سردية الحكاية الشعرية
ـ الصورة والمشهد ـ

د. علي صليبي المرسومي
الجامعة المستنصرية

بِسْمِ اللهِ الرَحْمَنْ الرَحِيمْ

مدخل:

يتمّ رصد حركة الصورة الشعرية في المشهد الشعري عموماً ليس على أنها تمثّل المكان المقيس في الاعتبارات الزمنية الرياضية المعروفة، بل المكان النفسي المستجيب لحركة الذات الإنسانية الموّارة بالحساسية والنمو والفعل والحركة(١)، لما ينطوي عليه البعد النفسي الماثل في الذهن والتصوّر والتخيّل من تأثير بالغ الأهمية في صياغة التجربة الشعرية وتوجيه عناصرها وبناء مشهديتها، على النحو الذي تتشكّل فيه الصورة بوصفها ((تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن))(٢)، تحشد من أجل فرض مشهدها على فضاء القصيدة كل ما يمكن من عناصر ومكونات وتفاصيل وجزئيات، كي ترتفع إلى القيمة التعبيرية القصوى عن محتوى التجربة الشعرية ومقولتها وفلسفتها.

تحظى الصورة الشعرية داخل مكوناتها الثرية والخصبة على هذا الأساس بـ ((أهمية كبرى في التجربة ذاتها))(٣)، لأن طبيعة التجربة تنهض في أكثر سياقاتها على مكتنزات صورية تسعى إلى استثمارها وتشغيل أدواتها لبناء تشكيل صوري، يعبّر في مشهديته عن البعد الحسّي والبصري والمرئي في وحداتها ونظم تشكيلها، ويجيب على جزء من أسئلة الشعر الكبرى في نطاق تشغيل حاسة البصر والرؤية شعرياً، وهي تتداخل وتتفاعل وتتعاضد مع الذهني والمتخيّل والغامض والسحري.

تنهض الصورة في مهمتها التعبيرية الشعرية على ((قدرة تماثل قدرة الحلم الذي يعيد المرء فيه التوازن بين الممكن واللاممكن))(٤)، بمعنى أن الصورة تجيب على أسئلة البصري والذهني في علاقتهما المتوازنة للاستجابة القصوى لمنطق التجربة، إذ يتدخّل الحلم بآليات التخييل فيه لتحقيق التوازن المطلوب في التصوير والتشكيل والتدليل، على النحو الذي يتكشّف فيه الفضاء الصوري بوصفه نوعاً ((من التناسق الدينامي أو التوافق الجدلي بين المعنى والرمز))(٥)، يغني التجربة الشعرية في القصيدة ويضاعف من قيمها ودلالاتها ورؤياتها وقدرتها على الإدهاش في منطقة التلقي.

إن الصورة الشعرية المشتغلة في سياق تأليف وتكوين المشهد الشعري في القصيدة هي في جوهرها عبارة عن تفاعل حيّ ونشاط دينامي فاعل ومؤثر ومنتج بين المعاني(٦)، حيث تسهم اللغة الشعرية في طبقتها الدلالية والرمزية في إنجاز الصورة عن طريق التفاعل السردي والنشاط السيميائي، على النحو الذي تصل فيه الصورة إلى أبلغ مستوى تعبيري لها في فضاء التشكيل العام.

من هنا يعمل الشاعر المهتمّ بتعبيرية الصورة في تجربته جاهداً على استنفار كينونة الأشياء والمكونات المتاحة ليبني منها عملا تشكيلياً متّحد الأجزاء ومتماسك العناصر(٧)، فالصورة على وفق هذه الرؤية ما هي إلا كيان تشكيلي كلّي مؤلّف من شبكة من المكونات والتفاصيل والجزئيات الصورية، التي عادةً ما تكون مهيّئة ومرشّحة للدخول في تجربة تكوين الصورة وبناء المشهد الشعري العام في القصيدة.

وبهذا يمكننا القول إن الصورة الشعرية في تعبيريتها المشهدية الكلية تمثّل على نحو مركّز ((قوة الانفعال داخل نسق متّحد منسجم))(٨) وكلّي ومتجانس وحيوي وبالغ النشاط، إذ هي ليست مجرد عناصر صورية متناثرة ذات ثبات تعبيري ساكن، بل هي تعبير عن حساسية الانفعال والشعور والإحساس العاطفي في درجة قصوى من درجاته، تجعل من الصورة الشعرية حاضنة ثرية للتجربة بكل تفاصيلها.

