ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.tu.edu.iq

The Effectiveness of the Audio Rhythm in Abdullah Baradooni's poetry- Diwan : Smoky Faces in the Mirrors of the Night as a Model

Prof: Sa'ad Gerges Saeed

Tikrit University / College of Basic Education - Sharqat

07703080757

***Keywords*:**
effectiveness-
audioi-
Baradoon-
poetry-

ARTICLE INFO

Article history:
Received 2 Feb 2020.
Accepted 17 Feb 2020
Available online 6 May 2020
* *Corresponding author: E-mail* : adxxxx@tu.edu.iq

ABSTRACT

An audio rhythm is one of the phenomena that gives literary texts aesthetic value by providing them with performance elements, and effectiveness at the level of performing the poetic message.

The well-known Yemeni poet Abdullah Al-Bardooni skillfully uses audio rhythm in his poetry. This poetic device becomes an evident feature in his poetry in general and in his *Smoky Faces in the Mirrors of the Night.* Perhaps the most important reason for this is his loss of vision, which made him focus on the acoustic values in poetic formation.

The research is divided into an introduction and four sections, namely: (the audio image, the multiplicity of sounds, the voice of the self, and the audio dictionary) , then the conclusion of the research, and its sources and references in it. It is given by novelty and freshness, and the voices are numerous in his poetic discourse, especially in the presence of narrative structures.

© 2020 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.27.2020.6

فاعليَّةُ الإيقاعِ السمعيِّ في شِعْرِ عبد الله البَرَدُّوني، ديوان وجوهٌ دخانيَّةٌ في مرايا الليل أنموذجا

أ.م.د. سعد جرجيس سعيد، جامعة تكريت/ كلية التربية الأساسية– شرقاط

الخلاصة:

يعدُّ الإيقاعُ السمعيُّ من الظواهر التي تمنحُ النصوصَ الأدبيَّةَ قيمةً جماليَّةً من خلال رفْدِهِ بعناصِرَ أدائيةً، وفاعليَّةً على مستوى أداء الرسَالة الشِّعْريَّةِ.وقد استثمَرَ الشاعِرُ اليمني المعروف عبد الله البردوني فاعليةَ الإيقاع السمعي في شعرِه، إذ برزتْ هذه الظاهرةُ واضحةَ الملامِحِ في شعره عموماً، وفي ديوان:(وجوهٌ دخانيَّةٌ في مرايا الليل)، فالصوتُ أهمُّ ما يُغَذِّي رؤاه الشعرية، وأهمُّ رافدٍ من روافِدِ الذَّاكرةِ الشعرية عِنْدَه، ولعلَّ أهمَّ أسباب ذلك هو فقدانُه للبصر، مما جعلَه يرتكِزُ على القِيَمِ الصَّوتية في التشكيل

الشعري.

وقد قسَّمْنا البحثَ إلى مقدمةٍ، وتمهيدٍ وقَفْنَا فيه عِنْدَ المَفهومِ الإجرائيّ للإيقاعِ السمعي، وإلى أربعَةِ مباحثَ، هي:(الصورةُ السمعيَّةُ، وتعدُّدُ الأصوات، وصوتُ الذات، والمعجمُ السَّمْعي) ثمَّ خاتمة البحث، ومصادره ومراجعه، فالصورةُ في شعرِهِ تحتشِدُ فيها مجموعةٌ من الأصوات التي تمنَحُها جِدَّةٌ وطَراوَةٌ، والأصواتُ تتعدَّدُ في خِطابِه الشِّعري ولا سيَّما في حضورِ البُنَى السَّرْديَّة، وقد برزَتْ فاعليَّةُ القيمةِ الصَّوْتيَّةِ من خلال صَوْت الذَّات، فضلاً عن ذلك كان للمعجم الصوتي في شعره انتشارٌ كبيرٌ.

المقدمة

الحمد لله الذي علَّمَ بالقَلَم، علَّم الإنسانَ ما لمْ يعلَمْ، والصلاةُ والسلام على أشرف من نطَقَ بالضاد نبيِّنا محمدٍ صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه الطيبين وبعدُ:

فتعدُّ الصورَةُ اليوم من أبرز مكونات النص الشعري، فمنها يكتسب فاعليَّتَه، ومن خلالها يكون التأثير الجمالي للنصوص، فالتصوير هو الذي يقوم بفاعلية الأداء الشعري، ونقل التجربة في إطار صوري، والصورة بدورها تتألف من عناصر عدة، ترتبط جميعا بعلاقاتٍ متشابكَةٍ لتقدِّمَ الصورَةَ الشعرية بصيغتها النهائية، وكلُّ ذلك لا يحدث إلا بوعيٍ شعري حاذق، يستطيع أن يحمِّلَ الصورة طاقة جمالية، ويفجر من خلالها مكنونات التجربة الشعرية، ولعل من أهم مكونات الصورة الشعرية: العناصر السمعية على اختلافها، فهي التي تثري الصورة وتربطها بذائقة المتلقي السمعية.

وعبد الله البردوني يعدُّ من الشعراء الذين قدَّمُوا للحركة الشعرية المعاصرة تجربةً متميزةً؛ فهو يمتلكُ أسرار التشكيل الجمالي للنص الشعري، وقد كان بروزُ المكونات السمعية واضحَاً في تجربَتِه الشعرية، ولم يقتصر ذلك البروزُ على حدودِ الصورة الشعرية فحسب، وإنما تداخَل مع عموم التجربة الشعرية، فنجده في الحديثِ عن الذاتِ، وفي حُضُورِ الشخصيات الأُخْرى في نصه، فكان تعدُّد الأصوات واضحا في نصوصه، أو نلحظه من خلال معجمه الشعري، الذي بدت الألفاظ السمعية مُحرِّكاً أساسَاً للتجربة، وقد أحدثت المكونات السمعية في نصوص البردوني فاعليةً في النص، لا تقف عند حدود الصورة الشعرية، ولا عند حدود حوار الشخصيات، أو المعجم السمعي، وإنما أسهمتْ في التشكيل الإيقاعي العام للنصوص.

وقد سلط البحث الضوء على فاعلية الإيقاع السمعي في عينة من أشعار البردوني، وهي مجموعة:(وجوه دخانية في مرايا الليل)، فالسماع هو ميدان الحوار بين البردوني والعالم الخارجي،

فالصوت أهم ما يغذي رؤاه الشعرية، ويعد في الوقت نفسه أهم روافد الذاكرة الشعرية، فَقَدْ فَقَدَ البصر منذ الرابعة.

وقد اخترنا مجموعة:(وجوهٌ دخانيةٌ في مرايا الليل) لما لظاهرة الإيقاع السمعي من حضور في نصوص هذه المجموعة، التي اشتملت على بنى مضمونية تساهم في انتاج الإيقاع السمعي، منها السخرية، والشكوى، فضلا عن وجود المنحى الدرامي في نصوصها، كذلك كان لتبادل الحوار نصيبٌ عند الشخصيات الحاضرة في النصوص، ومن جانب آخر أسهم الإيقاع الخارجي (العروضي) والإيقاع الداخلي، والمعجم السمعي في فاعلية الإيقاع السمعي في هذا الديوان.

وقد قام البحث على مقدمة وتمهيد بينا فيه المفهوم الإجرائي للإيقاع السمعي، وأربعة مباحث رئيسة هي:(**الصورة السمعية، وتعدد الأصوات، وصوت الذات، والمعجم السمعي**)، ثم ذكرنا بعد ذلك خاتمة تناولنا فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث، واختتمنا البحث بمسرد لقائمة المصادر والمراجع.

وفي الختام لا بد أن يكون في بحثنا هذا خللٌ ونقصٌ، فما كان من صواب فمن الله تعالى، وما كان من نفص فمني أنا.... والحمد لله رب العالمين.

الإيقاع السمعي، الإجراء الإصطلاحي:

الإيقاع ليس ظاهرةً فنيةً فحسبُ، وإنما هو حاضرٌ معنا في جميع مفاصل حياتِنا، في داخل أجسادنا، وفي أقصى المجرَّات البعيدةِ عنَّا؛ في وقوفنا وسيرنا، وفي صمتِنَا وكلامنا، في سكوننا وحركتنا؛ ((فبين ضرباتِ القلب انتظامٌ، وبين وحدات التنفُّس انتظامٌ، وبين النوم واليَقَظَة انتظامٌ، وهكذا، وأحسب أن هذا الإيقاعَ الفطريَّ فينا، هو ما يجعلنا نتوقَّعُه في مدركاتنا، ونستريح إذا وجدناه، ويصيبنا القلقُ إذا فقدناه))(١) فالإيقاع ليس من إنتاج الفنِّ وحدَه، ، وإنما هو كائنٌ في مختلف فعالياتنا الحياتية، فكلُّ((شيء له إيقاعٌ وإلا فقَدَ جمالَه وكينونَتَه، فكائناتُ هذا الوجود تخاطبُنَا إيقاعيًّاً من خلال حركاتها وأصواتها أو نموّها أو تغيُّر أحوالها))(٢)، فالموجودات إذا تفقِدُ إيقاعَها تفقد في الوقت ذاته نظامَها، ويختل إيقاعُها الجمالي، وتظلُّ مسكونةً بالفُوضَى والعشوائية، وغياب الوظيفة العملية والجمالية.

ومن الجدير بالذكر أن التحديدَ الإجرائي لمصطلح الإيقاع قديمٌ منذ اليونانيين، الذين أوْلوه عنايةً بالغةً، وأشاروا إلى العديد من وظائفه، والتي منها((الجريانُ أو التدفُّقُ. والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالَتَي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القِصَر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتُّر والإسترخاء، فهو يمثِّل العَلاقة بين الجُزْء والجُزْء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي))(٣)، فيظهر لنا أن اليونانيين في

تناولهم لمفهوم الإيقاع توسعوا فيه، وعبَرُوا حدود الإيقاع الصوتي على الرغم من وجوده في نصوصهم الشعرية، وعدُّوه لسعته المسؤولَ عن التحكم في صياغة التجربة.

ولعل أول ما يتبادر إلى الأذهان أن الإيقاع في القصيدة هو الموسيقى الشعرية، سواء الإيقاع الخارجي (الوزن الشعري والقافية)، او الموسيقى الداخلية الناشئة عن القيمة الصوتية للألفاظ والتراكيب، غير أنَّ النصَّ الشعري بعمق مدلولاته، وبحُكم سعيه للوصول إلى متلقٍ مشاركٍ في انتاج خطاب جمالي دائم للنص، متلقٍ يتفاعل مع التجربة الشعرية، ويفجِّر على الدوام مكنونات النص، بحكم ذلك كله صار الإيقاع أبرزَ أدوات تشكيل النصوص، حسب مدلوله الشمولي العام، لا حسب مدلوله الصوتي الضيق، لما يمتلِكُه من طاقة فاعلة محرِّكة في النص الشعري، ذلك ((أن الإيقاع هو النقطةُ التي تلتقي عندَها المتناقضات، ويتَّحدُ عندها الشكلُ والمضمونُ، ويصبح اللامحدود عندها محدودا دون أن يفقِدَ لا محدوديته))(٤)، وفضلاً عن ذلك فإن من خلاله ((يتحقق التماسك النصي في القصيدة عندما يبلغ الامتزاج أعلى مراحله بين جميع العناصر المكونة للنص وفي مقدمتها تحقيق تناسب حيوي بين إيقاع الأصوات وإيقاع الأفكار))(٥).

ولا شكَّ أن آليات الأداءِ الشعريّ تختلف بين مرحلةٍ وأُخْرى، فالقصيدةُ الحديثةُ امتلكتِ القدرةَ الفاعلة على استثمار عناصرَ أدائيةٍ شتى، وحاولت عدم التفريط بجميع العناصر التي تشكل خطابَها الجمالي الشامل، فاستثمرت العديد من عناصر التشكيل المسرحي والسينمائي، فضلا عن تأثُّر الشعرِ الصريح بفن الرسم، وغير ذلك، فاحتشدتْ في النص الشعري عناصرُ أدائيةٌ عديدةٌ، فهذه العناصر المحتشدة في النص الشعري لا بد من طاقة فاعلة تُحدِّدُ نظامَها، وتحكمها بشكل واعٍ دقيقٍ، طاقةٍ تتفاعل مع عناصرِ التجربة الشعرية كلِّها بخفاء، لتتحكمَ في عملها، وهذه الطاقة هي الإيقاعُ العام للنص، الذي يحكم التجربة الشمولية، ويحدِّدُ مسارَها.

