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

Stylistics as a Theory and Application: Reading the Poem "The Musician of Silence" by Al-Bardouni

Abdurrahman Muhammad Mahmoud

* *Corresponding author: E-mail* : dralrahman1970@uokirkuk.edu.iq

Keywords:
Stylistics and Application
Al-Bardouni
The Musician of Silence.

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received
Received in revised form
Accepted
Final Proofreading 20 Apr 2025
Available online 22 Apr 2025
E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

Stylistics means studying the text and describing the method of formulation and expression. Therefore, the importance of stylistic analysis appears in that it reveals the aesthetic connotations in the text by penetrating its content and analyzing its elements.

The Barduniya poem, in its thorny drive towards its own modernity, was able to surpass many things, giving a powerful lesson to those who aspire towards what is called the Western prose poem. Their argument for that being that "today's literature must be a new creation or a break with the traditional, and a transcendence of it, requiring new conditions in the recipient." This poem has proven that the modernity of the poetic text is not necessarily based on the ruins of the first model of the Arabic poem in its inherited form across ages, but rather the Barduniya poem was able to keep pace with the modernity of the poetic text in its traditional form, by exploding itself from within through the boldness of style.

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.32.4.2025.04

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

الأسلوبية – النظرية والتطبيق – قراءة في قصيدة (عازف الصمت للبردُّوني)

عبدالرحمن محمد محمود / كلية التربية للعلوم الانسانية / جامعة كركوك.

الخلاصة:

الأسلوبية تعني دراسة النص ، ووصف طريقة الصياغةِ والتعبير، ولذلك تبدو أهمية التحليل الأسلوبي في أنّه يكشف عن المدلولات الجمالية في النص عن طريق النفاذ إلى مضمونه وتحليل عناصره .

ولقد استطاعتْ القصيدة البردّونية في اندفاعها الشائك صوبَ حداثتها الخاصــة أن تتجاوزَ الكثير ، مُعطيةً درساً بليغاً لأولئكَ المُتطلِّعينَ صوبَ ما تُسَمَّى قصيدة النثر الغربية المُلتصقينَ بها المُلتَفينَ حولها ، حجَتهم في ذلك ((أن أدب اليوم لا بُدّ أن يكون اجتراحاً جديداً أو قطيعةً مع الأمس ، وتجاوزاً لهُ ، يتطلب شروطاً جديدة في المُتَلّقي .)) فقدْ أثبتتْ هذه القصيدة أنّ حداثة النص الشعري لا تقومُ بالضرورةِ

على أنقاض النموذج الأول للقصيدةِ العربية في شكلها المُتوارَث عَبرَ العصور ، بلْ استطاعت القصيدة البردُونية أن تُماشي حداثة النص الشعري وهي في شكلها التقليدي ، وذلك بأن فَجّرَتْ نفسَها من الدّاخل من خلال جسارة الأسلوب .

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية والتطبيق _ البردُوني _ عازف الصمت.

1. مدخل في الأسلوبية والأسلوب :

لمْ يعد ثمةَ ريب بين دارسي الأدب والنقد أن المنهج الأسلوبي قد أصبح أكثر المناهج النقديةِ قدرةً على تحليل الخطاب الأدبي بطريقةٍ علميةٍ موضوعيةٍ ، فالأسلوبية هي إحدى مجالات نقد الأدب اعتماداً على بنيتهِ اللغويةِ (د. فتح الله احمد 1990 ،9.) دون ما عداها من مؤثراتٍ اجتماعيةٍ أو سياسيةٍ أو فكريةٍ أو غير ذلك إلّا ما تشي به هذه البنية اللغوية من هذه المؤثرات . ذلك أنّ النص الأدبي وكما يرى الدكتور عبدالله الغذّامي : ((هو فعالية لغوية انحرفت عن مواصفات العادةِ والتقليد وتَلَبّستْ بروحٍ متمردةٍ رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياقٍ جديد يخصها ويُميزها ، وخيرُ وسيلة للنظرِ في حركةِ النص الأدبي وسُبل تحررهِ هي الانطلاق من مصدرهِ اللغوي . عبد الله الغذّامي ،6.1985)).

فالأسلوبية تعني دراسة النص ، ووصف طريقة الصياغةِ والتعبير، ولذلك تبدو أهمية التحليل الأسلوبي في أنّه يكشف عن المدلولات الجمالية في النص عن طريق النفاذ إلى مضمونهِ وتحليل عناصره ، فإذا قيلَ : ((إنّ علم اللغةِ هو الذي يدرس ما يُقال ، فإن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يُقال ، مستخدمة الوصفَ والتحليلَ في آن. أ.د. أبو العدوس يوسف 2007، 40)) على أننا نعلمُ أنّ الأسلوبيةَ لا يمكن أن تُعرَّف بشكلٍ مُرْضٍ وهذا راجعٌ إلى رحابة الميادين التي صارتْ هذه المفردة تطلق عليها من جهة ، وإلى اللبس والضبابية في المصطلحات النقدية المُعاصرةِ من جهةٍ أخرى ، إلّا أنّه يمكن القول : انها تعني بشكلٍ من الأشكال التحليل اللغوي لبنية النص ، ومن ثم يمكن تعريفها بأنّها ((فرعٌ من اللسانيات الحديثة مُخَصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية. أ.د. أبو العدوس يوسف 2007، 35)) فالأسلوبيةُ كما يرى البعض : نظرةٌ نقديةٌ شاملة تشمل النص بكل تكويناتهِ الصوتية والمُعجمية والدّلالية والتركيبية ، فالنظرة الأسلوبية قائمةٌ أصلاً على فحص النص الأدبي في تركيباتهِ اللغويةِ للكشف عنِ قيَمها الجمالية .. ، ولذلك لابد من القول أنّ منهج التحليل الأسلوبي لا يستغني عن ضرورة التقييم خلال عملية التحليل ، على أن تكون إجراءات التحليل الأسلوبي خاضعة لمنهجٍ علميٍ مُنَظّم ، قابلٍ للاختيار والنقد لمعرفةِ مدى صدقهِ وإصابته (احمد قاسم الزمر1995، 44) . ولذا فإنّ الناقدَ مَعنيٌ بالتحليلات الأسلوبية ، لأن الغاية التي تسعى إليها أيةُ دراسة أسلوبية هي زيادة

الفهمِ والمُتعة عن طريق النظر الموضوعي الذي يعتمد اللغةَ أساساً في التحليل وصولاً إلى مكنونات النص وخفاياه .

