مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها

الموقع الإلكتروني: https://uqu.edu.sa/jll

القصيدة البوليفونية «رائية عمر بن أبي ربيعة أنموذجاً»

The Polyphonic Poem The “Ra’eyah” Poem by ‘Umar ibn Abi Rabi‘ah as a Model

د. سعيد بن عبدالله القرني

أستاذ الأدب والنقد المشارك في قسم اللغة العربية بجامعة بيشة، المملكة العربية السعودية.

Dr. Saeed Abdullah Algarni

Associate Professor of Literature and Criticism at the Department of Arabic Language, University of Bisha, Saudi Arabia.

تاريخ التقديم: 9/2/2023 تاريخ ارسال التعديلات: 12/3/2023 تاريخ القبول:11/4/2023

Received:9/2/2023 Revised:12/3/2023 Accepted: 11/4/2023

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى توظيف المقاربة البوليفونية التي تختص بالرواية في مجال النص الشعري بعد أن اتسع مجالها وصارت حقلاً خصباً يمكن استثماره في الشعر وتوسع مجالها ليتم تطبيق عناصرها على النص الشعري بوصفه خطاباً أدبياً ذا طابع سردي. وقد وقع اختيار البحث على رائية عمر بن أبي ربيعة التي تُعَدُّ نموذجاً حقيقياً للقصيدة البوليفونية بما تتضمنه من مقومات الخطاب البوليفوني المتمثل في تعدد الأصوات والحوارية وتعدد الأشخاص والزمكانية بالإضافة إلى عناصر أخرى تتسم بالجدة والابتكار تمثلت في الفضاء الكرنفالي والباروديا والتنضيد والتهجين. ويسعى البحث من خلال المقاربة البوليفونية إلى تطبيق هذه العناصر على قصيدة عمر بن أبي ربيعة وإثبات أنها تجاوزت الصوت الأحادي والغنائية وصارت تحلق في فضاء الدرامية والبوليفونية .

الكلمات المفتاحية: البوليفونية، تعدد الأصوات، الحوارية، باختين، عمر بن أبي ربيعة .

Abstract:

This research seeks to employ the polyphonic approach that pertains to the novel in studying the poetic text after it expanded and became a fertile field that could be manifested in poetry. Due to this expansion, the elements of this approach have been applied to the poetic text as a literary discourse that has a narrative nature. The “Ra’eyah” poem of ‘Umar ibn Abi Rabi‘ah has been chosen for study in this research because it is considered to be an accurate model of the polyphonic poem that includes all the elements of polyphonic discourse represented by the multiplicity of voices and characters, dialogism, and spacetime, in addition to other elements that are characterized by novelty and innovation such as carnival atmosphere, parody, composition, and hybridization. Through the polyphonic approach, the research aims to apply these elements to the poem of ‘Umar ibn Abi Rabi‘ah to prove that it transcended the monophonic voice and lyricism to the realm of drama and polyphonyristians.

Keywords: Polyphony, multiplicity of voices, dialogism, Bakhtin, ‘Umar ibn Abi Rabi‘ah.

معلومات التواصل : د. سعيد بن عبدالله القرني

البريد الالكتروني الرسمي : saq424@gmail.com

Doi: https://doi.org/10.54940/ll96644855

1658-8126 / © 2023 by the Authors.

Published by ***J. Umm Al-Qura Univ. Lang. Sci. and Lit.***

مقدمة:

يتناول هذا البحث موضوعاً يتسم بالجدة والطرافة، فيسعى إلى دراسة البوليفونية في القصيدة العربية من خلال الدراسة التطبيقية على رائية عمر بن أبي ربيعة.

وقد اختصت البوليفونية بحقل الرواية أولاً، حيث خصّها ميخائيل باختين بعدد من الدراسات، واستخدم مصطلح (بوليفونية) بمعنى تعدد الأصوات، أو الحوارية.

فالرواية البوليفونية هي الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، ومن ثمّ تتعدد فيها الأصوات ووجهات النظر.

وقد توسع مجال استخدام مصطلح (البوليفونية) ليتم تطبيقه على النص الشعري بوصفه خطاباً أدبيّاً يتضمن طابعاً سردياً.

وعلى هذا الأساس فإن القصيدة البوليفونية هي تلك القصيدة التي تعتمد في صياغتها على تقنية (تعدد الأصوات) أو (الحوارية) حيث تتفاعل هذه الأصوات من خلال الحوار المتبادل.

ولعل أهم ما أنجزته القصيدة البوليفونية أنها تجاوزت إطار الصوت الأحادي وتخطت «الغنائية» واتسمت بالبعد الدرامي وأفسحت المجال للسرد التعبيري وأصبحت تمتد على مساحة نصية واسعة.

وقد اختار البحث قصيدة عمر بن أبي ربيعة:

أمن آل نعمٍ أنت غادٍ فمبكرٌ * غداة غدٍ أم رائحٌ فمهجّر

لتكون مجالاً لتطبيق عناصر البوليفونية عليها، نظراً لتوافر هذه العناصر فيها من تعدد الأصوات والأشخاص والحوارية والزمكانية في إطار تداخل الأجناس الأدبية وسعياً إلى اكتشاف ما في الشعر العربي من سمات التجديد والابتكار.

أسباب اختيار موضوع البحث:

يرجع اختيار هذا الموضوع لعدة أسباب هي:

1- ما يتسم به موضوع البحث من جدة وطرافة.

2- ندرة الدراسات التي تناولت موضوع البوليفونية في الشعر.

أهمية البحث:

يستمد البحث أهميته من العناصر الآتية:

1- توسيع استخدام مصطلح البوليفونية ليتم تطبيقه على النص الشعري بوصفه خطاباً أدبياً ذا طابع سردي.

2- تأكيد مبدأ تداخل الأجناس الأدبية من خلال التقارب بين الشعر والقصة.

3- إثبات أن القصيدة العربية لم تكن كلها خطاباً أحادي الصوت وأنها تتجاوز الغنائية إلى الطابع الدرامي الذي تتعدد فيه الأصوات.

4- إظهار ما تتضمنه رائية عمر بن أبي ربيعة من مقومات البوليفونية وعناصرها.

5- الكشف عن أهمية توظيف البوليفونية في دراسة النص الشعري قديماً كان أو حديثاً.

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في ندرة الدراسات التي تناولت تطبيق البوليفونية على الشعر وكذلك قلة المراجع ذات الصلة بهذا المجال، واختيار النص الشعري الذي يصلح نموذجاً للتطبيق في مجال البوليفونية.

أهداف البحث:

يسعى البحث إلى تحقيق الأهداف الآتية:

1- إثبات أن البوليفونية تُعَدُّ حقلاً خصباً يمكن تطبيقه على النص الشعري.

2- توجيه الاهتمام إلى أهمية هذا النوع من الدراسات التي تندرج في إطار تداخل الأجناس الأدبية.

3- تطبيق مقومات البوليفونية على نص شعري قديم يتسم بالحوارية وتعدد الأصوات.

الدراسات السابقة:

هناك دراسات تتناول الرواية البوليفونية بصفة عامة. أما الدراسات التي اتجهت إلى دراسة البوليفونية في الشعر العربي فلم يطلع الباحث حتى وقت إعداد هذه الدراسة إلا على ثلاث دراسات إحداها عن الموشحات، وأعتقد أن المجال لم يزل خصباً، ومنها:

1- بحث بعنوان (القصيدة البوليفونية وشعرية تعدد الأصوات – قراءة في المدونة الشعرية الكاملة للشاعر عبد العزيز المقالح، إعداد د. أحمد العزي صغير، ألقيت في ملتقى الأدباء والمبدعين 2012[1]، وقدَّم له بمدخل عن مصطلح (البوليفونية) وأوضح أنه اختار الأعمال الشعرية الكاملة للدكتور الشاعر عبدالعزيز المقالح حقلاً تطبيقياً لهذه الدراسة بوصفه أحد رموز الشعر العربي المعاصر.

وقد ركزت هذه الدراسة على تقنية القناع بوصفها إحدى آليات تعدد الأصوات، وخلص في دراسته إلى أن قصيدة القناع تُعَدُّ شكلاً من أشكال القصيدة البوليفونية متعددة الأصوات.

2- البوليفونية أو تعدد الأصوات في الموشحات الأندلسية للباحث الباججي، بشار نديم أحمد، ونشر بمجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 16، العدد 3، 31 أغسطس 2020) من ص 306-332، ونشرت في جامعة الموصل، كلية التربية الأساسية، وقد اختار الباحث أن يطبق البوليفونية على الموشحات الأندلسية لما تتضمنه من بُعد درامي وتعدد في الأصوات، كما وجد فيها تهجيناً يتضمن تداخلاً وتقاطعاً بين صوتين متنوعين مختلفين ينتميان إلى جنس واحد.

3- تعدد الأصوات في الشعر العربي القديم- قصيدة عمر بن أبي ربيعة (أمن آل نعم) أنموذجا، وهذا بحث مشترك أسهم في إعداده باحثان من كلية الآداب جامعة الطفيلة التقنية أحمد عبدالرحمن الذنيبات وأسماء محمد الزريقات، والبحث منشور بحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس، المجلد 45 عدد أبريل- يونيه 2017، وهو بحث صغير الحجم يقع في ثماني عشرة صفحة، ويستغرق البحث نفسه أربع عشرة صفحة، وأربع صفحات للهوامش والمراجع، ويشتمل البحث على محورين، الأول الجانب النظري، ويختص بدراسة الراوي وأنواعه وكذلك زاوية النظر، ويستغرق ست صفحات، أما المحور الآخر فيشمل الجانب التطبيقي ويقع في ثماني صفحات، واقتصر فيه الحديث على الراوي بأنواعه في القصيدة.

وثمة اختلاف كبير بين هذا البحث والبحث المشار إليه، يمكن حصره فيما يأتي:

1- ينطلق هذا البحث من توظيف المقاربة البوليفونية بما تتضمنه من مقومات الخطاب البوليفوني، في حين أن البحث الآخر لم يتطرق إلى هذه الناحية، ولم ترد فيه إشارة واحدة إلى البوليفونية.

2- يعنى هذا البحث بتطبيق عناصر جديدة تتسم بها البوليفونية، وتتمثل في الفضاء الكرنفالي والباروديا والتنضيد والتهجين، وهي عناصر لم يلتفت البحث السابق إليها ولم يُشر إليها مجرد إشارة.

3- اتسعت زاوية المقاربة لقصيدة عمر بن أبي ربيعة في هذال البحث فشملت تعدد الأصوات وتعدد الشخصيات والزمكانية والعناصر الجديدة التي أشرنا إليها، ومن ثم فإن البحث لم يركز – فقط – على فكرة تعدد الأصوات.

