

الشفاهية والكتابية في القصيدة الياضية مقاربة نقدية في دراسة فلاح ميلر

د. قاسم المحبشي *

تمهيد

لما كانت النظرة العامة للتقابل بين الشفاهية والكتابية تنطلق من نزعة مركزية أوروبية كتابية تهتم في تقسيم الثقافات والمجتمعات إلى شفاهية وكتابية، الأولى شاعرية حسية حركية لفظية روحية تجميعية بلاغية سحرية في حين أنّ الأخرى كتابية بصرية تحليلية عقلية علمية نصية تقدمية تجريدية ابتكارية، الأولى صوتية تكرارية تقليدية ذاتية محافظة شخصانية انفعالية صيغية خطابية سكونية ثابتة لا تعرف التجديد والإبداع والابتكار، والأخرى مؤسسية قاموسية موضوعية متطورة باستمرار ونقدية متجددة (سعيد، 1981). لما كانت تلك النظرة الإستشراقية الغربية الكتابية تنظر إلى الشعر والشاعرية نظرة تحقير وازدراء، إذ تعد اكتشافات النظرية الشفاهية هذا النمط من فنون القول " بمثابة نتائج مزعجة للثقافة الغربية التي كانت تنظر إلى هوموريس على أنه جزء من ثقافة يونانية قديمة ظل الغربيون ينظرون إليها بتقدير وافتخار. ذلك أنّ هذه النتائج تدل على أنّ اليونان الهوميرية كانت تحبذ سلوكاً شعرياً وفكرياً اعتقادنا دائماً أنه عيب" (أونج، 1994: 79).

ولعل الإحساس بهذا العيب هو الذي دفع أفلاطون - كما يرى هافلوك - " إلى طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة حينما وجد نفسه في عالم جديد ذي ملكة عقلية كتابية أصبحت فيه الصيغ أو الرواسم " الكليشيهات " المفضلة لدى جمهور الشعراء التقليديين، قديمة وضارة ". (أونج، 1994: 80).

وربما لهذا السبب لا تزال ثقافتنا العربية الإسلامية الشفاهية تثير دهشة الدارسين الغربيين واهتمامهم حينما تجعل من موضوع ازدراءهم - أي الشعر والشاعرية - موضوعاً للافتخار والتميز، فما نزال - بعد قرابة ألفين وست مائة سنة من طرد أفلاطون للشعراء ورفضه لذلك النمط من التعبير الشعري البدائي التراكمي التجميعي

* - أستاذ فلسفة التاريخ والفكر السياسي المشارك، كلية الآداب، جامعة عدن / اليمن.

اللفظي الشفاهي - نردد مقولة " الشعر ديوان العرب " وكأنه سرد عقلي لواقع الحياة واستخدام نفعي للغة. وبعد ألف وثلاث مائة عام من معرفتنا للكتابة لا يزال الشعر والأدب الشفاهي هو كل رأسمانا الثقافي في عصر التقنية العالية عصر ما بعد الكتابة، فليس هناك أمة من الأمم الحية جعلت من الإعجاز اللغوي والبلاغة الخطابية مصدراً دائماً لافتخارها مثل الأمة العربية التي تركزت حول البيان العربي واللسان العربي ولم تبارحه قيد أنملة (عبد العزيز، 2005: 45).

والشعر هو لغة الوجود الأولى، وهو راسخ الجذور، في البنية الشفاهية لمختلف الثقافات الإنسانية، وعندما وصف فيلسوف التاريخ الإيطالي باتيستافيكو "أقدم مرحلة من التطور الإنساني بأنها عصر الشعر كان قد سبق وصفه هذا ما قاله (جيسبرسن) من أنها عصر الغناء، غير أن الصحيح هو عصر اختلط فيه الرقص والغناء والشعر والنثر والأسطورة والاحتفالية والسحر والعبادة" (مفورد، 1980: 45).

وحيثما نقول إن الشعر هو شكل التعبير الجمالي والنفعي الأول في الثقافات الإنسانية الشفاهية، فنحن نعني أنه كان النموذج الإرشادي (الباراداييم) الثقافي المهيمن في الفضاء التواصل العام لكل فنون القول والتفكير والأداء والتعبير في المجتمعات البدائية، كما أن العلم هو الباراداييم المهيمن في الثقافة المعاصرة، وقد أضفت اللغة الشعرية روحها الشاعرية على كل أنماط التعبير البدائية المختلفة، الأسطورية واللاهوتية والفنية والفلسفية، فكل النصوص المكتشفة في الحضارات القديمة مثل (ملحمة جلجامش وأسطورة الخلق والتكوّن والأداب الفرعونية والفيداء الهندية والكونفوشستية الصينية وملحمتا الإلياذة والأوديسة اليونانيتين والتوراة والإنجيل.. الخ) جميعها صيغت بحسب نموذج الثقافة الشفاهية وهي التي تعطي للتشكيل الموسيقي للغة الاهتمام الكبير الذي يستغرق سمع المتلقي بما يجعل القول متسامياً عن القول المعتاد (عبد الكريم، 2014: 33). وفي هذا السياق كتب بول زومتور قائلاً: "لا سبيل إلى الشك في أن التاريخ قد عرف يوماً ثقافة بلا شعر شعبي" (زومتور، 1999: 57).

وتأتي دراسة الباحث الأمريكي فلاج ميلر للتقابل بين الشفاهية والكتابية في الشعر الشعبي اليمني، القصيدة الياقعية أنموذجاً، في إطار الاتجاه العام من الاهتمام المضطرد "لطائفة من المتخصصين (إنثولوجيين، علماء اجتماع، دارسي فولكلور أو من

منظور مختلف علماء لسانيات) منذ أكثر من قرن ونصف، تراكت خلالها حصيلة هائلة من الدراسات والملاحظات (زومتور، 19:1999).

فلاج ميلر flagg miller والنظرية الشفاهية :

فلاج ميلر باحث أمريكي من جامعة ميتشجان متخصص في الأدب الشعبي المقارن درس اللغة العربية في تونس وسوريا في الأعوام 1990 - 1993م، وحصل على منحة لدراسة الشعر الشعبي اليمني في 1996م، أمضى في اليمن قرابة أربع سنوات في البحث والتنقيب في الشعر الشعبي اليمني عامة والشعر الشعبي الياضي تحديداً، وجمع حصيلة وافرة من القصائد والنصوص والدراسات والتسجيلات الشعرية والغنائية، فضلاً عن المقابلات الشخصية التي كان يجريها مع الشعراء والمهتمين بالشعر والغناء الشعبي من الشرائح والفئات الاجتماعية كلها، وكانت حصيلة دراسته أطروحة دكتوراه بعنوان "رسائل عابرة: الشعر والأشرطة السمعية والدور الأخلاقي لوسائل الإعلام في اليمن".

Resonant Letters: Poetry, Audiocassettes, And The Moral Authority)

. (of Media in Yemen) تقدم بها في عام 2002م إلى جامعة ميتشجان وحاز على تقدير ممتاز. وفي عام 2006م تم ترشيح أطروحته لتحويلها إلى كتاب، صدر عن قسم الدراسات الشرقية في جامعة هارفارد، ويحتوي الكتاب على سبعة فصول فضلاً عن المقدمة والخاتمة. وقد ترجم الفصل الثالث من الأطروحة إلى العربية بعنوان (التمدن القبلي في قصيدة "البدع والجواب" تاريخ اجتماعي لجماليات ووسائل الإعلام في اليمن)، في ستين صفحة من القطع الكبير وهو الفصل هو الذي سوف نركز عليه في دراستنا الحالية.

وإذا ما نظرنا إلى العلاقة بين النظرية الشفاهية ودراسة فلاج ميلر للشعر الشعبي الياضي، فيمكننا القول إنّ هذه الأخيرة تعد واحدة من أهم الدراسات التطبيقية للنظرية الشفاهية في الثقافة العربية واليمنية تحديداً، إذ تميزت بموقفها النقدي من النظرية وأصحابها حيث كانت المشكلة التي واجهت النظرية الشفاهية في موطنها الأصلي الولايات المتحدة الأمريكية، هي كيف يمكن النظر إلى الشعر الشعبي في الثقافات التي عرفت الكتابة ومارستها على مدى مئات السنين مثل الثقافة العربية الإسلامية؟.

تأتي دراسة (فلاج ميلر) ضمن الاتجاه الجديد في الدراسات الأنثروبولوجية والإثنوغرافية الذي انتهجته المدرسة الأمريكية منذ ستينيات القرن العشرين أثر نشر

إدوارد سعيد كتاب (الإستشراق) الذي يعد بمثابة ثورة نقدية جذرية في الدراسات الإستشراقية (المحبشي، 2007 : 27).

الاتجاه الجديد في الدراسات الإثنوغرافية:

تجدر الإشارة إلى أنّ الموجة الجديدة في الكتابات الإثنوغرافية الغربية قد تميزت بالعناية والاهتمام بالذوات الفاعلة المنتجة للخطاب وجعل صوتها جزءاً من النص المنتج. الأمر الذي كان يتم تجاهله في الكتابات الأنثروبولوجية السابقة في سياق الاحتفاء وراء الموضوعية والأساليب العلمية التي - حسب ادعاء الباحثين الأوائل — تتحكم في اختيار البيانات وتنظيمها لإنتاج نص مرجعي يمثل (حقيقة) المجتمع المدروس وتطمس حقيقة أن الأنثروبولوجي هو الذي يتحكم بالشروط الموضوعية لإنتاج النصوص.

وهكذا ظهرت كتابات إثنوغرافية تجريبية في محاولة لإعطاء الذات صوتاً في النص النهائي، كما جاء في دراسة أبو لغد بعنوان (ايسا) 1981م، والتي أثارت ضجة كبيرة عند ظهورها، وهي قصة حياة امرأة من مجتمع إفريقي كما روتها نيسا للباحثة. والملمح الآخر للمراجعة النقدية هو الاهتمام بتبيان الشروط التاريخية والاجتماعية (لتكوين الحقيقة)، وذلك من خلال تدوين آليات العمل الميداني وكيفية بلورة الباحث لمعرفته عن الآخر. وهذا ما فعله الأنثروبولوجي الأمريكي رابنو " Rabinow " 1977م في دراسته للمجتمع المراكشي في المغرب العربي. فضلاً عن عدد آخر من الدراسات الإثنوغرافية عن المجتمع المغربي التي اهتمت بتدوين (الحوار الإثنوغرافي) في محاولة لإبراز كيفية الحصول على المعرفة فضلاً عن المعرفة ذاتها (تامينيان، 1997: 23).

وقد عرف هذا الاتجاه (بالأنثروبولوجيا التأويلية) كتب الباحث الأمريكي، ستيفن كيتون Steven Caton " في إثنوغرافيا الشرق الأوسط، التي ألم بها أكثر جاءت أعمال ك. جيرتزر 1979 وإيكممان 1976م وروزن Rosen 1976م وميكر Mocker 1979م وآخرين، لتجسد المنهج التأويلي بصورة رائعة .. لقد أشاروا جميعاً بدرجات متفاوتة إلى أهمية " اللغة " لفهم القضايا التأويلية التي يدرسونها، وهذا ما يفصح عنه عمل (روزن) الذي يعد أحد ممثليها الرواد؛ إذ كتب: " يعتبر الدور الذي تلعبه اللغة، في تكوين العلاقات الاجتماعية، مكملاً لوحدة المجال الاجتماعي والإدراكي للحياة في (سفرو) بلدة في المغرب العربي. بالطبع، ليس هناك غموض في ما يتعلق بالدور المركزي للكلام

في مجتمعات الشرق الأوسط. إنني كمراقب لمناورات أهل سفرو ضمن نطاق الألفاظ ومعانيها المتاحة لتشخيص علاقاتهم، أدركت أن الاستعمالات اللغوية ليست ببساطة بطاقات تلصق على عدد كبير من المراكز والأدوار الاجتماعية القائمة وإنما كانت جزءاً مكماً للخلق الفعلي لتلك الأدوار" (كيتون، 1997: 157).

مشكل الشفاهية والكتابية في الثقافة اليمنية:

وهناك دراسات عديدة أنجزها الباحثون الغربيون عن مشكلة التقابل بين الشفاهية والكتابية في الثقافات المحلية العربية الإسلامية في بلدان عربية عديدة منها اليمن، أهمها: دراسة الأنثروبولوجي الأمريكي (ستيفن كيتون) لقصيدة "الدعوى والجواب" في قبيلة خولان بين عامي 1979/1980م، ودراسته عن (صيغ السلام والتحية في المرتفعات الشمالية والتي نشرت بالعربية ضمن كتاب (اليمن كما يراه الآخر) بعنوان (سلام تحية: دلالات صيغ التحية في مرتفعات اليمن)، وهي أول دراسة إثنوغرافية لموضوع التقابل بين الشفاهية والكتابية في الثقافة اليمنية. أما الدراسة الأخرى فهي التي أنجزها الأنثروبولوجي الأمريكي (برنكلي ميسك) Messick Brinkley بعنوان: (الكتابة العدلية: التناقض والاقتصاد السياسي في الوثائق الشرعية اليمنية) (ميسك، 1997: 225).