إن الدراسةَ الأسلوبية للأدب تتمخضُ عنها إشكاليات كبرى ولّدتها الانتماءات المرجعية المتنوعة للرؤيةِ الأسلوبية للأدب ، وما أفصحتْ عنه من مساراتٍ مختلفةِ الطرائقِ في الفوز ببؤرِ الهيمنةِ والتوجيه داخل النص الأدبي ، ولذا فإنّ المقاربات الأسلوبية للنص قد تَنّوعتْ وتباينتْ في عملية وضع اليد على السِّمة الأسلوبية في النص ، فما بينَ مَنْ رأى أنّ البنية الأسلوبية في نصٍ ما تكمنُ في مدى قدرة ذلك النص على تَمَثّل القاعدة الجمالية المُشاعة المشتركة ، وبين مَنْ ربطَ تلك البنية بعلاقة الأسلوب بعنصر من عناصر الإبداع (المؤلف ، النص ، المُتلّقي) مما يشي بطابع الفردية . ولعّل المقاربة الأسلوبية وهي تصطفي المُؤلف وتُعنى بالنص من خلاله إنما كانت تصبو إلى الوقوع على أواصر الانتساب بين اللحظة الجمالية التي حَفَّزَتْ الفاعلية الشعرية على الإبداع ، وبين بنية ما أُنْتِجَ بتأثير تلك اللحظة . (غركان رحمن 2004، 161)

ولمْ تكنْ إشكاليات الدراسة الأسلوبية للأدب لِتَقِفَ عند حدود التمييز بين ما هو فردي ، وما هو جماعي ، بل تجاوزتْ ذلك إلى البحث في العلاقة التي تربط بين البنية الأسلوبية والبنية الفكرية للنص ، فهل الأسلوب هو الفكر مُتَلّفِعاً بعباءةِ الأدبيةِ .كما يقول أحد الباحثين . ؟ (غركان رحمن 2004، 45) وهل هو محتوى أو مدلولات سُكِبَتْ في أوعيةٍ من الدلالات ؟ أمْ هو الفكرة نفسها وقد تأسلّبَتْ وتَلّمَستْ التعبير اللغوي وهي لا تخلو من صيغةٍ وجدانية ؟ . وكما يرى شارل بالي فإنّ هناك فرقاً بين الأسلوبية ونقد الأسلوب ، فالأسلوبيةُ علمٌ لغويٌ محضٌ يهتم بوصف الأنماط التعبيرية المُتعددة العامة دون أنْ يتطرق للذاتيةِ ، أمّا نقد الأسلوب فمجاله الدراسات الأدبية الجمالية ، ولعَل هذا ما يُفَسِّر ظهور ما يُسمّى بالأسلوبية التكوينية عند ليو سبنزر كردةِ فعلٍ على هذا الاتجاه اللغوي المحض الذي ينكر دور الفرد . (جيرو بيرو د.ت، 45) ، أمّا في مسألة التفريق بين الأسلوبية والأسلوب فإن الأسلوبية دراسة للتعبير اللساني ، أو هي بحث عمّا يتميز به الخطاب الأدبي عن بقية مستويات الخطاب اللغوي ، أمّا الأسلوب فهو طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة (**المسّدي عبد السلام : مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد 1 ، 1982: 39**).

ويبدو في نهاية المطاف أن دراسة أدوات التعبير الأسلوبي التي يستخدمها المؤلف يفرض على المُتلّقي طريقة تفكيره وهي موضوع الأسلوبية من جهةِ أن أنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المُميزة التي يستطيع من خلالها المؤلف مراقبة الإدراك لدى القارئ والتي بها يستطيع أن يفرض علينا وجهةَ نظرهِ في الفهمِ والإدراك . فالأسلوبيةُ بهذا علمٌ يُعنى بظاهرةِ حمل الذهن على فهمٍ معينٍ وإدراكٍ مخصوص . (جيرو بيرو د.ت، 7).

2 . البردُّوني وحداثة النص الشعري :

كان الشعرُ ولا يزال يُشكِّل جزءً من بنيةِ الوعي العربـــي ورافداً من روافدِ فكرهِ ، وباعثاً من بواعث حضوره الوجداني .

ولقد استطاعتْ القصيدة البردّونية في اندفاعها الشائك صوبَ حداثتها الخاصــة أن تتجاوزَ الكثير ، مُعطيةً درساً بليغاً لأولئكَ المُتطلِّعينَ صوبَ ما تُسَمَّى قصيدة النثر الغربية المُلتصقينَ بها المُلتَفينَ حولها ، حجَتهم في ذلك ((أن أدب اليوم لا بُدّ أن يكون اجتراحاً جديداً أو قطيعةً مع الأمس ، وتجاوزاً لهُ ، يتطلب شروطاً جديدة في المُتَلّقي. د.نادية العزاوي : مجلة الأقلام ، العدد 40 ، تموز 2002م : 24)).

وقدْ أثبتتْ هذه القصيدة أنّ حداثة النص الشعري لا تقومُ بالضرورةِ على أنقاض النموذج الأول للقصيدةِ العربية في شكلها المُتوارَث عَبرَ العصور ، بلْ استطاعت القصيدة البردُّونية أن تُماشي حداثة النص الشعري وهي في شكلها التقليدي ، وذلك بأن فَجّرَتْ نفسَها من الدّاخل من خلال جسارة الأسلوب ـ إنْ صح التعبير ـ وبالتالي اكتساب الألفاظ دلالات جديدة تتجاوز دورَها اللغوي المباشر من خلال توظيفها في السياق التصويري والرمزي معاً .

ونحن إذ نُقبِل على أنموذجٍ من نماذج القصيدةِ البردُّونية قراءةً وتحليلاً لا بدَ لنا من الإشارةِ إلى أمرين :

الأول : أن هذه القراءة الأسلوبية تقوم على مستوياتٍ ثلاثة ، المستوى التركيبي ، والمستوى الدلالي ، والمستوى الصوتي ، على أنْ لا يؤخَذ على هذه القراءةَ تناولها لهذه المستويات الثلاثة مُتداخلةَ مع بعضها ، مُتواشجة الصلةِ فيما بينها ، وبذا يمكن أن نتخلّص من الدخول في جدلية العلاقةِ بين أسطورة الشكل والمضمون .

