International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
Vol. (3), No. (6)
IJESA
June 2024
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
الإصدار (3)، العدد (6)

انفتاح القصيدة البردونية: دراسة سوسيونصية

مبخوت محمد أحمد العزي
قسم اللغة العربية، كلية اللغات، جامعة صنعاء، اليمن
learnarabic80@hotmail.com

عدنان يوسف أحمد الشعيبي
أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، كلية اللغات، جامعة صنعاء، اليمن

ملخص البحث

تناول الباحث ديوان رواغ المصابيح أنموذجاً لمقاربة انفتاح القصيدة البردونية من منظور سوسيونصي، وقد وقف الباحث على الوضع السوسيولغوي، ثم استنطق عتبة العنوان الرئيسي والعناوين الداخلية، ثم قارب على مستوى بنية اللغة ملمحين أسلوبيين بارزين هما التنغيم والاستفهام، كما قارب على مستوى البنية الإيقاعية بعض ملامح إيقاع النص البردوني المغاير لإيقاع اللسان العروضي الخليلي، وعلى مستوى التفاعل النصي، وقف على تناص القصيدة البردونية مع البنيات النصية الأدبية والدينية والفلسفية والثقافية والمعرفية، وانتهى بمقاربة الأصوات في القصيدة البردونية، والوقوف على صوتها.

الكلمات المفتاحية: سوسيونصية، انفتاح، تناص، رواغ المصابيح، البردوني، اليمن.

The Openness of the Baradouni Poem: A Socio-Textual Study

Mabkhot Mohammed Ahmed AL-Ezzi
Department of Arabic language, Faculty of Languages, Sana'a University, Yemen
learnarabic80@hotmail.com

Adnan Yusef Ahmed Al-Shuaiby
Associate Professor, Department of Arabic language, Faculty of Languages, Sana'a University, Yemen

Abstract

This paper aimed at investigating the Baradouni's Diwan Rawagh Al-Masabih as a sample and the openness of the Baradouni's poem from a socio-textual perspective.

The study dealt with the sociolinguistic situation and then examined the main theme and sub-themes. The researcher also examined at the level of structure of the language two dominant stylistic features, which are intonation and interrogative. At the level of rhythmic structure, the researcher also investigated some features of the rhythm of the Baradouni text that differs from the rhythm of the Khalili prosody. At the level of intertextuality, the study focused on the intertextuality of the Baradouni's poem with the literary, religious, philosophical, cultural, and cognitive textual structures. The researcher concluded by investigating the voices in the Baradouni's poem and identifying its voice.

Keywords: Socio-Textual, the Openness, Intertext, Rawagh Al-Masabih, Baradouni , Yemen**.**

المقدمة

تظل القصيدة البردونية معيناً عذباً ومرتعاً خصباً للقراءة، وإن تناولتها أقلام باحثين كثر بالدرس والتحليل. وتأتي دراستنا هذه لتدلو بدلوها وتأخذ بنصيبها من منهل شعري وإبداعي لا ينضب. وحسبها أنها سلكت إلى غايتها مسلكاً مغايراً قاربت من خلاله فضاءات ومواطن من عوالم القصيدة البردونية واستنطقت شيئاً من مكنوناتها التي لم تقلها بعد.

ولأن الشعر تشكيل للعالم باللغة وموقف منه، وهذا ما نؤمن به، ولأن البردوني يمثل علامة لها خصوصيتها في الشعر اليمني والعربي المعاصر، ولأن القصيدة تتفاعل مع واقعها التاريخي والاجتماعي، ولا سيما في ظل واقع استثنائي كالذي يعيشه مجتمعنا اليمني اليوم، فقد كان لازماً أن تأتي هذه الدراسة آخذة بعين الاعتبار كل هذه الدوافع والمسببات، وهي تحدد موضوعها، فكان انفتاح القصيدة البردونية، وكذلك وهي تختار مادة اشتغالها، فكانت ديوان رواغ المصابيح، ومنهجها وإجراءاتها التحليلية في ضوء علم اجتماع النص الأدبي "السوسيونصية". ومن هذا المنظور حددت الدراسة منهجيتها، وانبثقت فرضيتها، وتبلورت أهدافها وسؤالها، كما سيتبين لنا على النحو الآتي:

International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
Vol. (3), No. (6)
IJESA
June 2024
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
الإصدار (3)، العدد (6)

منهج الدراسة

نتقصد من هذه الدراسة أن تكون مقاربة، من منظور سوسيونصي، للقصيدة البردونية، والسوسيونصية هي منهج نقدي معاصر ينطلق من تحليل لغة النص وصولاً إلى بعدها الدلالي بغية الكشف عن النص والمجتمع في الوقت نفسه. ويذهب "بيير زيما" إلى أن «العلاقة بين الأدب والمجتمع لا يمكن وصفها إلا على المستوى اللغوي»،[1] وتنطلق دراسته من تحليل الخطاب اللغوي، أو اللغوي الاجتماعي، أو اللهجات الجماعية في النص؛ بوصفها بنى اجتماعية بالماهية، تحمل خصائص اللحظة التاريخية التي تنتمي إليها؛ فمن تحليل الأسلوب أو اللغة داخل النص يصل إلى الدراسة التركيبية الدلالية المتكاملة القادرة على كشف النص والمجتمع في نفس الوقت، ودون انفصال. وهو بهذا يبدأ من حيث انتهى باختين وغيره، ممن يبحث عن العلاقات الاجتماعية في داخل البنى النصية؛ بوصف العلاقة بين المجتمع والنص، «ليست علاقة انفصال أو تأثير، وإنما هي علاقة كمون بصفة أساسية».[2] أي أن النص «ينصهر فيه الشكل (اللغة) والمضمون (المعنى أو الفكرة)، ويصيران شيئاً واحداً، أو كلا شاملا؛ إذ تتحول فيه اللغة إلى هدف بذاته».[3]

ويرى "بيير زيما" أن السوسوينصية بوصفها منهجاً أو علم اجتماع النص الأدبي «يجب أن يبدأ بنظريتين متكاملتين؛ أنه ليس للقيم الاجتماعية وجود مستقل عن اللغة، وأن الوحدات المعجمية والدلالية والتركيبية في النص الأدبي تجسد مصالح اجتماعية، ويمكن أن تصبح مراهنات لصراعات اجتماعية واقتصادية وسياسية».[4] واشتغالنا في هذه الدراسة في ضوء هذا الوعي ومن هذا المنظور.

فرضية الدراسة

وتفترض الدراسة أن القصيدة البردونية منفتحة على مشكلات العصر والمجتمع ومتفاعلة معها، في إطارها التاريخي والاجتماعي، على مستوى اللغة.

[1] [14] بيير زيما، النقد الاجتماعي. نحو علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد وسيد البحراوي، ط:1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991م. ص:184.
[2] سيد بحراوي، مقدمته لكتاب النقد الاجتماعي، بيير زيما، مرجع سابق، ص:9.
[3] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب لطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م، ص: 9.
[4] نفسه، ص: 177.

هدف الدراسة

وهدف الدراسة وهي تقارب نص القصيدة البردونية من منظور سوسيونصي، هو السعي إلى معرفة الكيفية التي تتجسد فيها القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية على المستوى الصوتي والمعجمي والتركيبي والدلالي للنص، ومن ثم إظهار الأصوات والأوجه الإيديولوجية فيه عبر انفتاحه وتفاعله مع الوضع السوسيولغوي واللهجات الجماعية وبنية الزمان والمكان والبنيات النصية والسوسيونصية المنتجة، أي مع السياق الاجتماعي والثقافي والإيديولوجي الذي تشكل في إطاره.

فلا شك، بأن النص تشكيل للعالم باللغة، ولكننا لا نتفق مع القائلين بانغلاقه؛ كالبنيويين، وإنما نتفق مع القائلين بانفتاحه كالسوسيونصيين، الذين يرون النص، إلى جانب كونه تشكيلاً للعالم باللغة، إنه «علاقة لغوية مركبة من وحدات، وهذه الوحدات تجسد مصالح وصراعات اجتماعية».[5]

سؤال الدراسة

والسؤال الذي تضعه هذه المقاربة وتسعى إلى الإجابة عنه، هو:

كيف تفاعلت القصيدة البردونية، في إطار سياقها الاجتماعي والتاريخي اليمني والعربي الذي تشكلت فيه، مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية، على مستوى اللغة؟

نموذج الدراسة

لقد اختار الباحث ديوان (رواغ المصابيح)، أنموذجاً للقصيدة البردونية، وهو ديوان شعر، يقع في مائتين واثنتين وسبعين صفحة، من القطع الصغير، صدر عن مطبعة "الكاتب العربي"، دمشق، سنة 1989م وأعيد طباعته ضمن أعمال الشاعر الكاملة، سنة 2002م، عن "الهيئة العامة للكتاب"، بصنعاء. ويحتل، ضمن قائمة أعمال البردوني الشعرية، المرتبة العاشرة.[6]

و"رواغ المصابيح" هو عنوان الديوان، وهو عنوان القصيدة الرابعة فيه، تسبقها ثلاث قصائد، وتليها إحدى وثلاثون قصيدة؛ ومجمل قصائد الديوان خمس وثلاثون قصيدة. وفي هذا الديوان– شأنه مع كل أعماله الشعرية-التزم البردوني شكل قصيدة البحر، أو كما يسميها آخرون القصيدة العمودية، أو القصيدة البيتية، وهذا الأمر له دلالة، يستدعيها مقامها وسياقها في المقاربة.

[5] عبد العزيز جسوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة الوطنية، مراكش، ط1: 2007م، ص:72.
[6] ديوان البردوني، الأعمال الكاملة، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، 2002م، ص: 27.

International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
Vol. (3), No. (6)
IJESA
June 2024
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
الإصدار (3)، العدد (6)

1. الوضع السوسيولغوي العام:

نشر الشاعر ديوانه في نهاية الثمانينات، 1989م. وهذا يعني أن قصائده كتبت في تلك الفترة، أي أنها كتبت في وضع سوسيولغوي يمكن تأطيره زمنياً بثمانينات القرن الماضي، فعلى المستوى المحلي كانت فترة زمنية شهد فيها اليمن تحولاً سياسياً، في الشطر الجنوبي من اليمن تمثل في صراع الرفاق، الذي مثلت ذروته أحداث 1986م الدامية، وفي الشطر الشمالي، كانت فترة الخروج من انقلابات سياسية، وأحداث المناطق الوسطى، وانسحاب قوى سياسية يسارية إلى الظل، وصعود قوى سياسية جديدة، تسندها على المستوى المحلي القبيلة، وعلى المستوى الإقليمي والدولي قوى ذات خطاب معاد لليسار، كما قامت السلطة المهيمنة بفرض ستار من التعتيم، على ما سبق، كما ظهرت منظومة جديدة من القيم، أقرب ما تكون إلى قيم السوق، وأصبحت "ثقافة المجتمع يسودها نظرة ريب وشك تجاه الإيديولوجيات والخطابات التي تتبنى قيما قد تتقبل تفسيرات تتعارض مع بعضها، والسبب عملية التشويه المنظم التي مارستها الثقافة السائدة ضد الخطابات التي ترى أنها تهدد مصالحها"[7]. تلك الخطابات والصراعات التي تحكمها الإيديولوجية حيناً وقيم التبادل حيناً آخر، من خلال صراع المصالح الإيديولوجية بين اليمين واليسار، وبين السلطة والمعارضة، وبين الخطاب الديني والليبرالي واليساري، وبين السلطة والقبيلة. تعارضات وتصنيفات متعارضة مع الآخر ومع ذاتها وخطابها نفسه، بعضها خطابات ترتدي أقنعة إيديولوجية زائفة وممارسات في الواقع تفضحها، وبعضها خطابات تتباهى بالمنجز الديمقراطي وممارساتها في الواقع قمعية تكرس واحدية السلطة والفرد. وخطابات تعلي من شأن المعرفة والعلم وممارسات تدفع بالمجتمع نحو التجهيل وتعطيل دور المؤسسات التعليمية وإفشالها. وهكذا أصبحت جميع التعارضات وجميع التصنيفات مشكوكاً فيها وفاقدة مصداقيتها. "فأصبح كل شيء ملتبساً ومزدوج القيمة، حيث يختلط الخير والشر، والحقيقة والكذب، والديكتاتورية والديموقراطية نتيجة قيمة التبادل، وفي مثل هذا الوضع تنمو الإيديولوجيات الأخرى، وينتهي الأمر إلى ازدراء متبادل، وإلى رفض الازدواج القيمي، ويتصاعد الالتباس؛ وانطلاقاً من ذلك تظهر أزمة القيم الاجتماعية والثقافية كأزمة لغة. والتحليل اللغوي لمسألة القيم، في النص الأدبي يكشف عن الوضع الإشكالي عبر المستويين الدلالي والتركيبي.[8] وقد عمدنا في هذا البحث إلى مقاربة ما يمكن أن يكون ملمحاً أسلوبياً بارزاً على مستوى بنية اللغة، كالعتبات، وظاهرة التنغيم على المستوى الصوتي، وظاهرة الاستفهام على المستوى

[7] عبد المغني دهوان، الرواية والمجتمع، قراءة سوسيو نقدية، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، ط:1، 2017م. ص: 27.
[8] نبيل أيوب، نص القارئ المختلف وسيميائية الخطاب النقدي، 2011، ص: 80.

