا الجنوبية، على سبيل المثال، استطاعتا الانفتاح اقتصاديًا وتكنولوجيًا دون أن تفقدا هويتهما الثقافية، بل جعلتا من تراثهما مصدر قوة ناعمة في العالم. وإذا كان هذا ممكنًا هناك، فهو ممكن أيضًا في العالم العربي. لكن ذلك يتطلب إرادة سياسية وثقافية، ورؤية استراتيجية تجعل من الهوية جدار حماية لا عائقًا، ومن التراث موردًا للتنمية لا مجرد ذكرى ماضية.



الخلاصة:

بين العولمة والهوية يمتد خيط مشدود من الصراع والتفاعل. وإذا كانت العولمة تطرح نفسها كقدر لا مفرَّ منه، فإن الهوية ليست خيارًا ثانويًا يمكن الاستغناء عنه، بل هي أساس الوجود الحضاري للشعوب. إن الموروث الثقافي العربي والمحلي يثبت أن الخصوصيات ليست شوفينية متعصبة كما يصفها بعض دعاة العولمة، بل هي ضرورة لحفظ التنوع الإنساني وضمان استمرار الخبرة التاريخية. وفي زمن تتسارع فيه محاولات طمس الفوارق وفرض النمط الواحد، يصبح الدفاع عن الهوية واجبًا وطنيًا وإنسانيًا، ليس فقط لحماية الذات، بل لحماية ثراء البشرية كلها.

للكاتب:



ذاكرة الكتابة



د. أبو بكـر السقـاف

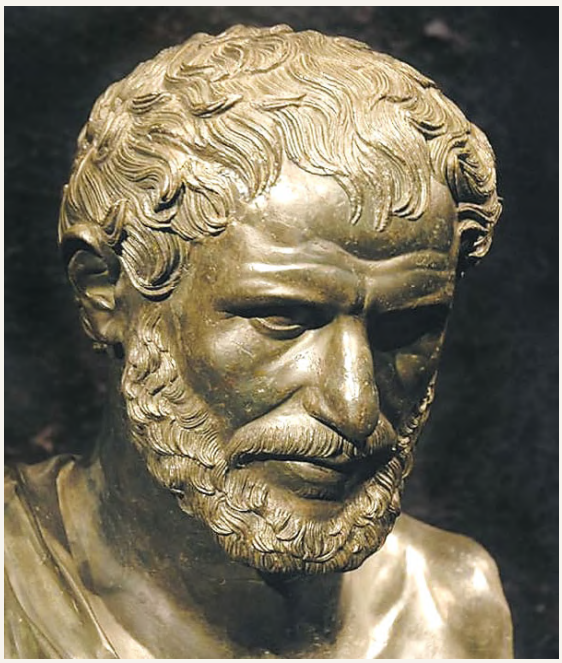
في الحـربِ جـذرُ الأشيـاء

التاريخ لا يعيد نفسه، فنهره الجاري تغمره مياه جديدة، ولذا فإننا لا ننزل النهر مرتين، كما قال هيراقليطس، ومع ذلك يمكن أن نرصد في تاريخ السياسة وفي الفكر السياسي تقارباً مدهشاً، لعل مرجعه إلى تشابه الظروف.

كارل شميث عالم اجتماع وفيلسوف حقوق مهّد لصعود النازية فكرياً في ألمانيا، ويمكن بشيء من الإيجاز غير المخل تحديـد أهـم المجـالات التي نالـت اهتمامـه بالدولـة –الإمبراطورية، والحاكم الفرد الملهم، ومن الاثنين يتكون مجمع الآلهة في فكرة "الدولة تبقى والحق يُمحى؛ لأن حركة التاريخ لا تتجلى في الحال المعيارية- الطبيعية، بل في الاستثناء. الاستثناء أكثر فائدة من الحال المعيارية– الطبيعية. في الاستثناء وقوة الحياة الواقعية تكسر قشرة آلية جمدها التكرار"، ويختم "السلطان، الحاكم هو الذي يقرر حال الاستثناء".

كان خصماً لجمهورية فايمار الديمقراطيـة؛ لأن الديمقراطية محال. أما الضرورة فهي الديكتاتورية، فمسرح الانقسام والتحلل والانحلال والتفكك والأزمة المستديمة تنبثق منه حال الاستثناء. إنها ضرورة. أما البرلمان فدوره ينحصر في "المحافظة على وضع قائم أحمق". وعندما قضى هتلر على خصومه ومنافسيه في الحزب كتبَ "الفُهرر يحمي الحق، فهو وحده يملك حق "التمييز بين الصديق والعدو. إن الفُهرر يأخذ مأخذ الجد تحذيرات التاريخ الألماني، وهذا يعطيه حق وقوة وتأسيس دولة جديدة ونظام جديد. إن الفُهرر يحمي الحق ضد أسوأ التجاوزات، حين تحدق في ساعات الخطر بقيادته، بصفته أمير العدل حقاً وقانوناً. من صفة الرئيس تنبع صفة القاضي، ومن يريد فصل الاثنين إنما يسعى إلى هدم الدولة بوساطة العدالة. الفُهرر وحده هو الذي يحدد محتوى واتساع جرمٍ ما".

يرى لوكاتش أن سوسيولوجيا شميث تقلص جميع العلاقات السياسية والحقوقية والدستورية في العلاقة: صديق – عدو، ويخفي ذلك وراء عبارات العبادة الدائمة للحياة والعياني والتاريخي، أن يجعل هذه العلاقة قضية وجودية (انطولوجية)؛ ولذا فهي ليست معيارية، أي لا علاقة لها بالقيم. وجهاز المفهومات التجريدي يتسم عنده بإلغاء العقلانية، "وينفجر فراغ وعسف هذا الفكر".



هيـراقليطـس



وظيفة الزوج: العدو- الصديق، شق الطريق إلى الحرب، أداة الامبريالية، ومحور السياسة الخارجية للدولة النازية، وحلم الرايخ الثالث الذي سوف يبقى ألف عام. ولتمجيد الحرب نسب يرقى إلى هيجل ونيتشه، ولكنه عند شميث نظرية متوحدة بسياسة قائمة، ويستعير لها مفردات تعود إلى هيراقليطس، أي إلى عصر بعيد تفصله عنه نحو خمسة وعشرين قرناً، وكانت عنده ذات دلالة فلسفية تقتصر على فكرة الصراع والجدل والحركةفي الكون. كتب شميث: "في الحرب جذر الأشياء.إن طبيعة الحرب القادمة الشاملة هي التي تحدد طبيعة وهيئة الدولة التامة الشاملة. ولكن الحرب التامة نفسها لا تكتسب معناها إلا انطلاقاً من فكرة عدو تام".

خُطب الرئيس بوش بعد أحداث 11 سبتمبر 2001 الإجرامية تبدو صدى باهتاً لهذه الكلمات، وشديدة التبسيط، بل البساطة، وهي تختزل كل القضايا بين "نحن" و"هم" و"الخير" و"الشر"، وجعل صورة الإسلام عدواً تاماً. ورغم أن دولته ليست نازية، إلا أنها امبراطورية. وهنا قرابة حسية غليظة، ولقاء غير سعيد بين أحلام الفُهرر، والرئيس "المؤمن" المحارب. وللقرابة جذر أساس متين، هو النظام الرأسمالي. وما الفاشية والنازية، والإمبراطورية الأمريكية إلا طبعات منه. إنها تنويعات على اللحن الأساسي الذي تعزفه الرأسمالية منذ نحو أربعة قرون.

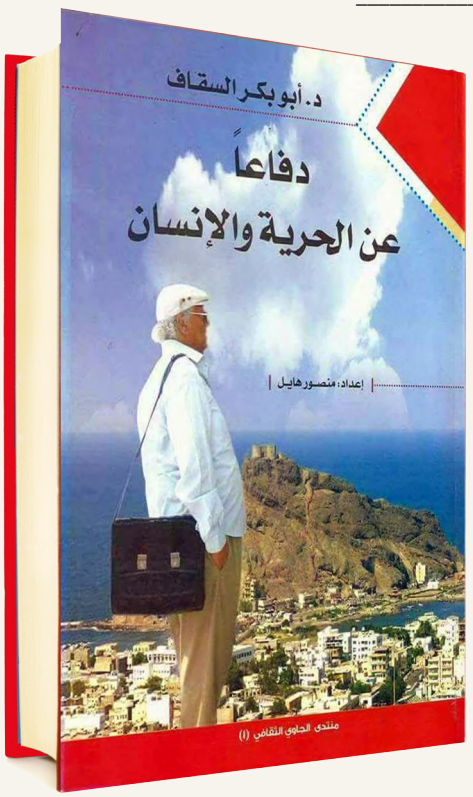
كتب شميث:"الامبراطوريات بهذا المعنى هي القوى الحاملة، القوى القائدة الحاكمة، التي تشع فكرتها السياسية على مجال محدد كبير، وتنفي بالمبدأ عن هذا المجال الكبير تدخل أية قوة غريبة عنه"، والحديث هنا عن مجالَي ألمانيا واليابان الحيويين. أما اليوم فالإمبراطورية الأمريكية لا تقنع بأقل من كوكب الأرض كله. كان شميث يفكر داخل فكرة تقاسم العالم والمجالات الحيوية لكل أمة امبراطورية.

أطاحت الفاشية الإيطالية، والنازية بعصبة الأمم، وجاء ميلاد الأمم المتحدة بعد الانتصار عليهما، ولكن صيحة شميث تتكرر اليوم على ألسنة قادة اليمين الجديد في أمريكا، فقد أطلقها شميث في عام 1938 "الويل للمحايدين". بل إن أحدهم كتب مطولاً عن ضرورة إلغاء الأمم المتحدة.

هنا تشابه واختلاف، والتاريخ لا يعيد نفسه، واليوم لدينا فسحة "لمبدأ الأمل"، فقد شهدت العقود الأخيرة من القرن الماضي ميلاد وعي إنساني كوني مقاوم يسعى إلى بناء عولمة إنسانية.

(الثوري: العدد،1780، 10 - 7 - 2003)

للكاتب:





(الفرضة) ميناء المكلا القديم: لوحة تستحضر مشهداً من المكلا القديمة، وتروي باللون والريشه ما بقي في الذاكرة من حركة الميناء وبساطة الإمكانيات وجهد الرجال وحكايات السفن في ذلك الزمن الجميل.
بريشة: عيدروس الجفري



قمر حضرموت - بريشة: عبير الحضرمي

تجارب وذكريات



محمد عمر كرامان

من الغريفة إلى أعالي البحار

حكاية القبطان يوسف محمد السباعي

(حين صنعت الديس الشرقية أحد ربابنة البحر الكبار)

هناك رجالٌ لا تحفظهم صفحات الكتب بقدر ما تحفظهم الموانئ التي رست فيها سفنهم، والبحار التي شقوا أمواجها، والرجال الذين عملوا تحت قيادتهم. رجالٌ صنعوا تاريخهم بصمت، ثم تواروا خلف الزمن، حتى كادت أسماؤهم تغيب لولا أن بقيت سيرهم تتردد على ألسنة البحارة وذاكرة المرافئ.

ومن هؤلاء القبطان يوسف محمد السباعي، ابن منطقة الغريفة بمدينة الديس الشرقية؛ أحد رجالات البحر الذين حملوا اسم حضرموت إلى موانئ البحر العربي والبحر الأحمر وشرق أفريقيا، في زمنٍ كانت فيه السفينة عنوانًا للرزق، والقبطان رمزًا للخبرة والثقة والقيادة.

لقد حكت عنه الموانئ أكثر مما كتبته الكتب، من الديس الشرقية، الحامي، الشحر، المكلا، عدن، وسيحوت إلى صلالة، دبي، الكويت، بورسعيد، بورتسودان، جدة، الحديدة، جيبوتي، بربرة، مقديشو، مصوع وسواحل شرق أفريقيا. وفي كل ميناءٍ بقيت من سيرته حكاية، ومن رحلاته أثر، ومن أخلاقه ذكرٌ حسن.

بدأت رحلتي مع هذا الاسم حين كنت أتبادل الحديث مع الدكتور سعيد الجريري، فذكر لي بإيجاز سيرة جده القبطان يوسف محمد السباعي، وكانت تلك الكلمات القليلة كفيلة بأن تثير فضولي للبحث عن هذه الشخصية البحرية. وبعد ذلك تواصلت مع نجله الدكتور محمد يوسف السباعي، الذي تكرم بسرد تفاصيل مسيرة والده، وأمدني بمعلوماتٍ ووثائق أثرت هذا الفصل، فإذا بي أكتشف أنني أمام سيرة بحرية تستحق أن تُروى، ورجلٍ يستحق أن يعود إلى ذاكرة حضرموت بعد سنواتٍ طويلة من الغياب، فلهما مني خالص الشكر والتقدير، على ما قدماه من تعاونٍ كريم في توثيق جانبٍ مهم من تاريخنا البحري.

الديس الشرقية، تلك المدينة الساحلية التي ما زالت تخفي بين أزقتها وبيوتها وأسرها صفحاتٍ عظيمة من تاريخ البحر. مدينةٌ أنجبت النواخذة والبحارة وصنّاع السفن، لكنها لم تأخذ حتى اليوم حقها الكامل في الكشف عن رجالها الذين أبحروا بعيدًا، وتركوا بصماتهم في موانئ العالم.



في ثلاثينيات القرن الماضي، ومع موجة الهجرة الحضرمية إلى عدن، غادر يوسف السباعي الديس الشرقية وهو ما يزال فتىً صغيرًا، برفقة عددٍ من أقرانه، متجهًا إلى المدينة التي كانت آنذاك من أهم الموانئ في المنطقة. ولم يكن يحمل معه خبرة في الملاحة أو قيادة السفن، لكنه حمل شيئًا أثمن من ذلك؛ نشأته في بيئة بحرية عريقة، عرفت صناعة السفن وربابنة البحر، فكان البحر جزءًا من تكوينه قبل أن يصبح مهنته.

التحق في عدن بشركة الحلال، المملوكة للتاجر الفرنسي أنطونيو بيس، التي كانت تمتلك أسطولًا من السفن الشراعية ثم البخارية. بدأ بحارًا بسيطًا، يتعلم ويكتسب الخبرة، لكن طموحه وانضباطه وسرعة استيعابه جعلته يتدرج في المسؤوليات حتى أصبح من أبرز رجال الشركة.

وفي عام 1940م أصبح نوخذةً إحدى السفن الشراعية، يجوب بها الموانئ، ويكتسب خبرة عملية واسعة في الملاحة وقيادة الرجال، قبل أن ينتقل إلى مرحلة جديدة من حياته بتولي قيادة الباخرتين الجلود وداؤود، اللتين كانتا تقومان برحلات منتظمة بين المكلا وعصب وجيبوتي وبربرة وغيرها من موانئ المنطقة، مثبتًا كفاءته في قيادة السفن البخارية كما أثبتها من قبل في السفن الشراعية. كما عمل خلال مسيرته على متن عددٍ من المراكب البحرية، من أبرزها المخا ورأس بير، وسُمِّي الأخير نسبةً إلى منارة (سراج بحري) معروفة في جيبوتي، وهو ما أكسبه خبرةً واسعة في الملاحة بمختلف خطوطها البحرية.

> لم يكن يوسف السباعي قائداً ناجحاً فحسب، بل أصبح مرجعاً مهنياً في الملاحة؛ إذ أوكلت إليه مهمة الإشراف على الاختبارات العملية للطلاب المتخرجين من المعاهد البحرية في الإسكندرية

ولم يكن السباعي قائدًا ناجحًا فحسب، بل أصبح مرجعًا مهنيًا في الملاحة؛ إذ أوكلت إليه مهمة الإشراف على الاختبارات العملية للطلاب المتخرجين من المعاهد البحرية في الإسكندرية بمصر، فكانت امتحاناتهم تُجرى على متن البواخر التي يقودها، وهو ما يعكس الثقة الكبيرة التي حظي بها، والمكانة التي بلغها بين رجال البحر.

> على مدى أكثر من أربعة عقود، عاصر القبطان يوسف محمد السباعي مرحلة السفن الشراعية، ثم شهد انتقال الملاحة إلى السفن البخارية، فجمع بين خبرة المدرستين، وأصبح واحدًا من أبرز ربابنة حضرموت في القرن العشرين



ومع بداية سبعينيات القرن الماضي، وفي أعقاب تأميم الشركات الخاصة في جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية، آلت شركة الحلال، المملوكة للتاجر الفرنسي أنطونيو بيس، إلى ملكية الدولة، وأصبحت ضمن شركة الملاحة الوطنية. وفي تلك المرحلة دُعِّم الأسطول البحري بعددٍ من البواخر، أبرزها المكلا وعدن وبريم، لتتولى خدمة الخط الملاحي بين عدن والمكلا وسقطرى.

وقد أُسندت قيادة الباخرة بريم إلى القبطان يوسف محمد السباعي، تقديرًا لما عُرف به من خبرةٍ وكفاءةٍ وحسن قيادة، فظل ربانها لسنوات طويلة، يقودها بين الموانئ بثقة واقتدار، حتى ارتبط اسمه بها في ذاكرة البحارة والمسافرين، وأصبحت «بريم» محطةً بارزة في مسيرته البحرية الطويلة.

وعلى مدى أكثر من أربعة عقود، عاصر القبطان يوسف محمد السباعي مرحلة السفن الشراعية، ثم شهد انتقال الملاحة إلى السفن البخارية، فجمع بين خبرة المدرستين، وأصبح واحدًا من أبرز ربابنة حضرموت في القرن العشرين.

واستمر في أداء رسالته البحرية حتى عام 1983م، حين أنهكته سنوات العمل الطويلة وأصابته متاعب المرض، فأنهى خدمته وتقاعد بعد مسيرة امتدت لأكثر من أربعة عقود، قضاها بين الأمواج والموانئ، قائدًا ومعلّمًا ومربيًا لأجيالٍ من البحارة.

وحين نقرأ سيرة القبطان يوسف محمد السباعي، فإننا نقرأ معها فصلًا من تاريخ الديس الشرقية؛ المدينة التي أنجبت ربابنةً وصنّاع سفنٍ حملوا خبرتهم إلى موانئ العالم، وما زالت تخفي بين صفحاتها أسماءً ورجالًا يستحقون أن يُعاد تقديمهم للأجيال، وأن يستردوا مكانتهم في ذاكرة حضرموت البحرية.

تجارب وذكريات



محمد عبدالله بن عميران

اليوم الدراسي الأول
من ذكريات أول دفعة في المعهد الديني
بغيل باوزير 1965 / 1966

انتابنا شعور بالفرح مشوب بشيء من القلق عندما علمنا باختيارنا للدراسة بالمعهد الديني بغيل باوزير. كنا خمسة من تلاميذ الصف الرابع بمدرسة القارة الابتدائية الذين اجتازوا امتحان المرحلة النهائية للعام الدراسي 64 - 65، وتم اختيارنا على أساس تحصلنا على المراكز المتقدمة في الامتحان على مستوى حضرموت.

وعند افتتاح المعهد تحركنا من القارة ذات ليلة (بعد صلاة المغرب مباشرة) مع أولياء أمورنا مشياً على الأقدام لننضم إلى بقية التلاميذ من أنحاء حضرموت في داخلية المعهد.

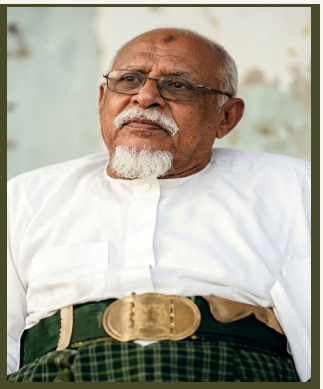
كنا خمسة من أبناء القارة: عوض جمعان بن عويض، صالح فرج بن عويض، محمد عبدالله بن عميران، نجيب محمد بكير، وعمر سعيد الصويل. وصلنا بعد حوالي نصف ساعة، واستقبلنا ضابط الداخلية الأستاذ السوداني (محمد طه الدقيل) الذي رحب بنا وبأولياء أمورنا خير ترحيب، وقام العم علي عوض بن همام (كاتب المعهد) بصرف الأدوات المتعلقة بالسكن: سرر حديدية وفرش قطنية وكنابل وأغطية وغيرها.

تعرفنا في الداخلية، ساعة وصولنا، على بعض الزملاء من مناطق مختلفة من حضرموت، فكان من مدينة غيل باوزير: علوي مدهر، سالم بامحمود، عمر عبد، سالم باسعد، أحمد عبيد، سالم عباد، وفريد بن همام. ومن الصداع: عبود ودعان. أما من مدينة المكلا فكان: سعيد بن هامل، فرج حسينون، عبدالله بن طاهر، ومحمد بن عبدات. ومن مدينة الشحر: فرج باحويرث، علي بارزيق، عبدالرحمن بن شرف، وفرج دويل من معيان المساجدة. ومن ريدة المعارة: سعيد صالح باطويح، سعيد حاج باطويح، يسلم الحداد، سعيد العمودي وسعيد بامساعد. ومن الديس الشرقية: محمد عمر بحاح. ومن الريدة الشرقية: محمد رجب العمودي. ومن مدينة شحر: محمد دحدح، محفوظ دحدح، عوض بن شعب، عبدالله بن شابظ، عمر بن شابظ، سعد بادقيدق وأحمد بازار . أما من حضرموت الداخل فكان: فرج النوبي من السويري، عاشور مسيعد وأخوه عوض مسيعد ومنصور حبراس من ثبي، كرامة الجابري من دمون، وعلي عبدالله الكثيري من تريس.



ولم نكد نقوم بترتيب سررنا في الغرفة التي خصصت لنا (في تلك الليلة) حتى سمعنا (صافرة)، فتساءلنا عنها فقيل لنا (طابو)، فانتظمنا بسرعة صفوفاً في الساحة؛ لنذهب جميعاً إلى الجابية لنتوضأ لصلاة العشاء، ثم رجعنا ليؤمنا في الساحة أحد الزملاء. وبعد أن أدينا صلاة العشاء رجعنا إلى غرفنا في الداخلية، ولم تمر إلا بضعة دقائق حتى سمعنا (صافرة) أخرى، فتساءلنا عنها فقيل لنا هذه المرة: إذهبوا إلى المطبخ لتناول وجبة العشاء. بعد أن تناولناها رجعنا إلى غرفنا وأخذنا نتحدث في مواضيع شتى ونتعرف أكثر على بعضنا بعضاً.

وعند الساعة العاشرة تماماً سمعنا (صافرة) ثالثة فقيل لنا: أطفئوا الأنوار، واذهبوا إلى سرركم، فقد حان وقت المنام. فنمنا حتى الصباح. ولأننا حديثي عهد بتلك السرر الحديدية فقد سقط أحد الزملاء من على سريره ولم يستيقظ من نومه إلا في الصباح عندما وجد نفسه مرمياً على الأرض.



السيد علي بن محمد بن يحيى (مدير المعهد)



الأستاذ السوداني محمد طه الدقيل ضابط الداخلية بالمعهد

صحونا في الصباح على صوت (الصافرة) لنذهب إلى الجابية ونتوضأ لصلاة الصبح، وبعد الصلاة قيل لنا: توجهوا إلى المطبخ لتناول كوب من الشاي بالحليب، وهناك في المطبخ تعرفنا على الطباخين: العم سعيد عبود بن وبر (رحمه الله) ومساعديه نصيب فرج زايد وعبدالله علي مرسال. وبعد شرب الشاي رجعنا إلى الداخلية لنلبس زينا المدرسي ونستعد لليوم الدراسي الأول. كان الزي آنذاك يتكون من: صارون قطني أبيض وشميز (كان هذا في البداية) ثم أستبدل الصارون بالبنطلون الكاكي. بعد أن لبسنا وتهيأنا سمعنا هذه المرة (جرساً) يرن. كان العم (أحمد الركن) رحمه الله (مراسل المعهد) هو المسؤول عن قرع الجرس، وهو شخصية فريدة من نوعها، رجل طيب ومتواضع يرفع يده بالسلام عليك إذا مررت به، وهو قاعد على كرسيه



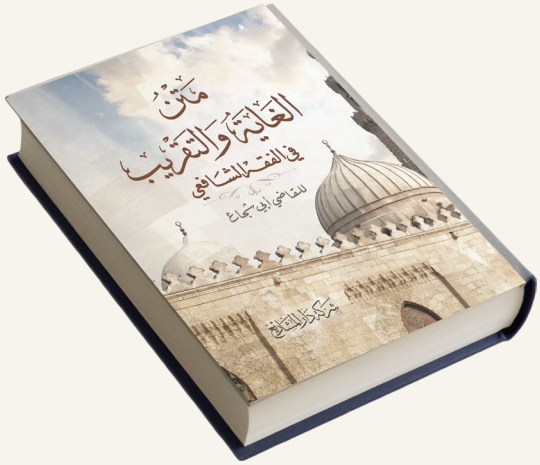
السيد عوض الله، المدرس المصري الذي قدم من الأزهر الشريف

قبل أن تبدأه أنت بالسلام. كان يعرف مواقيت دخول الحصص وخروجها بظل الجدار (الفاي) إذ لم تكن لديه ساعة.

عندما رن الجرس انتظمنا في الساحة صفوفاً، ثم أقبل علينا رجل ذو هيئة دينية يلبس صارونا وشميزاً ويتمنطق بحزام، ويلبس فوق كل ذلك جبة بيضاء مفتوحة من الأمام ويعتم بعمامة تحتها كوفية. إنه السيد علي بن محمد بن يحيى (مدير المعهد) عليه رحمة الله، ويقف بجانبه رجل طويل ذو بشرة بيضاء، يلبس جبة هو الآخر ويضع على رأسه طربوشاً أحمر ملفوفاً بعمامة بيضاء. إنه السيد عوض الله، المدرس المصري الذي قدم من الأزهر الشريف، ويقف في الجانب الآخر مجموعة من المدرسين من أبناء البلد والسودانيين.

تحدث في البداية السيد علي بن يحيى مرحباً بالحاضرين، ثم قدم بعض التوجيهات للتلاميذ، ثم تحدث السيد عوض الله، وأعقبه ضابط الداخلية الأستاذ محمد طه الدقيل فأعطى بعض التعليمات الصارمة للتلاميذ حول النظام في الداخلية والالتزام بها. ثم تحركنا إلى غرفة الدراسة ليبدأ اليوم الأول من العام الدراسي 65 - 66 م في المعهد الديني.

كانت الحصة الأولى درس في الفقه ألقاه علينا الأستاذ عوض الله من كتاب متن الغاية والتقريب لأبي شجاع.



تجارب وذكريات



مسعود علي الغتنيني

لارنكا..
مشاهدات وانطباعات
(1 - 2)

(1)

بعد تأجيل ورشة العمل المزمع مشاركتنا فيها للمرة الثالثة، حُدّد الموعد الرابع، وطلب منا تجهيز أنفسنا للسفر، رغم أن التأشيرات لم تصدر بعد. قُسّم المشاركون بناء على مطار المغادرة إلى قسمين، قسم مغادرته من مطار سيئون، والقسم الآخر من مطار عدن. اخترت المغادرة من مطار عدن لأسباب خاصة، وكنت أتوقع أن أحظى برحلة من مطار الريان إلى مطار عدن، إلا إنهم أبلغوني في آخر لحظة أن لا حجز من الريان إلى عدن، فوجدت نفسي على متن حافلة نقل جماعي مساء الخميس 28 نوفمبر 2025م، متجهة من المكلا إلى عدن.

انطلقت رحلتنا الساعة التاسعة مساء من موقف الحافلات بمنطقة أربعين شقة بالمكلا. كانت الحافلة تتهادى مخترقة شوارع المكلا المغمورة بالظلام لانقطاع التيار الكهربائي. لم يكن الجلوس في المقاعد حسب أرقام التذاكر، بل عشوائي، فاخترت مقعداً بجوار النافذة، وأخذت أشيّع بناظري المكلا الأثيرة إلى قلبي وهي تتلاشى شيئاً فشيئاً، كانت الطريق لا تخلو من تصدعات ومطبات تجعل الحافلة مضطربة الحركة في أغلب الأحيان. كانت نقاط التفتيش منتشرة على خط السير، وكانت البطائق والهويات تجمع ثم يتم التحقق من قوائم المسافرين مع قوائم أخرى يحملها أفراد النقاط الأمنية. تخللت الرحلة عدة محطات استراحة مبرمجة، وخاصة التوقف لتناول وجبة العشاء فيتم عند مطعم معين متفق عليه عادة بين سائق الحافلة وصاحب المطعم، ويحظى السائق ومساعده بوجبة مجانية عادة لتوقفه عند هذا المطعم أو ذاك مقابل إحضار الزبائن ركاب الحافلة، ويتم التوقف في محطات استراحة أخرى قصيرة للتدخين، وأداء صلاة الفجر. وقد تم التوقف مطولاً في نقطة العلَم



لارنكا- قبرص

على مدخل مدينة عدن، وكان التفتيش أكثر دقة حيث فُتّش الركاب والأمتعة واستمر لأكثر من ساعة قبل السماح للحافلة بالعبور، مع تباشير الصباح الباكر كنا ندلف إلى مدينة عدن الوادعة رويداً رويداً. لم أزرها منذ أن انهيت دراستي الجامعية بكلية الحقوق قبل أكثر من عشرين عاماً، سوى مرة واحد عام 2013م عند تأسيس نادي القضاة الجنوبي الذي كان لنا شرف المشاركة في تأسيسه وإشهاره. كانت المدينة هادئة يلفها السكون، لم أتعرف من معالمها شيئاً، فقد تغيرت تغيراً جذرياً. كانت رحلتي من مطار عدن إلى القاهرة الساعة الثالثة فجراً من يوم الأحد 30 نوفمبر، وموعد الحضور الساعة الثانية عشر من منتصف تلك الليلة.

(2)

أخبرني زميلي المشارك معي في الورشة أنه سبقني إلى صالة المطار، وما أن انضممت إليه حتى تناهى إلى سمعي حديث شخصين يقفان أمامي كان أحدهما مشاركاً في ورشة عمل إلى نيروبي كينيا، والآخر مشاركاً في ورشة عمل لارنكا. أخبرتهما أنني مشارك في ورشة لارنكا، فحييانى بحرارة. كان الطابور طويلاً، مزدحماً، انتظرنا حتى وصلنا بوابة وجهاز تفتيش الأمتعة والركاب، عبرناها وأخذنا أمتعتنا، كانت معي حقيبة ملابس متوسطة، وحقيبة يد صغيرة، ومحفظة جيب، ثم دلفنا بوابة أخرى وجهازاً آخر للكشف، عبرنا خلاله واتجهنا إلى جهاز وزن وتغليف الحقائب. ثم انتقلنا إلى صف من الموظفين، لقطع الـ(بوردنج باس). اتجهت إلى صالة المغادرة. جلسنا نتبادل أطراف الحديث معه، وانضم إلينا آخرون من رفقاء الورشة، تم النداء على رحلتنا أخيراً، غادرنا الصالة على متن حافلات أقلتنا إلى مدرج الطائرة، ومنه إلى طائرة الخطوط اليمنية. جلست على مقعدي، تبين أن ترتيبه الأوسط بين ثلاثة مقاعد في الدرجة الاقتصادية، كنت أتطلع إلى مقعد قرب النافذة إلا أني لم أحظ بذلك، كان رفيق المقعد بجانب النافذة لم يهتم لفرادة مقعده، فما أن تحركت الطائرة حتى غط في نوم عميق، بينما بقيت أمد عنقي لأشاهد عدن من أعلى في مشهد بانورامي فريد. كان الإقلاع الساعة الثالثة فجراً. كان يومي مجهداً إلا أني فضلت أن أبقى مستيقظاً فهذه تجربتي الأولى مع الطيران؛ لذا فضلت أن أعيش التجربة بكل تفاصيلها، أخرجت جوالي وبدأت أقرأ رواية الحزام للكاتب السعودي أحمد أبو دهمان التي سبق أن رشحها لي أحد الإخوة، ولم أجد الوقت المناسب لذلك، وليس أفضل من رحلة تمتد لأكثر من ثلاث ساعات لهذه المهمة، كانت رواية جميلة لطيفة، والأجمل أن موضوعها ختان الصبيان في قريته والطقوس المصاحبة لها، وهي طقوس مشابهة لعادة الختان عندنا بمنطقة المشقاص، شرقي حضرموت.

قدمت لنا خلال الرحلة وجبة خفيفة، رغيفين من الخبز مع شيء من البيض والفاصوليا وعلبة عصير وقنينة ماء وشريحتي أناناس وكوب شاي، تناولتها على مهل، وكان لها أثر سيئ على معدتي، فقد أصبت بعسر هضم حاد بعدها، لم أعهده من قبل، فأفسد عليّ متعة الرحلة. استمر تحليقنا قرابة أربع ساعات، ومع بواكير الصباح، في حدود الساعة السادسة والنصف هبطنا بسلام في مطار القاهرة الدولي.

(3)

في صالة الترانزيت قدمنا جوازاتنا نحن الثلاثة من مجموع المشاركين في ورشة لارنكا. طُلب منا الانتظار، بزعم أن ليس لدينا تأشيرات إلى قبرص. انتظرنا أكثر من ساعة، ثم عدنا إليه مجدداً، أخبرناه أن معنا رسالة تأكيد بمشاركتنا في ورشة عمل هناك، فأخبرنا بأن لديه مذكرة بثمانية أشخاص فقط. كان يماطل لسبب ما، لا نعلمه، فمذكرة الثمانية هي للمشاركين في ورشة نيروبي. بعد إلحاح أخبرنا أن مذكرتنا موجودة وأنه على علم بكل شيء. بدأ زملاؤنا الآخرون يصلون تباعاً بعد أن استلموا حقائبهم. بعد حوالي ثلاث ساعات من الانتظار، أخيراً تم النداء على رحلتنا. كان مقعدي الأوسط أيضاً، بينما قبع في المقعد المجاور للنافذة شخص أفريقي ما أن استقر في مقعده حتى غط في نوم عميق، وكان بجواري في المقعد الآخر شاب مصري لكن بلكنة سعودية، وفي المقاعد المجاورة عدد من الشبان والشابات يبدو من ملامحهم وكلامهم أنهم من السعودية، وهذا ما أكده لي مجاوري الشاب الذي أخبرني أيضاً أنه يعيش بالسعودية وأنهم ذاهبون معاً في زيارة إلى لارنكا. أقلعت طائرتنا حوالي الساعة التاسعة صباحاً، وبعد رحلة استمرت حوالي ساعة ونصف حطت بسلام في مطار لارنكا، كنت خلال الرحلة أعاني مغصاً شديداً وآلاماً بالمعدة ربما من الوجبة التي تناولتها على متن اليمنية أو الوجبة السريعة التي تناولتها مع الكابتشينو في مطار القاهرة، لذا لم استطع

تناول الوجبة المقدمة على متن طيران المصرية، المكونة من ساندويش أشبه بالعجينة مع الجبنة وشريحة لحم رقيقة وقطعة شوكلاته ''كت كات'' صغيرة وعصير وقنينة ماء، فاكتفيت بالماء فقط.

(4)

غادرنا الطائرة. قدمنا جوازات السفر مع مذكرة العبور. كانت المذكرة أمامهم فسمحوا لنا بالمرور عبر الحواجز لكنهم لم يسمحوا لنا بمغادرة المطار، فلم تكن التأشيرات قد صدرت بعد، تجولنا في صالة المطار الواسعة التي انتشرت بها عدة محال تجارية. أخيراً وصل منسق الورشة، وبدأت إجراءات إصدار التأشيرات. تسلمنا جوازاتنا وغادرنا المطار، كانت الحافلة بانتظارنا، فأقلتنا إلى محل إقاماتنا في فندق راديسون بلو (من فئة 5 نجوج)، بإطلالته الزجاجية الرائعة وتصميمه المعماري المميز، ويتكون من ستة عشر طابقاً، وكانت صالة الاستقبال في الطابق الخامس وبه مطعم ذو إطلالة بحرية على ميناء لارنكا، غرفه واسعة ومريحة، بديكور عصري بديع، كانت غرفتي رقم (906) بالطابق التاسع، بإطلالة بانورامية مميزة على الميناء من الجهة الشرقية الجنوبية، ومن الجهة الجنوبية الغربية إطلالة على دوار الميناء وهو دوار يحتوى على مجسم هيكل سفينة شراعية بتصميم عصري وفريد، يرمز إلى الهوية البحرية لمدينة لارنكا وتاريخ مينائها العريق. كانت تنتصب في صالة الاستقبال شجرة ميلاد ضخمة مزينة بكثافة ومضاءة بسلاسل ضوئية دافئة، تلتف حولها شرائط قماشية عريضة باللون الأحمر الزاهي من الأعلى إلى الأسفل، تنتشر عند قاعدتها مجموعة من علب الهدايا المغلفة بأوراق زينة متنوعة


ميناء لارنكا



دوار الميناء

(بعضها أحمر، وبعضها تلآخر منقوش باللونين الذهبي والأبيض) وعليها أربطة زينة، كان الفندق متزيناً أيضاً للميلاد بكل زاوية من زواياه حاله حال المدينة ومحلاتها وبيوتها، فنحن في هذا التوقيت في خضم أعياد الميلاد بلارنكا التي تصل ذروتها ليلة عيد الميلاد (24 ديسمبر) ويوم العيد (25 ديسمبر)، بالإضافة إلى احتفالات ليلة رأس السنة.

دلفت إلى غرفتي، ألقيت نظرة من البلكونة على ميناء لارنكا بأضوائه المتلألئة وعلى مجسم دوار الميناء، وامتداد المدينة التي بدأت هادئة وادعة، كان الجو معتدلاً، مع لسعة برد خفيفة، عببت ملء رئتيّ من هواء المدينة المنعش المحمل بعبق الماضي والتراث البحري الزاخر، فمدينة لارنكا تعد واحدة من أقدم المدن المأهولة باستمرار في العالم، حيث يمتد تاريخها لأكثر من 6000 عام، وتجمع بين عبق الماضي العتيق والحداثة الأوروبية. كانت تصطف على إحدى طاولات الغرفة قرب شاشة كبيرة سخان صغير وقنينتا ماء و صندوق صغير به أنواع من الشاي والقهوة وأكياس السكر وعلب متناهية الصغر من الحليب، وزوجان من الأكواب الصغيرة والمتوسطة صفت بعناية مع ملاعق صغيرة. أعددت لنفسي كوب نسكافية مركز، أخذت أرتشفه على مهل، وأنا أفرد جسدي على الكنبة الوثيرة ووسائدها الناعمة بألوانها الزاهية، مادّاً بصري في امتداد بحر لارنكا اللا متناهي عبر الواجهة الزجاجية التي غمرتها إضاءة خافتة متننقلاً ببصري بين البحر واللوحات الفنية البديعة التي علقت بعناية على جدران الغرفة ثم حاولت الخلود إلى النوم الذي لم أذقه منذ يومين خلال رحلتي الطويلة بين الحافلات والمطارات، كان نومي مضطرباً فكلما زاد إرهاقك وتعبك عل النوم من عينيك

وهذا ما كان يحدث معي دائماً، لذا بقيت أتقلب ذات اليمين وذات الشمال على ذلك السرير الأبيض الناعم ولم أنم سوى غفوات قليلة، حتى بزغ الفجر، أديت صلاة الفجر وقد اجتهدت في تحديد القبلة باستخدام تطبيق البوصلة، ثم نزلت إلى الطابق الخامس الذي به صالة الاستقبال فقد عضني الجوع، كنت أنوي النزول إلى الشارع للبحث عن السوبر ماركت الذي ذكره رفاق الرحلة في مجموعة واتساب الورشة، إلا أني وجدت في أقصى صالة الاستقبال طاولة بها سلة تفاح أخضر وسلة شكولاتة بالسمسم وماء ساخن وأكياس القهوة والشاهي، قضمت إحدى التفاحات ولوح شوكولاتة وكوباً من الشاي الأخضر، تجولت في الصالة هنيهات ثم عدت إلى غرفتي ريثما يفتح المطعم في السادسة والنصف صباحاً. أخذت دشاً ساخناً ونزلت، كان المطعم بنظام البوفيه المفتوح، وله إطلالة بحرية رائعة وخدمة راقية متميزة. تناولنا الفطور، ثم عدت إلى غرفتي بانتظار الجولة الصباحية مع بعض رفاق الرحلة.