فالقصيدةُ المعاصرةُ لها هيكليةٌ معقدةٌ، ونظامٌ متشابكٌ يربِطُ بين أجزائِهَا، فهي تعتمد في((تشكيل هيكلِها العام على التناسب في وضع حيواتِها وعناصرِها المكونة بين الثباتِ والتحوُّلِ، ومن وضع الثبات إلى التحول، وبالعكس تنشأ حركةُ القصيدة، تقوم هذه الحركة بصياغة شكْلِ الإيقاعِ في القصيدة، وتحدد مساراته فيها))(٦)، بل إننا نجد أن هناك من يرى مصطلح الإيقاع يشمل كل شيء في القصيدة عدا الوزن(٧).

وفضلاً عن ذلك، فإن الإيقاعَ هو المسؤولُ عن إخراج النص الشعري من الجمودِ إلى الحركة، ومن صمتِ الشخصيات إلى أدائها اللفظي، كذلك يتحكَّمُ في عملية الغيابِ والحضور، والخفاءِ والتجلِّي، وعمومِ سير الأحداث في العملية الأدبية والفنية. فالإيقاع هو الذي يتحكم في الهيكل البنائي للنص الشعري.

وفي ظل المعطيات النقدية الحديثة التي سعت إلى مقاربة الفنون حدث هناك تقارُبٌ واضحٌ في الإجراء الإصطلاحي وهو يتناول الفنون المختلفة، وأصبح هناك تبادلٌ صريحٌ في المفاهيم الإجرائية التي تتناول المدوَّنة الفنية، ولا يقتصر هذا الأمر على العملية النقدية فحسب، وإنما هو يدخل كذلك في صُلب العملية الإبداعية ذاتها، فالفنون في تداخُلٍ مستمرٍ، وفي سعيٍ واضحٍ لتذويب كثيرٍ من الحدود التي كانت تفصل بينها وتعزل كلَّ فنٍّ على حدةٍ عزلاً صريحاً، ففي ظل هذه المعطيات النقدية والإبداعية أصبح هناك سعةٌ وشمولٌ لكثير من المفاهيم النقدية، فلم يعد من الممكن النظر إلى حدودها الإجرائية الضيقة، ومن بين ذلك:(مفهوم الإيقاع). فهذه ((الشبكة الإيقاعية الداخلية ذات النواة الإبداعية الحية بعد ازدياد أثرها الإبداعي في تجربة الشعر الحديث، من شأنها تفسير ظاهرة تداخل الفنون وتشابكها، خاصة في إطار الفن الشعري الذي صار في مراحله المتطورة يجمع بين خصائص عدد من الفنون الأخرى كالرسم والتصوير والموسيقى والهندسة والخط والنحت (من حيث تشكيل الفراغ) وغير ذلك))(٨).

وبناءً على ذلك، فالإيقاع ليس من خصائص الشعر فقط، وإنما للفنون الأدبية والفنية عموماً إيقاعُهَا الخاصُّ المحكومُ بآلية معينة، مثل الإيقاعِ السردي، والإيقاع المسرحي، والإيقاع السينمائي، وإيقاع اللوحة، غير أنَّ الإيقاع الشعري تظل له مميزاتُه التي تكسبه تفرُّدَاً، وتمنحه أهميته البالغة، بحكم وظيفة العملية الشعرية ذاتها، فالشعر يخاطِبُ أوَّل ما يخاطِبُ الوُجدانَ، ويتَّجِهُ صوْبَ العاطفة قبل كل شيء، فالإيقاعُ الشعري بتجلياته كافة يستثمر كل الطاقات الشعورية في النصوص، وينظِّم تدفُّق العاطفة الشعرية، ويحدّدُ مسارَها صوبَ عاطفة المتلقي.

وكما ألمحنا مسبقا، إن الإيقاع في الشعر لم يعد حكرا على الإيقاع الموسيقي، فهناك أشكال متعددة من الإيقاع((كإيقاع الصورة واللون والحرف والبناء والهيكل والفراغ، مما يرتبط جميعه بتجربة الشعور وحركة الذات الداخلية، وعلى هذا يكون الإيقاع التكويني (الداخلي) مرتبطا بالصَّوت كعنصر إثبات وحضور للذات على صعيد الوجود الخارجي))(٩)، ويعد الإيقاعُ السَّمْعي من أبرز أشكال الإيقاع في الشعر والسرد(١٠)، وقد أشار الدكتور محمد صابر عبيد إلى وجود أنواع عديدة من الإيقاع في المتن الشعري أهمها: الإيقاع الصوتي(١١)، وإيقاع السرد(١٢) وإيقاع الحوار(١٣)، وإيقاع البياض(١٤)، الأفكار(١٥).

والإيقاع السمعي في النصوص يتشكل عبر العديد من مكونات الخطاب الشعري، بدءا من الصورة التي لها وقعٌ سمعيٌّ، مروراً بحوار الشخصيات في النص الشعري، وتعدد الأصوات فيه، كذلك لصوت الذات وهي تفصح عن مكنونها وقعٌ سمعيٌّ، وللمعجم السمعي للشاعر أثرٌ فعَّالٌ في تشكيل الإيقاع السمعي فهو يقوم ((على توظيف ما يتعلق بحاسة السمع ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه لحاسة مفردة، أو بمشاركة الحواس الأخر، مع

توظيف الإيقاع الشعري الخارجي والداخلي، لإبلاغ المتلقي ونقل الإحساس بالصورة لدى الشاعر إليه))(١٦).

ففاعلية الإيقاع السمعي لا تقتصر على بروز الأصوات المتعددة داخل النص الشعري، وإنما هو يسعى لإخراج النص من صمته، والإفصاح بصوت مسموع عن مدلوله، فضلا عن كونه يؤدِّي وظيفةً كبيرة في صياغة الخطاب الشعري بتعدد مساراته الإيديولوجية بصيغة سمعية لا تتلقفها أذن المتلقي فحسب، وإنما يتلقاها بوجدانه وسمعه على حد سواء.

المبحث الأول

الصورة السمعية:

بات من الواضحِ أن التصويْرَ هو أبرزُ سمات القصيدة الحديثة، فقد اصبحت((قصيدةً مرئيَّةً، وحدث التمازج بين اللغة والصورة واختلطت العلاماتُ اللغوية بالرسوم والأشكال وأصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص، وتعود من النص إلى الصورة لإحداث التواصل))(١٧)، فكلما كان النص الشعري ثريًّا بطاقته التصويرية صار ثريا بعُمْق دلالاته، وإن((ارتفاع الحركة الإيقاعية للصور داخل العمل الفني مرتبطٌ ارتباطاً وثيقا بالموقف الوجداني للشاعر، وما الشعر إلا نتيجةٌ لحاجة الفنان إلى خَلْق عَلاقاتٍ إيقاعيةٍ منسجمةٍ مع ذاته ووجدانه))(١٨)، وصار في الوقت نفسه أكثَرَ تأثيراً في المتلقي المُشَارك في عملية الإنتاج الجمالي، والصورُ بطبيعة الحال تختلف في طبيعة التشكيل، وتوظيفها للعديد من العناصر، فالصور التي((توظف إيقاعاتِ اللون والحركة والحرف والموسيقى والفراغ والحوار والقص، بذكر عناصرها وخصائصها هي صور تتخذ من تلك العناصر الفنية المنعكسة مضامينَ تساعِدُها على إبراز وظيفتها الشعرية وشكلها الشعري دون تضحية بأي منهما. ويدخل ذلك ضمن مجال التخييل القائم على أساس توظيف بعض خصائص الفنون الجميلة الأخرى لصالح المضمون الشعري، دون المساس بشكل النص الشعري وإطاره الخارجي وفضائه التشيكي))(١٩). وفي الوقت ذاته تعددت أنماط الصورة الشعرية، فصارت هناك الصورة البصرية، والسمعية، والذوقية، والشمية، واللمسية، والساكنة، والمتحركة، والملونة(٢٠).

ويتجلى الإيقاع السمعي في النص الشعري في العديد من عناصر بنائه، ولعل من أبرز صور تجليه ما نراه في الصورة الشعرية، حين يبرُزُ الصوت طاقةً فعَّالةً في نسيج الصورة، فلا نكتفي بالنظر إلى التشكيل الصُّوَري فقط، وإنما نستمع إلى مجموعة من الأصوات التي تزيد الصورة عُمْقَاً وثراءً، فالصورة السمعية في أبسط مفاهيمها: ((هي كل صورة اعتمد الشاعر في رسمها على حاسَّة السمع، وليس من الضروري ألا تشارِكَها حاسةٌ أخرى، لكن الغالب عليها هذه الحاسة))(٢١)، فهي تلك ((التي يتحد فيها فضاء السمع مع فضاءات اخرى قريبة ليصنع عالما مُدْهشا هو مزيجٌ من الحلم والواقع، فيوقظُ السمع

والبصر والذاكرة))(٢٢)، ومثلما تتحد مجموعة من العناصر لتشكيل الصورة الشعرية، فإن الصورة السمعية هي الأخرى لا بد أن تكونَ فيها عناصرُ أخرى إضافية لتشكيلها، فإن((الصورة السمعية لا تقتصر على جَرْس الكلمة، فاقتضى ذلك توسيعَ الصورة السمعية مفهوماً لتشملَ الأصوات المتوهمة التي تصنعها علاقات الشعر وصيغه البنائية))(٢٣)، وتسخِّر جميعَ الأصوات الظاهرة والكامنة في النص لأداء وظيفتها، وكما ألمحنا من قبل، فإنَّ الصورَةَ السمعية تظل في حاجة دائمة إلى رؤية من قبل متلقٍ يمتلك القدرة على سماع أصوات النص الشعري؛ لأنَّ ((الصورَةَ السمعية مظهرٌ لممارسة الذات والتشخيص عند المتلقي، لأن هذه الصورة ليست من إنتاج الشاعر فقط، بل هي أيضا من إنتاج المتلقي، ويسهم في ذلك التوقع الخاص بالتلقي))(٢٤)

وتحتل الصورة السمعية مكانة متقدمة من بين الأنماط الأخرى للصورة الشعرية، لما للعناصر السمعية من تأثير على المتلقي، فالصوتُ له سلطانٌ بارزٌ على الحواس الأخرى، فضلا عن قدرته على اختزان طاقةٍ شعوريةٍ هائلةٍ يحمِّلها المبدع في الصوت، ولا سيما في المضامين التي تتعلق بالشكوى والألَمِ الإنساني، أو ما يتعلَّقُ بتراكم الهمِّ فتجدُ الروح في الصوت ملاذا للتعبير عن صرخَتِها وهي محاطةٌ بتراكمات من القَهْر. لذلك ((ترتبط المكونات السمعية بكل ما يمكنه إبراز المجال العاطفي من مؤثرات صوتية تساعد على تجسيده تجسيدا تصويريا حيا، وهو الأمر الذي من شأنه أن يزيد ويقوي فعالية التعبير العاطفي))(٢٥)

ويعد عبد الله البردوني من الشعراء المعاصرين الذين كان التصوير الشعري من أبرز سمات نصوصهم، فجاء شعرُه متقنا في الأداء التصويري، على مستوى الإطار العام والمتن للصورة، وتعد الصورةُ السمعيَّةُ من أبرز سمات التصوير عنده، فالصورة تخاطِبُ المتلقي بأصواتها قبل أن تخاطِبَه بأدوات تشكيلها الأخرى.

ومن ذلك قول البردوني:

نَهَضَ المَوْتَى...هَوى مَنْ لم يَـــمُتْ كالنعاسِ الموتِ..؟ لا شيء خرافةْ(٢٦)

فالصورة هنا تمتدُّ إلى آلاف الشخوص، تتفجر فيها سلسلةٌ هائلة من الأبعاد، فنهوضُ الموتى سواء كان المعنى حقيقيا أو مجازيا، وكذلك سقوط الأحياء مشهدٌ يضجُّ بالحَرَكة، مشهدٌ يجعل سلسلة من الصور طافحةً بالضجيج، فيه ثنائية ضدية بين البعث والموت، فضلا عن حالة الفزع والهلع الحاضرة في الحالتين:**(نَهَضَ المَوْتَى) (هَوى مَنْ لَمْ يمُتْ)**، فاختلاط الأصوات، وتداخل الأجساد، والتراب المتطاير الذي منح تسلسل الصور فاعلية وحركة، كلها نجدها حاضرة في هذا البيت الشعري، فعلى الرغم من عدم وجود أي لفظ يحيل في مدلوله إلى السمع، إلا أن القيمة السمعية كانت أكثر عناصر الصورة حضورا.

