مركز عدن للدراسات
والبحوث التاريخية والنشر
Aden Centre for Historical
Studies, Research and Publishing

الصَّدى الأخْلاقيُّ لِوسائلِ الإعلامِ العربيَّة

شعر الشريط والثقافة في اليمن

أ. د. فلاك ميلر
جامعة كاليفورنيا

ترجمة
د. عدنان سعيد المحرمي
علي سالم السعدي صالح أحمد بن سبعة

مراجعة
د. أمين حسين القعيطي

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +2001008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

مركز عدن للدراسات والبحوث التاريخية والنشر
Aden Centre for Historical Studies, Research and Publishing

الصَّدى الأخْلاقيُّ لِوسائلِ الإعلامِ العربيَّة

شعر الشريط والثقافة في اليمن

أ. د. فلاك ميلر
جامعة كاليفورنيا

ترجمة

د. عدنان سعيد المحرمي

علي سالم السعدي صالح أحمد بن سبعة

مراجعة

د. أمين حسين القعيطي

الطبعة الأولى

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

حقوق الطبع محفوظة
لمركز عدن للدراسات والبحوث التاريخية والنشر

رقم الإيداع بالمكتبة الوطنية بعدن: (١١٤٦) لعام ٢٠٢٠م

صدر الكتاب الأصل باللغة الإنجليزية
عن مركز دراسات الشرق الأوسط
التابع لجامعة هارفارد الأمريكية
ضمن سلسلة دراسات الشرق الأوسط: ٣٨
الطبعة الأولى ٢٠٠٧م
الولايات المتحدة الأمريكية

دار الوفاق
DAR AL WEFAQ

دار الوفاق الحديثة للنشر والتوزيع - مصر
هاتف وواتس آب: 00201008170225
بريدً إلكتروني: daralwefaqnet@gmail.com

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

مُلَخَّصُ الكِتابِ

هذا الكتاب هو ثمرة جهود كبيرة قام بها الباحث الأميركي (فلاك ميلر)، نال من خلالها درجة الدكتوراه من قسم الأنثروبولوجيا والدراسات الدينية/ جامعة هارفارد، وتحت رعاية وإشراف مركز جامعة هارفارد لدراسات الشرق الأوسط.

وقد بذل (ميلر)، المعين حالياً أستاذ الدراسات الدينية في جامعة كاليفورنيا في دافيس، جهداً كبيراً في هذه الدراسة، محاولاً بكل ما أمكن التقريب بين أسس المعرفة التنظيرية وميادين العمل التطبيقية، وجامعاً كثيراً من الدراسات والنظريات والمناهج فيها؛ جمع بين التاريخ السياسي والإيدلوجيا الكلية، بين المناهج الوصفية والتاريخية، بين علم الجمال وقيم المعرفة الأخلاقية، وبين الثقافة الشفهية والتعبيرية الكتابية، فبدا محللاً أسلوبياً وناقداً ثقافياً وواصفاً للتاريخ بدقة، وباحثاً اجتماعياً وأكاديمياً بموضوعية عالية، وبدت لغته مشبعة بروح الإعلام ومفعمة بجماليات اللغة وأسس المنطق، مع ما فيها من تعقيدات في جانب المصطلحات احتاجت إلى جهد كبير لفهمها وتقريب دلالاتها من قبل المترجمين وكذا المصحح اللغوي والأسلوبي.

وتعد الدراسة في جانبها التطبيقي من أهم الدراسات الحديثة التي تناولت الشعر السياسي العربي المعاصر، كاشفة الصدى الأخلاقي لوسائل الإعلام العربية بواسطة البيئات الإدراكية المتمثلة في الثقافة والدين واللغة، وقد استطاع (ميلر) عبر هذه البيئات أن يكشف الطرق التي يتم فيها تشكيل جماليات وسائل الإعلام العربية الحديثة في ظل التغيير السياسي الكبير والوضع الاجتماعي المضطرب الذي طرأ في جزيرة العرب منذ سنة ١٩٩٠م، والذي يشمل الوحدة اليمنية المضطربة وحربين خليجيتين وارتفاع حدة الاقتتال الإسلامي، وما لاقى الشعب اليمني في المناطق الجنوبية من انبعاث لروح القبلية، متخذاً من صناعة التسجيل السمعي الرنان (شعر الشريط) أنموذجا لمدركات الثقافة في اليمن، ليستكشف كيف يعالج منتجو الشريط الآراء المتضاربة حول القبلية

من خلال الشعر والغناء العربيين، ومسلطاً الضوء بشكل كبير على بيئة هذه الوسيلة الإعلامية وتحولاتها الكبيرة على مدى قرون، وفي هذا السياق يوضح (ميلر) كيف أن القبلية استطاعت أن تكون أداة إصلاح نقدي بنّاءة، عندما يتم التعبير عنها بواسطة مجازات المجتمع والمكان والإنسان والتاريخ، كما أوضح كيف أن الشعراء اليمنيين استطاعوا استخدام تلك المجازات ونقلها أو تحويلها عبر الأشرطة إلى مصادر ثقافية موثوقة من أجل التقييم الأخلاقي للتحررية السياسية.

وقد لخص (وليام بيمان)، أستاذ الأنثروبولوجيا، جامعة مينيسوتا، قيمة هذا العمل بقوله: "سيكون للكتاب فائدة كبيرة في دراسات الشرق الأوسط والأنثروبولوجيا اللغوية والأدب المقارن وعلم الرموز ودراسات الترجمة، لما يتضمن من وصف متقن لكيفية إنتاج ونشر الأشكال الرئيسية للشعر في اليمن الجنوبي".

وأضاف (إنجسنج)، الأستاذ المشارك في الأنثربولوجيا والدراسات الاجتماعية، جامعة هارفارد: "يعتبر الكتاب مساهمة قيّمة للشاعرية العربية والجماليات الاجتماعية ودراسات وسائل الإعلام، وتكمن مساهمته الرئيسية في استعراض دمج الممارسات النصية في شعر الشريط السمعي، وفي ربط هذا التهجين بمساق اجتماعي معقد، ينسج مع بعض مجتمعات متعددة غير متحفظة وجغرافية متجاوزة للحدود".

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الإهْدَاءُ

إلى كل المعلمين المبجلين...

الذين غيروا من حياتي...

إلى أبواي... وأخي

وإلى رفيقي في الغناء (جينا بلوم).

فلاك ميلر

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الشُّكْرُ

في البداية أعبر عن خالص شكري وامتناني للشاعر عبدالله علي جبران، الذي استقبلني بحفاوة ومكنني اهتمامه الخاص في إجراء بحثي بكل يسر وسلاسة في يافع، مذللاً كل الصعاب التي واجهتني، ومتحملاً المشقات مع بعض الأصدقاء الودودين الذين عرفتهم خلال زياراتي المتكررة إلى يافع، والشكر موصول أيضاً لجميع أفراد عائلته الكريمة، الذين أثاروا إعجابي بما يمتلكون من ثقافة متوارثة وذوق فني في الشعر والغناء اليافعي لا حدود له؛ فمساعداتهم لي منحتني مدارك واسعة وكانت ذات أهمية في تفسير كثير من قصائد الكتاب، كما أدين بالفضل للشاعر الودود محمد الوردي، الذي ملأني بدفء مشاعره الكريمة وأخلاقه اللطيفة المثيرة للإعجاب، فقد كان نعم الرجل المشجع، فلولا تشجيعه لي وتحفيزه الفعال لمواصلة بحثي في يافع فما استطعت أن أنجز كثيراً من المهام التي وصلت إليها، وأيضاً الشكر موصول لعائلته الكريمة على حسن الضيافة.

وخلال مكوثي في اليمن لسنوات عديدة، لاقيت حفاوة كبيرة من أناس كثر، وقدم لي آخرون مساعدات ومعلومات لا تقدر بثمن، فالشكر موصول لهم جميعاً ويؤسفني أن أذكر هنا قلة قليلة منهم، كما لا أنسى في هذا المقام أن أبعث بالرحمات لروح الشاعر شايف الخالدي، الذي كرست جزءاً كبيراً من هذا الكتاب لشعره وحياته، فخلال زياراتي له الكثيرة التي وصلت إلى إحدى وعشرين زيارة، استمتعت بالجلسة معه واللقاء به، رغم شعوري بأنها لم تكن طويله بشكلٍ كافٍ، ولكنها ستظل ذكرى تتجدد باستمرار، ولن تنسى أبداً ما تقدم بي العمر، والشكر موصول أيضاً للشاعر علي عبدالله الغلابي، الذي رافقني إلى يافع خلال زيارتي الأولى، وقاسم المحبشي، صاحب المدارك الواسعة والثقافة الشعبية الرفيعة، وعلي عبده سالم، وفي عدن أشكر زملاء مركز "حنبلة" التوثيقي؛ على ما بذلوه من جهود مضنية لأجلي، وفي عموم اليمن أشكر

الشاعر متعدد المواهب أحمد العواضي، كما أعبر عن شكري الجزيل لرئيس جامعة صنعاء، عبدالعزيز المقالح لدعمه المستمر لعملي، والشكر أيضاً لعبدالله البردوني، وأحمد بو مهدي، وخالد صوري، ونزار غانم؛ لمداركهم العميقة في الشعر والغناء.

كما لا يسعني إلا أن أعبر بالشكر الجزيل وعظيم الامتنان لكل من ساعدني وأخذ بيدي حين غصت في بحار الشعر وعالم المتاهة حتى وصلت إلى (محيط الأشرطة) راسياً في بر الأمان، وأخص بالذكر مُلَّاك محلات الأشرطة ومعجبيها، وعلى رأسهم علي محمد الحاج "أبو جناح"، وابنه عبدالمجيد، اللذين تحملا سيلاً جراراً من أسئلتي، كما أشكرهما على رحابة الصدر وكرم الضيافة أثناء زياراتي المتكررة لمحلهم، وكذلك أشكر قحطان الخليفي، وعبدالله صالح الكوماني، وأحمد الكبسي، وصالح المطري، وعلي محمد القحطاني.

كما أسجل تقديري وبالغ احترامي لكل من قدم لي مشورة أو ملاحظة أو قدم لي نصحاً وإرشاداً من أبناء يافع الكرماء أثناء نزولي الميداني إلى مناطقهم، وجلساتي في أوساطهم كواحد منهم، سواء خلال مناسباتهم واحتفالاتهم ولقاءاتهم، أو في جلسات مقيلهم ومسامراتهم أثناء مضغ القات عصراً، حيث كنا نتبادل أكثر الأحاديث وندون أروع الملاحظات، وأخص بالذكر من أجريتُ معهم بعض النقاشات الحماسية حول التاريخ والثقافة المحليتين، وجلهم مثقفون ومفكرون ومهتمون بالتاريخ، وهم: زين محمد القعيطي، ومحمد جرهوم، ومحمود السالمي، ومحسن ديان، ومحمد محسن العمري، وأحمد الزير، ومسعود طالب، وخالد الرشيدي، وفضل محسن، وأحمد الوطحي، كما أثمن بشكل خاص من التقيت بهم في ديربون وشيكاغو من أبناء يافع الحاملين للجنسية الأميركية، والذين تبادلت معهم أطراف الحديث الودي (عن يافع والخالدي وغيره)، ومن ضمنهم محمد عبدالرب منصر، والشيخ عبدالقادر هرهرة، وجلال هرهرة، وعبدالله جعموم، وصالح ناجي، وعلي سالم الحطيبي، وأحمد سلطان.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

ويطيب لي أن أشكر أيضاً شعراء يافع وفنانيها المرموقين الذين التقيت بهم، وكانوا (بالنسبة لي ولدراستي) المصدر الرئيس والمرجع المفيد الأكثر كفاءة لإيضاح ما أُشكل عليّ، وأخص بالذكر: محمد سالم الكهالي، وناصر أحمد الكعبي، وأحمد حسين بن عسكر، ويحيى علي السليماني، وزيد حسين السليماني، وخالد الكلدي، وعلي التولقي، فقد كانت لقاءاتي معهم مفيدة وممتعة، وكان الحديث أكثر متعة وإفادة مع الفنانين وعلى وجه التحديد القدماء وذوي الخبرة منهم، وهم: هيثم قاسم، وسالم سعيد البارعي، وعلي بن جابر اليزيدي، وعلي صالح بن جرهوم.

وفي سياق العمل الرسمي أقدم شكري الجزيل لموظفي البنك الأهلي اليمني/ فرع لبعوس، وأخص بالذكر: فضل بن يحيى، وصالح عيسى، اللذين جهزا لي السكن، وغمراني بدفء الصداقة الحميمية خلال الثلاثة الأشهر الأولى من وصولي المنطقة، كما يسعدني أن أشكر وبشدة رموز يافع وقادتها، لما قدموه من تسهيلات ومساعدات علنية لعملي، وعلى رأسهم: صالح العبادي، وقاسم ثابت العيسائي، والشيخ عبد الرب النقيب، وكذا الشيخ عبد القوي، والشيخ فضل النقيب، والشيخ عبدالله بن عتيق، والشيخ حسين بن عطاف، وصالح عبادي، والقائمة تطول، فليعذرني من لم أذكره، فلهم مني جميعاً جزيل الشكر والامتنان.

أما بالنسبة للدعم المالي واللوجستي الخاص بالبحث الميداني، فالشكر موصول لمن جعل الحلم حقيقة والبحث ممكناً، وأخص القائمين على برنامج فلبريت-هيز، لدعمهم السخي، كما أشكر نادي بحوث العلوم الاجتماعية (IDRF)، وأكاديمية التطوير التربوي (NSEP ١٩٩٥)، (لتلبيتهم طلبي لكي أعمل لديهم لمدة ثمانية أشهر مدرساً لعلم الإنسان "الأنثروبولوجيا" والأدب)، وكذلك أشكر المعهد الأمريكي للدراسات اليمنية، وأخص بالذكر مدراءه الرائعين الذين اعتمدت عليهم في الإشراف على البحث، والمساعدة الفنية عندما كنت في اليمن، وعلى رأسهم: مارتا كولبورن، وكريس أيدنس، ونهى صادق، وكذلك أشكر هيئة موظفي المركز اليمني

للدراسات والبحوث في صنعاء، والقنصلية الألمانية (في عدن) لتوفيرها وسائل الراحة في مقر إقامتي.

وعندما بدأت العمل في هذا المشروع، تلقيت مساعدة من جامعة ميشيغن، وعدد من زملاء المهنة هناك؛ لذا أشكر بشكل خاص (برنكلي ميسيك)، الذي ساعدني اهتمامه الشديد بفن النص والمقالة في فهم كيفية إمكانية جعل ثقافة الشريط موضوع بحث مثمر، ومدين أيضاً لـ(أليكسندر كنيش)، الذي ساعدتني صداقته وبصيرته في البحث الأدبي الإسلامي في الإقبال على الأدب العربي بجهد كبير، وأشكر أيضاً (بروس مانهيم)، من جامعة ميتشيغن الذي غطى سنتين من الدعم المالي السخي، بواسطة معهد العلوم الإنسانية وكلية هوريس راكهام.

وبالنسبة للدعم الفكري والحوافز المعنوية والتشجيعية، فقد كنت محظوظاً، حيث تهيأت لي كثير من الظروف جعلتني أجري هذا البحث تحت رعاية عدة جامعات، استفدت من خبرات منتسبيها ودعمهم المعنوي؛ ففي عامي ١٩٩٣م و ١٩٩٤م، قضيت ثمانية أشهر في معهد جامعة أكسفورد للدراسات الإنسانية الثقافية والاجتماعية، وخلال هذه الفترة استفدت كثيراً، وما كنت أحلم أو أفكر في أن أحصل على حافز فكري أكبر مما حصلت عليه من (مايكل جلسينن) في أكسفورد، فقد كنت أحد متابعي دروسه الخاصة حول النظرية الاجتماعية، وكذلك استفدت من (بول دريش) في اجتياز المقدار الأكبر من المعلومات الميدانية، فسأظل أكن لهما جزيل الشكر والتقدير، كما أقدر أيضاً مساعدة (بيتر ريفايير)، ومدير المعهد (إيزابيلا بيركن). كما استفدت من جامعة شيكاغو التي قضيت فيها سنتين من (٢٠٠١-٢٠٠٣)، فما يكاد يمر يوم خلال مكوثي فيها دون نقاش مفيد وممتع، وفي هذا الصرح أدين بوجه الخصوص لمعهد فرانك للدراسات الإنسانية الذي منحني مجالاً لتعزيز بحوثي لما بعد الدكتوراه، وأقدم شكري الخاص لـ (روبرت هولبيرج) و(ماتياس ريجن). وفي العام الذي كتبت فيه معظم الفصل الخامس، تم إصدار نسخة منه في ٢٠٠٥م، في المجلد الخامس من مجلة "الأعراق الأمريكية"، وعليه أشكر موظفي

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

المجلة الذين كانوا حريصين كل الحرص على إخراجه للقراء بشكل دقيق، كما أنا ممنون لما قدمه (مايكل سيلفرستين)، والمشاركون في ورشة العمل الخاصة بالسياسة والاتصال ضمن أنشطة قسم الدراسات الإنسانية (الأنثروبولوجيا) للعام الأكاديمي ٢٠٠٢-٢٠٠٣م، أي خلال السنة الثانية التي قضيتها في جامعة شيكاغو، ففي هذه الفترة استفدت كثيراً خاصة من التعليقات المفيدة والتشجيعات اللا محدودة من قبل كل من: بول فردريك، وجريج أوربان، وأسيف أغا، وستيفان فلد، وسوسان جال، ودانيلين روثرفورد، ومارتن ستوكس، وفيكتور فريدمان، وفيليب سكايلر، وإريك سكون، وزميلاي "الكيبكيتارينز" روبرت مور، وجان بلومارت.

وأثناء إنجاز النسخ النهائية لهذا الكتاب بين عامي ٢٠٠٤-٢٠٠٦م في جامعة لورنس، لاقيت مساعدات كبيرة من قبل موظفي الكلية والمكتبة، وكذلك الحال في جامعة ويسكونسن في ماديسون، حيث استفدت من عدة منح ثمينة من برنامج زمالة بحوث التخرج ومن معهد العلوم الإنسانية، فأشكرهم جميعاً وعلى وجه الخصوص زملائي الأعزاء في ماديسون، وعلى رأسهم القائمون على برامج الدراسات الإنسانية والدينية ودراسات الشرق الأوسط، كما أعبر عن جزيل الشكر والامتنان للقائمين على قسم الطباعة في جامعة هارفارد، الذين ساعدوني في إخراج هذا العمل بالشكل الذي يليق، وبما منحوني من توجيهات سارت بهذا البحث إلى الأمام، وأيضاً أعبر عن شكري للقراء الذين قدموا تعليقات فعالة سواء في المسائل الكبيرة أو الصغيرة التي أظهرت هذا الكتاب بصورة أفضل، والشكر موصول أيضا للمكتبة البريطانية على ما أسدته لي من مصادر هامة.

ولا أنسى أن أشكر أيضاً أصدقائي وزملائي الذين هيأوا لي جواً مناسباً للتفكير، وساعدوني خلال سنوات العمل في الوقاية من نوبات الضوضاء الفكرية، ومهما قدمت من كلمات الشكر وعبارات التبجيل تظل قاصرة وعاجزة عن رد الجميل بحق صديقي العزيز (ستيفان كاتون)، (عضو هيئة التحرير لدراسات الشرق الأوسط)؛ فقد كان نعم الناصح، والرحال المثقف، حيث إنّ فطنته في الإشراف على البحث ومتابعته منذ

المراحل الأولى لعملي قورنت بحماسته للتفكير المستقل، وفيما يخص تعليقات القراء والمناقشة فإنني ممتن بشكل خاص لـ (جونوثان شوفر، وشيلا وير، وإسحاق هولاندر، وأندريه شريوك، وألينا ليمون، ومارجوت بدران، وميخائيل روديونوف، ولوسين تمنيان، ودان فاريسكو، ونجوا أدرا، وكريس بتلر).

كما أعبر عن تقديري لمن كانوا أكثر قربًا من هذا المشروع، وعلى رأسهم أبواي، وتوي وآن، وأخي فريزير، الذين علموني أن أبدع بعيون متفتحة، وكذا جينا بلوم، أشكرها على نصيحتها الرصينة حول الأوليات العقلية وقراءاتها الدقيقة لفصول البحث، وتشجيعها الشخصي ودعمها المستمر، وفي الأول والأخير أظل ممتنًا بشكل كبير لبرنامج الخدمة الميدانية الأمريكية لتبادل الثقافات، ولمستضيفيني التونسيين، عائلة مجدوب، الذين تعلمت منهم الكثير خلال السنة الأولى لما بعد الدراسة الثانوية، والذين قدموني للعالم العربي وإلى أصحاب اللغة العربية العامية.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +2001008170225

تَصْديرُ الكِتابِ

رِسَالةٌ إلى ميِّت[1] في ١٩٧٩/١٠/٢٠م

الخالـدي قـال كـم لي حـنّ واتمنـى ... مـا فـادني حِـنْ مـن حنّـه قفـا حنّـهْ
حـنين واشـواق فـارغ مـا لهـا معنـى ... لا اتذكـر القلـب ولاَّ قـال يـا غُبنـهْ
لا حـل للوقـت ذي ضيـع وفرقنـا ... فـرَّق بشـمل الجماعـة مـن عـلى صُحنـهْ
ضاعـوا رفاقـي ونحنـا بعدهـم ضعنـا ... كلاً جـزع حيـد ذا يَـسْره وذا يَمْنَـهْ
ويـن اهلنـا والحبايـب ويـن هـم منّـا ... ويـن الصديـق المرافـق وَيْـن أنـا مِنَّـهْ
ويـن الـذي كنـت أشـوفه عيني اليمنى ... ضَيَّعـت بعـده صـلاة الفـرض والسنَّـهْ
ويـن الـذي مـن أمامـي فـارق الدنيـا ... ويـن الـذي كانـت الدنيـا لهـم دَنَّـهْ
ويـن الـذي كان معنـا حيثـما كنَّـا ... مـاذا نقـول أو نخابـر مـن سـأل عنَّـهْ
مـا جـاء مـن أهـل المجنّـة مَـنْ يخبِّرنـا ... هـل هـم في النـار ولاَّ داخـل الجنَّـهْ
ولا رسـالة مـن الميـت تطمِّنَـا ... عـن صحتـه كيـف حالـه مـن قفـا دَفنَـهْ
ليـت الإذاعـة تبلغهـم خَـبَر عَنَّـا ... مـا بـاح قلبـي لهـم ظاهـر ومـا كَنَّـهْ
أو ليـت لي طـار لاسـلكي يواصلنـا ... بـا خاطـب الميّـت المرحـوم لا إذنـهْ
بَـشْرح لهـم مـا يعـاني قلبـي المضنـى ... مـن بُعدهـم دمـع عيني عالوجـن شنّـهْ
مـا بي سـوى فقـد خـلِّي ناقـش الحنَّـا ... ذي كنـت مرتـاح في قربـه وفي فنّـهْ

---

(١) قصيدة للشاعر الخالدي، أخذت من كتاب د. علي صالح الخلاقي: خالديات: الشاعر شايف محمد الخالدي؛ قصائد وزوامل الفترة من ١٩٤٨م-١٩٩٨م، (عدن: مركز عبادي للدراسات والنشر، ٢٠١٣م)، ٣١٥. استخدم د. علي الخلاقي عنوان "كم لي حِن واتمنى".

علمتـه الفـن حتـى فـاز واتهنـى ... واصبحـت ألـف مـن ابيـاتي عـلى لحنـهْ
مـا حرفتـي غـير نهـج الشـعر والمغنـا ... وعـزف الاوتـار شُـغل الخـل والمهنـهْ
بذكـر جمالـه ورمـش اعيانـه الحسـنى ... والمنطـق الحلـو ذي يدليـه مـن لَسْنَـهْ
فاجأنـا المـوت فجـأة فيـه واحرمنـا ... مـن خل محبـوب كنت ارتـاح في حضنهْ
لا سـامح المـوت ذي بالعنـف هاجمنـا ... وانـا بنـادي بصـوت السِّـلم والهُدنـهْ
لـو جـاز لعنـه لكُنّـا مـن شـفا المبنـى ... بـا نلعـن المـوت بالسـاعة ميـة لعنـهْ
بـل إنـما أقـدا للأقـدار سلَّمنـا ... مـا ينكـر المـوت ذي مـا عـذر لـه منّـهْ

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

المحتويات

مُلَخَّصُ الكِتابِ ..... أ
الإهْدَاءُ ..... ج
الشُّكْرُ ..... د
تَصْديرُ الكِتابِ ..... ك
المحتويات ..... م
قائمةُ الخَرائطِ والصُّور ..... ف
المُقَدِّمَة ٢١
١. السُّلْطَةُ الأَخْلاقيَّةُ لإدراكِ وسائلِ الإعلامِ في العالمِ العربي: ٢١
٢. البيئاتُ الإدراكيَّة للبحثِ الأخلاقي الإسْلامي: ٣٤
٣. انتشارُ وصدى الغناءِ غيرِ المباشرِ: ٤٦
٤. سياسةُ الشِّعرِ والشِّخصياتُ الهامَّة: ٥٤
٥. يافعُ: منطقةُ العملِ الميداني: ٦٣
٦. خطةُ هذا الكتابِ: ٧٨
♦ الملاحظات: ٨٤
الفَصْلُ الأوَّلُ: أشْرِطَةُ الشِّعْرِ الشَّعْبيِّ: بينَ المجتمعِ والصِّراعِ ١٠٣
١. الوصول لموقع البحث والمشاهدات الأولى: ١٠٣
٢. المجالات المتعددة لصناعة الأشرطة: ١٠٨
٣. شيوخ في كل أسرة: توزيع الأشرطة والمجتمع المنطقي: ١١٧
٤. المواجهة الحاسمة في جبل العر:الأنواع الأدبية وسياق الموقع: ١٣٣
٥. الرد على الجهاد الإسلامي: ١٤٤
٦. الخاتمة: ١٥٨
♦ الملاحظات: ١٦١

الفَصْلُ الثَّاني: التَّمَدُّنُ القَبَليُّ في قّصيْدةِ البِدْعِ والجَوابِ ١٧١
♦ (تاريخٌ اجتماعيٌ لجَماليَّاتِ وَسائِلِ الإعلامِ) ١٧١
١. منهج أسلوبي للسلطة الأخلاقية: ١٧٣
٢. أسلوب معرفة القراءة والكتابة العاميتين: قيمة معالجة الشعر اليمني من خلال الجماليات الاجتماعية: ١٧٤
٣. مجتمعات الجواب السريع: ١٧٧
٤. مميزات الممارسة الرسائلية: ١٨١
أولاً: مميزات قصيدة البدع: ١٨٦
ثانياً: مميزات قصيدة الجواب: ٢١٨
٥. التمدن القبلي؟ وصف المستويات المنطقية المتعددة للأسلوب: ٢٢٨
٦. فترة ما بعد خمسينيات القرن العشرين: انتشار القراءة والكتابة والتحول المتسارع نحو الثقافة المدنية: ٢٣٢
♦ الملاحظات: ٢٣٤
الفَصْلُ الثَّالثُ: مواترُ أشكال وألوان: ظهورُ صناعةِ التَّسجيلِ وسكان الغناء ٢٦٣
١. الأرصدة الأخلاقية للغناء والموسيقى والخطاب: ٢٦٧
٢. كلمات أجنبية: الردود الوطنية لغناء عدن القومي العالمي: ٢٧٢
٣. أسواق وسائل الإعلام الريفية واللامركزية الإنتاجية: ٢٨٠
٤. أدوار الفنانين كأشخاص ريفيين مشهورين في الشريط، وكنماذج (للون المحلي: ٢٨٤
٥. محلات بيع الشريط اليافعي: قطعة من بلدي ومعرض ثمود: ٢٩٦
٦. إقامة علاقة اجتماعية بالأشرطة: ٣٠٦
٧. الخاتمة: واجب الشريط: ٣١٧
♦ الملاحظات: ٣٢٠

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الفَصْلُ الرَّابعُ: انتقال الشعر من رِيْشَةِ الحِبرِ إلى شَريطِ التَّسجيلِ اللِّيفي وَعودته للشعراء.....٣٣٥
١. سيرة حياة شايف الخالدي:.....٣٣٨
٢. كفاءات (شاعر الشريط):.....٣٤٧
٣. التأليف بالقلم: الأسلوب الحضري والتنافر المنسوخ:.....٣٥٥
٤. ألحان فنان الشريط: الفرق الذي يصنعه حدث مؤثر:.....٣٧٥
٥. الرسائل والرصاص والشطائر والمُشكّلات: المؤلفون المتعاونون والتأثير الأدبي للعبارات المجازية:.....٣٨٧
♦ الملاحظات:.....٣٩٧
الفَصْلُ الخامِسُ: إشاراتٌ و أغاني الشَّاعرِ: الشِّخصيّة الأخلاقيّة وصدى التَّأليف.....٤٠٩
١. الهوية الشَخصية وجمال الطباع:.....٤١٤
٢. الجدل تجاه الغناء المنتج:.....٤٢٣
٣. وصف الحقائق:.....٤٢٩
٤. الخاتمة:.....٤٣١
♦ الملاحظات:.....٤٣٤
الفَصْلُ السَّادسُ: أهميَّةُ الشِّخصياتِ التَّاريخيَّة: تُراثُ سلسلةِ عبدالنَّاصر الغنائيِّة.....٤٤٥
١. التأثير الأخلاقي لما وراء الحدود الوطنية: شعراء سلسلة الفنان حسين عبدالناصر.....٤٥٤
٢. الشخصية من خلال التاريخ:.....٤٥٨
٣. التاريخ في رسائل النار والنور والدم:.....٤٦٦
٤. الأخبار والإشاعات والأسرار ومستمعو الأشرطة الشعرية:.....٤٧٨
٥. الخاتمة:.....٤٩٩
♦ الملاحظات:.....٥٠٥

الخاتمة ٥١٧
♦ الملاحظات: ٥٣٣
قائمة المصادر والمراجع ٥٣٩
١. مصادر اللغة العربية: ٥٣٩
٢. مصادر اللغة الانجليزية: ٥٤٣
٣. مصادر اللغة الفرنسية: ٥٦٥

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

قائمةُ الخَرائطِ والصُّور

الخرائط

الخارطة (أ) الجمهورية اليمنية ٦٤
الخارطة (ب) يافع: الحدود التقريبية لما بعد الاستقلال ٦٧

الصور

صورة (١. ١) قرى مصفوفة في قمم يافع ١٠٦
صورة (١. ٢) بيوت وحقول البن في فلسان ١٠٧
الصورة (١. ٣) شيخٌ يافعي يشغل أحدث أشرطة الشعر الشعبي ١٢٤
صورة (١. ٤) يافع العليا ترحب بزيارة مسؤولي الحكومة ١٣٧
صورة (١. ٥) مسئولو الحكومة يقفون مع قيادات يافع في رصد ١٩٩٥ .....١٣٨
صورة (١. ٦) الشاعر شايف الخالدي ينشد شعراً مرتجلاً في منافسة للرجزة ...١٤٨
صورة (٣. ١) فنان وعازفون موسيقيون يؤدون الغناء بصيغة الأداء الحي ٢٦٨
صورة (٣. ٢) الاستمتاع بالغناء والمقيل. فنان شعبي يُمتِّع المستمعين.....٢٦٩
صورة (٣. ٣) معجبو الشريط اليافعي يتجمعون حول شاعر يافعي أمام محل ٢٩٩
صورة (٣. ٤) مالك محل (قطعة من بلدي) علي الحاج وابن أخيه داخل المحل٣٠٠
صورة (٤. ١.) توقيع الشاعر شايف محمد الخالدي.....٣٦٣
صورة (٤. ٢.) غلاف شريط للفنان الشعبي اليافعي حسين عبد الناصر.....٣٧١
الصورة (٤. ٣) شايف الخالدي ينشد آخر قصيدة له في الشريط من كراسته ٣٨٩

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

المُقَدِّمَة

1. السُّلْطَةُ الأَخْلاقيَّةُ لإدراكِ وسائلِ الإعلامِ في العالمِ العربي:

شكَّل الانتشار العالمي لتقنيات وسائل الإعلام الحديثة حاجة ماسة لدراسة الثقافة الشفهية* في العالم العربي؛ وكما يفصِّل الباحثون هذه الوسائل والتقنيات المرئية والرائجة حديثاً- بما فيها وسائل الإعلام المطبوعة، والإذاعة، وأشرطة التسجيلات الصوتية (AUDIOCASSETTE)، والشبكة العنكبوتية، وأجهزة الإرسال التلفزيوني للقنوات المحلية، وكذا البث الفضائي (للقنوات العالمية) عبر الأقمار الصناعية، وأشرطة الفيديو المنزلي، وشبكة الاتصالات العالمية (الإنترنت)- فإنهم يشيرون إلى أن الجماهير العربية تتحدث نفس اللغة بشكل كبير ومتزايد، ليس على مستوى اللفظ المتطابق أو الخطاب المتجانس فحسب بل وعلى مستوى هويات الجمهور الجمعية المتشكلة بانتظام، فعندما تتعدى شبكاتُ وسائل الإعلام الخاصة برامجَ وسائل الإعلام الهرمة التي تديرها الدولة، فإن أشكال متنوعة من الجماهير تنضم أدوارها وأنماط حياتها مع أحلام المستهلكين.

(*) الثقافة الشفهية هي مجموعة الآراء والأفكار والمبادئ والرؤى والقصص والحكاية والمواويل والأهازيج والأغاني والأمثال الدينية والوضعية بما تتضمنه من مواقف سلبية أو إيجابية تجاه علاقة الإنسان بنفسه أو بالمجتمع، وتعني بكل ما يحيط به في الطبيعة والمجتمع، والتعبير عن هذه الثقافة قد يكون حركياً أو تعبيرياً، ذاتياً أو جماعياً (قبيلة، طبقة، شعب، أمة ... إلخ)، ويتمثل الجانب الحركي في فنون الفلكلور الشعبي، والرجزات، والعادات، والآداب الاجتماعية حتى في المأكل، والملبس، وطقوس العبادة، ومراسيم الاحتفالات، والأعياد والمآتم وغيرها، ويتمثل الجانب التعبيري في القصص والحكايات والأمثال وغيرها، وتعتمد هذه الثقافة على اللغة المنطوقة، ولأنها كذلك فهي تحيا في مجتمع مفعم بالحياة، وتترعرع في وسط اجتماعي محافظ على عادات وتقاليد الأسلاف، كون هذه الثقافة أنتجت بمعظمها في الزمن الماضي، ولم تزل تُجتر ويتداولها الناس فيما بينهم للتعبير عن قضياهم الحياتية اليومية المباشرة في الفكر والممارسة على اعتبارها قيماً (معيارية) ناجزة استطاعت أن تختزل التجربة الإنسانية وتضبط وتوجه في عصر إنتاجها حياة الفرد والمجتمع.

وبناءً على زخم هذه الواسطة الجمعية فإن أي دراسة للمضامين السياسية لعادات التبادل والانعكاسية الشفهية للجمهور اليمني ربما تقوض بعض تلك العادات، وتفهم على أنها مجرد تأييد، والحقيقة أن العديد من بيانات المكونات السياسية العربية قد تخلت عن أسلوب الإملاء والإصغاء لما يجب أن يقوله العرب، وتخضع أساليب الإقناع – التي كانت تعد شيئًا مركزيًا للخطاب السياسي في العالم العربي – لتأثيرات الأيديولوجيا الكلية، وفي أعقاب الهجمات الإرهابية على الولايات المتحدة الأمريكية في ١١ سبتمبر ٢٠٠١م، ظهرت كتب جديدة تقدم ظاهريًا قراءات موضوعية ذات نصوص أدبية جوهرية، خصوصًا تلك المتوفرة للجمهور الغربي من خلال الترجمات، وفي وسط الإيماءات البينية للاستقرار المؤسسي، يتم اللجوء إلى التأويلات/ الشكوك الشعبية من المضامين الحضارية الثابتة.

وعليه يقدم هذا الكتاب اتجاهًا موثوقًا به للإبداع* السياسي العربي من خلال التركيز على الثقافة، محوره الأساسي مبارزات الشعراء من أجل صياغة سلطة أخلاقية في اليمن، وغايته الكشف عن الكيفية التي استخدمها الشعراء لتقنيات وسائل الإعلام على وجه الخصوص تقنية التسجيل الصوتي (الأشرطة)، لتعزيز صلتهم بالمستمعين المعاصرين، والاحتفاظ بها كمكون حضاري رديف للثقافة العربية ببعدها الشفهي خاصة الشعر المروي الذي تناقله العرب ردحًا من الزمن دون استخدام الكتابة**،

(*) تطلق كلمة إبداع للأشكال الكتابية، والفنون التعبيرية الخلاقة المعتمدة على حسن السبك والحبك، والتأليف والتركيب والصياغة، أي على الثقافة الكتابية لا الشفهية.

(**) يعدّ عصر ما قبل الإسلام عصر نشأة الثقافة الشفهية في الأدب العربي، إلا أن هذه الشفهية لا تعني نفي الكتابة ضرورة، فقد يكتب النص الشعري ويُدون ثم لا يخرج عن إطار الشفهية، لأن هذه الشفهية تفترض سلفًا وجود متلقٍ شفهي أيضًا، ونجد المثال الوافي هنا في تلك الأسواق الأدبية التي كانت تقام قديمًا، حيث كانَ الشعر يُلقى شفاهة على مرأى الأدباء والشعراء الذين يُعتبرون سامعين/ متلقين شفويين كسوق عكاظ وخيمة النابغة الذبياني واحتكام الشعراء إليه من أجل سماع الشعر والحكم بالجودة أو الرداءة. وبعد بزوغ فجر الإسلام تغيّر موقع المتلقي في النص العربي، فلم يعد سامعًا على الأغلب بل أصبح سامعًا وقارئًا، وقد أسهم التطور اللغوي في تجديد الحياة الثقافية العربية حين أوجد ظروفًا مناسبة لفهم دلالة النص وتحليل بنيته، بيد أنّ المتلقي لم يخضع خضوعا

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

ومن ثم فإن أعراف الشعر الشفهي المصحوب غالبًا بالأداء الموسيقي هما أساس هذا الكتاب.

ولأن الشعراء في اليمن استخدموا أيضا الكتابة لمعرفتهم بها منذ القدم، ولارتباطها الوثيق بحياتهم ودواوين سلطاتهم الإدارية ونشاطهم الإداري والأدبي شأنهم شأن المجتمعات العربية والإسلامية في شبه الجزيرة العربية منذ عصر التدوين، الذي لعبت فيه الكتابة دوراً مهمـًا في نشر الإسلام، فقد أوصلوا من خلالها سلسلة من الخطابات (الرسائل) الأخلاقية، فكانت مواد الكتابة – الورق، الأقلام، الحبر، الرقع، حروف الهجاء وغيرها من المواد التي تُحدث تجريداً للنقش المكتوب، الناقل الوسيط للمعرفة والسلطة التي يمكن استخدامها لتحقيق المقاصد الأخلاقية والسياسية آنذاك، أما اليوم فقد ساهمت التقنيات المسموعة وبالذات الأشرطة في إنشاء مجموعة المتغيرات التجريدية والمادية وفقـًا لمتطلبات نظم الشعر؛ لهذا كان الشعراء الشعبيون بما يملكون من ثقافة شفهية وكتابية محور اهتمامي، أغوص في عمق عملهم للكشف عن وسائل التواصل والتغير الطارئ في نقل المعرفة الأخلاقية، ومفنداً العلاقة الحميمية بين أشكال الوسائل الثلاث: الشفهية الارتجالية، والكتابية الإبداعية، والصوتية المسجلة، وكذا إيضاح المفارقات بينها، حيث إن كل وسيلة تستحسن قدرات محددة في التنظيم والتواصل المستمر وفي نقل المعرفة، ومن ثمَّ كانت هذه الوسائل مثار بحثي وتساؤلي الدائم عند النزول الميداني في أوساط اليمنيين ومبارزهم للكشف عن معارفهم الثقافية.

تامـًا لسلطان الكتابة حتى بالنسبة للعصور التي تكاثرت فيها الأقلام، حيث بقي التلقي الشعري يعتمد قناة المشافهة، وقد اعتبروا أن حسن السماع هو الميزة أو الصفة المحببة التي تحفظ لمتلقي الشعر شخصيته، وتدعم توازنه الثقافي؛ لهذا ظلّ السماع بمثابة أسس للتلقي، وقد عززت مكانة السماع ووسعت دائرته على الخصوص بظهور النص القرآني، كون كلام الله ليس بكلام عادي، وإنما يقتضي أول ما يقتضي الإصغاء الذي يعتبر عتبة الولوج لعالم الفهم والتأثير، فالنص الجيّد يجبر السامع على الإصغاء ويدفعه للتفاعل معه، وقد قال تعالى: "فَبَشِّرْ عِبَادِي الَّذِينَ يَسْمَعُونَ القَوْلَ فَيَتْبَعُونَ أَحْسَنَهُ"، لهذا كله عُنيَ بالسماع أيما اعتناء.

وطبيعة النزول واختيار العينة اعتمدت على طرق متعددة، منها عينة عشوائية متسلسلة هرميًا تتحدد بـ: العمر، الجنس، المكانة، الحالة الاجتماعية وأصناف أخرى من الهوية الاجتماعية، وأخرى انتقائية تمثل مجتمعًا وأفراداً معينين دنوت من حياتهم، ودرست أعمالهم بشكل أفضل، وأوليتهم اهتماماً خاصاً في الفصول الأخيرة من الكتاب، خاصة الشاعر شايف محمد الخالدي الذي ذاع صيته في الأوساط الاجتماعية والثقافية، وانتشرت أعماله الإبداعية في وسائل الإعلام لطَرقه كثيراً من القضايا التي تهم اليمنيين سواء الكبيرة أو الصغيرة، وفي هذا الإطار أبرزت الجهود التي قدمها الخالدي إلى جانب جهود شعراء وفنانين أُخَر، لاسيما المتعلقة بالمساجلات الشعرية التي كُرست جلها لإذكاء روح القبلية التي تبنتها الدولة بعد إعادة توحيد البلد عام ١٩٩٠م، وموضحًا قدرة اليمنيين على خلق طرقًا جديدةً لتأطير الهوية القبلية، صاغوها بمهارة عالية على مستوى حضري (متمدن) وعالمي ينسجم مع النشاط الثقافي والتفاعل العام.

ولما كانت وسائل الإعلام بأشكالها المختلفة (التقليدية والحديثة) اللاعب الأبرز في إحياء روح المبارزات الأدبية في العصر الحديث، ولأنها لم تستوعب إلا سياقات محددة من الاستخدام المعرفي يدل على عدم التوافق، قمت بالبحث مليًا عن السلطة الأخلاقية المحددة لهذا الاحتكار المعرفي، والتي قد تكون اجتماعية أو دينية أو سياسية، مسترشداً بدراسات العالم الأنثروبولوجي ميخائيل لامبيك في مجال دراسته عن المعرفة الإسلامية والملكية الروحية في جزيرة (مايوت) بالمحيط الهندي، حيث أشار لامبيك إلى "أن المعرفة* إن كانت الزاد والوسيلة لاكتساب القوة، فإن الأخلاق هي المتحدث الرسمي عن استخدامها، ومن ثم يجب أن تتوافق قيم الأخلاق مع تقييم وتوجيه الاستخدامات التي توضع المعرفة لأجلها، وذلك كمحاولة للحد من سلطة

(*) يعني الأنثروبولوجيون بالمعرفة: النظرية المفهومية ذات الصياغة العقلانية أو العلمية الصارمة كالفلسفة والعلوم وغيرها، ويطلقون عليها الثقافة العليا العالمة، أما الأخلاق فيعنون بها، علم الجمال وقيم الفنون والآداب التي تنظم حياة الناس، وتصيغ فكرهم وارتباطاتهم الاجتماعية.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

أولئك الذين يمتلكونها، وجعلهم مسؤولين عن أفعالهم"[1]، وهذا التوجه يدعونا إلى أن نبقى على علم بالنماذج النظرية للحذر من تأثير وسائل الإعلام والسلطة الاجتماعية، وإعادة تأكيد قيمة الدراسات الإثنية من كل الممارسات اليومية لوسائل الإعلام ليتم بموجبها تكوين ثقافة إعلامية بناء على تفكير الناس وعلاقاتهم، سواء أكانت وسائل الإعلام محلية أو عالمية أو ذات مستوى نصي (قيمي) أو نفعي.

وعليه كانت قراءتنا للنصوص وطريقة عرضنا للكتاب قائمة على اهتمامات الأنثروبولوجيا اللغوية، التي تعتمد في تحليلها على المضمون والتصور الاجتماعي للغة، ولأن وسائل الإعلام تكتسب معناها من خلال الأعمال الشفهية التي تشكلها العادات في إطار اللغة وما ورائها في سلاسل متعاقبة من الرموز المنطقية وغير المنطقية أو حتى "النصوص"[2]، ولأن تلك الأعمال الشفهية تحدد الكيفية في اكتساب المعرفة وتكثيفها بحيث تصبح تلك المعرفة في الأخير ذا سلطة، كان تركيزنا على ثقافة وسائل الإعلام من خلال الأنشطة والممارسات النصية، وهذا التركيز والاهتمام يمنحنا رؤى نقدية للنماذج القديمة والدائمة الحضور، وفي المقام الأول ما أسميته (المغالطة الموضوعية) لنظرية وسائل الإعلام الجديدة؛ الميول نحو اعتبار أشكال وسائل الإعلام متغيرات مستقلة ومحايدة ثقافياً[3]، فعندما تكون وسائل الإعلام الجديدة -وهي عادة وسائل نهاية القرن العشرين ذو التقنيات المتحررة من مركزية الدولة، مثل: الشريط، التلفون، الفاكس، الإنترنت، النشر المكتبي، وغيرها -مختلفة تماماً من وسائل الإعلام المركزية القديمة غير الملائمة، فإنه يمكن تتبع التغيرات الثقافية العابرة للحدود بحسب التصور/ التفكير الاجتماعي.

هذا التوجه يضع في التماس أهم الإسهامات الإبداعية للحداثة الغربية المعتمدة على النظرية الاجتماعية، ومفادها: أن فكرة أصناف التجديد الحديثة هي منطقية وجمالية، ويمكن تتكرر وبشكل نموذجي بحسب التوجهات الحديثة، بل يمكن منافستها بقوة؛ لأنها قابلة للتطور مع مرور الوقت، ويرجع هذا التوجه الناجح إلى قبول الثقافة الغربية بالنماذج الحديثة التي تربط القراءة والخطابة والتأليف بمراحل النضج الاجتماعي.

ووفقاً لهذه المعطيات والدراسات فإن هذا الكتاب يثبت أن وسائل الإعلام في العالم العربي محاربة بقوة لسياسة التمثيل (التنوع)، والحقيقة إن الانتشار الواسع لوسائل الإعلام العربية على المدى التاريخي البعيد، تشكل الصدى الأخلاقي فيه وسائل الإعلام الرسمية الخاضعة لسياسة الدولة وسلطتها، ومن أجل ذلك منحتُ الأثنوغرافيا الوصفية حق الامتياز، ووضعت دراساتها ومجالاتها تحت المجهر كونها تدرس الطريقة التي يتم من خلالها تشكيل مفاهيم وسائل الإعلام عن طريق جهود المجتمع الفردية من أجل إدارة مصادرها وهويتها الجمعية[٤].

وما يكمل مشروع هذه الدراسة الأثنوغرافية، هو أساليب المجتمع الإبداعية لربط وسائل الإعلام بعمليات البنية الأخلاقية العامة، وقد تم اكتشاف تلك الوسائل بشكل جلي من خلال إبراز جهود اليمنيين لصياغة سلطة إعلامية خاصة بهم عن طريق النتاجات النصية المشتملة على القصائد والأغاني وأشرطة الكاسيت، وكذا الرسائل (المراسلات) والروايات المكتوبة والشفهية.

وموقع هذه الدراسة يافع، وهي إقليم (منطقة) في اليمن الجنوبي، محددة بتكوينين اجتماعيين مترابطين: يتمثل الأول بالسكان القاطنين يافع نفسها (بحبالها وسهولها ووديانها)، ويقترب عددهم من ١٧٥٠٠٠، ويتمثل الثاني في مجتمع صغير خليط مع الآخرين، يسكنون في عدة أماكن من اليمن، أكثرهم في عدن وفي أماكن الاغتراب خارج الوطن، ويتميز الناس في يافع عن الآخرين باعتمادهم على مياه الأمطار الموسمية من أجل ري المدرجات الجبلية، ويتشابهون مع اليمنيين في اشتغالهم بالتجارة الصغيرة والكبيرة من أجل تعزيز وسائل عيشهم، أما الوسائل الحديثة فنادرة، فعندما وصلتُ مرتفعات يافع في عام ١٩٩٥م لم تكن الطرق معبدة، وأول محطة كهربائية مركزية بنيت منذ وقت قصير على الرغم من أن أبناء يافع يمتلكون براعة كبيرة في تأمين مصادرهم من خارج منطقتهم، ولعبت تقنيات وسائل الإعلام في يافع دوراً مهماً منذ زمن بعيد في إيجاد قنوات هامة للحصول على المعلومات، وساهمت كذلك في تمكين الناس على الاتصال الواسع وتوحيد الأنظمة القانونية والإدارية والاقتصادية للمنطقة.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

ومع ذلك، فإن شعراء وفناني بل وجمهور يافع موضع هذه الدراسة، وكذلك اليمنيين بشكل عام، لم تكن وسائل الإعلام في نظرهم بذات الوضوح والشفافية، حيث كانت براقة وفواحة ومباحة وشائكة وصارخة ومُفسدة في الوقت ذاته، وعليه فإن المميزات الحسية لوسائل الإعلام التي أصبحت راسخة من خلال الاهتمام المتزايد باللغة والصوت تشوش ادعاءات الإعلام غير المتحيزة التي يمكن صناعتها عن طريق قنوات وسائل الإعلام الرسمية، بما في ذلك المكتوبة والمطبوعة والمرئية والإلكترونية والمنطوقة أو المغناة، وعندما تصبح الكلمات متقلبة المزاج بشكلٍ كبير تتآكل إيحاءاتها المعتادة إلى تشابك من الأحاسيس المعقدة ذات قوالب موضوعية، مثلها مثل الأشياء التي يمكن أن تتحرك في المحيط والتي يمكن قياسها كميًا (ثقيلة أو خفيفة، قصيرة أو طويلة، معدودة أو مقسمة متريًا)، وبذلك يشكل هذا التصوير الحسي تجارب الشعراء وانعكاساتهم نحو اللغة والحياة، مع أن هذه الانعكاسات الحسية على اللغة نتاجات عامة للإبداع الإنساني، وبإمكاننا فهمها كـ "العمليات التي يضع بواسطتها الفرد معرفته وإدراكاته وعواطفه"(٥).

إن التباطؤ في إنتاج الأعمال التعبيرية الإبداعية والتريث في إنزالها للجمهور، يعد عملاً خلاقًا متفقًا عليه من قبل شعراء الأشرطة والفنانين وجمهور اليمنيين، إذ يسمح بإعادة تقييم بعض الأصناف العامة للشكل التعبيري بناء على عرف الممارسة السياسية والاجتماعية التي تساندهم، ومن هذه الناحية اللغوية والظاهراتية أشرت إلى الكيفية التي تقوم بها وسائل الإعلام في تزويد مستخدميها بتأثير أخلاقي في جذب الاهتمام العام إلى الاختلالات الطارئة في أنظمة السلطة الأجتماعية وإلى الطرق التي تصحح تلك الاختلالات.

ولتقييم مدى وجود مصداقية أخلاقية في أشكال وسائل الإعلام فتحت مجالاً للنقاش، واعتمد تقييمي على تحليل الوسائل وتجزئتها إلى عناصرها المادية، مانحًا اليمنيين الأولوية لإبداء مميزات تلك العناصر بطرق محددة ثقافيًا، ودوري هنا يتحدد في الإرشاد وتسجيل الملاحظات؛ لأن طرق الثقافة متبدلة يصعب من خلالها

معرفة كيفية تزويد حاجات المجتمع بصورة إبداعية، فبإمكانها أن تسجل طرق المعرفة والإبداع المضرة كما تُخلّد طرق المعرفة والإبداع المفيدة، وكذلك هي طبيعة وسائل الإعلام؛ لذا اقترحت أن تكون نقاشاتنا حول طبيعة وسائل الإعلام المفيدة، وما تمتلك من آثار ثقافية إيجابية، لأجل تقديم خصائص إرشادية لأولئك الذين يبحثون عن حلول إبداعية للمشاكل الاجتماعية، وهذا التوجه يولي اهتماماً في غاية الأهمية بالتفاصيل الأثنوغرافية للحياة السياسية والاجتماعية، وأيضا للفوارق الواسعة فيما يخص الفضيلة (مُثل الروح)، والأخلاق (القيم والمبادئ)، والجماليات (علم الجمال).

الجدير بالذكر هنا هو عدم الاهتمام كثيراً بما تحمله هذه المصطلحات من مفاهيم؛ إنما ننظر للفضيلة باعتبارها قواعد الاستقامة والالتزامات الاجتماعية التي تصاغ في الخطابات حول السلطة والمعرفة، وأبحث عن الأخلاق في مجمل التعبيرات العرضية والنفعية التي تبرز على شكل تصرف أو سلوك من شأنه تأسيس المعايير العملية للتفاعل الاجتماعي السليم، ويتم التعبير عن الفضيلة وفقاً لرموز المجتمع الأساسية، بينما تتصدر الأخلاق الأفعال المعدة لتحقيق النتائج، وبالنسبة لـ(الجماليات)، فإن علم الجمال يسلط الضوء على المظاهر الحسية بالدرجة الأولى، ويقدم تقييماً للظواهر الموجهة في العالم عبر الحواس المتفتحة، وينقل (مُثل الوجود) التي تزود القوة الكامنة المرحة والديناميكية بمفاهيم الذاتية، وبقدر ما تقدم الجماليات حدود الإدراك فإنها مهمة بصورة خاصة في فهم التحولات التاريخية في القواعد الأدبية والأخلاقية، وفي النهاية تثبت فعاليتها لليمنيين الذين يقصدون التعرف على إصلاح المراتب الثابتة في القواعد الحديثة من الخطاب العام.

ومن خلال دمج تلك الاعتبارات الروحية والأخلاقية والجمالية في دراسة وسائل الإعلام، عملت على توسيع مفرداتنا من أجل تقييم القوة المعقدة للإبداع في الحياة السياسية، وحتى عندما نركز على الشعر واللغة من أجل فهم الأوجه الثقافية لاستخدام وسائل الإعلام سنجد أن الاهتمام بمسائل الفلسفة الأخلاقية مفيدة لفهم كيفية معالجة العدل الاجتماعي على المستويات العقلية والنفسية والسلوكية والمادية.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

وكخطوة أولى نحو فهم مدارك/ تصورات اليمنيين الواسعة، أوليت اهتماماً كبيراً في هذا الكتاب، كمحتوى عام، للمنطق الرمزي أو "الدلالة الرمزية" لقياس مدى إدراك اليمنيين لوسائل الإعلام على مستوى الحياة العامة، ففي هذا الوسط ثمة نماذج تكون أكثر ثقة من المعرفة، يتم نقلها وتداولها شفهياً عبر الرؤية البصرية والرموز التصويرية، على سبيل المثال هناك مثل مشهور بين أبناء يافع يتناقلونه جيلاً بعد جيل، فضلاً عن شهرته العالمية بين المسلمين على السواء، وهو: "بين الخير والشر أربع بنان"[٦]، فعندما توضع راحة اليد على الخد فقط، تفصل العين أربع بنان (جهاز الاستشعار الحاد للخير) عن الأذن وإغراءاتها لسماع الشر، وهذا يدل على قدرة الرموز التصويرية لنقل حقائق المعرفة والمنطق السليم عن العالم، وقد عزز اليمنيون هذه الملكات التصويرية بالعديد من التعابير المجازية والصور الشعرية والتحولات الجدلية، وفي الحقيقة أن المعادلة المعيارية للأشياء المرئية إنما تتبع المعرفة الإنسانية المشتركة والتوجيهات الأخلاقية، وقد تم توثيقها في دراسات المجتمعات اللغوية الهندو-أوروبية[٧]، وفي وصف الظواهر البوذية[٨]، والأنشطة التجارية الشاملة غير الربحية (الأسهم)[٩]، والطقوس الشعبية الإسلامية[١٠]، وغيرها من النماذج التصويرية التي ترى بل ويمكن تمييزها وتثبيتها والسيطرة عليها.

وكما تتداول الرموز التصويرية بشكل جيد، كذا بالإمكان أن يعترف بالإشارات علناً، لتكون أنماطاً للتداول لتعزيز الروابط والالتزامات المشتركة، فجل الكلام والشعر المتداول في وسائل الإعلام اليمني يحول إلى إشارات وحركات تصويرية، فهذا قد يجلب مع إمكانية الوصول والقبول، إمكانية ناضجة بالرفض والمعارضة؛ فعندما يدعي مشاهدون كُثُر القدرة على الفهم، ويزعم البعض الآخر بالقدرة على القيام بذلك بشكل أفضل، بإمكان لغة الإشارة أن تصبح مصدراً شعبياً للتداول- وإن كان محدوداً بالنسبة للمجتمعات المهمشة التي تسعى إلى الحصول على مصادر موقرة للتعليم والسلطة- إلا أن هذه الإشارات تحدث رواجاً تواصلياً قيماً، أما بالنسبة لافتقار المعايير الخاصة بالترابط الشعبي والهوية، فإن أولئِك الذين يؤسسون

إجماعاً عاماً حول الحقائق التصويرية في العالم- جمال شخصٍ ما، ومتعة شيءٍ ما، وقتامة عدالة- بإمكانهم تأكيد قواعدهم التقييمية بناء على الروابط المشتركة حتى وإن كان من الصعوبة فرضها إلا أنه يمكن تصويرها بطريقة أو بأخرى.

وهكذا تكون الإشارات التصويرية وسائل إدراك، رغم أنها تزود المرحلة الأولى من المعرفة فقط، فبالعودة إلى المثَل السابق، فإن وضع راحة اليد بين العين والأذن يحيل إلى علم التفسير المعقد؛ حيث إن الكليات الأخلاقية لحاستي البصر والسمع يفصل بعضها عن البعض الآخر أربع بنان فقط، وكل منهما يورط الآخر، بل يقوض اتحاده الفريد مع الخير أو الشر، وعليه بإمكان النظر للخير على أن يكون ضاراً وإن على وجه التقريب لقرب مسافته من وسيلة (حاسة) الشر، وبالمثل بإمكان السماع للشر أن يكون نافعاً تقريباً، وعلى المعرفة الموثوقة في مثل هذه الحالات التصويرية أن تتدخل لإبراز خبايا ما وراء قدرات البصر والصوت، وهذا لا يقلل من دور علم الجمال التصويري، الذي يزود النظام الأخلاقي بإشارات فورية مباشرة، تكون قادرة على إنتاج صوراً توليدية متكاثرة، بل إن هذا العلم يكون أكثر تواؤماً وقرباً إلى الثقافة من المعرفة الموثوقة لأبوابه الواسعة والكثيرة؛ وهكذا هو هذا الكتاب بتصوراته وعلومه وأبوابه المعرفية والثقافية الواسعة، إذ يعرِّف بيافعيي المرتفعات الذين يمتازون بمقدرتهم على صقل هذه المعرفة الأصيلة عن طريق تسكين مكونات لهم في عالم خليط مسكون بالتعددية والإنتاج ومعرفة القراءة والكتابة، وكذا بالتحلل القبلي والتأثير الطائش والاغتراب والمجازفة التي يرمز إليها بأنها (متحضرة) من ناحية، ومن ناحية أخرى يكشف عن عالم يافعي قروي محافظ على خصوصيته وهويته، جهنمي وقبلي وتقليدي وتجسيدي ومتماسك ذات ميول فطرية سليمة، ويرمز إليه بالعالم (الريفي)، وبين هذا وذاك تكمن الهوية والقومية اليمنية التي نمت خصوصيتها المعاصرة متواكبة مع صناعة التسجيلات الصوتية المتنامية، ليتكون جيل ثالث ذو ثقافة وطنية، جمع بين هوية الريف والمدينة، ويحمل صفات متشابكة ومشتركة، غالبيته من الريف الذين وجدوا في الكفاءات المدنية ضرورة ملحة قابلة للنقاش والتحضر معنوياً، ومن ثمَّ تم

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

استقطابه عبر خطابات ثقافية وطنية، وفي الغالب يتم ترويضه عبر أوتار علم الجمال التصويري الرنان بصورة مستمرة ومتوالية، وهكذا استمرت الارتباطات المختلفة بين الحياة الريفية والمدنية في نشر وتأكيد نفسها عبر إبداعات الشريط السماعي كسلطة أخلاقية جديدة، وإن كانت بداية في إطار سياقات محددة من العمل السياسي فقط.

بالمقابل ظل النص الكتابي محافظاً على نسخته وخصوصيته كمصدر خصب لتقييم التداخل التصويري إرضاء للمجتمع، ومن أجل إعادة تقدير سلطته البديهية مع أن النص اليافعي نفسه وسيلة تصويرية ومرئية، لوضوح العلاقة الارتباطية بين ما هو مكتوب وبين لغة التخاطب الاعتيادية، فضلاً عن التقليد النصي والقصدية الواضحة، كما اتسم اليمنيون بشكل عام بتحوير رموزهم النصية بأشكال كتابية خاصة وبقواعد نحوية استثنائية لربط ما هو مشاهد ومعروف بتنظيم مسيس ومعقد يصعِّب الفهم والمعرفة، والسبب يعود إلى تميز أو احتكار بعض الأسر اليمنية للتعليم والبحث العلمي والتمكن من الكلمة المكتوبة، بينما عُرفت مجاميع أخرى كمتابعين أو زبائن لهم، ففي أحد النصوص التي اطلعنا عليها يبرز النص المكتوب محتوى الوثيقة بشكل هرمي من خلال تثبيتها تصويرياً بالحبر والورق وعلامات مادية أخرى، وتؤكد هذه الطريقة الكتابية على تثبيت المتانة النصية بأكثر من شكل ترتيبي، كما تدل على القدرات التأليفية والمهارات الفنية التي تصاغ بحسب ميول البشر وهيئاتهم.

ومع هذا الدهاء والعمق الكتابي الخفي إلا أن النص المكتوب يظل على بديهته ذا ازدواجية كامنة باعثاً للتأمل والإدراك، ويعكس طبيعة وقوة الملاحظين أياً كانوا، لأنه في الأصل مرئي ناقل للمعرفة وليس مجرد لافتة تصويرية يتم نشرها أمام عدد من المشاهدين المرتقبين، ومن ثم فهو يخضع لقوة الملاحظة وسعة الإدراك والتأمل، ويزداد الشكل الكتابي أكثر إدراكاً لمحتواه عندما يتم لفت النظر إلى سرعة زوال واختفاء وعزلة محتملة للأشياء التصويرية، وقد صدرنا هذا الكتاب بقصيدة تحمل فحوى هذه الانعكاسات الكتابية والدلالات الرمزية التصويرية، فلو تأملنا الجزأين الثاني والثالث منها لوجدناهما ينقلان مشاعر الحرمان والبعد -من مبدأ الريبة

التصويري حول النظم الاجتماعية المشتركة: (وين اهلنا...)، (وين الذي...)، إلى الوسائط حول الفقدان الجسدي والشخصي بشدة: (ما جاء من...)، (ولا رسالة من الميت...)، وحينما يقارن الشاعر الانقطاع المفاجئ للروابط الاجتماعية والعادات والمؤسسات التي غالبًا ما تقدم العزاء والأمان للبشر فإن الرسالة المكتوبة، وعلى وجه الدقة فقدانها المؤلم، تكشف الهدف الحقيقي لحزن الشاعر: موت صديق محبوب.

كما أن هذا النص الكتابي لم يكتف بتصوير كل ما هو مؤلم، ولم يشر إلى ابتعاد الناس عن كل ما هو جيد فقط، بل جلب للشاعر الارتياح النفسي، وفتح أمامه قنوات اتصال جديدة نظم من خلالها أبيات أخرى، وتم تقويتها عبر "الإذاعة" (ليت الإذاعة تبلغهم خَبَر عَنَّا) ، والبرقية (أو ليت لي طار لاسلكي يواصلنا)، ومكّنه من إعادة اكتشاف علاقاته الأخلاقية مع رفيقه من خلال خلق حوار خيالي مع روحه، تطلب منه أن يعرض الفن الذي علمه، وأصبح ينظم على لحنه آلاف مؤلفة من الأبيات الشعرية والقصائد الغنائية المشتركة. وتوضح هذه القصيدة، التي نُشرت في مجموعة من القصائد لشاعر الشريط شايف الخالدي، قيمة الانعكاس النصي في معالجة الاهتمامات الشخصية والاجتماعية الملحة، وتؤكد أن النص الأخلاقي المحفوف بالمخاطر قابل للانتشار بشكل مبهر في الأوساط الاجتماعية؛ لأنه يقدم طريقًا طبيعيًا لربط القناعات والحقائق المفترضة للمعرفة المشتركة بطرق مألوفة وأساليب خاصة فيها من الود والحميمية ما تلاقي القبول، وتعد الشفهية أول بدائل الكتابة لنقل المعرفة، فمع أنها وسيلة عالمية إلا أنها في غالب الاحتمال يصعب فهمها على أنها نسخة موثوقة ومطابقة للنص المكتوب، فيرجع أهمية الأمر بشكل خاص للذوق والسمع المرهف في تهذيب الأحاسيس الأخلاقية، فعلى الرغم مما يصاحب تسجيل الأشرطة الحماسية من صخب وقد يكون عرضة للاضطراب، إلا أنه يظل نسقًا ثاقبًا يقدم إدراكًا غنيًا للحقائق الموثوقة التي تقع وراء انبهار وصخب الجماهير العامة، ولقد أبدع الشعراء السياسيون في اليمن في استخدام رموز النطق والسمع عندما كيفوا

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

تقاليد تأليف القصيدة المكتوبة وفقاً للمتطلبات الأخلاقية لمجتمع يتزايد باستمرار من منتجي الأشرطة ومستهلكيها.

وحيثما تتوقف النقاشات حول السلطة الأخلاقية لإيقاظ الحس الإدراكي لإبداع النصوص ففي الغالب يقدم الاهتمام بالصفات الإدراكية (الحسية) للنصوص غير المباشرة التي تزود بقدرات تحليلية قيمة، ولأن النصوص ليست من الأشياء الثابتة في الواقع لكي تحدد قيمتها بخواصها الطبيعية (المادية) كون رموزها الكتابية لا تخضع بالضرورة لواقع الملفوظات عند الإلقاء؛ لذا يتم فهمها وسط محادثات السلطة القائمة. وللتعرف على أعراف كتابة النصوص عند اليمنيين، وكيفية فهمها ومقاربتها قمنا بممازجة رشيقة للأحاسيس والإدراكات ضمن سياقات محددة، وأمكننا مقاربتها من خلال "التاريخ الطبيعي" لأشكال المعرفة الثقافية[١١].

على وجه العموم يتم تقديم النصوص للمشاركين من خلال مبدأ إيقاظ الحس الإدراكي لديهم، وبقدرٍ كبيرٍ يكون هذا النوع إبداعيـًا مبتكراً لكنه في أحايين يكون متذبذبـًا ومضطربـًا كواقعهم المعاش، وباستخدام مبدأ التجانس التاريخي والمادي فإن إنتاج النص المقدم كجزء من شريط تسجيل، يتم بحسب اعتقادي على مراحل، أولها شريط مغلف قماشي المادة يتم تسجيله بنعومة بواسطة آلات تسجيل عالية الأداء ليجذب الجماهير بشكل كلي بعمقه الصوتي، ثم يتم نسخه فيما بعد على آلات تسجيل رخيصة ومبتذلة كالآلات المنتشرة في المجتمعات النامية، وهنا يصدر الشريط موجات صوتية ثابتة تارة ومشوشة تارة أخرى؛ لذا تتطلب دراسة جمع النصوص توثيق أنشطة التأليف أولاً، ورصد وسائل الإنتاج والنقل والاستقبال والتداول ثانيـًا، وتعتبر هذه المحاور جزءاً من عمل هذا الكتاب، فضلاً أن تحديد جودة النصوص عملية جوهرية بحد ذاتها، تعتمد على الذائقة الجمالية لاكتشاف نقاط التميز الأخلاقي والقوة.

ومن أجل دراسة التحولات في معنى النصوص غير المباشرة لمجتمع محدد من اليمنيين حاولت استخدام طرقـًا متذبذبة وانعكاسية، آخذاً بالاعتبار كيف يتم توظيف النصوص كقنوات لتركيزات قانونية من التأثير الاجتماعي والنفوذ السياسي في حين

أنها تقيّم الذاتية الأخلاقية أيضـًا، فبالنسبة لليمنيين تحتوي النصوص غير المباشرة على تأكيدات حول طرق خاصة للتفاعل مع أنظمة العالم المعترف بها.

2. البيئاتُ الإدراكيَّة للبحثِ الأخلاقي الإسْلامي:

تنبثق عوامل الإدراك النصي من الارتباطات التاريخية تبعـًا للمواقف السائدة حول السلطة الأخلاقية، وتقوم ادعاءات الباحثين الأخلاقيين على مبدأ أصولي سواء أكانوا في اليمن أو على نطاق أبعد من ذلك، وهو تأصيل منهجية بإمكانها أن تضع تأملات الناس في سياقات محددة من الممارسات النصية، وعبر حقب متتالية يتم التكهن والإفصاح عن تشكيل إطار نصي ثابت ومستقر في الشرق الأوسط مقدَّمـًا من قِبَل كفاءات فنية وكوادر تخصصية، فيما يتضح في الأخير أنه مجرد إطار تاريخي مارسه قبلهم رجال الدين ووجهاء الدولة الذين ضمنوا حق التأثير والتسلط على الناس بكل شرائحهم وقطاعاتهم، بحجة امتلاك الإرث التاريخي لموهبتي القراءة والكتابة.

في الواقع، على الرغم من انبثاق أنظمة الكتابة التصويرية من قبل الأسر الحاكمة في بلاد ما بين النهرين (العراق) ومصر منذ حوالي ٣٣٠٠ قبل الميلاد، إلا أن ريشة الكتابة (في البلدان العربية) بقيت هي مزية الاختيار خاصة عند العائلات المدنية؛ ففي العصر الحديث أقامت الحركات الوطنية إصلاحات تربوية وحملات تعليمية لمحو الأمية منذ منتصف القرن العشرين حتى نهايته، على سبيل المثال سجلت فترة الأربعينيات من القرن الماضي نقلة نوعية للتعليم في عدن (جنوب اليمن)، إذ بلغ معدل محو الأمية فيها حوالي ١٧٪، ما يدل على أن التعليم النظامي كان متاحـًا ومنتشراً بشكل كبير آنذاك، وقد قدّر عدد المتعلمين بحلول عام ١٩٧٣م حوالي ٨,٦٣٪ من سكان البلد، بل زادت هذه النسبة في فترة الثمانينيات، وبوضع مقارنة بواقع التعليم في الشمال نجد أن نسبة التعليم هناك منخفضة إلى حد كبير، وبعد الوحدة بين البلدين أشارت الأرقام تحديداً في عام ١٩٩٤م أن ما يقارب ٤٤٪ من اليمنيين صاروا متعلمين، وعلى الرغم من أن هذه الإحصاءات غير دقيقة، وليست مقنعة وكافية بشكل قاطع؛ لوجود تباينات شاسعة، ولعدم رسم خطوط توزيعية منتظمة لنسبة القراءة والكتابة بين أوساط الرجال

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

وساكني المدن والفئات الاجتماعية الدينية العليا والاقتصادية، إلا أنها أظهرت مستوى عال في الانتقال الشامل لأنشطة الثقافة المكتوبة والمدونة من الحياة التواصلية اليومية، وهذا لم يكن على مستوى اليمن فحسب بل على مستوى أعداد كبيرة من سكان الشرق الأوسط الحديث أيضاً.

ورغم القيود التاريخية لتقنيات الكتابة والقراءة إلا أن شعوب الشرق الأوسط قدَّروا منذ زمن طويل تأثير الكتابة في وضع رموز للبشرية في قالب متين ومنظم، ومع ذلك لا تزال إمكانية النص ذي الجوهر المقدس مصدراً قيّماً لأولئك الذين يبحثون أخلاقياً في تأمين السلطة خلف تراث الأسلاف المبجلين والصوت الغيبي العابر والمجسد، وفي أغلب الأحيان تعود تلك الادعاءات لمثل هذه السلطة إلى بيانات الأنظمة الدينية الراسخة والشبكات التجارية وإدارات الدولة، وفي حين أن الرموز المكتوبة تستطيع أن تُفهرس تأثير أولئِك الذين يجمعون ويديرون النصوص المكتوبة، فإن مثل هذه الرموز ربما تزود أيضاً إشارات الأمانة الأخلاقية التي تستطيع أن تُشرِّع للاستثمارات المالية والتجارية، وعلاوة على ذلك ففي العالم القديم استطاع المحرومون (من الكتابة) استخدام مفاهيم الكتب السماوية، فعلى مدى قرون قبل الميلاد بدأت رسائل مكتوبة جوهرية ومقدسة بالظهور في فن صناعة الأيقونات الإبداعية للمواعظ النبوئية التي نقلها "الرسل" الساعين إلى إحياء الحقائق الغامضة للمستمعين في العالم[١٢]، كما وجدت أفكار النصوص المجردة والثابتة منذ زمن بعيد أيضاً، وهذا التطور في التقاطعات سريعة الانفعال من التراكم المادي والحقيقة لم يكن سوى ظواهر ثانوية من النشاطات الفعلية للكتابة، ومن الممكن أن تساعدنا هذه الاعتبارات في الكشف عما وراء القيود التاريخية والتقنية لمحدودية الثقافة[١٣] للبحث عن الكيفية التي يتم من خلالها تشكيل أنماط وسائل إعلام بارزة وجودياً في وسط اجتماعي مضطرب، وفي ظل وجود تكييف نصي وبحث أخلاقي.

إن الاعتقاد السائد بين الأديان (السماوية) التوحيدية هو الإيمان بالله وحده، المنزل رسالاته إلى المؤمنين بصورة موحدة وبشكل نموذجي، إلا أن الرسالة المنزلة

للمسلمين أنزلت جملة وتفصيلاً وبشكل وحي شفهي، بل إن المعنى الحرفي لكلمة القرآن هي "التلاوة"، وعليه ينبغي على كل مسلم الإيمان بأن الرسالة القرآنية جاءت في تسلسلات من الوحي الإلهي بواسطة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وكذا الإيمان بأن أحاديث النبي ممثلة لكلام الله تعالى، وهذا بدوره يستوجب الاحتفاظ باللغة العربية والإيمان بقدسيتها باعتبارها لغة القرآن فهي ربانية ومقدسة، وهذه الاعتبارات ضمنت دوراً استثنائياً للغة العربية منذ عهد الإسلام، وجعلت ترجمة القرآن مثيراً للجدل لدرجة كبيرة من التعقيد والإشكال بعكس ما هو عليه حال الإنجيل المتداول بيسر بين اليهودية والمسيحية؛ وبالتالي فان تلاوة القران تستدعي الإصغاء للكلام الإلهي، ولمنح الألفاظ حتى الأقل فهماً سلطة أخلاقية، كما ورد في الحديث القدسي المنسوب للنبي محمد صلى الله عليه وسلم، إن الله تعالى قال: "من شغلته قراءة القرآن عن دعائي أعطيته أفضل ثواب السائلين"[١٤]، فعند استلهام/ استدعاء كلمات القرآن ومعانيها أثناء النطق بهذه الكلمات الملهمة إلاهياً باللسان العربي فإنها تمتلك قوة خاصة في استدعاء الحقيقة[١٥]، وتجعل قداسة الذات الإلهية في النطق الشفهي واسطة للنص/ الكتاب المقدس، وهو استدعاء هام بالنسبة للنظام الأخلاقي، وحيث يكون الارتباط بين الذات المقدسة والأشياء الدنيوية مباشراً جداً ينبغي تحقيق تراتب بين مستويي الحقيقة المختلفين، وإنتاج وسيلة لتمييز القوى السببية للتأليف الفريد عن وظائف النقل المجرد؛ لذلك نجد المسلم في كل أنحاء العالم يولي اهتماماً استثنائياً لفن الخط وجماليات الكتاب وللرموز الكتابية، وعلى نطاق واسع لمبادئ النسخ في الكثير من سور القرآن[١٦].

ومن خلال مقارنته بين الأديان العالمية المختلفة خلص (ويليام جراهام) إلى أن الإسلام محافظ على شكله ونهجه الخاص به، فهو باق على حاله الأول الشفهي والمقدس[١٧]، ويمنح مثل هذا المنطق القائم على جدلية التعبير الجامد والنص التجريدي بعض المسلمين ميزات واضحة نحو التحول الديني، فالأفراد الذين يجيدون فن التلاوة هم الوحيدون الذين يصلون إلى المعنى المقدس للكلمة على الرغم من

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

المجالات الواسعة والمتعددة لتعلم القراءة والكتابة وكفاءات النطق في اللغة العربية، الأمر الذي يسهل الطريق لإعادة النظر في التعبير اللفظي للرسالة الإلهية، ومهما تكن الصورة اللفظية متغيرة إلى حد بعيد فهم بذلك يستطيعون فهرسة نفس النص الثابت ضمن إطار ولاء قوي متفق عليه بين المسلمين دون الاهتمام كثيراً بالمتغير الحسي.

لكن لم يكن الكتاب (القرآن) الوحيد الذي يعبر عن "مفهوم الكتاب المقدس" كما أشار إلى ذلك بعض علماء الفكر الإسلامي[١٨]، فثمة أصول ومفاهيم نصية ساعدت بشكل أخلاقي على تقديم معان ذات صلة بالقرآن ونصوص إسلامية رئيسة أخرى، إلا أن توضيحاتهم الثقافية لاقت اهتماماً ضئيلاً مع أنها أصلت لمصادر أخلاقية مفيدة، وأسهمت بمقدرة عالية في وضع كلمات إلاهية فريدة تبعاً لأنماط تقليدية من الفهم الإنساني، وتبقى القصيدة إحدى أهم تلك المفاهيم التأصيلية، وهي محور ارتكاز هذا الكتاب، وهنا تُطرح كثير من الأسئلة والاستفسارات، أبرزها: هل حقاً لم تكن أصول القصيدة العربية وتقاليدها قد وضعت في زمن النبي صلى الله عليه وسلم؟ وهل أن (٦٢٣٦) آية منذ بعثته موقوفة عليه أم تم الاصطلاح على تأصيلها الفريد الذي تزامن مع أذواق الجماهير العربية في ذلك الوقت؟ وكيف تقاطع مفهوم النص القرآني مع مفاهيم نصية سائدة في مناطق أخرى من الجزيرة العربية مع أن اللهجات متعددة واللغات آنذاك مختلفة، وكيف استطاعت في فترة وجيزة كل هذه التباينات اجتياز المرحلة، والوصول إلى مفاهيم وأصول نصية ثابتة ذي صلات تغييرية مطردة؟

طرح مثل هذه التساؤلات ليست ضمن أهداف هذا الكتاب، ولكن من أجل تطوير منظومة غنية من وجهات النظر حول "تنصيص"[١٩] البحث الأخلاقي وسط أنظمة نسخ متعددة وتنافسية، وقد وضعت مجموعة أخرى من الأسئلة لفهم الكيفية التي تُصيِّر الحقيقة والمعرفة الموثوقة ذات معنى للناس وليس مجرد معايير وقيم أصولية خالدة فقط، وعليه وجهت اهتمامي إلى تاريخ السلطة الأخلاقية واضعاً في الحسبان عدة مقترحات أستكشف من خلالها الكيفية التي تصيِّر النصوص الموثوقة بينية متحايثة ومتداخلة وغير مباشرة مع مرور الوقت.

وبإمكان هذا المشروع أن يبدأ بشكل مثمر عن طريق دراسة عمل أولئِك الذين يتعاملون مع القضايا الأخلاقية الملحة بحسب ملاحظاتهم وإدراكاتهم على أنها أشكال غير مترابطة ولا تخضع لدائرة التنصيص، كالأنساق اللغوية، والأساليب التعبيرية، والمجازات الشعرية، وأساليب الأداء التي تتداخل وتدعم السلطة النصية في العالم.

وعليه أسس ميشال فوكو[٢٠] جزءاً من العمل التحضيري لدراستي الخاصة بالخطاب والمعرفة التأليفية، حيث يعتبر الترتيب المنطقي وصيغ التصنيف بمثابة طرق محددة تاريخيـًا للمعرفة، وأيضـًا يتم تشكلها بواسطة العمليات المؤسسية (القانونية والإدارية والطبية والأخلاقية والتربوية) التي تعرّف الحدود العملية لما يمكن أو لا يمكن معرفته، ولكي أتحاشى النظر للخطاب بصفته هيئة سلطة محددة مسبقـًا، تعاملت معه كنوع من النشاط التبادلي المشروط ثقافيـًا مثله مثل أنماط الحديث اليومي والأيديولوجيا[٢١]، إضافة إلى ذلك ففي سياق تحديد خطابات التمييز الأخلاقي في أعمال النصوص المحددة ثقافيـًا تجنبت نزعة (فوكو) في ترشيح نظرية المعرفة إلى حقول من السلطة التجريدية الموحدة التي تقيم بشكل واسع في اللاشعور، وتخضع للتشكلات والتجارب العملية[٢٢]، فعندما نظرت عن كثب إلى عمل الشعراء والفنانين فيما يخص التزاماتهم السياسية المحددة، تناولت بنية المعرفة والسلطة على حد سواء وعلى اعتبار جدلية المنافع الانعكاسية القائمة بينهما، واضعـًا عدة احتمالات حول هذا التحديد، فلربما كان من أجل مساوقة النصوص إلى سياقات أكثر أهمية، وربما كمسألة من المصادفة المعروفة، إلا أن المصداقية الأخلاقية الأبرز وجدتها عند طبقة من الفنانين الذين يقدمون الكلمات الصادقة التي تعكس آمال الناس وتتبنى قضاياهم، وتجعلهم يتفاعلون معها؛ تترجم شعورهم وسلوكهم وتتبنى أذواقهم، ومشاركـًا برأيي هذا باحثي الدراسات الثقافية الذين يسعون مليـًا في فهم الكيفية التي يتم من خلالها اكتساب التجارب الحقيقية عن طريق الحس والذوق الفني على الغالب بعيداً عن المبادئ والمفاهيم المعيارية العالمية[٢٣]، وسيقودنا هذا الأمر إلى فهم الجوانب التعبيرية والفنية الإيقاعية كأوزان القافية واللحن والعاطفة، بل إلى

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

التعرف عن بعض المصادر غير المنطقية التي يستخدمها اليمنيون عندما ينهمكون في مثل هذه الأخلاقيات النقدية.

وهذا التوجه هو ما يميز منهجي عما سبقني من الباحثين في أعراف الدولة والسلطة النصية في اليمن[٢٤]، حيث اعتمد منهجي على أدوات حسية، ويعد الشريط والرسائل غير الرسمية أبرزها، باحثاً من خلالهما عن المظاهر الأخلاقية في طيف واسع من الممارسات النصية، فضلاً عن تتبع الظواهر اللغوية الاجتماعية ضمن الأحاديث اليومية، ومن خلال هذه الأطر المنهجية سعيت جاهداً للوصول إلى بناء نموذجاً واسعاً للسلطة الأخلاقية، ذا أثر فعال وحاسم بإمكانه أن يكون بديلاً لما هو ظاهر من أشكال سلطات معزولة أو فارضة سلطتها الأخلاقية بشكل مفرط ضمن قوانين الدولة الإسلامية أو القبلية، وفي هذا الاتجاه أشار (أنطونيو جرامسيك) إلى إمكانية الأسس الأخلاقية للعمل الإنساني أن تتناقص إلى فئات محددة سلفاً تختص بالإنتاج المادي والفكري، وعلى الأحرى أن هذه الأسس تعمل في طرق مجزأة بل عرضية على وجه الدقة؛ وذلك بسبب انتماء الأفراد إلى عدة مجموعات اجتماعية في وقت واحد[٢٥]، فمنذ أن تشكلت هذه الأسس الأخلاقية يبرز الحس الفطري والذوق السليم الذي يدور داخل وخارج أعرافها، وكما يشير (جرامسيك): "لهذا ينبغي أن نطور المنهجية، ونبحث عن سلطة اخلاقية أفضل لتحييد أخلاق العمل السياسي، فكل ما نحتاج إليه، والكلام لا يزال لـ(جرامسيك) هو (تاريخ أحادي الموضوع) يزودنا برؤية حول خطوط أوسع للمعرفة الأخلاقية مجازة بشكل نموذجي، وتكون بديلة لأصناف الهوية المحددة سلفاً"[٢٦].

وفي ثنايا هذا الكتاب تناولت ثقافة الإدراك الأخلاقي ضمن الأعمال الإبداعية المرتبطة بثقافة اليمنيين، مركزاً على نوع أدبي محدد من الشعر، وهو المعروف بين أنصاره بشعر البدع والجواب، وهذا النوع أكثر أشكال الشعر السياسي شهرة وشعبية في اليمن الجنوبي. ويتكون شعر البدع والجواب من (البادع)، وهو الذي يبدع قصيدة فيذاع صيتها على نطاق واسع، وتضاهي روعتها أنماط الشعر العربي القديم، وقد

يرسلها إلى شاعر أو يتبناها شاعر آخر، فيقوم بالرد عليه بقصيدة تضاهي قصيدة (البادع) في الوزن والقافية ووحدة الموضوع، وقد ارتبط هذا النوع من الإبداع بالشريط بعد انتشار تقنيته، حيث يتم تسجيل القصيدتين بشريط واحد، فيلاقي إشادة وهتافاً كبيراً بين المستمعين كباراً وصغاراً أغنياء وفقراء رجالاً ونساء؛ لهذا فإن الشعراء والفنانين والجمهور المشارك في هذه المساجلات يعدون أنفسهم جزءاً من مجتمع النقاش الذي يمتلك بشكل خاص دوراً هاماً في الثقافة السياسية الشعبية، إلا أن الجدير بالإشارة هنا هو أن النسيج الأخلاقي لهذا المجتمع تم تأسيسه على تاريخ ديناميكي وهجين من التبادل الشعري قد يمتد إلى ما لا يقل عن ٢٥٠ سنة في يافع (الريفية)، الأمر الذي يتطلب دراسة كاملة لمجموع التغيرات الجذرية (الثقافية والسياسية والتقنية)، التي رافقت هذا الشعر وساعدت في صبغه بتأثير مقنع، ومن أجل توصيف هذا التأثير أخذنا بعين الاعتبار في أحد المستويات نوع الذاتية الشعرية أو "الذات" الشاعرة التي يتم اكتشافها في قصائد البدع والجواب، كما تدعونا دراسة القصيدة إلى الولوج في الأدب الواسع الذي يعد عالمياً أحد الأشكال التعبيرية العظيمة للبوح عن المكنون الإنساني.

ويكمن تألق القصيدة بالنسبة لأجيال من الشعراء والنقاد في قدرتها على استحضار ذخيرة تاريخية من الأشكال الشعرية الصارمة التي يتم استخدامها لإيصال العديد من تجارب الحياة وتحولاتها، فعادة ما يواجه تأليف قصيدة واحدة ثغرات وإصلاحات أخلاقية وانحرافات ومرتجعات من أماكن اجتماعية محددة، ورحلات مؤقتة عن طريق الاسترجاع إلى الوراء والاستقدام إلى الأمام، كلها يتم التحكم بها من خلال قواعد الموضوع والمزاج والصورة البلاغية والتسلسل العروضي والموازاة بين النصوص، وقد أشارت (سوزان ستيتكيفتش) إلى أن مثل هذه الدوائر يمكن اعتبارها "شعيرة التغيير"[٢٧]، ومن ثم ساعدني عملها على استخلاص الفروق الذاتية لشعر البدع والجواب وتحديدها بأنظمة أدائية عامة وأخرى بنائية خاصة، وسعياً مني لجلب رؤاها إلى ميدان العمل السياسي المحصن، أخذت بالاعتبار كيف يمكن لمثل هذه الأنظمة أن تساعد في انتشار قصيدة ما مع أنها ترسل مع حزمة من القصائد الشعرية المشتركة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

وإلى جماهير شتى، فضلاً أن انتشارها الكبير يشجع على زيادة الطلب، ويحدث أثراً واسعاً في أوساط المشاركين؛ لذا نجد الشعراء يوجهون اهتمامهم لأمرين: صياغة القصيدة وإرضاء الجمهور، وهنا نجدهم يهتمون بالصياغة الفنية وسمو الموضوع والفكرة، ويضعون اعتبارات لأي اختلالات وعيوب وزوائد ونواقص قد تضعف من قيمة النص، وبهذا الاهتمام تصبح القصيدة نفسها وسيلة موثوقة، وقابلة للقياس والإنتاج الفني، وبالمقابل يحث الشعراء الجماهير على تقييم فائدة عناصر تأليفهم المنطقية وغير المنطقية كمعايير للتبادل الشعري، ونتيجة لذلك فإن أداء واستقبال فئة قصيدة من قِبَل فئة أخرى ينتج تجربة رحلة مشتركة باتجاه التأثير الأخلاقي المتعدد الأصوات والهجين والمشحون بالاختلافات.

وكان لـ(الزامل) موقعه الخاص في دراستنا كذلك، فقد تمت دراسة هذا النمط الأدبي بشكل نموذجي بصفته منظومة من الأعراف الرسمية الملزمة، والتي يمكن للأشخاص تنويعها بحسب الحاجة والمناسبة، ورغم أن هذا النوع لم يعده العرب القدماء من الشعر، إذ عدوه رجزاً (كلام منظوم)، إلا أن الشعر العربي لم يكن يعاني من نقص في الدراسات التي تفصل قواعد النظم ليضعها في أنماط محددة ولكن القصيدة ظلت الأكثر شهرة، وفي العقود الأخيرة نشر الأنثروبولوجيون منهجاً رسمياً لهذا النمط الأدبي ضمن مجموعة دراسات عن الأداء الإنشادي والطقوس، ويعد (ستيفان كاتو) أبرز العلماء في هذا المجال، وتبقى دراسته في وصف التمثيل الذاتي القبلي في أنماط القصيدة والزامل والبالة دراسة فاصلة لسياسة أداء الشعر اليمني[٢٨]، وهنا تم توجيهي بالشكل العام نحو منهج مختلف، لكنه متصل بالذاتية السياسية التي تهدف إلى فهم معنى الذاتية بصفتها تجربة تاريخية مكونة مادياً، أو بصفتها نشاطاً تفاعلياً لما يمكن أن يسمى "الشاعرية التاريخية"، وفي هذه الجزئية تؤكد هذه الدراسة أهمية تحديد اتجاهات عامة في تغيير الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية في مرتفعات اليمن، ليس على مستوى التأكيد الجغرافي فحسب بل وعلى مستوى التأكيدات النصية التي تتغير بشكل مستمر عندما يعالج الناس الصراعات الاجتماعية ببصائر بارعة.

لذلك فقد كُرس جزء من هذه الدراسة القائمة على الإنثربيولوجيا الوصفية لدراسة الدهاء المرن لشعر البدع والجواب عند اليمنيين، ويقدم تركيزي على هذا النمط الفريد مجموعة من الفوائد لتطوير نظرية متوافقة ثقافيـًا عن فاعلية وسائل الإعلام رغم استخدامها المحدود كما يبدو، وتتمثل الفائدة الأولى لدراسة شعر البدع والجواب في عدم تقنينه بشكل رسمي مقارنة بالأنماط الأدبية الأخرى، سواء في حلقات الدرس أو في الممارسة الشعبية؛ ولعل هذا ما جعله ينتشر بسهولة على الرغم من أنه في الحقيقة شكل من أشكال القصائد الرسمية، إذ يمكن فهم ثنائية البدع والجواب على أنها طريقة ثنائية وتفاعلية من المعرفة التأليفية، وبناءً على ذلك فإن شعر البدع والجواب يُستقطب أخلاقـًا واسعة من المسئوليات الاجتماعية، ما يمكِّن المشاركين من تأسيس معالجاتهم الإبداعية للالتزامات العملية والإنسانية اليومية، ففي أحد المستويات على سبيل المثال يمكن اعتبار شعر البدع والجواب الموروث التاريخي للشخصيات البارزة الدينية المتعلمة الذين تبادلوا في الأصل القصائد من خلال المراسلات، وهو التوثيق الضارب بجذوره على امتداد قرنين ونصف في يافع، كما أشرنا إلى ذلك سابقـًا، ورغم أن هؤلاء الفقهاء أوصوا بالشعر كمكون أصيل للتوجيه المهني والشخصي إلا أن مراسلات البدع والجواب كانت أكثر تميزاً وقيمة جمالية من مشاركاتهم المهنية الأخرى، ففي أثناء العمل بالعوامل النصية للقرآن والسنة والفقه الإسلامي تبادل هؤلاء الفقهاء القصائد لبناء تحالفات سياسية مع بعضهم البعض، كما تبادلوا الأخبار من خلال قنوات غير رسمية، ويستلزم هذا التوصيف للمضمون النصي الأخلاقي لشعر البدع والجواب للمراسلين الأوائل مراعاة ترسيخ النوع النصي في الممارسات الاجتماعية المعقدة التي تتداخل فيما بينها، وتمتد إلى أبعد من أي معايير رسمية ربما قد تحددهم بحسب الأهمية التاريخية كمراسلة أدبية بارزة.

وتكمن الفائدة الثانية لدراسة نمط البدع والجواب في تداوله بين مجتمعات متعددة من مستخدمي النصوص، وهذه الميزة على الأرجح ساهمت في مقاومته للتدوين الرسمي، فثمة جانب في تلك المراسلات غير متوقع، فعلى سبيل المثال لم

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

يكن جميع المراسلين فقهاء أو وجهاء دين، بل منهم المشايخ القبليون ومن اكتسب المهارات الأولية من القراءة والكتابة فراسل شعراً لكي يساعد في السياسة الشعبية المشتركة، وفي الواقع استخدم المشايخ القصائد بين الفينة والأخرى لإيصال رسائل رسمية لخطوط المعارك، وهذه لا تكون قابلة للاختراق بأي صورة، وقد عزز الأداء الصوتي لشعر البدع والجواب هذه الديناميكية بين المجتمعات؛ حيث كان يتم إنشاد القصائد بمحافل عامة ذات تجمعات شعبية، وكانت الخطابة القبلية للمناطق المرتفعة -المتمثلة في أنماط شعرية مميزة تسير على روتين الأداء الشفهي وجماليات معبرة وقيم أخلاقية-هي الشكل السائد للخطاب السياسي، ونتيجة ذلك واجه المراسلون مهمة مناشدة التأثير السياسي لكل من مجتمع متعلم من المفكرين الدينيين ومجتمع قبلي شعبي، وكانت سمته التعبيرية الخطابة هي الشفهية التي يتم تأديتها في الهواء الطلق، وعلى المجمل كان التوظيف السياسي السمة الفريدة لشعر البدع والجواب، وهذا ما جعله مميزاً، وتحتاج طريقة لتحديد تأثيره الأخلاقي عن تقاطع جماليات مختلفة من الواسطة النصية.

والفائدة الثالثة التي تميز قصائد البدع والجواب بصفتها نصاً اجتماعياً، تتحدد بعامل المسافة الفاصلة بين المؤلفين، وهذا يقدم إمكانيات غنية لمعرفة القنوات المادية (الواسطة الناقلة للرسائل) قديماً وحديثاً، فلا تتبادل القصائد بين المهاجرين- بشكل اعتيادي إلى العربية السعودية، ودول الخليج الأخرى، والهند، وبريطانيا العظمى، أو الولايات المتحدة- والمقيمين في الوطن فحسب، بل في مناسبات أخرى، تتبادل الرسائل ضمن النطاق البيئي الواحد، وفي إطار القرى المتجاورة أو المناطق، وفي الغالب يصور الشعراء هذه الفضاءات بتعبيرات استهلالية بارعة، وتجري العادة على تصوير واسطة الطيور الحاملة للرسائل، والهاجس الخفي، وعبر موجات الأثير الإذاعية، وما إلى ذلك، وتخلق هذه الفضاءات متطلبات عملية، وفي أوقات كثيرة لأغراض خاصة بالشعراء، لاسيما الذين يبحثون عن أسس مشتركة لسلطة فنية أخلاقية، يخلقونها من خلال المساجلات الشعرية المتذبذبة التي تجعل هذا النمط

الأدبي عرضة للمناقشات بين الشعراء القاطنين في الداخل وفي الشتات، والذين يجدون إلى حد ما أن الجماليات المتصارعة للواسطة مفيدة على استجواب وإعادة تأكيد أفكارهم عن مجتمعات متحولة.

وثمة فائدتان أخيرتان، فيما يخص شعر البدع والجواب، أوليتهما اهتمامي، وتتحددان بعاملي الغناء والتأليف الموسيقي، فرغم التغاضي عنهما في دراسات وسائل الإعلام الحديثة، إلا أنهما ضروريان للمراعاة الكاملة بالجماليات في العالم العربي والإسلامي، وقد ارتبط الغناء بالحضارة كما هو الشأن في الممالك والدويلات المركزية، التي نشأت في جنوب الجزيرة العربية منذ ٣٢٠٠ سنة، وكانت ثقافة الغناء والأداء الموسيقي فيها أكثر تطوراً من الثقافة في أي مكان آخر من الجزيرة العربية، وفي عز عهد الدولة الرسولية اليمنية التي تأسست بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر، نشأ شعر ذو خصائص فنية وموضوعية تتناغم مع اللحن اللطيف والغناء العذب المصحوب بالمتعة الموسيقية، عُرف فيما بعد بالشعر (الحُميني)، وكان هذا الشعر مختصاً بمواضيع روحانية وأخرى غرامية تتسم بمواضيع الحكمة والغزل، ومن ثمَّ ارتبط بعلاقات متينة مع الأوساط السياسية والاجتماعية الموجهة لنشاطه[٢٩] لأجل النقد والتعديل، ليضيف هذا النمط من الشعر المضامين السياسية والاجتماعية لاسيما التي تفضي بشكل خاص إلى هذه التعديلات، وفي هذا الإطار هُذبت الأذواق، ورُشحت الأدوات الموسيقية، وإن كانت القصائد تكتب بالعامية، والأدوات الموسيقية المصاحبة للغناء بدائية، إلا أنها أوصلت الألحان العذبة إلى كل سلطنات وإقطاعيات اليمن النائية، ومع ذلك كانت بدايات أنماط الشعر السياسي لا ترتبط بالغناء، وإنما ارتبطت كما يذكر اليمنيون بجانب الموشحات الإنشادية[٣٠]، وقد اختزل شعر البدع والجواب مختلف هذه الأنماط التقليدية، وقدمها بصورة استثنائية بل جيرها لصالحه ولكن بدرجات متفاوتة، وفي حقيقة الأمر، كان لمواضيعه المتذبذبة وأنظمته البنائية التركيبية والأدائية الدور الأبرز في جذب تيارات كثيرة من الوسط الغنائي والموسيقي إليه؛ إذ يصلح أن يؤدى بكل الأدوات سواء البدائية كالطبل

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

والدف، أو الوترية المصحوبة بآلات العزف والعود، وهذه بما يصاحبها من تقسيمات لطبقات الصوت تعطيه جمالاً خاصاً ومزية، أما طرق إيصاله للجماهير فإما عن طريق الإلقاء والأداء الصوتي العالي والمباشر للجماهير المتجمعة، وإما عن طريق أشرطة التسجيلات الصوتية غير المباشرة، وأياَ كانت طريقة الأداء فإنها تشجع الجماهير المستمعة للانضمام إلى النُسق الأخلاقية لمبدعيها، وتشجع كذلك تعدد الكفاءات التنافسية لمنتجيها.

ولكشف أصناف السلطة الأخلاقية عند اليمنيين، أوليت هذا النوع جل اهتمامي؛ لما يمنح من "أفق هام للتوقع"[٣١]، وعليه وجهت تركيزي على شعراء الأشرطة والفنانين والمستمعين، لما يشكله هذا النوع من أهمية وقيمة لدى اليمنيين، فهو ملاذهم أوقات الحيرة والملمات، ولما تمثله بنياته التركيبية والأدائية المتعددة من مفاهيم نصية سارية المفعول، إذ تشتغل جميعها كأنظمة عمل بل تكون البنيات التركيبية في أوج عملها، وإضافة إلى ذلك، يقدم هذا النوع الأدبي قوة تحليلية مساعدة، لأن موضوعه يعتمد على الألفاظ الخطابية ذات الدلالات الصريحة تارة، وعلى الدلالات الرمزية الخارجة عن مألوف الكلام الاعتيادي تارة أخرى، بمعنى أنه صورة تعبيرية تتحدث عن الكلام الاعتيادي بأسلوب الخطاب الشعري المنظم وبعادات التناغم الجمالي بصورة عامة.

وقبل أن نختم حديثنا عن هذا النوع نؤكد أنه الأداة العامة التي استخدمت بدرجة كبيرة لفهم النقاط الدقيقة للتمييز الأخلاقي، المحور الرئيس لهذه الدراسة، أما ما يخص الأصناف التعبيرية التقليدية فأدواتنا المنهجية لاكتشافها تعتمد على أحاديث اليمنيين أنفسهم، من خلال ذخيرة من السجلات اللغوية الدقيقة والمجازات، والمواضيع التي تظهر بشكل منتظم في الشعر والحديث عن الشعر، والتي تصبح مواضيع للنقاش الحي؛ فهذه الذخيرة الفنية التي يتم تفصيلها في مجازات المجتمع والمكان والمنطقة والشهرة والشخصية والتاريخ جذبت اهتمامي، فأخذت الحيز الأكبر من كتابي، والهدف من كل هذا الاهتمام، هو التوصل إلى الكيفية التي وظف من خلالها اليمنيون هذه الذخيرة الفنية، بل كيف طوروها من خلال استخدامهم الإبداعي

لتقنيات وسائل الإعلام، وكيف أن الصفات الحسية لوسائل الإعلام ساعدتهم في نقل الأساليب البارزة للهوية تجاه سيناريوهات جديدة من العمل الأخلاقي الموثوق، ثم كيف تساعد في تجديد النصوص القديمة والأنماط للاستلزام السياسي الحديث.

3. انتشارُ وصدى الغناءِ غيرِ المباشرِ:

نظراً لأهمية صناعة التسجيل الصوتي في هذه الدراسة، استعنت بلمحة مختصرة عن نشأة هذه الصناعة وتطور مضامينها عند شعراء البدع والجواب، تساعدنا على فهم هذا العمل ومقاربته وفقاً لتصورات اليمنيين الأخلاقية لوسائل الإعلام، وبحسب وسطاء الأغنية الحضرية ذائعة الصيت، فإن الأشرطة التسجيلية الأكثر إثارة للمستمعين، هي التي تقدم قدرات جديدة للترسيخ النصي في معترك الحياة السياسية اليمنية، ومن هذا الجانب تم تزويد الصناعات التسجيلية بإغراءات فنية وأشكال جديدة، كما أعيد إنتاج الصوت بشكل حركي فعال يتناغم مع الخطابات الرنانة ذات التوجهات القومية اليمنية، التي نشأت مواكبة لهذه الصناعة، وفي الوقت ذاته برزت تناغمات جديدة من الألحان، خصوصاً تلك التي تُنقل من خلال الأشرطة اللامركزية، لتقدم للريفيين فرصاً مميزة لإعادة النظر في الممارسات الأخلاقية للنصوص الجديرة بالقبول.

أول ما بدأت صناعة التسجيل اليمنية في عدن، في الأعوام التي تلت الحرب العالمية الثانية، وفي غضون عقد من الزمن أصبحت عدن ثاني أكبر مدينة منتجة للأشرطة في الشرق الأوسط بعد القاهرة، في مرحلتها الأولى تطورت الصناعة من خلال اقتران ناجح لتقنية القرص في الإذاعات، التي بدأت بالبث للمستمعين الشعبيين في النصف الأول من خمسينيات القرن العشرين، بهدف عكس التنوع العالمي لسكان عدن الهنود والباكستانيين والصومال والبريطانيين والإغريق والإيطاليين والأرمن، إضافة إلى اليهود المحليين، وهكذا كانت صناعة الشريط من بدايتها عالمية، وفي الحقيقة كان أوائل صناع الشريط في عدن من نخب مدنية وأسر عربية على الأغلب، فليسوا بيمنيين ولا معروفين لديهم، رغم أن شهرتهم فاقت الآفاق في مصر وبعض بلدان الشرق الأوسط وشمال أفريقيا.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

زادت القدرات الإنتاجية لصناعة الشريط، بعد تأسيس أول محطة إذاعية محلية في عام ١٩٥٤، حيث رفعت شركات التسجيل من رصيدها الإنتاجي بشكل أكبر، وشجعت الفنانين المحليين للمشاركة والغناء، ومن ثم باتت الجماهير في أرجاء اليمن كافة قادرة على الاستماع والوصول إلى منتجات أكثر انتظاماً للغناء والموسيقى مما كانت عليه من قبل، وفي هذه الفترة كانت التوجهات القومية اليمنية قد وصلت إلى مرحلة من النضج، فواكبت المسار ذاته مفصحة عن رؤاها من خلال تحريك الآفاق الثقافية عبر ديناميكية هذه الصناعة المزدهرة[٣٢]، وهنا توافق نجوم التسجيل مع تيارات سياسية واسعة، واكتسبوا سلطة أخلاقية كمشاهير سياسيين وثقافيين، وعلى وجه التحديد عندما كيفوا أغانيهم وفقاً للأنماط الأدبية والأساليب والخطابات التي كانت أكثر ألفة لقطاع كبير من سكان اليمن الريفيين، بالمقابل بدأت شركات الإنتاج المحلية (الخاصة) بمراعاة أذواق الجماهير وطلبات المستهلكين، فعمدت الكثير منها على تقديم تنوعاً فريداً من الغناء المسجل، وصاغت الكثير منه وفقاً للهجات الجمهور المحلي، وأساليبه التعبيرية، ووسط هذا التعدد الصوتي، أمكن سماع وجهات النظر السياسية المختلفة حول وضع اليمن المحتل، وكانت أكثر تنافراً من تلك المسموعة في شبكات وسائل الإعلام التي تديرها الدولة.

ساعدت التحسينات التقنية المدخلة في صناعة الصوت، على توسيع مشاركات اليمنيين في الاتجاهات المثيرة، ونقلتها إلى مدى بعيد، فأول ما بدأت تقنية التسجيل الصوتي في مسجلات أحادية ذات البكرة المفتوحة في عام ١٩٥٠، ومن ثم الأشرطة ذات المسارات الثمانية، وفي أواخر الستينيات من القرن العشرين، شريط فيليبس المعياري، الذي استطاع أن يصل بالصوت إلى نطاق واسع من الجماهير، بما زُود به من وسائل سهلة الاستخدام، وميسورة التكلفة، وقابلة للنقل على نحو كبير، مع أن معظم المشاركات الهامة للأشرطة، تحدد سهولتها كأجهزة تسجيل وليس كأجهزة نقل، وعندما بادرت مؤسسات الدولة المركزية والشركات الخاصة على صناعة تسجيلات تجارية مربحة، ظهرت بجانبهما الكثير من مبادرات التسجيل اللامركزية،

إلا أنها اعتبرت هامشية من قِبَل العاملين في مهنة التسجيلات التجارية؛ لأن لهم رؤية مختلفة في صناعة بديلة كهذه، وبالنسبة لكثير من ساكني المرتفعات الذين أبوا منذ زمن طويل استخدام الشعر السياسي للربح، فقد كانت تسجيلاتهم ذات قيمة خاصة، تخالف تسجيلات الكسب التجاري، وكان الشعر والغناء السياسي مقصودين بذاتيهما، ومسجلين بطريقة مثالية، لغرض التهذيب الروحي وتعزيز الشرف، أو الإمتاع الشعبي، ولم يستخدما لغرض التعزيز المالي.

وبفضل التحولات الثقافية والسياسية التي صاحبتها نقاشات بين المنتجين والمستمعين حول القيمة السياسية والأخلاقية لصناعة الصوت اللامركزي، عززت كثير من وسائل الإعلام من دور الشريط، إلا أنه من جانب يبرز شيء من الرفض من قبل اليمنيين تجاه وسائل الإعلام الجديدة، تحت حجة أن مقتضى تقنياتها عمدت على تغيير أشكال التعبير التقليدية والبحث الأخلاقي، مع أنها في الغالب تقدم أصناف النمط الشعري، خصوصاً القصيدة القديمة بإطارات مفيدة للدفاع عن الاستمراريات العامة للثقافة التعبيرية ضد التآكل. وبناءً على هذه الرؤية ظلت تقنيات وسائل الإعلام قنوات محايدة لنشر الرسائل المحلية الأصلية إلى جمهور واسع من المستمعين، ومن جانب آخر يتفق اليمنيون على أن لوسائل الإعلام فوائد وبهجة خاصة، حيث سهلت الكثير من التحولات، ويعد شعراء وموسيقيو وفنانو الريف المرتبطون بمنتجي المدينة، الأكثر استعداداً في الاعتراف بمدى التأثير الكبير لهذه الوسائل على الأساليب المحلية، التي غلبت على أدائهم الصبغة المدنية، وكذلك الحال بالنسبة لأولئِك المتفقين مع الحركات الوطنية على الهوية المشتركة، حيث وعوا سريعاً فوائد وسائل الإعلام لحشد الجماهير سياسياً نحو الميادين، وللتنديد بما يراه الكثير عادات فاسدة في البلد.

خلال هذه النقاشات وجهت الانتقادات بشكل حاسم لمسألة الهوية المشتركة، وعليه: إلى أي مدى ساعدت أو أضرت صناعة التسجيلات الصوتية ومناصريها بنزاهة المجتمع وتماسكه الأخلاقي؟ هذا السؤال يُعالج بشكل خاص الانعكاس

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الأخلاقي على وسائل الإعلام، التي تقدم الأصوات والنصوص المكتوبة والصور والصفات الحسية كإشارات جمالية لفهم أسس هذه النزاهة، ومن أجل تطوير منهجاً للمهارة التفسيرية لوسائل الإعلام، سواءً أكان في صناعة الصوت أو سياقات أكثر عمومية لثقافة وسائل الإعلام، أشرت إلى التمييز بين نوعين من الجماليات، أطلقت عليهما جماليات "الانتشار" وجماليات "الصدى"[٣٣]، ويدرك في الأولى الجماليات المجردة، وهي أنواع الأشياء المميزة للانتشار في العالم، سواء العادات التمثيلية، أو عادات السلوك أو الرموز، وبما أن هذه الأشياء تنتقل عبر أنظمة رسمية من القيم يمكن إدراك ديمومتها مع مرور الوقت، فمن الممكن إعادتها وتكرارها بسهولة، وبالمقابل فإن جمال الصدى يمكِّن التفكير في ظهور مثل هذه الأشياء من الصفات المدركة بالحواس، وبشكل جزئي صفات ما وراء الطبيعة، ورغم أن كلا النوعين مكملان لبعضهما البعض، ويعملان في إطار علاقة جدلية، إلا أني أرى أنه من خلال جمال الصدى يمكن للبحث الأخلاقي أن يلبي بشكل أفضل حاجات التغيير الإبداعي، وفي هذا الإطار يستكشف الشعراء والفنانون والمستمعون علاقات جمالي الانتشار والصدى من خلال الحديث عن المجتمع والمكان والطباع والشخصية والتاريخ[٣٤].

يضع محمد مرشد ناجي، وهو أحد أشهر فناني اليمن المحبوبين، مقدمة عن مصطلحات الحديث عن الخطاب في ديوان صغير من المقالات في الشعر الشعبي اليمني المغنى، نشر في عام ١٩٥٩م، ويعد ناجي رائداً في مجال التسجيلات الصوتية، ومن أوائل الفنانين اليمنيين الذين أوصلوا الأغنية الوطنية للجماهير الشعبية عبر الإذاعة والأقراص التسجيلية، ومؤخراً الأشرطة؛ ففي كتيب ذات غلاف ورقي، يصف ناجي أهمية الأغنية للمجتمع العربي:

"الأغنية العامية الناجحة هي هذا السلاح، والأغنية الشعبية المعبرة هي هذه القوة التي تستطيع أن تقوم بهذا الدور... لأنها الرسول الصادق الذي يستطيع أن ينقل الأجزاء مجتمعة كصورة حقيقية كاملة من فهم جزء من أجزائه للحياة وللمشاكل، من تقاليده وعاداته وطباعه، ومن أخلاقه وأهدافه ومُثله، من بيئته وآثاره في تكوينه وسيره في تقدمه،

ومن ثمَّ هي نسق متقدم ومرتب غير أنه جزء من لغة مجتمعنا العربي، فإن لم تُفهم معجمياً فهي ستُفهم شعورياً، ستُحس لأنها انفعال صادق، ولأنها تعبير عن شعور إنساني، وإن اختلف في تفاصيله فهو يتحدد في منبعه الإنساني الصافي... وبانتشار الأغنية تنتشر لغة الأغنية، والتقارب اللغوي بين أجزاء مجتمعنا هو أخطر جزء في معركتنا في سبيل الوحدة الاجتماعية... وهذا التقارب إن تم بواسطة الأغنية السيارة يحقق مزجاً حقيقياً بين القوالب التعبيرية لأجزاء مجتمعنا، ويتيح فرصة للاحتكاك اللغوي بين لهجاتنا العامية، فتأخذ كل منها من الأخرى، وتردد كل بيئة اجتماعية تعبيرات البيئة الاجتماعية الأخرى، ولعل هذا يؤدي إلى تهذيب لهجاتنا العامية المتعددة، ويساعد على تقاربها ومزجها، وعليه يتم إنشاء لهجة عامية شعبية شاملة، تصبح واقعاً، وقابلة للفهم في كل بيئة، وأيضا قريبة إلى كل جزء من مجتمعنا"[٣٥].

يختار محمد ناجي، وهو نجم الغناء الوطني بالنسبة لكثير من اليمنيين الجنوبيين، التشابه الجزئي للغة التعبير عن إحساسه بقوة الغناء في إحداث تغيير سياسي اجتماعي. الغناء هو "نسق متقدم ومرتب غير أنه جزء من لغة مجتمعنا العربي"، ومع ذلك فإن نموذج خطابه في الغناء يرتكز على تفاعل مرهف بين "انتشار الغناء" وصداه المعبر بشكل عميق، ومن الأجدر تحليل نموذجه قبل النظر لمضامينه أو للأشكال المنبثقة عن السلطة النصية والذاتية في اليمن.

يبدأ ناجي سرد رسالته باستدعاء الفرق بين "الغناء العامي الناجح" و "الغناء الشعبي المعبر"، وهما نمطان أخذا حيزاً كبيراً في النقاش في اليمن في خمسينيات القرن العشرين، أثناء النطق بهما بشكل لاذع من قِبل رجال الطليعة الاشتراكية، الذين بدأ البعض منهم يتلقى التدريب التربوي للدولة في موسكو، ويُظهر هذان الأسلوبان من الغناء الفرق بين لهجة عامية قياسية ومعاصرة، يتم التحدث بها من قِبل عامة السكان، ولهجة (شعبية) مألوفة عند "طبقة من العوام"[٣٦]، بالنسبة لناجي الذي كان قد انضم إلى صفوف الفتية المحليين من مشاهير اليمن الذين حققوا نجاحاً بحلول ١٩٥٩م، يعتبر النجاح مقياس الشهرة والتأثير والمبيعات، ويوطد

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

تأكيده الصريح بوضوح القيمة السياسية لهذه السلطة الشعبية، لكن في الوقت ذاته يستعجل في إقناع جمهوره بالقيمة السياسية المتساوية للشعر الشعبي، إذ وصفها بـ"لمعبرة"، وتستدعي دلالات أساس الفعل (عبَّر) صورة شعرية غنية من صور الماء والطبيعة، اللذين يضعان في المقدمة الصفات المتجلية والطارئة للانتشار، وبذلك يدخلان فعل الإدراك الحسي مع الانتشار، وهو النموذج الذي يتم ملاحظته في أشكال متكررة بين دفتي هذا الكتاب[٣٧]، يموَّه ناجي إلى توحيد شكلي الغناء "كرسول مخلص" ويُقال أنه يحمل رسالة قوية لمجتمع اليمن المتنوع، فرؤية ناجي حول التأثيرات الانتقالية لرسول مسموع من المحتمل أنها كانت جاذبة لقارئين كُثر أعطوا تطورات في تقنيات التسجيل الصوتي في أواخر الخمسينيات من القرن العشرين، فغدت السجلات والإذاعة ثم الأشرطة بشكل أكبر، ذات فاعلية بالنسبة للقوميين اليمنيين، بصفتها وسائل إعلامية حققت نجاحاً كبيراً، من خلال نشر نُسخ صوتية متطابقة لآلاف المستمعين، وتنهمك أيضاً في الجوابات الإبداعية لهؤلاء المستمعين.

وتكمن نزاهة المجتمع المثالي عند ناجي في العمل الصريح التام، أو على الأقل في العمل الذي يشعر أنه يمكن بناؤه على هذا النحو، وإن الوكيل لهذا العمل "الرسول الصادق"، وهو الفنان نفسه، ومن خلال إرسال أغنية "شاملة صادقة" إلى العالم، يستطيع الفنان إنتاج "نسق متقدم ومرتب"، يدمج مستمعين من لهجات متعددة ضمن مجتمع حسي فريد، فلوحظ عند وصفه للوسائل الأساسية لهذا النسق المشترك، استخدامه صوراً شعرية، أو "مجازاً"، حيث شبّه الأغنية "بصورة عربة نقل"، وهي بلا ريب وسيلة تصويرية لتداعي المعاني بنسق مدني مألوف عند معظم اليمنيين، وبواسطة تداول مرئي متوفر ظاهرياً للجميع، يتم إنتاج رسالة لغوية وكذا يتم تداولها وتعبئتها نحو غايات سياسية، ورغم أن هذا العمل يتحدى النظرية الإعلامية (الإبلاغية) لغرض التناغم بين المتحدثين، فإنه يتم تمكينه بدرجة أقل عن طريق اللغة، وبدرجة أكبر عن طريق "الأحاسيس"، وفي واقع الرسالة: يجب على الأغنية تنشيط وتحفيز الأحاسيس أولاً،

لكي تنتشر لغتها "التواصل اللغوي"، وبدرجة أخيرة يكمن دور الترددات التعبيرية العامية، لمزج "مجالات النشاط الاجتماعي"، وفي واقع الرسالة أيضاً أن الخبرة الحسية للغناء هي التي تخلق اللغة التي تسطيع أن تنتشر في العالم، بصفتها نظاماً كلياً من الوحدات المعجمية، ومن خلال الإشارات المعبرة عن العاطفة الرقيقة تصبح الوحدات اللغوية معايير لفئة اجتماعية جديدة.

وختم ناجي رسالته بالقول: "يتم إنشاء لهجة عامية شعبية شاملة، تصبح واقعاً، وقابلة للفهم في كل بيئة، وأيضا قريبة إلى كل جزء من مجتمعنا"، وهذا يؤكد أن التصوير الشاعري، الذي خلقه ناجي من خلال صورته المعبرة والمُفسّرة بشكل نقدي في نسق مدني، توحي إلى أنه يريد أن يؤصل من خلال أغنيته لسلطة أخلاقية لمجتمع خطابي عامي، وليس الغناء في رأيه مجرد أداة لتهذيب الأحاسيس، بل ينتج الصوت من خلال الخبرة والرؤية كلاماً صادقاً.

ربما يكون مفهوم الصدى مناسباً لهذه الجدلية الكامنة وراء المظاهر الطبيعية وما وراءها من مظاهر غير طبيعية في مجال الصوت، فقد أشار جورج هيجل في كتابه فلسفة الطبيعة إلى أن الصدى يُعبر عن علاقة تبادلية بين مادتين متذبذبتين[٣٨]، تصدر إحداهما ذبذبات خاصة بها وكذلك تفعل الأخرى، وأي احتكاك بينهما يفسح الطريق لإحداث موجات ضجيج فريد ومتعدد، فيتحول الضجيج إلى صوت، وبالقرب من هذه الوحدات الصوتية تنمو بذور الانعكاس الأخلاقي على نوع جديد من الاختلافات والتباينات، وعليه فإن كلام ناجي فيما يخص الأغنية صحيح، ويحمل صدى فني صادق؛ فعندما تهتز الحبال الصوتية البشرية، تصادف في الخارج عالم الطبيعة الصوتي، المتمثل في الهواء الطلق، ومن ثم تنتج الأغنية عن طريق تجربة (الوجود المشترك) والشعور المفاجئ للاختلاف الحاصل بينهما، مما يمكِّن إحساساً بنوع من الاستقلال الروحاني في الموضوع الغنائي، وهكذا يكون الصدى خبرة متراكمة عبر الزمن، ودائماً ما يكون هذا الإحساس صارخاً وصادقاً.

بالنسبة لصدى ناجي الأخلاقي، وكذا صدى الآخرين الذين أخذ صداهم بعين

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

الاعتبار في هذا الكتاب، فإن صداهم ليس صوتياً فحسب بل سمعياً أيضاً؛ فالشعراء والفنانون وكذا الجمهور الذين يسعون إلى مطابقة علاقاتهم لاعتبارات المكانة الاجتماعية والسلطة، يكتشفون مجازات من الواسطة التصويرية خصوصاً تلك التي لها صلة وثيقة بالبحث الأخلاقي.

وتدور النقاشات بمجملها حول الإمكانيات التي تقدمها وسائل الإعلام المرئية، لاستكشاف نوازع الأنانية التي تحبسها نزعة هيجل الفلسفية؛ ففي مقدمة ناجي الآنفة الذكر، يعد باعث النقل (الواسطة التصويرية) هو "الصورة"، وبشكل متزايد الدافع النصي المساعد لنجاح انتشار الغناء، ويتم نقله بالشكل الذي يبدو أيضا أنه يكتسب استقلالية جامحة بحد ذاته، وعلى الرغم من قدرة هذا الناقل على نشر الصوت بصدق، يوضح ناجي الميول العنيدة لهذا الرسول التصويري المكتوب في سلسلة من الثلاثيات دقيقة الصياغة، تصف "أجزاء" معينة من الحياة، تنتقل كلها عبر الصورة إلى جمهور غفير ومتنوع، وهي: "العادات والتقاليد والطباع"، و"الأخلاقيات والأهداف والقوالب"، و"الدستور والتقدم والنمو"، ومن الملاحظ أنه حاك العناصر المفردة لكل ثلاثية مع بعضها البعض، الأمر الذي أدهشني في روعة وشاعرية سرده لها، إذ انتقل من الأسس المتينة إلى الأنشطة العملية والفعالة، وأخيراً إلى النضج الذاتي.

في الواقع، تشمل الأناقة البنائية لهذه السردية على ترابط الثلاث الثلاثيات نفسها، وسيتم تعقبها في هذا الكتاب، ونستبق الأحداث هنا بذكر فوائد الجماليات المعقدة "لصورة" ناجي الفنية والحية، والتي دوناها بشكل ملاحظات، الأولى: تقدم وسائل الإعلام التصويرية المكتوبة فائدة لليمنيين في تأمين النشاط الشفهي والصوتي وسط التحول الاجتماعي والتقني، والثانية: وهي الأكثر أهمية، تساعد مثل هذه الوسائل الإعلامية اليمنيين في تنظيم منظومة معقدة من الخبرات الجمالية إلى رؤية من القوة السياسية التي يمكن تهذيبها من خلال الحوار مع الآخرين، لهذا تعد سردية ناجي عن الغناء ذات طابع قومي، مثلها مثل سرديات مصلحي القرن العشرين الوطنيين، حيث تقدم سيناريو متفائل للوظائف المدنية التي يمكن لوسائل الإعلام تأديتها في الحياة

العامة، وهذا ما جعل ناجي يتفوق بشهرته الفنية والفكرية والوطنية على بقية الشعراء والفنانين الذين يكمنون في محور هذا الكتاب، فهؤلاء يميلون إلى التعبير عن مواقف نقدية موجهة نحو وسائل الإعلام وتأثيرها على اليمنيين، ومن ثم اقتصرت أعمالهم على الأشرطة لتوصيل آرائهم عن العالم الخارجي، وبالتالي لم يصلوا كناجي إلى الإذاعة والسجلات وغيرها، على الرغم من أن لديهم حماس ناجي وآفاق رؤيته حول هوية اليمن المشتركة، لكنهم مشغولون بالسياسة أكثر من ناجي، فشعبيتهم محلية، وتشكل التجمعات اليمنية القاطنة في المرتفعات الريفية غالبية جمهورهم.

ومن هذا المنظور تكمن فائدة الاهتمام بالسياسة والوسائل الإعلامية، كونها قادرة على إعادة فحص الوطنية ليس في "هوامشها"[٣٩] فقط، بل ومن خلال ترسيخها في عوالم الحياة الأخلاقية لجماهير يمنية متنوعة أيضـًا، والجدير بالإشارة هنا هو: إن هذا المنهج يساعدنا في الانتقال إلى ما وراء الجوهريات الأخلاقية القديمة، وبالذات تلك التي تصنف الانتماءات الاجتماعية عن طريق الأنظمة المتعاقبة "للقبائل" و"الدول"، وفوق ذلك صرنا في موضع يؤهلنا على وضع مجموعة من الاعتبارات تساعدنا على فهم أخلاق التبادل المتينة، التي تدار بواسطة الشعر والخطاب، وتكشف دور اليمنيين في معالجة تغيير علاقات التفاوت المهددة بشكل مستمر لرفاهية المتحدثين ومجتمعاتهم.

4. سياسةُ الشِّعرِ والشَّخصياتُ الهامَّة:

يعد الإقناع السمة الأبرز في هذه الدراسة، التي تدور مواضيعها حول الخطاب السياسي، وبصفة الشعراء خبراء تأليف وصناع كلمات ذات دهاء، فهم سياسيون رسميون ولهذا الصدد هم محور اهتمامي[٤٠]، إلى جانب بعض الفنانين الهواة وأشباه الهواة الذين يعملون جنبـًا إلى جنب مع هؤلاء الشعراء لنشر أشعارهم، علمـًا أن هؤلاء الفنانين اكتسبوا خبرة بحكم مشاركاتهم الكثيرة في صناعة الشريط منذ زمن بعيد، ويتمتعون في العقود الأخيرة بقوة ومكانة اجتماعية وسياسية؛ لما التمسوه من تقدير للشعر السياسي لدى اليمنيين، وفي هذا الجانب أبدعوا ووجهوا مساهماتهم ورؤاهم الهامة نحو المتطلبات الجديدة والمتغيرة للشعر السياسي في اليمن، وبالمثل

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

يلقى جمهور شعر الشريط وأنصاره نصيباً وافراً من التناول باعتبارهم مشاركين مهمين في أعمال الإقناع وثقافة وسائل الإعلام عموماً، وهذه الوفرة تقل نسبياً كلما ابتعدنا عن الشعر السياسي اليمني. وقد تركزت معظم ملاحظات الجماهير في الفصل الأول، الذي تم فيه تفحص ردود أفعالهم لثلاثة أنواع من أشرطة الغناء والشعر الشعبي، وهنا تناولت مدى انتشار هذه الأشرطة وقوة صداها على المستمعين ومالكي محلات الأشرطة، وكذا تم تناول ملاحظاتهم بالقدر ذاته في الفصل الثالث، بينما بقية الملاحظات توزعت بشكل غير منتظم في الفصول الأخرى.

وتدخل دراسة الجماهير وتدوين ملاحظاتهم وردود أفعالهم ضمن حيثيات نظرية التلقي، وهنا تبرز الأخلاقيات الجمالية لوسائل الإعلام، التي تتطلب اهتماماً خاصاً، بصفتها الوسيط الناقل بين الشعراء والفنانين من جهة، وبينهما والمستمعين من جهة أخرى، الأمر الذي يتطلب البحث عن طرق التعاون المشتركة بين هذه الكيانات الصانعة للشريط النموذجي ذي الصياغة الفنية والموضوعية المبتكرة، التي تؤكد المصداقية المتبعة في خلق أشكالاً جديدة من العمل الإبداعي ذا صفة جماهيرية جمعية، وبناء على ذلك فإن اختيار الكلمات، وصياغة الأنماط الأدبية، والألحان والتنسيقات الموسيقية، تدعي أصالتها كل هذه الكيانات، إضافة إلى دور وسائل الإعلام والنشر، وهنا أشرت إلى حقيقة هذه الادعاءات الاجتماعية الجديدة والفعالة، وطبيعة مدعيها، مع أن الواقع يشير إلى أن التعاون بين الشعراء والفنانين والمستمعين بات ضرورة ملحة؛ نتيجة للتطور الحاصل في صناعة الأشرطة، ويحتدم النقاش بشكل أكبر وبطريقة أكثر انتظاماً في حالات التأليف، ففي هذا الوسط أثبت أن طبيعة الإبداع تخضع للوعي الكلي، الذي يعكس طبيعة ترتيب الأفكار عند اليمنيين على نحو خاص من التعاون الجمعي.

أثمرت جهود كثير من الدارسين في مجال النشاط الأدبي الاجتماعي العام (سيسيولوجيا الأدب) إلى تأصيل مفهوم يربط الأشكال التخاطبية الاجتماعية الجديدة بالأشكال الأدبية الإلزامية التي فرضت فترة ظهور البرجوازية الأوروبية، من

أجل خلق نوعاً من التعاون السياسي[٤١]، أشار إلى هذا المفهوم الفيلسوف السياسي (جورجين هيبرماس)، وبحسب (هيبرماس) ظهر نوع مميز من الخطاب "الأدبي الاجتماعي" في أوروبا في منتصف القرن الثامن عشر، يصاغ بهيئة رسائل خاصة بناء على استحداث أساليب جديدة للخطاب، ومن ثم غدت هذه الظاهرة تقليدية وعامة مارسها البرجوازيون على نطاق واسع تحت رعاية السلطة البريدية للدولة، وعلى إثرها برزت أشكال جديدة من التأليف، وتوسعت خلالها الدوائر الأدبية، وازدهرت مجالاتها مع نشوء (التعبيرية الذاتية) التي طبقت فلسفتها في طيف كبير من الجماهير المعبرة عن أنشطتها وبيئاتها الاجتماعية الخاصة، حتى وصلت إلى المقاهي والصوالين والنوادي الأدبية المختلفة، وفي خضم هذا النشاط الأدبي والاجتماعي الكبيرين، نوقشت كثير من قضايا المواطنين، وتنوعت النصوص الكثيرة بين المجالات الأدبية والفلسفية، وطبعت أكثرها بأسعار رخيصة، لتوزع كسلع تجارية في أسواق الاستهلاك التي ازدهرت بشكل كبير آنذاك، ومن هنا أيضاً بدأ الناس في التعبير عن هوياتهم بعناوين ذاتية "خاصة"، وبقدر ما عكست هذه الثقافة الهوية الشخصية والحرية التعبيرية، فإنها ناقشت في أحيان كثيرة مبدأ الالتزام الذي يحتم على المؤلف أن يعكس أدبه الواقع المرتبط بشكل كامل بهويات الآخرين، سواء المُخاطَبين المختلفين (المعنيين السياسيين برسالته)، أو المنتمين إلى طبقته، المشابهين لشخصيته واتجاهاته، وفي أوج هذا الحراك الثقافي برزت سلطة أخلاقية تنظم الحقوق والواجبات الخاصة، وعلى إثرها ظهر إحساس عام بشرعنة سلطة أخلاقية اجتماعية مشتركة، نُظر إليها على أنها سلطة منفصلة عن الواقع الأخلاقي النزيه، إلا أنها في الواقع أرفع منزلة أخلاقياً من سلطة الدولة وشرعنة الأسواق[٤٢].

يعد وصف مثل هذه الالتزامات الذاتية من الأمور المساهمة في توجيه طبيعة هذه الدراسة، لاسيما أن دراستنا تهتم كثيراً بالالتزامات الذاتية الموجهة ضمن خطابات مدعومة بوسائل الإعلام، سواء أنظمة النسخ الكتابية التقليدية والقديمة، أو عبر تقنيات التسجيل الصوتي الحديثة التي غدت غير مركزية، تتوفر بشكل كبير ومتزايد في الأسواق

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

التجارية، وتسوق إلى عدد كبير من المشاركين المتنوعين، فضلاً عن إفساحها المجال لخلق ظروف جديدة للخطاب الشعبي، يعزز من ادعاءات المؤلفين الذكية في التحرر من المركزية، وإن بشكل ظاهري، فساعدت هذه الادعاءات في سهولة إنتاج الشريط الذي لا يحتاج العمل عليه إلى حرفية عالية، فأعيد نشر عشرات بل مئات الآلاف من النسخ، وهذا يثبت ادعاء قلة الرقابة غير المباشرة الممنوحة لهذه الأشرطة، مقارنة بوسائل الإعلام التي بالإمكان أن تسيطر عليها الدولة بسهولة، كالتلفاز ووسائل الإعلام المقروءة، والواقع كما أوضح منظرو وسائل الإعلام الأخرى، أن الأشرطة تساعد في خلق مجالات تعبيرية تبدو بعض الشيء مستقلة عن رقابة الدولة، وترعى الأشكال التعبيرية البديلة للرأي العام[٤٣].

ومع ذلك، ينبغي قياس مدى قدرة وسائل الإعلام على خلق تحولات فكرية ذي انتماء عام، تجابه به الإرث الاجتماعي والاقتصادية المكونين عبر حقب طويلة، واللذين قد يعيقان من قدرات المدعين تمثيل المطالب الشعبية العامة، فالسلطة الأخلاقية في اليمن هي التي بإمكانها أن تكون مرسِلة ومستقبلة في الوقت ذاته، وهي المؤهلة لسن الأسس، والقادرة على إخضاع المساهمين ليكونوا تحت سلطتها، فتقر بعضاً منهم وترفض البعض الآخر، وتحددهم في طبقات ومراتب مفهومة، يتوافق هذا الأساس اقتصادياً بمفهوم " مجال النشاط العام " عند (هيبرماس)، والذي يعني أن رجال الأدب من الطبقة البرجوازية، هم الوحيدون الذين يحق لهم امتلاك الملكية التي ترعاها سلطتهم الأخلاقية، على وجه التقريب تتوافق هذه الاستحقاقات الاقتصادية والقانونية مع معظم اليمنيين الخاضعين لسلطة الشريط الأخلاقية، فليسوا بالقليل "جماهير الشريط" الذين هم محط اهتمام هذه الدراسة.

وبما أن الحقوق والواجبات في اليمن خضعت منذ زمن طويل لعدة سلطات أخلاقية، أبرزها سلطة الدولة المتقاطعة أيدلوجياً مع سلطة النظم الشرعية الإسلامية ضمن تقاطع شبه مستقل، لأن الدولة والشريعة الإسلامية ذاتيهما مترابطتان إلى حد بعيد مع سلطة القانون القبلي، لهذا فإن المطالب الممثلة لأفراد الدراسة، بحكم هذا

القانون، جدلية ومتباينة بدرجة أكبر مما كانت عليه في منتصف القرن الثامن عشر في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، علاوة على ذلك تتطلب مركزية فن الخطاب العام والشعر والحياة السياسية في اليمن إلى أن نوسع من دائرة مفاهيم الثقافة النصية، وأن نشتغل بعيداً عن الميادين التربوية والتعليمية المتصدرة لأنظمة التعليم الرسمي والدراسات الثقافية العامة، باختصار تتحدد مطالبنا عند تحليل الهويات موضع الدراسة، لاعتبارات النظم الاجتماعية، وعليه التزمنا بهذه المنهجية تبعاً لـ: (المكانة الاجتماعية، الجنس من حيث التذكير والتأنيث، العرق، الخلفية المحلية، الكفاءة، ومستويات القيمة الاجتماعية الأخرى) التي تشكل منظومة التواصل الشفهي.

ولتتبع آثار المصادر الشفهية والاجتماعية التي تعين على وصف المظاهر اللغوية والاجتماعية والاستخدامات اللفظية، استفدت كثيراً من الروايات والدراسات الوصفية لعلم اللغة التوليدي، الذي يعتمد على تعلم اللغة من خلال الأداء والتصور اللفظي، وقدمت هذه الدراسات من قبل علماء اللغة الاجتماعيين في منتصف ستينيات القرن العشرين، والذين عُرفوا فيما بعد برواد "الدراسات الوصفية للخطاب"، كما استفدت من النماذج الافتراضية والشاملة للغة الرسمية، التي طورها (ليونارد بلوم فيلد) و(نعوم تشومسكي)، اللذان اهتما بدراسة الخطاب من خلال النشاطين الاجتماعي والثقافي المنظمين، ورسما مصادره اللغوية بشكل نماذج هرمية تشمل كل طبقات العمل[٤٤]، كما وظف في الآونة الأخيرة علماء الاجتماع أعمالهم لتجديد النظرية السياسية، وأشهرهم (بيري بورديو)، الذي اقترح أن تكون الكفاءة اللفظية شكلاً من أشكال "رأس المال اللغوي" يتم تحديد قيمتها بطريقة تنافسية في "السوق التجاري اللغوي"[٤٥]، وقسم (بورديو) رؤوس المال اللغوية إلى (اجتماعية، وثقافية، واقتصادية)، فأثبتت كتاباته أنها منارة للمهتمين بتجديد الثقافة التعبيرية، وكذا المهتمين بالاقتصاد السياسي والتاريخ، في حين ركز جيل جديد من الدارسين على نقاط تقاطع اللغة والسلطة، كما هو الشأن عند (ميشال فوكو) الذي قدم منهجاً لـ(الخطاب)، ذا نظام راسخ الترتيب والمعرفة، وكثير من التوجيه[٤٦]، ومع ذلك تبقى كتابات (بورديو)

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

عن الوصفية البنيوية الأكثر دقة واستمراراً، فمعظمها كتبت بلغة علمية تشبه نظرية الألعاب الرياضية، لهذا استمرت بشكل خاص في تقديم الإطارات الجدلية لأولئك الذيم يرغبون في الحفاظ على الحياة المنطقية، من أن تنتقل من التجريدية إلى لحظة تاريخية من القوة.

وبالنسبة للتناول الوصفي فيما يخص شعر الشريط، بصفته الفضاء الشعبي الممتد والمنافس بصفة خاصة، ركزت على الكيفية التي يمارس فيها الناس نشاطاتهم التواصلية، محاولاً منح قيماً جديدة للأشكال المتداولة بشكل بديهي ومعتاد، يتم من خلالها إعادة تقييم الكلمات من قِبل الأفراد بشكل مستمر ضمن إطار سياقات محددة، في الواقع هذه التقييمات سياسية إلى حد كبير، ومع ذلك لابد لأي دراسة تتناول ثقافة وسائل الإعلام، من دمج اهتمامات علماء اللغة الاجتماعيين مع إدراكات واسعة للنصوص والجماليات.

وبالنظر إلى بروز كتابة مفاهيم النصوص القيمة أخلاقياً في العالم العربي والإسلامي، فإن مظاهر وسائل الإعلام الكتابية تستحق اهتماماً خاصاً، إذ تمكِّنا الممارسات الطباعية التقليدية في استكشاف الجماليات الأخلاقية النصية، وتم ذلك من خلال فحص النسخة المكتوبة بأشكال أخرى من ترسيخ المعرفة وتراكمها، وتشمل الطباعة، والتسجيل الصوتي، والصور، والنسخ، والتلفاز، والأفلام، وحتى الغناء والموسيقى، باختصار إن أي دراسة وصفية للخطاب تكون مسنده بدراسة وصفية للكتابة.

كلمة أخيرة حول حركية الكتابة وأنشطتها، تساعدنا في حلحلة بعض الإشكاليات المتعلقة بهذا المشروع[٤٧]، فتأتي في المقام الأول المخطوط الذي ينقل بمقتضى المماثلة، فتكمن الأهمية لـ(النص الكتابي/ المخطوط) هنا بصفته قوة توثق أو تدوَّن شيئاً ما بنمط قوي جدير بالثقة لدرجة كبيرة، فعلى سبيل المثال، كما لاحظنا، يمكن أن تكون كتابة المخطوط رمزية (كما في التمثيل الاصطلاحي)، أو قريبة (كما في أي نسخة)، أو مقلدة (كما في المحاكاة)، ومهما تم تفسير زوجا العناصر المكتوبة، فإنهما

يصبحان مُرهِقان اجتماعيـًا وأخلاقيـًا للناس بقدر ما كل واحد منهما يعتمد جزئيـًا على الآخر لأجل تقويتهما، وفي الخطاب الأخلاقي اليمني، يتم استكشاف هذه العلاقة عبر جماليات الانتشار التي تسلط الضوء على إحساس الفرق الشمولي بين كل جزء، وعبر قيم الصدى التي تسلط الضوء على إحساس تشابهما والتوافق المتبادل بينهما.

ومن حيث الوظيفة التداولية تساعد الكتابة اليمنيين، للنظر مليـًا إلى القدرات التجريدية الكامنة في عالم النص؛ لأنه يتم إدراك وتثبيت وتمثيل إحدى الوسائل على هيئة وسيلة أخرى؛ ففي مجاز ناجي المشار إليه أعلاه، يتم صهر أنواعـًا متعددةً من الغناء إلى صور مفردة، ويعد التداول الوسيلة الأساسية لتحقيق هذا التحول، ورغم أن ناجي استخدم التعبيرات المنطقية الواضحة، إلا أن منبهات أخرى يُمكِّن تداولها بطرق دقيقة وما وراء المنطقية كما يتداول الناس الأحوال التي من خلالها يتم استخدام اللغة، وبحسب هذا الجمال يتم فهم شيئـًا ما -شكل منفصل وقابل للنقل- بأنه يتنقل خلال العالم ويقوم بوضع بصمته على أشياء وأناس وأحداث أخرى، ومع ذلك يبقي محتفظـًا بقيمته ونوعيته، ورغم أن الشيء المتداول يمكن أن يتحول بالتأكيد إلى أشكال أخرى مماثلة، فهو مع ذلك يحتفظ بقيمته النظرية كتعبير عن نظير ما سائد من الممكن أن يُجمَّع على هذا الأساس، ومن ناحية أخرى من الممكن ملاحظته كشيء آخر قد يخرج من مجموعة الأشياء المساوية المتميزة التي توجد من خلالها دائرة محددة، وبناءً على هذا المنطق من الممكن أن يحتفظ شريط بعلامة "الشريط" حتى إذا اتسع لأغاني ورسائل أو طموحات شعب محاصر، فالعمل الإيديولوجي الذي يستثمر وسيلة كهذه مع تأثير من هذا النوع يعتبر بسيط على الإطلاق، وكما أنوي توضيحه في هذا الكتاب، فإنه أيضـًا يشمل سلسلة من المتغيرات.

ومع ذلك، يؤكد مظهر آخر من مظاهر الكتابة على شيءٍ ما يكون أقل استبدالاً وتجريداً، يسلط الضوء على الجمال "الرنان" الضوء على تأثير النص الذي يتقاسم شيئـًا ما من قوة النقّاش (الكاتب) ثم يعيد هذا مرة أخرى، حتى لو كان بشكل غير مباشر، على أنظمته السائدة. ويكون هذا الجمال ناقصـًا بدرجة أكبر ومقاومـًا لأشكال التمثيل

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

الشامل وبدلاً من ذلك يجذب الانتباه إلى عمليته المتكونة. وتصبح المتساويات والتحويلات للأشكال المتداولة أقل أهمية من جدارتها الوجودية في سياق محدد. قد يشعر الشخص بأنه على صواب عند الحديث عن "شاعر الشريط" في مرثاة رجل قبلي أو وطني مشهور (كالذي تم عمله لأول مرة في تأبين شايف الخالدي في عام ١٩٩٩م)، مثلما ربما يستحضر الأسلوب الكتابي لقصيدة ما إحساساً بالتأليف الحاضر الذي يبدو بشكل فريد مناسب للحظة محددة.

وأخيراً يقدم هذا الجدل المُدرَك عن الكتابة وانتشارها تجاه غايات مقنعة في الشعر السياسي بعض الرؤى الأكيدة حول كيف أن جماليات وسائل الإعلام تُنشر في أعمال "الأدائية،" التي قد يتم تحديدها تبعاً لـ (فريدريك نيتشا)، كإدراك الوجود خلف الممارسة[٤٨]، لكن تركيزي الأثنوغرافي الوصفي يهتم بالذاتية الحديثة بدرجة أقل عبر الاهتمامات الشكلية بنظرية فعل-القول، من عبر ظواهرية (علم وصف الظواهر) وسائل الإعلام التي تنبثق من الأهداف القائمة للشعراء والفنانين وجمهورهم. على الرغم أن القواعد المنطقية هي مركزياً التجربة الذاتية لتأكيد الحقيقة، سأستكشف كيف تساعد الصفات الحسية لوسائل الإعلام في خلق فجوات بين الوحدات المنطقية التي تزعزع العادات التفسيرية الروتينية، وتستنبط استراتيجيات إبداعية لتحريك النشاط، وتحث على إدراكات جديدة لقدرات الفرد كوكيل في العالم، وحتى لو كانت اصطلاحية، تقدم نسيج لأنواع جديدة من التراكم. وكما سيتم التوضيح في الفصل الأول، يزود النمط الأدبي اليمنيين بإطار جمالي محدد ثقافياً لمقارنة مادية إعادة الإنتاج النصي مع شعور من الذاتية الأخلاقية المتراكمة. وتعمل أطر مألوفة أخرى، مثل المجازات الشعرية، العمل نفسه بأناقة معينة إلى حد بعيد.

ويبقى الشريط السمعي الموقع الأساسي لاستكشاف الكيفية التي يدير من خلالها اليمنيون نقاط الالتقاء الجمالية والنصية، وكتقنية سهلة الاستخدام في تسجيل الصوت الإنساني، يستطيع الشريط من بين أصوات أخرى، تحديد الشخص في نقاط التقاء الثقافة الصوتية المحلية وصناعات الصوت المنقولة التي تكون مرتبطة بإنتاج كبير

وربح تجاري. ويشكل المنهج الوصفي الفرضيات الجوهرية لنقاشي، وبالنسبة لليمنيين الريفيين الذين قابلتهم، يعد الشريط مجرد أداة الوحيدة الأصغر في ذخيرة رنانة ومحبطة ومتغيرة من الخيارات السياسية التي كانت متوفرة لديهم تحت ظروف لا تطاق، ومع ذلك، فإن ظاهرة شعر الشريط زودتهم أيضاً بمصدر فريد استمر في جذب الانتباه، خصوصاً بين سكان المرتفعات الجنوبية من يافع. وباعتبار اليافعيين ورثِة تراث محدد من التعليم الإسلامي والتنظيم السياسي والتغير الاقتصادي العالمي، فقد عظَّموا الأشرطة لمغامراتهم المتزامنة والفوائد الكامنة لأعراف السلطة الأخلاقية. في هذا الصدد، وفي بادئ الأمر، فقد تم اكتشاف فائدتين للأشرطة من خلال المجازات الشعرية. ومن خلال إعادة صياغة الخطاب السليم بشكل إبداعي، فإن المجازات تحول الشريط ومعاييره الترتيبية إلى وسيلة للكتابة التي تذعن لأشكال المعرفة المتراكمة والسلطة، حتى إذا تستجوب عدالة تخليدها الجامدة. حينما يتداول الشريط كعلامة تصويرية، فإنه أيضاً يُسقِط الرؤية الغريبة عن صوت متداول، محثاً على أحوال جديدة للمعرفة والحدث والصوت. في حقبة ما بعد الوحدة في اليمن، عندما اكتسبت خطابات القبلية تداولاً مثيراً للخلاف في المحافظات الجنوبية، فإن هذا الصوت قد قدم مواساة خاصة.

من خلال الاهتمام بلحظات الحدث الشعري المشترك، أتطلع إلى استبدال الاندفاع بالتعرف على خيالات اجتماعية ذات فهم أوسع لدور الإبداع في التكوينات السياسية المتقدمة. ربما يكسب تأجيل كهذا لحظة تأجيل من تكنولوجيات الحداثة الأكثر تحديداً وبدلاً من ذلك يقفز بنا إلى زيادات حركية ومتحمسة وفي بعض الأحيان صامتة من تجربة الأداء اللفظي غير المباشر. قد يساعدنا هذا المنهج بشكل أفضل في فهم كيف يتم غرس الذات الاجتماعية من خلال حوارية الشكل المنطقي والشعري بنفس المقدار كما من خلال روايات التاريخ الكلية. إذن ربما يتم إيجاد خبرات اختلاف مشتركة حتى عندما يتم معالجة "تأثير" وسائل الإعلام على الذاتية الإنسانية.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

5. يافعُ: منطقةُ العملِ الميداني:

تساعد هذه النبذة المختصرة عن تاريخ يافع وأنشطتها السياسية والاجتماعية، في ردم الطريق وتمهيده للنظر بعمق إلى الأهمية السياسية والقيم المعنوية لقصائد الشريط بشكل خاص، وجماليات وسائل الإعلام على مستوى اليمن بشكل عام. وعلى امتداد محافظتي لحج وأبين تنبسط أراضي يافع، التي تعد ثاني أكبر كثافة سكانية في جنوب اليمن، بعد عدن، وتقدر بـ (١٥٧٠٠٠) نسمة من المجموع الكلي لسكان اليمن، الذي يزيد تعدادهم عن ١٨ مليون نسمة)، والهوية الجمعية اليافعية ضاربة في عمق التاريخ، وقد تشكلت بفعل الأنشطة الاقتصادية والاجتماعية والنظم الدينية وتطور الدولة، وما يهمنا هنا هو الهوية الاجتماعية، وتطورها على نحو خاص بفضل الكتابة ووسائل الإعلام، وقد أوليت هذا الجانب جل اهتمامي، كما سيأتي، أما النظم السياسية والحياة الثقافية ليافع فتنبع من موقعها الحدودي، وبكون يافع جبلية وساحلية، قبلية ومدنية، معزولة وتجارية، متحدية لتمدد النفوذ الاستعماري وغيورة في مبادراتها الذاتية المنظمة، فإن مجتمعها يفاخر منذ زمن بعيد بالقدرة على التأقلم. وكما هو متعارف عليه لدى العرب، تتحدد نزاهة المنطقة أو القبيلة بتعيين نسبها وتحديد أصولها السلالية، وعليه فإن يافع (القبيلة)، تنسب بحسب كثير من الروايات، إلى الأب الأول (يافع بن قاويل بن زيد بن ناتح بن شرحبيل بن الحارث ذو رُعين الأصغر، بن زيد بن يريم ذو رعين الأكبر)، الذي يصل نسبه إلى قحطان، الجد الأكبر والنسل المشترك لعرب جنوب الجزيرة، ومع ذلك لا توجد روايات وسجلات موثقة ضمن حدود المنطقة الجغرافية تصل بنسبها إلى هذا الجد، وربما أن الروايات لم تكن متينة أو ليست مصانة تماماً، إلا أن الغموض يزيد أكثر كلما حاولنا الاقتراب من أصل الفرعين الرئيسيين لسكان يافع حديثاً، واللذين يحددان الشكل (الجيوسياسي) للمنطقة منذ فترة طويلة، وهما: سكان يافع بني مالك (أي يافع، من نسل مالك)، وهم الذين يقطنون أقصى المرتفعات الشمالية في منطقة سماها البريطانيون "يافع العليا"، وسكان يافع بني قاصد (أي يافع من نسل قاصد) وتسمى منطقتهم بـ "يافع السفلى"، وهم الذين يقطنون على سلسلة

منحدرات تنخفض تدريجيًا جنوبًا باتجاه الأراضي السهلية المنبسطة.

وحيث تكون الأصول السلالية غامضة، يبدأ البحث على الأغلب في الروايات التاريخية المحددة للهوية المحلية، فتبرز بنقاط أكثر عمومية من المميزات المشتركة، ومن المؤكد أن يافع كانت منذ زمن موطنًا لمجموعة متحدة من القبائل، ودائمًا ما توصف يافعَ من قبل مؤرخي القبائل- سواء المهنيين المحترفين أو الهواة- بواحدة من أكبر وأضخم الاتحادات القبلية في الجزيرة العربية، التي لم يسبقها في اليمن سوى سكان قبيلتي حاشد وبكيل الشماليتين[٤٩].

MAP A: The Republic of Yemen

الخارطة (أ) الجمهورية اليمنية

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

وبحسب القصص والروايات الشفهية واليومية المتداولة بين اليافعيين، تعتبر روايات الأصل السلالي والانتساب القبلي (للجد يافع) ثانوية، بالقياس مع أوصاف (يافع كمنطقة) والمنسوبة لبيئتها وطبيعة تضاريسها الوعرة؛ فجبال وأودية المنطقة الجافة (التي لم تتغير العديد من أسمائها منذ القرن التاسع تقريباً، بحسب ما ذكره المؤرخ الحسن الهمداني في روايته عن المنطقة) تساعد المؤرخين في تقديم إحداثيات وصفية لمجتمع (يافع) الذي حل في مناطق وعرة، وعاش معتمداً على أبسط المقومات (الزراعة ورعي الأغنام) لآلاف من السنين، وثمة روايات تاريخية وجلها شفهية أيضاً، تصف يافع بـ"سرو حمير"، وترجمتها في المصادر القديمة "الملاذ الجبلي للحميريين"، ورغم أن كل هذه الروايات جذبت الانتباه بشكل جزئي لطبيعة المنطقة القاسية والمنعزلة، إلا أنها تذكر أيضاً أهمية يافع كموطن مشهور في القرن الثاني قبل الميلاد، سكنه مزارعون أشداء رعاة ومحاربون، أسسوا واحدة من أقوى الممالك الجنوبية العربية[٥٠]، وربما كانت هذه التجربة المبكرة مع السلطة المركزية ممكنة فقط بفضل منحدرات يافع الشديدة، التي تصل بعضها إلى ٨٢٠٠ قدم، وتعد من أعلى القمم في جنوب اليمن، وكذا بسبب توفر أحواض طبيعية للهواء الرطب المتحرك نحو الداخل من البحر العربي، التي مكنت جبال المنطقة على إيجاد شبكة من المشاريع الزراعية والتجارية المتطورة، وهذا هو حال يافع في الألفية الثانية قبل الميلاد، التي صنفت من أبرز الثلاث المناطق الكبيرة المنتجة للبان في الجزيرة العربية وأفريقيا بعد ظفار والصومال[٥١]، تناقص رخاء المنطقة بعد انتشار المسيحية، وتحريمها للبان وحظرها استيراده، لكي تمنع المعابد الوثنية من حرق البخور أثناء تأدية طقوسها في كل أنحاء العالم القديم، مما تقلص الطلب على اللبان، ولكن مع ظهور التجارة البحرية بين القرنين الثالث والأول قبل الميلاد، تم إنتاج البن في اليمن، فكان البديل الذي كفل للمنطقة أن تكون الممون العالمي للبن، وفي نهاية القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلادي، تدفقت الأرباح إلى يافع؛ لأن عائلاتها البارزة عززت من دور تصدير البن إلى أوروبا، ففي الوقت الذي اشتهر أهلها بالصنعة والحرفية كصباغين وناسجي

أقمشة بارعين في اليمن، فقد كانوا محاربين أشداء ومنقذين ما تطلب الأمر لميناء عدن من الأطماع الخارجية التي تحاصره بين الفينة والأخرى، والذي يبعد ما يقارب خمسين ميلاً جنوب غرب يافع.

وبهذا الرخاء المتقطع من التطور الزراعي والتجاري، عرفت يافع الأنظمة الدينية والهياكل الإدارية للسلطة المحلية منذ القدم، ولاريب أن هذه الأنظمة رافقها تطور في السلطة الكتابية، فمع حلول القرن التاسع، تم تأسيس مجموعة من الأربطة الدينية الأولى (أغلبها شافعية المذهب)، وجلها تدار من قِبل السادة المبعوثين إلى يافع، والذين ينتمون بالنسب إلى علي نسيب النبي محمد صلى الله عليه وسلم وابن عمه، الأمر الذي جعلهم محل تقدير في حل النزاعات القبلية في يافع، ولا يزال بعض هؤلاء المبعوثين والزوار يكتسبون سمعة طيبة في أوساط المجتمع اليافعي بسبب ما استحدثته بعض الجماعات الأخرى من تطرف ديني. فمنذ مطلع القرن العاشر ضَمِن علي بن فضل، وهو مصلح اجتماعي وثائر ينتمي إلى الطائفة القرمطية، تعاون يافع في حملة عسكرية ضخمة انطلقت شمالاً، ومن ثم خفتت بعد ذلك(٥٢)، وعقب ذلك أسست فئة مسالمة من المصلحين الاجتماعيين شبكة من الأربطة الدينية لتزويد أرياف يافع بخدمات حضرية نافعة، تشمل إعداد مبايعات الأرض (الأسجال)، وحفظ الوثائق القانونية والشرعية المكتوبة والبصائر، والتثقيف الديني الأساسي والفقهي، وتم تقديم الدروس الأولية الخاصة بتعليم القراءة والكتابة، وساهمت تلك الأربطة في نمو مجتمع من الشخصيات المشهورة الريفية، والعديد منهم راسل بعضهم البعض الآخر عن طريق الشعر، كما سيأتي ضمن حيثيات الفصل الثاني.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

MAP B: Yafi': Approximate Post-Independence Boundaries

خارطة (ب) يافع: الحدود التقريبية لما بعد الاستقلال

لم تقتصر الكتابات على الجانب الديني، بل انتشرت لغايات إدارية واسعة، فمنذ منتصف القرن السابع عشر حتى نهايته، شُنت سلسلة من الحملات العسكرية ضد مناطق يافع من قبل أئمة الزيدية، وعلى رأسهم قاسم بن محمد حميد الدين وأبناؤه،

الطامعين في بسط سيادتهم على أرجاء اليمن قاطبة، بعد أن سادوا أراضي هائلة من الأقليم الشمالي إضافة إلى الكثير من المناطق الجنوبية، وحينما ضاعفت مشايخ يافع القبلية جهودهم لتجنيد الرجال لقتال الجيش الإمامي، تزايدت الحاجة إلى كُتّاب يحصون عدد المتطوعين، ويسجلون أسماءهم وأسلحتهم، وأعداد الجرحى والقتلى أثناء المعارك، وتعيين الضرائب (العشير) وجمعها والاحتفاظ بها، لبناء مقومات تحتية وأنظمة سياسية كافية، ومن هنا برز النظام القبلي ليعبر بشكل واضح عن نظام سياسي واتحاد اجتماعي كبير ومنظم، يعبر عن الهوية الجمعية اليافعية المشتركة.

وفي هذا الإطار برزت عائلتان دينيتان تتزعُّمان أمر هذا التنظيم والنشاط السياسي والاجتماعي الكبيرين، فقامتا بتأسيس (سلطتين محليتين) طويلتي الأمد؛ الأولى عائلة آل العفيفي، سكنت قلعة القارة الشاهقة في يافع بني قاصد، وتتبع سلطتهم الدينية عبدالله بن أسعد العفيفي (المتوفي عام ٧٦٨ه/ ١٣٦٦م)، وهو علاّمة القرن الرابع عشر ومفتي ديار (قطب) مكة[٥٣]، وعُرف آل العفيفي منذ توليهم الأمر ببراعتهم العسكرية، وبعد فترة من الزمن، تعاونوا مع قيادة دينية أخرى لإدارة شؤون يافع بني مالك، هي عائلة (بن هرهرة)، التي سكنت المحجبة، وهذه اتصلت سلطتها الدينية بمرشد روحي من حضرموت (شرق اليمن)، وهو الشيخ علي بن أبوبكر بن سالم (المتوفي سنة ٩٩٢ه/ ١٥٩٤م)[٥٤].

استطاعت السلطتان الدينيتان دحر أئمة الدولة القاسمية الزيدية إلى المرتفعات الشمالية، وردع أطماعهم التوسعية، ومنذ سنة ١٦٥٤م حتى نهاية ١٦٩٥م، وقعت كل من العائلتين (آل عفيف وآل هرهرة) معاهدات مع الإمامة، تم بمقتضاها الاعتراف الرسمي بسلطة العائلتين "كسلاطين"[٥٥]، والأهم من ذلك هو التقسيم الإداري والقبلي المنظم، الذي أبدعته السلطنتان، حيث قسمت يافع إلى عشرة أقسام (مكاتب) إدارية، على ضوئه تم تحديد المساحة الاجتماعية والسياسية بين مشائخ يافع القبلية، ولا يزال هذا التنظيم ساري المفعول قبلياً، وله أثره القوي حتى اليوم، وقد قسمت هذه (المكاتب) بالتساوي، خمسة أقسام قبلية تتبع يافع بني قاصد، وهي (يهر، كلد،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

ناخبي، سعدي، يزيدي)، وخمسة أقسام قبلية تتبع يافع بني مالك، وهي (الموسطة، المفلحي، البعسي، الظُّبي، الحضرمي) (ينظر الخريطة ب)، وتخضع شؤون كل قسم لعائلة مشْيخية كبرى، تضم تحت لوائها عدة عائلات مشيخية وعقالها، تنظم الشؤون السياسية الصغرى المنطوية تحت ولاءات الأقسام الفرعية المؤسسة تحت مسمى: (ربع، خميس، سديس)، وتخضع هذه المنظومة بشكل أساسي لسلطة السلاطين، الذين يؤول إليهم (بيت المال) الناتج من جمع الزكوات (العشير) السنوية من المحاصيل الزراعية والحيوانات، والملاحظ أن المسئوليات الإدارية للأقسام محددة تحت مسمى (مكتب) وجمعها مكاتب، ومعناها حرفياً "مكان الكتابة، "وهو المصطلح الأكثر بقاء والأبرز تسمية إلى اليوم فيما يخص الجوانب القبلية اليافعية المنظمة لشؤون الإدارة المحلية وكتابات الدولة، ومع كل ذلك ينبغي علينا ألا نبالغ في التقديرات حول دور الكتابة والتعليم في الحياة السياسية في ذلك الوقت، فكل ما بين أيدينا من وثائق ترجع إلى القرن السابع عشر، تشير إلى وجود مخطوطات وسجلات محدودة، ذي نقش خاص كتب بإتقان؛ مما يعني أن دور الكتابة والقراءة محدود إلى أبعد الحدود، وإن دلت تسمية (المكاتب) على شيء، إنما تدل على أن هذا النظام المحدد ملتزم بأشكال جديدة من السلطة النصية المتقنة، ويؤكد التزام رجال يافع القبليين أنفسهم بالتمترس خلف هذه السلطة، وليس خلف النطاق المدني للدول.

لم تقف الحياة السياسية اليافعية ضمن إطار منطقتهم المعزولة بوعورتها وشدة انحدارها، بل وصلت عبر الهجرة الخارجية إلى أن تسود مناطق أخرى، أما بواعث الهجرة فعوامل كثيرة، منها القحط وجفاف الأراضي الزراعية، أو محدودية الأراضي الصالحة للزراعة، فقد أدى كل ذلك إلى تنقل اليافعيين ونزوحهم، خصوصاً من الفتية الباحثين عن حياة أفضل، والمهاجرين إلى داخل اليمن، أو إلى شرق أفريقيا والهند، وجنوب شرق آسيا، وقد وصلت الهجرة اليافعية الخارجية أوجها مع نهاية القرن التاسع عشر، عندما أصبحت عدن آنذاك منطقة جذب عالمية ومصدر دخل مباشر، بفضل توفر مجموعة من الموانئ العالمية، كـ(كارديف، وتينيساد، ومارسيليا، ونيويورك)،

أما هجرتهم الداخلية فبدأت قبل ذلك بكثير، وتحديداً سنة ١٥١٩م، عندما نُظمت أول حملة عسكرية من ثلاث حملات ضخمة، تم إرسالها إلى حضرموت لتعزيز الدعم اليافعي ضمن الصراعات الجهوية هناك[٥٦]، وعلى مدى قرنين ونصف من الزمن نال اليافعيون تقديراً خاصاً من قبل الحلفاء الحضارم، بسبب امتلاكهم لأسلحة نارية نادرة، تحصّلوا عليها عبر ميناء عدن، ومن خلال العلاقات اليافعية في الخارج، وفي القرن التاسع عشر، تم تأسيس الدولة القعيطية في حضرموت من قِبل (عوض بن عمر)، وهو مهاجر من أصول يافعية، نال والده رتبة القائد العسكري لولاية حيدر أباد في الهند، وعلى ضوء هذه المكانة وفرت الهند لأبناء يافع قاعدة آمنة لتصعيد الهجرة والاستيطان والاندماج الاجتماعي والسياسي في المنطقة[٥٧].

بالمقابل وعلى مدى ثلاثة قرون، ظلت الأنظمة السياسية المحلية في يافع محافظة على تواصلها الدائم والمستمر مع أبنائها في الداخل والخارج، ضمن علاقات التبادل التجاري والثقافي، حتى نضج النظام القانوني والإداري في يافع، وكتبت الأعراف القبلية بنظام شفهي ضمن مخطوطات (سجلات) دقيقة، مألوفة للأعراف ومحافظة على خصوصيتها وتقاليدها، إضافة إلى ما زودت به من الأعراف الثابتة للشريعة الإسلامية، فبدت مفصلة وجلية خاصة فيما يتعلق بالإصلاحات الإدارية، التي تنزع لغتها وهياكلها إلى دافع الاستقدام من خارج البلاد، حيث عملت النخب المتعلمة وقادة المجتمع، إضافة إلى التجار على استغلال هذه السلطة النصية لشبكات رعاية واسعة واتصالات مباشرة مع مؤسسات الدولة، وجلبت ثروة محلية وأسلحة نوعية أسست جميعها بنية تحتية لمراتب جديدة من المعرفة والسلطة، أمكننا تفصيل كل ذلك ضمن حيثيات الفصل الثاني، الذي سنعرج من خلاله للأصول والمصادر الأولية التي جعلت الناس يؤلفون قصائد مكتوبة بخط اليد كقصائد البدع والجواب، والتي ترجع خصائصها الأولى إلى كتابة القرآن الكريم، بل أبعد من ذلك، كون الثقافة التعبيرية الشفهية والحياة الأخلاقية لليمنيين، وفرت منذ زمن بعيد السند الرئيسي لتأصيل لغتهم الشعرية، ولكن بما أنه يتم التبادل بشكل نموذجي لقصائد البدع والجواب، عدا أولئِك المهاجرين

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

الذين يبعثون برسائلهم من خارج الحدود، والساعين بكل ما أمكن إلى هدم الفوة المكانية والزمانية بينهم وبين أطرهم الاجتماعية أو السياسية، فصياغاتهم للقصائد تبدو بدرجة أقل مهارة من الرسائل التي تصاغ لغرض النشر، وتحديد مراسليهم في عوالم من الخطاب السياسي المتبادل فعليًا في المناطق الريفية، وهنا أبنت أن مجموعة النُسق الشعرية والمواضيع المنشورة إنما تحقق هذه المهارة وفقًا للغاية، فكل نوع من تلك الرسائل مرتبط بانتماءات اجتماعية وأخلاقية مختلفة، وقد زودت مهارة صياغة هذه الرسائل المتراسلين والمستمعين معًا بنموذج فريد لتحديد الأحداث السياسية بشكل عملي في مركز التبادل الاجتماعي، كما عملت بشكل بارع ضمن جهود متقطعة لكي تصوّر آفاقًا اجتماعيةً أوسع لتحديد الأطر الزمانية والمكانية من خلال الكتابة. في الواقع تصبح مسألة المسافات الاجتماعية غير المباشرة أساسية لهذه القصائد، وتوفر قواعد نحوية مرنة لنماذج المجتمع، ففي هذا الإطار قدم المتراسلون بصورة خاصة منظومة مقنعة من المصادر الانعكاسية للمبادرات المشتركة للإصلاح الاجتماعي.

وعندما توطدت الدولة في اليمن الجنوبي تحت إدارة الاستعمار البريطاني على مدى فترة القرن العشرين، توسعت بشكل متسارع مجالات العمل والإبداع المجتمعي، وتم إدارة الكثير منها من الخارج، وزادت المجالات السياسية عند تأسس اتحاد إمارات الجنوب العربي في خمسينيات القرن العشرين، الذي ضم ٢٥ إمارة وسلطنة جنوبية، فلم ترفضه سوى سلطنة يافع بني مالك (يافع العليا) ودثينة (الشرق الأقصى)، فبالنسبة لكثير من اليافعيين الذين كسب أجدادهم شهرة تاريخية من بين الممثلين المحليين للجنوب العربي، فكل الاتفاقيات التي تم التوقيع عليها مع القوى الأجنبية، والتي ظاهرها على أنها معاهدات ود واستشارة، خاصة الأخيرة التي سُمّيت "معاهدة استشارية" هي في الأصل بمثابة الخضوع التام للدخيل الأوروبي الكافر[٥٨].

ومع ذلك، كانت تكاليف البقاء خارج الاتحاد الذي أداره البريطانيون باهضه؛ فمنذ أربعينيات القرن العشرين حتى الاستقلال الوطني في (١٩٦٧م)، تدهورت البنى الخدمية والسياسية اليافعية بشكل فظيع، فيمكن عزو تآكل السلطة القبلية التقليدية

وسلطة السلطنة جزئياً من قبل أدوات الاستعمار البريطاني، التي يشير إليها العديد من اليمنيين اليوم، تم استخدام كل من المدفوعات النقدية والألقاب السياسية ومشاريع التنمية والمناسبات التعليمية وما إلى ذلك بشيء من التأثير لتأليب طرف ضد آخر، وأيضاً حدث الإكراه والعقاب المباشر، فقد شُنت غارات جوية على قرى ومنازل القادة الريفيين غير المتعاونين مع الاستعمار، لكن معظم الكوارث المدمرة على الوسائل التقليدية للحفاظ على النظام والقانون نجمت من التغييرات الاقتصادية الكبيرة، وبدون أدنى شك عملت الزيادة في التموين بالسلاح على تمزيق التسويات القبلية القديمة المتعلقة بحماية طرق التجارة وإدارتها، وهددت أسواق السلع التي كانت تمون عبر ميناء عدن سبل العيش التقليدية لبعض أصحاب المهن في يافع كالحباكين والصباغين ومصدري الفوة (نبات صبغي) والصبر وصائغي الفضة. ومع تنامي فرص العمل في المدن، نزل كثير من الشباب إلى عدن للبحث عن أسواق عمل، واستفادوا كثيراً من الروابط التجارية الجديدة وأنظمة الرعاية، وفي أعقاب هذه التغييرات الاقتصادية والتغيرات في الولاء، انغمست يافع في دوامة من الصراعات العنيفة، وكان التخوين السمة الأبرز في انشقاق اليافعيين، بالمقابل تم البحث عن نماذج جديدة تعيد ألق الروابط الاجتماعية، أو على الأقل تساعد في إنهاء الانقسامات، وتدرأ الفتنة المهلكة والمستوطنة بشكل خاص في الحياة القبلية.

أما الوعي الوطني فبدايته مبكرة، وتحديداً مع مطلع الثلاثينيات من القرن العشرين، وكان قصب السبق لمجموعة من نوادي أدبية مقرها المكلا (حضرموت) وعدن، كان هدفها الإصلاح، فشنت تياراتها خطابات نارية، منها قومية وأخرى اشتراكية، وثالثة ذات إصلاحات دينية، وفي مطلع خمسينيات القرن العشرين انضمت يافع إلى عدد من المنظمات السياسية والثقافية مكونة أول اتحاد لها تحت مسمى (اتحاد نادي شباب يافع)، وفي سنة ١٩٦٣م، تم تأسيس تنظيم سياسي على نطاق واسع يحمل أهدافاً سياسيةً صريحةً في لبعوس بيافع، سمي (جبهة الإصلاح اليافعية)[٥٩]، كُرست جهوده لإنهاء الصراعات القبلية من أجل مقارعة العدو المحتل، مما ساعد كثيراً على إحلال

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

السلام وإعادة التفاوض بين القبائل المتحاربة، كما ساعد عدد من المشايخ البارزين في صياغة أعراف قبلية أفضت إلى إنهاء الثأر[٦٠]، وكذلك عملت الجبهة القومية، ولكن تحت أهداف أكثر شمولية، من خلال بناء خلايا سياسية سرية، وتأسيس مقاومة شعبية تحت قيادة سياسية ومدنية أكثر تنظيماً وترتيباً، لتنظم الجبهة القومية في الأخير إلى جبهة تحرير اليمن المحتل (ج. ت. ي. م)، وجبهة التحرير الوطنية (ج. ت. و)، لمقارعة الاستعمار، فأفضى الصراع المسلح التي قادته الجبهة القومية إلى استقلال البلد في ٣٠ نوفمبر، ١٩٦٧م.

في الأعوام التي تلت الاستقلال، غيرت القومية الهوية القبلية في جنوب اليمن بشكل جذري، رغم أن الدور القبلي في الحياة السياسية اليمنية برز بشكل كبير منذ فترة طويلة؛ مما يعني أن مناطق المرتفعات الريفية هي المشكلة للوعي السياسي اليمني على الأغلب، وقد زودت دراسات إنسانية أخرى تحليلاً أكثر تفصيلاً لسلسلة واسعة من القواعد القانونية والإجرائية والأخلاقية أكثر مما قد أستطيع تغطيته في هذا الكتاب[٦١]؛ فالكثير من هذه الدراسات، التي أجريت في اليمن الشمالي منذ فترة الستينيات حتى التسعينيات من القرن العشرين، تركز على نواميس الشرف والعار التي تميز القبيلة في كثير من المجتمعات، وفي اليمن توفر القيم القبلية للشرف والناموس والعز والشجاعة والكرم والحكم الذاتي والمرجلة، مفردات مميزة لإدارة النظام الاجتماعي وتنظيم تبادل السلع والخدمات[٦٢]، وهذه القيم لاتزال باقية مركزياً، وتمثل الرؤى الشمولية ليمنيي القرن الواحد والعشرين، إلا أن التغيرات السياسية في اليمن الجنوبي، التي تمت مطلع سبعينيات القرن العشرين، أحدثت تحولاً جذرياً في الخطابات القبلية التي عرفت في شطري اليمنَ، وفي هذا السياق، كما سيأتي، وجهت اهتمامي للتحولات الجنوبية ضمن الإصلاحات القبلية للكشف عن مضامينها من قبل اليمنيين، معززاً الرؤى بنقاشات عن السلطة الأخلاقية ودور وسائل الإعلام في الحياة العامة، ومستعيناً بدراسات أخرى، تشير إلى أن النظام القبلي اكتسب أهمية بالغة خلال هذه الفترة، ولكن عن طريق خطابات الهوية المشتركة الأخرى[٦٣]،

وعند تسليط الضوء على هذه التغييرات، خصوصاً فترة ما بعد الاستقلال، وجهت اهتماماتي إلى فهم النسيج الأخلاقي لتقليد شعبي من الممارسة الرسائلية، وأيضاً في توضيح كيف أن القبيلة تساعد اليمنيين في البحث عن المسئولية من أنظمة التجارة والتكديس والتأليف الحضري التي تعمل في مستويات وطنية وعالمية.

خلال عامين من الاستقلال، حصلت تغييرات سياسية جذرية في الجنوب، فتراجع على إثرها نفوذ القبيلة ليحاصر بمنظومة جديدة من الاتحادات المضادة للحداثة، نتج عن هذه التغييرات قيام ما يسمى "الخطوة التصحيحية" في يونيو/ ١٩٦٩م، صعد إلى السلطة على إثرها واحد من أكثر الأنظمة اليسارية الراديكالية في الشرق الأوسط برئاسة سالم ربيع علي (سالمين)، فأعيد تسمية الدولة الجنوبية إلى (جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية/ ج. ي. د. ش)، حيث أدخل (سالمين) أسلوباً جديداً للدولة، توافق توجهاته القومية العربية مع كثير من الخطابات الاشتراكية الدولية، وبارتداء الزي العمالي الموحد، اصطف الرئيس (سالمين) مع الحزب الاشتراكي اليمني متعهداً بولاء الشعب لشخصية الثورة الخضراء (ماو زيد وونج)، وفي غضون أشهر تم تأميم كل المؤسسات الاقتصادية الأجنبية، وتنظيم الاتحادات الشبابية الشعبية، والموافقة على قانون الإصلاح الزراعي الشامل، وتبع ذلك سيل من الانتفاضات الشعبية ضد مُلّاك الأراضي في المناطق الريفية، ومنعت الطبقة العاملة (البروليتاريا) ملاك الأراضي الإقطاعيين من العمل بها، وتم تصنيف السلاطين والمشايخ التقليديين كإقطاعيين، فبدا المستقبل مظلماً أمامهم، بل تم إنذارهم في مرسوم المصالحة القبلية الذي تم الموافقة عليه بعد الاستقلال مباشرة[٦٤]، ومع مطلع سبعينيات القرن العشرين، بات الطرف الذي تم حشده ضد القبائل واضحاً في تعامله الصارم بما عُبِّئ من حماسة أيديولوجية، وتم من خلاله حظر عدداً كبيراً من التنظيمات القبلية، بل حُكم على ممثليها بالسجن أو الإعدام[٦٥]، ومن ثمَّ لم تعد اللهجة "القبلية" و"العشائرية" التي أصبحت معروفة بين قيادة الحزب، تشكل جزاً من الخطاب السياسي الشعبي في أي مستوى.

على أعقاب هذه التغيرات، تم تشوية سمعة قصائد البدع والجواب من قِبل

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

الأحزاب الرسمية، وعدوها معادية ونابشة للحياة القبلية التي لم يعد لها مكان في الذخيرة التعبيرية للثوريين الحقيقيين، فوجهوا الشعراء والفنانين على تأدية أغاني وطنية وتعليمية أو أناشيد عمالية حماسية، يستطيع المواطنون ترديدها أثناء العروض العسكرية حتى الشعر الحر وجه للمسار ذاته، فمزجت مواضيع الحب والعاطفة بالولاء الوطني والتضحية. وكل هذه التوجهات الفنية صُبِّغت بذائقة مدنية، مفضلة السير على أنماط المعرفة العربية الرسمية، بما فيها الشعر التقليدي والحديث، فلم يستفد من ذلك سكان الريف، وعليه كانت السنوات الأولى من سبعينيات القرن العشرين فترة ضعف لأولئِك الشعراء والفنانين، الذين لم يكونوا معدين للتأقلم مع متطلبات الثقافة السياسية الحضرية الملحة.

في الفترة التي تم فيها الانتقاص من الأساليب القبلية التقليدية فترة السبعينيات، ساعدت الإصلاحات الاجتماعية الكبرى في اليمن الجنوبي التي حصلت في الثمانينيات، في جعل التعبير السياسي الشعبي أكثر متاحًا للوصول إلى طيف واسع من الناس، ودشنت المرحلة للعودة نحو أشكال شعبية للنظام القبلي في منتصف الثمانينيات، وعززت بعد الوحدة، بالإضافة إلى جهود إعادة التوزيع المستفز للأرض التي استفاد منها عمال الأرياف الفقراء، فإن حملات معرفة القراءة والكتابة التي انطلقت في المناطق الريفية ساعدت في انخفاض نسبة الأمية من ٩٠٪ قبل الاستقلال (٧٤٪ في المدن) إلى حوالي ٤٠٪ مع حلول ١٩٧٣م (٣٨٪ في المدن)[٦٦]، وكانت النساء أكثر استفادة من هذه الحملات، وقد أهلهن ذلك بشكل كبير للدخول في القوة العاملة للبلد ككاتبات وسكرتيرات ومحاميات وقاضيات وشرطيات وفنانات وشاعرات شعبيات[٦٧]، إضافة إلى ذلك، ففي عام ١٩٧٤م، تم الموافقة على بعض تشريعات قانون الأسرة التقدمي في العالم العربي، والذي يُشّرع التأييد لعلاقات مساواة بين أفراد الأسرة وتفويض النساء المتزوجات في مسائل الإرث والطلاق[٦٨]، وبالنسبة للجماهير العامة، فقد تم إنجاز أهداف الثورة الاشتراكية بشكل إيجابي من خلال التحسينات المثيرة في الرعاية الصحية ومتوسط العمر، وتم دعم المواد

الغذائية والإسكان، والالتحاق الكبير في التعليم الأساسي والثانوي، وإزالة القيود عن الإصلاحات الصحفية، وتنمية مستويات منح حق التصويت السياسي.