(5)

حوالي الساعة العاشرة صباحاً، غادرنا الفندق سيراً على الأقدام، لنتجول في المدينة، ونبحث عن (مول) للتسوق. قطعنا مسافة لابأس بها في الشوارع، كانت واسعة وشبه خالية عدا حركة بسيطة للسيارات. كانت القيادة (يمين) عكس ما اعتدنا عليه من القيادة (يسار)، وكانت معظم السيارات تقودها نساء وهو أمر لافت. سألنا بعض المارة عن (المول) فدلونا على مول عند التقاطع. مبنى كبير، لكن لم نكن متأكدين أ هو مول أم لا. ترددنا ثم فضلنا العودة أدراجنا، وبالقرب من الفندق كان هناك محل لتأجير التكاسي، سألنا تاكسياً أن يقلنا إلى أحد مولات المدينة، كان السائق مصرياً، وكان سعيدا برؤيتنا. تبادلنا أطراف الحديث، شرّق بنا وغرّب، حدثنا عن عمله في السعودية ولاسيما جيزان وأبها، وعن عمله بدول خليجية أخرى، وتنقله بين عدة مدن حتى استقر به المقام في لارنكا منذ عشر سنوات. كما أخبرنا بأنه يعمل سمسار عقارات بالإضافة إلى عمله على التاكسي. تحدث في السياسة والساسة العرب. طال الحديث معه وتشعب. تركناه يحكي ونحن ننصت، مع بعض كلمات منا بما يكفي لمواصلة الحديث. أخبرنا أنه يود أخذنا هذا المشوار لولا ارتباطه بعمل مهم، اتصل بأحد أصدقائه وطلب منا الانتظار بضع دقائق، وصل صديقه أخيراً، ركبنا معه مع توصيات صديقنا المصري بالاهتمام بنا وإعطائنا رقمه للضرورة. كان صديقه مصريا أيضاً أخبرنا أن له ثماني سنوات في لارنكا أخذنا إلى أحد أهم المولات في لارنكا هو (متروبوليس مول) الذي يبعد حوالي 4 كم من موقعنا بجوار الفندق، كانت الشوارع هادئة ونظيفة، وكانت زينة الميلاد تزين الشوارع والمنازل والمحلات، انتصبت تماثيل بابا نويل أمام بعض البيوت وبعضها انتصبت أمامها أشجار الميلاد بأحجام متفاوتة. وصلنا المول أخيراً، أخذنا رقمه وطلب منا التواصل معه قبل المغادرة بنصف ساعة حتى يصلنا ليقلنا من المول، كان المبنى واسع بتصميم عصري، يتكون من طابق أرضي فقط، به محلات فسيحة بواجهات زجاجية كبيرة، للملابس والإكسسوارات والأجهزة الإلكترونية والمجوهرات والألعاب الرياضية والاحتياجات التموينية وغيرها، ولفت نظري وجود مكتبة جدارية شاهقة مغطاة بالكامل بأرفف الكتب التي تمتد من الأرض حتى السقف، مما يعطي مظهراً جمالياً مبهراً، بقيت مشدوهاً وأنا أنظر إلى حجم تلك المكتبة وعدد الكتب التي تحتويها. وفي المول أيضاً مطاعم وكافيهات، في أحد جوانبه شجرة ميلاد عملاقة بالإضافة إلى زينة الميلاد التي تزين واجهات المحال التجارية وممرات السوق، التي تشبه قرية صغيرة باتساعها وممراتها الواسعة ومحلاتها الموزعة بشكل مبهر على تلك الممرات التي تبدو كشوارع صغيرة واسعة ومريحة تسهل الحركة بانسيابية. تجولنا في المول. كانت الأسعار مرتفعة فهو يحتوي ماركات عالمية، وبضائع عالية الجودة. هناك وجدنا بعض زملائنا قد سبقونا إلى المول. تجولنا معاً، جلسنا في استراحة، شربنا شاياً في إحدى الكافيهات، تبادلنا الحديث حتى وقت الغداء، تواصلنا مع صديقنا المصري صاحب التاكسي، حضر في مدة وجيزة، ثم أقلنا إلى مطعم مقام السلطان على شاطئ لارنكا.



(6)

مر التاكسي عبر شوارع لارنكا الفسيحة حتى وصل بنا إلى شارع فرعي، طلب منا الترجل وهو يشير إلى أحد المباني، اتجهنا إلى المطعم بعد ان نقدناه أجرته 15 يورو. كان مطعماً لبنانياً أنيقاً تجاوره مطاعم أخرى بشارع أثينا، تطل على البحر، وممشى فينيكودس الشهير على شاطئ لارنكا الهادئ، وتصطف فيه أشجار النخيل السامقة، وهو ممشى فسيح يحوي مجموعة كاملة من الأنشطة الترفيهية: مكان للسباحة، وملاعب كرة الطائرة، وأكشاك صغيرة لبيع التحف والمقتنيات المتنوعة، أمامها دراجات هوائية للإيجار كما يبدو، وتنتشر على الممشى عدد من التماثيل متنوعة الأحجام والأشكال، وفي نهايته قلعة لارنكا الشهيرة - وأمامها شجرة ميلاد عملاقة - أحد أهم المعالم بقبرص، وقد بنيت في القرن الثاني عشر الميلادي كأول حصن في العصر البيزنطي، ثم تحولت إلى متحف تاريخي، تمتد أمامه ساحة واسعة للاحتفالات والكرنفالات. ويمتد على الشاطئ جسر خشبي داخل البحر يحيط به



الممشى الخشبي على شاطئ لارنكا

سياج حديدي علاه الصدأ، وهو معلم شهير للمشي والتصوير، ويقع بالقرب من القلعة والميناء القديم، وتنتصب عليه لافتة مكتوب عليها "BE MY COMMON GROUND" (كُن أرضيتي المشتركة) تظهر في نهاية الرصيف البحري، وهي عمل فني تركيبي يرمز للتواصل والالتقاء في هذه المنطقة السياحية الحيوية، هو مصطلح يُستخدم للتعبير عن التفاهم، والاتفاق، والبحث عن الروابط التي تجمع بين الناس رغم اختلافاتهم. إنها دعوة رمزية للتصالح والالتقاء في نقطة تفاهم واحدة، وهو ما يفسر وضعها في نهاية الرصيف البحري حيث يلتقي الجميع للاستمتاع بمنظر البحر، وهو ما لمسناه فعلا من التنوع البشري على ذلك الجسر، حيث شاهدنا زواراً من عدة جنسيات، وأعداداً من الرجال والنساء والأطفال والكهول والشبان


ممشى فينيكودس- لارنكا

والشابات، وقد علّقت بالسياج عشرات الأقفال الحديدية متنوعة الأشكال والأحجام، وهي ما تعرف بأقفال الحب يقوم العشاق عادةً بكتابة أسمائهم أو أحرفهم الأولى على القفل، وإغلاقه على السياج، ثم رمي المفتاح في البحر كرمز للحب الأبدي الذي لا ينفصم. وهناك بجوار القلعة جامع كبير بمئذنته الرشيقة المرتفعة وجدرانه الحجرية القديمة، وهو أحد أقدم المساجد في قبرص. ويُعتقد أن موقعه كان في الأصل كنيسة كاثوليكية قبل أن يتحول إلى جامع بعد الفتح العثماني. هذا التحول ليس مجرد تغيير معماري، بل هو انعكاس حي لحقب تاريخية متعددة عاشتها الجزيرة. تعلو واجهة المسجد لوحة رخامية مكتوبة باللغة التركية تحوي مقطوعة شعرية تؤرخ لإعادة بناء أو ترميم الجامع، ويذكر النص اسم المحسن الذي قام بهذا العمل، وهو السيد الحاج محمد آغا، ويعود تاريخه إلى عام 1251 هجري، وهو ما يوافق تقريباً عام 1835 ميلادي. أدينا فيه صلاة الظهر والعصر جمعاً وقصراً. وقد لفت نظري بركة ماء تشبه قبة، مع حنفيات للوضوء، ومقبرة صغيرة عند المدخل. وكان هناك عمال يرممون تلك المقبرة، ذات الشواهد المرتفعة المكتوب عليها بالتركية.


قلعة لارنكا التاريخية


مسجد الجامع الكبير- لارنكا


المقبرة جوار المسجد

وعندما عدنا في يوم آخر كانت المقبرة قد رممت ونظفت وكسيت بحصباء ناصعة البياض أضفت عليها هيبة ووقار. ذهبنا بعد الصلاة إلى مطعم مقام السلطان، كانت خدمته متميزة، أخذنا شربة عدس مع حمص وسلطة وسمك مع أرز وأرغفة خبز، بينما اختار آخرون أنواعاً أخرى من المطبخ اللبناني. بعد الغداء تجولنا في ممشى فينيكودس، شاهدنا كنيسة القديس ألعازر، التي بُنيت فوق القبر الثاني لـ "لعازر"، الشخصية الكتابية التي يُعتقد أن السيد المسيح أحياها من الموت. وتقول الروايات المحلية إنه جاء إلى قبرص وأصبح أول أسقف لمدينة كيتيوم (لارنكا حالياً) وعاش فيها 30 عاماً أخرى. ويعود بناء الكنيسة الحالي إلى أواخر القرن التاسع الميلادي (حوالي عام 890 م)، بأمر من الإمبراطور البيزنطي ليو السادس، وهي أول وأقدم كنيسة في قبرص، في الواجهة البحرية وقريب من الممشى على الواجهة البحرية يقبع مبنى إدارة منطقة لارنكا


كنيسة ليعازر- لارنكا

ويتميز بأقواسه الحجرية المتكررة وشرفته الخشبية الزرقاء في الطابق العلوي، وهو يعكس مزيجاً من التأثيرات المعمارية التي مرت بها قبرص. ويوجد بالساحة وحولها العديد من المباني الاثرية والتاريخية، بالإضافة إلى المحال التجارية ومنها محلات التحف والهدايا التي تتركز في هذه الناحية بشكل لافت. وثمة محال لألعاب الأطفال الترفيهية، وبها سيارات صغيرة مضيئة، وشاهدنا العديد من كبار السن يقودونها رفقة أطفالهم في الساحة الواسعة قرب الممشى. زرنا هذه الأماكن في فترتين فترة الظهيرة وامتدت بنا الزيارة إلى قريب المغرب كان الجو صحواً والشمس ترسل أشعتها فتغمر المكان بالدفء مع انتشار نتف من السحب البيضاء التي تزين سماء لارنكا الصافية، مع نسمات البحر الأبيض المتوسط المنعشة. زرناها مساءً في وقت آخر والأضواء تتلألأ فتنعكس ألوانها الزاهية على صفحات البحر المتكسرة بهدوء والسماء ترسل زخات من المطر الناعم مع لسعات برد لاذعة، تخترق المعاطف التي نتدثر بها. عشنا مشاعر متباينة من الفرح في كلا التوقيتين المغايرين وقت الظهيرة الصحو، ووقت المساء الممطر، والناس تتحرك من حولنا تغمرها السعادة والفرح، متخففين من ضغوط الحياة متوحدين مع تلك الأجواء الساحرة.

أكملنا زيارتنا الأولى تلك وعدنا مشياً على الأقدام عبر الشارع الطويل الذي يقع فيه دوار الميناء وفندق راديسون بلو. بعد أن قطعنا حوالي 2 كم في ساعة تقريباً، متوجين يوم لارنكي رائع بكوب من الكوفي الدافئ ولوح شوكولاته مقرمش.

فضاءات



د. عبدالله سعيد الجعيدي

سطوة الصورة

تسنُّم صورة الحاكم الأول في الوطن العربي وكثير من دول العالم الثالث مكانها على اللوحات العامة، وفي الدوائر الحكومية، بل وفي البيوت الخاصة، ظاهرة تستحق التوقف والتأمل. وهي، في واقع الأمر، ليست على نسق واحد، ولا تنبع دائمًا من الدافع نفسه.

فعلى مستوى الوطن العربي، كانت صورة الزعيم جمال عبدالناصر هي الأكثر حضورًا في كثير من البيوت؛ فقد رآه الناس بطلًا سيحررهم من الاستعمار، ويعيد لفلسطين حقها، وكان السياق التاريخي يومها بحاجة إلى منقذ ومخلّص، فتحول الحلم إلى صورة، وحُمّل الرجل على أكتاف التطلعات والآمال. ولهذا يمكن وصف تلك الصورة، في جانب منها، بأنها صورة اختيارية، نابعة من حب أو إعجاب كبير بعبد الناصر، وإن اختلفت النسب من مجتمع إلى آخر ومن فئة إلى أخرى.

أما في كثير من الأنظمة العربية، بخاصة بعد الحرب العالمية الثانية فقد اتخذت صورة الحاكم مسارًا مختلفًا؛ فظهرت في المؤسسات والمرافق العامة والميادين، وأصبحت، في بعض الحالات، جزءًا من المشهد الرسمي، حتى غدا رفعها نوعًا من إظهار الولاء، بل والدفاع عن النفس أحيانًا.

وفي أوروبا، ومع ترسخ النظم الديمقراطية، لا تكاد تجد صورة للحاكم الأول معلقة في المكاتب والمؤسسات العامة؛ فهو، في النهاية، موظف عام عابر في دورة الدولة، لا يُنظر إلى المنصب باعتباره ملكية شخصية أو مجدًا دائمًا، بل مسؤولية مؤقتة تؤدى ثم تنتهي. ولذلك قد يبدو تعليق صور المسؤولين في المؤسسات العامة أمرًا غريبًا، بل ساذجًا، في ثقافة سياسية اعتادت أن تضع المؤسسة فوق الأشخاص.



وإذا كان تعليق صورة الحاكم في بعض الدول يمكن تفسيره، على اختلاف دوافعه، فإن انتقال هذه العادة إلى المؤسسات الأكاديمية، وتعليق صور عمداء الكليات الذين تعاقبوا عليها، يثير قدرًا أكبر من الغرابة.

لقد لاحظت في بعض المؤسسات الحكومية صورًا متتابعة لمسؤولين تعاقبوا على إدارتها، حتى كأن جدران المؤسسة تحولت إلى سجل لتخليد شاغلي المناصب. صورٌ تُعلّق عند المداخل وفي الممرات، وكأن مجرد الوصول إلى الكرسي الإداري إنجاز يستحق الاحتفاء والتخليد.

والحقيقة أن المسؤول العام، مهما كان موقعه، يتقاضى راتبه وحقوقه وعلاواته وحوافزه من المال العام، ويأتي إلى وظيفته، في الأصل، لأداء واجب لا لتسجيل بطولة. وإذا أحسن أداء عمله، وأخلص في خدمة الناس، وحافظ على المال العام، وأنجز ما أُنيط به، فذلك هو المطلوب منه، وليس فضلًا يتفضل به على الدولة والمجتمع.

بل إن من المؤسف أحيانًا أن تتحول بعض الوظائف العامة إلى مجال للمحاصصة الحزبية أو الشللية، ثم يُراد بعد ذلك تقديم شاغليها باعتبارهم أبطالًا صنعوا مجد المؤسسة. مع أن فيهم، بلا شك، من عمل بإخلاص وترك أثرًا طيبًا، وهؤلاء يُذكرون بما أنجزوه لا بعدد الصور المعلقة لهم.

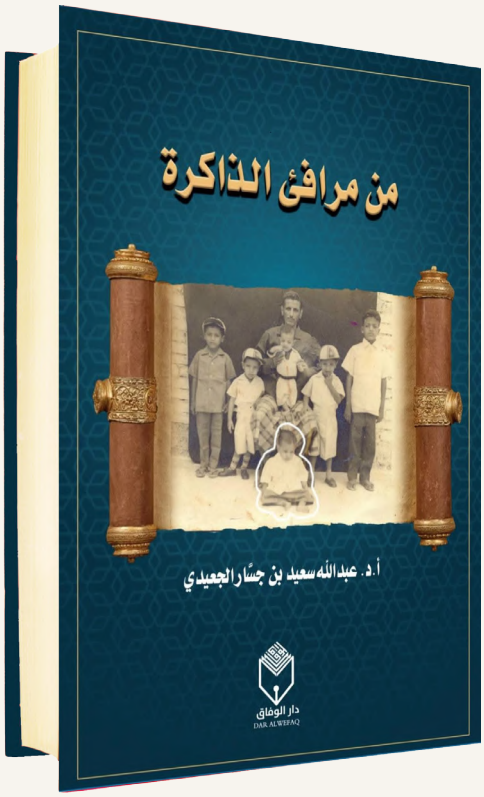
ولذلك، فإن التكريم الحقيقي للمسؤول لا يكون بتعليق صورته على الجدران، وإنما بما تركه من أثر في حياة الناس، وبما أنجزه من عمل، وبما حافظ عليه من حقوق، وبما قدمه من خير يبقى بعد مغادرته المنصب. أما الصورة فلا تصنع مجدًا، والجدار لا يصنع تاريخًا.

وقد استوقفني هذا الأمر بصورة خاصة حين وصلت هذه الظاهرة إلى كلية الآداب بجامعة حضرموت التي أعمل فيها، حين وجدت صور عمداء الكلية الذين تعاقبوا عليها معلقة في مكتب العميد . وبحكم العلاقة الأخوية، وبأسلوب لا يخلو من النقد الهادف، تحدثت مع العميد وأبديت رأيي بأن صور العمداء ليست ضرورية في أروقة الكلية، وأن الأولى أن تظل الجامعة فضاءً للعلم والفكر والمعرفة، لا معرضًا لصور شاغلي المناصب.

وقلت له إن كانت هناك صور تستحق أن تُخلّد في الأماكن العامة، فهي صور الشهداء ومن قدموا أرواحهم للوطن، وفي مواقع رمزية تليق بتضحياتهم، لا صور من مروا بوظائفهم ثم غادروها.وبعد مدة، أزيلت الصور، ومن بينها صورة العميد نفسه. ولعل تعدد المواقف والآراء حول الظاهرة أسهم في الوصول إلى هذا الموقف.

وما يستوقفني في هذا المشهد كله أن الوظيفة العامة، والوظيفة الأكاديمية على وجه الخصوص، ليست وجاهة، ولا امتيازًا شخصيًا، ولا مجالًا للتفاخر؛ إنها استحقاق ومسؤولية. ومن يستحق أن يُذكر، هو من يترك وراءه أثرًا يجعل الناس تذكره بخير، ويظل عمله شاهدًا عليه، في الدنيا قبل أن يكون رجاءً في ثواب الآخرة. أما أن تتحول الوظيفة إلى بطولة، والصورة إلى شهادة مجد، والجدار إلى سجل للأسماء، فذلك في رأيي ليس إلا وضع الأشياء في غير مواضعها، والأشخاص في غير مقامهم، والورق في المكان الخطأ والزمان الخطأ..

للكاتب:



فضاءات



د. أحمد عبداللاه

الأوديسة على الشاشة.. رحلة تأمل موازية



في أحد أكثر المشاهد إثارة في فيلم الأوديسة للمخرج البريطاني كريستوفر نولان، يظهر حصان طروادة العملاق نصف مطمور في رمال الشاطئ، بينما يختبئ في جوفه أوديسيوس ونخبة من المحاربين الإغريق، في معالجة سينمائية جديدة لأشهر خدعة عرفتها الأسطورة. ومع انتشال الحصان من الرمال وسحبه في موكب مهيب نحو أسوار طروادة، تمضي الأحداث إلى لحظة إدخاله المدينة، لتبدأ النهاية الدرامية لحصار استمر عشرة أعوام.

يوظف نولان هذا المشهد ليمنح الحصان بعداً بصرياً مؤثراً، فيبدو كأنه خرج من قلب الأسطورة ليؤدي دوره الحاسم في تغيير مجرى الحرب. إلا أن سقوط طروادة لا يمثل نهاية قصة أوديسيوس، وإنما بداية رحلته الكبرى. فبعد الخراب الذي حل بالمدينة، يبدأ طريق العودة إلى مملكته، إيثاكا، لكنه يصطدم بنقمة بوسيدون، إله البحر والعواصف، لتتحول رحلة العودة إلى تيه يمتد عشرة أعوام، تتقاذفه العواصف، وتعترضه الكائنات الأسطورية والأخطار المتعاقبة. ومن تلك الرحلة وُلدت الأوديسة، إحدى أعظم الملاحم التي عرفها الأدب الإنساني، والتي ألهمت، منذ القرن الثامن أو السابع قبل الميلاد، أجيالاً من الشعراء والروائيين والمسرحيين.

الإلياذة والأوديسة هما ابنتا هوميروس الخالدتان. وإن اختلفت بنيتهما السردية، فقد جمعتهما روح شاعر واحد. ففي الإلياذة ينشد ملحمة الحرب التي سبقت سقوط طروادة، أما في الأوديسة فينشد ملحمة الإنسان بعد الحرب، حيث يتحول النصر، الذي تحقق بالحيلة، إلى بداية امتحان طويل، ويغدو غضب بوسيدون قدراً يجعل أوديسيوس يدفع ثمن انتصاره في رحلة ضياع امتدت أعواماً قبل أن يبلغ شواطئ إيثاكا.

الشاشة، بما تمتلكه من مؤثرات بصرية وسمعية هائلة، أصبحت قادرة على منح العقل واقعاً يبدو، في لحظات المشاهدة، أكثر حضوراً من الواقع نفسه، وخيالاً صاخباً تتداخل فيه أبعاد المكان والحركة، وعناصر الطبيعة، والبشر، والسحر، والكائنات الخرافية، وكل ما يكوّن عالم الأسطورة. فهي لا تكتفي بتجسيد الحكاية، وإنما تمزج بين التخييل والمشاهدة، وبين الانطباع والمعرفة. وبهذا المعنى، تتفوق، وفقاً لظروف التلقي، على الكتاب والمسرح في تعميق الإحساس بالمعايشة والانغماس، حتى تكاد الحدود بين المتخيل والواقع تتلاشى.

لكن هذه الساحة المتخيلة لا تمر مروراً عادياً على مشاهد قادم من منطقة ما تزال بعض أساطيرها القديمة تلقي بظلالها على حاضرها. ورغم اختلافها عن الموروث الإغريقي في المنشأ والمضمون، فإن رموزها تبدو أكثر ولعاً بإشعال الحروب. فما تزال "تفاحة الشقاق" تتدحرج، ليس من أجل "هيلين" جديدة، وإنما باسم أرض موعودة، وكأن بعض فصول الأسطورة في الشرق لم تمت، وإنما يعاد إنتاجها في وقائع معاصرة.

لا شيء في الأساطير يُخيف، فهي ابنة الخيال. لكن ما يبعث على القلق هو قدرتها، في بعض البيئات التاريخية والثقافية، على أن تتحول إلى مورد لحكايات أو تأويلات أُلبست ثوب القداسة، فاكتسبت سلطة تتجاوز كونها إرثاً ثقافياً. عندها لا تبقى حبيسة الكتب وإنما تغادرها إلى فضاءات أوسع، بحثاً عن وعد يُزعم أنه أقدم من الجغرافيا وأرسخ من التاريخ.

وهنا لا يبدو المشاهد، المثقل بمخزونه الثقافي وبأوجاع حكايات أُعيد بناؤها على الخرائط، قادراً على متابعة عمل سينمائي تجاوزت كلفة إنتاجه ربع مليار دولار، من دون أن تستيقظ في لاوعيه سرديات ما تزال تنبض في الحاضر. عندها يتحول فيلم الأوديسة من مجرد معالجة سينمائية حديثة للملحمة إلى بوابة لرحلة تأمل موازية. فبين عالم هوميروس، بكل طبقاته وتناقضاته وتقلباته، وما تمنحه المؤثرات البصرية والسمعية وتقنيات IMAX من حضور طاغ، يجد المشاهد نفسه يتتبع المسار الطويل الذي سلكته بعض الحكايات القديمة عبر العصور، وكيف أعادت الشعوب والثقافات تشكيلها وتأويلها، واستحضارها في سياقات تاريخية ودينية وسياسية متباينة.

ربما تدهشنا الأساطير لأنها نجت من اندثار الحضارات، وتبهرنا هوليوود حين تبعثها على الشاشة، لكن الأخطر هو حين تغادر فضاءاتها الأدبية والإنسانية، لتتحول إلى مرجعيات تُستدعى لإضفاء شرعية على صراعات الحاضر، فتغذي نزاعات وأزمات وجودية لا تكاد تنتهي.

للكاتب:



فضاءات



وليـد التميـمي

أوهـام العالـم الأزرق

حين بدأت الموجة الأولى من مواقع التواصل الاجتماعي على الشبكة العنكبوتية بالانتشار، مطلع الألفية الثالثة، كان الاعتقاد السائد أنها ستسهل عملية تبادل الأفكار، لا تدويرها، وتعزز العلاقات الإنسانية بتقريب المسافات، لا ببناء سواتر عازلة بينها، وتُرفد الحضارة الإنسانية بقيم تعزز إيجابياتها، لا بترويج الأفكـار الهدامـة التي تسهم في تشويهها.

لكن الملاحظ، بعد مرور قرابة ثلاثة عقود، والتحاق أكثر من خمسة مليارات إنسان بالعالم الافتراضي، أن انسلاخهم التدريجي عن الواقع، خصوصاً في الدول العربية، أحدث في داخلهم انفصالاً بينياً عن بيئاتهم المحليـة، تطور إلى مستـوى الاعتماد على معظـم ما يُنشر في منصات العالم الأزرق على أنه حقيقة، والالتصاق أكثر بالحسابات التي تغذي، بمعلوماتها، معتقداتهم وقناعاتهم، وتجعلهم يقرؤون ما هو مدون في شبكة المنصات الإلكترونية بقلوبهم لا بعقولهم، وبعواطفهم لا بمستوى ثقافتهم العلمية وخبراتهم الحياتية، إلى درجة تآكلت معها قيمة المصادر الحية في نظرهم، وأصبح لا صوت يعلو فوق صوت فيسبوك، أو منصة إكس، أو واتساب، وغيرها.



ومن بين الأوهام التي فرضتها مواقع التواصل الاجتماعي أيضاً أنها فتحت قنوات اتصال بين المستخدم وأصدقائه البعيدين، لكنها، في المقابل، رسمت طوقاً عازلاً بينه وبين بعض من كانوا الأقرب إلى قلبه حتى الأمس، لأنها وفرت فضاءات للجميع لإخراج ما بداخلهم من آراء وعقد نفسية كانوا يتحاشون الإفصاح عنها في الماضي، لكنها أصبحت أكثر حساسية وهيجاناً في الحاضر كلما وقعت أعينهم على كتابات ومنشورات تستفزهم وتحاول هتك مسلمات تناقلوها أباً عن جد، ويرفضون مسها بالحديث والكتابة معاً.

رويداً رويداً، بدأت مواقع التواصل الاجتماعي تمارس أدوار السلطات المركزية وسياسات القمع ضد الحريات والرأي والرأي الآخر، ودمجت بين أساسيات نظرية «حارس البوابة» و«دوامة الصمت»، من خلال إنشاء ما يعرف بـ«مجلس الإشراف» في فيسبوك تحديداً، الذي مُنح صلاحيات تعطيل حسابات المستخدمين، ونفيهم من الشبكة العنكبوتية، وطردهم من نعيم العالم الأزرق، وحذف منشوراتهم، وتعليق تفاعلاتهم، وتقييد صفحاتهم، أو الحد من انتشارها.

وفي المقابل، عززت من آليات العزلة وأساليب التخفي داخل فضائها؛ فعندما تنشر منشوراتك في خاصية «الستوري»، تكون أنت وحدك من يراقب التفاعلات، ومن يمنحك أيقونة القلب، قد لا يتجرأ على الإعجاب أو التعليق على منشوراتك في الصفحة العامة، خوفاً من معارضتها لقيم وتقاليد المجتمع.

وحتى سياسة إتاحة حق المستخدم في إقفال حسابه على فيسبوك وعدم فتح نافذته إلا للأصدقاء الافتراضيين، تحمل، برأيي، أبعاداً غير منطقية؛ فكيف يكون متاحاً لحساب يحجب عنك إمكانية دخول صفحته والاطلاع على محتوياتها من مدونات وصور، أن يعربد بتعليقاته على منشوراتك، ويتمتع بقدرته على نبش سجلاتك، من دون أذنك؟

إن إضافة هذه الميزة، برأيي، خطأ غير مقبول، ينسف فكرة مواقع التواصل الاجتماعي من جذورها. وإذا كان لا بد من الإبقاء عليها، فيُفضل رسم «خط ماجينو» بيننا وبينهم، لينعزلوا بأمراضهم وقلقهم وهواجسهم في عالمهم، ويتركونا نعيش بسلام، بعيداً عن «فقاعة الصمت»، التي حبسوا أنفسهم بداخلها بمحض إرادتهم.

بدأت مواقع التواصل الاجتماعي تمارس أدوار السلطات المركزية وسياسات القمع ضد الحريات والرأي والرأي الآخر، ودمجت بين أساسيات نظرية «حارس البوابة» و«دوامة الصمت»، من خلال إنشاء ما يعرف بـ«مجلس الإشراف» في فيسبوك تحديداً، الذي مُنح صلاحيات تعطيل حسابات المستخدمين، ونفيهم من الشبكة العنكبوتية، وطردهم من نعيم العالم الأزرق، وحذف منشوراتهم، وتعليق تفاعلاتهم، وتقييد صفحاتهم، أو الحد من انتشارها.

فضاءات

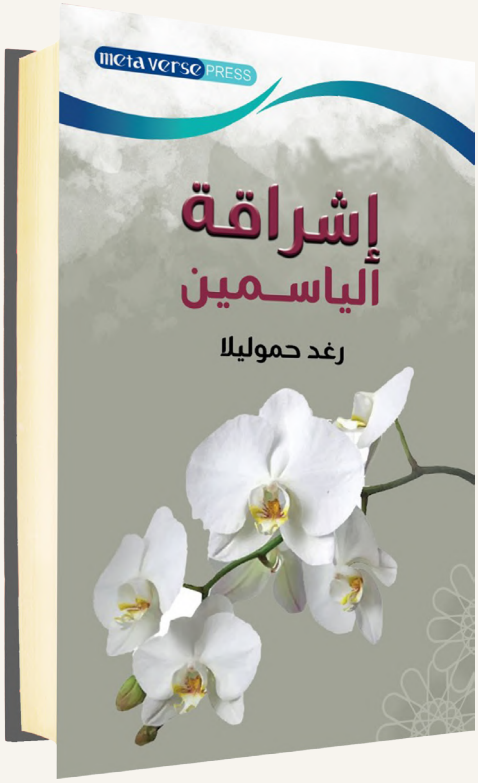


رغـد حمـوليلـى
-سوريا-

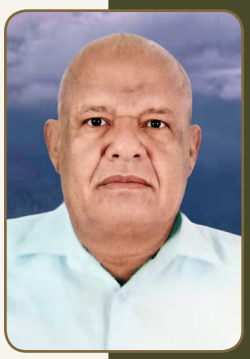
شمـس أخـرى

كم من طير كما طار وقع، وكم من حلم ظل وهماً وخيالاً فضاع؟ إنها شعلة النجاح المبهرة نراها من بعيد ونشعر بأننا نرنو إليها ونقترب منها؛ لنجد في رحلتنا أن الطريق إلى النجاح ليس سهلاً ولا ممهداً أو مفروشاً بالورود، فكم نبتت بين الأزهار أشواك كثيرة، وكم تعاقبت عليها ليالٍ حالكة الظلام، وأطبقت عتمة مخيفة على ذلك الدرب، حتى اعتقد كثيرون أن لانجاة لهم ولا أمل في الوصول إلى تلك الشعلة المشعة بأضواء تخفت تارة، وتنير تارة أخرى، فإن لتلك الشعلة بريق يخطف الأبصار وربما يعمي البصيرة، وقد تؤدي الطرق كلها إلى الغاية والأهداف نفسها، ولكن لكل منهم خياراته، فللبعض خبرة في التحايل والتخطيط للوصول بطرق وأساليب مختصرة سهلة ومريحة، وآخرون قلائل يختارون الدرب الأبيض أو الأسود؛ فيرهقوا أنفسهم ومن حولهم، حتى وان سلكوا درباً رمادياً فإن خطواتهم تتعثر، ليعودوا من جديد يمهدوا طريقهم، ويثبتوا خطواتهم من أجل الاستمرار، لعل وعسى أن تمر غيمة تغيثهم؛ لتزهر أرضهم وتنبت براعم الأمل على أغصان دربهم، ويتحقق حلمهم برؤية شمس نجاحاتهم، وقد أشرقت من بين الغيوم الداكنة، وازهرت أرض آمالهم بربيع جميل، يثمر أرزاقاً مباركة تتوج مسيرة رحلتهم.

للكاتبة:



فضاءات



عـوض سالـم ربـيـع

المـوت من الشـامِ لتطوان

صعد في التاكسي وقال للسائق: "شلني يادريول تجمل إلى شارع سعيد فرج باحريز"، فالتفت السائق يمنة ويسرة، وكأن كائناً فضائياً طلع في التكسي. ثم قال وهو يلعق لسانه وكأنه قد انتهى من مضغ بندل قات (قيفي، شغل الضرائب):"ياخي حرام عليك، بتقول لي من سمح قبل ماتطلع بغيت شارع البريد".

مات الشاعر باحريز...(خشم منصوب ماتبرح عليه الذبابة)..

وفي الموت تشابه بين مقبرة المكلا ومقبرة البصرة. مات الشاعر بدر شاكر الشباب ولم يشيع جنازته سوى ستة أشخاص والمطر. ودُفن شهداء حضرموت الذين ارتقوا في (الجوف اليمنية) في مقبرة المكلا، ولم يشيع جنازتهم سوى الناس الدراويش. نار في جوفي.

مات الشاعر ثابت السعدي يوم 24 نوفمبر 2025، وقد أمدوه وهو على فراش المرض بـ 300000 ر. ي، مكافأة نهاية (توكل العمر السنين).

أبو الطيب المتنبي لم يمت في المخا، لكنه مات مطوّقاً بالغدر والخيانة، ومات الطائر الميمون الفنان عمر غيثان في يوليو 2024، بعد أن (حلّق ع مرابعنا)، عدد سنين، وهو يحلم بتحويل ملفه إلى مكتب الثقافة.

الموت في الوطن العربي من الشام لتطوانِ، جميل زاه. وأجمل ما في الموت العربي أن قيساً لم يمت بتباريح الهوى، تشبيباً بليلى، لكنه مات خالداً وخلف لنا من عيون الشعر العربي:

(أمرُّ على المحطاتِ، محطات غازٍ).

ميتة قيس، إذ ناخت عليه دبة غاز محمولة على ظهره، يجول بها في محطات بني عبس لتعبئة الغاز.

مات الرجل مفقوعاً .. (لكم فُقع)؛ فأطلقت عليه العرب اسم: (مجنون دبة).

حظاً أوفر.

للكاتب:



5/6
خريف – شتاء 2026

حوريات الثقافة الشعبية

مجلة في مجلة تعني بفنون التراث والثقافة الشعبية



فهد بلان:
يا بنات المكلا



قهاول أبي زيد



باحشوان
ذاكرة فنية لا ترحل



أطراف الحديث مع:

الفنان محمد سعيد الناخبي

خرج ذا فصل

• (يا بنات المكلا) مزهوٌّ بها في الخارج .. مخجولٌ منها في الداخل! ..... المحرر 200

قراءات ومقالات

• في ديوانه (هوامش شعرية على متون): الجريري أكثر من جار للشعراء والفنانين.. د. عبده عبدالله بن بدر 202
• ديوان (راح النفوس) للشاعر سالم عبدالقادر العيدروس: قراءة في البعدين الفني والثقافي (2-2) ..... د. زهير برك الهويمل 207
• حين تتكلم الطبيعة: قراءة في قصيدة (حاصد اللبان والغراب) من شعر المناظرة المهري ..... د. سعيد سعد نجادان القميري 213
• المسموع من أخبار زحفان والمجموع من أشعاره ..... أحمد عمر مسجدي 218
• الموروث الثقافي وأهمية توثيقه ..... شفيقة مزود 220

أصوات وإيقاعات

• شعرية التخييل الغنائي في قصيدة (يا مركب الهند) ليحيى عمر ..... د. عبدالفتاح محمد السيد 223
• من الجذر الحضرمي إلى الفضاء العربي: بلفقيه وإعادة تشكيل الذائقة الموسيقية ..... د. عبدالناصر سعيد البطاطي 228
• محمد مرشد ناجي الفنان المثقف (1-2) ..... م. عوض أحمد بن هامل 232
• بدوي زبير جوهرة الأغنية الحضرمية ..... مراد علي حصن 238

أطراف الحديث

• مع الفنان محمد سعيد الناخبي ..... جاذبه: أنور باعثمان 240

أشعار

• لي ما درى يدرَى و ربّ الكون داري بالأنام ..... علي أحمد بارجاء 245
• النفس بعدك يا علي عا تردف الونّات ..... سعيد محمد بن هاوي باوزير 246
• لازالت الشارة ..... عمر سعيد الصبان 248
• الشاشة ..... فرج جمعان بن جوهر 249
• يبكيك كل الرمل والساحل ..... أنور الحوثري 250
• في شرع من؟ ..... عبدالله الجعيدي 251
• تأملات شعرية ..... حاج بن علي دعكون 252
• ما شي فايدة في العتب ..... سامي محمد بن شيخان 253
• بانتظارك ..... وداد سلوم 254
• غروب ..... محفوظ عبدالوهاب بن عثمان 255
• ثياب مرقّعة ..... سعيد باعجّاج 256
• صعبة بسيطة غريبة ..... عبدالرحيم محمد العمودي 257
• لا بديت أكتب فيك مرثاتي بكيت ..... جمال عبدالله حميد 258

حكايات وطرائف شعبية

• قهاول أبي زيد ..... عبدالرحمن عبدالكريم الملاحي 260

حُوريّت الثقافيّة الشعبيّة
5/6
خريف - شتاء 2026

خرج ذا فصل

(يا بنـات المكـلا)

مَزهوٌّ بها في الخارج .. مَخجولٌ منها في الداخل!

في ستينيات القرن الماضي، حملت أغنية الفنان السوري فهد بلان "يا بنات المكلا.. يا دوا كل علة" اسم المدينة عبر الأثير إلى الآفاق العربية، وهي نص كتب كلماته الضابط الأردني فهد مقبول الغبين، الذي عمل في جيش البادية الحضرمي، ولحّنه الملحن السوري عبدالفتاح سكر.

لقد مضى أكثر من ستة عقود دون أن تأخذ الأغنية مداها في المكلا نفسها، في حالة فريدة: أغنية تُعلي المدينة جمالياً، ثم لا تجد لها صدى فيها، ولا يجرؤ أيّ فنان محلي على غنائها في حفلة عامة، ولا تبثها أيّ إذاعة محلية مسموعة أو مرئية!

وبالنظر إلى السياق الزمني والفني الذي ولدت فيه الأغنية نجد أن تلك المرحلة ولاسيما الخمسينات والستينات شهدت حضرموت المفتوحة على عوالم ومحيطات انفتاحاً، وسادت فيها ذائقة فنية وجمالية منسجمة مع ذائقة عربية معاصرة، ولم يكن في مناخ كهذا مدح جمال نساء مدينةٍ ما أمراً مستنكَراً، بل هو امتداد لتقليد أدبي عريق. فالأغنية لم تولد في فراغ أخلاقي، بل في فضاء استوعبها، ولم يكن الإشكال في النص المتّسِم بعفوية بدوية في التعبير، بل في المسافة الشاسعة بين زمن كتابته وزمن تلقّيه الراهن. فثمة نصوص جريئة لحّنها وغنّاها مجدد الأغنية الحضرمية الفنان محمد جمعة خان، ولاسيما تلك المختارة بوعي عاطفي من مدونة الغزل العربي قديمه وحديثه، مثل: "أتت هندُ تشكو إلى أمها" لبشارة الخوري، "تسائلني حلوة المبسم (أو حديث قبلة)" لعلي محمود طه، "يا نديم الصبوات" لعباس محمود العقاد، إلى جانب بعض أغاني الدان الحضرمي ذات الإيحاءات الجريئة، أو نصوص حسين محمد البار مثل: "حنانيكِ يا من سكنتِ الحنايا"، و"يا خير ليلة معك طابت بها السمرة"، فضلاً عن أغنية "رافعات الشيادر" لصالح عبدالرحمن المفلحي المحتفَى بها على أوسع نطاق في مرحلة ما بعد محمد جمعة.


الفنان فهد بلان

لقد كان فضاء هذه الأغاني مفتوحاً، في حفلات الأعراس، والاسطوانات، والإذاعة والتلفزيون، ويطرب لها جمهور من مستويات اجتماعية وثقافية مختلفة، وكانت جزءاً من تشكيل ذائقة فنية وجمالية كان لمحمد جمعة ريادةٌ فيها، من حيث تطويع الجمهور ثقافياً؛ لتلقي نماذج شعرية عالية، في مجتمع تتوازى فيه العامّية والأمّية.



فهد مقبول الغبين
كاتب كلمات (يا بنات المكلا)



الملحن عبدالفتاح سكر



الفنان محمد جمعة خان

لعل مثال أغنية فهد بلان يضعنا أمام علاقة الفن بالسلطة. والسلطة هنا ليست سياسية بالضرورة، بل قد تكون بنية اجتماعية أو عُرفية قادرة على تحديد ما يُذاع في الفضاء العام وما لا يُذاع. فهذه الأغنية لم يُسكَت عن غنائها بقرار رسمي أو توجيه مكتوب، بل بسلطة غير مرئية: سلطة العُرف المتغيّر، وسلطة الخوف من الوصم، في مزيجٍ يصعب أحياناً الفصل فيه بين ما هو اجتماعي محض، وما يتدثر بغلالة دينية. ولذلك فالصمت، في حال كهذه، أشد فتكاً من المنع؛ فالمنع يخلق قضية يمكن مقاومتها، أما الصمت فيحوّل الفن إلى نسيان بلا أثر.