وفي قصيدته تحت السكاكين(٢٧)، التي صدرها بلفظة :(مغني)، إيهاما للقاريء بأنه يتحدث عن مغنٍ ما، غير أن صوت الذات (الشاعر) كان حاضرا في البناء الهيكلي للنص كله:

بعينيـــهِ حُلـــمُ الصَّـــبايا، وفـــي ... حنايـــاهُ، مقبـــرةٌ مســـتريحهْ
لنيســـانَ يَشْـــدو، وفـــي صـــدرِهِ ... شـــتاءٌ عنيـــفٌ... طيـــورٌ جريحـــهْ
بـــــلادٌ، تهـــمُّ بميلادِهَـــا... ... بـــلادٌ تمـــوتُ، وتمشـــي ذبيحَـــهْ
بـــــلادانِ، داخلَـــهُ هـــذهِ ... جنـــينٌ، وهـــذي عجـــوزٌ طريحَـــهْ
وآتٍ إلـــى مهـــدهِ يشـــرئِبُّ ... ومـــاضٍ يـــئنُّ، كثَكْلـــى كســـيحَهْ
زمانـــانِ، داخلـــه يَغْتلـــي ... دجـــىً كالأفـــاعي... وتَنْـــدَى صـــبيحهْ
ورغْـــمَ صـــريْرِ السَّـــكاكينِ فيـــهِ ... يُغنِّـــي يُغنِّـــي... وينســـى النصـــيحَهْ
فتخضرُّ عافيةُ الفَنِّ فيـــــه ... وأوجاعُه وحدهنَّ الصحـــــيحهْ

ففي هذا النص حشدٌ من الصور، وحشدٌ من الأصوات، أصوات استقرت في جوفِ الروح، حملتها الأحزانُ المتراكبة لتتسلَّلَ بعيداً في أعماق الضمير، لكنَّها خرجت إلى سطح النص صرخاتٍ مفْزِعَةً، ودويًّا عنيفَاً، وأنينَاً خفيضاً، فهذا النص مشحونٌ بطاقة سمعية كانت أبْرَزَ ما في تركيب الصور، إن الشاعر لا يحيا لأجل نفسه، ولا يركن إلى صوته فحسب، وإنما تظلُّ روحه مُشرعَةً لاستقبال الأصوات بكل لواعجها، أو أفراحها الطافحة، فصوتُه الشعري هو مزيجٌ من أصوات الخلائق من حوله.

في مستهل النص يفتح عينيه لتستقرَّ أحلام الصبايا بكل عنفوانها، وأصواتها الصادحة، وفي حناياه، تستريحُ مقبرة لا تنسلُّ منها إلا أنفاسُها الخفيضةُ، وهدوؤها الآمن، الشاعر يظل يغنِّي ويُزْجي أناشيده (لنيسان) الذي هو ربيع الحياة، على الرغم من الألم الذي يعتصره في جوفه:(وفي صدره شتاء عنيف... طيور جريحة) فالصورة السمعية هنا يمتزج فيها الإطار بالمتن لتصوير لواعج الروح، ولا سيما في أنين الشتاء الذي لا يكف، وصراخ الطيور الجريحة التي يعتصرها الألم، وهذا الألم كما ألمحنا لم يكن ذاتياً خالصاً، وإنما هو اختزان لأحزان الآخرين الذين ذهبوا ولم تذهبْ أصواتُ أحزانهم، فما زالت في تفاصيلِ الذَّاكرة.

لم يغب الصوتُ عن جميع الصور في هذا النص، فالبلادُ:(تمشي ذبيحة) بحركة أضفى عليها الفعل المضارع استمراريةً وتجدُّدَاً، فوجع النهايات حاضر في هذه الصورة السمعية، ولواعج الصوت حاضرة بكل خطوة من خطى هذه الذبيحة، فالمشي بحد ذاته إيقاعٌ مستمرٌ، فكيف حين يكون لخطى البلاد الذبيحة، والبلاد ما هي إلا أبناؤُها، فمسيرةُ الموتى هذه، بما تحمل من فعل المقاومة، هي اكتناز لأصواتٍ استطاعت ان تختصر كل معاني الألم والمكابدة، كذلك تطالعنا صورة:(العجوز الطريحة) التي جعلها

مقابلة لصورة (الجنين) الصامتة، فهي الأخرى صورة سمعية، فالفراش الذي لزمته العجوز لا يكفها عن ندائها وهذيانها.

ومن خلال التجسيم، وأنسنة الأشياء وظف الشاعر:(**الثكلى الكسيحة**) للتعبير عن الماضي، فالماضي كله:(**يئن كثكلى كسيحه**)، فأصوات الماضي هي الأخرى لم تغب، وقد أضفى عليها:(أنين الثكلى) حزنا صادقا، فأحزان الثكالى، وأصواتهن المبللة بالعبرات تنبع من عمق المأساة، فالماضي:(يئن) باستمرارية، ليغلف الحاضر بأحزانه، ليكون على الدوام جزءا من الحاضر.

ولعل حضور الصورة السمعية يبدو أكثر وضوحا في قوله:

ورغمَ صريرِ الســـــكاكينِ فيه يُغنِّي يُغنِّي.وينسى النصـــــــــــيحهْ

فالمغني (الشاعر) يقاومُ بالغناء كل سكاكين القتلة، على الرغم من تمكُّنها منه، فلا يَقتُل بالسكين إلا من كان متمكِنَا من قتيله، بل إنَّ (صريرَ السكاكين) بكل استفزازها الصوتي، أذهبه الغناء، بكل طاقاته التي تنتمي للفرح والحياة، ولا سيما بما احدثه التكرار للفعل:(يغني) فالتكرار بما فيه من تأكيد، والمضارع بما فيه من استمرارية، جعلت النصر لصوت الأغنية (صوت الشاعر) فالشاعر على الرغم من كل أصوات الحزن التي تتثال في جوفه، وعلى الرغم من كل الصيحات التي يزرعها فيه أصحابها، إلا أن نسغ الحياة يظل يغذي فيه صوت الحب والسلام، وتظل نداءات الفرح جزءا أصيلا في صوته الشعري، يسعى من خلاله إلى تجاوز المحنة.

وفي نص ساخر عنوانه:(بعد سقوط المكياج) مصدَّرا بهذه العتبة: إلى (الفا–ح)، ليمنحَ حذف الحرف أكثر من تأويل، منها (الفاتح) سخريةً من فتوحاته، ومنها (الفالِح) وهو لا فلاحَ له، ومنها (الفارِح) بعذاب الناس، في هذا النص يوظف البردوني الصورة السمعية توظيفا يمنح النص إيقاعا سمعيا ينمّي فاعليته بصورة مدهشة:

كُنْـــتَ حَسْـــبَ الطقـــس تبـــدو ثـــائراً صـــرتَ شـــيئا... مـــا اســـمُهُ؟ يـــا لَلْخجـــلْ
يـــــنقُشُ البـــــوليسُ مـــــا حقَّقْتَـــــه مـــن فُتـــوحٍ بـــا (لمواســـي) فـــي المُقَـــلْ
بـــــا(لهراوي) بـــــا (لسَّـــــكاكين) بِمـــــا يجهَـــلُ الشـــيطانُ... مـــن أخـــزَى الحِيَـــلْ
تقتُـــــلُ المقتـــــول، كـــــي تحكُمَـــــه... ولكـــــي ترتـــــاحَ ... تشـــــوي المُعْتقـــــلْ
هل أسمِّيْكَ بهذا ناجحـــــــــــــاً إن يكنْ هذا نجاحَاً... ما الفشـــــلْ؟

فالـ (فا–ح) له ثورة مزيفة، ثورة ترتدي رداء الطقس السائد، تنتمي إلى سلطة الغالب، ثورة تضج فيها أصوات الخديعة، ثورة تفضحها صرخات القابعين تحت سلطان عذابه، فالقيمة السمعية في النص هنا لها

أداء وظيفي حرك في النص إيقاعا منتظما، فالصورة على الرغم من أنها لم توظِّفْ مفرداتٍ تنتمي بدلالتها اللغوية إلى الصوت أو إلى السماع، كذلك لم يذكر الشاعر مباشرةً تلك الصرخاتِ المفزعة، ولا ذلك الأنين الخافِتِ للمُعذَّبين في المعتقلات والسجون، بل اهتم بأدوات القَتْل، وآلاتِ التعذيب الوحشية، فالخيالُ يكتَشِفُ من خلال وحشيته سقوطه على الأجساد التي لا تستطيعُ دفْعَ الألم عنها أصواتاً أجبرها العذاب على الصراخ المُرِّ، فالأعينُ (بالمواسي) تُجرَّح فتنطفيء أنوارها، و(الهراوي) و(السكاكين) التي يفزع من قسوتها الشيطانُ، كل ذلك يجعل النص محملا بصورة سمعية تختلطُ فيها أصوات الأبرياء الذين تقمعهم أدواتُ البطش.

والبردوني يعمد إلى الثنائيات الضدية فتتجلى القيمةُ الفنيةُ في أدائه الشعري، سواء على مستوى الفكرة أو الصورة أو اللون او غير ذلك، ففي قوله:

تقتُلُ المقتولَ، كَيْ تَحْكُمُهُ.. ولكي ترتاحَ... تشوي المعتقلْ

نلحظُ ضديةً بين غياب أصواتِ الرفض، أو تغييبها بالقتل (المقتول) وحضورٍ للذي يحكم، كذلك نجد صورةً أخرى ساخرة، بين راحة الحاكم و(حرق المعتقل) فالصورة الأولى ساكنةٌ، تلمح من خلالها جسداً يتنفس الصُّعَدَاءَ، جسدا ظالما يشعر بقيمة النصر بلا مبالاة للدم البريء الذي أريق، وبلا سماع للأصوات التي عاينت الموت بعد مكابدة كبيرة مع آلات التعذيب، والصورة الأخرى هي للمعتقل الذي لا حول له ولا قوة، وهو يُحْرَقُ بالنار، ولا فرق إن كانت هذه النار حقيقيةً، ام هي نار العذاب في ظلمات المعتقلات، فهما يؤدِّيان الدورَ الوظيفي نفسَهُ، فالنار التي تمس الجسد بأزيزها وحسيسها، والجسدُ بصُراخِه وهو يستقبل بلا إرادة تلك النارَ يجعل القيمةَ الصوتيَّةَ هي القيمةَ الفاعلةَ في النص، ويجعل كذلك الإيقاعَ السمعيَ المادَّةَ الأساسَ للتصوير، فالإيقاع السمعي في هذا النص كان من الأدوات والوسائل التعبيرية التي استخدمها البردوني في خطابه الشعري.

المبحث الثاني

تعدد الأصوات:

ينفتح الخطاب الشعري على مجموعةٍ من الأصوات داخل الهيكل العام لبنائه، وتعدد الأصوات بدوره يثري النص، ويزيدُه عمقاً، وفي الوقت نفسه يمنحه فاعلية إيقاعية تتفاعل مع ذائقة المتلقي، وتعدُّد الأصوات يحتاج إلى وعي تشكيلي يجعَلُه منسجِمَاً مع الإيقاع العام للنص، وفي الوقت نفسه يمنحه النص أدوارا وظيفية من أهمها رصد المتجانس واللامتجانس من الأصوات.

ولعل المساحة الاشتغالية لتعدد الأصوات تكون في النصوص السردية أكثر حضورا من النصوص الشعرية؛ لوجود الشخصيات عنصرا أساسا في السرد و((تجسد هذه التقانة الفنية بمضمونها الجمالي نمطا

سرديا من أنماط بناء النص وطريقة عرض الأحداث التي لا تشتغل على خط سردي واحد يعتمد على نظرة أحادية، بل ثمة رؤى وأفكار ووجهات نظر مختلفة تدخل في مدار السرد الحكائي وتشتغل عليه في إطار هذا التعدد والتنوع))(٢٨).

ويعد باختين من اوائل الذين تحدثوا عن مصطلح تعدد الأصوات، تحت مسمى البوليفونية (٢٩)، أما المونوفونية فهي تعني الصوت الواحد(٣٠)، وفي الأعمال الادبية((يحدث تعدد الأصوات حين تحضر وجهات نظر مستقلة متعددة في داخل العمل))(٣١) ومن خلال ذلك((تتكشف التعدديةُ حالما تدخُلُ الشخصيات/ الأصوات في حوارٍ جَدَليٍّ يكشف عن جوهر القضية المطروحة بشرط وجود تناقض في هذه الأفكار أي أن الاختلاف في وجهة النظر، هو أساس بروز الاصوات المتعددة، وقد أشار أحد النقاد إلى هذا الاختلاف وأطلق عليه تسمية (اللاتجانس)(٣٢).