إن الصورة الشعرية على هذا الأساس عملية فنية مركبة وديناميةٍ يشحذ فيها الشاعر كل طاقاته المتنوعة والمتعددة والكثيفة، من ذهنية، ونفسية، وتعبيرية، وبصرية، وذاكراتية، وحلمية، ومرجعية، وإحالية، وثقافية، ثم يستخدم هذه الطاقات ويستثمر شفراتها في تقديم صورة فنية متكاملة لمشاعره الثابتة المتركزة حول موضوع معين ومقولة معينة تعبر عن حقيقة وجوهر التجربة، وهذه الصورة ما هي إلا نتيجة لتأمل عميق وليست نتيجة لفورة إحساس مؤقّت وعابر وسطحي(٩).

مما لاشك فيه وعلى وفق هذه المعطيات النظرية في فهم دور الصورة الشعرية والمشهد الشعري في استيعاب الحركة السردية التعبيرية للقصيدة، فإن القصيدة في تجربتها الحديثة تحاول بوساطة تقديم بناء متميز من الصور أن تقوم بهذا الدور التأثيري في مجتمع التلقي، إما عن طريق الشكل التراكمي للتشكيل الصوري، أي حشد الصور وترتيبها وهندستها على نحو يذكّرنا بالمونتاج السينمائي في فن السينما، أو بوساطة الشكل التكاملي المتجانس منطقياً وهيكلياً، أي الشكل الذي يهتم بوجود نوع من المنطق السببي الترابطي في العلاقات بين مختلف عناصر العمل الفني ومكوناته وأجزائه، ويلتقي في ذلك مع الطبيعة السردية (الخطيّة) في التعبير التي تحتاج على هذه السببية والمنطقية في فهم حركة التجربة داخل الفضاء الشعري التشكيلي للقصيدة (١٠).

من هنا بوسعنا القول إن الإفادة التي يشتغل عليها الفن الشعري من الفنون الأخرى تأتي تأكيداً لحيوية الشعر ومرونته، إذ هو يفيد من التقانات السردية للفنون القصصية بوصفها مصدرا آخر من مصادر الشاعر الثقافية التي تسهم في خلق الصورة(١١)، وتعزيز قدراتها الفنية والتشكيلية والتعبيرية والأدائية.

تداخل الشعري والسردي في القصيدة:

اشتغلت القصيدة الحديثة في الكثير من ممارساتها الحداثية على تبنّي فكرة الأخذ والاستعارة والتعالق والتداخل مع الفنون الأخرى ولاسيما الفنون الأدبية المكتوبة، بوصفها أقرب الفنون الجميلة إلى بعضها على النحو الذي يسهل كثيراً فعل الاستعارة والأخذ والتوظيف

والاستثمار، وكان من أقرب هذه الفنون إلى الشعر فنون السرد بقيمها ومكوناتها وعناصرها المعروفة.

الحكاية عنصر أصيل في الفنون السردية، وهي مرافقة للفن الشعري منذ أقدم عصور الشعر، بحيث إن قضية الاستعارة والأخذ والإفادة التي استثمرها الشعر بمختلف أشكاله ومراحله وعصوره كانت بالغة الظهور والوضوح، وظلّ الشعر يمتح من منطقة السرد ويطوّر إمكاناته الشعرية على نحو كثيف ومثمر.

القصيدة العربية الحديثة عمّقت هذه الصلة وفتحت آفاق واسعة للتداخل بينها وبين الفنون الأخرى جميعاً، لكنها منحت أهمية غير اعتيادية لفنون السرد وإمكاناتها القريبة جداّ من الحساسية الشعرية، وراحت تستثمر ممكنات السرد وطاقاتها وتقاناتها وآلياتها بحرية أثرتْ كثيراً تجربة الشعرية العربية الحديثة وأغنتها، وأفاد الشعراء في هذا السياق من المنجزات النظرية الحديثة التي كشفتها نظريات السرد، وأخذوا ينظرون إلى القصيدة وكأنها حاضنة فنية وإبداعية عميقة وواسعة يمكنها احتواء الفنون الأخرى، على النحو الذي يناسب تجربة كل قصيدة ووعي ومعرفة وحساسية كل شاعر.