لكن، من زاوية أخرى يلحظ المرء حالة مبهمة تتمثل في تفاعلٍ حضرمي مع الأغنية في فضائها الخارجي وتلقّيها بزهو ملتبس: فهي مَزهوٌّ بها في الخارج إذ يُتغنّى باسم المكلا في المسارح والإذاعات العربية، مَخجولٌ منها في الداخل بالتحفّظ على أن تأخذ مداها أو صداها الطبيعي!

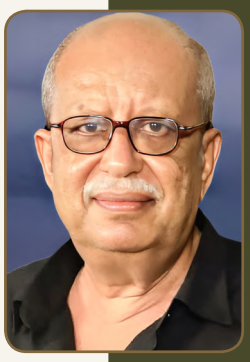
ولعل هذا السياق يؤدي إلى مقاربة علاقة المكان بصورته عن نفسه. فالمكان لا يكتفي بالوجود، بل يحتاج إلى إنتاج صورةٍ عن ذاته، هي مشروع هوية وليست وصفاً محايداً. فالمكلا – هذه المدينة الساحلية المنفتحة باعتدال وتوازن – رسمت الأغنية صورتها في زمن معين. أما المكلا اليوم فتميل إلى إنتاج صورة أكثر تحفظاً عن ذاتها؛ فتصبح الأغنية هنا اختباراً: أ تقبَل المدينة صورتها القديمة أم تنكرها؟

يبدو أن هناك قراءة مهيمنة سطّحت التلقي، على خلفية أن كل ذِكْر للأنثى يُقرأ كرغبة جسدية بصرف النظر عن مستواه الرمزي، فيتحوّل مدح المدينة إلى "غزل"، والرمز إلى "خدش". لكن لا تبدو المشكلة في النص، بل في القراءة الموجّهة التي تسوّي بين مستويات الدلالة كلها، في فضاء عام لا يمثل فراغاً محايداً، بل ساحة صراع بين تصورات متخالفة عن الفن والذاكرة والمكان، لا ينتصر فيها الأقوى حجة بالضرورة، بل الأقوى سلطة. فأغنية ذائعة الصيت والانتشار عن المكلا، تواجه سلطة مزاج عام طارئ في المكان الذي يحتويه نصها، لا كحكاية أغنية فحسب، بل كحكاية مجتمع يعيد تعريف نفسه، ويدفع ثمن هذا التعريف من رصيد ذاكرته الفنية والجمالية. فصمت المكلا عن أغنيتها ليس دليلاً على أن الأغنية "تجاوزت حدوداً"، بل دليل على أن الحدود ذاتها تحركت، لكن باتجاه معاكس لزمن المدينة نفسها وتكوينها الثقافي وتاريخها الجمالي، في سياق مفارق من حيث أن (بنات مكلا الأغنية) هُنَّ الجدات الملهِمات، الموفورات الجانب، في حين أن سلطة القراءة العرفية تؤول النص بالحفيدات.

أغنية (يا بنات المكلا) جزء من تراث الغناء العربي الشعبي لا سيما في بلاد الشام، لكن بقاءها منسيةً أو متناساة أكثر من نصف قرن في المكلا ذاتها، فلا تُغنّى ولا تُذاع كأنها فضيحة أو شبهة، قد يكون مدخلاً ما لفهم العلاقة بين الفن والسلطة، وبين الذاكرة والمزاج العام، وبين المكان وصورته المتخَيَّلة عن نفسه.

المحرر

قراءات و مقالات

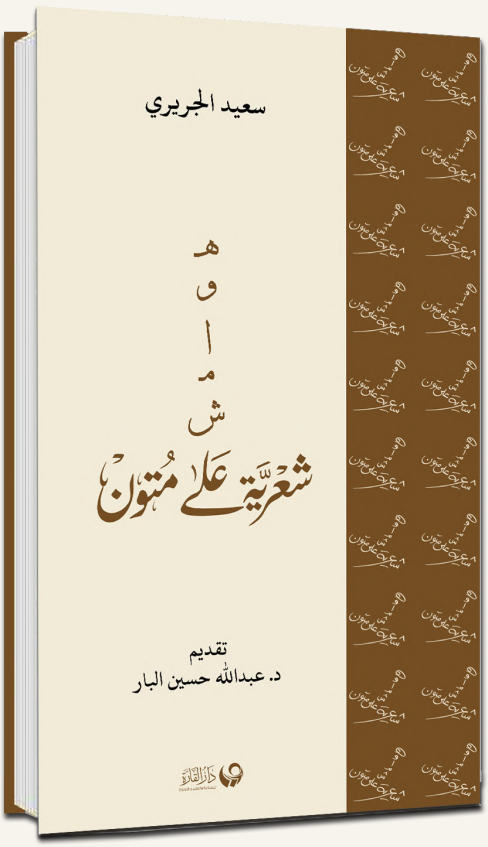


د. عبده عبدالله بن بدر

في ديوانه (هـ و ا مـ ش شعرية على متون)

الجريري أكثر من جارٍ للشعراء والفنانين*

لم تكن جيرة الجريري للشعراء والفنانين جيرة الجار الخامل الكسول، بل هي جيرة النشط الجسور في اللغة وباللغة؛ فهو ممن تذوقوا رحيق جمالها، فتمكن من امتطاء صهوة جوادها الشعري، وساح وجال في عوالم الشعر، وصور المرح والفرح، وعذوبة الحب وعذابه، والبأس والبؤس، والنبالة والنذالة، والعزة والمهانة، ورفع راية الحرية والحق والجمال في وجه بشاعة القهر السياسي، والقبح الاجتماعي الذي لا يقر بالمواطنة المتساوية والعدالة الاجتماعية بين الناس، ويصر على تراتبية وتفوق (القناديل) على (الزنابيل).



إن نزوع سعيد الجريري المتجذر إلى الشعر (وشغفه به) يعود إلى أنه يمثل النموذج المنير والأنيق لتناغم اللغة، وسماع موسيقاها وألحانها الطروب، فحينما تسمع أذناه كلمات منغمة ومدندنة بأصوات الصبايا والصبية، والفتيات والفتيان تفيض نفسه بالجمال من داخلها، ومن جوانبها مثلما يفيض (الصَّيق) على الغريفة بالماء العذب، فمثل هذا اللون من الكلام فتن سعيداً، وخطف لبه وأغواه، وتفشى في دهاليز روحه وقيعان وديانه السحيقة، حتى أنه عدَّ نفسه من أهل (الغَيّ)، فهو يقول بلسانه (أشبه بمهووسٍ في رأسه (غيّ) قديم ... بكل أفانين الدان الحضرمي). وغيُّه يمتد إلى الشعر عاميّه وفصيحه، فهو مفتون بكليهما، فلا يفضل هذا على ذاك، بل هما في نظره يتكاملان ولا يتضادان. أما الدان الحضرمي فهو يمثل صوت الشعر الثري بألحانه، ويمثل أيقونته الباهرة الممتدة في تاريخ ضميره ووجدانه.

وبعد، فإن مجاورة سعيد الطويلة والعميقة للشعراء والفنانين أثمرت؛ فمنحته شفافية الوجدان وفوران المشاعر، والقدرة على ضبط نبضات قلبه، لتتوافق مع ضربات إيقاع الشعر وموسيقاه، فقد قال الشعر منذ صباه، وهو يسرح ويمرح في مرابع قريته الغريفة، واستمر في قول الشعر، ولم ينفك عن الدندنة به إلى يوم الناس هذا. وديـوان (هـ و ا مـ ش شعرية على متون) هو آخر إصدارته الشعرية، وقد سبقها إصدارات يعرفها القارئ المتابع لمسيرته الأدبية والشعرية، وينماز هذا الديوان بخفة ظله، ولا يخلو من الظرافة والطرافة والهجاء الحارق للأفندم وقومه، ولم يسلم سرواله من الاستنكار، ففي قصيدة (خالة سلومة) التي تهوى البالة ولا تحب الدان، وتتقبل من الأفندم الباطل والقبح والعيب، وتأبى أن تقف مع الحق، لم يعد ينفع مع مثل هذه الخالة إلا وسيلة السروال الفتاك، سروال الأفندم ولفها به، وبتعبير القصيدة:

وإلا أفندم يطرحش ليلة بسرواله

وأنتي تصيحين:

أف ريـحه شين

ليلة بغسّالة ولا السروال



الشاعر سعيد الجريري

والجريري يلتقط ما يعانيه المواطن من أذى السراويل المحسوبة على الأفندية؛ فيسعى إلى تقنية أذى التكبير في السراويل إلى درجة توحش وساختها وتحولها إلى أداة فتاكة، تفتك بمن يُطرَح فيها، فهي لا تزكم الأنوف، بل تقتل النفوس. وهذا يذكرني بتقنية السياب الذي تعامل مع ساقية بويب الصغيرة جداً في قريته (جيكور) فجعل منها ساقية السواقي، وأعظم من أنهر الدنيا برمتها.

في الديوان تضج بعض القصائد بالغضب والعنفوان وتحث على مواجهة جماعة (الريمي) بمنطق القوة؛ لأنها جماعة تربت على قوة الاستبداد، فهي لا تمتلك رؤية مدنية وحضارية لاستقرار الوطن وبنائه. بل ترى فيه غنيمة وفَيداً، وفق هذه النظرة سوغت لنفسها تقسيم الناس إلى سادة وعبيد، وتتجلى السيادة في الزي، والتحية، وتوزيع المناصب، والتفرد بالنفوذ والقرار وحق الاستحواذ على المال وثروات الوطن، وتقديم مصالحهم على مصالحه، تحت عنوان التفوق في النسب، فهؤلاء القادمون من عالم القبيلة لا ينفع معهم إلا القوة والدم، وقد تجسدت لغة المواجهة في قصيدة (الكلمات الأخيرة لسعد بن حبريش) إذ افتتحت بصوت الموت:

الموت إي بالله

ولا ذل الرجال

ورجالها إنتم إذا حن القتال

...

إلى أن يقول:

ووصيتي أربع كَلم لا يا رجال

الأولة: رصوا الصفوف بلا جدال

والثانية: دمي بدم والدم سال

والثالثة: طردوا جيوش الاحتلال

والرابعة: يكفي .. صبرنا ع الدغيلة فَيش

إن سردية قتل زعماء الحموم ومقادمتهم سردية لافتة في تاريخ حضرموت، فبادية الحموم لم تكف عن صناعة القوة الصلبة المقاومة لسلطان الاستبداد، والسلطات المستبدة لم تكف بدورها عن النيل من مقادمة الحموم واغتيالهم جملةً أو فرادى. وجمهورية الوحدة أو الموت مارست هذا الاغتيال، إذ اغتالت (علي) بدم بارد، ولم تتردد بعدها في اغتيال الزعيم النبيل سعد بن حبريش بدم أبرد باسم الوحدة المقدسة التي دنستها في الواقع وحولتها إلى ركام من الرذائـل والمخـازي، بدلاً عن الفضائـل، واختزلتهاٍ في العلم الجمهوري والشعارات القاتلة.

وسعيد الشاعر نزل إلى مدارة الشعر ولم يتخلّ عنها من أول يوم، تجرأ ودخل فيها، لكن مدارته ليست بالمدارة التقليدية التي تفترض الاتصال بالواقع والمواجهة المباشرة بالشعـر، مع من هم في المـدارة والخضـوع لقوانينها، وربما يفرض عليه شعراء لا يوافقون هواه ويتباين معهم في توجهات الحياة، وربما يكون بعضهم محسوباً على حزب الرياء والنفاق للسلطة المستبدة، فمثل هذه الـمدارة لا تـروق للجريـري ولا يقربهـا،

بل هو يصنع مدارته الخاصة، وينتقي من الشعراء ممن يميلون إلى تحسس هموم البسطاء والفقراء والمفقَرين من الناس فهو يقف معهم، ويده في أيديهم لرفع صوت الانسان المقهور في الحقوق، ويتصادى معهم أينما كانوا في الوطن، لا يمنعه زمان ولا مكان في تلك المساحة الحرة التي اتفق على تسميتها (بفضاء التواصل الاجتماعي)؛ فيتفاعل وينطق في هذا الفضاء بلغة الشعر المحفزة الَوجدان، والرافعة رايةَ الجمال في وجه القبح المتفشي في كل تفاصيل حياتنا المغمورة باليأس والبؤس، والخالية من الكرامة والبأس (لمناهضة السرابيت والهلافيت والفسدة) من إدارة العقار والإسكان المهووسين بأكل اللحوم والمدرجين ضمن كشف أصحاب الكروش الكبيرة الذين خصهم بقصيدة بعنوان (تُوكُل كماهم لحم!! لا لا مستحيل) وعلى هامش الفسدة الكبار تظهر طفيليات تقتات من فضلات هذا الفساد (مثل الهرمبش والسلغلغ والملازيز والوزاويز والبغازيز) من أنصاف الرجال، وهؤلاء تتكون عندهم نفسية جاهزة وتامة لممارسة الرذيلة بأنواعها الخفيفة والثقيلة.

والجريري بالضد من لصوص المال العام والسياسة ولصوص الحروب والحياة الذين قتلوا بخيتة ومبخوت جوعاً، ولازالوا يمارسون التجويع ضد أحفاد بخيتة، ويلعن باعة الوطن لأنهم لا يشبعون من المال، إذ صار لهم وطناً مقدساً عبدوه وألّهوه، ويحذر من (أبو عوجة) وهراميزه في قصيدة البزابيز، ويسخر من تصنيف البشر إلى زنابيل وقناديل، إذ ينسون أن الله خلق بني آدم في (أحسن تقويم) ويمقت كل من ينازع ويعارك ليتصدر الواجهة الاجتماعية، ليس بكفاءته، بل بحقارته ووساخته وتفاهته، ومثل هذا الإنسان العجل يوسمه بـ (نصير القدي لأنه يتغيّا المال فيقول فيه:

وإن قلت لمبارك وهد
ناوط كما خوانه نصير
كلهم بغو القدّي
بغو العدّي
يصير اللي يصير

> يصنع الشاعر مدارته الخاصة، وينتقي من الشعراء ممن يميلون إلى تحسس هموم البسطاء والفقراء والمفقَرين من الناس فهو يقف معهم، ويده في أيديهم لرفع صوت الانسان المقهور في الحقوق، ويتصادى معهم أينما كانوا في الوطن، لا يمنعه زمان ولا مكان في تلك المساحة الحرة

ولأنه لا يشبع من القدّي يقرر دفنه في باطن الأرض، فمثله لا يستحق أن يحيا فوقها، فيقول:

وإن شفت حد ناوط على القدّي
زقل به وسط بير

وهو ينافح عن المغلوبين على أمرهم ويستدعي مرة ثانية شخصية بخيتة، بعد أن يدفع بها خطوات لمواجهة من جرّدوها من الحياة، وأذاقوها المُرّ مع مبخوت، فجعلها تتخلص من التشاكي والتباكي وحرّضها على استخدام العنف ضد (هلافيت السلطة) الذين لا سبيل للتفاهم معهم إلا بالصوت، وإن لم يفلح فكاتم الصوت بحسب ماتفوه به في قصيدة (بخيتة والهلفوت)، إذ يقول فيها:

وفوق الصوت عاده صوت
على رووس الحرامية .. عليهم لعنتي
واللي ماجابه السوط
بغاله كاتم الصوت

وفي الديوان نادرة لطيفة تصادى معها الجريري وهي منسوبة لصاحب الروح الساخرة زميله وأستاذه أحمد فرج مفلح أو بحسب الاسم الفني المعدل في إدارة الأحوال المدنية الشعرية أبي الفرج المفلحاني على وزن

أبي فرج الأصفهاني صاحب الأغاني، ومضمون النادرة إن عبـود أحـد مساعدي الطباخين في كليـة التربيـة في الثمانينيات عندما سأله أبوه عن مكان الخل رد عليه: (الحل في العرشة) لأنه يعاني من صعوبة في (نطق الخاء والغين) وهذا الرد على براءته من عبود إلا أنه يوحي بدلالات غير بريئة وخطيرة، ووجدت هذه اللطيفة لها مكاناً زاهياً في ديوان سعيد بأن بنى عليها قصيدة بعنوان (باقمري انقمر من كثرة البشّة).

ولعل القارئ المتأمل في عنوان الديوان الموسوم بـ(هـ و ا مـ ش شعرية على متون) سيرى حفاظ سعيد السعيد بالشعر على عادة الابتداع لتشكيلات خاصة به في واجهة كتبه، وهذه المرة كانت من نصيب تقطيع بنية الرسم الإملائي لمفردة (هوامش) ليميزها عن مفردة (متون) الموصولة حروفها، ولم يكن حساب هذا التقطيع غفلة منه في التفكير، أو خطأ في الطباعة، بل ليضع القارئ في صورة جديدة للعلاقة بين الهوامش والمتون، فهو لا يقول بالتمايـز والتفضيـل بينهما، بل مع فكرة التآزر والتكامل بينهما، لأنه من أنصار سياسة الديمقراطية في الشعر، ويترنم بمبدأ التصادي بين الهوامش ومتونها لرفع صوت (التون) بداخلها بلغة الموسيقا؛ ليسمع القارئ موجاته المتنوعة، ويتذوق حلاوته، وتوهجات معانيه وألحانه، ورنين إيقاعاته. وفوق هذا كله الرقص في مدارة الشعراء على جذوة التناغم، لتعزيز جيرة الانتساب إلى مدينة الشعراء. وعلى الرغم من الديوان تضمن متوناً لا يتصادى فيها مع أحد من الشعراء بطريقة مباشرة إلا أنها في العمق احتوت على متون مضمرة بداخلها. ولعل الاختصاصي في علم التناص، والعارف بلغته ومفاهيمه سوف يضع يده على المضمر، مهما ابتعد واختفى، وربما يدرك بعض القراء، ممن يمتلكون القدرة على الحدس، المضمرَ بطريقتهم الخاصة. وبمناسبة الحديث عن العلاقة بين الهامش والمتن، فإن مقدمة الشاعر تغيّت أن تقدم صورة عن هذه العلاقة تنحاز إلى مابعد الحداثة في الثقافة المعاصرة، والتي تقف بالضد من النظرة التقليدية التي تعلي من شأن المتون على الهوامش، وتذهب باستمرار إلى القول بمركزيتها وثباتها. وهذه النظرة نفسها هي المسؤولة عن العنصرية والتمييز والتراتبية وغيرها من الأمور التي تمنع تأسيس المجتمع المدني.

> عن العلاقة بين الهامش والمتن، فإن مقدمة الشاعر تغيّت أن تقدم صورة عن هذه العلاقة تنحاز إلى ما بعد الحداثة في الثقافة المعاصرة، والتي تقف بالضد من النظرة التقليدية التي تعلي من شأن المتون على الهوامش، وتذهب باستمرار إلى القول بمركزيتها وثباتها. وهذه النظرة نفسها هي المسؤولة عن العنصرية والتمييز والتراتبية وغيرها من الأمور التي تمنع تأسيس المجتمع المدني

والجريري في مقدمته لم يبخل بمد القارئ بخلفية تفسيرية للقصائد ولم يكتفِ للتسويق للعنوان فحسب، بل نراه زود القارئ بخلفيات عن الأجواء الوجدانية والعاطفية التي تخلقت وتشكلت فيها القصيدة، وأسباب وبواعث قولها، ومع من تصادت من الشعراء والكتاب الذين يكتبون النوادر واللطائف الفيسبوكية من أمثال الدكتور عبدالعزيز جعفر بن عقيل وأحمد فرج مفلح وغيرهما. وهذه النوادر ليست للتسلية والعبث، بل تصب في مجرى الشأن العام المتردي، الذي يزداد تردياً ورداءة. والجريري كان ومازال أكثر من جارٍ للشعراء فهو محسوب على وادي عمر، الذي رغم بساطته وقلة مظاهر الحضارة المعاصرة فيه، إلا أنه فاحش الثراء بالرقص والغناء والطرب؛ فأهله يرقصون الحفة والهبيش والكنبورة. وسعيد مطرزة ذاكرته بالمشاهد الراقصة فكثيراً ما شاهدت عيناه مدارات الرقص بساحات وادي عمر. وهذه الرقصات جمالها في رؤيتها مباشرة، فهي لم تكن رقصات ذكورية بل جندرية يرى فيها الصبايا والصبيان يرقصون ويغنون وفي الهبيش (يهبشون) وفي زخم الرقص وتصاعد نشوته يرى الناظر

حركة الأطراف وتدفق حيويتها، فأرجل الراقصين والراقصات تتناغم في مسارها السريع، دوراناً وذهاباً وايابا في مدارات الصفوف المتقابلة، وتتحول عيون العذارى إلى نجوم تبرق في سماء الليل. أما وجناتهن المحتقنة بالدم بسبب ارتفاع وتيرة الحركة فتشع بالأنوار وتنافس في شعاعها ضوء القمر، أما الأقدام فترزح على الأرض بقوة، فتحولها إلى طبل كبير يتساوق وتنتظم دقاته مع دقات الإيقاع المحمول على كتف الطبال. وفي الهبيش تصدر إيقاعات خاصة من الحجول (الخلاخيل) في سيقان النساء، والأخرى تصدر من الأحزمة الفضية المطوقة خصورهن وحواشيها مدلاة على شكل كرات صغيرة تصدر أصوات منسجمة مع الرقص، بطريقة تتناسب مع ضربات الأرجل في الأرض وخشخشة وأصوات الكرات الفضية الصغيرة المرتبطة بالحزام. كل هذه المشاهد البصرية في الرقص كانت تغذي طاقة الشعر عند الصبي سعيد وتحببه إلى قلبه وتنعش مخياله.

كانت قريته (الغريفة) قد سرت فيها عدوى ترديد الغناء والرقص الصادرين من هذا الوادي الطروب، ولم تسلم عائلة سعيد الصغيرة من تدفق موجات الغناء والرقص إلى ساحة بيتها، ففيها كانت أمه الفرحة به تنفس عن نفسها وتطرد أحزانها وتهدهد أشجانها بالكلام المنغم، وتطلق صوتها الصداح مع أختها الكبرى في سماء العائلة، فتضئ روح ابنها وتطربه وتسعده، فتهيج وتموج مشاعره بما يسمع من شذى الألحان التي كانت تختار منها ما يناسب مزاجها، ويردد صدى ذكرياتها، فلم تجد أقرب إلى عالمها أفضل من صوت (الكنبورة) تطمئن إليه، وتثق بقدرته على تلبية تطلعاتها الوجدانية، والطيران بها إلى رحاب الفرح والمرح، والإقبال على الحياة، وربما كانت تردد تلك الأبيات التي تشيع هذه الأجواء وتفتح أبواب (السلا) وتستحضر هاجس الغناء فتترنم بشيء كهذا:

لا تنكد علينا لا تنكد علينا

خلنا با تسلى

هاجسي قد ضوانا

من مسافة بعيدة

جاء على طيب نية

وكانت الأم بمثل هذا الصوت الدافئ المنغم لا تدري أنها تأخذ صبيها إلى عوالم تتوهج بسحر الكلمات وتناغمها المريح للأبدان والأرواح، وتمهد له الطريق للدخول في أرض الهواجس الشعرية. كان صوت أمه المترنم المعزز بصوت أختها الكبرى يتفجر بالتأوهات والتنهدات والزفرات والشهقات، فتشحن خلايا المفردات بالطاقة الروحية فيسري دبيبها في دم الصبي سعيد؛ فتضيء بنورها وديان روحه، فيزهر حب الشعر في حدائقها، ومع مرور الأيام استوى هذا الحب على عوده، وأثمر في البداية شتلات شعرية لم تتعدَّ الثلاث، فجنت بها أمه، بعد أن أسمعها اياها، فحرصت على مباركته والفرح به بعبارة دالة ومكثفة قائلة له: (يالنبي عليك!)، حتى تحميه من العيون الحسودة وهي تحتفي بشاعرها الصغير بقلب الأم إلى حد الائتلاق بالفرح، ولتدلل على فائض فرحتها رددت أبيات ابنها وحفظتها وهي طازجة من فمه الذي من ليس خصائصه أكل الطعام، بل قول الشعر الذي رفعه الفيلسوف هيجل إلى مرتبة الفن الجامع كلَّ الفنون لصورته المثلى في تخليق الجمال في العالم، وغنتها بصوتها، فسعد سعيد بأمه وسعدت به، وعد دخوله إلى عالم الشعر جوازه للشهرة في قريته فأصبح مدار حديث الناس فيها، وحديث أفراد عائلته لأيام وأيام، وبصوته الشعري عزز من حزب الجمال والفن مع أمه وخالته داخل أسرته. ولعل صفة الشعرية التي تحققت عند سعيد بفضل تشجيع وتحفيز أمه وعائلته وبيئته هي سبب وجيه لمنحه لقب (سعيد الحلو) إذ لم يمنح لوسامته حسب، بل لقوله الشعر العذب فهو من شعراء القضايا والهموم الكبرى، لكنه من شعراء الأغنية أيضاً، وله قصائد بديعة في هذا المشهد الجمالي. ومنذ ذاك الوقت المبكر الذي عرفته الغريفة شاعراً لم يكفّ عن كتابة الشعر فصيحه وعاميّه، واستفتح دنيا شعره الغنائي بقصيدة (خاف الله ياحبوب تزعل بلا أسباب). وقد تصادى مع شعراء كثر، وغنى له أكثر من فنان، منهم مبدعو منطقته، أصدقاء عمره الأقربون الفنانون أنور الحوثري وأحمد بن ربيد، عوض بن ساحب، والفنانون محفوظ بن بريك ومفتاح سبيت كندارة وسعيد برويشد وعبدالله السييلي، ثم الموسيقار عبدالرب إدريس، وربما قادم الأيام ستضاف أسماء أخرى مبدعة من حزب الفنانين والشعراء في كشف التصادي والتناغم مع الجريري في جدلية الهوامش والمتون، حيث يتنزلون من سماء الفن اللا مرئية واللا مسموعة إلى عالم الشهادة المرئية والمسموعة.

---

* إهداء: إلى الصديق أ. أحمد ناجي الموسطي الذي أخذني إلى قرية (بدش)، وقدمني الى أخواله من جماعة آل القرادي؛ فضيفوني وأكرموني غاية الكرم، وكانت (بدش) بهية وزهية ونقية وهي، كوادي عمر، من أرض المشقاص.

قراءات و مقالات



د. زهير برك الهويمل

ديوان (راح النفوس) للشاعر سالم عبدالقادر العيدروس

قراءة في البُعدين الفنِّي والثقافي

(2 - 2)

المحور الثاني: أثر حادثتي (بن عبدات) والدبَّاغ في شعرية (راح النفوس):

يلحظ القارئ تأثر شعرية العيدروس جليًّا بحدثين سياسيين في حضرموت، فأسهما إسهامًا واضحًا في الرقي بمستوى التصوير البياني في شعره، على المستويات التشبيهية والمجازية والكنائية.

أولاً: حادثة (بن عبدات) في الغرفة:

على الرغم من ولاء الشَّاعر سالم العيدروس التام للدولة الكثيرية، ولا أدلَّ على ذلك من مدحه السلطان الكثيري الحسين بن علي؛ آخر سلاطين الدولة الكثيرية بمناسبة عيد الأضحى، والتي تنبئ بحسن العلاقة بينه وبين السلطان، إلا أنَّ الشاعر العيدروس قد وقف موقفًا مواليًا لـ(بن عبدات) في خروجه على السلطنة الكثيرية، عندما نصَّبَ الأمير عبيد بن صالح بن عبدات نفسَه أميرًا على منطقة الغرفة، وحاول الاستقلال بها، وتأسيس إمارة له في جسد السلطنة الكثيرية مدحه الشاعر العيدروس بقصيدة لقيت شيوعًا، وذاع صيتها في حضرموت المُقيمة، وحضرموت المهاجرة، فأسمى القصيدة (النبأ الواضح في نعت الأمير عبيد بن صالح). لعلَّ استعانة الدولة الكثيرية بالدعم البريطاني في الحادثة؛ والذي أدَّى إلى ضرب الغرفة بالطيران والقنابل في مايو 1940م قد كان دافعًا من دوافع تعاطف الشاعر العيدروس مع (بن عبدات) ضد هذا الهجوم الأجنبي، لما يكنُّه العيدروس وسواه من الشعراء، وعوام الناس من مقتٍ وكرهٍ للدخيل الأجنبي المحتل. لن نطيل كثيرًا في شرح الحادثة فتفصيلها معلوم في كتب التاريخ على اختلاف مشارب الناس منها بين مؤيد ومعارض؛ سنقف على المستويات التصويرية في قراءة فنيتها، رابطِينَ تأثير الحادثة السياسي على فنية النَّص ومستواه التصويري البياني.



إذن يمكن القول: إن الرفض للوجود البريطاني كان دافعه وطنيًّا، وغَيرة على حضرموت في نفس الشاعر، فمثلما كنَّى زميله الشاعر سعيد مرزوق بسقوط حضرموت في فخ المعاهدة البريطانية بسلطنتيها؛ بالحمامة الذهيبة التي ضاعت، نجد العيدروس يصرح قائلًا:

ما حضرموت الا ارتمت رميه وبليت بالنَّكد

يوم أهلها شانوا وخانوا واستهانوا بالعهود[10].

يقول شاعرنا العيدروس في قصيدة النبأ الواضح:

وبعـد ياعـاني سـرح باقـوال مـن وارد ورد

بابيـات مبنيَّـات مثـل الـدر منظـوم العقـود

سـمّحْ مقبّـل واعبر الشـدفا ولا تهـذف لحد

واخلع نعالك حينما تبدي عليكِ اقلاع سُـود

تلكم قلاع الحرب ذات الكرب والكد والنَّكد

لـكلَّ مَـن جاهـا وعاداهـا تقِشْـعِرْ بالجلـود

تلك الجبال الشامخات اسأل عليهم كل أحد

واسأل جرامس واسألِ السايس ولآخر لي يقود

مـا ذا رأوا منهـا خـلاف اشـيا تشـيِّبْ بالولد

من بأسهم طارت قلوب اقوام واحترقت كُبُود[11].



الشاعر سالم عبدالقادر العيدروس

الأسلوب الكنائي:

تكرَّر الأسلوب الكنائي في هذه لأبيات كنمطٍ أصيل من أنماط التصوير البياني؛ كما في: (واخلع نعالك): كناية عن قدسية المكان، وقوله: (اشيا تشيِّب بالولد): كناية عن هول المعركة وشـدة احتدامهـا، وقوله: (احتـرقـت كبـود): كناية عن ألم الهزيمة، وقوله: (تقِشْعِرْ بالجلود): كناية عن شدَّة الخوف الذي يلقاه المعتدي من شدة بأس مقاتليها.

ومن الكنايات المستقاة من السياقات الشعبية المتداولة، فارتفعت فنية لغتِها في شعرية العيدروس قوله في النَّص نفسه:

واقصد إلى حُصن الغُبَي لي النَّاسِ ملقينُه مَعَدْ

هو سِنْحهُم لو عُود في وادي ابن راشد صكَّ عود

ففي قوله: (لوعود صكّ عود) سياق كنائي شعبي عن اشتداد حدة الحرب واشتعال جذوتها، فانسبك مع بناء البيت الشعري، فأعطاه منحًى فنيًّا تتقوَّى به متانة ذلك الحِصن المذكور.

وترتفع فنية الأسلوب الكنائي في شعرية شاعرنا في النصِّ نفسه في قوله:

وانثر تحياتي على السدَّة ومَـن فيها قعد

خمسين با تلقى بها زاقه على العصبي قعود

حتى قال:

ادخل من السدة ودخّق عالمَساحِل في الرّقَد

واطلع ولا ترهبك كثرات العساكر والجنود

تبرز السِّدة كرمز دلاليٍّ على الصمود والاستبسال ضد الدخيل الأجنبي، فهي البوابة الفاصلة بين العبودية والحرية، حيث تكتسب صمودها ومقاومتها من رجالها المحيطين بها، والذين لا يقل عددهم عن الخمسين رجلًا متناوبين حولها. وفي قولـه: (ادخـل من السـدة ودخّـق عالمَساحـِل في الرّقَـد) كناية عن أنَّ هذه الـدارَ دارُ حرب دائمة الاستعداد لمجابهة العدو؛ فالمساحل: خراطيش الرصاص الفارغة بعد الاستخدام المتناثرة فيها دالٌّ على هذا المعطى.

فنيـة التشبيـه:

كما استمرَّ السياق الشعري يشكِّل صور الشعر حين شبَّهه في البيت الأول: بالدُّر المنظوم في العقود. يلحظ القارئ أن الشاعر يأخذه إلى بُعد نقديٍّ يتجاوز في الشعر جمال الكلمات وفرادتها، إلى السياق النظمي، ونظرية النظم عند عبدالقاهر الجرجاني بأنَّ هذه الأبيات لا تكتسب نفاستها وقيمتها إلا في سياق النظم كاملًا؛ حيث تتشكل قصائد عدة منظومة البناء؛ وهو ما يتجلَّى في قوله: (مثل الدر منظوم العقود)، وهي أعلى هرم الفنية الشعرية في أبعادها حيث امتدت من حقل الشعر إلى النقد، وقد اكتسبتِ الشعرية هذا المستوى من الفنية المستمدة من جو حادثة الغرفة، وأثرها على المستوى الفنِّي فيها.

ويقول في صورة تشبيهية أخرى في النصِّ نفسه:

اجـزع ولا تفزع إلا شفت القنابل عالسّدد

ذلّا خلا قدهن كما البَوْ ذي وسط ديمِ القُعود

قد كابدوهن لي لقوهن عالسَّواري بالعمَد

صوره خياليَّه تغيض الخصم وتغيض الحَسود[12].

كما هو ملاحظ أن فنية التشبيه انبنت على تشكُّل المشبَّه من صورة متداولة في الموروث الحضرمي، تمنح المتلقي بُعدًا معرفيًّا بحقيقة تشكُّلها، قبل أن تكون طرفًا جميلًا في موازنة تشبيهية؛ حين بدا طرفُ المشبَّه قنابلَ وهميةً في شكله الخارجي لكنها مفرغة من محتواها البارودي، كرمزٍ ذي بُعد تاريخي على الواقعة التاريخية الشهيرة، وبدت صورة المشبهِ به تمثالًا خياليًّا للقعود (البَـو) يوهم أمَّـه أنه موجود؛ حتى تستمر في إدرار الحليب، وهو في الحقيقة أيضًا مفرغ من محتواه. فكل صور المكان تحيل على الواقعة المذكورة. وقد شرح سياق الشاعر العيدروس هذه الصورة والهدفَ من عرضها في شطر البيت الثاني قائلًا: صورة خياليَّه تغيض الخصم وتغيض الحَسود.

إذن هكذا أسهمت هذه الحادثة السياسية في سياقها التاريخي في كثافة الشعر المعبر عنها، من جهة، وفي مدِّ هذه الشعرية بمستوًى رفيع من الفنية التصويرية تمخضت في جمال التشبيهات والكنايات بشكل رئيس، فأعطتها طاقة داخليّةً لدى الشاعر حيث مكمن الرفض للدخيل الأجنبي، ونصرة الوطني عليه بكل فنون الشعر.

ثانيًا: حادثة اعتقال السيد حسين الدبَّاغ:

لقد كان الدبَّاغ من الثوار الذين ألقت الحكومة عليهم القبض في بلدة المشهد، ثم نقل إلى ريدة الشحر ومنها إلى عدن بالطائرة[13]. هذه الحادثة من الحوادث التاريخية المحايثة لشعرية العيدروس التصويرية التي تشكلت جمالياتها بما حوت من تصويرات كنائية في المقام الرئيس، وامتدادًا لهذا المسار فقد أرسل الشاعر الشيخ عوض معدان من أهالي بلدة شبام؛ وهو الكاتب الثاني للزعيم أبي بكر بن شيخ الكاف، قصيدةً للعيدروس طالبًا عليها جوابًا، فاعتذر العيدروس بأنها لا تستحق الجواب، فألحَّ عليه، ثم أرسل محمد بن عبدالرحمن بن شيخ السقاف؛ وهو الكاتب الأول للزعيم الكاف، يلحُّ عليه بالجواب؛ ليكون تذكارًا للشاعر الذي سيسافر إلى عدن، فردَّ عليه بقصيدة منها هذه الأبيات:

والبحر عندَكْ بقربِ السِّيف والمجدحْ

كلما جـدَحْ مَيـل تتفكَّرْ فيَ آلاتِـه

ما قلت شي في الجماعه حد قِبل مصلح

الماس وابخيت من بـارت تجاراته

وهـويـل سبَّر كما الربـحـان يتربَّح

لـمَّـا دخـل سـوقـهـم بـارت تـجـاراتـه

واسـألـك عمَّن عليه القلب يتجرَّح

وكـم وكـم قـلـب مـا تـبـرا جـراحـاتِـه

في الوعِل ذي عاالمناصب كلها ميَّح

ولا رمـاه ايَّ شـاطـر في رمـايـاتِـه

حتى قال:

سـمِّح بخطِّي مقبل سـعف من سـمَّح

بابيـات حلـوات محكومـات لفظاتـه

شـيّده بوبكـر بوسـقّاف لـي يفـرح
بالضيـف مـن يقصـده يعطيـه تُمناتـه
خصّـه سـلامي عـدد مـا صايـم اتفلّح
وعـد مـا يمَّـمِ الطـارش بسـاحاته
قـل لـه مِلُـوِّم عليـك ان لا تبـا تنصـح
فيمـا جرى من قـدا الحايـك وحركاته
في الصقـر ذي في الهـوا يصفـر إذا ميَّح
ما ابدا برَح في أرض منصوبات شـبكاته
إن عـاد لـك نـود في الآفـاق يتذلَّـح
والّا فسـح في جرامسـهم وبركاتِه[14].

يمكن قراءة المستوى التصويري في هذا النص وفق بُعدين قرائيين؛ بعد فنيّ وبعد ثقافي سياقي، على النحو الآتي:

أولاً: البُعد الفنيّ التصويري:

تكثفَ حضور المستوى التصويري الكنائي والمجازي في مستوى التصوير البياني الذي شكل البُعد الفني للأبيات؛ فبَعد أن افتُتِحَ النَّص بالأسلوب المجازي الاستعاري بقوله: (فالبحر عندك) والذي يقصد به الزعيم أبا بكر بن شيخ الكاف، كنَّى بالماس عن المانيا، وبخيت عن إنجلترا، وهويل عن هولندا، وفي قوله: (سالك عمن عليه القلب يتجرَّح) والذي كنَّى به عن حسين الدبَّاغ، وفي قوله: (في الوعِل ذي عالمناصب كلها ميَّح). ويقصد به المذكور نفسه في صورة استعارية مجازية، وقوله: (وكم وكم قلب ما تبرا جراحاتِه) كناية عن استمرار اتهام بعض المتواطئين والعملاء في غفلتهم. وفي قوله: (عدد ما صايم اتفلّح) كناية عن كمال الكرم؛ حيث توحي الصورة بمبيت الضيف عند المُضيف، وفي قوله: (وعد ما يمَّمِ الطارش بساحاته)، كناية عن نسبة الكرم إلى الموصوف بالكناية عن نسبة، وفي قوله: (الصقر ذي في الهوا يصفر) تصوير مجازي المدلول فيه حسين الدبّاغ.

يمكن بيان دوالّ الصور البيانية السابقة ومدلولاتها بالجدول الآتي:

م	دال الصورة البيانية	مدلولها
1	فالبحر عندك	أبو بكر بن شيخ الكاف
2	الماس	ألمانيا
3	بخيت	إنجلترا
4	هويل	هولندا
5	عمَّن عليه القلب يتفطَّر	حسين الدبَّاغ
6	الوعل ذي عالمناصب كلها ميَّح	حسين الدبّاغ
7	وكم قلب ما تبرا جراحاتِه	استمرار العمالة للمحتل
8	عدد ما صايم اتفلّح	بلوغ ذروة الكرم
9	وعد ما يمَّم الطارش بساحاته	عن الكرم والجود
10	الصقر ذي في الهوا يصفر	حسين الدبَّاغ

يوضح الجدول مدى هيمنة الأسلوب البياني على مستوى التعبير الشعري لترتقي فنيته، بتغذية داخلية تشعل جذوتها الشعريةَ حادثةُ اعتقال (حسين الدباغ).

