سلاف الثقافية
العدد (23) سبتمبر 2026

ملف العدد

البردوني
مرة أخرى

الإعلامية سامية العنسي لـ «سلاف»

الفضاء الإعلامي اليوم مليء بالدخلاء على المهنة

لا تقتصر قيمة النقوش اليمنية القديمة على النصوص التي تحملها ، بل تمتد إلى الطريقة التي صُنعت بها.

و اللوح الحجري الذي نتناول قصته فذ هذا العدد؛ قطعة أثرية استثنائية؛ حيث لا يزال يحتفظ ببقايا صبغة حمراء غطّت واجهته قبل أكثر من ألفي عام ، في مشهد نادر يكشف جانبًا من فنون الكتابة في جنوب الجزيرة العربية.

صُنعت هذه اللوحة من الحجر الجيري ، ونُقش عليها نص بالخط المسند ، ثم طُليت واجهتها بصبغة ثبت علميًا أنها الهيماتيت (المغرة الحمراء) ، وهو أحد أقدم الأصباغ الطبيعية التي استخدمها الإنسان.

ورغم أن اللوحة لم تصلنا كاملة ، إذ رُممت من ثلاثة أجزاء وتعرضت زواياها للتلف ، فإنها لا تزال تحتفظ بتفاصيل مهمة. وتشير دراسة النقش إلى أنه جزء من نص أكبر ، كما يظهر فيه الاسم الملكي «كرب إل» ، أحد الأسماء الملكية المعروفة في تاريخ ممالك جنوب الجزيرة العربية.

ويرى الباحثون أن النص قد يكون خاتمة نقش إهدائي أو ديني ، لكن الجزء المفقود من اللوحة يمنع الوصول إلى تفسير كامل لمضمونه.

القطعة محفوظة في المتحف البريطاني (غير معروضة حاليًا).

جُمعت هذه القطعة في جنوب اليمن بين عامي 1961 و1967 ، ثم أُهديت إلى المتحف البريطاني عام 1985. وتُعد من القطع المميزة لأنها تحتفظ ببقايا اللون الأصلي ، وهو أمر نادر في النقوش الحجرية القديمة.

لا يذكر المتحف البريطاني ترجمة كاملة للنص ، ويؤكد أن اللوحة ليست سوى جزء من نقش أكبر ، وأن قراءة اسم «كرب إل» هي أبرز ما أمكن استخلاصه من النص الباقي ، بينما يبقى مضمون النقش الكامل غير معروف.

من صفحة أساطير يمانية

بـــــوصـــلـــة

رئيس التحرير
بـلال قايــد

تراث البردوني الذي ما زال يبحث عن مؤتمن

إن الحديث عن البردوني لا يتعلق بصفة الشاعر فحسب ، بل بشخصية ثقافية تختصر جانبًا مهمًا من تاريخ اليمن الأدبي والفكري خلال مرحلة مهمة من النصف الثاني من القرن العشرين؛ ولهذا فإن إقامة مهرجان البردوني الأول في صنعاء ، تحت شعار «المبصر في الزمن الأعمى» ، خطوة تستحق التوقف عندها ، لا بالمدح ، ولا بمحاكمتها ، وإنما بوضعها في سياقها: ما الذي نريده من مهرجان للبردوني؟ وما الذي تبقّى من تراثه؟ ومن المسؤول عن صونه؟!!!

عندما أعلن عن إطلاق الدورة الأولى من المهرجان في 5 سبتمبر 2026 بتنظيم وزارة الثقافة والسياحة ، وبدعم من صندوق التراث والتنمية الثقافية ، "اقيم المهرجان ثلاثة أيام" فقد أثار الإعلان عن المهرجان ردود فعل بعضها غاضبة وبعضها يشكك في تراثه المطبوع الذي أُعلن عن صدوره ، وقد تضمن الإعلان توجهاً معلناً لتحويل المناسبة إلى مهرجان سنوي يتجاوز إحياء الذكرى إلى إعادة تقديم تجربة البردوني للأجيال الجديدة ، وهنا بدأت الاختلافات تظهر.

ماذا يعني أن يعود البردوني إلى الواجهة؟!

إن أهم ما يُحسب للمهرجان شئنا أو أبينا أنه أعاد البردوني إلى دائرة الفعل الثقافي الرسمي ، بعد سنوات ظل فيها حضوره أكبر من أي مناسبة موسمية ، بينما التعامل الرسمي مع تراثه أقل بكثير من مكانته.

فالبردوني ليس شاعرًا يمكن اختزال تجربته في دواوينه المنشورة أو قصائده التي تتردد بين ذكرى وطنية وأخرى؛ بل كان شاعرًا وكاتبًا وناقدًا ومثقفًا وصاحب مشروع فكري ، وارتبط اسمه لعقود بالصحافة والإذاعة والمجلات الثقافية. وقد كتب مقالات أسبوعية ، منها «قضايا الفكر والأدب» في صحيفة «26 سبتمبر» ، و«شؤون ثقافية» في صحيفة «الثورة» ، ومقالات ثابتة في مجلة الحارس ، إلى جانب عمله في المجال الإذاعي والثقافي.

ومن هنا فإن إقامة مهرجان سنوي يمكن أن تكون فرصة لإعادة قراءة تراث البردوني النثري ، لا البردوني الشاعر فقط.

وهذه نقطة مهمة ، لأن جزءًا كبيرًا من تراثه ظل مبعثرًا في الصحف والمجلات ، ولم يتحول بصورة منهجية إلى كتب تجمعه وتوثقه وتضعه بين أيدي الباحثين.

وبالتالي ، فإن المهرجان سيكون أكثر قيمة إذا ما تحول من مناسبة للاحتفاء إلى مشروع دائم لجمع تراث البردوني وفهرسته وتحقيقه وإتاحته.

ما معنى أن يبدأ الاحتفاء به قبل إنقاذ التراث؟!

المفارقة التي يصعب تجاوزها هي أن اليمن أقام مهرجانًا باسم البردوني بعد سبعة وعشرين عامًا من رحيله ، بينما لا يزال أهم جزء من تراثه متناثراً. ومن المفترض أن تكون هذه مهمة الدولة وقراراً من أعلى جهة في البلد.

فمنذ وفاة البردوني عام 1999 ، ظلت قضية أعماله غير المنشورة موضع نقاش واسع. وهناك حديث عن ديواني «رحلة ابن شاب قرناها» و«العشق على مرافئ القمر» ، إضافة إلى أعمال أخرى ، تحدث عنها في حياته ، والأكثر أهمية أن التراث المنشور أصلًا في الصحف والمجلات لا ينبغي أن يدخل في منطقة النزاع حول المخطوطات. فهذا تراث خرج أثناء حياة صاحبه ، ويمكن للباحثين والمؤسسات الثقافية أن يبدأوا منه فورًا.

كان يمكن ، بل ينبغي ، أن تكون هناك منذ سنوات موسوعة صحفية للبردوني تضم مقالاته وحواراته ومشاركاته المنشورة ، مرتبة زمنيًا وموضوعيًا ، مع الإشارة إلى الصحيفة أو المجلة وتاريخ النشر.

إن جمع هذا التراث لا يحتاج إلى انتظار اتفاق عائلي على كل شيء؛ بل يحتاج قبل ذلك إلى إرادة ثقافية ومؤسسة تمتلك مشروعًا واضحًا.

من الإنصاف القول إن ورثة أي مبدع لهم حقوق قانونية ومالية في تركته ، ولا يجوز التعامل مع ممتلكاتهم وكأنها ملك عام من دون سند قانوني. لكن البردوني لم يترك عقارًا أو أموالًا فقط؛ ترك ذاكرة ثقافية وطنية.

والإشكال الذي ظهر خلال السنوات الماضية هو أن الخلافات المتعلقة بتركة البردوني امتدت ، بحسب ما نشرته مصادر كثيرة ، إلى مصير بعض أعماله غير المنشورة ، وإلى المنزل والمقتنيات والمكتبة. بل إن مطالبات ظهرت بمنع نشر بعض المواد التي لم تنشر في حياته إلا بإذن الورثة.

وهنا ينبغي علينا أن نفَّرِق بين أمرين: الحق في الإرث المادي شيء ، والوصاية على الذاكرة الثقافية!!! فهذا شيء آخر تمامًا.

فالأسرة تستطيع أن تتنازع على منزل أو عائدات أو ممتلكات ، وهذا شأن قانوني؛ لكن حين يتحول الخلاف إلى سبب في تعطيل وصول الباحثين إلى تراث شاعر بحجم البردوني ، فإن المسألة تصبح أكبر من خلاف عائلي.

ومن المؤسف أن صورة البردوني بعد رحيله ظلت ، في جزء منها ، مرتبطة بما يدور حول تركته أكثر مما ارتبطت بمشروع مؤسسي يحفظ إنتاجه ، و لا ينبغي أن يكون مصير البردوني رهنًا لمن يملك مفتاح البيت أو المخطوطة.

أما وزارة الثقافة ، فإن مسؤوليتها تبدو أكثر وضوحًا؛ لأنها الجهة التي يفترض أن تمتلك أدوات حماية التراث الثقافي الوطني.

وقد سبق أن طُرحت فكرة واتفاق لتحويل منزل البردوني إلى متحف ، وشراء المنزل وطباعة بعض أعماله ، لكن تلك المساعي لم تصل لنتيجة. وقد أشارت تقارير سابقة إلى أن الخلافات بين الورثة كانت أحد العوائق ، لكنها أشارت في الوقت نفسه إلى أن الدولة لم تفعل ما يكفي لحماية المنزل والتراث الموجود فيه.

ثم جاءت اللحظة الأكثر قسوة: في أغسطس 2020 عندما انهار منزل البردوني في منطقة التحرير بفعل الأمطار ، بعد سنوات من الحديث عن تحويله إلى متحف.

ست سنوات مرت تقريبًا على انهيار المنزل ، وما زال السؤال قائمًا: ماذا فعلنا بعد سقوط البيت؟ ...كان يمكن أن يكون متحفًا ، ومركزًا للبحث ، ومكتبة ، وفضاءً لاستعادة حياة الشاعر اليومية ، ومكانًا يجمع مخطوطاته وصوره ورسائله وأوراقه وتسجيلاته ومقالات الصحف التي كتبها.

وحين سقط بيت البردوني بفعل الأمطار ، لم تسقط حجارة فقط؛ فقد سقطت معها صفحة من الذاكرة اليمنية.

وأهم ملاحظة يمكن أن تُقال للمهرجان وهو في دورته الأولى. أنه لا ينبغي أن يتحول إلى بديل عن المشروع ، كما لا ينبغي أن يكون نهاية الطريق ، بل بدايته...

لكن المشكلة أن السنوات الماضية جعلت السؤال أحيانًا يبدو وكأنه: أين تراث البردوني؟ بينما ينبغي أن نسأل: لماذا لم تكن هناك مؤسسة تتولى هذا التراث منذ اليوم الأول لرحيله؟

سُلاف الثقافية

مجلة شهرية ثقافية، فنية،منوعة

العدد (23) سبتمبر 2026

إشراف عام
أوس الإرياني

رئيس التحرير
بلال قايد

مدير التحرير
محمد النظاري

هيئة التحرير
مها شجاع الدين
رانيا الشوكاني
محفوظ الشامي

الدراسات النقدية، والأبحاث
عبدالوهاب سنين

المحررون
انتصار السري
عبد الرزاق الكميم
عبد الله حمود الفقيه

المراجعة اللغوية
د. أميرة شايف
أمة المولى القادري

علاقات عامة وإعلان
محمد السناب

تصميم المجلة
رانيا الشوكاني

شروط النشر

ترحب المجلة بمقالاتكم ، ودراساتكم ، وأبحاثكم في الثقافة ، والفكر ، والأدب ، والفنون ، والنصوص ، والقصائد ، والقصص القصيرة.

1-أن تكون المواد المرسلة خالية من الأخطاء الإملائية.

2- أن ترسل المواد في ملف وورد مذكور فيه عنوان المادة ، واسم الكاتب.

3- ألا يزيد حجم المقالة أو الدراسة أو البحث عن 1200 كلمة كحد أقصى ، وألا تقل عن 500 كلمة ، وأن ترفق بالمصادر إن وجدت.

4- ألا تقل القصص القصيرة عن 550 كلمة ولا تزيد عن 700 كلمة.

5- ترحب المجلة بالمواد المترجمة من لغات أخرى ، على أن تتضمن اسم الكاتب الأصلي للمقالة واسم المصدر الأصلي للمادة المترجمة.

6- الإشارة بشكل واضح إذا كانت المادة قد نشرت من قبل أو أرسلت للنشر في مجلات أخرى.

7- في الوقت الراهن المجلة لا تدفع مقابل الإنتاج الفكري.

أبواب ثابتة

بوصلة
بلال قايد 3

زاوية مشوشة
عبير اليوسفي 22

مسودة أولى
عبد الوهاب سنين 32

مفاتيحي إلى عوالمهم
علي العجري 52

شوية شغف
إبراهيم طلحة 64

بروفايل
سماح الحرازي 66

تأملات
دلال غانم 67

الموروث الشعبي
نوال القليسي..... 68

ثقافة صحية ليلى حسين 72

واحة الأطفال
غدير الرعيني 79

نقطة ضوء
نادي القصة 109

سلاف القول
أوس الإرياني 128

عناوين البريد الإلكتروني:

الإعلانات: ads@sulaf.org
إرسال مواد للنشر: contact@sulaf.org
التواصل مع الكتّاب: articles@sulaf.org

fb.com/sulafmag
+967 733 517 751
contact@sulaf.org
www.sulaf.org
+967 783 794 861

المحتويات

44
يا عين الرمان
عبد الرحمن مطهر

58
صوت الأمثال الشعبية
فايز الضبيبي

65
سبع حكايات موسكوفية
أشرف أبو اليزيد

78
التلفزيون.. من العلب إلى الشاشات الذكية
عبد الرحمن الصبري

84
نقد النقد.. مفهومه وأسسه
د. جميل مثنى الحبري

40
خوارزميات العزلة
عبد الباري القاضي

نصـــــوص

رحيلك وألم البحث عنك
هيثم مصباح 18

درة الحسن
محمد علي جحزر 19

كمنجة في الطبيعة
مصطفي الصميدي 19

مرافئ الروح
محمود عبد الوهاب الطيب 20

الشفق الحالم
فتاح المقطري 21

قصة بلقيس
هايل علي المذابي 74

وقوفًا على شاطئ الأمان
محمد عمران 78

ترحلت من قطاري الليلي
عمار عبد الواحد 94

نازح يغلق أبوابه
بسام جوهر 126

ندوة بعنوان «الآثار الغارقة في اليمن»
بمناسبة اليوم الدولي للتراث الثقافي المغمور بالمياه

أقامت الهيئة العامة للآثار والمتاحف ، ندوة بعنوان «الآثار الغارقة في اليمن» ، وذلك بمناسبة اليوم الدولي للتراث الثقافي المغمور بالمياه ، الذي يصادف الـ ٢١ أغسطس من كل عام.

وقدم الندوة الأستاذ معمر محمد عبد الواحد العامري ، مدير عام الإدارة العامة للآثار الغارقة بالهيئة العامة للآثار والمتاحف ، حيث تناول خلالها أهمية التراث الثقافي المغمور بالمياه في اليمن ، وما يتميز به اليمن من موقع جغرافي مهم جعله حلقة وصل بين مناطق العالم القديم ، وأسهم في ازدهار النشاط التجاري والملاحي عبر البحر الأحمر والبحر العربي والمحيط الهندي.

كما استعرضت الندوة الدور الذي اضطلعت به الموانئ اليمنية القديمة في العلاقات التجارية والاقتصادية والثقافية بين اليمن والعالم الخارجي ، وأهم الأبحاث والأعمال الأثرية التي أُجريت على السواحل اليمنية ، إلى جانب النتائج المتعلقة بالموانئ والمواقع الأثرية المغمورة بالمياه ، وفي مقدمتها ميناء قنا ، الذي يمثل نموذجًا مهمًا لدراسة تاريخ التجارة البحرية في اليمن.

وتطرقت الندوة إلى أهمية أعمال المسح والتنقيب والتوثيق للآثار الغارقة ، ودورها في الكشف عن معلومات وحقائق جديدة تسهم في إعادة قراءة تاريخ اليمن البحري وحضارته ، إضافة إلى أهمية حماية المواقع الأثرية المغمورة بالمياه من المخاطر الطبيعية والبشرية.

كما تناولت جهود الإدارة العامة للآثار الغارقة ومهامها في حصر وتسجيل وتوثيق المواقع والمعالم الأثرية الغارقة ، وإعداد الدراسات الخاصة بأعمال المسح والتنقيب والحفظ والصيانة والترميم ، وبناء وتأهيل كوادر وطنية متخصصة في مجال الآثار الغارقة ، وتعزيز البحث العلمي والتعاون في مجال حماية وصون التراث الثقافي المغمور بالمياه.

البروفيسور الشميري يناقش كتاب «عدن: الحرية الثقافية والتقهقر المدني»

ضمن مشروع مركز عدن الإبداعي ، الذي تنفذه مؤسسة عدن أجين الثقافية بالشراكة مع معهد غوته الألماني ، بتمويل من بعثة الاتحاد الأوروبي لدى اليمن؛ نُظِّم هدف لمناقشة كتاب «عدن: الحرية الثقافية والتقهقر المدني» ، قدمها البروفيسور سمير عبد الرحمن الشميري.

ويتناول الكتاب تناول تحولات مدينة عدن الثقافية والمجتمعية ، وقرأ علاقتها بالزمن والذاكرة والهوية.

كان اللقاء مساحة للتأمل والنقاش حول أثر المدينة التي تغيرت ملامحها الثقافية مع الزمن ، وما تركته هذه التحولات في ذاكرتها ومجتمعها ، وما بقي من أثرها في الحاضر.

مسابقة القصة القصيرة في اليمن تعلن القائمة الطويلة

تم الإعلان عن القائمة الطويلة لمسابقة القصة القصيرة في اليمن التي اطلقتها وزارة الثقافة والسياحة.

حيث أعلنت الوزارة في مستهل مايو المنصرم عن تشكيل أمانة الجائزة واللجنة المنظمة ولجنة التقييم والتحكيم وفي الخامس من ذات الشهر تم إطلاق مشروع ميلاد الدورة الأولى في أدب القصة القصيرة والتي حملت اسم الأديب الشهيد فؤاد يحيى السنوار .. مانحة جوائز متواضعة محفزة مقدارها 2000 دولار لصاحب المركز الأول و1500 للثاني و1000 دولار للثالث .. مع إصدار كتاب ورقي إلكتروني يحوي كل نصوص المشاركين الداخلين ضمن القائمة القصيرة. وتمحور موضوع المسابقة حول طوفان الأقصى ، وتم تحديد الفترة من 5 مايو إلى 30 يوليو لاستقبال المشاركات ومن 30 يوليو إلى 10 سبتمبر فترة التقييم وإعلان القائمة الطويلة وفي 20 أو 25 سبتمبر الجاري إعلان القائمة القصيرة وفي 7 أكتوبر القادم إعلان الفائزين وتكريم اللجان.

بلغ عدد النصوص المشاركة 352 نصا من 19 دولة ، وتم تشكيل اللجنة المنظمة واللجنة الخاصة بتحكيم النصوص فقد تشكلت برئاسة البروفيسورة آمنة يوسف الحشيبري ، وعضوية كلا من الدكتور عصام واصل والدكتورة عائشة المزيجي والأستاذ علي أحمد قاسم.

في ذكرى رحيله
إطلاق موقع إلكتروني للشاعر الراحل عبدالله البردوني

في الذكرى السابعة والعشرين لرحيل الشاعر والناقد اليمني عبدالله البردوني (1929–1999) ، تطلق دار عناوين بوكس موقعًا رقميًا تفاعليًا مخصصًا لسيرته وإرثه الشعري والفكري. ويقدّم الموقع تجربة بصرية توثيقية تستعرض أبرز محطات حياة البردوني ، من النشأة والتكوين العلمي إلى تجربته الشعرية ومواقفه وعمله الثقافي والإذاعي ، إلى جانب خط زمني تفاعلي ، ودواوينه ومؤلفاته ، ومختارات من شعره ، وصور أرشيفية وتسجيلات مرئية. ويأتي إطلاق الموقع في 30 أغسطس ، ذكرى رحيل البردوني عام 1999 ، بوصفه أحد المشاريع الثقافية لدار عناوين بوكس الهادفة إلى حفظ الذاكرة الأدبية اليمنية ، وتقديم رموز الثقافة اليمنية للأجيال الجديدة بأدوات رقمية معاصرة.

ويأتي المشروع ضمن سلسلة من مبادرات عناوين الثقافية ، ومنها دليل الأدباء والكتاب اليمنيين المعاصرين ، في إطار بناء ذاكرة رقمية مفتوحة للأدب اليمني وأعلامه.

رواية « السماء تدخن السجائر» ضمن القائمة القصيرة لجائزة ساميلي لترجمة الأدب العربي إلى التركية

وصلت رواية « السماء تدخن السجائر» للكاتب والروائي اليمني وجدي الأهدل للقائمة القصيرة لـ جائزة ساميلي لترجمة الأدب العربي إلى التركية في دورتها الأولى.

جاء ذلك خلال فعالية الإعلان عن القائمة القصيرة للجائزة ، بعد أن أنهت لجنة التحكيم قراءة الأعمال المرشحة التي تلقتها الجائزة من مختلف أنحاء العالم العربي.

وهنأت إدارة الجائزة الكُتّاب الذين اختيرت أعمالهم للقائمة القصيرة ، وتمنت لهم التوفيق.

هذا وقد وصل كل من الكتّاب-بالإضافة للأهدل- كل من: خليل ناصف عن روايته « واختفى أنف أبي» من فلسطين - دعاء إبراهيم عن روايتها «فوق رأسي سحابة» مصر - محسن يونس عن روايته « جزيرة هرموش» مصر - مصطفى الشيمي عن روايته « آرو.. تراتيل النار» مصر.

وسيُعلَن في منتصف شهر نوفمبر عن العمل الفائز وأسماء أعضاء لجنة التحكيم.

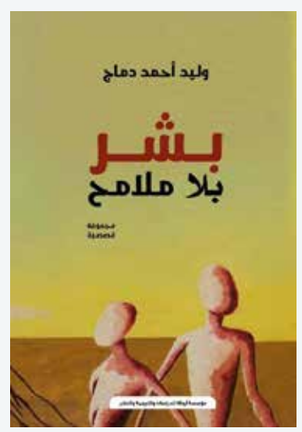
سبأ يوقّع الأجزاء الصادرة من موسوعة الأزياء والحلي التقليدية اليمنية

في أمسية متفردة تم الاحتفال بتوقيع الأجزاء الصادرة من موسوعة «الأزياء والحُلي التقليدية اليمنية» للأستاذ الباحث والفنان التشكيلي محمد سبأ في مقر الدار اليمنية للكتب والتراث القاهرة.

والجدير بالذكر أنه في هذه الأجزاء الجديدة تم توثيق محافظات جديدة بدعم من وزارة الثقافة والسياحة ومجلس الترويج السياحي و الموسوعة تمثل اهمية كبيرة وهي جزء من التعريف بثقافة البلد بما تحتويه من صور ومعلومات متنوعة تمثل هدية قيمة للمهتمين من زوار اليمن.

هذا و تغطي الموسوعة مئات الصور الملونة والنماذج الأصلية للأزياء والحلي الخاصة بالحياة اليومية والمناسبات ، وتحلل الرموز والزخارف على الأزياء وتقارنها بزخارف العمارة التقليدية وفنون حضارات اليمن القديمة وتوثق العادات والتقاليد المرتبطة بها مثل عادات الزواج والحناء والخطوبة ومناسبات الأعياد وغيرها كما توثق الموسوعة طرق الصناعة ونوع الخامات والحرف المرتبطة بها وأماكن الصناعة والمنشأ فضلًا عن إرفاق شرح تحليلي يربطها بالبيئة والجغرافيا

أروقة تطلق المجموعة القصصية الأولى للروائي اليمني الراحل وليد دماج



نظّمت مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر ، حفل إصدار ومناقشة أول مجموعة قصصية للروائي اليمني الراحل وليد أحمد دماج ، تحت عنوان «بَشر بلا ملامح» ، وذلك في أتيليه القاهرة ، بحضور نخبة من الأدباء والإعلاميين والسياسيين ، إلى جانب أسرة الفقيد وأصدقائه.

واستُهلّت الأمسية بكلمة ترحيبية ألقتها الكاتبة سهير السمان ، تناولت فيها سيرة الراحل وإسهاماته الأدبية ، وعبّرت عن فخرها بتقديم هذه الفعالية الخاصة التي تُعيد تقديم دماج إلى جمهوره من خلال هذا الإصدار الأول من نوعه.

يُذكر أن المجموعة القصصية «بَشر بلا ملامح» تُعد أول إصدار أدبي قصصي للروائي وليد دماج ، الذي عرف برواياته اللافتة وأساليبه المتميزة ، ويأتي هذا الإصدار تكريمًا لمسيرته الأدبية وإرثه الثقافي الفني.

الكاتب الدكتور أحمد عمران يحصد جائزة الأدب المجري

الاتحاد العالمي للمهاجرين اليمنيين يحتفل بفوز وتكريم الدكتور أحمد عمران ، رئيس فرع الاتحاد في المجر ، بمناسبة فوزه بجائزة الأدب المجري ، حيث توج بميدالية الوصول إلى المركز الأول في مجال الأدب الفنوني في الفئة الأدبية ، وذلك تقديرًا لإسهاماته الأدبية والثقافية.

هذا وقد اعرب الاتحاد عن اعتزازه بهذا الإنجاز الذي يمثل إضافة مشرّفة للحضور اليمني الثقافي في المجر ، كما يتقدم بالشكر والتقدير إلى جميع قيادات وأعضاء الاتحاد الذين صوتوا للدكتور أحمد عمران وساندوا ترشحه.

جدير بالذكر أنه سبق للكاتب حصوله على رجل النجمة للثقافة العالمية قبل خمس سنوات.

مؤسسة جدارية تنفذ جلسة استشارية حول التقديم على المنح الثقافية الفردية

نفذت مؤسسة جدارية للتنمية الثقافية والإعلام جلسة استشارية موجهة للفنانين والمبدعين بعنوان «كيفية التقديم على المنح الثقافية الفردية» ، قدمتها الأستاذة أنغام عدنان ، وذلك ضمن أنشطة المؤسسة الهادفة إلى دعم الفنانين والمبدعين وتطوير قدراتهم في إدارة وتطوير مشاريعهم الثقافية والفنية.

تناولت الجلسة مجموعة من الجوانب العملية المرتبطة بالتقديم على المنح الثقافية ، من بينها كيفية تطوير الفكرة الفنية وتحويلها إلى مشروع واضح ، وقراءة شروط ومتطلبات المنح ، والتعرف على العناصر الأساسية التي تجعل طلب التقديم أكثر وضوحًا وإقناعًا ، إلى جانب فهم خطوات إعداد وتقديم الطلبات.

كما أتاحت الجلسة للمشاركين فرصة مناقشة أفكارهم ومشاريعهم الفنية والثقافية ، والحصول على توجيهات تساعدهم على تطويرها وجعلها أكثر جاهزية للتقديم على فرص التمويل والمنح الثقافية الفردية.

وتأتي هذه الجلسة ضمن اهتمام مؤسسة جدارية بتوفير المعرفة والأدوات العملية للفنانين والمبدعين ، وتعزيز قدرتهم على الوصول إلى فرص الدعم والتمويل وتطوير مشاريعهم الثقافية والفنية.

يأتي هذا النشاط ضمن أنشطة «مساحة جسر الإبداعية» ، أنشأتها مؤسسة جدارية للتنمية الثقافية والإعلام في العاصمة عدن ، بتمويل من مشروع اليونسكو «توظيف الشباب عبر التراث والثقافة في اليمن» والممول من الاتحاد الأوروبي.

محافظة إب تطلق المسابقة السردية الأولى لكتابة القصة القصيرة

اعلن نادي السرد في إب عن إطلاق المسابقة السردية الأولى لكتابة القصة القصيرة في المحافظة ، وتأتي هذه المسابقة في إطار سعي النادي السردي إلى تعزيز القدرات الأدبية ، وتنمية المواهب الإبداعية ، وتشجيع الكتابة السردية.

هذا ويدعو نادي السرد في إب الكتّاب والموهوبين والمهتمين بفن القصة القصيرة في محافظة إب إلى اغتنام هذه المساحة ، ومشاركة أصواتهم وتجاربهم السردية

المسابقة السردية الأولى

نادي السرد إب
IBB NARRATIVE CLUB

صالون أرنيادا يناقش رواية «ساق البامبو» للكويتي سعود السنعوسي

أقامت مؤسسة أرنياد في تعز وضمن الفعاليات الأسبوعية لصالونها الثقافي جلسة نقاش حول رواية " ساق البامبو" للأديب الكويتي سعود السنعوسي وبحضور رواد الصالون وفاعلين ثقافيين في المدينة.
تدور الرواية حول "عيسى" أو "هوزيه" ، المولود لأب كويتي ذي عائلة ثرية ، وأم فلبينية كانت عاملة منزلية لديهم ، تنتقل الأم وولدها إلى الفلبين ثم تكون رحلة عودة الابن بحثًا عن جنة والده الموعودة في سرد يشرّح الإشكاليات الاجتماعية من منظور شاب متعدد الانتماءات الجغرافية والعقائدية. الحاضرون أشادوا بمستوى الرواية الحائزة على جائزة البوكر عام 2012 كمثال لتطور الرواية الخليجية المعاصرة ، كما ناقشوا ثيمة صراع الهويات المتمثلة ببلدان وديانات والدي بطل الرواية ، كما عرجوا على مدى تجسيد ساق البامبو ومشروع السنعوسي ككل لإشكالية الانتماء في المجتمع الكويتي.
ويواصل صالون أرنيادا الثقافي برنامج القراءة المنتظمة كمساحة إبداعية ضمن نهج المؤسسة في نشر المعرفة وإتاحة المجال الحواري الثقافي للشباب.

معرض «قهوائيات يمنية» للدكتور عادل الماوري في أتيليه القاهرة يختتم فعالياته

اختتمت فعاليات معرض «قهوائيات يمنية» للفنان التشكيلي الدكتور عادل الماوري ، الذي أقيم في أتيليه القاهرة ، والذي افتتحه وخلال الافتتاح أوضح الدكتور أحمد الجنايني رئيس مجلس الأتيليه: إنه من اقترح على الفنان الماوري عنوان «قهوائيات يمنية» بمجرد أن شاهد اللوحات لأنها» تتنفس اليمن» بقهوته وعمارته وحضارته الضاربة بجذورها في عمق التاريخ. وسط حضور جماهيري لافت وتفاعل ثقافي واسع.
وشهد المعرض على مدار أيامه إقبالًا كبيرًا من جمهور الفن والثقافة ، حيث ضم نخبة من المثقفين والأدباء والفنانين المصريين والعرب ، إلى جانب أبناء الجالية اليمنية في القاهرة ، الذين أشادوا بالمستوى الإبداعي للأعمال المعروضة وبما حملته من دلالات عميقة تعكس أصالة الهوية اليمنية.
وقدم الدكتور الماوري من خلال لوحاته رؤية فنية مبتكرة تربط بين الفن التشكيلي ورمزية البن اليمني ، باعتباره أحد أبرز معالم التراث الثقافي والتاريخي لليمن. وتجولت الأعمال في حكاية القهوة اليمنية منذ جذورها الأولى ، مستلهمة عبق الأرض وتفاصيل الحياة اليومية ، في مزج بين الألوان والرموز يبرز مكانة القهوة كذاكرة حية للمجتمع اليمني.
ويعد الدكتور عادل الماوري من الأسماء الفنية اليمنية البارزة التي دأبت على حمل رسالة الثقافة اليمنية إلى المحافل العربية والدولية ، مجسدًا في أعماله حرصًا دائمًا على إبراز القيم الجمالية والرموز الوطنية في قوالب إبداعية تخاطب الذائقة العالمية.

عمل فوتوغرافي للفنان علي السنيدار «صورة اليوم» في منصة تركية

تم اختيار إحدى صور الفنان الفوتوغرافي اليمني علي السنيدار من قبل منصة Etiket Butonu Post التركية لتكون «صورة اليوم».
ويأتي والعمل الفوتوغرافي للسنيدار الذي يوثق لحظة عفوية لأربعة أطفال في أحد أحياء صنعاء القديمة؛ ليكون ضمن نخبة من المصورين من مختلف أنحاء العالم.
وقد أوضح المصور الفنان علي السنيدار: أن تلك الصورة هي من اللحظات التي أحب أن الاحتفاظ بها في عدسته؛ فهو يختزن التفاصيل بسيطة التي تحمل الكثير من روح المكان والطفولة.
وعبَّر السنيدار عن شكره للمنصة على هذا الاختيار والتقدير وسعيد بأن تصل صورة من صنعاء القديمة إلى جمهور جديد.

دفعة «ألوان الأمل» تجسّد إبداع طالبات الفنون التشكيلية عبر مشاريع تخرجها

في رحاب معهد جميل غانم للفنون الجميلة بالعاصمة المؤقتة عدن ، تم مناقشة مشاريع التخرج لدفعة «ألوان الأمل» من طالبات قسم الفنون التشكيلية للعام الدراسي 2026/2025م ، في تجربة فنية عكست حصيلة سنوات من الدراسة والتدريب ، وقدّمت نماذج إبداعية واعدة تضيف رافدًا جديدًا إلى المشهد التشكيلي في عدن.
وتخللت مناقشة مشاريع التخرج إقامة معرض فني ضم مجموعة من أعمال الطالبات ، تنوعت بين اللوحات التشكيلية والتصاميم الفنية على الزجاج وأعمال الجرافيك ، وجاءت الأعمال حاملةً تنوعًا في الأساليب والمدارس الفنية ، من الواقعية والتجريدية إلى السريالية ، بما عكس تعدد الرؤى الفنية والقدرة على توظيف اللون والخط والتكوين في صياغة أفكار وتصورات بصرية مختلفة.
وأظهرت مشاريع التخرج مستوىً لافتًا من التطور الفني والمهاري ، حيث سعت الطالبات إلى تقديم أعمال تحمل بصماتهن الخاصة ، وتحويل تجاربهن وأفكارهن إلى أعمال بصرية تنبض بالحياة ، في صورة تؤكد أن الفن التشكيلي ليس مجرد ممارسة جمالية ، بل وسيلة للتعبير وقراءة الواقع وصناعة مساحة من الجمال والأمل.
وخلال المناقشة ، وقفت اللجنة المشرفة أمام مشاريع الطالبات ، وناقشت مضامينها الفنية والتقنية ، وأشادت بالمستوى الذي ظهرن به ، وبالجهود المبذولة في إعداد وتنفيذ أعمال التخرج ، مؤكدة أهمية مواصلة تطوير المهارات وصقل التجربة الفنية بما يمكّن الخريجات من مواصلة حضورهن في المشهد التشكيلي والثقافي.
وشهدت المناقشات حضور أعضاء الهيئة التدريسية واللجنة المشرفة ، إلى جانب أسر الطالبات وعدد من المهتمين بالفن والثقافة ، الذين شاركوا الخريجات هذه اللحظة المهمة من مسيرتهن الأكاديمية ، في أجواء امتزجت فيها مشاعر الفخر بفرحة الإنجاز.
ومع اختتام مناقشة مشاريع التخرج ، تطوي طالبات دفعة «ألوان الأمل» صفحةً من رحلتهن الأكاديمية في معهد جميل غانم ، ويفتحن صفحة جديدة في مسيرتهن الفنية ، حاملات معهن ما تعلمنه من مهارات وتجارب ، وألوانًا قادرة على أن تحكي حكاياتهن ، وتصنع حضورهن في فضاء الفن التشكيلي.

العثور على شاهد قبر تاريخي من العصر الرسولي في قاهرة تعز

تغطيات- خاص
رافد البراق

عثرت الفرق الأثرية المشاركة في مشروع ترميم قلعة القاهرة التاريخية في تعز ، والذي تنفذه منظمة تراث اليمن لأجل السلام بدعم من صندوق السفراء للحفاظ على التراث الثقافي (AFCP) والبعثة الدبلوماسية الأمريكية في اليمن ، على شاهد قبر من العصر الرسولي يحمل نقشًا كتابيًا مؤرخًا بعام 761 هجرية (1359 - 1360م).

النقش يتضمن اسم الحرة الحاجة قنديل بنت عبد الله ، عتيقة موالينا الآدر الكرام جهة صلاح المجاهد ، وزخارف نباتية وعنصرًا زخرفيًا يمثل رنك البقجة ، إلى جانب نص منفذ بخط الثلث العربي الإسلامي ، عاكسًا بعض الخصائص الفنية والكتابية التي تميزت بها العمارة والفنون في العصر الرسولي.

ويرتبط الشاهد بتاريخ إحدى أبرز الشخصيات النسائية في الدولة الرسولية ، الحرة جهة صلاح ، زوجة السلطان الملك المؤيد داؤد بن يوسف ، ووالدة السلطان الملك المجاهد علي بن داود ، والتي عُرفت بمكانتها ودورها في الحياة السياسية والاجتماعية في الدولة الرسولية.

وتأتي أهميته كوثيقة تاريخية جديدة تكشف جوانب من تاريخ النساء ودورهن في المجتمع والدولة خلال العصر الرسولي.

تؤكد منظمة تراث اليمن لأجل السلام أن أعمال التنقيب والتوثيق المرتبطة بمشروع ترميم قلعة القاهرة تأتي في إطار مسؤولية مشتركة لإنقاذ التراث الثقافي وتعزيز المعرفة بتاريخ الموقع ، مع اتخاذ التدابير اللازمة للحفاظ على المكتشفات وحمايتها.

ورشة صناعة الأفلام - الحاضنة الفنية، ومعرض «الظهيرة» في مركز تعز الإبداعي

ضمن أنشطة «مركز تعز الإبداعي» ، وبدعم من الاتحاد الأوروبي ومعهد جوته الألماني ، أطلقت مؤسسة بيسمنت الثقافية برنامجها التدريبي: «ورشة صناعة الأفلام (الحاضنة الفنية)» ، يقدمها المدرب مصطفى الدالي ، مخرج ومونتير سينمائي مصري ، وتستهدف صناع الأفلام والمهتمين بالسينما.

ويمر البرنامج بكافة مراحل الإنتاج السينمائي ، من صياغة الفكرة وتطوير النص ، تحضيرات التصوير والرؤية البصرية والصوتية ، وصولًا إلى المونتاج والجلسات النقدية للمسودة الأخيرة. ويمزج بين التوجيه النظري والعملي عبر الإنترنت (Online) والتطبيق الميداني المباشر داخل مساحة ومختبرات «مركز تعز الإبداعي» الذي يضع تحت تصرف المشاركين بنية تحتية ومعدات تصوير احترافية متكاملة.

كما أقامت فعالية فنية ، شهدت حضورًا واسعًا ، بعنوان معرض «الظهيرة» احتفاءً بلوحة «الظهيرة» للفنان التشكيلي الراحل أحمد العريفي (1964 — 2023) ، أحد مؤسسي المؤسسة ، والذي ترك إرثًا فنيًا وهندسيًا ثريًا.

وبالإضافة إلى لوحة «الظهيرة» عُرضت 16 لوحة فنية أنتجها 14 فنانًا وفنانة شاركوا في ورشة استنباط بصري لأسلوب العريفي أقامتها المؤسسة والمركز في أغسطس الماضي بمناسبة إقامة المعرض.

ميّون تختتم مشروع «نغم من تعز»

اختتمت مؤسسة ميون للثقافة والإعلام ، بالتنسيق مع مكتب الثقافة بالمحافظة ، برنامجها الثقافي والفني «نغم من تعز» ، المموَّل من الاتحاد الأوروبي والمنفّذ عبر معهد جوته وشركاء الاتحاد.

تنفيذ هذا المشروع جاء لحماية الموروث الغنائي التعزي من الاندثار ، ولضمان استدامة التراث اللامادي ، وإتاحته للأجيال القادمة ، كما أكدت المؤسسة عبر ممثلها الأستاذ عديل عقلان ، إذ سلّمت النسخة التوثيقية الكاملة والملف الصوتي الخاص به المعد بخبرات احترافية ، لمكتب الثقافة في المحافظة.

وقد أشاد مدير عام مكتب الثقافة ، الأستاذ قاسم إبراهيم ، بالبرنامج مؤكدًا أن مخرجاته تشكل نواة حقيقية للحفاظ على الموروث الشعبي للمحافظة وتثري أرشيفها الفني.

وكان المشروع قد دشّن في نوفمبر من العام الماضي ، إذ استهدف من خلاله أعضاء فريق كورال تعز ، بهدف صقل مهاراتهم وتنمية قدراتهم الإبداعية ، وإحياء الموروث اليمني بروح معاصرة ، مع تعزيز الدور الريادي للمحافظة كحاضنة للثقافة والفنون والإبداع.

ومر المشروع بعدة محطات في رحلة الإحياء والتأهيل ، تنوعت بين التوثيق الميداني وتسجيل المهاجل والألحان الشعبية ، التوزيع الموسيقي وإعادة صياغة الموروث بطابع تراثي معاصر ، ومرحلة تدريب مكثف لفريق «كورال تعز» استمر ثلاثة أشهر ، ليتُوّج بتسجيل المهاجل الشعبية والتراثية.

صدور العدد السادس من صحيفة حِراك الثقافية

تزامنًا مع الذكرى الأولى لتأسيسه أصدر نادي حِراك الثقافي العدد السادس من صحيفة حِراك الثقافية التي تصدر إلكترونيًا ، بعد أن صدرت ورقيًا وإلكترونيًا في أعدادها الثلاثة الأولى ، بعد أربعة أشهر من التوقف عن النشر.

احتوى العدد تقريرًا عن الفنان عبدالرحمن الحداد الذي غُيّب عن الحياة منتصف أبريل الماضي في القاهرة ، وحوارًا مع الشاعر والأديب اليمني عبدالحكيم الفقيه أجراه الصحفي صدام الزيدي ونُشر في موقع ضفة ثالثة في أبريل الماضي. ومقالة «عن استراتيجية الثقافة والإبداع» للمفكرة والأديبة نوال السعداوي من كتابها «كسر الحدود» الصادر عام 2002 ضمن باب «من كتاب» الذي يستحضر مقالات فكرية وأدبية من مؤلفات عربية. ومقالة «مرثاة الكاتب: كيف يعرف الفشل حياة الكاتب؟» لستيفن ماركي ، نشرت في 11 فبراير 2023 في جريدة نيويورك تايمز ، ترجمة خديجة يوسف ، ضمن باب «ترجمة».

كما احتوى على مقالة «الخوف ، زائر أم صاحب مكان؟» للكاتبة والباحثة إيناس سيف ضمن عمودها الشهري «الوسط المرفوع». و«كلام طويل أحببت أن أرمي به..» في عمود «في الصحة والمرض» يكتبه الدكتور مدين الشدادي.

وللروائي والكاتب ريان الشيباني نشر «يمكن للأدب أن يكون مرعبًا بجماله» ، «وترنيمة بلا روح» لصفوان القاضي ، ولمحمد العربي «في العقيدة والذات» ، «والفن هو الطريقة التي نبرر بها وجودنا» لديفيد زفيرنر ، ترجمة هادي الصمداني.

بالإضافة إلى ثلاث قصص قصيرة ، «اللحظة الأخيرة لشجرة الرصيف» لشعيب الحريبي ، و«ذات اللثام» لخالد النهيدي ، و«الشاعر» ل د. منى الزيادي ، والنص الشعري «عادة ما يحدث في بالي» للشاعر عبد الوكيل الأغبر السروري.

بينما عمود «خارج الفنجان» لرئيس التحرير ، ضياف البراق ، في الصفحة الأخيرة جاء هذا الشهر بعنوان «من النافذة.. تلويحة للمطر» ، إلى جانب المختارات الشهرية من المستطرف الجديد لهادي العلوي.

جلسة عن الدراما وأهميتها في تشكيل الوعي

أقام مكتب الثقافة بالمحافظة بالشراكة مع مؤسسة المدينة للإنتاج الفني والإعلامي الجلسة الثامنة لصالون تعز الثقافي بعنوان «الدراما وأهميتها في تشكيل الوعي الوطني» ، وبمشاركة عدد من نجوم الدراما والفنانين والفاعلين الثقافيين.

تم التطرق خلالها إلى الدراما وقوتها في التأثير على الوعي ، ودورها في تعزيز قيم الهوية والجمهورية والمواطنة ، والدعوة إلى استثمار قضايا المجتمع اليمني ومعاناته وتحويلها إلى أعمال مؤثرة ، والانتقال من الإنتاج الموسمي إلى صناعة دراما مستدامة تقوم على الكتابة والتدريب والشراكة.

وشهدت الجلسة نقاشًا ثريًا وتفاعلًا من الحضور تناول واقع الدراما اليمنية وتحديات إنتاجها ، وقدرتها على صناعة الوعي. وتخللها أداء أغنية وطنية بمشاركة العازف الموسيقي غيث شادي أيوب طارش والفنان محمد الصلوي.

«أرنيادا»، و«بيت الصحافة»: جلسات نقاشية وعروض سينمائية ومشروع شراكة ثقافية

أطلقت «بيت الصحافة» و«مؤسسة أرنيادا للتنمية الثقافية» ، بالشراكة مع «المركز المدني للدعم والمناصرة» برنامج «مكين» ، كأول برنامج من نوعه للشراكة في القطاع الثقافي؛ وأول مسرعة للاستدامة وامتثال القطاع الثقافي بمحافظة تعز.

كما أعلنت المؤسستان ، برنامجاً سنوياً يعزز قدرات المؤسسات الثقافية عبر مسارين أساسيين: مختبر الحوكمة والامتثال: يركز على الشفافية ، الهياكل التنظيمية ، التخطيط والامتثال ، والإدارة الثقافية للمؤسسات والمنصات. ومختبر الهوية الرقمية الثقافية: يختص بكتابة الملف التعريفي للجهة ، طرق تصميم حملات المناصرة ، ومنهجية حشد التمويل والموارد للبرامج والمشاريع الثقافية.

وبالشراكة مع «بن كاست» تم تدشين «شهر أفلام بلاد الشام» ، الذي يُسلط الضوء على الإبداعات السينمائية في كل من سوريا ، ولبنان ، وفلسطين ، والأردن ، ضمن برنامج سينما الأربعاء الأسبوعي الذي يهدف ، في عامه الثاني ، إلى إحياء ثقافة المشاهدة الجماعية للأفلام في المدينة ، وتعزيز الحوار حول السينما بوصفها فنًا ومعرفة ووسيلة لفهم تجارب الشعوب المختلفة.

حيث عُرض خلال الأسبوع الأول فيلم «الحدود» السوري ، الصادر عام 1984 ، تأليف الشاعر محمد الماغوط وبطولة دريد لحام. ويحكي الفيلم قصة عبدالودود الذي تضيع أوراق ثبوتيته في خط يفصل بين بلدين عربيين وتحدث له جملة من المفارقات الساخرة.

بينما عُرض في الأسبوع الثاني فيلم «ذيب» الأردني الصادر عام 2014 ، والذي نجح في الوصول إلى القائمة القصيرة لترشيحات جوائز الأوسكار. وهو من تأليف وإخراج ناجي أبو نوار ، ويحكي قصة فتى بدوي ، «ذيب» ، يخوض رحلة قاسية من أجل البقاء في قلب صحراء وادي رم إبان الثورة العربية الكبرى ضد الاستعمار العثماني.

أما في الأسبوع الثالث فقد عرض فيلم «كفر ناحوم» للمخرجة نادين لبكي ، والذي حقق حضورًا واسعًا في المهرجانات والمحافل السينمائية الدولية. والفيلم يكشف عن وجه بيروت المغيب وعن قضايا الطفولة والحرمان والهوية والهجرة والعدالة الاجتماعية ، عبر تسليط الضوء على أحيائها الفقيرة والهامشية.

وشهدت جلسات النقاش الأسبوعية التي تلت العروض نقاشات موسعة حول القضايا التي تتناولها الأفلام المعروضة ، وقيمتها كنماذج لتجربة سينمائية تجمع بين القيمة الفنية والتأثير المجتمعي ، ودور السينما في تشخيص قضايا المجتمع والتفتيش في قصص الشعوب وأبعادها ، بالإضافة إلى جوانب السرد التاريخي ، والمعالجة البصرية ، وبلاغة الصورة ، والأساليب الفنية في تقديم الشخصيات وبناء الأحداث.

وفي سياق متصل ، ضمن الأنشطة الأسبوعية التي تنظمها مؤسسة أرنيادا عبر صالونها الثقافي ، بهدف تعزيز القراءة النقدية وفتح مساحات للحوار والإبداع نُظِّمَت جلسة لمناقشة قصة «لون المطر» للأديب اليمني محمد عبدالولي ، ضمن فعاليات القراءات السبتمبرية.

وتناول المناقشون الأبعاد الفنية والرمزية للقصة التي تدور أحداثها في إحدى الجبهات الجبلية خلال سنوات الدفاع عن الجمهورية الوليدة في الستينات وسط أجواء البرد والمطر والحصار والقصف ، وأشاروا إلى احتفاظها براهنيتها وقدرتها على مخاطبة الواقع اليمني ، وإلى الحاجة إلى استعادة السرديات الثقافية والأدبية المجسدة للقيم الوطنية ، مع التأكيد على أهمية الاحتفاء برموز الثقافة اليمنية كعبدالولي والاستلهام من إرثه المعبر عن حقبة تأسيسية من التاريخ الجمهوري.

في الدورة العشرين.. «البابطين» تحتفي بأصوات الشعر العربي وتكرم رواده وصنّاع أسئلته

متابعات

عشرون دورةً مضت ، لم تكن خلالها جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري مجرد محطة لتكريم الفائزين ، بل مساحة ثقافية امتدت عبر الوطن العربي ، واكبت تحولات القصيدة ، وفتحت أبوابها للأصوات الجديدة ، واحتفت بالتجارب الراسخة ، في إيمان مستمر بأن الشعر ، رغم تبدل الأزمنة والأشكال ، لا يزال أحد أكثر تعبيرات اللغة العربية قدرةً على البقاء والتجدد.

وفي دورتها العشرين ، أعلنت مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية أسماء الفائزين في مسابقة الإبداع الشعري ، التي تواصل من خلالها دعم الشعر والشعراء والنقاد ، وتعزيز مكانة اللغة العربية ، وإبراز الدور الثقافي والإنساني للشعر في المجتمعات العربية.

وقال سعود عبد العزيز البابطين ، رئيس مجلس أمناء مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية ، إن بلوغ جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري دورتها العشرين يمثل محطة مضيئة في مسيرة ثقافية آمنت منذ انطلاقتها بأن الشعر العربي ليس فنًا عابرًا ، بل أحد أعمق تجليات الهوية العربية وذاكرتها الحية وقدرتها المتجددة على التعبير عن الإنسان وأسئلته. وأضاف إن المؤسسة تنظر إلى هذه المسابقة بوصفها مساحة رحبة تلتقي فيها التجارب الشعرية والنقدية ، على اختلاف أجيالها ومدارسها ، وتجد فيها الأصوات الشابة فرصة للحضور وإثبات الذات إلى جوار التجارب الراسخة ، في حوار إبداعي متصل بين الماضي والحاضر والمستقبل.

وأكد البابطين أن العناية باللغة العربية تظل في صميم رسالة المؤسسة ، باعتبارها الحاضنة الكبرى للفكر والإبداع ، مشيرًا إلى أن دعم الشعراء والنقاد لا يقتصر على الاحتفاء بالفائزين ، بل يعبر عن إيمان راسخ بضرورة استمرار الثقافة العربية في اكتشاف طاقاتها الجديدة ، وصون منجزها الإبداعي.

جوائز الدورة العشرين تعانق تنوع الجغرافيا ووحدة اللغة

وأوضح البابطين أن ما شهدته الدورة العشرون من تنوع جغرافي وفني ، ومن حضور لافت للشعراء والنقاد من أجيال مختلفة ، يؤكد أن الشعر العربي ما زال قادرًا على التجدد ، وأن القصيدة العربية ، مهما تعددت أشكالها وأسئلتها ، لا تزال تجد طريقها إلى الوعي والوجدان.

وهنأ رئيس مجلس الأمناء الفائزين في مختلف فروع الجائزة ، معربًا عن تقديره لجميع المشاركين ، ومؤكدًا أن القيمة الحقيقية للمسابقة تكمن في ما تفتحه من آفاق للحوار والإبداع ، وفي إسهامها المستمر في إبقاء الشعر حاضرًا بوصفه ديوانًا للعرب ولسانًا نابضًا بتجاربهم الإنسانية.

«الأسلوبية العرفانية» و«أسئلة الحضارة» يتقاسمان جائزة الإبداع في نقد الشعر

وفي أحد أبرز فروع الجائزة ، تقاسم جائزة الإبداع في مجال نقد الشعر ، وقيمتها ثمانون ألف دولار أمريكي ، كل من الدكتور محمد صالح البوعمراني من تونس عن كتابه «الأسلوبية العرفانية والانفعالات الشعرية» ، والدكتور عبد القادر فيدوح من الجزائر عن كتابه «الشعر وأسئلة الحضارة».

وفي مجال الديوان الشعري ، ذهبت جائزة أفضل ديوان شعر ، وقيمتها أربعون ألف دولار أمريكي ، مناصفةً إلى الشاعر حسن شهاب الدين من مصر عن ديوانه «كوكب وخمسون مجرة» ، والشاعر جبر بعداني من اليمن عن ديوانه «راقص التنورة».

أما جائزة أفضل ديوان شعر للشباب دون سن الخامسة والثلاثين ، وقيمتها عشرون ألف دولار أمريكي ، فكانت من نصيب الشاعر ناصر المالكي من نيجيريا عن ديوانه «كأنني هو».

وتواصل حضور تنوع التجارب والجغرافيات في جائزة أفضل قصيدة ، وقيمتها عشرون ألف دولار أمريكي ، التي تقاسمها الشاعر علي الإمارة من العراق عن قصيدته «هواجس امرئ القيس على الطريق» ، والشاعر سعد القليعي من مصر عن قصيدته «الحزب الضليل»

وفي فئة الشباب دون سن الخامسة والثلاثين ، تقاسم جائزة أفضل قصيدة للشباب ، وقيمتها عشرة آلاف دولار أمريكي ، كل من الشاعر حازم مصطفى من مصر عن قصيدته «الوحدة» ، والشاعرة سمية عصام الوادي من فلسطين عن قصيدتها «يوميات القصف العادي» عبد القادر الحصني يفوز بالجائزة التقديرية تقديرًا لمسيرة شعرية حافلة وعطاء إبداعي ثري

وفي محطة خاصة من جوائز الدورة العشرين ، تقرر منح الجائزة التقديرية للإبداع في مجال الشعر ، وقيمتها مئة ألف دولار أمريكي ، إلى الشاعر عبد القادر الحصني من سوريا ، تقديرًا لمسيرته الشعرية الحافلة ، وعطائه الفني الثري ، وتجربته الإبداعية البارزة.

وتتميز هذه الجائزة بخصوصيتها ، إذ لا تخضع للتحكيم ولا يُسمح بالترشح لها ، وإنما يمنحها رئيس المؤسسة شخصيًا وفق آلية خاصة يشرف عليها ، لأحد الشعراء الرواد من أصحاب الاتجاه الفني الأصيل ، والمسيرة الشعرية الطويلة ، والمشاركات الحافلة ، والعطاء المتميز.

خمس مئة وأربع وستون مشاركة ترسم خريطة لحيوية القصيدة العربية

ولم تكن أسماء الفائزين وحدها هي التي رسمت ملامح الدورة العشرين ، إذ عكست المشاركات الواسعة حيوية المشهد الشعري العربي وتنوع أصواته وتجارب أصحابه.

فقد تلقت الجائزة ، خلال الفترة من الأول من يوليو عام ألفين وخمسة وعشرين حتى نهاية يناير عام ألفين وستة وعشرين ، خمس مئة وأربعًا وستين مشاركة في مختلف فروعها ، بعد إعلان مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية انطلاق الدورة العشرين لجائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

وشهدت المسابقة إقبالًا واسعًا من النقاد والشعراء المخضرمين والشباب ، بما يعكس استمرار مكانتها بوصفها منبرًا ثقافيًا رئيسًا لتشجيع الإبداع الشعري والنقدي في الوطن العربي.

وبعد التأكد من استيفاء الأعمال المتقدمة للشروط العامة للجائزة ، عُرضت الأعمال المرشحة على لجان تحكيم فنية متخصصة ، ضمت نخبة من أبرز نقاد الوطن العربي وشعرائه ، حيث أنجزت اللجان أعمالها عبر تقارير معمقة ومناقشات مستفيضة ، ملتزمة بالمعايير الفنية والضوابط الموضوعية المعتمدة.

وهكذا ، في دورتها العشرين ، لا تعلن جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أسماء فائزين فحسب ، بل تفتح نافذة جديدة على مشهد شعري عربي واسع؛ تتجاور فيه الخبرة مع البدايات ، ويعبر فيه النقد إلى جوار القصيدة ، وتلتقي الجغرافيات المختلفة تحت سقف لغة واحدة.

عشرون دورة من الاحتفاء بالشعر.. ومسيرة تؤكد أن ديوان العرب ما زال يكتب فصوله.

«سليمان منصور ، ذاكرة الأرض تتكلم بالألوان »

مجيدة محمدي

رحل الفنان التشكيلي الفلسطيني سليمان منصور ، عن تسعة وسبعين عامًا ، بعد مسيرة طويلة لم تكن فيها الريشة مجرّد أداة للرسم ، بل كانت وسيلةً لحفظ ما يتعرّض للنسيان ، واستعادة ما تحاول القوة أن تمحوه من الذاكرة. رحل أحد أبرز وجوه الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر ، لكن غيابه لا يعني أن صورته انطفأت؛ فبعض الفنانين لا يرحلون حين تتوقف أيديهم عن الرسم ، لأنهم يكونون قد تركوا وراءهم وطنًا كاملًا معلّقًا على جدران الذاكرة.

كان سليمان منصور من ذلك النوع النادر من الفنانين الذين لم يتعاملوا مع فلسطين بوصفها موضوعًا فنيًا ، وإنما بوصفها كائنًا حيًا يسكن اللوحة ويسكن صاحبها في آن. لقد رسم الأرض ، لكنه لم يرسمها كمساحة جغرافية؛ رسمها باعتبارها ذاكرةً وهويةً وبيتًا مهددًا بالاقتلاع. ورسم الإنسان الفلسطيني لا بوصفه ضحيةً فحسب ، وإنما بوصفه حاملًا لذاكرته ، ومقاومًا للنسيان ، وكائنًا قادرًا على تحويل الألم إلى معنى.

ولهذا يصعب الفصل في تجربته بين الفن والتاريخ. فلوحاته ، على امتداد عقود ، بدت كأنها سجلّ بصري لتحولات القضية الفلسطينية ، لكنها في الوقت نفسه تجاوزت التسجيل المباشر إلى بناء رموز أصبحت جزءًا من المخيلة الفلسطينية والعربية. كان يعرف أن الاحتلال لا يحاول السيطرة على الأرض وحدها ، وإنما يحاول أيضًا السيطرة على روايتها ، وأن معركة الوجود تبدأ أحيانًا من الصورة: من شجرة زيتون ، ومن ثوب مطرز ، ومن بيت قديم ، ومن وجه فلّاح ، ومن مدينة تحملها ذاكرة إنسان.

ولعل لوحة «جمل المحامل» ، التي رسمها في عام 1973 ، هي أبلغ مفتاح للدخول إلى عالم سليمان منصور.

في هذه اللوحة يظهر رجل فلسطيني مسن ، منحني الظهر ، يمشي مثقلًا بما يحمل ، فيما تستقر القدس على كتفيه. لا يبدو الرجل بطلًا بالمعنى التقليدي؛ لا سيف في يده ، ولا هيئة محارب ، ولا انتصار صاخب في ملامحه. إنه رجل عادي ، حمالٌ أنهكته الحياة ، لكنه يحمل فوق جسده مدينةً بأكملها.

وهنا تكمن عبقرية منصور.

لقد نقل فلسطين من مستوى الخريطة إلى مستوى الجسد. جعل القدس شيئًا يمكن أن يُحمل ، وجعل حملها فعلًا يوميًا من أفعال المقاومة. فالمدينة ليست خلفيةً في اللوحة؛ إنها الحمل الذي يثقل الإنسان ويمنحه ، في الوقت نفسه ، سببًا للاستمرار.

الرجل في «جمل المحامل» لا يحمل القدس فقط؛ إنه يحمل تاريخها ، وبيوتها ، وذاكرة أهلها ، وأشجارها ، وأحلام الذين غابوا عنها. وكلما انحنى ظهره أكثر ، بدا أن ثقل الوطن أكبر من أن يحتمله جسد واحد. ومع ذلك فهو يمضي.

وهذا «المضي» هو جوهر اللوحة.

إنها ليست لوحة عن الانكسار ، كما قد يبدو للوهلة الأولى ، بل عن القدرة العجيبة على مواصلة الطريق رغم الانكسار. فالجسد المنحني ليس جسدًا مستسلمًا؛ إنه جسد يحمل ما يفوق طاقته ولا يسقط. ولذلك تحولت اللوحة إلى أيقونة فلسطينية ، وانتشرت في الملصقات والبطاقات والفضاء العام ، حتى أصبحت أحيانًا أشهر من صاحبها نفسه. وقد أعيد رسمها لاحقًا ، من بينها نسخة عام 2005 ، بما يؤكد استمرار حضورها في الذاكرة الفلسطينية.

ومن اللافت أن «جمل المحامل» لم تُخلق في فراغ بصري؛ فقد أشارت دراسة فنية إلى صلات بصرية بين تكوين اللوحة وصورة فوتوغرافية لحمال في القدس ، من حيث وضعية الجسد والحبل والملابس وبعض التفاصيل. لكن قيمة منصور لا تختزل في استلهام صورة أو إعادة تركيب مشهد؛ فالفنان الكبير هو الذي يأخذ من الواقع مادته الأولى ثم يمنحها حياةً رمزية تتجاوز اللحظة التي التقطتها العين.

وفي لوحة «صبر وأمل» التي أنجزها عام 1976 ، ينتقل منصور من الفرد إلى الجماعة ، ومن ثقل الجسد إلى استمرارية الأجيال. تظهر ثلاث شخصيات تمثل ، في قراءتها الرمزية ، أجيالًا متعاقبة: مسن يحمل الإرث ، وشاب يحمل فكرة النضال ، وامرأة تتصل بفكرة الحياة والتجدد.

وكأن الفنان يقول إن فلسطين لا تورّث أبناءها الأرض وحدها؛ تورّثهم أيضًا الذاكرة. فالشيخ لا يمثل الماضي المنتهي ، والشاب ليس حاضرًا منفصلًا عن جذوره ، والمرأة ليست مجرد شخصية هامشية في المشهد ، بل هي صورة لاستمرار الحياة نفسها. وهنا تتحول المقاومة من فعل سياسي مباشر إلى فعل وجودي: أن تبقى ، وأن تنقل ذاكرتك إلى من يأتي بعدك.

أما «طقوس تحت الاحتلال» التي رسمها عام 1989 ، فتذهب إلى منطقة أكثر قتامة في تجربة منصور. في المشهد جنازة مهيبة ، ونعش شهيد مغطى بالعلم الفلسطيني ، وحشود تشارك في الطقس الجنائزي. لكن الموت هنا لا يظهر كواقعة فردية؛ إنه يتحول إلى طقس جماعي ، وإلى صورة من صور الحياة الفلسطينية تحت الاحتلال. وقد حمل النعش في التكوين دلالة رمزية ذات صلة بصورة الصليب وصلب المسيح ، بما يفتح اللوحة على ذاكرة تتجاوز حدود اللحظة السياسية المباشرة.

ولعل قوة هذه اللوحة تكمن في أنها لا تصرخ. إنها تترك الموت يتحدث بصمته الثقيل. فحين يصبح الموت متكررًا ، يفقد صدمته الأولى ويصبح جزءًا من طقوس الحياة اليومية ، وهنا تحديدًا يأتي دور الفن: أن يعيد إلى الموت إنسانيته ، وأن يمنع الشهيد من التحول إلى رقم في سجل طويل من الفقد.

وفي «أنغام الصحراء» عام 1977 ، يفتح منصور نافذة أخرى في جدار الألم. امرأتان فلسطينيتان بزيهما التقليدي ، وإحداهما تعزف على الناي في فضاء صحراوي قاحل.

إنها لوحة تبدو للوهلة الأولى أقل صدامًا مع الواقع السياسي ، لكنها ربما أكثر عمقًا في التعبير عن فلسفة منصور. فوسط الجفاف ثمة موسيقى ، ووسط القحط ثمة امرأة تعزف ، ووسط الفراغ ثمة حضور بشري قادر على إنتاج الجمال. كأن الفنان يقول إن الاحتلال يستطيع أن يضيّق المكان ، لكنه لا يستطيع أن يمنع الإنسان من اختراع نافذة للضوء.

وهذه إحدى خصائص تجربة سليمان منصور: أنه لم يسمح للألم بأن يحتكر فلسطين.

ففلسطين عنده ليست مقبرةً مفتوحة ، وليست نشرة أخبار عن الموت ، وليست فقط صورةً للدمار. إنها أيضًا امرأة ترتدي ثوبها ، وطفل يحمل ذاكرته ، وفلاح يعود إلى أرضه ، وشجرة زيتون تقاوم الزمن ، وقرية تستعيد شكلها في الذاكرة. لقد أدرك أن مقاومة المحو لا تكون بتوثيق المأساة وحدها ، وإنما بإبقاء الحياة الفلسطينية حاضرة بكل تفاصيلها الصغيرة.

ومن هنا تأتي أهمية أعمال مثل «حقل الزيتون» ، حيث يتحول المشهد الطبيعي إلى أكثر من منظر جمالي. المدرجات الحجرية وأشجار الزيتون ليست عناصر ديكورية؛ إنها علامات على علاقة قديمة بين الإنسان والأرض.

الزيتونة في الفن الفلسطيني ليست شجرةً فحسب. إنها ذاكرة لها جذور. إنها الزمن حين يصبح نباتًا. ولهذا فإن رسمها يصبح ، بصورة ما ، فعل مقاومة؛ لأنك حين ترسم الشجرة فأنت تقول إن لها مكانًا ، وإن لهذا المكان أصحابًا ، وإن الذاكرة لا يمكن اقتلاعها بسهولة من جذورها.

وفي «النهضة» عام 1977 ، تتخذ المرأة موقعًا رمزيًا أكثر وضوحًا؛ إذ تظهر خارجة من خريطة الأرض المقدسة التاريخية ، في مشهد يجمع

بين الزي الفلسطيني التقليدي ورموز النضال ، في صياغة تستدعي فكرة القيامة والانبعاث.

وهنا تصبح فلسطين امرأةً تخرج من الخريطة كما يخرج الإنسان من الموت. إنها ليست أرضًا تنتظر من ينقذها ، وإنما كائن ينهض من داخله. وربما في ذلك شيء من فلسفة منصور كلها: فلسطين ليست موضوعًا للشفقة ، وإنما موضوعًا للوجود والحق والانبعاث.

وفي عمله «البحر لي» عام 2016 ، تتسع الرموز أكثر؛ إذ نرى شخصيات فلسطينية تحمل رموزًا متعددة: القلم ، وفرشاة الرسم ، والبندقية ، وغصن الزيتون ، ومفتاح العودة ، بينما تحلق فوقها حمامة بيضاء.

إن اجتماع القلم والفرشاة والبندقية والزيتون والمفتاح في لوحة واحدة ليس اعتباطيًا. إنه أشبه ببيان بصري عن تعدد وسائل الدفاع عن الوجود: الكتابة ، والفن ، والمقاومة ، والسلام ، والذاكرة. أما مفتاح العودة فيحضر بوصفه واحدًا من أكثر الرموز رسوخًا في الوجدان الفلسطيني؛ مفتاح البيت الذي لم يعد مجرد أداة لفتح باب ، وإنما صار مفتاحًا لذاكرة كاملة.

وفي هذه الأعمال كلها ، يبدو سليمان منصور وكأنه كان يشتغل على مشروع واحد ، رغم اختلاف الموضوعات والأساليب: كيف يمكن تحويل فلسطين من مكان مهدد بالاقتلاع إلى ذاكرة عصية على المحو؟

لقد استند في تجربته إلى مصادر متعددة ، من الفنون الكنعانية والفرعونية والآشورية إلى الفن الإسلامي والعربي ، واستلهم الحرف العربي والزخرفة والتراث الفلسطيني ، فضلًا عن عالم القرية والفلاحين والملابس التقليدية والمشهد الطبيعي. وهذا التنوع لم يكن ترفًا جماليًا ، وإنما كان جزءًا من بحثه عن جذور الصورة الفلسطينية في التاريخ والثقافة.

ولذلك فإن قيمة سليمان منصور لا تكمن في أنه رسم الاحتلال أو فلسطين فحسب؛ بل في أنه ساهم في بناء قاموس بصري فلسطيني. قاموس له مفرداته: القدس ، الزيتون ، الثوب ، المفتاح ، الفلاح ، المرأة ، الشهيد ، القرية ، الخريطة ، الأرض ، والإنسان.

ومثلما فعل الشعراء الفلسطينيون بالكلمة ، فعل منصور باللون والخط والمساحة. ومثلما جعل محمود درويش من الأرض استعارةً للوجود ، جعل منصور من الأرض صورةً قابلة لأن تُرى. كان درويش يقول فلسطين بالكلمات ، وكان منصور يقولها بالألوان. وبين الكلمة واللون تشكلت ذاكرة شعب لم يسمح للنفي أن يصبح قدرًا نهائيًا.

ولعل أكثر ما يلفت في تجربة منصور أن الوجع عنده لم يكن غايةً جمالية. لم يكن يرسم الألم لكي يستدر الشفقة ، وإنما لكي يحوّله إلى وعي. ولذلك تبدو لوحاته ، رغم ما فيها من موت وفقد واقتلاع ، مشبعة بإرادة الحياة.

إنه طعم الوجع ، نعم ، لكنه ليس طعم الهزيمة.

إنه الوجع حين يتحول إلى ذاكرة ، والذاكرة حين تتحول إلى هوية ، والهوية حين تتحول إلى صورة ، والصورة حين تصبح أقوى من النسيان.

رحل سليمان منصور ، لكن فلسطين التي وضعها على كتف الحمال لم ترحل. بقيت القدس في مكانها ، وبقي الزيتون يمد جذوره عميقًا في التراب ، وبقي المفتاح يلمع في يد من ينتظر ، وبقي الثوب الفلسطيني يحمل على خيوطه أسماء القرى التي غابت عن الخرائط ولم تغب عن الذاكرة.

رحل الرجل ، لكن «جمل المحامل» ما زال يمشي.

يمشي بظهره المنحني ، وقدماه الحافيتان ، ووجهه الذي يشبه وجوه الذين أتعبهم الانتظار ، ويحمل فوق كتفيه مدينةً لا تريد أن تسقط. ولعل أجمل ما يمكن أن يقال في وداع سليمان منصور أن فنانًا بهذا الحجم لا يُرثى بالدموع وحدها؛ يُرثى بالنظر إلى ما تركه وراءه. فثمة فنانون يتركون لوحات ، وثمة فنانون يتركون مدرسة ، وثمة آخرون يتركون ذاكرة كاملة.

وسليمان منصور ترك ذاكرة.

ترك فلسطين مرئية.

تركها في وجه الفلاح ، وفي ثوب المرأة ، وفي شجرة الزيتون ، وفي جنازة الشهيد ، وفي مفتاح العودة ، وفي القدس التي حملها رجل واحد على ظهره ، كي يقول للعالم كله إن الوطن قد يثقل كاهل صاحبه ، لكنه لا يسقط ما دام هناك من يؤمن بحقه في أن يبقى.

لهذا ، حين نقول اليوم: رحل سليمان منصور ، ينبغي أن نضيف فورًا: لكن فلسطين التي رسمها لم ترحل.

فالفنان مات جسدًا ، أما اللوحة فقد بدأت حياتها الأبدية.

وسيظل «جمل المحامل» يمضي ، لا كصورة لرجل يحمل مدينة ، بل كصورة لشعب يحمل ذاكرته ، ويواصل السير ، رغم كل شيء ، نحو أرض يعرف أنها له ، ونحو حق لم تستطع عقود الألم أن تنتزعه من القلب.

سليمان منصور؛ الفنان الذي جعل من الريشة ذاكرة ، ومن اللون شهادة ، ومن الأرض وجهًا ، ومن الوجع فنًا لا يموت.

رحيلكِ... وألم البحث عنكِ

هيثم مصباح- المغرب

لم أكن أبحث عنكِ...
كنت فقط أبحث عن مخرجٍ من حزني ،
عن طوق نجاة في بحر لا شاطئ له.
فوجدت صوتك...
ودخلت من بوابته كأنني أَدخل بيتا أعرفه
منذ ولادتي.

كل نغمة منك
كانت تمسح شيئا متراكماً على روحي...
شيئا لا اسم له ، لكنه كان يؤلمني.
كنت تعنين لي ما لم تعرفيه ،
وكنت تشفيني دون أن تري دمعي.

عندما تعلقت بصوتكِ ،
وقررت أن أعرف من تكون تلكَ السيدة التي
تغني بصدق نادر ،
بحثت عنكِ...
وبالصدفة ،
عرفت أن ذِكرى قد قتلت.

تجمّدت اللحظة ،
وشعرت أنني فقدت شخصا أعرفه منذ
زمن ،
رغم أني لم ألتقه يوما.

منذ ذلك اليوم ،
صوتك ما زال يحييني ،
وصورتك تقف أمامي ، كأنك تسمعينني الآن.

كل لحظة أسمعكِ ،
يزداد الحنين إليكِ ،
ويشتعل الشوق في صدري كما لو أن الرحيل
كان هذا الصباح.

"هذا أنت؟ ما عرفتك...
هذي أول مرة أشوفك بعيني ،
كنت أشوفك بقلبي ،
هذي أول مرة ما ترجف يداي ،
وأنت جالسة فيها جنبي."

أجلس في وحدتي ،
وأتمنى...
لو أزور قبرك في تونس الخضراء ،
فأقف هناك صامتا ،
وأقول لك من أعماق قلبي:
"أنا لم أعرفك يوما... لكنك كنت
أقرب إلي من كثيرين عرفتهم."

أسمعك تقولين:
"أحذرك...
إذا استمررنا نتلاقى كل يوم ،
ونتفق في كل شيء حتى في عدد
النجوم ،
يمكن أحبك ، ويمكن أنت تحبيني ،
ما أخفي عليك ، الظاهر أني ابتديت."

كل مرة أسمعك ،
أبكي قليلا...
ثم أبتسم ،
ثم أصمت ،
ثم أعود إليك من جديد ،
كما يعود طفل خائف إلى حضن أمه.

وها أنت باقية بيننا ،
في صدى صوتك الذي لا يذوي ،
وفي لحظاتنا التي تشتعل بذكراك ،
كأنك نجمة لا تنطفئ في سماء قلوبنا ،
تضيء الدروب للذاكرين ،
وتذكرنا أن الوداع ليس النهاية ،
وأن الحب الحقيقي يستمر بلا موعد.