منهج البحث:

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يُعنى بوصف الظاهرة المدروسة وتحليلها بما يكشف ما تتضمنه من مقومات البوليفونية وتطبيقها على النص الشعري المختار للدراسة.

خطة البحث:

تشتمل خطة البحث على مدخل يتضمن مفهوم القصيدة البوليفونية ومقومات الخطاب البوليفوني وسمات القصيدة البوليفونية وتحليل قصيدة عمر بن أبي ربيعة في ضوء توافر عناصر البوليفونية وترتكز هذه العناصر على ما يأتي:

1- تعدد الأصوات.

2- تعدد الشخصيات.

3- الحوارية.

4- تعدد الأساليب اللغوية.

5- الزمكانية.

6- الفضاء الكرنفالي.

7- الباروديا.

8- التنضيد.

مدخل:

مفهوم البوليفونية:

يتكون مصطلح (البوليفونية) Polyphonic من شقين أولهما (Poly) ومعناها (تعدد) والآخر (Phone) وتعني (صوت)، وبذلك يعني المصطلح (تعدد الصوت)[2].

وقد عرف الإغريق هذا المصطلح واتخذوه وصفاً على كل ما يصدر عنه أصوات متعددة[3]. وارتبط المصطلح في بدايته بفن الموسيقى «حيث تتداخل أصوات الآلات فيما بينها، وتتناغم، ليُنتج في النهاية لحناً متناغماً»[4].

وانتقل مصطلح (البوليفونية) بعد ذلك إلى حقل الرواية، حيث استعمل ميخائيل باختين هذا المصطلح بمعنى التعدد الصوتي، أو ما يعرف بـ (الحوارية)[5].

ويُعَدُّ ميخائيل باختين من أهم النقاد الغربيين للرواية البوليفونية حيث خصها بمجموعة من الدراسات الأدبية والنقدية من خلال مؤلفاته:

- شعرية دوستيوفسكي.
- استطيقا الرواية ونظريتها.
- الماركسية وفلسفة اللغة.

ويرى باختين أن دوستيوفسكي هو الذي شكل ما يسمى بالرواية البوليفونية حيث يقول: «دوستيوفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات، لقد أوجد صنفاً روائياً جديداً بصورة جوهرية»[6].

فحسب منظور باختين فإن دوستيوفسكي هو رائد الرواية المتعددة الأصوات، وأكد أنه «بعد دوستيوفسكي دخلت التعددية الصوتية بقوة عالم الأدب»[7].

فميخائيل باختين يعد من أوائل النقاد الذين استعملوا مصطلح البوليفونية «التعدد الصوتي» حين قام بتمييز الروايات التي كتبها الروائي فيودر دوستويفسكي عن سواها من الأعمال الروائية ذات الأسلوب التقليدي.

وتُعَدُّ تقنية تعدد الأصوات «البوليفونية» بحسب رولان بارت خاصية يمتاز بها النص السردي عن سواه من الأجناس الأدبية[8].

وبعد أن أدخل باختين هذا المصطلح في مجال الدراسات الأدبية والنقدية[9] صار هذا المصطلح يطلق على كل عمل أدبي يتضمن تعدداً في الشخصيات والأصوات والرؤى والأفكار والأيديولوجيات[10].

وأوضح باختين أن «الصوت الذي يعنيه ليس صوتاً منفرداً، وإنما هو صوت فاعل يعكس إضاءة أيديولوجية واستمرار هذا الصوت على امتداد النص هو استمرار لفعل الخطاب، ويلازمه مع هذا الاستمرار، استمرار لتلك الأيديولوجية»[11].

وقد طبق باختين مصطلح البوليفونية على الرواية بوصفها تتسم بتعدد الأصوات والأشخاص ويتحقق فيها الحوارية والامتداد في الزمان والمكان.

ولم يقتصر استخدام هذا المصطلح على الرواية بل انتقل إلى مجال الشعر وانتشر بقوة في عالم الأدب[12]. وذلك نظراً لتداخل الأجناس الأدبية، فاقتربت القصيدة من الرواية واتسعت لحمل خصائصها، فتعددت فيها الأصوات والشخصيات وبرز البُعد الحواري واتكأت في بعض جوانبها على عنصري الزمان والمكان، واستوعبت تقنيات السرد الروائي مما جعلها تنافس الرواية البوليفونية بعد أن تجاوزت دائرة الغنائية والخضوع للصوت الأحادي، وبذلك اتسع مفهوم البوليفونية ليشمل القصيدة التي تتمثل فيها خصائصها وعناصرها ومقوماتها.

مقومات الخطاب البوليفوني:

أ- التعددية في الأطروحات الفكرية:

«كل شخصية تقدم فكرتها، وتعرض أطروحتها، ويمكن للكاتب أن يشارك بفكرته إلى جانب الأفكار الأخرى للشخصيات دون أن يرجح كفة أطروحاته على باقي الأطروحات الأخرى»[13].

ب- تعدد الشخصيات أو تعدد الأشخاص.

ج- تعدد أنماط الوعي.

د- التعدد اللغوي والأسلوبي.

هـ- التهجين، وهو المزج بين لغتين داخل ملفوظ واحد.

و- الأسلوب، وهي الجمع بين لغة مباشرة من خلال لغة ضمنية.

ز- المحاكاة الساخرة (الباروديا).

ح- الفضاء الكرونوطوبي.

مفهوم القصيدة البوليفونية:

المقصود بالقصيدة البوليفونية هو ألا تقتصر القصيدة على صوت واحد هو صوت الشاعر بل تتعدد فيها الأصوات وتتعدد فيها الأحداث والشخصيات ويتعدد فيها الزمان والمكان ومن ثمَّ يتوافر البعد الحواري فيها وتتحرر من هيمنة الصوت الواحد.

فالقصيدة البوليفونية هي تلك القصيدة التي تعتمد في صياغتها على تقنية «تعدد الأصوات» و«الحوارية» حيث تتفاعل هذه الأصوات من خلال الحوار المتبادل وبذلك تجاوزت نطاق الصوت الواحد المهيمن، وسيطرة أحادية الشاعر الراوي الذي يستأثر وحده بالحدث والرؤية بما يؤكد أن الشعر العربي غني بأساليبه وتقنياته، ومنها الأسلوب البوليفوني «الذي لم تعد القصيدة في ظلاله أسيرة للرؤية الأحادية من قبل الشاعر، بل أمست حقلاً لعدة أصوات متجاورة، مع ضرورة وجود عنصر السردية التعبيرية»[14].

وفي ضوء ما سبق يتضح أن القصيدة البوليفونية هي تلك «القصيدة التي يتعدد فيها الأشخاص، فتتعدد فيها الأصوات، وهي تتسم بالبعد الحواري، ويتخذ فيها السرد نطاقه، ويكسو ذلك كله البعد التعبيري الذي يعد السمة المميزة للشعرية، ويخلق حدوداً فاصلة بين الشعر وغيره من فنون القول الأخرى من الأجناس الأدبية»[15].

فالقصيدة البوليفونية تعتمد على عدة مرتكزات هي تعدد الأصوات والشخصيات وتعدد الآراء والأفكار والمواقف ووجهات النظر وكذلك تعدد منظورات السرد وتبادل الحوار بين الشخصيات حيث تتعدد حركة الضمائر. وينتقل الحوار بين شخصية إلى أخرى وتتصاعد الأحداث وتتجسد الحبكة أو «العقدة» ويحتدم الصراع حتى نصل إلى النهاية التي تنتهي إليها الأحداث.

وإذا كان النقاد قد استعاروا مصطلح (البوليفونية) من الحقل الروائي ثم توسعوا في مجال استخدامه ليشمل القصيدة غير الغنائية، فإن هذه الدراسة تسعى إلى تطبيق معطيات هذا المصطلح على النص الشعري الذي يُعدّ خطاباً أدبياً ذا طابع سردي، وأنه بالرغم من هيمنة الرؤية الأحادية على أغلبه إلا أن منه ما يحتفظ بالتعددية ويتجاوز صوت قائله إلى تضمين صوت الآخر لتتحول القصيدة في ضوء هذا المفهوم إلى خطاب حواري تلتقي فيه الأصوات وتتفاعل على الرؤى في فضاء مشترك[16].

وقد اختار البحث تطبيق مفهوم القصيدة البوليفونية على رائية عمر بن أبي ربيعة (أمن آل نعم) لما تتضمنه من عناصر القصيدة البوليفونية حيث تتعدد فيها الأصوات والشخصيات ويتوافر فيها البُعد الحواري وتخضع لعنصري الزمان والمكان وتتمثل فيها البنية السردية الحكائية بما تشتمل عليه من شخصيات وأحداث وحبكة وصراع.

القصيدة:

قال عمر بن أبي ربيعة[17]:

أَمِن آلِ نُعمٍ أَنتَ غادٍ فَمُبكِرُ * غَداةَ غَدٍ أَم رائِحٌ فَمُهَجِّرُ

لِحاجَةِ نَفسٍ لَم تَقُل في جَوابِها * فَتُبلِغَ عُذراً وَالمَقالَةُ تُعذِرُ

تَهيمُ إِلى نُعمٍ فَلا الشَملُ جامِعٌ * وَلا الحَبلُ مَوصولٌ وَلا القَلبُ مُقصِرُ

وَلا قُربُ نُعمٍ إِن دَنَت لَكَ نافِعٌ * وَلا نَأيُها يُسلي وَلا أَنتَ تَصبِرُ

وَأُخرى أَتَت مِن دونِ نُعمٍ وَمِثلُها * نَهى ذا النُهى لَو تَرعَوي أَو تُفَكِّرُ

إِذا زُرتُ نُعماً لَم يَزَل ذو قَرابَةٍ * لَها كُلَّما لاقَيتُهُ يَتَنَمَّرُ

عَزيزٌ عَلَيهِ أَن أُلِمَّ بِبَيتِها * يُسِرُّ لِيَ الشَحناءَ وَالبُغضُ مُظهَرُ

أَلِكني إِلَيها بِالسَلامِ فَإِنَّهُ * يُشَهِّرُ إِلمامي بِها وَيُنَكِّرُ

بِآيَةِ ما قالَت غَداةَ لَقيتُها * بِمَدفَعِ أَكنانٍ أَهَذا المُشَهَّرُ

أشارت بمدراها وقالت لأختها * أَهَذا المُغيريُّ الَّذي كانَ يُذكَرُ

أَهَذا الَّذي أَطرَيتِ نَعتاً فَلَم أَكُن * وَعَيشِكِ أَنساه إِلى يَومِ أُقبَرُ

فَقالَت نَعَم لا شَكَّ غَيَّرَ لَونَهُ * سُرى اللَيلِ يُحيِي نَصَّهُ وَالتَهَجُّرُ