ثانياً: البُعد الثقافي السياقي:

إن حادثتي بن عبدات والدبَّاغ ترسمان منحًى نضاليًّا يغذي موجدة الشاعر سالم العيدروس يقوم على رفض الدخيل المحتل لحضرموت، والوصاية عليها، كما رفضه من قبل صديقة ومجايله سعيد مرزوق، ولم يكن الأمر كرهًا لنظام السلطنة الكثيرية، ومن دان لها بالوئام والصداقة من العلويين وعلى رأسهم الزعيم أبو بكر بن شيخ الكاف، فأثرى هذا الرفض المستوى التصويري المجازي والكنائي وحتى التشبيهي عند الشاعر؛ كما تجلى في النصوص السابقة، كما يمكن أن نقرأ في خطاب نَصِّنا هذا اعتداد الشاعر بذاته الشاعرة حين رفض الجواب على قصيدة كاتب الزعيم أبي بكر بن شيخ الكاف، والذي بدا لنا نسقًا يخفي خلفه آخرَ مضمرًا وهو عدم الرغبة في الرد؛ ليس لأنَّ النصَّ لا يستحق الرد كما صرَّح؛ بل لأنَّ كاتبه هو كاتب الزعيم الكاف الذي كان باستطاعته عدم السماح باعتقال الدباغ، لما للكاف من نفوذ وصوتٍ مسموع إن لدى السلطنة الكثيرية، أو حتى لدى المستشار الإنجليزي، لكنه على الرغم من ذلك لم يفعل.

بل ربما لم تشط قراءتنا إذا ما قرأت في قول العيدروس:

قـل لـه مِلُـوِّم عليـك ان لا تبـا تنصح

فيمـا جرى من قـدا الحايـك وحركاته

الخطابَ الموجَّه لكاتب الكاف، على أنَّهُ كان موجَّهًا للكاف نفسه، فيكون الشاعر العيدروس قد اتخذ مسارين في مستوى شعريته، أو قل نسقين بتعبير عبدالله الغذامي[15]، بارز ومضمر تتمرَّر من خلالهما أهداف السياق ومراميه.

إنَّ هذا التبع الثقافي لسياقات الشاعر العيدروس، الذي تغذي شعريتَهُ الحادثتان الشهيرتان، يُغريه نصٌّ آخر، أراد فيه أقران شاعرنا العيدروس من الشعراء؛ وهم محمد بن عمر بن سالم العيدروس، ومحمد بن عبدالرحمن بن شيخ السقاف، وأحمد بن عمر السقاف، وعبدالقادر بن عبدالرحمن الجفري، أرادوا جرَّ العيدروس إلى هجاء يسلم فرج محبوب، حيث أرسلوا إليه نصًّا يمدحونـه، يتوقعـون منه مجابهتم بهجـائـه[16]، حيث كان المذكور من أبناء جعيمة، وكان يعالج المرضى بوضع خاتم على جباههم، فقرأ العيدروس مضمر نفوسهم، فكان ممَّا جاء في نصِّهم:

والـفـسـل بانستعيذ الله مـن ذكـره

مَـنسي بـأفـعـالـه الـعـيـفـة وتـذكـارَه

هـذا وبـا نسأل اهـل العرف والخبره

عمَّا روته الصحف في العبد واخبارَه

يسلم فـرج أظـهـر الـبـاري لـنـا سرَّه

بـانـت علينا كـرامـاتُـه واســـرارَه.

فكانت صحيفة الطليعة لصاحبها الأستاذ أحمد عوض باوزيـر، في الساحـل قد انتقدت هذا الـنـوع من العلاجات الذي يقوم على غير هدى من علمٍ مبين. لكن شاعرنا العيدروس أدرك أن أقرانه في الشعر، وأقرباءه في النسب كانوا يجرُّونه لهجاء المعالج المذكور، فعاكس توقعاتهم ولم يقع في فخهم؛ حيث قال في ردِّه عليهم:

مـدحـوا العبد ضـربـوا وعـد للسمره

وقـالـوا الـعـدرسـي مسنون مسمارَه

يضرب بسنته في البطحا وفي الجدره

وكـل مـنـزل يـريـده يـحـسـبـه داره

كيه كتبوا له وفرشوا له على الحفرة

والَّا عِـرفْ نعترف نسقط بكفّاره

وانا افحس الذري بين الحب حط دجره

ولعِلُّه الطعنْ كـلْ من خـان في جاره

إلى أن قال:

سلطتوا الفيل يا اهـل النيل عالذَّره

بين المساييل جاع شميل بـانـذاره.

البعـد التصويـر الفـني:

يتبدّى في سياقات: العدرسي مسنون مسماره/ يضرب بسنته في البطحا وفي الجدرا/ وفرشُوا له على الحفرة/ وانا افحس الذري بين الحب حط دجره/ سلطتوا الفيل على الذرة.

فـ(مسنون مسماره): كناية عن حدة الهجاء في الشعر، و(يضرب بسنته في البطحا وفي الجدرا): كناية عن عشوائية هجائه على من يستحق ومن لا يستحق -على حدِّ زعم أقرانه- و(فرشوا له على الحفرة): كناية عن نصب فخ الشعر له، و(انا افحس الذري بين الحب حط دجره): كناية عن تمييز الشعر وما شابَهُ من فخاخٍ سياقية، و(سلطتوا الفيل على الذرة): رمز لنفسه بالفيل، وللطبيب المعالج بالذرة؛ أي: النملة. لكنَّ شاعرنا فكَّ رموز وشفرات أقرانه؛ لأنه وصف نفسه خبيرًا في هذا الأمر كما يقول في نصٍّ آخر مخاطبًا أحد الشعراء:

قولك وصل وافتهم للشَّخص ذي يفهم

حتَّى هدير البلابل صعبة الألحان[17].

البعد الثقافي:

إذا قرأنا خطابات هذا النَّص في سياقه الثقافي يتكثف نسق الـ(أنا) المتنبئية، وما يضمره من تضخيم الذات الشعرية، لا سيما في قوله:

سلطتوا الفيل يا اهل النيل عالذَّره
بين المساييل جاع شميل بانذاره

فتنفتح مجموعة التساؤلات حول الأنساق القرائية من مثل:

هل مدْحُ المعالج بالخاتم، من قبل مجايليه من الأشراف المذكورين ومحاولة استفزاز شاعرية شاعرنا العيدروس لهجائه، هو مدح حقيقي، أم كان بهدف الانتقاص من شأن الرجل لمنزلته الطبقية التي لا تخوِّلهُ القيام بذلك؟!

أم أنه جاء في مسرد انتقادٍ علميٍّ لممارسة الطب بهذه الآلية البدائية التي لا تستند إلى مرجع علميٍّ سليم؟!

وهل دفاع الشاعر العيدروس عن الرجل كان من صميم تجنّب الفخ الشعري الذي رسمه له أقرانه فعلًا كما يدَّعي؟!

وإن سلمت قراءتنا بذلك، فإن الدافع الأكبر الذي تطمئنَّ إليه القراءة هو أنَّ هذا الرجل المعالج كان تابعًا لابن عبدات، ومعلوم سلفًا موقف الشاعر من هذا الطرف برمته، وهو النسق الخفي وراء مدحه، والذي يبدو جليًّا في قول شاعرنا في النص ذاته:

فالعبد صافي سليم البال عالفطرة
واليهِ من كلِّ فج شاسع فقع طاره
تركة همادين واحدهم كما عشره
لي صاح صايح بهم يعطون حِشَّاره.

من هنا يبرز النسق الخفي خلف النسق العام المعلَن في شعرية العيدروس، فلا تنفكُّ حادثة بن عبدات تكون هي الملهم الشعري والفني الأساس لمستوى الشعرية العيدروسية، والتي يغذيها الانتصار لمن كان ضد الدخيل الأجنبي على حضرموت، في بوح أصيل لا يتزحزح فيه الانتماء للهوية الحضرمية الراسخة في قاع شعرية العيدروس، والتي تطفو في مستواها الفني والبياني بكمٍّ غزيرٍ من الصور البيانية المتشكلة بين تشبيهيٍّ ومجازيٍّ وكنائي، أو حتى رمزيٍّ. فليس اعتباطًا تشكُّل صورة القنابل الملقاة على ابن عبدات وجنوده بالبرَد الذي ينزل بردًا وسلامًا على قلوب المؤمنين بالنصر أو الشهادة؛ حين قال العيدروس في قصيدة النبأ الواضح:

لمَّا رأوا طيَّار يقذف نار يمطر كالبرد
شي منها راكت وشي يشبه من أصوات الرعود[18].

هنا تبدو المفارقة التي انبنى عليها التشبيه في الانزياح في دلالة القنابل عن النار والاحتراق المخيفة، إلى دلالة البرَدْ التي تدل على الكثرة، إلَّا أنها تحمل نسق دلالة السلام الروحي والإيمان بالقضية. فليست صورةٌ كهذه من الصورة العابرة والكثيرة في الشعر، لكنَّ موجدة الحادثة الملهمة هي من حفَّزت فنية الشعر عليها كما تجلَّى.

في الختام لقد شغل الشاعر العيدروس الناس في زمانه، وبعد مماته كما كان المتنبي، شأنه في ذلك شأن عظماء الشعراء، فهو شاعرٌ علمَّه اللهُ الشعرَ وينبغي له، فبدا ذلك في سياقاته وجرأته وفي مستويات شعريته المتنوعة والمتشكلة، والتي تنبع من صميم الهوية الحضرمية؛ وازع عشقه الشعري الأول وأنثاه المبجلة بالشعر كل التبجيل.

الهوامش:

(10) السابق: 1 / 148.
(11) السابق: 1/ 149ـ150.
(12) السابق: 1/ 150.
(13) السابق: ينظر الهامش: 1/ 129.
(14) السابق نفسه.
(15) ينظر، النقد الثقافي: 76.
(16) راح النفوس:1/ 192.
(17) السابق: 1 / 295.
(18) السابق: 1 / 153.

للكاتب:



قراءات و مقالات



د. سعيد سعد نجادان القميري

حين تتكلم الطبيعة:
قراءة في قصيدة (حاصد اللبان والغراب) في شعر المناظرة المهري

لا تُعامَل الطبيعة في الشعر المهري بوصفها مشهدًا خلفيًا للأحداث، بل بوصفها عالمًا حيًّا يمتلك صوته الخاص ويشارك الإنسان أسئلته ومخاوفه ورؤيته للحياة. فالجبل يتكلم، والوادي يجادل، والحيوان يتحول إلى حامل للمعنى، حتى تغدو القصيدة فضاءً يلتقي فيه الإنسان والعالم في حوار واحد.

ومن هذا التقليد الشعري، تنبثق قصيدة "حاصد اللبان والغراب" للشاعر المهري الراحل سعد بن حمد بركة محامد (بر حمد) -(1906 - 1998)، وهي واحدة من نصوص المناظرة الشعرية التي تحتفظ بها الذاكرة المهرية بوصفها سجلًا للحياة والقيم والتجربة الإنسانية. وفي ظاهرها تبدو القصيدة حوارًا بين رجل يجمع اللبان وطائر يرفض مساعدته، لكنها في عمقها تتجاوز الحكاية إلى تأمل في معنى الحرية والعمل، وفي العلاقة المعقدة بين الحاجة والكرامة، وبين ما نظنه حقيقة وما يراه الآخرون فينا.



دارت أحداث هذه المناظرة قديمًا في وادي"ظلم" الواقع بين مشقاص حضرموت ومسيلة المهرة حاليًا، حيث تكثر أشجار اللبان، ويتوافد الناس لجني محصولهم منه. بمشهد هادئ ومفتوح على التأمل في ظهيرة ثقيلة وحرارة المكان يفتتح الشاعر برحمد قصيدته على لسان حاصد اللبان، الذي يجلس وحيدًا ومتعبًا، وبعيدًا عن زحمة الناس وأفراحهم إذ يقول:

بظلم هـقـيمك وحـيـد بخـلـى
ذلكـسـك احـاد ولهـمـاك يـى

العزلة هنا ليست فراغًا مكانيًّا فحسب، بل حالة نفسية تسبق التفكير، وهو أسلوب أدبي متّبع عند جميع الشعراء، وفي هذا التأمل والصمت الذي يسوده التعب والإرهاق، يلمَح الحاصد غرابين يطيران معًا بخفة، لا يحملان همًّا ظاهرًا ولا يبدو عليهما أثر التعب. يراقبهما الحاصد، وفي تلك اللحظة يولد لديه سؤال إنساني: لماذا تبدو حياة الآخرين دائمًا أكثر سهولة من حياتنا؟ ويتأمل فيهما ويضفي عليهما الطابع الإنساني، وكأنهما أخَوان شقيقان لا يفارق بعضهما بعضًا.

حاد هيغروب ثروه سافى
ذقونهي طاط ربضاء وسولى
مسيرهي ولف وهي برهوى

لا يتوقف الحاصد عند التأمل، بل يحوّله إلى طلب. يتوجه إلى الغرابين طالبًا عونًا مؤقتًا، لا أكثر من يومين، ويعدهما بالوفاء ورد الجميل.

وتوكي طلبك مسهون ورجى
نهوري ثريت لاد بيسن ڤفى
مغورن هني مردود وجزى

لكن أحد الغرابين يجيب بمنطق مختلف: لا يرفض بدافع القسوة، بل بدافع الحفاظ على طبيعة وجوده ومكانته. متسائلًا: كيف لمن اعتاد السماء أن ينزل إلى مشقة الأرض؟ وكيف يفرط بزهو الطيران في السماء، ويلتحق بحاصدي اللبان في الأرض؟

هيه مون يهمون يتريك الى؟
هان هيه ذيهيور بجوّ اسمى!
موواطي حنفه بيط اهفى!
سِلّون مردوت وڤون كنڤفى

وهنا تبدأ القصيدة في تجاوز ظاهرها. إذ لم يعد السؤال متعلقًا بالمساعدة، بل بحدود الأدوار: هل نحن مسؤولون عن حمل أعباء الآخرين؟ وهل الاختلاف في طبيعة الحياة يبرر الامتناع عن المشاركة، وتقديم المساعدة للآخرين؟

بعد أن رفض الغراب طلب المساعدة بحجة أن الطيور لا تترك عالمها العالي لتنخرط في أعمال البشر، يردّ حاصد اللبان بنبرة أكثر حدة وثقة؛ فيبدأ بتقويض الصورة التي رسمها الغراب لنفسه، فيصفه بأنه ضعيف وغير جدير بالاعتماد عليه وقت الحاجة.

هيت سِفك هوين ولهيت مركى
واصور لاڤرات حاد محجى

ثم يقدّم الحاصد مبدأً أخلاقيًا مضادًا: أن الخير والإحسان هما ما يحقق النجاة والقيمة الحقيقية، بينما التعالي والغرور لا مبرر لهما. وهنا يتحول الحوار من نقاش حول القدرة على المساعدة إلى نقاش حول القيم والأخلاق.

اجميلت تكون تنجوت وصفى
وهيت كتبرك بغار مسبى
وملومت تكون لطول ذمدى

ويواجه الحاصد الغراب بتناقض واضح؛ فإذا كان الغراب يتحدث عن التحليق والعلو والابتعاد عن شؤون الأرض، فإن الواقع – بحسب الحاصد – يكشف غير ذلك. فهو يعرف الغراب جيدًا؛ لأنه جاره ويشاهده أحيانًا يهبط إلى الأرض، ويقتات على ما هو دنيء ويتخفى أثناء السطو أو أخذ ما ليس له.

ونحه نغتروب ونكون جورى
سِي من طووار هيت ار تسِنى
تشووڤا قاء وخسيس متوى
ولهال هرڤات تسيور بخفى

بعد أن اتهمه حاصد اللبان بالغرور والتناقض والنزول إلى الأرض لأغراض غير نبيلة، يردّ الغراب بهدوء نسبي، لكن بثقة واضحة. يبدأ بملاحظة نفسية، إذ يخاطب الحاصد قائلًا إنه يبدو غاضبًا، وأن الغضب قد حجبه عن الحكم العادل، ثم يطلب منه ألّا يندفع وراء الانفعال أو يأخذ الأمور على نحو شخصي.

ساد دمّك انغمك دور لوك امى
تغتيظ لي لا حذّور تكسى

بعد ذلك يقدّم الغراب حجته الأساسية: أن حاصدي اللبان – بطبيعة عملهم – يعتمدون على جهدهم الفردي، ويسعون للرزق بأيديهم، ولذلك فإن انتظار المساعدة من الآخرين ليس قاعدة ثابتة. فالمساعدة تأتي عندما تتيسر، ولا يمكن إجبار أحد عليها. ثم يضع مبدأً أخلاقيًا مهمًّا: من يرفض المساعدة لا ينبغي تحميله الذنب أو وَصْمه بالخزي؛ لأن العطاء يجب أن يكون نابعًا من الإرادة لا الإكراه.

كل ذايمل مغار وضاط امرى
يامول حنفه بحيده جزى
ومعونت تكون هان سيه برهوى
وكل ذخزوه لاد ليه لزيمى
تحمله لا دابيت وخزى

بعدها ينتقل الغراب إلى الرد على الاتهامات الشخصية، فيرفض الصورة التي رسمها الحاصد عنه. فهو يؤكد أنه لم يسرق ولم يتعمد أكل ما هو محرّم، وأن ما قيل عنه مجرد اتهامات لا تثبت شيئًا.

هوه اد لهرڤك بسّد وڤفى
ولتووك حروم بغار هنوى

وحينها يعلن الغراب أن الخلاف أصبح قضية دفاع عن الشرف والسمعة؛ فإذا استمر الجدال فسوف يعمل على تبرئة نفسه وإظهار الحقيقة، وسيؤدي ما عليه من واجب في الردّ، دون أن يترك الاتهامات معلقة.

هان بركي كي ار ظار دعوى
وبيدي وصطق يزيم ڤبلى
هوه لي لنظّوف لنڤاء ولبى
وحرڤي لوك لضطه وفى

بعد سلسلة من الاتهامات والردود المتبادلة، يعود حاصد اللبان ليتحدث مرة أخرى، لكن هذه المرة بنبرة مختلفة. يعترف أولًا بأنه أصبح مثل الغراب؛ أي إنه هو أيضًا قد اشتعل غضبًا وتأثر بالمواجهة، وكأن الجدل دفعه إلى حالة انفعالية لم يكن يريد الوصول إليها.

ويعترف ضمنيًا بأن ما صدر منه من ذمّ أو تقبيح للغراب اعتمد جزئيًا على ترديد أقوال وروايات متداولة، لا على حقائق كاملة. كما يشير إلى أن بعض الناس كانوا يؤيدون صورة معينة عن الغراب، بينما جاءت بعض الأحكام الأخرى نتيجة الجهل بحقيقته.

هوه موڤا ذهوك ار نيحي ودى
لاد هوه ذاقيسك لابولغ منى
وڤبح ودوك اسويت حزوى
سِي حوضر هنوك وسِي من غبى

وبعد أن حاول حاصد اللبان إنهاء الحوار والتخفيف من حدة الخلاف، يرفض الغراب أن يُغلق النقاش على صورة تُسيء إليه أو تُفقده اعتباره؛ فيبدأ بقوله: إذا كنت مصرًّا على الاستمرار في الكلام، وترك سمعتي مشوهة، فأنا لن أنسحب ولن أترك الاتهام قائمًا.

هان ار ذاتمدك بغروي ذهوى
وتشوجِپس مني لاد هيه حفيلى

ثم يوضح أن الأمر لم يعد مجرد خلاف عابر، بل أصبح مسألة كرامة ومكانة. ولذلك يؤكد أنه ليس ضعيفًا أو وحيدًا؛ فهو يمتلك أقاربَ وأنصارًا، ويستدعي صورًا من عالم الطيور، ليبين أن هناك قوة جماعية تقف خلفه.

ذلهوه مهضنيغ لتريك سِكوى
شي غيو ربضاء وباض ڤربى

بعد ذلك يستخدم الغراب أمثلة رمزية من الطيور القوية والجارحة ليُظهر أن عالمه ليس عالم الضعفاء، وأن من يستخفّ به قد يكتشف أن القوة لا تكون دائمًا ظاهرة. ويشير إلى أن هذه الكائنات قادرة على أخذ ما تريد، ثم المغادرة دون أن تُحاسَب أو يُعتذر لها.

وحبون ذبجين ثخنيت وزكى
يڤيصرم لا ولهيم ضافى
وحبون ذنهميت يغريم البى
وكم من اجوز هوجيپس هبى

يردّ حاصد اللبان على استعراض الغراب للقوة بطريقة مختلفة؛ فهو لا ينافسه بالقوة ولا يهدده، بل يبدأ بتفكيك صورته الرمزية. ويصف الغراب بأنه غير محبوب في منظره وصوته، وكأن قيمته الظاهرة لا تمنحه المكانة التي يدّعيها.

هيغريب سِـيني اوف وغروي لهيـه طليـق

ثم ينتقل إلى مستوى أعمق من النقد، إذ يقول إن أهل الحكمة لا يقتربون منه ولا يجدون فيه ما يدعو إلى الصحبة أو الثقة. فهنا لا يهاجم الحاصد شكل الغراب فقط، بل يطعن في مكانته الاجتماعية والأخلاقية.

ورفـي يحولـه لا وليفورح شيه لسيق

ويستمر النقد ليصف الغراب بأنه لا يتأثر باللوم، ولا يخجل من السمعة السيئة، وكأنه فقد الحسّ الأخلاقي الذي يجعل الإنسان أو الكائن يراجع نفسه أمام المجتمع، ويصفه بأنه يأخذ كل ما يجده أمامه، ويقتات من جهات متعددة دون تمييز أو التزام. وهنا تصبح صورة الغراب رمزًا للكائن الذي يتحرك وفق المنفعة لا وفق المبادئ.

ذليـنـوغـم مـن اذم وليفـوزا مـن حريج
هال بار كسوه دهيپس ولـويـلـي ليـنـديـق

ويتجه الغراب إلى جمهور افتراضي، ويبدأ وكأنه يرفع شكواه أمام الناس، فيخاطبهم قائلًا إنهم يعرفون ذلك الحاصد جيدًا، وإن من يستطيع السيطرة عليه أو تهدئته فليفعل، لأن الرجل – في نظره – دفع الحوار إلى حدّ الاستفزاز والإيقاع بالآخر في الخطأ.

سبيى سديـدم سـاد كل ذاد هيه سبيق
غيـج ذيحكيكن تـي لاثيـرت ووهيـق

ثم يوضح الغـراب أنه لم يكن سريـع الغضب، بل تحمّل طويلًا وأبدى صبرًا كبيرًا، لكن الاستمرار في الاستفزاز والاتهام جعله يصل إلى حالة من الإرهاق والانفعال الشديد. ويستخدم صورًا قوية للتعبير عن ذلك، فيتحدث عن الجرح الداخلي واحتراق الكبد، كاستعارتين للألم النفسي والغضب.

فون صبرك منه سـات تا لخرون خرون زهيق
تا نيصرومه بري صوب وشـيـبـديـا حـريـق

وبعد أن أعلن الغراب مظلوميته وقدّم نفسه بوصفه ضحيةً للاستفزاز، يردّ حاصد اللبان بلهجة حاسمة، إذ يبدأ بمطالبته بالتوقف عن التفاخر والمبالغة، وكأنه يقول إن كثرة الكلام لا يصنع الحقيقة.

هيغريـب طرح امدح هقـيص منه وغنـيـق

ثم يضيف عبارة تحمل مفارقة، فهو يتمنى أن يكون الغراب بريئًا مما يُنسب إليه، لكن هذا التمني لا يمنعه من القول إنه يعرفه جيدًا. وهنا يبدأ بعرض روايته المضادة.

ودّر هيـت ولى تقاش ومن اخـطاء طهـيـق

ويقدّم الحاصد سلسلة من الصور التي تصف الغراب وهو يهبط ويعبث بالطعام ويأخذ ما ليس له ويترك آثار فعله خلفه. ولا يقدّم ذلك كاتهام مجرد، بل كوقائع محسوسة: النزول، الخطف، العبث، وتناثر البقايا.

هيـت بقشـك لرحييـت وذنقشـك اماليق
وكـووارت افـروت خه منوظر ولويق
ذنـشـحـك اجـلـى وذنپسـك اوريـق

ثم يبلغ المشهد ذروته حين يستدعي شهودًا رمزيين من عالم البيئة اليومية: الجرذ والسحلية والوزغ. هذه الكائنات لا تتكلم، لكنها تتحول داخل القصيدة إلى شهود يرون الحقيقة، ويملكون القدرة على فضح الادعاء.

اجريد ذيغولق بـوك ومجـيزل ولزّيـج

ويصل الحاصد إلى نتيجة ساخرة وقوية: لو شهد هؤلاء عليك لما استطعت الدفاع عن نفسك. والمعنى هنا ليس العقوبة الحرفية، بل سقوط صورة البراءة التي حاول الغراب رسمها.

هان بار پهيدم لوك الحيـتـك حليـيـق

وبعد أن قدّم حاصد اللبان شهودًا من الكائنات الصغيرة، مثل الجرذان والسحالي والوزغ لإثبات سلوك الغراب، يردّ الغراب بحسم وازدراء. يبدأ بتصنيف هذه

الكائنات بوصفها مجموعات وضيعة ومثيرة للاشمئزاز، وكأنه يرفض أصلًا اعتبارها جزءًا من أي نظام يمكن أن يُبنى عليه حكم أو شهادة.

اروڤـب وجـــرووود ومجيـزل ولزيـج

بـديـد هـافـيـوت تجتيفن من طنيق

ثم يطعن في قيمة شهادتها، مؤكدًا أن كلامها لا يُعتدّ به، وأن ما تقوله لا يثبت أي حقيقة ذات وزن. ففي نظره، هذه الكائنات لا تملك المكانة أو المصداقية التي تجعلها قادرة على الحكم في القضايا الجادة أو الخلافات المهمة.

اسهيـد يڤـوطا لا وذهروج هيه غفيق

وليجـوزم اسـنون لانـووتـن وحجـيج

وبذلك يسحب الغراب من الحاصد آخر أدوات الإثبات التي استخدمها، أي الشهود الرمزيين، ويعيد النقاش إلى نقطة الصفر: من يملك الحق في تعريف الحقيقة؟ ومن يحدد من يُصدَّق ومن يُرفض؟

وفي الأخير يدخل الجرذ على خط المواجهة، لكنه لا يتبنى موقفًا تقليديًا في الدفاع أو الهجوم، بل يتخذ دور المراقب الساخر الذي يكشف تناقض صورة الغراب. يبدأ الجرذ بمخاطبة الغراب بنبرة ساخرة، طالبًا منه أن يتحرك بهدوء وألا يتصرف بتعالٍ أو غرور على الأرض، وكأنه يذكّره بأن حضوره في هذا العالم ليس كما يدّعي من قوة أو هيبة.

هيغريب خرون خرون سير ظار اڤاء رويڤ

هيت هجسك تاتنـوف وتـڤتـيـلب امفريـڤ

ثم يطعن في ادعاء الغراب أنه قويّ أو مهيب، مشيرًا إلى أن هذا التصور الذاتي مبالغ فيه ولا يراه الآخرون بالطريقة نفسها. ويقلب الجرذ خطاب القوة إلى خطاب وهم القوة، أي أن ما يراه الغراب في نفسه ليس إلا تصورًا غير حقيقي. ويذهب أبعد من ذلك حين يلمّح إلى أن الغراب يحاول أن يظهر بمظهر الإنسان أو الكائن الراقي، لكنه في الواقع لم يتغير جوهريًا، وما زال يحمل صفات لا تتوافق مع هذا الادعـاء. هنا يصبح النقد موجّهًا إلى الهوية نفسها، وليس فقط السلوك.

هيت هجسك تاتنوف وتڤتيلب امفريڤ

شيت خيله ذحسبوك لمنـيـدم تخلـيـڤ

كما يلمّح الجرذ إلى مسألة الثقة واليمين الكاذبة، وكأن الغراب يقدّم تأكيدات لا يمكن الاعتماد عليها، مما يزيد من زعزعة صورته أمام الآخرين.

هيت فوجر بين نحه ظار حتـم ودفيـڤ

وفي نهاية الحوار يلمّح الجرذ إلى شكل من أشكال الاحتكام التقليدي المرتبط بالثقافة المحلية، إذ يقترح الانتقال إلى موضع في منطقة الرَّيدة والعِيَق في مشقاص حضرموت، وهو مكان ارتبط – في الذاكرة الشعبية – بطقس للفصل في الخصومات يُعرف بالمهرية باسم «مهمرت». في هذا الطقس يُختبر صدق المتنازعين بوضع اللسان على الجمر، لا بوصفه عقوبة، بل بوصفه امتحانًا رمزيًا للحقيقة، حيث يُنظر إلى التردد أو الامتناع بوصفه إقرارًا ضمنيًا أو علامة على ضعف الحجة.

كلّن وصيـيلا شـــوك تـا بـريـده ولايـيـڤ

وهذا يعتبر آخر إجراء لأثبات الحقيقة، واختبارًا عمليّاً، ليدرك الجمهور صدق الواقع من زيف الكلام. وبهذا يصبح دور الجرذ في المناظرة هو تفكيك صورة القوة والهيبة من الداخل عبر السخرية والملاحظة المباشرة، وإعادة الغراب إلى مستوى أكثر واقعية وأقل ادعاءً.

في الختام، فإن «حاصد اللبان والغراب» ليست مجرد مناظرة بين إنسان وطائر، بل نصٌّ ثقافيٌّ يكشف رؤية المجتمع المهريّ للعالم، حيث تصبح الطبيعة لغةً للتفكير، ويغدو الحوار وسيلةً لفهم الإنسان، وتتحول القصيدة إلى مساحة تتجاور فيها الأخلاق والذاكرة والبيئة في صوت شعري واحد.

قراءات و مقالات



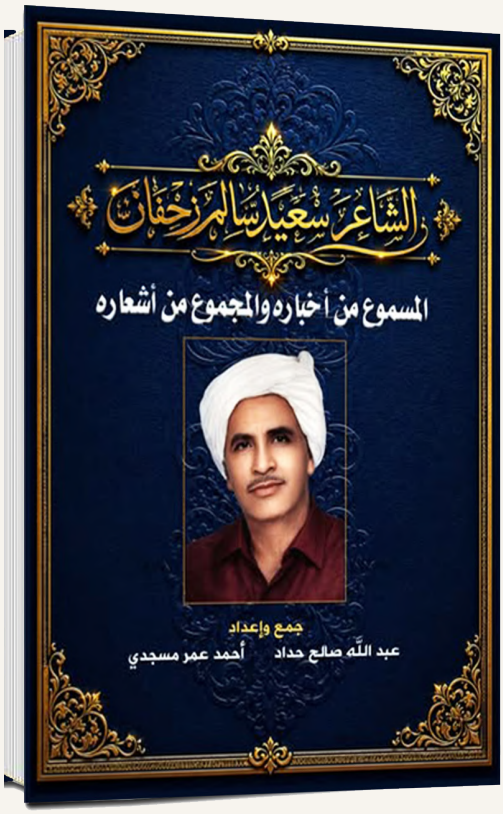
أحمـد عمـر مسجـدي

المسموع من أخبار زحفان والمجموع من أشعاره

صدر مؤخرًا في مدينة الشحر كتاب (الشاعر سعيد سالم زحفان.. المسموع من أخباره والمجموع من أشعاره) في 243 صفحة بمقاس 17 × 24 سم، وقد ركز مؤلفاه حداد ومسجدي على المسموع من أخباره المتعلقة بحياته ومواقفه المجتمعية وثقافته وعلاقاته الاجتماعية والشعرية، وما قام به من إصلاح ذات البين. وقاما بتدوين أشعاره المروية ووزعاها في الكتاب حسب أغراضها الشعرية.

ولد الشاعر سعيد سالم زحفان في مدينة الشحر، وتلقى تعليمه بها في الكتّاب كما هو حال أقرانه. ولما اشتد عوده جرّب الهجرة في شبابه فاستقر ردحًا من الزمن في مدينة عدن, بمعية خاله الذي تكفله بعد وفاة والده وهو في سن مبكرة، ثم غادرها ليعمل بعض الوقت في الحبشة، ولما لم يطب له المقام في المهجر عاد إلى المكلا وعمل فيها لدى أحد تجارها كاتبًا للحسابات، ثم عاد إلى مسقط رأسه الشحر.

لدى زحفان خبرة ودراية بالنشاط الاجتماعي في بلدته الشحر أهلتاه ليكون أحد المستشارين لمقدم حيّه السكني (عقل باعوين) حيث كان لسانهم في المحافل ولدى المسؤولين في الدولة. وهو منصب اجتماعي تطوعي في حيه أو ما يسمى مقدم رُبع, ومقادمة الأرباع يشكلون في مجموعهم المجلس الاستشاري ومساعدي المقدم العام للحي حسب ما كان في عهد الشاعر سعيد زحفان الذي ينتمي إلى حافة العيدروس. ومثل هذا المنصب التطوعي يقدم خدمة جليلة لبيئته المحيطة به، والحفاظ على المعاهدات والبروتوكولات الشعبية الاجتماعية المتفق عليها في الحي نفسه بين حويفه الخمس كنظام اجتماعي داخلي, والحفاظ على تلك التي تمت بين حيه والحويف خارج نطاق الحي.



ويعد الشاعر سعيد زحفان واحداً من كبار شعراء حضرموت، حيث ساجل فطاحل الشعراء الشعبيين في عهده، واكتسب مكانة شاعرية كبيرة بينهم، فلا تفوته سمرة إلا ودعي إليها وبات أيقونتها، وطارت كلماته بين الجميع، رددها من ردد واستشهد بها من استشهد في مواقفه الحياتية.

وقد عُرِف الشاعر ببعد نظره في مساجلاته مع الشعراء، وأن شعره ينبئك عن ثقافته وعمقها وإن كانت على الصعيد الشعبي، فهي تعد انعكاسًا لتعاليم الإسلام، وبها اكتسب علاقاته الشعرية والمجتمعية وساجل الكثير من الشعراء. وتميز بين الشعراء بقصائده العصماء في سياق النصح والتمسك بالفضيلة.

ففي إحدى قصائده يقول:

سلام مني لأخوتي شركاي في فـرثٍ ودم

وإن شي تباعد بيننا الخو في التركة قسيم

يظهر هذا البيت تمكنه من الثقافة الدينية لبيان قدرة الله في إخراج اللبن الخالص من بين الفرث والدم. والفرث والدم هما المكونان اللذان يتخلق منهما اللبن في بطون الأنعام. وحتى في نصائحه عكس الشاعر زحفان في قصائده حال واقعه الاجتماعي آنذاك وبدون تكلف وإن كانت الرمزية تكتنف شعره، وهذا حال الشعراء الشعبيين الحضارمة.

والشاعر زحفان سريع البديهة، ذكي، قوي اللسان، ألمعي، ذو جواب حاضر يأخذ شعره بالألباب، ويُروى، ويُؤثّر بوقعه العميق وصداه القوي في النفوس والقلوب، وشعره أسرع إلى تركيز المعنى المطلوب وأنفذ في إيصاله وتبليغه إلى متلقيه في مجتمعه. وهذه ميزة ربما تفقهها من شعراء سبقوه أو عاصرهم ويكبرونه سناً كالشاعر عمر عبدالله بو مهدي والشاعر أحمد فرج بلسود وغيرهما.

ولأنه ذو تجربة حياتية ذاق فيها ما ذاق وعانى منها ما عانى فقد كانت ثقافته الشعرية تبرز في أغراض شعره المتمثلة في مناقشة القضايا الحياتية لواقعه المحيط به. وبنظرة فاحصة في شعره نجده متمرداً على واقعه لا يرضى بالضيم، ثائراً بشعره على الواقع بشيء من الرمزية الوعظية التي تميز بها. كما في قوله:

يا بير ما منّش حـلا ... كل ما نزحنا دلو قر
أولى لنا قطب السره ... يا دلو تم في عين بير
الموس كربة والمسن ... ضايع وحلّنا بالشعر
حتى السود بيّض وعا ... ده طال يا ريته قصير

وبحكم احترامه المجتمعي ومكانته بين زملائه الشعراء الشعبيين فقد غدا مصلحاً اجتماعياً يسعى إلى إصلاح ذات البين, وحل الخلافات المجتمعية ليس في حيه (عقل باعوين) أو في المدينة كلها، وإنما امتد سعيه في إصلاح ذات البين إلى المكلا. وأهم ما قام به في هذا الجانب هو الصلح بين آل بكير بحافة البلاد بالمكلا بعد هجر شاعرهم محمد سعيد بكير لها، والصلح بين الشاعرين المشهورين سعيد باحريز ويسلم باحكم.

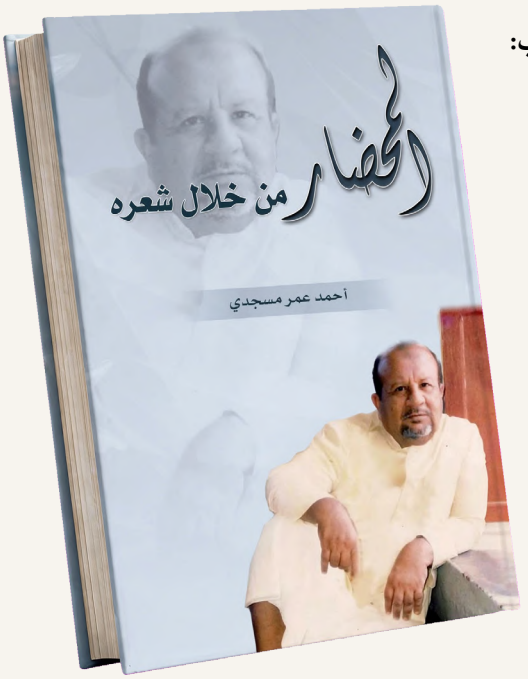
ولم يكتف بذلك بل كان المصلح لحي الحارة بالمكلا بعدما بدأت تدب فيه الصراعات والانقسامات حتى لقب بالشاعر الحكم. ومما قاله في ذلك:

ثنعشر لوس في القربة ملت تنكة من القاطر

ولا تنكفت يا صالح ولا تنكف عمر جوبان

لقد عاش الشاعر سعيد سالم زحفان كل حياته في أبسط صورها مع احترام وتقدير من الجميع، وتوفي يوم 25 ذو القعدة 1389هـ الموافق 2 فبراير 1970م، بعد أن تبوأ مكانة طيبة في قلوب محبيه.

للكاتب:



قراءات و مقالات

شفيقة مزود

الموروث الثقافي وأهمية توثيقه

الموروث الثقافي هو كلُّ ما تتركه الأجيال المتعاقبة في المجتمعات الحضرية منذ نشأتها، من عادات، وتقاليد، وأعراف، ومعتقدات، وقيم، ومبادئ، وقصص، وحكايات، وأساطير، تجسّد أسلوب حياتها وتفكيرها على مدى العصور.

وتراثنا الحضرمي يشمل كل ذلك منذ أن نشأت المجتمعات الحضرية في حضرموت في أزمنة تاريخية متعاقبة، سواء أكان هذا الموروث مسجلاً في الذاكرة الشفاهية، أو توارثته الأجيال بواسطة قنوات معرفية متعددة؛ كالعادات والتقاليد المتوارثة عبر الزمن، أو المعتقدات الراسخة في أذهان الناس، وغيرها من قنوات الفكر الثقافي.

إن ما شدّني إلى الاهتمام بتدوين ما استطعتُ عليه من موروثنا الثقافي هو شغف عجيب بمكنوناته، وإحساس منقطع النظير بروعته، فمنذ طفولتي كان يشدني إليه الفضول والحماس في فهم دلالاته الغريبة. فعلى سبيل المثال عندما كنا أطفالاً صغاراً نركض في شوارع وحارات مدينتي الحبيبة (سيئون) وتحسُّ الواحدة منا بالتعب، تضع الواحدة منا وبصورة تلقائية سبابتها في طرف لسانها وتبلله بريقها، ثم تنحني إلى الأرض وتغمسه في التراب، ثم ترفع الطين الموجود في طرفه الى حنجرتها وترسم به خطاً عمودياً مستقيماً على مزمار رقبتها على امتداد الحنجرة من أعلى إلى أسفل؛ من أجل تخفيف التعب عن أجسامنا المنهكة من الجري والسباق. كنت أفعل هذا مثل غيري من الفتيات، وأتساءل بيني وبين نفسي: تُرى أيخفف هذا التصرف الغريب بالفعل من التعب والانهاك؟!

وحينما يسقطُ لأحد الاطفال في الأسرة سنٌّ تنصحه إحدى القريبات من النساء في المكان لحظة الحادثة، برميه بقوة تجاه الشمس، وقول هذه الكلمات: «يا عين الشمس، خذي ضرس حمار وهاتي ضرس غزال!»، وتشرح لنا تلك القريبة الأمر بأن هذا أدعى للحصول على أسنان جميلة في المستقبل.