فالنصوص الشعرية المعاصرة تسعى إلى أن تكونَ شمولية النظرة، غيرَ قائمةٍ على نظرة أحادية، فهي تدرُجُ في طيَّاتها أصواتاً عدة، متوافقةً أو متخالفةً، فتتجاور فيها الأصوات المتفقة، وتتحاور أو تتقاطع فيها الأضداد، فتتشابك الأصوات المتعددة، وكل ذلك يصب في مصلحة فاعلية الإيقاع السمعي في النص الشعري، ومن الجدير بالذكر أن النصوص الشعرية العربية منذ أقدم نص وصل إلينا استثمرت تعدد الأصوات، فعلى الرغم من سيادة النزعة الذاتية على النصوص الشعرية القديمة إلا أن ذلك لم يمنع بروزَ أصواتٍ مخالفةٍ أخرى، منها: صوتُ العاذِلَة، وصوتُ العَدُوّ، وصوت الشكوى، أو أصواتٍ متوافقةٍ مع صوتِ الذات منها: صوتُ الصاحب، وصوتُ الناقة أو الفرس، وصوت الطبيعة، وغير ذلك، إلى أنَّ النص المعاصر احتشدت فيه الأصواتُ لتغيبَ في كثيرٍ من الأحيان النزعةُ الذاتيَّةُ، فجاء محمَّلاً بالأصواتِ الأُخْرى ليعبّرَ الشاعرُ من خلالها عن مواقفه المختلفة.

لقد اقتضت التعقيداتُ والمواقِفُ الإنسانية المتباينة وتعدد الأهواء والأفكار انتاجَ نصٍّ شعريٍّ متعددِ الأصواتِ، فالحياةُ بما فيها من تشابكات، وما تتقاطعُ فيها من رؤى، جعلت المبدعَ لا يركَنُ إلى صوتِهِ فحسب، وإنما يعمَدُ إلى الأصواتِ الأخرى لإنتاج خطابٍ عامٍّ يشتركُ فيه الهمُّ الجماعيُّ مع الهمِّ الفردي.

إن تعدُّدَ الأصواتِ في النص يحرّرُ الشخصيات من سُلطة المبدع، بل يحرُّر الخطابَ الشعري كلَّه من تلك السلطة، ويُنْشيءُ بالمقابل خطاباً آخرَ قائماً على السعة والشمولية يضم في ثناياه عوالمَ مختلفة، فالركون إلى الصوتِ الواحد تمارَسُ فيه سلطةٌ قسريةٌ من المنشيء على المتلقي.

فيتبين لنا مما سبق أن المنظور الإيديولوجي الواحد يكون مرهونا في النص ذي الصوت الواحد(٣٣)، وبالمقابل فإن تعدد الأصوات ينتج نصوصا مشحونة بإيديولوجيات مختلفة(٣٤).

وهناك أكثر من صيغةٍ يعمَدُ إليها المُبْدِعُ في إنشاء نص متعددِ الأصوات، منها أن نلمَحَ مجموعةً من الأصوات من خلال صوتِ المبدع نفسِهِ وهذا ما يسمى كما أسلفنا بالبوليفونية، أو يوظف المبدع مباشرة أصواتاً أخرى، كأنْ يُصَدِّرَ الخطابَ بـ (قال) أو (قالوا) فيتحدَّثُ بأصواتهم، أو يكونَ مجرَّدَ ناقلٍ لأصواتهم، ومن الصِّيَغِ الأُخْرى المهمة أن يستخدم المبدع الحوار، مفجرا من خلاله طاقات الأصوات الأخرى المتحاورة.

فبناء على ذلك، يمكننا القول ((إن النزعة الحوارية هي المظهرُ الأساس المُعَبر عن الرواية متعددة الأصوات، وعن تعددية أشكال الوعي داخل العمل الروائي))(٣٥)، فهو يعدُّ ((موطِناً من أهمِّ مواطنِ تعدُّد الأصوات))(٣٦)، ولا تقتصرُ وظيفةُ الحوار على إدراج أصواتٍ متعددة في النص الواحد، وإنما يشكل أداةً فاعلةً لتحقيق الإيقاع في النص، ((فإذا كان الحوارُ محتدِماً ثائرا مليئا بالانفعالات كان الإيقاعُ السريع أكثرَ بروزا، وإذا كانت المحاورةُ هادئةً غير ميَّالَةٍ إلى العنف كانَ أقرَبَ إلى الإيقاع ذي السُّرْعة غير الشديدة))(٣٧)، ومما ينبغي الإشارة إليه أنه ((يعمل تناوب السرد والحوار في تشكيل القصيدة على تنوع الإيقاع))(٣٨)، فحين ينفرِدُ السرد في النص يكونُ الأخيْرَ أحاديَ الإيقاعِ، وكذلك الأمرُ بالنسبةِ للحوار، غير أننا نلحظ أن أيقاع الحوار أكثرُ سرعةً من إيقاع السرد(٣٩)، ومن الأدوار التي الوظيفية التي يقوم بها الحوار إدارةُ الصراع في النص(٤٠)، والصراع هو الآخر من أهم العناصر التي يصدر عنها إيقاع النص.

سـيّدي: هـذي الروابـي المُنْتِنـهْ ... لـم تَعُـدْ كـالأمسِ كَسْـلَى مُذْعِنَـهْ
(نُقَـمٌ) يَهْجِـسُ، يُعلـي رأسَـه ... (صَـبُرٌ) يَهْـذي، يحـدُّ الأَنْسِـنَهْ
(يسـلحٌ) يُـومي، يَـرى ميسـرةً ... يرتَئِـي (عَيْبـانَ) يَرْنُـو مَيْمَنَـهْ
لـذُرَى (بَعـدان) ألفـا مُقلـةٍ ... رَفَعـتْ أنفـاً كـأعلى مِئْذَنَـهْ
أُقتلـوهم، واسـجنوا آبـاءَهم ... واقتُلُـوهم، بَعْـدَ تكبيـلِ سَـنَهْ
أمـرُكم لكـن! ولكـن مـثلهم ... سـيّدي: هـذي أَسَـامي أَمْكِنَـهْ
هـم شـياطينٌ، أنَـا أعـرِفُهُم ... حـين أسْـطُو، يـدَّعُونَ المَسْـكَنَهْ
(صَـبِرٌ) وَغْـدٌ، أنَـا رقَّيتُـهُ ... كـان خبَّـازاً، أَحِلْـهُ مَعْجنَـهْ
(نُقَـمٌ) كـانَ حِصَـانَاً لأبـي ... إطحنـوهُ عَلَفـا للأَحْصِـنَهْ
أُقْتُلـوا (يسـلحَ) ألفَـي مَـرَّةٍ ... اسـحبوا (عَيبـانَ) حتَّـى (موسَـنَهْ)
اقلعـوا (بعـدانَ) مـن أعْرَاقِـهِ ... انقلـوا نصـفَ (بكيـلٍ) (مقبنـه)

أمـــــركم لكـــــن! ولكـــــن إقطعـــــوا رَأسَـــــهُ، دَعْ عنـــــك هـــــذي اللَّكْنَنَـــــهْ
عـــن أبـــي عـــن جـــده مملكتـــي... طلقـــــةٌ بتَّـــــتْ خُيُـــــوطَ العَنْعنـــــهْ
سيدي: إطلاقُ نارٍ، رُبـــــــمَّا ثورةٌ، قُلْ تسلياتٌ مُـــــــحْزِنَهْ

لقد جاء ديوان عبد الله البردوني:**(وجوه دخانية في مريا الليل)** مشحوناً بتعدُّد الأصوات، فلم يركنِ الشاعرُ إلى صوته، ولم يركن عند حدود رؤيته الخاصة، وإنما سعى إلى إدراج أصوات مختلفة، كثيراً ما يتقاطع معها، غير أنه أدرجها ساخرا منها، ومن مبادئها المزيفة، فضلا عن مجموعة من الأصوات التي اتفق معها. ومن نصوصه التي اشتملت على تعدد الأصوات:(مأساة حارس الملك)(٤١):

ففي هذا النص يحتشد اكثر من صوت، تعبيرا عن الرؤى المختزنة فيه، وتجسيدا للموقف الذي يضمره، بدءا من موقف الجندي الذي يوجِّهُ خِطَابَه إلى السلطة (سيدي) بفعل تحريضي على رموز شاخصة راسخة في جذور الوطن، تحمل شحنةً رمزيةً، لتُحيل هي الأخرى بأصواتها إلى أصواتٍ رافضةٍ تأبَى الاستسلام:(نقم يهجس يعلي رأسه)، :(صبر يهذي، يحد الألسنه)، :(يسلح يومي يرى ميمنة)، :(يرتئي عيبان يرنو ميمنه) (لذرى بعدان ألفا مقلة، رفعت أنفا كأعلى مئذنة)، وهذه المسميات هي جبال في اليمن(٤٢):، فالتعبيرات اللفظية وغير اللفظية للجبال بطبيعة الحال تكتنز بجوهرها صوت الإباء والرفض، بفعل ما تحمله من شحنة صوتية، أو من خلال، التعبير غير اللفظي (الكنايات) التي تنتمي إلى الرفض كذلك.

ففي النص مجموعة أصوات تشكل مجموعتين متقاطعتين، الصوت الأول هو للجندي ولمن يأمره، والصوت الثاني هو لهذه الرموز الوطنية الصامدة، التي تتبلور من خلالها فكرةُ التحدي، وهذه الأصوات المتقاطعة هي التي تَبَلْوَرَ من خلالها إيقاعُ النَّصِّ، فصوت السلطة التي تذهب إلى إبادة هذه الرموز حملَ شحنة انفعالية، وبدا غيرَ قادرٍ على الحوار، فصوتُ الهدم والقتل والمحو والتخريب والتجريف والتمزيق، هو الذي يعلوها:(أقتلوهم، اسجنوا آباءهم، اقتلوهم بعد تكبيل سنه، اطحنوه، اقتلوا، اسحبوا، اقلعوا، إقطعوا رأسه، مزقهم، ....)، فهذا الصوت يعبر تعبيرا واضحا عن موقف فكري صارخ اتجاه صوت الرفض، مهما كان لصاحبه من جذور ممتدة في الأرض، والتي عبر عنها برمزية الجبال، وقد عمد الشاعر إلى

تطويل هذا الخطاب، من خلال الصوت الآمر، ليبين مدى سلطته، ومدى سطوَتِه، ومدى انفعالِه، إلى أن تَضِجَّ الثورةُ، فتضجُّ بالمقابل أصواتٌ مُدوّيَةٌ، ليوظَّف الصوتُ هو الآخرُ تعبيرا عن الثورة القادمة من كل مكان، من خلال تعدد أصوات كثيرة كثيفة:

سـيدي: إطـلاقُ نـارٍ، رُبَّمـا ... ثـورةٌ، قـل تسـلياتٌ مُحْزِنَـهْ
هـاجسٌ فـي صَـدْرِ مولانـا: أَتَـتْ ... مـن تخوَّفْـتَ، أكانَـتْ مُمْكنـهْ
آخِـرُ الهَمْـسِ، سُـكوتٌ أو لظـى ... أوَّلُ العَـزْفِ المُـدَوّي دَنْدَنَـهْ
الجهـاتُ الأربـعُ احْمـرَّتْ، عَـوَتْ ... السـماءُ الآنَ، صَـارَتْ مَدْخَنَـهْ
مهرجـانٌ دَمَـويٌّ... مَـا الَّـذِي ... شـبَّ عينيـهِ؟ ومَـنْ ذا لَوَّنَـهْ
الشـياطينُ الـذين انْفَلَتُـوا ... عرَفـوا أدْهَـى فُنُـونَ الشَّـيْطَنَهْ
إمـضِ يـا جُنْـديْ ومـزِّقْهُمْ... نَعَـمْ ... فرصـةٌ أَخـرجُ، أرْمـي السَّـلْطَنَهْ
أُشعرُ الثوارَ أنّي منهـمو ... سوف تبدو سيئاتي حَسَـنَهْ

فصوت الجندي هنا هو الذي يفصح عن أصوات الثورة، فـ (اطلاق النار، و:ثورة، و:لظى، و:الجهات الأربع احمرت، و:عوت السماء الآن، و:صارت مدخنه، و:مهرجان دموي، و:الشياطين الذين انفلتوا) كل هذه التعبيرات مشحونة بقيم صوتية متشابكة، تنتج في النهاية خطابا صوتيا يعبّر عن صوت الثورة الرافض لصوت القتل والمحو والإبادة، إنه صوت التصدي التي الطافِحِ من جهات متعددة.