مع نهاية السبعينيات، ساهم انتشار الكتابة والقراءة على معايرة وإنتاج الصحف والمنشورات السياسية والأدلة التعليمية والكتب، التي تضمن كتابة سلسلة من الارتباطات الشعبية التي كانت أوسع انتشاراً من قبل الاستقلال، وكما أوضحت في الفصل السادس، أن العلامات التاريخية تضمن نظريـًا الملكية الخاصة لكل المواطنين، وإن ادعى البعض استحقاقهم للسلطة أكثر من غيرهم، لكن في الوقت ذاته، منح الإنتاج المتسارع لوسائل الإعلام (الصوت سمعية)، و(السمع بصرية) حق المطالبة الضابطة للمواطنة في ظل التسلسل الانتقائي المتزايد للنصوص الشعبية الموثقة (كما هو موضح في الفصلين الثالث والرابع)، وقدمت البرامج الإذاعية المتعددة لجمهور المستمعين أساليبـًا وأنماطـًا غنائيةً مبتكرةً، وفي منتصف الثمانينيات بينما كانت تبث محطات التلفزيون برامجـًا أخباريةً مسائيةً منتظمةً وصوراً مذهلةً عن مناظر البلد الطبيعية والثقافية المتنوعة لقطاع كبير من سكان اليمن، كانت الأشرطة الصوتية مهوى المستمعين وظلت في تزايد مستمر، حيث أنزلت سلسلة من المواد التسجيلية المتعدد الأصوات، أنتج الكثير منها الهواة وموجهة للجمهور المحلي.

وخلال سنوات البناء القومي في اليمن، زودت ثقافة وسائل الإعلام المختلفة اليمنيين بوصلات نقدية، يتم من خلالها تقييم مواضيع الحداثة بمميزاتها وعيوبها، وفي إطار شعر البدع والجواب، كانت النقاشات تدور حول صيغ الأداء الشفهي الجهوري، والتنميق الأدبي الهادئ، والثرثرة الخافتة، والأوهام الخيالية، والتحيات ذات الذوق الحسن، والتبادل المادي الشحيح، وكلها أشارت إلى الفوارق الدقيقة لإعادة التقييم الاجتماعي الذي قد يكون بالتناوب صحيحـًا ومحفوفـًا بالمخاطر اعتماداً على دمجها. عمومـًا احتفظت صيغ محددة بتداعي معانيها الاجتماعية التقليدية، رغم التأثير من التغييرات العادية الأخرى، فعلى سبيل المثال، استمر التعبير عن النظام القبلي من خلال أنماط محددة من الأداء الشفهي الحاد، كما استمرت

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

ألحان الأناشيد الوطنية في تكوين الاشتراكية الثورية لكثير من الجمهور بعد أن تلاشى الخطاب الاشتراكي الراديكالي لليمن الجنوبي، وظلت التعبيرات التقليدية مصادر سياسية بالنسبة للبعض، خصوصاً في حدة النقاش السياسي الساخر الذي تؤكده سمات الهوية المتبقية على أشكال ثابتة من الاختلاف أو المجابهة، ورغم مواجهة اليمنيين لبعض التغيرات الراديكالية المفاجئة للتوجيه السياسي في العالم العربي، إلا أنهم نظروا إلى إعادة تقييم تداعيات المعاني العادية كشيء من الريادة الأخلاقية في فترات التغيير المثير، وحيث إن النظام القبلي بقي مصدراً لإعادة التبرير الأخلاقي لأولئِك الذين شعروا بالتهميش من قِبل الوعود الوطنية بالمساواة والعدالة الشاملة، فقد زودت مجموعة مرنة من المصادر الشفهية والسمعية المستمعين بوسيلة للتفكير في حدود وموروثات الحقيقة، كما انبثقت من أفواه أجدادهم القبلية، وفي النقاش العام حول سياسة الولاء الاجتماعي، أثبتت قدرة الشريط السمعي على الاستنساخ الصوتي بأنه يمتلك صوتاً رناناً للجمهور الباحثين عن فهم علاقة الهوية القبلية الحديثة لليمن.

وعندما أعلنت (ج. ي. د. ش.) والجمهورية العربية اليمنية (ج. ع. ي.) الوحدة رسمياً في ٢٢ مايو ١٩٩٠م، أعيدت الثقة بين النظام القبلي والحياة السياسية المدنية، فكسبت العلاقات بينهما مغزىً متجدداً لليمنيين الجنوبيين، فعلى ما يبدو فإن هذا التوحيد الاندماجي يقترب كثيراً من الشكل الذي أراد أن يحققه أئمة الزيدية أيام الدولة القاسمية قبل ٣٥٠ سنة تقريباً؛ ففي السنوات الأولى للجمهورية اليمنية الجديدة (ج. ي)، برز زعماء القبائل الشماليين الذين لم يسبق وأن واجهوا عداءً رسمياً مفتوحاً للسياسة القبلية، بشكل أساسي في النقاش السياسي العام[٦٩]، وبهذا الظهور لاحظت القيادات الجنوبية أن ثمة علاقات سلطوية جديدة بدأت تتشكل في صنعاء ضد توجهاتها، وتتبنى بعضاً من العلامات الرسمية للخطاب القبلي، ورغم أن الاشتراكية ذات النمط الجنوبي قدمت خياراً قابل للتطبيق في السنوات الأولى من الوحدة، إلا أن الحرب اليمنية في ١٩٩٤م أزالت شرعيتها لدى معظم اليمنيين في الأعوام اللاحقة، حيث واصلت الحكومة المنتصرة إعادة البناء الوطني مع اصطفافات

محدودة من القيادات الجنوبية، وتزامن كل ذلك مع العبء الإضافي لدعم وإيواء ما يقارب ٨٠٠٠٠٠،من العمالة اليمنية الذين تم ترحيلهم وطردهم من السعودية ودول الخليج الأخرى إبان فترة حرب الخليج الأولى في ١٩٩٠م، بسبب حيادية اليمن تجاه عملية عاصفة الصحراء التي قادتها كل من أمريكيا وبريطانيا ضد العراق، وعلى إثر ذلك باتت الحكومة اليمنية عاجزة عن توفير النظام والقانون في عدد من المحافظات الريفية التي أصبحت متوترة بشدة، ونتيجة لهذه الأحداث تحول الجنوبيون وبشكل متزايد إلى النظام القبلي؛ للحصول على تسويات دائمة وكافية للصراعات المحلية الملحة، رغم أن النظام القبلي لكثير من اليافعيين واليمنيين يحتفظ بخطاب أخلاقي من الدرجة الثانية لإدارة هذه التحولات، حيث تستحضر الهوية القبلية أيضـًا نواحي التفاعل الاجتماعي والمكانة الإنسانية وصناعة الحدث الذي يضمن الصلات المستمرة باليمنيين، خصوصـًا في عصر العولمة.

6. خطةُ هذا الكتابِ:

إن الأشرطة في اليمن، حتى تلك التي أنتجها شعراء عاميون وفنانون شعبيون يستخدمون آلات تسجيل محلية الصنع رخيصة الثمن ويوزعون أعمالهم إلى محلات الأشرطة مجانـًا، يتم نشرها بنسبة عالية وعلى نطاق واسع جداً[٧٠]، وفي غضون أسبوعين (من قدومي إلى اليمن) يستمع عشرات الآلاف من اليمنيين لمحتويات بعض الأشرطة، وحيث تكون الإصدارات موضوعية وتعالج الأحداث الجارية والتوترات السياسية الساخنة بشكل خاص فإن أشعار هذه الأشرطة، كما يقول اليمنيون، تصبح مرجعـًا تاريخيـًا موثوقـًا به، وتستشهد حرفيـًا، ويتم ترديدها ومتابعة إصداراتها الجديدة من قبل دائرة واسعة من المستمعين الصغار والكبار، المدنيين والريفيين، الرجال وفي بعض الأحيان النساء، وقد تم إنتاج أطول سلسلتين تشغيلية في أشرطة الشعر العامي في اليمن من قِبل اثنين من فناني يافع، هما: (حسين عبدالناصر)، و(علي صالح)، بدأت أشرطة (عبدالناصر) في أواخر سبعينيات القرن العشرين، ووصلت بحلول ١٩٩٦م إلى الشريط رقم (١٠٥)، بمعدل شريط واحد كل ثلاثة أشهر، ونالت شهرة كبيرة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

خلال عقدين من الزمن، وبهذه الشهرة شارك فيها أكثر من أربعة وستين شاعراً من مختلف أنحاء اليمن، وفي السنوات الحالية تجاوزت أشرطة (علي صالح) منتجات (عبدالناصر)، ووصلت أشرطتهما إلى متناول مئات الآلاف من المستمعين؛ وبذلك تعد هاتان السلسلتان المادة الأساسية لهذا الكتاب.

يتضمن الفصل الأول إطاراً عاماً عن هذه الظاهرة الإنتاجية، مكرساً الجهد فيه حول: مهنة صناعة الشريط، وظاهرة شعر الشريط التفاعلية وبروزها في الخطاب السياسي، مبتدئه بمقدمة تصف تفاصيل وصولي إلى يافع (منطقة البحث)، وتشير إلى الملاحظات والمشاهد الأولية للبحث، وناقشت (في القسم الأول) بشكل مستفيض المجالات المتعددة لصناعة الشريط، مسلطاً الضوء على الكيفية التي يميز بها اليمنيون أشرطة الشعر العامي عن غيرها من الأنواع الرئيسية في معامل الأشرطة اليمنية، وخصصت (القسم الثاني) للنظر في الكيفية التي يتم من خلالها توظيف شعر الأشرطة (بشكل تفاعلي) في الحياة السياسية، مركزاً على الثلاثة الأشرطة التي ساعدت في حل النزاعات في يافع بين ١٩٩٥م و١٩٩٧م، وعلى حدث التأليف (سياق الموقف)، الذي صمم فيه مجموعة من الشعراء والفنانين شريطاً رداً على هجوم قامت به منظمة الجهاد الإسلامي في عدن في ١٩٩٧م، ومبيناً في كل حالة كيف يزود النمط الأدبي المنتجين والجمهور المشارك بخطاب شعري مغنى، يتم تكييف الصفات الجمالية فيه (سواء من حيث التأليف أو الأداء) وفقاً للمطالب السياسية وأذواق الجمهور المستقبل، ففي حين أن مميزات النمط تُمكِّن المشاركين على تجميع أشكالاً نصيةً واسعةً بشكل تفاعلي، فهي أيضاً تزود المنتجين بخطاب فوقي لتقييم الفوائد الاجتماعية، وكذا تكاليف الأشرطة للممارسات التقليدية الخاصة بالتأليف النصي السياسي، ويساعد مفهومي التأسيسي "للمجتمع المنطقي" في تقييم الأجواء المضطربة (عن طريق الاتفاقات الإبداعية والتضاربات النصية المشتركة)، للوصول إلى إجماع غير مباشر لما يبحث عنه الشعراء ومستمعوهم، ويستحضر المفهوم، لكل من المتحدثين والمستمعين، مجتمعاً يستخدم خطاباً ذا أسس منطقية مشتركة، ويشير

أيضاً إلى النشاط الفعال لذلك المجتمع التي تبرز من خلال الحديث عن الكلام (الشعر) وجمالياته غير المباشرة، التي يتم فيها تنظيم سلسلة من القوائم الحسية، يتم تأطيرها بشكل هرمي لمصلحة بعض المشاركين على حساب غيرهم، مثل: (نماذج القافية والوزن والتعاقب اللحني والسلوك التفاعلي، وهلم جرا).

ويقدم الفصل الثاني (وعنوانه التمدن القبلي في قصيدة البدع والجواب) إطاراً تاريخياً أكثر شمولية للنظر في الجماليات الاجتماعية لوسائل الإعلام المكتوبة، فعلى الرغم من أن شعر البدع والجواب كما هو اليوم ببعده السياسي (المتحضر)، جاذباً لكثير من المستمعين والمتعاطين لأشرطته، إلا أن النمط الأدبي التقليدي الذي كان سائداً لهذا النوع من الشعر منذ القدم هو المساجلات الرسائلية المكتوبة والمتداولة بين وجهاء القبائل الساكنة في المناطق المرتفعة فقط؛ وعليه فإن الأجزاء الأولى من هذا الفصل تستعرض الإطار النظري والإرث التاريخي للثقافة الشفهية والكتابية في اليمن، مستعيناً بالمناهج العلمية الوصفية المتمثلة في الدراسات الأنثروبولوجية الغربية واليمنية السابقة في هذا المجال، مستفيداً من مشاركاتهم وإسهاماتهم حول أساليب وطرق معرفة القراءة والكتابة العاميتين للكشف عن قيمتهما في معالجة نصوص الشعر اليمني، وآخذاً بعين الاعتبار بجماليات الكتابة ومميزاتها في يافع، والتي تجلت على مدى قرون من التربية الإسلامية والتعليم والممارسة القانونية الشرعية. وفي الأجزاء الأخيرة من الفصل يكمن الجانب التطبيقي الذي اعتمد على المنهج الأسلوبي في استقصاء إرث هذا الجمال في الحياة السياسية والأخلاقية المعاصرة من خلال القيام بتحليل مفصل لقصيدتي بدع وجواب، تم نظمهما من قِبل اثنين من شعراء يافع في خمسينيات القرن العشرين. واعتمادي على الدراسات الوصفية سأكشف عن دور نظم الشعر في تأطير التاريخ المحلي، أما اعتمادي على المنهج الأسلوبي ذي الاتجاه البنيوي، فسيوجه النقاش حول الكيفية التي تظهر سلطة الشعراء كوكلاء أخلاقيين من خلال مناقشة أساليبهم التعبيرية التي تمثلت في نسقين متغايرين، الأول: نسق كتابي مدني يُفهم من خلال نشر الكلمات بشكل تعليمي فعال، والثاني: نسق

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

قبلي أكثر رنيناً ترتبط سماته بممارسات الأداء الشفهي الشعبي، ورغم أن كل نسق يستلزم أنظمة مختلفة ومتغايرة من النشاط الاجتماعي والسلطة الأخلاقية، إلا أن هذا التغاير والتذبذب يذوب في شعر البدع والجواب عاكساً ممارسات تفاعلية ونشاطاً ثقافياً متناغماً، وفرته له وسائل الإعلام التي عالجت الصراعات المجتمعية بقوة وبوعي أخلاقي.

ويتضمن الفصل الثالث (وعنوانه مواتر أشكال وألوان الغناء) مراحل ظهور التسجيلات الصوتية الغنائية، والتطورات المستحدثة في إنتاج النصوص واستهلاكها، الذي تزامن مع تطور محلات إنتاج وصناعة الصوت في عدن وما وراءها من المناطق التابعة لها، (المنهج التاريخي هو المعتمد في تأطير مباحث هذا الفصل)، فبما أن شركات الإنتاج الصوتي نمت وتكاثرت مع الحركات الوطنية القومية، فإن أساليب وأرصدة أخلاقية جديدة (المبحث الأول) برزت في الغناء والموسيقى الحضرية، وتعبر عن الاحتمالات المثيرة لأشكال الهوية الوطنية الشاملة، كما حققها نخبة من الفنانين والموسيقيين العدنيين عبر مزيات الأداء (المبحث الثاني)، ومع ذلك فإن التغيرات الجذرية في الخطاب السياسي التي تلت تحرر واستقلال اليمن (الشمالي والجنوبي)، أسهم في تزايد سوق الشريط اللامركزي بشكل كبير (المبحث الثالث)، وكل ذلك أدى إلى التحضر والمدنية التي أثبتت بأنها نموذج جمالي فعال لتسجيل الطموحات وخيبات الأمل لدى أعداد كبيرة من اليمنيين، وفي إطار خطابات التحضر يتم تدوين انتقال شامل من الجماليات التصويرية في الأداء وفي المجاز الشعري إلى جماليات أكثر شعبية ومكتوبة بشكل أوسع من الجماليات الشفهية الموثوقة، وتفيد هذه الإشارات كعلامات ولافتات للنظر بشكل أساسي في التأثير الثقافي والسياسي المتنامي لمجموعتين من مروجي الغناء الشعبي: فناني الأشرطة الريفيين (المبحث الرابع)، ومديري محلات الأشرطة (المبحث الخامس)، وتعتبر المجموعتان ذا أثر فعال في تكييف السمات النصية للشعر العامي وتحديدها بعادات أكثر عمومية من الانتماء الاجتماعي والانعكاس الأخلاقي، ولذلك تتوسط بين "غنائنا" ومعمل

صناعة الأغنية الأكثر تنوعـًا وانتشاراً، فبالقرب عن كثب إلى أعمالهم كما سنلاحظه بين طيات هذا الفصل، فإنني عملت على إيضاح كيف أصبحت تقنيات الشريط مثمرة حين حددت بمنظومة من العلاقات والارتباطات الاجتماعية (المبحث السادس)، مشيراً إلى أن قيمتها تكمن في مصدرها الأخلاقي المحدد وفق شروط تلازمية من العرض والطلب، حتى لو أن الأشرطة تعمد على تسويق الغناء المحلي، وتمكن أشكال السلطة المنطقية الأقدم، فإنها في الوقت ذاته تمنح الفنان والمستمع ذوقـًا فنيـًا وبديهة في التميز الجمالي.

وتكفل الفصل الرابع (وعنوانه: انتقال الشعر من ريشة الحبر إلى شريط التسجيل الليفي وعودته للشعراء) باستراتيجيات التأليف والأداء المتبعة لإنتاج شعر الشريط، فبما أنه يتم تحديد الشروط الاجتماعية والمالية والتقنية لإنتاج الشريط بشكل مسبق من قبل الشعراء والفنانين ومالكي محلات الأشرطة (كما هو مثبت في الفصول السابقة)، فكانت العودة حميدة إلى هذه الاستراتيجيات لتقديم أعمال مجموعة كبيرة من شعراء وفناني الشريط الريفيين الذين اشتهروا بشكل بارز منذ ستينيات القرن العشرين، وهنا استعرضت دورهم كوسطاء محكمين للمعرفة، لاسيما بعد أن أصبحت مهمتهم الإنتاج تعاونية وأكثر تشابكـًا والتفافـًا، وفي هذا الفصل أيضـًا سيكون للكتابة مجال واسع؛ لما لها من دور أساسي وهام في التأليف وفي إنجاح هذا التعاون، إذ صارت أبرز علامة حضرية، ومصدرها موثوق فيه، ويمكن التحكم به ونقده وإطلاق الحكم عليه بناء على القصائد (التي بين أيدينا) المصممة للأداء السمعي والتسجيلي، والتي منح منها صك القبول أو الرفض والتعديل قبل إنتاج الشريط وإيصاله للمستمعين، وقد اعتمدت في هذا الفصل على السرد التتابعي لدور الكتابة ونسخ التأليف ناسجـًا بين مسارات المهنة واستراتيجياتها التأليفية المختلفة، ومشيراً إلى دور كل من الشعراء والفنانين في تبني مصداقيةً أخلاقيةً ونفوذاً سياسيـًا عن طريق استقطابهم كوسطاء ناقلين للثقافة الحضرية والريفية معـًا، حيث وجدت أن دور الشعراء كسلطة أخلاقية يكمن في بناء أبياتهم وأساليبهم الشعرية وفق فن الخطابة الريفية بما تتضمنه من حكمة شعبية

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

وعنف شديد يمثل عادة ريفية ثابتة، بينما يصدر الفنانون علامات مرئية للنجاح المالي في السوق، ويزودون الشعراء بوسيلة تداولية متحضرة، وتبقى كل الأدوار بمثابة أعمال أدائية تسمح للجمهور بأن يعتبر الوسيلة المنبثقة "لشاعر الشريط" كهمزة وصل أكثر تعقيداً وحيوية من العادات النصية. وفي نهاية الفصل، أشرت إلى أن النفوذ الأخلاقي لهذا الأداء يكمن في الاهتمامات المتزايدة على التأليف، حتى حينما يبحث الشعراء والفنانون عن التحكم الواسع بالنصوص المكتوبة وإنتاج الشريط، فإن الشك والريبة بالتأليف في سوق تسجيل أقل تنظيماً تسمح لكلا مجموعتي الفنانين بالإشارة إلى ابتعادهم من تركيزات الثقافة الحضرية والسلطة السياسية، ويقترحون آراءهم البديلة للسلطة الأخلاقية.

ويبرز الفصلان- الخامسَ والسادسَ- الكيفية التي يستخدم من خلالها الشعراءُ مجازاتِ الطبع والشخصية والتاريخ، حين يضعون شعرهم السياسي في إطار قواعد منطقية عامة للهوية من غير المخاطرة بمصداقيتهم كمتحدثين رسميين أخلاقيين هامين، وتكون هذه المجازات تصورية ومكتوبة ولكن بدرجات متفاوتة، مع أنها أيضاً تستدعي تخمينات مؤقتة حول تأثير الذات (الشخصية) الشاعرة؛ لذا كانت شخصية شايف الخالدي؛ شعره وحياته (التي قدمنا لها في الفصل السابق) مرسى هذين الفصلين، رغم مناقشة شعراء آخرين إلى جانبه هنا؛ ففي الفصل الخامس (وعنوانه: إشارات وأغاني الشاعر: الشخصية الأخلاقية وصدى التأليف)، يقدم (قسمه الأول) تحليلات هامة وإشارات عامة حول مجاز الطبع أو الطبائع الشخصية المتداولة بين الشعراء والمؤلفين العرب بوجه عام، ويستكشف إشكالية التقليد المتبع بين المؤلفين المفتونين بسابقيهم من أجل التنافس على تقاليد السلطة النصية، فحينما ينظر المنتجون المعاصرون للأشرطة اليمنية إلى الفوائد العائدة من إنتاج الشريط الصوتي وتكاليفه تحت غرض صيانة أمانات المتحدثين السياسيين، فإنه يتم استخدام عزلة تصورية متلازمة بمجاز الطباع الشخصي ليوضح التناقضات الأخلاقية والإمكانيات التعبيرية للتكرار التأليفي، وعليه فإن الفصل (في قسمه الثاني) يقدم أيضاً

رؤية للتحديات التعبيرية الحديثة الخاصة بالشعراء اليمنيين، ويعرض كذلك إطاراً تحليلياً مقارناً للنظر في اللزوميات الأخلاقية من أجل النشر في عدة أماكن ثقافية.

أما الفصل السادس والأخير (وعنوانه: أهمية الشخصية التاريخية: تراث سلسلة عبدالناصر الغنائية)، فإنه يركز بمجمله على مشاركات الخالدي مع الفنان حسين عبدالناصر، ومع اثنين وستين شاعراً ضمن سلسلة طويلة من الشعر السياسي اليمني، مبتدئه بمقدمة عن وفاة الخالدي في سنة ١٩٩٨م، ساعدتنا في طرح كثير من النقاشات حول حياته وعمله، وتم استخلاصها من أحاديث وشهادات اليمنيين الحاملين الجنسية الأمريكية، كما استعرضنا في المباحث الأخرى المناقشات والملاحظات المدونة حول شعراء البدع والجواب والمصحوبة بتحليلات واتجاهات واسعة للسياسة الوطنية المدونة للتاريخ والنظام القبلي الذي انتشر في جنوب اليمن على مدى النصف الثاني من القرن العشرين، وفي هذا الإطار أوليت اهتماماً خاصاً بمجاز "الأخبار"، فبينما تكون روايات الشفهية التقليدية للأحداث الاجتماعية مثيرة للذاكرة، فالأخبار أيضاً تربط تلك الروايات بالعروض البيانية المضللة والخادعة للأخبار المرئية والمسموعة السائدة، وهذا العمل يجذب انتباه المستمعين إلى التصريحات الشفهية المسجلة لشخصيات الشريط، وبما أن الشخصية تبرز في الغالب على أنها رمز للتاريخ المنطقي الشامل والخادع، فإن الفصل في نهايته يكشف عن الكيفية التي يوظف من خلالها اليمنيون مجازات التاريخ والشخصية معاً، وتحديدهم لعلاقاتها من التكملة والتضاد في نقاشات خاصة حول المكان والحدث والمسئولية والذاكرة التجميعية. وتستعرض الخاتمة نقاشات الكتاب مع إعطاء اهتماماً خاصاً لأهمية الثقافة والخيال لدراسات الفعالية الشعبية ونظرية المجال الشعبي العام.

المُلاحَظات:

(١) ميخائل لامبيك: المعرفة والممارسة في جزيرة (مايوت)؛ الخطابات المحلية للإسلام والشعوذة، وروح ضبط النفس، (تورنتو: قسم الطباعة، جامعة تورنتو، ١٩٩٣م)، ص٧.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

(٢) تمتلك فكرة النص بصفتها عملية تفاعلية هامة، تاريخـًا طويلاً في مناهج ما بعد البنيوية، ولتمييز الإشارات النصية عن الوسائط في هذا الكتاب، فقد عملتُ بشكل أساسي على تقريب النص (عندما لم أناقش أدوات النص الحقيقية والمادية) في سياقات التكرار والسلطة التمثيلية، بينما عملت على تقريب وسائل الإعلام في سياقات من الجماليات النصية، ولذلك تصبح دراستي لوسائل الإعلام بمثابة طريقة للنظر في: كيف أن بقايا التفاعل النصي الدقيقة تصبح ذات قيمة اجتماعية، من خلال ما أسماه جيرتز نموذج التبادل بين المنتج والمستهلك بالتزامن مع أشكال جديدة من الانتماء الاجتماعي. ينظر: كليفورد جيرتز: الدين كنظام ثقافي في تفسير الثقافات، (نيويورك، دار الكتب الأساسية، ١٩٧٣م)، ص٩٣-٩٤.

(٣) حتى الدراسات الإعلامية النموذجية، التي تقر بالممارسات المتنوعة من الاستقبال وإعادة الإنتاج والمعرفة، بإمكانها تحديد المحتوى الاجتماعي للأشكال الإعلامية المحددة، من خلال تقديمها كوظائف لمجتمعات مميزة ليس كمواقع ممكنة ثقافيـًا من الترابط الاجتماعي. ينظر على سبيل المثال: تيري فليو: وسائل الإعلام الجديدة: مقدمة (أكسفورد: قسم الطباعة، جامعة أكسفورد، ٢٠٠٢م)، ص١٠. وفي هذا الإطار يبرز (مارشال)، وهو مُنظِّر تراث وسائل الإعلام العامة، خلف العديد من تلك الادعاءات، ينظر: مارشال ماكلوهان: فهم وسائل الإعلام: توسعات الإنسان، (نيويورك: ماكجرو هيل، ١٩٦٤م)، ومارشال ماكلوهان، ووإريك ماكلوهان: قوانين وسائل الإعلام: العلم الجيد، (تورنتو: قسم الطباعة، جامعة تورنتو، ١٩٨٨م). ورغم مشاركتي اهتمام ماكلوهان في كيف أنه ممكن إدراك التقنيات المحددة للحصول على وظائف اجتماعية خاصة، إلا أنني وجدت أن افتراضاته عن الخبرة الجمعية للتقنيات المعطاة (التي من خلالها يمكن منح وسيلة محددة ثبات لشكل أو رسالة)، شديدة الرفض لعادات التفسير الثقافي المعترف بها (نمط "الزامل" على سبيل المثال)، وليس هذا فحسب، بل وجدتها مفضيه إلى قفزات منهجية.

(٤) في وقت سابق عرَّف (فرينشمان ديبنج ١٨١٢) مصطلح الأثنوغرافيا بأنه (وصف الأعراق البشرية)، وهذا التعريف الوصفي يختص بشكل أساسي بالكيفية التي تعرض المجموعات العرقية بشكل مختلف من التراخي والمثابرة، وقد لاحظ ذلك: (ميشال) في مؤلفه (استعمار مصر)، (بيركيلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٨م)، ص١٠٦-٠٧١. ومن هنا كان اهتمامي حول استخدام اليمنيين للكتابة والتقنيات الإعلامية بهدف تصنيف الهويات الجمعية المختلفة، خصوصاً الاختلافات الحية للإنتاجية الحضرية ونظرائها، فهذه الخصوصية "تعكس أهداف الأثنوغرافيا الجديدة التي من الممكن أن تلائم بشكل أفضل الدراسات المقارنة لعالم الأثنوغرافيا المحلي". ينظر: ماتي بونزل: بوس فوكو وعالم الأنثروبولوجيا المحلي، (مذكرات نحو أنثروبولوجيا بوسيانية جديدة)، مجلة عالم الأنثروبولوجيا الأمريكية، المجلد ١٠٦، العدد ٣ (٢٠٠٤م): ٤٤١. وقد لاحظنا أن اليمنيين يمارسون الكتابة، ليس لغرض الاستخدام أو تصنيف الناس كأعضاء بحيث يتم إبلاغهم من خلال أنظمة مختلفة من الإنتاج والتكرار فحسب، ولكن بالاهتمام الكبير في التعايش والترابط لمثل هذه الأنظمة من مراحل التطور العرقي، وقد أظهر اليمنيون حساسية أثنوغرافية تكون نصوصاً أكثر تهذيباً أو نفعياً مما كنا نعتقد إمكانية وجوده.

(٥) بول فريدريك: اللغة الشعرية والخيال، (إعادة صياغة فرضية صابر-ورف في كتاب اللغة والسياق والخيال)، (ستانفورد: قسم الطباعة، جامعة ستانفورد، ١٩٧٩م)، ٤٤٩.

(٦) هذا المثل شائع على نطاق واسع في يافع، يتبادلونه ضمن الثقافة الشفهية التقليدية، إلا أني وجدته أيضاً مسجلاً في ملخص القرن العاشر من الأقوال المأثورة المنسوبة لخليفة المسلمين الرابع الإمام علي بن أبي طالب (المتوفي عام ٦٦١م)، موثقاً في كتابه (نهج البلاغة)، الطبعة الثانية (بومبي: المعهد الإسلامي لمنظمة الشيعة الإسلامية العالمية، ١٩٧٨م)، ٢٦٥.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

(٧) ستيفان تايلر: الأشياء التي لا توصف: الخطاب والحوار والبلاغة في العالم العصري، (ماديسون: قسم الطباعة، جامعة ويسكونسين، ١٩٨٧م)، وبنيامين ورف: صلة الفكر المألوف والسلوك باللغة في كتاب نقاط لامعة في الأنثروبولوجيا، تحرير: بي. بوحنان، وإم. جلازر، (نيويورك: نوبف، [١٩٣٩م]، ١٩٨٨م)، ص١٤٩-٧١١.

(٨) روبرت ديسجارليز: السيَّر الحسية: مظاهر الحياة والموت بين بوذيي نيبال يولمو، (بيركيلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ٢٠٠٣).

(٩) دافيد جريفر: نحو نظرية القيمة الأنثروبولوجية: الوجه المزيّف لأحلامنا، (نيويورك: بالجريف، ٢٠٠١م)؛ ونانسي مون، وجوان كولا: التحكم الزماني-المكاني ورمزية التأثير في كتاب كولا: وجهات نظر جديدة حول تبادل ماسيم، تحرير: جي. ليتش، وأي. ليتش، (كامبردج: قسم الطباعة، جامعة كامبردج،١٩٨٣م)، ص٢٧٧-٣٠٨.

(١٠) ميخائيل جلسينان: التعرف على الإسلام: الدين والمجتمع في العالم العربي الحديث، (لندن: أي. بي. توريس، [١٩٨٢م]، ١٩٩٠م، والسيد الأسود: الدين وعلم الكون الشعبي: قصص الأشياء المرئية وغير المرئية في مصر، (نيويورك: بريجر، ٢٠٠٢م)، وجريجوري ستاريت: العنف وبلاغة التماثيل، مجلة الأنثروبولوجيا الثقافية، المجلد ١٨، العدد ٣ (٢٠٠٣م)، ص٣٩٨-٤٢٨.

(١١) ميخائيل سيلفر ستين، وجريج أوربان: السجلات الطبيعية للخطاب، (شيكاغو: جامعة شيكاغو، ١٩٩٦م).

(١٢) على سبيل المثال، زعم المتنبئ الفارسي (ماني) في القرن الثالث قبل الميلاد، بأنه أُعطِي الوحي الإلهي على صورة كتاب مقدس وشيك الحدوث، ولذلك أشارت نبوءاته إلى حقيقة مطلقة أكثر من ادعاءات النقل الشفهي للبصيرة المقدسة التي ميزت سلطة اليهود الدينية.

(١٣) جاك جودي: مقدمة كتاب (القراءة في المجتمعات التقليدية)، تحرير: جاك جودي، (نيويورك: قسم الطباعة، جامعة كامبردج، ١٩٦٨م)، ص١١-١٩.

(١٤) نقلاً عن وليام أي؛ جراهام: ما وراء الكلمة المكتوبة: المظاهر الشفهية للكتاب المقدس في تاريخ الدين، (كامبردج: قسم الطباعة، جامعة كامبردج، ١٩٨٧م)، ص٧٩.

(١٥) يصبح حدوث النص مضموناً بدرجة رئيسية عندما يستطيع التحكم بخطاب مميز ربما يكون مختلفاً عن التعبير اليومي، حتى عندما يسن المعتقدات الأخلاقية السلطوية للمجتمع؛ لذلك تكمن القيمة التاريخية في (١) أساليب التلاوة والتجويد القرآني ذي الصوت المعسول، (٢) اللغة البيانية ذي الوظيفة الشعرية الساحرة والمتجاورة لما وراء الحدود كأساس للفصاحة القرآنية، (٣) ارتباطات المستمعين بالأسلوب القرآني مع لهجة غير مدنية ولا قبلية (على وجه الخصوص لهجة قريش)، وبصورة عامة أشرت هنا إلى أن كل هذه القيم والعناصر أظهرت النص (القرآني) المقدس بشعور الفرق السمعي المبجل والمعزول، ويتحدث عالم الدين بإيقاع مبهم، وفي نهاية الكتاب، سأناقش قيمة الأساليب التعبيرية العامية الضيقة، وأساليب التعبير لفناني الشريط والشعراء الذين يصيغون أشكالاً أكثر تقدمية للسلطة النصية الحضرية.

(١٦) يبدأ الوحي الإلهي الأول للرسول محمد (صلى الله عليه وسلم): ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ۝١ خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ ۝٢ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ۝٣ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ۝٤ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ۝٥ كَلَّا إِنَّ الْإِنْسَانَ لَيَطْغَى ۝٦﴾ (سورة رقم ٩٦: ١-٦). بالنسبة لتحليل شامل عن معاني كلام القرآن، ينظر دانيال ماديجان: صورة ذات القرآن: الكتابة والسلطة في الكتاب الإسلامي المقدس، (برنستون: قسم الطباعة، جامعة برنستون، ٢٠٠١م).

(١٧) جراهام: ما وراء الكلمة المكتوبة، ص٨٠.

(١٨) هذا ما أكده جراهام في كتابه السالف الذكر (ما وراء الكلمة المكتوبة)؛ ففي ص٥٢ أجرى مناشدة خاصة من أجل دراسات عن "مفاهيم" بديلة، ومستشهداً بأقوال علماء التفسير والتوحيد المسلمين، الذين يدعون إلى نفس الاهتمام من ضمنهم: محمد آركون الذي أوضح مفهوم السلطة في الفكر الإسلامي، من خلال كتابه (الإسلام:

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الدولة والمجتمع، تحرير: كي؛ فيرديناند، ومحمد مظفّري، (لندن: دار كورزون للطباعة، ١٩٨٨م)، ٦٠-٦٢، وناصر حميد أبو زيد: مفهوم الناس: دراسة في علوم القرآن، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م)، ص١٢٠. كما أشارت كثير من الدراسات الأنثروبولوجية إلى هذه القدسية للكلمات القرآنية، منها: دراسة ميخائيل جيلسينان في كتاب تنوع المجتمع الإسلامي، تحرير: أحمد الشاهين، (لندن: إتاكا للطباعة، ١٩٨٧م)، ص٩٢-٩٨، وبرينكلي ميسيك: تقبيل الأيادي والركب: الهيمنة والمرتبة في خطاب الشريعة، مجلة القانون والمجتمع، العدد ٢٢ (١٩٨٨م)، ص٦٣٧-٥٩، وجون آر. باون: حول الأساس المقدس والتبدل الشعائري: التضحية الإسلامية في سومطرة والمغرب، مجلة عالم الأعراق الأمريكية، المجلد ١٩، العدد ٤ (١٩٩٢م)، ص٦٥٦-٧١.

(١٩) ريتشارد بومان، وتشارلز إل. برجز: فن الشعر والأداء كمظاهر نقدية حول اللغة والحياة الاجتماعية، مجلة الاستعراضات السنوية للأنثروبولوجيا، العدد ١٩، (١٩٩٠م)، ص٧٣-٧٤.

(٢٠) ميشال فوكو: آثار المعرفة والخطاب على اللغة، (نيويورك: دار بانتيون للكتب، ٢٩٧٢م)؛ وفوكو: الجنون والحضارة: تاريخ عن الحماقة في عصر المنطق، (لندن: تافيستوك، ١٩٦٧م).

(٢١) هذه المنهجية مألوفة للأنثروبولوجيا اللغوية، وقد وصفها (جول شيرزر) بشكل دقيق: "الخطاب هو نقطة التعبير عن الأيديولوجيا، وخصوصاً عن التصرف وإدارة الصراعات والتوترات والتغيرات المتأصلة في الأنظمة الأيديولوجية... الشيء المتصل بالأيديولوجيا هو منظور تاريخي مرتبط بتأثيرات النظام السياسي والاقتصادي العالمي، حيث يمكن إدراكهما وتفسيرهما من قبل الناس المتفاعلين الممثلين للخطاب بكفاءة وفي إطار أمثلة ملموسة". جول شيرزر: الفن اللفظي في سان بلاس، (نيويورك: قسم الطباعة، جامعة كامبردج، ١٩٩٠م)، ص٧. وعليه فإن مجال الشعر بصفته خطاباً هو المجال التعبيري الرئيس الذي يتم من خلاله استكشاف الأيديولوجيات.

(٢٢) أحياناً تصبح السياسة ميدان صراع لصياغة الخطابات أو الأداءات المتبادلة، سواء بالرجوع إلى نصوص سابقة، أو عن طريق تداخل أكثر من نص في نص رسمي، يهدف إلى تحقيق العدالة الاجتماعية للفرد في المجتمع. تم وصف مثل هذا التوجه بعناية من قبل سيلفر ستين وأربان في كتاب الحكايات الطبيعية للخطاب.

(٢٣) في إطار هذه النظريات يستحق ذكر (ميشيل دي سيرتيو).. ينظر مقدمة (توم كونلي) في (ميشيل دي سيرتيو): كتابة التاريخ، (نيويورك: قسم الطباعة، جامعة كولومبيا،١٩٨٨م)، xviii. كما قدم (ريموند وليامز) أساساً هاماً للتوجهات الرمزية للإدراك البشري. ريموند وليامز: الماركسية والأدب، (أكسفورد: قسم الطباعة، جامعة أكسفورد،١٩٧٧م).

(٢٤) ويعتبر عمل (برينكلي ميسك) نموذجاً يحتذى به في ربط ألفاظ الذاتية الحديثة بنظام الممارسات النصية القانونية، كما دشنتها الدولة أولاً، وقد وثقها في أكثر من كتاب، منها: الوثائق القانونية، ومفهوم القراءة الحصرية، المجلة الدولية لسوسيولوجية اللغة، العدد ٤٢ (١٩٨٣م)، ص٤١-٥٢، وتقبيل الأيادي والرُكب (مصدر سابق)، والكتابة المنصفة: التناقض والاقتصاد السياسي في الخطاب القانوني اليمني، مجلة الأنثربولوجيا الثقافية، المجلد٤، العدد ١ (١٩٨٩م)، ٢٦-٥٠، والمنزلة الخطّية: الهيمنة النصية والتاريخ في مجتمع إسلامي، (بيركيلي: جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٣م). وتركز مقدمات أخرى جديرة بالذكر للسلطة القانونية لكل من الدولة والقبيلة، على اليمن الشمالي، وتشمل بول دريش: القبائل والحكومة والتاريخ في اليمن، (نيويورك: جامعة أكسفورد، ١٩٨٩م)، ومارتا مندي: الحكومة المحلية: القرابة والمجتمع ونظام الحكم في شمال اليمن، (لندن: أي. بي. توريس، ١٩٩٥م)، وشيلاج وير: النظام القبلي: السياسة والقانون في جبال اليمن، (أوستن: جامعة تكساس، ٢٠٠٦م)، وحسن أحمد الحبيشي: النظام الشرعي والقانون الأساسي في اليمن، (ورسيستر، المملكة المتحدة: بيلنج وسونز، ١٩٨٨م)، وبرنارد، وهيكل:

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الصحوة والإصلاح في الإسلام: تراث محمد الشوكاني، (كامبردج: قسم الطباعة، جامعة كامبردج، ٢٠٠٣م).

(٢٥) أنتونيو جرامسي: مختارات من مذكرات السجن، (نيويورك: الدولية، ٢٠٠٣م [١٩٧١])، ص٣٥٤- ٣٥٥.

(٢٦) المرجع نفسه، ٣٢٨-٣٥٥.

(٢٧) سوزان بينكني ستيتكيفتش: الخالدون الصامتون يتكلمون: شعر ما قبل الإسلام وشاعرية الطقوس والأسطورة والشاعرية، (إتاكا: قسم الطباعة، جامعة كورنيل، ١٩٩٣م)، ٦-٨.

(٢٨) ستيفان كاتون: قمم اليمن التي أستدعي: الشعر كممارسة ثقافية في قبيلة يمنية شمالية، (بيركيلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٠م).

(٢٩) تشمل العديد من المقدمات الممتعة للشعر الحميني. ينظر: محمد عبده غانم: شعر الغناء الصنعاني، (دمشق: دار العودة، ١٩٨٧م)، وروبرت سيرجنت: النثر والشعر من حضرموت، (لندن: تيلر لقسم الطباعة الأجنبية، ١٩٥١م)، وجعفر الظفاري: الشعر الحميني في الجنوب العربي، أطروحة دكتوراه، جامعة لندن،١٩٦٦م.

(٣٠) تشمل أمثلة الأصناف الأدبية، التي كانت ترتل ولم تكن تغنى: شعر الزامل والهجاء الشعري، وكذا ما عبر عن النشاط العسكري المصحوب بطبول الحرب والمزامير والدفوف المعدنية، فبرزت بصورة أفضل من تناغمات "الغناء"، وبعض أنماط القصائد التي كانت تُقرأ بصوت عال بالشكل والأسلوب الخطابي للمتحدثين الشعبيين، وبشكل اعتيادي، فإن معظم هذه الأنماط كانت أقصر وأقل تنميقاً بالمفاهيم والأفكار المنقولة للتأليف مما هو عليه الشعر (الحميني)، وشعر البدع والجواب. سأولي جُل اهتمامي بالمميزات الشكلية لشعر البدع والجواب في الفصل الثاني.

(٣١) إم. إم. بختين: الإبداع الحواري، (أوستين: قسم الطباعة، جامعة تكساس، ١٩٩٤م [١٩٧٥م])، ص٤٢٨.

(٣٢) أشكر ستيفان كاتون على اقتراح هذا المصطلح.

(٣٣) في الفقه الإسلامي ونظرية اللغة، يتم التعبير بشكل أفضل عن الجدل بين الانتشار والصدى، كمثل العلاقة الرمزية بين التصور والتصديق، كما لاحظ ذلك اللغوي محمد علي (بقوله): "المغزى يُعرف بطريقة عامة بأنه كون الشيء بحالةٍ معينة يلزم منا للعلم به العلم بشيء آخر. وكلمة العلم في هذا التعريف تعني (الإدراك)، وتتضمن كلاً من التصور والتصديق. ينظر: محمد محمد علي: برغماتية العصور الإسلامية الوسطى: نماذج النظريات الشرعية السنية للتواصل النصي، (ريتشموند، إنجلترا: كورزون للطباعة، ٢٠٠٠م) ١٤١.

(٣٤) يتم أحياناً مناقشة الانتشار والصدى بوضوح من قِبل اليمنيين (كما لاحظنا ذلك في مقتطف محمد مرشد ناجي صفحة ٢٠ أو في حيّزات أخرى في الكتاب)، وتكون في الغالب عبارة عن طرق تأكيدية للمعرفة التي يتم استقصائها في مقاربات مجازية، تساعد إلى حد ما في توجيه الفهارس الأساسية للخطاب بنحو يعكس النماذج التمثيلية الواسعة التي يمكن اعتبارها خطابات متبدلة.

(٣٥) محمد مرشد ناجي: أغانينا الشعبية، (عدن: دار الجماهير، ١٩٥٩ م)، ١٤٠-١٤١. ص ٢٠.

(٣٦) وهنا يذكر الناقد الأدبي الماركسي والقائد في الحزب الاشتراكي (عمر الجاوي) على سبيل المثال، أنه تم رسم هذا الفرق من قِبل المفكرين العرب واليمنيين في مطلع خمسينيات القرن العشرين، ولتلخيص ذلك، يستشهد بالنسخة الخامسة من موسوعة أدبية سوفيتية، نُشرت عام ١٩٦٢م، وللتمييز بين الشعر الشعبي (الذي يكون شفهي وتجميعي ومجهول الهوية وموروث ويعالج بشكل اعتيادي مسائل "العادات الشعبية" المتعلقة بالعمال والحياة الاجتماعية)، والشعر العامي (الذي يتأثر بالعربية المعاصرة كنوع من النثر، وينشر عبر التلفاز والإذاعة التي تم دعمها بقوة من قِبل الطبقة المثقفة). عمر الجاوي: كيف نفهم الشعر الشعبي، مجلة التراث، العدد ٤ [١٩٨٠م] (١٩٩٢م): ٧٠-٧٩.

(٣٧) إن أخلاقيات "الصدى" التي أناقش في هذا الكتاب يتم التعبير عنها بشكل جيد

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

من خلال دلالات العبارة أكثر منها عن طريق تنوع المحاكاة الصوتية للكلمات العربية للارتداد الصوتي، مثل رنين، جلجلة، أو ملعلع، وتشمل التصاريف اللفظية لكلمة عَبَرَ عدة دلالات، منها حسية وأخرى معنوية (تجريدية)، أما دلالتها الحسية فكثيرة، إذ تأتي على الأغلب بمعنى: اِجْتَازَ (متحرك- ساكن-متحرك- ساكن-متحرك)، وقد تأتي بمعنى ذَرَفَ الدمع، (وفي الحالتين توحي بالحركة ضمن نسيج مائي)؛ ففي اللهجة اليمنية، (العُبَر) الممر أو القناة المائية، كما توحي أيضاً إلى كلمات مشابهة للسوائل تسير وتنتشر ببطء، كالجسر أو المركب النهري، يقال له (مِعبر)، والعِطر المنتشر أريجه يسمى(عبيراً)، ويوصف كل شيء زائل بـ(عابر)، كما أسمعها بالغالب تشير إلى السحاب العابر، كل هذه الترابطات توحي إلى مسافة ضمنية أو غيبية وسط اتصال حسي كامل، أما دلالتها المعنوية فتصرف إلى عدة دلالات، أولها (العبرة)، وكلمة (عِبرة) مصطلح انتشر بكثرة في الروحانية الإسلامية الأولى، ويشير إلى الرؤيا الباطنية العميقة، والنصيحة، ولها تصاريف أخرى بمعنى فَسّرَ (خصوصاً الأحلام)، وقَدّرَ، وفَكّرَ. وقد لاحظ كل ذلك كمال الدين عبدالرزاق في كتابه: الاصطلاحات الصوفية، الطبعة الثانية، تحرير أي. سبرنجر (لاهور: الإرشاد، ١٩٧٤م [١٨٤٥م]، ١٢٣-١٢٤. وأشار المفسرون العرب منذ زمن بعيد إلى دراسة النصوص غير المعترف بها من أجل التأكيد على هذه الاعتبارات، وتوضيح الكلمة الملهمة "كانعكاس صوتي".

(٣٨) جورج ويلهلم هيجل: فلسفة هيجل عن الطبيعة، (نيويورك: آلن وأنون، ١٩٧٠م)، ٦٩-٧٤.

(٣٩) حول الوطنية كشكل من الانتساب النصي والاجتماعي من الهوامش الشاملة، ينظر هومي بابا: أمة ديسيمي: الوقت والقصة وحدود الأمة الحديثة في كتاب الأمم ورواية القصص، (نيويورك: روتليدج، ١٩٩٠م)، ٢٩١-٣٢٢.

(٤٠) ولتقريب مجالات السياسة وفهمها في اليمن من خلال الإقناع، لجأت إلى عدة دراسات ساهمت بشكل مباشر في كشف الغطاء عن الشعر السياسي اليمني، وتشمل جلها تحليلات عن استخدام الشعر في مفاوضات النزاع القبلي، أبرزها: دراسة كاتون:

قمم اليمن، ١٩٩٠م، وصالح الحارثي: الزامل في الحرب والمناسبات، (دمشق: الكاتب العربي، ١٩٩٠م)، ودبليو. فلاج ميلر: الكلمات الشعبية وسياسة التجسيد: انعكاسات حول استراتيجيات الشاعرات في اليمن الريفية، مجلة تاريخ النساء، المجلد ١٤، العدد ١ (٢٠٠٢م)، ٩٤-١٢٢، وعبدالله البردوني: رحلات في الشعر اليماني قديمه وحديثه، الطبعة الخامسة (دمشق: دار الفكر، ١٩٩٥م [١٩٧٢م]). كما استفدت من باحثين آخرين ركزوا على جلالة الشعر والخطابة، مثل: لوسين تامنيان: إقناع الملوك (الشعر والسياسة في اليمن، ١٩٢٠م-١٩٥٠م) في كتاب اليمن المعاصر، تحرير آر. ليفيو، إف. ميرمير، ويو. ستينباك، (باريس: كارتالا للطباعة، ١٩٩٩م)، ٢٠٣-١٩٢، و'روبرت سيرجنت: الشاعر اليمني الزبيري وهجومه على الأئمة الزيديين، مجلة الدراسات العربية، العدد ٥ (١٩٧٩م)، ٨٧-١٣٠. إضافة إلى ذلك أُجْريت العديد من الدراسات المهمة حول استخدام الشعر في التواصل الاجتماعي اليومي، منها: دراسة ميخائيل رودينوف: الشعر والسلطة في حضرموت، مجلة الدراسات العربية الجديدة، العدد ٣ (١٩٩٦م)، ١١٨-١٣٣، وكذا'ستيفان كاتون: السلام والتحية: تحيات من مناطق اليمن المرتفعة، مجلة عالم الأعراق الأمريكية، العدد ١٣ (١٩٨٦م)، ٢٩٠-٣٠٨. وأخيراً لاحظت في مقال رائع عن جهود السجناء الباحثين عن الصفح لصاحب السمو أحمد الشامي: الأدب اليمني في سجون حجة، مجلة الدراسات العربية، العدد ٢ (١٩٧٥م): ٤٣-٦٠.

(٤١) جورجين هيبرماس: التحول البنائي في الميدان الشعبي، ترجمة: تي. بيرجر (أكسفورد: الحكومة للطباعة، ١٩٩٢م [١٩٦٢م]).

(٤٢) تم تطوير رؤى هيبرماس حول المخاطبة بطريقة توليدية من قِبل ميخائيل وارنر. ميخائيل وارنر: رسائل الجمهورية: النشر والميدان الشعبي في أمريكا القرن الثامن عشر (كامبردج، ماس: قسم الطباعة، جامعة هارفارد، ١٩٩٠م)، ٣٩-٤٠، وورنر: البيئات الشعبية وغير الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، المجلد ١٤، العد ١ (٢٠٠٢م): ٧٧-٧٨. ويقترح وارنر أن أعمال القراءة من قِبل المؤهلين في الميدان الشعبي تزرع نوعاً من "حب الاختلاط بالغرباء" حيث إن أحد الأشخاص يخاطب

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

آخرين غير محدودين وغير معروفين من بيئاته الاجتماعية العامية. سأعمل على توصيل رؤى وارنر في تحليلي لجماليات وسائل الإعلام الكائنة ثقافيًا خصوصًا في الفصلين الخامس والسادس.

(٤٣) أنابيلي سربيرني، ومحمد محمد علي: وسائل إعلام متواضعة، وثورة ضخمة: التواصل والثقافة والثورة الإيرانية (مينيبوليس: قسم الطباعة، جامعة مينيسوتا، ١٩٩٤م)، ص٢١، وبيتر مانويل: ثقافة الشريط: الموسيقى الشعبية والتكنولوجيا في شمال الهند (شيكاغو: قسم الطباعة، جامعة شيكاغو، ١٩٩٣م)، ص٣، وأصغر فتحي: دور الوعظ الإسلامي، مجلة التواصل، المجلد ٢٩، العدد ٣ (١٩٧٩م): ١٠٢-٠٦، وكريس كتلر: الضرورة والاختيار في النماذج الموسيقية؛ فيما يتعلق بالوسائل الموسيقية والتقنية والحاجات السياسية في كتاب معتقدات الشريط، تحرير: آر. جيمز، (بروكلن: أتونوميديا، ١٩٩٢م)، ١٦٠-٦٤.

(٤٤) ديل هايمز: أثنوغرافية الكلام في كتاب الانثربولوجيا والسلوك البشري، تحرير: تي. جلادوين، ودبليوسي. ستورتيفانت، (واشنطن دي. سي: جمعية واشنطن الأنثروبولوجية، ١٩٦٢م)، ص١٣-٥٣، وديل هايمز: نحو دراسات التخاطب الوصفية: تحليل الحالات التخاطبية في كتاب اللغة والسياق الاجتماعي، تحرير: بي. بي. جيجليولي، (بالتيمور: دار بينجوين، ١٩٧٢م [١٩٦٤م])،ص٢١-٤٤، وجون جمبرز، وديل هايمز: الدراسة الوصفية للتخاطب، (واشنطن دي. سي.: الهيئة الأمريكية الأنثروبولوجية، ١٩٦٤م)، وهيلري بتنام: معنى المعنى في كتاب العقل واللغة والواقع، (كامبردج: قسم الطباعة، جامعة كامبردج، ١٩٧٥م).

(٤٥) بيري بورادیو: اقتصاديات المحادثات اللغوية، مجلة حقائق العلم الاجتماعي، المجلد ١٦، العدد ٦ (١٩٧٧م): ٦٤٥-٦٨؛ و بورادیو: اللغة والتأثير الرمزي، الطبعة الثالثة (كامبردج، ماس.: جامعة هارفارد، ١٩٩٤م [١٩٨٢م]). ينظر أيضًا فيروكسيو روسي-لاندي: اللغة كعمل وكتجارة: التماثل الرمزي لعلم اللغة وعلم الاقتصاد، (جنوب هادلي، ماس: بيرجن وجارفي، ١٩٨٣م).

(٤٦) ميشال فوكو: ضبط النفس والعقاب، (نيويورك: فنتيج للكتب، ١٩٧٩م [١٩٧٥م]).

(٤٧) إن منهجي وطريقتي للتعامل مع الكتابة المنقوشة مأخوذة من الكتابات الإبداعية الأولى لعلماء ما بعد البنيويين الفرنسيين، وبالذات جاك دريدا ورونالد بارتيز. ينظر على وجه الخصوص، جاك دريدا: الجلسة الثنائية في كتاب قارئ دريدا: بين العميان، (نيويورك: جامعة كولومبيا، ١٩٩١م [١٩٧٢م]؛ ورونالد بارتيز: موت المؤلف في كتاب الصورة-الموسيقى-النص، (نيويورك: هيل ووانج، ١٩٧٧م)، ص ١٤٢-٤٨١. سيعرض الفصل الخامس بشكل خاص نقاشاً حاداً حول السبب في أن مواقفهم تحتاج إلى مراجعة.

(٤٨) يتبع هذا التعريف جوديث بتلر، حيث إن مفهومه عن الأدائية المعروض في كتاب مشكلة النوع (١٩٩٠م)، يستنتج من تأكيد فريدريك نيتشا أن "لا كينونة وراء العمل والفعل والصيرورة؛ فالفاعل هو مجرد خيال يتم فرضه على الفعل -الفعل نفسه هو كل شيء". فريدريك نيتشا: حول أصل الأخلاق، ترجمة: دي. سميث، (نيويورك: قسم الطباعة، جامعة أكسفورد، ١٩٩٦م)، ص٢٩.

(٤٩) تتميز يافع من بين قبائل المرتفعات في اليمن بشكل خاص بتأكيدها الواضح على النزاهة المحلية عبر الزمن، ويذكر مؤرخ القرن العاشر اليمني الحسن الهمداني البيتين (القبيلتين) الكبيرتين اللتين تعرفان إلى اليوم ببني قاصد وبني مالك، إضافة إلى العديد من مكاتب المنطقة الواسعة الأخرى. الحسن بن أحمد الهمداني: كتاب صفة جزيرة العرب، تحقيق: محمد النجدي، (القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٥٣م). وكما سأتناول مؤخراً في المقدمة، فإن هذه النزاهة قد كانت نتاج لبراعة المنطقة الزراعية والعسكرية التاريخية وسلطة سلطنتها وتطورها المبكر في مكتنفات التعليم الديني.

(٥٠) كلوس سكيب مان: الجنوب العربي القديم، من ملكة سبأ إلى قدوم الإسلام، (برينستون: إن. جي.: ماركوس وينر للنشر، ٢٠٠١م)، ٥٧-٥٨.

(٥١) آر. جي. جافين: عدن تحت الحكم البريطاني، ١٨٣٩-١٩٦٧م، (نيويورك:

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

بارنز ونوبل للكتب، ١٩٧٥م)، ص٣-٥.

(٥٢) القرامطة فرع من الحركة الإسماعيلية (الشيعية)، وبدأت في التمرد على مقر الخلافة العباسية الراسخة في بغداد أواخر القرن التاسع، وانتشرت حركتها مؤخراً في أرجاء واسعة من الشرق الأوسط، وذُكر أن علي بن الفضل، الذي أصوله وأنسابه هي ركام من الأسطورة الجامحة، بدأ بتجنيد اليافعيين منذ ٩٠٣-٠٤٩هـ/ ١٢٩١-١٢٩٢م. وبعد تأسيس مراكز قيادة في مذيخرة، أبين، نجح في حشد القبائل المحلية في حملات عدوانية صوب اليمن الشمالي، حتى لاقت جيوشه هزيمة بعد مضي ثمان عشرة سنة في وادي الدور، بالقرب من إب. عمارة بن علي الحكمي: تاريخ اليمن، (القاهرة، ١٩٥٧م)، ص١٦٨-٦٩.

(٥٣) تجدر الإشارة إلى أنها توجد تفاصيل عن السيرة الذاتية لأسعد عفيف الدين في كتاب عبدالله محمد الحِبشي: حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول، الطبعة الثانية (صنعاء: وزارة الإعلام والثقافة، ١٩٨٠م)، ص ٢٢٧-٢٩.

(٥٤) فرض الشيخ أبوبكر بن سالم، الذي ينتمي إلى سلالة آل باعلوي الشهيرة في اليمن، ولاءً قويـًا بشكل خاص بين اليافعيين، الذين هاجروا إلى حضرموت، وقد وثّق دبليو. فلاج ميلر التبادلات بين يافع وحضرموت: "يافع لديها اسم واحد فقط: التواريخ المشتركة والروابط الثقافية بين يافع وحضرموت". دبليو. فلاج ميلر: الأنثروبولوجيا الثقافية للعربية الجنوبية: زيارة حضرموت مرة أخرى، (شارع بيترسبيرغ: متحف الأنثروبولوجيا والأثنوغرافيا، ١٩٩٩م)، ص٦٨-٦٩؛ وروبرت سيرجنت: يافع والزيود وآل بوبكر بن سالم وآخرون: قبائل وسادة، في كتاب على كلا جهتي باب المندب: الدراسات الأثيوبية والجنوبية العربية والإسلامية المقدمة إلى أوسكار لوفجرين، (ستوكهولم: سفينسكا فورسكنين جسينتس تيتوتيتي إسطنبول، ١٩٨٩م)، ٨٣-٨٥. وتجدر الإشارة إلى أن واحد من أفراد آل هرهرة الأوائل وهو (علي بن أحمد هرهرة) تتلمذ على يد الشيخ أبوبكر بن سالم في موطنه في عينات، وقبل وفاة الشيخ بقليل في سنة ١٥٩٢م، تم منح هرهرة وثيقة بأن يخدم في يافع كمصلح ومرشد

ديني لكل اليافعيين، وذكر ذلك الشيخ نصر بن سبعة في كتابه: من ينابيع تاريخنا اليمني، (دمشق: الكاتب العربي، ١٩٩٤م)، ص٥٨، وسيرجنت: يافع والزيود،ص ٨٥، وينظر أيضاً عبدالقادر عاطف هرهرة: تاريخ أسرة آل هرهرة، (ديربورن، ميتشيغن.: سوق التسويق، ١٩٩٨م).

(٥٥) تبرز الروايات الشفهية والمنح الثقافية في يافع بشكل حيوي النقاشات عن التواريخ والشروط الدقيقة عند تنصيب كل سلطان. عموماً، يمكننا القول إنه تم ترسيخ وإرساء جذور السلطنة العفيفية في عهد معوضة بن محمد في نهاية القرن السابع عشر، وبشكل خاص في عهد ابنه قحطان. وتم تأسيس السلطنة الهرهرية في الوقت ذاته تقريباً من قِبل صالح بن أحمد بن علي هرهرة، كما دون ذلك أحمد العبدلي في كتابه (هدية الزمن في أخبار ملوك لحج وعدن)، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٠م [١٩٣٠]، ص١٠٩؛ وكذلك عند حمزة لقمان في كتابه (تاريخ القبائل اليمنية)، (صنعاء: دار الكلمة، ١٩٨٥م)، ص١٧٤. وكان تعيين السلاطين خطة استخدمتها الإمامة لإنهاء الحرب مع لاعبين ذي قوة إقليمية، ولكسب امتيازات مواتية، في الغالب فرض نظام ضريبي بشكل ما. أياً كانت الترتيبات القانونية التي تم الحصول عليها، فإن رواية مشهورة جداً في يافع تروي عن زواج نور بنت العفيفي (المتوفية عام ١٠٦٢ه)، وهي الشيخة المحاربة وحاملة البندقية، على سليل آل هرهرة، والذي وسع فيما بعد العلاقة بين السلطنتين.

(٥٦) ميلر: يافع لديها اسم واحد فقط، ص٦٦-٧١.

(٥٧) أصبح يطلق على اليافعيين بين الحضارم المصطلح البسيط "العسكر"، وهي علامة ووسم تميز به آلاف اليافعيين الذين أسسوا بعد أن استقر الصراع مساكن وانشغلوا بالزراعة والحياة العائلية.

(٥٨) في الفصل الثاني سأركز على قصيدتين تعبران عن نفور الكثير من اليافعيين للتعاون مع البريطانيين، ولمناقشة زوج آخر من القصائد المناهضة للاستعمار في اليمن، ينظر دبليو. فلاج ميلر، وآلرايك فريتاج: ثلاث قصائد حول التدخل البريطاني

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

في اليمن، من الصحافة اليمنية ١٩٣٧م، في كتاب (الشرق الأوسط الجديد: مصدر للتاريخ)، تحرير سي. إم. أمين، و بي. سي. فورتنا، وإي. فريرسون، (أكسفورد: قسم الطباعة، جامعة أكسفورد، ٢٠٠٥م)، ٤٩٢-٥٠٠.

(٥٩) كتب عن تاريخ جبهة الإصلاح اليافعية كل من سالم عبدربه، ومندعي ديان: جبهة الإصلاح اليافعية، (عدن: مؤسسة ١٤ أكتوبر، ١٩٩٠م).

(٦٠) تم التعبير عن الشروط الوطنية الجديدة للجبهة بشكل صريح في القرار رقم (١١) في اجتماع الجبهة الأول المؤرخ في ١٣ إبريل ١٩٦٣م، ونصه: "يجب على المشايخ والعقال السمع والطاعة، وكلمتهم مسموعة ما وافقت تطلعات الوطن، وإن خالفتها فلا طاعة لهم، بل يجب رفضها بشكل قطعي". وكان القرار رقم (٦) قد أفضى إلى أن نظام الجبهة ينطلق من أسس الشريعة الإسلامية الثابتة وكلام القرآن الكريم، وفي مهرجان العطلة الذي تلى ذلك الاجتماع مباشرة، رُفعت الراية التي كُتب عليها (لا قبلية... لا عصبية... كلنا أمة عربية). المصدر نفسه، ٨٠-٨٢.

(٦١) يعد الأدب الإنجليزي المتحدث عن الحياة القبلية في اليمن ثمينـًا، وتبقى دراسة بول دريتش (القبيلة والحكومة والتاريخ في اليمن) الأبرز والأدق تقديمـًا، كما تقدم دراسة (نجوى أدرا) وصفـًا دقيقـًا عن الروح القبلية. ينظر: نجوى أدرا: القبيلة؛ المفهوم القبلي في مناطق المرتفعات المتوسطة، الجمهورية العربية اليمنية، أطروحة دكتوراه، جامعة تمبل، فيلادلفيا، ١٩٨٢م. وهناك استعراضات تقديمية أخرى موصى بها، وتشمل كلاً من: توماس جيرهولم: السوق والمسجد والمفرج؛ التفاوت الاجتماعي في بلدة يمنية، (ستوكهولم: قسم الطباعة، جامعة ستوكهولم، ١٩٧٧م)، وبول دريتش: الصلات القبلية والتاريخ السياسي في اليمن الشمالي، ضمن كتاب (اليمن المعاصر: السياسة والخلفية التاريخية)، تحرير بي. آر. بريدام، (لندن: كروم هيلم، ١٩٨٤م)، ص١٥٤-٧٤، ودريتش: موقع الشيوخ بين قبائل اليمن الشمالية، مجلة الإنسان، المجلد ١٩، العدد١ (١٩٨٤م): ٣١-٤٩، ودريتش: الأئمة والقبائل؛ كتابة وتمثيل التاريخ في اليمن الشمالي، في كتاب (القبائل وتكوين الدولة

في الشرق الأوسط)، تحرير بي. دي. خوري و جي. كوستينر، (بيركيلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٠م)، ص٢٥٢-٨٧، وستيفان كاتيون: رموز الإنسان؛ الصورة المشخصة للاكان في عرس الذكور القبلي اليمني، مجلة الدراسات الفولكلور الآسيوية، العدد ٥٢ (١٩٩٣م): ٣٥٩-٨١، وكاتون: سجل أحدث التاريخ اليمني؛ أنثروبولوجية الحرب والوساطة، (نيويورك: هيل ووانج، ٢٠٠٥م، وير: النظام القبلي.

(٦٢) لنقاش وصفي لهذه المصطلحات في اليمن ينظر: كاتون: قمم اليمن، ٢٦-٣٥؛ وأدرا: (القبيلة)، ١٢٩-٥٨، ودريتش: القبيلة والحكومة والتاريخ في اليمن، ص٣٨-٧٤.

(٦٣) ينصب عملي في هذا الإطار حول أيديولوجية اللغة ووسائل الإعلام في جنوب اليمن. دبليو. فلاج ميلر: استعارات التجارة؛ تقدير القيمة القبلية في شعر الشريط اليمني، المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط، المجلد ٣٤، العدد ١ (٢٠٠٢م): ٢٩-٥٧، وينظر أيضاً بول دريتش، وبرنارد هيكل: الإسلاميون ومجتمع القبائل في اليمن؛ دراسة عن الأساليب والسلوك المكرر، المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط، العدد ٢٧ (١٩٩٥م): ٤٠٥-٣١، ونجوى أدرا: الرقص والنظرة الخاطفة؛ تصوّر الهوية القبلية في مرتفعات اليمن، مجلة الانثروبولوجيا البصرية، العدد ١١ (١٩٩٨م): ٥٥-١٠٢، وعيسى بلومي: النظر ما وراء القبيلة؛ التخلي عن الصيغة الحرفية من أجل كتابة التاريخ الاجتماعي في اليمن خلال الحرب العالمية الأولى، مجلة مشاهد جديدة على تركيا، العدد ٢٢ (٢٠٠٠م): ١١٧-٤٣.

(٦٤) هيلن لاكنر: جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية: نقطة التطور الاشتراكي في جزيرة العرب (لندن: إتاكا للطباعة، ١٩٨٥م)، ١١٠-١١.

(٦٥) في عام ١٩٧١م، تم تصفية واحد وعشرين شخصية قبلية يافعية أصيلة ممن كان لهم سلطة في السابق، أبرزهم أحد الثوار الأوائل ضد الاستعمار البريطاني، وهو محمد بن عيدروس العفيفي، نُصب له ورتل من رفقائه كمين محكم، أثناء عودتهم من عدن إلى يافع بعد أن أطلق سراحهم من السجن.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

(٦٦) كرامة محمد سليمان: التربية والتعليم في الشطر الجنوبي من اليمن، (صنعاء: مركز الدراسات والبحوث اليمني، ١٩٩٤م)، ١:٢٣٨، ٢:٧٦.

(٦٧) تمت مناقشة دور حملات القراءة والكتابة في تغيير علاقة النساء بالثقافة الشعبية والشعر في اليمن الجنوبي من قِبل فلاج ميلر، في مؤلفه "رسائل عابرة".

(٦٨) لاكنر: جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية، ١١٦-١٨.

(٦٩) كانت البداية بتوجيهات داعمة من قبل القادة السياسيين اليمنيين الشماليين، وبالذات رئيس البرلمان وشيخ قبيلة حاشد البارز عبدالله بن حسين الأحمر، الذي فتح ميزانية الدولة لدعم النظام القبلي عبر سلسلة من اللقاءات والمؤتمرات القبلية التي عقدت في ١٩٩١م و١٩٩٢م. بول دريتش: العامل القبلي في الأزمة اليمنية، في كتاب الحرب اليمنية عام ١٩٩٤م: الأسباب والنتائج، (لندن: ساكي للكتب، ١٩٩٥م)، ٤٦-٥٥. في المؤتمر الثاني (لحلف قبائل اليمن، الذي ترأسه بن لحمر)، صرح الجزء الأهم من بيانه على "أن السلاح يُعد جزءاً مكملاً للإنسان اليمني". أبوبكر السقاف: مشاكل الوحدة اليمنية، مجلة المسلمين وعالم البحر الأبيض المتوسط، العدد ٦٧ (١٩٩٣م): ٩٩. هذا التصريح، رغم أنه لم يكن استثنائي للشماليين، إلا أنه مثّل انتقالاً جذرياً من الخطاب الشعبي الذي كان مألوفاً للجماهير الجنوبية.

(٧٠) بلغت تكلفة آلة التسجيل العادية (المسجلة) ٢٥٠٠ ريال يمني (١٣,٥٠$) تقريباً وفقاً لسعر الصرف عام ٢٠٠٦م (١٨٥ ريالاً يمنياً مقابل الدولار الأمريكي)، وقد تم حساب كل الأسعار المتضمنة في هذا الكتاب وفقاً لهذا السعر.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

الفَصْلُ الأوَّلُ

أشْرِطَةُ الشِّعْرِ الشَّعْبيِّ: بينَ المجتمعِ والصِّراعِ

- "الشِّعر ديوانُ العرب، وبه حُفِظت الأنساب، وعُرِفت المآثر، ومنه تُعلِّمت اللغة".

النحوي أحمد بن فارس، القرن العاشر[1]

- "هناك ثلاثة أصناف من متذوقي الشعر الشعبي: الصنف الأول ابن بيئته (ابن البلد)، والصنف الثاني يعيش في المدينة، والصنف الثالث مهاجر في الخارج".

عامل في محل أشرطة شعر القصيد اليافعي

1. الوصول لموقع البحث والمشاهدات الأولى:

بقيت يافع معزولة على وجه الخرائط التقليدية القديمة، بل ظلت معزولة عن كل شيء إلا في الحكايات المروية عن ملاجئ الجبال فقط، ومع ذلك فإنها في نظر منتجي الشريط مكان خصب للابتكار السمعي والصناعة الصوتية، وأبناؤها قريبون من خبرات وعادات العديد من اليمنيين خصوصاً الذين استوطنوا عدن وضواحيها، وبالنسبة لي أول ما سمعت أغنية يافعية في صيف ١٩٩٥م عندما كنت ماراً في أحد أحياء كريتر (اسم استحدثه البريطانيون لقلب ومركز مدينة عدن، ويعني فوهة البركان المتوهج، وكذلك هي عدن مجموعة من التلال والفوهات البركانية الذائبة من قديم الزمن، وقد استحب اليمنيون هذه التسمية وسارت على ألسنتهم)، في السنة الأولى من عملي الميداني، حينها لم أستوعب بعد دلالات الأغنية كما أني لم أفهم كثيراً من الألفاظ العامية اليمنية التي كانت تدوي من مكبرات الصوت في محلات بيع الأشرطة المحلية، ولعل حالي وقتها كحال شاعر شعبي وقف مصدوماً ومحبطاً أمام جهازه التلفزيوني الذي لم يستطع برمجة محطاته من كثرة المشوشات الخارجية، التي أرجعها لشخص آخر أطلق عليه تسمية (سارق الديش)، ويعني محلل الشفرات التي تبثها الأقمار الصناعية وفك شفرتها بطريقة غير شرعية، فتمنى الشاعر لحظتها أن يمتلك جهازاً آخر يفهم ما

يدور أو على الأقل يحفظ دشه من أي سرقة وتشويش:

قال يحيى علي لك ريح واسارق الديش كلما جيت با برمج سرقت المحطة

تسرق الصوت والصورة وسببت تشويش ليت ابو حافظي يملك معي أي سلطة

المعنى الظاهري لهذين البيتين يدل على انتشار وسائل الإعلام ومدى تقبل اليمنيين لها، كما تشير إلى كثرة المشتتات الإعلامية التي قوضت سلطة الشاعر ومنعته من أي استفادة من هذه التقنيات الحديثة، سواء من حيث الصور العالمية المتلفزة أو الاستماع للبث الفضائي ومشاهدة برامجه بكل أريحية، إلا أن المعنى الخفي يشير بشكل عام إلى مجاز يوحي بمدى إحباط الشاعر من الوضع البائس وكثرة المظالم في اليمن، عموماً إن كُنتُ قادراً على فهم هذا الشعر الشعبي الغنائي آنذاك فلربما وصلت للمغزى وفهمت الدلالة بشكل أكبر، ولكن ما هي إلا أيام معدودة حتى قعدت مصغياً لحديث بعض موظفي مكتب عدن للشئون الثقافية بغية فهم أسلوب تلك الأشرطة، فأخبروني أن معظمها من تأليف شعراء يافع، وأنها مناظرات (مساجلات) شعرية تبرز وجهات نظر الشعراء حول المستجدات على الساحة السياسية المحلية والخارجية، وأكثرها شهرة مساجلات شايف الخالدي وأحمد الصنبحي، (الأول جنوبي من يافع، والثاني شمالي)، وغنى لهما فنان واحد منتجاً مائة شريط تقريباً خلال عدة عقود ماضية، وقالوا لي بالحرف: "ستجد في يافع العديد من أفضل الشعراء الشعبيين البارعين أكثر من أي منطقة أخرى في البلد... وهو عبارة عن تأليف ريفي واقعي بأسلوب تقليدي"، كما أخبرتُ أن العديد من هؤلاء الشعراء أميون لا يقرأون ولا يكتبون، وأن الواسطة المشتركة بين الشاعرين هو الفنان حسين عبدالناصر، فخطر على بالي أن أكرس معظم عملي البحثي لأشرطته.

بعدها يممت وجهي إلى يافع مستغلاً سيارة نوع تيوتا محملة بالمسافرين، وعلى صعود منطقة وعرة بارتفاع ثمانية آلاف قدم وصلت لبعوس الواقعة على هضبة، وبناء على ما أُخبرتُ به (من قبل موظفي مكتب عدن للشئون الثقافية)، بإمكانية اللقاء بكل سهولة مع الفنان حسين عبدالناصر بل ومع عدد كبير من شعراء الأشرطة، كانت

للنسخة الورقية زز WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

المفاجأة الأولى هي صعوبة اللقاء بهؤلاء الفنانين المشهورين، فهم يسكنون في عدة مناطق متباعدة... فحطيت رحالي في لبعوس متخذاً من سوقها مكاناً للإقامة، وهو سوق كبير يقطن فيه كثير من الزائرين والمقيمين بشكل مؤقت، وفي لبعوس شبكات الطرقات المنظمة للحياة الداخلية بشكل عام موجودة، سواء في القرى المتناثرة على قمم الهضبة أو في بطون الأودية (ينظر الصورة ١ , ١)، وهنا تمثلت حاجتي القصوى لعربة نقل تقلني إلى قرى الفنانين، ولكن للأسف كلما زرت فناناً لم أجده فكانت هذه المفاجأة الثانية؛ حيث اكتشفت أن هؤلاء الفنانين متنقلين بشكل كبير، ورغم أن هذا التنقل لا يعكس أمزجة البدو وطبيعة الحياة في القرى البدوية التي كنت أتخيل أن يافع منها، بل أخبرت أن الفنان حسين عبدالناصر وفناني الأشرطة المهمين مقيمون في دول الاغتراب؛ قطر والسعودية على وجه الخصوص، ويمكثون هناك السنوات الطوال لكسب لقمة العيش مثلهم مثل بقية أبناء يافع المشهورين بالاغتراب، فعلى سبيل المثال حين زرت إحدى القرى المشهورة بالشعراء تماماً وجدت أن خمسة وسبعين من سكانها يعيشون كل وقتهم أو جزء منه في مدينة نيويورك (ينظر الصورة ١. ٢ لصورة من فوق قرية فلسان)، وهذا ليس حال الفنانين المغتربين في الخارج فقط بل حال الفنانين اليافعيين الذين في الداخل فجلهم يمتلك منزلين واحد في عدن والآخر في الريف، ويعتمد التنقل بينهم على فرص العمل الموسمية، حيث يسافرون إلى الريف في الصيف، الذي تكثر فيه المناسبات وحفلات الزواج والجلسات الاجتماعية، فيزداد الطلب على أغانيهم والاستماع لآرائهم ونقاشاتهم.

ولأني استقريت في سوق لبعوس التجاري، وهو المكان الوحيد الذي بإمكان الغرباء إيجاد سكناً مؤقتاً فيه، فقد أظهر مجال البحث مفاجآت أخرى أثارت انتباهي وأعادت تفكيري حول الاعتبارات التي تقول أن الشعر الشعبي ظاهرة ريفية بحتة[٢]، صحيح أن موظفي مكتب الشئون الثقافية كانوا محقين فيما يخص التبجيل الذي يحمله اليافعيون لشعرائهم القدماء، إلا أنهم أخفقوا عندما قالوا أن هؤلاء الشعراء كانوا أميون وغير متعلمين، فمن خلال الوسائل التي تساعد على قضاء الوقت مع الشعراء

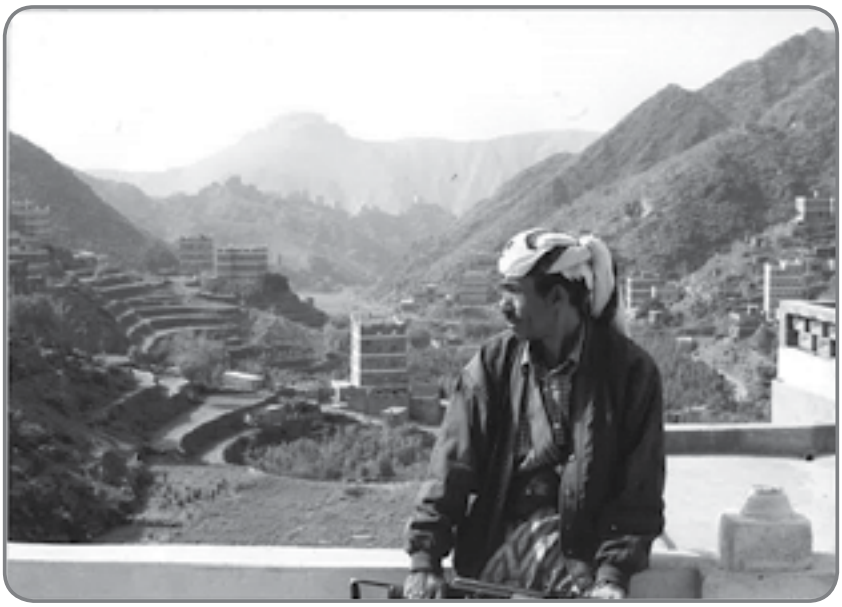
والفنانين الذين هم منتجو الأشرطة الغزيرة في معانيها، أدركت أن من نظم هذا الشعر ليسوا بأميين، بل متعلمون قراء وكتاب ويمتلكون ذخيرة واسعة من المعرفة، ففتشت عن النسخ الأصلية للشعراء فوجدت حقًا مقداراً كبيراً من القصائد مكتوبة، وبعض منها نُسخ مصورة ومجلدات ممزقة من الشعر المحلي والعربي، وغالبًا موثق ومطبوع بدور نشر صغيرة في عدن أو بيروت، وكان الشعراء الأكثر إنتاجًا يعرضون قدراتهم الشعرية من خلال القراءة بصوتٍ عالٍ من الكراسات المتينة التي كتبوا فيها أجمل شعرهم، وليس بإنشادها حفظًا، وكذلك كان يفضل الفنانون وخصوصًا الشباب القراءة من تلك النصوص المكتوبة عند غنائهم[٣]، وما يؤسف هنا هو أن الراوي العربي المشهور الذي كانت ذاكرته تحتفظ بأرشيفات شفهية منظمة عن أجيال لا تُحصى، قلما ظهر في اللقاءات اليومية التي حضرتها[٤]، وسأناقش هذا الأمر بالتفصيل في نهاية هذا الفصل، وكذلك في الفصلين الثالث والرابع، وما أود قوله هنا هو أنّي وجدت أن الشعراء والفنانين على حد سواء يستخدمون النسخ المكتوبة كوسائل مفيدة للذاكرة، ولغرض الأداء الحي والتأليف الشعري، وكذا من أجل التعاون وتخطيط الشريط، بل أيضًا لغرض التسويق ومبيعات الأشرطة.

صورة (١,١) قرى مصفوفة في قمم يافع، ١٩٩٠م

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

وكمقدمة عامة لهذه الدراسة من أجل الإبحار في محيط الشعراء والفنانين فيما يخص توظيف الأشكال المتعددة لوسائل الإعلام، بدأت بدراسة ثلاثة مجالات من الإنتاج والاستهلاك الثقافي، تشكل تقييمات اليمنيين في صناعة الأشرطة[٥]، وهذه المجالات هي: الغناء الشعبي التجاري (الفن)، والأشرطة الإسلامية، والشعر الشعبي.



صورة (١. ٢) بيوت وحقول البن في فلسان* / ١٩٩٧م، ويبدو في الصورة الشاعر والراوي عبدالله علي جبران في حالة تأمل

ولتحديد ما يمكن اعتباره مجموعة من المتغيرات والتحولات المستمرة نحو التسجيلات السمعية، اعتمدت على السمات العامة لما يلاحظه غالباً المراقب غير المتخصص عندما يدخل محل بيع الأشرطة لأول مرة (كحالي السابق)، وكما أشرت في الفصل الثالث، إن قراري في البدء بمعرفة وجهة نظر زبون الأشرطة لم يكن عبثاً كما يبدو، وإنما للفت النظر إلى مدى أهمية محل الأشرطة، كموقع مؤسسي لتنسيق الإنتاج النصي بين مشاركي المهنة المتعددين.

(*) فلسان قرية في السعدي مشهورة بشعرائها ومغتربيها في الولايات المتحدة.

بعد هذا العرض التقديمي لموقع البحث ووصف الرحلة، سأولي جل اهتمامي في المباحث التالية من هذا الفصل لإيضاح الكيفية التي وظفت فيها يافع أشرطة الشعر الشعبي خلال ثلاثة صراعات منفصلة حدثت في يافع وما جاورها بين عامي ١٩٩٥م و١٩٩٧م، وبالتركيز على وظيفتها كوسائل بوح تعبر عن قضايا الناس الملحة، وتدعو لتماسك المجتمع وأنشطته، تبين لي أن الخطابات الموجهة (سياسياً) تساهم في تحديد مراتب المشاركة التي تشكل ما أُطلق عليه مصطلح "المجتمع المنطقي"[٦]، وأن الخطابات المدعومة قبلياً خصوصاً تلك التي كانت مثيرة للجدل في أرجاء اليمن الجنوبي وقت نزولي الميداني (ينظر المقدمة)، تُثبت بشكل محدد أهميتها في مساعدة اليمنيين في دراسة أوجه الذخائر التعبيرية لهذا المجتمع.

2. المجالات المتعددة لصناعة الأشرطة:

من أجل جذب انتباه الزبائن لأي جديد، عادةً ما تضع محلات الأشرطة منبهات وإشارات مرئية، تساعد على معرفة أنواع المنتجات المتوفرة للبيع، كذلك الحال وجدناه بالنسبة للمحلات المتخصصة في بيع أشرطة أغاني الطرب الشعبية، فدعايتها التجارية معلنة بشكل لافت وتغطي المظاهر الخارجية من المحل لافتات كبيرة وساطعة، ونشرات إعلامية لشركة الإنتاج، وتزين مظاهرها الداخلية الفسيحة بصور نجوم اليمن الشعبيين، أما محلات الأشرطة الإسلامية فتوحي الأجزاء الأمامية بشعور أكثر تحفظاً وحصافة، بينما تظهُر لافتات كبيرة بأسماء محلات مثل "تسجيلات العقيدة" و"مركز التوحيد"، كما يلفت انتباه الزبائن كتابة الآيات القرآنية بخط حسن، ولكن الأجزاء الداخلية للمحل على وجه العموم صغيرة، أما محلات الأشرطة الأقل زخرفة فهي عادةً مخصصة لشعر (القصيد) الشعبي، وخدمتها مقدمة للزبون الريفي بشكل خاص، وتقع في الأحياء الشعبية، والأماكن التي يتردد عليها الريفيون بشكل مستمر، وفي الأحياء التجارية التقليدية والأسواق الخارجية المقابلة لمحطات النقل (بين المحافظات)، مما يسهل عملية اقتنائها من قبل المسافرين قبيل دقائق من سفرهم الطويل، وتعتمد هذه المحلات عادةً على آلات نسخ بدائية، ومندوبي توزيع يسهلون لها الترويج لمنتجاتها.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

تعتبر الصفات المرئية لمحلات الأشرطة قنوات للتوجهات الثقافية والاجتماعية الأكثر تعقيداً، وعلى نحوٍ واسع فإن الميدان الأكثر اتساعًا وربحًا هو "الغناء الشعبي"[٧]، الذي ينزل ألبومات الموسيقيين والفنانين اليمنيين والعرب الأكثر شهرة، وإن الزبائن اليمنيين الباحثين عن تلك الأشرطة غالبًا ما يطلبون ألبوم فنان بعينه، أو أي شيء جديد نزل له يرغبون في اقتنائه، أو إصداراً جديداً لألبوم متنوع يضم أغاني تراثية أو منوعات لعدة فنانين؛ لهذا تميزت أشرطة الغناء الشعبي عن غيرها من أشرطة الشعر الشعبي والأشرطة الإسلامية بتركيبتها المصقولة، فهي نتاج مراحل متعددة من الهندسة الصوتية التي تدار بواسطة فنيي الاستيديو المحترفين، فيتم ترتيب هذه الأغاني مسبقًا بشكل مثالي، وتُنسق للأداء الموسيقي بواسطة عدة مشاركين، ويتم تحريرها وإعادة تسجيلها وفق مسارات متعددة، لتُصاغ بشكل دقيق تبعًا لأذواق جمهور شعبي محدد، وتباع أشرطتها داخل أغلفة ناعمة، مصممة بإتقان لتثير انتباه الزبائن، وتُبرز صورة الفنان كبطل، وتُطوى بغطاء محكم من البلاستيك، كضمان للجودة الأصلية، لكي لا يبخس ثمنها ولا تقلد أو تُنتحل، في النهاية، يتم تحديد الصلات بين الفنانين والزبائن عن طريق شبكة من المستويات العمودية والأفقية لعمليات الإنتاج والتسويق والتوزيع والمبيعات.

معظم فناني اليمن المنطوين في حقل (الغناء الشعبي) يمنيون، ونظراً للتنوع الكبير للأساليب الموسيقية اليمنية المحددة محليًا فإن الجمهور المحلي يميل لاقتناء ما يفضله من النجوم والفنانين[٨]، وهؤلاء الفنانون هم من الرجال والنساء، ومعظمهم يسكن اليمن وقلة قليلة منهم غادروا إلى الخارج واستطاعوا الوصول إلى تقنيات التسجيل العربية الأكثر إتقانًا، ومع ذلك يظل الجمهور اليمني وفيًا مع تراثه، فعلى الرغم من أنه اشتهر مجموعة من نجوم العرب الشعبيين والتقليديين[٩] في أوساط الجمهور اليمني، إلا أن الغناء اليمني والألحان الموسيقية المحلية هي الطاغية وأن الفنانين اليمنيين هم المشهورون.

يعتبر المجال الثاني الأكثر تسجيلاً ومبيعًا للأشرطة هو مجال "الأشرطة الإسلامية"، كما يسميها أغلب جمهورها، أما مادتها فمتنوعة المحتوى والأسلوب، وتتداخل فيها

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

عدة مجالات، وتُظهِر عينة عشوائية من تلك الأشرطة مزيجاً من الخطابات الحية والمواعظ المسجلة عن المواضيع الدينية والروحية والسياسية، وحوارات مكتوبة، ومناقشات تشاورية، وأناشيد دينية في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وأصناف من الأغاني الشعبية والقبلية الممزوجة بالمواضيع الدينية، ويقدم المواعظ علماء دين ودعاة يمنيون وغير يمنيين، أبرز اليمنيين عبدالمجيد الزنداني، الذي نشأ في صفوف الإخوان المسلمين في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، تلقى تعليمه في مصر، فأصبح الأمين العام لمعهد (الإعجاز العلمي في القرآن والسنة) في السعودية، وخلال عقدين ركزت مجموعة منتخبة من إصداراته على توافق الاكتشافات العلمية مع الشريعة الإسلامية، بعدها عاد إلى مساره الطبيعي في الإخوان، وأصبح المرشد الديني لأكبر تنظيم إسلامي سياسي يمني، وهو التجمع اليمني للإصلاح في ١٩٩٠م، وتعجّل الزنداني في إصداره للأشرطة السياسية جهاراً، كما أن رجال دين على خطه، منهم قادة الحركات الإسلامية المحافظة مثل محمد الآنسي وهزاع المسوري وعبدالله صعتر، ومؤسس التجمع اليمني للإصلاح، وزير العدل السابق عبدالوهاب الديلمي، روجوا لهذه الأشرطة ووسعوا من دائرة انتشارها (عن طريق الإلزام بتعلمها وإدخالها إلى المناهج والمعاهد الدينية)، وبفرض الخطاب السياسي لهؤلاء الوعاظ، انحرف الجمهور خلال العقود الماضية مع تغير مد وجزر السياسة الوطنية.

وبعد حرب الخليج الأولى في ١٩٩٠م وبدرجةٍ أكبر في العقد الأول من الألفية الجديدة، أصبح رجال الدين من خارج اليمن مشهورين، وشاركوا في تنامي مبادئ المحافظة في الخطابات الإسلامية في اليمن. فأشرطة رُجل الدين المصري عبدالحميد كُشك منتشرة بشكلٍ واسع، كما هي منتشرة أشرطة الشيوخ السعوديين؛ علي القرني، وعايض القرني، وسلمان العودة، وكذلك الكويتي أحمد القطان، ويوجد جمهور قليل مُكرِس نفسه لأشرطة عالم الدين السعودي أحمد المورعي، وهو شخصية ذات مواعظ عاطفية، مصحوبة بنوباتٍ من البكاء، تجعله رجلاً مثيراً للجدل بعض الشيء، سياسة هؤلاء لكسب جمهور عاطفي كبير، هو البُعد عن نزاعات سياسة الحزب المحلية،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

وتركيزهم بدلاً من ذلك على المواضيع الدينية والروحية، وكذلك على الصراعات السياسية العالمية، مما جعلهم محل إعجاب جماهير عديدة.

تنتشر الأشرطة الإسلامية في المدن، خصوصاً في الأحياء التي يزداد بها سكان مغتربي الأرياف في السنوات الأخيرة، ولكنها منتشرة أيضاً في المناطق الريفية، وخصوصاً حيث تكون نُسب الأمية مرتفعة؛ ففي الأعوام الجارية، حقق حزب التجمع اليمني للإصلاح نجاحاً كبيراً في نشر تأثيره وسط قطاعاتٍ واسعةٍ من الجماهير الريفية في المناطق الوسطى والسفلى من اليمن، إذ كسبهم بزخرفة الخطاب، ودغدغة العواطف بألحان حماسية شعبية، وبأساليب الشعر والبيان الساحر؛ فمثلاً، يتم وضع الأغاني التقليدية في مدح الرسول على شكل ألحان يغنيها الفنانون المشهورون مثل أيوب طارش وعلي الآنسي، ويتم تشغيل ترانيم الزامل القبلية من المناطق الوسطى في أشرطة مُعدة لسكان تلكم المناطق، وفي هذا الوقت الذي سمحت أيدلوجية الحزب لدخول الغناء في الشريط الإسلامي التقليدي في اليمن، فإنها عرّضته للاتهام "بالابتداع الملام" من قبل المجاميع الدينية الأكثر محافظة، مثلاً، اتهم بعض قادة الحركة السلفية حزب الإصلاح بتحريف الإسلام؛ لغرض المتعة الشعبية، فتدافعت مجموعة الحزب للرد على ذلك، مبررة أن هذه الإدخالات ضرورية؛ للوصول إلى قلوب الشباب العلمانيين بشكل كبير، فبينما تتنافس حركات إسلامية متعددة على مناصرين لها من خلال نشر الأشرطة، تُعقد مناظرات هامة حول الإسلام والنسيج الأخلاقي للمجتمع الإسلامي فيما يخص الأداء الشفهي والأسلوب الموسيقي[١٠]، وحيثما تمتلك الأشرطة الإسلامية القوة في لعب دوراً هاماً في التوجيه الثقافي الشعبي وفي التحول السياسي[١١] لا تكون تلك المناظرات هامشية.

أما المجال الثالث المميز عند جمهور الأشرطة، فهو مجال (الشعر الشعبي)، وهو المحور الرئيس لدراستنا، لذا ما تبقى من هذا القسم هنا هو الخوض في مجال الربح التجاري والاقتصادي والذي يعد الأقل، وهي العلامة الفارقة التي تبقى بارزة بشكل كبير لعدد من أنصاره النشطاء[١٢]، وتُظهر أشرطة (الشعر الشعبي)، بمثالية عالية عمل

الفنانين والشعراء الذين ليس لديهم ترتيبات رسمية مع الاستيديوهات أو مراكز الإنتاج والتوزيع؛ ففي حالاتٍ عديدةٍ إما يستلمون أجوراً زهيدة مقابل عملهم أو لا يستلمون، وتقدم محلات الأشرطة خدمةً كمكان مؤسسي مركزي لغرض جلب شتّى مشاركي المهنة للتعاون في العمل، وستساعدنا اللمحة التمهيدية القادمة عن هذه المؤسسة المميزة في وضع أساساً للمناقشة اللاحقة للارتباطات النصية والجمالية والأخلاقية لأشرطة الشعر الشعبي بالمستمعين.

تقدم محلات أشرطة الشعر الشعبي على الأغلب أعمالاً صغيرة تدار من قبل أسر، وعلى الرغم من حوزة الملاك رخصاً تشغيلية، صرفت برسوم وسندات من قبل وزارة الثقافة وتُجدد سنوياً، إلا أن ما ينقصهم هو الاتفاقيات الرسمية مع استيديوهات الإنتاج الفني وشركات التوزيع، فبدلاً من تزويدهم بكميات كبيرة ومنتظمة من الإصدارات الجديدة فإنهم يقتنون الأشرطة عن طريق شبكات غير رسمية، فعندما ينتج الفنان أو الشاعر شريطاً جديداً يحضره بنفسه إلى المحل، مقابل أجر زهيد (عادةً من ١٠٠٠ إلى ٦٠٠٠ ريال يمني)[١٣]، أما الأشرطة التي لم تُحضر مباشرة إلى المحلات يمكن للمالكين الحصول عليها من خلال شبكة من الأصدقاء أو المعروفين الذين لديهم إذن الوصول للموزعين المحليين أو عن طريق الاتصال بمحلات أخرى أو بمندوبي المبيعات المتجولين، وبعد استلام أي شريط يحدث الإعلان بإحدى طريقتين: عن طريق الإشاعة أو بواسطة مكبرات الصوت التابعة للمحل، وبسبب نقص البناء المؤسسي الأفقي والعمودي في هذا المجال، فإن أرباح الشريط المباع يذهب مباشرة للمحل، ونتيجةً لذلك فإن أسعار أشرطة الشعر الشعبي منخفضة، ففي حين يبلغ سعر الأغنية الشعبية أو الشريط الإسلامي ما بين ١٣٠ إلى ٢٠٠ ريال يمني، وتصل إلى ٢٦٠ ريال للشريط ذي الجودة العالية المستورد من الموزعين في الخليج فإن سعر شريط الشعر الشعبي ما بين ٨٠ إلى ١٣٠ ريالاً يمنياً، فتنعكس أسعار الإنتاج المنخفضة وأسعار التسويق المعدومة على التعبئة، فتفتقر أشرطة الشعر الشعبي إلى مساحة للطباعة، وتُباع إما بدون عُلب وأحياناً في عُلب بلاستيكية شفافة بدون علامة تجارية.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +2001008170225

بما أن محلات أشرطة الشعر الشعبي لم تقدم خدمة محلية واسعة وما وراء الحدود القومية، لكنها مُعدة لجمهور محلي محدد؛ لهذا لم يتم ربط القرارات المتعلقة بالمبيعات والتسويق، وتصميم المنتج بالشبكات المؤسسية الواسعة التي تديرها مكاتب الإنتاج والموزعين والشركاء المرتبطين والمؤسسات الحكومية مثل وزارة الثقافة، مع أنه كان بإمكان مالكي المحلات إغراء الجمهور المحلي بمادة أفضل، (وهذا ما أُناقشه في الفصل الثالث)، فالشيء الرئيسي والجميل هنا هو العلاقة الحميمة الموجودة بين مالكي المحلات والمنتجين والمستهلكين، فمثلاً، بإمكانك أن تجد الشعراء والفنانين المحليين جالسين داخل المحلات، ويتبادلون الأحاديث مع المالكين، وبعض الأحيان يناقشون الخطط الإجرائية والقضايا الأسلوبية مع المالكين قبل أو بعد إصدار الشريط، ويتم معالجة التسجيل أحياناً في استيديوهات مؤقتة في محل، وأيضاً في منازل مالكي المحلات، كما يمتلك المستهلكون أيضاً إذن الدخول المباشر والنافذ إلى وسائل الإنتاج المحلية؛ فعند شراء الأشرطة أو قضاء الوقت فقط، يستمتع المستهلكون بنقاشاتٍ طويلةٍ مع المالكين عن حالة المجال، وعن أحدث القصائد الشعرية وشعرائها، وإمكانيات إصدار أشرطة جديدة، وعن السياسة بصورة عامة، ومن خلال تلك المناقشات، يتم تدوين ما يفضلونه، ويتم في الأخير إعادتها، حتى بصيغة معدلة إلى المنتجين، وأخيراً، يتم تسهيل التعاون بين مالكي المحلات ومنتجي الشعر الشعبي من خلال المعرفة المألوفة للمالكين بأصناف الشعر المحددة التي تُباع في المحل؛ ففي معظم الحالات ينتمي مالكو المحلات إلى المواطن الأصلية للشعر الموجود في المحل، ويميلون إلى أن يكونوا أرباب عمل تواقين للأبيات الشعرية والشعراء والفنانين، حيث يؤكد العديد من هؤلاء المالكين أن مكافآت العمل هي اجتماعية أكثر ما تكون اقتصادية، وأن تقديم خدمة ثمينة لبعض مؤلفي الكلام الأكثر شهرة في المنطقة، وتقديم تسجيلات لعشرات أو حتى مئات الآلاف من المستمعين، تساعد على توسيع الاتصالات الشخصية والمهنية، كما أنها تساعد على الاتصال بأحدث الأخبار والأحداث في المجتمع، وتكسب درجة من المكانة الاجتماعية المرتبطة بأوجه سمعتها المحلية.

تمنح الأعمال الصغيرة لمحل أشرطة الشعر الشعبي منتدى نقاش غير عادي لصياغة العادات النصية المترابطة والاتجاهات العامة نحو إنتاج أشرطة محددة، كما هو موضح في الفصل الثالث، ويعتبر المنتَج الهامشي الذي لا يدفع نحو اهتمامات ورغبات الزبائن، كما هو المنتَج المصنوع من لفة شريط مرتبط بخرطوشة، ومن أجل السعي إلى كسب ولاء الزبون طوّر مدراء ومالكو المحلات نوعاً من صيغ التسجيل النصية، تتراوح بين صيغ قلما تكون مكتوبة (مثل التسجيلات المباشرة) إلى صيغ تتمتع بقدرٍ كبيرٍ من التصفح المكتوب (مثل القصائد المكتوبة التي يقوم المشاركون بتقديمها وعزفها خلال مراحل متعددة من التسجيل)، وبصورة عامة فإن التعقيد الكتابي للتسجيلات يكون مصحوباً بسعر مرتفع، في الفصول اللاحقة ثمة مقترحات قدمتها لفهم كيفية تزويد هذه الصيغ المستمعين بالمعايير الجمالية لتقييم التأثير السياسي ومشاركيه، وسأكتفي هنا بذكر أربع صيغ تسجيل[١٤] يعرفها المنتجون والمستهلكون على السواء عندما يواجهون عينة انتقائية من أصوات العالم معدة لغرض إعادة الإنتاج السمعي وتوزيعه.

يوجد في إحدى طرفي صيغ التسجيل أشرطة تدعى (الأشرطة الحية)، ينتجها مالكو المحلات والمطلعون على الإنتاج الصوتي والفني، تبرز هذه الأشرطة بصفة العموم الأداء الموسيقي والغنائي في حفلات الأعراس والاحتفالات والمناسبات المهرجانية الأخرى، والجمهور الأساسي لهذا الأداء الموسيقي هم المجتمعون في الحدث فعلياً، ربما تكون مشاركة الجمهور رئيسية لتمتع المستمعين بهذه التسجيلات، وكذلك في الإنتاجات العائلية الكثيرة، يمكن سماع الأطفال وأبواق السيارات ومقتطفات من المحادثات الجانبية وموجات ضوضاء "راجعة"، والمادة الرئيسية في هذه الأشرطة إما فرق موسيقية جماعية محترفة، أو مطربون منفردون، أو مجموعة هواة من الرجال والنساء، يؤدون الشعر بشكل غنائي في حفلات الزواج وفي مناسبات أخرى.

يتسبب التسجيل الارتجالي الذي يتم غالباً في الأماكن الخارجية في إنتاج تسجيلات رديئة الصوت، وعلى الرغم من ذلك، تقدم هذه الصيغة للجمهور فوائد محددةً

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

بالمقارنة مع صيغ التسجيلات الأخرى، والأهم من ذلك أن هذه الأشرطة تُظهر تسجيلات نادرة وغير منشورة نسبياً للفرق المحلية المفضلة، فلربما تمتلك مميزات لهجة محددة وتفضل نوعاً معيناً وتعمل بشكل روتيني ضمن صيغ موسيقية وأساليب تأليفية خاصة[١٥]، يشتري تلك التسجيلات المستمعون الذين يريدون سماع الحدث الذي لم يستطيعوا حضوره، أو الذين يرغبون بعض الأحيان أن تَذكُر تجاربهم بعد عدة سنوات ليستمر الحدث، وقد تزود هذه التسجيلات المشاركين في الاحتفالات بالتسلية الموسيقية الأصلية إذا كانت أجرة الفرقة المحترفة المباشرة (٥٠ دولاراً أمريكياً، أو ٩٢٠٠ ريال يمني) مرتفعة جداً[١٦]، وبخلوها من الإشارات الزمنية والحديثة الخاصة يمكن أن تساعد تلك التسجيلات المستمعين في طبع الشعور الملائم وكأنهم تجاوزوا هفوات مكان التسجيل أو كأنهم يستكشفون شيئاً مباشراً.

تبرز الصيغة الثانية من الشعر الشعبي المُسجّل القصائد بشكل مقروء بصوتٍ عالٍ وغير مصحوب بالموسيقى، ويُسمي الجمهور الشعبي اليمني هذه الصيغة "القصيدة النثرية"، وهي في رأيهم شعر ينقصها الوزن المميز لكي تغنى[١٧]، وتغري صيغة القصيدة النثرية مناصريها لأسبابٍ مختلفة؛ بالنسبة لبعض الشعراء ربما يكون الإلقاء الشفهي أكثر فائدة وبساطة، فيتم تنفيذ هذا الإنتاج الشفهي بسرعة جداً عندما يكون طلب الجمهور مستعجلاً أو عندما يكون الفنانون مشغولين أو تعذر الوصول إليهم، وبالتناوب فإن الشعراء الذين يفضلون أوزاناً وأساليباً شكلية محددة يجدون أن الغناء الشعبي غير ملائم لشعرهم، ومن ناحيةٍ أخرى ربما يفضل المستقبلون للشعر أن يكون مقروءاً بصوت عال بدلاً من تلحينه؛ لأنه بإمكان الفنانين والموزعين الموسيقيين جعل الكلمات غامضة، والبعض الآخر يشعرون أن الخطابات الحادة للشعر السياسي تتم بشكل أفضل من خلال الخطاب المعقول.

إن الأشرطة المتصلة بصيغ القصيدة النثرية هي أشرطة السرد الشفهي والنثر ذات الصوت العالي، والتي عادةً ما تُخزن مع أشرطة الشعر الشعبي في معظم محلات الأشرطة، وفي بعض الأحيان يتم تسميتها بأشرطة "المساجلات"، وتحتوي

على مقتطفات من خطاب السياسي المشهور لرؤساء الدولة وقادة العرب القوميين السابقين (مثل جمال عبدالناصر ومعمر القذافي وصدام حسين)، ويمكن بعض الأحيان إيجاد مختارات من التقارير الإذاعية والخطابات التلفزيونية، بالإضافة إلى الخطابات والمواد الرسمية توجد الأشرطة التي تُظهر الأشخاص المضحكين (الكوميديين) والنقاد[١٨]، فالأسلوب البلاغي أكان باللغة العربية الفصحى أو العامية، مناسب للمواقف الرسمية أو العامة من الصيغ الأخرى، ويتطابق مع أذواق المستمعين من خلال براعة الصفوف المستقيمة التي تجعل المستمعين مخاطبين مصدق عليهم ومتفرجين أو مسترقي السمع[١٩].

وصيغة التسجيل الرابعة هي الأكثر شهرة وهي المغناة للشعر الشعبي والمصحوبة بإيقاعات موسيقية، ويتم إنتاجها بشكل رئيس لأغراض التسجيل (الفصل الرابع مكرس لمميزات هذه الصيغة النصية)، وفي أماكن خاصة مزودة بآلات تسجيل بدائية إلى حدٍ ما، على الرغم من أنها تعرض درجة كبيرة من التخطيط الكتابي والترتيب الموسيقي أكبر من صيغ التسجيل "الحي"، ويتم تنظيم أحداث الأداء الموسيقي الفعلي برسمية أكبر حول قانون التسجيل؛ لذلك يكون عند الفنانين حق الوصول المباشر لمكبرات الصوت، ويستطيعون نطق كلماتهم بوضوح لتعكس الأنواع الشعرية المختارة للأداء الموسيقي بشكل نموذجي، وطرق التأليف والأداء الأكثر رسمية (مثل أنواع الموشحة والقصيدة)، وقلما يُستضاف المستمعون للمنافسات الارتجالية من النوع الموجود في الأشرطة "الحية"، وهذه الصيغة هي ما يُفكر فيها معظم اليمنيين عندما يطلبون "الشعر الشعبي" المسجل؛ لأنه بالنسبة للعديد منهم يحتوي على العناصر الواضحة التي تميز الشعر (بصفته ممارسة انفعالية وتأملات انعكاسية مشحونة اجتماعيًا وسياسيًا، ويمكن أن يعدل الارتباك) عن التجارب السارة والعاطفية للغناء أو الغناء الشعبي (الفن)[٢٠]، في الواقع أن محتوى أبيات القصائد تُخصص الوسيلة الموسيقية للدور الثانوي المصاحب، وبدون مجموعة من الآلات التقليدية فإن آلة العود الشرقية وجلسات الطرب- وهي عبارة عن مزيج تقليدي من الأداء العربي واليمني- هي آلات

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الاختيار، فيتم اختيارها عادةً لتحقيق نتيجة محلية، مثل إيقاع الطبول المصنوعة من جلد الظبي والمزمار والكمان، كما أن دمجها يتغير وفقًا للأهداف الجمالية والعادات المحلية، كما سيأتي في القسم الأخير من هذا الفصل ضمن حيثيات تحليل حدث بنيوي، فإن التعاون المطلوب لإنتاج الأشرطة يحتاج اهتمامًا مضاعفًا للتوجهات النصية المتنوعة للمشاركين وأيضًا للمطالب الصارمة في كتابة الأشرطة المسجلة، فعندما تحدث المفاوضات حول استراتيجيات تصميم الأشرطة للجمهور والخصوصية المحلية وفوارق التأثير البسيطة ومراتب منزلة صناعة الشريط وهكذا، فإن العلامات المميزة للتسجيل تصبح وسيلة لعكس فرص المهمة المناطة وتحدياتها.

وفي حالة تقديم أشرطة الشعر الشعبي للمشاركين من خلال الفوارق الطبقية في صناعة الشريط، فإن أحد التحديات هو فهم كيف أن الشعر المسجل يعمل كمجالٍ مستقل من التأثير العملي والبحث الأدبي، ومن أجل البدء في دراسة هذه المسألة، سأركز فيما تبقى من هذا الفصل على ثلاثة أحداث سياسية رئيسة حدثت قبل عملي الميداني بوقتٍ قصير وفي أثنائه، وسأوضح أيضًا كيف أن الأشرطة تساعد في إعادة تحديد العلامات المميزة للمجتمع المنطقي من خلال بحث الكيفية في استخدام الشعراء والجمهور لأشرطة الشعر الشعبي في تحريك مشاعر الرأي العام نحو حل الصراعات الطارئة، ففي الثلاثة الأحداث كلها يعتبر الجمهورُ الأشرطةَ موثوقةً بصفتها علامات متصلة وطنيًا عبر ما يسمى "المجتمع التصوري"[٢١] المشترك بين كل المستمعين، إذ تجسد قبل كل شيء تقاليد الحديث الشعرية وتفاعلاتها النصية المرتبة اجتماعيًا والمنقولة تقنيًا.

3. شيوخ في كل أسرة: توزيع الأشرطة والمجتمع المنطقي:

بعد انتهاء رمضان بأسابيع، وهو الشهر الذي يصوم فيه المسلمون بصفته ركنًا من أركان الإسلام وشعيرة سنوية، أُخبرتُ أن سكان يافع والشعيب وحالمين والمناطق المجاورة يتجمعون عند نبع (شرعة) المائي الطبيعي الحار، الواقع في وادي ضيق وعميق، من أجل الاحتفال الموسمي والاجتماع السنوي، في بداية عملي الميداني

تلقيت انطباعات جميلة عن هذه الزيارة: "إنها تشبه ذلك الاجتماع السنوي القديم لسوق عكاظ" صرخ بها أحد الزوار المواظبين على الزيارة حين أخذته النشوة لأيام طفولته متذكراً التجمعات الكبيرة التي كانت تضم كل من المسلمين واليهود، فشابه هذا الحدث باللقاء الأسطوري الذي كان يحصل في الحجاز، (وهو اليوم جزء من العربية السعودية)، حيث كان شعراء ما قبل الإسلام تضرب لهم خيمة للمبارزة بالشعر على الدوام، وعلى الرغم من وجود قلة من اليهود في اليمن فإن العائلات المسلمة تجتمع سنويـًا لمدة أسبوعين أو ثلاثة للحاق بمعاريفهم الشخصية القديمة، ويستمتعون بالحمامات الحارة المنفصلة بين الرجال والنساء، ويقدمون الولائم من الضأن والماعز التي تُجلب إلى السوق المحلية، ومع اقتراب غسق الليل يظهر أداء (البال) التقليدي لشعراء الرجال والنساء الذين يتنافسون فيما بينهم من أجل إنتاج شعراً مرتجلاً، بينما صفان من النساء متقابلان على مسافة متقاربة يرددان الأبيات الأخيرة لكل شاعر ومصحوبة برقصة لطيفة ومتأرجحة[٢٢]، ولما أخبرت بأنها مناسبة موسمية حرصت على عدم تفويتها؛ فكانت أول زيارة لي للنبع في بداية مارس ١٩٩٦م، أي بعد مضي نصف سنة من بحثي الميداني، وكانت بصحبة أصدقاء من يافع، انطلقنا في الصباح الباكر، ضمن رحلة طويلة تقلنا سيارة جيب محملة بأفرشتنا وطعامنا ومؤن أخرى، متجهة نحو الأسفل محاذية لانحدارات سحيقة تنتهي في واد عميق لينتهى بنا المطاف في قرية صغيرة ملتصقة بسلاسل صخرية فوقها عدة حمامات إسمنتية حديثة، بالطبع لم تكن بالصورة واللوحة التي تخيلتها، ففي الثلاثة الأيام الأولى لم يتم تنظيم أداء البال، ولم تحصل أي تجمعات احتفالية، فأخبرت "أن الشعراء على وشك الوصول"، إلا أنني رأيت حسرة تعلو وجوه البعض لأن أداء البال والمنافسات الشعرية التقليدية لم تعد كما كانت فقد خفّت كثيراً في هذه السنوات، ويرجعون السبب إلى الانتقادات المستمرة من قبل الفرق الإسلامية المحافظة التي أدانت الرقص المختلط والاحتفالات الليلية في هذه الأحداث، وهنا تتكاثر حشرات ضارة (شُطيطا ونامس) ولادغة بعد حلول الظلام، تجعلنا نلتف تحت البطانيات الحارة كل ليلة.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

وعلى الرغم من غياب الشعر المُنفّذ جماعيًا أثبت التجمع عند النبع أنه مناسبة بهيجة يستمتع بها مئات الزوار من كل الأعمار، وفي وسط الصداقة الحميمية عند تلك الحمامات ظهر الشعراء، وبدأ ينشأ الحوار النشط في كل أماكن الأداء اليومية، وفي داخل ملاجئ إسمنتية بدائية بُنيت حول الحمامات يتم قراءة القصائد بصوتٍ عالٍ من نسخ مكتوبة أو مصورة، ويتم سرد من الذاكرة قصائد قصيرة وألغازاً، وفي هذه الأثناء لاحظت يتشكل إجماع عام حول عدة أشرطة أصدرها شعراء يافع في الشهر السابق خاطبت حدثًا محليًا خطيراً.

الحدث وقع في يوم الأحد السابع من يناير ١٩٩٦م، حيث اندلعت معركة عنيفة بين سكان قبيلة السعدي بالقرب من رصد يافع بني قاصد وقوات حكومية، أسفرت المواجهة عن اغتيال ٢١ جنديًا و١٠ جرحى من الحكومة تم تصفيتهم بحدود قرية فلسان[٢٣]، لا إصابات في الجهة التي تمثل قبيلة السعدي، وفي غضون أسبوع من الحادثة طوقت مناطق يافع بني قاصد كتيبة مجنزرة بالدبابات، قوامها ٥٠٠٠ عسكري من قوات الحكومة مُغلقة كل الطرق الواصلة والخارجة، أما باعث الصراع، كما يقال، مصادرة الحكومة للأسلحة غير القانونية إلا أن السياسة المحلية آنذاك معقدة جداً، فجوهر المشكلة هو تعيين محمد الكسادي مديراً عامًا لرصد، وكان الكسادي غليظ الطباع ويعد من زمرة علي ناصر محمد الرئيس السابق للجنوب، وقد صنع الكسادي حلفاء جدد بعد الوحدة في ١٩٩٠م خصوصًا مع الجماعة الشمالية الإسلامية، التجمع اليمني للإصلاح. فهدف إلى استخدم ثقله السياسي للضغط على رُجلين من السعدي للتخلي عن عدد من أسلحة الشاخوف المضادة للطيران التي تحصلوا عليها بعد حرب ١٩٩٤م، وبعد أن أبى رجال السعدي الانصياع لطلبه بدأت خطوط المعركة ترتسم[٢٤] في مخيلة الكسادي ضاربًا بالمفاوضات الدبلوماسية عرض الحائط، ومتصلاً بالفرقة الثانية مدرع في زنجبار، أعطاها إشارة التقدم لأخذ الرجلين من منازلهما بالقوة، وكان رد رجال السعدي حاسمًا باغتياله ومسلحيه، حيث أمطر موكبه بوابل من الرصاص في واد ضيّق أثناء خروجه من القرية مسببًا أسوأ حادثة في إراقة الدماء شهدتها المنطقة منذ أواخر الستينيات.

أظهرت يافع بكل قياداتها وأبنائها تضامناً غير مسبوق مع السعدي، حيث أرسلت الوفود من كل المكاتب القبلية، وكذا طالبت الأوساط في صنعاء بأن يحل النزاع محلياً، فاستمرت المفاوضات أكثر من شهر، ووفقاً لمراقبين أجريت المفاوضات بأشكال مختلفة حتى بدت مزيجاً غريباً من القوانين القبلية والإسلامية والمدنية، مما يعني عودة مفردات المفاوضات في النزاع القبلي للظهور لدى أبناء يافع (الذين تعودوا على لغة القانون للدولة الاشتراكية)، والتي لم تُعد ترى منذُ الاستقلال، حيث أخذت الأسلحة فدية وذبحت الثيران وصلاً وتحكيماً (العقيرة)، وسلمت الديات وتم الإشراف على إجراءات القضية من قبل الشيخ الشمالي البارز عبدالله بن حسين الأحمر، شيخ قبيلة حاشد، الذي جلس مع الكسادي خلال زيارته إلى يافع قبل حوالي شهر (ينظر الصورة ١. ٥)، فانبثقت المؤهلات الاستثنائية للأحمر كوسيط قبلي لاعتبارات ثقله القبلي أولاً وليس لموقعه السياسي كرئيس للبرلمان، وثانياً لموقعه كرئيسٍ للتجمع اليمني للإصلاح الذي حاول المدير المكلوم الكسادي استغلالها سابقاً.

كان الشك والتباين في الآراء سيد الموقف فيما يخص سير إجراءات القضية بهذا الشكل القبلي، فمن خلال المناقشات التي أجريتها مع الشباب في وقت المفاوضات، صرح البعض بأنها نذير شؤم لاجتياح العادات القبلية الشمالية للجنوب بعد أن اجتاحتها عسكرياً في ١٩٩٤م، وتحدث هؤلاء الشباب بحرقة عن عهد الجنوب السابق الذي كانت فيه النقابات العمالية واللجان الشعبية صانعة النشاط السياسي وواضعة الحد عند النزاع القبلي وليس العكس، وعلى النقيض صرح البعض الآخر بأن حادثة السعدي تعتبر علامة أمل للم شتات يافع ثانية، حيث رفعت من رصيدها النضالي وبرهنت على شجاعتها ومكانتها المحلية، وبإصرار عجيب راهنوا على أن الحادثة أزالت الشكوك والمخاوف التي أُثيرت بعد الحرب على أن قيادات يافع متشظية، فبإمكان سكان يافع اليوم الوقوف مع بعضهم البعض ضد استخدام القوة غير الشرعية من القوى الخارجية مهما كانت سلطتها.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

خلال هذه المفاوضات أُصدر شريطان وكل شريط يبرز صيغة تسجيل مختلفة، احتوى الأول- الذي ظهر تقريباً بعد مضي أسبوع من الصدام- على مجموعة من القصائد الغنائية أصدره المطرب الشعبي اليافعي علي بن جابر مع فرقةٍ صغيرةٍ من الموسيقيين، ويحتوي الشريط على ست قصائد لشعراء يافع المشهورين، تم ترتيبها وتسجيلها في الأسابيع قبل قضية السعدي ومن ثم لم تخاطب الحدث بشكلٍ مباشر بل تناولت القضايا الوطنية المتعلقة بسوء الإدارة والفساد المستشري والفقر وإمكانيات القيادة اليافعية، ومنها ركزت بشكل بارز على "قضية حنيش" (أرخبيل يمني في البحر الأحمر، استولت عليه أرتيريا، فأحدثت ضجة وفضيحة وطنية مزلزلة وعقدت من وضع الحكومة اليمنية، وقد اندلعت أحداثها قبل شهر من قضية السعدي)، وعلى الرغم من ذلك فإن التركيز المحلي والوقتي "لشريط حنيش" أجج مشاعر انتشار الغضب الواسعة ضد عجز الحكومة على الساحتين الوطنية والدولية، وساعد في نجاح الشريط على المستوى الوطني، كما أن براعة ألحانه الجذابة وتكامله الإيقاعي كان لهما الأثر في الانتشار؛ حيث حطمت مبيعاته الرقم القياسي بل أخبرني علي بن جابر (فنان الشريط نفسه) أن مبيعات الشريط تجاوزت ١٥٠٠ شريط في الأسبوع الأول، وهي الكمية التي تم تأكيدها رسمياً من قبل ملاك المحلات في عدن الذين صرّحوا بأن الشريط من أفضل الأشرطة مبيعاً على الساحة بل لم يكن قبله أو يوازيه شريط آخر، وليس ذلك على مستوى الجنوب فحسب بل وفي صنعاء ومناطق الشمال حيث تكون مبيعات أشرطة شعراء الجنوب بشكل بديهي أقل انخفاضاً من عدن، كما أكد لي أحد الملاك أنه كان يبيع أكثر من ٢٠٠ إلى ٣٠٠ شريط في اليوم الواحد ولمدة شهرين تقريباً[٢٥]، وفي غضون عدة أشهر من إصدار الشريط تم بيع عشرات الآلاف من النسخ في كل أنحاء اليمن من غير الأشرطة التي تنسِخ بواسطة المسجلات المنزلية، وأدت هذه الشهرة المتولدة عبر هذا الشريط إلى إيقاظ المسئولين الحكوميين نحو هذا الشعر وردع منتجيه بقوة غير مسبوقة؛ حيث سجن أسبوعاً كاملاً عسكر علي وهو الشاعر المسئول عن قصيدة (حنيش)، والتي تعد الأكثر شهرة في الشريط[٢٦].

وفي بداية فبراير من العام ذاته، بل بعد أسبوعين تقريباً من شريط حنيش، ظهر شريط ثان إلا أنه هذه المرة من إنتاج يحيى علي السليماني وهو شاعر سعدي من قرية فلسان موقع المجزرة، وتم قراءة القصائد في هذا الشريط بصوتٍ عالٍ من قِبل الشاعر نفسه بدلاً من الغناء وهو أسلوب خطابي أشعر الكثير من الناس أنه يناسب الأشعار السياسية الجافة التي خاطبت بشكل مباشر أحداث السعدي، وفيما يخص شريط حنيش تُبرز القصيدة الأولى في جهة الشريط "أ" ردة فعل واسعة: "حنيش هي في البحر الأحمر. ليست في يافع"، لماذا تم حشد الجيش ضد شعب اليمن؟ تساءل الشاعر، متى تم سقوط المنطقة الوطنية بيد "النسور" الأريتيرية؟ ماهي التدابير التي تتخذها الحكومة؟ من يعيد الأمور إلى نصابها؟ فقد أعادت القصائد الأخرى إدخال مواضيع شريط حنيش المحلية والدولية الكبيرة في الإطارات المحلية، مؤكدة الإعجاب المحلي المباشر للشريط، علاوة على ذلك اعتمد السليماني في هجومه للحكومة على أسلوب السرد الانفعالي الثري في الأداء السياسي والقبلي التقليدي في المناطق الجبلية؛ مما أسهم في انتشار الشريط بين أوساط الجماهير في يافع، لكن افتقار الشريط للغناء والموسيقى منعه من تحقيق الشهرة الوطنية التي حققها إصدار شريط حنيش الشجي، ومع الوقت تقلص انتشاره حتى بين جمهور يافع.

ولعدة أسابيع راج هذان الشريطان في أرجاء يافع وأماكنها الخاصة والعامة وفي المناطق ذات الكثافة السكانية كـ(لبعوس)، وحيث يقود الشباب المركبات وسيارات الأجرة من وإلى السوق في اليوم الواحد أكثر من مرة، يمكن للركاب سماع الشريط بصوت عال من مسجلات السيارات، فيعرف المشاة الذين يلتقطون اللازمة (عبارة تتكرر في الأغنية أو القصيدة)، أن ثمة إصداراً لمجموعة جديدة من القصائد نزل في الأسواق، كما يمكن سماع الأشرطة في الدكاكين ومحلات الأشرطة، على الرغم من استهجان البعض واستنكارهم لرفع الصوت، أما في الأماكن الداخلية (المنازل) فقد استمع الجمهور للشريط بتركيز متواصل، وعادة يتم قلب الشريط أكثر من مرة من الجهة "أ" إلى "ب" وبدون توقف، ويحتلق القرائب والأصدقاء والأزواج للاستماع

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

في غرفهم العائلية الخاصة، كما يحتلقون في السلالم وأمام البيوت وعتباتها (حيث يلعب الأطفال، وهنا أحياناً يرقصون على إيقاع الأغنية ونغمات الشريط، كما يرددون لازمات الأغنية، ولربما يحفظون القصيدة عن ظهر قلب)، أو حتى في المطابخ (وهو مكان اجتماع النساء الأبرز في اليمن، حيث بإمكانهن التحكم بالمسجلات)، ويعد المبرز/ المفرش (الديوان أو المجلس) المكان الأبرز والأوسع اجتماعاً لسماع الشريط، وهو ملتقى مجاميع كبيرة من المستمعين (ويسمى مفرج في المناطق الشمالية)، ويعني "المكان البهيج ذات الامتياز والواضح"، وهو عبارة عن غرفة طويلة في الطابق العلوي غالباً ومفروش بسجاد ومخاد مزركشة، ويمارس فيه كل الأنشطة المنزلية العامة، مثل اجتماع الرجال بأصدقائهم والنساء بصديقاتهن والزوار، ويمكننا اعتباره من أهم المؤسسات الاجتماعية اليمنية، وهو مكان مقيل يمضغ فيه القات يومياً لساعات طويلة من بعد العصر، و(القات) منبه عشبي محلي الزراعة يعد وسيلة لاجتماع اليمنيين للمجابرة والسمر والتحدث مع بعض والضحك (ينظر الصورة ١,٣).

وفي المبرز يتم سماع الأشرطة بمجموعات تصل إلى ٢٠ مستمعاً، ويمكن أن يتجاوزا الخمسين أو الستين خلال المناسبات الاجتماعية الهامة، وقد يكون من بين الحضور ضيوف مهمين، وعلى وجه العموم يستمع الحاضرون للأشرطة في المبارز بشكل ثانوي وعلى أجزاء فقط تبعاً لضروريات النقاش والتواصل الاجتماعي.

الصورة (١. ٣) شيخٌ يافعي يشغل أحدث أشرطة الشعر الشعبي، بينما الضيوف يمضغون القات ويتناولون التبغ وهم يستمعتون بالسماع، ١٩٩٦م.

قبل عهد تسجيل الأشرطة كان يتم سرد القصائد الهامة اجتماعيًا بصوت عال من قبل شعراء القرية المشهورين والعاطفيين وأولئك الذين يستطيعون القراءة من المخطوطات، وكان يتم إلقاء الشعر المعبر عن القضايا اليومية في المساحات العامة وفي اللقاءات الودية والمناسبات الاجتماعية الكبيرة، وكانت قدرات اليمنيين في حفظ القصائد ثاقبة، وفي الوقت الراهن لاتزال فرص الاستماع للشعر مشافهة سائدة وإن قل عدد النقلة له شفاهيًا بسبب ندرة أصحاب الذاكرات القوية، فقد غدت الأشرطة البديل الناقل والحافظ، وعليه تُقدّم الأشرطة خدمات ثمينة للجمهور الراغب في الاستماع للشعر بشكل جماعي مع الآخرين، فعلى سبيل المثال يستطيع مضيفو المبارز الكبيرة إمتاع ضيوفهم بقصائد هادفة، يتخيرونها دون الحاجة إلى تحليلها وفك شفرة رموزها الكتابية، فيضعونها أمام الضيوف لتقييم قدراتهم النحوية وفحصها على رؤوس الأشهاد، وغالبًا ما يتم دمج أغاني الشريط بشكل سريع في مجموعة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

محادثات وأنشطة اجتماعية على الرغم من تسجيلها في أوقات وأماكن أخرى، حتى عند سماع الشريط بإمكان المشاركين أن يعلقوا على كلمات الأغنية بشكل منتظم، بل إذا أثارهم أسلوب ساخر فإنهم ينفجرون بالضحك، وقد تستحوذ قافية في أجزاء قصيدة فنان الشريط، وبعد إطفاء المسجلة يناقش المستمعون بشكل مسهب أفضلية القصائد وأهميتها على الأغلب، وتبرز هذه النقاشات من الناحية الإجرائية أولاً، حيث تقدم المواضيع الرئيسة الرابطة ضمنيًا قصائد الشريط بالشئون العامة، وتتصدر هذه الأرضية الموضوعات ذات الدهاء السياسي أو المعرفة التاريخية، ولأن الشعر يربط الأحداث بسياقات ومواقف محددة فإنه يفتح المجال لنقاشات ثانوية حول أداء الكفاءة الشعرية والبصيرة الأخلاقية والمشاركون هنا أقل مكانة وسلطة، وثمة صنف ثالث من المشاركين هم ذوو الحافظة والذاكرة القوية، فبإمكان هؤلاء أو بعضهم أن يلقي قصائد محددة حرفيًا وقد يقع البعض الآخر في التحوير والتضمين، وهناك من يسهب في شرح المعلومات النصية كالتفاصيل الخاصة بالشعراء المشتركين في الشريط وحالات الإنتاج الشعري وغيرها، ومن خلال ربط الإحداث الجارية بأهمية نصوص الشريط يشير المشاركون في توصلهم إلى سجل ذي قدر من المعرفة العامية، فهم بذلك يظهرون للآخرين أنهم الرقم الصعب والأول لأبناء البلد، كما شرح لي أحد ملاك محلات الأشرطة.

وخلال إقامتي في حمامات (شرعة) الكبريتية، أدركت بوضوح مدى تواتر وتبادل الأشعار الهادفة في هذه التجمعات الكبيرة مع أني زرتها بعد انقضاء شهرين كاملين من إصدار شريط (حنيش)، فخلال يومين ونصف من إقامتي في الحمام لاحظت أن أربعة أحداث منفصلة هي مهوى حديث الناس وتبادل أشعارهم، أبرزها تضمنها شريط حنيش، حيث يشار إلى قصائد الشريط وسردها حرفيًا في المحادثات، كما استمعت أيضًا لعدة أشعار معادة من شريط السليماني يتبادلها كل من الرجال والنساء، فعند نقاشات السياسة والثقافة والتاريخ والقضايا اليومية كان النص الأكثر استشهاداً واقتباساً في الأسبوع الأول هو القرآن .

تعتبر أشرطة الشعر الشعبي ذا سلطة رسمية وواضحة للجمهور في آن واحد، إلا أن هذه السلطة تبرز بشكل أقل في الخطابات العامة المشهودة والمتاحة للجميع، وبشكل أكبر في الخطابات الشعرية ذي السياقات المحددة أو في لهجة الشريط، وقد استخدم علم اللغة الاجتماعي منذ زمن بعيد مفهوم "المجتمع اللغوي" ليعبر عن مجموعة من الناس ذي خصائص وأنشطة لغوية مشتركة، ولديهم تبادلات تقوّي النواميس الاجتماعية الأساسية[٢٧]، كما تم تنقيح أو صقل دراسات المجتمع لكي تفسر التحولات والتطورات المستمرة بين الناس والأشياء، ولاحظ كثير من منظري اللغة[٢٨] زيادة انتشار الصيغ اللغوية بصفتها مقاصد رئيسة للمجتمع تمكِّن المتحدثين والمستمعين، وعابري السبيل السامعين صدفة، وشاهدي العيان والآخرين الذين يستقبلون الخطاب، حق الاحتفاظ بمفاهيم المجتمع الفردي والمتوسط واستعادتها منطقيـًا، وتحت ظروف التبادل التخاطبي بإمكان تقنيات وسائل الإعلام أن تلعب دوراً رئيسـًا في تمتين العلاقة بين الكلام اليومي الاعتيادي والإمكانيات النصية على نحو واسع، ما يمكّن الإرسال الناجح ويسهل الكلام التواصلي بين أفراد المجتمع[٢٩].

نعتقد أن الأشرطة بصفتها وسائط نشر مفيدة قد تساعد في بلورة مجموعة من النصوص "الداخلية" التي تتحدد من خلالها سمات مجتمع لغوي عامي، إلا أن هذه النصوص عندما تصبح جزءاً لا يتجزأ من الكلام اليومي الاعتيادي ويتم تكرارها بأشكال معدلة فيمكن أن تضعف ارتباطها مع قنوات الإعلام الرسمية ذات النسق المحدد مسبقـًا، ومع ذلك ففي لحظة نضوج الإمكانيات الاجتماعية بإمكان النصوص المُنتجة عبر الشريط أن تكون أيضـًا شعارات مميزة للخطاب العام التقليدي والانعكاس الأخلاقي، فانتشار النصوص الداخلية في الوضع الراهن أصبح ضرورة ملحة أمام المجتمع الشعبي لتشكيل هويته الجمعية التي تكتسب كل يوم صدىً متجاوبـًا مع عادات واتجاهات المشاركين من خلال استخدام الأشرطة، وتوجيهها نحو صناعة الرأي العام الذي يولي اهتمامـًا إلى حد بعيد عن كيفية الاحتفاظ بنصوص الشريط وتحريكها بشكل مستمر من الداخل إلى الخارج والعكس، وهذا ما تغامر به

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

بشكل مستمر التضمينات النصية لقصائد الأشرطة عبر حقلها الانعكاسي المشكوك فيه، والذي بإمكانه أن يصبح صفة رسمية تماماً، وذا سلطة تستطيع إدارة هذا التحريك بشكل مقنع للجمهور.

ظهر لي هذا النفوذ لسلطة الشريط في كثير من جلسات مضغ القات، أولها في ساعة الأصيل عند ينابيع الماء الحار حيث يجتمع الرجال من مناطق شتى وبعضهم زوار جُدد، فهنا كان يخامرني شك كبير في معرفتهم بأعراف المشاركة في النقاش، فكنت التزم التحري الدقيق في البحث عمن هم أكثر دراية ومعرفة، ففي أول جلسة لي مع هذا المجتمع حين يممت وجهي إلى أحد البيوت المحيطة بالحمامات وجلست القرفصاء بينهم فبدأت المحادثات هادئة وجانبية بين كل زوج من الرجال، فلم يتم تقديم أي موضوع كبير أو ذي جدوى يتعلق بالشأن العام والمصالح المشتركة، فخيم إحراج منذ البداية على المكان وتزايد مع مرور الوقت، ومثل هذا الجو وجدته هنا معظم الأوقات وفي بعض المناسبات كانت توجه إلي أسئلة محرجة كهذه، فذات مرة سألني أحدهم في المجموعة أن أتحدث عن فوائد بحثي وانطباعاتي عن اليمن، وفي هذه اللحظة حدث نقاش عام حول مواضيع ذات أهمية وفوائد كبيرة، فعلى الرغم من تقاسم الأدوار بين المشاركين إلا أن التكرار كان السمة الأبرز، فاستطاع هذا الحوار إشباع نهمي، وعودة إلى ساعة الأصيل حيث كان الأحراج والتردد سيدا الموقف حول من يبدأ الحديث الجماعي، فأقترح أخيراً رجلٌ مُسنٌ أن بإمكانه القراءة بصوت عال في رده على أحد شعراء شريط حنيش... رحب الجميع باقتراحه وساد شيء من الارتياح بدد جو الإحراج، وعند إخراجه لمطوية بالية مكتوب فيها القصائد، طلب منه أحد الشباب أن يؤجل القراءة حتى يحضر (مسجلة) من أي بيتٍ قريبٍ فكان له ما أراد، وصلتْ آلة التسجيل وضُبطت على زر التسجيل، فقدّم الشاعر تأليفه: "هذا رد على القصيدة التي قدمها عسكر علي وغناها الجابري حول حنيش -حنيش التي شوّهت سمعة الشعب اليمني"، على الرغم من أن عسكر علي لم يرسل له (بدع) مباشر لكن أوّل الشاعر قصيدته كنداء عام للقوات المسلحة، واستغل الفرصة للرد (الجواب)، ومن خلال

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

ذكره للشاعر المخاطب عسكر علي، وذكر الفنان الذي غنى القصيدة (على الرغم من خطئه في نطق اسمه)، إلا أن الشاعر يوطد علاقته بالتعبيرات السياسية الهامة في منطقته، بعد ذلك قرأ قصيدته والتي ماثلت قصيدة عسكر علي الأصلية في الوزن ونظام القافية والعبارات المميزة والمصطلحات الرمزية، وخلال سرده للقصيدة شارك الآخرون في الغرفة المتعودون على أعراف شعر البدع والجواب بصوتٍ مسموعٍ في ترديد كلمات القافية حتى أحيانًا ينطقونها قبله، ويرددون العبارات الرئيسية معه حينما يقرئهم بصوتٍ عالٍ للمرة الثانية لغرض التوكيد، وبعد إنهاء قصيدته والتي معظمها كررت نقد قيادة الدولة العسكرية تم تشجيع الشاعر على إلقاء قصيدة بدع وجواب أخرى كتبها حديثًا حول أحداث رئيسية أخرى: بدع لوفد الدولة والشيخ اليمني الشمالي الذين زاروا المنطقة حديثًا، ورد على الشاعر الذي لام الشاعر اليافعي شائف الخالدي في شريط أصدِر قبل سنة تقريبًا، وكانت كل قصيدة تُحفظ في مسجلة الشاب للاطلاع عليها لاحقًا ولتحديد إمكانية النشر.

استطاع الشاعر ببساطة أن يبدأ قراءة مؤلفاته التي لم توجه بشكل خاص إلى أي شخص، وكان اختياره الأول موجهًا إلى شاعر الشريط المشهور، وظهر على شريط حديث فربما سينتشر وقد كُيِّف نفعيًا من أجل إقرار دوره كمستهل لحوار المجموعة، ومع ذلك لا يمكن للسياسي أو رجل الأوسمة الادعاء بقوة تحليله وفهمه التام للأحداث السياسية الجارية، ولكن من المؤكد أن سلطته تكمن في مقدرته على تكييف أدائه وفقًا للحدود النصية لشعر البدع والجواب، وباستعراض كفاءته في صنف مشهور من الشعر الرسائلي في المناطق الجبلية، وأهم من ذلك كفاءته في إعادة إنتاج سلسلة من الممارسات النصية (أي رده المكتوب والمسجل حاليًا إلى إصدار قصيدة مؤلفة بشكل خاص قبل عدة أشهر من قبل فنان شريط محدد)، أنجز الشاعر صلته السمعية والمكتوبة بالشخصيات المهمة المشغولة بحل الأحداث الرئيسية.

وخلال أيامي الأخرى عند الينابيع، بل وفي كل الأنحاء لمجال عملي الميداني، وجدت أن الشعراء المحليين والجمهور يستخدمون الروابط النصية في شعر البدع

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

والجواب؛ لغرض ربط أنفسهم بالأحداث الخارجية الرئيسية بهذه الطريقة المصدّقة بدقة، وعندما كرر الشعراء الصيغة الشعرية للمراسلين الآخرين الذين كانوا مشهورين في المنطقة أو عندما أدى الجمهور بالطرق التي عرضت معرفتهم بقصائد الشريط لغرض رسم المواضيع المهمة في النقاشات اليومية، اكتسبت القصائد قوة سياسية وأدبية متماثلة لما أسماه ميسيك برينكلي "أصول النص"[٣٠] وعلى المستوى الأساسي يفهم المستمعون مساجلات البدع والجواب على أنها أبيات ثنائية تشبه ما يسمى "الدوبيت"، تتبادل بين مؤلفين محددين، ووفق ذلك لا يكتمل معنى القصيدة الأولى بدون الأخرى ولكن عند الاقتراب أكثر من القصائد الفردية لدى اليمنيين اتضح لي أن حدوث قصائد البدع والجواب وليدة الصدفة، وأن تزاوجها مع بعضها البعض واضح للعيان، وإن كان بالنسبة لهم تفسير أي قصيدة بدون قرينتها مشروع يحكم على الجودة الجمالية بالفشل، ولكن يتم تضمين المساجلات الثنائية بأنفسهم في سلاسل طويلة من صور البدع والجواب وجوابات إضافية. حقًا تعتبر هذه الحكايات التاريخية السلالية مواضيع ذات فائدة كبيرة للجمهور الذين يحفظون ويروون بالتسلسل التعبيرات الخاصة التي يستخدمها عدة مؤلفين، ويعرف بعض المستمعين فقط المساجلات البارزة للشعراء المهمين، وربما يشرح المعجبون المتلهفون تفاصيل تسلسلات البدع والجواب التي استمرت لمدة سنوات بل لعقود أحيانًا، وتشمل معظم الأصول الموثوقة جل شعراء الشريط المشهورين في المنطقة، وهم الرجال المعروفون بذكائهم السياسي وفطنتهم المتقدة.

ساعدت القدرات الإنتاجية اللامركزية لصناعة الأشرطة في تحويل تلك المساجلات الشعرية إلى عملة صعبة على الرغم من أن صناعتها في المجمل للتوزيع والانتشار المحلي لكي تصبح في متناول معظم الناس تمامًا، ومن خلال هذا التوفير المنتشر وكذا من خلال أسعار الأشرطة الهامشية يمتلك مجاميع من المستمعين حق الدخول المباشر للقصائد التي تُرى على أنها تُقدم مشاهد قيّمة، ويقدم الشعراء خدمة إضافية لهؤلاء المستمعين باستخدام مصطلحات شاملة لمخاطبة الجمهور، فبينما

يستمر الشعراء بتوجيه شعرهم نحو مخاطبين محددين بالنمط الرسائلي التقليدي فإنهم ينشرون أيضاً سلسلة واسعة من التعبيرات الضميرية (الشخصية) لاستقطاب أي مستمع أو شاعر طموح عملياً، وقد شبه أحد المعجبين هذه الممارسة بصفتها "حيلة" ذكية بـ(المناورة)[٣١]، وكما هو واضح في الجواب المصاغ في الينابيع الحرارية فإن المستمعين من الشعراء ذي الخلفيات والكفاءات المتنوعة قادرون على استخدام نسق شعر البدع والجواب بشكل حوار ندي من أجل ربط أنفسهم بالأصول النصية لنجوم الأشرطة الأكثر شهرة، فعندما يقوم أفراد متجانسون في مواقع أخرى بالتأليف والسرد والمراسلة فيما بينهم، بل عندما يشارك الجمهور من خلال الاستماع والاشتراك في القافية النهائية والمناقشة فإن مجموعة من المشاركين العاميين يبرزون متجاوزين النطاق المحلي، فيتم تحديدهم حسب درجات القرب ووفقاً للشهرة المرتقبة التي قد يجلبها إصدار الشريط.

وفي يوم آخر ضمن جلسة عصرية عند الينابيع شدني حديث رجلين: أحدهما شاعر من يافع والآخر من منطقة الشعيب المجاورة، بدأ الحديث عن القصائد والأشرطة الحديثة وكذا عن الصداقة الحميمية فيما بينهما، وعندما دار الحديث عن حقيقة النقد السياسي الصريح الذي سجله حديثاً شعراء الأشرطة اليافعيين، أخبر الشعيبي صديقه: "أن الأمور سوف تتغير بإذن الله، فتلك الأشرطة بوادر خير لعصر جديد... وهذه الأشرطة وسائل مهمة تمكن الناس من التواصل والتضامن فبإمكان رجل مثلي في الشعيب الاستماع للإصدارات الجديدة، ويعرف كيف يشعر اليافعي... وبتلك الطريقة يتبنى رأي واحد". إن إحساس الشعيبي بأهمية الشريط في بناء التضامن ونقل الشعور التبادلي لأجل تحقيق العدالة المدنية، يوضح المدى الذي يعتبر فيه جمهور الأشرطة أنفسهم كأحد فئات مجتمع المستمعين المتشابهين فكرياً، وفي حالة استبشاره بالانتقال إلى "عصر جديد" من الشعور المشترك والوحدة السياسية يستدعي هذا التصريح ما وصفه (أندرسون بنديكيت) بـ"المجتمع التصوري"[٣٢] الذي يحدد البواكير الأولى للهوية الوطنية، وذلك خلال كلامه عن دور تقنية طباعة اللغة العامية

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

في تنمية أنواعاً جديدةً من الوعي الذاتي المشترك، وبحسب رؤية (أندرسون) فإن البشرى السارة التي سر بها المتكلم زميله حول مجتمعهم الوليد وعصرهم الجديد، بدأت تتشكل بواكيره الأولى مع الرأي الفردي النابض عن طريق واسطة (الشريط) الجمعية كوسيط ناقل للكتابات والتصورات المشتركة وليس عن طريق تقنية طباعة اللهجة العامية، فوفقاً للمتكلم فإن الأشرطة تجمع الاتجاهات والتصورات الزمانية والمكانية (المحلية) لجماهير "العصر الجديد"، وبذلك فإن الأشرطة (بحسب الشعيبي) تنتج أثراً متجانساً للسمة الوطنية تضاهي رؤية (أندرسون) حول وسائل الإعلام المطبوعة والمقروءة المنمية للوعي الذاتي المشترك على نحو واسع.

بالرغم من إمكانية البحث عن القيمة الاجتماعية لوسائل الإعلام المحددة لمستخدميها في الروايات الوطنية، إلا أنه يتم حشد الروابط المجتمعية من قبل المتحاورين في العمل الحازم للمقابلات النصية المحددة، ففي دراسته لذاتية الطباعة الأمريكية في القرن (١٨) يوضح (ميخائيل ورنر) كيفية إنتاج أفكار الهوية الشعبية من خلال صراعات الإيضاح النصي[٣٣]، وبأخذنا بالرؤى المناسبة التي قدمها (أندرسون) لـ "المجتمع التصوري"، فإن تركيز (ورنر) على وسائل الإعلام المطبوعة، وتحديد دورها الوظيفي في تهذيب موضوع الرسائل الجمهورية يتطلب تفصيلاً عن كيفية استخدم أعمال التفسير الروتينية لسلسلة انتقائية من الروابط الاجتماعية، وبما أن مستخدمي الأشرطة يرجعون إلى بيئات متعددة من الممارسات النصية، فإن عملهم يدعونا إلى تطوير أدوات دقيقة لتقييم آثار التقنيات الحديثة على الحياة الاجتماعية.

كان شك يافع بهياكل السلطة واضحاً في حل الصراع الدائر في السعدي وما خلف من آثار عنف كارثية، وحام الشك حول الحوارات المتنازعة بين استحقاقات القوانين المعنية بالدولة أو القبيلة، لتظهره يافع عبر أصول النصوص الشريطية للمساعدة في توضيح أنظمة الشرعية الأخلاقية، منتجة أنواعاً مختلفةً من التصورات الاجتماعية وإن لم تصل معظمها إلى مستوى التكافؤ والتجانس التام (للمجتمع المنطقي) الذي يعتبره (أندرسون) جوهرياً للوطنية أو القومية، وفي هذا الإطار وضمن جلساتي

العصرية من جلسات إلقاء الشعر التي سبق وأن تناولتها في وقت سابق، لخص شابٌ نظرته عن النفوذ الذي حققه الشاعر يحيى السليماني لعدد لا حصر له من المعجبين لشريطه الحديث، والذين استجابوا لدعوته وتوزيع شريطه في أرجاء المنطقة كلها (وكأنه نداء من شيخ قبلي للتضامن مع السعدي حيث قال هذا الشاب مستجيباً): "كفيت شيخنا، فقد تم توزيعه في كل منزل يافعي!"، وعلى الرغم من أن الشريط يحمل الرؤية الراديكالية الممثلة لسلطة الهوية الشعبية (المحلية أو القبلية) حتى في مستوى الإنتاج والتوزيع (المحلي)، إلا أنه في الوقت ذاته يحمل آثار التقليد الاجتماعي لهوية مناطق اليمن الجبلية في تنظيم سلطتهم السياسية المتوارثة عبر مراحل الزمن، فبالنسبة للمستمعين فقد أشارت هذه الآثار إلى الشعور بالعودة إلى شيءٍ ما ذات سلطة أكثر قرباً من حياتهم، ففي هذا الوقت يبرز أثر الشريط بشكل جزئي (ظاهري) في إعادته للخطاب القبلي التقليدي من خلال صيغة أدائه بصوتٍ عالٍ يخلو من الألحان والإيقاعات الحضرية التي ترافق قصائد الشريط المغناة، وتزود صيغ التسجيل وأساليب الأداء المنتجين والجمهور بمفردات غنية من أجل إعادة انتشار الأنماط القديمة للنفوذ في سياقات جديدة، فبالنسبة للشاب الذي رفع من قدر شريط السليماني فإن أسلوب القراءة المسموعة عبّرت بشكل أفضل عن الشجاعة التي شعر أنها سبب نجاح انتشار الشريط، ولكن يتم ذلك حين توظف الجماليات القبلية وأنماط المجتمع التقليدية ضمن سياقات سياسية جديدة تتطلب ردوداً جديدة.

فيما يلي سأتناول صراعاً محلياً بارزاً تم من خلاله صياغة أنماطاً أدبية تمثل هوية (المجتمع المنطقي) كمحاولاتٍ لمعالجة سياقات ملتبسة عن "الموقع"[٣٤]، على ضوء ما أشرت إليه سابقاً حول إمكانيات النمط الأدبي في تقديم طريقة لمناقشة تنظيم الخطاب والشعر- الإطار العام الفوقي للخطاب- حينما يقيم الشعراء والفنانون أعمالهم بالإجماع حول النمط الاجتماعي الذي يكون قادراً تماماً على معالجة الحاجات وجعلها في متناول اليد، ومستعيناً بحيثيات مبحث سابق يؤطر للمجالات المتعددة لصناعة الشريط، ويدرس الكيفية التي يجمع من خلالها المنتجون عدة أنماط

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

أدبية وصيغ تسجيلية مختلفة ضمن أداء فردي موحد، يتم عرضها ضمن وسيلة الشريط لتكون مصدراً مميزاً لصياغة مجموعة متنوعة من توقعات الجمهور نحو النظم الأدبية والعادية لمجموعة محددة من القدرات.

4. المواجهة الحاسمة في جبل العر:الأنواع الأدبية وسياق الموقع:

يعرف كثير من معجبي الشعر الشعبي في كل أنحاء يافع القصة التي أنهى بها شريط علي صالح رقم (٢٥) المواجهة في جبل العر، وإن دل هذا على شيء إنما يدل على امتلاك فناني وشعراء الشريط نفوذاً قوياً يستطيعون من خلاله استخدام سلطتهم سياسياً لحل المشكلات العالقة، ففي ٧/ ٧/ ١٩٩٤ انتهت حرب مدمرة دامت سبعين يوماً بين قوات حكومية يقودها رئيس اليمن الفريق علي عبدالله صالح وجيش انفصالي يقاتل باسم الحزب الاشتراكي اليمني، وحينما سقطت عدن بعد مقاومة وحصار لعدة أسابيع بدأت فترة مؤلمة من المصالحة ساد خلالها مناخ سياسي متوتر إثر ما خلفته الحرب من كوارث أعقبتها إقامة شبكة من المواقع العسكرية في عدن والمناطق التي كانت خاضعة لها لمنع أي ردود أفعال انتقامية، أحد تلك المواقع كان في جبل العر الممر الرئيسي ليافع من الجهة الشمالية الشرقية، فعلى الرغم من أن عدداً من قادة يافع وزعمائها أعلنوا التأييد للحكومة خلال حربها ضد الانفصاليين مع ما يعتريهم من حنق حول ولاء الناس الضعيف للحكومة، إلا أن الوجود العسكري المستحدث بعد الحرب صدم السواد الأعظم من الناس وعدوه تهديداً واستفزازاً صارخاً؛ لما يمثل هذا الجبل من رمزية ليافع منذ زمن بعيد، فهو رمز فخر أبنائها وأيقونة اعتزازهم الوجودي خلال الحكم الذاتي، كما يعبرون عنه بالمثل المشهور: "العر باقي ويافع بالوجود".

وفي هذه الأثناء بدأت نقاشات واسعة في أرجاء يافع لاختيار أفضل السبل للتنديد والرفض، فاقترح البعض خلق مفاوضات ذات مستوى عال من التنسيق مع إصدار منشورات ومقالات صحفية وطنية مصحوبة بسلسلة من المظاهرات الشعبية، وفي الوقت ذاته بدأ بعض من شعراء الأشرطة البارزين لاسيما الذين يعون الدور المحدود

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

لوسائل الإعلام المطبوعة في المناطق الريفية وبين الجماهير الأقل ثقافة، فبدأوا في تكريس الجهود من أجل إصدار شريط شعبي يستطيع أن يصل إلى جمهور واسع لكسب تأييدهم، فتم عقد الاجتماع الأول في يافع بين ثلاثة شعراء كبار يمثلون أكبر مكاتب يافع الإدارية (القبلية)، وعلى ضوء ذلك تم الاتصال للخارج بالفنان علي صالح اليافعي (مغترب في السعودية آنذاك)، وشاعرٍ رابع من مكتب آخر بارز تاريخيًا يقيم في قطر، وبدأ التنسيق والتعاون فيما بينهم لإنتاج الشريط.

تجمع الشعراء من أربعة مكاتب لها ثقلها في يافع إشارة إلى حجم التحدي الحالي، والغرض الرئيس هو إيقاظ الحس الاجتماعي (المحلي) نحو الأخطار المحدقة بالمنطقة لاتخاذ القرار المناسب والرد الحاسم على هذا الحدث الطارئ، وهنا نمت ذخيرة واسعة من البُنى النصية لتحديد ما هو "محلي" حيث إن العلاقة بين القوات المتمركزة على العر وبين الهوية المحلية لها عدة تفسيرات، بعضها تذيب الخصوصيات اليافعية إلى الكثير من تهديدات الإذعان للوضع الجديد، وهذا ما جعل القائمين على خطة العمل السياسي يضطرون إلى تقديم وصفًا عن الموقع، فأكدت لهم الأسس الأخلاقية للمعارضة المحلية استحداثه، ولكن التحديات العصيبة لما بعد الحرب كانت المبرر لإبقائه تحت حجة بسط نفوذ الدولة والتأييد العسكري والوطني للإجراءات الأمنية، وهنا كان لابد للشعراء من الإلمام بكل التفاصيل الدقيقة عن المكان والزمان والعرف الاجتماعي والمساءلة والمسئولية الجمعية لليافعين، ونقلها إلى أولئك المقيمين في صنعاء الذين بمقدورهم إعادة نشر القوات، فوضع الشعراء في ذهنهم أن يخاطبوا جمهوراً واسعًا ليس محليًا فحسب وإنما أيضًا الجماهير اليمنية العريضة على مستوى الوطن، إلا أن المنتجين واجهوا سياقات محددة لم يستطيعوا السيطرة عليها بالشكل المطلوب، وأبرز تلك السياقات نبرة الخطاب الانفصالية، الأمر الذي ترجمته الحكومة وكذلك الأحزاب السياسية المختلفة على أنه يتحدث بلسان قادة الحزب الاشتراكي اليمني الجنوبي ومؤيديه في الحرب، ومن ثم ظهرت يافع في هذه الخطابات بمدى محدد من التعبير بشكل غامض، كونه لا يعبر عن اتجاه

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

القادة المحليين الذين لم يلقوا بثقلهم وراء المنشقين الجنوبيين، ولا عن الذين لم يظهروا التأييد الكافي للحملة العسكرية التي قضت عليهم والتي أنجزت نصراً لصنعاء على حساب عدن المسلوبة كرامتها، ومع ذلك وفي ظل هذا السياق من المواجهات والاتهامات الانفصالية اضطر منتجو (شريط العر) المضي على هذا الخط الغامض، ولسان حالهم يعبر عن الواقع المضطرب والغامض؛ فإن كان ثمة جمهور ينظر على أنه اعتمد على فن الخطابة الاشتراكية مهما كان نوع إخراج الصيغة الإنتاجية والسلطة الأخلاقية التي يمثلها، ومن ثم يمكن أن يُحدِث اضطراباً في أوساطهم على المستوى الوطني، فهذا يعود لنظرتهم حول الموجة الاشتراكية بأنها شُوّهت بخيانة قادتها، ولكن بالمثل فإن الرضوخ للإرادة السياسية لحكومة صنعاء محفوف بالمخاطر من خلال الشكوك المنتشرة في كل أنحاء اليمن الجنوبي حول الانحراف الخطير الذي اتخذته خطط الوحدة في السنوات الأخيرة، وما بين البيئة المحلية التي وصفت جنود القوات في العر بأنهم "محتلون" وبين المحيط المتبني من الحكومة التي تصف القوات بأنها "إجراءات أمنية احترازية" برز الاستياء الشعبي في كل الاتجاهات مهدداً بنسف أي جهد للحل.

ومن خلال تقديم مدى محدد من التعبير لاحظ المنتجون فوائد مميزة في توظيف الشريط كوسيلة ناجحة لنشر رسالة الشعراء وصياغتها بشكل يتواءم مع تطلعاتهم، وكما أخبروني فإن أهم ما يميز الأشرطة هو إتاحتها الفرص للوصول إلى أكبر قدر من المستمعين، فهي تنتشر بشكل سريع وكبير أكثر من أي وسيلة أخرى، وقد صرح لي بذلك أحد الشعراء قائلاً: "كان هدفنا الأول هو تأكدنا من انتشار قصائدنا بشكل واسع ووصولها إلى أكبر عدد من المستمعين"[٣٥]، وبما أنه من الصعوبة التكهن بامتلاك حق الوصول لوسائل الإعلام التي تتبناها الحكومة مثل الصحف والإذاعة والتلفزيون، فإن الشريط أثبت أنه قناة سهلة للوصول للجمهور في داخل اليمن وخارجها ووسط التجمعات اليمنية في الشتات التي عادةً ما تستمتع إلى الأشرطة القادمة من البلاد والأرياف، مع أن بساطة الإنتاج وتقبل الجمهور لبعض المنتجات المجتزئة للنصوص

الشعرية قد يسبب ضعفاً رئيسياً، حيث إن بعض الأشرطة قد تجمع عدة مؤلفات وقصائد مجتزئة بشكل قد يسيء للمؤلفات مع أنها تؤدى بشكل مسل ولطيف أحياناً، كما هو الحال عند أحد الفنانين المبدعين الذي اجتزأ بشكل مفرط عدة قصائد سياسية وحولها إلى أغان قصيرة وأناشيد شعبية مشهورة، وأحياناً أخرى قد تكون مملة خصوصاً حينما تفشل القراءة الشفهية لأبيات الشاعر في تحريك طاقات المستمعين نحو الإثارة والدهشة، ومن ثم يكمن التحدي الكبير أمام المنتجين في قدرتهم على الجمع والتوازن بين الأداء الغنائي والإنتاج النصي بما يتوافق مع طلبات الجمهور وأذواقهم، وقد يضطرون أحياناً إلى مراعاة سياق الموقف الخارجي لإنتاج الشريط المطلوب ذي الكفاءة العالية، وهذا ما استطاع الوصول إليه وببراعة كبيرة منتجو شريط (العر) حين اضطروا إلى توصيل بيئة الموقع لدغدغة عواطف المستمعين، في الوقت الذي ضمنوا للنصوص القوة السياسية للتقاليد المتجددة للسلطة الأخلاقية.

كان القرار الجماعي والاتفاق الأول الذي اتخذه منتجو (شريط العر)، هو اختيار النوع الأدبي، القادر على التعبير عن الأحداث الجارية بشكل مباشر دون مقدمات ولا ابتهالات، وهم بهذا الاتفاق، وفقاً لأحد الشعراء الذين قابلت، متفقون على أن هذا الإصدار يتضمن تحذيراً صارماً لأولئك الذين هددوا السلطات المحلية: "لهذه المهمة فقد اخترنا النوع الأدبي (الزامل)، وهو لا يخضع لقافية منتظمة، ويفتقر لعبارات الابتهال الافتتاحية والختامية لله..."، وتكون (الزوامل) في العادة مقطوعات مختصرة من أربعة إلى ثمانية أبيات، وهي رجزات حماسية تنشد بشكل جماعي في الهواء الطلق، وتؤدى في الغالب مع دقات الطبول وإيقاع (البرع)، حيث ينتظم المشاركون بشكل صفوف تتابعية يسيرون بانتظام وهم يرددون الزامل بصوت عال، وينتقى منهم (براعة) يتقدمون الصفوف مبترعين مع الإيقاع بشكل دائري وهم ساحبون الخناجر من أغمادها والتلويح بها بيمناهم بشكل دائري على مستوى الرأس وماسكين أعقاب بنادقهم بأكفهم اليسرى رافعينها إلى الأعلى لتتكئ بشكل ثابت على صدورهم لتحاذي فوهاتها الأكتاف، ويشارك في (البرع) مجاميع كبيرة ويتم تأديتها

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

(في يافع) ضمن عادات الزواج والمهرجانات الموسمية والاحتفالات العيدية، وكذا الأحداث الاجتماعية العامة وكثير من المناسبات الشعبية الأخرى[٣٦]، وهذا النوع ليس من سمات وعادات (يافع) فحسب بل هو النوع المفضل والمميز في كل أنحاء اليمن أيضاً باعتباره نمطاً قبلياً بامتياز (ولكنه يختلف في إيقاعه وتشكيلاته من منطقة إلى أخرى)؛ فقد شاهدت تجمهرات كبيرة وزوامل كثيرة قدَّمتها مجاميع غفيرة قدِمت من شتى المناطق والقرى مبترعة بأهازيجها عندما استقبلت يافع وفوداً حكومية رفيعة المستوى زارتها بعد عام من حادثة العر. (ينظر الصورتين ١ .٤ و١. ٥)، كان من ضمن الضيوف في تلك المناسبة اثنان من الممثلين البارزين لاتحاد قبيلة حاشد اليمنية الشمالية، هما: الشيخ مجاهد أبو شوارب، والشيخ عبدالله بن حسين الأحمر، والأخير يعد رمزاً من رموز الدولة ولاعباً أساسياً في الأحداث الجارية في البلاد، بل كان المشرف الأبرز على الحملات العسكرية خلال حرب ١٩٩٤م.

لم يبدأ الشريط بنغمات العود القياسية، كما كان يتوقع مستمعو أشرطة علي صالح، ولكن بصوت الطبول القبلية (الطاسة والطبل)، وهي الآلات المميزة التي ترافق أداء الزامل.

صورة (١. ٤) يافع ترحب بزيارة مسؤولي الحكومة برقصة البرع القبلية وشعر الزامل، ١٩٩٥م

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

بعد ثوانٍ من ضرب الطبول، يتم سماع أول بيتين لأول شاعر مشارك يؤديها بنبرة عالية:

بـا تخـبر الشـعار واهـل المعرفـة ... ذي يعرفـوا بحـر السياسـة والنظـام
قالـوا حـدود الانفصـال اتكنسـله ... وان عادهـم سـووا بهـا عسـكر وزام[٣٧]

يتم ترديد البيتين ثلاث مرات من قبل الفرقة، يؤدونها بشكل يضاهي أداء الجموع المشاركة من المشاة المنتظمين خلف البراعة في رجزة الزامل والذين يمكن سماعهم ضمن التسجيل المباشر والحي، وبنفس الطريقة السابقة يتم ترديد بيتين آخرين من قصيدة الشاعر نفسه:

ردوا سـفوح العـر موقـع عسـكري ... والنـاس تترقـب وتنظـر باهتمـام
هـل قصدهـم بـا ترجـع الدولـة دول ... أو قصدهم نرجع وراء سبعين عام[٣٨]

صورة (١. ٥) مسئولو الحكومة يقفون مع قيادات يافع في رصد ١٩٩٥م. من اليسار لليمين: الشيخ مجاهد أبو شوارب، الشيخ عبدالله بن حسين الأحمر، مدير المديرية محمد الكسادي، وربما ابنه.

بعد أن تردد الفرقة هذين البيتين ثلاث مرات كسابقتها، ينتقل الفنان علي صالح إلى تأليف الشاعر الثاني، ويقوم بتأدية الأبيات الافتتاحية لقصيدته بالطريقة ذاتها، وكذلك تتبعه الفرقة في أدائها التصاعدي، وبتقديم الأربعة الأبيات الأولى من كل قصيدة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

مكونة من ثمانية عشر إلى اثنين وعشرين بيتـًا ومؤلفة بشكل النمط الرسمي للزامل، يقدم المنشدون تعليقـًا محدداً وصريحـًا حول طبيعة الواقعة التي حدثت في جبل العر، مفاده: إن إنشاء موقع عسكري في حدود المنطقة يعتبر قضية شرف تمس الهوية الاجتماعية والسلطة القبلية المشتركة بقدر ما يكون سوء تقدير إداري (حكومي).

إن اختيار هذا النوع (الزامل) لم يكن بالبساطة تأديته، لأنه لم يكن عملاً راسخـًا ضمن السياقات المحلية أو العروض الشفافة لعادات القبيلة التقليدية؛ ففي ضوء الخبرات السياسية لليمن الجنوبية بوضعها الراهن، استدعى هذا النوع الأدبي بُنية نصية يمنية كاملة، فكانت ملائمة تمامـًا للمصالحة لما بعد الحرب، فعلى الرغم من ممارسة الزامل في يافع في فترة ما قبل الاستقلال إلا أنه لم يكن جنوبيـًا بشكل جلي وكبير، فالواقع يقول إن القادة الجنوبيين أزاحوا الأنواع الأدبية القبلية في الحياة السياسية العامة ولسنوات عديدة، متبنين بدلاً عنها مجموعة من الأصناف الأدبية الوطنية الكلاسيكية المتضمنة للأناشيد الوطنية والأغاني العاطفية الحضرية وشعر الحب المستوحى من الشعر العربي الغزلي الجديد والشعر الحر، وبذلك فإن الزامل الذي اختاره منتجو شريط (العر) إنما يعكس الارتباط الوثيق بين شعراء يافع وبقية الشعراء ذي الهوية القبلية والمحددة بثقافة المناطق اليمنية المرتفعة برمتها، التي مثلت فيها القبلية منذ زمن بعيد خطابـًا سياسيـًا جوهريا، كما يعكس وعيهم بالشروط الفنية والموضوعية الجديدة في فن الخطابة الشعبي الذي تبثه صنعاء وتتبناه، وبذلك يعد الانتشار الشعبي لشعر الزامل القبلي ضمن الأشرطة السياسية ظاهرة جديدة كليـًا لسكان ما كان يسمى بـ جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية.

فقد وقع منتجو شريط (العر) بعد الحرب بين محيط قوي من الهوية الوطنية (فالبعد من الخطاب الاشتراكي الجنوبي يُمكن أن يوحي بالاقتراب من حكومة الجمهورية اليمنية ذي القيادة الشمالية)، وبين محيط محلي مستقل ذاتيـًا (أعاد نتاج قصائد الزامل لربط المستمعين اليافعيين بتاريخ ما قبل الاستقلال حول الهوية القبلية ذات الشرف والنخوة وإن كانت مليئة بالصراعات)، فقد قرروا نشر هذا الأسلوب

التكتيكي المتمثل في استخدام الزوامل المتعددة لمساعدة الجمهور اليافعي في تحديد موقع العر العسكري، وتم التعبير عن هذه النظم العامة بشكل أكثر وضوحاً خلال مقابلة أجريتها مع شاعر آخر من المشاركين، أخبرني (كصاحبه) أنه تم الاتفاق مسبقاً على هذا المسار الإنتاجي المبتكر: "قررنا أنه بدلاً من تأليف زوامل قصيرة تؤدى في مهرجانات متفرقة، ينبغي على كل واحد منا تأليف قصيدة يكتبها بنمط الزامل"[٣٩]، ووفقاً لهذا الشاعر فقد اعتبر المؤلفون القصيدة نظاماً عاماً ذات أولوية، وإنما أضيف إليها الزامل كوسيلة افتتاحية محددة[٤٠].

ويشير تحليل المنتجين وتعليقاتهم حول الشعر اهتمامهم بصياغة "حوار الأنماط الأدبية"[٤١]، ومن خلال عملية تعديل التقاليد الأدائية لما اقتضته المتطلبات الحديثة، اعتمد المنتجون على النمط الأدبي (الزامل) ليؤكدوا التزامهم بالتراث، وفي اللحظة ذاتها التي ابتكروا فيها تعابير جديدة إنما كان الهدف منها هو إعادة الأنماط التقليدية بطابع جديد، أخبرني أحدهم: "قدّم شريطنا أول زامل غنائي، لم يسبق أن سمعه الجمهور منذ زمن بعيد"، كذلك كان شعور بقية المنتجين وهو شعور ممزوج بالفخر، فشريطهم الذي انحرف عن التقليد، إنما جاء مواكباً لما أسماه أحدهم "التجديد" للشعر الشعبي اليافعي، ولأن الشريط وسيلة فقد أفاد حقاً في تحقيق هذا التجديد، وعند الحديث حول هذا التجديد فإن (الزامل) يقدم علاوة على ما سبق المفردات بشكل مقبول، ويمنح النص الجديد إثارته التجريدية من أجل الانتشار المستقبلي، وسواء تم التعبير عنه من ناحية الجمهور والتأليف والسياق أو المكان فإن هذا النمط الأدبي يزود المنتجين بمعرفة الخطاب حول المستلزمات الاجتماعية للأشرطة.

اشتقت قدرة النوع الأدبي من خبرات المشاركين بالأداء و"بأفق التوقع" المألوف[٤٢] الذي بواسطته امتلك الشعر السياسي المثير للمشاعر منذ عهد بعيد أثراً في المناطق الريفية، مثلاً نتج شعر الزامل من إرث واسع من الأداء الشفهي وعادات الرقص التي برزت في مفاوضات النزاع القبلية وأحداث اجتماعية رئيسية أخرى، وبذلك حدد (الزامل) السياسة القبلية بشكل مستمر، وأفسحت القصائد مجالاً واسعاً للخواطر

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

التعبيرية أكبر من الشعر الغنائي العاطفي للفنانين الذين أصبحوا طلائع المؤلفات الحضرية في الشعر السياسي (ينظر الفصل الرابع) إضافة إلى المشورة الحكيمة لعقلاء ما قبل الاستقلال، حيث إن بعضهم من الرجال الأتقياء الذين عكست مواضيعهم الأدبية وأشعارهم المؤلفة بعناية حق وصولهم المتميز للنص المكتوب، وبالتأكيد استخدم اليمنيون أنواعاً أدبيةً أخرى، ويمكن تقسيم كل واحد منها إلى أنواع ثانوية إضافية وإلى أشكال مرتبطة بمظاهر لا حصر لها من الحياة اليومية.

وقدم هذا النوع الأدبي أيضاً "قواعد التأليف" من خلال توجيه خبرات المشاركين الحدسية وغير الحدسية نحو علاقات ثانوية أكثر رسمية[٤٣]، كما أن إمكانية الوصول المطلق للنوع الأدبي كنظام لتصنيف الجمهور في اليمن وفي معظم أنحاء الوطن العربي، يؤكد المدى الذي آلت إليه الروابط المتينة للنوع الأدبي والتي صنفها اللغويون العرب والباحثون الدينيون في نظام ضخم من قواعد النظم الشكلية منذ القرن الثامن، والتي تعد جزءاً من المفردات الثقافية للمواطنين، فأصبح تمييز النوع الأدبي منتشراً خصوصاً في البرامج التربوية المغامرة وبرامج القراءة والكتابة التي دشنها المصلحون الوطنيون في عقود جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية (ينظر الفصل السادس)؛ ففي تلك السنوات تم وضع مصطلحات للفوارق العامة وجعلها موضوعية، ثم نشرت بين اليمنيين كسماتٍ بارزة للشكل الأدبي والانتماء المجتمعي، وكان الزامل النوع الأدبي للقبائل الانتقامية، والموال للبحارة الرابحين، والبال للمزارعين والبدو الرعاة المحفوفين بالمخاطر، وهكذا تزود هذه التشابهات في الشكل الاجتماعي والأدبي اليمنيين بمجموعة جاهزة من الأنماط المتماثلة، لدراسة لوازم انتشار الشريط، كما يساعد الدهاء السياسي والأدبي للوسيلة الجديدة في تحديد الأنواع الأدبية التي يمكن نشرها، وكيف يمكن ترتيبها بالتعاقب، وكيف يمكن تجميعها في مجموعات هجينة.

تصبح القوة الجديدة لشريط (العر) بارزة خصوصاً بعد التغير في النوع الأدبي، وصيغ التسجيل والترتيب المفيد، وبعد تتابع الثمان الدقائق الأولى من قصائد الزامل تنتقل بالتدريج وبلطافة إلى سماع الطبلات والتراتيل المرتفعة الصوت، ثم إلى مداعبة

ارتجالية ومرحة للأوتار الموسيقية لعود الطرب، وهو معيار الرقة الحضرية في شعر قصيدة الغناء، وحينما يتبع العزف الموسيقي الخطابة الصاخبة لرجال القبيلة سريعي الخطى، يتم استحضار إحساس الكياسة الثقافية الحديثة، وبعد مرور وقت قصير يعطي هذا التحول موضعاً ثقافياً محدداً؛ حيث يتم سماع إيقاع طبلي معاصر يعلن نمطه من دلتا لحج، وهي منطقة أشجار النخيل وزراعة الفواكه بين يافع وعدن، تغزّل بها اليمنيون كمكان للجمال الريفي الغرامي، وفي تصفح آخر للتركيب الموسيقي الغني يبدأ عازف العود علي صالح اليافعي بإيقاع لحن من التراث اليافعي تم تكييفه بشكل حداثي أنيق، ووفقاً لقرع طبول الزامل وإيقاعاته تأخذ هذه الأشكال المتعددة للنوع الأدبي إحساس الأداء الفردي، فتصنف على هذه الاعتبارات؛ لكي تستحوذ على تعاقب القدرات الصوتية، وحين تغنى كل قصيدة بالدور يتم التعرف على مشاركات الشعراء كقصائد من خلال الأداء الموسيقي والغنائي وليس من خلال كلمات الشاعر، وفي الأخير حينما تقترب أداء القصيدة من أساليب الغناء الحضري المسجل فإنه يستحضر انتظامها الرنان بيئات محددة ذات مجتمعات منطقية واسعة في إطار الأعراف المحلية للمتعة الموسيقية والتأثير الأخلاقي والسلوكي، وحينما يسمع الجمهور التحذيرات القبلية الصارمة للشعراء بأن "خفافيش الظلام" اللذين في أعلى العر قد رحلوا قبل أن يتم البحث عن التعويض في "الجماجم والأرواح"، فقد تم حشد مجموعة من التعبيرات الانفعالية لوضع موقع يافعي متحدي وصارم إلى جانب سياقات عامة من التعبير السياسي والثقافي يعلن من خلاله الشعراء تأييداً واضحاً لأهداف الوحدة الوطنية الراسخة والتطبيق الصحيح للشريعة الإسلامية، وكما يرى أحد الشعراء، فقد ألحوا على "التجديد" لأجل ذلك وبموجب العادات القديمة للتلاحم المنطقي (كما هو موضح في الفصل الثاني)، وهنا يتطلب من المستمعين الأخذ بعين الاعتبار إلى دور السطلة الجديدة للقبلية الحضرية(٤٤).

يشيد الكثير من اليمنيين بتوظيف الشعر الشعبي لحل كثير من مشاكل المجتمع، وكما أخبرتُ، أنه يستطيع الشعراء "كشف الحقيقة" مثل دكاترة الطب؛ ففي مناسبات

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

لا حصر لها تمت دعوتي إلى الاستماع إلى أوصاف تفصيلية حول كيفية استخدام الشعراء الشعبيين معرفتهم الخاصة عن الشئون المحلية وقصص التاريخ والممثلين من أجل تخفيف التوترات الخطيرة، ففي طرق عدة ينظر إلى شعراء الأشرطة على أنهم رواة الحقيقة ويحلون المشاكل، فمثلاً أخبرني المستمعون في مناسبات متعددة أنه بعد انتشار شريط علي صالح الخامس والعشرين بوقت قصير انسحب الجيش من موقعه العسكري على العر، وتم اعتبار شعراء الأشرطة بأنهم يحلون الصراعات من خلال وسائل الإقناع بالنمط العتيق لأصحاب الصياغة اللفظية والسياسية الأكثر مهارة.

يتم أيضـًا الإشادة بشكل واسع بشعراء وفناني الأشرطة كمتحدثين باسم الآخرين، حيث يستطيع هؤلاء نقل القضايا المحلية إلى أولئك الذين في خارج البلد، وبإمكانهم أيضـًا المساعدة في حل المشاكل غير القابلة للحل محليـًا، وبذلك تعد الأشرطة وسائل إعلامية هامة ورسائل خطابية قادرة على نقل خطابات قوية اللهجة إلى من في دوائر السلطة المحلية والوطنية وحتى الدولية[٤٥]، وهي بذلك تلعب دوراً بارزاً في توصيل وجهات النظر المحلية إلى الغرباء، وأصبحت ذا قيمة خاصة بين وسائل العصر الحديث يتنافس من خلالها الشعراء لكسب ود الجمهور مقابل وسائل إعلامية أخرى قد تجلب لهم الأضرار في الغالب، وفي هذا الإطار امتدح رجلٌ مسنٌ الأشرطة دون غيرها من وسائل الإعلام خاصة المرئية واصفـًا إياها بالوسيلة الأكثر ثقة في نشر الأخبار المحلية، حيث قال لي ممازحـًا: "كل أخبار التلفزيون هي عنكم، أيها الأجانب! هرمنا ونحن نصغي إلى هذ النوع من الأخبار التي لا تمت بصلة إلينا، ولكن حين نستمع إلى الأشرطة نعي بأن شخصـًا على الأقل يتحدث عن أحوالنا"، فبالنسبة لهذا الرجل فإن شعراء وفناني الأشرطة هم أفراد المجتمع المحترمون الذين امتلكوا حق الوصول إلى المجالات السياسية الهامة والعامة وإلى مراكز السلطة الإدارية في الحكومة متجاوزين حدود مجتمعه وبيئته المحلية، وهنا تكمن قيمتهم ومكانتهم الاجتماعية والسياسية ذات الاحترام والتوقير في نظر الرجل، باعتبارهم القُراء للأخبار المحلية والقادرين على نقلها شفهيـًا بدلاً عن الصور المتلفزة المصممة لنقل "أحواله"[٤٦]، وتكمن قيمة

تلك الأحوال المحلية المنقولة عبر الأشرطة من أهمية محتواها الإخباري الذي يمكن جعله ملائمـًا مع عالم أوسع من الأحداث والروايات العامة، وفي الإطار ذاته بالغ أحد المعجبين في نقاش يدور حول عسكر علي، الشاعر الذي اشتهر في شريط حُنيش (قائلاً): "صوته هو صوتي... ومن خلال أشعاره أستطيع أن أعي حجم المعاناة التي يعانيها الناس كما أعاني"، وبالنسبة لهؤلاء المستمعين والمعجبين تعتبر البُنى النصية والأساليب البلاغية التي يستخدمها شعراء الأشرطة مقنعة؛ لأنها تشتغل في إطار السياسة بصورة عامة، وعليه يوضح هؤلاء الشعراء كيف أن التعبير عن الشيء "المحلي" يعد في مكان قريب من بيئات ومجتمعات أخرى مشتركة، تنشأ بين أو خلال السياقات الكبرى وضمن علاقات متشابهة لنفس أعضاء تلك المجتمعات الذين يتناغمون مع أنفسهم ومع جولات الخطابات الوطنية وحتى العالمية.

5. الرد على الجهاد الإسلامي:

تركز خطط الناشطين عند مواجهة أي صراع مجتمعي على جذور الصراع وطبيعته وطرق حله، ومسائل شيوع وسائل الإعلام، ويسعى شعراء الأشرطة وجمهورهم جاهدين في البحث عن اتفاق عام يجمعون عليه حول تلك المسائل من خلال تكريس اهتمامهم الخاص بالنوع الأدبي، وبالفعل ومن خلال النقاشات حول النوع الأدبي المختار يتم الكشف عن جذور الصراع المجتمعي وكذا مدى تأثير تقنيات وسائل الإعلام المحددة لرفع مستوى الوعي الشعبي؛ وقد اجتمع في إحدى المناسبات خمسة شعراء من ضمنهم شاعر الشريط المشهور شائف الخالدي بمشاركة مجموعة كبيرة من الحاضرين من أجل تأليف مجموعة من القصائد لغرض إصدار شريط[٤٧] يعالج حدثـًا عامـًا وقع خارج منطقتهم في الليلة السابقة من الاجتماع أي في ٢٨ يوليو ١٩٩٧م، حيث انفجرت قنبلة في حافلة بالقرب من جامعة عدن تقل اثني عشر طالبـًا وطالبة من بينهم ولدٌ صغيرٌ من قرية مجاورة، لم يعرف الشعراء بعد هوية مرتكبي الجريمة فاضطروا لتوخي الحذر في أشعارهم حتى لا يقعوا في مرمى اللوم وإطلاق التهم جزافـًا، ولكن بعد مرور شهر كانت أصابع الاتهام تشير إلى كونه عملاً إرهابيـًا

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

لاسيما بعد اعتقال مجموعة من المتطرفين المشتبه بهم، ليضاف هذا الحادث إلى مجموعة التفجيرات الإرهابية السابقة التي وقعت في عدن، والتي تزايدت بشكل ملفت للنظر في السنوات الأخيرة، والمتهم بها آنذاك جماعة "الأفغان العرب" المتطرفون المسماة الجهاد الإسلامي[٤٨]، لم يتريث الشعراء كثيراً فباتت الحاجة ماسة للرد الرادع والمباشر لإدانة الهجوم، ولسهولة وسيلة الشريط التي يمكن أن تصل بسرعة هائلة إلى قطاع واسع من الجماهير المهتمة والمتابعة لتلك المأساة، كان الشريط الأنسب لذلك والأكثر إفادة أيضـاً في إيقاظ روح الغضب الجماهيري والوعي الوطني المحدق بالبلد.

