مُفَضَّلِيَّةُ عمرو بن الأهتم المنقري (ت٥٧هـ):

قراءة تحليلية في ضوء القصيدة البوليفونية

إعداد

الباحث/ حمدي عقيلة عبد المنعم سليمان

مدرس الأدب العربي القديم بقسم اللغة العربية، بكلية الآداب– جامعة المنيا

الإيميل الأكاديمي

Hamdy.okela@mu.edu.eg

إصدار إبريل لسنة ٢٠٢٥م

شعبة النشر والخدمات المعلوماتية

.

الملخص:

حاول هذا البحث الاستفادةَ من (النظرية البوليفونية) التي صاغها الفيلسوف الروسي (ميخائيل باختين) في مجال الرواية، والعملَ على إعادة توسيع مجال استخدامها من خلال تطبيقها على النص الشعري، بوصفه خطابًا أدبيًا ذا طابع سردي. وقد تم اختيار مُفَضَّلِيَّةِ (عمرو بن الأهتم- ت٥٧هـ)، نموذجًا تطبيقيًا للكشف عن مدى إمكانية تحقق عناصر البوليفونية داخل هذه القصيدة. وقد جاء البحث في محورين: أولهما الجانب النظري، وفيه تناول الباحث مفهوم القصيدة البوليفونية وأهم مقوماتها الفنية والفكرية، مثل: تعدد الأصوات، وتنوع الشخصيات، وتعدد اللغات والأساليب، وحضور النزعة الحوارية. والآخر هو الجانب التطبيقي، وفيه قام الباحث بتحليل القصيدة في ضوء تلك المقومات، للوقوف على تعدد الأصوات وكشف الأبعاد الحوارية الكامنة داخل بنية القصيدة. ثم كانت الخاتمة توجز أهم النتائج التي توصَّل الباحث إليها، وكان من أهمها أن تلك القصيدة تميزت بتعدد الأصوات، إذ عبّر كل صوت عن رؤيته الخاصة، بعيدًا عن سلطة المؤلف/الشاعر، وقد شارك هذا التعدد في بناء الرؤية الشعرية وإثراء الحوار داخل القصيدة، مما يجعلها نموذجًا حقيقيًا للقصيدة البوليفونية.

الكلمات المفتاحية:

شعر صدر الإسلام، شعر عمرو بن الأهتم، البناء السردي في شعر صدر الإسلام، تعدد الأصوات، القصيدة البوليفونية.

Abstract:

This study seeks to benefit from the polyphonic theory developed by the Russian philosopher Mikhail Bakhtin in the context of the novel and aims to extend its application by applying it to poetic texts, treating poetry as a literary discourse with a narrative character.

The *mufaḍḍaliyya* poem of ʿAmr ibn al-Uhtam (d. 57 AH) was chosen as a case study to explore the extent to which the elements of polyphony can be realized within this poem.

The research is divided into two main sections. The first is the theoretical section, where the researcher examines the concept of the polyphonic poem and its most significant artistic and intellectual components—such as the multiplicity of voices, the diversity of characters, the variation in languages and styles, and the presence of a dialogic tendency.

The second section is applied, in which the researcher analyzes the poem in light of these elements to identify the presence of multiple voices and uncover the dialogic dimensions embedded in the structure of the poem.

In conclusion, the study summarizes the key findings, the most important of which is that the poem is characterized by a multiplicity of voices, with each voice expressing its own unique perspective independent of the authority of the poet/author. This diversity contributed to shaping the poetic vision and enriching the internal dialogue of the poem, thus establishing it as a genuine example of a polyphonic poem.

Keywords:

Early Islamic poetry, poetry of ʿAmr ibn al-Uhtam, narrative structure in early Islamic poetry, multiplicity of voices, polyphonic poem.

مقدمة:

لم يعد مصطلح البوليفونية (تعدد الأصوات) محصورًا في إطار الجنس الروائي، فعلى الرغم من نشأة هذا المصطلح في أحضان نقد الرواية، فإنه تمت استعارته إلى أكثر من مجال من مجالات النقد الأدبي الأخرى، ومنها الشعر، حتى أصبح من الشائع الآن أن نسمع عن تعدد الأصوات في قصيدة ما، مثلما نجده مستعملاً بالطبع في مجال الرواية.