ومثال ثالث، حينما يهطل المطر بغزارة، وعلى إثره تظهر في السماء الظاهرة الكونية المسماة (قوس قزح) التي يسميها العوام عندنا (التِّنْعِمة) ننظر إليها بفرح وننناديها - نحن البنات - متغنيات:

يَا تِنْعِمة طُوِّلِي رَاسِي يَا تِنْعِمة واختِي مَاشِي

وكنا نعتقد حينئذٍ بأننا سنحصل مستقبلاً على شعر طويل وجميل، فالرأس في الأهزوجة يُقصد به الشعر فقط، وليس الرأس كاملاً. لاحقًا في مراحل شبابي المتقدمة، أدركتُ أن هذه الافعال التي كنا نقولها ونمارسها إنما هي مجرّد معتقدات متوارثة عبر الزمن، تناقلتها الأجيال شفاهيًا، جيلاً بعد جيل. بعضه معروف الأصل والمنبع، والبعض الآخر نسعى لمعرفة أصله بالبحث المتواصل في بطون الكتب.

لم أتوصل بعد لمعرفة أصل الواحد المرسوم بالتراب على مزمار الحنجرة، فإن كانت المعلومة معروفة لدى أحد القراء الكرام، فليدركني بها مشكوراً، لكن ما يتعلق بالشمس معروف بالبديهة، فهي من آلهة السَّبئيين القدماء، والدليل في النص القرآني عند سرده قصة بلقيس (ملكة سبأ) مع سليمان بن داؤود عليه السلام (حاكم أورشليم) في سورة النمل. فقد أخبر الهدهد الملك سليمان مبرراً غيابه عنه بأنه كان بسبب ذهابه إلى بلد تُعبد فيه الشمس، مستنكراً فعلهم بطبيعة الحال! لأنه - أقصد الهدهد هنا - كان مؤمناً وموحداً لله جل وعلا على دين سيده سليمان. قال تعالى على لسان الهدهد: ﴿وَجَدْتُهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ﴾.

وأما قوس قزح فهو من معبودات العرب القديمة. تذكر ذلك المؤلفات العديدة عن المعتقدات العربية، وتذكر هذه المؤلفات عنه أنه إله من الآلهة العربية القديمة أيضاً جسدوه على هيئة صنم وعبدوه. كما جاء في القاموس المحيط أن جبل عرفة في مكة كان يُطلق عليه قديماً جبل قزح، ثم غُير الاسم إلى عرفة.

ومعروف أن الحضارمة القدماء كانت لهم الكثير من الآلهة مثل (حول). كما كانوا يقدسون (الوعل) وكان رمزاً للقوة والشجاعة والشموخ عندهم. أما إلههم الأكثر شهرة والموصوفون بعبادته على نطاق واسع، فهو الإله سين (القمر)، وقد عثر منقبو الآثار على معبد له في (ريبون) بدوعن.

ومما لا شك فيه أن للحضارمة عدد كبير من الآلهة التي عبدوها في بلدهم القديم المسمى الأحقاف. قال تعالى: ﴿وَاذْكُرْ أَخَا عَادٍ إِذْ أَنْذَرَ قَوْمَهُ بِالْأَحْقَافِ﴾. ومعروف أن (الأحقاف) هو اسم حضرموت القديم قبل أن يستوطنها من نسبت إليه لاحقاً (حضرموت بن سام بن نوح)، ومعروف أن (قبيلة إرم) التي سكنت الأحقاف قديماً قد نزل بها عقاب إلهي أفناها وطمس حضارتها؛ بسبب تكذيبهم لنبي الله هود وعنادهم وإصرارهم على الكفر. لذا فمعرفتنا بحضارة عاد وبآلهتهم تكاد تكون معدومة، لكنها بالفعل كانت حضارة عظيمة ورائعة كما وُصفت في القرآن الكريم بقوله: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ، إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ، الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ﴾.

إن شحة المصادر الخطية في التاريخ الحضرمي القديم من جهة، وعدم الاهتمام الجدي المكثف بالتنقيب عن الآثار أوجد فجوة عميقة، فصلتنا عن كنوز تاريخنا وإرثنا الثقافي في فترة الأحقاف وما تلتها وصولاً إلى العصر الإسلامي. لذا نستغرب عندما تطل علينا معتقداتنا بأطلال العبادات القديمة، فنصادفها في موروثنا الثقافي الشفاهي بأشكاله المختلفة، كتلك المعتقدات التي ذكرتها سلفاً وغيرها كثير كانت منتشرة في حضرموت حتى وقت قريب، بل مازال بعضها موجوداً في ثقافتنا في عصرنا الراهن.

ولما وجدتُ أن هناك الكثير والكثير من مثل هذه الأفعال والأقوال - الغريبة بطبيعة الحال - التي تشكل معتقدات المجتمع الحضرمي في الزمن القديم هي في أمس الحاجة إلى التدوين، قررتُ أن أجمع وأدوّن ما أعرفه منها، ومما لايزال محفورًا في الذاكرة؛ لتوثيقها، وهكذا ظهر إلى الوجود كتابي عن المعتقدات الحضرمية، الذي لايزال مجرد مخطوط احتفظ به ولم يرَ النور بعد.

لقد تركت مرحلة الطفولة في نفسي أثراً بالغاً جعلني أنظم قصيدة بعنوان (الحضارم زمان) تصور حال بعض شرائح المجتمع في حضرموت في خمسينيات وستينيات القرن الماضي كما حكاها لي الأجداد في لحظات أنسهم، وإليكم بعض الأبيات التي أصفُ فيها أطفالاً يلعبون في أحد شوارع مدينة سيئون في فترة الستينيات، أقول:

أطفالهم كثرٌ تعييك عدتُهم ... وشجارهم لا ينبغي أن يُسمَعُ
فخروجهم للسّاح خيرُ وسيلةٍ ... كي ينعم الآباءُ أو يتمتعوا
ألفوا خروجًا للجوارِ بفرحةٍ ... الطينُ ملعبُهم ونعمَ المرتَعُ
اخترعوا للعبِ ألفَ وسيلةٍ ... لا طفلٌ مهمومٌ ولا يتقوقَعُ
الكلُ منطلقٌ في وثبةِ نمرٍ ... لا يعرفُ الكُلفةَ ولا يتنطَّعُ
فإن دُعوا إلى الطعام تقافزوا ... في خفةِ الظبي كلٌّ إليه يهرَعُ
متحلقين حوله في زحمةٍ ... ضاقَ المكانُ والخواطرُ أوسعُ
لا يطلبون الإذن حين يرونَه ... وإليه تمتدُ الأيادي وتشرعُ
إنْ عينُك غفلتْ وعادتْ بعدها ... حيثُ الطعام إذا بالقعر يلتمعُ!

القصيدة طويلة تجاوزت مائة بيت، وصفتُ فيها الرجال والنساء والأطفال، والتجار، والمزارعين، السلطان والشيوخ وغيرهم من شرائح المجتمع بصفات موجزة تمكن القارئ من تصور حياتهم البسيطة في تلك الفترة.

والآن لنعد للقول، لماذا يجب علينا توثيق الموروث؟

إن المتغيرات الديموغرافية في حضرموت، خصوصاً في السنوات الأخيرة ونزوح أطياف شتى إليها من داخل الجغرافيا اليمنية خارجها، وتأثيرها المباشر وغير المباشر على ثقافتنا وهويتنا، إضافة إلى الانفتاح المبهر على العالم من حولنا، بعد التطور الهائل في وسائل الاتصالات وتكنولوجيا المعلومات، وبعد أن أصبح العالم بأجمعه عبارة عن قرية صغيرة قرب فيها البعيد، وبعد فيها القريب، ومن خلال التأثير الفكري عبر الفضائيات بمختلف أشكالها وأصنافها، انجرف إلينا سيل جارف من العادات والتقاليد والقيم والمبادئ والسلوكيات التي لا تمت لا من قريب ولا من بعيد إلى عاداتنا وتقاليدنا وقيمنا وهويتنا المحلية.

هذه العوامل مجتمعة جعلت بعضاً من الجيل الناشئ يتأثر بتلك الثقافات الوافدة، فانبهارهم ببريق ولمعان حضارات الشرق والغرب، أدى إلى انغماسهم اللاواعي في تبني كثير من الأفكار والقيم والمبادئ، المغلوط بعضها والبعيد كل البعد عن قيمنا ومبادئنا؛ نظراً لتأثرهم السلبي العميق بها، في ظل غياب الرقابة الأسرية والوعي المجتمعي، مما جعل كثير منهم ينفصلون عن بيئتهم ويعيشون غربة روحية ووجدانية عظيمة، ويتربون على قيم ومبادئ غير تلك التي تربى عليها آباؤهم. كل ذلك يحدث وهم متواجدون في بيوتهم بين أهلهم وذويهم وكأنهم يسرقون منا عاطفياً بصورة متعمدة وتبرمج أدمغتهم بحيل موجهة ومدروسة، فما يشاهدونه أمامهم في الفضاء الرحب المفتوح، ووسائل الإعلام المتنوعة من إبهار يشدهم إلى التقليد الأعمى، والانقياد غير المدروس إلى من يوجهون أفكارهم؛ فينساقوا إلى تقليد الأمور الشكلية فقط. لمثل هؤلاء يجب أن يوثق الموروث بأمانة ومصداقية؛ ليجدوه حاضراً بين أيديهم حينما يشتاقون للعودة إلى جذورهم، ويبحثون عن هويتهم المفقودة.

إذن فتوثيق الموروث الثقافي لا يحفظ الماضي فحسب، بل يساهم أيضاً في حماية مستقبل الأجيال، وكما ائتمننا الأجداد على إرثهم الثقافي، كان لزاماً علينا حمل الراية، وتمريرها إلى الجيل الجديد. فما أحوج هذا الجيل الطيب لمعرفة تراثه وثقافته، وبناء حضارته على أساسها، الحضارة التي تخصه هو، يصنعها بنفسه، كما صنع أجداده حضارتهم بأنفسهم في غابر الأزمان. وهذا الامر ليس مستحيلاً البتة، شريطة أن تتوافر في الشباب الواعي العزيمة والمثابرة والثقة بالنفس.

للكاتبة:



أصوات و إيقاعات



د. عبدالفتاح محمد سالم السيد

شعرية التخييل الغنائي في قصيدة (يا مركب الهند) ليحيى عمر
ثنائية العشق والاغتراب

تتناول الدراسة قصيدة الشاعر يحيى عمر بوصفها نموذجًا بارزاً في الشعر الشعبي اليافعي، إذ أسهمت في نقل اللهجة المحلية من التعبير اليومي إلى فضاء جمالي تخييلي عميق، وتجاوزت حدودها الجغرافية لتصبح جزءاً من الذاكرة الغنائية في أقاليم الجزيرة العربية والمحيط الهندي.

وتقوم البنية التخييلية في القصيدة على تداخل الجسد بالطبيعة، والعاطفة بالرمز، حيث تتحول المحبوبة إلى فضاء شعري تتداخل فيه صور اللؤلؤ والورد والبستان، مع حضور واضح للإيقاع الغنائي القابل للإنشاد ضمن الدان اليافعي. كما تبرز ثنائية العشق والاغتراب في النص من خلال ارتباط الحب بالسفر والانتظار، وتداخل لغة العاطفة مع مفردات الحياة الاقتصادية اليومية، مما يعكس بيئة الشاعر البحرية والتجارية.



الشاعر يحيى عمر (أبو معجب)

وتخلص الدراسة إلى أن القصيدة تمثل تجربة رائدة في تطوير الشعر الشعبي اليافعي، عبر دمج الغنائية بالسرد والتخييل، وتوسيع أفق اللهجة المحلية لتصبح لغة شعرية ذات بعد إنساني وجمالي شامل.

مدخل إلى قراءة التخييل الغنائي في القصيدة:

تمثل قصيدة الشاعر يحيى عمر أبي معجب (1642 - 1749م) واحدة من أبرز النصوص المؤسسة في الذاكرة الشعرية والغنائية اليافعية. وهي قصيدة تجاوزت حدود البيئة المحلية لتتحول إلى أيقونة فنية متداولة في فضاءات الغناء الشعبي العربي والخليجي والهندي، لما تنطوي عليه من طاقة تخييلية هائلة، وقدرة استثنائية على المزج بين البساطة التعبيرية والعمق الجمالي. وتنبع أهمية هذه القصيدة من كونها تقدم نموذجاً مكتملاً للشعر الشعبي الذي استطاع أن يحول اللهجة المحكية إلى لغة شعرية ذات أفق إنساني واسع، وأن يجعل من الصورة الشعبية أداة فنية قادرة على بناء عالم من الدهشة والحلم والعاطفة.

يضعنا الشاعر منذ المطلع أمام بنية خطابية قائمة على النداء والاستفهام والتشويق:

يَحْيَى عُمَرْ قَالْ: قِفْ يَا زِينْ سَالَكْ بِمَنْ كَحَّلْ أَعْيَانَكْ

فالفعل (قِفْ) لا يؤدي وظيفة طلبية مباشرة فحسب، بل يؤسس فضاءً درامياً قائماً على لحظة التوقف والانبهار أمام الجمال. إن الشاعر هنا لا يبدأ بوصف المرأة من الخارج، بل يبدأ بفعل الدهشة ذاته، وكأن القصيدة كلها تنبثق من صدمة الرؤية الأولى. ثم يأتي السؤال: (بمن كحّل أعيانك)؛ ليحيل الجمال إلى مصدرٍ غامضٍ يتجاوز المألوفَ، وهو ما يفتح باب التخييل على مصراعيه؛ إذ تصبح العينان موضوعاً أسطورياً لا مجرد عضو جمالي.

وتتوالى الصور في نسق تصاعدي يجعل الجسد الأنثوي فضاءً للتشكيل الفني المتداخل بين الطبيعة والزينة واللون. ففي قوله:

وَشَكْلَكْ بِالْحَلَا شَكْلَيْنْ وَشَكْ لُولَكْ وَمُرْجَانَكْ

نلحظ أن الشاعر لا يكتفي بتقرير الجمال، بل يعمل على مضاعفته عبر بنية التثنية (شكلين)، بما يوحي بأن المحبوبة تجمع جمالين في آنٍ واحد: الجمال الطبيعي والجمال المصنوع. ثم يستدعي اللؤلؤ والمرجان بوصفهما رمزين بحريين نفيسين، وهو استدعاء يكشف تأثر المخيال اليافعي بعالم البحر والتجارة والهجرات البحرية نحو الهند والخليج. وهكذا تتحول المرأة إلى فضاء تتجاور فيه عناصر الطبيعة والثروة والزينة في بناء تصويري متكامل.

كما تعتمد القصيدة على تقنية التوزيع البصري للجمال، حيث ينتقل الشاعر من العينين إلى الأصابع والخدين والنهدين والجعَيد، في حركة وصفية متدرجة تشبه حركة الكاميرا الشعرية التي تلتقط تفاصيل الجسد ضمن نسق إيقاعي متناغم. ففي قوله:

مَنْ عَلَّمَكْ يَا كَحِيلَ الْعَيْنْ مَنْ ذَا الَّذِي خَضَّبْ ابْنَانَكْ

يتحول الجمال إلى فعل تعليمي مكتسب، وكأن الحسن علمٌ له معلم خفي. وهذه الصياغة تمنح الصورة بعداً تخييلياً يتجاوز الوصف الواقعي المباشر. أما لفظة (ابنانك) فتستحضر الحمولة التراثية للحناء والزينة الشرقية، بما تضيفه من ألوان حسية وحميمية للمشهد الشعري. ويبلغ التخييل ذروته في صورة «الروشان»، حين يقول:

وَانْتَ يَا بَارِزَ النَّهْدَيْنْ وَقَفْتْ أَنَا تَحْتْ رُوشَانَكْ

فالروشان هنا ليس مجرد عنصر معماري، بل يتحول إلى رمز للمسافة بين العاشق والمعشوقة، بين الأرض والعلو، بين الرغبة والامتناع. إن الشاعر يقف أسفل الروشان في وضعية انتظار وتأمل، وهو ما يضفي على المشهد بعداً دراماً قائماً على التطلع والحرمان. كما أن الروشان، بوصفه عنصراً معمارياً شائعاً في المدن اليمانية والحجازية والهندية الساحلية، يكشف الامتداد الحضاري والجغرافي الذي تتحرك فيه القصيدة. وتستند بنية الصورة في النص إلى التداخل المستمر بين الطبيعة والأنوثة، ففي قوله:

الْوَرْدْ شِفْتَهْ عَلَى الْخَدَّيْنْ وَهُوَ مَطرّحْ عَلَى أوجَانَكْ

لا يعود الورد شيئاً خارجياً مستقلاً، بل يصبح جزءاً عضوياً من تكوين الوجه. إن الخدين هنا ليسا موضعاً يشبه الورد، بل موضع يحل فيه الورد ذاته، وهذا ما يمنح الصورة كثافة حسية عالية تقوم على التماهي بين الجسد والطبيعة. كما أن اللون الأحمر المتضمن في الورد يفتح المجال أمام دلالات الشباب والحيوية والخصوبة.

وتتحول القصيدة لاحقاً من مجرد وصف للجمال إلى تجربة وجدانية قائمة على المعاناة العاطفية والانتظار الطويل، كما في قوله:

لِي شَهْرْ فِي شَهْرْ فِي شَهْرَيْنْ وَأَنَا مَنَاظِرْ لِبُسْتَانَكْ

فالبستان هنا استعارة كبرى للأنوثة والجمال والخصب، غير أن الشاعر يظل خارج هذا البستان، مكتفياً بالنظر والانتظار. وهنا تتجلى شعرية الحرمان بوصفها محركاً أساسياً للغناء العاطفي عند الشاعر يحيى عمر. فالحب في القصيدة ليس امتلاكاً، بل توق دائم إلى ما يتعذر بلوغه.

وتكشف القصيدة أيضاً عن طابعها الغنائي الواضح من خلال التكرار الإيقاعي والتراكيب الصوتية المتناغمة، كما في قوله:

يَـا آهْ فِـي آهْ فِي آهَـيْـنْ يَا مَنْ جَعَيْدَكْ عَلَى اْمْتَانَكْ

إذ تتحول (الآه) إلى وحدة موسيقية تحمل الألم واللذة معاً، وتؤدي وظيفة انفعالية تتجاوز المعنى المعجمي إلى التأثير السمعي المباشر. كما أن تكرار الأصوات الممدودة يمنح النص قابلية عالية للإنشاد ضمن ألحان الدان اليافعي، وهو ما يفسر خلود القصيدة في الذاكرة الغنائية الشعبية.

ولا تقف القصيدة عند حدود الوصف العاطفي، بل تنفتح على فضاء بحري وتجاري واسع يكشف تجربة الشاعر الاغترابية وعلاقته بالمحيط الهندي، كما في قوله:

يَا مَرْكَب الْهِنْدْ أَبُو دَقْلَيْنْ يَا لَيْتَنِي كُنْتْ رُبَّانَكْ

> تكشف قصيدة الشاعر يحيى عمر عن تجربة شعرية أعادت تشكيل الصورة في الشعر الشعبي اليافعي، حيث تحولت من وصف بسيط إلى بناء تخييلي مركب يجمع بين الحسي والرمزي والوجداني، ويجعل من اللهجة اليافعية فضاءً جمالياً مفتوحاً على الدهشة والعاطفة

فهنا تدخل السفينة بوصفها رمزاً للحركة والسفر والبحث عن الرزق والحب معاً. إن (مركب الهند) ليس مجرد وسيلة نقل، بل صورة حضارية تختزن ذاكرة الهجرة اليافعية نحو الهند وشرق آسيا. ويتحول العاشق إلى بحار يحلم بقيادة السفينة والدخول بها إلى الشام والبحرين، في اتساع تخييلي يربط الحب بالتجارة والبحر والأسفار.

كما تكشف القصيدة عن نزعة شعبية إنسانية قائمة على المشاركة والتقاسم، كما في قوله:

وَالْمَصْلَحَهْ بَيْنَنَا نِصْفَيْنْ لَا رَبَّحِ اللهْ مَنْ خَانَكْ

إذ تتداخل لغة الحب مع لغة السوق والعلاقات التجارية، في انعكاس واضح لثقافة المجتمع البحري التجاري الذي ينتمي إليه الشاعر. وهذا التداخل يمنح النص طابعاً واقعياً يخفف من مثاليته الغزلية، ويجعله أكثر قرباً من الحياة اليومية للناس.

وتزداد البنية التخييلية في القصيدة عمقاً حين ينتقل الشاعر من وصف الجمال الحسي إلى التعبير عن حالة التعلق الوجودي بالمحبوبة، بحيث يتحول الحب من انفعال عاطفي عابر إلى قدر إنساني يسيطر على وعي الشاعر وسلوكه. ويتجلى ذلك بوضوح في قوله:

يَا لَيْتْ لِي فِي حَيَاتِكْ دَيْنْ لَوْ نِقْسِمِ الْقِرْشْ وَالْقِرْشَيْنْ
بَاسِيرْ وَأَجِي عَلَى شَانَكْ سَمَحْتْ بِالدَّيْنْ مِنْ شَانَكْ

تكشف هذه الأبيات عن انتقال القصيدة من المجال الغزلي الوصفي إلى المجال الإنساني الواقعي، حيث يوظف الشاعر مفردات الحياة الاقتصادية اليومية مثل (الدَّين) و(القِرش) في السياق العاطفي، بمزج فني بين لغة الحب ولغة المَعيش. فالشاعر لا يعبّر هنا عن الحب بوصفه وجداً روحياً مجرداً، بل بوصفه التزاماً وجودياً واستعداداً للتضحية المادية والمعنوية. كما أن استحضار (الدَّين) يحمل بعداً دلالياً مزدوجاً؛ فهو من جهة يعبر عن العوز والارتحال المرتبط بحياة البحارة والمغتربين، ومن جهة أخرى يكشف عمق التعلق بالمحبوبة إلى درجة الاستعداد لتحمل المشقة من أجل الوصول إليها.

وتبرز أهمية هذه الأبيات في أنها تمنح القصيدة بعداً اجتماعياً واقعياً يخرجها من الإطار المثالي المجرد، فالعاشق هنا ابن بيئته الشعبية، يعبّر بلغة السوق والتجارة والأسفار، وهي لغة تنتمي إلى الفضاء الثقافي الذي عاشه الشاعر في رحلاته البحرية نحو الهند وموانئ الخليج. ولذلك يبدو الحب في القصيدة متداخلاً مع تفاصيل الحياة اليومية، لا منفصلاً عنها.

كما تتجلى شعرية التعلق بالمحبوبة في صورة أخرى شديدة الرهافة حين يقول:

يَا رِيتَنَا الحِجْلْ فِي السَّاقَيْنْ فضَّهْ مُصَفَّى بِمِيزَانَكْ

فالشاعر لا يكتفي بتمني القرب من المحبوبة، بل يتخيل ذاته متحولاً إلى (حِجْل) يزين ساقيها. وهنا يبلغ التخييل مستوى عالياً من الذوبان العاطفي، حيث

> تبرز قيمة هذه القصيدة في قدرتها على تحويل التجربة الفردية إلى تجربة إنسانية عامة، يتداخل فيها العشق بالاغتراب، والغزل بالحنين، بما يجعلها علامة بارزة في مسار الشعر الشعبي اليافعي. وبذلك يغدو التخييل الغنائي فيها رؤية للعالم، لا مجرد تقنية فنية، بل فضاء للحلم والمعنى

تتلاشى الحدود بين الذات والموضوع، ويصبح العاشق جزءاً من زينة الجسد الأنثوي نفسه. كما أن صورة (الفضة المُصفّاة) تضفي على المشهد صفاءً ولمعاناً جمالياً ينسجم مع الطابع الزخرفي الذي يميز صور القصيدة.

وتحمل هذه الصورة أيضاً دلالة ثقافية مرتبطة بالموروث المحلي والهندي، حيث يحتل الحِجْل والحُليّ الفضية مكانة رمزية في الزينة الشعبية النسائية. ومن ثم فإن الشاعر يوظف عناصر البيئة الشعبية ليمنح العاطفة بعداً حسياً ملموساً، بعيداً عن التجريد الذهني.

ومن الأبيات التي تكشف البعد الدرامي في القصيدة قوله:

حَمَّلْتِ يَحْيَى عُمَرْ حِمْلَيْنْ وَصَارْ تَعْبَانْ مِنْ شَانَكْ

فالشاعر هنا يستثمر التكرار الصوتي لكلمة (حِمل)؛ ليكثف الإحساس بثقل المعاناة العاطفية. والحِملان قد يحيلان إلى همّ الحب وهمّ الاغتراب معاً، وهو ما يجعل

الذات الشاعرة واقعة تحت وطأة ضغط نفسي مزدوج. كما أن التعبير الشعبي (تعبان من شانك) يمنح النص صدقاً عفوياً يقترب من لغة الحياة اليومية، لكنه في الوقت ذاته يحمل شحنة وجدانية عالية.

وتبرز براعة الشاعر يحيى عمر في بناء الصورة الجماعية الحركية في قوله:

وَالْخَلْقْ صَفَّيْنْ فِي صَفَّيْنْ وَالْحُسْنْ مَعْقُودْ لَكْ ثُلْثَيْنْ
تَخْرُجْ تَبَارِزْ بِمَيْدَانَكْ شَلَّيْتْ زَايِدْ عَلَى اخْوَانَكْ

فهنا تتحول المحبوبة إلى بطلة احتفالية تدخل (الميدان) وسط الناس، في مشهد يقترب من الطقوس الشعبية والاستعراض الجمالي الجماعي. إن الجمال لم يعد جمالاً فردياً معزولاً، بل أصبح حدثاً اجتماعياً يثير انتباه الجماعة كلها. كما أن عبارة (الحسن معقود لك ثلثين) تقوم على مبالغة شعبية ذكية تجعل المحبوبة تستحوذ على معظم الحسن، تاركة القليل منه لغيرها، وهو أسلوب يشيع في الشعر الشعبي بوصفه وسيلة لتضخيم الأثر العاطفي وإبراز فرادة المحبوبة.

أما قوله:

يَا عَسْكَر الشَّاشْ أَبْوَصَفّيْنْ وَأَنْتَ بَاشَا فِي صِيْوَانَكْ

فيكشف عن أثر البيئة الهندية والعثمانية في معجم القصيدة؛ إذ تستدعي مفردة (الشاش) الأقمشة والزينة الشرقية، بينما توحي كلمة (باشا) بالألقاب السلطانية والعسكرية. وهذا التداخل المعجمي يمنح النص أفقاً حضارياً عابراً للحدود المحلية، ويؤكد أن تجربة الشاعر الشعرية تشكلت في فضاء ثقافي مفتوح على الهند والخليج والعالم البحري.

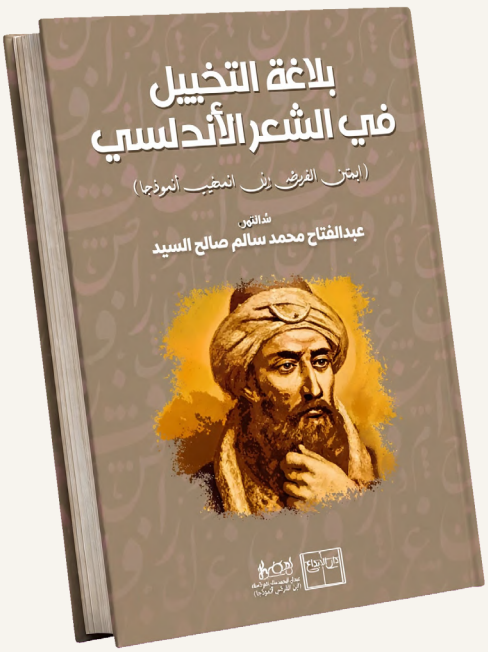
ويصل البناء الجمالي في القصيدة إلى خاتمة ذات طابع احتفالي وروحي في آنٍ واحد:

خَتَمْتِ الْقَصِيدَةْ بِذِكْرِ الزِّيْنْ عَلَى الْمُصْطَفَى نَذْكُرُهْ أَلْفَيْنْ
بُكْرَهْ نِقَيِّلْ بِدِيوَانَكْ مَا نَاحْ قُمْرِي عَلَى اغْصَانَكْ

فالشاعر ينتقل من الغزل إلى الذكر والصلاة على النبي (صل الله عليه وسلم)، في مزج مألوف في الثقافة الشعبية بين الفن والروحانية. كما أن صورة (القُمري) الذي ينوح على الأغصان تعيد القصيدة إلى فضاء الطبيعة والغناء، وكأن النص يبدأ بالدهشة الجمالية وينتهي بالنشيد الروحي.

إن القيمة الجمالية الكبرى لهذه القصيدة تكمن في قدرتها على تحويل اللهجة اليافعية المحكية إلى لغة شعرية ذات طاقة تخييلية هائلة، تجمع بين الحس الشعبي والعناصر الفنية الرفيعة. وقد استطاع الشاعر يحيى عمر من خلالها أن يؤسس نموذجاً شعرياً قائماً على التداخل بين الغناء والوصف والدراما والسرد، وأن يمنح القصيدة الشعبية بعداً إنسانياً وعالمياً جعلها تتجاوز حدود يافع وجنوب جزيرة العرب؛ لتصبح جزءاً من الذاكرة الغنائية في الخليج العربي والمحيط الهندي وشرق أفريقيا. ولذلك بقيت هذه القصيدة حية في الوجدان الشعبي، تتناقلها الأجيال بوصفها نموذجاً نادراً للشعر الذي استطاع أن يوحد بين التخييل والإيقاع والعاطفة في بنية فنية متماسكة وعميقة التأثير.

للكاتب:



أصوات و إيقاعات



د. عبدالناصر سعيد محمد البطاطي

من الجذر الحضرمي إلى الفضاء العربي
أبو بكر سالم بلفقيه
وإعادة تشكيل الذائقة الموسيقية
قراءة تحليلية في مشروعه الفني والثقافي *

تُعد تجربة الفنان أبو بكر سالم بن زين بلفقيه (1939–2017م) واحدة من أكثر التجارب الفنية العربية عمقًا وتأثيرًا في مسار الأغنية الحديثة، ليس من حيث الانتشار الجماهيري فحسب، بل من حيث قدرتها على إعادة صياغة الذائقة الموسيقية العربية، وإدخال البُعد الحضرمي بوصفه عنصرًا فاعلًا في البنية الجمالية للأغنية العربية. ولا يمكن قراءة هذه التجربة كمسار مطرب ناجح، بل باعتبارها مشروعًا ثقافيًا متكاملًا يندرج ضمن تحولات كبرى شهدتها الموسيقا العربية في القرن العشرين.

ولعل قيمة هذه التجربة العلمية تنبع من كونها لم تنشأ في بيئة فنية صناعية تقليدية، بل في سياق حضرمي شديد الثراء الثقافي، حيث تداخلت فيه الطبقات الاجتماعية بالمرجعيات الدينية والأدبية، ما أفرز بيئة خصبة لتكوين حس جمالي مبكر لدى الفنان، انعكس لاحقًا في طبيعة أعماله.



الفنان/ أبو بكر سالم بلفقيه

وُلد أبو بكر سالم في مدينة تريم الغَنَّاء بحضرموت، وهي مدينة عُرفت تاريخيًا بأنها مركز ديني وروحي وثقافي، أسهمت عبر قرون في إنتاج نخبة من الفقهاء والأدباء والشعراء والفنانين، الأمر الذي جعلها بيئة قادرة على تشكيل وعي لغوي وجمالي متقدم، يظهر بوضوح في تكوينه الفني اللاحق.

ولم تكن بنية مدينة تريم الثقافية مجرد خلفية مكانية، بل كانت عنصرًا تكوينيًا أساسيًا في تشكيل شخصية الفنان، إذ اكتسب منها الإحساس العميق باللغة العربية، والقدرة على التعامل مع النص بوصفه بنى دلالية وجمالية في آن واحد، وليس مجرد وسيلة للتعبير الغنائي.

وقد ساهم فقده والده مبكرًا، وتربيته في كنف أسرته الممتدة، في تعزيز حسه بالمسؤولية والانضباط، وهي خصائص انعكست لاحقًا في شخصيته الفنية التي اتسمت بالجدية والالتزام والابتعاد عن الاستسهال في الأداء أو التلحين.

كما أن عمله مبكرًا في تدريس اللغة العربية أدى دورًا محوريًا في صقل أدواته اللغوية، حيث جعله أكثر إدراكًا لبنية الكلمة العربية، وأشد وعيًا بعلاقة الصوت بالمعنى، وهو ما منح أداءه الغنائي دقة لغوية نادرة في المشهد الفني العربي.

وكان انتقاله إلى مدينة عدن محطة مفصلية في مسيرته الفنية، إذ مَثَّلت عدن في منتصف القرن العشرين مركزًا ثقافيًا مفتوحًا على المدارس الموسيقية العربية المختلفة، ما أتاح له الاحتكاك بتجارب متنوعة أسهمت في توسيع أفقه الفني وإعادة تشكيل رؤيته الموسيقية.

في هذه المرحلة بدأ أبو بكر سالم يتبلور بوصفه فنانًا ذا مشروع، لا مجرد مؤدٍ للأغنية، حيث شرع في صياغة أسلوب خاص يقوم على المزج بين الأصالة الحضرمية والانفتاح على القوالب الموسيقية الحديثة، دون الوقوع في الذوبان أو الانقطاع عن الجذور.

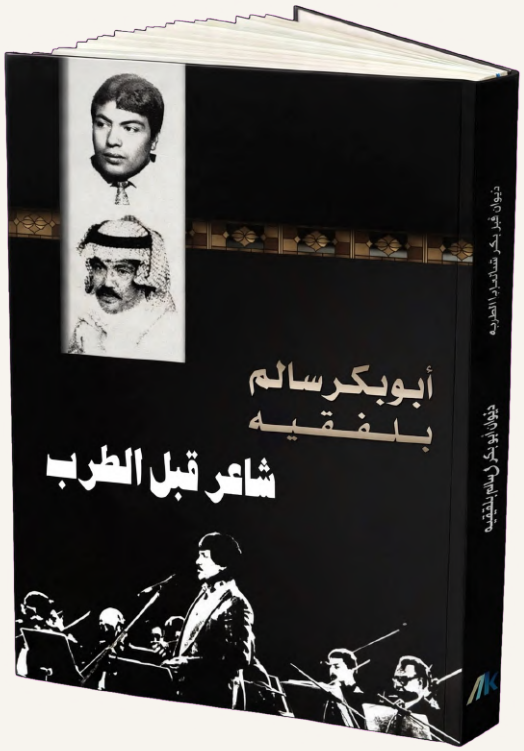
ولعل هذا التوجه المبكر يعكس وعيًا فنيًا استثنائيًا، يقوم على إدراك أن التجديد الحقيقي لا يتحقق عبر القطيعة مع التراث، بل عبر إعادة إنتاجه في سياقات جديدة، تسمح له بالاستمرار والتطور ضمن الفضاء الموسيقي العربي.

وقد تجلى هذا الوعي في اعتماده على مبدأ التوازن بين العناصر الثلاثة الأساسية في العمل الغنائي: النص الشعري، والبناء اللحني، والأداء الصوتي، حيث تعامل مع هذه العناصر بوصفها منظومة واحدة لا يمكن فصل مكوناتها دون الإخلال بالبنية الجمالية للعمل.

ولم يكن أبو بكر سالم مطربًا منفذًا للنصوص الغنائية، بل كان شريكًا فاعلًا في إنتاجها، سواء من خلال التلحين أو المشاركة في صياغة الرؤية العامة للعمل الفني، وهو ما يمنحه موقعًا مختلفًا عن كثير من فناني عصره.

ويظهر البُعد الشعري في تجربته من خلال ارتباطه الوثيق بالنص، حيث تعامل مع الشعر بوصفه مادة فنية قائمة بذاتها، وليس مجرد وعاء للغناء، وهو ما يتجلى بوضوح في أعماله التي احتفظت بقيمة أدبية يمكن قراءتها خارج سياق الأداء الموسيقي.

ويُمَثِّل ديوانه الغنائي (شاعر قبل الطرب) مؤشرًا دالًا على هذا البُعد، إذ يكشف عن وعيه المبكر بأهمية الكلمة، وحرصه على أن يكون الفنان صاحب مشروع لغوي وجمالي متكامل.



وقد شَكَّل تعاونه الفني مع الشاعر حسين أبو بكر المحضار أحد أهم المحاور في تطور الأغنية الحضرمية الحديثة، حيث أثمر هذا التعاون نموذجًا فريدًا للتكامل بين الشعر والموسيقا.

ولم تكن العلاقة بينهما علاقة تعاون تقليدي، بل علاقة إبداع مشترك، حيث أسهم كل طرف في تشكيل العمل النهائي، ما جعل نتاجهما المشترك يتسم بدرجة عالية من التماسك الفني والدلالي.

وقد ساعد هذا التعاون في نقل الأغنية الحضرمية من نطاقها المحلي إلى الفضاء العربي الأوسع، من خلال تقديمها في قالب فني قادر على التواصل مع مختلف البيئات الثقافية العربية.

ولا يمكن فهم الانتشار العربي للأغنية الحضرمية دون استحضار الامتداد التاريخي للهجرات الحضرمية في الخليج العربي وشرق أفريقيا وجنوب شرق آسيا، إذ هيأت تلك الشبكات الاجتماعية والثقافية بيئات متقبلة لهذا اللون الموسيقي، فجاء مشروع بلفقيه ليمنحه صياغة فنية حديثة مَكَّنته من تجاوز حدود الجاليات الحضرمية إلى الجمهور العربي الأوسع، محولًا الإرث المحلي إلى خطاب فني ذي أفق عربي.

كما أسهم في إعادة الاعتبار للكلمة الغنائية بوصفها عنصرًا مركزيًا في بناء الأغنية، في وقت كانت فيه بعض الاتجاهات الموسيقية تميل إلى تهميش النص لصالح الإيقاع أو الأداء.

أما على مستوى التلحين، فقد قدم أبو بكر سالم نموذجًا لما يمكن تسميته بالتحديث الداخلي للتراث، حيث لم يَتَخَلَّ عن المقامات والإيقاعات الحضرمية، بل أعاد توظيفها ضمن قوالب موسيقية أكثر تطورًا. وقد تميزت ألحانه ببساطة ظاهرية تخفي خلفها بنية موسيقية معقدة، تقوم على توازن دقيق بين الجملة اللحنية والإيقاع الداخلي للنص.

كما اعتمد في كثير من أعماله على مبدأ (اللحن الخادم للنص)، حيث لا يفرض اللحن سلطته على الكلمات، بل يَتَشَكَّل وفق دلالاتها وإيقاعها الداخلي.

وقد ساهم إدخاله للعناصر الأوركسترالية في تطوير بنية الأغنية الحضرمية موسيقيًا، دون أن يؤدي ذلك إلى فقدان هويتها الأصلية، وهو ما يعكس قدرة نادرة على التوازن بين المحلي والعربي.

ولم يكن هذا التحديث الموسيقي معزولًا عن التحولات التي شهدتها الموسيقا العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، بل جاء متزامنًا مع محاولات عربية متعددة لإعادة بناء العلاقة بين التراث والحداثة. غير أن تجربة بلفقيه تميزت عن كثير من تلك التجارب بأنها لم تعتمد على استيراد قوالب موسيقية جاهزة، وإنما انطلقت من داخل البنية الحضرمية نفسها، فأعادت إنتاجها بلغة موسيقية أكثر اتساعًا، الأمر الذي جعلها تحتفظ بنكهتها المحلية، و تمتلك في الوقت نفسه قدرة استثنائية على التواصل مع المتلقي العربي في مختلف البيئات الثقافية. ويمكن وصف هذا النموذج من التحديث الموسيقي بأنه تحديث محافظ، لأنه لا يقوم على الهدم، بل على إعادة البناء داخل الإطار التراثي نفسه.

وعلى مستوى الأداء الصوتي، امتاز صوته بخصائص تجمع بين الوضوح اللغوي والاتزان الانفعالي، مما جعله قادرًا على نقل المعنى دون إفراط في الأداء أو مبالغة في التعبير. كما تميز بالتحكم العالي في الطبقات الصوتية، والقدرة على الانتقال بين القرار والجواب بسلاسة، بما يخدم البناء اللحني دون إحداث خلل في توازن العمل العام. وقد حافظ على هويته الصوتية عبر عقود طويلة، رغم التغيرات الطبيعية التي تطرأ على الأصوات البشرية، وهو ما يعكس التزامًا صارمًا بأساليب أداء علمية ومدروسة.



ويُمَثِّل حضوره المسرحي نموذجًا للفنان المتزن الذي يعتمد على الصوت والكلمة دون الحاجة إلى مؤثرات خارجية مبالغ فيها، ما منح أعماله طابعًا كلاسيكيًا مستمرًا.

ولقد أسهم أبو بكر سالم في إعادة تعريف الأغنية الحضرمية بوصفها جزءًا من الهوية الموسيقية العربية، وليست مجرد لون محلي محدود الانتشار. كما أدى دورًا محوريًا في إدخال هذا اللون إلى الذائقة الموسيقية الخليجية والعربية، من خلال أعماله التي حققت انتشارًا واسعًا. بل لقد أثَّر في أجيال لاحقة من الفنانين الذين استفادوا من تجربته في بناء نموذج يجمع بين الأصالة والتجديد.