هاتان الدراستان، على الرغم من اختلاف موضوعهما وأهدافهما، تسيران في الاتجاه الجديد للدراسات الأنثروبولوجية التأويلية، والتي تعتمد المنهج المعروف (بأثنوغرافيا التواصل)، وهذا هو الاتجاه الذي سار عليه فلاج ميلر الذي درس التقابل بين الشفاهية والكتابية في قصيدة البدع والجواب اليافعية.

ودراسة فلاج ميلر هي التواصل والاستمرار لدراسة أستاذه ومشرفه العلمي (ستيفن كيتون) عن قصيدة الدعوى والجواب في خولان، ومن ثم فإننا كي نفهم فلاج ميلر لابد لنا من فهم فحوى دراسة كيتون بالإشارة إلى أهم عناصرها.

كتب ستيفن "بوصفي أنثروبولوجيا مهتما بدراسة التخاطب في اليمن، فقد صرت مفتونا بثناء وتعدد الحدث الكلامي المتعلق بالتحية في اللغة العربية.... لقد أدركت تدريباً أن عدداً كبيراً من الإشارات اللفظية، وغير اللفظية، في الحدث الكلامي تفصح عن قيم أساسية المفهوم الشخصي عند اليمني، ولكن الأكثر الأهمية من ذلك هو إدراكي

بأن الحدث الكلامي ((لا يعكس)) أو يعبر عن الشخص فحسب بل ((يخلقه)) - الهالين للباحث- أثناء التفاعل الاجتماعي. أما كيف يتم هذا، فذلك موضوع هذا المقال" (كيتون، 1997: 161).

وفي دراسته لصيغ التحية عند السادة والقبائل توصل كيتون إلى ذلك التقابل بين الشفاهية والكتابية من خلال دراسة معنى التحية المنصوص عليها في القرآن الكريم، في سورة الإنعام، آية 53 وسورة إبراهيم، آية 23 وسورة النساء، آية 86. وكيف جرى استخدامها بمعناها الديني والدنيوي عند كل من السادة والقبائل، بما تنطوي عليه من صيغ وتعبير جاهزة متعارف عليها. كما لاحظ (فيرجسون) Ferguson 1976م، أن اللغة العربية تزخر بمثل هذه التعبير الصيغية التي يستخدمها الناطقون بها للعبارة اللغوية والأخلاقية في التفاعل الاجتماعي، من ذلك يمكن الإشارة إلى بعضها:

السلام عليكم	وعليكم السلام
لا بأس عليك	لا بأس عليك
أهلاً وسهلاً	أهلاً بك : حيا الله من جاء
كيف حالك	والله في نعمة
مالك شي	الحمد لله
صبحتوا	صبحكم الله بالخير والعافية
عيد مبارك	الجميع
القائم عزيز	والجالس لا يهان أو الجالس
قويت	نجيت
صحيت	عيشك
حي اللحية	حي لحيتك
السلام تحية	أبلغت
كيف أحوالكم يا رجال	كفيت

هذه الصيغ الأيقونية للتحية وغيرها التي درسها كيتون في المرتفعات الشمالية هي تعبير عن أنماط التفاعل الاجتماعي في مجتمعين مختلفين: مجتمع السادة المنتمي إلى السلالة الهاشمية التي تنسب إلى الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، ومجتمع القبيلة المنتمي إلى سلالة قحطان، رأس الإسلاف الذي يتناسل عنه العرب الجنوبيين. وهي تكشف عن قيمتين أساسيتين لكل من السادة والقبائل، قيمة الورع والتقوى عند السادة وقيمة الشرف والنخوة عند القبائل.

إن تحية السيد تشكل صورة للشخصية يكون فيها الورع مهيمناً إيديولوجياً على الشرف، والطريقة التي يستخدمها السيد في خلق صورة الورع وخلق صورته الاجتماعية هي محاكاة لنموذج التحية القرآنية، أما تحية القبيلي التي يخلق بها صورة الشرف ويخلق بها صورته فهي التحيات المتكافئة. فالتكافؤ في التواصل هو أيقونة التكافؤ في العلاقات الاجتماعية القبلية، إذ أن رجال القبائل الراشدين غالباً ما يلفظون التحية بصوت ذي صرير صراح، وغالباً ما يكون متكلفاً، وتأويل ذلك أنه يمثل دلالة على الرجولة والفحولة. ففعل الصوت أو قوته سمة هامة من سمات الأداء، وعلى العكس فإن صوت السيد يبدو طبيعياً وأكثر ليونة، وقد ينخفض أحياناً إلى همس لا يكاد يسمع. هذه الاختلافات في نوعية الصوت تؤثر أيقونياً إلى الشخص المغامر والمولع بالحرب مقارنة برجل التأمل الهادئ أو السكينة والتقوى والورع، أي القبيلي والسيد.

وخلاصة دراسة كيتون أن أحد الأسباب التي تمنح الحدث الكلامي للتحية في المجتمع اليمني يكمن في إشارته إلى مفاهيم الشرف والتقوى، وهي قيم جوهرية في المنظومة الثقافية للسادة والقبائل.. وأن نمطاً محدداً من أنماط الشخص العام يتم خلقه في الحدث الكلامي للتحية؛ إذ أن الشرف يقتضي إظهار الاحترام للآخر والمطالبة باحترام الذات، ويتحقق هذا في شكل التحية المتكافئة وصيغتها، كما أن التقوى تستلزم التصرف وفق ما أوصى به الإسلام، ومنها التحية. ويترتب على ذلك أن التحية خلال تأديتها تخلق صورة الشخص الشريف والورع، والقبيلي والسيد. (كيتون، 1997: 166).

وفي سياق متصل تأتي دراسة (برنكلي ميسك) التي أشرنا إليها أعلاه، كأصدق تعبير عن دراسة التقابل بين الشفاهية والكتابية في الثقافة العربية الإسلامية؛ إذ أشار إلى "أن الفكر الإسلامي قد شهد علاقة إشكالية ما بين الكلمة المنطوقة والنص المكتوب، وكما هو الحال

في الغرب، تموضعت الإشكالية بشكل متناقض ظاهرياً داخل غطاء من التقليد الكتابي، وفي سياق الاعتماد الكامل على تكنولوجيا الكتابة. ويعتبر القرآن والسنة مثالين في هذا المجال.. ويعني لفظ القرآن نفسه " التلاوة "؛ إذ هو نص تلاوة نقل شفاهاً من جبريل إلى النبي محمد صلى الله عليه وسلم باعتباره كلمة الله، حسب اعتقاد المسلمين.. وكذلك كانت سنة النبي محمد صلى الله عليه وسلم أكثر إحياء بالغموض تجاه الكتابة التي جمعت شفاهياً. وقد ركز الاهتمام على السيرة الذاتية للأشخاص الذين يشكلون حلقات سلسلة الرواة للأحاديث النبوية" (ميسك، 1997: 230).

ربما كان الإشكال الذي عانت منه الثقافة العربية الإسلامية ومازالت في فهم طبيعة العلاقة بين الكتابة والكلام بين النص والخطاب يكمن في غياب الدراسات المنهجية للقرآن الكريم والسنة الشريفة بوصفهما خطاباً حوارياً يقول نصر حامد أبو زيد " يميز محمد أركون وآخرون بين (الظاهرة القرآنية - الخطاب المتلو المتداول - وبين (المصحف) الذي يحتوي على الصيغة النهائية المغلقة - بتعبير أركون - التي تم إنجازها من خلال عملية التقنين وهي العملية التي حولت الوحي من كونه (خطاباً) وجعلته (نصاً).. ظل القرآن بالنسبة إلى الدارسين منذ لحظة تقنينه إلى الآن مجرد (نص). وقد أن الأوان للاهتمام بالقرآن بوصفه (خطاباً) أو بالأحرى (خطابات).. إذ أنه لا يمثل خطاباً أحادي الصوت، بل هو خطاب متعدد الأصوات بامتياز، بمعنى أن ضمير المتكلم لا يشير دائماً إلى (المقدس) فضلاً عن صوت (المقدس) لا يعبر عنه دائماً بضمير المتكلم ((أنا)) بل كثيراً ما يمثل الضمير الغائب ((هو)) وهو دائماً أنت في الخطاب التعبدية الوعظية" (ابوزيد، 2007: 48).

ويشير (ميسك) إلى أن الآيات القرآنية من سورة البقرة 282- 284 تشكل المصدر الأساسي للموافقة على التوثيق المكتوب في الإسلام. ثم يقوم بدراسة نماذج من وثائق عدلية في البيع والشراء في منطقة (إب) كاشفاً عما تنطوي عليه من شحنة شفاهية وتشكيك في النص المكتوب.

لقد كان الغرض من الإشارة إلى هاتين الدراستين الأنثروبولوجيتين من قبل باحثين أمريكيين يعملان في جامعة متشجان، وهي الجامعة ذاتها التي يعمل فيها الباحث فلاج ميلر وربما ينتمون لثلاثتهم إلى القسم العلمي ذاته، كان الغرض من ذلك هو التأكيد

عن أواصر القربى بين تلك الدراسات التي تسير في اتجاه واحد، هو الكشف عن التقابل بين الشفاهية والكتابية في الثقافة المحلية اليمنية، من خلال دراسة أشكال التعبير والأداءات اللغوية. وهذا ما يساعد على فهم دراسة فلاح ميلر عن قصيدة البدع والجواب اليافعية.

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذه الإشكالية -أقصد إشكالية العلاقة بين المنطوق والمكتوب- هي التي جذبت اهتمام الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا في كتابه الرئيس (في علم الكتابة) إذ كتب " لقد اعتبرت الكتابة البصرية تجسيدا للخارجي، الإنساني والمصطنع مقارنة بالكلمة المنطوقة الإلهية المرتبطة بالروح والصوت والكلام والتي تمثل الداخلي والإلهي الطبيعي.. وبناء عليه أصبحت الكتابة ثانوية مقابل أولوية الكلمة المنطوقة وممثلة ومكملة لها". (دريدا، 2005: 200). ولسنا بحاجة إلى التذكير بمدى تلك الأصداء الواسعة التي صادفتها أعمال هذا الأخير في مختلف الدوائر الفكرية والأكاديمية الأورو-أمريكية في العقود الأخيرة من القرن العشرين والتي اشتهرت بالاتجاه التفكيكي.

فلاح ميلر ومنظوره النقدي للإشكالية:

ولا ريب أنّ فلاح ميلر وهو سليل الثقافة الأدبية والأكاديمية الأمريكية المعاصرة، كان يمتلك وعياً عميقاً عن النظرية الشفاهية ومنطقاتها المنهجية ومحدداتها التاريخية وفروضها ومفاهيمها وقوانينها وتطبيقاتها ونتائجها، إخفاقاتها ونجاحاتها. وهذا هو ما يفصح عنه منذ البداية؛ إذ كتب في تمهيد دراسته "منذ قرابة قرن من الزمن حظيت الفروق بين الشفاهية والكتابية باهتمام علماء الثقافة الشفاهية وعلماء الأنثروبولوجيا الثقافية، إذ ركز دارسو الثقافة اللغوية على تحديد خصائص عامة ثابتة للتمييز بين الأداء الشفاهي الأصلي والأداء الشفاهي المتأثر بالكتابة" ثم يشير إلى العلماء الذين اكتشفوا الخصائص المميزة للثقافات الشفاهية، أمثال "فرانز بواس" الذي أكد أنّ أهم خاصية للقصائد الشفاهية هي التكرار، في حين يرى (وألون) 1969، وبوتشان 1972م أنّ التناسب هو الخاصية الأساسية، وهو نوع من التردد يتكرر فيه عنصر واحد، ويتكون أحياناً من مجموعة من الألفاظ. وفريق ثالث من العلماء، ومنهم ألبرت لورد 1965، وهو أحد ممن أرسى دعائم النظرية الشفاهية، وماكدونالد 1978 وزويتلر وآخرون، ركزوا على الصيغ اللفظية الخاصة بالشعر والنثر الشفاهي. ويعترف فلاح ميلر أنّ كل هذه

العناصر: التكرار والتناسب والصيغ، خصائص مركزية في توضيح القوة الظاهرة في الأداء الشفاهي. وقد تم الاعتماد عليها في هذه الدراسة، لكنه يرجع ليقول "إنّ المحاولات النظرية الساعية لوضع فوارق عامة بين الشفاهية والكتابية وأشكال التعبير الفنية والجمالية فيها، قد تم التخلي عنها إلى حد كبير لصالح النظرية الشكلانية الجديدة، التي ترى في الأشكال الشفاهية والكتابية استراتيجيات شكلية تم اختيارها لتأطير الخيال الإنساني في صور يظن أنها جميلة ومناسبة للغة الشعرية. كما لاحظت روث فينيجان 1992م، في دراستها للشعراء، حيث أوضحت أن الاختلافات في تفضيل الأداء الكتابي أو الشفاهي هي أمور خاضعة للإدراك الشخصي والتذوق الجماعي للشاعر والجمهور المتلقي وليست دستوراً اجتماعياً جامداً تاريخياً" (ميلر، 2002: 4_3).