أما الصوتُ الثالثُ الذي أُفْرِدَتْ له المساحةُ الكبرى في النص فهو صوتُ الجندي، وكما ذكرنا من قبلُ، إنَّ المواقف والرؤى مرهونةٌ بالصوت، فهو الذي يجلّيْها، ويكشفُ عن مكنوناتها، فالجندي يبدو في بداية النص هو صاحب الفعل التحريضي، ويبدو أداةً طيعة بيد السيد:(سيدي، أمركم)، غير أنه لا يلبث حال حاله، إذ يُغَيّرُ من إيقاعه حين يرى أصوات الثورة صادحةً من كل جانب، فيظهر مظهرَ المعتذر عما يفعله، فيؤكد أنه في نهاية الأمر أداة ليس إلا، يفعل ما يُراد منه:

إنَّنِـي سـيفٌ لمـنْ يَحْمِلُنـي ... خـادِمُ الأسـيادِ، كُـلَّ الأَزْمِنَـهْ
كُنْتُ في كفِّ أبِي جَهْلٍ كَمـا ... كُنْتُ في تلكَ الأكُفِّ المُؤْمِـنَهْ

محاولا من خلال صوته هذا الإعتذار عما فعله. بل نجده يسعى إلى الإعتذار من خلال صوته:

إنني للمُعْتدي بي يَعْـتَدِي ... للمُضَحّي بي يـفدّي موطنه

فهو بذلك يقر باعتداء السلطة التي تأمُره، غير أنه في الوقت نفسه يقر بأنه لا محيد له عن تنفيذ ما يؤمر به.

فهذا النص كما رأينا يشكل إيقاعه من خلال مجموعة من الأصوات المتقاطعة، هذه الأصوات تعبِّر عن مواقفَ إيديولوجيةٍ، وقد وظَّف الشاعرُ مجموعةً من الأساليب ليمنحَ الصوتَ شُحْنَةً إيقاعيةً مضافة، منها فعلُ الأمر، وأسلوبُ النداء بحذف الأداة:(سيدي)، التي تكررت أكثرَ من مرة، فضلا عن تكرار بعض الألفاظ مثل:(اقْتُلوهُمْ)، ومن الأساليب اللغوية الأخرى التي استثمرها الشاعر لإبراز قيمة الإيقاع الصوتي في النص، ورودُ بعض الألفاظ التي تنشيء خطابا متعدد الأصوات، وهي تلك الأسماء للجبال والمسميات اليمنية الأخرى:(نُقمٌ، صَبرٌ، يسلحٌ، عيبان، بعدان، موسنه، بكيلٍ،مقبنه) فلكل من هذه المسميات صوته الخاص، وموقفُه المتفرِّد، والتي تلتقي في النهاية في تشكيلِ موقف واحد رافض.

ومِمَّا منَحَ تعدُّد الأصوات في هذا النص إيقاعاً متفردا، أن تغيُّر الموقف ارتهنَ بالصَّوْتِ، ولا سيما صوت الجندي، الذي أفسح له الشاعرُ مساحةً واسعةً للبوح ليبيِّنَ موقِفَه، فهذا التغيُّر جاء مصحوبا بتغيُّر مقابلٍ في الإيقاع، بل حتى الإيقاع على مستوى جرس المفردات اختلف عما كن موجودا في حواره مع سيده، فقد كان ذلك الحوار مشحونا بالسرعة والإنفعال والجرس الشديد للمفردات النابع من لغة التهديد، أما صوت الإعتراف فهو يسوده جرسٌ خفيضٌ للمفردات، ولا سيما لأفعال الماضي مثل:(كنت) التي وردت أكثر من مرة، وحرف النون الذي تكرر كثيرا فضلا عن دورانه في القافية، وحرف التاء الذي ساد حضورا على الحروف جميعا في نهايات النص.

ومن الأساليب التي وظفها البردوني لتعدد الأصوات أسلوبُ الحوار، فسعى من خلاله إلى إبراز أكثر من صوت في النص الواحد، وغالبا ما كانت هذه الأصوات متخالفةً، فمن خلال هذا التخالف ينْشِيءُ توتُّرا إيقاعيا في النص، ومن ذلك قصيدة:(سندباد يمني في معهد التحقيق):(٤٣)

كما شئتَ فتِّش... أين أُخفي حَقَائِبي ... أَتَسأَلُني مَنْ أَنْت؟ .. أَعْرِفُ وَاجِبِي
أجبْ، لا تُحَاوِلْ، عُمْرَك، الاسْمَ كاملاً ... ثلاثونَ تَقْريبَاً... (مُثَنَّى الشَّواجِبِي)
نعمْ أينَ كنتَ الأمسِ؟ كنتُ بَمَرْقَدِي ... وجُمْجُمَتِي في السِّجن في السُّوق شَاربي
رحلتَ إذن؟ فَيْمَ الرحيلُ؟ أظُنُّهُ ... جديداً. أنْتَ فيه طريقي وصاحبي
إلى أينَ؟ من شعبٍ لثانٍ بداخِلِي ... متى سوف آتي! حين تَمْضِي رغائبي
جوازاً سياسيَّاً حملتَ؟ جَنَازةً ... حملتُ بجلدي، فوقَ أيدي رواسبي
... من الضفَّةِ الأُوْلَى، رحلتُ مُهَدَّمَاً ... إلى الضفَّة الأخرى، حملتُ خرائبي
هُراءٌ غريبٌ لا أَعْيْهِ... ولا أَنَا ... متى سوف تدري؟ حين أنسى غرائبي
تحدَّيْتَ بالأمسِ الحكومةَ، مجرمٌ ... رهنتُ لدى الخَبَّازِ، أمسِ جواربي

إلى آخر النص الذي يمثل صورة صادقة من صور الحوار بين محقق وشخص لا يدري لماذا تم استجوابُه، فالنص يُحرك إيقاعَه جميعا حوارٌ متبادَلٌ بين شخصين اثنين، غير أن الحوار لم يُبْنَ وفق الصيغ المعهودة للحوار :(قال، قلتُ، قالوا) وإنما ينساب عفويا.

ففي النص صوتانِ متقاطعان، صوتٌ يسعى جاهدا لإلباس التُّهَم بشخص آخر ليس لديه أدنى تصوُّر عن التُّهم الموجهة له، فالنص منذ المطلع حتى الخاتمة فيه إيقاعٌ متوتِّرٌ، ولولا الإيقاع لفقد ميزة هذا التوتُّر، ولعل قيمة التوتُّر تتأتي لما للحوارين من تضادٍ في الرؤى والمفاهيم، فهو تضادٌ بين الجريمة التي تحاكُ والبراءة، تضادٌ بين التُّهمِ الكاذبة الموجهة والنفي الصريح الصادق، تضادٌ بين الجرائم الكبيرة التي تدبَّر والبساطة الشعبية، تضاد بين محاولاتِ إسقاط الحكومة المفتعلة ومحاولة البحث عن رغيفِ الخبز، فهذا النص وإن لم يشتمل إلا على صوتين ظاهرين إلا أنَّه استطاع أن يضمَّ في جوهره أصواتا أخرى تنبثق من خلال هذين الصوتين، ليعبر كل منهما عن مجموعة من الأصوات المضمرة التي يعبر عنها، ولا سيما في خاتمته:

ومـــاذا عـــن الثـــوار؟ حتمـــا عـــرفْتَهم! نعـــمْ، حاســـبُوا عنِّـــي، تعـــدوا بِجَـــانِبِي
ومـــــاذا تَحَـــــدَّثْتُم؟ طلبـــــتُ ســـــجارَةً أظـــنُّ وَكِبْرِيْتَـــاً... بَـــدَوا مِـــنْ أقَـــارِبِي
شـكونَا غـلاءَ الخُبْـزِ... قلـتُ سـتَنْجَلِي ذَكَرْنـا قلـيلاً... مَـوْتَ (سـعدان مـاربي)
ومـــاذا! وانســـانا الحكايـــاتِ منشـــدٌ (إذا لـــمْ يســـالمْكَ الزمـــانُ فحـــاربِ)
وحـــين خَـــرَجْتُم، أيـــن خبَّـــأتَهُم بِـــلا مغالطـــةٍ؟ خبـــأتُهم فـــي ذَوَائبـــي
لـــدينا ملـــفٌ عنـــكَ... شُـــكْرا لأنَّكُـــمْ تصـــونون مـــا أهمَلْتُـــه مـــن تَجَـــاربي
لقـــدْ كنـــتَ أُمِيَّـــاً حِمَـــارَاً وَفَجْـــأَةً... ظهـــرتَ أديبـــاً... مـــذ طبخـــتُم مـــآدبي
خذوهُ... خذونِي لن تزيدوا مَرارتـــي دعوهُ... دعوني لن تزيدوا مَتَاعبـــي

ومما زاد من توتر الإيقاع في الصوتين المتقاطعين وما تندرج تحتهما من مجاميعَ صوتيةٍ أخرى تلك السخرية التي اشتهر بها البردوني(٤٤)، فقد واجه الصوْتُ المستجوَبُ صوتَ المحقِّقِ بسخريةٍ زادت من انفعاله وتوتره، فبدا ذلك من خلال المفردات اللغوية والصور الشعرية، وكما ذكرنا مسبقا إن إيقاع الحوار أشدُّ وقعا من إيقاع السرد، ولا سيما حين يكون بهذا المستوى العميق من الاختلاف في وجهات النظر، فإنه بلا شك سيكونُ في غاية الوقع الشديد والسرعة المدهشة، وقد اختار الشاعر لهذا الحوار قافية الباء المطلقة بالياء فعملت على ترسيخ حدة الإنفعال من خلال انفجارية الباء.

ولم يكتف البردوني في حواراته مع أشخاص معنيين فحسب، وإنما حاور الجدران(٤٥)، وحاور الضباب(٤٦)، مفجرا بهذه المسميات طاقات رمزية، ومحملا إياها شحنة هائلة من الأنسنة التي تجعلها

تغادر جمودها لتنطلق منها سلسلةٌ من الأصوات، فيحاورها مستثمرا من صوتها خطابا شعريا ينمح النص إيقاعا سمعيا متميزا.

المبحث الثالث

صوت الذات:

النص الشعري قبل كل شيء هو تعبير عن تجربة ذاتية، تجربة يصوغها المبدع بأدوات متعددة، وبرؤية خاصة تجعلها مؤثرةً تستطيع النفاذ إلى ذائقة المتلقي، ويعد الصوت الشعري من الأدوات الفاعلة التي يمتلكها المبدعُ للتعبير عن تلك التجربة، وقد يكون الصوت مندرِجَاً ضمن صورة سمعية، او مجاوِرَاً لمجموعة من الأصوات الأخرى، لينْشَأَ أيقاعٌ متعددَ الأصوات أو من خلال صوت الذات أو غير ذلك من الأساليب الأخرى.

والذات هي أبرز ما يركن إليه المبدع في خطابه الشعري، وبالوقت نفسه يستطيع ان يعبر عن الذات بوسائل متعددة، سواء عن طريق الوصف، أو أن يعمد إلى الذاكرة، أو أن يتحدَّث عنها حديثَاً مباشِرَاً، او أن يوظِّفَ الرمز للحديث عن الذات، أو غير ذلك، أو أن يعبر عن الذات من خلال الصوت، سعيا إلى إنتاج فاعلية إيقاعية في النص الشعري، فنلحظ من خلال المفردات صوت الذات في مكابداتها، أو في أفراحها، في شكواها أو في رضاها، نسمع صراخ الذات الدفين، كما نسمع في الوقت ذاته أصوات ضحكتها، وغير ذلك من الأصوات الأخرى التي تطفو من خلالها الذات على سطح النص.