درة الحسن

الشاعر /السجين محمد علي
جحزر السويدي

يا سفينة مضت من فوق موج المنية
والامل ريح تدفعها لمرسى الاماني

يوم خرت ثنيات الجفا منثنية
عام تسعين واشرق بالاخا فصل ثاني

قلعة امجادها في ذاتنا مبتنية
والمحبة لها في شكل عوج المحاني

والشذى عرفها والوانها سوسنية
ام الاجواد وابوها سُهيل اليماني

انقضى عقد من بعد السنين الغنية
وانها في دهاليز السياسة تعاني

سرت اغني لها وسط الرياض الهنية
وان ايوب ينعي فرقة الكوكباني

كانت الشاجبة ترقص بهية و نيّة
لابسه سندس الحكمة تغيض الشواني

كيف شابت جدايلها وعادي بنيّة
درةَ الحسن مصدر عشقنا العنفواني

ما تزلزل كرامتها النفوس الدنية
ما حيننا على الدنيا وفينا تفاني

العروبة دنت قدامها منحنية
قدر واجلال في ماضي وحاضر زماني

كمنجات الطبيعة

مصطفى عبدالملك
الصميدي

كأحافيرِ حبرٍ فوق ورق يابس ،
تركتها جانبًا رُغم غزارتها...
قصائدَ الصَّحو تلك؛
جامدةَ المعنى ،
هشَّةَ المَتن.

في الجهة التي يتسلَّلُ العليلُ
من ثقب حائط ،
وضَعتُ مُتَّكَأً لرأسي ،
كي تقرأني الطبيعةُ وأنا أفكِّرُ...
عالقًا في زحامات الخيال ،
ممتلئًا بنداءات القريحة ،
فيكون للشعرِ صوتٌ آخرٌ ،
مُرَتبٌ كالنبضِ على كمنْجاتها.

تحت مطرٍ يتهيأ للنزول ،
شاعرٌ
—لهُنيهة—
تستبقُ القطرات وقعًا أناملهُ ،
بينما ينسجِ الغيمُ خيطَ المجاز ،
ينقش البرقُ إمضاءَهُ على صفحةٍ
خضراءَ لونُها.

بديعًا يمرُّ الصوتُ الفريد
على رحاب المدى...
يمحو ملامحَ حبره ،
يخلع عن كاهله أرشيفَ الكلمات ،
يصبح قارئًا لدهشة أبياتها المُنبثقة
من فمِ الكون...

مَرَافِئُ الرُّوح

محمود عبدالوهاب الطيب

إلى رُبُوعِ "صَبِر" وقَرْيَةِ "المَعَائِن" الحَاضِنَةِ لِطُهْرِ الصِّبَا، والَّتِي اسْتَوْطَنَتِ القَلْبَ؛ أَبْيَاتُ يَنْسَابُ فِيهَا الحَنِينُ لِلمَهْدِ الأَوَّل، تَتَنَفَّسُ عَبَقَ التُّرَابِ، وتُعَانِقُ ذِكْرَيَاتِ الأَهْلِ والصِّحَابِ؛ وَفَاءً لِمَرَافِئِ الرُّوحِ الَّتِي لا تَغِيب.

يَا مَرْفَأَ الرُّوح فِي أَمْوَاجِ أَتْعَابِي
إِلَيْكَ تُبْحِرُ آمَالِي وَأَسْبَابِي

طَالَ الغِيَابُ وَشَوْقُ النَّفْسِ مُسْتَعِرٌ
وَالْقَلْبُ يَرْنُو لِمَاضٍ خَلْفَ أَحْقَابِ

يَا مَوْطِنَ الأُنْسِ فِي عُلْيَا رُبَى «صَبِر»
حَيْثُ «الْمَعَائِنُ» تَسْبِي لُبَّ مُنْتَابِ

وَالْمَاءُ يَدْفُقُ مِنْ أَصْفَى الْعُيُونِ بِهَا
وَالْمُزْنُ يَسْكُبُ سِحْرًا فَوْقَ أَعْشَابِ

تَخْتَالُ قَرْيَتُنَا حَسْنَاءَ رَافِلَةً
مِثْلَ الْعَرُوسِ تَجَلَّتْ بَيْنَ أَتْرَابِ

أَبُو بِلَالٍ أَنَا الْمَحْمُودُ ، مُنْتَسِبٌ
لِأُسْرَةِ الطَّيِّبِ الأَعْلَامِ ، أَنْجَابِ

فِيهَا وُلِدْتُ ، وَفَجْرُ الْعُمْرِ مُبْتَسِمٌ
وَقَدْ شَبَبْتُ عَلَى طُهْرٍ وَآدَابِ

طِفْلًا ، فَتًى ، قَدْ عَمَرْتُ الْوَقْتَ فِي شَرَفٍ
مَا بَيْنَ عِلْمٍ وَعَزْمٍ شَدَّ أَصْلَابِي

أَرْعَى الشِّيَاهَ بِسَفْحِ الطَّوْدِ مُرْتَحِلًا
مُيَمِّمًا شَطْرَ غُدْرَانٍ وَأَشْعَابِ

وَخُضْتُ سَاحَاتِ بُنْيَانٍ فَتًى جَلَدًا
حَمَلْتُ صَخْرَ الذُّرَى لَمْ أَشْكُ مِمَّا بِي

وَكَمْ رَكَضْنَا وَخَيْلُ الْعُمْرِ جَامِحَةٌ
نَطْوِي الْمَسَافَاتِ فِي لَهْوٍ وَأَلْعَابِ

نَبْنِي مِنَ الْحُلْمِ صَرْحًا لَا حُدُودَ لَهُ
وَالفِكْرُ يَسْبَحُ شَوْقًا بَيْنَ أَسْرَابِ

فِي مَسْجِدِ «الطَّيِّبِ» الْمَعْمُورِ مَدْرَسَتِي
تِلْكَ الْقِبَابُ الثَّلَاثُ الْغُرُّ مِحْرَابِي

وَنَفْحُ أَشْجَارِ «سِلْوٍ» بَاتَ يَسْكُنُنِي
عِطْرًا يُسَافِرُ فِي نَبْضِي وَأَعْصَابِي

وَإِنْ أَلَمَّتْ بِنَا الأَوْجَاعُ قَاسِيَةً
وَكَشَّرَ الدَّهْرُ عَنْ غَدْرٍ وَأَنْيَابِ

نَأْوِي إِلَى الدَّارِ ، حَيْثُ الأَهْلُ فِي حَدَبٍ
نُعَانِقُ الدِّفْءَ فِي جُودٍ وَأَطْيَابِ

أَشْتَاقُ لِلْوَالِدِ الْمَرْحُومِ ، عَاقِلِهَا
كَمْ سَارَ فِي النَّاسِ ذَا بِشْرٍ وَتَرْحَابِ

وَأُمِّيَ الطُّهْرُ ، نِبْرَاسُ الْهُدَى ، وَهُمَا
قَدْ أَوْرَثَانِي التُّقَى فِي خَيْرِ جِلْبَابِ

سَالَمْتُ كُلَّ الْوَرَى وَالْقَلْبُ غَيْمُ نَدًى
وَالْحُبُّ شِرْعَتُهُ مِنْ خَيْرِ أَبْوَابِ

سِتُّونَ حَوْلًا تَوَلَّتْ ، ثُمَّ يَتْبَعُهَا
حَوْلَانِ ، وَالشَّوْقُ يُذْكِي نَارَ أَوْصَابِي

وَأَرْبَعُونَ مِنَ الْهِجْرَانِ قَدْ عَبَرَتْ
وَمَا تَزَالُ بِقَلْبِي دُونَ أَحْجَابِ

فِيهَا الْبَنُونَ ، وَأَرْحَامِي ، وَصُحْبَةُ مَنْ
تَذْكَارُهُمْ فِي دَمِي يَسْرِي وَيَحْيَا بِي

كُلُّ الدُّرُوبِ انْتَهَتْ بَيْنَ الْجِبَالِ هُنَا
فِي ظِلِّ أَعْتَابِ بَيْتٍ ضَمَّ أَحْبَابِي

وَالْيَوْمَ رَغْمَ النَّوَى ، رُوحِي تُعَانِقُهَا
كَأَنَّهَا سَكَنَتْ عَيْنِي وَأَهْدَابِي

الشفق الحالم

فتاح المقطري

كان يهمس
ويأتي ضحى
ويشرق كالشمس
كالنجم
يباغت الوجوم المطبق على القرية
يلمع كالبرق
يتكور
قبل أن يرتحل
ويتوه
لم يعد يأتي
من زمان وزمان
لم يعد يطرق الأبواب
ويشعل الأنوار
لم يعد يقرع بطوله
يوسوس
ينحت العنوان
يباغت الصمت
بصغب
يا أيها الأتي من البعيد إلى البعيد
..
ذبلت كل الكلمات
وصار للقرية شياطينها
للقرية شياطينها
يا أيها الشفق الحالم بعناق القمر
تمهل
تمهل

1
في آخر الليل ما من هنا ساري
إلا النجوم تسري بأوصالي
والليل يشرب من ندى الآهات
هل في أصابعك عودا وأوتار ?!
هل في بحارك شطآن وأنفاس ?!
هل في ربعك من رأيه لها
تفتحت أشجار نيسان
الأغتراب حضور في عقول وأبدان
لا حكي يثمر بلا إيقاع وأوزن
وكم كتب في صفحة الغيم
عن آمال
يوما من الدهر كان الدهر
مدرسة طلابها
الأنس والجآن
في آخر الليل صمت يطبق الأكوان
تسطرت أحلام
لا أورقت
لا كبرت
لا كانت ثمر
داني
تمسي الليالي وفي ظلامها
مصباح يقاوم
أعصار
تمسي الليالي حبلى بالأحزان

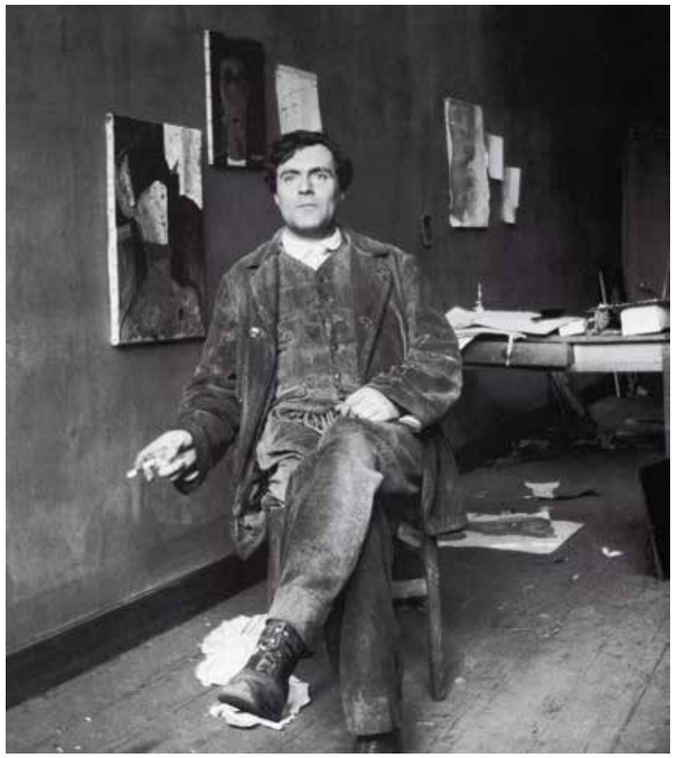
وهذي السماء التي غدت
بلون الأحمر القاني .
2

يا شيخ الأدقام أما ترى
أرضا طوتها يد العبث
لكنها لم تطوي حقا سلبا
أما ترى سوى الأحجار والحطب
يا شيخ الأدقام غيم الجبن
وأعمى البصر
وأنت في محراب الظلام
تمسي كأنك للباب عتبة
..
لابد لكفه الحق أن تؤل
في ظلمة الليل
برق ومصباح وصغب
هذا الغريق ممسكا بكفه
القضاء في زمان
التعب .

الذين احترقوا في ظل الفنان

عبير اليوسفي

تاريخ الأدب والفن أورثنا أسطورة جذابة تُدعى البوهيمية ، صيغت كرواية رومانسية عن التضحية بالراحة المادية مقابل تحرير الذات الإبداعية. لكن الواقع التاريخي يظهر غالبًا أن العيش في الهامش المأساوي يفرز ضحايا جانبيين يطالهم الدمار ذاته دون أن يملكوا نصيبًا من الخلود. كانت التجربة البوهيمية أحيانًا طاحونة تأكل العشاق والملهمات الذين انجذبوا إلى سحر الفنان ومضوا معه في طريق لا عودة منه. هذه التراجيديا تجلت بأبهى صورها وأكثرها قسوة في قصة الرسام الإيطالي أماديو موديلياني وعشيقته الشابة جان هيبوترن.



في السرديات الفنية الشائعة ، يُحكى عن حبهما كفصل أسطوري من الشغف البوهيمي الذي جمع بين رسام متمرد وطالبة فن حساسة. لكن ما جرى خلف كواليس تلك اللوحات الشهيرة ذات الأعناق الطويلة كان استنزافًا هادئًا وبطيئًا ، إذ انجذبت جان ذات التسعة عشر عامًا والوجه الملائكي ، إلى عالم موديلياني المفعم بالإدمان والفقر والعدمية ، تاركة خلفها أمان عائلتها وطموحها الفني الواعد لتعيش في ظله.

عاش موديلياني البوهيمية بحس تدميري ، كان يرفض البيع بالسعر المعتاد ، ويفضل المراهنة بصحته وحياته في مقاهي باريس ، يطارد وهم الإلهام وسط العوز والسل. وفي المقابل ، كانت جان تدفع معه ثمن هذا الخيار قسرًا ، تنقلت معه بين الغرف الباردة ، وشهدت انهياره الجسدي والنفسي يومًا بعد يوم ، متخلية عن كل شيء في سبيل حمايته والعناية به. لم تكن البوهيمية بالنسبة لموديلياني سوى مسرح لجهاده الفني ، لكنها بالنسبة لجان تحولت إلى سجن ناعم أطفأ شعلتها الخاصة وجعل وجودها كاملًا مرهونًا بمصير الفنان.

حين اشتد المرض على موديلياني ورحل في سن الخامسة والثلاثين ، لم تجد جان في العالم سعَة للاستمرار. وفي اليوم التالي لوفاته مباشرة ، ألقت بنفسها من النافذة وهي في أواخر حملها بطفلهما الثاني ، لتنهي حياتها في مشهد تراجيدي مفجع. اختُزلت جان في تاريخ الفن بالملهمة التي لم تطق العيش بعد رحيل العبقري ، في حين أن مأساتها الحقيقية كانت في استهلاك حياتها وموهبتها التدريجي داخل تجربة بوهيمية متطرفة لم تترك لها مساحة للنجاة.

صُممت أسطورة الفن البوهيمي لتغفر للمبدع نزواته وقسوته باعتبارها ضريبة لازمة للإبداع ، بينما يطوي النسيان أولئك الذين أحرقوا سنوات عمرهم لتوفير الوقود لهذا التمرد. وسيرة موديلياني وجان هي نموذج متكرر في تاريخ الفن حيث يتحول هذا النمط من خيار فردي للتمرد إلى قوة جارفة تطال كل من يقترب من مدار الفنان.

خاطرة عن مقالة الأستاذ أسامة الخضر

د. بشير العماد

أن تحدد المشكلة بدقة وتعمل على مواجهتها بوضوح ، وأن تضبط المسار لهذه المواجهة فهذا يعني أنك تسير في الاتجاه الصحيح.
وهذا وفي هذا السياق فإن مقال «العداء الغربي للإسلام ودور الاستشراق في ضح الشبهات والطعون على القرآن الكريم والسنة النبوية» لأستاذنا القدير الباحث الموسوعي أسامه على الخضر ، المنشور في العدد الثاني والعشرين من المجلة يعتبر منهجية استثنائية غابت عن أغلب الباحثين والمفكرين الذين يحومون حول الحمى دون الخوض في أساس المشكلة وتأصيلها كمنطلق ثابت وقوي لمواجهتها من خلال حشد كافة الأدوات والوسائل المتاحة.
ففي هذا المقال نجد أستاذنا القدير وصف العلاقة بين الغرب والإسلام (حالة العداء) في توصيف واضح ودقيق وواقعي لهذه العلاقة والتي للأسف غلب على هذه العلاقة توصيفات سياسية وتاريخية بعيدًا عن الواقع.
حيث أن توصيف العلاقة بوصف آخر بعيدًا عن الواقع يعتبر مغالطة وحرفًا للمسار مما سيؤدي لنتائج عكسية بل ستكون هذه النتائج جزءًا من خطط العدو لتشوية وتضليل الرأي العام ونستشهد بقول الباحث (وللأسف الشديد فقد قصّر المسلمون تقصيرًا كبيرًا في توضيح حقائق الإسلام للغرب مما جعل الأيادي القذرة المعادية للإسلام تلعب كما تشاء في تقديمه بصورة مشوهة في عيون الغربيين).
كما أن الحملة المسعورة التي قام به الغرب ضد الإسلام كان هدفها تقديم الإسلام بصورة مشوهة وهذا التشويه شمل أهم المقدسات الإسلامية القرآن الكريم وكذا الرسول صلى الله عليه وآله وسلم والسنة النبوية الشريفة في محاولة لخلق دين إسلامي يتناسب مع مخططاتهم ، بحيث يظهر الدين الإسلامي مفرغا من أسباب وعوامل قوته وعظمته كدين خاتم ، دين القيم والأخلاق ، دين الإنسانية ، دين العلم والعمل ، دين التفكر والتأمل ، دين التعايش.
فقدموا الإسلام كدين الإرهاب ، دين االجهاد ، دين الدمار والخراب.
إننا جميعًا معنيون بالغوص في هذا المجال لكي نمتلك أدوات المواجهة والرد العلمي والتأصيلي ضد الحملة المسعورة التي تستهدف ديننا الحنيف وأن نحصن الجيل بالفهم العميق لجذور المشكلة لكي يمتلكوا أدوات المواجهة وألا نجعلهم عرضة للأكاذيب والمغالطات عملا بالمقولة (المناعة أقوى من المنع) لأن منع الأشخاص من التعاطي في هذه المواضيع خوفًا من انتشار هذه الشائعات دون أن نجعلهم يمتلكون أدوات المواجهة القوية والحاسمة يعد تكريسًا للجهل وتهيئة لتمرير المشاريع المعادية للإسلام.
وهنا نجد أن العلماء و المفكرين من غير المسلمين وقفوا على عظمة و شمولية الإسلام كدين يجمع الجوانب الروحية والجوانب العلمية في منهج متكامل ، يرتقي بالإنسانية الى مراتب الكمال.
بينما غاب المفكرون المسلمون عن هذا الجانب وخاضوا في القشور والخلافات التي لا طائل منها وأسهموا في تقديم الصورة القاصرة في الإسلام.
وهنا نأمل من جميع المتخصصين والباحثين إثراء البحث العلمي التحليلي والتأصيلي وإيلاءه الاهتمام الكامل باعتبار أن ذلك يعد رافعة قوية لتقديم المنهج الإسلامي كمنهج انقاد متكامل.

عميد كلية القانون- جامعة إب

الإعلامية سامية العنسي لـ"سلاف":

أتساءل دومًا عن المقاييس التي تعبث بمعايير الاستحقاق في مجال الإعلام

حوار/ أمة المولى القادري

تُعد المذيعة القديرة سامية العنسي واحدة من الأصوات التي ارتبطت بذاكرة الإذاعة اليمنية، وبخاصة إذاعة صنعاء، حيث امتدت تجربتها الإعلامية لأكثر من أربعة عقود، تنقلت خلالها بين الميكروفون والتلفزيون، وظلت وفية للكلمة ورسالتها وتأثيرها في المجتمع. في هذا الحوار، تستعيد العنسي بداياتها الأولى مع الميكروفون، وتتحدث عن علاقتها بالإذاعة، وما تعلمته خلال أكثر من أربعين عامًا، كما تكشف جوانب من تجربتها مع التهميش والاستحقاقات الوظيفية، وتنتقد ما تراه استخفافًا بالكلمة في زمن المنصات الرقمية، متوقفة عند البودكاست، والرقابة الذاتية، ودور الإعلام في تغيير الوعي الجمعي.

أن تكوني مذيعة يعني أن تكوني محاطة بالأضواء، فما الجزء الذي لا يظهره الضوء في شخصيتك ومهنتك؟

كانت لي تجربة مؤقتة في التلفزيون استمرت نحو سنة ونصف ، والإعلام المرئي بطبيعته يكون تحت الضوء ، بما يرافق ذلك من شهرة وانتشار وفوائد مادية ومعنوية وأدبية واستحقاقات قيادية ، أكثر من الإعلام المسموع.

لكنني شخصيًا أحببت الإعلام المسموع أكثر من المرئي ، ولذلك لم أستمر في التلفزيون؛ لم تكن الشهرة ولا توابعها تعنيني كثيرًا. كنت أشعر أن المشاهد سينشغل بشكلي ، وأن عليّ أن أظهر بطريقة معينة ، وأن أجدد في مظهري من وقت إلى آخر ، إضافة إلى الضيوف والإضاءة والفنيين والوقت الطويل الذي يستغرقه إعداد البرنامج.

هذا الأمر أزعجني ، خصوصًا أن المسافة كانت بعيدة عن عملي ، وكنت مرتبطة بالجامعة وحرصت على إتمام دراستي ، فلم أحب هذه التفاصيل ولم أكن حريصة على البقاء تحت الضوء كما يفعل البعض. لذلك عدت إلى الإذاعة ، وهناك شعرت أن الكلمة تُقال بإحساسك ، وأن المستمع يشحذ كل خياله ومداركه ومشاعره عندما يستمع إليها. شعرت أن الميكروفون هو الرفيق الحقيقي للكلمة.

ربما للآخرين وجهة نظر مختلفة ، لكنني أحببت الميكروفون ، سواء اشتهرت من خلاله أم لم أشتهر. كنت حريصة على أن أصل بالكلمة بكل دلالاتها وإحساسها وتأثيرها ، وكنت أستمتع عندما أكون خلف الميكروفون.

حتى إن اعتبرنا أن المذيع في الإعلام المسموع يشتهر نوعًا ما ، فإن حياته وأموره الشخصية تظل بعيدة عن الأضواء.

وبالتأكيد ، لا أحد يعيش حياة خالية من الهموم والمشكلات الأسرية والخاصة ، لكننا كنا نحاول أن نجعلها بعيدة عن الأضواء. وأتذكر أن أحد الوزراء ، عندما لاحظ الحزن على صوت أحد الإعلاميين ، اجتمع بنا وقال إن على الإعلامي أن يضع مشكلاته عند بوابة الإذاعة؛ استنكرنا هذا الطرح ، لأنه استعلائي وغير ناضج وغير مقنع. فمن هو الإعلامي؟ أليس بشرًا من لحم ودم ومشاعر وأحاسيس؟ أم أنه آلة أو رجل آلي؟

لكن عند التفكير في الأمر ، يجب على الإنسان فعلًا أن يحرص على الفصل بين مشكلاته وعمله قدر الإمكان. وفي النهاية ، الإنسان طاقة محدودة ، ومن ميزات إذاعة صنعاء أننا كنا أسرة واحدة.

وأتذكر أن بعض المتابعين الذين كانوا حريصين على متابعة برامجي ، مثل «نزهة الجمعة» و«البث المفتوح» ، كانوا يعرفونني ويقولون: صوتك

متعب ، أو صوتك مرتفع ، أو صوتك حزين.

كنت أحاول التبرير والتملص ، لكنني لم أكن أفلح ، خصوصًا مع من اعتادوا متابعتي.

فنحن بشر أولًا وأخيرًا ، ومن الطبيعي أن نتأثر عندما يكون أحد الزملاء مريضًا ، أو عندما نقرأ نعي أحد الزملاء أو غيرهم ، فننهار أحيانًا.

بعد أكثر من أربعين عامًا خلف الميكروفون والكاميرا، ما الحقيقة التي اكتشفتِ أن الإعلام يخفيها عن الداخلين الجدد إليه؟

بعد رحلة عمر وباع طويل وخفايا جميلة وتفاصيل أجمل أمام الميكروفون ، لا أستطيع القول إنني اكتشفت حقائق أو تفاصيل أخفاها الإعلام عن الداخلين الجدد.

ربما السؤال يمكن أن يكون عكسيًا: الداخلون الجدد إلى الإعلام لم يكتشفوا الدلالات الحقيقية لمعنى الإعلام ، والرسالة الحقيقية للإعلام ، ومفاهيمه ، والقيم الحقيقية التي تقوم عليها هذه المهنة.

دخلنا الإعلام بشغف ومحبة وإيمان بمعنى الكلمة وتأثيرها في الناس. الإعلام قيمة وفضيلة؛ يغيّر ويرتقي بالناس ، ويعلم ويتعلم ، وهو رسالة عظيمة في حياة الناس ، وطريق لاكتشاف الحياة وتغييرها ، وبناء مجتمع جديد بقيمه وأخلاقياته وفضائله.

ربما لم يدرك بعض الداخلين الجدد هذه المعاني بسبب اللهاث وراء الشهرة ، وضعف الاهتمام بقيم الحياة والتعليم والمعرفة تجاه فضيلة الإعلام.

ومع انتشار مواقع التواصل الاجتماعي والعالم الافتراضي ، دخل كثيرون إلى المجال من دون ضوابط نفسية أو داخلية أو تعليمية أو معرفية. ولو أدركوا معارف الإعلام وقيمه ، لما دخلوا بهذه الطريقة العشوائية التي فيها الكثير من الاستخفاف بقيم المهنة.

المهم عند البعض أن يُسمى إعلاميًا ، وأن يعرفه الناس ، أو أن يعرفوه بوصفه إعلاميًا ، بينما لا يحمل من هذه الصفة شيئًا.

> **"لم أكن حريصة على البقاء تحت الضوء... الميكروفون كان رفيقي الحقيقي"**

ما السؤال الذي تمنيتِ دائمًا أن يُطرح عليك ولم يجرؤ أحد على طرحه حتى الآن؟

لا أعتقد أن المسألة مرتبطة بأن أحدًا لم يجرؤ على طرح السؤال.

المذيع يستطيع أن يطرح السؤال ، لكن في النهاية من الذي سيتضرر؟ سيتضرر من يجيب عنه.

كنت أتمنى أن يُطرح عليّ ، وعلى غيري من رواد إذاعة صنعاء ، سؤال يتعلق بالظلم الذي تعرضنا له ، ولماذا لم يحصل كثير من رواد الإذاعة على استحقاقاتهم القيادية التي يستحقونها.

كنا نرى إعلاميين بدأوا تلاميذ عندنا ، وخرج بعضهم بتقارير ضعيفة من لجان اختبار المذيعين ، ثم حصلوا لاحقًا على مناصب قيادية ، وأصبح بعضهم رؤساء قنوات أو فضائيات أو عُيّنوا في سفارات ومواقع خارج البلاد ، بينما ظل أساتذتهم ورواد الإذاعة بعيدين عن الاستحقاقات التي يستحقونها.

وفي الفترة الأخيرة من عملي ، عندما تعبت وأصبحت أشعر أن سنوات الخبرة الطويلة يجب أن تقود إلى استحقاق إداري أو قيادي ، تقدمت بطلب ، وكان من المستغرب أن يتم التعامل مع طلبي وكأنه أمر غير مقبول.

ثم اتضح لي أن الأمر ، في بعض الحالات ، لم يكن مرتبطًا بالكفاءة وحدها ، بل بالانتماءات السياسية والحزبية والمحسوبية والشللية.

أنا شخصيًا لم أكن محسوبة على حزب معين ، وربما كان هذا أحد أسباب حرماني من بعض الاستحقاقات_ ومع الأسف_ ، تحولت الحزبية في فترات معينة إلى معيار للتقدم ، بدلًا من أن تكون وسيلة للارتقاء بالمجتمع وتعزيز الفكر والرأي والرأي الآخر.

وهذه من المشكلات التي عانى منها المستقلون ، رغم أن الإنسان المستقل قد يكون ناجحًا في عمله ، مؤثرًا في مجتمعه ، مؤديًا واجبه ، وتاريخه الوظيفي يؤهله للمنصب.

لو التقيتِ بنسختك الشابة التي بدأت قبل عقود، ما الفكرة التي كنت ستغيرينها في عقلها لتختصري عليها تعب العمر؟

لو التقيت بفتاة تشبه سامية العنسي ، أو تحب مسارها ، فسأقول لها: مهما كانت المغريات ، ومهما كانت وسائل الشهرة ، ومهما سطعت أضواء الشهرة في حياتك ، فلا تنسي أن الكلمة قيمة وفضيلة.

الكلمة تعلم وتغير وتربي وتهذب ، ولذلك احرصي على دلالات الكلمة أكثر مما تحرصين على الفوائد التي ستجنينها من الإعلام أو الشهرة التي قد تحصلين عليها.

احرصي على أن تكوني على مستوى قيمة الكلمة؛ لأن الكلمة حياة ، والكلمة مسؤولية.

لو عدنا إلى البداية، ما الحلم الأول والرغبة العفوية التي دفعتك لتكوني صوتًا حاضرًا في حياة الناس؟

التحقت بالعمل في سن صغيرة جدًا ، ولم يكن لدي في ذلك الوقت تصور واضح لما أريده في المستقبل ، لكنني كنت ألاحظ في نفسي شغفًا بالتقديم والخطابة.

عندما كنت في مدرسة الثلايا ، كنت أشاهد فريق الإذاعة المدرسية والميكروفون أمامهم ، وأرى كيف يصل صوتهم إلى أركان المدرسة وربما إلى خارجها. هذا الأمر لفت انتباهي وأخرج ما بداخلي من موهبة أو محبة أو شغف.

كنت حريصة على المشاركة في الإذاعة المدرسية في مناسبات عيد الأم وغيرها ، وإذا لم أحصل على فرصة ، كنت أعوض ذلك في الحارة؛ أجمع الأولاد والبنات وألقي عليهم الخطابات ، وأحاول أن أعيش تلك المتعة.

ثم تطور الأمر ، واجتهدت وأحببت المهنة وأخلصت لها ، وظللت أكثر من أربعين عامًا مشغولة بهذا الخط: كيف أنجح؟ كيف أصل؟ كيف أؤثر في الناس؟ كيف يسمعني الناس؟ وكيف يستحسنون الرسالة التي أقدمها؟ هذا ما شغلني طوال حياتي تقريبًا.

خلال رحلتك الطويلة مع الميكروفون، هل شعرتِ أنك اكتفيتِ من التعلم في وقت معين؟

لا يمكن أن أكتفي من التعلم. مهما كبرت خبرتي في هذا المجال ، ومهما كثرت سنوات عمري وخدمتي في الإعلام ، لا يمكن أن أصل إلى مرحلة أقول فيها إنني اكتفيت.

الكلمة لها دلالات ومعارف ليست محدودة ، وتشمل كل أمور الحياة. وإذا كنت أؤمن بالكلمة وأحترمها ، فعليّ أن أدرك عظمتها وتأثيرها في الناس.

حتى اليوم ، لو قيل لي: يا سامية ، بخبرتك الطويلة قدمي لنا نشرة أخبار ، فلن أذهب مباشرة إلى الاستديو وأقرأها. لابد أن آخذ القلم وأقرأ النص ، وأشكله وفق القواعد النحوية السليمة ، وأقطع الجمل الإخبارية ، وأحدد مواضع النفس والوقفات الكاملة وغير الكاملة.

لا يمكن أن أستهين بذلك حتى اليوم.

أنا التحقت بالإعلام تقريبًا عام 1976م ، وأنا في الصف الثاني الإعدادي ، وكانوا في إذاعة تعز ينبهونني إلى هذه التفاصيل. فكيف يمكنني الآن ، بعد كل هذه الخبرة ، أن أتجاوز عظمة الكلمة وتأثيرها؟

الكلمة رسالة تغيير ، وهي قادرة على إعادة تشكيل الوعي الجمعي للناس ، وتغيير ذائقتهم الداخلية وسلوكهم العام.

ولهذا لابد أن أعطي كل جملة إخبارية الإحساس الذي يليق بها ، وأن أتعامل مع الوقفات والإيقاع وكأنني أرسم منحنى صاعدًا وهابطًا ، حتى أعطي الكلمة حقها.

ولهذا أقول دائمًا إن العلم لا حدود له ، والمعارف لا حدود لها ، والحياة تكشف لنا كل يوم أشياء جديدة ، وسأظل أسعى إلى المعرفة حتى يأتي الموت.

> **« الكلمة رسالة تغيير.. والإعلامي الحقيقي لا يلهث وراء الشهرة»**

في زمن الإذاعة كانت الرقابة جزءًا من البناء المهني، فهل ترين أن غيابها اليوم في وسائل التواصل حرية مطلقة أم فوضى إعلامية؟

قد تكون الرقابة المهنية المسؤولة مهمة ، ولها دور في استقامة الكلمة من قبل الإعلامي ، كاتبًا كان أو مقدمًا ، ولا شك أنها جزء من سياسة الجهة الإعلامية التي يعمل فيها.

لكنني لا أرى أن المشكلة الأساسية تكمن في الرقابة الرسمية أو المهنية؛ فالأساس في رأيي هو الرقابة الذاتية.

الإعلامي المؤمن بالكلمة ، والمدرك لدلالاتها وتأثيرها ، والذي دخل هذه المهنة إيمانًا بها ومحبة وشغفًا ، لابد أن تتحكم فيه قبل كل شيء رقابته الذاتية.

الرقابة الذاتية على الكلمة ، وعلى أمانتها وأدبها ، وعلى أدب الاختلاف والطرح والحوار ، هي الأسمى.

مهما اشتدت الأزمات ، ومهما اختلفت معايير الإعلام ، ومهما أثرت

الأحداث ومتغيرات الحياة ، تبقى الرقابة الذاتية هي العمود الذي تستقيم عليه الكلمة.

المشكلة الكبرى اليوم هي عدم تقدير كلمة «إعلام» ، واللهاث وراء الترند والشهرة ولفت الانتباه.

أحيانًا ، حتى لو كان المحتوى تافهًا ، تجد بعضهم يركض وراءه دون وعي. المهم أن يحقق انتشارًا.

لكن هذا اللهاث قد يكون محسوبًا عليهم لا لهم ، لأنهم لا يدركون أن بعض المواقف تقتطع من مكانتهم وثقة الناس بهم.

وأحيانًا عندما أرى هذه الشوائب التي تعلو سماء الوسط الإعلامي أقول: لقد أصبحنا في زمن «اللا إعلام» ، مع الأسف.

ما الذي تغير في سامية العنسي الإنسان عبر هذه العصور المختلفة؟

تغير في داخلي الكثير؛ فكرًا وروحًا وقناعات وآراء وانطباعات وفهمًا للحياة ، طبيعة البيئة الإعلامية التي عملت فيها غيرتني ، كما غيرت الكثير من الإعلاميين والمبدعين والكتاب والمعدين والمخرجين والفنيين.

وكان أصحاب الخبرة في إذاعتي تعز وصنعاء ينصحونني دائمًا بقراءة الكتب ، ويقولون لي: لا تستهيني بأي كتاب تقرئينه.

فاهتممت بالقراءة ، وكنت أقرأ كل ما يقع تحت يدي ، وأتابع المجلات العربية ، مثل «سيدتي» و«اليقظة» و«النهضة» والمجلات المصرية ، ومجلة «العربي» التي كنت حريصة على اقتنائها.

كما كانت مجلة «روز اليوسف» من متعتي ، وكنت أقرأها من الغلاف إلى الغلاف. وأذكر أنني كنت حريصة على ارتياد مكتبة الوعي الثوري ، وغيرها من المكتبات.

وقبل أكثر من عامين اضطررت إلى توزيع كنزي من المجلات بسبب ضيق المنزل وامتلائه بها ، وكثرة التنقل من بيت إلى آخر ، وقد ندمت على ذلك؛ لأنها كانت تمثل جزءًا من ذكرياتي.

هذه الأشياء تصنع القناعات وتغيرها وتجددها ، مع فهم الحياة وإدراك متغيراتها.

وفي فترة من حياتي ، كنت من الفتيات المبالغات في الالتزام ، ونحن والحمد لله ملتزمون ، لكنني كنت أبالغ في ذلك ، وأدركت لاحقًا أن التعصب والمغالاة أمران مرفوضان.

العمل الإعلامي ساعدني على توسيع مداركي والبحث عن المعرفة والمنطق والموضوعية.

وأرى أن القيم والمفاهيم والثوابت لا تتغير ، بينما السلوكيات والعادات والتقاليد تتغير.

والتكنولوجيا ، بصراحة ، لم تمنحني ما منحني الكتاب ، خصوصًا أنني نشأت في أسرة تحب القراءة؛ كان أبي قارئًا نهمًا ، وكذلك أخي ، وتأثرت بهما كثيرًا

لذلك أرى أن القراءة ضرورية في الأسرة ، ووجود مكتبة في البيت أمر مهم ، حتى نواكب الوعي الجمعي.

وللأسف ، الوعي الجمعي عندنا ضعيف؛ لأننا لم نهتم بالقراءة بما يكفي ، واعتمدنا كثيرًا على العادات والتقاليد وما توارثناه عن الأجداد.

« لا حدود للتعلم.. والكلمة يجب أن تُؤخذ بالحساب الكبير»

ما السؤال الذي ترددتِ في طرحه على الهواء، ولماذا؟

كلما ترسخت مدارك الإعلامي وخبرته ، بدأ يفكر في طرح بعض الظواهر السلوكية والاجتماعية التي يرى أنها تحد من ارتقاء الوعي الجمعي لدى الناس.

مع الخبرة ، أصبحنا نعرف ما الذي يمكن طرحه وما الذي لا يمكن طرحه ، وما الرسالة التي يجب تقديمها للناس.

كنت أحاول أحيانًا طرح بعض الظواهر الاجتماعية المؤثرة سلبًا في سلوك الناس ، مثل بعض أنواع الخيانة ، أو بعض الظواهر المرتبطة بالمكونات القبلية والمشائخية ، وكنت أحاول طرحها بجرأة ووضوح واستدلال.

لكن عندما كنت أحاول تناول بعض هذه القضايا ، كنت أواجه رفضًا ، ويقال لي: نحن لنا عاداتنا وتقاليدنا ، والمجتمع اليمني له خصوصيته.

كنت أتساءل: إذا كانت هذه الظواهر موجودة ، فلماذا لا نناقشها؟ الإعلام دوره أن يطرح المشكلة ، بينما تقع مسؤولية إيجاد الحلول على الجهات المختصة.

وأذكر أننا شاركنا ، في فترة ما بين عامي 2008 و2009 تقريبًا ، في دورة تدريبية في فندق موفنبيك ، تناولت قضايا صحية واجتماعية ، مثل الإيدز والمخدرات ، وتعلمنا خلالها أساليب جديدة في الخطاب الإعلامي.

تعلمنا أن الخطاب يجب أن يكون أكثر حميمية وودًا ، وأن نساعد الإنسان الذي يعاني من مشكلة بدلًا من تجريحه أو وصمه ، وأن نوجه العتاب والنصح بطريقة إنسانية.

كانت هناك طروحات استثنائية لم نكن معتادين عليها في الإعلام.

لكن العادات والتقاليد كانت أحيانًا على حساب ما يهم الناس ، وكان الإعلاميون والقائمون عليه حريصين على أن تكون الرسالة المقدمة متوافقة مع خصوصية المجتمع ، حتى لو أدى ذلك أحيانًا إلى أن تكون بعض الموضوعات ناقصة أو مبتورة.

في الماضي كان الوصول إلى الميكروفون امتيازًا، واليوم أصبح الهاتف منصة بث للجميع. كيف أثرت هذه السيولة على الجودة والمهنية الإعلامية؟

أعتبرها سيولة غير عادية ، وإمكانيات متاحة بين أيدي الناس على اختلاف مستوياتهم الثقافية والفكرية وتباين وعيهم.

تم استغلال هذه الوسائل أحيانًا بشكل سلبي وساذج ، وفيه جرأة على الكلمة.

ذات مرة فتحت هاتفي ، فظهر لي مقطع لامرأة تحاول تفسير الآيات الأولى من سورة المسد ، وتقدم تفسيرًا لغويًا لا يستند إلى معرفة بقواعد اللغة أو معاني الأفعال.

«كنت أريد أن أطرح القضايا المسكوت عنها.. لكن خطوطًا حمراء كانت حاضرة على الدوام»

استغربت هذه الجرأة؛ فهل يحق لأي شخص أن يفسر نصوصًا قرآنية دون امتلاك أدوات اللغة والمعرفة والاجتهاد؟

هذه الوفرة في أدوات النشر ، التي أصبحت متاحة للجاهل والعالم والعارف وغير الواعي ، جعلت بعض الناس يشعرون بالاعتداد بقدرتهم على إيصال كلماتهم إلى الآخرين.

وهذا في رأيي خطأ.

يجب أن نستغل هذه الأدوات استغلالًا إيجابيًا ، وأن نقدم للناس معلومة أو خبرًا أو فكرة تفيدهم.

وإذا لم توجد ضوابط أو رقابة ذاتية على ما ينشر ، فإن هذه الوسائل قد تتحول إلى وبال على المجتمع ، وتساهم في ترسيخ الجهل بدلًا من نشر المعرفة.

«الإذاعة والبودكاست».. هل أعاد البودكاست الاعتبار للحديث الطويل، أم أنه مجرد وسيلة فردية تفتقر إلى روح الجماعة؟

التكنولوجيا والتقدم المتسارع استحدثا الكثير من وسائل الإعلام إلى جانب الوسائل التقليدية ، مثل الإعلام المرئي والمسموع والمكتوب ، وجاءت وسائل التواصل الاجتماعي بكل أنواعها ، ومن بينها البودكاست.

ومن وجهة نظري ، حدث نوع من الفهم المغلوط لرسالة البودكاست.

صحيح أنه يجمع بين هيبة ووقار الإذاعة وتأثير رسالتها ، وبين مساحة أكبر من حرية الطرح والحوار ، لكنه لا ينبغي أن يأتي على حساب الكلمة.

البودكاست في الأساس يفترض أن يلتقي مقدمه بشخصية إيجابية ، قدوة ، لها قدرة على التأثير في المجتمع ، سواء من خلال أعمالها أو إبداعها أو إنجازاتها.

لكن عندما يأتي ضيف كان مسؤولًا في الدولة ، أو من النخب الثقافية أو السياسية أو الحزبية ، ولم يقدم شيئًا إيجابيًا للمجتمع ، بل كان له تأثير سلبي ، فلماذا نقدمه للناس باعتباره قدوة؟

يجب على مقدم البودكاست أن يكون منصفًا ومحترمًا لعقول الناس ومعاناتهم ، وأن يأخذ ويعطي مع الضيف.

ومن حق الضيف أن يطرح ما يريد ، لكن على مقدم البودكاست ألا يجري المقابلة إلا وهو يمتلك خلفية ومعرفة عن دور الضيف وتأثيره وتاريخه وسيرته الاجتماعية والمهنية والقيادية.

بعض برامج البودكاست التي أتابعها لم تقدم شيئًا ، بل أصبحت فرصة لبعض الشخصيات لتلميع نفسها وتبرير مواقفها ، بينما يظل المقدم صامتًا.

وهنا أتساءل: أين نحن من الحقيقة ونحن نعرف تاريخ الضيف؟

لا يمكن أن يأتي أي اختراع إعلامي على حساب الكلمة ، أو على حساب الإعلام كعلم وقيمة وتأثير وفضيلة.

علينا أن نطوع هذه الوسيلة الجديدة لصالح الكلمة والمجتمع والناس.

وأعجبتني بعض التجارب التي تستضيف أكثر من ضيف ، بحيث يطرح كل منهم وجهة نظره حول القضية نفسها ، ويحدث نوع من الأخذ والعطاء والرأي والرأي الآخر.

هذه ، في رأيي ، فكرة أفضل وأكثر ثراءً.

ما الثمن الإنساني الذي دفعته بعيدًا عن أضواء الشهرة؟

قبل أكثر من أربعين عامًا ، كان للمجتمع خصوصيته من العادات والتقاليد تجاه المرأة ، وتحديدًا تجاه خروجها وانطلاقها في قطاعات العمل المجتمعي.

فما بالك بفتاة مراهقة تفكر في العمل الإعلامي ، وهو من مجالات العمل الإبداعي والإنساني ، وكان البعض ينظر إليه آنذاك نظرة ضبابية ومليئة بالشك ، خصوصًا عندما تكون فتاة لم يتجاوز عمرها الرابعة عشرة.

والدي كان السند الأول لي. كان لديه اهتمام بالعمل الإذاعي ، وكان يشارك بقصائده الوطنية ، ولذلك شجعني على خوض التجربة.

في المقابل ، كان كثيرون من أهلي في القرية ، وحتى بعض أخواتي ، يعارضون التحاقي بهذا العمل.

لكن والدي لاحظ الشغف الذي يسكن داخلي ، والذي كان يصل أحيانًا إلى حد الهوس ، فكان يشجعني.

في ذلك العمر ، لم أكن أدرك حجم الاعتراضات والنظرات والتعليقات ، ولم تكن تهمني كثيرًا

لكن عندما كبرت وامتدت سنوات العمل ، أدركت أنني دفعت الكثير؛ دفعت من مشاعري ومن صحتي.

هذا الشغف لم يتوقف ، ولم أكترث كثيرًا بما كنت ألاحظه من احتجاجات أو استغراب أو تعليقات.

لكن عندما تستمر في العمل الإعلامي وتتوالى السنوات ، يصبح من الطبيعي أن تطالب باستحقاقاتك القيادية والإدارية ، وبالتسويات الوظيفية التي تستحقها.

وعندما تعاني من التهميش والتجاهل ، فإن ذلك يأخذ من مشاعرك ومن فكرك.

وأعتقد أن المرأة الإعلامية عانت بشكل خاص من هذه النظرة التي تحد من حقوق المرأة ، سواء الوظيفية أو الاجتماعية.

كنا منشغلين بالعمل والاستديو والبيت والجامعة ، حتى نسينا الكثير من حقوقنا.

أنا شخصيًا لم أكن أفكر في أن العمل الإعلامي قد يمنحني أضواء وشهرة وعلاقات مع الوزارات والمسؤولين يمكن أن أستفيد منها

لمصالح شخصية أو وظيفية.

ظللت أكثر من أربعين عامًا بين الاستديو والبيت والجامعة ، حتى تخرجت ، ثم دخلت مرحلة الزواج وتكوين الأسرة والأولاد.

صدقني ، كانت تمر أعوام وأنا لا أعرف مكتب رئيس قطاع أو مكتب وزير ، لأنني كنت مهمومة بإتقان أداء الرسالة الإذاعية للناس كتابة وتقديمًا وفي النهاية ، نخرج إلى بيوتنا وننضم إلى المتقاعدين ، من دون مزايا أو استحقاقات وظيفية كنا نعتقد أننا نستحقها وفق القانون.

لقد دفعت الكثير ، وكان الثمن الإنساني كبيرًا؛ دفعت من مشاعري وعواطفي وحقوقي وأشياء كثيرة.

متى ينتبه الإنسان إلى كل ذلك؟ عندما يجد نفسه وحيدًا ، وقد واجه ظروفًا وصعوبات كثيرة ، ولم يبقَ له سوى الله ، وربما الصدى الطيب الذي تركه في قلوب الناس.

وهذا سؤال ، لو تحدثت عنه أكثر ، سيوجعني؛ لذلك أحاول ألا أغوص كثيرًا في المواقف المريرة والتجارب الموجعة التي خضتها.

في كلمة أخيرة، ماذا تقول سامية العنسي للجيل الجديد من الإعلاميين؟

أقول لهم: لا تجعلوا الشهرة هدفكم الأول ، ولا تجعلوا الترند معيار نجاحكم .

احترموا الكلمة ، لأنها أمانة ، ولها أثر في حياة الناس.

تعلموا واقرأوا ، ولا تستهينوا بالمعرفة ، ولا تتعاملوا مع الميكروفون أو الكاميرا أو الهاتف وكأنها مجرد أدوات للشهرة.

الإعلام رسالة ، والكلمة فضيلة ، والإعلامي الحقيقي هو من يدرك أن ما يقوله اليوم قد يبقى في ذاكرة الناس سنوات طويلة.

وأقول لكل من يدخل هذه المهنة: أحبوا الكلمة أولًا ، ثم أحبوا الإعلام ، وعندها ستدركون أن النجاح الحقيقي ليس في أن يعرفك الناس ، وإنما في أن تترك فيهم أثرًا طيبًا.

مسودة أولى

عبد الوهاب سنين

المعرفة في الرواية

الروائي المدرك لكيفية تناول المعرفة ضمن بنية العمل السردي ، هو من يفرق ما بين تقديم المعرفة كمعلومة والمعرفة كتوظيف فني ، وفي الحالتين يلمس المتلقي مدى مقدرة الروائي على التمييز بينهما ، بحيث يكون المبدع واعيًا بإدغامها -أي المعرفة- وجعلها جزأً من الممارسة الإبداعية ، أما تقديمها كمعلومة ملفوظة كما تعلمها وقراءها ، فمما لاريب فيه أن مثل هذا التناول سنرى المباشرة والتقريرية ، وهذا بحد ذاته يعد قصورًا في توظيف المعرفة أيًّ كانت ، فيشعر المتلقي أنه أمام مادة علمية مجردة من فن التوظيف الذي يتوجب على الكاتب إجادته ، وعند غياب التوظيف سيؤدي ذلك إلى تحويل العمل السردي إلى تلقين علمي صرف ، مع أن الأولى تسريب تلك المعرفة على لسان الشخصيات ، التي تتداولها من خلال الحوار ، ونضرب مثال تم فيه توظيف الفلسفة العبثية كما في رواية (الغريب) لألبير كامو الذي وظف الفلسفة العبثية ، من خلال الإيحاء بعبثية الوجود الإنساني وفيها لمس القارئ أن العبثية «آتية من التصادم مع لا معقولية الوجود».

أو توظيف العمارة كمكان للأحداث كما في رواية (الأصل) لدان براون ، التي وظف فيها فن العمارة في برشلونة من خلال أعمال (انطوني غاودي) في تصميم كاتدرائية ساغرادا فاميليا(العائلة المقدسة) ومبنى الكازميلا ، ومتحف جوجنهايم في بلباو من أعمال فرانك جيري ، ورأينا مدى نجاح الروائي في توظيف المكان الذي خدم الأحداث البارزة للرواية وجعل الشخصيات جزأً من تلك الأماكن ، وكذا الثيمة الأهم وهي الصراع بين الإيمان والإلحاد من خلال الفيزياء.

وفي العملين المشار لهما يلمس المتلقي فنية التوظيف في المتخيل الذي يتحدد من خلال العلاقات الإنسانية بين الشخصيات.

ومن الجميل أن يتمتع الروائي بالمعرفة ، ولكن للأسف هناك من لا يحسن تسريبها وتوظيفها ، بل يضعها كخطاب علمي جامد لا روح فيه.

وإكمالًا لما سبق أنقل قولًا مهمًا في هذا الشأن للناقد الأكاديمي والروائي الإيطالي إمبرتو إيكو: « ما بين المعرفة التي يتضمنها خطاب علمي وبين المعرفة التي تأتينا عبر الكتابة الإبداعية بون شاسع فالمعرفة في الخطاب العلمي ملفوظ ، أما في الكتابة الإبداعية تلفظ ، وشتان ما بين الحالة الأولى والحالة الثانية ، فالملفوظ إنتاج ، إنه كيان جامد لا روح له ، أما التلفظ فهو طريقة وتصور في الإنتاج ، إنه انفعال إنساني».

كل ذلك يعني أن المعرفة عندما تفقد طابعها الأكاديمي ، تعود إلى سرد جمالي يلتحم بالشخصيات ، بحيث تقدم المعرفة من خلال المهنة إن كان طبيبًا نفسيًا يحلل أجساد وانفعالات الآخرين من خلال أفعال تلك الحالات داخل البناء السردي ، بطريقة إبداعية ، أو كان رسامًا للوحات كما هي عند (إليسا) بطلة رواية (المريضة الصامتة) ، وطريقة تقديم المعالج النفسي ثيو فابر في نفس الرواية بأسلوب فني مبهر ، بحيث يفاجأ القارئ أن الطبيب المعالج هو نفسه القاتل ، بمعنى أن المبدع توغل في نفسية الشخصية وجعل انفعالاتها النفسية وتنقلاتها هي التي أوحت للقارئ بالحالة النفسية ، التي تسيطر على ثيو فابر ، ولم يقدم لنا تلك الشخصية وهي تحمل الحقيقة العلمية مباشرة تجعل القارئ وكأنه يقرأ كتابًا علميًا لا رواية مسيجة بالمتخيل.

أخيرًا نخلص إلى المراد مما تم ذكره أعلاه ، إن المعرفة في الرواية ليست مادة تعليمية ينهل منها القارئ ، مثلًا العمارة لم تكن مادة تعليمية ، بل حولت إلى ذاكرة تخدم الأحداث في الرواية ، وفن العمارة أصبح من الأماكن التي ارتدتها الرواية ، بعد أن وظفها المبدع توظيفًا فنيًا لا توثيقيًا ، بحيث شكلت العمارة المكان الذي اختاره المبدع في خدمة البناء السردي ، وفيه تماهت الشخصيات وأصبحت جزأً من المكان سواء كان هندسيًا أم فضاءً مفتوحًا أو مغلقًا.

> غياب التوظيف يؤدي إلى تحويل العمل السردي إلى تلقين علمي صرف.

يا عين الرمّانْ .. يا ضيعةْ مسحورةْ

عبد الرحمن مطهر

يحرص أمين العشاري حوالي ٤٥ عاما على بيع مختلف الفواكه خاصة الرمان الصعداوي ، والذي تعتبر هذه الأيام موسه ، وذلك في متجره « ملك الفواكه» في حي المصباحي بالعاصمة صنعاء.

ومن خلال الرومان وطريقة عرضه الرائعة في متجر ملك الفواكهة» أستطاع أمين العشاري ، صاحب المتجر ان يكتسب شهرة فائقة من خلال صفحته بالفيس بوك والتي بلع عدد متابعيها حوالي ١٩٠ ألف متابع ، يعرض من خلالها مختلف الفواكه خاصة الرومان اليمني والصعداوي بالتحديد بشكل أكثر جاذبية ، بشكل محترم في بواكت مناسبة وليس في سلات بلاستيكية كما نشاهده في مختلف الأسواق كعرض البطاطس والطماطم.

وتتصدر محافظة صعدة التي تنسب إليها تسمية الرمان "الصعداوي" ، المرتبة الأولى في زراعته وإنتاجيته على مستوى اليمن ، إلى جانب زراعته في محافظات صنعاء وعمران وذمار ، وفقًا لإحصائيات سابقة صدرت عن وزارة الزراعة اليمنية.

وعلى الرغم من التداعيات السلبية التي خلفتها الحرب على القطاع الزراعي في اليمن ، إلا أن الرمان الصعداوي ، ما زال رغم كل التحديات يحظى بإقبال كبير داخل اليمن وخارجه ، لجودته العالية والعالمية وتفرده في المذاق ، مما جعله المنتج الزراعي الأول المطلوب خارجيا.

كما أن هناك الكثير من يستغرب عن سبب عدم وجود مصنع حديث لعصير الرمان الطبيعي في محافظة صعدة.

اصناف الرمان

توجد عدة اصناف للرمان التي تزرع في صعدة واليمن بشكل عام واهمها:

- الخازمي : وهو اشهر الاصناف والأكثر زراعة ويأتي متأخرًا ويتميز بحجمة الكبير وتصل نسبة زراعته مابين ٨٥-٩٠٪ وهذا الصنف نادر لا يزرع على مستوى الجزيرة العربية والشرق الاوسط إلا في محافظة صعدة.
- الليسي : وهو مبكر في النضج ويزرع بكميات قليلة جدا لا تتجاوز ٦٪ من المساحة المزروعة.
- الطائفي : متوسط فترة النضوج ويأتي بعد الليسي ويزرع بكميات قليلة أيضا لا تتجاوز ١٠٪ من المساحة المزروعة.

فؤائده

تعد فاكهة الرمان من أكثر الفواكه الصحية والغنية بالعديد من الفيتامينات والمعادن ومضادات الأكسدة ، وله العديد من الفوائد في محاربة الأمراض منها أمراض القلب والمناعة والسرطان .

فالرمان فاكهة غنية بمضادات الأكسدة والفيتامينات والمعادن ، وفوائدها تشمل تعزيز صحة القلب وخفض ضغط الدم ، تقوية المناعة (فيتامين ج) ، تحسين الهضم (الألياف) ، دعم الذاكرة ، الوقاية من بعض أنواع السرطانات ، تحسين الأداء الرياضي ، تعزيز صحة البشرة ، والمساعدة في الوقاية من فقر الدم ، كما أن له خصائص مضادة للالتهابات والميكروبات. كما يحتوي الرمان على العديد من الفيتامينات والمعادن؛ فهي تحتوي على البوتاسيوم والكالسيوم و الحديد بالإضافة إلى فيتامين أ وفيتامين ج وفيتامين ك وفيتامين ب وفيتامين ب وحمض الفوليك. كما يحتوي على محتوى فعال من البوليفينول ، و على نسبة عالية من مضادات الأكسدة.

أجمل هدية

يعتبر الرمان من أجمل الهدايا التي يحرص المسافر اليمني لإهدائها لأصدقائه خارج اليمن ، بالطبع إلى جانب الزبيب واللوز والبن اليمني.

والاجمل أن الرمان فاكهة صيفية من الفصيلة الآسية ، أشجاره نوعان؛ نوع يزرع لثمار الفاكهة ، ونوع آخر للزينة والأزهار ، ويسمى "نانا". وزهرة فاكهة الرمان حمراء رائعة الجمال ، تسمى "جلنار". يعمر شجره إلى ما يقارب الـ٥٠ سنة ، ويمكن للشجرة أن تعطي محصولًا بعد زراعتها بـ٣ سنوات. ولكن أقصى محصول لها يكون بعد ٨ سنوات.

موسم جني الثمار

ويبدأ موسم جني ثمرة الرمان الصعداوي ، في شهر أغسطس ، وينتهي في ديسمبر من كل عام ، غير انه إذا تم حفظه بشكل جيد ممكن يستمر حتى شهر مارس ، ومن ثم بيعه في السوق المحلي من خلال شرائه من مالكي المزارع المنتشرة في أودية ومناطق محافظة صعدة ، أو وكلائهم.

ويتراوح سعر الكيلو الرمان في السوق المحلي بصنعاء على سبيل المثال ما بين ٧٠٠ ريال إلى ١٠٠٠ ريال؛ مايساوي دولارين تقريباً ، أو أكثر ... وذلك حسب المعروض في السوق.

والجدير بالذكر أنه يتم تسويق المنتج إلى خارج اليمن بكل مستمر وتحديدًا السعودية ودول الخليج فالمان اليمني يكتسب ميزة تنافسية تكسبه القدرة على الصمود في الأسواق الخارجية.

.....

العنوان مأخوذ من أغنية رااائعة لسيدة الغناء العربي السيدة فيروز وهي:

يا عين الرمّانْ .. يا ضيعةْ مسحورةْ
بالمنتور الغَويانْ .. مغمورةْ
يا عين الرمان .. يا خضرا يا حلوة
ياللي بزنبق نيسان .. عم تضوي
حنّ القلب ومال والنرجس بان .. بفيّة عين الرمان
ماج الحبّ وطار والملقى كان .. بضيعة عين الرمانْ
وين بيتلاقوا الإخوانْ .. عَ مْفارِق عين الرمّانْ
وين بتتغنَّى الألحانْ .. بِجْناين عين الرمّانْ

صوت الأمثال الشعبية وصورة المرأة في الوعي الجمعي اليمني

قراءة نقدية في الخطاب الثقافي وتأثيراته الاجتماعية والتاريخية

فايز الضبيبي

يشكّل الموروث الشعبي ذاكرة حيّة للمجتمعات ، فهو ليس بقايا ثقافية جامدة بقدر ما هو نظام رمزي يواصل التأثير في الوعي الجمعي وتوجيه السلوك الاجتماعي. وتأتي الأمثال الشعبية في قلب هذا الموروث بوصفها أكثر الأشكال الأدبية كثافة وانتشارًا ، إذ تختصر خبرة الأجيال في عبارات موجزة يسهل تداولها واستدعاؤها في الحياة اليومية. وبسبب تقديم المثل الشعبي بوصفه (حكمة الأجداد) ، يكتسب سلطة رمزية تجعله فوق النقد ، فيتحول من تعبير ثقافي إلى أداة لضبط السلوك وتحديد المقبول والمرفوض اجتماعيًا.

في المجتمع اليمني ، تُستخدم الأمثال في التربية والتوجيه والنقاشات الأسرية والمجالس العامة باعتبارها حججًا جاهزة. غير أن قراءة متأنية تكشف عن بنية قيمية غير متوازنة في تصوير العلاقة بين الرجل والمرأة؛ إذ يُقدَّم الرجل غالبًا مركزًا للقوة والعقل والولاية ، بينما تُصوَّر المرأة في عدد كبير من الأمثال كمصدر للمشكلات ، أو موضع ريبة ، أو كائن ناقص الأهلية. ولا يمكن فهم هذه الصورة بمعزل عن سياقاتها التاريخية والاجتماعية ، ما يجعل قراءة هذا الخطاب ضرورة لفهم تأثيراته المعاصرة وإمكانات تغييره.

الجذور التاريخية والاجتماعية لتشكّل الأمثال

نشأت الأمثال الشعبية في سياق قبلي وزراعي ورعوي طويل ، اتسم بعدم الاستقرار السياسي والحروب المتكررة. في هذه البيئات ، ارتبط البقاء بالقدرة على الحماية والعمل البدني وتأمين الموارد ، وهي مهام أُسندت للرجل تاريخيًا ، بينما ارتبطت المرأة بالإنجاب والرعاية المنزلية والرعي وبعض الأعمال الزراعية. ومع الزمن ، تحولت هذه التقسيمات إلى قناعات ثقافية راسخة أعادت الأمثال إنتاجها بوصفها)حكمًا مجرّبة) لعبت البنية القبلية دورًا كبيرًا في ترسيخ هذه الرؤية ، حيث شكّل الشرف والسمعة عنصرين أساسيين في تماسك الجماعة ، فأصبح سلوك المرأة خاضعًا لرقابة صارمة ، وظهرت أمثال تربط سمعة الأسرة بسلوك النساء. ومع تداولها عبر الأجيال ، تحولت هذه الأمثال من انعكاس لواقع تاريخي إلى منظومة قيمية تبدو ثابتة ، رغم التحولات الحديثة في التعليم والعمل. وهنا تظهر مفارقة واضحة بين واقع اجتماعي متغير وخطاب شعبي محافظ.

المرأة بوصفها عبئًا اقتصاديًا واجتماعيًا

تعكس العديد من الأمثال نظرة اقتصادية تقليدية ترى المرأة عبئًا منذ ولادتها. فالمثل «الولد جنة والبنت ونة» يميّز بوضوح بين استقبال الذكر بوصفه مصدر خير ، والأنثى بوصفها مصدر قلق. وكذلك «أم البنات معذبة حتى الممات» يعكس تصورًا بأن البنات مسؤولية دائمة وهم اقتصادي.

نشأت هذه النظرة في سياق اقتصادي رأى في الذكر قوة إنتاجية مستقبلية ، بينما ارتبطت الأنثى بتكاليف الزواج والحماية. ومع الزمن ، تحولت هذه الاعتبارات إلى قناعة ثقافية تتجاوز سياقها التاريخي ، حتى مع تزايد تعليم النساء ومشاركتهن في العمل. وخطورة هذه الأمثال تكمن في ترسيخ شعور مبكر لدى الفتيات بأن وجودهن عبء ، مما يؤثر في الثقة بالنفس والطموح.

المرأة والشرف: خطاب الخوف والرقابة

تحضر علاقة المرأة بالشرف بقوة في الأمثال الشعبية ، حيث تُصوَّر ككائن يحتاج إلى رقابة دائمة. ويعبّر المثل «صوت حية ولا صوت بنية» عن خوف متجذر من حضور المرأة في المجال العام. وترتبط هذه الرؤية بثقافة الزواج المبكر التي يقدمها المثل «تزوج بنت الثمان وعليك الضمان» بوصفها وسيلة للحماية. يخلق هذا الخطاب دائرة من الخوف والرقابة ، تُقيَّد فيها حرية المرأة بحجة الحماية ، وتُحمَّل مسؤولية سمعة الأسرة ، مما يحدّ من فرص التعليم والعمل والمشاركة المجتمعية.

التشكيك في عقل المرأة وكفاءتها

يحتل خطاب التقليل من عقل المرأة مكانة بارزة في الأمثال الشعبية ، حيث تتكرر عبارات مثل «عقل المرأة في رجلها» و«شور المرأة كذاب». وتُسهم هذه الأمثال في ترسيخ صورة المرأة بوصفها غير مؤهلة لاتخاذ القرار أو المشاركة في الشأن العام.

ويؤدي هذا الخطاب دورًا مزدوجًا؛ فهو يبرر استبعاد المرأة من مواقع القيادة ، وفي الوقت نفسه يرسّخ قناعة اجتماعية تجعل هذا الاستبعاد يبدو طبيعيًا ومقبولًا. ومع مرور الزمن ، تتحول هذه الصور النمطية إلى عوائق نفسية واجتماعية تعيق مشاركة المرأة في الحياة العامة.

العنف الرمزي والمادي في الخطاب الشعبي

من أخطر مضامين بعض الأمثال تبرير العنف ضد النساء ، مثل «اكسر لها ضلع يطلع لها٢». هذا النوع من الخطاب يمنح العنف غطاءً ثقافيًا ، ويحوّله من سلوك مرفوض إلى ممارسة مقبولة في بعض السياقات ، ما يعكس عنفًا رمزيًا يرسّخ الهيمنة الذكورية.

الأمثال الإيجابية: حضور محدود

لا يخلو التراث من أمثال تمجّد الأم ودورها في التربية والصبر ، لكنها غالبًا تحصر قيمة المرأة في المجال الأسري ولا تمتد للاعتراف بدورها في المجال العام ، مما يجعل الصورة الإيجابية جزئية.

التنشئة الاجتماعية وإعادة إنتاج الصورة النمطية

تنتقل الأمثال مبكرًا إلى وعي الأطفال عبر الأسرة والمدرسة. فالطفل يتلقاها كنصائح تربوية تضبط السلوك ، ما يجعلها أدوات تعليم غير رسمية تشارك في تشكيل التصورات الجندرية. تُستخدم الأمثال لتوجيه الفتيات نحو الطاعة والعمل المنزلي ، وتشجيع الذكور على الجرأة والاستقلال ، فتترسخ الفوارق بوصفها (طبيعية(.

ومع التكرار ، قد تتبنى الفتيات أنفسهن هذه الأمثال ، فيتحول الخطاب الثقافي إلى قناعة داخلية تحدّ من الطموح وتخفض سقف التوقعات.

مقاربة مقارنة

عند مقارنة الأمثال اليمنية بغيرها من الأمثال العربية والعالمية ، يتضح أن النظرة النمطية للمرأة ليست ظاهرة محلية معزولة ، بل جزء من تراث إنساني أوسع تشكّل في سياقات تاريخية متشابهة. ففي العديد من الثقافات ، تظهر أمثال تربط المرأة بالعاطفة والضعف أو تقيّد دورها في المجال المنزلي. وهذا التشابه يعكس تاريخًا طويلًا من البنى الاجتماعية الذكورية التي هيمنت على المجتمعات التقليدية.

غير أن الفارق يظهر في مسار التحول الثقافي؛ إذ بدأت بعض المجتمعات في إعادة قراءة تراثها الشعبي ، فظهرت مبادرات نقدية وأعمال أدبية وإعلامية تسعى إلى تفكيك الصور النمطية وإنتاج خطاب بديل. وقد رافق هذا التحول توسع في تعليم النساء ، وتغير في التشريعات ، وارتفاع مستوى المشاركة النسائية في الحياة العامة.

هذه المقارنة تكشف أن التغيير الثقافي ممكن ، لكنه يتطلب تراكمًا طويل الأمد من الجهود التعليمية والإعلامية والقانونية. كما تؤكد أن نقد الأمثال الشعبية لا يعني رفض التراث ، بل إعادة تفسيره في ضوء القيم الحديثة التي تقوم على المساواة والعدالة.

دور الإعلام والفضاء الرقمي

شهدت العقود الأخيرة تحولًا كبيرًا في دور الإعلام ، حيث لم يعد مجرد ناقل للرسائل الثقافية ، بل أصبح فاعلًا رئيسيًا في تشكيلها. فوسائل الإعلام التقليدية والرقمية تملك القدرة على إعادة قراءة الموروث الشعبي ، وفتح نقاشات عامة حول مضامينه وتأثيراته.

وقد أسهمت المنصات الرقمية في إتاحة مساحة أوسع للنساء للتعبير عن تجاربهن ومناقشة القضايا المرتبطة بحقوقهن ، مما أتاح ظهور خطاب نقدي جديد يتحدى الصور النمطية. كما ساهمت الأعمال الدرامية والبرامج الحوارية في إبراز نماذج نسائية ناجحة ، وتقديم قصص واقعية تكسر الصورة التقليدية.

ومع ذلك ، لا يزال الإعلام يواجه تحديات ، إذ قد يعيد أحيانًا إنتاج الصور النمطية في بعض الأعمال الفنية. ومن هنا تبرز الحاجة إلى سياسات إعلامية واعية تشجع على تقديم صورة متوازنة للمرأة ، وتدعم المحتوى الثقافي الذي يعزز قيم المساواة.

مبادرات التوعية ودور المؤسسات المجتمعية

تسهم منظمات المجتمع المدني والمؤسسات التعليمية في جهود متنامية لمواجهة الصور النمطية وتعزيز وعي المجتمع بحقوق المرأة. وتشمل هذه الجهود برامج التمكين الاقتصادي ، وحملات محو الأمية ، والمبادرات الثقافية التي تهدف إلى إعادة قراءة التراث الشعبي.

كما تعمل بعض المبادرات على إدماج قضايا المساواة في المناهج الدراسية ، وإبراز نماذج نسائية يمنية ناجحة في مجالات التعليم والطب والإعلام وريادة الأعمال. وتساعد هذه المبادرات في تقديم بدائل إيجابية للصورة التقليدية ، وتفتح آفاقًا جديدة للأجيال الصاعدة..

شهادات وتجارب واقعية

تكشف تجارب العديد من النساء اليمنيات عن تأثير الأمثال الشعبية في تشكيل مسارات حياتهن. فقد تجد الفتاة نفسها تواجه قيودًا على تعليمها أو عملها بحجة الخوف من كلام المجتمع ، وهو كلام يتغذى على الأمثال المتداولة. ومع ذلك ، تظهر قصص نجاح نساء تمكنّ من تجاوز هذه القيود بفضل التعليم والدعم الأسري والإصرار الشخصي.

وتُظهر هذه التجارب أن التغيير ممكن عندما تتوفر البيئة الداعمة ، وأن نجاح امرأة واحدة قد يسهم في تغيير نظرة مجتمع كامل.

الإطار القانوني والتشريعي

لا يكتمل التغيير الثقافي دون دعم تشريعي يضمن المساواة ويعزز مشاركة المرأة في الحياة العامة. فالقوانين تمثل الإطار الرسمي الذي يترجم القيم الحديثة إلى واقع ملموس ، وتوفر الحماية القانونية للحقوق الأساسية.

كما أن توافق التشريعات مع الجهود التعليمية والإعلامية يسهم في تسريع التحول الثقافي ، ويمنح النساء مساحة أوسع للمشاركة في التنمية.

خطوات عملية نحو تغيير الخطاب

يتطلب تغيير الصورة النمطية جهودًا متكاملة تشمل :تشجيع النقد الثقافي للأمثال المتداولة ، وإنتاج خطاب شعبي بديل يعكس قيم المساواة ، إضافة إلى تعزيز تعليم النساء وتمكينهن اقتصاديًا ، وإشراك الرجال في جهود التغيير.هذه الخطوات لا تهدف إلى إلغاء التراث بل تطويره بما ينسجم مع التحولات الاجتماعية.

خاتمة

الأمثال الشعبية ليست نصوصًا جامدة ، بل كائنات ثقافية حيّة قابلة للنقد والتجديد. وإذا كانت قد ساهمت في ترسيخ صور نمطية للمرأة ، فإن المرحلة الراهنة تفرض إعادة قراءتها في ضوء قيم العدالة والكرامة الإنسانية. إن المجتمع الذي يسعى إلى التقدم لا يتخلى عن تراثه ، بل يعيد تفسيره بما ينسجم مع الحاضر ، لبناء مستقبل يقوم على الشراكة والمساواة واحترام الإنسان ، رجلًا كان أم امرأة.

سبع حكايات موسكوفية!

د. أشرف أبو اليزيد

لكل مدينة حكاياتها التي لا تُروى كلها في الكتب. بعضها يختبئ في الأزقة ، وبعضها يطفو على سطح الأنهار ، ومنها ما يسكن الميادين والجسور والقباب. أما موسكو ، فإنها تعرف كيف تحكي بعض أسرارها من السماء؛ حيث ترتفع أبراجها كأنها صفحات عملاقة في كتاب مفتوح على تاريخ المدينة.

الحكاية الأولى: ناطحات السحاب الستالينية

في موسكو ، لا يكفي أن تتأمل الكرملين أو تقف في الساحة الحمراء ، ولا أن تتبع مجرى نهر موسكوفا أو تمشي على خطى الزائرين في قلبها التاريخي. فهناك ، فوق المشهد الحضري ، سبعة أبراج شاهقة تستوقف العين ، وتبدو كأنها علامات فارقة في ذاكرة المدينة. إنها ما يعرف باسم «الأخوات السبع» ، أو بالروسية ستالينسكي فيسوتكي ، أي «ناطحات السحاب الستالينية». وقد أصبحت هذه الأبراج مجتمعة واحدة من أكثر السمات المعمارية تميزًا في موسكو. بُنيت هذه الصروح ، في معظمها ، بين عامي 1947 و1957 ، في أواخر الحقبة الستالينية ، ولم تكن مجرد ناطحات سحاب بالمعنى الهندسي. لقد كانت بيانات معمارية كُتبت رأسيًا على أفق موسكو.

من بعيد ، تبدو عمارتها أقرب إلى مشهد مسرحي. يرتفع كل مبنى من قاعدة عريضة قوية ، ثم يصعد عبر طبقات متدرجة تضيق شيئًا فشيئًا ، حتى يبلغ برجًا نحيلًا يتوجّه سهمٌ معماري نحو السماء. وفي القمة ، تبدو النجمة الشهيرة كأنها علامة ترقيم أخيرة وضعت في نهاية جملة كتبتها المدينة على صفحة السماء.

ومن الصعب أن نضع هذا الطراز المعماري في خانة واحدة. فهو يستعير جلال العمارة الكلاسيكية ، وثراء الزخارف الروسية ، وأصداء من الباروك ، وشموخ العمارة القوطية ، إلى جانب الإمكانات الهندسية التي أتاحتها ناطحات السحاب الحديثة. وهكذا جاءت النتيجة لا قديمة تمامًا ولا حديثة تمامًا ، وإنما رؤية مميزة من القرن العشرين لمعنى الصرح والضخامة.

ولعل هذا هو ما يجعل الأخوات السبع آسرة بالنسبة إلى الرحالة: إنها مبانٍ ، لكنها في الوقت نفسه وثائق تاريخية قائمة على الأرض.

أكبر الأخوات السبع ، وربما أكثرها إثارة للمشهد ، هو المبنى الرئيسي لجامعة موسكو الحكومية ، القائم فوق تلال العصافير. يهيمن برجه المركزي الهائل على المشهد المحيط ، بينما تمتد أجنحته الطويلة على الجانبين في تناظر يكاد يستحضر صورة القصور. حين تنظر إليه ، تدرك كيف تستطيع العمارة أن تحول التعليم إلى رمز مدني مهيب. فالجامعة هنا لا تشغل حيزًا من المدينة فحسب ، بل تبدو كأنها تدخل في حوار معها من علٍ.