هكذا يتضح الموقف النقدي عند فلاج ميلر من النظرية الشفاهية التي حاولت النظر إلى الثقافات الشفاهية بوصفها ثقافات تتسم بخصائص وديناميات نفسية راسخة وثابتة في فنونها التعبيرية الشعرية والنثرية، خصائص يمكن التعرف عليها مرة واحدة وإلى الأبد، ويمكن تعميمها على كل الثقافات الشفاهية بلا استثناء.

لكن فلاج ميلر حاول مقارنة المشكلة من رؤية منهجية مختلفة عن تلك التي ينقدها، إذ يرى أنّ أشكال التعبير التي يختارها الشعراء لتوصيل رسائلهم ليست مسألة فنية بحتة، بل تتأثر كذلك بالسياقات الاجتماعية والأخلاقية التي تجعل الشاعر يفضل هذا الشكل أو ذاك للتعبير. وفي ذلك يقول: "في دراستنا للإشكال الأسلوبية في التعبير وجماليات وسائل الإعلام سوف نرى كيف يحاول شعراء البدع والجواب على الدوام أن يفضلوا وسيلة كتابية مدنية على الرغم من ارتباطهم الشديد بالشعر الشعبي الشفاهي، الذي يعد وسيلة مفضلة عند سكان المرتفعات الجبلية في مجتمع أُمّي قبلي إذ أشار إلى أنّ "الهدف من هذه المحاولة هو التعرف على تلك الاختلافات الظاهرية بين شكلي التعبير الشفاهي والكتابي عند عشاق الشعر الشعبي في اليمن، والتي لا تدل على تفضيلات فنية بحتة، بل تعبر عن أبعاد اجتماعية وأخلاقية وممارسات فعلية في سياق الحياة اليومية، وهي الأبعاد الاجتماعية التي نشأت وترسخت تاريخياً في أطر تخيلية فنية " (ميلر، 2002: 7).

على هذا النحو يصنعنا فلاج ميلر بإزاء مستويين من فضاء التعبير الفني والتاريخي، يتلاحقان في قواعد اجتماعية وأخلاقية ولغوية واضحة، من حيث الصوت والنبر والصرف والنحو والانضباط في قواعد الوزن القافية والرموز والمشاعر والمعاني والإشارات وكل ما تحفل به القصائد الشعبية من زخم تفاعلي، من خلال الاهتمام بالشدة والجذب بين هذين المستويين الفني والتاريخي فضلاً عن الإطراب السمعي الذي يعد جزءاً من الإقناع بشعرية اللغة، حيث يمكننا رؤية كيف أنّ الشفاهية والكتابية يتم تقديرهما كشكلين مختلفين في التعبير؛ إذ يمكن لكل منهما أن يوجه المستمعين إلى التذكير بشروط جديدة للسلطة الأخلاقية.

وهذا هو ما يراه (شارل لالو) في كتابه (الفن والحياة الاجتماعية)، بقوله: "الشاعر الشعبي يغني عواطفه ولئن كانت هذه العواطف في الوقت ذاته عواطف مستمعيه جميعاً، فذلك لأنه عاجز عن التفرد بعواطف مخالفة لها" وأنّ أصالته وشخصيته لا تدغدغان إلا ما تقدّران على التعبير عنه. وبهذا المعنى يصطبغ الشعر الشعبي بالصبغة الاجتماعية شأنه في ذلك شأن كل فن آخر" (لالو، 1966: 149).

بهذا التمهيد نكون قد وضعنا دراسة فلاج ميلر للشعر الشعبي اليافعي في إطارها المنهجي والنظري الأوسع. والآن سوف ننقل إلى قلب الدراسة، أي قصيدة البدع والجواب ومكانتها في الأدب الشعبي العربي.

موقع قصيدة البدع والجواب في الشعر العربي:

تحت عنوان (شكل الأدب الشعبي اليمني)، تابع فلاج ميلر دراسته، محاولاً تحديد المكانة الأدبية والاجتماعية لقصيدة (البدع والجواب) في الشعر العربي عامة واليمني تحديداً، وبعد أن يفصل الحديث عن نمطي الشعر اليمني: الحكمي والحميني، ومميزات كل نمط، يستعرض جملة واسعة من الدراسات الأدبية لباحثين غربيين في شعر شبه الجزيرة العربية، أمثال (سيرجينت 1951 - ميك 1979 - سوايان 1985 - كيتون 1990م - بايللي 1991 - لامبرت 1982 سكايلر 1991م) منتقداً تلك الدراسات التي ركزت على الشاعرية الشفاهية وأدائها، ولم تهتم بالتقابل بين الشعر الشعبي وأثر الثقافة الكتابية عليه، لاسيما عند سكان المرتفعات الريفية التي طالما وصفت بالشفاهية الخالصة مقابل المدنية الكتابية لسكان المدن الحضرية. وهذا ما أفضى إلى سوء فهم لحقيقة الشعر

الشعبي في المرتفعات الريفية. ويقترح ميلر إعادة النظر في الشعر الشعبي القبلي بما دعاه "الشاعرية التاريخية) التي تنظم في فضاءها الاتصالي نمط البدع والجواب الشفاهي والمكتوب في سياقه الأكثر شمولاً: التعبيري والاجتماعي الأخلاقي" (ميلر، 2002: 25).

مجتمعات ثقافة المساجلات:

يبدأ فلاج ميلر بفحص المجال العام والمتنوع لأنماط شعر (البدع والجواب) الذي من شأنه أن يسلط الضوء على أشكال الوحدات الاجتماعية والهويات الانقسامية فيما أسماه بـ (مجتمعات المساجلات) ففي تلك المجتمعات القبلية السجالية تمتلك "الكلمة" و "اللفظة" قيمة خاصة، وإظهار الفطنة في الكلام له تقدير خاص، إلى حد أنه جرى التمييز الاجتماعي بين الناس من خلال الكلام، حيث كان يطلق على شيوخ القبائل والعشائر صفة (العقال) أو (عرّاف الكلام)، وهم يتمتعون بمكانة وسلطة رفيعتين في المجتمع القبلي. والأمثلة الشعبية تظهر قيمة الكلمة "الموزونة" مثل (المرء مخبوء تحت لسانه)، (من قال كلمة ما رجع من دونها)، (تحبل النساء من فروجها والرجال من أسننتها)، (كلّاً يثمن كلمته)، إذ أنّ زلة اللسان يمكن أن تكون لها تداعيات خطيرة، وتدل على ذلك الأمثلة: (لسانك حصانك فإن صنته صانك)، (إن فلتت كلمتي ملكتي وإن عاها ملكتها)، (الهنجمة نصّ القتال)، (كلمة الحاذق بألف)، (الجودة جنات والفساله بحوسة). وهكذا إذا ما تذكرنا معنى الكلمة في الثقافة الشفاهية، كما عرضتها النظرية الشفاهية في كتاب (والتراج أونج : الشفاهية والكتابية)، من حيث إنها تمتلك قوة سحرية بوصفها فعلاً وحدثاً وليس مجرد علامة أو دال على مدلول، سوف نفهم سبب ذلك الإجلال للكلام الشفاهي في المجتمعات القبلية. فكم من فتن وحروب قامت بسبب سوء استخدام الكلمات، وكم من المنازعات تم حلها ببضع كلمات، وفي ذلك يقول الشاعر:

لو يعتجن لحمي مع عظمي عجينٌ

يمشي ويلقص بعد ما رأسه طحينٌ

لا بحمل الشعلا ولا بأشلها

نحن فصيلة من فصيلات الحرب

والمعنى الذي يقصده الشاعر بلفظ الشعلا، هو الكلمة السيئة التي لا يجوز للقبلي أو الشيخ نطقها أو تحملها. والكلمة لا تشير فقط إلى معاني الأشياء بل تحدد الأفعال ومكانة الرجال. وطريقة ردّ السلام أو التحية أو السكوت أو نبرة الصوت تحدّد إلى حدّ كبير هويّات المتحدثين. وتشير بعض الدراسات عن ثقافة التعبير الشفاهي في الشرق الأوسط وشمال

أفريقيا) (بورديو 1963م، جيموس 1981، وميكر 1979، وكيون 1990م)، إلى ما تمتلكه الكلمة من قدرة على التأثير والفعل وما ترمز إليه من مكانة وسلطة وشرف في المجتمعات الشفاهية. ونمط قصيدة البدع والجواب شديد التنوع في المجتمعات الانقسامية المختلفة، وهو معروف عند معظم المجتمعات البدوية والقبلية العربية منذ قبل الإسلام وبعد الإسلام، ومنه ما عرف بقصائد "النقائض"، وهو مشهور في الأدب الشعبي اليمني منذ قرون، وقد درس "ستيفن كيتون 1990 الشعر القبلي في شمال اليمن في (خولان) هذا النمط من الشعر الشفاهي حيث سماه "الدعوى والجواب" ومن خلال تحليله لعدد من القصائد أظهر كيتون كيف تطورت المساجلات التقليدية بين الشعراء وتحسنت من حيث الوزن والقافية والتسريع والدلالة الصوتية والرمزية، وهي تعد دراسة رائدة أوضحت مركزية الشعر الشفاهي في المجتمع القبلي وحياته السياسية" (ميلر، 2002: 30).

ويتتبع فلاح ميلر أصول قصيدة البدع والجواب في سياق الثقافة العربية الإسلامية فيما عرف بتقنية السؤال والجواب والمناظرات، في الأمور الفقهية والكلامية والتعليمية وفي المرافعات القضائية والقانونية اليمنية التقليدية.

مشيراً إلى دراسة (برينكلي ميسك 1993م التي نشرت في كتاب "اليمن كما يراه الآخر" عن المسائل الفقهية في مدينة (إب)، حيث أوضحت أن صيغة السؤال والجواب كانت عادة ما تكون أساس أداء المواجهة حيث كان القضاة يجلسون في الأماكن العامة ويوجهون كلامهم لأصحاب القضايا بالسؤال. ويستشهد بنص كتبه الفقيه محمد الشوكاني 1760م - 1824م بشأن أهمية "البراعة في تجويد النظم والشعر في صيغ المطارحات النثرية أو الشعرية، إذ أن أهمية الإجابة عن الأسئلة المنظومة عن طريق الشعر هي فن من الفنون التي يجب على الفقيه أو الحاكم امتلاكها، حتى يحافظ على سمعته ومكانته وشرفه، وهيبته في المجتمع". (ميلر، 2002: 10).

على هذا النحو تتبع فلاح ميلر السياق الأوسع لنمط قصيدة البدع والجواب، في المجال العربي الإسلامي العام وفي المجال الثقافي والتاريخي اليمني، وذلك تمهيداً لبحثها في المجال المحلي المتمعين في الأدب الشعبي والفولكلور الياضي.

فلاج ميلر والشعر الشعبي اليافعي:

تتميز يافع كم منطقة جبلية واسعة بخصائص جغرافية واجتماعية وثقافية وعمرانية خاصة، وربما كانت السمة الثقافية البارزة التي تنفرد بها هذه المنطقة المرتفعة تكمن في ذلك الحضور الكثيف للشعر الشعبي، فضلاً عن تميزها بنمط فريد من أنماط الفن الغنائي اليمني، عرف باللون اليافعي، واشتهر على يد أبرز ممثليه الفنان الشهير يحيى عمر اليافعي (أبو معجب)، ولا أعتقد أنّ هناك أي منطقة أخرى في اليمن تمتلك ذلك العدد الكبير من الشعراء الشعبيين، إذ لا تخلو قرية صغيرة في يافع من وجود شاعر أو عدد من الشعراء الشعبيين الذين ينظمون الشعر والزوامل والألغاز الشعرية. بل أنّ بعض القرى الصغيرة التي لا يتجاوز عدد سكانها ألف نسمة مثل قرية "فلسان" في السعدي، فلديها أكثر من عشرة شعراء مشهورين في يافع وفي عموم القطر اليمني والخليجي والسعودية.