أمّا الأمر الثاني : فهو لا بد لنا من إيراد نص القصيدة كاملاً كما جاء في ديوان الشاعر ليتيسر الأمر على القارئ في الإطلاع عليها وقراءتها .

(عازف الصمت) (ديوان البردُّوني : ج 1 : 579 . 580)

أطلتَ هنـا وهناكَ الوقوفْ تُلّبي طوفاً وتدعـو طيــوفْ

وفي كلِ جارحةٍ منـكَ فكرٌ مُضيءٌ وقلبٌ شجـيٌ شغـوفْ

تُلَحِّنُ حتــى ترابَ القبـورِ وتغزلُ حتــى فَراغَ الكهـوفْ

وتُغني وجوداً عتيقاً حقيـراً وتَبني وجوداً سخيـاً رؤوفْ

وحيـنَ تَفيقُ وتُغنى رؤاكَ ويأى الخيـالُ المُريدُ العَزوفْ

ترى ههنا وتُلاقـي هنـاكَ صنوفاً من الوحلِ تتلو صنوفْ

عليها وجـوهٌ أراقَ النفاقُ ملامحَها وأضاعَ الأنـوفْ

وقتلى دعوها ضحايا الظروف وكانوا الضحايا وكانوا الظروفْ

ومجتمعاً حَشَـرياً يحنُ إلى غيـرِ شيءٍ حنينَ الأَلوفْ

ويعدو علـى دمهِ كالذبابَ ويلقى الذئابَ لقـاءَ الخروفْ

فماذا هنا من صنوفِ السقوطِ ؟ أحط الصنوفَ وأخزى الصنوفْ

يُطَبِّلُ للخائنينَ الطريـقُ كأنّ حصاهُ استحالتْ دفـوفْ

إن أول ما يلفت نظرنا في هذه القصيدةِ هو العنوان (عازف الصمت) فالعنوان هنا يفتحُ باباً لتساؤلاتٍ كثيرةٍ من خلال الانزياح الأسلوبي الذي منح الألفاظ معاني جديدة غير التي وضعت لها في المعجم من خلال هذا الاستخدام الخاص للغة ما أدى إلى التغيير الحاصل في المعنى الدلالي لدالة العنوان (عازف الصمت)

وإذا كان العنوان لدى المُنَظِّرين ((جزءً لا يتجزأ من إستراتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القارئ وإشراكهِ في لعبة القراءةِ ، في محاولةٍ لفهم النص وتفسيرَه وتأويلَه خالد حسين : مجلة الموقف الأدبي ، العدد 228، 2006 م : 104.)) فإنّ العنوان هنا جاء كاشفاً عن حالة الشاعر النفسية الحَرجة ، وعن نفسيتهِ المُتململةِ المُتأملةِ وهي تعيش في واقعٍ مرٍ أليم ، وقد شَكَّلَ العنوانُ نفسَهُ انزياحاً صارخاً ، وشحنة المجاز تندفع فيه بصورةٍ كبيرةٍ ، إذ إن علاقات الإضافة مشحونة بعنصر المُفارقةِ فإضافة (الصمت) إلى (عازف) ولَّدَتْ مفاجأة غير مُنتَظَرة لدى القارئ ، فلو كان العنوان (عازف الموسيقى) أو (صدق الصمت) مثلاً لكانَ وقعها على القارئ طبيعياً ، لكن أن يُعزَفَ الصمتَ فهذا خروجٌ عن سُنَنِ القولِ ، وهذا ما أراده الشاعر . ولنا أن نتصور بعد ذلك أو نتساءل مَنْ هو هذا العازف الرهيب ؟ ومَنْ عسى أن يكون مَنْ له القدرة على ذلك ؟ وكيفَ يمكن أن يتحول الصمت إلى موسيقى وصخب ؟ ! . وعلينا أن لا نتسرع في الإجابةِ عن ذلك ولندخل إلى النص ونحاول قراءَتَه قراءةً مُتأملة ثم بعد ذلك نجيب .

كان الشعرُ ولا يزال يفسَحُ حيزاً واسعاً لأنين النفسِ وهواجسها ، وأحلامها ، وثورتها واحتجاجها ... وسيظل كذلك ما دام صادقاً يُعَبّرُ عن تجربةٍ شعوريةٍ ، لأن الإنسان عامة والشاعر خاصةً كثيراً ما يختلي بنفسهِ فتُحَدّثه ويُحدّثها في حوارٍ داخلي (مونولوج) يتخذ صوراً عدة ، إمّا احتجاجاً ، أو تأنيباً ، أو مُصارحةً ، أو مُحاكمةً ، اختلافا أو اتفاقاً ، وهذا المونولوج أصبح يُشَكّلُ في الشعر الحديثً ظاهرة حاضرة في الكثير من النصوص فالنفسُ هي عالَم الشاعر الأول , وفي هذه القصيدة يقفُ الشاعرُ مع نفسهِ وقفةَ تأملٍ ومُصارحةٍ ، حيث تبدأ القصيدة بصرخة احتجاج تطلقها نفس الشاعر " أطلتَ هنا وهناك الوقوف ....." تُحدّثهُ عن وقفتهِ الطويلة غير المُجدية مع الطيوف الآتية والغادية ، المدعوةِ والداعية ، وهو مشغول الوجدان والفكر بالحياة ، يتعامل بحبٍ وصدقٍ وحنوٍ مع كل الأشياء حتى الجمادات منها ، وصوتُ النفسِ هنا يحملُ نبرةَ احتجاجٍ عن جدوى شدو الشاعر وغنائهِ وهو في مجتمعٍ لا يعي غير لغة النفاقِ والكذب ، النفاقُ هذا المرض الاجتماعي الخطير الذي قتل الحقيقةَ وكفَّنها ، وأماتَ الصدقَ وأضاع الحق ، إنه السبيل الوحيد أو الطريقة العصرية للوصول إلى المُبتغى بأساليب حقيرة وتافهة ، لذا فإنّ رؤى الشاعر تأخذه بعيداً إلى عالَمٍ آخر ، عالَم مثالي يحلم به ويتوق إليه ، لا بل إنّه يحاول أن يصوغه كما يريد ويبتغي ، لأنه يمتلك في كلّ جارحةٍ منه فكراً مضيئاً ، ويمتلكُ قلباً شغوفاً عطوفاً يجعله يشعر بمأساة الآخرين ويستشعر فداحة الخطب بعد أن شعر بمأساته :