التركيبي، كما قاربنا تجليات الوضع السوسيولغوي على مستوى البنية الإيقاعية، وعبر التفاعل مع البنيات النصية، وصلنا إلى مقاربة الأصوات في القصيدة البردونية وصوتها.

2. على عتبات القصيدة البردونية:

العتبات فاتحة النص، تفتح أمام القارئ عالم النص وتضيء تلك المسالك الأكثر عتمة؛ فهي مشاعل لا غنى له عن أضوائها، إن كان ما يتغياه هو أعماق النص وأغواره البعيدة. إنها مشروع مبادرة بالغة الأهمية، إن كانت للقارئ رغبة صادقة في التصالح مع النص، وشعور بمسؤولية تجاه مقاربته أولاً، وما ستفضي إليه ثانياً. فالعتبات لها امتداد في النص لا يقل عنه امتدادها في الخارج النصي، شأنها شأن كل تلك الجسور التي تنتصب من أعماق النص إلى خارج حدود ذلك الفضاء؛ فبالعتبات، إلى جوار كائنات أخرى، يتجسد انفتاح النص، وتتجلى تفاعلاته الأفقية والرأسية؛ لِما لها من طاقات دلالية وإيحائية، بوصفها دوالاً رمزية تستنطق الداخل وتضيء جوانبه المستعصية حد العتمة عن الفهم، وتستوضح الخارج وتبين عن خيوط الانتماء إليه وجسور التواصل معه.

أ- العنوان الرئيسي:

أولى تلك العتبات العنوان الرئيسي، وتربطه بالعمل شروط إنتاجه النصية والدلالية والجمالية. فالدراسات السيميائية على سبيل المثال، أعطت العنوان أهمية بالغة، كونه يمثل بوابة النص ومدخله، "فالعنوان هو مفتاح النص أو مفتاح إجرائي للدخول إلى عالم النص وفك مغاليقه وفهم دلالته فهو بمثابة رسالة يبثها المرسل إلى المرسل إليه مزودة بشفرة لغوية يحللها المستقبل ويؤولها بلغته الواصفة".[9] وقد حدد جينيت أربع وظائف للعنوان، هي: التعيينية، الوصفية، الإيحائية، والإغرائية.[10]

العنوان "رِواغُ المصابيح"، صيغة إضافة، نَسَبَت الرواغ للمصابيح؛ لكونه صفة لها. ولاستخدامه في صيغة المصدر دلالةٌ أخرى؛ إذ غابَ عنصر الزمن. إذن فالرواغ هنا مرتبط بالمصابيح، ملازم لها، ومُعرَّفٌ بها، ومنتسب إليها. هذا التضايف يثير تساؤلاً آخرَ يتعلق بالمضاف إليه: لماذا جاء معرفةً "المصابيح"، وليس نكرة؛ "مصابيح"؟ ولماذا جاء في صيغة الجمع، وليس مفرداً؛ "مصباح"؟ فهل صيغة الجمع تعني جنس المصابيح، أم أنها تلك المصابيح التي يراها الشاعر ويعرفها هو؟

[9] في تحليل الخطاب رؤية منهجية ونماذج تطبيقية للدكتور حمدي النورج–عالم الكتب-القاهرة –ط4 2014م، ص: 147.
[10] جيرار جينيت، العتبات من النص إلى المناص، تر: عبد الحق بلعابد، الدرا العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م. ص: 78-88.

أما معنى "رواغ" فيجعل الدلالة مزدوجة ومُلبِسَة. ولا شك أن السبك الإبداعي والرؤيوي يقف وراء ذلك، تعمده الشاعر أم لم يتعمده؛ وليس هذا فحسب، بل انتساب المراوغة إلى المصابيح أمر آخر يصدم القارئ ويكسر أفق تلقيه. ما معنى أن تكون المصابيح مراوغة؟! أي مصابيح هذه؟! ولماذا؟!

وللقارئ أن يقف على إيحاءات تستدعيها الكلمة؛ سواء الرواغ أم المصابيح؛ فكلمة رواغ تستدعي الثعلب ذاته، فالذاكرة اللغوية العربية، تقول: رواغ الثعلب، وكلمة المصابيح تستدعي الهداية والهُداة والأعلام. فهل يمكن أنّ نرى: رواغ المصابيح= رواغ الهُداة= رواغ الثعالب؟ وهل للقارئ، من هذا المنظور، أن يرى المصابيح هم الهُداة؛ من مفكرين، سياسيين، وَجاهات اجتماعية، وعلماء، ...؟ ولِمَ لا؟!

هنا يُقدِّم العنوانُ نفسَه نصاً موازياً مفعماً بإيحاءاته الدلالية المتعددة، متصلاً بداخل العمل عبر شبكة استفهامات يمدها عبره بين القارئ والعمل الذي يحمله، تحفز لدى القارئ سواكنه، بحثاً عن جوهر العمل الإبداعي وأصواته ورؤاه، التي تفاعلت وتحاورت في فضاءاته. كل هذا يوحي به العنوان، لأنه أُريد له أن يكون كذلك.

ب- العناوين الداخلية:

هي عناوين القصائد الخمس والثلاثين، التي تأخذ بيد القارئ من تخوم العنوان الرئيسي إلى شواطئ العمل كله، كما تحمل القارئ إلى فضاء كل قصيدة عبر عنوانها. سواء أكان هذا أو ذاك، فالعنوان الداخلي له أثرٌ أبعد في إضاءة عتمة العمل كاملاً، من خلال إشارات تضعها على طريق القارئ، يستنير بها؛ كالمشاعل المعلقة في الممرات والمداخل المعتمة.

يتراسل ثلاثة عشر عنواناً، من أصل خمسة وثلاثين، مع العنوان الرئيس في انتظامها وفق بنية الإضافة (زائر الأغوار– قبل صحو الرماد– رواغ المصابيح– حالة استنطاق– ذات ليلة– قراءة النجوم– زوجة البلد– رابع الصبح– مرآة السوافي– حقيقة حال– حراس الخليج– علامات بزوغ المحجوب). وبنسبة تردد 39%، وهذه ظاهرة لغوية في العنونة لها دلالتها. وبنية الإضافة هذه لم يقتصر حضورها في العنوان الداخلي على هذه الصورة، أي (بنية العنوان= بنية الإضافة)، بل جاءت في عناوين أخرى مكوناً من مكونات بنية العنوان، على شاكلة: (بيت.. في آخر الليل– في حضرة العيد– بطاقة إلى عيد أول العام– على قارعة الاختتام– شباك على كهانة الريح– نموذج رجالي.. في قضية امرأة– سيئون.. تورق من قلب العاصفة).

وتلي الإضافة تعالق شبه الجملة بشقيها، (جار ومجرور) أو (ظرفية)، على شاكلة: (إلى الموتى– في آخر– في هذا– في حضرة– من التأريخ– إلى عيد– على قارعة– على كهانة– في قصة– من قلب). فما دلالة التعالق

International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
Vol. (3), No. (6)
IJESA
June 2024
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
الإصدار (3)، العدد (6)

هنا، والتضايف هناك؟ تساؤل يعززه غياب أسلوب الإنشاء مقابل طغيان الخبر. وعلى مستوى المفردة، غياب المعرفة أمام حضور النكرة، وغياب الفعل أمام الاسم، وحضور الكائن البشري وأثره مقابل الآخر الطبيعي وأثره. وبلاغياً، إلى جوار طغيان أسلوب الخبر، باحتمالاته للصدق أو الكذب، وتراسل ذلك مع رواغ المصابيح، تتجلى الاستعارة على حساب صور البيان الأخرى؛ التشبيه، الكناية، المجاز. وللزمن في صوره الدالة على البدايات؛ (بزوغ المحجوب– قبل صحو– آخر الليل [ويعني أول اليوم– الصبح] ، إيحاءٌ برغبةٍ في البدء؛ أي أن ما يحلم به لم يبدأ بعد، وأن الفجر لم يسفر بعد، وإن المصابيح المراوغة ما زالت تتحكم في الضوء ومجال الرؤية.

3. بنية اللغة:

كما أسلفنا، لا نستطيع مقاربة كل مستويات اللغة وعناصرها في بحث كهذا، لذلك أخذنا بمبدأ الوقوف على ما يبدو ظاهرة لغوية أو ملمحاً أسلوبياً مميزاً. من ذلك التنغيم، بوصفه ملمحاً أسلوبياً بارزاً على المستوى الصوتي، والاستفهام ملمحاً أسلوبياً مميزاً على مستوى التركيب.

أ- التنغيم:

يعد من الملامح الصوتية غير التركيبية؛ لأنه لا يدخل في جوهر التراكيب اللغوية، فيعتبر من الفونيمات فوق التركيبية أو الإضافية التي تصاحب نطق الكلمات والجمل، ويلعب التنغيم دوراً فاعلاً في التقرير والتوكيد والتعجب والاستفهام والنفي والإنكار والتهكم والزجر، وغيرها من أنواع الفعل الإنساني؛ كالغضب واليأس والفرح والحزن، عن طريق التلوين في الدرجات التنغيمية بمستوياتها العليا والمتوسطة والهابطة... فلقد اعتنى به علماء اللغة، واصفين أسبابه وأقسامه، مبينين درجات التنغيم العالية والمنخفضة والمستوية، موضحين أثر هذه الظاهرة في اختلاف المعنى من جهة، ودلالة السياق من جهة أخرى.[11] ويعتبر التنغيم عنصراً من عناصر تحويل الجملة النواة التوليدية إلى جملة تحويلية؛ وقد حصرها خليل عمايرة، فوجدها خمسة؛ الترتيب، الزيادة، الحذف، الحركة الإعرابية، التنغيم. وحين وقف على التنغيم، وصفه بالنبر السياقي الدلالي؛ إذ يقول: أما إن كان النبر على الكلمات في الجملة؛ لإظهارها على بقية كلمات الجملة، فإن ذلك يكون نبراً سياقياً دلالياً، نسميه التنغيم، ولا يكون التنغيم في الجمل إلا لمعنى".[12] فعناصر التحويل التي تدخل الجملة النواة، والتنغيم واحد منها، تؤدي إلى تحول في المبنى،

[11] سهل ليلى، التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق، مرجع سابق، "بتصرف".
[12] خليل عمايرة، في نحو اللغة وتراكيبها، منهج وتطبيق. ص: 172.

International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
Vol. (3), No. (6)
IJESA
June 2024
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
الإصدار (3)، العدد (6)

يتفق مع التحول في المعنى الذهني، من خلال تداخل العناصر وتعاونها في الوصول إلى المعنى الدلالي الذي تفيده الجملة.[13]

وقد قمنا برصد بعض مظاهر التنغيم، التي غيرت التراكيب الخبرية إلى إنشائية، في ديوان رواغ المصابيح، دون استخدام لأية أداة من أدوات الإنشاء، فغير دلالة التراكيب من جملة خبرية إلى إنشائية استفهامية، والاستفهامية حسب مقتضى الظاهر إلى أغراض بلاغية؛ استنكارية، أو سخرية، أو دهشة، أو غيرها. فالتنغيم ظاهرة صوتية بارزة في القصيدة البردونية.