لقد كان الشعر وما يزال، يمثل روح يافع ونشيدها، وإذا قيل "إنّ الشعر ديوان العرب" بوصفه موسوعة الحياة التي يعيشها المجتمع من دون أن يعني ذلك استنقاص وظيفته بوصفه فناً جمالياً. فيمكننا القول أنّ الشعر الشعبي مثل ديوان يافع، بل أنّ الشعر الشعبي اليافعي الحماسي والعاطفي الشفاهي والمكتوب المغنّى والمنظوم، بات يشكل ظاهرة ثقافية مثيرة وجديرة بالبحث والدراسة، ولعل هذا هو ما حفّز الباحث الأمريكي فلاج ميلر لدراسته، وعبر عدد من المحاورات والمناقشات التي أجريتها معه، استقدت معارف وأفكاراً جديدة حول ظاهرة الشعر الشعبي، كبنية ثقافية محلية تتطوي على عناصر وأنساق شكلية وبنوية لغوية وتاريخية يمكن التعرف عليها من خلال تفسير وفهم أسلوب التعبير المفضل للمجتمع المحلي، ولما كان الشعر الشعبي هو فن التعبير الجمالي السائد في يافع، فإنّ دراسته وتحليله وفهمه سوف تكشف عن المشكلات والقيم والأفكار والتصورات التي تعبر عن حقائق الحياة وضرورتها الحيوية والثقافية فيها. وفي ذلك يقول الناقد الألماني "هوتيمان" في وصف الأدب الشعبي "إنّ الأدب الشعبي ينبعث من أجيال عديدة من البشر، من ضرورات حياتها وعلاقاتها من آمالها وأحلامها، ومن أفرانها وأترانها، من قيمها وتقضيلاتها. وأما أساسه العريض فقريب من الأرض التي تشقها الفؤوس. وأما شكله النهائي فمن صنع الناس المغمورة المجهولة أولئك الذين يعيشون لصق الواقع ويتكلمون لغة الحياة والوجود، أي الشعر". (زكريا، 1975: 25).

وبالفعل لم يكن الشعر الشعبي اليافعي إلا تعبيراً عن مكنونات نفوس الناس ودخائلهم، إنه نبع من الممارسة اليومية للحياة في هذه الجبال القاسية، ففي هذا النمط الثقافي من الأدب الشعبي أودع أهل يافع خبرتهم ومعرفتهم للحياة وتصوراتهم عنها، فتظهر فيه أنماط السلوك والعادات وطرز العلاقات والتفضيلات الجمالية والأخلاقية وما يؤمنون به من معتقدات وأساطير وأوهام، وطرق تخاطبهم مع بعضهم ومع الآخرين وحاجاتهم ومشكلاتهم وأفراحهم وأتراحهم وميتافيزيقياتهم، أو وجهات نظرهم إزاء أنفسهم وإزاء الآخرين وفنونهم التعبيرية وأساليب أدائهم وعواطفهم.. ففي هذه الأدب الشعبي النابع من أعماق الحياة اليومية والتاريخية يمكن للباحث أن يرى كيف تعامل الناس هنا مع الحياة والموت مع الزمان والمكان، مع الخير والشر، مع الحب والمرأة، مع الخبز والماء، مع الأرض والمطر، مع الفقر والغنى، مع الحرب والسلام، مع البيع والشراء، مع اللغة والكلام، مع القبيلة والوطن، مع الحرف والصوت، مع السمع والبصر... إلخ. وقد لفت انتباه ميلر تكرار رمز المادة السائلة في القصيدة اليافعية، فلا تخلو قصيدة شعبية من شيء سائل: ماء، مطر، مزن، رعد، غيم، سيل، أو قهوة، شاي، عطر، رش، مسك، عنبر، ماء ورد... إلخ، فهناك مادة سائلة حاضرة في معظم القصائد الشعبية اليافعية. وهذا يعبر عن التوق اللاشعوري للخصب والماء في بيئة يغلب عليها الجفاف والجذب الدائم.

ويمكن تلخيص أنواع الشعر الشعبي اليافعي إلى:

- شعر التأسي.
- شعر الحب والغزل.
- الشعر الروحي، الذي يشتمل الشعر المتصوف وشعر الحكمة والحنين إلى الوطن.
- الشعر الحماسي القبلي، الشعر السياسي، والتفاخر في الحرب والسلام، والمدح والهجاء. (المحبشي، 1998: 7).

ولما كان اهتمام الباحث يتركز حول التقابل بين الأداء الشفاهي والأداء الكتابي في القصيدة اليافعية، فسوف نرى الآن كيف درس هذه الإشكالية.

تحت عنوان فرعي باسم "مجال الأداء الكتابي" تتبع فلاح ميلر تتبعاً تاريخياً علاقة يافع بأساليب الكتابة ومعرفة أهل يافع بكتابة الحروف الأبجدية وقراءة النصوص

المكتوبة، وأشار إلى تأثير علماء الدين الحضارم منذ القرن التاسع الميلادي في انتشار الأربطة والمدارس الدينية في مختلف مناطق يافع على يد هؤلاء العلماء، لاسيما من أهل "باعداد" في الغرفة بحضرموت، والذين عملوا على إنشاء " (أربطة) العبادي" في لبغوس ويهر وشعب العرمي وكلد وغير ذلك من المناطق، متناولاً في هذا السياق العلاقة التاريخية الثقافية الأدبية بين حضرموت ويافع التي ظلت تتطور وتكتسب أبعاداً سياسية ودينية واجتماعية واقتصادية مختلفة، خاصة بعد الغزو الزيدي ليافع في عهد إسماعيل القاسم 654م - 1065هـ. وكان قد قال: "تعد أساليب الكتابة في يافع، برغم انزالها الحضري، ذات عمق تاريخي تليد؛ إذ تشير الوثائق المحلية إلى أنّ المدارس الأولى التي أنشأت في يافع كانت على يد رجال الدين، الذي جاء معظمهم من حضرموت..." وقد تضمن التعليم الديني الأول، تعلم القراءة والكتابة واستخدام مهارات حسابية أساسية لكل من الأولاد والبنات". ويرى أنه بحلول القرن الـ18 كان يتعلم عشرات من الطلاب في كل منطقة قبلية أساسيات القراءة والكتابة كل عام، وكانت المساجد والمعاملات والبيوت هي مؤسسات التعليم الأساسية". (ميلر، 2002: 13).

وعلى الرغم من أنّ نسبة المتعلمين وأنصاف المتعلمين كانت أقل بكثير من الأميين، إلا أنّ هذه الفترة شهدت تبادلاً متنامياً للشعر المكتوب بين الرجال المتعلمين في يافع. وربما كانت فترة الثلاثينيات من القرن العشرين هي التي شهدت قفزة نوعية للتعليم بين سكان المرتفعات اليافعية؛ حيث إن القدرة على الكتابة أصبحت شيئاً من الحداثة، لاسيما في الفترة الأخيرة. لكن ميلر يرى "أنّ تحديد المضامين الأسلوبية (لشعر البدع والجواب) تتطلب البحث في ما هو أوسع من انتشار الكتابة وفرص التعليم، في بيئة ثقافية قبلية خاضعة لتسلسل القوى الاجتماعية، إذ أنّ انتشار التعليم لم يكن بالتساوي لكل اليمنيين بل كان حصراً على النخب الدينية الهاشمية والقضاة والفقهاء والنخب السياسية الحاكمة، كما أنّ الحصول على قدر من التعليم، كان يعد من علامات التميز والشرف الاجتماعي والتنافس الثقافي بين النخب المتعلمة. وكان من بين أهداف الشعراء الذين تعلموا كتابة قصائدهم تأكيد انغماسهم في هذا الفضاء الأدبي الحضري الحديث". وقد تأثر بالكتابة والقراءة قطاع واسع من أفراد المجتمع من مختلف الشرائح الاجتماعية، منذ منتصف القرن العشرين، ولهذا السبب استطاع عدد من الشعراء الشعبيين استثمار هذا الأسلوب الكتابي في نظم قصائدهم، لاسيما في أشعارهم السياسية القبلية". واستطاع

شعراء البدع والجواب أن يؤكدوا ارتباطهم بالفضاء الاجتماعي والأخلاقي للسياسة القبلية، والمزج بين الأساليب المركبة من الشفاهية والكتابية.

وقد أحسن فلاج ميلر صنعاً في إشارته الرشيدة إلى أثر السياسة (الطاغي) على الأدب والثقافة وكل فنون وأساليب القول والتعبير الشفاهية والبصرية. وهذا ما ألمح إليه (شارل لالو) في كتابه: "الفن والحياة الاجتماعية" بقوله: "كما تكون الحكومة يكون الأدب والفن" إذ أنّ ثمة علاقة ضرورية بين البنية السياسية للشعب وبين أدب هذا الشعب". ويضيف: "إنّ الفن والأدب يبدو دائماً تقريباً على صلة وثيقة بمظاهر القوة: أشكال الحكم ونزوات الأمراء وأنواع الصراع، كلها هي المواضيع أو الحوافز التي تلهم الشعراء في إبداع قصائدهم". (لالو، 1966: 257).

وهذا ما أوضحه فلاج ميلر في إلحاحه على البعد السياسي الأخلاقي لشعر "البدع والجواب"؛ إذ أشار إلى أنه حاول رؤية "كيف كان المتراسلون يهتمون ببناء قصائدهم بطريقة تساعد على ترسيخ الأحلاف في فضاء سياسي غير ثابت وغير مستقر، يعج بالاضطراب المستمرة من التبدلات والولاءات والإشاعات والانقسامات والفنن والزواج من شتى الأنواع... كان المتراسلون يتقدمون طواعية نحو نقاط قابلة للانفجار عن طريق حوارات تواصلية للحفاظ على الأسس الاجتماعية والأخلاقية واللغوية للمجتمع". (ميلر، 2002: 16).

وهذا ما سوف يتم الكشف عنه من خلال دراسة قصيدتين من قصائد البدع والجواب لشاعرين يافعيين في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين.

الشفاهية والكتابية في القصيدة اليافعية:

أوضح فلاج ميلر أنّ الخطوط العريضة لشعر البدع والجواب كانت نتاج الأساليب المركبة لمجتمع من الرواد متنوع لغوياً مكون من المشايخ والفقهاء والقضاة والأدباء الشعبيين.

وفي هذا الجزء التحليلي التطبيقي من الدراسة توقف عند قصيدتين: إحدهما للشاعر الشعبي حسين عبيد الحداد "البداع" أو المبتدئ، والأخرى للشاعر الشيخ القبلي راجح هيثم بن سبعة المجاوب، وأولى اهتمامه للطرق التي استخدم بها الشاعران الأساليب

الكتابية والشفاهية، أي التحريرية النصية والخطابية اللفظية والتي تشير إلى مجتمعات وفضاءات لغوية مختلفة.

وتحت عنوان فرعي " البدع " تناول الباحث حياة الشاعر الشعبي حسين عبيد الحداد، وموطن إقامته ومهنته ونشأته وتأثره بسياق مجتمعة ومشكلات عصره ونشبعه بالقيم الدينية الإسلامية وأساليب الثقافة اللغوية العربية، ووعيه السياسي بأثر الاستعمار الإنجليزي على حياة مجتمعه.

وربما كان الخطأ الذي وقع فيه فلاح ميلر هو إشارته إلى " أن الحداد تعلم الكتابة والقراءة في المعاملة المحلية، وحصل على أوليات التعليم الديني... وأن تعليمه كان شديد التأثير بجماعة معروفة في يافع باسم " أصحاب الحقيقة ". وهي جماعة إسلامية تستمد جذورها الروحانية من الباطنية ". وهذا في حين أن الحداد كما هو معروف لم يكن يجيد القراءة ولا الكتابة، ولم يعرف التعليم النظامي في حياته، وقد عرف بذكائه وموهبته الشعرية وقوة ذاكرته المدهشة وحفظه للآيات القرآنية وتأملاته الحكيمة وقدراته اللغوية على صياغة " المحازي " أو الألغاز الشعرية. وهذا ما تأكد من خلال إحدى قصائد الحداد الذي يقول فيها:

قال الفتى بن عبيد الحداد العلم صيدى والفتى من صاده

لانا بقارئ ولانا رصاد بعرف طلاس ريشة الجراده

وهي جزء من قصيدة طويلة ينفي بها الشاعر الحداد معرفته بالقراءة والكتابة .

بعد أن أوضح فلاح ميلر الصورة الكلية للمشهد الثقافي السياسي الذي عاش في فضاءه وأبدع قصائده فيه الشاعر حسين عبيد الحداد، يورد قصيدة الحداد التي استخدم فيها مهاراته الكتابية على الرغم من بدائيتها - أي " المهارات " - وهي القصيدة التي أرسلها إلى الشيخ راجح هيثم بن سبعة شيخ مكتب يهر، الذي توفي في عام 1952م.