لَئِن كانَ إِيّاهُ لَقَد حالَ بَعدَنا * عَنِ العَهدِ وَالإِنسانُ قَد يَتَغَيَّرُ

رَأَت رَجُلاً أَمّا إِذا الشَمسُ عارَضَت * فَيَضحى وَأَمّا بِالعَشِيِّ فَيَخصَرُ

أَحا سَفَرٍ جَوّابَ أَرضٍ تَقاذَفَت * بِهِ فَلَواتٌ فَهوَ أَشعَثُ أَغبَرُ
قَليلاً عَلى ظَهرِ المِطِيَّةِ ظِلُّهُ * سِوى ما نَفى عَنهُ الرِداءُ المُحَبَّرُ
وَأَعجَبَها مِن عَيشِها ظِلُّ غُرفَةٍ * وَرَيّانُ مُلتَفُّ الحَدائِقِ أَخضَرُ
وَوالٍ كَفاها كُلَّ شَيءٍ يَهُمُّها * فَلَيسَت لِشَيءٍ آخِرَ اللَيلِ تَسهَرُ
وَلَيلَةَ ذي دَورانَ جَشَّمتِني السُرى * وَقَد يَجشَمُ الهَولَ المُحِبُّ المُغَرَّرُ
فَبِتُّ رَقيباً لِلرِفاقِ عَلى شَفا * أُحاذِرُ مِنهُم مَن يَطوفُ وَأَنظُرُ
إِلَيهِم مَتى يَستَمكِنُ النَومُ مِنهُمُ * وَلي مَجلِسٌ لَولا اللُبانَةُ أَوعَرُ
وَباتَت قَلوصي بِالعَراءِ وَرَحلُها * لِطارِقِ لَيلٍ أَو لِمَن جاءَ مُعوِرُ
وَبِتُّ أُناجي النَفسَ أَينَ خِباؤُها * وَكَيفَ لِما آتي مِنَ الأَمرِ مَصدَرُ
فَدَلَّ عَلَيها القَلبَ رَيّا عَرَفتُها * لَها وَهَوى النَفسِ الَّذي كادَ يَظهَرُ
فَلَمّا فَقَدتُ الصَوتَ مِنهُم وَأُطفِئَت * مَصابيحُ شُبَّت في العِشاءِ وَأَنؤُرُ
وَغابَ قُمَيرٌ كُنتُ أَرجو غُيوبَهُ * وَرَوَّحَ رُعيانُ وَنَوَّمَ سُمَّرُ
وَخُفِّضَ عَنّي النَومُ أَقبَلتُ مِشيَةَ الـ * حُبابِ وَرُكني خَشيَةَ الحَيِّ أَزوَرُ
فَحَيَّيتُ إِذ فاجَأتُها فَتَوَلَّهَت * وَكادَت بِمَخفوضِ التَحِيَّةِ تَجهَرُ
وَقالَت وَعَضَّت بِالبَنانِ فَضَحتَني * وَأَنتَ امرُؤٌ مَيسورُ أَمرِكَ أَعسَرُ
أَرَيتَكَ إِذ هُنّا عَلَيكَ أَلَم تَخَف * وُقيتَ وَحَولي مِن عَدُوِّكَ حُضَّرُ
فَوَ اللَهِ ما أَدري أَتَعجيلُ حاجَةٍ * سَرَت بِكَ أَم قَد نامَ مَن كُنتَ تَحذَرُ
فَقُلتُ لَها بَل قادَني الشَوقُ وَالهَوى * إِلَيكِ وَما عَينٌ مِنَ الناسِ تَنظُرُ
فَقالَت وَقَد لانَت وَأَفرَخَ رَوعُها * كَلاكَ بِحِفظِ رَبُّكَ المُتَكَبِّرُ
فَأَنتَ أَبا الخَطّابِ غَيرُ مُدافَعٍ * عَلَيَّ أَميرٌ ما مَكُثتُ مُؤَمَّرُ
فَبِتُّ قَريرَ العَينِ أُعطيتُ حاجَتي * أُقَبِّلُ فاها في الخَلاءِ فَأُكثِرُ
فَيا لَكَ مِن لَيلٍ تَقاصَرَ طولُهُ * وَما كانَ لَيلى قَبلَ ذَلِكَ يَقصُرُ
وَيا لَكَ مِن مَلهىً هُناكَ وَمَجلِس * لَنا لَم يُكَدِّرهُ عَلَينا مُكَدِّرُ
يَمُجُّ ذَكِيَّ المِسكِ مِنها مُفَلَّجٌ * رَقيقُ الحَواشي ذو غُروبٍ مُؤَشَّرُ
تَراهُ إِذا تَفتَرُّ عَنهُ كَأَنَّهُ * حَصى بَرَدٍ أَو أُقحُوانٌ مُنَوَّرُ
وَتَرنو بِعَينَيها إِلَيَّ كَما رَنا * إِلى رَبرَبٍ وَسطَ الخَميلَةِ جُؤذَرُ
فَلَمّا تَقَضّى اللَيلُ إِلّا أَقَلَّهُ * وَكادَت تَوالي نَجمِهِ تَتَغَوَّرُ
أَشارَت بِأَنَّ الحَيَّ قَد حانَ مِنهُمُ * هُبوبٌ وَلَكِن مَوعِدٌ مِنكَ عَزوَرُ
فَما راعَني إِلّا مُنادٍ تَرَحَّلوا * وَقَد لاحَ مَعروفٌ مِنَ الصُبحِ أَشقَرُ
فَلَمّا رَأَت مَن قَد تَنَبَّهَ مِنهُمُ * وَأَيقاظَهُم قالَت أَشِر كَيفَ تَأمُرُ
فَقُلتُ أُبادِيهِم فَإِمّا أَفوتُهُم * وَإِمّا يَنالُ السَيفُ ثَأراً فَيَثأَرُ
فَقالَت أَتَحقيقاً لِما قالَ كاشِحٌ * عَلَينا وَتَصديقاً لِما كانَ يُؤثَرُ
فَإِن كانَ ما لا بُدَّ مِنهُ فَغَيرُهُ * مِنَ الأَمرِ أَدنى لِلخَفاءِ وَأَستَرُ

أُقَصُّ عَلى أُختَيَّ بِدءَ حَديثِنا * وَما لِيَ مِن أَن تَعلَما مُتَأَخَّرُ
لَعَلَّهُما أَن تَطلُبا لَكَ مَخرَجاً * وَأَن تَرحُبا صَدراً بِما كُنتُ أَحصُرُ
فَقامَت كَئيباً لَيسَ في وَجهِها دَمٌ * مِنَ الحُزنِ تُذري عَبرَةً تَتَحَدَّرُ
فَقامَت إِلَيها حُرَّتانِ عَلَيهِما * كِساءانِ مِن خَزٍّ دِمَقسٌ وَأَخضَرُ
فَقالَت لِأُختَيها أَعينا عَلى فَتىً * أَتى زائِراً وَالأَمرُ لِلأَمرِ يُقدَرُ
فَأَقبَلَتا فَارتاعَتا ثُمَّ قالَتا * أَقِلّي عَلَيكِ اللَومَ فَالخَطبُ أَيسَرُ
فَقالَت لَها الصُغرى سَأُعطيهِ مِطرَفي * وَدِرعي وَهَذا البُردَ إِن كانَ يَحذَرِ
يَقومُ فَيَمشي بَينَنا مُتَنَكِّراً * فَلا سِرُّنا يَفشو وَلا هُوَ يَظهَرُ
فَكانَ بِحَيّي دونَ مَن كُنتُ أَتَّقي * ثَلاثُ شُخوصٍ كاعِبانِ وَمُعصِرُ
فَلَمّا أَجَزنا ساحَةَ الحَيِّ قُلنَ لي * أَلَم تَتَّقِ الأَعداءَ وَاللَيلُ مُقمِرُ
وَقُلنَ أَهَذا دَأبُكَ الدَهرَ سادِراً * أَما تَستَحي أَو تَرعَوي أَو تُفَكِّرُ
إِذا جِئتِ فَامنَح طَرفَ عَينَيكَ غَيرَنا * لِكَي يَحسِبوا أَنَّ الهَوى حَيثُ تَنظُرُ
فَآخِرُ عَهدٍ لي بِها حينَ أَعرَضَت * وَلاحَ لَها خَدٌّ نَقِيٌّ وَمَحجَرُ
سِوى أَنَّني قَد قُلتُ يا نُعمُ قَولَةً * لَها وَالعِتاقُ الأَرحَبِيّاتُ تُزجَرُ
هَنيئاً لِأَهلِ العامِرِيَّةِ نَشرُها ال * لَذيذُ وَرَيّاها الَّذي أَتَذَكَّرُ
وَقُمتُ إِلى عَنسٍ تَخَوَّنَ نَيَّها * سُرى اللَيلِ حَتّى لَحمُها مُتَحَسِّرُ
وَحَبسي عَلى الحاجاتِ حَتّى كَأَنَّها * بَقِيَّةُ لَوحٍ أَو شِجارٌ مُؤَسَّرُ
وَماءٍ بِمَوماةٍ قَليلٍ أَنيسُهُ * بَسابِسَ لَم يَحدُث بِهِ الصَيفَ مَحضَرُ
بِهِ مُبتَنىً لِلعَنكَبوتِ كَأَنَّهُ * عَلى طَرَفِ الأَرجاءِ خامٌ مُنَشَّرُ
وَرِدتُ وَما أَدري أَما بَعدَ مَوردي * مِنَ اللَيلِ أَم ما قَد مَضى مِنهُ أَكثَرُ
فَقُمتُ إِلى مِغلاةِ أَرضٍ كَأَنَّها * إِذا اِلتَفَتَت مَجنونَةٌ حينَ تَنظُرُ
تُنازِعُني حِرصاً عَلى الماءِ رَأسَها * وَمِن دونِ ما تَهوى قَليبٌ مُعَوَّرُ
مُحاوِلَةً لِلماءِ لَولا زِمامُها * وَجَذبي لَها كادَت مِراراً تَكَسَّرُ
فَلَمّا رَأَيتُ الضَرَّ مِنها وَأَنَّني * بِبَلدَةِ أَرضٍ لَيسَ فيها مُعَصَّرُ
إِذا شَرَعَت فيهِ فَلَيسَ لِمُلتَقى * مَشافِرِها مِنهُ قِدى الكَفِّ مُسأَرُ
وَلا دَلوَ إِلّا القَعبُ كانَ رِشاءَهُ * إِلى الماءِ نِسعٌ وَالأَديمُ المِضَفَّرُ
فَسافَت وَما عافَت وَما رَدَّ شُربَها * عَنِ الرَيِّ مَطروقٌ مِنَ الماءِ أَكدَرُ

المقاربة البوليفونية لقصيدة عمر:

تُعَدُّ رائية عمر بن أبي ربيعة من دُرر الشعر العربي وفرائده، وهي نموذج حقيقي للقصيدة البوليفونية بما تتضمنه من عناصر وخصائص، فهي قصيدة درامية تتعدد فيها الأصوات والشخصيات وتتصاعد فيها الأحداث ويؤدي الحوار فيها دوراً محورياً، ويتوافر فيها عنصرا الزمان والمكان.