في قول البردوني:

مِن جذر أية كرمة أورقتَ لي... أشرقتَ لي من أي نجمٍ ناءِ؟

أضنيتُ بحثا عنكَ كلّ دقيقة ... وكخطرة الذكرى أضأت إزائي[14]

يتجلى أسلوب البيت الأول إنشائياً استفهامياً، دون أداة استفهامية؛ ولا حضور لأداة إنشائية؛ كعنصر تحويل ينقل التركيب من الخبرية إلى الإنشائية إلا التنغيم، وقد أشير إليه بعلامة الاستفهام، وهنا يبرز التنغيم عنصراً محولاً للدلالة، ولا بد من نبرة عالية تنقل الخبر إلى الإنشاء، وإن كان الاستفهام تعجبياً فلابد أن تكون النبرة أكثر عُلوّاً، كما يقول علماء اللغة.[15] وقوله في البيت الثاني:

أضنيتُ بحثا عنكَ كلّ دقيقة ... وكخطرة الذكرى أضأت إزائي

فيبدو أسلوب البيت خبرياً، إلا أن الدلالة ستتحول، إذا قرئ بنغمة استفهامية تعجبية، على هذا النحو:

أضنيتُ بحثا عنكَ كلّ دقيقة ... وكخطرة الذكرى أضأت إزائي؟!

وهذا التحول الدلالي، وهو ما نراه هنا، لا ينتجه إلا التنغيم. وأسلوب الاستفهام قادر على تقديم التنغيم ظاهرةً صوتيةً بامتياز؛ فتكرره أكثر من ستمائة واثنتين وتسعين مرة في الديوان،[16] أمر يسترعي النظر ويستوجب التأمل، ناهيك عن خروجه عن مقتضى الظاهر في معظم صوره؛ ذلك الخروج الذي يقتضي

[13] نفسه، ص: 178، "بتصرف".
[14] نفسه، ص: 1269.
[15] خليل أحمد عمايرة، مرجع سابق، ص: 174، "بتصرف".
[16] هذا الرقم بناءً على إحصاءٍ لمواطن الاستفهام وتردده في الديوان قام به الطالب.

International Journal of Educational Sciences and Arts, London Vol (3), No (6), 2024
https://doi.org/10.59992/IJESA.2024.v3n6p6 E-ISSN 2976-7237

التنغيم بالضرورة؛ فالاستفهام حين يكون استنكارياً أو تعجبياً لا يمكن أن يكون في غنى عن التنغيم حتى يتجلى ويبرز، سواء أكان التنغيم هو عنصر التحويل ومنتج الدلالة، أم كان عنصراً أو إجراءً تلاوياً.

القناديل يا دجى منك أدجى ... المنايا أم شرطة الليل أنجى؟!

في الشطر الأول، تركيب خبري مسكون بتركيب إنشائي؛ النداء "يا دجى"، والتنغيم قام بعملية تحويل؛ من استفهام طلبي إلى استفهام غايته الدهشة والاستنكار؛ من كون القناديل أدجى من الدجى، والمنايا أنجى من شرطة الليل، وهذه الدلالة لا ينتجها إلا التنغيم، وهي تتسق ودلالة العنوان (رواغ المصابيح) من جهة، ودلالة النص كاملاً من جهة أخرى. وهنا يحضر التنغيم منتجا دلاليا بوصفه عنصر التحويل الرئيسي. وإذا ربطت المقاربَةُ التنغيم بالذوات المتكلمة في النصوص، فإنها ستجد أن التلون الصوتي الذي جسده التنغيم يتراسل دلاليا وتعدد الذوات المتفاعلة والمتحاورة في النصوص. ولم تقتصر الدهشة؛ بوصفها ناتجاً دلالياً أنتجه التنغيم، على الذات المتكلمة، بل شاطرتها الذوات المتحاورة والمتفاعلة معها؛ فالصحفي الذي أسهب في محاورة وجهٍ من التاريخ، ينتهي إلى تساؤل يشف عن حيرة ودهشة:

ما اسم الذي حاورت؟ قل يا وجهه، ... أأنا اكتشفتك أم كشفت غبائي؟!

هذه الحيرة والدهشة اقتضت التنغيم ليجلوها، وعلى لسان الآخر، المخلص أو المنقذ، وهو مجهول، "فلان ابن أبيه"، تتجسد تلك الحيرة والدهشة والاستنكار مقتضية التنغيم ليجلوها، وهو يسأل القبر:

وقال لقبر: هل ترى الموت واحدا؟! ... أمردي أخي أردى ثمودا ومزدكا؟!

أما لاح موت اليوم جيلا معاصرا ... ولكن على أشباح أسلافه اتكا؟!

والآخر الأنثى، بوصفها ذاتاً متكلمة، تتجلى متسائلة مندهشة؛ فحين تتلقى تحذيراً من الذات المتكلمة "لا تخافي منهم ولكن أفيقي"، ترد الأنثى: "ولماذا أخاف؟!"، حتى الأنثى الغائبة حين تحضر في سياق إخباري عنها، تتجلى متسائلة مستنكرة:

قلت يوماً: كان امرؤ القيس.. صاحت ... عمتي: كيف تمدحين طليقي؟!

وحتى الثقافة، كونها فاعلاً من فواعل النص، بلغة جريماس، حين تتجلى ذاتاً متكلمة تبدو كذلك مندهشة مستنكرة؛ ففي حضرة العيد، تتجلى الذات الشاعرة مسترسلة في استجواب العيد، ومعظم الأسئلة تقتضي تنغيماً ذا نبرة عالية؛ أي مندهشة ومستنكرة، وهذا أمر يقتضي التنغيم، وما إن ينطق العيد، بوصفه فاعلاً في النص، حتى تتجلى تلك النبرة العالية في تساؤله:

أنا ضيفك الآن، ماذا دهاكَ، ... وأنسى محياك خصب القِرَى؟!

ومثله عنصر الزمان، بوصفه فاعلاً من فواعل النص، حين تحاوره الذات المتكلمة، يجيب مستفهما:

يا بعد نصف الليل ليتك زورقي ... اِخْرَسْ، لماذا لا تقول نياقي؟!

أرجوك، لا تسخر، جرحت بداوتي ... هل أنت يا ابن الرقمتين رواقي؟!

فالوقت يستنكر على الذات المتكلمة أن تتمناه زورقاً "ليتك زورقي"، متسائلاً: لماذا لا تتمناه نياقاً، "لماذا لا تقول نياقي؟!"، وهو ابن الرقمتين، وكذلك سؤاله: "هل أنت... رواقي؟!"، إنما هو سؤال استنكاري؛ لكونه يعرف أنه ابن الرقمتين، وليس من الرواقيين اليونانيين. والمكان، بوصفه فاعلاً من فواعل النص، يتساءل مندهشاً ومحتاراً:

ماذا اعتراني؟! لا أنا عامرٌ، ... ولستُ قفراً! ما اسم هذا المآل؟!

حتى فواعل الطبيعة، تتجلى مندهشة؛ فالبرق حين تحاوره الذات المتكلمة أو الذات الشاعرة، أو ذات أخرى، مستفهمة عن طبيعة "زائر الأغوار"، ينقل البرق تساؤل زائر الأغوار من جهة، وتساؤله هو؛ أي البرق، من جهة أخرى:

من ذا يا برق؟ يقول: يرى ... لمحي، فمتى سيرى سكبي؟!

يعزو إجداب الأرض إلى كسلي ... فلمن أشكو جدبي؟!

وهنا، لا تخفى دهشة الذات المتكلمة وهي تسأله: من ذا؟! ولا يلبث البرق حتى يخبر عن زائر الأغوار بنبرة دهشة؛ لأنه وجد زائر الأغوار يعزو إجداب الأرض إلى كسل البرق، وكما يندهش البرق من نفسه وإلى من يشكو جدبه.

ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائد ديوان "رواغ المصابيح" من أسلوب استفهام عدل به التنغيم عن تواضعه إلى استفهام يشي عن دلالة أخرى، وكما تبين سلفاً من خلال بعض الشواهد، أبرز تلك الدلالات الدهشة والحيرة.

والحقيقة، أن هذه الظاهرة لا يمكن أن تتم الإحاطة بها في بحث، وحسب المقارَبة أن أشارت إليها، ومقارِبة بعضا من تجلياتها، والباحث يرجو أن تلقى هذه الظاهرة اهتماماً خاصاً في أعمال البردوني الشعرية.

وما يهمنا قوله هنا، أن التنغيم، من خلال إنتاج هذه الدهشة؛ بوصفها ناتجاً دلالياً، استطاع أن يكشف عن خيط من الخيوط التي تقود إلى مكاشفة الرؤى التي صدرت عنها نصوص ديوان رواغ المصابيح، أن يجسد المواقف التواصلية، مما سمح للقصيدة البردونية أن تتمثل تلك المواقف الشعورية المختلفة لذوات متعددة، ومن لهجات جماعية متنوعة، مع أن اللهجة التي ينتمي إليها الشاعر لا تمثل إلا واحدة منها. وإجمالاً، يمكن القول إن التنغيم برز في الديوان بصور مختلفة؛ بين اقتضاء الانخفاض الصوتي والارتفاع، والتوقف المرتقب والمفاجئ، والاستفهام والتساؤل الذاتي التأملي والتعجبي والاستنكاري والاستغراب، والهدوء والانفعال، والمراوغة الحوارية وحسن التخلُّص من المواقف المحرجة أو غير المرغوب الحديث عنها، أو الإيحاء بالمسكوت عنه؛ "التابو"، أو الإصرار والركض خلف المجهول، إلى آخر ما هنالك من ذلك.

وفي هذا السياق ينبغي ألا تغيب عن الذهن الوظيفة الاجتماعية للتنغيم؛ فعلماء اللغة- حسب كمال بشر- يرون أن اختلاف النغمات، وفقاً لاختلاف المواقف الاجتماعية. ينبئ عن حالات أو وجهات نظر شخصية مختلفة في عملية الاتصال بين الأفراد؛ فأنماط التنغيم المختلفة تقود إلى الاختلاف أو التباين في المعنى السياقي للعبارة الواحدة ...، وللتنغيم وأنماطه دوراً في تعرف اللهجات الاجتماعية والثقافية المختلفة في المجتمع...، هذه اللهجات تختلف فيما بينها في طرائق أداء الكلام، وأن إطار موسيقى الكلام عندهم يختلف، إلى حد ما، من لهجة إلى أخرى، وفقاً لمواقع كل لهجة في المجتمع ومحصولها الثقافي، ...، وهذه إشارة ذكية من علماء اللغة تحتاج إلى دراسة أوسع وأعمق لتعرف مدى العلاقة بين البنية اللغوية والبنية الاجتماعية.17 والسوسيونصية تركز على رؤية النزاعات الاجتماعية والمصالح الجماعية على مستوى اللغة، وتنظر إلى اللغة بوصفها مجموع بنيات تاريخية متغيرة تعود تحولاتها فيما تعود إلى النزاعات الاجتماعية والتجديدات التي تفرضها؛ الأمر الذي يجعل أشكال الدليل وصيغها تحكمها شروط التنظيم المجتمعي لأولئك الأفراد18. من منطلق هذا الوعي باللغة، يمكن القول إن التنغيم قد أسهم في الكشف عن جانب من رواغ المصابيح أيا كانت تلك المصابيح؛ قادة سياسيين، اجتماعيين، دينيين، مفكرين، أدباء؛ فلا يمكن أن تمارس رواغها مالم يكن التنغيم أحجية من أحاجيها المضللة. والآخر المصدوم بها كيف يتحاور معها ويجاذبها المكان والزمان دون أن يكون لردود فعله شيء من تلك السجية الصوتية؟!

[17] نفسه، ص:540، "بتصرف". غيرت مصطلح الطبقة في لفظه إلى لهجة لتتسق وممنظور السوسيونصية
[18] ميخائيل باختين، المركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري، دار توبقال للنش، ط1، 1986، ص 55. " بتصرف"

إذن، فبما أن التنغيم قد أثبت اتصاله باللغة وبجلاء جوانب من دلالاتها؛ فلعله قد أثبت اتصال الرواغ بالمصابيح، كما أثبت الدهشة والحيرة بمن تربطه علاقة بالمصابيح، أيا كان نوع تلك العلاقة؛ اجتماعية سياسية اقتصادية، في إطار زماني ومكاني محدد.