وهناك العديد من التقنيات التي يوظفها المبدع ليعبِّر عن صوت الذات، منها المونولوج، الذي هو بأبسط مفاهيمه ((إيراد أفكار الشخصية إيراداً حرفيَّاً مثلما تم تلفيظها في ذهن الشخصية))(٤٧)، فهو ((تكنيك لتقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، أي لتقديم الوعي))(٤٨)، والمونولوج ارتبط بفن المسرح، فمن خلاله تتكلم الشخصية عن عالمها الذاتي، فهو ((صيغة انتقال من الداخل إلى الخارج، وبتعبير آخر يمثل عمليةَ ظهورِ صوتٍ داخليٍّ نابعٍ من الأعماق ويتحرك فيه فلا يظهر أثرُهُ بارزا في الخارج))(٤٩). ومن التقنيات الأخرى التي يوظِّفُها المبدع لإبراز صوت الذات:(تيارُ الوعي) ويعد هذا المصطلح من المصطلحات التي ترتبط بفن السرد أكثر من ارتباطها بالفنون الأدبية الأخرى، وفي تقنية تيار الوعي((تنْتَفِي وساطةُ الراوي وتعاليقه، ويتركَّز السرد على الحياة النفسية للشخصية، ويغيب التنظيمُ المنطقيُّ للأفكار، ويُفسح المجال للتداعي الحر والتكرار والحُلم والارتداد والاستباق، وتُمْحى الحدود الفاصلة بين الأزمنة وبين الداخل والخارج أي بين الأفكار المتدفقة وبين ما يحدُث للشخصية وحولَها، فتنتفي الحبكة وتُعَوَّضُ بانسيابِ الذكريات والمشاريعِ والمدرَكات، ويغيبُ التسلسلُ الزمنيُّ للأحداث، بل إن الزمن الواقعي يفْقِد أهميَّتَه، وتحلُّ محلَّه ديمومةٌ نفسيةٌ أو زمنية

معيشة))(٥٠)، غير أن ارتباط المونولوج وتيار الوعي بفن المسرح أو بالفنون السردية لا يمنع توظيفَه في النصوص الأدبية الأخرى، ولا سيما الفن الشعري.

ويقوم صوت الذات بأدوار وظيفية متعددة في النص الشعري، منها إسهامُه في تنمية الحدث؛ ((فمعمارية أي نص تهندس أسسها على صوتٍ سردي يفرض حضورَه وهيمنَتَه على الحدث))(٥١) فيدير المؤلفُ الأحداث من خلال صوته(٥٢)، فضلا عن ذلك فهو يُسْهم في فاعليةِ الإيقاعِ في النَّص الشعري، وذلك من خلالِ تناوُبِ الأصوات في النص((ويتحدَّد شكلُ القصيدة من خلال العَلاقة القائمة بين اللغة بوصفها كلماتٍ ومقاطعَ في القصيدة من جهةٍ، وبين ما يوازيها من حركات النفس داخلَ كيان المبدع))(٥٣)، غير أن أهمَّ الأدوار الوظيفية لصوت الذات هو إبرازُ المفاهيم الذاتية، وطرحُ مواقفها بصوت مسموع، فالصوت يؤكد حضوراً فاعلا للمفاهيم، إذ يقدمها وفقَ صيغَةٍ ملموسَةٍ، ولا سيما بالصيغة المسموعة لما يحمله الصوتُ من شحناتٍ تجعلُ الخطابَ الشعريَّ مُؤَثِّراً.

وقد لجأ البردوني إلى صوت الذات للتعبير عن تجربته، فأودع خطاباً مسموعاً في نصوصه، ولا شك أن فقدانَ البصر يُفَعِّل من جانب آخر فاعلية السمع، فيُكثِرُ تعامُلَه مع المسموعات، فهي الحاسةُ التي تتكشَّف له من خلالها العوالمُ الخارجيةُ، فتمتليءُ التجاربُ والذاكرةُ بالمسموعات، فحين يُريد أن يعبِّر عن أي تجربة من التجارب يجدُ المسموعات هي الأقرب إليه، فيوظِّفُها في خطابه، ونلحظ صوت الذات بارزا في ديوانه، ومن ذلك قوله(٥٤):

وقد يعتريهِ الموت، مليونَ مرةٍ ... ويأتي وليداً ناسياً كلَّما اعْتَرى
تدلُّ عليه الريحُ هَمْساً إلى الضُّحى ... وتَروي عطاياه العشايا، تفكُّرا
هناك شَدَا كَالفَجْرِ، أوْرَقَ ها هُنَا ... هنا رفَّ كالمَرْعى، هنالِكَ أثْمَرَا
لأنَّ خُطاهُ بَرْعمتْ شَهْوةَ الحَصَى ... لأنَّ هواهُ، في دمِ البَذْرِ أقْمَرَا
ترى ما اسمُهُ لا يعرفُ الناسُ اسْمَهُ ... وسوف تسميهِ العصافير أخْضَرَا

فهنا يتحدث الشاعر عن ذاته موظفا أكثر من تقنية لونية وصوتية ورمزية، وصوتُ الذات الذي نحن بصدده يُلمح من خلال علاقة متشابكة لأكثر من توظيف سواء في المُفردات التي تُشير إلى مدلولٍ صوتي أو من خلال الصور الشعرية، او من خلال العَناصر الطبيعية التي ساهمت في التشكيل الشعري في الأبيات، والتي منها:(**الريح، الضحى، الفجر، المرعى، الحصى، العصافير**)، فلكل من هذه المسميات إيقاعٌ صوتي خاص بها، فالريحُ في النص ليست مدويةً ولا عنيفةً، وإنما تجري هامسةً، لتلتقيَ بالضحى، الذي تختلط فيه الأصواتُ من كل جانب، ومنها ما يحيل إلى أصوات توحي بالتفاؤل والحياة والبداية المشرقة (الفجر)، فضلا عن صورة الخطى التي تضرب الحصى، فتثير شهوَتَها، ففيها إيقاعٌ على الرغم

من ارتطامه وعدم النظام فيه إلا أنه في الوقت نفسه له إيقاع يثري النص بحيوية وحركية وفاعلية، كذلك نجد صوت العصافير التي تنفذ إلى جوهر الذات لتُعَرِّفها تعريفا يشبع ذائقتها:(**وسوف تسميه العصافير أخضرا**)، فهذه الأصوات التي تشابكت في النص، كلها تلج إلى ذات الشاعر لتُعَرِّفها تعريفا شعريا، فالشاعر على الرغم من عذابه الدائم:(**يموت مليون مرة**)، إلا أن أصوات القصيدة تعيدُ إليه الحياة أكثر من (**مليون مرة**)، لذلك يظل:(**ناسيا كلما اعترى**)، فهذه الأصوات وإن كانت مصادرها خارج الذات، إلا أنها –في النص– بدت أصواتا خاصة بالشاعر، فالريح الهامسة إلى الضحى، والفجر الشادي، والمرعى الذي يرفُّ، والخطى التي تحاور الحصى حتى يبرعم، والعصافير التي تلجأ إلى الإخضرار هي أصوات قادمةٌ من ذات الشاعر، لتعبر عن حبه للحياة، وعشقه للجمال، فهذه الأصوات إنما هي جداول تمنعُ عن الروح جفافَها وذبولها، أصواتٌ رافضة للموت الذي (**يعتريه مليون مرة**)، فهي أصوات الذات الرافضة لليأس.

ومن النصوص التي كان لصوت الذات حضور بارز فيها:(**وجوه دخانية في مرايا الليل**)، يقول(٥٥)

أيهـــا الليـــل... أُنـــادي إنَّمـــا ... هـل أُنـادي؟ لا... أظـنُّ الصـوتَ وهمـي
إنَّـــه صـــوتي... ويبـــدو غَيْـــرَه ... حـين أُصـغي باحثـا عـن صـوت حُلْمـي
مَـنْ أنـا؟.. أسـأل شخصـاً داخِلِـي: ... هـل أنـا أنـتَ؟ ومَـنْ أنـتَ؟ ومـا اسـمي
أيها الحَارسُ تدري مَنْ أنـــا ... إشتروا نَوْمي... طويلٌ ليلُ هَمِّـــي

فصوتُ الذات هنا يظهرُ من خلال الحوار الدائر بين الشاعر وذاته، فهنا صوتان متقاطعان يصدران من ذات واحدة، فهو حوار بين الإنسان والشاعر، حوار بين الواقع والحُلم، حوارٌ بين الحقيقةِ والخيال، لقد عمل الزمن على تكثيف الحوار؛ فالليل بسكونه وصمته عمل على استحضار الصوتِ وظهورِه على سطح النص بشكلٍ جليٍّ، ولا سيَّما مع وُجُود الفعل المضارع:(أُنادي) باستمراريته، ولزيادته من فاعلية ووضوح الصوت، دون البدائل اللغوية الأخرى:(أهمس، أتكلم، أحاور، أقول....) على الرغم من محاورته لذاته، فهذا النداء أعطى للصوت شحنةً من البروز، فعلى الرغم من حضور النداء بالفعل إلا أن الطرفَ الآخرَ:(الوهم) يُحيلُ إلى غيابٍ للصَّوْت:(هل أُنَادي؟ لا)، وهذا المُتَخَالف بين الصوتين هو الذي منحَ النصَّ توتُّرا إيقاعيا، وفي الوقت نفسه عمَّق من التكثيف الدلالي، فهو يعرِفُ صوته، لكنَّ الطرف الآخر (الشاعر الذي يسكنه) يجعل صوته مختلفا:(**إنه صوتي... ويبدو غيره**)، حين يُنَقِّبُ في مَدَيات الحلم:(**حين أصغي باحثا عن وجه حلمي**).

ويظل مسكونا بهاجس انفصال الذات الشاعرة عن الذات الحقيقية، فالذات تنشطر إلى جهتين، جهة تنأى مع الحلم المفقود، والعالم الذي تصنعه القصيدة، وجهةٍ ترتدُّ إلى الحقيقة الدامية التي يفصح عنها النص فيما بعد، فهذه الأبيات مسكونةٌ بالأسئلة التي لا تركَنُ إلى يقين، فتظلُّ قلقةً متأرجحةً، فحين تَغيبُ

أصواتُ الحلم، وتطيشُ الأماني أمامَ صوتِ الواقع، يفقِدُ الشاعرُ اسمه، ليضيع بين حطام الحقيقة:(**هل أنا أنت؟، ومن أنت؟ وما اسمي**)، ففاعلية إيقاع صوت الذات هنا تكمن في تقاطع الاصوات، وجدلية التغييب بفعلها الدائم.

وقد استثمر الشاعر ضمير المتكلم في نصوصه للتعبيرِ عن صوت الذات، فيربط هذه الضمائر بأنواعها المتصلة، بل ويستثمر أكثرَ من ضمير منفصل للتعبير عن الذات، كما استخدم هنا الضميرَ المنفصلَ (أنتَ) على الرغم من أن الضمير المنفصل (أنا) هو وحدَه من يعبر عن الذات، فيربطها بصوت الذات، فهذا التنويع في أساليب عرض الذات بين المُبَاشَرة والترميز والتنوع في الضمائر، فضلاً عن التقنيات الأخرى كالقناع والحوار وتوظيف وأنسنة الطبيعة وغير ذلك، كله أنتج خطابا صوتيا معبرا عن الذات فيه فاعلية إيقاعية كان لها الأثر المباشر في تشكيله الجمالي.

المبحث الرابع

المعجم السمعي:

في المُغامَرة الشعرية يسعى الشاعر إلى توظيف حواسه جميعا من أجل إنتاج خطاب شعري منفتح على حواس المتلقي جميعاً، فهذه الحواس سواء كانت بصريةً أو سمعيةً أو لمسيةً أو شَميَّةً أو ذوقيةً تعمل على إثراء النص بموجودات محسوسة تقرب المجرد، وتُلبس الفكرة لباسا محسوسا، فبناءً على ذلك، إن السمع في النص يتمثل بكونه طاقة محسوسة تفجر فيه حيويَّةً وديمومة وتمنحه تجدُّدَاً دائما عن طريق مجموعة الأصوات التي تنطلق منه.

فحاسة السمع تمارِسُ((دورا تعبيريًّا بنائيًّا مهمًّاً عبر استنطاقها للصور النفسية للشخصيات القصصية كاشفةً عن وجهات نظر هذه الشخصيات تجاه واقعها على اختلاف صُوَرِها وأحداثِها وأشكالياتها))(٥٦).

وتمتاز اللغة العربية بثراء هائل، وقيمٍ جمالية يستطيع الدارس أن يلمس الاقتران القائم بين اللفظ والدلالة، إذ تكمن في مفرداتها طاقاتٌ حركيَّةٌ وسمعيةٌ وبصرية تُستثمَرُ للتعبير عن مختلف التجارب، ((وقد أدركت العرب قديما هذه الظاهرة، ولعل في ربطهم بين الصوتِ ومدلولِه الذَّوقي ما يوحي بأن موقِفَهم هذا يدلُّ على اهتمامهم بروح النغم الموسيقي فيما يبعثُه في المتلقي من متعةٍ ذوقيةٍ من خلال تعبيرٍ لَحْنِي يُوَحِّده إيقاعُ الكلمات، لِيُترجِمَ مشاعِرَ الذات المبدعة))(٥٧) فتكون اللغة بحد ذاتها أداةً فعَّالَةً لإنتاج خطابٍ شعريّ قائمٍ على حركيَّةٍ مُدهشةٍ، تستجيب لها ذائقةُ المتلقي، فإن ((المصدر العاطفي للإيقاع أساسُه اختيار الكلمات من حيثُ كونُها تعبّر عن قيمةِ التأثير الذي تُحدثُه في أذواق المتلقي، ومن أجل ذلك تكون وظيفة الكلمة في مدلولها الإيقاعي إحداثَ استجابة ذوقية تُمتع الحواس وتُثير الانفعالات))(٥٨) ولا يقتصر دورُ الألفاظ على إنشاء الخطاب الجمالي ، وإنما تَحْمل اللغة كذلك في مفرداتِها قِيَماً فكريَّةً، وأبعاداً إيديولوجية لذلك((ينبعث إيقاعُ الأفكار أساسا من طبيعة وفاعلية القيم الرمزية

التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة، وهو عادة إيقاعٌ خفي يتشكل في النفس من خلال التأمُّل والإستغراق في عالم النص وأجوائه الخاصة))(٥٩).