الحكاية هي أحد أهم وأخطر عناصر التشكيل السردي في فنون السرد كافة، كما أنها عنصر أصيل في الشعر أيضاً ولكن بصورة وآلية مختلفة، ومن هنا ظهر الاهتمام بعنصر الحكاية وتطوير فعالياتها السردية في بناء القصيدة، وصولاً إلى إنشاء مصطلح جديد جامع هو مصطلح ((الحكاية الشعرية)).

ويمكن توصيف مصطلح الحكاية الشعرية بأنها تلك الحكاية التي تستعير كل أدوات السرد والحكي، لكنها لا تطرح الحكاية طرحاً تفصيلياً واضحاً كما هي الحال في القصة أو الرواية، بل تكتفي بالإشارة إلى الملامح والحساسيات والصور العامة لهذه الحكاية، وبما يناسب الصيغ الشعرية في التعبير والتشكيل، لكن فضاء الحكي يبقى ماثلاً وحاضراً بقوّة ولاسيما حين يتحول الشاعر إلى راوٍ ذاتي يروي الحكاية من محاور مختلفة، ويستعين بكل أدوات السرد من أجل أنجاح عملية الاستثمار، ويحافظ في الوقت نفسه على الطبيعة الأجناسية للشعر من حيث اللغة والصورة والإيقاع والفكرة.

قصيدة ((الأصنام)) أنموذجاً:

قصيدة الشاعر محمد مردان الموسومة بـ ((الأصنام)) تشتغل على فضاء الحكاية الشعرية منذ عتبة عنوانها، إذ إن مفردة ((الأصنام)) بهذه الصورة الجمعية المستقلة كلياً بعتبة العنوان تحيل على تاريخ ومنظور وتقليد ودين وطقس وصورة ومشهد في آن معاً، وشبكة الإحالات هذه تتداخل فيما بينها وتتعاضد من أجل تشكيل رؤية الشاعر التي ستتجسّد في متن القصيدة وتحولاتها.

يضمّ التاريخ العربي الجاهلي قبل ظهور الإسلام سرداً لقصص عشرات بل مئات الأصنام، وقد كان لكل صنم حكاية، وتنفتح كل حكاية من هذه الحكايات على رؤية وموقف وحياة وسلوك وطبيعة، لذا فإن وضعها في منصّة عنوان لقصيدة شعرية يستقدم حتماً كل التاريخ الحكائي لها ويوظفها في تجربة القصيدة.

إذ على الرغم من سقوط الأصنام كفكرة وحضور وصورة ودين وطقس بدخول الإسلام، غير أن التحوّل السيميائي لمعنى الأصنام ظلّ قائماً في صور كثيرة من صور الحياة غير الصورة الدينية، وظلّ العربي يبحث عن أشكال أخرى للأصنام في مجال السياسة والاقتصاد والحب والاجتماع وغيرها.

من هنا فإن قصيدة ((الأصنام)) هنا تلجأ إلى استعارة الصورة والمشهد من المحتوى الدلالي التاريخي والفلسفي والاعتباري للمفردة، وتسعى إلى توظيفها وتشغيلها في سياق التعبير الشعري داخل فضاء القصيدة.

تشرع القصيدة مباشرة بعد استيفاء الشرط السيميائي لعتبة العنوان باقتراح رؤيتها ومقولتها الشعرية في عتبة الاستهلال الشعري، حيث يتسلّم الراوي الشعري الذاتي زمام المبادرة السرد . شعرية ليقود الحكاية الشعرية نحو المرامي والمقاصد والأهداف التي تبرهن على فروض المقولة الشعرية داخل جوهر الحكاية وأسرارها :

لا أذكر أني خاطبت القمر بأصابعي

أو غنيت تحت شرفة المطر

حتى الرمق الأخير (١٢)