ب- الاستفهام:

مثَّلَ الاستفهام ملمحاً أسلوبياً في قصائد رواغ المصابيح، كما هو ملمح أسلوبي في كل أعمال البردوني الشعرية. لقد تناول أكثر من دارس هذه الظاهرة وكلٌّ كان له فيه رأي، يتفق أو يختلف مع الآخرين؛ فمنهم من رأى الاستفهام في قصيدة البردوني «أداة ترابط بين أجزاء القصيدة، وإحكام لحركة توالدها وتطورها، في بنية دائرية يعود آخرها ليلتئم مع أولها»،[19] ومنهم من رآه في سياق ما من سياقاته، «يشي بالقلق الداخليّ والحركة التي تنمّ عن حيرةٍ تبحث عن هداية، وشكٍّ ينقّب عن يقين».[20] وذهب إلى أن افتتاح القصيدة بالاستفهام واختتامها به له دلالة؛ إذ «انبثقت الحيرة والشك والعجز عن الوصول إلى جوهر الأشياء وحقائقها، وإليها انتهت. وكأنّما أراد البردّوني لبناء قصيدته أنْ يكون منفتحاً؛ لتنثال الأسئلة في أفئدة المتلقّين، يجيبون عنها كما شاءوا وشاء لهم الوعيُ والإدراك».[21] وثالث يرى في ابتداءات البردوني الاستفهامية، أنها جاءت «لتأدية غرض دلالي غير حقيقي، بسبب الانفعال الحاصل لدى الشاعر، وبسبب التفاعل بينه وبين الموقف المعبَّر عنه. وقد توزعت هذه الأنماط من التعبير، بين التهويل والتعجب والتهكم؛ فالبردوني يكثر من التعابير الاستفهامية في متن نصوصه، ومرد ذلك إلى التفاعل الحاد بينه وبين موضوعات قصائده، وبخاصة ما تعلق منها بوطنه اليمن؛ مما ينعكس على مستوى سطح النص أضربا من الاستعمالات المخالفة للمألوف، والمكسرة للواقع؛ فيتجسد التغيير على مستوى الخطاب الأدبي».[22] فماذا تجلى لهذه المقاربة من تقنية الاستفهام في نصوص رواغ المصابيح؟

يقول البردوني:

ماذا تريد وأبغي؟ سراً على البوح أمنع
نحتاج بعض هجوع هل المصابيح تهجع؟

[19] عز الدين إسماعيل، البـــردوني. شـاعـر الأسئلـــة، مجلة الكويت، ع 227، سبتمبر 2002م.
[20] عبد الله حسين البار، بناء القصيدة في شعر البردوني، مرجع سابق.
[21] نفسه.
[22] شعلال رشيد، شعرية الاستهلال عند عبد الله البردوني، مجلة كلية الآداب واللغات، ع 8، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي، 2011م.

تستفهم الذات الآخر القريب في لحظة مكاشفة، وغايتها مقاومة الواقع استقواءً عليه؛ باستكناه الكامن وجلائه "ماذا تريد وأبغي؟" والآخر هنا مدعوٌ للاصطفاف مع الذات، إذا كان مراده أسبق وأقدم من بغية الذات ومرادها. وهذا الأسلوب في التحاور يشي عن مكانة الآخر المقربة، وفيه إيماء إلى سمو الذات وإيثار الآخر، وهذا يوحي برغبة في الإبقاء على الأواصر والعمل المشترك.

يضطلع الاستفهام بجلاء هذا الشعور بدقة عالية، ويجسد موقف الذات من الآخر؛ إذ إنها عبر الاستفهام تسعى إلى تعزيز الاندماج وترغب في الوصول إلى الأعماق، حيث تكمن الحقيقة وجوهر التغيير، ولكون الغاية (سراً على البوح أمنع)، فقد ارتأت الحاجة إلى شيء من الهجوع، إلا أن استحالة ذلك اقتضى الاستفهام مرة أخرى وبصيغة عدلت عن مقتضى الظاهر، عدولاً يتراسل وإخبار الذات عن حاجتها للهجوع، وهو إخبار يناقض ظاهر الذات ومقتضى رفض الواقع.

مشهد من الإفضاء إلى الآخر بتحولاته الشعورية ترسمه ريشة الاستفهام ببراعة أسلوبية محكمة، تقدم الاستفهام تقنية أسلوبية تركيبية يتمظهر عبرها موقف من العالم ورؤية تؤمن برفض الواقع والعمل المشترك الدؤوب، برغم ضباب المسار وضآلته: "وراء وهم رقيع نجتر طيفاً مرقع"، إلا أن ذلك لا يثني إرادة التغيير، وإن كان الثمن باهضاً:

لم لا ننضج فينا.. بدءاً أجل وأنصعْ؟
أما ابتدأنا؟ نوينا والآن منا سنشرعْ
فلنحترق؛ علّ برقاً من الرماد سيلمعْ

لا تقف فاعلية الاستفهام عند هذا، بل تتلون أدوارها بتلوّن المواقف التي تمر بها التجربة، عبر مسار طويل، يكتنفه الدجى وضبابية الرؤية، ورواغ المصابيح، هذا السياق الزمني المكاني، والحال الاستثنائي، يدفع بالاستفهام إلى مسرح البث والتواصل مع الآخر؛ فالوقت ملبسٌ وباعث على التساؤل:

القناديل يادجى منك أدجى المنايا، أم شرطة الليل أنجى؟
كيف تغشى ياليل كل زقاقٍ لا ترى من طغى ولا كيف لجا؟

والناس متبدِّلون وغامضون ومنسحبون من مسرح الحياة، إلا أولئك الملثمين الذين يزيدون الظلام سواداً وظلمة:

هل سألت الملثمين إلى كم؟ من هداهم إلى الحواري وأزجى؟

ولهذا، انكسرت الأحلام والطموحات، وكادت الخطى أن تتحرك كلها صوب نهاية واحدة، هي الهلاك:

International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
Vol. (3), No. (6)
IJESA
June 2024
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
الإصدار (3)، العدد (6)

لماذا طريق المهد واللحد واحدُ؟ لماذا الذي يأتي، إلى البدء عائدُ؟
لماذا يظل البدء يبدأ دائماً؟ لأن التناهي كالبدايات جاهدُ
لماذا تراب الأرض عالٍ وهابط؟ لأن مسود التحت كالفوق سائدُ

لقد تجمد المتحرك، وتحرك الجامد، وجاز أن يتصل "ال" على مستوى المقولة اللغوية، بما ليس جائزاً؛ (التحت/الفوق)، بل تم جمع ما لا يمكن جمعه؛ (أتحاتي/أفواقي)! انحراف لغوي يجسد انحرافاً اجتماعياً، بل يجسد ذلك الانحراف الاجتماعي لغةً:

يا(تكس) أضناني المسير أأمتطي؟ ما مهنتي؟ أتخاف مِن إرهاقي
لِمْ لا تُعاطفُه؟ لأني فوقَهُ أشقى، وفوقي رُكَّبي وسباقي
الفوق مثل التَّحت، أجري لا أرى ما نوع أتحاتي وكم أفواقي

وحين يغدو الاستنكار والسخرية ظاهرة اجتماعية، فهل سيكون كذلك، أن لم يتجسد استفهاماً استنكارياً ساخراً؟

قلت يوماً: كان "امرؤ القيس"، صاحت عمّتي: كيف تمدحين طليقي؟
كان هذا ما روى إعلامُكم هل ترى هذا الجماهيرُ المُداسهْ؟
جرِّبوا كي تستبينوا مرّةً أين حكم الشعب مِن سوق النخاسهْ؟
كم تملَّستم، فهل أجْدَتكمُ عند (واشنطنْ) تفانينُ الملاسهْ؟

من ينخرط في الوسط الاجتماعي اليمني، يجد نفسه أمام لغة استفهامية مفرطة في التساؤلات؛ سواء أكانت الغاية تعرف مجهولٍ، أم كانت استنكار سلوك أو تصرف، أو تعجبا منه واستغراباً، أم سخرية، أم شكوى وبوحاً، أو مزحاً وهزلاً، أو تهديداً، إلى آخر ما هنالك من مواقف وأحوال تقتضي التعبير عنها بلغة الاستفهام.

هذه الظاهرة تتعلق باللغة الدارجة، وليس الحال نفسه مع الفصحى، سواءً المكتوبة أو المنطوقة في الإعلام أو المدارس والجامعات أو المساجد.

والمتأمل في شعر البردوني يجد أن الظاهرة قد برزت في شعره كما لو أن قصيدته أصداء مقيلٍ تتسلل إلى سمع القارئ عبر السطور. فما دلالة ذلك؟ خاصة حين يكتشف القارئ أن حضور تقنية الاستفهام كان حضوراً فنياً مغايراً؛ أي أن الشاعر اتصل بالظاهرة، فاستدعاها، إلا أنها حضرت حضوراً مغايراً؛ إذ استفرغت من إيحاءاتها، وألبست إيحاء شعرياً استثنائياً؛ شأنها في ذلك شأن البنية الإيقاعية التي

استدعاها شكلاً، وأفرغت مضموناً، وهو الأمر ذاته مع عنصر الزمن والمكان والأحداث، التي احتشدت في النصوص مفرغة من دلالاتها الأولية، ومحملة بدلالات جديدة ومغايرة.

هل يشي ذلك عن رغبةٍ في التواصل مع الواقع، لا للتصالح معه والإبقاء عليه، وإنما للتغيير من الداخل؛ بوصف الواقع ليس شكلاً، وإنما مضمونٌ وباستبدال آخر منشود بالمضمون القائم يكون الواقع قد تغير، وإن بقيت ملامح الشكل على حالها؟

4. البنية الإيقاعية:

من إيماننا بإيقاع الكائنات الكونية ينبثق إيماننا بإيقاع الكائنات النصية؛ فالنص الشعري بنية إيقاعية بامتياز، تتجلى ملامح تلك البنية حين يقف القارئ أمام النص، أو حين يتسلل إلى الداخل؛ تلك البنية التي تتجلى ملامحها داخل النص وخارجه ليست مجرد إطارٍ أو قالبٍ فحسب، بل كائناً فاعلاً من كائناته، أسهمت في تشكله وإنتاج دلالته. لقد حافظ الإيقاع على فاعليته في التشكل وإنتاج الدلالة وتجسيد شعرية النص، حتى في أقصى تحولاته، ظل منتجا ومُوحِياً من خلال ذلك التحول نفسه.[23]

وفي هذه المقاربة نهدف إلى الوقوف على بعض مواطن العدول عن النظام، أو ما يمكن أن يسمى "إيقاع اللسان" إلى الخاص، المتشكل وفق طبيعة التجربة التي صدر عنها الشاعر، وطرائقه الخاصة في تشكيل العالم باللغة؛ "إيقاع النص".[24] وستقف المقاربة، كدأبها، على ما يشكل ظواهر إيقاعية، مستبطنة إيحاءاتها الدلالية.

لقد تجلى للباحث أن البحور ذات الإيقاع الخفيف والسريع كانت أكثر حضوراً؛ سواء كانت الخفة والسرعة في قلة تفعيلات البحر، أو في طبيعة التفعيلات ذات المقاطع القصيرة، بيد أن البحور ذات الإيقاع الثقيل والبطيء، نتيجة كثرة التفعيلات في البيت الواحد، ولطبيعة التفعيلات ذات المقاطع الطويلة، كانت إلى جانب قلة حضورها، قد أُستعملت مجزوءة في أكثر صورها؛ على شاكلة البحر الكامل، فقد استعمله الشاعر مجزوءاً أكثر من استعماله تاماً، هذا تغير عدل به إلى السرعة، وأخرجه من دائرة البطء والثقل، وتغير آخر تمثل في الزحاف الذي حول الفاصلة الصغرى إلى سببين خفيفين، والسبب الخفيف بالتأكيد أخف من الفاصلة الصغرى، وأصبح إيقاعيا، شبيها بمجزوء الرجز، وهذا هو الآخر؛ أي بحر الرجز استخدم أيضا

[23] عبد الله حسين البار، ثنائية الائتلاف والاختلاف في التشكل الوزني في القصيدة العربية، من نسق البحر إلى نسق الموشحة، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجمهورية اليمنية، ع:100، ديسمبر 2010م، ص: 9، 10، "بتصرف".
[24] نفسه، ص: 16، "بتصرف".