والقصيدة منظومة في 38 بيتاً على النمط العمودي التقليدي، المتوارث منذ العصر الجاهلي، يقول فيها:

وبسم الله اتعوذت من رب ذي الفلق
ومن كل ما يكره ومن شر ما خلق
وسبحان ذي كَوْنٍ من الكون ذي دفق
وصلوا على من نوره أول بها فتق
خلق منها ذي طاف بالسبعة الطباق
مُحبين حبوا نور لنوار ذي شرق
وترضى عن أصحابه أبوبكر ذي صدق
وترضى علي ذي بيده السيف به محق
وخرّب مساكنهم وحرّق بها ودق
يقول الفتى خو هادي الناس بالضيق
وذالحين يا سيار من طرّف العيق
توكلّ بخطي قبل لا يطلع الشفق
وسية فاتحه عند الولي جد من حذق
طريقك (يهر) هم ذي سبق صلّحوا خلق
وخمسه مكاتب شور واحد على الحمق
وصل لا (حمومه) يوم خذ لك بها رشق
ومأواك دار المعقله عهدهم وثق
سلامي لبن هيثم ومن عنده اتفق
بماورد ذي أصله من الهاشمي عرق

بكلمات من صمّ الحجاره تفلقه
بقوله مخلقةً وغير مخلقه
صور مرضيه من صلب لتراب دفقه
ومن قبل آدم زهرة النور فتقه¹
وطافوا بها الأملاك واقصوا مطابقه
بتالي نبي لنوار من خده اشرقه
 وآله وصحبه ذي على الدين صادق
ودمر جيوش الكفر لما تمحقه²
ولصنام كسرها بقيه مدقده
من القهر وإحكام الحكومه تضيقه
من أوكار هيماء حيث ما الطير عيقه³
وصل لا رباط الشيخ نيّاته اشفقه
وبيت السياسه والبصر والمحاذه
وعاداتهم قد هي بتغزي وحلقه
وللمجد سوّ ليله قبل عالمحاقه⁴
على الشاذليه والحصون المرشقه⁵
على الشيخ راجح ذي عهوده موثقه
من أخوه وأولاده ولصحاب وافقه
وبالعطر ذي جاء بالزجاج المصنّقه

¹ - فتق: أشرق بضياؤه، وفتقت الشمس: بزغت. فتقه: تفتحت، والضمير يعود على زهرة النور.

² - محق: أباد، دمر.

³ - العيق: (عيق) العيقة الفناء من الأرض وقيل الساحة. وعيق من أصوات الزجر يقال عيّق في صوته وهو يُعيّق في صوته (ف).

⁴ - الحمق: التشدد لأخذ الحق.

⁵ - الشاذلية: البُن، ويقال لقهوة البُن (شاذلية).

ولا تخبرك لا تذكر الحُوب والعلق
لهم يوم يدعيهم على الشَّح والروُق
وقل له رع المقصود من حيث ما زعق
وعاده بارض ابين وقع امس به حنق
سميُ بن عطيه بالبيس وأبين استرق
كبارات يافع قتلوهم من السمق
لمه دولة القاره مُجند مع برق
ثلاث ابيضرنا فلا هن طريق حق
فلا نقبل الشكله وثمره طرف سلق
ولا سلطنوا راجح لنا بد بالروُق
كما انه عقيد القوم لا حيث ما سبق
ويافع مكاتب بيئه قسموا فرق
لقط من (بنا) لا عقور اشعابها حرق
عجيه وطروقها مشقه على الطرق
جزيره فلا يلقون مرسى بها طلق
ويا شيخ سامحني من الحرف لا زهق
وانا احزيك من بازل مع بازل اتفق
طلب منهم بكره وكلأ بها نطق
وصلوا على من نوره اول بها فتق
(ميلر، 2002: 20).

من أخبار يافع والفتن والمعالقه¹
يبون الفتن والآ يبون المراقه
دريوال بالبابور دقوا طرايقه²
وذا اليوم للسركال ما به محانقه³
وأرض القطيبي حالها يا مسارقه⁴
قفا الأربعة ذي بالحكومه تسمقه
على أبين سكت ذي كان له تحت
ولو تبقى الدنيا رماداً ومسحقه
وطرح الجنابي والخزين المرنقه⁵
ويستاهل المعشار دسمال مفرقه
بناره ولا جنه برذله وزندقه
رُحم ذي تحرر حل ما الناس فرقه
وعوجا عجيه والشوامخ محزلقه
كنان أهلها والليل هم من طوارقه
ولا مشوا البابور له أرض مطلقه
ونستغفر الله من كلام المزاهقه
مع بازلين اثنين حيوان وافقه
وكلمات بالقرآن مشروح منطقه⁶
ومن قبل آدم زهرة النور فتقه

¹ - الحوب: الخصومة والنزاع. العلق: المشاكل.

² - دريوال: سائق سيارة (من الانجليزية). البابور: السيارة.

³ - السركال: كناية عن المستعمرين الانجليز.

⁴ - سمي: طمع. بن عطيه: شيخ مكتب كلد وينتقد هنا صلته ببريطانيا حينها. البيس: النقود، المال.

⁵ - في رواية أخرى: فلا نقبل الشكله وسمره طرف سلق

⁶ - بكره: كناية عن الشيء المؤنت في المحزاة "اللغز".

وقبل أن يباشر فلاج ميلر التحليل النقدي الجمالي التاريخي الأسلوبي والشكلي لبنية هذه القصيدة حاول أن يصنف القصيدة ويضعها في موقعها من الشعر العربي، من حيث الشكل والبناء والوزن والقافية وعدد الأبيات، إذ نسبها إلى تقليد راسخ في القدم لنمط الشعر العربي العمودي الممتد منذ الشعر الجاهلي (بلوحي، 2012: نت).

ثم انتقل لمناقشة " قوة الاتصال الشفاهي للقصيدة الشعبية " في الثقافة العربية اليمنية اليافعية، بقوله " في كثير من المناسبات استمع إلى هذه القصيدة تلقى في اليمن أو في الولايات المتحدة الأمريكية عند المغتربين اليافعيين أكد المستمعون أنّ قصيدة " البدع " للحداد بمجرد سماعها تترك فيهم أثراً لا ينسى أبداً " (ميلر، 2002: 28).

ويربط ذلك مع ما يمثله قوة النطق الشفاهي عند اليمنيين، لاسيما في الشعر السياسي الحماسي لسكان المرتفعات الذين وفر لهم الخطاب القبلي المصطلحات القوية لتشكيل الخطاب التواصل الشفاهي، إذ عادة ما يتحدث القبلي بصوت مرتفع معلناً عن شرفه ومكانته وقوته من خلال صدى صوته، في إعلان التحايا والتي يجب أن تسمع على الملأ. وهذا يتفق مع دراسة الأمريكي "ستيفن كيتون " كما اشرنا أعلاه.

ربما كانت علاقة ميلر باكيتون تكشف عن سر اهتمام فلاج ميلر بالكلمة المنطوقة في المرتفعات الجنوبية، إذ يرى ميلر أنّ الشغف بالكلمة المنطوقة عند القبائل اليمنية عامة واليافعية تحديداً، قد جعلهم يطلقونها على ظواهر فيزيائية وصناعية، إذ كثيراً ما شبّه الشعراء نطق الكلام بـ(طلقات رصاص البنادق) وبـ(قوة انفجار القنابل والصواريخ) أو بـ(صوت الرعد الذي يصم الآذان)، أو (أصوات البراكين) و(أصوات الحيوانات المتوحشة). ومستوى صوت القبلي وحدة نبرته يعكس المكون الأخلاقي والمكانة الاجتماعية له.

وهكذا تكون القدرة على الكلام المؤثر والنطق الفصيح تعبيراً عن صفات شخصية وتعكس علاقات وقيم أخلاقية اجتماعية في هذه الثقافة الشفاهية . وينتهي ميلر إلى القول "بناءً على كل هذا يصبح للشفاهية الأولوية المطلقة"، ووصف شخص ما بأنه " أبو هدره من الممكن أن يكون له عواقب وخيمة، في هذه الثقافة الصوتية القبلية " (ميلر، 2002: 29) ومن هذه الناحية يمكن النظر إلى قصيدة الحداد التي تؤكد تمكنه من

الأداء الشفاهي، وذلك فيما تحويه من صيغ تشبه إلى حد بعيد صيغة "الزوامل" المؤداة لفظياً في المناسبات الاحتفالية في يافع.

وقد لاحظ ميلر أنّ نبرة الصوت عند الحداد لم تأخذ كامل حريتها، بل ثمة إحساس بأنّ هناك شيئاً كان يكبح جماح صوت الشاعر من الانطلاق في مداه الكامل ولم يجد تفسيراً مقنعاً لذلك.

وفي سؤاله عن أين تكمن القوة في قصيدة الحداد التي تترك في نفوس المستمعين ذلك التأثير المحسوس طويل الأمد، يشير ميلر إلى أنه لا يتفق مع تلك المدارس الغربية التي تساوي بين الصوت والحضور المباشر، وربما يلح هنا إلى جاك دريدا، صاحب نظرية ميتافيزيقا الحضور إنّ الميتافيزيقا لا تحتاج إلى جسد، إنها نرجسية، نوع من الإصغاء للذات. الصوت والوجود يدخلان في علاقة تقارب. إنّ الصوت وكما قال هيجل، ينحدر من الروح. إنّ الكتابة في هذه النظرة الميتافيزيقية اللاهوتية، ليست أكثر من وسيط. وهكذا تكون إرادة القول هي تعبيراً عن الحضور، وكل ما هو خارج الإرادة أو الذات هو بلا معنى، " إذ أنّ الصوت النابع من داخل الشخص المتكلم والمنطلق من شفثيه يخاطب شخص أو أشخاص حاضرين في اللحظة نفسها، والحضور هنا معناه حضور الذات التي تتكلم وتستمتع إلى صوتها وحضور الجمهور المستمع والمنفعل بقوة صوت المتكلم وحركته وإيماءاته وانفعالاته والصور التي تثيرها كلماته " (دريدا، 2005: 50).

في سياق ذلك جاء اهتمام فلاج ميلر بالبنية الفنية لمخارج الألفاظ في قصيدة الحداد الموجهة إلى الشيخ راجح بن سبعة وهي هنا قصيدة البدع؛ إذ يكمن الأثر السمعي للقصيدة في نوع القافية الموضوعة في نهاية كل صدر وعجز وحرّفا ونبرتها وهو شكل مميز لقصائد المرتفعات اليافعية، فنهاية الشطر الأول ينتهي بقافية مقيدة، في حين أنّ نهاية الشطر الثاني " العجز " ينتهي بقافية مطلقة موصولة بالهاء، والكلمتان في آخر الصدر والعجز متحدتان في الروي ومتجانستان لفظاً ومختلفتان معنى، والمهم في براعة الشاعر هو التلاعب بالألفاظ التي يتم عن طريق القافية الثنائية، وبدون أي استثناء نلاحظ أنّ الصدر ينتهي بقافية مقيدة ورويهما القاف، وفي كل أبيات القصيدة (فلق، خلق، دق، فتق، طبق، شرق، صدق، سلق، حزق، زهق، نطق،... إلخ، في حين أنّ العجز ينتهي بالروي ذاته ولكن متبوعاً بهاء الوصل: تفلّقه، مخلقه، فتقه، مطابقه، محاذقه، محانقه،

موتقه، مصندقه، مسارقه... إلخ. ويرى ميلر أن هذه الدورات المتكررة من حركات السكون والفتح في جناس القافية تمنح القصيدة قيمة ديناميكية تعكس دينامية الأحداث والموضوعات التي تناقشها، وهي أحداث مشحونة بالتوتر والقلق والاضطراب. (دريدا، 2005: 40).

وبعد أن يحلل البنية الصوتية والأسلوبية لقصيدة الحداد وما تتطوي عليه من صيغ كتابية واضحة جاءت بأثر من انتشار التعليم الإسلامي وأساليب القراء والكتابية التقليدية، لاسيما حفظ القرآن الكريم وتلاوته وتداول الأحاديث النبوية الشريفة للذان كان لهما الأهمية المركزية في نظم التعليم الإسلامي، وهو محققاً في ذلك إذ أن أثر النص القرآني والسنة النبوية هو بالغ العمق والرسوخ في ثقافة الشعوب العربية الإسلامية وآدابها.

بعد أن يشير إلى تسلسل أساليب الأداء الكتابي الديني الإسلامي في بنية قصيدة الحداد وامتزاجها مع الصيغ الشفاهية القبلية التقليدية، يخلص ميلر إلى أن العلامات الكتابية في قصائد البدع والجواب اليافاعية يمكن تصنيفها في خمس مستويات شكلية هي:

- قلة الصيغ الشفاهية.
- وحدة تأليفية كلية.
- طول القصيدة.
- تسلسل غرض ذي سبعة أجزاء مختلفة.
- تبادل نصّي كثيف بين البدع والجواب. (ميلر، 2002: 32).
- ويركز ميلر على أغراض القصيدة التي جمعت بين شكلي الأداء الشفاهي والكتابي، والتي يمكن دراستها من حيث هي نص مكتوب ذو وحدة تأليفية ورسالة تواصلية، وأغراض تسلسلية متميزة. وقصيدة الحداد تقدم مثلاً ممتازاً على تلك الوحدة الأسلوبية، فمعانيها مهيكل ومطلق توحد القصيدة كلها من البداية إلى النهاية.
- ثم يحدد ميلر أغراض قصيدة الحداد في سبعة أغراض جزئية ويرى فيها سمة من سمات قصائد البدع والجواب اليافاعية والأغراض هي:
- المناجاة الاستفتاحية.

- براعة الاستهلال.
- رحلة الرسول.
- التحيات.
- الرسالة الرئيسية.
- اللغز.
- المناجاة الختامية.

وفي شرحه لهذه الأغراض يحاول ميلر الكشف عن العناصر الأسلوبية الشفاهية والكتابية التي تتمازج في البنية الشكلية للقصيدة وتمنحها شكلها المميز .