وفي كُلّ جارحةٍ منكَ فكرٌ مُضيء وقلبٌ شجيٌ شغوفْ

لذا فهو يريد أن يُفني هذا الوجود الحقير المُعاش ويبني وجوداً جديداً أكثر سخاءً وكرماً ، وهو وجوده الأسمى الذي يتوقُ إليهِ ويحلمُ به :

وتُفني وجوداً عتيقاً حقيراً وتبني وجوداً سخياً رؤوف

والرؤى هنا وحسب المعنى السياقي هي أحلام اليقظةِ ، وليستْ الرؤى الحُلُم ، أو ما يراه النائمُ في منامه وكثيراً ما تختلط هذه بتلك . إنّ فكر الشاعر وقلبه الشجي يجعلانه . كما قلنا . يشعرُ بمأساة الآخرين وهو من أجل ذلك يحاول أن يُعطي الأشياء صوراً جديدةً ووظائفَ أخرى غير وظائفها من خلال الاستعارات المتتالية ، فهو (يُلَحّنُ ترابَ القبور) و (يغزلُ فراغ الكهوف) في محاولةٍ يائسةٍ منه ليُبَددَ وحشة الفراغ والمكان ويُحيلها إلى أُنس وبذلك يستحيلُ الحزنُ والجمودُ الكائن في هذا التراب إلى حركةٍ وغناء .

تُلَحّنُ حتى ترابَ القبورِ وتغزلُ حتى فراغَ الكهوفْ

لكن الشاعر لا يلبثُ أن يفيقَ من حُلمهِ ، وتُفنى رؤاهُ حتى يصدمه الواقع ، وتُدهشهُ المُفارقة المأساوية التي تتجلّى بأعلى صورِها بين حُلم الشاعر وحقيقة ومرارة الواقع المُعاش . وبذا نكون قد أجبنا على السؤال الذي تَقَدَّم (مَنْ هو عازف الصمتْ) ؟ أو مَنْ له القدرة على ذلك ؟ نعم إنه الشاعر هو ذلك العازف الرهيب الذي يُحاول عبثاً أنْ يعزفَ الصمتَ ويُحيلَهُ إلى أنسٍ وحركة .

3 . الظواهر الصوتية :

لا يختلفُ اثنان في أن الموسيقى في الشعر هي منبعُ سحرهِ وسرُ جمالهِ ، ومظهر تمييزه عن سائرِ فنون القول ، فهي أولُ ما يطرقُ الأسماعَ فتشدها ، وتتسللُ إلى القلوبِ فتأسرها وقد قيلَ ((لا شيء أسبقُ إلى الأسماعِ وأوقعُ في القلوبِ ، وأبقى على الليالي والأيامِ من مثلٍ سائرٍ وشعرٍ نادر. أبوهلال العسكري، 155)) . وعنصر الموسيقى مُرتبطٌ بحاسةِ السمعِ وهي حاسةٌ قُدِّمَتْ على أخواتِها في كثيرٍ من مواضع ذكرها في القرآن الكريم ، قال تعالى ((إنّ السّمعَ والبَصرَ والفؤادَ كلُّ أولئكَ كان عليهِ مسئولا سورة الإسراء:الآية 36.)) أمَا في الشعرِ فقد كان لهذه الحاسة دور كبير في جمالية الصورة الشعرية من خلال مزج الشعراء بين وظائف الحواس فكان لها الريادةُ في ذلك فهذا بشار بن برد يُعوض حاسة البصرِ بالسّمع وبها يُحاجج لائميه فيقول :(ديوان بشّار بن برد 612_613)

يا قومُ أذني لبعضِ الحيِ عاشقةٌ والأذنُ تَعشقُ قبلَ العينِ أحيانا

قالوا: بمن لا ترى تهذي فقلتُ لهم الأذنُ كالعينِ توفي القلبَ ما كانا

وليس هذا فحسب ، بل أن الموسيقى والإيقاع هما أقرب إلى الإنسان من أي شيءٍ آخر حتى من اللغةِ التي هي قناة اتصاله بالآخرين ، ذلك أن الطفلَ الوليدَ أول ما يفقه الإيقاع قبلَ أن يفقه اللغة فنجدهُ يشعرُ بالراحةِ والانسجام مع الإيقاع الهادئ الذي يسمعه من أمهِ حينما تريده أن ينام ، لا بل أن الحيوان هو الآخر يفقه الإيقاع أحياناً ، ولذلك نرى بعض المصريين مَنْ يُرَقِّصَ الحصان على أصوات الموسيقى والإيقاع ، وهذا ما التفتَ إليهِ الدكتور محمد النويهي في إحدى دراساته النقدية

وقد لاحظ القدماءُ الصلةَ الوثقى بين الشعرِ والموسيقى فالجاحظُ يقول : ((والعربُ تُقَطِّعُ الألحانَ الموزونة على الأشعار الموزونةِ فتضعُ موزوناً على موزونٍ البيان والتبيين : الجاحظ ج1 : 380)) والوزنُ هو الذي يحفظُ للشعرِ حلاوته ، ويزيد عذوبته ، فإن عُدِلَ بهِ عنهُ مَجَّتهُ الأسماعُ وفسد على الذوقِ (ابن طباطبا العلوي، 5) .

أ . الوزن والقافية :

انقسمَ الدارسونَ في ما يخص الوزن في الشعر وعلاقته مع المعنى أو الغرض إلى فريقينِ : فريقٌ يُنكرُ إنكاراً تاماً العلاقة بين وزن القصيدة ومعناها ، كما ينكر صلاحية وزنٍ ما لغرضٍ ما دون غيره . وفريقٌ يؤمنُ إلى حدٍ ما بوجود مناسبة بين الأوزان والأغراض أو الموضوعات . ونحنُ في هذا الصددِ لا نُرَجِّحُ رأياً ولا نرفضُ آخر ، فالأمرُ لا يكون على الإطلاق في كلا الرأيين ، فالعلاقةُ يمكنُ أن تكون بين الوزن والحالة النفسية للشاعر وليس بين الأوزان والأغراض .