حينما تعاون الشعراء الخمسة في تحديد الكيفية التفاعلية مع هذا الحدث واجهوا السياقات المتنافسة التي تنشر عملهم، فاضطروا كمنتجي شريط العر إلى اتخاذ قرارات حازمة حول النوع الأدبي الذي يضع الحدث في إطار مجموعة من الأعراف المنطقية والانتماءات المجتمعية المحلية وما وراء المحلية، وللفهم التقريبي حول المحادثات والمناقشات البناءة التي استخلصت حول كيفية استخدام النوع الأدبي بشكل فعال في الممارسة السياسية، وضعت عدة استفسارات أولية للتحليل، منها: إلى أي مدى يتم استخدام المشاركين المراتب المنطقية للنوع الأدبي؟ وكيف يستوفي المشاركون النوع الأدبي وفقـاً للاتجاهات والمواهب المتعددة؟ وكيف تساهم القدرات الكتابية لوسيلة الشريط ضمن مجموعة عامة وأولية من القدرات الخاصة بالأجناس الأدبية في مناشدة المجتمع المنطقي من ناحية وفي تسهيل التدخل السياسي من ناحية أخرى؟ ومن أجل إيصال جزءاً من الإثارة والتأويل للحدث سأرجئ معظم تحليلي للحدث وشعره إلى أقسام متأخرة.

1-5. تحديد الحدث الشفهي:

في جلسة مقيل بصيف ١٩٩٧م جلست في ثالث أيام عرس مع مجموعة من رجال يافع وقت المساء، كانت المحادثات خافتة والكل مسترخ، وكان ذلك اليوم ويومان قبله مليئة بالنشاط ومراسيم الزواج، تخللتها مبارزات شعرية، آخرها مساء نزولنا إلى قرية العروس أسفل الوادي.

بعد تناول وجبة خفيفة وقهوة، تحدث الشاعر – وهو مضيف العُرس – بصوتٍ عالٍ: "حسنًا، أيها الرجال، أعتقد بإمكاننا إلقاء عدة أبيات شعرية مع بعض، سيؤلف كل منا شيئًا ما، ثم نجمع مؤلفاتنا في وحدة متكاملة، سأبدأ ثم نعمل دوراً لكل واحد" مشيراً بالاسم إلى الشعراء الآخرين في الغرفة، وبعد حوالي خمس دقائق أعلن المضيف أنه جاهز، فأحضرت جهاز التسجيل بسرعة طالبًا الإذن منه لتسجيل أبياته فتم لي ذلك، أحضر رجُل آخر آلة تسجيل حسب طلب المضيف وضغط على زر التسجيل:

يا تخبر الشعار واهل المعرفهْ ... عن وضعنا الحالي وما به من هموم
قلنا خرج غانم وجاء بعده فرج ... وان القيامة عادها بعده تقوم
الثأر باقي والمشاكل واجدهْ ... والداخلية ما بواجبها تقوم
والأمن والشرطة نراهم ساكتهْ ... رغم العساكر ذي معاها والطقوم[٤٩]

تم إطفاء أجهزة المسجل، نظر الشعراء الآخرون إلى أشعارهم وبدأوا بتنقيحها، ربما تم الإعلان عن النظام الوزني للقصيدة قبل وصولي ولكنها الآن واضحة: بحر الرجز، وهو مشترك مع الزامل ومفيداً للارتجال السريع.

اعترض أحد الشعراء على نظام القافية؛ حيث احتوت القصيدة على ثلاث قواف نهائية، فتساءل: "ألا ينبغي أن تحتوي على قافيتين؟" قرأ المضيف قصيدته للمرة الثانية بصوت عال، ووجد أن الاعتراض متعلق بالجزء الأول (الصدر) من البيت الشعري الثاني، فعلى الرغم من أن القوافي في الأبيات الأخرى متناسقة (تهْ/ وُم)، انتهى هذا الصدر بصورة مختلفة: (قلنا خرج غانم وجاء بعده فرج) سلطتْ ملاحظة الشاعر على غموض تصنيفي كبير، حيث أظهر أنه يريد حسمه فإذا كانوا يؤلفون في نظام قافية القصيدة الشعرية المألوفة، والتي فيها كل بيت يحتوي على قافيتين، قافية في كل جزء من البيت الشعري (أب/ أب/ أب/ أب)، فإن البيت الشعري للمضيف فيه خلل، وإذا كانوا يؤلفون بأسلوب معظم شعر الزامل، فإن الجزء الأول من كل بيت شعري ليس بحاجة إلى القافية (ـ ب/ ـ ب/ ـ ب/ ـ ب)، فإن السائل، وهو مغترب كان معروفًا بقصائده القابلة للغناء، أشار إلى أن نظام قافية القصيدة مفضل.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

عند هذه النقطة أحتج الآخرون، الذين كانوا يمضغون القات في الغرفة ومعظمهم لم يكونوا بشعراء، على اعتراض الشاعر، فعلى الرغم من أنه كان من الممكن إعادة كتابة بيت شعر المضيف، لكن رمزيته الشعرية وأصواته المتشابهة لا يمكن أن تكون بدون قيمة، فإن التورية (التلاعب اللفظي) الساخرة على اسم وزير المالية، فرج بن غانم- غانم برأي الشاعر مشتق من الغنمة "والغنمة (في العربية الفصحى) الخروف، وقد خرج وجاء بعده (فرج) ويعني فرخ الدجاجة- كانت مغرية، فضلاً عما أحدثه السجع نهاية الجمل، والجناس الناقص بين الكلمتين (خرج = فرج)، أنتج تناغماً صوتياً غنياً وصاخباً؛ لذا أكد الحضور أن بيت شعر المضيف أسر أحاسيسهم الشجية ونال قبولهم، حينها طلب مني أحد الشعراء ورقة من كراستي، فأعطيته حزمة من الأوراق وقلم حبر، مرر ورقة لزميل بجانبه، وقطع آخر غلاف علبة سيجارته وبدأ يكتب على عجل عدة كلمات في خلف الغلاف، وآخر كان غارقاً في التفكير وشفتاه تتمتمان بين حين وآخر كأنما تلوكان الشعر... صرخ المضيف: "دعونا نركز على المشكلة في عدن".

على الرغم من أن فاجعة تفجير الباص لم تصل بعد إلى مسامعي إلا أني أدركت أن الشعراء وعوا المقصد، فانهمكوا سريعاً في التأليف، بقية القوم كانوا منهمكين بمضغ القات ومراقبة ما تسفر عنه هذه المبارزة الشعرية... مر الوقت ونحن على هذا الحال وبعد حوالي عشرين دقيقة تدخل المضيف ثانية: "لدينا اتجاهان للتأليف لا غير، نتفق على أحدهما: إما أن ننظم مقطوعة قصيرة من خمسة أو سبعة أبيات أو نحو ذلك، ثم نجمعها، وإما أن نضع كل بيت موالياً للآخر كنمط شعر الرجزة"، في يافع كان شعر (الرجزة) تعديلاً حديثاً من البال، (وقد تم وصفه آنفاً في هذا الفصل) وظهرت منافسات مرتجلة بين الشعراء الذين ألفوا الأشعار شفهياً بين بيتين من الشدو وتصفيق الرجال (ينظر: الصورة ٦, ١)[٥٠]، وربما لازالت منافسات (الرجزة) عالقة في ذهن المضيف من ليالي العرس السابقة، فقد اقترح أنه يجب أخذ البيت الأول من كل مؤلف شاعر، ثم تُجمع تسلسلياً مع الأبيات الأخرى للشعراء الآخرين (وهكذا بالنسبة للبيت الثاني...) لغرض إنتاج مؤلف من مؤلفات منفصلة.

رد أحد الجالسين في نهاية الغرفة (مرحبًا باقتراح المضيف): "نعم، مثل الدان في حضرموت" وكان يقصد مؤلفًا شعريًا ذات خُطى بطيئة بعض الشيء وأكثر لحنًا ويُؤدى في وادي حضرموت على بعد ٢٥٠ ميلاً في الشرق من يافع، ويبرز (الدانَ) الشعراءُ الذين ينتجون أشعاراً مرتجلة بوزن وقافية مشتركة وفنان ينشد كل بيت عند إنتاجه، وقد انتشر هذا الشعر في العقود الحالية من خلال برامج التلفزيون التي تنظمها وزارة الثقافة والسياحة، بصراحة أعجبني الاقتراح بشكل مبهر في ذلك الوقت، خصوصًا بأنني لم أعرف أن الشعراء كانوا يأملون إصدار أشعارهم على الشريط، وبما أن شعر (الدان) نادر الحدوث في يافع، فمَنْ سيقدر على جمع حدثًا كهذا؟ لذا عدل المضيف اقتراح الرجل: "حسنًا، ربما يشبه كثيراً قصائد الزامل".

صورة (١. ٦) فنان وعازفون موسيقيون يؤدون منافسة للرجزة بعرس جوار منزله، ١٩٩٨م.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

وافق أحد الشعراء المشاركين: "نعم، ينبغي أن نؤلفهم مثل قصائد الزامل، وربما بصوت البال"، وفي هذا الإطار نشر كثير من الفنانين الذين ينتمون إلى المناطق الصحراوية والمنخفضة من أبين وشبوه الواقعتين جغرافيًا بين يافع وحضرموت الألحان الإيقاعية الناعمة لحدث البال في وسائل الإعلام في العقود الحالية، على الرغم من أن البال لم يكن مرتبطًا تقليديًا بالزامل لكنه ضم منذ زمن بعيد مشاركات نساء وكان مشهوراً بين المستمعين من كل الأعمار، فقدم نفسه بديلاً لترانيم شعر الزامل القبلية والمغامرة، وبذلك عبر الآخرون في الغرفة عن استحسانهم إلى حدٍ ما لهذه الفكرة الجديدة.

ومن خلال تصور أداء هذا الشعر أضاف المضيف أنه يمكن تقسيم أبيات الشعراء إلى وحدات لغرض تسهيل مصاحبة العود والمزمار، والأخير كاد أن ينقرض من يافع وهو ناي مصنوع من قصب الخيزران ولا يزال شائعًا في أبين وحضرموت مثله مثل الدان والبال لارتباطه بهما.

وحينما بدأ الشعراء والحاضرون يتأملون الاحتمالات العديدة للتأليف والأداء، صفَّى الشاعر الأفضل في الغرفة، شائف الخالدي حنجرته منشداً أبياته بصوتٍ عالٍ ووفقًا لأنظمة الوزن والقافية المختارة آنفًا:

يا ذي تخبرنا يبى منا خبر ... شف ذا الخبر طول وما دامهْ تدوم
حشوة من ساسه لا راسه (وزن منكسر) ... من ذي نعاتب وانت من ذي با تلوم
الكارثة ذي ننتظرها واصلهْ ... والأوله قد عمت الساحة عموم
ما في بدايل لك ولا لي شاهده ... الساحرة راحت وجت أم الصروم[٥١]

دوت كلمة "الصروم" في أرجاء الغرفة مرددة بشكل جماعي من قبل الحاضرين الذين استحسنوا نهاية شعر الخالدي، و(أم الصروم) في الأساطير الشعبية، جنية تنسل حول القبور وترغب بأكل لحم البشر، وتوحي هذه الأبيات بدخول البلد في نفق مظلم تكثر فيه الفتن والكوارث وما انفجار باص عدن إلا كناية عن حالة البلد الفوضوية التي سببتها في الأصل حرب صيف ١٩٩٤م (الكارثة الأولى)، وفاقم الوضع تعاقب القادة غير الأكفاء.

بعد الخالدي قرأ الشاعر الثالث قصيدته، وهو الشاب الذي اقترح فكرة لحن البال، استخدمت القصيدة مجاز النجوم التقليدي والغرامي الذي استحسنه الجمهور المتذوق لألحان البال المتطورة من الغناء الشعبي:

يـا احمـد عـلي الجـو ذي عينـك تـرى — لريـاح تعصـف والسـماء كلـه غيـوم
واهـل الفلـك كلا مسـك في صابـره — مـا حـد قـدر يضبـط مخالفـة النجـوم
الأم عـادت تفرقـة في راسهـا — بتحـب واحـد بعدمـا جابـت تـؤوم
صلـت وصامـه حـين واحنـا سعفهـا — وان اصبحه تأكل عشاء ذي بايصـوم! (٥٢)

وعند توجيه قصيدته للمضيف وقائد المجموعة في ذلك المساء، أعد الشاعر رداً عزا فيه المشاكل إلى تعاقب القادة والأجرام السماوية (الشخصيات البارزة) الذين لم يحققوا العدل لليمنيين، وباتفاقه مع الشاعر السابق يقترح أن استخدام كلمة "الأم" هو استخدام جزئي وشره.

بعد دقائق قليلة من الصمت تحدث المضيف: "يجب علينا إنتاج الأشعار التي تحل هذه القضية" رُبما أنه شعر أن أبيات الشعراء أصبحت متفرقة جداً، وحاول أن يعيد توجيه كل واحد نحو تكوين إجماع عام حول تفجير الباص، على الرغم من أن الشاعر التالي في الدائرة اتكأ إلى الأمام تماماً، وكان جالساً على عقبيه لكي ينشد أبياته لكنه رجع جالساً لمراجعة قصيدته مرة أخرى... عندها حاول شاعرٌ آخر ليس ضمن المجموعة اعتلاء منصة الخطابة الشعرية منادياً المضيف ومعلناً جهوزيته للإنشاد، هنا خيم صمت مطبق على الغرفة صاحبه حالات من الازدراء والتململ من قبل المعنيين بالمشاركة، صحيح أن الرجل شاعر رقيق كما عرفت، لكن ردود أفعال الآخرين ربما مبعثها الشهرة فهم من ذوي الإصدارات التسجيلية ويملكون شهرة وسمعه بارزة، فبرروا اعتراضهم بوجود نظام محدد للمشاركين، نظر الشاعر إلى حواليه لغرض الحصول على أي إشارة من أي شخص، حاول المضيف توضيح الوضع للشاعر بلطف: "هذا الأمر يتطلب كلمات ثأئرة في قضية محددة" فلمح الشاعر للمضيف أنه فهم قصده فأردف منشداً:

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

رعنا بشوف عاد المواسم مقبلهْ يا نسأله ذي هوه مفلك بالنجوم

مباشرة حدثت جلبة في الغرفة واعترض كثير من الشباب اقتحامه منصة المبارزة، مظهرين رفضاً تاماً ومؤكدين عدم اقتناعهم في السماح لهذا الرجل بالمشاركة، ومع ذلك استمر في إنشاده، وكأنه لاقى إشارات قبول من قبل المضيف:

عاد الثريا بالسماء ما سرّبه يا خاربه يا خله الدنيا دهوم
الرأي بيد الله ذي هوه معتلي كم با نظلي طول وقتي يا هموم
لا لوّل اشفق بي ولا التالي رحم حيَّات بالغابة بتسقيني السموم[٥٣]

واصلت أبيات الشاعر موضوع علم الفلك والنجوم، وقد جسدهم بالفصحى في سلسلة ممتدة الأفكار الانسيابية، لكن ما زالت أبياته متصلة بشكلٍ غامضٍ بعض الشيء بتفجير الباص في عدن، لذلك تبعها صمتٌ محير ثم أنشد آخرً شاعر في المجموعة أبياته، وهو شاب لم تكتسب أشعاره شهرة خارج يافع:

يا ذي بدأت القول ما تقبل حجج من قصر توزيع الحقايب والرقوم
مهما يقول انه بدأ بالدرولهْ منذ زمن عنده بها ليسن عموم
والخط سيده بعدما اولينا الثقهْ للخيل بعد اليوم من عاده يلوم
اللوم يأوي سعد يوم اللايمهْ باشُم باروت القنابل والطقوم[٥٤]

بدأ الشاعر حديثه بوضوح بأن المتهم هم جميع الأطراف المستحوذة على جميع الحقائب الدبلوماسية والرتب العسكرية والتي ينبغي أن تمتثل للعدالة، وهو بذلك يستجيب لأبيات المضيف الأولى الموجهة للشعراء المعنيين لإخباره عما يجري في البلد، ولكنه منذ البيت الثاني بدأ بالتلميح حول المتهم الأول والمسؤول عن التفجيرات والتي أحالها إلى من يملك "رخصة القيادة والليسن العمومية" ولديه سجل حافل وطويل من السلطة الاستبدادية، وأوضح هذه التلميحات بشكل أكبر في البيت الثالث حين أشار لـ"الخيل" وهو رمز حزب المؤتمر الشعبي العام الذي ينتمي إليه الرئيس اليمني، وهي إشارة شبه واضحة في تحديد المسئول الأول، إلا إن اللوم

الذي تضمنه البيت الأخير وضّح ذلك إلى أقصى درجة، (وهذا الوضوح غير مستحب في مثل هذا الشعر) فبعد أن أنهى الشاعر قراءتها انفجر الآخرون في الغرفة بالضحك وهزوا رؤوسهم "اختر أي شيءٍ آخر! أي شيء إلّا القنابل والطقوم!".

2-5. الاتفاقات الإبداعية والتضاربات النصية المشتركة:

يتم حشد مجتمع من المعجبين بالشعر الشعبي لتشكيل الاتفاقات الإبداعية من خلال ضبط التعديلات والتقديرات المتقنة التي يصنعها المشاركون العارفون بأعراف النمط الأدبي، والضابطون لتجارب الشعراء المبتدئين الذين يكتسبون ببطء الصيغة النصية، ويقع إنتاج سلطة أخلاقية محددة ما بين "وضعنا الحالي" الذي عبر عنه الطابع العام الذي استهل به شاعر القصيدة الأولى، وبين "هموم وهواجس" كل مشارك قد يسعفه إلهامه في نظم أبيات وقصائد صادرة من القلب.

ويمكن الكشف عن مستوى ما من النشاط الأدبي في واقعة التأليف وفقًا للصياغة الموضوعية، ومن خلال الأبيات التي ألفها الشعراء حول انفجار حافلة عدن فقد عالج الشعراء الخمسة في حفلة العرس قضية محورية: كيف بإمكاننا تأسيس هوية مجتمع منطقي يستطيع شعراؤه الشفهيون العمل باقتناع وبأخلاق حتى عندما يواجهون تحديات حقيقية لسلطتهم؟ عندما عالج الشعراء هذه المسألة استخدموا قيوداً حسية تساعدهم في تقييم المكانة الأدبية النسبية للعوامل والأحداث المؤثرة في العالم، وبين تلك الحواس يُفهرس الخطاب الشفهي للشاعر سيطرة نسبية على السلطة السياسية، بينما تمنح حاسة البصر حق الدخول للدليل المنطقي للسلوك العادل وغير العادل؛ ففي الأبيات الأولى يتم الحث على النصيحة الشفهية "للشعار وأهل المعرفة" واستقبالها من خلال المحاولات في تحديد كيفية معالجة اعتداءات قوات الأمن اليمنية، حيث لوحظ حرفيًا صمتها حول تفجير باص عدن، وحث الشاعر التالي (الخالدي) مستمعيه على أن يصححوا بأسلوب مرئي "شف الخبر طول" فطالما الخبر مستمراً في الانتشار بين الناس وفي أعلى درجة من التقدير الكاسح فإنه يتهم الحكومة الحالية بذلك، كونها المتحكمة والمسببة لـ"كارثة" ١٩٩٤م التي "عمت الساحة عموم"، ويمنح الشاعر

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

الثالث الناشطين الشفهيين دوراً أكثر وضوحاً في القيادة وكأنه يصرح: "كلنا في موقع المسئولية"، وهذا التصريح يحتاج إلحاحاً خاصاً؛ لأن ملاحظات "الجو" و "تياراته" ربما لم تكن مصادراً موثوقة للمعرفة، ومن خلال منعطف مثير للانتباه يتكون مذهب الفعالية الشفهية في هذه الحالة من الإحجام عن الإنتاج الشفهي أو "الصوم"، وهو الفعل الذي ميزته الدينية متعارضة مع شراهة القادة الفاسدين، ويقدم الشاعر الرابع تقييماً أكثر كآبة لسلطة الشعر من أجل خلق فوضى خلاقة من خلال تقديم مرثاة مؤلمة وشخصية حول اضطراب القوى الشفهية العذبة، وتقدم الأبيات الأخيرة التي ألفها شاعر شاب رأياً مغامراً ومختلفاً، فمن خلال مطلعها "يا ذي بدأت القول ما تقبل حجج" يحث الشاعر زملاءه على اتخاذ القرار الحاسم بدقة؛ لأن سلطة الدولة المعززة بالوثيقة المنسوخة "لرخصة القيادة" هي فاسدة إلى حد بعيد، ولكن طلبه الأخير بمنح الأثر القوي على الخطاب الشفهي المعني لاقى لوماً جماعياً، حينما حثه ذوو الخبرة على تطوير صيغة معقولة جداً يقبلها العرف والذوق العام.

بنيت أبيات الشعراء الخمسة بشكل متوالي، فكل شاعر يعتمد على الذي قبله، مقدمين أسئلة وتقييمات حذرة حول وسائل الإصلاح الموجودة، وبينما يناضل الشعراء من أجل تأسيس مجتمعاً منطقياً يستطيع حل الصراعات الملحة، فإنهم أيضاً يؤكدون على ملكات الإدراك الحسية، مثل: الكلام والبصر والسمع والملاحظة المكتوبة، ومن خلال تدوين وإعطاء الأولية للإشارات الحسية في العالم فإن الشعراء يساعد بعضهم البعض الآخر في بناء الإجماع الأخلاقي، ويلفتون الانتباه إلى العوائق التي أمامهم ما أمكنت الحاجة لمضاعفة الجهود، (بقية هذا الكتاب سأركز على قصائد "البدع والجواب" الرسائلية، وهي عبارة عن نوع أدبي مطول وتفصيلي وسأكرس دراسة خاصة عن كيف أن الشعراء والفنانين والجمهور يستحضرون الجمال الحسي لتقنيات وسائل الإعلام لاسيما المساعدة في صياغة الشعر السياسي، وفي هذه الدراسة الكاملة فإن الطاقات الاستيعابية للأشرطة على إعادة إنتاج الصوت واضحة في تزويد اليمنيين بمجموعة متميزة من المصادر، وقد تم رصد الحدث التأليفي لحفلة الزواج

بعض اتجاهات هذا النقاش، وعلى الرغم من أن تقنيات الشريط لم تذكر من سابق بوضوح، أما في القصائد أو في الحديث عنها فإنني أشير إلى أنه يتم توصيل قوة الشريط عن طريق مجموعة من الضروريات التفاعلية بين المشاركين تكون أكثر قوة في بقائها منحرفة واستدلالية، بالمقابل يمكّن النفوذ السياسي لوسيلة الشريط في استخدامه في تنظيم الخطاب الأدبي والشعر خاصة، فربما ينير تحليل التعاقبات الأولية للحدث طبيعة الترتيب الافتراضي الذي عن طريقه بدأ التعاون وتم القيام بخطط العمل، حيث يجتمع هؤلاء الذين يستهلون الحوار الشعبي الرسمي كممثلين، والذين لم يكونوا من قبل بأي حال حينما ينهمكون في تفاعلات إبداعية وتجريبية، فإنهم يخلقون آفاقًا جديدة للخطاب والفعل السياسي، ويتعرفون على القدرات الأخرى المطلوب الوصول إليها.

تأمل الاجتماع الأول من الحدث: فقد دعا للتعاون بين الضمير الشامل الملتبس "نحن" معتبراً نفسه الشاعر البادع، والمخاطبين المختارين في الغرفة، وبذلك تمسك الشاعر بمقدار جلي من السلطة، ربما يعود السبب إلى قدرته الناجمة من دوره كمضيف في بيته، أو لأنه الأقدم في القرية أو بصفته أحد أقرباء الصبي المتوفي في حادثة الباص، أو لوجاهته كمغترب مقتدر يملك إمكانيات ثمينة، وقد يكون السبب عائداً إلى أي عامل آخر خفي، ثم تأمل البيت الأول للشاعر: "با تخبر الشعار واهل المعرفة... عن وضعنا الحالي وما به من هموم" بالنسبة للذين يعرفون شريط علي صالح رقم (٢٥) المشهور بشريط "العر"، وكان في أوساطنا سيدرك بأن جل شعرائه إن لم نقل كلهم معنا هنا في الغرفة، وبذلك تضمن الشاعر الشطر الأول من البيت السابق الشطر ذاته الذي استخدمه قبل ثلاث سنوات في بداية الشريط: "با تخبر الشعار واهل المعرفة ذي يعرفو بحر السياسة والنظام" وبالتأكيد فإن ثلاثة شعراء آخرين في الغرفة كانوا ظاهرين في الشريط وقد فهموا الصلة، وأخيراً تأمل ذلك البيت الذي أصدِر في نفس الشريط مبكراً، فقد استهلت مشاركة الشاعر مجموعة قصائد الزامل التي تم ترتيبها، وبالفعل يشير الدليل النصي على أن المتعاونين في ذلك الشريط من المحتمل التقوا منذ البداية في هذا المنزل، حينما كانوا يلتقون أحيانًا في حل صراع خطير آخر.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

قبل العودة للتعبيرات العامة للنوع الأدبي، فإن مجموعة محددة من المشاركين "الشعار واهل المعرفة" استخدموا تلميحات نصية وعملية حددت التعبيرات التي بواسطتها تم إنجاز النجاح التعاوني، فقد تم نقل تلك التلميحات في الشريط، ومع ذلك لم يتم على الإطلاق ذكر التقنيات مرة أخرى بشكل واضح، بالإضافة إلى أن مضامين هذه الوسيلة للشكل الشعري والمشاركة والاتجاه التفاعلي كانت مفصّلة ومتقنة، ليس في لحظة مفردة من "تأثير" وسائل الإعلام فحسب ولكن على طول وقت استمرار الحدث، مما يعني أن المشاركين يدركون كل إشارة متعلقة بالشريط بواسطة طرق مختلفة، وهذا يؤكد احتمالية عدم معرفة بعض الأشخاص الجالسين في الغرفة للحدث الذي خاطبه الشريط الملحَن، فحينما فسح المضيف للشاعر الرابع الطموح، كانت مسألة الاهتمام قضية "خصوصية" أو "محددة"، فلم تتبع نقاشات واضحة عن التفاصيل المحيطة بتفجير باص عدن أبداً، ومن أجل مصالح العمل السياسي المناسب، كلما قلت المشاركات كانت أفضل، وقدم الشعر "رموزاً محددةً" رائعة من أجل إدارة الوصول إلى المعلومات الحساسة وأشكالها المتعددة في النقل[٥٥].

قدم هذا النمط الأدبي أهم الأنظمة في تحديد الموروثات الاجتماعية الواسعة (وتباعاً التراكيب المشاركة) للشكل النصي، فبعد أن سمِع الشعراء القصيدة الأولى، ووضعوا الأقلام وما يكتبون عليها، طلب أحدهم توضيحاً حول نظام القافية، وهو الفرق الأساسي لمعظم اليافعيين بين البنى الشكلية للزامل وأنواع أخرى من الشعر مثل القصيدة، وفي هذه اللحظة المبكرة احتاجت أنواع كثيرة من الشكل الشعري إلى أس متين من الصفات المثلى للصوت الممتع، وأثبت نظام قافية الزامل أنه الأنسب؛ لذا وجه الشاعر المضيف اتجاهات الشعراء نحو هذه النوعية ليسيروا عليها بشكل واضح ولكن بعد مرور عشرين دقيقة من الجدال وعدم الفهم[٥٦]، فكان الاقتراح باختيار خمسة إلى سبعة أبيات تشكل قصائد مصغرة (الزامل يتكون من بيتين ضمن منظومة الشعر في يافع، وقلما يزيد عن ذلك)، وأكثر من نوع الرجزة التنافسية التي يتم فيها بالتعاقب ترتيب مشاركات قصيرة للشعراء بأسلوب التأليف المباشر، عرض

المضيف نموذجين مختلفين من الارتباط الاجتماعي، يمكن من خلالهما نقل أشعار المجموعة إلى الجمهور، وتعتبر القصيدة المنتج النموذجي للشعراء الفرديين الذين يؤلفون ويفكرون بشكل منفصل، ويتصدر أداؤها مجموعة موثوقة من المؤلفات، وعندما تكون القصائد قصيرة في الطول ويتم تجميعها كأجزاء في سلسلة فإنها تمتلك الصدى ذاته مع التقاليد الطويلة في مساجلات البدع والجواب الرسائلية التي صيغت في الغناء الشريطي اليافعي في السنوات الحديثة، وأديت بلطف ونسق حضاري محدد (ينظر الفصل الثاني)، وعلى العكس أو بالمقابل يندر تسجيل نوع (الرجزة) أو كتابته، فهو يناسب أماكن الأداء الشفهي والاحتفالي في المناطق الريفية، وهكذا تم توصّيَة هذا النوع الأدبي على مجتمع من المشاركين ذي قطاع واسع من الخلفيات التربوية والقدرات المتعلمة والمجموعات ذات المكانة، وكل نوع من الأنواع الأدبية المتعاقبة التي اقترحها المشاركون أعارت آفاقهم نحو الانتماء الاجتماعي للمهمة في متناول اليد -كل المجتمع الجنوبي لمستمعي الدان الحضرمي الذي كان يُذاع في التلفزيون، وقصائد الزامل القبلية والمجتمع المتقارب جغرافيـًا من مستمعي (البال) سواء من الرجال أو النساء، لاسيما البال ذو الخلفية البدوية الرعوية، وبالنسبة لملاحظات المضيف الختامية حول استخدام المزمار الثنائي والعود (وهما آلتان موسيقيتان لم يستخدما أبداً لقصائد الزامل الحربية) فإن إجماع المجموعة على البال أصبح نهائيـًا.

يؤكد اضطراب الإمكانيات الشاملة التي ناقشها المشاركون على طول المدى بقاء واسطة الشريط وسلطته- على الرغم من عدم الاعتراف بها- رئيسية في إنتاج الأشعار والنتائج النصية الممكنة؛ فقد حضرتُ في مناسبات أخرى لتأليف الشعر الشعبي، حيث كانت أماكن الأداء والجمهور معروفة بشكل واضح، فنادراً ما كان النمط الأدبي (الزامل) موضوعـًا للنقاش، ومع ذلك قدم هذا النمط إمكانيات للوصول إلى مجتمعات من خلال مجموعة من التأثيرات المقبولة، بل أصبح ذات أهمية في مساعدة الشعراء في صياغة إنتاج ناجح للشريط، وتكمن قوته في تنظيم الخطاب وإفادته إلى ما وراء الحدود المحلية في تزويد المشاركين بمجموعة من "العلاقات الثانوية" لغرض

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

تنظيم مجموعة من الصلات "الأساسية" المنطقية وغير المنطقية التي ظهرت من خلال الإيضاحات الدقيقة للنظام الشعري والأداء الموسيقي وأساس المشاركة، ومن المحتمل أن طبيعة تلك العلاقات الأساسية الجذرية تكون واضحة في النوع الأدبي النهائي الذي تم اختياره، فبعد أن تسابق المشاركون من خلال سلسلة متكاملة من الإمكانيات الشاملة، وتصوّر المشاركات المستقبلية لمنتجين ومستقبلين آخرين (منهم الفنانون والموسيقيون والمستمعون وآخرون ذات تأثير سياسي)، استقروا في الأخير على شعر البال (الرجزة)، الممتد جماليًا وتاريخيًا في موروث يافع، وإن كاد هذا الامتداد أن يختفي منذ بداية تسعينيات القرن العشرين تحت ضغط من الإسلاميين المحافظين الذين استنكروا المشاركة المختلطة من الرجال والنساء في تقاليد الرقص والغناء لهذا النوع (ينظر النقاش من سابق في هذ الفصل)، وعلى الرغم من ذلك عبر التناغم الشجي بين رجزة البال ولمشاركين عن دهاء سياسي لنشر الأشرطة، حيث شكل هذا النمط نجاحًا موثوقًا في صناعة الغناء الشعبي بسبب إيقاعاته السهلة والمثيرة لذكريات قوافل الجمال الرتيبة، وكذلك لمواءمته طبيعة الحياة الريفية العاطفية، التي وجدها الجمهور الحضري جاذبة، وبما أنه لم يكن تفجير باص عدن مسالة للبطولة المحلية كما كان في إقامة مكان عسكري في عام ١٩٩٤م في جبل العر، فقد أوصل شعر البال سخرية متواضعة نسبيًا عن فشل الحكومة في تأمين النظام والقانون، وأخيراً أرسل الشعراء من خلال اختيار شعر البال رسالة دقيقة إلى الأصوليين الدينيين المستخدمين الدين مطية للعنف والتدمير وإنهاء كل التقاليد والموروثات المعبرة سواء المتعلقة بالرجال أو النساء[٥٧].

كانت اللياقة الفردية للبال بين عدة أنواع أدبية ممكنة نتيجة للجهد التعاوني، وكان هذا العمل مطلب المشاركين لأن وسيلة الشريط تخدم طيفًا واسعًا من الذخائر البلاغية وصيغ التسجيل وأساليب الأداء والجمهور، فعلى الرغم من أنه تم اقتراح عرض العادات القبلية التقليدية من خلال شعر (الزامل) ولربما تم تبنيه ولكن دون تأهيل، فإن تجارب شعراء الأشرطة مع الفنانين ومالكي محلات الأشرطة والعملاء

الآخرين في صناعة التسجيل، دفعتهم نحو منتج يتماشى كثيراً مع مجال الغناء الشعبي التجاري الذي ناصره قطاع واسع من الجمهور، فقد حددت مراقبة الشعراء الجماعية للبيت الأخير لآخر مشارك "باشم باروت القنابل والطقوم" الإجماع الذي تم التوصل إليه، وكما تم بالضبط فقد مثل النشاط القبلي الأولي لشريط العر الانتقال إلى القصيدة الحضرية المغناة، فإن الإصدار المخطط له احتاج إلى رد جواب بأسلوب يافعي قوي ذات شعور يتناغم كثيراً مع الجمهور العريض للثقافة السياسية المعاصرة، ومن ثم عادت الهوية القبلية ثانية بعد أن أوجدت لها ميدانـًا موطدة مكانتها عبر علاقة متجددة بالخطاب السياسي الشعبي، ولكنها اليوم انغمست ضمن مطالب كتابية جديدة وإمكانيات إبداعية وأنواع من الغناء المسجل.

6. الخاتمة:

من خلال استكشاف تأملات المجتمع المنعكسة ضمن أنشطة أشرطة الشعر الشعبي أوليت اهتمامي الخاص لدور الحديث اليومي الذي يساعد اليمنيين على جمع نصوصهم وتأليفها، ومن خلال حضور النقاشات التي تدور حول الشعر والأداء أوضحت الكيفية التي تعكس تأملات المشاركين وتبين القدرات البنائية لأشعارهم والمعايير التي بواسطتها يتم إعطاء هذه الصيغ أسبقية، كون النقاش حول الشعر لم يكن لمجرد الأداء فحسب بل ضروري لتكييف الشريط وتفعيله سياسيـًا، وحيث إن الوسائل العامة والمعبرة عن حل الصراعات السياسية والقضايا الرئيسية الكبرى لم تكن معظمها في متناول الوصول لكثير من اليمنيين، فقد كشفت هذه النقاشات مشاعر اليمنيين وأكدت بأن الحديث اليومي بمفرده في الغالب غير كاف، وأن الشعر سيظل الوسيلة الأهم والخدمة الأفضل لإيصال قضاياهم للرأي السياسي العام، خصوصـًا عندما ينتشر بشكل واسع على الأشرطة.

ومن خلال دمج تحليلي بتأملات المجتمع واهتماماته النشطة والمنعكسة ضمن النشاط التأملي العام والمتداخل تقنيـًا، بدأتُ الحديث بحوارات تبحث عن إمكانية دراسة دور وسائل الإعلام وأدائها فيما يخص المجال العام، فخلصت من خلال

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

محاولتي هذه إلى أن الشريط كوسيلة إعلامية بإمكانه أن يحدث تأملات مختلفة وفروقًا انعكاسية متعددة، رغم اعتقادنا المسبق بأن الشريط يعد مصدراً انعكاسيًا صريحًا لما يحوي غلافه أو لفيفته البلاستيكية من سلسلة مسندة ومتوقعة للمحتويات ولو بشكل تقريبي، لأن هذه المحتويات في الأصل أعدها منتجون وضبطوها ضبطًا تامًا عبر حزمة من الإجراءات الروتينية، لكي تصل إلى متناول المستهلكين بشكل سلس فتوزع كذلك بل ويتأملها المستمعون بالطريقة ذاتها، وهذا هو المتعارف عليه في أي مكان من العالم، وعليه أشار هذا الفصل إلى بعض هذه الإشكاليات الناجمة من هذه الاستخلاصات والمطالب الافتراضية. وبقدر ما ينشغل الأفراد (المشاركون) بالعلاقات الإنتاجية ضمن مجال الشعر الشعبي من خلال الأعمال المحددة في تأليف النص السياسي، تكون مصادر الشريط متوقفة على عادات وقدرات وحاجات بل ورغبات المستهلكين والمنتجين، إلا أن الجانب العملي في إخراج الشريط وإنتاجه (في اليمن) لا يبدو كذلك، فجل الأشرطة بصفتها وسيلة نقل وتوزيع وتحمل غاية وأثراً جماليًا لا يظهر عليها بأنها عدت وصيغت بشكل واضح ونموذجي في كثير من الأحيان، لعدم وجود وسائل الترويج والأغلفة التوضيحية التي تمثل أهمية المحتوى وتكشف أي زيف من خلال التغيرات المجهولة التي تم إقحامها بشكل غير معترف به في حقل الشعور الجمالي والإحساس العملي.

وبالنسبة لمجال استخدام الأشرطة وإمكانيات توظيفها اقتربتُ مليًا من جماليات المجتمع (علم الجمال الاجتماعي) بهدف تأصيل المصطلح "النظري" المحدد لـ (المجتمع المنطقي) أي المجتمع الموحد والفريد الذي يملك الوجود المستقل، فأوليت اهتمامًا خاصًا لأدوار أصل النص وخطاب الجمهور والنمط الأدبي الذي يسمح للأفراد في تحديد صلاتهم بهذا النوع، كما لم أغفل في توجهي نحو الأنماط الجديدة المنبثقة من الوعي المجتمعي لجمهور المشاركين والمكونة للمجتمع الهجين، خصوصًا عندما يحدث التعاون بشكل منطقي وكبير بين الشعراء والجمهور والفنانين من أجل تنظيم وإنتاج الشريط، فيبرز دهاؤهم وإبداعهم للشريط ذي السياق

السياسي من خلال ارتباطه المباشر بالأحداث الرئيسية وسياقاتها الكامنة وراء ذلك الوصول المباشر.

وفي مجال التعاون المشترك ضمن حدث التأليف النهائي الذي تضمن الشعراء الخمسة في حفلة العرس، كشفتْ الفروقُ العادية القدراتِ التفاعلية المشتركة التي استطاعت بمهارة إدارة كل من الروابط الداخلية والخارجية، واستطاعت تحديد المراتب في ظهور المبادئ الاجتماعية، وكأن تنافر تلك المبادئ لم يكن أكثر من مجرد معارضة بالنسبة للشاعر الرابع من قبل أولئك الذين حاولوا إسكاته، وعلى الرغم من أن الشاعر توقع أن قدراته الكتابية في نظم الشعر كافية وستمكنه من أن يكون له موضع قدم بينهم، ولكنه قدم وسائل كتابية أخرى صحيح أنها تتضمن سلسلة من القدرات الاجتماعية والرمزية التي جعلت شعره معقداً إلا أنها بطبيعة الحال لا تساويه بالآخرين، فلم يتم تسجيل أبياته على الإطلاق ليكون ضمن شعراء الشريط، ولم تنشد أبياته من قبل فناني المنطقة المشهورين، بل لم يتواصل قط مع منتجي الأشرطة في المدينة، لافتقاره للشهرة الواسعة في الشعر السياسي الذي يساعده في جذب المستمعين، فجاءت ردود أفعال المشاركين حول المطالب والمراتب الفنية التي عبرت عن اعتراضات جديدة مضافة إلى قبوله الاجتماعي، وعلى الرغم من الإشارة إلى تفضيل زامل قبلي افتتاحي أداه شفهياً مشاركون ذات منزلة اجتماعية متساوية، فقد أصبحت الشفهية القبلية الوسيلة التي استخدمتها قوى جديدة من العزلة الصوتية، حتى فشلت أنواع شعر القصيدة المدنية المشاركة والغناء الشعبي الحضري التدخل لمصلحته.

وفي هذا الفصل على وجه الإجمال ركزت على الدور الذي تلعبه أشرطة الشعر الشعبي في الخطاب والعمل السياسي، مراعياً في الأقسام الأخيرة كيف أن المشاركين عبّروا عن الشريط كمجموعة محددة من المطالب المكتوبة، ومع ذلك يتم الاحتياج للوسائل الرئيسية والتاريخية من أجل دراسة ذلك البحث المنعكس بمعناه الأدبي الكامل، وهذا ما سنقدمه في الفصل القادم، الذي يقدم مشروعاً متكاملاً عن تاريخ

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

فن الشعر الشعبي سواء المصمم لكي يوضع ضمن إطار شعر الشريط أو المؤلف في إطار الثقافة المكتوبة الهرمية التي تطورت على مدى عدة قرون، وسأستعرض فيه أحد الأطر الرئيسية للنوع الأدبي من أجل التعرف على المادة الأدبية للولاء السياسي من خلال جماليات التداول المنبثقة عن الشكل الأدبي والتفرد الرنان، ثم سأبحث عن التذبذب الشعري في إطار وعبر النوع الأدبي المتوجهة نحو غايات متشابهة.

المُلاحَظات:

(١) نقلاً عن عبدالرحمن السيوطي: المزهر في علوم اللغة، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٧١م، ص٤٧٠.

(٢) قضيتُ ثمانية أشهر في بيت إيجار في لبعوس (يافع العليا)، وأيضاً أجريت باستمرار مقابلات في المناطق الواقعة بين القُدْمَة والقارة، وهما مقران تاريخيان للحكم القبلي في يافع العليا ويافع السفلى، وأخذني بحثي الميداني في إطار يافع إلى زيارة مناطق أخرى مجاورة لها خصوصاً عدن.

(٣) يشير جين لامبرت إلى الاتجاه ذاته عند قراءة الفنانين. ينظر: جين لامبرت: الموسيقى الإقليمية والهوية الوطنية، مجلة المسلمين وعالم البحر الأبيض المتوسط، العدد ٦٧ (١٩٩٣م): ١٧٧. وينظر الفصل الرابع المتضمن النقاش كاملاً.

(٤) خلال مكوثي في يافع لسنين عديدة لم أسمع قصائد طويلة (من عشرين بيتاً وأكثر)، تنشد (من الذاكرة) بشكل كامل سوى ثلاث مرات، وأنشدها رجالٌ كبارٌ في السن، وهذه قد تكون صفة عموم في أرجاء اليمن كافة، الأمر الذي يشير إلى أن وسائل الإعلام وتقنيات الاتصال الحديثة كالتلفزيون، والأشرطة، والإذاعة، والتلفونات الخلوية، والفاكسات، التي تزامنت مع هجرة العمل الضخمة وعملية التنقل المتزايدة، ساهمت في زوال روايات النقل والحفظ واللحن التقليدية، فبات من الصعوبة تضمين الشعر في الذاكرة وقراءتها غيباً لوجود هذه الوسائل وثمة عوامل أخرى.

(٥) كما أوضح عالم الاجتماع (بيري بورديو) أن مجال الإنتاج الثقافي يتصدر أعمال الإدراك الطبيعية. ينظر: بيري بورديو: مجال الإنتاج الثقافي، جامعة كولومبيا،

قسم الطباعة، نيويورك، ١٩٩٣م، ص(١٦٤). فعلى الرغم من أنني غير متأكد من أن اليمنيين بدأوا بتصنيف صناعة التسجيل بنفس الطريقة، فإن هذه المجالات ترتبط بالمصطلحات المحلية والنظم الأدبية التي تُستخدم في نقاشات الأشرطة.

وعلى الرغم أيضاً من انتقاد نظرية المجال لبورديو بصفتها مادية لدرجة الإفراط، فإني أرى أن منهجه المتبع مفيد إلى حد ما عند ربط القيم المادية بنظام "العقيدة" المتناغم ثقافياً، وعليه فإن طبيعة أي مجال يتحدد وسطه إما عن طريق ميول الأفراد تجاه الأنماط الاجتماعية للإدراك الفني أو "الاستخدام الرمزي".

(٦) بدلاً عن مصطلح المجتمع "اللغوي"، وقد أصدرت مصطلح "الخطاب" من أجل التوكيد على الاهتمام المستمر لأنظمة المعرفة، التي تديرها الدولة لهوية الثقافة اللغوية، وفي هذا الإطار يقدم (جان بلومارت) حجة إجبارية لغرض جعل مواد "الخطاب" الطبقية أو المتعددة المراكز أكثر تكاملاً مع تحاليل الخطاب والمجتمعات اللغوية. ينظر: جان بلومارت: الخطاب (مقدمة نقدية)، كامبردج: قسم الطباعة، جامعة كامبردج، ٢٠٠٥م، ص ٢١٦-٢١٧.

(٧) مصطلح "الغناء الشعبي" تسومه بعض الإشكاليات، لاسيما حين يقارن بنوع راق من "الغناء الكلاسيكي"، فينطبع في الذهن أن هذا الغناء المشهور والأكثر شعبية في اليمن منفصل تماماً عن أعراف الموسيقي الكلاسيكية، وفي الواقع العملي بات من الصعوبة معرفة الحدود الفاصلة بينهما، فلفظة "شعبي" ترتبط بالوسط المحلي ووسائل الإعلام العامة، إلا أن وسائل الإعلام في اليمن لم تنقل الغناء المحلي أو الأكثر شعبية وارتباطاً بثقافتها فحسب، بل نقلت ثقافات عدة بلدان غربية وللسعودية ودول الخليج، فبدا الغناء اليمني والصناعة الموسيقية أقل تمركزاً، وبدت مقاييس الربح أكثر تواضعاً.

(٨) أكثر النجوم شهرة هم: أيوب طارش من تعز، وفيصل علوي من لحج، وأحمد فتحي من الحديدة، وأحمد السنيدار والآنسي وفؤاد الكبسي من صنعاء وضواحيها، ونجيبة عبدالله من ذمار، وأبو بكر باشراحيل، ومحمد مرشد ناجي من عدن، ومحمد

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

جمعة خان وأبوبكر بلفقيه من حضرموت، ولكن مثل هذه القائمة تقلل من تنوع الفنانين الشعبيين الذين أصبحوا مشهورين على مستوى الوطن في هذا المجال.

(٩) أبرز هؤلاء: أم كلثوم، وفريد الأطرش، وعبدالحليم حافظ من مصر، وماجدة الرومي، وديانا حداد من لبنان، وسميرة توفيق من سوريا، وكاظم الساهر من العراق، ووردة من الجزائر، وخالد عبدالرحمن من السعودية، وغيرهم الكثير.

(١٠) دبليو. فلاج ميلر: الابتداع أو الاتباع؟ الأشرطة الإسلامية والتقاليد في اليمن، ورقة مقدمة في اجتماع جمعية الأنثروبولوجيا الأمريكية، سان فرانسيسكو، نوفمبر ٢٠٠٠م.

(١١) بالنسبة للصحوة الإسلامية في مصر، ينظر: هيرشكايند، تشارلز: المشهد الصوتي الأخلاقي؛ مواعظ الشريط والتناقضات الشعبية الإسلامية، (نيويورك: قسم الطباعة، جامعة كولومبيا، ٢٠٠٦م)، وفيما يخص وصف كيفية استخدام الأشرطة في الثورة الإيرانية، ينظر: أنابيلي سيربيرني- ومحمدي، وعلي محمدي: وسائل الإعلام المحدودة والثورة العظيمة؛ التواصل والثقافة والثورة الإيرانية، (مينيبوليس: قسم الطباعة، جامعة مينيسوتا، ١٩٩٤م).

(١٢) نظراً لاهتمام الفنانين بشكل رئيس في التأثير على الرأي العام وبناء شهرة بين المستمعين الشعبيين، أدى ذلك إلى التقليل من مستوى الربح المالي للأشرطة، وقد يُجمع بطريقة غير واضحة، فضلاً أن الشعراء والفنانين السياسيين متحفظون حول استلام مبالغ مالية أو عطايا مقابل أشعارهم وغناهم.

(١٣) كل الأسعار المحددة في هذا الكتاب تم حسابها وفقاً لسعر الصرف لعام ٢٠٠٦م (تقريباً ١٨٥ ريال يمني مقابل الدولار الأمريكي).

(١٤) مصطلحي لـ "صيغ التسجيل" مأخوذ من فكرة الأسس لـ(إيرفنج جوفمان)، والذي يطلق عليها "صيغ الإنتاج". إيرفنج جوفمان: الأساس في كتاب صيغ الحديث، تحرير: أي. جوفمان، (فيلادلفيا: قسم الطباعة، جامعة بنسلفانيا، ١٩٨١م)، ص١٢٤-٥٩. وفيما يخص مصطلحي فإن الصيغ الأربع تقدم اتجاهاً لأنواع المواضيع التي

نمت خلال فعل الاستماع لصيغ التسجيل الخاصة، وإنني مهتم بشكل رئيس بإنتاجية صيغ التسجيل كأساليب للذاتية المسجلة أو المكتوبة.

(١٥) في المرتفعات الجبلية الجنوبية تضم تلك الآلات التقليدية الشبابة، والطار (دف ذات إطار دائري مفتوحاً من جهة ولا يصدر إيقاعاً صاخباً ويستخدم عادةً للأغاني الناعمة مثل الموشحة)، والتنك (طست قصديري)، والطاسة (طبلة دائرية كبيرة مغلقة وتضرب بعصي الخيزران من جهة واحدة وتعلق أحياناً علقة على الرقبة)، والطبل (طبلة طويلة مغلقة من الجانبين معلقة أفقياً في الرقبة ويضرب بالكفين، وقد يضرب بالكفين على إحدى جهتيه حين يعلق على الكتف). أخبرني مالك محل صغير لبيع الأشرطة في لبعوس، أنه يتم إعطاؤه تلك الأشرطة ذات الصيغ الحية والمعبرة عن الأحداث المحلية من أجل بيعها كل ثلاثة إلى أربعة أشهر في المتوسط.

(١٦) تزايد شراء النساء للأشرطة منذ أن مُنعن من الاختلاط بالرجال والجلوس مع الفنانين في غرفة واحدة، بسبب نمو التحفظ الديني في السنوات الأخيرة.

(١٧) ينظر الفصل الرابع في نقاش وزن القصيدة أثناء التأليف.

(١٨) مدينة ذمار مشهورة في اليمن بطرائفها وقصصها الفكاهية الساخرة من الوضع السياسي والاجتماعي، كما وجدت في هذا المجال أشرطة لكوميديين من مناطق أخرى، من ضمنها صعدة وتعز وحضرموت والسعودية.

(١٩) جوفمان: "الأساس"، ص١٣٢.

(٢٠) تعتبر الفوارق الشكلية بين هذه الصيغ النهائية من الشعر الشعبي المغنى والمسجل والغناء الشعبي التجاري محدودة في كثير من الحالات؛ فحيثما تكون خطابات الأصالة والمعاصرة بارزة فإن فوارق اليمنيين بين الشعر الشعبي والغناء الشعبي تتوقف كثيراً على التمييز الاجتماعي والأدبي والمعايير الشكلية على نحو مشترك.

(٢١) أندرسون. بنديكيت: المجتمعات التصورية: انعكاسات حول أصل وانتشار الوطنية، (نيويورك: فيرسو، ١٩٨٣م).

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

(٢٢) يُظهِر وبشكل استثنائي توثيق حدث البال في يافع في فلم الشيوعيين منذ سنة ١٠٠٠، إخراج: جي. ترولر وسي. ديفارج: السلسلة الأولى/ أفلام أوسكار، ١٩٧٣م. تسمى عادة إصدارات البال في المناطق الشمالية بالبالة.

(٢٣) نشرت جريدتا (الأيام والحياة) في (١٠ يناير) تقريراً عن ستة عشر قتيلاً وثلاثين جريحاً، وأعلنت جريدة الاشتراكي (الثوري) في (١١ يناير) أن ٢٤ قتلوا و٤٠ جريحاً.

(٢٤) وفقاً لمصادري ضَمن قادة السعدي اتفاقية بموجبها يتم تسليم المدفع الأول مقابل شق طريق رئيسي إلى قريتهم، ويتم تسليم المدفع الثاني عند إنجاز الطريق، وعندما ذهب المطلوبان لتسليم المدفع الأول سجنهما مأمور رصد، وطلب منهما إحضار المدفع الثاني قسراً.

(٢٥) مقابلة مع مدير استيريو (ألحان الخلود)، ١٤، فبراير، ١٩٩٦م.

(٢٦) جريدة يمن تايمز، المجلد السادس، ١٩٩٦م.

(٢٧) يُعرّف جون جومبرز "المجتمع اللغوي" كأي "مجموعة بشرية تتميز بتفاعل منتظم ومستمر بواسطة مجموعة من الرموز اللفظية المشتركة فيما بينهم، وتتميز عن المجموعات الأخرى بواسطة فروق دقيقة وهامة أثناء استخدامهم للغة". ينظر: جون. جومبرز: المجتمع اللغوي في كتاب اللغة والسياق الاجتماعي، تحرير: بي. بي. جيجليولي، (بالتيمور: دار بنجوين، ١٩٧٢م [١٩٦٨م]، ٢١٩. وديل هايمز: نحو الدراسات الوصفية للتواصل: تحليل الأحداث التخاطبية، في كتاب اللغة والسياق الاجتماعي، تحرير: بي. بي. جيجليولي (بالتيمور: دار بنجوين، ١٩٧٢م [١٩٦٤م]، ٢٨-٢٩.

(٢٨) من هؤلاء العلماء الباحثين في الدراسات الوصفية والملاحظين زيادة انتشار المظاهر اللغوية تبعاً لمقاصد المجتمع: بيري بورديو: اللغة والتأثير الرمزي، الطبعة الثالثة (كامبردج، ماس.: قسم الطباعة، جامعة هارفارد، ١٩٩٤م [١٩٨٢م]، ووليم إف. هانكس: اللغة والممارسات التواصلية، (شيكاغو: وستفيو للطباعة، ١٩٩٦م،

وجرج آربان: المجتمع التجريدي: تفاعل المشاعر والفكر، (أوستن: قسم الطباعة، جامعة تكساس، ١٩٩٦م).

(٢٩) ناقش مفهوم إمكانية الإرسال (ديبرا سبيتولنك): التداول الاجتماعي لخطاب وسائل الإعلام ووسيلة المجتمعات، مجلة الأنثروبولوجيا اللغوية، المجلد ٦، العدد ٢ (١٩٦٦م): ١٦١-٨٧.

(٣٠) برينكلي ميسيك: حالة الخط: الهيمنة النصية والتاريخ في المجتمع الإسلامي، (بيركيلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٣م)،١٥-١٦.

(٣١) ينظر الفصل الرابع.

(٣٢) أندرسون: المجتمعات التصورية.

(٣٣) ميخائل ورنر: رسائل الجمهورية؛ النشر وميدان النشاط العام في أمريكا خلال القرن الثامن عشر، (كامبردج، ماس: قسم الطباعة، جامعة هارفارد، ١٩٩٠م).

(٣٤) آرجون أبادوري: العصرنة بصورة عامة؛ الأبعاد الثقافية للعولمة، (مينيبوليس: قسم الطباعة، جامعة مينيسوتا، ١٩٩٦م)، ١٧٨.

(٣٥) هذا التعليق وما بعده من تعليقات تخص الشعراء مأخوذة من مقابلات منفصلة أجريتها في ديسمبر ١٩٩٥م.

(٣٦) للاستزادة والحصول على قراءات تثقيفية وبصورة استثنائية حول الزامل، ينظر ستيفان كاتون: قمم اليمن التي أستدعي: الشعر كممارسة ثقافية في قبيلة يمنية شمالية، (بيركيلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٠م، ص١٢٧-٥٤١، وصالح الحارثي: الزامل في الحرب والمناسبات، (دمشق: الكاتب العربي، ١٩٩٠م).

(٣٧) الكتابة الصوتية هنا وفي بقية هذا الفصل لا تعكس الأوزان المتناسقة التي تستنبط خلال أداء الأغنية لأنها تلحن (كقصائد الزامل) و تقرأ بصوت عال.

ملاحظة: باقي الرقم ٣٧ والرقم ٣٨ هي كتابات صوتية للشعر من العربية للإنجليزية موجودة في النص.

(٣٩) مقابلة مع محمد علي السليماني، ٢١ نوفمبر، ١٩٩٥م.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

(٤٠) احتوت قصائدهم المؤلفة على عدد من الأسس الفنية الشكلية ميزتها عن نماذج الزامل الرسمية، أبرز هذه المميزات الطول والبنية التركيبية؛ فمن حيث الطول كانت أطول بكثير من تركيبة الزوامل الرسمية؛ إذ تراوحت أبياتها بين (١٨-٢٢) بيتاً، ومن حيث الصياغة التركيبية ألفت بأسلوب التقرير الصحفي والسرد القصصي (بدلاً عن الأسلوب المختصر) الذي يوازي الصيغة التركيبية للعديد من القصائد السياسية المشهورة، التي تُكتب لمستمعين متنوعين، والمعتمدة على تكرار الفكرة لتكون الميزة النموذجية لهذا التركيب.

(٤١) ريتشاردز بومان: السياقية والتقليد وحوار الأنماط: أساطير كرافتاسكالد الأيسلندية، في كتاب إعادة التفكير بالسياق، تحرير: سي. جودوين وأي. دورانتي، (كامبردج: قسم الطباعة، جامعة كامبردج، ١٩٩٢م)، ص١٢٥-٤٥.

(٤٢) إم. إم. باختين: الإبداع الحواري، (أوستين: قسم الطباعة، جامعة تكساس، ١٩٩٤م [١٩٧٥م])، ٤٢٨.

(٤٣) ميشال فوكو: آثار المعرفة والخطاب على اللغة، ترجمة: أي. سميث، (نيويورك: دار بانتيون للكتب، ١٩٧٢م)، ٤١.

(٤٤) يخلق دمج الأنواع الأدبية مبدأ التجاور بين الصيغ الشفهية (من خلال الزامل) وبين الصيغة الكتابية الحضرية (من خلال القصيدة)، وهذا بدوره يخلق سلطة ثنائية (قبلية حضرية)، وقد تحققت منذ زمن بعيد في شعر البدع والجواب، كما سيأتي في الفصل القادم، إلا أن شعر البدع والجواب الذي أُلِّف قبل الاستقلال لم تكن التحاليل حول الأنواع الخطابية والكليات الاجتماعية المختصرة متوفرة لمعظم أبناء الريف اليمنيين.

(٤٥) تأثيرات شعراء الأشرطة على المستويات المحلية والقومية كبير جداً، فمثلاً استدعى الشريط الذي أصدره الفنان حسين عبدالناصر سنة ١٩٩٤م، نزول الشعراء إلى عدن لمناقشة الجوانب السياسية التي طرقوها مع مبعوث الرئيس ومستشاره المحلي، وفي حالات أقل شهرة تكسب الأشرطةُ الشعراءَ شهرة وحنكة سياسية بين القادة المحليين (المعارضين لسلطة الدولة وسياستها)، وتمد بينهم جسوراً ذات

تأثير واسع، مثلاً، يستلم بعض شعراء وفناني الأشرطة عطايا ودعماً من المغتربين في الخليج، وبريطانيا العظمى، والولايات المتحدة، ويلقون دعوات بين الفينة والأخرى لتقديم أداء في الخارج.

(٤٦) ينظر الفصل السادس ضمن حيثيات النقاش التام حول الترميز السياسي والأخلاقي "للأخبار".

(٤٧) على الرغم من أن الشعراء صمموا أشعارهم من أجل إصدارها في شريط إلا أنه لم يتم ذلك على الإطلاق، وبالنظر إلى الجدال الذي شهدته خلال حدث التأليف، فقد أخفيت أو غيرت أسماء المشاركين الأكثر نشاطاً وجدالاً واحتفظت بها لنفسي، ولم أذكر إلا اسم الخالدي؛ لأنه لم يلعب دوراً كبيراً في الجدال.

(٤٨) تعد منظمة الجهاد الإسلامي بجناحها المسمى جيش (عدن أبين)، المسئولة عن التفجيرات في عدن في الأعوام (١٩٩٢م، ١٩٩٧م، ٢٠٠٠م، ٢٠٠١م)، وقد بدأ نشاطاته في اليمن بعد انسحاب الاتحاد السوفيتي من أفغانستان في ١٩٨٩م، وشرع هجومه الأول في عدن بعد مضي ثلاث سنوات بإشراف مباشر من أسامة بن لاذن، تبعه انفجار باص عدن في ١٩٩٧م، بالتزامن مع انتخابات متوترة تمت في ربيع السنة نفسها، وبشكل سافر ومباشر اتهم مسئولو الدولة أحزاب المعارضة الاشتراكية الجنوبية تحت مبرر السعي نحو (تلطيخ سمعة اليمن). ينظر: جريدة الشرق الأوسط، ١٩ اغسطس،١٩٩٧م، تحت عنوان (الرئيس اليمني يتشاور مع المعارضة بأن تقوم بحملة ضد الاحتفاظ بالناشطين).

وعندما تم إحضار مرتكبي الجريمة إلى عدالة المحكمة في السنة التالية لم يتم تسمية الجهات المتبنية للتفجيرات (من قبل الجهات الرسمية) على الرغم من الإعلان رسمياً بأن تلك الأنشطة الإرهابية تم تمويلها من قبل حكومة أجنبية ولم تسمها كذلك، كما تم إصدار حكم بإعدام قائد المجموعة المسلحة وتم سجن عناصر آخرين. تلفزيون الجمهورية اليمنية، عبر موجز الأخبار العالمية في قناة بي. بي. سي، ٢٣ أكتوبر، ١٩٩٨م). وفي خريف ١٩٩٧م اتخذ الرئيس صالح موقفاً حازماً ضد

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الجهاد الإسلامي و"الأفغان العرب" في الجنوب مغلقاً معسكراتهم ومبعداً العديد منهم. ينظر: دونا أبو نصر: الفرق الإسلامية المستفيدة من الولاء في الحرب الأهلية، (أسوشيتد برس، ٢٨ أكتوبر، ٢٠٠٠م).

(٤٩) (أبيات شعرية مكتوبة نصاً ومدونة من آلة تسجيل سمعية).

(٥٠) أخبرني أحد الرواة أن (الرجزة) لم تكن متداولة في المنطقة، إنما أجلبت من مكيراس وما جاورها من مناطق أبين بعد ما بدأت طقوس البال ومراسيمها التقليدية تختفي بسبب الانتقاد من قبل الإسلاميين المحافظين بعد حرب الخليج، ويؤكد هذا ما قدمه (كارلو دي لاندبيرج) من ملاحظات حول هذا النوع الأدبي في أبين وشبوة وحضرموت، وقد أشار إلى أنه نشأ مبكراً ويسمى مرجوزة (وهو اشتقاق أصلي) مشابه للزامل في أسلوب الأداء ولكنه أسرع في الخطى. كارلو دي لاندبرغ: دراسات على لهجات جنوب الجزيرة العربية: حضرموت، (ليدن: إي. دجي. بريل، ١٩٠١م)، ١٤٣-٤٤.

الملاحظات: ٥١، ٥٢، ٥٣ و ٥٤ هي أبيات شعرية مكتوبة نصاً، ومدونة من آلة تسجيل صوتية.

(٥٥) باسل بيرنستين: الطبقات والشكليات: نموذج لعملية إعادة الإنتاج الثقافي، مجلة اللغة في المجتمع، العدد ١٠ (١٩٨١م): ٣٣٠-٣٣. رغم الإيضاحات الكثيرة التي أتلقاها عند تناول الشعر أثناء المقيل وجلسات القات ساعة الأصيل، حيث يتم مناقشة القضايا السياسية الحساسة علناً، ويتم تداول القضايا المعقدة جداً بواسطة الشعر، إلا أنني في الغالب أجاريهم دون أدنى وعي لما يدور حولي، وما أستطيع تأكيده أن اليمنيين جعلوا وظيفة الشعر منذ زمن بعيد إحدى الفوائد الأساسية للقادة السياسيين، وظلت هذه الغاية إلى زمن قريب، وهذا يعني أن السياسي اليمني من خلال هذه الجلسات ينبغي أن يكون ماهراً ومتقناً باحتراف للصنعة الشعرية.

(٥٦) بالنظر إلى قدرة وإمكانيات معظم الشعراء في تأليف أربعة أبيات بقافية واحدة وبشكل سريع جداً، ظن الشعراء أنهم لا يذعنون إلى براعة الخالدي وسلطته هنا كونه معروفاً بالتأني والبطء في الأشعار المرتجلة، ولكنه لم يفكر كثيراً فبعد أن ألقى الشاعر

الضيف أبياته أعقبه مباشرة، ثم قدم شاعر ثالث ماهر في الشعر المرتجل قصيدته، وتبعه الآخرون.

(٥٧) ينظر الفصل الرابع ضمن حيثيات النقاش حول دور الشاعرات وتحديات الأداء في العقود الحالية.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الفَصْلُ الثَّاني

التَّمَدُّنُ القَبَليُّ في قّصيْدةِ البِدْعِ والجَوابِ: (تاريخٌ اجتماعيٌ لجَماليَّاتِ وَسائِلِ الإعلامِ)

تعتبر القصيدة بمثابة السفير في أي بحث شعري في العالم العربي؛ حيث يولي هواة الشعر السياسي في اليمن اهتماماً خاصاً لنوع من القصائد يدعى شعر "البدع والجواب"، ويتمثل في دور اثنين من الشعراء يقومان بتبادل أبيات ساخنة حول الأحداث الجارية، كبيرة كانت أو صغيرة، وثمة مستمعون ومعجبون متحمسون يتابعون بشغف أشرطة هذا الشعر الحواري العميق، وقد مر هذا النمط من الشعر بمراحل حتى وصل إلى ما هو عليه من تطور وتقدم، ابتدأ بالحوار بين الشعراء مشافهة، ثم عن طريق الأداء الغنائي المباشر ومؤخراً عبر وسيلة الشريط التسجيلي، التي لعبت دوراً هاماً في تنسيق التواصل وتوثيق العلاقات الاجتماعية المتينة بين الشعراء ومستمعيهم، وقد ساعدت الكتابة أيضاً في تشكيل هذا الوعي والنشاط الاجتماعي لهذا النمط الحواري، لذا سأشير هنا إلى أنه لا يمكن فهم القيمة الأخلاقية والسياسية التي وصل إليها شعر البدع والجواب من دون اعتباره عملاً إبداعياً نصياً، تم تقديمه وتطوير أسسه وجمالياته عبر أحداث التاريخ المتعاقبة شفهياً وكتابياً[1].

وفي هذا الفصل سيتم تقصي المميزات الإغرائية الشفهية والكتابية من خلال تاريخ دقيق لانتشار القراءة والكتابة في المرتفعات (الريف اليافعي)، فحينما أسست شخصيات اعتبارية ريفية مجمعات للتعليم الديني والخدمات الشرعية في القرن الخامس عشر، استحضرت لغتهم الأدبية المنمقة للتقوى الديني بحسب ما ورد في القرآن الكريم والسنة النبوية، كما عبَّر أسلوب تلك الشخصيات عن الحاجات الاجتماعية لهذه التقوى التي تكون مأمونة عن طريق السلطة الأخلاقية لمجتمع

متكاثر من علماء الدين الذين انتشرت إنجازاتهم الفكرية وشعت أنوارهم الثقافية من زوايا مراكز التدريب والتعليم المتمركزة في المدن وحتى القرى الصغيرة.

عند التطرق لموضوع توسع هذ المجتمع من الكُتَّاب اليافعيين المعتبرين، أوليت اهتماماً متواصلاً في ممارسات القراءة والكتابة، ومع ذلك فإني أعتبر أن هذا التشكل لم يتم إلا عبر الإمكانيات التقنية ومن خلال مبدأ تجريدي أكثر شمولاً، وهو: فكرة نص محرر عندما يصبح مدروساً اجتماعياً وأخلاقياً[٢]، وبشكل خاص سأوضح كيف أن "مفهوم نص" القصيدة يوظف ممارسات الكتابة والشفهية مع المضمون الوجودي والرمزي، وبهذه العملية يحوّل التعبيرات المكتوبة والشفهية إلى أشكال هامة من وسائل الإعلام ذات دلالات اجتماعية[٣]، ومن أجل ربط هذا النقاش باهتمامات شعراء محددين، سأركز في النصف الآخر من هذا الفصل على قصيدتين من قصائد البدع والجواب، ومن خلال القراءات المتفحصة لهاتين القصيدتين سأشير إلى أنه في حين يتم توصيل الاستقرار المثالي لمفهوم النص عن طريق الكتابة، فإن الرموز والعلامات الكتابية قد تحمل أيضاً أشكالاً من الصفات المادية غير المستقرة، التي تتطلب أن تكون متضمنة رموزاً ثابتة نسبياً عبر وسائل اتصال شفهية، وهذا التذبذب بين الأساليب الكتابية والشفهية يكون ملحوظاً في مفاهيم نصية أخرى في العالم العربي، وسأوضح كيف أن تفصيله المحدد في شعر البدع والجواب الرسائلي يشكل بل ويعكس الاندماج الذي أطلقُ عليه اسم "القبلية الحضرية"[٤].

وتحاشياً لربط ما يبدوا أنه شكل جديد من أشكال الذاتية الاجتماعية مع أشكال ضمنية وتواصلية أساسية، بدأتُ بسؤال تأويلي: كيف يتم معالجة النصوص الكتابية والشفهية بصفتهما أساليب محددة من الإدراك والمعرفة؟ وعبر هذا السؤال سنستعرض عدة تيارات من المعرفة حول الثقافة الشفهية باعتبارها نقطة الارتكاز، وسنولي اهتماماً بكيفية أن دراسات الأداء الشفهي والكتابة التي أجراها باحثون غربيون ويمنيون أفرزت أنماطاً أدبيةً وميزتها عن طريق الافتراضات المعرفية المحددة.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

1. منهج أسلوبي للسلطة الأخلاقية:

مميزات الدراسات الأنثروبولوجية للنصوص تنصب في الفوارق بين الأداء الشفهي والتأليف الكتابي، فمنذ بداية القرن العشرين وحتى منتصفه ركز الأنثروبولوجيون اللغويون على معرفة المميزات الشكلية الشاملة التي تساعد على تمييز النصوص الشفهية الأصلية من تلك التي تم استيرادها من مناطق أخرى، فـ(رانز بوس) وهو من علماء الأنثروبولوجيا الأوائل الذين أجروا دراسة هامة في توثيق حكايات الأميين، أشار في عشرينيات القرن العشرين إلى أن إحدى أهم العلامات الرئيسية المميزة لهذه النصوص الشفهية الأصلية هي التكرار[٥]، ومن جانب آخر ادّعى باحثون أن المبدأ التنظيمي الهام في الأدب الشفهي هو "التوازي"، وهو نوع من التكرار الذي يبقى فيه أحد العناصر ثابتًا (غالبًا جزء من بناء تركيب الجملة) بينما تتعدل العناصر المشابهة قليلاً[٦]، وتطور أحد هذه الاتجاهات بشكل أكثر إبداعًا للمكون الشفهي والفن اللفظي ضمن دراسات الصيغ اللفظية التي تزخر بكثير من السرد والشعر المؤلف بطريقة ارتجالية[٧]. وبذلك ستعزز جميع هذه الملاحظات الخاصة بالتكرار والتوازي والصيغ الشفهية إدراكاتنا لتأثير الأداء الشفهي، وسيتم التركيز عليها جميعًا في هذا الفصل.

حينما تراكمت منهجيات التوثيق والمادة المقارنة، فقد تم التخلي بصورة عامة عن الجهود الرامية إلى وضع فوارق عامة بين الخصائص الشفهية والكتابية للفن اللفظي[٨]، وبدلاً عن ذلك تم دمج ملاحظات سابقة باتجاهات مستجيبة اجتماعيًا وحساسة نصيًا ولديها القدرة على تفسير البروز الثقافي للأشكال الشفهية والكتابية معًا من دون التستر على تعقيدات الممارسة النصية، كما يلاحظ (روث فينجان) عن دراسة الشعراء، ربما يتم مساعدة الباحثين باعتقاد الأشكال الشفهية والكتابية على أنها "إمكانيات أسلوبية تمنح القيود والفرص من أجل تزويد الإبداع الإنساني، لما يمكن إدراكه كأشكال شعرية ملائمة وجميلة، فإن أي شاعر يستثمر مجموعة من الأعراف المحلية المتفق عليها يستطيع من خلالها التأثير والتواصل مع الجمهور بل أحيانًا يبتكر"[٩]، سأتبنى توجه (فينجان) لأشير إلى أن الاختلافات الكتابية والشفهية هي

مسائل للإدراك الذاتي والجمالي كما هي تاريخياً رموز جامدة للترابط الاجتماعي.

أعرِّفُ الأسلوب بأنه عُرف من الممارسة اللفظية يختلف من نمط إلى نمط آخر، ويزيد هذا الاختلاف بين أنماط التعبير الشفهي القياسية، لذا يدرك المستخدمون لهذا النوع اختلافه الجلي، ويعون بأنه ذات أهمية اجتماعياً[١٠]، فإن تجعل للشعر أو لنمط ما أسلوباً محدداً يعني أنك تشير إلى فئة اجتماعية فريدة، بينما يتم الاحتفاظ بروابط مع فئة أخرى، وفي دراستنا لجماليات وسائل الإعلام يساعد الاهتمام بالأسلوب بالنظر إلى الكيفية التي يقيس بها شعراء البدع والجواب على الدوام التفوق الحضري المتقن حتى عندما يبقى ملتزم بثبات الشعر الشفهي والعامي. وهذا النقاش يستلزم أن تكون الفوارق الشكلية لدى اليمنيين حول المميزات الشفهية والكتابية بصفتهما "سمات" اجتماعية تم الاتفاق والتعارف عليهما اصطلاحياً، أو بصفتهما "قوالب" توقيفية (وأشياء ثابتة)، تكون مصادراً فعَّالة للاندماج مع مجتمعات منطقية محددة، لكن ما هو مهم على حد سواء هو الحاجة لتحييد معنى هذه السمات في إطارات مدروسة تاريخياً من الإدراك الإبداعي، حيث إن كلاً من طبقتي المعنى تترابط مع بعضها البعض في انسجامات هامة اجتماعياً من الصوت والنحو والرمزية والشعور وغيرها، فإنه يمكن التحدث عن قيمتها الأخلاقية بصفتها "نصوصاً" أو سلاسل متتابعة من الإشارات المكررة التي تثبت إدراك الأعراف والتفسير، ومن خلال الاهتمام بالأدوات الأسلوبية بين هاتين الطبقتين من المعنى سأستكشف أيضاً كيف يتم تعريف الشفهية والكتابية وفقاً لمعنى بعضهما مع البعض الآخر، بصفتهما اختلافات نصية تستطيعان توجيه المستمعين إلى الاهتمام بالأحوال الجديدة للسلطة الأخلاقية.

2. أسلوب معرفة القراءة والكتابة العاميتين: قيمة معالجة الشعر اليمني من خلال الجماليات الاجتماعية:

قبل الخوض في مسألتي أساليب الأنماط الشعرية والجماليات الاجتماعية، سأعرج على بعض الدراسات المصنفة للأسس الشكلية لأنماط الشعر اليمني وتداعياتها بحسب ما هو متعارف عليه لدى الباحثين اليمنيين وكذا المستشرقين الغربيين، وإن

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

الخوض في هذه المسألة سيساعدنا في معرفة العلاقة الوثيقة بين شعر البدع والجواب بهذه الأنماط بل وبمجموعة كبيرة من روتينيات التبادل الشفهي، الأمر الذي يقودنا في نهاية المطاف إلى التعرف عن الكيفية التي يتم من خلالها تحديد (المجتمع المنطقي) أيديولوجيـًا في إطار شعر (البدع والجواب) وكذا ضمن التنوع في الأعمال الأدبية المعبرة، كما سنتطرق إلى الكيفية التي يتم من خلالها إدراك القدرات والقيم الاجتماعية وكذا الأعراف الشعرية لرسائل البدع والجواب، والتي ساعدت اليمنيين في شرح الأسس التاريخية وبلورة هذه التداعيات في الأعمال التبادلية ضمن هذه الرسائل عند سكان المرتفعات، عندئذٍ سيكون الحديث عن أسلوب الأنماط الشعرية وكذا الجماليات الاجتماعية متوفراً للبحث.

وقد طوَّر الباحثون اليمنيون المعاصرون حزمة من التصنيفات والأنماط الشاملة للشعر اليمني تم تفصيلها شكليـًا، كما تم المبالغة فيها بدرجات من المكانة الاجتماعية؛ ففي المستوى العام ينقسم الشعر اليمني إلى نمطين أساسيين، يتم تحديدهما شكليـًا وفق معياري النوع اللغوي والوزن الشعري، ويسمى هذان النمطان: (الحكمي والحميني)، ويتألف الشعر الحكمي بدرجة أقرب للغة العربية الفصحى، ويمثل جوهر الشعر لأغلب اليمنيين المتعلمين، أما الشعر الحميني فنمط شعبي محدود التفكير، تؤلفه بدرجة خاصة النخب اليمنية المدنية وتنظمه بلغة عامية ذات مستوى رفيع وبأوزان مناسبة للغناء الشعبي[١١]، وفي العقود الأخيرة من النشاط اليمني تم تكريس جهوداً جبارة في تطوير أنماطـًا فنية تضاف إلى نمط الشعر الحميني، وتشمل (الأنماط الغنائية من المُبيَت والموشحة)، وكذا الشعر القبلي المرتَّل وأغاني البحّارة وأساليب أخرى من الشعر الشعبي المؤلف بلهجات عامية[١٢]، وعلى الرغم من أن التصنيف الشكلي لهذا النمط الأدبي جرى تفصيله عبر قرون من النشاط البحثي، إلا أن هذا التصنيف حتمـًا كان ينطلق باتجاه الخطوط الاجتماعية المنطقية السائدة (كما تمت الإشارة إليه في الفصل الأول)، حيث يصادف المرء تكراراً للتجارب لغرض مطابقة أنماطـًا أدبية ما مع قبائل ومناطق معينة أو مع مجتمعات وطنية.

ويعد الشعر الحميني نمطًا موثّقًا بإتقان جداً من قبل المفكرين اليمنيين ومتوارثًا نقله وتوثيقه عبر الأجيال المتعاقبة، ويمجد اليمنيون هذا الشعر لارتباطه تاريخيًا بموشحات الأندلس الإسبانية، بالإضافة إلى ثقافات مدينة تعز اللطيفة في القرن الرابع عشر وما بعده من قرون لطفت ثقافات صنعاء فتم تنسيقه شكليًا ليتماشى مع معايير البلاغة التي تم تطويرها في أوائل القرن التاسع من قبل النُحاة العرب ونقاد الأدب، بالمقابل كانت الدراسات الحديثة عن أنماط الشعر العامي شحيحة ولم يتم توفرها إلا في العقود القليلة الماضية، بل أن الكثير منها ركزت على عمل نُخب من الشعراء والفنانين الشعبيين فقط[١٣]، وبما أن هذه الدراسات تأخذ من نماذج الفولكلور الغربي والسوفيتي، فإنها تميل إلى تكرار مشاهد رومانسية محددة من الثقافة الريفية عن طريق التركيز في أغلب الأحيان على الشاعرية الشفهية (خصوصًا أنماط الشعر القبلي) وتقاليد الغناء[١٤] باستثناءات قليلة، وبالتالي تم توجيه اهتماماً ضئيلاً لنقطة التقاء هذه التقاليد بالتقاليد النصية المعمرة تاريخيًا، وربما تعتبر قوالب الشعر الشعبي بصفته تعبيراً شفهيًا على نحو صرف وتقليدي وتعاوني وحقيقي هو المعبر الأمثل عن القاطنين في الأرياف[١٥].

وبالنسبة للمستشرقين الباحثين في شعر وأدب شبه الجزيرة العربية، فإن النصوص التي تؤدى شفهيًا من قبل القبائل العربية غير المتعلمة أو البعيدة جداً عن (الأماكن الحضرية)، أثبتت منذ زمن بعيد بأنها مكملة لمشرع فقهي كبير، كانت قياساته عن النقاء اللغوي متكافئة مع مفاهيم رومانسية غربية محددة من "الشرق" الأصيل، وبمقتضى هذه الانحيازات المنهجية إلى حد ما قدم بعض المستشرقين إسهامات متينة في دراسات الشعر العربي عن طريق توثيق تقاليد نُظم الشعر الشفهي منذ العقود الأولى للقرن العشرين[١٦]، ومع التحولات الجذرية في النظرية النصية التي تم تطويرها بواسطة الدراسات البنيوية منذ منتصف القرن العشرين وحتى العقود الأخيرة منه، صاغ علماء الانثروبولوجيا والفلكلور الغربيون مقالات نقدية مفيدة عن النماذج التحليلية، مثلت النصوص على أنها أشكال ثابتة لا يطرأ عليها أي تغيير مع مرور الزمن، ومن

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

ثم بدت منيعة من التلاعب الشخصي، كما أفرز الاهتمام بالأداء المحدد للنصوص والدراسات الوصفية للخطاب فترة الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين جيلاً جديداً من الباحثين المؤهلين الذين وثقوا الشعر الشفهي بشكل أفضل، وعلى ضوء هذه التطورات أنتج بعض المستشرقين دراسات عرقية وبحوث إرشادية عن الشعر والغناء اليمني والعربي[١٧]، ولكن نتيجة لتركيز بعض هذه الدراسات الأنثروبولوجية على الثقافة الشفهية المتمثلة في الشعر وأدائه فقط، فقد أولت اهتماماً ضئيلاً بنقاط الالتقاء بين الشعر العامي (شعر الأرياف) والكتابة، ولعل هذا يعود للحالة المضطربة التي تتمثل فيها الثقافات الشفهية التعبيرية في المجتمعات الريفية والتي تعتبر جوهرية تارة وشفهية محضة تعزز القوالب القبلية العامية تارة أخرى[١٨]، ونتيجة لذلك يعتبر قدوم الأشكال النصية الشفهية والكتابية شيء ممكن مسموح به في المدن بشكل خاص.

فيما تبقى من هذا الفصل سأعمل على تقديم ما يسمى "الشاعرية التاريخية" لشعر البدع والجواب الرسائلي (الشعر المكتوب المتبادل بشكل رسائل وخطابات نصية)، وهدفي من وراء ذلك هو تأصيل مصطلح (المجتمع المنطقي) وتطوير منهجيته بشكل أفضل لكي يتسنى لنا تحديد الفوارق الدقيقة للأشكال النصية والممارسات الكتابية في اليمن، وأيضاً لنمذجة الجماليات الاجتماعية (في اليمن) بصورة عامة، متخذين من شعراء المرتفعات (الأرياف) أنموذجا لذلك بصفتهم أناساً بارعين قادرين جداً على صياغة شعرهم وفقاً لمجتمعات منطقية من الهويات المختلفة كونهم ارتبطوا بأشكال وأنماط أدبية متعددة وبأساليب متميزة في الخطاب بشكل عام والشعر بشكل خاص، ولنبدأ ذلك بالكشف عن الغطاء الواقي لمنظومة الأخلاق والنظم الجمالية الاجتماعية لهذه الهويات والمجتمعات المتصفة بالرد والجواب السريع، مركزين عملنا على أصناف وجماليات محددة من شعر البدع والجواب ومتضمنين ذلك بشيء من الوصف التاريخي لمن اشتهر به في يافع.

3. مجتمعات الجواب السريع:

تعد المهارة الشفهية ذات قيمة جمالية عالية في المواجهات والتنافسات الاجتماعية في اليمن، وتوضح العديد من الأمثال قيمة الجواب الدقيق والمتزن للكلمات المنطوقة:

"من قال كلمة ما رجع من دونها"، وكذلك توضح جدارة اختيار الكلمات بحذر وبعناية فائقة: "إن فلتت كلمتي ملكتني، وإن عادها ملكتها"، ويبرز كل ذلك من خلال التحيات اليومية وأساليب المجاملات التي تتطلب قدراً من المهارة لأجل استمرارية الحديث والتواصل عبر التبادلات الشفهية الملائمة ووفقاً لمرجعية التعبيرات التتابعية المتفق على اصطلاحها أو إلى الاعتراضات الشائعة والردود السريعة الخاطفة بين المتنافسين، وتساعد مثل هذه العبارات المستحسنة وكذا الأمثلة المستخدمة في استعراض قدرة الناس رجالاً ونساءً بصفتهم ممثلين اجتماعيين، حيث تشير (هذه الأمثلة) في واقع الأمر إلى التحدي الشفهي الكبير لاستخدام الكلمات في الوقت والمكان المناسبين، حيث تبنى تراكيبها ضمن حوار وتطلق إما جواباً سريعاً مقنعاً على موقف وكلام معين وإما صداً وصمتاً رافضاً يوحي بموقف عام يعبر عن عالم سياسي مضطرب، ومن ثم تعزز (هذه الأمثلة) العلاقة الاجتماعية وأواصر القرب والانتماء بين المشاركين كونها تُنقَل عن طريق درجات الأصالة والشرف، كما أشارت إلى ذلك بعض الدراسات الأخرى الباحثة عن الثقافة الشفهية التعبيرية في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا[١٩].

ولوضع شعر البدع والجواب في إطار الأعراف العملية للحوار والتبادل الشفهيين، ينبغي علينا في البداية الإقرار بأن هناك أنماطاً متعددة من روتينيات البدع والجواب مرتبطة بمجتمعات منطقية مختلفة، ففي أحد المستويات مارس الشعراء القبليون في شبه الجزيرة العربية أشكالاً محددةً من النزاع الشفهي الثنائي منذ زمن بعيد، وقد تم استعراضه بتألق في قصائد شعراء ما قبل الإسلام، وكذلك الشعراء الأمويين الأوائل الذين تبادلوا القصائد التي عُرفت فيما بعد بشعر "النقائض" (ومفردها نقيضة)؛ وهذه القصائد -التي هي أحياناً ساخرة، وفي بعض الأحيان وديّة وتنافسية بشكل دائم تقريباً- أصبحت تمثل فرصاً للشعراء القبليين ليعبروا عن آرائهم الخاصة حول السياسة والعلاقات الشخصية بهدف السيطرة على الرأي العام[٢٠]، وفي دراسة رائدة عن الشعر العامي في اليمن الشمالي فحص (ستيفان كاتون) نسخة من هذه المحادثة الشفهية تُدعى "الدعوى والجواب"[٢١] وأوضحت دراسة (كاتون) مركزية شعر الدعوى

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

والجواب في مفاهيم الشرف التي تديم الهوية القبلية والإنسانية[٢٢].

هذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن أساليب البدع والجواب قبلية أو شفهية حصرياً، فهي على حد سواء أساسية لتقاليد الأدب التثقيفية والممارسة القانونية، وقد أثرت تقنية السؤال والجواب منذ زمن بعيد على أنماط متعددة من الكتابة العربية وخصوصاً التقديمات العلمية والتساؤلات في المسائل النصية والفقهية للقرآن الكريم[٢٣] في الفترات الإسلامية الأولى، كما تم إجراء المناظرة اللاهوتية والشرعية عن طريق أسئلة وأجوبة بين المسلمين وغير المسلمين أمام جمهور كبير[٢٤]، وتم تكرار هذه الممارسة في الأنماط الأدبية على شكل نقاشات بين الكائنات الحية أو غير الحية حول أمور جديرة بالذكر، وأيضاً كان لها دور نافع لقرون من الأدب اللاهوتي والفقهي كما يشير (برينكلي ميسك) في دراسته عن العملية الفقهية في مرتفعات اليمن الشمالي، وكانت صيغة السؤال والجواب أساسية في ممارسة المواجهة (مشتقة من وجه لوجه أي المقابلة)، التي فيها يجلس القضاة في أماكن عامة ويخاطبون المدعين[٢٥]، ولكن النقاشات حول القانون والدين وكل الموضوعات الأخرى كانت تُشن من قبل علماء الدين والقانون اليمنيين عن طريق أبيات شعرية[٢٦]، فها هو عالم وفقيه القرن التاسع عشر اليمني محمد الشوكاني (١٧٦٠-١٨٣٤م) أبرز هؤلاء الفقهاء تأثيراً في التاريخ اليمني، فأعماله تُقرأ على مستوى واسع من قبل الزيود والشوافع، فيشرح أهمية نظم الشعر والنثر الفصيح لعلماء الدين، ففي المقطع التالي تبرز الحاجة لتنقيح المقدرة البحثية والعلمية عن طريق تبادلات مكتوبة من "الأسئلة" و" الأجوبة" تُمارس خلال الشعر، والشاهد مقتبس بتمامه إلى هنا لوضوحه الاستثنائي:

"وَمِمَّا يزِيد من أَرَادَ هَذِه الطَّبَقَة العلية علواً، ويفيدها قُوَّة إِدْرَاك وَصِحَّة فهم وسيلان ذهن الاطلاع على أشعار فحول الشُّعَرَاء ومجيديهم والمشهورين مِنْهُم باستخراج لطائف الْمَعْنى ومطربات النكات مَعَ مَا تحصل لَهُ بذلك من الاقتدار على النّظم وَالتَّصَرُّف فِي فنونه، فقد يحْتَاج الْعَالم إِلَى النّظم لجواب مَا يرد عَلَيْهِ من الأسئلة الْمَنْظُومَة أَو المطارحات الْوَارِدَة إِلَيْهِ من أهل الْعلم، وَرُبمَا ينظم فِي فن من

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الْفُنُون لغَرَض من الْأَغْرَاض الصَّحِيحَة؛ فَإِن من كَانَ بِهَذِهِ الْمنزلَة الرفيعة من الْعلم إِذا كَانَ لَا يقتدر على النّظم، كَانَ ذَلِك خدشة فِي وَجه محاسنه ونقصاً فِي كَمَاله، وَهَكَذَا الاستكثار من النّظر فِي بلاغات أهل الْإِنْشَاء الْمَشْهُورين بالإجادة وَالْإِحْسَان المتصرفين فِي رسالاتهم وحكاياتهم بأفصح لِسَان وَأبين بَيَان، فَإِنَّهُ ينْتَفع بذلك إِذا احْتَاجَ إِلَى الْإِنْشَاء، أَو جاوب صديقاً، أَو كَاتب حبيباً؛ لِأَنَّهُ يَنْبَغِي أَن يكون كَلَامه على قدر علمه، وَهُوَ إِذا لم يمارس جيد النّظم والنثر كَانَ كَلَامه سَاقِطاً عَن دَرَجَة الِاعْتِبَار عِنْد أهل البلاغة وَالْعلم، فالنظم شَجَرَة ثَمَرَتهَا الْأَلْفَاظ وَمَا أقبح العالم المتبحر فِي كل فن أَن يتلاعب بِهِ فِي النّظم والنثر من لَا يجاريه فِي علم من علومه، ويتضاحك مِنْهُ من لَهُ أدنى إِلْمَام بمستحسن الْكَلَام ورائق النظام علم الْعرُوض والقوافي"[٢٧].

بالنسبة للشوكاني فإن أهمية الإجابة على "الأسئلة المنظومة" عن طريق الشعر "في أحد أنواعه" توضع في تعبيرات محددة: أولئك الذين لا يستطيعون مقارنة "منزلة الفرد مع تأليفه الموزون وعلم العروض" تصبح المغامرة مضحكة من قبل الرجال الأقل كفاءة، فكانت مبادلة الشعر عن طريق الخطابات المكتوبة وسيلة للعالم الفقيه للحفاظ على سمعته ومكانته وشرفه وأيضاً استعراض مقدراته.

قبل تفحص ممارسة مساجلات البدع والجواب الرسائلية والعمل على فهم الأسلوب، من الأهمية بمكان تذكُر وجود أنواع متعددة من صيغ البدع والجواب التي يمكن أن يستخدمها المتراسلون عملياً، وفي الواقع هذه الأنواع تتسرب باستمرار، ودائماً ما تتداخل مكوناتها الشكلية المميزة وإطاراتها التفسيرية أثناء تداولها في داخل وخارج المجتمعات المختلفة، وتجعلها الامكانيات الأسلوبية الكامنة في مؤلفات البدع والجواب مثيرة للمستمعين الذين غالباً ما يتناقشون بعد نهاية قصيدة ما حول ما كان مهماً ومفيداً وما الذي سيعالجه مجتمع من المفسرين، أو ما يعبَّر عنه الشاعر في حالته الخاصة، ويمكن فهم ديناميكية (نشاطية) الأسلوب في الشعر اليافعي الريفي بشكل أفضل من خلال بحث ممارسات وأشكال شعر البدع والجواب في إطار سياق وصفي محدد، وبما أن الاختيار الأسلوبي هو مسألة شكل أدبي وتميز أخلاقي فسوف

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

أهتم بشكل خاص مقتربًا بشكل كبير من الأربطة الدينية التعليمية والمكانة التي استمتع بها فقهاء الدين الريفيين وغيرهم من النخب، وأركز على الطرق التي أصبحت بها تلك المميزات مُتقنة ساهمت في انتشار الكتابة في أرجاء يافع.

4. مميزات الممارسة الرسائلية:

تعد ممارسات الكتابة في يافع ذات عمق تاريخي جدير بالذكر والاعتبار على الرغم من عزلتها وطبيعتها القروية الريفية، حيث تشير الأسجال المحلية إلى أن المدارس الأولى التي أنشِئت في يافع كانت على يد رجال الدين (أصحاب الأربطة) الذين هاجروا إلى المنطقة في القرن التاسع، فالكثير من أولئك الرجال كانوا من عائلات دينية بارزة تنتمي إلى حضرموت (شرق اليمن)، وفي أحد هذه الأسجال ذكر أن أول (رباط ديني) اختط في لبعوس هو (رباط العبادي)، وقد تم تأسيسه من قبل عبدالله بن عمر القديم (المتوفي سنة ١٤٠٣م/ ٨٠٦هـ)، وهو من عائلة باعباد من (الغرفة) في (حضرموت). وعند تبادل الضرائب الموسمية (العشير) عمل (باعباد) كوسيط بين الأطراف المتحاربة وقدم خدمات دينية أساسية ومشورة، كما عمل كمستشار للمجتمعات المحيطة، وعلّم الأطفال الصغار مهارات القراءة البدائية كجزء من تأهيلهم الديني، وخلال عدة قرون تلت أنشأت عائلة (باعباد) أربطة مماثلة في مختلف أرجاء يافع[٢٨]، ثم بدأ التدفق الأكبر لرجال الدين إلى يافع بين أواخر القرن الـ١٦ إلى الـ١٧[٢٩]، وبعض هؤلاء الرجال قدموا إلى يافع للتعرف على الخدمات التي قدمها اليافعيون لحلفائهم أثناء الحملة العسكرية اليافعية إلى حضرموت[٣٠]، وآخرون تم دعوتهم لإدارة شؤون الدولة القاسمية من قبل الإمام حسن بن قاسم وممثليه الذين استطاعوا تأمين المنطقة مؤقتًا بعد ١٦٥٤-١٦٥٥م/ ١٠٦٥هـ، وأول موظفٍ لهؤلاء هو (نائب الحفائظ) الذي أسس مقراته في أول الأمر بمكان عبادة في يافع وهو مسجد النور، وذلك عام ١٦٧٠م/ ١٠٨١هـ، إلى جانب هذه المهمات الإدارية قدم موظفو المساجد تعليمًا دينيًا أوليًا يتضمن تهجي القراءة والكتابة، واستخدام المهارات الأولى للحساب والأسس الأساسية للرياضيات شاملين بذلك الأولاد والبنات[٣١].

وعلى الرغم من صعوبة تقدير وإحصاء عدد هؤلاء الطلاب الذين تعلموا الكتابة في هذه المدارس الدينية الصغيرة التي تُسمى معلامات (ومفردها معلامة)[٣٢] إلا أنه منذ منتصف القرن الـ١٨ كان يتخرج نهاية كل عام عدد لا بأس به من الطلاب من هذه المدارس المحلية المنتشرة في كل المناطق القبلية بعد أن اكتسبوا المهارات الأساسية للقراءة والكتابة، إلا أنه في كثير من الحالات لم يكن التعليم في هذه المدارس والكتاتيب كافيـًا لتخريج قُرّاء وكُتّابـًا أكِفّاء يُعتمد عليهم، خصوصـًا في المناطق البعيدة حيث كانت المصادر محدودة وسنوات التعلم قليلة ومعدودة[٣٣]، وبذلك كان يتم تنقيح مهارات القراءة والكتابة في يافع عن طريق ثقافة حلقات التعليم المتنامية بشكل مستمر في البيت والموازية لما كان يقام من دروس في حلق الذكر بالمسجد، علاوة على ما كان يكسبه أولئك الطلاب المبتعثون بشكل متزايد من أبناء يافع إلى المدارس والأربطة الدينية الكبرى في الحاضرات اليمنية، والخاضعون لعدة سنوات من أجل التأهيل والتدريب المهاري لأداء الخطب، حيث كانوا يتعمقون بشكل أكبر في العلوم الدينية، ويشدون الرحال من أجل الحصول على تعليم ذات مستوى عال[٣٤]، ورغم أن نسبة المتعلمين وأنصاف المتعلمين في يافع كانت أقل بكثير من الأميين إلا أنه منذ هذا القرن شهدت يافع حراكـًا أدبيـًا وتبادلاً شعريـًا منتظمـًا بين الشعراء (يشبه شعر النقائض)، وقد تزايد بشكل أكبر فيما بعد مفرزاً رزنامة من شعر البدع والجواب الرسائلي بين رجال الشعر والأدب في يافع الريفية[٣٥].

وفي القرن العشرين أصبحت قدرات القراءة والكتابة متوفرة لدى آلاف القاطنين في أنحاء المرتفعات الريفية قاطبة، ففي الثلاثينيات من القرن ذاته فُتحت العديد من المدارس الأساسية والنظامية في المراكز الحضرية المجاورة ليافع الريفية (بعضها يتبع حكم الأئمة في صنعاء والبعض الآخر يتبع حكام عدن البريطانيين وسلاطين الجنوب)، وتقدِّم هذه المدارس ما يصل الى ثلاث سنوات من التعليم المنتظم لأبناء المشايخ والعائلات ذات المكانة السادية الرفيعة[٣٦]، وفي العقد التالي ساعدت الإصلاحات الإدارية (القانونية والتعليمية) في الجنوب والتي كانت تحت إشراف

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

حكومة الاستعمار البريطاني، في نشر الكثير من هذه المدارس وعممتها في المناطق الحدودية خاصة المحميات التابعة للحج وكذا الإمارات التابعة لأبين كالعوذلي ودثينة والفضلي، ومع ذلك ظلت نسب الأمية مرتفعة فيها؛ حيث كشفت تقارير وفقًا لإحصاء سكان (بندر عدن) في عام ١٩٤٦م أن حوالي ٧٢،٦٪ من الذكور وحوالي ٩٤،٥٪ من الإناث (في هذه المناطق والمحميات) لا يزالون تحت خط الأمية[٣٧]، ولكن بعد مضي عقد من الزمن تقريبًا انخفضت نسبة الأمية الى ٥٨٪ في صف الذكور و٩٠٪ في صفوف الإناث[٣٨]، إضافة الى ذلك شرع مواطنو يافع بني قاصد إلى التعليم، لأن يافع بني مالك التي كانت واقعة ضمن مناطق المحميات الأخرى في فترة الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين رفضت قيادتها المصالحات مع سلطة الاستعمار البريطاني[٣٩]، ورغم ذلك فإن التحسينات التي تمت في مراكز المعلامة في المناطق الريفية والمنسجمة مع التحولات الكبيرة التي رافقت التعليم خلال العقود التي سبقت الاستقلال، أدى إلى تزايد الفرص لأطفال الريف (بعد الاستقلال) وجعلهم يقبلون على التعليم ويدخلون المدارس النظامية بشكل كبير، وبالتالي أصبحت القدرة على الكتابة والقراءة أقل غرابة وأسهل بكثير مما كانت عليه من قبل. (هذه التحولات سيتم تناولها بشكل مفصل في نهاية هذا الفصل).

يتطلب وضع السياقات الأسلوبية لشعر البدع والجواب أكثر من استفسار في انتشار الكتابة وفرص التعليم، فعند انتشارها لم تكن فرص التعليم متساوية بين اليمنيين، وكمثل أي تقنية كانت الكتابة خاضعة لمراتب القوة، وكان الأوفر حظًا للحصول عليها هم المسيطرون على سلطتها من النخب الدينية وفي المقام الأول السادة، أحفاد الرسول الذين كانوا معروفين تمامًا بمنزلتهم العالية، إضافة إلى عائلات أخرى من القضاة المتدينين، وكذلك المثقفين والعارفين بأحكام الشريعة الإسلامية (الفقهاء) الذين كانت لهم مكانة كبيرة، وعلى الرغم من تبني كل هؤلاء ظاهريًا سياسة مبدأ المساواة بين كل المؤمنين في إطار الشريعة والأمة الإسلامية، إلا أنهم يدعون جوهريًا أن المجتمع ينقسم الى صنفين شاملين من الأفراد: الفرد الذي يملك المعرفة (العالم)

وجمعه (علماء)، والفرد الذي لا يملك المعرفة ويسمى الشخص الجاهل[٤٠]، وبما أن الكتابة تعد نوعاً من التقنيات العلمية التي لا يجيدها سوى العالم المتبحر فإن إتقانها وإجادتها بل وانتشارها مقصور على هذه الدوائر والنخب المثقفة، وبالتالي تصبح أدواتها وطرقها وأساليبها وسائل للتميز[٤١]، ووفق هذه السياسة تمت المحافظة على مراتب الكفاءة الأدبية والمعرفة الثقافية في الأداء اليومي من خلال القدرات التفسيرية والمعرفة الفنية وأساليب القراءة واستخدام ذخائر اللغة العربية الفصحى.... الخ، وكما يشير ميسك، فإن "أيديولوجية معرفة القراءة والكتابة كانت مُكوِّناً من الأيديولوجيا الكلية للتفاضل الاجتماعي"[٤٢]، وقد فتحت هذه الكفاءات الباب أمام الشرف الاجتماعي والمهن الاعتبارية والطبقة الاجتماعية العليا المتناسلة والجاه والثروة، وأشار وصف الكفاءة الأدبية إلى رأس مال الرمز التقليدي المكتسب، وتم نقل أسلوب معين في الروتينيات التعبيرية اليومية (الشفهية والكتابية) لطبقة الفقهاء المتراسلين الذين كتبوا الشعر وتناقلوه فيما بينهم بشكل مساجلات رسائلية، ونهلوا من أسلوبية دقيقة معدة جزئياً لإيصال فكرة قربهم وحق امتلاكهم لهذا المجال المعرفي ذي الخلفية الثقافية والتعليمية، وفيما يلي سيتم تفصيل ودراسة هذه الخلفية الأسلوبية في شعر البدع والجواب.

ورغم أن هؤلاء المتراسلين كانوا يمثلون رجال السلطة الأدبية إلا أنهم كانوا مشغولين تماماً في عالم السياسة القبلية، والأكثر شهرة ضمن هؤلاء الرجال كانوا في الحقيقة السلاطين أنفسهم الذين هم في الأصل قادة عسكريون ورجال دين روحيون مزجوا بين المجال الديني والقبلي في هيئة واحدة[٤٣]، وعلى هذا النحو اضطر علماء الدين الآخرون كالسادة والقضاة، أن يدمجوا هذه المجالات في قدراتهم كمفاوضين بين القبائل، كما يشار إلى ذلك في الدراسات الوصفية لتسويات النزاعات القبلية في اليمن الشمالي[٤٤]، وحينما انتشرت معارف القراءة والكتابة تعلم عدد من النخب غير الدينيين الكتابة أيضاً، وكان غالبية البارزين منهم هم شيوخ القبائل الذين استوعبوا قيمة الكتابة، واستطاعوا من خلال علاقاتهم ومكانتهم الأسرية الاعتبارية الحصول

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

على تدريب أساسي في القراءة والكتابة[٤٥]، ونظراً لوضعهم الاجتماعي فقد استخدموا الكتابة في إطار سياقات سياسية عملية، كما كانوا متوافقين بشدة مع أساليب الخطاب القبلي الذي ربما كان له فاعلية في عدد من الأساليب الصريحة التي تشمل الكتابة والأداء الشفهي، خاصةً حينما يكون منثنيًا مع الخطاب السياسي القبلي، فلم يكن ذا قيمة "منخفضة" في أي تنظيم تواصلي يستحسن الأنواع السامية من اللغة العربية الفصحى والمثقفة[٤٦] بل على العكس فإن مثل هذا الأسلوب الشفهي يعد وسيلة قوية ومقنعة بين المستمعين الشعبيين على الرغم من أنه في بعض السياقات يكون دقيقًا؛ لتنافسه مع السلطة المثقفة للنخب المتعلمة، ومن خلال الاستخدام الأمثل للأشكال الشعرية والأدوات الأسلوبية لأنماط أدبية محددة من الشاعرية القبلية، استطاع شعراء البدع والجواب توضيح ارتباطهم بالأماكن الاجتماعية والأخلاقية للسياسة القبلية، وهي الأماكن التي لا يستطيع أي قائد سياسي في المرتفعات أن يغامر بتجاهلها.

عند فحص العديد من مؤلفات القصيدة أدناه، ينبغي علينا أن نتذكر أن الخطوط العريضة المنطقية لشعر البدع والجواب، كانت نتاج الأساليب المركبة لمجتمع متنوع من الوجهاء البارزين من القادة القبليين والفقهاء المسلمين والأدباء؛ لهذا السبب لم تكن قصائد البدع والجواب فرصًا للنخب المتبادلة الأشعار الأدبية لغرض المتعة والسعادة الجمالية فقط، كما كانت الأنماط الأخرى من المراسلات الشعرية في أجزاء أخرى من شبه الجزيرة العربية[٤٧]، ولكن مالت مواضيعهم إلى السياسة بوضوح، وهنا سأناقش الواقعية السياسة لهؤلاء الرجال، لأن جزءاً منها تتطلب إظهار إدراك أخلاقي دقيق، وسأبين كيف أن المظاهر الأخلاقية لشعر البدع والجواب يمكن أن تكون واضحة تمامًا من خلال استكشاف كيف يهتم المتراسلون بوسيلة أبياتهم الشعرية من أجل مساعدتهم على ترسيخ الأحلاف في جو سياسي غير ثابت من التحالفات المتغيرة والاضطرابات المتقلِّبة، وعند التركيز على المسافات الزمنية والمكانية المحفوفة بالمخاطر التي تفجرها السمات المكتوبة، أو التركيز على الحاجة لدمغ التعبير الشفهي على هيئات الرُسل المدربين بعناية، فإن المتراسلين يترددون حول

قطع العلاقات المحتملة للعمل التواصلي وأسسه الاجتماعية بصورة عامة، ولكن في خضم هذا الشك يعمل المتراسلين وفق بروتوكول خاص من أجل التأكيد على مجموعة من المطالب المتداولة لتثبيت المصادر المشتركة في المجتمع المنطقي.

ومن أجل توطيد تحليلي، سوف أتناول مساجلة شعرية محددة تمت بين شاعرين يافعيين في منتصف خمسينيات القرن العشرين، البادع هو حسين عبيد الحداد، والمجاوب هو قائد قبلي وهو الشيخ راجح هيثم بن سبعة، ومن خلال استكشاف كيف أن كلا الشاعرين يستشهدان بأساليب الخطابين الشفهي والكتابي والتي تشير إلى مجتمعات مختلفة، سأولي اهتماماً خاصاً ودقيقاً بصيغ الأداء الكتابي والشفهي مسجلاً ملاحظاتي حول الأسلوب، وفي الأخير كيف يبحث شعراء البدع والجواب في تطوير "مفهوم نص" مدني يشير إلى ارتباطاتهم خارج النطاق المحلي بدوائر من الثقافات المدنية حتى يُكيّفوا هذه الارتباطات بمجتمع المرتفعات الذي فيه تسود عادات الشاعرية القبلية والشفهية.

أولاً: مميزات قصيدة البدع:

قصيدة البدع المختارة هي لحسين عبيد الحداد، وهو شاعر من عائلة الحداد، مارست حرفتها في "يهر" أكبر مكتب قبلي نظامي في يافع[٤٨]، وعلى الرغم من أن الحداد ليس من علماء الدين إلا أنه تعلم الكتابة في معلامته المحلية التي أكسبته أوليات التعليم الديني، وشعره يميل للتصوف والتجليات الباطنية ولعل ذلك يعود إلى تأثره الشديد بمُعلميه المحليين، السالك بعضهم طرقاً روحانية للكشف عن الحقيقة، وقد عرفت هذه الجماعة في يافع باسم "أهل الحقيقة"، وهي جماعة أقلية إسلامية تمارس الروحانية بميول باطنية[٤٩].

ألَّف الحداد قصيدته في جو مكهرب ووقت عصيب شهدت فيه يافع انقساماً وصراعاً داخلياً يعد الأسوأ في تاريخها، ذاقت من خلاله الأمرين دام لعقد من الزمن، فعلقت تلك الأحداث في الذهن لدرجة يصعب نسيانها ومحوها أو بالأصح لحد يستطيع المرء أن يتذكر تلك الأحداث ويذكر آلامها بكل يسر، وخلال هذه الفترة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

بات ميناء مدينة عدن التي فاق سكانها ١٤٠٠٠٠، قاعدة استعمارية بريطانية، وكان قبل سوقًا عالميًا مفتوحًا متربعًا على مر عقدين سابقين من هذا العنف على أسواق التجارة العالمية، ما أدى إلى تضاعف حجم إيراداته ثلاث مرات، ليعد ثاني أنشط ميناء في العالم بعد ميناء مدينة نيويورك[٥٠]، وفي أوج هذا النشاط التجاري المربح في عدن قدمت السلطات البريطانية تسهيلات ضخمة لأبناء عدن ومحمياتها مانحة الفرص لأعمال جديدة، لكنها بالكاد ساعدت بعض الشيء في تخفيف المعاناة عن أبناء المرتفعات الريفية، لأن الهدف الأكبر لحكام المستعمرات البريطانية هو الخوف من التمرد واختلال التوازن، لذا أبرمت سياسة حكومة الوصاية في المناطق النائية عدة تسويات ومعاهدات وزودت القادة والولاة التقليديين بالسيولة المالية والسلاح والذخيرة مقابل عدم التدخل في نشاطات ميناء عدن ومسائل أخرى متعلقة بالشأن الاستعماري والسوق التجاري الحيوي، ولكن عناد أولئك القادة وصلابة أمرهم وتمردهم جعل من بريطانيا تتخذ طريقًا آخر لحل مشاكلها فطوقت تلك المناطق بسياج من السلاطين والأمراء الطائعين والمرنين، ولكن هذه الممارسات زادت من الغضب عليها فما هي إلا أعوام قليلة تلت الحرب العالمية الثانية حتى بدأ التمرد يتسع فقوبل بحملات قصف جوية؛ ففي عام ١٩٥٧م بدأ إسقاط قنابل بوزن ألف طن على القرى المحاذية لقمة جبل الحدادين، وعندما سمع الأطفال الطائرات وهي تقترب بشكل منخفض من الأفق هرولوا وهم يصرخون: "أبو رجب الكبير قادم انصرفوا!"، كان أبو رجب أحد القاطنين المحليين وأضخم رجل رآه الكثيرون في المنطقة.

وهنا لم يجد الحداد سوى مهاراته الإبداعية والكتابية لتأليب الرأي القبلي، فنظم على إثر هذا الحدث قصيدته، فبعثها على التو بشكل خطاب عاجل إلى شيخ مكتبه القبلي وصديقة الشخصي الشيخ راجح هيثم بن سبعة (توفي بعد ذلك بقليل أي في أواخر خمسينيات القرن العشرين)، وكان غرض الحداد مناقشة الأحوال الجارية وكشف مستور الأحداث الحاضرة والخطوب المحدقة على المنطقة وكذا مناقشة الاضطرابات المحلية والصراعات الحاصلة التي غذتها بريطانيا، وداعمًا وبقوة

لانتخاب الشيخ بن سبعة كسلطان ليافع بني قاصد بدلاً عن السلطان السابق الموالي، حيث بدت يافع حينها في أمس الحاجة لقيادة جديدة تواصل المسير النضالي، لأنه في السنوات السابقة تخلت بعض القيادات القبلية عن مجتمعها منتهكة بذلك حلفها مع المجتمع اليافعي الذي منحها حق التنصيب والحكم، بناء على ما أقدمت عليه من معاهدات وتوقيع اتفاقيات مع المستعمر البريطاني، وفي هذا الوقت في عام ١٩٥٣م حصلت حادثة دموية في مكتب الموسطة أكبر مكاتب يافع بني مالك، حيث أغتِيل منصبها الشيخ أحمد بن أبوبكر النقيب في درج منزله من قبل ابن عمه، وبتدفق الأسلحة والرشاوي من أطراف ذات الشأن غذيت الفتنة وانتشر الصراع في كثير من مكاتب يافع حتى بدا بشكل فظيع لدرجة لا تبدو على السطح أي بوادر لإخماده[٥١]، وفي الوقت ذاته لاحظ الشاعر الحداد أنه (بحكم مهنته للحدادة) كان يستقبل زبائن أقل كل عام، وهو الأمر الذي لاحظوه الصبّاغون وصانعوا الفضة والخيّاطون والدبّاغون وعمال الحرف الصغيرة الأخرى بشيء من الاهتمام، كما بدأت الواردات من عدن تضيق، وبدأ الإخلال بأساليب التجارة التقليدية في تقييد المصادر الريفية للمعيشة، وكنتيجة طبيعية لهذه التغيرات المقلقة، حاول الحداد التعبير عن آماله لتعويض النظام القبلي الذي ربما يعيد الوحدة والرخاء ليافع.

في ترجمة القصيدة التالية سأحاول الاحتفاظ بالقافية عن طريق المجانسة الأولية حيث من الضرورة الحفاظ بقدر الإمكان بنظام الكلمة الأخيرة في موضع القافية، وهي للشاعر حسين عبيد الحداد ومرسلة إلى الشاعر الشيخ راجح هيثم بن سبعة:

١.وبسم الله تعوذت من رب الفلق ... بكلمات من صُمّ الحجارة تفلقه
٢.ومن كُل ما يكره ومن شر ما خلق ... بقوله مخلّقة وغير مخلّقه
٣.وسبحان ذي كَوَّن من الكون ذي رفق ... صور مرضية من صلب لتراب دفقه
٤.وصلوا على من نوره أول بها فتق ... ومن قبل آدم زهرة النور فتّقه
٥.خلق منها ذي طاف بالسبعة الطبق ... وطافوا بها الأملاك واقصوا مَطابقه
٦.مُحبين حبّوا نور لنوار ذي شرق ... بتالي نبي لنوار من خده اشرقه

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

٧.وترضى عن اصحابه أبابكر ذي صدق وآله وصحبه ذي على الدَّين وافقه
٨.وترضى علي ذي بيده السيف به حَقَ ودمَّر جيوش الكفر لما تحَّقه
٩.وخَرَّب مساكنهم وحرَّق بها ودق ولصنام كسرها بقيَّةْ مُدقدقه
١٠.يقول الفتى خو هادي الناس بالضَّيَق من القهر واحكام الحكومة تضيَّقه
١١.وذلحين يا سيار من طُرَّفْ العيق من اوكار هيما حيث ما الطير عيَّقه
١٢.توكَّل بخطي قبل لايطلع الشفق وصل لا رُباط الشيخ نيَّاته اشفقه
١٣.وسِه فاتحة عند الولي جد من حَذق وبيت السياسة والبصر والمحاذقه
١٤.طريقك(يَهَر)هم ذي سَبَق صَلَّحُوا حلق وعاداتهم قدهي بتغزي وحلقه
١٥.وخمسة مكاتب شور واحد على الحَمق وللمجد سُوْ ليلة قَبَل عالمحامقه
١٦.وصَل لا(حَمُومَة)يوم خذلك بها رشق على الشاذلية والحصون المرشَّقه
١٧.ومأواك دار المَعقَلة عهدهم وثق على الشيخ راجح ذي عهوده موثَّقه
١٨.سلامي لبن هيثم ومن عنده اتفق من أخوَه وأولاده ولصحاب وافقه
١٩.بما ورد ذي أصله من الهاشمي عرق وبالعطر ذي جاء بالزجاج المُصَنَّدقه
٢٠.ولا تخبرك لا تذكُر الحُوب والعلق من اخبار يافع والفتن والمعالقه
٢١.لهم يوم يدعيهم على الشَّح والرَّوَق يبون الفتن ولا يبون المراوقه
٢٢.وقل له رع المقصود من حيث ما زعق دِرَيْوَال بالبابُور دقوا طرايقه
٢٣.وعاده بأرض ابين وقع أمس به حنق وذا اليوم للسركال ما به محانقه
٢٤.سِمِقْ بن عَطيّة بالبيس وابين استرق وأرض القعيطي حالها يا مسارقه
٢٥.كبارات يافع قتلوهم من السَّمق قفا لربعة ذي بالحكومة تسمقه
٢٦.له دولة القارة مُجَنَّدْ مع بَرَق على ابين سكت ذي كان له تحت بيرقه
٢٧.ثلاث يمرينك فلاهن طريق حق ولو تبقى الدنيا رماداً ومسحقه
٢٨.فلا نقبل الشَّكْلَةْ وسمرة طرف سلق وطرح الجنابي والخزين المرنَّقه
٢٩.ولا سلطنوا راجح لنا بُد بالرَّوَق ويستاهل المعشار دسمال مفرقه

٣٠.كما انه عقيد القوم لا حيث ما سبق بنارة ولا جنَّه برذلة وزندقه
٣١.ويافع مكاتب بيِّنِة قسموا فرق رُحم ذي تحَزَّر حل ما الناس فرقه
٣٢.لقط من (بنا) لاعَقْوَر اشعابها حَزق وعوجا عجية والشوامخ محزلقه
٣٣.عجية وطُرْوَقهَا مشقة على الطَّرق كنان أهلها والليل هم من طوارقه
٣٤.جزيرة فلا يلقون مرسى بها طلق ولا مَشَّوا البابور له أرض مطلقه
٣٥.ويا شيخ سامحني من الحرف لا زهق ونستغفر الله من كلام المزاهقه
٣٦.وانا احزيك من بازل مع بازل اتفق معه بازلين اثنين حيوان وافقه
٣٧.طلب منهم بَكْرَة وكُلاً بها نطق وكلمات بالقرآن مشروح منطقه
٣٨.وصلوا على من نوره اول بها فتق ومن قبل آدم زهرة النور فتَّقه

قبل مناقشة تفاصيل هذه القصيدة الجميلة هناك كلمة بخصوص الشكل البنائي للقصيدة، الذي يعد الشكل التقليدي الأقدم لبناء الشعر العربي، وهو المألوف لأذواق المستمعين في أنحاء العالم العربي والإسلامي[٥٢]، وكونه الشكل الأساسي للحياة الثقافية لمجتمعات متنوعة، يتم إدارة تأليف قصائده وأدائها بقوة وصوت عال وعن طريق القواعد الشفهية والموضوعية والجمالية، وأبرز بنية لهذا الشكل هو تقسيم كل بيت إلى شطرين، وأحيانًا إلى أربعة، وتظهر كتابته بشكل عمودي على الورقة، والقافية أساسية، بل تعد نظامًا جوهريًا (كما في القافية النهائية الوحيدة للعديد من قصائد العربية الفصحى) أو أكثر تفصيلاً (كما في قوافي أغلب الشعر الشعبي حيث كل شطر له قافيته الخاصة به)، وأغلب القصائد تتكون ما بين ١٥ إلى ٦٠ بيتًا، وعلى الرغم أنه ليس من المستغرب وجود قصائد أطول لكن هذا الطول يتيح لهم أن يلقوا القصيدة أو يغنوها أو تقرأ في فترة قصيرة نسبيًا، مثل هذا الاختصار يُسهّل التطرق لها في وقائع خطابية كبيرة وحوارات ومناسبات أخرى رسمية وغير رسمية.

1. عروض الاتصال الشفهي:

في كثير من المناسبات سمعت هذه القصيدة تُلقى في كل من اليمن وكذلك في

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

الولايات المتحدة الأمريكية من قبل المغتربين اليمنيين الذين اكتشفوا هذه المساجلة من البدع والجواب بكراسة تخصني، وتعتبر هذه المساجلة معروفة تماماً بين أوساط اليافعيين رغم عدم نشرها على الشريط، وبحسب علمي لم يقم الفنانون المحليون بتسجيلها لأسباب سأكشفها أدناه، مع ذلك أخبرني المستمعون اليافعيون أن قصيدة "البدع" للحداد تترك بمجرد سماعها أثراً لا يُنسى أبداً.

لقد عرف اليمنيون منذ زمن بعيد تأثير النطق الشفهي، طبعاً لم يكن ذلك أكثر من شعراء المرتفعات السياسيين الذين وفرت لهم الخطابات القبلية التعبيرات الواضحة للخطاب الشعبي، ويتم التصريح بشرف رجل القبيلة عن طريق صوته الذي يتم وصفه باستمرار بالشعر، وكأنه يتردد صداه من القمم العالية، وبالمثل يتم ترديد صدى التحيات جهاراً، وعادةً ما تكون كدوي أصوات الرصاص وطقطقتها حين تطلق من فوهات البنادق أو كأصوات الرعد التي تصم الآذان، وأيضاً يشير حجم صوت رجل القبيلة إلى تكوينه الأخلاقي كما يرويه المثل "الأشجار تثمر والقبيلي من كلمته"، وتعتبر القدرة على الخطابة المؤثرة علامة للشخصية وللحياة الاجتماعية نفسها، وبناءً على هذه الأمور تمتلك الشفهية الأولوية الوجودية، وعليه فإن ناديت أو وصفت شخصاً بلقب "أبو هدرة" يمكن أن تكون تهمة مشينة في اليمن.

تبين قصيدة الحداد قدراته المهارية ومدى تمكنه من الأداء الشفهي في إطار شعر المناطق المرتفعة[٥٣]، فبعض الأبيات تعيد إنتاج الصيغ الشفهية التي تعتبر واضحة في قصائد الوساطة أثناء النزاع القبلي (الزوامل) كما سأتناول ذلك خلال تحليلي التالي بخصوص المواضيع الرئيسية للقصيدة، وبالرغم من ذلك فإن أبيات الحداد تردد الصدى في داخلها كما لو أن نبراتها الشفهية لم تستطع الانتشار بحرية خلال القنوات المنتظمة للخطاب القبلي، وبدلاً عن ذلك واجهت مقاومة الاختلاس الشعبي، وكشف العديد من المستمعين الذين تحدثت معهم بخصوص "بدع" الحداد إلى الشيخ بن سبعة أنهم أصيبوا بالضجر، وهو شعور بالتقييد أو التشنج الذي يعاني منه الشعراء عندما يكونون على شفا إلهام عميق أو جنون آخر، وفي محاولة معرفة مصدر هذا الشعور

وجدت أن المستمعين يكررون عضوية الحداد بين "أهل الحقيقة" على الرغم من أن التفاصيل الإضافية عن رؤاه الباطنية أو دلائلها في القصيدة ليست واضحة.

أين تكمن قوة قصيدة الحداد التي تترك هذا التأثير الجسدي العكسي؟ من أجل تجنب مساواة الشفهية بنوع من "الحضور" المباشر بنفس أسلوب بعض مدارس الفلسفة الغربية أوليت اهتماماً بالبنية الصوتية الأساسية لتأليف الحداد بهدف فهم كيفية أن النطق الشفهي مُوصّل بواسطة أنماط نصية كبيرة وتم جعلها هدفاً للتأثير، فحينما تضع القاعدة السمعية للقصيدة نظام قافيتها يتم تضمين النمط الأكثر بروزاً منها في الكلمات التي في نهاية كل شطر (أب/ أب)، وهو شكل مميز لقصائد المناطق المرتفعة بشكل خاص، في هذه الحالة ينتهي الشطر الأول بصوت ساكن لهوي (خاص باللهاة) قابض للهواء (-ق) في حين أن الشطر الثاني يوازي الأول شكلياً مع إضافة لاحقة انفجارية (ـقه):

وبسم الله تعوذت من رب ذي الفلق بكلمات من صُم الحجارة تفلقه

انتظام القوافي يساهم في البناء الإيقاعي للقصيدة التي نظمت على وحدة وزن "البحر الطويل"، وتجعل مثل هذه القافية المنتظمة والأنظمة الموزونة القصيدة كنوع تقليدي محدد وفي هذه الحالة قصيدة سياسية[٥٤]، فمثل هذه النظاميات العروضية تسطيع أيضاً ربط القصيدة بأنواع محددة من الشكل الشعري، حيث تكون تركيبات خاصة من القوافي النهائية التي تشير إلى ارتباطها بقصائد أخرى تتضمن نفس النظام، ويكون المستمعون قادرين على فهم الإشارات النصية المشتركة التي توسع ارتباطات القصيدة العاطفية والمرجعية، باختصار تشمل البُنى الشفهية للتأليف أنماطاً نصيةً كبيرة وشاملةً ومألوفة لدى الجمهور اليمني بصفته منتجاً شفهياً من نوع معروف، يمكن تداول التأليف بوصفه وحدة متصلة بوحدات مكافئة أخرى .

وعلى الرغم من أن أوجه القافية التقليدية تعمل على تأمين التبادل الجاهز للقصيدة، إلا أن نسيجاً معقداً جداً من الأنماط الموزونة يبرز شخصية التأليف

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

ويتطلب الاهتمام ببراعة الشاعر الفريدة، فما هو مهم في هذا الصدد هو التلاعب بالألفاظ أو الجناس الاشتقاقي الذي تحقق في القوافي بشكل عام تقريباً دون استثناء، فإن الصدر ينتهي بقافية مقيدة رويها صوت صامت ساكن (فَلَقْ، خَلَقْ، دَفَقْ، فَتَقْ، طَبَقْ...)، في حين أن قافية العجز جاءت على إيقاعين: (تفلَّقة، مخلَّقة، فتّقَّة)[٥٥] أو (مطابقة، محاذقة، دافقة).

لاحظ أن القافية الأولى (قافية الصدر) تقصّر الصوت عن طريق تَضّيق في الحلق (كما في "فلق")، في حين أن قافية العجز تمد وتطلق الصوت عن طريق إلحاق مقطع صوتي إضافي ومفتوح [-اه]. بالإضافة إلى ذلك ففي قافية العجز يتم إدخال صوت علة (صائت) طويل أو ساكن في منتصف الكلمة من أجل شد نطقها وزيادة لمعانها الصوتي، ونتيجة هذا التأثير اللفظي يجذب الانتباه إلى تتام كل شطر من البيت، فبالنظر إلى التّضيّق الصوتي لقافية الصدر فإن قافية العجز لا تنتج إحساساً بالتحرر من القيود والاكتمال في نهاية كل شطر فحسب، بل وتوسع دلالات القافية ووظيفتها الصوت دلالية بشكل رائع عن طريق المجانسة الصوتية الاشتقاقية، فعلى سبيل المثال في الشطر الأول، الاسم المعبر عن الله في لفظ "رب الفلق"، فإنه يُتبع في قافية الشطر الثاني بجذر الفعل للاسم الذي يشير الى المميزات الانعكاسية وقوة كلمة " الفلق" والتي ترجمتها بالفعل "تفلقه"، وعن المجاورة للنهاية الحاسمة للاسم فإن الفعل يوصّل القدرة الحركية لطبيعة الله الكاشفة، وتظهُر الشاعرية ذاتها في البيت الذي يليه، ففي قافية الشطر الأول يتم توصيل نهائية الله السببية في الفعل "خلق"، بينما يصبح الخلق أكثر فعالية وحقيقي في قافية العجز من خلال صيغته الوصفية "مخلّقة وغير مخلّقة"، فبعد أن خلق الله بقدرته الإلاهية الشر الذي ربما يمتحن عقيدة المؤمنين، فإن "كلام" الله يستمر في تكوين عوالم الناس المعبرة، وحيثما يكون استخدام الشاعر للكلمات يخضع للأذى الكامن فإن للابتهال اهتماماً خاصاً[٥٦].

من الملاحظ أن الوحدات البنائية الصغرى المكونة للمستوى الصوتي، والتي يتم تحقيقها من خلال جناس قافية القصيدة تخلق انطباعاً وإحساساً رتيباً، وكأنها تنقل

الأحداث المضطربة صوتاً وصورة ليتم مناقشتها في القصيدة فيما بعد على الرغم من تشكيل القصيدة على أساس أنها رسالة عامة متداولة تتشبث بزمنها الآني الذي أبدعت فيه، أي يبقى تأثيرها متصلاً بأدائها في وقت ومكان معينين وعلى المستوى الدلالي، فإن نظام القافية يحقق انطباعات معينة بربط أول بيت بآخر بيت، عبر التطابقات والتماثلات والمجازات والرموز الدلالية، وفي كل أوجه الشعر اليمني فإن مهمة تجميع الأبيات الشعرية لبناء القصيدة يوصَف مجازياً ببناء المنزل[٥٧]، لذا نجد العديد من مصطلحات هذا الشكل الشعري التقليدي آتية من المفاهيم الهندسية المعروفة: فـ(بيت الشعر) مأخوذ من "بيت" المنزل أو السكن، وكلمة مصراع مأخوذة من مصراع الباب، وتشير إلى "باب" المنزل، وكلمة (قفل) هو المصطلح المستخدم للأجزاء المختصرة والختامية للقصائد، وكلمة عمود هي الإطار الهندسي الشكلي للبنية سواء أكانت "عمود" القصيدة أو البيت، وفي هذه الحالة (نقول): بما أن القافية المقيّدة توجد نهاية كل شطر وكل بيت فهذا يوحي بحالة الحزن والضيق والقيود الصارمة التي تنتاب الشاعر، وتعبر عن شدة البلوة التي لحقت بديار يافع كلها، كما أن النظام القافوي المعتمد في عجز البيت والمدخل عليه تارة صائت المد القادم من إشباع الفتحة قبله يمنح الشاعر بعض الأمل للهروب من واقعه المتناقض والمليء بالاضطراب والصراع.

وفي خضم مناقشتي لمحتويات القصيدة سوف أوضح كيف أن مواضيع كبح العواطف وإطلاقها الموجودة مع رمزية صوت القصيدة تتكرر بوضوح في كلا القصيدتين، وهذه التطابقات المنسوجة بإحكام في القافية تؤكد على سلامة القصيدة بصفتها عملاً إبداعياً محكماً وذات بنية عضوية وموضوعية متكاملة، ومن خلال صرف انتباه المستمعين عن النظم العامة والتشابهات النصية المشتركة إلى المساوات التي تعتبر خاصة بالقصيدة نفسها، فإن القصيدة المكتوبة تؤدي شيئاً من قدرتها مثل ما يفعل الشاعر، لكن وكما أشرت فإن نظام القافية لا يؤكد بُنى التأثير على أنها منتظمة اجتماعياً أو محددة نصياً فحسب، بل يخلق صوت القصيدة نوعاً من القشعريرة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

واللحظات الانفجارية كما جرّبه المستمعون الذين اهتزت أجسادهم لدرجة أنهم غير قادرين على التحكم بها عند سماعهم القصيدة، ويتم ذلك من خلال التواترات والتنافرات الشعرية الناشئة من القافية الداخلية للشطر الأول (الصدر) واستخدام الشاعر فيها التوازي الصوتي والصرفي والتركيبي، وأيضاً من خلال التكرار (التطابق الصوتي)، مثال على هذه اللحظات الانفجارية للقصيدة ما حدث في الأبيات ٣١ إلى ٣٤ في جزء يناقش التوقف التام لصلة "الرحم" القبلية في يافع:

٣١. ويافع مكاتب بيِّنة قسموا فرق — رُحم ذي تحَزَّر حل ما الناس فرقه
٣٢. لقط من (بنا) لا عَقْوَر اشعابها حَزق — وعوجا عجية والشوامخ محزلقه
٣٣. عجية وطُرْوَقهَا مشقة على الطَّرق — كنان أهلها والليل هم من طوارقه
٣٤. جزيرة فلا يلقون مرسى بها طلق — ولا مَشَّوا البابور له أرض مطلقه

التتابع المحكم للصوتين الساكنين [ق] و [ه]، اللذين تم تحقيقهما من خلال جناس الوحدات المعجمية ينتج نسيجاً من الوحدات التركيبية المتداخلة، وأيضاً من خلال فقدان استقلالية الكلمات الفردية، مما يُضعف صلاتها المألوفة بالمفاهيم المحددة، وقد وصف الشاعر الإنجليزي (جيرارد هوبكنز) هذا التوتر بأنه القوة التي تنشأ من خلال استخدام الضغط الإيقاعي والتعاكس وتناقض استجابة عاطفية يتم خلالها دمج كل المتناقضات في شعور من الفورية الواضحة[٥٨] ففي البيت (٣٣) على سبيل المثال نجد أن كلمة "طُرق" التي تعني وسائل العبور بمفهومها المألوف، فمن خلال قافية الصوت الصامت والساكن خاتمة [ق]، "طرق" تشير أيضاً إلى الكلمات المجاورة التي تحمل نفس الصوت:

حزق (البيت ٣٢، قافية الشطر الأول)
محزلقهْ "محاصر" (البيت ٣٢، قافية الشطر الثاني)
طُروقها (البيت ٣٣، الشطر الأول)
مشقهْ (البيت ٣٣، الشطر الأول)

حينما تُقرأ الأبيات السابقة بصوت مرتفع تتراكم التوازيات الصوتية بشكل متسلسل

لتؤكد على التمزقات المقلقة في أنظمة العالم المألوفة، وبالتالي يوحي بصعوبة المرور في الطرقات التي تُستخدم عادةً للسفر المطلق، وقد تم إنتاجها رمزيـًا بلغة إيحائية معبرة، حيث إن الكلمة التي تعني "وسائل العبور" تستدعي مرادفات مثل "حزق"، "محزلقهْ" و"مشقهْ"، وفي البيت الذي يلي ذلك مباشرة، هذه الكائنات الأكثر خطورة مثل "طوارقه" (البيت ٣٣). وما هو مهم من الكل هو المكان الاجتماعي الأساسي لمثل هذا الصراع، ويتمثل أساسـًا بالقرابة القبلية، وبشكل أدق صلة الرحم (البيت ٣١) وهو منشأ خلق البشرية[١].

من خلال كثافة الأصوات والكلمات المتداخلة المقاطع، فإن قصيدة الحداد تقطع بهمة صلاتها بالتوقعات المعيارية للنمط والمعنى اللغويين، فيصبح سماع هذا المقطع ومقاطع مماثلة من قصيدة الحداد تجربة مغلقة تجبر المستمعين لمواجهة العلاقات العميقة بين اللغة والحضور المباشر والبدائي للأداء، فعندما يجرب الشعراء هذا الشكل الجوهري من القوة المستقلة في نوبات من القشعريرة الانفعالية، فإنهم يصرِّحون بأنهم قد زارتهم "الحليلة"، وهي إحدى تجليات الوحي الشعري (الإلهام/ الهاجس)، وخلافـًا لخاطر "الهاجس"، الذي هو خاطر مُذكّر الجنس المعروف بتمكين الشعراء في التعبير بشكل مناسب عن العاطفة الجامحة، وإنتاج الشعر السياسي المناسب تمامـًا للمناسبات الشعبية فإن الإلهام (الحليلة) ينتج أبيات براقة وعابرة، وهي مادة طاقة نقية[٥٩]، والمستمعون اليمنيون الذين اعترفوا بأنهم أصيبوا بالقشعريرة ربما أنهم استفاقوا من خلال مصادفتهم للحليلة الفعَّالة.

يستمد الأداء الشفهي قوته بوضوح من تيارات متعددة للقوة الصوتية -من الأنواع المنتظمة والتقليدية للنمط الأدبي والنمط النصي إلى الأنماط غير القياسية للنطق المُجسَّد في الوقت الحاضر، ويسمح لنا وصف كامل للكثافات النصية للنطق الشفهي معرفة عملية تعدد الشفهية كمصدر أخلاقي يستطيع توجيه المستمعين ليس فقط نحو

(١)) لعله يقصد أنها مشتقة من الرحم، لكنها هنا فعل ماض من الرحمة، وهي صيغة دعاء بمعنى نسأل الله الرحمة لمن قسم هذا التقسيم البديع والمحكم.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

آفاق مختلفة للمجتمع المنطقي -سواء أكان مجتمعاً "قبلياً" أو مجتمع أهل الحقيقة" أو حتى مجموعة محددة من المشاركين -ولكن أيضاً نحو تداعيات الصوت الباطني (الروحي) التي تكون اجتماعية تقريباً، وفي حالة قصيدة الحداد يوجد نسيج كثيف من الأنماط الصوتية يمشي ببطء مع المستمعين، وهذا الشيء الزائد من الطاقة النقية لم يتم حصره كاملاً من خلال النظم النصية المتقنة.

ومع ذلك لم يترك الحداد جمهوره في عواصف العطب السمعي عندما شهد المستمعون له، فإنه قد أبلغ عن "حقيقة" أساسية كان من الصعوبة سماعها، وأشير هنا إلى أنه تم توصيل هذه الحقيقة عن طريق توجيه الشفهية إلى اتجاه الاستقرار القابل للتكرار الذي يَكمُن خلف الصوت منفرداً، فثمة شيء غير مسموع وصوت محكم ملازم بوسيلته الجمالية الروحانية، وفي مجتمع المرتفعات الجبلية حيث كانت معرفة القراءة والكتابة تحظى بتقدير أخلاقي بارز أود أن أشير إلى أن هذه الوسيلة (الجمالية) هي الكتابة.

كانت أهمية الكتابة واضحة منذ زمن طويل، فمن خلال أداء قصائد البدع والجواب على نحو جزئي كانت المساجلات الشعرية تُقرأ بصوت مرتفع من الورقة بدلاً من سردها كلياً من الذاكرة، وهذا لا يعني التشكيك بأن كثيراً من الشعراء والمستمعين كانوا يحفظون القصائد كاملة، ففي الواقع استطاع جيل سابق من الرواة المهرة سرد مئات القصائد حفظاً بيسر، ورغم ذلك فإن المحتوى المحدد بين الأشخاص والمحتوى الخاص بحدث معين لقصائد البدع والجواب عادة ما كان يُثبِط المستمعين من حفظهم تماماً، وعلى العكس من ذلك فالقصائد الأخرى التي تحتوي على تعبيرات عامة بخصوص أمور روحانية أو سياسية يمكن أن تُبقي على تنوع من سياقات الأداء وتكافئ جهود الحفظ، ولأسباب مماثلة لم يتم على نحو تقليدي غناء قصائد البدع والجواب رغم وجود بعض الاستثناءات خصوصاً للتأليفات الجذابة، وبالطبع سيتم إيضاح كل ذلك في الفصول القادمة وما نود قوله هنا هو أن أداء قصائد البدع والجواب التي تُغنّى وتُنمّق موسيقياً تصبح أشكالاً أسلوبيةً مبتكرةً ومختلفة وتزود

الشعراء والمستمعين بوسيلة تعكس التغيرات الأخلاقية والاجتماعية العريضة التي يقدمها الشريط السمعي (الكاسيت)، وفي هذا الصدد بالإمكان أن نشير إلى أن نظام القافية لقصيدة الحداد بنسيجها الكثيف من أصوات الهاء والقاف الساكنتين في أواخر القافية، لا تشجع بصراحة الأداء الغنائي، وبالتأكيد لا تعتبر قصيدته من نوع الشعر الحميني المغنى المنتشر بين أوساط النخب الحضرية، حيث يتم إخراج أصوات العلة النهائية الحرة بزخرفة صوتية شجية، ومع ذلك تبقى قصيدته سمة رجل القبيلة الريفي والمتصوف الذي كلمته المنطوقة -خصوصاً عند تمكينها عبر الكتابة- هي مزاجه.

وقد تم أخيراً ضمان بروز القراءة بصوت مرتفع ضمن قصائد البدع والجواب على الرغم من أن الشعراء لم يوكلوا رواة لنقل قصائدهم الرسائلية، فغالباً ما كانت المسافات الجغرافية مانعة خصوصاً في أوقات الجفاف والمجاعة أو الفتنة[٦٠]، فكانت الأشياء المهمة هي العلامات المميزة المتعلقة تقليدياً بالاحتراف الشعري في يافع، على عكس مناطق أخرى في اليمن حيث كان يُدفع للرواة مقابل حمل الرسائل وإنشادها على الجمهور المتلقي، ويمكننا القول هنا بأن تقاليد شعر المدح والاحتراف تتناقض مع الأيديولوجية القبلية الصلبة التي لا تؤمن بالمساواتية (القول بالمساواة بين البشر) ومع أنظمة ضئيلة من الحماية، وفي فترة ما قبل ستينيات القرن العشرين، كان الرواة الوحيدون الذين طلبوا نقوداً من خلال أبياتهم، هم من الشَحَذ أو الخدم، وكان متراسلو البدع والجواب ممانعين من السماح لذوي المكانة الدنيا للتدخل في أداء كلماتهم الخاصة. (كما يتم التوضيح لاحقاً، "الرسول" الذي يتم وصفه في قسم رحلة الرسول في القصائد دائماً يتم تصويره عل أنه مرافق موثوق فيه، واستمر تجنب إيحاءات الفروق المكانة الاجتماعية)، ونتيجة لهذه الأغراض العملية تعتبر الكتابة وسيلة ضرورية.

وعلى الرغم من أن مساجلات البدع والجواب هي تصريحات سياسة يسمعها الجمهور مصادفة ومتعلقة جزئياً أو كلياً بالآخرين في المجتمع فإنه يتم تأدية هذه

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

القصائد من صفحات رسائل مكتوبة، لكن سأناقش فيما بعد أن اختلاف وسيلة الكتابة لهذه القصائد ليس لمسألة قيود الأداء فحسب، وفيما يلي سأكتفي بالإشارة إلى أن فكرة الكتابة كانت ذات أهمية كبرى حتى من الدليل المكتوب الحقيقي، وأن القيمة الأخلاقية لهذه الوسيلة المميزة هي مادية وتجريدية ويمكن إيجادها في الأسلوبية التي تشير للتأثير الكتابي من دون عرضها بصرياً.

2. شاعرية الأسلوب الكتابي (الحضري والنقي):

سُيست الثقافة كثيراً في المناطق المرتفعة حيث اقتصرت ممارسات الكتابة على مجاميع النخب الدينية والسياسية منذ زمن بعيد، وخلال هذه الحقب لم يكن الشعراء مبالين بقيمة الكتابة والرموز العملية والإبداعية المميزة، ومع ذلك بقيت الكتابة كوسيلة نقل محفوفة بالمخاطر، كما بين ذلك باحثو السلطة النصية في منطقة الشرق الأوسط، حيث أفادوا بأن إدراك الكلمة المكتوبة ضمن التقاليد الشفهية أسلوب غير مستقر، كونها لا تخضع لأنشطة ذات أساس نصي محكم[٦١]، ويعد القرآن الكريم وأحاديث الرسول الأكثر أهمية لهذه الدراسات الباحثة عن هذه التقاليد على الرغم من أن النسخ الكتابية لهذه النصوص أثبتت أنها جوهرية في مبدأ قياسها منذ تدوينها المبكر في القرون الأولى من انتشار الإسلام، حيث أثبتت ضرورة الفكر الإسلامي والممارسات القانونية اللاحقة استمرارية حفظها شفهياً، وتوثيقها كتابياً من أجل تشكل الوعي الإسلامي والتنشئة التربوية والتعليمية، وأهم هذه الدراسات ما تم معالجته بأناقة من قِبَل (برنكلي ميسك) حول صدارة الشفهية في الأنشطة والممارسات القانونية الإسلامية في اليمن، حيث أشار إلى أن منح الامتياز للكلمة المنطوقة في الثقافة الإسلامية يرتبط بالشئون التقليدية أكثر من التأليف، لأنه كان يُنظر للكتابة على أنها تنشر النص بعيداً عن المؤلف، "وعليه تم استمرار الخطأ على نحو خطير وتمدد بشكل لافت خلال القراءة الشاملة للوسيلة الكتابية بل وخلال الإمكانية العامة للنصوص نفسها"[٦٢]، وبقدر ما يبقى صوت المؤلف تكمن حقيقة وجوهر الرسالة ومضامينها المحددة عبر النطق الشفهي، وهذا يثبت أن السرد والتناقل الشفهي هو الأساس الذي مورست من

خلاله النصوص المكتوبة في المجتمعات الإسلامية بشك عام وفي المواقع المؤسسية على وجه الخصوص، وسأناقش كل هذا بشكل أوضح في الفصل الخامس ضمن حيثيات تحديد مفهومي (التأليف والاغتراب) وفي إطار تحليلي لمساجلات شعر الشريط، وأما هنا فما أود أن أشير إليه هو تأكيدي على مركزية الإلقاء الشفهي في إطار الأسس التأليفية لشعر البدع والجواب الرسائلي أو المكتوب فقط، ففي أي مجتمع ريفي تصدر فيه الخطابات القبلية بشكل تصويري ضمن الأنشطة الشفهية فلا ريب أن للكتابة دورها حيث تثبت للمطلع على أنها أداة أو مادة قابلة للنقاش لما حصل في النسخ من تعديل، فمن خلال عملي الميداني حُكي لي حول الاهتمامات الشعبية بعدم استقرار القصائد المكتوبة من خلال الحوارات التي أجريتها مع شعراء أشرطة وفنانين معاصرين، فأخبروني بقصص تدل على الكيفية التي أخطأ بها الفنانون في نطق الأبيات المكتوبة عند نشرها، وكيف تم تفسير معانيها بطرق خاطئة؛ مما يؤدي إلى عواقب وخيمة في بعض الأحيان[٦٣]، وبالنظر لهذه الروايات وتدوين شئون مماثلة في تقاليد التعليم الإسلامي، سأثبت إلى أنه كان متراسلو البدع والجواب الأوائل مهتمين بشكل خاص باستقرار مضامين رسائلهم المبعوثة إلى بعضهم البعض لضمان وصولها كما هي عبر المسافات، وبناء على ذلك نجد بروز التتابع الموضوعي في هذه القصائد للمساعدة في إصلاح القلق الشعبي حول فساد القنوات المادية الناقلة للنصوص.

فيما يلي سأبين كيف أن الشعراء أدخلوا أساليب جديدة على شعرهم من أجل إدارة المخاطر المادية للكلمة المكتوبة، وهذه الأساليب ساعدت في خلق "مفهوم نص" مميز ينشأ بشكل حاسم في النشاط الشفهي للثقافة السياسية القبلية في المرتفعات، كما يستخلص التأثير الأخلاقي في أشكال السلطة المثقفة، وبقدر ما تركزت المؤسسات والتقنيات والكفاءات العملية لمعرفة القراءة والكتابة في المدن في أنحاء اليمن، فإني أشير إلى أن التعديلات الأسلوبية للشعراء إنما تعكس تمدن جمهورهم[٦٤].

ويتم توصيل هذا الأسلوب المدني من خلال السمات التقليدية للكتابة التي تحدد قصائد البدع والجواب الرسائلية في المناطق المرتفعة، وقد تم استخلاصها في خمسة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

مستويات وأشكال بنائية، هي على النحو الآتي:

- ندرة الصيغ الشفهية.
- الوحدة التأليفية الشاملة (وحدة الموضوع).
- الطول.
- تسلسل موضوعي ذات سبعة أجزاء خصوصاً (الابتهال ورحلة الرسول المفصلة طوبوغرافياً).
- التداخل النصي الكثيف (التناص) في قصيدة الجواب.

فلنبدأ بالصيغ الشفهية، السمة الأولى للأسلوب الكتابي، وهذه الصيغ عرفها الباحث الفلكلوري (ألبرت لورد) في عمله عن الملاحم الشفهية اليوغسلافية، بأنها تسلسلات منتظمة لمادة شفهية، عادةً ما تكون مؤلفة من بضع كلمات في الطول، وتساعد الشعراء والفنانين في تذكر أجزاء منتظمة من الشعر بطريقة موزونة لغرض النشر السريع في الأداء[٦٥]، ورغم أن هذه الصيغ زاخرة في كثير من غناء الجنوب العربي وفي الشعر الشفهي المرتجل، إلا أنها نادرة نسبياً في شعر البدع والجواب الرسائلي كونها مؤلفات تحتكم للمناسبات الخاصة التي نظمت لأجلها، ومن ثم لم تكن معدة للنشر على نطاق واسع أو للأداء الغنائي والإلقاء المباشر[٦٦] ومع ذلك تحتوي مؤلفات البدع والجواب الرسائلي على صيغ شفهية خصوصاً المصاغة على عجل، حيث يضطر الشعراء الرجوع إلى مخزونهم الثقافي المحفوظ من المادة الشفهية، إلا أن مثل هذه الصيغ تكون شائعة بشكل بارز في أجزاء معينة من مؤلفات البدع والجواب التي صيغت أساليبها وفقاً للشاعرية القبلية الشفهية، كما سأناقشه في نهاية هذه الجزئية، أما بقية مؤلفات البدع والجواب والتي تمثل الجزء الأكبر من هذا الشعر فكما يبدو أنها صيغت على مراحل متعددة من التأليف الدقيق وخضعت لأساليب الكتابة وتصريفاتها، وبالتالي فإن صيغها تميل إلى أن تكون منقَّحة[٦٧].

بالنظر إلى إنتاج القصيدة بين الأنماط المتعددةلالشعر العربي الرسمي، فإن عملية تأليفها يصل إلى عدة ساعات أو أيام وفي بعض الأحيان يدوم أسابيع، وتتطلب مراحل

متعددة من الكتابة والمراجعة، وكذلك هي قصائد البدع والجواب على الرغم من أنها مؤلفة باللغة العامية ومضبوطة وفقاً للأوزان الشعرية التقليدية، إلا أنها تُنتج بنفس الأسلوب بالإضافة إلى ندرة الصيغ الشفهية فيها، كما تُظهر هذه القصائد وحدة تأليفية شاملة، وتميز هؤلاء الشعراء كمنتجين للأعمال الإبداعية المكتوبة[٦٨]، وقد دوَّن بعض الباحثين ميل القصائد العربية المكتوبة لعرض تركيب كثيف من التفصيل النحوي[٦٩]، وتتطلب الأشياء المعقدة في الممارسة التأليفية تحليلات متتابعة حالة بعد حالة، وفي الواقع- كما سأوضح في الفصول القادمة- إن الكثير من الشعراء الذين يؤلفون شعر الشريط يعيدون صياغة الأسلوبية الكتابية في مسعى منهم لتكييف أشعارهم للغناء والنشر الواسع، ومع ذلك فإن ملاحظات هؤلاء المؤلفين تعزز النزعة الأسلوبية لكثير من قصائد البدع والجواب الرسائلية التي تبنى وفق تطور تركيبي مُطوّل من المجازات والبواعث والمواضيع[٧٠].

ويقدم تأليف الحداد نموذجاً ممتازاً للتسلسل الموضوعي؛ إذ توحدت فيه بواعث القيود والحرية في إطار البنية الكلية للقصيدة منذ البداية حتى النهاية؛ ففي الابتهال (الأبيات١-٩)، يتوسل الشاعر الحماية من الله، "رب الفلق" الذي بمقدوره أن يكسر "الأحجار" الصلبة جداً بواسطة أوامره، ويتم توصيل استعارات الافتتاح والحرية عن طريق ابتهالات متلاحقة للرسول محمد صلى الله عليه وسلم، الذي يشبه نوره بتفتح الزهرة حين تتفتق، وهذا النور مخلوق ومشع حتى من "قبل آدم" عليه السلام (الأبيات٤-٦)، وبعد الالتفات "للتقييد" السياسي والأخلاقي الخطير الذي يسيطر على يافع في البيت (١٠)، فإن الشاعر يستدعي مرة أخرى الحرية من خلال المجاز "سيار" الذي ينطلق من "طُرّف العيق" مثل صوت طائر صرخ من "عشه" (البيت ١١)، وفي الأبيات التالية يصف الشاعر اضطراب الحرب في صورة "الحِلقة" (الدائرة القبلية) (البيت١٥) بصورة "الفتن والمعالقه" (البيت٢٠)، وصورة "الحزلقه" الجبال اليافعية (البيت٣٢) والطُرق والجُزر والشاحنات التي ممراتها "عسيرة" و "مشقة" (الأبيات٣٣-٣٤). ومن خلال التفاؤل تختتم القصيدة بالعودة إلى وصف النبي صلى

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الله عليه وسلم كزهرة تفتحت مع التفتق والضوء الإلهي (البيت٣٨)، وفي سياق البنية الكلية للقصيدة فإن معاني التقييد والحرية التي تم توصيلها بقوة تم صياغتها بعناية عن طريق الاستعارات، مما أعطى القصيدة إحساساً بالاتزان والكمال، وقوى من دلالات المعاني الأخرى مثل تعنيف وقذف الكفار وخصوصاً البريطانيين في (الأبيات٨-١٠ و ٢٢ و٢٥-٢٨ و٣٠)، وكل هذا يوحي بوحدة القصيدة ومتانة عضويتها إلى حد كبير.

إضافة إلى مثل هذه المعاني الموحدة يعتبر التسلسل الموضوعي أحد أهم القوالب التأليفية الثابتة لشعر البدع والجواب، فعلى مدى قرون من دراسة القصيدة لم يكن هناك موضوع شغل النقاد أكثر من دراسة المواضيع أو "المقاصد" (الأغراض)[٧١] وفي المساعي الرامية للتعرف على الوظائف التعبيرية الأساسية لشعر القصائد أشار الباحثون المعاصرون إلى أن الأجزاء الموضوعية تساعد المستمعين في كشف الطقوس الخرافية الشعرية للعبور[٧٢]، وتقييم النزاعات حول العمل السياسي[٧٣]، وتعبّر عن الأنساق المزدوجة للثقافة الضمنية[٧٤]، وتعكس التذكر من خلال سلسلة من الرموز[٧٥]، وفي حين أن هذه الملاحظات تضيء بعض جوانب قصيدة البدع والجواب، سأشير إلى أن التسلسل الموضوعي التقليدي لهذا النوع هو أمر يتعلق بالأسلوب الكتابي المميز سيما وأن التسلسل مرتبط بالأغراض التواصلية للوجهاء الريفيين الذين هيأت لهم الارتباطات بمراكز التثقيف الحضري الأرضية الخصبة للأداء الشفهي المكتسب من الشاعرية القبلية، من أجل البحث عن استثمارات يتبادلونها فيما بينهم عن طريق الكتابة.

وفيما يلي أحدد أن سبعة أقسام موضوعية بارزة جداً تكمن في شعر البدع والجواب، وهي: ١- الابتهال الافتتاحي ٢- الاستهلال ٣- رحلة الرسول ٤- التحيات ٥- الرسالة الرئيسية (الموضوع) ٦- اللغز ٧- الابتهال الختامي، فرغم استمرار ظهور هذه الأغراض في أغلب المؤلفات المعاصرة إلا أنها شائعة على وجه الخصوص في قصائد كُتبت قبل الاستقلال في اليمن الجنوبي، وذلك عندما كانت سرعة التغيرات الاجتماعية-الاقتصادية والسياسية والثقافية متزايدة إلى حد كبير[٧٦]، ولكي يتسنى لنا فهم النواحي الحوارية لهذا التسلسل الموضوعي، سأولي اهتماماً خاصاً للعديد

من الأدوات النصية التي تشكل وتنظم الأجزاء (الأغراض). أولاً: سيتم ترتيب هذه الأجزاء في "إطارات" وهي عبارة عن تفسيرات وثيقة الصلة بالرسائل التي تُعلم مستخدمي اللغة كيف يعرفون ويفسرون النص المحدد(٧٧)، ويتطلب مفهوم الإطار الانتباه إلى تسلسل الأجزاء والطرق التي يتم فيها تضمين بعض الأجزاء في إطار أجزاء أخرى، وسأشير إلى أن الأسلوب الكتابي للابتهالات الافتتاحية والختامية يمكن أن تشكل القصيدة كلها كما تم كتابتها. ثانياً سأهتم بما أطلق عليه "تذبذب" أسلوبي بين الأساليب الشفهية والكتابية، حيث إن الحوار يربط الأصوات المختلفة ببعضها البعض، وبما أن تلك الأصوات تتعدل ويتم تعديلها بالتناوب فإن التذبذب الأسلوبي يأخذ شكل التسلسل المكرر خلال اللحظات الحوارية، وعلى هذا النحو أشير إلى أنه يمكن ترتيب أجزاء قصيدة البدع والجواب وفقاً للموضوع، وأيضاً وفقاً للسمات الأسلوبية على النحو الآتي: (الابتهال الافتتاحي) المكتوب، و(الاستهلال) الشفهي، و(رحلة الرسول) المكتوبة، (التحيات) الشفهية، و(الرسالة الأساسية) غير محددة، (اللغز) الشفهي، (والابتهال الختامي) المكتوب(٧٨).

1-2. الابتهال الافتتاحي أو الدعاء (شكل كتابي):

تبدأ أغلب قصائد البدع والجواب الرسائلي بجزء مكرس لتمجيد الله والرسول محمد صلى الله عليه وسلم، وطلب الرحمة والمغفرة، وفي بعض الأحيان استحضار بركات الأنبياء السابقين والأولياء الصالحين، وعادة ما يمتد ابتهال الشعراء الأكثر تديناً أو الذين يودون أن يظهروا ارتباطهم بالتعاليم الإسلامية التقليدية إلى ما هو أكثر من ٣-٤ أبيات، وأحياناً تمتد إلى نصف القصيدة، ويبدأ الحداد قصيدته بسبعة أبيات تشير إلى معرفته بالقرآن شكلاً ومضموناً؛ ففي البيتين الأولين كان الاقتباس من القرآن من الآيتين الأوليتين لسورة الفلق: ﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ﴾ [سورة الفلق ١١٣]، الآية١-٢)، وفي الأبيات (٣-٤) يستمر الشاعر في الثناء على الله الخالق والابتهال من الوحي القرآني الذي يقول إن البشر خُلِقوا من نطفة أو من ﴿مَاءٍ دَافِقٍ يَخْرُجُ مِنْ بَيْنِ الصُّلْبِ والتَّرَائِبِ﴾ [سورة الطارق ٨٦، الآية ٦-٧]، وبعد ذلك ينتقل إلى وصف الرسول

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

محمد صلى الله عليه وسلم، فيصفه بـ"النور" المقتبس من النور الإلهي الذي ظهر قبل جميع الأنبياء عليهم السلام السابقين لرسالة الإسلام، بل "قبل آدم" أبو البشرية، ثم يصف السماوات السبع الطباقا، التي كل واحدة منها يحرسها ملك، ذاكراً مرافق الرسول في رحلته الصحابي الجليل أبابكر الصديق، وأيضًا علي بن أبي طالب ابن عم النبي الذي يحظى بتبجيل خاص لدى الصوفية والفرق الباطنية كالشيعة، واصفًا قدرته الهائلة في محاربة الكفار، بعدها ينتقل بحسن تخلص من الابتهالات إلى معالجة الموضوع ويتناوله بشكل مسهب طارحًا الكثير من القضايا السياسية ذات الصلة.

وتعد الابتهالات مكونًا أصيلاً ومألوفًا في كثير من أنواع القصائد العربية سواء الشفهية أو الكتابية، ولتعددها وكثرة أشكالها فإنني أكتفي هنا بذكر الأنماط المألوفة في شعر البدع والجواب، ويمكننا تتبعه ولو بشكل جزئي في تطور النمط الأدبي كممارسة رسائلية بين رجال الدين[٧٩]، وعادةً ما تميل إلى القصر أجزاء الابتهال التي يؤلفها شعراء الطبقات العليا في المجتمع كشيوخ القبائل وكذا أصحاب طبقات أدنى من المدّاحين، كما يتم تخطيها كليًا في المواضيع السياسية والعاطفية المطولة التي تحتاج إلى الدخول المباشر في صميم الرسالة والمواضيع الحساسة وبالتالي يتم الاقتصار على جزء الاستهلال، وكما يعلق ستيفان كاتون، فإن مثل هذا الاقتصار أصبح سلوكًا شائعًا بين الشعراء المدنيين المعاصرين الذين يحاولون نقل رسائل سياسية واضحة للجمهور، فيتخطون أنظمة صيغ الابتهال لأنها ستصعب المهمة عليهم[٨٠]، أما بالنسبة لرجال الدين والوجهاء الريفيين الآخرين الذين حوّلوا قصائدهم إلى الكتابة، فإن الابتهال يعد فرصة هامة لربط انتمائهم بحقول التربية الدينية.

2-2. براعة الاستهلال (شكل شفهي):

يبتكر الشعراء "براعة الاستهلال" فيعقبونها الابتهال أو يجعلونها قرينته أو بديلة عنه، ويتكون جزء الاستهلال من بيت أو عدة أبيات تتضمن إشارات أولية لموضوع الرسالة ومحاورها الأساسية التي سيتناولها الشاعر[٨١]، وفي قصيدة الحداد فإن جزء الاستهلال يكمن في (البيت ١٠) المتضمن لتلميحات ذات صيغة معينة توطد العلاقة

بشكل واضح بين ذات الشاعر وأصل التأليف: "يقول الفتى خو هادي"، ومثل هذه الصيغ التي تبنى في العادة بأسلوب السارد أو الشاعر الضمني حيث تختفي شخصية الشاعر أو ضمير المتكلم البارز وراء شخصية طرف ثالث مستتر يعبر عنه بضمير (المفرد الغائب) أو عن طريق استخدام نوعاً من الألقاب أو الكُنى على نحو ("أبو، بو" أو "بن" أو " أخو، خو") ومتبوعة باسم الشخص القريب الذكوري المناسب (هادي)، تعتبر مشهورة وشائعة بصورة خاصة، أو ربما عن طريق ألقاب وصفات أخرى مثل: "الفتى"، وأيضاً "البدّاع"، و"المصنِّف"، وقد شمل استهلال الحداد الصيغ كلها، حيث منحته الصيغة الأخيرة المتضمنة لوصف (الفتى) الذي يعني المبدِع أو المصنِّف أيضاً حسن التخلص من الابتهال والإشارة للدخول في عمق الموضوع الإبداعي والتأليفي وكذا المقصد الشعري، ومنحته الصيغة السابق المحددة لفئة النسب (خو هادي) الترابط المشترك في الهوية الاجتماعية والقضية الأساسية، كما أن الصيغة الأولى (يقول) حددت الشفهية بوضوح، وإن استخدام الفعل "قال أو يقول" في صدارة الاستهلال بشكل ثابت وبأسلوب مستمر يسلط الضوء على صدارة التأليف الشفهي في جزئية الاستهلال حتى إذا كانت الرسالة أو النص الشعري صيغ بأسلوب وطريقة النص الكتابي، وهذا ما يمتاز به جزء الاستهلال عن الابتهال، حيث يشير الابتهال إلى الارتباط الروحي والفكري بقيم وتعاليم الإسلام التقليدية والمكتسبة بشكل رئيس عن طريق القراءة والكتابة في إطار ما كانت تقدمه المعلامات في الريف اليمني، أما الاستهلال فيقتصر هذا العرف التقليدي على مجال الإلقاء الشفهي المشحون اجتماعياً.

3-2. رحلة الرسول (شكل كتابي):

قبل الشروع بموضوع القصيدة الرئيسي يبحث الشاعر عن رسول ثقة طالباً منه ضمان الإشراف على رسالته وموجهه بالعبور بها في طريق الأمان والضمان لكي تصل إلى المعني كما هي ودون عناء، وعادة ما يبدأ هذا الجزء بالنداء والخطاب المباشر بين الذات الشاعرة والرسول، فيُخاطبه بلطف فيصفه بأنه وسيط مرح خفيف الحركة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

يتصف بالرزانة، بارزاً خصاله الأساسية التي منحته الثقة لكي يكون له اعتبار ومقام كريم عند المرسَل إليه، لهذا نجد الشعراء يصفون هذا الرسول بشكل نموذجي فلا يجدون أفضل وسيط ناقل يحمل تلك الصفات من (الطائر) أو (العيلة) و(الحمامة)، وأحياناً يكون الخاطر نفسه (يا هاجسي)، و المركبات السريعة (يا طيارة طيري)، والسيار (ساري الليل) والوصف العام للرسول نفسه (يا رسولي)، و(يا المُعنّى)، و(يا عازم للسفر)، أما الرسالة المنوطة بالوسيط فتوصف بشكل كتابي واضح، وتحدد بعدة صيغ كتابية كخط الشاعر (توكل بخطي) أو (الكتاب) أو (الرسالة)، ومن خلال عزل فكرة الإلقاء الشفهي البحت في الاستهلال، فإن الجزء الخاص برحلة الرسول يشير إلى حيرة الشاعر وقلقه من التخلي عن الكفاءات الكتابية كلياً[٨٢].

وبالنظر للمقادير الإضافية التواصلية الصريحة، فإن الإقرار بوسيلة التبادل المكتوبة هو بمثابة المخاطرة بإضعاف سلامتها وكفاءتها، فإذا كان الاستهلال مجرد إشارة تجاه تأمين الكلمة المكتوبة أثناء ممارسات الشعر المنطوق والتأليف المؤكد، فإن السياق الخاص بجزء رحلة الرسول يبدأ بالكلمة المكتوبة لكي تكتسب شكلها ونسقها الثابت عن طريق التجسيدات المادية ومن خلال التضاريس، وسأناقش أولاً التجسيد المادي من رحلة الرسول.

إن "الرسالة" التي ينبغي تسليمها إلى المستقبل لا ترسل مباشرة لكي تستقبل ببساطة، فحري بالمتراسلين أن يقيموا جسر امتداد لتقريب المسافة بينهما، لهذا يبتكرون رسولاً خارقاً لا يحمل الخصال البشرية وإنما يحمل خصالاً أخرى قد تكون بدائية إلا أنها تمكنهم من حمل الرسالة المكتوبة إلى قوى العالم الحدسية، وفي قصيدة (الحداد) فإن رسوله (السيار) كما قال نشأ وترعرع في "أوكار هيما حيث ما الطير عيقه" (البيت١١)، لهذا فهو خبير بأن "يوصل كتابي قبل لا يطلع الشفق" (البيت١٢)، وبكلمات أخرى فإن هذا الرسول يظهر في عالم ميتافيزيقي حيث لا تقع عليه الرؤية فهو ينتمي إلى (أوكار هيما) وعالم غيبي مظلم، لهذا تم تحديد أصوله الطبيعية بواسطة الشفهية الجسدية للبوم أو الطيور المعيقة في بيئته، وفي حالة إيصال خط (رسالة) الشاعر، فالرسول

يكتسب معرفة تامة عن طبيعة عالم الشاعر المادي والفيزيقي معتمداً في ذلك على أشكال عامة من الإدراك الحسي، أولاً بتلاوة شيء من القرآن على قبر أحد الصالحين (وسِه فاتحة عند الـولي) (البيت١٣)، ومن ثم الملاحظة البصرية لجمال الطبيعة "خذ لك بها رشق"، وكذا المعرفة التامة بأعراف وتقاليد المنطقة (البيت١٦)، وفي الواقع، كما هو الحال في كثير من القصائد يتم ترسيخ حضور الرسول المادي والحسي من خلال الخط الكلي للرحلة المروية، وفي هذا الإطار ناقش (برنكلي ميسك) بشكل مفصل دور (شاهد الوثيقة) في يمن ما قبل الاستقلال، مشيراً إلى أن القضاة بحكم العادة كانوا يعينون شهوداً عند إيصال الوثائق المهمة بين أرياف البلاد[٨٣]، بحكم أنهم يعدون الوثائق المكتوبة بشكل عام نصوصـًا "رخوة" يمكن تزويرها وتعديلها ونسخها بالخطأ وهلم جرا؛ لذلك فمثل هذا الشاهد الحي يستطيع شخصيـًا مرافقة النص من منتجه إلى مستقبله، ويسلم أصالته وحق تأليفه لمن يهمهم الأمر[٨٤]، وعليه فإن شخصية الرسول في شعر البدع والجواب تعمل باتجاه هدف مشابه، وهي بحضورها المباشر بمثابة الرفيق للكلمة المكتوبة جسديـًا، فهذا الحضور مخصص لوسيط متأقلم وقادر على التكيف بشكل سريع، وبإمكان ملاحظة قدراته الجديرة بالاحترام بواسطة أي شخص حساس.

وأثناء الرحلة من المرسل إلى المستقبل، تضمَن شخصية الرسول حمل قناة الاتصال المكتوبة بين المتراسلين وذلك عن طريق الدليل المرشد والموجه بنقل (الرسالة) عبر الممرات والطرقات الواقعة بين المتراسلين؛ ففي الطريق الواصلة إلى مسكن المرسل إليه يلاحظ الرسول قمم الجبال والوديان والآبار والسهول وطرق القوافل ومناطق القبائل التي تقع على طول الطريق، ولم يتم استحضار هذه النقاط والممرات ذات التضاريس المتنوعة بطريقة عشوائية، بل ترسم بطرق وإشارات مثالية لكي لا يتوه الرسول، ويوصل الرسالة بكل يسر وعلى الفور، كما يتم تأمين التبادل التواصلي من خلال التجسيد الواسطي، ومن خلال مكانة الرسول وثيقة الصلة بأعراف وتقاليد المجتمع، وهذا ما تضمنته بشكل واضح ودقيق (الأبيات١١-١٧) في قصيدة الحداد

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

والشاملة لجزء رحلة الرسول، فرغم أن المسافة من بيت الحداد إلى بيت الشيخ بن سبعة لا تتجاوز أربعة أميال (ما يقارب ٦ كم) إلا أنها الطريق وعرة وكثيرة الالتواءات والانحدارات الجبلية، لهذا تم إرشاد الرسول بأن يمر أولاً بمنطقة (الرباط) ويعمل الطقوس الدينية التي تحميه من أي شر قد يقابله في الطريق، وموصيه بأن يسترقي بآيات قرآنية من سورة "الفاتحة"، ولكن على نهج الصوفية فعليه أن يقرأها على قبر أحد الأولياء الصالحين المحليين، فيستدعي التوقف الأول في طريق الرسول عالمًا من التقوى تحيط بالمهمة، كما يستدعي أذهان المستمعين بالاندماج في مكان أخلاقي مصادق عليه اجتماعيًا، وهذا يشبه إلى حد ما مراسيم الابتهال الافتتاحي، إضافة إلى ذلك فإن الناظر إلى السلطات الدينية التي كانت تلعب دوراً هامًا في حل النزاعات بين القبائل، يعي جيداً بأن مكان زيارة الرسول الأولى تعتبر مهمة خاصة لتوثيق الروابط الاجتماعية، وفي الأبيات اللاحقة يخبر الحداد الرسول أن يتّبع مرسومًا مشابهًا في بيت "السياسة والبصر والمحاذقة" (البيت١٣) ويذكر "الشور" الواحد للمكاتب القبلية الخمسة ليافع بني قاصد (البيت١٤)، وفي النهاية يُكلف الرسول بحمل مديح خاص إلى محاربي يهر الشجعان، وهي المنطقة القبلية التي يرأسها الشيخ بن سبعة في ذلك الوقت (البيت١٥) واصفًا هؤلاء المحاربين بأنهم أبناء (حمير)، واحدة من أكبر الممالك العربية الجنوبية شهرةً، وهم معروفون بمهاراتهم في الغارة والمشورة، وفي البيت الذي يليه ثمة إشارة بصفة خاصة للوادي الذي يقع فيه منزل بن سبعة، وهو "وادي حمومة" الذي تعطي مناظره الخلابة انطباعًا عن عالم اجتماعي مزدهر في "الشاذلية والحصون المرشقه" (البيت١٦)، وينتهي الجزء الخاص بالرحلة في (البيت١٧) عندما يصل الرسول إلى مسكن بن سبعة "دار المعقلة" الذي "عهدهم وَثَق". باختصار إن رواية الحداد الدقيقة لرحلة الرسول جذبت بن سبعة ليخوض غمار الرحلة في إطار الفضاء نفسه، ساحبه إلى جو من التقوى والرغبة السياسية والتي هي في بادئ الأمر مرسَّخة اجتماعيًا.

وكان جزء الرحلة منذ زمن بعيد أكثر الأجزاء استقراراً وتميزاً في قصيدة البدع

والجواب، وربما يشمل هذا الجزء أحيانًا ثلثي القصيدة، تفصل فيه الطرقات والممرات التي تمتد لمئات الأميال بين اليمن والخارج أيضًا، ويختلف وصف رحلة الرسول اختلافًا واضحًا عن قسم الرحيل الظاهر في قصائد أخرى من الشعر العربي، فهذا القسم يصور الشاعر من خلاله نفسه ورحلات سفره إلى الطبيعة الخلابة، وتميل مثل هذه الأجزاء إلى تقديم موضوعات متعلقة بأمور الشاعر الباطنية وحنينه للوطن وأشواقه الخاصة لمحبوبته أو لأيام الصبا وإعجابه بجبله وذكرياته في رحلات الصيد السابقة، أما الجزء الخاص بالرحلة في شعر البدع والجواب فإنه يركز على رحلة طرف ثالث بين متراسلَين، مطوقًا الرواية بما أشير إليه بأنه وظيفة اجتماعية حوارية؛ لتأكيد العلاقة بين متراسلين اثنين تعزلهما المسافات[٨٥]، وفي هذا الصدد تعتبر رحلة الرسول مفيدة بشكل خاص في المبادلات والرسائل المكتوبة[٨٦]، حيث كان يُنظر للكتابة في المرتفعات اليمنية على أنها وسيلة تواصل غير مأمونة في ذاتها، فقد تخضع لنزوات قنوات اتصالية محفوفة بالمخاطر، فيتم توظيف الرسول ومد رحلته نحو غاية محددة تهدئ من روع المستقبلين للرسالة، وتمنح المتراسلين صفة الاطمئنان على نقل رسائلهم بكل أريحية عبر المسافات الطويلة[٨٧].

2-4. التحيات (شكل شفهي):

عندما يصل الرسول إلى بيت مستقبل الرسالة يخبره الشاعر بأن يُبلّغ المستقبل وندمائه تحياته وسلامه، وأن يوصِّل الرسول هذه التحيات شفاهة وببساطة بمجرد تسليمه للخطاب، ومن ثمَّ فإن جزء التحيات يدوي بمقطع شفهي منمق يلي وصف رحلة الرسول ذي الشكل الكتابي، فبعد أن صنعتْ الكلمة المكتوبة هذه الرحلة المحفوفة بالمخاطر بين المتراسلين، يعود الشاعر إلى الشفهية المستهل بها قبل انطلاق الرحلة، وبالتالي فإن جزء التحيات يتعهد لمستقبلي الرسائل بالنشاط الاجتماعي الإنساني الوافر كما هو الشأن بالنسبة لجزء الاستهلال.

يتم ترسيخ شفهية مميزة في هذا الجزء من خلال صيغ كلاسيكية تستقى من

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الشاعرية القبلية المثيرة، ونلحظ هنا استعارة بعض التراكيب النحوية من شعر الزامل، هذا النمط الذي يعرف عند الكثير من الباحثين على أنه النمط الأدبي المميز للثقافة الشفهية التعبيرية القبلية[٨٨]، وهو عبارة عن قصيدة موجزة عادةً ما يتكون ما بين ٢-٨ أبيات، ويُستخدم في الوساطات القبلية أثناء حل النزاعات وكذا في المناسبات الاجتماعية الرئيسية، بل وعند زيارات أصحاب المقامات الرفيعة، وفي التجمعات السياسية الحاشدة وما شاكلها، كما يوظف إعلامياً من أجل التعبير عن رأي فئة بشكل واضح ومقنع، وعلى الرغم من أنه يتم تأليف الزامل بواسطة مؤلِف واحد إلا أنه إجمالاً يُلقى من قِبَل تجمعات كبيرة من الرجال وفي بعض الأحيان من النساء، ويصدح الرجال بصوت عالٍ وهم يمشون ويلوحون بالأسلحة مؤدين رقصة البرع القبلية. (ينظر الصورة ٤ , ١)، ويعتبر أداء الزامل أحد أهم التعبيرات للهوية القبلية في اليمن.

سنوضح أدناه التطابقات الدقيقة بين الصيغ اللفظية (الشفهية) للتحيات والتراكيب النحوية للزامل القبلي، حيث يتم مقارنة بعض أبيات مختارة في قصائد البدع والجواب (ب ج) مع بعض أبيات الزامل (ز) الكثيرة التي جمعتُها من عدة مناسبات، والبيت الأول في المقارنة الأولى مأخوذ من قصيدة الحداد، وهو أول بيت في هذه القصيدة يختص بجزء التحيات (البيت ١٨):

- بدع وجواب: سلامي لبن هيثم ومن عنده اتفق من أخوَه وأولاده والاصحاب وافقه
- زامل: سلام للقرية وذي حلوا بها.
- (ب ج): سلام مني كلما الجاهم تشرع بالمطر.
- (ز): وانا سلامي كلما الماطر هطل.
- (ب ج): سلامي بالمليون معدودة عدد وزن المطارة لما الزايد يزيد
- (ز): سلام مني كر بالجاوي عمر وازن ثمر والعُر في عنبر وطيب
- (ب ج): سلامي ما لمع بارق شلالي وما شخب المطر بالكرم ذلاح
- (ب ج): سلام ما يدهم السيل الجرب.
- (ز): سلام ما يرعد وما الماطر هطل.

- (ز): سلام ما لملم دجَّن من اطراف المزن.

نلحظ التطابق بين صيغ التحيات في البدع والجواب والزامل، وهذا يؤكد أن صيغ التحيات تلوح بشاعرية قبلية شفهية، يتم من خلالها تأكيد مصدر التأليف وسلامة الرسالة المكتوبة، حيث يتم تثبيت الكلمة المكتوبة في سياق التواصل الشفهي في كل من المصطلحات النحوية وأخرى رمزية، ويتطلب أهم جزء في الموضوعات المتكررة في جزء التحيات إسقاط العديد من ظواهر الطبيعة ومظاهر الحياة وعلى إثرها يتم توزيع سوائلها الصحية كعطايا وهبات تدل على الكرم، كأوصاف المطر والمزن والرعد والسيول المتدفقة من الأمطار الغزيرة، ويمكن القول بأن هذه الإسقاطات تستدعي رموزاً تقليدية قديمة تختص بمظاهر الخصوبة، وهي استدعاءات رمزية منتشرة في كثير من الأساطير والموروثات الشعبية وكذا في الشعر العربي المعاصر[٨٩].