أولاً. الاستهلال الديني، أو المأجاة:

هي شكل كتابي، حيث يبدأ الحداد قصيدته بسبعة أبيات تشير إلى معرفته بالقرآن ومضمونه وبالتراث الإسلامي والتاريخ المكتوب. إذ يذكر في نهاية الشطرين الأولين آية من القرآن "أعوذ برب الفلق من شر ما خلق" سورة الإخلاص الآية 2/1، وفي الأبيات 3/4 يلمح إلى الآية القرآنية " فلينظر الإنسان مما خلق. خلق من ماء دافق يخرج من بين الصلب والترائب" سورة الطارق الآية 5-7.

وتنتجhe المناجاة بعد ذلك إلى وصف الرسول محمد صلى الله عليه وسلم بأن " نوره أول من بها فتق ". وهي إشارة إلى حديث شريف مشهور في الأدب الصوفي " كنت نبياً وأدم بين الطين والماء ". ويذكر بعد ذلك الصحابي الجليل أبو بكر الصديق والخليفة الرابع على بن أبي طالب ابن عم الرسول (ذي بيده السيف به محق) البيت الثامن. هذه الإشارات كلها تدل على أثر التعليم واستيعاب التاريخ المكتوب عند الشاعر الحداد. وتبدأ أغلب قصائد البدع والجواب بدعاء وتعظيم موجه لتعظيم الله ومدح رسوله محمد خاتم النبيين صلى الله عليه وسلم وطلب الرحمة والمغفرة، وعادة ما تمتد المناجاة عند الشعراء الأكثر تدبناً أو الذين يودون أن يظهروا ارتباطهم بالتعاليم الإسلامية، إلى ما هو أكثر من أربعة أبيات وأحياناً إلى ما يساوي نصف القصيدة.

ثانياً. براعة الاستهلال أو هوية الذات الشاعرة:

شكل شفاهي حيث يتم الانتقال من الاستهلال الديني بصيغة شفاهية مألوفة توضح هوية الشاعر: "يقول الفتى خو هادي" (البيت العاشر)، في هذه الصيغة عادة ما يعرف الشاعر نفسه على أنه الراوي (الشخص الثالث) عن طريق استخدام أنواع الألقاب في صيغة ((ابو، بو، او اخو، خو، بن))، تتبع اسم القريب الذكوري الأكثر شهرة، وهناك ألقاب أخرى مثل ((الفتى، البداع، المصنف، الشاعر، وفي قصيدة الحداد يوضح هويته بصيغة " يقول الفتى خو هادي ". وبراعة القول هنا تأتي فقط لغرض التعبير عن النية الشعرية وتأكيد الانتماء الاجتماعي والنسب الرفيع، وإعلان الهوية والمكانة. ويأتي ذلك دائماً باستخدام الصيغة الشفاهية للفعل " قال " يقول " باقول، حتى لو كان الشاعر يكتب قصيدته كتابة، وهي بذلك تؤكد سيادة النمط الشفاهي في إعلان الذات، وفي حين تشير المناجاة إلى الانتماء إلى عادة التعليم والكتابة فإن تحديد الهوية يؤكد رسوخ الصيغ الشفاهية في الثقافة القبلية.

ثالثاً. رحلة الرسول، حامل القصيدة(شكل كتابي):

في بداية هذا الغرض عادة ما يذكر أنّ الرسول مسافر نشيط كالطائر أو الحمامة أو الهاجس أو الريح أو النجم أو الطيف أو أحياناً، يكون الخاطر نفسه أو المرسل أو المعنى أو السيار أو العازم... الخ.

وفي هذا الجزء يوظف الشاعر الشكل المكتوب للرسالة بوضوح: حيث يكلف الرسول بأخذ الرسالة أو الكتاب أو المخطوط الوسيط الكتابي للتبادل بين المرسل والمرسل إليه. لكن الرسالة هنا لا ترسل وتستقبل مباشرة وببساطة، بل لابد وأن تعبر المسافة التي تفصل بين المتراسلين، وتكون الكلمة المكتوبة ممثلة في أكثر أشكالها عن طريق التجسيد المادي، من خلال الطرق والتضاريس التي ينبغي اجتيازها، والأبيات من 11 / 17 في قصيدة الحداد تروي قصة رحلة الرسول والرسالة منذ انطلاقيهما حتى وصولهما..

من اوكار هيماء حيثما الطير عيقه

وذالحين ياسيار من طرفه العيق

ومأواك دار المَعَقَلَة عهدهم وثق على الشيخ راجح ذي عهوده موثقه

ويرى ميلر أنّ الرسول الإنساني الذي يحمل الرسالة المكتوبة يعبر عن تقليد راسخ في الثقافة العربية الإسلامية بعدم الثقة بالنصوص المكتوبة؛ إذ كانت الوثائق المكتوبة بشكل عام نصوصاً لا يوثق بها بسبب احتمال تزويرها أو تغييرها أو نسخها أو ضياعها.. الخ، لذلك كان لابد من الشاهد الحي، الرسول الإنساني لمرافقة النص المكتوب الرسالة بصفته الشخصية ضماناً لوصولها وتأميناً لسلامتها.

والغرض الخاص بالرحلة هو أكثر الأجزاء استقراراً في قصيدة البدع والجواب. ووصف رحلة الرسالة والرسول هنا يختلف عن غرض الرحيل في قصائد ما قبل الإسلام، مثل الشعر النبطي لشمال شبة الجزيرة العربية وبعض أنواع القصائد اليمينية، إذ تميل هذه الأغراض إلى التعبير عن ذاتية الشاعر ومشاعره الداخلية وأشواقه وذكرياته، أما في قصيدة البدع والجواب فالتركيز يتم على خبرة الشخص الثالث بين المتراسلين وتوظيف الراوية بسياق حوار اجتماعي وتأكيد العلاقة بين المتراسلين الذين فرقتهما المسافات.

ووظيفة الرسول الحي هنا تأكيد أصالة الرسالة وتأمين وصولها إلى المرسل إليه عبر مسافات طويلة يعرضها لتدخل وسطاء مجهولين وبعد انفصالها عن مؤلفها.

رابعاً. التحيات (شكل شفاهي):

بعد أن أمضت الكلمة المكتوبة رحلة خطيرة بين المتراسلين، فإنّ الجزء الخاص بالتحيات يتخذ شكلاً شفاهياً، حيث يكلف الرسول تبليغ المرسل إليه وأصحابه التحيات المعطرة شفاهياً، كي يطمئن المرسل إليه بأصالة الرسالة وصدق محتواها وحيوية حاملها وقوة حضورها، كقوله:

سلامي لبن هيثم ومن عنده اتفق	من أخوه وأولاده ولصحاب وافقه
بماورد ذي أصله من الهاشمي عرق	وبالعطر ذي جي بالزجاج المصنّقه

بهذه الصيغة الكلاسيكية للشاعرية القبلية الشفاهية في هاذين البيتين نلاحظ شكل قصيدة الزامل، والتي تعد علامة مميزة لحضور الشفاهية في الثقافة القبلية. والزامل يتألف من بيتين إلى ثمانية أبيات تتوظف عادة في حل النزاعات، والمناسبات الاجتماعية الكبيرة والزيارات والاحتفالات وفي الاجتماعات السياسية... الخ، للتعبير عن موقف لمجموعة ما من الحدث المعني في صوت واحد أو صرخة واحدة تطلقها حناجر الجماعة المحتشدة.

ومعنى الزامل هو الصوت القوي المرتفع، ومع أنّ الزامل ينظم شعراً من شخص واحد إلا أنه عادةً ما يتم الإنشاد به من قبل تجمع كبير من الرجال، ويأتي ذلك مصحوباً بالبرع أو الرجز، حيث يؤدي الزامل في شكل مرثئي وسمعي، ويعد من أكثر عروض الهوية القبلية إدهاشاً في اليمن (المحبشي، 1998: 12).

وفي تأكيده للشكل الشفاهي لغرض التحيات في قصيدة الحداد، الذي جاء بصيغة الزامل، يورد فلاح ميلر عدداً من الزوامل المشابهة التي جمعها من يافع لغرض مقارنتها مع زامل الحداد. حيث جاء في قصيدة الحداد:

سلامي لبن هيثم ومن عنده اتفق من أخوه وأولاده ولصاحب وافقه

يقارن ذلك البيت مع الزوامل المشابهة على النحو الآتي :

سلام مني كراً للجاي عمر وازن ثمر والعرف في عنبر وطيب

سلامي للقرية وذو حلوا بها ..

سلام مايدهم السيل الجرب

سلام ما دجن من أطرف المزن الخ

في توازنها مع صيغة الزامل، فإنّ التحيات في قصيدة البدع والجواب تأتي مشحونة بالحماسة والشاعرية الشفاهية القبلية. وتأمين الكلمة المكتوبة في سياق التواصل الشفاهي لا يتم من خلال مفردات نحوية فقط وإنما رمزية كذلك؛ إذ أن واحداً من أكثر الموضوعات تكراراً في التحيات تتعلق بتوزيع العديد من السوائل النقية: العطر ماء الورد، المطر، المزن، الرعد، السيول، العنبر، الطيب... الخ.

إنّ صورة المطر والمزن والرعد والسيول المتدفقة، والعطر والرش والمواد السائلة الأخرى تحتل مركز التحايا في الزوامل وقصائد البدع والجواب. ويرى ميلر أنها ربما تستمد بعض من إرادتها من تقليد طويل يتغني بقيمة الخصوبة رمزية الحياة في الشعر العربي، حسب سنتكفيش 1993م. ففي قصيدة البدع والجواب بعد أن ينتهي الرسول من إبلاغ التحايا للمرسل إليه يطلب منه الشاعر أن يرش العطر والمسك وماء الورد وأنواع متعددة من السوائل ذات الروائح العطرية على جسد المرسل إليه والحاضرين معه. وهذا هو ما جاء في قصيدة الحداد في البيت " 19 ":

بماورد ذي أصله من الهاشمي عرق وبالعطر ذي جي بالزجاج المصنّفه

وفي سياق مقارنته هذه الصيغة الكلاسيكية من التحايا المعطرة بغيرها، يورد ميلر مقتطفات من تحايا مختارة توضح هذه الصورة الرمزية في توزيع السوائل المهداه، من قصيدة لأبي بدر النعوي:

وقل له أوّل تحياتي لكم تدهم بعطر عاده مقرطس من بلاد الروم
فرّق على الخالدي والضيف وابن العم ومن حضر من شقرنا مدّ له حموم
وفي جواب الخالدي جاء:

قل له وصلنا سلامه سلّمه يسلم ونا سلامي بريح الفلّ والمشموم
ومن شمطري يسركّ نفتحه والشم وعطر عاده من المصنع وصل

وفي تعليقه على هذه العادة، يرى ميلر أنّ أداء الرسول في توزيع التحايا مثير للاهتمام، وهذا يختلف عن طقوس التحايا في قصائد المجتمعات الشفاهية وقصائد ما قبل الإسلام. وعلى الرغم من أن التحايا كانت تشتمل على الصور الرمزية للمواد السائلة، الأمطار والسيول والندى.. إلخ، إلا أنه نادراً ما كان يؤمر الرسول بتوزيع سوائله المعطرة على أجسام المضيفين، وربما كان هذا الطقس المثير للاهتمام سمة من سمات شعر البدع والجواب. وإذا كان من المعتاد في التقاليد اليمينية أن يقدم المضيف لضيفه العطر أو الماء المبخر كجزء من حفاوة الاستقبال وكرم الضيافة، وذلك في لحظة حضورهم مباشرة أو بعد تناول وجبة الغداء قبل مضغ القات، إذ أنّ السائل المعطر ينعش الضيف ويزيل الروائح غير المستحبة من أثر الطعام، فإنّ أداء مثل هذا الطقس من قبل

الرسول. الضيف في منزل المضيف يكون غريباً بشكل ملحوظ، ويشير إلى أنه هناك في غرض التحايا ما هو أكثر من كرم الضيافة وتمنى الخصوبة.

ويرى ميلر أنّ هذا الطقس الغريب ربما يكون له دور اتصالي في تأمين وصول الرسالة المكتوبة من المرسل إلى المستقبل وتأطيرها في سياق مفعم بالحيوية والحماسة والتفاعل الحميم. كما أنّ استخدام الماء أو السائل كرمز محفز في ممارسة النصوص المكتوبة يعد من علامات الثقافة الإسلامية، كما لاحظ بعض الباحثين، حيث إن (شرب الكلمة) في التقاليد الطبية في غانا يسمح للآيات القرآنية أن تدخل أجسام المرضى والمتلقين للعلاج، حسب جودي 1968م. وميسك (1997) كما أنّ هذه الممارسة شائعة في اليمن في علاج أمراض المس والسحر والجنون. وهكذا ترتبط بعض القيم الثقافية بالوجود الحيوي للصوت وتتحقق في الوعي اللغوي مترامنة مع الوعي الأسطوري والديني " كما لاحظ بول زومتور في كتابه مدخل إلى الشعر الشفاهي إذ "يستدعي الصوت الحيّ في الاتصال الشفاهي، مجالين في الجسد إذ نقول ((يشرب كلام)) فلان.. والمتكلم قد ((يبتلع ألفاظه)).. وبين العضو الذي يكون الصوت والصوت ذاته واللفظ الذي ينطقه تنشأ دورة للمعنى تجعل كلا من هذه العناصر الثلاث البديل الممكن للوجود والعدم، وهذا هو سر التعظيم المسيحي للفظ المنطوق، فالمسيح هو ((كلمة)) (زومتون، 1999: 13).