وعلى مقربة من نهر موسكوفا تقف عمارة جسر كوتيلنيتشيسكايا ، التي يمنحها موقعها طابعًا شعريًا خاصًا. حين ركبنا الكروز النهري بدا لنا أن النهر يجري تحتها ، بينما يصعد البرج فوق المدينة القديمة. ومن الماء ، أو من الضفة المقابلة ، يبدو المبنى وكأنه ينتمي في آن واحد إلى عالمين: موسكو التاريخية بشوارعها وكنائسها ، وموسكو القرن العشرين بمشهدها المعماري الضخم.

ثم يأتي فندق أوكرانيا ، المعروف اليوم باسم فندق راديسون كوليكشن موسكو. يمنحه موقعه بالقرب من نهر موسكفا وشارع كوتوزوفسكي بروسبكت شخصية مختلفة. فقد شُيد ليكون فندقًا كبيرًا ، غير أن عمارته تحمل المفردات نفسها من القوة والاحتفال التي تميز شقيقاته الأخريات. كان الفندق مخصصًا لاستقبال الضيوف ، لكن مبناه نفسه كان جزءًا من استقبال موسكو لزائريها؛ بوابة عالية إلى المدينة ، تترك في الذاكرة صورة لا تقل حضورًا عن صور شوارعها وميادينها.

أما مبنى وزارة الخارجية ، فربما كان أكثر الأخوات السبع وضوحًا في حضوره الرسمي. يقف في ميدان سمولينسكايا ، وكأنه صُمم ليعلن ، قبل أن يتحدث أي مسؤول ، أهمية المؤسسة التي يحتضنها. واجهته الهائلة وبرجه المركزي المرتفع يحولان الدبلوماسية إلى عمارة؛ وكأن العلاقات بين الدول وجدت لنفسها شكلًا من الحجر والحديد والسماء.

بعده مبنى ميدان كودرِينسكايا ، الذي ينتمي إلى فصل آخر من الحياة الحضرية في موسكو. فقد كان في الأساس مبنى سكنيًا ، وهو ما يذكرنا بأن الأخوات السبع لم تكن جميعًا مباني حكومية أو رموزًا رسمية. فخلف واجهاتها المهيبة كانت هناك شقق وفنادق ومكاتب وممرات ومطابخ وعائلات وحيوات يومية؛ أي أن التاريخ الكبير كان يعيش ، في نهاية الأمر ، إلى جوار التفاصيل الصغيرة للناس.

من ناطحات السحاب الستالينية (فندق أوكرانيا) في قلب موسكو!

جامعة موسكو الحكومية كما تبدو من نهر موسكوفا

فندق لينينغرادسكايا، بالقرب من ميدان كومسومولسكايا

أما بالقرب من البوابات الحمراء فترتفع واحدة أخرى من المجموعة ، وهي مبنى البوابات الحمراء ، بينما تكتمل الأخوات السبع بـ فندق لينينغرادسكايا ، بالقرب من ميدان كومسومولسكايا. ورغم أن الفندق أصغر من بعض شقيقاته ، فإنه يعوض ذلك بكثافة التفاصيل الزخرفية ، وبداخل صُمم بالثقة والثراء نفسيهما اللذين يميزان هذه العمارة. ذهبنا إليه لطلب سيارة أجرة من الاستقبال ، فمن العسير في موسكو أن توقف تاكسيا في الشارع.

وأنت تمشي في موسكو ، أو تنظر لخريطتها تبدأ تدريجيًا في إدراك أن الأخوات السبع لم توضع في أماكنها مصادفة. إنها تحتل نقاطًا مهمة في جغرافية المدينة ، فتشكل ما يشبه كوكبة معمارية. كان المقصود لها أن تُرى من اتجاهات ومسافات مختلفة ، وأن يتحول أفق موسكو نفسه إلى تكوين معماري واسع ، تتجاوب فيه الأبراج من بعيد ، حتى لو لم تكن تراها كلها في اللحظة ذاتها. ويمنح الرقم سبعة المجموعة اسمها ذي النبرة الأسطورية. لكن الحكاية التي تقف وراءها كانت أكبر من سبعة مبانٍ. فقد تخيل المخططون السوفييت تحولًا أكثر ضخامة لموسكو ، كان من بين مشروعاته قصر السوفييت ، ذلك المشروع العملاق الذي لم يكتمل.

الحكاية الثانية: : متحف النصر

انطلقنا نحو متحف النصر (الاسم الرسمي: المتحف المركزي للحرب الوطنية العظمى). مرشدتنا الآنسة سين ، كانت تنتظرنا لتمضي معنا في أروقة المتحف كأنها تحمل التاريخ في يديها مصباحًا لا يخبو. بدأت رحلتنا تحت القبة الشاهقة حيث انفتح فيلم الحرب كجرحٍ يعاود الإضاءة: طائرات تصرخ في سماء ترتجف ، جنود تبتلعهم الثلوج ، ومدن تنهض من بين الركام كصلوات تأبى أن تموت. بدأت ألتقط صور القبة ، افتقدت كاميرا الفيديو ، لأن الصور الساكنة قد لا تنقل ما غمرنا به الفيلم الناطق بالروسية ، لكننا فهمناه.

ومن هناك ، سرنا إلى "قاعة الذاكرة والحزن" حيث دموع البلور معلَّقة في أبدية صامتة ، كأن الأسى يسبح في هواء الغرفة كبخور خفيف. ثم إلى "قاعة المجد" حيث ارتفعت الأعمدة الرخامية كصفوف الجنود ، ووقف الجندي البرونزي منتصرًا مُتعبًا ، يذكّر بأن الانتصار لا يخلو من رجفة. صعدنا بعد ذلك إلى "قاعة القادة العسكريين" ، حيث كانت الوجوه البرونزية تحدّق إلينا وكأنها تمتحن شجاعتنا ، ثم تابعنا الرحلة عبر الغرف التي نامت فيها الرسائل واليوميات والحقيبة البالية لجوغوف ، تنفث الحقيقة من بين صفحات صفراء.

داخل شرايين المتحف بدا كل ركن حيا... خنادق موسكو المتجمدة ، مصانع ستالينغراد المشتعلة ، جوع لينينغراد الهش ، رعد كورسك ، النيران على ضفاف الدنيبر ، وغسق برلين المرهق؛ كل مشهد بمثابة قصيدة محفورة من معاناة وإصرار. ودخلنا حيوات الناس زمن الحرب: رغيف يُقاس بالنجاة ، ومكتبة محاصَرة ، ومشغلٌ يكاد يدوّي بنبضات عمّاله ، ورسوم أطفال تضيء بالأمل رغم كل الحصار.

تجولنا داخل شرايين المتحف ، كقطرات دماء هاربة ،حيث كان التاريخ ينبض في الممرات الموشّاة بهمهمات أمة عبرت المحنة. ومع يقين سين الهادئ ، هبطنا إلى الأعماق ، مبتدئين بقاعة الأحداث التاريخية ، حيث الخرائط المضاءة تنفتح كأنها مدوّنات قديمة ، ترسم خطوط المعارك المتبدلة كأنها ندوب تتشقق وتلتئم على جسد أوروبا. أضاءت الخرائط وجوهنا: وجهي يعيد صدى حروب بعيدة على ضفاف النيل ،

هولوجرم القادة

من نافذة زجاجية رأينا غرفة القيادة الروسية أثناء المعركة ، والأشخاص يتحركون بالهولوجرام ، كأنهم أحياء بعثوا:

كانت الغرفة المظلمة مكتظة بخريطة كبيرة على الطاولة ، وحواليها يجلس كبار القادة السوفييت. جوزيف ستالين رفع رأسه ، عينيه تلمعان بالتركيز ، وقال: "الوضع على الجبهة الغربية يتفاقم. علينا تعزيز الدفاع حول موسكو قبل أن يقترب العدو أكثر."

ابتسم جورجي جوكوف قليلًا ، وهو ينظر إلى خريطة التحركات: "نحن بحاجة إلى مزيد من الدبابات والمدفعية الثقيلة. القوات يجب أن تكون مستعدة لأي هجوم مضاد. إذا تحركنا بسرعة ، يمكننا قلب المعركة لصالحنا."

اقترب نيكولاي بودغورني من الطاولة وأضاف بصوت هادئ: "الوحدات الجوية تحتاج إلى دعم فوري. الطيران الألماني يسيطر على السماء في بعض المناطق ، وإذا لم نرد ، سنخسر المزيد من الأراضي."

تنهد فياسيلي سكريابين وقال: "توفير الإمدادات والإمدادات الغذائية للجبهة مهم بنفس قدر تحريك القوات. الجنود بحاجة لكل شيء للحفاظ على الروح المعنوية."

نظر ستالين إليهم جميعًا ، ثم رفع يده وقال بصوت صارم: "نحن لا نستطيع التردد. كل قرار تتخذونه يجب أن يكون محسوبًا بدقة. موسكو هي قلب الاتحاد السوفيتي ، ولن ندعها تسقط."

ساد صمت للحظة ، وركز الجميع على الخريطة ، وكل واحد منهم يفكر في خطواته القادمة ، مدركين أن أي خطأ قد يكلفهم الأرض والوقت والجنود.

حين دخلنا قاعة الأوسمة التي تلألأت كأنها درب نجوم هبط إلى الأرض؛ الميداليات خلف الزجاج لم تكن زينة ، بل حيواتٌ مصهورة: شجاعة في البرونز ، وحزن في الفضة.

نقلنا المتحف إلى المدارس ، والمستشفيات ، ومصانع الأسلحة ، والمكتبة ، ومحطات القطارات ، والغرف التي خبأ بين جدرانها اللوحات التي نهبها لاحقا جنود النازي ، وفي قاعة الجبهة الداخلية ، رأينا تماثيل العمال والمعلمات والأمهات تجسد البطولة الصامتة للحياة اليومية. مطبخ معتم يستبقي دفء ضحكاتٍ انطفأت ، وآلات خياطة بجوار أدوات مصانع ،

قراءة مانشيت النصر السوفياتي مع أمينة المتحف ونسخة جريدة البرافدا

أمام نصب النصر الضخم، الذي يرتفع 141,8 مترًا في السماء

السخرية من الأعداء بدمى على الشاشة

كأن نسيج الحياة حيك بخيوط من حديد. قرأت ملاحظة في يوميات خلف الزجاج: "رائحة الخبز الليلة تشبه رائحة النصر."

في قاعة جرائم النازية ، حيث الضوء يخفت ، والصمت يشتد. صور القرى المحروقة ، المقابر الجماعية ، الأطفال المشرّدين؛ وثائق ، ألبسة معتقلين ، وقد جردوا من أسمائهم ، ولم عودوا سوى أرقام ، ذكرني ذلك بروايتي التي تحمل اسم (31) حيث كل أبطالها يحملون أرقاما ، شعرتُ بالهواء يضيق في صدري؛ فالرعب لم يكن روسيًا ولا أوروبيًا ، بل إنسانيًا صرفًا. كانت يد أولغا ترتجف وهي تترجم ، كأن الريح تعصف في أوراق روحها.

ومن الظلمة خرجنا إلى قاعة عرض النصر حيث الأعلام تهتف من السقف ، وخطوات الجنود تتردد عبر مكبرات خفية. يصعد الزوار درجات الرايخستاغ كمن يصعد من العتمة إلى الفجر. رفعنا الأعلام الحمراء ، لنصل بعدها إلى المدن المحررة في أوروبا ، فلم تكن الحرية لروسيا وحدها ، ولكن الجيش الأحمر ساهم في تحرير عواصم أوربية رأينا منشآت تمثلها في المتحف الضخم ، يضم المتحف مجموعة ضخمة تتجاوز 830 ألف قطعة وفقًا لموقعه الرسمي ، بينما تبلغ مساحة قاعات العرض في المبنى الرئيسي أكثر من 14 ألف متر مربع.

من الألغاز التي واجهناها العثور على الراديو المحرم ، فقد منع الاحتلال المواطنين من الاستماع للمذياع ، لذلك تفنن الكثيرون في اخفاء مكانه ، تضيء سين مصباحا فيظهر لنا الراديو مخبأ في جدار وراء لوحة تشكيلية. المتحف لا تُعرَض فيه الذاكرة فحسب ، بل تُعاش؛ وهو مشروع ضخم صمم ليحفظ ذكرى ملايين الشهداء والانتصار النهائي على ألمانيا النازية.

الأرقام... صادمة كصرخة في صمت الليل. من عشرين إلى سبعة وعشرين مليون روح سوفييتية ذهبت في دوامة الحرب ، جنودًا ومدنيين ، رجالًا ونساءً وأطفالًا ، أي ما يقارب ربع شعب بأسره. مدن سويت بالأرض ، مصانع تلاشت بين الدخان والرماد ، عائلات تلاشت كأنها لم تكن. لينينغراد صمدت تحت الحصار تسعمئة يوم ، وستالينغراد تحولت إلى طاحونة بشرية للدم والصلب ، وموسكو نفسها قاربت على السقوط ، على حافة الفناء. لكن هذه الحرب لم تكن بعيدة ، لم تكن على حدود مجهولة. كانت في حدائقهم ، بين مزارعهم ، في أروقة منازلهم. كانت تصنع الألم في كل زاوية ، وتجعل من كل عائلة قصة: قصة فقد ، أو تضحية ، أو جوع ، أو موتٍ دفاعًا عن الوطن. ألم جماعي ، نعم ، لكنه ألم يخلق ذاكرة مشتركة ، رابطًا متينًا يتجاوز الأجيال. ولهذا ، يصبح يوم النصر في التاسع من مايو أكثر من مجرد عطلة؛ إنه يوم مقدس ، يوم للبكاء والاحتفال معًا ، يوم لتذكر من قدموا كل شيء ، من أجل بقاء كل شيء.

أمام نصب النصر

التاريخ ، بهذا الحجم ، ليس مجرد تواريخ ومعارك ، بل الإنسان ذاته: معاناته ، شجاعته ، وروحه التي لا تنكسر ، التي تصنع من الرماد أملًا ومن الدموع صمودًا ، وتذكرنا بأن الحرية لا تُنال إلا بثمن باهظ ، وبأن الذكرى هي الشعلة التي تحافظ على النار حيّة.

خرجنا إلى ليل موسكو ، ولم يفتني أن آخذ صورة تذكارية أمام نصب النصر الضخم ، الذي يرتفع 141.8 مترًا في السماء. هذا الرقم المميز ليس عشوائيًا؛ فهو يرمز إلى 1,418 يومًا وليلة من الحرب الوطنية العظمى. على قمته تقف الإلهة البرونزية نيكي ، إلهة النصر اليونانية القديمة ، ممسكة بإكليل محاطة بملاكَين ينفخان الأبواق. وفي القاعدة ، تمثال رائع للقديس جورج وهو يقتل التنين (رمزًا لانتصار الخير على الشر ، أو بالتحديد ، روسيا على النازية) يكمل الصورة القوية. رؤية هذا النصب في سماء موسكو حقًا مشهد ملهم يهيئ الزائر لتجربة كاملة مليئة بالعظمة.

فوق تل بوكلونايا ، أو ما يُعرف بـ«تل الانحناءة» ، بإطلالاته البانورامية على موسكو ، كان المسافرون ينحنون للمدينة عند وصولهم أو مغادرتهم. وقفت حيث وقف نابليون في عام 1812 ، منتظرًا مفاتيح موسكو التي لم تصل قط. كان مكانًا مشحونًا بالتوقع والأهمية التاريخية ، مما جعله الموقع الأمثل ، بل القدري تقريبًا ، لهذا المجمّع التذكاري الحاسم. لم تكن ساعة وربع وحسب زيارتنا للمتحف ، فقد شعرت بأنني عشت ألف يوم ويوم ، تحت أكثر من سماء دارت فيها الحرب ، ومع تاريخ لا يُنسى ، وإنسان يقاوم.

الحكاية الثالثة: الكونية الروسية... الذاكرة

احدى الحكايات الثرية كانت الاحتفال باحدث كتب سلسلة إبداعات طريق الحرير ... المجموعة الشعرية الفلسفية الجديدة «الكونية الروسية... الذاكرة» للشاعرة والمفكرة الروسية البارزة الدكتورة ألكسندرا أوتشيروفا ، في إصدارين باللغتين العربية (بترجمتي) والإنجليزية ، لتواصل مشروعها الفكري والشعري الذي بدأته في كتابها السابق «الكونية الروسية» ، مضيفة إليه بعدًا جديدًا يجعل من الذاكرة جوهرًا للوجود الإنساني ، وركيزةً لاستمرار الحضارة والكتابان صدرا عن دار الناشر في طبعة أنيقة تطرزها رسوم الفنان العالمي زوراب تسيريتيلي.

لا تتعامل أوتشيروفا مع الذاكرة بوصفها استدعاءً للماضي أو حنينًا إليه ، بل تنظر إليها باعتبارها قوةً أنطولوجية تمنح الإنسان وعيه بذاته ومكانه في الكون. فالذاكرة ، في هذا الديوان ، هي التي تحفظ هوية

البطل القومي الطيار فاليري أوتشاروف يلقي كلمة في حفل تدشين كتاب زوجته الشاعرة د. ألكسندرا (الكونية الروسية. الذاكرة) في أكاديمية الفنون

غلافا (الكونية الروسية. الذاكرة) بالعربية والإنجليزية

سلسلة الكونية الروسية بالروسية والإنجليزية والصينية والعربية

الشاعرة والمترجم، فوق جسر الكونية الروسية

الشعوب ، وتربط الأجيال بعضها ببعض ، وتمنح الحضارة استمراريتها رغم تحولات التاريخ. ومن هذا المنطلق تتجاوز «الكونية الروسية» حدودها الجغرافية لتصبح رؤيةً إنسانية شاملة ، تبحث عن المصير المشترك للإنسانية من خلال الشعر والفكر.

ويكتسب هذا الإصدار بعدًا فنيًا استثنائيًا بإهدائه إلى روح الفنان العالمي زوراب تسيريتيلي ، وتمتد الصداقة بين الشاعرة والفنان لنحو اربعة عقود. المختارات التشكيلية لا تؤدي وظيفة الزينة البصرية وحسب ، بل تدخل في حوار فلسفي مع النصوص الشعرية. وهكذا تتجاور الكلمة واللوحة في فضاء جمالي واحد ، حيث تفسر كل منهما الأخرى ، وتكشف عن طبقات جديدة من المعنى ، ليصبح الديوان تجربة فنية متكاملة تجمع بين الشعر والفن التشكيلي.

يمثل هذا الكتاب امتدادًا طبيعيًا لكتاب «الكونية الروسية» ، وقدم رؤية أوتشيروفا للكونية باعتبارها جسرًا يصل بين الشعر والفلسفة والعلم والأخلاق والتراث الإنساني المشترك. أما «الكونية الروسية... الذاكرة» فتضيف إلى هذا المشروع سؤالًا أكثر عمقًا: ماذا ينبغي للإنسان أن يتذكر لكي يواصل رحلته نحو المستقبل؟

شعر ألكسندرا أوتشيروفا يؤكد أن الحضارات لا تعيش بالقوة وحدها ، وإنما بالذاكرة ، والحوار ، والخيال الخلاق ، وقدرة الأدب على صون التراث الروحي للإنسان. وفي زمن يبحث فيه العالم عن قيم مشتركة تتجاوز الانقسامات السياسية والثقافية ،يأتي «الكونية الروسية... الذاكرة» بوصفه تأملًا شعريًا عميقًا في وحدة الإنسان وتنوع حضاراته ، مؤكدًا أن الأدب سيظل أحد أهم أوعية الذاكرة الإنسانية ، وأحد أكثر الجسور قدرة على وصل الماضي بالمستقبل ، والشرق بالغرب ، والإنسان بأخيه الإنسان.

الحكاية الرابعة: القيم التي توحدنا

وما دمنا قد ذكرنا القيم؛ فسنذكر الحدث الاهم الذي جمعنا في موسكو بالأسبوع الثالث من شهر سبتمبر ٢٠٢٦: المنتدى الثاني لجمعية شعوب العالم تحت شعار (القيم التي توحدنا). فالقيم المعلنة التي تمثل نورا لبرامجها تنطلق من الإيمان بأن الوحدة في التنوع هي أساس التعايش الإنساني ، بما تعنيه من احترام عميق للثقافات والأديان والتقاليد واختلافاتها. (نؤمن بالشراكة الواعية القائمة على التعاون الطوعي وتلاقي القيم المشتركة ، كما نرى في التحديث الإنساني طريقًا لتعزيز التعاون من خلال الثقافة والتعليم والعلم ، وبالانفتاح بوصفه التزامًا بالشفافية في العمل وبالتطور المشترك من أجل المستقبل. وتكتمل هذه المنظومة بقيمة المسؤولية ، أي الوعي بعواقب أفعالنا والاستعداد لتحمل المسؤولية عنها أمام المجتمع والأجيال القادمة).

من هنا كانت مشاركات الحضور (5000 مدعو من 150 بلدا) في الندوات والحلقات النقاشية وغرف العمل والموائد المستديرة. ففي الثامن عشر من سبتمبر 2026 ، احتضن مركز التجارة العالمي في موسكو جلسة حوارية بعنوان «القيم ومبادئ بناء الحياة الإيجابية: تقاطع الأكوان» ، وذلك في إطار أعمال الجمعية العالمية العامة الثانية «عالم جديد: القيم التي توحّد» ، التي انعقدت في موسكو يومي 18 و19 سبتمبر 2026.

أدار الجلسة أندريه يافني ، مستشار رئيس المجلس العام لجمعية شعوب العالم ، والحاصل على دكتوراه في العلوم الفلسفية. وجمعت الجلسة أصواتًا وخبرات تنتمي إلى مجالات وثقافات متعددة ، في محاولة للاقتراب من سؤال إنساني يتجاوز الحدود: كيف يستطيع الإنسان أن يبني حياته على أرض ثابتة من القيم ، في عالم سريع التغير ، تتزاحم فيه المعلومات ، وتتبدل فيه المرجعيات ، وتصبح فيه الحاجة إلى المعنى أكثر إلحاحًا؟

شارك في الجلسة كل من ألكسندرا أوتشيروفا من روسيا ، الرئيسة المشاركة للمجلس الاستشاري الأعلى لجمعية شعوب العالم وسفيرة النوايا الحسنة لليونسكو؛ وتيموراز باتياشفيلي من جورجيا ، رجل الأعمال والحاصل على درجة مرشح في العلوم الاقتصادية؛ وايكاترينا فيليشكينا من روسيا ، الناشطة العامة والمدونة؛ وإيرينا أوماروفا من مولدوفا ، عالمة النفس والمتخصصة في التعامل مع الأزمات الوجودية؛ وأشرف أبو اليزيد من مصر ، الشاعر والكاتب ورئيس تحرير سلسلة «إبداعات طريق الحرير» والأمين العام لمؤتمر الصحفيين الأفارقة ؛ وفاطمة الزهراء حسن من مصر ، المخرجة التلفزيونية وكاتبة السيناريو.

جاء موضوع الجلسة ، «القيم ومبادئ بناء الحياة الإيجابية» ، في لحظة يواجه فيها الإنسان عالمًا تتسارع تحوّلاته ، وتتسع فيه دوائر عدم اليقين ، وتتراكم المعلومات إلى حد قد يفقد معه المرء بوصلته الداخلية. ومن هنا بدأ الحوار من سؤال بسيط وعميق في آن: كيف نبني حياتنا ، لا وفق مخطط مثالي مرسوم لعشر سنوات مقبلة ، ولا وفق الصورة اللامعة للنجاح التي تصنعها الحكايات الإعلامية ، وإنما من خلال عمل يومي هادئ للحفاظ على المعنى؟

وفي هذا السياق ، أكدت ألكسندرا أوتشيروفا أن بناء الحياة لا يعني امتلاك خطة مثالية للمستقبل ، وإنما القدرة على الاحتفاظ بالمعنى وسط عالم يتغير بسرعة. وأضافت إن الأمر يتعلق بالقدرة على سماع الصوت الداخلي وسط سيل الإشارات المتناقضة ، ذلك الصوت الذي يقول للإنسان: «هذا لي ، وهذا لن أخونه ، وهذا سأحميه». وانطلاقًا من خبرتها في منظمة اليونسكو ، أشارت أوتشيروفا إلى أن الثقافة والتعليم والحوار بين الثقافات ليست مجرد مجالات للنشاط الإنساني ، بل تمثل ، في جوهرها ، بنية تحتية للصمود. فهي تمنح الإنسان سندًا يتجاوز سباق الاستهلاك ، وتساعده على ألا يفقد ذاته حين تتوالى

د. أشرف أبو اليزيد

د. ألكسندرا أوتشيروفا

الإعلامية المخرجة فاطمة الزهراء حسن

الشاعر هاني نديم

عليه الرسائل الخارجية التي تدعوه إلى الشراء ، والتشبه بالآخرين ، وملاحقة كل جديد.

ومن الأدوات العملية التي تستخدمها أوتشيروفا ما أسمته «خريطة التراث»؛ وهي لا تقتصر على الآثار والمباني التاريخية ، وإنما تمتد إلى التراث غير المادي: حكايات العائلة ، والتقاليد المحلية ، والذكريات الشخصية ، وحتى الطقوس اليومية التي قد نمارسها دون أن نلتفت إلى معناها. فعندما يكتشف الإنسان كمّ المعاني المتجذرة أصلًا في حياته ، يصبح أكثر قدرة على التمييز بين ما فُرض عليه وما ينتمي إليه حقًا. هنا اعطتني ضواءا إضافيا لقصائدها عن الجدة والزوج والابنة ، والشهداء في المعارك ، وقبس الأنوار الإلهية.

ومن هنا ، كما قالت ، يبدأ بناء الحياة: من حوار واحد ، وحكاية واحدة ، وفعل واع واحد. ومن هذه الأفعال الصغيرة تتشكل ، بالتدريج ، رؤية أكثر استقرارًا للحياة. غير أن الإنسان لا يستطيع أن يحبس نفسه داخل حدوده الفردية ، لأن بناء حياة الفرد يحدث دائمًا داخل منظومة أوسع: المجتمع والثقافة والحضارة. ولهذا فإن القضايا الإنسانية ينبغي النظر إليها بوصفها قضية عالمية تتصل بالحفاظ على إنسانية الإنسان ، فيما يكمن أحد مفاتيح أمن التنمية في المجال الإنساني.

واستحضرت أوتشيروفا مقولة سقراط الشهيرة: «اعرف نفسك ، وسوف تعرف العالم كله» ، مشيرة إلى أن الإنسانية ، انطلاقًا من هذا المبدأ ، بنت العلم والثقافة والفن والتقاليد والقيم. كما لفتت إلى أن نموذج الإدارة الأحادي لعالم شديد التعقيد والتنوع أصبح يواجه تناقضًا بنيويًا ، معتبرة أن تعقيد منظومة الحكم لا ينبغي أن يكون أدنى من تعقيد العالم الذي تسعى إلى إدارته.

ومن هنا طرحت الحاجة إلى تحديث المجال الإنساني ، بما يؤدي إلى تشكيل فضاء إنساني جديد يصبح فيه احترام الإنسان مبدأ حقيقيًا لتطور الفرد ، ولحماية الثقافات والشعوب كافة. وفي رؤيتها ، فإن الإنسان الأخلاقي والمتفهم والمسؤول هو الضامن لاستمرار الحياة البشرية والحضارة ذات الوجه الإنساني. ولهذا تكتسب منصات الحوار القائمة على المعرفة والأدلة أهمية خاصة ، لأنها تساعد على بناء بنية تحتية للفكر الاستراتيجي ، وتتيح تحويل المخاطر والتناقضات العالمية إلى أهداف ذات أولوية للتنمية.

وفي ختام مداخلتها ، صاغت أوتشيروفا الفكرة المركزية للجلسة ، معتبرة أن «تقاطع الأكوان» لا يعود مجرد استعارة جميلة عندما تتحدث الثقافة والعلم والسياسة والحياة اليومية بلغة مشتركة من المعاني. فعندما يستطيع كل إنسان ، مستندًا إلى تراثه وقيمه ، أن يبني حياته بوعي ، فإنه يشارك في الوقت نفسه في بناء حضارة أكثر استدامة وعدلًا.

واستكمل تيموراز باتياشفيلي هذا المعنى من زاوية الاقتصاد والأعمال ، مشيرًا إلى أن القيم ليست ما نعلنه بألسنتنا ، وإنما ما نستند إليه عندما نتخذ قراراتنا. وفي عالم الأعمال ، كما رأى ، تصبح الاستراتيجية القائمة على القيم أكثر ارتباطًا بالاستدامة من مجرد الدخول في سباق مفتوح وراء الربح.

أما إيكاترينا فيليشكينا فتناولت دور الإعلام في تشكيل ملامح الحياة التي يتطلع إليها الناس ، مشيرة إلى أن وسائل الإعلام اليوم لا تصنع الأجندة العامة فحسب ، وإنما تسهم أيضًا في تشكيل تصورات الناس عن «الحياة الصحيحة». ومن هنا تأتي مسؤولية السرد الإعلامي؛ لا في فرض نماذج براقة للنجاح ، وإنما في إظهار تنوع الاستراتيجيات الحقيقية التي يعيش بها البشر.

ومن زاوية علم النفس ، تناولت إيرينا أوماروفا مفهوم الأزمة الوجودية ، مؤكدة أنها ليست بالضرورة طريقًا مسدودًا ، وإنما يمكن أن تكون نقطة لإعادة النظر. فمن خلال عملها مع أشخاص يمرون بأزمات ، ترى أن الصمود لا يولد عندما يتشبث الإنسان بما كان ، بل عندما يجد سندًا في قيمه الخاصة ، ثم يعيد بناء حياته من جديد.

وفي مداخلتي ، ذكّرت الحاضرين بقوة الكلمة: « الكلمة نفسها أداة من أدوات بناء الحياة. فالشعر والترجمة يعلماننا الإصغاء إلى معاني الثقافات الأخرى ، والعثور على لغة مشتركة حتى في المواضع التي يبدو فيها أن اللغة المشتركة غير موجودة.»

أما فاطمة الزهراء حسن ، فواصلت الحديث عن مسؤولية الإعلام من خلف الكاميرا ، مشيرة إلى أن وراء كل قصة تُروى على الشاشة اختيارًا: إما أن نمنح الإنسان فرصة لرؤية بديل ، أو أن نخضعه لسيناريو جاهز. والمخرج المسؤول ، في رؤيتها ، يختار أن يفتح أمام الإنسان إمكانية أخرى.

وفي أعقاب الجلسة ، عُرض «بيان القيم ومبادئ بناء الحياة الإيجابية: تقاطع الأكوان» ، الذي أكد أن القيم تمثل بنية أساسية للصمود؛ فهي لا تلغي المنافسة أو الربح أو القوانين أو التكنولوجيا ، وإنما تحدد الإطار الذي يمكن لهذه القوى أن تعمل داخله من أجل الإنسان ، لا ضده.

وأشار البيان إلى أن المعاني تحتاج بدورها إلى ترجمة ، فما يُفهم في ثقافة على أنه خدمة قد يكون في ثقافة أخرى رعاية ، وقد يعني في ثالثة حرية. ومن ثم فالمطلوب ليس توحيد المعاني ، وإنما تعلم الإصغاء إليها وترجمتها بين السياقات المختلفة: «الصمود ليس حالة ثابتة ، وإنما مهارة يمكن تعلمها وتدريبها من خلال التأمل والحوار والممارسات التي تصل بين الجسد والعقل والثقافة. وأن «تقاطع الأكوان» ليس مجرد استعارة ، بل يمكن أن يصبح منهجًا عندما تتحدث الثقافة والأعمال والطب والفن والإعلام والدولة بلغة مشتركة من المعنى ، فتتشكل بيئة يستطيع فيها الإنسان أن يبني حياته بوعي. الأزمة نقطة لإعادة النظر ، لا سبب للتشبث بالماضي ، بل فرصة لإعادة ترتيب الاستراتيجية اعتمادًا على القيم العميقة التي يؤمن بها الإنسان.

أندريه بيليانينوف، الأمين العام للجمعية العالمية للشعوب، وعضو لجنة روسيا الاتحادية لليونسكو؛ وسفيتلانا سميرنوفا، رئيسة المجلس العام للجمعية ونائبة الأمين العام الأولى، وعضو مجلس الرئيس الروسي للعلاقات بين القوميات؛ وفيديل أنطونيو كاسترو-سميرنوف (كوبا)، نائب الأمين العام للجمعية وأكاديمي بالأكاديمية الكوبية للعلوم وأستاذ بجامعة هافانا؛ وتسيغاي تشاما (إثيوبيا)، الأمين العام للمركز العالمي للسود؛ زبيير دوغول (فرنسا)، شخصية عامة ونائب رئيس هيئة تحكيم جائزة ليو تولستوي الدولية للسلام؛ تشارلز باوسمان، صحفي وشخصية عامة روسية-أمريكية وناشر «Russia Insider».... صداقات دولية عابرة للحدود.

الشاعرة والمترجمة الروسية أولجا ميدفيدكو، رئيسة جمعية نيقولاي جوميليف ، وشهادة تكريم ودبلومة تحمل اسم الشاعر الروسي الكبير

عائلتان من مصر وروسيا

الحكاية الخامسة: صداقات على طريق الحرير

في حكاية سابقة ، نشرتها مجلة سلاف ، كتبت عن علاقتي بالشاعر التتري الكبير عبد الله طوقاي ، تلك العلاقة التي بدأت قبل عشرين عامًا ، حين قادتني الصدفة الجميلة إلى تراثه ، وكان لصديقتي رئيسة خانوم الفضل الأكبر في أن تفتح لي أبواب عالمه الشعري والإنساني. ومنذ ذلك الحين ، لم يعد طوقاي بالنسبة إليّ شاعرًا من الماضي فحسب ، بل صار رفيقًا دائمًا في رحلة الترجمة والبحث عن الجسور التي تصل بين الثقافات.

وقبل وصولي إلى موسكو هذه المرة ، كنت قد أرسلت إلى السيدة رئيسة ، مستشارة وزارة الثقافة في تتارستان ، رسالة أخبرها فيها بأنني سأكون في العاصمة الروسية. لم أكن أتوقع أن تحمل لي موسكو مفاجأة بهذا الدفء. فقد قررت هي أن تأتي من قازان إلى موسكو بالقطار لنلتقي ، في مشهد بدا لي كأنه فصل جديد من حكاية بدأت منذ عشرين عامًا. التقينا في موسكو بصحبة زوجتي ، المخرجة فاطمة الزهراء ، وصديقتنا الفنانة التترية المقيمة في إسطنبول أيجول أوكتان ، فتحولت المدينة الكبيرة ، في تلك اللحظة ، إلى بيت صغير تتجاور فيه قازان والقاهرة وإسطنبول ، وتتحدث فيه الصداقة بلغات كثيرة دون حاجة إلى مترجم. وأضحى فندق بلازا جاردن في موسكو أكثر من مكان للإقامة؛ صار مسرحًا صغيرًا لهذه اللقاءات العابرة للحدود. في بهوه وممراته ، بدا طريق الحرير وكأنه لم يعد طريقًا جغرافيًا يمتد بين المدن ، بل طريقًا من الوجوه والذكريات والكتب والقصائد. هناك ، في موسكو ، اكتشفت مرة أخرى أن أجمل ما يحمله السفر ليس ما نراه من مبانٍ وساحات ، وإنما من نلتقي بهم ، ومن نعيد اكتشافهم بعد سنوات ، ومن نكتشف أنهم ظلوا قريبين منا رغم اتساع المسافات.

وكانت موسكو ، في هذه الرحلة ، بوتقة لصداقات تاريخية أخرى. فقد شارك صديق العمر ، الشاعر والصحافي السوري الفذ هاني نديم ، في فعاليات المنتدى ، وكانت موسكو فرصة نادرة لنجتمع بعد سنوات من تفرق الطرق. بدأت صداقتنا في مسقط قبل أكثر من ثلاثة عقود ، ثم جمعتنا كوريا الجنوبية في مؤتمر لصحفيي العالم ، قبل أن تعيد موسكو وصل ما انقطع من المسافات.

أما الشاعر الصيني تشاو شوي مؤلف «ملحمة أوراسيا» ، فلم تكن موسكو أول محطة تجمعنا في هذا العام. فقد كنا معًا في يوليو ، بين أوزبكستان وكازاخستان ، خلال فعاليات مهرجان طريق الحرير الدولي للشعر والفنون ، حيث تشاركنا رئاسة المهرجان ، وتجدد احتفالنا بصدور ترجمتي العربية لملحمته الشعرية التي تمتد في رؤيتها من الصين إلى فضاء أوراسيا الرحب. وحين التقينا مجددًا في موسكو ، بدت القصيدة نفسها وكأنها تواصل السفر من مدينة إلى أخرى ، حاملة معها صداقتنا.

وهكذا ، لم تكن موسكو بالنسبة إليّ مجرد محطة في رحلة سبتمبر ، بل بدت كأنها ملتقى لطرق قديمة وحديثة: طريق يبدأ من قازان ، ويمر بإسطنبول ، والقاهرة ، ومسقط ، وسيول ، وأولان باتور ، وبكين ، وطشقند ، وألماتي ، ثم يصل إلى موسكو؛ طريق لا ترسمه الخرائط وحدها ، بل تصنعه الكتب والترجمات والقصائد واللقاءات.

وكانت في بهو الفندق تفصيلة صغيرة تمنح المكان روحًا خاصة. كانت صيحات الديك تتردد في أرجائه على فترات ، فتوقظ في الذاكرة شيئًا من الشرق البعيد ، ثم تتحرك التماثيل الخشبية مع إيقاعها ، وكأنها تؤدي رقصة رمزية كل ساعة. كنا نضحك من هذا المشهد ونراه استعارة لطيفة لما كنا نعيشه: ديك يصيح في قلب موسكو ، وتماثيل خشبية ترقص ، وأصدقاء جاؤوا من جهات شتى من طريق الحرير ، يجتمعون حول طاولة واحدة. ربما لهذا أحب السفر؛ لأنه يعيد ترتيب خريطة العالم داخل القلب. وما بين قازان وموسكو ، ومنغوليا والصين ، والشام.

الحكاية السادسة: جوائز عابرة للحدود

يفرح المبدع بأن يرى أثر ما كتب أو ترجم يصل إلى الآخرين ، وربما كانت الجائزة واحدة من أجمل العلامات التي تقول له إن جهده لم يمِض سدى. غير أن بعض الجوائز تكتسب معنى يتجاوز قيمتها الرمزية ، حين تأتي من أصدقاء ورفاق درب ، وتحمل معها أسماء مدن وبلدان ومهرجانات عبرتها القصيدة قبل أن تصل إلى صاحبها.

في موسكو ، حمل الشاعر الصيني تشاو شوي معه عددًا من مشاعر التقدير التي تتجاوز حدود الجغرافيا. فقد قدّم ميدالية حركة الشعر العظيم ، إلى جانب جائزة هونغ كونغ للأدب والفنون لكل من الشاعرة الروسية ألكسندرا أوتشيروفا والشاعرة مارجريتا آل. وكانت المفارقة الجميلة أنني كنت قد تسلمت هاتين الجائزتين من قبل في ألماتي ، وكأن الجائزة نفسها تواصل رحلتها على طريق الحرير ، من مدينة إلى أخرى ، ومن يد إلى يد.

لكن تشاو شوي لم يأتِ إلى موسكو بما سبق أن وصلني؛ فقد حمل إليّ جائزة جديدة ، منحها مهرجان بكين الدولي لسينما الشعر ، تقديرًا لقصيدتي «قطار يعبر الصحراء»... والطريف ان القصيدة هذه ايضا كانت قوام فيلم سينمائي ماخوذ عنها اخرجه في باكستان راهول إعجاز وشارك به في مهرجان قازان السينمائي (المنبر الذهبي) وفاز بجائزة السيناريو. وللجائزة ، في هذه الرحلة ، دلالة خاصة؛ فالقطار الذي يعبر الصحراء في القصيدة لم يعد صورة شعرية فحسب ، بل بدا وكأنه يواصل سفره في الواقع ، عابرًا الحدود ، محمّلًا بالكلمات من القاهرة إلى بكين ، ومن القصيدة إلى شاشة السينما ، ثم إلى موسكو.

كان يمكن أن ألتقي قبل موسكو في منغوليا بصديقي الشاعر هاني نديم ، خلال احتفالات الذكرى المئوية والعشرين لميلاد الشاعر المنغولي

ميدالية حركة الشعر العظيم، وجائزة هونغ كونغ للأدب والفنون للشاعرة الروسية ألكسندرا أوتشيروفا

جائزة مهرجان بكين الدولي لسينما الشعر، تقديرًا لقصيدتي «قطار يعبر الصحراء»...

ضيوف موسكو ... أصدقاء من قازان واستنبول والقاهرة

داشدورجين ناتساغدورج في أغسطس ، لكن سفر «ابن الشام» تعذر حينها. لذلك حملت إليه من أولان باتور ما كنت أريد أن يصل إليه شخصيًا: ميدالية تكريمه ، ونسخة من الأنطولوجيا الكبيرة التي شاركنا في مشروعها الشعري وترجمت قصائدها إلى المنغولية ، إلى جانب نسخة من أنطولوجيا هندية واسعة حررتها الشاعرة ميسنا تشانو ، وصدرت بسبع لغات ، وتوليت فيها القسم العربي الذي احتفى بأربعة عشر صوتًا شعريًا عربيًا.

وحملت إلي الشاعرة والمترجمة الروسية أولجا ميدفيدكو ، رئيسة جمعية جوميليف ، شهادة تكريم ودبلومة تحمل اسم الشاعر الروسي الكبير نيقولاي جوميليف ، وذلك بمناسبة الذكرى العشرين لتأسيس الجمعية. وكان في هذا التكريم لقاء آخر بين شاعر ورحلة؛ فجوميليف نفسه كان شاعرًا مفتونًا بالجغرافيا والأسفار ، بالبلدان البعيدة (زار مصر وصورها) وبما تتركه الرحلة في الروح من صور وأسئلة. لذلك شعرت أن الدبلومة التي تحمل اسمه جاءتني محمّلة بشيء من روح ذلك الشاعر المسافر.

أما منظمة كتاب العالم (WOW) ، فقد أعلنت في موسكو أسماء الفائزين الستة بميدالياتها لعام 2026 ، وكان من بينهم الشاعر الصيني تشاو شوي والشاعر الكولومبي فرناندو ريندون. وهكذا اكتملت في موسكو صورة أخرى من صور الكتابة العابرة للحدود: شاعر من الصين ، وشاعر من كولومبيا ، وشعراء وكتّاب ومترجمون جاءوا من جهات مختلفة ، تجمعهم القصيدة حين تعجز الجغرافيا عن الجمع.

في نهاية الأمر ، ليست الجوائز ما يبقى من الرحلة وحدها ، ولا هي ما يجعل المبدع يواصل الكتابة. لكنها ، حين تأتي في سياق الصداقة ، تصبح رسائل صغيرة تعبر المسافات ، وتقول إن القصيدة التي خرجت من مكتب كاتب في القاهرة يمكن أن تجد لها صدى في بكين ، وإن اسم شاعر روسي يمكن أن يصل إلى يد شاعر مصري في موسكو ، وإن طريق الحرير القديم لم ينتهِ؛ لقد غيّر وسيلته فقط.

لقد أصبح طريق الحرير ، بالنسبة إليّ ، طريقًا للقصائد والكتب والترجمات والصداقات ، وأصبحت الجوائز التي تصلني من مدنه المختلفة علامات على رحلة لا تقيس المسافة بالكيلومترات ، بل بما تتركه الكلمة من أثر في قلب إنسان بعيد.

الحكاية السابعة: حين تصبح الرحلة عائلة

كنت أعشق السفر ، ولا أزال. ولم يكن السفر بالنسبة إليّ انتقالًا من مكان إلى آخر ، بل كان طريقة أخرى لقراءة العالم ، وإعادة اكتشاف الذات ، وكتابًا مفتوحًا أتنقل بين صفحاته. ولم أكن دائمًا أسافر وحدي؛ فقد كانت لنا ، أنا وزوجتي وابنتاي ، رحلات عائلية تركت في ذاكرتنا صورًا لا تمحوها السنوات.

خلال إقامتنا في الكويت ، أخذتنا الرحلات معًا إلى حلب الشهباء في سورية ، وإلى إسطنبول في تركيا ، ثم مضينا في الهند ، نجوب تسع مدن في راجستان ، حيث كان لكل مدينة لونها وحكاياتها ورائحتها الخاصة. وفي فيتنام ، امتدت الرحلة من شمال البلاد إلى جنوبها ، من خليج هالونغ ومعالم هانوي ، الى هوشي منه وشواطيء ناترانج... قبل أن تحملنا طرق السفر إلى سور الصين العظيم ، ذلك الأثر الهائل الذي بدا لنا يومها كأنه جملة حجرية طويلة كتبتها الحضارة على امتداد الجبال.

ثم هدأ السفر ، أو لعل الحياة هي التي طلبت منا أن نتوقف قليلًا. انشغلنا بتربية ابنتينا ، وتابعنا خطواتهما حتى دخلتا الجامعة ، لتفتحا لنا بابًا جديدًا من الحياة ، قررنا أن نحتفل ، لا بالكلمات ولا بالهدايا ، وإنما بما أحببناه دائمًا: السفر معًا.

كانت موسكو هي الرحلة التي أعادت إلينا ذلك الفرح بعد اثني عشر عامًا من التوقف. وفي موسكو ، بدا لنا أن المدينة نفسها كانت تحتفي بنا. احتضننا الميدان الأحمر بفضائه التاريخي المهيب ، ثم أخذتنا أمواج نهر موسكوفا في مساءات هادئة ، كأن النهر كان يعرف أننا لا نحتفل بمدينة فحسب ، وإنما نحتفل بعودة العائلة إلى الطريق.

والأجمل أن هذه الرحلة لم تكن لنا وحدنا. كان حولنا الأصدقاء والصديقات الذين كانوا جزءًا من عائلتي لسنوات طويلة؛ أصدقاء التقيتهم في دروب الثقافة والشعر والصحافة ، وعبر مدن كثيرة من طريق الحرير. وفي موسكو اكتشفت فرحة أخرى: هؤلاء الذين كانوا عائلتي لسنوات ، أصبحوا الآن عائلة زوجتي أيضًا. تعارفن ، وضحكن ، والتقطن الصور ، وتبادلن الهدايا ، وشاركننا لحظات كان من الجميل أن أراها تنتقل عبر الجغرافيا والتاريخ. هكذا اكتملت دائرة الرحلة: أصدقاء قدامى ، وصبايا كبرن ، وزوجة رافقتني في الطريق ، ومدينة احتضنت الجميع في فصل واحد من كتاب طويل.

ولعل أجمل ما في السفر أنه لا يعيدنا إلى المكان نفسه أبدًا؛ فنحن الذين نعود إليه نكون قد تغيرنا. عدنا إلى موسكو هذه المرة بأرواح مختلفة ، وبذكريات تمتد من حلب إلى إسطنبول ، ومن راجستان إلى فيتنام ، ومن سور الصين العظيم إلى ضفاف موسكوفا.

كانت هذه خاتمة الحكايات الموسكوفية ، وأجملها؛ لأنها لم تكن رحلة إلى موسكو وحدها ، بل رحلة إلى ما تبقى من العمر حين يصبح السفر ذاكرة عائلية ، وحين يكتشف الأب أن أجمل طريق قطعه في حياته هو ذلك الذي سار فيه ، أخيرًا ، إلى جوار من أحب.

الكاتب وزوجته في الميدان الأحمر، موسكو، سبتمبر 2026

مفاتيحي إلى عوالمهم

علي العجري

تظفير الشظايا في «حزام ناسف» لأحمد أشرف المطري

استطاعت رواية أحمد أشرف المطري أن تحجز مكانها في الدورة الثانية لجائزة السرد اليمني – خزاوي . حيث احتلت المركز الثالث في المسابقة ، وهذا الإنجاز يعد اعترافا صريحا ببراعة المطري السردية ، بتزكية محكمو الجائزة .

الرواية تقع فيما يقارب 722 صفحة من القطع المتوسط وتتحدث عن خمس شخصيات أساسية : إنتحاري يحمل حزاما ناسفا ويعيش صراعا بين الجريمة والضمير ، صحفي يختلق حكايات ملفقة ، ملحد تائه ، ملتحي مضطرب ومتناقض ، وفتاه حملت حملا غير شرعي ووجدت نفسها مسجونة بين العار واربعة جدران وتجد خلاصها في قدرتها دفع ابنها نحو الخروج من مأزقها ليعيش حياته الطبيعية .

تلك الشخصيات لكل منها حكاية يتم سردها بالتناوب و تكاد تكون منفصلة عن الأخرى في مسارها و هدفها . لكن هناك مصعد عماره يجمعها بعد أن أوقفه عطل طارئ .فيما العلاقة بين الشخصيات تظل غامضة ومشوشة حتى الخاتمة التي يتضح فيها أن الصحفي هو من يحكي قصص هذه الشخصيات المتنافرة كمادة صحفية أخيرة له .

وتحاول هذه الرواية معالجة عدة ثيمات مهمة أبرزها :

- التطرف الديني والتدين المغسوش .
- المرأة ووضعها في المجتمع
- الانتهازية
- التيه الوجودي والصراع النفسي .

تدور أحداث الرواية في الفترة من العام 0102 حتى العام 6102 وهي الأعوام التي نشطت فيها التفجيرات الارهابية في العاصمة صنعاء . ومن تداعيات تلك التفجيرات جاء اسم الرواية عنوان ناسف . عنوان بسيط وكاشف للوهلة الأولى ، سيما وقد ارتبط بالإنتحاري أحد شخصيات الرواية الذي ظل محتزما بهذا الحزام حتى نهاية الرواية لكن هذا الوضوح لا يكشف إلا الطبقة الأولى للنص وهناك طبقات أخرى تحمل ترميزات اعمق للعنوان والشخصيات كلما توغلنا في الرواية .

وعليه ننطلق في تحليل هذه الرواية إبتداء من النسق الرمزي: فالحزام الناسف ليس فقط ذلك المادي المجرد الملفوف حول الإنتحاري ، وإنما يتعداه إلى فكرة التطرف نفسها والتي قد تقتل صاحبها ومن حوله إذا ما انفجرت في المجتمع .فهي إذا حزاما ناسفا ، ولذلك يتلازم في النص تفقد الحزام على جسد الإنتحار من قبل الموجه والغارس للفكرة في نفس الجملة التي يتفقد فيها الفكرة في حمجمة الانتحاري وثباتها في عقله . ولا يمكن ان يحمل الحزام إلا من يحمل الفكرة المتطرفة.

الشخصيات الأخرى لكل منها حزامه الناسف وينتظر سحب صاعقه : فالملتحي يحمل صاعق التناقض بين ثقافته الدينية ورغباته وتعامله مع زوجاته وخضوعه لعرف المجتمع الذي يفضل البنين على البنات ويحمل المرأة مسؤلية إنجاب الإناث في مخالفة صريحة للنص الديني.

الملحد في الرواية ملفوف بذلك االناسف الوجودي الذي ينكر القدر وسرديات الغيب لكنه لا يستطيع الفكاك منه ، حتى أن اسمه عبدالله .

مريم الفتاه التي حملت حملا غير شرعيا ملفوفة بسر حملها الذي تحاول ان تخفيه عن المجتمع وعن طفلها .

اما الصحفي فحزامه الناسف هو قصصه الملفقة والمشبوهة وإنتهازيته .

وكل تلك الشخصيات عبارة عن أحزمة ناسفة يلفها مصعد العمارة الذي جمعهم أثناء عطله .

وكان بالإمكان أن يكون المصعد الذي كان قوة فاعلة في الأحداث ، أن يكون ترمبزا ذكيا يرمز للطريق والمستقبل لكن الكاتب فك ذاك الترميز عندما قال على لسان إحدى الشخصيات في ص ٦٦ : « زر العودة إلى الماضي .

_ الشخصيات ودلاتها الثقافية

حاولت الشخصيات في هذه الرواية أن تعكس طبقات إجتماعية وإقتصادية وثقافية

فمثلا شخصية الإنتحاري هي إنعكاس لجيل من الشباب يعاني من عدم الوعي الكافي الذي يجعله محصننا ضد الأفكار المتطرف ، فيما البطالة تلعب دورا مهما في استقطاب هذا الشاب او ذاك إلى صفوف التنظيمات الإرهابة التي تعمل على غسل الأدمغة وحشوها بثقافة العدوانية والموت والدمار وكراهية المجتمع .

اما شخصية الملتحي فهي إنعكاس لطبقة رجال الدين .. يحفظون ولا يطبقون وهي تجسيد للمتدين القاسي الذي يهجر امراته (ام مريم) لمجرد انها لم تستطع إنجاب الولد .

أما مريم فقد عكست الفتاه المراهقة المتهورة التي تتحول إلى فريسة سهلة لابن ذلك الغني المستهتر الذي يتخلى عنها بعد حملها بل ويقوم بحبسها في مكان مهجور وفي قصة مريم وامها وام الانتحاري نماذج واضحة لحالة القهر الإجتماعي تجاه المراة اما وزوجة وحبية .

لكن شخصية الملحد تحاول ان يتحاوز هذا الواقع الإجتماعي فنراه يحزن على وفاة اخته حد الجنون وموقفه الصارخ ضد التداوي بالرقية وإخراج الحن إلى درجة الإعتداء على الشيخ الراقي .ثم موقفه تجاه حبيبته التي يحاول أن يكون حبهما في الضوء وأمام الجميع ، لكن المجتمع وعاداته وأناسه يتغلبون عليه ويهزمونه في النهاية

أما الصحفي فيعبر عن تلك النخبة الإنتهازية التي تزيف الوقائع والأحداث او اختلاقها ،وتتعمد إفتعال الإثارة رغم المعرفة بحسامة الفعل وخطورته لكن لبد مما ليس منه بد .. فهو في بيئة أجتماعية وثقافي وإقتصادية لا تسمح له بغير ذلك .

وهناك دلالة أخرى يمكن أن نستشفها من خلال شخصية الصحفي هي : تناقض المجتمع نفسه الذي يدعي المثالية والطهرانية لكن تستهوية قصص الإثارة والفضائحية التي يختلقها الصحفي لهم.

وفي هذه الرواية حاول الكاتب ان ياتي لنا بشخصيات منتزعة من الواقع المركب وتناقضاته وتمثلاته من عادات وتقاليد وحمولة نفسية وأيدلوحية فكل شخصية من شخصياته تعيش صراعها النفسي الذي يقر بالشيء ونقيضه .

_ التمثلات الثقافية في الرواية

حاول الكاتب المطري في هذه الرواية « حزام ناسف » أن يناقش فكرة تعدد الزوجات المتفشية في المجتمع وإنتفاء العدل في هذا التعدد .

وقد ناقش هذه الزاوية في حوار جدلي إذاعي بين الشيخ الملتحي وزوجته المتخفية في اسم مستعار ، والمذيع . والتي اُقحم فيها الشيخ في الأخير . كان ذلك في الصفحات من ١٧– ١٨

كما أن الكاتب يطرح أسئلة امام القارئ ويبتعد عن الإجابات المباشرة ، وإنما عبر التفكيك والجدل الذي ينتهي دائما إلى ما يشبه الإجابة والموقف .وربما تتسلل إلى النص وجهة نظر الكاتب في بعض الأحيان . وهنا نستطيع القول: إن الكاتب المطري تارجح بين نقاش الصورة النمطية للمجتمع وبين محاولة تكسيرها .

فمريم وابنها عيسى تناص مع قصة عيسى ابن ريم النبي .لكن مريم في الرواية بغي وليسة قديسة وابنها لقيط وليس نبي .. فهل رفع مظلومية مريم وابنها إلى المقدس الديني أم حط من مكانة المقدس .هنا يكون النص قد انفتح على عدة قراءات .. القراءة ونقيضها ، على النمطي وغي النمطي .

بل ذهب الكاتب ابعد من ذلك عندما مزح بين السردية المسيحية المتمثلة في المخلص وباب نويل ..الخ . وبين السردية الإسلامية لقصة عيسى بن مريم « عبدالله ورسوله » أضافة إلى قرائن اخرى ك(رضوان) ابو عيسى وهو حارس الجنة ..

- البنية والتقنيات في الرواية

حاول الكاتب أحمد أشرف المطري في روايته إتخاذ تكنيك غير تقليدي في بناء الرواية لا يعتمد على البناء التصاعدي ولا حتى على الإستقدام والاسترجاع . ولم يجعل للرواية مدخلا واحدا . وإنما دفع القارئ إلى الدخول من أبواب متعددة ، عبر تقنية السرد التناوبي بين الشخصيات ، وأضاف المكان كشخصية ايضا ممثلة بمصعد العمارة ايضا . وقد غلفت هذه التقنية السرد بالغموض وصعوبة توقع مألات الأحداث حتى النهاية .

كما استخدم الكاتب تقنية الإيهام بصورة جيدة منها انه جعل القارئ يظن أن الاحداث لا رابط بينها او أنها مسارات للشخصيات يرويها راوي عليم بضمير الغائب هو ، لكن نكتشف في نهاية الرواية ان ناضم هذه الأحداث وساردها هو الصحفي أحد شخصيات الرواية ..

تكاد هذه الرواية ان تكون رواية متعددة الأصوات ، لولا ان الكاتب لم يستطع الحفاظ دائما على المسافات الإيدلوجية والثقافية والمستوى الذهني لكل شخصية بما يتناسب مع دورها في الأحداث .

وعندما ياتي بوجهة نظر مخالفة يبالغ في تحليلها وإبرازها وكانه يدفع القارئ لتبني موقف معين يريده الكاتب وليس الشخصية ..

اما الاسلوب و اللغة فكانت في الغالب جيدة حتى وإن غلب عليها النخبوية وافتعال المعرفة وسعة الإطلاع ، وتجلى ذلك في استخدام الهوامش التي تفسر وتشرح بعض المفردات سواء كانت عامية أو علمية او غيرهما .

- ملاحظات ختامية

رغم الجهد المبذول في هذه الرواية إلا ان هناك بعض الملاحظات نختتم بها هذه القراءة

منها :

- استخدم الكاتب مصطلح في ص ٤٤ (نيكروفيليا) جماع الأموات . وأرى انه حشر المصطلح في موضعه ، لأن المفردة جاءا منسوبة لحارس المقبره وهو شخصية في الغالب أمية أو محدودة العلم بينما المصطلح تخصصي يتداول عادة في أوساط أطباء النفس او قلة من النخبة . ثم ان مرض جماع الموتى لا يكاد يعرف في البيئة اليمنية وليس كل من يتردد على المقبرة مصاب به .

صحيح أن المصطلح جاء هنا في سياق النفي ، لكن مجرد استحضاره اراه غير موفق .

- وقع الكاتب في فخ إطلاق الأحكام في ذلك الحوار بين مريم وانها : لو كان ابوك من محافظة كذا... لكنت كذا ...ومنها : لوكنت من محافظة حجة لكنت مالك او عبد مع سمسار عبيد ...لو كنت من صعدة ستكون حافظ ثلث القرآن وتقنص الحبة اليحارة .

فليس كل أبنا حجة مالك او عبد او سمسار عبيد .وليس كل أبناء صعده قناصة وحفظة لثلث القرآن .وعليه يقاس بقية الأحكام التي اطلقت على بقية المحافظات .

صحيح ان هذه الأحكام جاءت على لسان الشخصيةة ، لكنها تقود إلى تبني حكمل مطلقا .

- في ص ٥٧١ جاء ان عبدالله الملحد ذهب مع حبيبته إلى سينما بلقيس في التحرير ، وهذه السينما اغلقت أبوابها في التسعينات من القرن الماضي بينما زمن السرد في الرواية في العشرية الثانية من القرن الحالي .كما ان السينما في اليمن لم تكن في يوم من الأيام مختلطة . ولم تكن هناك أي حاجة فنيه لورود « الذهاب إلى سينما بلقيس » بل كان على حساب الصدق الفني والتماسك الذي يأخذ القارئ إلى اجواء الرواية وكأنه يعيشها .

تلك نماذج لبعض الهفوات في الرواية وكنت اتمنا ان تكون خالية منها لتكون اكثر جمالا وإتقانا .

قصيدة غبار الوقت / للشاعر عبدالرحمن مراد
تجربة شعرية ذات نفس ملحمي

حسام عبدالقادر

يمثّل نص «غبار الوقت» للشاعر عبدالرحمن مراد تجربة شعرية ذات نفس ملحمي ورؤية حضارية مأزومة ، تتداخل فيها الذات الفردية بالذات الجمعية ، ويتحوّل الشعر إلى موقف أخلاقي وتاريخي في مواجهة الانهيار والعدوان والاغتراب الحضاري. والنص لا يقوم على البوح الوجداني المباشر بقدر ما ينهض على بناء رؤيوي كثيف ، تتجاور فيه صور الحرب والجوع والذاكرة والكرامة في شبكة رمزية واسعة.

أولًا: الرؤية الشعرية

1 - الشعر بوصفه موقفًا أخلاقيًا

يفتتح الشاعر نصه بإعلان هوية شعرية أخلاقية:

نمدُّ لهيبةِ المعنى يراعًا

وصغنا الدرَّ لم نسرق صواعًا

فهنا يضع الشاعر الشعر في مقابل الزيف والانتهازية؛ فـ«اليراع» رمز الكتابة الحرة ، و«الدر» رمز القيمة الجمالية الأصيلة ، بينما نفي السرقة يوحي بنزاهة الكلمة. ومنذ البدء تتحدد وظيفة الشعر بوصفه دفاعًا عن الحقيقة والمعنى.

الرؤية هنا لا تفصل الجمال عن الموقف؛ فالإبداع فعل مقاومة ، وليس ترفًا لغويًا.

2 - رؤية الخراب الحضاري

يتحوّل النص سريعًا إلى مشهد حضاري منكسر:

رجالُ الحربِ مزَّقنا الشراعا

الشراع هنا رمز السفر والحلم والاتجاه ، وتمزيقه يعني فقدان الأفق الجمعي. ثم تتكثف صورة الانهيار عبر لازمة:

بباب الليل...

وهذه اللازمة ليست مجرد تكرار إيقاعي ، بل بنية دلالية مركزية. فالليل عند الشاعر فضاء تاريخي شامل يضم:

النفط

الجوع

الثكالى

الصواريخ

الرمل

الطفل الحالم

أي أن الليل يصبح استعارة للحظة العربية المعاصرة بكل تناقضاتها: الثروة مقابل المجاعة ، الحرب مقابل الحلم ، البراءة مقابل الدمار.

وفي قوله:

صاروخٌ وحزنٌ

وريحٌ تجعل الأهرام قاعا

يتجاوز الخراب الحاضرَ إلى تهديد التاريخ والهوية الحضارية ذاتها؛ فالأهرام ليست بناءً ماديًا فحسب ، بل رمز الذاكرة الإنسانية العريقة.

3 - جدلية الكرامة والموت

من أهم محاور النص رؤية الكرامة باعتبارها القيمة العليا:

إذا عاش الكريم حياة ذلٍّ

فإن الموت يحسبه انتجاعا

هنا يتحول الموت إلى خلاص أخلاقي مقارنة بالذل. وهذه رؤية عربية فروسية قديمة ، لكن الشاعر يعيد إنتاجها داخل سياق سياسي معاصر.

كما تتجلى هذه الرؤية في:

إذا صالت خيول الذل فينا

عبرنا الماء أو متنا التياعا

فالخيار ليس بين الحياة والموت ، بل بين الكرامة والانكسار.

4 - نقد الداخل قبل الخارج

النص لا يحمّل «العدو» وحده مسؤولية الخراب ، بل يهاجم التواطؤ الداخلي:

إذا بلَّ العميل تراب عزٍّ

رأيت جداره العاتي تداعى

فالانهيار يبدأ من الخيانة وفقدان المناعة الأخلاقية. ومن ثم فإن الرؤية في النص ليست خطابًا تحريضيًا مباشرًا ، بل محاولة لفهم أسباب التدهور الحضاري.

ثانيًا: البنية الجمالية

1 - البنية الملحمية

النص يقوم على نفس إنشادي طويل ، تتكرر فيه الجمل الفعلية والنداءات والصور الجمعية ، مما يمنحه طابعًا ملحميًا.

ويظهر ذلك في:

كثرة ضمير الجماعة: نمد ، صغنا ، مزقنا ، غسلنا...

حضور القيم الكبرى: المجد ، الكرامة ، الحرب ، العزة.

اتساع المجال المكاني والزماني.

فالقصيدة ليست لحظة ذاتية مغلقة ، بل فضاء جماعي تاريخي.

2 - تقنية التكرار

أبرز التقنيات الجمالية هي التكرار البنائي:

بباب الليل...

وقد أدى وظائف متعددة:

إيقاعية: تثبيت النغمة الداخلية.

دلالية: تكريس هيمنة العتمة.

تصويرية: فتح مشاهد متتابعة كأنها لقطات سينمائية.

ومع كل تكرار يتوسع الليل دلاليًا حتى يغدو قدرًا تاريخيًا.

3 - الصورة الشعرية

تعتمد الصور على المزج بين الواقعي والرمزي ، مثل:

قدرٌ جائعٌ يطوي المتاعا

فالقدر الجائع صورة تشخيصية تجعل الفقر كائنًا حيًّا يلتهم الحياة.

وكذلك:

بحرٌ

على الأنواءِ ينتعل الضباعا

صورة سريالية عنيفة؛ إذ تتحول الضباع إلى قوة تركب البحر والعواصف ، بما يوحي بسيطرة الوحشية على المجال الحيوي للأمة.

وفي:

غبار الوقت غاز لا يبالي

يبلغ الرمز ذروته؛ فالوقت نفسه يتحول إلى غاز سام ، أي أن الزمن المعاصر لم يعد إطارًا للحياة بل أداة خنق وإبادة.

4 - التوتر بين الواقعي والرمزي

النص يتحرك بين مستويين:

الواقعي

الرمزي

النفط

لعنة الثروة

الصاروخ

العنف الحضاري

الطفل

الأمل المؤجل

الرمل

التآكل والزمن

الغبار

الضياع التاريخي

وهذا التداخل يمنح القصيدة عمقًا تأويليًا ، ويمنعها من السقوط في المباشرة السياسية.

ثالثًا: البعد النفسي والوجودي

رغم الطابع الجمعي ، فإن النص يخفي قلقًا وجوديًا عميقًا. فالذات الشاعرة تبدو محاصرة بزمن فقد معناه:

رأيت الناس أشتاتًا وصرعى

إنها رؤية عالم متفكك ، حيث الإنسان مجرد ضحية داخل طاحونة التاريخ.

لكن القصيدة لا تنتهي إلى العدم الكامل؛ إذ تبقى الكرامة والمقاومة والوفاء للأرض بمثابة خلاص أخلاقي:

نفوسٌ تعشق الأحرار طرًّا

وتبني من مفاخرها القلاعا

وهنا يعود البناء بعد الخراب ، وتعود القلاع بعد الغبار.

رابعًا: اللغة والإيقاع

لغة القصيدة جزلة ذات طابع تراثي واضح ، تستلهم المعجم العربي القديم:

الشراع

الأثافي

السباع

القلاع

الصواع

لكن هذا المعجم لا يأتي بوصفه استعادة تراثية جامدة ، بل يوظَّف داخل سياق معاصر شديد التوتر.

أما الإيقاع فمبني على نفس طويل متدفق ، يعتمد التوازي والتكرار والانفجار الصوتي للحروف المفخمة ، مما يعزز الجو الملحمي والاحتجاجي.

خلاصة

«غبار الوقت» قصيدة رؤيوية تحتشد بالأسئلة الحضارية والإنسانية ، وتعيد صياغة مأساة الواقع العربي عبر لغة ملحمية وصور كثيفة. وهي لا تكتفي بتسجيل الخراب ، بل تحاول تأسيس موقف أخلاقي مقاوم يقوم على:

الكرامة ،

الوعي ،

الذاكرة ،

والانحياز للإنسان الحر.

ولهذا تبدو القصيدة أقرب إلى «مرثية حضارية» ممزوجة بإرادة نهوض ، حيث يتحول الشعر إلى شهادة تاريخية ضد زمن «الغبار».

نمدُّ لهَيْبَةِ الْمَعْنَى يُرَاعا
وصغْنا الدّرَّ لَمْ نَسْرُقْ صِوَاعا

إذا جئْنا الْبلادَ وقدْ طواها
رجالُ الحربِ, مزَّقنا الشِّراعا

وقلنا لوْ غشَاها الْحُزْنُ يوْمًا:
قَتِيْلُ الْحُزْنِ لا يخْشَى النّزَاعا

بباب الْليلِ, مَزْرَعَةٌ ونفْطٌ
نمدُّ لها مِن الْإخْبَاتِ بَاعا

بباب الليلِ ,رابعةُ الأثافِي
وقِدْرٌ جائعٌ يطْوي الْمَتاعا

بباب الليلِ, أغْنيَةٌ وثكْلَى
وطفلٌ حالمٌ, يبْنِي الْقِلاعا

ببابِ الليلِ ,نافذةٌ ورمْلٌ
وتلٌّ كالغبارِ, ثوى اضْطِجَاعا

بباب الليلِ ,صاروخٌ وحُزْنٌ
وريْحٌ ,تجْعَلُ الْأهْرامَ قاعا

وشَيءٌ من مَعَادننا ,وبَحْرٌ
على الأنْوَاءِ يَنْتَعِلُ الضِّباعا

بخَارطة الزّمانِ, رأيْتُ زيْدَا
يُقارِعُ وجْهَ شانئه قِرَاعا

وفِي بالي أخوْضُ الْحَرْبَ يومًا
كريمَ النّفسِ ,لا أخْشَى الصِّراعا

رأيْتُ النّاسَ أشتاتًا ,وصَرْعى
ضحَايا النّارِ, لا تَهْوَى الدِّفاعا

وفِي يدِنَا ,حكَاياتٌ ,وخَمْرٌ
ومَجْدٌ ,قد أضعْناه فَضَاعا

تَدَثَّرَ وجْهُ عاصفة الرَّزايا
بغارٍ , خاتلَ الْمَعْنَى انْتفاعا

إذا عاشَ الْكريْمُ حياةَ ذلٍّ
فإنَّ المَوْتَ يَحْسِبُهُ انْتِجَاعا

رِمَالُ الذّكْرياتِ, تَعُوْمُ ليلًا
ببحْرٍ, لا يُقرُّ لها الرِّضَاعا

ومَا حُزْنُ الرِّمَالِ بمُستقرٍّ
إذا عَشِقَ المَلامةَ مَنْ أطَاعا

غرابيْبُ النّعالِ إذا اسْتَطَارَتْ
لَغُوْبٌ ,لا تُضَامُ, ولا تُرَاعا

إذا جَاعَتْ ,رأيْتَ النّاسَ صَرْعَى
وإنْ شَبِعَتْ , رَأتْ وِدًّا , سِوَاعَا

تنامُ على الوسائدِ فِي هدوءٍ
وتدْعُو الطّيْرَ, يأتيْها تبَاعَا

ضَفَائرُها على الْكُثْبانِ طَيْرٌ
يُصَارِعُ فِي نَواياها الْقِناعا
إذا شَاهَتْ مَنَازِلُنا ,وغابتْ
فإنَّ الليلَ يهْدِمُهَا خِدَاعَا

وأنَّ الثَّعْلَبَيْنِ برَأْسِ عَادٍ
تُعادي فِي مُرُوْءَتِنَا الطِّباعا

إذا صَالتْ خُيُوْلُ الذّلِّ فيْنا
عبَرْنَا الْمَاءَ , أوْ مُتْنَا الْتِيَاعا

كِرامٌ ,لا نُسَاوِمُ فِي بلادٍ
لها فِي تَاجِ عِزَّتِنا التماعا

إذا جَاءَ الْغَرِيْبُ بغَيْرِ حَرْبٍ
نبادِلُهُ الْمَوَدَّةَ والسَّمَاعا

سَجَايا الْحُرِّ, تَمْطرُ فِي دمانا
زهوْرَ الْخَيْرِ , أوْ تَرْوِي السِّباعا

نُغَالبُ لمْعَةَ الصّارُوْخِ, بَذْلًا
كحُرٍّ غالبَ الدّنيا شُجَاعا

وإنْ جَرَفَ التُّرابَ ,خَيالُ بَغْيٍ
غَسلْنا الْأرْضَ , طهَّرنا البقاعا

نفُوْسٌ تعْشَقُ الْأحْرارَ طُرًّا
وتبْني مِنْ مَفَاخِرِها القِلاعا

غُبارُ الوقْتِ , غازٌ لا يُبالي
وقدْ صَنَعَ الْمَجَازِرَ, والصُّدَاعا

كأنَّ الكوْنَ ملْهَاةُ الْعَرَايا
ومِضْمَارٌ, لِمَنْ شَاء اتِّباعا

يَدُوْسُ كَرَامةَ الإنْسَانِ غُبنًا
ويلْوي فِي مَخَايلِه الذِّراعا

إذا بلَّ الْعَمِيْلُ تُرابَ عِزٍّ
رأيْتَ جَدَارَهُ الْعَاتي تَدَاعى

فمنْ يَفْلُلْ كَرامتَهُ يُلاقي
سيُوْفَ الْمَجْدِ , تَصْرَعُهُ اقْتِلاعا

***

نقدِ النقدِ الأدبي: مفهومه وأسسه وإجراءاته

د. جميل مثنى الحبري

. النقد الأدبي ونقدِ النقدِ الأدبي:

يُعدُّ (نقدُ النقدِ) ممارسةً معرفيّة قد تُوافقُ (النقدَ) وقد تناقضُه ، لكنّها لا تعكسُ في الحالتين مجرَّدَ صورةٍ موازيةٍ له أو نمطٍ من أنماطه. فـ(نقدُ النقدِ) لا يحضرُ بصفته تنويعًا على النقدِ في التصوّرات والآليّات ، بل بصفته نشاطًا فكريًا خلافيًا. ويتضمنُ موضوعُ (النقدِ الأدبي) دراسَة الأعمالِ الأدبيةِ وطرقِ تلقيها وتذوقها. أما (نقدُ النقدِ) فَيَتَضمّنُ النقدَ الأدبيَّ في مستوييه النظري والتطبيقي ، وكذلك الأعمالَ الأدبيّة. ويترتّب على ذلك أمران:

أ- أن (نقدَ النقدِ) مستقلٌ عن (النقدِ الأدبي).

ب- اختلافُ كلٍّ منهما عن الآخرِ في الآلياتِ والمصطلحاتِ والأهداف.

ويرجعُ الاختلافُ بين قراءةِ (النقدِ الأدبي) وقراءةِ (نقدِ النقد) إلى ثلاثة أسباب:

أ- ذو جذور فكرية متعلقة بالموقف من الأدب والفن.

ب- منهجي ناتج عن قصور في وضوح المفاهيم والإجراءات.