وبعد أن ينتهي الرسول من تبليغ التحية والسلام لمجموعة المستقبل، عادةً ما يرشد الشاعر رسوله إلى رش العطر والمسك وماء الورد والنباتات العطرية والبخور لكل مضيفيه، وهي من الهبات والهدايا العطرية السائلة أيضـًا، كما هو عند الحداد(البيت١٩):

"بماء ورد ذي أصله من الهاشمي عرق وبالعطر ذي جي بالزجاج المصندقه"[٩٠]

وفيما يلي مقتطفات أخرى من تحيات مختاره توضح هذه الأوامر الخاصة بتوزيع الهبات السائلة:

وقلـه أول تحيـاتـي لكـم تدهـم بعطر عـاده مقرطس من بـلاد الـروم
رشرش على الخالدي والضيف وابن العم ومـن حضر من شقرنا مد لـه حمحوم

(من قصيدة أبو بدر النعوي، شريط رقم (٣٧) في سلسلة حسين عبدالناصر)

رجـع تحياتي الخالص وشكـري جـم أضعـاف مـا كـد لـي بـو بـدر بالمرقوم
قـل لـه وصلنا سلامه سلمه يسلم وانـا سلامي بريح والـفـل والمشموم
وفي شـمطري يـسرك نفحته والـشـم وعطر عـاده من المصنع وصل مختوم

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

خص ابن قاسم وبين الأهل يتقسم ولاهل نعوة ومن جاء ضيف أو معزوم

(من قصيدة للخالدي، شريط رقم (٣٧) في سلسلة حسين عبدالناصر)

وانشد على ذي شرح قيفانها على ومن في مقامه جالسين
سلم عليه الف وزن اصبارها بالعود الاخضر وريحه ذي تزين
وعنبر اصلي غالي باثمانها سلام لا يحتسب للحاسبين
يامرحبا تمتلى وديانها بقوال وافيه وله متقبلين

(من قصيدة للشيخ محمد النقيب، في منتصف القرن العشرين)

سلام ما يدهم السيل الجرب وردة اغصان ذي كانه رمام
بالعطر الاصلي وعنبر منتخب له خاص ولمن حظر عنده مقام
خطه وصل عدنا قل له وجب عالعين والراس شفته بافتهام

(من قصيدة لشاعر مجهول الهوية، نظمت في منتصف القرن العشرين)

يعد أداء الرسول لتوزيع المواد السائلة في شعر البدع والجواب أمراً ممتعاً بالنظر إلى مخالفته للأنواع الأخرى لطقوس التحيات، وفي عادات القصيدة في المجتمعات الأمية بما في ذلك قصائد ما قبل الإسلام، ربما يتم وصف تحيات الرسول على أنها سقوط أمطار خفيفة أو سيول أو رذاذ،...الخ، ولكن نادراً ما كان يُؤمَر الرسول أن يرش مادته السائلة الخاصة على أجسام المضيفين؛ لهذا فإن هذه الطقوس الخاصة بتوزيعات الرسول هي أهم ما يميز شعر البدع والجواب، فهذا الشيء مغاير جداً لطقوس العادات المجتمعية، فالمعروف من عادات أهل اليمن أن الضيف بحكم المضيف فعند وصول الضيف إلى الدار المستضيفة له، فإن أهل الدار هم من يرشه بالعطر أو الماء المعطر، ويكون ذلك في العادة بعد أن استأنس بالدار وأكل من مائدتهم وعلى وجه الخصوص بعد وجبة الغداء وقبل مضغ القات ساعة الأصيل وبعد الظهر، فهذه السوائل الفواحة تنعش الضيف وتبدد أتعاب سفره أو الروائح التي قد تخلفها وجبة الغداء الدسمة، إذن فإن مثل هذا الأداء الطقسي من قبل الرسول، وهو الضيف

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

في منزل المستقبل، يكون غريباً بشكل ملحوظ، ويشير إلى أن هناك شيئاً يراد توصيله أكبر من الضيافة الصرفة.

وأود أن أشير هنا إلى أن مجاز توزيع السوائل له دور منطقي وانعكاس تبادلي في تصوير التوصيل المأمون للرسالة المكتوبة من المرسل إلى المرسَل إليه، وإن استخدام الماء كمحفز رمزي في الممارسات النصية المكتوبة قد تمت الإشارة إليه من قِبَل مستشرقين كثر غاصوا في بحور الثقافات التعبيرية الإسلامية، ومنهم (جاك جودي) الذي ناقش كيف أن "امتصاص الكلمة" في الطب التقليدي الغاني يساعد الآيات القرآنية المكتوبة في اختراق أجسام المتلقين شفهياً[٩١]، وفي الإطار ذاته يشير (برينكلي ميسك) إلى أن هذه الممارسات والطقوس التقليدية شائعة أيضاً في اليمن بل وفي كل أنحاء الشرق الأوسط وشمال إفريقيا بصورة عامة[٩٢] وفي إطار دراسته للروايات الشفهية في المجتمع البدوي (الروالة) يصف (ميخائيل ميكر) كيف أن الشعراء البدويين ينشرون صور آبار الشرب للتعبير عن خصوبة الكلام الفعّال[٩٣]، وكذلك الحال بالنسبة لشعراء شعر البدع والجواب الذين يتضمنون أسلوبهم الكتابي بمرفقات شفهية "ضامنة" يستثمرونها عن طريق التوظيفات المجازية الرامزة كاستخدامهم لهذا المجاز السائلي من أجل ضمان توصيل الرسالة المكتوبة بسلام كونها تنقل بين متراسلين تفصل بينهما مسافات شاسعة، ومن خلال هذه الاستراتيجية يصبح الرسول وسيلة التواصل ذاتها، ويكمن دوره الشفهي ووظيفته الضامنة أكثر من الشاعر نفسه، وهما بذلك (أي المتراسلين) يؤكدان عوامل رحلتهما الشعرية الناجحة، ويثبتان للمستمعين قدرتهما على السداد. وختاماً فإن النسبة العالية في هذا الجزء لصوتي [ر]، [ل] (اللذان سماهما اللغويون الغربيون بالأصوات الصامتة "المائعة" ذي الإمالة) والمبثوثة بشكل لافت في الكلمات والعبارات الهامة ربما تساعد تماماً في إيصال ركيزة مادية تمنح التطابق الصوتي والرنان للشكل الرمزي.

5-2. الرسالة الرئيسية (الموضوع) (شكل غير محدد):

بعد تقديم الابتهالات وإنجازات الرحلة وتقديم التحيات لضمان وصول الكلمة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

المكتوبة شفهياً، يتم عرض الرسالة الرئيسة للقصيدة (الموضوع)، الذي يعتبر أكبر جزء من القصيدة، ويحتوي هذا الجزء على تعبيرات واضحة متضمناً أفكار الشاعر ورؤاه حول القضايا الاجتماعية والسياسية والأحداث التاريخية التي يناقشها، وكذا يحوي مجموع الصداقات والقضايا الروحانية الخاصة بأيدلوجيا الشاعر ومعتقداته وما إلى ذلك من المهام الكاشفة عن شخصيته، وفي قصيدة الحداد يستهل هذا الجزء بتلميحات شفهية وأدوات اصطلاحية شعرية كحسن تخلص: "ولا تخبَّرك لا تذكر الحوب والعلق"، وبهذا التخلص يدخل في صلب الموضوع عارضاً ببطء ورزانة عقل القضايا الأساسية الملحة: الشرف والصراع والطمع والفتن وإراقة الدماء (الأبيات ٢٠-٢١)، ويستمر في عرض القضايا وموضحاً بواعث الفتنة وأسباب إراقة الدماء وكاشفاً مخططها ومقاصد من وراءها بشكل محدد وملحوظ في (الأبيات ٢٢-٢٣):

٢٢. وقل له رع المقصود من حيث ما زعق دريوال بالبابور دقوا طرايقه

٢٣. وعاده بأرض أرض أبين وقع أمس به حنق وذا اليوم للسركال ما به محانقه

يحدد الحداد الجهة التي تقف وراء هذا الصراع والمصادر التي تغذي الاقتتال الاضطراب الحاصلين في يافع، مشيراً بأصابع الاتهام إلى طائفتين، هما: ذوو المراكز السياسية والنخب التجارية المستغلون لليافعيين والموصوفون من قِبل الشاعر بـ "دريوال بالبابور"، بالإضافة الى "سركال" المستعمر البريطاني، والسركال تعني المفوض أو المندوب السامي، وهي مأخوذة من الهندية (سر كار) أي الضابط أو المسؤول الحكومي، ويشير الشاعر هنا الى أن كلا الطرفين مشتركان في استغلال واحتكار أرباح قطن اليمن الجنوبي من خلال مشروعهما الواقع في أبين[٩٤]، فعلى إثر هذا المشروع لاقى التجار الصغار والمزارعون المحليون خسائر كبيرة، بل عطلت كثير من العلاقات التجارية التقليدية في الأسواق، وكذلك من خلال الاستصلاحات الزراعية الضخمة التي استقطعت من أرض يافع السهلية، والتي تم بيعها على عشرات الآلاف من العمال الوافدين إلى هذه المنطقة، بالطبع فإن أول المستفيدين هم النخب التجارية المحلية[٩٥]، وربما هم من يقصدهم الحداد بقولة "دريوال بالبابور" أي سائقي

الشاحنات، كما أسلفنا آنفـًا، وهم المذكورون بأسمائهم في الأبيات التالية لهذا البيت، ويأتي في مقدمتهم الشيخ الكلدي "بن عطية" في يافع بني قاصد، الذي (سمق بالبيس)، فهذا الشيخ منذ سنوات قليلة شق الصف مع قادة يافعيين آخرين، طامعـًا بأن ينصب بلقب سلطان عبر الاعتراف البريطاني مقابل أن يوقّع معاهدة مع البريطانيين تمكنهم من توسيع مشروع قطن أبين الى منطقة نفوذه (البيت٢٤)، وبعد ذلك يذكر الحداد السلطان القعيطي، المؤسس لأكبر دويلات اليمن الجنوبي في حضرموت، فهذا السلطان من أصول يافعية، إلا أنه ثبت تعاونه في السنوات الأخيرة مع البريطانيين، إلى جانب أربعة سلاطين آخرين أشار إليهم الحداد في قصيدته إلا أنه لم يسمهم، وهم الكبارات "ذي بالحكومة تسمقه" (البيت٢٥) والذين لم يراعوا مصالح شعبهم، وبعد ذلك يشجب الحداد رضا سلطان يافع بني قاصد العفيفي المتهم بالتخلي عن واجباته القبلية التقليدية، ورفضه مساعدة قبائل جبل حبيل برق في أبين في طرد البريطانيين (البيت٢٦)، وفي النهاية يلخص الحداد نقده للبريطانيين في الأبيات (٢٧-٢٨)، التي فيها يرفض المحاصيل النقدية "الشكلة"، التي تحرم المزارعين من أرزاقهم وأعمالهم التقليدية، "سمرة طرف سلق" -"زمن الإلحاق" -بسبب استغلال حقولهم من قبل آخرين، والتنازل عن أي شكل من النفوذ القبلي، وستحل يافع نزاعاتها في الحال من دون الحاجة للدخول في مفاوضات مطولة يتم فيها تسليم أسلحة كزقر (ضمانات) للوسطاء، ويختتم الرسالة بطلب القيادة لابن سبعة، والوصف بوضوح لعمق الصراع والانقسام الذي وقعت فيه يافع (الأبيات ٢٩-٣٥).

6-2. اللغز (شكل شفهي):

يعد اللغز الختامي سمة شائعة في شعر البدع والجواب، وهو عادةً الأكثر متعة وتشويقـًا للمستقبلين، وفي هذا الجزء يطرح البادع لغزاً للمرسل إليه ينبغي عليه أن يجيب عنه، وقد يؤلف لغزاً آخر كإشارة لإعادة الاتصال واستمرارية التواصل من شأنه أن يبدأ دورة أخرى من التبادل الشعري، وفي الغالب يمتلك اللغز تقليده الشفهي المميز، إذ يعد من العادات الشعبية المتداولة بين الناس للتسلية أثناء مضغ القات بعد

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

الظهيرة، وهنا يبرز بصورة (محزاة) ارتجالية، ووفق هذا الإطار يقدم الشعراء ألغازاً للجمهور كنوع من أنواع التسلية وإظهاراً للفطنة، كما اشتهر البناؤون في مرتفعات يافع في العقود الأخيرة بتبادلهم الألغاز أثناء عملهم لكي لا يصابون بالملل، وكل هذا يؤكد أن مرجع هذا الجزء للأنواع الأدبية ذي الأداء الشفهي، واللغز في اليمن الجنوبي يتكون من بيتين إلى ستة أبيات، ويبدأ بتعبير ونمط تقليدي قياسي "أحزيك من بازل" أو "يا حاز بحزيك من"، ويتبع عادةً بكلمة افتتاحية مذكرة مجازاً (بازل) أو مؤنثة مجازاً (بكرة)، وتدل على الجنس المطابق لكلمة الجواب، ولغز الحداد محدد ببازلين اتفقا مع بازلين أخر وبينهم بكرة (كل بها نطق)، ويتطلب الجواب تحديد كل تلك البوازل مع البكرة:

٣٦. وانا احزيك من بازل مع بازل اتفق مع بازلين اثنين حيوان وافقه

٣٧. طلب منهم بكرة وكلن بها نطق وكلمات بالقرآن مشروح منطقه

سيتم عرض الجواب عند عرض وتحليل قصيدة الجواب لابن سبعة (المرسل إليه)، ولكي تعرف الإجابة ويتم تحديدها بشكل واضح يتم تفصيل الأجزاء والأوصاف الأساسية للغز، كونه حيواناً أم من الجمادات، شرعياً أم عرفياً، فإن كان شرعياً فالحيوان يتضمن كل الكائنات المذكورة في القرآن وغيرها من مصادر التشريع الإسلامي، وقد حدد هنا بأنه حيوان: (مع بازلين اثنين حيوان وافقه)، وشرعي: (وكلمات بالقرآن مشروح منطقه)، وهذا التفصيل الحواري يظهر المشروعية الشفهية للتقية التي تعمل بشكل خاص كتعليق مناسب حول التبادل الشعري، الذي يأمل الحداد أن يفتتحه مع بن سبعة، وما بعد هذا إلا الخاتمة الابتهالية.

7-2. الابتهال الختامي (شكل كتابي):

كما يمتاز شعر البدع والجواب بخاتمة ورعة، يعرض فيها الصلاة والسلام على الرسول محمد، رسول الله الذي أوصل القرآن للبشرية، ويعد هذا أهم مكون من مكونات الخاتمة إلا أن بعض الشعراء يضيفون ذكراً يتضمنون خلاله الصلاة والسلام لبعض الأنبياء الآخرين، أما الحداد فقد قرر أن يختم مرساله بإعادة بيت مستحسن

ذُكره سابقًا هو (البيت ٧)، وهذا الأسلوب لم يكن بدعة على الحداد بل هو كثير في الشعر الشعبي، كما أنه لا يعد عيبًا من عيوب التأليف الشعري بصورة عامة، ولفض الالتباس الذي قد يحصل من حالة التطابق الشكلي الموجود بين ابتهالات الخاتمة والابتهال الافتتاحي، نقول إن ابتهالات الخاتمة بشكلها الكتابي إنما تأتي كوسيلة تخلص تعارض به الأسلوب الشفهي المحدد قبلها في جزء اللغز فقط، وذلك من أجل العودة إلى الصيغة الأساسية لشعر البدع والجواب الرسائلي الذي يبتدئ بشكل كتابي وينتهي كذلك خاتمًا القصيدة، أما الابتهال الافتتاحي فإنه يضبط كل أجزاء القصيدة، ويتضمن محتويات كثيرة تخص الأعراف والتقاليد التعليمية والثقافات المكتسبة لدى الوجاهات الريفية.

ثانيًا: مميزات قصيدة الجواب:

يحظى الجواب بقيمة وتقدير خاص لدى المستمعين أكثر من قصيدة البدع، كونه يعالج أغلب أو كل النقاط المهمة والمثارة من قبل الشاعر الأول "المرسِل"، سواء بنقدها أو بإعادة صياغتها أو التأكيد عليها، وكلما كانت النقاط المثارة من قِبل الشاعر البادع مغطاة بشكل كلي من قبل الشاعر المجاوب، فإن الجواب يكون أكثر إقناعًا وبلاغة وموثوقية، ومع ذلك ينبغي على الجواب أن يصيغ نفسه بدقة وإحكام وفقًا لشكل ومحتوى قصيدة البدع، فالأجوبة الأكثر دقة ليست تلك التي تكرر الفروق الدقيقة الجمالية لقصيدة البدع فحسب، بل والتي توسع من مغزاها ومعانيها، ويأتي في النهاية الصوت الإبداعي للتأليف الذي يعتبر مهمًا جداً لنمط البدع والجواب، وهذا الصوت يتم تأكيده عن طريق الحوار وليس عن طريق التأليف المستقل، ومن ثم فإن برزت العلاقة بوضوح بين صوت المؤلف مع المؤلف الآخر فإنها تجعله متميزاً، كما أشار إلى ذلك ميخائيل بختين[٩٦]، وفي سياق مناقشة جواب بن سبعة على قصيدة بدع الحداد، سأكرس اهتمامًا خاصًا للحوارية النصية المشتركة في قصيدة الجواب وارتباطاتها بقصيدة البدع، وسأشير إلى أن الاختلاف الأسلوبي لقصيدة بن سبعة عن أسلوب قصيدة الحداد، يرجع إلى صياغتها بأسلوب قبلي وشفهي، وهذا هو الجانب

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

المهم الذي ميزها.

كان الشيخ راجح بن سبعة واحداً من أبرز المشايخ في يافع، كما كان معروفًا بمقاومته الشديدة للاحتلال البريطاني، وربما هذا يعود إلى قيم ورثها عن أبيه الذي تعاون مع السلطان العثماني (سعيد باشا) أثناء الحرب العالمية الأولى من أجل صد التمدد البريطاني، والذي أبرم اتفاقيات عمل بعد ذلك مع الإمامَين (يحيى) و (أحمد) لمقاومة النفوذ البريطاني في المناطق الجنوبية النائية، فعاش ابن سبعة كأبيه يحمل رداء المحارب ولكنه في الوقت ذاته شاعر ماهر ورجل وقور اشتهر بالكرم والتواضع والنهج الحكيم، فعندما يجلس في مجلس استشارة كان يزدري من لقب (شيخ)، لوعيه في إحقاق مبدأ المساواة بين رجال القبائل، فقد كان الشيخ الحق والممثل الفذ ليافع في عهد ما قبل الاستقلال، حيث كان يرفض استخدام سلطته من أجل الاستحواذ على الأراضي، فمات (رحمه الله) قنوعًا وأقل الناس إرثًا إذا ما قورن بكثير من أقرانه وأصحابه، وهو الإرث الذي تم تأكيده من خلال العديد من القصائد المكتوبة التي بقيت بعد وفاته، مخلدة سيرته العطرة التي ظلت عالقة في أذهان الكثير من أهل يافع إلى اليوم، فإلى القصيدة:

١. توكلت بك ياالله يا مطلق الألَق — تسوق المكيلة واطلق أبواب مغلقه
٢. ويا حافظ احفظ كل مسلم من الغرق — وزلزل عدو الله في البحر واغرقه
٣. ونجيتنا من مِهْرِةْ الكيد والنفق — ومن مهرة الشيطان واهل المنافقة
٤. ونذكر محمد ذي شرح صدرهُ وشق — وفك الجمل ذي كان للذبح واعتقه
٥. وقال ابن هيثم من بني حَكَّم الطُّوَق — ولا شي حجر جَرْزَا كسرها بمطرقه
٦. وذي ما يقايس عطل الدار والتَوَق — ولَرْكَان بتجي شَيْز عَوْجَاء ملوَّقه
٧. ولي جنب جاسر من قوي ساعده دلق — وبعدي يَهَر حِل الحَوَى للُمدالقه
٨. ولو طالت الفتنة فلا منها عَشق — وحتى ولا حد بالمكاتب تعشَّقه
٩. وباقول حيًّا كل ما ارخي وما أدَق — وما ثوّر الجاهم ولزَان أدَّقه
١٠. وصل قول من ذي يعرف الحق والحنق — ويعرف طريق العيس كمّن مسَوَّقه

١١. أخو هادي المشهور ذي مَهْرَأه نسق ... وساعات يغرق في البحور المأرَّقه
١٢. وبعض العرب عتّات بيجر نحو شق ... وقَّطع زُلام البير والدلو بزَّقه
١٣. ومن حَمّلْ بِيْزْكِنْ على الحِمْلْ والوَسَق ... ولا تقاصره لطراف واسَق مُوَاسقه
١٤. ولا مَيَّلَهْ لْحمَالْ ما وَسَّطْ الحَلَق ... ولا يدري الاّ والحمولة منذَّقه
١٥. وذي هو صديرة وصَّلْ المُيل مانذق ... ولكن طرح حمله وذلح شقاشقه
١٦. ويافع بلاد اجبار من حيث ما برق ... ولا قط قالوا يافعي حَطْ بُندقه
١٧. كَمَن الحنش لا قدلسع بالحُمَة زَرَق ... وعز القبايل بالنَصيْل المُذلَّقه
١٨. ومن قارب المكريب في ناره احترق ... ويافع جهنم من تهوَّن به احرقه
١٩. وراس الرَّدة من يَكْبِر اللقمة اختنق ... تعيبه بسرطتها ومَابع تودَّقه
٢٠. وذي حرَّم الوالد ويشرب من المرق ... ومن كل عشا اهل البيت بعده محانقه
٢١. ولا بجزع الضوحة ولا بقرب الوَهَق ... ومن هو شقيق الجنب ما حد يوهقه
٢٢. نا قد كُتب لي رزق من حيث ما رزق ... دِر وصابر ومتقنع على الله ومرزقه
٢٣. و(ابو هاشم) اتوكل وبالجنبية طرق ... وصافح بها (سيجر) وقطع عواتقه
٢٤. و(ديفي) تقارب وان ذابُو خشب زعق ... وقال (ابن عواس) انتول من زواعقه
٢٥. ولا بِيْن ذي رَقَّع ولا بِيْن ذي بزق ... ولطراف سارت والمحازم تبزَّقه
٢٦. ومنَّك عسل مَروي ومنَّي عسل عَسَق ... ولا ضَيَّع المَخلص بحِيْلة وطَرْبَقه
٢٧. ومن عصر سيدنا سليمان ذي سبق ... تخبّر على بلقيس وقت المعاشقه
٢٨. وقال الذي عنده من العلم والذلق ... انَا أتِي بها ذلحين تبدي مزهلقه
٢٩. وجاوب بها العفريت من قبل مارمق ... ويرتد طرف العين حاجب حوادقه
٣٠. ونذكر محمد ذي شرح صدره وشق ... وفك الجمل ذي كان للذبح واعتقه

بينما تعتبر قصيدة الشيخ بن سبعة تصريحاً سياسياً واضح الدلالة، حيث رسم حيثياته من خلال الوصف الدقيق لاتجاه قيادته وحلوله لهموم الحداد حول الوضع

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

العام والصراع الدائر في يافع على وجه الخصوص، فهي في الوقت ذاته لا تخرج عن الأجزاء والقياسات المتساوية لأسلوب شعر البدع والجواب وإن اتسمت بطابعها الشخصي في صورتها الكلية، وفي جزء التحيات الطويل (الأبيات ٩-١٥) صور بن سبعة عُرى الصداقة المتينة بينه وبين الحداد واصفاً مرسَله بأسلوب المدح وبواسطة المعرفة الشخصية والعلاقة الحميمية بينهما "يعرف الحق والحنق"، كما تبرز بصورة واضحة الأجزاء الخاصة باللغز والابتهال الختامي، ففي هذه الأجزاء الأخيرة يوضح بن سبعة أنه لن يضيّع "المخلص" (البيت ٢٦) متضمناً استجابته لحل لغز الحداد الذي ليس له من مفر ولا "حيلة وطريقة" (البيت ٢٦)، وفي بداية إجابته للغز بالبنية النصية "ومن عصر سيدنا سليمان ذي سبق" (البيت ٢٧)، يشير للمستمعين إلى النص القرآني في (سورة النمل، الآيات ٢٧، ٢٩-٣١) التي أشار إليها الحداد في مشهده المبهم "للبازلين": المقابلة بين الملك سليمان عليه السلام، وملكة سبأ المعروفة في اليمن "ببلقيس"، التي تستلزم ما هو من المحتمل أشهر تبادل رسائلي تم في العالم العربي[٩٧]، (وكان الوسيط الناقل بينهما الهدهد)، فنجد أن الشيخ بن سبعة لم يكن مقتنعاً فقط أن يبين معرفته بحل اللغز، ولكنه يمد الحداد بذخيرة تاريخية وخلفية ثقافية عن طريق وصف المشهد الغرامي للقاء بين الملك سليمان والملكة بلقيس، الذي تم بمساعدة عفريت، فهذا الوصف الذي ينتهي بإغلاق جفون الملكة بانتشاء إنما يكرر مواضيع الحداد عن التضامن والتماسك بصيغة مبدعة، ورغم أن الابتهال الختامي (البيت ٣٠) هو تكرار لبيت سابق (البيت ٤) إلا أنه يصبح مثقلاً بالمعنى هنا، فموضوعاتها عن التحرر تقدم تعليقاً مثيراً للمشاعر، مفاده لقاء العاشقين وأيضاً تعبر عن صلة المراسلة بين الشعراء.

ووفقاً لتقاليد "البدع والجواب" وأعرافه الشكلية والأسلوبية العامة، فإن بن سبعة يوضح صلة علاقته بالحداد بمستويات شكلية وأسلوبية أيضاً، أولاً: نجد أن عروض قصيدة بن سبعة تلائم عروض الحداد في النظام الوزني ونظام القافية والجناس والسجع والطباق، وكما هو الحال في قصيدة الحداد فثمة نسيج كثيف من الأصوات الصامتة

الحلقية والمتركزة عند نهاية كل شطر، وهذه الحلية الفنية تدعي أذهان المستمعين للتفكير بالرسالة الشعرية نفسها والتفكير بالتطابقات العاطفية فيما بين أصوات الصراع والتحرير والعالم السياسي المضطرب، كما أن تطابق الوحدة التأليفية لقصيدة بن سبعة مع الوحدة التأليفية للحداد في تركيبها التقسيمي المحكم وكذلك في محتواها الموضوعي، فلنحظ مثلاً كيف تم تكرار مواضيع القيود والتحرر من التعبيرات المجازية في قصيدة بن سبعة ونقارنها بمواقع مماثلة تقريباً وجدت في قصيدة الحداد.

أبيات الحداد:

١. وبسم الله اتعوذت من رب ذي الفلق بكلمات من صُم الحجارة تفلقه

٤. وصلوا على من نوره أول بها فتق ومن قبل آدم زهرة النور فتقه

أبيات الشيخ راجح بن سبعة:

١. توكلت بك ياالله يا مطلق الألق تسوق المكيلة واطلق أبواب مغلقه

٤. ونذكر محمد ذي شرح صدره وشق وفك الجمل ذي كان للذبح واعتقه

إن أبيات بن سبعة تماثل بدقة ملحوظة أبيات الحداد؛ ففي الشطر الافتتاحي على سبيل المثال، تتطابق إشارة بن سبعة إلى الله على أنه "مطلق الألق" مع إشارة الحداد بأنه "رب الفلق" وفي الشطر التابع، صورة الأبواب المفتوحة تطابق صورة تفجر القلب عديم المشاعر، وفي الشطر الأول من البيت الرابع في كِلا القصيدتين تم تقديم الصلاة على النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ويصف الشطر الثاني وصفاً ذاتياً للرسول محمد صلى الله عليه وسلم في وقوعه بين يدي عظمة الله (سواء كزهرة تفتحت أو كإنسان شُرح (شُق) صدره)، إن مواضيع كبح العواطف وإطلاقها تستمر تماماً في مواضع متساوية تقريباً في كلا القصيدتين، إضافة الى ذلك فمن خلال قصيدة بن سبعة (قارن أبيات بن سبعة ١، ٤، ١٢-١٦، ١٩، ٢٥، ٣٠ مع أبيات الحداد ١، ٤، ١٠-١١، ١٥، ٢٠، ٣٢-٣٤، ٣٨)، كذلك تشابُه مواضيع الردة والبريطانيين (قارن أبيات بن سبعة ٢، ٣، ٢٠، ٢٣-٢٥ مع أبيات الحداد ٨-١٠، ٢٢، ٢٥-٢٨، ٣٠).

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

مثل هذا الاقتران والتلاحم النصي المشرك بين البيت والآخر، وبين الجزء وقرينه هو أساس معياري في أغلب شعر البدع والجواب، وأشير إلى أنه المنتج المميز لشعر الرسائل الكتابية ضمن الأنشطة والممارسات التبادلية؛ فالشيخ بن سبعة كان شاعراً قبليـًا وشفهيـًا رائعـًا كما كان مشهوراً بالقصائد الفكاهية وأحيانـًا الجدية التي يلقيها ارتجالاً في الأحداث الاجتماعية، غير أن مؤلفات جوابه تصدَّر بأسلوب مختلف سواء من حيث البنية النصية المحكمة في وحدتها العضوية وكذا من حيث طول قصائده المؤلفة، فالمقارنة بين قصيدة جوابه بقصيدة بدع الحداد نلحظ البنية النصية المحكمة وطول القصيدة إلى أبعد الحدود، ومن ثم تعد هذه القصيدة واحدة من أكثر العلامات والخصائص الأسلوبية التي تميز شعره، على الرغم من التضمينات الكثيرة التي شارك بها البنية النصية لقصيدة الحداد، وأود أن أشير هنا إلى أن هذا التضمين والتنصيص المشترك يعد بحد ذاته علامة وخاصية أسلوبية في قصائد شعر البدع والجواب الرسائلي بشكل عام، ولم يكن مجرد حلية أو نتيجة حدثت مصادفة أثناء التواصل والتبادل الكتابي، فبالنسبة لابن سبعة فإن هذا التضمين يوحي بمدى ارتباطه الوثيق بالمرجعيات التقليدية وأعراف الشعر القبلي وأنشطة الوجاهات الريفية التقليدية فيما يخص جانب التأليف التبادلي، حيث كانت هذه المؤلفات تخضع لأعراف قبلية محكمة، ويتم مقارنة بعضها مع البعض الآخر بإتقان، بل كانت تفحص بدقة وبعناية فائقة وتقرأ عدة مرات (أو على الأقل تُقارن بنسخة محفوظة في ذاكرة شخص ما)، ثم يتم توزيعها وكذا الاحتفاظ بها في أرشيف توثيقي (بهيئة مخطوطات) مؤلفة على شكل أزواج ثنائية. في الواقع أن الاهتمام بأرشفة القصائد التاريخية في اليمن لم يكن له حضور كبير في السابق إنما برز بشكل متزايد في الآونة الأخيرة، وهذا ما زاد من أهمية البحث عن الرواة والحفاظ الموثقين أو المحتفظين بمثل هذا الزوج النصي، وقد لاحظت ذلك ووعيت أهميته عند ترجمة بعض القصائد ومقاربتها مع أصدقاء يمنيين اعترفوا بصعوبة تفسير أي قصيدة جواب من دون الرجوع إلى قصيدة البدع والبحث عنها[٩٨]، وقد وجدت أن التضمين المشترك السمة الرائعة لقصائد

البدع والجواب، حيث امتازت برسميتها كنماذج للمؤلفات الكتابية ذات الشفهية القبلية المتبادلة من قِبَل كُتاب مرموقين، حتى لو أن ابن سبعة نقح أسلوبه التعبيري بأعراف الثقافة الحضرية ذات الأشكال والصيغ الكتابية إلا أنه كان ينزع وبوضوح أكبر من الحداد نحو الأسلوب الشفهي ذي البلاغة القبلية المتميزة في كل من الشكل والمضمون، ولكن من المحتمل أن استخدامه للصيغ الشفهية بدرجة أقل أو بشكل غير واضح كان فطنة منه كشيخ قبلي يفسح المجال لمستمعين كثر للتعرف على القيم والأعراف الاجتماعية الراسخة فبدا أسلوبه بشكل أكثر تحضراً وبعيداً عن الشفهية القبلية المطالبة بإزاحة التقاليد المنطقية، بسبب اعتمادها على التعبيرات المحدودة والأساليب الشائعة في إطار الخطاب الخاص بالمرتفعات فقط، والموظفة بشكل جلي للمفردات القبلية كالشرف والرجولة، وللإنصاف أكثر فإن العنف المستخدم في قصيدة بن سبعة إنما يستدعي مزاجاً من الخطابة السياسية التي عُرف تفوقه فيها، وبناءً على ذلك فإن استعاراته المستخدمة لإرساء دعائم قصيدته لإنجاح مهمته الشعرية لكي تصل إلى متناول اليد بنيت على أساس من دعائم مكانته وكفاءاته القبلية، التي يشير بها إلى متانة البيت الذي يقطنه وأسرته كشيخ قبلي أسس بناء عالياً محكم البنيان على الرغم من أن كلمة (بيت) لا تشير إلى الأسرة أو العائلة وتماسكهما فحسب وإنما إلى السلالة والقبيلة عادةً، وقد ظهرت هذه الاستخدامات في أكثر من موضع من القصيدة، فأول ظهور لكلمة (بيت) أو ما يدل عليها كان في الابتهال الافتتاحي:

١. توكلت بك يالله يا مطلق الأَلق تسوق المكيلة واطلق (أبواب) مغلقه

ثم عادها في الاستهلال (الأبيات ٥-٦):

٥. وقال ابن هيثم من بني حَكَّم الطُّوَق ولا شي حجر جَرْزَا كسرها بمطرقه

٦. وذي ما يقايس عطل الدار والْتَوَق ولَرْكَان بتجي شَيْز عَوْجَا ملوَّقه

وكذا ضمنها في موضوع الرسالة الرئيسي (البيت ٢٠):

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +2001008170225

٢٠. وذي حرَّم الوالد ويشرب من المرق ومَنْ كَل عشا اهل(البيت) بعده محانقه

وهكذا نجد أن توظيف (البيت) ضمن البنية النصية يعد حافزاً معنوياً للشاعر وقد كرره في كل صيغة تتحدث عن أهمية حل النزاعات الطاحنة التي اندلعت في يافع، واستعارته في بيت الاستهلال "من بني حكّم الطوق" (البيت ٥) ذي الشكل الشفهي إنما يشير به إلى مشائخ القبائل كممثلين سياسيين للقبيلة وبإمكانهم أن يعيدوا بناء سلطتهم القبلية على أسس متينة لكي يستطيعون أن يديروا شؤون يافع الداخلية والخارجية بنجاح، وقد استحضر بن سبعة قوة القبائل اليافعية ووظف مكانتهم بطرق أخرى وبشكل مستمر، ورداً على حديث الحداد وتوجساته من الوضع المزري والذي كتبه بأسلوب عاطفي مروع، برز ابن سبعة بهيئة القائد المتبصر مهدئاً لروعه ومؤكداً له في الجزء الأساسي من الرسالة، وتحديداً (الأبيات ١٦-١٨، ٢١) أن يافع "بلاد أجبار"، أهلها أشداء أهل سلاح لا يمتثلون لفرض الأتاوات ولا يدفعون رسوم عبور الطريق[٩٩]، فهم مثل الحنشان عند اللسع ومكاريب النار عند الاحتراق التي تشعل كل من يقترب منها، فعزهم بـ(النصيل المذلقة) إيحاء منه بقوتهم وشدة بأسهم وتسلقهم الجبال الشاهقة شديدة الانحدار، كما شبه ضمن تشبيه ضمني الأعداء والطامعين في كسر شوكة يافع وأكل خراجها سحتاً (من التجار والقادة المحليين والسلاطين الموالين لبريطانيا) بأهل النفاق والردة، وصورهم بالشرهين المبتلعين للقمٍ سريعة وكبيرة وبشكل نهم ودونما مضغ فتغص في حلوقهم خانقة لهم[١٠٠] (الأبيات ١٩، ٢٠).

أما الأجزاء الأكثر تشويقاً في القصيدة فنجدها في وصف الأحداث وطريقة عرضها، وقد بدأها ابن سبعة بوصف الطريقة التي يستطيع من خلالها أهل يافع منع البريطانيين من إذكاء نار الفتنة أو بذر زروع شقاق أخرى في يافع، معرباً عن ذلك بإيمانه المطلق بالعناية الإلهية (البيت ٢٢)، كما نجده يُذكِّر المستمعين بالطبيعة الانتقامية لرجل القبيلة.

٢٣. و(ابو هاشم) اتوكل وبالجنبية طرق وصافح بها (سيجر) وقطع عواتقه

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

٢٤. و(ديفي) تقارب وان ذا بُو خشب زعق وقال (ابن عواس) انتول من زواعقه

في هذين البيتين يصف الشاعر أحداثًا وقع أحدها أوائل الشتاء من عام ١٩٥٠م، وهذا الوصف هو الجزء الوحيد أو النقش الصغير الملطخ بالدم في القصيدة، ومجريات هذا الحدث توثق عملية قام بها أحد الفدائيين من رجال القبائل ويدعى (أبو هاشم)، هاجم ضابطًا بريطانيًا برتبة رائد يدعى (باسل سيجر)، وكان هذا الضابط من أكبر المتنفذين في وزارة المستعمرات البريطانية بعدن بعد الحرب العالمية الثانية، وأكبر المهندسين المعماريين لمحمية عدن الغربية (يافع)، وتمت العملية بينما كان هذا الضابط يتمشى مع زوجته في أحد الأرياف، وبالتحديد في بلدة الضالع (شمال يافع)، وأثناء خروجه من البلدة باشره الرجل بطعنات مميتة قطع بها عواتقه، ولكنه نجا منها، فإن كان نجا منها حقًا كما يتذكر ابن سبعة، فإن المسؤول السياسي والمندوب السامي البريطاني (بيتر ديفي) لم يكن محظوظًا جداً من طلقات أبو خشب، التي أردته قتيلاً في الحال، وهذا الهجوم المماثل حدث قبل ثلاث سنوات من ذلك[١٠١]، وبإصرار وتحد فولاذي (صلب) تشير أبيات بن سبعة إلى مقارعة الوجود البريطاني وعدم تحمله أكثر من هذا الوقت، ولا يكون ذلك إلا بتوحيد الصفوف وإعادة التضامن القبلي، وقد أعقب ذلك الوصف الحدثي بهذا الإصرار والتحدي كقرار قبلي حاسم وبيان ختامي ليأتي جزء التحيات مباشرة مستحضراً في بيت واحد كل معاني المجاملات وعبارات القياس الكمي والتكافؤ السائلي (ومنَّك عسل مَروي ومنَّي عسل عَسَق) (الأبيات ٢٥-٢٦)؛ لذا يصنف مؤلَّف بن سبعة بشكل رسمي على أنه خطاب قبلي، برز من خلال الأدوات والأساليب الشفهية التي كانت شائعة في شعر المناطق المرتفعة، كما استخدم فيه صيغ التواصل المحددة والموظفة بشكل نقاط رئيسية في أغلب قصائد الشعر القبلي الشفهي، ومن ذلك صيغ الزامل التي برزت بشكل بارز في جزء التحيات، كما أضاف سلسلة متنوعة من الصيغ اللفظية والصفات القبلية ليافع وأهلها في (الأبيات ١٦-٢٠)، على وجه التحديد قبل عرض مشهد الانتقام المهلك في موضوع الرسالة، فهي ("بلاد أجبار" وأهلها أصحاب "النصيل المذلقة" الذين يهجمون "من حيثما برق"

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

والذين "لا قد لسع بالحمة زرق")، فمن من خلال هذه الصفات والصياغات المتنافرة، يتم استدعاء أماكن الأداء التقليدية للشعر القبلي، وتصبح جاهزة للتداول الشفهي صوتيـًا وسمعيـًا(١٠٢).

وبمقارنة سمات الأسلوب الشفهي بين القصيدتين لمعرفة مدى الالتزام بهذه السمات، فباعتبار أن القصيدة بمجملها وحدة بنائية كلية قبل كل شيء، فإن قصيدة بن سبعة هي الأكثر التزاماً للجانب الشفهي القبلي من قصيدة الحداد ولكنها كانت مختصرة ودقيقة ومركزة على الموضوع الرئيس والهام في القصيدة، لذا بدأ بالإشارة عن مقصده منذ الوهلة الأولى، حيث وتحدث بأسلوب صريح عن غرضه التأليفي من خلال تكثيف دلالته في الابتهال الافتتاحي، الذي ركز بشكل مباشر في دعائه على صفات "الكيد والنفاق" التي أحدثها "عدو الله" الذي دعا عليه بالهلام والغرق(الأبيات ٢-٣)، ومنذ البيت الخامس شرع ابن سبعة في جزء الاستهلال موضحـًا طريقة أسلوبه في التأليف الشعري معززاً إمكانياته وكفاءاته الشعرية بداية ثم كفاءاته وسلطته القبلية ثانيـًا؛ لذا بدأ استهلاله: "وقال ابن هيثم" مركزاً هنا على وصف السلالة الذكورية (الفخر بأنه ولد من صلب ابن هيثم الحامل لكل صفات المرجلة)، وليس قرابة النسب (ابن سبعة)، ثم أعقب ذلك بوصف كفاءاته القبلية بصفته قائداً وشيخـًا قبليـًا يستطيع أن "يُحكم الطوق" (البيت ٥)، مفاخراً بما يملك من ظهر وسند متين "ولي جنب جاسر من قوي ساعده دلق" (البيت ٧)، أما رحلة الرسول التي عادة ما تعمل على تسليم الواسطة المكتوبة، فقد حذفت بالكلية فالشاعر لم يذكر وباختصار شديد سوى استقباله لرسالة شفهية "وصل قول" عن "طريق العيس كمِّن مسوَّقة" (البيت ١٠)، كما أن جزء التحيات بدا مختصراً ببيت واحد (البيت ٩) الذي سبق تلك الإشارة الشفهية بإشارة شفهية أخرى "باقول حيا" إلا أن ابن سبعة كثف في هذه الإشارة من دلالات المجاز الترحيبي من خلال استخدامه لمصطلح الوابل أو الجاهم الرعدي الحامل لكثير من المزن والخصب الوفير، كما أنه ضمن هذا الجزء ذي الشكل الشفهي في مساجلات شعر البدع والجواب الرسائلية في عدة أبيات شعرية لاحقة، وعد الجزء

الأطول في هذه القصيدة، إذ صف فيه دور الحداد وعمله المحكم والمنظم، ليقابل به وصف الحداد لدور الرسول، كاشفـًا دوره في تليين صلب الحديد وقدرته على إعادته إلى المواد السائلة "يغرق في البحور المؤرقة" (البيت ١١)، و"بْيِزْكِنْ على الحـمْلْ والوَسَق" (البيت ١٣)، ويتجنب " قطع زُلام البير والدلو بزَّقه" (البيت ١٢)، كما صور عمله وإبداعه الشعري منذ البيت (١١) " أخو هيثم المشهور ذي مَهْرَأه نسق "، أي المبدع المنسق القادر على إنجاز توازنـًا متعادلاً كشاعر وقبيلي؛ فبمجرد صعود الماء من دلو الحداد الموثقة بإحكام يتساقط لعاب الجمل، كما تتساقط الأحمال عند سماع شعره وكلماته "سقط حمله وذلح شقاشقه" (البيت ١٥)[١٠٣] ، ومن خلال جزء التحيات ذي النوعية الطويلة، فإن ابن سبعة لا يقدم تقديره العالي لسخاء الحداد فحسب إنما لكي يضمن استمرار القناة الكتابية والتبادل الرسائلي بينهما في إطار من التواصل الشفهي، لهذا فإن رحلة الرسول الذي لم يحفل بها ابن سبعة كثيراً تركز على وسيلة الكلمة المكتوبة ليتم تمثيلها بأمان، وقد قابلها بالتحيات التي تستطيع أن تؤدي الدور ذاته وبكل كفاءة، وعليه نختم أن جزء التحيات الطويل في قصيدة ابن سبعة استطاع أن يحقق نتائج مشابهة بل قلل من حدة الاعتراف الضمني الذي ممكن أن يرافق مشاكل الأجزاء ذات الأشكال الكتابية، وهنا نستطيع أن نقول أنه بقدر ما استطاع الشعراء القبليون النأي بأنفسهم عن التقليد التعليمي والمثقف من خلال السير في اتجاه الأعراف والصيغ الأدائية بشكل منطقي ومحدد، فإن ابن سبعة استطاع أن يستحضر تلك التقاليد وجهـًا لوجه دون واسطة من رسول، ويضفي عليها نوعـًا من الأساليب والصيغ الشفهية التي ميزت قصيدته عن الآخرين وأبرزتها للوجود ثانية من خلال الأشرطة بصفتها عملاً إبداعيـًا محكمـًا لشيخ "قبلي" مميز.

3. التمدن القبلي؟ وصف المستويات المنطقية المتعددة للأسلوب:

ناقشت سابقـًا أن ثمة تحولاً ومسحة مدنية برزت في شعر البدع والجواب الرسائلي الذي وجد في اليمن الجنوبي فترة الخمسينيات من القرن العشرين، حيث نُقل وتم تداوله كأسلوب كتابي واضح الدلالة اجتماعيـًا، فجعل مميزاً شفهيـًا ومختلفـًا عن

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

أعراف ومعايير الأنماط القبلية الأخرى التي سادت المرتفعات، وقد تم توضيح هذا النقاش في التعبيرات التالية: أولاً من خلال كفاءة الكتابة ذاتها، حيث عدت الكتابة في هذا النمط التعبيري شكلاً من أشكال التميز الأدبي لاقتصارها بشكل رئيس على فئات محددة من الوجهاء الدينيين والأعيان في هذه المناطق، وكان الإقبال عليها بشكل كبير خلال القرنين التاسع عشر والعشرين ولكن في مناطق أخرى أكثر تحضراً ، وبالتالي ارتبطت ارتباطاً كلياً بالمناطق المدنية. وثانياً من حيث خصائص الأسلوب الكتابي وكفاءاته الإبداعية، والتي برزت من خلال ملامح نصية وصيغ متعددة، منها: ندرة الصيغ اللفظية (الشفهية)، وجود الوحدة العضوية والموضوعية، الطول والتسلسل الموضوعي، والتناص (التبادل النصي)، وإن هذه الخصائص يتم التشديد عليها أو تجاهلها بناءً على توجهات الشعراء ومقاصدهم، وثالثاً عن طريق الأداء الشفهي فعندما تؤدى الرموز الكتابية للنص شفهياً فإنها تصبح رموزاً وإيحاءات للنسخ الثابتة والمجردة وليس نُسخاً مادية كما هي في الواقع، وعلى هذا الأساس فإنها تخلق أسلوباً خاصاً ورنيناً مميزاً يختلف عن أسلوب الوحدات المعيارية الشفهية المحددة للأداء الشفهي التقليدي، ورابعاً بصفتها شكلاً من الأشكال البنائية الناسخة للشفهية أو المنسوخة منها، وكذا بصفتها دلائل بديلة "لمفاهيم النصوص" القبلية والروحية، فمن المحتمل أن هذه الألفاظ والرموز الإيحائية المجردة يتم تجميلها كأشياء منقوشة، خصوصاً عند ترسيخ مواضيع واضحة شفهياً ضمن ابتهالات مكتوبة في بداية القصائد ونهايتها، وأخيراً يتم بشكل مطرد وضع المنتج النهائي لكثير من الكلام والأنماط التعبيرية التلقائية في أدائها والمرتجلة في بنائها ضمن التعبيرات الشفهية المعبرة عن المراتب الاجتماعية والمعايير التقليدية التي تتسم بها المرتفعات، بينما على نحو مماثل يتم وضع أشكال محسّنة من الحقيقة تتعلق بالنقش المكتوب، ومن خلال تركيزي في هذا الكتاب على الخطابات السياسية البارزة والموقظة للروح القبلية في اليمن الجنوبي، وجب التأكيد على أن أي مضمون تشكل ضمن جماليات وسائل الإعلام للهوية القبلية، ويعبر بشكل خاص عن النظام القبلي فإنه يعد نظاماً شفهياً، بينما تعد التوضيحات والإمكانات الحديثة والمستوحاة من أنظمة رمزية أكثر تعقيداً

أبرز المراتب الاجتماعية المتشكلة من الوضع الجديد، وكما سيتم مناقشة ذلك في سياقات صناعة الشريط الصوتي التي تؤكد أن اليمنيين استمروا في التعبير عن الهوية القبلية ضمن صيغ جوهرية من الأداء الشفهي وإنما كل ما حدث أن النماذج الحديثة دمجت الشفهية بأنظمة الكتابة في إطار إنتاج الشريط الجديد، وقبل الكشف عن هذه التحولات الأسلوبية في شعر البدع والجواب، سأخصص بعضاً من نقاشي لعرض مضامين الشعر الشعبي والنظام القبلي في الشرق الأوسط من منظار الأنثروبولوجيا المعاصرة، وأهدف من وراء ذلك الوصول إلى تقييم عام لمقاربة المستويات المتعددة وفهم الأسلوب الذي أوجزته في هذا الفصل، للمساعدة في شرح خطابات متعددة أفرزتها الممارسات الكتابية وأنشطة المكونات الاجتماعية الأخرى.

في البداية لا تكون قصائد البدع والجواب مؤلفات شفهية خالصة لدى الشعراء القبليين الأساسيين، الذين مارسوا تقاليد منتظمةً للقصيدة لمدة قرون، فالواقع يقول إن هذا الشعر خضع للتوتر الحواري المبين لجماليات الشكل الشفهي الذي يعبّر عن نفوذ مجتمعات منطقية مختلفة، وقد ناقشت سابقاً أن أي أسلوب "شفهي" هو من سمات التداول الذي كان سائداً بين الشعراء غير المتعلمين، والذين ظهرت خطابتهم بشكل مركزي في المجال السياسي القبلي حيث تكون فيه أعمال الإقناع والأداء الشفهي مفيدة للنجاح السياسي، وبالمقابل فإن الأسلوب "الكتابي" هو من سمات التداول الأساسية للوجاهات الشخصية والقيادات البارزة، الذين وصلوا أو يطالبون بالوصول للتقاليد الكتابية المثقفة، وبشكل أكثر حسماً يتم استنتاج قيمة هذين النوعين من التداول في مجتمعاتهما المنطقية المجردة للشخصية (أحدهما "قبلي" والآخر "مدني")، فإنه لم يكن أحد هذه المجتمعات نظرياً ذا قيمة ثابته لاندماجها المستمر مع مرور الوقت، ومن ثم يتم التعبير عنه مرة أخرى في كل مواجهة حوارية، فاعتمادنا على الشاعرين الحداد وابن سبعة أظهر وجود خلفيات وقدرات اجتماعية مختلفة جزئياً وولاءات أخلاقية؛ فالحداد وصف بالبراعة في كثير من النسخ المحلية التي ألفها في الشعر الروحي الباطني، بينما كان ابن سبعة بارعاً في الخطاب الاجتماعي والقبلية

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

السياسية، وكلاهما وجه الشفهية بشكل رئيس نحو السلطة الكتابية والتوجهات المدنية التي بدأت في البروز والتميز حينها، وكانت النتيجة النهائية هي إنتاجهم رؤية مشتركة، تعكس شفهياً هوية مجتمعهما وإن بصورة بدائية وبطريقة غير مباشرة، الأمر الذي أدى إلى ظهور نتائج مختلفة، بدت بوضوح من خلال مستمعي قصيدة البدع للحداد، الذين شهدوا على قوة بلاغتها ووصولها إلى مستوى عال من الشفهية بمقتضى القشعريرة التي تنتابهم عند سماع قصيدته بشكل خاص.

إن إخفاق الكثير من الأبحاث في وصف التنوع الأسلوبي للخطابات القبلية، هو إلى حد ما ثمرة التعصبات الثقافية الواسعة، وكما تم شرحه مسبقاً، فإن الانقسامات والفروق بين سكان "البوادي" وسكان "الحضر" لازالت ثابته بشكل لافت للنظر في كل من المعرفة العربية والغربية، فبينما تستمر "الثقافة القبلية" في تأصيل واقعها الثقافي "الشفهي"، فإن الاستفسارات حول الفروق الدقيقة للتهجين النصي وجماليات الشكل الكتابي تخضع لروايات قيمة، وتعالج "المنطق المنقسم"، للتاريخ القبلي، والأنماط الاجتماعية السياسية القبلية، والقيم القبلية الثابتة[١٠٤]، ويعتبر الخطأ الرئيس في هذه المعرفة هو النزعة نحو خلط الأسلوب مع القالب النمطي، فالقوالب النمطية للنظام القبلي تعتبر ببساطة شفهية وهي السائدة في اليمن، ومع كل القوالب تخلق انطباعاً حقيقياً في بعض الأوجه، وكان التقليد الشفهي رئيسياً في الخطوط العريضة المنطقية للتاريخ القبلي والأيديولوجية والأداء، فلا يوجد مكان أكثر وضوحاً للحالة بالمقارنة مع الآليات المنطقية المحددة للسكان المستقرين والدولة، إضافة إلى ذلك، تعتبر هذه القوالب هامة لمستخدمي اللغة، كما أشرنا في شعر البدع والجواب.

يعد الأسلوب مهماً للمستخدمين في مستويات منطقية متعددة، بل أشارت (ديبورا تانين) في دراستها المبكرة عن الشفهية ومعرفة القراءة والكتابة[١٠٥]، بأن الأسلوب ميزة نصية بارزة تعمل في مستويات منطقية وغير منطقية من السلوك والإدراك والتأويل والشعور والخيال، ويتم الإشارة إليه من خلال صيغة نحوية وكذا جماليات الخطاب التي تفرض علينا معنى الشكل النصي أن نسأل هذه الأسئلة: كيف تتعدل تصريفات

الأسلوب في أحد مستويات الخطاب، أو كيف تصبح المستويات الأسلوبية معدلة عن طريق مستوى آخر؟ وكيف تصبح نماذج الأسلوبية ذات أولوية عن طريق أنظمة محددة من التعبير، تم بناؤها بواسطة ممارسات مادية ورمزية تراتبية؟ وأخيراً، كيف لهذه الأولويات أن تعيد استثمار مجالات رمزية معيارية مع "الصدى"؟

وسعيًا مني للإجابة عن كل هذه الأسئلة في هذا الفصل، اخترت أن يكون شعر البدع والجواب النمط النموذجي والأسلوب التعبيري الأمثل للشعر الشفهي الخاضع لمستخدمين كثر ولقدرته على مد حزمة من الحوارات بين المجتمعات المنطقية المختلفة، ومن أجل فهم معنى الامكانيات الإبداعية والحوارية لأسلوب البدع والجواب، وصفتُ التاريخ النوعي لهذا النمط بأنه أحد الأشكال "المدنية القبلية".

4. فترة ما بعد خمسينيات القرن العشرين: انتشار القراءة والكتابة والتحول المتسارع نحو الثقافة المدنية:

تسارعت بوتيرة عالية التحولات السياسية وكذا الثقافية والفكرية في المناطق الجنوبية الريفية فترة الخمسينيات من القرن العشرين[١٠٦]، وقبل ذلك كانت الفرص التعليمية متاحة بشكل خاص للنخب فقط، ولكن مع النماء الاقتصادي والهجرة زادت الفرص التعليمية لسكان المرتفعات، فما أن وصل هذا العقد إلى نهايته حتى برز وعي مجتمعي كبير لدى سكان هذه المناطق والقرى، وتزايد الإقبال على التعليم بشكل كبير، فُتحت على إثره مدارس جديدة فانتشرت القراءة والكتابة بشكل ملحوظ، وقد برزت كل هذه المتطلبات التعليمية والكفاءات المدنية المميزة مع حركة المد القومي العربي التحرري بشكل عام ومع التوجهات والتطلعات الشعبية بصورة خاصة، والتي تزامنت مع إنتاج أشكال ووسائل إعلام جديدة انتشرت آنذاك، ومنها: مسجلات الصوت، وكانت الإذاعة وبرامجها الموجهة الأكثر أهمية، وقد كان سكان المرتفعات من أشد المعجبين والمتحمسين التواقين للبرنامج الإذاعي المصري (صوت العرب) الذي أيقظ روح المعارضة القوية لنزوات الاستعمار البريطاني من خلال عرضه للأناشيد الوطنية المثيرة وكذا أغاني الحب المرتبطة بالوجدان العربي، ومن دون شك أظهرت

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

أنواعـًا مدنية للشعر، وأصبحت علامات التميز المدني متصلة من خلال مدى متزايد من الموسيقى الشعبية والنصوص الغنائية بالقدر ذاته التي برزت فيه سمات الكتابة.

وبعد استقلال جنوب اليمن من البريطانيين في ١٩٦٧م، أصبحت الخطوط التقليدية لنوعية شعر البدع والجواب محل نزاع ومحفوفـًا بدروب قاسية؛ لأن الثقافة المدنية سيطرت على الوعي وانتشرت إلى أبعد حد، ورافق ذلك تمدد سلطة الدولة وتعزيز أنظمتها ذات التوجهات الاشتراكية في جميع أنحاء الجنوب، ولم تكتف بذلك بل هدفت إلى تعبئة الجماهير وتثقيفهم من خلال تكريس المبادرات وتوجيهها بوسائل إعلام هائلة تم من خلالها تطوير الصحف والمجلات الثقافية التوعوية والبرامج الإذاعية والبث التلفزيوني، وكذا المهرجانات الشعبية والمؤتمرات وأنماط جديدة من الشعر، بل وصل الأمر إلى وصف البعض تأليف القصيدة العمودية بالنمط الرجعي، وكجزء من نشر الوعي القومي الفعّال تولت الدولة أيضـًا القيام بإحدى أهم حملات القراءة والكتابة المتقدمة التي عُرفت بالشرق الأوسط، ورغم أن تعلم القراءة والكتابة كان منتشراً قبل الاستقلال إلا أن الدولة عملت منذ منتصف سبعينيات القرن العشرين على إكساب أعداداً كبيرة من الرجال والنساء ومن مختلف المراحل العمرية قدرات تعليمية أساسية، فأهلتهم للحصول على أشكال جديدة من التأثير الثقافي.

استمرت مساجلات البدع والجواب في المناطق الريفية رغم تراجع كثير من أنماط الشعر التقليدي والمشاهد الأدائية، واختفاء بعضها رويداً رويداً بسبب أسلوب الترهيب الذي كان يستخدمه متطرفو أعضاء الحزب الاشتراكي آنذاك، وبذلك خضعت التغييرات الجوهرية للسلطة المنطقية، وكانت تتم من خلال تصفيات ترعاها الدولة للنخب القبلية التقليدية، وحملات ضد القبلية يقوم بها اليسار المتطرف، كما نجح الحزب في تجريد النخب الدينية الريفية من كل السلطات الإدارية والتعاقدية التقليدية... كل هذه الأساليب الصارمة أدت إلى كوارث وخربت نماذج المجتمع المنطقي، ومع ذلك فإن هذه التغيرات كانت مدفوعة في أغلب الأحيان من قبل التوجهات الجمالية الحديثة للخطاب وأنشطة وسائل الإعلام التي تم تمكينها ودعمها عن طريق الأنظمة

الجديدة؛ لذا استمرت الأساليب الشفهية والكتابية في حالة من التفرع والتكرار عند شعراء جمهور المناطق المرتفعة كأشكال مختلفة من السلطة الأخلاقية، ولكن حينما أصبحت المؤسسات ونماذج الكتابة أكثر تنوعاً بين المستمعين الشعبيين ومؤسسات الدولة التعليمية والأيديولوجيين المعاصرين، وحيث إن الشاعرية الشفهية أصبحت منتشيه بتنوع غني من الأشكال الشعرية والموسيقية المدنية، فإن الفرق بين الشكل "الكتابي" والشكل "الشفهي" أصبح في أمس الحاجة لإعادة تشكيله وفقاً للصلات التي ظلت قائمة بين علامات الكتابة والشاعرية الشفهية الشعبية ذات الجوهر حتى الموصوفة كتعبيرات عن المجتمعات التحولية بشكلها الجديد، وقد زودت صناعة التسجيل الصوتي اليمنيين بسياق مقنع للنظر بصورة خاصة إلى هذه التحديات الأخلاقية في الحياة الريفية الحديثة.

المُلاحَظات:

(١) لتطوير هذه الرؤية جمعت أعمال علماء الأنثروبولوجيا مع باحثي الأدب لإيضاح الكيفية التي يتم خلالها تحديد الفوارق الشكلية بين الأساليب "الشفهية" و"الكتابية"، وكذا معرفة الكيف الذي تكون فيه هذه الفوارق متغيرة اجتماعياً وتاريخياً. نيكو بيسنير: الصلات اللغوية في صيغ نيوكولالي الكتابية والشفهية، مجلة اللغة، المجلد ٦٤، العدد ٤ (١٩٨٨م): ٧٠٨؛ وبنيامين لي: النصية والواسطة والخطاب الشعبي في كتاب هيبرماس والميدان الشعبي، تحرير: كريج كولهون، (كامبريدج، ماس.: طبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا (MIT)، ١٩٩٢م)؛ وآن بانفيلد: حيث تقابل نظرية المعرفة الأسلوب والنحو والتاريخ الأدبي: تطوير الكلام الوصفي والفكر، في كتاب اللغة الانعكاسية: الكلام غير المباشر والواقعية الانعكاسية، تحرير: دجي. لوسي، (كامبريدج: طبعة جامعة كامبريدج، ١٩٩٣م)؛ ٣٤١-٦٤، وروث فينيجان: الشعر الشفهي: طبيعته وأهميته والسياق الاجتماعي، (بلومينجتن: طبعة جامعة إنديانا، ١٩٩٢).

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

(٢) وللمساعدة في إيضاح الفرق بين فكرة النص وأداة النص سأستخدم مصطلح "الأسلوب الكتابي" لترسيخ السلطة الأخلاقية لفكرة النص الثابت والقانوني وجودياً، في حين أن إشاراتي المتفرقة "لأسلوب مثقف" تؤكد على الأداء البلاغي المنمق لأعيان ونخب المرتفعات.

(٣) ينظر المقدمة من ص ١٣-٢١.

(٤) للنظر في الشكل الأسلوبي والشامل كمنتَج لهذه المجموعة من الوجاهات المتنوعة بشكل خاص، سأعمل على إزاحة دراسات الثقافة الشفهية العربية من تناقضات "القبيلة" والحضارة التي، كما أشار ديل إيكلمان، حددت العوامل المتغيرة لكل من التاريخ الاجتماعي العربي والغربي منذ صدور الرائعة الأدبية والفنية المؤثرة "المقدمة" لعبدالرحمن بن خلدون في القرن الرابع عشر. ديل إيكلمان: الشرق الأوسط: اتجاه أنثروبولوجي (إنجلوود كليفس، إن. جي: برينتس-هول، ١٩٨١م)، ١٢٧-٣٠. إحدى النتائج البائسة لهذا التراث هي التوجه لوضع رجل القبيلة المثالي (القبيلي) في عالم من الشعر الشفهي والقصة، التي لم تكن محملة بالممارسة الكتابية للقرى والمدن، وفي دراسة وصفية حديثة عن النظام القبلي في الأردن، بقيت التعبيرات السليمة للهوية القبلية فيما يسمى بشكل حازم بالميول "النصية النقيضة". أندريو شرايوك: الوطنية والإبداع النّسبي: التاريخ الشفهي والسلطة النصية في الأردن القبلية، (بيركيلي: طبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٧م)،٣٤. ومن دون شك يمكن تبرير هذا النموذج بصفته فكراً سائداً للمجتمع اللغوي في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، ويتم تحديد التعبير القبلي بشكل قولبي في الطلاقة الشفهية للعرب، وهذا الترابط الرمزي بين مجموعة اجتماعية وشكل محدد من وسائل الإعلام يصبح مصدراً للنفعية ومفيداً للإشارة إلى الارتباط الاجتماعي في كثير من الطرق التقليدية، كما سأبين لاحقًا ضمن هذا الفصل، وربما يتم توضيح تلك الارتباطات المقولبة لغرض تزويد المجموعات الهامشية بوسيلة لتروي الهوية

في نموذج مناسب جداً وسط ضغوطات من سلطات الدولة المركزية؛ لكي تُملي الهوية بلغة علم التاريخ المكتوب والرسمي، كما تم استكشافه بطرق أكثر فائدة من قِبل. أندريو شرايوك، (المرجع نفسه)، ومع ذلك، فإن عادات المجتمع اللغوية النفعية والمتغيرة وفقاً للنص تستطيع تنصيص قوالب بطرق ذات رموز وبشكل أكثر اختلافاً مما كانت تميل إليه في مجتمعات اللغة المعيارية، وأوضح مثل هذه الاختلافات وبشكل أنيق ستيفان كاتيون في: الازدواج اللغوي في اليمن الشمالي: حالة المجتمعات اللغوية التنافسية، مجلة اللغويات الجنوبية الغربية، المجلد ١٠، العدد ١ (١٩٩١م): ٢١٤-٣٤. وكما أشير في هذا الفصل إلى أن الشعراء الذين انشغلوا رسمياً بالسياسة القبلية في المرتفعات اليمنية، انتزعوا منذ زمن طويل الجماليات الشفهية والكتابية حين وضعوا شعرهم ضمن سياقات متعددة من السلطة النصية.

(٥) فرانز بوز: المظاهر الأسلوبية للأدب البدائي، المجلة الأمريكية للفولكلور، مج ٣٨، العدد ١٤٩، (١٩٢٥م): ٣٢٩.

(٦) دبليو. والون: الصيغة والشخصية والسياق: دراسات في ملاحم هوميروس واللغة الإنجليزية القديمة وشعر العهد القديم، (كامبريدج، ماس: طبعة جامعة هارفارد، ١٩٦٩م)؛ ودي. بوكان: الأغنية الشعبية والمجتمع، (لندن: روتلدج و كيجان باول، ١٩٧٢م).

(٧) تعتمد هذه الدراسات على العمل الرائد لـ (آلبرت لورد): فنان الحكايات، الطبعة ٤ (كامبريدج، ماس: جامعة هارفارد، ١٩٤٠م). وركزت دراسات الشعر العربي على فترات ما قبل الإسلام وصدر الإسلام، وتشمل جيمس مينرو: التأليف الشفهي في شعر ما قبل الإسلام، مجلة الأدب العربي، ع ٣ (١٩٧٢م)؛ وإم. في. ميكدونالد: الشعر المنقول شفهياً في الجزيرة العربية قبل الإسلام ومجتمعات ما قبل الكتابة الأخرى، مجلة الأدب العربي، ع ٩ (١٩٧٨م)؛ وميخائيل زويتلر: التقليد الشفهي للشعر العربي التقليدي: ميزته ومضامينه (كولومبوس: جامعة ولاية أوهايو، ١٩٧٨).

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

(٨) فينجان: الشعر الشفهي، ١٩٩٢م، ١٣٠.

(٩) المصدر نفسه، ١٣٣.

(١٠) استلهمت توجهي للأسلوب من الأنثروبولوجيا الاجتماعية اللغوية والدراسات الثقافية، على وجه الخصوص؛ ديل هايمز: المظاهر الصوتية للأسلوب: بعض قصائد السونيتات الإنجليزية، في كتاب الأسلوب في اللغة، (كامبريدج، ماس.: طبعة MIT، ١٩٦٠م)؛ وديك هيبدج: الثقافة الثانوية: معنى الأسلوب، (نيويورك: ميثوين، ١٩٧٩م). وكممارسة رمزية فإن الأسلوب يتلازم في معنى الشكل النحوي، كما يتم إنتاجه في سياق أعمال تخاطبية وأماكن وإطارات أيديولوجية.

(١١) ثمة تعريف آخر للشعر الحميني يعد أكثر شمولاً، ويستخدمه غير المتخصصين على الأغلب، وهو أنه شعر مغنى ومقسم إلى أغصان وأدوار تنتهي بقواف مقيدة، لا تشبع حركات رويها (أي أن كل قافية تنتهي بروي ساكن). المزيد من الأوصاف الرسمية والحصرية للشعر الحُميني تم تفصيلها من قِبل جعفر الظفاري: الشعر الحُميني في الجنوب العربي، رسالة دكتوراه، (جامعة لندن، ١٩٦٦م)، ٣٠١-٧٦؛ ومحمد غانم: شعر الغناء الصنعاني، (دمشق: دار العودة، ١٩٨٧م)، ٩٢-١٣٨. ويحدد المؤلفان البحور الشعرية الأساسية (خصوصاً البسيط والسريع والرجز)، وكذلك أنظمة القافية، ويشمل نظام القافية الأخير (١) "المُبيّت الأول" (الدور):[أ أ أ ب ب ب أ ت ت ت أ ث ث ث أ....]؛ (٢) "المُبيّت الثاني (الغُصن)"، وهو الأكثر شيوعاً من بين أنظمة القافية الثلاثة [أ ب أ ب أ ب أ ب ت ث ت ث ت ث أ ب ج ح ج ح ج ح أ ب...]؛ و(٣) (القفل)، وقد يكون مُبيّت أول أو ثانياً، يندمج بانتظام مع أبيات إضافية قصيرة تسمى (أجزاء التوشيح والتقفيل). وفي دراسات النمط الأدبي قليلة التمسك بالشكل، فإنه يتم التشديد على معايير المحتوى وأسلوب الأداء والمكان، ويكون الشعر الحُميني مرتبطاً بمتعة لطيفة أو متحضرة أكثر من ارتباطه بهجوم جدلي على آراء شخص آخر، وهو التوجه الذي ينعكس في مواضيع الحب والعاطفة والروحانية والإثارة الجنسية.

(١٢) درس المعالم الرئيسية للشعر العامي في اليمن كل من: عبدالله البردوني: رحلة في الشعر اليمني قديمة وحديثه، الطبعة الخامسة، (دمشق: دار الفكر، ١٩٩٥م [١٩٧٢م]؛ والبردوني: الثقافة والثورة في اليمن، الطبعة الرابعة (دمشق: دار الفكر، ١٩٩٨م)؛ وغانم: شعر الغناء،١٩٨٧م؛ وصالح الحارثي: الزامل في الحرب والمناسبات، (دمشق: الكاتب العربي، ١٩٩٠م)؛ وعبدالعزيز المقالح، الشعر العامي في اليمن، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٨م).

(١٣) هذه القائمة تشمل: سعد سحلول، وأحمد بن فضل العبدلي، وعبدالله هادي سبيت، وينبغي الإشارة هنا إلى أنه بالرغم من تأخر مجال الدراسات البحثية للشعر العامي إلا أن الاهتمام الشعبي بالأنماط العامية انعكس من خلال تقديم مجاله النقدي ضمن التغطيات الإعلامية للصحافة اليمنية والمنشورات المحلية.

(١٤) تكشف ورقة بحثية قدمها القيادي في الحزب الاشتراكي، والمفكر الجنوبي عمر الجاوي في مايو ١٩٨٠م، المدى الذي وصل إليه الكثير من نقاد الأدب اليمنيين في الاستعارة من الدراسات الفلكلورية الغربية، وبعد مراجعة النظرية الفلكلورية الغربية، يكرس الجاوي حيّزاً كبيراً من ورقته لمناصرة وتأييد دراسة الشعر اليمني من ستة أوجه: (١) التقليدية والشعبية (٢) الشفهية (٣) التراث (٤) التأليف مجهول الاسم (٥) التعبير الجماعي (٦) الارتباطات بالعمل والقضايا الاجتماعية. عمر الجاوي: كيف نفهم الشعر الشعبي؟، مجلة التراث، العدد ٤ (١٩٩٢م): ٧٢. وكان المفكرون الاشتراكيون أمثال الجاوي مهتمين بشكل خاص بالتعرف على الشعر الريفي من خلال التمييز بالتضاد مع الأنماط الأدبية والحديثة.

(١٥) أبرز أهداف كتاب عبدالله البردوني (الثقافة والثورة في اليمن) هو تقديم وجهة نظر عن إسهامات المؤسسات وتقنيات النسخ (الكتابة ووسائل الإعلام المطبوعة والتسجيل وتقنيات البث) في التطور الثقافي والسياسي في اليمن، وبذلك قدم البردوني تحليلاً شافياً وبطريقة مميزة ورائعة، متضمناً إحدى الدراسات القليلة لشعر البدع

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

والجواب (الموجود في كثير من المصطلحات الأدبية كشعر المساجلة والمعارضة)، الذي سبق وأن وجدته في الأبحاث اليمنية (البردوني؛ المصدر السابق، ص١٣٢-٣٨). ويكرس البردوني اهتماماً دقيقاً بالاعتمادات المتبادلة للنصوص الشفهية والمكتوبة في نقاشه "لشعر المدح" (المصدر نفسه، ص١٤٠-٤١).

(١٦) من هؤلاء المستشرقين: كارلو دي لاندبرج: دراسة في لهجات جنوب الجزيرة العربية: حضرموت، مجلدان، (ليدين: أي. دجي. بريل،١٩٠١م)؛ ولاندبرج: قاموس فرنسي، (ليدين: أي. دجي. بريل، ١٩٢٠م)؛ ولاندبرج: اللغة العربية ولهجاتها: التواصل الذي تم في المؤتمر الدولي الرابع عشر للمستشرقين في الجزائر، (ليدين: أي. دجي. بريل، ١٩٠٥م)؛ وآلبرت سوسين: ديوان أستر سنترالارابين، (ليبزخ: تيوبنر،١٩٠١)؛ وألويس موسيل: أعراف وعادات بدو الروالة، تحرير: دجي. كي. رايت، (نيويورك: الجمعية الجغرافية الأمريكية، ١٩٢٨م).

(١٧) من هؤلاء المستشرقين: روبرت سيرجينت: الشعر والنثر في حضرموت، (لندن: طبعة تايلر الغربية،١٩٥١م)؛ وميخائيل أي. ميكر: الأدب والعنف في شمال الجزيرة العربية، (كامبريدج: قسم الطباعة، جامعة كامبريدج، ١٩٧٩م)؛ وجين لامبرت: مظاهر اللهجات الشعرية في اليمن، رسالة ماجستير، جامعة باريس، ١٩٨٢م؛ وسعد سوايان، الشعر النبطي: الشعر الشفهي للجزيرة العربية، (بيريكلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٥م)؛ وستيفان كاتون: قمم اليمن التي أستدعي: الشعر كممارسة ثقافية في قبيلة يمنية شمالية (بريكيلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٠م)؛ وفيليب شيلر: الموسيقى والتقليد في اليمن، مجلة الموسيقى الآسيوية، المجلد ٢٢، العدد ١ (١٩٩٠م-٩١م): ٥١-٧١؛ وكلينتون بيلي: الشعر البدوي من سيناء والنجف: صورة من الثقافة، (أكسفورد: طبعة كلارندن، ١٩٩١م).

(١٨) تعد المقدمات الاستعراضية للثقافة الأنثروبولوجية حول الشعر اليمني ذات دلالة، فقد قدم جين لامبرت استعراضاً حول الغناء الصنعاني المدني وعلاقته بأنماط

الغناء الأخرى، مستحضراً مشاركات بارزة في دراسة الموسيقى متعددة الثقافات ومعرفة الشعر الحُميني في اليمن، متجهاً نحو جغرافية الأمية الريفية (بقوله): "نقلت الأغاني القروية والشعبية بشفهية عالية وبكل ما تحمله الكلمة من معنى، وعندما تم التدريب وممارسة الكتابة بشكل رسمي نقل ذلك الشعر إلى المستوى الغنائي المدني، وبذلك كانت الكتابة الوسيلة الأبرز للانتقال نحو المدنية والغنائية، وقد وجدنا مخطوطات كتبت وحفظت بعناية من قِبل عائلات، سواء أكانت محققة من قبل مؤلف ذي قدر عالٍ من التعليم، أو محترف أو هاو غير محترف". جين لامبرت: دواء الروح: الغناء الصنعاني في المجتمع اليمي، (نانتير: جمعية الأثنوغرافي، ١٩٩٧. واستعرض ستيفان كاتون المهتم بتحول الثقافات الإنجيلية بذلك، ولكنه أظهِر نفوره في نَسب عادات الشعر المكتوب للمناطق الريفية في خولان (قائلاً): "إنني أؤكد على أن الدور الذي تلعبه الكتابة في بناء القصيدة القبلية أصبح مهماً منذ ثورة ١٩٦٢م، عندما بدأ التعليم بالانتشار بين القبائل". كاتون: قمم اليمن، ص ١٨٧. كما أن روبرت سيرجنت، أحد الباحثين الأوائل في الشعر اليمني، اهتم بمهارة بديعة بالتداخل بين التقاليد الغنائية والشفهية للمناطق الريفية والممارسات المكتوبة المتداولة بعناية بين النخب المدنية، وبالذات الشعر الحُميني. سيرجنت: النثر والشعر، ص٧، ٥٧. وفي مناقشة كتابه عن قصائد المقامة العامية، أوضح سيرجنت أن الكثير من أمثلته الرائعة "لم تكن مكتوبة من قِبل رجال العلم، وإنما من قبل المشايخ ورجال القبائل". (المصدر نفسه، ٥٢)، ومع ذلك فإن اهتمامه في الأصول يقوده في آخر المطاف إلى تصنيف نمط المقامة المكتوب كشعر للمدينة، حيث من الممكن أن يكون ملتزماً بالكتابة. (المصدر نفسه، ٥٣).

(١٩) تم دراسة هذه التراكيب الحوارية حول الشرف بشكل مثمر في الجزائر، سنة ١٩٦٠م من قِبل بيري بورديو: التحرر من وهم البشر، (نيويورك: قسم الطباعة، جامعة كامبريدج، ١٩٦٣م [١٩٦٠م]، ٩٩-١١٧؛ وريمون جيمس: الشرف والبركة: الهياكل الاجتماعية التقليدية في الريف، (نيويورك: قسم الطباعة، جامعة كامبريدج، ١٩٨١)،٦٩-٧١؛ وميكر: الأدب والعنف؛ وكاتون: قمم اليمن، ٢٧-٢٨.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

(٢٠) تشارلز بيلات: الهجاء في موسوعة الإسلام، (ليدين: إي دجي. بريل، ١٩٧١م)، ٣: ٣٥٤.

(٢١) كاتون: قمم اليمن التي أستدعي، ص٢٨.

(٢٢) صادفت تعبيراً مماثلاً هو (دعوى واستجابة) استخدمه شباب مثقفون لوصف واجبات التبادل الأخلاقي، لكن مصطلح البدع والجواب هو الأكثر شيوعاً في الجنوب اليمني، ويبدو لي أن قِران الكلمة العامية المشهورة (بدع) تشير في العربية الفصيحة إلى (بَدَعة) الصوت الساكن الحلقي الأخير، أما الكلمة المعيارية لجواب فيستولي على الروح الحواري والأساسي للنمط؛ ففي كتابه عن ثقافة وتاريخ يافع يشير محسن ديان إلى هذا النمط ضمن حديثه الذي فصل به أنماط الشعر اليافعي قائلاً: "ومن بين القصائد الطويلة يوجد البدع والجواب على وجه التحديد". محسن ديان: يافع بين الأصالة والمعاصرة اليمنية، (دمشق: الكاتب العربي، ١٩٩٥م)، ٣٢٨. ويناقش (ميخائيل رودينوف) استخدام هذا النمط في حضرموت. ميخائيل رودينوف: الشعر والسلطة في حضرموت، (القديس بطرس برج: قسم الطباعة، جامعة القديس بطرس برج، ١٩٩٢م). وأيضاً يشير (موشا بايمنتا) إلى الاستخدام الواسع للتعبير. موشا بايمنتا: قاموس اللغة العربية اليمنية بعد التقليدية، (نيويورك: بريل، ١٩٩٠م)، ١: ٢٢. ولغرض الإيجاز استخدمت نسخة من هذا التعبير، تفتقر إلى أدوات التعريف المحددة.

(٢٣) أيتش دايبر: مسائل وأجوبة في موسوعة الإسلام، (ليدين: إي. دجي. بريل، ١٩٥٤م)، ٦٣٦-٣٩.

(٢٤) إي. وانجر: المناظرة في موسوعة الإسلام، (ليدين: إي. دجي. بريل، ١٩٩٣م [١٩٥٤م])، ٧: ٥٦٥.

(٢٥) برينكلي ميسك: حالة الخط: الهيمنة النصية والتاريخ في المجتمع المسلم، (بيركيلي: قسم الطباعة، جامعة كامبريدج، ١٩٩٣م)، ١٦٨-٧١.

(٢٦) المصدر نفسه، ٢٦٨.

(٢٧) محمد بن علي الشوكاني: أدب الطلب ومنتهى الأرب، ١٩٩٨م، تحرير: السريحي، (صنعاء: مكتبة الإرشاد، ١٩٩٨م[١٨٣٤م])، ٢٠٦-٠٧.

(٢٨) كانت المواقع الرئيسية لتلك الأربطة في: حوفر (مكتب اليزيدي)، و(رباط العبادي) (بين الظبي والبعسي)، وبير العروس (مكتب يهر)، و(باعباد) في الشبر (مكتب الحضارم)، و(حالة المطري) في (مكتب الموسطة)، وقبر عبدالغفار بن عبدالله القديمي لا يزال مشيداً بالقرب من الطريق الرئيسي (المار في رباط العبادي) بلبعوس، ضربت له (قبة) تسمى (قبة الثور)، وللتسمية حكاية مشهورة ومتداولة، مفادها أن القبة تخص الثور الذي كان يعمل بجهد متواصل في هذه الطين دون أن يرحمه صاحبه حتى هلك فيها بعد أن ودّع مالكه (قال له وداعـًا) على نحو خارق، وهذا يدل على أن سلالة آل باعباد متقيدين بالطريقة الأحمدية للصوفية.

(٢٩) شملت هذه الهجرات في المقام الأول أحفاد الشيخ أبي بكر بن سالم السقاف (المتوفي ٩٩٢ه/ ١٥٨٤م)، وهو من سلالة آل باعلوي، وكان يمثل القائد اليافعي الروحي في حضرموت، وأول من زار يافع من هذه العائلة هو الشيخ حسين بن سالم (المتوفي سنة١٠٤٤ه/ ١٦٣٤م)، أتى إلى يافع لمدة عامين وبنى مسجداً في (قرية عنتر)، واشترى أراضي للوقف الديني، وبعد مغادرته في ١٥٨٤م عيّن الشيخ حسينُ عليـًا ابن أحمد آل هرهرة كسلطة دينية في يافع بني مالك. حمزة لقمان: تاريخ القبائل اليمنية، (صنعاء: دار الكلمة،١٩٨٥م) ، ١٧٣. أما العائلات الدينية البارزة الأخرى منهم السادة، كـ (آل المحضار)، أحفاد الشيخ أبي بكر بن سالم، وآل الحداد الذين تعود أصولهم إلى قيدون في حضرموت، ومنهم فقهاء ينتمون إلى التيار المتصوف كـ(سلالة بن علوان)، و(آل عز الدين) الذين أصبحوا مسئولين عن السجلات في يافع بني مالك، و(آل الحريري) المنتمين إلى الطرق الصوفية لعبدالقادر الجيلاني، وهؤلاء كانوا يعملون في خدمة سلطنة آل هرهرة.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

(٣٠) أسست العديد من الحملات العسكرية الكبرى التي قام بها اليافعيون إلى حضرموت خلال هذه القرون قواعدَ للتعاون بين السلطات الدينية السياسية؛ ففي ١٥١٩م/ ٩٢٥ه، أغاث ما يزيد عن خمسة آلاف من رجالات يافع الأمير الكثيري بدر بن عبدالله "بو طويرق" في حملته ضد خصومه في حضرموت الداخل، وانطلقت الحملة الثانية وهي الأوسع والأكبر سنة ١٧٠٤م/ ١١١٦هـ تحت قيادة الشيخ الروحي (منصب) اليافعيين في عينات حضرموت، الشيخ علي بن أحمد أبو بكر. أحمد العبدلي: هدية الزمن في أخبار ملوك لحج وعدن، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٠م[١٩٣٠م])، ١١١. ومنها استوطن الكثير من اليافعيين في حضرموت، وكانوا يعملون في زراعة الأراضي التي سيطروا عليها كغنائم حرب.

(٣١) صالح البكري: في شرق اليمن، (بيروت، ١٩٥٥م)، ٣١-٣٢.

(٣٢) عُرفت هذه المدارس في كثير من مناطق الجنوب وتسمى أيضاً (كتاتيب).

(٣٣) يشير برينكلي ميسك إلى: أن مهارات القراءة والكتابة في أدنى مستوى لها تم إحرازها في مدينة (إب) بعد قضاء عامين دراسيين فقط. برينكلي ميسك: الوثائق القانونية ومفهوم القراءة والكتابة المحدود، المجلة الدولية لسيكولوجية اللغة، العدد ٤٢ (١٩٨٣م)، ص٤٥. تنوعت مواضيع التعليم فيما بعد، كما يشير إليه كتاب يتحدث بشكل متكامل عن تطور المؤسسات التعليمية في الجنوب، أصدره مركز الدراسات والبحوث اليمني، وفي القسم الأول من القرن العشرين زودت المعلامة الدارسين بقدرات ابتدائية في المجالات التالية: مهارات القراءة والكتابة، الحساب، الحقوق والواجبات الدينية، التاريخ الإسلامي وتواريخ العادات الاجتماعية المهمة، الجغرافيا ومسائل الصحة. كرامة سليمان: التربية والتعليم في الشطر الجنوبي من اليمن، (صنعاء: مركز الدراسات والبحوث اليمني، ١٩٩٤م) الجزء الأول، ص٨٩.

(٣٤) كانت الوجهات الأساسية للدراسات الأولية والمبكرة لليافعيين هي الزوايا الدينية والأربطة الصوفية المختلفة والواقعة آنذاك في عينات (حضرموت)، والطرية

بـ(أبين)، وزبيد في (الحديدة)، وصحفة النادرة ومصنعة السَّدة في (إب). كما أنه من حين إلى آخر كان يذهب بعض الطلاب اليافعيون إلى أماكن أبعد للدراسة، مثلاً إلى شهارة ومسورة في اليمن الأعلى، وخلال القرنين المتأخرين التاسع عشر والعشرين أمم اليافعيون وجوههم للدراسة إلى عدن، وكذا إلى تريم وغيل باوزير ورباط باعشن (في وادي دوعن بحضرموت)، ورباط الحداد في (البيضاء).

(٣٥) (قلنا يافع الريفية) لأن المصادر التي تشير إلى وجود هذا النوع من التبادل الحيوي الذي يخص قصائد النقائض المكتوبة في عدن وغيرها من المدن اليمنية القاطن فيها أبناء يافع قليلة جداً، على الرغم من أن هذه المصادر تؤكد أن البدايات الأولى لهذا النوع من القصائد انتشر في عدن مبكراً منذ القرن الثالث عشر كما يشير أحد الباحثين، ويرجع هذا الباحث الفضل لأمراء الدولة الزريعية الذين شجعوا هذا النهج في عدن متبنين ثقافته وموقظين همم الشعراء في إطار نهضة ثقافية حقيقية، ومن ثم كانت المنافسات الشعرية المكتوبة بنمط النقائض في هذا العهد بارزة بشكل كبير. أحمد صالح ربيد: شعراء عدن في عصر بني زريع، مجلة التراث، العدد ٤ (١٩٩٢م): ٤٩-٦٩. وكان الشعراء المشاركون في هذه المبارزات اللطيفة من عدن ومن المناطق الداخلية أيضـًا، وتباين الشعر حينها بين الانتقاد (الهجاء اللاذع) والمدح، فبعض القصيد كان ينتقد المعتقدات الإسماعيلية للدولة الفاطمية والبعض الآخر يمدح ولاتها الذين وزعوا جوائز سخية للشعراء، ومن أبرز شعراء يافع في هذا الجانب أبوبكر اليافعي (١٠٩٧م-١١٥٧م/ ٤٩٠هـ-٥٥٢هـ) نزيل صنعاء، الذي كرس جزءاً من حياته للقضاء في اليمن الأعلى، وفي ضوء هذا النشاط الشعري في المناطق المدنية سأشير أيضـًا إلى نشاط شعراء يافع بني مالك في فترة ما قبل العصر الحديث، ويافع بني مالك (الريفية) تبعد عن عدن (المدنية) مسيرة أربعة أيام ونصف فقط.

(٣٦) تم تأسيس أول مدرسة من قِبل الإمام يحيى في قعطبة، وهي مدينة صغيرة تقع على الحدود بين اليمن الشمالي ومناطق المحميات؛ لذا كان الهدف الرئيس منها

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

سياسياً وهو كسب ولاء الجنوبيين الواقعين على الحدود والمتذبذبين في ولائهم بين البريطانيين والإمامة، ومع ذلك كان يوفر هذا التعليم ما يقارب ستين مقعداً شاغراً للطلاب في كل عام دراسي، وبالمثل أسس البريطانيون عدة مدارس خاصة وللغرض السياسي ذاته، مبتدئين بمدرسة جبل حديد في عدن سنة ١٩٣٥م حيث أسسوا نظاماً تعليمياً سنوياً لأبناء عدن يتسع لأربعين طالباً، وفي الوقت ذاته تقريباً أسس سلطان لحج مدرسة مماثلة في حوطته. سليمان: التربية والتعليم، ١: ١٣٤-٣٨.

(٣٧) كشفت تقارير خاصة بالعام الدراسي ١٩٤٦م-١٩٤٧م، أن ٤٤١٠ طالب فقط (من ٦٠٠٠٠٠ من عدد سكان المحميات) يحضرون إلى هذه المدارس الواقعة في مناطق المحميات، بينما الطلاب المسجلين في مدارس عدن يتجاوزون ٥٥٤٠ طالباً (مع أن نسبة السكان لا تتجاوز ٨٠٠٠٠). المصدر نفسه، ص ١٥٠، ١٩١.

(٣٨) المصدر نفسه، ١٥٨، ٢٣٨.

(٣٩) ففي الوقت الذي فُتحت فيه هذه المدارس أبوابها مع نهاية أربعينيات القرن العشرين في العواصم المحلية المجاورة في الضالع والكود وزنجبار، إلا أن أول مدرسة فُتحت في يافع في سنة ١٩٦٣م، وفي منتصف التسعينيات قُدّرت نسبة الأمية في يافع بـ ٤٢,٦٪.

(٤٠) ميسك: الدولة الخطاطة، ١٥٣.

(٤١) بيري بورديو: التميز: نقد اجتماعي لحكم الذوق، (كامبريدج، ماس: قسم الطباعة، جامعة هارفارد، ١٩٨٤م).

(٤٢) ميسك: الوثائق القانونية،٥١.

(٤٣) كان ثالث سلاطين آل عفيف في يافع بني قاصد، السلطان سيف بن قحطان الملقب بـ"حنيف الدين" شاعراً مشهوراً، كما كان السلطان بن هرهرة في القرن التاسع عشر في يافع بني مالك الملقب بـ"بن زامل" أيضاً شاعراً بارعاً ونظم شعراً مكتوباً.

(٤٤) باول دريش: الأئمة والقبائل: كتابة وعمل التاريخ في اليمن الأعلى، في كتاب القبائل وتكوين الدولة في الشرق الأوسط، تحرير: بي. إس. خوري ودجي. كوستنر،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

٢٥٢-٨٧ (بيركيلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٠م)،٢٧١.

(٤٥) من أوائل المساجلات الشعرية التي جرت بين طبقة المشائخ والعديد من رجال القبائل، تعود إلى أيام الحرب التي جرت في منتصف القرن السابع عشر بين يافع وأئمة الدولة القاسمية، وتم نشر وإعادة إنتاج هذه المساجلة في شريط أصدر أوائل التسعينيات من القرن العشرين، وكانت مصحوبة بقصة ممتعة تصف سياق الموقف، وفي غضون إحدى حملات الإمام أرسل الشاعر اليافعي زيد الحريبي قصيدة إلى رجل من قبائل بكيل يدعى علي بن ناجي، وهو أحد العساكر في جيش الإمام، وبعد أن استلم الشاعر اليافعي قصيدة الجواب بدأ بقصيدة بدع جديدة، ولكنه قُتل في المعركة قبل أن يكمل قصيدته، ووجد زملاؤه القصيدة في ملابسه فأكمل أبياتها الشيخ اليافعي عبدالرب بن أبوبكر الدغفلي، فثم أرسلها إلى آل البكيلي، ومما كُتب فيها:

ها قل لسيدك يرتزي لا يعجل ... لا يهتري لا يميل
من هرج يافع يكاتب لا جميع القبايل ... ويده باتلقي المزيل

إن هؤلاء الأشخاص الذين يتبادلون كلمات غاضبة من الشعر القبلي خلال المراسلات المهرّبة عبر جبهات القتال ينقل صورة مختلفة تماماً للممارسة الشعرية من أوصاف شعر الحرب المؤدى شفهياً كمثل نقل (الزامل)، وأيضاً يشير إلى أن ممارسات الكتابة أصبحت مألوفة، ليس عند السلاطين والمشايخ القياديين فحسب ولكن ضمن صفوف رجال القبائل أيضاً.

(٤٦) يؤكد هذا جاك جودي: الطرق البديلة للمعرفة في الثقافات الشفهية والمثقفة، في كتاب اللغة المنطوقة والمكتوبة: اكتشاف الشفهية والقراءة والكتابة، تحرير: دي. تانين (نوروود، إن. دجي.: آلبيكس، ١٩٨٢م)، ٢١٢.

(٤٧) يناقش سعد سويان هذه المراسلات بين النخب القبلية في شمال الجزيرة العربية، إذ يشير إلى أن معظم القصائد تتسم بقيمتها الترفيهية أكثر من حاجتها إلى توصيل معلومات عملية ومحددة: "يبدو أن القصائد التي نناقشها الآن لا تمتلك باعثاً ظاهرياً، فضلاً عن الممارسة الأدبية والمتعة الجمالية المشتقة من تأليفها وقراءتها".

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

سويان: الشعر النبطي، ص(١٨٠). ويناقش إبراهيم عوضين هذا النمط الكلاسيكي من المراسلات أيضـًا، مشيراً إلى أنه ظهر بشكل جدي على يد أبي تمام وصحبته في العصر العباسي. عوضين: المعارضة في الأدب العربي، (القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٨٠م)، ١١٤-١٧.

(٤٨) وفي حين أن بعض أفراد عائلة الحداد في اليمن انتموا إلى بيوت دينية معروفة من سلالة باعلوي، فإن حسين عبيد كان من ضمن الكثير من أفراد العائلة الذين اكتسبوا حِرفـًا ومِهنـًا في مجالات أخرى مثل الحدادة.

(٤٩) عانت جماعة أهل الحقيقة من الاضطهاد خلال سنوات جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية، وبسبب ردود الفعل العنيفة ضد الصوفيين خلال تسعينيات القرن العشرين والسنوات الأولى من العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، لم أجد فرداً يعترف بعضويته للصوفية، ومن ثم تعتبر أسسها الفكرية بصورة عامة مسألة تخمين عند اليمنيين، ويعزو الكثير من الناس رغباتهم بالعدالة الاجتماعية في استخدام العقل في إطار الممارسة الروحية إلى الروابط مع الحركة القرمطية التي ظهرت في يافع في القرن العاشر، وقد اطلعتني الكثير من المصادر الموثوقة أن هذه الفئة أقامت علاقات وطيدة مع جماعة آل باعلوي في حضرموت، وأن كتاب شمس المعارف الكبرى ولطائف المعارف، للساحر والعرّاف الشيخ أحمد بن علي البوني في القرن الثالث عشر، كان من أهم الكتب لدى أفراد الجماعة.

(٥٠) آر. دجي. جافن: عدن تحت الحكم البريطاني، ١٨٣٩م-١٩٦٧م، (نيويورك: بارنيز ونوبل للكتب، ١٩٧٥م)، ٣١٩.

(٥١) اكتسب خلال هذ الصراع الشاعر شايف الخالدي شهرة في الشعر السياسي المؤثر؛ وذلك عندما ذهبت زوجة الشيخ (أبوبكر) إلى منطقته لطلب الغوث، كتب الخالدي قصيدة أكسبته جائزة بندقية جديدة (ينظر الفصل الرابع).

(٥٢) بنيت القصيدة على نمط (الدوبيت) (شعر من بيتين) وضمن هذا النوع انتشاره في شمال أفريقيا وتركيا وأسيا الوسطى والهند وإندونيسيا وماليزيا. إضافة إلى

ذلك، فإن تأثير القصائد العربية على الشعر الغنائي الأوروبي قد تم تناوله من قِبل باحثين عن الشاعر المتجول الإسباني 'خارجاز' ومؤخراً التقاليد الأوروبية في القصيدة الغنائية الرومانسية. ستيفان ريكرت، ما وراء الأقحوان: وجهات نظر على الشعر شرقًا وغربًا، (أكسفورد: طبعة كلارينـدون، ١٩٩٣م) وجاروسلاف ستيتكيفتش، "الظواهر الغنائية العربية في السياق" مجلة الأدب العربي، العدد ٦ (١٩٧٥م): ٥٧-٧٧.

(٥٣) عند سماعي لشعر الحداد ضمن مقطع فيديو تملكتني الدهشة لأدائه الشفهي القوي في السنوات الأخيرة من عمره وقد بلغ من العمر عتيًا وأُصيب بالعمى بعد مرض جعله طريح الفراش؛ ففي الواقعة المسجلة كان الحداد ينشد أبياته على مبرز مزدحم في يافع في أوائل تسعينيات القرن العشرين وقبل موته بفترة قصيرة، ومن خلال التنوع في أساليب الإلقاء ما بين التلميحات الهامسة إلى التحذيرات الكئيبة إلى التوبيخات العاصفة المصحوبة بالضرب المثير بذراعيه، جذب الحداد انتباه مستمعيه من خلال مواهب ضخمة في الإلقاء الشفهي، فلم يكن شعره ذا أثر كبير إن قرأ بطريقة صامتة.

(٥٤) كما أشار سيرجنت، يستخدم الشعر السياسي اليمني دائمًا البحر الطويل. سيرجنت: النثر والشعر، ص٧٨.

(٥٥) بني نمط هذه القافية على أساس تصريفات الفعل (الصيغة ٢ و ٥) من صيغ الفاعل المؤنث، ورغم أن هذه الأفعال تنتهي عادة بنهاية [تْ] (تاء التأنيث الساكنة)، لكن يتم تعديل هذا الصوت باستمرار في الشعر العامي إلى [ة] (تاء المؤنث المربوطة وتنطق دائمًا هاء ساكنة، وكذلك تكتب إن وقعت في موضع القافية).

(٥٦) يأتي المرجع القرآني الأول في القصيدة والمقتبس ضمن تركيب البيتين الأوليين، من سورة الفلق (١١٣:الأيآت ١-٢)، وكان في الأصل مرتبطًا بالاستعاذة من اللعنات والمصائب التي تسببها النفاثات (السواحر) في العقد وذلك لربط الناس بالعالم الغيبي. القرآن الكريم: ترجمة أي. واي. علي، الطبعة السادسة، (لاهور: جمعية سنغافورة للهدي الإسلامي، ٢٠٠٤م [١٩٤٦م])، ١٨٠٨.

(٥٧) ينظر الأبيات ٥ و ٦ من قصيدة الجواب للشيخ بن سبعة، المستحضر بهما

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

بناء البيت ضمن الأوصاف الاستعارية لبناء البيت الشعري.

(٥٨) كاترينا فيليبس، وجيرارد مانلي: الأعمال الرئيسية، (أكسفورد: قسم الطباعة، جامعة أكسفور، ٢٠٠٢)، xx.

(٥٩) سأناقش هذه الخواطر (الهواجس) باستفاضة في الفصل الرابع.

(٦٠) خلال الفترة الممتدة بين أربعينيات القرن العشرين وستيناته، عندما كان تعلم القراءة والكتابة منتشراً في الأرياف، وكذا عندما أصبحت مساجلات البدع والجواب أكثر تكراراً، فإن الصراعات بين القبائل باتت بشكل خاص معقدة ومؤذية؛ وأصبح التنقل بين المناطق صعب حتى في المسافات القصيرة، وهذا ما أشارت إليه أبيات الحداد (٣٢-٣٤).

(٦١) ميسك: الدولة الخطاطة، ٢٥-٢٦؛ وميكر: الأدب والعنف، ٨١-٨٢؛ وشريوك: القومية، ٩٥-١٠٠.

(٦٢) ميسك: المصدر السابق، ص٢٥-٢٦.

(٦٣) أخبرني أحد الرواة أن أبيات أحد أقربائه، وهو من شعراء الشريط المعروفين، تم نطقها ولفظها بشكل خاطئ عندما تم أداؤها من قبل فنان مشهور، وأن ذلك الخطأ دفع بأحد زملاء الشاعر في المهجر لتطليق زوجته؛ حيث حدث سوء فهم عندما لفظ الفنان كلمة جِن [ا] (عفريت) وكأنها جَنا (جنة)، وهو اسم زوجة المهاجر، ورغم أن الحادثة قد تبدو مستبعدة إلا أن هذه الرواية تشير إلى اهتمامات بعض الشعراء وحرصهم على كلماتهم خوفاً من إفسادها عند النقل.

(٦٤) لقراءة أولية عن الأهمية الرمزية للمدينة بالنسبة لسنوات الإسلام الأولى، أنظر جانت أبو لفود، "المدينة الإسلامية: الأسطورة التاريخية والروح الإسلامية والعلاقة المعاصرة،" المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط، العدد ١٩ (١٩٨٧م)، ١٥٥-٧٦. وكما هو الحال عند أبو لفود، سأعتبر الهوية المدنية كمتغير من نحية تاريخية وكممارسة إبداعية مقيدة نصياً. لكن منذ أن ركزت على المدنية من خلال سلسلة واسعة من التفسيرات النصية، فإنني أيضاً سأبحث كيف أن اليمنيين، خصوصاً

سكان المرتفعات الريفية، يميزون بانتظام جماليتها في تعبيرات متداولة، والتي يمكن مقارنتها، بشكل إيجابي أو سلبي، مع أشكال ملحة من التمييز الإدراكي. وإذا يتم تصوّر التداول المدني لدى اليمنيين من خلال علامات المستند المكتوب (كما في هذا الفصل) أو من خلال الموسيقى والغناء (كما سيتم مناقشته في الفصلين ٣، ٤)، فإنني أفترض أنه يتم التعبير عن سعة التداول المدني بجمال تصويري نقي الذي يؤكد على القواعد السليمة للمعرفة المؤثرة في حين أنها أيضاً تستدعي تخمين مصداقيتها الأخلاقية (أنظر المقدمة).

(٦٥) لورد: فنان الحكايات.

(٦٦) على سبيل المثال، تمتلك قصائد الغزل المنقولة شفهياً مخزوناً غنياً من الصيغ المختزنة التي تصف جمال المحبوب[ة]: فالمحبوبة لها "أعيان حمراء" و"أنف كالسيف"، و"عنق كالظبي" وابتسامة "مثلما برق الغسق" وصدر مثل حديقة تزرع "سفرجل ورمان" وريق مثل "عسل جردان" وما إلى ذلك.

(٦٧) في الفصول اللاحقة سأبين كيف أن مؤلفات البدع والجواب تصبح ذات أسلوب شفهي (أدوات مقوية للذاكرة) عند تكييفها للغناء الموسيقي في الأشرطة، وفي الفترة الممتدة منذ فجر الاستقلال أصبحت الأغنية مُسيّسة إلى أقصى حد، وصار شعراء البدع والجواب يميلون إلى الشعر السياسي المغنى المجلجل والرنان موسيقياً.

(٦٨) وفي نقاشي الأولي للعروض الشفهية لقصائد البدع والجواب حددت التطابقات المنمَّقة بإحكام في القافية، خصوصاً الظاهرة في جناس نهاية الشطر كصيغة دالة على السلامة التأليفية، وفي النهاية هذه السلامة تؤكد على التجسيد النصي للتأليف برمته، وهكذا تساهم في شعور المستمعين بالثبات النصي للأداء وإزاحته إلى مجال من السلطة المدنية والنص المكتوب بدقة عالية.

(٦٩) مونرو: التأليف الشفهي، ص٤٣؛ وميكر: الأدب والعنف، ص١٢٠؛ ورينات جاكوبي: أصول شكل القصيدة، في كتاب شعر القصيدة في أسيا المسلمة وأفريقيا،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

تحرير: إس. سبيرل، و سي. شاكل، (نيويورك: إي. دجي. بريل، ١٩٩٦م)، ٢٦.

(٧٠) وجدت أن اختصار التأليف الشعري هو موضوع عام جدال بين المعجبين اليمنيين بالشعر الشعبي؛ ففي كثير من المناسبات تتبع الرواة مؤلفات أطول لتقنيات النسخ، مثلاً في البداية كان الشريط مقننًا بـ ٤٥ دقيقة مما يتطلب مؤلفات أقصر، وعندما طورت تقنية التسجيلات الصوتية شجع شريط الستين دقيقة الشعراء لنظم قصائد أطول، ورغم أنه من الصعب تخمين معنى الطول بالنسبة للأجيال السابقة من اليمنيين، فإنني أميل إلى أن الطول من المحتمل أنه كان يشكل إحدى العلامات البارزة للممارسة الكتابية، فوجب علينا عدم استثنائه لأنه يمثل إحدى علامات الأسلوب الثقافي لشعراء البدع والجواب الأوائل وكذا الجمهور، فمعظم مؤلفات البدع والجواب التي جمعتها عن هذا الشعر سواء مؤلفات الفترات السابقة أو الحالية تعد أبياتها أطول بكثير من المؤلفات الشفهية، فهذه القصائد تتكون في الغالب من ١٦-٦٠ بيتًا، وهي على العكس من معظم القصائد الغنائية التي يبلغ معدل أبياتها ما بين ١٢-٢٠ بيتًا فقط، أو القصائد التي تؤلف بشكل مرتجل دون مساعدة الكتابة، وبذلك وجدت أن الإطالة كسمة عامة تخص المؤلفات التي تخضع للأعمال الكتابية، وتكمن بشكل خاص ومؤكد في القصائد الشعبية التي جمعها الكتّاب من أرياف اليمن والمملكة العربية السعودية.

(٧١) إن اشتقاق كلمة قصيدة من الفعل قَصَد، بمعنى "يهدف إلى" أو "ينوي"، قد زود النقّاد بحافز كبير للنظر في مصادر النمط الأدبي الأدائية الرائعة. وعادة ما يشمل علم الأنماط التقليدي، بناءً على عمل باحث القرن التاسع أبو محمد بن قتيبة، مواضيع الدعاء الإلهي والنصيب والرحيل والمدح والرثاء والغزل والهجاء. ورغم أنه يمكن صياغة القصائد حسب أماكن خاصة وتبرز مواضيع سرية أو جنسية، لكنها تُنقل بشكل نموذجي في الكثير من الأماكن العامة التي يظهر فيها الإحساس الإبداعي للمؤدي في حالة حوار مع المسئوليات السياسية والأخلاقية.

(٧٢) سوزان ستيتكيفيتش: التفسيرات التركيبية لشعر ما قبل الإسلام: النقد واتجاهات جديدة، مجلة دراسات الشرق الأدنى، العدد ٤٢ (١٩٨٣م): ٨٥-١٠٧.

(٧٣) ميكر: الأدب والعنف.

(٧٤) كمال أبو ذيب: نحو تحليل تركيبي لشعر ما قبل الإسلام، المجلة الدولية لدراسات الشرق أوسطية، العدد ٦ (١٩٧٥م): ١٤٨-٨٤.

(٧٥) ميخائيل سيلس: القصيدة والغرب: القالب الذاتي في الانعكاس والمواجهة النقدية، مجلة العربي، العدد ٢٠ (١٩٨٧م): ٣٠٧-٥٧.

(٧٦) على الرغم من أن مؤلفات البدع والجواب عادة ما تفتقد لجزء أو أكثر من هذه الأجزاء المميزة (خصوصاً جزء الاستهلال القصير وأحياناً الابتهال)، إلا أن التسلسل الموضوعي يعتبر بشكل عام أحد الدلالات الموثوقة للصيغة الرسائلية المكتوبة لهذا النمط الأدبي قبل الاستقلال، وفي الواقع إن ثبات هذا التسلسل الموضوعي في أنماط البدع والجواب الأخرى في أنحاء شبه الجزيرة العربية يوحي بأن الأجزاء التي أتعرّف عليها في هذا الفصل تخدم غايات تواصلية عكسية مهمة لاختيار واسع من المتراسلين العرب الذين يتبادلون الشعر عن طريق الكتابة، وسأعمل على تقديم الملاحظات المقارنة التالية حول مؤلفات متماثلة وثَّقها باحثون آخرون، ومن خلال ملاحظة ترابطات التسلسل الموضوعي فإنني لا أعني الإيحاء بأنه يمكن اعتبار كل هذه المؤلفات ضمن نمط شعر البدع والجواب، فلكل نمط مميزاته واتجاهاته الخاصة به التي ينبغي النظر إليه في إطار أماكنه الاجتماعية والثقافية، ومع ذلك يعتبر التسلسل الموضوعي في هذه المراسلات لافتاً للنظر ويوحي بأن شعراء الريف الذين يتبادلون هذه القصائد عبر المسافات البعيدة إنما يلجئون إلى هذه الاستراتيجيات لضمان التواصل المستمر وتأمين محتوى الرسالة لعدم استقرار الكلمة المتقلبة (سواءً المكتوبة أو الشفهية).

يمثل تحليل كاتون لقصيدة الدعوى والجواب العامية أفضل تحليل ووصف أجنبي (غير عربي) لهذا النمط قبل دراستي. كاتون، قمم اليمن التي أستدعي، ص١٨٨-

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

١٩٦، ٢٢٣-٤٨. ومع أنه يحدد خمسة أجزاء فقط، إلا أنه تمكن من وضع الاستهلال في المؤلفات التي درسها، أما سيرجنت فقد ناقش عدة نسخ من قصائد البدع. سيرجنت: النثر والشعر، ص٥٤-٥٨. القصيدة الأولى هي المرسلة من مهاجر في جاوى (جزيرة في إندونيسيا) إلى حضرمي في القسم الأول من القرن العشرين، وتفتقد هذه القصيدة إلى الابتهال إلا أنها تحتوي على استهلال طويل إلى أبعد حد، حتى بدا وكأنه جزء من موضوع الرسالة الأساسي، وتضمنت مجاز الرسول (الأبيات ٦٥، ٦٦)، والتحيات (الأبيات ٦٧، ٦٨)، والخاتمة (الأبيات ٧٤-٧٧) وجاءت متتابعة بالتسلسل، أما القصيدة الثانية (المصدر نفسه، ص ٦٢-٦٥)، فمن المحتمل أنها لم ترسل كقصيدة بدع وإنما "قصيدة عبور وهواجس سفر" ومع ذلك يمكن التعرف على الأجزاء كلها طالما تم فيها تحديد جزء "الرسالة الأساسي" والمحدد برحلة الرسول نفسه. وتعد قصيدة البدع الوحيدة في دراسة لاندبرغ، هي قصيدة الشاعر يحيى عمر المؤلفة قبل قرنين من الزمن والمنمَّقة بشكل غزير بمواضيع الغزل، إذ تحتوي على كل الأجزاء ما عدا الاستهلال. لاندبرغ، دراسات على لهجات جنوب الجزيرة العربية: دثينة. ١: ٦٤-١٠١. وأبعد من ذلك ذهب (كلينتون بيلي) الذي ناقش تقليداً بدوياً من سيناء يسير على نهج شعر البدع والجواب، وعده بصورة عامة لا حصرية أداء شفهياً. كلينتون بيلي: الشعر البدوي من سيناء والنجف: صور من الثقافة الشفهية، (أكسفورد: كلارينـدون للطباعة، ١٩٩١م)، ٧٢. وعلى الرغم من قصر هذه القصائد في الطول إلا أنها تفتقد لجزئي (الابتهالات والخواتم)، وتحتوي على استهلال متقن بشكل نموذجي، وعلى رحلة الرسول التي عادة ما تبرز أوصاف التنقل في الجبال، وأجزاء التحيات والمواضيع الرئيسية للرسائل. ويدرس (آلويس موزيل) مثالاً رائعاً لقصيدة بدع مكونة من ٤٧ بيتاً. موزيل، الأساليب والعادات، ٢٩٢-٣٠٠. فعلى الرغم من مطابقتها لقصائد البدو عند بيلي من حيث افتقارها لجزئي المناجاة والخاتمة، إلا أنها تستعرض الأجزاء الأخرى كلياً. ويدرس سويان "المراسلة الشعرية"، وهي نسخة عربية فصيحة ومثقفة إلى حد ماء للنمط الذي وجد منذ زمن بعيد في كل أنحاء العالم العربي. سويان، الشعر النبطي، ١٨١. ورغم أنه لم يذكر الاستهلال، لكنه يحدد خمسة

أجزاء مميزة للنمط التي تكون تقريباً مماثلة لتلك التي استعرضتها أعلاه. يتطرق أيضاً عوضين للنمط ويعطي أمثلة، التي تشير بأن النمط بدأ بشكل جدي بالتزامن مع أولئك الشعراء كأبي تمام في العصر العباسي. عوضين، المعارضة، ١١٤-١٧.

(٧٧) لقد تم تطوير مفهوم الإطارات من قِبل أيرفنج جوفمان، تحليل الإطار: مقالة عن تنظيم الخبرة، (نيويورك: هاربر وراو،١٩٧٤م)؛ وجريجوري بتيسون، "نظرية الخيال والتمثيل" في كتاب خطوات إلى بيئة العقل، ١٧٧-٩٣ (سان فرانسيسكو: تشاندلر،١٩٧٢م).

(٧٨) وأود أن أشير هنا إلى أن التذبذب الحاصل بين الأساليب الشفهية والكتابية يكون عبارة عن أداة نصية بنيوية ليس فقط لشعر البدع والجواب ولكن لأنماط أخرى من الشعر العربي والرواية، حيث تشكل الكتابة معضلة كوسيلة للانتشار فيما وراء الحدود المحلية. مثلاً الرواية التي تصف الوحي الإلهي الأول للنبي محمد صلى الله عليه وسلم إذ تتبع تذبذباً متماثلاً بين التدوين الشفهي والكتابي. ورغم نقل كلام الله شفهياً إلى النبي محمد صلى الله عليه وسلم ومن ثم إلى الصحابة وعامة المسلمين، وذلك من خلال تلاوة النبي الشفهية، فقد تم صيانة كلام الله عن طريق "الرُسل المجسدة" (ينظر أدناه) إما بواسطة الملك جبريل أو بواسطة الرسول صلى الله عليه وسلم نفسه، إضافة إلى أمر الملك جبريل للرسول بقوله "إقراء!" وكأنه يقرأ "كتاب" من كلام الله الطاهر والخالد. ورغم أنه لم يكن كل الوحي المتتابع للنبي عن طريق جبريل، بل معظمه. إضافة إلى ذلك، فإن الأسلوبية الكُتبية (تشبه أسلوب الكتب) في قراءات النبي محمد صلى الله على وسلم تزايدت بشكل مثير في السنوات الأخيرة من حياة الرسول في المدينة، وعندما أدرك الناس بأنه رسول روحي (صاحب كتاب مقدس) وعوا أن أسلوبه لم يشبه كلياً أساليب الأداء للشعراء الشفهيين، وأثناء تتبع العرق الغني للمعرفة التاريخية العلمية التي عالجت وحي النبي، أود أن أشير إلى أن تلك الروايات تؤكد ملاحظاتي الخاصة، وعليه يصبح التذبذب بين الرموز الشفهية والكتابية أكثر بروزاً على وجه الدقة حينما يكتسب نسخ الكلمة المنطوقة شأناً اجتماعياً وشعبياً

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

وتصبح مخاطر إعادة التأليف المتداول شديدة الحذر، وإنني هنا أشكر أندريو شريوك وأليكسندر كنيش على مساعدتي في الوصول إلى هذه الملاحظات.

(٧٩) المتطلع للتاريخ التطوري في القصيدة الحضرمية فإن روبرت سيرجنت يؤكد أن الابتهال والخاتمة هما "بما لا يدع مجالاً للشك من الإضافات الإسلامية"، وهي النقطة التي لا أرى سبباً للنزاع حولها. سيرجنت، النثر والشعر، ٦.

(٨٠) كاتون: قمم اليمن، ٣٢٤.

(٨١) تمت مناقشة مصطلح براعة الاستهلال من قِبل مؤرخ القرن الرابع عشر العلامة الاجتماعي عبدالرحمن بن خلدون. عبدالرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ترجمة إم. دي. سلان (باريس: امبريميري أمبريال، ١٨٦٨م)، ٣ :٤٥٢. لاحظ أنه في عادات الأداء اليمنية تكون البرعة عبارة عن الرقصة القبلية الكلاسيكية التي تصاحب قصائد الزامل، وعادةً ما يتم تنفيذها في مقدمة الوفود الزاحفة والمسلحة، وذلك عندما تبدأ الوقائع الاجتماعية والسياسية الكبرى.

(٨٢) استطاع الشعراء ببساطة التغاضي عن الوسيلة الكتابية للتبادل، وفي الواقع في شعر الشريط، كما سأناقش في الفصل الرابع، يعمل الشعراء مع الفنانين على تمثيل مساجلات البدع والجواب التي تنقل عبر الشريط كمواجهة شعرية إبداعية تتم وجهاً لوجهة، وعلى الرغم من ذلك ففي حقيقة الأمر أن معظم الشعراء يعترفون على نحو تقليدي بالصيغة والشكل الكتابي، وهذا يوحي بأن الكتابة نفسها كانت ذات أهمية ومعنى للشعراء، وسأشير إلى أن الوسائل والممارسات الكتابية هي رأسمال النخب الريفية التي اشتقت قيمتها من تداولها ضمن دوائر محدودةمن الأداء الشفهي والسياق القبلي.

(٨٣) ميسيك: الدولة الخطاطة، ٢١٠-١٢.

(٨٤) كتب ميسيك: "إن الشهود المتنقلين الذين يسافرون مع النص (والذي ينبغي أن تكون أمانتهم واضحة جداً، وأقل اعتماداً على السياق حينما يكونون واضحين حتى في المناطق التي يكونون فيها غير معروفين)، هم الناقلون الأساسيون للحقيقة،

ويظهر هؤلاء الشهود المتنقلين أيضاً في نوع آخر من الكتابة، كرسالة تعيين قاضياً من قبل الإمام، فعندما يكتب الإمام إلى الشخص المُعيّن، فإن شاهدين يجب أن يشهدوا على الرسالة (الكتاب) ومن ثم 'يخرجون معه إلى المنطقة المقصودة، أي رسالة عادية وغير مصحوبة يتم استبعادها على وجه الخصوص" (المصد السابق، ٢١٠).

(٨٥) بهذا الخصوص فإن وظيفة جزء رحلة الرسول (التي لا تعد على الإطلاق وظيفتها الوحيدة) تكون واضحة في إعادتها بشكل كبير نسبياً، وإتقانها في المبادلات الظريفة بين المتراسلين الذين باعدت بينهم المسافات وجلهم مهاجرون، وفي المبادلات الميالة للجدل حيث يحاول الشعراء الانفصال عن بعضهم البعض، فإن هذا الجزء يتم تقليصه إلى حد كبير إن لم يتم إلغاءه نهائياً.

(٨٦) وتظهُر رحلة الرسول كذلك في شعر المجتمعات العربية الأمية، كما تم توثيق ذلك من قبل باحثين سابقين بما فيهم لاندبرغ، دراسات على لهجات جنوب الجزيرة العربية: دثينة، ١:٦٤-١٠١؛ وموزيل، الأساليب والعادات، ٢٩٢-٣٠٠؛ وبيلي، الشعر البدوي، ٧٢. وأود أن أشير هنا إلى من المحتمل أن هذا الجزء يؤدي وظيفة نقلية مماثلة، مستحضراً تضاريس الأرض التي تربط الشعراء، ورغم ذلك فقد وجدت أن أجزاء رحلة الرسول في مثل هذا الشعر الشفهي تميل إلى ألا تكون رئيسية ولا متقنة كما في مبادلات البدع والجواب، ففي شعر الشريط كما سأناقش في الفصل اللاحق، يتم اختصار رحلة الرسول في شعر البدع والجواب، ويعود ذلك بشكل جزئي إلى حقيقة مفادها أن الطبيعة الشفهية/ السمعية للقناة التواصلية يكون أقل أشكالاً مما كانت عليه الوسيلة الكتابية للشعراء الأوائل.

(٨٧) تعد رحلة الرسول في قصيدة البدع في كثير من مساجلات البدع والجواب، أكثر تفصيلاً مما هي عليه نظيرتها في الجواب، ويؤكد هذا التباين على حقيقة أن تفصيل رحلة الرسول يعتبر مسألة تأمين قناة تواصلية قابلة للحياة والتجدد بين الشعراء، وعادة حيثما تبدأ قصيدة البدع الحوار الذي هو جديد أو قد تم إهماله لمدة أسابيع إن لم تكن سنوات، فإن ثمة اهتماماً خاصاً يبرز لضمان نجاح "الدور" الافتتاحي، وخصوصاً

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

إذ تم تحقيقه من خلال الشكل المتغير للكتابة، وبسبب أن تأليف قصيدة الجواب وإرسالها يتم في العادة في غضون أسبوع فمن المحتمل إعطاء اهتماماً أقل لتأمين الدور ضمن ارتباطات مؤكدة، وكالعادة يمكن الوصول إلى مدى من المسافات والصداقات الاجتماعية من خلال تنويع هذه الأعراف والتقاليد.

(٨٨) تم مناقشة الصياغة الرمزية للزامل القبلي من قِبل (نجوى أدرا) في: القبيلة؛ المفهوم القبلي في المناطق متوسطة الارتفاع في الجمهورية العربية اليمنية"، رسالة دكتوراه، جامعة تيمبل، فيلادلفيا، ١٩٨٢م، ٢٧٤-٧٥؛ ونجوا أدرا، "الرقص والنظرة الخاطفة: تصور الهوية القبلية في مرتفعات اليمن،" مجلة الأنثروبولوجيا البصرية، العدد ١١ (١٩٩٨): ٥٥-١٠٢؛ والحارثي، الزامل في الحرب.

(٨٩) تعتبر رمزية الماء كسخاء من إحدى أبرز السمات المتينة للقصائد في أنحاء العالم العربي، وتعتبر النماذج الرمزية أشياء محلية، كما يشير إلى ذلك (ستيفان سبيرل)، و(كريستوفر شاكل) ضمن مقدمة كتابهما: شعر القصيدة في آسيا وأفريقيا المسلمتين، تحرير: إس. سبيرل وسي، شاكل، (نيويورك: إي. دجي. بريل، ١٩٩٦م)، ٤٣-٤٤. كما اهتم سيرجنت في التوظيف العميق لرمزية الماء والمطر في شعر جنوب اليمن الغربي. ينظر سيرجنت: النثر والشعر، ٥٦. وقد ناقشت (سوزان ستيتكيفتش) بإقناع أن هذه الرمزية مستخلصة من تقليد طويل من الشرق الأدنى في موازنة المطر والماء العذب مع خصوبة الذكورة. ستيتكيفتش: التفسيرات البنيوية، ١٠٤-٥. وتلاحظ بأن هذه الرموز للماء والخصوبة تكون شائعة خاصةً في المرحلة النهائية من "شعيرة العبور" التي تعد شيئاً أساسياً في الشكل التركيبي لقصيدة ما قبل الإسلام (المصدر السابق، ١٠٥). ويشير نموذجها بأن الإشارات إلى وفرة سقوط المطر والمياه العذبة تكون مناسبة بشكل محدد في جزء التحيات لشعر البدع والجواب، وذلك عندما تكون مهمة رحلة الرسول وجزئيته قد اكتملت ليتم على إثره إعادة بناء الحياة الاجتماعية. ومع ذلك أشير إلى أن رموز الخصوبة تكون معكوسة في صيغة محددة من خلال الإيديولوجيات التواصلية المنعكسة والاهتمامات العملية لوجهاء المرتفعات الريفية

الذين يتبادلون الشعر عن طريق الرسائل المكتوبة.

(٩٠) رغم أن الحداد لم يخاطب الرسول صراحة هنا، إلا أن الكثير من أشطر البدع ضمن الأبيات المحيطة به (١١-١٣، ١٥-١٧، ٢٠، ٢٢) تبدأ بأوامر صريحة، وتشير هذه التأكيدات إلى أن الشاعر يأمر الرسول من خلال هذا الجزء الكامل.

(٩١) جاك جودي: معرفة القراءة والكتابة المحدودة في غانا الشمالية،" في كتاب معرفة القراءة والكتابة في المجتمعات التقليدية، تحرير: جي. جودي، (نيويورك: قسم الطباعة، جامعة كامبريدج، ١٩٦٨م)، ٢٣٠-٣١.

(٩٢) ميسيك: الوثائق القانونية، ٤٩.

(٩٣) ميكر: الأدب والعنف، ٣٧.

(٩٤) أصبح مشروع أبين لإنتاج القطن والذي بني حجر الأساس فيه عام ١٩٤٧م وكان يدر مكاسب توازي مشروع الجزيرة في السودان، أصبح يموّن أكثر من نصف أرباح التصدير في المحميات مع نهاية خمسينيات القرن العشرين. روبرت دبليو. ستوكي، اليمن الجنوبي: جمهورية ماركسية في الجزيرة العربية (بولدر: وستفيو للطباعة، ١٩٨٢م، ٧٨-٧٩. بالنسبة لقطاعات معينة من سكان اليمن الجنوبي فإن المشروع كان ناجحاً بكل المقاييس: ففي الأساس تم إخماد الصراع الذي كان ينشب على الأمد الطويل بين الحد اليافعي والفضلي حول أحقية استخدام المياه، حيث حصل الآلاف من العمال القادمين من مختلف مناطق الجنوب على فرص عمل كمستأجرين ومزارعين، وأحدث هذا المشروع تطوراً في شبكات الطرق وتعبيدها وفتح فروعاً بين المساكن ومضخات الماء والكهرباء للمراكز، وتزايد تموين الفواكه والخضروات نحو عدن، لكن بالنسبة لآخرين فإن الأرباح الهائلة الناتجة من القطن، والمزروعة في ما يزيد عن ٦٠٪ من مساحة أبين، أدت إلى التوتر الكبير بين الأنظمة التقليدية الممثلة للنظام القبلي والنظام القانوني في الأرياف. وبالمثل تم إنشاء بعد ذلك بفترة وجيزة مشاريع قطن صغيرة في كل من لحج ودثينة وميفعة، إضافة إلى مناطق العوذلي والعوالق السفلى والعقربي، ومع نهاية خمسينيات وستينيات القرن العشرين

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

سجل القطن أكثر من نصف أرباح التصدير للمحميات.

(٩٥) تم مناقشة الشبكات التوزيعية الطبقية للاستعمار البريطاني من قِبل ستوكي (المصدر السابق، ٧٩).

(٩٦) يوصَف العامل المعقد عند باختين بـ "إرادة" الأصوات المستقلة غير إنها متحدة. ميخائيل بختين: مشكلة النص في اللغويات وفقه اللغة والعلوم الإنسانية: تجربة في التحليل الفلسفي، في كتاب أنماط الخطاب ومقالات أخرى، (أوستين: قسم الطباعة، جامعة تكساس، ١٩٨٦م) ٢١.

(٩٧) تم بالتفصيل وصف المراسلة والمقابلة بين الملك سليمان وملكة سبأ في القرآن الكريم (سورة النمل: الآيات ٢٠-٤٤)، ويعطي مؤرخ القرون الوسطى أحمد الثعالبي عدة أوصاف مشهورة لهذا التبادل الذي يُظهر سلسلة كاملة من الألغاز الذكية التي يطرحها كل شاعر أمام الآخر لاختبار همته. أحمد بن محمد الثعالبي: عرائس المجالس (بيروت، د. ت). يمكن تحليل لغز الحداد والموجه إلى بن سبعة كالتالي: عندما علم الملك سليمان ("أحد بوازل الحداد") من طائر الهدهد ("المخلوق المطيع") عن الملكة الثرية ("البكرة") التي تحكم مملكة في جنوب الجزيرة، أرسل لها النبي سليمان رسالة طالبًا فيها الملكة بالإيمان بالله واتباع الهداية، وبعد استلام رسالته ابتكرت جوابًا وانطلقت لزيارة قصر الملك سليمان شخصيًا، ولما علم سليمان بزيارتها المؤثرة طلب من عفريت (بازل الحداد الثاني) شيئًا ما لمساعدته في إقناعها بالهداية عند وصولها، فأطاعه العفريت في هذا الأمر، وتم نقل عرش الملكة إلى سليمان "قبل أن يرتد إليه طرفه" (يقول بعض المفسرين أن من أحضر العرش أحد الصالحين بتدخل مَلَك). وبعد مشاهدة العرش مع مشاهدة الصرح الممرد والأنيق أسلمت الملكة بلقيس ودخلت في دين الملك سليمان عليه السلام.

(٩٨) قد يكون من المفيد التفكير بدراسة نوعًا محدداً من التبادل النصي كعلامة للأسلوب الكتابي، إلا أن التعميمات تكون صعبة بالنظر للتحولات التاريخية في

الممارسات التأليفية المكتوبة والشفهية، فالانطباع السائد يحوم حول صعوبة التفسير لضياع الكثير من هذا الشعر الذي نظم في عقود النصف الأول من القرن العشرين، حيث لم يكن الشعراء متعودين على الاحتفاظ بالقصائد التي يستلمونها أو حتى عمل نُسخًا لقصائدهم وإرسالها إلى مراسيلهم؛ فالقصائد كانت تُقرأ عليهم بصوت عالٍ، ومن ثم تتم مقارنتها بأبيات قصيدة الزوج الآخر التي يكون الشاعر أو الآخرين قد حفظوها، وتم تأكيد هذه الممارسة عن طريق إصدارات شعر قبل نصف قرن ولا يزال يحتفظ بها اليافعيون اليوم، وتحتوي الكثير منها على قصائد بدع أو جواب فقط وليس كلاهما في الحد الغالب، وبتقدم الزمن أكتسب التزاوج النصي شهرة حينما أصبح حفظ وتوثيق القصائد أكثر شيوعًا، كما سنتناوله في الفصل اللاحق، الذي يسلط الضوء حول أهمية وسيلة الشريط في حفظ وتوثيق هذا النوع من الشعر، كما ساعدت في إبراز ونبش تلك النصوص الكتابية ضمن الرسائل التبادلية المشتركة في قصائد البدع والجواب القبلية التي كانت تنشد وجهًا لوجه بشكل عام، ومع ذلك يظل هذا التبادل النصي مرويًا عن طريق السماع في الغالب؛ بينما يتم تأليف قصائد الشريط بسرعة أكبر منها، ويكون بناؤها أقل اتقانًا مما كانت عليه قصائد البدع والجواب المروية، وهذا ما قلل من مقدار التضمين المشترك على المستوى التأليفي لقصائد الشريط.

(٩٩) كان يتم السماح للتجار والمسافرين اليافعيين بالعبور دونما دفع رسوم للسلطات المحلية تعويضًا لتوفيرهم المنتظم للوسطاء، وأحيانًا لإمدادهم الجبهات بالرجال والسلاح أثناء الصراعات.

(١٠٠) يقرن ابن سبعة القادة المحليين بالوعاظ الدينيين التقليديين، الذين يحرمون أكل لحم الحيوانات الحاملة بالأجنة ظاهراً ولكن يكشف أمرهم وانتهاكهم للحرمات بشرب مرقها، واصفًا طباعهم وسلوكياتهم المتناقضة بشيء من التهكم والسخرية، فهؤلاء وإن ادعوا الورع فهم بعيدون كل البعد عن الدين، فظاهرهم الامتثال والطاعة لأوامر الدين ونواهيه وباطنهم المكر والخداع وأكل السحت، وكذلك هم القادة والمشائخ المحليون الذين أشار إليهم بـ(أهل البيت) أي مؤتمنوه كما أسلفنا، فأي

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

مخالفة قاموا بها أو قدموها للمستعمر سيفضح أمرها في الأخير (فمن كل عشاء اهل البيت بعده محانقه) أي سيحل عليه الغصب والحنق.

(١٠١) ينظر: جيمس دي. لنت، صخور عدن القاحلة، (لندن: جينكنز، ١٩٦٦م)، ٦١.

(١٠٢) هذه التصنيفات المتسلسلة للصور المتنافرة تم جلب الكثير منها من التقليد الشفهي الشعبي للأمثال والحكم، فقد يبدو ذلك غريبـًا ومحيراً للقرّاء غير المعتادين على الشعر العربي، ولكنه منذ زمن بعيد يعد من العناصر الجمالية ذات القيمة في الشعر القبلي. الظفاري: "الشعر الحميني"، ص٢٧٧.

(١٠٣) يشير بيلي إلى نزعة مماثلة في شعر بدو سيناء لوصف أشخاص خيريين كالآبار الجارية التي لا تجف أبداً. بيلي: الشعر البدوي، ص٩٣.

(١٠٤) يمكن أيضـًا إرجاع هذا التفرع القبلي والانقسام الداخلي إلى الحدود الانضباطية التقليدية الصارمة التي استقطبت حقول المعرفة اللغوية، بما أن الباحثين ضمن الدراسات العربية يأخذون من المناهج الفقهية فهم بشكل عام غير مستعدين للنظر في القيمة النفعية للخصائص النصية في إطار أماكن اجتماعية ذات ثقافة محددة، ومن جانب آخر ظل علماء علم اللغة الاجتماعي يفتقرون بشكل نموذجي معرفة الممارسات الشاملة والنصية ذات الأساس التاريخي التي تشكل المقابلات التواصلية بشكل متكرر. في غضون ذلك، فإن الإنثروبولوجيين الثقافيين عادةً ما يفتقرون المهارات اللغوية المطلوبة في بناء نظريات الشكل اللغوي والنصي.

(١٠٥) ديبورا دي. تانين: المدى الشفهي التعليمي في الخطاب، في كتاب اللغة المنطوقة والمكتوبة: استكشاف الشفهية والقراءة والكتابة، تحرير: دي. تانين (نوروود، إن. دجي. آبليكس،١٩٨٢م)، ١٣-١٤.

(١٠٦) في الفترة ما بين ١٩٤٦م و ١٩٥٢م، أصبح ميناء عدن عظيمـًا ويمثل الميناء الرئيسي في العالم لتموين السفن المارة بالوقود، محققـًا ازدهاراً اقتصاديـًا ووافراً ماليـًا كبيراً، ما دفع بأعداد كبيرة لم يسبق لها مثيل من سكان الريف بالتوجه إلى المدينة باحثين عن عمل، ورغم أن رأس المال بقي مكدسـًا في المدينة على نطاق واسع إلا

أن هناك من العمال الريفيين كانوا يعودون بشكل منتظم إلى قراهم محملين بالنقود والمؤن، وبهذه الأحدث تغير بشكل دراماتيكي أحوال كثير من مناطق المرتفعات، كما أن تنامي الهجرة للعمل إلى دول الخليج خصوصاً خلال فترة خمسينيات وحتى سبعينيات القرن العشرين، عزز من سرعة هذا التغيير، وفي الفترة الممتدة بين عامي ١٩٤٦م و١٩٦٣م تزايد عدد سكان عدن القادمين من مناطق المحميات إلى ستة أضعاف، من ٦٥٠٠ إلى ٣٥٠٠٠. عبدالله بوجرا: النخب المدنية والاستعمار: نخب عدن الوطنية والجنوب العربي، مجلة دراسات الشرق الأوسط، المجلد ٦، العدد ٢ (١٩٧٠م): ١٩٣.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

الفَصْلُ الثَّالثُ

مواترُ أشكال وألوان: ظهورُ صناعةِ التَّسجيلِ وسكان الغناء

يحيى عمر قال يا طرفي لمه تسهر ... ان شفت شي في طريقك واعجبك شله!
إن كان عادك غريب ما تعرف البندر ... إذا دخلت المدينة قول "بسم الله"
اتبع هوى البيض جمله واعشق الأخضر ... وساير السمر والأحمر كذاك خله
الخضر دله وفيهم نفحة العنبر ... والبيض يسلوك للسمرة وللقيلهْ
اسمر مع البيض كم يحلى به المسمر ... والشمع يزهى إذا شاف البهاء مثله
هذا وهذا وهذا حبهم يسحر ... يامن دخل في هواهم تيهوا عقله

من قصيدة عاطفية ليحيى عمر، وهو فنان يافعي مشهور عاش بداية القرن الثامن عشر.

"تَغيّر في الرتابة يسبب تَدرُّج للمعنى الدلالي، ويمكن أن تعبر الرتابة عن التلون العاطفي للمعنى". اللغوي التشيكي جان موكروفسكي، "المظهر الصوتي للغة الشعرية" (١٩٧٦م)[١]

قدّر الفنان الشعبي وصاحب محل أشرطة (عبدالله الكوماني) أن الشعراء في مجتمعه استغرقوا عقداً من الزمن تقريباً من أجل تنظيم ألحانهم التقليدية وفقاً لمتطلبات صناعة التسجيل:

"عندما بدأت تسجيل أول أغنية في سبعينيات القرن الماضي عمدت إلى القيام بعملية التصحيح، إذ أتاني شعراء بقصائد (مكتوبة) مؤلفة من شعر محدود التفكير، ولا تتناسب مع الألحان التي أردتُ غناءها؛ لذلك اضطررت إلى تعديل بعض كلماتهم، ولكن الأمور تغيرت كثيراً منذ منتصف الثمانينيات، حيث وجدت أن للوسيلة دوراً في إحداث هذا الفارق.... فعندما بدأ الشعراء بسماع القصائد المغناة والمسجلة بصحبة العود، وهو الآلة التي لم تكن جزءاً من ذخيرتهم الفنية وذائقتهم الموسيقية التقليدية...

كانوا في ذلك الوقت قد اكتسبوا ذائقة فنية في تنظيم ألحانًا لمؤلفاتهم تتناسب ومتطلباتي في التسجيل، وفي الواقع لم يتم ذلك إلا بعد أن امتلكت المقدرة على القيام بالإنتاج[٢].

ومن خلال عمله الإنتاجي مع شعراء ريفيين ينتمون إلى مناطق قريبة من ذمار الواقعة في إطار اليمن الشمالي، يحدد (الكوماني) فترة (غناء القصيد في الشمال) بعقد من الزمن، وهي مرحلة متأخرة بكثير عن اليمن الجنوبي، الذي كان فيه الشعراء الريفيون يستمعون إلى تسجيلات الفنانين المحليين منذ وقت مبكر من خمسينيات القرن العشرين، ومع ذلك فإن هذا التقدير الزمني (المحدد بعقد) يؤكد مدى التحدي الذي واجه شعراء المناطق الجبلية لكتابة شعر يؤصل لعهدٍ جديدٍ من الكتابة الشفهية، فقدمت الأشرطة علامات الأسلوب الحضري التي لم تُعد تُكتبت على الأغلب أو تُغنّى وفقًا للألحان والإيقاعات المدنية، ولكنها كانت قبل كل شيء موسيقية، ونُشرت في نُسخ متطابقة أمكن سماعها بنفس الطريقة في كل مكان، كما يؤكد بأن تلبية مطالب الصناعة الجديدة لم يحدث بين عشية وضحاها.

في الفصول التالية سأستكشف الطرق التي يُقيّم بها الشعراء والفنانون والجمهور جماليات الشريط بصفته وسيلة بديلة عن الكتابة، مبينًا الفوائد السياسية والأخلاقية لذلك التقييم، وكذا المصادر الجمالية والمنطقية التي تُستخدم في صياغة أصناف جديدة من السلطة عبر الأشرطة، وسأكتفي في هذا الفصل في الكشف عن جماليات الشريط بصفته وسيلة بديلة عن الكتابة، بمعنى: لماذا يميز اليمنيون التسجيلات السمعية على أنها تمتلك نظامًا صارمًا وتؤثر على حياتهم وثقافتهم؟ وعلى أي اعتبار ينظر الشعراء والفنانون وكذا الجمهور للتسجيل السمعي كمنعزل وحاضر على نحو مماثل؟ وهذا السؤال يأتي بناء على ما دار من نقاش في الفصل السابق، مفاده أنّ النسخ المكتوبة وإن طبعت جماليًا كصيغة للتداول إلا أنها في الأصل منعزلة، أي أنها وسيلة للاستثناء الطبيعي من النشاط الشفهي الفطري نسبيًا، وأيضًا هي وسيلة للجوهر التجريدي الذي يقوي صلة مستخدم اللغة بالمعرفة الموثوقة. وتتطلب الإجابة عن هذا السؤال وضع التسجيلات الصوتية تحت مجهر المنهج التاريخي للكشف عن

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

مراحل تطور صناعتها في عدن وضواحيها زهاء قرن من الزمن، وذلك في إطار ما أحدثته تقنياتها من تحسينات وسعت من دائرة الغناء والشعر في الجنوب اليمني، فعلى الرغم من أن الشريط وما سبقه من تقنيات لم تكن قنوات محايدة في نقل محتوى خبرة اليمنيين التي أظهرتها على أنها تراكيب ثقافية معدلة، إلا أنها كانت في الوقت ذاته قنوات مفيدة ومؤثرة لدى اليمنيين؛ لأنها تخزن وتحفظ وتنشر وتضع المعرفة في سياق محدد وضمن سلاسل موثوقة يمكن نشرها وعكسها سياسيـًا.

سأتناول كل هذه الأنماط المعدِّلة للمعرفة والإدراك من خلال التركيز على كيفية استثمار الأشرطة بقوة من خلال التدخلات المؤثرة لمجموعتين من وسطاء الغناء الشعبي، هما: الفنانون الريفيون، ومالكو محلات الأشرطة، فهاتان المجموعتان لهما دور بارز في صياغة نصوص الشعر الشعبي، وتوجيهها نحو عادات عامة من الانتماء الاجتماعي والانعكاس الأخلاقي الذي يجعل "غناءنا" أكثر تنوعـًا ومتداولاً بل وجزءاً من منتجات الغناء المتجاوزة للحدود المحلية، فكل مجموعة تجلب قدراتها الاجتماعية المميزة إلى عملها، كما يرسخ الفنانون قدراتهم الثقافية والأخلاقية من خلال صياغة أغانيهم بشكل تقليدي متبعين الإيقاعات الموسيقية التقليدية والنبرات النقية لفناني النخبة المبكرة أو فناني العرب الحضريين المبدعين، الذين غدت أعمالهم الناجحة مشهورة في عدن بعد أربعينيات القرن العشرين، ويرجع السبب إلى الفنانين الذين استفادوا من مهنة الأشرطة اللامركزية، وجلهم من العائلات ذات المكانة الأدنى، حيث شجع الوضع الاجتماعي المتردي لهذه الأسر في فترة ما قبل الاستقلال على إرسال أبنائها إلى المدن الكبيرة أو بلدان أخرى، وفي غربتهم اكتسبوا مكانةً خاصةً كوسطاء مبتكرين للثقافة الحضرية أو حتى كأشخاص وطنيين لامعين، ومن ثم اعتبرت تسجيلاتهم مؤثرة في أوساط الجمهور المحلي، لأنهم استطاعوا أن يوفقوا بين اللهجات والأذواق والرغبات المحلية، وحيثما يمكن فهم أدائهم الحضري للغناء كتضمين وإنتاج "لغنائنا" فلا ريب في أن هؤلاء الفنانين قدموا فرصـًا للجمهور لأجل الأخذ بعين الاعتبار إلى الفوائد والتكاليف الترويضية التي تبدو أكثر غرابة في نظر

هذا الجمهور؛ حيث سمسر مالكو محلات الأشرطة مجموعة مختلفة من التراجم الحضرية، وعليه لا يتم اعتبار الأقل سمعة تقليديًا ولا المشهورين كحاملين للثقافة الوطنية الحقيقية، وهذا يعني أن لمالكي المحلات الحق والقدرة في تكييف الأغاني المسجلة، وتحويلها إلى خطابات محلية أكثر تعبيراً عن الحرية وإن بشكل نسبي، وباستخدام منظومة متكاملة من التسجيل والتسويق وطرق المبيعات فإن هؤلاء الوسطاء غير المشهورين يزودون المستمعين بخدمة ثمينة في جعل الأغاني الحضرية وأطر تفسيرها تنمو في المنازل؛ لهذا يُكرس النصف الثاني من هذ الفصل لعملهم.

خلال هذ الفصل تبقى الهوية الوطنية مُضخِّمًا رئيسيًا لنصوص مهنة التسجيل، إلا أنها نضجت في زوايا محدودة من العالم العربي متزامنة مع الازدهار الكبير لصناعة التسجيل، وبدت طبيعتها بطريقة تكاملية وبشكل أكبر مما نضجت وازدهرت في اليمن الجنوبي، وبالنسبة لعدد من الجمهور فقد كان نجوم التسجيل في منتصف القرن العشرين رموزاً وطنيين يمثلون الثقافة الوطنية الحقيقية لبلدانهم، ولكن نظراً للفوارق المادية والثقافية بين عدن المحتلة من قبل بريطانيا والمناطق النائية، فقد ظهر الغناء الوطني في البداية أجنبيًا وغريبًا لعدد من اليمنيين، وكان الأغنية آنذاك عبارة عن تجارب بسيطة ووسيطة وغير محتشمة، حاول من خلالها الفنانون التلطيف من خلال استخدام العربية العامية العدنية، حتى أنهم استمروا في الأداء بطواقم الفنانين الموسيقيين التقليديين، وبدأت علامات الخطابة الأخلاقية المحلية تتبلور وتسير نحو التغيير من خلال دمج الثقافات الكتابية التعليمية بالقبلية أو الروحانية المعرفية، فبدا تعبيرهم يميل إلى الجوهر الوطني أو على الأقل نحو مجموعة من تلك الجواهر الوطنية، وعند مقارنة الخطابة المحلية بالجماليات الوطنية الفريدة والموحدة في اتجاهها نحو مقاومة الاستعمار على الوجه الغالب، فإنه يتم توصيلها إما صوتيًا (أي عبر القنوات الصوت سمعية) بصيغة نقل لبرنامج إذاعي وطني مؤثر يتم بثه عبر الأثير من القاهرة كصوت العرب، أو جغرافيًا من خلال وسائل وطرق نقل جديدة من المشاهدة والملاحظة والكتابة المطورة من قبل الدولة النامية، وعليه فإن الخطابة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

المحلية اكتسب صفات متعددة الأصوات والوسائل مانحة اليمنيين مجالات واسعة في الاستماع لأصواتها والاطلاع على توجهاتها من قبل الكل.

وتكتسب الخصوصية الصوتية صلاتها بشكل أكثر بروزاً بجماليات الوطنية العامة، لأن الوطنيين اليمنيين ينقلون رسائلهم إلى المناطق الريفية النائية عبر هذه القنوات، ولأن تركيبة السكان في عدن يتغير بشكل مفاجئ بسبب تدفق العمالة الريفية لاسيما خلال خمسينيات وستينات القرن العشرين، وعليه فإن الجزء الأخير من هذا الفصل، سيخصص لدور الشريط في إقامة العلاقات الاجتماعية، كاشفاً من خلاله عن الكيفية التي ساعدت في بروز المفاهيم الجديدة التي تميل للنزعة القومية في إطار الأنشطة والممارسات المنطقية المحلية الناقلة للمطالب الموجهة نحو الاستقامة الوطنية. وبالنظر لحياة وعمل العديد من فناني الأشرطة اليافعيين ومالكي المحلات، سأوضح كيف أن الأطر المحلية تسبق منطق الخيال الاجتماعي الجديد الذي هو وطني في نفوذه الدوراني، وميال نحو الأنواع الأدبية الشائعة لموسيقى الغناء الحضري، وأيضاً يسمح في صنع المطالب الموجهة نحو الثقافة الوطنية ويضعها في مراتب ضمن إطار السلطة المنطقية المحلية، وتكمن القيمة الأخلاقية للشريط في طبيعته الانعكاسية "لصريره" أو "شرطه". بما أن الأشرطة تسهل أسواق الغناء المحلية وتمكن الصيغ القديمة للسلطة المنطقية، فإنه يتم منح الفنان ومستمعي الغناء ذائقة جمالية وقوة كبيرة في إطار سياسة التمييز الجمالي.

1. الأرصدة الأخلاقية للغناء والموسيقى والخطاب:

في مرتفعات اليمن حيث المدرجات الزراعية وطقوس الحياة الريفية من بناء وسقي ورعي للأغنام وتحطيب، ارتبط الغناء بالهاجس القروي منذ زمن بعيد، فكانت الأغاني والأهازيج الزراعية تزود المزارعين وغيرهم بإيقاع سهل يمنحهم النشاط، ويساعدهم على البذل والعطاء لاسيما عند السقي الجماعي والحصاد، وكذلك عند البناء الشاق وحمل الماء لساعات طوال، وفي الجانب الآخر حيث الحياة المدنية والساحلية قدّمت الأغاني الروحية والدينية الإلهام الأخلاقي سواء من خلال شعائر الرحلة البحرية

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

واحتفالاتها أو من خلال الأغاني العاطفية التي تخلق فرصاً من التسلية والمتعة في نهاية النهار، وعلى الرغم من تقلص الأداء اليومي للغناء في العقود الأخيرة التي واكبت وصول التلفزيون وانتشار الاتجاهات الإسلامية المحافظة ونظرتها الدونية تجاه الغناء الشعبي إلا أنه ظل زاخراً بالعطاء، بل عده اليمنيون من الضروريات الملحة لمجابهة الحياة القاسية وجزءاً من موروثهم الثقافي، يتمتعون به ومتذوقين لسماع فنانيهم المفضلين في العديد من الأماكن (ينظر الصورتين ٣. ١ و ٣. ٢).

صورة (٣. ١) فنان وعازفون موسيقيون يؤدون الغناء بصيغة الأداء الحي والمباشر بينما يتم تصويرهم بالفيديو في نادي ثقافي بعدن، ٢٠٠٥م

استفاد الغناء اليمني من الألحان التقليدية والآلات الموسيقية المتوارثة، وإن كانت هذه الآلات مع ما تملك من قيمة فنية، مقصورة في البداية على فرق اجتماعية محددة وشبكات من التوزيع المادي، جعلها تبدو ذا موروث محلي خاص على مر تاريخ اليمن الغنائي، وقد توارثت هذه الآلات الموسيقية الطبقات اليمنية الأكثر تمدناً، وإن استوطنت بشكل نموذجي في بلدات صغيرة مثل كوكبان وتريم أو سكنت في المدن الكبيرة والقصور كقصور الأئمة في تعز وزبيد وعدن وحتى صنعاء أيام الدولة الرسولية

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

في القرن الثالث عشر الميلادي، ومع ذلك فإن هذه الآلات والألحان المتوارثة منذ القدم لا تخص اليمن فقط، بل هي جزء من الموروث العربي للغناء التقليدي في شبه الجزيرة العربية بشكل عام[٣]، وتعد الآلة المفضلة والمتداولة في أوساط الفنانين والمطربين العرب على مر العصور هي العود الوتري (القنبوس) ذو الأربعة الأوتار، ثم أدخل إلى اليمن العود ذي الخمسة الأوتار والذي استجلب من شمال أفريقيا أو تركيا بعد ثلاثينيات القرن العشرين.

صورة (٣. ٢) الاستمتاع بالغناء وجلسات المقيل. فنان شعبي يُمتِّع المستمعين بالشعر اليافعي أثناء مضغ القات عصراً، ٢٠٠٥م

على الرغم من أن أئمة الزيدية (الحاكمين للشمال) كانوا يمنعون الغناء والموسيقى من حين إلى آخر عبر حملات منظمة وأطر متعددة تحت حجة الإصلاح الأخلاقي، إلا أن الفنانين والجمهور استمروا في إيجاد أماكن للإنشاد الغنائي، بل أن معظم المنشدين كانوا من أنساب البيت الإمامي، أي (سادة) أو قضاه دين، وهم من أبدع فن الإنشاد في إطار الشعر الحميني بشكل خاص سواء في المواضيع الدينية أو الدنيوية، والحال ذاته كان في الجنوب فمعظم الفنانين لاسيما في المناطق الريفية كانوا من

عائلات السلطنة، خاصة السلطنات التي أشرفت على الأودية الزراعية الخصبة والغنية بثرواتها، أو المشرفة على طرق التجارة، وفي المرتفعات اليافعية قبل الاستقلال كانت تلك العائلات هي سلطنة آل هرهره في يافع بني مالك والسلطنة العفيفية في يافع بني قاصد، وقد تميز أعضاء هاتين العائلتين منذ زمن بعيد بكفاءتهم بالقنبوس[٤]، وهذه الموهبة الموسيقية لم تقتصر على سلطنات يافع بل كانت شائعة في عائلات السلطنات الأخرى المنتظمة في إطار اليمن الجنوبي[٥].

ولأن الفنانين مدعاة للطرب والتسلية والمتعة، فقد أطلق على بعضهم تسمية المطربين (من الاسم طرب، ويعني "متعة موسيقية" خاصة)، واكتسب هذا التوصيف منزلةً اجتماعيةً رفيعةً بين الفنانين والموسيقيين خلال عهد تسجيل الأشرطة، وكان النوع الموسيقي الجوهري للمطربين هو المقطوعة الموسيقية الصنعانية (القومة)، حيث إن إيقاعها الصوتي غير منتظم، كما أن وقفاتها الشعرية الداخلية وفواصلها الموسيقية سمحت في تعدد الأمزجة والتراسل الروحي[٦]، وقد خلقت تلك المراتب والمقامات تأثيراً من "الديمومة" الشائعة في تقاليد الطرب التي سادت في أجزاء أخرى من الوطن العربي[٧]، وأوصلت الإحساس بنظام أخلاقي متين تم تأمين عناصره المثيرة للعواطف بواسطة تأصيل الرشاقة الطبيعية، ومن خلال تجاوز منطق الكلمات المكتوبة والشفهية امتلك المطربون اليمنيون ذوقًا جماليًا حسيًا وقدرة على التلحين والتفسير الموسيقي الذي يوصف أحيانًا "بتصوير المعاني"، وقد أبحر جلهم في العمق كونهم ملحنين وسلاطين قبائل أصحاب هيبة ووقار في الوقت ذاته، وهذه المقدرة قدمت دليلاً آخر للسلطة التي تقف وراء هذه الأعمال الفنية والخدمات المهنية مهما كانت عظيمة، ومهما كانت العادة فقد جسدوا كلمًا كان صائبًا في العالم.

وإلى جانب ذلك أظهر الغناء الموسيقي قدرات مختلفة لفرق اجتماعية أخرى ارتبطت بعضها بضرورات الحياة والكسب المعيشي، فبين بطانات السلطنة وجد مجموعة من الفنانين شبه محترفين ينتسب بعضهم إلى حشم السلطان وحراسه وعبيده، ولأنهم دائمو الحضور في بلاط السلاطين متصلين بهم منذ الولادة فقد نعموا بفرص

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

محددة ورخص لإمتاع الطبقات الراقية والزوار، ودون تلك الطبقة برز المزمرون الشعبيون (الشحذ)، الذين اتخذوا الغناء مهنة لغرض التعيش والبقاء على قيد الحياة لعدم امتلاكهم أراض زراعية، ومن ثم ارتبطوا قبلياً بمناطق معينة، يعملون رجالاً ونساء في مهن ذات تقدير اجتماعي قليل، مثلهم مثل الدباغين والجزارين والحلاقين[٨]، فبدلاً عن الكمال والتأمل الروحي (السائد في طبقة المنشدين) قدم هؤلاء موسيقى راقصة صاخبة ومرحة، وكانت كفيلة بتحريك مشاعر الناس وأجسادهم، تجاوزوا بها الحدود الاجتماعية، فمثلاً كانوا يضربون الطبول لتوقيع كلمات الزامل (الشواعة) التي تؤديها مجاميع من المجادلين نحو ساحات الوساطة أو حفلات الأعراس، وكذلك أدوا إيقاعاً صاخباً للقصائد المناسبة للاحتفالات الدينية والمهرجانات والأحداث الأخرى، أما أدواتهم فكانت بدائية ولا تعتمد على الآلات الموسيقية الوترية، بل تعتمد على آلات الطرق والنفخ التي صُمّمت للأداء في الهواء الطلق، وتشمل هذه الأدوات مجموعة من الطبول (الطاسة والطبل والتنك)، إضافة إلى الناي المعدني (الشبابة)، والمزمار المكون من قصبتين، وأحياناً الناي المصنوع من قصب السكر[٩].

على الرغم من أن الغناء والموسيقى يداران اجتماعياً إلا أنهما بقيا بشكل خاص أشكالاً مرنة لوسائل الإعلام، كما أن العواطف القوية المصاحبة لهما جعلتهما تحت المراقبة المستمرة من قبل قوى محافظة للخطاب الأخلاقي والسلطة النصية، وفي ضوء السياسة العامة فإن كلمات الشاعر سواء تم سردها شفهياً أو قرأت بصوت عال من ورقة، فقد زينت التبجيل الذي لم يزينه الأداء الموسيقي؛ لهذا كان بعض الفنانين البارعين يستعينون بحُفّاظ النص الغنائي؛ لكي يتعهدوا للجمهور بولائهم لتقاليد وأعراف الموروث[١٠]، وكما أوضح في تحليلي للتأليف الشعري في الفصلين القادمين، فإن هذه الاهتمامات استمرت بالمراعاة التأليفية من أجل تشكيل عمل المؤدين حتى بعد تطوير الشعراء والفنانين طرقاً جديدة لتكييف التأثير الأخلاقي المتنامي للفنانين السياسيين، وقبل الخوض في ذلك نحن بحاجة في الأول إلى استكشاف كيف أدخلت صناعة التسجيل تغييرات حقيقية للمراتب المكانية التقليدية التي أشرفت على الفنانين

وعلى قواعد التعبير الشعبي، فعلى الرغم من أن السنوات الأولى من الصناعة عززت شهرة فناني الطبقة الراقية المدنيين، إلا أن الوجود المتزايد للنسخ المسموعة والمتشابهة ساعد في إظهار سلطة من أجل وضع الأغاني في سياق محدد، بحيث لا يعد كمال الغناء الحضري معتمداً على الحضور أمام السلاطين بحكم العادة القبلية، أو بحضور الخدم المتنقلة، ولكنهم استطاعوا السفر بصحبة أشياء تقنية جديدة ضمنت صحتها المعايير الصناعية، وعليه برز نوع جديد من الثقة لدى كثير من مجموعات الإنتاج المتنوعة، وكسب فنانو الطبقة الوسطى عقوداً مهنية خلال ذروة صناعة التسجيل، خاصة في الفترة بين خمسينيات وستينيات القرن العشرين، كما نما الحس الثوري والسياسي بسرعة كبيرة لدى نخبة من الفنانين الحضريين، فلم يصبح الغناء المدني تجاريـًا فحسب، بل موجهـًا وأقل رشاقة لاشتماله على مجموعة من الخطابات الوطنية، فأخفق في تمثيل كل اليمنيين، ففي جزئية من هذا الفصل تتحدث عن اللامركزية التدريجية لصناعة التسجيل، سأستعرض كيف أن الفنانين الشعبيين بطبقاتهم وأطيافهم المختلفة غدوا ممثلين رئيسيين للغناء الحضري، وسيتضح بالفعل كيف أن الشريط بات المنتج الأبرز للتعبير عن الخطابات الوطنية الجديدة وتوجهاتها، مثبتـًا أنه الصوت الإنساني والرمز الوطني الخصب (كونه وسيلة يمكن إنتاجها عن طريق أي عضو من أعضاء المجتمع بعكس الغناء التقليدي)، ويبشر الشريط بطيف ذي ألوان متعددة من الأصوات، تبدو بعضها أكثر تكُيّفا وتمثيلاً للشعب من الأخرى، وللوصول إلى إطار تام وتصور عام يبرز الاتجاه الوطني والواقع المعيشي في اليمن خلال هذه السنوات المحورية خصوصـًا في العهد المضطرب الذي أعقب الاستقلال، يعد الشريط بالنسبة لليمنيين الوسيلة التي تعكس تناغم أصوات الإنتاج بشكل متشابه، والمنبر التقني والجمالي الذي من خلاله صار المنتجون قريبين من الوطن وتطلعات شعبه.

2. كلمات أجنبية: الردود الوطنية لغناء عدن القومي العالمي:

قبيل الحرب العالمية الثانية، استقبلت عدن عدداً من شركات إنتاج أجنبية متعددة الجنسيات، قدمت للمستهلكين أحدث التقنيات للتسجيل الصوتي والفني[١١]، وقد

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

حشدتهم إليها بحكم موقع المدينة الاستراتيجي الممثل للتجارة العالمية، ولكون قاطنيها خاصة المولدون الأجانب أصحاب رأس مال كبير تجاوز حدوده الكثير من دول المنطقة، الأمر الذي جعل من عدن أقوى سوق تجاري للاستهلاك الفني في اليمن، وقد كانت أول شركة للإنتاج الفني شركة (بارلوفون)، ويمتلكها الألماني بارلوفون الذي سميت باسمه، وقد فتحت أبوابها للمستهلكين منذ سنة ١٩٣٨م، أما مستهلكوها فكانوا التجار الأثرياء وملاك فنادق والسكان الأجانب الذين استطاعوا تحمل تبعات الإنتاج باستيرادهم أشرطة ذات جودة عالية (أبو ٥ ,٧ بوصة)، وتمتاز بالحركة الدورانية اليدوية وكذلك تُدار صورها، وكان الغناء الصنعاني الحميني النوع المختار في البداية، أما الشعراء والفنانون فكانوا بصورة عامة من العائلات المدنية الغنية، ونسبة كبيرة من العائلات المتدينة[١٢].

ومع توسع صناعة الشريط المسجل، راعى كثير من المنتجين أذواق مستهلكيهم، فخفت صوت الغناء الصنعاني أو على الأقل وجد من ينافسه في الأسوق المحلية، إذ تحول المستهلكون الأثرياء إلى تسجيلات أخرى ذات رقة حضرية[١٣]، وظهرت نكهه جديدة للغناء والموسيقى الأجنبية توفرت في محلات البيع والشراء بشكل لافت، ويمكن سماعها كل يوم ولساعات طويلة عبر أثير إذاعة عدن، ومن ثم نقصت بالتدريج أسعار التجزئة للتسجيلات ومنتجات الصوت منذ أربعينيات القرن العشرين، وانحصر الغناء الصنعاني في أعراس الطبقات الوسطى والسهرات العامة وجلسات المقيل أثناء مضغ القات في مبارز صنعاء خاصة ساعات الأصيل، أما عدن فاكتظت أحياؤها بسماع أصوات فرقة جمعية لندن الموسيقية وموسيقى (بوستن) الصاخبة، ومن ثم أثار الشريط الصوتي إحساساً مختلفاً لم يكن يألفه اليمنيون من قبل، كما كان للموسيقى الهندية والعربية الكلاسيكيتين جمهورهما المفضل، ورغم أن الكلاسيكية العربية كانت أقل فهماً وتذوقاً لدى معظم اليمنيين في ذلك الوقت، إلا أنها قدمت بدائل موسيقية ومؤن لأذواق جديدة وإن بعض الشيء[١٤]، وهذه الذائقة نمت وتطورت بشكل أكبر وناجح فترة الأربعينيات من القرن العشرين مواكبة لحركة

القوميين العرب والنضالات الوطنية والسياسية ضد الحكم الاستعماري البريطاني التي أحدثته الهند وأجزاء واسعة من العالم العربي؛ ففي منتصف ذلك العقد قدمت شركة (بارلوفون) حزمة من الأغاني الطربية لنجوم عرب كأم كلثوم، وفريد الأطرش، وعبدالحليم حافظ، وسيد درويش من مصر، وسلامة حجازي من السعودية، وفيروز من لبنان، وفنانين من الكويت، وعبَّر جميعهم عن صلاتهم الواسعة بحدود اليمن السياسية والاجتماعية والثقافية الواسعة.

وفي الوقت ذاته أنتج نجوم الطرب اليمني أشرطتهم الغنائية باللغتين العربية الفصحى والعامية، أنتجتها شركة (بارلوفون) نهاية الثلاثينيات ثم شركة (أوديون)، وهي شركة ألمانية أيضاً ومقرها عدن كسابقتها، ورغم أنها حققت أرباحاً كبيرة في عدن بحكم المجتمع الغني والمتنوع من التجار اليمنيين المغتربين في الخارج، خاصة المتنقلين في سفرهم بين حضرموت (شرق اليمن) وإندونيسيا[١٥]، ورغم كل ذلك إلا أن عصر التسجيل الذهبي لعدن لم يبرز إلا في أواخر الأربعينيات عندما ظهرت الكثير من الاستيديوهات الفنية ومحلات البيع التجارية التي ملكها يمنيون، فأكثروا من الإنتاج التجاري للغناء اليمني المسجل، وكان (جعفر فون) أقدم وأكبر هذه المشاريع التسجيلية، أداره تاجر هندي اسمه "المستر حمود"، وأظهرت قائمة الشركة تسجيلات "عندليب الأرض" لعلي عوض الجراش، و"السامي العدني" لعمر محفوظ جباح، و"الرجل ذات الصوت الشجي" لمحمد منصور[١٦]، وقدّم النجاح التجاري لشركة جعفر فون نموذجاً لمشاريع أخرى، جلها سُمّيت بأسماء مؤسسيها كـ(طه فون)، ويملكها طه ابن المستر حمود، وكذلك (شبيب فون)، و(سالم فون)، و(صالح فون)، واختار آخرون أسماء تجارية وطنية مثل (تاج عدن)، و(الجنوب العربي)، وما أن أطل عقد الخمسينيات حتى كانت عدن مغمورة بأمجاد التسجيل الكربوني (النسخ)، فعدت حينها ثاني أكبر مركز تجاري للتسجيل الفني في الشرق الأوسط، طبعاً بعد القاهرة.

أزعج هذا التعدد الفني المتنامي للتسجيلات الصوتية المحلية بعض شركات الإنتاج التي حاولت المحافظة على أصالة الغناء اليمني بطابعه الحديث، فبدأت

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

حركة موسيقية عدنية في احتراف علامة تجارية حقيقية للمدنية، تم على إثرها تأسيس النادي العدني الموسيقي (ندوة الموسيقى العدنية) في ١٩٤٧م، وببراعة وسرعة عالية أصبح هذا النادي في مقدمة المجددين للموسيقي والألحان الفنية التقليدية[١٧]، وقد ساعد هذا النادي في نشر أعمال الجيل الجديد من الشعراء المدنيين، الذين جددوا المواضيع البالية لأغاني الحب التقليدية الملتزمة بالحياة العاطفية للطبقة البرجوازية المدنية الجديدة، وبذلك تم أداء القصائد الغنائية بشكل صريح ومباشر للجمهور مظهراً ملذات الحياة وسلوكياتها اليومية كالتنزه في رمال الشاطئ وأكل الآيسكريم، وملابس الرياضة الأنيقة في صالات عامة ضخمة أو تُذاع عن طريق تسجيلات (الغاية فون)، وهي شركة نالت استحسان أعضاء النادي[١٨]، وعلى الرغم من أن القصائد المغناة ألفت باللغة العربية الفصحى أو الرسمية، إلا أنها نقحت باللهجات العدنية الشفهية التي لم تُسمع قط في التسجيلات المبكرة، وبما أنّ الفنانين أشبعوا المستمعين بمواضيع عواطف الطبقة الراقية فقد سنّوا نوعاً طريفاً من الأداء المنطقي، وبذلك تم تقديم الخطاب اليومي الشفهي للمستمعين ليس بصفته قائمة مرتقبة للشعور الحضري فحسب بل وبصفته صيغة من الخطابة يتم تقييمها بشكل انعكاسي من خلال المثاقفة الحضرية.

وفي هذا الوقت وبالتحديد منذ منتصف الخمسينيات برزت على الساحة الجنوبية كثير من الأمور السياسية والوطنية، أبرزها تفاوض القادات الجنوبية مع السلطات البريطانية من أجل الحكم الذاتي، وكذا إعداد دستور محلي للمشيخات، وتم الاقتراح على أن تضم عدن للسلطنات والمشيخات الجنوبية الأخرى ضمن اتحاد يسمى (اتحاد الجنوب العربي)، وهنا عبَّر النقاء الثقافي واللغوي للغناء العدني عن آمال ومخاوف سكان المدينة؛ لأنّ التغييرات السياسية المفاجئة أصبحت وشيكة، فبرز شعار "عدن للعدنيين" كشعار سياسي استباقي لهؤلاء الملتزمين بالحفاظ على استقلالية عدن من مناطقها النائية الفقيرة، فنال الشعراء والفنانون فرصاً في تأليف وتسجيل الأغاني المعبرة عن الهوية الوطنية، بأسلوب يبدد مخاوف العدنيين حول

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

مستقبل البلد، وبواسطة الشعر الغنائي المطبوع بجماليات المدينة أزيلت الحساسيات الشعبية، ففي عام ١٩٥٦م تم تشكيل مؤتمر نقابات العمال العدني تحت قيادة إدريس حنبلة، وهو مدرس لغة إنجليزية وشاعر غزير المعاني، وخلال الستينيات أصبح مؤتمر نقابات العمال العدني أكبر نقابة عمالية راديكالية ومقاتلة عرفها الشرق الأوسط[١٩]، وبتحمسه لنقل الشعارات الاستنجادية للجنود المشاة التابعين لنقابة عدن العمالية من المناطق الريفية، أصدر حنبلة قصيدة قصيرة بعيد الاستقلال عبَّرت عن المزاج الذي انتهجه وطنيو عدن العالميون:

الشكل يعجبني بلا استثناء ... روح الحياة رشاقة الأشياء
ولطافة الأجسام في خلجاتها ... كالحب كالوجدان كالأنداء
واللون في شكل الجسوم مطعم ... بمفاتن الأضواء والإغراء
والبسمة الزهراء في طياتها ... معنى الحياة بنورها اللألاء
تجتاز أبعاداً إلى أعماقنا ... كالنور لا كالصوت في الإزجاء[٢٠]

ومن خلال معالجة الجماليات المشتركة بين "الشكل" و"الروح" و"الأشياء" و"الأجسام"، يتنبأ حنبلة إلى الإمكانيات المرضيّة في عصر (العولمة) لترشيد حياة البشرية الحساسة، وعليه أعطى اهتماماً خاصاً لإطلاق ملذات الإدراك البصري مع أوصاف عاطفية "للون" و"أضواء" الجسم البشري (البيت الثالث)، وبالفعل فإن "معاني الحياة" متوفرة للكل بالتساوي وقادرة على أن "تجتاز أبعاداً إلى أعماقنا" طالما هي تصويرية بصرية (٤-٥)، وأكد ذلك في الشطر الأخير حين جعل وسيلة السمع محدودة الاجتياز مقابل وسيلة البصر "كالنور لا كالصوت في الإزجاء"، وبذلك فوسيلة الصوت أقل أثراً في غرس الذاتية الحديثة من النور (البصري).

صار الفنانون الذين غنوا قصائد حنبلة ناطقين بأسماء الحركات الوطنية التقدمية التي تنبأت بضم جميع المواطنين في إنهاء ماضي البلد الاستعماري، وعلى الرغم من أن نجوم التسجيل ساعدوا في تحديد الاتجاهات الحضرية لقيادة عدن الوطنية، إلا أنهم واجهوا متغيرات مفاجئة في طبيعة الحياة الحضرية خلال الخمسينيات وضعتْ

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

الكثير من الفنانين الوطنيين الرسميين أمام حزمة من المطالب، وإن استعراض هذه المتغيرات يمكِّن من التعرف على الكيفية التي جعلت من واسطة الغناء المسجل مهمة بصورة خاصة عند مجموعة من المنتجين والمستهلكين بصفتها تجارة رابحة ووسيلة تعكس الفارق الحضري، فبالقدر الذي استطاعت هذه السلطات الإعلامية أن توصل إحساساً أخلاقياً عاماً، تم الاستيلاء على ذاتية الفنانين الذين وجهوا من قبل هذه السلطات خصوصاً عندما جعلت لهم وسائل إعلام إنتاجية صاخبة، توجه وتحدد أساليبهم نحو إطار معين، وهنا سأنظر ملياً إلى أقوال طابور كبير من المنتجين والمستهلكين اليمنيين، لفهم الخطابات الوطنية، ثم أقيّم الأهمية المتنامية لصناعة الشريط اللامركزية للمستمعين.

طبعاً تغير بشكل مفاجئ التركيب السكاني لعدن فترة الأربعينيات والخمسينيات، والسبب يعود إلى تدفق أعداد كبيرة من سكان الريف إليها للبحث عن أعمال في الميناء ومصفاة النفط التي فُتحتْ آنذاك، وفي الطرقات وقطاعات البناء والخدمات التوسعية، وبذلك تزايد سكان عدن القادمون من المحميات الريفية إلى ستة أضعاف، فمن ٦٥٠٠ في ١٩٤٦م إلى ٣٥٠٠٠ في ١٩٦٣م[٢١]، كما تزايد الشماليون فيها وجلهم قدم من مناطق الحدود كالحجرية، والبيضاء، وقعطبة، وبحلول ١٩٥٠م كان أكثر من ٤٠٪ من سكان عدن من نازحي الريف[٢٢]، وفي الوقت الذي كان ينزل فيه سكان الريف إلى المدينة كانوا يعيدون إلى قراهم بالبضائع المزجاة والنقود وخبرات وحكايات جديدة يتداولونها مع عائلاتهم، وفي فترة سقوط الأمطار الموسمية في الريف اليمني بين يونيو إلى أكتوبر من كل عام، كان العمال يعودون إلى قراهم بانتظام للمساعدة في جمع المحاصيل الزراعية، بينما يمكث آخرون في منازلهم لمهام طويلة ولعدة سنوات؛ مما ساعد هذا التناوب المستمر والتواصل الدائم بين عدن والمناطق الريفية في تنمية العلاقات الاجتماعية، وأدى إلى إخصاب تهجيني صحي بدت ملامحه على سكان الريف الذين استطاعوا أن يتأقلموا مع نمط عدن وحياتها المدنية، والعكس صحيح، إلا أن الفروق الاقتصادية بين عدن وبقية أجزاء الوطن تجاوزت أي آمال في

تحقيق أي تكافؤ في هذا الجانب، فبينما ارتفعت أرباح عدن وارتفعت معها ثروات عملائها القريبين، بقيت مداخيل العمال بدون تغير من ١٩١٤م إلى الأربعينيات[٢٣]، وبالتبعية أكد التنفيذ البطيء لمشاريع بريطانيا للتنمية الريفية وكذا العزلة التامة لنخب عدن بسبب الإهمال المزمن للمناطق الريفية، حيث كان النزر اليسير من فائضات عدن هو الذي يصل إلى أيادي سكان الريف، فحرك هذا الشيء مشاعر الاستياء والغضب، وعلى الرغم من المكاسب المادية المتواضعة والتلاقح الثقافي الذي حصل في كل أنحاء الجنوب، إلا أن الحدود الأيديولوجية بين الريف والمدينة صارت واضحة أكثر من ذي قبل.

وفي الجانب السياسي وجدت الحركات الوطنية معيشة استرزاقية وافرة من خلال الضرب على وتر وعود الاتحاد المترنحة، وقد برزت قبل أي في منتصف الأربعينيات ما تسمى الحركة اليمنية الحرة (حزب التحرير) في عدن، وكان هدفها تحويل الإحساس الوطني العربي المشترك إلى مطالب واسعة للاستقلال الوطني[٢٤]، وهذا الاتجاه نوع آخر من الأحزاب السياسية والهيئات الأخرى التي كانت مطالبها في البداية حقوقية، تهدف إلى التوزيع الأفضل للثروة والسلطة اللتين تكدستا في المراكز المدنية، وفي المقام الأول برزت هيئة نقابات العمال العدنية، وبعدها تأسست جبهة التحرير الوطنية التي وحدت عدداً من المنظمات العسكرية والسياسية الريفية، ومنها أصبحت المناطق النائية الريفية محتشدة نحو تحقيق الاستقلال بأي ثمن، فما أن حل عقد الستينيات إلا والسلطة الوطنية بأيادي الثوار الريفيين الذين شكلوا الأغلبية من سكان اليمن الجنوبي، وفي صبيحة ٢٩ نوفمبر ١٩٦٧م أرخت آخر سفينة حربية بريطانية حبالها بعد ١٢٨ عاماً من المشروع الاستعماري.

خلال هذه السنوات من النضال العنيف، دخلت الثقافة السياسية الوطنية اليمنية الريف، وتزايد نجوم التسجيل في عدن بشكل كبير، منتجين رزنامة من تقاليد الغناء العامي والأنواع الشعرية الخاصة باليمنيين الريفيين. في كتاب نُشر في ١٩٥٩م بعنوان أغانينا الشعبية لمحمد مرشد ناجي، وهو فنان بارز في ذلك الوقت، ينتقد ناجي وبشدة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

زملاءه العدنيين من ذوي النخبة المشجعين للغناء الأجنبي على حساب "التراث الثقافي" الريفي اليمني وخصوصاً الغناء المصري: "أخرجوا من طوقكم الأجنبي! تخلصوا من ضيق أفقكم وتعبيركم، أبحثوا عن الإلهام في مكان معيشتكم، مارسوا... مارسوا تجارب شعبكم وإخوانكم، بهذا وحده، يجب أن تتحدثوا بصدى عالي عما يناسبنا وعن أحوالنا"[٢٥]، وباستخدام المُزية الجمالية الحية في تقاليد زملائه الحضريين، يخبرهم ناجي في إعادة تكوين رؤيتهم حول التجارب العملية التي تقع قريبة وفي متناول اليد، ويستحضر نوع أغنية المجتمع الخطابية المقتبسة في مقدمة هذا الكتاب، حاثهم على "التعبير" الصريح، ومن أجل توضيح كيف يشعر محمد مرشد ناجي بأن تكون الممارسة الجديدة التي يجب أن يتبناها الفنانون اليمنيون، فإنه يستشهد بأبيات مونولوج (مناجاة فردية)، وهي نوع أدبي جديد من الغناء الذي كان يُذاع في برامج الإذاعة عبر العالم العربي، وأيضاً يرغب في المساعدة لإدخاله إلى اليمن[٢٦].

مـــواتـــر أشـــكـــال وألـــــوان ... ولـكـن أجـــوا بـآخـر الـزمـان
تـــــودي راس مـــالـــك كـلـه ... تـقـول يـا (قـهـوجـي) شـلـه
تـجـيـب لـه ضـمـيـن لـمـا مـحـلَّـه ... يـقـول لـك وفّـــي (بـالـجـران)
شـــهـــريـــن مـــنـــه تـكـسـب ... لـــو مـــا الـــدريـــول يـلـعـب
ثـــالـــث شـــهـــر اتـعـجـب ... عـنـد الأجـنـيـر قـده خـربـان [٢٧]

يوصي ناجي استخدام المونولوج بأسلوبه العامي وخصوصاً طريقته في الحياه الاقتصادية اليومية من خلال أسلوب شعبي واضح من النقد والتهكم والدعابة، وفي هذه القصيدة يستدعي نقش صورة نادل في مقهى وهو يعقد صفقة حول سيارة مستخدمة، تناقض حاد بين الدور التقليدي لليمن كممون عالمي لمحصول البن ودوره الجديد وكمستهلك للمستوردات العالمية الجديدة، فعلى الرغم من أن آمال ناجي بأن المنولوج ربما يقدم وسيلة جديدة للتعبير لسكان اليمن، إلا أن هذ النوع لا يستطيع تعزيز أي شيء أكثر من نزوة برجوازية لمعظم اليمنيين الريفيين؛ لأنه مؤلف من أنظمة وزنية وقواف متنوعة، وصيغ أداء تناسب العود تماماً، وطاقم متكامل من الموسيقيين،

وامتلكت أحاسيس ناجي "للألوان" ميلاً حضريـًا تمامـًا، وعلى الرغم من ذلك فقد عكست دعوات ناجي لزملائه الفنانين الرغبة في زيادة أعداد منتجي الغناء في ذلك الوقت من أجل وضع آراء تقدمية في أنماط ممكنة من الخطاب والانعكاس الأخلاقي.

اتفق شعراء وفنانو تسجيل آخرون خصوصـًا الذين نشأوا خارج عدن، مع نبرة ناجي الاتهامية، وكانوا يقومون بعض الشيء بتعديلات أكثر نجاحـًا للغناء الحضري إلى الشعر السياسي الريفي، ففي بداية الثلاثينيات نشأت إحدى المدارس المؤثرة للغناء الحضري البديل في لحج تحت وصاية الشاعر السياسي والراعي الموسيقي وأخو سلطان لحج، الأمير أحمد بن فضل العبدلي (المتوفي عام ١٩٤٣م)، والمكنى "الأمير" و(القمندان)، وعلى الرغم من أن القمندان ألّف بعض الشعر بالعربية التقليدية وفُضل العود الحديث على العود التقليدي (القنبوس)، لإيقاعه اللطيف فأصبح عرفـًا تقليديـًا للرقص اللحجي المعروف بـ(الشرح) وكذا الغناء الكلاسيكي[٢٨]، وقد تأثر بالقمندان جيل من الشعراء والفنانين الريفيين، فصاغوا شعراً سياسيـًا هجوميـًا على "الأنماط التقليدية" التي اختزلت تراثهم في الإطار الشفهي دون العدني، لكي يثبتوا قدراتهم في مضاهاة الألحان الحضرية التي تم ترتيبها بصورة عامة من خلال التدوين الكتابي[٢٩]، فزودت تقنيات وسائل الإعلام اللامركزية، وخصوصـًا الشريط هذا الجيل بمجموعة من الفرص الإضافية من أجل صياغة التعبير السياسي الحديث.