وفي القرآن الكريم تكتسب الكلمة معنى الخلق والكينونة من العدم في قوله تعالى "إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون" (سورة يس: آية 82). وفي شعر البدع والجواب يستخدم الشعراء هذه الاستراتيجية، حيث يصبح الرسول ووسيط التراسل نفسه أكثر أهمية لضمان سلامة الرسالة. ولعل أهمية توزيع التحايا المعطرة تعود في نظرنا إلى تأكيد أواصر الود والحب والوفاء بين المتراسلين، ويعبر عن معادن الرجال وشرفهم ونبلهم، والمثل يقول: (كل عود ينفح بما فيه) ويعبر عن تبادل متكافئ للهدايا الرمزية بين شعراء متكافئين. كما لاحظنا عند كيتون.

ونحن نرى أنّ طقس توزيع السوائل المعطرة من قبل الرسول يخدم وظيفة مزدوجة، فهو من ناحية يرفع من قدر المرسل إليه ومكانته، ويمنحه القيمة التي يستحقها في المجتمع، وهو من جهة أخرى، يعبر عن أصالة المرسل ونبله وسمو روحه، خاصة ونحن نعلم أنه كثيراً ما تم تشبيه الكلمات التي تخرج من الفم بالروائح التي تنبعث من

المواد العضوية، إما عطراً وإما عفنًا، تجدر الإشارة إلى أن "اللغة اللاتينية تشتق لفظة الفم (oris) من كلمة (origine) الأصل إلا إن هذه (الفتحة) orifice تعني مخرجاً أو مدخلاً: إنما كل منبع من مقام الصوت. يمر من فم، سواء تصورناه وجهاً مقلوباً أو مقراً للعودة.. من هنا تأتي رحابة المجال الرمزي لوظيفة الفم الحيوية بعده منبع الصوت وموضع التغذية والحب والتقيا" (زومتون، 1999: 12). ولا تخلو ثقافة من الثقافات الإنسانية من تلك الاستخدامات الرمزية للفهم والصوت في الأغراض التواصلية التبادلية. وهذا ما لاحظته فلاج ملير في الشعر الشعبي اليافعي لاسيما شعر البدع والجواب. مثل هذا الزامل:

باقول حيا كل من جاء عنـدنا للواد ذي همّي سيول اشعابها
رحب بكم مولى القرون المرجبة حيث النمار أتخالبت بنبابها
وكان الجواب

الله يحيي كل من حياـبنا قفل جهنم لا تفك أبوابها
طننت حجر ياجور من شامخ عجي عوجاء عجية والعجي قلابها
وقد كان الشاعر الشعبي الكبير شائف محمد الخالدي يعبر عن هذه الرمزية التبادلية بقوله:
(من كال لي با كيل له من حيث كال).

خامساً. فحوى الرسالة (شكل غير محدد)

بعد انتهاء الشاعر من أغراض الرحلة وتقديم التحايا المعطرة ووصول الكلمة المكتوبة بأمان، فإنّ الغرض الرئيس من القصيدة يبدأ تصاعدياً فيما هو عادة أكبر حيز من القصيدة. ويحتوي هذا الغرض على وصف واضح لأفكار الشاعر وتصوراته حول الموضوعات والمشكلات الاجتماعية والسياسية والقبلية والأحداث والمقترحات والتنبؤات التي تقلق الشاعر ويرغب في مناقشتها مع المرسل إليه.

ويدلل الحداد على هوية المرسل " البدع " في هذا الغرض باستخدامه صيغة شفاهية في البيت " 20 ":

ولا اتخبرك لا تذكر الحُوب والعلق من أخبار يافع والفتن والمعالق

وعلى مدى 15 بيتاً من القصيدة، وهو أكبر أجزاء القصيدة، يبسط الحداد رأيه في المشكلات الحيوية الخطيرة التي واجهت يافع في سنوات الأربعينات وبداية الخمسينات من القرن العشرين، مشيراً إلى دور الاستعمار الانجليزي في تأجيج الفتن والاضطرابات وأذنا به من المستفيدين والعملاء المرتزقة:

وقل له رع المقصود من حيث ما زعق دريؤال بالبابور دقوا طرايقه
وعاده بارض ابين وقع امس به حنق وذا اليوم للسركال ما به محاقه

وهو يشير إلى الهجوم الذي تعرض له موكب المندوب السامي البريطاني في دثينة أبين، " دريؤال بالبابور" وهيمنة الانجليز على الشعب الجنوب " وذا اليوم للسركال" ويذكر تعاون حيدره منصور العطوي مع الانجليز مقابل بعض النقود.

ومحاولات الانجليز المتكررة للتوغل في بلاد ردفان أرض القطيبي:

سِمَقُ بن عَطِيَّه بالبيس وأبين استرق وأرض القطيبي حالها يا مسارقه
وينتقد الحداد سلطان يافع عيروس العيفي في سكوته على ما يحدث لأرض (أبين) التي كانت تحت رايته.

ثم يعلن رفضه للمشاريع الاستعمارية التي تسعى إلى فرض قيمها الجديدة، بقوله:

ثلاث ايبضرينا فلا هن طريق حق ولو تبقى الدنيا رماداً ومسحقه
فلا نقبل الشكَّلة وثمره طرف سلق وطرح الجنابي والخزين المرنقه

وهو يشير إلى ما كانت تتمتع به يافع من قوة نفوذ وسطوة، بحيث أنها تأخذ حقها بيدها ولا تخضع للمساومات والمفاوضات. ويرشح الحداد الشيخ راجح هيثم بن سبعة للقيام بشؤون سلطنة يافع كحل لأزمته وإعادة مجدها لما يمتلكه من قدرات قيادية وشجاعة وسمعة طيبة وشيم قبلية:

ولا سلطنوا راجح لنا بُد بالروَق ويستاهل المعشار دسمال مفرقه
كما انه عقيد القوم لا حيث ما سبق بناره ولا جنَّه برذله وزندقه

هذا الغرض من القصيدة، كما هو واضح، لا يفصح عن شكل محدد من أشكال الشفاهية أو الكتابية بل هو مزيج من شكلين متداخلين بعمق. (ميلر، 2002):

سادساً. اللغز (شكل شفاهي)

للغز الختامي سمة مشتركة في شعر البدع والجواب، وهو عادة الأكثر جاذبية للمستمعين. في هذا الغرض يصيغ البداع اللغز في نهاية القصيدة ليتحدى به المرسل إليه الذي عليه أن يجيب عنه بلغز آخر في دوره تبادلية قد تستمر بينهما لفترة أطول. والتبادل بالألغاز يعد أحد أشكال الفنون الشعرية الشفاهية المشهورة في يافع منذ فترة طويلة، وهو عادة ما يؤدي بصورة ارتجالية في فترة الم قيل أثناء مضغ القات وفي ليالي المناسبات الاحتفالية؛ حيث يقوم بعض الشعراء بصياغة ألغازهم للجمهور لغرض التسلية وتمضية الوقت ونمط من أنماط التتقيف وتبادل المعلومات وإظهار البراعة والفتنة في التفكير.

ويتكون اللغز من بيتين إلى ستة أبيات تؤدي بطريقة شفاهية ويبدأ بصيغة تقليدية مثل:

(باحازي الشعار وأهل المعرفة) أو (بحزيك من بازل .. الخ) وعادة ما يتبع صيغة (بحزيك) بكلمة مجنسة نحويًا — عادة ما تكون بازل أو بكرة لتوضيح هوية المعنى المقصود في اللغز المطلوب في الجواب. وتنقسم المحازي في يافع إلى: شرعية دينية وعرفية دنيوية.

وقد اشتهر الشاعر حسين عبيد الحداد بأصالة محازيه، إذ جرى التمييز بين المحازي الحدادية، دلالة على الجودة والأصالة، وغير الحدادية، دلالة على المحازي المزيفة. (المحبشي، 1997: 15).

وفي قصيدة الحداد نجد اللغز يصاغ في بيتين وهو لغز شرعي وأصيل:

وانا احزيك من بازل مع بازل اتفق مع بازلين اثنين حيوان وافقه
طلب منهم بكره وكلاً بها نطق وكلمات بالقرآن مشروح منطق¹

واللغز يحتوي على ثلاثة بوازل وبكره، وهي هدف اللغز. وهو تعبير عن الحوار المفتوح الذي يأمل الحداد أن يقيمه مع الشيخ راجح، من خلال جوابه على القصيدة وحله للغز.

¹ - بكره: كناية عن الشيء المؤنث في المحزاة "اللغز".

سابعاً. المناجاة الختامية (شكل كتابي)

تكون المناجاة الختامية في قصيدة البدع والجواب لازمة ضرورية. وأهم مكوناتها مدح الرسول محمد صلى الله عليه وسلم. ويضيف بعض الشعراء أسماء أخرى لبعض الأنبياء أو الرسل — والخاتمة تأتي متناغمة مع المناجاة الافتتاحية. والحداد في المناجاة الختامية، يعيد نسخ البيت السادس من المناجاة الافتتاحية، بمثل قوله:

وصلوا على من نوره أول بها فتق ومن قبل آدم زهرة النور فتقه

وهذا ليس بغريب على الشعر الشعبي، ولا يعتبر عيباً في القصيدة بصورة عامة.

والخاتمة تضع نهاية للقصيدة لتؤكد انتمائها إلى الأسلوب الكتابي وتأكيد انتماء الشاعر إلى ثقافة النخب المتعلمة بتعاليم الإسلام السائدة.

قصيدة الشيخ راجح هيثم بن سبعة "	تسوق المخيلة واطلق أبواب مغلقة
ويا حافظ احفظ كل مسلم من الغرق	وزلزل عدو الله في البحر واغرقه
ونجيتنا من مهرة الكيد والنفق	ومن مهرة الشيطان وأهل المناقفة
ونذكر محمد ذي شرح صدره وشق	وفك الجمل ذي كان للذبح واعتقه
وقال ابن هيثم من بنى حَكَم الطوق	ولا شي حجر جرّزا كسرهما بمطرقة ¹
وذي ما يقايس عطل الدار والتوق	ولركان بتجي شيز عوجاء ملوكة ²
ولي جنب جاسر من قوي ساعده دلق	وبعدي يهرحل الحوى والمدالقه ³
ولو طالت الفتته فلا منها عثق	حتى ولا حد بالمكاتب تعثقه ⁴
وبا قول حياً كل ما أرخي وما أدق	وما ثور الجاهم ولمزان أدقه ⁵
وصل قول من ذي يعرف الحق والحنق	ويعرف طريق العيس كمن مسوقه
خو هادي المشهور ذي مهرأه نسق	وساعات يغرف من بحوراً مأرقه
أوبعض العرب عتات بيجر نحو شق	وقطع زلام البير والدلو بزقه ⁶

¹ - الطوق: النوافذ. حجر جزاء: صلبة وغير المستوية ولا تصلح للبناء.

² - التوق: مال واعوج. لركان: الأركان، زوايا البيوت. شيز: مائلة وغير متناسقة.

³ - دلق: دفع غيره وازاحه عن موقعه. حل الحوى: وقت الحاجة.

⁴ - عثق: ملل، ضجر.

⁵ - أرخي: أي هطل المطر. أدق: مطر. ثور الجاهم: تكونت السحب الممطرة.

⁶ - زلام البئر: أدوات متح الماء. عتات: يجذب الشيء بشدة. شق: جهة، ناحية. بزقه: مزقه، قطعه.

ومن حَمَلٍ إِبْيَزَكُنْ عَلَى الْحَمَلِ وَالْوَسَقِ
ولا مَيْلَةً لَحْمَالُ مَا وَسَطَ الْحَلَقِ
وذي هو سديره وصلَّ المَيْلُ ما ندق
ويافع بلاد اجبار من حيث ما برق
كَمَنْ الحنش لا قد لسع بالحُمه زَرَقِ
ومن قارب المكرب في ناره احترق
وراس الرِّدَّة من يَكْبِرُ اللقمة اختنق
وذي حَرَمَ الوالد ويشرب من المرق
ولا بجزع الضوچه ولا بقرب الوَهَقِ
وانا قد كُتِبَ لي رزق من حيث ما رزق
و(ابو هاشم) اتوكل وبالجنبية طرق
و(ديفي) تقارب وان ذا بوخشب زعق
ولا بَيْنَ ذِي رَقَّعٍ وَلَا بَيْنَ ذِي بَزَقِ
ومَنَّكَ عَسَل مَرَوِي وَمَنِّيَّ عَسَل عَسَقِ
ومن عصر سيدنا سليمان ذِي سَبَقِ
وقال الذي عنده من العلم والذلق
وجاوب بها العفريت من قبل ما رمق
ونذكر محمد ذِي شرح صدره وشق
(ميلر، 2002: 53).