مجزوءاً. إلى جانب حضوره القليل؛ إذ جاء مرة واحدة، ومجزوءاً، بنسبة تردد 3% فقط. وإنما كانت الإشارة إلى الكامل لكونه تكرر سبع مرات، بنسبة تردد 20%؛ إذ كانت أعلى نسبة له على سائر البحور، ولكن كما تمت الإشارة سلفاً فقد جاء مجزوءاً أربع مرات، وجاء تاماً 3مرات، فنسبة تردده مجزوءاً تمثل تقريباً 60%. فما دلالة القِصر، الذي اتسمت به بحور النصوص؟ ما التجربة أو الرؤية التي صدرت عنها النصوص، وفق هذا التشكل، وهذا النمط من الإيقاع؟ وكيف للإيقاع مُمَثَّلا في البحر الشعري، أن يشي عن تلك الرؤية أو تلك التجربة؟

لقد أصبح إيقاع الإطار ملمحاً أسلوبياً، في ديوان (رواغ المصابيح)، تكاد أن تتبلور كيفيته في قصر البحور وتراسل معظمها من هذا المنظور، إلى جانب إطلاق القافية وتقييدها.

وهناك أمرٌ قد يكون موحياً بصورة ما، هو حضور الإيقاع المتأثر بإيقاع القصيدة الشعبية؛ وذلك يتجسد من خلال الجمع بين البحر القصير؛ كالمجتث أو البحور المجزوءة الأخرى، والقوافي الساكنة، ذات الروي المنتشر كثيراً في النصوص الشعبية؛ كالشين، من ذلك قوله:

كي ترتوي تعطشي ... وفيك عنك فتشي
وقوله: لهم السلاح ومالنا ... حتى مناقير وريشْ
وقوله: مذ أربعين وأربعْ ... تقول صمتي وأسمعْ

ويكون هذا أكثر جلاء إذا تم استدعاء ظاهرة التنغيم التي نوقشت سلفا، وكيف تأثرت بنفسية الإنسان اليمني المعاصر، وسياقه الاجتماعي الخاص.

والتنغيم ذاته إذا أمعن النظر في دوره الإيقاعي ستتجلى خصوصية إيقاعية للبحر الشعري عند البردوني، هذه الخصوصية وقف عليها أحد الدارسين، كاشفا عن حداثتها؛ تشكلا ورؤية، على حد قوله: «لقد عمد البردوني إلى سبك البنية الإيقاعية القديمة، وهلهل نسجها، وأرهف متانتها وجزالتها، فجعل تركيبة (البحر العروضي) جملاً شعرية تتقطع في البيت الواحد، لكن دون أن يكسر النغم، أو يخل بتركيبته العروضية، فتراءى الإيقاع في قصيدته (تلاوياً) بلغة "فهد عكام"، أو قل (معنوياً) كما يرى الدكتور "عناد غزوان". وهذه خصيصة أفادها "البردوني" من طبيعة التركيب العروضي للبنية الإيقاعية الجديدة... ولقد غدت هذه الطريقة في تشكيل البنية الإيقاعية خصيصة في شعره، يستخدمها في (مناجاته)، كما يستخدمها في (حواراياته)، كما يستخدمها في كل موقف شعوري يتخلل شعره».[25]

[25] عبد الله حسين البار، في معنى النص وتأويل شعريته، من معالم التجديد في شعر البردوني، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط:1، 2004، ص: 59، 60، 61.

والتساؤل الذي يضع نفسه: ما دلالة هذه الخصوصية التي اتصف بها إيقاع نصوصه؟ هل يمكن أن توحي برغبة في التغيير من الداخل؛ حتى ينعكس ذلك تلقائيا، أو بفعل فاعل، على الخارج؟ ألا يتراسل كل ذلك، ومنظور التغيير من الداخل؟

5. تفاعل القصيدة البردونية مع البنيات النصية المنتجة:

تبدو القصيدة البردونية في علاقة تفاعل وتحاور دائم مع البنيات النصية المنتجة، والبنيات السوسيونصية الثقافية والاجتماعية. كما تبدو القصيدة البردونية متفاعلة مع القضايا والمشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة.

لذلك عاشت القصيدة قلقاً واضطراباً واحتراقاً ومعاناة، والغاية: "فْلْنحترق علّ برقاً.. من الرماد سيلمع"، هذا النوع من التفاعل من منظور موقف القصيدة من العالم وقضايا المجتمع والتاريخ، الذي تشكلت في إطاره والبينة النصية المنتجة، وهذا شأن الشعر في المجتمع، وشأن الشاعر، كما هو شأن المُخلِّص، فهو من هذا المنظور:

كان منهم لهم يغني ويخطب وإلى من يهمه الأمر يكتب
لا يقول الذي يقال يوافي بالفجاءات من وراء التحسّب
مثلهم ينظر النجوم ولكن يتجلى ما لا يرون ويثقب
وهو يرقى منهم ويهمي إليهم ولهم يمتطي شعاب التشعب
يحمل العصر في يديه كتاباً وعليه فطريّة الشيخ يعرب.

وقد تجلت تفاعلات القصيدة البردونية على صور متنوعة، منها:

أ- تفاعل القصيدة البردونية مع القصيدة البردونية:

هذا النوع من التفاعل تجلى في تقنيات وظواهر أسلوبية برزت في نصوص "البردوني" كلها، ومثلت ملمحاً أسلوبياً مميزاً؛ كالاستفهام، والحوارية، والإيقاع، والمعجم اللغوي، والبنى الصرفية، كل تلك التقنيات التي استثمرها "البردوني" في تشكيله للعالم عوالمَ نصية مغايرة، ظلت متفاعلة في نصوصه على الديوان الشعري الواحد، وعلى مستوى أعماله الشعرية كلها، والأهم من كل ذلك أن ذلك التفاعل سلك مسلكاً تراكمياً، يتناغم وتراكم التجربة البردونية؛ مما يجعل هذا الأمر مسترعياً للنظر، ويمكن أن يكون موضوعاً للبحث ومقاربة تحولات الرؤية البردونية في أعماله.

International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
Vol. (3), No. (6)
IJESA
June 2024
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
الإصدار (3)، العدد (6)

ب- تفاعل القصيدة البردونية مع النص الشعري؛ العربي والعالمي:

وقد انتهجت القصيدة البردونية في هذا النوع من التفاعل طرائق مختلفة؛ منها ما تتصل بالتشكيل، ومنها ما تتصل بالمنظور والرؤية، وقد تجلى ذلك التفاعل عبر تقنيات عدة، منها:

- الإيقاع:

وخصوصية النص البردوني هنا، تكمن في استيعاب تقنيات إيقاع العمود وإيقاع التفعيلة في النص الواحد، «إن الشعر رؤية للحياة وموقف منها، وتقتضي طبيعة الرؤية عناصر تشكيل لغوية تتلاءم مع خصائص تلك الرؤية وسمات ذلك الموقف...»[26]. كما أن من سمات إيقاع القصيدة البردونية، إلى جانب استيعاب خصائص إيقاع التفعيلة في نسق إيقاع البحر، سمة إيقاعية أخرى، هي إيقاع القصيدة الشعبية اليمنية، كما اتضح لنا سلفاً. وهذا ما يؤكد أن العالم المنشود قد تجسد لغةً نصية إبداعية تفاعلت على المستوى الإيقاعي مع أشكال الإبداع الشعري المختلفة، النص العمودي، ونص التفعيلة، والنص الشعري الشعبي.

- الصورة:

في قصائد الديوان، نجد أن الصورة استمدت عناصرها من مشارب ومنابع وحقول أشتات؛ منها ما يتصل بالطبيعة، وأخرى بالثقافة؛ المحلية والعربية والعالمية، وثالثة؛ استمدها البردوني من تراكم أدبي عربي وعالمي، وتراكم فكري وفلسفي. لذلك أصبحت الصورة تشكلاً بصرياً ناطقاً ومتحركاً، تتداخل فيه الدلالات، وتتشابك الطرائق في تجسيدها؛ كالألوان التي تشكل لوحة تشكيلية، ما تلبث أن تغدو لقطة سينمائية متحركة، فمشهداً ناطقاً:

سألت هنا داراً قالت ما استنبح مقدمه كلبي
أهدى ذا السفر وأوصاني يا تلك على هذا انكبي
وحكت مشمشة: أرغدني من جمجمتي حتى كعبي
وأجاب الوادي: حياني فأعادت خطرته خصبي
وأضاف: أتى من بعد غدٍ كالزائر يسأل: ما خطبي؟!

لم يكن مجرد حشدٍ من الصور، بل كان بناءً متقناً، نأى بالنص عن وحدة البيت إلى وحدة النص، وإلى تداخل الأجناس، كالشعري والسردي، ومن الإخبار عن الصورة إلى الرسم والتصوير، وأخرى للتسجيل، ليس لرسم ما يمكن رؤيته في الواقع، بل ما ينبغي أن يراه، ويراه الآخر. وخلاصة القول في طبيعة الصورة؛

[26] عبد الله البار، في معنى النص وتأويل شعريته، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط الأولى، ص 45-46.

إنها، بفضل طبيعة التفاعل المغاير، قد تشكَّلت في نصوص "رواغ المصابيح" تشكلاً مغايراً، لم تألفه بنية القصيدة التقليدية وفق آلياتها المألوفة من جهة، ولا القصيدة الجديدة، وفق طرائق تشكلها الحديثة، من جهة أخرى؛ إنه المزج، الذي يقف وراءه موقف من العالم، ورؤية للحياة. ومن جهة تفاعل القصيدة البردونية مع القصيدة العربية والإنسانية؛ قديمها وحديثها، يتجلى للمتأمل أن العلاقة الحميمة بينهما أفضت إلى استيعاب محكم وعميق، وإعادة إنتاج استثنائية، ألغت الحدود والفواصل بين ما هو شعري وسردي ونثري، كما أذابت الحدود الزمنية بين ما هو قديم أو حديث، وبين ما هو عربي وغير عربي. فنجد القصيدة البردونية قد امتزجت فيها كل فنون القول؛ فغدت مركباً إبداعياً، لا ينسب إلا إلى "البردوني".

- الرمز:

تحتشد الرموز في نصوص الديوان احتشاداً ملفتاً، فكانت رموزاً أسطورية، وأحداثاً تاريخية، وشخصيات وأماكن ذات دلالة. وهناك رموزٌ لم تحمل دلالتها الرمزية في ذاتها، بل اكتسبت بعداً رمزياً في ظل السياق الذي انتظمها؛ من تلك الرموز ما تصدرت النصوص، فغدت عناوين لها، ك "زائر الأغوار، المصابيح، فلان ابن أبيه، قراءة النجوم، المنتمي إليه، زوجة البلد، رابع الصبح، مرآة السوافي، عليق ووفيقة، علامات بزوغ المحجوب، نموذج رباني، ذات الجرتين، ...". ومنها ما دار النص حولها، دون أن يذكرها بلفظها، ومنها ما كانت ثانوية؛ أي جاءت في سياق جزئيةٍ من جزيئات النص. "ك" سيزيف، سلمى، الصلب، القناديل، روما، أروى، ريجن، صلاح الدين، طروادة، المعري، امرؤ القيس، عمرو وزيد، جهيمان، عروة بن الورد، الذئب والشاة، سيبويه، كلب شوكان ورأسه، أخيل، بأقل، عكاظ، العنقاء، بيضة العنقاء، سندباد، قاموس روما، بنو كليب، أبو مرة، ...".

هذه الرموز تشي عن تفاعل متعدد المصادر والمشارب؛ منه ما يتصل بالموروث الشعبي، ومنه ما يتصل بالتأريخ؛ من أحداث وشخصيات، ومنه ما يتصل بالتراث الثقافي العالمي؛ كالأساطير والحكايات، ومنه ما يتصل بالتراث الأدبي؛ العربي والعالمي.

ت- تفاعل القصيدة البردونية مع النص السردي:

ومن صور تجليات التفاعل مع الأجناس الأدبية، تفاعل النص البردوني مع السرد؛ ومن تقنيات السردية التي استثمرها البردوني:

International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
Vol. (3), No. (6)
IJESA
June 2024
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
الإصدار (3)، العدد (6)

- **الحوار:**

فلا تكاد تخلو قصيدةٌ من قصائد الديوان من عنصر الحوار، بوصفه تقنية سردية، إلى جانب الشخصيات والأحداث، والزمن؛ بل كانت الحبكة في أكثر من نصٍ عاملاً رئيسيًا من عوامل إنتاج النص، وتوليد دلالته؛ وحسب قصيدة:(صحفي ووجه من التأريخ) أن تكون شاهداً أميناً على ذلك، ناهيك عن الاستفهام الذي تربو مواضعه في الديوان عن ستمائة وتسعين موضعاً، وجل التساؤلات أو الاستفهامات جسدت حواراً تفاعلياً، وليست من باب وضع السؤال وترك الإجابة للقارئ، إنما كانت تساؤلات بين شخصيات النصوص وذواتها، أجابت عنها أو كان ينبغي أن تجيب عنها شخصيات، أو ذوات كانت حاضرة ومحاورة للذات السائلة أو المستفهمة.