وإذا نظرنا إلى القصيدةِ وجدنا أنها نُسَجَتْ على بحرِ المُتقارب ، وهو من البحورِ الغنائيةِ الجميلةِ بموسيقاها ، وهو يتألفُ من تكرار تفعيلة (فعولُنْ) ثمانِ مرات ، أربعٌ في كل شطر ، وقدْ نُسَجَتْ القصيدةُ على عَروضٍ تامةٍ (فعولُنْ) أو قابلة للحذف (فعولُ) وعلى ضربٍ مقصور (فعول) . وقد سُميَ المُتقارب لتقاربِ أوتادهِ بعضها من بعض بما يتناسبُ مع تقارب أفكار الشاعر وتزاحمها في فكره ، وإذا انتقلنا إلى القافيةِ وجدناها تتألفُ من تفعيلةٍ كاملة (فعول) وهي مقصورة (شغوف .. طيوف .. صنوف ....) وحرفُ الروي هو الفاء الساكنة وهو صوتٌ يخرجُ مِنْ تطابق الأسنان والشفة السفلى حيث لا يتطلب جهداً كبيراً في النطق ، وهو صوتٌ مُناسبٌ لموضوع القصيدةِ والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ، فالفاء تُعطي دلالة على الحسرةِ والتوجع والتأفُف ، والألم المكبوت ، يُساندها في ذلك صوت (الواو) وهو صوتُ لينٍ ومد يمتاز بالاستمرارية والإسماع يُحدثُ تأثيراً نفسياً شبياً بالتأثير الذي يُحدثه لحنٌ موسيقيٌ ، فمع المد واللين يمتدُ النَفَس أكثر حتى ينقطعَ في بطءٍ عند الحرف الذي يليه وهو صوت (الفاء) المُستمر أيضاً (وووووف) وهذا أنسبُ لمقامِ الحزن المُمض ، والألم النفسي القاتل ، كلُ هذا يجعلنَا نتصور لفظ الشاعرِ للكلمةِ الأخيرةِ من كل بيت (شغوف ، طيوفْ ، صنوفْ ، دفوفْ ...) وكأنها حسرة طويلة ينفثها الشاعر حتى كأننا نسمع صداها يتردد (شغووووووووفْ .... طيووووووووفْ .... دفووووووووفْ) وهي عبارة عن آهاتٍ مُتكررة ينفثها الشاعرُ في كلَ بيت .

ب . المَطلَع :

دأبَ الشعراءُ القدماءُ والمُحدثون على تصريعِ مطالعَ قصائدِهم حتى غدا ذلك التقليد معياراً في نظمِ الشعرِ ، ودليلاً على تَمكن الشاعر وإجادَته في صنعته . والتصريعُ ((هو أن يُجانسَ الشاعرُ بين شطري البيت الواحد في مطلعِ القصيدةِ ، أي أن يجعلَ العَروض مُشابهاً للضربِ وزناً وقافيةً ، عتيق عبدالعزيز ، 2004 : 28)).

وقد اعتادَ الشعراءُ أنْ يُحمّلوا البيتَ الأول من القصيدة شحنةً إيقاعية مُكَثَفة ، لذا يكون المطلعُ مُصَرَّعاً وكأنه فاتحة مقطوعة موسيقية ، وقد بلَغَ اهتمام النقّاد القدامى بظاهرة التصريع أن جعلوه من

سمات جمال الشعر ودليلاً على اقتدار الشاعر ، يقول قدامة بن جعفر في نعت القوافي ((أنْ تكون سلسة المَخرَج ، وأنْ تقصد لتصير مقاطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها فإنَ الفحول من الشعراء لا يكادون يعدلون عنه ، وربّما صرّعوا أبياتاً أُخَر من القصيدةِ بعد البيت الأول وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسِعَةَ بحره ،قدامة ابن جعفر، نقد الشعر:186)). وقد فعل البردُّوني كلَّ ذلك فلَم يكتفِ بتصريع البيتَ الأول :

أطَلْتَ هنا وهنـاك الوقوف تُلَّبي طيوفاً وتدعـوا طيوف

وإنما أعاد ذلك في البيت الثامن :

وقتلى دعوها ضحايا الظروف وكانوا الضحايا وكانوا الظروفْ

ولا بُدّ من الإشارةِ هنا أنّ هذا التصريع لم يكن مُقحَماً ، أو بهدف التصريع لا غير ، وإنما كان في مكانه فعلا معنىً ودلالةً .

ج . التكرار :

يُعَد التكرار من أهم السِّمات الأسلوبية في اللغةِ العربية فهو أحياناً يأخذُ شكل تكرار الدّال مع مدلول واحد ، أو تكرار الدّال مع مدلول جديد في كلِّ مرة ، أو تكرار مدلول مع دالّاتٍ مختلفة ، وقد تكررتْ في القصيدة ألفاظ كان لِتكرارِها دلالات في تحقيق المعنى المُراد ، وفي التعبير عن حالة الشاعر النفسية ، وهي كالآتي :

في البيت الأول تكررتْ لفظة (طيوف) مرتين .

في البيت الرابع تكررتْ لفظة (وجوداً) مرتين .

في البيت السادس تكررت لفظة (صنوف) مرتين .

في البيت الثامن تكررتْ لفظة (الظروف) مرتين

في البيت الحادي عشَر تكررت لفظة (صنوف) ثلاث مرات .

كما تكررَ الوزن الصرفي (فعول) في ثلاثٍ وعشرينَ مرةٍ أي ما يُقارب ضعف عدد أبيات القصيدة وهو صيغة مبالغة تُفصح عن ما في نفس الشاعر من ألمٍ مُمض يتلاءمُ مع هذا الوزن ، وقد لَعِبَ التكرار (هنا ، ههنا ، هناك) دوراً بارزاً في إبراز خصوصيةَ المكان ، أو الحيّزِ الُملتَصق بهِ الشاعر ، ولا نتوهم بأنّ هذا المكان هو مكانٌ صغير . قرية أو مدينة . إنما هو أكبر من ذلك وأوسع إنه

اليمن وطنُ الشاعر ومأساته وحلمه في آنٍ واحد . كما كان لتكرار الواوات المُتتابعة دورٌ كبيرٌ أيضاً في ربط الجزئيات بعضها ببعض وربط الصور لِتُكوّن في النهايةِ هذا المعمار الفني المُتماسك الذي بُنيت عليه القصيدة ، وفي هذا التتابع لحرف (الواو) إشارة إلى تتابع الأفكار في فكر الشاعر وتزاحمها ، فهو يضيقُ ضرعاً بالواقع ، ويُحاول جاهداً تغييره ، وتقويم سلوك مجتمعه ، لكنه لا يملك إزاء ذلك إلّا قوةَ الحرف والكلمة ، فيا ترى إلى أيِّ مدى يكون لهذه القوة فعلها في مجتمعٍ لا يفقه غير لغةِ النفاق ؟؛ ولذلك هو يقول في قصيدةٍ أخرى: (ترجمة رملية لأعراس الغبار : عبد الله البردُّوني : 7)

أعندي لعينيكَ يا موطني سوى الحرف أُعطيهِ سكباً وغرفْ

د . التنوين :

أحد الصور الصوتية التي لا تُظهرها الكتابة الإملائية ، لأنه لم يُخصص له رمزٌ إملائي يُميزه ، ولكن الكتابة العَروضية تُثَبته في صورةِ نونٍ ساكنة ، والنون صوتٌ لساني لثوي يؤدي الأنفُ دوراً كبيراً في إنتاجهِ فَيُكسِبهُ صفة الغُنة ، وللتنوينِ نغمة مُميزَة نحسها ونستشعر جمالها خاصة في إنشاد الشعر وأداء الغناء .(د. محمد بن يحيى ، 2011: 116) .