ومن هنا، يحاول هذا البحث الاستفادةَ من النظرية (البوليفونية Polypho) التي صاغها الفيلسوف الروسي (ميخائيل باختين M.Bakhtine)[1](1895-1975) في مجال الرواية، والعملَ على إعادة توسيع مجال استخدامها من خلال تطبيقها على النص الشعري، بوصفه خطابًا أدبيًا ذا طابع سردي، لاسيما أن باختين لم ينف -قطعًا- عن الشعر طابع البوليفونية، وإنما جعله ركيزة أساسية في الرواية أكثر من الشعر[2]. وتأسيسًا على ذلك، فإن هذا البحث ينطلق من فرضية مفادُها أن القصيدة الشعرية، يمكن أن تُفهم في إطار الطرح البوليفوني الذي قدَّمه باختين، على أنها قصيدة بوليفونية؛ تتعدد فيها الأصوات، وتتنوع الشخصيات، وتتعدد وجهات النظر. وقد اختار الباحث مُفَضَّلِيَّةَ (عمرو بن الأهتم- ت٥٧هـ)، رقم (٢٣) نموذجًا تطبيقيًا للكشف عن مدى إمكانية تحقق عناصر البوليفونية داخل هذه القصيدة.

أسباب اختيار الموضوع:

١- نفي التصور التقليدي الذي يحصر الشعر العربي القديم في إطار النزعة الغنائية الخالصة، وتأكيد مدى انفتاحه على تعددية الأصوات وتباين وجهات النظر.

٢- لا تُوجد في المكتبة العربية دراسة مُستقلّة تناولت هذه القصيدة -موضوع الدراسة- في ضوء النظرية البوليفونية لباختين.

٣- نُدرة الدراسات التي تناولت موضوع البوليفونية في الشعر العربي القديم بوجه عام.

منهج الدراسة:

اعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يهدف إلى رصد الظاهرة المدروسة، وتتبع تجلياتها داخل النص الأدبي المدروس وتحليلها، للكشف عن أثرها في إنتاج المعنى وتعميقه داخل بنية النص، من خلال تجليات البوليفونية لباختين.

الدراسات السابقة:

يمكن تقسيم الدراسات السابقة قسمين:

القسم الأول: ما تعلَّق بدراسة القصيدة (موضوع الدراسة):

وبعد البحث والاطلاع، لم يقف الباحث على دراسات سابقة تناولت القصيدة –موضوع الدراسة– في ضوء النظرية البوليفونية لباختين، لكن هناك عِدَّة دراسات عُنيت بدراستها من نواحٍ أخرى، وأهمها:

١- محمود عبد الحفيظ: الغناء والبكاء في قصيدة الكرم العربية، ط١، الزقازيق، دار ياسمينا للطباعة والتصوير، ٢٠٠١:

وتدور هذه الدراسة حول قصة الكرم في القصيدة العربية، وقد جاءت في تسعة فصول، خُصص الخامس منها لتناول مُفَضَّلِيَّةِ (عمرو بن الأهتم) تحت مسمى (النص الثلاثي). وقد أوضح الباحث في بداية هذا الفصل أنه يقصد بالنص الثلاثي القصيدةَ التي تبدأ بالنسيب أو الغزل في المطلع، حيث التعبير عن الشَّجن والانفعال العاطفي. وتنتهي بالفخر، حيث يتجه الشاعر في نهاية القصيدة إلى تمجيد نفسه والفخر بها وبقومه. وما بين النسيب والفخر تأتي حكاية الكرم، تلك الحكاية المحورية التي من أجلها قيلت القصيدة. وقد اختار الباحث مُفَضَّلِيَّة (عمرو بن الأهتم) نموذجًا لذلك. وقد هدفت تلك الدراسة إلى الكشف عمَّا وراء الكرم في القصيدة العربية. وقد توصَّل الباحث إلى أن الهدف من الكرم في مُفَضَّلِيَّةِ عمرو بن الأهتم –وقصائد الكرم بوجه عام– هو

خضوع الشاعر لقانون القيمة القبلية المهيمنة، الذي يُمثِّله قول عمرو بن الأهتم **(وَكُلُّ كَرِيمٍ يَتَّقي الذَمَّ بِالقِرى)**.

٢- راضية لرقم: النص السردي عند الحطيئة وعمرو بن الأهتم دراسة سيميائية، مذكرة مُكمِّلة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي شعبة الأدب القديم ونقده، الجزائر، جامعة منتوري- قسنطينة، ٢٠٠٨-٢٠٠٩:

https://down.ketabpedia.com/files/bkb/bkb-ar04649-ketabpedia.com.pdf

وحاولت الباحثة في هذه المذكرة دراسة تجليات السرد الشعري في القصيدة الجاهلية بوجه عام، بهدف تأكيد حضور البنية السردية في هذا الشعر، وبيان أنها ليست طارئة عليه وإنما هي مكون رئيس من مكونات نسيجه الفني، ثم انتقلت بعد ذلك إلى تحليل قصيدتي الكرم للشاعرين: (الحطيئة، وعمرو بن الأهتم) للكشف عن مكونات السرد فيهما، واستخلاص عناصر هذا السرد والنزوع القصصي الذي يضفي جمالية فنية على خطابهما. وقد ختمت الباحثة دراستها باستنتاج أهم الفروق بين النصين السرديين في بنائهما الفني، التي تحدد خصوصية تجربة كلا الشاعرين رغم توظيفهما للموضوع نفسه.