ث- تفاعل القصيدة البردونية مع النص المعرفي:

تجلى التفاعل مع النص المعرفي في صور شتى؛ منها ما كان مع النص الديني والفلسفي، ومنها ما كان مع التاريخ. على المستوى النص الديني والفلسفي تفاعلت بما يشي عن رغبة في توظيف الديني وإعادة قراءته، مع المزج على نطاق أوسع بين فلسفة تتصل بالسماء، وفلسفة مادية تعلن القطيعة معها، وتتصل بالأرض؛ هي الفلسفة الاشتراكية الماركسية، وكأنه، يؤمن بالانفتاح فكرياً، على كل الفلسفات والمعتقدات، لكنه الانفتاح الذي لا يعني أن النص صادر عن منظور اشتراكي؛ حين يتفاعل مع تصورات الفلسفة الاشتراكية أو مفاهيمها، أو منظور ديني؛ حين يتفاعل مع معتقدٍ ديني أو غيره، بقدر ما يجعل منه متفاعلاً مع النصوص المعرفية كلها. ومن شواهد التفاعل مع الفكر الماركسي، التي تجلت من خلالها بعض مفاهيم هذا الفكر؛ كالمنظور الاشتراكي الساخر من اقتصاديات السوق وقيمة التبادل، وثقافة الاستهلاك، كقوله:

وفي السوق لاقى الشعب يحصي نقوده ... مراراً، وكان السعر أعلى وأفتكا
فقال: ترون السوق أغلى، برغمه ... سيرخص لو كنتم لما فيه أتركا

فهو يرى أن العلاقات التي أضحت تربط الناس ببعض هي "اقتصاديات السوق"؛ "وفي السوق لاقى الشعب"، وهذا مفهوم ماركسي بامتياز، ويتجذر هذا حين يتخذ موقفاً من السوق؛ "سيرخص لو كنتم لما فيه أتركا"، والسوق رمز للرأسمالية ربيبة البرجوازية، ورفضه للسوق رفض للأخيرة. ثم يؤكد أن العلاقة هي التبادل بمفهوم ماركسي آخر، هو " "؛ أي أن الناس صارت أشياء وسلعاً، ويوحي هذا التشيوء بمفهوم ماركسي ثالث هو "الاستلاب"، يقول البردوني:

أجابوا: أصبت الرأي، صرنا بضاعةً ... فمن أي سوق نشتري الصبر والذكا؟!

وهذا التفاعل مع الفلسفة الماركسية، انعكست على المنظور الرؤيوي للقصيدة البردونية؛ فالتثوير مبدأ أساسي، وعنصر التثوير يكون من الداخل، ولذلك كان المخلّص/البطل منهم، وليس بطلا أسطوريا:

من الناس، إلا أنه ما انثنى، ولا ... رأى القهقرى أنجى ولا الوثب أهلكا
ولا قال أُنهي، إنما ظلّ يبتدي ... ويزكو، لأن الشعب في قلبه زكا

إذن البطل واقعي؛ "من الناس..."، لذلك، كما يقول كارل ماركس، "ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم، وإنما العكس، وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم"؛[27] فالفلسفة المثالية، والبطل الأسطوري لا مقام له هنا، ومبدأ التثوير حاضر: "ما انثنى، ولا رأى القهقرى أنجى، ولا الوثب أهلكا، ولا قال أُنهي، ظلَّ يبتدي...".

كما تجلى مفهوم "الصراع الطبقي": "أما لاح موت اليوم جيلاً معاصراً؟! ... ولكن على أشباح أسلافه اتكا" ولم يغب التبشير بفشل الرأسمالية، وهو من مسلمات الفكر الاشتراكي:

يقلب الدهليز أوراقه ... كرأسمالي بلا رأس مالْ
يقول: لو أني ذرعت الدجى ... لو لي صواع كي أكيل الرمالْ

حتى الأدب، صار له وظيفة تثويرية، مرتبطة بالشروط الاجتماعية، وبهموم الذات:

ما دام للقلب هم ... فللقــوافي مهمـة
تجيء من كل نبض ... تثور قبل المطمةْ
لكل صبح تغني ... تحمي الغصون المكمةْ
تأتم بالشـعب حتى ... يُرَى إمامَ الأئمةْ

ج- تفاعل القصيدة البردونية مع النص الثقافي:

يعد هذا النوع من أبرز التفاعلات تجلياً في شعر البردوني عامة، وفي نصوص هذا الديوان خاصةً، ويكاد أن يَتعدَّدَ تَعَدُّدَ ألوانِ الثقافة ذاتها، التي استدعاها وتحاور معها؛ فحضرت حيناً مثلاً شعبياً جارياً على ألسنة العامة، أو حكاية أسطورية أو شعبية، أو عادات وتقاليد يمارسها اليمنيون، أو كلمات واشتقاقات صرفية من العامية اليمنية، ...إلخ.

كل تلك الصور من حضور الثقافة في الديوان، إنما تمثل الاندماج وتغلغل الذات الشاعرة في المجتمع، ذلك الاندماج النابع من رؤية ترى أن مغيرات الواقع تكمن في داخله:

[27] كارل ماركس، نقد الاقتصاد السياسي، تر: راشد البراوي، ط:1، دار النهضة العربية، 1969م. ص: 3.

هل صاح عادٌ: هندمي ولادتي ونقّشي؟
مَن رستموك مثل مَن نادوك أن تنيجشي
مَن قحطنوك مثل مَن أغروكِ أن تتقريشي
(سواسوا) الكل كما أوصتكِ (بنت المقدشي)
المقطري كالمعمري والباجلي كالمحبشي
إلى تلاقيكِ ارحلي ومِن نواكِ استوحشي
ومازجي عرس اللقا وقبّلي وجمّشي
يا هذه كي تُصبحي تأهَّبي مِن العشي
وكالنُّجوم حدِّقي واسرِي إلى أن تُغبشي

هذه الأبيات تحتشد فيها الثقافة؛ سواءً على مستوى اللغة والبناء، أو المضمون والدلالة؛ فالوزن الإيقاعي يتراسل وإيقاع الأغنية الشعبية؛ سواءً في قصر البحر العروضي وخفته، أم القافية والروي؛ إذ يُعد حرف "الشين" حاضراً في مخاطبة الأنثى موحياً بضمير الخطاب للمؤنث، في بعض اللهجات اليمنية. وعلى المستوى الصرفي تتجلّى اشتقاقات غير قياسية؛ مثل:(تتنيجشي، تتقريشي، العشي، ...)؛ وعلى مستوى التركيب:(سوا سوا) وهي عبارة مقتبسة، تستدعي بيت شعرٍ لشاعرة شعبية يمنية، هي "غزالة المقدشية"، التي تقول:

سوا سوا يا عباد الله متساويةْ ما احَّدْ ولَدْ حُرْ والثاني ولدْ جاريةْ

واستدعاء البيت ليس خالياً من مدلول؛ إذ يكاد البيت يتفجر بالثورة ورفض الواقع الطبقي أو العنصري. واستدعاؤه، كان استدعاء لموقفه، وسياقه الجديد في نص البردوني كان كذلك تثويرياً وتحفيزياً، ورفضاً للطبقية الاجتماعية.

فعلى مستوى المعنى والدلالة، استحضر الشعر الشعبي؛ باستدعاء "غزالة المقدشية"، والمناسبات الاجتماعية: "ومازِجي عُرسَ اللقا... وقبّلي وجمّشي"، واستحضار الزمن: "العشي، الغبش، تصبحي"، والمكان: (المعمري، المحبشي، ...). كل هذه الاستدعاءات تشي عن دلالة وموقف ما؛ فالمكون الثقافي يعد مكوناً فاعلاً في بناء النص وتشكله وإنتاج دلالته، وقد أدرك البردوني دور ذلك المُكوّن؛ فاستحضره في نصوصه، وأفاد من طاقاته الإيحائية. ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الديوان من مظاهر المكوّن الثقافي؛ فقد تجلى كذلك الموروث الشعبي من خلال المثل السائر: "على الديك يهدمون المدجا"، واستخدم مفردة "المَدَجّ" من اللهجة الدارجة. كل هذا يشي عن استيعاب للمختلف، ولكنه الاستيعاب الذي بُغيته إعادة إنتاجٍ مختلفٍ ومغايرٍ.

International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
Vol. (3), No. (6)
IJESA
June 2024
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
الإصدار (3)، العدد (6)

وأما اللغة، فقد كانت كذلك حصيلة تفاعل مع الخارج النصي، استوعب الفصيح والدارج فاستحسن أحسنه، والدخيل فاستثمر طاقاته اللغوية؛ في احتوائه وفق شروطه؛ التركيبية والدلالية. من ذلك: "القات الإبي، صعلوك، الزبون، المدجا، خُرج، العرج، الفرنجا، رتجا، حفاشاً، لحجا، الويسكي، ورشة، أم زيد، منى المعفري، سلوى العذيقي، يا رازقي السّرّ، التحت، أتحاتي، أفواقي، التعيس ابن التعاسة، التحزب، سوا سوا، بنت المقدشي، تتجيحشي، جمّشي، تتكيبشي، تزركشي، تدروشي، تتقريشي، القات، الصعترا، ..."، وكذلك نص "في حضرة العيد"، يمثل شيئاً من الحشد للمختلف والمغاير. فتتجلى القصيدة البردونية منمنمة فسيفسائية، تكاد تشتمل المختلف والمتنوع، ولعل هذا الحشد هنا، لا يملك الإفصاح عما يجول في أعماق هذه الدوال؛ لانفرادها عن سياقاتها التي انتظمتها في النصوص، ولذلك على القارئ أن يعود للنصوص لقراءة ما رصدناه في سياقه، كي تتضح له أبعاده الدلالية الموحية، وسيجد أنها تأخذه إلى تخيُّل حجم تلك الموارد المعرفية التي استلهمها البردوني، وامتص منها مادته الأولية، التي أعاد إنتاجها نصاً شعرياً مغايراً، يحمل جينات الأصل، إلا أنه لا يُنسب لِسواه. وحسبنا هنا أننا استوقفنا القارئ أمام هذه الدوال؛ بوصفها مؤشرات، ولفتنا نظره إليها.

ح- تفاعل القصيدة البردونية مع المكان:

يكاد عنصر "المكان"، من وجهة نظر القصيدة البردونية، أن يكون فاعلاً؛ فالمكان، بوصفه مسرح الأحداث، كان حاضراً، وفاعلاً إيجابياً أو سلبيًّا. ولذلك تم استدعاؤه، والتفاعل معه: "لماذا طريق المهد واللحد واحد؟ لماذا تراب الأرض عالٍ وهابط؟، فكيف الخلف يصبح وجهة، أبين الروابي والروابي مطامع؟، أفيهن معبود ومنهن عابد؟!، لماذا البيوت الغائرات يلفَّهُنَّ ركود؟، أيا بحر... فلم أنت ظمآن؟، لأن بيوت الزنك، أقول لماذا والجدار يقول لي لماذا؟، ويبدو قائما وهو قاعد، ...".