إن نفي حالة التذكّر عن الأنا الشعرية الساردة ((لا أذكر)) مرتبط بنفي الفعل القولي الحواري الصاعد في خياله إلى الأعلى ((خاطبت القمر))، عبر القناة الإشارية الحسيّة الأداتية ((أصابعي))، مقترناً بنفي الفعل القولي الإيحائي ((غنيت)) من خلال تجلياته المنفتحة على ثراء عميق في المعنى والتدليل والإشارة، مع إبقاء العلاقة مع الساكن أو القادم العلوي ((المطر)) وهو يشغل المكان الشعري بالرطوبة والماء . افتراضاً لا منجزاً . وصولاً إلى حالة من حالات الموت ((حتى الرمق الأخير))، حيث يقوم أسلوب النفي هنا بإلغاء حضور الصورة الاستهلالية ومحوها من المشهد المنفي للقصيدة دلالياً.

تتواصل اعترافات الذات الشعرية الساردة لتدافع عن أنموذجها وصوتها المخنوق وهويتها المهددة بالضياع، ولتقدّم الثوابت الحكائية بوصفها مفاصل أساسية تصوّر فضاء التجربة وتروي قصتها مشهدياً :

لم أبح بكلمة السر لقاتلتي

فكيف اهتدت إليّ شجرة اللبلاب

وزرعت فوق صدري

غابات الشفق. (١٣)

الصورة المنفية الثانية المتجسدة هنا تقوم على استنبات حساسية كبيرة في المشهد ذات مرجعية حكائية مفترضة، ففي البوح بكلمة السرّ للقاتلة ما يحيل . حكائياً على سؤال اهتداء الطبيعة إلى مركز الحب ((فوق صدري)) والمشاركة في عملية التغييب/القتل التي اضطلعت به القاتلة الحبيبة.

ثم ما تلبث الحواس المركزية ولاسيما حاسة السمع بخيالها الواسع أن تستقطب الأصوات من أجل وضعها في مساق الصور :

تناهت إلى سمعي
الصور التي ارتدتني قميصاً قميصاً
بلا لوغاريتمات الآن (١٤)

إذ بالرغم من محاولات التغييب والنفي والموت التي تفجّرت في المتن الشعري منذ المطلع الاستهلالي، إلا أن الذات الشعرية الساردة تستعين بالطاقة السمعية حين تتوقف الطاقة البصرية لاستدراج الصور حيث تقوم الطاقة السمعية مقام الطاقة البصرية في فعالية تزامن حسي حيث تنهض حاسة بعمل حاسة أخرى وتعوّض عنها، ويتحول الجسد غلى مادة صورية حسية تفترض التلقي البصري ((ارتدتني قميصاً قميصاً)) بشكل مجرد يخلو من الحسابات المعقدة ((بلا لوغارتمات)).

ويظهر المكان بوصفه آليّة مصوّرة بصرياً وذهنياً كشكل من أشكال الخمول والموت ونسيان الحركة لدعم تطوّر الحكاية الشعرية، وهي تمضي في رسم صورة الثبات والصيرورة الموتية داخل القصيدة:

البيوت التي تنام مع شخيرها
تشن يومياتها
تقف في الطوابير بلا حماسة (١٥)

هنا تختفي الذات الشعرية الساردة وتغيب حكايتها من المشهد ليولد الراوي الشعري الموضوعي كلي العلم، ويبدأ بتسليط كاميرته الشعرية على المكان والزمن الشعريين، ليلتقط المشاهد والصور بلقطات تحيل على صنمية الأشياء ومثولها بين يدي الثبات وخفوت الإيقاع.

مشهد ((البيوت)) يغرق في سلبيته من خلال الدوال المؤلفة لصورته ((تنام/شخير/يومياتها/تقف/الطوابير/بلا حماسة))، ليتحوّل إيقاع المكان فيها إلى شكل صنمي من أشكال السكون والموت.

يستمر مشهد الموت في الصورة الشعرية وهو يؤكّد حضوره اللافت عبر المكونات والمفردات والصيغ والجزئيات :

الخطوط الحمر

أعلنت ظهيرتها النافقة

علّ سراباً يستيقظ من رقدته (١٦)

مشهد الطبيعة المنتقى بحساسية صورية عالية وهو يبشّر بقرب اختفاء الضوء وحلول الظلمة ((الخطوط الحمر)) يحيل أيضاً على موت ما وغياب ما، عبر حشد الدوال العاملة في تشكيل معنى الثبات والموت ((ظهيرتها/النافقة/علّ/سراباً/رقدته))، ليغدو المشهد صنمياً مرتهناً بأمل مقتول لن يأتي أبداً.