ويلاحظ أن تأثيره لم يقتصر على الفنانين الذين تتلمذوا على أسلوبه بصورة مباشرة، بل امتد إلى إعادة تشكيل مفهوم الأغنية الحضرمية واليمنية والخليجية الحديثة، إذ أصبحت كثير من التجارب اللاحقة أكثر ميلًا إلى الاعتناء بالبناء اللحني والنص الشعري، بعد أن أثبت نجاحه من حيث أن الجمهور العربي لا ينصرف عن العمل الجاد متى ما اجتمعت فيه الجودة الفنية والصدق التعبيري.

ومن الناحية الثقافية، يمكن النظر إلى تجربته بوصفها جزءًا من مشروع أوسع يسعى إلى تقديم الهوية الحضرمية في إطار عربي شامل. فهذا البعد الثقافي يمنح تجربتـه قيمة تتجاوز الجانـب الفنـي إلى المجال الأنثروبولوجي والاجتماعي.

كما يمكن تفسير نجاح مشروعه الفني في ضوء مفهوم (القوة الناعمة الثقافية)، إذ أسهمت أعماله في نقل صورة حضرموت إلى المجال العربي بوصفها فضاءً منتجًا للثقافة والفن والجمال، وليست مجرد حيز جغرافي. ومن ثم تحولت الأغنية عنده إلى وسيلة للتعبير عن الهوية، وإحدى أدوات حضورها الرمزي في الوجدان العربي.

ولعل أهمية أعماله تكمن في قدرتها على الاستمرار عبر الزمن، وهو معيار أساسي في تقييم قيمة الأعمال الموسيقية فنيًا. كما أن تجربته تُمَثِّل جزءًا من التحولات الكبرى التي شهدتها الموسيقا العربية في القرن العشرين.

لقد أسهم أبوبكر سالم في تحويل الأغنية من مجرد وسيلة ترفيه إلى خطاب ثقافي يحمل الهوية والمعنى والذاكرة. ومن منظور دراسات الهوية الثقافية، تُمَثِّل تجربته نموذجًا مهمًا للعلاقة بين المحلي والعربي، إذ أثبتت أن الانطلاق من الخصوصية لا يتعارض مع تحقيق الانتشار، بل قد يكون شرطًا له. فكلما ازدادت التجربة صدقًا في التعبير عن بيئتها، ازدادت قدرتها على مخاطبة الإنسان العربي في مختلف أقاليمه، وهو ما يفسر استمرار حضور أعماله في الذاكرة الجمعية حتى اليوم.

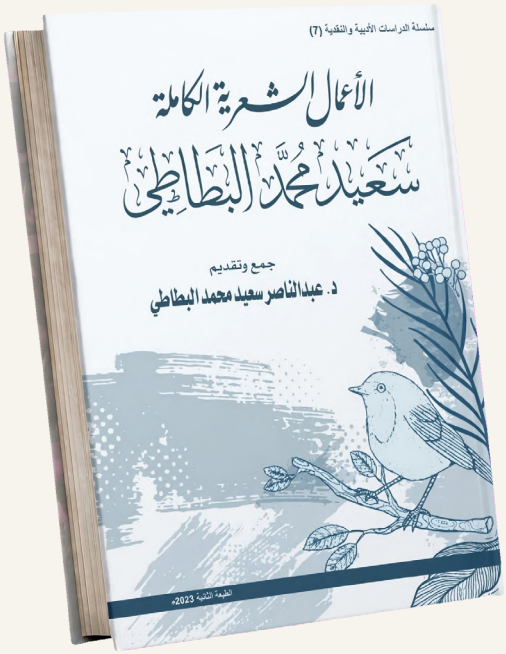
وفي المحصلة، يمكن القول إن بلفقيه يُمَثِّل حالة فنية مميزة أسهمت في إعادة تشكيل الذائقة الموسيقية العربية الحديثة، وجعلت من تجربته نموذجًا لدراسة العلاقة بين الفن والهوية والثقافة في السياق العربي المعاصر.

ومن هنا ينبغي ألا تظل تجربة بلفقيه موضوعًا للكتابات الانطباعية، بل تستحق أن تكون مجالًا لدراسات أكاديمية متخصصة تتناول أبعادها الموسيقية والشعرية والاجتماعية والأنثروبولوجية، لما تُمَثِّله من نموذج عربي في توظيف الفن بوصفه أداة لصناعة الهوية الثقافية وإعادة تشكيل الوعي الجمالي. ومن المرجح أن تزداد أهمية هذه الدراسات مستقبلًا مع تنامي الاهتمام العالمي بالتراث الموسيقي غير المادي ودوره في حفظ الذاكرة الثقافية للشعوب.

---

* يُمَثِّل هذا المقال خلاصة مركزة لدراسة علمية معمقة (غير منشورة بعد)، تُشَكِّل جزءًا من إنتاجنا البحثي المستمر، وستصدر كاملة بمنهجيتها ومعطياتها التفصيلية قريبًا.

للكاتب:



أصوات و إيقاعات



عـوض أحمـد بن هامـل

علامـات في مشـوار
محمـد مرشـد ناجي الفنّـان المثقف

(3 - 1)

لعل الكتابة عن هذا الفنان مغامرة، أشعر بوطأتها؛ فهو فنان متعددة روافده: فنان مطرب ذو صوت رخيم، ملحن مجدد، كاتب ومؤرخ، صحفي يكتب باسم مستعار، سياسي ملتزم، وعاشق للتراث والفلكلور بكل ألوان طيفه الغنائية قولاً وفعلاً. لذا فالإحاطة بشخصيته المتعددة تتطلب جهداً ينبغي أن يبذله نقاد موسيقيون ومتخصصون يكتبون بعمق. لكن هل لدينا حركة نقدية فنيّة وموسيقية توازي ما قدمه هذا المبدع؟ وهل لدينا مبدعون في مجال النقد الفنّي والموسيقي يتكشفون الكثير من خبايا موسيقا المرشدي وزواياه الخفيّة؟

في سيرة المرشدي أنه[1]:

• وُلـد في 6 نوفمبر 1929، بمدينـة الشيخ عثمـان في مستعمرة عدن، وتوفي في 7 فبراير 2013.

• ختم القرآن في الشيخ عثمان، ثم أكمل المرحلة الابتدائية وكان من الأوائل فقدم للالتحاق بـ" Residency school" وهي مدرسة متوسطة نخبوية في كريتر تقبل الأوائل من الابتدائية، ولم يقبل لأسباب غير موضوعية، فاضطر للالتحاق بالمدرسة التبشيرية التي تستوعب الطلبة الفقراء، لكن لسوء الحظ أيضاً أن المدرسة التبشيرية أغلقت، فالتحق بمدرسة البادري بكريتر، ولم وضع والده المادي جيداً بحيث يوفر له مصاريف الدراسة، فكان يذهب إلى المدرسة على متن سيارة خضار تتجه بعد صلاة الفجر من الشيخ عثمان إلى كريتر. ونتيجة لهذه المعاناة فقد أصيب بالسل (التدرن الرئوي) في تلك الفترة.



• في تلك الفترة برز كلاعب كرة قدم في نادي الشبيبة المتحدة (الواي)، وكان لاعباً بارزاً، وبالمناسبة فإنّ لقب "المرشدي" أطلق عليه لشهرته في كرة القدم. ثم انقطع عن الدراسة في مدرسة البادري، وفضل البقاء في الشيخ عثمان لدراسة اللغة الانجليزية لمدة عامين عند الأستاذ صالح حسن تركي وهو جد الفنان المعروف "اسكندر ثابت"، وقد أفادته اللغة الانجليزية في التوظيف لاحقاً.

• في سنة 1948م تزوج وهو في الـ 16 من عمره، وأنجب أول أبنائه وسماه "عليّاً" ومنذئذ صار يُكَنّى "بو علي". ثم تزوج مرة أخرى عام 1953 وأنجب عدداً من الأولاد والبنات.

• سافر إلى السعودية للعمل في شركة أرامكو، بعد أن سمع أنّ الشيخ عبد الله بارحيم يطلب عمالاً في منطقة "الظهران"، وكان يحلم أن يكون "كرّاني"[2].

• اشتد التدرن الرئوي نتيجة العمل الشاق في السعودية، فعاد إلى الشيخ عثمان، وبعد عودته حالفه الحظ، إذ طلبه حسين بن عبدالله الفضلي نائب السلطنة الفضليّة للعمل في أبين 1950 كسكرتير للنائب، ثم استقال في 1953 من السكرتارية لأسباب قال في كتابه صفحات من الذكريات لأن العمل كان باللغة العربية وهو يرغب في العمل باللغة الانجليزية مثلما هو شائع في عدن في تلك الفترة. ثم عمل مدرساً ومدير مدرسة بالنيابة في مدرسة النهضة العربية بالشيخ عثمان.

• أحس باستقرار وظيفي بعد عمله في شركة النفط (الزيت) البريطانية (BP British Petroleum) في عدن. وبعد سنوات من العمل في شركة (BP)، التحق بشركة شل البريطانية إلى ما قبل الاستقلال الوطني في 1967.

بداياته الغنائية وتأثيرالأسرة:

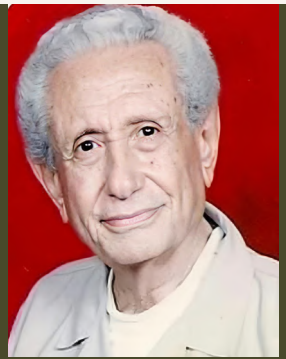
يقول المرشدي:" كان الوالد [وهو ذو جذور تعود إلى قرية المعافر في الحجرية] يتمتع بصوت جميل ولا يمر يوم دون أن يغني بمهاجل القرية وغنائها الشعبي"، وهو ما قد يفسر إجادة وتسلطن المرشدي في الغناء الصنعاني بشكل عام. وكان أخوه من أمه "أحمد" عازف على آلة السمسمية في الشيخ عثمان. أي أن البيت كان من روافده الأولى، إضافة إلى الحاكي والبيك آب والأسطوانات الشمعية للمطربين المحليين والعرب، وحفلات الأعراس وتأجير صندوق الحاكي. وهكذا تفاعل المُدخل الفني والغنائي في أعماق هذا المبدع وهو في المرحلة الابتدائية وكان ينشد في مسجد الهاشمي بالشيخ عثمان في الموالد ليلة الجمعة، والترحيم قبل صلاة الفجر (الصلاة والسلام عليك ياسيدي يارسول الله .....).

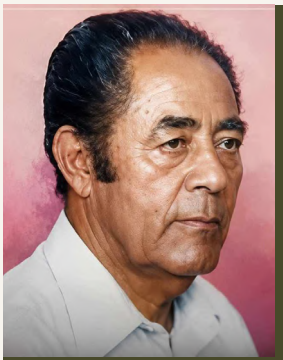
• غنى لأول مرة في مخدرة في حفل عرس في الحي، حيث توسل الأهالي إلى المطرب أن يمنحه فرصة، وقد غنى الفتى الصغير أغنية "بن هرهرة قال سالت دمعتي من عيوني" فاستحسن الناس صوته، وأصبح معروفاً في الشيخ عثمان. ثم اشترى له جده لأبيه عوداً صغيراً بـ(11) روبية، وبدأ يتدرب على أغنية ياورد ياكادي للأمير أحمد فضل القمندان لأنها سهلة العزف.

• انضم إلى ندوة الموسيقا العدنية عام 1951م وكان سنه حوالي 22 عاماً بتشجيع من الشاعر والأديب إدريس حنبلة. وكان من أعضاء الندوة الفنان خليل محمد خليل والشاعر محمد سعيد جرادة، وهنا كان التعارف الأول بينهم.

• كان أول لحن لمحمد مرشد ناجي من كلمات الشاعر الكبير محمد سعيد جرادة عام 1951. فقد شجعه جرادة على التلحين وقدم له أغنية "وقفة"، وهي باللغة الفصحى، وعندما سمعها من كانوا في الندوة انبهروا باللحن القوي المختلف والصعب في الوقت نفسه، حتى أن أحد النقاد كتب في إحدى الصحف "بأن المرشدي ولد واقفاً".


الشاعر أحمد فضل القمندان


الفنان خليل محمد خليل


الشاعر محمد سعيد جرادة

”هي وقفةٌ لي لست أنسى ذكرها أنا والحبيب
في ليلة رقصت من الأضواء في ثوب قشيب
لما التقينا والجوانح لا تكف عن الوجيب
فهززته وهو الرقيق كنسمة الفجر الرطيب
وغمرته وهو الذي لنداء قلبي يستجيب
بعواطفٍ متكبرة ومشاعرٍ متفجرة
وشرود وجداني الكئيب“

• انتشرت أغاني المرشدي كغيره من الفنانين عبر إذاعة عدن التي أسست في7 أغسطس 1954 لتصبح أول محطة إذاعية في الجزيرة العربية، وأصبح يسمع على نطاق واسع في الجزيرة والخليج.

• رافق السلطان عبد الله بن عثمان سلطان أهل فضل (أبين) عام 1956 إلى أوربا وبعض الدول العربية (بريطانيا، فرنسا، النمسا، يوغسلافيا واليونان، وراح في رحلة عبر القطار براً حلب، بيروت، الاسكندرية، القاهرة، أسمرة).

• قضى فترة استرخاء في أبين عام 1956 لأن برنامجه أصبح مشحوناً في عدن، فقام بمراجعة وتقييم للفترة السابقة وتوصل إلى:

1)- قبول التحدي. 2)- لا تراجع في الخط الوطني للأغنية.

3)- التمسك بالوظيفة. 4)- التمسك بالمونولوج في خدمة الأهداف الوطنية والاجتماعية. 5)- عدم الاهتمام بكل ما ينشر من هجوم في الصحافة. 6)- التجديد الغنائي والموسيقي من خلال الاهتمام بالموروث الشعبي في خارطة اليمن الجغرافي. 7)- اختيار الأصدقاء بعناية شديدة. 8)- التخطيط لإقامة حفلات موسمية سنوية باسمه[3].

• أحيى أول حفلة موسيقية مدفوعة الأجر في نادي الشباب الثقافي بالشيخ عثمان، بصحبة الأستاذ الفنان أحمد بن أحمد قاسم عام 1956م. وفي تلك الفترة بدأ التنافس بينه وبين أحمد بن أحمد قاسم، وكانت الصحافة تؤجج ذلك التنافس الذي انعكس أثره إيجاباً على إثراء اللون العدني. (وقد ساهم الشاعر لطفي جعفر أمان في هذا التنافس بأغنية "مش مصدق" إذ أعطى االنص للإثنين في وقت واحد في سابقة جديدة).

• بسبب مواقفه الوطنية وأغانيه الثورية والوطنية الرائعة التي تتلقفها الجماهير بسرعة، بسبب هذا حُرم فناننا الكبير في بداية مشواره من منحة دراسية لدراسة الموسيقا في لبنان عام 1957م (فقد كانت العلاقة مقطوعة مع مصر بسبب العدوان الثلاثي). وقد ندد كثير من الصحفيين بحرمان المرشدي من المنحة: الأستاذ محمد علي باشراحيل، والكاتب الصحفي الكبير أحمد شريف الرفاعي، والأستاذ محمد سالم باسندوة صاحب جريدة النور، إلى جانب الكثير من الشخصيات والمجلس الإداري الأعلى لاتحاد عدن الرياضي). كتب د. نزار غانم: إثنان تمكنا من دراسة الموسيقا بمنحة من الإدارة البريطانية، أحمد قاسم في القاهرة وجميل غانم في بغداد، بينما وضعت السلطات البريطانية العراقيل إزاء منحة محمد مرشد ناجي، لأنه كان بأغانيه ومواقفه شوكة في حنجرة المستعمرين. وقد أحبط المرشدي محبط بسبب حرمانه من المنحة، وصادف أن أجرت معه مجلة "أنغام" لصاحبها علي أمان مقابلة وهو يمر بتلك النفسية السيئة، وفهمت بعض ما قاله في المقابلة خطأً، فاختارت عنواناً للحدث "المرشدي يعتزل الفن"، وقد أحدث هذا العنوان ضجة حينئذ، وقد نفاها المرشدي لاحقاً.


الشاعر لطفي جعفر أمان


الفنان أحمد قاسم


الفنان جميل غانم

• وجهت إليه دعوة عام 1961 من صحيفة الطليعة بمناسبة عيدها الثالث، من رئيسها الأستاذ أحمد عوض باوزير، لكنها رُفضت. ويقال أن الرفض كان من لجنة الشؤون الدينية بالمكلا، فحدثت ضجة في صحافة المكلا وعدن (بعث الأستاذ محمد سالم علي رئيس المكتب القومي للمؤتمر العمالي بعدن رسالة احتجاج، وردت لجنة الشؤون الدينية -وكان رئيسها في ذلك الوقت الشيخ عبدالله عوض بكير- ببيان نشرته معظم الصحف، وبعث الأستاذ أحمد عوض باوزير رسالة أشبه بالاعتذار للمرشدي، وعقّب رئيس الندوة الموسيقية الحضرمية الأستاذ أحمد جمعة خان أيضاً على قرار المنع، وكتب الأديب والشاعر حسين بن محمد البار المقال الافتتاحي في صحيفة الرائد: ع (29)، 8 مايو 1961 بعنوان (أحرام على بلابله الدّوحُ؟) مقتبساً من سينية أمير الشعراء أحمد شوقي:

أَحرامٌ عَلى بَلابِلِهِ الدَوحُ حَلالٌ لِلطَيرِ مِن كُلِّ جِنسِ
وَطَني لَو شُغِلتُ بِالخُلدِ عَنهُ نازَعَتني إِلَيهِ في الخُلدِ نَفسي

ولكن الأستاذ حسين الجيلاني وكان في تلك الفترة من بداية الستينات كاتباً بالمجلس العالي لمحكمة النقض والإبرام يقول بأن المنع جاء لاعتبارات سياسية، فكان الرأي رأي الإدارة السياسية ممثلة في وزير السلطنة الذي كان يستمع إلى نصيحة دار المعتمد البريطاني، لأن غنائيات المرشدي كانت محركة للشارع).

• يقول المرشدي في كتابه صفحات من الذكريات: "وفي النصف الأول من شهر أغسطس 1963 زارني في منزلي في مدينة الشيخ عثمان الصديق أحمد يوسف النهاري بمعية المهندس حيدر أبوبكر العطاس سكرتير نادي الشباب الرياضي بالمكلا، وقدّم لي دعوة باسم نادي الشباب الرياضي بالمكلا". وقد طلب المرشدي تأجيل الدعوة إلى شهر سبتمبر المقبل لارتباطه بحفلات محليّة. في أوائل شهر سبتمبر زاره الصديق رفيق عوض بانوبي ومعه رسالة من المكلا من الأستاذ محمد سالم باشريف رئيس النادي، وفيها الموافقة على ما دار بينه وبين المهندس حيدر أبوبكر العطاس وتطلب تحديد موعد في سبتمبر، وعلم محمد مرشد ناجي بأنه ما زال غير مرغوب فيه من دخول المكلا، ولذلك وضعت خطة مع نادي شباب الجزيرة لإدراج اسم المرشدي والفرقة ضمن قائمة فريق نادي الشباب. وقام أحمد يوسف النهاري بتنفيذ الخطة مع شركة الطيران العدنية، وكان اسم المرشدي ضمن القائمة (MBA)[4].

• في منتصف سبتمر 1963 غادر إلى المكلا وكانت تلك هي الزيارة الأولى فنيّاً، وفي صباح اليوم التالي كانت السيارة تجوب شوارع المكلا معلنة وصول البعثة الرياضية والفنية لإحياء حفلة موسيقية مساء ذلك اليوم بساحة قصرالسلطان يحييها الفنانين محمد مرشد ناجي ومحمد صالح عزاني وفؤاد الشريف، وشارك في الحفل أيضاً الفنان عبدالرب إدريس (الذي كان لاعباً في نادي الشباب في بداية توهجه الفنّي)، تعقبها في اليوم التالي مباراة بين نادي الشباب الجزيرة ونادي شباب المكلا. في الليلة الأولى قدم أغاني من بينها أغنية أنا الشعب، وقد استقبلتها الجماهير استقبالا مهيباً[5].

يقول المرشدي:" في عصر اليوم التالي دعاني وفرقتي الموسيقية السلطان عوض بن صالح القعيطي لتناول الشاي في مجلسه السلطاني، وأعرب عن ارتياحه من حفلة الليلة الماضية والتي كان يستمع إليها من شرفة القصر"[6]. وكان هناك قائد الجيش اللواء صالح يسلم بن سميدع ورئيس الوزراء السيد أحمد محمد العطاس. ويضيف المرشدي:" توطدت العلاقة بيني وبين العطاس لاحقاً وكنت أزوره في الكويت وأبوظبي، كنا دائماً نتذكر هذه الرحلة، وعندما نلتقي كأصدقاء نخوض في تفاصيلها كونها أول رحلة فنية خارجية".



أ. محمد سالم باشريف
رئيس نادي الشباب



الفنان عبدالرب إدريس
(الذي كان لاعبًا في نادي الشباب

• ويقول المرشدي:"من حسن حظي في زيارة المكلا أن أزور مع بعض الصحفيين الفنان الكبير محمد جمعة خان في منزله، وأخذنا معه صورة تذكارية تاريخية نشرتها في كتابي (الغناء اليمني القديم ومشاهيره)"[7]. إنّ هذه اللفتة الانسانية تنم عن إحساس فنان كبير بقيمة فنان كبير أيضاً، ولا شك أنّ "أباعلي العدني قد استمع لأبي علي الحضرمي" من خلال الاسطوانات الشمعية الكثيرة التي سجلها محمد جمعة خان في عدن لشركات متنوعة. يقول عنه: "الأستاذ محمد جمعة خان كان بارعاً على آلة العود، متمتعاً بصوت جميل يقطر عذوبة ووضوحاً بحيث يستطيع المرء أن يكتب القصيدة التي يغنيها دون عناء أو مشقّة، وقد مكنه كل ذلك من أن يصبح المطرب الوحيد الذي لامنافس له في ربوع حضرموت"[8]. بعد هذه الزيارة الناجحة للمكلا تلقى المرشدي رسالة رائعة من الأستاذ محمد سالم باشريف رئيس نادي شباب المكلا مستضيف الفعالية، يقول فيها "إنّ الأثر العظيم والنجاح الكبير التي حققته زيارتكم للمكلا كان موفياً للغرض الذي يرمي إليه النادي، وهو ملاقاة فنان الجماهير بجماهيره وجهاً لوجه، وتمتعها بصوته الشجي وأغانيه المتدفقة حيوية وثورة. إن ترديد أبناء الشعب (شعبي ثار اليوم) و(على ذكراها) و(أنا الشعب) وغيرها منذ ليلة السهرة الأولى حتى يومنا هذا، ما هو إلاّ برهان كبير على تجاوبها مع فنّكم الرفيع ودليل قاطع على نجاح تلك السهرات، رغم محاولات أعوان المستعمر المتوالية التي لم تنقطع حتى آخر لحظة في إفشال تلك السهرات بأي ثمن لأسباب لا تجهلونها أنتم"[9].

• بعد هذه الزيارة الناجحة أصبح الطريق ممهداً لزيارة حضرموت، فقد كانت هناك زيارة للمكلا برفقة نادي شباب الجزيرة عام 1966 برفقة اللاعب الكبير علي محسن مريسي، وكذلك زيارة الشحر التاريخية في شريط مسجل

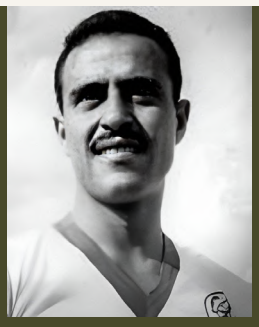
بعد الزيارة الناجحة للمكلا تلقى المرشدي رسالة رائعة من الأستاذ محمد سالم باشريف رئيس نادي شباب المكلا مستضيف الفعالية، يقول فيها "إنّ الأثر العظيم والنجاح الكبير التي حققته زيارتكم للمكلا كان موفياً للغرض الذي يرمي إليه النادي، وهو ملاقاة فنان الجماهير بجماهيره وجهاً لوجه، وتمتعها بصوته الشجي وأغانيه المتدفقة حيوية وثورة. إن ترديد أبناء الشعب (شعبي ثار اليوم) و(على ذكراها) و(أنا الشعب) وغيرها منذ ليلة السهرة الأولى حتى يومنا هذا، ما هو إلاّ برهان كبير على تجاوبها مع فنّكم الرفيع ودليل قاطع على نجاح تلك السهرات، رغم محاولات أعوان المستعمر المتوالية التي لم تنقطع حتى آخر لحظة في إفشال تلك السهرات بأي ثمن لأسباب لاتجهلونها أنتم"

للمؤرخ الكبيرالأستاذ عبدالرحمن عبدالكريم الملاحي في ندوة أقامها حزب الرابطة في 2004 في المكلا[10]، إضافة إلى زيارة سيئون في السبعينيات.

• وقد نال المرشدي العديد من الجوائز والأوسمة، منها وسام الفنون من الدرجة الأولى عام 1982، ووسام 30 نوفمبرعام 1997، وكرمته وزارة التراث والثقافة في سلطنة عُمان عام 2001. ونال جائزة الأغنية المتكاملة في مهرجان "أبها" في المملكة العربية السعودية عام 2002، وتكريم المعهد العربي في باريس عام 2003، وتكريم درع اتحاد الأدباء والكُتاب اليمنيين، وجائزة عمر الجاوي للإبداع عام 2004، وتكريم وزارة الثقافة بمناسبة


صورة تذكارية في اثناء زيارة المرشدي للفنان الكبير محمد جمعة خان في منزله بالمكلا.


الفنان محمد جمعة خان


الكابتن علي محسن مريسي

صنعاء عاصمة الثقافة العربية 2004 تقديراً لدوره الريادي المتميّز في الحفاظ على الموروث الغنائي الأصيل وإسهاماته التجديدية الرائعة في النّغمة التراثية والأدب الغنائي والقضايا الوطنية، وتكريم منتدى يحيى عمر للدور الفاعل في الحفاظ على الأغنية الأصيلة، واللون ''اليافعي'' خاصة. وتكريم مهرجان وملتقى الرواد والمبدعين العرب في دورته الثالثة التي عقدت في العاصمة السورية دمشق في كانون الأول/ ديسمبر 2008 تقديراً وعرفاناً بدوره الرائد في تطوير الأغنية على مدى مشواره الفني الحافل والطويل الذي امتد يومها لأكثر من نصف قرن من الزمان. ومُنح الكثير من الشهادات التقديرية من مختلف الاتحادات الأدبية والجامعية والشعبية داخل الوطن وخارجه.

ولكن التكريم الأهم بالنسبة للمرشدي هو تكريم مهرجان البحرين الدولي للأغنية المصورة عام 2001 في مملكة البحرين كواحد من رواد الأغنية العربية، وقد استضاف المهرجان عدداً من الفنانين الخليجيين والعرب والعالميين، ''محمد عبده، محمد مرشد ناجي إضافة إلى أبوبكر سالم بلفقيه، نجاة الصغيرة، عبدالوهاب الدوكالي، مالك ماضي، وديع الصافي، لطفي بوشناق، عبدالكريم الكابلي، ياس خضر، نجيب السراج، سالم بن علي، عبدالله بلخير، علي عبدالستار، عبدالكريم عبدالقادر''.

الثنائيات:

في الغالب تكون الثنائيات مع شاعر أو شاعِرَين، ولكن المرشدي كسر القاعدة وكون ثنائيات مع أكثر من شاعر، من الشعراء الكبار كالأساتذة : محمد سعيد جرادة، لطفي جعفر أمان، عبدالله هادي سبيت، أحمد الجابري، علي محمد علي لقمان، الأمير أحمد فضل القمندان، حسين أبوبكر المحضار، أحمد السقاف، عبدالرحمن ثابت، علي بن علي صبرة، ناصر شيخ، محمد سيف كبشي، مهدي حمدون، مطهر الأرياني، د.سعيد الشيباني، ناصرعلوي حميقاني، أحمد بو مهدي، القرشي عبدالرحيم سلام، تامر نصر، أحمد عباد الحسيني، علي أمان، عباس المطاع، نجيب أمان، عبدالله سلام ناجي، محمد عبدالله بامطرف، أحمد شريف الرفاعي، فريد بركات، وديع أمان وآخرين. حتى المصري أحمد فؤاد نجم الذي غنى له "ورق.... ورق". (وإن لم تكن بينهما ثنائية ولكن أوردناها للتعرف على الأفق الواسع لفناننا الكبير).

الهوامش:

(1) جزء من هذه السيرة مأخوذ من كتاب "صفحات من الذكريات" – منشورات جامعة عدن – الطبعة الأولى، 2000، ص 11.

(2) لفظة كَرّاني تعني من ضمن العاملين في السفينة، الكاتب أو المحاسب الذي يسجل جميع الحسابات الخاصة بالبحارة وتكاليف الرحلة، ويقال بأن أصلها هندي وهي كثيرة الاستخدام في موانئ عدن والمكلا سابقاً. وقد ذكر بامخرمة في كتابه "تاريخ ثغر عدن" بأن أصل الكلمة فارسي.

(3) من كتاب "صفحات من الذكريات" - منشورات جامعة عدن - الطبعة الأولى 2000 ، ص 46.

(4) من كتاب "أغنيات وحكايات" للمؤلف محمد مرشد ناجي –الطبعة الأولى– 2001 ص 164، وقد أهدى المرشدي كاتب المقال نسخة من الكتاب عند زيارته في صنعاء عام 2001.

(5) نفس المرجع السابق رقم (4) ص 165.

(6) نفس المرجع السابق رقم (4) ص 165.

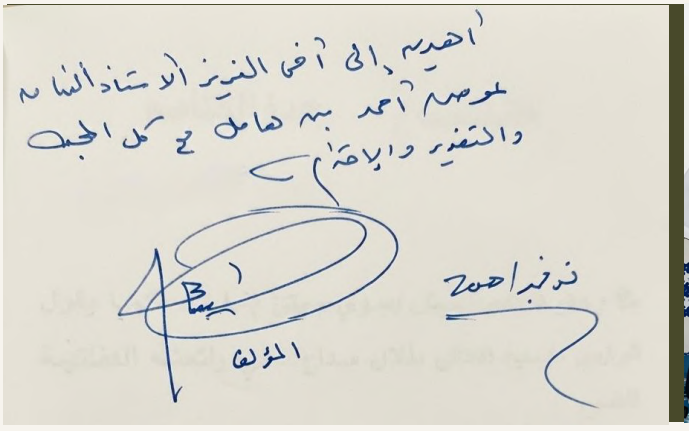
(7) نفس المرجع السابق رقم (4) ص 166.

(8) من كتاب " الغناء اليمني القديم ومشاهيره" –الطبعة الأولى 1983– مطابع الطليعة – الكويت - ص 131.

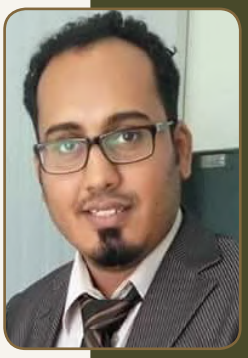
9) نفس المرجع السابق رقم (4) ص 167.

(10) حديث المؤرخ الكبيرالأستاذ عبدالرحمن عبدالكريم الملاحي عن تفاصيل الزيارة محفوظ في شريط كاسيت (كاتب المقال يحتفظ بهذا الكاسيت).


الكاتب مع المرشدي



أصوات و إيقاعات



مـراد علـي حصـن

بـدوي زبيـر
جوهـرة الأغنيـة الحضرميـة

رغم مرور (25) عاماً على وفاة (بدوي) أحمد يسلم زبير، إلّا أن حضوره الفني الطربي الموسيقي مازال مشرقاً وصوته الغنائي العذب الشجي صادحاً يطرب الوجدان، ويحلّق بالسامعين على أجنحة إبداعاته الغنائية في فضاءات الطرب الحضرمي الأصيل، وما زلنا نتذكر جيدًا كيف تلقينا خبر وفاته يوم الـ 18 من نوفمبر 2000م، إذ اعترى الوسط الفني ذهول الفاجعة، وسرت في أرجاء حضرموت نوبة من الحزن العميق.

إن من يتأمل شخصية (بدوي) الفنيّة والإنسانية سيكتشف ميزاتٍ خاصة، منها: الثقافة الفنية والتأليف اللحني والشعري والقدرة الفائقة على ضرب الإيقاعات الحضرمية بكل الوانها الغنائية والإنشادية، ناهيك عن قوة الشخصية والاعتزاز بالنفس وبالبلاد التي ينتمي وينتسب إليها. وفي العادة فإن الفنانين أرواح أطفال، وهم شديدو البساطة، وعندما يكونون أذكياء أقوياء الشخصية، يكون ذلك على حساب فنّهم وإبداعهم، إلّا (بدوي زبير)، ومماثليه في وهم قلة. فهو من المبدعين الذين حملوا في أمانة ومسؤولية رسالة أوطانهم الفنية الموسيقية الطربية، وتوازى وتساوى لديهم، ذكاء الشخصية وقوّتها الممزوجة بالموهبة والإحساس العميق



والعاطفة الجياشة، فكانوا فنانين مطربين موسيقيين مبدعين كباراً، ملء السمع والبصر. لذلك عندما نتحدث عن الفنان القدير أحمد يسلم زبير (بدوي) في هذه العجالة العابرة بمناسبة إطلالة حولية رحيله الخامسة والعشرين، نكاد نحزم أن ستمرّ مئات من السنين قبل أن تُنبت هذه البلاد أو تنجب قامةً فنية في مستوى قيمة ومواهب فنان حضرموت العبقري (بدوي) وجوهرة طربها الأصيل، لسر خاص به يكمن في شخصية الفنية، يتمثل (من وجهة نظرنا) في ذكائه الاجتماعي ومهاراته الفنية الطربية الموسيقية المدهشة، وفي الترويج لنفسه وفنه، فقد كان حريصاً على إقامة علاقات طيبة مع من يعيش ويتعايش معهم من الناس كافة.

لقد كان لبدوي زبير صوت حنون واضحة مخارج حروفه، كما كان يتمتع بإحساس فني طربي نقي موشّى بأداء غنائي سلس، ولكن لولا الظروف المواتية وإخلاصه الشديد في عمله، ما كان بقادر على الحضور بقوة والاستحواذ على إعجاب الناس واهتمامهم به والحديث عن إبداعه الفني الثري حتى اللحظة.

ومن خصاله وما تميز به أنه إنسان لطيف المعشر ومرح ويميل إلى المواساة والعطف على من يستحقون ذلك. وله صفات أخرى بعيدة عن الفن إذ اشتهر بعلاقات اجتماعية إنسانية كثيرة، فكثير من الوقائع تحكي عنه إحيائه حفلات غنائية للأعراس بدون أجر، كإعانة ومساعدة منه للأسر الفقيرة، إلى جانب إحياء حفلات يقدمها هدية لأصدقائه وأهل منطقته، بلا مقابل.

لقد تعددت مواهب هذا الفنان العبقري وتنوعت بين الغناء والعزف على آلة العود والكمان والمدروف والإيقاعات الشعبية والتراثية المختلفة. بل تعدى ذلك كله إلى الإزميل والخشب ليبدع وحدات زخرفية وهندسية كشبابيك المنازل والأبواب والدواليب الجدارية، فضلاً عن مهارات أدق وأرق كصناعة آلة الطرب. فكان يصنع العود ويعزف عليه.



> من خصال الفنان بدوي زبير وما تميز به أنه إنسان لطيف المعشر ومرح ويميل إلى المواساة والعطف على من يستحقون ذلك. وله صفات أخرى بعيدة عن الفن إذ اشتهر بعلاقات اجتماعية إنسانية كثيرة، فكثير من الوقائع تحكي عنه إحيائه حفلات غنائية للأعراس بدون أجر، كإعانة ومساعدة منه للأسر الفقيرة، إلى جانب إحياء حفلات يقدمها هدية لأصدقائه وأهل منطقته، بلا مقابل

لقد أخذنا هذا العبقري إلى أصول الأغنية الحضرمية بألوانها المختلفة: الطربية، الشرحية، ألوان الصوت، ألوان السماع الشعبي، والصوفي وغيرها. ومثلما أجاد أداء الأغنية الحضرمية، أجاد أداء الأغنية (الصنعانية، اللحجية، والعدنية)، فهو في الفن جوهرة.

أطرافالحديث



مع الفنان محمد سعيد الناخبي



جـاذبـه: أنـور باعثـمـان

ظهر متميزاً صوتـًا وذوقـًا وأداءً، وغدا أكثر تميزاً اختياراً وتطريبـًا وصدى، فشكّل ظهوره حالة انبهار لدى متذوقي الأصوات الجميلة والمهتمين بالأغنية. وقفات استماع وتأمل أجمعت في مضمونها على أن هذا الصوت قد أعادهم إلى زمن الطرب الأصيل. فهذه شهادة صادقة من أرباب الفن يستحقها الفنان الجميل محمد سعيد الناخبي.

لقد أجريتُ حوارات كثيرة مع فنانين، غير أن أبهى الحوارات وأصدقها، هي اللحظات التي تخضع فيها لمشاعر راسخة في أعماقك، فتطلق العنان لإعجابك بالفنان، فيتحول الحوار إلى كلمات منثورة أشبه بطرب جميل تهيمن عليه أحاسيس متأججة بالإعجاب! ويقيني التام أن أي لقاء يُجرى مع فنان مبدع هو في حد ذاته بحثٌ مصغر، محفوف بمتعة، وشغف ذاتي يضعك في قلب المعرفة التي تريد نقلها إلى القارئ، بعد أن يشارك وجدانه في تكوين فكرة اللقاء.

• ما إن ظهرت على الساحة الفنية حتى انتشرت نفحات صوتك معطّرةً المكان وكل الديار في ساحل حضرموت، ولا سيما المكلا، مسقط رأسك، فتساءل الناس من أين تهبّ هذه النغمات الملحّنة الجميلة الجديدة المختلفة التي تخاطب الشوق وتسكن القلب؟ وها أنا أتساءل من أين لك كل هذا؟

- بدايةً أشكرك أستاذ أنور، والشكر موصول لهيئة تحرير مجلة (حوريت الثقافية) على هذه الالتفاتة الطيبة والاهتمام بالفنون والثقافة الشعبية، وأعتز بهذا الإطراء في تساؤلك، وأعتبره شهادة من ناقد فني ومتابع ملم بالفن ومبدعيه، فتقبّل صوتي وانتشاره ختم مرور إلى مشاعر متذوقي الأغنية.

• البدايات .. من الشعر إلى الغناء

- بداياتي كانت مع الشعر، محاولات أولية، ثم موهبة الغناء. كنت أغني بتشجيع الأصدقاء في الرحلات والجلسات الخاصة، تم انفتحت على الفنون الشعبية وانخرطت فيها، ضمن فرقة منتدى الخيصة للفلكلور الشعبي بقيادة الفنان وسام بامطرف. وكانت لي أعمال خاصة بحكم كتابتي الشعرَ، إلى جانب التلحين، على (الكاسر) و (الغيّة)، وألوان أخرى. تعرفت على فنون الفلكلور، في تلك الفترة، وكنت أحضر جلسات الطرب، ثم أجدت العزف على العود. كنت هاوياً وأحب أغاني التراث الحضرمي، منذ الصغر كنت أستمع إلى أغاني الفنانين: محمد جمعة خان، وأبوبكر سالم، وكرامة مرسال، وبدوي زبير. لكن أغاني محمد جمعة كانت تستهويني أثر، فمدخلاتي كلها قديمة، حتى (الهنك) في ألوان الغناء.

• (سلام لش يا المكلا).. من كلماتي ولحني

- لقد دخلت المجال الطربي، في الجلسات بتشجيع من الناس، جلسة بعد أخرى، وسهرة بعد أخرى، وهكذا، ثم كانت هناك انطلاقة حقيقية شكلت شخصيتي الفنية، بأعمال فنية خاصة بي، وكان للإعلامي الراحل حسين با زياد دور فيها، أبرزها (سلام لش يا المكلا)، ومطلعها:

سلام لِشْ يا المكلا
يا عِز راسي و يا مَشخصي الغالي
مهمها حصل ما تخلَّى
عنّشْ ولو جُرتي علَيْ أو ضاق بي حالي
يا حُبّي الموجود ياتاج فوق الراس
حُب الوطن عالقْ ولا لُهْ كيل أو مقياس

وهي من كلماتي وألحاني. سجلتها في إذاعة المكلا عام 2000، فانتشرت بصوتي وكان لها ذيوع كبير ومعجبون كثيرون، وتساءل الناس عن الأغنية وعن كاتب كلماتها وملحنها. هذه كانت نقطة انطلاق مهمة.