3. أسواق وسائل الإعلام الريفية واللامركزية الإنتاجية:

أكدت الطبيعة المالية القوية للتسجيل على المركزية في صناعة الأشرطة خلال خمسينيات القرن العشرين، فخلال هذه الفترة استطاعت شركات الإنتاج أن توزع منتجاتها بصورة مُيسّرة وبأعداد ضخمة لسكان اليمن حتى الذين عاشوا في مناطق المحميات الريفية مع أنها احتفظت بالطابع العام للغناء الحضري، ورسائله الوطنية المتزايدة بحق الامتياز للمستهلكين المدنيين، فبدأ هذا الوضع بالتغيّر مع العديد من التطورات الصناعية والفنية التي حدثت خلال الخمسينيات والستينات من القرن الماضي.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

في البداية خضعت صناعة التسجيل ذاتها لتعديلات بنائية، إذ نقصت تكاليف الإنتاج بسبب نمو المنافسة على المستهلكين، فأصبح التسويق أكثر تعقيداً خاصة مع انتشار شركات التسجيل والاستيديوهات المحلية في قلب مدينة عدن منذ منتصف الخمسينيات، حيث هدفت هذه الشركات إلى استقطاب الزبائن من الأرياف الأقل دخلاً، ومن الأحياء الشعبية في المدينة، ومن مناطق المرتفعات الجنوبية، وعليه دعا ملاك هذه الاستيديوهات مجموعة كبيرة من الفنانين الريفيين المعروفين، العديد منهم من خلفيات اقتصادية واجتماعية متدنية من أجل تسجيل أنماطًا محددةً من الغناء المحلي[٣٠]، ووفقًا لذلك ذكرت ملصقات وقوائم التسجيل المصادر المنطقية للموسيقيين البارزين، ولم تصنف أغانيهم كـ "عدنية" أو "صنعانيه" كما كان حاصلاً من قبل.

قدمت الإذاعة غناءً وطنيًا وحضريًا هجينًا إلى جمهور عريض من المستمعين وبحاسة فورية غير مسبوقة، لهذا امتلكت معظم القرى الريفية منذ أواخر الخمسينيات إذاعة واحدة على الأقل[٣١]، وعادةً ما توجد في بيت الشيخ، وكانت المحطة الإذاعية الأكثر استماعًا آنذاك صوت العرب[٣٢]، والبرامج صوت القاهرة التي تبثه الإذاعة المصرية، وعلى الرغم من أن أوقات البث محدودة لا تتجاوز بضع ساعات من الليل، إلا أن هذين البرنامجين جذبا معظم اليمنيين بتعريضهم لأول مرة للغناء العربي الفصيح، ومع نهاية العقد زاد زمن البث وتنوع المحتوى، ويعود السبب إلى نشوء أول محطة إذاعية يمنية في عدن، وهي محطة (إذاعة عدن) بمبناها الحالي، وقد بث أثيرها لمخاطبة جماهير الجنوب العربي، ووصل هذا البث إلى كثير من المناطق المجاورة لعدن مباشرة[٣٣]، فأوصلت هذه المحطة الأغاني الحضرية المحلية إلى المستمعين الريفيين بداية الستينيات[٣٤].

مكن الانتشار الكبير للغناء المسجل عن طريق الإذاعة الاستماع المتنوع للاعتماد على ذخيرة مشتركة للشعر السياسي المغنى، وظهر في الحال "مجتمع تصوري" محدد[٣٥] بأوليات جمالية ومنطقية جديدة، ففي دليل البرنامج الشهري لعام ١٩٦١م،

بثت إذاعة عدن بياناً يبرز توجهاتها النفعية الجديدة التي تخدم المشروع الوطني والتصور المجتمعي، قائلة: "ستحتل القصائد الشعبية مكانة متميزة في برامجنا، ولكن متى ما أشعرتنا بتحمل الواجب الوطني المناط بها، كخطابات موجهة تحمل كلماتها الهدف والأساس اللذين يجلبان المنفعة لكل مستمعينا؛ لهذا قررنا أنه من الأن وصاعداً، ببث ما نشعر أنه يفيد أبناء الجنوب، سواء أكان شعراً أم نثراً مادام يفيان بالغرض ويفيدان المستمعين، فجهودنا مكرسة لإنتاج البرامج بالطريقة التي تشعرنا برضا الجميع، وعليه نأمل من الشعراء والخطباء التعاون معنا من أجل تعزيز الوعي الوطني والقومي لدى أبناء الجنوب، وهذه هي الطريقة التي ترتقي بها الأمة ويزداد وعيها بشكل أكبر"[٣٦]، وعليه عدت الأسس المنطقية للمجتمع التصوري في مقدمة خصوصيات إذاعة عدن، وقد تجلت هذه الخصوصية بوضوح من خلال تأكيد برنامج الشعر الشعبي بدلاً من الغناء، ومعتبرة أن "كلمات القصائد" ستفيد المستمعين من حيث إدراك المعنى، لأن "الشعراء والخطباء" عليهم مسئولية رفع وعي الجمهور المتنوع، وبما أن الإذاعة وسيلة إعلامية كبيرة فبتوجهها هذا أكسبت الخطابة العامية سلطة أخلاقية حين وضعتها في خانة التعبير السياسي الموجه، وجعلتها طريقاً لاكتساب المعرفة وليس أسلوباً للأصالة الثقافية المسموعة، ورغم هذا التوجه إلا أن أسلوب إذاعة عدن ظل محكوماً بالاقتصاد الطلبي للصوت، وكل ما في الأمر أن مدراءها احتفظوا بحق النشر، وكسبوا دوراً إشرافياً جديداً في تحديد القصائد التي "تمتلك هدفاً وأساساً"، وبإخلاص تم ربط تسهيلات الإنتاج الإذاعي بصناعة التسجيل.

تطورت الإذاعة كثيراً وكذلك التسجيلات مستفيدتين من انتشار الغناء الحضري واستهلاكه الكبير، الذي زود الجماهير العريضة في الوصول إلى التحولات السياسية والعاطفية والثقافية الهامة التي تجري في المدن العربية، ومع ذلك ظلت وسائل الإعلام الإلكترونية (الإذاعة والتلفزيون) تحت سيطرة الدولة، والحال كان أشد مع التسجيلات التي حيدت توجهاتها مع رغبات الدولة وسلطتها، فنُظمت على نحو ضيق من قبل منتجين لا يرون سوى الحدود المحلية، وبذلك بقي الغناء الحضري

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

لغة الفنانين الكلاسيكيين المدنيين، وبقي أغلب شعراء وفناني الريف على حالهم، لم يتأهلوا أو يستفيدوا من الأسس المنطقية التي قدمتها تلك الوسائل الإعلامية.

ومع انتشار تقنيات الشريط الحديثة تغير الحال تدريجيًا، رغم أن أول آلة تسجيل وصلت اليمن هي ذات اللف المفتوح، وهي آلة ضخمة تشبه آلات العرض السينمائي، تم تشغيلها بواسط ملفين شريطيين كبيرين، وقد اخترعت في الثلاثينيات لغرض البث الإذاعي، ولكنها نزلت السوق بداية الخمسينيات، فنالها نخبة من الناس من ذوي الخلفيات الاقتصادية والاجتماعية المرموقة[٣٧]، وفي الوقت ذاته تقريبًا ظهرت في السوق خرطوشة شريط ذات ثمانية مسارات، تزود المستخدمين بتقنيات لشريط رخيص ومتين قابل للنقل[٣٨]، ومع أواخر الخمسينيات حلت تقنيات الشريط ذات اللف المفتوح وذات الثمانية مسارات محل جهاز التسجيل الكهربائي؛ وبالفعل غدت تلك الأجهزة خلال سنوات قليلة ضمن مقتنيات المنزل في معظم المناطق الريفية، لكن أكبر تحول في تقنية الشريط وصل للجمهور كان في أواخر الستينيات وهو (شريط فلبس) الشريط المسموع والمشهور حاليًا[٣٩]، وفي منتصف السبعينيات كانت تقنيات الشريط الرخيصة وسهلة الحمل والاستخدام المحرك الحقيق لصناعة الشريط في اليمن، ففي هذا الوقت وصلت المرحلة إلى النضوج التام، موازية للنضوج الحاصل في البلدان العربية الأخرى آنذاك.

وكوسيلةٍ لنشر ونقل الغناء الحضري كانت تقنيات الشريط أكثر فعالية مما كانت عليه السجلات، إذ مكنت تكاليف إنتاج الشريط المنخفضة عدداً كبيراً من المنتجين الصغار، وزودت المستهلكين في الوصول الميسر نسبيًا إلى نجوم التسجيل والإذاعة المفضلين، لهذا نمت مهنة الإنتاج والتوزيع بشكل واسع خلال السبعينيات، ومهدت الطريق لظهور محلات الأشرطة في العواصم المحلية والبلدات الريفية في كل أنحاء اليمن، وأكدت اللامركزية أن رغبات الجمهور المحلي المستهلك لها تزداد بشكل أكبر من خلال اهتمامهم الكبير بالمنتجات المتوفرة للبيع، ومع ذلك لم يكن بمقدور هذا الشريط تسجيل كل حديث فحسب بل كان قادراً على نشر الغناء المسجل مسبقًا،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

فضلاً عن مهامه الوظيفية الأخرى التي منحتها إياه أدواته سهلة الاستخدام، فمنذ الوهلة الأولى بدأ الفنانون الهواه وشبة المحترفين الذين لم يكونوا يمتلكون صلات مع شركات التسجيل الرئيسية في إنتاج تسجيلاتهم، وكان صوتهم قبلُ لا يصل إلا للجمهور المباشر في الأعراس والمهرجانات الدينية، أو في المبارز والمنازل الخصوصية، لأن المسجلات ذات اللف المفتوح وذات الثمانية المسارات التي انتشرت في وقت مبكر قبل نهاية الخمسينيات كانت مركزية وفي متناول طبقات معينة، فلم تسمح لهؤلاء الأفراد في إنتاج ونشر أغانيهم وأدائهم الموسيقي للمستمعين المحليين وكذلك "للجمهور" لكي يصل صوتهم إلى ما وراء الحدود من المستمعين المجهولين، وهذا يؤكد أن قدوم مثل هذه التسجيلات العامة برز مركزيـًا في نوع نامٍ من الأغاني الحضرية المغناة علنـًا في اليمن، علاوة على ذلك من خلال وسيلة الغناء المحمود ظاهريـًا، فساهمت الأشرطة بالتدريج في جمع الخطاب السياسي العام، فحينما كانت وسيلة التسجيل اللامركزية أقل خضوعـًا لأجهزة رقابة الدولة التي أشرفت على محطات الإذاعة الوطنية وتسهيلات التسجيل المركزية، والتي حُررت بشكل متساوٍ من مقاييس الأرباح التي كانت مطلوبة في استمرار صناعة التسجيل الباهظة التكلفة، فقد مكنت الأشرطة المنتجين في نشر سلسلة كبيرة من المفردات السياسية ولكنها لم تكن كلها متلائمة مع مفردات الدولة، وبالنظر للخطابات السياسية البديلة التي بثها منتجو الشريط الريفيين، وتقييم كيف ساعدت تلك الخطابات في تشجيع أغلبية كبيرة من وجهات النظر الوطنية، سأهتم بأعمال عدد من رواد الشريط اليافعيين المبكرين.

4. أدوار الفنانين كأشخاص ريفيين مشهورين في الشريط، وكنماذج (للون) المحلي:

لم تتغير أذواق فناني الريف المشهورين تلقائيـًا بمجرد وصول الأشرطة إلى متناول أيديهم، ولم تتغير أساليبهم وتصقل ذخائرهم التعبيرية سريعـًا ليكون لأصواتهم الأثر الشعبي والتأثير الجماهيري الكبير، بل ظلت أشرطتهم بصورة عامة أداة للاستخدام ووفقـًا لممارسات ثقافية واجتماعية محددة، فكل الذي حققه جيل الرواد هو الشهرة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

التي لم تتجاوز الجمهور المحلي، وكانت تنتج أشرطتهم في الأغلب من قبل عائلات وجيهة وبدون أجور، متخذينها خدمة ووسيلة للنشر والتوزيع لمن لم يستطع سماع الأداء المباشر، وأحياناً تنتج وفقاً لطلب المستمعين الذين أحضروا آلات التسجيل، وفي أحايين أخرى ينتج الفنانون أنفسهم تلك التسجيلات.

أما أساليب التسجيل فعفوية محافظة على الطابع الريفي العام تماماً، خصوصاً الأشرطة المصممة للتوزيع التي أظهرت أداء الفنانين بصيغ متواضعة أثناء ترتيبهم للمقطوعات أو إعادتها تلقائياً دونما أدنى إعادة لخلق أجواء تحسينية تتناسب والجمهور الغائب عن أماكن الأداء الأصلية، خاصة أنهم يؤدون أغانيهم مباشرة أمام الجماهير الحية، فنقلت التسجيلات أجواء المشهد التسجيلي برمته وبشكل تلقائي حميمي وكلي عفوي، وسواء أكان ذلك بقصد أو بدون قصد فقد نقلت الأصوات بصيغ تتعارض كلياً مع الأصوات المصقولة والأغاني الوطنية للنجوم المسجلين لغرض التجارة، كما كانت مادتهم المسجلة منتقاة ألفاظها وصيغها التعبيرية بحذر شديد أيضاً، فبدلاً من محاولات للخروج عن المألوف الكلامي واستخدام أنواعاً أخرى من الأغاني المصرية والهندية والكويتية التي كانت مشهورة في عدن، فضَّلوا القصائد العامية التي ألَّفها شعراء يافع أحياء كانوا أو متوفين حديثاً، فمن خلال مراجعة (٤١) قصيدة سجلها فنانو يافع الأوائل في ثمانية أشرطة، وجد أن (٦٦٪) منها هي مساجلات البدع والجواب التي تمت بين شعراء يافع، أي بمعدل الثُلثين، والعديد من تلك التسجيلات بين شيوخ القبائل[٤٠]، وعلى الرغم من أن قصائدهم خاضت بالفعل حول الممارسات السياسية والأحداث المعاصرة التي مارسها البريطانيون في الجنوب أو أئمة الزيدية في الشمال، إلا أنه من النادر أن تذكر أغانيهم الشعارات الوطنية مثل "الشعب" و"الثورة" و"التقدمية" أو "الرجعية" التي كانت منتشرة في عدن ومراكز أخرى في ذلك الوقت[٤١]، كما أن صيغهم التعبيرية كانت أقل رمزية من الصيغ الحضرية التي ظهرت فيما بعد؛ لاحترام الأخيرين للعرف القبلي والنظام السياسي والشعبي السائد في المناطق المرتفعة التي أوت طيفاً كبيراً من الجمهور اليافعي الريفي، وبالتالي لم

تكن الأشرطة ولا الفنانون قنوات فعالة في إدخال خطابات الغناء الحضري في سياق محدد كما فعلت الإذاعة.

وعلى الرغم من أن أساليب أداء الفن الريفي المبكر تأثرت بمجال السياسة التي سادت المنطقة المرتفعة، وجعلها تبدو مختلفة كليًا عما أنتج من أسلوب حضري فيما بعد في عدن، إلا أن اختلافاتهم الموسيقية بدت أكثر تباينًا من أساليب الأداء المحدودة التفكير، ففي عدن كانت آلتهم المختارة هي عود البحر الأبيض المتوسط بدلاً من الأعواد التقليدية والطبول التي استخدمها أجدادهم، وما يمكن التحدث عنه بشكل أوضح هو التصفيق الغربي الذي برز بأناقة من قبل الجمهور الحي، والذي يأتي في ختام كل أغنية، وهذا يعني أن منتجي الأشرطة في عدن لديهم قدرات لخلق آثاراً للأسلوب الحضري، فأخذوا من هنا وهناك حتى أنهم أخذوا من الغناء الريفي الأنواع الأدبية والخطابات السياسية التي كانت مألوفة لمستمعيهم.

وبذلك برز إلى جانب هؤلاء فنانون يافعيون أُخَر ولكن ذو نزعة كبيرة نحو تطوير الأسلوب الحضري، فبدو في موقع أفضل من أولئك، والباعث وراء هذا التطور الحضري هو نمو الهجرة الخارجية التي برزت بشكل جلي منذ الخمسينيات حتى السبعينيات، فتزايد عدد رجال القبائل وملاك الأراضي في دول الاغتراب، وبرز منهم مجموعة يؤدون الفن في تجمعات خاصة، جعلوا من أنفسهم فنانين وهواة فن[٤٢]، وأصبح بعض من هؤلاء الهواة شبه محترفين للفن على الرغم من أن العرف القبلي يعد ذلك وصمة عار ومثلبة خصوصًا إذا استخدم الغناء للكسب المالي وجني الأرباح، عمومًا برز في يافع والمناطق المحيطة اثنان من هؤلاء بشكل خاص، فأصبحت أشرطتهما فترة الخمسينيات وبداية الستينيات من مقتنيات العائلة، وهما: هيثم قاسم، وسالم سعيد البارعي، ثم برز فنان ثالث فترة السبعينيات لا يقل عنهما شهرة هو حسين عبدالناصر، وعلى الرغم من أن هؤلاء الفنانين لم يحققوا الشهرة الكافية، بالأصح لم يبلغوا النجومية التي تمتع بها العديد من فناني اليمن، ولم يظهروا في تواريخ الغناء الوطني كشخصيات مميزة إلا أنني سأقدم لهم بصور وصفية وأدبية مختصرة للكشف

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

عن أنواع التحولات التي ساعدت الصناعة اللامركزية للشريط في تعزيز مكانة الفنانين وإبرازهم كفنانين وطنيين، وبالنظر للشريط كمصدر أخلاقي محدد، ستوضح هذه الصور الوصفية كيف أن الغناء اليافعي المسجل أكتسب محتوى اجتماعياً للجمهور حيث ساعدت أداته التصويرية في التعبير وتحديد المشاكل.

هيثم قاسم معروف لمستمعيه كعازف عود حساس وأنيق، امتلك جاذبية خاصة بالإيقاعات السهلة والراقصة للغناء الحضرمي، ميزته عن أقرانه، كما امتاز بسمعة طيبة في اليمن والخليج أكثر من موطنه يافع حيث ظل صوته محدوداً فيه، وقد لفت هيثم الأنظار إليه كصاحبيه من خلال النجاح الموسيقي الباهر رغم التحديات والصعوبات الكبيرة التي تغلّبوا عليها جميعاً بعدما اكتسبوا موطئ قدم في صناعة التسجيل، وينتمي هيثم لعائلة قبلية فلاحية، تقطن في شُرف (مدرجات) جبلية مطلة على صحراء ساحلية جافة، غادرها وهو مراهق من أجل إيجاد عمل كجندي في الدولة القعيطية في حضرموت، تقريباً ٢٥٠ ميلاً إلى الشرق من يافع[٤٣] واقتنى هيثم أثناء عمله في حضرموت عوداً، وخلال أوقات النزول القصيرة من العمل جذب انتباه تأثير نجم التسجيل محمد جمعة خان، وبعد الاستقلال سلك طريق الاغتراب شأنه شأن كثير من اليمنيين الذين هاجروا إلى السعودية، حيث ساهم اقتصاد النفط المزدهر في تنمية صناعة التسلية الحيوية[٤٤]، وفي الرياض حصل على فرص منتظمة للغناء في حفلات خاصة ووقّع عقداً مع شركة تسجيل، وفي الأخير وجِهت له دعوة للغناء في التلفزيون الوطني مما ساعده هذا الجو على الارتقاء والبروز بصورة أكثر طوعية من أولئك الفنانين الذين بقوا في يافع، فبرز من خلال التجريب بمجموعة كبيرة من الأغاني الحضرية وأنواع الشعر، لكن بقاءه لسنوات طويلة في الخارج وتكريس كل جهده لصناعة التسجيل خارج الحدود، أثرت سلباً على سمعته في الوطن وحدت من تأثيره.

وهذا لا يعني أن الهجرة ورغبات التسجيل الدولية بالضرورة مؤذية لشهرة الفنانين في أوطانهم، فهذا سالم البارعي على الرغم من أنه كان مغترباً أيضاً إلا أن ألحانه الشجية المزينة بالتصعيدات والتخفيضات الصوتية الحلقية، جذبت إشادة سخية من

الجمهور في يافع حتى أنه قدم سلسلة من الابتكارات الحضرية لغنائه[٤٥]، مع أنه ولد وترعرع في حضرموت وكان مغتربًا من الجيل الأول إلا أنه عرف يافع وموروثها عن أبيه وجده اللذين مارسا الغناء خلال مرحلة الشباب في مرتفعات يافع، لهذا كانت يافع متغلغلة في أعماقه، وازدانت أغانيه بالحنين إلى الماضي والاشتياق العاطفي طوال حياته، وكشاب طموح كقاسم الذي واجه بطالة مزمنة في قريته في الخمسينيات حين انتقل إلى الشرق، انتقل البارعي من الشرق نحو الجنوب الغربي ضمن الهجرة الداخلية في وطنه، ووجد عملاً كعامل سفينة في ميناء عدن، وأثناء عمله وجد فرصة لزيارة يافع فزارها أول مرة وهو في سن العشرين، ومنها جدد جهوده في تعلم الغناء اليافعي لمجتمع أعتبره منذ زمن بعيد موطنه الطبيعي.

وعندما تطور إدراك البارعي للغناء اليافعي الريفي، أكد سكنه المستمر في عدن أن أسلوبه بقي متوافقًا مع أذواق المدينة، لهذا تميز غناؤه بزخرفات تجديدية مزج فيها إيقاعات الرقص اليافعي مع الترانيم الإيقاعية التأملية للرقصة الصنعانية (القومة)، فأدى الأغاني بلحنين قصيرين بدلاً من لحن واحد، وأنتجت تجاربه على إيقاع خاص، معتمداً على الطبل المصنوع من جلد الظبي الأفريقي، ووزعت من قبل عدد من منتجي الأشرطة وبمواصفات سعودية، وفي أواخر الخمسينيات وقّع اتفاقيات لتسويق أغانيه في كل من اليمن والخارج، وخلال فترة محدودة أصبح أكثر من ١٦٠ شريطًا من أدائه المباشر، سجلت أغلبها في عدن في أعراس القرية وانتشرت في أرجاء الجنوب، واقتناها كثير من المستمعين في السعودية والإمارات، وتعكس العديد من أغانيه الاتجاهات الحضرية المشهورة لهؤلاء المستمعين العرب بأوصاف عاطفية عن اليمن كوطن جميل وغني بالمصادر وأوصاف الحنين للمغترب عن وطنه، وروايات لطيفة عن الحب وآلام الانفصال عن المحبوب، كما أفصح بلغة دبلوماسية عن الأحوال السياسية[٤٦]، وعلى العكس من قاسم استطاع البارعي المحافظة على الذائقة الفنية للغناء اليافعي الأصيل، الأمر الذي جعله لم يبتعد عن جمهوره المحلي في الوقت الذي تميز أسلوبه بإيقاع جميل جذب

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

الجمهور غير المحلي بل والأجانب، وفي إطار الغناء للخطابات السياسية سار على نهج السابقين في تحديد الصيغ الهجومية للشعراء القبليين في مناطق المرتفعات، وحينما تم التصديق على عدد جوهري من قصائد البدع والجواب وجد أن (١٨٪ من ١٢ شريطًا) ظهرت في أشرطته، كما أخبرني بنفسه: "قد ناسبت التحريض الشعبي اليومي"، فأصبح نجاحه في الحفاظ على الصوت التقليدي والسجلات السياسية لجمهور المناطق المرتفعة واضحًا من خلال الطلب الكبير لأشرطته في مناطق عسير ونجران الواقعتين على طول الحدود بين السعودية واليمن، حيث كان الشعر والغناء القبلي وكذلك السياسة اليمنية مألوفة للجمهور على وجه الخصوص.

آخر الثلاثة الفنانين هو شاب من جيله، وليس من جيل قاسم أو البارعي، وكان الأقل تُعرّضًا للتجديدات الحضرية، ولد في بداية الخمسينيات، وهو الفنان حسين عبدالناصر الذي أصبح من أكبر منتجي أشرطة الشعر الشعبي اليافعي خلال الفترة الممتدة منذ السبعينيات حتى التسعينيات، ولأن الشعر الذي أناقشه في الثلاثة الفصول القادمة مأخوذ على الأغلب من سلسلة أشرطته، فحاجتنا إلى مناقشة حياته وعمله أكبر من سابقيه[٤٧]، ينتمي عبدالناصر إلى أسرة فلاحية تقطن منطقة شديدة الانحدار في (مكتب) السعدي (يافع بني قاصد)، نشأ وترعرع مع سبعة إخوة لا يملكون إلا ثوراً للحرث، وشُرف (مدرجات زراعية) لا توفر لهم أبسط مقومات الحياة، فشب وإخوته على العمل عند الغير باحثين وأبيهم عنه أينما وجد، وكان العمل على الثور المصدر الموثوق لدخل الأسرة، وقتها كان الثور باهظ الأثمان لا يمتلكه إلا القليل وعمله يقتصر بداية الصيف للحرث وبداية الشتاء لاقتلاع المحاصيل الزراعية بعد الحصاد، ودون هذه المواسم كان عبدالناصر يتعلم مهارات القراءة والكتابة في الكتاتيب الدينية (المعلامة).

استطاع عبدالناصر في عام ١٩٧٣م أن يحصل على فيزة عمل من دولة قطر، وكان عمره لا يتجاوز عشرين عامًا، وعلى أمل أن يجد دخلاً أفضل سافر عبدالناصر بشاحنة عبر صحراء "الربع الخالي" الممتدة على مساحات واسعة من شبة الجزيرة

العربية، وفي الدوحة (عاصمة قطر) حصل على وظيفة مرموقة في الخدمة المدنية، ونال خلالها أجراً أكبر بكثير مما كان يكسبه في بلده، فادخر المال الكافي الذي أهله لاستئجار شقة والزواج بإحدى بنات عمه في يافع، ارتحلت معه ولم يكن قادراً على إحضار جميع أفراد الأسرة إلى قطر، لذا كان دائم التنقل بين وطنه ودولة اغترابه، وأحياناً كان يكتفي بإرسال المال، ومع مرور الوقت صارت فترات الانقطاع عن الوطن طويلة لدرجة كادت أن تذوب في بحر النسيان، ومع ذلك حافظ على قيم التواصل بالمجتمع اليافعي وبأسرته من خلال الجالية اليافعية الضخمة في قطر، التي كانت الوسيط الناقل لأخبار المنطقة والأسرة، وكان صوته وغناؤه الناقلين أخباره إليهما وبقوة، فاستطاع من خلال صوته أن يضع لنفسه حضوراً ومكانة سياسية وثقافية بارزة في يافع، وبفتره وجيزة من وصوله الأول إلى الدوحة سَمِع أصدقاؤه صوته الشجي، فجمعوا مساهمات تشجيعية لتقديمه للجمهور ضمن شريط يعتمد إيقاعه على العود وطبلة صغيرة (دربوجة)، وعلى الرغم من أنه استمع للإذاعة والتسجيلات وأشرطة الفنانين اليمنيين البارزين وكان ملماً بأنواع الأغاني، إلا أنه التزم أسلوباً خاصاً بنفسه، مستوحى من التراث اليافعي ذات الإيقاعات التقليدية المرتبطة بالشعر الشعبي الذي تعلمه في يافع قبل اغترابه.

وعلى هذا النغم كان يحيي عبدالناصر جلساته الطربية واجتماعاته مع أصدقائه ومعاريفه في الدوحة أوقات الراحة عصراً أو مساء، مبتدئاً بالأغاني الوطنية التي كانت تستهوي الحاضرين، وأحياناً كان يصيغ شعره وفقاً للآلات الحضرية بالتعاون مع موسيقيين يعزفون على آلات إيقاع متنوعة كالمزمار الثنائي والكمان والطبلة، وكان يجالس فرقاً موسيقية هواة مكونه من الفنانين وبعض الأحيان فنانات، ومع ذلك ظل محافظاً على نمط اللحن اليافعي الجبلي فجل أشرطته تؤدى بالصوت الفردي وإيقاع العود، ملتزمة أنظمتها الموسيقية بلحن مفرد ولم تشر إلى ألحان عديدة وفقاً لنمط فناني التسجيل الشباب، فكانت زخرفته الموسيقية بسيطة توضع لخدمة الشعر وليس لتجميل الصوت وتحسين الأداء، وأوضح دليل الطول المطلق لمعظم قصائده[٤٨]،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

أخيراً كان أسلوب الأداء متوافقاً غاية التوافق مع ميله لقصائد البدع والجواب التي تظهُر في ٧٠٪ من أشرطته، ولعل هذا ما جعل أغانيه تبرز بسرعة كبيرة ويكون لها الصدى منذ السنوات الأولى من وصوله إلى قطر، فنالت هذه القصائد شهرة واسعة سواء في بلده أو بين الجاليات اليمنية في بلد الشتات بشكل عام، فقد حرك فيهم الشوق والحنين للوطن خاصة الذين عاشوا معه في قطر، ومن خلال الأخذ من التقاليد النصية العامية التي كانت ميسرة بدرجات متفاوتة لكل من سكن وترعرع في اليمن، فإن قصائد البدع والجواب نقلت وجهات نظر معاصريه في دولة الاغتراب، أو المسافرين الذين هم في شوق لسماع الأخبار عن أوطانهم على نحو مماثل أو يحنون للعودة لبلدهم، فما أن يسمعوا هذا الصوت الشجي الناقل لأخبار الوطن وقضاياه حتى تتراءى إلى أذهانهم المشاهد الطبيعية المألوفة، ويتذكرون شئون الأصدقاء والعلاقات الاجتماعية، فكانت تلك القصائد على وجه الخصوص مشهورة بين الجمهور المغترب بقدر ما ركزت على القضايا السياسية المعاصرة للمناطق المرتفعة وصلاتها بالاتجاهات والقيم الأخلاقية منذ حين وفي المقام الأول القيم القبلية، حيث كانت أعداد كبيرة من المغتربين في قطر كما في مجتمعات الشتات الأخرى أعضاء عائلات قبلية بارزة تم نفيهم من قبل الأيديولوجيات الاشتراكية في السنوات التي تلت الاستقلال، وبالنظر للحملات المستمرة للمنفيين لخلق تغيير سياسي في اليمن، زودت تلك القصائد المستمعين بمفردات رمزية غنية لمناقشة كيف يمكن تعزيز العدالة الاجتماعية في البلد بالتماشي مع المظاهر الحساسة للعرف القبلي.

نضجت الاهتمامات الشخصية لعبد الناصر في شعر البدع والجواب بالتدريج في إطار البيئة السياسية والاجتماعية والثقافية لمجتمعه المغترب في قطر، مثل هذا النوع كان جزءاً من تجربة المهاجرين المشحونة سياسيًا، وكان مثيراً للاهتمام بشكل خاص لمغتربي اليمن في المملكة العربية السعودية ودول الخليج الأخرى الذين كانوا يشهدون تعزيزاً قويًا للتراث الثقافي والقبلي من قبل تلك الدول في ذلك الوقت[٤٩]، وفي غضون سنوات قليلة من ظهوره للجمهور تلقى عبد الناصر دعوات كثيرة لإحياء

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

حفلات كبيرة أمام مجموعات أوسع من المهاجرين اليمنيين في قطر أو السعودية، فغنّى في حفلات الزفاف والأحداث الثقافية وحفلات العطل وغيرها من المناسبات الخاصة التي استضافتها الجاليات اليمنية، وهنا حيث ثروات النفط المزدهرة كانت فرص الأداء وجمع الأموال من الزبائن الكرماء أكثر مما هو في بلده.

وعندما أنتج عبد الناصر أداء مريحاً ومربحاً في التجمعات العامة، بدأ في التفكير للوصول إلى جمهور أوسع من خلال إصدار أشرطة، فسجل بشكل نموذجي أغاني في أماكن خاصة، في بيته أو سكن صديق له، ثم أرسل أشرطته إلى محل الأشرطة التي تخصصت في الغناء الشعبي اليمني، وفي سنواته المبكرة أرسل عبدالناصر أشرطته إلى (استيريو شمسان) الذي أسِّس في جدة، وسُمِي باسم الجبل الذي يطل على عدن، ثم إلى (تسجيلات الوادي) في الدوحة الذي ملكه أحد معارفه الشخصيين، وفي بداية الثمانينيات أرسل عبدالناصر أشرطته إلى محلات في عدن وصنعاء وتعز وأبو ظبي[٥٠]، ثم أقامت تلك المحلات ترتيبات توزيعية منتظمة مع منافذ بيع صغيرة في المناطق الريفية التي قدمت خدمات لعدد من جمهوره المتشوقين، ومع مرور الوقت أصبحت أشرطته من ضمن مقتنيات المنازل خاصة الأسر المعجبة بشعر الشريط السياسي في جنوب غرب اليمن ويافع، وهي شهرة تعززت عن طريق إنتاجه المستمر والخصب الذي وصل عدد إصداراته سنة ١٩٩٦م إلى (١٠٥ شريط)، بمعدل إنتاج شريطين كل شهر لمدة عقدين تقريباً، وجعلته هذه السلسة من أبرز وأخصب الفنانين الهواة في اليمن[٥١]، وقد وصلت أشهر أشرطته إلى مئات الآلاف من المستمعين (في الفصل السادس سأناقش هذه الظاهرة الخاصة بسلسة أشرطته، التي أظهرت أكثر من خمسة وستين شاعراً يمنياً).

على وجه الخصوص، تمثل نجاحات التسجيل للبارعي وقاسم وعبدالناصر مسارات مهنية مختلفة، فعلى الرغم من أن الثلاثة ينتمون إلى عائلات قبلية فقيرة، إلا أن كل واحد منهم استخدم تقنيات وشبكات تسجيل خاصة به أبرزت دوره كفنان شعبي مختلف عن الآخرين، ورغم أن قاسم والبارعي أصبحا شخصيتين مشهورتين

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

محليـًا إلا أنهما استطاعا أن يوصلا صوتيهما إلى الجماهير الوطنية والعالمية بمساعدة عقود التسجيل المتعددة والمجددة كل سنة، والعروض الأدائية التي تحصلا عليها في الإذاعة أو التلفزيون، وبقي عبدالناصر أقل احترافية منهما ولكن التزامه بالتراث اليافعي والشعر الشعبي المغنى ذات النمط التقليدي في المناطق المرتفعة، استطاع أن يؤكد شعبيته الواسعة بين معجبي الشعر السياسي والتراث اليافعي.

وعلى الرغم من هذه الاختلافات فقد ساهم كل واحد منهم بشكل أو بآخر في حلحلة كثير من التباينات في الغناء الحضري بصفته يمثل درجة رقي أكبر مما مضى من الشعر التقليدي في مناطق يافع المرتفعة، وبالذات شعر البدع والجواب، كما ساعدوا في إنتاج نوعـًا جديداً من الغناء المحلي استطاع جذب مستمعي تلك المرتفعات وكذا المغتربين بشكل رئيسي نحو السياسة والثقافة الوطنية، وباعتبار أن الفنانين ممثلون مؤثرون للخطاب الشعبي في السنوات المبكرة للدولة الوليدة في الجنوب، فإنهم نشروا الأنواع الشعرية والمفردات السياسية التي نادراً ما تُسمع في قنوات وسائل إعلام الدولة، ويعتبر دور عبدالناصر في هذا الخصوص بارزاً بصورة خاصة، فخلال سنوات التحول السياسي الجذري في هذه الدولة زودت قصائد عبدالناصر الشعبية القبلية الجمهور -خصوصـًا قصائد البدع والجواب- بنظام رمزي ريفي ربط مجموعة من النواحي الأخلاقية بالأيديولوجية المكانية (سيتم مناقشة ذلك بشكل أكثر في الفصل السادس)، لذا استمر شعر البدع والجواب ضمن سلسلته الطويلة يؤدي دوراً في ربط روايات التاريخ القبلي والهوية المحلية بالخطاب السياسي، ومُقدّمـًا مشهداً بديلاً له قيمته في السنوات التي تلت الاستقلال في ١٩٦٧م عندما منعت المرجعيات القبلية والمناطقية بصورة رسمية.

وساهم هؤلاء الفنانون كمجددين جماليين ومنتجين في إنشاء "لونـًا" يافعيـًا مميزاً، أصبح ذا شهرة كبيرة في أوساط الثقافة الوطنية بعد الاستقلال، ووفقـًا لوصف معياري عن الغناء اليمني الذي وضَّحه مصلحون ثقافيون لأول مرة، فإن هذا اللون يوجد جنبـًا إلى جنب مع أربعة ألوان أخرى على الأقل، هي: الصنعاني واللحجي والعدني

والحضرمي[٥٢]، وبذلك تم الإشارة للمنفعة السياسية في التعرف على خمس مناطق للغناء كانت مميزة، على الرغم من أنها متساوية مع بعضها البعض بحسب الباحث الموسيقي جين لامبرت، الذي أشار إلى أن "لون" الغناء فيما بعد الاستقلال ساعد في التخفيف من اختلالات منطقية محددة في السياسة اليمنية الجنوبية من خلال نشر تراث ثقافي مشترك للقوة العاملة الريفية النامية في عدن، والتي نشأ عدد منها من مناطق المرتفعات الجنوبية المعزولة بعض الشيء وخصوصاً يافع[٥٣]، ووفقاً لهذا النموذج من الغناء الوطني فإن الظروف التي ساعدت في تزايد الأشرطة أصبحت من مقتنيات المنزل للعديد من اليمنيين، كما أن مساهمات الثلاثة الفنانين اليافعيين حدثت في إطار المشهد الوطني.

لكن كمجاز للتثقيف الحضري، ربما تقع قيمة المشهد الأخلاقي المحدد لليمنيين أقل في مظاهره الحية من غير الحية، فمن خلال النقاشات التي أجريتها مع اليمنيين لم يذكروا أبداً عملية صبغ الأنواع المحلية للون، وبالفعل من أجل الحصول على ذلك، فقد تم تقديم أسئلة عن التمييز والتسلسل الهرمي -أي مناطق لها لون محدد، ومقارنات المرح والكآبة، والمحتوى الرمزي للألوان وغيرها -وجميعها تكون مخالفة للاتجاه الشامل لمحادثاتنا، ومن خلال تذكّر كيف تم استحضار هذه الألوان الغنائية، بدا لي أن الغياب الحقيقي للصبغة المرئية مكّن إدراك ضمني للصور البيانية الثابتة المحلية للغناء بدت أقل أهمية من محتويات أصواته الواضحة، فمثلما يتحدث متكلمي الإنجليزية حول "لون" الغناء بأنه يشير إلى المزاج المستحضر، فإن اللون علامة لشيء ذاتي أكثر مما هو موضوعي، وتمثيلي أكثر مما هو واقعي، و"نموذج" إبداعي لقواعد نحوية منظمة في العالم، وليس "نموذجاً" دقيقاً لتلك القواعد[٥٤]، وأحياناً تعني كلمة "لون" "النوع" أو "الصنف"، وتوحي إلى جزء تقليدي من وحدة تجريدية متكاملة، وعلى الرغم من وقوع المجاز بين الكلمات الواضحة وغير الواضحة، فإنه يوحي بقوة الأشكال الأخرى للمعرفة والسياق والإدراك التي تشكل ما

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

يبدو تفكير سليم. باختصار ربما يتم تكوين الهوية الوطنية عن طريق أحاسيس حضرية تنافسية ومتعددة.

إضافة إلى ذلك، يعتمد التأثير الأخلاقي لنموذج الغناء المجازي بصورة رسمية على إدراك اليمنيين لأهمية وسائل الإعلام في تشكيل الأفكار حول الوطنية، فلم تكن سلطة وسائل الإعلام في التأثير على أهداف الغناء الوطني أكثر وضوحًا وجدلاً في أي مكان آخر كما هي حالة اللون اليافعي، وقد استشهد رواة يافع بأدلة كثيرة حول الانتشار التاريخي للغناء اليافعي بدون استخدام تقنيات وسائل الإعلام الحديثة، وروى البعض قصص تجاربهم الخاصة مع الأغاني اليافعية المتنقلة عبر اليمن شفهيًا، بينما استحضر آخرون أوصافًا عن المغتربين والبحارة اليافعيين على نطاق واسع مثل الأسطورة يحي عمر، وهو واحد من الفنانين الأكثر تأثيراً في الجنوب العربي قبل الأربعينيات[٥٥]، ومع ذلك حينما يواجه اليافعيون إجماعًا عامًا وواسعًا حول ألوان الغناء اليمنية المحددة محليًا، فإنهم أيضًا يجدون وبشكل مستمر أن مشاركاتهم تشكل بصورة عامة ظاهرة لوسائل الإعلام التي تفتقر للعمق التاريخي نحو الآخرين[٥٦]، ويستشهد الفنان الوطني الجنوبي محمد مرشد ناجي بتسجيلات (أوديون) بالتقديم الأول للغناء اليافعي للجمهور خارج المنطقة في سنوات ما قبل الحرب العالمية الثانية[٥٧]، ويقتبس آخرون مساهمات نجوم التسجيل المدنيين البارزين من اليمن أو الخليج من الغناء اليافعي المنتشر في اليمن والخارج[٥٨]، وبالنسبة لأولئك المنسجمين مع الشعر الشعبي السياسي، يتم تمييز الأشرطة بشكل واسع من أجل أن تلعب دوراً هامًا في نشر الغناء اليافعي في العقود الحالية، فلا يوجد أي سبب يجعل اليافعيين يشكون في أن أغانيهم راسخة ضمن فلكلور شعبي يختص بهم منذ أمد طويل، متمثلاً في الرقص المألوف والشعر والأداء، وعلى الرغم من ذلك فإن عملية تحويل تلك الأغاني إلى نوع من اللون الشعبي المستمر تكون مصحوبة بالتخمين حول سياسة الوسيلة التكنولوجية ودور وسائل الإعلام في تكوين هوية غناء يافعية حقيقية.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

5. محلات بيع الشريط اليافعي: قطعة من بلدي ومعرض ثمود:

في موقع صغير ولامركزي تنتج أشرطة الغناء الشعبي اليافعي، وفي هذه المحلات وعبرها يتم التسويق، وبذلك تعتبر هذه المحلات همزة وصل هامة تربط بين الدوائر الفنية والتجارية الواسعة الطيف والموزعة لهذا النوع من الشعر الغنائي، وتخضع هذه المحلات لرغبات المجتمع وإمكانيات المنتجين ومتطلباته المستهلكين المحليين، مما نستطيع القول عنها: إنها منافذ استهلاكية شخصية وأماكن اجتماعية وإخبارية عامة، بل وملتقى الشعراء والفنانين بمنتجيهم وجماهيرهم ومعجبيهم أيضـًا، وهنا يكون التفاعل على أوجه وتبرز المجاملات الودية، وتتكون روابط الصداقات الحميمية، وتوضح هذه الدراسة الوصفية المختصرة عن العديد من محلات الأشرطة كيف أن اللون المحلي للغناء هو عملية تفاعلية متكاملة وليس مجرد منتج ثانوي يسير على لون وطني واحد وغير متغير، وقد أثبتت بصورة خاصة مواهب مالكي المحلات أهميتها في التنظيم الموسيقي للإنتاج وإصدار الأشرطة، وفي نقل الجماليات الحضرية لصناعة التسجيلات التجارية من طور التأليف القروي الشفهي إلى عادات نصية ومنطقية أكثر ألفة وتحديداً للسلطة الأخلاقية في المناطق المرتفعة، وكوسطاء ومنتجين للغناء يضع الملاك آراء المستهلكين ومتطلباتهم حول الشعر الذي ينبغي أن يكون موثوقـًا في سياق محدد ودقيق، ومن خلال تشجيع المستهلكين في إعادة الاعتبار للتقليد الشفهي الذي كان متبادلاً في المناطق المرتفعة ضمن إطار التبادل الرسائلي إلى أطر أكثر شمولاً ومعرفة بتاريخ الدولة واتجاهاتها، ووفقـًا للإمكانات الموسيقية وأذواق الألحان الشعبية، يسهم دور الملاك في تعزيز النصوص وتوجيهها وفق سلطتهم وكذا سلطة الفنانين، كما يساعدون في جعل الشريط قوة نافذة للكتابة الشفهية.

فُتحت أولى محلات الأشرطة في يافع لغرض التجارة، وكان ذلك في منتصف السبعينيات، وظهرت العديد منها في أكبر مراكز المنطقة التجارية في لبعوس وواحد في رصد، وبيع في البداية الشريط ذات الثمانية مسارات أبو لفة صغيرة، لكنها كانت

للنسخة الورقية زز WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

محدودة ومتنامية من قبل مستهلكين معينين، وحينما أصبح من الممكن تَحُمل تكلفة تقنيات الشريط فُتحت محلات تجارية أخرى في مناطق بعيدة، أما اليوم فتوجد دزينة من محلات الأشرطة في يافع إلا أن العديد منها تختص بالأشرطة الإسلامية، ويوجد أيضـًا رزمة منها في مخازن السلع الجافة، التي تخزن مختارات قليلة من الأشرطة بطريقة عشوائية، ومع ذلك فإن عددها المنخفض في المحلات قد يوحي بقاعدة استهلاكية محدودة نسبيـًا، إلا أن هناك عدة عوامل تعارض هذه النتيجة، أهمها أن الشريط الواحد لا يشترى للاستماع الفردي بل للتمتع والاستماع الجماعي، حيث يُشغّل بصورة مستمرة وسط أعضاء العائلة الواحدة وكذا وسط تجمعات كبيرة، وأحيانـًا يتم تمرير الشريط الواحد بشكل فوري إلى عدة منازل أو يتناقل بين الأصدقاء والمعاريف خصوصـًا اذا تضمن شعراً يعالج الأحداث الجارية ذات الصلة بحياتهم الاجتماعية والسياسية، وإضافة إلى ذلك فإن عملية نسخ أو "تزوير" الأشرطة بواسطة آلات التسجيل المنزلية شائعة بدرجة عالية، خصوصـًا في المناطق الريفية حيث تكون الميزانيات ضعيفة والمواصلات محدودة للوصول إلى المحلات[٥٩]، فتنسخ الأشرطة المشتراة من المحل بشكل فردي عدة نسخ للأصدقاء، وهذه هي السمة الغالبة على محلات الأشرطة في يافع والأرياف بشكل عام، أما محلات المدينة فالمبيعات فيها نشطة رغم أنه لا يوجد في عدن سوى محلين يتوافد إليهما على الأغلب زوار عدن من أهل يافع، وهم النازلون باستمرار وبأعداد هائلة لغرض التسوق وقضاء شئونهم التجارية والشخصية، ويقع المحلان في قلب عدن، وهما (قطعة من بلدي)، و(معرض ثمود).، وبذلك يعد هذان المحلان المنتجين الرئيسيين لأشرطة القصيد والشعر اليافعي في اليمن والموزعين إلى كافة المحلات الأخرى سواء في يافع أو في أي مكان آخر من اليمن خصوصـًا صنعاء.

ويعد (قطعة من بلدي) المحل الأقدم والأنشط دون أدنى منازع أو خلاف، وبسبب نشاطه الكبير غدا أسطورة في نظر معجبي الغناء والشعر اليافعي سواء على

مستوى اليمن أو الخارج، وتعطي اللمحة السريعة التي نقدمها حول المحل ومالكه عرضاً موجزاً عن صناعة وإنتاج الشريط اليافعي كمحل نشأ في موقع استثنائي وكان غرضه الأول الإصلاح الاجتماعي. (ينظر الصورة ٣,٣)، والمحل يملكه السيد علي محمد الحاج وتم افتتاحه سنة ١٩٦٨م، أي بعد الاستقلال الوطني بعام واحد فقط، وكان غرض الحاج إصلاح ما خلفته الصراعات الداخلية من مساوئ وما رافقها من أخطاء بعد الاستقلال تبنتها عناصر يسارية منطوية تحت أجنحة الجبهة القومية، وراح ضحيتها عدد من عائلات المشايخ والسلاطين والشخصيات القبلية والتقليدية المتعلمة، وكان الحاج وعائلته ضمن ضحايا هذه الأخطاء، حيث كان أبوه قاضياً بارزاً في مكتب الموسطة (يافع بني مالك)، وهو رجل اجتماعي وشيخ ديني فاضل ذو علم واسع، تحصل على دورات تدريبية مكثفة في الفقه الإسلامي في تريم (حضرموت) ثم في القاهرة، ولما تم تدمير كل هذا العمل القانوني والدور الإصلاحي والاجتماعي للعائلة، تم تجريد أبيه من رتبته القضائية، وتمرير قرار يفضي إلى إلقاء أي عقد أو وثيقة قانونية وقعها من سابق، وعندها تكونت لدى الحاج وكان لا يزال شاباً طموحاً مشاعر الامتعاض، فغادر وعائلته إلى عدن بحثاً عن فرصة عمل أفضل لكسب لقمة العيش، وبكونه غير قادر على مواصلة طريق والده كرجل قانوني، بحث الحاج عن طريق جديد يستطيع من خلاله مواصلة التزامات عائلته الطويل في أعراف المجتمع وخدمته.

ولقلة حيلته في شراء شقة بعدن ولو صغيرة، باع الحاج ميراثه لأخية الذي بقى في يافع، وهي قطعة زراعية صغيرة من أرض العائلة.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

صورة (٣,٣) معجبو الشريط اليافعي يتجمعون حول شاعر يافعي أمام محل (قطعة من بلدي) لإنتاج وتوزيع الأشرطة، والواقع في قلب مدينة عدن، ٢٠٠٦م. ويظهر الباحث على اليسار.

اضطر الحاج إلى استئجار غرفة صغيرة تشرف على ساحة مكتظة بالسكان في قلب مدينة عدن، حيث يتجمع المارة المدنيون والريفيون من أجل ركوب الحافلات وسيارات الأجرة، وكان ذلك هو محله لإنتاج الأشرطة وأسماه (قطعة من بلدي)، وهو اسم يُذكِّره بالورث الذي أجبِر على التضحية به من أجل بدء عمله، وقد استولى على المزاج العام الحاصل وقت الاستقلال وما تم بعده.

وفي قلب مدينة عدن ومركزها الرئيسي توجد أيضـًا محلات أخرى تمتلك فحوى التسمية ذاتها مع اختلاف مرجع المسمى وبواعثه، مثل: قطعة من باريس، وقطعة من نيويورك، وقطعة من لندن، ولكن يبقى عمل الحاج وتسمية محله هي المعبر الحقيقي عن الشعور الوطني الجديد فرمزيته بدت محلية تمامـًا وبقت لأنها كذلك. (ينظر الصورة ٣. ٤) .

صورة (٣. ٤) مالك محل (قطعة من بلدي) علي الحاج وابن أخيه داخل المحل، سنة ١٩٩٧م، وتظهر خلفهم وفوقهم صور معلقة لفنانين يافعيين وشخصيات بارزة.

وبالدخول إلى المحل عبر الباب الأمامي والرئيسي، يشاهد الزبون ملصقـًا كبيراً لجسر (روزفلت) الواقع في مدينة نيويورك، ويُستخدَم أحيانـًا كستار خلفي في الاستيديو أثناء التصوير وككسوة تقليدية للموسيقيين والشعراء والشخصيات الاعتبارية اليافعية الذين يريدون التصوير مع شعار كبير لعاصمة عالمية مبجلة جداً، كما تظهر ستائر خلفية لاصقة تتضمن مشاهد طبيعية هندية وعجائب من الدنيا، كما تتدلى عبر الجدران صور قديمة لممثلات أفلام هندية وفنانين خليجيين مشهورين، بل حتى أبو الوطنية العربية الرئيس المصري السابق جمال عبدالناصر له صورة تخليدية هنا، وبشكل مصطف وأكثر

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

تنظيماً تبرز حقائب الأشرطة التي تتدلى من أرضية المحل وحتى السقف في رفوف خشبية صغيرة ممتدة عبر سطوح الطاولات، وتتوارى في الأسفل مناضد زجاجية. فهذا المخزون الكبير من التسجيلات الصوتية ووسائل العرض يشير من الوهلة الأولى أنه مليء بالأذواق العدنية واليمنية المتنوعة التي كان يرعاها زبائن عدن لأكثر من نصف قرن، فلا ريب أن زبائن عدن سيبحثون في هذا الوسط الفني والسياسي الملفت للنظر بمخزونه التراثي القديم عن عن نجوم التسجيل العدنية المبكرة وفرق موال طه أمان، والموهوبين الحضارم، والفنانين اليمنيين اليهود، وفنانات الأوبرا المصرية، والفرق الصومالية، والموسيقيين المتجولين، وموسيقى الرقص القبلي الأبيني واللحجي، والأغاني القبلية في المناطق الشمالية، مثل: ذمار، وخولان، وصنعاء، ومأرب، حتى عن الأناشيد الوطنية القريبة الإنتاج أيام جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية، وبرامج الإذاعة وأخبارها في الفترات الرئيسية من تاريخ اليمن الجنوبي، وكذا سيبحثون عن أداءات الفن الاستعراضي والتمايل الكلاسيكي المعروضة على التلفزيون، والنجوم السعوديين، والأغاني الشعبية الأردنية، وبي. بي. كنج، وفرقة (البيجيز)، وثمة زبائن أُخر يبحثون عن التلاوات القرآنية والمواعظ الدينية، أو تسجيلات الأعراس المباشرة، وأحداث البال من كل زاوية في اليمن الجنوبي، إلا أن الزبون في هذا المحل وهو يواجه بمثل هذا الأرشيف التسجيلي الضخم دون أن يصل إلى مبتغاه، ربما يتوصل في الأخير إلى نتيجة أن "قطعة الأرض" التي أعطى المحل حق الوصول إليها لم تكن بأية حال من الأحوال إلا شيء بلدي ريفي.

وعليه تعتبر أشرطة الغناء الخاصة بالشعر الشعبي اليافعي المصدر الأكبر لدخل المحل، وهو المهوى والمسعى الواضح للزوار على الأغلب، وقليل ما يحدث غير ذلك، فعندما وصل أحد الزبائن للاستفسار عن أنواع الأشرطة التي تباع هنا، كان الرد السريع من الحاج: "يافعي!"، وكأنها إشارة واضحة منه إلى أنها المنتج الأكثر تميزاً مع أن الزبون غادر المحل فوراً بمجرد سماعه لرد الحاج، فمعظم الزبائن الذين يأتون للمحل مهتمين بالأشرطة اليافعية التي خزنت بكميات كبيرة في الرفوف القريبة، وتم

ترتيبها بحسب الأهمية على المنضدة الأمامية لسهولة الوصول إليها، وقد لاحظت أن العدد الأكبر للأشرطة في هذا المحل هي النُسخ المشحونة سياسيًا والتي غناها عبدالناصر، وعلي صالح، وعلي بن جابر، وهي أيضًا الأبرز رؤية، وفي واقع الحال كان الطلب عليها يتزايد بشكل كبير خاصة بعد التسهيلات التي كسرت حواجز القيد التي كانت فارضة على حرية التعبير السياسي قبل الوحدة (١٩٩٠م)، وزاد الطلب بشكل أكبر بعد الإخلالات المدنية التي أحدثتها حرب صيف ١٩٩٤م، ومن ذلك التاريخ أصبح العديد من شعراء يافع وفنانيها المشهورين يستخدمون الأشرطة بشكل مستمر ويوظفونها كمنصات إعلامية للإصلاح السياسي (ينظر الفصل الأول). وتحفز أشرطتهم رغبة الجماهير الواسعة للميل نحو الغناء اليافعي بصورة عامة، ففي ١٩٩٨م باع محل قطعة من بلدي ٩٠٪ من الأشرطة تقريبًا، وكلها أبرزت شعراء يافع وفنانيها[٦٠].

أخبرني الحاج أن الطلب على الأشرطة اليافعية تزايد بشكل جيد في السنوات الأخيرة، مبينًا التزامه في تخصيص محله لأغاني الشعر الشعبي اليافعي منذ تأسيسه الأول، كون المحل يعكس بأكثر من طريق عاطفته وعلاقته الحميمية لمسقط رأسه وللشعر والفن اليافعي، ولكونه بنفسه شاعراً كما كان أبوه أيضًا شاعراً، وهو الذي علَّمه حرفة الشعر ونظمه، ولأن لديه ذائقة يميز بها الشعر الجيد من السيء فقد كان الحاج يقرأ القصائد لأصدقائه بذوق ويختار الجمهور بنفسه، ويضرب أحيانًا بطبل صغير ضمن أنشطته الفنية، فأثناء زياراتي المتكررة للمحل كان يسمعني الحاج القصائد ساحبًا أحيانًا من الرف مجلداً مليئًا بالغبار، فينهمك في قراءة القصائد لدرجة أن الزبائن يتجولون داخل المحل وخارجه دون أن يبالي بهم أو بطلباتهم، كما كان يمتلك ذائقة نقدية، فقد أخبرني: "إنني دائمًا نصيراً للكلام الفصيح وخصوصًا في القصائد المتبادلة، أحب السماع لقصيدة بدع قوية وأنتظر بترقب للرد كيف يكون؟ وكيف سيستجيب الشاعر لمثل هذا الهجوم؟"، طبعًا لم يكن شعراء البدع القادرين على الهجوم فحسب بل قد يتطلب الأمر رداً رادعًا، ولكن الشعراء المجيدين في رأيه هم

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

الذين يجعلون من مؤلفاتهم شريفة، ولم يشوهوا بسمعة خصومهم من خلال الإهانة والكلام السوقي الدنيء، وأفضل القصائد لديه "هي تلك التي يستطيع أن يتعلم منها الناس شيئًا ما"، كما تستطيع القصائد أن تعطي دروسًا أخلاقية أو "حكمة"، ولكنها في الوقت ذاته تستطيع أن تعلم الناس عن تاريخهم وتأثيره بالحاضر، (وهكذا ينظر إلى دورها الوظيفي، حيث قال): "إن الناس الذين يريدون فهم علاقات السلطة ينظرون اليوم إلى علاقات السلطة في الماضي من أجل التفسيرات، وبإمكان الشعر مساعدة الناس بالعودة للماضي"، وعندما سألته عن وظيفة الأشرطة نفسها ودورها في تمكين هذا الاستخدام للشعر، رد (بكل ثقة): "حسنًا، الأشرطة هي مفضلة في عدة طرق على القصائد المكتوبة، فعلى سبيل المثال عندما يكون خط اليد رديئًا فمن الصعب أحيانًا أن تستطيع قراءة القصائد المكتوبة، علاوة على ذلك قد تبلى الورقة مع مرور الوقت أو تمزَّق؛ لهذا تعد الأشرطة الأكثر حفظًا وقبولاً للشعر".

أظن أن مثل هذا الكلام والوعي هو الذي جعل الحاج معروفًا ومألوفًا وراعيًا أمينًا للتراث الثقافي اليافعي، حتى غدا محله الملجأ الآمن الذي يزود الناس بأعراف وقيم منطقته وتقاليدها الشعرية، بل كان تعاونه مع الفنانين الأكثر نجعًا، فما يبرح مكانه وهو جالس في أوساطهم عند تسجيل المادة تشجيعًا لهم، كما يقدم لهم التوجيهات والتوصيات حول المواضيع التي يؤكدها والترتيبات الموسيقية الممكنة، فيرسلون أشرطتهم إليه بكل ثقة، ويخبرهم أول بأول عما تم بيعه وما الأفضل مبيعاَ وطلبًا، وكان في الغالب هو الموجه للقصائد والشعراء نحوهم، وكذلك كان مع الشعراء في حالة تواصل وتعاون مستمرين، بل قد يتطلب الأمر تسجيل مقابلات معهم على الأشرطة التي تم بيعها، لهذا كان محل الحاج مفتوحًا لمجتمع كبير ومتنوع من المنتجين أو المشتركين في الإنتاج، ولم يكتف بذلك بل كان يجذب الفنانين والشعراء الهواة الأقل شهرة إلى محله، ويبيع في الأغلب أشرطتهم المسجلة في المنازل بدون عمولة تشجيعًا لهم. حقًا كان الحاج مقتنعًا غاية الاقتناع بأن الأشرطة ساهمت كثيراً في التحولات الشاملة التي طرأت على الحياة الثقافية وهذبتها نحو الأفضل، بل حفزت الكثير على

ممارسة الشعر الشعبي وتذوق جمالياته على مستوى اليمن (وقد قال عن ذلك قولاً مشهوراً): "هل هناك ثمة إنتاج أكبر من هذا الشعر إذا ما قارناه بما قبل الثورة؟ بالطبع لا فالفارق كبير بل كبير جداً، وهذا يؤكد مدى الازدهار الذي وصل إليه هذا الشعر الآن".

يعتبر الشعور بالنشاط المجتمعي واضحاً تماماً في إطار ما يسود من ود وصداقات حميمية تميز العمل في هذا المحل، ويكون المحل في الغالب مكتظاً بالزبائن عند الغداة أي مع ساعات الصباح المتأخرة، أو عند الأصيل والرواح أي ساعات المساء المبكرة، ويكون باب المحل عادةً مليئاً بالزبائن الذين يستمعون إلى عينات من الأغاني المطلوبة والمُشغّلة على مكبرات الصوت التابعة للمحل، وغالباً ما تتجمع الحشود في الخارج لسماع الأشرطة التي تم إصدارها حديثاً في عدة مناسبات، وتطغي العلاقات الحميمية على التجارة إلى حد ما حين تفسح الأخيرة للأولى مجالاً للحديث الجانبي من أجل إعادة أواصر الترابط الاجتماعي بين المعاريف والمغتربين الذين عادوا للوطن كزيارة، أو مع القدماء الذين زاروا المحل حاملين على كواهلهم حكايات من الريف، وكذا عند زيارات الفنانين والشعراء خاصة شعراء الأشرطة المشهورون، فهؤلاء يزورون المحل بشكل مستمر ومنتظم ويُستقبلون بحفاوة كبيرة من خلال تجليسهم على مقعد معدني معد خصيصاً لهم، وبسبب أن هؤلاء الشعراء يقدمون المادة السياسية لما تم غناءها مؤخراً، فإن الحشود تتجمع باستمرار للحكي والدردشة معهم، مستمتعين بوجهات نظرهم حول الأحداث، ومستمعين أحياناً لقراءاتهم الحية للقصائد الحالية التي يقرؤونها بصوت عال من كراساتهم، لهذا أصبح محل قطعة من بلدي مكاناً مقصوداً ومبجلاً لعدد لا يُحصى من اليافعيين وكذلك المعجبين للتراث اليمني بشكل عام بغض النظر عن الهوية والطبقة الاجتماعية أو الجنس، كما أخبر الحاج الزبون غير اليافعي الذي دخل المحل في صباح يوم ما: "لا فرق بين مكان وآخر. كل هذا عن اليمن".

ومع كل ذلك فلا يعتبر قطعة من بلدي المحل الوحيد الذي يبيع الأشرطة في عدن والمخصص للغناء والشعر الشعبي اليافعي، فهناك محل ثان هو معرض ثمود،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

ويقع بنفس الشارع إلا أن (معرض ثمود) محل كبير ويقدم منتجات متنوعة غير الأشرطة تشمل الفوط الإندونيسية والعمامات الخليجية والقمصان، كما أن زبائنه أكثر تنوعاً من زبائن قطعة من بلدي، ويحتوي على نسبة أعلى من الشباب والشابات الذين يبحثون عن أشرطة الموسيقى المشهورة لشركات التسجيل الرئيسية في اليمن والخليج، وينعكس الإغراء التجاري للمحل من خلال وقوعه في أحياء عدن التجارية المزدحمة، ومن خلال العدد الكبير من الزبائن الذين يتدفقون إلى المحل ويخرجون منه بانتظام.

مالك المحل سعيد الخليفي ليس من يافع بل من شبوة (حوالي ١٢٠ ميلاً باتجاه الشمال الشرقي من يافع)، ولكنه انجذب للموسيقى الشعبية اليافعية عندما عاش في جدة بالعربية السعودية، وعمل كموظف في محل أشرطة سُمّي استيريو التلال (ثم مؤخراً استيريو شمسان)، واهتم المحل هناك بالمغتربين اليمنيين، ومثل محل قطعة من بلدي تخصص في الغناء الشعبي، وباستخدامه لمدخراته وتجاربه مع صناعة التسجيل في جدة، كان الخليفي قادراً على القيام بمغامرات تسجيل احترافية أكثر من الحاج، مثلاً فقد سوّق بعض الأشرطة الأولى للفنان سالم البارعي التي سجلها بنفسه خلال الرحلات إلى اليمن وإلى يافع على وجه الخصوص في ١٩٧٦م، وعاد إلى عدن فاتحاً معرض ثمود، وكانت البداية تقديم للزبائن اليافعيين تسجيلات ذات جودة عالية لفنانيهم الشعبيين المفضلين. أما اليوم فيدير معرض ثمود العديد من أبناء الخليفي الذين استلهموا من أبيهم ومعارفه البارعة بالتراث اليافعي واليمني أنشطتهم، وكما هو الحال في محل قطعة من بلدي، تُعقد نقاشات حيوية وباستمرار في المعرض، ويتحدث الزبائن عن الإصدارات الحديثة والأحداث المرتبطة بها وبحال الفنانين والشعراء وغيرها من الشئون المتعلقة بمجتمع معجبي هذه الأشرطة.

وأخيراً نقول: على الرغم من أن رغبات وأهداف علي الحاج وسعيد الخليفي تنافسية ومتداخلة، إلا أن العلاقات التجارية بينهم مبنية على التعاون المشترك فظلت قريبة، فقد وصل شريط يافعي جديد إلى أحد المحلين، وتم تمريره بسرعة إلى المحل

الآخر، ويتم استعراض تعاون مشابه عندما ينفذ شريط معين من أحد المحلين فيتم تعزيزه من المحل الآخر، وربما أن معرض ثمود هو المبادر الأكبر في هذا الإطار، لامتلاكه صلات وروابط قرب مع بعض المنتجين المغتربين والشعراء في الخليج، نظراً لصلات الخليفي وعلاقاته الشخصية، ومع ذلك يحتفظ محل قطعة من بلدي بقاعدة الزبون الوفي وسط اليافعيين بل وفي كل أنحاء اليمن.

6. إقامة علاقة اجتماعية بالأشرطة:

في سوق تسجيل لامركزي حيث تكون عملية نسخ الشريط متفشية، ويتم التودد للمعجبين بشكل مستمر من قبل شركات إنتاجية تجارية كبيرة، فإن كل من الحاج وأبنا الخليفي يفهمون منافع العمل المشترك من أجل بناء مجتمع من الزبائن الموالين، وتحتاج مهمة كهذه التواصل المستمر مع الزبائن لإدراك اهتمامات المجتمع اليافعي وحاجياته المفضلة، ولتقديم مجموعة فريدة من الخدمات من أجل فهم أعمال محلات أشرطة الشعر الشعبي قضيت ٢٢ ساعة في محل قطعة من بلدي، وساعات إضافية في معرض ثمود، وفي محلات أشرطة أخرى في يافع وصنعاء، ملاحظاً التفاعلات القائمة بين المالكين والزبائن[٦١]، فوجدت أن أهداف المحل يتم تحقيقها عبر أعمال وخدمات بسيطة يتم تقديمها، وتتكرر باستمرار خلال ساعات النهار ومن خلال المتابعة الحثيثة لرؤى الزبائن الجديرة بالاهتمام.

أكبر خدمة تقدمها هذه المحلات للزبائن، هي تقديم تسهيلات وإرشادات تحث الزبون للوصول إلى جديد الشعر الشعبي اليافعي المصاغ موضوعه على نحو ممتاز من قبل فناني يافع الأكثر شهرة، وهذه الخدمة تتطلب من مالكي المحلات أن يكونوا على اطلاع تام بالقضايا والأحداث المحلية ذات الصلة؛ لتكون لديهم الخبرة والكفاءة العالية في اختيار الموضوعات والأشعار التي يفضلها الزبائن لتطويرها، ويعد الحاج أكثر كفاءة وخبرة في هذه الجوانب، ليس لأنه من أصل يافعي فحسب بل نظراً لمكانته الاجتماعية والثقافية البارزة، حيث كان يزود أفراد منطقته بالخبرة القانونية التي اكتسبها من أبيه، ويساعد ابن أخيه الشاب الذي تم تعيينه شيخاً ومرشداً قانونياً للمنطقة بعد

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

الوحدة في ١٩٩٠م، يوجهه في حلحلة النزاعات القبلية خاصة عند زيارته للقرية، إذ كان يمكث عدة أسابيع بعض الأحيان، يساعد الشيخ ويعتني بشئون المنطقة الاجتماعية والسياسية لدرايته بالقضايا الملحة التي تواجه مناطق يافع كافة، وحين يعود إلى محله يكون على علم بهذه القضايا فيتم نقلها مباشرةً إلى عمله يوجه الشعراء والفنانين إليها، فتكون اختيارات موضوعات الأشرطة وفقًا لذلك، وعلى العكس كان أبناء الخليفي، فلأنهم من موطن غير موطن الغناء اليافعي فكان تواصلهم بالناس والأحداث في يافع قليلاً، يتم عبر المعاريف والزبائن اليافعيين في عدن، وكذلك عبر الأصدقاء القدماء في جدة، ومع ذلك فإن زياراتهم المتكررة إلى موطنهم شبوة، منحتهم رؤية خاصة حول اهتمامات اليمنيين الريفيين بشكل عام.

وتكمن الخدمة الثانية في غرس علاقات حميمية بشكل مباشر بين فناني المنطقة وأفراد المجتمع اليافعي في كل من اليمن والخارج، وكلما استطاع المحل تكوين علاقة قوية وكان قادراً على الإشراف عليها، كسب التموين الأمثل الذي يعزز دور المحل ويطور منتجاته وإلا كان الكبح سمة المحل وأضعف عمله، وقد حافظ كل من الحاج وأبناء الخليفي في تعزيز هذا الدور، واستطاعوا عبر تواصلهم المنتظم مع الفنانين أن يكونوا على اطلاع ودراية بالإصدارات المعدة، فتكمن البدايات في ترتيب طريقة استلام الأشرطة، بعد أن يخبروا الفنانين بمفضلات الجمهور من الشعراء والمواضيع والأنواع الأدبية والأساليب الموسيقية وغيرها، ومن ثم يعي الفنانون دور كل محل فيحددون بداية كل شريط حقوق النشر والحماية للمحل المشارك في الإنتاج، بالمقابل يرتب مالكو المحلات لقاءات تسجيل بعض الأوقات، تكون في مساكنهم الخاصة في عدن أو في مهرجانات عطل رسمية واحتفالات وأعراس أو في أحداث صلح وتسوية نزاعات في يافع، وأحيانًا قد يجمع في الشريط أمزجة كثيرة تُظهر أداء الفنانين المحدد من تبادلات القصائد الحماسية بين معظم الشعراء المشهورين أو أمزجة ارتدادية أخرى من القصائد المؤلفة منذ أربعين إلى مئتين عام، وبالنظر إلى بعض منتجي الغناء اليافعي الأكثر خصوبة يلحظ أنهم يميلون أكثر إلى الشعر الغنائي السياسي، ولأنهم لا

يطلبون مكافأة كبيرة لأشرطتهم فإن غرس علاقات الرعاية بالفنانين البارزين هو عمل هام وبصورة خاصة.

ومن أجل تعزيز مبيعات الشعر الشعبي وسط الجمهور المتنوع يستخدم مالكو المحلات خبرتهم ومعرفتهم الواسعة، "لتحسين" الأشرطة التي يستلمونها بتعديلات من عندهم؛ وقد طور معرض ثمود غلاف شريط أساسي باسم المحل، عليه ختم خطي يعلن الإصدارات الخاصة بـ"الفنان حسين عبدالناصر"، ورغم أن أشرطة قطعة من بلدي تباع بدون أغلفة إلا أن الحاج كان خبيراً في تسويق منتجاته عبر الشعارات الصوتية، التي تعلن بداية الأشرطة، مثل: (لايزال الخالدي مرفوع الراس!)، (تسجيلات قطعة من بلدي، عدن، كريتر، ترحب بكم!) إضافة إلى الكثير من الإيضاحات المفصلة عند الضرورة، على سبيل المثال نجد أن لحاج يتدخل لإيضاح اسم الشاعر ونسبه في بعض الأشرطة التي يقتبس فيها الفنان قصيدة لا يحدد شاعرها، وفي أشرطة أخرى يضيف الحاج أحياناً تعليقات مطولة حول الشعراء البارزين وعائلاتهم وخلفياتهم، وملخصات مختصرة عن الأحداث المناقَشة في القصائد المعنية ويبث آراءه ودعاياته للقصائد الاستثنائية، وبسبب كثافة التعبير والأنظمة المرجعية الضيقة لبعض القصائد والتي يمكن أن تعيق الفهم من قبل اليمنيين بل أحياناً من قبل اليافعيين أنفسهم، فإن إيضاحات الحاج تقدم للقصائد الأكثر فهماً، ولأن العديد من اليافعيين يشترون الأشرطة لغرض تعليقاتهم السياسية المثيرة للمشاعر كمثل قيمتهم الترفيهية، فإن تعديلات الحاج للأشرطة تُصدر من قطعة من بلدي وخصوصاً المشهورة.

كما تنعكس مهارة وخبرة مالكي المحلات الثقافية والسياسية في كل تصميم ومنتج تم أرشفته بعناية خاصة: إذ يحتوي كل محل على مجموعات ضخمة من التسجيلات المتخصصة، التي لا يمكن إيجادها في أي مكان آخر[٦٢]، وبشكل مستمر يأتي الزبائن إلى محلاتهم للبحث عن قصائد، بعضها تعود إلى عقود من الزمن وأكثر، وبسهولة يستخرجونها حتى الأكثر تحدياً، وتحدد مرجعيات القصائد باسم الشاعر تارة وبجزء من بيت أو ببيت شعري تارة أخرى، وبالتالي لطلب مساجلة البدع والجواب الذي

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

ظهر في منتصف الثمانينيات، سأل أحد الزبائن: "هل لك أن تبيعني مساجلة الصنبحي والخالدي؟ وهل تعرف إحدى المساجلات حول أحجية التلفزيون والمشاهدة؟" فمعرفة الحاج وأبناء الخليفي الواسعة عن الشعر الشعبي اليمني الجنوبي واطلاعهم بمحتويات مجموعاتهم تمكنهم من معالجة كل الطلبات بذكاء حتى الأكثر سرية.

خدمة الزبون هي وظيفة القيام بصلات وتجربة ومهارة أرشيفية وأيضاً تلبية احتياجات الزبائن، فعند جلوسي في المحل كنت غالباً مذهولاً بالجهد الكبير الذي يكرسه مالكو المحل من أجل بيع شريط واحد سواء للزبائن الذين عندهم طلبات خاصة، أو للذين ليس عندهم طلب محدد. وفي الحوار التالي جذب زبون الانتباه الكامل للمالك حينما حاول أن يحسم أمره بين مجموعة من التسجيلات:

الزبون: أي شيء جديد عن الخالدي؟

المالك: لا.

الزبون: وثابت عوض؟ (يضع المالك أحد الأشرطة التي تخص هذا الشاعر اليافعي في آلة التسجيل، ويشغل جزءاً منه، يستمع الزبون إلى عدة أبيات ثم يسأل):

هل هناك رد؟ (يحرك المالك رأسه بشكل بندول من اليمين إلى اليسار كنوع من النفي).

ماذا عن الحجاجي (شاعر)، ما آخر مقتنياته لديك؟ (يأخذ المالك شريطاً من الرف، ويشغله على الآلة).

ألا يوجد شريط حديث؟ (يهز الملك رأسه مرة أخرى بالنفي، يتوقف الزبون ثم يقول):

وبن طويرق؟ (يجد المالك مرة أخرى اختيار عن الفنان اليافعي القديم ويشغله، مباشرة يعبس الزبون):

لا، لا. (يوقف المالك الشريط، ويبدله بإصدار لحسين عبدالناصر، عمره بضع سنين، بعد لحظة يسأل الزبون):

هل يوجد رد على هذا؟ (هذه المرة يهز المالك رأسه من الأعلى إلى الأسفل كنوع من الموافقة، ويستمر الزبون بالاستماع، ثم يسأل):

هل هذا الخالدي؟

(زبون ثان في المحل):

لا. هذا العلفي. (صديق الزبون الأول):

خذ شريطًا آخر، ودعني أستمع. (بعد استماع المجموعة التالية من الأبيات الشعرية يصبح الزبون راضيًا، ويتم البيع).

تُظهر هذه الأدوار الحوارية الكم الهائل للطلبات المعقدة التي يظهرها الزبائن عندما يبحثون عن شعراء أو فنانين محددين، أو حتى المواضيع والأشعار المحددة، وهذا ليس بكاف لأن الشريط يجمع عدة أصدارات شعرية، منها: القصائد ذات الأحداث الحالية، والشعر الغنائي السياسي، ونوع البدع والجواب، وأشعار لفنان معين؛ فيضطر البائع لإظهار كل ذلك لترغيب الزبون بالشراء، فيقضي بعض الزبائن مدة ساعة يتريثون في المحل من أجل الاستماع لمختارات من الأغاني، ويجدون قصيدة نادرة قديمة تتحدث عن الأمر المراد، لكن منذُ أن بنى الحاج وأبناء الخليفي شهرتهم من خلال المهارة الأرشيفية، أصبحوا متعودين على العمل بدقة مع الزبائن من أجل تلبية احتياجاتهم الخاصة ومبيعاتهم بالتجزئة.

وعندما يتم إصدار شريط جديد تصبح المبيعات بالتجزئة أقل عملاً رغم أن الطلب الشعبي المقنع يصبح مستنفذاً بطرق أخرى، وحينها يكتظ المحل بالعديد من الزبائن، وكل واحد يصرخ بطلباته ويمرر النقود من فوق رؤوس الناس الذين في المقدمة، ويواجه المالكون وابلاً من المهمات التي تشمل القيام بتبديلات الأشرطة والإجابة على الأسئلة، وتشغيل عينات في مشغل الشريط، وأحيانًا على مشغلين اثنين بنفس الوقت، ويبحثون في الرفوف عن الأشرطة، ويقومون بصنع نسخ إضافية على آلة النسخ في الخلف، ويكتبون الأرقام على الأشرطة من أجل التفريق بينها، وينوعون الأغاني المشغلة بمكبرات الصوت الموجودة في رصيف المشاة ليجذبوا زبائن جدد إليهم، وتمتد ساعات العمل من ست إلى سبع ساعات في اليوم، خلال ستة أيام في الأسبوع، أما في فصل الصيف عندما تصل درجة الحرارة في عدن إلى ٩٠ درجة فهرنهايت برطوبة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

عالية، تصبح مهمة إرضاء الزبون مُرهِقة، ومع ذلك تعتبر عملية الاحتفاظ بالزبون الموالي هامة، بينما يبحث أكثر الناس عن تسليات للقضاء على أوقاتهم.

وعلى الرغم من الصرامة في الحفاظ على مستويات الإنتاج والمبيعات، إلا أن أحد أساليب تأمين إرضاء الزبون وبناء قاعدة زبائن كبيرة هو ضمان انضمام الزبائن للمحل ومنتجاته، فيجب أن يشعر الزبون أو الزبونة بحفاوة الترحيب عندما يدخل أو تدخل المحل، ويلاقي أصدقاء محددون وزبائن امتنظمون ترحيبات خاصة، مصحوبة عادةً بدردشة وأخبار ونكات، وأحياناً بخصم كبير قد يصل إلى ربع أو ثلث سعر الشريط الاعتيادي وقد يعطى مجاناً، وبشكل مثالي ينبغي أن يشعر الزبائن شخصياً بأنهم مُستَثمرون في المنتجات التي يقدمها المحل.

ويتطلب جزء كبير من تشجيع الزبائن إقناعهم بأنه يتم تلبية طلباتهم ورغباتهم بطريقة فريدة عن طريق المنتجات الموجودة في المستودع؛ فقد أجريت مسحاً على طلبات الزبائن، فأشار المسح إلى طبيعة الرغبات التي يجب أن يلبيها مالكو المحلات، أبرزها الأسبقية التي يوليها الزبائن للشعراء قبل الفنانين، ومن خلال توثيقي لـ ١١٤طلباً أولياً قدمه الزبائن، ٣١ بدأوا بذكر اسم شاعر محدد (٢٨٪ من المجموع الكلي)، ١٢ منهم كانت للشاعر اليافعي شايف الخالدي (١١٪ من المجموع الكلي) بشكل دقيق، وعلى العكس ١٨ طلباً كانت لفنانين يافعيين معينين (١٦٪ من المجموع الكلي)[٦٣]، وبكلمات أخرى يعتبر المحتوى المنطقي للأشرطة أكثر أهمية من البراعة الفنية للأغنية بنسبة ٢-١ تقريباً. وهذا التفضيل واضح من خلال المحادثة بين الزبون والمالك التي ذكرتها آنفاً، فبعد طلبه للخالدي في البداية تابع الزبون طلبه للإصدارات الأكثر حداثة للشعراء السياسيين البارزين الآخرين من يافع وما ورائها (الشاعر الحجاجي هو من حجاج مديرية الرياشية الواقعة بين مديريتي رداع وجبن وتطل على حمامات دمت الساخنة، اليمن الشمالي)، ومن خلال حيرة الزبون حول ما يشتري فإنه يطلب فناناً معيناً معروفاً بشعره القبلي المبكر، لكنه يعود فيسأل مرة أخرى عن الشعراء، وفي الأخير يتخلى عن طلبه لأحدث الإصدارات، ويستقر طلبه عند مساجلة (بدع

وجواب) بين شاعرين مشهورين، أصدرت منذ عدة سنوات مبكرة وربما تعبر عن رغباته في الشئون الجارية.

يعكس ميل الزبائن في تمييز الشعراء على الفنانين المراتب الهرمية الواسعة للسلطة الأخلاقية التي تستمر في تحديد السياسة العامة في المرتفعات الجبلية، وقد تم مناقشته قبل في هذا الفصل، ويتم صياغة تلك المراتب الهرمية نصياً في شعر البدع والجواب، وفي الترسيخ الاجتماعي للنوع الأدبي في التحولات المستمرة للحياة السياسية للمرتفعات الجبلية، كما تم الكشف عنه في الفصل الثاني، وفي غضون هذا النظام المألوف اضطر الفنانون منذ زمن بعيد الاستمرار في حرفتهم بلين ورقة، خصوصاً عند أدائهم على مرأى من الناس وافتقارهم لأوراق اعتماد اجتماعية للوجاهة الدينية، وعلى الرغم من أن هذا يعتبر من الشؤون التقليدية والترسيخات الشعبية القديمة إلا أن الفنانين استمروا في ترسيخ أنواعهم الجديدة بشيء من التأثير الشعبي إلى الوقت الراهن، وقد تم التأكيد على مشاركاتهم بشكل كبير ومتزايد من خلال ترسيخ الهوية الوطنية والإصلاحات الثقافية التي أحدثتها الثورة وما بعدها وخصوصاً بعد الاستقلال في ١٩٦٧م، حيث أصبحوا ممثلين للقدرات الحضرية والطموحات والألوان المنسجمة للمواطنة اليمنية المتنوعة، وعلاوة على ذلك يبقى تداولهم للقيمة الأدبية سمعية أكثر مما هي شفهية (تداولية مباشرة)؛ أي يقدمون المنتجات التي تكون مسموعة وليس التي تحفظ أو تؤدى بنفس القياس السمعي، والحقيقة، وكما سأشير في الفصل القادم، فإن إنتاجاتهم قد تحتاج إلى التقليل من مؤلفات الشعراء والاجتزاء منها، ولأجل الحفاظ على الأمانة الأدبية للشعراء يبقى تأثيرهم المنطقي هو الأسمى، حتى عندما يجذب الفنانون الجمهور إلى محلات الأشرطة بوعدهم بجماليات حضرية ممتعة، فإنه يتم تقديم تأثير الشعراء وسلطتهم بشكل سليم، وإن هذا التحدي هو ذاته الذي يواجهه مالكو المحلات في كسب ولاء الزبون، حين يحددون الكيفية التي يحصرون بها عناية الواسطة الشعبية الجديدة، ويستمر هذا التأثير حتى عند تسويق إغراءاتهم الرنانة وتحريرها إلى مواضيع سمعية عامة وجديدة.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

وتكون البراعة التي يدير بها مالكو محلات الأشرطة مثل هذا الانسجام واضحة بدقة، عندما يفتقر الملاك الوثائق المعتمدة في التنظيم القبلي للخطاب السياسي للمناطق المرتفعة، كما في الحوار التالي الذي حدث في معرض ثمود... فهذا الحوار يعزز المالك (الذي موطنه محافظة شبوة الواقعة بين يافع وحضرموت) التضامن مع مستهلك يافعي من خلال مساواة التراث الثقافي المحلي بالذي يطلبه:

الزبون: ما آخر شريط عندك للخالدي؟(١)

المالك: شريط صُدِر منذ أسبوع. الخالدي من القعيطي، صح؟ (٢).

الزبون: نعم، أعرفه جيداً؛ كان من ندماء عمي في داره، وطالما دخنا التبغ الحضرمي معـًا (٣)

المالك: بداية الدولة القعيطية في حضرموت مع الكثيرية، أما قرأت؟ (٤)

الزبون: بلى، قرأت! عندي مذكرة كاملة في البيت معززة بالمعلومات حول أيام القعيطي والكثيري. (٥)

في الدور التحاوري الأول يبدأ الزبون بطلب متوقع تمامـًا، وفي الرد عليه (السطر ٢) يخمن المالك أنه من يافع، فيكون سؤال مصممـًا ببراعة لغرض الإذعان لسلطة الزبون في المعرفة المحلية؛ فسؤال المالك عن هوية الخالدي لا للمعرفة، ولكن من أجل إدراك معلومات الزبون، فيستدعي رداً مناقضـًا ربما يقاسم الزبون في المعلومات الداخلية المستمدة من معرفته بالشعراء اليافعيين وأصولهم، فينجح طلب المالك: ليس فقط يعرف الزبون حول القعيطي، ولكنه جلس شخصيـًا مع الخالدي في بيت عمه، ومرة أخرى يتم الدور الحواري التالي للمالك مصممـًا بطريقة مشابهه فيما يتعلق بمدركاته المعرفية حول التاريخ الجنوبي[٦٤]، فيرد الزبون (السطر ٥) بإيجاب وبطريقة خطابية عن عشقه الزمني الطويل للتاريخ اليافعي وفهمه للتاريخ اليمني. نلاحظ أن الإطار الافتتاحي للمالك لتاريخ القعيطي والمؤكد في السطر الثاني، يجعل المحادثة تنتقل من سلطة شعراء المنطقة المرتفعة المحليين إلى شعراء الإمارات والسلطنات،

وخصوصًا نحو التراث الوطني اليمني، كما هو موثق في وسائل الإعلام الكتابية "للمذكرة الكاملة".

تلك المبادلات الحوارية تلعب دوراً مهمـًا في بناء نوع من التضامن بين المالكين والزبائن، فجزء مما يجعل تلك التكرارات ناجحة بصورة خاصة هو سهولة إمكانية تطبيقها إلى طلبات نموذجية من قبل الزبائن، وكما أشرت إلى ذلك مسبقـًا خلال وصفي للطلبات الافتتاحية، فإن استهلالات الزبائن متوقعة، وهي تسمح للمالكين في تكرار تلك التساؤلات بسهولة، وتوسع هذه الأسئلة المدارك حول الأصول المحددة للشعراء أو الفنانين المعنيين، وتمدها إلى حوارات أوسع حول الخلفيات والخبرات والقصص والولاءات المشتركة وغيرها.

الشيء الأهم من كل ذلك أن تلك الحوارات تشجع الزبائن على صنع ولائهم "للصفقة" المحددة التي يبيعها المحل لغرض الترابط مع المجتمعات المنطقية التي تشترك في تماسك جمالي محدد، وعلى الرغم من أن مرجعيات أصول الزبون تبدأ كتلك الروتينيات الحوارية، فإن متناغمات الزبائن المنطقية الواسعة –العملية والنصية والإعلامية– تصبح رموزهم الأساسية للهوية؛ ولذلك، وكما تم إيضاحه في المحادثة آنفـًا، فإن كفاءة الزبون في التاريخ المكتسب خلال السماع وأيضـًا عن طريق القراءة والبحث، تصبح القواعد المحددة التي يتم فحص هوية اليافعي من خلالها، وبما أن التناغم المنطقي وليس الأصل يمكن أن يصبح مكونـًا للهوية، وتصبح العضوية في "المجتمع" أكثر إنجازاً، كما تشير عائلة الخليفي في حالة معرض ثمود، فإنه بإمكان أن يصبح الأفراد من خلفيات منطقية متعددة مندمجة في إطار التاريخ اليافعي الشامل، ولكنه ليس متحرراً تمامـًا من تسلسلاته الهرمية، فعلى الرغم من الفروق في الكفاءة فإن سلوك الهوية المنجزة في مثل تلك الحوارات ترسم رغبة مشتركة في إدراك التأثيرات العامة للشعر الشعبي، ويتطلب من الجمهور عند الاستمتاع لقصائد الأشرطة الغنائية تهذيب عاداتهم المنطقية المحددة بإعجابهم بالدوران الواسع للغناء الوطني، وبطريقة منطقية

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

لا تعتمد على الصدفة يظهر الزبائن أنفسهم بصورة المتحدثين المقتدرينوالمستمعين الجيدين أيضاً.

فعندما تستطيع التبادلات الحوارية التي يديرها المالكون في مساعدة البيع وتوسيع روابط المجتمع المنطقي للزبائن المتنوعين، فإنها أيضاً مقيدة من قبل الهويات المجتمعية والمؤكدة في محلات محددة وعن طريق المبيعات فقط، وبالنسبة للمحلات التجارية التي تعمل من خلال هوامش الربح مهما يكون قليلاً، فإن مالكي المبيعات يقنعون الزبائن بالولاءات المجتمعية التي يعتنقها أغلبية زبائن المحل، ودائماً ما يتم وصف آفاق الهوية الشعبية، كمثل آفاق التاريخ والتراث الوطني من خلال أنماط التفاعل الاجتماعي المستمرة التي تُشكَّل عن طريق النشاط المادي والاقتصادي، ولكن في الوقت الذي يتم فيه توجيه الزبائن نحو تأثيرات الإدراك والاستماع العامة، فإنه يتم أيضاً إعادة ترسيخ تلك التأثيرات باستمرار في عمليات من الممارسة الاجتماعية التقنية ومن خلال الاشتراك بين قيم الإنتاج والاستهلاك، فإن السلطة الأخلاقية للشريط الغنائي تتغير باستمرار، وترتبط دائماً برغبات الجمهور وطلباته المتطورة.

مرة أخرى تعتبر طرق المبيعات أساسية لإنجاز مثل هذا الانسجام، وفي الحالة التالية يقدم الزبون طلباً خاصاً ولكنه مقدم مع خيارات إضافية تجعله متردداً وبحاجة إلى النصح:

الزبون: هل لديك أحدث شريط للخالدي والصنبحي؟ (١).

المالك: بالتأكيد. لدينا طلبك، إصدار حديث يتضمن الشاعرين. (٢) (يأخذ المالك الشريط من الرف وحينما يدور يضيف منبهاً):

الشيء الوحيد هو مساجلة الصنبحي مع شاعر خولاني [بالقرب من صنعاء]. (٣)، والخالدي له قصيدة منفصلة. (يتردد الزبون مظهراً الحيرة. وعندما رأى المالك حيرته يقدم له اقتراحاً):

ما رأيك بالشريط الأخير لعلي صالح مع الخالدي وحنيش؟ (٤) إنه قمة الروعة،

ولاريب سيعجبك كثيراً. (يأخذ الزبون بنصيحته مشتريـًا شريط علي صالح).

عندما يسمع البائع طلب الزبون للخالدي ويقرنه بالشاعر الشمالي أحمد الصنبحي، فإنه يرد بإيجاب؛ لأن الشريط تضمنهما معـًا (السطر ٢) فيحضر الشريط للتوِّ، لكنه خمّن أن الزبون قد يبحث عن مساجلة البدع والجواب بين الشاعرين المشهورين تمامـًا بمساجلاتهما الحماسية حول المروءة والشرف المحلي اليافعي، لذا أضاف تنبيهه (السطر ٣): البدع والجواب في الشريط هي بين الصنبحي وشاعر يمني شمالي آخر وليس مع الخالدي، وبملاحظته تردد الزبون، فأدرك المالك أن الزبون يبحث عن القصائد السياسية التي تضع في أولوياتها الهوية اليافعية أو الهوية المجتمعية الجنوبية، فيقترح عليه شريطـًا آخر يعالج صراعـًا مسلحـًا حديثـًا حصل في يافع، وبواعثه سوء فهم بشأن خارجي، والذي كان مصدراً للارتباك العام للحكومة اليمنية(٦٥).

في هذا الحوار يُقنع المالك الزبون بأن يمتنع عن طلبه الأصلي لمساجلة البدع والجواب بين الصنبحي والخالدي، وهما الشاعران الأكثر تصارعـًا وتراسلاً في سلسلة عبدالناصر وبدون منازع، وبدلاً عن ذلك يوجه المالك الزبون نحو إصدار أكثر مبيعـًا للفنان علي صالح، ويتضمن مجموعة من القصائد اليافعية المنتقدة لقدرات الحكومة بشكل مباشر وصريح وبدون اللجوء إلى مسارات النقاش الشعري الذي كان متأقلمـًا في المناطق الجبلية، وهذا ما تشتهر به أشرطة علي صالح والمتناغمة مع الأساليب الموسيقية الحضرية، لكونه شابـًا يافعـًا في منتصف الثلاثينيات من عمره ومغتربـًا مقيمـًا في جدة حيث اكتسب مهارات كثيرة أهلته أن يكون أكثر قدرة ومهارة من عبدالناصر، بدت من خلال استخدامه لكثير من الوسائل الموسيقية المتنوعة والألحان الإبداعية المتغيرة عن الألحان التقليدية القديمة، إضافة إلى ما يصاحب غناءه من إيقاعات راقصة تتقاطع كثيراً مع النغم اللحجي الأكثر استماعـًا واستمتاعـًا في الجلسات والمناسبات وأمسيات الغناء الشعبية، وأكثر ما يدل على ذلك هو العدد القليل نسبيـًا من قصائد البدع والجواب في أشرطته المنتجة مع قصائد عبدالناصر: ٢٨٪ فقط والباقي لعبدالناصر الذي سار على هذا الدرب حوالي عقدين من الزمن،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

ولكن علي صالح كرس جهوده فيما بعد للقصائد السياسية المعبرة عن القضايا العامة، خصوصاً في فترات الاضطراب السياسي فارتفع رصيد مساجلاته في البدع والجواب إلى ٨٠٪ من نسبة قصائده المسجلة[٦٦]، علاوة على ذلك أظهرت عدد من إصداراته الأكثر شهرة الشعراء الذين أصبحوا معروفين خلال سلسلة عبدالناصر، وبذلك ضمن أسلوب علي صالح الحضري تفوقه على سلفه وعد فنان الشريط اليافعي الأكثر طلباً منذ منتصف التسعينيات كاسباً جمهوراً غفيراً من المستمعين والمعجبين، ومقيماً علاقات اجتماعية في حالة تزايد مستمر مع ما كسبه من عبارات الولاء الشعبي والوطني.

7. الخاتمة: واجب الشريط:

على الرغم من أن اليمنيين يُقدّرون الفنانين الشعبيين على مستوى العالم العربي، لكنهم مهتمين بحماس لسماع نجومهم الوطنية وشخصياتهم المحلية المشهورة، وبواعث هذا الاهتمام ترجع إلى حد كبير لتقاليد البلد التي تفضل كل ما يمت لها من صلات تراثية وخصائص وطنية تعبر عن أعرافهم وتترجم ألحانهم ولهجاتهم المحلية، ولهذا يفضلون الاستماع والاستمتاع بكل غناء يُذكّرهم بماضيهم القريب، ويربطهم بشكل مستمر بقضاياهم العصرية؛ ففي بلد واجه تغييراً اقتصادياً واجتماعياً كبيرين منذ ثورتيه اللتين ختمتا بالاستقلال الوطني، فإن الفنانين الشعبيين اليمنيين يُذكّرون مستمعيهم بتراثهم الثقافي، ويجعلهم يشعرون بالولاء التام لما يقدمون، ويضمن هذا الولاء للزبون نشاطاً حيوياً في صناعة التسجيل اللامركزية أيضاً.

وبدون شك فإن الحنين للماضي يساعد في تفسير بعضاً من جاذبية الغناء اليمني لليمنيين، فلربما استمتع المغتربون بالأوجه العاطفية للأغاني؛ لأن عدداً منهم يشعر بالبعد وحنين الفراق عن وطنه ومجتمعه المحلي، ومع ذلك لا يبدو الحنين للماضي الدافع الرئيس للزبائن الذين يتوافدون إلى محلات أشرطة الشعر الشعبي، فبالنسبة لمعظم الزبائن يعتبر ماضي الريف اليمني سجلاً ممزوجاً بكثير من المشاعر والأحاسيس التي تنتاب المغترب نحو حق العودة، فتارة يشعر بشيء من الخسارة المحزنة والفشل الذريع والفقر المدقع، وتارة تذكره بالإنجاز والشرف والكرامة،

وبالنسبة لليمنيين الجنوبيين فإن الاضطراب الذي حصل في تراثهم الريفي مرتبط إلى حد كبير بالأفكار السلبية التي رافقت الثورة حول القبلية، والتي عززت من جهود الدولة في تأسيس مبادئها وتأييد اتجاهاتها على حساب اتجاهات القبيلة، فحيدت الأخيرة جانبًا بعد أن أظهرتها الدولة على أنها شكل من أشكال العنف والرجعية المناهضة لمضامين التقدمية.

أما الزبائن الذين يندفعون إلى محلات الشعر الشعبي عند إصدار شريط جديد فمن المحتمل أنهم يقومون بذلك آملين في اقتباس شيئًا ولو بسيطًا من الحنين للماضي القريب (ماضي الدولة التقدمية)، أو الماضي القبلي البعيد، والذي تم تسجيله وإعادة أحيائه بشكل جديد عن طريق الأشرطة وإبداعات الشعراء والفنانين الذين يصدحون بأصوات المثيرة للذكريات الجميلة في الأزمنة الغابرة، وإن كانت تدوي بشيء جديد من خلال وسائلهم وأساليبهم الحضرية.

وكمصدر أخلاقي تقدم الأشرطة مماثلات صوتية تستطيع ربط الأنماط المألوفة للصوت الإنساني بالمجتمعات المنطقية المتعددة، وبأشكال متعددة الانتشار في وسائل الإعلام، وبالنسبة لبعض المستمعين، مثل الزبون الذي جلس مع الخالدي في بيت عمه، فإن القصائد الغنائية لنمط البدع والجواب تجعله على دراية بآخر وجهات نظر شخص ما ضمن شبكة تفاعله الشفهي، وبالنسبة للآخرين وخصوصًا مالك المحل غير اليافعي، فإن ألحان نفس القصيدة تؤكد بروز التاريخ الوطني الكتابي للحياة اليومية، فلازال آخرون يسمعون مقداراً من المعارضة السياسية في شعر البدع والجواب، وينقادون للتعرف على نوعه الشائع في الأساليب الجديدة من الغناء الحضري والموسيقي الذي ينافس الادعاءات الوطنية القياسية بالروابط المفروضة مع تقاليد المناطق المرتفعة بالسجال الشعري الجدلي، ومهما يكن المرجع الاجتماعي الأساسي لتشابهات المستمعين، فقد وضح هذا الفصل أن تلك التشابهات تتناغم مع بعضها البعض، حتى في نفس المستمع، وتعطى الأسبقية بشكل دائم، أولاً وفقًا

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

للطلبات المستمرة في إطار التفاعل الاجتماعي، وثانياً وفقاً لصلاتها بصناعة تسجيل واسعة تعطي حق الامتياز للغناء الحضري.

تقدم الولاءات الاجتماعية لمستخدمي الشريط تحديات كبيرة وجهد مضن من أجل ربط أشكال محددة من وسائل الإعلام بنماذج مترابطة من الولاء السياسي المحدث، فعندما رُوّعْني الإبداع المطلق لطرق المستمعين التحليلية، لجأت بدرجة أقل إلى تخمينات "المجتمع التصوري" المستحضر من "الألوان" الوطنية، وبدرجة أكبر إلى القدرات التفسيرية التي تشغل المستمعين حينما يعملون جنباً إلى جنب في تحليل أطر أوسع من الهوية، ويمكن لأي شخص تحقق تلك القدرات من الناحية النظرية، إلا أنه في الجانب العملي يتم تمييز بعض المنتجين بقدر امتلاكهم للمنافع، وبقدر ارتباطاتهم بصناع الأشرطة في المجتمعات الحضرية، (كما أشرت إليه في حدث تأليف حفل الزواج المناقش في الفصل الأول)، أما في هذا الفصل فقد صب جل اهتمامي على الظروف الاجتماعية والمادية والتقنية التي أدت إلى تحول اليمنيين نحو الحضرية وذلك خلال نصف قرن تقريباً، وقد زودتنا جماليات الأشكال المتنوعة والمبتكرة في وسائل الإعلام بعلامات ووسائل تعبيرية جديدة لليمنيين خلال هذه الفترة؛ وكانت البداية في الكتابة التي تعد في الأصل المعبر الأسمى عن التمدن والتحضر، ثم برز الغناء الموسيقي ليكون العلامات المناسبة تماماً للمشاعر الحضرية، وهنا قُدمت الخطابة بترانيم قبلية فعالة أو معرفية.

وعندما استعارت صناعة الصوت الواسعة كثيراً من التقنيات التسجيلية السمعية الجديدة، تم تقييم الخطابة في مدى أوسع من الممارسات النصية، وبالنظر إلى تفضيل نجوم التسجيل للهجات الشعبية التقليدية أو العربية القياسية، بدت العامية التي تجمع معظم اليمنيين فاقدة لبريقها بصفتها نوعاً من الخطاب الحضري العام، إلا أن بعض المصلحين الوطنيين قدموا أفكاراً إيجابية بعض الشيء فاستطاعت أن تخلق أدواراً فاعلة في الحياة الحديثة للالتفات نحو دراسة الأنواع العامية، وعلى وجه الخصوص الجماليات التصويرية "المناجاة الفردية" للصوت الشعبي المشترك، لهذا

ركز هذا الفصل بمعظمه على إعادة توزيع سكان الريف وفق تلك الأطر الحضرية، وثمة اتجاهان يبرران هذا الطريق، هما: هجرة عمال الريف إلى عدن ومدن يمنية رئيسة أخرى، ولامركزية صناعة التسجيل التي واكبت تقنيات الأشرطة، وفي وسط تلك التغييرات انتقلت الجماليات الحضرية من تعبيرات تصويرية إلى تعبيرات كتابية أكثر إبداعاً وشعبية، بالإضافة إلى تجديد أعراف وتقاليد الكتابة والتوثيق الكتابي، والانعكاسات التجريدية على التداعيات الاجتماعية لخط اليد، وبالتالي ظهر مجال واسع من الخطابات الشفهية الموثقة.

وإن أي نظرة شمولية للأحوال التعبيرية المتغيرة ممكن أن تفقد سندها الأخلاقي إذا لم تربط الحاجات الإنسانية بالعمل والتفسير والترابط الاجتماعي؛ لهذا ساعدني الاهتمام الوصفي للشريط والنزول المستمر لمحلاته ومناقشة بعض سماسرته الرئيسيين في إرجاع المشاهدات حول الظروف التاريخية المتغيرة إلى الممارسات النصية النقلية اجتماعياً، ويُثمّن عدد من اليمنيين الأشرطة لتلاؤمها مع التقاليد المحلية للغناء والموسيقى والتأثير الأخلاقي، إلا أن الفنانين لاسيما مالكو المحلات يفضلون الاستمرار بأطر أكثر شمولية لتاريخ الدولة والوطنية والموسيقى الشعبية عندما يصممون ويبيعون الأشرطة للزبائن، في الفصل القادم، يتم توضيح هذه الحالة الصناعية؛ لكي تصبح مصدراً انعكاسياً لليمنيين الذين يبحثون عن الحفاظ عن شعر الشريط الغنائي، وتحسين القوة السياسية والأخلاقية عبره.

الملاحظات

(١) جان موكاروفسكي: المظهر الصوتي للغة الشعرية، في كتاب حول اللغة الشعرية، (بيتر دي ريدر للطباعة، ليسي، ١٩٧٦م)، ص٣٤.

(٢) مقابلة، ١٨ يونيو، ١٩٩٨م.

(٣) جين لامبرت: الموسيقى الإقليمية والهوية الوطنية، مجلة المسلمين وعوالم البحر الأبيض المتوسط، العدد ٦٧ (١٩٩٣م)، ص١٧٤.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

(٤) أصبح الأمير بن صالح ابن الشيخ علي هرهرة (المتوفي سنة ١٩٠٠م/ ١٢٨٦ه)، الذي كان والده سلطاناً على يافع بني مالك، من أوائل فناني العود في حضرموت في أواخر القرن التاسع عشر. ينظر: خالد القاسمي، ونزار غانم: جذور الأغنية اليمانية في عمق الخليج، الطبعة الثانية، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٣م، ص١٠٦. انتشرت أغانيه في كل أنحاء حضرموت، ونقلها البحارة إلى الهند والكويت. ينظر: محمد مرشد ناجي: الغناء اليمني القديم ومشاهيره، دار الطليعة، الكويت، ١٩٨٣م، ص ١٠٣-٠٤.

(٥) في القرن العشرين، كان أمراء اليمن الجنوبي محسن بن أحمد، وصالح مهدي من بين أشهر هؤلاء الفنانين. ينظر: محمد مرشد ناجي: أغانينا الشعبية، دار الجماهير، عدن، ١٩٥٩م، ١٩٦. المؤسس لـ "لون الغناء اللحجي" والشاهر له هو الأمير أحمد بن فضل العبدلي الملقب بـ"القمندان"، ويبدو أنه لم يُغنّ بنفسه على الرغم من رعايته للعديد من الفنانين المبدعين بما أصبح يُعرَف بالنادي الموسيقي لليمن الجنوبي.

(٦) حول المقطوعة الموسيقية الصنعانية، ينظر جين لامبرت: دواء الروح: الغناء الصنعاني في المجتمع اليمي، جمعية الأثنوغرافي، نانتير، ١٩٩٧م، ص١٠٩-١١٥.

(٧) جوناثان أيتش شانون: العاطفة والأداء والزمانية في الموسيقى العربية: انعكاسات حول الطرب، مجلة الأنثروبولوجيا الثقافية، المجلد ١٨، العدد ١ (٢٠٠٣م): ٨٧-٨٨.

(٨) على الرغم من أن مهنة الشاحذ بصورة عامة متوارثة، لكن المتعارف عليه بأنها تتغير وفقاً لسياسة الممارسة الاجتماعية؛ ففي يافع كانت العديد من هذه العائلات معروفة بمكانتها القبلية لغاية أنهم ارتكبوا مخالفة خطيرة أيام القبيّلة أي في وقت ما قبل الثورة والاستقلال، وتقليدياً كان الشحاذ متجولين إلى حد ما، يرتحلون مسافات قصيرة إلى حيث يضمنون حماية قانونية من قبل القبائل المضيفة لهم. ينظر: بول دريش: القبائل والحكومة والتاريخ في اليمن (نيويورك: قسم الطباعة، جامعة أكسفورد، ١٩٨٩م)، ١١٨-٢٠؛ وروبرت سيرجنت: المجتمع والحكومة في جنوب الجزيرة العربية، مجلة الجزيرة العربية، المجلد ١٤، العدد ٣ (١٩٦٧م): ٢٨٤-٩٧؛

وكارلو دي لاندبرغ: دراسات على لهجات جنوب الجزيرة العربية: حضرموت، (ليدن: أي. دجي. بريل، ١٩٠١م)، ١: ١٤٥.

(٩) تستخدم الطبلة (الطاسة) والطبل بشكل خاص لأداءات رقصتي البرع والزامل القبليتين؛ الأولى عبارة عن طبلة عميقة دائرية، والأخير طبلة طويلة تُحمل بطريقة أفقية وتُقرع بكلا الجانبين، والتنك هو دف معدني خام صغير يتم استخدامه بدرجة رئيسية لمرافقة إنشاد القصائد الطويلة.

(١٠) لامبرت جين: دواء الروح، ٤٩.

(١١) قدمت أطروحة جهاد ريسي، أبرز التحليلات في صناعة التسجيل المبكرة في الشرق الأوسط، وأوضحت أن بدايتها تعود إلى عام ١٩٠٤م. ينظر: علي جهاد ريسي: تاريخ التسجيل والموسيقى التقليدية المصرية: ١٩٠٤م-١٩٣٢م، مجلة علم الموسيقى الثقافية، مج ٢٠، ع ١ (١٩٧٦م): ٢٥. وشهدت القاهرة النمو السريع لشركات التسجيل ومعظمها لبريطانيا، ومع نهاية الحرب العالمية الأولى، قدمت تلك الشركات مختارات من الموسيقى المصرية، وكذلك من سوريا ولبنان وتركيا وأوروبا، وخلال الثلاثينيات أدى تعزيز الصناعة إلى الترقية المكثفة للشخصيات المشهورة في الوطن العربي. المصدر نفسه، وسلوى الشاواط: بعض مظاهر صناعة الشريط في مصر، مجلة عالم الموسيقى، مج ٢٤، ع٢ (١٩٨٧م)، ص٣٣.

(١٢) أبدع في هذا اللون علي أبوبكر باشراحيل، وكان يسجل لشركة أوديون بشكل منتظم، وبرز إلى جانبه آخرون، منهم: محمد وابراهيم الماس، وأحمد عوض الجراش، وتلميذه محمد عبدالرحمن مكاوي، أما الشعراء الذين ألَّفوا في الغناء الصنعاني فبرز في المقام الأول أعضاء من العائلات الدينية المرموقة من ضمنهم: محمد شرف الدين، وعبدالرحمن الآنسي، وعلي الخفنجي، وألَّفوا جميعًا في الشعر الحميني.

(١٣) محمد غانم: شعر الغناء الصنعاني، (دمشق: دار الأضواء، ١٩٨٧م)، ٣٦.

(١٤) مهدت الموسيقى العربية والهندية التقليديتين الطريق لليمن الجنوبي منذ البداية من خلال مشاريع السينما الهندية، فقبيل ١٩١٩م حوّل عبدالعزيز خان كوخًا

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

في مديرية التواهي إلى أول دار سينما يمنية، وتبعت أماكن أخرى للسينما في عدن والمكلا. ينظر: الثقافات اليمنية: رؤية مستقبلية (صنعاء: وزارة الثقافة والسياحة، ١٩٩١م)، ٢٦١-٦٧. كان الفنانون اليمنيون من خلفيات الطبقة الوسطى قادرين على تحمل ثمن التذاكر، ومع دخول الأربعينيات أصبح كل من أحمد القعطبي، ويوسف عبدالغني مشهورين في تكييف حانات الأفلام الهندية والمصرية إلى الأغاني اليمنية المشهورة.

(١٥) أشهر الفنانين الذين سجلوا لشركة أوديون (Odeon) محمد البار، وهو من عائلة السادة في وادي دوعن (حضرموت)، كان يسجل في بيته بإندونيسيا وغالباً ما تصاحبه فرقة موسيقية متكاملة. روبرت سيرجنت: النثر والشعر في حضرموت، (لندن: تيلر للطباعة الأجنبية، ١٩٥١م)،٥١، كما كان يتم وبشكل مستمر تسجيل أغاني يحيى عمر، وهو من أشهر فناني الجنوب العربي، يافعي من مواليد حضرموت، وبواسطة أوديون أيضاً قدم عدد من الموسيقيين الشعبيين اليمنيين البارزين أعمالهم الغنائية، ومنهم: ابراهيم ومحمد الماس، وعلي أبوبكر باشراحيل، وحسين الصوري.

(١٦) كان يُدفع للفنانين مبالغ مالية كبيرة تصل إلى ١٠٠ روبية في كل جلسة تسجيل، ويتم نسخ التسجيلات في إنجلترا، ثم إصدارها إما على ملصقات ذهبية أو قرمزية وفقاً للسعر.

(١٧) أسسه فنانون من عائلات الطبقتين الراقية والمتوسطة، مثل: خليل محمد خليل، وعلي أمان، ويحيى مكي، وجميل عثمان غانم، وجميعهم درسوا الموسيقى بصورة رسمية إما في القاهرة أو بغداد، كما درَّب هذا النادي كثيراً من الموسيقيين الشباب في الفنون الجميلة، ونظَّم أحداثاً وحفلات حيث يمكن تأديتها، وساعد في إنجاز العقود الفنية.

(١٨) تم توثيق تأثير محل (الغاية فون) من قبل طه فارع، لمحات من تاريخ الأغنية اليمنية الحديثة، (عدن: دار الهمداني، ١٩٨٥م)، ٢١. بعد ثلاث سنوات من بداية النادي الموسيقي العدني، قام محمد عبده غانم بتأسيس الرابطة الموسيقية العدنية،

وأصبح مركزاً آخر للتجديد والتدريب الموسيقي. خالد القاسمي ونزار غانم، الأغنية اليمنية الخليجية، (الشرق: دار الثقافة العربية، ١٩٩٣م)، ١٦١-٦٢. وبالمثل تم رعاية الرابطة من قبل شركتها التسجيلية المسماة شركة الجنوب العربي.

(١٩) هاليداي، فريد: الجزيرة العربية بدون سلاطين: نظرة سياسية عن عدم الاستقرار في العالم العربي، (نيويورك: دار بنجوين، ١٩٧٥م)، ١٩٢-٩٣.

(٢٠) إدريس حنبلة: المجموعة الشعرية الكاملة، (عدن: مؤسسة ١٤ اكتوبر، د.ت)، ٢٧١.

(٢١) عبدالله بوجرا: الطبقات الراقية المدنية والاستعمار: الطبقات الراقية الوطنية لعدن والجنوب العربي، مجلة دراسات الشرق الأوسط، المجلد ٦، العدد ٢ (١٩٧٠م): ١٩٣.

(٢٢) حسابات تمت بناءً على بوجرا (المصدر السابق، ٢١١).

(٢٣) أحمد القصير: اليمن ؛ الهجرة والتنمية، (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٥)، ٧٦.

(٢٤) شهد عقد الخمسينيات نجاحات وطنية وثورات تحررية على مستوى الشرق الأوسط؛ ففي مصر انسحب البريطانيون في ١٩٥٢م، وبعد أربع سنوات تم تأميم قناة السويس، وفي الجزائر بدأت الثورة التحررية ضد فرنسا في ١٩٥٤م، وأنجز الاستقلال بعد مضي سبع سنوات من شرارتها الأولى، أي في ١٩٥٨م، وفي هذا العام تم تأسيس الجمهورية العربية المتحدة بين مصر وسوريا.

(٢٥) ناجي: أغانينا الشعبية، ١٦٧.

(٢٦) فارع: لمحات من التاريخ، ٦٩.

(٢٧) تم اقتباسها من ناجي: أغانينا الشعبية، ١٦١. في الأصل ألف وغنّى تلك الأشعار عمر محفوظ غابة، وبتصرف تام ترجمتها مع الاحتفاظ بقافيتها الشعرية الأخيرة المرحة (أ أ/ ب ب ب / أ / ت ت ت / أ) سعياً مني لاحتوى الإحساس بالعامية التي تنقله بشكل مستمر قصيدة المونولوج (مناجاه الفرد لنفسه)، وباحترام

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للروح الساخرة "للمنولوج"، أقدم النص الأصلي لأولئك الذين يرغبون في تقديم ترجمة أفضل:

(هنا كتابة صوتية لأبيات شعرية ذكرت في النص)

(٢٨) للاطلاع أكثر حول رقصة الشرح، ينظر لامبرت: الموسيقى الإقليمية والهوية الوطنية، مجلة المسلمين وعوالم البحر الأبيض المتوسط، ١٧٨.

(٢٩) من خلال تلك الأشعار التي اشتهرت على مدى عدة عقود من التوتر الشمالي-الجنوبي، يؤكد العبدلي الأفضلية السياسية للخطابة الجنوبية التي تميزت على عرق نقي من الغناء الحضري الشمالي، الذي يساويه بعصير المشمش (عقيان) الذي كان يشربه يهود صنعاء في أيام العطل: "أيها الراعي، غني النشيد الوطني لسكان الأمة / غني صوت الدان / لا نريد شيئا من الغناء الصنعاني اليمني / الذي هو فرع من عصير المشمش".

(٣٠) عندما واجهت شركات التسجيل مشكلة في تحديد الموسيقيين الريفيين المتجولين والمعروفين، تحولوا نحو الفتية المدنيين الذين نشأوا في المناطق المختارة، أو الذين كانوا على دراية على أقل تقدير بلهجات محددة واستطاعوا الوصول للجمهور الريفي، ومن هؤلاء الفتية: صالح العنتري، وحامد القاضي، ويوسف عبدالغني وأحمد القعطبي، وأصبح هؤلاء الفنانون معروفين في أداء اللحن اليافعي المصاحب للعود.

(٣١) في أواخر الخمسينيات، زاد استيراد الإذاعات إلى عدن بنسبة تفوق ١٠٠٠٪ حسب النسبة التالية: ١٩٥٦م: ١٣٦٤٥؛ ١٩٥٧م: ١٤٩٦٣؛ ١٩٥٨م: ١٨٢١٥؛ ١٩٥٩م: ٤٦٥٧٢؛ ١٩٦٠م: ٨٦٧٠١؛ ١٩٦١م: ١٣٧٥٠٩. تقريباً ١٠٪ من الإذاعات التي تم استيرادها في ١٩٥٦م تم شحنها إلى مناطق المحميات الريفية. ينظر: جافين؛ آر. دجي: عدن تحت الحكم البريطاني، ١٨٣٨م-١٩٦٧م، دار بارنز ونوبل، نيويورك، ١٩٧٥م، ص٤٣٩-٤٠٤.

(٣٢) بدأت إذاعة صوت العرب في ١٩٥٢م، وأصبحت الصوت المفضل سماعه في الريف اليمني فترة الخمسينيات، لأنها المصدر الوحيد والصوت الأكثر أهمية

للإعلام المناهض للإمبريالية، والممثل للهوية العربية وتوجهاتها الفكرية نحو القومية الاتحادية. ينظر: عبدالله بوجرا: الصراع السياسي والطبقية في حضرموت، دراسات الشرق الأوسط، عد ٣-٤ (١٩٦٦م-١٩٦٧م)، وآي. بويد. دجلاس: الإذاعة المصرية: أداة للتطور السياسي والقومي، الجمعية العمومية لتعلم الصحافة، ليكسنجتون، كينتاكي، ١٩٧٧م، ٣٥٥-٧٥٣. ولعبت هذه الإذاعة إلى جانب محطات أخرى ذات توجه قومي ناصري أدواراً رئيسة في المقاومة الأولية التي عبَّر عنها العديد من سلاطين اليمن الجنوبي عن خطط بريطانيا بالنسبة للاتحاد.ينظر: بوجرا؛ المرجع السابق، ص١٩٢. بالنسبة للوثائق الاستعمارية التي تصف التوجس البريطاني من تأثير الإذاعة المصرية، ينظر دورين إنجرامز: تسجيلات اليمن، طبعات الأرشيف، تشيبنهام، ١٩٩٣م، ١٥: ٦٠٢، ٦٢٢-٢٣٦، ٧٠١-٠٦٧.

(٣٣) حسين باسليم: إذاعة عدن؛ ٤٢عاماً في خدمة المستمع، دار ١٤ اكتوبر للنشر والتوزيع، عدن، ١٩٩٦م، ص١٤.

(٣٤) بالاطلاع على الأدلة البرامجية للنماذج الغنائية التي كانت تقدمها المحطة شهرياً خلال ثلاثة أعوام من ١٩٥٩-١٩٦١م، نصف البرامج تقريباً تُظهر الأغاني الكلاسيكية لنجوم العرب ذي الصيت والشهرة، إضافة إلى الموسيقى الكلاسيكية الغربية، وبقية البرامج تُظهر الفنانين اليمنيين كل من نجوم التسجيل القدماء والمواهب الواعدة، أبرزهم: أبوبكر سالم بلفقيه، ومحمد مرشد ناجي، لنجاحهما الباهر في تلبية رغبات الجمهور الريفي، وكان هناك أيضاً بعض الفنانات الأوائل، من ضمنهن: أم الخير الأعجمي، وفتحية الصغيرة، وصباح منصر، وجميعهنَّ من خلفيات مدنية ومن طبقات راقية.

(٣٥) بندكت أندرسون: المجتمعات التصورية، (انعكاسات حول أصل وانتشار القومية)، دار فيرسو، نيويورك، ١٩٨٣م.

(٣٦) برنامج هنا عدن، خدمة إذاعة الجنوب العربي، عدن، مايو ١٩٦١م.

(٣٧) سومانتا بانرجي: الأشرطة المسموعة (وسيلة المستخدم)، يونسكو،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

باريس، ١٩٧٧م، ص٢٠. كانت آلة فلبس المشهورة عالميًا أول نموذج ذات لف مفتوح، ولكن دخلت السوق بسرعة بدائل مصنوعة محليًا، وتم اختراع مجموعة من الألقاب للآلات حينما انتشرت في البلد: نموذج صيرة، سميت باسم حي في عدن، و"الصندوق" و"البيك آب" و"العاجل" و"أبو لف"، والاسم الأكثر شيوعًا "الريل" وهي وكآلة تسجيل، فأصبحت تقنية اللف المفتوح سهلة التكلفة للمنتجين غير المحترفين بعد ١٩٦٠م، وحينها حلت الإذاعات الصغيرة منخفضة الثمن محل مكبر الصوت ذات الصمام المفرغ. (المصدر نفسه، ص٢٠).

(٣٨) مازال البعض يستخدم الخرطوشة ذات الثمانية المسارات حتى منتصف السبعينيات بل حتى أواخره.

(٣٩) صنعت شركة فلبس في هولندا أول الأشرطة لهذا الجيل من أجل ضمان معيارية نسق الشريط، وقد تنازلت هذه الشركة عن حقوق التصنيع لأي شخص يريد إنتاج الأشرطة ولكن بشرط استخدام مواصفاتها، والنتيجة اليوم هي معيارية وقابلة لتبادل أي شريط وفي أي جزء من العالم. بانرجي: الأشرطة المسموعة، ص٢٠، ومع إطلالة ١٩٧٠م أنزلت الشركات اليابانية إنتاجًا ضخمًا للأشرطة مع معداتها وأجهزتها التسجيلية، وكانت توزع الأشرطة المشهورة على مستوى عالمي. بيتر مانويل: ثقافة الشريط؛ الموسيقى الشعبية والتكنولوجيا في شمال الهند، قسم الطباعة، جامعة شيكاغو، الولايات المتحدة، ١٩٩٣م، ص٢٨.

(٤٠) أنتج ثلاثة من مشاهير الفن اليافعي هذه الأشرطة خلال فترة طويلة ممتدة من عقد الأربعينيات إلى السبعينيات، وهم: محمد المحضار من السادة (ستة أشرطة: ٦٨٪ بدع وجواب)، وعلي بن طويرق (شريط واحد: ٨٠٪ بدع وجواب)؛ وعلي بن طوق، خلفيته الدينية غير معروفة بالرغم من شهرته كأفضل فنان في إطار سلطنة العفيفي (شريط واحد: ٤٠٪ بدع وجواب)، يلحظ الترابط الانعكاسي بين المكانة السياسية الدينية ونوع البدع والجواب، وهو الاتجاه الذي يوحي أن الروابط القبلية لهذا الشعر أصبحت واضحة فيما بعد واختيار هذه العينة لندرتها في التسعينيات.

(٤١) يعد المفكر العدني عبدالله باذيب أحد الشخصيات التقدمية المؤثرة، ومن أبرز الأيديولوجيين الاشتراكيين الأوائل في اليمن الجنوبي، وله منشورات مقالية في صحف عدنية، يدور محورها حول هذه المصطلحات الأربعة، وقد نشرت في وقت مبكر وتحديداً في ١٩٥٥م، وجمعها في كتاب مختار فيما بعد. ينظر: عبدالله باذيب: كتابات مختارة، المجلد الأول (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٨م).

(٤٢) حول أثر الثقافة الواقعية على الفنانين الهواة، ينظر: جين لامبرت: من المغني إلى الفنان: نحو وضع جديد للموسيقي، مجلة شعوب البحر المتوسط، ع ٤٦، ١٩٨٩م، ص٦١. و أيتش يامين: التشابه بين الموسيقى القبلية وموسيقى مدينة (صنعاء) في مناطق المرتفعات اليمنية، في كتاب الغناء العربي الأندلسي، لا هارماتان، باريس، ١٩٩٥م، ص١٢٦.

(٤٣) تم جمع هذه المادة الخاصة بسيرة قاسم وشخصيته الفنية في مقابلتين منفصلتين، أجريت الأولى في ٣ ديسمبر من عام ١٩٩٥م، والثانية في ٢٠ يوليو من سنة ١٩٩٨م.

(٤٤) أنكمش مشهد التسجيل التجاري في عدن إلى حد بعيد في السنوات التي تلت الاستقلال في اليمن الجنوبي، والسبب الأكبر يعود إلى رحيل كثير من التجار الهنود والأجانب، ثم لاحتجاز الدولة أموالهم وتأميم كثير من الشركات الأجنبية، فلم يعد تحت مظلة وزارة الثقافة والسياحة إلا الاستيديوهات المحلية (التي تجمع بين التصوير والتسجيل) وقد بقي منها الندر اليسير، وعلى النقيض كانت شركات التسجيل في العربية السعودية والخليج تزدهر مع بداية السبعينيات، وكان مسئولو الدولة هناك أقل عداوة من أقرانهم اليمنيين الجنوبيين فيما يخص الموسيقى الريفية والفنون التقليدية التي كانت تشمل أداء الأغاني والرقصات القبلية المعتادة، وبالمقابل لوحظ أن الاستيديوهات المملوكة لأشخاص في اليمن الشمالي كانت أفضل إلى حد ما من استيديوهات الجنوب خلال فترتي السبعينيات والثمانينيات.

(٤٥) تم جمع مادة السيرة هذه من خلال مقابلة أجريتها مع البارعي في ٢٦ فبراير من عام ١٩٩٦م.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

(٤٦) تشير مراجعتي لاثني عشر شريطاً للبارعي، إلى المدى الذي اختلفت فيه أغانيه عن أولئك الفنانين الريفيين الذين لم يهاجروا: ١٨٪ من بين ٧٦ قصيدة تمت مراجعتها هي من نوع البدع والجواب (مقارنة مع ٦٦٪ من الأغاني المذكورة سابقاً والتي أداها المطربون غير المغتربين)، علاوة على ذلك تم تأليف ١٧٪ من أغانيه بواسطة يمنيين لا ينتمون ليافع ولكن معظمهم من المناطق الجنوبية، وفي عدة أشرطة إن لم تكن كلها كان يتم تأليف أغانيه بواسطة شعراء يمنيين قابلهم البارعي بنفسه أثناء زياراته إلى السعودية والخليج.

(٤٧) بالرغم من محاولاتي الكثيرة في التواصل مع عبدالناصر، إلا أنها باءت بالقشل، وعندما سألت أصدقائه في اليمن عن سبب عدم رده على برقياتي، كان الرد صادماً، حيث أخبرت أنه مذ توفت ابنته في سنة ١٩٩٢م انعزل كلياً عن الغناء بل عن الحياة العامة، وإن عاود للغناء فعلى النادر، وأكد لي ذلك تقلص إنتاجه للأشرطة بعد هذا العام، وبذلك اضطررت إلى أخذ معلوماتي عن شخصيته وسيرة حياته من خلال عدة مقابلات قمت بها في يافع مع بعض رفقائه وأقربائه.

(٤٨) أحد المؤشرات الدالة على اهتمام عبدالناصر "ببنية النص" وقيمته التعبيرية هو الطول المتوسط لقصائده، وهذا ما لم نجده عند الفنانين المسجلين تجارياً الذين يقيدون أنفسهم بصورة عامة بخمسة عشر بيتاً إلى ثلاثين بيتاً كحد أعلى، جزء منها لمواءمة المقدمات، والباقي لتكرار الفرقة والمقاطع الموسيقية، ولكن عبدالناصر كان يوقّع على قصائد من خمسين إلى ثمانين بيتاً، ملتزماً بأعراف وتقاليد المناطق المرتفعة التي يعد الشعر المغنى فيها منذ زمن بعيد مصدراً هاماً للمعرفة ولنقل المعلومات ثم للمتعة والتسلية، ومن ثم يعتبر أداء تلك القصائد بطولها ومعلوماتها أداء استثنائياً على الإطلاق.

(٤٩) طورت كل من المملكة العربية السعودية ودول الخليج بشكل عام الموروث القبلي، وبدأ ذلك على وجه التحديد منذ مطلع السبعينيات، وهذا العمل مغايراً تماماً لما حصل في اليمن الجنوبي، وقد أخبرني أحد المغتربين من أبناء يافع أن وزارة الثقافة

السعودية فتحت في جدة الباب على مصراعيه لإقامة فعاليات تراثية وأنشطة ثقافية، مشجعة بذلك المجتمع في إحياء موروثهم الثقافي والمحافظة عليه، وتمثلت تلك الأنشطة في فتح نوادي لأداء الرقصات القبلية والإيداعات الشعرية والغنائية، خاصة أثناء الاحتفالات الرسمية، وقد استغل المغتربون من أبناء يافع تلك النوادي في تنظيم احتفالات ومهرجانات ثقافية، كانوا يستدعون من خلالها فنانيهم لإحياء مثل تلك الأداءات العامة، ومن المحتمل أن الخطابة القبلية التي امتلكها عبدالناصر وأداها بقدرات عالية وبصورة إيجابية أكثر من الفنانين الذين لم يغادروا البلد ترجع إلى ذلك بصفته أحد فناني يافع المغتربين في الخليج.

(٥٠) وتتمثل تلك المحلات في: محل قطعة من بلدي، ومعرض ثمود في عدن، واستيديو أنغام العزيمة في صنعاء (أمام بوابة المدينة القديم "باب اليمن")، واستيريو ١٣ يونيو في تعز، واستيديو البراغة في أبوظبي، وتم تسهيل جهود توزيعات عبدالناصر عن طريق ملكيته المشتركة لمحل أشرطة تسجيلات الوادي في الدوحة بقطر، فعلى الرغم من تركه لهذا العمل في منتصف الثمانينيات إلا أنه اشترك في تأسيس محل آخر، هو استيريو صوت اليمن في ١٩٨٨م، لكن بعد التضاؤل الحاد للمغتربين اليمنيين في المنطقة بعد حرب الخليج الأولى تم بيع هذا المحل في نهاية المطاف.

(٥١) ينتج الفنانون المحترفون المنهمكون في مهنة التسجيل التجارية أكثر من هذا المعدل، لكن بالنسبة للفنانين الهواة أو شبه المحترفين كـ(عبدالناصر)، فإن مثل هذه المستويات من الإنتاج تعتبر نادرة، صحيح أني وجدتُ على مقربة من مدينة ذمار سلسلة من المساجلات تمت بين شاعرين، هما: عبدالعزيز الغشمي، ومحمد حسين الحروجي، وقد وصلت مساجلاتهما في ١٩٩٩م إلى ٩٠ شريطًا، ومع ذلك يعتبر الفنان علي صالح اليافعي، الوحيد الذي، بحسب علمي، تجاوزت تسجيلاته الحد الأكبر، ولكن منذ ١٩٩٤م (أي بعد أن توقف عبدالناصر عن التسجيل أو بالأصح قل إنتاجه)، ومن هذا العام كان ينتج علي صالح معدل شريط كل شهر.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

(٥٢) القاسمي، وغانم: جذور الأغنية، ص١٠١-١٧، وخالد الصوري: خليل محمد خليل، دار الهمداني للنشر، عدن، ١٩٨٤م، ص٣٣، ولامبرت: الموسيقى الإقليمية والهوية الوطنية، مجلة المسلمين وعوالم البحر الأبيض المتوسط، ١٨١-٨٢.

(٥٣) لامبرت: الموسيقى الإقليمية والهوية الوطنية، مجلة المسلمين وعوالم البحر الأبيض المتوسط، ص ١٨١-٨٢.

(٥٤) تم تفصيل الفروق الدقيقة بين النموذجين " الواقعي" و "اللا واقعي" بشكل مطور وببصيرة ثاقبة من قبل كليفورد جيرتز في مقالة خاصة عن الطقوس. ينظر: كليفورد جيرتز: الدين كنظام ثقافي، في كتاب تفسير الثقافات، دار الكتب الأساسية، نيويورك، ١٩٧٣م، ص٩٣-٩٤.

(٥٥) سيرجنت؛ النثر والشعر، ص٦٤، وينظر أيضاً: علي الغلابي، وأحمد بو مهدي، وآخرون: غنائيات يحيى عمر، الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٣م، ص١١-٣٠.

(٥٦) يتم تفعيل تلك المواقع بواسطة القاسمي وغانم، جذور الأغنية، ٩٥-١٤٢، ومحمد مرشد ناجي: فن الغناء والموسيقى في اليمن، من كتاب الثقافات اليمنية: رؤية مستقبلية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ١٩٩١م، ص٢٠٢-٠٣.

(٥٧) يصرح ناجي: "لم تكن هناك فرصة لمعرفة ألحان وأغاني هذه المناطق نتيجة لعزلتها في ذلك الوقت، اللهم ما كان يصلنا من نتف خلال تسجيلات الأقراص التي صنعتها شركة أوديون(Odeon))، والتي تأسست في عدن في ١٩٣٨م، ولكن لاريب أنه كان يتم تسجيل عدة ألحان من تلك المناطق في سجلاتهم عن طريق موسيقيهم المستأجرين. بالنسبة ليافع لم أسمع عن فنان محترف هناك، ولكن تم تسجيل ألحانها من قبل هذه الشركة عن طريق الموسيقيين العدنيين، الذين اكتسبوها من الموسيقيين المتجولين الذين كانوا يأتون إلى عدن من حين إلى آخر". الثقافات اليمنية، ٢٠٢-٠٣.

(٥٨) خالد القاسمي: الأواصر الغنائية بين اليمن والخليج، (الشارقة: دار الثقافة العربية، ١٩٨٨م)، ٥٥-٥٩، والقاسمي وغانم: جذور الأغنية، ١١٦-١٧. أما الموسيقيون المدنيون المشهورون في تأدية الغناء اليافعي في التسجيلات المبكرة

هم: "بن ناصر"، ومحمد سعد عبدالله، وصالح العنتري، وحامد القاضي، ويوسف عبدالغني، وأحمد القعطبي، ومن الفنانين الخليجيين: محمد عبده، وعوض الدوخي.

(٥٩) بالإمكان شراء آلة تسجيل متواضعة بـ ٤٢٠٠ ريال يمني (حوالي ٢٣ دولاراً أمريكياً) في ٢٠٠٦م.

(٦٠) يتم التقدير على أساس أكثر من ٢٢ ساعة من مشاهدة اتجاهات المبيعات في المحل. للتفاصيل ينظر الملاحظة ٦٣.

(٦١) بالإضافة إلى محلي قطعة من بلدي ومعرض ثمود، زرت كل من: استيريو ثمر في لبعوس، واستيريو الكوماني في ذمار، وخمسة محلات أشرطة في صنعاء، هي: استيريو المطري، ودنيا السعادة، واستيريو ألحان الخلود، واستيريو أنغام العزيمة، وصوت اليمن، وأجريت مقابلات مكثفة مع المدراء أو المالكين في كل مكان من تلك الأماكن.

(٦٢) بحسب تقديري يحتوي محل قطعة من بلدي أكثر من ٣٢٠٠ شريط على أقل تقدير جلها مرتب بشكل تنظيمي في المحل، بينما يمتلك معرض ثمود اختيارات محددة من الأشرطة، والأغلبية يتم أرشفتها في منزل المالك، وعندما تنفد الكمية أو تنقص أشرطة معينة من المحل يتم إحضار ما تم تخزينه وأرشفته في المنزل.

(٦٣) استخدمت عدة طرق للتوثيق في محل قطعة من بلدي، وهي كالآتي: بعد الحصول على إذن من مالك المحل (علي الحاج)، قمت بتدوين عدة ملاحظات: محتويات المحل وتعاملات المالكين مع الزبائن، وهنا وجدت أن ١٠٢ طلباً من بين ١١٤ طلباً أولياً للزبائن كانت للشعر الشعبي اليافعي، بنسبة تصل إلى(٩٠٪ من المجموع الكلي)، وجل هذه الطلبات تستفسر عن الإصدارات الجديدة فيما يخص سلسلة أشرطة أحد الفنانين وتصاغ بطريقة السؤال: "ما هو الأحدث؟" وتوزعت بقية الطلبات حول جديد الغناء اللحجي والحضرمي والعدني بشكل خاص، ومن بين الطلبات الخاصة بالغناء اليافعي، وجدت أن ٢٣ طلباً مختصة بأشرطة الفنان علي صالح، ما نسبته (٢٠٪ من المجموع الكلي)، وجلها موجهة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

للشعراء الذين ظهروا على أشرطته. وقد أجريت هذا البحث مع إطلالة عام ١٩٩٨م،، ولاريب في أن نسبة إنتاج حسين عبدالناصر في هذه الفترة تناقصت بشكل كبير، وأي طلبات للزبائن تخص أشرطته إنما هي طلبات عن شعراء سلسلته بصورة عامة، وآخر ملاحظة دونتها تختص بسبعة طلبات يدور محورها الأساسي حول الأحداث السياسية البارزة، مثل: "هل عندك شيء ما عن حنيش؟" ونسبتها (٦٪ من المجموع الكلي)، وثمة ثلاثة طلبات لزبونات.

(٦٤) تأسست سلطنة أو دولة القعيطي في حضرموت عقب سلسلة من الحملات العسكرية، وكان ذلك بداية الخمسينيات من القرن التاسع عشر، ومؤسس هذه الدولة عوض بن عمر بن عوض القعيطي، وهو أحد مهاجري يافع الذين استوطنوا حضرموت، ويرجع نسبه إلى منطقة (القعيطي) التي ينتمي إليها الخالدي، في الأصل أكتسب السلطان عوض سلطته من خلال عضويته في فيالق نخبوية من الجنود العرب في حيدر أباد (الهند)، وكان المنافس الرئيسي لحكم وسلطة الدولة في حضرموت هو الاتحاد الكثيري، فاكتسب الطرفان صفة الدولة من خلال الاتفاقيات التي أبرمت مع الاستعمار البريطاني في عدن.

(٦٥) أصدر علي صالح هذا الشريط على منهاج الشريطين اللذين ناقشتُهما في الفصل الأول، واللذين أصدرهما علي بن جابر ويحيى السليماني قبل أسابيع من إصداره، حيث خاطب شريطه أيضاً نزاع السعدي وكذا استيلاء أرتيريا لجزيرة حنيش اليمنية في أواخر ١٩٩٥م.

(٦٦) يعد السبب الحقيقي في انخفاض النسبة الكلية لقصائد البدع والجواب في سلسلة علي صالح لولعه المبكر في قصائد الحب التي تزامنت مع سنوات الرخاء والسلم اللذينِ عما اليمن عقب الوحدة مباشرة في عام ١٩٩٠م، ولكن ماهي إلا سنوات معدودة حتى حلت التوترات السياسية بين طرفي الوحدة، وعم الخصام بدلاً عن الوئام لتنتهي بحرب ضروس في صيف ١٩٩٤م، ومنها برزت أشرطته سياسية بأشعار أكثر هجوماً وعنفاً من سابقيه، وعلى هذا النهج سار بشكل منتظم، فمنذ منتصف ١٩٩٥م

إلى ١٩٩٦م وصلت نسبة أغانيه في إطار قصائد البدع والجواب إلى (٨٠٪)، إلا أن هذه النسبة تناقصت نوعـًا ما في الفترة بين عامي ١٩٩٦م و ١٩٩٨م، حيث وصلت إلى ٧٠٪ فقط، ويرجع السبب إلى التذبذب الذي عم بشكل واضح أوساط الجمهور والمستهلكين حول طلب هذا النوع من قصائد البدع والجواب، وذلك تبعـًا للتوترات السياسية التي سادت أرجاء اليمن.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

الفَصْلُ الرَّابعُ

انتقال الشعرمن رِيْشَةِ الحِبرِ إلى شَريطِ التَّسجيلِ اللِّيفي وعَودته للشعراء

بإمكانك أن تقول: إن اسم "ثابت عوض" بدأ بالظهور مع إصدار شريطي الأول في عام ١٩٧٢م.

مقابلة مع الشاعر ثابت عوض، ١٩٩٨م

الشاعر: حسنًا، أنا أفكر بشيء ما الآن.

المستبصر[١]: هو طويل. [يتوقف المستبصر عن الحديث] وإنه شيء يدور. [يتوقف ثانية]، وله جهتان. [ثم يتوقف]، نعم إنه الشريط. (حوار بين شاعر يمني ومستبصر شهير، رداع، اليمن، ١٩٩٥م)

أربعة عقود من سلطة الدولة المركزية كانت كفيلة في خلق كثير من الفرص الاقتصادية في المدينة، بالمقابل تضاءلت المهن الزراعية التقليدية في الريف، وباتت الحاجة إليها بشكل ضعيف في اليمن، الأمر الذي انعكس على الحياة الاجتماعية والفكرية وأدى إلى تزايد القدرات النصية الحضرية، وتحت هذه المركزية المدنية زودت الأشرطة الزبائن ومنتجي الشعر الشعبي بوسائل هامة في وصف تلك المعرفة الحضرية، فهي رخيصة وسهلة الحمل والنسخ، ويوجد المنتجون الرئيسيون والمتخصصون في تقنيات هذه التسجيلات السهلة في المناطق المدنية فقط، ومن ثم مكَّنت الأشرطةُ الشعراءَ والفنانين الريفيين في تأسيس علاقات عمل حميمية مع عملاء التسجيل في المدينة، والأشرطة على نحو معروف ذات وجهين أو جهتين، فكما تُمكِّن المستخدمين من ربط الأشكال النصية القديمة بالروابط المدنية المستجدة، فإنها تشير

(١) المستبصر شخص لديه قدرة على الشعور والحدس، ومشاهدة الأشياء أو الأحداث باستخدام حواس فوق مستوى الخمس الحواس الطبيعية.

أيضاً لأنماط الحياة الريفية التي لها قيمة لبعدها من المدينة. يُكتب على الأشرطة الجهة A والجهة B.

بما أنه قد تم تكريس الفصول السابقة لدراسة بعض القوى النصية الواسعة التي يتشبث بها شعراء الأشرطة وفنانوها، فإني في هذا الفصل سأهتم بطرق الشعراء والفنانين حول التأليف وإنتاج الشريط، وسأعزز كل ذلك بمقاربات لفهم الكيفية التي استطاع من خلالها اليمنيون توظيف تلك الأشرطة وتحويلها من وسائل نقل للمعرفة إلى مصادر أخلاقية غنية ضمن روابط وسياقات حضرية محددة وغير محددة، ويحتاج كل ذلك إلى رؤية واضحة حول عمل ودور الممارسات النصية، وللوصول إلى تلك الغاية لابد من الكشف عن العادات "التفكيرية" لمنتجي الأشرطة، أي لابد من معرفة المجموع الكلي للعمليات الخاصة بثقافة الشريط، والتي يتم من خلالها تكوين وحفظ واسترجاع وتوصيل المعرفة[1]، ومن خلال استخدام الأشرطة في تشفير المعرفة بطرق جديدة أكثر فائدة وقيمة، فإن الشعراء والفنانين عندما يختارون نمطاً محدداً أو يركزون على شيء بعينه فهم بذلك إنما يسلطون الضوء على "شيء ضروري" في الخطاب أو الشريط الذي ينتجونه، ويشمل ذلك، كما يشير أنطونيو غرامشي، إلى نواة "سليمة توجد في 'المنطق السليم'"[2]، وتصبح كل من اختيارات الوزن والقافية وأنساق اللغة والموضوع والنوع الأدبي وغيرها إشارات تفسيرية لفهم كيف يمكن نشر الشعر الغنائي السياسي للتأثير على آراء المستمعين حول المشاكل السياسية وحلولها، ويلعب الشريط دوراً هاماً كونه يضع المعرفة في قيد استخدامها النقدي، وهو أيضاً مصدر إبداعي لتقييم القيم الأخلاقية في صياغة الشعر لمستمعين شعبيين على مستوى واسع لاسيما بعد الستينات حينما اتسعت صناعة الشريط ووصل لمجاميع أكثر تنوعاً من اليمنيين الريفيين، فسعى الشعراء والفنانون بشكل متزايد للحفاظ على التأثير الأخلاقي للأشرطة من خلال جذب الانتباه للأدوار المختلفة التي لعبها كل واحد منهم في صناعة اتسمت بالحضرية، فبدا الشعراء الريفيون من خلالها كرجال شجعان، والفنانون كوسطاء لهذه الثقافة الحضرية، وبرز الصوت السياسي في شعر

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

الشريط كسمة من سمات الشعر الشعبي الخاص بالمناطق المرتفعة، والتصق بهم بشكل مباشر نسبيـًا، ولكن تقسيم الأداء والأدوار بهذا الشكل قد يناقض حقيقة أن أدوار الشعراء والفنانين كوسطاء للمعرفة هي مشتركة ومُتشابكة في صناعة الشريط، لذا سأبرهن بالفعل أنه في سياق الرغبات والأنشطة السياسية يواجه اليمنيون هذا التناقض الواضح في مفهوم التأليف، على الرغم من أن خطابات التأليف تفيد بشكل نموذجي الشعراء الكبار من أصحاب الثقافة العالية والأوسمة الأدبية الحضرية، إلا أن منتجي الأشرطة يجدون تأثيراً في تلك الخطابات حيث تتصدر جمالية الكتابة والنقش الذي مكّن منذ زمن بعيد الانعكاس على التسلسل الهرمي والانعزال، ويظهر مثل ذلك في أوساط صناعة الأشرطة التجارية المعدة بشكل هزيل لا يرتقي إلى مستوى الحضرية، وقد برزت كثير من النقاشات حول ذلك أثناء الحوارات التي دارت حول الأصالة النصية المجازة في التأليف الشريطي، فتلك الأشرطة (التجارية) منتجة بصورة هجين من قبل الشاعر والفنان الساخر وأطلقت عليهما "رجل القبيلة والفنان العامي"، وأخيراً سأشير إلى أن هذا المجاز يدرب اليمنيين على كيفية موازنة ارتباطاتهم بالمجتمعات المنطقية المتعددة، وكيفية توجيه أهدافهم السياسية بشكل متعدد وكذا كيف يجمعون عند حكمهم النقدي.

أما دراستي الوصفية التي تبحث عن الكفاءات النصية الجديدة لدى الشعراء والفنانين، فتبدأ بمقدمة عن سيرة حياة أحد الشعراء وعمله التأليفي للشعر، وهذا الشاعر تزامن مولده مع البزوغ المبكر لصناعة التسجيل، وهو الشاعر اليافعي شايف الخالدي، الذي وجد نفسه يسير سيراً حثيثـًا مع الأشرطة المفيدة التي تختص بالمبادلات الشعرية في إطار ما يسمى (شعر البدع والجواب)، وقد بدأ مبادلاته الشعرية مع كثير من الشعراء في ربوع اليمن وفي أثناء ما كانت الحدود مغلقة بين اليمن الشمالي والجنوبي، وأثناء ما كان الحوار المفتوح في قنوات وسائل إعلام الدولة صعب للغاية، بالطبع وجد الخالدي أن الأشرطة مفيدة للغاية لبث أفكاره ورؤاه خصوصـًا عند محاولاته المستمرة لإعادة نشاط الخطابات القبلية ذات الصلة بشعر المناطق الريفية المرتفعة

وربطها بالوطنية اليمنية الجنوبية، وكشاعر شريط متهكماً ومبارزاً ويملك أسلوباً خاصاً وشخصية ذاتية قوية مكنته من تكييف أشعاره وتسخيرها وفق خصوصيات الشريط الغنائي الحضري، كان الخالدي قادراً أيضاً على التلميح للمستمعين بروحه الشاعرية الصادقة التي سكنت في يافع الريفية القبلية والملتزمة بتوجهاتها الوطنية فبدا حواره بشكل عام ملتزماً بتلك الانعكاس الأخلاقية، كما أثبتت الكتابة أهميتها في هذا الجانب سواء بالنسبة للطرق المنطقية التي كان يسير عليها الخالدي أو بقية الشعراء، فالنصوص المكتوبة التي كانوا يتداولونها ويرسلونها إلى الفنانين لم تساعد الفنانين وتخلق روح التعاون بينهما وبين الشعراء فحسب، بل أشارت أيضاً إلى أسلوب التأليف الحضري الذي أثبت هؤلاء الشعراء إتقانه، وإن بدا خفياً أو أصبح مجهولاً بعد أن يتم تصميم تلك القصائد المكتوبة بشكل أداءات صوتية مغناة يتم نقلها صوتياً عبر الأشرطة إلى مسامع الجمهور المعجب ومستمعي الشريط. وفي الجزء الثاني من الفصل، سأوضح كيف كان الفنانون يوقعون الألحان رغم التنافر المصاحب لكلمات وعبارات بعض الشعراء، فتكون تدخلاتهم النصية التي تختلف عن مؤلفات الشعراء مكملة لأعمالهم الفنية، وبحسب اعتقادي أن هذا التعاون القائم بين مجموعتي الشعراء (المؤلفين) والفنانين (المؤدين) هو ضرورة من ضروريات الإنتاج الناجح لأشرطة القصيد، إلا أنه في الوقت ذاته اعتراف ضمني بالضغوط الفكرية والثقافية التي يواجها مؤلفو القصيدة التكنولوجية التي يراد لها الانتشار بشكل واسع. وفي نهاية الفصل سأشير إلى أن الحجج الواهية والأعذار المفروضة للدفاع عن التأليف من خلال الصخب الصوتي لسوق تسجيل الأشرطة، يقدم فقط التأثير الذي يحتاجه المؤدون من أجل الإشارة إلى نفورهم من الأنظمة الحضرية للسلطة والمال، ومن أجل اقتراح رؤاهم البديلة للسلطة الأخلاقية.

1. سيرة حياة شايف الخالدي:

بتميزه وبراعته وبصفته أبرز شعراء يافع، وأكثرهم مقدرة على نظم شعر محلي على مستوى أوسع من دائرته، أكتسب شايف الخالدي سمعته الوطنية، وذاع صيته في أرجاء

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

واسعة من خلال استخدامه للأشرطة، والخالدي الذي ولد في سنة ١٩٣٢م، ينتمي لعائلة فلاحية تعتمد في معيشتها على الزراعة، وتقطن قرية الجاه وهي قرية صغيرة نائية مكونة من بيتين، وحقولها الصخرية ومدرجاتها الجبلية بالكاد تكفي في إعانة ١٣ فرداً، وكان أقرب سوق لها هو قرية (اللم)، وهي قرية تتكون من ٢٤ بيتاً، وتبعد نصف ميل من بيته، وسميت بـ(اللم) لأنها كانت (ملم يافع)، تعقد فيها اللقاءات القبلية الكبيرة، ويجمع إلى مسجدها الأثري والشهير (الغساني) عشير الزرع والتجارة، وتلبى الشئون الدينية تحت رعايته، كما كانت تقام فيها أكبر الزيارات الاجتماعية والمنافسات الشعرية الموسمية، وهنا تطورت مهارة الخالدي الشعرية منذ وقت مبكر، وتم صقلها من خلال الفرص المقدمة له في هذه اللقاءات الاجتماعية التي كانت تقام في قرية (اللم)، أو في منافسات الشعر الارتجالي (الرجز) في الأعراس، وفي صباه تميز في تأليف (الزوامل) المكونة من بيتين إلى أربعة أبيات، وبعد أن تلقى تدريباً ابتدائياً لمدة سنتين أكسبه مهارات القراءة والكتابة في المدرسة القرآنية (المعلامة)، بدأ في مزاولة الشعر وكتابة القصائد وكانت بدايتة في مواضيع عاطفية وعن الحب والصداقة والسلوك الأخلاقي والروحانية، واعتمدت أولى القصائد التي أبرزت شاعريته على خليط من تلك المواضيع، ومنها تلك القصيدة التي كتبها نيابة عن جارته المهاجر زوجها إلى إنجلترا والغائب عنها ست عشرة سنة، وترجمت القصيدة بفصاحة آهات المرأة وعزلتها وهجرها، فأثار ذلك شجون الزوج، وكانت السبب كما يُقال في عودة الزوج في نفس السنة. وبعد عدة سنوات من صقل مواهبه الشعرية بدأ الخالدي في تبادل القصائد مع شعراء آخرين في حدود القرى المجاورة، وعندما تعززت ثقته بنفسه نظم قصائد هجومية تدور موضوعاتها حول السياسة المحلية والاستعمار الأجنبي، وشئون المشايخ والسلاطين والقيادات الأخرى على نطاق اليمن الجنوبي.

اعتمد نجاح الخالدي كشاعر على معرفة واسعة بالتاريخ المحلي وبالتغيرات السياسية على المدى البعيد فيما يخص أمور السلطة، وتجلت تلك الشاعرية من خلال طرح وجهات نظره عن كل تلك التغيرات ومن خلال خبراته العملية كعامل

في ميناء عدن الذي كان تحت وطأة الاستعمار البريطاني، والذي يبعد مسافة ٤٠ يوماً مشياً على الأقدام (فوق ١٠٠ ميل أرضية) من بيته، وكانت الرحلة الأولى له إلى عدن في ١٩٤٧م بعمر ١٥ عاماً، وبما أن الوظائف ذات الدخل المرتفع كانت لعائلات النخبة من أبناء عدن وأصحاب الوساطات من أبناء القادة في المحميات، وجد أبناء الريف صعوبة للحصول على توظيف مريح في الميناء، وكذلك كان الأمر مع الخالدي الذي لم يستطع الحصول على واسطة ولم يمتلك أي صلات تقربه من القادة، ومع ذلك وبعد أن مضى على نزوله عدة أسابيع وجد عملاً بالأجر اليومي كحارس منزل، مثله مثل خمسة عشر ألف عامل يمنياً كانوا يعملون في عدن بهذه المهن، ولكنه بعد سنوات قلائل استطاع الحصول على وظِيفة في أحواض السفن، وكان الأجر كذلك بالنظام اليومي إلا أنه أفضل من عمله السابق مع أن الدوام فيه كان لمدة يومين أو ثلاثة أيام كحدٍ أقصى، فقضى الخالدي جل أيام الأسبوع بدون عمل، ما يعني قلة الحيلة والزاد وانعدام بعض الوجبات اليومية.

وبعد ثلاث سنين من نزوله إلى عدن أي في عام ١٩٥٠م ترك الخالدي العمل اليومي في أحواض السفن بعدن منتقلاً وبعض من عائلته إلى أبين على أمل امتهان عملاً أكثر أمناً وحرية، وكراعي غنم في رقعة صحراوية واسعة ومقفرة وتقع شرق مدينة أبين، وجد الخالدي ضالته مقتنعاً بحلاله، وهناك نصبوا الخيام: "أقْنعنا أنه بإمكاننا البدء في كسب معيشتنا بالاشتراك مع بعض مالكي المواشي والعيش بين هؤلاء البدو مع ضأنهم وجمالهم وأبقارهم"، وظل الخالدي في هذا العمل وفي هذه المرابع لمدة ١٢ عاماً: "رحلت بمعية أمي واختاي وزوجيهما، وكانت الحياة صعبة للغاية، ليتني لم أفعل! ندمت كثيراً على هذه السنوات التي ضيعتها من عمري، لقد عدنا بعد هذا الهم والتعب وشظف العيش والسنون الطويلة بخفي حنين، لم ندخر مالاً ولم نكسب يوماً قط، بل عدنا إلى ديارنا ولا نملك شيئاً يؤهلها لحق العودة، حتى ثمن الأجرة التي تقلنا ومواشينا إلى يافع لم تكن كافية، فلم يكن أمامنا من بد إلا السير مشياً على الأقدام معتمدين على الله ثم على أنفسنا". رغم هذه المتاعب والمعاناة الكبيرة التي واجهت

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

الخالدي في هذه البيئة والسنون الطويلة إلا أنه كان صلباً، لم تؤثر على حياته الفكرية وإبداعاته الشعرية بل زادته صلابة وخبرة في الحياة، وتعلم من هذه البيئة كثيراً، كسب لهجة البادية وتعرف على كثير من الأشكال الشعرية والألحان الغنائية فيها، وزاول الشعر كتابة ونظماً وبقوالب جديدة، وكان يتبادل الأشعار والمسامرات في مرابعها مع شعراء كُثر ينتمون إلى هذه البيئات من أهل أبين وشبوة، وساعدته هذه المعرفة خبرة صاقلة موهبته الشعرية، ومن هنا استطاع تكييف شعره بشكل أكثر نماء وثراء لغوياً وتنوعاً أسلوبياً، فذاع صيته في أرجاء واسعة من تلك المناطق، بل وانتشرت سمعته في أرجاء الجنوب قاطبة.

وفي الثلاثين من عمره، وبعد أن قضى ثُلثاً من حياته في كسب المعيشة الزهيدة كمهاجر في المراعي الخارجية، عاد الخالدي إلى عدن للعمل مرة ثانية في الميناء، وخلال سبعة أشهر فقط جمع مالاً وفيراً أهله للزواج وكان ذلك في عام ١٩٦٣م (عام الثورة)، وما هي إلا أيام قليلة من استقراره الأسري حتى اندلعت الصراعات والفتن في يافع على إثر اغتيال شيخ الموسطة (قبيلته) الشيخ البارز أحمد بن أبوبكر، وحينها تهكم شاعر من قبيلة مجاورة على شرف الموسطة وأعرافها، ساخراً من عدم قدرتها على حل نزاعاتها بالطرق السلمية، فانبرى له الخالدي مدافعاً بكل شرف ونخوة عن قبيلته، ومظهراً مقدرة كبيرة في عرض التاريخ المحلي، ومفاخراً على الخصم بسلطة قبيلته وقوة بنيانها، وبمعرفة مثيرة للإعجاب استطاع نقل هذا التاريخ المشرف الذي وضع الأحداث بشكل متزامن في مشهد أخجل خصمه وقبيلته. وعلى إثر ذلك منحه شيخ الموسطة المعين بدلاً عن أخيه بندقية جديدة نوع (كَنَدة) مقابل قصيدته. وبهذا السلاح الجديد الذي امتلكه مؤخراً وبسمعته المتنامية "كشاعر جواب"، انطلق الخالدي نحو الشمال في أطول رحلة نفذها حتى ذلك الوقت، مسافراً إلى صنعاء برفقة ألوف مؤلفة من الجنوبيين المتطوعين للقتال ضمن صفوف القوات الجمهورية التي نفذت حملات متواصلة للقضاء على فلول المملكة المتوكلية الإمامية الراسخة،

وهناك قضى أربع سنوات كسب من خلالها خبرات جديدة ومعارف عديد عززت من قدراته واتجاهاته الوطنية ونمَّت إدراكاته السياسية نحو القومية.

وخلال تلك السنوات بدأ الخالدي يتبادل القصائد مع شعراء شماليين، وكان التبادُل بينهم آنذاك في إطار المصلحة الوطنية والتوجهات القومية، ويعكس طبيعة المرحلة، حيث كان النقاش محتدماً على أوجه ويشهد نوعاً من المد والجزر حول الآراء السياسية والأحداث الطارئة على الساحة العربية؛ قضاياها المصيرية ومعالجة مشاكلها الاقتصادية وشئون الأمة العامة للنهوض والتكافل الذي يضمن لأبنائها ممارسة حياتهم الطبيعة على المدى، وكسب الخالدي من خلال تلك المبادلات الشعرية شهرة وطنية واسعة: "تبادلت الشعر مع الشماليين، وكنا دائماً نحترم بعضنا، فعلى الرغم من أنه كان يتم أحياناً تقديم قصائدنا بنبرة حادة، إلا أن الاحترام سيد الموقف وهو ما يجمعنا إذا ما افترقنا، ومهما كانت الكلمات غائرة إلا أنها لم تجرح يوماً نفوسنا"، وهذا ما يؤكد مبادلات الخالدي الكثيرة مع الشعراء الشماليين، والتي بدأت منذ سنوات الثورة وقبل التحرير وعلى وجه التقدير قبيل الاستقلال الوطني الذي تم في ١٩٦٧م، حيث كانت التوجهات الوطنية للثورتين واحدة، وقبل أن تستقل كل دولة بمشاريعها وتوجهاتها في طريقين آخرين متناقضين، وخلال هذه الفترة الطويلة من المبارزات الشعرية كتب الخالدي أكثر من ١٠٠٠ قصيدة، وأصبح شعره مميزاً وصوته مسموعاً خاصة في المناطق الجنوبية والشرقية اليمنية.

وبعدة طرق شابه مسار الخالدي كشاعر سياسي شعراء اليمن الوطنيين الأوائل الذين برزوا في منتصف القرن العشرين، والذين سعوا للمشاركة ضمن النقاشات الوطنية الواسعة، فحينما انتزع من خطابات السلطة الأخلاقية التي كانت مألوفة لديه، برزت خبراته السابقة كوسيط سياسي مجرب، فضلاً عن قدراته الكتابية التي اكتسبه من تعلّمه لمهارتي القراءة والكتابة والتي وظفها أدبياً للوصول إلى مجموعات كبيرة من القراء، إما عن طريق تصوير قصائده المكتوبة أو من خلال الصحف، أو (مع بداية ١٩٩٠م) من خلال دواوينه الشعرية ضمن مجموعة كتب مجلدة، ومع كل ذلك فقد

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

برز دوره كشاعر سياسي من خلال الأشرطة الناتجة عن التحولات الجديدة، فهذه مكنته منذ وقت مبكر في نشر شعره لمستمعين كُثُر وعلى نحو واسع، خصوصاً في المناطق الريفية، وأيضاً أثرت على محتوى شعره، وسمحت له في إبراز آرائه الوطنية ومناقشتها مع الشعراء اليمنيين الشماليين خلال عدة عقود، حينما كانت العلاقات بين اليمن الجنوبي والشمالي متوترة على نحو خطير، وكان السفر بينهما محدوداً[٣].

في إحدى المناسبات، سألت الخالدي عن كيفية تبادله القصائد مع شعراء من المناطق الشمالية، وكيف استطاع الاستمرارية معهم على مدى تلك السنوات: "هل حافظت على التواصل معهم من خلال ابتكار طرق للسفر إلى هناك، أو من خلال كتابة الرسائل، أو هل أتوا إلى هنا؟" أجاب: "لا، لا. تبادلنا الأشرطة بعد الاستقلال [١٩٦٧م]، كانوا يرغبون في الاستماع لما كان يذاع بيني وبين شاعر أو شاعرين آخرين. وعندما رغبت في انتقاد بعض طرق الناس، كانوا يرغبون بالاستماع لقصائدي على الشريط، وعلى إثره يتخذون قراراتهم بالكتابة إلي، فيرسلون قصائدهم فأرد عليها".

ومن خلال هذا الرد فهمت أن مهنة الشريط وتجارتها المزدهرة ساهمت كثيراً في تقديمه للناس، فكانت تلك الوسائل الباعث في نشر مساجلاته الشعرية في إطار قصائد البدع والجواب، بكلمات أخرى، بدعم عدد كبير من الفنانين المحليين انتشرت قصائده السياسية إلى ما وراء الحدود المحلية، فذاع صيته كشاعر جواب ذي مقدرة عالية استطاع التحدث إلى كل اليمنيين. بعد ذلك سألته عن محتوى القصائد التي تبادلها معهم في السنوات المبكرة، فأكد رده ما كان من اهتمام حول القضايا الوطنية: "أخذ الشماليون منحى في مهاجمة الجنوب، وبدوري اتخذتُ منحى الرد ومواجهة الشمال، وكانوا يتهمونا بالشيوعية والردة، وكنت اتهمهم بنشر الشائعات، وأنهم يقودون البلد نحو المجهول، وبكونهم عملاء [للمصالح الأجنبية] طبعاً كان شعري الأقوى". ولكي يؤكد لي موقفه الإيجابي من الوحدة، أضاف: "حتى اليوم، وخصوصاً بعد حرب ١٩٩٤م، يعتبرني بعضهم انفصالياً، فيرسلون لي قصائد يتهموني بالانفصالية والردة، وبكوني ضد الوحدة على الرغم من أنني قلباً وقالباً مع الوحدة،

وكنت من المتلهفين والداعين لها من قبل حدوثها، ولي كتابات كثيرة تبرز تطلعاتي وآمالي بالوحدة كتبتها منذ وقت مبكر، ومن قبل أن يأتي الرئيس علي عبدالله صالح إلى السلطة [في أواخر السبعينيات]" .

في الفصل السادس، سأبحث تاريخيـًا من خلال النقاشات التي دارت حول ظاهرة التأليف فيما يخص مؤلفات الخالدي ومبادلاته الشعرية مع بقية شعراء الأشرطة التي غناها حسين عبدالناصر وعدد آخر من الفنانين، ومن خلال استكشاف جهود اليمنيين للحفاظ على تقاليد الحوار العابر للحدود والمناطق، سأناقش أن الأشرطة بشكل عام قدمت منتدى فريداً من الالتزام حيث أخذت بعين الاعتبار بكل القيم والتكاليف الوطنية، وكذا ابتعدت عما يؤدي إلى تأجيج العنف ومخاطر التعصب القبلي فسارت وفق ما يترتب عليها من واجبات نحو معجبي الشعر والمهتمين بالقوالب الشعرية الأكثر مرونة وفي إطار جماليات الخطاب الأخلاقي. أما الآن فما أود الإشارة إليه هنا هو أن الأشرطة مكنت الخالدي في إجراء نقاشات وطنية مع مراسليه الذين رسموا احتمالات جديدة للمطالب الشعبية في إطار الاستحقاقات الموجهة إلى القيادات اليمنية لمعالجتها. وقد اختلف مضمون تلك المطالب على ما كان متداولاً في قنوات ووسائل الإعلام التي كانت تديرها الدولة، وبرز الاختلاف بشكل واضح في صددين على أقل تقدير: أولاً، أظهر هذا الشعر خطاباً سياسيـًا معارضـًا وعنيفـًا، ولأن نُسقه العامية قبلية قح وقليلاً ما تخضع للرقابة التي تسيطر على وسائل إعلام الدولة، فقد ناسبت هذه النسق الراسخة في التقاليد والأعراف الرسائلية لشعر البدع والجواب جزئيـًا، وبشكل كلي ناسبت طرق توصيل المشاعر الأخلاقية عبر المسافات البعيدة، وكما سيتم مناقشته في الفصل القادم، ساعدت أيضـًا في نقد الخطابات النخبوية والوطنية التي ثمنها المستمعون. ثانيـًا، بات من الضرورة فتح مجالاً للخطاب القبلي (الشعبي) لتثقيف غرابته وصياغته بأسلوب عامي ينسجم مع مستمعين كثُر متعددي المشارب من خلال صقل مستويات متعددة من المجهولية[٤] تبرز بشكل أكبر بين الشعراء والفنانين المشاركين في إنتاج تلك الأشرطة والذين كانوا يتراسلون أحيانـًا مع

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

مؤدين لم يقابلوهم قط؛ مما يضطرون إلى إبداع أشعارهم وتصميمها وفقاً لمستمعين موهوبين، وليس للمجاميع الصغيرة من المستمعين أو حتى من القراء (كما نوقش في الفصل الأول). وثمة مستوى ثالث ولكنه غير ثابت ويعد متطلباً أكثر من المجهولية ويهدف إلى بناء نوع جديد من الموقع لتلك الأداءات والمؤدين. ووفق هذه المطالب بات من الضرورة على الشعراء والفنانين أن يصمموا أشعاراً تهتم بالجوانب الأدائية والصوتية التي تتناسب مع متطلبات الشريط، فيتم صقلها بمهارة عالية وإبداع، بهدف إخراج المنتج النهائي الذي يتم فيه دمج عملهم شكلاً ومضموناً في عمل واحد وبمساحة زمنية تتناسب مع الأداءات الحضرية ولا تتعدى عن ٦٠ دقيقة، وكما يتم مناقشته في آخر هذا الفصل، يتم التغلب على أحوال مجهولية وسيلة الشريط عن طريق اللغة وأدواتها التعبيرية والكتابية المحددة، وكذا عن طريق الخواص الأسلوبية والعبارات المجازية التي تساعد جميعها إلى حد ما في إزالة الموقف المربك المبني من قبل "رجل القبيلة والفنان العامي". حالياً أؤكد بالمختصر المفيد إلى أن استخدام الخالدي للأشرطة ساعد في انهيار الفوارق الوطنية والحدود المكانية والزمانية التي كانت تفصل بين الشعراء بشكل تام، رغم أنه اقتصر محتوى شعرهم السياسي وفق أعراف التنازع الشفهي السائد في المناطق المرتفعة، واستمر على هذا النهج، ومن ثم كانت هذه الأعراف في صدارة تلك الفروق.

عندما عاد الخالدي إلى الجنوب بعد مشاركته في ثورة ١٩٦٢م ضد حكم الأئمة في صنعاء، شغل عدة مهام ووظائف في دولة الجنوب التي احتوت الكثير من الحركات الوطنية والتحررية المنتشرة آنذاك في الجنوب، وأولى هذه المهام كانت ضمن اللجان الشعبية المساعدة لشرطة عدن، ثم عمل في الشرطة نفسها لمدة أربع سنوات، ساكناً في أحياء ضيقة ومستمراً في كتابة الشعر، وخلال هذه الفترة كان يسافر إلى مسقط رأسه في يافع لزيارة عائلته ومجتمعه ولكن بشكل قصير ومتقطع لكي لا يفقد وظيفته، استمر في ذلك إلى منتصف السبعينيات، ففي تلك الفترة تفتقت مواهبه الشعرية ورؤاه الثقافية والسياسية بشكل أكبر، فمنح وظيفة في وزارة الثقافة والإعلام، وهي وظيفة بلا عمل

وكانت أكثر ربحاً استمر فيها حتى تقاعد نهاية الثمانينيات، ولكنها لم تكن الوظيفة الوحيدة التي رغب كسبها والانخراط ضمن وزارتها، فقد كان يطمح إلى شغل مناصب سياسية في إطار وزارات أكثر مكانة، وهذا ما تم له في ١٩٨٣م حين رشح نفسه ضمن انتخاب مجالس الشعب المحلية، التي تقام كل ثلاث سنوات فكسبها شاغلاً مقعداً في الإدارة المحلية بمديرية يافع، ساعدته هذه الوظيفة كثيراً، حيث ذاع صيته كشاعر وكعضو سياسي وقيادي بارز، وفتحت أمامه الأبواب لكي يوصل صوته وفق المهام ذات التأثير البارز، ومع ذلك لم يكن نجاحة وشهرته في مهامه السياسية ومرافق الدولة كقيادي بنفس مستوى نجاحه الباهر الذي تحقق من خلال أعماله كشاعر؛ فبين عامي ١٩٧١م و١٩٨٥م، زج به شعره اللاذع في نقد الدولة في غياهب السجون المحلية سبع مرات، أخبرني: "لم تقفني أي من تلك المرات عن الكتابة، وكتبت قصائد رمزية عن التقشف الاقتصادي والفقر، وأقام الحزب مراقبة مُحكمة على كل شيء أفعله"، ومع قدوم ١٩٩٠م وصلت شهرته في أوساط الجاليات اليمنية وخصوصاً مغتربي يافع إلى تلك المستويات الرفيعة التي مكنته من القيام برحلة إلى الولايات المتحدة، وهناك أنشد شعراً حماسياً أمام مستمعين نهمين في كل من مدينة نيويورك وبوفالو وشيكاغو[٥] واستقبل أيضاً عدة دعوات من الجاليات اليمنية في الخليج، فارتحل أكثر من مرة إلى قطر والسعودية والإمارات العربية، وهناك كان المستمعون متحمسين بصورة خاصة لقصائد أشرطته. وبالمختصر نستطيع أن نقول هنا: إن كل ما تم للخالدي من شهرة ونجاح منقطع النظير في نهاية الخمسينيات، لم يكن إلا الندر اليسير، حيث لم يكن مألوفاً ومعروفاً إلا لدى قلة قليلة من الشعراء الشعبيين أو العاميين في اليمن، (وذلك كان قبل إنتاج شعره عبر الشريط)، كما أنه لم يرغب الخالدي أبداً بأن يكون رمزاً في وسائل الإعلام المرئية، كالصحف والمجلات أو التلفزيون، مفضلاً الشريط في نقل شعره للجمهور، وغالباً ما كان المستمعون والمعجبون يصابون بالدهشة عندما يزورون أحد محلات الأشرطة في عدن فيجدون أن الرجل العجوز الذي يجلس على مقعد خشبي في ذلك المحل هو شاعرهم نفسه المفضل لديهم وأسطورتهم الخالدة،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

فكنيته "بو خلاد" تعني تقريباً "أبو الخلود"، وهي الكنية التي عرف بها، والتي اكتسبها من خلال مبيعات الأشرطة فأكسبته تلك الشهرة الواسعة بين الجمهور، فانطبعت صورته بين معجبيه بدرجات غنية وألوان طيف متعددة، اكتسبها من المواقع والمهام المتميزة التي شغلها في الاحتفالات المحلية، والدعوات العديدة التي تلقاها لحضور حفلات الزواج الهامة والعامة، والأحداث الخاصة، ومن خلال الأشعار والقصص التي تتحدث عن سيرة حياته والتي تتداول في كثير من التجمعات اليومية.

2. كفاءات (شاعر الشريط):

لم يكن الخالدي ليبلغ هذه الشهرة الواسعة والمكانة المرموقة كشاعر شعبي متربع على سلطة الغناء والشعر الشعبي لمواهبه الشعرية، أو لإمكانياته في معالجة الكثير من القضايا السياسية المعقدة بمهارة واقتدار فحسب، وإنما كان لكفاءاته التي اكتسبها كشاعر شريط مقتدر الدور الأكبر في ذلك، إضافة إلى دور الشريط نفسه الذي غدا الوسيلة الأبرز للنقل والمرتع الخصب للإنتاج الفني والذي دام زهاء نصف قرن، فكان لهذه الوسيلة دورها الأكبر في توسيع رقعة نجاحات الخالدي، ولم يكن ذلك لأي شاعر آخر كما هو لدى الخالدي رغم أن كثيراً من الشعراء الشعبيين في يافع وفي ربوع اليمن بشكل عام استخدموا هذه الوسيلة كما استخدمها الخالدي، وكانوا كذلك أصحاب مواهب وإنتاجات خصبة لا تقل شأناً عن إنتاجات الخالدي ولكن يبقى السؤال حاضراً: كيف استطاع الخالدي بناء كل تلك السمعة لنفسه؟ وما الذي ميز شعره ونجاحه "كشاعر شريط" عن بقية شعراء الأشرطة الآخرين؟

لا ريب في أن ما يمتلكه شاعر الشريط من خصائص وسمات أسلوبية تختلف بشكل كبير عما يمتاز بها الشاعر الآخر المصنف شعره دون واسطة الشريط، مع أن هناك أشياء متشابهة بين الصنفين ولكنها قليلة جداً، وتتمثل في الذخائر اللغوية والأساليب التعبيرية التقليدية التي تكون في متناول كل اليمنيين بل وأي شاعر أو شخص آخر، ومن خلال هذه الرؤية، طالعت كتيباً ذات أغلفة ورقية جمعه أصدقاء الخالدي المقربون عنه في إحياء ذكرى تأبينه بعد أربعين يوماً من وفاته في ١٩٩٨م،

ذُهلتُ بداية بأول منشور يبرز أدوار الشاعر، كتبه أحد السياسيين البارزين في المنطقة، ويحمل عنوان: "الشاعر الذي استخدم (الشريط) في نشر شعره"[٦]، ورغم هذا الابتكار (في تحديد دوره النضالي في الشعر ومن خلال وسيلة الشريط)، إلا أنه دخل مباشرة في وصف جزءاً من حياة الشاعر السياسية، واستمر في ذلك ممتدحاً نضاله المبكر في مقارعة البريطانيين بواسطة السلاح –مواجهة النار بالنار، كما وصف ذلك –وفي الأخير أبرز أدواره السياسية في تأسيس الحركات الوطنية اليمنية الأولى، وما يلحظ بوضوح (من خلال العنوان) أن السياسي لربما أقحم كلمة (الشريط) ليوحي بشيء من الترابط الوطني القوي الذي برز في حياة الخالدي نتيجة للحياة السياسية التي شغلت جل تفكيره وحياته، لهذا شعر بأنه مجبر في تحديد الكلمة الدخيلة بقوسين، احترازاً ومن أجل ضمان أهميتها كتأثير وتقدير شامل على هوية الشاعر.

قد يبدو في إطار الافتراضات العامة أنه من السهولة أن شاعر الشريط على وجه التحديد يحتاج بداية إلى كفاءات معينة يضمن من خلالها حق الوصول إلى أي شريط، ولكن كما شرحنا في الفصل السابق، عادةً لا يُغنّي الشعراء أشعارهم وإنما يتركون المهمة للفنانين الهواة وشبه المحترفين لتسجيل شعرهم في الأشرطة وتأديته بدلاً عنهم، وقلما استخدم الشعراء الشريط أو آلة التسجيل لغرض تسجيل أشعارهم. ومن أجل فهم أدوار واتجاهات شاعر الشريط، نحن بحاجة للنظر فيما وراء قدرات الشريط الفنية إلى الميادين المنطقية المستخدمة عبر أعمال التأليف والأداء، ولأن هدفي في هذا الفصل هو استكشاف السلطة النامية للفنانين في إطار الخطاب العام، فإنه من المفيد بحث كيف يُكيف شعراء الشريط الناجحين أشعارهم وفقاً لرغبات فناني الشريط المشهورين من خلال مجموعة محددة من المهارات والكفاءات والاتجاهات والميول. وكما أشار (ميخائيل ورنر) في تحليله الصريح حول الخطاب السياسي الأمريكي الاستعماري، إلى أنه لم تؤسس تكنولوجيات الطباعة بنفسها قاعدة جمهورية الخطابات[٧]، وإنما مكن ذلك من خلال التطورات التي طرأت في مجال الطباعة والنشر، والتي غدت مفيدة في نشأة المجال الشعبي الجمهوري، ومن ثم برز خطاب سياسي متزامناً مع هذه

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

التطورات، سمح للقراء والمراسلين في اعتبار أعمالهم الفردية مهمة اجتماعياً: وعد كل مشارك في الخطاب واحداً من بين المشاركين المنطقيين والمتشابهين في الميول والأفكار، وكذلك استثمر الشعراء اليمنيون الأشرطة، كما فعل رجال الخطابات الأمريكيين الاستعماريين الأعمال النصية للقراءة والتأليف حين ربطوها بقيمتها الاجتماعية، وعلى هذا الاعتبار يعتبر المجتمع الذي يستحضره الشعراء مُديناً وبقوة لمساهمات وأدوار الفنانين.

من خلال لفت الانتباه للميادين المنطقية التي تشكل أراء الشعراء عن الجمهور الاجتماعي، يمكن أن نبدأ بملاحظة عامة، وهي: أن تقنيات الشريط إما أنها كانت وسائل إعلام جماهيرية بصورة استثنائية، أو أنها بدت كذلك لدى عدد محدود من الشعراء الذين بدأوا في استخدامها في الحقبة المبكرة في الخمسينيات، أي في العهد الذي كانت فيه القراءة محدودة جداً لدى الكثير من شعراء الشعر الشعبي قبل ذلك، فجل الشعراء الذين ألَّفوا في الأنواع الأدبية الرائعة من الشعر الشعبي وفي المقام الأول القصيدة، كانوا بصورة عامة من المجموعات ذات المكانة الرفيعة وهم أعضاء من العائلات الدينية أو القادة القبليين والسلاطين، وكلهم يبحث له عن مكانة في هذا الخصوص، وكقادة مؤسسين استطاع هؤلاء أن ينعموا بحق الوصول المنتظم إلى مواقع الأداء الرئيسة وإلى المستمعين، إلا أن الشعراء الأقل مكانة وغير المعروفين لا يستطيعون الوصول إلا إذا بلغ شعرهم مبلغاً من القوة والمتانة وكانت شخصياتهم ساحرة؛ كان بعض العبيد في يافع شعراء رائعين، وكانوا مشهورين بشكل واسع بقصائدهم المقنعة، ولكن على الرغم من ذلك فإن شعرهم يظل أقل وصولاً لمركز الاهتمام الشعبي من الشعراء المنتمين للعائلات الرفيعة، فيقتصر بروزه على الصلات الشخصية، أو من خلال أدوارهم البارزة في الأحداث الدينية ووساطات النزاع والأعراس وأحداث رئيسية أخرى.

وعندما غدت تقنيات وسائل الإعلام رخيصة، وأصبحت مهنة التسجيل لامركزية تماماً، استطاع كثير من الشعراء الوصول إلى المستمعين، وبدا الأمر مسهلاً بصورة

استثنائية عن طريق السجلات في بداية الأربعينيات، وعبر المسجلات ذات اللف المفتوح والأشرطة ذات الثمانية المسارات في العقود اللاحقة، وبالنسبة للشعراء الذين استطاعوا التأليف في أكثر من نوع أدبي من الشعر الحميني استطاعوا الوصول بواسطة محطات الإذاعات والصحف التي تتبناها الدولة والمجلات الأدبية، ولكن الذي زود العدد الكبير من الشعراء الريفيين بحق الوصول إلى مستمعين كُثُر هو الشريط الرخيص سهل الحمل والاستعمال، فتقنياً يستطيع أي شاعر أو شاعرة عمل أو عملت مع أي فنان استعارة مسجل شريط فيوزع عبره أشعاره أو أشعارها بنجاح، وبرزت تلك التقنية على وجه الخصوص مع مطلع السبعينيات، وبهذا الخصوص أصبح الشريط اللاعب الأكبر في إظهار جمهوراً سياسياً حقيقياً داعماً ومشجعاً لإنتاج الشعر الشعبي واستهلاكه.