إذ يظلّ الراهن الشعري على مستوى المكان والزمن والخيال والرؤية والموروث الكتابي المدوّن ماثلاً في مسار التطور الحكائي للقصيدة، من أجل توكيد الحسّ الفجائعي المهيمن على حركة الوحدات التأليفية للصورة :

لم تكن هذي الكراريس

زماناً للأنصاب

زمن ينبش عن خيال ضامر

فالقصيدة لم تؤبّن شاعرها بعد (١٧)

من هنا يأتي نفي الزمن في علاقته بالمدوّن والمكتوب الذي لم يكن في يوم ما شاهداً عليه وعنواناً له ((لم تكن هذه الكراريس/زمناً للأنصاب))، فثمة قطع واضح بين فعل الكتابة والزمن الصنمي، إذ ما يلبث هذا المشهد أن يتوصل بمشهد لاحق يفسّر أزمة الشعر في التعبير عن الحب المقتول ((زمن ينبش عن خيال ضامر)).

فلا الزمن المستكن غير الحركي الهابط من ((الأنصاب)) فعّال إلى الدرجة التي يكون بإمكانه فيها أن يكتشف ((ينبش))، ولا المبحوث عنه ((خيال ضامر)) مؤهّل لأن يساعد المكتشف في العثور عليه، فهو ((خيال)) أولاً بمعنى أنه متصوّر وغير مرئي، وصفته ((ضامر)) يفتقر غلى الخصب الذي يمكن أن يرفعه من حالة الغياب إلى الحضور ليكون بوسعه أن يكون قابلاً للعثور عليه.

من هنا تظهر حيرة القصيدة أمام موت شاعرها في المشهد والصورة والحكاية، هذا الموت الصنمي الذي يجعلها تؤجل تأبينه دائماً لفرط هيمنة السكون على المشهد، انتظاراً لمعجزة قادمة في ضمير الأفق لإنقاذ الصورة والمشهد والحكاية معاً، في السبيل إلى إظهار صفحة أخرى أصيلة من صفحات الحكاية الشعرية.

تتحوّل الحكاية في القصيدة تحولاً مفصلياً بعد هذه الحيرة لترسم مجالاً آخر نحو استقبال خيوط المعجزة المنتظرة، من أجل تغيير واقع الحال الشعري فيها والانتقال إلى منطقة الأمل والحب حيث تتمظهر الأشياء على نحو جديد :

المرايا مشتعلة بالبياض حدّ التراقي
تعرف سنواتها التي ابتدأت
مع العصافير
تلك التي غرست فيها
أصابع الحلم ثانية (١٨)

إن المعجم الشعري المكوّن لهذا المفصل الشعري الحيوي والمركزي من مفاصل القصيدة، يقدّم إيحاءً بتصوّر جديد آخر يدفع باتجاه التحوّل المفصلي في بنية الحكاية الشعرية وتطور صورتها ومشهدها، فالمفردات ((المرايا/مشتعلة/البياض/التراقي/ابتدأت/غرست/أصابع الحلم/ ثانية)) تسهم على نحو حاشد بإحداث نقلة نوعية في مسيرة الحكاية التي كانت تتلبّث في منطقة شديدة السكون والثبات والموت، تبشّر بقرب حلول رؤية جديدة في الصورة ومناخ جديد في المشهد نحو الحركة والحياة والحب.

تبرز شخصية البستاني على لسان الراوي الشعري كلي العلم بوصفها شخصية موازية لشخصية الراوي الشعري الذاتي، الذي اختفى من مسرح رواية الحدث، ليعزز الرؤية التي تقود باتجاه المناخ الجديد المنفتح على الحياة والحب:

البستاني الذي آل إليه القميص
لن يكون فزّاعة للعصافير (١٩)

إذ حين يؤول إليه القميص إلى البستاني بأنموذجه المميّز وبكل إحالاته ومرجعياته الدينية والتاريخية والأسطورية، فإنه سيتحوّل إلى شخصية مؤثّرة وفعّالة في المشهد الشعري، ومكوّنة للصورة ترهن الماضي بالحاضر والحاضر بالماضي على حدّ سواء، إذ تتحوّل الشخصية إلى علاقة سيميائية متحركة وطالعة من جوف السكون والخمود والغياب، حيث يستلهم رؤيا القميص ليعيد إنتاج البصر المفقود (يبصر الأشياء) في الصورة والمشهد بمنطق سردي جديد.