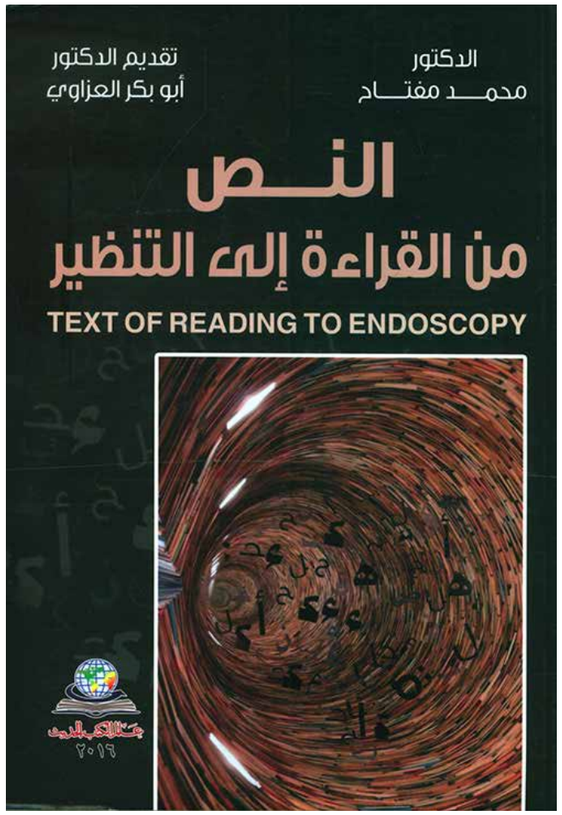
ج- ذو صلة بالتباس في آليّات القراءة وتصورها عن الوفاء بالضوابط العلميّة والمعرفية الأساسيّة(1).

ولعلَّ عدمَ إدراكِ الفرقِ بين هاتين القراءتين قد أسهمَ في فشلِ أو صعوبةِ تحديدِ مشروعٍ أو بنيةٍ نظريّةٍ في (نقدِ النقدِ). ليسَ ذلكَ فحسب ، بل ثمة عواملُ أخرى(2) تتمثّلُ في الآتي:

أ- تداخلُ نقدِ النقدِ مع مباحثِ النقدِ النظرية ، ممّا أوهمَ بمطابقته الكليةِ له في المرجعياتِ والموضوعات.

ب- عدمُ تقديمِ الجهودِ النقديةِ جهدًا نظريًا وفلسفيًا مكرَّسًا لتأصيلِ مفهومه ، أو تحديدِ الأطرِ النظريةِ التي تجعلُ منه حقلًا معرفيًا مختلفًا عن النقدِ الأدبي.

ج-عدمُ تمييزِ الدراساتِ بين ثلاثِ صورٍ لـ(نقدِ النقدِ): الصورةُ المتمثلةُ بالنظريةِ العامةِ لنقدِ النقدِ ، بوصفه فرعًا معرفيًا ذا خصوصيةٍ متميزة؛ والصورةُ المتمثلةُ في الممارسةِ المألوفةِ في نقدِ النظرياتِ النقدية؛ والصورةُ المتمثلةُ في نقدِ النقدِ التطبيقي (أي نقدِ الأعمالِ النقدية). وقد أدّى ذلك إلى عدمِ وضوحِ المسافةِ بينَ نقدِ النقدِ والنقدِ الأدبي ، ووسمِ تلك



الدراساتِ بالعشوائية في الجوهرِ والأهداف ، فنتجَ عنه عجزٌ في صوغِ مفهومٍ شاملٍ لطبيعةِ (نقدِ النقدِ) ومصطلحاته وتقسيماته وغاياته.

د- وقوفُه على إشكالاتٍ نظريةٍ وإجرائيةٍ كبرى تولّدت عمّا أحدثتهُ نظرياتُ الحداثةِ وما بعدها من اضطراباتٍ في المنهجِ والرؤيةِ والآليات.

2. مصطلح نقدِ النقدِ الأدبي:

يقترحُ أحدُ الباحثين(3) مصطلحَ (الميتا نقد) بدلًا عن (نقدِ النقدِ) معلّلًا ذلك بأنه مفهومٌ واسعُ الدلالةِ يشملُ كلَّ النصوصِ الإبداعيةِ ، بما فيها التشكيلية ، فضلًا عن (الميتا نقد) في حقلِ الدراساتِ الإنسانية ، وكذلك مصطلحُ(الميتا قارئ) أي القارئُ المنتجُ في حقلِ (الميتا نقد) تمييزًا له عن (القارئِ المنتج) في حقلِ (النقد الأدبي). أما (جابر عصفور)(4) فيؤثرُ مصطلحَ (نقدِ النقد) على (النقدِ الشارح)؛ لطابعِ المساءلةِ الذي لا يخلو منه الأولُ في تحديدِ درجةِ ما للقيمة ، ولطابعِ التجانسِ الذي يصلُ عملياتِ التحليلِ والتفسيرِ والتقييمِ ما بين المضافِ والمضافِ إليه في تركيبةِ (نقدِ النقد)؛ إضافةً

إلى طابع (البساطة) المتسم بها هذا المصطلحُ في مفهومه؛ إذ يحيلُ للوهلة الأولى بأنه في فعل قراءة النقد الأدبي.

لذا فإنّ (نقدَ النقد) من أكثر المباحث صلةً بنظريّة النقد وجماليّاتها؛ وذلكَ لما يتيحُ ، حسب (محمّد برّادة) «من تفحّص المقولات وتطبيقاتها ، والاحتكام إلى درجات التناسب أو التعارضات بينها ، وإلى رصد الرؤية والموقف عن جدوى المنهج ، كإجراءات وفرضيّات وآليّات عمل»(5). إنّه «قولٌ آخرُ في النقد يدورُ حول مراجعة (القول النقدي) ذاته وفحصه ، أي مراجعةُ مصطلحات النقد وبنيته المنطقيّة ومبادئه الأساسيّة وفرضياته التفسيريّة وأدواته الإجرائيّة»(6). لذا يمكن القول: إن العملية النقدية عمومًا ، ونقد النقد خصوصًا لها أسس وضوابط مبنية عليها لا تحيد عنها؛ فهي عملية بنّاءة وليست هدّامة ، وهي ذات فاعلية فكريّة تسهم في الدفع بالمعارف والأفكار وتنمّيها وتحدّدها. إذ تخضع لقانون التراكم ، بوصفه تصحيحًا مستمرًا للأخطاء وتجاوزًا دائبًا للعوائق.

3. أسسُ نقدِ النقدِ الأدبي:

ينبني (نقدُ النقد) على أساسين ، هما: الانتقادُ للأفكار والأسس والمناهج؛ والنقدُ الأدبي؛ أي نقدُ ما تضمنتهُ القراءةُ النقديةُ وإنتاجُ قراءة نقدية مغايرة لتلكَ القراءة. وذلك من خلال محاورة الآليّات النقديّة المتجليّة في تلك الخطابات النقديّة المدروسة ، بوصفها أي الأعمال النقدية تمثل خطابات علمية ، واستجلاء طرائقها ومنهجيّتها في التحليل وفق آليّات نظريات تحليل الخطاب.

وفي هذا الصدد يضعُ (محمّد مفتاح)(7) متطلبات وأسسَ لـ(نقد النقد)؛ مبينًا أنّ ممّا يلزمُ الاهتمامَ به ، في ما يخصّ ذلكَ من قبل أو من لدن مختصينَ في مجالات معرفيّة مختلفة: (التاريخُ ، وتاريخُ العلوم ، وفلاسفةُ العلم ، وسوى ذلك) ليرسموا معالمَ للباحثين ، في ظلِّ (تاريخانية معتدلة) مانعة من فتح الباب على مصراعيه للفوضى والكلام المُباح؛ وتتمثلُ هذه المتطلباتُ والأسسُ في الآتي:

أ- تحليلُ الشروط الذاتية والموضوعية لنشأة علوم المراحل التاريخية المختلفة.

ب- تحليلُ الشروط الذاتية والموضوعية لنشأة العلوم المعاصرة. ذلكَ أنه- حتى الآن- لم تُضبط الأسسُ الإبستمولوجية والتاريخية التي نشأت فيها العلومُ الإسلامية ، ولم تُرسم الحدودُ بينَ مختلف العلوم الإسلاميّة ، ليتبيّنَ الدارسُ مدى التداخل والافتراق. الأمرُ الذي أدّى إلى وجود مقاربتين: إحداهما: شمولية تتناولُ كل الفعاليات الثقافية العربية الإسلامية- بكيفيّة سطحية- جنبًا إلى جنب؛ والأُخرى: تجزيئية تنظرُ إلى الشخصية الوسيطية من زوايا مختلفة؛ فهي ذاتُ نظرية نقدية ، وذاتُ نظرية تاريخية.

4. عوامل نشأة نقد النقد الأدبي:

ترجعُ عواملُ نشأة (نقد النقد) إلى أسباب عدّة ، منها:

أ- استدارةُ النصِّ النقدي على ذاته بالنقد.

ب- البحثُ عن المثال أو النموذج الواجب التمثل به والنسج على منواله.

ج- استدارةُ النصِّ النقدي على النصِّ النقدي بالمراجعة والتصحيح(8).

بل إنّ بعضَ النقاد يرونَ أنّه صورةٌ عن مخاصمة اتجاهات الحداثة النقدية الغربية للمنهج التاريخي المنسوب إلى (غوستان لانسون) ، وآخرونَ يرون أنّ ظهورَه في أوربّا ناتجٌ عن الرغبة في علمنة النقد المهيئة لنقد النقد في القرن التاسع عشر ومطلع العشرين؛ وهو ما يُعزى لدى (محمد الدغمومي)(9) في جعله ينحصرُ في مستويين: مستوىً عامٌ وملتبس؛ والمستوى الممتدُ من السبعينيات إلى يومنا ، والذي يمتاز بالتنبه إلى خصوصيّة (نقد النقد) والنظريّة الأدبيّة.

أمّا بروزُ مصطلح (نقد النقد) وشيوعُه ، فقد كانَ نتيجةَ ما أُضفي على (النقد) من اتّساع نظري وتحوّل منهجي ، وكذلك نتيجةَ الوعي النقدي؛ ففي النقدُ العربي أدركَ بعضُ النقاد أهميةَ الشرط العلمي فيه؛ وبعضهم يصلهُ بحداثة النقد. ويعدُّ كتابُ (تودروف) (نقد النقد)(10) من بواكير الكتب في ذلك ، إن لم يكن أولَها. إذ يدعو فيه إلى (النقد الحواري) بينَ صوت المبدع وصوت الناقد؛ مبيّنًا في آخر كتابه أنه ينبغي على الناقد «إذا كانَ يرغبُ في محاورة مؤلَّفه ألّا ينسى أنّه ، بنشر مؤلَّفه هو يُصبح كاتبًا ، وأنّ كاتبًا مستقبليًا سيسعى إلى الدخول معه في حوار». ذلك أنّ (نقدَ النقد) مرحلةٌ أو دائرةٌ من دوائر الحوار؛ يحلُّ فيها محلَّ المؤلِّف ناقدٌ محاورٌ للناقد ، وربّما أصبحَ المؤلِّف نفسه هو ذاكَ الناقدُ المحاورُ للناقد الآخر المشتغل على نصِّه.

5. الخطاب النقدي وخطاب نقد النقد:

ولبيان العلاقة بين هذين الخطابين: الخطاب النقدي ، وخطاب نقد النقد ، لا بدّ من التفريق بين ثلاث ثنائيات مهمة: الأولى: (من نص الأدب إلى نقد الأدب) أي (العلاقةُ بينَ الأدب والنقد)؛ الثانيةُ: (من نقد الأدب إلى أدب النقد) أي (اشتغالُ النقد على لغته وأدبيّته بقدر اشتغاله على النصّ الأدبي)؛ الثالثةُ: (من أدب النقد إلى نصّ النقد) أي (اشتغالُ النقد على ذاته بنيةً لغوية ومفهومية). ولذلك فـ(الخطابُ النقدي) يقيمُ التجربةَ من خلال قراءته إيّاها ، أما الخطابُ النقديُ الثاني (نقدُ النقد) فيقيمُ قراءاته ويؤسسُها على تجربته؛ على قراءة التجربة وتجربة القراءة ، على هذا النحو(11):

الخطاب الأدبي: التجربة ← موضوع التجربة ← القراءة ← قراءة التجربة

الخطاب النقدي: القراءة ← موضوع القراءة ← التجربة ← تجربة القراءة

الخطاب النقدي الثاني: القراءة ← موضوع القراءة ← التجربة ← قراءة التجربة وتجربة القراءة

6. خطابا التنظير النقدي ونقد النقد:

6. 1 التنظير النقدي ونقد النقد:

وممّا ينبغي التنبهُ إليه في سياق ذلك ، هو أنّ (نقدَ النقد) ليسَ تنظيرًا ، أي تنظيرًا نقديًا ، وكذا (التنظيرُ) ليسَ نقدًا للنقد؛ بل ثمّة فارقٌ بينَهما؛ فـ(التنظيرُ) و(النقدُ) يخضعان معًا أو مفردين لـ(نقد النقد) ، أي أنّهما يشكّلان مادتَه وموضوعَه. ولذلك فإنّ النظرَ في أوجه الاختلاف والتميز بينهما ، وكذا في نقاط الالتقاء ، يُبرزُ بأنّ هناك خطابات تنتمي لـ(نقد النقد) جديرةً بأن تُعدّ قابلةً لأن تكونَ موضعَ نظرٍ ضمنَ خطاب (التنظير) ، وضمنَ خطاب (نقد النقد) في الوقت ذاته. فـ(ناقدُ النقد) ليسَ بالضرورة أن يكونَ (مُنظِّرًا)؛ إذ قد يتطرقُ إلى نقد النقّاد الآخرينَ وفقَ مشروع تنظيري نقدي؛ فيغدوَ مشروعُه مشروعًا تنظيريًا؛ كمشروع الناقد المغربي (محمّد مفتاح) أو (جابر عصفور) أو سواهما على سبيل المثال.

لكنّ الباحثَ أو الناقدَ الذي يتطرقُ لدراسة أحد المشاريع النقديّة وتحقيقها وتنظيمها ونقدها ، والكشف عن آليّاتها وطرائقها ومعالجاتها ، سواء في القراءة والتحليل على مستوى التطبيق ، أم في تناول الموضوعات والقضايا النقدية ومناقشتها ومحاورتها على مستوى التنظير ، يسمى (ناقدًا للنقد). ذلكَ أنّ كلًا من خطاب (نقد النقد) و(التنظير)- كما يوضحُ أحدُ الباحثين(12)- في الثقافة العربية لا يملكُ قوةَ انتظامه الذاتية ولا يملكُ مرجعيّتَه ، بل لا يملكُ فرضيةَ عملٍ نابعةً من صميم الثقافة العربية ومن صميم الممارسة الإبداعية والفكرية الخاصة به. الأمرُ الذي أكّدَ وجودَ حالة انشطار كبرى بينَ مرجعية تراثية؛ نُظر إليها بصفتها مرجعيةً منتهيةً مكتملة ، ومرجعيةً قلقةً متعددةً ومتغيرةً سريعةَ التحوّلات يصعُبُ على أصحابها الأصليين السيطرةَ عليها.

لذا فإنّهما «لا يمكنُ أن ينتجا خطابًا ذا انتظام وقوة ذاتيين ، ولا يمكنُ أن يفعَلا فعلَهما في المعرفة والثقافة إلّا إذا كانا شكلًا من أشكال الحوار مع (الذات) ، أي مع ما هو أصيلٌ وفاعل؛ أن يكونَ ترجمةً لقراءة الذات لنفسها ومصيرها ، لا من خلال نموذج جاهز ، ولكن من خلال مبادئَ كليةٍ تُواجهُ بها خصوصيات الذات» (13). وذلك بتجاوز المقارنة والمقابلة إلى البحث عن الممنوع والمسكوت عنه ، وممارسة السؤال والنقد والحوار ، والتواضع في طرح القضايا والإجابة عنها.

6. 2 فرضيات التنظير النقدي ونقد النقد:

ولمّا كانَ خطابا (التنظير) و(نقد النقد) يقفان على عتبة واحدة؛ فهذا لا يعني أنّهما شيءٌ واحدٌ أو علمٌ واحد؛ إذ هما ينطلقانِ من فرضيات عملٍ مختلفة ، ويعملان باستراتيجيتين متباعدتين قد تتضافران وتتساندان ، لكنهما ليستا متطابقتين كليةً: فـ(نقدُ النقد) ينكبُّ أو يعملُ على (النقد) من أجل إنجاز عملٍ على عملٍ موجود؛ بينما يشتغلُ (التنظيرُ) على (النقد) من أجل اقتراح بديلٍ جديد؛ وبينَ إنجاز العمل والاقتراح يكون الحاصلُ أحيانًا متشابهًا ، وأحيانًا يُمارس كلٌّ منهما بعضَ اختصاصات الآخر(14).

فالفرضياتُ التي ينطلقُ منها (نقدُ النقد) تسمحُ له بممارسة التحقيق ، أي باختبار العمل النظري؛ بينما فرضياتُ (التنظير) غايتُها توجيهَ الفعل التنظيري إلى إنتاج معرفة منظّمة لحلِّ مُشكلٍ متعلق بالموضوع المفكَّر فيه. ولذلك فإنَّ الالتباسَ الحاصلَ بينَهما نابعٌ من ارتباط العلاقة بينَهما نتيجةَ اتحادهما في المجال الذي يعملان فيه؛ أي مجال الأدب والنقد الأدبي؛ وكذلك ناتجٌ عن الآليّة الحواريّة القائمة بينَهما؛ إذ يعملُ (نقدُ النقد) أصلًا لخدمة (التنظير)؛ في تنبيهه إلى بعض الثغرات التي كثيرًا ما يقعُ فيها المنظّرونَ ، وفي اتخاذه أيضًا موضوعًا للدراسة. أما (التنظيرُ) فيُمكنه أن يُصحِّحَ نظريةً ما ، أو يصطنعُ أخرى بناءً على ما انتقدَه (نقدُ النقد)(15).

ويمكنُ تسميةُ فرضيات (نقد النقد) فرضيات (تحقيق)؛ وفرضيات (التنظير) فرضيات (تغيير وتأسيس). أي أن تُصبحَ فرضيات (نقد النقد) آليات اختبار (النقد والتنظير) معًا؛ ومن تلك الآليّات ما يأتي:

أ- آليّةُ الاختبار:

أي اختبار الموضوع (النقد والنظرية) بتحريك أو تشغيل الطرائق والمعالجات الآتية: (الوصفُ ، والتحليلُ ، والمقارنةُ ، والإحصاءُ ، وسوى ذلك) ، لاقتراح ما ينبغي أن يكونَ عليه الموضوعُ.

ب- آليّةُ الكشف:

أي الكشفُ عن منطق الموضوع وتأويله ، وإدخاله إلى دائرة معرفية ما ، بالانتقال من الاستقراء إلى الاستنباط ، ومن حدود الموجود إلى ما يمكنُ أن يُوجدَ ويُعلم ، وذلكَ بتوظيف فعل التأويل؛ لإرجاع الموضوع إلى أصله أو مرجعيَّته المُنبثق منها ، لا لأجل اكتشاف دلالة أو مغزىً ما ، وإنما لتبيّن منطق بناء الموضوع وكيفية اشتغاله.

ولذلك فإن الفرضيات التي ينطلقُ منها (نقدُ النقد) ، في ضوء توظيفه لهذه الآليات تُمكّنهُ من الإحاطة بفعل (النقد الأدبي) في حركته وشتى علاقاته: علاقةُ المفاهيم النقدية بالمفاهيم المعرفية الأخرى وممارساتُها؛ وصلةُ النقد الأدبي بموضوعه ، وصورةُ هذا الموضوع داخلَ النقد الأدبي؛ وعلاقةُ النقد الأدبي بالنظريات الأدبية؛ وعلاقةُ النقد الأدبي بالأبنية الثقافية للمجتمع؛ وكذلك حركةُ النقد الأدبي في الزمان؛ ومعرفةُ أنظمة التنظير للنقد والأدب(16). ولذلكَ ليسَ كلُّ من يؤرِّخُ للنقد يبلغُ درجةَ (نقد النقد) ، وليسَ كلُّ من يؤلّفُ كتابًا يتطرقُ فيه

إلى النقد ، أو يتحدثُ عنه يتصفُ بصفة (ناقد النقد) أو بـ(المنظّر) له. إذ ينبغي أن تتوفرَ عدةُ خصائصَ في تحقق صفة (المنظّر) في أي مجال علمي عمومًا ، وفي مجال (النقد الأدبي) خصوصًا ، وكذلك الأمرُ في صفة (ناقد النقد).

7. وظائف نقد النقد:

يمكنُ تحديدُ وظائف (نقد النقد) في وظائفَ عدّة(17):

أ- القيامُ بقراءة مزدوجة الهدف؛ للنصِّ النقدي والنصِّ الأدبي معًا. أي أنها قراءةٌ ذاتُ جوهرٍ حواري متعدّد الأطراف.

ب- تفكيكُ مقولات النقد الأدبيّ للكشف عن العناصر الأيديولوجية الثاوية أو المضمرة في المزاعم (النظرية) ، وكذلك رصدُ طبيعة المؤثرات الثقافية والاجتماعية والسياسية.

ج- تعليلُ سببٍ أو أسبابٍ تبني (الناقد) لمنهج بعينه ، وتحديدُ طبيعة الأنساق المضمرة الذاتية والنفسية والثقافية المؤثرة عليه في ذلك.

د- الكشفُ عن صورة النقد الأدبيِّ وتحولاته ، والربطُ بينَ العوامل الخارجية المُحفزة على تطور الأدب ، ومن ثمّ تطورُ النقد والعواملُ الداخلية المستمدةُ من الوعي بضرورة التغيير والتحديث.

هـ- العودةُ إلى النصِّ ، وما كُتب حوله من نصوص نقدية ، وتكوينُ تصوّرٍ منصف لكلِّ ما كُتب عنه.

و- إعادةُ طرحِ الأسئلة المعرفية المرتبطة بتلقي القراءات النقدية للنصِّ الأدبيّ وأحكامها فيه إلى النصِّ ذاته؛ للحدِّ من غلوِّ بعض القراءات من جهة ، وإعطاء الأولوية له من جهة أخرى.

ز- إعادةُ النظر في النظريات النقدية الحديثة والقديمة المتراكمة عبرَ العصور.

ح- ضرورةُ وعي النقد لذاته ، وتفكيك خطابه؛ بإعادة النظر في أدواته ، ومراجعة مسلّماته وتمحيص ممارسته ، لاستكشاف الإكراهات أو الإرغامات التي تحولُ دونَ النهوض بمهماته المعرفية والثقافية.

ط- العملُ على إعادة تشكيل وعي القارئ غير المُنتج ليكونَ على بصيرة تتجاوزُ مسألةَ فهم ما قالَه الناقدُ الأدبيّ بحق عملٍ أدبي ما بعينه إلى مسألة معرفة: (كيفَ قالَ الناقدُ ذلكَ ولمَ؟).

ولذلكَ فإن (نقدَ النقد) لا يعني اللجوءَ إلى كلِّ العروض الشارحة للنظرية أو التي تسعى إلى تبسيطها ، وجعلها مفهومةً لدى القارئ العادي. فلا قيمةَ في (نقد النقد) لكتب (النقد الأدبي) التي تعلّقُ على الاتجاهات والنظريات النقدية دونَ أن تتضمنَ وجهات نظرٍ تتسمُ بالعُمق والأصالة.

7. أقسام نقد النقد:

يمكنُ تقسيمُ خطابِ (نقد النقد) إلى قسمين:

أ- القسمُ النظري:

وهو الفعلُ العلميُّ الحواري المناقشُ للأسس النظرية للاتجاهات النقدية السائدة؛ مُشكّكًا في جدواها ، ومبيِّنًا أوجهَ القُصور فيها؛ مُقترحًا أهدافه نحو اقتراح بدائلَ للمناهج والنظريّات السائدة؛ نحوَ كتابي: (نقدُ النقد) لـ(تودروف) ، و(النقدُ الأدبيُّ ومدارسُه الحديثة) لـ(ستانلي هيمان)(18).

ب- القسمُ التطبيقي:

وهو ما يُعنى بالنصِّ النقدي التطبيقي ، مستقرئًا إياه؛ مبيّنًا الجوانبَ الإيجابيّةَ فيه والسلبية ، بالارتباط بالنصِّ الأدبيّ المدروس ، نحوَ كتاب (مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق) لـ(ديفيد ديتشس)(19).

8. آليّات نقد النقد وإجراءاته:

على الرغم مما يحملهُ المفهومُ لدى النقاد من لبس؛ فإنّه قد عُيّن مسارٌ جديدٌ في تعريف (نقد النقد)؛ مُنطلَقُ التفكير فيه هو الوعيُ بالمظهر الإبستمولوجي له. أما الجانبان السيميائي والفينومولوجي (الظاهراتي)؛ فهما إضافيان لا يمكنُ أن يُخصِّصا (نقدَ النقد)؛ بل على (نقد النقد) أن يعدَّهما احتمالات بحث أمامَه؛ متّصلين بعمليّة الفهم ، وأنّهما يتحقّقان في كلِّ خطاب ، وضمنه (النقد) ما دامَ النقدُ لغةً أوَ لغةً ثانيةً تستدعي الإحاطةَ بالأنظمة المختلفة التي تُحيطُ بخطاب النقد(20). بل إنّ بعضَ الباحثينَ يُحدِّدونَ اتّجاهات تحليليّةً ظهرت في مجال العلوم الإنسانية عمومًا؛ وهي اتّجاهاتٌ تُقدِّمُ مجموعةً من المبادئ والنظريات التي يُمكنُ اعتمادُها في ممارسة عملية (نقد النقد) ، وهي كالآتي: الهرمنوطيقا (التأويل)؛ والإبستمولوجيةُ التحليليّة؛ والسيميائية(21).

فالهرمنوطيقا: اتجاهٌ يهتمُ بقواعد تفسير النصوص في مختلف المجالات (التاريخية ، والدينية ، والأدبية)؛ أما الإبستمولوجيا التحليليّة: فهي اتجاهٌ يحاولُ تحديدَ قواعد الخطاب في مجال العلوم الإنسانيّة؛ أما السيميائيّة: وهي بوصفها علمًا لحياة الدلائل داخل البنية الاجتماعية؛ تُمكِّنُ (ناقدَ النقد) من الإفادة منها في إمكانية الوصول إلى معرفة علمية بالنصوص المدروسة(22).

ويُصنّفُ أحدُهم(23) (نقّادَ النقد) ثلاثةَ تصنيفات حسبَ اشتغالهم أو المنطلقات المنهجيّة المُعتمدَة في (نقد النقد) ، في ثلاث مقاربات: الوصفيّة؛ والإيديولوجيّة ، والإبستمولوجيّة؛ مبينًا أنّ مهمةَ (ناقد النقد) تكمنُ في التنظير للأدب وتوجيه النُقّاد ، ورسم منهج أو إثارة قضيّة أو السعي في الكشف عن فكر نقدي متكامل. ذلكَ أنَّ آليات (نقد النقد) لا تخصُّ نصًا ما بعينه سواءٌ كان إبداعيًا أم نقديًا أم فلسفيًا أم سوى ذلك ، ففعلُها موضوعٌ يخضعُ للقواعد الأساسية الحاسمة لكلِّ أفعال القراءة وعملياتها. ولذلك فإن ما يهمُّ في (نقد النقد) هو تتبّعُ آليّات المُقاربة الإبستمولوجيّة؛ وهي المقاربةُ التي ينبغي على (ناقد النقد) أن يتّكئَ عليها أو يتّخذَها في نقده لأيِّ عملٍ نقديٍ أو

مشروع منهجي في النقد أو في مجال آخر ، لما لهذه المقاربة من مسلَك تسلُكه؛ فهي «تسلكُ مسارَ الانتقال من القراءة إلى الإبستمولوجيا؛ باعتبارها مجالًا لتحليل المعرفة الإنسانيّة.

لذلكَ فإنّ هذه القراءة لا تبقى في حدود إعادة إنتاج النصِّ النقدي نفسه ، كما في القراءة الوصفيّة ، وإنّما تتجاوزُ ذلكَ إلى التحليل ، كما أنّها تسعى إلى الرقيِّ بهذا التحليل إلى مستوى التأمل الإبستمولوجي إلي مستوى يحلِّقُ بينَ مختلف الإيديولوجيات عكسَ القراءة الإيديولوجيّة المستوعبة ضمنَ مذهب أو منهج معيّن»(24). فهي مقاربةٌ تستمدُّ مشروعيّتَها من البحث في كافّة المجالات ، وتختلفُ والاتّجاهات التي اهتمت بوضع قواعدَ لتحليل الخطاب ، والبحث عن شروط لمعرفة المعرفة.

وقد سعى (جابر عصفور) إلى تأسيس قواعدَ ومبادئَ وغايات جديدة مناسبة للتعريف بـ(نقد النقد)؛ تُميّزه عن غيره من أشكال الخطاب المعرفيِّ والعلمي؛ بدءًا من التأكيد على الجانب الإبستمولوجي «وهو نشاطٌ معرفيٌّ ينصرفُ إلى مراجعة الأقوال النقديّة؛ كاشفًا سلامةَ مبادئها النظرية وأدواتها التحليليّة وإجراءاتها التفسيريّة ، وتأصيل معرفي للمقولات العقليّة التي تنطوي عليها المفاهيمُ المنهجيةُ ، والعمليّاتُ الإجرائيّةُ للنقد أو القراءة وتصدرُ عنها»(25) ، أو هو نشاطٌ معرفيٌّ إبستمولوجي ينعكسُ معه النقدُ على نفسه.

وتُعنى آليّات نقد النقد وتحليل الخطاب في الأساس بمقاربة الخطاب لسانيًا ، كونه يتّكئ على اللغة بالدرجة الأولى ، وعلى الإفادة من نظريّات خارج اللسانيات ، أي من مجال النقد النصي والمحاجّة والبراغماتية وعلم الاتصال والسيميائيّة الاجتماعية والنفسيّة ، لكونه- أي الخطاب- يتعدّى اللغة إلى الحياة. إذ يتسنّى من خلال ذلك- في البداية- دراسة أي خطاب وفق لسانيّات النص ، باستخلاص أبرز سماته بشكل عام. فالخطاب الأدبي مثلًا له سمات عامّة تشمل كلًا من الخطاب السردي والخطاب الشعري ، ولكن لكل منهما قواعده الخاصة به. ثم يتطلب بعد ذلك استكمال دراسة أشكال الخطاب. إذ تتعلّق الأشكال بقصديّة المؤلّف من فعله التلفّظي. وقد تتوافر كلّها أو بعضها في نص واحد ، ومنها: الخطاب الحجاجي ، والخطاب الوصفي ، والخطاب القصصي ، والمحاورات و... وكذلك دراسة الهزلي والغنائي والملحمي والاجتماعي والنفسي والأكاديمي والديني والسياسي. وينبغي أيضًا في نقد تلك الأعمال أو الخطابات النقديّة رصد ما لا يتوافق منها مع ما استجدّ من نظريّات ومناهج معاصرة ورؤى وأفكار مازالت تتوافد علينا تباعًا نتيجة الطفرة العلميّة الهائلة والشبكة أو الشابكة- حسب المجمع السوري- العنكبوتيّة المُذهلة في شتّى المعارف ، والإفادة في ذلك من النقّاد المتمرسين الذين أفنوا أعمارهم في هذا المجال ، منهم: جابر عصفور ، وعبد الله إبراهيم ، ومحمد مفتاح ، وصبري حافظ ، وسعيد يقطين ، وحميد لحمداني وسواهم.

ولا يقتصر الأمر على ذلك حسب ، بل السعي أيضًا إلى رصد ما جاء في مظانها من مسائل وقضايا بلاغية ونقديّة ، ومقولات فكريّة وثقافيّة وتحليلها ، وتتبّع مدى صحّة ما أطّر فيها من فرضيّات مركزيّة أساسية ، وما انبثق وتفرّع عنها من فرضيّات أخرى من عدمها ومدى الالتزام بهما ، وكذلك رصد ما قدّم فيها من مقترحات وإضافات وتعديلات في قضيّة ما ، نقديّة كانت أم فكريّة أم بلاغيّة أم... وما عمد إليه في توظيف تلك الآليّات والاشتغال عليها في قراءة الخطابات: الدينيّة والشعريّة والسرديّة والصوفيّة والتاريخيّة والثقافيّة ، واستخلاص من ذلك الموقف أو الرؤية التي يتبنّاها كل عمل نقدي.

ويتّصلُ (نقدُ النقد) بوصفه فعلًا منهجيًا بشبكة من الأنظمة ، هي: النظامُ الأدبي ، والنظامُ الثقافي ، والنظامُ الاجتماعي ، والنظامُ السياسي الاقتصادي ، بل إنّه صارَ يتحرّكُ معرفيًا في اتّجاهات تؤدّي إلى تأسيس (مناهجَ) لا منهج واحد ، وصارت له صورٌ ذاتُ صبغة أكاديميّة ، أو سجاليّة منطلقة من قناعات مذهبية تُحاكمُ النقدَ من خلال نموذج نقدي ذي منهج تكويني ، وتُحللُ مُمارسَةً نقديةً في ضوء نموذج نقديٍ آخر؛ أو لها صفةُ قراءة هدفُها البحثَ عن نظام ما في المقروء ، أو أن تكونَ (إبستمولوجيًا) نوعيةً تقترحُ لـ(نقد النقد) مدخلًا ملائمًا للاختبار؛ ليغدوَ (نقدُ النقد) خطابًا يتمُّ من خلاله تفكيكُ النصِّ النقديِّ والكشفُ عن كيفية إنشائه.

ويبيّن (محمد مفتاح)(26) بأنه بناءً على مراحلَ تنامي المرحلة النقدية ، فإن (نقدَ النقد) هو المجالُ الذي يفتحُ القراءةَ على المستقبل؛ كونَه يحتاجُ نتيجةً لـ(التعميم) المُتحقِّق في قراءة النقّاد العرب للتراث النقدي والحديث إلى مزيد من التعمّق والتخصيص ، بانتهاج سبيل نظري وإجرائي استنادًا إلى محاورَ ثلاثة أساسية هي: ضرورةُ ضبطِ الحدودِ بينَ البلاغة والنقد لإقامة جسورٍ بينهما؛ وضرورةُ ضبط معنى (النظرية والمنهج) بإحكام الربط بينَ (المفاهيم الأولية غير المحدّدة) والمفاهيم الفرعية المحدّدة)؛ ومتطلّباتُ (نقد النقد) للارتقاء على الأقلِّ إلى مستوى أسلافنا المُنظِّرينَ ، أمثال عبد القاهر الجرجاني والسكّاكي والقرطاجنّي وغيرهم؛ وذلكَ بتحديد الأسس الإبستمولوجيّة والتاريخيّة التي نشأت فيها العلومُ الإسلاميّة ، وربطها بالعلوم المعاصرة. إذ إنه في ظلِّ غياب (نقد النقد) يحدثُ الخلطُ لدى النقّاد بينَ البلاغة والنقد ، وبينَ تاريخ الأدب وأدبية النصِّ نتيجةَ فوضى المصطلحات والتباس المفاهيم.

لذا فـ(نقدُ النقد) بناءٌ معرفيٌّ إجرائيٌّ وظيفيٌّ يعملُ باستراتيجية واحدة ، وينتجُ معرفةً تصبُّ في المنهجيات ، ويعملُ باستراتيجية ليست أبدًا استراتيجيّةَ (التنظير) أو(النظريّة الأدبيّة) أو(النقد)؛ وإنّما تستهدفُ من خلال معرفة طبيعة الممارسة النقديّة (آليّاتها ، مبادئها ، غاياتها ، معرفتها) الوصولَ إلى أحد الأهداف الآتية: «كشفُ الخلل فيها ، وتدعيمُ هذه الممارسة؛ وتبريرُ هذه الممارسة؛ وتحديدُ تشغيل

المفاهيم النقدية في ممارسة منهج ما؛ وتجديدُ تشغيل الإجراءات في ممارسة منهج ما؛ وفحصُ النظريات النقدية الأدبية بما هي بناءاتٌ معرفية»(27). لكنّ ذلكَ لا يتحققُ إلا في ظلِّ وجود حركة نقدية تُثيرُ تساؤلات وإشكاليات نقدية أدبية ، وكذا تسعى إلى إيجاد أجوبة لتلكَ الأسئلة ، ووجود سياق ثقافي يبررُ ربطَ الحركة النقدية والعلمية ، ويبررُ الحاجةَ إلى (نقد النقد).

وتشبهُ (القراءةُ) التي ينطوي عليها (نقدُ النقد) في آليّاتها الأساسية ، ومن هذا المنظور ، القراءةَ التي ينطوي عليها (النقدُ التطبيقي) في مقاربته للنصوص الأدبية. ويرجعُ ذلكَ إلى أنَّ مبادئَ (القراءة) واحدةٌ في تفاعلها مع النصوص المختلفة ، متضمنةً ثباتًا نسبيًا يُتيحُ لها استيعابَ تجاربَ متباعدة في خواصها. «فالقاعدةُ ثابتةٌ في (فعل القراءة) سواءٌ في تناوله نصوصًا أدبيةً كانت أم نقديةً أم فكريةً أم تاريخيةً أم غيرَ ذلك. فكلُّها نصوصٌ قابلةٌ للقراءة ، وخاضعةٌ لأعرافها ، ومستجيبةٌ إلى تقنياتها ما ظلَّ (فعلُ القراءة) مطاوعًا لا يلزمُ نوعًا بعينه من النصوص ، ليظلَّ يتعدَّى إلى كلِّ نصٍّ ممكن»(28). ولذلك يُعدُّ نقدُ النقدِ بوصفه نشاطًا فكريًا ضربًا من (التأويلية)؛ لاعتبارات ثلاثة:

أ- أنّه غيرُ معزولٍ عن نظريات قراءة النصِّ الإبداعي.

ب- ترافقُ تشكُّله في عصرنا مع انشغال النقّاد الحداثيين بـ(الأثر) الذي تُحدثُه قراءةُ النصِّ الإبداعي أكثرَ ممّا يُحدثُه النصُّ ذاتُه.

ج- يُوسِّعُ (نقدُ النقد) تمامًا مثلَ (الهرمنوطيقا) من أفق القراءة ، ويسمحُ بتعدد الاجتهادات والتأويلات وفقَ اختيار القارئ وقدرته على التأويل والتبرير(29).

يمكنُ الخلوصُ مما سبقَ أنّ (نقدَ النقد) بوصفه وجهًا آخرَ للممارسة النقديّة لا يزالُ إحدى القضايا المعرفية التي لم تُوفَّ حقَّها في الثقافة العربية ، والمقصودُ هنا (نقدُ النقد) القائمُ على التأزّم والزلزلة ، وليس ذاكَ القائمُ على التوقير والاجترار والتكرار. ففي (نقد النقد) مستوىً آخرُ من (النقد)؛ لذلكَ فهو يُفيدُ من مناهجَ نقد الأدب ، لكن دونَ الاتّكاء عليها ، حتّى لا يكونَ مجرَّدَ إعادة إنتاج للمادة الموصوفة وإن بطرائقَ مختلفة؛ فكلاهما يعتمدان في الغالب على آلية القراءة ، بوصفها آليةً ذاتَ منهجية مفتوحة.

وختامًا لا بدّ من التنبيه إلى أنّه من غير العلمي أن يُحاكمَ (النقدُ الأدبيُّ) بمنهج من المناهج الخاصة بالإبداع الأدبي. ذلكَ أنّ تحقّقَ هذه المنهجية لدى (ناقد النقد) من شأنه يُفقدها الموضوعيةَ العلمية؛ لأنَّ موقفَه محددٌ سلفًا؛ وبالتالي فإنه سيُقوّمُ نقّاد الإبداع حسبَ قُربهم أو بُعدهم عن الموقف المنهجيِّ الذي يتبنّاه ، وتُصبحُ الممارسةُ من هذا النوع ذات طبيعة نفعية (براغماتية). فمثل «هذا الموقف يُوقعُ أصحابَه- عن قصد أو غير قصد- في خلط منهجي بينَ مستوى (نقد الإبداع) ومستوى (نقد النقد) ، بل يُؤدّي إلى الإسقاط المنهجي. ويمكنُ اعتبارَ التحليل في هذا الإطار من قبيل تحصيل حاصل؛ لأنه يُقرِّرُ أفكارًا ومواقفَ محدّدةً سلفًا»(30).

الهوامش

باحث أكاديمي ، جامعة صنعاء ، مُتخصّص في نقد النقد وتحليل الخطاب ، jameelalhipary56@gmail.com.

(1) ينظر: د. جابر عصفور ، قراءة النقد الأدبي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 2002م ، ، ص118.

(2) لمزيد من التفصيل في ذلك ، ينظر: المرجع السابق ، ص109 ، وكذلك نجوى الرياحي ، في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني ، الكويت ، عدد1 ، مج38 ، سبتمبر ، 2009 ، ص34 وما بعدها.

(3) ينظر ، د. باقر جاسم محمد ، نقد النقد أم الميتانقد؟ محاولة في تأصيل المفهوم ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني ، الكويت ، مج37 ، ع3 ، 2009 ، ص1 .22

(4) ينظر: قراءة النقد الأدبي ، ص18.

(5) نقلاً عن: المرجع السابق ، ص111.

(6) المرجع نفسه ، ص112.

(7) ينظر: د. محمد مفتاح ، النص: من القراءة إلى التنظير ، شركة المدارس للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000م ، ص127.

(8) ينظر: نجوى الرياحي ، ص47 وما بعدها.

(9) د. محمد الدغمومي ، ، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر ، كلية الآداب بالرباط ، ط1 ، 1999م ، ص113.

(10) الصادر في مرحلة السبعينيات ؛ ترجمه إلى العربية: سامي سويدان ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط2 ، 1986م.

(11) ينظر: د. سعيد يقطين ، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1985م ، ص21.

(12) ينظر ، محمد الدغمومي ، مرجع سابق ، ص295 وما بعدها.

(13) المرجع السابق ، ص298.

(14) ينظر: المرجع السابق ، ص10 وما بعدها.

(15) المرجع السابق ، ص56.

(16) المرجع السابق ، ص57 وما بعدها.

(17) للاستزادة ينظر: د. جاسم باقر محمد ، مرجع سابق ، ص 109 وما بعدها.

(18) تر: إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، جزآن ، 1951م ، 1960م.

(19) تر: محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، 1967م.

(20) ينظر: محمد الدغمومي ، مرجع سابق ، ص117.

(21) محمد مريني ، نقد النقد في المفهوم والمصطلح والمقاربة المنهجية ، مجلة علامات في النقد ، ج64 ، 2008م ، ص50 وما بعدها.

(22) ينظر: المرجع السابق ، ص50.

(23) ينظر: المرجع نفسه ، ص40.

(24) ينظر: نفسه ، ص49.

(25) ينظر: قراءة النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص120.

(26) ينظر: النص- من القراءة إلى التنظير ، ص123 وما يليها.

(27) ينظر: محمد الدغمومي ، ص52.

(28) ينظر: جابر عصفور ، قراءة النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص122.

(29) ينظر ، الرياحي ، نجوى ، مرجع سابق ، ص37.

(30) ينظر ، مريني ، محمد ، مرجع سابق ، ص48 وما بعدها.

قراءة في كتاب «الأسوار والكلمات عن أدب باسم خندقجي» للكاتب فراس حج محمد

وفاء عمران محامدة | فلسطين

خلق الله الإنسان حرًا ، ومنحه جسدًا قادرًا على الحركة والاكتشاف ، وعقلًا مكنه من الإبداع والابتكار؛ فالحرية جوهر إنساني لا يكتمل دونه الوجود. ورغم القوانين والحدود التي وضعها الله ، إلا أنها لم تكن يومًا وسيلة لكبت الحريات أو سلب الكرامة ، بل كانت تنظيمًا يحمي التوازن الاجتماعي. وعلى النقيض من ذلك ، جاء ظلم الإنسان لأخيه الإنسان ليُشيّد السجون ، محاولًا حجب هذه الحرية الفطرية.

وفي هذا السياق ، يأتي كتاب «الأسوار والكلمات عن أدب باسم خندقجي» للكاتب فراس حج محمد- الذي أهداني إياه مشكورًا- ليفتح نافذة على أدب السجون ، وتحديدًا أدب الأسير المحرر باسم خندقجي. خندقجي كاتب فلسطيني قضى عشرين عامًا في سجون الاحتلال ، قبل أن يُنفى مؤخرًا إلى مصر في إطار صفقة تبادل.

لا يكتفي الكاتب فراس حج محمد في مؤلفه بتناول أدب باسم خندقجي فحسب ، بل يغوص في قصص معتقلين آخرين ، مستعرضًا علاقاته بهم وتأثره بأدبهم. وهنا أود الإشارة إلى أن هذا المقال يمثل انطباعاتي وقراءتي الخاصة للكتاب ، ولا يقتصر على كونه اقتباسًا منه؛ فما يرد في الكتاب هو رؤية نقدية تفتح باب الحوار حول أهمية أدب السجون ودعمه كمتنفس للحرية.

يتميز الناقد فراس حج محمد بالنزاهة في طرحه؛ فهو لا يجامل حين يتعلق الأمر بالنص الأدبي. فقد أشار في كتابه هذا إلى اختلافات في الرأي مع بعض الأسرى الكتّاب ، حيث غلّب المعيار النقدي الموضوعي على الاعتبارات العاطفية أو الإنسانية ، وهو ما لاقى تقبلًا من البعض. ويؤكد الكاتب أن باسم خندقجي قد راهن في أعماله على الجماليات الأدبية العالية ، بعيدًا عن كسب التعاطف السهل. وقد توّج هذا الإبداع بحصول روايته «قناع بلون السماء» على الجائزة العالمية للرواية العربية «البوكر» لعام 2024 ، وترجمتها إلى لغات عدة.

توقفت طويلًا عند تأملات خندقجي حول «اللقاء الثقافي»؛ وكيف يصنع الأسير لنفسه عالمًا افتراضيًا محميًا بالأحلام التي لا يمكن للسجان أن يطالها. هي تلك المساحة الخاصة التي لا يطلع عليها سوى الله وصاحب الشأن. هذا التأمل دفعني شخصيًا للتفكير في هذه القضية ، وهو ما التقى مع ما أعمل عليه من روايتي الأخيرة «الخبرة اللازمة» ، حيث تصورت محاولات العلم لاكتشاف هذه المساحة الإنسانية المحصنة.

تطرح كتابات الأسرى تساؤلات جوهرية من مثل: كيف يكتب السجين؟ وكيف يواكب العالم وهو خلف القضبان؟ الجواب يكمن في القراءة التي تفتح آفاق الخبرة وتغني التجربة. وفي الحقيقة ، ألسنا جميعًا سجناء بطريقة أو بأخرى؟ ففي ظل ظروف الاحتلال القاسية ، يظل معظمنا محدود الحركة بين دوامة العمل والمنزل ، تائهًا في قيود من نوع آخر.

انتقل الكاتب فراس إلى قراءة نقدية لروايات باسم خندقجي ، وأشير إلى روايتين من تلك الروايات:

«مسك الكفاية»: يصفها فراس بالرواية التاريخية التي تعيد قراءة التاريخ لتسليط الضوء على أفكار الكاتب وطموحاته. ورغم ما يصاحب حكايتها الأصلية من متعة وتشويق ، إلا أن لي تحفظًا على ربط فترة الخلافة العباسية بجزئية واحدة فقط ، متجاهلين ثراء تلك الحقبة في العلم والأدب وتأسيس مكتبة «بيت الحكمة».

«نرجس العزلة»: يشرح الكاتب كيف أثارت هذه الرواية تساؤلات إبداعية ووجودية وفلسفية عميقة ، وكيف برع خندقجي في استخدام ضمائر متعددة لمخاطبة القارئ.

ختامًا ، يشدد الكاتب فراس حج محمد على أهمية منح الجوائز للأسرى تقديرًا لتميزهم الفني ، كما في فوز باسم خندقجي بالبوكر ، وفوز الكاتب كميل أبو حنيش بجائزة فلسطين للدراسات الاجتماعية عن كتابه «الكتابة والسجن». كما يربط فراس ببراعة بين «قناع بلون السماء» ورواية «سماء القدس السابعة» لأسامة العيسة ، داعيًا إلى توظيف مثل هذه الأعمال كمنارات للتعريف بالقضية الفلسطينية في وقت بات الحديث عنها يواجه الكثير من التضييق والتردد.

شوية شغف

د. إبراهيم طلحة

عن النَّصِّ الرَّقمي

بينما أنت متّكئٌ تقرأ كتابك بيمينك أو بشمالك وتقلّب صفحاته وتتنقّل ما بين سطوره ، إذا بك تجلس وتأخذ حاسوبك أو تليفونك الجوال بيديك وقلبك وعينيك ، وتجوب الفضاءات الرقمية من زاويتك الأرضية ، وتتزاحم في الشَّاشة التي أمامك الصور والأصوات والحروف والكلمات وكأنك حاكم ولاية في عالمك الافتراضي تُرفَع إليك تقاريرها يوميًّا!

لو جلبت عنترة بن شدَّاد العبسي من زمنه وأخرجته من قبره ليطلَّ على عالم اليوم لأمسك بتليفونه الجوال وفسبك وغرَّد ، وراسل عبلة بالواتساب!

نلاحظ شكلًا من التَّحدّي الذي يمكن وصفه بأنه تكنولوجي الصبغة لا غير بين الكلمة اللغوية والكاميرا الرقمية ، ومن هنا جاء النص الرقمي/ الإليكتروني / الافتراضي / التفاعلي / المفتوح...

من سمات هذا النص انفتاحه على الأزمان المستقبَلة ، وانفتاحه على الأجناس الكتابية ، ويتميز بالاختزال غالبًا ، وتتداخل فيه الصورة والصوت والكلمة في عملية التماهي الأدواتية المبالَغ فيها لدرجة تكاد تتحول معها الصفحة الشخصية لكل مستخدمٍ إلى صحيفةٍ مستقلَّة!

خوارزميات العزلة: حين يغدو الاتصال جدارًا

عبدالباري قاضي

لقد استشرف العقاد قديمًا في «أفيون الشعوب» مآلات تخدير الوعي بالخرافة الأيديولوجية؛ واليوم ، نُعاين في المنصات الافتراضية «أفيونًا رقميًا» يُسكّنُ لوعة العزلة بترياق «الاتصال» الزائف. إن مأساتنا لا تكمن في استهلاك البيانات ، بل في الغياب عن الذات داخل غيبوبة ضوئية كرّست «انبطاحًا» طوعيًا أمام سطوة الخوارزمية؛ فكيف استحال الجسرُ الرقمي جدارًا عازلًا؟

«في البدء كانت الكلمة» ، واليوم سادت سطوة «الكود». نحن لا نسكن العالم ، بل نسكن «واجهة مستخدم» صُممت لتكون زنزانة ضوئية؛ حيث استُبدلت سياط الطغيان بـ «أيقونة» زجاجية ، يُقنعنا لمسُها بأننا ما زلنا على قيد الوجود ، بينما نبيع في كل نقرة دهشتنا الصادقة مقابل أمان رقمي زائف.

إن «الاستلاب» الذي حذر منه مالك بن نبي في سيادة «عالم الأشياء» على «عالم الأفكار» ، يتجاوز اليوم جهد الإنسان المادي ليصيب ذاته في الصميم. نحن نعيش عصر «الازدحام الموحش»؛ حيث تحشدنا الخوارزمية في ميادين افتراضية ، لا لنتحاور ، بل ليصدم بعضنا بعضًا بصدى أفكاره المكررة في مشهد جنائزي للحوار الإنساني.

وهنا نصل إلى طور «الانبطاح المعرفي»؛ فبعد أن تناولنا في العدد السابق (انبطح...!!!) كاستجابة قهرية لعنف الميديا الإلكترونية ، نرى اليوم انهزامًا وجوديًا تحت تخدير «الاتصال» اللذيذ. هذا الاتصال الذي وعدنا بفتح العالم ، تحول إلى «جدار سائل» نرتطم به كلما حاولنا الانعتاق من دائرة «المشابه» التي رسمها لنا ذكاء اصطناعي يقتات على بياناتنا.

لم يعد السؤال: «هل نحن متصلون؟» ، بل: «بمن نحن متصلون حقًا؟». إننا نعيش عصر «الضجيج الصامت»؛ حيث تحوّلت المنصات من جسور للعبور المعرفي إلى جدران عازلة للروح. ولو استنطقتُ مشهدًا يتكرر في مجالسنا ومناسباتنا الاجتماعية ، لوجدتُنا نجتمع أجسادًا تحفُّها ظواهر الألفة ، بينما تغترب أرواحنا خلف الشاشات.

لقد كنتُ يومًا أجلسُ بين أهلي ، لكنني كنتُ غائبًا عنهم في دهاليز افتراضية ، أستجدي «إعجابًا» عابرًا لترميم تقدير واقعي مفقود ، تمامًا كما ألحظه اليوم في انخطاف وجوه الأقارب والأصدقاء حين يسرقهم «الوميض» من أنس اللحظة وحرارة اللقاء الإنساني العفوي.

تعتمد فلسفة الخوارزمية على تقديس «التكرار» ونفي «الاختلاف»؛ فهي تحبسنا في شرنقة لا نرى فيها إلا ما يشبهنا. وهنا تكمن العزلة الحقيقية ، أو ما أسماه الإمام أبو حامد الغزالي «خلوة الهوى» التي تمنع إصلاح القلب؛ فالخوارزمية تقتل الدهشة بتقديم إجابات جاهزة قبل ولادة السؤال ، مانعة إيانا من رؤية «الآخر» المغاير الذي يملك إرباك فقاعتنا وتجديد وعينا.

ويصف السوسيولوجي عبد الوهاب المسيري هذه الحالة بـ «السيولة الشاملة»؛ حيث تصبح العلاقات هشة وقابلة للفسخ بنقرة واحدة. في هذا الفضاء ، نحن لا نبني صلات إنسانية ، بل نتحول إلى «مادة خام» يتم تحليلها وتفكيك ماهيتها لخدمة آلهة الاستهلاك الجدد؛ فيرتد المرء إلى سرداب عُزلة اختيارية يتوهم فيها سيادة العالم ، بينما هو مُستلب الإرادة.

إن الفاجعة تكمن في استلاب الماهية؛ فقد حذر الفيلسوف طه عبد الرحمن من غياب «الأخلاق» في التقنية التي تنزع عن الإنسان أمانته الروحية ، لتملي عليه الخوارزميات كيف يشعر ومَن يحب. لا تكمن العزلة في غياب البشر ، بل في نضوب «المعنى»؛ فما قيمة الزحام إذا كان الجميع يرى الوجود عبر «ثقب إبرة» صممتها الشركات العابرة للقارات؟

إن المعركة اليوم هي استعادة «زمننا الخاص» وإعادة الاعتبار للّقاء الإنساني غير المبرمج. والأهم من ذلك ، هي معركة استعادة «مبدأ الائتمان»؛ فالإنسان مؤتمن على وقته وعقله ، والانقياد التلقائي للخوارزمية ليس إلا خيانة لتلك الأمانة الكبرى التي حُمّلها بين جنبيه. قد يمنحنا الذكاء الاصطناعي «أصدقاء» ، لكنه لن يهبنا «حكمة»؛ فهل نملك الجرأة لتعطيل الآلة ، لنسمع نداء الروح الحرة؟!!

بروفايل
إعداد/ سماح الحرازي

العديني
رحلة تجاوزت نصف القرن بين التعليم و الشعر

ولد الشاعر محمد فرج العديني في عام ١٩٣١م محافظة الحديدة ، و تلقى دراسته الأولية في كتاتيبها ، ثم التحق بالمدرسة السيفية حتى تخرج منها التحق بمعهد دار المعلمين وتخرج منه عام ١٩٥٢م .
بعد ذلك عمل مدرسًا وعُيِّن موجهًا لمادة اللغة العربية على مستوى الجمهورية العربية اليمنية في عام ١٩٧٧م ، كما حصل على العديد من الدورات التدريبية والتأهيلية.
بعدها تولى إدارة مكتب التربية والتعليم في المحافظة ، ودرَّس في العديد من المدارس منذ ما قبل الثورة وآخر ذلك أنه كان مدرسا لمادتي اللغة العربية والمنطق بمدرسة عمر بن عبد العزيز الثانوية ، ثم عُيِّن أواخر السبعينات موجها للغة العربية لمدارس الحديدة.

وقد تخَّرج على يده قوافل من طلبة العلم؛ حيث درَّس ثلاثة أجيال أو أكثر ومن أقدم من درس عليه العلامة مفتي الأحناف الفقيه محمد حسين إسماعيل فقيرة الذي شارك زملاءه وأساتذته في العملية التعليمية قبل الثورة وبعدها وكذلك الأستاذ اللواء يوسف محمد الشحاري والمنشد عبد الرحمن محمد بكيرة وأخوه والأساتذة أولاد الشيخ العلامة عبد الله محمد مكرم محمد ويحيى وعبد الرحمن وحسن وغيرهم الكثير...

أتهم العديني بانه كان هو والأستاذ علي أحمد فاضل من المشاركين في مظاهرات حركة القوميين العرب في صنعاء سنة ١٩٦٦م أو ١٩٦٧م وسجن مع الأستاذ علي فاضل بقلعة قصر غمدان بصنعاء ، ومما قاله وهو في السجن : (يَا شَجَرَةَ الْبَلُوْسْ قَطَّعُوْشْ).

حدثت ذات مرة جفوة بين العديني وبين الشيخ عبد الرحمن محمد علي عثمان - محافظ الحديدة في ثمانينات القرن الميلادي الماضي فقال: (عَلَاقَةُ الشَّيْخ بالأُسْتَاذ تَحْتَظرُ مَهْلًا فَلَا خَوْف منْ ذَاك وَلَا حَذَرُ) ومن الدعابات الأدبية بينه وبين الأستاذ محمود كتري أن الأستاذ محمود قال مخاطبا له بشعر المتنبي : (لَا تَشْتَرِ الْعَبْدَ إلَّا وَالْعَصَا مَعَهُ ... إنَّ الْعَبِيْدَ لأَنْجَاسٌ مَنَاكِيْدُ) فرد عليه الأستاذ محمد العديني ردا يدل على سرعة بديهته؛ ببيت من نفس القصيدة قائلاً : مَا كُنْتُ أَحْسَبُنِيْ أَحْيَا إلَى زَمَن...ويُسيْءُ بِيْ فِيْه كَلْبٌ وَهْوَ مَحْمُوْدُ) فتصرف في البيت بتغيير لَفظة...(عَبْدٌ) إلى (كَلْبٌ).

كان العديني شاعرًا فذًا جزلًا ، قرض الشعر منذ صباه ، وشارك في أكثر من مناسبة ومؤتمر ، وأثرى المكتبة الأدبية بعطائه الأدبي ، كما ساهم في إثراء المكتبة الفنية بقصائد غنائية عدة ، منها ما قام بتلحينه وغنائه الموسيقار الكبير أحمد فتحي ، حيث اشتهرت له أغنيتان : الأولى : (عروس البحر) ومنها (تَعَالَيْ يا عروسَ البحرِ يا حسناءُ يا حُلْوَهْ + تعالي فالدُّنا خمرٌ) والثانية : (هذا فم أم شفقَ أحمر) وهي (هذا فمٌ أم شفقٌ احمرٌ + يفوحُ منهُ المسكُ والعنبرُ).
وفي اللون الوطني الوحدوي كتب النشيد الذي لحنه وغناءه الفنان احمد تكرير والذي تقول أحد أبيات:(تقدم يا ابا الشعب تقدم نحن بالأرواح نفديك وبالدم).
صدر للعديني ديوان شعر مخطوط سمَّاه : (الشعر في موكب القائد) يمدح فيه الرئيس السابق صالح ولا زال شعره حبيس أوراقه ، وقد أرسل إليه الأستاذ الكبير والباحث والناقد علوان مهدي الجيلاني لموافاته بإنتاجه الشعري لطباعته إبان الزخم الثقافي إثر إعلان صنعاء عاصمة الثقافة العربية إلا أن الأستاذ لم يستجب له.
بالإضافة لذلك توجد له ترجمة مختصرة جدا في الموسوعة الحرة وكبيديا.
حصل على عدة شهادات تقدير من قبل المحافظين السابقين كان آخرها الشهادات التقديرية التي نالها من قبل محافظ الحديدة لدوره البطولي وانجازاته العملية والتعلمية والوطنية والادبية كما حصل على تكريم من قبل وزير الثقافة والسياحة بمناسبة صنعاء عاصمة الثقافة العربية عام ٢٠٠٤م وفي عام ٢٠٠٥م تم تكريمه للمرة الثانية من قبل دولة رئيس الوزراء ، وفي مجال الشعر الغنائي الفصيح حصد خلال مسيرته الحافلة بالعطاء العديد من الجوائز ونال الكثير من دروع التكريم وآخر ذلك حصوله على درع وزارة الثقافة في الأول من إبريل ٢٠٠٩م.
وقد ظل الشاعر والمعلم محمد فرج العديني معطاء في مجاله الأدبي والشعري ومرجعاً في اللغة والأدب والمنطق حتى وافته منيته قبيل عصر أمس الجمعة ٢١ رمضان سنة ١٤٣٨هـ ، الموافق ١٦ يونيو ٢٠١٧م ، وصُلي عليه بعد صلاة العصر بمسجد العليان بحارة الهنود من مديرية الحوك بمحافظة الحديدة في جمع غفير يتقدمهم محافظ الحديدة السابق حسن أحمد الهيج ، وشيَّع جنازته المئات من طلبته وأصدقائه ومحبيه ، وخلف عددًا من البنين والبنات ، منهم ولده شهاب ، الذي مارس التدريس كوالده في مادة العربية.

تـــأمـــــلات

دلال علي غانم

هل نجد سبيلًا للإعمار في زمن الهدم؟

إن أصعب ما تتركه الحرب من أثر هو تدمير الإنسان؛ يتحوّل الناس تحت وطأة الحروب إلى نسخ مشوّهة. وكلما طال زمن الحرب تعمّقت وتغوّلت تلك التشوهات وصعب علاجها.
الصدمات النفسية: الخوف ، وانعدام الأمان تمثّل المرحلة الأولى التي تضرب جدار السلامة النفسية وتصدِّعه. تتوالى الفواجع ومناظر القتل والدم والأشلاء. ثم يأتي الفقد ليطيح بكل الدفاعات النفسية فيسقط الإنسان في هوّة مظلمة.
لكي يستمر في الحياة ، يبدأ في الاعتياد ، ينكر ، ويتعامى. قد تبدو هذه مرحلة بسيطة وآمنة ، لكنها في الحقيقة تؤهّله للانتقال لمرحلة فقدان الشعور الإنساني والتعاطف وتملؤه بالقسوة. لا يعود يبالي بآلام الآخرين ، ولا تعنيه مساعدتهم.
التعوّد على البشاعة والتطبّع بالقسوة: يصبح سلوك الشخص عدوانيًّا. حاجته للنجاة وفقدانه للتعاطف والرحمة ، تحرّضانه على الاعتداء على غيره. ثم مع كل اعتداء وإيذاء للغير ، يتضخّم الوحش بداخله ويضخّ فيه شعورًا بالغرور والسلطة فيتمادى في غيّه ويدوس على الأضعف منه ولا يبالي.
التمزّق المجتمعي: انتشار سلوكيّات بدءًا من غياب الاحترام والذوق مرورًا بسوء الخلق ، وتدنّي مستوى اللغة ، وانتشار البذاءة وصولًا لتفاقم القسوة التي تؤدّي إلى كثير من الحوادث المؤسفة. يصبح نسيج المجتمع رثًّا مليئًا بالخروق التي لا يجدي معها الرتق. ينتشر التخوين والتشكيك وسوء الظنّ لأنّ الغدر قد يأتي من أقرب المقربين. يسهل تفريق وتجييش وتمزيق هذا النسيج إلى خرق لا تستر ولا تجبر!
للأسف هذه الظواهر باتت واضحة في مجتمعنا ، أصبح من الصعب أن نثق في بعضنا ، بل أننا قد نشعر بالغربة بين أهلنا الذين تغيّرت لغتهم وسلوكهم ومبادئهم. الحفاظ على الأخلاق والمبادئ والبعد عن الغيّ والتطرّف بأشكاله بات صعبًا صعوبة القبض على الجمر. جرائم مروعة تطالعنا بشكل متكرّر ، وحشية لم نسمع بها في مجتمعنا من قبل ، جرائم بين الأرحام ، وضد الأطفال ، وغدر بالصديق!
وعلى وسائل التواصل ينكشف تردّي أخلاق ولغة مجتمع طاش فيه العقل واغتيلت الحكمة ، تمجيد لأفكار رجعية وإعلاء لتقاليد ظالمة للمرأة والضعيف في تعريف مشوّه وبشع لمعنى «الرجولة».

أما عن الأطفال فهم الضحية الأكبر والأصعب في هذه المعمعة!
ما أصاب الإنسان اليمني ، هو الدمار الأكبر والأصعب والذي يتطلب جهدًا مكثفًا لإصلاحه وإعادة إعماره كأهم أولويات ما بعد الحرب..
هذا إن كان لهذه الحروب من نهاية!

إعداد/ نوال القليسي

البـــيضـــــــــاء
حمامة التراث وأيقونة الفلكلور اليمني

تراث البيضاء عمق تاريخي .. يعكس الحضارة الحميرية

تعد البيضاء واحدة من أهم الحوار اليمنية التي احتضنت جزءًا يعتد به من التاريخية الحضاري لليمن.. تتمتع هذه المحافظة العريقة بتراث غني بالمعالم التاريخية والتقاليد العريقة التي تعكس عمقها الحضاري منذ العصور الحميرية وما قبل الإسلام ومن المعالم الأثرية والتاريخية ، خاصة مدينة رداع عاصمتها الإدارية التي تحتوي معالم إسلامية وتاريخية بارزة.

وفي هذا العدد نسلط الضوء على عدد من معالم المدينة الأثرية والتاريخية التي عاصرت أزهى حقبها التاريخية. تبرز قلعة رداع التاريخية المعروفة باسم قلعة «شمر يهرعش» كأحد أبرز معالم المدينة التاريخية. شيّد القلعة الملك الحميري شمر يهرعش (شمر ثاران) الذي يعتقد أن القلعة أخذت اسمها نسبة إليه ، في منتصف القرن الثالث الميلادي ، على صخرة بيضاء تقع القلعة في القسم الشمالي الغربي من مدينة البيضاء ، حيث ترتكز على مرتفع صخري يطل على المدينة على ارتفاع 2500م عن سطح الأرض. وقد سميت (البيضاء) بهذا الاسم نسبة للصخرة البيضاء التي شيد عليها هذه القلعة.

وتشغل القلعة مساحة واسعة تقدر بأربعة كيلومتر مربع ، وارتفاع 150 مترًا ، يحيط بها سور من كل الجهات ، ولها بوابتان فقط إحداهما في الجهة الغربية والأخرى في الجهة الجنوبية. وتظهر بقايا أكثر من اثني عشر حصنًا كانت تتكون منها القلعة تجعلها حصينة ومنيعة على أي هجوم نظرًا لوعورة الجبل الشاهق الذي أقيمت عليه والسور المرتفع الذي انتشرت على أطرافه الحصون التي ترتبط فيما بينها بأنفاق تسهل عملية التنقل ما بين هذه الحصون. ولا تزال اليوم هذه القلعة صامدة شامخة ، وقد أعيد ترميمها أيام الدولة الطاهرية أواخر القرن العاشر الهجري ، لكنها اليوم تعاني من إهمال واضح رغم كونها معلمًا مهما من معالم المدينة واليمن وشاهدًا على تاريخنا العظيم...

ومن المعالم التاريخية كذلك سوق شمر ، ثأران في محافظة البيضاء هو أحد أقدم الأسواق التاريخية في جزيرة العرب ويعود إلى ما قبل الإسلام بأكثر من 1700 سنة ، يقع في مدينة البيضاء عاصمة محافظة البيضاء ، سُمي نسبة إلى الملك الحميري «شمر ثأران» الذي شيد قلعته الشهيرة (قلعة البيضاء أو قلعة شمر) لتشرف على هذا السوق؛ والذي يُعد من الأسواق التاريخية النادرة التي ما زالت مستمرة في أداء دورها

ونشاطها التجاري حتى اليوم ، وقد كانت له قوانين ، وكان هذا السوق في منتصف المملكة السبأية الريدانية له دور عظيم في التجارة اليمنية القديمة نتيجة قربه من صرواح مأرب و صنعاء والحدا ذمار وشبوة وتمنع ويافع وغيرها من المدن اليمنية العريقة والقديمة؛ وكان من يسيطر على حصون مدينه البيضاء وسوقها يتحكم بكل شيء تابع لهذه المدينة.

الرقصات الشعبية في محافظة البيضاء رمز للشجاعة والنخوة والشهامة عبر التاريخ

كغيرها من الدنيا اليمنية الغنية بتراثها الفني والثقافية تتميز البيضاء بعدد من الرقصات الشعبية ، لعل أشهرها: الشرح البيضاني؛ ويتم أداء هذه الرقصة بقفزات ووثبات سريعة ومرتفعة وحركات دائرية وهرولة تتطلب لياقة عالية؛ حيث يقوم الراقصون فيها بمجاراة ومسايرة بعضهم البعض فيما يشبه الهرولة ، يتطابق الراقصون فيها بالحركات وإذا لم يكن التطابق للحركات حرفيًا فيكون مكملًا وموفيًا ، يدور الراقص بينما يراقبه الآخر. تبدأ طقوس الشرح البيضاني من خلال التجمع أولًا فيما يشبه الحلقة ، يدخل الراقصون فيها بشكل ثنائي بينما تقرع الطبول والمزامير ، تمامًا كما هو الحال في رقصة الشرح الحضرمي ، إلا أنها تخلو من التصفيق ومن القيادة؛ ففي الشرح الحضرمي التقليدي الجميل ، تكون القيادة للمشترحة ، والتي ترتدي حزامًا فضيًا رنانًا تخطو به بشكل شبه منتظم بين المشترحين والمُزمّر ، ويكون التصفيق للمشترحين حولها. يعرف الشرح البيضاني أيضًا بالـ«بيحانية» والـ «حميقانية» نسبة لقبيلة آل حميقان العريقة. إلا أن آل حميقان أضفوا عليها بعدًا حربيًا ، فهم «يشترحون» حاملين البنادق في طلعاتهم ورقصاتهم ويشهرون الجنابي (الخناجر) فيما يشبه رقصة البرع حربية الطبيعة ، وبهذا تصبح الرقصة مزيجًا مابين الشرح والبرع ، يقل فيها القفز ويخف ويكاد ينعدم ويفختفي تأثير المرآة ، الذي تحدثنا عنه قبل قليل. لكنها تلتزم بالمجاراة والمسايرة في الكر والفر السريعين ولا تلتزم بالثنائية فقد تكون ثلاثية أو جماعية؛ فهم يرقصونها كقبيلة في طقوسهم الخاصة للتشديد على قوتهم وتلاحمهم.

وللشرح البيضاني عدة اشكال؛ منها رقصة السفيخ: وتسمى الشرح الحر ، وذلك لتحررها ، وهي رقصه جماهيرية واسعة الانتشار لها نكهتها وذوقها وجمالها وإيقاعها الخاص بها - رقصة العسكرة: وسميت بهذا الاسم؛ لأن لها مميزاتها من حيث الالتزام والانضباط بالأداء وتنظيم حركة الأقدام في تناسق وتناغم رائع وجميل بين الراقص والإيقاع ولها حركاتها الفنية الساحرة - رقصة المخموسة: سميت بهذا الاسم؛ لأنها مخمسة القفزات والحركات وتبدأ بالإيقاع البطيء ثم يتسارع الإيقاع لتتسارع معه حركات الراقصين ، وهي كذلك لا تخلو من الحماس والحنك والرشاقة والرجولة ومفعمة بالحيوية والنشاط ولها إيقاعها وأنغامها وحركاتها الخاصة بها أيضًا - رقصة البرع: وهي رقصة حربية تمتاز بإشهار السلاح خلال أدائها ، وبالكر والفر ، وتؤدى عادة في مقدمة الزوامل وفي ساحات التقاء القبائل بعضها ببعض ، لعقد صلح أو هدنة أو في الأعراس ، وهي رقصه تشع بقوة تعبيرية كثيفة وتنشر مظاهر الفرح والسرور والابتهاج - رقصة البدوية: وهي ذات التزام شديد وانضباط الحركة بالإيقاع ، ولها إيقاعاتها وأنغامها الجميلة ولا يؤديها حاليا إلا المحترفون والمتمكنون من أدائها - رقصة السيف: وهي رقصة تؤدى إما بالسيف أو الجنابي ، وهي رقصة حربية تستعرض فيها القبيلة قوة وشدة أبنائها أمام القبائل الأخرى ، ولها وقع رائع وجميل في النفوس ويتحقق فيها التمازج والاندماج بين الإيقاع والأنغام والراقصين ، ولا يجيدها إلا آل حميقان وآل عواض - رقصة البالة: ويؤديها عادة أبناء آل غنيم ، وتصحبها أصوات الزجل بالبالة ، ولها دور هام في الأفراح والمناسبات وتؤدي من قبل الراقصين بدقة فنية بالغة ، ولها إيقاعها وأنغامها وألحانها وطابعها الخاص والمميز بها.

كما تشتهر البيضاء بالعديد من الزوامل والأهازيج القبلية المرتبطة بالمناسبات والحروب والبطولات التي تعبر عن شهامة قبائلها كامتداد لقبائل مذحج ويتميز تراثها الاجتماعي بقيم النخوة والتعاضد والقصائد الشعبية الفصيحة.

الأزياء الشعبية في البيضاء .. ألوان مزركشة وخيوط طرزتها أنامل تاريخية عريقة

تتميز محافظة البيضاء في اليمن بتراث عريق وأزياء شعبية تقليدية تعكس أصالة هويتها التاريخية والاجتماعية. بالنسبة لأزياء الرجال: فهناك المعوز البيضاني (الوزرة أو المعاوز) الذي يُعد لباسًا تقليديًا رئيسيًا ، ويتميز ببساطة التصميم وجودة القماش — الحبوة ، التي تُعتبر موروثًا شعبيًا مرتبطًا بالرجال في البيضاء وبعض المحافظات المجاورة ، ولها طريقة خاصة في الارتداء والتنظيم - العمامة أو الصمادة؛ حيث يحرص الرجال على وضع غطاء الرأس التقليدي المكون من الكوفية والشال أو السماطة التي تُلف بعناية. أما بالنسبة للزي النسائي في محافظة البيضاء اليمنية؛ فهو واحد من أبرز قطع التراث اليمني الأصيل ، الذي يتميّز بألوانه وتطريزه الفاخر. ومن أهم مكونات الزي البيضاني النسائي القديم: الثوب ، الذي يُصنع غالبًا من أقمشة القطيفة أو المخمل الفاخرة ، وتعتبر الألوان الداكنة مثل الأسود ، العنابي ، والأخضر الداكن هي الأساس لتبرز فوقها الألوان الزاهية للخياطة اليدوية ، والثوب البيضاني بصدرية واسعة مطرزة بكثافة باستخدام الخيوط المذهبة والفضية (التلي) والخرز الملون ، تمتد هذه الخطوط راسمة أشكالًا هندسية مستوحاة من البيئة الجبلية للبيضاء - الدرع الحميري القديم - العصبة والشيلة ، وهو غطاء للرأس يُلف بعناية ، ويُزين أحيانًا بـ المشاقر (الرياحين والورود العطرية) في المناسبات والأعراس ، الحلي والفضيات ترتدي المرأة البيضانية مع هذا الزي العقود الفضية القديمة الثقيلة مثل «اللازم» والأساور (الشميلات) وحزام الخصر الفضي.