وتبدأ القصيدة بمنولوج داخلي يعبر عن صوت الشاعر ويمتد إلى سبعة أبيات، ويعبر الحوار عن قلق الشاعر وتردده ومعاناته، فغرامه بـ (نعم) يصل إلى درجة الهيام، ولكن اجتماع الشمل غير متحقق، وحبل التواصل مقطوع، وقُرب (نعم) مكانياً غير مجدٍ، لأنه لا يستطيع الوصول إليها، كما أنه لا يستطيع أن يتحمل ابتعادها ولا يصبر على فراقها.

فالظمأ العاطفي الذي يشعر به (عمر) وعدم قدرته على إشباع (حاجة النفس) يجسد عمق التوتر النفسي الذي يعانيه حيث تقف العادات والأعراف عقبة كأداء أمام تحقيق رغبته وقد عبَّر عن اصطدام رغبته بوجود الرقيب أو (ذي القرابة) (لنُعم) الذي يتنمّر عليه كلما سعى إلى زيارتها. وهنا يوجه (عمر) خطابه إلى شخص مجهول أو ذي صلة بها فيحمّله السلام إليها:

ألكـــني إليهـــا بالـــسلام فإنـــه * يَـــشهَّرُ إلمـــامي بهـــا وينكَّـــرُ

وفي استدعاء لذكريات الماضي، يستحضر (عمر) صورة (نُعم) حين التقاها بـ (مدفع أكنان) وقد سبقته شهرته ومغامراته النسائية وتردد سيرته على ألسنة الفتيات وإطرائهن إياه وتعلقهن به:

بِآيَـةِ مـا قالَـت غَـداةَ لَقيتُهـا * بِمَـدفَعِ أَكنـانٍ أَهَـذا المـشَهَّرُ

أشارت مدراها وقالت لأختها * أَهَـذا المغيريُّ الَّـذي كـانَ يُـذكَرُ

فَقالَـت نَعَـم لا شَـكَّ غَيَّـرَ لَونَـهُ * سُرى اللَيلِ يُحيِي نَصَّهُ وَالتَهَجُّرُ

وفي السياق ذاته، وتأكيداً لما اشتهر به (عُمر) من نزوات ومغامرات، يستحضر أحداث مغامرة (ليلة ذي دوران) حيث تجشّم الأهوال للوصول إلى حيث تقيم (نُعم) ويعتمد على البنية القصصية في سرد الأحداث ووصف المشاهد، حيث اتخذ مجلسه قريباً من دار (نُعم) مختبئاً عن أعين الرقباء في مكان وعر، وقد ترك ناقته بالعراء لتكون نهباً لطارق ليل، وأخذ يتحسس موضع خباء (نعم) ويتدبر الأمر حتى إذا خفتت أصوات قومها وأطفئت المصابيح تأهباً للخلود إلى النوم واختفى ضوء القمر ونام السُمَّار واختفت تماماً ملامح الحركة والحياة نفض (عمر) النوم عن عينيه وزحف على بطنه كأنه ثعبان حتى نجح في الوصول إلى خباء (نعم) التي عقدت المفاجأة لسانها، وتنازعها إحساسان بالخوف والرغبة، ويستمتع العاشقان بنشوة الغرام ويستغرقان في تلك النشوة إلى أن تتنبه (نعم) إلى انقضاء الليل واقتراب استيقاظ (الحيّ)، فيمتلكهما الرعب حين أحسَّا بأصوات من استيقظوا ينادون بالرحيل، وهنا تحدث (العقدة) وتصل الأحداث إلى ذروتها، ويبحث العاشقان عن مخرج من هذا المأزق، فيرتدي عمر ثوب الشجاعة ويختار المواجهة والخلاص بالقوة ولكن (نعم) تذكره بموقف الكاشحين والمتربصين وما يجلبه هذا السلوك من إيذاء لسمعتها وشرفها، وهنا ينفرج الموقف المتأزم حين تتدخل الأختان باقتراح أن يتنكر عمر في ثياب الأخت الصغرى، وينتهي المشهد الختامي بخروج (عمر) متخفياً بين الأخوات الثلاث حتى نجحت الخطة باجتياز ساحة الحي وتوجيه اللوم إلى عمر الذي لا ينفك عن مغامراته الجريئة غير المحسوبة.

عناصر البوليفونية في القصيدة:

لعلي لا أعدو الحقيقة إذا قلت إن قصيدة عمر بن أبي ربيعة من أقوى النماذج التي تتحقق فيها عناصر البوليفونية، وذلك على النحو الآتي:

أولاً: تعدد الأصوات:

تتعدد الأصوات في قصيدة (عمر) لتخرج بذلك عن إطار الصوت الواحد الذي تتسم به القصيدة الغنائية، وتنحصر الأصوات في القصيدة على هذا النحو:

1- صوت الراوي:

وهو صوت الشاعر الذي يؤدي دور الراوي ويحكي أحداث المغامرة على ألسنة أشخاص آخرين، ويستهل القصيدة بحوار داخلي يمهد للأحداث.

وهناك فكرة طرحها باختين وهي أنه في الرواية البوليفونية قد يغيب صوت الراوي مفسحاً المجال لتعبر كل شخصية بتلقائية عن نفسها وفق انتمائها الاجتماعي.

ونلحظ أن عمر قد أفسح المجال للشخصيات النسائية للتعبير عن نفسها وتصوراتها كما حدث مع نُعم وأخواتها.

2- صوت (نُعم):

يتردد هذا الصوت بدءاً من البيت التاسع حيث يدور حوار بينها وبين أختها يكشف عن تعلقها بعمر وعما اشتهر به من بين النساء.

ويعود صوت (نُعم) للظهور في سياق سرد الشاعر لمغامرته للوصول إلى خبائها، وفيه نرى شخص (نُعم) العاشقة وهيامها بـ (عمر).

3- صوت منادي الحي:

ويتردد صوته منبهاً الحيّ إلى الاستيقاظ والتأهب للرحيل عن المكان.

4- صوت الأختين:

يتداخل صوت الأختين في الأحداث حين اكتشفتا وجود (عمر) وما يمثله ذلك من مخاطر على سمعة أختهما، وكان صوت الأخت الصغرى هو الأعلى حين اقترحت أن يلبس (عمر) مطرفها ودرعها ويمشي بينهن متنكراً.

وعلى هذا النحو تتعدد الأصوات في القصيدة حيث تتخلى عن الصوت الأوحد لتفسح المجال لأصوات آخرين.

وتؤكد معطيات البوليفونية بأنه «يتوجب على الراوي/ الشاعر أن يكون حيادياً، قَدْر الإمكان، بحيث يعرض رؤيته جنباً إلى جنب مع رؤية الأصوات الأخرى».

ثانياً: تعدد الشخصيات:

تُعَدُّ الشخصية الروائية هي الركيزة الأساسية للرواية، بوصفها المحور الذي تدور حوله الأحداث. فهي المحرك للأحداث داخل الخطاب السردي، وغالباً هي «كائن حي له وجود فيزيقي، توصف ملامحها، وقامتها وصورتها وملابسها.. ولا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها»[18].

إن كل شخصية في الرواية البوليفونية لها خصوصيتها في سرد الحدث الروائي بأسلوبها الخاص، بمعنى أنها تتحرر من سلطة المؤلف.

والرواية متعددة الأصوات هي «تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى»[19].

ويُعَدُّ تعدد الشخصيات من أهم معطيات القصيدة البوليفونية، وهي بذلك تحذو حذو الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات وتتوزع بين شخصيات محورية وأخرى ثانوية أو هامشية.

وتتضمن رائية (عمر) عدة شخصيات هي:

1- شخصية (عمر):

وهو يقوم بدور الراوي العليم الذي يسرد الأحداث ويتداخل مع الشخصيات الأخرى، وتتسم شخصية (عمر) في القصيدة بأنها شخصية عاشق مغامر لا يبالي بالأعراف ويعرض نفسه للمخاطر ويدَّعي الشجاعة ولكنه لا يلبث أن يخضع لمنطق الأخت الصغرى فيخرج متخفياً في رداء امرأة، وإن أظهر أنه مغامر، يجوب القفار ويهوى سرى الليل.

2- شخصية (نُعم):

وهي شخصية محورية في القصيدة، فمن أجلها أقدم (عمر) على مغامرته الجريئة، وهي شخصية عاشقة متحضرة تتعطر وتنظر إلى عاشقها في حنان كنظرة الظبي وهي تخضع لرغباتها وتستجيب لعاشقها الذي تهيم به عشقاً.

3- شخصية الأخت الكبرى:

لم تظهر ملامح هذه الشخصية إلا بأنها شخصية انقيادية تستجيب لاقتراح أختها الصغرى وتسهم في خلاص عمر من المأزق الخطير الذي وضع نفسه فيه.

4- شخصية الأخت الصغرى:

وهي شخصية تتسم بالحكمة، فهي التي اقترحت الحلّ الذي أنهى عقدة الأحداث.

5- شخصية الوسيط:

وهي شخصية هامشية تقوم فقط بأداء دور من يقوم بتبليغ السلام لـ(نُعم).

6- شخصية الكفيل:

تكشف الأحداث عن شخصية من يقوم بكفالة (نُعم) فيوفر لها أسباب المعيشة الرغدة، فلا يؤرقها شيء، وهو ما عبر عنه الشاعر بقوله:

ووالٍ كفاها كل شيء يهمُّها * فليست لشيء آخر الليل تسهرُ

7- شخصيات الرقباء:

وهي شخصيات ثانوية تؤدي دور الحماية والرقابة:

فبتُّ رقيباً للرفاق على شفا * أحاذر منهم من يطوف وأنظرُ

8- **شخصية منادي الحيّ:**

وهو من الشخصيات الثانوية كذلك وكان دوره مقتصراً على تنبيه الحي بالاستيقاظ.

ثالثاً: الحوارية:

يُعَدُّ الحوار من أهم الأسس التي ترتكز عليها البوليفونية، وقد أعلى (باختين) من شأن الحوار فقال: «إن الكون كله مؤسس على الحوار، فالحوار يظهر الرؤية، ويسرد الحدث والمواقف. ويعبر عن الشخصيات، والحوار جزء من عملية السرد»[20].