إن الدعوة إلى التحصين بهذا الإصرار والتحدّي يرسم صورة جديدة للمشهد الشعري في القصيدة:

كان لا بدّ أن تتحصّن المنازل
من هذه الفايروسات المسنّة
حتى لا تنغرس أغنياتها الجنائزية
في مياهها الضاحكة

فتعوي الشوارع

وتقع الترنيمة فريسة لمشهد عضال (٢٠)

تخلّصها هذه الرغبة في التحصين بدلالة أدوات الحكاية من ((الفايروسات/أغنياتها الجنائزية/مياهها الضاحكة/تعوي الشوارع/فريسة/مشهد عضال))، إذ تسير الحكاية نحو صورة من صور الانبعاث التي تهدد مشهد المثول الصنمي المهيمن في عتبة العنوان، وقد ألقى بظلّه على تحوّل الراوي من الذاتي إلى كلي العلم مقترناً بنوع من الجدل الإحالي بين الغياب والحضور، في السعي غلى تنقية المشهد من الأدران التي لحقت بتجليات الصورة عن طريق تطوّر فعالية الحكاية الشعرية بين الراوي والحدث.

في مشهد الاختتام يتّحد الراوي الذاتي الغائب بالراوي كلي العلم الحاضر في صوت واحد يسدل الستار على الحكاية الشعرية من خلال النداء/الخطبة/البيان، وهو بسهمه الناقد نحو ((المترهلون/الجوف)) تعبيراً عن رمز السكون والخواء والموت الصنمي :

فيا أيها المترهلون الجوف

لا يجدي التراشق مع الجبال

لم تصب المدينة بالصلع

بل شبّه لكم (٢١)

لينفي جدوى التراشق مع الجبال بالطريقة الدونكيشوتية المريرة المحكومة بالخسارة والخذلان، لينفي ويجزم إمكانية أن تصاب المدينة بالصلع لتصبح جرداء خالية من الحياة والمعنى والرغبة، على لانحو الذي يفسّر الصورة الإيهامية التي اعتقدوها ((بل شبّه لهم))، تقسيراً قرآنياً في إحالة على انتصار الحب والحياة والفرح في نهاية المطاف، على النحو الذي تتحوّل فيه ((الأصنام)) في عتبة العنوان إلى أثر فني جمالي مجرّد من قيمته الروحية والدينية المكرّسه فيه تاريخياً.

الهوامش والإحالات :

(١) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت : ٦٧.

(٢) م. ن : ٧١.

(٣) الشعر والتأمل، روستريفور هاملتون، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة : ٨١.

(٤) دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد، منشأة المعارف بالاسكندرية، ١٩٧٩ : ٢٦.

(٥) الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤: ٢٦٢.

(٦) دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١ : ٣٣٦.

(٧) الصورة في النقد الأوربي، د. عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، العدد ٢٠٤، السنة ١٧، دمشق، ١٩٧٩ : ٢٧.

(٨) م. ن : ٣٧.

(٩) في نقد الشعر، محمود الربيعي، دار المعرف بمصر، القاهرة، ١٩٧٥ : ٩٥.

(١٠) الشمس والعنقاء. دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق.، خلدون الشمعة، دمشق، ١٩٧٤ : ٣٢.

(١١) دير الملاك، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد : ٢٥٧.

(١٢) الأعمال الشعرية الكاملة ١٩٧٨ . ٢٠٠٨، محمد مردان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٩ :

(١٣) م. ن : ٥٩٦.

(١٤) م. ن : ٥٩٦.

(١٥) م. ن : ٥٩٦.

(١٦) م. ن : ٥٩٧.

(١٧) م. ن : ٥٩٧.

(١٨) م. ن : ٥٩٧.

(١٩) م. ن : ٥٩٧ . ٥٩٨.

(٢٠) م. ن : ٥٩٨.

(٢١) م. ن : ٥٩٨.