تفرد العادات والتقاليد في محافظة البيضاء ومنها القهوة البيضانية

تتميز محافظة البيضاء بطقوس وأعراف زواج شعبية فريدة تمزج بين الفخر القبلي ، والكرم ، والبهجة الممتدة على مدار أيام متتالية ، وتحمل خصوصية ثقافية تختلف عن بقية المناطق اليمنية. تتلخص أبرز طقوس الأعراس الشعبية البيضانية في الممارسات التالية: طقوس العريس ورجال القبيلة ، دائرة الفرح والحناء من أشهر العادات السائدة في مناطق مثل قبائل «المزاحن» بالبيضاء؛ حيث يجتمع شباب ورجال القبيلة في صباح يوم الزفاف الرئيسي (يوم الحناء) بشكل دائري حول العريس. يوضع إناء كبير مليء بالحناء أمام العريس ليضع قدميه فيه ، وفي تلك الأثناء يستل الحاضرون «الجنابي» (الخناجر اليمنية) مشيرين بها إلى الأعلى مع إطلاق الزغاريد ، والقصائد ، والأهازيج الشعبية التي تعلن رسميًا انتهاء حياة العزوبية ، وكذلك الزي الأبيض الموحد ، تحرص بعض القبائل البيضانية على ارتداء الثياب والعمامات البيضاء بالكامل كزي موحد وموروث رسمي في الأعراس والمناسبات الفرائحية ، والتنافس بالرصاص الحي (النصع). و يُعد ذبح الخراف والثيران واستخدام السلاح من الركائز الأساسية في الفرح البيضاني... ويشهد هذا الطقس بالذات تنافسًا شديدًا بالرصاص الحي بين أهل العريس وأهل العروس في ضرب مايسمى ، «النّصَع» (الهدف) ، ويُعقد مقيل الرجال لتبادل المدح والثناء لمن يصيب الهدف بدقة.

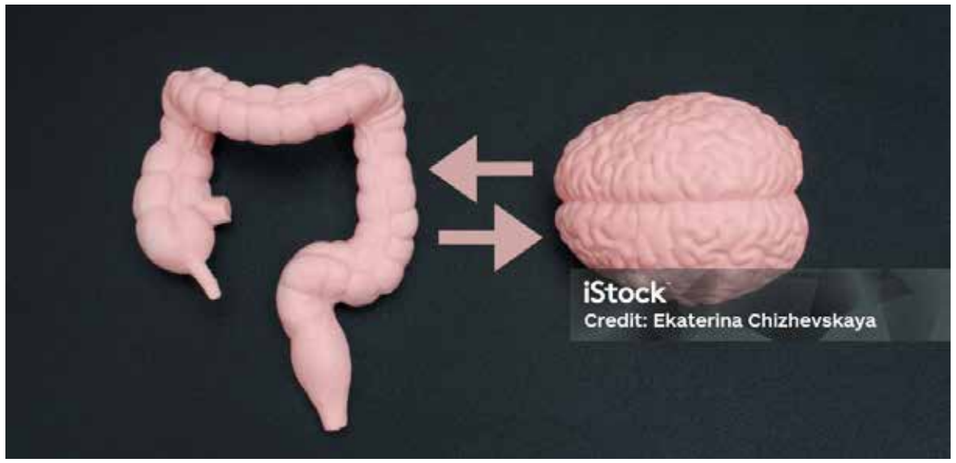
طقوس الأعراس النسائية: تمتد تجهيزات العروس لعدة أيام وتتوزع على مسميات تراثية دقيقة - يوم اللعبة (الإثنين) تجتمع فيه الفتيات العازبات مع العروس لتوديع حياة العزوبية. وتكون العروس واضعة لـ «التجلاي» (وهي خلطات تجميل ونضارة طبيعية تُصنع من الأعشاب وتُترك على بشرة وجسد العروس طوال الأشهر أو الأسابيع التي تسبق الزفاف) - يوم القحاط (الثلاثاء) تتخلص فيه العروس من بقايا خلطات «التجلاي» الطبيعية وتستعد لاستقبال الكوافيرة لتهيئة مظهرها الجديد وسط حضور الصديقات ، مرافقة «الراضحة» وهي عادة قديمة (قلّت في الآونة الأخيرة ولكنها تظل جزءًا من الذاكرة الشعبية) ، حيث تُخصص امرأة تسمى «الراضحة» لتلازم العروس وتتولى خدمتها وتلبية متطلباتها طوال فترة العرس. طقوس دخول منزل الزوجية والترحيب: يتم الترحيل بالعروس عن طريق الضرب ببريمة البندق عند وصولها إلى عتبة منزلها الجديد؛ حيث يقوم أقارب الزوج بطقس ترحيبي تقليدي عبر ضرب رأس العروس أو التلويح فوقها بـ «بريمة البندق» (مؤخرة السلاح الناري) كرمز للحماية والترحيب القبلي ، مرددين أهازيج ترحيبية شعبية مثل: «ألا يا مرحبا بش وبقرة فلان الفلاني فداء لش» ، ومن ثم يقوم أقارب العريس بخلع حذاء العروس قبل أن تطأ قدماها عتبة البيت؛ يرتبط هذا الطقس القديم بمعتقدات شعبية محلية ترمز لضمان استقرار العروس ، وبأنها لن تخرج من المنزل أو تتركه غاضبة تحت أي ظرف. ومن العادات التقليدية الجميلة والمميزة في محافظة البيضاء اليمنية القهوة البيضانية؛ وهي مشروب يمني ساخن وموروث شعبي عريق تختص به ، وسميت بذلك نسبة للمدينة وللونها الأبيض المميز الذي تكتسبه نتيجة إضافة الحليب ومكونات خاصة.

مكونات وطريقة تحضير القهوة البيضانية: تطحن حبوب البن الكاملة مع قشرها ، وتضاف إليها مكونات غنية مثل السمسم المحمص ، والمكسرات المسلوقة ، والهيل ، والزنجبيل ، بالإضافة إلى الحليب. وطريقة تحضير هذه القهوة تتطلب دقة متناهية في تدرج إضافة المكونات وغلي البن المطحون مع القشر والبهارات والمكسرات قبل مزجها بالحليب للحصول على القوام والنكهة الفريدة. وتعبر طقوس إعداد وتقديم القهوة البيضانية عن الأصالة والضيافة اليمنية المتوارثة في المناسبات والاجتماعات الاجتماعية ، وتحظى بمكانة خاصة في التراث الشعبي كرمز للترحيب بالضيوف وكرم الضيافة في محافظة البيضاء وعموم اليمن.

ليـــــلى حـــــســـين

MS.Vitality

أمعاؤنا المتوترة؛
لغة الجسد التي لا نحسن الإصغاء إليها



نميل إلى الاعتقاد بأن أفكارنا تسكن عقولنا ، وأن أجسادنا لا تفعل أكثر من تنفيذ ما تقرره تلك العقول. لكن التجربة الإنسانية تكشف علاقة أكثر تعقيدًا؛ فبعض المشاعر نلمس أثرها في أجسادنا قبل أن نتمكن من تسميتها ، وبعض الاضطرابات الجسدية تترك فينا أثرًا نفسيًا يتجاوز حدود الألم.

تلك القبضة التي نشعر بها في المعدة قبل مواجهة موقف مخيف ، أو ذلك الاضطراب الذي يرافق أيام القلق ، ليست مجرد استعارات لغوية. إنها تعبيرات محسوسة عن تفاعل حقيقي بين الدماغ والأعضاء الداخلية.

في قلب هذا التفاعل شبكة عصبية معقدة ، يصل أحد أهم مساراتها بين جذع الدماغ والأحشاء ، ويحمل اسمًا قد لا نلتفت إليه كثيرًا: العصب المبهم.

ومن خلال فهم هذا العصب ، يمكننا الاقتراب من سؤال أوسع: كيف تتحول الضغوط النفسية إلى تغيرات في وظائف الأمعاء؟ وكيف تعود الإشارات القادمة من الأمعاء لتشارك في تشكيل تجربتنا الجسدية والانفعالية؟

حين يعبر التوتر حدود الفكر

لا يبقى التوتر حبيس الأفكار. فعندما يواجه الإنسان تهديدًا أو ضغطًا نفسيًا ، يستجيب الدماغ عبر شبكات عصبية وهرمونية تنظم استعداد الجسم للمواجهة أو التكيف. ومن بين هذه الاستجابات تنشيط الجهاز العصبي الودي ومحور الوطاء—النخامى—الكظر ، المعروف اختصارًا بمحور HPA.

تؤثر هذه الاستجابات في وظائف متعددة ، من بينها حركة الجهاز الهضمي ، وإفرازاته ، وطريقة استشعار الأحشاء للألم والامتلاء. وقد يلاحظ بعض الأشخاص تغيرًا في الشهية أو شعورًا بالغثيان أو تقلصات معوية أو تغيرًا في نمط الإخراج خلال فترات الضغط النفسي.

لكن الأمر لا يحدث بالطريقة نفسها لدى الجميع؛ فاستجابة الجهاز الهضمي للتوتر تتباين باختلاف طبيعة الضغط ومدته ، والحالة الصحية ، وحساسية الجهاز العصبي ، وعوامل أخرى متداخلة. وهنا تظهر حقيقة مهمة: ما نشعر به في البطن ليس دائمًا نتيجة مشكلة في الطعام أو الهضم وحدهما ، بل قد يكون جزءًا من استجابة الجسم الأوسع لما نعيشه.

العصب المبهم: طريق الإشارات بين الدماغ والأحشاء

العصب المبهم ، أو العصب القحفي العاشر ، أحد المسارات الأساسية التي تربط الدماغ بأعضاء داخلية عديدة ، من بينها القلب والرئتان وأجزاء واسعة من الجهاز الهضمي.

ويؤدي دورًا مهمًا في تنظيم وظائف لا تتطلب منا تفكيرًا واعيًا ، مثل بعض جوانب ضربات القلب والهضم. كما ينقل إشارات حسية من الأعضاء الداخلية إلى الدماغ ، ما يتيح للجهاز العصبي متابعة ما يجري داخل الجسم والاستجابة له.

ومن اللافت أن معظم الألياف العصبية في العصب المبهم ذات وظيفة حسية ، أي إنها تنقل المعلومات من الأعضاء نحو الدماغ ، بينما تنقل نسبة أصغر الإشارات من الدماغ إلى الأعضاء.

وهذا التفصيل يغيّر الصورة التي قد نتخيلها عن العلاقة بين العقل والجسد. فالأمر ليس عقلًا يصدر الأوامر وجسدًا ينفذها فحسب؛ بل هو تواصل متبادل ، تتدفق فيه الإشارات في الاتجاهين ، وتشارك فيه الأعضاء الداخلية في تشكيل ما يصل إلى الدماغ من معلومات عن الحالة الجسدية.

ومع ذلك ، لا يعمل العصب المبهم منفردًا ، ولا يفسر وحده كل ما يحدث بين التوتر والأمعاء. فهذه العلاقة تنظمها شبكة واسعة تضم الجهاز العصبي المعوي ، والجهاز العصبي الذاتي ، والهرمونات ، والمناعة ، ومسارات أخرى للتواصل بين الدماغ والجهاز الهضمي.

الأمعاء لا تهضم الطعام وحده

تُعرف الأمعاء أحيانًا باسم «الدماغ الثاني» ، وهي تسمية جذابة ، لكنها قد تكون مضللة إن فهمناها حرفيًا. فالجهاز العصبي المعوي يحتوي على شبكة كبيرة من الخلايا العصبية ، تستطيع تنظيم جوانب عديدة من حركة الأمعاء وإفرازاتها ، والتنسيق مع الجهاز العصبي المركزي.

ولا يعني ذلك أن الأمعاء تفكر أو تمتلك وعيًا مستقلًا ، بل إنها تملك قدرًا ملحوظًا من التنظيم العصبي المحلي ، وتتبادل المعلومات باستمرار مع الدماغ.

وتزداد هذه العلاقة تعقيدًا عند النظر إلى الميكروبيوم المعوي ، أي مجتمع الكائنات الدقيقة التي تعيش في الأمعاء. فهذه الكائنات تشارك في عمليات حيوية متعددة ، من بينها استقلاب بعض مكونات الغذاء والتأثير في البيئة المناعية والمعوية.

وتشير الأبحاث إلى وجود تفاعلات بين الميكروبيوم والجهاز العصبي ومسارات التواصل بين الأمعاء والدماغ. غير أن كثيرًا من التفاصيل ، خصوصًا ما يتعلق بتأثير هذه التفاعلات في المزاج والسلوك لدى البشر ، لا تزال قيد البحث. لذلك لا يصح اختزال المشاعر أو الاضطرابات النفسية في تركيبة بكتيريا الأمعاء وحدها.

حين يصبح الإحساس أكثر من مجرد ألم

قد يشعر شخصان بالدرجة نفسها من التقلصات المعوية ، لكن يصف كل منهما تجربته بصورة مختلفة. وقد تكون الأعراض لدى أحدهما أكثر إزعاجًا وتأثيرًا في حياته اليومية ، حتى عندما لا تظهر الفحوصات اختلافًا واضحًا يفسر شدة الإحساس.

يرتبط ذلك جزئيًا بما يُعرف بالحساسية الحشوية ، وهي الطريقة التي تستقبل بها الأعصاب الإشارات القادمة من الأعضاء الداخلية وتنقلها إلى الدماغ ، وكيف يعالج الدماغ هذه الإشارات ويفسرها.

وفي بعض اضطرابات التفاعل بين الدماغ والأمعاء ، مثل متلازمة القولون العصبي ، قد تتداخل تغيرات حركة الأمعاء مع الحساسية الحشوية ، واستجابات الجهاز العصبي ، والعوامل النفسية والبيئية.

وهذا لا يجعل الأعراض متخيلة أو أقل واقعية. فالألم والانتفاخ والإلحاح المعوي تجارب جسدية حقيقية ، حتى عندما تكون العلاقة بين الأعراض ونتائج الفحوصات غير مباشرة أو معقدة.

ومن هنا تأتي أهمية تجاوز الفكرة التي تفصل بين «الأعراض النفسية» و«الأعراض الجسدية» وكأن الإنسان يعيش داخل جزأين لا يلتقيان. فالتجربة الإنسانية أكثر ترابطًا من هذه القسمة.

الجسد يتذكر ما نمر به

قد لا ننتبه إلى مقدار ما يفعله التوتر بأجسادنا إلا حين تظهر آثاره في لحظات لا نتوقعها. ربما يتقلص البطن قبل امتحان ، أو تتغير الشهية خلال فترة فقد أو اضطراب ، أو تصبح الأمعاء أكثر حساسية في مرحلة ممتدة من القلق.

هذه الاستجابات لا تعني أن الجسد يحتفظ بذكريات واعية كما يفعل العقل ، لكنها تذكّرنا بأن التجارب المتكررة قد تؤثر في أنماط الاستجابة العصبية والهرمونية ، وفي الطريقة التي يستقبل بها الجسم الإشارات الداخلية والخارجية.

وحين يستمر الضغط النفسي ، قد تتغير عادات النوم والطعام والحركة ، وهي عوامل تؤثر بدورها في وظائف الجهاز الهضمي. وهكذا تتشابك حلقات التأثير: قد يزيد التوتر من الأعراض ، وقد تزيد الأعراض بدورها من القلق والانشغال ، فتتشكل دائرة يصعب أحيانًا كسرها.

لكن هذه الدائرة ليست قدرًا محتومًا. ففهم العلاقة بين النفس والجهاز الهضمي يفتح المجال للتعامل مع الأعراض من أكثر من زاوية ، بما في ذلك تقييم الأسباب الطبية ، وتنظيم الوجبات والنوم والنشاط البدني ، والاستفادة من التدخلات النفسية أو السلوكية المناسبة عند الحاجة.

بين العلم والإصغاء

ربما لا تكمن أهمية دراسة العلاقة بين الدماغ والأمعاء في اكتشاف أن المشاعر تؤثر في أجسادنا؛ فنحن نعرف ذلك من خبراتنا اليومية ، حتى قبل أن نعرف أسماء المسارات العصبية والهرمونية التي تفسر بعض هذه الخبرات.

تكمن الأهمية في أن العلم يمنحنا لغة أدق لفهم ما يحدث ، ويبعدنا عن التفسيرات المبسطة التي تنسب كل ألم إلى الحالة النفسية ، أو تتعامل مع الجسد وكأنه منفصل تمامًا عن التجربة الشعورية.

العصب المبهم ليس حبلًا سحريًا يربط المشاعر بالأمعاء ، والأمعاء ليست عقلًا خفيًا يتخذ قراراتنا. إنهما جزءان من منظومة حيوية أوسع ، يتواصل فيها الدماغ والأعضاء الداخلية عبر إشارات متبادلة ، تتأثر بالصحة والبيئة والتجارب اليومية.

ولعل أكثر ما يدعونا إليه هذا الفهم هو أن نصغي إلى أجسادنا دون أن نُسقط عليها كل ما نشعر به ، وأن نأخذ أعراضها على محمل الجد دون أن نفصلها عن سياق حياتنا.

فالجسد لا يشرح لنا دائمًا ما يحدث بالكلمات ، لكنه يشارك في رواية تجربتنا بطرقه الخاصة. وما نحتاج إليه ليس أن نمنحه صوتًا بشريًا ، بل أن نفهم لغته البيولوجية ، وأن نمنح الإنسان الذي يسكنه قدرًا أكبر من الرعاية والانتباه.

قصة بلقيس

هايل علي المذابي

مُنذ سَنواتٍ بَعيدةٍ كَان ثمّة مملكة كَبيرَة ، لها أسوارٌ مَنيعةٌ ، تَحكُمُها مَلِكةٌ عَظيمَةٌ ، تُحب شَعبَها حُبًّا شَديدًا ، وتُؤمنُ مُطلقًا بأنَّ الشّر لا يُطفئ الشّر ، وإنّما الشّر بالخيرِ والحُبّ يُطفأ ، كَما يُطفئُ الماءُ نيران الحَطَب. عُرفت بالحُلم ، وعُرفَ عَنها الحِكمَة ، إلى حَدّ أنّها كَانت تُسّيرُ أُمورَ المملكة دُونَ جيشٍ ، وَاستَعَاضَت بِسيَاسةٍ أُخرَى هِيَ أجدَى مِمَا سِواهَا ، فَكَانت مَملَكتها تَضجُّ بِالخَيرِ ، والخَير في أعرَافِها يَستطيعُ أن يَردَ أيّ مُعتدٍ تُسولُ لهُ نَفسُهُ أن يَقتَرِب مِن المملكة أو يُفَكر في إلحاقِ الأذَى بِها ، وكَفيلٌ بِحمَايتِها كَما لو أقوَى مِن أيّ فيلقٍ عَظيمٍ ، وكَفيلٌ أيضًا بِحمَايتِها مِن أيّ أخطَارٍ قَد تُحدقُ بِها ، ومِن حِكمَتِها كَذلك ومِن الخَيرِ والحب الّذي يَعمّ مَملكَتها ذَلكَ التّشريعُ الّذي يَقضي بِأنَّ مَن اجتَرَحَ ذَنبًا أو اقتَرفَ خَطيئة مِن أفرَادها ، فإنّهُ يؤتى بِهِ إلى حَيث السَاحة ، ثُمَّ يتحلّقُ الناسُ حولهُ — طِيلة أسبوعٍ — من أهلِ المملكة ، مُتذكرينَ مَعروفًا صَنعهُ هذا المُذنِب مَع أحدِهم ذات يومٍ ، وهَكَذَا حتّى يشفعَ لهُ خيرهُ ومعروفهُ مَعهُم ، ويسقُط العِقابُ عَنهُ.

وضَمِنَت المَلكةُ بِهَذا التّشريعُ أنَّ يَسعى كُل فردٍ في شَعبِها لأفعالِ الخيرِ والمحبة مَع الآخَرين تحسبًا لمثلِ هذا اليَومِ ، فَتشفَعُ لهُم أفعالهُم الطيّبة وتَقيهم العِقَاب.

كانَت المَلِكة الحَكيمة بلقيس كَذلك تَهتم بِتَعليمِ شَعبِها وتَرعَاهم رِعَاية الرّاعي الأمين لِشعبِه ، وتُؤمنهُم الجُوعَ ، وتُؤمنهمُ الخَوفَ مِن المَكَارِهِ. وكان لها أبراجٌ تُربّى فيها الحمام . وكَانَت تُحِبُّ الزِراعَةَ وتَحُثُّ عَلى الاهتِمَامِ بِالأرضِ ، لاسيمَا الوُرُود وزِرَاعَتهَا.

مِن جُملةِ ذَلكَ كانَ ثَمّة وَردَةٍ جَميلةٍ ، لهَا رائِحَة عبقة وزكِية ، تُحبّها المَلِكة الرّقيقة حُبًّا جَمّا ، ورِثتهَا عَن أبيها الملك الذي خلفته في الحكم وهداها إلى حب هذه الوردة وأفشى لها بسرها الذي كان سببا في بقائها بعد ولادتها على قيد الحياة خلافا لأبنائه الذين كان الموت حليفهم بمجرد ولادتهم ، ولشدّة حُبّ الملكة بلقيس لها ، وإيمَانِها بِالحُبّ الّذي يَشعُ مِنها ، والقُوّة الّتي تَملِكُها فَقد أَصدَرَت تشريعًا يَقضي بِأنَّ لكلِّ مُواطنٍ حَقّه في أن يَكونَ لهُ بيتٌ ، ولكن لا يَحِقُ لهُ أن يَفتحَ نَافِذةً إلّا وبها أُصصّ بِها هَذِهِ الوَردة ، ومُسَوغ ذَلِكَ أنّها تَحرسُ المَنَازلَ ومَن يُخَالِفُ هَذا فَعليهِ عُقبَاها ، وكان اسم هذه الوردة (وردة الليلك)!

كان اسم هذه المملكة التي تحكمها الملكة (بلقيس) (مملكة الأمل) ، وكان شعارها بين الممالك هو «لئِنْ لَمْ تَكُنْ أَهلًا لِتَبْعَثَ الأمَلَ فِيْ نُفُوْسِ الآخَرِيْنَ فَحسبُكَ ألاّ تُقَطِعَ بِهِمُ الأَسبَاب وألّا تُسبب لهم الألم».

وكان الصراع الذي عاشته (مملكة الأمل) مع الممالك من حولها طيلة عصور طويلة ، هو صراع بقاء وكان الماء محور هذا الصراع ، فكما جرت العَادَةِ كان العَالمُ يُقيمُ حَضَارتُهُ حَيثُ النَبعِ ، وعِنْدَمَا يَشِحُّ هَذَا الأخيرُ يَرحَلُ العَالَمُ .

ثمة مملكة مجاورة لمملكة الأمل بَعْدَ أنْ تَعَذّرَ قَطْرُهَا ، وغار مَاؤهَا ، ونَضَبَ مَعينُهَا ، كَانَ عَلَيْهَا أنْ تَرحَلَ ، بَيدَ أنّهَا أبَتْ الرَحيلَ ، رغَمَ أنّهُ الخَيَارُ الوَحيدُ المُتاحُ أمَامَها ، فَالاحتِرَابُ مَعَ أيُّ مملكة أُخْرَى ، سَيكُونُ نُكُوْثـــًا لِعَهْدٍ دَخَلَتْ فِيْهِ معَ الممالك المُجَاوِرَة ، والجميعُ سَيكُونُ ضِدَّها ، كَانَ عَلَيْهَا أنْ تَتَقبّلَ الوَاقِعُ لَكِنّها فَضّلتِ اللُجُوءَ إلى الحِيلَةِ وَتَدبِيرِ المَكِيدَةِ لأقرَبِ مملكة مُجَاوِرَةٍ ، مملكة (الأمَلْ).

مملكة الأمَلْ تَمْتَازُ بِكَثرَةِ مَاءِهَا ، وَطِيْبَةِ أهْلِهَا الَتيْ هِيَ أقْرَبُ إلَى السّذَاجَةُ فِيْ نَظَرِ مِنْ حَوْلِهِم وَمُقَارَنَةً بِأقرَانِهِم. مُسَالِمِينْ جِدًا ، بُسَطَاءَ لا يَبْرَحُونَ الأرضَ لِئلا يَسْقُطُوا ، ذَلِكَ دَيدَنُهُم ، وَالأحقَادُ والتَّحَاسُدُ والكراهية لَيسَ مِنْ شِيَمِهُم كَلا وَلاَ مِمّا تَضْمُرُهُ نُفُوسُهُمُ البتّة ، كُرَمَاءَ لا يُمْسِكُونَ أيدِيهِمُ عَن فِعلِ الخَيرِ ، محبين للغير ، والأمْطَارُ فِيْ سَاحَاتِهِم لا تَتَوَقَفُ عَلَى مَدَارِ العَامِ ، وَلَعَلَ هَذَا هَوَ السّبَبُ الّذِي جَعَلَ المملكة المُجَاوِرَةَ تَرَى أنَّ مملكة الأمَلْ لا يَستَحقُوْنَ النِّعَمَ الَتي خَصَّهُمُ اللهُ بِهَا.

كَانَ عَلَى المملكة الّتي شَحَّ يَنْبُوعُهَا أنْ تَكشِفَ عَنْ نَوايَاهَا السِّيئَةِ ، وَقَدْ تَكَفّلَ سَاحِرهَا بِعَمَلِ تَعْوِيْذَةٍ شِرِيرَةٍ تُنَاسِبُ مَا تَخَافُهُ مملكة الأمَلْ ، وَجَمِيعُ الممالك بِلاَ اسْتِثْنَاء (الليل). فَمَتَى مَا أرْخَى اللّيلُ سُدُوْلَهُ اسْتَحَالَ خُرُوجُ أحَدٍ مِنْ أهلِ المملكة ، مُسَوغِ ذَلِكَ افْتِقَارِهِمُ لِمَظَاهِرِ التَّحَضُرِ والمَدَنِيَةِ الحَدِيثَةِ (الكَهْرَبَاءُ و أعْمِدَةُ الإنَارَةُ) ، فَالحَيَاةُ أشْبَهُ مَا تَكُوْنُ بِدَائِيةً ، خَلا ذَلِكَ كِثْرَةُ السِّبَاعِ ، وَكِثْرَةُ الأسَاطِيرِ الَّتِي تَطُوفُ حَولِهَا ، وحَولَ الجِنِّ ، والَّتِي صَارَتْ تُرَاثًا قَصَصِيًّا ، خَاصًّا ، يُحْكى وتَسْتَمْتِعُ بِهِ مَسَاءَاتِهِم .

كَانَ عَمَلُ السَّاحِرِ الشِرِّيرِ عِبَارَةٌ عَنْ تَعْوِيْذَةٍ مِنْ أربعةِ أحْرَفٍ ، كُتِبَتْ عَلَى وَرَقَةٍ ، وُضِعَتْ فِيْ كَأسٍ لِلسَاحِرِ ، يُطْلِقُ عَلَيهِ (كَأسُ الألَمِ) ، بِهِ مَحْلُوْلٌ مَخْلُوْطٌ بِتَعَاوِيذٍ شِرِيرةٍ ، تَرَكَهَا فِيْهِ مِنْ ثُمَّ حَتَّى تَفَسَّخَ حِبْرُهَا ، وَدَوَالِيكَ حَتَّى جَنَّ المَسَاءُ ، ودَنَفَتِ الشَّمْسُ إلى غروبها ، لِيَذْهَبَ بِهَا أحَدُ مُعَاوِنِيّ السَّاحِرِ إلَى حَيثُ النَّبْعِ ، الَّذِي تَشْرَبُ مِنْه مملكة الأمَلْ ، وَلَمْ تَكُنْ تِلكَ الحُرُوفِ الَتِي تَفَسَّخَ حِبْرُهَا فِيْ كَأسِ السَّاحِرِ ، سِوَى : لامٌ ، وياءٌ ، ولامٌ (أي: ليلٌ) ، وأضاف إليها حرفُ الكافِ لتصبحَ (كليلٌ) ، ثمّ كَتبَ تعويذتهُ الشّريرةُ ، التي شكّلها من تلك الأحرف ، (كلّ ليلٍ لي كليلٌ) .

فِيْ اليَومِ التَّالِي شَرِبَتْ مملكةُ الأمَلِ ، وتَزَوَدَتْ بِالمَاءِ مِنْ مَشْرَبِهَا الدَّائِمِ ، ومَا هِيَ سِوَى لَحَظَاتٍ ، حَتَّى تَحَوَلَتْ حَيَاتُهُم إلَى لَوحَةٍ سَودَاءٍ سَائِلةٍ كليلِ بهيمٍ تَشُقُهَا قَنَاةٌ مِنْ الألَمِ .

كَانَ ثَمَّةُ رَجُل حَكِيمٍ فِيْ مملكة الأمَلِ ، يُسَمُونَهُ (الحَكِيمُ الطِّيب) ، لَهُ فِيْ العِلمِ صَاعٌ وبَاعٌ ، صَاحِبُ تَجْرُبَةٍ طَوِيْلةٍ ، وحِنْكَةٍ ، وَلهُ بَصِيرَةٌ نَافِذَةٌ ، وَكَانَ تَارِيخُ الصِّرَاعِ بَينَهُ وَبَيْنَ السَّاحِرِ الشرير يَحكِي الكَثِير ، وَيُثرِي تَجَارُبِه وَخِبرَاتِه .

عِنْدَمَا عَلِمَت الملكةُ بلقيس بأمر الوباءِ أشارت بإحضار الحَكِيمِ الطِّيبِ ، وأخبرته بما كان من أمْرِ أهل المملكة وما أصبح الكثير منهمُ يعانيهِ ، كما نُقِلَ إليها مِمّنْ لَمْ يَشْرَبُوْا مِنْ أهلِ المملكةِ ، فأدْرَكَ الحكيمُ الطيّبِ إذْ أدْرَكَ أنَّهَا

مَكِيْدَةٌ دَبَّرَتْهَا المملكة المُجَاوِرَةُ ، تَتَغَيَّأُ بِهَا جَعَلَ مملكة الأمَلِ تَرْحَل من أراضيها ، أَوْ يُلازِمَ أَهْلُهَا مَسَاكِنَهُم حَتَّىَ يَفْنُوا أَلَمًا وليلًا وكللًا وَظْلامًا .

قَالَ الحَكِيمُ: « هِيَ تَعْوِيْذَةُ سَاحِرٍ ، ولا سَبِيْلَ لإِبْطَالِهَا سِوَىَ صُنْعُ تَعْوِيْذَة مِنْ جِنْسَهَا.» ، وتَحَرّىَ الحكيمُ جَيْدًا ، فِيْمَا تَحَرَّىَ ، فَألفى (الألم والكلل) يَسْكُنُ رُؤُوسُ الشَّارِبِيْنَ مِنْ النَّبْعِ ، يُصَاحِبُهُ ظَّلامُ حالكٌ لا خلاصَ من سوادِه.

وَقَضَىَ الحَكِيمُ الطِّيبُ اللَّيلَ بطُوْلِه ، يُنَقِبُ وَيُفَتِشُ بَينَ ثَنَايَا الكُتُبِ ، حينًا ، وَيُقَلِبُ بَنَاتَ أَفْكَارِه ، حينًا آخر ، إذ أن المَعْرَكَةُ كَانَتْ بَيْنَهُ وبَيْنَ السَّاحِرِ الشرير مِنْذ أمدٍ بَعِيدٍ ، وَمَا المَاءُ سِوَىَ عَارِضٌ طَارِئٌ هذه المرة ، وَسَبَبٌ فَقَط ، قَدْ يَكُوْنُ مُتَغِيْرًا ، لولا أنَّ الصِّرَاع بَيْنَهُمَا ثَابِتٌ على الدوام ، وهَذِهِ المَرَّة كَانَ الماءُ سَبَبًا يُحَدِدُ مَصِيرُ مملكة الأمل وَمملكة الساحرِ ، كَمَا أنَّ إِبْطَالِه لِمَفْعُولِ تَعْوِيْذَةِ السَّاحِرِ مِنْ عَدَمِه ، سيُحَدِدُ الأَجْدَرَ بِالبَقَاءِ ، فكَانَ الصِّراعُ هَذِهِ المرّة صِراعُ تأكيدُ ذات وإثبات وُجُود.

مَا إِنْ حَلَّ الهَزِيعُ الأخِيرُ مِنْ اللَّيلِ حَتَّى كَانَتْ الفِكرَةُ قَدِ انْبَثَقَتْ فِيْ رَأسِ الحَكِيمُ الطِّيبُ كَمَا يَنْبَثِقُ الأمَلُ مِنْ بَينِ الظَّلام الكَثِيف.

أخذ يُقَلِّبُ الثَّلاثَةَ الأحرُف (لامٌ وياء ولام) ، ثم أضاف إليها الكاف فَظَفَرَ بالأولَى فَصَارَتْ (ليلك) ، ، ثُمَّ قَلَبَهَا أُخْرَى فَصَارَتْ (يكلل) ، ثُمَّ أخْرَى فَصَارَتْ (كليل) ، وفِيْ لَمْحَةٍ خَاطِفَةٍ وبِثاقِبِ بَصِيرَةٍ نَفَخَ فِيْهَا مِنْ لَهَبِ رُوحِه فَصَارَتْ : (ليلك يكلل لي كلّ كليل).

وَلَمْ يَدُم الأمْرُ طُويلًا حَتَّىَ كَتَبَهَا عَلَىَ قُصَاصَةٍ وَرَقِيَةٍ بِحِبْرٍ مَقْرُوْءٍ عَلَيه ، ثُمَّ وَضَعَهَا فِيْ كَأسٍ يُطْلَقُ عَلِيه (كَأسُ الأمَلِ) وَتَرَكَهَا تَتَفَسَّخُ فِيْهِ حَتَّىَ الصَّبَاح.

ومَعَ الفَجْرِ وانْسِيَابِ خُيُوطِ الشَّمْسِ ذَهَبَ بِهَا إِلَى حِيثُ النَّبْعِ وَصَبَّ الكَأسُ فِيْهِ ثُمَّ جَمَعَ مملكة الأمَلِ ، وَأمَرَ الجَمِيعَ أنْ يحضروا ورود الليلك التي يزرعونها على شرفات نوافذهم معهم ، وأن يغترفوا ما تيسرَ لهم مِنْ النَّبْعِ ويضعون ذلك الماء في إناء ويضعون معه ورود الليلك يثم يشربونه ويسقونه لذويهم ، وَعِنْدَمَا حلَّ المَغِيْبُ كَانَ عَلَيهِ أنْ يَجْمَعُهُم مَرَةً أُخْرَى لِيُؤدِي المَصْلُ مَفْعُولهُ وَقَالَ : « حتّى الليالك تكرهُ الظّلامَ ، مثلكم ، وكيما تمنحكم النّور ، والقوة ، يلزمكم أن تتكللوا بها ، وتغرسوا فسائلها في ثكنات أرواحكُم وديارِكُم؛ وأما الأمَلُ فلَهُ عَينَانِ ، مِثلما لكُم ، بَيدَ أنَّهُ لا يَرَى فِيْ الظَّلامِ مِثلُكُم أيضًا ولِكَي يَرَاكُم يَلزَمُكُم أَنْ تَقْدَحُوا النِّيرَانِ.»

بعد عامين من هذه الحادثة التي لم يُعرف من دبرها مع الساحرِ الشريرِ وخان أهلَ مملكةِ الأمل ، كما لم يُتّهم فيها أحدٌ ، حفاظًا على أمنِ الناسِ وطمأنينتهم ، أراد (سالم) وهو أحدُ أبناءِ المملكةِ ، الانتقامَ ممن تزوجَ بحبيبته ، وعندما سُئلت تلك المرأة التي زعم حُبّها ، أنكرت تمامًا أنها تعرفُ أنّهُ أحبّها ، كما لم يعرف بَعلُها بذلك وأقسمَ بشرفِهِ وشرفِ آباءِهِ بأنها لو كانت تعرف لطلّقها على الفور وزوجها سالمًا محبةً وإخاءً ، وكان سالمًا قد أراد أن يحرقَ

محصولَ حبيبتهِ وزوجُها ، فأمرتِ الملكةُ بلقيس بإحضارهِ إلى حيثِ الساحةِ ، بعد استفتاء مجلسيها الاستشاريين في أمره ، و قالت: «لعل لهُ معروفًا أو صنيعًا طيبًا قد ينقذهُ ، ويشفع له من العقابِ ، أو لعل له عذرًا سيكشفُ عنهُ معروفهُ مع الآخرين.» ثم ولطيلةِ أسبوعٍ كاملٍ لم يُذكر عنهُ معروفٌ واحدٌ, فأمرت الملكةُ بنفيهِ إلى غير رجعةٍ خارجَ أسوارِ المملكةِ.

بِذَات صباحٍ تَنَاهَى إلى علم المَلِكة أنَّ ثَمّة غُزاةٍ يَبتغُونَ الهُجُومَ عَلى مَملكَتِها ، وكان المواطن المنفي من المملكةِ قد تآمر مع زعيم المملكة المجاورة على هذهِ الفعلةِ النكراءِ ، سوى أنّ الملكة بلقيس لَم تَخَف ، وفَكرَت مَليًّا وكان عليها أن تقرر إذ شَعبها أعزَلُ ، ومَملكَتُها بِلا جَيشٍ ، لولا بَعض الحُرّاس يَقُومُونَ على بَوابَةِ المملكة ويَنتَشِرونَ على أسوَارِها ، وَلَم تَدُم حيرَتُها كَثيرًا ، فحينَ كَان الأعدَاء علىَ أبوَابِ المملكة العَظيمةِ ، مُتأهبِين لِلهُجومِ عَليها ، كَانَت الملكة بلقيس قَد اهتَدت إلى حَلٍ سحري يُؤمِنُ المملكة ويُنقذُها.

أَمَرَت النّاسَ أن يجلبوا أُصُص وَرود الليلك الّتي يَزرَعُونَها على شُرُفَاتِ نَوافِذِ مَنازِلهِم إلى حَيث السّاحةِ ، وأَخبَرتهُم ألّا شيء سيُنقذ المملكة ويَحميها سوى هَذهِ الوَردَة ، وأمرت كذلك بإحضار اسراب الحمام التي تربيها في أبراج المملكة وبَادرُ الجميع بقطف الورود ووضعها بأرجل الحمام وطارت أسرابا وأفواجا.. وحين أمطرت سَمَاءُ أعداءِهم وَرودَ الليلك ، لم يُسَاور الأعدَاءَ الشك مُطلَقًا أنَّ الورُود تَحوي سُمًّا فَتّاكًا ، وقذف في قلوبهم الرعب فَوَلوُا الأدبَارَ مَذعُورينَ ، هَلعينَ ، يُطَارِدُهم خَوفُهُم مِن الموتِ الّذي رُشِقوا بهِ.

وقد بادرت كل الممالكِ الأخرى بإرسالِ مقاتليها لنصرة مملكة الأمل إلتزامًا بما تعاهدوا معها عليه.

وضَمِنَت المَلِكةُ بلقيس بِصَنيعَها أمن شَعبها مُستَقبَلًا ، وحَافَظت عَلى مَاءِ وجهِهَا ، وحِين تَنَاقَلت المَمَالكُ الأُخرى خَبَر تلكَ الواقعة ، وَالقُوة الّتي تملِكُها الملكة بلقيس ، والتي لم تكن سوى قوة المحبةِ والتسامحِ ، أمسَت تَهابها ، وتَهَابُ مَملكَتها..

أما أبناء المملكة المجاورة فقد ندموا على ما فعله زعيمهم ، وتذكروا أن الملكة بلقيس لم تقصر في حقهم في أي يوم كان ، فنهض حكمائهم وطلبوا العفو من الملكة بلقيس وأهل مملكة الأمل فلم يجدوا منها سوى ما وجدوه دائماً التسامح ، ووعدهَا لهم بدعمِهم وإكرامِ أبنائِهم ونسائِهم ، وقالت لهم: «سنعيش كالإخوةِ دائمًا أو نموتُ كالحمقى» ، وأمرت الملكةُ بلقيس بإنشاء سدٍ عظيم يكفي الجميع حلًا مستدامًا لمشكلة شحة الماء ، فخجلوا مما فعلهُ زعيمهم ، وورطهم فيهِ كُرهًا ، ثم أشار عليهم حكماؤهم وعقلاؤهم فبادروا ونفوا زعيمهم الشرير ، وساحِرهم الأشر ، خلاصًا من شرورهما ، ومكرهما ، وكراهيتهما المقيتة ، ولعنوهما ولعنوا معهما سالمًا ، وأباحوا دمائهما إن تمت رؤيتهم في أي يومٍ من الأيامِ.

وقوفًا على شاطئ الأمل.

محمد عمران

برهة صمتٍ ، ونفسٍ عميق ، وأمل طويل ، وسيجارة أحرق بها الخيبات المتراكمة ، أقف على شاطئ الأمل في انتظار قطار يُقِلّني إلى قاعةٍ أسمع صداي فيها ، إلى وطنٍ أشعر فيه بأنه أبي ، وأنني ابن ذلك الوطن وأنني لم ولن أقل له أفٍّ يومًا ما.

حوارِي مع ظلّي ، أقول لي ستصل إلى حلمك وتخدم وطنك وتربي أجيالًا عطرهم الأمل وأناقتهم الإبداع.

ها أنا ذا بعد رجوعي من فترة عملٍ أهرع لهاتفي وكأن التعب والإعياء لا يزول إلا بعد أن أغتسل بالحروف وأنتعش برائحة الأوراق.

من زاوية غرفتي أطير في الخيال وأسبح في عالم ينسيني حقيقة الإحباط ،

أرسم لي طريقًا إسفلتي وحقيقتي حُفرٌ.

أرسم لي جوًا خرافي وسُحب ، وحقيقتي شمسٌ وغبار ورياح. تكاد العينين أن تقطر دمًا لفرط احمرارها بسبب تلك العوامل.

في مثل هذا السن أربعة وعشرون عاما ، المفترض أننا نعيش في ذروة الراحة ، لا كِبر نتألم منه ولا صغرٍ يقيدنا الحرص علينا من غيرنا ، هل كُتبَ علينا العناء أم أن هذه صفحةٌ ستطوى وستشرق شمس سعادتنا؟

هذا السؤال يتأرجح في عقلي دائمًا و يوقظني من نومي حتى.

وضعت رأسي على مخدّتي لأنام في ذات ليلة ، ورأيت أن هناك أنباء عن انتهاء الحرب في الدول المتحاربة ، وعمّ السلام ، وعاد الأسرى لأسرهم ، والمغتربون لوطنهم ، والوطن زال عنه المرض والتجاعيد التي على وجهه ولبس حلّته التي انتظرناها ، حلّة الازدهار والسلام والبناء والتنمية منافسة السلع فيما بين الأسواق ، لا احتكار ولا بطالة لا مجاعة.

تلاشت المحسوبيات و بدأ كل ذو كفاءة بقيادة ما هو كفٌء فيه.

استيقظت صباحًا ووجدت عكس ذلك ، وبّخت عيناي ونفسي على ذلك الاستيقاظ وهممت لو أنني أستطيع أن أغطّ في ذلك الحلم ولا أقوم من على سريري ، أعيش تلك اللذة حتى في الحلم ، حتى لو كلفني ذلك سنين عمري لفعلت.

سئمت روتينًا و سئمت من القطار و من الثواني الجريحة و من الصفحة التي أعيشها و من هذا الفيلم ، لا أريد التمثيل فيه و لا مشاهدته.

تنهدت وقلت أملي فيك لا يخيب.

تأليف ورسوم: غدير الرعيني

بداية

يُقَدِر حميد الصداقة كثيرا ، لكنه غالباً ما عانى وهو يختار الصديق المناسب.

في البداية تعَّرف في المدرسة على صديق يدعى رائد... كان لطيفًا ومجتهدًا لكن عيبه الوحيد هو عصبيته الشديدة التي لم يكن يستطيع حميد التعامل معها ، حتى أنه عندما حاول اعتراض رائد اثناء شجاره مع أحد زملائه ، قام بدفعه حتى سقط من الدرج؛ وهذا ما جعله يبتعد عنه...

بعد أيام تعَّرف حميد على صديقين آخرين ، كان يقضي معهما معظم وقته في الصف ، و يحجز لهما المقاعد في صالة العرض في حالة وصل قبلهما ، ويبذل الكثير من الجهد ليحظى بتقديرهما ، كما أنه ينتظرهما نهاية اليوم الدراسي ليرافقاه في طريق العودة من المدرسة؛ فيبدو الطريق أقصر مما هو عليه بينما يتحدثون ويضحكون ويخططون لقضاء إجازتهم الأسبوعية معًا ، لكن فرحته لم تكتمل ، فقد وجدهما فجأة يبتعدان عنه ، ويغادران المدرسة بدونه ، وما آلمه أن يحدث كل ذلك دون أي توضيح لهذا التغير المفاجئ!

شعر حميد بالقهر الشديد وقرر مواجهتهما ، فأجابه أحدهما بأنهما أصدقاء منذ عدة سنوات ولن يسمحا له بتفريقهما؛ فهو يتحدث مع أحدهما أكثر من الآخر.

فوجئ حميد بهذا الرد فهو لم ينوِ ذلك بتاتًا!

هذا الوضع جعله يحس بالغضب والقهر لدرجة الرغبة في عدم الذهاب للمدرسة ، ولطالما تساءل لماذا يعاني من صعوبة تكوين صداقة آمنة ومريحة مع أحد ، حتى جاء موعد رحلته المدرسية ، وهناك لعب واستمتع كثيرًا مع (تميم) أحد زملائه في الصف...

الجميل هو الكيمياء التي نشأت بينهما فجأة ، وبالصدفة أتضح قرب منزليهما الشديد من بعض؛ لذا فقد اتفقا على الذهاب والعودة معًا ، وهكذا صارا أقرب صديقين.

مضت الأيام وحاول رائد والصديقان الآخران أن يتقربوا مجددًا من حميد ، وهنا بدأ يشعر بالحيرة والخوف من أن يفقد صديقه الجديد إن عاد إليهم؛ لذا ذهب يسأل أمه عن حل يزيح عنه همومه.

طمأنته والدته بأن الصداقة القوية لا تتأثر بعدد الأصدقاء ، وليس من الضروري أن يكون لديه صديق واحد فقط ، وأن بإمكانه أن يكون صديقًا للجميع دون أن يبتعد عن صديقه الجديد ، كما أن الصداقة الحقيقية تتميز بالمرونة والسلاسة بين الصديقين دون أن يحتاج أحدهما لبذل الكثير من الجهد ليحصل عليها ، ويكفي أن يستمتع أحدهما برفقة الآخر ، وهذا ما لاحظته في علاقته ب(تميم)؛ لذا نصحته والدته بالحفاظ على صداقتهما وتقديرها وإعطائها الأولوية.

اطمئن حميد كثيرًا بعد حديثه مع والدته ، واستطاع فعلًا أن يوفق بين صداقته الجديدة وأصدقائه السابقين ، ويعطي لكل منهم وقته الذي يستحقه.

البردوني مرة أخرى

يظل البردوني حالة خاصة في تاريخ الادب والفكر اليمني، فمنذ وفاته ونحن ما زلنا ندور في دائرته المغلقة على ذاتها.

سبعة وعشرون عامًا مرت ومازال نجمه حاضرًا، سبعة وعشرون عامًا والمخاطبات لم تتوقف في أن يتم تجميع تراثه الفكري المتناثر وتحويل منزله الى متحف. وفي هذا السياق يأتي مهرجان البردوني الأول ليعيد سيرته الأولى.

هنا في الملف الذي حاولنا فيه أن ننشر الأوراق التي قدمت في المهرجان فلن نستطع أن ننشر إلا ورقتين فقط. وورقتان إحداهما تعذر الحصول عليها لأسباب تخص الكاتب والأخرى كانت طويلة جدًا بحيث لم نستطع أن نقوم باختصارها ونشرها مع الملف. فاستعضنا بمادتين إحداهما للشاعر والكاتب عمار الشامي والأخرى للأستاذ سعد الحيمي أحد المنافحين عن تراث البردوني.

بيان تأسيس مهرجان البردوني السنوي
في ذكرى رحيل الشاعر عبدالله البردوني

انطلاقًا من المكانة الاستثنائية التي يحتلها الشاعر الكبير عبدالله البردوني في تاريخ الأدب اليمني والعربي والإنساني ، واستحضارًا لإرثه الشعري والنقدي والفكري ، وإيمانًا بأن الوفاء للمبدعين لا يكون باستعادة ذكراهم فحسب ، وإنما بجعل إبداعهم حيًّا في الوعي الثقافي ومتصلًا بأسئلة الحاضر والمستقبل؛

وتقديرًا للدور الذي أدّاه البردوني في تطوير القصيدة ، وفي ترسيخ حضور اليمن في المشهد الشعري العربي ، وما مثّله شعره ونثره ونقده من تجربة إبداعية وفكرية اتسمت بعمق الرؤية ، وقوة اللغة ، والوعي بالتاريخ والمكان والإنسان؛

فإننا نعلن تأسيس «مهرجان البردوني السنوي» بوصفه تظاهرة ثقافية وأدبية سنوية تُقام بالتزامن مع ذكرى رحيل الشاعر عبدالله البردوني في ٣٠ أغسطس من كل عام ، لتكون هذه المناسبة موعدًا ثقافيًا متجددًا تستعيد فيه اليمن صوت أحد أبرز أعلامها ، وتفتح من خلال تجربته نوافذ للحوار حول الشعر والأدب والنقد والثقافة وقضايا الإنسان والمجتمع.

أولًا: هوية المهرجان

يُعنى مهرجان البردوني السنوي بإحياء ذكرى الشاعر عبدالله البردوني ، والاحتفاء بمنجزه الإبداعي ، وإتاحة المجال للباحثين والنقاد والشعراء والمبدعين والأجيال الجديدة لقراءة تجربته من زوايا متعددة ، بعيدًا عن التناول الاحتفائي العابر ، وبما يجعل من المهرجان فضاءً للدرس والحوار والإبداع والتجديد.

يتطلع المهرجان إلى البردوني بوصفه شاعرًا لا ينحصر في الماضي ، بل بوصفه تجربة إبداعية قابلة لإعادة القراءة ، وكلما تغيرت أسئلة المجتمع والإنسان والثقافة ازدادت الحاجة إلى استكشاف ما تختزنه تجربته من أسئلة ورؤى ومواقف جمالية وفكرية.

ثانيًا: أهداف المهرجان

يهدف المهرجان إلى:

١. إحياء ذكرى عبدالله البردوني وإبقاء تجربته حاضرة في الذاكرة الثقافية اليمنية والعربية.

٢. التعريف بالمنجز الشعري والنقدي والفكري للبردوني ، وإبراز إسهاماته في الأدب العربي والعالمي.

٣. تشجيع الدراسات والبحوث النقدية المتخصصة في شعر البردوني ونثره وفكره.

٤. اكتشاف المواهب الشعرية والأدبية الجديدة ورعايتها ، وربطها بالمنجز الإبداعي اليمني.

٥. فتح حوار نقدي حول قضايا الشعر اليمني والعربي وأسئلته الجمالية والفكرية.

٦. إعادة نشر وتحقيق وإتاحة مؤلفات البردوني وأعماله الكاملة ، وتشجيع الدراسات التي تتناولها.

٧. توثيق الشهادات والذكريات والوثائق المتعلقة بحياة البردوني وتجربته وعلاقاته الثقافية.

٨. تحويل ذكرى البردوني إلى مناسبة سنوية للحراك الثقافي والأدبي ، لا إلى فعالية تأبينية محدودة.

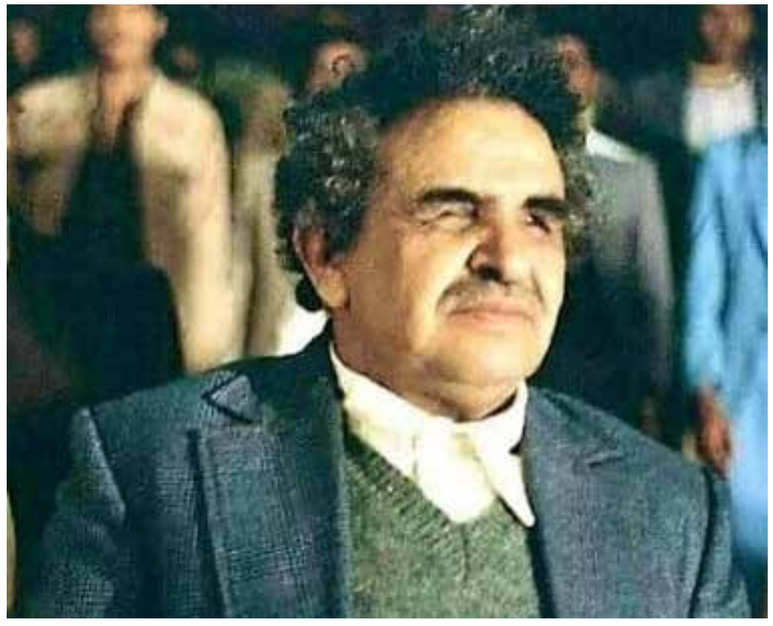
٩. مد جسور التواصل بين المبدعين اليمنيين والعرب ، وإتاحة المجال لمشاركات عربية ودولية في فعاليات المهرجان.

١٠. ترسيخ حضور اليمن في المشهد الثقافي العربي من خلال الاحتفاء بأعلامها وتجاربها الإبداعية الكبرى.

ثالثًا: فعاليات المهرجان

يتضمن المهرجان ، بحسب البرنامج السنوي ، عددًا من الفعاليات ، من أبرزها:

- مؤتمر أو ملتقى نقدي حول أحد جوانب تجربة البردوني.
- فعاليات شعرية يشارك فيها شعراء يمنيون وعرب.
- ندوات فكرية وأدبية تتناول قضايا الشعر والثقافة والمجتمع.
- جلسات قرائية في شعر البردوني ونثره ودراساته النقدية.
- معارض للكتب والمخطوطات والصور والوثائق المتعلقة بالبردوني.
- انتاج أعمال إعلامية وفنية متنوعة مستوحاة من إنتاجه الفكري والأدبي أو من موضوعات الثقافة والأدب اليمني.
- مسابقات أدبية وشعرية موجهة إلى الشباب والمبدعين الجدد.
- إصدار كتاب أو أعمال علمية محكّمة تتضمن بحوث المهرجان ودراساته.
- تكريم شخصيات أدبية وثقافية أسهمت في خدمة الأدب اليمني.
- تنظيم زيارات ثقافية إلى الأماكن المرتبطة بحياة البردوني ومسيرته الإبداعية.
- تخصيص برامج للأطفال والناشئة لتعريفهم بالبردوني وبالتراث الأدبي اليمني.



رابعًا: جائزة البردوني

يقترح أن يتطور المهرجان ، في دوراته اللاحقة ، إلى إطلاق «جائزة البردوني للإبداع الأدبي» ، وتُمنح سنويًا في مجالات الشعر والدراسات النقدية والإبداع الأدبي ، وفق معايير علمية وفنية واضحة ، بما يجعل اسم البردوني محفزًا للإبداع الجديد ، لا مجرد عنوان لاستعادة منجزه الماضي.

خامسًا: موعد المهرجان

تُقام الدورة السنوية للمهرجان في الفترة المحيطة بذكرى وفاة الشاعر عبدالله البردوني ، التي توافق ٣٠ أغسطس من كل عام ، ويُعلن البرنامج الرسمي للدورة قبل موعد انعقادها بوقت كاف.

ويُراعى أن يحمل كل عام عنوانًا أو محورًا فكريًا خاصًا ، بحيث تتعدد زوايا تناول تجربة البردوني وتتجنب الدورات المتعاقبة التكرار ، ومن أمثلة ذلك:

سادسًا: البعد الوطني والثقافي

ينطلق المهرجان من حقيقة أن عبدالله البردوني يمثل جزءًا أصيلًا من الذاكرة الثقافية اليمنية ، وأن الاحتفاء به هو احتفاء بالشعر اليمني وبالقدرة الإبداعية للإنسان اليمني على إنتاج خطاب أدبي يتجاوز حدود المكان إلى الفضاء العربي والإنساني.

ومن ثم ، فإن المهرجان لا يهدف إلى صناعة صورة نمطية للشاعر أو تحويل تجربته إلى مناسبة احتفالية جامدة ، وإنما يسعى إلى إعادة اكتشاف البردوني في ضوء أسئلة كل جيل ، وإلى جعل شعره موضوعًا دائمًا للحوار النقدي ، ومصدرًا لإلهام المبدعين والباحثين والقراء وملهمًا للتحرر والاستقلال والمقاومة ضد الصهيونية والإمبريالية العالمية والطغيان والإستعمار بكل أشكاله.

سابعًا: دعوة مفتوحة

إن تأسيس مهرجان البردوني السنوي هو دعوة إلى المؤسسات الثقافية والأدبية والأكاديمية ، والجامعات ، واتحادات الكتاب والمبدعين ، والباحثين والنقاد والشعراء ، والمؤسسات الإعلامية ، وكل المهتمين بالثقافة اليمنية والعربية ، للمشاركة في بناء هذه التظاهرة ، وتطويرها لتصبح موعدًا ثقافيًا عربيًا ثابتًا.

فالبردوني الذي غادر الحياة في ٣٠ أغسطس ١٩٩٩م لم يغادر الشعر ، ولم تنتهِ الأسئلة التي حملتها قصيدته ، وما يزال صوته حاضرًا في اللغة والذاكرة والمكان.

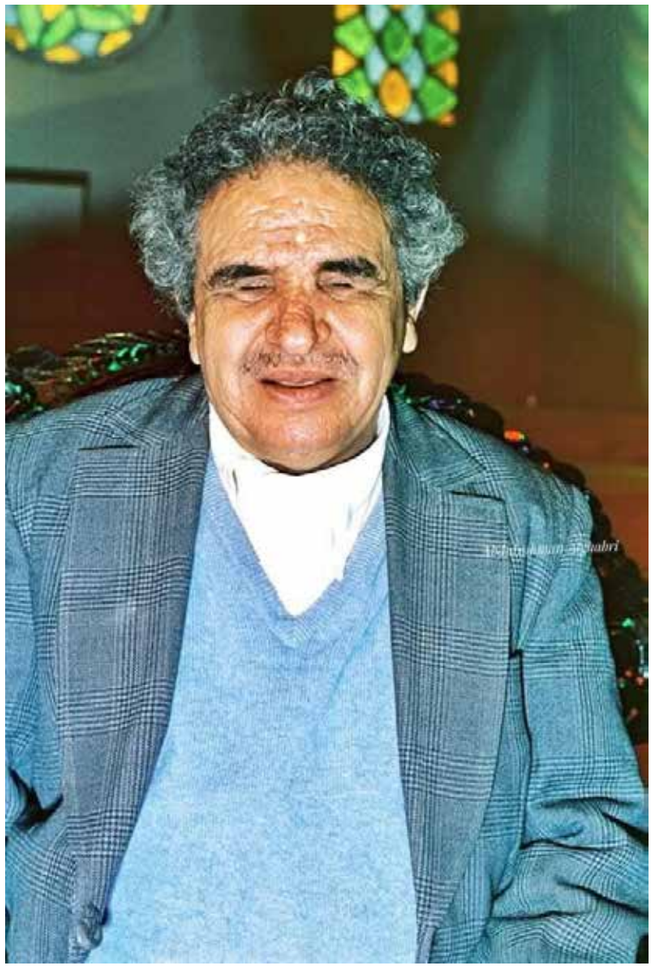
ومن هنا يأتي المهرجان لا ليعلن نهاية الحكاية ، وإنما ليؤكد أن الشاعر الكبير لا يغيب حين يبقى شعره قادرًا على أن يفتح أسئلة جديدة في كل زمن.

صادر عن مهرجان البردوني الأول تحت شعار المبصر في الزمن الأعمى.

صنعاء - السبت -٥/سبتمبر/٢٠٢٦م الموافق ٢٣/ربيع الأول/١٤٤٨هـ

طود البردوني

سعد الحيمي



خلق الله الجبال لتكون رواسيَ للأرض ، ونتخذها أكنانًا ، وننحت منها البيوت ، ولها فوائد لا تُعد ولا تُحصى ، والإنسان لن يبلغ طولها مهما دعته الخيلاء أو خدعه الغرور.

فهي لا ترتجف أمام عواصف الدنيا ، ولم يهتز لها طرف من خربشات الصواريخ ، ولا تتأثر بثقب الأنفاق أو نحت الكهوف.

ومع كل صلابتها فإنها لم تقوَ على حمل الأمانة وتبرأت منها وحملها الظلوم الجهول وإن أدعى الثقافة.

وجبال الدينا ليست تلك المكونة من الصخر فقط ، فهناك جبال من الأمواج ، وجبال من الثلوج ، وجبال من الذنوب ، وجبال من الملح ... وهناك جبال من البشر...

ولعل أوضح مثل عل هذه الجبال الآدمية هو: عبدالله البردوني ، الذي يبرز كطود من لحم ودم ، جبل يسير على قدمين ، وهو بين جبال اليمن أعلاها قدرًا وشموخًا ، وأعتاها صعوبة وصلابة ، وأشدها عنادًا وتمردًا.

لم يلن حيًّا ، فكيف سيُطوّع ميتًا؟

توضيح:

كتبت عن المهرجان ، قبل بدئه ، من خلال العنوان الذي بان على ظرفه ، كما يقول العربان ، وقد كنت محايدًا مع نفسي قبل أن أكون محايدا مع الغير.

فطرحت الهواجس المتداولة في الوسط الثقافي ، وطرحت رأيي الشخصي ، الذي أشدت فيه أكثر من مرة بهذه الخطوة ، ووجوب التمسك بها وتشجيعها ، وشكرت القائمين عليها ، وبررت لهم التوظيف السياسي فقط ، بأنه عادة لكل الأنظمة العربية ، ثم قدمت بعض الملاحظات الناصحة أو الناقدة ، التي كان يفترض

-إن لم يكن القصد منها مسبوقًا بغاية الترصد ومرام الإصرار ، وهذا ما أتضح لاحقا-

أن تُتقبّل بصدر رحب ، لكن علامَ يبدو أنها أشارت للبطحة على رأس من لا يريد أن يتحسسها.

فهاج أحدهم وماج واشتط وارتج ، رغم أنه وغيره ما كان مرادي ، وكأن الذي على رأسه ليس حفنة بطحة وإنما (قلاب بطحة بكامله) فكتب ديباجة « لمغالطاتها» بداية وليس لها حتى اللحظة نهاية.

وليس هذا المقال مقام تفنيده والرد عليه ، وسأفعل ذلك في صفحتي الشخصية.

-وزارة الثقافة -

يجدر بي هنا ، ككاتب وأحد محبي وعشاق البردوني الأوفياء المخلصين لليمن ، ولطودها العصي على التطويع ، وتاريخه الناصع ، مخاطبة وزارة الثقافة اليمنية بالقول:

إن مجرد الإعلان عن إقامة مهرجان البردوني ، يعد في حد ذاته ، خطوة حميدة ، فما البال بإقامة هذا المهرجان ، الذي يستحق بالغ الشكر والتقدير.

ومن المتعارف عليه أن أي عمل لا يخلو من التقصير ، لا سيما في بداياته المتهورة ، ومع ذلك نتمنى أن تتم مراجعة جادة ، لما كان وما سيكون ، بعيدًا عن مطب النجاح ، فالنجاح لا يكون إلا مع صواب التوجه ، ونقاء النوايا ، وإجماع الجمهور....

أولويات الوزارة:

مع أن الأولوية لإحياء ذكرى البردوني ، تستدعي بعث مكانه وهو اليوم رميم...

فالمبالغ الطائلة التي (صُرفت) ، ولم أقل (أهدرت) ، لإيماني بأن إعلان المهرجان ذو أهمية قصوى ، لكن هذه المبالغ كانت كفيلة بإعادة بناء المنزل الذي دخله السارق ، وخرج منه خالي الوفاض ، وتحويله لمتحف.

وفي هذا إحياء حقيقي ووفاء صادق لتخليد البردوني ، وتعريف الأجيال به مهما تبدلت المنعطفات السياسية... فهل أنتم فاعلون؟.

كما أن من أولويات وزارة الثقافة رسم (هوية دائمة) لهذا المهرجان باعتبار البردوني ظاهرة تنويرية لا تخص كل اليمنيين فحسب ، بل تشمل جميع العرب والعالم الإنساني ، فأي عمل يعظم بعظمة عموميته ، ويتقزم بتقزم فكرته.

وبما أن الملاحظات كثيرة ، فنتمنى إرساء مداميك هذا المهرجان من خلال إصدار القرارات الحكومية ذات العلاقة بـ:

١- إنشاء هذا المهرجان بصفة رسمية.

٢- تشكيل لجنته العليا المتنوعة والمحايدة ، ومنحها مقرًا مخصصًا لمزاولة كل ما يتعلق بالبردوني أو بالمهرجان .

٣- إقرار ميزانية ثابتة من وزارة المالية ، مع تحديد موارد أخرى ،...

وهنا أكتفي بأهم هذه الملاحظات فيما يخص الوزارة.

عن المهرجان:

لا ننكر أن هناك الكثير ممن يعملون لوجه البردوني ، من منطلق ثقافي بحت ، كرمز للأدب والثقافة الوطنية ، ولكونه يمثل الضمير الحي للثورة والجمهورية اليمنية ، وكل النضالات التحررية من مختلف أنواع الاستبداد والاستعمار والرجعية والظلم والطغاة في الداخل والخارج ، فلهم تعظيم سلام...

وفي نفس الوقت ، لا نلوم (بعض) منفذي ومشرفي المهرجان الأول ، أو المشاركين فيه ، محاولة الجمع بين النجدين ، أو محاولة التجريف والتحريف لجوهر المعنى الذي خرج من بطن الشاعر واستوطن أحشاء ورئة ومعدة وكبد وأمعاء وشرايين الوطن والمواطن...

ولا جهابذة التنظير الديماغوجي توظيفهم التطابقي والتشابهي والتماثلي والمقروني والمخرفي والمزلطي والمخرطي ، لأدب البردوني؛» فالدنيا والأوضاع تشتي ، والسياسة تشتي ، وحتى التاريخ يشتي ، ولكل مجتهد عسيب»...

(ولا يسألني أحد عن معنى هذه المستلخات ، فأنا بنفسي لا أعلم ، وإنما حاولت أن أضع مصطلحات فلسخية ، لأوحي للقارئ بثقافتي الأعمق من فهمه ، والخارقة لكل زوايا الأدب البيزنطي)!

ختامًا:

نبارك للمهرجانيين مهرجانهم الأول ، ونود تذكيرهم أن هذا هو البردوني ، البردوني الذي تحفظ الأجيال شعره وأدبه أكثر من حفظها لحروف الهجاء ، ونتمنى في القادم مراجعة العقول التي خنس عليها التوهمي ، بأن (تجمع صمطان) لوجه الله ، ورحمة بمن يسكن خزيمة وخجلتم من زيارة قبره...

استشراف المستقبل في قصيدة «رحلة ابن شابَ قرناها» للشاعر الكبير عبد الله البردوني

ورقة عمل في مهرجان البردوني المقام من قبل وزارة الثقافة اليمنية للعام 2026م تقوم بدراسة تحليلية في بنية الزمن واحتمالات المصير وفاعلية المخيلة الاستشرافية

إعداد القاضي زياد حمود السالمي

ملخص

أصدرت الهيئة العامة للكتاب للنشر والتوزيع المجموعتين الشعريتين (رحلة ابن شاب قرناها والعشق في مرافئ القمر) عبر مطابع مؤسسة الثورة للصحافة والطباعة والنشر في العام ٢٠٢٢م تضمنت كتابا مكونا من مئتين وثمان صفحات شمل نصوص المجموعتين بعد بحث وتشكيل لجنة في مراجعة تلك القصائد بما يبعث الثقة والطمأنينة والمصداقية من صدور العملين الإبداعيين عن الشاعر اليمني العربي الكبير عبدالله البردوني ، وفي هذا السياق خصصت هذه الورقة لدراسة جانب من جوانب النقد الحديث تتمثل باستشراف المستقبل في قصيدة رحلة ابن شاب قرناها تتناول هذه الدراسة ظاهرة الاستشراف الشعري للمستقبل في قصيدة «رحلة ابن شابَ قرناها» للشاعر اليمني عبد الله البردوني ، محاولةً الكشف عن الكيفية التي يتحول بها المستقبل من زمن مؤجل إلى عنصر بنائي فاعل في تشكيل التجربة الشعرية.

ولا تنطلق الدراسة من مفهوم الاستشراف باعتباره تنبؤًا غيبيًا أو ادعاءً بمعرفة الأحداث قبل وقوعها ، وإنما تنظر إليه باعتباره إعادة تركيب شعرية لاحتمالات المستقبل انطلاقًا من معطيات الماضي والحاضر. ومن ثم تتتبع حضور المستقبل في صيغ السؤال ، والشرط ، والتوقع ، والاحتمال ، والنبوءة الرمزية ، كما تبحث في علاقته بالذاكرة والمكان والهوية والخوف والأمل.

وتخلص الدراسة إلى أن البردوني يبني في النص مستقبلات متعددة ومتعارضة: مستقبلًا للذات ، ومستقبلًا للجماعة ، ومستقبلًا للوطن ، ومستقبلًا سياسيًا ، ومستقبلًا وجوديًا. كما تكشف عن نتيجة نقدية يمكن تسميتها «الاستشراف الدائري» ، حيث لا يتحرك المستقبل في خط زمني مستقيم ، بل يعود إلى الماضي الذي أنتجه ، ثم يعيد الماضي تفسير المستقبل ، فينشأ الزمن الشعري بوصفه دائرة من الذاكرة والاحتمال والمصير.

الفرع الأول: المقدمة والتعريف

يمثل المستقبل واحدة من أكثر المناطق الزمنية إثارة للخيال الإنساني؛ فهو الزمن الذي لم يتحول بعد إلى واقعة ، ولذلك يظل مفتوحًا على الاحتمال والخوف والرغبة والأمل.

وقد ظل الأدب ، والشعر على وجه الخصوص ، أحد أهم المجالات التي يستطيع الإنسان من خلالها أن يتخيل ما لم يقع ، وأن يمنح المستقبل صورة قبل أن يصبح واقعًا.

غير أن الشعر لا يتعامل مع المستقبل بالطريقة التي يتعامل بها الخطاب التنبؤي معه؛ فالشاعر لا يملك بالضرورة معرفة ما سيحدث ، وإنما يملك قدرة على استشعار ما يمكن أن يحدث انطلاقًا من علاقته بالحاضر والماضي.وهنا تتشكل أهمية مفهوم الاستشراف الشعري. فالاستشراف في الشعر لا يعني أن الشاعر يخبرنا بالمستقبل كما لو كان سجلًا مكتوبًا ، وإنما يعني أن النص ينتج احتمالًا مستقبليًا من خلال قراءة الواقع ، واستدعاء الذاكرة ، وتكثيف المخيلة.ومن هذه الزاوية تبدو تجربة عبد الله البردوني من أكثر التجارب الشعرية العربية قابلية لهذا النوع من القراءة؛ لأن الزمن عنده ليس مجرد إطار للأحداث ، بل هو أحد المكونات الأساسية للرؤية الشعرية.وتقدم قصيدة «رحلة ابن شابَ قرناها» نموذجًا غنيًا لهذا التداخل؛ إذ تتحرك الذات فيها بين الرحلة والعودة ، والذاكرة والواقع ، والموت والحياة ، والبيت والوطن ، والفرد والجماعة ، ثم تنتهي إلى أفق يتجاوز المكان نفسه نحو المجرات.

ومن هنا تنطلق الدراسة من السؤال المركزي:

كيف يبني البردوني المستقبل شعريًا في «رحلة ابن شابَ قرناها» ، وما الأدوات التي تجعل المستقبل عنصرًا فاعلًا في إنتاج المعنى؟ويتفرع عن ذلك عدد من الأسئلة:

- هل المستقبل في القصيدة زمن قادم فقط؟
- ما علاقته بالماضي؟
- كيف يتحول السؤال إلى أداة استشراف؟
- كيف تتداخل النبوءة الرمزية مع المخيلة الشعرية؟
- هل يظل الاستشراف فرديًا أم يتحول إلى استشراف جماعي؟
- ما العلاقة بين الاستشراف والسريالية في النص؟
- وهل يمكن استخراج مفهوم نقدي جديد من الطريقة التي يعالج بها البردوني المستقبل؟ وهنا نوضح مفهوم الاستشراف الشعري للمستقبل الاستشراف ، بأنه في معناه العام ، هو التوجه بالنظر إلى المستقبل ومحاولة تصور إمكاناته ومساراته المحتملة. وقد انتقل المفهوم من مجالات الدراسات المستقبلية إلى حقول الأدب والنقد عندما أصبح المستقبل يُدرس بوصفه مكوّنًا من مكونات الخيال الإبداعي. غير أن تطبيق المفهوم على الشعر يحتاج إلى قدر من الدقة؛ لأن الشعر لا يقدم عادةً توقعًا إحصائيًا ولا نموذجًا علميًا للمستقبل.ومن هنا نقترح تعريفًا إجرائيًا للاستشراف الشعري بأنه:بناء شعري يحول معطيات الماضي والحاضر إلى احتمالات مستقبلية ، من خلال السؤال أو التوقع أو التحذير أو الحلم أو الرمز أو النبوءة الفنية.وبهذا التعريف يصبح الاستشراف أوسع من مجرد استعمال أفعال الاستقبال.فوجود كلمة «سوف» لا يجعل النص استشرافيًا بالضرورة ، كما أن غيابها لا يعني غياب الاستشراف.فالمعيار الحقيقي هو: هل المستقبل يؤدي وظيفة في بناء المعنى؟ إذا كان كذلك ، فإننا أمام بنية استشرافية..

الفرع الثاني مظاهر الاستشراف والخصوصية البردونية

تتداخل المفاهيم الشعرية والأدبية في الاستشراف نتيجة لترابطها فيما بينها لتنتج وحدة عضوية وموضوعية شاملة متكاملة من الصعب الاستغناء عنها كدوليك غير متناهية تبدأ بمظاهر الاستشراف لتقودنا إلى أدوات الاستشراف ومن ثم مستويات الاستشراف وهو ما سنوضحه في سياق هذا الفرع من خلال بندين الأول مظاهر الاستشراف عند البردوني والثاني الخصوصية البردونية

البند الأول مظاهر الاستشراف عند البردوني

من خلال تأمل قصيدة رحلة بن شاب قرناها يتولد لدينا العديد من المظاهر الاستشرافية التي تضمنتها ونوضحها على النحو الآتي:

أولًا: المستقبل بوصفه سؤالًا من أبرز سمات الاستشراف في القصيدة

أن الشاعر لا يبدأ المستقبل بإجابة ، وإنما يبدأه بالسؤال.يقول الشاعر:

يَا مَتَى يَا إِلَى وَيَا كَمْ سَأُصْغِي
لِلَّذِي لَا يُقَالُ أَوْ لَا يُمَاتِي

إن «متى» سؤال زمني صريح ، لكنه لا يبحث عن موعد محدد ، بل يفتح الزمن على المجهول.أما قوله:

لِلَّذِي لَا يُقَالُ

فيضع المستقبل في منطقة ما لم يتحول بعد إلى لغة؛ ومن هنا تصبح عملية الاستشراف أشبه بـ إصغاء إلى القادم قبل وصوله.