ولا اتقاصره لطراف واسقِ مُوَسَّقَه
ولا يدري الآ والحمولة منذقه
ولكن طرح حملة وذبح شقاشقه
ولا قط قالوا يافعي حَطَّ بُنْدَقَه
وعز القبائل بالنَصِيلِ المُذَلَّقَه
ويافع جهنم من تهوَّن به احرقه
تعيبه بسرطتها وما يَبِع تودقه¹
ومن كل عشا أهل البيت بعده محانقه²
ومن هو شقيق الجنب ما حد يوهقه³
وصابر ومتقنع على الله ومرزقه
وصافح بها(سيجر) وقطع عواتقه⁴
وقال(ابن عواس) انتول من زواعقه
ولطراف سارت والمحازم تنزقه⁵
ولا ضيَّع المخلص بجيَّله وطربقه
تخبر على بلقيس وقت المعاشقه
انا آتي بها ذلحين تبدي مزهلقه
ويرتد طرف العين حاجب حوادقه
وفك الجمل ذِي كان للذبح واعتقه

¹ - الرِّدَّة: دفعة أو مجموعة يتحلقون حول وجبة العصيدة لتناول حاجتهم، ثم يأتي دور(ردّه) أخرى غيرهم. سرطتها: بلعها. ما يَبِع: ليس بعد. تودقه: مضقت جيداً.

² - حَرَمَ الوالد: حرم أكل لحم الماشية المذبوحة وفي بطنها جنين.

³ - الوهق: التعب.

⁴ - يشيد هنا ببطولة السيد عبدالدائم محسن الذي امتشق خنجره(جنيبته) وطعن بها الضابط السياسي(سيجر) عدة طعنات في وجهه وكتفه وصدره في الضالع عصر يوم 24 ديسمبر 1950م، ونقلته طائرة بريطانية في اليوم التالي للعلاج في عدن فيما استشهد السيد عبدالدائم جراء النيران التي أطلقها عليه الحراس. وفي السطر الذي يليه يذكر البطل عواس الذي قَتَلَ ببندقيته الضابط(ديفي).

⁵ - بين:بان. بزق: قطع القماش ونحوه.

لكي يحظى الجواب على تقدير المستمعين للقصيدة لا بد له أن يتطرق إلى أغلب أو النقاط المهمة المثارة في البدع من قبل المرسل أو كلها، سواءً بنقدها أو بإعادة صياغتها أو بالتأكيد عليها. وكلما كان رد الشاعر المجاب كاملاً في تغطية جميع الأمور المثارة في قصيدة البدع، كلما كان ذلك دليلاً على براعة المجاب وأصالته. كما أن على قصيدة الجواب أن تشبه قصيدة البدع في الشكل، والموضوع المعالج بغض النظر عن طبيعة معالجته، والبناء الفني. وهذا ما يعرف بالتناص بين البدع والجواب. ويرى ميلر أن أسلوب قصيدة راجع هيثم بن سبعة يختلف عن قصيدة الحداد، إذ هي أكثر شفاهية وقبلية. وهذا يعبر عن هوية الشاعر ومكانته الاجتماعية في المجتمع القبلي، إذ كان من أبرز مشايخ يافع في عصره، وهو شيخ مكتب يهر التي تعد من أكبر مكاتب يافع بني قاصد، كما اشتهر بمقاومته الشديدة للاحتلال البريطاني. وقد تعاون والده مع السلطان العثماني سعيد باشا ومع الإمام يحيى حميد الدين أثناء الحرب العالمية الأولى في مقاومة البريطانيين. والشيخ راجح، فضلاً عن كونه محارب وشاعر، عرف بتواضعه ورجاحة عقله وعدالته وعفة نفسه عن أموال الناس. ولم يستخدم سلطته في الاستحواذ على أراضي أفراد قبيلته وأملأها. وكان أفقر من كثير من أفراد قبيلته، عاش فقيراً ومات فقيراً. وهذا هو سر سمعته الطيبة بين الناس الذين يتذكرونه بمشاعر إيجابية ويحفظون قصائده بحماسة واهتمام.

في تحليل قصيدة الجواب ركز فلاح ميلر على ظاهرة التناص بين البدع والجواب، حيث وجد أنّ الجواب ينتمي إلى النمط التقليدي لقصيدة البدع كما أنه يشتمل على سبعة أغراض للقصيدة، كما هي في قصيدة الحداد. إذ أن قصيدة بن سبعة تتماثل بدقة رائعة مع قصيدة الحداد؛ حيث البيت مقابل البيت والجزء مقابل الجزء، وهي على القافية المتجانسة نفسها. وهذا تعبير عن التبادل النصي للقصائد؛ إذ أنه بدون أن تكون القصيدة مكتوبة في نص يمكن قراءته وحمله ومقارنته يصعب الرد عليها بكل نقاطها وتفصيلها.

والجواب تأكيد على أنّ بن سبعة نظم قصيدته ويده نص قصيدة الحداد. وهذه خاصية تدل على أثر التعليم في الثقافة المحلية في يافع. وشيوع ثقافة الكتابة. (ميلر، 2002: 56).

الخاتمة:

يمكن استخلاص أهم نتائج الدراسة في الآتي:

أولاً: جاءت دراسة فلاح ميلر توأصلاً مع الدراسات الأنثروبولوجية التي قام بها بعض الباحثين الغربيين للكشف عن التقابل بين الشفاهية والكتابية في الثقافة العربية الإسلامية عامة واليمنية تحديداً.

ثانياً: تعد هذه الدراسات تطبيقات متنوعة للنظرية الشفاهية التي كشفت عن الاختلافات الجوهرية بين الثقافة الشفاهية والثقافة الكتابية، وما يتميز به كل نمط من خصائص وسمات لغوية وفكرية وجمالية واجتماعية محددة.

ثالثاً: كشفت دراسة ميلر عن بعض الأحكام الخاطئة في الأنثروبولوجيا التقليدية التي تفصل بين الثقافات من وجهة نظر لغوية فقط، وهي محاولة لنقد هذه الأحكام، وتقنين مثالبها والرد عليها.

رابعاً: برهنت دراسة فلاح ميلر لقصيدة البدع والجواب اليافعية عن أهمية السياقات التاريخية في فهم نظم التعبير والأداء الجمالية الشفاهية والكتابية.

خامساً: أكدت الدراسة أنه رغم الطبيعة القبلية للمجتمع المحلي في يافع وبعدها عن المدن الحضرية إلا أنها تمتلك جملة من العناصر المدنية في ثقافتها التواصلية. وهذا ما يمكن رؤيته في دراسة الشعر الشعبي اليافعي الذي تمتاز فيه أساليب التعبير الشفاهية والمدنية الكتابية.

سادساً: في دراسته لقصيدة البدع والجواب في يافع توصل ميلر إلى أن هذا النمط من الفن الشعبي ينطوي على تمازج لأشكال التعبير والأداء الشفاهي والكتابي. وهذا ما يشير إلى أثر التعليم والثقافة المدنية في النخب والشرائح الاجتماعية، ومنهم الشعراء.

سابعاً: في تحليله لقصيدتين من قصائده البدع والجواب للشاعرين حسين عبيد الحداد والشيخ راجح بن سبعة، دلل ميلر على تأثير هذا النمط من الشعر بأساليب التعبير الكتابية المتعلمة من الثقافة العربية الإسلامية وما كان لتعلم الكتابة أو الوعي بقيمتها من أهمية في تبادل النصوص الشعرية المكتوبة ومقارنتها.

ثامناً: أوضحت الدراسة ما تتميز به قصائد البدع والجواب اليافعية من خصائص أسلوبية وشكلية وما تمتلكه من أهمية تواصلية وتفاعلية وما تؤديه من وظيفة أخلاقية واجتماعية وسياسية وجمالية في المجتمع المحلي اليافعي.

وأخيراً لا تدعي هذه المقاربة الإحاطة الكاملة بدراسة فلاج ميلر وكل هدفها أن تنثير اهتمام المهتمين بهذا النمط من الأبحاث والدراسات.

المراجع والهوامش

القرآن الكريم

1. — سعيد، إدوارد (1981) الاستشراق؛ المعرفة، السلطة، الإنشاء، ترجمة، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ط1.
2. ميسك، برنكلي (1997) الكتابية العدلية؛ التناقض والاقتصاد السياسي في الوثائق اليمنية، كتاب اليمن كما يراه الآخر ص 225 .
3. دريدا، جاك (2005) في علم الكتابية، ترجمة، أنور مغيث ومنى طلبة، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ط1 ص 225.
4. ميلر، فلاج (2002) التمدن القبلي في قصيدة " البدع والجواب " تاريخ اجتماعي لجماليات وسائل الإعلام في اليمن، الفصل الثالث من أطروحة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث إلى قسم الدراسات الشرقية في جامعة ميتشجان عام م بعنوان رسائل عابرة : الشعر والأشرطة السمعية والدور الأخلاقي لوسائل الإعلام في اليمن) وهو الفصل المترجم إلى اللغة العربية في ستين صفحة.
5. لالو، شارل (1966) الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة عادل العوا، دار الأنوار، بيروت ط1
6. أونج، والترج (1994) الشفاهية والكتابية، مجلة عالم المعرفة الكويتية، عدد 182، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور.
7. زكريا، إبراهيم (1975)، مشكلة الفن، دار التنوير، القاهرة، ط1 ، ص 25.
8. المحبشي، قاسم، (1998) المستشرق الأمريكي فلاج ميلر والشعر الشعبي اليافعي، مقال منشور في صحيفة 14 أكتوبر ص 5- 3

9. يقول الناقد اليمني عمر عبد العزيز في تعليقه على حوار مع الناقد والمفكر السعودي عبدالله الغدامي " أعتبر الغدامي أن مشكلة العرب المركزية في الثقافة والوجود تكمن فيما أسماه بالشعرنة، أي انسحاب قوانين الشعر على بقية الخطابات وأنماط البيان والتفكير، فالسياسي العربي كالمفكر، يتخذون في ذات النزعة الشعرية التي تجيز ما لا يجوز وتتوسل الإيهام، وتعتمد على جمالية الخطاب مستبعده العقل والمنطق، كما تعيد تدوير الفحولة الشعرية على مستوى الفكر والاجتماع والسياسة... وفحولة المتنبي وشعريته الصاعقة واستغراقه في الأنا المفارقة للوجود مازلت تصوغ العقل والسلوك العربيين، فكلنا صادرون عنه حتى وأن كنا لا نعيش زمن الشعر ".

10. ممفورد، لويس، (1980) أسطورة الآلة ، ترجمة أحسان حسني، وزارة الثقافة دمشق ط 1 ص 45.

11. ظهرت النظرية الشفاهية في الولايات المتحدة الأمريكية على يد مليمان باري 1902/ 1935م والبرت . ب . لورد 1965م وازدهرت منذ الخمسينات من القرن العشرين على يد عدد واسع من الباحثين.

12. المحبشي، قاسم (2007) ادوارد سعيد؛ جدل الذات والآخر، مجلة معين اليمنية العدد 26 مارس ص 27 - 38.

13. تامينيان، لوسين (1997) الذات الآخر؛ غياب الحوار، بحث ضمن كتاب اليمن كما يراه الآخر، المعهد الأمريكي للدراسات اليمنية صنعاء م ط 1 ص 9 - 23.

14. كيتون، ستيفن سلام تحية: دلالات صيغ التحية في المرتفعات اليمنية، ضمن، كتاب اليمن كما يراه الآخر، ص 157 - 185.

15. ابو زيد، نصر حامد (2007) مقارنة جديدة للقرآن؛ نحو تأويلية إنسانية، مجلة شؤون الأوسط، عدد 125 ، ص 48-68.

16. زومتور، بول (1999) مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة، وليد الخشاب، دار شرقيات ، القاهرة، ط 1.

17. عبد العزيز، عمر (2005) الحداثة المزيفة في الثقافة العربية، مجلة دبي الثقافية. العدد 6 نوفمبر. دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع الشارقة، رئيس التحرير سيف محمد المري. ص 45

18. قحطان، عبدالكريم (2014) عروض الشعر العربي وقافيته، البناء والأثر. دار التنوير - الجزائر، ط1، وكتاب، تشكيل الدلالي والإيقاعي في شعر عبد الله هادي سببوت، مؤسسة السعيد، تعز، اليمن، ط1، 2013. وكتاب، شعر العامية والنقد الحديث، شعر العامية في اليمن أنموذجا. مجلة الدراسات الإسلامية، جامعة هانكوك بكوريا الجنوبية. العدد 21، 201
19. المحبشي، قاسم، (1998) يافع درة اليمن المنسية، جريدة الجمهورية الثقافية، تعز، عدد 890، ص17.