ولكن مازالت الإمكانيات المتاحة للأشرطة آنذاك ضعيفة جداً بفعل سياسة الكبت وعدم الانفتاح الديمقراطي، فبدت محدودة وأقل انفتاحاً وجودة مما كانت عليه تقنيات التسجيل السمعي السابقة، وهنا تبرز مشكلة ربط الملصق "شاعر الشريط" لأي شخص يتم تسجيل أشعاره على الشريط نفسه، فكما هو متعارف عليه فإن الشريط يقدم لمستخدمه إمكانيات للوصول إلى الجماهير المستمعة المتنوعة والعريضة (كما لوحظ في حدث التأليف في الفصل الأول)، إلا أن الممارسات الفعلية وأنشطة الإنتاج والاستقبال للشريط مازالت خاضعة لمراتب المعرفة النصية ومهارة الأداء والتواصل الاجتماعي والميول الشخصية وأعراق الجنس، وبالتالي يبرز في الإصدار الواحد أكثر من شاعر وشكل شعري، فثمة الشعر العامي ذات الأداء السردي المقدم لدائرة صغيرة من الناس والأصدقاء، وهناك شيء آخر مغاير تماماً للنوع الأول، يتم تصميمه بكفاءات عالية لجذب آلاف من المستمعين لكي يحقق على المدى سمعة وطنية، وعليه فإن إحراز هذه السمعة أو النجاح الكبير أمام شاعر الشريط لم يكن بالأمر اليسير أو السهل المنال ليسلكه الجميع.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

وهنا يطرح السؤال نفسه وبقوة: ماهي أنواع الكفاءة المنطقية التي امتلكها شعراء الشريط سعياً منهم بمجهوداتهم الشخصية للوصول إلى الإبداع الشعري المقنع؟ أولاً لابد لشاعر الشريط أن يكون ذا قدرة وكفاءة عالية في تأليف الأشعار التي يمكن أن يتقبلها الجمهور العريض من مستمعي أشرطة الغناء والشعر الشعبي. في فترة ما قبل السبعينيات وفي بلد متعدد اللهجات، وحيث تكون جل تلك اللهجات مقصورة على مجموعات وقرى فردية، فإن ضمان الوصول لرغبات الجمهور العريض والمتعدد من المستمعين يتطلب التنويع في صياغة القصائد والأخذ بعين الاعتبار بالمجتمعات اللغوية المختلفة لتأطير أواصر صلتها بتلك الرغبات، وكما أناقش أدناه، فإن أفضل شعراء الشريط هم من استطاعوا الوصول بخبراتهم إلى تصميم أشعاراً لطبقات وأطياف واسعة من المستمعين على الرغم من استمراريتهم في تأليف نصوصهم وفق الأشكال الشعرية الريفية في تميزها، فهؤلاء الشعراء الناجحون استطاعوا أيضاَ في الإبحار وبطلاقة بين أمواج اللهجات المتعددة، والغوص في أعماق النسق اللغوية والأنواع الأدبية المحددة، والأخذ من الألحان الموسيقية والأطر الرمزية المختلفة.

قد يكون من السهل عليك أن تصير طلق اللسان في بعض اللهجات ولكن بالطبع ليس كلها، وبالتالي فإن الامتزاج الحاصل في المدن والمراكز الرئيسية حيث تكسب المعلومات وتصقل المهارات والقدرات المتجاوزة للحدود المحلية، وهنا في هذه المدن والعواصم تبرز الثقافات المتنوعة وتكمن تقنيات الاتصال ويروْج أمر شعراء الشريط خاصة في دول الاغتراب التي أصبحت كثير من مدنها مواقع رئيسية للترويج الثقافي، فقد قدمت تلك المراكز والحواضر سواء الواقعة في اليمن، كـ(عدن، وتعز، وصنعاء)، أو الواقعة في الخارج، كـ(المنامة في البحرين، وجدة والرياض في السعودية، والدوحة في قطر) ملاذاً لبعض شعراء الأشرطة الأكثر نجاحاً، والذين هم بصورة عامة من خلفيات قبلية، ولكنهم قادرين على الاستفادة من الفرص الثقافية والاقتصادية المتاحة وغير المتوفرة في قراهم ومواطنهم[٨]، وكانت الوظائف والأجور الهدف الرئيس للوصول إلى تلك الدول أو المدن الرئيسية، حيث كان العديد من شعراء

الأشرطة لاسيما المغتربون في دول الخليج خلال عقود النمو في المهن التجارية والبنائية والخدماتية، يعملون كبقية الناس ضمن القطاعات التي يزاولها سكان الريف وجلها أعمال بدائية، ولكن الشعراء استفادوا من الفوائد المادية إلى جانب خلق العلاقات الاجتماعية والثقافية.

وعلاوة على ما كان يكسبه هؤلاء الشعراء من الأجور، فإن عملية الارتحال والتنقل زودتهم بالعديد من الفرص والتي من النادر أن تتوفر لدى الشعراء الآخرين غير المرتحلين، فعند وصولي إلى يافع كان هدفي الأول أن أعمل مقابلات مع شعراء الشريط، فوجدت أنه من الصعوبة تحديد من هم شعراء الأشرطة المعتبرين جداً لأن العدد الأكبر منهم غير موجود، إما متنقلاً بشكل دائم بين المناطق ضمن زيارات صلة الرحم لغرض الحفاظ على أواصر القربى والروابط الاجتماعية، وإما مرتحلاً بشكل كلي أو جزئي إلى عدن أو الخارج (ينظر الفصل الأول)، وبالتالي أدركت أن عملية الارتحال والتنقل من أبرز المهام والوسائل التي أكسبت هؤلاء الشعراء كفاءات محددة لاسيما الشعراء الذين يبحثون عن الفهم والإدراك للتواصل مع مستمعين كُثُر. شرح أحد شعراء الشريط الشباب فوائد الترحال في التأليف الشعري بهذه الطريقة: "يكتسب أفضل الشعراء بعضاً من مهاراتهم الدقيقة من خلال السفر إلى كل الأماكن، فبالسفر يكتشف الشعراء العالم، ويتعلمون أشياء تعزز من قدراتهم الإدراكية، وتجعلهم قادرين على تقييم الأشياء بطرق أكثر دقة من خلال تطوير قدرة معينة، أو من خلال ابتكار طرقاً لإنتاج ألفاظاً أكثر إبداعية، أو بتقديم نماذج متطورة لأشكال القصيدة العمودية التقليدية التي استخدمها أسلافهم"[٩]، بصورة عامة صرح الشاب أن الترحال يُدخل الشعراء في فهم تعقيدات العالم الخفية والمدهشة، ويعلمهم كيف يجعلونها قريبة مشاهدة وفي متناول اليد، ولكن ذلك يعتبر من كفاءات ومهمات شاعر الشريط بصورة خاصة، فهذا الشاعر ينبغي عليه فهم صلات الثقافة الحضرية والعالمية بالتجربة المحلية وجمعها في بوتقة واحدة من أجل خلق الإبداع ضرورةً للوصول إلى مستمعين كُثُر، وهذا ما يؤكده الواقع حول حقيقة أن الترحال/ التنقل

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

مهم لكفاءة شاعر الشريط المنطقية الواسعة وتقدير المستمعين المتنوعين له أولها، وهو رأي مجمع عليه من قبل العديد من اليمنيين، وقد اقتصر تصريح الشاب في إبراز أهمية السفر في شحذ مدارك الشعراء بصورة عامة.

علاوة على ذلك يجلب التنقل عوائد ملموسةً جداً ويشكل روابط قيّمة مع الفنانين ومنتجي الأشرطة، وكما شرِحت في الفصل السابق، يعتبر الفنانون في المناطق المرتفعة الريفية قليلي العدد، لأن من يستطيع الوصول إلى النجومية ضمن أشرطة التسجيل هم القادرون على حل المشاكل الكبيرة وتذليل التحديات الصعبة من خلال تعلم آلات العزف والسلالم الموسيقية وكذا باكتساب الأساليب وطبقات الصوت، وهذه المتطلبات توجد عند منتجي التسجيل المدنيين فقط، ومن أراد الوصول من فناني الريف إلى الشكل النموذجي والمكتمل لطبقات صوته وعزفه، عليه أن يعيش في أوساط أولئك الفنانين وفي مناطقهم وبيئاتهم المدنية، ليس بالحفاظ على علاقة الارتباط المتواصل بهم فحسب، بل يشارك في جلسات تسجيل منتظمة معهم، ولاريب في أن أي استفادة يكسبها الفنانون في هذا المجال فإن الفائدة تصل الشعراء أيضـًا، فعلى الرغم من أن الموهبة الشعرية والسمعة ما تزالان ذات أهمية إلا أن الشعراء الذين يعرفون فناني الأشرطة البارزين، والذين يستطيعون تزويدهم بانتظام بعملهم، يتمتعون بفوائد رئيسية أكبر من أولئك الذين يبقون معزولين في المناطق المرتفعة.

إذن تعتبر كل من: المعرفة المتجاوزة للحدود، والخبرة، والتنقل، والصلات الاجتماعية، والدخل، وسائل هامة للشعراء الريفيين لكسب الكفاءة في مهنة الشريط، وثمة مهمات أخيرة تضاف إلى هذه العوامل ولا تقل أهمية عن سابقتها، وتكمن في مهارات القراء والكتابة وإمكانيات وصول الشعراء للمعرفة والتعليم، وفي الحقيقة تبقى القراءة والكتابة من أهم الوسائل للوصول إلى الخطابات الحضرية والأنواع الأدبية العالمية المشتركة، وبعدة طرق يمكن الشاعر المتعلم رؤاه إلى وسط المستمعين الشعبيين المتنوعين. أكد عدد من شعراء الأشرطة الذين قابلتهم، سواء أكانوا شبابـًا أو من كبار السن، على أهمية المشاركات الناتجة من القراءة في تحديد وجهات نظرهم

نحو الحياة وعلى عملهم كشعراء[١٠]، تقريباً كل الشعراء الذين تحدثت معهم يقرؤون بشكل منتظم الصحف اليمنية الرسمية، التي توصلهم لمعرفة آخر الأحداث السياسية والشئون الحالية، وإلى جانب القراءة تبرز مهمة القنوات (الصوت بصرية)، فمعظم الشعراء يشاهدون بانتظام برامج الأخبار التي تبث مساء في التلفزيون، وكذا يتحينون نشرات البث الفضائي، بينما يستفيد بعض الشعراء من تلك المجلات الناقلة للمعرفة والخطاب بحلة جديدة، وقد مكنهم ذلك في إيجاد فرص استثمارية جديدة أسمى مرتبة من المراتب التقليدية، سواء من حيث رأس المال الرمزي أو الاقتصادي، إلا أن كثيراً من الشعراء يرون أن هذه المجالات الحديثة حصرية أكثر من تلك المجالات التي كانت متاحة للشعراء القدماء، حيث إن عدداً منهم يجد نفسه غير قادراً على التنقل، ولم يعد بمقدور الكثير منهم أن ينشط اجتماعياً كما كانوا عليه من قبل، وتكمن المعضلة الأكبر لدى الشباب في صعوبة التواصل مع منتجي الأشرطة المدنيين خصوصاً المغتربون، وإذا كان العمر يعتبر عاملاً مقيداً للبعض فإن الجنس يعتبر أكبر قيداً لدى البعض الآخر، فكثير من الشاعرات وعلى وجه الخصوص اللائي ينتمين للمناطق المرتفعة يواجهنَ أعراف صارمة تعيق تسجيل أشعارهنَّ في الشريط أو غنائه، ومن ثمَّ فإن معظم المشكلات فيما يخص تأليف النساء ناجمة من الاتجاهات الدينية والقبلية المحافظة، ففي السنوات المبكرة لصناعة التسجيل خلال عقد السبعينيات، تم تحقيق مكاسب من قبل فنانات استطعن توقيع عقود مهنية في عدن وتعز، غنينَ بانتظام وبأداء حي ومباشر في الحفلات العامة، ولكن أداءهن كان مقتصراً بشكل كلي على محاكاة أغاني الرجال أو الأغاني التقليدية المجهولة (الأغاني التراثية)، ومع إطلالة عقد الثمانينيات تغيرت الأمور وبرزت النظرة الدونية حول أداء النساء خاصة في الشمال، ويرجع السبب إلى نمو الحركات الإسلامية المحافظة، نتيجة للتقارب الكبير بين السعودية وشيوخ القبائل في اليمن الشمالي، فأدى ذلك إلى الاختفاء التام للفنانات من المشهد العام، حيث صب أولئك جام غضبهم نحو أداء النساء، بالإضافة إلى نزع شعر النساء الريفي من المستمعين الشعبيين[١١]، وزاد الأمر حدة بعد الوحدة، لاسيما

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

بعد أن تمكنت قوى شمالية محافظة من السيطرة على مفاصل الدولة والحكومة، فصعب ذلك بصورة خاصة على عمل الناشطات الجنوبيات اللآتي استطعنا منذ فترة الاستقلال وبنجاح منقطع النظير في تأمين مكاناً لصوت المرأة ضمن اتحاد النساء في الميدان العام، ولكنه حيد بعد ذلك عن مساره وخضع لرعاية الدولة ضمن الأيدلوجيا الإسلامية[١٢].

باختصار، تبقى قدرات وكفاءات الشعراء في اللهجات المحلية والعادات والقصص الاجتماعية والسياسة المصادر الرئيسية لنجاح شاعر الشريط، سواء على مستوى القرى والروابط السلالية أو المصادر الأخرى من "المعرفة المحلية" وغير المحلية ولكن الأخيرة تبقى محدودة، فالعدد قليل جداً من غير اليمنيين الذين يستمعون لأشرطة الشعر الشعبي، لأن معظم الأشرطة ترضي المستمعين المحليين، ومع ذلك تبقى سوق الأشرطة في حالة رواج وبالإمكان أن يزداد مستمعوها بانتظام إذا ما راعى الشعراء كسب الولاءات والكفاءات الحضرية في إطار فوقي من اللهجات العربية والأساليب الموسيقية والأنواع الأدبية والأطر الرمزية، كما سأناقشه في المبحث القادم من هذا الفصل.

3. التأليف بالقلم: الأسلوب الحضري والتنافر المنسوخ:

ينبغي على شعراء الأشرطة الذين يريدون الوصول للمستمعين التوفيق بين مجموعة من المجتمعات المنطقية والسير بخطى واضحة، ومن أجل فهم مدارك الشعراء من قبل المستمعين اليمنيين المحليين وغير المحليين خارج الحدود، يجب أن يتبنوا أعراف الغناء الشعبي الحضري الذي يتم نشر معظمه بأداءات صعبة من قبل المؤسسات التي تديرها الدولة وقنوات وسائل الإعلام، مع مراعاة الحفاظ على رغبات مستمعي المناطق المرتفعة الريفيين المتعودين على أنواع أدبية أكثر تقليداً من الشعر الشعبي والغناء والموسيقى، ويجب عليهم أيضاً الاستمرار في إنتاج الشعر الذي اشتهر باختلافه التام عن الخطابات الحضرية، وبالتالي لم يعد من من الصعوبة تقدير تحدي ربط هذه الحدود الأيديولوجية لاسيما في المواقع التي يوجد فيها المغتربون

اليمنيون الذين يعيشون في بيئات لطيفة، أما بالنسبة لما يجب عليهم الاحتفاظ به من مهاراتهم تخص الشعر والغناء العاميين، فبإمكانهم تمجيد قدراتهم كمزارعين ريفيين ورجال قبائل، حتى إذا أصبحوا معزولين على الدوام عن أنماط الحياة الريفية التقليدية في الوطن.

ومن أجل جذب المشاعر الأخلاقية للمستمعين المتنوعين، يتعلم شعراء الأشرطة أساليب جديدة تجعل شعرهم ذات خصائص أسلوبية معينة[١٣]، ملتزمين بالتواصل مع المنتجين الحضريين في الوقت الذي يؤكدون فيه على الروابط الاجتماعية مع خلفياتهم الريفية. وفي هذا القسم (المبحث) سأكشف عن الكيفية التي تم من خلالها نقل الأسلوب الشعري القروي إلى أساليب حضرية أكثر تنوعاً وتطوراً، من خلال الكفاءات الكتابية التي تدل على توافقات الشعراء مع ثقافة الغناء الحضري. برزت شعبية الأشرطة بصورة حقيقية خلال الستينيات، ولكن في تلك الفترة كان النسخ السمة الرئيسية لإنتاج النصوص الشعرية، وظل ذلك الأمر في حالة تزايد خلال تلك الفترة، وبالتالي برز الشعراء أكثر مهارة من قبل في تأليف أشعارهم ونقلها عبر قنوات وسائل إعلام مختلفة خصوصاً عبر المخطوطات والأشرطة، وتكمن قيمة النسخ وقوته بشكل جزئي بقدر قيمته الموضوعية، ويبلغ أوجه بالقدر الذي صمم لإنتاج نصاً شريطياً يتجاوز مساهمات المشاركين الأفراد ويعكس إنتاجاً تعاونياً شاملاً، ومع ذلك ظل الشعراء في حالة تواصل تام وعمل دؤوب مع الفنانين بهدف جذب الانتباه لتكاليف اشتراك النص والشريط في الخطاب السياسي التقليدي، وحيث يتم استثمار التكرارات النسخية مع التنافر الحساس يتم تحديد مرحلة يعاد من خلالها النظر في التعرف على المشاكل المتعلقة بالأعراف النصية الحضرية للتأليف.

ومن أجل تقييم الطرق النسخية لشعراء الشريط، نحن بحاجة إلى التمهيد بمقدمة مختصرة عن التأليف الشعري؛ ففي اللغة العربية فإن كلمة "شعر" متصلة بشكل قريب من كلمة "المشاعر"، ومشتقة منها، وهذا يوحي أن أساس الشعر يكمن في خلجات الذات والعواطف والمشاعر الداخلية المتجسدة في الأعماق، ولكن من أين تبدأ هذه

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

المشاعر وما دافعها للانطلاق نحو التأليف؟ بالنسبة للمرحوم عبدالله البردوني، أحد شعراء اليمن الوطنيين البارزين، يشير إلى أن الدافع نحو تأليف قصيدة يبدأ "بالرغبة في قول الشعر من الداخل"[١٤]، ثم تبرز أبيات القصيدة من اشتياق محدد في إعطاء "المشاعر" العميقة صوتـًا تعبيريـًا، وبتلك الرغبة التي حددها البردوني يستمر الشاعر في نظم قصيدته في حالة تفاعل تام وانسجام كلي، وقد يكون دافع تلك الرغبة شيء ما: كموقف مؤثر أو حدث عابر أو خبر مفجع أو سار، أو خطاب ضمن رسالة أو قصيدة أتت من شاعر آخر، أو مشكلة خاصة أو قضية اجتماعية، وهنا تحدد تجارب الشعراء، وجلهم يصفون قوة هذه التجربة بقوة الرغبة ضمن حيثيات المثير والاستجابة (المدرسة السلوكية والتحليل النفسي)، وكثير من المثيرات التي تبرز كرموز صوتية سمعية (تمتمات) يصعب الاستجابة لها ضمن محدودية لغة البشر الطبيعية والعادية، فتأتي لغة الشعراء لترجمها ضمن رموز إيحائية مستجيبة لما يثيره ذلك العالم الفوقي أو اللاشعوري الذي يدخل الشعراء في عالم الإلهام فيسمعون "همسـًا" أو هذيان (ثرثرة) من عوالم مجهولة لا يستطيع فك طلاسمها وشفرتها إلا الشعراء أنفسهم، وكما أخبرني البردوني بنفسه حول ما يعانيه عند نظم قصيدته: "يسمع المرء كلامـًا معقداً فوق لغة الكلام العادي، فيبدأ بتحريك المشاعر لتحليل معانيه المقصودة"، وعند هذه المرحلة يعاني الشعراء من مشاعر مريرة تنتاب القلب والكبد؛ وبشكل منتظم يعانون من القلق وفقدان الشهية والأرق، وفي حالات قصوى ارتعاش عنيف وتعرُّق، ومن أجل منع هذه الهمسات التي تقود إلى التوتر النفسي وربما إلى الجنون أو حتى الموت، ينبغي على الشعراء استخدام ملكات عقولهم وذكائهم -الموجودة عادةً في الرأس -من أجل ترجمة تلك الطاقة الخام التي لم تزل جامدة وغير منطوقة إلى رموز كتابية ومنطوقة بشكل شعري معبر[١٥].

يبيت الشعراء مع تجاربهم العاطفية العميقة في حالة إنهاك مجبرين على تفسير تلك اللغة الغامضة التي تخالف المرجع اللغوي والكلام العادي أو الاعتيادي فيترجمونها إلى شعر منطوق عن طريق التأملات الشعرية، وتعرف تلك التأملات بالهاجس أو

الحليلة (الإلهام الشعري)، وكل تأمل يقوم بتطوير مجموعة مختلفة بعض الشيء من المهارات الشعرية، ويُمكِّن (الهاجسُ) الممثِّل للبراعة السياسية الشاعرَ في صياغة التمتمات العاطفية وترجمتها إلى لغة اجتماعية، وينتج أشعاراً قوية تعبِّر بإبداع محكم عن صلب القضية المطروقة أو عن الوضع والحدث الجاري، وكلما منح الإدراك مجالاً واسعـًا وبشكل استثنائي، فإن (الهاجسُ) يُمكِّن الشاعرَ من الوصول إلى العالم الباطني والوعي الكلي منتقلاً به من عالم الشعور إلى اللاشعور، وهنا توجد المعاني الغزيرة والمستمرة في دلالتها، وبهذا الوصول ينتقل الشاعر بوعيه إلى ما بعد حدود الواقع من الظروف المكانية والزمانية، وكما أخبرني طالب علم، بأن مثل هذا الهاجس يعد قوة موضوعية ودورانية متأرجحة بين الشعور واللاشعور، بين الواقع واللا واقع، حيث يظل ذلك الهاجس مرشداً وموجهـًا بصورة مستمرة الشعراء نحو لغتهم المرتبطة بالواقع الاجتماعي، وبذلك يعتبر (الهاجس) التأمل الأول والصورة الأهم بالنسبة للشعراء خاصة الذين يؤلفون في الأنواع الأدبية كالقصائد ذات السياقات المحددة في الشعر السياسي البارز، بينما تعتبر الحليلة[١٦] تأملاً آخراً من الهاجس، وتعد أكثر تقلبـًا منه، حيث تمنح إمكانية الوصول إلى التألق الجمالي، وتُمكِّن الشعراء على إنتاج أشعاراً مباشرة وغرضية، فربما تكون فصيحة وثاقبة إلا انها في الوقت ذاته مبهرة شفهيـًا، وقد لا تملك المعنى الاجتماعي الأوسع الذي يمكن استحضاره بالهاجس[١٧].

في مرحلة الإلهام، عندما يتطلب كتابة سيل من الأصوات والكلمات المنفصلة والأفكار المشتتة، ينبغي على الشاعر أن يختار أولاً الإطار الوزني ليصب تأليفه في هذا القالب والشكل البنائي، ويتم في بعض الحالات تحديد ذلك الإطار وفق قيود شكلية عامة وصارمة لا بحسب الاختيار، فمثلاً يضطر الشاعر المجاوب السير على إيقاع ووزن الشاعر البادئ، ومع ذلك يعتبر اختيار الشاعر للوزن من الأعراف الشكلية المتبعة، ويعد ذلك في غاية الأهمية لبناء مشروعه وهندسة قصيدته شكلاً ومعنى، وقد لاحظ عدد من الباحثين في الشعر الشعبي في الجنوب العربي الممارسة المألوفة التي يتعرَّف من خلالها الشعراء على الوزن عن طريق السرد اللحني والغنائي[١٨]، وجدتُ

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

شعراء قلائل مطلعين على الأوزان الشعرية التقليدية مع أن أكثرهم استطاع استخدام طرقًا إعرابيةً رئيسيةً للتعرف على الأشكال والمقاطع الصوتية المحددة، وبالرغم من ذلك فقد نظموا القصائد وفق الألحان الريفية المألوفة، وتبعًا لها يستطيع الشعراء ونقاد الشعر التعرف على مؤلفات محددة فيما يتعلق بأساليب العرف والأداء العامي، فيتم إنكار أو استبعاد القصائد التي لا تلتزم بتلك الألحان أو لا تسير وفق الأسس البنائية بكل سهولة، وقد ساعدني الكثير من هؤلاء في تعيين بعض القصائد والحكم عليها حكمًا عامًا بأنها غير موزونة، وسموها "نثرية" أو ناقصة بسبب ارتباطاتها بالقيود الحرفية بالشعر الحميني المدني، ولعل هذا ما جعل القصيدة العامية توافق في حالة اضطرار الصوت الموسيقي والأداء اللحني بشكل لا تستطيع الخروج عنه أو الانفصام منه، وإن كانت مرتبطة بالقلم.

وفيما يتعلق بالنظام الوزني الذي يوجه الكلمات إلى أنماط شاملة ومتميزة في شعر البدع والجواب، فإن شاعر البدع يعتبر من بيديه خيوط اللعبة، فبإمكانه ربط الخطوط الصوتية الكبيرة للتأليف مع محتوى القصيدة المنطقي، فيتم اختيار نظام القافية من أجل زخرفة المواضيع البارزة: الأصوات الساكنة القصيرة والمختصرة تناسب القصيدة الخطابية الهجومية؛ وتُعبِّر أصوات العلة المفتوحة تمامًا عن حالات الانعكاس الروحي ومشاعر الحزن أو الحب؛ وثمة مجموعة من الأصوات ربما تتصدر إشارة نصية إلى قصيدة أخرى، وهكذا فبعدما يتم تحديد النظام الوزني والقافية يتم تأليف الأشعار بصورة فردية تقريبًا من أجل التوافق مع الأقسام الموضوعية المألوفة، واعتماداً على الحدود العامة للشاعر والأهداف الشخصية، وغالبًا تأتي الأشعار عفوية ويجب ترتيبها، وتُحلل ثم يُعاد تجميعها وتُراجع بالتدريج حتى تتشكل الخطوط العامة لبنية القصيدة.

يمكن أن تختلف عملية كتابة الأشعار التي تُسمع لأول مرة ويبدعها الشاعر بشكل كبير بين الأفراد، ويستطيع بعض الشعراء الموهوبين خصوصًا أولئك الماهرون في الأنواع الشعرية المرتجلة، دمج بسرعة هائلة ذخيرتهم اللغوية من الصيغ اللفظية

والتعبيرات المألوفة مع خطابهم وأسلوبهم الفريدين، أما الآخرون المشهورون بصنعتهم وتأليفهم البطيء الذي يحتاج إلى جهد شديد، كما شرح لي أحد الشعراء، فيجب عليهم أن يعملوا من أجل صقل النتوءات الخشنة لنصهم، ويُعرف أحياناً مثل أولئك المؤلفين بأنهم مصنفون وليسوا شعراء حقيقيين، وبشكل نموذجي تتطلب عملية التأليف والكتابة والطباعة عدة مسودات، حتى إذا خُربِشت بدون ترتيب في خلف الورقة أو حتى أمام قطعة أخرى من الورق، وأخيراً يلقي معظم الشعراء أشعارهم على الأصدقاء كتجربة أولية من أجل مراجعتها إذا ما احتاج الأمر ذلك قبل إصدارها بشكل علني[١٩].

يتطلب التأليف الشعري برمته إلى وحدات بنائية أولية يأتي في مقدمتها الصوت الذي يتم تحويله عبر عملية إبداعية إلى أنماط نصية متينة، أي إلى "أشياء" ثابتة ورموز كتابية على الورقة تم نقلها إلى هذه العوالم الحيوية غير المنطقية، وكانت قبل مجرد صور تجريدية في عالم الإدراك والمعنى، ويُمكن أن تستنبط هذه العملية درجات متغيرة من الصدى الأخلاقي مع قوى ذلك العالم. ثمة مأثور يافعي يقارن هذا العمل بتجارب الشعراء ويضع تأملاتهم نحو الحياة في ثلاثة اتجاهات، اتجاهان محفوفان بالمخاطر أحدهما موهوب مكافح والآخر هاوي، وثالث يتمثل بالعمل الخفيف: الحليلة قطف الزهور، والهاجس غرق البحور، والمصنف طعن النحور، ولكن السؤال: متى يصبح العمل الشعري خطيراً؟ وهنا أشير إلى أن جزأً من إجابة هذا السؤال تقع في استكشاف كيف يتم فهم أشكال محددة من المعرفة حينما تصبح بعيدة عن التجربة الحسية للشعراء أو لمستخدمي اللغة الآخرين، وأيضاً في تقييم المدى الذي أصبح فيه هذا الابتعاد ضاراً، فهل يحتاج إنتاج الشعر قطف برعم بهي فقط مع أنه يتم الاحتفاظ بنماء شجيرة كبيرة؟ في هذه الحالة من المؤكد أن الحليلة بصفتها المعنية في هذا القول المأثور بـ"قطف الزهور" أكثر فائدة، ولكن هل الهاجس الشعري بصفته عملاً بطولياً محفوف بمخاطر أكبر منها، ويحتاج إلى الغوص في اللاوعي الشعوري الموصوف هنا بـ"البحر"، الذي قد يغرق الذات الشاعرة بكثير من التأملات الشعرية؟ تحت هذا

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الفهم يبدو أن الهاجس ملائم جداً للشعر والتأليف، ولكن أين تكمن الخطورة الأكبر أفي عمل المُصنِّف الذي يعتبر هاوياً للشعر وصانعاً له، من خلال تقديم أصنافاً اصطناعية غير مترابطة قد تهدد كيان المنتج الأدبي برمته

تبرز تكنولوجيا الشريط بشكل رئيسي في تمثيل هذه الشئون التقليدية وفقاً لقوى إنتاج واستهلاك وتوزيع جديدة، وتعتبر الحالة الفنية للشريط إما مفيدة أو محفوفة بالمخاطر أو عادية وممتعة لليمنيين لأنها مناسبة وتحتوي على كل شيء وتتوافق مع الحياة السياسية والتقييمات الأخلاقية لأعضائها، حينما نبحث تقدير تأثير التكنولوجيا كمصدر أخلاقي نقدي، من المهم فهم أن صلة الشريط للعرف الكتابي أكثر من الشفهي، ويهم كثيراً الناشطين في المقام الأول، ويتم تسمية تكنولوجيات التسجيل السمعي في شكل من "الخطابة الثانوية" بقدر ما تمكن من الخطابة المدروسة وذاتية الوعي التي تصاغ من خلال استخدام الكتابة والطباعة[٢٠]، ومع ذلك إذا كانت فائدة الأشرطة في تحدي العرف الأخلاقي الشاق فإن قوته تصب من أجل إدراج الخطاب بالسلطة، فربما يتم فهم الشريط تماماً كشكل من "النسخ الثانوي" الذي هو منعكس بالتساوي بمقتضى ظهوره من المهنة الشفهية، وكما هو موضح أدناه ينجم التأثير النقدي لأساليب الشعراء الكتابية بشكل رئيسي من مفاهيم أغاني الشريط كما كتبت، ويعطي الأداء الفني الشفهي الإثارة الأكبر للشعر في حده العملي.

ينشئ معظم تأثير نسخ الشريط من حقيقة أن النتاجات النصية الكتابية هي مفيدة لمنتجي الأشرطة، حيث يزود النص الكتابي الشعراء والفنانين بوثائق ضرورية للتعاون، وبالنسبة للشعراء الذين في الغالب ما يكونون معزولين عن الفنانين بمسافات بعيدة، فإن النسخ المكتوبة تقدم الوسيلة الأسهل والأكثر رخصاً لتوصيل عملهم إلى أيدي الفنانين. في عهد مبكر وقبل مجيء التسجيل السمعي، ربما فكر الشعراء بتوصيل أشعارهم من خلال الأداء الحي[٢١]، ولكن بالنسبة لمقاييس الأداء الجديدة التي أتت لتحديد الغناء المسجل، فقد أحس الشعراء أن أصواتهم شاحبة وغير شجية مقارنة بفناني الأشرطة الهواة المعروفين وشبه المحترفين، وأيضاً يُنصحون عموماً بالعدول

عن غناء عملهم[٢٢]، ونتيجة لذلك يُكرس الشعراء جل اهتمامهم في إعداد نُسخًا مكتوبة لعملهم تنوب عن أصواتهم، ويجب إنجاز النسخة النهائية تمامًا خصوصًا في حالة عدم وجود علاقة عمل حميمة مع الفنان.

وبناءً على ذلك يجب اختيار أدوات جيدة للكتابة، وتعتبر قطعة جديدة من الورق ذات حدود نظيفة وملونة جزئيًا، وبدون خطوط مطبوعة سابقًا الوسيلة الممتازة، وعلى الرغم من أن الشعراء عادةً ما يكتبون على قطع ورقية ذات ثلاثة ثقوب أو ورق تُنزع بعناية من كراسات، ويتم أيضًا تقديم قلم حبر ذات جودة للشاعر ليتمكن من إنتاج نسخة مهذبة[٢٣]، أما الشعراء الذين لا يستطيعون الكتابة أو أولئك الذين يرغبون في إنجاز نسخة جذابة لشعرهم فغالبًا ما يستخدمون شخصًا ماهراً في فن الكتابة اليدوية، وهي موهبة شائعة حتى في الجنوب الريفي، بالنسبة للمناسبات الرسمية وربما للتأثير الأكثر حداثة، يستخدم الشاعر الآلة الكاتبة أو جهاز الحاسوب ولكن هذا الاستخدام على النادر، ويُقدّر الفنانون نُسخ القصائد المكتوبة التي تجنبهم مشكلة نسخ نصوص الشريط المسجلة أو حفظ القصائد المقدمة إليهم شفهياً من خلال وسيلة ما، وفي صناعة الشريط المجهز للإنتاج والتوزيع السريع للأغاني الجديدة، يعتبر النص المكتوب بشكل مرتب وأنيق وثيقة قيّمة يمكن قراءتها ودراستها وطباعتها ومراجعتها في كل مرحلة من رحلتها للمستمعين؛ لذلك تعتبر الكتابة مكونًا أساسيًا في إنتاج القصيدة المسجلة سمعيًا وكذا في عدد من الأنواع الأدبية المسجلة من الشعر والنثر.

أما بالنسبة للنصوص الكتابية على الأشرطة فتكمن قيمتها الجمالية أكثر من فائدتها، إذ تقدر كقالب انعكاسي يمكن جذب الانتباه لمعايير التأليف ومراتب السلطة النصية والمنافسات الفعالة حول التميز الكتابي، ويقدر الشعراء بإمكانياتهم في توصيل رسائلهم بالشكل المطلوب وفي قدرتهم على تقييم القواعد الكتابية من خلال الطرق النسخية حينما يصممون أشعاراً مسافرة نحو الفنانين وأخيراً نحو مستمعي الأشرطة، وحتى عندما يكتبون يتم تكييف الأشعار وفقًا للحظات متعددة من استقبال النص،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

فليس جميعهم موالين بالتساوي للأعراف الراسخة للإدراك الأدبي (كما بدأنا نستكشف في حدث التأليف الموصوف في الفصل الأول)، وبطريقة مؤثرة تم التوضيح لي حدة الذهن التي استطاع بها الشعراء استخدام عملهم المكتوب "بتنافر" منسوخ بواسطة تعليقات أحد معجبي الأشرطة على التوقيع الذي يختتم الخالدي كل قصيدة به (ينظر الصورة ٤. ١)، وكان توقيع الخالدي معروفاً لدى معجبي شعره في كل أنحاء يافع، ومن خلال نُسخ القصائد المكتوبة التي انتشرت على نحو واسع، فإنه كان توقيع أنه مفصل بشكل رسمي أكثر من تلك التي شاهدت بين الشعراء، وعلى الرغم من ذلك أوصل التوقيع شيئاً ما وراء الثقة الأدبية البسيطة، وكان أيضاً مبدعاً إلى درجة تتجاوز حدود الذوق، أخبرني ذلك أحد المعجبين، فبالنسبة له كان يُشبِّهه دائماً "بالدبابة"، وبذلك بقي توقيع الخالدي جزءاً من جماليات فن الكتابة والخط، بل صار انحرافاً انفجارياً.

على العموم استمر شعراء الأشرطة في تصدير الأساليب المكتوبة التي مثلت منذ زمن بعيد شعر البدع والجواب، كما تم التفصيل في الفصل الثاني، وتشير السمات البارزة (مثل الوحدة التأليفية الشاملة، والطول، والتعاقب الموضوعي ذات السبعة الأجزاء، والنص الكثيف في قصيدة الجواب) إلى الإذعان للتقليد المبجل للشعر الرسائلي السائد في المناطق المرتفعة.

صورة (٤. ١.) توقيع الشاعر شايف محمد الخالدي

بالإضافة إلى ذلك استخدم الشعراء إلى حد ما لهجات فصيحة من اللغة العربية، متبعين أعراف الزخرفة الشعرية التي تطورت مع مرور الوقت، ويمكن فهمها عن

طريق متتبعي الشعر في عدة أجزاء من الوطن العربي[٢٤]، وعلى الرغم من استخدام الشعراء للكلمات العامية بانتظام، إلا أن أسلوب تعبيرهم اختلف عن ذلك الأسلوب المسموع في المحادثات اليومية، كما اعترف لي بعض الشباب اليمنيين الذين لم يكونوا على اطلاع واسع بالشعر بصعوبة فهم شعر الأشرطة، وميل الشعراء المشهورين في تجميل شعرهم بمفردات دقيقة جداً مأخوذة من العربية الفصحى، فكان جزيئاً ونتيجة لجهودهم لتوصيل الشعر لمعجبين من خلفيات متنوعة، ويشملون أولئك الذين يعيشون في المراكز المدنية ومجتمعات خارجية متشتتة، وبطريقة مؤثرة تماماً أوضح لي شاعر الشريط المشهور ثابت عوض تميز هذه اللغة الأدبية لهذه الأسباب.

وبكتابته قصيده للإصدار الشريطي في ١٩٧٩م، حدد عوض مقارنة عدم استقرار المناصب السياسية لليمن الجنوبي بتعاقب القادة التي حددت الصراعات الوطنية في السودان وليبيا، ومن خلال معيشته في العربية السعودية في ذلك الوقت، كان عوض متحمساً بربط الشئون اليمنية بالأحداث في العالم العربي والإسلامي التي كانت على صلة أكبر بمجتمعات المغتربين في الخارج من سكان القرى في المناطق المرتفعة في الوطن، وبعد تفكير عميق ألف البيت التالي:

جاء جعفر النميري ودفْ ... اسماعيل من عالرصيف
والليبي معمر قذف ... بإدريس السنوسي قذيف

فكما أسقط الرئيس السوداني جعفر النميري حكومة رئيس الوزراء إسماعيل الأزهري في ١٩٦٩م، كذلك فعل الليبي معمر القذافي حين حلَّ محل ملك ليبيا إدريس السنوسي في العام ذاته، وقد منح التلاعب اللفظي في اسم القذافي دعابة خاصة: في مستهل عجز البيت، استخدم الاسم "معمر" كصفة ثابتة بمعنى "خالد أو عتيق" وفي الجزء الثاني، اشتق من اسم القذافي الفعل (قذف)، وهذه الكلمة تعني في اللغة العربية الفصحى "رمى، طرد، نزع، استرد"، وجاء المصدر (قذيف) في موضع القافية للحفاظ على معنى التلاعب اللفظي (التورية)، وقد جاء بمعنى (القاذف بقوة)[٢٥]، واشتهر هذا الخطاب لدى قطاع واسع من المستمعين غير المحليين في الخارج.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

وكما شرح عوض، تعني كلمة (قذف) في اللهجة اليافعية على معنى مختلف تماماً: "يتقيأ" ونتيجة لذلك فإن شعر كهذا كان تقريباً ليس له أهمية بالنسبة للمستمعين في موطنه الأصلي، فقد شرح لي عوض أن مأزقه هو الغضب بسبب صياغة شعره لنوع من المستمعين يعني التضحية بمعناه لنوع آخر من المستمعين، لكنه في الأخير قرر إنتاج تورية ملائمة للمستمعين غير المحليين مع الاحتفاظ بالتلاعب اللفظي، ولكنها فاقت نفق عدم الفهم في موطنه، حيث تلقى عوض نقداً صريحاً من المواطنين اليافعيين عندما عاد إلى الوطن بعد شهور، أبعدت عملية كتابة إصدار الشريط المستمعين المحليين من خلال إجبار عوض في تمييز نوعاً لغوياً أدبياً بشكل خاص له معجبين قلائل في الوطن.

لكن حينما يستخدم الشعراء الأسلوبية الكتابية ولغة عربية فصحى، فهم يستفيدون أيضاً من وسيلة الشريط في توصيل التنافر المنسوخ الذي يشير إلى ابتعادهم عن قواعد الذوق الرسائلي، كما شاهدنا في حدث التأليف الموصوف في الفصل الأول، يعتبر الشريط وسيلة ذات مقام عال جداً من قبل الشعراء الريفيين الذين يرغبون أن يصلوا إلى جمهور عريض، وربما يفتقر الشريط للدمغة العلنية لقنوات وسائل الإعلام الأكثر تأثيراً إلا أنه رغم ذلك يقدم إمكانيات إبداعية متناغمة على نحو ممتاز مع اهتمامات المجتمع وحاجاته الأخلاقية لمجتمع منطقي يشمل طيفاً من المستمعين الريفيين والمدنيين، وبالفعل فبينما غدت الكتابة أكثر يسراً عند معظم اليمنيين من الصوت اللائق للغناء المسجل، فإن الشريط يُثبت حضوره لمجموعة من القدرات الكتابية التي تستعرض أنواعاً جديدة من التأثير الحضري، وبهذا الخصوص فإن شعراء الأشرطة البارزين هم أقل شهرة بسبب ارتباطاتهم بالعائلات التقليدية من الشخصيات الدينية المشهورة أو بالأطر المعرفية لتعليم الدولة من رؤيتهم العالمية الذكية كمغتربين ريفيين نجحوا في المدن الكبيرة، ولكن بمقدار من السخرية لا يعني الأداء بأسلوب حضري مسألة إنكار التراث الريفي، لكنه إثبات أن الوعي الذاتي للإطار الحضري للشخص الريفي خشن الطباع يمكن أن يسمح لفرق موطد للهوية الحضرية[٢٦]، وبهذا المعنى

يؤدي الشعراء كفاءة حضرية بدلاً من مجرد وصفها، وفي غضون ذلك يؤكدون مجدداً إحساسهم الريفي الشامل.

يمكن التعرف على مجموعة من الطرق لمساعدتنا في فهم كيف يؤكد الشعراء مجدداً الهوية الريفية وسط المطالب الحضرية لوسائل الإعلام المكتوبة؛ إحدى تلك الطرق هي تصريف شعر قياسي بكلمات عامية محددة توحي بمراعاة الشاعر لجزئية المجتمعات اللغوية من المستمعين المرادين، وعلى الرغم من أن كل اليمنيين متحدثون للغة العربية، تنتشر لهجات كثيرة في كل قمم وأودية اليمن، وأحيانـًا مخصصة لمجموعات في إطار القرى الفردية، وعلى الرغم من أن هذا التميّز اللغوي تضائل منذ الستينيات مع تزايد هجرة العمل والتنقل والتعليم الموحد ووسائل الإعلام المطبوعة والمسموعة والمرئية، إلا أن الشعراء مازالوا يفتخرون بقدراتهم في صياغة قصائد لمجموعات لهجية محددة، خصوصـًا عند التخاطب مع بعضهم البعض عبر المسافات البعيدة. شرح لي أبرز شعراء الشريط الأهمية العملية لهذا التكييف: "على الرغم من أنني أكتب بلغة عامية مسهلة لكل واحد، لكن أحيانـًا أتبني لهجة مراسلي ليستطيع الاستمتاع بقصيدتي، ويفهمها للتو، فينشرها بين أصدقائه بسرعة فائقة"، يستطيع المرء أن يفكر في درجة النجاح التي وصل إليها الشعراء من خلال صياغة الأشعار وفقـًا لرموز اللغة الدقيقة للمجتمعات اللغوية بالإضافة إلى رموزهم اللغوية، ومع ذلك فإن تصريح الشاعر يشير للقيمة التي يضعها اليمنيون للقصائد التي تذعن للعادات اللغوية للجمهور، وعلى أقل تقدير توحي كلمات اللهجة النادرة للمستمعين أنه ربما تنتشر قصيدة محددة تمامـًا بين مجتمع من المتكلمين بالإضافة إلى لهجته المحلية.

بالإضافة إلى اختيارات اللهجة والتنوع اللغوي، يستطيع الشعراء مخاطبة الجمهور بالطرق التي تؤكد الألفة الريفية، حتى عند اختيار الأشعار لجمهور عريض، فبدلاً من مخاطبة أفراداً محددين في بداية القصائد، يُظهِر شعراء الأشرطة موهبة خاصة في تعميم الإشارات الضميرية بموهبة ريفية من أجل مخاطبة الكثير من المخاطبين المرتقبين، مثلاً يؤلف الشعراء أشعاراً تنسب لـ "أهل البيضاء"، وليس لشاعر محدد من البيضاء،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

وفي الغالب يستخدمون أسماء مكانية مجازاً لتحل محل شاعر محدد أو فئة اجتماعية. علق أحد معجبي شعر الشريط في يافع أن شايف الخالدي أصبح ماهراً جداً في تأليف قصائد الجواب التي تطلبت ردوداً من أي مستمع. فعلاً هذا ما وجدته في إحدى قصائده التي تحدثت بشكل واسع عن التاريخ اليافعي واليمني، وأصدِرت في شريط قبل أشهر قليلة، فلم يكن الشخص المرسَل إليه الرد من قِبَل الخالدي أكثر تميزاً منه عند "أولئك الذين قابلتهم" على الرغم من وجود مراسلات واسعة في الشعر المبكر، لكنها كانت نادرة في أسلوب قصيدة البدع والجواب، والتي لاحظها هذا المُعْجب، وتم التعليق عليها كليًا وبشكل قاطع: إنها "مناورة" بارعة، إذ انتقل بلباقة من صيغة جمع الغائب إلى المتكلم المباشر، وهذه هي عادة الخالدي الذي يحول الخطاب الرسائلي الضيق إلى دعوات شعبية، تعبر عما يجول في خاطر كل المستمعين بغض النظر عن الكفاءات أو أوسمة الشرف.

ومن أجل مصالح وصول عملهم لجمهور عريض ربما يشمل مستمعين أقل معرفة بشعر المناطق المرتفعة، تميز الشعراء أيضًا بتنوع الأساليب بين الأسلوب الحواري والروائي وحتى الصحفي الذي يُمَكّن قصائدهم من استهلاكها بسهولة أكبر[٢٧]، ويؤدي هذا التنوع إلى الاستطراد بشكل مستمر، وقد يؤدي إلى تأليف قصائد مطنبة إلى حد بعيد، تصل أحيانًا إلى ثمانين بيتًا تُشغِل حيزاً كبيراً في إحدى جهتي الشريط[٢٨]، على الرغم من أن طول القصائد مرتبط تقليديًا في المراسلات الكتابية (كما نوقش في الفصل الثاني)، فتصبح تلك الارتباطات معدلة حينما تصير المؤلفات أقل كثافة نحويًا، وجزئيًا نتيجة التسامح المتزايد للصيغ اللفظية التي تستطيع ترسيخ الإحساس بالتقاليد البسيطة اليومية. عمومًا زودت المؤلفات الطويلة المستمعين العاميين بمجال غني بالإشارات لفهم المعاني الكامنة، وربما ساعدت شعراء الشريط في إيجاد موضعًا لائقًا للشعر الشعبي في صناعة وسائل الإعلام التنافسية التي تُجهز يومًا عن يوم لتزويد الجمهور بأخبار ومعلومات مناسبة، لكن تبقى قصائد الشريط الطويلة والمشهورة كمصادر للمتعة الظريفة بحسب نوعية الشعراء، فبينما ظل عدد

من الشعراء يحومون حول معرفة الكلمات الموزونة واللفظ الشفهي الجهوري، فإن شعراء الشريط يستمتعون بالمعاني المزدوجة والدعابة المبتذلة، والمحاكاة التهكمية الساخرة والذاتية، والهراء الحاد الذي يُعد لكشف تشققات إطار حضري قوي يمكن أن يحدد في النهاية هوياتهم الريفية بشكل ناقص، وكما يتم التوضيح في الفصلين القادمين فقد أتقن شعراء قلائل هذا الأسلوب بكفاءة أكثر من أولئك الذين هم في سلسلة الشريط الذي أنتجه الفنان اليافعي حسين عبدالناصر، حيث زود أولئك الشعراء الجمهور اليمني بمصدر رئيسي من أجل الحفاظ على تقاليد وأعراف الأنشطة الرئيسية الريفية في اليمن الجنوبي، والرجوع إليها باهتمام في إطار ما تم من حل حول النزاعات التي حدثت خلال السنوات بين سلطات الدولة والسلطة القبلية، واعتبار تلك الأعراف كسلطة منطقية تخص ساكني المناطق الريفية المرتفعة.

زوّد مضمون تلك التعديلات مؤلفات الشعراء إحساساً بالخطابة السياسية المطلقة التي توصل الانطباع بالحوار الذي يحدث وجهاً لوجه، وبالفعل فإن الابتهالات الافتتاحية لله والرسول، وهي تقليدياً سمة الأسلوب الكتابي الفصيح (كما شرحت في الفصل الثاني)، عادةً ما تُحذَف تماماً في الشريط، وهي الممارسة النادرة في شعر البدع والجواب التقليدي، لكن يوجد شيء موازي في تقاليد الهجاء السياسي الهجومي المؤدى شفهياً في اليمن من خلال استدعاء التقاليد المبكرة للذم القبلي في المناطق المرتفعة، وبالتالي خلق شعراء الشريط صوتاً قبلياً أكثر شمولاً وربما انتشر ونشط من قبل مجموعات متنوعة من الناس، ومع ذلك تعتبر هذه القبلية لافته للنظر بإطارها العام حتى عندما تكون ذات أسلوب متصل بالشعر الرسائلي المكتوب، فدخولها في النمط الحديث من باب "القبلية الحضرية" كما ناقشت في الفصل الثاني، التي تكتفي بالأسس الغنائية والأشكال البنائية ضمن أنظمة الوزن والقافية، وهي بذلك تدين بشدة لصناعة التسجيل الشائعة، على الرغم من استمرار الشعراء باستخدام أوزان طويلة التي تُعبر عن الأسلوب الأدبي الرقيق لشعر البدع والجواب الرسائلي (مثل البسيط والطويل والهزج)، لكن بعضهم يستخدم أيضاً أوزاناً قصيرة تناسب ترتيل

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

ورقص المناطق المرتفعة التقليدية، وتشمل أوزان المتدارك والرجز، والوزن الأخير يوصِّل إيقاعـًا جديداً ومبهجـًا لذا أصبح مشهوراً بين معجبي الغناء الشعبي الحضري، وتُستخدم أنظمة القافية التي تنتهي بأصوات علة مفتوحة لملائمة أذواق الفنانين للغناء الصوتي في نهاية كل بيت شعري. في السنوات الحالية أيقظت تلك الأداءات الأذواق الشعبية في ترديد نهاية البيت الشعري لنوع أدبي شجي من الغناء الريفي الجنوبي يسمى الدان، وقد تُرجِمَ باختصار ضمن تفسيرات الشعراء للشعر الرسائلي، بينما تكون في نمط الخطاب المثير للانفعالات القبلية برعـًا صاخبـًا، يؤدى بلحن شفهي بسيط في معظم المستويات الجوهرية للشعر المسموع.

وبقدر ما يصيغ الشعراء شعرهم لكي يبعدوا أنفسهم من لطف الذوق الرسائلي التقليدي وأنظمة الكتابة، إلا أنه قد يؤدي ذلك إلى وصف عملهم بأنه مخالف "غير شائع"[٢٩]، وتبرز تلك المقاومة المشتركة لأسس الهوية الشعبية بوضوح تام عندما يستخدم الشعراء التعابير الدارجة الواضحة، والإسهاب المطلق، والموضوعية السطحية، والدعابة الساخرة، وعلامات نفور أخرى من الخطاب السياسي العقلاني، ومع ذلك فإن اهتمام الشعراء بأحدث الاتجاهات في الغناء المسجل، وتوافقهم الكتابي مع الرغبات الشعبية لجمهور الشريط، يوجه المستمعين نحو التحديات التي تواجه الشعراء كناشطين يرغبون للوصول إلى جمهور عريض، وبالطبع فإن إلقاء الضوء على المشاعر الحضرية ليس بالأمر اليسير، كما لم يتم اكتساب الانتماءات الريفية بسهولة، ففي حين يدعو الغناء المسجل اليمنيين لصقل قدرات حضرية جذابة، قد تكون ضرورية أحيانـًا، فإن مهارات الأداء والآلات الموسيقية والمؤسسات الإنتاجية تصبح ميسرة وسهلة المنال لدى معظم الناس، وتصبح الأشعار أكثر انتشاراً من مهارات الخطابة والكتابة، ولكن تحتاج التسجيلات السمعية إلى تعاون أكبر من وسائل الإعلام الأخرى، حيث تتوقف قيمة الإصدارات ونجاحها على نتاج الناس بدرجة أكبر، بالإضافة إلى نتاج الشعراء أنفسهم، فعند صياغة عملهم لفناني أشرطة مشهورين، فإنهم يوجهون إلى الفوائد والتكاليف وتنظيم عملهم في إطار السياق السياسي الذي

يرفع من مستوى الإنتاج وفق متطلبات صناعة الشريط، لذلك يعتبر التعاون مع منتجي الغناء الحضري ضروري للغاية، بينما تظل أنظمة الكتابة الأكثر سهولة تجازف بشكل مستمر لكي تبعد اليمنيين من قنوات الخطاب السياسي، علاوة على انها تحرمهم من الوصول إلى وسائلهم التقليدية لحل المشاكل المجتمعية.

تم التعبير عن تكاليف التجهيزات الكتابية للشعراء ضمن رسم بياني وضع على غلاف شريط صممه الفنان اليافعي حسين عبدالناصر نهاية الثمانينيات، وقد عُلقت لعدة سنوات نسخة مكبرة منه على مدخل محل (معرض ثمود)[٣٠] بهدف لفت انتباه الزوار والزبائن. (ينظر الصورة ٢. ٤)، أحياناً يتم استعارة غلاف الشريط من التصميمات التي تنتجها شركات التسجيل التجارية اليمنية لنجومهم في الغناء الشعبي، وتُبرز هذه الأغلفة بشكل نموذجي صور الفنانين، وتكون عادةً ظاهرة من الخصر وما فوق ومرتدين لباساً فاخراً حديث الصنعة: الرجال مرتدين معطفاً رياضياً أو فنيلة خفيفة، والنساء مرتديات فستان بوشاح أو أحياناً حجاب يستر الجزء الأعلى من الرأس، وتُشغل الصور على الأقل نصف غطاء الغلاف، ونادراً ما يتم عرض النجوم حاملين آلات موسيقية، ويتم ترتيب أسماء الفنانين وعناوين دفاتر الصور والشعارات التجارية على الغلاف، ويحتوي الغلاف الخلفي على عناوين الأغاني، ومعلومات التواصل مع الاستيديو، وقد احتوى غلاف شريط عبدالناصر على العديد من هذه المميزات، ووضعت صورته في وسط الغلاف بدون آلة موسيقية، ويوجد الرمز التجاري لمالك لاستيديو في الجهة اليسرى، ومعلومات التواصل تبرز المركز الرئيسي الذي أنتج فيه الشريط، ويُظهر اسم محل الأشرطة والاستيديو الواقعين في الدوحة: "تسجيلات صوت اليمن للفيديو والكاسيت"، وبالاعتماد على التسميات التي اتصفت بها تقنيات التسجيل السمعي المبكرة في القرن العشرين، فإن ملصق العنوان "تسجيلات صوت اليمن"، يعلن بوضوح أن هدف الاستيديو هو عرض أصوات اليمن التسجيلية المرئية ثم السمعية، وعليه يتم وضع عبدالناصر كعميد لوسائل الإعلام المرئية، وهو دور مناسب لتقديم محله لزبائن الأشرطة والفيديوهات معاً، ولكنها تُظهر معظمها أفلام

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

من مصر ولبنان والهند وجنوب شرق آسيا(*).

صورة (٤. ٢.) غلاف شريط للفنان الشعبي اليافعي حسين عبد الناصر، ويبدو في الأفق قرية السلطنة السابقة ليافع السفلى.

وكذلك يختلف تصميم غلاف شريط عبدالناصر عن أغلفة الأشرطة الغنائية الشعبية الخاصة بالفنانين الآخرين، وعلى الرغم من عدم مقدرتي في إجراء مقابلة معه لمعرفة أهدافه إلا أن الغلاف الذي رتب الصور البيانية بعناية، يوحي أن أداء الهوية الحضرية هي الطريق المتبع نحو كل حديث ونحو تصميمات أكثر براعة، ولكن الواقع غير كما أود أن أشير هنا إلى أن الفنان يعمل بجانب الشاعر كموجهين الجمهور إلى المعضلات الحضرية ومشيرين للمصادر المتوفرة للناشطين السياسيين المشغولين بالخطاب النقدي؛ فمن الوهلة الأولى لصورة الغلاف يلحظ أن صورة عبدالناصر لا تعتبر الأكثر بروزاً، حيث لم تشغل إلا جزءاً بسيطًا جداً من الغلاف، ولكن ستاره الخلفي: قرية عالية الارتفاع في مشهد طبيعي واسع، القرية المصورة هي القارة، عاصمة ما قبل الاستقلال ليافع السفلى والمقرات المبجلة لسلطنة العفيفي السابقة،

(*) أظهرت فيديوهات قليلة جداً عن اليمن وهذا يدل على افتقارها لصناعة الفلم المحلي.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

كذلك الحال في صور الفنانين اليافعيين الآخرين والمعلقة في محل الأشرطة العدني (قطعة من بلدي)، حيث يقف الفنانون بشكل نموذجي أمام ستائر الاستيديو الخلفية التي تُبرز تماماً مواقع غير محلية، مثل: مناظر طبيعية ريفية مثالية، وحدائق لطيفة، ومواقع أجنبية عصرية كجسر روزفلت في نيويورك، وبشكل مختلف يمثل الستار الخلفي لصورة عبدالناصر علامة محلية بارزة لليافعيين، ويتم التعرف عليها من غير المحليين من خلال وجود شجرة البن النامية في الزاوية اليمنى في الجزء العلوي من الصورة وبالإمكان أن تقرأ في زهرتها الرائعة "يافع القارة" بوضوح تام، وببساطة لم تعتبر هذه الرمزية للسلطنة العفيفية السابقة والتي مثلت طيفاً من السحر الريفي الخالد طوال حكمها لمدة ثلاثة قرون تقريباً، وإنما مثلت عواصم سلطنتي يافع السفلى والعليا معاً وجوهر الثقافة الحضرية المحلية لليافعيين بشكل عام، فلا يوجد مكان بيافع امتلك ذوقاً رفيعاً وسلطةً أكثر شهرة متعلق بالسياسة القبلية من غرفة الاستقبال (المجلس) التابعة لفترة حكم السلطان العفيفي، وهناك كان يوجِّه المستشارون القانونيون التابعون للسلطان الأطراف المتخاصمة بإصلاح ذات البين وفقاً للشريعة الإسلامية والعرف القبلي[٣١]، ووزع عبيده حكمة وسخاء السلطان للمفوضين الزائرين، ومتَّع الفنانون والموسيقيون المقيمون عنده الضيوف بقصائد من القريب والبعيد، وأحياناً أشبع السلطان نفسه بالأصدقاء وأصحاب المقامات الرفيعة وبأدائه الصوتي بصحبة عوده، وكان في بادئ الأمر القائد القبلي الأعلى ورئيس المكاتب القبلية الخمسة، ومثّل تنسيق الدبلوماسية القبلية والحضرية، وحافظ على الترتيب الأخلاقي، ولو بشكل جزئي من خلال الشعر الغنائي والموسيقى، وتم التحكم بقوة السلطة الموسيقية العفيفية عن طريق أساطير دارت حول طبل الحرب النحاسي الضخم الذي عندما سُحِب أمام قوات العدو ليتم طرقة فاستدعى عشرة آلاف جندي من جيش السلطان، وفي البيئات الوطنية الحديثة ورث الفنان الشاب والناشط السياسي محمد بن إدريس العفيفي السلطة السياسية للسلاطين الموسيقيين، وقد قاد حركة المقاومة ضد المصالح الاستعمارية البريطانية في مناطق زراعة القطن في لحج وأبين، وقاد هجوماً في ١٩٥٧م

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

مما أدى إلى رد معاكس من القوات الجوية الملكية: فقد دُمرت القارة بحملة قصف كثيف من ١٩٥٧-١٩٦٢م. وزاد الطين بلة المسئولون الاشتراكيون بعد الاستقلال، حيث قاموا بعمليات تطهير متتابعة للسلاطين والقادة القبليين، وأدى ذلك إلى التفكك النهائي للعائلة العفيفية.

يعتبر غلاف شريط عبدالناصر أقل وصفاً لنفسه أو سلطته في نقل الغناء الشعبي، مما هو وصف للتاريخ والمكانة الأخلاقية لثقافة محددة من السياسة والغناء انتشرت يوماً ما في مكان معين، وتدعو رؤيته المُشكَّلة بدقة المُشاهد للتأمل كيف تتغير الهوية الحضرية مع مرور الوقت لتمتلك سجلات متعددة، وكل منها تصارع باستمرار ضد الأخرى لغرض السيادة، وتستولي صورة عبدالناصر على هذا الصراع كتوتر بين نمطين مختلفين من اللباس الحضري، معبراً عنه بعمامته وربطة عنقه، وفي أعلى رأسه عمامة يافعية تقليدية صُنعت في الهند من قماش قُطني ناعم، وكانت في ذلك الحين رائجة بين طبقة السلاطين الراقية قبل الاستقلال، ولكن الجمهور العصري تزين بها كمادة تراثية، ويمكن ضبط ارتباط العمامة مع نظام العالم القديم من خلال لفاتها المائلة التي توازي بشكل طبيعي منحدرات الجروف التي تستند القارة إليها، وتعتبر ربطة العنق وبدلتها المصاحبة الزينات التي يرتديها الدبلوماسيون اليمنيون، ورجال المال العالميون أو الشخصيات التلفزيونية حتى في اليمن الحديث، وتؤكد ارتباطهم بالثقافة الحضرية هذه من خلال قاعدة اللوحة: بطاقة عمل عبدالناصر، التي تعلن محل أشرطته وفيديوهاته ورقم تلفونه وخدمات الفاكس، وبين العمامة وربطة العنق يشع وجه عبدالناصر بوميض من الابتسامة الرقيقة والمرحة، فأي قطعة قماش من تلك تمثل هوية الفنان الحقيقية؟! يوضع شريط أسود صغير بعناية تحت صدر الفنان، يُغطي جزئياً ربطة عنقه، وكأنه شخص استعراضي يحاول الإيحاء بالإجابة: "أنا الرجل التقليدي!"، ولكنه فقط استطاع القيام بذلك بشكل غير متحمس، فاستخدام لباس من زيين هو شيء متقدم، حتى وإن ظهر ذلك بشكل غير احترافي، وتدعو ملصقاتها المشاهدين للتأمل كيف أن الخلفيات والأزياء والأغطية والكتابات تعمل جنباً إلى

جنب في توصيل شيئًا ما هو في النهاية قد يكون مناسبًا بشكل متوسط للعرض المرئي.

بالنظر لما هو معروف عن رغبات المستهلكين كما تم التعبير عنه من خلال طلباتهم في محلات الأشرطة العدنية (ينظر الفصل الثالث)، أحد أهم المحذوفات الواضحة من الغلاف هو الشاعر، ويعتبر غياب الشعراء شائعًا بطبيعة الحال بالنسبة لأغلفة الغناء الشعبي الأخرى؛ في الواقع نادراً ما يظهر الشعراء بشكل واضح، لكن هنا يقدم الحجم الصغير لصورة الفنان اختلافًا بارزاً بالمقارنة مع أغلفة أخرى، ويحول الفنان إلى تمثال صوري لشيء من البقاء والسلطة، وعندما تقل قوته فإن وجود الآخرين يصبح راسخًا، إما أنهم يسكنون قرية القارة، منطقة يافع الجبلية، أو أشعار غنائها، ومهما تكن أصول المستمعين الاجتماعية فإن معظم قوة شعر البدع والجواب بالنسبة لهم تنسجم مع الشعراء، وترفرف سلطتهم في خلفية الغلاف كتجمع غير مرئي، حيث إن ظهور صمته جهاراً ربما يقدم حلاً نهائيًا بين الصور الحضرية المتنافسة.

وإذا تم اعتبار غلاف عبدالناصر كمجاز -صورة شعرية توصل مستويين من المعنى، واحد واضح والآخر أكثر خُفية -فإن عمله يرمز لصيغتين تعبيريتين متناقضتين: غناء شعبي حضري يمكن أن ينتشر في أسواق الأشرطة وفي كل مكان، ومنتج متقن من المؤلفين لا تقدم ولاءاتهم المحلية أي مغامرة لنمو المجتمعات المحلية، ويبقى الشاعر مفقوداً بشكل واضح في الحالتين، ومع ذلك يعتبر الملاذ الأخلاقي الداخلي لمصطلح "الرجل القبلي والفنان العامي" هو الأنسب؛ لأن الشاعر هنا موجود أيضًا كتوأم للفنان وإن كان مخفيًا، وتقع سلطته ضمن التعاون الحصيف الذي أبرزته السلبية التصويرية.

ولكن ما نوع الفائدة النقدية التي من المحتمل أن هذا الفنان القبلي استطاع تقديمها للمستمعين العصريين؟ في الأقسام الأخيرة من هذا الفصل، سأعالج هذا السؤال من خلال استكشاف النفوذ الذي يكتسبه الشعراء من مفهوم المرتكز التعاوني والكتابي، الذي هو منقسم أساسًا بين نظامين من الوجود، وهنا سأشير إلى أن الكلمات المنطوقة تكسب مصداقيتها عندما تكون مصاغة بقوة كتابية وبنوع مختلف كليًا من

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

التجارة الأكثر استخداماً من قبل المنتجين الحضريين المشهورين، ولكن قبل فحص سلطة الشعراء تحت مجهر الصور المجازية، سأتناول العمل الكتابي للفنانين، حينما يختارون مؤلفات الشعراء ويعيدون تكييفها بما يتوافق مع وسيلة التسجيل السمعي.

4. ألحان فنان الشريط: الفرق الذي يصنعه حدث مؤثر:

توازي تدخلات الفنانين تدخلات الشعراء، بل تزيد عليه بعدة طرق، وكمثل الشعراء فإن الفنانين يشددون على الخطابات الريفية التي تكون قصائد محددة، والتي توحد المراسلين في فضاء أخلاقي مشترك، وعلى الرغم من ذلك فسأهتم بالطرق التي تختلف فيها طرق الفنانين الكتابية عن طرق الشعراء؛ لأن المنتجين يساوقون برغبة الأذواق الحضرية للجمهور المدني، أما الفنانون فيمثلون الصراع الدائر بين الشعراء، ويجعلون الروابط القبلية للشعراء أكثر قساوة أيضاً، ومن خلال تطوير مجموعة مختلفة من تمثيلات الشعراء وعملهم أكثر مما هو منقول عبر الشعر الرسائلي، فإن الفنانين يزودون الشعراء والجمهور بالوسائل التي تبرر مجموعة أكثر استقلالية من الادعاءات الأخلاقية.

4-1. الاختيار والإعداد والأداء:

عندما يستلم الفنان قصيدة فإن أمامه خيارين لا ثالث لهما: إما رفضها، وهو الاحتمال الكبير إذا كانت رديئة التأليف أو ليست وفق رغبات الفنان أو لا تحمل قيمة أدبية وموضوعية تجذب المستمعين، وإما قبولها إن كانت تحمل موضوعاً ذا جدة فتوضع في مخيلة الشاعر وعقله، ويتم تدارسها لكي تنشر ضمن قصائد الشريط القادم، ومع ذلك فإن كثيراً من الفنانين لاسيما المشهورون يستقبلون دزينات من القصائد كل شهر، فتهمل أو تؤجل، وفي الغالب يختارون القصائد القادمة من المعاريف أو الذين يُقدّرون عملهم ويرغبون في تأديته، وأحياناً يعتمد قرار الفنان على نصيحة الأصدقاء ولكنه بشكل جزئي وغير معتاد، ولكن الاختيار الأكبر يعتمد على الأحداث والمفاجآت وقيمة القصائد ذات الجدة والحاملة للسياقات الجديدة القارئة للواقع، وعلى سمعة الشعراء، والمساهمات السابقة التي أثبتت نجاحها.

وحالما يقرر الفنان تأدية مجموعة من القصائد المختارة، عليه جمع النصوص وإعادة تنظيمها كتابياً، وهذا مغاير لما كان عليه الأداء في الماضي القريب، لكنه بات اليوم من الصعوبة على الفنان أن يحفظ قصيدة كاملة، وإن حفظها يصعب عليه تأديها بالشكل المطلوب خصوصا أنها تتكون من خمسة عشر إلى عشرين بيتاً (معظم قصائد الأشرطة هذه الأيام)، والمواضيع المستوحاة ذاتية وشخصية بصورة خاصة، ومحددة وفق شروط وطلبات الإنتاج السريع الذي يستحسن الأداء السريع بغض النظر عن أي تقنيات أخرى، وقد تكون هذه السمة المميزة لهذه القصائد كونها ترجعها إلى ذخيرتها الشفهية وتميزها عن بقية مؤلفات الأغاني الشعبية؛ لهذا تعتبر المهمة الأولى أمام الفنان هي إنتاج النصوص التي يمكن قراءتها بعناية لنطق عربها واستيعابها عقلياً لا حفظ أجزاء منها، ففي الغالب يبدأ الفنان بإنشاد نص مكتوب أو مطبوع كما قدمه الشاعر.

ومن أجل إضفاء صوتاً شجياً على الكلمة المكتوبة لقصيد محددة، يتم في الأخير إنتاج نصاً أدائياً موزوناً، وينبغي على الفنان أن يختار أولاً اللحن، واختيار اللحن المناسب لقصيدة ما ليس بالأمر السهل، لأنه في الشعر العربي يمكن إعراب الشعر المكتوب بطرق عديدة، أما فن صياغة الكلمة في الغناء فهو فن ذات فارق دقيق جداً[٣٢]، وخلال رحلة الكتابة من الشاعر إلى الجمهور يعتبر اختيار الفنان للحن خطوة رئيسية أولى؛ حيث يستطيع اللحن المثير للعواطف أن يُكّمل مواضيع القصيدة ويمنحها التأثير القوي في المستمعين، بينما يدمر الاختيار اللحني الرديء حتى التأليف العالي الجودة، فقد تم التوضيح لي مسألة تعقيد تكييف نص للأداء اللحني من قبل علي بن جابر، وهو فنان شريط يعتبر إلى حد بعيد أحد منتجي الموسيقى الأكثر إبداعاً في يافع اليوم (أصدر شريط حنيش الذي حطم الرقم القياسي، والذي نوقش في الفصل الأول)، شرح لي جابر أن أحد تحديات تأدية القصائد اليافعية الجبلية للجمهور الشعبي هو عملية تكييف النصوص الشعرية التقليدية إلى ألحان جديدة ممتعة، وكما أخبرني: "إن معظم الشعراء الذين يرسلون

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

لي قصائد يستخدمون مجموعة محددة من الأوزان التقليدية، ويمكن غناء كل وزن منها ربما بخمسة أو ستة ألحان فقط، فتمنعني هذه الطرق المحافظة -التي تنشأ من انعزال المنطقة عن المناطق الأخرى -من تقديم تعديلات إبداعية للغناء اليافعي"، ومن أجل تعزيز جاذبية قصيدة للجمهور الشعبي يستخدم جابر نوعاً من الطرق التأليفية من أجل تهيئة النصوص العامية لجمهور عريض، فهذه الطرق التي يستخدمها العديد من الفنانين الشعبيين اليمنيين تشمل صياغة ألحان تقليدية لإيقاعات جديدة، وتقديم ألحاناً بمقدمات موسيقية معدلة من أنواع غنائية عربية شاملة معروفة إلى حد بعيد[٣٣]، وتغيير نص الألحان للمؤلفات الطويلة، وتجنيد الفرق الموسيقية للهواه للمساعدة في غناء الردود الغنائية المتكررة المختارة، واستخدام ترتيب واسع للآلات الموسيقية التي لم تُستخدم تقليدياً في المرتفعات الجبلية، مثل: الطبول المصنوعة من جلد الظبي، والكمانات، والمزامير الثنائية، وأحياناً لوحات المفاتيح الكهربائية، وفي الثقافة الموسيقية للمناطق الجبلية المحافظة لم تحدث تلك التعديلات بدون نزاع على الرغم من أنها ساعدت في جعل النصوص العامية للمناطق الجبلية أكثر تحقيقاً وجذباً لجمهور عريض، ولكنها أيضاً عرّضت جابر للنقد من قبل التقليديين في الوطن حيث يقود سوق ضخم لغرض الشهرة والثروة.

بالإضافة إلى اختيارات اللحن والآلات الموسيقية وأسلوب الاداء، تبرز إحدى الوسائل بأكثر فعالية لتأكيد قوة شعر الشاعر وهي التكرار، وبشكل نموذجي يؤدي الفنان من ثلاثة إلى ستة أبيات بالتتابع، ثم يضيف عبارة موسيقية مختصرة، وعند استئناف الأداء يتم غناء آخر بيت أو بيتين من مجموعة الأبيات السابقة، وتؤكد هذه الطريقة أن أكثر أبيات القصيدة ذات معنى على الأقل من وجهة نظر الفنان، فتكرار المقطع مرتين سواء من خلال التوزيع الموسيقي الدقيق أو الفرقة (عادة هم رجال وأصدقاء، ومع ذلك أمكن سماع فرق نسائية على بعض الأشرطة ولكنها سُجلت بداية الثمانينيات) طريقة أخرى تستخدم لنفس التأثير من أجل ترديد الأبيات المكررة في

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

نهاية كل مقطوعة شعرية، ورُبما يكون البيت الأول من القصيدة هو المكرر، وأحياناً بيتاً آخر يتخيره الفنان لتسليط الضوء عليه لأهميته أو لتأكيد مضامينه، بالإضافة إلى التكرار يمكن القيام بالعديد من المداخلات النصية المباشرة، مثلاً بإمكان الفنان تأكيد سمات اللهجة المتميزة لشاعر محدد من أجل إبراز أصوله المنطقية من خلال أعراف الأداء المقبولة كلياً من قبل الشعراء والجمهور، وبإمكان الفنان إبراز تفسيرات محددة للقصائد بدون اتهامات التطفل النصي.

2-4. تحرير النصوص:

من أجل دراسة طبيعة التعديلات النصية لفناني الأشرطة، أجريت مقارنة حرفية بين مجموعة من القصائد الأصلية والمكتوبة التي جمعتُ من الشعراء في يافع وأدائها الفني كما أديت من قبل الفنانين اليافعيين، حسين عبدالناصر وعلي صالح[٣٤]، ثم ناقشت ملاحظاتي مع اليمنيين من أجل أن أتأكد من فهم مضامين بعض الأنغام الجميلة، وكان هدفي الفهم بشكل أفضل للمطالب المطلوبة على الشعراء والجمهور الذين اعتبروا قصائد الشريط كأمثلة للشعر الشعبي الفعَّال، وإلى أي مدى اختلف تعديل الفنانين عن تعديلات شعراء البدع والجواب المتشابهة؟ أو إلى أي مدى اعتبرت تلك الفروق وسيلة الشريط كأداة نسخ وإنتاج متميزة؟

من بين ست عشرة قصيدة شريط تمت دراستها من سلسلة عبدالناصر، احتوت جميعها ما عدا واحدة على انحرافات بارزة عن النصوص المكتوبة الأصلية (بالإضافة إلى أخطاء النطق المتوقعة، توجد أيضاً إضافات صوتية لأداء الأغنية وأبيات ولازمات مكررة وغيرها)، كما احتوت بعض القصائد على أقل من تعديلين بارزين، واحتوت إحدى القصائد المشهورة المكونة من سبعة وعشرين بيتاً على أحد عشر تعديلاً (قصيدة الصنبحي في الشريط ٩٩؛ ينظر الفصل السادس)، ولم تكن العديد من التغييرات ببساطة اقتراحات للتمهيد نحو المقاييس الشعرية واللغوية المتجاوزة للحدود كما تصورت أن يكون الأمر، وإنما تطلبت التغييرات أيضاً جعل القصائد حتى الأكثر عامية وبشكل عام تفسير الإشارات التي ما وراء الحدود المحلية والوطنية

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

غير المألوفة للجمهور المحلي، وبهذا الصدد كان الفنانون يضخِّمون المغزى الريفي العامي لشعر الشعراء حتى عندما كانوا يوجهون عملهم لجمهور حضري أكثر تنوعـًا.

أولاً، تطلب معظم التعديلات من قبل كل من عبدالناصر وصالح تعزيز أهداف الشاعر لجعل القصائد أكثر مساعدة للغناء، وأكثر فهمـًا من قبل الجمهور الجبلي العامي، مثلاً يتم تبديل الكلمات ذات الأصوات العلة الأمامية الضيقة والأصوات الساكنة بالمترادفات التي تحتوي على أصوات علة دائرية ومفتوحة وأصوات ساكنة بلعومية (يجلس = يبقى، قصّر = فصّل، أنتم = أنتوا، في ربعها = من حولها)، وغالبـًا يتم إجراء تلك التغييرات لأغراض اللحن، ويمكن أن تطلب مراجعات كاملة في تركيب الجملة والشكل، وبالتالي ضُبط بيت شعري وفقـًا لوزن الرجز (– – ∧ – / – – ∧ –)، فإن العبارة "ما واجب أنك تتبع" تتغير إلى "ما كان واجب تتبع" لذلك يمكن تنقيص السجع الطويل بالكلمة المناسبة (واجب) على الرغم من التغيير في الشكل اللفظي في هذه الحالة القصوى، ويقوم الفنانون بتلك المراجعات من أجل تحقيق تأويل رخيم جداً ليتمتع به المستمعون كثيراً.

أحيانـًا يتم إجراء تغييرات نحوية بدرجة أقل لأسباب موسيقية من تجنب الرتابة، وأحيانـًا ربما يتم تبديل الكلمة المكررة مرتين على التوالي بمرادفها، وغالبـًا يستطيع الفنان تعديل بيت شعري عند غنائه أكثر من مرة (مثلاً في اللازمة)، كالبيت الشعري "حتى إذا ذهب إلى مكان الرسول" يصبح في الغناء الثاني "حتى إذا حج وزار الرسول"، وفي إحدى الحالات البيت الشعري "لا توجد عزة عندما نكون متنازعين، هذا صراع مميت" يتم تحويره إلى "لا توجد عزة عندما نكون في صراع مميت كهذا" من أجل أن يتضمن صراع مستمر ودائم، ومثل تلك التعديلات هي متماثلة مع التبديلات المعجمية التي يصنعها شعراء الارتجال الشفهي، لكن هنا يتطلب تَبصُر أكثر، لأن الفنان يعمل ملاحظات كتابية على النص قبل الأوان، ملمحـًا لنفسه بتعديل الشعر عند الأداء.

بالإضافة إلى التبديلات النحوية، يستطيع الفنانون صياغة القصائد بدقة لجمهور أكثر تنوعـًا من خلال تعديل الأعراف الشعرية أيضـًا، فتميل هذه التعديلات لترسيخ

التطابق الشفهي على التأليف الكتابي الكثيف، وحيثما تقوي هذه الأعراف الشفهية الأنماط التقليدية للتفاعل الاجتماعي، فإنها تساعد في تأكيد الأصول الريفية التقليدية لمجتمعات الشعراء المنطقية، وجعل البيت الشعري على شكل (مَثَل) هو إحدى الطرق الأكثر شيوعاً من أجل إكمال تلك التأثيرات الشفهية، وفي هذه الحالات يتغير البيت الشعري قليلاً من أجل التركيز على كلمة مفردة يقدم تكرارها في سياق مختلف كلياً أسساً لحكم أدبي سليم، وفي إحدى الحالات حينما يعدل فنان صياغة العبارة "هل ذلك عدل، أو هل الخوف مفقود؟" بنبرة مثلية: "هل ذلك عدل، ام هل العدل غائب؟" الشيء المتضمن في مثل هذا التشابه هو نوع من العقاب التصحيحي الذاتي الموجود في المثَل "من رجم كلبه رجموه الناس"، أي تعديل مختلف قليلاً نحو الحديث الشفهي يتطلب أيضاً تشابه معجمي، لكن يركز هذا الوقت على كلمات القافية في كل شطر من البيت في دوبيت (مقطوعة مكونة من بيتين)، كما في هذا البيت الشعري:

هم مرادم معي والدار يشتي مرادم ذي تصمّه ويتطلب صيانة ورمام

القافية الأخيرة "رمَّام" تتغير من خلال تبديل صامت (الميم) إلى صامت (الدال) المضعف المنتهي بالسكون فتتحول الكلمة إلى "ردَّام" من أجل تحقيق توازي صوتي (معجمي) أكثر وضوحاً مع الشطر السابق، والسبب يعود إلى أن هذا التغيير الطارئ يتطابق مع التورية الخطابية الموجودة بشكل متكرر في القصائد التقليدية للمناطق الجبلية، لكي يصبح الشعر سهل المنال للجمهور، وأحياناً يسمح للمستمعين الأكثر تنافساً بتخمين كلمة القافية الأخيرة، وينطقونها باستمتاع قبل حدوثها (كما تم إيضاح ذلك في الفصل الأول)، أخيراً يمكن أيضاً أن تكون المواضيع المحددة شفهياً في القصائد في المقدمة، بسبب قلب أحد الفنانين بيتين لتعزيز الأبيات التي تخاطب الشاعر المرسِل رغم أن تخلل بيت شعري ذات تعليق عام قد فصل هذه الأبيات في النص الأصلي للشاعر[٣٥]، وفي كل تلك الحالات تساعد التعديلات في إعادة صياغة "الأسلوب الكتابي" لشعر الشعراء الرسائلي نحو "أسلوب شفهي" يمكن غناءه أيضاً وكأن كل شاعر يبهج الشاعر القادم بأداء حي من خلال القصائد الخطابية الشجية.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

وبالنسبة لمجموعة مختلفة من المستمعين الذين هم أقل دراية بالفوارق الدقيقة لشعر البدع والجواب السائد في المناطق الجبلية، فإن تلك التعديلات تساعدهم في تمثيل أشعار الشعراء من خلال استثمارهم بفورية مضاعفة تسمح لهم بالاستمتاع بهذا الأداء الرشيق للقصائد دونما يتوقف الشريط، أو دون أن يلف مرةً أخرى للاستماع إليه.

في عدة تعديلات، ينقح الفنانون مفردات محددة محلياً لمساعدة الجمهور في الإدراك السريع بالرسائل السياسية للشعراء (مثلاً: رع = شاهد، يجس = يجلس/ يبقى، تلاطم = تصادم، لحفاتي = شفاتي)، هذه التغييرات هي إلى حد ما متوقعة في تجارب عبدالناصر وصالح الغنائية نظراً لإقامتهما في الخارج بين جمهور متنوع يتحدث العربية، وبالمقابل هناك عدد من التعديلات تتوازى بعمل عكسي، حيث يتم تبديل كلمات فصحى بكلمات عامية، مثلاً: في عدة قصائد يبدل حسين عبد الناصر أداة التعريف الفصحى (ال) بأداة عامية شائعة في مناطق اليمن متوسطة الارتفاع (إم)، وبالنظر للقياس اللغوي في السبعينيات والثمانينيات لم تسمع هذه الأداة في مكان في الأداء الشعبي للفنانين في اليمن، وقد صدمتْ العديد من المستمعين بأنها أداة خشنة، وثمة تبديل آخر نحو غايات مشابهة متعلق ببناء الجملة العامية من أجل توصيل نموذجاً من السلطة الريفية التقليدية التي ربما تزود كل من اليمن الشمالي واليمن الجنوبي بمصدر أخلاقي مشترك، ففي مثل هذه الحالة البيت التالي الذي يصف فيه شاعر يافعي شجاعة أهل وأنصار مراسله من قيفة، وهي منطقة في المرتفعات الجبلية الشمالية:

شيخ الذهب فيها وفيها أهل الشهامة والشيم من قبل والساعة بقيفة كم من الحية والهام

يعيد الفنان صياغة العبارة الأولى باستخدام تعبير عامي قلما يصادف في الشعر، على الرغم من شيوعه في الحديث اليومي، معدلاً الشطر الأول إلى: (في حد ذهب عاقل وفيها أهل الشهامة والشيم)، ومع أن البيت غدا عامياً إلا أنه محتواه صار سهلاً جداً للجمهور اليمني الجنوبي الذين تنقصهم المعرفة بشخصية الشيخ الشمالي (الذهب)، وقد لاحظ بعض رواتي أن طريقة الفنان بشكل عام إنما توقفت على تعديله للمصطلح "شيخ" بـ(عاقل) فقط، لحساسية الكلمة الأولى في أوساطهم بعد عقود من الإصلاح

الاشتراكي في جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية التي فيها تم اعتبار القبائل وشيوخها بقايا الماضي المتخلف، وعليه فإن مصطلح "شيخ" اكتسب إيحاءات سلبية لعدد من الجمهور الجنوبي، حيث يتضمن محتواه الشخصية المتغطرسة أو أي شخص متفاخر بماله، وعلى العكس استخدم سكان الجنوب كلمة "عاقل" خاصة قبيل الاستقلال وبعيده بقليل، وبذلك تفادى الشاعر مضامين تلك السخرية التي ربما غيرت نغمة كلمات الشاعر، وبالإضافة إلى ذلك ساعد تعديل الفنان في تجنب الإشاعة اللغوية المحتملة للكذب والتي نتجت من مصطلح خطاب الشاعر، فعندما يأتي اللقب "شيخ" وصفاً لعلم (الذهب) فإنه يحتاج لأداة التعريف للاختصاص بالوصف لا للتعريف بالإضافة، فكان لابد أن يقول (الشيخ الذهب)، ولكن الشاعر حذف الأداة، فقال: (شيخ الذهب)، فمن المحتمل أن هذا للضرورة الشعرية والوزنية، وهنا قد يساء فهم التركيب، وتصبح العبارة متضمنة وصف " شيخ سلعة الذهب"، لأن اسم الشيخ (الذهب) تعني مصادفة مادة "الذهب" في اللغة العربية، ومن خلال هذا النسخ الرشيق الذي تداركه الفنان في حال أدائه فإن نسخته أزالت أي لبس، وحصرت المرجع في السياق القبلي السياسي بشكل دقيق، وتجنبت الإشارات الخفية للتهكم أو السخرية، وأكدت أن المستمعين الجنوبيين يرغبون في تقبل الرأي المناسب عن الطبقات العامة للسلطة الأخلاقية على مستوى القرى التي كانت مشتركة في كلا اليمنَينِ.

ومن خلال ترسيخ الخطاب العامي والشفهية وتقاليد السلطة الأخلاقية الريفية، يساعد الفنانون في التأكيد على ركيزة من الخطاب السياسي الريفي الذي شكل عمل الشعراء في تحديد الطبقات العامة في كل المناطق التي وحدت الغالبية العظمى من اليمنيين، فكما أخبرني زميل يافعي عند الإشارة إلى شريط أصدِر حديثاً عن مساجلات البدع والجواب بين شاعرين من المحافظات الشمالية، "تعتبر هذه الأشرطة مهمة لأنها على وجه الاحتمال تعمل كمثير للجمهور في تلك المناطق لتقديم استفسارات عن الإشاعات بدلاً من الجلوس بدون عمل"، ويستطيع شعر شريط البدع والجواب تقديم لغةً مشتركةً للتعبئة السياسية حيثما نُشرت.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

أيضـًا اختلفت طرق الفنانين الكتابية في أوجه هامة من طرق الشعراء؛ ففي سياق التوترات المتصاعدة بين جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية والجمهورية العربية اليمنية خلال فترتي السبعينيات والثمانينيات، وقدم شعر الشريط منتدى حي للنقاش الجدلي حول البرامج الوطنية النضالية، ووجه الفنانون تعديلاتهم نحو التنافسات السياسية بين البلدين من أجل تسليط الضوء على هذه الرهانات، وكما سيتم توضيحه في الفصل السادس، فإن الخطابات القبلية غدت مرجعـًا أساسيـًا لنقاشات شعراء الشريط، وصاغ الفنانون تلك المراسلات ثانية من أجل الوصول إلى الجمهور العريض، مركزين على تجنب التهم التي ممكن أن تصادفهم إذا ما أثاروا ثانية الانتكاسات القبلية من قبل أولئك الموالين للبرامج الوطنية وأيدولوجية الحزب لـ ج. ي. د. ش، وبالتالي فإن كلا نسختي الفنانين (نسخة الشاعر الأصلية، ونسخة الفنان التعديلية) توحيان بأنهما يستحضران نُسخـًا مسلحة بالقبلية، وتؤكد هذه النسخ قدرات الشعراء على تمثيل السلطة الصارمة خلال العصر الذي فشلت فيه القوميات المتنافسة للتخفيف من حدة الظلم الاجتماعي وتصويره للجمهور العريض.

ومع ذلك فعلى الرغم من جهود الفنانين في ترسيخ اللغة العربية العامية التي تؤكد على الخطابات المشتركة للسلطة الأخلاقية الريفية، فإنه أيضـًا يستطيع التعديل العامي استحضار عنفـًا ريفيـًا، فبعد الحرب اليمنية في صيف ١٩٩٤م، عدَّل فنان أحد الاستهلالات اللاذعة من الشاعر الخالدي إلى الشاعر الشمالي أحمد الصنبحي: "سم الموت في صارمي بقطع فيه حبل الوريد" عدله إلى "سم الموت في خنجري بقطع فيه حبل الوريد" في الوقت الذي يعبر البيت الشعري ذاته عن المزاج الشعبي المتوتر والساخر إلى حد بعيد عن الوضع العام في الجنوب الذي أعقب الحرب، إلا أنه احتفظ بكياسة أدبية في اختيار الكلمة العربية الفصحى "صارمي" لوصف سلاح اختيار الشاعر[٣٦]، وبالنسبة لهذه الكلمة فقد استبدل الفنان كلمة قوية وعنيفة مقابلها، وهي"خنجري"، وهذه الكلمة يفهمها اليافعيون تمامـًا، فالخنجر من موروثاتهم، وهو سلاح نصلته أو شفرته حادة يستخدم عند احتدام المعارك القبلية والصراعات، وإذا

وضع في غمد مزركش وممتد بشكل بارز نحو الأعلى من خط الحزام فإنه يُعرف باسم الجنبية، ويصبح زينة لرجالهم وأشرافهم، أما الخنجر الذي يعنيه الفنان فهو المعقوف الذي كان ولا يزال رمز الشرف القبلي بالرغم من أنه نوع من أنواع السلاح الذي عابه كثير من المصلحين الوطنيين خلال السبعينيات والثمانينيات، وبهذا التعديل يستحضر الفنان كل هذا الموروث التقليدي، مشيراً إلى أن عادات الشرف القبلية والحماية الذاتية ما تزال هي الحاضرة وإن حصل ما حصل؛ لذلك فهو يفعل كذلك بانحراف مألوف: الخنجر، وهو شكل مختلف عن الجنبية، كان تاريخياً سلاح الرجال الأقل مكانة إلا أنه يرمز للقدرة على العنف لاستعادة الشرف المهدر، وتنقيح الفنان يوظف الشعر باستهتار فج للمثل العليا للمجتمع المدني أو حتى الخطابات الشمالية للقبلية السامية، ويوصّل شيئاً خطيراً تماماً حول الرد العدواني الذي باستطاعة الجنوبيين الريفيين المقهورين استخدامه لتحقيق العدل.

في مثل آخر، يتم القيام باستبدال معجمي دقيق من أجل تمثيل التهديد الكامن لنظام حكم قبلي وإسلامي في ج.ع.ي. السابقة ضد الثورة الاشتراكية في ج.ي.د.ش. في الأبيات التالية شاعر شمالي (أحمد القيفي) يسأل شاعراً يافعياً (الخالدي) عن المفاوضات القادمة حول الوحدة بين اليمنين، ويعبر عن رأيه من خلال استعارة الزواج:

والخلافة لمن قل ليّ اذا ما انت جازم — من ترى حَقّ بالعذراء من اولاد لعمام

من له الحق من سادة قريش ابن هاشم — يكفل البيت والعذراء ويضمن بليتام[٣٧]

من خلال الاستشهاد بالزواج المرتقب بين البنت "العذراء" وأولاد عمها، ومثل هذا الزواج الذي يتم بين أولاد العم المتماثلين هو المفضل في كل أنحاء العالم العربي، والشاعر الشمالي هنا يلجأ إلى إطار من الاحتشام الأبوي، ويصف هذا الاحتشام بعبارات إسلامية (البيت الثاني)، وحيثما تقتفي الفئة الأبوية سلالتها إلى قبيلة الرسول محمد القرشية، يلمح الشاعر إلى أن قيادة اليمن يجب أن تتألف من السادة الدينيين، وكان أعضاؤها الأكثر نفوذاً في الشمال هم الأئمة الزيود والذين استوطنوا صنعاء

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

ومخاليفها و"حكموا" اليمن الشمالي بصورة عامة (يستخدم الشاعر الفعل ساد، المشتق من سيّد)[٣٨]، وفي عجز البيت الثاني تشير أفعال الحماية القبلية (يكفل) و (يضمن) إلى أن سلطة العِرض القبلي تعتبر أيضاً أساسية لدولة اليمن الإسلامية المستقبلية.

على الرغم من أن بيتي الشاعر يتضمنان بوضوح وجوب حكم اليمن من قبل القيادة الشمالية، ومع ذلك يبقى الغموض سيد الموقف لتعيين ما المقصود "باليمن"، وكما أشار أحد الذين أجريت معهم مقابلات أن كلمة "بيت" في العجز الأخير مضللة بصورة خاصة؛ لأنها توحي بأن حكم "قريش" ربما يكون مقصوراً على كنف فئته السلالية الطاهرة والحاكمة والموصوفة بـ"العذراء"، ووفقاً لذلك تم تبديل كلمتي "البيت والعذراء" في النسخة الغنائية للقصيدة بلفظتين مشابهتين، هما: "البنت والأسرة"، ومن خلال هذا التبديل الصوتي الدقيق يعتبر زوج من الرموز الثنائية المشتهرة في الشعارات الاشتراكية والشعر السياسي خلال ثورة اليمن الجنوبي "كأبنة" و "أم" وقبلية اليمن الشمالي والمحافظة الدينية بعبارات مُذكّرة، ولم يدع تدخل الفنان أي مجال للشك بأن آمال الشاعر الشمالي للحماية القبلية الممتدة حالياً في كل أنحاء اليمنَين هي بالفعل جوهرية.

تمنح جهود الفنانين المستمرة في زخرفة الاتجاه العامي والجدل الشفهي في مراسلات الشعراء نمطاً نهائياً موجوداً بانتظام في تعديلاتهم، مثل: التأكيد على العنف القومي؛ فقد أكد لي رواة يافع أنه في عدد من الحالات استبدل الفنانون وطنية الشعراء باتجاه حربي وقتالي، ففي أحد الأبيات تم تغيير وصف شاعر "للشعب" من مخلص مجاهد إلى مرتاح صامد من أجل تجنب إيحاء أن المواطنين الصالحين كُسالى، وفي أبيات أخرى " لن يخضع الشعب" تصبح هجومية "من واجه الشعب لن يخضع!"؛ وتعبير مرح "النمور تلاطم بالأسنان" تصير "النمور تصادم بالأسنان"؛ والفعل "اجتزنا" يصير "أحرقنا" في الرواية القتالية؛ وفي تلميح شاعر بصيغة الماضي للتعصب للحزب الاشتراكي -"قدمتهم أمام راياتهم" -تصبح مصاغة في المضارع: "مدامتهم" وهكذا. بالنسبة للفنانين، تصبح الوطنية مشروعاً صارماً التي، كمثل القبلية، تلقي الضوء على

نشاط الشعراء الريفي الصافي، وهو النشاط الذي يقع في زاوية نقدية للتقاليد المدنية من الغناء والخطاب الحضريين.

خلاصة القول، تتصدر النسختان الكتابيتان للفنانين سلطة الشعراء الريفية من خلال لفت الانتباه الكبير لقدراتهما كمؤلفين عاميين يتم استعراض مواهبهم الخطابية بظرافة مثلية والتلاعب بالقافية والتحيات الرقيقة والأسلوب العامي، وعلى النقيض يقلل الفنانون من قدرات الشعراء كمراسلين للشعر، والتي وسيلتهم الرئيسية هي الكتابة، ونتيجة لذلك طور الفنانون شهرة شعراء الأشرطة من خلال إبرازهم كمؤلفين سياسيين ماهرين جديرين بالوصول إلى منصات الغناء الحضري، في الوقت الذي يحتفظون فيه بارتباطهم العميق بأعراف وتقاليد الخطاب الريفي، وأخيراً تصبغ تدخلات الفنانين الكتابية خطابات الشعراء بأهمية اجتماعية جديدة، وبقدر ما يصبح شعراء الأشرطة نماذج (أو كنايات) لمجتمع المناطق الجبلية القبلي وللمقيمين الريفيين الذين معرفتهم بالرسائل الحضرية والغناء تكون لامحالة ناقصة، فإن خطابهم ينقل أيضاً تهديدات مقلقة جداً للأعراف الراسخة للمجتمع المدني سواء من خلال القبلية العنيفة أو الوطنية المعادية، وينشر شعر الشريط نوعاً مختلفاً من القدرات مما كان عليه شعر المراسلات الكتابية، وتمثل نزعات من العنف في خطاب الشعراء لتمثل السلطة السياسية الريفية على أنها سلطة مؤذية جداً للمدنية وإن بصورة الظن والاحتمال، رغم أن هذه التمثيلات تبرز الأدوار السياسية لشعراء الأشرطة وتعزز قدرتهم على منازعة أشكال الظلم والقهر بصورة مستمرة، منكرين كل ممارسات الاستبداد المحلي والدولي، وفي الوقت ذاته تزود تدخلات الفنانين في شعر الأشرطة الشعراء والجمهور معاً بقالب انعكاسي لغرض دراسة التكاليف الأخلاقية للعمل السياسي من خلال أشكال وسائل الإعلام الحديثة. وهذا ما يتم الكشف عنه بالتفصيل خلال مباحث الفصل القادم، أما في المبحث القادم من هذا الفصل فسأكتفي بالكشف عن الكيفية التي يقيم بها اليمنيون هذه التكاليف.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

5. الرسائل والرصاص والشطائر والمُشكّلات: المؤلفون المتعاونون والتأثير الأدبي للعبارات المجازية:

من خلال تقييم التعديلات النصية التي يجريها الشعراء والفنانون حينما يصيغون الشعر السياسي لجمهور الأشرطة، فإن طرق الفئتين تماثل وتكمل بعضها البعض الآخر بعدة أطر؛ فحين يصيغ الشعراء شكل ومحتوى قصائدهم الرسائلية من أجل أن تلائم الميول الحضرية للفنانين وجمهورهم، فإن دور الفنانين يكمن في تكييف رغبات الشعراء في الحفاظ على تأثيرهم كسلطات سياسية بأصول ريفية قوية، وعلى مدى أكثر من نصف قرن من خبرة التسجيل عُرفت فئتا الشعراء والفنانين مدى الأهمية التعاونية في إنتاج أشرطة مشهورة، ووفقاً لذلك كيَّفوا قدراتهم.

صحيح أن الطرق الكتابية للشعراء والفنانين تكشف الفروق التي تميز مشاركاتهم، إلا أن دور الشعراء يبقى الراسخ في سيطرتهم للمواضيع التقليدية ضمن إطار الخطاب السياسي للمناطق الجبلية الريفية، أما دور الفنانين فيكمن في تصريفات واضحة وتعديلات بسيطة في أعمال الشعراء، بهدف تهذيب اللغة وتطويع القساوة التي جبل عليها شعراء الريف والتي ممكن أن تهدد أو تمزق الأعراف المهذبة للنظام الحضري والشعور الأخلاقي، وتتوافق هذه التأكيدات المتبادلة إلى حد ما مع الأدوار التقليدية التي يلعبها الشعراء والفنانون كناشطين نقديين، ولأن الشعراء هم في الأصل وسطاء في النزاعات السياسية، فينصب عملهم في الجوانب القيمية وفي تقديم النصح باستمرار للقيادات المحلية والإدارات الحكومية ومن بيده سلطة التحكيم، وبذلك فهم يؤكدون مؤهلاتهم الاجتماعية وقدراتهم السياسية وقيمهم العرفية في الكشف عن القضايا المجتمعية العالقة وحلحلتها، وأي إعادة في صياغة رسائلهم لما فيه المصلحة العامة فذلك ينصب في صلب عملهم الفعلي، وعلى النقيض فإن الفنانين المحترفين يفتقرون للمؤهلات الضرورية للقيام بالعمل الهام في مفاوضات النزاع على الرغم من أن الفنانين بإمكانهم أن يكونوا وسطاء مؤثرين خصوصاً أن عملهم كمؤدين شعبيين يجعلهم يتمتعون بمساحة خاصة في تمثيل التوترات الأخلاقية الأساسية، وإن كانوا لا

يستطيعون الوصول إلى التوافق التام مع ما يكسبه الشعراء من سمعة كنصراء جديرين بالثقة للعمل السياسي، ومن هذه النواحي ربما يُنظر للطرق الكتابية للشعراء والفنانين بأنها تقدم وظائف أخلاقية لمجتمعات مختلفة، إن لم تكن متداخلة.

ومع ذلك فإن تجسيد ميول الشعراء نحو العنف والغلظة يبرز مدى التوترات والتحديات الكبيرة التي يواجهونها حينما يناضلون للحفاظ على سلطتهم الأخلاقية لكي تكون موثوقة في عصر العولمة والتمدن في القرن الواحد والعشرين، ومن خلال المشاركة في سوق تسجيل الأشرطة، يواجه الشعراء سلوكهم المكرر ليس ببساطة بأنه مناوئ للحضرية، ولكن ما هو مقلق كثيراً الإفراط في الحضرية -ما وراء سلوك الأنظمة المدنية وأولئك الذين يعيشون فيها، وهذا الإقصاء الاجتماعي العميق، على الرغم من أنه ربما يكون مرحـًا، لكنه يخاطر بتآكل التأثير المتناقص للشعراء على الخطاب السياسي في اليمن الحديث، بالإضافة إلى الترتيب المتزايد لخدمات الدولة التي جعلت المواهب الشفهية التقليدية للشعراء أقل تكاملاً لسلوك الحياة السياسية اليومية، حيث أصبح الشعراء يعتمدون بشكل أكبر على مقدار واسع من المنتجين والمستهلكين في توصيل عملهم للجمهور، وبالنسبة لعدد من اليمنيين فإنهم يقللون من شأن أداءات النزاع القبلي الصاخبة التي استوطنت شعر الشريط السياسي، ويشككون من قدرتها على استعادة نوعـًا من الكرامة كونها تعتمد على الأصوات الريفية فقط.

وفي هذا السياق بالإمكان أن تصبح مفاهيم التأليف مصادر ممكنة لشعراء الشريط ومناصريهم، ولكن من خلال كفاءات الكتابة وفي مقدمتها الاستعارات التصويرية، يتم تقييم مواقف الشعراء تجاه التأليف لمعالجة معضلاته، وهذا ما سأختتم به الفصل ضمن حيثيات الكشف عن الفوائد التي تقدمها الاستعارات التصويرية لمعالجة معضلات التأليف، أما هنا فسننظر إلى قدرات الشعراء ومهاراتهم الشعرية في إطار القراءة والكتابة ومستلزمات التعليم والمعرفة الأدبية، كنت أظن أن الشعراء يقومون بالتأليف بشكل عفوي غير جاد، لكن عندما زرت اليمن اندهشت كثيراً من ميول الشعراء في مضاعفة جهودهم لإنجاز علامات التأليف التقليدية، فعندما يسرد شعراء الأشرطة قصائدهم مباشرة أمام الجمهور الشعبي، فإنهم دائمـًا يرغبون في القراءة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

بصوت عال ومن كراساتهم الأصلية بدلاً من إنشادها حفظاً من الذاكرة (ينظر الصورة ٤. ٣)، وهذا الأداء يتعارض مع القراءات الحرة للجيل القديم من الشعراء الذين لم يُنشر شعرهم، والذين امتلكوا ركائز قليلة في النقاشات حول التأليف، وبهدف الاعتراف بالشعراء الكلاسيكيين الجدد من شعراء الشريط، والذين غالباً ما كان يستمتع بعضهم بسرد أبيات قلائل حفظاً، فربما من أجل إقناع الجمهور بتواصلهم بالتقليد الشفهي المحلي، ومع ذلك فإن هؤلاء يختلفون كلياً عن أولئك، مفضلين كراسات كبيرة يضعونها بشكل دائم أمامهم وحيثما سبقتهم شهرتهم في سجلات الحديث المعسول والخطابة الشفهية والفطنة الريفية الشائكة، فقد استغرقت رموز صناعة التسجيل المنزلي جهوداً خاصة من أجل يؤكدون للجمهور بأن مؤلفاتهم إنما نشأت من النسخ المكتوبة الأصلية، ولم تُنقل بتهور من الحكمة المتراكمة للتقليد الشفهي.

إن ارتباط الكتابة بـ"التأليف" له تاريخ طويل في العالم العربي[٣٩]، وبالتناغم مع هذا الإرث يرسخ شعراء الأشرطة إنتاجهم للنصوص بالكتابة والعناية الفائقة بأصولها.

الصورة (٤. ٣) شايف الخالدي ينشد آخر قصيدة له في الشريط من كراسته الشخصية، ١٩٩٨م

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

يُسلّم بعض الشعراء نُسخًا مصورة لعملهم الكتابي إلى الجمهور، بينما يفضل آخرون ومنهم المعروفون تمامًا بنشر نُسخًا من قصائدهم في الصحف، ومن أجل كسب سمعة وطنية، يجمع البعض أشعارهم في كتيب، كما فعل الخالدي أوائل التسعينيات، الذي جمع أغلب قصائده الوطنية والعاطفية التي لم تنشر من سابق على الشريط في كتيب، فكان المؤلف والمحرر والمنتج ولم تبرز غير صورته وعلاماته على الغلاف[٤٠].

إلى حد ما تعكس متطلبات التأليف أعراف النوع الأدبي، وكان شعر القصيدة منذ زمن بعيد أحد أبرز مسارح التميز التأليفي في العالم العربي، كما هو واضح في سجلات القصائد المبكرة المكتوبة في جنوب شبه الجزيرة العربية[٤١]، وتشير دراسات تأليف القصيدة التي تقوم بها حاليًا أجيال من الباحثين إلى أن تأليف القصيدة يبقى الموضوع الحيوي، كما هو مبين في نقاشات المستمعين حول الأصول المفصلة لأشعار محددة، حتى في تقاليد شعر القصيدة الشفهية المتداولة بين البدو العرب المتعلمين[٤٢]، وبالمثل فإن الفنانين يلتزمون باهتمام بنصوص الشعراء أكثر من اهتمامهم بالأنواع الشفهية المرتجلة، مثل: أغنية البحار، وأغاني الموال، أو القصص الملحمية[٤٣].

مع انتهاء القرن العشرين تم في اليمن دمج نوع القصيدة بشكل رسمي تمامًا مع مفاهيم التأليف من خلال الخطابات الوطنية، وحيثما تبحث الوطنية عن مراسي تاريخية في مفاهيم الأصالة الثقافية، فإن تأليف القصيدة زود المواطنين بمصدر استثنائي لمعرفة الروابط بين التراث الثقافي وطموحات الأمة وتطلعاتها التقدمية، وقد وجد المصلحون الوطنيون تأثيراً خاصًا في صنع هذه الروابط عند استخدام تقنيات وسائل الإعلام التي تدعو الجمهور للتفكير في الكيفية التي يمكن أن تساند أو تعدل من تقاليد وأعراف شعر القصيدة تحت هذه الظروف التكنولوجية والاجتماعية المستجدة، ووفق ذلك تم الرجوع إلى النقوش الحجرية والمخطوطات اليدوية التي كتبت في أوائل القرن العشرين من أجل إحيائها، فنشرت في كتيبات أو صحف الحزب الاشتراكي، وأذيعت عبر الإذاعة وتقنيات التسجيلات السمعية، كما تم تأديتها في التلفزيون خلال الحفلات

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

والمقابلات الجماهيرية، وساعد كل ذلك اليمنيين في النظر إلى الكيفية التي شكلت الهوية والذاتية من خلال الأشكال الأدبية الحديثة وغير المباشرة والتي ربما تُنتزع من الذخائر التعبيرية الجمعية، وتعتبر النقاشات في تلك المبادرات الأولى رئيسية، كونها لا تدور حول التقاليد النصية والمؤلفين المؤثرين فحسب، بل وحول تحديات الإبداع المتوازن والأصالة، حتى أنه من الممكن أن الفنانين ينتجون أشكالاً جديدةً مختلفةً في التراكيب الشكلية والمواضيع أو أمزجة شعر القصيدة، كما بالإمكان أن ينقلوا شيئًا أساسيًا وثابتًا، وهو الجوهر الحقيقي الذي أبقى القصيدة غامضة[٤٤]، سأكرس اهتماماً أكثر لتفاعلات شعراء الأشرطة مع خطابات التأليف الوطنية في الفصل القادم.

ومع كل ذلك فإن دافع شعراء الأشرطة حينما يستعرضون قدراتهم التأليفية قد يبرز بصوره أقل من المصلحين الوطنيين أو من الوسطاء الموثوقين وأصحاب الإبداع الفكري، ولكنهم أصحاب ثقة أكبر من أولئك أمام جمهورهم الرئيس، وقد أظهر مستمعو الأشرطة رغبةً خاصةً في مراقبة أمانات الشعراء كمؤلفين، وبالفعل عندما قابلت عدداً من مستمعين، عبروا عن الاهتمامات الخاصة بالتأليف بشدة، لأسباب بدت واضحة للغاية، أولاً: شَعَرَ هؤلاء المستمعون بارتباط كبير بالذخائر الجمالية والنصية لمنتجي الأشرطة المحليين أكثر مما شعروا عند ارتباطهم بمنتجين بارزين في وسائل إعلام الدولة. ثانيًا: وهو الأكثر إزعاجًا، تم معالجة المطالب التأليفية حول شعر الأشرطة بسهولة بالنظر إلى التنظيم غير الرسمي للصناعة وممارسات الإنتاج المصادفة واللامركزية، وبالنسبة لهاتين المجموعتين من الأسباب، شعر المستمعون أن شعراء الأشرطة احتلوا مواقع حساسة في النقاشات الكبيرة حول التأليف، مثلاً، عبَّر بعض المستمعين عن اهتمامهم بالطريقة والمعايير التسجيلية التي شجعت الشعراء للإنتاج السريع، ومنها تجاهل سلامة النصوص المكتوبة الأصلية، وقد شرح لي أحدهم، أن بعض شعراء الشريط اقتبسوا أشعاراً وأبياتًا من شعراء آخرين بدون الاحتراس أو الاعتراف، فبدت بعض الإصدارات متكررة، وكذلك فعل بعض الفنانين في اختيار ألحانهم، حيث تخلوا عن أي جهد من أجل تحويل الكلمات إلى لحن جديد

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

وجميل، وبإصرار أكد أن مثل هذا التسرع حدد النوعية الرديئة لشعر الشريط بالمقارنة مع الشعر المؤلف والمغنى من قبل فناني عهد ما قبل التسجيل، بالنسبة لمستمعين آخرين أعلنت أساليب جديدة من التنازع الشفهي الوقح والهجاء والعنف ألفظ الخداع الجوهري للشعراء والفنانين ومناصريهم، وبدت رغبة الشعراء للشهرة تتفوّق على إحساسهم بالتوازن الأخلاقي، وكانت مسندة مباشرةً بحق الوصول للناطق الرسمي الشعبي باسم الشريط، ومن خلال ضمان التواصل مع فنانين مشهورين، أدخل الشعراء غير المتمكنين من البحور الواسعة في محيط التأليف الشعري التقليدي "لغة السوق"، ونقلوها إلى الأشرطة الشعبية، مُجبرين الشعراء حتى المتمكنين والبارعين من مجاراتهم والاستجابة لهم، وكان بإمكانهم ألا يلتفتوا إلى شعرهم الهزلي وإلى مثل هذا الافتراء البذيء، وبالمثل أشار أحد النقاد أن شعراء الأشرطة كانوا مختلفين جداً عن أسلافهم، فبقدر انغماسهم في "المبالغة" الجامحة المعدة لإسناد "حرب الإعلام" التي منعتهم من التعليق على الظروف المحلية "بأدب وأخلاق"، ومرة أخرى يمجد معجبو شعر الشريط والمستمعون إليه بانتظام قدرات الشعراء في نشر الشعر السياسي بشكل واسع من أجل المساعدة في إصلاح التوترات السياسية والاجتماعية الطارئة، ولكن أيضاً يندب نفس المعجبين ما مضى من عهد مبكر كان يتم فيه معالجة هذه التوترات في مستويات محلية بقصائد "موزونه" بإحكام و"لها آثارها" الإيجابية كما تحدث أحد الرواة، ومن خلال المشاركة في المناظرة الحية حول دور الأشرطة في الحياة الأخلاقية اليمنية، كشفت كل تلك التعليقات مدى الاهتمامات التي ربما تقلل من النفور الصارخ حول الأشرطة، أو من قيمة الخطاب السياسي إلى حد ما.

يعتبر التحدي أمام شعراء الأشرطة كبيراً في معالجة تلك الهموم، والشيء المعقد بصورة خاصة هو مسألة كيف يمكن معالجة الطعن في مصداقية منتجو الشريط أنفسهم، وعلى ما يبدو فإن جزاً من المشكلة ناجم من الوسيلة نفسها، كون الأشرطة لا تشبه الكتب والوثائق المكتوبة التي لاقت فوائدها الجمالية والوظيفية تقديراً كبيراً لدى اليمنيين ومنذ زمن بعيد، أما خراطيش الأشرطة البلاستيكية فلا تمنح الثقة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

الكافية، إذ ينظر إليها كأوعية حافظة وناقلة للمعرفة المجتمعية، ولذلك تُترك في أماكن مؤقتة من البيت، وتُعطى للأصدقاء أو تُعبأ في أكياس بلاستيكية بدلاً من حفظها على الرفوف، حيث يمكن عرضها للضيوف أو تُشاهد بوضوح، كما أن قدرات تسجيل الأشرطة قد تقدم تحديدات هامة خصوصاً لمعايير التأليف، فقد تستهين الأشرطة بالأسس التأليفية بسبب أنها "سهلة الاستخدام"، كما هو الشأن حين يستخدمها أولئك الذين ينتحلون أشعار غيرهم، وبالتأكيد سمع الجمهور قصصاً وروايات متناقلة عن الشعراء أو الفنانين الذين نالوا الظلم والإجحاف على الاعتراف بأن العمل الذي أدوه هو في الأصل ملكية لشخص آخر، لا يهم كل ذلك خصوصاً بالنسبة الشعراء فربما بإمكانهم أن ينسبوا ذلك إلى تعديلات الفنانين للقصائد غير المرخَّصة. في مقابلات كثيرة أجريتها مع الشعراء، أُخبِرت عن كثير من الإجراءات التي تم اتخاذها في مراقبة الأشعار حينما مرت خلال مراحل متعددة من الإعداد والتحرير والأداء والتسجيل، وتشمل تلك الإجراءات بصورة مثالية التعاون مع الفنانين عند إعداد الأشرطة، لذلك لابد من الوصول إلى اتفاق مسبق بينهما لتتوافق مع أهداف التأليف والمواضيع والجمهور[٤٥]، وبشكل متكرر يتحدث الشعراء عن جهودهم في نصح الفنانين، وحول الأداء وإنتاج الأشرطة فقط بعد استلام قصائدهم، وتشمل تلك النصائح توضيح معنى ونطق الكلمات العامية، أو اقتراح ألحاناً مناسبةً، وكانت الطريقة المفضلة لتوصيل هذه الأمور هي اللقاء وجهاً لوجه، أو عبر تنظيم مكالمات تلفونية مع الفنان، وعلى الرغم من أن الشعراء اعترفوا أيضاً بقضاء وقت في شرح نصوصهم المكتوبة بحركات عربية مميزة استطاعت توجيه الفنانين حول كيفية نطق الكلمات غير المألوفة[٤٦] في الواقع، إن العديد من شعراء الأشرطة خاصة الأكثر شهرة والذين قابلتهم قد اعترفوا لي أنه بدون هذا التواصل ربما تنتهي القصائد قبل ولادتها، ومن خلال تسليط الضوء على الشريط الذي أصدِر حديثاً، علق الشاعر ثابت عوض (حيث تم مناقشة أبياته عن القذافي من سابق): "لم ينتشر الشريط بشكل جيد وكما أرغب، لأن الفنان الذي أداه لم يتواصل معي أساساً، لكي تضبط القصيدة بالشكل السليم، وربما غناها لأن الناس

تحب قصائدي، ومع ذلك كلما تمنيت شيئاً لم يحدث معي بالضبط كما حبيت". حتى بوجود تقنيات قيّمة جداً تبقى الأشرطة مملوءة بمشاعر القلق التأليفي، وليس شيء من ذلك بالنسبة للشعراء الذين يتشبثون بالمطالب الكتابية عند تحويل النصوص المكتوبة من ريشة الكتابة إلى شريط التسجيل الليفي.

يفهم الشعراء والفنانون على حد سواء الحاجة في توجيه السلوك الشعبي حول معالجة النص الشريطي نحو محور تأليفي راسخ، ولكن السؤال الذي يقلقهم بشكل أكبر هو كيفية إرجاع أغاني الشريط للفانين الحضريين إلى العادات القيّمة للمتحدثين العاديين، وهنا أشير بدقة إلى أن مجاز ما سميته "رجل القبيلة والفنان العامي" يُثبِت أهميته، وكمنتج هجين من التعاون بين الشعراء والفنانين، يقدم المجاز لليمنيين طريقة للتأكيد مجدداً على النزاهة التأليفية للشعراء، بينما أيضاً الاعتراف بضغوطات التوحيد القياسي الثقافي والتكنولوجي التي يواجهونها، وبعبارات أوسع، تعمل المجازات في تحويل مفهوم مفرد كمثل "شاعر شريط" إلى وظيفة من نوعين رمزيين، يرتبط كل واحد بالآخر للإشارة إلى كيفية معرفة المفهوم[٤٧]، بينما يتخذ أحد الأنواع موقعاً ذات بروز أكبر، ويتم التعرف على المفهوم من خلال مميزات معترف بها بصورة عامة، يوجه النوع الآخر المفسرين إلى منطق أدق وهو المنطق الذي يتم نشر مميزاته عن طريق قوى السياق التي يمكن تقديرها فقط بطرق أكثر نقاوة للمعرفة، وهذ النوع الأخير ذات السلطة الأدبية الرنانة هو الذي يغازل المفسر، ويشير إلى أن أولويات الترتيب المعياري هي مجرد طعوم، وفي الحالة المحددة في متناول اليد، يتم ربط "نوعي" رجل القبيلة والفنان العامي بالأدوار المعنية بالشعراء والفنانين، وكل نوع يستقطب من الآخر من خلال الارتباط مع مجتمعات أدبية مختلفة[٤٨]، وعلى الرغم من التناقضات الثانوية نسبياً بين الطرق الكتابية للشعراء والفنانين، إلا أنه يتم التعرف على الفنانين كمدبرين أساسيين للتناغم الحضري الذي يميز شعر الأشرطة من شعر المناطق الجبلية التقليدي، وتعتبر الجماليات التصويرية مفيدة بصورة خاصة في تقديم تفاوت الفنانين عن الشعراء، كما هو موضح على غلاف الشريط الذي صممه حسين

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

عبدالناصر، لكن ما هو "مرئي" وأكثر وضوحًا هو توظيف الأفكار السليمة حول ما يتداول بعيداً عن الفنانين تمامًا، فهؤلاء يمكن التعرف عليهم شخصيًا أو من خلال الغناء والأشرطة المرقمة بشكل تسلسلي يمنحهم حق الامتلاك دمغة حضرية مشهورة، أما الشعراء المؤلفون لتلك المصادر، فإنهم يقعون خلف الكواليس ويتوارون عن الأنظار، ويقعون وراء كل ما هو خفي.

وبسبب أن المقطوعة الشعرية تكسب قوة وفقًا لهذا المجاز، فمن خلال معظم التعبيرات البسيطة والشفهية، إن الشعراء مستفيدون من ابتعادهم عن الكتابة والأسس الحضرية للتأليف بحسب الظاهر، ولكن لا يكون هذا الإبعاد كليًا لسبب رئيس وهو أن مؤلفات الشعراء على شفيتها على أكبر الاحتمالات إلا أنها أيضًا تُنسخ في الشريط، فتُثبّت أو"تُكتب" في سجل حضري جديد، وتحت هذه الاعتبارات تنتقل قوة صوتهم بانتشار أشرطة الفنانين، بينما تبقى متميزة تخيليًا بمقتضى الفرق المجازي فقط، وهذه الإشكالية تشبه ما نقلته صورتي التي التقطتها للخالدي في إحدى منافسات الشعر الارتجالي (الرجزة) في ١٩٩٨م، حيث نقلت شيئًا قريبًا ومرنًا حول ارتباط الشعراء بمطالب العالم في إطار الوسيلة التصويرية (ينظر الصورة ١. ٦)، فبطريقته اللطيفة والرسمية إلى حد ما لاطفني الخالدي حينها، وسمح لي بأن أعمل له روبرتاجًا مصوراً كرجل قبيلي تقليدي يخطب شفهيًا، كان متوشحًا خنجراً في خاصرته، وعلى ركبته سلاح كلاشنكوف، لكن بعد أن تم تحميض الفلم فوجئت بأن صورة أخرى تتوارى بجانبه معتنقة خطوط جسمه وهي صورة ظليّه تسلب الحياة من صورته الحقيقية.

وبتقدمنا إلى الأمام في الفصول القادمة، سأشير إلى أن هذه القوة الدقيقة من التضاعف التصويري المحفوظ للحظة في أي صورة، يساعد كتذكير للجهود الكامنة في بناء صوت حقيقي عبر وسائل الإعلام، وبالنسبة لمعجبي الشعر السياسي ونقاده، كما سنعرف، فإن المجازات التصويرية تكتسب إلحاحًا خاصًا كوكلاء ومراقبين لاستقامة الشعراء الأخلاقية والوسائل التي بواسطتها ربما يتم نشر سلطتهم في أسواق حضرية واسعة، وعلى أقل تقدير فإن هذه المجازات تقدم دروسًا إبداعية عن كيفية

المشاركة في الأنظمة العالمية الشاملة مع الاستمرار بأنشطتهم وممارستهم الثقافية الموروثة وجعلها في الصدارة، أما أن تبقى كصورة الخالدي الظليلة، فهذا لا يمكن أن ينجو بالبنية الأخلاقية أو يوصل الأعراف والتقاليد إلى المواقع الشاملة، طالما كان التفاخر أكبر من أداء الإبداع.

من خلال الكشف عن هوية شاعر الشريط في هذا الفصل، ركزت على مجموعة من القدرات التي أصلها الشعراء والفنانون المستخدمون للأشرطة، كما ركزت على المسئوليات الأخلاقية المشتركة في صياغة الشعر للجمهور المتنوع، والمعبرة عن الجهود في هذا العامل المنبثق والفعال جزئيًا من خلال الأسماء المتعددة التي يمنحها اليمنيون لتقنيات الأشرطة، وعند مخاطبة سلطات الدولة فغالبًا ما تُوصف أشرطة الشعر الشعبي بأنها "رسائل"، في الوقت الذي تتطلب استقبالاً سمعيًا، وبذلك تستطيع الأشرطة الاحتفاظ بصلتها الرسمية في تقاليد الكتابة، ولكن ما يبقى غير واضح هو هل هذا التميّز الأدبي هو نتيجة لكفاءات شعراء الأشرطة في القراءة والكتابة، أو بصورة تصويرية أكثر نتيجة لمجازات الكتابة التأليفية التي تكتسب قوتها في مرحلة أخذَها من الفنانين، ويستحضر صنف آخر نزعة مختلفة من الفاعلية السياسية؛ فمن خلال نقاشات مساجلات البدع والجواب بين الناشطين السياسيين، يمكن وصف الأشرطة "كرصاص" في هذا النوع، وتقود الأشرطة قوة تعبيرية جافة ومباشرة، وهي بهذه الصورة كامنة ومخلة بأعراف التأليف والمجتمع المدني وبخطابات الأصالة التي تديرها الدولة، وبقدر ما يُقال إن رجال القبائل القدماء تحدثوا من خلال الفعل المباشر، فقد قورنت كلماتهم بالرصاص التي تنطلق من أفواه قاذفات الصواريخ بدون تأخير، فإن تلك الأشرطة هي من الممكن مسلحة وخطيرة ومسنودة بالتحكم بصوت مجلجل.

على الرغم من تسمية الأشرطة "رسائل" و"رصاص" من قبل أولئك المتطلعين في تأكيد نفوذهم السياسي الواضح، إلا أنها كسبت تسميات غريبة، والأكثر شيوعًا هي الكلمات الانجليزية المستعارة التي تم اكتسابها من سكان عدن المحتلين السابقين، أو من شبكات الأخبار العالمية مثل سي. إن. إن. (CNN). بالإضافة إلى كلمة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

"شريط"، وهي الكلمة الشائعة في كل أنحاء العالم العربي، سمعت أيضاً اليمنيين يصفون محتويات الشريط المصاغة حديثاً "كساندويتش" وخليط من أساليبها وأنواعها "كمشكّلات"[٤٩] حيثما أغلب اليمنيين يربطون الساندويتشات والمشكّلات فقط بالسياقات الغربية، كما تم نقلها إليهم من خلال قنوات الإعلام العالمية، وتفسر الكلمتان المستعارتان قدرات الشريط السياسية بأنها في أحسن الأحوال منحرفة، على الرغم من أنها ممتعة ومغامرة وشريرة أخلاقياً، أو مزيجاً من كل هذه الصفات التي من الصعوبة ذكرها وتفصيلها كلها، ومهما تكن فوائدها أو تكاليفها إلا أن الكلمتين المستعارتين الأخيرتين تعتبران وبدون شك أن الشريط كهدف للاستهلاك الشفهي وليس للإنتاج، وعلى الرغم من احتمالية استمرار شفهية الأشرطة في إثارة أنظمة التأليف، لكنها بصورة عامة ملزمة لهم. في الفصول القادمة، سأتناول من ناحية أخرى كيف يتم استكشاف تلك التكاليف وتبادلها من خلال المجازات حينما يكافح الشعراء للحفاظ على صلة شعرهم الأخلاقي والسياسي بالجمهور.

الملاحظات

(١) تم شرح تعريف مصطلح "علم الفكر" هذا بواسطة منظر وسائل الإعلام المؤثر (ولتر أونج) في السبعينيات، كما أشار اليه آلتون إل. بيكر: ما وراء الترجمة: مقالات نحو علم فقه حديث (آن آربر: قسم الطباعة، جامعة ميتشيغن، ١٩٩٥م)، ٣١٨، ٣٨٥. الاهتمام الزائد والحساس من قبل (بيكر) حول الانغماس الثقافي في عالم الفكر ضمن أعمال التفسير النصي، هو جانب من رؤية (أونج) المختزلة في أنظمة وسائل الإعلام وأثرها على طرق التفكير.

(٢) أي. غرامشي: مختارات من دفاتر السجن، ترجمة: كيو. هور وجي. إن. سميث (نيويورك: دار الكتب الدولي، ٢٠٠٣م [١٩٧١م])، ٣٢٨.

(٣) قبل استقلال اليمن، كانت الحدود بين اليمن الشمالي والجنوبي أكثر انفتاحاً، وتدفقت البضائع كتدفق الشعر في كلا الاتجاهين. بول دريش: سلسلة تاريخ اليمن الحديث (كمبردج: قسم الطباعة، جامعة كمبردج، ٢٠٠٠م)، ٧٤.

(٤) تعتبر عملية تثقيف الغرابة شيئاً أساسياً بالنسبة لنظرية المجال الشعبي، وقد وصف (ميخائل ورنر) هذا الانسجام الشعبي، بقوله: "بحب الاختلاط بالغرباء" يتحقق الانسجام، الذي يتم عندما يخاطب شخص آخرين غير معروفين لا حصر لهم ومن محيطات اجتماعية عامية متنوعة. ميخائل ورنر: الجماهير وعموم الغرباء،" مجلة الثقافة الشعبية، المجلد ١٤، العدد ١ (٢٠٠٢م): ٧٧-٧٨.

(٥) خلال زيارته إلى مدينة نيويورك في ١٩٩٠م، حيّا الخالدي المستمعين بقصيدة استهلها بتحية شائكة لأبراج المدن الشامخة ومالكيهم البرجوازيين ذي التوجه الرأسمالي، يقول فيها:

سلامي يا نيويورك الوسيعة — بلاد البرجوازية والاقطاع
سلامي وازن الدور المنيعة — يعم أسوارها من فوق لا القاع
سلامي يسمعه جيل الطليعة — رجال أبناء اليمن جملة بالاجماع
سند شعبي وكنزه والوديعة — وذخر المحتوى من ساع لا ساع

(٦) "آخر جنود الفروسية" لسالم صالح محمد، الأمين العام السابق للحزب الاشتراكي اليمني ووزير خارجية جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية، نُشر في كتاب تراث شعبي خالد: شايف الخالدي، (عدن: جامعة عدن، ١٩٩٩م)، ١٣-١٤.

(٧) ميخائل ورنر: رسائل الجمهورية: النشر وميدان النشاط العام في أمريكا القرن الثامن عشر (كامبردج، ماس.: قسم الطباعة، جامعة هارفارد، ١٩٩٠م)، ٦٢.

(٨) ينظر الفصل السادس لنقاش الشعراء الذين هم مغتربون لكامل الوقت أو لبعض الوقت.

(٩) مقابلة مع محمد علي السليماني،٢١ نوفمبر، ١٩٩٥م

(١٠) تتغير مادة القراءة المفضلة للشعراء، الشاعر الشاب الذي تحدث عن فوائد السفر رتب الكتب التالية وفقاً لأهميتها بالنسبة له: القرآن، مجموعات شعرية كشعر ما قبل الإسلام المشهور بـ"المعلقات"، الشعر الإسلامي المبكر، كتب التاريخ التي تلقي الضوء على ماضي اليافعيين واليمنيين المميزين، كتب

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

النحو العربي والموسوعات، إكليل الحسن الهمداني (وهو تاريخ مبكر شامل عن قبائل وثقافات شبه الجزيرة الجنوبية)، الروايات التاريخية الحديثة عن التاريخ القبلي، مجموعة من الشعراء المعاصرين الذين أَلَّفوا في الشعر الفصيح. كان شعراء الأشرطة القدماء مثل شايف الخالدي أقل معرفة بأحدث كتب التاريخ وشعراء ما قبل الإسلام، وأشاروا إلى قراءة كتب بنسبة عالية تتعلق بالروايات الشفهية العظيمة حول الغزو العربي والحب والمغامرة: قيس وليلى، الانتصارات الإسلامية في الأقاليم الشمالية (فتوح الشام)، ألف ليلة وليلة، وقصص عن مثل هؤلاء الأبطال العرب مثل: عنتر بن شداد، والزير سالم.

(١١) حول شعر النساء الشعبي في اليمن، ينظر: دبليو. فلاج ميلر: الكلمات الشعبية والدولة الموحدة: انعكاسات حول استرتيجيات الشاعرات في اليمن الريفي، مجلة تاريخ النساء، المجلد ١٤، العدد ١ (٢٠٠٢م): ٩٤-١٢٢. توجد هناك اعتراضات متقطعة عن الشاعرات الريفيات اللاتي يجرين مقابلات في التلفزيون، خصوصاً أثناء الثمانينات في جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية السابقة، ويُظهر شريط أصدِر في منتصف التسعينيات شاعرةً ريفيةً من بلدة صرواح الشمالية، ويشير للعوائق التي استمر في مواجهتها الشعراء الطموحون، وعلى الرغم من أن إحدى القصائد التي ترثي زواجها القصري كسبت مدحاً واسعاً من قبل جمهور الرجال والنساء، إلا أن المؤلفة بقيت تُعرف باسمها المستعار، "فتاة صرواح"، وتلقت الشاعرات المدنيات نجاحاً أفضل إلى حد ما في سرد أشعارهن على التلفزيون والإذاعة في كل أنحاء اليمن، على الرغم من أن أدائهنّ مازال متدنياً بالمقارنة مع أداء الرجال.

(١٢) حول تاريخ الحركات المؤيدة للمراءة، ينظر: مارجوت بدران: توحيد النساء: الأزمنة النسوية الماضية والحاضرة في اليمن، مجلة الجنس والتاريخ، المجلد ١٠، العدد ٣ (١٩٩٨م): ٤٩٨-٥١٨.

(١٣) ينظر الفصل الثاني، الملاحظة الخامسة.

(١٤) مقابلة، ٢٩ اغسطس، ١٩٩٥م.

(١٥) درس كثير من الأنثروبولوجيين تجربة تأليف الشعر العربي، وذلك ضمن دراساتهم لمرحلة الصراع التقليدي المتكرر في معظم الأدب العربي حول التجارب الرومانسية العاطفية والروحية، ونتاجات العقل الموزونة. ينظر على سبيل المثال: ستيفان كاتون، قمم اليمن التي أستدعي: الشعر كممارسة ثقافية في قبيلة يمنية شمالية، (بيركيلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٠م)، ٣٧-٣٨. ولإثراء الموضوع بشكل أكبر ينظر: لورنس روزن: المساومة من أجل الحقيقية: بناء علاقات اجتماعية في مجتمع مسلم، (شيكاغو: قسم الطباعة، جامعة شيكاغو، ١٩٨٤م)، ٣١؛ وديل إف. إيكلمان: الشرق الأوسط: منهج أنثروبولوجي، (أنجلود كليفس، إن. دجي.:برينتس-هول، ١٩٨١م)، ٢٠٥-٠٦. فجميع هذه الدراسات تؤكد رؤية الانضباط المطلوب في صياغة العواطف إلى أشكال لغوية واجتماعية لكي يتم توصيلها بفعالية، لكن ليلى أبو القود لاحظت أن العلاقات بين القلب والعقل يُنظر إليها من قبل شعراء أولاد علي في مصر بدرجة أقل في العلاقات الجدلية من العلاقات التكاملية؛ ولكن في الواقع يتم باستمرار استخدام كل من القلب والعقل بشكل متبادل. ليلى أبو القود، العواطف الخفية: الشرف والشعر في المجتمع البدوي (قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٦م)، ١٨١. وأشير إلى أن ملاحظاتها الدقيقة تنطبق على الشعراء وكذلك الشاعرات، وهم وهنّ بؤرة دراستها، ولا تقوم قصص رجال القبيلة اليمنيين المولعين بالحرب والذين يملكون نسبة قليلة من التسامح في عرض عواطفهم بشكل متساوٍ وعادل فيما يخص مركزية العواطف والمشاعر في الطرق التعبيرية العامة والخاصة بالرجال، وهذا ما تشير إليه (نجوى أدرا) في دراستها عن الحياة القبلية اليمنية الشمالية. نجوى أدرا: القبيلة: المفهوم القبلي في مناطق المرتفعات المتوسطة، الجمهورية العربية اليمنية، رسالة دكتوراه، جامعة تمبل، فيلادلفيا، ١٩٨٢م، ٢٣٢. ولكن ثمة شعراء قابلتهم، فأكدوا لي هذه الجدلية التكاملية القائمة بين "القلب" و"العقل"، ووفقًا للخالدي: "القلب يتكلم ويهمس"، بينما العقل ينتج الأبيات الشعرية.

(١٦) لست متأكداً من أصل هذه الكلمة وفصاحتها، ولكن شرح لي أحد الرواة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

أنها مشتقة من كلمة عامية: حال/ يحول/ حوالة، بمعنى "يدور بارتعاش"، وأشار آخر إلى تشابها مع كلمة محلول، بمعنى مسكون بالأرواح الشريرة (الجن)، لكن شعراء آخرين مما قابلتهم أنكروا هذه التصريفات معترضين بشكل كلي عن تلك التفسيرات الاشتقاقية، ومؤكدين بأن تلك الدلالات تتضمن حالات من الرعب وتوحي بطريقة غير لائقة إلى نقص للقوة أو السيطرة.

(١٧) يعتبر تشخيص الهاجس والحليلة شائعاً في كل أنحاء اليمن، كما أشار ميخائيل رودينوف، "الشعر والسلطة في حضرموت، مجلة الدراسات العربية الجديدة، العدد ٣ (١٩٩٦م): ١١٨-٣٣؛ وكاتون: قمم اليمن. وفي حضرموت والبيضاء المعنى يترجم كل من الهاجس والحليلة إلى مذكر ومؤنث عل التوالي، وهو نمط من ثنائي الجنس الخارق الذي كان شائعاً في العالم القديم، وربما تم الاحتفاظ به في تقاليد المعرفة العقلية، لم يذكر شعراء يافع أبداً مثل هذا التشخيص.

(١٨) كارلو دي لاندبيرغ: دراسات عن لهجات جنوب الجزيرة العربية: حضرموت أنموذجا، (ليدن: أي. دجي. بريل: ١٩٠١م)، ١٠١؛ وروبرت سيرجنت، النثر والشعر من حضرموت، (لندن: تيلر للطباعة الأجنبية، ١٩٥١م)، ٧٦.

(١٩) كما شرحت في المقدمة، أنه من النادر ما يتم ممارسة التأليف الشفهي للقصيدة في اليمن بدون مساعدة الكتابة.

(٢٠) ولتر أونج: الشفهية والكتابية: تقنيات الكلمة، (نيويورك: روتليج، ١٩٩٣م [١٩٨٢م])، ١٣٥-٣٨.

(٢١) ينظر الفصل الثالث.

(٢٢) في مناسبات نادرة، يسجل شاعر مؤلفاته من خلال قراءتها بصوت عالٍ على شريط ويرسله إلى فنان. لكن كما شرحت في آخر الفصل، هذا الطريقة أقل تفضيلا لأنها تتطلب من الفنان بأن يحول النص المسموع إلى كتابة ثم يعيد أداءه غناءً.

(٢٣) يعتبر فن الخط فنًا مبجلاً في العالم العربي والإسلامي، وقد اكتسب ذخيرة واسعة من الخطوط اليدوية المزخرفة من خط النسخ، وهو الخط المفضل لمدرسي

المدارس المعاصرة في اليمن، إلى خط الديواني، وهو خط فارسي مزخرف جداً وأحياناً يُستخدم للشعر الفصيح، ويكتب معظم الشعراء باستخدام الخطوط الرئيسية مثل الرقعة أو الثُلث.

(٢٤) أشار اللغويون منذ زمن بعيد إلى استخدام مستويات مختلفة للغة العربية في حياة التخاطب اليومية في العالم العربي، تركز عدد من الدراسات التي أجريت حول الأنواع اللغوية العربية على نقاشات مصطلح دجلوسيا، وهو مصطلح عرفه تشارلز فيرجوسن بأنه: "وضع لغوي ثابت نسبياً بالإضافة إلى اللهجات الأساسية للغة (التي ربما تشتمل على لهجة فصحى أو لهجات غير فصحى)، ويوجد هناك نوع لغوي أسمى ومتشعب ومنظم إلى أقصى حد، وهو عربة لهيكل واسع ومبجل من الأدب المكتوب". تشارلز فيرجوسن: دجلوسيا، مجلة الكلمة، العدد ١٥ (١٩٥٩): ٣٣٦. يسترعي هذا النموذج الاهتمام بالفروق بين اللهجات الموحدة للغة العربية العامية والعربية الفصحى التي غالباً ما تستخدم للإشارة للرسمية والصلاح الديني، وهي مبنية على أساس لغة القرآن الفصحى. حول اللغة العربية السائدة ينظر: تشارلز فيرجوسن: اللهجة العربية، مجلة اللغة: مجتمع أمريكا اللغوي، العدد ٣٥ (١٩٥٩م): ٦١٦-٣٠.

(٢٥) يتم ترجمة التركيب الاشتقاقي ذات الأصل الواحد في هذا الشطر من البيت الشعري بهذه الطريقة (قذف... قاذف) (مقابلة، ٨ ابريل،١٩٩٨م).

(٢٦) حول مفهوم "الأمزجة" ينظر: جريجوري بيتسون: نظرية الخيال والتمثيل، في كتاب خطوات حول بيئة الرياح، ١٧٧-٩٣ (سان فرانسيسكو: شركة تشاندلر للنشر، ١٩٧٢م)، ويشمل الفصل الثاني على نقاشات إضافية.

(٢٧) هذه الاتجاهات جعلت من الأنواع الأدبية الرسمية صحفية على نحو كبير، وقد تم الإشارة اليها ضمن البحوث المتناولة للشعر العربي الكلاسيكي الجديد. ساسون سميخ: الشعراء العرب الكلاسيكيين الجدد، في كتاب الأدب العربي الحديث: تاريخ كمبردج عن الأدب، تحرير: إم. إم. بدوي، (كامبردج: قسم الطباعة، جامعة كامبردج،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

١٩٩٢م)، ٦٠-٦١. كما تم الإشارة إلى ملاحظات مشابهة في برامج الإذاعة اليمنية تشرح الفتاوى المعقدة للجمهور الشعبي. برينكلي ميسيك: مفتيي وسائل الإعلام: فتاوي الإذاعة في اليمن، في كتاب التفسيرات التشريعية الإسلامية: المفتون وفتاويهم، تحرير: إم. كي. مسعود، وبي. ميسيك، و دي. إس. باورز، (كامبردج، ماس.: قسم الطباعة، جامعة هارفارد، ١٩٩٦)، ص٣١١-٢٠.

(٢٨) في عدة مقابلات أجريتها مع مستمعين خلال عملي الميداني، وجدت مناصرين للنقد السياسي، قلما يشتكون من الطول، يشير تصريح المستبصر في إحدى العبارات المقتبسة في هذا الفصل، كما أخبرني به أحد الرواة إلى الديناميكية الجمالية الاستثنائية لتكنولوجيا الشريط لدى الناشطين: إنه "طويل"، لكنه "يدور"، وله "وجهان"، إنه الشريط، عموماً سعة الشريط في تسجيل القصائد الطويلة منحه قيمة بصورة خاصة، حيث تختصر مواقع الإعلام الأخرى مؤلفات الشعراء، والجدير ذكره في هذا الصدد ما هي عليه برامج التلفزيون والإذاعة ومعايير التسجيل السمعي التجارية، التي وضعت في الثلاثينيات والتي سجلت بطول ٥ , ٧ بوصة، فلم يكن من المسموح سوى تسجيل خمس عشرة دقيقة فقط.

(٢٩) ورنر: الجماهير وعموم الغرباء، ٨١-٨٩.

(٣٠) يبدو أن هذا الغلاف هو الوحيد الذي أصدره حسين عبدالناصر حتى الآن، ويبدو أيضاً أنه لم يعد يستخدمه تماماً، ربما لأسباب التكاليف المرتفعة إلى حد ما، ولعل هذا ما جلعل معظم أشرطة الشعر الشعبي تُباع بدون أغلفة، شأنها شأن أشرطة الغناء الشعبي.

(٣١) تم إقامة أول دار قضاء إسلامي في المنطقة، وسماه الرواة "محكمة الاستئناف"، في أواخر القرن السادس عشر من قبل القاضي طاهر السليماني الذي تدرب في عينات (حضرموت) تحت إشراف الشيخ أبوبكر بن سالم (المتوفي في ١٥٨٤م) وهو من ذرية باعلوي، وكان موقع دار القضاء في فلسان، على بعد أميال قلائل من جرف القارة والمشهورة بشعرائها، وليس في القارة نفسها، وربما للحفاظ على استقلاليتها

من سيطرة السلطنة، وتم إطعام وتسكين المتقاضين من خزانة وقف المحكمة لمدة أقصاها ثلاثة أيام، وبعد ذلك يتحمل المتقاضون التكاليف، فتم حفظ وثائق المحكمة الهامة جداً والمواد المكتوبة الأخرى المتعلقة بالسلطنة في قمة الجرف في مستودع المخطوطات الأقدم في المنطقة، وكمثل عدة مستودعات أخرى في كل أنحاء الجنوب دمرت الدولة الاشتراكية المبنى مع محتوياته بعد الاستقلال في عام ١٩٦٧م، ومن أجل منع حق التقدم المتعلق بإعادة توزيع أراضي الدولة المتنازع عليها بواسطة عقود الملكية السابقة.

(٣٢) تشمل الدراسات الرئيسية في أداء الغناء اليمني كل من: جين لامبرت: دواء الروح: الغناء الصنعاني في المجتمع اليمي، (نانتير: جمعية الأثنوغرافي، ١٩٩٧م؛ ولامبرت: الموسيقى الإقليمية والهوية الوطنية ،مجلة المسلمين وعوالم البحر الأبيض المتوسط، العدد ٦٧ (١٩٩٣م): ١٧١-٨٦؛ وفيليب شايلر: الموسيقى والعرف في اليمن، مجلة الموسيقى الأسيوية، المجلد ٢٢، العدد ١ (١٩٩٠م-٩١م): ٥١-٧١؛ ومحمد غانم: شعر الغناء الصنعاني (دمشق: دار العودة، ١٩٨٧م)؛ وجعفر الظفاري: الشعر الحميني في الجنوب العربي، أطروحة دكتوراه، جامعة لندن، ١٩٦٦م.

(٣٣) تشمل هذه الأنواع الأدبية: الموال، وهو نوع غنائي سهل يستخدمه البحارة تقليديـًا، وهو غريب على المناطق الجبلية، والموشحة، وهي نوع أدبي غنائي إيقاعي قصير مناسب بصورة خاصة للشعر العاطفي للشعراء المدنيين.

(٣٤) لم أستطع إجراء مقابلة مع هذين الفنانين حول طرق كتابتهم.

(٣٥) يعتبر إعادة ترتيب الأشعار بهذا النمط نادراً بصورة عامة، وصرح الرواة الذين سألتهم، بأنه يتطلب من الفنان تدخلاً كبيراً جداً.

(٣٦) شرح لي أيضـًا الرواة اليافعيون أن كلمة صارم يمكن ان تعني "الإرادة" و"النية" في العربية العامية، وهو التفسير الذي جعل عنف الشاعر مجازي. مهما تكون النتيجة، يجعل تعديل الفنان للشعر أقل غموضـًا.

(٣٧) أبيات لأحمد القيفي، أصدرت في أواخر الثمانينيات في شريط عبدالناصر ٦٤.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

(٣٨) تماشياً مع معظم النقاش الشعبي في اليمن، يتم بدقة حجب إشارات الشعراء إلى التوترات التاريخية بين الزيدية والشافعية وفي الواقع ينظر المستمعون للقيفي كمسلم شافعي، وهو الانتماء الذي يوضحه القيفي أحياناً (ينظر الفصل السادس)، في هذه الأبيات يزعم القيفي بالولاء للزيدية لكي يمثل الاختلاف الشمالي عن الجنوب، وهي خطوة موفقة إلا أنها غير مألوفة بتصريح العديد من المستمعين الذين وصفوها بالدهاء البلاغي أكثر مما هي عليه من إشارة إلى المعتقد الديني الحقيقي، فقد أقر عدد قليل من المستمعين بأنهم قابلوه من قبل (ينظر الخاتمة عن رواية القيفي لكشفه للنقاب الملحوظ).

(٣٩) هناك دراسة حديثة ومتطورة في هذا الجانب، ينظر: عبدالفتاح كيليتو؛ المؤلف ونُسخه: مقالات حول الثقافة العربية الكلاسيكية، ترجمة: إم. كوبيرسن (سايراكيوز، إن. واي.: قسم الطباعة، جامعة سايراكيوز، ٢٠٠٢م).

(٤٠) شايف الخالدي: وحدة ومن قرح يقرح، (عدن: دائرة الصحافة والطباعة والنشر، ١٩٩٠م). معظم القصائد في هذا الكتيب مؤلفة باللغة العربية الحديثة الفصحى؛ ينظر عبارة الكتاب المقتبسة.

(٤١) يتم باستمرار صياغة القصائد العربية لما قبل الإسلام بصيغة ضمير المتكلم، على الرغم من أن الالتفات إلى ضمير جمع المخاطب وإلى مراجع ضمائرية أخرى تضفي بلاغات متعددة وصوراً غنية للصوت الشعري، وعلى الرغم من أن التميز التأليفي لدى العرب بلغ أوجه في المستوى الفني متأخراً خلال فترة الحكم العباسي في القرن السابع إلى الثالث عشر، إلا أن تقاليد الملكية العربية الجنوبية ونقوشهم الكتابية المبكرة في الشعر وغيره سبقت ذلك بفترة طويلة، مما يدل على تاريخهم العتيق للخطابة التأليفية، والتي تضمنت ضميري المتكلم والمخاطب معاً في السجلات والرسائل اليومية. كلوز شيبمان: الجزيرة العربية الجنوبية القديمة: من مملكة سبأ إلى قدوم الإسلام (برينتس، إن. دجي.: ماركوس مينر، ٢٠٠١م)، ٢٠.

(٤٢) كاتون: قمم اليمن، ٢١٨-١٩؛ وآلوز موزل: أساليب وعادات بدو الروالة، تحرير: دجي. كي. رايت (نيويورك: الجمعية الجغرافية الأمريكية، ١٩٢٨م)، ٢٨٣.

(٤٣) حول أداء سيراً في مصر، ينظر: دويت فليتشر رينولدز: الشعراء الأبطال والشخصيات الرئيسية الشعرية: دراسة وصفية للأداء في تقليد ملحمي شفهي عربي (إتاكا، إن. واي.: قسم الطباعة، جامعة كورنل، ١٩٩٥م)، ١٢. من قبل ما يتم غناء كل قصيدة على الشريط، يعلن الفنانون اليمنيون مؤلِف التأليف، وأحياناً يضيفون تعليقاً إضافياً حول المنشأ الوطني للمؤلف أو الانتماء القبلي، ولم يهمل الفنانون أيضاً ذكر أسماء مستلمي القصيدة المحددين، ومن الفنانين الذين تم مناقشتهم في هذا الفصل، الفنان الشاب علي صالح، وهذا يقوم بتعديلات نصية قليلة نسبياً، مشيراً إلى أن الرقابة النصية زادت في العقود الحالية.

(٤٤) تم إنجاز القوانين اليمنية المبكرة التي تحمي حقوق الملكية الفنية والفكرية في عدن في الأربعينيات، وخلال الخمسينيات وما بعده خصوصاً بعد الاستقلال تم تأسيس العديد من مؤسسات الدولة لتطوير عمل الثقافة وتنظيم عمل النقابات الوطنية، وتشمل: إذاعة عدن ونقابة الفنانين اليمنيين الديمقراطية، ونقابة الكتاب والمفكرين، ووزارة الثقافة والسياحة، وتم الموافقة على قانون جديد في ١٩٩٤م بعنوان القانون اليمني للحقوق الفكرية، يُحدِّث القوانين السابقة من خلال الاهتمام بنظم عريضة من التغييرات النصية والمستثناة من الحماية هي "الشعر والنثر والمختارات الموسيقية التي لم تعتبر إبداعية، وفي هذه الحالة حماية النسخة الأصلية تشمل فقط المؤلفين الأصليين للمختارات". أنور الصيادي: اليمن تأخذ بتلابيب الحقوق الفكرية، جريدة يمن تايمز، أبريل ١٤-٢٠، ٢١-٢٧، ١٩٩٧م. حينما يكون الإبداع هو المحدد لمعيار حق الملكية، تبقى عواملها المتغيرة غير محددة.

(٤٥) يوصل نفوذ الشعراء أوجه أثناء مقابلاتهم مع الفنانين للتسجيل فقط، بشكل مطلق تماماً على شريط متوفر بشكل واسع يتم فيه تسجيل محادثة بالصدفة في بداية الأغنية الأولى، عندما التمس فنان مغترب يسكن بشكل دائم في الخارج، اقتراحات من أولئك الحاضرين حول ترتيب تسجيل القصائد، يتم سماع رداً مباشراً من شاعر حاضر: "يجب أن تكون قصيدتي الأولى!"، يعتبر نجاح طلب الشاعر واضحاً تماماً في

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

ترتيب القصائد في الجهة الأولى، هذه الملاحظات لها صلة مع مقابلتي مع شاعر اليمن الجنوبي الموهوب السابق حسين أبوبكر المحضار، في تعليقاته حول التعاون اللغوي المذكور آنفًا، كشف المحضار أن قدرته على القيام برحلات منتظمة إلى الخليج مكنته في الحفاظ على مستوى التعاون الذي ربما من المستحيل بقاءه بأي طريقة.

(٤٦) شرح لي ثابت عوض، الذي أصبح شاعر شريط أكثر شهرة في يافع، أنه رفض في شبابه أن يسمح لأي شخص يغني أو ينشد قصائده على الشريط خشية من أنهم يخطئون في نطق الكلمات، وربما يفسدون دلالات أشعاره، وبكونه فنانًا بنفسه فكان ينتابه القلق بأن الفنانين الآخرين ربما يؤدون أشعاره بشكل رديء، وفي إحدى المناسبات رجع عن قراره وسمح لفنان زميل أن يسجل قصائده باختياره للحن والتعديلات اللهجية، لكنه بعد ذلك اعترف أمام أصدقائه أن زميله لم يتم تأدية أشعاره بطريقة جيدة، وعلى الرغم من أن الأصدقاء حثوه بأن يرسل قصائده إلى فنانين يافعيين معروفين ويسكنون في الخليج لكنه بقي متردداً، ولم يقتنع إلا بعد أن اغترب وهناك أقام علاقة تعاونية مباشرة مع فنان مشهور، ومنها بدأ بتسجيل أشعاره بانتظام. (مقابلة، ٨ أبريل، ١٩٩٨م).

(٤٧) أصيف أغا: الهجوم المجاز في مناظرة كلينتون-دول الرئاسية، المجلة البرغماتية، المجلد ٧، العدد ٤ (١٩٩٧): (ص٤٦١-٩٧).

(٤٨) استكشف الأنثروبولوجيون الرمزيون كيف يمكن استقطاب المميزات والوظائف الإدراكية للرموز إلى أصناف أخلاقية متباينة خلال فترات الخصام الاجتماعي والأخلاقي. ينظر: روبرت هيرتز: تفوق اليد اليمنى: دراسة في الاستقطاب الديني، في كتاب الموت واليد اليمنى، ٨٩-١١٣ (جلينكو،III: الطباعة الحرة، ١٩٦٠م [١٩٠٩م])؛ وإميكو أوهنوكي-تيرني: القرد كطبيعة بشرية في الثقافة اليابانية، في كتاب الثقافة عبر الزمن: اتجاهات أنثروبولوجية، تحرير: إي. أوهنوكي-تيرني، ١٢٨-٥٣ (ستانفورد: قسم الطباعة، جامعة كالوفورنيا، ١٩٩٠م). يمكن أن تعمل المجازات بطرق مشابهة، على الرغم من أنها تستدعي اهتماماً عن قرب لدور

الخطاب في تقديم ترتيبات المعرفة والسببية. ويستكشف بول فريدرك كيف تعمل تلك المجازات المتباينة خلال التطابقات العمودية التي تقارن العلاقات العالمية والمحلية. بول فريدرك: التعدد المجازي، في كتاب ما وراء الاستعارة: نظرية المجازات في الأنثروبولوجيا، تحرير: دجي. فيرناندز، (ستانفورد: قسم الطباعة، جامعة كالوفورنيا، ١٩٩١م)، ٣٩-٤١.

(٤٩) أحيانًا يوجد المصطلح (كوكتيل) على أغلفة أشرطة الغناء الشعبي الذي يُظهر خليطًا من الفنانين والأنواع الأدبية، وقد استخدمه رواتي لأغراض مشابهة، وتم استخدام مصطلح (ساندويتش) بمعنى ساخر وازدرائي من قبل مالك محل أشرطة ريفي قابلته في يافع عندما رد على سؤالي حول: لماذا تكون أغاني الشريط المعاصرة أقصر من ذي قبل، وأحيانًا يتم تسجيل أغاني بقدر ساعة من قبل الفنانين العرب التقليدين قبل السبعينيات. علق المالك بقصد تقديم الأوقات القصيرة من قبل فقط: "اليوم، كل شيء مرتب".

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +2001008170225

الفَصْلُ الخامِسُ

إشاراتُ و أغاني الشَّاعرِ: الشِّخصيِّة الأخلاقيِّة وصدى التَّأليفِ

﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا ۗ وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ ﴿٢٢٧﴾﴾ [سورة ٢٦: الآيات ٢٢٤-٢٧٢].

"لا يتم الاستحواذ على الخطاب الذي يحتوي على اسم المؤلف أو نسيانه مباشرة، ولا يتسم بالاهتمام المؤقت الذي تلاقيه الكلمات العادية العابرة، على الأصح يتم تنظيم مكانته وطريقة استقباله عن طريق الثقافة التي ينتشر فيها". ميشال فوكو: من هو المؤلف؟" (١٩٧٧م)[١].

أظهر الشعراء الذين يزودون صناعة الشريط اليمنية في العقود الحالية ببعض الشعر السياسي النقدي اهتماماً خاصاً بالاستقامة الأخلاقية للطباع، في أحد الأشرطة المشهورة، يستهل الشاعر (يحيى السليماني)، المشهور بآرائه الساخرة عن الأحداث السياسية، قصيدته بإثارة الفرق بين طباع مراسله (نده)، عبدالله "أبو قيس" الحاشدي، وطباع الشاعر وحليفه ("السحَّاقي")، وبعد عدة أبيات افتتاحية، ينبذ الشاعر توقع مراسله المبكر بأن حظوظه سوف تتغير كانعكاس مجرد لتحوله السريع القديم:

٥. الحوض من أبسط الأشياء بيتغيري — والبحر كذاب ياذي قلت باتغيره
٦. والفسل طبعه أناني دايماً مظهري — ما عاد يوزن كلامه قبل ما ينشره
٧. ما يغلط الشهم مهما خصمه اتعنتري — والعود ينفح بما هو يحتوي واظهره
٨. والحاشدي ما نلومه لو علينا افتري — هرج السحاقي طرح بو قيس في هستره
٩. من عهد بلقيس لما الآن متعنصري — بالليل رجعي وباكر سعف من جمهره[٢]

بما أن الشاعر السليماني يصف "طباع" نده (العلفي) الضعيف كانحراف عن قيم الشجاعة والكرم والأدب التعبيري، فإنه يولي احتراماً للوائح التقليدية للشرف القبلي

المألوف لأولئك المطلعين على المعاني الأخلاقية القياسية للخطاب السياسي لدى المناطق المرتفعة في اليمن، وبالفعل عند مقارنة هذه الأبيات مع موضوع الشاعر التسلسلي عن سلطة الدولة الرجعية، التي عبَّر عنها في طباع خصمه التعصبي والرجعي، الذي يبدو أنه ظل بدون تغيير منذ مملكة سبأ اليمنية القديمة، فربما يُرجِع المستمعون القوة الأخلاقية لهذا الشعر إلى تغيير في خطابات القبائل والدول التي ساعد البحث الأنثروبولوجي السابق على التدقيق فيها وحلها[٣].

ومع ذلك فإن اهتمام الشاعر الشديد بمظهر الكلمات ووزن الأشياء ورائحتها يحث جمهوره للوقوف خلف القيم والمواضيع القياسية، وتجذب هذه المظاهر الشعورية المتداولة بين المستمعين الحقول المألوفة للسلوك الأخلاقي في العالم، وفي هذه الحالة يعطي التعبير المجازي الأولوية للطباع، ويحشد الأحاسيس في تجمعات رمزية واسعة: يتم استحضار الشك التصويري في الشطر الأول، المتبوع بمجاز الطباع الذي يسلسل البنية الأخلاقية لخصمه، الذي يُوصَف بأنه فسل (على نقيض طبع الجيد) أي أن "طبعه أناني دايمـًا مظهري"، يساعد هذا التشخيص للازدواج التصويري على التأمل بالقيم الاجتماعية الواسعة الموصوفة من حيث المصداقية التداولية: [فالشاعر يصف نوعين من الطباع] شخصية الفسل الذي "ما عاد يوزن كلامه قبل ما ينشره"، ويقابله بشخصية "الشهم" المحتفظ بنزاهته، ويتم التعبير عنه بنوع عَطِر وصحي من التداول، وباعتبار الشهم شخص "ما يغلط "أبداً، فإن الشهم موصوف بـ "العود ينفح بما هو يحتوي واظهره"، يُمكِّن هذا الثبات الشهم بنشر عطر نقي وأصلي، وهو عبق بخور مرشوش على مرأى من الناس، وتؤكد فوائده طبعه الأصلي، وتنبثق المصداقية الأخلاقية من خلال شكوك ومخاطر تداول مظاهر الطباع.

ركزتُ في الفصول السابقة على التحديات التي يواجها منتجو الأشرطة اليمنيين في معالجة المجتمعات المنطقية المتعددة، والطرق التأليفية التي يستخدمونها للحفاظ على سلطتهم كوسطاء مقنعين للشعر السياسي، وركز الفصل الرابع على كيفية تعاون الشعراء والفنانين في تعزيز التأثير السياسي للشعر المُسجَّل، ويوضح كيف

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

يرسخ الفنانون أشكالاً نمطيةً للسلوك الشعبي الذي يستقطب قدراتهم الشخصية في مخاطبة جماهير مختلفة، ومن ناحية حيثما يُعتبر الشعراء كشعلات ريفية عذبة الحديث، والفنانون كشخصيات مهمة حضارية خاطفة للبصر، تنشأ مصداقية أخلاقية محددة لدى الشعراء الذين ينشغلون في نشاط سوق الأشرطة الحديث بدون تعريض ارتباطاتهم للمخاطر مع السلطة المنطقية التقليدية في المناطق المرتفعة، لكن المؤدين ذوي الاعتبار يسمحون لقدرات "شاعر شريط" هجين في تحديد ذخائر لغوية جديدة لمعالجة القضايا السياسية والاجتماعية الملحة، والتي تشمل العلاقات بين النظام القبلي وحكم الدولة، والتركات الاشتراكية في جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية السابقة والجمهورية العربية اليمنية، والمجتمعات الريفية والمدن، والأنماط الحياتية للمغتربين والعادات التقليدية، وخلال الفصل الرابع، لاحظنا فائدة القراءة والكتابة والنصوص المكتوبة من خلال التعاون بين الشعراء والفنانين، والاهتمام المتزايد للتأليف في نقل الأهداف السياسية للفنانين، لكن كمؤلفين طموحين فإن الفنانين يقيمون علاقة متناقضة مع أعراف التأليف، فعلى الرغم من أن قدرات القراءة والكتابة هي جوهرية للمطالب التأليفية، إلا أنه يتم منحها أيضـًا مرققات رمزية في شعر الشريط، حيث تصبح ذات أهمية أقل حينما يكسب الشعراء صوراً ذاتيةً غليظةً، تحتاج مصداقيتها البعد من دوائر وسائل الإعلام الحضرية المشبوهة أخلاقيـًا.

ومن أجل تطوير إدراك دقيق لذخائر الشعراء الأدبية، يقدم هذا الفصل دراسة وصفية عن التأليف المتضارب من خلال التركيز على الطباع، وهو مجاز محدد من الأنانية، وكما هو الشأن في المجازات التي يتم تناولها في هذا الكتاب، فإن الطباع شاهدة على الجماليات المكتوبة والتصويرية لشيءٍ ما، إذ يستطيع الطباع التحرك في العالم، ويتم حفظه والتحكم به، وأيضـًا يمكن صرفه عن مستخدميه، وفي الوقت ذاته يمكن أن يتشكل عبر أمزجة وطبائع مختلفة؛ لهذا فإن الطباع يجسد مفاهيمـًا عميقةً عن الطبيعة والسببية[٤]، وعليه سأنظر للسعة التاريخية لهذا المفهوم الأخلاقي لمجموعة محددة من مستخدمي وسائل الإعلام من خلال التركيز على مسألة التأليف.

على وجه الخصوص يعكس مجاز الطباع تجربة مع التكرار المادي والتجريدي، أو بمعنى أخلاقي مع الازدواجية، وعليه سأناقش بشكل واسع أن المجاز اليمني للطباع يساعد في توضيح مشكلة التأليف المزدوج الذي يتخذ شكلاً محدداً في صناعة الشريط اللامركزية إلى أبعد حد وإنتاجيته تجارياً[٥]، وسأشير إلى أنه بالنسبة للشعراء يعتبر التأليف بدرجة رئيسية مسألة قوة مقنعة، وتعتمد مقدرة الشعراء في الإقناع على عاملين: أولاً، ينبغي على المؤلف امتلاك "فعالية دورانية"، أي قدرة على جعل الأشعار في متناول التداول الشعبي؛ لذلك يتم استهلاكها ونقلها بواسطة الناس، ثانياً، ينبغي على المؤلف إنتاج شيئاً أصلياً؛ يمتلك من خلاله هوية محددة بعيدة عن النثر المطلق، ويسلط الطباع الضوء على الاختلاف بين هذين المفهومين للتأليف: الشعراء الذين يريدون أن يمدوا أشرطة لجمهور عريض يجب عليهم إظهار شيئاً "أصلياً، شيئاً غير دوراني وقريب جداً، أما امتلاك طباع معينة يعني بشكل متناقض السماح بحاجة محددة من الازدواجية.

إن تحدي الشعراء هو إدارة التأليف المزدوج بينما يبقى أخلاقياً، وسأشير إلى أنه تكمن سعة الطباع في إدارة تحدي كهذا في المظهر التصويري المؤكد للمجاز، عموماً يعمل مظهر الطباع التصويري للشعراء كما سماه موريس مارلو-بونتي "قائمة متكررة"[٦]، في وقت قصير بإمكان رمز تصويري فهرست بشكل واضح مفهوم مجرد وغير مرئي، فالشاعر السليماني وصف خصمه مجازياً بأنه: "الفسل طبعه أناني دايماً مظهري ، ما عاد يوزن كلامه قبل ما ينشره".

بالنظر إلى هذه الأشياء الرمزية، فإنه يمكن معرفة الطباع الداخلية لخصم ما بموضوعية، وأيضاً يمكن تحديد صفاته الدائمة حتى وإن كانت كلمات خفية، لكن حينما تضطرب الصورة الرمزية، فإن خيال "انبهارها" يستطيع أيضاً كشف شيئاً آخر، هو: قوة ناظرها، ففي الوقت الذي يتم فيه النظر للرموز التصويرية بشكل أفضل من قبل البعض، ولا يتم ذلك من قبل آخرين، ينعكس المتجه السببي بين الأشياء المرئية وغير المرئية، فتصبح الأشياء المرئية الوثيقة الخالصة للشخص العارف كثير التحفظ

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

والبارز، وعليه حينما ينشر الشعراء مجازاً تصويرياً مع مرور الوقت، فإن الطباع تسمح للتوسط في كل من العزلة والبقاء؛ لأن الأشياء التصويرية تنتقل بشكل مرئي في العالم ليشاهدها الكل، وحينما تصبح سريعة الزوال، فإنها تنتج شعوراً من الإدراك الثابت والأنانية والمصداقية أيضاً، "والعود ينفح بما هو يحتوي واظهره"، تزود المفردات الجمالية المعقدة للطباع الشعراء بوسيلة نافعة لتوضيح الأسس الأخلاقية للآخرين وسط النقاش السياسي الساخن.

في تحليل حديث للسياسة الرئاسية في الولايات المتحدة، يشير (جين هيل) أن إطار "الطباع،" كما هو مستشهد في هذا البلد، يستحضر المحيط الأخلاقي للممثليين المقصودين الذين يقيمون مصداقية عبر أحداث وسياقات كلامية متنوعة[٧]، وأن يكون عندك طباع هو التأكيد على النسيج الأخلاقي الشخصي، وفي مساحة من الركائز السياسية العالية التي يتم فيها توجيه خطابات متعددة للحقيقة والصلة نحو الفائدة المقنعة عبر جمهور الناخبين، يصبح "الطباع الأصلي" علامة إرشادية نقدية يقدم بواسطتها السياسيون أنفسهم أمام خصومهم المتصنعين والمنقادين عن طريق التصويت، ويشير (هيل) في النهاية إلى أن الطباع تتعايش في التوتر الحواري مع أساليب الأدائية وعدم الاستقرار المؤثر، وفهم كيف تبرز الطباع في نقطة تقاطع الفضيلة المزعومة والأداء يحتاج الاهتمام "بأيديولوجية اللغة الشخصية"[٨].

على الرغم من اهتمامي بالأيديولوجية، إلا أنني أعود مرة أخرى للاعتبارات الجمالية من أجل بحث الافتراضات التي ربما يصنعها التوجه الأيديولوجي بدقة حول الأنظمة المترابطة للهيمنة المادية والرمزية، ومجاز الطباع الذي أستكشف يتم تشكيلة بدون شك أيديولوجياً، ولكن تبقى الطباع منتج عادات محددة من الإدراك ومغروسة في الممارسة الشفهية وشعر القصيدة الغنائية[٩]، فعند ربط ازدواجية الرموز المرئية بتقنيات النسخ فإنها تكون مفصَّلة وفقاً للعادات التقليدية وميول الواسطة الموثوقة، وتموّن أدوات الكتابة والنسخ التي كانت منذ زمن بعيد مُكمِّلة لتقاليد المعرفة وسلطة الدولة في العالم العربي والإسلامي، الشعراء بصور رئيسية بالسلطة الشعبية

والتصويرية، ولكن حديثًا ساهمت صناعة التسجيل السمعي في إمكانيات جديدة لبناء سلطة سياسية وثقافية، وأكدت أن مجاز الطباع يستمر في إبراز عمل شعراء الشريط، حتى إذا كانت وسيلة اعتمادهم الرئيسية هي الصوت المنسوخ، وفيما يخص صور العزلة والمطالب الأخلاقية للطباع، فإن شعراء الشريط قادرون على فهم ازدواجيات جديدة من التجريد الصوتي ومفردات جديدة من الاستقامة التأليفية.

1. الهوية الشخصية وجمال الطباع:

خلال زيارتي الثانية لميدان العمل في يافع، واجهت من حين لآخر أسئلة من أولئك الذين لم يفهموا أهداف بحثي: لماذا تسأل عن الأصول العائلية في الوقت الذي بحثك عن الشعر؟ لماذا اخترت اليمن عن كل الأماكن؟ ماذا تأمل أمريكا أن تجني من هذا العمل البحثي؟ وهل يمكن استخدامه للتأثير على سياسة أمريكا الخارجية؟ هذه الأسئلة كانت مفهومة، وذلك بالنظر إلى عقود من توترات الحرب الباردة التي تم اعتبار أمريكا خلالها كمرسى للرأسمالية الغربية والإمبريالية والانحلال الأخلاقي، ومن خلال إدراكي بترابط هذه الأسئلة فقد قضيت العديد من جلسات القات، التي كانت تقام في أوقات العصر لشرح أهدافي للجمهور ومقابلة القادة المحليين، فتبادلنا الأفكار حول السياسة المحلية والدولية، وفي نهاية جولتي الثانية من البحث الميداني شعرت أنني حققت مكاسبًا في بناء الثقة مع المجتمع، على الرغم من بقاء بعض المشككين الذين لا يمكن الفرار منهم، وعندما سألت صديقي الحميم في المنطقة عن كيفية معالجة الشكوك، أخبرني بمَثَل حول الطباع: "من حضر السوق يده بيضاء"، يتم استعراض نقاء طباعي بواسطة العمل الواضح في السوق المحلية، وهو المنتدى الشعبي للمجتمع حيث تكون رهانات العرض عالية.

ثمَّن علماء الأنثروبولوجيا منذ زمن بعيد تأثير العمل الاجتماعي الشعبي في تشكيل الأفكار المشتركة حول الهوية الشخصية؛ ففي المواقع الشرعية الإسلامية أوضحتْ دراسات النية أن مفاهيم المسئولية الشخصية لا يمكن في كثير من الطرق فصلها عن عمليات الاستدلال الاستنتاجي من الاستنتاجات حول السلطة الاجتماعية[١٠]، وأدلى

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

بعض العلماء أن الفرد المسلم هو شخص اجتماعي، يتم تحديد هويته تقليديـاً من خلال الفعل الخارجي، ولم يتم أبداً إخفاء ذاتية عميقة وصادقة[١١]، لكن مفاهيم الذاتية الفردية كانت منذ زمن بعيد مترابطة إلى حد بعيد مع أنساق هرمية من المعرفة الأخلاقية، كل منها تشكل أفكاراً حول العملاء السريين من خلال عادات محددة من الكلام والممارسة النصية والتصوير الجمالي[١٢]، طبعـاً لم يأخذني زميلي إلى السوق بنفسه من أجل استعراض نقاء سريرتي ولكن وضعني في محل ثقة المثل المتوارث، وبرفقة روايات أخرى وأطر تأويلية حدد المثل نطاق الفعل الممكن الذي ربما اتخذه لتأكيد طباعي، واستخدام صورة اليد البيضاء رمزاً مجازيـاً لنيتي وسريرتي بأنها نقية لامحالة: على الرغم من أنني كنت غريبـاً في المجتمع، فقد حددتْ معرفة اليمنيين السابقة بالمثل هيئتي في السوق كرمز لطباعي الحسنة، فاستطاعت المعرفة تحديد الفعل وليس العكس، وقد سبق وأن حدد نص المثل وجماليات طباعه عملي، على الرغم من أن التخمينات حول شفافية المثل قد تكونت بدون شك.

تعتبر المصادر الحقيقية متضمنة في تقاليد الشعر لغرض عكس "النيات" الاجتماعية أو "أغراض" الطباع، وهذه المصادر هي هدف هذا الفصل، وعلى الرغم من أنه يتم نشر المجاز من أجل تحديد المسئولية وتحقيق النية جزئيـاً، فإن الطباع تثبت خصوبتها بصورة خاصة لليمنيين بقدر ما تساعد في عكس تعددية الذاتيات، كما تم تشكيل ذلك تاريخيـاً بواسطة أنظمة وسائل الإعلام المحددة، وحيثما تستكشف دراسات القصد والنية الكيفية التي يتم تفعيل القواعد المشتركة والمشاعر الاجتماعية نحو إنجازات القوة الشعبية والواضحة، يبدأ تحليلي للطباع بمشكلة واضحة من تداول الأشياء التي يستخدمها المتحدثون للنظر في المقاصد الداخلية غير المرئية، وفي النهاية التحكم بها عن قرب، وبهذه الطريقة يتم بناء المصداقية الأخلاقية؛ لذلك يستطيع الطباع العمل بشكل إنتاجي مع تحديدات النية على الرغم أنه من المفيد التمييز بينهما.

تم منذ زمن بعيد تشابك مطالب الطباع، ومصادر السلطة المخفية، والتأليف النصي الفريد في الشعر العربي، فمنذ بداية القرن التاسع تم إجراء مناظرات هجائية بين شعراء

مشهورين أعطوا المستمعين أوصافاً مطولةً وغالباً شاجبةً لطبائع بعضهم البعض، وبالتحديد في القصيدة كانت السلامة التأليفية قضية حيوية، وحدثت عدة مناظرات ساخنة حول اتهامات السرقة الأدبية[١٣]، وحاول الشعراء باستمرار تبرئة أنفسهم من تلك التهم من خلال الادعاء أنها مجرد تداعيات وتأملات شعرية، ولم تكن مقتبسة حرفياً من عمل مؤلف آخر، لذا فهي من إلهامهم الأساسي.

في يمن القرن الواحد والعشرين، لازلت تلك التأملات الشعرية تجلب كلمات حقيقية بشكل مباشر من العالم الآخر، لكن من خلال صناعة متنامية للنشر والتسجيل السمعي، فإن الشعراء والجمهور يعبرون عن اهتمامات متزايدة حول الوسائل الصناعية والاجتماعية القوية التي ربما تشكل مطالب المؤلفين الفرديين، وأشير إلى أنه يتم استكشاف تلك الاهتمامات من خلال التركيز على الفرق بين الطباع ومظاهره.

في عام ١٩٨١م خلال التوترات بين اليمن الشمالي والجنوبي، أصدر شاعر شمالي (أحمد القيفي) قصيدة على الشريط، تسخر من مراسله الجنوبي (شايف الخالدي)، وتقدم قصيدته للمستمعين توضيحاً طويلاً حول طباع مراسله؛ ففي الأبيات الافتتاحية سُمِّي المرسل إليه (الخالدي) "بالنائم" ووصفه بأنه يمتلك عادة سيئة عن إساءة فهم أحلام البطولة السياسية للرؤى الحقيقية:

١. يقول أبو زايد احمد ريتها	تتحقق أحلام للناس الرقود
٢. ذي من رقد قال رؤيا ريتها	يِسْدَا له انَّه رأى سِعْد السعود
٣. وارض اليمن سهلها واوديتها	با يأخُذ أرباحها له والفِيُود
٤. يتمني اِنَّهْ يكُنْ حاميتها	من راس نجران لا صحراء ثمود
٥. وانا قد أقسمت له ما ادَّيتها	بعيد متباعدة كُل البعود[١٤]

لاحظ هنا التعبيرات التي تم فيها تشكيل خطاب الشاعر حول الطباع، رغم أنها تدور حول "حماية" اليمن، لكن المسألة الملحة تماماً هي الوضوح، الشك الواضح الأكثر دقة، يتم تقديم هذا الموضوع عن طريق طباع النائم، ويتم تطويره بواسطة تعبيرات أكثر وضوحاً: "رؤيا ريتها"، و"يِسْدَا له انَّه رأى"، و"ما ادَّيتها" وهكذا، استخدم

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +2001008170225

هذا القلق البراق منذ ثمانينيات القرن العشرين، وتزايد بشكل كبير مع مجاز الطباع في العديد من قصائد الشريط الأكثر شهرة، فازدواجية الرؤية أو الرؤيا التي حدثت بواسطة الطباع المراوغ هي على وجه الخصوص مقلقة، فبالنظر إلى كيف يتخيل ساكنو المرتفعات الثابتين بأن تكون الرؤية، وهي التي تشير إلى التعبيرات السليمة لاعتمادها على الحاسة الأكثر ثقة والأقل مشبوهة أخلاقيًا من بين الحواس، وكما أشرنا سابقًا، بأنه يوجد مثل في المناطق المرتفعة يتحكم بهذا الشعور، وهو (بين الخير والشر أربع بنان)، حيث يتم وضع راحة اليد على الخد، ويعني أربع بنان فقط تفصل العين حاسة "الخير" الحادة عن الأذن وإغراءاتها في سمع "الشر".

بقدر ما يزعزع الطباع وسيلة الإدراك الأساسية، أشرت إلى أن المجاز يدعو إلى الاهتمام بمدى واسع من وسائل الإعلام الأدبية، وبهذا الصدد يتم التعبير عن الانعكاسية الإنتاجية للطباع بمجموعة واسعة من الأفكار الفلسفية حول الذاتية وصلة الذات بالعالم الطبيعي، هذه الرؤية استخلصتها من شاعر اليمن الكبير عبدالله البردوني عندما زرته في منزله عام ١٩٩٥م، قادني إليه مرافقه الشخصي، فأجلسني إلى جواره في الغرفة، أول ما لفت نظري لوحة طبق الأصل معلقة بشكل بارز على الحائط، لم أشاهد مثيلها قط في أرجاء اليمن كافة، كانت صورة زيتية ترجع للقرن السادس عشر بواسطة (ديجو فيلازوكز) توضح الجهة الخلفية لآلهة الحب العارية (فينوس)، وهي تحدق إلى المشاهد من خلال مرآة، وبعد لحظة قصيرة، انتقلت دهشتي إلى إدراك متعة الشاعر بالتناقض، إذ كان البردوني أعمى منذ ولادته.