فالحوار كما يعبر عنه باختين تفاعل بين المتحاورين، والتوجيه الحواري ظاهرة شخصية لكل خطاب، بل هو الغاية الطبيعية لكل خطاب»[21].

ويقول باختين: «إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائماً علاقات حوارية أي أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزيج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي»[22].

ومن تقنيات الحوار أن يعمد السارد إلى ترك متسع للشخصية حتى تعبر بألفاظها وأصواتها. وفي هذه الحالة تصبح ضمائر التكلم وعلامات الزمان تابعة لعالم هذه الشخصية، وهو ما يسميه باختين (الحوار التبادلي)[23].

وتعتمد قصيدة (عمر) على تقنية "تعدد الأصوات" أو "الحوارية"، فالحوار هو الركيزة الأساسية في القصيدة، وهو يبدأ من البيت التاسع ويمتد حتى البيت التاسع والخمسين.

ويبدأ الحوار بالفعل (قالت) الذي يحمل قوة إنجازية مما يشي بأننا أمام نمط غير تقليدي من أنماط القصيدة.. ويتوزع الحوار على النحو الآتي:

أ- حوار الشاعر مع ذاته:

وقد استهلَّ به (عمر) قصيدته وكشف هذا الحوار عن حالة التردد والقلق التي خالطت نفسية الشاعر، فهو يضمر في نفسه أمراً يتعلق بزيارة (نعم) ورؤيتها ولكنه لا يستطيع أن يحسم أمره أو أن يقطع قراراً بالإقدام أو الإحجام، ويعمد الشاعر إلى سؤال النفس:

أمن آل نعم أنت غادٍ فمبكر * غداة غدٍ أم رائح فمهجِّرَ؟

ويشير استخدام ضمير المخاطب (أنت) إلى تقنية (التجريد) حيث يجرّد من نفسه شخصاً آخر يحاوره ويسائله، كما تؤدي أساليب النفي المتكررة واللجوء إلى (التضاد) أو (المقابلة) إلى تجسيد الحالة النفسية حيث التردد والقلق والتوتر.

ويفصح حوار الشاعر مع ذاته في البيت السادس عن تلك العقبة التي تصطدم برغبة عمر الجامحة والمتمثلة في (ذي القرابة) الذي يقف له بالمرصاد حائلاً دون تحقيق رغبته:

إذا زرتُ نُعما لم يزل ذو قرابةٍ * لها كلما لاقيته يتنمَّرُ

ب- حوار (نُعم) مع أختها:

وهو حوار مركب، انصرف في بدايته إلى حوار قصير بين (نُعم) و(عمر):

بأية ما قالت غداة لقيتها * بمدفع أكنانٍ أهذا المشهّرُ

ولم يلبث الحوار أن انتقل إلى (نُعم) وأختها، وقد جرى الحوار على هذا النحو:

أشارت بمدراها وقالت لأختها * أَهَذا المِغيريُّ الَّذي كانَ يُذكَرُ

أَهَذا الَّذي أَطرَبتِ نَعتاً فَلَم أَكُن * وَعَيشِكِ أَنساه إِلى يَومِ أُقبَرُ

فَقالَت نَعَم لا شَكَّ غَيَّرَ لَونَهُ * سُرى اللَيلِ يُجيِي نَصَّهُ وَالتَهَجُّرُ

وقد ارتبط الحوار هنا بصورة (نُعم) وهي تشير بمدراها وهي في حالة استرخاء وتمشيط للشعر، وكشف الحوار عن ذيوع شهرة عمر بين نساء الحيّ وعن حالة العشق حيث بدا (عمر) معشوقاً أكثر من كونه عاشقاً.

ج– حوار الشاعر و(نُعم):

وهو حوار طويل يشغل مساحة واسعة من أبيات القصيدة ويبدأ من البيت التاسع والعشرين:

فحييتُ – إذ فاجأتها – فتولهت * وكادت بمخفوض التحية تجهرُ

ويكشف الحوار عن نفسية (نُعم) وشخصيتها، ويحفل بتعبيراتها النسائية وسلوك المرأة الفطري أو العفوي في مثل هذا الموقف، مثل عبارة (عضَّت بالبنان) وهي دلالة أنثوية على ما انتاب (نعم) حين فوجئت بوجود (عمر) في خبائها، وتشير عبارة (فضحتني) إلى هذا الشعور النسائي الذي تتعرض له أية امرأة في مثل هذا الموقف. كما يكشف الحوار عن تردد (نُعم) بين (الخوف) و(الفرح)، ويحمل الفعل (تولَّهت) دلالة نفسية عميقة عن تمتع (نُعم) بحسّ عاطفي مرهف.

وتتضافر أساليب الاستفهام في حوار (نُعم) مع (عمر):

أريتك إذ هُنَّا عليك: ألم تخف * –وقيت– وحولي من عدوك حُضَّرُ

فوالله ما أدري أتعجيل حاجة * سرت بك أم قد نام من كنت تحذرُ

ويتواصل الحوار بين العاشقين من خلال فعلي القول: «فقلت لها.. فقالت..» حيث يكشف الحوار عن استجابة (نُعم) ونجاح عمر في سريان الطمأنينة إليها وهنا يتداخل صوت الراوي/ الشاعر ليؤكد بؤرة الحدث والهدف من المغامرة:

فبتُّ قرير العين أعطيتُ حاجتي * أقبّلُ فاهاً في الخلاء فأكثرُ

وفي لفتة بارعة يحلُّ التعبير بالإشارة محل التصريح بالقول:

أشارت بأن الحيّ قد حان منهمُ * هبوبٌ ولكن موعَدٌ لك عزورُ

فالحالة العاطفية لـ (نعم) لا تستدعي الكلام حيث التردد بين حالتي الحَذَر العاطفي والخوف من استيقاظ الحي، وهو ما جعلها تعمد إلى التعبير بالإشارة لتنبيه (عمر) إلى استيقاظ الحيّ، ولكنَّ حاجتها العاطفية وتعلقها بـ (عمر) تدفعها إلى أن تضرب له موعداً آخر في مكان آخر.

ولهذا فإن الحوارية – وفق باختين – تعني أن المتكلم يكون محكوماً بمنظومة من الأفكار والثقافة التي تؤثر في خطاب الآخر، فكل خطاب يعود إلى ذوات متكلمة، ولذلك فكل خطاب يتأثر بسياقه الثقافي والاجتماعي، وتأسيساً على ذلك نجد باختين يؤكد على التفاعل اللفظي في النص الأدبي، وتأثير خطاب الآخر في خطاب الذات من خلال السمة الحوارية، وفي هذه الحالة يتحول النص إلى ما يشبه (الكرنفال) ويكتسب الخواص الحوارية ويصير نصاً مفتوحاً.

وهذا ما نجده في الحوار الذي دار على ألسنة الشخصيات في قصيدة (آل نعم)، فحوار (نعم) مع أختيها يكشف عن التفاعل اللفظي ويبدو محكوماً بسياق اجتماعي يدين مثل هذا السلوك ويراه سلوكاً معيباً شائناً، كما أن حوار الشاعر مع (نعم) ينطلق من سياق اجتماعي، ويستدعي صورة «الأعداء» و«العذال» المتربصين بمن يخالف الأعراف الاجتماعية، ومن هنا فإن العلاقات الحوارية في القصيدة تتخذ صفة المرجعية بمعنى الإحالات إلى سياقات وخطابات اجتماعية موروثة، وهو ما يتفق مع رؤية باختين حيث يستخدم مصطلح (الحوارية) للدلالة على تقاطع الخطابات والملفوظات داخل الخطاب الروائي[24].

وقد أدرج باختين الرؤية في ثلاثة أنواع هي: الرؤية الخارجية، وتعتمد على استخدام ضمير الغائب، والرؤية الداخلية، وتعتمد على استخدام ضمير الذات أو الأنا، والرؤية المتعددة التي تتعدد فيها طرق الراوي حيث ينوّع بين استخدام الضمائر والمونولوج الداخلي[25].

وقد تحققت أنواع الرؤية الثلاثة في قصيدة (آل نعم)، فهناك الرؤية الخارجية التي استخدم فيها الراوي (عمر) ضمير الغائب من خلال الأفعال الماضية مثل: (قالت – قالتا – أشارت – ارتاعتا... إلخ)، وهناك الرؤية الداخلية التي تعتمد على استخدام ضمير المتكلم كما يتمثل في حديث (عمر)، كقوله:

إذا زُرتُ نُعماً لَم يَزَل ذو قَرابَةٍ * لَها كُلَّما لاقَيتُهُ يَتَنَمَّرُ

عَزيزٌ عَلَيهِ أَن أُلِمَّ بِبَيتِها * يُسِرُّ لِيَ الشَحناءَ وَالبُغضُ مُظهَرُ

أَلِكني إِلَيها بِالسَلامِ فَإِنَّهُ * يُشَهَّرُ إِلمامي بِها وَيُنَكَّرُ

فضمير المتكلم حاضر بقوة في الأبيات تجسيداً للرؤية الداخلية، ويتمثل ذلك في ضمير الفاعل المتصل في الفعل (زرت)، وضمير الذات الفاعل في الفعل (لاقيته) وضمير الفاعل المستتر في الفعل (ألمّ) وضمير الذات في شبه الجملة (لي)، وفي الفعل (ألكني)، وفي المركب الإضافي (إلمامي)، ومثل هذه الكثافة تدل على هيمنة الذات وحضورها الفاعل في القصيدة.

وهناك أيضاً الرؤية المتعددة التي يراوح فيها الراوي بين استخدام الضمائر، كقول الشاعر:

بِآيَةِ ما قالَت غَداةَ لَقيتُها * بِمَدفَعِ أَكنانٍ أَهَذا المُشَهَّرُ

أشارت بمدراها وقالت لأختها * أَهَذا المِغيريُّ الَّذي كانَ يُذكَرُ

فالضمائر تتنوع هنا بين ضمير الغائب كما في الأفعال (قالت – لقيتها – أشارت – كان يذكر)، ويطلُّ كذلك ضمير الذات في الفعل (لقيتُها).

وقد عرضت سارة ما يلز لمفهوم (النسوية)، فرأت أن للغة المرأة خصائص وسمات تميزها عن لغة الرجل، منها أن المرأة تستخدم جملاً قصيرة الطول، تفتقر إلى العقلانية، وأنها دائماً ما تميل إلى الجانب العاطفي، ومنها استخدام كلمات تدل على التحبب والتدليل، والتلطف في التعبير، والافتراض المسبق، والسخرية والتهكم، والإكثار من الأسئلة، واستخدام

الأساليب المترددة[26].