وكان ابن يعيش يرى أنَّ التَرَنُّم يحصل بالنون نفسها ، لأنها حرفٌ أغن وقال : ((وقد كانوا يستلذونَ الغُنَةَ في كلامِهِم ، وقد قال بعضهم : إنما قيل للمُطرِب مُغَنٍّ ، لأنه يُغنِنُ صوتَه " أي يجعلَ فيه غُنةً " وأصله مُغنن فأبدل من النون الأخيرة ياءً .ابن هشام الأنصاري ،مغني اللبيب،326 . 327 .)).

والتنوين يُحدِثُ جرساً موسيقياً يوحي بالبكاء والحزن يتناسب كثيراً مع موضوع القصيدة ونفسية الشاعر الكئيبة سيما وهو الشاعرُ الضريرُ الجريحُ في نفسِهِ كما يقولُ هو ، فإذا كان المعَرّي رهين المَحبَسين ، فإنَ البردُّوني يعيش مع رفاقٍ ثلاثة ، العمى ، والقيد ، والجُرح (ديوان البردُّوني : مج 1 : 557)

هَدَّني السجنُ وأدمى القيدُ ساقي وتعاييتُ بِجرحي ووثاقي

وأضعتُ الخطوَ في شوكِ الدُّجى والعمى والقيدُ والجُرحُ رفاقي

وقد وردَ التنوين في القصيدة(ست عشرة) مرة في اثني عشرَ بيتاً في الألفاظ (طيوفاً ، جارحةٍ فكرٌ ، مُضيءٌ ، قلبٌ ، شجيٌ ، وجوداً ، عتيقاً ، حقيراً ، وجوداً ، سخياً ، صنوفاً ، وجوهٌ ، ومجتمعاً ، حشَرَياً ، شيءٍ .) جاء تنوينُ الفتحِ في تسعِ مرات ، وتنوينُ الضّمِ في خمس مرات ،

في حين جاء تنوين الكسر في لفظتينِ فقط ، وإذا كان للتنوينِ جرس موسيقي يوحي بالبكاءِ والحزنِ ، فإنّه في الوقتِ نفسه هو بمثابةِ التنفيس والزفرات القوية المُتتالية التي تُعبِّر عن الغضبِ والضيق ، وكأن الشاعر حينما يلفظها يقفُ عند كلِّ تنوينٍ منها ليؤكد من خلال هذه الوقفات على المعاني التي أراد التعبير عنها .

4 . الصورة :

تصدر خصوصية التجربة الشعرية عن إحساسٍ مُتَفَرِّد ومُميَز لفهم الواقع ومحاولة التعبير عنه شعرياً ، وتكشف اللغة الإشارية عن عمق هذه التجربةِ أكثر من التفصيلات الكثيرة ، لأن هذه التجربة ، وتجعلها تتسِمُ بالعمقِ بقدر التَفَرد الأسلوبي لتعبيرها الشعري ، كونها تُمَثِّل الصورة الكاملة النفسيةِ والكونيةِ التي يُصَورها الشاعر حين يُفكرُ في أمرٍ من الأمورِ تفكيراً يَنُمُ عن عمقِ شعورهِ وإحساسهِ (غركان رحمن 2004، 161).

أ . الصورة الحقيقية والصورة المجازية :

ترتبطُ الصورةُ في حقيقتها بكل ما يمكن استحضاره في الذهنِ من مرئيات ، ولذلك دَعَتْ كارولين بيرجوت إلى أن ننظر إلى لفظةِ صورة على أساس أنَّها تتضمن كل صورة خيالية مهما كان مصدرها (د. محمد بن يحيى ، 2011: 169) . وإذا كانت الصورة من أهم عناصر الجمال في الشعر فإنّ الأثر الجمالي قد يوجد في نظمٍ مُجَرَدٍ عن الخيال أو في صورةٍ تعتمد على الحقائق ، لأنه يوجد فيها من الجمالِ والروعةِ ما يقومُ مَقام الخيال ، فالصورةُ الحقيقية قد تُنافس المجاز .

ولو حاولنا أن نُلم بملامح الصورة الشعرية في القصيدة فإننا نجد تداخلاً بين الصورة الحقيقية والصورة المجازية وربما تنافساً أيضا ، كذلك نجد تفاوتاً ملحوظاً في جمالية الصورة وحركيَتَها من بيتٍ لآخر ، ففي البيت الأول نجد الصورة مليئة بالحركة المُتعاقبة لهذه الطيوف الآتية والغادية ، المدعوةِ والداعية ، وهي صورة تبدو حقيقية أكثر منها خيالية أو مجازية ، ثم تأخذ الصورةُ أبعادها في البيت الثالث بعد أن تُضيف الاستعارة لها بُعداً آخر في البيت الثاني .

وفي كُلِّ جارحةٍ منكَ فكرٌ مُضيءٌ وقلبٌ شجيٌ شغوف

حيث نسب الإضاءة للفكر وهي خاصية لشيءٍ آخر استخدمها الشاعر مجازاً لتهيئة فكر القارئ للصورة التالية :

تُلَحِّنُ حتى ترابَ القبورِ وتغزلُ حتى فراغَ الكهوف

حيث نجاوزَ الشاعرُ الحقيقةَ إلى المجاز ، ولكن أيُّ مجازٍ هذا ؟ وأيُّ تَفَرّدٍ في استخدام اللغة ؟ فيه من قدرة الشاعر على ابتكار أسلوب أدائي ((لا يتقيدُ بأنماطٍ سائدةٍ ، ومعايير مطردة ، فيخرقُ سلَّم المقاييس بما يهتك حواجز النقد فيُذعنه إليه. د. عبد السلام المسّدي ، 1989: 15)) وهذه من سمات حداثة النص الشعري عند البردُّوني .