في الرد على سؤالي الأول حول تحديد مهارات الشاعر الشعبي، بدأ البردوني بالتحدث حول مجاز "الطباع" و"أصالة النفس"، مصرَّحًا أن الطباع، حينما تجعد وجهه من التفكير، يحدد الفرق بين البشر الواعية والحيوانات، فهو ينجم من حقلين شعوريين: الحقل الأول مرتبط بحاجات الجسد الأساسية -الأكل والشرب والنوم وغيرها، والحقل الثاني إبداعي تمامًا، ويتم التعبير عنه حينما يعكس الشعراء تجارب الحياة برؤى شعرية وكذلك دينية، والنوع الثاني الانعكاسي، بحسب البردوني، هو

المهم وهو المحدد والمطور الطباع بشكل خاص، وهنا تقريباً ترسم ملاحظات الشاعر نموذج التأليف الذي اقترحتُ -وهو النموذج الذي يؤكد على انعكاس شيء ما أصلي وقريب (مثل الحاجات الجسدية) من موقع أكثر بعداً وتجريدياً، وكما أشرت في النهاية من موقع التحكم الدوراني.

إن تشعُّب الطباع بين الأنواع الطبيعية والرمزية هو إلى حد ما مثير لذكريات الفلسفة الأخلاقية الأوربية المبكرة، التي يكون الشعراء الوطنيون متعودين عليها مثل البردوني، ولكن قد يُنتزَع هذا الإطار أيضاً من ما وراء طبيعة الإنسان، التي لها تداول كبير في كل أنحاء اليمن وأجزاء أخرى من العالم العربي؛ ففي خطابات العلم الإسلامي والفلسفة وعلم الأديان، انتشر المصطلح برفقة مرادفاته الطبيعة والطابع ليشير إلى مبدأ متغير من الحركة، وبقية الأشياء الأخرى، وقد نشر أبو علي ابن سيناء، وهو عالم أرسطوي جديد في القرن الرابع عشر، المصطلح في مقالته حول الأجرام السماوية النادرة، وتم تطوير نظريته من قبل فلاسفة آخرين إلى "صور" محددة وأمزجة الجسم البشري التي تتوسط بين المواد الجسدية والروح[١٥]، وبشكل انتقادي ينجم الطباع بالنسبة لهؤلاء الفلاسفة ليس ببساطة من جدلية الأشياء المادية والروحية والظاهرية والباطنية، ولكن أيضاً من الجدلية التي تصبح ممكنة فقط من خلال تدُخّلات الفكر الإنساني والروح.

يوسع شعراء الشريط ديناميكية هذا المبدأ من خلال معضلاتهم التاريخية والتقنية: تُستخدم مدلولات المصطلح طباع مع تأثيرات جديدة من خلال تشكيل ازدواجية الطباع، فيما يخص النسخ، فيمتلك هذا الترابط عمقاً تاريخياً كبيراً، فالفعل طبع، بمعنى "يدمغ، يطبع" يوصل الطباع الشعور بالطباع الذي هو محدد مجازياً كمسند من الدرجة الثانية لشيء أصلي، وفي القرآن الكريم، المبدع التأليفي لهذه النسخة هو الله، ومعظم الصلات للأصل ط-ب ترجع لأفعال الدمغة غير المبهمة أو"... كذلك يطبع الله على قلوب الكافرين" (الأعراف: آية ١٠١)، لكن يثير الشعر شبح المزيد من صور الضغط التأليفي القابلة للنقاش، ففي سورة الشعراء، وهو المقتبس المشهور في العبارة الافتتاحية لهذا الفصل، يشير مرادف الفعل بمعنى يتبع، يقتفي أو مجازياً يتابع لقوة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

"الغاوين" المطبوعة في الشعراء، وفي هذه الحالة يتم تقديم الشعراء ونظرائهم مباشرة في تعبيرات تصويرية متيسرة لكل مشاهد: "ألم ترَ أنهم في كل وادٍ يهيمون، وأنهم يقولون مالا يفعلون"، حيثما يمكن مشاهدة المقاصد الأخلاقية لهذه الشخصيات المميزة، فإنه يتم تخصيص تفويضاً خاصاً لأولئك الذين يشاهدونهم، خصوصاً أولئك الذين يتابعون كلماتهم المنطوقة شفهياً، وهي المؤشرات الحقيقية لكينونتهم الداخلية المضللة، أما الشعراء الذين يبقون أتقياء، ويدافعون عن أنفسهم تماماً يُمنحون مهلة خاصة من هذا التوصيف، وفي الجزء الأخير من الاقتباس، يتم تمييزهم بأنهم حلفاء للمجتمع الصالح.

بالنسبة للنقاشات حول السياسة المؤقتة والسلطة الأخلاقية في المرتفعات اليمنية، تم استكشاف الازدواج الكامن للشعراء بجماليات تصويرية مشابهة، على الرغم من تقديم مجموعة مفصلة من التعبيرات الكتابية وسط المطالب التنافسية للمجتمعات الحرفية، حيث إن معرفة القراءة والكتابة كانت محدودة تاريخياً، وكانت أسهل وسيلة للحقيقة الأخلاقية هي النطق الشفهي، توافقاً مع آية القرآن الكريم أعلاه؛ ففي الشعر، يشير الحديث ذات الصوت المرتفع الذي يرجع صداه من قمة إلى قمة لحيوية الناس الاجتماعيين، وتوجد استعارات لا حصر لها تقارن الكلام بالرعد والعواصف أو الفيضانات العارمة ـ–وهي ظواهر طبيعية تعبر عن أسلوب الشاعر القوي، فعندما يوحي "أثر" الصوت تكراراً متميزاً، يتم جذب انتباه واضح لواسطة اللغة، ولمشكلة هذه الواسطة للمؤلفين، بالرغم من أن معرفة القراءة والكتابة تستطيع تقديم عواطف أخلاقية نقية أكثر صدقاً، لكن أيضاً تستطيع مميزاتها المزدوجة تقديم أنواعاً جديدةً من القوة الأخلاقية لأولئك الذين يستطيعون عكس خداع تداولهم التصويري، حتى من خلال وسيلة الكتابة.

في العديد من القصائد التي جمعتُها، يتم تقديم المصطلح طباع كميزة في النقطة عندما يذكر الشاعر الكتابة أو المخطوطة، ففي عصر أحد الأيام أنتج معلم شاب في لبعوس نسخة لقصيدة من القرن الثامن عشر طبعها من نسخة أصلية مكتوبة يدوياً،

وبالنسبة للاهتمام الكبير الذي تلاقيه الوثائق القديمة، حتى من خلال الترابط، ناولني المعلم النسخة، شارحاً أنه تم تأليف القصيدة من قبل الشاعر الفقيهة [أحمد عبدالله بن علي حيدر بن عزالدين البكري] من بيت البكري، وهو أحد البيوت التقليدية اليافعية من الفقهاء الدينيين، في الأصل كُتِبَت القصيدة كرد على شاعر من قبيلة حاشد [الشاعر يحيى الحاشدي]، وكانت يافع في حالة حرب معها في ذلك الوقت، ويشير الشاعر إلى استلامه "لعلامة" مكتوبة في جزء من القصيدة محفوظ للإقرار برسالة بدع المرسل:

١٨. الحاشدي رقمه وصل وعرفنا ان اللسان مركبة بطباع
١٩. أحدا له طبعا وحد مستطبع مثل النجوم غواربا وطوالع
٢٠. قدها شعوبا بَيّنه وقبايل أنتم شعوبا والقبائل يافع

في هذه الأبيات يتم استحضار وصول "علامة" الخصم، أو رقمه -من الفعل "يكتب" رَقَمَ- عن طريق رموز الطباع في كل معضلاتها، ويؤكد "لسان" خصمه "المركبة بطباع" على طباعه "المستطبع"، ويوضح اكتشاف الشاعر اليافعي للنسخة المضللة لمراسله استقامة طباعه، التي ترتفع كنجم، ويتم توصيل تأكيد الطباع التصويرية للشاعر وطباع قبيلته من خلال شطر تسلسلي يشير إلى آية أصلية في القرآن الكريم: "يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ". [الحجرات: آية ١٣].

ما بين الشعراء اليمنيين الأوائل، أشار تغير سطحي من التشابه (الصوتي) الشفهي ط-ب- ع إلى عوامل باطنية شخصية يمكن استدعاؤها من خلال المخطوطة، وتم استخدام المصطلح (طابع) منذ زمن بعيد لقوة مخفية وسحرية أشارت إلى التأمل الشعري، رغم أن هذه القوة من النادر أن تذكر بين اليمنيين، وعلى خلاف تأملات الشعراء الإغريق، فقد رافق الطابع شخص الشاعر، ولم يرتبط مع النمط الأدبي، ولم يكن مشتركاً بين كل الشعراء الذين ألفوا في نمط أدبي معين[١٦]، وفي الأبيات الافتتاحية لقصيدة يحي عمر، وهو أحد فناني وشعراء اليمن المشهورين، عاش بداية القرن الثامن عشر، يبدو أنه يتم استحضار الطابع بتعبيرات محددة من خلال المخطوطة، على الرغم

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

من أن أشباحها على ما يبدو لم تزود الشاعر بإرشاد موثوق:

١. يحيى عمر قال والله ما دريت	أن الهواء هكذا يفعل معي
٢. لو كنت أدري والله ما اهتريت	إني مع العشق شاعر شاجعي
٣. ولا عاد في باحة العشق دويت	ولا تسميت يحيى اليافعي
٤. كم قمت بالليل أدور ما لقيت	باسجل الخط واطرح "طابعي"
٥. وكم مهاري كثيرة قد رأيت	واصبِح من الرؤيا ماشي معي

يعالج الشاعر بإبداع حنينه المعذب وعدم قدرته على اكتساب معرفة سابقة متعلقة بأساليب الغزل عندما يصف نفسه بالارتفاع إلى مصاف التفويض الذاتي "كيحي اليافعي." ولكن عندما يحاول أن يُسلِّم تأليفه للقلم بمساعدة طابعه، فإن جهوده أفضت مرة أخرى إلى خسارة تصويرية. على الرغم أن طيف الكلمة المنسوخة طابع هو حليف مُرتقب الذي ربما يجلب له شهرة كبيرة من خلال انتشار شهادة شعبية للشاعر عن الحب، فإن الشاعر يُذعن للشعور الشعبي الذي يعتبر الكتابة بأنها شكل من الابتعاد الذي تجلب فقط الخسارة. ومع ذلك يتم تأدية الوعد الكاذب الواضح للطابع التأملي من خلال طبقة أخرى من التمييز التصويري من قبل المحررين اليافعيين الجدد الذين أصدروا هذه القصيدة في مجلد ورقي لشعر يحيى عمر، تقريباً بعد ثلاثة قرون من تأليفها: في قرار تحرير نادر لم يتم مشاهدته في أي مكان في القصيدة، يتم وضع كلمة طابع بين علامتي اقتباس.[١٧] حيث أن علامات الاقتباس تشير لصوت وكيل آخر الذي هو ليس بالكامل تحت تحكم الشاعر، فإن المطالب التجريدية لقوة الطابع ربما تمارس قوتهم.

تم التعليق على التباين في كلا المثلين للشعر اليافعي المبكر بين النطق الشفهي الأساسي والأصلي والنسخة المكتوبة المزيفة والمعزولة من قبل جاك دريدا كمثال عن "حاكمية العقل،" وهو وباء معظم الفلسفة الغربية التي يناقش بأن الكتابة تعبر عن عزلة أساسية للذات من شيء آخر شفهي ومركزي.[١٨] على الرغم من أن مفهوم مركزية اللغة يشكل تلهفات شديدة للواسطة في العالم العربي، فإن التطابقات

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

بين الكتابة التواصلية والذاتية -بين علامات الشفهية أو الكتابية ومفاهيم الذاتيات "الأصلية" -تتغير تاريخيًا (بسبب تغير ظروف الواسطة) ونفعيًا (وفقًا للسياقات اللغوية الاجتماعية والطرق التواصلية). الشعراء مدركون أن الشفافية الأخلاقية لأشكال وسائل الأعلام المحددة هي في حالة نزاع باستمرار وتبحث عن مصداقية أخلاقية وسياسية من خلال تحديد الأسس الأساسية للطباع في بعض الأشكال وليس في أخرى.

في صناعة الشريط في القرن الواحد والعشرين التي فيها يتعاون الشعراء والفنانون في كل اليمن نحو إنتاج مادة نصية مسموعة، تبقى الواسطة الازدواجية قضية محورية. لكن حينما يتم تقديم السجلات الموسيقية والغنائية للشعر التقليدي من أجل إنتاج مبيعات، فإنه يتم إعادة صياغة العلامات المعضلة للطباع في طيف واسع بعض الشيء من الرموز التواصلية.

في جواب لشاعر الشريط المشهور شايف الخالدي "أبو لوزة" على شاعر تحدى مكانته، ويبدأ قصيدته بهذه الطريقة:

بو لوزة مكاني عاصي ... كلي نار حمراء لاصي
لن يصطادني قناصي ... لو يضرب مائة سحارة
ويل الصنبحي من ناري ... ذي ساري وما هو داري
لا فين المسيرة ساري ... يرقص له على مزماره
ليته ما كرم باقواله ... أو باللهجة البطالة
لأنه شخص عادي ماله ... عاده يهتري باشعاره
شجعته وسيته شاعر ... من حمره وما هو شاعر
قلنا لاجل يطلع شاطر ... يعرف نسبته واصهاره
والساعة لسانه طاله ... فك اذنيه للدجالهْ
واصبح بايهاجم خاله ... جاب الما بغير اعباره[١٩]

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

على الرغم من معالجة نتائج الانتخابات المحلية والسياسة الوطنية بصورة عامة، إلا أن الإطار القصصي للقصيدة يركز على الطباع -طباع خصم الشاعر، وأيضًا طباع شعراء أشرطة آخرين، ففي هذه الأبيات ما يشوه الطباع ليس العلامات الكتابية أو النقوش، ولكن استعارات الصوت: "اللسان" التي "تفك اذنيه للدجالة" "وتقول" "اللهجة البطالة"، و"المزمار الثنائي"؛ ففي صناعة تسجيل الشريط السمعي يتم إعادة إنتاج الشعر السياسي بواسطة فرقة متنوعة من الشعراء الطموحين، يصيغ منهم قصائدهم وفقًا لرغبات فناني الغناء الشعبي، وعليه يهتم الشاعر إلى حد بعيد بالقوى المقنعة للكلمات والأصوات المستهترة، فلا يستطيع الناس تمييز أنفسهم، كما يشير الشاعر حينما حاول خصمه القيام بذلك، فعليًا كتحذير، يستهل الخطاب القديم للصور المتغيرة الأبيات الأولى القليلة: رغم أن الشاعر يعلن "موقعه" الخاص بأن يكون ثابت و"عاصي"، إلا أن خصمه، الذي هو ربما صياد يقظ، يفشل في إدراك "نار حمراء لاصية" كما في قصيدة القرن الثامن عشر الحربية التي ذُكرت سابقًا، حيث تشير القدرات البراقة للقدرات الشفهية، والمراوغة في حقل ما يمكن أن يقتضي بمراوغة في حقل آخر، لكن الأساس الذي يفصل الرؤية عن الصوت، والخير عن الشر هو إنساني تمامًا، إنها "الأربع البنان" فقط، كما في المثل المذكور سابقًا، والطباع بتعبيرات شعرية في كلا الحالتين، توجد في اختلاف الواسطة، ففي القصيدة السابقة يتوفَّر هذا الاختلاف الواسطي بواسطة الكتابة؛ وقدم وصول العلامة المكتوبة مناسبة للنظر في الازدواجية الطباعية، لكن مع تنامي قصائد الشريط، يكون الصوت ("المزمار الثنائي") علامة الاختلاف بين الصور (بتماهيها وسرعة زوالها المحتمل)، والمثل الأعلى، وحاليًا بشكل قوي الصدارة الشفهية المثالية.

2. الجدل تجاه الغناء المنتج:

ساعدت تلك التحولات الجذرية في طباع اليمنيين في التعرف على طلبات جديدة حول المؤلفين الشعبيين، وكذلك الوسائل الجديدة للتفاعل مع هذه الطلبات، فحينما يصبح مبدأ مركزية اللغة لـ(دريدا) غير دائم بوضوح كمرشد للممارسة النصية

والأخلاقية، فنحتاج إلى وصف أفضل في كيف أن صناعة الشريط تقدم الظروف لنظام واسع من الاستجابات التأليفية.

تمتلك جدلية الشيء الظاهر والباطن -وهي الجدلية المركزية لمفهوم الطباع المناقش سلفـًا-تاريخـًا طويلاً في الممارسة الباطنية الشعبية في العالم العربي، ومفصلة بغزارة في عصور الفلسفة الإسلامية الأخلاقية[٢٠]، يمتلك معظم الشعراء القدرة على الوصول لهذه الخطابات، لاحظ البيت الشعري المذكور سابقـًا "والعود ينفح بما هو يحتوي واظهره". لكن أقترح أنه بالنسبة للشعراء الذين يواجهون انتشار قصائدهم في سوق تسجيل الشريط، فإن خطاب الشيء الظاهري والباطني (بتعبيرات عادية، الشيء المرئي وغير المرئي) يصبح مُصرَّفـًا بواسطة مجاز من الطباع تعبر مصطلحاته الساخرة عن مشاكل محددة التي تنجم عندما يكون التواصل التراسلي خاضعـًا لقوى الوسيلة التقنية والصناعية.

أوضح مراراً بأن الشعراء يعبرون عن حل أخلاقي محدد للواسطة السمعية، ويمتلك هؤلاء الشعراء اهتمامات بتأثيرات وسائل إعلام التسجيل حول عملهم، ويتم التعبير عن اهتماماتهم بإلحاح متساوي من قبل الفنانين والجمهور الذين قابلت في مقابلات كثيرة، وكلهم عبَّروا عن رغبة شديدة في مناقشة مطالب القوى السياسية والاجتماعية والاقتصادية الجديدة حول الشكل الشعري والممارسة، ومن غير ريب يُلاحظ أن تقنيات وسائل الإعلام الجديدة مثل الأشرطة تزود الشعراء والفنانين بوصول ممتاز للجمهور الشعبي، وتستطيع جلب تأثيراً سياسيـًا وثقافيـًا وشهرة، ولكن يتم التعويض عن فوائد وسائل الإعلام بواسطة تكاليفها، وأحياناُ يُتَّهم الشعراء بتلطيف نقدهم السياسي إرضاء لرغبات الدولة أو الرغبات الطائفية، وهذا يقلل من نزاهة الشعراء، كما تم مناقشته في الفصل السابق، هي التركيزات الخاصة للقوة الاقتصادية والثقافية، وتمثل صناعة الغناء الشعبي الحضري والتجاري تهديداً مستمراً لولاءات الشعراء السياسية والأخلاقية، خصوصـًا حينما تنتشر حكايات عن الأرباح الضخمة التي يكتسبها الفنانون وكُتَّاب الغناء، الذين وصلوا محط الأنظار، أما الذين باعوا تقاليدهم

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

الثقافية المحلية وجمهورهم برخص، فبالنسبة للبعض منهم تقوده إغراءات الشهرة إلى طرق ضيقة من المقاصد المشبوهة[٢١]، وتعتبر مقاييس توسيع التداول والدعاية التي تتوفر للشعراء الشعبيين والفنانين ذات اهتمام على مستويات أرضية أيضـاً، شكا لي بعض المناصرين أنه في سوق الشريط المتوسع واللامركزي لم يعد المتراسلون من الشعراء يعرفون بعضهم البعض، لديهم إشكال في كيفية تعيين أشعارهم للمواقع الاجتماعية الفعلية، وعادات الذين يخاطبونهم، ما هو أكثر شيوعـاً هي القصص حول الذرائع غير المرخص بها، والتضليل المطلق والهويات الخاطئة.

بدلاً من إنكار ضغوطات السوق، ينطلق شعراء الشريط إلى حد ما في إعادة النظر لأدوارهم كمؤلفين في عالم التجارة، وينكر الشعراء السياسيون الانفعاليون، مَن يتناول المال بصورة واضحة أو مَن يأخذ عطايا مقابل أشعاره؛ فمقايضة القصائد مقابل العائد النقدي يعني تفنيد مصداقية المرء كناقد سياسي مُنصف، رغم ذلك كنماذج مدعيّة من الحقيقة اليومية والعملية، يعترف الشعراء أن الكلمات ليست على الإطلاق منيعة من تأثير الأشياء الثمينة أو الإغراءات المالية، مثلاً، تحدثت أبيات "أبو لوزة" التي اقتبستُ عن "لغة" الخصم، التي تنتشر نحو الخارج، وتهدد بالابتعاد عن سيطرته؛ لأنه يسعى إلى "سهم مالي" و"ثمن" مقابل كلماته، وفي عدد متزايد من قصائد الشريط منذ نهاية السبعينيات حينما وصلت صناعة الشريط إلى أوجها، اكتشفتْ المقارنات المجازية للخطاب مع التجارة ابتعاد الكلمات من المؤلفين -إلى تأثيرات ذات فائدة تقريبـاً، معتمدة على طُرق الشعراء[٢٢] .

بالنظر إلى امتلاك صناعة الشريط تأثيراً قويـاً على شعبية وتجارة الشعر، فإن مراجع الموسيقى والغناء (والرقص) و"المزمار الثنائي"، وهي قوائم جوهرية من التسلية السمعية في اليمن، تصبح رمزية للبيع والشراء؛ ففي عدد من القصائد يتم تمثيل وسائل الإعلام السمعية-المرئية بشكل واضح كشعر سياسي رخيص، فمثلاً الشريط الذي أُصدِر في أعقاب حرب ١٩٩٤م، يُظهِر شاعراً شماليـاً في حالة تساؤل بسخرية لاذعة عن الكيفية التي حل بها خصمه "أبو لوزة"، وكيف بإمكانه أن يرحب برده ويقبل

بالنتيجة التي آلت إليها الحرب التي أردت بالحزب الاشتراكي وإيدلوجيته الشيوعية، الذي طالما تغنى به ورقص إيقاعات نهجه:

٢٦. بعد ما الحل فرض بالغامزي والمضلع — لان ابو لوزه القاسي ولانت طباعه
٢٧. ما الذي جد وغيَّر من طباعه ومسرع — يا ترى تاب أو هذي خدع من خداعه
٢٨. كان للأمس في خندق حبيقة وجعجع — بينما الآن هاجمهم وشمر ذراعه
٢٩. كيف افسر سلوكه حين ما كان يقرع — مستند قوته من جالبين المشاعهْ
٣٠. كم تغنى بهم وانشد وكم كان يسجع — بالمنابر وعبر التلفزة والإذاعهْ
٣١. أي تفسير يقنع غير إنه مقنع — قاتل الله طمع بقعاء ورزق الخناعة[٢٣]

تأرجح الشاعر هنا بين استخدام ضمائر الشخص الثاني والثالث، ليؤكد طباع خصمه المتغيرة، ويتم تأكيد تلك المضامين بواسطة المواضيع الأولية عن الشك البراق، ويتم تفصيلها حينما يحاول الشاعر "تفسير سلوكه"[٢٤]، وتنساب الإشارات التصويرية نحو المقاصد غير المرئية والباطنية في أبيات متتابعة حينما يتم توسيع قوة "القرع" بواسطة "المشاعة"، ومن ثم النشر بواسطة الغناء عبر الآلات الموسيقية الكلاسيكية لوسائل إعلام الدولة: منابر الوعظ (السمعية والبصرية)، والتلفزيون (السمعي البصري الإلكتروني)، والإذاعة السمعية؛ لذلك تصبح الازدواجية التجارية للطباع محددة وفقًا لاختلاف الوسيلة الصوتية، التي تلخص النطق الشفهي الفعال إلى قوائم من الاستقبال الأكثر سلبية.

أثناء نشوء وسائل الإعلام السمعية المسجلة التي تطورت أثناء سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، كسبت الطباع مجالاً من السجلات السمعية، التي أصبحت صفاتها الأخلاقية محددة بجوار السوق الشعبية و"التسلية"، ويمكن توضيح تلك السجلات بمقياس تدهور التأليف الأخلاقي، الذي يحدد شجون الشعراء حول محور الشفهية المتدنية، من التعبير الشفهي المؤثر، (غالبًا يتم التعبير عنه في الأنماط الأدبية، والمصطلحات القبلية الكلاسيكية)، إلى الأخبار الشفهية من مصادر أكثر ثقة، إلى الإشاعة من مصادر أقل ثقة، وأخيراً إلى الغناء

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

بصحبة الموسيقى، وتصنيف كهذا هو في الحال (١) الاستجابة التاريخية والشرطية لمجموعة من شعراء الشريط، الذين بانشغالهم بسوق الشريط، يجدون أنفسهم في مواجهة مسئوليات وتحديات أخلاقية محددة، و(٢) الاستجابة التي هي انعكاسية، ومحل تساؤل بشكل فعال حينما يحاول الشعراء تأمين أساساً موثوقاً جداً من التأليف، الذي يستطيع ترجمة شعرهم عبر الحدود الأخلاقية التقليدية؛ لذلك يقارن الشعراء كلماتهم بالتجارة والغناء، ويعيدون صياغة المضامين الأخلاقية لسجلات سمعية محددة بواسطة الترسيخ أو الإضافة أو بشكل ساخر قلب مفرداتهم التقليدية وفقاً لرغبات اكتساب فائدة بلاغية بين جمهور شعبي متزايد.

حينما يصنف شعراء الأشرطة بعضهم البعض الآخر بشكل تنافسي وفي وسط صف من السجلات السمعية، التي يتم تأكيد عدم ثبوتها بواسطة الصور المتغيرة والأشياء المتحركة، تصبح بعض أسس الحقيقة الموثوقة مكتوبة بطريقة ساخرة، وحيثما يكون التأليف عبر الشفهية عرضة بصورة خاصة للاستيلاء والتحول بواسطة سوق الأشرطة، تصبح الكتابة علامة ثابتة للطباع بعض الشيء، خصوصاً فيما يتعلق بضغوطات السوق، وهنا تظهُر مجموعة رمزية غنية من النَّسخ القانوني في العديد من قصائد الشريط، مثل: الرسائل اليدوية، والوثائق الشرعية، والدمغات الرسمية، والجرائد الموثوقة، ووسائل إعلام أخرى، يتم اقتباسها من قبل الشعراء كدليل للاستقامة الأخلاقية، فهذا أحد شعراء الشريط الشماليين يعاقب مراسلاً جنوبياً على مدحه لقادة الحزب الاشتراكي، ومتهماً إياه بتوقيع وثائق بدون سند شرعي:

١٦. ذا أمامك علي سالم ومحسن وسالم ذي تلحن لهم شُــرْوَط وبتمثل أفلام
١٧. ما يغيثوك شربه لا انت عاطش وخارم عندي اخبارك الكامل بصفحات واقلا م
١٨. رب محكوم مثلك ما وقع بيد حاكم وانتهى الأمر إما سجن أو موت واعدام[٢٥]

الإشكال هنا في المتعة الصوتية التي يستحضرها الشاعر في البيت الأول باعتبار خصمه كدجال منتج لشريط، يشبه "لحنه" المشار إليه في النهاية الأدنى من تصنيف الفضيلة، "الأفلام" من أجل تحديد قسوة عيوب خصمه الأخلاقية، ويرجع الشاعر إلى

إشارات الكتابة في الأبيات اللاحقة: رغم أنه يكتب بصدق "بصفحات وأقلام"، إلا أن خصمه يفشل في استخدام الكتابة بثقة، ومن المحتمل ينتهي الأمر إلى غايات كارثية؛ ففي قصائد كهذه لازلت الكتابة تثبت أنها خطيرة؛ لأنها تنتشر ويمكن استخدامها لأغراض شنيعة، (من الآن مغزى ساخر متكرر في إشارات الكتابة)، رغم ذلك يتم توفير رمزية الثبات التواصلي لشعراء الأشرطة عند مواجهتهم المخاطر في سوق التسجيل ذي الاتجاه المالي، فيؤثرون الارتباط بمؤسسات لها سلطتها على الثقافة وموجودة منذ حين، فيتم فهرست تلك المؤسسات من خلال رموز مناسبة من الكتاب السماوي المقدس والشريعة الإسلامية، وأيضاً من المؤسسات الدنيوية، مثل مكاتب الدولة الديوانية (دار القضاء، وبصمات إبهام اليد الرسمية، وبطاقات الهوية)، ووسائل الإعلام المطبوعة التي تديرها الدولة (الصحف والمجلات)، والأماكن التعليمية الرسمية وشبه الرسمية (شهادات الدبلوم ورسائل الكتابة)، ومن خلال ترسيخ رموز الكتابة، وممارساتها، (كما تم استعراضه في الفصل السابق)، يلجأ الشعراء إلى رموز مقبولة مؤسسياً كالوكلاء المثقفين المحررين الذين يستطيعون حملها معهم أينما حلوا، وحيثما تنتقل قصائدهم.

لاحظ هنا أن الإشارات للسلطة المثقفة المؤسسية لم تكن مهتمة بالمدركات الحسية الإسلامية فحسب، بل أشارت إلى الفضيلة المدنية بصورة عامة، ولأن شعراء الأشرطة ينقصهم التدريب الديني، لذلك فإنهم يطوقون مطالبهم بالتفويض الديني على وجه العموم، ويُظهرون استمتاعاً كبيراً برموز الدولة والسلطة المثقفة القانونية، مثل: الدمغات الديوانية، ورخص السواقة، والوثائق الرسمية، والأوراق النقدية وغيرها، وبالفعل هذه الرموز من السلطة الكتابية لها صلات متزايدة باليمنيين داخلياً وخارجياً منذ عقود ما بعد الاستقلال؛ لأن نسب معرفة القراءة والكتابة ارتفعت مع توسع البيروقراطيات والأشكال القياسية للتوثيق الشخصي، وبالرغم من استعارة الشعراء قوة مُرخَّصة من القدرات المثقفة المرتبطة منذ صدر الإسلام، فهم أيضاً يترجمون هذه القدرات التقليدية إلى أحوال الحياة المدنية اليومية، وفي أثنا ذلك ينتجون مفردات جديدة من الطباع الفاضلة.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

3. وصف الحقائق:

يبحث شعراء الأشرطة عن علامات الكتابة من أجل خلق مكانة لهم، يكون التأليف فيها آمنًا مؤسسيًا أو بتعبير أدق لإبعاده من الملاعب الغادرة بالصوت المنطوق والمسموع، وعلى العكس من المحور التقليدي للتقييم، فإن الوجود المرئي والشعبي للكلمة المنسوخة، تجعل الأمر آمنًا أخلاقيًا، فيعيدون الصياغة بشكل دوري متكامل للوصول إلى حالة من النطق الشفهي القوي الأصلي، وفي هذا الوقت وبشكل حاسم يكمن السؤال في: كيف يكونون قادرين على عكس ما هو موجود بمسؤولية ضمن خطاب من الأشياء المرئية وغير المرئية؟ مع أن دور النسخ لا يظهر التغيير الكامل والمفاجئ في هذا العمل البطولي الصغير، ومن ثم فإن شعراء الأشرطة ينبغي عليهم في النهاية مواجهة حقيقة أن النسخ في الأساس وسيلة واضحة يمكن التلاعب بها وحرفها، وما أود أن أشير إليه هنا هو أن سر هذا اللغز يكمن في حقيقة رموز النسخ المرئية، التي يستخدمها الشعراء، فهي في الواقع ليست مرئية، تذكَّر أن هذه الطريقة للعودة للعلامات المرئية ظهرت كرد محدد لانتشار الشعر على الشريط في صناعة فيها الكلمات السياسية والموثوقة تمتزج مع الإنتاج التجاري للغناء والموسيقى، فعندما يواجه شعراء الأشرطة مثل هذا الانحراف السمعي، فإنهم يحددون استقامتهم التأليفية في مصطلح النسخ، كما أوضحت، فيصبح النسخ الآن راسخًا وقوته النصية تبقى ملازمة بدقة في حالة زواله من عالم مرئي، ودورانه في إطار عالم سمعي فقط، حيث يستخدم الشعراء بالفعل رموز الكتابة، ولكن في إطار النزاع البلاغي، تتحقق فيه الأسس الأخلاقية، فيتم سماع هذه الرموز المفقودة على الشريط بدلاً من مشاهدتها، وعليه يعتمد الشعراء على الصوت المسجل لمعظم سلطتهم، والتعرف على الكلمات المسموعة بوتيرة ثابتة، عبر فعالية رموز النسخ، يساعدهم في إصلاح القدرة الشفهية التي هي فعليًا متمركزة وحقيقية.

إن اكتشاف التأليف الشفهي يعد ممكنًا بواسطة النسخة غير المرئية، وهو على الإطلاق فريد في العالم العربي والإسلامي، فقبل القرن السابع على أقل تقدير بقيت

الرسالة الشفهية للنبي محمد (صلى الله عليه وسلم) المبعوث للبشرية سليمة، مقابل أولئك الذين رغبوا في تأصيلها بطريقة خاطئة، أو برغبة من خلال نسختها الثابتة في "الكتاب المقدس" -كتاب الله غير المرئي، المكتوب في (اللوح المحفوظ)، الذي فيه الشريعة السماوية، وقدَر كل شخص مسجلاً بدقة، فسلطة الله هي في الحقيقة شفهية، وتم حفظ القرآن منذ زمن بعيد تحت هذه السلطة، وانتقل من جيل إلى جيل خلال التلاوة بدون مساعدة معرفة القراء والكتابة، ورغم ذلك تؤكد قدرة الله في الكتاب المقدس المخفي الانتشار والواسع الكلمات، ترجمته في لهجات ولغات كثيرة؛ لذلك فإن إعادة النطق لم يقدم أي تهديد للسلامة التأليفية.

يعتبر هذا الخطاب من النسخة المخفية والكتب مستمراً إلى أبعد حد في كل أنحاء العالم العربي، كما تم الإشارة إليه من قبل علماء وصف الأجناس البشرية الآخرين (الأثنوغرافيون)[٢٦]؛ فقد صادفت الخطاب مرات عديدة في روايات اليمنيين حول التاريخ وعلم الأنساب وأحداث هامة، وهي النسخ الأصلية التي يُقال أنها سُجِّلت في مجلدات فريدة، ولم يتم إخراجها أبداً، ويأخذ شعراء الأشرطة من منطق النص هذا "عندي أخبارك الكامل بصفحات واقلام"، وإن صلة شعراء الشريط بسوق التسجيل تضعهم في مكان مميز نوعـًا ما، أولاً، يصيغون شعراً مقنعـًا في صناعة تستثمر النصوص المسموعة بأنواع جديدة من السلطة، فحينما يتم نسخ عشرات الآلاف من القصائد، ليس على الورق، ولكن على شريط التسجيل الليفي، فإنه يتم إنتاج خطابات جديدة من الأصالة، مثلاً ظهر مفهوم "النسخة الأصلية" في عالم التسجيل العربي، وكانت مرتفعة السعر لأنها فعلاً منسوخة من النص الأصلي، أما حديثـًا فتم تأليف أشكالاً من السلطة السمعية في سوق التسجيل اللامركزي، ولكنها مرتبة بطريقة هزيلة، وحين يواجه شعراء الأشرطة ظهور أشكال جديدة من التأليف مشكوك فيها، فإنهم يتناغمون بشدة مع سخريات النصوص الأصلية والمؤلفين الأصليين، وهنا أشير إلى أن مجاز الطباع يكمن حيث يمكن استكشاف تناقضات واحتمالات التأليف للخطباء الأخلاقيين الحديثين[٢٧].

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

يركز (مانفريد شنايدر) في دراسة وصفية حديثة ومثيرة للعواطف، عن الأشكال الأولى للوسيلة الدينية، مفنداً الكيفية التي تسهل عملية تبادل الرسائل المكتوبة في النصرانية المبكرة، ومحدداً أشكالاً جديدة من السلطة والتأليف[٢٨]، حيث أشار إلى أنه في حين أن السلطة اليهودية المبكرة دعمت نزاهة بثها الشفهي السائد من خلال استثمار نصوصاً مكتوبة مقدسة؛ لغرض نقل أحاديث أصلية مطلقة، فإن (بول) والمصلحين الأخلاقيين استثمروا صورة الكلمة المكتوبة مع الحضورية الرمزية للروح، التي يمكن أن يصل إليها أي مؤمن مخلص[٢٩]، وعلى الرغم من أن القدرات التفسيرية للمشاهدين لم تصر واضحة تماماً في الأفعال المشاركة للقراءة إلا بعد ثورة الطباعة البروتستانتية في القرن السادس عشر، إلا أن الصورة الإنجيلية في النصرانية المبكرة كانت في طريقها بأن تصبح مفوَّضة من خلال التفسير الإنساني المُستَقَل كما هو من خلال مراتب السلطة السماوية المصنفة شفهياً؛ ففي هذه الحالة فإن إعادة الإنتاج السمعي للأشرطة يضمن الصمود المنسوخ، الذي لم يمتلكه المؤمنون الإسلاميون والمسيحيون واليهود، لأن حضورية الصورة لديهم تمتلك نظيراً مضطرباً، بينما الناظر للإنتاج الشعبي والعامي لمؤلفي الشريط، يدرك قدرة تصنيف الصورة في إطار النسخة الأصلية التأليفية، حيث لا يزال الحضور الصوتي لشعر الشريط المغنى قابلاً للانتشار، وعليه لم تعد الكلمة المنطوقة هي الناطقة باسم حضور حقيقي لمؤلف واحد، بل على العكس أصبحت محددة في درجات مزالة من مجموعة من المؤلفات.

4. الخاتمة:

مجاز الطبع المناقش في هذا الفصل، يرتبط بالعديد من المصطلحات والإشكاليات الكتابية لكنني ميزت الكلمة بترجمتها إلى الإنجليزية (طباع)، كمصطلح متعارف عليه في معاجم المصطلحات الإنجليزية، ومن ثم تعني كلمة (الطباع) كل المظاهر المكتوبة أو المتكررة بالفعل والبارزة بصورة خاصة في تعليقات الشاعر أو المتبدلة حينما تعتريه مشكلة ما، ولكن في اليمن تكون التشابهات المجازية للطباع واضحة ليس في ثقافة تعليمية من مجتمع فوق البرجوازي، ولكن بين الشعراء العاميين الذين يستخدمون

المراسلات الكتابية والأشرطة لتوصيل شعراً رنانًا ومغنى، وفي هذه الأحوال من الإنتاج النصي، يتم التعبير عن التأليف من خلال الأسس الجمالية، التي لم تشبه تلك التي كانت تستخدمها الرواية، وهذا يؤكد آثار الذاتية التي تم تمكينها من خلال أشكال جديدة من الانتشار الكتابي، وخصوصاً الأدبي، (وتشمل الخرائط، والتقويمات، والصحف، والرسائل، والأوراق النقدية).

كما خلصت إلى أن الجمال المشهور للأشياء المرئية وغير المرئية، يبقى الحبل الممدود الذي يربط انعكاسات الطباع عند الشعراء، وبما أن الطباع يرسخ المخطوطة وما يتم مشاهدته، فإن المجاز يسمح بانعكاس ما يبتعد من المشاهد، وبعيداً عن الجزء الباطني الأساسي، والصفات غير المرئية، التي قد تبشِّر بحقيقة محددة، ولكن على نحو حاسم ينطق الشعراء هذا الحقل من الحقيقة غير المرئية في سجلات مختلفة؛ لأن التحولات في وسائل الإعلام تقدمهم بتحديات تعبيرية مختلفة، وهنا أتحول من جمالية الفهرسة من الرتبة الأولى (الراسخة في قواعد الممارسة التواصلية)، إلى نوع جمالي من المرتبة الثانية، تتحدد بانعكاسية إبداعية وأكثر وضوحاً[٣٠]، وهذه الانعكاسية في الأساس نسبية؛ ففي الممارسة الرسائلية المكتوبة قبل الاستقلال في اليمن حيث كان يتقن الكتابة عدد قليل، كان النطق الشفهي هو المستخدم في نقل المخطوطة، التي أكملت وضمنت مميزاتها الطبيعية والمجسدة التأليف من خلال الكتابة، وتحت تلك الظروف كانت المعرفة الموثوقة مُسهَّلة بصورة عامة من خلال التمدد الصوتي للمخطوطة الأصلية أو ما يمكن نسميه الوسائل الصوتية الكتابية[٣١]، وخلال الأربعة العقود الماضية انتقلت الأشياء التصويرية والمرئية في اليمن بالتدريج من الكتابة (وهي الوسيلة المحددة للتقليد الرسائلي السردي) إلى السماعية (وهي الوسيلة غير المحددة لصناعة الشريط الخصبة)، وساهم هذا الانتقال في "تصنيف" وسائل الإعلام كاستلزامات أخلاقية كبيرة، وحينما حولت معيارية معرفة القراءة والكتابة والثقافة المطبوعة المخطوطة إلى مصدر لصف عريض من المؤلفين والمواطنين، اعتمد الوثوق إلى النظر في سهولة الحصول عليه ومعالجته الممكنة،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

فتحولت المعرفة الموثوقة وكذا المريبة نحو القدرات الصوتية -بالتحديد في إمكانية المرء لإيجاد طريقته للنسخ الأصلية والأصوات الحقيقية، وفي كلا الحالتين تبقى الجماليات الكتابية والتصويرية القوائم الرئيسية للمعرفة، إما عن طريق الإدراك البصري أو البحث المضني، ومع ذلك تختلف طبيعة معرفة الموضوع من شخص إلى آخر، فثمة شخص تستند سلطته أساساً على وسائل الإعلام المكتوبة، وآخر ذي سلطة راسخة الرؤية، يكتسب تأثيراً ثابتاً من خلال وسائل الإعلام لمتحدث مثالي، وتدعو تنافر نغمات المزامير الثنائية والأشرطة المستمعين للنظر تقليدياً في الفهارس الثابتة للكتابة، وتدرك حالتها الهابطة، وتنتقل نحو الأحاديث غير المرئية، التي ربما لا تزال تحتفظ بقوة أصول مرتبة تماماً[٣٢].

وبحسب اقتراحي بأن مجاز الطباع يبرز في إطار التشابهات الكتابية، إلى أني وجدت أن الاهتمام الأكبر يبرز في مجازات التبادلات الكتابية الأخرى، وبشكل أوسع بالمجازات ذات الصور المزدوجة، التي تعطي تأثيراً هاماً لفهم السياسة الثقافية وللتأليف ضمن السياقات الأخرى[٣٣]، وكوسيلة للذاتية، التي تراعي القدرة التعبيرية المرتبطة بشكل ودي بالتغييرات في السلطة المنطقية، فإنه يمكن التركيز على التأليف في التعبيرات السياسية والتاريخية كشكل من القوة التي تفيد بعض المؤدين وتميزهم عن الآخرين، وأيضاً في تعبيرات نفعية كموقع أو "موضع قدم" ينجزه ويحافظ عليه، ويسعى إليه الأفراد في إطار سياقات محددة[٣٤]، وربما تكون وظيفة علامات الاختلاف في استجواب واستمرار مراتب القوة الواضحة، وليس في مجال الشعراء العاملين في المناطق النائية حديثي العهد بصناعة التسجيل فحسب، ولكن أيضاً في الأيديولوجيات الشعبية للتأليف بصورة عامة، وكما أوضحت بإمكانيات الانعكاسية الكتابية أن تصبح شكلاً من أشكال الحداثة، حينما تُبسِّط خطابات المواطنة عاكسة أفق الشرعية التحررية الجديدة، وحينما تؤثر المؤسسات متعددة الجنسيات على القدرات المهنية والأسلوبية بشكل كبير، أو حينما يواجه عدد كبير من المثقفين الشباب والرجال وكذلك النساء عجزاً في فرص العمل مع تعديلات مؤسسية ومؤثرة،

وحينما تنتقل عقائد الكتاب المقدس نحو التطويع والتأثير السياسي، وكذا حينما تستمر تقنيات وسائل الإعلام في تشكيل تدفق الرموز في كل تلك الحقول، فإنه بشكل عام وهام يَظهُر التأليف في درجات من القرب والبعد من تلك العلامات المثقفة على حد سواء[٣٥]، وبالنسبة لشعراء الأشرطة اليمنيين ومعجبيهم، تصبح المميزات التأليفية أكثر إقناعاً عندما يعاد تكرارها في أصوات أولئك الذين هم مشغولون بشكل فعال في المطالب الأخلاقية للحياة السياسية.

في الفصل القادم خصصت عملي لشاعر بعينه، وهو الشاعر الكبير شايف محمد الخالدي، وتكمن خصوصيته في ثنائيته التي كونها مع فنان الشريط حسين عبدالناصر لعقود من الزمن مكوناً معه أطول سلسلة في شعر البدع والجواب، فأصبح أنموذجاً لشاعر الشريط، والمتحدث الرسمي باسم اليمنيين، وقد عمل الخالدي إلى جانب شعراء آخرين في تطوير مجموعة من المصادر الأخلاقية، لمعالجة بعض أكبر مشاكل البلد السياسية، وسوف تساعد النقاشات والمناظرات والمجاهرة حول طبيعة شخصية الخالدي التاريخية في تحديد الجماليات الكتابية للتأليف وسط مجموعة أوسع من الاهتمامات حول الصلات بين التحولات القومية والعالمية ونزاهة المجتمعات المحلية.

الملاحظات

تم إصدار نسخة من هذا الفصل في مجلة عالم الأعراق الأمريكية، المجلد ٣٢، العدد ١ (٢٠٠٥م): ٨٢-٩٩. النسخة الأصلية © ٢٠٠٥م بواسطة المؤسسة الأنثروبولوجية الأمريكية.

(١) ميشال فوكو: من هو المؤلف؟، في كتاب اللغة والذاكرة المضادة والممارسة، (إتاكا، إن. واي.: قسم الطباعة، جامعة كورنيل، ١٩٧٧م)، ١٢٣.

(٢) القصيدة للشاعر اليافعي الجنوبي يحيى السليماني، وهو مسئول أمن داخلي في جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية الذي لديه شهرة في نشر شعر الهجاء السياسي. المجيب، عبدالله أبو قيس العلفي الحاشدي، هو مغترب من حين لآخر في قطر، وهو

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

من قبيلة حاشد في اليمن الشمالي. تم إصدار كل من قصيدة العلفي وجواب السليماني في شريط حسين عبدالناصر رقم ٥٧ في عام ١٩٨٦م. تبدأ قصيدة السليماني بالتوسط حوال الاختلاف بين طابع الجيد والفسل. لاحظ كيف في المقتبس التالي من جواب العلفي يتم تكرار مجاز تداول الطباع بمقدمة دقيقة التي تُبرز عرضاً تصويرياً للدجل:

لا له محجَّل ولا كومي ولا موتري — من تسعة اعوام تدريباً حرق موتره
واصبح مُسيَّع مُبيَّع يُرحِم الناظري — لا له بالشرعبي ركبة ولا جندرة
ما غير طبعه يحب يمزح ويتغشمري — يشتي يكركر جمل ما تضحكه كركرة

(٣) في هذه الأبيات الشعرية يستدعي وصف الشاعر الجنوبي لحكومة نظيره الشمالي بأنها ملكية و"رجعية" إطاراً بلاغياً الذي كان يُسمع بصورة شائعة بين الاشتراكيين الجنوبيين قبل تسعينات القرن العشرين. تمتلك تصنيفات خطابات الشرق الأوسط إلى أطر قبلية ووطنية أدباً غزيراً. بالنسبة لليمن، أنظر بول دريتش، القبائل والحكومة والتاريخ في اليمن (نيويورك: قسم الطباعة، جامعة أكسفورد، ١٩٨٩م)؛ ودريتش، "الأئمة والقبائل: كتابة وتمثيل التاريخ في اليمن الأعلى،" في كتاب القبائل وتكوين الدولة في الشرق الأوسط، تحرير بي. سي. خوري ودجي. كوستينر، ٢٥٢-٨٧ (بيركيلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٠م)؛ ونجوى أدرا، "الرقص القبلي والوطنية اليمنية: خطوات نحو الوحدة،" مجلة المسلمين وعالم البحر الأبيض المتوسط، العدد ٦٧ (١٩٩٤م): ١٦١-٦٨؛ وستيفان كاتيون، قمم اليمن التي أستدعي: الشعر كممارسة ثقافية في قبيلة يمنية شمالية (بيركيلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٠م)؛ ودبليو. فلاج ميلر، "الكلمات الشعبية وسياسة الدولة: انعكاسات حول طرق الشاعرات في اليمن الريفي،" مجلة تاريخ النساء، المجلد ١٤، العدد ١ (٢٠٠٢م): ٩٤-١٢٢.

(٤) في دراسته الرائعة عن الفلسفة الأخلاقية الإسلامية، يصرح عزيز العزمة أن مفاهيم الطبع تعتبر رئيسة للفكر الإسلامي، ويشير إلى أن تلك المفاهيم تلتقي جميعها "في إحساس بالاستقامة المستمرة للوجود، وهي مع ذلك هوية أصل وحارس هذه

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

الاستمرارية وحاميها". عزيز العزمة: الفكر العربي والمجتمعات الإسلامية، (لندن: كروم هيلم، ١٩٨٦م)، ١١. ويشير التأكيد الحالي على التأليف أنه بينما تبقى الاستقامة الأخلاقية أساسية لدلالة الطبع، فإن المفهوم يستطيع أيضاً استحضار المطالب المتضاربة للطبيعة والسببية، فحيثما يجعل الشعراء الطبيعة اقتصاداً أخلاقياً حيث يربح بعضهم على آخرين، فإنه يمكن قلب أعراف السلطة التراتبية لصالح تبني عاملاً أخلاقياً أكثر تقدماً.

(٥) كلمة "تأليف" هي التعبير الأدبي الأساسي الموازي للكلمة الانجليزية "Authorship" في العالم العربي، وتعبِّر بإيجاز عن الدعائم الأدبية التي يستعرضها الكاتب في هذا الفصل (على الرغم من أن هذا التعبير يتم ذكره من قبل الشعراء العاميين بشكل نادر)، وبالنظر الى الفعل الذي يحمل معنى الاتصال بشكل ودي بغرض التوحيد والتركيب من خلال التجميع، نجد أن كلمة "تأليف" تتصدر التوتر الدائم بين الوحدة التأليفية والازدواجية، ولقد كشف (أميلي بنفنست)، و(جاك ديريدا) بأن التفصيلات الدلالية لهذه الجدلية في الخطاب الديني يتم من خلال ملاحظة التباين، الذي يبرز بشكل روتيني، وعلى نحو غير متوقع في الحوارات الغربية المتعلقة بالتحقيق الديني منذ عهد سيسرو (١٠٦-٤٣ ق.م)، بين ديانة يونانية تنشر ممارسة التركيب أو التوحيد والديانة التي تمارس التجميع والتأليف. ينظر: جاك دريدا: الإيمان والمعرفة؛ مصدران للديانة في حدود المنطق المنفرد، في كتاب الديانة، تحرير: دجي دريدا. وجي. فاتيمو، (ستانفورد: قسم الطباعة، جامعة ستانفورد ١٩٩٨م)، ١-٧٨. ولو وضعنا التطبيق العملي لمثل هذه التباينات أثناء الحوارات الحقيقية في أوروبا والولايات المتحدة جانباً، بإمكان أي شخص أن يلاحظ تباينات تجريدية مشابهة في الميدان العملي الخاص بخطابات كل من التأليف والديانة، ولسوء الحظ ظهر التأليف بل وتطور ليرتبط بشكل متكرر بهوية علمانية خاصة (ارتباط يعززه سلوك ديني سليم بشكل قوي ربما لا يدع مجالاً للشك)، بالإضافة إلى الاستخفاف بمطالبها الأدبية الأساسية.

(٦) مورس ميرليو-بونتي: الأشياء المرئية وغير المرئية، ترجمة: أي. لنجز،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

(إيفانستن: قسم الطباعة، جامعة نورثوسترن ١٩٦٨م) [١٩٦٤م]، ١٣٠.

(٧) جين هل: أقرأ مقالي: التعقيد الأيديولوجي، والتحديد النفسي للعهد في السياسة الرئاسية الأميركية، في كتاب أنظمة اللغة: الأيديولوجيات والسياسة والهويات، تحرير: بي. في. كروسكرتي، (سانتا في: قسم الطباعة، كلية البحث الأمريكي ٢٠٠٠م)، ٢٦٢-٦٣.

(٨) المصدر نفسه، ٢٦٧.

(٩) ركز البحث حول شعر القصيدة من زمن طويل على العلاقة بين الأطر الروائية للشخص الأول، وبين نسيج معقد من اللواحق الفعلية لضمائر الشخص الثاني والشخص الثالث، والعلامات الضميرية التي بدورها تستثمر الصوت التأليفي بفهرسة اجتماعية وافرة. للمزيد من المعلومة ينظر جيرت فان جلدر: الذات المجردة في الشعر العربي، مجلة الأدب العربي، العدد ١٤ (١٩٨٣م): ٢٢-٣٠؛ وعبد الواسع الحميري: الذات الشاعرية في الشعر الحداثة العربية، (بيروت: الموسوعة الجامعية، ١٩٩٩م)؛ وجي. سي. لاينز: المماثلة والهوية في الشعر العربي التقليدي، (ويلتشر، المملكة المتحدة: أريس و فيلبس، ١٩٩٩م)، ٣٨.

(١٠) برنكلي ميسيك: الدولة الخطاطة: السيادة النصية والتاريخ في مجتمع إسلامي، (بيركيلي: قسم الطباعة، جامعة كليفورنيا، ١٩٩٣م)؛ وميسيك: ضبط النفس: النية وأسلوب التعبير في الأعمال القانونية الإسلامية، مجلة الشريعة الاسلإمية والمجتمع، المجلد ٨، العدد ٢ (٢٠٠١م):١٥١-٧٨.

(١١) لورانس روزن: المساومة من أجل الحقيقة: بناء العلاقات الاجتماعية في مجتمع إسلامي، (شيكاغو: قسم الطباعة، جامعة شيكاغو، ١٩٨٤م)، ١٦٨-٧٩.

(١٢)ويليم بيمان: اللغة والمكانة والسلطة في إيران، (بلومنجتن: قسم الطباعة، جامعة إنديانا، ١٩٨٦م) ١٧-١٩، ٢٠٢-٠٣؛ ومحمد آركون: اللوجستية والحقيقة الدينية وفقًا لأبي الحسن الأميري، في كتاب مقالات على الفكر الإسلامي، الطبعة الثانية (باريس: ميزنيو ولاروز، ١٩٨٤م [١٩٧٣م])، ٢٢٨.

(١٣) بالنظر للروابط التاريخية بين الشعر وشبكات رعايته وسلطته في العالم العربي، تم توضيح مسألة السرقة الأدبية بطرق متعددة في عدة خطابات مختلفة. ولقد تجاوز النقاد الأدباء الآخرين في تطوير تصنيف شامل لأنواع السرقة الأدبية على الرغم من أن الكثير منها أشكال أو أنماط استشهادية وتلميحية مقبولة. أنظر ابراهيم عوضين المعارضة في الأدب العرب (القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٨٠م) ٨-٥٩. وبالفعل وبشكل تقليدي لقد أصبحت السرقة الأدبية مسموح بها بين أوساط النقاد كجزء ضروري من الاعتراف بأن أي تعبير يكون مُشبَّع دائماً بمسارات مأهوله اجتماعياً وأن المطالب المتعلقة بالمعاني الإبداعية يمكن الحصول عليها فقط من الله. أنظر عبد الفتاح كليتو، المؤلف ونسخه المطابقة: مقالات حول الثقافة العربية الكلاسيكية، ترجمة إم. كوبرسن (سيراكيوس، إن. واي.: قسم الطباعة، جامعة سيركيوس، ٢٠٠٢م) ٩-٢٣. كما يميل الشعراء الذين يتنافسون على النفوذ السياسي في معظم السياقات الجدلية بأن يكونوا أقل تسامحاً. ويذكر أليوس ميزل النقاشات الساخنة حول النسبة الصحيحة بين أوساط شعراء البدو في المملكة العربية السعودية في بداية القرن العشرين. أنظر أليوس ميزل، أساليب وعادات بدو الروالة، تحرير دجي. كي. رايت (نيويورك: الجمعية الجغرافية الأميركية، ١٩٢٨م)، ٢٨٣. وفي اليمن يتم بشكل متكرر تبادل اتهامات السرقة الأدبية بين أوساط شعراء الشريط والفنانين وجمهور المستمعين.

(١٤) عند إصدار قصيدة البدع هذه في العام ١٩٨١م على الشريط رقم ١٠ للفنان حسين عبد الناصر، أُرسِلتْ للخالدي، مذيلة تحت اسم الشاعر أحمد علي القيفي (شاعر من منطقة قيفة، منطقة تقع شمال اليمن)، والقيفي المتوفي في ١٩٩٨م أبرز شعراء أشرطة سلسلة حسين عبد الناصر، وهو إلى جانب رفيقه أحمد الصنبحي، من الشعراء الأوائل في استهلال المساجلات الحوارية الشعرية بين الشعراء الشمالين والجنوبيين، والتي أصبحت بدورها صفة مميزة لهذه السلسلة من الأشرطة الشعرية، وكالعادة أعقبت قصيدة الجواب للشاعر شايف الخالدي، متممة وجه الشريط الأول (A).

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

(١٥) إس. نومانول: الطبيعة في كتاب موسعة الإسلام، تحرير: تي. بيانكوس، وآخرون، (ليدن: إي. دجي. بريل، ١٩٩٨م)، ٢٥.

(١٦) لوسين تامينين: التلاعب بالكلمات: أثنوغرافية الأنماط الشعرية في اليمن، رسالة دكتوراه، قسم الأنثروبولوجيا، جامعة ميتشغان، آن آربر، ٢٠٠٢م، ٩٩- ١٠٠.

(١٧) تحرير علي الغلاّبي، وآخرون: غنائيات يحيى عمر، (دمشق: الكاتب العربي، ١٩٩٣م)، ٧٧.

(١٨) جاك دريدا: عن علم أنظمة الكتابة التصويرية، ترجمة: جي. سبيفاك، (بالتيمور: جونز هوبكنز، ١٩٧٤م، [١٩٦٧م]).

(١٩) هذه القصيدة هي "جواب" للخالدي على الشاعر أحمد الصنحبي من البيضاء، (على شريط حسين عبد الناصر رقم (٦١) الصادر عام ١٩٨٧م)، وكما سيتم المناقشة في الفصل السادس، تعتبر المساجلات الشعرية بين هذين الشاعرين (الخالدي والصنبحي) الأشهر بين قصائد سلسلة عبدالناصر، حيث وصلت بعض تلك المساجلات إلى مئات الآلاف من المستمعين، وعلى وجه التحديد المساجلات التي تم إصدارها بعد حرب ١٩٩٤م على الشريط رقم (٩٩).

(٢٠) تم مناقشة الفوارق بين مصطلحي "الظاهر"، و"الباطن" بشكل شامل في أعراف التفسير القرآني، أما في الخطاب الشعري المشهور في اليمن فيتم استحضارهما بشكل متكرر عند مناقشة معاني القصائد الشعرية، والتعرف بشكل رسمي على صنف الشعر الباطني كنمط أدبي، ويعرف معظم اليمنيين هذا النمط الشعري (الشعر الباطني) من ناحية استعمال الرموز المحددة والمعرفة الطبيعية والسلوك الأخلاقي، وليس من ناحية التصوف الديني.

(٢١) على الرغم من أن تكلفة كل شريط من أشرطة الفنان حسين عبد الناصر قد تصل إلى ١٣٠ ريالاً يمنياً في ٢٠٠٦م (ما يعادل ٠,٧٠ رَحِمَهُ اللَّهُ)، إلا أن مجمل الأرباح كانت تعود على محلات الأشرطة. وكما تمت المناقشة في الفصل الرابع، فيما يتعلق

بحقيقة أن شعراء الأشرطة السياسية يسخرون من بعض الاقتراحات التي تفيد بأن الشعراء يتقاضون أموالاً مقابل أشعارهم، بينما كان لدى الفنانين ميول للإقرار بالمهنية.

(٢٢) دبليو. فلاج ميلر: استعارات التجارة: إعادة تقييم القبلية في شعر الشريط اليمني، المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط، المجلد ٣٤، العدد ١، (٢٠٠٢م):٢٩- ٥٧.

(٢٣) هذه القصيدة الشعرية أَلَّفها الشاعر عبدالله العلفي أبو قيس، وتم إصدارها على سلسلة أشرطة حسين عبد الناصر في الشريط رقم (٩٩) بعد حرب ١٩٩٤م، وسيتم مناقشتها في الفصل السادس.

(٢٤) يستحضر الفعل "يفسر" المستخدم في هذا الصياغ تفسير شكلي دقيق (مثل التفسير القرآني)، بينما يتصدر المفعول به الفعلي "سلوكك" القوى الداخلية لخط مرئي فريد.

(٢٥) أرسِلَت قصيدة أحمد القيفي إلى شايف الخالدي (في شريط الفنان حسين عبد الناصر رقم ٦٤، ١٩٨٨م).

(٢٦) ينظر أندرو شيريوك: الوطنية والتصور النَسَبي: التاريخ الشفهي والسلطة النصية في الأردن القبلية، (بيركلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٧م)، ٢١٣- ٢١؛ وميخائيل جيلسنن: "الكلمات المقدسة" في كتاب تنوع المجتمع الاسلامي، تحرير: أحمد الشاهي، (لندن: إتيكا للطباعة، ١٩٨٧م)، ٩٢-٩٨؛ وديل إيكلمان: مهارة الذاكرة: التعليم الإسلامي وإعادة إنتاجه الاجتماعي، مجلة الدراسات المقارنة في المجتمع والتاريخ، المجلد ٢٠، العدد٤، (١٩٧٨م): ٤٨٥-٥١٦؛ وبرنكلي ميسيك: مفتو وسائل الإعلام: الفتاوي الإذاعية في اليمن، في التفسيرات التشريعية الإسلامية: المفتون وفتاويهم، تحرير: إم. كي. مسعود، وبي. ميسيك، ودي. إس. باورز، (كامبردج، ماس: قسم الطباعة، جامعة هارفرد، ١٩٩٦م)، ٣١١-٢٠٣.

(٢٧) ناقش (ولتر بنيامين) في مقالة طويلة تتعلق بتأثير الأفلام التجارية على تجارب الشعوب، وتحييدها عن الأصالة، موضحاً أن الصور التي يُعاد إنتاجها ميكانيكاً تعمل

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

على إفساد عبير الأشياء من خلال عزل المشاهدين عن أدوارهم الفريدة في السياقات الاستخدام اللغوية المحددة تاريخيـًا. ولتر بنيامين: عمل الفن في عصر إعادة الإنتاج الميكانيكي، في كتاب الأضواء، (نيويورك: شوكن، ١٩٦٨م)، ٢١٧-٥١٢. وأشير إلى أن هذا المنهج ربما يجازف بالاستخدام المحدد للقوالب المثالية، ولكنه أيضـًا قد يساعد في دراسة الأيديولوجيا، وإن فشل في تفسير المهام الجديدة التي من المحتمل أن تكتسبها الأشياء التكنولوجية في مكافحة أنظمة الحقيقة والمعرفة التاريخية، وفي هذه الحالة، قد تحتوي النسخة الأصلية المسموعة على سخرية، تؤكد نظرة بنيامين المتعلقة بإحساس المستهلكين (جمهور المستمعين) بالبعد عن الأشياء، لكن تلك الأشرطة تكتسب قوتها كوسائل إعلام تساعد على تأمين نزاهة التعابير الأدبية الشفهية السابقة.

(٢٨) مانفرد شنايدر: لوثر مع ماكلوهان، في كتاب الديانة ووسائل الإعلام، تحرير: أيتش. دي، وفريز وإس. وبر، (ستانفورد: قسم الطباعة، جامعة ستانفورد، ٢٠٠١م)، ١٩٨-٢١٥.

(٢٩) المصدر نفسه، ٢٠٢-٠٣.

(٣٠) حول فهرسة المرتبة الأولى والثانية، ينظر ميخائيل سلفرستين: الترتيب الفهرسي وجدلية نشؤ علم اللغة الاجتماعي، في جلسات تقديمية في الندوة السنوية الثالثة حول اللغة والمجتمع، أبريل ١٩٩٥، (أوستن: جامعة تكساس، ١٩٩٦م)، ٢٩٣- ٩٤ .

(٣١) كما وضحتُ في الفصل الثاني، كان شعراء البدع والجواب، يفتتحون ويغلقون قصائدهم الشعرية بابتهالات مكتوبه، بتجليات وابتهالات روحانية لله (سبحانه وتعالى)، والرسول محمد صلى الله عليه وسلم، وعلى الرغم من أن وجود أجزاء محددة شفهيـًا سواء من خلال الأسلوب الديني أو القبلي، أكدت الكثير من القوة النصية للشعر الرسائلي للجمهور.

(٣٢) أشرتُ في مكان آخر إلى أن الفهرس الذاتي لقوة الشعراء الصوتية المُنتجة حديثـًا تتطلب دراسة ما يسمى "بعلم رموز الأصوات والنحو" (الفنوجراماتولوجي):

وهو دراسة الصيغ الصوتية المميزة، والتي يتيم تأمين ثباتها من خلال فروق ممكنة في النسخة الكتابية المطابقة لها. دبليو. فلاج ميلر: عن القصائد الغنائية والرموز: شعر الشريط والطباع الأخلاقي وثقافة الانتشار في اليمن، مجلة عالم الأعراق الأمريكية، المجلد ٣٢، العدد١، (٢٠٠٥م): ٩٤.

(٣٣) في اليمن، اشتملت مثل هذه التعابير الكتابية المجازية على الحكمة والأدب والتاريخ والتوثيق والفن، وفيما يتعلق بالتعابير المجازية المزدوجة، أشار (جين لامبرت) المتخصص في الثقافات والأعراق المختلفة إلى وجود شكاوى من الفنانين اليمنيين المشهورين وجمهورهم حول الصور المتلفزة للفنانين، التي تُفهرس حالياً طباعاً منحطة تجاريًا، وفي اللحظة نفسها أصبحت تلك الصور مفيدة لنجاحهم. جين لامبرت: من المنشد إلى الفنان: نحو وضع جديد للموسيقى، مجلة شعوب البحر الأبيض المتوسط، العدد ٤٦ (١٩٨٩): ٧١.

(٣٤) حول "الأساس" ينظر إيرفنج جوفمان: الأساس، في كتاب صيغ الكلام، تحرير: أي. جوفمان، (فيلادلفيا: قسم الطباعة، جامعة بنسلفانيا، ١٩٨١م)، ١٢٤-٥٩.

(٣٥) من أجل استعراض الحاجة الماسة إلى علم أنثروبولوجية التكنولوجيا قدم الباحث مادلن أكرتش مناقشة علمية تفيد بأن دراسة "وصف" الأشياء الفنية يساعد على إبراز التجسيدات الاجتماعية المصاحبة للتكنولوجيات المتاحة، والتي تصبح مألوفة لدى النسيج الاجتماعي للمجتمعات المحلية. مادلن أكرتش: وصف الأشياء الفنية، في كتاب تشكيل التكنولوجيا وبناء المجتمع: دراسات في التحول الفني الاجتماعي، تحرير: دبليو. بايكر ودجي. لاو، (كامبردج، ماس.: قسم الطباعة ام. اي. تي. ،١٩٩٢م)، ٢٠٥-٢٤. ويوضح هذا الفصل كيف أن إحدى مجموعات المنتجين بحثت في "وصف" علاقات إعادة الإنتاج التي تشعرنا بأن صناعة التسجيل فرضتها من خلال نشر رموز تاريخية للكتابة والشفهية، لكي تسلط الضوء على الفجوة بين

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

الطلبات الجديدة للتأليف، الذي تقدمه صناعة الشريط والمفاهيم القديمة للسلطة الشفهية الموجودة بشكل منطقي في الحياة السياسية الاجتماعية للمناطق المرتفعة، فاتجاه انعكاسي كهذا يقدم تحذيراً هامًا لعلم اجتماع مستمر يصر على التمييز بين المظاهر الداخلية (الفنية) والخارجية (السياقية والتاريخية) لتقنيات محددة، كما يشير استخدام الشعراء لمجاز الطباع، أنه من الدقة بواسطة إعادة ربط الحدود التقليدية لتسجيلات الشريط بمفاهيم البنية الأخلاقية، وإعادة الإنتاج الفني والتأليف المتصل بالنمط الأدبي، أن هدف الشريط والعلاقات الاجتماعية المعبر عنها، تصبح توليدية لآفاق جديدة من الهوية المجتمعية.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

الفَصْلُ السَّادسُ

أهميَّةُ الشِّخصياتِ التَّاريخيَّة: تُراثُ سلسلةِ عبدالنَّاصر الغنائيِّة

"عندما يزدهر وعي الناس، وتتقدم (الأمة) حين تحدق بنظرها نحو طلوع فجر (الاستقلال)، فلا ريب سيأتي يوم ننتزع فيه حريتنا وإرادتنا وكافة حقوقنا، ونكون قادرين على التحكم بمصيرنا، وما التاريخ البريطاني وتاريخ الشعوب الحرة إلا علامات ومصادر مشعة على ذلك". (قائد الحزب الشيوعي عبدالله باذيب: تحيات للبرلمان البريطاني، جريدة النهضة، ٢١ يوليو، ١٩٥٥م).

"حين أضع نفسي مكان الشاعر شايف الخالدي، أجدني سأتحدث عن الأشياء ذاتها التي يتحدث عنها، فأقوال الخالدي تحمل نفس التصورات والأفكار التي تدور في خاطري ومخيلتي؛ لذا أجد نفسي مستمتعاً في كل قول يقوله الخالدي، وأشعر بلذة أكبر عندما ينتابني شعور بأني واقف مكانه، ومتخيلاً كل خطوة يقوم بها من خلال سرد أبياته الشعرية، وكأنني أمارس معه لعبة الشطرنج، ومتسائلاً في حالة تأمل: أي حركة سيقوم بها الخالدي؟ وأي حركة سأقوم بها أنا؟ (مقابلة مع علي التولقي، أحد معجبي سلسلة شريط عبدالناصر الغنائية، ٢ أغسطس، ١٩٩٧م).

الزمان ٧ مارس ١٩٩٩م، أما المكان فبالقرب من المدخنات البخارية الواقعة فوق مصنع نهر الروج لشركة سيارات فورد في مدينة (ديربورن)، حصل أكبر حفل تأبيني على مستوى الولايات المتحدة الأمريكية لرجل وطني يمني[1]، حيث استقبلتْ جمعية الشئون الاجتماعية اليمنية-الأمريكية حوالي مائتين أمريكي من أصل يمني، كانوا ضيوف عزاء وتأبين في وفاة الشاعر شايف الخالدي، ما يؤكد أن قصائد الخالدي الشعبية، والمصاغة بأساليب معبرة عن اليمنيين من كل الخلفيات الاقتصادية والاجتماعية، الباعث وراء هذا الحضور الذي تجدد هنا وبقوة لإقناع المجتمع المنطقي. في هذه المناسبة، وجدت نفسي أعبر عن عضويتي في هذا المجتمع، بل

انتهزتها فرصة لأتحدث عن بحثي في يافع، وعن محل الأشرطة العدني (قطعة من بلدي)، سارداً لقاءاتي الأخيرة مع الخالدي، حين حللنا ضيوفاً عليه في منزله بيافع، الذي تزامن مع تصفيات كأس العالم لكرة القدم عام ١٩٩٨م، فقصصت كيف قعدنا إلى وقت متأخر من الليل لمشاهدة المباراة النهائية، وكيف ابتهجنا بانتصار فرنسا على البرازيل في الشوط الإضافي، التي كسبت فيه الكأس الذهبي بقيادة البطل المتألق كابتن فريق المنتخب الفرنسي الجزائري الأصل زين الدين زيدان.

قبل شهرين من حفل تأبين مدينة ديربورن، أي في ٦ يناير ١٩٩٩م، تجمَّع آلاف مؤلفة من اليافعيين قدموا من جميع منحدرات يافع وجبالها لتشييع جنازة الخالدي (ودفنه في مسقط رأسه بمنطقة القعيطي)، وتبع الجنازة موكب مهيب من أصدقائه ورفاق دربه ووفود رفيعة من أنحاء اليمن قاطبة وفاء للخالدي وتذكراً لحياته الخالدة في نفوسهم، (وفي خيمة العزاء) انهالت سلسة من قصائد الرثاء والمواساة استمرت أكثر من أسبوعين، ونشرت في كثير من الصحف الوطنية اليمنية، فتم جمعها وإعدادها ضمن مطويات كتاب، تم إصداره لاحقًا، ليخلد حياة الخالدي وشعره[٢]، وفي هذه الأجواء فاجأ فنان الشريط حسين عبدالناصر، جمهور الخالدي ومحبيه برسالة خاصة بعثها ضمن أول شريط يسجله بعد مراسيم الدفن، قائلاً: "عزيزي المستمع: هل تعرف وهل تصدق أن الشاعر المشهور والمحترم الشيخ أحمد علي طاهر القيفي، "أبو زايد" أحمد، قد توفى بنفس اليوم وبنفس اللحظة وبنفس المرض ودفن في نفس القبر كما أبو لوزة [الخالدي]؟ هذا سوف يخبرك بالصور المبدعة وابتكارات أبو لوزة. هذا من بين ملاحق سيرة حياة الخالدي، التي سوف تدوم إلى الأبد. وبناءً على ذلك نطلب من كل واحد، من ضمنهم وسائل الإعلام اليمنية المناسبة بأن تعطي هذه الشخصية حقوقها الكاملة التي تستحق من أجل التعرف عليها[٣].

يعتبر أحمد القيفي، وهو أحد مراسلي الخالدي ضمن شعر الشريط، بل أبرز الشعراء الموقرين لدى الخالدي، الذي أقام معه لعبة الإبداع الحواري، (لكنه غدا بين عشية وضحاها بعد تصريح السعدي في عداد الموتى، فدفنت كل حقوقه يوم دفن

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الخالدي، بعد أن كشف الغطاء عن هذه الشخصية التي لم ترث الخالدي بكلمة، ولم تتبع جنازته، فاتضح إنما) هي نفس ثانية للشاعر شايف الخالدي، ابتكرها ضمن لعبة النقاش السياسي التي دامت ما يربو عن عقد من الزمن، ومن ثم لم يكن القيفي شخصية حقيقية بل مخاطب توهمي ونظير خيالي.

ولكن ألم يكن القيفي أكثر من ند فكيف يكون خصماً خيالياً للشاعر الخالدي؟ أي نوع من الازدواجية الشخصية تمت؟ ومن هو المخدوع حقاً؟! صراحة مثلت حكاية الفنان حسين عبد الناصر السعدي التي تم روايتها لي من قبل مجموعة من أبناء يافع حاملي الجنسية الأميركية، والمقيمين في ولاية شيكاغو الأميركية في ٢٥ سبتمبر، ٢٠٠٢م، محل إفشاء سر لا يصدق، وعلى الرغم من استماعي لعدد من الشائعات حول شخصية القيفي المصطنعة من قبل الخالدي خلال الحفل التأبيني في ولاية ديربورن الأميركية، إلا أنه لم يحدثني أحد بدليل مقنع، ولم أجد أي خبر عن هذه الاحتمالية الشائعة خلال فترة بحثي الميداني في اليمن، وبالنسبة لي وبعض الأمريكيين من أبناء يافع المعجبين ببراعة الخالدي، لم يكن لديهم أي معرفة حول آخر الأخبار المتعلقة بإفشاء سر الخالدي، ومع ذلك كانوا متلهفين للمساهمة في التأمل حول مسألة من تكون شخصية الشيخ أحمد القيفي، وخصوصاً الذين أحيوا ذكرى حياة الخالدي.

وروى لي رجل متقدم بالسن قائلاً: " سمعت حول هذا السر بنفسي من صديق لي كان حاضراً أثناء تشييع جثمان الخالدي"، واستمر بالقول: "لقد تم الإعلان بشكل صريح بواسطة الفنان حسين عبد الناصر السعدي، الذي أخبر جميع الحاضرين بأنه بموت الخالدي لم يكن الشاعر شايف الخالدي هو الشخص الوحيد الذي مات، ولكن بموته مات الشاعر أحمد علي طاهر القيفي على حدٍ سواء، كما صرح عبدالناصر بأنه كان هو الحارس الأمين والوحيد لهذا السر لعدة سنوات، برفقة جار الخالدي الموثوق به".

وعندما كنت جالساً أتبادل الحديث مع عدد من الحاضرين في أحد مجالس القات في منطقة يافع أكد رجل آخر بأنه سمع مثل هذا الحديث المتعلق بهذا السر من

زملاء يافعيين موثوق بهم عندما كان في زيارة إلى المملكة العربية السعودية في عام ٢٠٠١م، وعندما شاهد الرجل حيرتي أضاف: "تذكَّر أنه عندما كان الخالدي يؤلف الشعر، وخصوصاً بداية ثمانينيات القرن العشرين، لم يستطع الناس التحدث بحرية مقارنةً بالسنوات اللاحقة، وعلى وجه الخصوص عندما أصبح الحكم الاشتراكي أكثر تساهلاً وتقبلاً للمعارضة السياسية، لم يكن من السهل انتقاد الحزب بشكل صريح، وبناءً على ذلك وجد الخالدي لنفسه طريقاً خاصاً للتملص من مسألة الرقابة الرسمية للمطبوعات، ومن خلال الرد على الشاعر أحمد القيفي باعتباره شاعر الجواب، استطاع الخالدي أن يدافع عن مواقفه وآرائه، حتى عندما يصدر انتقادات ضد الحزب الاشتراكي، ويعري سوء إدارته للشؤون الوطنية في الجنوب".

كافحت من أجل فهم الظروف التي سادت أثناء الحكم القاهر للنظام الاشتراكي في الجنوب، والتي دفعت الشاعر الخالدي إلى أن يجازف بمصداقيته الأخلاقية في مثل هذه المخادعة المتهورة، صحيح أنا نجد كثيراً من الشعراء يصطنعون حوارات خيالية مع حيوانات حساسة وأشجار البن والجن أو مع مخاطبين توهمين ومحاورين خياليين من بني البشر، لكنني على الإطلاق لم أواجه مثل هذه التجربة الدقيقة المحكمة لتمثيل براعة خيالية لخصم حقيقي، وما أدهشني أكثر هو التأثيرات السياسية التي حققتها حيلة الخالدي بين أوساط الجمهور، ومن خلال تذكري الحوارات الكلامية الممتعة مع بعض أبناء يافع أثناء فترة بحثي الميداني حول المساجلات الشعرية بين الخالدي والقيفي، كانت المفاجأة تنتابني بسبب درجة الاحترام الواسع الذي كان يحتفظ به عدد كبير من الجمهور، ليس نحو الخالدي فحسب، بل ونحو القيفي بشكل خاص، فعلى الرغم من أنني لم أجد أحداً من الناس التقى بالقيفي شخصياً، إلا إنني وجدت عدداً هائلاً من جمهور مساجلات الخالدي-القيفي الشعرية يمجدون فطنة القيفي السياسية الفائقة، وكما علَّق أحد الشعراء المعجبين: "كان القيفي دائماً يهاجم خصمه الخالدي بسبب أخطاء حقيقية في الشطر الجنوبي، بينما كانت دفاعات الخالدي متكلِّفة بشكل مستمر، فكان الخالدي يرد على القيفي بدرجة أقل من خلال مهاجمة المشاكل

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الحقيقية في شمال اليمن بعيداً عن الاستخفاف بالأخطاء التي تطرق لها القيفي في قصيدة البدع، مع أنه كان يحاول أحياناً الدفاع بزهو عن تلك الاخطاء"، وهناك عدد من السمات الأخلاقية التي جعلت القيفي أكثر شهرة بين أوساط المعجبين، وتشمل تلك السمات صدقه وكلماته الموزونة وكراهيته للمبالغة، وعدم معرفته بالقراءة والكتابة، وبالفعل برزت أمية القيفي المطلقة بشكل روتيني بين أوساط الجمهور، وقادت نفس الشاعر إلى التأكيد على ذلك "، فعدم معرفته بالقراءة والكتابة أعطته القدرة الكافية على التحدث بقوة وبشفافية مطلقة معتمداً على فطرته وهاجسه الشعري، فسار بطريقة مختلفة عن بقية شعراء عصره المتعلمين الذين اكتسبوا ميولاً واتجاهات بفعل الثورة والاستقلال فأوصلتهم إلى إمكانية التفهمات"[٤]، وبالنسبة لهؤلاء المعجبين كان القيفي الند الشفهي والكفؤ للشاعر شايف الخالدي.

ومن خلال جلوسي مع عدد من أبناء يافع حاملي الجنسية الأمريكية صرح لي أحد الشباب الذي كان يعمل بائعاً في إحدى البقالات، قائلاً: "لا، لا!" منكراً تأكيدات الآخرين بأن القيفي قد مات بموت الخالدي، وأضاف ذلك الشاب قائلاً: "القيفي رجل حقيقي! وهو شيخ قبلي، ويعيش في قرية قيفة، لكن لم ولن يكن شخصاً خيالياً! إنه شخص حقيقي".

وفي ذلك السياق حاول رجل آخر متقدم في السن أن يعترف بهذه الاحتمالية، ورد على الشاب قائلاً: "حسناً، من المحتمل أن يكون الشيخ أحمد القيفي رجلاً حقيقياً، لكنه لم يكن شاعراً، ولعل هذا الشيخ قد عقد اتفاقاً مع الخالدي قبل سنوات عدة بأن يدعي الخالدي بأنه يكتب إليه، ويضيف اسم الشيخ أحمد القيفي على الردود التي يؤلفها الخالدي بنفسه".

وبعد لحظة، أضاف ذلك الرجل متسائلاً: "ومع ذلك، ما نوع اسم القيفي (ماهية لقبه القبلي)، بالنظر إلى أن اسم قيفة هو اسم منطقة واسعة الامتداد؟ وعلقت أنا بأن "قيفة منطقة منفردة"، ولقد شاهدت اسم "قيفة" ملصق على خارطة طريق عام، وأملت بأن أستوضح هذا الأمر، ورد الرجل مصححاً، ومضيفاً لكلامي حول منطقة قيفة

قائلا: "حسنـًا، في الحقيقة أن قيفة واد عميق يقع بين جبلين، حصل فيه صراع شديد بين قبيلتين، تقطن إحداهما سفح أحد الجبلين، وتقطن الأخرى سفح الجبل الآخر، واستمر الصراع بينهما لفترة طويلة حتى توسط الإمام يحيى بن حميد الدين في أوائل القرن العشرين من خلال شراء أراضي من الوادي، وأنشأ منطقة محمية (حوطة)، وساعد ذلك على تهدئة الصراع لفترة من الزمن على الرغم من زيادة استياء السكان المحليين في المنطقة عندما اشترى مشايخ حلفاء للإمام يحيى حميد الدين، ينتمون إلى شمال الشمال قطعـًا من الأرض حول هذه المنطقة، فاستقروا فيها".

وبحسب ما أشار إليه ذلك الرجل، فإن التاريخ السياسي لوادي قيفة يمثل مكان التقاء اليمنيين المنتمين إلى كل من المحافظات الشمالية والجنوبية، وكمنطقة اجتماع الناس ضد كل المظالم المرتكبة من قبل ملاك الأراضي الملكيين المناصرين للدولة في الشطر الشمالي، كما كان وادي قيفة منطقة طبيعية مثلت نقطة انطلاق المقاومة الشعبية ضد نظام الحكم، ولأن وادي قيفة يقع ضمن إطار الجمهورية العربية اليمنية سابقـًا، فقد قدمت منطقة قيفة لمواطني جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية موقعـًا نافعـًا للاهتمام بالطبقات العامة بين اليمنيين، التي كانت متنقلة خلف الحدود الوطنية، والأهم من ذلك كانت قبلية، بالنظر للموانع الاشتراكية الجنوبية في ذلك الوقت، ولقد بدأ التنقيب عن جذور الهوية الشخصية لأي شاعر شريط على مر التاريخ، كما وجد التاريخ مراسي جديدة تتعلق بالسيرة الذاتية في طيف خصم الخالدي الخفي، وحيثما اندمج رجلان ينتميان إلى بلدين مختلفين في شخص واحد، أصبح التاريخ إلى حد ما يمنيـًا خالصـًا ووطنيـًا في صميمه، ولكنه أيضـًا كان تاريخ امتزاج أصول مع بدائل، فإن رواياته عن الشعراء والأماكن ارتبطت بشكل معقد بالقبلية التي تعهدت بالوقوف الحازم ضد أنظمة تسلط الدولة، فقد تريَّث العميل المحرِّض لتلك القبلية، وهو رجل القبيلة الحقيقي الذي كان هو القيفي، خلف شخصية مازحة استطاعت الانتشار "كشخصية" معروفة، وهي الشخصية التي احتفظ نجاحها الرخيم بالمصداقية السياسية والأخلاقية، وبالذات عندما كانت لغة الشخص السابق (الخالدي) مرتبطة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

بسياق مكتوب، وفي النهاية حلت الرواية التفصيلية عن موقع وتاريخ قيفة القضية لدى كثير من زملائي الأمريكيين اليمنيين.

وفي هذا الفصل أعطي جل تركيزي على القصائد الشعرية التي أصدرها الفنان حسين عبد الناصر السعدي، والتي تطرقت للحديث عن حياته وطبيعة عملة في الفصلين الثالث والرابع، حيث قدمت سلسلة أشرطته للجمهور ما يزيد عن خمسمائة قصيدة شعرية، وهذا يمثل أرشيفاً لخطاب السياسي الشعبي، الذي استمر ما يربو عن عقدين من الزمن من الشرح المستمر للأحداث كافة، ابتداءً من التعديلات الحكومية لرؤساء الدولة حتى الحديث عن بطانيات النوم، ويعكس انتقائي لمقتطفات من القصائد الشعرية في هذا الفصل رؤاي الخاصة، ومع ذلك أحافظ على الموضوعية من خلال التركيز على عشرة أشرطة شعرية، هي الأفضل في هذه السلسلة من وجهة نظر جمهور المستمعين ومالكي محلات الأشرطة[٥]، ويتصدر هذا الفصل أبرز الشعراء في هذه السلسلة، ويقيم عدد كبير منهم خارج الوطن بشكل دائم، بينما إقامة البعض الآخر هناك بشكل متقطع[٦]، وأثناء فترة بحثي في اليمن، قابلت بعضهم، وشاهدت صور البعض الآخر، وسمعت الأحاديث المطولة عن أبرزهم من قبل أناس قابلتهم شخصياً، وبهذا الاستطلاع توصلت إلى نتيجة نهائية مفادها: أن هؤلاء الشعراء، الممثلين لأشرطة سلسلة الفنان حسين عبد الناصر، أناس حقيقيون لا يزالون على قيد الحياة عدا القيفي، فلم أجد له أثراً حقيقياً يدل عليه، وأن أبرز هؤلاء الشعراء هو الشاعر شايف الخالدي، وهو الأكثر شهرة وتميزاً؛ لذلك يركز معظم هذا الفصل على أعماله الشعرية.

وحول هذه الخصوصية يناقش هذا الفصل مسألتين، الأولى: كيف أصبحت شخصية الخالدي القبلية الصاخبة موقع اهتمام جمهور سلسلة أشرطة الفنان حسين عبد الناصر؟ والثانية: ما الذي تقدمه مساهمات شعراء سلسلة الأشرطة حول إعادة تشكيل الخطاب السياسي اليمني، وخصوصاً في المحافظات الجنوبية خلال العقود الزمنية البالغة الأهمية المترجمة للقومية اليمنية؟ ولمعالجة هذين السؤالين من خلال

دراسة واسعة للمصادر الأدبية للوسيلة التكنولوجية، أوليت اهتماماً خاصاً لتعقب المجاز البلاغي الخاص بالتاريخ والدلالة الرئيسية لمعنى القومية[٧]، وبالحديث عن الهوية والثقافة اليمنية الحديثة، أجد عدداً قليلاً من التعابير المجازية الخصبة أو الموثوق بها، وعلاوة على ذلك، فإنني أتحدث عن التاريخ كإطار أخلاقي غير ثابت، وليس كقصة موضوعية تحكي أحداث الماضي. وكإشارة لعالم الوجود يُعتبر التاريخ سمة من سمات الحياة التي تربط تجربة الفرد الحياتية الحاضرة بالتشكيلات الواسعة الخاصة بالمجتمع الأخلاقي المتين، وبأهمية بالغة يظهر هذا النطاق الأدبي الطويل الأمد في حسابات التاريخ بواسطة المؤرخين والمتخصصين في الأدب والعمال اليدويين، والشعراء كنوع خطابي تكون مراسيه الأخلاقية عملية ومثالية في الوقت ذاته؛ فمن البديهي أن المواطنين جميعاً يكتبون التاريخ أو على الأقل يقرأونه، لكنه أيضاً يمثل نظاماً من الحقائق المكتوبة، ولذلك يمتك جمالاً من الحضورية التصويرية والمكتوبة، والتي يمكن للبعض الوصول إليها دون غيرهم، وكما ذكرت في الفصول السابقة، فإن أنواع وسائل الإعلام المتعددة، تساعد على تأكيد ميول التاريخ نحو اتجاه محدد أو آخر.

ويجد اليمنيون التعبير المزدوج للتاريخ توالدياً، ويمنع الصراع الدائر بين أنظمة السلطة الأخلاقية مثل هذه الرموز الرئيسة من تجميع التجربة الإنسانية للحداثة، وليس هذا إلا حالة ترتبط بتقييمات اليمنيين الأخلاقية للقومية، وعلى الرغم من أن التاريخ يمنح إطاراً فهرسياً لتقييم الأهمية الأخلاقية والاجتماعية لأشكال متعددة من وسائل الإعلام، فإن رعاية التاريخ من قبل الدولة تعمل على كبح حيويته، وتجعله مجرد مصدر للسرد التاريخي والتعددية السياسية. كما أن التاريخ بحاجة ماسة للبحث عن مترجمين متخصصين في مجال اهتمامه، وبهذا الغرض، نجد أن موت الخالدي وما لحقه من إفشاء للسر المتعلق بشخص القيفي من قبل الفنان حسين عبدالناصر يدعونا للنظر في صورة مجازية قوية أخرى توجد في عالم الوجود، أسميتها "الشخصية"[٨]، وهي

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +2001008170225

ذاتها المذكورة في نهاية شريط رثاء الشاعر شايف الخالدي، التي توسل الفنان حسين عبد الناصر "الجميع بما فيهم وسائل الإعلام اليمنية المناسبة بإعطاء هذه الشخصية (الخالدي) كافة الحقوق التي تستحقها لتكون مرموقة ومميزة"، ويعتبر هذا التوسل أو الاستجداء موجهاً لكل جهة في إعطاء الخالدي حقوقه، على الرغم من أنه يتم الإشارة لفحواه الوطني بشكل خاص من خلال إيماء خاص "لوسائل الإعلام اليمنية ذات الصلة"، وبالمثل يستدعي التاريخ إلى حد كبير، تقدير الشخصية الوطنية بشكل مثالي، ويمثل هذا الاستدعاء استحقاقاً لكل المواطنين الجديرين بذلك الاستحقاق، ويتم تقديم الشخصية بشكل تصويري، لكنه بدرجة أكثر من التاريخ، يستدعيه من خلال صفات الهيمنة الواضحة والاتجاه المستقبلي (والشخصية في اللغة مشتقة من الفعل "شخَّص"، بمعنى "حدق"، و(بدا)، و"أصبح بارزاً)، وبذلك فالشخصية بشكل عام قوة واسعة الطيف تسحر وتفتن أعين المشاهدين، وتشير مناشدة الفنان حسين عبد الناصر إلى حقيقة مفادها: عدم توزيع العدالة بشكل كاف، وأن الحقوق لم تمنح للشخصيات الوطنية كما ينبغي، وقد آن الأوان بالاعتراف بشخصية الخالدي، التي تستلزم الإقرار بالاختلالات العميقة في الأهداف السامية للوطنية، وحتى في التعبير المجازي التصويري، نجد أن الشخصية قد تكون عرضة للخسارة الصارخة (الفعل شخَّص يعني أيضاً "غادر" أو "رحل" أو "مر من حال إلى آخر" أو "نشر الخبر"). وبالرغم من الضرورة الملحة إلى تبني الشخصية إلا إنها في الحقيقة قد تكون عرضة للهلاك، وفي هذا الفصل، أوضح كيف أن عدداً من الشخصيات الحديثة، التي تحدث عنها شعراء السلسلة بشكل مفصل يعملون بمثابة رسائل تذكيرية باهرة، لقرع ناقوس التاريخ حول الكائن البشري الحساس، ومن خلال استدعاء أعراف التاريخ المتعلقة بالهوية الذاتية، تساعد مثل هذه الشخصيات البارزة أبناء اليمن في تحويل التاريخ إلى مصدر مناسب من أجل حشد الأحداث السياسية باتجاه عادات وتقاليد أكثر شمولية للسلطة الأخلاقية.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

1. التأثير الأخلاقي لما وراء الحدود الوطنية: شعراء سلسلة أشرطة الفنان حسين عبد الناصر

بما أن هذا الفصل يركز على شعراء سلسلة أشرطة الفنان حسين عبد الناصر، فسنقدم هنا بلمحة مختصرة عن خلفياتهم العامة لتتم الإفادة، وقد سبق الحديث في الفصلين الثالث والرابع، أن عدداً من الشعراء المنتظمين في هذه السلسلة مغتربون بشكل كلي أو جزي خارج الوطن اليمني، (معظمهم في المملكة العربية السعودية، وباقي دول الخليج)، ويصل عددهم إلى ٦٤ شاعراً مشاركًا، فما نسبته ٩٥٪ من هذه السلسة هي قصائد بدع وجواب ألفت من قبل شعراء مغتربين وأخر مقيمين داخل اليمن (غالبًا الخالدي)، وعليه فإن أي مقارنة بين شعر شعراء الداخل وشعراء المهجر تعتبر عديمة الفائدة ولا جدوى لها في إيضاح الفروق المطلقة، بالنظر إلى أن الاستثناءات عن المعيار العام يثبت القاعدة العامة. ومع ذلك نجد أن مكانة الاغتراب تبرز بشكل أساسي من خلال مناظرات البدع والجواب التي يتم فيها تصوير الانتماءات الحضرية بشكل سلبي كرموز للتداول المشكوك فيه. وفي الغالب يُتهم الشعراء الذين يقيمون لفترات طويلة خارج الوطن بفقدان التواصل بالقضايا المحلية، وتخليهم عن المبادئ الثورية، وتليّنهم نتيجة لمعايير حياة الغربة المريحة، التي جميعها تؤثر ضمنًا على ولاءاتهم الوطنية. ونادراً ما يتم ذكر إقامة المغترب الوطن بأي فضيلة في أشعار الشعراء.

وفي السنوات الأولى من إصدار هذه السلسلة، كان معظم الشعراء المساهمين زملاء داخل اليمن الذين عرفوا الفنان حسين عبد الناصر من إقامته في الدوحة بقطر. ومع ذلك، وفي النصف الأول من ثمانينيات القرن العشرين، وبعد أن بدأ الفنان حسين عبد الناصر بترقيم أشرطته الشعرية، واستهل توزيعها على محلات الأشرطة في اليمن، بدأ مجتمع واسع من الشعراء بالظهور، معظم هؤلاء الشعراء أرسلوا قصائدهم الشعرية المكتوبة بخط اليد إلى الفنان حسين عبد الناصر، من أماكن إقامتهم في عدن ويافع وبعض المناطق الجنوبية الأخرى، وفي الاتجاه ذاته بدأ شعراء الشطر الشمالي بإرسال قصائدهم إليه مبدين إعجابهم البالغ بشخصه من خلال تفضيله للشعر السياسي

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

الصريح، ورغبته بالقصائد الشعرية التي ركزت على الحياة الريفية والخطابات القبلية بالإضافة إلى ألحانه الموسيقية المحافظة على الأذواق الشعبية إلى حد ما.

وفي سلسلة أشرطة الفنان حسين عبد الناصر يعكس النمط الشعري المفضل توجهاته نحو الخطاب السياسي ذات الطابع الريفي: حيث مثلت قصائد البدع والجواب تقريباً ٧٠٪ من القصائد الشعرية المميزة لسلسلة أشرطة الفنان حسين عبد الناصر، وتمثل هذه النسبة درجة أعلى من المتوسط من بين القصائد الشعرية المسجلة في أشرطة تسجيلات أخرى لفنانين معاصرين ومشهورين آخرين في يافع. وبناءً على ذلك، ينحدر معظم الشعراء المساهمين في تسجيلات الأشرطة الشعرية من مناطق المرتفعات الجبلية، التي يتم وصفها بشكل رسمي من قبل المهتمين بعلم الإنسان وبعض الشخصيات اليمنية على حدٍ سواء على أنها موطن لمعظم القبائل البارزة في البلد، ويشمل هؤلاء الشعراء: شعراء يافع، الذين يمثلون ٧٢٪ (٦٤ شاعراً)، من بين أوساط الشعراء المساهمين، وشعراء ينتمون إلى قبائل اليمن الأسفل: الشعيبي، والقطيبي، والحوشبي، والعوذلي، وقبائل أخرى تنتمي إلى اليمن الأسفل والأوسط، مثل: الذراحن، والحدا، وعنس، وشعراء ينتمون إلى الاتحادات القبلية الرئيسية لقبائل حاشد وبكيل في اليمن الأعلى، ولقد تم ضمان التأثير الفعَّال الذي قدمته تلك المناطق للأيديولوجية الوطنية التقليدية بدرجة أقل مما قدمه الانتماء القبلي، إذا ما قورن بالمواقع الجغرافية لهؤلاء الشعراء، وباستثناء عدد قليل من شعراء إب وصنعاء وخولان، ينحدر الغالبية العظمى من الشعراء إلى إحدى جوانب خط التماس الحدودي بين شطري اليمن في السابق، وبذلك أعطت هذه الإقامة الحدودية للشعراء مكانة في إقامة حوارات شعرية بناءة ذات مضامين سياسة مختلفة، ووحدتهم بشكل أكبر لما يوجد من تشابه في الصياغات اللغوية الشعرية العامة والرسمية، كما منحتهم تلك الإمكانات أن يبدعوا هذه السلسلة من الأشرطة الشعرية، التي ضمنت لهم التزاماً أخلاقياً محدداً، وفي الوقت الذي كان فيه جنوب اليمن منفصلاً عن شماله تبرز السياقات والمبارزات الشعرية من خلال الطموحات الوطنية التنافسية،

وبعض هذه الطموحات مدفوعة بترتيبات الحرب الباردة الطويلة الأمد بين الشطرين، حيث أظهرت هذه السلسلة نمطًا من الشعر السياسي من الطبيعي أن يظهر بين ضفتي الحدود الوطنية، ومن خلال إنشاء منتدى خاص بالحوارات الساخنة المتعلقة بالفروق الأيديولوجية والسياسية، أكد شعر البدع والجواب على الإرث الثقافي الشائع بين اليمنيين والمتأصل في سكان المرتفعات الجبلية القبلية، بالإضافة إلى المناطق البعيدة، وفي الغالب من خلال التركيز على تفاصيل النقاط التاريخية الخاصة التي كشفت الاستمرارية المتكررة والعميقة للتبادل الإقليمي، وفيما يتعلق بجمهور الشطر الجنوبي في الفترة الممتدة بين نهايتي سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، كان المظهر القبلي لهذه الحوارات الشعرية ذات خصوصية مختلفة بشكل ملحوظ عن الخطاب الشعبي المتبني بشكل رسمي في ذلك الوقت، حيث احتوى على مشهد قاتم من المعلومات حول الخصوصية المحلية أو القبلية، وفي الحقيقة كانت الاتهامات حول الطفرة القبلية الحديثة بكل تأكيد مواضيع اهتمام لمنتجي سلسلة أشرطة حسين عبد الناصر، وعلى وجه الخصوص في سنوات ما قبل وحدة ١٩٩٠م، كان يتم من حين إلى آخر وضع الشعراء في السجون من قبل سلطات الدولة كمحاولة لإسكاتهم، وبالإضافة إلى ذلك واجه الفنان حسين عبد الناصر نفسه تهديداً[٩]، إلا أن مجازفات العقوبات من موظفي الدولة ضد الخطاب الشعبي، تم تعديلها من خلال مساندة الجماهير المتزايدة لاستماع الأشرطة الشعرية الذين أعطوا قدراً عاليًا للعودة إلى العادات القبلية والسياسية للحوار الشعبي، الذي أعادت استحضاره بشكل فعال أغاني الفنان حسين عبد الناصر في قصائد البدع والجواب المبتكرة، وعند الاستماع إلى الأبيات الشعرية الشديدة اللهجة حول التعيينات الحكومية المشكوك فيها، والفساد المستشري والسياسيات المالية الكارثية، والمتطلبات العامة للعدالة الاجتماعية، نجد أن الجمهور في كلا جانبي الحدود بين الشمال والجنوب أبدوا إعجابهم بهذه السلسلة، التي تناشد مجتمعًا شعبيًا تم إلى حد ما تحديد ولاءاته الأخلاقية فقط من خلال المطالب الجذرية للأمم على مواطنيها.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

وبعيداً عن الأصول القبلية والمحلية، قدم المساهمون من المناطق الحدودية ضمن هذه السلسلة للجمهور إطاراً أدبياً آخر أربك الأيديولوجية الوطنية، وكان هذا الإطار ذات طابع ديني، وبذلك أصبحت هذه السلسلة مشهورة بشكل كبير في أوساط الجماهير الوطنية؛ لأنها أبرزت الحوارات الكلامية الشعرية بين شعراء المذهب الشافعي، الذين عاشوا في مناطق لا تتشاكل مع مناطق خطوط التماس القديمة لصراع المذهبين الزيدي والشافعي، فتم إعادة النظر في هذا الجانب والتركيز عليه عن طريق البرامج التنافسية للثقافة السياسية خلال القرن العشرين، وبذلك اكتسبت هذه السلسلة مصداقية أخلاقية لدى بعض المستمعين، وشهرة في أرجاء اليمن كلها، وقد أشار معجب صنعاني بهذه السلسلة مثمناً بدقة قيمتها الأخلاقية، التي جعلتها تبدو مقاومة للصراع الذي كان دائراً بين شطري اليمن، وأبعدته من إطاره الديني كصراع ذات اختلاف مذهبي يصعب حله، وحصرته في إطار سياسي وقيمي، فعلى الرغم من أن الشعراء استطاعوا أن يتنافسوا في التقوى الشخصية فيما بينهم، إلا أن الاختلاف المذهبي لم يكن موضوع النقاش إلا في النادر.

وبالنسبة لاحتياج المستمعين، وبالنظر إلى النواحي كافة، من أجل حسم نقاط الخلاف السياسي المعاصر بين شطري اليمن، نجد أن هذه السلسلة من الأشرطة زودت اليمنيين بمنتدى مفيد للنظر كيف تستطيع الأيديولوجية الوطنية أن تفرض الخلافات على الرعية الذين ربما يشتركون في مميزات اجتماعية عميقة، ومن خلال استكشاف الحوارات الشعرية التي تكشف هذه السلسلة، سأهتم بجماليات التاريخ المكتوبة والتصويرية من أجل تقديم الدليل على هذا الادعاء، وريثما يتم التركيز على كيف تساعد الجوانب التصويرية للشخصية في تذكير المستمعين بالمزيد من الجوانب المعقدة للنشاط الاجتماعي، كما هو في النقاش أدناه، سنبذل قصارى جهدنا في الكشف عن اهتمام الشعراء الخاص بوسائل الإعلام المسجلة والمسموعة، بصفتها وسائط نقل لمراسلات بعضهم مع البعض الآخر، في اعتبار أفكار التاريخ التجريدية كأقل من أن تكون كليّة.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

2. الشخصية من خلال التاريخ:

على مر التاريخ، تظهُر الفترات المميزة للبحث الأدبي حول سلسلة أشرطة الفنان حسين عبد الناصر الشعرية بالتدريج في سلسلة من الأشعار وأشعار البدع والجواب المغناة بالإضافة إلى إصدارات الأشرطة. وينشأ مقدار كبير من القوة المقنعة والمعنى لتلك القصائد الشعرية الفردية على هذه السلسلة من الأشرطة من علاقتها المتينة بأصول المساجلة الشعرية، التي تم تطويرها على مدى أشهر وسنين وأحيانًا عقود زمنية، كما هو موضح في الفصل الأول، ثم بالانتقال بشكل متعاقب عبر بعض الإصدارات ذات الطابع المميز في هذه السلسلة من الأشرطة سنوضح التأثير التاريخي الغامض المتعلق بهذا الخطاب المنبثق.

لم يكن الشريط رقم (١) الذي نزل للجمهور بين عامي ١٩٧٩-١٩٨٠م، الشريط الأول لإصدارات الفنان حسين عبد الناصر، ولكنه بحسب أرباب محلات الأشرطة، البذرة الأولى لسلسلة طويلة من الأشرطة الموثقة بشكل تسلسلي منظم، والمزودة بذاكرة محددة تذكِّر الجمهور بالمنشأ الأول لصدور هذه السلسة[١٠]، ويحتوي هذا الشريط على قصيدتين بارزتين للشاعر شايف الخالدي، وتم تكملتهما بعدة قصائد عاطفية رمزية تتعلق بعذراء ذات خدود ملونة بألوان زيتية، تم تبادلها في سياق مساجلات البدع والجواب بين اثنين من شعراء يافع.

وقصائد الشريط بمجمله مغلفة برمزية كثيفة تعكس جهود الشعراء في التعبير عن النقد السياسي بشكل أكثر حشمة تحاشيًا لعقوبات الدولة ورقابتها المسلطة على الخطاب الشعبي آنذاك[١١]، لهذا بدت هذه القصائد مليئة بالصور الرمزية، ظاهرها وصف"البنات الحسان" و"الآباء" حماة الديار، أو "قاطفي الثمار" و"الحراس"، والمتمردين "الشباب" والطاغية القديم" النمرود"، وباطنها الأهداف السياسية الحساسة، التي تقدم بشكل ميول أدبية واتجاهات فنية ووطنية مزودة بعدد من المفردات المعبرة عن الحزب الحاكم الأوحد (الحزب الاشتراكي)، ومن خلفه صفوف الشعب الهادرة ذات الولاءات الشرقية أو ذات الولاءات الغربية الأوربية

بدرجة أقل، وبأسلوب مقتضب ذكر الخالدي في إحدى قصائده النظام القبلي ذكراً عرضياً، كنوع من الإشادة فيه أمام تسلط الحزب والدولة، إذ أسقطه على واقعه كشيخ كبير ورب أسرة مسن، ما فتأ أن يقوم بدوره في حماية الدار، والاهتمام بمن يعول، وعلى رأسها ابنته (الدولة) التي تقبل بصدر رحب توبيخها له: "أنت قبيلي مؤذي يعلن الموت والحرب عليَّ، طالما اشتكى رأسي وظهري وعمودي الفقري من ضربك المبرح لي بعصا الخيزران"، عدا ذلك، تبقى المساجلات الشعرية محتشمة، وخصوصاً في الأسلوب التقليدي لمعظم قصائد البدع والجواب، بالإضافة إلى أنه يتم التقليل من قدر الشخص المازح وشخصيات الشعراء.

ويعتبر الشريط رقم (٢) الذي أصدر في صيف ١٩٨٠م، الأول من نوعه في تسليط الضوء على شخصيات الشعراء، إذ ركز بشكل خاص على الاتجاه الوطني ومسرح الأحداث فيه، مؤكداً على الركائز الوطنية للشخصية من خلال صيغة تفاعلية جديدة لمساجلات البدع والجواب، مظهراً مجموعة جديدة من المساجلات الشعرية، غيرت من اتجاه مضمار الشريط السابق، المساجلة الأولى كانت بين شاعرين من شعراء البدع والجواب، الشاعر البادع من اليمن الشمالي، وشاعر الجواب من اليمن الجنوبي، وتحتوي الجهة الأولى من الشريط (أ) على قصيدة البدع للشاعر أحمد محمد الصنبحي المنتمي إلى محافظة البيضاء، ترتبط بحدود جغرافية مع منطقة يافع، وتقع على التخوم الحدودية بين اليمن الشمالي واليمن الجنوبي، أردفتها قصيدة الجواب للشاعر شايف الخالدي، التي سارت بشكل مستمر مكملة الجهة الأولى (أ)، لتنتقل مباشرة إلى الجهة الثانية (ب)، ويجد الإشارة هنا أن حوارات الصنبحي والخالدي الشعرية منذ هذه اللحظة غدت بصمة مميزة في هذه السلسلة، بل أصبحا اسمي الصنبحي والخالدي عند جمهور المستمعين الأكثر تميزاً وارتباطاً بأشرطة البدع والجواب، فما أن يذكر أحدهما حتى يتبادر للذهن الآخر كفعل شرطي منعكس، وقد يقع اللسان أحياناً عليهما معاً، وكأنهما اسماً لشاعر واحد (الصنبحي-الخالدي)، وعليه يظهر اسماهما على ربع أشرطة السلسلة الشعرية تقريباً. ومع النجاح الباهر

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

لهذا الإصدار، فَهِمَ شعراء آخرون من أبناء يافع المغزى، وما هي إلا سنوات قليلة حتى برزت ثلة من الشعراء يكتبون قصائد للشاعر أحمد الصنبحي، آملين منه الرد، ومع منتصف تسعينيات القرن العشرين مثلت مساجلات الصنبحي الشعرية مع عدد من شعراء يافع ما يقارب ٣٧٪ من سلسلة أشرطة حسين عبد الناصر، (والتي بلغ عددها ٣٢ شريطًا).

ويعتبر الأسلوب الشعري في الشريط رقم (٢) مبتكراً، وكذا هي الصورة والموضوع على حد سواء، كما أتيحت الفرص أمام الشعراء لاستخدام أسلوبًا أكثر قدحًا فيما يخص قصائد الهجاء السياسي، ترجع أصوله إلى ما وراء الحدود القومية، وربما جُلِبت بعض أصوله من التقاليد السابقة المتعلقة بالصراع القبلي الذي حط من قدره بعد الاستقلال، وهذا بدوره زود محاضر جلسات أشعار البدع والجواب التقليدية بمضمون جدلي، رفع من قدر النغمة الدراماتيكية المثيرة لهذه الحوارات الشعرية، وذلك من خلال الاستخدام الواسع للصيغ المجازية من أجل ربط الجموع الشعبية بالأفراد العزل. ونتيجة لذلك، أصبحت التقييمات الأدبية والأخلاقية للدول والقادة والشعراء معقدة، وتجلب المدح والذم للكل، وأخيراً، نجد أن كلا الشاعرين (شاعر البدع وشاعر الجواب) يجيدان الاستعمال الإبداعي للاستعارات المجازية، التي تقارن الشئون السياسية والمشاعر الأدبية وأشعار بعضهم مع البعض الآخر بالشئون التجارية التي يتداولونها في سوق العمل التجاري[١٢]، وحيثما تم تحويل الكلمات والأفكار والأقلام والأشرطة والأمتعة وغيرها من الوسائل المحددة للصياغة الشعرية المعروفة إلى سلع تجارية، فإن النزاهة الأدبية والأخلاقية للشعراء الأصلين ورجال القبائل الجهورين أصبحت عرضة للخطر، حتى عندما أكتسب الشعراء نوعًا من المصداقية لكونهم مناصرين لكثير من الأشكال العصرية المتعلقة بالهوية القبلية[١٣].

أصبحت الركائز الوطنية لسلسلة أشرطة الفنان حسين عبد الناصر موجزة بوضوح في الشريط رقم ٧/ ٨، الذي أصدر بعد سته أشهر، وهذا الشريط، يربط نزاهة الشعراء بالتاريخ وسلطته النصية[١٤]، ويعتبر السمة المميزة لهذه السلسلة، فلايزال صداه موضع

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

اهتمام المستمعين إلى يومنا هذا، ويستهل هذا الشريط بقصيدة بدع للشاعر أحمد القيفي المنتمي إلى قيفة رداع شمال البيضاء، موجهة لشاعر الجواب شايف الخالدي، يتميز هذا الشريط بانتشار التعبيرات القبلية العدائية التي وئدت في وسائل الإعلام الجنوبية منذ سنوات، يلوم القيفي نده الخالدي، ويعيره ومنطقته بعدم الثأر لقادتهم البارزين، الذين أعدمهم النظام الحاكم بدم بارد، وعلى وجه التحديد وزير خارجية جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية – محمد صالح مطيع "مولى القرون المرجفة" كما وصفه في البيت العاشر أدناه. ومطيع سليل الخالدي، ولد في منطقته، وتربى في مدينة عدن، وهو من أبرز القادة المؤسسين لـ"الجناح الداخلي" للجبهة القومية التي أعقبتها العهود الاشتراكية الراديكالية الوارثة لها بعد الاستقلال في العام ١٩٦٧م، وكان لمطيع مساهماته في إحياء المبادرات الجماهيرية في الريف، ورغم مشقتها على السلطات القبلية الريفية إلا أنها أعطت مطيعاً زخماً شعبياً وتأييداً جماهيرياً في مختلف مناطق الجنوب قاطبة[١٥]، اعتقل مطيع بأمر من الرئيس المنتخب علي ناصر محمد، على إثر النفي القسري لعبد الفتاح إسماعيل في بداية ١٩٨٠م، وكان الصراع على السلطة آنذاك قد وصل أوجه، وما هي إلا أيام معدودة حتى أعدم مطيع وتمت تصفيته في السجن في فبراير ١٩٨١م بدون محاكمة[١٦]، وفي الوقت ذاته وجِد عدد غير قليل من قيادات الدولة من أبناء يافع مشنوقين في زنازين سجون الدولة، واختفى البعض منهم، فشحنت قصيدة البدع للقيفي جمهور المستمعين بعدد من التخمينات التحريضية، التي تفيد بأن تخطيطات الدولة الحديثة تعمل جاهدة للحد من النفوذ التقليدي لأبناء يافع على مختلف الأصعدة السياسية والمستويات الوطنية كافة.

وبالنسبة لعدد كبير من معجبي سلسلة أشرطة حسين عبد الناصر كانت المساجلة الشعرية الأولى بين الشاعر أحمد القيفي والشاعر شايف الخالدي مميزة نظراً لتركيزها على الإطار التاريخي، وتم تقديم هذا الإطار في قسم التحيات الافتتاحية لقصيدة بدع الشاعر القيفي، الذي أكد من خلاله بشكل واضح على حقيقة الأعراف الوطنية والقبلية أن ليس من حقه الحديث عن "مجريات وظروف" دولة الجنوب ولا من حقه أن يذكر

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

مساوئ ماضيها، لكن كواجب أخلاقي مشهود ليافع حتم عليه بعد هذا الخطب الجلل أن ينتهز الفرصة لذكر مساوئ الماضي والحال والمآل أيضاً: "في وقتنا الحالي وما باقي وعاد"، (عازماً إرسال خطابه مع أول جواد فالأمر لم يعد يحتمل):

١. يا عازم اللّيلة معك رب السماءْ — من قيفة اتْوَكَّل على ظهر الجواد
٢. قيفة بلادي مسقط الرّاس الأبي — ذي نجمها من فوق لَكْوَار السِّناد
٣. احْمَل لَبُو لَوْزَهْ هدّية رمزية — حروف مكتوبة بخط احمر مداد
٤. لا تنشَّدك قل له رسول أحمد علي — جيت اسألك وَتْنَشَّدَك يا بُو خُلاد
٥. حتى ولو ما كان لي حق اسالك — بَسْأل عن احوالك وعن وضع البلاد
٦. بتْذَكَّر الماضي وبذكُر ما جرى — في وقتنا الحالي وما باقي وعاد
٧. يَهْوَا على يافع رجاجيل السّلب — ضاعت جراملهم وضاعين الكناد
٨. تاريخ يافع ضاع واهْلَهْ ضايعه — والآن تاريخه مُلّطخ بالسّواد
٩. من قال مكريب العِدَا يافع كذب — يافع طفي مكريبها واصبح رماد
١٠. راح الوعَل مَوْلى القرون المرجفة — ولا تأسفتوا ولا اعلنتوا حِداد

استهلت القصيدة بأبيات تقليدية، تضمنتها (الأبيات ١-٦)، متجاوزة مقدمات الابتهال لله والرسول فالأمر لم يعد يحتمل، وكاشفة حال المرسل في تجهيز رحال رسوله؛ لكي ينطلق بسرعة البرق بمرسوله إلى المعني بخطابه، وموصياً إياه بألا ينسى أن يبلغه سلامه وتحياته، وبعد هذا التقديم والتجهيز القيمي والفني يعرض القيفي رسالته الرئيسية منذ البيت السابع: يافع اليوم لم تعد يافع الأمس؛ فقد فقدت نفوذها القبلي حين سُلبت أسلحة أبنائها وعياراتهم النارية التقليدية، التي طالما تفاخروا بها، وأردف الفكرة بوصف حال أبنائها في (البيت ٨) بالتيه والضياع، فمن التاريخ القبلي الناصع بالبياض انحسر تاريخهم اليوم، وبات قاتماً وملطخاً بالسواد، ومشبهاً إياه في (البيت ٩) بـ(مكريب)، موقد نار متوهجة سرعان ما انطفأت ناره فبات مخبتاً لا يحوي سوى "الرماد" الباردة، التي لا يشع منها بريق أمل، ولا يبدو تحتها جذوة تعيد الألق ليافع والشرف لأبنائها، وتحمل (الأبيات ٦-٨) فكرة الحسرة والندامة من قبل

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

الشاعر على ما منيت بها يافع من خسارة حين أضاع أبناؤها تاريخها التليد، بحسب زعمهم أنه كذلك، وهم أول المتخلين والمحاربين لهذا التاريخ، ليس على مستوى الماضي والحاضر فحسب بل قد يمتد بشكل مستمر إلى المستقبل، ويتوقع القيفي في العشرة الأبيات المتبقية من القصيدة بعدم تحقق الوحدة اليمنية في هذه الأجواء، ما لم يرجع أبناء الجنوب إلى صوابهم وأعرافهم القبلية والدينية ضمن إطار المذهب الشافعي، ويتخلون عن مبادئ الشيوعية الإلحادية. وبالنسبة للمستمعين الجنوبيين عبَّر تحدي القيفي عن الاستخفاف الكبير بأيديولوجية الدولة التقدمية لجمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية، والتي بنيت مبادئها في حالة تطور مستمر على مدى عقد من الزمن.

ويتم تعقب الدلالة التصويرية للشرف والحياء والشهامة القبلية بقوة في قصيدة الجواب للشاعر شايف الخالدي؛ ففي الأبيات الافتتاحية، أعاد الخالدي صياغة بدع القيفي بتعابير شفهية مكافئة حيث رحب "بكلام" القيفي ترحيباً تملئه الشهامة القبلية الملزمة، كما أعلن الخالدي عن استعداده للحديث عن "الماضي" على الرغم من محاولات القيفي الهادفة للتعتيم على الحقيقة. لكن في البيت الشعري رقم (٥) يُذكِّر الخالدي جمهور المستعين باتهام القيفي المتعلق بادعائه بأن تاريخ يافع قد أصبح ملطخاً بالسواد حيث كان رد الخالدي بصورة مكافئة وذات مسؤولية:

١. يا ذي بدعت القول حّيا لك وله	من جاد لي با جُود له من حيث جاد
٢. لو قلت بَتْحَمَّل وباشِلِّ الأضَرْ	قد ببصر القيفي معه سكيّن حاد
٣. ذكّرني الماضي وانا قد بعرفه	ما با يصَلِّح شي على اَغْيَاني رماد
٤. زُمْت الحَمَا والبَرْد والقيفي غبي	عاده ذِهِنْ لي من منامه والرُّقاد
٥. ذي قال يافع ضاع واهله ضايعه	وقال تاريخه مُلطّخ بالسّواد
٦. تاريخ يافع شمس بيضاء مشرقه	مازال يد اليافعي فوق الزناد
٧. اتخَبَّرُوا نَعْوَه وبا تشهد لنا	يده قوي يضرب بها من حيث اراد

وكما في قصيدة البدع للقيفي، نجد الخالدي يفتتح قصيدة الجواب بالحديث عن الكرم القبلي المعبّر عنه بشكل رمزي من خلال "هبة الكلام أو القول" في البيت (١)، إلا أن هذا الكرم سرعان ما تحول إلى ظاهرة من السخرية اللاذعة في الأبيات اللاحقة للبيت الأول، وهنا تكمن براعة الاستهلال، حيث تم تقويض الصلات الأخلاقية الكامنة لمبدأ الخطاب القبلي المتبادل من خلال معارضة الخالدي الشديدة للقيفي: في قصيدة البدع حول تاريخ يافع وأهله والتي عبر عنها الخالدي بأنه لا يمكن مصادرة "تاريخ" يافع ومكانة أهلها بمجرد إعدام "وعلها الجبلي" (مطيع)، فتاريخ يافع هو إرث تليد محتفظ بأمجاد عظيمة وأعمال نبيلة وانتصارات كبيرة شاهدة عبر الأزمان وقد عبر عنها بشكل رمزي في الأبيات (٦-٧)، داحضاً كل تهمة ومؤكداً أن مخزون يافع من الأسلحة النارية لا ينبض أبداً، فلا تزال يده قابضة على الزناد، ولا خوف عليه. بقية الأبيات الشعرية يصور الخالدي النظام القبلي بدرجات متفاوتة الألوان من العنف المحض، والذي وصفه كسجل من "الدم" و"صفراء من الطحال" و"الطعن... في شوارعها وأراضيها القاحلة" بالقدر المتساوي مع الحديث عن إرث من "الشجاعة والولاء"[١٧]، وتمت الإشارة إلى معظم رواية الخالدي عن الشرف القبلي ذات الطابع المرير من خلال عرض مشهد من المعارك التاريخية التي خاضتها يافع ضد قبائل ومناطق مجاورة، وحققت خلالها انتصارات حربية يشهد لها الناظر للتاريخ والمتتبع لأحداث يافع ومثالبها، ومع ذلك بدا الخالدي تقدميًا إذ أطر الصراع القبلي كدعوة للقومية اليمنية المتحدة، وليس للخصوصية التنافسية، وقد بدت هذه الرؤى بشكل واضح نهاية القصيدة حيث ختمها باحتفائية الثورة التي عبَّر عنها "بالأم"، مظهراً تفاؤلاً كبيراً بعكس القيفي عن أمل "للقاء التوحدي" بين شطري اليمن، بينما سؤال القيفي حول التاريخ يجبر الشعراء على الإعلان عن المروءة والشجاعة القبلية المحلية، فإنه من الممكن تحقيق شرف التاريخ على صعيد اليمن الموحد فقط، رغم أن ذلك ربما يكون محفوفًا بالمخاطر، والقضية الملحة التي تثيرها القصائد الشعرية ليس بين كل الناس، ولكن بين أوساط المستمعين الجنوبيين في ذلك الوقت على أقل تقدير، فلم

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

يتم تحقيقها إذا أمكن رواية التاريخ بشكل ناجح من قبل أبناء القبائل، ولكن بالأحرى كيف يتم ذلك؟

وبالنظر للتاريخ "كحدث" ينبغي معرفته، تقدم القصائد مبدأين تفسيريين مختلفين، كل مبدأ يعتمد على رموز تصويرية مماثلة، وكمبدأ للفهم يمكن معرفة التاريخ ونشر حقيقته بدقة في إطار وصف ما حدث، ففي هذا السياق يصبح موضوع الصراع بين هؤلاء الذين يكشفون التاريخ بحسب إملاءاتهم الأدبية، فعند تفصيل هذا المبدأ بوضوح أكثر في قصيدة البدع للقيفي، فإنه يؤكد على الادعاء العنيد للتاريخ حول كل أحداث وأشكال الهوية المتعاقبة:

٨. **تـاريـخ يـافـع ضـاع واهْـلَـهْ ضايعه والآن تـاريـخـه مُـلّـطـخ بـالـسّـواد**[١٨]

وأحيانـًا عند مقارنة هذا الأسلوب "باليد" غير المرئية، فإن أسلوب المعرفة يمكن الوصول إليه بسهولة من خلال الإدراك البصري، حينما تكون الرموز "ملطخة بالسواد" أو ما شابه ذلك في قصيدة القيفي، وفي قصيدة الخالدي وصفت بأنها "بيضاء مشرقة"، وثمة أسلوب آخر للمعرفة التاريخية، يعمل تحت مبدأ " الرؤيا" أو "البصيرة". وهنا نجد أن الرموز التصويرية للحقيقة التاريخية نادرة الوضوح والتجلي؛ لذلك لابد من البحث عنها في وسيلة نقل مرسليها، وهذا المبدأ تم الحديث عنه بشكل مفصل في جواب الخالدي في الجزء الثاني من سلسلة مساجلة شعرية، كانت مناسبة إلى حد كبير بتذكير المستمعين "بالحديث" الذي أرسل ووصل إلى الخالدي سابقـًا (من القيفي) عن الشخصية التي ربما تبناها الخالدي، وعوضـًا عن الرموز ذات التناغم الكلي، يصبح التاريخ مسألة حوار ينبغي إدراك حقيقته عبر الصور المثالية التصويرية، التي تبث بشكل أقوال تعبر عن نوايا رواته:

٢. **"لـو قلت بَتْحَمَّل وبـاشِـلِّ الأضَـرْ قـد بـبصـر الـقـيـفـي مـعـه سكـيّـن حـاد**

٣. **ذكّــرني الـمـاضـي وانــا قـد بعرفه مـا بـا يـصَـلِّـح شـي عـلـى اَعْـيَـاني رمـاد**

في هذين البيتين من قصيدة جواب الخالدي، يرشد بهما مستمعيه إلى "مشاهدة" مصداقية الرواية التاريخية في الرموز التصويرية للشاعر القيفي بنفسه، بالإضافة إلى

تأكيده لجمهوره، من خلال استحضار مقارنة بين نفسه وبين رؤية خصمه الفاسدة، لسلطته في نقل رؤية أكثر دقة عن روايات التاريخ:

٤. زُمْـت الحَمَا والبَـرْد والقيفي غبي عــاده ذِهِــنْ لـي مـن منـامـه والـرُّقـاد

ومع ذلك ينبغي على المستمعين أن يولوا اهتماماً بكلمات الشعراء الخاصة، ففي الأبيات الشعرية اللاحقة، يصور الخالدي حقيقة التاريخ برموز تصويرية مؤثرة تتعلق ب "الشمس" و"الدخان" و"جبهة الوجه" و"الدم" و"النار" يجعلها خواصاً أسلوبية ليضمن من خلالها الأهمية الأدبية لتلك الرموز شفهياً فقط من خلال التأكيدات الصوتية لشخصيات محددة أخرى تعزز تأكيدات الشاعر شايف الخالدي، و الشيء الأساسي لمبدأ التاريخ هو أنه طريقة روائية تدريجية ومستمرة وشفهية، حتى وإن تم التعبير عنها باستخدام مصطلحات تصويرية، ويبقى التاريخ علامة ذات فعالية، لكن تصبح الشخصية علامة متحولة (غير ثابته)، وهذا ما يطلق عليه الفيلسوف تشارلز بيرس "الأيقونة الإرشادية" التي تدعو المستمعين إلى استجواب دقة التاريخ كرواية حقيقية عن ماضي المجتمع[١٩]، وأفضل الناس المؤهلين بطرح تلك التساؤلات هم الشعراء، الذين يبشرون بإدراك الحقائق الخفية خلف مظاهرها الخارجية بعضها مع البعض الآخر، ويعتبر الشعراء بمثابة الوكلاء الذين يعود اليمنيون إليهم لاستلهام الدروس الخاصة بالتاريخ الوطني.

3. التاريخ في رسائل النار والنور والدم:

تشمل العديد من المساجلات الشعرية بين القيفي والخالدي على بعض القصائد الشعرية الأكثر شعبية لدى جمهور المستمعين، وتُظهر تلك القصائد ما يقارب ١٧ ٪ من أشرطة سلسلة الفنان حسين عبد الناصر، وتم بشكل ناجح تطوير مسألة صلة الخطاب القبلي والهوية الوطنية بالمسارات الوطنية الكبيرة المتطورة بواسطة الشعراء اللاحقين من هذه السلسلة، ولكن لم يكن نشر القيفي والخالدي "للتاريخ" واضحاً، بصفته سجلاً أدبياً للهوية الشعبية، ومتعلقاً بأشعارهم الخاصة فقط، فلم يأخذوا من علم التاريخ الواسع سوى الخطاب وعلم الجمال التاريخي، وهذا لا يزال قيد النمو

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

والتطور في اليمن، ولم يبرز سوى بين أوساط النخب المتعلمة والمصلحين الوطنيين والنشطاء السياسيين وعلى المدى القريب من القرن العشرين، ومع ذلك فإن عدداً قليلاً من شعراء الأرياف عملوا على إعادة نشر أطر علم التاريخ في تعابير قبلية قوية، وقبل مواصلة تحليلنا لقصائد شعرية أخرى ضمن سلسلة أشرطة عبد الناصر، لابد أن نمعن النظر في عدد من الأسس الخاصة بعلم التاريخ، بهدف تقييم طبيعة سلطته، حتى في الحدود الدنيا أو الأطر السطحية الخاطفة.

أنتجت المؤسسات التعليمية والمعرفية الراسخة في اليمن مدى مؤثر من الحكايات التاريخية المحلية خلال العقود القليلة الأولى من القرن العشرين[٢٠] ومع ذلك، بقي مشروع جمع تاريخ موحد للبلد بدون جدوى حتى منحت سلسلة من الإصلاحات البيروقراطية المنبثقة من حكم الإمامة في شمال اليمن حاجة ملحة لإنتاج تقرير مفصل عن الإنسانية[٢١]، وفي عام ١٩٣٧م تم اختيار لأول مرة لجنة لكتابة تاريخ اليمن من قبل الإمام يحيى حميد الدين، وكان الناطق الرسمي لتلك اللجنة مجلة الحكمة اليمانية الثقافية[٢٢]، وباعتبار مجلة الحكمة منتدى لتدشين إحدى حركات الإصلاح الإسلامية الحديثة المبكرة في البلاد، فقد أقامت هيئات للتفكير والمعرفة لتكون أحجار أساس لإعادة إحياء أي نشاط أدبي، فلربما ساعد ذلك في نبش "التراث" اليمني المشترك بين الشعبين، ورغم أن الاستعمار البريطاني فرض تقسيماً واضحاً بين اليمنيين، إلا أن مجلة الحكمة اليمانية استطاعت الوصول إلى كل اليمنيين من جميع أنحاء الوطن لإشراك المفكرين البارزين في مشروع عام يتعلق بالتعليم العام حول مسائل التاريخ الوطني والثقافة والمجتمع.

وكما يشير عنوان اللجنة، فان كتابة التاريخ أعطى الحق لمحرري مجلة الحكمة اليمانية في البدء بكتابة التاريخ وفق أنماط وصيغ جديدة، وتحت رعاية الأمير عبد الله حميد الدين، أخو الإمام يحيى حميد الدين، وبفضل المؤسسة المعرفية التي من خلالها تلقى المحررون تدريباً خاصاً وبشكل رسمي، صاغ المحررون جمالاً من التاريخ استطاع أن يقدم نظرة سليمة عن الماضي للجمهور اليمني المتنوع محلياً،

وكان "أحمد المطاع"، المحرر الرئيسي الذي أوكِلت إليه هذه المهمة، ناشطاً سياسياً بارزاً، وأحد السادة المتدينين، والذي لقى حتفه في ثورة ١٩٤٨م اليمنية ضد النظام الإمامي، وفي الإصدارات الأولى للمجلة كتب المطاع سلسلة من المقالات عن الفوائد الأخلاقية والاجتماعية والدينية والثقافية عن دراسة التاريخ، ومن أجل حث قرَّائه على غرس يقظة لعلامات التاريخ التصويرية، كتب المطاع في عام ١٩٤٠م مقالاً أولى فيه اهتماماً خاصاً بالتاريخ مشيراً إلى علامة دالة على طبع الكائن البشري الحقيقي، قائلاً: "لقد أصبح طبع وميول الكائنات البشرية بشكل فعلي في اشتياق تام للأجزاء التي طمرها النسيان منذ زمن طويل، وتحديق النظر لبقايا التاريخ الهامة، والوقوف أمام آثار العصر العتيق، والفخر بتقاليده في كل عصورها الزمنية الماضية ومجدها وتاريخها"[٢٣]، ورغم أن العرب عانوا كثيراً من التدهور في القرون الحديثة نتيجة للانحطاط الأدبي والاستبداد السياسي، بالإضافة إلى إهمال التعليم، إلا أن "إيقاظ" الأخلاق الإنسانية والطباع المتأصلة استطاعت أن تعيدهم إلى الواجهة، وذلك من خلال ما أسماه أحمد المطاع "بفن التاريخ"، وتعود الأفكار الإصلاحية للكاتب أحمد المطاع إلى مقالات رجل الدين والمفكر الأدبي اللبناني "رشيد رضى" الذي أصبح عمله الفكري أساساً للحركات الوطنية، وحركات المحدثين الإسلاميين في جميع أنحاء العالم العربي[٢٤]، وبالاستناد إلى أوصاف رضى عن البحث التاريخي كرحلة صوفية غامضة باتجاه الإحياء الجسدي والأخلاقي والروحي، يرشد أحمد المطاع قرَّاءه إلى حقيقة أن التاريخ يزود قرَّاءه "بأنوار الهداية" و"تلك الأنوار تشعل الشعور في القلب"، و"تلهب نيران الحماس"، وبوصف المطاع للتاريخ كعلاج سياسي واسع، فإنه يستطيع أن ينير من "قمته الشامخة" مكانة الأمم بين أوساط "المواكب العالمية، من الشرق إلى الغرب، لأنه يسعى إلى معرفة الشعوب وتقدمها وآدابها وحضاراتها وأخلاقياتها وعلومها ومبانيها ومعتقداتها[٢٥]، ولم يزود التاريخ "المراقب السامي" بشيء أقل من نافذة على طبيعته الباطنية.

وبالنسبة للمحرر أحمد المطاع، تعتبر الطريق الهامة في تحقيق هذه الرؤية التاريخية

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

هي عملية إصلاح اللغة العربية، ومن خلال دراسة اللغة العربية وتراثها الثقافي، استطاع اليمنيون تعلم ممارسة "فن التاريخ" بأنفسهم، وبالنسبة للتحذير الذي يذكر القراء بدور المطاع المتميز كشخصية تعليمية وتربوية، فإنه يصور التاريخ كحرفة للمشاهدين القراء المتذوقين وليس للكتَّاب، وبالفعل حذر المطاع من التدوين العنصري للأحداث من قبل كتاب غير مؤهلين أو ذوي انحياز سياسي، وهو الحدوث المألوف الذي أعاق كثيراً التنقيب عن الحقيقة التاريخية، وعلى الرغم من ذلك، يؤكد المطاع أن تقنيات التاريخ الخاصة بمعرفة القراءة والكتابة، تستطيع منح القراء سلطة واسعة، وحرية وصول ميسرة إلى الفطنة المعرفية، حيث أشار إلى أن صفحات وكتب التاريخ تغمر القراء "بأشعة الإدراك" كما تعمل على "تهذيب صفاتهم اللطيفة"، وترشد نفوسهم إلى "ملاجئ العظمة"، ومن خلال استعادة الرسومات الصحية النافعة، يتم تحصين براعة رؤية التاريخ؛ وعليه يصبح القارئ الفعَّال قادراً على التنقيب عن سلطة القرآن والسنة والأحاديث النبوية وكنوز التراث بدون القلق على تشتيت حقيقة التاريخ الفريدة، ويتم توصيل معظم قوة وسائل إعلام التاريخ الإضافية من خلال إفشاء أسراره وأموره الخفية وأوهامه، وبالاستناد إلى رؤية المطاع الإصلاحية، ليس هناك حاجة لشيخ ديني أو أي لقاء جماعي (حلقة) أن تمنح حق وصول القراء للمعرفة، وباعتبار أشكال وسائل إعلام التاريخ نفسها جهات مباشرة للحقيقة الفردية، فإنها ترشد للكشف الذاتي، وبالفعل فإن تكنلجة التاريخ من المحتمل أن تجعله شعبياً، وتقدم العون "للملك على إصلاح التابعين له: السياسي في مهامه، والمبادر في أهدافه، والعامل الاجتماعي بعمله، والمزارع في حياته، بالإضافة إلى القاضي والمرشد والمعلم والخطيب وآخرين من ذوي تلك الأنماط والظروف الحياتية"[٢٦]، ولكون التاريخ يحمل هبة تتيح الفرصة للأفراد الذين ينتمون إلى مجاميع اجتماعية مختلفة من أجل اختبار نفس المحتوى الرئيسي -أي يتحدثون بنفس اللغة "الخالدة" -فإنه (أي التاريخ) يطلب شيئاً واحداً فقط مقابل ذلك: أن يكون مزخرفاً جمالياً بمظاهر خارجية واضحة ومشرقة، ومن المحتمل أن تكون سهلة الوصول من قبل كل عضو من مجتمع قراء التاريخ.

ومع ذلك، بالنسبة لتنوع عامة سكان اليمن كان العائد العيني، وبعدد من الأساليب، يتطلب الكثير من التساؤل، وخصوصاً عندما تم الكشف عن الامتيازات التراتبية الخاصة "بحالة الخط الجميل"[٢٧]، وبشكل مستمر اجتاحت الأشكال البديلة للوسيلة الكتابية مطالب التاريخ بالحقيقة الملازمة، وترسخت في اليمن الجنوبي في حقول كهذه بسبب تأسيس صناعة الغناء المزدهر في مدينة عدن، وفي الاشتراكية الراديكالية التي تبنتها الدولة في غضون خمسينيات القرن العشرين، وكان من أوائل الممثلين المؤثرين في الغناء الوطني الجنوبي، أمير ومؤرخ وموسيقي سلطنة لحج أحمد بن فضل العبدلي (المتوفي عام ١٩٤٣م) (ينظر الفصل الثالث)؛ حيث تبنى العبدلي جهوداً وضع من خلالها الغناء اليمني المحلي تحت غطاء موسيقي، وأنشأ قاعدة مؤسسية كإحدى المؤسسات الأولى الخاصة بالغناء الوطني، أطلق عليها نادي الجنوب الموسيقى، وهذا أنتج بدوره جيلاً من الفنانين والمبدعين، وبقدر المستطاع حاول العبدلي تدوين العادات والأعراف الشفهية، وكان على دراية تامة بمرونة الخط المكتوب على أيادي عدد من الفنانين والتاريخيين المشهورين على حد سواء، وقد أشار إلى ذلك في "هدية الزمن في أخبار ملوك لحج وعدن"، والذي يعد من أبرز وأسبق الكتب المدونة للتاريخ اليمني المعاصر، مشيراً إلى إمكانية تقليص مشاكل النصوص الكتابية عن طريق تقنيات الطباعة، ولكن حتى الطباعة لم تكن معصومة من الأخطاء آنذاك، حيث كانت بأمس الحاجة للرقابة أثناء القيام بعملية "المقارنة والتصحيح" التي تؤدي إلى الحاجة "لطباعة النسخة مرة أخرى"[٢٨]، وبما أن الأمير العبدلي كان متيقظاً للخطابات الاشتراكية الجديدة التي بدت في الظهور في مدينة عدن وقتها، فقد أكد على أنه ليس من السهل تلقي حقيقة التاريخ الفريدة من قبل القراء المجتهدين، ولكن يمكن روايتها بفعالية من قبل أي شخص من "أبناء البلد" طالما التزموا بالمنهجية الحديثة، التي تخضع سلطة التاريخ لجولات من الوفاق الاجتماعي[٢٩].

تبدل الحال في تدوين علم التاريخ مع بروز جيل الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، الذين تأثروا بالمد القومي والحركات التحررية العربية والعالمية،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

فبدت بعض الكتابات تخرج من طور العرف المحلي والاجتماعي والمنهجية السابقة، لاسيما كتابات الثائرين السياسيين التي برزت على السطح بشكل عدائي، فخلال سنواته الأولى ككاتب للمقالات الصحفية وباحث أدبي، كتب قائد الحركة الشيوعية عبدالله باذيب مقالاً بعنوان "في المعركة" تم نشره في الجريدة الأسبوعية لاتحاد أبناء الجنوب (جريدة النهضة)، وفي هذا المقال أيد باذيب وجود منهجية أكثر سهولة في رواية التاريخ، ويصف باذيب المصادر الهائلة التي تمتلكها العناصر المضادة للثورة، مستخدماً ترسانة من علامات الترقيم من أجل جعل طريقة روايته ذات أسلوب خطابي:

"ونحن الفقراء الذين لا نملك شيئاً .. ماذا أقول؟ بل نحن نملك كل شيء .. نملك ضمائرنا وأقلامنا .. ونملك كلماتنا وحواسنا .. ونملك الغد والمصير! وسنكتب .. وسنكتب - وكما ينصحنا أحد أبطال رواية "الأم" - سنكتب " من أجل أن يكون للحروف ضجيج" .. ونار تذيب جليد الرجعية، ونور يفجر ظلام الخيانة، من أجل أن نثبت لهم أن كلمتنا الجديدة، التي أذهلتهم ومزقت أنسجة إحساسهم المرهف، ليست حماساً أو تعصباً غائماً أو انفعالاً موقوتاً أو تمتمات طفولية، وانما هي وعي جديد، وتفكير علمي معمق وطاقة نضالية لا تنفد، ومن أجل أن يعرفوا أننا لا نلعب بالنار، أو نصيد الذباب، بل إننا نعي كل كلمة قلناها، وسنقولها، ونعرف نتائجها وآثارها ... وإننا نقدر المسئولية، ولكننا مسئولون فقط أمام الشعب .. والتاريخ[٣٠].

يرى باذيب أن الكتابة تزود الفقراء بسلاح فتاك من الكلمات والتحولات السياسية والأخلاقية، وما رسائل الكتابة عن "النار" و"النور"، وهي الرموز المكررة والمستشهدة بشكل مستمر في مقالات باذيب، إلا دلالة على التهديد والردع والعقاب السريع، كالخطاب المسيحي الذي استحضره كارل ماركس عندما وصف سقوط النظام الرأسمالي[٣١]، ففي الوقت الذي تقدم فيه الكتابة غايات أيديولوجية، وقادرة على تحريك "ضمائرنا وأقلامنا"، فإن اليمنيين الذين وقعوا تحت سلطة الاستعمار البريطاني، وقمعت أفكارهم التحررية بإمكانهم إصلاح كلماتهم ومشاعرهم وقدراتهم،

الشيء الراسخ في علم التاريخ الجديد عند باذيب هو الطموح في تحويل المخطوطة المكتوبة إلى تداول الخطاب الشفهي اليومي والأداء الجسدي، وسيكون للرسائل المكتوبة "صدى عال"، وتعبر عن "كلامنا الجديد"، وعلى الرغم من إشراك إحساس اليمنيين "بالمسئولية"، فإن التصوير الواقعي لحياة الشعب من قبل باذيب محدد كأفق فكري يمكن أن يتمتع به كوادر محددون من علم الجماليات، ونجد أن أبطاله الرئيسين هم أولئك الذين يستوحون الإلهام من الروايات، وهو شكل أدبي مألوف لدى عدد قليل من اليمنيين في ذلك الوقت، أو أولئك الذين يهيمنون على "التفكير العلمي العميق" من أعضاء الحزب الملتزمين بأيدلوجيته، وبالنسبة لمعظم اليمنيين، فإن الأسلوب الحيوي للمفكر عبد الله باذيب بمثابة إنجاز عظيم لعلم التاريخ ذي النظرة الاجتماعية، يعبر بنفس قدر المصدر الحقيقي الذي أمكن استخدامه.

وفي اليمن الجنوبي أيضـاً وخلال سبعينيات القرن العشرين، قامت حملات تقدمية شاملة بهدف محو الأمية، مواكبة لحملة القراءة والكتابة في العالم العربي بوجه عام، فكانت نقطة التحول الكبرى لهذا الوضع[٣٢]، وقد لاقت هذه الحملات نجاحـاً باهراً وفي كل المقاييس، ففي عام ١٩٧٣م بلغت نسبة المتعلمين ضمن برامج تعليم القراءة والكتابة (برامج محو الأمية) من سكان جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية (٨,٥٣٪)، تم رصدها من خلال "المراكز الثقافية" التي تم إنشاؤها في كل وحدة سكنية، وبعد عقد من الزمن، وعن طريق حملة واسعة أقيمت ما بين عامي ١٩٨٣-١٩٨٤م ارتفعت تلك النسبة لتصل إلى ٤,٨٤٪ من سكان الجنوب[٣٣]، كان وقود تلك التحولات هي صناعة الطباعة التي تديرها الدولة، إذ زودت القراء بمصادر معرفية عديدة، مثل: الكتيبات، والمجلات الثقافية، والمجلات الشبابية، والدوريات الأدبية، وصحف الدولة الرسمية، والروايات ذات الغلاف الورقي، وبالتزامن مع المكاسب التي تحققت في مجال تعليم القراءة والكتابة والتعليم العام، ظهرت بشكل تلقائي الرسوم التصويرية للقدرات الثقافية والفكرية، وساهمت القراءة في إنتاج جمهوراً واسعـاً من القراء، وكذلك ساعدت الكتابة على ظهور فن الخط اليدوي،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

لكن هل استطاع كلاهما معـًا (القراءة والكتابة) إنتاج مؤلفين؟ وإن أمكن ذلك، هل كانوا متساوين؟ كما تم تسليط الأضواء على الخلاف الدائر بين الكفاءات الواقعية والخيالية في الحوارات الجدلية حول العدالة المدنية بالإضافة إلى نتائج القومية.

ولذلك، زودت سجلات أخرى من علم التاريخ الوطني اليمنيين بمصادر خصبة من أجل إعادة النظر وتوسيع وتأهيل المثل العليا للمواطنة والكفاءة الثقافية، بالإضافة إلى توسيع دائرة القراءة والكتابة في اليمن خلال سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، ظهرت عملية صناعة الأشرطة المسموعة في اليمن بدرعها الكامل من الفنانين والمؤلفين والشخصيات الرئيسية الأدبية، الذين تم تأمين أوراق اعتماداتهم الوطنية بطرق عدة من خلال مؤسسات الدولة الثقافية نفسها، حيث تم الوصول إليها من قبل مؤلفي المواد المطبوعة والمكتوبة، وبالفعل ففي الوقت الذي كانت فيه أشرطة الغناء الشعبي المسموعة، تمثل قنوات رئيسية للأيديولوجية الوطنية، ضاعفت الدولة جهودها من أجل جعل عملية صناعة الأشرطة مركزية لتحشيد منتجيها[٣٤]، لكن حتى عندما كسب منتجو الأشرطة تأثيراً جديداً كشخصيات وطنية هامة، ضمنت اللامركزية المستمرة في إنتاج الأشرطة وجمهورها المحليين توتراً خصبـًا بمعايير وطنية، حيث تم تأمين الصرخة الثورية للرسائل المكتوبة والمطبوعة من خلال الظهور المزدوج لعمليتي الطباعة وتقنيات إنتاج الأشرطة المسموعة أثناء السنوات المحورية لتطوير الدولة اليمنية، وكذا من خلال تنافر السلطة التي استطاعت الأشرطة استحضاره بشكل معقول، وبالنسبة للمنتجين والمستهلكين المنسجمين مع أهمية التعددية السياسية من أجل السيادة القومية، فقد أمكن استكشاف مثل هذا التنافر بشكل مثمر من خلال العلاقة الوثيقة بين التاريخ والشخصيات التي استمرت في تشكيله.

حين أثير موضوع التاريخ مع عدد من شعراء يافع ومعجبيهم، كان ينتابني شعور مستمر، بأن أولئك الذين لديهم معرفة واسعة في التاريخ يظهرون بأنهم أقل استعداداً للكفاءة المعرفية لروايته، ففي هذا الإطار لاحظت أن حملات تعلم القراءة والكتابة التي انتشرت بشكل واسع حتى في القرى النائية من جمهورية اليمن الديمقراطية

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

الشعبية، أدت إلى إيجاد مثل هذا الشخصيات، التي تتمتع بقدر من الكفاءات التعليمية والثقافة العالية، وتكون في العادة من فئات عمرية محددة، تتمتع برغبة تواقة في قراءة تاريخ اليمن، وعلى وجه الخصوص روايات الجيل الذي ترعرع بين استقلالي ١٩٦٢م و١٩٦٧م، وثمة رواة وجدتهم يتمتعون بمقدار كبير من المعرفة تختص بالتاريخ العالمي، ذات مساء بينما كنت أمضغ القات بمعية صديق لي في مجلس مقيله الذي ازدحم بالضيوف، أشبع نهمي قروي في مقتبل العمر، تحدث بشكل مفصَّل عن العلاقات الأوربية في غضون الحرب العالمية الثانية، ومفنداً الآثار الناجمة عن تلك العلاقات، وتراكماتها السلبية على منطقة الشرق الأوسط، فعندما لم أجد علامات واضحة لمؤرخ تواق كمثل هذا الرجل، علقت قائلا: "إنه شيء عظيم أن لديك مثل هذا الرغبة في التاريخ" فرد مصححاً: "في الواقع رغبتي ليس في التاريخ، أنما مجرد أحداث" وعندما سألته عن الفرق بين مصطلحي التاريخ والأحداث، أجاب بعد أن منح نفسة لحظة زمنية للتفكير: "التاريخ متعلق بالأصول العميقة والكاملة الخاصة بقوم محدد"، فهو المشروع الذي أشعره بأنه لم يستطع ادعاءه. وفي مناسبات أخرى أحدثت مناقشات حول "التاريخ" قدرات مشابهة من قبل الرواة، حيث كانت تتضمن وبشكل متكرر محادثات ناعمة بين المتحاورين حول من يتحدث أولاً، ومن الفئة المخاطبة، وأي المواقع المناسبة لرواية التاريخ، وما صلة روايات كهذه بمواضيع حوارية أخرى، إلى آخره... وبما لا يدع مجالاً للشك، ألفيت المكاسب الواسعة في معرفة القراءة والكتابة والتعليم "الأصول الشاملة والعميقة لقوم محدد" موضوعاً بارزاً وذات أهمية بالغة بين أوساط اليمنيين، ومع ذلك، ظلت عملية رواية التاريخ اليمني مثيرة للنزاع إلى حد كبير، وكانت أيضاً خاضعة لحوارات دقيقة بين أوساط القوى والكفاءات الاجتماعية، على الرغم من أن التاريخ اليمني معروفاً إلى حد بعيد، لكن من الصعوبة التعبير عنه بشكل علني.

ومع ذلك، وجد نمط واحد فقط من الخطاب التاريخي أثار إعجاب شريحة واسعة من اليمنيين، وباستطاعتك سماعه في كل المواقع العامة والخاصة، وفي كل الأزمنة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

والأماكن المختلفة، وهو الواصف للتاريخ بكلام فني معسول لا يجيده سوى شعراء الأشرطة البارزين، الذين استحقوا احترامًا واسعًا بين أوساط الجماهير المستمعة لأشرطتهم، فمهما كانت سياستهم وتعديلاتهم الأسلوبية مثيرة للجدل، فإن الزبائن في كثير من الأحيان عندما يدخلون محل أشرطة مُكرَّس للأغاني اليافعية يسألون: "هل يوجد شيء ما عن التاريخ!"، وبالنسبة لعدد واسع من المعجبين بالشعر، وحتى أولئك الذين لا ينتمون إلى يافع، فإن مصداقية الادعاءات التاريخية التي صنعها شعراء الأشرطة توارثت في سجل من المعارضة السياسية، التي كانت حينها شعبية وانتقائية ووطنية ومعبرة عن مجتمع من منتجي وسائل الإعلام المؤهلين، وفي هذا السياق أتذكر قولاً سمعته من أحد مستمعي الأشرطة في صنعاء، كان يقضي أوقات عصره مع زملاء يافعيين، حيث قال: "هذه الأشرطة تمثل شيئًا ما!" وأضاف مشيداً: "أنتم شباب يافع تمثلون حزب المعارضة على نحو فعَّال! كل شخص منكم يتكلم بصوت عال، ويتولى قدراً من المسئولية كما ينبغي، ويمثل ابن منطقته، وليس بالضرورة أن يتم هذا عن طريق التعليم، ولكن يحدث ذلك بدرجة أكبر بواسطة الفطرة، أن تاريخكم يمنحكم كل الحق في التحدث، كما أن أقوالكم تنزل إلى مستوى كل شخص في الشارع اليمني"، أثارت تعليقات هذا المستمع حواراً حول أحدث مساجلات سلسلة شعراء الشاعر حسين عبدالناصر، التي دشنت أشعارهم نقاشات جديدة حول دور وزير المالية في فضحية الفساد الأخيرة في البلد، والتي تمثلت باختلاس إيرادات النفط، وبالنسبة لهؤلاء المعجبين، كانت روايات شعراء الأشرطة عن التاريخ صحيحة؛ لأنها مثلت مزاجًا من الرأي العام، الذي تعارض مع الرأي الذي عبَّرت عنه الدولة، وكمثل "حزب المعارضة"، قدم منتجو الأشرطة الشعرية رؤية وطنية بديلة، تكمن حيويتها الأخلاقية في إنتاجها المشترك المتزامن كتعابير عن كل فرد، وأيضًا عن ممثلين محددين، خصوصًا شعراء الأشرطة الذين "تنزل أقوالهم الشعرية إلى مستوى كل شخص في الشارع"، كان الخطاب الشفهي وسيلة لتلك المحادثات الشخصية، أكثر من التعليم، بتقاليده من القراءة والكتابة والمعرفة التي ترعاها الدولة، فقد أكد المستمع الصنعاني أن الفطرة هي الأساس الأدبي لتعابير الشعراء، وأن التاريخ يمثل

العلاقة التي تربط تلك التعابير الفطرية بالرأي العام المشترك، حيث قال: "إن تاريخكم يمنحكم كل الحق في التحدث، كما أن أقوالكم تنزل إلى مستوى كل شخص في الشارع اليمني"، وبالإضافة إلى أن مؤسسات الدولة الثقافية تقدم التاريخ لعامة الناس بشكل سجل من الأحداث التعليمية، لأجل ترسيخ وضمان القيمة الجمعية للرواية الشفهية، وبالنسبة للمستمعين والمعجبين بالشعر السياسي اليافعي، فقد ترسخت قوة التاريخ للنسخ الشفهي من خلال تقنيات فنية أخرى، بعيدة تمامًا عن سلطة الدولة وسجلاتها التعليمية: أي عن طريق الأشرطة السمعية، التي استطاعت عن طريق إبداع الكلمات الفنية المنطوقة من الابتعاد عن عواصف التعليم الأخلاقية القابلة للنقاش وسياسة الدولة السائدة، وبذلك تم تقديم التاريخ من قبل مؤرخ صادق، وعلى وجه الخصوص عندما تم نشره عبر "الفطرة" من قبل أشخاص مقتدرين.

هناك عدد قليل من الناس أظهروا نفس الاحترام لسلطة شعراء الأشرطة من حيث نقل التاريخ المجتمعي، مقارنة بغيرهم من الشعراء الذين شعروا أن التاريخ يعتبر موضوعًا في غاية الصعوبة، لدرجة استحالة معالجته، ولقد ترعرع بعض هؤلاء الشعراء في منطقة يافع، وتبادلوا مساجلاتهم الشعرية مع شعراء آخرين من أنحاء اليمن كافة، لكنهم فضَّلوا التركيز في مساجلاتهم الشعرية على الحياة الروحية والطبيعة البشرية، وعندما سألت أحدهم عن السبب الذي جعله لم يوزع أشعاره الرائعة من خلال الأشرطة الشعرية، أجاب بشكل سؤال: "ماذا أعرف عن التاريخ؟ لا، هناك أشخاص آخرون لديهم القدرة على الحديث حول هذا الموضوع أفضل مني"، وفي مناسبة أخرى، قدم أحد شعراء يافع المشهورين، ويشغل منصب مدير مكتب الثقافة والسياحة في يافع، إجابة مختلفة، فبينما كان ذلك الشاعر يتبادل الحديث والقصائد الشعرية مع يمنيين آخرين خلال رحلة إلى محافظة حضرموت، سرد عدة قصائد حول الأحداث السياسية الحديثة، وتشمل زيارة قام بها أحد قادة البلد الكبار إلى يافع، وهو رئيس مجلس النواب الشيخ القبلي عبد الله بن حسين الأحمر، ومن خلال ذلك الحديث الطويل سألته: "هل لديك أي قصيدة شعرية

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

حول التاريخ؟" فأجاب: "حسنًا، القضية هي أنني إذا وضعت نفسي مكان الشيخ الأحمر، ما أظن أني سأرغب في الاستماع إلى الناس؟ فأعتقد أن الشيخ الأحمر يود أن يستمع إلى الظروف المحلية، أما أنا فتفكيري سينصب حول الحديث عن معاناة الناس وهمومهم؛ لذا لا أستطيع أن أتحدث باسم كل شخص في اليمن، من جبل نقم في صنعاء إلى جبل شمسان في عدن، فكل ما أستطيعه هو التحدث عن قضايانا المحلية فقط، عن مدرسة بحاجة لترميم، أو مشروع مياه محلي، والشيء الأهم بالنسبة لي هو المساواة بيني كمواطن يمني وبين الشيخ عبد الله الأحمر"، لعل هذا الشعور الدال على الإحباط هو توجس منه على ردة فعل الجماهير المستمعة، وهذا ما فهمته من خلال استدراكه، حيث قال: "لكن أتمنى أن أعود إلى حضرموت مرة أخرى برفقة الشاعر شايف الخالدي"، في الواقع، عدد قليل من زملائي لديهم معرفة بالتاريخ أفضل من ذلك الشاعر، ولكني شاهدته يُمتِع جمهوره في قريته بمقدرة كبيرة بالتفاصيل التاريخية القريبة والبعيدة، ولكن في هذه المناسبة كان يلقي قصائد شعرية رسمية، وربما بسبب تحدثه لناس غرباء في جزء آخر من الوطن، فقد شعر أنه ملزم بالإذعان لسلطة شاعر الشريط الغائب وبالتحديد للخالدي.

إذاً يمتلك شعراء الأشرطة رخصة أخلاقية خاصة في رواية التاريخ، فبالنسبة لعدد من المعجبين اليمنيين بالشعر السياسي، فإن مصداقية آراء شعراء الأشرطة حول التاريخ تشتق بدرجة أقل من سلطتهم كرجال سياسة أو أدباء أو كتاب مقالات أو خطباء تقليديين أصحاب مبدأ ثابت، ومع ذلك فإن مثل القيفيي، الذي لم يقابله أحد أبداً، أو الخالدي الذي من المحتمل أنه عاد إلى حضرموت مرة أخرى برفقة زميلي الشاعر، يحافظ هؤلاء المراسلون على سلطتهم من خلال بقائهم معزولين عن نزاع الأداء اليومي والخطاب الحي، وربما يشير التعبير التجريدي الغريب لهؤلاء أن اليمنين يجدون روايات التاريخ الشفهية الحية مفعمة بالحيوية إلى حد ما، فعندما يتم مقارنتها بسلطة قصص التاريخ المكتوبة في مخطوطات أو المطبوعة في الكتب، ربما تكون أشعار شعراء الأشرطة ممتعة؛ لأنها تقدم تعابير ساخرة ومحددة عن تجربة اليمنيين

الحديثة بالتاريخ الشفهي، وهذا لم يعد تماماً مادة الأصالة الثقافية كما يبدو، ومع ذلك أكتشف شعراء الأشرطة طرقاً عديدةً للإقرار بمثل هذه المشاعر المتضاربة، ومن ثم قدموا رؤى مقنعة حول طبيعة السلطة المنطقية ونماذجها، وفي مجموعة الحوارات الواضحة التي ظهرت في سلسلة أشرطة الفنان حسين عبد الناصر، يقدم التعبير المجازي للشخصية أسلوباً جديداً للمستمعين الباحثين عن الوجود التاريخي. كنت في إحدى المناسبات أتحدث مع بعض الأصدقاء من أبناء يافع الحاملين للجنسية الأمريكية، وتركز حديثنا حول شخصية الخالدي، وذلك بعد عدة سنوات من وفاته، قال أحدهم مفاخراً: "الخالدي هو تاريخنا"، وبالنسبة لمثل هؤلاء المعجبين، أصبح التاريخ سهل المنال من خلال تجربة شاعر شريط مشهور، وجزئياً من خلال الخلفيات النَسَبية والمحلية التي ربما ربطت المستمع بخبرة الشاعر الخاصة عن السياقات والأحداث التاريخية الواسعة، ولكن حينما يكون الاستعراض عن شعر الشريط يناقش ويقترح، فإن التاريخ أصبح أيضاً سهل المنال لكونه حدثاً يتكرر من جديد، فمن خلال تدخل شخصية ما استطاعت كلماتها حل الصراعات الدائرة بين تفسيرات الحقيقة التاريخية، التي كانت مسموعة ومنطوقة، ومشاهدة بشكل خاص.

4. الأخبار والإشاعات والأسرار ومستمعو الأشرطة الشعرية:

بعد إصدار المساجلة الشعرية بين القيفي والخالدي على الشريط رقم (٧/ ٨) أصبحت الحوارات الشعرية بين الشعراء الشماليين ونظرائهم اليافعيين تشغل حيزاً كبيراً من الأشرطة اللاحقة، واشتمل متحدو الشمال على شاعر ينتمي إلى قبيلة حاشد، وأكثر من أربعة شعراء ينتمون إلى منطقة البيضاء، وشعراء ينتمون إلى بلاد الروس (جنوب صنعاء)، وإب ومنطقة دمت، وانضم أيضاً في هذا النزاع الشعري العديد من الشعراء الجنوبيين الآخرين من منطقة جُبن، ومناطق العواذل في محافظة أبين، وكانت العديد من المساجلات الشعرية ساخنة، وبالنظر للعلاقات المتوترة بين شمال اليمن وجنوبه في ذلك الوقت، هاجم شعراء الشمال بشكل رسمي شعراء الجنوب، وكانت المواجهات على أشدها بينهم وبين شعراء يافع، يعيبون عليهم توجهم نحو الشيوعية،

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الداعية للإلحاد والانحلال الديني، بينما تبلور رد شعراء يافع بانتقاد تزمت النظام القبلي الشمالي والاتجاه الإسلامي الأصولي، بالإضافة إلى اعتمادهم على المملكة العربية السعودية، ومن بين عيوب المشاريع الوطنية الخاصة، زودت الهويات المحلية القديمة الشعراء بأسس محلية نسبياً حول الانتماء الاجتماعي، بالمقابل دعت قصائد هذه السلسلة الشعرية المستمعين إلى الأخذ بعين الاعتبار لحزمة كبيرة من التعهدات الوطنية الملزمة، وكانت هذه الحالة سائدة وبشكل استثنائي في بداية الثمانينيات من القرن العشرين، منذ أن سهلت القوانين التشريعية اللامركزية الثقافية والإدارية في جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية، وبهذه الطريقة فتحت المجالات لسرد الروايات الاجتماعية والمحلية بشكل أوسع[٣٥].

وفي ظل اضطراب المساجلات الشعرية كرس الشعراء اهتماماً متزايداً باتجاه تداول الخطاب الشفهي الذي نقل مساجلاتهم الشعرية، والاهتمام بالأساس الأخلاقي للوكلاء الذين ضمنوا تلك المساجلات. وفي عام ١٩٨١م لاقت مساجلة أخرى بين الشاعر الشمالي أحمد محمد الصنبحي والشاعر الجنوبي شايف محمد الخالدي على الشريط رقم (٢٥) عدداً كبيراً من جمهور المستمعين، وفي بداية قصيدة "البدع" للصنبحي، أعلن بأنه سوف يستخدم "قلم" و"رسالة عاجلة" من أجل المساعدة على توضيح "التاريخ" الحقيقي الذي أصبح غامضاً بواسطة "الأخبار" و"النصائح غير المفيدة"، و"الشتائم"، و"السخرية" المتطفلة:

١. الصنبحي لي منعكم جيبوا لي الليلة قلم — باكتب رسالة عاجلة تشمل اشقانا الكرام
٢. الخالدي والقيفي أهل المعرفة واهل الكرم — ذي لصّوا الدنيا وجابوا بين لخوان انقسام
٣. ومن خلال اخبار شاعت قد عرفت المتهم — والعالم الله، ذه مودة بينهم أو ذا خصام
٤. يا الخالدي ما واجب انك تتَّبع شَور العدم — وان شي حزازة بينكم فالطعن بالميت حرام
٥. معادبالومك وقدهوذي ضحك لك وابتسم — وقام يتدخل بوضعك والسياسة والنظام
٦. واليافعي معروف مابا نمدحه شي جم جم — جده كتب تاريخ له وجدده من قبل عام
٧. ما حد يقول اليوم شي في حق من هو محترم — من قال شي باليافعي ماهل تعطل واستَلام

بدأ الصنبحي قصيدته بوصف نخوة الخالدي والقيفي ونبلهما وقبيَلتهما المثالية، ولم يقف عند ذلك بل وصف كرمهما ومداركهما ورجاحة عقلهما، وبأنهما من "أهل المعرفة والكرم" (البيت ٢)، ولكنه سرعان ما أضرب عن ذلك متعجبًا من تغير حالهما، وسوء فعالهما حين دخلا في معترك التلاسن، تاركين كل تلك الصفات جانبًا، فلم يعد بمقدورهما سوى نظم الشعر المهلك الذي سبب "بين لخوان انقسام" (البيت ٢)، وهنا تكمن فكرة الموضوع وفحوى رسالته العاجلة، ليؤكدها في البيتين اللاحقين، وعلى الرغم من أن الأخبار الشائعة "أخبار شاعت" تدور فكرتها حول مساجلاتهما الشعرية، كما تبدو بوضوح خلال مقدمة البيت (٣)، وإلا ما القصد من هذا الشجار والملاسنات الشعرية التي تبدو غير واضحة الهدف، (كأنه يريد أن يقول إنها مفتعلة)، فعبارة "شور العدم" التي رمي بها القيفي، ترادف دلالتها لفظة "الميِّت" التي تُركت بمفردها خاتمة (البيت ٤)، وهنا يكمن المغزى المنطقي الذي يريد إيصاله الشاعر لمستمعيه قبل مخاطبَيه، (فبعد أن رمى الكرة في ملعب الخالدي والقيفي للرد على هذا المغزى (الشائعات)، نراه في (البيتين ٥ و ٦) ينزه نفسه عن الخوض في معترك هذه السخرية والإشاعات المكيدية والملاسنات القولية (الشفهية)، مفسحًا الطريق لشعراء أُخر في الذب عن حياض الأعراف وقيم المثال، باحثًا عن خطاب متزن وجليل، ومعلنًا تكتمه عن التهم الكيدية المهينة (التي رُمي بها أهل يافع)، وتكتمه عن المدح في الأصل اليافعي مجاملة أو القدح فيه إفراطًا، ومصرّحًا بأنه لا يحتاج لذلك، فسمعته التي راجت الآفاق تكفيه (اليافعي معروف ما با نمدحه)، وأكد هذه الحقيقة بوصف تاريخ اليافعي المشهود له، والذي دونه الجد الأول، ولا يزال محتفظًا به، ويفاخر فيه ما دعا الأمر لذلك، ضد أي شخص ربما تسول له نفسه أن "يقول اليوم شي في حق من هو محترم"، وعلاوة على ذلك لا ينفصل السجل التاريخي الخامد "لليافعي" عن كل القوة البشرية، ولكنه على العكس مُصان بواسطة "سلفه الأول"، وهو صنف مساعد من الراوي المتوفي "جده كتب تاريخ له، وجدده من قبل عام" (البيت ٦)، وعلى الرغم من أن حقيقة التاريخ تبقى محفوظة من خلال ابتعادها عن اللغط الكلامي الحالي، فإنه يتم أيضًا منح التاريخ بمادة سلالية تلائم الإسهامات المستمرة لشعراء الأشرطة القبليين، وعلى وجه الخصوص البارزين منهم.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

لقد تم تفصيل بدقة دافع تحديد القوة في أي شخصية تاريخية التي تسامت ادعاءاتها الأدبية على النفور المنطقي، وذلك من خلال اهتمام الشعراء بنمط حسي آخر، أي عن طريق الاستماع؛ ففي رد الشاعر الخالدي على الصنبحي في الشريط رقم (٢٥)، يعيد الخالدي توكيد هاجسه الشعري بأن صوت شعر البال سوف يتغلب على "الثرثرة الفاضية" و"كلام" سوق الأشرطة، خصوصاً عندما يدعمه الخالدي نفسه وبرفقة لعبة البوكر الساخنة التي تستخدم ببراعة ضد "العدو" حينما تقدمت سلسلة الاشرطة الشعرية، ساعد اهتمام الشعراء المتزايد بصخب سوق الأشرطة على إيجاد سياق لغوي من أجل التأكيد مجدداً على إمكانية سماع عدد قليل من النغمات الموسيقية الجهورية المتوازنة وسط الضجيج الصوتي. وفي الشريط رقم (٣٧)، عندما كتب شاعر شمالي من أجل تصحيح رواية الخالدي عن العداء التاريخي على الشريط ٧/ ٨، يؤكد هذا الشاعر بالقول: "أنا سمعت بأن عراك شعري بينك (أي الخالدي) وبين القيفي قد اندلع،" لكن يقر ذلك الشاعر بأن "الادعاءات التي أرسلتها إلى أبي زايد (القيفي) في قصيدتك الأولى التي لا معنى لها" هي على الإطلاق واضحة، وعندما منح ذلك الشاعر سلطة للخالدي، وله من أجل معالجة تلك المسائل الخاصة، يرشد الشاعر رسوله الخيالي بأن "يخبر أبو لوزة بأن يتحدث، وأنا سوف أتحدث أيضاً. / فأن بحثت عن النزاهة، سنبدأ بنشر أخبار حاسمة." ويؤكد جواب الخالدي على نفس السلطة فيما يخص التحدث الشفهي ذات الأهمية الإخبارية، وهو الموقف الذي تم تفصيله بشكل أكثر على الشريط رقم (٣٩) بعد عدة أشهر، في جوابه على شاعر يافعي. ومع استهلال الخالدي لقصيدته الشعرية من خلال مقارنة عباراته الترحيبية الافتتاحية بالعطور "التي تُشترى نقداً، وكل الاعتذارات المستحقة"، فإنه يُلمِّح بسخرية أن حديثه قد أصبح صلة اجتماعية قابلة للقياس. لكن فيما بعد عند معالجة التعيينات الإدارية الحديثة و"الأخبار التي قلت بأنها شائعة،" يشير الخالدي بأن مزاحه الخاص ربما يكون موثوق به أكثر من مزاح الآخرين، رغم ميله للثرثرة الأنيقة لأي ملاذ أخباري:

١٩. لو تسمعت موجز نشرتي باختصاري لازم انك تاخذ مما نشرته عباره

٢٠. إنما اخبار ثاني حد منها وذاري	كم لك اخبار مشبوهة عديم الجداره
٢١. كم إشاعات ذي تنشر وكم لك مهاري	تسمع اخبارها في كل شارع وحارهْ
٢٢. ذا يميني يقولوا لك وهذا يساري	كل واحد ملى صفحة وعدد ثماره
٢٣. قصدهم با يهدوا لك هدايا مهاري	ينقلوا لك عن الواقع صور مستعاره
٢٤. وانت مفروض تقرأ من كتاب البخاري	صف ما جاك من الاخبار قبل انتشاره
٢٥. ذا خرج فصل عن لخبار ذي قلت جاري	إنما الوضع با نشرح لكم عن إطاره
٢٨. مايقع حسب قولك خذونا اقطع بواري	ذا مكلف في اعلانه وذا في سراره

في هذه الأبيات الشعرية يوجه الخالدي خصمه إلى فوائد ونصائح تغنيه عن أي إشاعة، أولها أن يأخذ الخبر من مصدره الحقيقي، وأن يستمع إلى أخبار نشرته هو "لو تسمعت نشرتي"، لا أخبار الزيف المأخوذة من قول فلان وعلان، وهو بذلك يهدم سلطة الخصم، ويجعلها سلطة إعلامية زائفة ومشبوهة ومشكوك في مصداقيتها، لا جدوى منها: (كم لك اخبار مشبوهة عديم الجداره)، ومنذ البيت (١٩) حتى البيت (٢٨)، تبدأ الحجج الخالدية في هدم سمتريرة الخصم الذي بنى عليها إشاعاته، سارداً المصادر غير الموثوقة والناقلة للأخبار المغلوطة والمعلومات الكاذبة مصدراً مصدراً، وكاشفاً بأنها مصادر إما معتمدة على (الهرج والثرثرة) والخطاب الشفهي المسموع (والمتداول في الأسواق وغيرها)، كـ"الغناء" المسلي، ورجزة (البال) المرحة، و"الإشاعة" المقرضة، و"الهراء" و"الثرثرة" و"الأخبار في كل شارع وحارة"، وإما معتمدة على مصادر صحف صفراء وصور مفبركة، ومرشداً إياه إلى الأخذ من المصادر المكتوبة والواضحة، التي تكون في العادة علامات إرشادية موثوقة، كما هو شأن ملخص القرن التاسع للإمام محمد البخاري (صحيح البخاري)، فهذا الكتاب يقدم أخباراً دقيقةً؛ لذا يعد من أهم المصادر الموثوقة والموثقة لأحاديث النبي محمد صلى الله عليه وسلم (البيت ٢٤)، سبق وأن ناقشنا أهمية استحضار الوثائق المكتوبة من قبل شعراء هذه السلسلة، لتقديم قصائدهم الشعرية للجمهور والتاريخ بثقة عالية الدقة، وليؤكدوا كفاءاتهم وخلفياتهم الواسعة،

للنسخة الورقية زز WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

مع أن هذه المصادر المكتوبة والوثائق الثبوتية لا تحظى بقدر كبير في الأسواق التجارية المألوفة، التي يتردد عليها شعراء الأشرطة باستمرار[٣٦]، ففي هذه الأماكن يكون إهمال الكتب وتكديس الوثائق سيد المشهد، بل في أحايين كثيرة يتم إتلافها بشكل عنيف، ومن ثم يغدو النفوذ الأخلاقي لعملية الاستماع هنا أكثر أهمية من الرؤية، ما يؤكد أن التعبيرات الشفهية المباشرة لسلسلة شعراء الأشرطة أصبحت البديل عن النصوص اللغوية غير المباشرة، بل غدت هذه السلسة وبشكل متزايد مصادر موثوقة للحقيقة، وخصوصاً عندما تتضمن قناعات الشعراء الخاصة التي يمتلكونها، ويضعون جانباً التجارة العملية لمهنة وسائل الإعلام.

وعند تزايد أعداد أشرطة هذه السلسلة من ٤٠ شريطاً إلى ٦٠ شريطاً في الفترة الممتدة من منتصف ثمانينيات القرن العشرين إلى أواخرها، فإن سلطة الشخصيات الخطابية تركز بشكل أكبر على "الأخبار"، وإن العروض الواسعة للأخبار تثير دوافع الشعراء وحلفائهم في صيانة تاريخ اليمن التليد أو إفساده، يحتوي المصطلح "أخبار" تاريخاً حافلاً بالعطاء في العالم الإسلامي بصفته نمطاً من أنماط الروايات الشفهية المستقلة، وفي اليمن، وعلى وجه الخصوص قبل اتساع رقعة التقنيات الإلكترونية والطباعية في منتصف القرن العشرين، ركزت سجلات الأخبار على القبائل بشكل جوهري، وافتقرت للتعاقبات التسلسلية المحددة التي حددت علم تاريخ الدولة المكتوب[٣٧]، وبالتزامن مع هذا العرف القديم، استمر شعراء سلسلة أشرطة الفنان حسين عبد الناصر في دمج سجلات الأخبار بالخطاب الشفهي المتعلق بالحياة الاجتماعية في المحيطات الخارجية للوطن اليمني، لكن بعد عدة عقود من التجربة المتعلقة بالمذياع الحديث والصحيفة وأخبار التلفزيون بالإضافة إلى التاريخ الوطني، احتفظ الشعراء بوجهة نظر نقدية تجاه الأخبار، ملفتين النظر إلى عدم تنظيمها المتأصل، وإلى ما شابها من غموض يمكن أن يطيح بسلطة القيم المعرفية، ويمزق التقاليد الأخلاقية، ومن خلال مساجلات الشعراء يتم في العادة تقديم الأخبار الشفهية كإشاعة غير مباشرة وبصورة مروية، وليس كخطاب مباشر من قبل متحدثين موثوق

بهم، وبالفعل تتكرر هذه الإشاعة إلى حد تصبح فيه حقائق رسمية، لاسيما في تقارير وسائل الإعلام المرئية والمكتوبة، التي تُلصِق "بالأخبار" جمالاً تصويرياً ظاهره الترابط والتسلسل، وباطنه مشكوك فيه.

إن انتخاب الخالدي في عام ١٩٨٣م لشغل أحد كراسي القيادة في الهيكل الإداري ليافع، وهو مجلس الشعب المحلي، ساعده بالظهور كوسيط بارز للاقتراب من "الأخبار"، وحمايتها ونشرها، وبعد تساؤل القيفي للخالدي في الشريط رقم (٤٦) عن الحقيقة والكيفية التي أكسبت هذا القروي الانتخابات المحلية من دون رشوة، وهنا حذر الخالدي القيفي بالابتعاد عن الأخبار الكاذبة التي ينشرها أعداؤه:

١٤. واخبار جاتك طائشة وطاير ... أكِّسْ عليها من جميع لسطار
١٥. لا تعتبرها اخبار من مصادر ... شُفها إشاعة من جماعة انفار
١٦. شاعت بها شُلّة خبيث غادر ... وناس نمّامة عديمة اشوار
١٧. ذي شعبنا جاحد بهم وساخر ... من جور ما به منّهم من اضرار
١٨. يستوردون اخبار من قواطر ... ومن ثعالب عامده بالاوكار
١٩. ضد المواطن يظهروا عناتر ... وبسم ثوره يدَّعون ثوّار
٢٠. كُلاً مع الثورة يقول ثاير ... ولا لهم فيها أثر ولا آثار
٢١. ما غير تلقاهم في الدوائر ... وعالمناصب أذكياء وشطار
٢٢. ما نا لهم يا احمد علي مُناصر ... أو قلت عنهم طيبين واخيار
٢٣. عدوّهم شفني بوجه سافر ... وضدهم ما زلت ليل وَنْهَار
٢٤. قد قلت عنهم قبل لا انت ذاكر ... وبحت لك عنهم جميع لسرار

ومن خلال تحذير الخالدي للقيفي بألا يثق في الأخبار التي "يراها"، يحث الخالدي القيفي بأن يضع جل ثقته بتحذيراته الشفهية السابقة التي أرسلها له كما يبين البيت الشعري رقم (٢٤)، ورغم أن الأخبار الشائعة حول شخصية الخالدي تشير إلى احتمالية وجود رؤية واضحة حول أحداث الانتخابات الحديثة في منطقة يافع، وإظهار التاريخ الاجتماعي للعيان، إلا أنه يتم إضعاف روايات التاريخ عن طريق الإشاعة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

الحاقدة والجاهلة (البيت ١٥). وفي سياق هذه الوثيقة الإخبارية النافرة، يمكن إنقاذ حقيقة التاريخ فقط من خلال الأخذ بروايات الخالدي الشفهية الموثوق بها، والتي نفسها مزودة بمستودع تصويري من إنتاج وسائل الإعلام: "عدوّهم شفني بوجه سافر" (البيت ٢٣)، وفي هذه الحالة يتمثل "عدو" الخالدي في زمرة موظفي الحكومة الفاسدين الذين يشغلون "دوائر" حكومية عالية في الدولة، والذين يصفهم الخالدي بأن سمعتهم متعلقة فقط بالحكايات الشفهية التي تروي عن أساطير الشخصيات البطولية لما قبل الإسلام مثل عنترة بن شداد، وليس متعلقة بآثار أخلاقية أكثر متانة (الأبيات ٢٠-٢١)، وفي الأشرطة الشعرية التي تم إصدارها في أواخر الثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين، حظيت سلطة الخالدي القوية نسبيًا، بصفته شاعراً وطنيًا ومحاربًا في ميادين الكلمة مع أنه لا يمتلك مقداراً بسيطًا من مدركات وسائل الإعلام، بإشادات كبيرة من قبل شاعر قبيلة حاشد عبد الله أبو قيس العلفي الحاشدي (حاشد أكبر قبيلة في اليمن الشمالي، ينطوي تحت لوائها الرئيس علي عبد الله صالح)، وعلى سبيل المثال، عرض الشاعر الحاشدي نوعًا من الثناء على الشاعر شايف الخالدي في الأبيات الافتتاحية من قصيدته الشعرية، التي تم إصدارها في الشريط رقم ٥٢، والتي يعلن فيها العلفي نغمة مراسلاته بإجلال للخالدي، حيث قال:

١. بوقيس الفتى كلمتي بعلنها ولابي خجل والكاذب حلق شاربه من قال ان شايف سهيل

٢. والله انه جبل من جبل مثله يضربو به مثل شيبة خبرته واسعة شاعر ماسبق له مثيل

٣. جربته وذي ماجرب يجرب قبل يفتح جدل واللي جربه وانكره ما ظنه قبيلي أصيل

بالإضافة إلى السمعة المرموقة التي حظي بها الشاعر شايف الخالدي بصفته قائداً سياسيًا، حددت أحداث سياسية في اليمن الجنوبي خلال منتصف ثمانينيات القرن العشرين الأسلوب للاهتمام الكبير بثروة وأسرار شخصيات وسائل الإعلام البارزة. وفي ١٣ يناير، ١٩٨٦م، عندما انفجر العنف المسلح في مدينة عدن بين جناحين متنافسين، قاد أحدهما الرئيس علي ناصر محمد مع شبكة اتباعه من أبناء محافظتي أبين وشبوة، بينما تكُّون الجناح الآخر مزيج من قادة سلطات الدولة المنتمين إلى

محافظات لحج وحضرموت وعدن، وبعد اغتيال عدد كبير من أعضاء المكتب السياسي، والذي تبعه عشرة أيام من العنف الفوضوي في شوارع عدن، خلفت آلافاً من القتلى، وعدداً كبيراً من المشردين، غادر الرئيس علي ناصر محمد البلاد (اليمن الجنوبي) هاربـاً، وأثناء اضطراب التحليلات الهادفة إلى تفسير أسوى وحشية حديثة في اليمن، فقد سادت التخمينات في أنحاء البلاد حول دور وسائل الإعلام في تحريف ما حدث من جهة، وحول الشخصيات المخادعة التي ساعدت على التهيئة لهذه الكارثة من جهة أخرى[٣٨].