ثانيًا: المستقبل بوصفه امتدادًا للماضي من أعمق مواضع الاستشراف في القصيدة قوله:

وأُوَازي بَيني وبَيني وسَيْري
بين جَدوَى تَوجُّهي والتِفاتي

وكذلك قوله:

الثواني عن الطريق إليها
عرَّجت بي ، أَفتَى الهُدى غيرُ فاتي

أي أن: الماضي ينتج الخوف من المستقبل وهنا يظهر ما يمكن تسميته: المستقبل الاستعادي وهو المستقبل الذي لا يُتخيل منفصلًا عن الذاكرة ، وإنما يُستخرج من تجربة سابقة. وبذلك يصبح المستقبل في القصيدة ماضيًا محتمل التكرار. نجد ذلك أكثر في قوله:

أُختَ صخرٍ هل أَنت أَحنى عليهم
مِنْ حشا كَرْبلا على الفاطماتِ؟

ثالثًا: الاستشراف والهوية لا ينتهي المستقبل في القصيدة إلى معرفة ما سيحدث ، وإنما إلى معرفة من نحن.ويتضح ذلك في:

مَنْ هُمَا يَا شُرُوقُ يَا أُمْسِيَاتِي؟

ثم:

بَعْضُ أَهْلِي هُمَا ، وَأَزْكَى نَبَاتِي

فالمستقبل يعيد بناء الهوية الجماعية.وهنا تتحول الرحلة من رحلة فرد إلى رحلة جماعة.ومن أنا إلى نحن وهذا التحول من أهم مستويات الاستشراف في النص.

رابعًا: المستقبل بوصفه تحذيرًا آذ إن السؤال لا يؤدي وظيفة السؤال المعرفي وحده ، وإنما يؤدي وظيفة تحذيرية فالشاعر يقول ضمنًا إن ما وقع في الماضي يمكن أن يتكرر إذا بقيت الشروط التي أنتجته وبذلك يتحول الاستشراف إلى إنذار شعري. وكثيرا ما يتناوله البردوني في شعره وهو ما يؤكد امتداد العمالة والتبعية والوصاية والارتهان للخارج والمستعمر ةالعدو السعودي وهذا أحد أهم الفروق بين الاستشراف الشعري والتنبؤ؛ فالتنبؤ يقول ما سيحدث ، أما الاستشراف التحذيري فيقول: «ما الذي يمكن أن يحدث إذا استمر الواقع على حاله؟» كما ذكره البردوني في قوله:

وأُوَازي بَيني وبَيني وسَيْري
بين جَدوَى تَوجُّهي والتِفاتي

خامسًا: الاستشراف الوجودي يقول الشاعر:

هَلْ سَأَدْرِي لَوْ بَعْدَ سَبْعِينَ أَصْحُو
نَوْعَ مَاهِيَّتِي

هنا يتحول السؤال من:«ماذا سيحدث؟» إلى: «من سأكون؟» وهذه نقلة من الاستشراف التاريخي إلى الاستشراف الوجودي. فالمستقبل يصبح اختبارًا للهوية. والشاعر لا يسأل عن عمره فقط ، وإنما يسأل عن «ماهيته». وهذا يعني أن الزمن القادم قد لا يغير العالم فقط ، بل قد يغير تعريف الإنسان لنفسه.

سادسًا: المستقبل المحدد زمنيًا يقول:

بَعْدَ شَهْرَيْنِ سَوْفَ تَنْصَبُّ طَيْرًا
مِنْ أَبَابِيلَ فَوْقَ أَطْغَى الطُّغَاة

هنا يتخذ الاستشراف شكلًا أكثر تحديدًا لدينا: «بعد شهرين» و: «سوف» ثم حدث متخيل. لكن الأهم أن الحدث المستقبلي لا يأتي بصورة واقعية مباشرة ، وإنما في صورة أسطورية:

طيرًا من أبابيل

وهنا تتدخل الذاكرة الثقافية والدينية في صناعة المستقبل. فالشاعر يستدعي صورة من الماضي ليبني بها احتمالًا في المستقبل.وهذا يكشف عن آلية مهمة: «الماضي الثقافي يتحول إلى لغة للمستقبل.» وهو ما نجده من زخم ثوري بعد ثورة الواحد والعشرين من سبتمبر والعودة إلى

الأصالة والنهج المحمدي

سابعًا: النبوءة الشعرية

ينبغي التفريق بين النبوءة الشعرية والتنبؤ الحرفي.

فحين يقول الشاعر:

مِنْ أَبَابِيلَ فَوْقَ أَطْغَى الطُّغَاة، فإنه لا يقدم تقريرًا إخباريًا.إنه يبني صورة رمزية لقوة يمكن أن تواجه الطغيان.ومن ثم فإن «الأبابيل» تصبح رمزًا للعدالة القادمة أو القوة المضادة للطغيان.وهنا تقوم المخيلة بإعادة توظيف الذاكرة.وهذا ما يجعل النبوءة شعرية؛ فهي لا تخبرنا بالتفاصيل ، وإنما تمنح المستقبل صورة رمزية مكثفة.

ثامنًا: الاستشراف السياسي

يحضر المستقبل في القصيدة داخل عالم السلطة:الأمير ، الحاجب ، القضاة ، الجناة ، الطغاة ، المدافع.) ولا تظهر السلطة بوصفها واقعًا حاضرًا فقط ، وإنما بوصفها عنصرًا يحدد المستقبل ومن ذلك قوله:

صَفَقَات المَدَافِعِ الصَّامِتَات

فالمدافع هنا ليست مجرد أدوات عسكرية؛ إنها علامات على مستقبل مشبع بالخطر ، ثم يأتي الاستشراف في صورة أخرى:

بَعْدَ شَهْرَيْن سَوْفَ تَنْصَبُّ طَيْرًا

مِنْ أَبَابِيلَ فَوْقَ أَطْغَى الطُّغَاة

(الطائرات المسيرة وما قامت به في الساحل ومآرب) فتصبح السلطة والطغيان في جهة ، بينما تأتي الصورة الاستشرافية في الجهة المقابلة ، ومن ثم ينشأ صراع بين مستقبلين:مستقبل الطغيان ومستقبل مقاومته. تتحول القصيدة إلى مرآة كاشفة للخريطة السياسية وسلطة الديوان ، حيث يتقاطع مصير الشاعر مع دوائر القرار وخبايا القصور ومكائد الأتباع. يتجلى الاستشراف هنا في قراءة مآلات الارتزاق السياسي وسوق النخاسة الفكرية ، حيث تتحول الثقافة والقصيدة إلى سلعة في مزاد الطغاة وأروقة الحاشية. يتبع النص مسار التحول من الطهارة الثورية والوجدانية إلى لجة الصفقات ، عاكسًا بصيرَةً نافذة في تفكيك آليات السلطة الغاشمة ، وتعرية الوثنيات السياسية ، ورصد كيف يبتلع النظام أتباعه ثم يلفظهم ، وكيف تتحول البيوت والمقامات إلى مجرد تروس في ماكينة القمع والترهيب.

تاسعًا: الاستشراف الاجتماعي يتجاوز النص الفرد إلى الجماعة ،

الاستشراف الاجتماعي بوصفه يتجاوز «نص الفرد إلى الجماعة» يعني الانتقال من قراءة وتحليل التجارب ، والتوجهات ، والمخاوف الشخصية (المحدودة بفرد واحد) ، إلى استقراء وتوقع المسارات المستقبلية للمجتمعات ككل.يمكن تفكيك هذا المفهوم عبر الأبعاد الأساسية التالية: توسيع نطاق الرؤية (من الميكرو إلى المايكرو): الفرد يعاني أو يتأمل من زاوية ضيقة ومحدودة تجربته الذاتية. أما الجماعة أو المجتمع ، فتمتلك ديناميكيات معقدة وتشابكات ثقافية واقتصادية وسياسية. الاستشراف الاجتماعي الناجح يترك الملاحظات الفردية العابرة ليغوص في التيارات الكبرى (Macro-trends) التي تصنع التحولات الجماعية. فك شيفرة «الوعي الجمعي»: النصوص أو الخطابات الفردية تعكس همومًا شخصية ، بينما «نص الجماعة» يتمثل في السرديات الكبرى ، والثقافة السائدة ، والاتجاهات العامة للرأي العام ، ومؤشرات السلوك الجمعي. الاستشراف هنا يحاول قراءة ما بين خطوط هذه السرديات ليتوقع أين يتجه المجتمع (نحو التضامن ، الاستقطاب ، التغير القيمي ، أو التمرد). الانتقال من رد الفعل إلى صناعة المستقبل: قراءة الفرد غالبًا ما تكون استجابة لظرف آني يخصه ، بينما الاستشراف الجماعي يهدف إلى استباق الأزمات أو الفرص التي ستواجه أجيالًا وقطاعات واسعة. إنه يخطط لبنية تحتية اجتماعية وثقافية قادرة على استيعاب الصدمات المستقبلية. شمولية الأثر: أي ظاهرة مستقبلية — كالتغيرات المناخية ، أو الثورات التقنية ، أو التحولات الديموغرافية — لا تُدرس هنا بمدى تأثيرها على شخص سين أو صاد ، بل بمدى إعادة تشكيلها لهياكل الأسرة ، وسوق العمل ، والتماسك المجتمعي.

باختصار ، هذه العبارة تؤكد أن الاستشراف الحقيقي لا يهتم بالقصص الفردية المعزولة إلا بقدر ما تكون «مؤشرات مبكرة» أو إشارات تحذيرية لظواهر أعمق وأشمل تمس نبض الجماعة والمجتمع بأسره وهو ما اعتنى به البردوني في قصيدته ومن أمثلة ذلك يقول:

فَدَعُونِي أَعِشْ ، وَكَيْ لَا تَمُوتُوا

تُمْطِرُ الشُّهُبُ بِاسْمِكُمْ وَسَوَسَاتِي

المستقبل هنا مرتبط بحياة الآخرين:«كَيْ لَا تَمُوتُوا» وهذه العبارة تجعل الاستشراف فعلًا جماعيًا.فالشاعر لا يسأل عن نجاته وحدها ، بل عن نجاة الجماعة.وهنا تتحول المخيلة إلى وسيلة لحماية المستقبل معنويًا.

أُخَتَ صخرٍ هل أنت أحنى عليهم

مِنْ حشا كَرْبلا على الفاطمات؟

أو في قوله:

نَمَّ عنهم حرفٌ ، كَحَسْوِ الخُزَامَى

جَمَرَاتُ البُروقِ خُضرُ المَآتي

عاشرًا: «غدًا» بوصفه حاضرًا من أجمل التحولات الزمنية في النص:

هَلْ سَتَأْتِي غَدًا؟! بَلِ الآنَ فَوْرًا

أَمْتَطِي لَهْفَتِي ، خُذِينِي وَهَاتِي»

يبدأ البيت بالمستقبل:«غدًا» ثم ينقله الشاعر فورًا إلى الحاضر: «الآن فورًا». وهذا التحول يكشف أن المستقبل ليس زمنًا بعيدًا بالضرورة فحين يبلغ الانتظار ذروته ، يصبح المستقبل حاضرًا داخل الشعور ، ومن هنا: الشاعر لا ينتظر المستقبل فقط ، وإنما يستحضره.

الحادي عشر: المستقبل بوصفه خلاصًا بعد أن امتلأت القصيدة بالخوف ، تظهر إمكانية أخرى يقول البردوني :

سَوْفَ نَشْدُو لَهُ وَعَنْهُ فَيَرْقَى

فَوْقَ أَصْدَائِنَا كَطُهْرِ الصَّلَاة

يتحول «سوف» هنا من أداة توقع إلى أداة أمل.فالمستقبل لم يعد مرتبطًا بالموت والخراب ، بل بالغناء والارتقاء.وهنا يظهر أن الرؤية المستقبلية في

القصيدة ليست تشاؤمية خالصة.إنها تتحرك بين:الخوف والأمل ، الموت والحياة ، السقوط والنهوض.

الثاني عشر: الاستشراف الوطني الاستشراف الوطني كعقل الدولة المستقبلي الذي يقرأ غيوم الآفاق ليرسم مسار السفينة بحكمة ، ضامنًا ألا تفاجئها التغيرات المتسارعة ، بل تكون هي من يصنع تلك التغيرات أو يتكيف معها بأعلى درجات الكفاءة والسيادة.يقول:

وَعَلَى مَنْكِبَيْ كَلَيْنَا بِلَادٌ

كَالعَصَافِيرِ فِي اللَّيَالِي الشَّوَاتِي

الوطن هنا يتحول إلى كائن هش يحمل على الكتفين إنها صورة تكثف العلاقة بين الإنسان ومستقبل البلاد فالوطن ليس خلفية للرحلة ، وإنما موضوع للرحلة ومن هنا يصبح الاستشراف الوطني بحثًا عن إمكانية حماية البلاد من مصير الانهيار. والارتهان للآخر فيقول: .

أَنتَوِيْ أَنزحُ المُحيطات أَرمي

أَشمخَ الرَّاسيات بالرَّاسيات

نافذة تطلّ بها الأمة على غيبها المجهول ، لا تنجيمًا بل بصيرةً واعية. إنه نبض جماعي يقرأ ملامح الآفاق البعيدة ليرسم طريمه قبل أن تعصف الرياح بالديار ، مستبقًا العواصف الخفية بحكمة الحاضر ، وحياكة دروع تليق بأجيال لم تولد بعد.

الثالث عشر: الزمن الذي يسأل عن الإنسان من أكثر الصور دلالة في النص:

سَوْفَ تَسْتَفْسِرُ الأَوْقَاتُ عَنَّا:

مَنْ هُمَا يَا شُرُوقُ يَا أُمْسِيَاتِي؟

هنا لا يسأل الإنسان عن المستقبل.بل يصبح الزمن نفسه سائلًا.وهذه مفارقة فنية بالغة الدلالة. فالإنسان الذي كان يبحث عن موقعه في الزمن يصبح موضوعًا لسؤال الزمن ثم تأتي الإجابة بَعْضُ أَهْلِي هُمَا ، وَأَزْكَى نَبَاتِي وبذلك يتحول المستقبل إلى مساحة إعادة تعريف الانتماء.

ومن ذلك ما صرح به في قوله:

نَمَّ عنهم حرفٌ ، كَحَسْوِ الخُزَامَى

جَمَراتُ البُروقِ خُضرُ المآتي المشرق الأخضر المواتي. أي القادم.

الرابع عشر: الاستشراف الكوني تبلغ الرؤية ذروتها في:

إِنْ يَكُنْ هَانَ فِي السَّعِيدَة بَيْتِي

فَالْمَجَرَّاتُ يَا دُجَى أَبْيَاتِي

إنها حركة من ، البيت إلى البلاد إلى المجرات فحين يضيق المكان الواقعي ، تتسع المساحة الشعرية؛ وهذا يعني أن المستقبل لا يُقاس بالمكان الواقعي وحده؛ فالمخيلة تستطيع أن تفتح للذات فضاءً أوسع من الواقع ، وهنا يتحول الشعر نفسه إلى مستقبل بديل.

الخامس عشر: الاستشراف بوصفه مقاومة من خلال الشواهد السابقة يمكن القول إن الاستشراف عند البردوني ليس نشاطًا تأمليًا محضًا.إنه مقاومة فعندما يسأل:

وأُوَازي بَيني وبَيني وسَيْري

بين جَدوَى تَوجُّهي والتِفاتي؟

فهو يقاوم احتمال وقوع المأساة. وعندما يقول:سَوْفَ نَشْدُو لَهُ وَعَنْهُ فَيَرْقَى فهو يبني احتمالًا آخر. وبذلك تتحول القصيدة إلى ساحة صراع بين مستقبلين.

هذه النقطة ، في تقديري ، من أهم ما يمكن أن تضيفه الدراسة فالإنسان الذي يتوقع المستقبل لا يخضع له بالضرورة بل إن مجرد تخيل مستقبل آخر هو فعل مقاومة إذا كان الواقع يقول: هذا هو المصير فإن الشعر يقول: يمكن أن يكون هناك مصير آخر ومن هنا يصبح الشعر فعلًا سياسيًا وثقافيًا حتى عندما لا يقدم برنامجًا سياسيًا مباشرًا فالقصيدة تقاوم الواقع من خلال إنتاج إمكانية بديلة له وهذا هو أحد أعمق معاني الاستشراف الشعري هنالك يتجاوز الاستشراف في النص حدود الرؤية التحليلية ليغدو فعلًا وجوديًا ومقاومة جمالية وروحية تحّ من استلباب الروح. يواجه الشاعر عبثية الواقع ومقابر الملاهي وسوق الجنائز المغوية بالتشبث بالصبى حرفة والقلب أداة ، متخذًا من القصيدة متراسًا ومهربًا. إنها مقاومة بالذاكرة والأسئلة الحارقة ، ورفض دائم لقبول شروط الاستسلام لسطوة «سين سَوف» وأعين العاديات ، حيث يتحول التذكر والتشكّي وإعادة بناء الذات المشتتة بين جبال عطان وتكس الحواتي إلى طقس خلاص جماعي وفردي يرفض الانكسار ويقاوم محو الذاكرة والهوية ترتفع لغة المقاومة كنضوج فكري وثقافي وبنيوي في قوله:

أَنتَوِيْ أَنزحُ المُحيطات أَرمي

أَشمخَ الرَّاسيات بالرَّاسيات

السادس عشر: المستقبل المشروط يمكن اقتراح مفهوم المستقبل المشروط والمقصود به المستقبل الذي لا يظهر بوصفه قدرًا نهائيًا ، وإنما بوصفه نتيجة لمسار قائم فالمستقبل يمكن أن يكون استمرارًا للمأساة إذا بقيت الشروط التي أنتجتها ويمكن أن يكون خلاصًا إذا تغيرت تلك الشروط وهذا يفسر التعدد الكبير في صور المستقبل داخل القصيدة فهي لا تقدم مستقبلًا واحدًا ، وإنما تقدم مجموعة من المسارات الممكنة.

السابع عشر: المستقبل بين الكارثة والخلاص يمكن تقسيم الرؤية الاستشرافية في القصيدة إلى قطبين:

أ ـ مستقبل الكارثة وما يرتبط بالمدافع والطغيان والموت والغياب.

ب ـ مستقبل الخلاص

مثل:سَوْفَ نَشْدُو لَهُ وَعَنْهُ فَيَرْقَى و:مِنْ أَبَابِيلَ فَوْقَ أَطْغَى الطُّغَاة، ومن ثم فإن البردوني لا يقدم مستقبلًا تشاؤميًا أو تفاؤليًا بصورة مطلقة ، وإنما يقدم مستقبلًا متصارع الاحتمالات.

الثامن عشر: الاستشراف الدائري وهنا نصل إلى النتيجة النقدية المركزية في هذه الدراسة تتحرك القصيدة ظاهريًا في اتجاه الرحلة لكنها في عمقها تعود باستمرار إلى البداية يقول الشاعر:

قَبْلَ نِصْفِ الطَّرِيقِ ، عُدْتَ ابْتِدَاءً

فالطريق الذي يفترض أن يقود إلى النهاية يعيد الذات إلى البداية وهذا يجعل الزمن في القصيدة غير خطي فالماضي ينتج الحاضر والحاضر يستدعي الماضي ثم يتحول الحاضر إلى توقع للمستقبل والمستقبل يعيد تفسير الماضي ومن هنا يمكن اقتراح مفهوم الاستشراف الدائري وهو نمط من الاستشراف الشعري لا يتجه فيه المستقبل إلى الأمام وحده ، وإنما يعود إلى الماضي الذي صنعه ، بحيث يصبح الماضي مصدرًا لاحتمال المستقبل ، ويصبح المستقبل بدوره وسيلة لإعادة قراءة الماضي وهذه ليست مجرد لعبة اصطلاحية ، وإنما نتيجة تستند إلى البناء الداخلي للنص فالسؤال وكذلك المستقبل الذي تعد به «الأبابيل» لا يمكن فصله عن الصورة الثقافية السابقة التي تستدعيها وهكذا يتأسس المستقبل على الذاكرة كما تطرق له في قوله:

أُختَ صخرٍ هل أَنت أَحنى عليهم
مِنْ حشا كَرِّبلا على الفاطماتِ؟

البند الثاني: الخصوصية البردونية

لا تكمن خصوصية البردوني في أنه تحدث عن المستقبل ، فحسب؛ فالشعراء تحدثوا عن المستقبل منذ القدم لكن خصوصيته تكمن في أنه يجعل المستقبل متعددًا متناقضًا ساخرًا مخيفًا حالمًا عجائبيًا سياسيًا وجوديًا وطنيًا لغويًا ، ثم يضع هذه المستقبلات كلها داخل قصيدة واحدة وهنا تصبح القصيدة أشبه بـ مختبر زمني فالشاعر يجرب: ماذا يحدث لو استمر الحاضر؟ وماذا يحدث لو انقلب؟ وماذا يحدث لو عاد الماضي؟ وماذا يحدث لو تحقق الحلم؟ وماذا يحدث لو انتصر الخوف؟ وماذا يحدث لو وجد الإنسان طريقًا آخر؟ وهذا بالضبط هو جوهر الاستشراف وفي السياق سنتطرق إلى أدوات الاستشراف التي أشارنا إليها النص ومستوياته في القصيدة كخصوصية بردونية ونبين ذلك في محورين الأول أدواته والثاني مستوياته

أولا: أدوات استشراف المستقبل في النص

هنالك لا بد من توضيح الرؤيا الاستشرافية وبنيتها الدلالية في قصيدة «رحلة ابن من شاب قرناها» إذ تتجاوز أدوات الاستشراف النصي في رائعة الشاعر اليمني عبدالله البردوني «رحلة ابن من شاب قرناها» الأساليب السردية التقليدية (كالتنبؤ والتوتر الدرامي) لتشكل منظومة إبستمولوجية وسيميائية متكاملة ، تستشرف مسبقًا مأساة الدولة والمجتمع والمثقف تحت وطأة الاستبداد والتحولات الكارثية.يتجلى هذا التشريح النقدي للرؤيا الاستشرافية في النص عبر أربعة تجليات معرفية وفنية كبرى:

١ - الاستشراف الإبستمولوجي

كاللا-وعي الجمعي والاستباق العابر للزمن حيث لا يقف الاستباق عند حدود التنبؤ بحدث فردي قادم ، بل يتعملق ليصبح استشرافًا بنيويًا لمستقبل الدولة والمجتمع بل يعلن الشاعر مبكرًا مآل الرحلة والاصطدام بالسلطة: (أَصبَحَ المَوتُ يا قصيدةُ أَحنَى / مَأمَنٍ) وهنا نجد البردوني لا يقرأ المستقبل بعين المنجم ، بل بعين الفيلسوف الذي يدرك أن السلطة الشمولية حين تتحالف مع قوى الجهل والانتهازية (ممثلة في شخصيات النص: سعيد ، يعلى ، الهر ، وليدا) ، فإن الموت يتحول إلى الملجأ الوحيد للكرامة. هذا استشراف مبكر لانهيار العقد الاجتماعي والسياسي قبل عقود من تجسده واقعًا معيشًا ، معلنًا حالة «الإبادة المعنوية» للنخبة

٢. الاستشراف الأيقوني للرمز المكاني

أو أنثربولوجيا المكان المهزوم إذ تتحول جغرافية المكان في النص من مجرد خلفية للأحداث إلى «مسرح استباقي متواطئ» يعكس أزمة الوعي والشتات.

حينها يقوم البردوني باستدعاء الحيز المكاني اليمني المحتقن (فجّ عطان ، المتاهات ، البيوت التي تحولت إلى مابات ومتاهات ضيقة ، وأسواق الصفقات). كدلالة استشرافية وأداة تسير إلى التطابق المأساوي بين المكان والإنسان؛ فالإنسان المهزوم يفرز مكانًا مهزومًا يضيق بأهله ويتحول إلى فخ. ويدرك الشاعر مسبقًا أن أي محاولة للهروب نحو مركز السلطة (القصر ، الحاشية ، الحاجب) ستنتهي حتمًا بالابتلاع ، لأن البنية السياسية برمتها قائمة على منطق سوق النخاسة وبيع الذمم («يا لُصُوصَ المَلا خُذُوا كارثاتي»).

٣ - التشظي الميتا-سردي من خلال استشراف انحطاط الخطاب والسلطة يوظف البردوني تقنية الحوارات المتقاطعة وتعدد الأصوات (الهر ، الشيخ ، الأمير ، ليدا) كأداة هدم استباقية لخطاب السلطة وتعرية آلياته قبل أن يتجذر. ليقوم البردوني باستحضار أداة التناص الساخر ، وتكرار معجم البيع والشراء والصفقات ، وانكسار الألسنة الرسمية والمبررات الزائفة («يُرهِبُ الخوفَ مَن يُلاقيه أقوى / والرَّعاديدُ حَفلةُ النَّابحات»). ومن ثم نجد أن الدلالة الاستشرافية من الأداة التي اعتمد عليها البردوني في نصه قد انصبت على انهيار الخطاب الأخلاقي فالشاعر يرى مسبقًا كيف سيُدجن المثقف ويتحول إلى بيدق ممسوخ على أبواب الأمراء ، وكيف ستُستبدل القيم العليا بصفقات الحقارة والابتزاز والتبعية المطلقة للرمز السياسي المستبد.

٤- المفارقة الوجودية الكبرى أو بالأحرى العمى البصير مقابل بصر العميان تتألق المفارقة النقدية عبر تقابل حاد بين حقيقة العمى الجسدي للشاعر وبين بصيرته النافذة التي تخترق جدران القصور وكواليس المؤامرات.

نستجلي ذلك من خلال ما بينه البردوني حول تطواف الشاعر في أروقة السلطة ومجالسها ، وكشفه الدقيق لوجوه الحاشية المخادعة وتغيّر تحالفاتهم إذ يقول:

كيف يَختارُ حاجبًا مثلَ هذا
رُبَّما زوَّقوهُ كالبايعات

وبالتالي يشكل هذا العمى الجسدي الأداة الاستشرافية العليا؛ لأنه يحرر الشاعر من خداع البصر من المظاهر الخادعة التي تتخفى خلفها السلطة والألقاب ليواجه الحقيقة العارية وبذلك يتحول الشاعر إلى «نبي كاشف» يرى ما لا يراه المبصرون ، مستشرفًا مآلات السقوط الأخلاقي والسياسي للمحيطين به.

ثانيًا: مستويات الاستشراف في النص

مستويات الاستشراف في النص: من التنبؤ الظاهري إلى الرؤيا الإبستمولوجية لا يتوزع الاستشراف النصي في الأعمال الكبرى على طبقة واحدة ، بل يتدرج عبر مستويات سيميائية ومعرفية متداخلة ، تتسع من الدائرة الفردية للحدث إلى الأفق الفلسفي الشامل. ويتجلى هذا التدرج الهرمي للمستويات الاستشرافية في قصيدة «رحلة ابن من شاب قرناها» للشاعر عبدالله البردوني فلا شك من أن التعدد في النص والاضطراب القلق والسوريالية في استجلاء المستقبل في النص يكشف أن المستقبل في القصيدة ليس موضوعًا واحدًا ، بل شبكة من المستقبلات والمتواليات المعقدة اللامتناهية. ومن ثم لا تنفتح مستويات الاستشراف في نص عبدالله البردوني على الفراغ ، بل تتكئ على نسيج لغوي وسردي شديد التكثيف ولهذا سنحدد بعض مستويات الاستشراف كالآتي:

١- المستوى الدلالي -الحدثي:

إذ نجد النص في مدلولاته يمثل الطبقة السطحية والأكثر مباشرة في البنية الاستباقية؛ حيث يهيئ النص المتلقي لحدث بعينه أو نتيجة حتمية لمسار درامي وشيك كالمطاردة أو الهروب أو الوقوع في الشرك السياسي. من خلال اتضاح الإشارات الاستباقية للرحلة والشتات في مطلع النص وفي ثناياه ، كإعلان الشاعر المبكر عن تفضيل الموت على جحيم الواقع والابتزاز: (أَصبَحَ المَوتُ يا قصيدةُ أَحنَى / مَأمَنٍ ، ليتني أَطلتُ أَنَاتي) وعبر ضبط إيقاع التوتر الدرامي وتبرير مآلات الصراع مع السلطة وكواليس القصر ، بحيث لا تقع الصدمة اللاحقة كحدث مجاني ، بل كحتمية دلالية مرسومة بعناية منذ الخطوة الأولى وهو ما نستشرفه في قوله:

أَصبَحَ المَوتُ يا قصيدةُ أَحنَى
مَأمَنٍ ، ليتني أَطلتُ أَنَاتي
مَنْ دَعَتْني؟ تَخْشَينَ مَاذا؟ سَآتي
لَحظةً ، رَيثَمَا أَلُمُّ شَتَاتي

هنالك يباشر الشاعر نصه بضرب من الإعلان المبكر عن مآل الرحلة (مستبقًا الأحداث السردية اللاحقة من مطاردات وأروقة قصر وخذلان). عبارة «أصبح الموت أحنى مأمن» لا تقف عند حدود التعبير المجازي العابر ، بل تشكل بنية استباقية صارخة توجّه القارئ ذهنيًا نحو حتمية الاصطدام المأساوي بالسلطة. المتلقي هنا يُبرمج مسبقًا ليدرك أن مسار السرد لن ينتهي إلى نجاة تقليدية ، بل إلى خيار واحد: إما التلاشي في جحيم المتاهات أو الاحتماء بالموت كرفيق أخير للكرامة. هذا الاستشراف الدلالي المباشر يلغي عنصر المفاجأة السطحية لصالح «توتر الترقب».

٢ - المستوى السوسيولوجي - البنيوي:

ينتقل الاستشراف هنا من أفق الشخصية الفردية إلى أفق المجتمع والمؤسسات ، متنبئًا بتآكل منظومة القيم وتحول المحيطين إلى سماسرة وقوادين لمصالحهم الشخصية.وتصوير تحول الرفاق والمقربين إلى أدوات طواعية للسلطة (قصة سعيد ، واليعلى ، والهر ، والحاجب ، والأمير) ، وانكشاف المنظومة الاجتماعية على سوق النخاسة والصفقات الرخيصة: (قال شيخٌ: كلبٌ رقى كي يؤدِّي / جيّدًا خدمةَ الكلابِ العواتي). ورصد وباء «الاستحالة الأخلاقية»؛ فالشاعر يستشرف مبكرًا كيف ستفقد النخبة والمؤسسات مناعتها ، وكيف سيتحول المثقف والتابع إلى بيدق يُدجن ويُستعمل ثم يُلقى به على عتبات القصور. يتجلى ذلك في قول الشاعر:

قال شيخٌ: كلبٌ رقى كي يؤدِّي
جيّدًا خدمةَ الكلابِ العواتي
قيل هذا درعُ الأَميرِ يُرابي
بالمُنى ، بالمَناصبِ العَالياتِ
قال هرٌّ: منَّا إلينَا تُوافِي!
حَوَماني بالصَّحْبِ مِن تسلياتي

إذ ينتقل الاستشراف هنا من الذات الشاعرة إلى أفق «الوباء الاجتماعي والسياسي». ينجح البردوني في استشراف اللحظة التي يتحول فيها المجتمع إلى سوق كبرى لبيع الضمائر ، وتتخذ الشخصيات أسماءً رمزية (سعيد ، اليعلى ، الهر ، الشيخ) تمثل أنماطًا سلوكية متآكلة؛ حين يصف المتحلقين حول السلطة بالكلاب والهروب والارتزاق ، فهو لا يرصد واقعًا معاصرًا فحسب ، بل يستشرف بنيويًا مآل تحول النخب والمثقفين إلى أدوات طواعية للطغيان ، إن الاستشراف السوسيولوجي هنا يقوم على قراءة جينية لآلية تدجين الإنسان ، حيث يرى الشاعر مسبقًا كيف سيقوم القصر بشراء الذمم وتفكيك الروابط الإنسانية وتحويل الصداقة والرفقة إلى خيانة ممنهجة.

٣ - المستوى الإنثروبولوجي - المكاني:

يرتكز هذا المستوى على تشريح علاقة الذات بالمكان ، مستشرفًا حالة «التطابق المأساوي» بين الإنسان وبيئته عندما يتحول الأفق الوطني أو الاجتماعي إلى فخ مغلق أو منفى داخلي. كذلك استدعاء الأمكنة المحتقنة والضيقة (فج عطان ، المتاهات ، تحول البيوت من محضن للدفء إلى مجرد «مابات» ومتاهات ضيقة): (فَلَبِسْنا بيوتَنا ، قال بَيتي: / نَمتطي الآن أَحدثَ الحادثات). إبراز التطابق المأساوي بين الإنسان ومكانه؛ فالسلطة الاستبدادية تفرز مكانيات مشوهة تحاصر الإنسان وتجعل من أفق وطنه مسرحًا للمطاردة والشتات ، مستشرفة اغتراب الروح داخل ترابها الوطني ، تضح ذلك من خلال قول البردوني:

فَلَبِسْنا بيوتَنا ، قال بَيتي:
نَمتطي الآن أَحدثَ الحادثات
كنتُ أَمشي من فجّ عطَّان حينًا
وأَوَانًا أَختارُ تَكْسَ الحواتي
وأُشاري قصيدةً بعدَ مَطْلٍ

حيث يُشكل المكان في النص (فج عطان ، المتاهات ، البيت الذي ينقلب إلى مابات ومكان مطاردة) عنصرًا فاعلًا ومحرضًا مأساويًا. الاستشراف الأنثربولوجي هنا يكمن في «أنثربولوجيا الاغتراب المكاني»؛ فالبيت لم يعد محضنًا للدفء والسكينة بل تحول إلى درع للتوجس و«مابات» مؤقتة ، والوطن (السعيدة) انكمش ليصبح مسرحًا للرعب والمتاهات.

يدرك الشاعر مسبقًا أن المكان تحت سيطرة السلطة الشمولية سيفقد طمأنينته ، وأن الجغرافيا ستتطابق مع حالة التمزق النفسي للذات ، مستشرفًا حالة «المنفي في وطنه» حيث تصبح جدران البيت نفسه شاهدًا على الحصار.

٤- المستوى الإبستمولوجي – الرؤيوي :

يمثل الذروة النقدية الكبرى للنص وأكثرها عمقًا؛ حيث يتحول الخطاب من مجرد قراءة للواقع السياسي أو الاجتماعي إلى «رؤيا نبوية كارثية» تفلسف الوجود الإنساني في مواجهة القمع المطلق من خلال استشراف حالة الإبادة الروحية والمعنوية للذات ، وتجلي مفارقة العمى البصير الذي يرى كواليس الخراب الكلي بينما يغرق الآخرون في الوهم وهنا يتجاوز البردوني اللحظة السياسية الضيقة إلى استشراف مصير العقل الحر في مواجهة الطغيان عبر التاريخ؛ إذ يدرك بصيرورة فلسفية أن الهزيمة الداخلية للمجتمع تعني انطفاء شعلة الحياة ، ليغدو النص وثيقة إنسانية عابرة للزمن والخصوصية ترثي الواقع وتستشرف تجلياته المأساوية حتى أقصى المدى.نستشف ذلك من عدة شواهد في القصيدة منها :

إنْ يَكُن هَانَ في السَّعيدة بَيتِي
فالمَجَرَّاتُ يا دُجَى أَبياتي
مَنْ دَعَتْني؟ تلك التي لم تُجبها
قلتَ صُغرَى ، وقلتُ إحدَى لِدَاتي

ففي هذا المستوى الأَعلى تبلغ الرؤيا ذروتها الفلسفية والوجودية ، حيث يتحول النص من رثاء سياسي إلى «رؤيا نبوية كارثية». يتقاطع عمى الشاعر الجسدي مع بصيرته الميتافيزيقية ليخترق حجب الزمان والمكان؛ فحين يهون البيت وتتداعى تفاصيل الواقع الأرضي ، يرتقي الشاعر إلى أفق المجرَّات والخلود الإبداعي: (فالمجرّات يا دجي أبياتي). البردوني هنا يستشرف المصير الأبدي للعقل الحر في صراعه الأبدي مع الجهل والقمع؛ إنه يدرك إبستمولوجيًا أن القهر قد يهدم الجسد ويدمر البيت ، لكنه عاجز عن تدجين الكلمة أو محو أَثَر الرؤيا. وبهذا يغدو النص وثيقة إنسانية مطلقة تتجاوز حدود الجغرافيا اليمنية لتصبح صرخة الوعي الإنساني الكوني في وجه العتمة والاستبداد.

النتائج

توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

١- الاستشراف في القصيدة ليس تنبؤًا غيبيًا ، وإنما بناء شعري لاحتمالات المستقبل.

٢- المستقبل عند البردوني مرتبط بالماضي ارتباطًا عضويًا؛ إذ يتحول الماضي إلى مصدر لتوقع القادم.

٣- تتخذ الرؤية المستقبلية في النص صورة السؤال أكثر من صورة التقرير.

٤ – ينتقل الاستشراف من المجال الشخصي إلى المجال الجماعي والسياسي والوطني.

٥- يستخدم البردوني الرموز الدينية والثقافية والتاريخية بوصفها مواد لبناء المستقبل.

٦- تتجاور في النص صورتان للمستقبل: مستقبل الكارثة ومستقبل الخلاص.

٧- تتحول أدوات الاستقبال اللغوية إلى عناصر بنائية وليست مجرد مؤشرات زمنية.

٨- يتداخل الاستشراف مع السريالية من خلال تحويل الصورة العجائبية إلى احتمال مستقبلي.

٩- المستقبل في القصيدة ليس خطًا مستقيمًا ، بل يتفاعل مع الماضي في حركة دائرية.

١٠- يمكن بناء مفهوم نقدي خاص بالنص هو «الاستشراف الدائري».

١١- يمثل الاستشراف في القصيدة شكلًا من أشكال المقاومة؛ لأن الشاعر لا يكتفي بانتظار المستقبل وإنما يحاول التأثير فيه عبر إنتاج بدائل رمزية.

١٢- تنتهي الرحلة من سؤال الذات إلى سؤال الجماعة ، ومن المكان المحدود إلى الأفق الكوني.

الخاتمة

تكشف «رحلة ابن شابَ قرناها» عن قدرة شعرية متميزة على تحويل الزمن إلى مادة للصراع والتخييل فالمستقبل في القصيدة ليس صفحة بيضاء تنتظر أن تُكتب ، وإنما هو حاضر في الذاكرة ، ومختبئ في القلق ، وموجود في السؤال ، ومتخيل في الرمز والبردوني لا يقول لنا ببساطة ماذا سيحدث.إنه يسأل: «ماذا يمكن أن يحدث؟»

ولماذا يمكن أن يحدث؟وما الذي ينبغي أن يتغير حتى لا يتكرر الماضي؟ ومن هنا تتجاوز القصيدة الاستشراف بمعناه البسيط إلى ما يمكن تسميته الوعي الاستشرافي؛ أي الوعي الذي يقرأ المستقبل من خلال الحاضر ، والحاضر من خلال الماضي. ولعل أكثر ما يميز هذا الوعي أن المستقبل عند البردوني يحمل وجهين متعارضين: وجهًا يخشى تكرار المأساة ووجهًا يحلم بمقاومتها:

سَوْفَ نَشْدُو لَهُ وَعَنْهُ فَيَرْقَى وبين السؤالين تتحرك القصيدة كلها.

أما النتيجة التي تقترحها هذه الدراسة ، فهي أن الاستشراف عند البردوني يمكن قراءته بوصفه استشرافًا دائريًا؛ لأن الماضي لا يغيب حين يأتي المستقبل ، بل يظل حاضرًا فيه ، والمستقبل لا يأتي من فراغ ، بل يتشكل من الذاكرة ولهذا فإن: المستقبل في «رحلة ابن شابَ قرناها» ليس زمنًا يقع بعد الحاضر فحسب ، بل هو احتمال يسكن الحاضر ، وتكشفه الذاكرة ، وتصنع المخيلة صورته ، ثم تعيد هذه الصورة تفسير الماضي.» وعندما تضيق البلاد يقول الشاعر:

إنْ يَكُنْ هَانَ في السَّعيدَة بَيْتِي
فَالْمَجَرَّاتُ يَا دُجَى أَبْيَاتِي

فتتسع القصيدة وهنا تبلغ الرؤية الاستشرافية ذروتها:

«إن الشعر لا يكتفي بتصور المستقبل ، بل يصنع فضاءً يمكن للإنسان أن يجد فيه مستقبلًا حين يعجز الواقع عن منحه إياه

التوصيات

ومن خلال ما تناولناه وما واجهنا من معان نوصي بما يأتي:

١ – توسيع دراسة الاستشراف الشعري في الشعر العربي الحديث

٢ – دراسة الاستشراف عند شعراء مثل محمود درويش ، وأدونيس ، وأمل دنقل ، وبدر شاكر السياب ، وعبدالعزيز المقالح والبردوني دراسة مقارنة

٣ – بناء معجم نقدي عربي خاص بمفاهيم المستقبل في الشعر

٤ – دراسة العلاقة بين الشعر ودراسات المستقبل

٥ – دراسة مفهوم الذاكرة المستقبلية في الأدب العربي

٦ – دراسة المستقبلات المتعددة في القصيدة العربية الحديثة

٧ – عدم حصر الاستشراف الأدبي في الرواية والخيال العلمي؛ فالشعر يمتلك أدوات استشرافية شديدة الخصوصية

٨ – الإفادة من تقنيات تحليل الزمن والسرد في دراسة القصيدة الحديثة ذات البناء المركب

٩ – أخيرًا: هذه مناسبة ليست كسابقاتها من المناسبات ، فلتكن ميثاق شرف بما يناوئ ويواجه ويعري العدوان على اليمت الظالم؛ احترامًا لهويتنا اليمنية ولأنفسنا ، واحترامًا لتاريخ البردوني وأثره الإبداعي ونضاله الكبير في تثبيت معالم السيادة الوطنية ورفض الوصاية والتدخلات في الشأن اليمني ونبذِ كل مخلفات الوصاية من عملاء.

يظل البردوني رمز كفاح وماهية وجود لدى كل حر ومنصف ، يتطلب أن نكون بمستوى مجاراته أخلاقًا وقيمًا ورؤى ، كترسيخ الوعي ورفع حماسة الشعب في الانتماء لليمن والدفاع عن سيادتها وبقائها ومكانتها ومنح شعبها من تقرير مصيره ، دون الرضوخ للأطماع الآنية.

ها هو البردوني يقول لكم إنه ضد العدوان وضد استعمار بلده وضد العملاء. فماذا يا أدباء ويا كتاب اليمن ستقولون له؟!

وليعذرني البردوني على الجرأة في الوقوف أمام تجربته ، وأعده أن أعيد قراءته من جديدٍ لعلي قد أتبع سببًا يلامس طود إبداعه ما استطعت إليه سبيلا.

الإحالات

(١) ينظر في مفهوم الاستشراف وعلاقته بالخطاب الأدبي ودراسة المستقبل إلى الدراسات العربية التي تناولت الاستشراف في الشعر العربي الحديث والقديم.

(٢) ينظر في مفهوم الزمن الشعري وعلاقته بالذاكرة والتوقع إلى الدراسات النقدية الخاصة ببنية الزمن في الخطاب الأدبي.

(٣) ينظر في توظيف الموروث الديني والثقافي في الشعر الحديث إلى الدراسات المتعلقة بالتناص واستدعاء التراث.

(٤) ينظر في مفهوم النبوءة الشعرية وعلاقة الشعر بالخيال والاستشراف إلى الدراسات الخاصة بالزمن الشعري والخيال الأدبي.

(٥) ينظر في مفهوم السريالية وآليات الصورة غير المألوفة إلى الدراسات العربية والمترجمة الخاصة بالسريالية والشعر الحديث.

المراجع

أولًا: المصادر

١- البردوني ، عبد الله ، ديوان عبد الله البردوني.

٢- البردوني ، عبد الله ، رحلة في الشعر اليمني: قديمه وحديثه.

٣- البردوني ، عبد الله ، قضايا يمنية.

٤- البردوني ، عبد الله ، اليمن الجمهوري.

٥- البردوني ، عبد الله ، فنون الأدب الشعبي في اليمن.

٦- البردوني ، عبد الله ، ديوان رحلة ابن شاب قرناه والعشق على مرافئ القمر ، ٢٠٢٢م.

ثانيًا: المراجع النقدية

١- ريكور ، بول ، الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي ، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم ، مراجعة: جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ٢٠٠٦م. وتثبت الفهارس المكتبية بيانات الترجمة والنشر والطبعة.

٢- ريكور ، بول ، الزمان والسرد: التصوير في السرد القصصي ، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم ، مراجعة: جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ٢٠٠٦م.

٣- ريكور ، بول ، الزمان والسرد: الزمان المروي ، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم ، مراجعة: جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ٢٠٠٦م.

٤- ريكور ، بول ، الذاكرة ، التاريخ ، النسيان ، ترجمة: جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت.

٥- كوزيلك ، راينهارت ، الماضي المستقبلي: في دلالات الزمن التاريخي ، ترجمة عربية.

٦- دو جوفنيل ، برتران ، فن التخمين: في استشراف المستقبل ، ترجمة عربية.

٧- بيل ، ويندل ، أسس دراسات المستقبل ، ترجمة عربية.

٨- جنيت ، جيرار ، خطاب الحكاية: بحث في المنهج ، ترجمة: محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر حلي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧م. وتؤكد بيانات مكتبة الإسكندرية هذه البيانات الببليوغرافية.

٩- جنيت ، جيرار ، عودة إلى خطاب الحكاية ، ترجمة: محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ٢٠٠٠م.

١٠- باختين ، ميخائيل ، الخطاب الروائي ، ترجمة: محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

١١- تودوروف ، تزفيتان ، مقولات السرد الأدبي ، ترجمة: حسن بحراوي وآخرين ، منشورات اتحاد كتاب المغرب.

١٢- مرتاض ، عبد الملك ، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت.

١٣- مفتاح ، محمد ، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء.

١٤- أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت.

١٥- أبو ديب ، كمال ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت.

١٦- فضل ، صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة.

١٧- عباس ، إحسان ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت.

١٨- ضيف ، شوقي ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف ، القاهرة.

١٩- زايد ، علي عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة.

٢٠- هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث.

٢١- إسماعيل ، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.

٢٢- فضل ، صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي.

٢٣- فضل ، صلاح ، أساليب الشعرية المعاصرة.

٢٤- عصفور ، جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.

٢٥- مفتاح ، محمد ، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص.

٢٦- المسدي ، عبد السلام ، الأسلوبية والأسلوب.

٢٧- تودوروف ، تزفيتان ، مدخل إلى الأدب العجائبي.

٢٨- ياكوبسون ، رومان ، قضايا الشعرية.

٢٩- إبراهيم ، عبد الله ، السردية العربية.

٣٠- النجار ، الهادي عمر ، «الشعر واستشراف المستقبل: قراءة استشرافية لنص من شعرنا القديم: أبو العلاء المعري نموذجًا» ، مجلة شمال جنوب ، العدد الرابع عشر ، ٢٠١٩.

٣١- بن عمارة ، نفيسة ، وقريف ، السعيد ، «الرؤية الاستشرافية في قصيدتي اقرأ كتابك أيها العربي والثورة والكلاب لمحمد الأخضر السائحي» ، مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية ، المجلد السادس ، العدد الثاني ، ٢٠٢٤.

٣٢- أبو جلود ، سهير صالح ، «الاستشراف في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدًا لمحمود درويش» ، جامعة بغداد ، كلية اللغات.

٣٣- الحمداني ، إياد عبد الودود عثمان ، «الاستشراف الأيديولوجي السياسي في القصيدة العراقية الحديثة» ، مجلة ديالى للبحوث الإنسانية.

٣٤- مجموعة من الدراسات العربية في الشعرية العربية الحديثة ، والزمن الشعري ، والصورة الفنية ، والخيال ، والحداثة الشعرية.

ترجلت من قطاري الليلي

عمار عبد الواحد- بغداد

وجئتك متعبًا
متفَردًا
وهاربًا من جمع متنافر
لا يحترم تفرِّدي
جئتكِ أسحل خطواتي المتعبة
وأستعجلها

ليس مهمًا عندي أن أكون أنيقًا
فلقد عرفتك
تبحثين عن الذاتَ دائمًا
وتمقتين التسطح

عندما أفتح حقيبتي العتيقة
لن تجدي
إلا منديلي الذي تعرفينه جيدًا
فلطالما كفكفت به دموعكِ
لتمازج أدمعي
وعليه أثر آخر دمعة وداع ذرفناها معًا

وثمة شيء آخر:
إنها قارورة العطر التي كنت
قد أهديتِها لي عندما كنا معًا آخَر مرة

«شؤون ثقافية» لعبدالله البردوني
قراءة في بنية الخطاب الثقافي والنقدي ومضامينه

عبدالرحمن مراد

ملخص :

يمثل كتاب «شؤون ثقافية» لعبدالله البردوني وثيقة ثقافية ونقدية مهمة تكشف جانبًا من المشروع النثري والفكري لشاعر اليمن الكبير ، وتضيء طبيعة حضوره في المشهد الثقافي العربي واليمني خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين. والكتاب ، الذي جمع مادته وأعدها للنشر محمد القعود ، يضم عددًا من المقالات والمقاربات والإضاءات الثقافية التي نشر معظمها في الصفحة الثقافية والملحق الثقافي بصحيفة «الثورة» ، ولا سيما خلال السنوات الأخيرة من حياة البردوني ، بين عامي ١٩٩٦ و١٩٩٩.

ولا تكمن أهمية الكتاب في موضوعاته المتعددة فحسب ، وإنما في الطريقة التي مارس بها البردوني فعل القراءة الثقافية؛ إذ يتحول الكتاب والنص والشخصية الأدبية والحدث الثقافي لديه إلى مدخل لأسئلة أوسع تتصل بالنهضة ، والحرية ، والتنوير ، والهوية ، والتاريخ ، وعلاقة الثقافة بالسياسة والمجتمع. ومن ثم فإن «شؤون ثقافية» لا يقدم مجرد مراجعات أو انطباعات عابرة ، بل يؤسس خطابًا نقديًا ينطلق من الثقافة إلى مساءلة الواقع.

أولًا: مدخل إلى الكتاب وسياقه

ينتمي «شؤون ثقافية» إلى الجانب النثري من تجربة عبدالله البردوني ، وهي تجربة لا تقل أهمية عن تجربته الشعرية؛ فقد ظل البردوني كاتبًا ومثقفًا وناقدًا يتابع ما يصدر في الحياة الثقافية العربية ، ويقرأ الكتب والأعمال الجديدة ، ويرصد اتجاهات الأدب والفكر والفن.

ويكشف الكتاب أن المقالة عند البردوني لم تكن نشاطًا هامشيًا إلى جانب الشعر ، وإنما كانت مجالًا أساسيًا لممارسة التفكير والنقد وإعادة قراءة الثقافة. وقد أشار معد الكتاب إلى أن معظم كتابات البردوني النثرية المنشورة في حياته كانت في الأصل مقالات ومقاربات نشرت في الصحف والمجلات ثم أعيد جمع بعضها في كتب وفق سياقات فكرية وأدبية ونقدية محددة.

ويأتي «شؤون ثقافية» بوصفه جزءًا من هذا التراث النثري المتناثر؛ إذ جُمعت مادته من المقالات التي كان البردوني يرسلها إلى الصفحة الثقافية والملحق الثقافي بصحيفة «الثورة» ، وكانت تنشر تحت عنوان «شؤون ثقافية». وقد كتب معظم هذه المواد في السنوات الثلاث الأخيرة من حياته ، من منتصف عام ١٩٩٦ حتى وفاته في ٣٠ أغسطس ١٩٩٩ ، وكانت آخر مقالة له بعنوان «الثقافة تحت القنابل والنجوم».

ومن هنا تكتسب المادة قيمة إضافية؛ فهي لا ترصد ثقافة البردوني وحدها ، وإنما ترصد كذلك جانبًا من المشهد الثقافي العربي في نهايات القرن العشرين من خلال عين ناقد يمني واسع الاطلاع.

ثانيًا: إشكالية الكتاب وأهميته

يمكن تحديد الإشكالية المركزية في «شؤون ثقافية» بالسؤال الآتي:

كيف ينظر المثقف إلى الثقافة بوصفها فعلًا نقديًا واجتماعيًا يتجاوز إنتاج الكتب والنصوص إلى مساءلة الإنسان والواقع والتاريخ؟

فالبردوني لا يتعامل مع الكتاب باعتباره مادة منفصلة عن سياقها ، بل يقرأه باعتباره علامة على حالة ثقافية وفكرية. ولذلك ينتقل في مقالاته من الكتاب إلى مؤلفه ، ومن المؤلف إلى عصره ، ومن العصر إلى قضاياه وأسئلته.

وتظهر هذه النزعة بوضوح منذ المقالة التي تحمل عنوان «شجون الثقافة» ، حيث ينتقد البردوني كثرة الإنتاج الأدبي حين لا تقابلها بالضرورة جودة في المضامين ، وينبه إلى خطر التعامل مع الأعمال الأدبية بالأحكام الجاهزة والتصنيفات السريعة.

وهنا تتجلى إحدى أهم أفكار الكتاب: ليست كثرة الكتب دليلًا على حيوية الثقافة بالضرورة ، وإنما قيمة الثقافة تقاس بما تنتجه من معرفة وإبداع وأسئلة جديدة.

ثالثًا: الكتاب بوصفه مرآة للمشهد الثقافي

من أبرز سمات «شؤون ثقافية» اتساع مجال القراءة؛ فالكتاب لا يقتصر على الشعر أو الرواية أو النقد الأدبي ، بل يتنقل بين الأدب والفكر والتاريخ والفلسفة والسياسة والفنون والشخصيات الثقافية.

وهذا التنوع ليس عشوائيًا؛ إذ يبدو أن البردوني كان ينظر إلى الثقافة بوصفها شبكة متداخلة من المعارف. ولذلك نجد المقالة الأدبية تقود أحيانًا إلى التاريخ ، والقراءة النقدية إلى السياسة ، والحديث عن شاعر إلى الحديث عن المجتمع الذي أنتج تجربته.

ومن النماذج اللافتة في الكتاب المقال الذي يتناول جمال الدين الأفغاني ، حيث لا يكتفي البردوني باستعراض شخصية الأفغاني أو تكرار الصورة التقليدية عنه ، بل يناقش اختلاف القراءات حوله ، ويتوقف عند علاقته بالإصلاح والوحدة السياسية ونهضة الأمة ، ويستعيد نصوصًا من كتاباته لقراءة أفكاره ومشروعه.

وهذا المنهج يكشف أن البردوني كان يتعامل مع الشخصية الثقافية بوصفها ظاهرة فكرية وتاريخية لا مجرد سيرة شخصية.

رابعًا: البعد النقدي في «شؤون ثقافية»

لا يقوم نقد البردوني على إصدار الأحكام المجردة ، وإنما على المقارنة والتحليل وربط النص بسياقه.

ومن أهم خصائص هذا النقد:

١. رفض الأحكام الجاهزة.
٢. الموازنة بين الأعمال والمبدعين.
٣. العودة إلى النص بوصفه أساسًا للحكم.
٤. ربط العمل الأدبي بالبيئة الثقافية والتاريخية.
٥. الانتباه إلى اللغة والأسلوب والبناء الفني.
٦. التمييز بين الشهرة والقيمة الإبداعية.

وتظهر هذه الخصائص بوضوح في تناوله للشعر اليمني الحديث ، حيث ينتقل من محمد سعيد جرادة إلى الزبيري والبردوني والمقالح وغيرهم ، ويبحث في العلاقة بين الشعر القديم والمعاصر ، مؤكدًا أن التطور الشعري لا يعني القطيعة المطلقة مع التراث ، وأن الفن الشعري يحتفظ بعناصر مشتركة رغم اختلاف الأزمنة والتقنيات.

كما يناقش في موضع آخر تطور الصورة الشعرية والرمز والقناع التاريخي ، ويستشهد بالشعر العربي القديم والحديث لإظهار أن بعض التقنيات التي تبدو حديثة لها جذور في التراث البلاغي والشعري العربي.

وهذا يكشف عن رؤية نقدية تقوم على استمرارية التجربة الأدبية وتطور أدواتها بدل تقسيم الشعر إلى قطيعات زمنية صارمة.

خامسًا: الثقافة والحرية

من القضايا المركزية التي تتردد في الكتاب علاقة الثقافة بالحرية.

فالمثقف عند البردوني ليس حامل معلومات ، وإنما صاحب موقف ومسؤولية. ولذلك يتكرر في خطابه نقد الجمود والخرافة والاستبداد وسوء استخدام السلطة ، والدفاع عن العقل والعلم والتطور والكرامة الإنسانية.

وتكشف المقدمة التي وضعها محمد القعود عن هذه السمة حين تصف البردوني بأنه كان مثقفًا فاعلًا ومتفاعلًا مع واقعه ، ومتمردًا على الفكر الراكد والجامد ، ورافضًا لكل ما يتعارض مع العقل والمعرفة والتطور وحرية الإنسان.

وهذا الجانب مهم في فهم الكتاب؛ لأن «شؤون ثقافية» لا ينظر إلى الثقافة باعتبارها ترفًا أو نشاطًا نخبويًا ، وإنما باعتبارها أداة لتحرير الوعي.

سادسًا: الثقافة والتاريخ

يحتل التاريخ مساحة مهمة في رؤية البردوني؛ لكنه لا يستخدمه بوصفه ماضيًا مغلقًا ، وإنما بوصفه مادة لفهم الحاضر.

وتظهر هذه الرؤية في تناوله للثورات والتحولات السياسية ، وفي قراءته للشخصيات التاريخية والفكرية ، وفي حديثه عن مصر وثورة ١٩١٩ ، وعن التحولات السياسية والاجتماعية التي شهدها العالم العربي.

فالحدث التاريخي عنده لا يكتفي بأن يكون موضوعًا للسرد ، وإنما يتحول إلى سؤال: ما الذي أنتج هذا الحدث؟ وما الذي يمكن أن نتعلمه منه؟

ولهذا تتداخل في الكتاب القراءة التاريخية مع النقد الاجتماعي والسياسي.

سابعًا: البردوني ناقدًا للشعر اليمني

يمثل الشعر اليمني واحدًا من أهم الحقول التي تتحرك فيها مقالات الكتاب.

ويبدو البردوني هنا في موقع الشاعر الذي يقرأ الشعراء ، لكنه لا يجعل تجربته الشخصية معيارًا وحيدًا للحكم ، وإنما ينفتح على تجارب شعرية مختلفة.

ومن اللافت اهتمامه بمحمد سعيد جرادة ، وبالزبيري ، وبالشعر اليمني الحديث ، ومحاولته قراءة العلاقة بين الشعر والثقافة. ففي حديثه عن الزبيري مثلًا يربط بين الشعر والفعل الوطني ، ويتوقف عند دلالة وصفه بـ«شاعر الوطنية» ، رابطًا التسمية بما أنجزه الشاعر من فعل يتصل ببناء وطن متخيل ومغاير للواقع القائم.

أما في تناوله لمحمد سعيد جرادة ، فإنه يتوقف عند البناء الفني للقصيدة ، والصورة ، والإيقاع ، والعلاقة بين الشعر والحرية ، ثم ينتقل إلى قضية الشعر المعاصر وتطور أشكاله.

وهنا يتضح أن البردوني لا يفصل الشعر عن الحياة ، ولا الجماليات عن التاريخ والمجتمع.

ثامنًا: الانفتاح على الثقافة العربية والعالمية

لا تبدو الثقافة لدى البردوني محصورة في اليمن؛ فالكتاب يكشف عن حضور واسع للأسماء والمدارس والتيارات العربية والعالمية.

فهو يتابع طه حسين ، والعقاد ، ونجيب محفوظ ، وجمال الدين الأفغاني ، ومحمد عبده ، وغيرهم ، ويستحضر تجارب مصر وبلاد الشام وإيران وأوروبا وغيرها.

وهذا الاتساع في المرجعيات يؤكد أن البردوني كان يرى الثقافة اليمنية جزءًا من المجال الثقافي العربي والإنساني الأوسع.

ومن اللافت أن معد الكتاب يربط هذا الاتساع المعرفي بقدرة البردوني على المتابعة رغم فقدانه البصر ، مشيرًا إلى ذاكرته الواسعة ورصيده من القراءات ، وإلى اعتماده على أصدقائه في قراءة الكتب الجديدة ، وعلى الإذاعة لمتابعة البرامج الثقافية والفكرية العربية والعالمية.

وهذه المسألة تمنح الكتاب بعدًا آخر: إنه يقدم صورة عن المثقف الذي يعوض غياب العين باتساع البصيرة.

تاسعًا: خصائص الأسلوب

يمتلك البردوني في «شؤون ثقافية» لغة تختلف عن اللغة الأكاديمية الجافة. فهي لغة تجمع بين:

- كثافة الفكرة.
- السخرية والنقد.
- الاستشهاد.
- المفارقة.
- التخييل.
- البلاغة.
- الإيجاز.
- الانتقال السريع بين مستويات المعرفة.

ولهذا تبدو المقالة البردونية في كثير من الأحيان أقرب إلى نص أدبي نقدي منها إلى دراسة أكاديمية تقليدية.

وهذه السمة تفسر قدرة المقالة على الجمع بين المتعة والمعرفة ، وهي من الخصائص التي توقف عندها معد الكتاب حين وصف كتابات البردوني بأنها تجمع بين الأسلوب والمضمون والتحليل والإضاءة النافذة ، وأنها تكشف عن تراكم ثقافي ومعرفي واسع.

عاشرًا: «شؤون ثقافية» بوصفه سجلًا لزمن ثقافي

تتجاوز أهمية الكتاب قيمته النقدية المباشرة؛ فهو يمثل أرشيفًا ثقافيًا لمرحلة زمنية.

فالكتب التي يناقشها البردوني ، والشخصيات التي يتوقف عندها ، والمهرجانات والفعاليات التي يشير إليها ، والأفكار التي يناقشها ، تشكل في مجموعها صورة عن الحياة الثقافية العربية في نهاية القرن العشرين.

ومن هنا يمكن النظر إلى الكتاب باعتباره نوعًا من التاريخ الثقافي غير الرسمي؛ تاريخًا لا يكتب المؤسسات والقرارات فقط ، بل يرصد الكتب والأفكار والمبدعين والتحولات في الذائقة والمشهد الثقافي.

الحادي عشر: المفارقة بين الزمن الذي كتب فيه البردوني والزمن الذي نقرأه فيه

تكمن إحدى أهم قيم الكتاب اليوم في أن كثيرًا من أسئلته لم تفقد راهنيتها.

فالسؤال عن جودة الإنتاج الثقافي ، وعلاقة الثقافة بالسلطة ، وموقع المثقف ، ومستوى القراءة ، والفرق بين الشهرة والقيمة ، والعلاقة بين التراث والحداثة ، وما إذا كان كثرة الإنتاج تعني بالضرورة ازدهار الثقافة؛ كلها أسئلة ما زالت مطروحة.

وبذلك يتحول الكتاب من وثيقة عن زمن مضى إلى نص قابل لإعادة القراءة في الحاضر.

الثاني عشر: القيمة العلمية للكتاب

يمكن تحديد القيمة العلمية والثقافية لـ«شؤون ثقافية» في خمسة مستويات:

أولًا: القيمة التوثيقية:

لأنه يحفظ جانبًا من المقالات المتناثرة التي كتبها البردوني ونشرها في الصحافة.

ثانيًا: القيمة النقدية:

لأنه يكشف عن منهج البردوني في قراءة النصوص والشخصيات والظواهر الثقافية.

ثالثًا: القيمة التاريخية:

لأنه يرصد جانبًا من المشهد الثقافي العربي واليمني في فترة زمنية محددة.

رابعًا: القيمة الفكرية:

لأنه يكشف عن موقف البردوني من قضايا العقل والحرية والتنوير والتراث والحداثة.

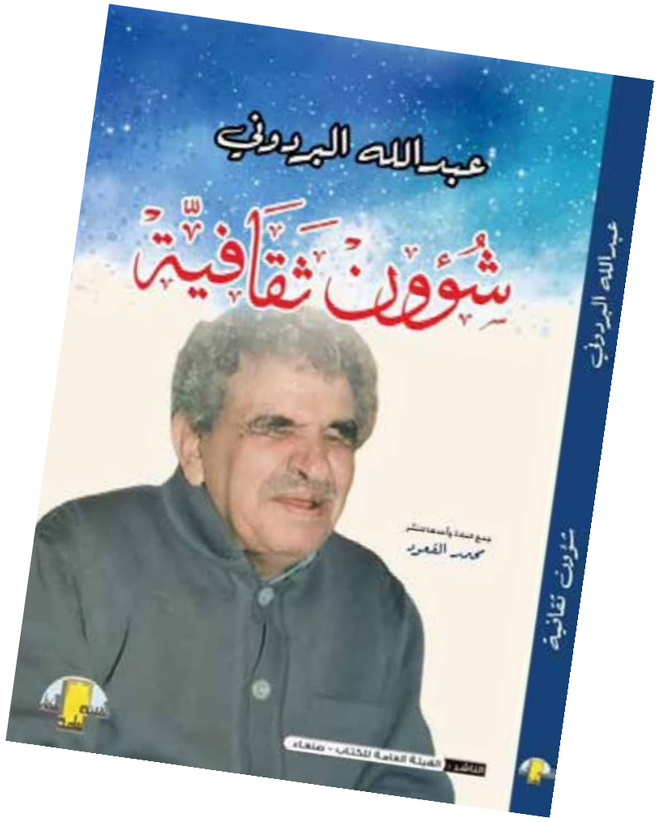
خامسًا: القيمة الأدبية:

لأن المقالة نفسها عند البردوني نص ذو بناء لغوي وبلاغي مميز.

- خاتمة

إن قراءة «شؤون ثقافية» تكشف أن عبدالله البردوني لم يكن شاعرًا كبيرًا فحسب ، بل كان مشروع مثقف موسوعي مارس القراءة والكتابة والنقد بوصفهم أشكالًا من أشكال الحضور في الحياة.

فالكتاب يرسم صورة لمثقف لا يكتفي باستقبال الثقافة ، وإنما يحاورها ويفككها ويعيد ترتيب أسئلتها. وهو في ذلك ينتقل من الكتاب إلى المجتمع ، ومن الأدب إلى التاريخ ، ومن الشعر إلى السياسة ، ومن الشخصية إلى الفكرة.



ولعل أهم ما يميز هذا الكتاب أن البردوني لا يقرأ الثقافة من خارجها؛ إنه يقرأها من موقع الشاعر والناقد والمثقف الذي خبر اللغة والإبداع ، وعاش تحولات مجتمعه ، وامتلك ذاكرة واسعة ووعيًا نقديًا جعله يرى في النص أكثر مما يقوله النص مباشرة.

ومن ثم فإن «شؤون ثقافية» ليس مجرد كتاب مقالات متفرقة ، وإنما جزء من المشروع الفكري والنقدي لعبدالله البردوني ، وسجل حي لأسئلته الثقافية ، وشهادة على طبيعة حضوره في الحياة الثقافية العربية خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين.

وتزداد أهمية الكتاب اليوم بوصفه مادة قابلة لإعادة القراءة الأكاديمية ، ليس فقط لدراسة البردوني ، وإنما لدراسة المقالة الثقافية العربية ، والنقد الصحفي ، وتحولات الذائقة ، وعلاقة الأدب بالفكر والتاريخ والسياسة ، وموقع المثقف العربي في المجال العام.

وبهذا المعنى ، فإن نشر «شؤون ثقافية» يمثل استعادة لجانب مهم من التراث النثري للبردوني ، وإعادة إدخاله إلى دائرة البحث والدراسة ، بحيث لا يبقى البردوني شاعرًا محفوظًا في الذاكرة الشعرية وحدها ، بل حاضرًا كذلك بوصفه ناقدًا ومفكرًا ومثقفًا صاحب مشروع ورؤية.

تكريم الأديب محمد القعود في مهرجان البردوني الأول

أيها الحضور الكريم ،

أيها الأصدقاء ، أيها الأدباء والمثقفون ،

يا من جئتم اليوم لتحتفوا بالشعر حين يكون وطنًا ، وبالكلمة حين تصبح ذاكرة ، وبالإنسان حين يهب عمره للجمال والمعرفة...

نلتقي اليوم في رحاب البردوني؛

والبردوني ليس اسمًا يُقال ، ولا شاعرًا يُستعاد في مناسبة ، وإنما هو قامةٌ من قامات اليمن ، وصوتٌ من أصواتها التي عصفت بها الريح ولم تنحنِ ، وحضورٌ شعري ظلّ أكبر من الغياب.

وحين يكون الاحتفاء بالبردوني ، فإن الوفاء يقتضي أن نتذكر أيضًا أولئك الذين حملوا مشاعل الثقافة من بعده ، ووقفوا إلى جوار المبدعين ، وحرسوا ذاكرتهم من النسيان.

ومن هنا يأتي تكريم محمد القعود اليوم.

نكرّم القعود لا لأن التكريم يضيف إلى اسمه مجدًا؛ فالسنوات التي أمضاها في محراب الثقافة ، والصفحات التي فتحها للأدباء ، والجهد الذي بذله في خدمة الكلمة ، هي التي منحت اسمه مكانته.

نكرّمه لأن من حق الذين خدموا الثقافة أن تحتفي بهم الثقافة ، ومن حق الذين حفظوا ذاكرة المبدعين أن يجدوا من يحفظ أسماءهم في ذاكرة الأجيال.

أيها الحضور...

هناك رجالٌ يكتبون بأقلامهم ، وهناك رجالٌ يكتبون أيضًا بما يفتحونه من أبواب للآخرين.

ومحمد القعود من هؤلاء.

ففي مسيرته الثقافية والصحفية ، لم يكن مجرد عابرٍ في مشهد الأدب ، بل كان صاحب نافذةٍ ظلّت مفتوحةً على أصوات كثيرة؛ أصوات شعراء وكتّاب ومبدعين وجدوا في الصحافة الثقافية منبرًا ، وفي جهده سندًا ، وفي حضوره مساحةً للعبور إلى القارئ.

ولذلك فإننا ، حين نذكر القعود ، لا نستحضر شخصًا واحدًا فحسب ، وإنما نستحضر مرحلةً من تاريخ الثقافة اليمنية ، وذاكرةً من ذاكرات الصحافة الأدبية ، وجسرًا امتد بين المبدع والمتلقي.

وفي حضرة البردوني تحديدًا ، يصبح لهذا التكريم معنى آخر.

فالوفاء للبردوني لا يكون فقط بأن نقرأ قصائده ، أو نحتفي بذكراه ، وإنما بأن نواصل العناية بما تركه ، وأن نضيء جوانب تجربته ، وأن

نمنح تراثه حقه من الجمع والتوثيق والنشر.

وفي هذا السياق ، كان للقعود حضورٌ يستحق الإشادة ، من خلال إسهامه في خدمة تراث البردوني ، والإسهام في إظهار ما بقي من آثاره ونصوصه ، والعمل على حفظ جانب من ذاكرته الثقافية ، فضلًا عن جهده في إعداد وجمع كتاب «شؤون ثقافية» ، بما يمثله ذلك من إضافة إلى المكتبة البردونية وإلى الذاكرة الثقافية اليمنية.

ولعل أجمل ما في هذا التكريم أنه يأتي في مهرجان البردوني الأول.

فالبدايات الجميلة لا تبدأ من فراغ؛

إنها تستند إلى ذاكرة ، وتستضيء بتجارب ، وتقول لمن سبقوا: لقد رأينا ما فعلتم ، ولم يذهب عطاؤكم سدى.

وهكذا يأتي القعود اليوم بيننا ، لا بوصفه مكرّمًا وحسب ، وإنما بوصفه شاهدًا على زمنٍ ثقافي ، ورفيقًا للكلمة ، وأحد الذين عرفوا أن الثقافة لا تعيش إلا إذا حملها المخلصون على أكتافهم.

محمد القعود...

أيها الصديق العزيز ،

في زمنٍ يكثر فيه الكلام وتقل فيه الأفعال ، كنتَ ممن آمنوا بالفعل الثقافي ، وبقيتَ قريبًا من الأدب وأهله.

وفي زمنٍ يمكن أن تبتلع فيه الأيام أسماء كثيرة ، ظل اسمك حاضرًا؛ لأن الذين يخدمون الكلمة لا تغيب آثارهم بسهولة.

إننا اليوم لا نقول لك: شكرًا فحسب ،

بل نقول: لقد رأينا أثر خطوك.

رأيناه في صفحاتٍ احتضنت قلمًا شابًا ،

وفي نصٍ وجد طريقه إلى النشر ،

وفي ذاكرةٍ أُعيد إليها ما كاد يطويه النسيان ،

وفي جهدٍ ثقافي ظل يقول ، بصمته قبل صوته: إن الأدب يستحق أن يُخدم ، وإن المبدع يستحق أن يُحتفى به ، وإن الذاكرة تستحق ألا تموت.

ومن هنا ، فإن تكريمك في مهرجان البردوني هو تكريمٌ لقيمةٍ أكبر من الأشخاص:

قيمة الوفاء للثقافة ، والوفاء للمبدعين ، والوفاء لذاكرة اليمن.

أيها الحضور الكريم...

فلنصفّق اليوم لمحمد القعود ، لا تصفيق المجاملة ، وإنما تصفيق الاعتراف.

تصفيقًا لكل صفحةٍ كتبها ،

ولكل موهبةٍ منحها فرصة ،

ولكل أثرٍ ثقافي أسهم في إنقاذه من الغياب ،

ولكل لحظةٍ اختار فيها أن يكون إلى جانب الكلمة وأهلها.

ولنقل له ، من هذا المكان الذي يحمل اسم البردوني:

هنيئًا لك هذا التكريم ،

وهنيئًا لمهرجان البردوني أن يبدأ بالوفاء لأحد رجال الثقافة الذين خدموا الكلمة وأهلها.

فالأسماء الكبيرة لا تكبر بالتكريم ،

ولكن التكريم يكبر حين يذهب إلى أهله.

ومحمد القعود...

أحد أهل الكلمة ، وأحد رجال الوفاء ، وأحد الذين يستحقون أن تُضاء أسماؤهم في ذاكرة الثقافة اليمنية.

فله منا اليوم كل المحبة ،

وكل التقدير ،

وكل الوفاء.

وللبردوني المجد في شعره ،

وللقعود التحية في عطائه ،

ولليمن ، التي أنجبت الاثنين ،

حقُّ الفخر والاحتفاء.

***

كلمة تم إعدادها وتعذر قراءتها في فعالية المهرجان .

على مدى ثلاثة أيام:
فعاليات فكرية وثقافية وتكريمية في مهرجان البردوني الأول

خليل المعلمي

خاص _ سلاف

على مدى ثلاثة أيام نظمت وزارة الثقافة والسياحة والهيئة العامة للكتاب مهرجان البردوني السنوي في دورته الأولى خلال الفترة (٥-٧) سبتمبر ٢٠٢٦م ، والذي تم الإعلان عنه في أولى أيام المهرجان ، كما شمل المهرجان تكريم الشخصية الثقافية الأديب والشاعر محمد القعود وكذا الإعلان عن إصدار الأعمال الكاملة للشاعر الكبير عبدالله البردوني وإشهار كتاب «شؤون ثقافية» الذي جمعه وأعده الشاعر محمد القعود ، وفعاليات فكرية وثقافية متنوعة.

وفي حفل التأسيس قال نائب وزير الثقافة عبدالله الوشلي: إن الشاعر الكبير عبدالله البردوني هو مدرسة شعرية فريدة وقلمًا أدبيًا ينبض بكل معاني الابداع ، فهو عبقري يتجاوز زمانه وأديب وشاعر لا يقف عن حدود الأدب والشعر بل هو من يحلق كفيلسوف حكيم ومؤرخ ومحلل سياسي وخبير اجتماعي وفقيه وعالم وثائر ، وهو كذلك المنحاز على الدوام للإنسان والمناصر للمظلومين والمستضعفين ، وهو الوطني والأممي بكل ما تعنيه الكلمة من معنى ، المبصر في الزمن الأعمى ويعتبر بلا منازع شاعر اليمن الكبير.