فهذه الطاقة الموسيقية التي تختزنها المفرداتُ حين تلتحم بالوزن الشعريّ للقصيدة فعندئذٍ تتفاعلُ الموسيقى الداخلية مع الموسيقى الخارجية فتكون اللغةُ اكثرَ فاعليةً، لذلك تكون المفردة في إطار النص الشعري أكثرَ تأثيراً وأشدَّ إيحاءً، فهذا النسيجُ الشعريُّ إنما يتمثَّل من خلال عَلاقاتٍ صوتيَّة متشابكةٍ معقدة تحتاج إلى وعي تشكيلي له القدرة على التعامل معه، فالأصوات((النابعة من الشعر الجيد الجميل تؤثِّر فينا، ويتضح تأثيرُها في المعنى الموحَى به عبر الصوتِ المُموسَق، حيثُ يتكثَّف المعنى، فتجدُه عبر إيحاء الجَرْس الموسيقي للفظة، أو في معناها الواضح تارة، وفي معناها الخفي تارة ثانية، إذ أن لحاسة السمع قوةً في التقاط الأصوات المتمثلة بالألفاظ عند نطقها لتكوين الصورة السمعية، فضلا عن الحركة التي توحي بها الصورة، ونحس بها منتشرةً في مفاصل الشعر بما توحيه الأصوات من معانٍ تدلُّ عليها، أو بما تشكله الأفعال والحركة التي لا بد لها من ان توحي بإضافة ما، يبرع فيها الشاعر ويحرص على إيصالها عبر صورة صوتية تلتقطها أسماعنا))(٦٠).

ويعد البردوني من الشعراء الذين استثمروا طاقة اللغة، وأتقنوا التعامل معها، فاستطاع أن يشكل منها خطابا شعريا منفتحَاً على تقنيات متعددة، ولا سيما في الأداء التصويري والأداء السمعي، فحاسة السمعِ كانت حاضرةً في مختلف نصوصه، ترفدها مفردات لغوية تحيل إلى الصوت بشكل صريحٍ أو ضمني، فضلا عن مقدرته على استنطاق الصوامت واستخراج حالةٍ سمعيةٍ، وذلك من خلال التركيب الشعري، فالحصى صامت لكن الخطى الضاربة أظهرت صوته مسموعاً(٦١) وبراميل القمامة هي جاثمة بلا صوت، ولكنْ حين شبهها بالصحفي المُتْخم الذي امتلأ بالخداع صارت تمشي مسرعة محدثةً مجموعة من الأصوات(٦٢)، ونيسانُ الزَّمن المجرد منحه الغناء أصواتا ممتدة من الغناء الربيعي(٦٣)، والشارع حين يبكي الضحايا يبدو له صوتٌ شجيٌّ يكثِّف ذاكرة الحزن على كل الخطى التي مرت به(٦٤) والجدرانُ والسقفُ والبابُ لها صوت يحاور سجينا قابعا في وحدته(٦٥).

ولعل الهجاء أكثر الأغراض الشعرية في مجموعة:(وجوه دخانية في مرايا الليل)، وكان صوتُ السخرية بادِياً في هذا الهجاء، وهناك علاقاتٌ مترابطةٌ بين الأغراض الشعرية والإيقاع العام للنصوص، فنجد الإيقاع((قويَّاً شديداً في الهجاء المؤْذي، وفيما يخصُّ الصورَةَ السمعية فإنها أيضا تكون شديدة على السمع، تنفر منها الآذان، وربما ينشد الشاعر هجاءه بصوت جهير كي يبلغ هجاءه لمن يقصد))(٦٦)، فالبردوني كانت يطلق صيحاتٍ مدويةٍ على رؤوس أولئك الذين أرسل إليهم هجاءه، ولا سيما حين تنتفي معهم أساليب الحوار، ففي قوله:

وأجيءُ من نار البروق... يسنبل الأشواقَ رعدي(67)

تتعاضد الدلالة الصوتية للمفردات مع التراكيب ومع الصورة الشعرية ومع الوزن الشعري ومع صوت القافية الإنفجاري:(الدال) لإنتاج خطاب مسموع، يجسد ثورة تقوم على الصوتِ، فالهجاء هو الذي أغرى الشاعر ودفعة إلى كل هذا الرفض، بل جعل الأشواق بما تحويه من دلالات اللقاء الحميم مسكونة بالرعد هي الأخرى.

لقد احتشدت في هذه المجموعة الشعرية ألفاظ مهيأة على صعيد إفرادها لإنتاج خطابٍ مسموعٍ، ولا بد ان يكون هناك بُعْدٌ نفسي لاجتماع هذا المعجم السمعي في النسيج الشعري بهذا الشكل المُلْفت، ولا شك أن فقدان البصر منذ الرابعة (٦٨) كان له الأثر المباشر في طغيان المعجم السمعي، فالمدخلات المحسوسة إلى الرؤيا الشعرية، والروافد التي تغذي الذاكرة الشعرية، هي سمعية قبل كل شيء، فالعالم الذي يحيطُ بالشاعر هو عالم مسموع لا مرئي، والسمع هو النافذة التي يتطلع من خلالها إلى الكون، ولا يعني هذا انتفاءَ المقدرة على تشكيل الصور، وإنما يشير إلى امتزاج التصوير بالصوت، وتواشُج الإيقاع السمعي مع الصورة، بل أصبحَ الإيقاعُ السمعي هو مادَّةَ التصوير، لذلك نطالِعُ الأصوات من بين معظم الأشياء التي تخرج من مخيلته الشعرية:(الأرض، المقابر، الأبواب، الجبال، القمر، العشب، الحصى، الأحجار....) وغير ذلك.

وللمعجم السمعي عند البردوني أثر مباشر في تكوين فاعلية الإيقاع السمعي، فقد وظف أصوات الطبيعة، وأصوات الذات، وأصوات الآخرين، حاور الأشياء مرة بهدوءٍ ورضا، وأرسلَ على أشياء أخرى صيحاتِ الرفض، وصرخاتِ الغَضَب، أطلق صوتَه للغناء، وأرسله للبكاء، وظَّف الموجودات وفق أصواتها الطبيعية، ومنَح لموجوداتٍ أُخْرى أصواتا ليست لها، فظهر لنا عالمٌ عجائبيٌّ من خلال مُعْجمه المسموع، فهذا اللاتجانس في المعجم السمعي، وهذه التقاطعات الصوتية التي حفلت بها نصوصُه، أنتجت بالمقابل فاعليةً إيقاعيةً أصبح البعد الشعري مرهونا بها، فمن أبرز معجمه السمعي هذه المفردات:(أنادي(٦٩)، قصف(٧٠)، أطلق النار(٧١)، تُغَنِّي(٧٢) الصدى(٧٣) تُزَمِّر(٧٤) رَعْدي(٧٥) لظى(٧٦) عَوَت السماء(٧٧) أجنحة غيمية(٧٨) همس الأرض(٧٩) أحجار طارت(٨٠) شتاء عنيف(٨١) مُغَني(٨٢) صرير السكاكين(٨٣) يُغَنِّي يُغَنِّي(٨٤) الرصاص(٨٥) الانفجار(٨٦) صدىً لمعزف(٨٧) صيحة(٨٨)، ولو وضعنا إحصائية لمعجمه الشعري في هذه المجموعة لوجدنا الجذر:(غنى) وما يتفرَّع منه هو الغالبَ على كل المفردات السمعية الأخرى، ليؤكِّد هذا أن روحَه مسكونةٌ بالغناء، وأن عذوبة الغناء تمحو في ذاته غواشيَ ممتدة من الأحزان، فالغناء تسلَّلَ إلى مُعْظَمِ نصوصه، ليشكِّل بنيةً إيقاعية فاعلةً في هذه النصوص، وفي المقابل يجسد حالة من حالات التنفيس عن النفس المكروبة بأزمات محدقة.

الخاتمة:

بعدَ هذه الرحلَةِ مع فاعليَّةِ الإيقاع السمعي في شعر البردوني توصلْنا إلى جملة من النتائج، من أهمها:

- يعدُّ الإيقاعُ السمعي من أهم الأدوات التي وظفها الشاعر عبد الله البردوني لتشكيلِ عالَمِه الشعري، فهو من التقنياتِ الأدائية الفاعِلة في النصوص الشعرية التي تمنحها ثراءً جماليَّاً، وبُعْدَاً فكريَّاً.
- تعملُ فاعليةُ الإيقاع السمعي على منْحِ النص الشعري أبعادَاً حركية، وحيويَّةً وتجددَّاً يجعل النص منفتحاً على ذائقة المتلقي، فالسمْعُ له تأثيرٌ كبيرٌ في الذائقة، وله مقدرةٌ واسعة على النفاذ إلى الأحاسيس.
- تعددت وسائلُ الإيقاع السمعي عند البردوني، فمرَّةً يستخدمُ الصورَةَ السمعية، ومرَّةً يستخدم صوتَ الذات، ومرَّةً يكونُ الإيقاعُ السمعي مرهونَاً بتعدُّدِ الأصوات في النص، فضلا عن توظيفه لجُملة من الألفاظ التي شكَّلت معجماً سمعيَّاً خاصَّاً في نصوصِه.
- استطاع البردوني ان يُعبّر من خلال تعدُّد الأصوات عن صوتِ ذاته، وعن خزين التجارب الذي يتملِكه، فجاء الإيقاعُ الصوتي موصوفا بصدقِ الإحساسِ، وفي الوقت نفسِه هناك تواشُجٌ فعليٌّ بين الحالة النفسية للشاعر والإيقاع السمعي في النص.
- كان لفقدان البصر الأثرُ المباشِرُ في التكثيف من الإيقاع السمعي عندَه، فالمُدخَلات إلى رؤاه وذاكرته سمعيةٌ، فلا عَجَبَ إن كانت مخرجاتُ المخيلة الشعرية سمعيةً كذلك، فالسمع هو وسيلة الحوار بينه وبين العالم المحيط به.
- كان للهجاء دورٌ بارز في بُروز الأصواتِ المدوية في نصوصه، فالهجاء الذي يمتزج بالسخرية والغضب عملَ على مضاعفة الأصوات المدوية في نصوصه.
- كثرت في نصوصه الأصوات المتقاطعة، والأصوات التي تتصف باللاتجانس، ليُنتج هذا التقاطع في النهاية فاعليةً إيقاعيةً مدهشة. وقد ساهَمَ الحوارُ بشكْلٍ مباشِرٍ في تشكيل خطابين صوتيين متقاطعين، عَمِلا على إحداث توتُّر في النص الشعري، وهذا التوتُّر أنشأَ في الوقت نفسه فاعلية إيقاعية سمعية.
- احتشدت في معجمه الشعري مجموعة كبيرة من المفردات التي تنتمي بدلالتها إلى المعجم السمعي، فلم تخلُ فكرةٌ إلا وكان الصوت حاضرا معها، ولم تخلُ صورةٌ شعرية من دلالة الصوت، ولم يتحدثْ عن الذات إلا وكان المعجم المسموع موجوداً.
- استطاع البردوني أن يمنح صوتا للجمادات، فخرجت من مخيلته الشعرية ناطقةً بأصوات متعددة، فالساكينُ والهراوي والجدران والسقوف والأبواب والشوارع والتراب والمقابر كلُّها بدت مزدانَةً بأصواتٍ شتَّى، زداتْ من فاعليتها، ومن فاعلية الإيقاع السمعي.

- استطاع الشاعر أن يوظف الوزنَ الشعريَّ، وأصوات القافية في خدمة الإيقاع السمعي العام للنص، فتداخُلُ المفردة مع الوزن مع القافية في النسيج الشعري أنتج خطابَاً سمعيا مصوغا وفق رؤيةٍ شعريةٍ واعيةٍ.