وهذه الحداثة المُميزة التي ينشدها الشاعر في نصه تكمن وراء الاستخدام غير الطبيعي للغة وهو ما نُسمّيه في الاصطلاح النقدي الحديث بالانزياح (جان كوهين،1986:205) ، ولذلك هناك مَنْ عرَّف الشعرية على أنّها ((الطاقة المُتَفجرة في الكلام المُتَميز بقدرتهِ على الانزياح والتَفَرّد وخلق حالة من التوتر. الشعرية : د.احمد مطلوب : مجلة المجمع العلمي العراقي : مج 4 ، العدد 4 : 45 .)) وقد فعلَ الانزياح فعلَهُ في الصورة التي رسمها الشاعر في هذا البيت حيث أعطى للجماد القدرة على الحركة والتحول ، ولكن أيّ حركةٍ وأيّ تحول ؟ ! حين يمنح التراب اللحنَ ، ويمنح الفراغ الغزل ، وليس أي تراب ولا أي فراغ إنّه تراب القبر المُخيف الرهيب الجالب للهمِ والحزنِ والأسى في آن ، كيفَ له أن يتَحَول إلى لحنٍ فيه من الإشارةِ إلى الفرح والاستبشار والحركة ؟ وأيُّ فراغٍ هذا الذي يتحول إلى غزل إنّه فراغ الكهوف المُخيف المليء بالأسرار والهواء المُتعَفّن ؟ لكنها قدرة الشاعر وتصميمه ورغبته في إصلاح مجتمعه . والبردُّوني فنان ريشته مُبدعة حين يرسم لنا الصورة الشعرية وهو الذي لا يرى الأشياءَ من حولهِ ، إنما يَتَخَيلها بإبداع ، فحين يرسم لنا صورةَ المجتمع المُحيط به يُصِّور أُناسَه وكأنهم كائنات بلا ملامح أضاعَ النفاق أُنوفَهم وملامحهم ، فيُجَمّد أحاسيسَهم ويُلغي آدميَتهم بعد أن يستعير لهم صفات الجماد ، ثم بعد ذلك يشبههم بالحشرات تقترب من النار فيُحرقها اللهب دون أن تدري بأنها سائرة إلى حتفها ، مجتمَعٌ يلقى طغاتَه وجلّاديه لقاء الخروف للذئب خوفاً ومُسايرةً .

وفي كل هذه الصّور تتداخل الصورة الحقيقية مع الصورة المجازية فتُكسبها رونقاً وجمالاً ومحاكاةً للواقع المُعاش ، وإن كانتْ بعض هذه الصّور أحياناً تكون صورة عادية تنحدر بمستواها الفني بحيث تبدو مُستَهلَكة مُهلهلة . كما في الصورة التالية (ويلقى الذئابَ لقاءَ الخروف) .

وفي البيت الأخير من القصيدة يتساءل الشاعر باستفهامٍ إنكاري هو أدرى بجوابه من غيرهِ

فماذا هنا من صنوفِ السقوطِ ؟ .....

وهو لا يتأخر في الإجابةِ عن هذا التساؤل فيُجيب :

أحطَ الصنوفَ وأخزى الصنوفْ

مُستخدماً أفعل التفضيل " أحط ، أخزى " لإثبات الزيادةِ في القُبحِ ، قُبح مُجتمعٍ كلّ شيءٍ فيه يتصفُ بالنفاق ، والكذب والمُحاباة ، الناس .. الطريق .. الحصى الخ ويتضّح ذلك من خلال الاستعارة التشخيصية في البيت الأخير :

يُطَبِّلُ للخائنينَ الطريقُ كأنّ حصاهُ استحالتْ دفوفْ

إنّ الشاعر يُجَمّدُ الإنسانَ ، ويؤنسِنُ الجمادَ في مجتَمعٍ فُقِدَتْ فيه الموازين بين الأشياء والصورة هنا مليئة بالحركةِ والصوت ، فالشاعرُ يميلُ إلى عنصر الحركة بهدف فضح الواقع وكشف حقيقَتَه ، ولكن أيّ حركةٍ هذهِ إنَها حركة لا يمكن رؤيتَها بالعين ، لأنها ليستْ رصداً للحركة كما هي في الخارج ، لكنها حركة باطنية تحيا في خيال الشاعر الذي يُولي هذه الحركة عنايته ((فقد وفِقَ الشعراء المحدثون في التصّور الباطن ، من حيث هو مُلتقى الأهواء المُتنازعة ، ومعانقة ذلك للحقائق الجوهرية د. عز الدين إسماعيل ،1967: 153)).

إنّ قصيدة (عازف الصمت) ارتكزتْ على ثنائية الحُلم والحقيقة ، أو الحُلُم والواقع من خلال خطاب النفس للنفسِ في وقفةِ خلوةٍ وتأملٍ ، فقد برزَتْ فيها ثنائيات ضدية تدعم هذه الرؤية منها " تُفني / تبني ، وجوداً عتيقاً حقيراً / وجوداً سخياً رؤوف "

ولنا بعد ذلك أن نتصّور حركة واضطراب أفكار الشاعر وتأرجحها بين هذه الثنائية ، الحُلُم البعيد الذي يطمح إليه الشاعر ، والواقع المُر المُعاش وصورَته القاتمة ، من خلال هذا الحضور المُكَثَّف للفعل المُضارِع (تُلّبي / تدعو / تُلَحِّن / تغزل / تُفني / ترى / تُلاقي / تتلو / تحن / يعدو / يلقى / يُطَبِّلُ) ويأتي الفعل الماضي بنسبةٍ أقل بكثير من نسبة حضور الفعل المُضارع (أطلتَ / أراقَ / أضاعَ / كانوا / استحالتْ) .

على أننا نلاحظ أنّ غالبية الأفعال المُضارعة إنْ لمْ نَقُلْ كلَّها جاءت تعبيراً عن حركة تخص الشاعر يكون الفاعل فيها هو ، في حين نجد الأفعال الماضية اختصّتْ بالواقع ومَنْ حَوْلَ الشاعر من الآخرين وهذا يُحيلنا إلى محاولة الشاعر اليائسة في تغيير صورة المجتمع والآخرين التي تَكَرّسَتْ ومضى ومضى عليها زمنٌ طويل .