واعتبر الوشلي إقامة الدورة الأولى من مهرجان البردوني تعبيرًا عن الوفاء لهذا الشاعر الكبير ومحاولة لإنصافه وانهاء العقود من التهميش والتغييب الرسمي ، راجيا أن يكون هذا المهرجان نهاية للزمان المزيف ومؤسسًا لمواسم متعددة ومتجددة يكون فيها لذوي الفكر والأدب والثقافة مع هذه الشخصية الاستثنائية وقفات يقدموها لليمن أولًا وللعالم العربي والإسلامي ثانيًا ولشعوب العالم قاطبة.

وتساءل عن سبب التغييب وعدم إقامة مثل هذا المهرجان أو فعاليات تليق بحجم هذه الهامة الفكرية الثقافية الكبيرة على مدى عقود ، وقال: للأسف إن البعض ممن وقفوا بالأمس واليوم أمام كل جهد أو عمل يبرز ويقدم شاعر اليمن وايقونته الأدبية والثقافية في العصر الحديث إلى العالم ، ما يزالون يشككون في كل صوت ينادي بتقديم البردوني كما يجب أن يقدم كأديب يمني وأيقونة ادبية ورمز وطني يحق كل يمني أن يفتخر به ، مشيرًا إلى أن البردوني كان عصيًا بعد رحيله على التغييب والتهميش ، كما كان عصي على ذلك في حياته ، وكيف يغيب وهو لسان اليمن وضمير أبنائه والراوي للماضي والمستشرف للحاضر والمستقبل.

وثمن الوشلي جهود اللجنة التنظيمية للمهرجان وصندوق التراث والتنمية الثقافية لما بذلوه في الإعداد والتحضير لهذا المهرجان في سبيل إنجاحه واستمراره سنويًا.

وفي ختام الحفل الافتتاحي قرأ الأديب عبد الرحمن مراد رئيس الهيئة العامة للكتاب بيان تأسيس مهرجان البردوني السنوي أعلن فيه عن تأسيس مهرجان البردوني بوصفه تظاهرة ثقافية وأدبية سنوية تُقام بالتزامن مع ذكرى رحيل الشاعر عبدالله البردوني في ٣٠ أغسطس من كل عام ، لتكون هذه المناسبة موعدًا ثقافيًا متجددًا تستعيد فيه اليمن صوت أحد أبرز أعلامها ، وتفتح من خلال تجربته نوافذ للحوار حول الشعر والأدب والنقد والثقافة وقضايا الإنسان والمجتمع ، فالبردوني بوصفه شاعرًا لا ينحصر في الماضي ، بل بوصفه تجربة إبداعية قابلة لإعادة القراءة ، وكلما تغيرت أسئلة المجتمع والإنسان والثقافة ازدادت الحاجة إلى استكشاف ما تختزنه تجربته من أسئلة ورؤى ومواقف جمالية وفكرية.

وتابع: يُعنى مهرجان البردوني السنوي بإحياء ذكرى الشاعر عبدالله البردوني ، والاحتفاء بمنجزه الإبداعي ، وإتاحة المجال للباحثين والنقاد والشعراء والمبدعين والأجيال الجديدة لقراءة تجربته من زوايا متعددة ، بعيدًا عن التناول الاحتفائي العابر ، وبما يجعل من المهرجان فضاءً للدرس والحوار والإبداع والتجديد.

ويهدف المهرجان إلى إحياء ذكرى عبدالله البردوني وإبقاء تجربته حاضرة في الذاكرة الثقافية اليمنية والعربية ، والتعريف بالمنجز الشعري والنقدي والفكري للبردوني ، وإبراز إسهاماته في الأدب العربي والعالمي.

وكذا تشجيع الدراسات والبحوث النقدية المتخصصة في شعر البردوني ونثره وفكره ، واكتشاف المواهب الشعرية والأدبية الجديدة ورعايتها ، وربطها بالمنجز الإبداعي اليمني ، وفتح حوار نقدي حول قضايا الشعر اليمني والعربي وأسئلته الجمالية والفكرية.

كما يهدف المهرجان إلى إعادة نشر وتحقيق وإتاحة مؤلفات البردوني وأعماله الكاملة ، وتشجيع الدراسات التي تتناولها ، وتوثيق الشهادات والذكريات والوثائق المتعلقة بحياة البردوني وتجربته وعلاقاته الثقافية ،

وتحويل ذكرى البردوني إلى مناسبة سنوية للحراك الثقافي والأدبي ، لا إلى فعالية تأبينية محدودة.

ويتضمن المهرجان ، بحسب البرنامج السنوي ، عددًا من الفعاليات ، من أبرزها: مؤتمر أو ملتقى نقدي حول أحد جوانب تجربة البردوني ، فعاليات شعرية يشارك فيها شعراء يمنيون وعرب ، ندوات فكرية وأدبية تتناول قضايا الشعر والثقافة والمجتمع ، جلسات قرائية في شعر البردوني ونثره ودراساته النقدية.

وكذلك معارض للكتب والمخطوطات والصور والوثائق المتعلقة بالبردوني ، وانتاج أعمال إعلامية وفنية متنوعة مستوحاة من إنتاجه الفكري والأدبي أو من موضوعات الثقافة والأدب اليمني ، ومسابقات أدبية وشعرية موجهة إلى الشباب والمبدعين الجدد.

وأيضا إصدار كتاب أو أعمال علمية محكّمة تتضمن بحوث المهرجان ودراساته ، وتكريم شخصيات أدبية وثقافية أسهمت في خدمة الأدب اليمني ، وتنظيم زيارات ثقافية إلى الأماكن المرتبطة بحياة البردوني ومسيرته الإبداعية ، وتخصيص برامج للأطفال والناشئة لتعريفهم بالبردوني وبالتراث الأدبي اليمني.

وجاء في البيان اقتراح تطوير المهرجان ، في دوراته اللاحقة ، إلى إطلاق «جائزة البردوني للإبداع الأدبي» ، وتُمنح سنويًا في مجالات الشعر والدراسات النقدية والإبداع الأدبي ، وفق معايير علمية وفنية واضحة ، بما يجعل اسم البردوني محفزًا للإبداع الجديد ، لا مجرد عنوان لاستعادة منجزه الماضي.

ودعا البيان المؤسسات الثقافية والأدبية والأكاديمية ، والجامعات ، واتحادات الكتاب والمبدعين ، والباحثين والنقاد والشعراء ، والمؤسسات الإعلامية ، وكل المهتمين بالثقافة اليمنية والعربية ، للمشاركة في بناء هذه التظاهرة ، وتطويرها لتصبح موعدًا ثقافيًا عربيًا ثابتًا ، فالبردوني الذي غادر الحياة في ٣٠ أغسطس ١٩٩٩م لم يغادر الشعر ، ولم تنتهِ الأسئلة التي حملتها قصيدته ، وما يزال صوته حاضرًا في اللغة والذاكرة والمكان.

وشهد اليوم الثاني من المهرجان صباحية شعرية لعدد من الشعراء ، حيث ألقى كل من: ابتسام المتوكل ، ابراهيم الباشا ، أحمد عطا ، محمد إسماعيل الأبارة ، جهاد جحزر ، بديع الزمان السلطان ، حسن المرتضى ، خالدة النسيري ، محمد عبدالقدوس الوزير ، سلطان عزعزي ، زياد القحم ، سامي الحوثي ، صلاح الشامي ، عبدالقوي محيي الدين ، علي جاحز ، فؤاد العرشي ، مجيب الرحمن هراش ، محمد سعيد الجنيد ، وفية العمري ، محمد الشامي ، قصائد من دواوينهم تنوعت بين شعر التفعيلة والشعر الحر لاقت استحسان الحضور.

فيما شهد اليوم الثالث تكريم الأديب والشاعر محمد القعود ، حيث قام عضو المجلس السياسي الأعلى الفريق سلطان السامعي وبمعية نائب وزير الثقافة عبدالله الوشلي بمنحه درع وزارة الثقافة والسياحة لجهود الكبيرة والمشهودة في إثراء المشهد الثقافي والأدبي في بلادنا خلال أكثر من ثلاثة عقود ، ودوره البارز في رعاية المبدعين الشباب من خلال تشجيعهم وتقديمهم إلى الجمهور عبر نشر نتاجاتهم الإبداعية في الملحق الثقافي الصادر عن صحيفة الثورة.

كما عقدت ندوة فكرية وثقافية أدارها الأديب محمد العابد ، وقدم فيها عدد من الأدباء والمثقفين أوراق عمل ودراسات حول أعمال الشاعر البردوني الشعرية والفكرية ، بدأها الأديب عبد الرحمن مراد رئيس الهيئة العامة للكتاب بتقديم ورقة عمل بعنوان «قراءة في كتاب شؤون ثقافية» ، فيما قدم الأديب محمد الشميري ورقة عمل بعنوان «البردوني في مواجهة العدوان ، قراءة للحاضر واستشراف المستقبل» ، وقدم الدكتور خالد زيد الشامي ورقة عمل بعنوان «البردوني والواقع الاجتماعي في اليمن» ، وقدم القاضي الأديب زياد السالمي الورقة الأخيرة بعنوان «استشراف المستقبل في قصيدة رحلة ابن شاب قرناها للشاعر عبدالله البردوني» ، استعرضوا فيها القيم الثقافية والفكرية والفلسفية للشاعر البردوني ودراسته العميقة للواقع الاجتماعي اليمني ، واستشرافه للمستقبل من خلال قصائده التي يستحضرها اليمنيون ، كما استطاع أن يكون قريبا من الناس ناقلا لأوجاعهم وآلامهم ، واستحق بذلك أن يكون الرائي المبصر في الزمن الأعمى.

وفي ختام المهرجان تم الإعلان عن إصدار الأعمال الكاملة للشاعر الكبير عبد الله البردوني ، وإصدار كتاب «شؤون ثقافية» الذي أعده الأديب محمد القعود ، وتم تكريم اللجنة الخاصة بالإعداد والإشراف على إصدار الأعمال الكاملة للبردوني.

كما تم قراءة البيان الختامي للمهرجان والذي أكد على أن البردوني ليس ذكرى تستعاد في مناسبة ، ولا شاعرًا يُختزل في نصوصه الشعرية ، وإنما مشروع ثقافي وإنساني وفكري ما يزال مفتوحًا على أسئلة الحاضر والمستقبل ، وأن الوفاء الحقيقي لتجربته يكون بإعادة قراءتها ، وإتاحتها للأجيال ، وتحويلها إلى مجال حي للبحث والحوار والإبداع ، وأشار البيان إلى أن المهرجان يعتبر بداية مشروع ثقافي مفتوح يجعل من البردوني جسرًا بين الأجيال ، ومن الشعر وسيلة لإعادة اكتشاف الإنسان والمكان ، ومن الثقافة فعلًا مستمرًا في بناء الوعي والتحرر.

حضر فعاليات المهرجان عدد من المسؤولين في وزارة الثقافة والسياحة وجمع غفير من الأدباء والمثقفين والمهتمين بالشأن الثقافي.

ضحكات عمّنا البردوني.. محاولة لقراءة الوجع الساخر

عمار خالد الشامي

الرائي ، والمبصر ، وحادي البصيرة ، والمتنبئ ، والجوّاب ، وغيرها من الألقاب التي يستحقها أو هي التي تستحقه ، لكن يكفي أن تقول «البردوني» لتخطر لك كل هذه الألقاب دون أن تنطق بها.. هو البردوني ، وكفى. وإن كان لا بُد ، فإنني حين أريد إطلاق ما يليق به لا أجد أنسب من «عمّنا البردوني».

وكم مقالا وتحليلا ودراسة كُتبت عنه؟ تلك الآلاف المؤلَّفة ربما لن أضيف عليها أمرا جديدا ، لكن كل ما قيل وما سيقال هو أشبه بمحاولة لفهم كل هذا الخلود.

وكيف يُقال البردوني؟ وهو الذي ترك إرثا أدبيا فريدا كأنه وضع وردة في الخراب ورحل ، وجسّد في شعره تاريخا كاملا يتذكر به اليمنيون أنفسهم وتفاصيلهم وأسئلتهم وأزمنتهم وأمكنتهم.. وكيف يُرى البردوني ومن أي بُعد؟ وهو الذي بعينين مطفأتين وخافقتين أبصر العالم بكل ما به من عَتَمات وتناقضات ، وجعل من العمى تجربة إنسانية هي كلُّ البصيرة وكلُّ اليقظة.

وإذا كان عمنا البردوني ظاهرة شعرية وثقافية وإنسانية وسياسية لن تتكرر كما قيل عنه من قبل أن يرحل بسنوات كثيرة وحتى يومنا هذا ، فلمَ لم ينل قليلا من حقه التاريخي بصناعة تمثال له مثلا ونصبه في ميدان عام من ميادين صنعاء؟ لقد صنعت واشنطن تمثالا لجبران خليل جبران ، وموسكو تمثالا لمحمود درويش ، وحافظت مصر وغيرها على كثير من رموزها الثقافية بنصب تماثيل لهم وتسمية شوارعها وميادينها بهم ، ودون انتقاص من شأن أحد أحسب البردوني أكثر من هؤلاء قيمةً وأهمية ، لكننا اعتدنا على تقدير من يستحقون فقط بمحض الكلام الذي يُطبع على الورق ويطير كأي دخان في الهواء.. الرجل الذي كانت اليمن قصيدته ، لم يجد فيها مكانا غير الذاكرة.

وبينما أتساءل ، يوشوش البردوني في رأسي:

إنّ داري كغُربتي في المنافي... واحتراقي كذكريات رمادي
يا بلادي التي يقولون عنها: منكِ ناري ولي دخانُ اتّقادي
هذه كلُّها بلادي ، وفيها كلُّ شيءٍ ، إلا أنا وبلادي

ولعل ما جعل البردوني طاغي الحضور إلى ما لا نهاية ، هو أنه فضّل أن يكون واحدا منّا ، من الناس والشعب والبلد ، قبل أن يكون شاعرا واسما لامعا.. فضّل أن يقول ما يقوله وما يريده الناس ، ويضحك ببساطة الناس ويلقي نكاتهم ويفتش عن أسرارهم ويحزن بين أحزانهم ، ثم يكتب الشعر كما لم يكتب أحد من قبل ومن بعد ، ويشخّص اليمن والعالم في ملحمة بردونية ليست كأي شيء آخر.

ثم كان بوسعه أن يصنع حول نفسه تلك الهالة التي يحب كثير من الشعراء ، عافانا الله ، صناعتها لأنفسهم ربما لشعورهم بأنهم صاروا أكبر من الناس الذين يكتبون لهم ، وكان باستطاعته الاختباء خلف ثقافته الهائلة ولغته الرفيعة تلك ، ليصبح كائنا عاجيًا يُنظر إليه من بعيد ، وتُروى عنه الحكايات أكثر مما يُسمع صوته ، لكنه بقي قريبا شعرا وأدبا وشخصيةً من كل ركن على الأرض ، فكان منزله –رحمهما الله هو ومنزله– ملتقى ثقافيا للجميع ، وكانت كتبه زهيدةُ الثمن أقرب إلى الناس مثل مائهم وخبزهم ، وكان صوته على تواصل مع أسماع وأعماق الناس عبر مئات الحلقات من برنامجه الإذاعي على إذاعة صنعاء ولم تنقطع حتى وفاته رحمه الله ، وأصبح شعره جامعا لكل رؤية ومذهب وتيار.

أما بعد..

لا أفضّل أن أتناول هنا إجاباتٍ عن أسباب وأبعاد وحيثيات جمال الشعر البردوني الفريد ، فلها نقادٌ نظروا فيها طويلا حتى اليوم ، وأحاول فقط قراءة البردوني الساخر تحديدا ، فهذه الدراما الشعرية لدى عمنا البردوني موظفة كثيرا توظيفا ساخرا على سبيل الاحتجاج والمشاكسة ، والحوار الشعري لديه هو فلسفة خاصة أقرب إلى نتيجةٍ لأنْ تكون قراءة الشاعر جادة بينما هو مخلوق معجون بالنكتة والظُّرف.

في اليمن كل شيء يستحق الحب ، وكل شيء يستحق السخرية أيضا ، وفيها نُخلق ونكبر في منطقة ساخرة فاصلة بين كل شيء وكل شيء آخر ، وصادقة بطعم الضحك والبكاء معا.. ونحن مجبولون على السخرية منذ طفولتنا ، ومنها نشأ معنا ما نسميه «الزَّبْج» بالعامية ، وفاعلُهُ «زَبَّاج» يقول «زَبْجَة» ، وهذا التوضيح فقط على افتراض أن القارئ الآن قد يكون غير يمني. والزَّبجُ مداعبة بالفكاهة وإطلاق نكتة الموقف ، وتتطلب المهارة ومَلَكة المرح والظُّرف والقبول ، أي أن يكون الزبَّاج لطيفا وخفيف الظل بالفعل لا سمجا وثقيلا يحاول عصر ثقالته لإنتاج ما تسمى «الزبجة البايخة». واليمني مخلوق محب للتندر والتهكم ، وحين يتندر ويتهكم إنما يقدّم أكبر الأدلة على أنه يأخذ الأمور على محمل الجد ، فبين

الحروب والفقر والأزمات يحتاج اليمني إلى ما يقيه من الجنون ، وهو التحدث بجنون.

والتندُّر الساخر عندنا ليس حبا للنكتة فحسب.. إنه اختصار لألف صفحة بمزحة ، وألف دمعة بسَجعة ، ويمكن القول إنه غريزة بقاء.. هذا اليمني يلخص نظريات الاقتصاد العالمي مثلا في ربطة الخبز وربطة القات ، ويختزل السياسة في «الله ينصر الحق» ، والمصيبة في «لَطَف الله» ، والألم في «خيرة الله» ، والفرح في «هو الله» ، ويُوجز الماضي في «عاشوا حياتهم» ، والحاضر في «يوم لك ويوم عليك» ، والمستقبل في «كما ولد سمّيناه» ، ويحيا حياته بناء على النظرية الشعبية: «عَيجي مَوت».

ولو أردنا النظر الجاد في الكلمة الساخرة ، فأقل ما سنقوله إنها حديث في صُلب الممنوع ، وهروب شجاع من الكذب والنفاق و«الضحك على الدقون» ، وخرق للحواجز والسقوف والخطوط الحمراء ، لأن السخرية بمثابة عمى ألوان رائع ، لا يفرّق بين خطوط حمراء وحدود برتقالية.. ولأن السخرية متنفس لقول كل شيء على حقيقته ، فهي أيضا فن وأدب وأسلوب حياة ، والروح الساخرة تعيش بينما ينهار العالم ، وحين تكون الكلمة الساخرة تعبيرا لا كلاما فارغا ، فإنها تختلف عن كل شيء يمكن أن يقال ، لأنها أكثر وضوحا من كل ما يقال ، والكلام بها يطول وقد يصبح ذا شجون ، وربما سجون أيضا.

والسخرية في أصلها اللغوي تدور حول معنى الاستهزاء والتقليل من شأن شيء ما ، لكن هذا المعنى المعجمي لا يكفي لفهم أبعادها في الأدب والفن والسياسة والحياة اليومية ، فالسخرية انعكاس عن مأساة ، واقتراب من الحقيقة وكشفٌ عنها وإزهاق للزيف ، وفعل نقدي عميق للواقع ، وليست محض تهكم أجوف أو ازدراء أو تفاهة.

وقد كان الساخر الفرنسي «فولتير» صادقا حين فسّر السخرية كأسلوب فلسفي ونهج أدبي مهمتهما فضح النفاق ومقاومة الظلم والتعصب وتفنيد الخرافات.. وإن جازت لي الإضافة ، أقول إن السخرية صنعة ، ولا تكون جيدة إلا إذا مزجت بين الفكرة والطرح الجيد والإضحاك معا.. وثمة سخرية سوداء تفضح مأساة الإنسان بمرآة لاذعة ، وسخرية بيضاء تميل إلى الطرافة واللطافة والتخفيف من قسوة النقد ، وكلا الوجهين يُربكان القبح والنفاق والعيوب والأخطاء والخطايا ، ولا أرى غرابة في أن تتحول السخرية إلى سُلطة ، سُلطة تعيد ترتيب عشوائية السَّلَطة المسماة بالحياة ، وتقيم أرضية كاملة لنقد الذات والقناعات والممارسات والتناقضات والسياسات والسُّلطات والحكومات والمجتمعات والمخلوقات والقارات والمجرات.

ولو ألقيتَ النظر في الأدب الساخر ، فأقل ما سيخطر لك هو أن هذا الأدب ليس ترفا أو نكتة عابرة.. إنه من جهة خطاب اجتماعي مقاوم ، ومن جهة ثانية تفسير أشبه بالمرآة ، فالجاحظ حين يكتب كتابا مثل «البخلاء» يتهكم فيه على الطبائع والنفسيات والسلوكيات ، فإنه يستعرض أنماطا بشرية واجتماعية ويفنّد تناقضاتها ، ويعكس صورة نفسية للإنسان العربي لذاك الزمن ، بهذا الحس الفكاهي.

وعندما نقرأ مثلا الشاعر الساخر الكبير «محمد الماغوط» -الذي قال: «لقد اتفقوا على توحيد الله وتقسيم الأوطان» ، و«لا أرى في هذا الشرق مكانا مرتفعا لأنصب عليه راية استسلامي» ، وناشَدَ الوطن: «نحن لا نطلب منك الكثير ، فقط أن تترك لنا مساحة صغيرة لنبكي فيها دون أن يتهمنا أحد بالخيانة العظمى»- فإن السخرية تبدو مثل لحظة مكاشفة ، تضع الأوراق كلها على الطاولة ، على أمل قلب الطاولة ، وليس غرضها الإضحاك أو زرع ابتسامة فقط ، ولكن التحريض على التغيير في أي ناحية.

وحين يكتب شاعر مثل «أحمد مطر» شعره الساخر من الأنظمة السياسية العربية ، فهو يولي اهتماما مطلقا للسخرية حتى على حساب جودة الشعر ، وقد اختار لنفسه خطا شعريا مباشرا أشبه بالمقالّي وقد لا يُثريك لغويا أو فلسفيا أو شعريا ، لكنه في الوقت ذاته تعبير أدبي خاص ربما نَذَر أحمد مطر حياته له ، لطرح أفكاره بوضوح لنقد السلطة وممارسة المقاومة وخوض معركة مع القمع لآخر نَفَس ، بصورة لا تخلو من الطرافة تصل إلى الجميع ، وتجربة أحمد مطر في منفاه عن بلده العراق توحي بأن الضحك في وجه القمع تحدٍّ وجودي وليس نوعا من التسلية ، تماما مثل صديقه الفنان الفلسطيني «ناجي العلي» الذي راح شهيد فنه الساخر في سبيل مقاومة احتلال الصهاينة والواقع العربي المتشرد ، تاركا لنا أثره الفني الساخر والخالد ، رمز الكاريكاتير العربي «حنظلة».

أما الخطاب الساخر عند عمنا البردوني فكان ضوءا مختلفا في تاريخ الأدب العربي ، وذا خصوصية مثيرة إن لم تكن الأكثر إثارة ، جعلته -في نظري المتواضع- يتجاوز سخريات جرير والأخطل وأبي نواس وابن الرومي وغيرهم.

سبعون عاما عاشها البردوني في مجتمع شهد الكثير من التعقيدات والتنقلات والانقلابات والصراعات السياسية والاجتماعية ، وهو مناخ خصب للنكتة التي تصبح مثل طلقة على السطر.. ولعمنا البردوني حاسة نقد تامة ، وذاكرة تراثية واسعة وحس شعبي ومزاج ساخر ربما أنقذه أحيانا من الوقوع في فخ الخطابة ، فكانت السخرية في تجربته وسيلة لرؤية الواقع وتفكيكه.

وفي شخصيته الطريفة وسريعة البديهة ما ملأ الأحاديث والمجالس بالنوادر ، ومما نُقل عنه أنه في أحد المجالس الحكومية سأله أحدهم عن سبب عدم كتابته عن الديمقراطية والحرية ، فردّ البردوني: «الغيبة حرام».. وأن إسلاميا وصف البردوني بأنه شيوعي ويجب قتله فأجابه: «حافظ على حياتي لأني مصدر رزقك وأنت تخوف بي دول الجوار وترعبهم بالشيوعية ليغدقوا عليك المال».. وحين أسمعه شاعر حداثي «الشمسُ تقبّل وجنة حبيبتي» ، مازحه البردوني بالقول: «ليس في هذا أي جديد ، فالشمس تقبّل حتى وجنة الكلب».

يثور البردوني على علاقات المجتمع وما يتخللها من مشاهد واعتبارات فاضحة ، ويوشوش في رأسي:

أنت مثلي مغفَّل تتلقّى ... كل أكذوبةٍ بكل سهولهْ
ونسمّي بخل الرجال اقتصادا ... والبراءاتِ غفلةً وطفوله
ونسمّي شراسة الوحش طغيانا ... ووحشيةَ الأناس بطوله
ونقول: الجبان في الشر أنثى ... ووفير الشرور وافي الرجوله
كم شغلنا سوق النفاق فبعنا ... واشترينا بضاعة مرذوله

ثم أتخيله يقف بين يدي وطنه بمأساة الشاعر الذي لا يملك غير شعره:

لأني رضيع بيانٍ وصرفْ ... أجوع لحرفٍ ، وأقتاتُ حرفْ
لأني ولدت بباب النحاة ... أظل أواصل هرفا بهرف
أنوء بوجهٍ ، كأخبار كان ... بجنبين من حرف جرٍّ وظرف
أعندي لعينيك يا موطني ... سوى الحرف ، أعطيه سكبا وغرف؟

ويمر على تناقضات الثورات وثوارها:

الرُّكام الذي نفضناه عنا ... ذات يوم له علينا ازدحامُ
ونعالُ الغُزاةِ وهي كثيرٌ ... فوق أعناقِنا جباهٌ وِهامُ
والأُباة الذين بالأمس ثاروا ... أيقظوا حولنا الذئاب وناموا
حين قُلنا قاموا بثورة شعبٍ ... قعدوا قبلَ أن يَروا كيف قاموا
ربما أحسنوا البدايات لكنْ ... هل يُحِسُّون كيف ساء الختامُ؟

★★★

قلتُ: هل صار ثائرا؟ وعلى من ... وهو منا ، هل يصبح الهرُّ فيلا؟
كان لصا محصَّنا إن تولى ... وطنيا إذا غدا مستقيلا
علَّ أسياده الذين امتطوهُ ... أنفدوه بل واستجادوا البديلا
لم يكن ثائرا على أي حال ... إنما قد يُثوِّر الآن جيلا

وفي مشهد حي لم يطرأ على خيال شاعر ولا حتى مخرج سينمائي:

كان رأسي في يدي مثل اللفافه ... وأنا أمشي كباعاتِ الصحافه
وأنادي: يا ممراتُ إلى ... أين تنجرُّ طوابيرُ السخافه؟
يا براميل القمامات إلى ... أين تمضين؟ إلى دُورِ الثقافه
كلُّ برميلٍ إلى الدورِ؟ نعم ... وإلى المقهى جواسيسُ الخلافه

ثم يصرخ البردوني في وجهي:

ليس لي من غضارة النور لحظٌ ... لا ولا في يدي سوى الظُّفر درهمْ
ليت شعري مالي إذا رُمت شيئا ... حال بيني وبينه القفرُ واليمّ
لم أجد ما أريد حتى الخطايا ... أحرامٌ عليّ حتى جهنمّ؟

لا حصر لمساحة السخرية البردونية ، لكن السخريات السياسية الأقوى حضورا في هذه التجربة ، يشرّح فيها وجوه السلطة والفساد والاستبداد والحرية والفقر ككائنات كاريكاتورية ، ودون ارتباط القصيدة بالزمن أو الحدث بوضوح.. هكذا تعيش قصائد البردوني كما لم تفعل غيرها. وفي قصائده صورة هزلية أشد إيلاما من الصورة المباشرة ، ليدخل القارئ منطقة لم يكن الخطاب السياسي المباشر قادرا دائما على إدخاله إليها.. المفارقة تسبق الحكم ، والصورة تستفز العقل قبل أن تطلب منه اتخاذ موقف.

ولأن السخرية انعكاس عن مأساة ، فإن البردوني يختلف عن الشاعر الفكاهي كما قال الكاتب والصحفي الراحل «حسن عبدالوارث» ، لأن البردوني استطاع أن يُحدث انقلابا في بُنية القصيدة الساخرة في الشعر اليمني والعربي بأن مَنَح القصيدة الفصحى قدرة رائعة على الإبداع الساخر ، بعد أن كانت السخرية أو الفكاهة -يمنيا- لا تُقال بإتقان بغير العامية ، أو على الأقل بغير تلك اللغة الوسطية الهجينة من الفصحى والعامية ، منذ أول نص بهذه الشروط للشاعر القاضي محمد العنسي في أوائل القرن الماضي ، وصولا إلى تجربة الشاعر الفضول عبدالله عبدالوهاب نعمان.

ويأخذ البعض على البردوني إغراقَ قصيدته في ما يسمونه «المحلية» وإيراد مفردات وأسماء وأماكن يمنية بكثرة ، لكن أرى أن قاموسه اليمني هو عنصر فاعل من عناصر لغته الساخرة وديباجته البردونية ، ولم تكن قصيدة البردوني لتكون خاصة لولا هذه العناصر التي منها ، مثالا لا حصرا ، الحوار -وهو أهم أساسات الخطاب الساخر لديه- وطرح المفارقات وتكرار الأسئلة.

البردوني لم يكن بحاجة إلى اجتناب مثل هذه الخصوصية حتى يصل إلى القارئ العربي ، وكان يكفي أن يكون صادقا في التقاط الإنسان والمكان ، ويكفي أن يكون يمنيا أكثر ليعرفه القاصي والداني.. لقد امتلك أدوات الشاعر العربي كلها وزاد عليها الكثير ، ثم ببساطة انبعثتْ من قصائده رائحة بلاده وإنسانها ولغتها وذاكرتها ، ثم حضر القارئ العربي إليه من كل بقعة.

البيان الختامي لمهرجان البردوني الأول
يؤكد إنعقاده بشكل سنوي

اختتمت في العاصمة صنعاء أعمال مهرجان البردوني الأول ، الذي انعقد خلال الفترة من ٢٣-٢٥/ربيع الأول/١٤٤٨هـ الموافق ٥ إلى ٧ سبتمبر ٢٠٢٦م ، في تظاهرة ثقافية وأدبية وفكرية احتفاءً بالشاعر عبدالله البردوني ، واستحضارًا لتجربته الإبداعية والفكرية بوصفها إحدى العلامات الفارقة في الشعر والثقافة اليمنية والعربية الحديثة.

وقد جاء المهرجان تأكيدًا على أن البردوني ليس ذكرى تستعاد في مناسبة ، ولا شاعرًا يُختزل في نصوصه الشعرية ، وإنما مشروع ثقافي وإنساني وفكري ما يزال مفتوحًا على أسئلة الحاضر والمستقبل ، وأن الوفاء الحقيقي لتجربته يكون بإعادة قراءتها ، وإتاحتها للأجيال ، وتحويلها إلى مجال حي للبحث والحوار والإبداع.

وعلى مدى ثلاثة أيام ، شهد المهرجان عددًا من الفعاليات الثقافية والأدبية والفكرية ، التي تنوعت بين الندوات والقراءات الشعرية والنقدية والحوارية ، إلى جانب الفعاليات المصاحبة ، وأتاحت للمشاركين والمهتمين فرصة للتوقف أمام جوانب متعددة من تجربة البردوني وشخصيته وإنتاجه الأدبي والفكري.

كما تزامن المهرجان مع الإعلان عن عدد من المشاريع المتعلقة بتراث البردوني ونشر أعماله والتعريف بها ، بما يعزز حضور تجربته في المشهد الثقافي اليمني والعربي ، ويفتح آفاقًا جديدة لدراستها وتوثيقها وإعادة تقديمها للأجيال.

وإذ يعبّر المشاركون في المهرجان عن تقديرهم لكل من أسهم في إنجاح هذه التظاهرة الثقافية ، فإنهم يؤكدون أن الدورة الأولى تمثل بداية لمسار ثقافي سنوي مستدام ، وليس محطة عابرة ، ومن هذا المنطلق يوصي المهرجان بما يأتي:-

أولًا: في شأن المهرجان

١-اعتماد مهرجان البردوني تظاهرة ثقافية وأدبية وفكرية سنوية ، تقام في موعد ثابت ، وتعمل دوراته المتعاقبة على تقديم تجربة البردوني من زوايا جديدة ومتعددة.

٢-العمل على تطوير المهرجان ليصبح منصة ثقافية وطنية وعربية للحوار حول الشعر والأدب والفكر يشارك فيه الشعراء والنقاد والباحثون والمبدعون من اليمن والوطن العربي.

٣-إعداد لائحة تنظيمية للمهرجان تحدد أهدافه واختصاصاته وهيكله وآليات عمله ، بما يكفل استمراره وتطوره المؤسسي.

ثانيًا: في شأن تراث البردوني

١-إطلاق مشروع متكامل لتوثيق تراث شاعر اليمن الكبير/ عبدالله البردوني ، يشمل مؤلفاته ومخطوطاته ومقالاته وحواراته وصوره وتسجيلاته الصوتية والمرئية وما كتب عنه من دراسات وشهادات.

٢-العمل على إنشاء الأرشيف الرقمي للبردوني ، ليكون قاعدة معرفية متاحة للباحثين والدارسين والمهتمين بتجربته.

٣-مواصلة مشروع نشر أعمال البردوني الكاملة ، ومراجعتها وتحقيقها وفهرستها ، وإصدارها في طبعات علمية وأخرى ميسرة للقارئ العام وللأجيال الجديدة.

٤-إصدار «كتاب مهرجان البردوني» بصورة سنوية ، يتضمن الأبحاث والدراسات والأوراق والشهادات والإبداعات التي تقدم في كل دورة.

٥-تشجيع ترجمة مختارات من شعر البردوني وأعماله النقدية والفكرية إلى اللغات الحية ، بما يسهم في التعريف بالتجربة خارج نطاقها المحلي والعربي.

ثالثًا: في شأن البحث والدراسة

١-تشجيع الجامعات ومراكز الدراسات والباحثين على توسيع دائرة البحث في شعر البردوني وفكره ونقده ، وإبراز علاقته بالتراث والحداثة واللغة والمكان والإنسان.

٢-استحداث جائزة مهرجان البردوني للدراسات الأدبية ، تمنح سنويًا لأفضل دراسة أو بحث جديد يتناول جانبًا من تجربته أو أثره في الأدب والثقافة.

٣-تخصيص محور علمي رئيس في كل دورة لدراسة قضية أو موضوع جديد في تجربة البردوني ، بما يمنع تكرار الموضوعات ويضمن تراكم المعرفة حول تجربته.

رابعًا: في شأن الأجيال الجديدة

١-إطلاق برنامج ثقافي سنوي بعنوان «البردوني والأجيال» ، يستهدف طلاب المدارس والجامعات والشباب ، ويشجع على القراءة والبحث والإلقاء والكتابة الإبداعية.

٢-تنظيم مسابقات سنوية في الشعر والقراءة والدراسة النقدية والإلقاء ، بما يجعل البردوني مدخلًا إلى اكتشاف المواهب الجديدة ورعايتها.

٣-إنتاج محتوى ثقافي رقمي حديث يقدم تجربة البردوني للأجيال الجديدة بلغة ووسائط تتناسب مع تحولات العصر.

خامسًا: في شأن مكتبة البردوني ومتحفه

١-دعم مشروع متحف البردوني ليكون فضاءً ثقافيًا دائمًا لتوثيق سيرته وحياته ومقتنياته ومخطوطاته وأعماله وشهادات معاصريه.

٢-تطوير مكتبة البردوني في ذمار وتحويلها إلى مركز للبحث والدراسة في تراثه ، وربطها بالمشروع الوطني لتوثيق أعماله.

٣-العمل على إقامة برامج بحثية وثقافية دورية في مكتبة البردوني ، وإتاحتها للباحثين والدارسين والمهتمين.

سادسًا: في شأن التوثيق والمخرجات

١-إعداد ملف توثيقي شامل للدورة الأولى يتضمن جميع الفعاليات والأوراق والمداخلات والتوصيات والصور والتغطيات الإعلامية.

٢-إنتاج فيلم وثائقي عن المهرجان وتجربة البردوني ، يكون جزءًا من أرشيف المهرجان وذاكرته.

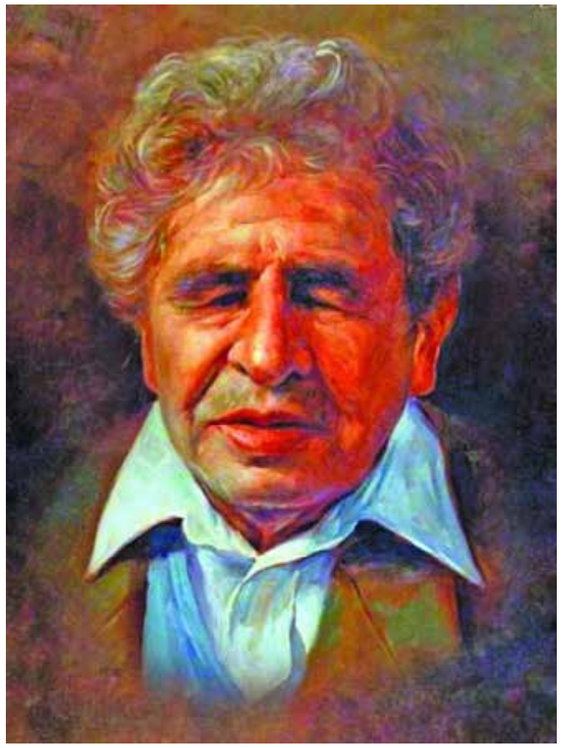
٣-إعداد خطة تنفيذية لمخرجات الدورة الأولى ، تتضمن الأولويات والجهات المعنية والمدة الزمنية اللازمة للتنفيذ ، ومتابعة ما تم إنجازه منها قبل انعقاد الدورة الثانية.

سابعًا: في شأن الدورة الثانية

١-أن تكون الدورة الثانية امتدادًا نوعيًا للدورة الأولى ، لا تكرارًا لها ، وأن تخصص لمحور فكري أو أدبي جديد يفتح مجالًا أوسع لقراءة البردوني وعلاقته بأسئلة الثقافة والإنسان والوطن والأمة.

٢-توسيع دائرة المشاركة في الدورات القادمة ، وإتاحة مساحة أكبر للشباب والباحثين والنقاد والمبدعين ، إلى جانب استضافة أصوات عربية مهتمة بتجربة البردوني.

٣-وفي ختام أعماله ، يؤكد مهرجان البردوني الأول أن الاحتفاء بشاعر اليمن الكبير/ عبدالله البردوني لا ينبغي أن يتوقف عند حدود استعادة سيرته أو ترديد نصوصه ، وإنما يتجسد في جعل شعره وفكره موضوعًا دائمًا للقراءة والنقد والحوار والإبداع واستلهام للمواقف التحررية المناهضة للظلم والطغيان والإمبريالية والصهيونية العالمية.



٤-وإن البردوني ، بما تركه من أثر في الوجدان اليمني والعربي ، يستحق أن يُقرأ بوصفه شاعرًا كبيرًا ، ومثقفًا مشتبكًا مع أسئلة عصره ، وصوتًا إنسانيًا ظل منحازًا إلى الإنسان وكرامته وحريته وحقه في المعرفة والحياة.

٥-ومن هنا ، فإن هذا المهرجان لا يعلن اختتام ثلاثة أيام من الفعاليات فحسب ، بل يعلن -إن شاء الله -بداية مشروع ثقافي مفتوح؛ مشروع يجعل من البردوني بعون الله وتوفيقه جسرًا بين الأجيال ، ومن الشعر وسيلة لإعادة اكتشاف الإنسان والمكان ، ومن الثقافة فعلًا مستمرًا في بناء الوعي والتحرر.

صنعاء

بتاريخ ٢٥/ربيع الأول/١٤٤٨هـ الموافق ٧ سبتمبر ٢٠٢٦م

نشأة التلفزيون: من العلب الميكانيكية إلى الشاشات الذكية

عبدالرحمن الصبري

لم يكن التلفزيون مجرد جهاز كهربائي ظهر في المنازل لتقديم البرامج والأخبار ، بل مثّل تحولًا مهمًا في طريقة الإنسان في رؤية العالم والتعرف إلى ما يجري من حوله ، وقد أتاح هذا الجهاز نقل الأحداث والصور إلى مسافات بعيدة ، وأسهم في نشر المعرفة ، والثقافة ، والعلوم ، كما أصبح لسنوات طويلة وسيلة الترفيه الأبرز التي جمعت أفراد الأسرة حول شاشة واحدة. ومع مرور الوقت ، أصبح التلفزيون جزءًا من الحياة اليومية لملايين الناس. غير أن كثرة متابعته قد تتحول إلى عادة سلبية إذا تجاوزت حدود الاعتدال ، خصوصًا عندما تأخذ من الإنسان وقت القراءة ، والتعلم ، والنشاطات الأخرى. كما أن الاعتماد المستمر على الصور الجاهزة قد يقلل ، لدى بعض المشاهدين ، من مساحة التخيل والتفكير الذاتي.

التلفزيون الميكانيكي (البدايات الأولى): بدأت المحاولات الأولى لاختراع جهاز ينقل الصور المتحركة خلال القرن التاسع عشر ، عندما انشغل عدد من العلماء والمخترعين بإيجاد وسيلة قادرة على التقاط الصور وتحويلها إلى إشارات يمكن إرسالها ثم إعادة تشكيلها في مكان آخر. ومن أبرز الأسماء التي ارتبطت بهذه المرحلة المخترع الاسكتلندي جون لوجي بيرد (John Logie Baird) ، الذي اعتمد في تجاربه على وسائل بسيطة مقارنة بالتقنيات الحديثة. فقد استخدم في تجاربه أجهزة وأدوات بدائية ، من بينها أقراص ميكانيكية تدور بسرعة ، بهدف مسح الصورة وتحويلها إلى إشارات ضوئية يمكن نقلها. وفي ٢ أكتوبر ١٩٢٥م ، تمكن بيرد من تحقيق تجربة مهمة في مختبره بلندن ، عندما نجح في نقل صورة حية ومتحركة عبر نظامه التلفزيوني الميكانيكي. وكانت الصورة لشاب يُدعى ويليام تاينتون ، وقد شكلت هذه التجربة خطوة مهمة في تاريخ التلفزيون ، إذ أثبتت إمكانية نقل الصور المتحركة عبر الإشارات.

- الانتقال من الميكانيكا إلى الإلكترونيات لم يتوقف تطور التلفزيون عند الأنظمة الميكانيكية ، فقد ساعد التقدم في مجالات الكهرباء والاتصالات اللاسلكية والأنابيب المفرغة على ظهور تقنيات أكثر تطورًا. وكان الانتقال إلى التلفزيون الإلكتروني نقطة تحول أساسية في تاريخ هذا الجهاز ، إذ لم تعد عملية نقل الصور تعتمد على الأقراص الميكانيكية الدوارة. ويُعد المخترع الأمريكي فيلو فارنزوورث (Philo Farnsworth) أحد أبرز رواد التلفزيون الإلكتروني ، حيث نجح عام ١٩٢٧م في نقل صورة إلكترونية بالكامل. وقد أسهمت تجاربه ، وخاصة تطويره لنظام التصوير الإلكتروني ، في وضع الأسس التي قامت عليها تقنيات التلفزيون الحديث. ومع مرور السنوات ، بدأت الشركات في تطوير أجهزة التلفزيون الإلكترونية وإنتاجها تجاريًا ، لتنتقل هذه التقنية تدريجيًا من المختبرات إلى المنازل.

- ظهور التلفزيون الملون بعد انتشار التلفزيون بالأبيض والأسود ، بدأ الباحثون والمخترعون العمل على تطوير تقنية تسمح بنقل الصور بألوانها ، بما يجعل المشاهدة أكثر قربًا من الواقع. كانت هناك محاولات مبكرة لإنتاج تلفزيون ملون باستخدام الأنظمة الميكانيكية. وفي عام ١٩٢٨م ، قدم جون لوجي بيرد تجربة لنظام تلفزيوني ملون ميكانيكي ، اعتمد على الأقراص الدوارة والمرشحات الملونة. أما التطور الأكبر فقد جاء مع الأنظمة الإلكترونية الملونة ، التي شهدت تقدمًا كبيرًا خلال أربعينيات القرن العشرين. وأسهمت مختبرات وشركات أمريكية ، من بينها RCA ، في تطوير أنظمة التلفزيون الملون ، حتى أصبح البث الملون لاحقًا جزءًا أساسيًا من صناعة التلفزيون وانتشاره حول العالم.

خاتمة

مر التلفزيون خلال قرن تقريبًا بتحولات كبيرة؛ بدأ بتجارب ميكانيكية تعتمد على أقراص دوارة وأدوات بسيطة ، ثم انتقل إلى الأنظمة الإلكترونية ، فالألوان ، وصولًا إلى الشاشات عالية الدقة والتلفزيونات الذكية المتصلة بالإنترنت. ورغم المنافسة التي فرضتها الهواتف الذكية ، ومنصات الإنترنت ، ووسائل التواصل الاجتماعي ، لا يزال التلفزيون حاضرًا في حياة الناس ، وإن تغيرت طريقة استخدامه ومتابعته. فقد كان من أبرز الوسائل التي أسهمت في نقل الأخبار والمعرفة والثقافة إلى الجمهور ، وكان له دور كبير في تشكيل الوعي العام وتقريب الأحداث والثقافات من بعضها. ومن هذه الرحلة الطويلة يتضح أن تاريخ التلفزيون لم يكن مجرد قصة جهاز تطور تقنيًا ، بل هو جزء من تاريخ تطور وسائل الاتصال نفسها؛ من محاولات نقل صورة بسيطة إلى عالم أصبحت فيه الصورة حاضرة في كل مكان تقريبًا.

نقطة ضوء

نادي القصة

الحَسَن الكامح:
أكتب لأستعيد ما يتوارى مني

أعد الملف: نجيب التركي

يُعدّ الشاعر والروائي الحَسَن الكَامَح من الأصوات الأدبية الغزيرة والمُتعددة الأجناس ، حيث يتجاوز إنتاجه الأدبي العشرين عملًا ، تنوعت بين الدواوين الشعرية التي أطلق عليها اسم "الاهتزازات" ، والمشاريع الفنية التي تدمج الشعر بالصورة وتُسمى "التقاطعات" ، بالإضافة إلى الأعمال السردية والدرامية ، والكتب الجماعية التي أشرف على إعدادها وتنسيقها.

أولًا: الدواوين الشعرية والسير الذاتية المرتبطة بالشعر (الاهتزازات)

قدم الكَامَح ثلاثة عشر ديوانًا شعريًا وأعمالًا متصلة بالسيرة الذاتية والشعر ، وهي:

1. 1992 (الاهتزاز الأول): "اعتناقُ ما لا يُعْتَنَقُ" ، صدر عن دار قرطبة البيضاء ومؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال بمراكش.
2. 2013 (الاهتزاز الثاني): "هذا حالُ الدُّنيا بُنَيّ" ، وهي سيرة ذاتية لأب راحل.
3. 2014 (الاهتزاز الثالث): "قَبّلَ الانْصِرف".
4. 2014 (الاهتزاز الرابع): "صَرْخَةُ أُمّ".
5. 2014 (الاهتزاز الخامس): "أراهُ فأرَاني".
6. 2015 (الاهتزاز السادس): "بدويُّ الطينة" الجزء الأول ، وهي سيرة مكان.
7. 2016 (الاهتزاز السابع): "أنْت القَصيدةُ" ، وهي سيرة ذاتية للقصيدة.
8. 2016 (الاهتزاز الثامن): "للطِّينَـةِ... أنْ تُزْهِر مرتينِ" ، وهو سيرة من كانوا هنا ، ويُعدّ الجزء الثاني لـ "بدوي الطِّينَـةِ".
9. 2017 (الاهتزاز العاشر): "وصايا الجسد" ، سيرة متصوف.
10. 2019 (الاهتزاز العاشر ، مكرر حسب المصدر): "صاعدا لا أرتوي" ، سيرة متصوف.
11. 2021 (الاهتزاز الحادي عشر): "أشتاقُ إليْكَ... إليّ" ، سيرة اشتياق.
12. 2023 (الاهتزاز الثاني عشر): "كأنّي منْ جَديد" ، سيرة القصيدة ، ويُعدّ الجزء الثاني لـ "أنت القصيدة".
13. 2025 (الاهتزاز الثالث عشر): "لا أَريدُ شيْئًا" ، سيرة الموت والرحيل.

ثانيًا: الدواوين الشعرية: تقاطعات بين الصورة والقصيدة

سلسلة من المشاريع البصرية-الشعرية التي دمجت قصائد الكَامَح مع فن الفوتوغرافيا ، وتميز بعضها بالترجمة:

14. 2017 (التقاطع الأول: "صرخة يد"): بالتعاون في الفوتوغرافيا مع يونس العلوي ، وبترجمة فرنسية للشاعر حسن أو مولود ، وترجمة إنجليزية للشاعر الحبيب الواعي.
15. 2018 (التقاطع الثاني: "أكادير... أكادير"): الصور للفنان الفوتوغرافي يونس العلوي ، والترجمة للأمازيغية للشاعر صلاح آيت صلاح.
16. 2020 (التقاطع الثالث: "أكادير بالأبيض والأسود"): استخدم فيه أرشيف ملتقى إيزوران نوكادير الفوتوغرافي.
17. 2021 (التقاطع الرابع: "ضوء على جدار البياض"): بالتعاون مع مجموعة من الفوتوغرافيين العرب.
18. 2024 (التقاطع الخامس: "مراكش التي...").
19. 2025 (التقاطع السادس: "هذا قصيدي يا مكناسُ فاشهدي").

ثالثًا: الأعمال السردية والدرامية

تضم هذه الفئة الأعمال الأدبية غير الشعرية التي أصدرها الكامح:

20. 2023 (النص السردي الأول): "ليتَني لا زلْتُ مَنْسيًا".
21. 2025 (النص المسرحي): "تصبحون على وطن".
22. 2026 (النص السردي الثاني): "حينَ يَهْمِسُ صَوتُ الغيابِ.

رابعًا: إعداد وتنسيق الكتب الجماعية

أشرف الشاعر الحَسَن الكَامَح على إعداد وتنسيق أربعة كتب جماعية ضمن سلسلة "مجلة مدارات الثقافية" ، وهي:

23. 2023: إعداد وتنسيق كتاب جماعي عن "الشاعر الحداثي محمد وا□رار".
24. 2023: إعداد وتنسيق كتاب جماعي ، صحبة أحمد بوزيد ، بعنوان "محمد أبزيكا مديح الجذور وواجب الذاكرة".
25. 2023: إعداد وتنسيق كتاب جماعي بعنوان "إيناير الذاكرة والمتخيل".
26. 2024: إعداد وتنسيق كتاب جماعي بعنوان "الأرض تلفظ أوجاعها - ديوان الزلزال".

قراءاتٍ عن كتب الكاتب
لا أريد شيئًا سيرة الموت والرحيل للشاعر الحسن الكامَح

د. المختار النواري
ناقد من المغرب

الديوان الثالث عشر للشاعر أو لنسمه كما يحلو له تسميته «الاهتزاز الثالث عشر» ، ديوان يجمع بين البراعة التصنيفية ، والفتنة الفنية ، ومسحة الشؤم ، عتبات مشوقة

اللون التصنيفي الديوان القصيدة:

هو عبارة عن قصيدة واحدة ، مكونة من 25 مقطعا ، مؤشر على بدايتها برمز يشبه حرف V الفرنسي ، أو الجذر الرياضي ، وجميع المقاطع أصرت على أن تبدأ كلها على صفحة اليسار من الكتاب ، من حيث بدأ أول الديوان ، فأرقامها كلها فردية ، وكأنها تصر على انتساخ البداية ، لتصبح بدايات ، وتلح على رفض النهايات مبدئيا ، حتى ولو كانت حتمية وواقعية ، إلا أن الرفض سبيل لزعزعة الثوابت ، وخلخلة القناعات.

إنه الديوان القصيدة ، وهو نوع من التصنيف ، كانت للشاعر تجربة طويلة معه ، في دواوين سابقة ، أحدها كتب في سيرة القصيدة ، وأتى في جزأين: أنت القصيدة ـ الاهتزاز السابع ـ 2016. والجزء الثاني كأني من جديد ـ الاهتزاز 12 ـ 2023.

فتنة الإهداء

إن النصوص أو المقاطع الخمس والعشرون كلَّها مهداة إلى الموتى ، إلا اثنين ، كان الإهداء فيهما بصيغة مطلقة معممة ، ترصد حالة نهاية المهمة ، أو الإشراف على ذلك ، ويريد أن يحتفظ بالمهدى اليه حيا ، لانه لا يقصد شخصا بعينه ، وإنما ما أصبح يمثله من قيمة ، ومن رمزية. وقد جاء بالصيغة التالية:

ـ إلى كل شاعر أقصته القصيدة قبل الرحيل.. المقطع الثالث صفحه 25.

ـ إلى كل معلم ، أو مربي ، تقاعد ، أو في طريق التقاعد.. المقطع 23 صفحه 193.

وأما باقي الإهداءات فقد كانت للأموات. وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر قد قلب المتعارف في الإهداء من الكتاب إلى المقطع ، من الكتاب إلى النص الجزئي منه ، ولا نقول من القصيدة ، وإنما من الديوان إلى مقطع من القصيدة. وأصبح هذا الانفلات الإهدائي قاعدة في معظم مقاطعه ، ماعدا مقاطع استثناها ، لأن لها وقع خاص في نفسه ، وترتبط أشد الارتباط بذاته ، وسياقها يختلف عن سياق تلك المهداة. فهي ترتبط به شخصيا. ولذلك وجد أنه من غير المناسب أن يهدي إلى نفسه.

تحقق الانفلات كذلك على مستوى موقع كتابة الإهداء في آخر الصفحة الأولى للمقطع ، وبين قوسين ، وبخط مضغوط ، اختلفت مقاساته حتى يناسب السطر الواحد المخصصه له.

تحقق الانفلات أيضا على مستوى أسلوب صياغة الإهداءات المتميز المحكوم بالبداية المتنوعة ، بحيث نوع بين ثلاثة أساليب ، ترتب حسب درجة حضورها. وأما النهايات فهي وجودية ، محكومه بزمن ، أو بطريقة الانتهاء. وكان الأسلوب الإهدائي على صورة:

ـ إلى روح فلان... وحضر في ثماني قصائد

ـ إلى فلان... وحضر في ست قصائد

ـ إلى كل فاعل ، أو مفعل... في قصيدتين.

مسحة الشؤم

تتشكل من خلال عنصرين كبيرين وأساسيين:

أولا عنصر التشكل التصويري على الغلاف ، وجهرا وظهرا ، أماما وخلفا ، قدام ووراء:

ـ انطلاقا من لون السواد ، الذي يغرق فيه غلاف الديوان؛

ـ الخبطة اللونية من زرقة وذهب ناري ، وفي لولبية لهيبية ، أو في لولبية الدوامة والإعصار ، وكلاهما يعطي معنى الدمار والفناء المصحوب بالمعاناة؛

ـ صورة الشاعر بما تجسده من اعتصار داخلي ، ينعكس على الملامح ، ويتوزع بين جاذبين: جاذب داخلي يدفع هواء الأصوات ، ليعبر عما بداخله؛ وجاذب خارجي ، تمثله حركة الكفين ، المشيرتين بالسبابتين ، إلى ذات الشاعر ، وبهما يرد التصور الخارجي المكتمل إلى الذات ، ويعيد الدافع المنهمر من داخلها.

ثانيا عنصر التشكل الكتابي اللغوي على الغلاف ، وجها وظهرا ، أماما وخلفا ، قدام ووراء: وقد جسده العنوان والمقتبس النصي لتقديم الديوان والترقيم التسلسلي للديوان.

ـ العنوان:

وقد يصلح أن نقول إن الديوان بعنوانين: أصل وفرع ، أساسي وبديل ، مادة وشرح ، جمع وبسط ، إبعاد وتقريب ، تخصيص وتعميم ، حوار وسرد ، مباشر وغير مباشر ، واقع وفكر ، مجرد ومجرب ، جزء وكل ، حدث وفن.

وقد حُكم العنوان ، أو على الأصح العنوانان ، ببنية ثلاثية ، تسربت إلى داخل الديوان ، وتحكمت في مقاطعه وتفاصيله ، فلم تخرج عنها ، وهي

لا ـــ أريد ـــ شيئا

سيرة ـــ الموت ـــ والرحيل

ـ المقتبس النصي لتقديم الديوان:

وهـو النـص المقتبـس مـن داخـل الديـوان ، ص 17 ، والـذي اختـار الشـاعر أن يقـرب من خلاله الديوان من القارئ. وحُكم هـو الآخر بما حكم به الديوان كله من بنية ثلاثية ، مسحتها الشؤم.

ـ الترقيم التسلسلي للديوان:

ترقيم الاهتزاز بالثالث عشر وهـو وإن كان يـدل على التتالي الإصداري لأعمال الشاعر سي حسن ال□امح ، وبنية ترقيمية ليس إلا ، إلا أنه سيسقطه في هذا الرقم الشؤمي. ففي الثقاف ة الأمريكية يُعتبر هذا رقما مشؤوما ، ولا يضعونه ضمن سلسلة تتاليهم الرقمية ، بل يقفزون عليه إن وصل إليه. ونحن متأكدون أن الشاعر لم يلتفت لهذا ، ولا يقيم له وزنا ، ولا يدخله في اعتباره ، ولكن وجب التنبيه له في إطار تصادفه مع هذه المسحة التشاؤمية ، وتكامله معها.

عتبات مشوقة:

تكثر عتبات الديوان وسنقف منها على ما يتقدم الغلاف وجها وظهرا.

أ ـ على مستوى الوجه: العنوان: وقد يصلح أن نقول إن الديوان بعنوانين: أصل وفرع ، أساسي وبديل ، مادة وشرح ، جمع وبسط ، إبعاد وتقريب ، تخصيص وتعميم ، حوار وسرد ، مباشر وغير مباشر ، واقع وفكر ، مجرد ومجرب ، جزء وكل ، حدث وفن.

الشـق الأول مـن العنـوان: ذاك الذي سميناه أصل وأساس ، وغيرها... ويمكن أن نتفق على التموقع المكاني والحدثي ، فنقول الجزء الأول/ البدء/ المقدم ، ويمكن أن نلاحظ عليه ما يلي:

++ابتداؤه بلا النافية: وما تجسده من رفض ورد ومواجهة ، مقابل العرض والبدء والمنح والمسالمة. ويمكن أن تستثير «لا» هاته فينا أصول بعض الأشياء:

★صراخ الطفل حين الوضع: أيمكن أن يكون هو «لا» بلغة الصراخ ، وبلغة من لم يتقن بعد الكلام ، المتعلَّم من المجتمع ، ولكنه يتقن الكلام الممنوح من الطبيعة والفطرة والغريزة الإنسانية ، ويفهمه العالَمون ، وإن اختلفت مجتمعاتهم ولغاتهم الكلامية. أليس هو قول لا في أول مواجهة مع الحياة ، وفي أول استطلاع رأي القادم إليها ، والمقبل عليها ، ودون خيار. وقد جسد كثير من الفلاسفة ذلك ، وجسده الشعراء. ولنسمع لقول الشعر ما دمنا في حضرته ، يقول شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء:

هذا جناه أبي علي وما جنيت على أحد

وبالمعنى نفسه يقول إيليا أبو ماضي:

جئتُ لا أعلم من أين ولكني أتيتُ
ولقد أبصرتُ قدامي فطريقا فمشيتُ
وسأبقى ماشيا إن شئتُ هذا أم أبيت
كيف جئتُ؟ كيف أبصرتُ طريقي؟

لست ادري

★الوحدانية الإلهية الأزلية: فأساس الإسلام بني على ركنه الأول: الشهادة «لا إله إلا الله» ، يرددها المسلم طيلة يومه ، ويظل يسمعها ، كأنها فاصل بين عهدين عقديين في حياة مسلمي الدعوة ، عهد تعدد الآلهة ، وما سماه الإسلام بالشرك ، وعهد الوحدانية ، وهي تأسيس وإقرار ابتدائي في حياة من أسلم بعدهم ، وإن كان لا يزال يُحَف بتلك الرمزية التذكيرية.

++تتوسطه الإرادة «أريد»: ومعلوم أن الإرادة أساس الحياة ، وجوهر الوجود ، فلم يوجد هذا الكون إلا بالإرادة ، وسيستمر بها ، وستكون نهايته بسببها. كما أن حياة الأفراد مرهونة بإرادتهم ، بمعنى حبهم للحياة ، وتمسكهم وتعلقهم بها ، وخروجهم منها يكون بسبب إضمحلال تلك الإرادة وتراجعها.

وجميع فعل الإنسان في الحياة مرهون بإرادته

شروط ثلاثة تُشكّل ضرورة مطلقة لتنجح في الحياة: الإرادة ، والإرادة ، والإرادة.

الانتهاء بالشيء وبصيغة التنكير: إن الشيء لا يعني إلا الذات ، وفي الغالب غير العاقلة ، وتنكيره يدل على تعميمه ، أي أنه ليس هناك استثناء ، فعدم الرغبة تطال كل شيء ، لأن هذا التعميم ، مقرونا بالموقف «لا اريد» ، يفرض أن يستدخل حتى الذوات العاقلة ـ الإنسان ـ ويتشيأ الانسان حينما يفقد معناه وقيمته ، وعدم الرغبة في شخص ، أو في مطلق الكائن الإنساني ، إنما هو إخراجه من حقيقته ، وإدخاله في حكم الشيء ، وما من دليل أكبر على أن الإنسان فقد قيمته أكثر من عدم الرغبة فيه.

إن العنوان المركب لغويا بهذه التركيبة الثلاثية ، وبهذا التقسيم التموقعي ، الذي يمنحها البدء والتوسط والنهاية ، والذي يلخص أساسيات التقسيم ، وكنه المنهجية التقسيمية ، هو دليل آخر على أن واضع العنوان في موقف استخلاص ، واحتكام إلى الأسس الكبرى ، والذي لا يكون عادة إلا في انتهاء التجارب عند اكتمالها.

الشـق الثانـي مـن العنـوان: ولم لا نقول العنوان الثاني بدرجة ثانية ، وهو الذي سنسميه فرع وبديل وشرح ، ويمكن أن نسجل عليه هو الآخر الملاحظات التالية:

التركيبة الثلاثية والخلاصة المنهجية: بدءا وتوسطا وانتهاء ، من خلال العبارة «سيرة الموت والرحيل». إنها منهجية الوجود الأكبر في التصور الإسلامي ، الذي يؤمن بحياتين زسيرتين ، لمسارين ورحلتين ، يقف الموت فاصلا بينهما. وبعد هذا

الإدراك التصوري المنهجي لكل أن يسميهما بما يشاء ، وعلى ذلك تُقبل تسمية هذا العنوان للأولى بـ«السيرة» ، وللثانية بـ«الرحلة». إن لفظة «السيرة» ، وإن أسندت للموت ، إلا أن ذلك يخفي حقيقة يتهرب منها صائغ العنوان ، ويضمر الحياة في الموت ، ويجعلها لا وجود لها ، ويخالف التصور العام والشائع ، فإن السيرة إنما هي الحياة ، وما الموت إلا حدث واحد ، وقصير جدا ، تُختم به السيرة ، وعلى ذلك فإننا سنعيد الأمر إلى حقيقته ، والوضع إلى نصابه ، لنقر بأن السيرة هي الحياة ، وأن الحياه واقع طويل وعريض قبل الموت. وما الموت إلا لحظة نهايته ، فنكشف تهرب صائغ العنوات ، ونخلص الحقيقة من الصبغة التشاؤمية ، التي كساها بها.

ـ تفاصيل التركيبة الثلاثية:

ـ التركيبة المعجمية: فالسيرة المعمم الحدثي ، والفسحة الزمانية ، والواسع الوجودي ، الذي يعيش المعني به تفاصيله ، المتعارفة والمشتركة ، والمخبور بها في حياة الآخرين.

والموت الحدث المُوقف لكل ما قبله ، القاطع لما كان مسترسلا ، المعطل لما كان متواصلا. إنه ذاك التحول المفصلي الغريب ، الذي لا يعرف من سره سوى اسمه ، والرحيل مسار إذا أردنا عزله عن السيرة ، ومعمم حدثي ، وفسحة زمانية ، وواسع وجودي ، لا نعرف من تفاصيله سوى أنه كائن ، وامتداده وما يعمره فوق التصور ، فهو غيبي بامتياز. إن هذه التفاصيل الثلاثية محكومة بالسوداوية والتشاؤم لأمرين: الأول أنها تسوي بين المُفصَّل والمُختصر (السيرة والموت) ، وبين الواقع والغيب (السيرة والرحيل) ، وبذلك تتكتم على التفاصيل الواقعية ، الجميلة والقبيحة ، السعيدة والتعيسة ، الطويلة والقصيرة ، الفردية والجماعية ، الخاصة والمشتركة ، وما ذاك إلا لتفريغها من هذه التفاصيل ، والتنكر لحقيقتها الملطفة لنهايتها.

الأمر الثاني

أنها لخصت تجربة الحياة كلها بحلوها ومرها ، وجميلها وقبيحها ، وسعيدها وتعيسها ، وأولها وآخرها ، في العزوف والرفض لكل شيء فيها ، وجعلته آخر خياراتها ، ونهاية قراراتها.

ب ـ على مستوى الظهر

نجده مفروشا بمقطع شعري من عدة أسطر ، وعادة فما يكتبه المؤلف على ظهر الغلاف فإنه في اعتباره أقصى ما يمكن أن يُعرف به ، ويقدم نفسه من خلال الكتاب المصاحب له ، به.

وهذا المقطع مستل من المقطع الشعري الثاني (ص 17) ، ويشغل الصفحة كاملة مع بعض التغييرات الطفيفة ، التي أدخلها الشاعر عليه ، وهي كالتالي: السطر 3 على الغلاف: لا رغبة لي فيه منذ مهد الصبايا ـ وفي داخل الديوان: لا رغبة لي فيه هدايا أو مزايا؛

السطر 8 على الغلاف: لا يقدر أن يجمعه غيري في كل الزوايا ـ وفي داخل الديوان: من كل الزوايا؛

السطر 12 على الغلاف: سيبقى قاب قوسين أو أدنى من النسيان والنيران والمنايا ـ وفي داخل الديوان: من لهيب النيران والنسيان والشظايا.

كما أن التغييرات مست توزيع الكتابة عن الأسطر ، ففي الغلاف غطت 12 سطرا وفي الديوان 15 سطرا.

وأهم ما يمكن تسجيله على هذا المقطع:

ـ التكثيف الكتابي بحيث قلصت الأسطر الخمسة عشر إلى الإثني عشر. ولذلك دلالته لا الاختزالية والدافعة لذلك وحسب ، وإنما التموقعية أيضا. وقد نجم عن ذلك إدماج ثلاثة أسطر مستقلة فيما بعده:

السطر 8 لكن إرثي أُدمج في السطر 9.

السطر 10 وأعرف... أدمج في السطر 11.

السطر 14 سيبقى قاب قوسين أو أدنى أدمج في السطر 15.

وتحكم هذه الأسطر تلك اليقينية التصورية (وأعرف) ، أو الحدثية الواقعية (لكن إرثي ـ سيبقى قاب قوسين أو أدنى)

وتبدأ هذه الخلفية بعبارة العنوان (لا أريد شيئا) ، وتنتهي بالنهاية الأبدية لكل مخلوق (المنايا) مما يرسخ طابع الشؤم الغالب على الديوان ومسحة الحزن.

وترسخ تيمات العنوان الثلاث ، التي تكتب نواتها في انطلاقة المقطع ، وتُجعل الانطلاقة ـ بصورة مناقضة لمعناها ـ قاعدة متوقفة منحبسة رافضة لأي تغيير ، وأي زيادة. فمما ترسخ تيمة اللاءات ، التي تحضر في خمس عبارات حقيقية (لا أريد شيئا س 1 ـ لا أملك ـ لا رغبة لي س 2 ـ لا يدخلها غيري س 5 ـ لا يقدر ان يجمعه غيري س 8) ، وعبارة مموِّهة (لم أنشره س14) وتيمة الإرادة في ثماني عبارات (لا أريد س 1. ما أملك هو لي س 2 ـ لا رغبه لي فيه س 3 ـ انا مقتنع س 4 أن حروفي هي مملكتي س 4 ـ 5 ـ لا يدخلها غيري س 5 ـ حتما سيوقفها يوما قدري س 7 ـ ما أكتبه هو لي ما دمت حيا س 9). ويجعل الإرادة إرادة ذاتية وإرادة غيبية قدرية (حتما سيوقفها يوما قدري س 7) ، وهي المعطلة للإرادة الفردية في حال الوفاة ، وبالتالي فإن الإرادة الفردية مقصورة على حياة صاحبها (ما دمت حيا س) ، وبعدها تتدخل إرادات أخرى في حياه الفرد ، وقد جسدها النصف الثاني من المقطع ، بعدما تم الإلماع له قرابة نهاية النصف الأول منه (وأن قاطرة العمر مهما أطالت في المسير

حتما سيوقفها يوما قدري س 6 . 7) ، وتترجم إرادة القدر في الأبيات الثلاثة الأخيرة (لكن حين يرمى علي الثرى... س 10 . 12)

وبينهما الفاصلة الوجودية ، التي يدركها الشاعر ، ويعيها تمام الوعي ، ويضعها بعين الاعتبار: (وأعرف أن ما أكتبه هو لي ما دمت حيا س 9).

ويتمثل الشيء ، العنصر الثالث من هذا الثالوث العنواني ، في كلمات ، تدل عليه بتكراره في العباره نفسها (لا اريد شيئا) أو بما يجسده ويقاطعه معنى ممتلكا وغير ممتلك ، شيئا ماديا وشعرا على وجه الخصوص. فأما الشيء المادي فقد عم الأشياء كلها في بداية المقطع ممتلكا (كل ما أملكه هو لي . حروفي هي مملكتي . لا يدخلها . إرثي . يجمعه . كل الزوايا . ما أكتبه هو لي)؛ وغير ممتلك (ما لا أملكه لا رغبة لي فيه . الثرى . ما لم أنشره . الحقول . سيبقى . النسيان).

وقُصر الشيء بعدها على الكتابة . شعرا ونثرا . مكتوبا ممتلكا ، ويجسده الجزء الأول من المقطع السطر 4 إلى 8؛ وغير مكتوب وغير ممتلك ، كما جسده الجزء الأخير من المقطع س 10 إلى 12.

ومن السهل جدا أن تثير نباهة القارئ إمكانية تقسيم المقطع الغلافي حسب مكونات العنوان الرديف الثاني ، الفرعي والتكميلي (سيرة الموت والرحيل) فنجده ملخصا لسيرة الشاعر مع الإرادة ، والأشياء والموقف منها ، وتحتل بوضوح الأبيات الخمسة الأولى (سيوقفها يوما قدري س 6. لا يقدر أن يجمعه غيري في كل الزوايا س 7 . ما أكتبه هو لي ما دمت حيا س 8 . ما لم أنشره .... المنايا س 11 . 12).

وملخصا كذلك لتيمة الموت: (إن قاطرة العمر سيوقفها يوما ما قدري س 6 . 7. إن ما أكتبه هو لي ما دمت حيا س 9. لكن حين يرمى علي الثرى س 10 . سيبقى قاب قوسين أو أدنى من النسيان والنيران والمنايا) ، فالنسيان موت بصورة أخرى ، والنيران كذلك.

وملخصا كذلك لتيمة الرحيل ، لأنها ترسم رحلة حياة الشاعر من بدايتها إلى نهايتها المتوقعة ، بدءا من السطر 3: «منذ مهد الصبايا» ، وبلكنة زمنية تاريخية (منذ) ، ومواصلة للرحلة على ا...

ومواصلة للرحلة على امتدادها: «إن قاطرة العمر مهما أطالت سيوقفها يوما قدري» س 6 . 7. «لا يقدر أن يجمعه غيري في كل الزوايا» س 8. إنها الرحلة مع الشعر: «ما دمت حيا . وأعرف أن ما أكتبه هو لي س 9 ، ووصولا إلى نهاية الرحلة في الأسطر الثلاثة الأخيرة: «لكن حينما يرمى علي الثرى.. ما لم أنشره على الحقول وعشاق الحرف.. سيبقى قاب قوسين أو أدنى من النسيان والنيران والمنايا» س 10 . 12. مع حضور اللكنة الزمنية التاريخية نفسها (حين).

ومن هنا نفهم أن الديوان كله مختزل في العنوان ، ويكتب عن العنوان ، تفصيلا وإجمالا ، واقعا وخيالا ، تجسيدا ومثالا ، تفسيرا وإعلالا ، تكثيرا وإقلالا ، تصعيبا وإسهالا ، تصويبا وإخلالا.

والذي يحكم الكتابة الشعرية في هذا المقام ، وفي غيرها من مقامات الكتابة ، عند الشاعر الحسن الكامح هو التصميم الهندسي لأعماله فكرة وبناء وتفاصيل وتأثيثا

عين على الإشراقات الأربع لأمنية النسيان/الإنبعاث في رواية «ليتني لازلت منسيا» للشاعر الروائي الحسن الكامح.

(قراءة في بنيتها السردية، وظواهرها الاجتماعية ومفارقاتها، وخلفيتها الشعرية والنقدية والفلسفية، ومواصفاتها الفنية)

د. عبد الله الطني

كل كائن بشري حكّاء ، مرشح أن يبوح ويحكي ، ما دام يعيش ويتكلم. وكل إنسان يولد عاشقًا لتلقي الحكي ، ما دامت تسكنه رغبة في تجديد تصوره للحياة. أما أنا فلست روائيًا لحد الآن ، ولا ناقدًا للكتابة الروائية ، بالمعنى الاحترافي المتداول للمصطلحين ، بقدر ما أنا مجرد متذوق للروايات ، ومتتبع لبعض أطاريح ومناهج نقادها من الشرق والغرب؛ وإن كنت قد كتبت من قبل أوراقًا عن قراءتي لأعمال بعض الروائيين؛ بعضها قد نُشر ، مثل قراءتي لسردية الرحلة الكبرى للمفكر والمبدع اللبناني مصطفى الرقة ، وقراءتي للروائيين المغربيين: عبد الحق السرغيني ، صاحب (نزع المغيب ، وخبايا الواقع العجيب) ، وحسن لشهب ، مبدع رواية (عبور). وبعضها لم يُنشر بعد ، مثل حفريات في (صبوة خريف العمر) ، وأطلال (ربيع قرطبة) ، وأحلام (الموريسكي) ، للروائي حسن أوريد.

لكن ، منذ أن أهداني الشاعر الحسن الكامح باكورته الروائية الموسومة بـ«ليتني لا زلت منسيًا» ، الصادرة عن مؤسسة آفاق للدراسات والاتصال بمراكش سنة 2022م ، وأنا أقرأها وأعيد قراءتها ، نظرًا لجاذبيتها التي لا تُقاوَم ، والتي تشبه جاذبية الأمواج؛ كلما دفعتك للشاطئ إلا وتعيدك إلى متنها المائي من جديد.

ولأنني أعرف صاحبها شاعرًا مبدعًا للعديد من الاهتزازات الشعرية ، منذ ثمانينيات القرن الماضي ، ولا يزال ، فقد فاجأني انعطافه هذا من لغة التخييل الشعري إلى لغة التخييل السردي الروائي ، رغم أن العلاقة بينهما خيط رقيق دقيق يحسه الوجدان ولا تراه الأعيان ، وأن الحسن الكامح مبدع متعدد المواهب.