وقد تحققت أغلب هذه الخصائص في قصيدة (آل نعم) فمن خصائص اللغة الأنثوية ما جاء على لسان (نُعم) في قولها:

وَقالَت وَعَضَّت بِالبَنانِ فَضَحتَني * وَأَنتَ اِمرُؤٌ مَيسورُ أَمرِكَ أَعسَرُ

ففي قوله (وعضت بالبنان) تعبير أنثوي، وفي قولها: (فضحتني) تعبير أنثوي خالص.

ومنها استخدام جمل قصيرة الطول، كقوله (فأقبلتا – فارتاعتا).

واستخدمت (نعم) كلمات تدل على التحبب والتدليل في خطابها لعمر، كقوله:

فَقالَت وَقَد لانَت وَأَفرَخَ رَوعُها * كَلاكَ بِحِفظِ رَبُّكَ المُتَكَبِّرُ

فَأَنتَ أَبا الخَطّابِ غَيرُ مُدافَعٍ * عَلَيَّ أَميرٌ ما مَكُثتُ مُؤَمَّرُ

فنحن هنا أمام خطاب أنثوي يحمل دلالات التدليل والتحبب ويعكس الجانب العاطفي والإسراف في المشاعر.

ومن التلطف في التعبير قوله:

(فبتُّ قريرَ العين أُعطيتُ حاجتي)

ففي قوله (أعطيت حاجتي) تلطف في التعبير وكناية عن النهم الجنسي.

ومن هذه الخصائص الإكثار من الأسئلة، كقوله على لسان المرأة:

– أهذا المشهَّرُ؟

– أَهَذا المغيريُّ الَّذي كانَ يُذكَرُ؟

– فَقالَت أَتَحقيقاً لِما قالَ كاشِحٌ؟

– أَلَم تَتَّقِ الأَعداءَ وَاللَيلُ مُقمِرُ؟

– أَشِر كَيفَ تَأمُرُ؟

– أَما تَستَحي أَو تَرعَوي أَو تُفَكِّرُ؟

فمثل هذه الكثافة في الأسئلة تبدو سمة من سمات اللغة الأنثوية وتكشف عن نفسية المرأة وردود أفعالها تجاه الموقف الذي وضعهن فيه (عُمر).

وتبدو السخرية والتهكم في المشهد الذي تنكر فيه عمر في ملابس النساء وقام يمشي بينهن متنكراً.

ومما سبق يتبين أن عناصر الخطاب النسوي قد تحققت في القصيدة من خلال دخول صوت المرأة محاورة.

وبدءاً من البيت الرابع والأربعين حتى البيت الثامن والخمسين يُجسد الحوار المأزق الذي تعرض له (عُمر) و(نعم) وكيفية البحث عن وسيلة للخروج من هذا المأزق أو الموقف المتأزم حيث يؤدي الحوار دوراً محورياً في تصوير الحديث وتصاعده والخروج بالعقدة إلى «الحل».

وقد عبَّرت (نُعم) في حوارها مع (عمر) عن الإحساس بالخوف وتركت له اتخاذ القرار بقولها: "أَشِرْ كيف تأمر"؟

ويحاول (عمر) أن يتحلَّى بالشجاعة والجسارة أمام (نُعم) فيقترح أن يلجأ إلى القوة في مواجهة أهلها، وهو ما ترفضه (نعم) لما يجلبه عليها من أخطار وأضرار.

وتبحث (نُعم) عن حيلة أخرى للخلاص، فتلجأ إلى أختيها لمساعدتها.

د– حوار (نُعم) مع أختيها:

وهو حوار يحمل كل خصائص (الأنوثة) ويعبر تعبيراً دقيقاً عن الموقف، ويُجسد الراوي حالة الرعب التي انتابت (نُعماً) وأختيها تجسيداً صادقاً حيث بدت (نعم) بصورة أخرى، فقد علت وجهها الكآبة وهربت الدماء من وجهها، وحاصرها الحزن، واستسلمت للبكاء:

فقامت كئيباً ليس في وجهها دمٌ * من الحزن تذري عَبْرَةً تتحدَّر

وحين فوجئت الأختان بحالتها أصابتهما ما أصاب (نُعماً) من الرعب، وإن حاولتا التخفيف عنها:

فأقبلتا، فارتاعتا، ثم قالتا: * أقلّي عليك اللوم، فالخطب أيسرُ

وتجسد الجمل الفعلية في البيت التعبير الحركي والنفسي واختزال الحدث في سرعة عجيبة.

ويكشف الحوار عن الحيلة التي لجأت إليها الأختان للخلاص من الموقف وإخراج (عمر) متخفياً، فالحوار يمثل ركيزة أساسية في القصيدة وتتعدد الأصوات من خلاله ويتنقل بين الشخصيات في سلاسة وتدفق ويخرج بالقصيدة عن إطار الصوت الأحادي حيث يتجسد المبدأ الحواري أو "الحوارية" في أصدق صورها كما أسس لها باختين مما يدل على تداخل الأجناس الأدبية وقدرة القصيدة العربية على استيعاب التقنيات الجديدة.

تعدُّد الأساليب اللغوية:

كان لتعدد الأصوات والشخصيات في رائية عمر بن أبي ربيعة أثر في تعدد الأساليب اللغوية داخل بنية القصيدة، وهذا من سمات القصيدة البوليفونية، ويتمثل ذلك في عدة نقاط هي:

أ– تعدد الضمائر:

وهذا التعدد يعد من أبرز عناصر السرد، فالضمائر هي عصب العمل الشعري كما يقول ياكبسون[27].

وهذا التنوع في الضمائر بين المتحاورين يكسب القصيدة سمات «الدراما» ويجلّي تنوع الحوار الداخلي والخارجي، ويبرز أبعاده، ويحدو أوجه الصراع، ويكشف عن تباين المواقف والشخصيات. وقد توزعت الضمائر في القصيدة بين ضمائر الغياب والحضور، وإن تركزت حول ضمائر الحضور للمتحاورين.

كما يتمثل تعدد الأساليب في المراوحة بين الصيغ الذكورية والأنثوية في التخاطب وإجراء العبارات المسكوكة على لسان المرأة والميل إلى التهجين أي الدمج بين لغتين، إحداهما لغة الأنثى بكل ما تحمله من دلالات أنثوية، والأخرى لغة الراوي العليم الذكورية، وكذلك التركيز على الجمل

الفعلية التي تهيمن على القصيدة وتعبر عن الحدث تعبيراً دقيقاً.

توافر عنصري الزمان والمكان في القصيدة البوليفونية:

يؤكد باختين أهمية الزمان والمكان في الرواية والقصيدة البوليفونية، ويرى أن طبيعة الزمان والمكان تستند على ما اصطلح عليه باختين بـ(الكورنوتوب) الذي يقصد به الحيزين الزماني والمكاني اللذين عاش فيهما المبدع، ومن ثمَّ فهما الحيزان اللذان يجعلان من أي عالم يصنعه المبدع عالماً حقيقياً أو عالماً تخيلياً أو عالماً فنياً أو عالماً جمالياً»[28].

ومصطلح (الكرونوتوب) يتكون من شقين، أولهما (كرونو) ويقصد به الزمان، والآخر (توب) ويشير إلى المكان، وبذلك فإن هذا المصطلح يعني في المدونة البوليفونية (الزمكانية) أي تلازم الزمان والمكان داخل العمل الإبداعي[29].

وقد حذت القصيدة البوليفونية حذو الرواية في احتضان عنصري الزمان والمكان، وهذا ما نجده متحققاً في رائية عمر بن أبي ربيعة.

المكان:

ارتبط الإنسان بالمكان منذ بدء الخليقة، ولذلك فالمكان يمتلك ذاكرة متجذرة لدى المبدع، وهو ما أكده غاستون باشلار Gaston Bachelard فقال «إن الذكريات ساكنة، كلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيداً أصبحت أوضح. إن وضع الذاكرة في الزمن هو فعل كتاب السيرة وهي تتوافق مع نوع من التاريخ الخارجي، لاستعمال خارجي، يريد الكاتب نقله إلى الآخرين»[30].

فالمكان هو حاضن الوجود الإنساني وشرطه الرئيس[31].

والمكان ليس فضاءً فارغاً ولكنه مليء بالكائنات والأشياء[32].

وقد تحول المكان في القصيدة العربية عبر رحلتها الطويلة إلى مادة جمالية كما يتمثل في الأمكنة الطللية التي تجذرت في ذاكرة الشاعر العربي الذي أدرك «أنه لا يستطيع أن يبرح المكان، وأن المكان يحتويه في حياته ومماته، فهو جزء منه لا يختلف عنه في شيء، بل يحمل من سابقيه الذين رحلوا بقية يقف عليها في كل طلل يخاطبها وتخاطبه»[33].

وإذا كان المكان يشكل حضوراً كبيراً في العمل الروائي، فإنه يبدو كذلك في القصيدة البوليفونية، فنرى له حضوراً واضحاً في قصيدة عمر بن أبي ربيعة، وهذه الأماكن هي:

أ- مدفع أكنان:

وهو المكان الذي شهد اللقاء الأول بين عمر و(نُعم) وهذا ما يتمثل في قوله:

بآية ما قالت غداة لقيتها * بمدفع أكنان: أهذا المشهَّرُ

ب- ذو دوران:

وهو المكان الذي شهد مغامرة عمر مع (نعم) حين فاجأها ليلاً، وهنا تتحقق (الزمكانية) أي تلاحم الزمان والمكان. يقول:

وليلة ذي دوران جشمتني السُّرى * وقد يجشم الهول المحبُّ المغرّرُ

ج- الخلاء:

وهو مكان غير محدد شهد اللقاء الحسي بين العاشقين:

فبتُّ قريرَ العين أُعطيتُ حاجتي * أُقبِّلُ فاهًا في الخلاء فأكثرُ

د- عَزْوَر:

وهو المكان الذي حددته (نعم) للقاء عمر بعد أن ضربت له موعداً آخر:

أشارت بأن الحي قد حان منهم * هبوبٌ ولكن موعدُ لك عزورُ

هـ- ساحة الحي:

وهو المكان الذي تجاوزه عمر بعد أن خرج متنكراً:

فلما أجزنا ساحة الحي قلن لي: * ألم تتّقِ الأعداء والليلُ مقمرُ؟

و- المومَاة:

وهي المكان الذي ورده عمر بناقته بعد انتهاء مغامرته:

وماء بمومَاة قليل أنيسه * بسابس لم يحدث به الصيف محضرُ

به مبتنى للعنكبوت كأنه * على طَرَف الأرجاء خامٌ منشَّرُ

وردتُ وما أدري أما بعد موردي * من الليل أم قد مضى منه أكثرُ

ونلحظ تلاحم المكان والزمان حيث تلاحم المكان الصحراوي مع زمن الحدث وهو الصيف والليل.