ب . الصورة الكلية :

يؤكد المهتمون بدراسة الصورة الفنية في الشعر على ضرورة النظر إلى جملة القصيدة لا إلى أبياتها مُنفردة ، وتبعاً لذلك يُنظر إلى الصورة الكُلية لا إلى الصّور الجزئية ، لأنها صورة عامّة تُعبّر عن نفسية الشاعر وموقفه من الوجود .

فالصورة الكلية في الشعر تتشَكّل من مجموع الصّور الجزئية فيها ، فهي صورة ذات أجزاء. وإذا كانتْ الصورة الجزئية تُشَكِّل في مجموعها صورةً كلية تُسهم في تعريفنا بمعاناة الشاعر ونقل تجربته الإنسانية ، إلّا أنها لا تصنع ذلك مُنفردة بل بتآزرها مع غيرها من الصّور وتفاعلها المُتأجج مع السّياق والموسيقى ، وبذلك تُنْتِجُ صورةً جديدةً كل الجِدة تقوم فيها الصورة الجزئية بدور الألوان والخطوط في اللوحة الفنية

وقد أدّتْ الصورتان الكلية والجزئية وظائفهما على أكمل ما يكون في هذه القصيدة ، فقد نقلت الواقع كما نقلت شعور الشاعر وأفكاره ، وتجربَته وبأوجز العبارات ، كما أنها استطاعت أن تبعث الحياةَ في الجماد ، والعكس " . أنسنة الجماد وتجميد الإنسان . " وهذه وظيفة أخرى وصولاً إلى ترسيخ المعنى في ذهن المُتَلّقي .

وقد نجح الشاعر في كلِّ ذلك من خلال الصورة الكلية للقصيدة ومُساهمة الصوّر الجزئية في بنائها ، وقد تَجَلَّتْ الصورة الكلية في الوحدتين العضوية والموضوعية للقصيدة ، وتَعَلُّق المعنى السابق بالمعنى اللاحق ، كما أنها تحققت من خلال الموسيقى التي كان لها دورٌ كبيرٌ في رسم هذه الصورة الكلية ، لأنها جاءتْ مناسبة لموضوع القصيدة ، ومُتناسبة مع حالة الشاعر النفسية القريبة من البكاء ، وقد تجَسَّدتْ هذه الصورة واكتملت على ثلاث مراحل مُتداخلة هي : رؤيا الشاعر ، والواقع المُر المُعاش ، وحُلُم الشاعر أو الوقع المثال الذي يطمح إليه .

Sources and References

Style and Stylistics: Piero Giro: Translated by Dr. Munther Ayyashi: National Development Center, Beirut

st ed., 1994.

Stylistics: Vision and Application: Prof. Dr. Yousef Abu Al-Adous: Dar Al-Masirah, Amman, 1st ed., 2007.

Stylistics: A Theoretical Introduction and Applied Study: Dr. Fathallah Ahmed: University of Jordan Library, Amman

1st ed., 1990.

The Structure of Poetic Language: Jean Cohen: Translated by: Muhammad Al-Wali and Muhammad Al-Omari: Dar Toubkal, Casablanca, Morocco, 1st ed., 1986.

Al-Bayan and Al-Tabyeen: Abu Bakr Omar bin Othman Al-Jahiz: Investigation: Dr. Abdul Salam Muhammad Harun: Vol. 1, Dar Al-Jeel, Beirut, Lebanon, 1st ed., n.d.

Sandy Translation of Dust Weddings: Abdullah Al-Bardouni: Al-Kitab Al-Arabi Press, Damascus, Syria, 1st ed., 1986.

Diwan of Bashar Ibn Burd: Explanation by Hamad Muhammad Nasir Al-Din: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, 1st ed., n.d.

Diwan of Al-Bardouni: Abdullah Al-Bardouni: Vol. 1: Dar Al-Awda, Beirut, Lebanon, 1st ed., 1979.

Sin and Atonement: From Structuralism to Deconstruction: Dr. Abdullah Al-Ghadami: Dar Al-Qari Al-Arabi, Rabat, Morocco, 1st ed., 1985.

Stylistic Features in Poetic Discourse: Dr. Muhammad Bin Yahya: Alam Al-Kutub Al-Hadith, Irbid,

Jordan, 1st ed., 2011.

Contemporary Arabic Poetry, Its Issues and Artistic Phenomena: Dr. Izz Al-Din Ismail: Dar Al-Kitab Al-Arabi, Cairo, 1st ed., 1967.

Phenomena of Modern Poetry Style in Yemen, Study and Analysis: Ahmad Qasim Al-Zumar: Abadie Center for Studies and Publishing, Sana'a, Yemen, 1st ed., 1996.

Prosody and Rhyme: Abdul Aziz Atiq: Dar Al-Amaken Al-Arabiya, Cairo, Egypt, 1st ed., 2004.

The Standard of Poetry: Ibn Tabataba Al-Alawi: Investigation: Abdul Aziz Nasser Al-Manea: Al-Khanji Library, Cairo, Egypt, n.d.

The Book of the Two Crafts: Abu Hilal Al-Askari: Investigation: Mufid Qamiha: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, 12th ed., 1981.

Mughni Al-Labib: Ibn Hisham Al-Ansari: Investigation: Mazen Al-Mubarak and Muhammad Ali Hamad Allah: Dar Al-Fikr, Beirut, Lebanon, 1st ed., 2005.

Elements of the stylistic column of poetry in theory and application: Rahman Gharkan: Publications of the General Union of Arab Writers, Damascus, Syria, 1st ed., 2004.

Poetry criticism: Abu al-Faraj Qudama bin Jaafar: Investigation: Dr. Abdul-Moneim Khafaji: Dar al-Kutub al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, n.d.

Criticism and modernity: Dr. Abdul-Salam al-Masdi: Dar al-Ahd al-Jadida, Tunis, 2nd ed., 1989.

Stylistics and literary criticism: Dr. Abdul-Salam al-Masdi: Foreign Culture Magazine, Issue 1, 1982.

Poetry: Dr. Ahmed Matloub: Journal of the Iraqi Scientific Academy: Vol. 4, No. 4, 1989.

Language and writing - Title strategy: Khaled Hussein: Al-Mawqif al-Adabi Magazine, Issue 228, 2006.

Towards a literature that is a voice, not an echo: Dr. Nadia Al-Azzawi: AlAqlam Magazine, Issue 40, July 2002 AD.