هوامش البحث

(١) في فلسفة النقد، زكي نجيب محمود/٢٢، وينظر: البنية الإيقاعية في شعر البحتري، د. عمر خليفة بن إدريس/٣٣.

(٢) الإنزياح الشعري عند المتنبي، د. احمد مبارك الخطيب/١٤٧.

(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس/٧١.

(٤) الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل/٦٤.

(٥) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات(دراسة)/٥٢.

(٦)المصدر نفسه/٢٦، وينظر: التلقي البصري للشعر، د. خرفي محمد الصالح، محاضرات الملتقى الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خضير بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، قسم الأدب العربي، ١٥-١٧ نوفمبر ٢٠٠٨./٥٤١.

(٧) الإيقاع في الشعر العربي الحديث/١٧.

(٨) السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا، علوي الهاشمي/٣٩٢.

(٩)المصدر نفسه:١/٣٩١.

(١٠) موسيقى النص بين الإيقاع السمعي والإيقاع البصري، د. محمد صابر عبيد، ضمن كتاب: كسر النمط، عباس عبد جاسم، وجماليات سرد ما بعد الحداثة، مختارات نقدية، د. وسن عبد المنعم ياسين الزبيدي/١٨٠-١٨٨.

(١١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية/٣٨-٤٢، وينظر: أثر الإيقاع في شعر غربي الحاج أحمد، د. سعود احمد يونس، ضمن كتاب: ربيع ثالث، قراءة في المنجزين الشعري والسردي في نينوى، الجزء الأول(المنجز الشعري)، إعاد ومشاركة وتقديم، محمد يونس صالح/٣٠٨.

(١٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية/ ٤٢-٤٦.

(١٣)المصدر نفسه/٤٦-٥٢.

(١٤)المصدر نفسه/٢٥-٥٧

(١٥)المصدر نفسه/٥٧-٦٠.

(١٦) الصورة السمعية في الشعر الجاهلي(دراسة)، د. صاحب خليل إبراهيم/١٩.

(١٧) التلقي البصري للشعر/٥٤١.

(١٨) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، د. إبتسام أحمد حمدان/٢٦٠، وينظر: السكون المتحرك:١/٣٩٦.

(١٩) السكون المتحرك:١/٣٩٤-٣٩٥.

(٢٠) ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل/٨٢.

(٢١) الصورة الفنية في شعر المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، د. زين العابدين محمد غانم الجهني/١٤٢٥.

(٢٢) استقبال النص عند العرب، د. محمد المبارك/١٢٨.

(٢٣) المصدر نفسه/١٣٠

(٢٤)المصدر نفسه/١٢٦.

(٢٥) السكون المتحرك:٢/٣٤٩.

(٢٦) وجوه دخانية في مرايا الليل، عبد الله البردوني /٧.

(٢٧) المصدر نفسه/٥٦-٥٩.

(٢٨) المغامرة الجمالية، جماليات التشكيل السردي، رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية، سوسن هادي جعفر/٢٨٦.
(٢٩) الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر/٢٠.
(٣٠)المصدر نفسه/٢٠.
(٣١) البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح، تعدد الدلالات وتكامل البنيات، أ.د. محمد صابر عبيد، د. سوسن البياتي/١٤٨.
(٣٢) المصدر نفسه/١٤٨.
(٣٣) ينظر: الصوت الآخر/٢١.
(٣٤) ينظر: معجم السرديات، إشراف محمد القاضي/١٠١، وينظر: البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح/١٤٨.
(٣٥) الصوت الآخر/٣٦.
(٣٦) معجم السرديات/١٥٩.
(٣٧) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية/٤٣.
(٣٨)المصدر نفسه/٤٣.
(٣٩) ينظر: المصدر نفسه/٤٢.
(٤٠) تداخل الفنون في شعر سعدي يوسف، إشراق مظلوم التميمي/١٦٢.
(٤١) المجموعة الشعرية/١٩-٢٩.
(٤٢) ينظر: المجموعة الشعرية/٢٩.
(٤٣) المجموعة الشعرية/٦٤-٦٩
(٤٤) ينظر: السخرية في شعر البردوني، دراسة دلالية، د. عبد الرحمن محمد محمود الجبوري/٢٠١١.
(٤٥) المجموعة الشعرية/١٢٣-١٢٤.
(٤٦) المجموعة الشعرية/٢٣٩-١٤٠.
(٤٧) معجم السرديات/٤٣٢.
(٤٨) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة محمود الربيعي/٤٦.
(٤٩) البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح/١٥١.
(٥٠) معجم السرديات/١٢٦.
(٥١) المغامرة الجمالية/٢٧٣.
(٥٢) المصدر نفسه/٢٧٩.
(٥٣) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية/٢٦.
(٥٤) المجموعة الشعرية/٣٤-٣٥.
(٥٥) المجموعة الشعرية/٩٣-٩٩.
(٥٦) تراسل الحواس بين التوظيف المجازي والتوظيف الواقعي في قصص لطيفة الدليمي ١٩٦٩- ١٩٩٩/٢٧.
(٥٧) الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دراسة، د. عبد القادر فيدوح/٤٤٦.
(٥٨)المصدر نفسه/٤٤٨.
(٥٩) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية/٥٣.
(٦٠) الصورة السمعية في الشعر الجاهلي/١٥٤.
(٦١) المجموعة الشعرية/٣٥.

(٦٢) المصدر نفسه/٥.

(٦٣) المصدر نفسه/٥٦.

(٦٤) المصدر نفسه/٨٧.

(٦٥) المصدر نفسه/٩١-٩٢.

(٦٦) الصورة السمعية في الشعر الجاهلي/١٨٧.

(٦٧) المصدر نفسه/١٨.

(٦٨) ينظر: ديوان البردوني، دار العودة بيروت، ط١/٢٠٠٦ (مقدمة د. عبد العزيز المقالح لديوان)/١٠.

(٦٩) المصدر نفسه/٥.

(٧٠) المصدر نفسه/٦.

(٧١) المصدر نفسه/٦.

(٧٢) المصدر نفسه/٩.

(٧٣) المصدر نفسه/١٠.

(٧٤) المصدر نفسه/١١.

(٧٥) المصدر نفسه/١٨.

(٧٦) المصدر نفسه/٢٢.

(٧٧) المصدر نفسه/٢٢.

(٧٨) المصدر نفسه/٤٦.

(٧٩) المصدر نفسه/٥٢.

(٨٠) المصدر نفسه/٥٤.

(٨١) المصدر نفسه/٥٦.

(٨٢) المصدر نفسه/٥٦.

(٨٣) المصدر نفسه/٥٧.

(٨٤) المصدر نفسه/٥٧.

(٨٥) المصدر نفسه/٧٦.

(٨٦) المصدر نفسه/١٠٥.

(٨٧) المصدر نفسه/١١٤.

(٨٨) المصدر نفسه/١١٨.

Masadir albahth wamarajaeuh

1. al'iitjah alnafsiu fi naqd alshier alearaby, (draas), d. eabd alqadir fiadwh, manshurat aitihad alkuttab alearabi, dimashq/1992.

2. aistiqbal alnas eind alearab (draasat 'adabiat), da. muhamad almubarik, almuasasat alearabiat lildirasat walnashri, bayrut, t1/1999.

3-al'uss aljamaliat fi alnaqd alearabii, da. eiza aldiyn 'iismaeil, dar alfikr alearabi, misr, t1/1955.

4.-al'uss aljimaliat lil'iiqae albilaghii fi aleasr aleibasii, da. 'iibtasam 'ahmad hamdan, dar alqilm alearabi, halib, ta1/1418h - 1997m.

5.-al'iinziah alshaerii eind almutanabi, da. 'ahmad mubarak alkhatibi, dar alhawar, allaadhiqiat, surya/ 2009/.

6.al'iiqae fi alshier alearabii alhadithi, da. thayir aleadharii, min 'iisdarat mashrue baghdad easimat althaqafat alearabit/2013, t1, bghdad/2013.

7.albuniat al'iiqaeiat fi shaear albihtari, di. eumar khalifat bin 'iidris, manshurat jamieat qar yunis, binighazi, libia, t1/2003.

8.albunyat alriwayiyat fi nusus 'iilyas firkuh, taeadud aldalalat watakamul albunyati, 'a.da. muhamad sabir eubayd, d. susin albayati, dar wayil lilnashr waltawziei, eamaan, t1/2011.

9.tarasil alhiwas bayn alwazif almajazi waltawzif alwaqieii fi qisas latifat aldlymy 1969-1999, aldaar alearabiat lileulum nashirun, biurut- libanan/1437h - 2015m.

10.tadakhil alfunun fi shaear saedi yusif, 'iishraq mazlum altamimii, min 'iisdarat mashrue baghdad easimat althaqafat alearabiati, t1, bghdad/2013.

11.tayar alwaeyi fi alriwayat alhadithati, rubirt himfiri, tarjamat mahmud alrbyey, dar almaearif, alqahirt/ 1975.

12. diwan albirduni, dar aleawdat bayruut, ta1/2006.

13.ribie thalithi, qara'atan fi almunjazin alshaerii walsurdii fi nynwa, aljuz' al'awla(almunjaz alshaeri), 'iiedad wamusharakat wataqdimu, muhamad yunis salih, manshurat alaitihad aealam lil'adba' walkitab fi nynwa, almwsil- aldawasat/2014, (bhth: 'athar al'iiqae fi shaear gharbii alhaj 'ahmad, d. sueud 'ahmad yuns).

14.alsakhriat fi shaear albirduni, dirasat dilaliat, d. eabd alrahmin muhamad mahmud aljbwry, almaktab aljamieiu alhadith, al'iiskandariat, ta1/2011.

15.alsikun almutahariku, dirasatan fi albinyat wal'uslubi, tajribat alshier almueasir fi albahrayn namudhaja, elwy alhashimi, manshurat aitihad kitab wa'adba' al'iimarat, ta1/1993.

16.alsawt alakharu, aljawhar alhawariu lilkhitab al'adbayi, fadil thamir, dar alshuwuwn althaqafiat aleamat, baghdad, t1/1992.

17.alsuwrat alsameiat fi alshier aljahili(drasata), da. sahib khalil 'iibrahim, manshurat aitihad alkuttab alearabi, dimashq/2000.

18.alsuwrat fi alshier alearabii hataa akhar alqarn alththani alhijrii, dirasat fi 'usuliha watutawuriha, da. eali albatal, dar al'undulus, ta1/1401ha-1981m.

19.alsuwrat alfaniyat fi shaear almafdaliaati, 'anmatiha wamawdueatiha wamasadiruha wasamatuha alfaniati, da. zayn aleabdyn muhamad ghanim aljahni, manshuirat aljamieat al'iislamiat fi almadinat almunawarat, t1/1425.

20.fi falisifat alnaqdi, zaki najib mahmud, dar alshuruq, bayrut, ta2/1983.

21.alqasidat alearabiat alhadithat bayn albinyat aldilaliat walbanyat al'iiqaeiati, hasasiat alainbithaqat alshaeriat al'uwalaa, jil alruwwad walsitinat(dras), 'a.da. muhamad sabir eubayd, manshurat aitihad alkuttab alearabi, dimashq/2001.

22.kasr alnamti, eabbas eabd jasim, wajimaliaat surud ma baed alhadathati, mukhtarat naqdiat, d. wasin eabd almuneim yasin alzbidi, , dar ghayda' lilnashr waltawziei, al'ardunu, 1439-2018, bihtha:(musiqaa alnas bayn al'iiqae alsameii wal'iiqae albisarii, da. muhamad sabir eubayd).

23.maejam almustalahat alearabiat fi allughat wal'adabi, majdi wahibat wakamil almuhandis, maktabat lubanan, bayruut, ta1/1971.

24.muhadarat almultaqaa alkhamis, alsayamya' walnas al'adbayu, jamieat muhamad khadir bisakrati, kuliyat aladab waleulum al'iinsaniat wal'iijtimaeiati, qism al'adab alearabii, 15-17 nufimbir 2008/541. bihth:(altulaqi albasriu lilshuer, da. kharfi muhamad alsalh).

25.maejam alsurdiaati, 'iishraf muhamad alqadi, alrrabitat alduwaliat lilnaashirin almustaqiliyun, tunis, ta1/2010.

26.almughamarat aljimaliatu, jamaliaat altashkil alsrdy, ruyatan faniyatan fi mudawanat firj yasin alqassiati, susn hadi jaefar, 'iisdarat dayirat althaqafat wal'iielami, hukumat alsharqt,t1/2010.

27.wujuh dakhaniat fi maraya allayli, eabd allah albirduni, dar aleawdat, bayrut t2.