وخلال تلك السنوات، عندما تذكر معجبو سلسلة أشرطة الفنان حسين عبد الناصر النزاعات السياسية، التي كان يتم تداولها من خلال المساجلات الشعرية خلال تلك السنوات، فقد تم استحضار التباينات بين الشعر الموضوعي وشعر الذات، فأثار بعض المستمعين خلافـاً بين هذين النمطين الشعريين، مشيرين إلى أنه بعد أن أزالت أحداث ١٣ يناير القواسم المشتركة للهوية الوطنية والتاريخ، تراجع الشعراء عن القضايا العامة ذات الصلة الوثيقة بالشعر ذي المواضيع الذاتية، التي لم تكن جميعها ذات فائدة، وعند مناقشة سلسلة أشرطة الفنان حسين عبد الناصر، قارن أحد الشعراء المشهورين بشعر العاطفة الحديث، جواب الخالدي إلى القيفي في الشريط رقم ٧/ ٨ مع المساجلات الشعرية الأخيرة بين الشاعرين، التي تم إصدارها بعد أحداث ١٣ يناير ١٩٨٦م بالطريقة الآتية:

ستعرض جواب الخالدي الحقيقة حول الشئون التي كان الناس خائفين من التعبير عنها في ذلك الوقت، وتم جزئيـاً تبرير قوة جواب الخالدي، بالنظر إلى أنه كان يدافع عن نفسه وانتمائه الوطني من قصيدة بدع لاذعة من أحمد القيفي، وأيضـاً بتحدثه بهذا النفس فقد كان الخالدي قادراً على مخاطبة الشئون الموضوعية التي امتلكت صلة اجتماعية حقيقية، وهذ هو السبب الذي جعل قصيدة جواب الخالدي أكثر إنعاشـاً لذاكرة جمهور المستمعين، ومع ذلك فقد أصبحت قصائد الخالدي الأخيرة مع القيفي غامضة، بينما تميل قصائد الصنبحي وعدد من الشعراء الآخرين إلى طرح عدد

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

من التساؤلات، بدلاً من إعطاء أجوبة، وفيما يتعلق بإخفاء الشئون ذات الأسرار، فإن تلك القصائد تُتخِم المستمعين بمشاعر الريبة والخوف.

وفي مناسبة أخرى أسهب أحد المستمعين في طرح وجهة نظره، معلقاً إلى حد بعيد عن الاتجاهات الحديثة في شعر الأشرطة اليافعي قائلاً: "تتمثل مشكلة الشعر اليوم، وخصوصاً شعر الأشرطة، في افتقاره للحكمة، صحيح أن هذا الشعر يعالج المشاكل والأحداث اليومية، إلا أنه في الغالب لم يستطيع التملص من دائرة الانحطاط، وليس لديه القدرة على تقديم صورة معنوية عن الروابط القائمة بين التجربة اليومية وعالم الروح، فضلاً أنه يبقى عاجزاً عن ربط هذه التجارب اليومية بالأخلاق الجوهرية بطرق موضوعية تمنحه القدرة على البقاء ضمن مشاهد مستمرة، لا كما هو بشكله المؤقت". ومن خلال هذه الطريقة فقط، يستطيع الشعر أن يصبح شعراً موضوعياً.

وبالمقابل، أضاف ذلك المستمع بأن القصائد الشعرية التي تركز بشكل أساسي على الشخصيات والأحداث المؤقتة، يمكن تصنيفها تحت ما يسمى بالشعر الآني.

وتمسك عدد آخر من مستمعي ومعجبي الأشرطة بارتباطات زاخرة بالأحداث لشخصيات شعراء الأشرطة من ذوي التقدير السامي بالرغم من الجدل الدائر حول قدرات هؤلاء الشعراء على توصيل وجهات نظر أخلاقية ثابتة، في أغلب الأوقات كنت أتحدث مع هؤلاء المعجبين والمستمعين لتلك الأشرطة، فأجدهم يستعرضون بالتفصيل كل ما كسبوه من خلفيات معرفية، وما استمتعوا به من وجهات نظر الشعراء، ومقارنتها بوجهات نظرهم، (وقد قدمت لهذا الفصل شيئاً) مما كشفه لي أحد المعجبين الريفيين المتحمسين لسماع تلك الأشرطة، حين قال: "أجد نفسي مستمتعاً في كل قول يقوله الخالدي، وأشعر بلذة أكبر عندما ينتابني شعور بأني واقف مكانه، ومتخيلاً كل خطوة يقوم بها من خلال سرد أبياته الشعرية، وكأنني أمارس معه لعبة الشطرنج، ومتسائلاً في حالة تأمل: أي حركة سيقوم بها الخالدي؟ وأي حركة سأقوم بها أنا؟ [٣٩]، كما يظهر فقد هيمنت أشعار الخالدي على خيال ذلك المستمع بشكل جزئي، وذلك من خلال سلطة ومكانة الشاعر (الخالدي)، الذي استطاع أن يشغل

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

المستمع بكل لحظة، وكأنه أمامه أو مكانه متقمصاً شخصيته خلال مناظراته الشعرية الساخنة، وبصورة (فنية) مرئية نقل لنا المستمع شخصية الشاعر شايف الخالدي الذهنية، حيث أسقطها في عالمه كشخصية مفكرة وواعية، ولديها سلطة ذهنية وأخلاقية فاعلة في الميدان، وقد تم تصوير هذه الأبعاد الذهنية ومحاكاتها من خلال استعارة لعبة الشطرنج التي يستطيع نسيجها التمثيلي ربط اللاعبين بعالم أخلاقي فعَّال وفريد: "أي حركة سيقوم بها الخالدي؟ وأي حركة سأقوم بها أنا؟"، مثل هذا المستمع المتحدث عن الحاجة إلى "صورة فنية" و"رسم منظوري"، نجد أن التعابير اللغوية المثيرة للصور الذهنية المرئية، تعبر بشكل أساسي عن مضمون الشعر الجوهري الأكثر موضوعية ومتانة فقط، ومع ذلك، وبحسب كلام هذا المستمع، لا تقلل الأشرطة الشعرية من مصداقية الشعراء كمؤلفين أدبيين، فبالفعل استطاعت شخصية الخالدي النموذجية أن تصل بتأثيرها إلى هذا المستمع، أولاً عن طريق شكل عاطفي من الخطاب الحماسي الشفهي، عبر عنه بالمشاعر الفياضة التي تنتابه أثناء سماع شريط الخالدي، وإحساسه العميق بأنه يتحدث على لسانه، وثانياً في قدرة الخالدي على التأثير الجمالي، ومكانة شخصيته القوية المنتشرة كأيقونة تصويرية يتم محاكاتها، فصدى شعره منتشر بشكل كبير كونه يحمل أسلوباً شخصياً عميقاً من الخطاب الشفهي المشترك، وقد وجدنا هذا الصدى منتشراً بالمقدار الكبير الذي يتماشى مع نموذج خطاب الفنان الشعبي الشهير محمد مرشد ناجي في الغناء، والمشار إليه في مقدمة هذا الكتاب، والذي يرتكز على تفاعل مرهف بين "انتشار الغناء" وصداه، لبناء مجتمع قادر على الاستجابة لتأثيرات الشعر العامي بصور مرئية، يتم التعبير عنها بحماس عميق.

في الفترة الممتدة بين أواخر ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته، أصبحت شخصيات شعراء المساجلات محكمة بشكل أكبر على سلسلة الأشرطة الشعرية، حتى عندما استمر التاريخ بتقديم مرسى رئيسي في عدد من الحوارات. بينما أكدت العلامات التاريخية بشكل متكرر على الادعاءات الوطنية وشبه الوطنية، وبشكل نموذجي في الجماليات المكتوبة، قدمت الحوارات الشعرية الدائرة حول سلطة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

شخصيات الأشرطة مجموعة أكثر مرونة من الرموز المنسوخة، حيث إن عدداً كبيراً منها تماشت في شكلها مع درجة الصوت الصاخب، وقدمت التفاصيل الظريفة، وغالباً غير الموقرة عن عادات الشعراء الخاصة بالملبس والسلوك والوظيفة، وأنماط الحياة للمستمعين رؤية حول مصادفات التاريخ الظاهرة للعيان، وهي وجهة النظر التي يمكن تأكيدها بدرجات متفاوتة، بالاعتماد على أهداف الشعراء والفنانين في أي مناظرة محددة[٤٠]، بالإضافة إلى قدرات الشعراء على إعادة تفويض التاريخ في سجلات من الخطابة الشفهية، يظهر الاهتمام المتزايد بالأسرار، وفي غضون الشك الدائر حول الادعاءات المتعارضة المتعلقة بالأخبار، استطاعت الأسرار إظهار حقائق معرفة الشعراء وعلاقاتهم الحميمة بالتاريخ، وبالشخصيات التي دافعت عن تلك الحقائق[٤١].

وفي الشريط رقم (٦١)، يرسل الشاعر أحمد الصنبحي قصيدة بدع للشاعر شايف الخالدي للاستعلام عن سبب فشله في إعادة انتخابه لمجلس الشعب المحلي في ١٩٨٦م، وبعد مقدمة افتتاحية يأمر فيها الصنبحي منبع هاجسه الشعري بتدمير وهْم شجاعة ومروءة الخالدي، ويستدعي أيضاً سلطة التاريخ المكتوب لمساعدته في إنجاز مهمته ضد الخالدي:

٦.والـــواجـــب عـلـي بـاسـجـل ... بـــالـــتـــاريـــخ صـفـحـة مُـبـجـل
لـلـجـيـل الـصـغـيـر الـمـقـبـل ... يـــعـــرف وقـــتـــنـــا واســـــراره
٧.وانـــتـــه يـــا رســـولـــي تـرجـم ... لـــلأمـــي ولـلـمـتـعـلـم
قـــل لـلـخـالـدي يـسـتـسـلـم ... لا يـصـبـح قـتـيـل أفـكـاره[١]

وبينما توحي "صفحة التاريخ المبجلة" إلى توصيل إرشاد أخلاقي متين للجيل الجديد، فإن الشاعر نفسه هو مؤلف سجل التاريخ وكاشف أسراره، ويتم أيضاً تأكيد امتلاك أسرار التاريخ بواسطة أشخاص محددين في البيت الشعري رقم (٧) الذي

(١) بنيت القصيدة وما بعدها على الوزن الرباعي، يتكون البيت من أربعة أشطر، الشطر الرابع تخالف قافيته الأشطر الثلاثة الأولى.

يعبر عن الرسول الخيالي الذي يخاطبه الشاعر "وانته يا رسولي ترجم"، وهذا الرسول لديه أيضاً معرفة قيمة عن كبرياء الخالدي، وهو المسئول عن نقل تفاصيل وجهات نظر الخالدي العامة لجمهور المستمعين، وعلاوة على ذلك يعتبر الشخص الأمي، هو الأول من بين مستقبلي الرسول، قبل المتعلم، وهذا هو التباين الذي يؤكد صلة حقائق التاريخ بالمستمعين، ويشير أيضاً بدعابة أنيقة، أنه ربما يكون التعليم عن طريق الاستماع عديم النفع.

وفي معظم باقي أبيات قصيدة البدع للصنبحي، فإن الشاعر يقدم للمستمعين شرحاً مفصلاً عن شخصية الخالدي المزعومة، من خلال انتقاد شفهي لاذع يربط بين الحقيقة والخيال، معدداً إشاعات عن الخالدي حول وظيفة عَمِل بها مرة واحدة يقوم بحراسة بوابة أحد الملاهي الليلة في مدينة عدن، وإشاعة تهريبه "لبذور الخردل" و"شعره" الأشيب، ومسائل شخصية أخرى، حيث إن العديد منها مثيرة للعواطف والشفقة بصورة واضحة، ومن أجل تهيئة المستمعين بغرض الإنصات لادعاءاته بالأخبار الصادقة، يقلل الصنبحي أيضاً من السلطة الشخصية لشعراء الأشرطة الآخرين ضمن هذه السلسلة الشعرية، وبالذات الشاعر عبد الله أبو قيس العلفي الحاشدي، الذي حاول إثارة الخلاف بين الصنبحي والخالدي على شريط سابق، حيث هجاه الصنبحي هجاء مقذعاً، بقوله:

٣٣. ما حد وكله يتكلم ... أو ينظم لحيداً اصيم
والبيضاء وحاشد وادهم ... قالوا نسبته منهاره
٣٤. لا نعوي ولا من حاشد ... طول العمر خاضع ساجد
يتودد لنا والشاهد ... ما يملك ثمن سناره
٣٥. واتخبر قبائل تنحم ... أصله من وماذا قدم
مجهول الهوية وافهم ... لا تغتر شي بشعاره
٣٦. شف ما هل سكن في نعوهْ ... لسيادة يصب القهوهْ
ما له بالشهامه نخوهْ ... ولا ابحث وقص آثاره

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

٣٧. مهما قال لك متحدي ... عبد الله جوابه عندي
لكن ما رضيّت يدي ... واسنان القلم محتارهْ
٣٨. خلوا كل شي من حله ... ما با بيح سره كله
هو في ظل ما هو ظله ... والمسئول أنا بسرارهْ

وفقًا للصنبحي في هذه الأبيات الشعرية، لقد أكسبه "حديث" عبد الله العلفي المنتشر على نحو واسع و"شعره" الشهرة التي هي غير متكافئة كليًا مع مكانته القبلية الشائعة، التي وصفها الصنبحي في الأبيات الشعرية (٣٤-٣٦) بمصطلحات من النسب المنحط والشجاعة المتواضعة والمهنة الدنيئة، ويتم إعادة استحضار جماليات التاريخ المرئية -المقصود التاريخ الشخصي الخاص بالشاعر العلفي -بواسطة أسلوب الأمر "شف ما هل سكن ..."، ومن خلال ادعاء الصنبحي الذي يفيد بأن العلفي ليس له أي أثر يذكر "ولا ابحث وقص آثاره" (البيت ٣٦)، لكن بدلاً عن الانهماك في محاولات إضافية من أجل توضيح حقيقة "جواب" العلفي من خلال استخدام الكتابة، يعلن الصنبحي بأنه سيتوقف عن الكتابة تمامًا لسببين: "لكن ما رضيّت يدي*** واسنان القلم محتاره" (البيت ٣٧)، وبشكل ظاهري فيما يخص العلاقات الرسائلية بين الشعراء في عالم اجتماعي أصبح على صفيح هش من خلال الإشاعة والأكاذيب والتمثيليات التحزيرية، يتعهد الصنبحي أنه سيبقى الحافظ الأمين لكل أسرار الشاعر عبد الله العلفي "والمسئول أنا بسراره" (البيت ٣٨)، ويبقى السجل الأخلاقي للتاريخ نسخة مكتوبة، ولكن حينما يصبح التاريخ مسألة مزاج سلس، وشخصيًا ومتقلبًا، فإن سماته تتراجع نحو الداخل، ويصبح إفشاء أسرار التاريخ حق مقصور على الفطنة التأليفية، وليس راسخًا ظاهريًا ليشاهده الكل.

وفي القصائد الشعرية السابقة، تم ضمان حقيقة التاريخ من خلال انكماش مماثل من الصخب الشفهي (تذكَّر تأكيد الصنبحي في الشريط رقم ٢٥ المتعلق بالتاريخ حيث قال: "في يومنا هذا لا يستطيع أحد الإدلاء بأي شيء، وتوجد الحقيقة مع أولئك المبجلين")، فإن مستودع الحقيقة الأدبية في اقتصاد الرموز المباشرة والأقل اجتهاداً،

يتم إيصاله باستمرار من خلال الجماليات التصويرية لمحيط موحد، وهو الاتجاه الذي كشفنا معالمه في الفصول السابقة عند الحديث عن التعابير المجازية المتعلقة بالمنطقة الجغرافية والطباع، لكن حينما أحرزت سلسلة أشرطة الفنان حسين عبد الناصر شعبية كبيرة في الفترة الممتدة بين أواخر ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته، فإن سلطة الصخب الشفهي والأخبار تعد سلطة قمع إذا ما اعتمدت على التأكيدات الموثوقة المتعلقة بالحقائق الاجتماعية، فتصبح هذه الامتيازات ليست حكراً على التاريخ نفسه أو ضمن امتيازات الأسلاف المتوفين فقط، بل حق تمتاز به الشخصيات المتحمسة، وأولئك الذين يعجبون بخطاباتهم ويشاركونهم عن طريق السماع.

وفي الشريط رقم (٥٢) ينتهز الصنبحي فرصة عودة الخالدي من مكة المكرمة بعد أن أدى فريضة الحج، ومن أجل التأمل حول المدى الحقيقي المتعلق بتقوى الخالدي الديني، مرة أخرى تغذي الأخبار موضوع القصيدة وتوصيلها مناط برسول الشاعر الصنبحي، الذي سيحملها على صهوة الجواد إلى المستمعين، ذي الأمزجة المختلفة والمتنوعة، حيث استهلها بالقول:

١. يقول ابو صقر الخبر تم ... من ساير العالم تعلم
يا راكب المهر الملجم ... سلم على قاصي ودانـي
٢. وقل لهم بولوزة اسلم ... عرف حلاله والمحرمْ
قالوا شرب من حوض زمزم ... وعانق الركن اليماني
٣. من بعد ما اتعهد وأقسم ... ما يرتدي قترة ومحرم
وعاد ابو مشلح مكمم ... بالبشت حقه والزناني

تعبر هذه الأبيات وأبيات أخرى من القصيدة بسخرية تهكمية عن شخصية الخالدي المتحولة، ساردة حكاية طويلة عن الجهود التي قام بها الخالدي من أجل تأمين شخصية ما من خلال اكتساب ذخيرة متقطعة من رموز زاهية من الهوية الحديثة المتشكلة بالملابس (الخليجية) والأزياء الجديدة التي لبسها الخالدي، وطقم من الأسنان الاصطناعية، إلى وثائق مكتوبة وتشتمل بطائق الشخصيات الهامة والأوراق

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

المالية اليمنية والشيكات والختومات الشمعية وبصمات الإبهام والوثائق الرسمية التي تمنحه حق "اللجوء"، وفي الجزء الأخير من القصيدة ذاتها، عند معالجة وحدة شطري اليمن والتاريخ المشترك، ينصح الصنبحي زميله الخالدي بالتوقف عن كتابة الشعر تماماً، وبدلاً عن ذلك يحبذ الصنبحي العودة إلى أسلوب مراعي "للخطاب القبلي الرسمي:

٢٦. بيني وبينك عقد مبرم نرمم البيت المهدم
وان قلت لا قده مقسَّم ما باك يا ذي ما تباني
٢٧. ولا عاد تذكر دار تنحم واصحاب نعوة والمردم
وعاد عرقوبك مخرم من ذي سلبهم عيلماني
٢٨.كف القلم واحذر تكلم ضد القبايل كن محشَّم
والا فانا باكون مرغم ملزوم جاوب من دعاني
٢٩.ومن خلق عيسى ابن مريم ما اخضع ولا اسمح لك تقدم
أو تذكر اصحابي بمشتم ومن لهم عز في كياني

وعندما يصرح الصنبحي استعداده للجواب السريع واللاذع، بالإضافة إلى يقظته السمعية ضد أي تفاهات إضافية، فإنه يستهل بطرح لغز شعري شفهي في الأبيات الشعرية اللاحقة، يعرض من خلالها شروطاً للائحة جديدة من الخطاب الرسمي، وفي بداية اللغز الشعري، يعطي الصنبحي الإجابة على لغز الخالدي الذي طرحه عليه في شريط سابق: وهو "ظفر" يتم "تهشيم" رأسه بإهمال، ثم يقدم لغز أداة كتابية مختلفة إلى حد ما:

٣٠. واللغز ذي جاني مُرقَم شرحه وتحليله مرغَّم
لظفور ذي راسه مهشم يشع على اطراف البناني
٣١. وانت افتني من بازل اعجم يكتب ويقرأ بل ويفهم
صدره كما البستان وانعم فنان واللون اسمراني
٣٢. بالشرق والمغرب معمم يهدر ويتكلم مفدم

واصبح وسيلة لابن آدم ... للحفظ واصدار البياني
٣٣. ذا ذي صدر مني متمم ... واختم برب الكون لعظم
وفي محمد ذي جلي الهم ... وذي عرج للعرش ساني

وبالعودة مرة أخرى إلى "الجواد" الأصيل الملجَّم وكثير السفر، الذي تحدث عنه الصنبحي في بداية القصيدة، فإن جواب اللغز هو آلة الفاكس (والذي تم تخمينه بشكل صحيح مباشرة من قبل المستمعين، الذين استمعت وإياهم لهذه القصيدة لأول مرة)، ويتم استحضار وسيلة (الفاكس) في تعابير كتابية كشيء "يكتب ويقرأ بل ويفهم" (البيت ٣١)، ولكن نجد التقابل في الأول والأخير في سلوكيات هذه الآلة، حيث تم تجسيدها شفهياً "كبازل اعجم" (البيت ٣١)، وأيضاً "يهدر ويتكلم مفدم" (البيت ٣٢)، وبالفعل، يتمتع هذا المخلوق بقدرة عربية شاملة محددة لكونه "معمم" و"اسمراني"، ومن "الشرق والغرب"، وكل هذه الأدبيات مطروحة في قالب شاعر شريط يمني عامي، وتكمن البراعة أيضاً في جعل المخلوق"مفدماً" في الوقت الذي يستطيع أن يتكلم ويقدم "بياناً" واضحاً " لابن آدم" (البيت ٣٢)، وهنا أيضاً يوجد الحل، الذي قدمه الشاعر كنوع من الخداع المتداول، وخصوصاً الخداع الكتابي الذي تم عرضه في الموضوع الرئيسي من القصيدة، حيث لا يتم ضمان الصدق الأخلاقي لتاريخ اليمن الاجتماعي من خلال ذكر أظافر الأصابع المهشمة، بل من خلال وسيلة حديثة من النسخ الشفهي، الذي يبقى في معزل عن وسائل الإعلام الفاسدة، والمتعلقة بالهرج السياسي.

وعندما تمت اتفاقية الوحدة في نهاية الثمانينيات، وحل البشر والتفاؤل ربوع اليمن، وجد الشعراء أنفسهم في معزل عن الحدث إذا لم يواكبوا هذه اللحظة التاريخية التي تجب ما قبلها، فرأوا أن اللجوء إلى الخطابة الكتابية لم تعد ضرورية بعض الشيء، حيث تم الحصول بشكل أفضل على إجماع عام حول التاريخ الوطني من خلال التأكيد على الأهداف السياسية والثقافة المشتركة، فتم بطريقة دبلوماسية تأجيل الخلافات ذي الروايات الشفهية المتعارضة والأخبار الفاضحة والتدابير البديلة للكتابة والشخصيات

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

المترحلة، فكان الشريط رقم (٧٣) الذي تم إصداره قبيل الإعلان الرسمي للوحدة اليمنية في ١٩٩٠م، ففيه يرسل الشاعر أحمد القيفي آخر رسالة لزميله شايف الخالدي، ومن أجل ملاءمة المناسبة، يرسخ كلا الشاعرين المراسم الرسائلية لشعر البدع والجواب، ومولين اهتماماً خاصاً بأجزاء الرسول الواسعة من القصيدة التي تُفصِّل الرحلة العطرة لكل شاعر بقصيدة مكتوبة ومرسلة إلى بيت الشاعر المستلم، متبوعة بتحيات كريمة وأمنيات طيبة، ومن الآن فصاعداً، مهما نشأ اضطراب في البلد، ومهما كان الصراع الذي عانى منه المواطنون الجنوبيون عندما عادت القبلية لتصبح أسلوباً رسمياً من حكم الدولة، ومهما تكن الشخصيات التي ظهرت تتمسك بتوترات ما وراء المنطقية، إلا أن صوت القيفي لن يظهر على السطح مرة ثانية.

ومع ذلك فقد استمرت القيمة الأخلاقية لرجال القبيلة الشفهيين الخياليين الذين استطاعوا استرداد التاريخ بدهاء كتابي، وبقدرات تصويرية من أجل توريث تعبيراً شفهياً أمثل لدى الخلف (الجيل الجديد)، وبعد عامين من تحقيق الوحدة، وبالتحديد في ١٩٩٢م بدأت العلاقات بين المسئولين في الجمهورية اليمنية الفتية تتدهور بشكل ملحوظ، وبعد مرور عامين أيضاً أي في ١٩٩٤م اندلعت حرب بين الانفصاليين (الحزب الاشتراكي اليمني في الجنوب)، وأنصار الرئيس الحالي علي عبد الله صالح، وبعد شهرين من القتال الذي وصل أوجه بالحصار الشديد على مدينة عدن، ثم الاستيلاء عليها، ظهرت جولة جديدة من المساجلات الشعرية الشائكة بين شعراء الأشرطة برفقة أسئلة صارمة حول تاريخ اليمن وشخصياته وأسراره وحقائقه، وقدمت القبيلة سياقاً ملحوظاً لتزيين شعر شعراء الشريط بسمات شفهية وصراعات حوارية وجهاً لوجه، ملتزمين بالأصالة الريفية إلى جانب العنف المرتقب، وزودت براعة الشعراء المستمعين بالمشاعر القبلية، وبصورة خاصة اهتموا بتفسير مناسب حول إعادة التأسيس الجدلي للدولة للمجالس الاستشارية القبلية المحلية، التي تم تشكيل معظمها بغرض إبطاء حالة التدهور الأمني والعملية القانونية المستحقة، وخصوصاً في المناطق الريفية، بالإضافة إلى توجيه الاهتمام الشعبي نحو اللامركزية

الإدارية، عن طريق سجل مألوف لدى اليمنيين الشماليين، وبالنسبة لمجموعة من قصائد الأشرطة الشعرية التي أصدرها الفنان حسين عبد الناصر وغيره من الفنانين الشباب من أبناء يافع، كان الشاعر عبد الله أبو قيس العلفي الحاشدي الناطق الرسمي في هذه المساجلات الشعرية الرسائلية المتميزة بالطابع القبلي، وبكون العلفي مجادلاً بارعًا وظريف في الوقت ذاته، فقد عمل باستمرار على استحضار التداول الخطير للأخبار والتقارير المزيفة، التي ترجع باستمرار إلى الفضائل الحديثة لرجال القبائل المتحدثين والمستمعين، والتي يتخذونها وقاية.

ومع نشوب حرب صيف ١٩٩٤ اليمنية أرسل العلفي إحدى أهم قصائده للشاعر شايف الخالدي، تم إصدارها ضمن شريط رقم (٩٩) للفنان حسين عبد الناصر، وهو الشريط الأعلى مبيعًا، الذي حظي بمئات الآلاف من المستمعين[٤٢]، ركزت القصيدة على شخصية الخالدي المثيرة للجدل، ودوره في الانفصال، وقدمت في البداية عبارة إجلال لشيخ قبيلة حاشد البارز والقائد الرئيسي للقوات المسلحة في ذلك الوقت، الشيخ عبد الله بن حسن الأحمر، وكذلك للرئيس علي عبد الله صالح، والوحدات العسكرية على أدوارهم البارزة في تسجيل "التاريخ" المتمثل في كسب المعركة، حيث قال:

١٢. مثل ما نعهده شيخ المشايخ وارفع — مثل من سجلوا تاريخهم بالمناعهْ
١٣. معدنه كلما طال الزمن زاد يلمع — تشهد افعالهم ذي بالوقع والوقاعه
١٤. كيف لو غاب ابو صادق ولو لم يقل مع — كان يمكن ضباع الغاب تأكل سباعه
١٥. من تعود على الجودة ومنها تشبع — ما يبالي بحجم التضحية في دفاعه

في هذه الأبيات، يضمن الشاعر مكانة ومنصب الشيخ عبد الله بن حسين الأحمر، كما يضمن مكانة العساكر الذين "سجلوا تاريخهم بالمناعه" من خلال تصوير "معدنه" اللامع والصادق ككنيته (أبو صادق)، وكذلك من خلال "افعالهم ذي بالوقع والوقاعه" (الأبيات ١٣-١٤)، وكذلك هي سلطة الأحمر القبلية بصفته "مشرفًا" استطاع أن يوحد تنوع اليمنيين وتاريخهم المحلي على نهج واحد، لكن في الخاتمة، يعود العلفي

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

إلى تزيين خطابه بألفاظ رنانة لها وقع على غشاء الأذن الداخلي أو طبلة أذن المستمع، ملفتاً الانتباه والإصغاء بنهم إلى هذا الخطاب ذي الأسلوب الشفهي والمسموع والأكثر شعبية، فهو مكرمة للذي يقرأ ويسمع وينصت بوعي، لأن البلد تحتاج إلى هذه الخطابات والتصريحات التفاؤلية لكي تتعافى سياسياً واقتصادياً:

٤٢. ذا خطابي وما باقي في البال يتبع لؤلؤي باطلّعه من بحر ملجوج قاعه
٤٣. مكرمة للذي يقرأ كتابي ويسمع بالغلاء نجزي الصاغي لحسن استماعه
٤٤. والأمل أن يرمم شعبنا ما تصدع ترك ثغرة خلل يمكن تسبب ضياعه
٤٥. نحن في معركة وضع اقتصادي مضعضع لا بد أن ندرك ابعاده ونحسب صراعه
٤٦. فيه مؤذي وراء لاسوار لا زال يقبع منتظر يوم تقسيم اليمن وابتلاعه
٤٧. لن يكل لن يمل قطعاً وهيهات يقنع سوف تبلغ به اطماعه حدود البشاعه
٤٨. قوته في تفككنا وضعفه نجمع حينها نستطيع القول خابت مساعه
٤٩. با يطول انتظاره واليمن لن تزعزع لو معه ما معه والوقت ساعة بساعه
٥٠. الزمن ما يعاهد حد ولا حق يضيع طالما له مطالب با يتم انتزاعه
٥١. لاهنا واختم ابياتي بذكر المشفع من لنا غير ابو القاسم بيوم الشفاعه

بإيجاز يشبّه العلفي هاجسه الشعري بالبحر العميق ذي الدرر واللآلئ، وقد مضى فصل من الخطاب تمثل في الموضوع الرئيس، وهذا فصل آخر، تنبثق رؤاه وأبياته الشعرية من أعماق القلب، ومن اللاوعي الشعوري، الذي يغرف من جمالياته كما يغرف من "البحر" ذي اللآلئ البرَّاقة (البيت ٤٢)، وفي هذه اللحظة الهاجسية يتخيل الشاعر مستمعاً نبيلاً يستقبل كلمات خطابه النافعة، ليس استقبالاً مباشراً كخطاب شفهي، ولكن من خلال الفعل الإدراكي والتبادل الرنان من خلال الاستجابة لفحوى رسالته كمستمع لديه الحس الفني والقدرة على التفاعل والقراءة النقدية المتفحصة بنظر حاد إلى ما وراء مدلولات الخطاب، لذا ضمّن خطابه خصائص التأثير الفني لفظاً ومعنى، ليضمن أولاً الاستجابة وإيصال موضوع الرسالة بإحساس متميز، وكذا يضمن وقع أدائه وتأثير ألفاظه الرنانة على طبلة الأذن (البيت ٤٣)، ولتعزيز هذا

الضمان، ولكي توصل رسالته بنجاح إلى مستمعيه، ويتم الحوار أداء وشفاهة كما أراد، ينبغي أن تكون قناة التواصل بينهما مثالية وشفهية لا كتابية، ولا أبلغ من وجود آلة التسجيل السمعية لأداء هذه المهمة.

بقية أبيات القصيدة يحاول أبو قيس من خلاله أن يتحقق من مدى الاستقامة الأخلاقية والخسارة التي مني بها المجتمع اليمني (بعد هذه الحرب: نحن في معركة وضع اقتصادي مدهور)، ويكمن في تطوير هذه الصورة السمعية الأولية من خلال مصفوفة واسعة من الاستعارات التصويرية والتحذيرات الصوتية التي تقرع غشاء طبلة الأذن بقوة؛ ففي البيتين (٤٤-٤٥) يشير الشاعر إلى أن الوطنية الحقيقية تكمن في تشمير السواعد من قبل أهل اليمن الحقيقيين والجادين للنهوض بالبلد، وفي تفاؤل المواطنين في تحسن أحوال البلد الاقتصادية، ومن خلال صيانة النسيج الوطني للشعبين بدلاً من "التصدع"، وتوسيع "الثغرات"، وبناء على ذلك يستحضر في البيتين التاليين (٤٦-٤٧) شبحاً وعدواً "مؤذياً" متربصاً باليمن باستمرار (لا يكل ولا يمل)، و"أطماعه" لا تنفد، بل تهدد "أسوار" الوطن وحصنه الحصين، وقد يبلغ به الأمر إلى "حدود البشاعة"، ولكنه يضرب عن كل ذلك في البيت (٤٩)، مبدلاً التقارير الوصفية والتعبيرات الحوارية الشفهية بعلامات مرئية وإيحاءات مقاومة شعبية قوية، يصبح خلالها النسخ السمعي الحصيف شكلاً من الفعل الأخلاقي المعبر بالنيابة عن الوطن وشعبه، وهذا الفعل يضاهي النشاط المجتمعي الذي يستند على الاستقبال الملائم لشعر الشاعر الشفهي الموزون، فبعد التحذير من "التفكك" النسيجي للمجتمع في (البيت ٤٨)، يتنبأ الشاعر بفترة طويلة من النشاط المجتمعي في هذا البيت (٤٩): "با يطول انتظاره واليمن لن تزعزع لو معه ما معه والوقت ساعة بساعة"، وعند هذه النقطة، يعود الشاعر إلى الحديث عن جمال التاريخ اليمني من أجل تخليص النسيج الأخلاقي للبلاد من تهديد ذلك المؤذي والشبح الخفي والمشبوه، كما يرى بأن "الحقوق" و"المطالب" المتعلقة بالمجتمع اليمني، ستبقى متينة كالجبال الراسية (البيت ٥٠)، وفي اتجاه آخر، يتحدث عن الماضي العام (بصفة الزمن والدهر) بدلاً عن استحضار إطار "التاريخ" السابق

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للقصيدة، والقيام بذلك يشير إلى نهج يمكن تأمينه بما وراء رؤية الكتابة المخطوطة، وبدلاً عن حضورية "الأجيال" السابقة و"أزمنتها" التي تجيزها العلامات المكتوبة، فإن الماضي الذي أثاره العلفي هنا يؤيد سجلاً من الخطاب الديمقراطي، كما يبدو في شكله الظاهري، ومع التقدم نحو "ساعة بساعة" (وهي خاتمة الخطاب قبل الصلاة والسلام ذي الإطار الشفهي)، نجد أن الجزء الختامي من هذا الخطاب بمجمله يعتمد على الخطابة الشفهية المحكمة، فهي مكتوبة إلا أنها ليست مقدسة أو جليلة، وهي لازمة لكنها ليست ثابتة، وبذلك تبدو رمزية الشاعر عن التاريخ (الزمن) في النهاية مؤمنة لشخصية الشاعر السمعية العامة، وهذا ما يمكِّن البقاء لأساسها الأخلاقي في علم الأخلاق، وليس ذلك على مستوى بروز الصوت الحقيقي للشاعر فحسب بل وإنتاجه أيضـًا، وكمثل شخصية القيفي، بالرغم من أنه الآن شخصيه عامة ومستمع أفضل، فإنه يتم تخيل رجل القبيلة الذي يتم تأمين حياته الأخلاقية بطريقة مكتوبة، وإن كانت مختلفة تمامـًا عن سمات علامات الكتابة المتعذر محوها، بالتأكيد سيبقى دم رجل القبيلة متدفقـًا كتدفق التاريخ النابض بانتظام عبر مراحل الزمن، ومع ذلك تلتحم فكرة قوة هذه الحياة بالضبط بما وراء العالم المرئي من خلال مزاج من الشعر الشعبي الرنان، الذي يتم تداوله بشكل أفضل عن طريق الأشرطة.

5. الخاتمة:

في العاشر من أكتوبر من عام ١٩٩٧م، اجتمع في منطقة القعيطي بيافع -مسقط رأس الشاعر شايف الخالدي- خمسة وعشرون شيخـًا قبليـًا، وعدد من مسئولي الدولة من يافع خاصة وأبناء المحافظات الشمالية بوجه عام، وقد رافقهم مئات الوفود من أجل توقيع اتفاقية متعلقة بالعرف القبلي، فقبل خمس سنوات مضت وقعت جريمة قتل، راح ضحيتها إزهاق حياة أربعة أشخاص من أبناء منطقة القعيطي وجرح آخر، ولم يحضر نظام محكمة الدولة المجرم للمثول أمام العدالة، كما لم يحدث على مستوى مناطق يافع مثل هذه التسوية المتعلقة بالعرف القبلي، وكهذا النزاع الخطير منذ استقلال اليمن الجنوبي في ١٩٦٧م، وقد أصبحت بنود تلك التسوية القبلية والاستثنائية أخباراً

وطنيةً، ونظراً لاحتشاد مجموعة من الصحفيين إلى المنطقة، وإصدارهم عناوين إخبارية، مثل: "موقف من أبناء القعيطي يستحق التقدير والاحترام"، ومع تصاعد اغتيالات الثأر في المحافظات الجنوبية نتيجة لتدهور سلطة الدولة، الذي تبع حرب ١٩٩٤م اليمنية، تم إشهار العرف القبلي ليصبح مُسكِّناً ضرورياً للتهدئة، وكما اختتم أحد المشايخ هذا اللقاء بالقول: "أتمنى أن شعارنا (لا للقتل... لا للثأر) يُطبَّق قولاً وعملاً، حتى نستطيع أن نطوي صفحات الماضي السوداء من تاريخنا، الذي ينبغي أن يكون تاريخاً ناصعاً ومجيداً، ومصدر فخر لكل من ينتمي إلى يافع بأصالتها وسمعتها ونسبها العتيق"[٤٣].

لم يكن النظام كما كان من سابق، وكما يشير تعهد ذلك الشيخ، فقد تطلعت الإجراءات التي اتخذت في منطقة القعيطي إلى تطبيق "شعارات" جديدة، وأكثر فصاحةً ضد "صفحات التاريخ السوداء"، وبقدر ما استدعتْ هذه الكلمة إعادة النظر إلى الأصل السلالي والثقافة الأصيلة، إلا أنها توحي إلى أن يُدوَن التاريخ بشكل أفضل ومن قبل ممثلين جدد من خلال أنماط جديدة من وسائل الإعلام، بالفعل بدأ في غضون أيام قليلة تداول نُسخ من القصائد، وكان أبرزها تداولاً وتأثيراً كتيب تذكاري من ١١ صفحة، يُعرِض ما يزيد عن ٦٠ زاملاً قبلياً، تم ترديده بحماس وبشكل جماعي من قبل الوفود المشاركة في الحفل، كما احتوت صفحات الكتيب الأخيرة على قصائد شعرية قدمت ضمن مراسيم الاحتفال، وما يشد الانتباه بشكل أكبر هو تزيين غلاف هذا الكتيب الوثائقي، حيث وضعت وسطه ميدالية مزركشة ومتدلية بشريط، وهي زينة غير مألوفة لدى سكان المرتفعات من أبناء اليمن، قد تكون استبدلت إيحاءاتها من شعارات شعوب وامبراطوريات أخرى، ولكن بشكل أكثر شمولية، وعلى الرغم من أن هذه الميدالية صممت عن طريق برامج النشر الخاصة بالحاسوب الآلي، إلا أن واسطتها (مركزها) اشتملت على ثلاث كلمات ومكتوبة بخط اليد، كل كلمة كتبت بخطين منعزلين، وكل علامة من علاماتها تُظلل الأخرى بشكل غير كلي، وتلك الكلمات هي: "شايف محمد الخالدي"، وإلى الأعلى من تلك الكلمات تقوّست عدة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

أبيات من إحدى قصائد الخالدي:

قـال القـعـيـطـي صـوبـتـي مـن بندقي والـصـوب واحـد والألـم صـاب الجميع

عـالـجـت نفسي والـشـفـاء مـن خالقي ونهيت علة منها الـخـاطـر وجـيـع[٤٤]

عمومـاً تم تداول هذا الكتيب على نطاق واسع، وبشكل أكبر من تداول (كتاب العزاء) الوثيقة القانونية والرسمية (التي خلدت سيرة حياة الخالدي فيما بعد)، وبالنسبة للجمهور الذين ناقشت معهم الحدث، يعد الكتيب بمثابة كتاباً يبرز ذكرى الحدث القبلي ويوثق أهميته التاريخية، بالرغم من أنهم كانوا غائبين في ذلك الوقت، وتوحي الميدالية المطبوعة على صفحة الغلاف بتقديم نوعاً من الفخر المغلف بالعزاء النهائي من خلال صورة الخالدي لرجل قبيلي مسلح استطاع الدفاع عن نفسه وعن مجتمعة من خلال حدث مستقل، وخصوصاً إذا تم حصره من خلال إيحاءات الشعر المنقوش على نحو غير ملائم على شعار الشرف العالمي[٤٥]

تـم خـلال هـذا الفصـل، تسـليط الضـوء علـى دور الشـخصية، التي تـم نقلهـا عـبر وسـائل الإعـلام العامـة في مسـاعدة اليمنيين على دراسـة صلاتهم الأخلاقيـة بالمطالب الوطنيـة الجمعيـة، وعلى وجه الخصوص تلك المطالب المسـتخدمة في إطار ما يتعلق بمفهـوم التاريـخ، ويعكـس اهتمامي الجزئي بالشـخصية العامـة الاتجاهـات التي تـم تطويرهـا في دراسـات "الميـدان الشـعبي"، الـذي يستكشـف كيـف أن أشـخاصاً ذا تميز عقـلاني ومتيـن، يظهرون وسـط معركـة الانفصالات النصية والمنطقيـة، التي تحدث في الممارسـة التواصلية[٤٦]، وحيثما يتم تحدي تقاليد الخطاب والتمثيل الشـعبي، يتطلب وجـود وسـطاء جـدد مـن أجـل تأميـن المعاييـر التفاعلية. وقد أشـارت تلك الدراسـات بشـكل مسـاعد إلى أنه يوجد جدل بين العوامل الواسـعة للترابط الاجتماعي والسـلطة وفضائـل النزاهـة الشـخصية، لكـن ومـن خلال اسـتعراض مسـاجلات سلسـلة أشـرطة الفنـان حسـين عبـد الناصـر، والشـخصيات المصاحبـة التي سـاهمت في شـهرتها، فقـد اكتسـبنا رؤى في الامتيـازات التراتبيـة التي تلازم الثقافة الشـعبية، عندمـا يتم تداولها من خـلال أفـكار التاريـخ الوطني الصارمـة بشـكل مفـرط، ووجـد الشـعراءُ الذيـن يقطنون

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

المناطق الحدودية القائمة بين شطري اليمن سابقًا، أن التدوين الحكومي للتاريخ ومروياته الرسمية تقتصر على معالجة متطلبات مجتمعاتهم، ومعاييرها قمعية جداً تخضع للتعابير النقدية والسياسة الواضحة، ومن أجل تنمية نسخ بديلة للتاريخ بإمكانها أن تلائم أحداث الواقع بشكل أفضل وتضمن توثيقهم كمتحدثين رسميين باسم عامة الشعب، فقد حاول الشعراء استثمار التاريخ من خلال افتراض وجودي مختلف، وحيثما يمكن إيجاد حقائق التاريخ في رواياتهم الشفهية الواضحة، فإن هوية قاطنيها تتحد بشكل متلازم مع المساجلة والحوار المستمرين، وبهذه الطريقة، تم تحديد فضائل كل من النزاهة الشخصية والمسئولية والمعرفة الشعبية، وكذا القيادة الأخلاقية من قبل قدرات أولئك القادرين على السمسرة بالأشكال السهلة في الخطاب الشفهي الشعبي.

واعتمد سماسرة هذا التاريخ الشفهي البارزين على شعر البدع والجواب المغنى، وعرفوا كيف يدافعون عن كلماتهم بقدر ما ينشرونها، حيث تعتبر الخطابة الشفهية جمالاً من الهوية غير المباشرة بقدر ما هي أداة تواصلية، فتشتق قوتها من معرفة كيفية التحكم بلغة المرء أو على الأقل كيفية صياغة لغته بنغمات نادرة جداً، وفي هذا السياق، أشارت الباحثة الدينية (ميشيل جندرو- ماسالوكس) أنه في سياق وسائل الإعلام العالمية التي فيها تُفضِّل شبكات التلفزيون المنتجين الأوربيين الغربيين والمسيحيين، فإن الأسرار ربما تحتفظ بصلة أخلاقية متجددة لأولئك الأقل استفادة من شاشات تلفزيوناتها[٤٧]، وتشير ميشيل أيضاً إلى أنه من الممكن أن ينشر التلفزيون المعلومات من خلال رموز مرئية بارزة، إلا أن أي مصدر جمالي مألوف تماماً لدى المجتمعات الكاثوليكية، وكذلك مألوف لمؤيدي الديمقراطية المباشرة، فربما يجده المسلمون واليهود على وجه الخصوص ملاذاً نافعاً في الأسرار، وبالإضافة إلى تقديم وصول ممكن لحضور الخطابة الشفهية، فإن الأسرار أيضاً بإمكانها أن تهيمن على اختلاف غير مباشر من الرمزية المطلقة للسلطة السامية ظاهرياً، وبالحديث بشكل منفرد حول التباينات بين الأديان، أجد أن الملاحظات الخاصة بالباحثة ميشيل تتفق مع ملاحظاتي

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

الخاصة، رغم وجود مجموعة مختلفة من شئون وسائل الإعلام، فالتعبيرات الخاصة بالخطابة التي طورها شعراء الأشرطة، ربما تسهم في ظلم يمنيين آخرين، (وبالذات النساء، وأولئك من المناطق القبلية الأقل بروزاً، ومؤلفي الشعر الحديث)، ولكن أيضاً يكيف الشعراء الأسس الوجودية للخطاب الشعبي نحو شمولية واسعة، وكما أشرت، يضع الشعراء إيماناً كبيراً في مصدر الخطابة، بالرغم من أنها لم تكن سوى "حضور" مجسد وموثوق به، ولربما يتحكم بها المتحدث نفسه، وفي الأسواق التجارية المرئية والمسموعة الخاصة بالأخبار والإشاعة، تعتبر الخطابة حيوية ودقيقة؛ لأنها وسيطة، وتحجب التكرار المؤسسي أيضاً، ومن خلال استخدام الأسلوب المتواصل والمعاني المزدوجة، فإن التعبير الكلامي يدرك المعرفة التامة التي يمكن تداولها بشكل مستمر لا نهاية له، ولو في الوقت الحاضر، وتحت مثل هذه الظروف فقط، يتراجع الشعراء باتجاه الأسرار المنعزلة، التي من المحتمل أنها لاتزال تحافظ على الوسط الأخلاقي لتاريخ معروف وفريد، ومع ذلك، تحتفظ الأسرار بقوتها للجمهور بقدر ما تستمر إمكانية كشفها.

تصبح الشخصية، كما أخبر مكان الأسرار، "رمزاً" ذات صدى لدافعية التاريخ، الممر الواسع الذي يتم من خلاله الكشف عن المنطق المخادع لسمة التاريخ الشاملة، وتعتبر سخريات شخصية شعبية مزعجة كهذه غنية، بالنظر إلى صناعات وسائل الإعلام العربية المختلفة، التي تشكل جماليات كل من الشخصية والتاريخ، حيث إن الشخصية ارتبطت بوسائل إعلام القرن العشرين المرئية والمسموعة، بينما يرتبط التاريخ بشكل معقد بالكتابة والطباعة سواء أكانت (سجلات التدوين والكتابة) وطنية أو (اجتماعية) مبكرة، وعلى الرغم من ذلك، فإن الشخصية تتوقف بكونها ساخرة حيث تحمل قوتها المباشرة من الإقناع والسلطة، ويكمن جزء من استغاثتها في نقل تعديل التاريخ والسمات الأكثر احتمالاً: حتى عندما يتم تعميم التاريخ اجتماعياً، ويكون أكثر رصانة ومتانة في توثيق الزمان والمكان، فإن التاريخ أيضاً يكون حميماً ولينا ومرحاً ورناناً وقابلاً للتحول، ويعتبر أيضاً ذا نصوص مكتوبة على الأقل في الممارسة، وليس

في الحروف الصوتية الاعتيادية للشخصية، ونتيجة لذلك يكون التاريخ مصدراً قيماً لأولئك الذين يسعون إلى شق طريقهم بالعودة إلى التصورات الوطنية السائدة، لكن باعتبار الشخصية رمزاً متبدلاً، فإنها أيضاً تكتسب قوة كرمز للرفض الخطير للتاريخ السهولة منالها الشعبي، كما تستطيع رسائل التاريخ أن تصير سائدة بكل سهولة عندما تصير تقاليد التمثيل أدوات الصمت، وليس أدوات الحوار، ويتم تصوير التاريخ بشكل مميز من قبل الشعراء، كما لو أنه نحت على صخور صلبة وكُتب بأحرف من نور، بينما تميز جماليات الشخصية الصور التي تقاوم الترسيخ الدائم، كمثل الأدوات الخاطفة للبصر، وأزياء الموضة، ومعالم الطبيعة البشرية، وعند الحديث عن أجوبة الخالدي الشعرية، فقد قارن المعجبون من الجمهور باستمرار الشاعر الخالدي بالملاكم الذي استطاع تسديد الضربات القاضية على خصومه، مشيرين إلى أنه استطاع أيضاً أن يترك بصماته كوشم مرسوم على جسد بشري، وأدلى أحد المعجبين بشعوره حول رمزية الخالدي وتأثيراته القوية على خصمه، واصفاً إياها بالقول: "الخالدي شاعر يقرص من تحت الجلد! أنه يقرص ببراعة جداً، لدرجة أنه لا يبدو أنه يقرص إطلاقاً، ولكن قرصته هي الأكثر خطورة؛ لأنها من الداخل"، وتعجب آخر من رشاقة هذه الهجمات الذكية، التي تركت خصومه في حالة صدمة وإجلال، ضامناً جولات إضافية من المساجلات الشعرية.

وبدلاً من تعاقب التاريخ والشخصية زمنياً، كما تم تصويرهما من خلال التغيرات في ثقافة وسائل الإعلام، فإن مجازاتها (أي التاريخ والشخصية) تتأرجح أيضاً ذهاباً وإياباً، وعلاقاتهما التكاملية والمعارضة تتحددان باستمرار من خلال الصراعات حول المكان والحدث والمسئولية والذاكرة المشتركة، وقد تم توضيح ذلك من خلال حياة وعمل الشاعر شايف الخالدي، فعندما استحضر الخالدي وغيره من الشعراء جماليات التاريخ والشخصية، فإنهم لم يتأرجحوا بين الأنماط الشعبية وغير الشعبية الخاصة بالهوية، ولكنهم على الأصح استحضروا جميع النماذج المرتبطة بالقوالب الشعبية، التي تم تأكيد قالب كل منهما بشكل استراتيجي بالترابط مع المصادر الرمزية

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +2001008170225

الممنوحة من قبل صناعة محدودة من صناعات وسائل الإعلام الواسعة، وفي لمحة خاطفة استطاعت الجماليات المكتوبة أو التصويرية الخاصة بالتاريخ والشخصية، أن تترجم الشئون المحلية إلى مسلمات عامة، خاصة المتعلقة بالحوارات الوطنية، وما وراء الوطنية، (أي الإقليمية خارج حدود الوطن)، وفي لمحة خاطفة أخرى، تبددت الصور والحروف البارزة إلى بنود قبلية ومحلية صاخبة، وفي كلا الحالتين انبثقت الأبعاد المطلقة لسلطة الشعراء من خلال الأبعاد المعرفية المشتركة بين المعجبين، لتؤكد بأن أي نتوء متيسر على الشريط، لم يكن سوى جزء يسير من ذخيرة واسعة، لا يمكن قياسها، وقد بقي الجزء الأفضل منه مستتراً.

المُلاحظاتُ:

(١) توفي الشاعر شايف محمد الخالدي في ١٣ ديسمبر، ١٩٩٨م، لاقى وفاة شاعري اليمن القديرين والبارزين عبد الله البردوني في ١٩٩٩م وحسين أبوبكر المحضار في ٢٠٠٠م حزنـًا وطنيـًا أكبر في اليمن مما لاقاه في الولايات المتحدة الأمريكية.

(٢) قام بتجميع المنشورات وإصدارها في كتاب، يحمل عنوان: تراث شعبي خالد: شايف الخالدي، (عدن: جامعة عدن، ١٩٩٩م) محررو أشهر مجلة هجائية إبداعية في اليمن الجنوبي تحمل عنوان (صم بم)، ولم يكن هذا الكتاب أول كتاب كُرِس لحياة وأعمال الخالدي الشعرية؛ ينظر صالح حليس: يافع في عيون الشعر ودموع القلم، (الرياض: مكتبة المعايد للنشر والتوزيع، ١٩٩٣م).

(٣) تختم هذه الرسالة نهاية أول شريط للفنان حسين عبد الناصر عن قصائد الرثاء، تم إصداره في ٢٠ يناير، ١٩٩٩م ، وقد تابع التصريح الفنان حسين عبد الناصر من خلال ذكر اسمه.

(٤) مقابلة شخصية، ٢٧ يناير، ١٩٩٦م.

(٥) أرقام هذه الأشرطة العشرة هي: (١ ، ٧/ ٨ ،٢٥ ، ٣٩ ، ٥٤ ، ٦١ ، ٧٣ ، ٨٣، ٩٩،١٠٣)، وقد منحتُ هذه الأشرطة الأولية في التحليل في السنة الأولى من بحثي الميداني قبل أن أقرر التركيز على الخطابات المتداولة (المساجلات الشعرية)

وجماليات وسائل الإعلام، وتقريباً نصف هذه الأشرطة تتعقب الأحداث الوطنية المحلية الرئيسية، وما زالت هذه الأشرطة تباع بشكل جيد إلى يومنا هذا، ونظراً لتكريس الشريطين ٣٨ و ١٠٣ حصرياً لإعادة إصدار قصائد ما قبل الاستقلال، فلن أناقشهما مباشرةً.

(٦) تشمل قائمة الشعراء الذين يقضون معظم وقتهم خارج الوطن اليمني (في المهجر): أحمد الصنبحي، وعبد الله العلفي، وأحمد حسين بن عسكر، وهم الموجودون بنسبة ٤٥٪ من سلسلة أشرطة الفنان حسين عبد الناصر، التي تم استعراضها، وكذلك أبو رعد الحجَّاجي، وحسين عبد الناصر نفسه، وهو شاعر متقطع.

(٧) نيكولاس بي. ديركس: التاريخ كعلامة للعصر الحديث، مجلة الثقافة الشعبية، المجلد ٢، العدد ٢ (١٩٩٠م): ٢٥-٣٢.

(٨) استخدم الباحثون المسلمون الأوائل أمثال مؤرخ القرن الرابع عشر الاجتماعي المشهور عبد الرحمن ابن خلدون مفهوم "التاريخ" كدليل على الاستقرار الاجتماعي الزمني ضد ازدواجية الأشخاص والوثائق والكلمات. أي. تشيجن: مفهوم التاريخ في العالم العربي الحديث، مجلة دراسات في الإسلام، العدد ٤ (١٩٦٧م): ١٤. وما زال شعراء الأشرطة المعاصرين يستفيدون من استخدام التاريخ في صيانة المعرفة الراسخة من جوهر الأقوال والوثائق والأشخاص، لكن كما تشير هذه الدراسة الحالية، يمكن أن تنبثق القيمة الأخلاقية للتاريخ من خلال العلاقات التفاعلية الكبيرة مع أشكال وسائل إعلامها الرئيسية.

(٩) ما بين عامي ١٩٧١م و١٩٨٥م تم حبس الشاعر شايف الخالدي سبع مرات، في كل مرة عدة أسابيع، ويظهر الشريطان (٤٦ و٤٧) القصائد التي كتبها خلال حبسه، وإلى جانب الشاعر شايف الخالدي، واجه الفنان حسين عبد الناصر عدداً قليلاً من المحاولات العقابية للاحتيال على عمله، غالباً من خلال التدخلات من قبل السلطات اليمنية التابعة للسفارة اليمنية في قطر، وأحياناً طلبت السفارة اليمنية بالدوحة من الفنان

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

حسين عبد الناصر أن يقوم بتسليمها نسخًا من القصائد الشعرية، التي يتم إصدارها على الشريط قبل ما يتم التسجيل، فتطلب منه أن يقوم بتعديل بعض الأبيات الشعرية المحددة في تلك القصائد.

(١٠) عندما بدأ الفنانون بإعلان أرقام المجلدات في بداية كل شريط شعري مسجل، اتخذ الترقيم المتسلسل لأشرطة الفنان حسين عبد الناصر، الشكل المعياري وخصوصًا بعد إصدار الشريط رقم ٧/ ٨، ومنذ ثمانينيات القرن العشرين أصبحت السلسلة مرقمة بشكل نموذجي لفناني التسجيل المشهورين، وفي بداية الأشرطة يتم ذكر أسماء الفنانين والموسيقيين والاستيديوهات الراعية للتسجيل، وبعد ذلك يتم إعلان رقم المجلد بصورة عامة، وبالإضافة إلى ذلك يتم ذكر أسماء الشعراء الذين شاركوا بقصائدهم الشعرية في الشريط برفقة تعليقات متقطعة حول القضايا والأحداث الرئيسية.

(١١) في بداية ثمانينيات القرن العشرين بدأ الحزب الاشتراكي اليمني بتبني سياسيات أكثر تحررية باتجاه تعابير الهوية المحلية، وفي مارس ١٩٨٠م وبعد الأخذ بعين الاعتبار بالمناشدات المحلية، تم تعديل حدود محافظات جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية الست وإعطائها أسماء محلية بدلاً عن الأرقام المخصصة لها مسبقًا، والتي تبدأ من الرقم ١ إلى الرقم ٦، ومع ذلك ظلت خطابات الستينيات والسبعينات الوطنية تأثيرها على المؤسسات الشعبية لكل من "المناطقية" أو "القبلية" من خلال فكرة الثورة المضادة "الرجعية" و"الاقطاعية". ونقلت تعليقات وزير خارجية اليمن الديمقراطية الشعبية السابق محمد مطيع مقدار الرقابة الذاتية لليافعيين ومقدار المواقف المتغيرة للدولة في ذلك الوقت، حيث اشتكى مطيع خلال احتفال في يافع في عام ١٩٨٠م أنه تم فقط ترتيل الأناشيد الوطنية، ولم تظهر الزوامل (مقابلة شخصية مع أحد الرواة اليافعيين، ٢ مايو، ١٩٩٨).

(١٢) أدناه سأذكر الأبيات الشعرية لأول قصيدة للشاعر أحمد الصنبحي من أجل توضيح المواضيع المشتركة للتأليف الشعري والسياسة والتجارة، يغني عبد الناصر

هذه القصيدة بلحن سريع بمقدار ٤/ ٤ ضربات موسيقية، وتنشر القصيدة بجراءة أنيقة، لاحظ أن استخدام المصطلح "بحر" يمثل استعارة اصطلاحية للاوعي الشاعر، وهو أيضا مصطلح "للوزن" الشعري، وقد فسر عدد من الرواة أن الهدف المقصود من تهكم الصنبحي ربما يكون رئيس (ج .ي .د .ش.) السابق عبد الفتاح اسماعيل، الذي أُجْبِر على النفي إلى خارج البلاد بالضبط قبل أشهر قليلة من إصدار الشريط:

١. الصنبحي خيتم سقط للبحر ولا قاعته	وصاحبه يوم افلته ويش با يعقب بقعته
٢. ما له قليل العقل قل لي ويش ساقه يفلته	ما يطرحه فوق اصبعه ولا يرده شنطته
٣. والبحر موجاته قوية ما لفيت شلته	ولاعاد بايرجع قفا ما قد وصل لا غبته
٤. غبن كبدي غبنها ما با يحصِّل عينته	من شرقها لا غربها ما قلت له شي يفلته
٥. لاهو عليدي وانفلت والله مانسي وجعته	ماهل سخيف العقل فكه وفلته من قامته
٦. ما لا قده خيتم من التقليد بوره سجعته	يضيع ولا ينكسر لومه على بياعته
٧. لا بل تاجر بالسوق يضمن عملته	ذي جاب حاجة بايرة وبوره في سمعته

(١٣) ينظر؛ دبليو. فلاج ميلر: استعارات التجارة: القبلية رفيعة القدر في شعر الشريط اليمني، المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط، المجلد ٣٤، العدد ١ (٢٠٠٢م): ٢٩- ٥٧.

(١٤) تم فهرسة هذا الشريط بالأرقام ٧/ ٨ بواسطة معرض ثمود، وهو الشريط الوحيد من بين أشرطة سلسلة عبد الناصر الذي يحمل رقمين، ولقد فسر مالكو المعرض (معرض ثمود) لي الهفوة التسلسلية، التي حدثت بالتأكيد على حقيقة أن هذا الشريط وقع بين الشريطين رقم ٦ ورقم ٩. وقد سماه حسين عبد الناصر نفسه الشريط رقم ١٧، الذي كان من المحتمل أنه يعد الإصدارات السابقة، التي وزعت في شبكات غير رسمية كثيرة. وهذا الرقم (١٧) يمنح العلامة الإرشادية الرسمية للمعايرة الأرشيفية لأشرطته اللاحقة في جميع محلات الأشرطة، ويبقى لغز الترقيم المزدوج لهذا الشريط بدون إجابة. فقد ذكر المستمعون أحد الرقمين، وليس كلاهما.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

(١٥) بالنسبة لوصف دقيق لمبادرات الحزب الاشتراكي اليمني الأولى في السنوات المبكرة من تأسيس جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية، ينظر: زيد محمود أبو عمر: جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية: تحول المجتمع، رسالة دكتوراه، جامعة جورج تاون، واشنطن دي. سي.، ١٩٨٦م.

(١٦) في سنواته الأخيرة كوزير خارجية لدى (ج .ي. د. ش.) بين عامي ١٩٧٣م-١٩٧٩م استعاد مطيع ثقة الكثير من الاشتراكين المعتدلين، من خلال تأييد الإصلاحات الاقتصادية التحررية، التي تؤيد ملاك التجارة الصغيرة ومشاريع المغتربين، ومن المحتمل أن تأثير مطيع المتصاعد بين أوساط النخب التجارية ومسئولي الدولة بوزارة الخارجية، كان الدافع الذي يضمره الرئيس علي ناصر محمد حين اعتبر أن مطيعاً يمثل التهديد القادم، ولقد نال إجلال الشاعر أحمد القيفي للوزير مطيع وقيادته إعجاباً واسعاً لدى جمهور المستمعين، الذين أبدوا امتعاضهم من الأيديولوجية المتحفظة لجمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية، كما وضع الخالدي نفسه من خلال قصيدة جوابه للقيفي في موقع رائع مؤيداً للنظام القبلي حتى عند مدحه لرموز الاشتراكية المتحفظة للدولة.

(١٧) يتم نقل التقليد الذي يعكس الأطراف الحقيرة للقبلية في مثل يافعي "يافع السيف ويافع الضيف ويافع الكلبة".

(١٨) في الأبيات الشعرية من ٨ إلى ١١ من قصيدة البدع للقيفي، يتم تطوير عملية دمج أحداث التاريخ الماضية التامة مع الضرورات الحاضرة في أشطر مختلفة من القصيدة، تؤكد بشكل منفصل مظاهر تلك الأحداث.

(١٩) بالرغم من وجود رمز فهرسي، يصبح مجاز الشخصية ظاهراً للعيان على مراحل من الزمن، موصلاً معه قدراً كافياً من الشعور باحتماليته كما هي حقيقته، (كما مصطلح "التعليق" من مصطلحات عالم المنطق والفلسفة 'بيرس'). وإذا تم اتخاذ التاريخ على أنه تعبير مثالي عن الوجود المؤقت لمجتمع محدد أو أنه "مفسر منطقي مطلق"؛ فإن الشخصية هي "غايته الديناميكية"، وهي الإشارة التي تستعرض

كيف يتم تحفيز سمات التاريخ الثابتة المفترضة من خلال أشكال انتقائية من التفسير الاجتماعي، وفي هذه الحالة لا يمكن أبداً التعرف على طبيعة التاريخ المعبر عنها بالتأصل الكتابي والتصويري بشكل كلي، ولكن من الممكن الدنو منها من خلال التجربة المصاحبة لسرعة الزوال التصويرية، ومن خلال التحدث عن التاريخ أو من عملية ظهوره في مضمار الأحداث الدامية، توجد مقدمات عن كتابات بيرس في جوستس بوكلر، محرر، كتابات بيرس الفلسفية (نيويورك: دوفر، ١٩٥٥ [١٩٤٠]).

(٢٠) من أجل استعراض هذه الحكايات المحلية، ينظر: برنكلي ميسيك: الدولة الخطاطة؛ السيادة النصية والتاريخ في مجتمع إسلامي، (بيركلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٣م) ١٢٣-٣١؛ وعبد الله البردوني: الثقافة والثورة في اليمن، الطبعة الرابعة، (دمشق: دار الفكر، ١٩٩٨م)، ٢٣١-٣٢. وللمزيد حول الخطابات النضالية الخاصة بالدولة والتاريخ القبلي، ينظر بول دريتش: الأئمة والقبائل: كتابة وتمثيل التاريخ في اليمن الأعلى" في كتاب القبائل وتكوين الدولة في الشرق الأوسط، تحرير بي. إس. خوري وجي. كوستنر (بيركلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٠م).

(٢١) ميسيك: الدولة الخطاطة، ١٢٤-٢٧.

(٢٢) المحرران لمجلة الحكمة اليمانية هما: أحمد بن عبد الوهاب الوريث، وأحمد المطاع، وكانا عضوين في لجنة كتابة تاريخ اليمن بالإضافة إلى عبد الله العزب، وتم توقف المجلة بعد إصدار ٢٨ عدداً في عام ١٩٤١م من قبل الإمام يحيى حميد الدين، الذي اعتبر دعواتها للإصلاحات تخريبية، لكن تم استئناف إصدارها في عام ١٩٧٣م. مصطفى سالم، وعلي ابو الرجال: مجلة الحكمة اليمانية، والحركات الإصلاحية في اليمن، (١٩٣٨م-١٩٤١م)، الطبعة الثانية (صنعاء: مركز الدراسات والبحوث اليمني ١٩٨٨)، ٤: ١٨. وللمزيد عن أهمية التراث الإسلامي بالنسبة لهذه اللجنة، ينظر: ثريا منقوش: قضايا تاريخية وفكرية من اليمن (بيروت: مطبعة الكرميل، ١٩٧٩م)، ١١٣.

(٢٣) سالم، وأبو الرجال: مجلة الحكمة، ٣٢٢.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

(٢٤) منقوش: قضايا تاريخية، ١٨٦.

(٢٥) أحمد المطاع: في التاريخ اليمني، مجلة الحكمة، العدد ٦ (١٩٤٠م): ٣١٨-٣١٩.

(٢٦) المصدر نفسه، ٣٢٥.

(٢٧) للمزيد عن ثقافة المخطوطة في اليمن الشمالي والإصلاح القانوني، ينظر: ميسيك: الدولة الخطاطة؛ وميسيك: تقبيل الأيادي والركب: الهيمنة والهرمية في الخطاب الشرعي، مجلة القانون والمجتمع، العدد ٢٢ (١٩٨٨م): ٦٣٧- ٥٩.

(٢٨) أحمد فضل العبدلي: هدية الزمن في أخبار ملوك لحج وعدن (بيروت: دار العودة، ١٩٨٠م) [١٩٣٠م]، ٣.

(٢٩) كُتب هدية الزمن كرد فعل على تاريخ مؤثر في كتاب اليمن الكبرى لعبد الواسع الوازعي، والذي تم نشره قبل ثلاث سنوات من نشر هذا الكتاب. وكتاب الوازعي يلقي نظرة على تاريخ ألف سنة للإمامة الزيدية. بول دريتش: تاريخ اليمن الحديث، (كمبريدج: قسم الطباعة، جامعة كمبريدج، ٢٠٠٠)، ٤٩-٥٠. وبعد استقلال جنوب اليمن في عام ١٩٦٧م من الاحتلال البريطاني، تم سرد كتابات وأغاني العبدلي في وثائق الدولة كبشائر دالة على "الاشتراكية العلمية" المتميزة في اليمن، للاستزادة من ذلك ينظر: المؤتمر العام الأول للأدب والتراث الشعبي في المحافظة الثانية، (لحج: مطابع الفلاح، ١٩٧٤م)، ٨٥-٨٦. كما نقلت مقدمة الكتاب إحساساً لربما وجده الاشتراكيون عملاً تقدمياً. ومن خلال الازدراء بالنزعة للنشر المسجوع الذي كان منذ زمن بعيد سمة الكتابة التاريخية، ويعالج العبدلي معضلة الكتابة في صياغة صوتية بسيطة نسبياً: "وبما أني ابن البلاد اللحجية، وقد رأيت أن ما يكتبه الكتّاب عن بلادنا لا يخلو من الأغلاط والخفية والجلية، طالعت الأسفار، وتحققت الأخبار، وتحريت أنباء الصغار والكبار، فأبنت عن واهيها ومكذوبها، وعلى حد المثل فإن "أهل مكة أدرى بشعابها"، وقد لاقينا في جمعها من مشقة الحصول على بعض التواريخ اليمنية القلمية، وصعوبة قراءة مخطوطها، إما للقدم أو لأنها غير منقوطة، ولا مشكلة، وذلك

ما يشكو منه الكثير من قراء التواريخ اليمنية المخطوطة، وإذا عثرنا على نسخة يندر العثور على غيرها للمقابلة والتصحيح، وعلى كل حال فقد وفقنا إلى ما تيسر، ورحم الله من أعذر، وإن مد الله لنا في العمر، واطلعنا على ما فيه زيادة فائدة، فسنضيفها إلى هذا الكتاب، إن شاء الله، عند الطبعة الثانية". العبدلي: هدية الزمن، ص٣ .

(٣٠) عبد الله باذيب: في المعركة، مجلة النهضة، ٢٥ أغسطس، ١٩٥٥م.

(٣١) بالاستناد إلى أحد الرواة، كان القول المأثور لكارل ماركس "أن تاريخ ... نزع ملكيتهم مكتوب في حوليات البشرية في حروف من الدم والنار" شائع في اليمن الجنوبي من خلال مقتطفات مترجمة من عمله خلال خمسينات القرن العشرين، حيث وجدت هذه المقتطفة في كتاب كارل ماركس: رأس المال: مقالة نقدية للاقتصاد السياسي، (نيويورك: تشارلز أيتش. كير، ١٩٠٦م [١٨٦٧م])، ١:٧٨٦.

(٣٢) تم تخطيط هذه الحملات وفقًا لحملات (ماو زد ونج)، والتي كان يتم تنفيذها في الوقت ذاته في الصين، وتم تعزيز علاقات اليمن الجنوبي مع الصين بدرجة كبيرة تحت إدارة الرئيس سالم ربيع علي، على الرغم من أنه في أواخر سبعينيات القرن العشرين اتجه بجمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية نحو موسكو، حيث كانت حملات القراءة والكتابة تُقام في إطار الدولتين (روسيا واليمن الجنوبي)، وبالاستناد إلى تأكيد لينين الشهير: "من المستحيل إقامة الاشتراكية العلمية في دولة مكتظة بالأميين" . جلن بيترسن: قوة الكلمات: معرفة القراءة والكتابة والثورة في جنوب الصين، ١٩٤٩م-٩٥، (فانكوفر: قسم الطباعة، جامعة كولومبيا البريطانية، ١٩٩٧م)، ١٤٩.

(٣٣) كرامة سليمان: التربية والتعليم في الشطر الجنوبي من اليمن، (صنعاء: مركز الدراسات والبحوث اليمني، ١٩٩٤م) ١: ٧٦-٧٧، ٢٢٥.

(٣٤) فرضت وزارة الثقافة في اليمن الجنوبي قوانين صارمة على عدد من المحلات الخاصة للأشرطة الشعرية بعد الاستقلال، وتبنت الفنانين الذين يقومون بالتسجيل بشكل رسمي للإذاعة والتلفزيون التي تديرها الدولة، وتم أيضًا إنشاء اتحاد الفنانين اليمنين الديمقراطيين في سبعينيات القرن العشرين لمساعدة الجهود الفنية التي لم

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

تمولها الوزارة بشكل مباشر، ومُنحت التراخيص الرسمية لكافة محلات الأشرطة من الوزارة، حيث كانت الرقابة على المطبوعات صارمة حتى ثمانينيات القرن العشرين، عندما بدأت عملية تخفيف القيود على التعبير السياسي إلى حد ما. أما في اليمن الشمالي فقد كانت محلات الأشرطة تتمتع بقدر كبير من الحرية، وخصوصاً بعد ثورة سبتمبر ١٩٦٣م، وساهمت في نشر ثقافة الغناء اللامركزي نسبياً لعدة سنوات، وكان استيديو (المطري) في صنعاء أول استيديو تسجيل مصرح له من الدولة، على الرغم من ظهور حشد من الاستيديوهات المصرح لها الخاصة اقتفت أثر استيديو المطري في ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين، وخارج مدينة صنعاء تم تأسيس استيديو (الكوماني) في ذمار في عام ١٩٧٦م وأصبح مصدراً من مصادر الدولة الموثوق بها، وبالذات عند عزف الأناشيد الوطنية الحماسية ذات الأغاني التقليدية.

(٣٥) ينظر الملاحظة رقم ١١.

(٣٦) يركز الجزء الأكبر من هذا الموضوع المتعلق بالكتابة المشكوك فيها بالأدوات التي تعمل على تعريف هويات المواطنين اليومية، وتشمل: الرسائل، والوثائق، والكتب، والنقوش، والتراخيص، وشهادات الدبلوم، وغيرها. وعند ما يكون موضوع الحوار هو التقوى، فمن المرجح أن يستحضر الشعراء السلطة من أجل فك شفرة الحقيقة المكتوبة من الزيف، وذلك من خلال تشبيه أنفسهم بقضاة المحاكم الإسلامية، أو قضاة محاكم الدولة من جهة، وإدانة الآخرين على إخفاقهم في الالتزام بالشريعة الإسلامية من جهة أخرى، لكن في الغالب يتنازع الشعراء على الدرجات النسيبة لتلك السلطة، فيما يخص الممارسات الكتابية العلمانية والبيروقراطية، التي ينهمك فيها المواطنون العاديون، وخصوصاً أولئك الذين تقع قدراتهم التواصلية، حسب علمي، في مقدمة صناعة التاريخ، فيركزون عليها بشكل كبير.

(٣٧)بول دريتش: الأئمة والقبائل: كتابة وتمثيل التاريخ في اليمن الأعلى، في كتاب القبائل وتكوين الدولة في الشرق الأوسط ، تحرير: بي. إس. خوري وجي. كوستنر، (بيركلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٠م)، ٢٧٢.

(٣٨) في أبريل ١٩٨٦م، يستعرض تقرير رسمي لوزارة الثقافة والإعلام نُشر باللغتين العربية والإنجليزية مضمون الروايات حول دور وسائل الإعلام والشخصيات التي أصبحت رئيسية في روايات الصراع القائم في ذلك الوقت، وتبدأ الصفحة الأولى بعنوان "المقدمة" بفقرة مزخرفة بلغة قصة مثيرة عن جاسوس: "في الساعة ٧:٢٠ بتوقيت جرينتش الساعة ١٠:٢٠ بتوقيت مدينة عدن يوم الاثنين الموافق الثالث عشر من يناير ١٩٨٦م، يندفع حسَّان، وهو حارس الرئيس الشخصي، وذو البنية القوية، إلى قاعة اجتماعات أعضاء المكتب السياسي، موجهاً سلاحه الآلي ذا الحجم الصغير (سكوربين) على نائب الرئيس، مطلقاً علية الرصاص من الخلف"، حيث ركزت كل فقرة من الفقرات الأربع التابعة على التحقيق الصحفي للحدث من قبل شبكات وسائل الإعلام، ومن تلك الوسائل الإعلامية إذاعة وتلفزيون عدن، وقناة بي. بي. سي. قسم اللغة العربية، وخدمات البث العالمية، وأخيراً وللمرة الثانية إذاعة وتلفزيون عدن، وتُختتم المقدمة الافتتاحية بالاتهام التالي: "ما الذي حدث في عدن؟ ولماذا أصبح هذا الحدث موضوع هذا الإصدار؟ إنه يسعى إلى تحطيم جدار الصمت، الذي غمر مدينة عدن حالما أصبح معروفاً في الغرب بأن الانقلاب فشل، وأن "الرئيس المعتدل" علي ناصر محمد هرب من الوطن، حيث عملت وسائل الإعلام الغربية كل شيء ممكن عمله من أجل دفن الحقيقة، وما زالت تعمل ذلك، وهذه هي 'الحقيقة'". يوم الأثنين الدامي في عدن (عدن: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦م)، ٢-٣.

(٣٩) مقابلة شخصية، أغسطس، ١٩٩٧م.

(٤٠) يستعرض الشريط رقم ٥٤ (وهو أحد الأشرطة العشرة التي تم تحديدها بصورة أصلية من أجل التحليل)، كيف استطاع الفنانون وبشكل انتقائي، ترتيب القصائد لغرض تقديم شخصيات الشعراء البارزة في الطليعة من دون عرض الاهتمام بجماليات التاريخ الوطني، ويحتوي هذا الشريط على خمس قصائد شعرية، يقدم الزوج الأول مساجلة شعرية بين الشاعر أحمد القيفي، والشاعر شايف الخالدي، وتفصِّل ردود فعلهما الشفهية الشخصية تجاه إراقة الدماء في مدينة عدن في ١٣ يناير

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

١٩٨٦م، ويظهر الزوج الثاني من الشريط مساجلة شعرية بين شاعرين يافعيين، تحددان أحداث عدن الدامية من الناحية التاريخية، فيما يتعلق بالتقويم الزمني والتعهدات المكتوبة الخاصة بقانون الدولة، ويختم الشريط بقصيدة غرامية يمتزج فيها الرثاء الشخصي بالحنين بالشوق للوطن، وقدمت على شكل أبيات ثنائية (الدوبيت) بقافية رنانة تنتهي بالمقطعين آح / آح، ويتم تشكيل مخطوطة التاريخ في كلا الطرفين بواسطة السجلات الشفهية، وعد الأخير بصورة خاصة.

(٤١) بالطريقة ذاتها، برهن كل من (جين)، و(جون كوماروف) أن قوة الشخصية في تسوانا الجنوبية في أفريقيا تكمن تماماً في القدرة على الكتمان. جون وجين كوماروف: عن الإنسانية: مشهد أنثروبولوجي من أفريقيا، مجلة الهويات الاجتماعية، المجلد ٧، العدد ٢، (٢٠٠١م): ٢٦٧-٨٣. وكما أشار المؤلفان، يتم منح حرية محددة من العمل والمكانة الاجتماعية، حيث يتم إخفاء الأهداف الشخصية والممتلكات، والاتجاهات والممارسات، وحتى أكثر دقة الإخفاء نفسه.

(٤٢) حثني مستمعو أشرطة كُثُر على دراسة هذه القصيدة الشعرية؛ لما تملكه من أناقة بلاغية؛ ففي إحدى المرات لاحظت أحد المستمعين المعجبين وهو يشرح بحماس للشاعر شايف الخالدي بالضبط عن سبب شعوره أن القصيدة قدمت كمثل هذا التحدي، ولماذا تم صياغة جواب الخالدي "بدبلوماسية" استثنائية، وبالنسبة للمستمع، كانت قصيدة البدع للعلفي "خطيرة" بسبب، من بين أسباب أخرى، أنها عزلت شخصية الخالدي تماماً عن يافع، التي مدحها العلفي، ومن ثم هاجم بعنف هوية الخالدي القبلية بطريقة جرَّمت فيها يافع وكل الجنوب عامة بطريقة غير مباشرة، علاوة على ذلك، شرح ذلك المستمع أن جواب الخالدي كان بارعاً ودقيقاً بالتساوي مع بدع العلفي؛ لأنه قاوم اتهامات العلفي بنفس أساليب المكانة القبلية، بينما لم يدَّع أبداً بهوية "رجل القبيلة" بصورة مباشرة، فجواب كهذا يؤكد على تقدير المستمعين للمهام التي تمتلكها التمثيلات الشخصية في تأكيد أو إضعاف الهوية المحلية، وعموماً يشير جواب الخالدي إلى الفارق الدقيق الذي من خلاله ساعد الخالدي المستمعين

على تجسيد المبادئ الأخلاقية للهوية القبلية، بينما وضع نقاطها الحساسة المشكوك فيها في فصاحة سياسية جنوبية.

(٤٣) كلا الاستشهادين في هذه الفقرة تم أخذهما من مشتاق عبد الرزاق: القضاء على الثأر، واجب يمليه عليه ديننا الحنيف، جريدة الأيام، ٩ نوفمبر، ١٩٩٧م، ٣.

(٤٤) رقم يوثق بيتي قصيدة الخالدي.

(٤٥) تم توالد نسخة تعبر عن ازدواجية الشخصية القبلية الأسلوبية للخالدي، بوسيلة شاملة ذاتية الانعكاس على صفحة الغلاف الورقية للكتاب الذي يوثق سيرة حياة الخالدي وشعر، والذي تم إصداره بعد وفاته، ويظهر الغلاف الأمامي رسمة ذات لون مائي للخالدي في السنوات الأخيرة من عمره، مرتديـًا كوفية فلسطينية على رأسه، ومتوشحـًا بخنجر قبلي على خاصرته، ولديه قلم في غمد الخنجر، ويوجد في الغلاف الخلفي صورة كرتونية تصور رسمة كاريكاتورية ساخرة للخالدي، وهو راكب فوق حصان قصير بدين البنية، وبيده رمحه ودرعه.

(٤٦) تم استكشاف مفاهيم الشخصية الشعبية بشكل مثمر، بواسطة جورجن هيبرماس: نظرية الفعل التواصلي، (بوستن: قسم الطباعة في بيكن، ١٩٨٥م)؛ وسيلا بنهابيب: نماذج الفضاء العام: حنَّة آرندت والتقليد الحر، وجورجن هيبرماس، في كتاب هيبرماس والفضاء العام، تحرير: سي. كلحون، (كامبريدج وماس: قسم الطباعة، معهد ماساشوستس التكنولوجي، ١٩٩٢م [١٩٩٧م])، ٨٥-٨٦؛ ونوبرت إلياس: العملية الحضارية، (نيويورك: مكتبة يوريزن، ١٩٧٨م)، ٢٤٥-٦٣.

(٤٧) تم اقتباسه من جاك دريدا: قبل كل شيء، لا للصحفيين!، في كتاب الديانة ووسائل الإعلام، (ستانفورد: قسم الطباعة، جامعة ستانفورد، ٢٠٠١م)، ٨٣.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

الخاتمة

تعتبر أهمية الشعر في دراسات الثقافة الشفهية واضحة لسهولة لعدد من المتحدثين العرب بمقتضى الإرث التاريخي للإسلام، فبعد أن بلَّغ الرسول محمد (عليه الصلاة والسلام) رسالته، وانقطع الوحي القرآني بوفاته في عام ٦٣٢م، غدت الحاجة ماسة أمام الأجيال الإسلامية المتعاقبة لتأصيل مجموعة واسعة من الإرشادات لغرض تفسير الكتاب المقدس، وفهم أهميته بالنسبة للتنوع الكبير للمسلمين، وهنا كرس كثير من العلماء جهودهم في تدوين أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم وآثار صحابته، وشرع آخرون في وضع الأسس الأولى لقواعد النحو العربي، والتأصيل اللغوي لأغراض الفهم الجيد وتوسيع وتدريس رسالة الإسلام، ومن خلال الاستقراء والبحث عن أصول اللغة من منابعها الصحيحة في مرابع وبوادي الجزيرة العربية حيث ما زال البدو محافظين على سليقتهم، جمع علماء اللغة مادة اللغة الخام، وتعرَّف النحاة على تلك المصادر المادية التي عالجوا من خلالها قواعد اللغة العربية ومستويات تركيبها، وأعطيت الأهمية القصوى للقبائل المتجاورة مع (قريش) قبيلة النبي صلى الله عليه وسلم ، لفصاحة لغتهم وسيادتها، ولنزول القرآن الكريم على حروفها وألسنتها؛ لذا أُعتبِر شعر تلك البوادي مقدماً على غيره، لأنه يقدم المظهر البديع والأسلوب السامي لإعجاز القرآن الذي حفظ لغتهم وبلاغتهم، وبما أنه تم تبادل الشعر شفاهة بين الرعاة المتجولين والحرفيين والجنود وإداريي البلدات، فإنه قدم اللب الثقافي للمثل الفريد، ورفع من قيمته منذ ذلك الوقت أجيال من المفكرين الإسلاميين المؤثرين[١].

ومنذ نصف قرن تقريباً أدخل اللغوي رومان جاكوبسون، الشعر إلى مجال الدراسات اللغوية، محدداً قيمته في فهم الأنساق اللغوية والسياقات الثقافية، ومذكَّراً جمهوره بأخطار المفاهيم الشكلية للممارسة الشفهية[٢]، وموضحاً بأن الشعر لا ينقل اللغة بمظاهرها الشكلية ضمن حدود التعريب والتصريف المظاهر المنقولة "للتصور"

في اللغة، وأحيانًا يتم غمرها بالمظاهر "العاطفية"[٣]، لكنه أيضًا يذكِّرنا أن اللغة هي مصدر قوي لاستكشاف الذات، من خلال استخدام الغموض للاستفهام عن قواعد السلوك والفعل والشعور، فإن الشعر يخلق "رسالة ذات معنيين" يتم التعبير عنها "في مُخاطِب مُجزَّأ ومُخاطَب مجزَّأ، وإسناد مُجزَّأ"[٤] الأداة المحددة لتكاثر العوامل والمراجع الشعرية هذه هي التكافؤ السمعي -المقاطع الصوتية وتشديد النبرة والوزن والقافية والتطابق النحوي- التي بواسطتها يتم ضم وحدة مفردة من المعنى مع وحدات أخرى، التي تشمل مقتضياتها لمستخدمي اللغة[٥]، ويشير جاكسون إلى أن النتيجة هي مجموعة من المعاني الممكنة الظاهرة في إطار تعبير مفرد، فبدلاً عن زعزعة اللغة فإن التعدد المعنوي في النهاية يُغنيها من خلال فرض شرطًا استثنائيًا على المتحاورين، هو الالتزام بالتكرار[٦]، ومن خلال توضيح ما قيل بتعبيرات جديدة فإن مستخدمي اللغة يكشفون باستمرار المدارك الكامنة عن العالم وأنظمته، ويكشفون الصلات الجديدة بين "المخاطِبين" و"المخاطَبين" "والمراجع" في عملية التكرار، وتصبح الأشياء التي نشعر بأنها ضرورية وغائبة أكثر شيوعًا ورمزية، ويحتمل توزيعها في أنماط جديدة من الاستخدام الشفهي والإدراك، كما اهتم جاكوبسون بالقيمة الانعكاسية للشعر في اللغة والدور الفعَّال للأصوات المترابطة في الحياة التعبيرية، وسلط الضوء على فرص جديدة لدراسة الأسس الثقافية للتواصل الإنساني[٧].

ومن هنا تم توجيه اهتمامي نحو تقنيات وسائل الإعلام، وخصوصًا الأشرطة بهدف استكشاف الدور التواصلي للشعر، وأثره في الثقافة التعبيرية من خلال مجموعة المتغيرات الاجتماعية والتاريخية، ولأن الشعر منذ زمن بعيد "ديوان العرب"، كما أشار النحوي العربي القديم أحمد بن فارس، إلا أن هذا "الديوان" في الوقت ذاته مجموعة مسائل وطرق وقدرات ومصادر مادية، تم نشرها عبر مراحل من الزمن وبشكل متفاوت، فكما أشرت في هذا الكتاب، فإن اليمنيين يجدون بشكل كبير أن الشعر مفروض أخلاقيًا عليهم؛ لأنه يهتم بالاقتصاديات التنافسية والأفكار المتعددة للسلطة الأخلاقية في إطار التكرار النصي، وحتى حينما يقدم البنية التي

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

تبدو وكأنها تحل تلك التوترات، وقد أشرت إلى أن الشيء الأساسي للفطنة الأخلاقية يبدأ بالاهتمام بالصفات الحسية لوسائل الإعلام، خصوصاً صفاتها المرئية والصوتية، ولغرض تحقيق أهداف الدراسة ربطتها بـ جماليات "السَّيار" و "المعبِّر" على التوالي، وحيث يتم نقل الحياة الشفهية بشكل مرئي عن طريق النور أو الظلام، الرقة أو الخشونة، السرعة أو البطء، فإنه يتم بشكل محتمل جذب الانتباه للقيم العامة التي يمكن أن تنتشر في العالم، ويتم إعادة إنتاجها، وبالعكس حيثما تصبح القنوات التواصلية صاخبة وهادئة ومزعجة وشجية وهامسة، أو حتى شفهياً سلسة، فإنها ترمز لالتزامات محلية ومجسدة ولا يمكن رفضها، وتدعونا الروابط الواضحة بين هذين النوعين المختلفين من الجماليات وآثارها على الفردية الأخذ بعين الاعتبار كيف يعملان بشكل مترابط مع بعضهما البعض، وكيف يمكن إعطاؤهما الأولوية بطريقة متغيرة وفقاً للأهداف التواصلية وبنيات المشاركين والفترات التاريخية وغيرها، كما تدعو تلك الجماليات الثنائية أيضاً إلى مقارنات واسعة مع مفاهيم الأشياء المرئية والمسموعة في مواقع ثقافية أخرى، كما أشرتُ في هذا الكتاب من خلال ملاحظات المفاهيم القابلة للمقارنة عن الكتاب المقدس والحضرية والشخصية والتاريخ الوطني في السياقات غير اليمنية الأخرى.

لكن من خلال الاهتمام ببناء وتأليف النصوص، وخصوصاً المميزات المادية والخيالية للمخطوطة، فقد ناقشت أنه يمكن فقط معالجة أخلاقيات تلك التناقضات الحسية من خلال دراسة عرقية لطرق المعرفة كما هو مبين في عمل وحياة أفراد محددين، فقد أخذ بحثي عن تلك المتناغمات الأخلاقية بعين الاعتبار بعض المشاكل مع النقاشات التي تضع التأثيرات الحاسمة للقراءة أو لوسائل الإعلام المرئية والمسموعة على المجتمعات التقليدية. ومن خلال توضيح كيف يستخدم اليمنيون بشكل مستمر ذخيرة من القدرات النصية في تقييم السلطة المجتمعية والأسس الأخلاقية، فقد أجلتُ القيام بتوازنات مبسطة بين اكتساب القراءة ومجموعة من التعهدات السياسية التحررية، من المجتمع المدني الذي تديره الدولة إلى العقلانية.

وهنا استعرضت عدداً من العناصر في هذا النقاش قبل تلخيص وصفي لأفضل طريقة في دراسة السلطة الأخلاقية لوسائل الإعلام، ويستكشف هذا الوصف، كما أوجزُه في هذا الكتاب، ثقافة وسائل الإعلام من خلال الاستخدام الشائع للصور البلاغية أو المجازات التي تسترعي الانتباه للمراسي الثقافية والاجتماعية لمجموعة واسعة من الأفراد الشعبيين التقدميين.

وتم استنتاج كثير من التأثير المقارن الذي يقدمه هذا الكتاب لدراسات التفاعل الشفهي، ووسائل الإعلام والدين ومجالات أخرى من الحياة التعبيرية، متضمنًا مجموعة من المطالب حول وظيفة الرموز التواصلية المتميزة في أنظمة قيم الناس، وخصوصًا في مفاهيم السلطة الأخلاقية، والأكثر بروزاً من تلك الرموز هي الكتابة، التي كان الوصول إليها تاريخيًا هو حق الامتياز لأعضاء البيوت المشهورة -التجارية والدينية والإدارية -بالطرق التي تجد تطابقات جاهزة في مجموعة من المواقع في كل أنحاء العالم. وفي مرتفعات الجزيرة العربية الجنوبية الغربية، حيث ضمنت الأمطار الموسمية كثافات سكانية كبيرة وأشكال أكثر تركيزاً في تنظيم الدولة من أي مكان آخر في شبة الجزيرة العربية، فقد نضجت أنظمة الكتابة المحلية في إطار مجموعة محددة من البيئات الثقافية، بعدما أقامت مماليك ما قبل الإسلام مناصبًا كتابيةً من أجل القيام بالمهام الإدارية والتذكارية، فقد تطورت سمعة اليمن في السلطة الأخلاقية والثقافية مع نشوء المدارس الريفية في تعليم القرآن والفقه بعد القرن السابع، وزاد التطور بعد القرن السادس عشر، عندما ضمّنت الدولة الزيدية (الشيعية) إدارتها ووثائقها الكتابية بمجموعة أكثر تفصيلاً من الروابط القانونية والرمزية، وهي العناصر التي منها نضجت الثقافة المعقدة من الإنتاج الأدبي والغناء الذي تركز في صنعاء وضواحيها، وخلال القرن العشرين مكَّن انتشار تعليم الدولة وحملات القراءة أعداداً لامثيل لها من الناس على كسب مهارات في القراءة والكتابة، خصوصًا في اليمن الجنوبي على الرغم من ظهور أيضًا مراتب جديدة من القدرة التعلمية في وسط سياسة المكانة الفكرية والثقافية. وفي كل أجزاء الكتاب استكشفتُ مضامين تلك التحولات للشعراء

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

والفنانين وجمهورهم، خصوصاً أولئك الذين بحثوا للاستفادة من صناعة التسجيل السمعي المزدهر الذي تطور في عدن بعد أربعينيات القرن العشرين.

ويتركز نقاشي الذي كان يدور حول القيمة الأخلاقية لشعر القصيدة على إرث اقتصاديات الكتابة في إدراك اليمنيين للشعر الرسمي، وبالنظر لشعر البدع والجواب الرسائلي في الفصل الثاني، أشرت إلى أن اليمنيين ميزوا منذ زمن بعيد الشكل الكتابي وأسلوب النص الشفهي من خلال مجموعة المميزات التأليفية الشكلية، وتشمل الوحدة العضوية الشاملة والطول، وندرة الصيغ الشفهية التي تساعد على الحفظ والتلاوة، وتسلسل معنوي من سبعة أجزاء يضع في المقدمة مراجع واضحة للكتابة، وتقاليد الفصاحة الإسلامية المثقفة، ونص كثيف في قصيدة الجواب. كما أشرت أيضاً في هذا الفصل وفي أماكن أخرى إلى أنه حيثما تُسَّهِل تقنيات الكتابة والنسخ (ويشمل النسخ الصوتي) التسجيل والحفظ والتوثيق والأرشفة والتجميع، فإنها تصبح مصادراً للمستخدمين؛ لأنها تعتبر تاريخياً سلطة للقوى الاقتصادية والاجتماعية المحددة من أجل أن تخبر عن عوالم الحياة التعبيرية للأحسن والأسواء، وتتوافق تلك الملاحظات جزئياً مع الدراسات التي تبحث عن أثر أنظمة الكتابة على التخاطب الشفهي وأنماط الفكر المترابطة، خصوصاً مع تأكيداتهم حول الوظائف المرجعية والتجريدية لتلك الأنظمة[٨]، وأختلفُ عن تلك الدراسات من خلال البدء بالاستفسارات عن الجماليات، والنظر لوظائف الخطاب المثقف كسجلات من الوعي الأخلاقي، تُسجَل باستمرار وتُكرَر في الممارسة بدلاً من الصيغ الرمزية المحددة تكنولوجياً.

أثناء تقديم صيغته البارعة للعمل السياسي النقدي أو "التطبيق العملي"، يبدأ أنتونيو جرامسي بما يسميه "الفلسفة التلقائية"، وهي كفاءة لم تكن فقط متوفرة بصورة فردية للمتخصصين أو المهنيين، ولكن أيضاً لكل فرد[٩]، ويتم التعبير عن تلك الفلسفة بواسطة ثلاث وسائل رئيسية: " ١) اللغة نفسها، وهي المجموع الكلي للأفكار والمفاهيم المحددة، وليس فقط كلمات نحوية خالية من المحتوى، ٢) التفكير السليم و التفكير الجيد، ٣) الاعتقاد الشعبي، وكذلك هو النظام الكلي للمعتقدات

والخرافات والآراء، والطرق الروحية في النظر للأشياء والعمل، والتي تحزم جملة تحت مسمى عادات الشعب وتقاليده"[١٠]، وتشابه حالة (جرامسي) الأخيرة الخاصة بـ"الطرق الروحية في النظر للأشياء والعمل"، اهتمامي في تحديد القوة السياسية لليمنيين عند نقاط تقاطع أيديولوجية اللغة والمدارك الأخلاقية، على الرغم من أن محاولاتي في تنظير التغيير السياسي الاجتماعي ركزت على الوضع الثقافي أكثر تحديداً، ومن أجل ترسيخ المصادر النقدية لليمنيين، بحثت مراراً وتكراراً في المعتقدات والموروثات الشعبية التي ممكن أن تقدم إلى جانب الملكات الإدراكية، حق الوصول إلى حقائق المنطق السليم، كما يمكن أن تقدم الأشياء المرئية بشكل واضح للجميع ضمن مرسى الإجماع العام أو المحتمل حينما تبقى الأشياء الأخرى في العالم غامضة، وعلى الرغم من ذلك، يعي اليمنيون أيضاً الصيغ الدقيقة للإدراك الحسي وقوائم "التفكير الجيد" التي تصل إلى الحقائق الثاقبة، ولهذا السبب فقد اهتميت بالفوارق الدقيقة بين الجماليات "المرئية" و"التصويرية"؛ حيث تعتبر الأنظمة التصويرية رموزاً لما يُشاهد وليس إشارات مرئية حقيقية، وحيث يمكن نقل تلك الرموز بطرق غير مرئية، مثلاً عن طريق القصائد الغنائية فإنه يتم تكوين فرصاً واسعةً جديدةً لاستكشاف ظهور صيغ بديلة أو ثانوية من التمييز الأخلاقي والمعرفة والسلطة والتميز كمصادر شعبية بصورة كامنة، ويُركِّز هذا الكتاب بشكل عام على الانتشار السياسي لتلك الادعاءات التصويرية بواسطة مجموعة من الشعراء والفنانين والجمهور الريفي، الذين يعملون على تلبية احتياجات مجتمعاتهم في الأمن والعدالة والوحدة في عهد من التحول الاجتماعي الجذري.

أما اهتمامي بعملية الانسجام الأخلاقي، الذي يتم من خلاله اعتبار أشكال المعرفة المنتشرة بشكل أكثر شمولاً جنباً إلى جنب مع الرؤى الأكثر قوة و"الرنانة"، من أجل أن يُقرض نفسه بسهولة لدراسات الطريقة التي يتم بها التعرف على الذاتية، لكن الحذر من محاولات كشف الهوية من خلال اللجوء إلى مجموعة فريدة من الدوافع الثقافية أو النفسية الأساسية، فإن تحليلي يعكس أهداف (جرامسي) في كشف الطرق التي

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

يتم تحديد خطابات السلطة الأخلاقية التنافسية تاريخيـًا، وكذلك تحديد إرث تلك الخطابات في جهود الناس من أجل تخفيف الاضطرابات الاجتماعية الحديثة، وتعتبر تلك الظواهر كالبصر والخطابة مهمة للمستخدمين، كما أشار إليها مُنظِّر وسائل الإعلام (ريجيس دبراي)، من خلال بيئات الممارسة الفنية والرمزية والعامة التي تتوسع بشكل متنوع مع مرور الوقت[١١]، وقد اتبعت هذه "المنهجية" كما يعبر عنها دبراي، من خلال أعمال صياغة النص الذي يشكل مجالين من الثقافة العقلية اليمنية: شعر البدع والجواب، وصناعة التسجيل السمعي.

ساعدت رغبتي في نوع محدد من النصوص الشعرية في دراسة الممارسة الرسائلية الإسلامية منذ القرون التي قدمت منتدى تفاعلي بصورة ملحوظة، لغرض استكشاف الاهتمامات الشعبية للمجتمعات المنطقية المتعددة، وتم إعداد معظم مناقشتي من أجل تسليط الضوء على النشاط التفاعلي المستمر للشعر الشفهي لليمنيين، عندما يربطون الأطر العامة للهوية والسلطة الأخلاقية بالممارسة الأخلاقية المحلية، وعندما يتم إعادة ذكر المكان باستمرار وفقـًا للسياقات خارج الحدود الواسعة وليس ببساطة شيء غير متغير[١٢]، فإن تلك الدراسة وضحت كيف تقدم شاعرية الخطابة قوة متعافية محددة لليمنيين حينما ينظمون ردوداً مجتمعية لأحداث محددة، وفي غضون المجال الأيديولوجي لقصائد البدع والجواب المكتوبة التي تم تبادلها بين الشخصيات الريفية المشهورة المثقفة، وتم تأديتها لجمهور واسع غير مثقف، فإن الخطابة العامية كانت منذ زمن بعيد مرتبطة بالعادات اليومية لقاطني الريف غير المثقفين، وعندما استحضرتْ الأحاديث الشفهية عواطف الشرف مع قيم مثل الشجاعة والكرم والمقدرة على القوة، فإنها اكتسبت بصورة خاصة تغيرات قبلية، وقد تم تفصيل بعض جماليات الخطابة الدقيقة اجتماعيـًا في التسلسل الموضوعي للجزء السابع من قصائد البدع والجواب، خصوصـًا في قسم "مقدمة الكتاب" الذي فيه يعلن الشاعر كنية تأليفية، قسم "رحلة الرسول" الذي يجذب الانتباه للوسيلة الشفهية لرسالة الشاعر، وأيضـًا إلى سرعة تأثيرها في السفر وحاجتها لواسطة الكتابة الأكثر متانة، وقسم "التحيات" الذي فيه

يتم إعطاء المدح والألفة الاجتماعية بسخاء للمرسل الذي يتم مخاطبته في القصيدة، وأخيراً قسم "اللغز" الذي تقدم الخطابة فيه تسلية سارة من خلال اختبار الذكاء. ومن خلال نصوص الشعر الرسائلي، تم تعريف الخطابة كممارسة أخلاقية ظهرت مميزاتها وقيودها على عكس قوانين التأليف الكتابي، وظهر أيضـًا المحتوى الأخلاقي للأسلوب الكتابي براحة دقيقة؛ عندما كانت وسائل الإعلام المكتوبة أكثر تلاؤمـًا للأوصاف الأخلاقية العامة، وأكثر متانة وانعزالاً من افتراضات الأصالة الاجتماعية، ولكن كل ذلك في بادئ الأمر، كما أوضحتُ أن أخلاقيات كل من الأسلوبين: الكتابي والشفهي، ومجتمعاتهما المنطقية المعنية عندما كانت مترابطة بصورة متلازمة، مكنَّا من تعقيد أشكال وسائل الإعلام التخاطبية في إعادة تكرار النقاشات القديمة حول القبائل والدول برؤى أفضل للفائدة الثقافية وللسلطة الأخلاقية، وبتعبيرات أوسع سلط هذا الانتهاج الضوء على المتغيرات التاريخية الاجتماعية التي تُمكِّن اليمنيين على تكرار ما تم قوله في سجلات متعددة.

ساعدني لجوء الشعراء والفنانين إلى صناعة التسجيل السمعي المتجددة، التي كانت الصناعة الأكثر انتشاراً في العالم العربي، في استكشاف صلة تلك الادعاءات الأخلاقية المنقولة بمجموعة من التصورات الاجتماعية الجديدة، والتي جعلت الخطابة تستمر في تقديم ثقلاً أخلاقيـًا هامـًا في دوافع السلطة الكتابية، ولكن حينما أصبحتْ مهارات القراءة والكتابة أكثر سهولة لليمنيين خلال خمسينيات وستينيات القرن العشرين، اكتسبت البيانات الشفهية مصداقية فيما يتعلق بالمزايا النادرة لوسائل الإعلام المكتوبة الجديدة بسبب الدوافع الأصلية لنجوم التسجيل الذين تم منافسة قدراتهم، وإن هي وراء متناول عدد كبير من اليمنيين. وتستكشف الفصول من الثالث إلى السادس الفوائد التي يستمتع بها الشعراء عندما يتعاونون مع الفنانين وعملاء صناعة التسجيل الآخرين، وكذلك المشاكل المرتبطة بالتخلي عن التحكم بشعر المرء، ويعتبر خطاب الولاء السياسي الأكثر أهمية الذي يشكل كل هذه الفصول هو

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

خطاب الوطنية، الذي ظهرت خطواته المميزة بقوة نحو الحرية الشعبية من ١٩٤٨ -١٩٦٧م خلال السنوات التي كانت تصل وسائل إعلام التسجيل السمعي مثل الإذاعة والتسجيلات وتكنولوجيات الشريط المسموعة المبكرة إلى جمهور جديد، حتى عندما تم تقييم قوى المواطنين التعبيرية في مفردات الوطنية والتقدمية والتراث الثقافي والفن والفكر والتاريخ، فقد أصبحت جماليات الصوت الإنساني محكومة بالقدرات الإنتاجية لوسائل الإعلام، ومن خلال تقييم آراء اليمنيين لتلك التغيرات في الخطاب الشعبي، فقد ركزتُ على المصادر النقدية لشريط فيلبس المعياري كما هو في عدة بلدان عربية، وكان استخدام الشريط كتكنولوجيا للإصلاح السياسي والأخلاقي نتيجة لفهمه من قبل الجمهور الشعبي في فترة تاريخية محددة، وعندما أصبح الشريط سهل المنال في الأسواق الشعبية في أواخر ستينيات وأوائل سبعينيات القرن العشرين، أثبت أهميته لليمنيين بعد تحقيق الاستقلال مباشرة، وخلال السنوات المتزعزعة من تثبيت الدولة التي تم فيها الإشراف على الثقافة الشعبية بشدة وكانت الرقابة غالبًا قوية[١٣] وقدمتْ إمكانية التسجيل الميسر للشريط قوة خاصة في تقييم المُثُل العليا للأمة في ضوء الممارسة اليومية.

كان الحقل الاجتماعي والأخلاقي لتلك الواسطة (يافع)، وهي منطقة شعراء الأشرطة، ومنطقة الترتيل القبلي الجبلي، وتقاليد مبجلة من الغناء العاطفي الذي ارتباطاته الصوتية لليمنيين متعلقة بشكل حميم بمشاركاتها في الحياه السياسية لليمن، وبكون يافع هي المصدر الأول المشهور للبخور والصمغ وأخيراً البن، فقد أثبتت أنها مكان للتجارة والبيوت الدينية بشبكات واسعة ومتجاوزة الحدود المحلية، ومع قدوم القرن الخامس عشر فقد طورت (يافع) جهازاً إداريـًا مركزيـًا ألزم سكان المنطقة بقوانين إدارة الدولة، وكانت أيضـًا (يافع) مشهورة بقممها المنحدرة وأوديتها الضيقة التي قدمت مأوى للمرتدين والمحاربين الهائمين، والمصلحين الدينيين المتحمسين وازدراء متغطرس لعبودية الحكم الخارجي، وأصبح هذان المظهران سمة المنطقة،

واحد مدني والآخر عنيد، ويُرويان مع بعضهما البعض؛ لأن يافع شغلت مناطق حدودية بيئية، وأيضاً بسبب دمج مجموعتين مختلفتين من المعايير الأخلاقية في نطاق مشحون فردي من قبل أولئك المكرسين بالتنظير للمجتمع.

وقد مكني تطور هذا السجل الوصفي من "الفلسفة التلقائية" من خلال وسيلة الشريط على دراسة دور هذا المجتمع في الثقافة التعبيرية المعاصرة، وحينما يتم تجنيد الهوية اليافعية إلى نقاشات حول الوطنية وظهور أسواق السلع والمجتمع المدني وفرص العمل إلى ما وراء الحدود المحلية، فإن الشريط يزود المنتجين والمستهلكين بوسيلة في تقييم التغييرات في السلطة الأخلاقية من خلال سلسلة جديدة من الممارسات النصية، ومن خلال تعزيز التعاون بين شعراء البدع والجواب والفنانين المدنيين ومالكي محلات الأشرطة، فإنه يتم النظر للتكاليف والفوائد الأخلاقية في استخدام الأشرطة وفقاً لأفق متعددة من حب الاختلاط بالآخرين، خصوصاً الحضرية والقبلية.

من ناحية تتطلب المقارنات بين المدن والحياة الريفية إلى تسليط الضوء على مناطق التراكم والعادات المتجسدة، وعندما يتم نقل الحضرية عبر الخطابات الوطنية، فإنها تصبح أفقاً للوصول إلى الفوائد والخدمات والذخائر الرمزية للمواطنين العالميين الذين يتم التعبير عن عاداتهم بأدب وثقافة، ومن ناحيتها تصبح الريفية العنصر السابق المكاني والزماني للحضرية، وهي مجموعة من القيم والميول التي يصيغها الوطنيون بتعبيرات أكثر تناقضاً، ولكنها تصبح أيضاً مصادر حاسمةً للسكان الريفيين أنفسهم، الذين يُعدِّلون تداعياتها المتعصبة نحو ادعاءات أخلاقية عامة، وتركز الفصول من الثاني إلى الرابع على انتشار الحضرية والأفكار الريفية في سياقات محددة من العمل التواصلي حينما يبتبنى المشاركون إجماعاً عاماً حول المجتمع المنطقي.

تؤكد القبلية على سجل أخلاقي مميز من خلال ترسيخ إدارة الضرورات المجتمعية، وتكون مفرداته الدقيقة المطاوعة والمستقلة سهلة الفهم في سلسلة من الخطابات السياسية في اليمن، وتوحي الميول الواسعة في العالم العربي نحو

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

المدنية والتعليم والسفر والهجرة أن القبلية لها جاذبية قليلة لمعظم المجتمعات العربية، لكن يشير تحليلي لصلة القبلية لبعض نشطاء القرن الواحد والعشرين كيف أن مصطلحات الشرف واللطف والشجاعة والكرم والرجولة والعلاقة الشخصية المباشرة والقوة الكامنة، ربما تستمر في تقديم التأثير الأخلاقي، إما كمجموعة من الرموز التي تجذب الانتباه إلى مخاطر إهمال المجتمع المدني، أو كمصدر للتعبئة السياسية في فترات الإكراه، وقدمت أعمال الشاعر الشعبي شايف الخالدي وسيرة حياته، وكذا أعمال الفنانين حسين عبدالناصر وعلي صالح لليمنيين معظم رؤى هذا الكتاب، وكانت الاستشهادات الرئيسية حول الجوانب المتعددة للقبلية، وفي إطار السياقات الوطنية وما وراء الحدود في الفصول: الأول والرابع والخامس والسادس، فقد أوضحت مساهماتهم كيف تتصدر القبلية الطلب المحلي في المساءلة عن أنظمة التجارة والتجميع وأشكال الحضرية المترابطة والهوية الريفية، وباعتبار أن القبلية عقد أيديولوجي لضمان العدالة بين أعضاء المجتمع، فإنها لا تبقى كرمز أخلاقي مستقل ولكن بالأحرى كأخلاقيات متصلة، وكما تشير روايات الهوية اليافعية، يتم تعديلها باستمرار مع مرور الوقت من خلال التوتر مع خطابات أخلاقية أخرى. ومن خلال صناعة وسائل إعلام عالمية تغمر مشاركات معظم المنتجين الصغار، فإن الأشرطة تمون إحدى الوسائل الحديثة من أجل استكشاف القيم التي ربما تتمسك بها القبلية من أجل معالجة التباينات العاجلة في الخطابات العامة من النظام والقانون، وعندما يتم إجراء أداء التسجيل عن الهوية القبلية من أجل ترويض الأصوات والأشخاص والأماكن المتنافرة في طرق حياة المجتمعات المحلية، فإن الجمهور مدعو لتقييم مواهب السكان الريفيين في مواجهة الأشكال الحديثة من حرمان السلطة، وبنفس المزاج يمنح الجمهور منتجي الأشرطة الريفيين مصداقية خاصة في تحويل القوانين القديمة من الشرف والحياء إلى مبادئ أخلاقية شاملة، ويقدم الشريط مصدراً هامًا في جعل التوافقات الداخلية والخارجية أدوات للتسجيل والنشر وتجميل بيئات محددة من الصوت الإنساني.

تُفهَم الليبرالية السياسية بشكل واسع كشرط محدد للعصرنة التي يتفق فيها الناس من خلال الحوار العقلاني على احترام آرائهم في النقاشات العامة حول أسس النظام السياسي والمشاركة، وعليه يُبرِز معظم هذا الكتاب المصادر الأخلاقية التي يستخدمها الشعراء والفنانون الريفيون ومعجبوهم، حينما يبحثون في توسيع الآفاق اليمنية حول المشاركة السياسية بسلسلة شاملة من السجلات التعبيرية المحددة إقليميـًا وسلاليـًا، وزودت دراسات "المجال العام" إرشاداً عامـًا في كل مكان، خصوصـًا بقدر ما تربط التحولات الاجتماعية والاقتصادية بطرق منطقية محددة؛ لذلك يوضح تحليلي لتقليد عامي من الشعر الرسائلي كيف يبحث الأفراد في جعل ممثليهم الشعبيين مسئولين من خلال المشاركة في النقاشات المنطقية المفتوحة ظاهريـًا لكل فرد، والتي تجد الصفقة الأخلاقية من خلال الانعزال المعقول من تأثيرات الأسواق والدول الفاسدة، فقد بحثت العديد من الطرق المستخدمة في تلك الجهود الشعبية من خلال الاهتمام بالطرق التي ينشر ويعلن بها اليمنيون القصائد الرسائلية باستخدام تنوع من الطرق التواصلية، وتشمل: الصنف اللغوي، وقواعد مخاطبة الجمهور، والمواضيع الشعرية، والترابط النصي، والأطر المحلية، كما أوليت اهتمامـًا خاصـًا بمجازات الذاتية الشعبية، وبالذات رجل القبيلة العام (الفصل الرابع)، والطباع (الفصل الخامس) والشخصية (الفصل السادس)، وترمز كل تلك الطرق إلى الالتزام بمؤسسات الكتابة، والتسجيل، والمدارس الرسمية التي تُقام من أجل تقديم أسس أخلاقية هامة على الصعيد العام.

تُقدِّم عملية ترابط الممارسات الشفهية والكتابية في الإسلام والنقاشات التوالدية حول المنطق والتجسيد وما وراء الطبيعة (ميتافيزقا) والتبادل المادي في المجتمعات المسلمة فرصـًا ثمينةً لدراسة المرسى الثقافي للمجالات العامة، وقد ساعد الباحثون والعاملون في المجتمعات المسلمة في تطوير تلك الدراسات من خلال استكشاف دور الإصلاحات القانونية والتعليمية في تبني أشكال مساهمة من المجتمع المدني، ومن خلال الاهتمام الخاص بنشوء ثقافة الإسلام، بحثتْ العديد من الدراسات كيف ساعد تطور الصحف واللقاءات الأدبية وبرامج التعليم الرسمي

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

والنظم الإدارية وتكنولوجيات وسائل الإعلام الحديثة في تنظيم الإسلام[١٤]، وعندما يصبح الفرد أكثر موضوعية في الفكر والعقيدة يصبح الإسلام نظاماً سهل المنال من المعرفة التي يمكن الرجوع اليها، ويتم تقييمها من قبل أناس واسعي الأفق ومن خلفيات تدريبية وتوجيهية، تساعد المؤسسات نحو التعددية الإسلامية السليمة، وعليه يمكن الأخذ بعين الاعتبار بتلك الأفكار أو مناقشتها بغض النظر عن المبادئ الأساسية للعقيدة الفردية[١٥].

بالنسبة لهدف المشاركة حول فهمنا لتنوع الخطابات الأخلاقية المسلمة وعلاقتهم بالممارسة النصية، فقد طبقتُ منهج التركيز على اللغة وعلى الانعكاس الذاتي الحديث، والذي يُمكِّن اعتبارات الثقافة العامة الأكثر دقة، بدلاً عن دراسة السلطة الأخلاقية عن طريق ثقافة الإسلام أو عن طريق العادات المؤسسية لممثلي الدولة، وأُميِّز الشعر عن غيره من أجل استكشاف كيف يتم تقييم مفردات الوعي والسلوك والمسئولية وفقاً لمجتمعات منطقية متنوعة، تقدم كل منها ارتباطاً مختلفاً بتقاليد المعرفة الأخلاقية والعمل الأخلاقي، وحينما يصيغ اليمنيون النصوص ويتناقشون حول آثارهم الاجتماعية الكامنة، تصبح أشكال ومميزات وسائل الإعلام هامة في مساعدة التعرف على التداول التعبيري للمجتمعات المحددة، وأُشاطِر أهداف عدد من منظري المجال العام ووسائل الإعلام في ربط طرق الذاتية الاجتماعية بالتغيرات التاريخية في ممارسة وسائل الإعلام، لكن اهتمامي بروابط الأفراد الأخلاقية المعقدة في مواقع وصفية محددة يؤكد بشكل كبير على الإبداع، كما يُستخدَم في تفسير قوانين التفاعل الشعبي عبر أنماط المعرفة والإدراك والعاطفة المشكّلة ثقافياً، وتصبح ادعاءات الهوية الشعبية مفروضة أخلاقياً عندما يكون تأثيرها ضد عادات المنطق السليم وأسسه العامة، التي تُكشَف لتكون إجمالاً كابحة ولو فقط عن طريق المؤلفين، ويمكن أن يلعب الإبداع دوراً هاماً في توجيه الحياة العامة نحو أشكال أكثر تمكيناً من التكرار الثقافي.

حسَّنتُ نقاشي حول دور الإبداع في الحياة العامة، وفي تقاليد المعرفة الإسلامية عن طريق تطوير رموز إدراك وسائل الإعلام، التي ترتكز على التأليف والمجازات التصويرية، ويعتبر التأليف وظيفة من الإدراك المؤسسي، خصوصاً من خلال التفويضات الشعبية للقراءة والتعليم والحق الفكري، لكن يمكن للتأليف أن يكون خطاباً أخلاقياً حول ظروف مصداقية المرء كناطق شعبي إذا ما تم تقييم التأليف بشكل رئيسي على أساس الإبداع، كما يؤكد العديد من النقاد الجدد ومن بينهم اليمنيين، وعليه يصبح عمل المؤلف خاضعاً لتعبيرات منطقية المجال العام، وبقدر ما يتم الاحتفاظ بالموهبة الفنية على أن تبقى خارج أو ما وراء السوق، تكون براعة المبدع الأخلاقي الذي يعيد صياغة نظاماً من القيم المعترف بها، ولكن يمكن أيضاً أن يكون التأليف استكشافي أكثر من أن يكون مقصوداً بذاته، ويمكن أن يكون تعاونياً مشتركاً أكثر من أن يكون مستقلاً، وبالنسبة لليمنيين الذين هم بؤرة هذا الكتاب، يعتبر التأليف أقل من أن يكون مسألة إبداع وأصالة، هو مسئولية تراعي مميزات النخب المتحضرة[١٦]، فعندما يتم جمع وتقييم القصائد، يبدأ المؤلف/ المؤلفة بالتركيز على مسئوليته/ مسئوليتها على الآخرين، كما ينعكس ذلك عبر أحداث محددة وأخبار أو شئون المجتمع، وبالتالي يتم استكشاف توابع المسئولية في الحوار الإبداعي مع المخاطَبين، ويشملون الفرق الاجتماعية ومراسلين محددين، وحتى قضايا أو نصوصاً مجسدةً، وعندما يتم سؤال الفنانين عن أهداف عملهم فإنهم ينحرفون باتجاه تبجيل الذات، مؤكدين احتياجات مجتمعهم وحقوقه كما تم تحديدها من قبل أدوار أعضائه على مراحل طويلة من التاريخ، وتعتبر المسئولية ضمن أخلاقيات جماعية ومتطابقة بشكل دقيق مع الطموحات الحديثة.

وجد الشعراء والفنانون الذين يستخدمون الأشرطة تلك الوسيلة مفيدة لنشر آرائهم عن المسئولية، وأيضاً لتوسيع أهمية مشاركاتهم لمجموعات واسعة من اليمنيين، وقد ناقشت في الفصول من الرابع إلى السادس أن منتجي الأشرطة يرسلون عملهم إلى جمهور عريض من خلال تطوير نماذج جديدةً من التأليف تضع في الصدارة

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +201008170225

الاختلافات العميقة في قوانين السلطة العامة، وبقدر ما يبحثون عن إنشاء أشكالاً من الهوية السياسية البديلة تكون أكثر شمولية، تبدو جهودهم بأنها تشكل "شيئًا مضاداً للعامة" خصوصاً عندما ينهمكون بالتباهي الفعلي بالقوانين المدنية، وباللهجة العامية الواضحة، والثرثرة والسخرية غير المتصلة بالموضوع، وبالموضوعية السطحية، وبعلامات أخرى تبتعد كثيراً من أسس الخطاب السياسي العقلاني[١٧]، لكن اهتمامهم بالشرط المادي للقوانين المدنية، تدعو الجمهور للتحرك عكس تلك القوانين، والسير نحو ما وراء منطق الهوية، كما هو محدد من قبل الجمهور التحرري وغير التحرري، ويُذكِّر التأكيد على انتشار وصدى وسائل الإعلام اليمنيين بالاختلاط الاجتماعي المثير للنزاع للحياة الصريحة والعملية المستمرة لتكوين المجتمع الذي فيه تتصارع أصوات عديدة من أجل سماعها.

تقدم المجازات التصويرية المصدر التفسيري النقدي لهذه الأخلاقيات التأليفية، وتعتبر صور الهوية المحلية (اللون) و(الطباع) و (الشخصية) و (الأخبار) و (التاريخ) مفروضة أخلاقيًا على اليمنيين بمقتضى ارتباطاتهم بأحاسيس شعبية منبثقة، وبتقاليد الإدراك الإسلامي التي عالجت منذ زمن بعيد مسائل النشوء والسببية المعقدة، وتعمل المجازات من خلال تحويل مفهوم فردي إلى وظيفة مكونة من منزلتين دلاليتين على الأقل، كل واحدة منها ترتبط بالأخرى لتدل على كيفية تحقيق معرفة المفهوم[١٨]، بينما تشغل إحدى المنزلتين موقعًا بارزاً، بالإمكان أن يتم التعرف على المفهوم من خلال مميزات عادةٍ معترفًا بها تمامًا، فإن المنزلة الأخرى تلمح للمفسرين إلى منطق أدق يتم إعلان مميزاته عن طريق قوى التنصيص، التي يمكن إدراكها فقط بطرق المعرفة الأكثر نقاوة، وهذا النوع الأخير، وهو الأكثر صدى والذي تتجاهل فيه السلطة الأخلاقية المفسر، يشير إلى أن أولويات الترتيب القياسي هي الأذواق، وبشكل نقدي لم تشتق قوة المجازات من إجماع عام حول قوانين المعنى، ولكن من فهمها في العمل الاجتماعي، فحينما يتم البحث عن تخصيصات المسئولية والكفاءة والإصلاح في أثناء حدث منتشر، فإن المشاركين يستخدمون مجازات تصويرية للإشارة إلى مهارتهم في

التعرف على نوع القيم المنتشرة بسهولة، والتي ربما تلبي حاجيات اللحظة، وتجذب الانتباه إلى قوتهم كمضيفين مكررين وربما يتم الثقة بهم في الأحداث المستقبلية من أجل رؤية أكاذيب العالم كما هي، وتقوم المجازات بالخدع لأن توصيفاتها الأخلاقية تظهر دائماً في عملية الحكي، حتى لو تم إدارتها عبر الأشرطة.

في كل أجزاء الكتاب، يستكشف اليمنيون عملية ترتيب المجازات من خلال السمات التصويرية للمستند، وتساعد تكنولوجيات التدوين والنسخ الشفهي في بناء توقعات الناس بالترتيبات المجازية عن طريق تشابكهم البيئي والاجتماعي وسط التقاليد المتنوعة من المعرفة من ناحية، ومن ناحية أخرى عن طريق منفعتهم المستمرة والتاريخية في إعادة تأليف النصوص برؤية إبداعية، وفي الواقع تقدم المجازات التصويرية الكتابية تأثيراً نقدياً لهم؛ لأنهم يستحضرون مفاهيم المسئولية والإنسانية والمجتمع والأماكن المرتبطة بمجال واسع من الممارسات الأخلاقية التي تبقى بعيداً تماماً من أنظمة النسخ، وعندما ترتبط المجازات بالكتابة، فإنها تجذب تلك المفاهيم الإرشادية إلى الاقتصاديات الصريحة التي يتم حتماً تسوية ادعاءاتها الكاملة، وتهيئ هذه الطريقة الطريق لصالح المُحرِّض، وتزيد من احتمالية أن الشاعر سوف يكسب التحكم بالنظم النصية العالمية المعترف بها، وفي هذا الوضع بإمكان أداءات القبلية بصخبها السلس المميز، أن تقدم تأييداً جماعياً لغرض التغيير التصاعدي.

يعتمد جوهر تلك الادعاءات الجديدة والقابلة للتكرار على كيفية تطوير المجازات التصويرية بالتوافق مع مجازات أخرى توجه الإبداع نحو إقامة قوانين أخلاقية، وعلى الرغم من أن المجازات التصويرية تبدو بأنها تعتمد على نفسها، لأنها بصورة عامة تتعهد بالمشاعر والتجارب الأصلية، فإن حجم قوتها تشتق من صلتها بصور المزاج الموضوعي والشكل والمعنى التعبيري والتوجيه المكاني والزماني والشبه الاجتماعي[١٩]، وقد ركزتُ على مجموعة من المجازات التصويرية التي تعتبر رئيسية للخطاب السياسي اليمني من أجل تحديد دهاء اليمنيين في إطار السياقات الشاملة من الخبرة الإنسانية، فإذا كانت الثقافة تكمن في عدة طرق لنقل المعرفة، وتتبني الكيفية

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

التي يمكن من خلالها تزويد حاجيات المجتمع بالشكل الإبداعي، فإن دراستنا هذه المتخذة من المنهج الوصفي طريقاً توضح كيف يوجه مجتمع محدد من معجبي الشعر الثقافة نحو الأهداف الأخلاقية، ويؤكد هذا المشروع مركزية الأنثروبولوجيا والدراسات الإنسانية بالنسبة لدراسات التكوينات السياسية التحررية، ويفهم الأفراد الذين تم تناولهم في هذا الكتاب أهمية المُثُل العامة مثل المنطق والنقاش المدني والشمولية في إدارة التضامن المجتمعي، لكن كما يوحي اهتمامهم بجماليات وسائل الإعلام، فإنهم أيضاً يبحثون عن أشكال النشاط العام التي تعالج بشكل أفضل التباينات الشاملة في القوانين العامة من التواصل الشفهي والشعور والسلوك، وقد أشار الفنان اليمني محمد مرشد ناجي أن سلاحهم من أجل إنجاز ذلك الخطاب النقدي هو الشعر الشعبي، وهو تقليد تعبيري حيث إن قوته تحفر آفاقاً جديدة من الإبداع، ويمكن تقييمها فقط بكونها خبرة أدبية محددة تاريخياً[٢٠]، وتعتبر القصيدة بصورة محددة أداة ثقافية، وهي تجُمُّع من الأبيات الشعرية مرتبطة مع بعض بأناقة خاصة، ومنظومة حسب متطلبات الأحداث، وحيث يستطيع الجمهور مشاهدة التراث المشترك بأنه يتم إدارته على نحو حديث، فإنه بإمكان هذا الجمهور أن ينتابه شيء من الشعور بالفخر وبعظمة وحدوث السلطة الملقاة، بدون شك تتجاوز هذه الخبرة قصيدة الشريط، فحينما أوحى ناجي في استحضار "لوحة" تصويرية سحرية في نشر الغناء، فإن قصيدة الشريط ما هي إلا مدخل بسيط لتقديم ذلك.

الملاحظات:

(١) على عكس الرأي العام، لم يكن شعر القصيدة العربية، كمثل الإسلام نفسه، مجرد ظاهرة معزولة، ولكنه تطور تاريخياً في مناطق متصلة بين المناطق المستقرة والريفية. امتلك شعر القصيدة بالتحديد صلة خاصة بالذاكرة والحنين إلى الماضي، وأشار عدد من الباحثين الآخرين إلى توافقه مع تأكيد الإسلام على الذكر؛ ينظر مثلاً: ميخائيل سلس: انتهاج القرآن: الوحي المبكر، (أشلاند، أور: قسم الطباعة، وايت كلود، ٢٠٠٢م)، ٩-١٠. ملاحظاتي حول ظهور الأشكال الحضرية وأسلافهم الريفية،

قدمتْ رؤى إلى الصفات المكانية الاجتماعية والأخلاقية للذاكرة. فقد اهتميتُ في توضيح كيف يتم استحضار تلك الصفات من قبل اليمنيين في السلوك العملي للعدل الاجتماعي.

(٢) رومان جاكوبسون: تصريح ختامي: علم اللغة والشاعرية، في كتاب الأسلوب في اللغة، تحرير تي. أي. سيبوك، (كامبردج، ماساشوستس.: قسم الطباعة، معهد ماساشوستس للتكنولوجيا، ١٩٦٠م)، ٣٥٠- ٧٣.

(٣) المصدر نفسه، ص٣٥٣

(٤) نفسه، ص٣٧١.

(٥) المهتم ببناء مبادئ الاختيار الشفهي والتركيب التي هي مألوفة للغويين، يُعرِّف جاكوبسون الوظيفة الفريدة للشعر بهذه الطريقة: "الوظيفة الشعرية تُعرض مبدأ التكافؤ من محور الاختيار إلى محور التركيب. يتم ترقية التكافؤ إلى أداة التسلسل البنيوية" (المصدر نفسه، ٣٥٨).

(٦) المصدر نفسه، ٣٧١.

(٧) لسوء الحظ، كانت الدراسات حول أدوار الصوت والجماليات في اللغة معتمة في سنوات متعاقبة بواسطة الاتجاهات البنيوية في علم اللغة التي جذبت الانتباه إلى دراسات الرؤى العقلية لجاكوبسون، وعلى عكس هذا الاتجاه، يستحق عمل اللغوي في مدرسة براغ جان موكاروفسكي اهتماماً خاصاً، فتحليله لجماليات اللغة "البنائية" و"غير البنائية" -وهو الاتجاه العام الأول وفوق الفردي والراسخ والاتجاه الأخير نحو التفرد والخصوصية النفعية -يقدم تفصيلاً شكلياً رائعاً بصورة استثنائية لمقارنتي بين جماليات "التداول" و"الصدى." جان موكاروفسكي: جماليات اللغة، في كتاب مدرسة براغ حول علم الجمال والبناء الأدبي والأسلوب، تحرير: بي. إل. جارفن، ٣١-٦٩ (واشنطن دي. سي: قسم الطباعة، جامعة جورج تاون، ١٩٦٤م [١٩٤٨م]).

(٨) تم بناء حججاً قويةً لوجهة النظر هذه من قبل جاك جودي و إيان وات: نتائج معرفة القراءة والكتابة، مجلة دراسات مقارنة في المجتمع والتاريخ، المجلد ٥، العدد

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100081702225

٣. (١٩٦٣م): ٣٠٤-٥٠٥؛ وديبورة تانين: المدى الشفهي/ الكتابي في الخطاب، في كتاب اللغة المنطوقة والمكتوبة: استكشاف الشفهية والكتابية، تحرير: دي. تانين، ١-١٦ (نوروود، إن. دجي.: آلبكس، ١٩٨٢م؛ وهيلين ليكي-تاري: اللغة والسياق: نظرية لغوية وظيفية عن النسق اللغوي (نيويورك: برنتر، ١٩٩٥م). ويعتبر عمل ولتر أونج مؤثراً بصورة خاصة. ولتر أونج: الشفهية والكتابية: تكنلجة الكلمة (نيويورك: روتلج، ١٩٩٣م [١٩٨٢]). في وجهة نظري، هفوة أونج الكبيرة هي فشله في إدراك تلك المفاهيم، مثل: التجريد، الحفظ، التراكم، والتفكير المنطقي، وجعلها كأيديولوجيات تعكس استثمارات النظم الرئيسية للسلطة، ولم تنبثق ثقافة وسائل الإعلام من القوى المركزية بمفردها.

(٩) أي. جرامسي: مختارات من مذكرات السجن، ترجمة: كيو. هور، و دجي. إن. سميث (نيويورك: انترناشيونال، ٢٠٠٣م [١٩٧١]).

(١٠) المصدر نفسه، ٣٢٢.

(١١) ريجيس دبراي: بيانات وسائل الاعلام الرسمية حول بث المنتديات الثقافية، ترجمة: أي. روث (نيويورك: فيرسو، ١٩٩٦م)، ١٣٣-٥٦.

(١٢) بالنسبة لهذا الاتجاه التوالدي حول المكان، ينظر آرجون أبادوراي: الحداثة من غير قيد: الأبعاد الثقافية للعولمة (مينيبوليس: قسم الطباعة، جامعة مينيسوتا، ١٩٩٦م)، ١٧٨.

(١٣) في أرجاء العالم العربي ظهرت التكنولوجيات المسموعة التي سبقت الشريط، مثل البث الإذاعي والتسجيل مع الحركات الوطنية التي كسبت زخماً من أربعينيات إلى ستينيات القرن العشرين، وخلال هذين العقدين تم إنجاز الاستقلال الوطني في معظم الدول العربية (ستة بلدان في الخمسينيات وستة أخرى في الستينيات)؛ لذلك دخل شريط الفيلبس بقوة كاملة من خمس إلى خمس عشر سنة بعد إنجازات العرب الوطنية المميزة.

(١٤) جون آر. بوين: المنطق القانوني والخطاب الشعبي في إندونيسيا الإسلامية، في كتاب وسائل الإعلام الجديدة في العالم الإسلامي (بلومنجتون: قسم الطباعة، جامعة إنديانا، ١٩٩٩م)؛ وديل إيكلمان، وجون أندرسون: تعريف الشعوب المسلمة، في كتاب وسائل الاعلام الجديدة في العالم الإسلامي، تحرير: دي. أي. ودجي. أندرسون، ٨٠-١٠٥ (بلومنجتون: قسم الطباعة، جامعة إنديانا، ١٩٩٩م)؛ ونيلوفر كول: الطبيعة الجنسية للمجال الشعبي، مجلة الثقافة الشعبية المجلد ١٠، العدد ١ (١٩٩٧): ٦١-٨١؛ وارماندو سالفاتور: الإسلام والخطاب السياسي للحداثة (إيتاكا، إن. واي.: إيتاكا للطباعة، ١٩٩٧م)؛ وجريجوري ستاريت: إشغال الإسلام بالعمل: التعليم والسياسة والتحول الديني في مصر (بيركيلي: قسم الطباعة، جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٨م).

(١٥) ديل إيكلمان: فن الذاكرة: التعليم الإسلامي وتكاثره الاجتماعي، مجلة دراسات مقارنة في المجتمع والتاريخ، المجلد ٢٠، العدد ٤ (١٩٧٨م): ٥١٠-١٢؛ وديل إيكلمان: داخل الثورة الإسلامية، في كتاب الثائرون والمصلحون، تحرير: بي. روبن، ٢٠٣-٠٦ (بوفالو: قسم الطباعة، جامعة نيويورك الحكومية، ٢٠٠٣م).

(١٦) تم مناقشة أخلاقيات الإبداع التأليفي والمسئولية برؤية كبيرة في دراسة ماريو بياجولي عن الأسس التحررية عن الصناعة الطبية البيولوجية الأمريكية-الأوربية. ماريو بياجولي: تناقضات التأليف العلمي: الثقة والمسئولية في الطب البيولوجي المعاصر، في كتاب دراسات العلوم، تحرير: إم. بياجولي، و بي. جاليسون، (نيويورك: روتلج، ١٩٩٩م)، ١٢-٣٠، بينما يتطابق إحساس اليمنيين بالمسئولية بشكل متشابه مع الالتزامات الشعبية التحررية، فإن المفهوم يكسب صفقة أيضاً من السياقات الواسعة للمصداقية والإدراك.

(١٧) ميخائيل ورنر: الجماهير وعموم الغرباء، مجلة الثقافة العامة، المجلد ١٤، العدد ١ (٢٠٠٢م): ٨١-٨٩.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

(١٨) أسيف أغا: الهجوم المجازي في مناظرة كلينتون-دول الرئاسية، مجلة البرغماتية، مج ٧، ع٤ (١٩٩٧م): ٤٦١-٩٧.

(١٩) جادل بول فريدريك بتألق لصالح أهمية المجازات التصويرية، ومع ترابطاتها مع أربعة أنواع أخرى من المجازات التي تعرف عليها بأنها واضحة وشكلية ورئيسية ومجاورة ومتشابهة. بول فريدريك: تعدد المجاز، في كتاب ما وراء الاستعارة: نظرية المجازات في الأنثروبولوجيا، تحرير: جي. فيرناندين (ستانفورد: قسم الطباعة، جامعة ستانفورد، ١٩٩١)، ٢٦-٣٩. تعكس تصنيفاتي هنا عمله.

(٢٠) محمد مرشد ناجي: أغانينا الشعبية (عدن: دار الجماهير، ١٩٥٩م)، ١٤٠. تم مناقشة الاقتباس الكامل في المقدمة.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

قائمة المصادر والمراجع

1. مصادر اللغة العربية:

- إدريس حنبلة: المجموعة الشعرية الكاملة، عدن: مؤسسة ١٤ اكتوبر، (بدون تاريخ).
- أحمد بن أحمد المطاع: في التاريخ اليمني، مجلة الحكمة، العدد السادس (١٩٤٠م): ١٧١-٧٥.
- أحمد بن علي البوني: شمس المعارف الكبرى ولطائف المعارف، القاهرة: محمد علي الصبيح وأولاده، (بدون تاريخ).
- أحمد بن فضل العبدلي: هدية الزمن في أخبار ملوك لحج وعدن، بيروت: دار العودة، ١٩٨٠ [١٩٣٠م].
- أحمد بن محمد الثعالبي: عرائس المجالس. بيروت: (بدون تاريخ).
- أحمد القصير: اليمن: الهجرة والتنمية. القاهرة: دار الثقافة الجديدة. ١٩٨٥م.
- أحمد صالح رابضة: شعراء عدن في عصر بني زريع، مجلة التراث، العدد الرابع (١٩٩٢): ٤٩-٦٩.
- تشارلز بيلات: الهجاء في كتاب موسوعة الإسلام. المجلد الثالث. ٣٥٢-٥٥. ليدن: أي. جي. بريل، ١٩٧١م
- ثريا منقوش: قضايا تاريخية وفكرية من اليمن، بيروت: مطبعة الكرمل، ١٩٧٩م.
- الحسن بن أحمد الهمداني، صفة جزيرة العرب. تحرير: محمد النجدي، القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٥٣م.
- حسين باسالم: إذاعة عدن: ٤٢ عاماً في خدمة المستمع، عدن: ١٤ اكتوبر، ١٩٩٦م.
- حسين ديبر: مسائل وأجوبة في موسوعة الإسلام، ٦٣٦-٣٩. ليدن: أي. جي. بريل، ١٩٥٤م.

- حمزة علي لقمان: تاريخ القبائل اليمنية، صنعاء: دار الكلمة، ١٩٨٥م.
- خالد صوري: خليل محمد خليل، عدن: دار الهمداني، ١٩٨٤م.
- خالد القاسمي: الأواصر الغنائية: بين اليمن والخليج، الشارقة: دار الثقافة العربية، ١٩٨٨م.
- خالد القاسمي، ونزار غانم: جذور الأغنية اليمنية في أعماق الخليج، الطبعة الثانية. بيروت: دار الحداثة، ١٩٩٣م

ـــــــــــ: الأغنية اليمنية الخليجية، الشارقة: دار الثقافة العربية، ١٩٩٣م.

- سالم عبد ربه، ومندعي ديان: جبهة الإصلاح اليافعية، عدن: موسوعة ١٤ اكتوبر، ١٩٩٠م.
- شايف الخالدي: وحدة ومن قرح يقرح، عدن: دائرة الصحافة والطباعة والنشر، ١٩٩٠م.
- صالح الحارثي: الزامل في الحرب والمناسبات، دمشق: الكاتب العربي، ١٩٩٠م.
- صالح حليس: يافع في عيون الشعر ودموع القلم، الرياض: مكتبة المؤيد للنشر والتوزيع، ١٩٩٣م.
- صلاح البكري: في شرق اليمن، بيروت، ١٩٥٥م.
- طه فارع: لمحات من تاريخ الأغنية اليمنية الحديثة، عدن: دار الهمداني، ١٩٨٥م.
- عبدالرحمن السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٧١م.
- عبدالعزيز المقالح: شعر العامية في اليمن، بيروت: دار العودة، ١٩٧٨م.
- عبدالقادر عاطف هرهرة: تاريخ أسرة آل هرهرة، ديربون، ميتشيجن: اكتشاف التسويق، ١٩٩٨م.
- عبدالله باذيب: كتابات مختارة. المجلد١، بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٨م.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

♦ عبدالله البردوني: رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه، الطبعة الخامسة. دمشق: دار الفكر، ١٩٩٥م [١٩٧٢].

ـــــــــــ: الثقافة والثورة في اليمن، الطبعة الرابعة. دمشق: دار الفكر، ١٩٩٨م.

♦ عبدالله محمد الحبشي: حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول، الطبعة الثانية، صنعاء: وزارة الإعلام والثقافة، ١٩٨٠م.

♦ عبدالواسع بن يحيى الوازعي: تاريخ اليمن. القاهرة: المطبعة السلفية ومكتباتها، ١٩٧٢م.

♦ عبدالواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، بيروت: المؤسسات الجماعية، ١٩٩٩م.

♦ علي صالح الخلاقي: خالديات: الشاعر شايف محمد الخالدي قصائد وزوامل الفترة من ١٩٤٨م-١٩٩٨م، عدن: مركز عبادي للدراسات والنشر، ٢٠١٣م.

♦ علي الغلابي، وآخرون: غنائيات يحيى عمر. دمشق، الكاتب العربي، ١٩٩٣م.

♦ علي موبنان: السينما في اليمن: رؤية مستقبلية، في كتاب الثقافات اليمنية: رؤية مستقبلية، ٢٦١. صنعاء: وزارة الثقافة والسياحة، ١٩٩١م.

♦ عمارة بن علي الحكمي: تاريخ اليمن، القاهرة، ١٩٥٧م.

♦ عمر الجاوي: كيف نفهم الشعر الشعبي، مجلة التراث، العدد الرابع، (١٩٩٢م): ٧٠-٧٩.

♦ كرامة محمد سليمان: التربية والتعليم في الشطر الجنوبي من اليمن، مجلدان. صنعاء: مركز الدراسات والبحوث اليمني، ١٩٩٤م.

♦ كمال الدين عبدالرزاق: كتاب الاصطلاحات الصوفية، الطبعة الثانية، طباعة أي. سبرنجر/ لاهور: الإرشاد، ١٩٧٤م [١٨٤٥م].

♦ المؤتمر العام الأول للأدب والتراث الشعبي في المحافظة الثانية/ لحج: مطابع الفلاح، ١٩٧٤م.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

- مجلة صم بم: تراث شعبي خالد: شايف الخالدي. عدن: جامعة عدن، ١٩٩٩م.
- محسن ديان: يافع: بين الأصالة والمعاصرة اليمنية، دمشق: الكاتب العربي، ١٩٩٥م.
- محمد بن علي الشوكاني: أدب الطلب ومنتهى الأرب، تحقيق: أحمد يحيى السريحي. صنعاء: مكتبة الإرشاد، ١٩٩٨م [١٨٣٤م].
- محمد عبده غانم: شعر الغناء الصنعاني، دمشق: دار العودة، ١٩٨٧م.
- محمد مرشد ناجي: أغانينا الشعبية، عدن: دار الجماهير، ١٩٥٩م.

ـــــــــ: فن الغناء والموسيقى في اليمن، في كتاب الثقافات اليمنية: رؤية مستقبلية، ١٩٩-٢١٩. صنعاء: وزارة الثقافة والسياحة، ١٩٩١م.

ـــــــــ: الغناء اليمني القديم ومشاهيره، الكويت: الطليعة، ١٩٨٣م.

- مشتاق عبدالرزاق: القضاء على الثأر واجب يمليه عليه ديننا الحنيف، جريدة الأيام، ٩ نوفمبر، ١٩٩٧م، ٣.
- مصطفى سالم، وعلي أحمد الرجال (محرران): مجلة الحكمة اليمنية: وحركات الإصلاح في اليمن (١٩٣٨-١٩٤١). الطبعة الثانية، المجلد الرابع، صنعاء: مركز البحوث والدراسات اليمني، ١٩٨٨م.
- المنجد في علم اللغة، الطبعة ٥. دمشق: دار المشرق، ١٩٨٦م.
- ناصر حامد أبو زيد: مفهوم الناس: دراسة في علوم القرآن، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.
- النتائج النهائية لمحافظة لحج: التقرير الثاني، ١٩٩٤م. صنعاء: وزارة التخطيط والتنمية، ١٩٩٦م.
- نصر صالح سبعة: من ينابيع تاريخنا اليمني، دمشق: الكاتب العربي، ١٩٩٤م.
- نهج البلاغة: الطبعة الثانية. بومباي: المعهد الإسلامي للمنظمة العالمية الإسلامية الشيعية، ١٩٧٨م.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

- هنا عدن: عدن: مؤسسة البث للجنوب العربي، مايو ١٩٦١م.
- واجنر أي: "مناظرة" في موسوعة الاسلام. المجلد السابع (٥٦٥-٦٨.) لايدن: أي. جي. بريل، ١٩٩٣م [١٩٥٤م].
- يوم الاثنين الدامي في عدن: عدن: وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٦م.

2. مصادر اللغة الانجليزية:

- Abu-Amr, Zaid Mahmud. "The People's Democratic Republic of Yemen: The Transformation of Society." Doctoral thesis< Georgetown University, Washington, D. C., 1986.
- Abu-Deeb, Kamal. "Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry." International Journal of Middle East Studies 6 (1975): 148-84.
- Abu-Lughod, Janet. "The Islamic City: Historic Myth, Islamic Essence and Contemporary Relevance." International Journal of Middle East Studies 19 (1987): 155-76.
- Abu-Lughod, Lila. Veiled Sentiments: Honor and Poetry in Bedouin Society. University of California Press, 1986.
- Abu-Naser, Donna. "Islamic Groups Benefited from Loyalty in Civil War." Associated Press, October 28, 2000.
- Adra, Najwa. "Dance and Glance: Visualizing Tribal Identity in Highland Yemen." Visual Anthropology 11 (1998): 55-102.

_____. "Qabyala: The Tribal Concept in the Central Highlands, the Yemen Arabic Republic." Doctoral thesis, Temple University, Philadelphia, 1982.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20100817022 5

_____. "Tribal Dancing and Yemeni Nationalism: Steps to Unity." Revue du 67 (1994): 161-68.

- Agha, Asif. "Tropic Aggression in the Clinton-Dole Presidential Debate." Pragmatics 7, no. 4 (1997): 461-97.
- Akrich, Madeleine. "The De-Scription of Technical Objects." In Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change, edited by W. Baker and J. Law, 205-24. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.
- Ali, Mohamed M. Yunis. Medieval Islamic Pragmatics: Sunni Legal Theorists' Models of Textual Communication. Richmond, Eng.: Curzon Press, 2000.
- Anderson, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. New York: Verso, 1983.
- Appadurai, Arjun. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Arkoun, Mohammed. "The Concept of Authority in Islamic Thought". In Islam: State and Society. Edited by K. Ferdinand and M. Mozaffari, 53-73. London: Cruzon Press, 1988.
- el- Aswad, Al-Sayed. Religion and Folk Cosmology: Scenarios of the Visible and Invisible in Egypt. New York: Praegar, 2002.
- el- Azmeh, Aziz. Arabic Thought and Islamic Societies. London: Croom Helm, 1986.
- Badran, Margot. "Unifying Women: Feminist Pasts and Presents in Yemen." Gender and History 10, no. 3 (1998): 498-518.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زز WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

♦ Baily, Clinton. Bedouin Poetry from Sinai and the Negev: Mirror of a Culture. Oxford: Clarendon Press, 1991.

♦ Bakhtin, M. M. The Dialogic Imagination. Austin: University of Texas Press, 1994(5871).

_____. "The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis." In Speech Genres and Other Essays, 103-31. Austin: University of Texas Press, 1986.

♦ Banerjee, Sumanta. Audio Cassettes: The User Medium. Paris: UNESCO, 1977.

♦ Banfield, Ann. "Where Epistemology, Style and Grammar Meet Literary History: The Development of Represented Speech and Thought." In Reflexive Language: Reported Speech and Metapragmatics, edited by J. Lucy, 341-64. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

♦ Barthes, Ronald. "The Death of the Author." In Image-Music-Text, 142-48. New York: Hill and Wang, 1977.

♦ Bateson, Gregory. "A Theory of Fantasy and Play." In Steps to an Ecology of the Wind, 177-93. San Francisco: Chandler, 1972.

♦ Bauman, Richard. "Contextualization, Tradition and the Dialogue of Genres: Icelandic Legends of the Kraftaskald." In Rethinking Context, edited by C. Goodwin and A. Duranti, 125-45. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

♦ Bauman, Richard, and Charles L. Briggs. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life." Annual Reviews of Anthropology 19 (1990): 59-88.

- Becker, Alton L. Beyond Translation: Essays toward a Modern Philology. Ann arbor: University of Michigan Press, 1995.
- Beeman, William. Language, Status and Power in Iran. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Benhabib, Seyla. "Models of Public Space: Hannah Arendt, the Liberal Tradition, and Jürgen Habermas." In Habermas and Public Sphere, edited by C. Calhoun, 73-98. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992(5887).
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." In Illuminations, 217-51. New York: Schoken, 1968.
- Bernstein, Basil. "Classes, Modalities, and the Process of Cultural Reproduction: A Model." Language in Society 10 (1981): 327-63.
- Besnier, Niko. "The Linguistic Relationships of Spoken and Written Nukulaelae Registers." Language 64, no. 4 (1988): 707-36.
- Bhabha, Homi. "Dessimi-Nation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation." In Nations and Narration, 291-322. New York: Routlege, 1990.
- Biagioli, Mario. "Aporias of Scientific Authorship: Credit and Responsibility in Contemporary Biomedicine." In The Science Studies Reader, edited by M. Biagioli and P. Galison, 12-30. New York: Routlege, 1999.
- Blomaert, Jan. Discourse: A Critical Introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Blumi, Isa. "Looking beyond the Tribe: Abandoning Paradigms to Write Social History in Yemen during World War I." New Perspectives on Turkey 22 (2000): 117-43.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +2001008170225

♦ Boas, Franz. "The Stylistic Aspects of Primitive Literature." Journal of American Folklore 38, no. 149 (1925): 329-39.

♦ Bourdieu, Pierre. Algeria, 1960: The Disenchantment of the World. New York: Cambridge University Press, 1960(5899).

_____. Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

_____ . "The Economics of the Linguistic Exchanges." Social Science Information 16, no. 6 (1977): 645-68.

_____. The Field of Cultural Production. New York: Columbia University Press, 1993.

♦ _____. Language and Symbolic Power. 3rd ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994 (5891).

♦ Bowen, John R. "Legal Reasoning and Public Discourse in Indonesian Islam." In New Media in the Muslim World, edited by D. E. a. J. Anderson, 80-105. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

_____. "On Scriptural Essentialism and Ritual Variation: Muslim Sacrifice in Sumatra and Morocco." American Ethnologist 19, no. 4 (1992): 656-71.

♦ Boyd, Douglas A. Egyptian Radio: Tool of Political and National Development. Lexigton, Ky.: Association for Education in Journalism, 1977.

♦ Buchan, D. The Ballad and the Folk. London: Routledge and Kegan Paul, 1972.

♦ Buchler, Justus, ed. Philosophical Writings of Peirce. New York: Dover Publications, 1955[5891].

♦ Bujra, Abdallah S. "Political Conflict and Stratification in Hadramaut." Middle Eastern Studies 3-4 (1966-67): 355-75.

_____. "Urban Elites and Colonialism: The Nationalist Elites of Aden and South Arabia." Middle East Studies 6, no. 2 (1970): 189-212.

♦ Bunzl, Matti. "Boas, Foucault, and the 'Native Anthropologist': Notes toward a Neo-Boasian Anthropology." American Anthropologist 106, no.3 (2004): 435-42.

♦ Butler, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 2000.

♦ Caton, Steven C. "Diglossia in North Yemen: A Case of Competing Linguistic Communities." Southwestern Journal of Linguistics 10, no. 1 (1991): 214-34.

_____. "Icons of the Person: Lecan's 'Imago' in the Yemeni Male's Tribal Wedding." Asian Folklore Studies 52 (1993): 359-81.

_____. Peaks of Yemen I Summon: Poetry as Cultural Practice in a North Yemeni Tribe. Berkeley: University of California Press, 1990.

_____. "Salam Tahiya: Greetings from Highland Yemen." American Ethnologist 13 (1986): 290-308.

_____. Yemen Chronicle: An Anthropology of War and Mediation. New York: Hill and Wang, 2005.

♦ Certeau, Michel de. The Writing of History. Translated by T. Conley. New York: Columbia University Press, 1988.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

- Chejne, A. "The Concept of History in the Modern Arab World." Studies in Islam, 4 (1967): 1-31.
- Comaroff, John, and Jean Comaroff. "On Personhood: An Anthropological Perspective from Africa." Social Identities 7, no. 2 (2001): 267-83.
- Communists since the Year 1000. Edited by Gordian Troeller and Claude Deffarge. New York, N. Y.: First Run/Icarus Films, 1973.
- Cutler, Chris. "Necessity and Choice in Musical Forms: Concerning Musical and Technical Means and Political Needs." In Cassette Mythos, edited by R. James, 160-64. Brooklyn: Autonomedia, 1992.
- Dafari, Jafar S. "Humaini Poetry in South Arabia." Doctoral Thesis, University of London, 1966.
- Debray, Regis. Media Manifestos: On the Technological Transmission of Cultural Forms. Translated by E. Rauth. New York: Verso, 1996.
- Derrida, Jacques. "Above All, No Journalists!" In Religion and Media, edited by H. d. Vries and S. Weber, 56-93. Stanford: California University Press, 2001.

_____. "The Double Session." In A Derrida Reader: Between the Blinds, edited by P. Kamuf, 171-99. New York: Columbia University Press, 1991[5871].

_____. "Faith and Knowledge: The Two Sources of 'Religion' at the Limits of Reason Alone." In Religion, edited by J. Derrida and G. Vattimo, 1-78. Stanford: California University Press, 1998.

_____. Of Grammatology. Translated by G. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins, 1974 [5897].

♦ Desjarlais, Robert. Sensory Biographies: Lives and Deaths among Nepal's Yolmo Buddhists. Berkeley: University of California Press, 2003.

♦ Dirks, Nicholas B. "History as a Sign of the Modern." Public Culture 2, no. 2 (1990): 25-32.

♦ Dresch, Paul. A History of Modern Yemen. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. "Imams and Tribes: The Writing and Acting of History in Upper Yemen." In Tribes and State Formation in the Middle East, edited by P. S. Khoury and J. Kostiner, 252-87. Berkeley: University of California Press, 1990.

_____. "The Position of Shaykhs among the Northern Tribes of Yemen." Man 19, no.1 (1984): 31-49.

_____. "The Tribal Factor in the Yemeni Crisis." In The Yemeni War 1994: Causes and Consequences, edited by J. S. al-Suwaidi and M. C. Hudson, 33-35. London: Saqi Books, 1995.

_____. "Tribal Relations and Political History in Upper Yemen." In Contemporary Yemen: Politics and Historical Background, edited by B. R. Pridham, 154-74. London: Croom Helm, 1984.

♦ _____. Tribes, Government, and History in Yemen. New York: Oxford University Press, 1989.

♦ Dresch, Paul, and Bernard Haykel. "Islamists and Tribes folk in Yemen: A Study of Styles and Stereotypes." International Journal of Middle East Studies 27 (1995): 405-31.

♦ Eickelman, Dale F. "The Art of Memory: Islamic Education and its

للنسخة الورقية ز WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

Social Reproduction." Comparative Studies in Society and History 20, no. 4 (1978): 485-516.

_____. "Inside the Islamic Revolution." In Revolutionaries and Reformers, edited by B. Rubin, 203-06. Buffalo: State University of New York Press, 2003.

_____. The Middle East: An Anthropological Approach. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1981.

- Elias, Norbert. The Civilizing Process. Translated by E. Jephcott. New York: Urizon Books, 1978.
- Fathi, Asghar. "The Role of the Islamic Pulpit." Journal of Communication, 29, no. 3 (1979): 102-06.
- Ferguson, Charles."The Arabic Koine" Language: The Linguistic Society of America, 35 (1959): 616-30.
- _____. "Diglossia." Word 15 (1959): 325-40.
- Finnegan, Ruth. Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Flew, Terry. New Media: An Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Foucault, Michel. The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language. Translated by A. Smith. New York: Pantheon Books, 1972.

_____. Discipline and Punish. New York: Vintage Books, 1979 [1975]

_____. Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason. Tavistock: London, 1967.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

_____."What Is an Author?" In Language, Counter-Memory, Practice, edited by D. F. Bouchard, 113-38. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1977.

- Friedrich, Paul. "Poetic Language and the Imagination: A Reformulation of the Sapir-Whrof Hypothesis." In Language, Context, and the Imagination, 441-512.Stanford: California University Press, 1979.

_____. "Polytropy." In Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology, edited by J. Fernandez, 17-55. Stanford: California University Press, 1991.

- Gavin, R. J. Aden under British Rule, 1839-1967. New York: Barnes & Noble Books, 1975.
- Geertz, Clifford. "Religion as a Cultural System." In The Interpretation of Cultures, 87-125. New York: Basic Books, 1973.
- Gelder, Geert van "The Abstracted Self in Arabic Poetry." Journal of Arabic Literature, 14, (1983): 22-30.
- Gerholm, Tomas. Market, Mosque, and Mafraj: Social Inequality in a Yemeni Town. Stockholm: Stockholm University Press, 1977.
- Gilsenan, Michael. Recognizing Islam: Religion and Society in the Modern Arab World. London: Tauris, 1990 [5891].

_____. "Sacred Words." In The Diversity of the Muslim Community, edited by Ahmed al-Shahi, 92-98. London: Ithaca Press, 1987.

- Goffman, Erving. "Footing." In Forms of Talk, edited by I. Goffman, 124-59. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

_____. Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience. New York: Harper & Row, 1974.

- Göle, Nilüfer. "The Gendered Nature of the Public Sphere." Public Culture 10, no. 1 (1997): 61-81.
- Goody, Jack. "Alternative Paths to Knowledge in Oral and Literate Cultures." In Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy, edited by D. Tannen, 201-15. Norwood, N. J.: Albex, 1982.

_____. "Introduction." In Literacy in Traditional Societies, edited by Jack Goody, 1-26. New York: Cambridge University Press, 1968.

_____. "Restricted Literacy in Northern Ghana." In Literacy in Traditional Societies, edited by J. Goody, 198-264. New York: Cambridge University Press, 1968.

- Goody, Jack, and Ian Watt. "The Consequences of Literacy." Comparative Studies in Society and History, 5, no. 3 (1963): 304-45.
- Graeber, David. Toward an Anthropological Theory of Value: The False Coin of Our Own Dreams. New York: Palgrave, 2001.
- Graham, William A. Beyond the Written Word: Oral Aspects of Scripture in the History of Religion. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Gramsci, A. Selections from the Prison Notebooks. Translated by Q. Hoare and G. N. Smith. New York: International, 2003[1971].
- Gumperz, Jhon. "The Speech Community." In Language and Social Context, edited by P. P. Giglioli, 219-31. Baltimore; Penguin Books, 1972 [1968].

♦ Gumperz, Jhon and Dell Hymes. The Ethnography of Communication. Washington, D. C.: American Anthropological Association, 1964.

♦ Habermas, Jürgen. The Structural Transformation of the Public Sphere. Translated by T. Burger. Oxford: Polity Press, 1992 [1962].

_____. The Theory of Communicative Action. Translated by T. A. McCarthy. Boston: Beacon Press, 1985.

♦ Haliday, Fred. Arabia without Sultans: A Political Survey of Instability in the Arab World. New York: Penguin, 1975.

♦ Hanks, William F. Language and Communicative Practices. Chicago: Westview Press, 1996.

♦ Haq, S. Nomanul. "Tabia." In The Encyclopedia of Islam, edited by T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. v. Donzel, and W. P. Heinrichs, 25-28. Leiden: E. J.Brill, 1998.

♦ Haykel, Bernard. Revival and Reform in Islam: The Legacy of Muhammad al-Shawkani. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

♦ Hebdige, Dick. Subculture: The Meaning of Style. New York: Methuen, 1979.

♦ Hegel, Georg Wilhelm. Hegel's Philosophy of Nature. Vol. 2. Translated by M. J. Petry. New York: Allen and Unwin, 1970.

♦ Hertz, Robert. "The Pre-eminence of the Right Hand: A Study in Religious Polarity." In Death and the Right Hand, 89-113. Glencoe, Ill.: Free Press, 1960 [1909].

♦ Hill, Jane. "Read My Article: Ideological Complexity and Over-determination of Promising in American Presidential Politics." In

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

Regimes of Language: Ideologies, Politics, and Identities, edited by P. V. Kroskrity, 259-91. Sante Fe: School of American Research Press, 2000.

- Hirschkind, Charles. The Ethical Soundscape: Cassette Sermons and Islamic Counterpublics. New York: Columbia University Press, 2006.
- The Holy Qur'an. Translated by A. Y. Ali. 6th ed. Lahor: Muslim Converts' Association of Singapore, 2004 [1946].
- Al-Hubaishi Hassan A. Legal System and Basic Law in Yemen. Worcester, UK: Billing and Sons, 1988.
- Hymes, Dell. "The Ethnography of Speaking." In Anthropology and Human Behaviour, edited by T. Gladwin and W. C. Sturtevant, 13-53. Wshington, D. C.: Anthropology Society of Washington, 1962.

_____. "Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets." In Style in Language, edited by T. Sebeok, 109-31. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960.

_____. "Toward Ethnographies of Communication: The Analysis of Communicative Events." In Language and Social Context, edited by P. P. Giglioli, 21-44. Baltimore: Penguin Books, 1972 [1964].

- Ingrams, Doreen. Records of Yemen. Vol. 15. Chippenham: Archive Editions, 1993.
- Jacobi, Renate. "The Origins of the Qasidah Form." In Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa, edited by S. Sperl and C. Shackle, 22-34. New York: E. J. Brill, 1996.
- Jakobson, Roman. "Concluding Statement: Linguistics and Poetics." In Style in Language, edited by T. A. Sebeok, 350-73. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

- Kilito, Abdelfattah. The Author and His Doubles: Essays on Classical Arabic Culture. Translated by M. Cooperson. Syracuse, N. Y.: Syracuse University Press, 2002.
- Lackner, Helen. P.D.R. Yemen: Outpost of Socialist Development in Arabia. London: Ithaca Press, 1985.
- Lambek, Michael. Knowledge and Practice in Mayotte: Local Discourses of Islam, Sorcery, and Spirit Possession. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- "Leader of Armed Gang Sentenced to Death, Other Members Jailed." Republic of Yemen Television, via BBC Summary of World Broadcasts, October 23, 1998.
- Leckie-Tarry, Helen. Language and Context: A Functional Linguistic Theory of Register. New York: Printer, 1995.
- Lee, Benjamin. "Textuality, Mediation, and Public Discourse." In Habermas and the Public Sphere, edited by Craig Calhoun, 402-18. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.
- Lord, Albert. The Singer of Tale. 4th ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960.
- Lunt, James D. The Barren Rocks of Aden. London: Jenkins, 1966.
- Lyons, J. C. Identification and Identity in Classical Arabic Poetry. Wiltshire, UK: Aris and Phillips, 1999.
- Madigan, Daniel. The Qur'an Self-Image: Writing and Authority in Islam's Scripture. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Manuel, Peter. Cassette-Culture: Popular Music and Technology in North India. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

♦ Marx, Karl. Capital: A Critique of Political Economy. Translated by S. Moore. New York: Charles H. Kerr, 1906 [1867].

♦ McDonald, M. V. "Orally Transmitted Poetry in Pre-Islamic Arabia and Other Literate Societies." Journal of Arabic Literature 9 (1978): 14-31.

♦ McLuhan, Marshal. Understanding Media: The Extensions of Man. New York: McGraw Hill, 1964.

♦ McLuhan, Marshal, and Eric McLuhan. Laws of Media: The New Science. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

♦ Meeker, Michael E. Literature and Violence in North Arabia. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

♦ Merleau-Ponty, Maurice. The Visible and the Invisible. Translated by I. Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968 [1964].

♦ Messick, Brinkley. The Calligraphic State: Textual Domination and History in a Muslim Society. Berkley: University of California Press, 1993.

_____. "Indexing the Self: Intent and Expression in Islamic Legal Acts." Islamic Law and Society 8, no. 2 (2001): 151-78.

_____. "Just Writing: Paradox and Political Economy in Yemeni Legal Discourse." Cultural Anthrology 4, no. 1 (1989): 26-50.

_____. "Kissing Hands and Knees: Hegemony and Hierarchy in Sharia Discourse." Law and Society Review 22 (1988): 637-59.

_____. "Legal Documents and the Concept of Restricted Literacy." International Journal of the Sociology of Language 42 (1983): 41-52.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

_____. "Media Muftis: Radio Fatwas in Yemen." In Islamic Legal Interpretations: Muftis and Their Fatwas, edited by M. K. Masud, B. Messick and D. S. Powers, 311-20. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

- Miller W. Flagg. "Invention (Ibtidāʿ) or Convention (Ittibāʿ)? Islamist Audiocassettes and Tradition in Yemen." Paper delivered at the American Anthropological Association Meeting, San Francisco, November, 2000.

_____. "Metaphors of Commerce: Trans-valuing Tribalism in Yemeni Audiocassette Poetry." International Journal of Middle East Studies 34, no. 1 (2002): 29-57.

_____. "Public Words and Body Politics: Reflections on the Strategies of Woman Poets in Rural Yemen." Journal of Women's History 14, no. (2002): 94-122.

_____. "Of songs and Signs: Audiocassette Poetry, Moral Character, and the Culture of Circulation in Yemen." American Ethnologist 32, no.1 (2005): 82-99.

_____. "Yafiʿ Has Only One Name: Shared Histories and Cultural Linkage between Yafiʿ and Hadramawt." In Cultural Anthropology of Southern Arabia: Hadramawt Revisited, edited by M. N. Souvorov and M. A. Rodionov, 63-77. St. Petersburg: Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), 1999.

- Miller, W. Flagg, and Ulrike Freitag. "Three Poems on the British Involvement in Yemen, from the Yemeni Press 1937." In The Modern Middle East: A Sourcebook for History, edited by C. M. Amin, B. C.

Fortna, and E. Frierson, 492-500. Oxford: Oxford University Press, 2005.

- Mitchell, Timothy. Colonizing Egypt. Berkeley: University of Claifornia Press, 1988.
- Monroe, James. "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry." Journal of Arabic Literature 3 (1972): 1-53.
- Mukarovsky, Jan. "The Esthetics of Language." In Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style, edited by P. L. Garvin, 31-69. Washington, D. C.: Georgetown University Press, 1964 [1948].

_____. "The Sound Aspect of Poetic Language." In On Poetic Language, edited by J. Burbank and P. Steiner, 23-37. Lisse: Peter de Ridder Press, 1976.

- Munn, Nancy. "Gawan Kula: Spatiotemporal Control and the Symbolism of Influence." In The Kula: New Perspectives on Massim Exchange, edited by J. Leach and E. Leach, 277-308. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Musil, Alois. The Manners and Customs of the Rwala Bedouins, edited by J. K. Wright. New York: American Geographical Society, 1928.
- Nietzche, Friedrich. On the Genealogy of Morals. Translated by D. Smith. New York; Oxford University Press, 1996.
- Ohnuki-Tierney, Emiko. "The Monkey as Self in Japanese Culture." In Culture through Time: Anthropological Approaches, edited by E. Ohnuki-Tierney, 128-53. Stanford: California University Press, 1990.
- Ong, Walter. Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. New York: Routlege, 1993 (5891)

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

- Peterson, Glen. The Power of Words: Literacy and Revolution in South China, 1949-95. Vancouver: University of British Columbia Press, 1997.
- Phillips, Catherine. Gerard Manly Hopkins: The Major Works. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Piamenta, Moshe. Dictionary of Post-Classical Yemeni Arabic. Vol. 1 New York: Brill, 1990.
- Putnam, Hillary. "The Meaning of 'Meaning'." In Mind, Language and Reality. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Racy, Ali Jihad. "Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932." Ethnomusicology 20, no. 1 (1976): 23-49.
- Reckert, Stephen. Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Reynolds, Dwight Fletcher. Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1995.
- Rodionov, Mikhail. Poetry and Power in Hadramawt. St. Petersburg: St. Petersburg University Press, 1992

_____. "Poetry and Power in Hadramawt." New Arabian Studies 3 (1996): 118-33.

- Rosen, Lawrence. Bargaining for Reality: The Construction of Social Relations in a Muslim Community. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Rossi-Landi, Ferruccio. Language as Work and Trade: A Semiotic Homology for Linguistics and Economics. South Hadley, Mass.: Bergin and Gravey, 1983.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

♦ Salvatore, Armando. Islam and the Political Discourse of Modernity. Reading, UK: Ithaca Press, 1997.

♦ al-Syyād, Anwar. "Yemen Comes to Grips with Intellectual Rights." Pts.1-2. Yemen Times, April 14-20, 21-27, 1997.

♦ Schippmann, Klaus. Ancient South Arabia: From the Queen of Sheba to the Advent of Islam. Princeton, N. J.: Markus Wiener, 2001.

♦ Schneider, Manfred. "Luther with McLuhan." In Religion and Media, edited by H. d. Vries and S. Weber, 198-215. Stanford: Stanford University Press, 2001.

♦ Schuyler, Philip. "Music and Tradition in Yemen." Asian Music 22, no. 1 (1990-91): 51-71.

♦ Sells, Michael. Approaching the Qur'an: The Early Revelations. Asland, Ore.: White Cloud Press, 2002.

_____. "The Qasidah and the West: Self-Reflective Stereotype and Critical Encounter." Al-Arabiyyah 20 (1987):307-57.

♦ Serjeant, Robert. Prose and Poetry from Hadhramawt. London: Taylor's Foreign Press, 1951.

_____ Yāfi, the Zaidīs, Āl- bū Baker b. Sālem and Others : Tribes and Sayyids." In On Both Sides of the al-Mandab: Ethiopian South-Arabic and Islamic Studies Presented to Oscar Lofgren, 38-105. Stockholm: Svenska Forskningsintituteti Istanbul, 1989.

_____. "The Yemeni Poet al-Zubaryi and His Polemic against the Zaydi Imams." Arabian Studies 5, (1979): 87-130.

♦ Shāmī H E Aḥmed. "Yemeni Literaure in Ḥajjah Prisons." Arabian Studies 2 (1975): 43-60.

- Shannon, Jonathan H. "Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music: Reflections on Tarab." Cultural Anthropology 18, no. 1 (2003): 72-98.
- El-Shawan, Salwa C. "Some Aspects of the Cassette Industry in Egypt." The World of Music 24, no. 2 (1987): 32-45.
- Sherzer, Joel. Verbal Art in San Blas. New York: Cambridge University Press, 1990.
- Shryock, Andrew. Nationalism and the Genealogical Imagination: Oral History and Textual Authority in Tribal Jordan. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Silverstein, Michael. "Indexical Order and the Dialectics of Sociolinguistic Life." In SALSA III: Proceedings of the Third Annual Symposium about Language and Society, April 1995, 293-94. (Austin: University of Texas, 1996).
- Silverstein, Michael and Greg Urban. Natural Histories of Discourse. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Somekh, Sasson. "The Neo-Classical Arabic Poets." In Modern Arabic Literature: The Cambridge History of Literature, edited by M. M. Badawi, 36-8. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Sowayan, Saad Abdullah. Nabati Poetry: The Oral Poetry of Arabia. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Sperl, Stefan, and Christopher Shackle. "Introduction." In Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa, edited by S. Sperl and C. Shackle, 1-62. New York: E. J. Brill, 1996.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

♦ Spitulnk, Debra. "The Social Circulation of Media Discourse and the Mediation of Communities." Journal of Linguistic Anthropology 6, no. 2 (1996): 161-87.

♦ Srebberny-Mohammadi, Annabelle, and Ali Mohammadi. Small Media, Big Revolution: Communication, Culture and Iranian Revolution. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

♦ Starrett, Gregory. Putting Islam to Work: Education, Politics, and Religious Transformation in Egypt. Berkeley: University of California Press, 1998.

_____. "Violence and the Rhetoric of Images." Cultural Anthropology 18, no. 3 (2003): 398-428.

♦ Stetkevych, Jaroslav. "The Arabic Lyrical Phenomenon in context." Journal of Arabic Literature 6 (1975): 57-77.

♦ Stetkevych, Suzanne Pinckney. The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual Myth and Poetics. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1993.

_____. "Structuralist Interpretations of Pre-Islamic Poetry: Critique and New Directions." Journal of Near Eastern Studies 42 (1983): 85-107.

♦ Stookey, Robert W. South Yemen: A Marxist Republic in Arabia. Boulder: Westview Press, 1982.

♦ Taminian, Lucin. "Persuading the Monarchs: Poetry and Politics in

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

Yemen, 1920-1950." In Le Yemen Contemporian, edited by R. Leveau, F. Mermier, and U. Steinbach, 203-19. Paris: Éditions Karthala, 1999.

_____. "Playing with Words: The Ethnography of Poetic Genres in Yemen." Doctoral dissertation, Department of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor, 2000.

- Tannen, Deborah. "The Oral/Literate Continuum in Discourse." In Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy, edited by D. Tannen, 1-16. Norwood, N. J.: Albex, 1982.
- Tyler, Stephen. The Unspeakable: Discourse, Dialogue and Rhetoric in the Postmodern World. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.
- Urban, Greg. Metaphysical Community: The Interplay of the Senses and the Intellect. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Vanhove Martine. "Notes on the Arabic dialectal Area of Yafi', (Yemen)." Proceedings of Seminar for Arabian Studies 25 (1995): 141-52.
- Warner, Michael. The Letters of the Republic: Publication and the Public Sphere in Eighteenth-Century America. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.

_____. "Publics and Counterpublics." Public Culture 14, no. 1 (2002): 49-90.

- Weir, Shelagh. A Tribal Order: Politics and Law in the Mountains of Yemen. Austin: Texas University Press, 2006.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +200100817022

- Whallon, W. Formula, Character, and Context: Studies in Homeric, Old English, and Old Testament Poetry. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969.
- Whorf, Benjamin. "The Relation of Habitual Thought and Behavior to Language." In High Points in Anthropology, edited by P. Bohannan and M. Glazer, 149-71. New York: Knopf, 1988 [1939].
- William, Raymond. Marxism and Literature. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- "Yemeni President Confers with Opposition as Its Steps Up Campaign against Detention of Activists." Mideast Mirror, August 19, 1997.
- Zwettler, Michael. The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Character and Implications. Columbus: Ohio State University Press, 1978.

3. مصادر اللغة الفرنسية:

- Arkoun, Mohammed. "Logocentrism et verite religieuse selon Abu al-Hasan al-Amiri." In Essaais sur la pensee islamique, 2nd ed. Paris: Masionneuve & Larose, 1984 [1973].
- Jamous, Raymond. Honneur et Baraka: Les structures sociales traditionelles dans le Rif. New York: Cambridge University Press, 1981.
- Khaldūn, Abd al-Rahman Ibn. Les Prolegomènes d'Ibn Khaldoun. Vol. 3. Translated by M. d. Slane. Paris: Imprimerie Impériale, 1868.

♦ Lambert, Jean. "Aspects de la poesie dialectale au Yemen." Master's thesis , University of Paris, 1982.

_____. "Du 'chanteur' à 'l'artite': vers un nouveau statut du musicien." Peuples Méditerranéans 46 (1989): 57-76.

_____. La médecine de l'âme: Le chant de Sanaa dans la société yéménite. Nanterre: société d'Ethnologie, 1997.

_____. "Musiques régionales et identité nationale." Révue do Monde Musulman et de la Méditerranée 67 (1993): 171-86.

♦ Landberg, Carlo de. Études sur les dialectes de l'Arabie meridionale: Daṭinah. Vol. 1. Leiden: E. J. Brill, 1905.

_____ Étudus sur les dialectes de l'Arabie méridionale: Haḍramoût. Vol. 1. Leiden: E. J. Brill, 1901

_____. Glossaire detînois. Leiden: E. J. Brill, 1920.

_____. La langue arabe et ses dialectes. Communication faite au XIVe Congrés international des orientalistes à Alger. Leiden: E. J. Brill, 1905.

♦ Saqqaf, Abu Bakr. "Problèmes de L'Unite Yemenite." La Revue du Monde Musulman et de la Mediterranee 67 (1993): 95-108.

♦ Serjeant, Robert. "Societe et gouvernement en Arabie du Sud." Arabica 14, no. 3 (1967): 284-97.

♦ Socin, Albert. Diwan aus Centralarabien. Leipzig: B. G. Teubner, 1901.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010008170225

♦ Yammine, H. “Correspondence entre la musque tribal et al musique citadine (Sana’a) dans la region des hauts plateax yemenites.” In Le chant arabo-andalou, edited by N. Marouf, 119-28. Paris: L’Harmattan, 1995.

للنسخة الورقية زر WWW.DARALWEFAQ.NET أو كلم +20010081702225

هذا الكتاب هو ثمرة جهود كبيرة قام بها الباحث الأميركي (فلاك ميلر)، نال من خلالها درجة الدكتوراه، وقد بذل جهدًا كبيرًا في هذه الدراسة، جامعًا كثيرًا من الدراسات والنظريات والمناهج فيها؛ وتعد هذه الدراسة في جانبها التطبيقي من أهم الدراسات الحديثة التي تناولت الشعر السياسي العربي المعاصر، كاشفة الصدى الأخلاقي لوسائل الإعلام العربية بواسطة البينات الإدراكية المتمثلة في الثقافة والدين واللغة، وقد استطاع (ميلر) عبر هذه البينات أن يكشف الطرق التي يتم فيها تشكيل جماليات وسائل الإعلام العربية الحديثة في ظل التغيير السياسي الكبير والوضع الاجتماعي المضطرب الذي طرأ في جزيرة العرب منذ سنة 1990م، والذي يشمل الوحدة اليمنية المضطربة وحربين خليجيتين وارتفاع حدة الاقتتال الإسلامي، وما لاقى الشعب اليمني في المناطق الجنوبية من انبعاث لروح القبلية، متخذًا من صناعة التسجيل السمعي الرنان (شعر الشريط) أنموذجا لمدركات الثقافة في اليمن، ليستكشف كيف يعالج منتجو الشريط الآراء المتضاربة حول القبلية من خلال الشعر والغناء العربيين، ومسلطًا الضوء بشكل كبير على بيئة هذه الوسيلة الإعلامية وتحولاتها الكبيرة على مدى قرون. مستخلصا من ذلك كله العديد من النتائج المهمة.

دار الوفاق
DAR AL WEFAQ
دار الوفاق الحديثة للنشر والتوزيع
واتس آب: 2001008170225+