وكتابتي اليوم عن روايته هذه أعتبرها احتفاءً بهذا الانعطاف الأدبي الجميل في لسانه ، وفي الآن نفسه ، تعبيرًا عما تركته هذه الرواية من بصمات وآثار في نفسي ، وعن طبيعة تمثلي لأُسْتُقْسَاتِها الإبداعية ، سواء على مستوى البناء والتدبير ، أو على مستوى المضمون والتفكير ، أو على مستوى الشكل الفني وآليات التعبير ، أو على مستوى التأثيث الشعري لفضاءاتها السردية ، والخلفيات النقدية والفلسفية الثاوية بين جوانحها.

1/ في البنية العامة للرواية: النسق الروائي وطوبوغرافية الإشراقات والأحداث

من حيث البناء العام ، تتكون الرواية من أربعة فصول ، سماها الكاتب «إشراقات» ، تحت كل منها مجموعة من الأحداث والقضايا. عَنْوَن بعضها بـ «ملاحظات» ، والملاحظات هنا ليست بمعنى التعليقات والتقويمات ، وإنما بما يشبه معناها العلمي ، الذي ينبني على المعاينة العلمية الدقيقة ، والجرد والتوصيف ، والتقاط التفاصيل ، في اتجاه استنباط التركيبات والنتائج. في حين عَرَضَ بعضها الآخر تحت مسميات مختلفة ، مثل «أسرار» ، و«هوامش» ، وفي بعض الأحيان أعطاها عناوين مباشرة ، وسماها بمسمياتها.

وهكذا جاءت روايته هذه موزعة في خريطة أو بنية تُشَكِّل إطارًا ، وفي الآن نفسه نسقًا ، تتكامل فيه مختلف عناصره بشكل وظيفي ، من حيث الدلالة والإحالة ، في حركية أو دينامية متنوعة ، على شكل مسيرة إشراقات سردية ، شبيهة بمسيرة الشمس ، وهي في الواقع تخفي ظلمات والتباسات معتمة ، جَلَّاها المؤلف الراوي بالكتابة على شكل إشراقات ،

تدرجت في نسقه الروائي كما يلي:

الإشراقة الأولى: تحمل عنوان «للشمس أن تصعد كما قالوا» (ص7). ودعوته الشمسَ للصعود ، هاهنا ، تحمل رهان التعرية ، لأن من طبائع الشمس كشف ما أخفاه الليل من وجوه وأسرار وهوامش ، تتعلق بإرهاب الطفولة واغتصاب طبيعتها ، من طرف الأسرة والمدرسة على حد سواء (ص9 وما يليها) ، أو تتعلق بالانتصار لأبطال قيم التحمل ، في الظل ، مثل «با علي» (ص49) ، أو بالتوقف عند مكان ، أو فضاء ، له دلالة رمزية في وجوده أو حياته ، ألا وهو المدرسة (ص55).

والإشراقة الثانية: عَنْوَنَها بـ «للشمس أن لا تغيب» (ص65). وتوقيفه للشمس ، هذه المرة ، قبل أن تغيب ، لكي يعري تحت ضوئها الوضع الصعب والدرامي ، الذي خلفه موت الأم في نفس الراوي ، وفي كل أرجاء البيت ومكوناته ، ويعني انهيار صمام الأمان فيه ، وبالذات قُبيل أن تشرق شمس العيد (ص67) ، وليكشف كذلك عن مخلفات ليلة اعتقال أبيه إثر الفوضى التي أحدثها في حانة اليهودي (ص85) ، وعن حدث سطو الأب على ماعزة أمه (الراوي) ، للسكر بثمنها ، وكذا عن مأساة «عيشة المجاطية» ، وطبائعها المتناقضة ، ومظاهر كفاحها ومقاومتها وسط دوامة الأحداث المحيطة بها دفاعًا عن كينونتها (ص115).

أما الإشراقة السردية الثالثة: فهي التي تحمل عنوان «لي أن أشرق من جديد» (ص121) ، فقد جعل الشمس تنبعث من داخله ، أو فلنقل تشرق من داخل الراوي ، وتشكل لحظة انبعاث بالنسبة إليه ، بعد كل ما تعرض له من رجات نفسية واجتماعية. وتتجسد هذه اللحظة عبر خمسة مظاهر.

يتجلى المظهر الأول في عودة الذاكرة إليه ، بعدما كان غائبًا عن ذاته طيلة سنة كاملة ، مباشرة بعد موت أمه (ص123).
أما المظهر الثاني فقد تمثل في الحلم باعتباره استراتيجية في حياتنا ، وقوة للتنبؤ ، وأيضًا أداة للتنفيس من شحنة الكبت والقهر والمنع التي تسكننا ، وسلطة لتحرير الإرادة في بعض الأحيان.

في حين يتجلى المظهر الثالث في موت الأب. وهو حدث كان بمثابة انبعاث وتحرير من قوة قهرية كانت تسيطر على البيت وتخنق أنفاسه (ص145) ، إلى درجة امتنع معها الهادي عن زيارة قبره (ص161).
والمظهر الرابع لذلك الانبعاث في هذه الإشراقة هو تعرفه على أحمد السنوسي ، الذي سيفتح له آفاقًا جديدة ، بل وسيستحضر معه أحداثًا تتعلق بمآسي تجربته الخاصة التي ساهمت إلى حد كبير في دعم المنظومة الحديثة للرواية.
أما المظهر الخامس للانبعاث ، فيجليه حضور الخادمة بنت مي مينة إلى البيت (ص183) ، التي جعلته يكتشف مفهوم الأنوثة ، وتوقظ فيه أناه الحاسة الجنسية المُضْمَرة ، وتعوض لديه بعضًا من الحنان والدفء المفقودين.

في حين تمثل المظهر السادس والأخير لذاك الانبعاث في شخصية الأستاذ المثالي عبد الله (ص221) ، باعتباره نموذجًا للاستقامة والنزاهة ، والذي سينتهي مساره بمفاجأة درامية ستعيد الأمور إلى نصابها ، وتُميط اللثام عن الكثير من مظاهر الغموض ، وهي في الوقت نفسه لحظة انفراج لعقدة متشابكة الخيوط داخل الرواية.

أما الإشراقة الرابعة والأخيرة: فهي إشراقة الكتابة والإبداع في حياة الراوي والراوية معًا ، وتحمل عنوان «الإشراقة الأخيرة: فعل الكتابة» (ص235). ويحضر فيها هذا الفعل شمسًا للتعرية ، تعرية كل شيء يستهدفه ، بما في ذلك مخزونات الذات ، أو بلغة أرسطو الانتقال بالذات من الذات بالقوة إلى الذات بالفعل ، عبر عملية الخلق وكشف المُضْمَرات. وهو ما عبر عنه الراوي في ديباجة هذه الإشراقة بقوله: «فعل الكتابة أن تعري كل شيء ، وتدخل الإنسان في حوار صريح مع الذات من جديد» (ص237). ويضيف: «أكتب لأستريح» (ص250). وهي تعرية تتم في السياق السردي للرواية بإيعاز من صديقه السنوسي في رسالة له ، حيث أوصاه فيها بالكتابة باعتبارها خلاصًا وبوحًا وشهادة ، وتبرئة للذمة ، وملأً للبياض. فإذا كانت الطبيعة تخشى الفراغ حسب أرسطو ، فإن الكينونة بالنسبة لحسن الكامح ، في هذه الإشراقة ، تخشى البياض ، والكتابة الإبداعية على وجه الخصوص هي خير من يملأ ذلك البياض بيننا وبين ذواتنا ، وبيننا وبين الآخرين.
إذا كان الأمر كذلك ، فما هي القضايا التي تدور حولها هذه الرواية ، والظواهر والمفارقات التي سلطت عليها الأضواء وعرت عتمتها عبر تلك الإشراقات؟

-2 القضايا التي تدور حولها الرواية: الفضاء ، الظواهر والمفارقات.
تدور أحداث الرواية وما يرتبط بها من ظواهر ومفارقات في فضاء أو مكان هو بالذات الحي العسكري الموجود في الضاحية الشرقية لمدينة مكناس ، والذي تم إنشاؤه في بداية خمسينيات القرن الماضي ، بجوار ثكنة عسكرية. وتتمحور تلك الأحداث حول المآسي النفسية والاجتماعية لسكان ذاك الحي. وهي في الغالب «مآسٍ عديدة أصلها عساكر مخمّرون» (ص115) ، شكلوا نسيجًا اجتماعيًا معقدًا وموغلًا في الاجتثاث والتناقض ، يتطلب الإحاطة بها أكثر من رواية ، خصوصًا وأن كل عائلات الجنود منخورة من الداخل ، مهزومة الكيان. إذا ما هبّ ريح خفيف أسقطها وعرّاها ، فيكشف ما بها من مآسٍ وخيبات كثيرة وتناقضات عديدة (ص211).
ومن أبرز ظواهر هذا الفضاء: الثرثرة ، والفضول ، والإرهاب النفسي ، والتسلط ، والقمع ، والتكلس ، والتربية التقليدية المبنية على التقليد والتبعية ، وازدواجية القيم في الممارسة التربوية (الصفحات 10 ، 17 ، 18 ، 33 ، 48 ، 60 ، 63 ، 64) ، والخلط بين الخرافة والدين في ظواهر كثيرة ، مثل عاشوراء (ص15) ، ومسألة الدين بين العقيدة والممارسة (ص179).
ومن مظاهر القمع يستعير الراوي لقطة ذات دلالة من حياته الطلابية الجامعية ، وتتعلق بقمع الحريات ، ومحاكمة الرأي ، من طرف الأجهزة الرقابية ، خلال تلك المرحلة ، والتي كانت جد حساسة من تاريخ مغرب ما بعد الاستقلال ، في سياق الحرب الباردة والتجاذبات السياسية والمذهبية ، المحلية منها والإقليمية والدولية.

تشير الرواية أيضًا إلى مسألة التكوين العسكري المبني على نزع كل ما هو إنساني في الإنسان ، بحجة التربية على الانضباط وتقبل الأوامر ، وانعكاس كل ذلك على حياة العديد من الجنود وعلى حياة محيطهم الأسري والاجتماعي ، لا سيما على نفسية الأطفال ، إن لم يكن على جيل بأكمله (ص26).
كما سلطت الأضواء على مشاكل أخرى ، مثل مشكل الخيانة الزوجية وانعكاساتها ، ويقدم نموذجًا لذاك زوجة صديق الراوي أحمد السنوسي (من ص165 إلى 182).

ومن أهم المسائل التي تثيرها الرواية مسألة الكتابة والكينونة. وفي هذا المستوى يجمع الحسن الكامح بين الحكي الروائي كرصد للأحداث والمجريات ، والشخوص التي تجسدها وتجليها ، والنقد الروائي ككتابة في الكتابة الروائية ذاتها ، وضرورتها باعتبارها خلاصًا وسلاحًا لمن لا سلاح له ، وقوة معنوية تقويضية لمن لا قوة مادية له ، وسلطة رمزية لمن لا سلطة له.
ومفهوم الكتابة هاهنا يستضمر ، بالإضافة إلى جدلية الكتابة والكينونة ، جدلية أخرى ، اسمها «جدلية الكتابة والنسيان». فرغم أنه اختار لروايته هذه عنوانًا يجعل من النسيان أمنية: «ليتني كنت منسيًا» ، وكأن المقصود هاهنا تفضيل البقاء في النسيان على الوجود في مجتمع مليء بالمفارقات والعاهات الجسدية والنفسية ، لكن الرواية تنتهي عكس ذلك بالإلحاح على إمكانية تبديد ذلك النسيان ، كما سنوضح ذلك في المحور الأخير ، ضمن قراءتنا لدلالات وإشارات هذه الرواية.
فالكتابة بالنسبة إليه ، على الأقل في هذه الرواية ، هي مَحْوٌ لذلك النسيان ، وتبديد لظلماته وفجواته ، تمامًا كما تفعل الشمس وهي تحضر لتبديد عتمات الليل. وفلسفيًا ، وفي الآن نفسه لسانيًا ، يمكن التساؤل: كيف ستكون العلاقة بين الإنسان وماضيه ، إذا لم تكن هناك كتابة ، بأي شكل من الأشكال ، سواء بالحروف الهيروغليفية أو بالرسوم الإشارية ، أو بحروف أية لغة من لغات الأرض التي ينتمي إلى معجمها؟ أليست الكتابة علامة جوهرية من علامات الوجود وامتداده ولو بعد الموت ، أو ديوان الخبر والعِبَر ، بلغة ابن خلدون؟ بالإضافة إلى ذلك ، يحضر مفهوم الكتابة في هذه الرواية باعتباره رمزًا للسيادة والرغبة الإنسانيين (ص238) ، وسلاحًا للحرية والتحرير (ص238) ، وبالتالي جوهرًا للكينونة بمفهومها الوجودي (ص240) ، وانبعاثًا من الرماد (ص240) ، وتحديًا للموت بالمعنى السقراطي للكلمة (ص278).

-3 شخوص الرواية ونماذجها البشرية
إن كل القضايا والموضوعات المشار إليها أعلاه ، والتي سلط مبدع الرواية عليها إشراقاته ، تمّت بواسطة شبكة من الشخوص المناسبة لهذا السياق أو ذاك ، بداية من «الهادي» الراوي ، نموذج التحمل والوعي بالمفارقات ، وفي الوقت نفسه بأدوات تفكيكها ، إلى أحمد السنوسي ، الذي هو نفسه ضحية لدوامة الفضاء الروائي المشار إليه سالفًا ، والذي لعب دورًا في تحريض الراوي على الكتابة كأداة لمواجهة مفارقات ذلك الفضاء والعمل على تشريحها والكشف عن عللها ، انطلاقًا من أن معرفة العلة شرط أساسي لإمكانية العلاج والتشافي من أعراضها ، والوعي بمفارقات الوجود الاجتماعي شرط للتحرر من آثارها؛ مرورًا

بسليمان الوحش ، رمز الوقاحة والثرثرة والجهل المركب ، والعسكري المتقاعد (أب الراوي) ، نموذج القساوة والاغتراب في غياهب الخمر ، المنزوي في عالمه الخاص ، حيث يحيا آلامه وإحباطاته ، والممارس للعديد من مظاهر الإرهاب النفسي على كل أفراد عائلته ، والذي هو نفسه ضحية النمط العسكري القاسي وعبودية الثكنة ، و«مي فاطنة الحليب» (أم الراوي) ، ونموذج لتحمل كل الحماقات والعاهات النفسية والصوتية لزوجها ، من أجل أبنائها ولَمِّ شتات الأسرة ، و«باعلي» ، الحارس بالمدرسة التي كان الراوي يتابع بها دراسته ، نموذج الإخلاص في عمله ، وموضوع مختلف مظاهر الاستبعاد من طرف مديره ، الذي يحضر بدوره نموذجًا لاستغلال السلطة ، والشطط في استخدامها ، والتحكم في مختلف مكونات الحياة المدرسية ، و«مي عيشة المجاطية» ، صديقة أم الراوي ، ورمز لشخصية متقلبة المزاج ، قوية ، ومناضلة دفاعًا عن وجودها ضد كل من يحاول إلغاؤه أو الدوس عليه ، والخادمة «بنت مي منية» ، التي يُشكّل حضورها إلى بيت الراوي بصيص الأمل والدفء الذي أعاد إليه إحساسه بوجوده النوعي والنفسي ، والأستاذ «عبد الله» ، نموذج الشخصية المركبة تركيبًا عجائبيًا ، معها تفجرت العديد من المفارقات ، وبواسطتها تمَّ فك خَبَل الخيوط الخفية التي تقبع خلف سطح العلاقات الاجتماعية التي تبدو بالعين المجردة ملتئمة وعادية.

وكلها شخوص تشكل علامات دالة لعلاقات اجتماعية محكوم عليها بمصير واحد ، هو الاجتثاث والمقاومة من أجل البقاء في الآن نفسه ، في مجتمع يعيش مخلفات مرحلة السيبة ومرحلة الاستعمار ، وبعدهما مرحلة تأسيس المؤسستين العسكريتين على أنقاض «المؤسستين» العسكريتين الاستعماريتين ، الفرنسية والإسبانية ، ومرحلة مخاض الهوية والمسار بعد الاستقلال. وبهذا المعنى يمكن القول بأن هذه الرواية تصلح كوثيقة تاريخية وأنثروبولوجية تؤرخ لعينات من الظواهر والعلاقات الإنسانية في المجتمع المغربي في أواخر خمسينيات القرن الماضي.

3- في شعرية الرواية وخلفياتها النقدية ومواصفاتها الإبداعية.

إذا نحن انتقلنا من قراءة الرواية على مستوى بنيتها المورفولوجية ، ومكوناتها وتمفصلاتها الكبرى ، والقضايا والظواهر التي تمّ تسليط الضوء عليها ، والشخوص والنماذج البشرية التي جسدت تلك الظواهر ، الى الحديث عن خصوصياتها الفنية وحمولتها المعرفية ، فإننا نسجل على وجه الخصوص ما يلي:

4 — 1معالم الطفح الشعري في رواية أمنية النسيان:

إن شعرية رواية «ليتني لا زلت منسيًا» شعرية مركبة. فإلى جانب شعريتها السردية التخييلية والمجازية المُضمرة ، تحضر شعرية أخرى صريحة ، تتخلل مسار الرواية من أولها إلى آخرها. وتبدأ تلك الشعرية من العنوان ذاته ، الذي سرعان ما حوّله المؤلف إلى عنوان مقطع شعري تصديرًا لروايته هذه ، وفي الآن نفسه اختزالًا لغصتها ، إن لم يكن لغصة راويتها ، بل وصدر بها عتباتها أو إشراقاتها الأربع. والأكثر من ذلك تحضر العديد من الشذرات الشعرية في متن الأحداث من حين إلى آخر ، يستعين بها الراوي لسبر أغوارها ، أو لاستكناه مواقف وطبائع ونفسيات شخوصها. ويجعل منها في بعض الأحيان قُفْلًا تجريديًا لتلك الأحداث.

والسؤال الذي يطرح نفسه هاهنا هو: ماذا يعني حضور الشعر بكل هذه الكثافة في مختلف شرايين رواية «أمنية النسيان» هذه؟ هل لأن كاتبها شاعر ضالع في اهتزازاته الشعرية أينما حل وارتحل ، ومن ثمة عمل ، بشعور أو بدونه ، على إسقاط ذاته الشاعرة على ذاته الراوية ، وجعل منها ذاتًا تشعر من خلال ما تروي ، وتروي من خلال ما تشعر؟ أجل ، إن الراوي يأبى إلا أن يتنفس شعرًا من حين إلى آخر ، حينما يشعر أن لغة السرد النثرية لم تعد كافية لإيصال المعنى المراد ، ولسبر نفسيات وشخوص الرواية ، حيث يلجأ إلى الشعر ، لغة «التخييل المضاعف»؟ أم أنه يحمل في استعانته بهذا «التخييل المضاعف» رؤية نقدية تتجاوز الرؤية النقدية التقليدية النمطية القائمة على الفصل بين الأجناس الأدبية والفنية والمعرفية ، إلى رؤية نقدية حداثية تكاملية تقوم على الوصل والتقاطع بين مختلف تلك الأجناس في الكتابة المعاصرة بشكل عام ، وفي الكتابة الإبداعية على وجه الخصوص ، حيث يتعالق التشكيلي بالسينمائي والمسرحي والشعري والروائي والفلسفي والأنثروبولوجي والتاريخي. وهو ما تَجَسَّدَ في العديد من النصوص الروائية الغربية والعربية؟

4 — 2 الحركية الدائرية لسردية الرواية:

المقصود هاهنا أن رواية «ليتني لا زلت منسيًا» لا يهتم فيها صاحبها بالترتيب التاريخي الكرونولوجي ، أو الخطي لمنطق أحداثها ووقائعها ، بقدر ما يجعل منها بنية سردية ، كل مكوناتها تحيل إلى بعضها ، كما تغذي وتخدم الأعضاء بعضها بعضًا ، وتترافد داخل الجسد الواحد.

ومن الأمثلة على ذلك نلاحظ أن الراوي ، بعد حدث موت أمه ، وانعكاس ذلك الحدث على حياة الأسرة (ص67) من الرواية ، ضمن الإشراقة الثانية (للشمس ألا تغيب) ، يعود بنا في (ص85) إلى حدث اعتقال الأب ، حيث كانت الأم لا تزال على قيد الحياة. وهكذا تتوالى الأحداث والإحالات ، ويتواصل الترافد فيما بينها.

من جهة أخرى ، سيلاحظ القارئ أن مسار الرواية ، رغم دائريته السردية هذه ، يبقى مفتوحًا على كل الاحتمالات ، وقد يخيب كل التوقعات ، بلغة الحساسية النقدية الجديدة ، القائمة على مفهوم جمالية التلقي. ومن الأمثلة على ذلك قول الراوي في معرض سرد أمه لأحداث من الماضي ، منها ما يتعلق بظروف تعرفها عن أبيه ، ومنها ما يتعلق بأمها أو بمأساة عيشة المجاطية: «[...] وأشياء أخرى سيفشيها الراوي من بعد ، إنْ لم يطرأ طارئ جديد ، فيغير الرواية رأسًا على عقب [...] فالرواة غالبًا ما يتغيرون ، ما أن يأخذهم الخيال يسافرون بعيدًا ، تاركين ما هو مبرمج ومكتوب على ورقة جانبًا») ص93(، وهذا ما يسميه نقاد السينما والمسرح بالإنزياح أو الخروج عن النص.

4 — 3 تنويع الرواة

ظاهرة سردية أخرى يمكن لقارئ الرواية تسجيلها ، وهي ما يمكن الاصطلاح عليه بظاهرة تنويع الرواة ، أو «توزيع فعل الرواية بين رواة متعددين»؛ بحيث ، رغم وجود راوٍ واحد ، كما يبدو ، هو «الهادي» ، يحضر راوٍ آخر ينوب عنه عندما فقد الذاكرة ، وهو أخوه المسمى «محمد الصغير» ، وبالضبط في الوجه الأول من الإشراقة الثالثة (من ص123 إلى ص134)؛ بل الأكثر من ذلك يجعل الذات آخرًا ويحاورها ، كما الحال في الصفحتين 181 و182 ، على لسان صديقه أحمد السنوسي.

4 — 4 التداخل بين الروائي والسينمائي

وهي ظاهرة يمكن تَلَمُّسُها عندما يزاوج كاتب هذه الرواية بين الكتابة الروائية في ذاتها والكتابة السينمائية ، حيث يكتب في بعض الأحيان كما لو يكتب سيناريو لقطة لشريط سينمائي ، ويظهر ذلك في العتبة التي يسميها «سيناريو الجزء الثاني للشريط» (ص201) ، عندما يغتنم الفرصة ليُسَجِّل نقدًا مُبَطَّنًا للأفلام والمسلسلات الرائجة في الساحة الفنية ، سواء على مستوى التأليف ، أو على مستوى التصوير والإخراج (ص202) ، أو قبل هذا وذاك على مستوى الدعم واحتكار الأدوار. ويؤكد ذلك في حوار مع أحد شخوص الرواية ، وهو صديقه أحمد السنوسي ، فيقول: «سأحكي لك قصة الأستاذ عبد الله بطريقة سينمائية» (ص211). هذا وأن الرواية ككل تصلح في نظري أن تكون نصًّا مرجعيًّا لعمل سينمائي ، قد يحصد جائزة التميز الإبداعي للفيلم الاجتماعي ، إذا استوفى الشروط الإخراجية والفنية المطلوبة.

4 — 5 الخلفية النقدية للرواية:

وهذه الرواية ، من جهة أخرى ، تحمل بين طَيَّاتها رؤية نقدية لمفهوم الكتابة ، بين الذات والآخر ، بين الكتابة في ذاتها والكتابة في امتداداتها وتلقّياتها. فهو ، رغم أنه يقول في سياق من سياقات روايته هذه إنَّ «ما يقتل النص هو التقديمات والتجميلات بلا معنى ، والتطويل بلا فائدة. النص الجديد يقرأ نفسه بنفسه ، ويكون في غنى عما يقدمه» (ص212) ، فهو يؤكد في سياق آخر أنه ليس هناك نص مكتفٍ بذاته ، وأن كمال النص يكمن في قارئه ومتلقّيه. ويظهر ذلك من قوله: «وأنت تكتب ، ضع صوب عينيك أن هناك من سيقرأ لك. أنت لا تكتب لذاتك وكفى. لأنك إذا نفيت القارئ فإنك لن تكتب. الكتابة تحتاج إلى عنصرين مهمين: الذات الكاتبة والذات القارئة أو المتلقية ، [...] الكتابة بدون الآخر لا معنى لها» (ص275).

4 — 6 من مظاهر «الاختيال» في «ليتني لا زلت منسيًا»:

إن رواية «أمنية النسان» تفيض بين يدي قرائها بالعديد من مظاهر الاختيال أو المخادعة والمراوغة ، بمعناها البياني ، الذي يعني «نفي الشيء بإثباته». ويظهر ذلك منذ عنوانها الذي يشي بذلك الاختيال أو المراوغة البيانية ، من حيث كونه يقول وهو يستضمر عكس ما يصرح به ظاهره. فهو يُوهِم القارئ بأن الراوي يتكلم كما لو أنه يريد البقاء في طي النسيان ، أو الهروب من مفارقات الوقائع والانهزام تجاه غموضه ، في حين أن المُضْمَر الثاوي خلف ظاهر العنوان هو التحدي والقدرة على الانبعاث من ذلك النسيان ، ومقاومة الإعاقة والوضع المأساوي بكتابته وفضحه ، أو ما يمكن أن نسميه المقاومة بالكتابة أو الانتصار بالإبداع والكشف عن المفارقات ، (مفارقة الذات كتصور والذات كواقع ، والذات والآخر قريبًا شبيهًا كان ، أو بعيدًا «مختلفًا» ، المجتمع كمنظومة قيم معلنة في العقيدة والخطاب ، والمجتمع كمنظومة علاقات لا علاقة لها بتلك القيم...).

4 — 7 الخلفية الفلسفية للرواية

إن رواية «ليتني لا زلت منسيًا»، بالإضافة إلى مضمراتها السابقة، تستضمر خلفية فلسفية، تختفي وراء مروياتها وتفاصيلها، وتمسك بخيوط ومصائر شخوصها، تتلخص في جدلية الوجود والعدم، الخير والشر، الوضوح والالتباس، الذاكرة والنسيان، الظاهر والباطن، والإرادة الإنسانية بين الحرية والقدرية، جدلية الأنا والهو والآخر بالمعنى الفرويدي لهذه الجدلية.

وفقدان الذاكرة/النسيان بالنسبة للراوي ليس مجرد حدث عرضي، شأنه في ذلك شأن التذكر/الانبعاث، بقدر ما هو حدث أنطولوجي جوهري. ولعل الكاتب يحيل ويجلي سرديًا مظاهر هذه الجدليات، يحيل إلى نظرية الكهف للفيلسوف الإغريقي أفلاطون، القائمة على أطروحته «المعرفة تذكر والجهل نسيان». والنسيان ها هنا مرادف للعدم/الغياب. والمعرفة/الانبعاث مرادف للوجود. ورواية الكامح هي الأخرى تبدأ بتوصيف حالات ومظاهر الاجتثاث ونسيان الذات، وتنتهي بتوضيح مفتاح تذكر الذات والكينونة (الكتابة/الوجود)؛ ومقابل شمس أفلاطون التي تكشف بواسطة كوة علوية حالة الكهف وأوهام أصحابه الذين أَلِفُوا رؤية كل الأشياء مقلوبة داخله، تحضر شمس الكامح بإشراقاتها الأربع لتبدد الظلام، وتكشف أوضاع سكان المجمع السكني وفضاء الرواية المُحاذي للتكنة العسكرية، والتي هي في حد ذاتها كهف آخر لاستلاب إرادة رواده. لكن قارئ الرواية سيتملكه إحساس بأنها تحكي مفارقات ظواهر مجتمعه أو مدينته أو حيه أو قريته؛ وكأن الأمر يتعلق بظواهر ومفارقات من صميم الوجود البشري، بين منظومة القيم (ما يجب أن يكون، المثال أو واجب الوجود)، ومنظومة واقع الممارسة الحياتية (ما هو كائن، أو ممكن الوجود). لكنها وإن كانت رواية مُوجِعة في إشراقاتها الأولى والثالثة، فهي رواية حالمة باعثة عن الأمل وإمكانية الانبعاث في إشراقتيها الرابعة والأخيرة.

وإذْ أشيد بهذا المنجز الرائي المُرَكَّب، أتمنى لصاحبه المزيد من الجرأة الإبداعية والإصرار على إمكانية الانبعاث من الألم الوجودي بفعل الكتابة الروائية، فضلًا عن الكتابة الشعرية وغيرها من أنماط التعابير الفنية، لا سيما وقد أبان عن كفاءات فنية مائزة تضمن تحقق رهانات ذلك الإصرار الذي يسكنه.

الكاتب والشاعر حسن الكامح لـ «سلاف»

الذاكرة البشرية لا تستعيد الأحداث بترتيب كرونولوجي صارم

حوار/ نجيب التركي

منذ مجموعته الشعرية الأولى (اعتناق ما لا يُعتنَق) التي صدرت سنة 1992، اختار الحَسَن الكامح أن يجعل من الكتابة مشروعًا ممتدًا لا يستقر في جنس أدبي واحد. فبعد ثلاثة عشر (اهتزازًا) شعريًا، اتجه إلى تجارب تتقاطع فيها القصيدة مع الصورة والفوتوغرافيا، قبل أن يفتح لنفسه مسارات أخرى في السرد والمسرح، ويصدر روايته (ليتني لا زلت منسيًا)، ثم نصه السردي (حين يهمس صوت الغياب)

اللافت في تجربة الكامح الإصرار على بناء مشروع كتابي تتجاور فيه سيرة الأب، وسيرة المكان، وسيرة القصيدة، وسيرة المتصوف، وسيرة الاشتياق والموت، إلى جانب الصورة والذاكرة والحكاية. وكأن الكتابة عنده ليست جنسًا أدبيًا بقدر ما هي طريقة في النظر إلى العالم واستعادة ما يوشك على الغياب.

في رائعته (ليتني لا زلت منسيًا) تحديدًا، بدا الانتقال من الشعر إلى الرواية أبعد من مجرد تغيير في الشكل؛ فقد حضرت الذاكرة والنسيان والكتابة بوصفها أسئلة وجودية، وتداخلت الأصوات السردية مع الشعر والسينما والتأمل الفلسفي، وتحولت (الإشراقات) إلى مسار لكشف الذات والعالم المحيط بها.

من هنا يأتي هذا الحوار مع الشاعر والروائي الحَسَن الكامح، للوقوف عند تجربته الممتدة، وسر هذا التنوع، والعلاقة بين الشاعر والروائي داخله، وما الذي تبحث عنه الكتابة في كل مرة يفتح فيها الكامح كتابًا جديدًا.

- بعيدًا عن السيرة الأدبية المفعمة بالأمل والتحدي والإصرار على النجاح، نريد أن نعرف أكثر من هو «الحسن الكامح»؟

الحسن الكامح هو إنسان قبل كل شيء، عاشق للبحر والطبيعة والأصالة والتراث، وحريص على النظام والتناسق في تفاصيل الحياة. وهو التقاء حي بين صرامة الهندسة وشفافية الأدب؛ مسار امتد فيه الشغف بالهندسة لأكثر من ثلاثين سنة ممارسة وعطاء، يوازيه عشق أزلي للأدب منذ الطفولة، حيث أخذتني كتب الإبداع والمجلات الثقافية إلى عوالم التأمل والعزلة الجميلة.

وهو زوج لرفيقة درب تشاركه القصيدة في مخاضها وولادتها وما بعد الولادة على مدى ثمان وثلاثين سنة، وأب لثمرة هذا الرباط الدافئ (بنت وابن) يملآن الحياة شغفًا لأكثر من ثلاثة عقود.

أما البدايات الأولى، فهو طفل نشأ في أحضان مدينة مكناس، بين كنف الوالدين والدفء الأسري بين ستة إخوة يحتل بينهم الترتيب الثالث. بدأ رحلته من الكُتَّاب لحفظ القرآن الكريم وتلقي المبادئ الأولى على يد الشيخ عبد الكريم رحمه الله، ثم واصل الترقي التعليمي عبر مراحل الابتدائي والثانوي والجامعي، وصولًا إلى معهد الهندسة الذي صقل رؤيته التشكيلية والمعمارية للوجود.

- بدأت تجربتك الإبداعية منذ عام 1992 بـ(اعتناق ما لا يُعتنَق)، ثم امتدت عبر ثلاثة عشر (اهتزازًا). لماذا اخترت تسمية دواوينك بـ (الاهتزازات)؟ وهل كان الاهتزاز عندك وصفًا لحالة شعورية، أم طريقة في النظر إلى العالم والكتابة عنه؟

الاهتزاز بالنسبة لي ليس انفعالًا طارئًا أو شحنة عاطفية، بل هو مفهوم وجودي ورؤية بصرية ورؤيوية للعالم. الهندسة علمتني أن المنشآت لا تصمد إلا إذا امتلكت مرونة الاهتزاز مع الرياح والزلزال، والشعر كذلك؛ هو اهتزاز الروح أمام تحولات الذات والمكان والوجود. الاهتزاز هو رفض للجمود والتحجر؛ إنه طريقة في التقاط نبض الحياة، وإعادة تشكيل الوجود عبر اللغة، فكل مجموعة هي اهتزازة تشكيلية ووجدانية تجعل النص حيًا ومتجددًا.

ولا أخفيك أنني لم أكن أحبذ تسمية ديوان شعري منذ طفولتي، وكنت أبحث دائمًا عن مسمى بديل يخص تجربتي الشعرية ويمنحها خصوصيتها الفريدة بعيدًا عن التقاطع مع أي تجربة أخرى. من هنا جاء انشغالي ببناء مشاريع إبداعية كبرى ذات هويات متميزة؛ ففي الشعر اخترت الاهتزازات، وفي قراءة الصور الفوتوغرافية شعرًا أطلقت

عليها التقاطعات ، وفي استقراء اللوحات التشكيلية لغةً وألوانًا أسميتها شعرية الألوان ، بينما أطلقت على كتاباتي النثرية من روايات وقصص مسمى النصوص السردية.

وبالعودة إلى الاهتزازات ، أجدني أرتاح لمدلولها أكثر من أي عنوان آخر؛ أليس الشعر في جوهره اهتزازًا عميقًا للذات والمحيط؟

- في مشروعك الشعري نجد سيرة الأب، وسيرة المكان، وسيرة القصيدة، وسيرة المتصوف، وسيرة الاشتياق، وصولًا إلى (سيرة الموت والرحيل). ما الذي دفعك إلى تحويل هذه التجارب إلى سير شعرية بدل أن تتركها في إطار القصيدة التقليدية؟

القصيدة المعزولة قد تضيق عن التعبير عن شمولية التجربة الإنسانية وعمقها الزمني. السيرة الشعرية أتاحت لي بناء أفق ملحمي وتأملي ينسج الذاتي مع الجماعي ، والواقعي مع الصوفي. السيرة هنا ليست تدوينًا تاريخيًا أو تسجيلًا وثائقيًا للوقائع ، بل هي إعادة خلق للذاكرة وتطهير للروح؛ فسيرة الأب هي البحث عن الأصول والجذور ، وسيرة المكان هي الحفر في هوية التراب ، وسيرة الرحيل هي تأمل في الحقيقة المطلقة.

اتساع التجربة هو الذي فرض عليّ امتداد السيرة الشعرية بدلًا من الاقتصار على قصيدة منفردة ، فأنا أشتغل على مشاريع شعرية متكاملة وليس على مجاميع تضم قصائد شتى. أختار التيمة بعناية وأعكف عليها ، وقد يستغرق ذلك وقتًا طويلًا من البحث والغوص في أبعادها قبل الشروع في الكتابة. لا أكتب نصوصًا شعرية متفرقة يجمعها ديوان بين دفتيه لمجرد التجميع ، بل إن الاشتغال على التيمة يحدد الإطار الدقيق الذي يتوجب ولوجه دون التشتت في مواضيع أخرى.

كما أشتغل في الحين نفسه على ما أسميه القصيدة الديوان؛ حيث يكون العمل الإبداعي بكامله عبارة عن قصيدة واحدة ممتدة من البداية إلى النهاية. يظهر هذا بوضوح في كالاهتزاز السابع: أنت القصيدة (سيرة القصيدة الجزء الأول) ، ثم الاهتزاز الثاني عشر: كأني من جديد (سيرة القصيدة الجزء الثاني) ، وصولًا إلى الاهتزاز الثالث عشر: لا أريد شيئًا (سيرة الموت والرحيل).

وكتابة السيرة الشعرية بمراميه هذه تحتاج إلى مراحل متأنية ورصينة:

أولًا: اختيار التيمة المركزية واحتضانها وجدانيًا وفكريًا ، لتكون البؤرة التي تنطلق منها الرؤية الكلية للمشروع.

ثانيًا: البحث والاستقصاء والتأمل العميق في أبعاد هذه التيمة وخلفياتها الرمزية والفلسفية والجمالية قبل بدء التدوين.

ثالثًا: معمارية البناء والتخطيط الهندسي للنص ، حيث يتم رسم المعالم العامة والأفق الذي ستتحرك فيه الصور والإيقاعات ، لضمان تناسق الأجزاء مع الكل.

رابعًا: الكتابة والتدفق الشعري ، وفيه تمنح اللغة حريتها لتنسج أحاسيس الذات وتجلياتها حول التيمة دون الخروج عن مدارها المحدد.

خامسًا: الصقل والتكثيف ، وهي مرحلة التراجع خطوة إلى الخلف لإعادة قراءة المشروع بنظرة هندسية ونقدية فاحصة ، لتشذيب الزوائد وتعميق الإيقاع والمجاز ليتشكل النص الإبداعي في أبهى حالاته الوجودية.

- يبدو المكان حاضرًا بقوة في مشروعك، خصوصًا في (بدوي الطينة) و(للطينة... أن تزهر مرتين)، ثم في مشاريعك البصرية مثل (أكادير) و(مراكش) و(هذا قصيدي يا مكناس فاشهدي). ماذا يمثل المكان في تجربتك: ذاكرة شخصية، أم كائنًا له سيرة وصوت وذاكرة خاصة؟

المكان في تجربتي ليس جغرافيا صامتة أو ديكورًا خارجيًا لنقل المشاهد ، بل هو كائن حي يتنفس ، يحب ، يتألم ، وله ذاكرة وصوت. مرنيسة هي الطينة الأولى والجذر العميق ، ومكناس هي الأم التي شكلت الوجدان والطفولة ، بينما تظل مراكش موطن العشق ، وأكادير فتنة الشعر والبحر ، والبيضاء وطنجة والجديدة وغيرها جغرافيا متجددة تتداخل فيها الذات مع الضوء والذاكرة والتراب. المكان هو الشريك الجمالي والفلسفي للقصيدة؛ أحاوره بوصفه ذاتًا متكلمة ، وأصوغ منه وبواسطته رؤيتي للوجود والعالم.

ودائمًا أقول: نحن لا نكتب الأمكنة من خلال كتاباتنا ، بل الأمكنة هي التي تكتبنا.

هذا الحضور الوجودي للمكان تجسد جليًا في مشروعي التقاطعات بين الصورة والقصيدة؛ حيث كتبت التقاطع الثاني: أكادير... أكادير ، والتقاطع الثالث: أكادير بالأبيض والأسود ، والتقاطع الخامس: مراكش التي... ، والتقاطع السادس: هذا قصيدي يا مكناس فاشهدي. وهناك تقاطعات خاصة لعدة مدن مغربية وعالمية تشرفت بزيارتها ، وهي تكتمل تباعًا وتنتظر دورها للنشر لترسم جغرافية الروح والذاكرة.

- بحكم إشرافك ومديرية تحريرك لمجلة (مدارات ثقافية)، ما الآلية المتبعة لإثراء المشهد الثقافي العربي وتجديده؟

في مدارات ثقافية ، ننطلق من رهان حقيقي على التنوع ، والعمق ، والانفتاح الأجناسي. الآلية تكمن في كسر الحدود الجغرافية والأدبية بين المبدعين العرب ، والجمع بين الأقلام الوازنة والشابة الشغوفة ، مع إعطاء مساحة حقيقية للقراءات النقدية الجادة والمشاريع البصرية والأمازيغية والترجمة. التجديد لا يولد في القطيعة والانغلاق ، بل يترعرع في مساحات التكامل وحوار الأفكار؛ وهذا ما نسعى إليه شهريًا لتكون المجلة جسرًا متصل الرؤى في الثقافة العربية.

فالعدد المقبل إن شاء الله سيكون السابع والسبعين في تجربة مدارات الثقافية ، وبهذه المناسبة أتوجه بجزيل الشكر والامتنان لشريكي في التجربة محمد منير ، ولهيئة التحرير على ما يبذلونه من جهد صادق لإصدار كل عدد في حلة قشيبة ، ولكل الأقلام المبدعة التي تراسلنا ، وللفنانين الفوتوغرافيين والتشكيليين الذين يرفدون المجلة بلوحاتهم البديعة التي تتوج غلاف كل عدد.

نحن في مدارات الثقافية نؤمن بأن الاستمرارية تتطلب التجدد الدائم ، لذا نعمل في كل سنة على تطوير الهوية البصرية وشكل المجلة ، وتحديث

الأسماء والمنابر المعنية بتمكين الأقلام وكتابة الأعمدة الثابتة ، حمايةً للتجربة من النمطية وإبقاءً على حيويتها وإشعاعها.

- انتقلت في (التقاطعات) إلى المزاوجة بين القصيدة والصورة الفوتوغرافية والترجمة. هل الصورة شريك للقصيدة أم تكشف ما تعجز عنه اللغة؟

الصورة والقصيدة عندي توأمان يتكاملان ولا يتنافسان. الصورة الفوتوغرافية ليست توثيقًا أو زينة بصرية تابعة للنص ، بل هي قصيدة بصرية بضوئها وظلالها ، والقصيدة صورة لغوية بإيقاعها ومجازها. المزاوجة بينهما تجعل النص متعددًا ، يقرأ بالعين والوجدان معًا. الصورة تضيء المناطق التي قد تستعصي على الكلمة ، والكلمة تمنح الصورة عمقها التأويلي والفلسفي.

- بعد عقود من الشعر، دخلت عالم السرد عبر رواية (ليتني لا زلت منسيًا). هل كانت الرواية خروجًا من الشعر أم بحثًا عن مساحة لم تتسع لها القصيدة؟

لم تكن الرواية خروجًا من جلباب الشعر ، فالشاعر يظل شاعرًا في كل ما يكتب. لكن يطيب لي تصحيح معلومة جوهرية هنا؛ فأنا لم أفرق يومًا في مساري بين الشعر والسرد ، ولم يكن النثر طارئًا متأخرًا في تجربتي. نصي السردي الأول «ليتني لا زلت منسيًا» كتبته سنة 1987 ولم يخرج إلى النشر إلا سنة 2023 ، والأمر نفسه مع نصي السردي الثاني «حين يهمس صوت الغياب» الذي كتبته سنة 1986 وصدر مؤخرًا ، بل إن لي عدة نصوص سردية كتبت في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي ولا تزال تنتظر دورها للنشر.

السرد يتسع لبناء الشخصيات ، وتفكيك التعقيدات الاجتماعية والإنسانية ، ومحاورة الزمن بتفاصيل تصعب إحاطتها في البيت أو المقطوعة الشعرية. الرواية بالنسبة لي هي امتداد للقصيدة بأساليب أخرى ، ومساحة أرحب لاستيعاب أسئلة الذاكرة والوجود والمصير التي تسكنني منذ البدايات.

- جعلت النسيان وفقدان الذاكرة مدخلًا أساسيًا في (ليتني لا زلت منسيًا). لماذا كان النسيان تحديدًا مدخلًا للحكي، لا الذاكرة؟

لأن النسيان ليس فراغًا سلبيًا ، بل هو بياض يغري بالتأمل وإعادة البناء. النسيان يمنح الذات فرصة لولادة جديدة ، ولإعادة اكتشاف العالم بفضول ودهشة بدون الأحكام المسبقة للذاكرة المثقلة. جعلتُ النسيان مدخلًا للحكي لأن الشخصية حين تفقد ذاكرتها تضطر إلى الحفر في التفاصيل لتركيب ذاتها من جديد ، فيتحول النسيان إلى محرك سردي يكشف المسكوت عنه والعميق في النفس البشرية.

بالإضافة إلى ذلك ، حاولتُ من خلال هذا المدخل تجسيد الواقع الحقيقي لشخصية «الهادي»؛ إذ كانت ظروفه القاسية والمعقدة بمثابة الجدار الذي حال بينه وبين التذكر. إن فقدان الذاكرة لم يكن خيارًا ذهنيًا بقدر ما كان نتيجة لضغوط واقع متوتر ، مما جعل حياته تتجه نحو مسارات أكثر تعقيدًا ، لتتحول رحلة البحث عن التذكر إلى مواجهة حاسمة مع الذات والعالم.

- اعتمدت في الرواية على البناء غير الخطي والاسترجاع؛ هل كان ذلك واعيًا منذ البداية أم فرضته الحكاية؟

البناء غير الخطي فرضه منطق الذاكرة والنسيان نفسه؛ فالذاكرة البشرية لا تستعيد الأحداث بترتيب كرونولوجي صارم ، بل هي شظايا ، وقفزات ، واسترجاعات مفاجئة تتداخل فيها الأزمنة. كان عليّ أن أصوغ المعمار الروائي بأسلوب هندسي ينسجم مع تشظي النفس وتبعثر الأحداث ، ليكون الشكل الروائي معبرًا بدقة عن المضمون الإنساني.

وهناك جانب أساسي يربط بين حس الهندسة وفعل السرد؛ فقبل الشروع في كتابة أي نص سردي ، أضع له خطاطة دقيقة ومسبقة بفصولها الأربعة وشخصياتها وكافة تفاصيلها. وحين أبدأ في الكتابة ، لا أخرج عن هذه الخطاطة التي أدرسها مرارًا وتكرارًا وكأنها تصميم معماري لبناية من أربعة طوابق ، تكون فيها الشخصيات بمثابة الشقق والمكاتب الموزعة بعناية داخل المعمار الروائي.

- ماذا أردت من تعدد الرواة وتداخل الأصوات في الرواية؟ هل كان الهدف توزيع الحقيقة؟

بالتأكيد؛ الحقيقة في الحياة ليست أحادية ، ولا يمكن لراوٍ واحد أن يحتكر رؤيتها كاملة. النص السردي يتكون من عدة شخصيات يقتضي العدل الإبداعي أن تُمنح الحق كاملًا في البوح عما عاشته بصوتها المباشر بدل أن ينوب عنها الآخرون في سرد تجاربها.

في كتاباتي السردية دائمًا ما أعتمد على تداخل الساردين؛ فكل سارد يرى الواقع ويقرأ الأحداث من زاويته الخاصة والمستقلة. هذا التعدد والتداخل يمنح النص ثراءً سيمفونيًا يتناغم فيه أكثر من موقف ، مما يتيح للمشهد أن يُرى من زوايا متعددة. الحقيقة موزعة بين الجميع ، وكل شخصية تحمل جزءًا منها بناءً على موقعها ورؤيتها ، والرواية تترك للقارئ حرية تجميع هذه الأجزاء ليكوّن قراءته الخاصة.

- حضر الشعر والسينما وعتبة سيناريو الشريط داخل الرواية. هل ترى الرواية الحديثة مساحة لتجاور كافة الفنون؟

نعم ، الرواية الحديثة هي الجنس الأدبي الأكثر قدرة على استيعاب الفنون الأخرى وتوظيفها دون أن تفقد قوامها أو هويتها. لم تعد الرواية حكاية خطية تُحكى بالطرق التقليدية ، بل أصبحت معمارًا فنيًا متعددًا يتضافر فيه إيقاع الشعر ، وحركية السينما ، وتأمل الفلسفة ، وتشكيل اللوحة البصرية.

وهذا المعمار يتجسد بدقة في جميع نصوصي السردية؛ إذ تعتمد هندسيًا على بناء خاص يرتكز على أربعة فصول ، ومدخل شعري ، وتقاطع واضحي المعالم بين النص والإبداعات والفنون الأخرى.

هذا البناء ليس خيارًا أسلوبيًا فحسب ، بل هو انعكاس أصيل لكون الحسن الكامح إنسانًا هو نتاج لهذا الواقع الذي تتقاطع فيه العلوم

بالفنون والآداب. وحين يحضر الشعر داخل السرد ، فإنه لا يأتي كزينة خارجية ، بل ليعمق اللحظة الوجدانية للشخصيات ويمنح اللغة شحنة تستكشف ما وراء الواقع المباشر. وحين تنفتح الرواية على التقنيات السينمائية كتقطيع المشاهد وعتبات السيناريو ، فذلك لأن العين الحديثة تقرأ بالكلمة والصورة معًا ، ليصبح النص الروائي أفقًا جامعًا يثري التجربة الجمالية والفكرية للقارئ.

- يتنازع عنوان (ليتني لا زلت منسيًا) بين الرغبة في التواري والرغبة في الكتابة؛ هل هي مفارقة مقصودة؟

هي مفارقة وجودية مقصودة بعناية. العنوان يعبّر عن النزوع الفطري للهروب من آلام الواقع والذاكرة المثقلة بالتفاصيل ، لكن فعل الكتابة في حد ذاته هو عصيان صريح للنسيان ومقاومة للمحو. الكتابة هي الطريقة الوحيدة لتثبيت الذات في وجه الفناء ، فالعنوان يتذبذب بين الملاذ الآمن للنسيان وبين الشغف الإنساني في البقاء والخلود.

- هل تكتب لأن لديك ما تريد قوله، أم لتكتشف عبر الكتابة ما لم تكن تعرفه؟

الكتابة بالنسبة لي هي سفر واستكشاف في المقام الأول ، لكن بأسلوب يجمع بين الدقة الهندسية والعمق الإنساني. فأنا لست ممن يبدأ بكرة خيط صغيرة أو فكرة غامضة ، وأثناء ممارسة الكتابة تجرفه اللغة لفتح أبواب مغلقة واكتشاف عوالم ورؤى لم تكن حاضرة في ذهنه بشكل مسبق.

بل إنني من الذين يخططون للكتابة بوعي صارم؛ أبدأ بالتفكير في الفكرة أولًا ، واختيار التيمة التي سأشتغل عليها ، وهو أمر قد يأخذ مني وقتًا طويلًا ، ويقض مضجعي لليالٍ متواصلة. يلي ذلك صياغة الخطاطة دقيقة المعالم ، ثم جمع المراجع العلمية والمعرفية اللازمة للعمل ، والتأكد التام من بناء الشخصيات والتقاطع فيما بينها زمنيًا ومكانيًا. من هنا تكون الكتابة لدي مغامرة معرفية وروحية تعيد اكتشاف الذات والوجود عبر معمار مدروس بعناية.

- تنوعت أعمالك بين الشعر، السرد، المسرح، والعمل البصري. هل هذا التنوع اختيار جمالي واعي أم فرض النص لجنسه؟

هو مزيج بين الاثنين. النص هو من يختار ثوبه وجنسه في البداية؛ فالفكرة التي تحتاج حركة وحوارًا حيًا تفرض المسرح ، والتي تطلب اتساعًا زمنيًا تفرض السرد ، والتي تعبر عن شحنة وجدانية مكثفة تفرض الشعر. وفي الوقت نفسه ، يمثل هذا التنوع خيارًا جماليًا واعيًا لدي لرفض النمطية والبحث المستمر عن أشكال جديدة للتعبير.

- ماذا وجد الشاعر والروائي في النص المسرحي (تصبحون على وطن)؟ وهل تختلف علاقتك بالشخصية بين الخشبة والرواية؟

المسرح منحني المواجهة المباشرة والتجسيد الحي. في المسرح ، تتكلم الشخصيات بصوتها المباشر وبدون وساطة السارد ، وتتحرك في جغرافيا المكان والصوت والضوء. العلاقة بالشخصية المسرحية تكون أكثر تكثيفًا وتوترًا لأنها تبنى للحظة المواجهة على الخشبة ، بينما في الرواية تتطور الشخصية بتأنٍ وتتغذى من الوصف والاسترجاع والتأمل الداخلي.

أنا ابن المسرح؛ مارسته عن قرب ممثلًا ، وكاتبًا ، ومخرجًا لعدة سنوات. ولي عدة نصوص أخرجت بنجاح فوق خشبة المسرح ، بينما تنتظر نصوص أخرى مكتوبة دورها على الرفوف.

هذه الخبرة الميدانية بالخشبة انعكست بوضوح على معماريتي الإبداعية ، خصوصًا في بناء الحوار وتوزيع المشاهد والحركية داخل السرد. وما زلت أتوق دائمًا إلى العودة للعمل المسرحي ، لكن بصفتي كاتبًا يرفد الخشبة بالرؤى والأفكار ، وليس كممثل أو مخرج. وثمة الحين تشجيع مستمر ودعوات ملحة من مجموعة من الأصدقاء والمبدعين يطلبون منّي نشر هذه النصوص المسرحية لتخرج من رفوف الانتظار إلى يد القارئ وعين النقاد.

- اشتغلت على تنسيق كتب جماعية حول شعراء وذاكرة المكان والزلزال. ماذا يعني لك هذا الجانب الثقافي؟

هذا العمل هو وفاء ومسؤولية إنسانية وأدبية تجاه الذاكرة الجماعية والمشترك الإنساني. التوثيق للكتاب وتخليد ذاكرة الأمكنة أو التفاعل مع الفواجع الإنسانية كزلزال الحوز ليس ترفًا ثقفيًا ، بل هو واجب لحفظ الأثر وترميم الذاكرة والاحتفاء بالمبدعين. الإبداع الفردي يكتمل برعايته للمحيط الثقافي الذي ينتمي إليه.

- بعد أكثر من عشرين عملًا متنوعًا، ماذا بقي من ديوان (اعتناق ما لا يُعتنَق)؟ وما الجملة التي تضعها غلافًا لمشروعك الشامل؟

بقي من اعتناق ما لا يُعتنَق ذلك الدهش الأول ، والشغف ، والإصرار على خوض التجريب والمغامرة بدون خوف. الجملة ، عفوا المقطع الذي يمكن أن يختزل هذا المسار الممتد وتكثف فلسفته هو ما جاء في غلاف ديواني التاسع عشر: «لا أريد شيئا»- سيرة الموت والرحيل:

(لَا أُرِيدُ شَيْئًا...
كُلُّ مَا أَمْلِكُ هُوَ لِي ،
وَمَا لَا أَمْلِكُ لَا رَغْبَةَ لِي فِيهِ هَدَايَا أَوْ مَزَايَا
أَنَا مُقْتَنِعٌ أَنَّ حُرُوفِي
هِيَ مَمْلَكَتِي الَّتِي لَا يَدْخُلُهَا غَيْرِي
وَأَنَّ قَاطِرَةَ الْعُمْرِ مَهْمَا أَطَالَتْ فِي الْمَسِيرِ
حَتْمًا سَيُوقِفُهَا يَوْمًا قَدَرِي ،
لَكِنَّ إِرْثِي
لَا يَقْدِرُ أَنْ يَجْمَعَهُ غَيْرِي مِنْ كُلِّ الزَّوَايَا.
وَأَعْرِفُ...
أَنَّ مَا أَكْتُبُهُ هُوَ لِي مَا دُمْتُ حَيًّا ،
لَكِنْ حِينَ يُرْمَى عَلَيَّ الثَّرَى
مَا لَمْ أَنْشُرْهُ عَلَى الْحُقُولِ وَعُشَّاقِ الْحَرْفِ
سَيَبْقَى قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى
مِنْ لَهِيبِ النِّيرانِ وَالنِّسْيَانِ وَالشَّظَايَا).

تُعدُّ اهتمامات نرين طلعت بالتاريخ من السمات البارزة في مشروعها السردي لروايتها المكوَّنة من ثلاثة أجزاء ، وقد أدت الكاتبة الشركسية دورًا أساسيًا كوسيط ثقافي أسهم في تعميق صلتها بالتراث الشركسي.

لفتت نرين طلعت هذه العلاقة في روايتها ، الجزء الأول ، التي كشفت ، من خلال الحوارات والذكريات ، ما يُعدُّ مرجعًا مهمًّا لفهم طبيعة التفاعل الثقافي بينهما.

لم تكن الروائية نرين مجرد ناقلة للمعارف الشركسية ، بل كانت محفزًا إبداعيًّا أعاد تشكيل وعي نرين باللغة والمقدس لهذا التراث. عبر حواراتها العميقة وقراءاتها الموجَّهة ، تحولت النصوص الشركسية من مجرد مراجع إلى أدوات تأويلية في يد الساردة ، دون أن تتحوَّل إلى إطار أيديولوجي مغلق.

رواية «شيركسيا» ، الصادرة عن دار فضاءات للنشر والتوزيع ، عمّان ، ط1 ، 2025 ، جعلت من الديناميكية نموذجًا للوساطة الثقافية التي تحفظ للكاتبة حريتها الإبداعية ، بينما تفتح آفاقًا معرفية غير مسبوقة: «الإمام حاتوقه إدريس موجِّهًا استفسارًا للجميع: ما قصتكم مع الخسوف؟ هل جئتم للصلاة اليوم جميعًا ، على غير عادتكم ، خوفًا من الخسوف أم حبًّا بالله؟؟؟» (ص26).

كتبت نرين عن ثقافة الشركس كمرآة لأسئلتها الوجودية ، التي مثَّلت مفارقة صارخة تتعدد فيها القراءات ، عن سؤال العلاقة بين الرواية والتاريخ ، والموقف السياسي القابل للنقاشات المعاصرة: «جميعًا أبناؤنا ، شيايانا الأديغيون الذين حاربوا على الطرفين وهم يعتقدون أنهم على الصواب. فهل تستطيع أن تقول لي إنَّ الله مع مَن منهم؟» (ص30).
تظهر نصوص نرين انحيازًا صريحًا ، كما تُحوِّل الصراع إلى معركة مقدسة ، عن طريق الرمز ، «سور الله» مثلًا ، وهو توظيف كتمويه أيديولوجي ، يُخفي الواقع خلف رمزية دينية.

تُفهم الأيديولوجيا باعتبارها سردًا للمكان ، الذي يبحث عن الجمال الاجتماعي للأفراد وتعاطيهم مع المكان كأفراد: «في سلسلة الغرف في

رواية شيركيسيا:
قصة حبٍّ وصلوات الغائب
(رمزية تاريخية وسرد اجتماعي)

سليم النجار

أول البيت بين البيوت الثلاثة ، لها نافذتان؛ إحداهما تطل على الحديقة المزروعة بالورود والأشجار المثمرة ، والثانية تطل على باحة الدار وعلى البوابة الكبيرة.» (ص42).

يندرج المكان عند الكاتبة طلعت كمدخل للصراع القادم ، والبوابة رمزًا بوصفه «كالأسد في شمس الظهيرة». وترى نرين أن مثل هذه اللغة تموِّه طبيعة العلاقات الاجتماعية عبر رموز سياسية تأخذ طابعًا كونيًّا على صراعات مادية: «لأن هؤلاء الشيوعيين ، بدولتهم الجديدة ، هم ورثة القياصرة ، والقياصرة كانوا محتلين لبلادنا ، مستعمرين لها استعمارًا لصيقًا قاسيًا.» (ص69).

ترى نرين الروائية أن روايتها تعكس رغبة عميقة في رؤية الجوهر للشركس يزدهر ، وهو ما يتماشى مع ما تقوله نرين: «ألم نحْيَ هكذا منذ آلاف السنين؟ قبل أن يعرف العالم البرلمانات ، كانت لنا خاسة ، أليس هذا صحيحًا؟
يعلِّق المجتمعون: نعم ، نعم ، هذا صحيح. فلطالما حكم الأديغة أنفسهم بأنفسهم عن طريق الخاسة. نعم ، هذا صحيح.» (ص106).
تعتمد رواية «شيركيسيا: قصة حبٍّ وصلوات الغائب» على بنية سردية توظف الرمز التراثي ، كـ«النور» و«الشعب المعذب» ، لإضفاء طابع تراثي على كيان سياسي معاصر ، وينتج هذا التوظيف جماليةً رمزية تُعيد تمثيل الصراع ضمن ثنائية استعمارية (النور/الظلام) ، تُحوِّل الواقع إلى تجليات وجودية تتجاوز البعد التاريخي للصراع: «وهو يمضي باحثًا عن الشرفِ والكرامة لينصر الأديغة الشركس في مكان...» (ص160).

في هذا السياق ، تتحوَّل الجماليات إلى خطاب يُشَرعن الهيمنة باسم المجازر. ووفق الخطاب الاستعماري ، الذي يناقش ويُعيد بناءَ بنى تخدم

هدفه لإخفاء منطق السيطرة ، وفي ظل هذه الرؤى ، يرى ميشيل فوكو أن الخطاب لا يعبِّر عن السلطة فقط ، بل يُنتجها من داخل البنى الرمزية التي تتظاهر بالحياد: «والشركس ، حين قهرهم الروس وأبادوهم وشرَّدوهم ، خاطبوا الله وسألوه: نسألك ألا تبارك للروس في أرضنا.» (ص179).

أمَّا نرين طلعت ، فتظهر في تحليلها للاستعمار أن الخطاب يُستخدم لترسيخ مواقف منحازة تحت غطاءٍ معرفي أو جمالي ، من خلال البنى الذهنية للمتلقي.

انطلاقًا من ذلك ، تُقرأ الفقرة التالية بوصفها تمثيلًا أخلاقيًّا: «قانون السلوك الشركسي النبيل ، وجعلوا فيه نظام التبني الأديغي. فبفضل نظام التبني الشركسي تم إنقاذ الآلاف من أطفال الشركس ، وتم تجنيبهم مصيرًا مريعًا.» (ص189).

ضمن هذا الشد والجذب بين القديم والجديد للتراث الشركسي ، الذي تأسس على مأساتهم التي كتبتها الروائية نرين طلعت ، إذ بدا تمييز المقاربتين ، التقليدية والحديثة ، مدفوعًا بحاجة منهجية أملتها التطورات التي حصلت مع الشركس ، ورصدتها الروائية طلعت ، التي سعى خطابها الروائي إلى الكشف عن أن المقاربة التقليدية قادرة على استيعاب التحولات الجارية في مخاطبة العقل الحداثي.

كما أن المثالية لم تُطرح في السرد ، بل لجأت الكاتبة إلى الواقعية التي تضعنا أمام الارتهان لواقع إنساني. لعل التحدي الأبرز للكاتبة: كيف تتجاوز هذا الواقع الأليم ، بعيدًا عن البكائيات؟ «جاروقه أزمات: حقٌّ ماذا الذي يتبعه الإنكليز ، أيها الأديغي!!! فهل سعى الشركس للاستقلال ، ليس حقًّا؟؟؟؟ هل سعي الشركس للاستقلال باطل؟ أليس حقهم أن يطالبوا بحريتهم؟» (ص215).

صحيح أننا نقف على ميراث هائل بخصوص التراث الشركسي ، سواء في بلاد المشرق أو في بلاد الروس ، لكن السؤال المطروح هو: كيفية النظر إلى هذا التراث؟ البعض يرى أنه تراث أصبح من الماضي ، وبالتالي اندثر ، كالكثير من الثقافات ، مثل الهنود الحمر ، على سبيل المثال. وهذه الهجرة من الماضي إلى المستقبل هي هجرة وجودية نحو الآخر وثقافته: «إذن لا بدَّ وأنه أرسل لنا نحن الأديغة الشركس رسولًا ونبيًّا أيضًا. هل الله لا يعرف اللغة الأديغية الشركسية أو اللغة الألمانية؟» (ص236).

تشكل رواية «شيركيسيا: قصة حبٍّ وصلوات الغائب» «إجابةً متخيلة» ، على حد تعبير بول ريكور ، على العنف التاريخي.

وعملت الكاتبة على مذكرات بديلة ضمن سرد لا يراجع فقط سرديات المؤرخين (التي يمكن اعتبارها إعادة بناء ذاتية لوقائع مثبتة) ، بل يعيد أيضًا تشكيل التاريخ الشركسي ، مع التركيز على تجربة الشتات الشركسي ضمن تاريخ مشترك مع البلدان التي عاشوا فيها ، بعيدًا عن وطنهم الأم.

نازح يغلق أبوابه

بسام جوهر

وأعلنتِ الحربُ أنَّها قادمةٌ
لم نكنْ خائفينَ قطُّ لحظتَها
كنّا نبحثُ فقط عن شوكةٍ نَخِزُ بها عينَ
البابِ
نحاولُ تذكيرَهُ
ألّا ينسانا حين نعودُ

***

أنا أكبرُ كلَّ يوم
والمسافاتُ تكبرُ
والحربُ أيضًا تكبرُ معنا
وكأنّنا روحٌ واحدةٌ
تُريدُ التخليَّ عن سلامِها

***

نجيدُ الإصغاءَ
ولم نعدْ نُغنّي
ولا نُرتّلُ القرآنَ
لقد تركنا حناجرَنا تُسافرُ في دولابٍ مُغلقٍ
بينما كنا نحزمُ حقائبَنا
نازحونَ يا اللهُ

من الغيضة
ينطلق ملتقى المهرة الثقافي كمنصة أكاديمية لصون اللغة المهرية وحماية الهوية

انطلقت بمدينة الغيضة ، عاصمة محافظة المهرة ، فعاليات «ملتقى المهرة الثقافي» تحت شعار: «من قلب التراث.. ومن عمق التاريخ» ، ليمثل محطة استراتيجية لمناقشة ملامح المستقبل اللغوي والثقافي للمحافظة ، وتسليط الضوء على سبل حماية الإرث العريق وهُوية المنطقة في ظل الحراك المتسارع.

ويأتي هذا الحدث الحضاري والفكري متزامنًا مع الاحتفاء بـ «يوم اللغة المهرية» ، الذي يصادف الثاني من اكتوبر من كل عام؛ حيث احتضنت مدينة الغيضة فعاليات الملتقى خلال يومي الأحد و الاثنين 4-5 أكتوبر ، في قاعة الزويدي بمجمع الكليات في جامعة المهرة؛ مستقطبة نخبة من الباحثين ، والأكاديميين ، والمهتمين بالشأن الثقافي والتراثي من مختلف المحافظات اليمنية.

رؤية وأهداف الملتقى

يهدف الملتقى الذي ينظمه مركز اللغة المهرية للدراسات والبحوث إلى توفير مظلة جامعية رائدة لتبادل الخبرات ، وتعزيز التعاون ، وإطلاق مبادرات نوعية تسعى لتحقيق الآتي:

حفظ الذاكرة والهوية: توثيق العناصر الثقافية الفريدة التي تتميز بها المهرة ، لا سيما لغتها وتراثها الشفهي والمكتوب.

رؤية للمستقبل: تحويل المساحات النقاشية إلى بيئة حوارية منتجة ترسم استراتيجيات للحفاظ على الموروث الفكري للأجيال القادمة.

التنمية المستدامة: إبراز اللغة المهرية بوصفها جزءًا أصيلًا من التراث الثقافي اليمني ، وتعزيز دور الثقافة ومواردها كرافد تنموي واقتصادي.

برنامج نوعي يجمع المعرفة والتراث

شهد الملتقى حزمة واسعة من الأنشطة والفعاليات التي لبت تطلعات المشاركين ، وتضمنت:

جلسات علمية وحوارات ثقافية معمقة -عروض فنية تعكس التنوع الثقافي في اليمن - معارض وأركان تراثية جسدت أصالة المنطقة وعراقتها.

أبرز الجلسات العلمية:

الجلسة الأولى (التنوع اللغوي واللهجي): ترأسها أ.د. أمين الزيدي ، وتحدث فيها أ.د. عامر فائيل بلحاف ، بحضور عدد من الباحثين والضيوف.

الجلسة الثانية (صون التراث غير المادي): ترأسها د. سعيد القميري ، وقدمها أ. جان حجار.

الجلسة الثالثة (الثقافة والذكاء الاصطناعي والتحول الرقمي): ترأسها أ.د. خالد بن حبتش ، وتحدثت فيها أ.د. عميدة شعلان ، ناقشةً دور التقنية الحديثة في حفظ اللغات.

الجلسة الرابعة (الثقافة موردًا تنمويًا واقتصاديًا): ترأسها د. أحمد الريكي ، بمشاركة المجلس الثقافي البريطاني وعدة مراكز بحثية بارزة كـ:(centre اللغة المهرية ، مركز حضرموت للثقافة ، ومركز الرناد).

مبادرات ثقافية نوعية

استعرض الملتقى مجموعة من المبادرات الريادية الهادفة إلى صون التراث والبيئة واللغة ، أبرزها:

دور تكنولوجيا المعلومات في حفظ اللغات: (عبدالله سعد سالم بلحاف — منتدى المهرة للأمن السيبراني والدعم المجتمعي).

نقل اللغة بين الأجيال: (أميرة أحمد إبراهيم سنان — جامعة المهرة).

منصة ودام لحفظ التراث المهري: (روان شاهين بلحاف وأحمد ثابت بلحاف — مبادرة مستقلة).

توثيق الموروث البيئي واللغوي المهري: (عبدالله صالح علي سعد هزميم الجدحي — مبادرة مستقلة).

الغطاء النباتي في مديرية حوف: (علي سالم علي القميري — مبادرة مستقلة).

بحرنا لغتنا وثروتنا (توثيق الأحياء البحرية في حصوين ومسمياتها المهرية): (د. مسعد عامر سيدون وأحمد سعيد إبراهيم سيدون — مركز اللغة المهرية).

مبادرة نبدع الثقافة: (محمد عارف خرصان — مبادرة نبدع الثقافة).

يُذكر أن احتضان مجمع الكليات بمدينة الغيضة لهذه الفعالية يعكس حرص الجهات المنظمة على دمج المؤسسات الأكاديمية بالهمّ الثقافي والمجتمعي ، لتكون صروح العلم في قلب معركة الحفاظ على التراث والمفردات اللغوية المهرية من الاندثار.

أوس الإرياني

العمى وكائنات الشوق الآخر

"الحديث ذو سجون ، والعفو عند المقبرة" مقطع من قصيدة للشاعر عبد الرحمن بن مساعد. لا أعرف لماذا خطرت في بالي عندما قررت أن أكتب عن الراحل الكبير عبد الله البردّوني. ليس لأنّ "الحديث ذو شجون" فعلا ، وقد يجرّنا إلى ديواني البردوني الجديدين كما جرّ الحديث عن بُردتي ابن ضبّة سارقهما إلى الموت! لكن لأنّ الحديث عن البردّوني يشعِرُ كلَّ مَن يعمل في المجال الثقافي بالخجل منه لتقصيره في حقِّه.

حكيت في مقال سابق عن البردوني طُرفة لا بأس من إعادتها لمَن لم يسمعوها من قبل. التقيته مرَّة واحدة في حياتي حين زار في الثمانينيات دمشق عاصمة الجمهورية العربية السورية ، وأثناء زيارته هذه عزمه القاضي عبد الرحمن الإرياني لتناول الغداء في منزله ، وبالطبع لم أكن أعرف مَن هو البردّوني -حقًّا- أي كنت أعرف أنه شاعر وكاتب يمنيّ لكن لم أعرف قدرَه الحقيقي إلا بعد أن تقدّم بي العمر ، وإلا لكنت استغللت كلّ ثانية في تلك الزيارة. لكن ما ثبَت في ذهني حينها إلى يومنا أنّ ذلك الوجه الذي قد يبدو "مخيفًا" يخفي خلفه شخصًا في غاية الظرف والطرافة. كانت زيارته لغرض العلاج ، فما أن جلسنا إلى طاولة الطعام حتى بادره القاضي عبدالرحمن بالسؤال عن صحته ، فأجابه أنّ الطبيب منعه من اللحم معلّلا ذلك أنّ "الإنسان بعد الأربعين يجب أن يقلّل من اللحم والدهون" ، فأجابه بخفّة دمه المعهودة: "يا دكتور ما عرفنا اللحم إلا بعد الأربعين".

أعود لموضوع المقال الرئيسي ، فعندما اخترت الحديث عن البردوني تذكّرت قراءتي دراسة لأستاذنا الكبير "عبدالودود سيف" بعنوان "كائنات الشوق الآخر (قراءة في دلالة السؤال والنداء)" قرأته في موقع البردوني على شبكة الإنترنت. الدراسة تتناول دلالات وأنواع الأسئلة في قصيدة "كائنات الشوق الآخر". الدراسة طويلة لكن مختصرها أنّ أسئلة البردّوني العديدة في القصيدة متعدّدة الأنواع ومقسّمة إلى مراحل ، وهي باختصار يُفسد الفائدة -لذلك أنصح بقراءة الدراسة-: التساؤل المركّب — التساؤل البسيط — اقتران التساؤل بالنداء. ولأنّي مصاب بفرط حركة فكريّ -وهذا ذمٌّ لا مدح- لم تستقرّ أفكاري هنا بل تساءلت بدوري: لماذا؟ لماذا تكثر الصِّيَغ الاستفهامية في شعر المصابين بالعمى؟ ولعله واضح جدًّا في شعر كلٍّ من البردّوني ، والمعرّي ، وأقلّ وضوحًا في شعر بشار بن برد.

وجدت بعض الدراسات التي تشير إلى غلَبَة التساؤل والخوض في أمور فلسفية في أشعار المصابين بالعمى ، وهما أمران ليسا بمنفصلين أبدًا عن بعضهما ، فالتساؤل هو أساس الفلسفة ، ولعلّ التساؤلات تعوّض الرؤية أو بشكل أدقّ لعلّ التساؤل الدائم للأعمى عن كنه الأشياء ، ومواضعها ، ووجودها أو لا ينعكس في نتاجه الأدبي أو الشعري إذا كان أديبًا أو شاعرًا.

ولعلّ من العجيب هو تعمّق بعض العميان في القراءة والاطّلاع إلى الحدّ الذي جعلهم يتفوّقون على بعض المبصرين في رسم صور جمالية متميزة.

الموضوع طويل ولن أخوض فيه أكثر في هذه المساحة المحدودة لكني أحبّ أبيات المعرّي ، وابن برد في وصف الليل ، والحرب.

يقول المعرّي:

ليلتي هذه عروسٌ من الزّنج عليها قلائد من جُمانِ
هربَ الأمنُ عن فؤاديَ فيها هربَ الأمنِ عن فؤادِ الجبانِ

ويقول ابن برد:

كأنّ مُثار النقعِ فوقَ رؤوسنا ★ وأسيافنا ، ليلٌ تهاوى كواكبُهْ

مؤسسة سلاف
للتنمية الثقافية والفنون
sulaf.org

تعلن مؤسسة سلاف للتنمية الثقافية والفنون عن فتح باب استقبال المخطوطات والأعمال الأدبية والفكرية والعلمية

وتدعو الدار الكُتّاب والباحثين والمبدعين الراغبين بنشر أعمالهم ضمن برامجها وإصداراتها الثقافية، وفق المعايير المهنية والتحريرية المعتمدة إلى إرسالها.

ترسل الأعمال عبر القنوات الآتية:

* البريد الإلكتروني: publishing@sulaf.org
* واتساب: 967777996592
* الموقع الإلكتروني: sulaf.org
* أو عبر صفحات المؤسسة الرسمية على وسائل التواصل الاجتماعي.

يرجى إرفاق نبذة مختصرة عن المؤلف ووسائل التواصل معه، مع إرسال العمل بصيغة وورد.

سلاف للنشر
Sulaf for Publishing