في كل شاهد من الشواهد الآنفة الذكر، يبدو المكان مختلفاً ومغايراً، إلا أن هناك سمة تكاد تجمع عليها كل الشواهد، وهي التناقض، وكأن عنصر المكان الذي تم استدعاؤه قد قام باستدعاء مفهوم فلسفي، هو "الجدلية الهيجلية"؛ ومفادها أن كل ظاهرة تقوم على نقيضين متصارعين بالضرورة، وأن جدلية الصراع هي الكفيلة بتغير الأشياء؛ فكل ظاهرة إنما هي نتيجة لصراع بين ظاهرتين متصارعتين بالضرورة، وأن هذه الظاهرة الناتجة تحمل بذور فنائها:

تجدد كقلب النهر يا سيد الأسى ... سترتاد عهدا غير ما أنت عاهدُ
لهذا التمادي آخر بعد آخر
... أليس له بدءان.. أصلٌ ووافد؟

International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
Vol. (3), No. (6)
IJESA
June 2024
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
الإصدار (3)، العدد (6)

إلا أن هذا التجدد والتحول بالضرورة الذي يُبديه المكان، برغم ثباته في الواقع، يشي عن دلالة ما، وغاية مقصودة، ترمي إليها القصيدة البردونية، لعل المقاربة ترى أن تلك الغاية هي استنفار العناصر والمكونات الداخلية على التجدُّد والتثوير: "تجدد كقلب النهر..."، والسبب: "سترتاد عهداً غير ما أنت عاهد". وإن لم يكن الأمر كذلك، فالنتيجة:

إذا أنت ضيعت الذي أنت واجدُ ...
فهيهات أن تلقى الذي أنت فاقدُ

وخلاصة القول في تفاعل القصيدة البردونية مع النص الأدبي، إنها تفاعلت مع فنون القول؛ الشعرية والسردية والنثرية، كما تفاعلت بصفة خاصة مع القصيدة الحداثية؛ بكل تقنياتها في التشكل، كما أنها تفاعلت مع النص المعرفي والنص الثقافي والموروث؛ بكل صوره. وفي كل صور التفاعل تجلت القصيدة البردونية متجاوزة ومغايرة؛ إذ تلمح ما يمكن أن تسميه حضوراً للنص الغائب على سطح النصوص، إلا أنك تجده شيئا مغايراً ومختلفاً. والسر وراء هذه الكيفية الإنتاجية، وهذا التفاعل مع البنية النصية المنتجة، لا شك أنه:

لم لا ننضج فينا بدءاً أجل وأنجعْ
شمساً من الشمس أصبى أرضاً من الأرض أوسعْ
أما ابتدأنا نوينا والان منا سنشرعْ
فلنحترق علَّ برقاً من الرماد سيلمعْ

وكأنَّ وراء هذا التفاعل، وفق هذه الكيفية، رؤية ترى المنشود في إعادة إنتاج الواقع وتجاوزه. ترى التغيير كامنا في التفاعل الإيجابي مع القائم، في الاحتراق؛ بغية أن يتجلى الأمل من رحم اليأس، وأن ينبت الإعمار في كنف الدمار. وهذا يفسر إبقاء البردوني على ملامح البنية الإيقاعية للقصيدة القديمة، والاشتغال على الداخل، وزلزلة ثوابته وأعمدته؛ حتى غدت قادرة على استيعاب الجديد المختلف المغاير، وانتاجه في قالبه ذلك المعد في هيئةٍ أكثر جدةً واختلافاً ومغايرةً.

وخلاصة كل ذلك، إن النص البردوني انفتح على كل ما يمكنه الانفتاح عليه؛ من بنية ثقافية منتجة، بل انفتح على البيئة والجغرافيا، انفتاحاً سعى من خلاله إلى إعادة إنتاج العالم عالماً نصياً مغايراً ومنشوداً. وباختصار أشد، خلصت المقاربَة إلى أن القصيدة البردونية قد تفاعلت مع:

- القصيدة البردونية.
- النص الشعري.

- النص السردي.
- النص المعرفي؛ الديني، الفلسفي؛ عربياً كان أم عالمياً، إسلامياً أم سواه.
- الثقافة والموروث الشعبي؛ اليمني بصورة خاصة وأكثر حضوراً، فالعربي، فالعالمي.
- المكان.

6. الأصوات في القصيدة البردونية:

ظهر على يد "باختين" مفهومٌ نقدي، لم يلتفت إليه من سبقه، برغم أنه يعدُّ ظاهرة في الرواية، ولعل قراءة باختين المتأملة في أعمال "ديستوفسكي" جعلته يهتدي إلى ما أسماه: "تعدد الأصوات"؛ وهو مفهوم ظل مقصوراً على النص الروائي، إلا أن بعض الدارسين وسع نطاق وجوده؛ إذ رأوه يتجاوز الرواية إلى النص الشعري. ونحن نراه يمثل خاصية من خصائص القصيدة البردونية، وأحد ملامح انفتاحها وتفاعلها مع خارجها النصي، فقد احتشد الآخر المختلف في النص احتشاده في مسرح الحياة؛ فتعددت الرؤى للعالم في النصوص تعدد الذوات والفاعلين فيها. إن الذات المتكلمة في نصوص (رواغ المصابيح) لم تكن ذاتاً مهيمنة، بل كانت ذاتاً متحاورة مع ذوات/فاعلين آخرين، تشاركت معهم الرؤى، كما تشاركت معهم تجربة صياغة العالم وإعادة إنتاج العالم الواقعي عالماً نصياً مغايراً، كما أن الذات لم تكن تدعي علماً، أو وعياً بالعالم، إنما كانت ذاتاً سؤولة ملحة، وجسد ذلك ظاهرة الاستفهام البارزة في نصوص الديوان، سواء أكانت الذات هي الأنا الشاعرة أم كانت الآخر.

ومن هنا، يمكن القول إنها ذوات متعددة الهُويات والمواقف من العالم، فلا يمكن أن يكون صوت كل ذات في النصوص هو صوت الأنا الشاعرة، وهذه سمة مهيمنة في أعمال البردوني الشعرية، وكأنه باستدعائه المتعدد المختلف والتفاعل معه في شعره، قد استثمر طرائق تشكل بنية نصية أدبية، كبنية النص السردي، واستثمارها في تشكيل بنية نصية أدبية أخرى، كبنية النص الشعري هنا.
والمتأمل في طبيعة الآخر، بوصفه ذاتاً فاعلة في نصوص: "رواغ المصابيح"، يجد أن الآخر تنوَّعَ تنوُّعاً دالّاً؛ من حيث الأدوار التي لعبها في إعادة تشكيل عالم الواقع عالماً نصياً مغايراً. ذلك التنوع أسهم في تجسيد الرؤى المتصارعة والمتحاورة في النص، ومن خلال تتبع صور ذلك التنوع والتأمل في دلالاتها تجلى الوقوف على تلك الأصوات في النصوص أو بعضها، وطبيعة العلاقات التي تربط الذوات الفاعلة ببعضها من جهة، ومنظوراتها للعالم، من جهة ثانية. فلقد تجلى الآخر على صور شتى؛ منها ما كان متحداً مع الأنا، مشاركاً لها في همومها وتطلعاتها، متفقاً معها في موقفها من العالم وطرائقها في تغييره، ثائراً على الواقع والوعي الزائف:

International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
Vol. (3), No. (6)
IJESA
June 2024
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
الإصدار (3)، العدد (6)

من الناس إلا أنه ما انثنى ولا ...
رأى القهقرى أنجى ولا الوثب أهلكا
ولا قال أنهي، إنما ظلَّ يبتدي ...
ويزكو، لأن الشعب في قلبه زكا

ومنها ما كان واقفاً من الأنا موقف الضد، يسكنه وعي زائف بالواقع، جعله يسعى إلى تثبيت واقعه، غير قادر على التحرر من قبضة ذلك الوعي، وإدراك حقيقة ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، أو أنه مدرك ومنهزم، وهذا وعي زائف كذلك:

حاولي فهمهم برقة أختٍ ...
بل أذيق اللظى المرير مذيقي
حبذي بعض ما يرون، تغابي،
فالتغابي يرضي الغباء الحقيقي

وخطورة مثل هذا النوع من الوعي تكمن في إخماده للروح الثائرة، تحت مسوغات زائفة، وإن زعمت إدراكها للوعي الزائف، وأمام مثل هذا النوع من الوعي ينبغي أن تكون الذات الثائرة مؤمنة بموقفها وبمنظورها تجاه العالم، "بل أذيق اللظى المرير مذيقي"، "وليكن بيتنا بما فيه منهم... لا تكن أنت بعضَهم يا رفيقي". وقد أشارت النصوص إلى هذا الصنف، الواقع في دائرة الوعي الزائف، أو المستسلم له برغم إدراكه له، بوصفهم العامة الملايين، وذلك في معرض تحاورها مع صنف ثالث، تكمن مصالحه في تثبيت هذا الواقع، مستمداً بقاءَه من تضليل وعي الصنف الثاني، العامة الملايين؛ حتى يظل هذا الصنف المسحوق والمُداس يفنى حماسةً لطبقة سائدة مصلحتها في تثبيت الواقع، وتزييف وعي ذلك الصنف المسحوق والمغلوب على أمره، تلك الطبقة أو اللهجة الجماعية التي يهمها تثبيت الواقع هي لهجة السلطة، وقد خاطبتها الذات المتكلمة مخاطبة ساخرة، عبر خطاب يشي عن موقف نقدي معارض لها:

يا ذوي التيجان، يا أهل الرئاسة
الملايين لكم تفنى حماسةْ
والأماني بحماكم تحتمي
وإليكم تنتمي أم القداسةْ
وجموع الشعب لاقت فيكمُ
قادة النصر وأبطال السياسةْ

International Journal of Educational Sciences and Arts, London Vol (3), No (6), 2024
https://doi.org/10.59992/IJESA.2024.v3n6p6 E-ISSN 2976-7237

كان هذا ما روى إعلامكم
هل ترى هذا الجماهيرُ المداسةْ؟!

إذن، بالوقوف على طبيعة الصنف الثالث، وهم قلة كذلك، نكون أمام ثلاث لهجات لها أصوات مختلفة؛ لهجة جماعة ثائرة وهم قلة، استطاعت أن تكشفت الوعي الزائف، تقابلها لهجة جماعة سائدة، لهجة السلطة، التي زيفت الوعي؛ حفاظا على مصالحها، وبينهما لهجة العامة، وهي طبقة مسودة، تعايشت مع الواقع وتصالحت معه؛ لأنها سقطت ضحية الوعي الزائف وأصبحت وقوداً تمنح الطبقة السائدة البقاء والاستمرار. وبالتأمل في طبيعة الحوار بين ذاتين تنتميان إلى طرفي المعادلة؛ اللهجة المسودة الثائرة، ذات الشاعر أنموذجاً ولهجة السلطة، تتجلى حدة التوتر بينهما، مجسدة الهوة العميقة بينهما:

بيدي ألمس ما تخشونه
صدقوا هذا التعيس ابن التعاسةْ
عندكم أجهزة أسلحة
عنده قلبٌ وشيء من فراسةْ

فلغة الخطاب على قدر كبير من الشفافية والوضوح، والصراحة والصرامة أمران لا يختلف اثنان في حضورهما:

جاءكم من كل بيتٍ تاركاً
للمداجين أساليب السلاسة

ولكون الذاتين تعيان الحقيقة المتمثلة في أن بقاء إحداهما كامن في زوال الأخرى، فقد كانت النتيجة هي الصراع، الذي وصل وسيصل في كثير من صوره حدَّ الاحتدام، واللجوء إلى العنف:

لا يقيكم قتلُ مَن "شقَّ العصا"
لا، ولا وصف التحدي بالخساسةْ

وهنا يتجلَّى الوعي بضرورة التضحية؛ لأن حتمية الصراع حقيقة لا مفر منها، والغلبة للحق، "لا يقيكم قتلُ..."، وإن بدا أصحابه ضعفاء، وإن شعروا بضعفهم في لحظة من لحظاته:

لهم السلاح ومالنا
حتى مناقيرٌ وريشْ
نهوي بأول طلقةٍ
تختار، أو أخرى تطيشْ
أو ننحني بعصا كما

تنهدُّ أعواد الحشيشْ

فالضعف حاضر، دون شك، إلا أن الاستقواء بالأنا الجمعية؛ "مالنا-نهوي-ننحني"، يمنح الذات توازنا يبقيها حية حتى في لحظة الإحساس بالسقوط أو الانحناء.