الزمان:

على نحو ما كان المكان إطاراً للحدث في رائية عمر، فقد كان للزمان حضوره حيث تنطلق الأحداث في حيزين زمني ومكاني.

ويبرز الزمن منذ البيت الأول في قوله:

أمن آل نعم أنت غادٍ فمبكرُ * غداة غدٍ أم رائحٌ فمهجِّرُ؟

فالغدوُّ والبكور ودالة (الغد) دوال زمنية عبَّر بها عمر عن قلقه وتردده في الإقدام على المغامرة.

وتتردد دالة (سُرى الليل) للدلالة على شجاعة عمر وإقدامه وترحاله الليلي:

فَقالَت نَعَم لا شَكَّ غَيَّرَ لَونَهُ * سُرى اللَيلِ يُحيِي نَصَّهُ وَالتَهَجُّرُ

وقد يأتي الزمن في سياق المقابلة بين حالتين كقوله:

رَأَت رَجُلاً أَمّا إِذا الشَمسُ عارَضَت * فَيَضحى وَأَمّا بِالعَشِيِّ فَيَخصَرُ

ويطلُّ الزمن في صورة (آخر الليل) في قوله:

وَوالٍ كَفاها كُلَّ شَيءٍ يَهُمُّها * فَلَيسَت لِشَيءٍ آخِرَ اللَيلِ تَسهَرُ

وقد يأتي الزمن من خلال تعبير كنائي، كقوله:

وغاب قميرٌ كنتُ أرجو غيوبه * وروَّح رعيانٌ ونوَّم سُمَّرُ

فغياب القمير – والتصغير هنا له دلالته على الزمن، وهو تعبير كنائي وكذلك التعبير في قوله: (روَّح رعيان) و(نوَّم سُمَّر) كناية عن زمن محدد هو آخر الليل، وهو الزمن الذي اختاره عمر لمفاجأة (نُعم) في خبائها.

ويطل زمن الليل مرة أخرى في قوله:

فَيا لَكَ مِن لَيلٍ تَقاصَرَ طولُهُ * وَما كانَ لَيلي قَبلَ ذَلِكَ يَقصُرُ

فالشاعر يضعنا هنا أمام زمنين: زمن شعري يرى فيه أن الليل قد مضى سريعاً، وزمن نفسي كان يشعر فيه من قبل بأن الليل يطول ولا ينقضي.

ولأن الزمن الليل هو المهيمن والمحرك للأحداث، فإنه يتردد كثيراً، كقوله:

فَلَمّا تَقَضّى اللَيلُ إِلّا أَقَلَّهُ * وَكادَت تَوالي نَجمِهِ تَتَغَوَّرُ

وها هي صورة الليل تطل في سياق اللوم والعتاب:

فَلَمّا أَجَزنا ساحَةَ الحَيِّ قُلنَ لي * أَلَم تَتَّقِ الأَعداءَ وَاللَيلُ مُقمِرُ

وتردد دالة (الدهر) للدلالة على اتهام عمر بالرعونة:

وَقُلنَ أَهَذا دَأبُكَ الدَهرَ سادِراً * أَما تَستَحي أَو تَرعَوي أَو تُفَكِّرُ

ويقترن (سرى الليل) بفخر عمر بكثرة ترحاله وتجواله في الآفاق على ناقته التي هزلت من كثرة الترحال والسير ليلاً:

وَقُمتُ إِلى عَنسٍ تَخَوَّنَ نَيَّها * سُرى اللَيلِ حَتّى لَحمُها مُتَحَسِّرُ

ويقترن الزمان بالمكان في قوله:

وَماءٍ بِمَوماةٍ قَليلٍ أَنيسُهُ * بَسابِسَ لَم يَحدُث بِهِ الصَيفَ مَحضَرُ

وتتردد مرة أخرى صورة الليل في سياق الاستفهام:

وَردتُ وَما أَدري أَما بَعدَ مَوردي * مِنَ اللَيلِ أَم ما قَد مَضى مِنهُ أَكثَرُ

فالليل هو الحيز الزمني الذي يحتضن الأحداث ويجعلها تدور في فلكه.

الفضاء الكرنفالي:

وهو مصطلح يشير لدى باختين إلى الحيز الذي يجمع بين الأضداد والمتناقضات الاجتماعية، ويستوعب في الوقت ذاته التأرجح بين الجد والهزل، والارتكاز حول المحاكاة الساخرة»[34].

ونجد صدى لهذا الفضاء الكرنفالي في رائية (عمر) ومن أمثلته:

أ- انقسام الذات الشاعرة وترددها أمام اختيار أحد النقيضين: الإقبال والإدبار والغدو والرواح.

ونجد مثل هذه التناقضات في قول عمر:

تَهيمُ إِلى نُعمٍ فَلا الشَملُ جامِعٌ * وَلا الحَبلُ مَوصولٌ وَلا القَلبُ مُقصِرُ

وَلا قُربُ نُعمٍ إِن دَنَت لك نافعٌ * وَلا نَأيُها يُسلي وَلا أَنتَ تَصبِرُ

ونجد مثل هذا التناقض في موقف (نُعم) من مغامرة (عمر) وردّ فعلها، فقد اتهمته بأنه عرض سمعتها للفضيحة وأنحت عليه باللائمة، ولكنها لم تلبث أن استجابت له وبادلته الغرام:

وَقالَت وَعَضَّت بِالبَنانِ فَضَحتَني * وَأَنتَ اِمرُؤٌ مَيسورُ أَمرِكَ أَعسَرُ

أَرَيتَكَ إِذ هُنّا عَلَيكَ أَلَمَ تَخَف * وُقيتَ وَحَولي مِن عَدُوِّكَ حُضَّرُ

فهي تقف موقفاً متناقضاً، فتلومه على جرأته ولكنها تظهر خوفها عليه كما يبدو من الجملة الاعتراضية (وقيت).

كما تبدو المتناقضات الاجتماعية في استهانة (نعم) بالتقاليد العربية واستسلامها لعواطفها وكذلك ما قامت به الأختان من سلوك غريب يتناقض مع الأعراف العربية.

كما تبدو السخرية في ادعاء عمر البطولة وفي خضوعه لما أشارت به الأخت الصغرى حيث خرج من الحي متنكراً في ثوب نسائي وهذا تناقض سلوكي واضح.

الباروديا في القصيدة البوليفونية:

يشير مصطلح (الباروديا) إلى البعد الساخر في الأعمال الروائية التي نشأت البوليفونية في أحضانها، ويتركز معناها في «نقل فكر الآخر بطريقة ساخرة تعكس ثقافة فئات اجتماعية معينة»[35].

وقد حذت القصيدة البوليفونية حذو العمل الروائي في بعض جوانبها بالبُعد الساخر، وقد استطاع عمر بن أبي ربيعة أن ينقل فكر الآخر بطريقة تنحو أحياناً إلى السخرية كما حدث في سياق المغامرة وما لابسها من أحداث ومواقف.

التنضيد Stratification:

يعد التنضيد من أبرز مظاهر الصياغة الحوارية التي تعضد هذا التعدد الأسلوبي؛ إذ يخضع الخطاب لمبدأ التعدد الذي يتجلى في صور تنضيد لساني كأن يدرج لغة السياسي أو التاجر أو العامل البسيط أو المرأة وما إلى ذلك من صور لسانية منضدة وفق مستويات الطبقة الاجتماعية[36].

وهذا ما نجده بصورة أو بأخرى في رائية عمر، إذ نجد الراوي يفسح المجال للحوار النسائي فينطق (نُعم) وأخواتها بما يجري على لسان المرأة من تعبيرات، ويتقمص لغتهن.

ومما سبق يتبين لنا أن قصيدة عمر بن أبي ربيعة قد استوعبت مقومات البوليفونية واحتوتها بحيث تعدُّ –بحق– نموذجاً حقيقياً للقصيدة البوليفونية.

نتائج البحث:

يمكن القول بأن البحث في موضوع القصيدة البوليفونية توصل إلى النتائج الآتية:

أولاً: أن البوليفونية يتسع مجالها بحيث لم تعد حكراً على الأعمال الروائية فقط بل شملت كذلك القصيدة التي تتوافر فيها عناصر البوليفونية.

ثانياً: استيعاب رائية عمر بن أبي ربيعة لمقومات البوليفونية بما توافر فيها من عناصر تمثلت في تعدد الأصوات والحوارية وتعدد الشخصيات والزمكانية بحيث تعد بحق نموذجاً حقيقياً للقصيدة البوليفونية.

ثالثاً: توصل البحث إلى توافر عناصر جديدة في قصيدة عمر بن أبي ربيعة تمثلت في الفضاء الكرنفالي والباروديا والتنضيد.

رابعاً: كشفت الدراسة عما قدمته البوليفونية للشعر بما تتضمنه من عناصر الجدة والابتكار.

خامساً: أوضحت الدراسة أن الحوارية وتعددية الأصوات تثري النص الشعري وتوفر له عناصر درامية.

سادساً: أوضحت الدراسة أن تداخل الأجناس الأدبية لا يختص بالاتجاهات الأدبية المعاصرة، وإنما له إرهاصات ونماذج حقيقية في الشعر العربي القديم.

الإفصاح والتصريحات:

تضارب المصالح: ليس لدى المؤلفون أي مصالح مالية أو غير مالية ذات صلة للكشف عنها. المؤلفون يعلنون عن عدم وجود أي تضارب في المصالح.

الوصول المفتوح: هذه المقالة مرخصة بموجب ترخيص إسناد الإبداع التشاركي غير تجاري 4.0 الدولي (CC BY- NC 4.0)، الذي يسمح بالاستخدام والمشاركة والتعديل والتوزيع وإعادة الإنتاج بأي وسيلة أو تنسيق، طالما أنك تمنح الاعتماد المناسب للمؤلف (المؤلفين) الأصليين. والمصدر، قم بتوفير رابط لترخيص المشاع الإبداعي، ووضح ما إذا تم إجراء تغييرات. يتم تضمين الصور أو المواد الأخرى التابعة لجهات خارجية في هذه المقالة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقالة، إلا إذا تمت الإشارة إلى خلاف ذلك في جزء المواد. إذا لم يتم تضمين المادة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقال وكان الاستخدام المقصود غير مسموح به بموجب اللوائح القانونية أو يتجاوز الاستخدام المسموح به، فسوف تحتاج إلى الحصول على إذن مباشر من صاحب حقوق الطبع والنشر. لعرض نسخة من هذا الترخيص، قم بزيارة: https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

قائمة المصادر والمراجع

(مرتبة حسب ورودها في البحث).