• الدان الحضرمي مما شكل هويتي الفنية

- انطلاقتي الأخرى على مستوى حضرموت، كانت مرتبطة بالدان، إذ ساهمتُ في نقل بعض قصائد الدان إلى المجال الطربي، وأولها:

ذا خرج فصل والثاني تشوقني الخضيرة

وهي أبيات لم يغنّها أحد قبلي، فكانت من نقاط انطلاقي وتشكيل هويتي الفنية، فالدان من أعرق الألوان وأصعبها، ومن يتقن غناء الدان ويجيده فهو يضع بصمته. وهو ما وسّع دائرة جمهوري في الوادي، ولاسيما سيئون وتريم، وكان إعجابهم بي كفنان من المكلا ويؤدي أغاني الدان، وكأنه من الوادي!.. نقلت تقريباً سبع أغانٍ من الدان من أداء صوتي اعتيادي إلى قالب طربي، بعد أن كانت محفوظة بصوت عاشور الشن أو حنكيل أو مستور حمادي.

• اكتسبت خبرة تراثية ثم غنيت ألوانًا أخرى غير حضرمية

- من المحطات المهمة، عندما شاركت في أعمال (أعراس الجذور) 2005، ثم (دروب الخير) 2006، مع الأستاذ أحمد بن غوذل، إذ كنت ضمن الطاقم، ومرافقاً للأستاذ ابن غوذل، وملقناً لفرقة الإنشاد، وكان معي الفنان نصر دحمان. فقد رتبت أغاني الرقصات ومنها (الزربادي)، ما أكسبني خبرة في التعامل مع التراث الحضرمي، وعشت التفاصيل الدقيقة.

وهناك نقلة أخرى في مهرجان الشيخ زايد 2019 في أبوظبي، هناك أديت ألواناً مختلفة: الحضرمي، اليافعي، الصنعاني، والتهامي، بالنظر إلى اختلاف مشارب الجمهور فكان ذلك إضافة بالنسبة لي في أداء ألوان لم أؤدِّها من قبل.

• لحنت لعدد من الشعراء، وأحرص على تقديم الأغنية الحضرمية بشكل لائق

- لي أغانٍ من كلماتي وألحاني لم تغنَّ كلها، وتعاونت مع شعراء وكتاب أغنية منهم الشاعر الراحل ثابت السعدي، والشاعر صالح باصالح (المصري)، وكذلك الشاعر صالح بن بشر (الصيني). وقد اشتهرت بعض الأغاني وبعضها الآخر لم ينل حظه من الانتشار والشهرة. وتعرفت في الآونة الأخيرة على الشاعر سالم بن جديد السقاف الذي دور كبير في انتشاري على السوشيال ميديا، وحساباتي، وقناتي على اليوتيوب، وأفادني كثيراً في أمور النشر والبرستيج والاختيارات، وهو بمثابة مستشار لي في الأمور الفنية والتسويقية، ولذلك لعلك تلاحظ أن ما أنشره في الحسابات والقناة مرتب ويليق بالغناء الحضرمي، في الداخل والخارج. غنيت له، وهو شاعر مقل، ومن أشهر تلك الأغاني وأحسنها: (الشوق قد قال بو محضار والحنة* لا زاد أعزم ورد راسك قدا سيئون)، وهي رد على أغنية المحضار الشهيرة (سيئون يا راغب الجنة). كما أن لي تعاوناً، مؤخراً، مع الشاعر الراجي، وهناك أعمال نزلت وأخرى سوف تنزل إن شاء الله، فأنا فنان أبذل على أعمالي، لكي أقدم ما هو أفضل، والتسجيلات صعبة جداً، وتحتاج أمكانيات كبيرة. وطبيعي منها ما ينجح ومنها ما لا ينال حقه من الانتشار.

• أغنية (طلبت الصلح والهدنة) صارت ترند

- مما ينبغي أن أذكره أن إحدى الأغاني التي غنيتها في سهرة في مدينة سيئون، وهي (طلبت الصلح والهدنة) للشاعر حسين أبوبكر المحضار، التي غناها كثيرون قبلي، ولكن لأن السهرة كانت مرتبة بشكل جيد - وهذه لمسة من لمسات صديقي الشاعر ابن جديد - انتشرت الأغنية وصارت (ترند)، وشاعت في الداخل والخارج، وحظيت بإعجاب جمهور واسع في دول الخليج.

• صوت الفنان ملك لجمهوره

- عندما يزداد المعجبون وتتسع دائرة الاستماع وطلب الجلسات وإحياء المناسبات، فإن الفنان، أيّ فنان، لا يعود صوته ملكاً له؛ لأن هؤلاء يستحقون أن يستمر، ويقدم لهم ما هم به معجبون، ويسعدهم، من حيث أن الصوت أو الغناء من مصادر السعادة والإسعاد والتعبير عن المشاعر والأحاسيس. فأي فنان تتسع قاعدة جمهوره ومستمعيه ومتابعيه، ويكون مطلوباً، يصبح صوته، بشكلٍ ما، ملكاً للناس وليس له فقط. وتختلف ظروف هذا الفنان عن ذاك، بطبيعة الحال.

• المعاناة وصناعة الفنان

- المعاناة لا تصنع الفنان في تصوري. بالعكس، قد تصنع المعاناة شاعراً أو ملحناً، لكن الفنان ينبغي أن يكون بعيداً عن المعاناة، ولا أقصد المعاناة الشخصية هنا، فكل إنسان يعاني في حياته، في الحب، في العشق، في العلاقات ... لكن المعاناة في الحياة المادية تأخذ من الفنان أكثر مما تعطيه، لأنه عندما يغني ينبغي أن يكون مرتاح البال والمزاج، فهو لا يغني نمطاً واحداً، فرحاً أو حزناً. بل يغني للفرح والحزن، ويفيض على كل نمط من روحه وإحساسه، فينبغي أن يكون بمزاج رائق. لكن أحياناً قد تجعل المعاناةُ في العشق فناناً ما يغني بإحساس أعمق، إنما قد يغلب عليه هذا الطابع في أعماله كلها أو معظمها. لذا أرى أن المعاناة تأخذ من الفنان ولا تعطيه. فهي لا تصقل صوته. فالصوت موهبة قبل كل شيء، كغيره من المواهب التي تصقل بالمراس، واشتغال الفنان على ذاته وفنه، واختياره ما يناسب طبقة صوته، لكي يبرز بصورة مُثلى، فيلقى القبول. ومع الوقت تتشكل بصمته الخاصة في صوته وطبيعة أدائه، بحيث يعرف المستمع نمطه قبل أن يغني بمجرد الاستماع إلى موسيقا الأغنية، كما يحدث مع غناء الأساتذة الفنانين: أبوبكر سالم وعبدالرب إدريس وكرامة مرسال وبدوي زبير ومحفوظ بن بريك، وغيرهم.

• الأغنية الحضرمية ما بعد حداد والمحضار

- الشاعران حداد بن حسن والمحضار من الجيل المؤسس للفن الطربي الحضرمي، وقد أثرى جيل المؤسسين الساحة الفنية بغزارة، فالمحضار له أربعة دواوين، ونصوص أخرى غير مدونة أيضاً، وكذلك حداد بن حسن، وهناك شعراء عاصروهما أو أتوا بعدهما، وهم شعراء كبار، وبرحيلهم حدثت أزمة في النصوص ، وما زلنا ننهل مما أبدعوه. فالنمط السائد في أعمالهم، بصوره ومفرداته مثل: (الميزر، والسلوبة، والمشخص، وبو فتيلة) لم تعد موجودة الآن، وقد تأتي فترة يكون فيها تحديث، وسيظهر شعراء مجددون، سيضيفون إلى طبيعة النص المغنى وغير المغنى بأسلوب آخر. أما الآن فما زلنا في ما يمكن تسميته بالمرحلة الـ(برزخية)، مرحلة (بين بين). لكن سوف تكون طفرة، فالفن الحضرمي متجدد بالتراكم، وسوف يتجاوز محاكاة النمط السابق والسائد. إنما حالياً نادراً ما تجد بعض الملامح المختلفة، لكنها لم تكتمل، كأسلوب متطور، والفارق بين الأجيال هذه صورته، وسيأتي جيل جديد يؤلف أعمالاً مختلفة، كلماتٍ وألحاناً، ولا غرابة، فالتطور سنة طبيعية، وهناك محاولات ناجحة في بعض ألوان الغناء من حولنا.

• الفنان والإنتاج والذائقة المتغيرة

- لكل فنانه أداؤه وإحساسه وثقافته وإمكانياته، لكن آذان الناس اختلفت، فالتكنولوجيا أثرت في الذوق العام، والمتلقي يريد أن يسمع شيئاً نظيفاً، فالتسجيلات القديمة لها جمهورها من الجيل القديم الذين عاصرها، ولا يُقبل عليها الجيل الحالي كثيراً، من حيث التسجيل والأدوات، ولا تنسَ الانفتاح على ألوان آخرى كالخليجية



والعراقية والمغربية وغيرها، لكن مازال لفننا القديم والحديث جمهوره الواسع، فالإنسان بطبعه يطرب لفنه وتراثه. لكن كل جيل يسمع ما يناسبه وما يتوافق مع ذوقه وذائقته الفنية. إنما هناك معوقات في إنتاج الأغنية من الناحية المادية والإمكانيات، لكن هناك أعمالاً قُدمت بجهود ذاتية تضاهي ما يُنتج في الخارج، رغم أنها تؤدَّى في السمرات والسهرات. أما التسجيلات الرسمية فهي مشكلة قائمة، وهي قديمة أيضاً، لأن هذه التسجيلات مكلفة، وهناك معوقات فيها ما يشبه الألغاز، فحتى لو توافرت لك الإمكانية المادية أحياناً، قد لا تجد الأبواب مفتوحة أمامك، هناك احتكار ربما. ورغم هذا استطاع البعض أن يخترق هذا الجدار، وطلعت أعمال جيدة، وطربنا له جمهوره، رغم كل شيء، على مستوى الخارج قبل الداخل.

• أبو بكر سالم وعبدالرب إدريس فنانان استثنائيان

- لا أقارن نفسي بالفنانين الكبيرين أبو بكر سالم وعبدالرب إدريس، فهما مختلفان واستثنائيان. صحيح نحن نتردد على المهجر الآن لكننا نغني لجمهور حضرمي، في حين أن أبو بكر وعبدالرب اتخذا مساراً مختلفاً، وأوصلا فننا وإبداعهما إلى جمهور أوسع. وهنا يمكن أن أشير إلى الفنان علي بن محمد، فهو لديه الإمكانيات المادية، وله محاولات جيدة وتسجيلات محضارية، ويغني اللون الحضرمي، لكن بحكم ميلاده وحياته كلها في جدة، هناك تفاصيل محلية تغيب عنه، لكنه مجتهد بشكل ممتاز، وهو يسير على خط أبو بكر وعبدالرب. أما نحن فخطنا شعبي بسيط وبعيد عن ذلك الخط، تماماً مثلما تقارن بين منتخب البرازيل وأحد الفرق الشعبية.

• الأغنية الحضرمية فاكهة السمر في كل مكان

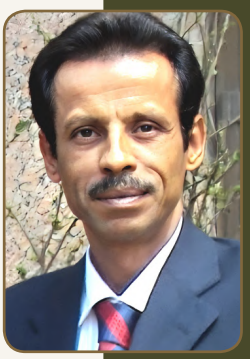
- الأغنية الحضرمية ما زالت في الصدارة، فمن خلال إحياء السهرات في أماكن مختلفة في عدن أو صنعاء، أو الخليج نجد أنه لا تخلو سهرة أو حفلة أي فنان من أداء أغنية حضرمية أو أكثر، أقلها مما غناه الفنان عبدالله الرويشد أو عبدالمجيد عبدالله، فالأغنية الحضرمية فاكهة السمر.

• القنوات الفضائية واستراتيجية تقديم الأغنية

- ليس هناك اهتمام، للأسف، من قبل المؤسسات الرسمية، بالاعتماد على ذوي الخبرة والكفاءة في المجال للعمل على التسجيلات في القنوات الفضائية، فهي التي تبرز الفن وتقدمه بشكل أفضل. فللأسف، تسجيلات القنوات أغلبها تأتي من منظور ضيق، وليس من منظور تطويري استراتيجي، لإيصال شيء معين، أو النبش في الكنوز الفنية. لكن مع الوقت، سوف تتغير أمور، غير أنها ما زالت متروكة للمصادفات، ولاهتمامات من يديرون القنوات أو البرامج، وكذلك مكتب الثقافة عليه دور مهم في هذا المجال. وعلى أي حال البلد الآن في مشاكل وأزمات وحروب، وهذه لها أثر كبير بلا شك، وبإذن الله في مرحلة الاستقرار سوف تحدث متغيرات تخدم الغناء والفنون بشكل عام.



أشعار



علي أحمد با رجاء

لي ما دَرَى يِدْرَى
و رَبّ الكون داري بالأنام

ذا فصل في سالم عوض ... ما عاد يدفع لا قَبَض
كـذَّاب لِشّه له مرض ... جابت له العَدِّي الغرام

مَـرَّهْ أتانا يستشير ... ويقول: كيف اصبح مدير
حتى على دُغشِة حمير ... من شان حِصِّل لي احترام

قُتْ لُه بصوت الغافلين ... صِيِّح وقل : يا مسلمين
ما انتو بسالم داريين ... لي هو يحب أكل الحرام

والله ونِعْمَك بن عمور ... كلما عمل شغله تِبُور
منحوس جم يومه دَبُور ... له ما يرى حُسنِ الختام

لَقَّى القَلَم ورجع رئيس ... يحلم بموتر مَرْسِديس
لَمَّان فَخْ فيها بِليس ... شَتَّت بها ظلم الكرام

مُعجَب بنفسه ما كَمَاه ... عن عيبه الله قد عَمَاه
حتَّى السَّما قِدْها سماه ... وقال انا إنسان هام

إن قلت له شُف ذا غَلَط ... بَا يْقُول لَك : عَدِّي رُبَط
حِسُّه فِي العَدِّي فقط ... يا خَسِّ ذا والله كلام

ما له مُحِب ما له صديق ... ولعاد له صاحب رفيق
وَحْدُه يِنطْنِط في الطريق ... والا مَخَبَّا في الظلام

لا شُغُل لُه لا مَشْغَلِه ... غير الضِّحِك والمَهْقَلِه
وبا تِقَع له شَنقَلِه ... له يوم يصبح ما ينام

محروق يا ذا الطَّاهِشِه ... بَا لَكْ رصاصه طايشه
والاَّ تِحِشَّك حَاشِّه ... ويْقِطِّبَك صاروخ سام

تضحك عَلَيْ يا ذا الهِبَل ... وتْظُنَّنا مَا اقْدَر بِحَل
ما شُفُتْ حَد يِنْطَح جَبَل ... ما شي على البَادِي سلام



أشعار



سعيد محمد بن هاوي باوزير

النفس بعدك علي
عا تردف الونّات*

الحمدلله سبحانك عظيم الشان
الملك ملكك وانت الواحد الرحمن
بيدك نواصي الملوك وكل ذي سلطان
واحنا عبيدك وانت واسع الرحمات

جانا خبر في نصيف الليل مزعج جم
زيّد شطوني وزاد الهم فوق الهم
حسّيت في الجوف نيران الأسى تضرم
بيّتت ساهر وعيني تذرف الدمعات

وشفت صورته وتأكدت في الواتساب
بوعبود بامعرفة من خيرة الأصحاب
ونبات ننخيّله واقف أمام الباب
يستقبلك دوب بالترحاب والبسمات

بالأمس زار المشاعر يُؤدّي العُمرة
وزار مكة وطيبة الفرحة الكبرى
وعاد يحمل الينا منها البُشرى
هذا نواياه والأعمال بالنيّات

ما انت مداري بمن يقدم ويتأخّر
أعمار في اللوح ذا مكتوب ومقدّر
وانت يالآدمي اصبر واتصبّر
ولا معانا سِوى التسليم والدعوات



الشاعر والملحن علي عبود بامعرفة طيّب اللّه ثراه

كنّا نساهن قدومك يوم بعده يوم
ونسهن أخبار لي تسلّي على المهموم
لكن سبق حُكم ربك والقضاء المحتوم
هيهات ماحد يرد القضاء هيهات

تركت نحن حيارى ما تجمّعنا
ولا استلذيت قط بالدان والمغنى
لما انطفت شمعة المجلس واظلمنا
والنفس بعدك علي عا تردف الونّات

عبود مُبارك غرس فيكم بذور الفن
وغرس قِيم طيّبة في القلب تتمكّن
وخدمة الناس والطِيبة وحُسن الظن
والجبر والمسكنة والخير والجودات

نذكر مواقف ونذكر بيننا أسرار
اعرفك حسّاس ومحنّك بجم هيدار
والطير تعرفه لي يبرح ولي هو فار
وفيك أسرار من والدك وعلامات

لك فلسفة في الحياة أنتَ بها قانع
مُسلِّم الأمر لا تنافس ولا تنازع
راضي وزاهد وشفتك آدمي وازع
سالي ولا تخب خلف الفلس وريالات

ياما مجالس أنا وانت وبو غالب
يا كم مواقف وكم ضحكات ومقالب
لكن قلبك يحن دومًا على الصاحب
طبعك مسامح ولا شي حقد أو لفّات

وفاتح الدار لأهل الفن والشعّار
ترعى المواهب مثيل الأب وسط الدار
خلّدت بونعيم والشاعر أبو محضار
ما تخب وراء المادة أو تجني الغَلّات

حيوة علي تجمع الأحباب كل ليلة
بالدان والشِعر والألحان والقيلة
قلوب شتى تحس وكأنهم عِيلة
جمّعهم الفن لا مصالح ولا شبهات

راحوا صحابي وكل واحد وراء الثاني
تقاطروا هكذا في غمضة أعياني
وبقيت وحدي نداري الهم ونعاني
وكم على القلب بالصدمات والبهتات

ورياض بالأمس فارقنا اسف يا رياض
ما راض خاطري من بعدك أبد ما راض
في بحر محضار قد ابحر وياما خاض
نذكر حكايات في القيلة وكم جلسات

والكزبري كان معنا درّة المجلس
يسأل دواما على صحابه ويتحسّس
نِعمك رفيقي أنا واياه في المترس
نبات نا واياه طول الليل خذها وهات

وذكرت صالح أبو محسن ولد منصور
شاعر مخضرم معاصر في البلد مشهور
لا قال دوري يخلّيها تلف وتدور
في كل مدارة يحِن قرشه بلا خنّات

ندعو لهم دوب بالرحمة وبالغفران
دنيا الندم تاليها القبر والأكفان
يالأدمي قع جوّيد واخزي الشيطان
وختمها بالمُشفّع سيّد السادات

---

* في رثاء الصديق الفنان علي عبود بن مُبارك بامعرفة طيّب الله ثراه، 28 أغسطس 2026.

أشعار



عمر سعيد الصبَّان

لازالت الشارة

لازالت الشارة سحب متلبده وغيوم
والسيل عا يهدر وحوط عا خيَم وصروم
والفكر من جورها حيران شارد
والعين في الافاق تنظر تطارد
عيني على الشارة وقلبي منها مختاف
من قلة الإنصاف
كل من سمع أو شاف .. عند الصراحه خاف
من قلة الإنصاف

نتأسف الا يوم مجهودي سدى مرجوم
والكل يتقاسم متى يتعدل المقسوم
حتى الأمل كلما رضى قرب يباعد
والحظ مازان كلما له يعاند
واليوم بان العيب لي من شوكة المشواف
من قلة الإنصاف
كل من سمع أو شاف .. عند الصراحه خاف
من قلة الإنصاف

لا جيت بتناسى وبهدأ من كدر وضيوم
عافت ظروف الوقت زادتنا نكد وهموم
مذعور خايف ومر وقتي نكابد
أتعاب جم عشتها فوق المكائد
والهم والأحزان لي يتقاسمنا نصاف
من قلة الإنصاف
كل من سمع أو شاف .. عند الصراحه خاف
من قلة الإنصاف

أهوال كابدنا تجرعنا صبر وسموم
والحق ضايع من زمن ع من نود اللوم
والوقت مهما بطى لابد يساعد
ويبان عند المحك كل من يزايد
والناس بايدرون لا قد بانت الأطراف
من قلة الإنصاف
كل من سمع أو شاف .. عند الصراحه خاف
من قلة الإنصاف

أشعـار



فـرج جمعـان بن جـوهـر

الشـاشـة

شاشتي في الحمام وأخباري نتابعها بجد
وهناك لي باينتقد شاشة في الحمام عيب

العيب يمضي يوم نغفل فيه عن هم البلد
وتمر علي ساعات علمي به عن الأوضاع غيب

هو بيت راحتنا ولي يرتاح له كل من قصد
إن حد عليها معترض هاتوا لنا في الأمر ريب

خلاص نحنا قد تجاوزنا مفاسد بو حمد
القافلة تمشي ونحن خلفها نجري خبيب

خرجوا وشوفوا الصين شوفوا الهند لي بلا معتقد
لاوين هم وصلوا ونحن نندمر وسط الخريب

لـمّا متى وحديثنا كـلُّه متـوِّج بالعقد
الناس قدها بالحرير العال واحنا بالكريب

تعلموا وتفهموا عملوا لهذا الجهل حد
لكن ماهو منُكم الفقر لي غـزا كل جيب

سمعوا النصيحة لا تزقلوها وتعطوها المقد
والآدمـي لا مَا استغل شبته ما جمُّله شيب



أشعار



أنـور الـحوثـري

يبكيك كل الرمل والساحل

مَن للنغم يا صاحبي الراحلْ ؟!
إرحم قوافي الشعر والأوزانْ

من للترنّم يطفي الشاغل ؟!
يشجي هدوء البحر بالألحانْ

بحر المكلا في البكا ذابلْ
والحزن غطّى ساحل الخلّانْ

تعبان جم يا جسمي الناحلْ
مات الهوى وورثت همّ عدنانْ*

غادرت قبل الشمس ما تأفل
خلّيتنا في لوعة الحرمانْ

يبكيك كل الرمل والساحلْ
والموج صامت في الفِكَر هيمان



الفنان عدنان العطاس – رحمه الله

* الفنان عدنان العطاس الذي خطفته يد المنون بغتة: 28/ 6/ 2026.

أشعار



عبدالله الجعيدي

في شرع من؟

في شرع من بالله تحرمني وتتسلى بحرماني
في شرع من بالله تآمرني ومما ريد تنهاني
قللت من شاني
أمام اللي على شاني عمل لك شان
سبحان جمّعنا وفرّق شملنا بعد اللقاء سبحان

هل عادني على البال أو إنك تفكّر كيف تنساني؟
هل عاد لي قيمة أو إنك بعتني وأخترت أحد ثاني؟
كل من تناساني
نسيته وأنطوى في صفحة النسيان
سبحان جمّعنا وفرّق شملنا بعد اللقاء سبحان

بالأمس لي مخلص وجاي اليوم تتلاعب بوجداني
الغدر من طبعك وأنا من طبعي أنسى من تناساني
دائم تحدّاني
كفى ما قد جرى منّك لحد الآن
سبحان جمّعنا وفرّق شملنا بعد اللقاء سبحان

ضاقت بي الدنيا وصدري ضاق بك وأختل ميزاني
أرجوك تمسح من خيالك صورتي وإسمي وعنواني
وأترك لأحزاني
تعبّر عن حقيقة عالم الأحزان
سبحان جمّعنا وفرّق شملنا بعد اللقاء سبحان



أشعار



حـــاج بن علـي دعـكـون

تـأمـلات شـعـريـة

والله إنّـي لأكُـلـك ني مـن الـشـوق
ولَشْريك لو مَنْت مـاء من ضمائي
وإذا عجزت أمـررك وسـط لَحلوق
لاستنشقك عبر الـهـواء في ريائي
وأجريك مجرى الدم في كل لَعروق
يـا مـن غـرامـي فـيـك مـن كبريائي
متى تبيني بعد مـا صير محروق؟
وش فـايـدة آخـر عـمُـر مـن لقائي!
كنك دخلت السوق وخرجت من سوق
كني عليك قابض جمَر في يدائي
لا تظن قلبي من حجر صم مخلوق
أتحمل الغيبات وأطـــوّل رجائي
لا يا معيف الهمس واللمس والذوق
أنـــا بـشَـر أفـقـد غـيـاب أقـربـائـي
وان لك علَي حقوق لي عندك حقوق
قبلتْ؟ ... والّا قم معي ياضنائي

إلى قاضي الأحباب ومن غير مسبوق
واللي قضاه القاضي قضاك وقضائي



أشعار



سامي بن شيخان

ماشي فايدة في العتب

قال الذي شاف العجايب والعجب
عجيب مر الوقت ما شفنا سلاه

شفت المخوّة والصداقة والصحب
متنافية في كل جانب واتجاه

حتى كلام الحق غادر وانسحب
من قال كلمة حق ما نسمع حكاه

والكذب أصبح ياجماعة مكتسب
بين القبايل ليش عالي مستواه

يا ذا الزمان الشين قل لي ما السبب
حطمت قدر الجيد واعليت الطغاه

كم من ردي رافع جنابه والرتب
والحر والأبطال تتجرّع وباه

تغيّر الواقع أمانة واقتلب
يارب عز الجيد واحسن في عزاه

فى الغابة الثعلب يكشر بالشنب
على الأسود الضارية يبرز قواه

حمّلت أهل الجود يالوقت التعب
والنذل والفاتر مريّح فى الحياه

حتى المنافق والردي و أبو لهب
بعده جميع الناس قامت للصلاه

ضاع الوفا ياصاحبي ضاع الأدب
والصدق والإخلاص قد غادر وراه

ما باقي الا الكذب عبى بالمسب
والزور والبهتان يحكي عن وفاه

إن جيت تنهي للمخوة والصحب
كلّين يعطيك من نصايحنا قفاه

ياهاجسي ما فايدة كثر العتب
لعاد تعاتبهم على حسن النواه

والختم ياربي على سيد العرب
صلوا على من حبّه الله واصطفاه



أشعار



وداد سلوم
-العراق-

بانتظارك

لو يطول الليل واسهر لك عُمر
ولو يجافي النوم جفني
ولو يلوعني
السهر

ولو أعد نجوم ليلي
نجمه نجمه
وارسم طيوفك على ضوّ الگمر
بانتظارك ... ماتمر ؟؟

لو حلت بعيونك الغربه
ورافگت ليل
السَمَر
تدري بأشواگ الگلب
من فرگتك صارت
جمر
ومن حنين الروح
للملگى لهواك

عافت شفافي الندى
ضاگت سنينك
صبر

بانتظارك
والوفا عندي طبع
وحچاية عشگ
تبدي بيها من الغروب
توصل لحد
الفجر



أشعـار



محفوظ عبدالوهاب بن عثمان

غـروب

كلما طوّل غيابك يبتدي مطلع قصيده
أترك الدنيا وأسافر للمعاني والحروف

تسكن افكاري بيوت الشعر وتعانق فريده
يبدع الهاجس وطابور القوافي به يطوف

في غيابك ماتصادفني ولا لحظه سعيده
حس عقرب ساعتي يطعن لقانا بالسيوف

ما ترك وعدك بحاله بث سمه في وريده
صار يشعرني بأن الوقت في وضع الوقوف

لا شمس تبغى تغيب ولو حرارتها شديده
حر أشواقي مناعة تحتمل أقسى ظروف

ولا قمر جا في معاده صرت في دنيا بعيده
عن قوانين الطبية لا خسوف ولا كسوف

إرجع إرجع رتب اوضاعي وفرحي استعيده
أنت عارف أن حبك متهم راجع وشوف

وانت لي أقوى محامي كل آرائك سديده
ضد حبك قف معي مادمت بأحبابك رؤوف

لأن حبك مش طبيعي ولو ترشحني شهيده
كان أرحم من حياة قضيتها حسرة وخوف



أشعار



سعيد باعجّاج

ثياب مرقّعة

كل الذي حاصل سمعنا قربعة
والقربعة زادت من أصحاب الطبول

سالم مبهذل والثياب مرقّعة
والمشكلة عاده يسحبل عالرجول

خالته في الحافة ملقّت صرقعة
يا بومحمد ايش عادك با تقول

وبنَت لهم مخزن وجنبه مربّعة
ولقت لهم سِدّة على عشرة قفول

والورث قد شلّته حق الأربعة
والأربعة الأطفال قبلوا بالحلول

جابت لهم ورقة قديمة موقّعة
شهدوا عليها ناس ما يرعوا الأصول

هذا كلامي للذي هو يسمعه
واللي سمع قولي يفسّر ما نقول



أشعار



عبدالرحيم محمد العمودي

صعبة بسيطة غريبة

صعبة بسيطة غريبة في تعاملها
عقلية الفيلسوف وبراءة الطفلة
جمعت صفات الجمال وشلت أجملها
لاجات تعطي جميلات البلد عطلة
إذا مشت غصن راوي في تمايلها
أحيان يشمخ وساعة يحتضن ظلّه
لو هي نبي ربنا بالحق مرسلها
أتوقع أن يؤمن العالم بها كلّه
وإن حطت العالم الغربي بجدولها
في يوم واحد بليّا حرب تحتلّه
سبحانه الله ذي كمّل خصايلها
في الشكل والفعل ولها قول ما مثله
لاتكلمت تمسك الأحرف تقلقلها
تطعم حلاة العسل في أحرف الجملة
وحروف علّة شفايفها تقبلها
تخرج سليمة صحيحة مابها علّة
ترفع العملة بكلمة في تدوالها
وأحيان تقدر بكلمة تسقط العملة
إن طلعت بصبح عين الشمس تخجلها
وتقول يا مرحبا ياحي من طلّة

وإن طلعت الليل قال البدر مَجْمَلها
يحلف عليها تقوم وتجلس محلّه
حتى نجوم السَّما خلّت منازلها
واتجمعن حولها يلقن لها حفلة
عن رقمها خدمة الأبراج فاصلها
واقلوبنا عبر خط العشق متصلة
حتى الرسايل بعين لعين ننقلها
ولعاد نحتاج لا كيبل ولا وصلة
لاجات ليلة وأنا فاقد تواصلها
بيّت تقلب مثيل الضب في الملَّة
مدري أنا جنّة الفردوس داخلها
أو هيَّ طلعت من الجنة على غفلة



أشعار



جمال عبدالله حميد

لا بديت أكتب فيك مرثاتي بكيت*



فارقت أحبابك بسُرعة يا رياض
خلّيت دمع البين من كلْ عين فاض
ما كان في الحسبان لكن لا اعتراض
عا ما قضاه الله ربّ العالمين

غادرتنا ورحلتْ والآمال فيك
إنّك تمتّع باللقاء بك عاشقيك
ما حسبت أنّي اليوم هذا بارثيك
في شِعري الباكي وفاء للرّاحِلين

عاد الوجع مبعد سَكن عا بو وهيب
لي غادر الدُّنيا ولا خفّ اللهيب
ما بطيت بَعده يوم واحد يالأديب
ولحقت بالخلّ الوفي لك والضّنين

لوعة وحسرة عافراقك في القلوب
لولا التُّقى كادت من الحُرقه تذوب
والحُزن خيّم عالرّوابي والدّروب
في أمّنا سمعون عا خير البنين

يا تاج فوق الراس يا رياض الحبيب
معقول؟ لا ناديت اسمك ما تجيب
يامن لنا قد كنت كالرّوض الخصيب
نجني ثماره الحالية في كلّ حين

لا بديت أكتب فيك مرثاتي بكيت
كلما تذكّرتك مع الذكرى دويت
بس كيف ما أرثيك يالغالي ببيت
من هاجسي لي هو لحبّك له مدين

يا نجم شارق في سما الإبداع لاح
فنّ الأدب بك والثقافة بَن وفاح
وبسِرّ سِحرك قد فشا حرفك وباح
وابدى بيانك فكرك الواعي الرّصين

بجميل أخلاقك أحبّوك الجميع
ولأمر ربّك والنبي الهادي مطيع
وباللطافة تسعد القلب الوجيع
ومعاك جلسات الصفاء دايم تزين

مِرآة عصرك كنت بالعقل المنير
وبعمق إبحارك في المعنى الغزير
وبحُسن أسلوبك لكلْ مَحفل تدير
ونقشت اسمك في سجّل النّابغين

ألّفت وتكلّمت بلباقة وذُوق
بالشِّعر والشّعّار كم علّيت فوق
ونقدت مثل الصِّيغ لك للزّين شوق
تبحث عن الرّاقي بكلْ فنْ والرّزين

لك في بِحار الشّاعر المحضار عُوم
ونثرت دُرّه واللآلي كُوم كُوم
محّد معه منظار لأشعاره وزُوم
مثلك وأبرز كنزه الغالي الثّمين

في حضرموت الخير شجّعت النّبوغ
ودعيت لشموس المواهب بالبزوغ
وجمال روحك بان في كلْ ما تصوغ
والحبّ لأرضك في تعابيرك يبين

بسعاد قلبك في الهوى هايم هيام
من غربتك دايم تجيها كلّ عام
حتّى بها لك طاب وامتدّ المُقام
ولحضنها قد عدت بحنين السّنين

واخترت باهارون لك مثوى ودار
في عالم البرزخ ولك والدك جار
فاهنأ وطِب قُرب الذي به كنت بار
والبار حاز الأجر في دنيا ودين

الله يرحمكم ويسكنكم جِنان
فيها العطاء من ربّكم في كلّ آن
وصلاة ربّي عالنّبي زين الزِّيان
وآله وصحبه ذكرهم أُنس الحزين

---

* في رثاء الأديب رياض عوض باشراحيل المتوفّى في القاهرة يوم الأربعاء: 29/ يوليو/ 2026.

حكايات وطرائف شعبية



عبدالرحمن عبدالكريم الملاحي

قهاول أبي زيد

امتطى أبوزيد فرسه الأشهب، واعتلى ربوة يطل منها على مشهد موطنه ومراعيه. شكم فرسه، فوقف الفرس مستجيباً لقائده. طأطأ رأسه، مست شفتاه تراب الأرض الزكي المتضوع بعبق الوفاء. لقد مرت عليه قبل لحظات فاتنة من الخيول راحلة كغيرها إلى حيث يريد أصحابها، فهفا قلبه، لكن ليس إلى الفاتنة، بل إلى الأرض، إلى الديار، إلى المراقص بينها، وكأن لسان حاله يقول:

وما حب الديار شغفن قلبي ...

ألقى أبوزيد الهلالي نظرته الأخيرة على منازل وخيام هينن، مسقط رأسه، ومرتع صباه، وموطن حبه، ومشهد حكمته وبطولته. إنها المنازل بما حوته من لطائف الذكريات، مظهراً حبه، فلكِ يا (منازلُ) في القلوب منازلُ.

ها هي اليوم هادئة ساكنة مستندة على سطح الجبل، وقد غفت تتراقص في مخيلتها الأحلام. لقد هجرها سكّانها، فسكنت وهدأت بعد ضجيج السنين.



ها هي اليوم خالية لا تسمع لغطاً ولا حركة إلا من صفير الرياح، وزقزقات العصافير، وصراخ الديكة، وقوقأة الدجاجات تتقافز ، تبحث في التراب عن حبات قمح، أو دودة تتغذى بها. لقد تركها أصحابها حين رحلوا إلى موطن لا يعلمه إلا قائدهم الحكيم أبو زيد الهلالي.

رفع أبو زيد رأسه إلى قمة الجبل حيث تنتصب قلعة كانت تضج يوماً بحراسها. تطلع إلى الأفق، غشت عينيه سحابة داكنة من الذكريات، ذكريات سنين توالت، ذاقت القبيلة فيها آلام الجوع. كانت سنواتٍ عجافاً. إنهن سبع، كسبع مصر على عهد عزيزها، توقف فيها المطر، وجفت الينابيع، ومات الزرع، وعقمت الأرض، ونفد من خزائن القوم ما يسد رمقهم.

فكر أبو زيد في محنة قومه. كيف الخلاص؟ سأل نفسه وهو القائد المطاع في قومه: هل يرحل وترحل معه قبيلته إلى حيث يهنأ العيش؟ امتحانٌ صعب، فتركُ الأوطان مذلة وهوان.

..... فكّر وقدّر .. نادى حرّاس القلعة وطلب منهم إحضار كمية من مسحوق الورس.. وضع المسحوق في إناء كبير مفتوح، و رفعه إلى قمة الجبل بجوار القلعة، وأمر الحرّاس بمراقبته، وإخباره بما يحدث للمسحوق من نقصان. فإن تناثرت ذراته حول الإناء، فذلك بشير بهبوب رياح آتية لا شك أنها محملة بزخات وزخات من المطر، فينبت الزرع و يهنأ العيش، وحينها لا حاجة للرحيل، فللمنازل في القلوب منازل.

مرت أيام فأَشهُر، ولم تتناثر ذرات الورس؛ فقرر القائد الرحيل. أعلن قراره وأصدر أوامره بالرحيل بعد عام من ذلك اليوم، مرشداً بأن لا تتم زيجة خلال هذا العام، ولا يقربن أحدهم حليلته، فالرحلة ستكون شاقة، لن تتحملها الحوامل والمرضعات، فاستجاب الجميع، وأعدُّوا العدّة للرحيل، وإذ لم يبق من موعده إلا أسابيع، حدثت المفاجأة.

هبت الرياح، وتسربلت السماء بالسحب، وهطلت أمطار غزيرة، فارتوت الأرض، وانبتت الزرع، فاستقام وأينعت ثماره، وحان قطافه. لكن ساعة الرحيل قد حانت، وابتسامات القائد الحكيم تحث القوم على عدم الرجوع عن القرار. وهكذا سارت حشود قبيلة بني هلال على درب رحلتها دون الخضوع لإغراءات البقاء .

صوّب أبو زيد نظره نحو تلك المروج الخضراء، تشقُّها قوافل قومه، فابتسم ساخراً، فشَبَعُ يوم لا يسد جوع سنوات.

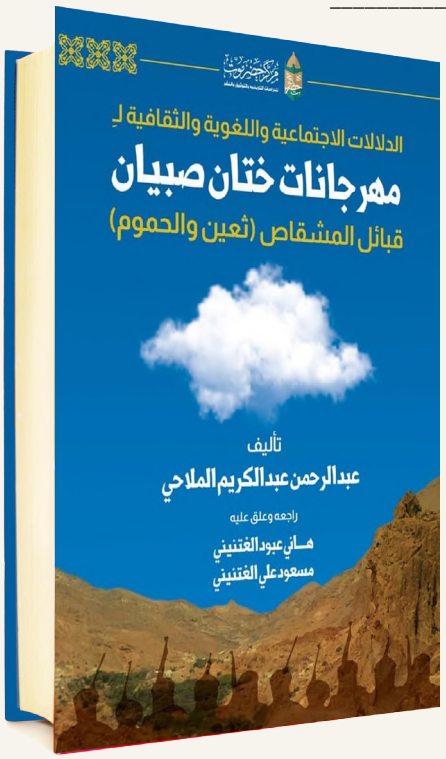
غمز فرسه فانطلق حثيث الخُطا بين تلك المروج متتبعاً أثر قومه، فمرَّ الفرس بين سنابل مثقلات، تتراقص وتتجاذب الحديث بينها في جذل، فعلقت إحداها بِركاب فرس أبي زيد تغريه بالبقاء، فسلَّ سيفه غاضباً وقطع رأسها، و صاح فيها بحنق:

لا تغريني و غر غيري يا قهاول!

فصارت جملته مثلاً سائراً .

ذلك هو القائد الحكيم الشجاع. قائد يُرجَع إليه في الملمات. ترى كم لدينا من مرجعيات كأبي زيد، تزينه الشجاعة والحكمة؟

للكاتب:



رسائل جامعية



أبو بكر عبدالله صالح الحامد

دراسة تأثير التكنولوجيا الرقمية الحديثة على استخدام اللغة المهرية من منظور الصون والتحول اللغوي *

تهدف هذه الدراسة إلى تقصي أثر التكنولوجيا الرقمية الحديثة في استخدام اللغة المهرية، كلغة من عائلة اللغات العربية الجنوبية الحديثة، مهدَّدة بالانقراض، لدى الناطقين بها في محافظة المهرة. وقد انطلقت الدراسة من إشكالية غياب الأدلة التجريبية المنهجية حول كيفية تشكيل التكنولوجيا الرقمية لأنماط الاستخدام اللغوي، وانتقال اللغة المهرية بين الأجيال، خاصة في ضوء محدودية الدعم المؤسسي وضعف حضورها في الفضاءات الرقمية عالية المكانة. وبناءً على ذلك، سعت الدراسة إلى تحقيق أربعة أهداف رئيسية: قياس مدى تأثير التكنولوجيا على استخدام اللغة المهرية لدى فئات عمرية وتعليمية مختلفة، ورصد الآثار الإيجابية والسلبية للتكنولوجيا، وتحديد التحديات والفرص التي تتيحها التكنولوجيا للحفاظ على اللغة وتطويرها، واستكشاف استراتيجيات فعالة لإحيائها وتعزيز استخدامها عبر الوسائل التكنولوجية.