وتخلص المقاربة مما سبق إلى القول: بأن هناك تعدداً للذوات الفاعلة في النص، يمكن إجمالها في ثلاثة أصناف، كل صنف مثل صوتاً، وبهذا سيكون في نصوص رواغ المصابيح ثلاثة أصوات، هي:

- صوت رفض الواقع والتعايش معه:

فيسعى إلى تغييره، ويمثل صوت الأنا أو الذات الشاعرة:

أما ابتدأنا نوينا
والآن منا سنشرعْ
فلنحترق علّ برقا
من الرماد سيلمعْ

كما يمثل صوت النخبة، ممن آمن بالمعرفة، ورأى فيها وبها خلاصاً، وفي سبيلها تعرض للأذى، وصمد أمام من يحاول أن يثنيه عن طريقه:

ينعقون إن رأوا بكفي كتابا
ويقولون لي أغض نعيقي
ويشمون كالكلاب طريقي
ولهم مثلها فضول سليقي

وإلى هذا الصنف ينتمي النموذج أو البطل المخلّص؛ فالمخلّص في القصيدة البردونية ليس بطلاً أسطورياً، وإنما هو بطل واقعي بشري، ينتمي إلى مجتمع تنتمي إليه الأنا ولهجتها الجماعية، كما تنتمي إليه اللهجات الجماعية الأخرى، بما فيها تلك المتصارعة معها ومع طموحاتها وتطلعاتها بالضرورة:

كان منهم، لهم يغني ويخطبْ
وإلى من يهمه الأمر يخطبْ
لا يقول الذي يُقال، يوافي
بالفجاءات من وراء التحسبْ

ويمضي النص في سرد، صفاته التي تؤكد إنسانيته؛ "كان منهم يرى ويصغي إليهم-مثلهم يحرث التراب-مثلهم يأكل العصيد-ويجري بينهم، كالغدير في الكل يسكب-مثلهم ينظر النجوم-...إلخ"، ولكن ما جعله مُخَلِّصًا ومنقذاً هو وعيه بالوعي الزائف، وموقفه المغاير من العالم وأشيائه وظواهره؛ فهو: "لا يقول الذي يُقال-ينادي: يا صعب أدري لماذا أنت صعب-يقرأ القلب حين يصعد وجها-وإلى أغمض الحوادث يومي-صوته من سريرة الورد يحلب-مثلهم ينظر...ولكن يتجلى ما لا يرون ويثقب-ويقولون كيف يدري ونعيا؟! ليس ك ابن الفقيه يقضي ويحسب-يفتح الثرى والثريا-وهو يرقى منهم ويهمي إليهم-إن نأى المستحيل عن قبضتيه فإلى بابه يحث التطلب-يحمل العصر في يديه كتابا-وعليه فطرية الشيخ يعرب". إن المخلص في النص البردوني ابن بيئته، ولا يمكن أن يكون إلا كذلك.

- صوت تعايش مع الوضع القائم:

سقط ضحية وعي زائف، بل صار وقوداً يؤجج نار ذلك الوعي ويبقيه مستمراً، بل يفنى ليمنح السائد حياة؛ (الملايين لكم تفنى حماسة)، وإن سُحق، إلا أنه يظل كأنه أعمى، مما يجعل الآخر يتساءل: (هل ترى هذا الجماهير المداسة؟!– ولماذا هذي الأرض غدت سجنا يجري والكل سجين؟!-ولماذا العوسج لا يفنى؟!-ولمَ الأبواق هنا وهنا؟!-أصِباً ما يجري أم خرَف؟!؟

- صوت سعى إلى تزييف الوعي، وتثبيت الواقع:

وهو صوت السلطة، الذي عبر عن نفسه بطرق شتى كان التواري والرواغ حينا، والشدة والعنف حينا آخر، بحسب ما تقتضيه مصالحها وظروفها:

مخالبنا كي لا تجولوا جوائل
حراستنا منكم عليكم شواهدُ
فصيحوا إذا شئتم سكوتا وأغلقوا
عليكم، وكالأحلام في النوم جاهدوا
وهبنا لكم حرية الصمت والكرى
حنانا عليكم فاحذروا أن تعاندوا

وصوت هذه اللهجة الجماعية المتسلطة بتواريه ونعومته الزائفة أو عنفه، له دلالة تنسجم مع كون المصابيح مراوغة والدجى مداجيا؛ فلكي يتأتى للطبقة السائدة تزييف وعي العامة، الذين لا يمكنهم مكاشفة رواغ المصابيح، ينبغي ألا يكون صوتها جهوراً وصريحاً أحياناً، بل خافتاً ومواربا، بل قد لا تكون بحاجة إلى

الإفصاح عنه، لأنه بإمكانها ترجمته أفعالاً وسلوكيات، عبر أنصارها ومريديها؛ إما بالترغيب/الإعلام، أو الترهيب/القوة:

هل سألت الملثمين: إلى كم؟
من هداهم إلى الحواري وأزجا؟
ها هنا أهرقوا هناك استقادوا
وهنا خلفوا أنينا وشجا
يدخلون البيوت من كل ثقب
يسألون الدخان من أين عجا
يسلبون السكون طعم كراه
يرهقون الحصار فتلا ونسجا
وينوشون عش كل هزار
وعلى الديك يهدمون المدجا

وحين يتأمل المرء أفعالهم قد يحسبهم غزاة، وليسوا من أبناء مجتمعه، إلا:

إنهم من بني البلاد ولكن
يشبهون الغزاة سلبا وزجا!

7. صوت القصيدة البردونية:

في المبحث السابق تبين بأن القصيدة البردونية نص كانت ملتقى أصوات وإيديولوجيات متصارعة فيه، على مستوى اللغة، وعبر تفاعله مع البنيات النصية والسوسيونصية كما جسد ذلك التناص. وكذلك فإن النص لا يقف محايداً، وهذا ما تقوله السوسيونصية أو علم اجتماع النص الأدبي، ويؤمن به الباحث، بل له موقف وصوت هو نتاج تلك العملية التفاعلية والتناصية التي استوعبتها وانتظمتها بنيته النصية.

وجوهر القول إن القصيدة البردونية، من خلال إدارة تلك الأصوات فيها قد جسدت صوتها، وهو صوت رافض للواقع وغير متصالح معه، وقد ارتأى هذا الصوت الأخذ باستراتيجية تغيير الواقع من الداخل، أي من منظور الهدم والتعمير، جسد ذلك اشتغال البردوني على نظام القصيدة العمودية كما تبين في التحليل وتثوير الشكل من الداخل دون تحطيمه واستبداله بآخر؛ كما تبين في مقاربة كائنات البنية النصية؛ الصوتية والصرفية والتركيبي، بدءاً بعتبات بنية القصيدة اليمنية المعاصرة، ومروراً ببعض ملامح بنيتها اللغوية، وكذلك تثوير البنية الإيقاعية، وتفجير طاقات الصورة الشعرية، وكذلك على مستوى تفاعلات القصيدة البردونية

السوسيونصية، فالتغيير من هذا المنظور لبنية القصيدة اللغوية والإيقاعية والتصويرية يجسد رغبة في تغيير مكنونات الواقع ذاته، فالمخلص لا يمكن استدعاؤه من الخارج، ولا يمكن أن يكون ذاتا فردية، وإنما هو ذات جمعية، إنه الشعب، ابن أبيه، والمنتمي إليه، إلى ذاته الجمعية.

ولعل الدراسة توصلت إلى مقاربة صوت القصيدة البردونية عبر مقاربة أصوات الفاعلين فيها، ومن خلال تحاور هذه الأصوات وتصارعها عبر النصوص، وكيف أدارت القصيدة البردونية هذا الصراع، استطاعت أن تجسد صوتها الرافض للواقع والسعي إلى تغييره، عبر تفاعلها مع قضايا واقعها على مستوى اللغة.

الخاتمة

ويخلص الباحث إلى القول بأنه في هذا البحث قد حاول من خلال دراسته لديوان رواغ المصابيح، بوصفه أنموذجاً لشعر البردوني معرفة الكيفية التي تتجسد فيها القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية على المستوى الصوتي والمعجمي والتركيبي والدلالي للقصيدة البردونية، ومن ثم إظهار الأصوات والأوجه الإيديولوجية فيها، وصولاً إلى موقف القصيدة البردونية وصوتها. وقد سلك الباحث إلى تحليل البنية اللغوية والبنية الإيقاعية وبنية الصورة، والتفاعلات النصية، مبدأ الأخذ بعناصر مهيمنة، بدءاً من عتبة العنوان الرئيسي والعناوين الداخلية، ثم مقاربة ملمحين أسلوبيين بارزين على مستوى بنية اللغة هما التنغيم والاستفهام، كما قارب على مستوى البنية الإيقاعية بعض ملامح إيقاع النص البردوني المغاير لإيقاع اللسان العروضي الخليلي، وعلى مستوى التفاعل النصي، وقف على تناص القصيدة البردونية مع البنيات النصية الأدبية والدينية والفلسفية والثقافية والمعرفية، وانتهى بمقاربة الأصوات في القصيدة البردونية، والوقوف على صوتها.

النتائج التي توصل إليها البحث

- يزعم الباحث أنه قارب القصيدة البردونية في نموذجها رواغ المصابيح ووجدها على المستوى البنائي تنتظمها بنية الهدم والتعمير، كما شفت عنها معطيات نصية أفضت إليها مقاربة كائنات البنية النصية؛ بدءاً بعتبات بنية القصيدة اليمنية المعاصرة، ومروراً بفضاءاتها؛ اللغوية، والإيقاعية، والتصويرية.
- تلك البنية، عندما قام الباحث بمقاربة انفتاحها على البنية النصية المنتجة، تراءى له أنها انفتحت على بنية نصية قديمة ومعاصرة؛ عربية وإنسانية، أدبية ومعرفية وفكرية.

- وعبر مقاربةِ تحاوُرِ القصيدة البردونية مع هذه البنية النصية والتفاعل معها، وعبر مقاربة أصوات الفاعلين فيها، كما جسدته لغتها وطرائق تشكلها، يتجلى موقف القصيدة البردونية من الواقع، وهو الرفض، والانفصال عنه ومقاطعته. - كما تزعم هذه المقاربة أن ذلك الموقف الرافض تجسده بنية الهدم والتعمير، تلك البنية الدالة التي انتظمت القصيدة البردونية في نموذجها المدروس، كما أنه؛ أي الموقف من الواقع، يقف وراء تشكل البنية الدالة وفق تلك الكيفية.

- ومن خلال تحاور الأصوات في القصيدة البردونية وتصارعها عبر النصوص، وكيف أدارت القصيدة البردونية هذا الصراع عبر لغتها-تجسّد صوتها هي وموقفها من الواقع تمثَّل ذلك الموقف في الرفض. ومعنى هذا أنها رؤية اتجهت إلى الداخل، وأعادت تشكيله؛ عبر تفريغه من مدلولاته، وإضفاء مدلولات جديدة ومغايرة، تلبي طموح مَن تُعبر عنهم، عبر ذات فردية، هي ذات الشاعر، أو الذات المتكلمة في النصوص. إنها رؤية أبقت على كائنات الواقع، إلا أنها أعادت إنتاج علاقاتها ببعضها، في صورة ممكنة ومنشودة، وغير متحققة إلا في النصوص.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: شعر البردوني:

1. عبد الله البردوني، رواغ المصابيح "شعر"، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، ط: الأولى، 1989م.
2. عبد الله البردوني، ديوان البردوني، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط: الأولى،2002م.

ثانياً: المراجع العربية:

3. خليل عمايرة، في نحو اللغة وتراكيبها، منهج وتطبيق.
4. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط: الثالثة، 2008م، الدار البيضاء-المغرب.
5. سهل ليلى، التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان، 2010م.
6. عبد العزيز جسوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة الوطنية مراكش، ط: الأولى، 2007م.

7. عبد القادر عباسي، انفتاح النص الشعري الحديث، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة لخضر، الجزائر، 2006م.
8. عبد الله حسين البار، في معنى النص وتأويل شعريته، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط:1، 2004.
9. عبد الله حسين البار، ثنائية الائتلاف والاختلاف في التشكل الوزني في القصيدة العربية، من نسق البحر إلى نسق الموشحة، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجمهورية اليمنية، ع:100، ديسمبر 2010م.
10. عبد الله حسين البار، مورفولوجيا الصورة الفنية، مجلة الحكمة، ع221، خريف2002م.
11. عز الدين إسماعيل، البردوني. شاعر الأسئلة، مجلة الكويت، ع 227، سبتمبر2002م.
12. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الشعر بين العصرية والتراث، دار الفكر العربي، ط: 3.
13. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.

ثالثا: المراجع المترجمة:

14. بيير زيما، النقد الاجتماعي. نحو علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد وسيد البحراوي، ط:1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991م.
15. جيرار جينيت، العتبات من النص إلى المناص، تر: عبد الحق بلعابد، الدرا العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م. ص: 78-88.
16. كارل ماركس، نقد الاقتصاد السياسي، تر: راشد البراوي، ط:1، دار النهضة العربية، 1969م.
17. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م.