(1) صغير، أحمد عزي، القصيدة البوليفونية وشعرية تعدد الأصوات – قراءة في المدونة الشعرية الكاملة لعبد العزيز المقالح، ملتقى الأدباء والمبدعين العرب، المغرب، 2012م، نقلاً عن مقال د. أنور غني الموسوي المنشور في منصة مقال كلاود بتاريخ 1 أغسطس 2015: https://makalcloud.com/post/92p8mc7nn

(2) لحمداني، حمد، التعدد الروائي والأيديولوجيات (من سيسو الرواية إلى سيسيولوجيا النص الروائي)، المركز الثقافي، ط1، د.ت، (ص31).

(3) باختين، ميخائيل، الماركسية وفلسفة اللغة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، (ص3).

(4) بورنف، رولان؛ أونيله، ريال، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991م، (ص21-22).

(5) باختين، ميخائيل، قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م، (ص37).

(6) باختين، ميخائيل، شعرية ديستوفسكي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، ط. دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، (ص11).

(7) عبد الرحمان، أكيدر، الرواية البوليفونية – المقومات النظرية والخصائص الفنية، ط. مؤسسة الوراق للطباعة والنشر، المغرب، ط1، د.ت، (ص59).

(8) علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية، د. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، (ص136).

(9) حمداوي، جميل، أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الملفوظات والنصوص والخطابات، ط. دار النهار للنشر، بيروت، ط2، 2002م، (ص117).

(10) باختين، ميخائيل؛ تودوروف، تزفيتان، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996م، (ص18).

(11) النجار، فوزي، مستويات اللغة السردية، مجلة جيل للدراسات الإنسانية والأدبية، العدد الخامس، 2013م، (ص342).

(12) حمداوي، جميل، المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق، المغرب، ط5، 2017م، (ص37).

(13) حمداوي، جميل، أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الملفوظات والنصوص والخطابات، (مرجع سابق)، (ص21).

(14) برادة، محمد، أسئلة النقد، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، (ص155).

(15) برادة، محمد، أسئلة النقد، (مرجع سابق)، (ص155).

(16) شرقي، منيرة، المبدأ الحواري عند باختين، مجلة جيل للدراسات الأدبية، العدد 3، 2014م، (ص21).

(17) ابن أبي ربيعة، عمر، ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: فايز محمد، دار الكتاب العربي، ط2، 1416هـ - 1996م، (ص120-123).

(18) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998م، (ص76).

(19) حمداوي، جميل، المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق، (مرجع سابق)، (ص11).

(20) باختين، ميخائيل، قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي، (مرجع سابق)، (ص37).

(21) شرقي، منيرة، المبدأ الحواري عند باختين، (مرجع سابق)، (ص68).

(22) باختين، ميخائيل، قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي، (مرجع سابق)، (ص37).

(23) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002م، (ص91).

(24) باختين، ميخائيل؛ تودوروف، تزفيتان، المبدأ الحواري، (مرجع سابق)، (ص121-126).

(25) باختين، ميخائيل، قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي، (مرجع سابق)، (ص11).

(26) فوزي، رانيا، تحليل الخطاب النسوي في ضوء الأسلوبية النسوية، بحث منشور بمجلة الأندلس، سبتمبر 2017م، (ص13) وما بعدها.

(27) عيسى، فوزي، النص الشعري وآليات القراءة دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2010م، (ص14).

(28) حمداوي، جميل، المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق، (مرجع سابق)، (ص37).

(29) حمداوي، جميل، المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق، (مرجع سابق)، (ص37).

(30) باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط. المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت، ط6، 2006م، (ص39).

(31) المحامدين، عبد الحميد، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، د.ت، (ص20).

(32) قاسم، سيزا، القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، (ص48).

(33) مؤنسي، حبيب، فلسفة المكان في الشعر العربي – قراءة موضوعاتية جمالية، ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2، 2001م، (ص72).

(34) حمداوي، جميل، أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الملفوظات والنصوص والخطابات، (مرجع سابق)، (ص14).

(35) شرقي، منيرة، المبدأ الحواري عند باختين، (مرجع سابق)، (ص21).

(36) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي عند باختين، ترجمة: محمد برادة، ط. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م، (ص54).

List of sources and references

(1) Sghyr, ahmd 'ezy (2012), alqsydh albwlyfwnyh wsh'eryh t'edd alaswat - qra'h fy almdwnh alsh'eryh alkamlh l'ebd al'ezyz almqalh, mltqa aladba' walmbd'eyn al'erb, almghrb, 2012m, nqlaan 'en mqal d. anwr ghny almwswy almnshwr fy mnsh mqal klawd btarykh 1 aghsts 2015: https://makalcloud.com/post/92p8mc7nn

(2) Ihmdany, hmd, alt'edd alrwa'ey walaydywlwjyat (mn sysw alrwayh ela sysywlwjya alns alrwa'ey), almrkz althqafy, t1, d.t, (s31).

(3) Bakhtyn, mykha'eyl, almarksyh wflsfh allghh, dar twbqal llnshr, aldar albyda', almghrb, t1, 1986m, (s3).

(4) Bwrnf, rwlan؛ awnylh, ryal, 'ealm alrwayh, trjmh: nhad altkrly, dar alsh'ewn althqafyh al'eamh, bghdad, t1, 1991m, (s21-22).

(5) Bakhtyn, mykha'eyl, qdaya alfn alebda'ey 'end dystwfsky, trjmh: d. jmyl nsyf altkryty, mraj'eh: d. hyah shrarh, dar alsh'ewn althqafyh al'eamh, bghdad, t1, 1986m, (s37).

(6) bakhtyn, mykha'eyl, sh'eryh dystwfsky, trjmh: d. jmyl nsyf altkryty, t. dar twbqal, aldar albyda', almghrb, t1, 1986m, (s11).

(7) 'Ebd alrhman, akydr, alrwayh albwlyfwnyh - almqwmat alnzryh walkhsa'es alfnyh, t. m'essh alwraq lltba'eh walnshr, almghrb, t1, d.t, (s59).

(8) 'Elwsh, s'eyd, m'ejm almstlhat aladbyh, d. dar alktab allbnany, byrwt, t1, 1985m, (s136).

(9) Hmdawy, jmyl, anwa'e almqarbat albwlyfwnyh fy thlyl almlfwzat walnsws walkhtabat, t. dar alnhar llnshr, byrwt, t2, 2002m, (s117).

(10) Bakhtyn, mykha'eyl؛ twdwrwf, tzfytan, almbda alhwary, trjmh: fkhry salh, t. alm'essh al'erbyh lldrasat walnshr, byrwt, t1, 1996m, (s18).

(11) Alnjar, fwzy, mstwyat allghh alsrdyh, mjlh jyl lldrasat alensanyh waladbyh, al'edd alkhams, 2013m, (s342).

(12) Hmdawy, jmyl, almqarbh alkrwnwtwbyh byn alnzryh walttbyq, almghrb, t5, 2017m, (s37).

(13) Hmdawy, jmyl, anwa'e almqarbat albwlyfwnyh fy thlyl almlfwzat walnsws walkhtabat, (mrj'e sabq), (s21).

(14) Bradh, mhmd, as'elh alnqd, aldar albyda', almghrb, t1, 1996m, (s155).

(15) Bradh, mhmd, as'elh alnqd, (mrj'e sabq), (s155).

(16) Shrqy, mnyrh, almbda alhwary 'end bakhtyn, mjlh jyl lldrasat aladbyh, al'edd 3, 2014m, (s21).

(17) Abn aby rby'eh, 'emr, dywan 'emr bn aby rby'eh, thqyq: fayz mhmd, dar alktab al'erby, t2, 1416h - 1996m, (s120-123).

(18) Mrtad, 'ebd almlk, fy nzryh alrwayh (bhth fy tqnyat alsrd), 'ealm alm'erfh, alkwyt, t1, 1998m, (s76).

(19) Hmdawy, jmyl, almqarbh alkrwnwtwbyh byn alnzryh walttbyq, (mrj'e sabq), (s11).

(20) Bakhtyn, mykha'eyl, qdaya alfn alebda'ey 'end dystwfsky, (mrj'e sabq), (s37).

(21) Shrqy, mnyrh, almbda alhwary 'end bakhtyn, (mrj'e sabq), (s68).

(22) Bakhtyn, mykha'eyl, qdaya alfn alebda'ey 'end dystwfsky, (mrj'e sabq), (s37).

(23) Zytwny, ltyf, m'ejm mstlhat nqd alrwayh, mktbh lbnan nashrwn, byrwt, t1, 2002m, (s91).

(24) Bakhtyn, mykha'eyl؛ twdwrwf, tzfytan, almbda alhwary, (mrj'e sabq), (s121-126).

(25) Bakhtyn, mykha'eyl, qdaya alfn alebda'ey 'end dystwfsky, (mrj'e sabq), (s11).

(26) Fwzy, ranya, thlyl alkhtab alnswy fy dw' alaslwbyh alnswyh, bhth mnshwr bmjlh alandls, sbtmbr 2017m, (s13) wma b'edha.

(27) 'Eysa, fwzy, alns alsh'ery walyat alqra'h dar alm'erfh aljam'eyh, alesskndryh, t1, 2010m, (s14).

(28) Hmdawy, jmyl, almqarbh alkrwnwtwbyh byn alnzryh walttbyq, (mrj'e sabq), (s37).

(29) Hmdawy, jmyl, almqarbh alkrwnwtwbyh byn alnzryh walttbyq, (mrj'e sabq), (s37).

(30) Bashlar, ghastwn, jmalyat almkan, trjmh: ghalb hlsa, t. alm'essh al'eamh lldrasat walnshr, byrwt, t6, 2006m, (s39).

(31) Almhamdyn, 'ebd alhmyd, jdlyh almkan walzman walensan fy alrwayh alkhlyjyh, alm'essh al'erbyh lldrasat walnshr, byrwt, t1, d.t, (s20).

(32) Qasm, syza, alqar'e walns, al'elamh waldlalh, almjls ala'ela llthqafh, alqahrh, t1, 2002m, (s48).

(33) M'ensy, hbyb, flsfh almkan fy alsh'er al'erby - qra'h mwdw'eatyh jmalyh, t. athad alktab al'erb, dmshq, t2, 2001m, (s72).

(34) Hmdawy, jmyl, anwa'e almqarbat albwlyfwnyh fy thlyl almlfwzat walnsws walkhtabat, (mrj'e sabq), (s14).

(35) Shrqy, mnyrh, almbda alhwary 'end bakhtyn, (mrj'e sabq), (s21).

(36) Bakhtyn, mykha'eyl, alkhtab alrwa'ey 'end bakhtyn, trjmh: mhmd bradh, t. r'eyh llnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, (s54).