ولتحقيق هذه الأهداف، اعتمدت الدراسة المنهج المختلط بتصميم تسلسلي تفسيري، حيث اشتمل المسار الكمّي على استبانة منظَّمة طُبِّقت على عينة قصدية بلغ قوامها (50) ناطقاً أصلياً بالمهرية، تنوعت أعمارهم ومستوياتهم التعليمية وجنسهم. وقاست الاستبانة تكرار استخدام المهرية في المجالات التقليدية (كالمنزل والأسرة والمناسبات الاجتماعية)، والمجالات الرقمية (كالتواصل عبر وسائل التواصل الاجتماعي وتطبيقات المراسلة)، إضافةً إلى كثافة التعامل مع التكنولوجيا. أما المسار النوعي، فتضمَّن (20) مقابلة شبه منظَّمة مع عينة مستقلة من الناطقين، هدفت إلى تفسير المعاني الاجتماعية والمواقف التي تقف وراء الأنماط الإحصائية. كما جرى تحليل البيانات الكمية باستخدام برنامج SPSS، وتضمنت الأساليب الإحصائية: المتوسطات الحسابية، والانحرافات المعيارية، ومعامل ارتباط بيرسون، واختبارات T، وتحليل التباين الأحادي (ANOVA)، في حين حُلِّلت البيانات النوعية بالتحليل الموضوعي.

وأظهرت النتائج فجوة مجالية واضحة؛ إذ ما زالت اللغة المهرية محافظةً على حضور قوي في المجالات الشفهية التقليدية، وخاصة داخل الأسرة (متوسط = 4.02) وخلال المناسبات الاجتماعية (متوسط = 3.78)؛ في المقابل، كان استخدامها في التواصل الرقمي منخفضاً بشدة (متوسط = 2.21). وكشف تحليل الارتباط عن علاقة عكسية جوهرية بين كثافة التعامل مع التكنولوجيا واستخدام المهرية $p < 0.001$، $r = -0.486$.

ورغم أن 75% من المشاركين أشاروا إلى الإمكانات الإيجابية للتكنولوجيا في التوثيق الرقمي، فإن الآثار السلبية طغت، حيث أفاد 90 % منهم بهيمنة العربية والإنجليزية في البيئات الرقمية، و85 % بضعف استخدام الشباب للمهرية على الإنترنت، و80 % بغياب نظام كتابة موحد، و75 % بنقص المحتوى الرقمي. كما تبيَّن أن العمر والمستوى التعليمي هما المتغيران الأكثر تأثيراً في اتجاهات التحول اللغوي، في حين كان أثر الجنس محدوداً. وتميَّزت اتجاهات الناطقين تجاه صون اللغة المهرية بكونها إيجابية بقوة (متوسطات تراوحت بين 4.25 و4.45)، إلا أن هذه الاتجاهات تصطدم بعوائق هيكلية عميقة، وفي مقدمتها غياب النظام الكتابي، وضعف الدعم المؤسسي، والفجوة الرقمية بين الأجيال.

واستنتاجاً، تؤكد الدراسة أن التكنولوجيا الرقمية، في ظل غياب البنى التحتية الملائمة، تؤدي دوراً معجِّلاً للتحول اللغوي بدلاً من كونها أداة محايدة، إذ تعزز هيمنة اللغات المسيطرة وتُقصي المهرية من فضاءات حيوية. غير أن هذا التحول ليس حتمياً، إذ يكمن في الاتجاهات الإيجابية العالية للمجتمع، والوعي الجمعي بخطر الانقراض، وتوافق الرؤى حول مسار تدخلي، ما يشكل أرضية صلبة لإحياء اللغة.

وبناءً على ذلك، تُوصي الدراسة بتطوير نظام كتابة موحد ومقبول مجتمعياً، وإدماج اللغة المهرية في التعليم النظامي، وإنشاء محتوى رقمي وظيفي، وتفعيل برامج مجتمعية تعزز المشاركة بين الأجيال، مع دعم مؤسسي مستدام، بما يُعيد وضع التكنولوجيا في خدمة صيانة اللغة المهرية واستمراريتها في العصر الرقمي.

---

*A Study of the Effect of Modern Digital Technology on Mehri Language Use Maintenance and Shift Perspective.

رسالة ماجستير نوقشت في قسم اللغة الإنجليزية، كلية التربية – المهرة، جامعة حضرموت، بإشراف د. سعيد سعد نجادان القميري، 28 يونيو 2026





رسائل جامعية



صالح عمر باحسين

الاستلزام الحواري في اللهجة الحضرمية *

تهدف هذه الأطروحة إلى تحليل الآليات التداولية للاستلزام الحواري في اللهجة الحضرمية، مع التركيز على الإشكالية المتمثلة في التوتر بين مراعاة مبادئ غرايس وعدم مراعاتها. وترتكز الدراسة على الإطار النظري لمبدأ التعاون عند غرايس (1975م)، حيث تسعى إلى الإجابة عن سؤالين بحثيين رئيسين: أولهما يتناول مدى التزام متحدثي اللهجة الحضرمية بمبادئ الكيف والكم والعلاقة والأسلوب، والاستراتيجيات اللغوية التي يوظفونها لتحقيق هذا الالتزام؛ والآخر يبحث في أنماط عدم المراعاة والأغراض التداولية الكامنة وراءها، وبخاصة ما يتصل بالمخالفة الظاهرة (flouting)، والانتهاك (violating)، والإخفاق (infringing)، والانسحاب (opting out).

وتعتمد الدراسة منهجًا نوعيًا ذا طابع وصفي- تحليلي، مستندةً إلى بيانات لغوية أصيلة جُمعت من خلال عمل ميداني موسع أُنجز خلال الفترة (2024م – 2025م) في مدينة المكلا والمناطق المجاورة لها. وتتألف المدونة اللغوية من خطاب شفهي عفوي ومحادثات طبيعية، جرى تفريغها وتحليلها تحليلاً صرفيًا دقيقًا، بهدف رصد مظاهر الالتزام الصريح بمبادئ غرايس، وكذلك الانحرافات الاستراتيجية عنها. ويتيح هذا المنحى القائم على العمل الميداني إجراء تحليل دقيق يبرز أثر خصائص اللهجة والسياق الاجتماعي في تشكيل الاختيارات التواصلية لدى المتحدثين.

وتُظهر نتائج الدراسة أن متحدثي اللهجة الحضرمية يميلون إلى مراعاة مبادئ غرايس في التفاعلات اليومية بما يحقق الوضوح والصدق، غير أنهم يوظفون، في الوقت ذاته، استراتيجيات لغوية معقدة - من قبيل الصيغ الدينية وأدوات التلطيف الثقافية - للمحافظة على مبدأ التعاون حتى في حالات محدودية المعلومات. وفي ما يتعلق بعدم المراعاة، يتبين أن المخالفة الظاهرة تُعد أكثر الاستراتيجيات شيوعًا، إذ تُستخدم لتحقيق مقاصد تداولية مثل التهذيب، والتلميح، وصون الوجه ضمن البنية الاجتماعية الحضرمية. كما يُستعان بكل من الانتهاك والانسحاب بوصفهما استراتيجيتين لحماية الخصوصية الأسرية والحفاظ على القيم الأخلاقية والأعراف القبلية المرتبطة بالسرية.

وعلاوة على ذلك، تُبرز الدراسة الإخفاق بوصفه نمطًا غير استراتيجي من عدم المراعاة، يظهر في حالات العيوب الفونولوجية، حيث يُحافظ على روح التعاون من خلال اعتماد المتلقي على القرائن السياقية في تفسير الخطاب. وتخلص الأطروحة إلى أن مبدأ التعاون في اللهجة الحضرمية يمثل نسقًا تداوليًا ذا طابع ثقافي، بحيث لا يُعد عدم مراعاة المبادئ خروجًا عنها بقدر ما يشكّل، في كثير من السياقات، آلية ضرورية لتحقيق تواصل فعّال وملائم اجتماعيًا.

---

* Conversational Implicatures in Hadhrami Arabic.

أطروحة نوقشت في قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حضرموت، بإشراف د. خالد عوض بن مخاشن، 18 يوليو 2026.

إضاءات .. متابعات

حضرموت للثقافة تكرم د. عبيدون والشاعر بن سلمان





نظّمت مؤسسة حضرموت للثقافة فعالية ثقافية بمدينة المكلا، يوم 2026/07/16 ضمن مشروع "تكريم الرواد" احتفاءً برموز الفكر والإبداع في حضرموت. كُرّم خلالها الأستاذ الدكتور أحمد سعيد بن عبيدون، أحد أبرز الأكاديميين والباحثين في حضرموت، والأستاذ الشاعر سالم عبد الله بن سلمان، تقديراً لإسهاماتهما العلمية والأدبية والثقافية، ولدورهما البارز في إثراء المشهد الثقافي على مدى عقود.

وقد ألقى الشاعر سالم بن سلمان قصيدة، بينما ألقى د. أحمد بن عبيدون كلمة عبّر فيها عن شكره وتقديره لهذه اللفتة التكريمية، كما عُرض فيلمان وثائقيان استعرضا محطات من مسيرتي المحتفى بهما.





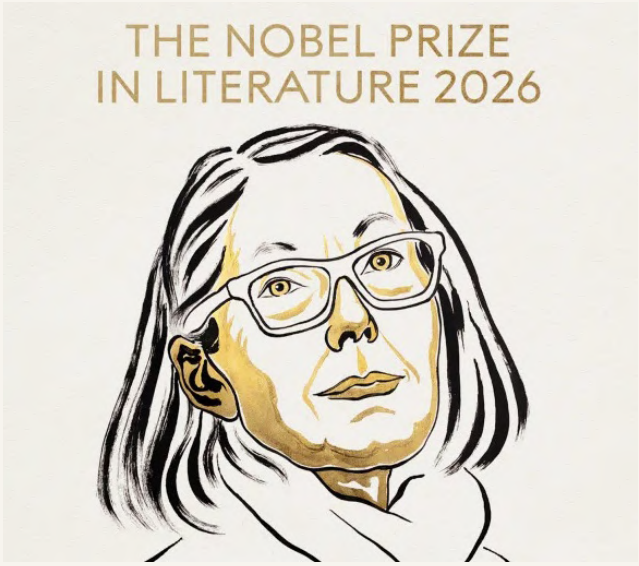
إضاءات .. متابعات

نوبـل للآداب 2026:
آن كارسون وموقع الأدب العربي بعد محفوظ

فازت الكنديـة آن كارسـون بجائزة نوبـل للآداب لعام 2026، تقديراً لمنجز جريء ومبتكر يحاور التقليد الكلاسيكي، ويفتح للأدب المعاصر أشكالاً جديدة.

وُلدت كارسون في تورونتو عام 1950، وهي شاعرة وناقـدة ومترجمـة وأستـاذة للآداب الكلاسيكيـة، وتُعدّ التاسعة عشرة بين النساء اللواتي نلن الجائزة.





وقد أخبرت الأكاديمية السويدية الصحافة أن كارسون تلقّت النبأ بدهشة بالغة.

اللافـت أن الجائـزة هذه المـرة ليست لروائـي ولا لشاعر بالمعنى التقليدي، فهي لكاتبة تنقض الحدود بين الأنواع: من الترجمة إلى الأوبرا والنقد والرواية الشعرية كما في «سيـرة ذاتيـة للأحمـر» (1998). وترى أن الإغريقية أقرب إلى «صباح اللغة»، لأن كلماتها ما زالت طازجة. وفي هذا التصور سرّ تجربتها، فالتراث عندها مادة حيّة تُعاد كتابتها وليست متحفاً يُزار.

في ما له صلة بالأدب العربي يتسع السؤال إلى ما بعد كارسون. فقد مضى ثمانية وثلاثون عاماً منذ أن فاز

نجيب محفوظ بنوبل 1988، ولم يفز بها أديب عربي آخر - ما عدا عبدالرزاق قرنح (تنزاني، عربي الجذور من حضرموت) 2021 - وكان محفوظ قد صنع «فنّاً روائياً عربياً ذا بعد إنساني»، كما قالت الأكاديمية حينها، وفعل ذلك وهو مشبَّع بتراثه، من «ألف ليلة» في «ليالي ألف ليلة» إلى الرمز الديني والتاريخي في «أولاد حارتنا». بهذا المعنى يقف محفوظ وكارسون على أرض واحدة، أرض الحوار الخلّاق مع الموروث، وإن اختلف الشكل واللغة.

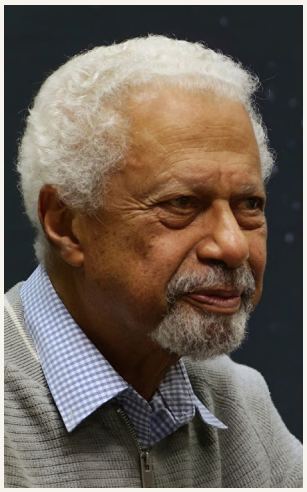
غير أن موقع الأديب العربي اليوم تحدده عوامل أخرى غير الموهبة:

فالترجمة، نصيب العربية منها ضئيل قياساً إلى حجمها وتاريخها، وكثيراً ما تصل إلى القارئ العالمي عبر وسطاء قلائل.

ومنسوب حرية الكتابة، فالرقابة والنفي وضيق سوق النشر تُثقل كاهل الكاتب في أكثر من بلد.

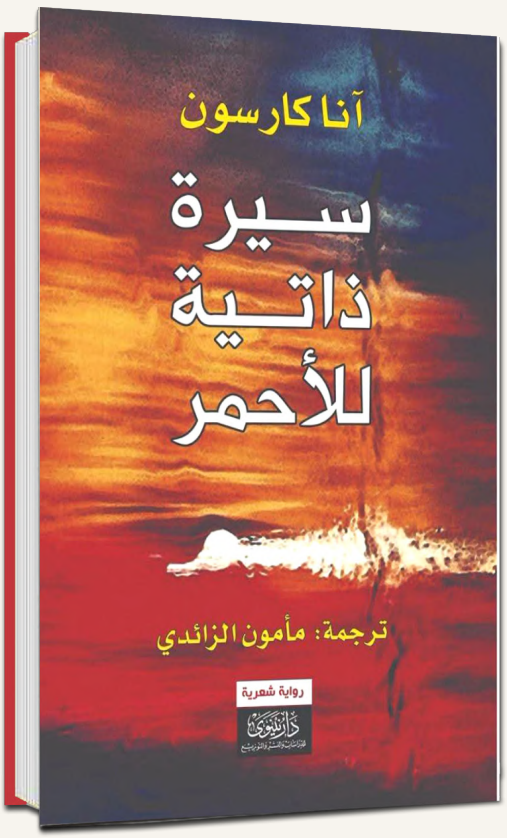


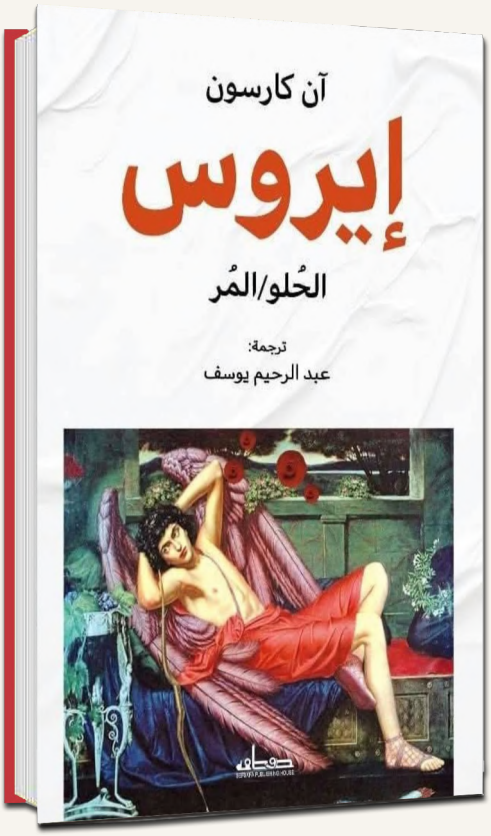
الأديب نجيب محفوظ
جائزة نوبل 1988



الأديب عبدالرزاق قرنح
جائزة نوبل 2021

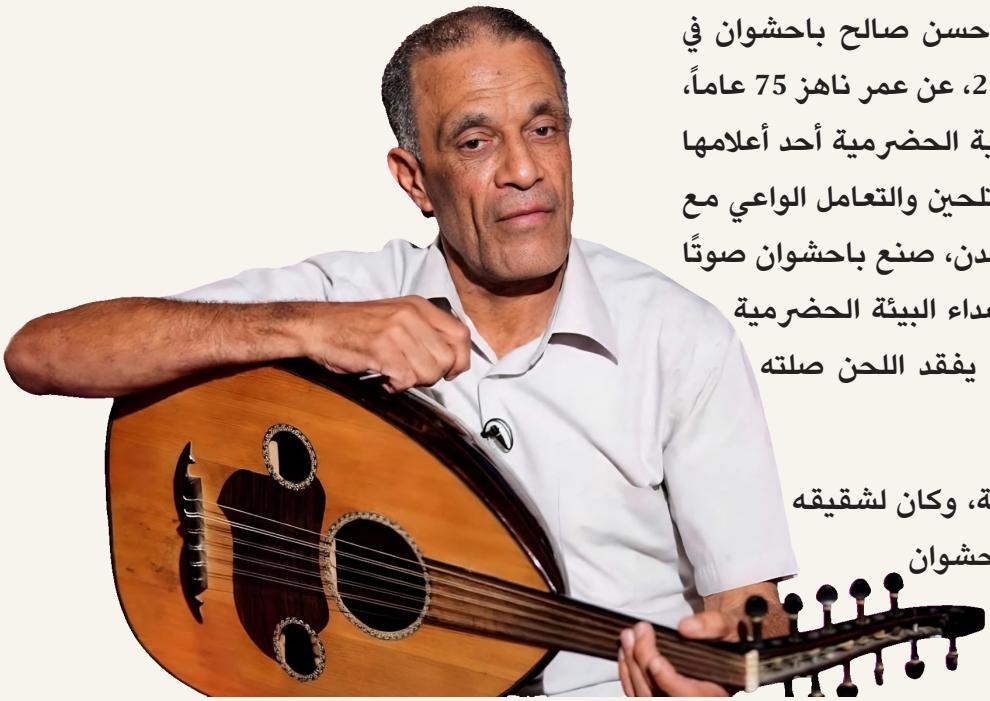
غير إن الجائزة نفسها ليست مقياس الأدب. لكنها مرآة تُظهر ما تلتفت إليه أنظار العالم، وكارسون تذكّرنا بأن الالتفات يذهب إلى من يجدّد شكل الكتابة بجذور عميقة. وهذا ما يملكه الأدب العربي ويحتاج معه إلى ترجمة أوسع وقرّاء أكثر. فالسؤال الذي يطرحه فوزها ليس "متى يفوز العرب؟"، بل "ماذا نفعل بتراثنا ليصير شكلاً جديداً يُقرأ في العالم؟".





إضاءات .. متابعات

الفنان حسن باحشوان
ذاكرة فنية حضرمية لا ترحل



برحيل الفنان والملحن حسن صالح باحشوان في الثاني عشر من أكتوبر 2026، عن عمر ناهز 75 عاماً، في مدينة تريم، تفقد الأغنية الحضرمية أحد أعلامها الذين جمعوا بين الغناء والتلحين والتعامل الواعي مع التراث. من تريم إلى إذاعة عدن، صنع باحشوان صوتًا خاصًا استطاع أن ينقل أصداء البيئة الحضرمية إلى جمهور أوسع، دون أن يفقد اللحن صلته ببيئته الأولى.

نشأ الفنان في أسرة فنية، وكان لشقيقه الشاعر والملحن محفوظ باحشوان دور بارز في بداياته، إذ تقاسما كتابة الكلمات وصياغة الألحان والأداء. ومن أبرز أعمال تلك المرحلة «يا حولاه الليلة»، و«قال المعنى خو حسن» و«ليالي الريف». ثم اتسعت دائرة تجربته بثنائية فنية مع الشاعر عبدالقادر الكاف ربت على ثلاثين عامًا.

ولقد تميّز باحشوان في اللون البدوي الحضرمي، وترك بصمة واضحة في الأغنية ذات الشحنة الوجدانية الجيّاشة. كما امتد أثره إلى أصوات أخرى، إذ غنّى من ألحانه فنانون مثل كرامة مرسال، بدوي الزبير، وعبود خواجة، وارتبط اسمه بأغنية «غصن البان» التي أداها عبدالله الرويشد.

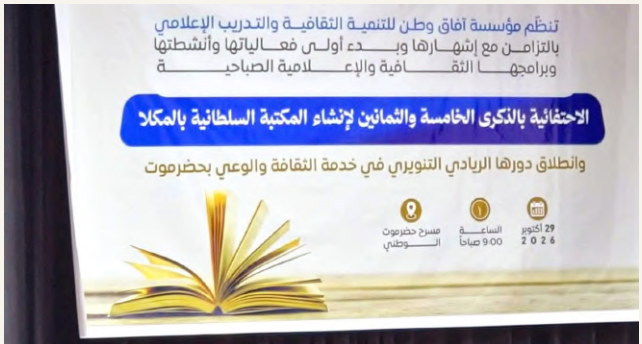
يثير رحيل باحشوان سؤالاً أساسياً عن كيفية توثيق تجربته الفنية بمنهجية موسيقية، وأهمية أرشفة تسجيلاته بنسخها الأصلية، ببيانات دقيقة موثوقة لتواريخ الإنتاج، وأسماء الشعراء والملحنين والعازفين، وشهادات المعاصرين، باعتبارها جزءاً من ذاكرة فنية عابرة للأجيال، ومتاحة للباحثين في الفن وأعلامه. بهذا يظل باحشوان ذاكرة عصية على الرحيل والنسيان، تمثل نفَساً من أنفاس التراث الغنائي الحضرمي.

إضاءات .. متابعات

إشهـار "آفـاق وطـن للتنمية الثقافية والتدريب الإعلامي"

أقيم في المكلا حفل إشهار "آفاق وطن للتنمية الثقافية والتدريب الإعلامي" على مسرح حضرموت الوطني، وتزامن معه تدشين أول أنشطتها بتكريم المكتبة السلطانية التي أسست قبل 85 عاماً.

ويهدف مشروع المؤسسة، التي يرأس مجلس أمنائها أ. خالد القحوم، ويديرها تنفيذياً أ. صالـح الفـردي، إلى إثراء الفعل الثقافي وتطوير المهارات الإعلامية للشباب، فيما يأتي تكريم المكتبة السلطانيـة تقديراً لدورهـا في حفظ الإرث المعرفي والثقافي.





إضاءات .. متابعات

ملتقى المهرة الثقافي الأول
«رؤية وطنية للصون والاستدامة»



حوريت – خاص:

دشّنت جامعة المهرة فعاليات «ملتقى المهرة الثقافي» في نسخته الأولى، بالتزامن مع يوم اللغة المهرية الذي يوافق الثاني من أكتوبر من كل عام. وأقيم الملتقى يومي 4 و5 أكتوبر 2026 في مدينة الغيضة، بتنظيم من مركز اللغة المهرية للدراسات والبحوث بجامعة المهرة، وبالشراكة مع مؤسسة «مهرة آرتس».

واتخذ الملتقى «الثقافة والتنوع اللغوي: نحو رؤية وطنية للصون والاستدامة» شعاراً له، وجمع نخبة من الأكاديميين والباحثين والمثقفين وممثلي المؤسسات من المهرة وخارجها.

وأكدت كلمات الافتتاح أهمية توثيق اللغة المهرية ودراسة مفرداتها وأدبها الشفهي وموروثها الشعبي ونقلها إلى الأجيال القادمة. وعقب التدشين، تجوّل الحضور في الخيمة التراثية، واطلعوا على معروضات ومقتنيات تعكس جوانب من الموروث الثقافي والاجتماعي واللغوي للمهرة.

وشمل برنامج الملتقى جلسات علمية وحوارات متخصصة حول التنوع اللغوي واللهجي، وصون التراث غير المادي، وتوثيق اللغة والتراث والتحول الرقمي، والثقافة والذكاء الاصطناعي، والثقافة والتنمية المحلية. وإلى جانب الجلسات، ضم الملتقى عروضاً فنية وتراثية ومنصة للمبادرات الثقافية ولقاءات مع المبدعين.

تأتي هذه النسخة الأولى بعد حملة إلكترونية أطلقها ناشطون مهريّون احتفاءً بيوم اللغة المهرية. وهي خطوة تضع اللغة المهرية، وهي من اللغات العربية الجنوبية، في صدارة النقاش الثقافي الوطني، وتفتح الباب أمام مشاريع التوثيق والبحث، ومنها الرقمنة، لحفظ هذا الموروث.

وعن الملتقى قال مدير مركز اللغة المهرية للدراسات والبحوث الدكتور سعيد القميري أنه شكّل "مساحة علمية وثقافية" للباحثين والمثقفين والفنانين والمؤسسات المعنية؛ لمناقشة قضايا اللغة والتراث وآفاق توظيف التقنيات الحديثة في التوثيق والحفظ. وأكد حرص المركز على مواصلة برامجه البحثية والثقافية، وتعزيز الشراكات الرامية إلى حماية الموروث المهري وإتاحته للأجيال القادمة.

من المكتبة الثقافية

"الحركة الحوثية كفاعل تكيّفي: إرث الإمامة، بنية السلطة وحدود نموذج الوكيل"

للباحث أمين اليافعي

تتناول هذه الدراسة ظاهرة الحركة الحوثية من منظور تاريخي-أنثروبولوجي، وتنطلق من نقد القصور المنهجي في الأدبيات السائدة التي تختزل الحركة في نموذج الوكيل الإيراني أو الميليشيا المسلحة، مُسقِطةً مفاهيم العلاقات الدولية على بيئة تحكمها شروط بنيوية موروثة من ألف عام من الإمامة الزيدية والتنظيم القبلي الانقسامي. تسعى الدراسة إلى الإجابة عن السؤال الآتي: إلى أي حدٍّ يمكن تفسير نشأة الحركة الحوثية واستمرارها وفهم طبيعة تحولاتها بالاستناد إلى الإرث التاريخي للإمامة الزيدية والبنية القبلية، بدلاً من اختزالها في نموذج الوكيل الإيراني؟ وتحاجج الدراسة بأن الحوثيين



أمين اليافعي

فاعل تكيّفي تاريخي التشكّل، نشأ في تقاطع الإرث الإمامي والبنية القبلية وفشل الدولة الجمهورية، ويُعيد تعريف علاقته بالرعاة الخارجيين وفق أجندته المحلية أولاً.

وتعتمد الدراسة مقاربةً وصفيةً تحليليةً تركيبيةً تستند إلى أدوات علم الاجتماع التاريخي والأنثروبولوجيا السياسية، وتُعالج ثلاثة محاور بنيوية تاريخية في جذور الحركة قبل الانتقال إلى تحليل بنية العلاقة الإيرانية - الحوثية وإشكالية نموذج الوكيل.

وتخلص الدراسة إلى أن الحركة الحوثية ليست قابلة للاختزال في مقولة واحدة؛ فهي في آنٍ واحد: امتداد وظيفي لإرث الإمامة الهاشمية، وتمرد نموذجي يتكرر عبر تاريخ اليمن، وأيديولوجيا هجينة تجمع الزيدية بخطاب الثورة والمقاومة، وفاعل تكيّفي يُوظّف الدعم الإيراني دون أن يذوب فيه. ومن ثَمَّ فإن أي تسوية سياسية مستدامة في اليمن تستلزم معالجة هذه البنى الداخلية لا الاكتفاء باستهداف الدعم الخارجي.

تحميل الكتاب من موقع المركز الديمقراطي العربي في برلين مجاناً:

https://democraticac.de/?p=110502



باسم مستعار

حنيـن عثـمـان

إعادة سرد الحكاية في التاريخ العائلي

تعقيب على مقال "اعترافات حفيدة"

كثيراً ما تُروى قصص الهجرة والنجاح بتقديم الرجل المهاجر بصورة البطل، يُشاد به، ويُحتفى بإنجازاته في الغربة، بينما تُنسى المرأة التي تركها وراءه، تحمل عبء غيابه بصمت وصبر. هذا ما تناوله مقال فاطمة علي «اعترافات حفيدة»، الذي حاول تغيير زاوية النظر، وتسليط الضوء على الوجه الآخر للحكاية: وجه المرأة التي تُترك خلف الرجل المهاجر.

تستحضر الكاتبة في مقالها تجربة جدتها، المرأة التي بقيت وحيدة بعد هجرة زوجها في شبابه، واضطرت لرعاية الأسرة وتربية الأبناء بمفردها. لم يكن صمتها دليلاً على الرضا، بل نتيجة ثقافة مجتمعية أقنعتها بأن دورها كزوجة صالحة يتطلب التضحية بكل شيء، بما في ذلك أحاسيسها واحتياجاتها الإنسانية. لكن هذا الصمت، وإن كان مفروضاً، لا ينبغي أن يُقرأ كاستسلام مطلق فحسب؛ فكثير من النساء اللواتي عشن هذه التجربة مارسن، ضمن حدود ضيقة، أشكالاً من المقاومة اليومية الصامتة: في إدارة شؤون البيت باستقلالية، في تربية الأبناء على قيم مغايرة لصمتهن، في الحفاظ على كيان الأسرة رغم غياب عائلها. هذه الوكالة الخفية لا تبرئ البنية الاجتماعية التي فرضت الصمت، لكنها تمنح الجدة إنسانية أكمل، فلا تبقى رمزاً للضحية وحسب، بل فاعلة ضمن هامش ضيق فرضته عليها الظروف.

وفي هذا الصمت يكمن سؤال محوري: هل التضحية التي يمجدونها دائماً عادلة، أم أن المجتمع يمجد نجاح الرجل على حساب من تظل صامتة خلفه؟ أشار المقال إلى أن سرديات الهجرة والنجاح غالباً ما تركز على الفرد دون النظر إلى أثر قراراته على الآخرين. فقد نجح الجد في الخارج، وحقق إنجازات مادية واجتماعية، لكنه فشل كشريك حياة. غير أن الإنصاف يقتضي هنا مساءلة الهجرة نفسها كفعل: فكثير من الرجال لم يهاجروا اختياراً بقدر ما دفعتهم الضرورة الاقتصادية، حين لا يصبح البقاء خياراً ممكناً.

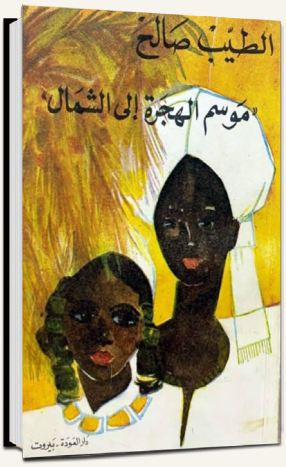


وبهذا المعنى، فإن "التضحية" لم تكن حكراً على من بقيت، بل كانت مزدوجة: تضحية من رحل بحثاً عن قوت أسرته، وتضحية من بقيت تحمل العبء اليومي وحدها. هذا لا يعفي الرجل من مسؤوليته كشريك حياة، لكنه ينقل النقد من مستوى الخطأ الفردي إلى مستوى الخلل البنيوي: نظام اقتصادي واجتماعي يفرض على الطرفين تضحيات غير متكافئة، ثم يكافئ إحداهما بالمجد ويترك الأخرى في الظل.

يتجاوز المقال النقد الفردي ليطرح قضية أوسع: كيف نُعرّف التضحية والبطولة؟ في معظم الأحيان، يُقاس نجاح الرجل بما يحققه من إنجازات مادية ومهنية وتحويلات مالية، بينما تُنسى معاناة المرأة وتضحياتها اليومية غير المرئية وغير القابلة للقياس. وتؤكد الكاتبة أن العدالة لا تتحقق إلا بإعادة الاعتبار للطرف الآخر الذي ظل صامتاً، وإعطائه مساحة في السرد العائلي والاجتماعي.

وقد عالجت الرواية العربية هذا الصمت بأشكال متفاوتة تكشف تدرجاً لافتاً في تعامل المرأة مع غياب الرجل. ففي «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، تظهر والدة مصطفى سعيد التي تولّت تربيته وحدها بعد وفاة زوجها حتى قرر السفر إلى الخارج، وزوجته حسنة بنت محمود التي، رغم التحول الذي طرأ على وعيها، ظلت أسيرة مفاهيم اجتماعية جعلت من جسدها ومصيرها حقاً مكتسباً لرجل آخر بعد وفاة زوجها. أما «الطنطورية» لرضوى عاشور فتقدّم نموذجاً مغايراً: بطلتها رقية، الأم والزوجة المهجّرة من قريتها عام 1948، لا تكتفي بالصمود بل تتحول إلى حاملة لذاكرة العائلة والوطن معاً، فتنتقل بها بين بلدان اللجوء عبر نصف قرن، لتكون هي، لا الرجال من حولها، محور الحكاية وراويتها الفعلية. وفي مقابل هاتين الصورتين، تقدّم «الأرجوحة» لبدرية البشر نموذجاً ثالثاً: زوجة يختفي زوجها في رحلة إلى جنيف، فتقرر هي نفسها السفر بحثاً عنه بدافع حبها له، فتتحول من امرأة تنتظر إلى فاعلة تطارد الحقيقة بنفسها. هذا التدرّج الأدبي، من الصمت المطلق إلى الصمت الذي يتحول إلى سرد ثم إلى فعل، يعكس بدقة ما يطرحه المقال: أن البطولة قابلة لإعادة التعريف بعيداً عن إنجاز الرجل وحده.

«اعترافات حفيدة» يشير إلى دور الأحفاد، وخاصة الحفيدات، في إعادة التوازن لهذه الحكايات. فمن خلال استعادة الأصوات غير المسموعة، يمكن تصحيح التاريخ العائلي والاجتماعي وإعادة كتابته بشكل أكثر عدلاً. وهذا الفعل ليس مجرد استرجاع عاطفي للذكرى، بل هو مشروع معرفي بامتياز: إعادة توزيع لمن يملك حق "الأرشفة" داخل العائلة، ومن يُسمح له بأن يكون راوياً للتاريخ. فحين تكتب الحفيدة عن جدتها، فإنها لا تستعيد حكاية فردية فحسب، بل تعيد صياغة سلطة السرد ذاتها، تماماً كما فعلت رقية في «الطنطورية» حين حوّلت ذاكرتها الشخصية إلى سردية جامعة لعائلتها وقضيتها.







المقال يذكّرنا أيضاً بأن الثقافة المجتمعية تلعب دوراً كبيراً في تحديد من يُسمع ومن لا يُسمع. فصمت المرأة ليس خياراً شخصياً، بل نتاج نظام اجتماعي يضع قيوداً على التعبير عن الذات والاحتياجات، ويجعل من الواجب عنواناً أعلى من الحقوق الفردية.

في النهاية، يقدّم المقال دعوة مهمة لمراجعة الحكايات العائلية والاجتماعية، فالعدالة تبدأ من السرد، ومن فهم أن التاريخ الشخصي لا يكتمل إلا بمراعاة كل من ساهموا وساهمن في صنعه، سواء على صفحات التاريخ أم في الظل. فهل يكفي أن نستعيد صوت المرأة المنسية في السرد الأدبي والعائلي، أم أن العدالة الحقيقية تتطلب إعادة النظر في البنية الاقتصادية والاجتماعية التي تفرض هذا الصمت أصلاً على من تبقى ومن يرحل معاً؟

حوريتيات

فاطمـة رموضـة

أوطانٌ مُهاجرة

بي جُوعٌ إليك..

وحين أقولُ ذلك فلا أعني الجُوعَ الذي يُثيرُ الحواسَ بحثًا عمَّا يسدُّ الرمق.. بل هو جُوعٌ معجونٌ بالعجز.. وكأنَّ الروحَ مُصابةٌ بالحُمَّى.

بي جوعٌ يطيبُ لي مُقاومته.. لأنِّي ما جنيتُ من التُخمةِ يومًا سوى الألم، وما جنيتُ من القُربِ عيشًا خاليًا من اللوعة والوَهن.

وللقلوب سطوةٌ يذروها العقلُ رمادًا، وكأنَّ القلب ما فارقَ الطيشَ إلا حين فاضَ العقلُ وجعًا وصبرا.

بي توقٌ إليك..

وحين أبوحُ فقدًا فلا أبتغي وصلاً ولا قُربًا، فما عانقتُ في القُربِ نيلاً سوى الخُذلان والملق.

وللماضي في ثنايا القلبِ شظايا كثيرة، وكأنَّنا مُحاصرونَ بالحُبِّ حِصارنا بالنفي والغرق.

عُقُودٌ يطويها الزمنُ يا وطنُ في كفِّ الاغتراب، عقودٌ من كلاليب الفقدِ، والقلبُ حُرٌّ طليقٌ لا تُغريهِ المباهجُ الدخيلة، ولا تُنسيهِ المخادعُ الهانئة أملاكهُ المُهدَّدة بالاحتراق.

عُقُودٌ مرَّت تُدافعُ بعضها طمعاً في الوصول، تحثُّ الخُطى نحو أرضٍ ما جنتْ فيها رَغَدًا، ولا نهلَتْ منها فرحًا وحُبُورا.

بي حُزنٌ عليك ..

وحين أشكو قهـرًا فلا أرتضي من الخلائـق أسفـًا ولا شزرا، ولا أرتجي من الأكوان منّاً سوى الإنصات والقُبُول.

بي حزنٌ تدفَّقَ كالمساقي في فُرُوع العُمر، وتزاحمَ كالدُمُوع في جوفِ العُيون.

بي حزنٌ على أرضٍ قاضتْ، وسماءٍ غاضت، وأرواحٍ فاضت، وشعبٍ تساقطَ كالسواري والنُجُوم.

بي حزنٌ على صغيرٍ حافٍ ينتظرُ حذاءً من أبٍ مسفوكِ العُمرِ لن يعود ..

ومُزارعٍ تعيسٍ يحملُ حصادهُ على طريقٍ ملغوم ..

وصيَّادٍ حرموهُ البحرَ رزقهُ المعلوم ..

وحبيبٍ مفجوعٍ يزفُّ عروسهُ لبيتٍ مهدوم ..

وفقيراتٍ يُصارعن شبحَ الحُرمانِ كُلَّ ليلة، ويلتحفنَ الانتظارَ التحافهُنَّ للهموم.

بي وجعٌ عليك ..

على أمٍّ تركتُها على بابِ الصبرِ تندبُ حظي، يوم أوهمتها أنَّي أحملُ مفتاحَ الرُجُوع.

ورفيقٍ فارقتُ يدهُ غَصبًا في مُنتصفِ العبور، وقادتهُ الأيادي للرمسِ الوجوم.

وملاجئٍ أغلقتْ أبوابها فينا كأنَّنا لسنا بشرًا، وشدَّدتْ حِصارها على البائسِ المعدوم.

وحقائـبٍ أفرغناها قهـرًا على مفارقِ التفتيـش، وأفرغنـا معها حقَّنا المحسوم.

وتأشيراتٍ تحملُ قيمتنا ضِعفًا، كأنَّنا بدونها مُغلَّفٌ غيرُ مختوم.

بي جوعٌ إليك ..

وحين أنزفكَ حُبًّا فلا أنتظرُ ردًّا ولا مددًا، فما خسرناكَ سَكنًا إلا حين أسلمناكَ للمُحتلِّ الظلوم.



نخلة في اللصب .. بعدسة محمد مبروك باواكد

ذاكرة حضرموت... نكتشفها!

مكتبة حبوة الرقمية

منصة رقمية ثقافية ومعرفية أطلقتها مؤسسة حبوة للفنون والتراث من مدينة سيئون، محافظة حضرموت، بهدف حفظ التراث الثقافي والمعرفي لحضرموت ورقمنته وإتاحته للباحثين والمهتمين من مختلف أنحاء العالم.



ماذا تضم المرحلة الأولى؟

• **الكتب:** مؤلفات الكتّاب الحضارم، والكتب التي تناولت حضرموت، في مجالات الأدب والتاريخ والفنون والفولكلور، بلغات مختلفة.

• **الدوريات:** الصحف والمجلات القديمة التي توثق تاريخ حضرموت وحياتها الثقافية والاجتماعية.

• **الصور التاريخية:** صور الأماكن والمعالم والشخصيات والحياة في حضرموت عبر الزمن.

• ساهموا في إثراء المكتبة!

ندعو الجميع، أفرادًا ومؤسسات، من داخل اليمن وخارجه، إلى المشاركة في التعريف بالكتب والمصادر والصور والوثائق التي تسهم في توثيق ذاكرة حضرموت وحفظها للأجيال القادمة.

• للمشاركة والتواصل:

- واتس: https://wa.me/967780380300

- إيميل: info@habwahart.org

نؤمن أن تراث حضرموت جزء من الإرث الإنساني، وأن الحفاظ عليه مسؤولية مشتركة تتسع بمشاركة الجميع.

• رابط المكتبة: (النسخة التجريبية)

https://library.habwahart.org

مكتبة حبوة الرقمية

تراثنا رقمي... وذاكرتنا تجمعنا!