٣- محمد علي أبنيان ومحمد ثناء الله الندوي: تخصيب لغة الخطاب الشعري في ضوء الرمز الديني: قراءة في نماذج من قصيدة (ألا طرقت أسماء وهي طروق...) لعمرو بن الأهتم المنقري، بحث منشور بمجلة الدرسات الأدبية واللغوية، الجامعة الإسلامية العالمية، باكستان، ع٢، ٢٠١٠:

https://journals.iium.edu.my/arabiclang/index.php/jlls/article/view/118/116

وحاول هذا البحث الكشف عن أثر عمرو بن الأهتم المنقري في تشكيله لقصيدة (ألا طرقت أسماء وهي طروق...) من حيث استثمار قيمة

الكرم وغيرها من القيم الأخرى، لتشكيل صورة فنية عن هذه القصيدة. كما حاول البحث –أيضًا– الكشف عن الكيفية التي وظَّف فيها الشاعر الرموز الدينية داخل نصِّه الشعري، وكيف شاركت تلك الرموز في إضفاء بُعدٍ روحي وقيمي على الخطاب الشعري. ولا يقف البحث عند حدود الرمز بوصفه مجرد إحالة دلالية، وإنما يتجاوزه إلى النظر في الأسلوب الفني الذي يُخصِّب اللغة الشعرية، ويضفي عليها طاقة إيحائية، مما يسهم في تعزيز تجربة القراءة والتلقِّي. فالشاعر – كما يُظهر البحث – لا يستخدم الرمز الديني فقط لإضفاء مسحة أخلاقية على خطابه، وإنما لإعادة تشكيل صورة ذاته القَبَلية في ضوء معايير دينية وقيمية جديدة أيضًا. ومن هنا تتبلور فكرة هذا البحث في سعيه إلى إثبات أن قصيدة عمرو بن الأهتم ليست مجرد تعبير عن فخر أو اعتزاز بالذات، وإنما هي بنية لغوية تُعيد تشكيل صورة الذات الشعرية من منظور مُركَّب، يمتزج فيه العامل التاريخي بالديني، والعامل الفني بالقيمي.

٤– رباح عبد الله علي: موضوعة القرى في القصيدة المُسْتَنْبَحَة المُفَضَّلِيَّةِ للشاعر عمرو بن الأهتم المنقري، بحث منشور بمجلة اتحاد الكتاب العرب، سوريا، العدد١٧٢,١٧٣، ٢٠٢٤:

https://0810gr2a5-1103-y-https-search-mandumah-com.mplbci.ekb.eg/Record/1498888

وقد حاول هذا البحث الكشف عن الخصوصية الفنية التي تمتاز بها القصيدة المُفَضَّلِيْةِ لعمرو بن الأهتم التي تميزها من بقية قصائد الكرم المألوفة في الشعر العربي القديم، مركزًا على موضوعة القِرى (الضيافة) بوصفها عنصرًا مميزًا، يتجاوز الطابع النمطي الذي درج عليه شعر المديح والكرم في الأدب العربي القديم. وقد حاول الباحث أن يُظهر كيف شكَّلت موضوعة القِرى في القصيدة –موضوع الدراسة– تعبيرًا أصيلًا عن صراع الإنسان العربي مع بيئته البدوية القاسية، حيث تحوّل فعل الضيافة من قيمة اجتماعية مجردة، إلى موقف وجودي يناهض قسوة البيئة ويواجه الفقر والموت بالعطاء. وخلصت

الدراسة إلى أن القِرى في هذه القصيدة شكَّلت تحديًا للبيئة القاسية، المليئة بأسباب الموت، ومثَّلت وجهًا من وجوه الحياة الجاهلية، وصورة من صورها المعبرة عن القيم التي آمن بها.

وعلى الرغم من تنوّع هذه الدراسات السابقة التي تناولت القصيدة المُفضَّلية لعمرو بن الأهتم، وكونها وثيقة الصِّلة بموضوع دراستنا، وإفادة الباحث منها– فإنها قد اعتمدت في دراستها للقصيدة على قراءة تقليدية، تهدف إلى الكشف عن الجوانب الفنية والموضوعية داخل القصيدة، دون أن تلتفت هذه الدراسات إلى (الطابع البوليفوني) الذي يُعدُّ مدخلاً نقديًا حديثًا في قراءة النصوص الشعرية. ومن هنا تكمُن فرادة دراستنا التي تسعى إلى الاستفادة من (النظرية البوليفونية) التي صاغها (باختين) في مجال الرواية، وتطبيقها على القصيدة – موضوع الدراسة– للكشف عن مدى إمكانية تحقق عناصر البوليفونية داخلها.

القسم الآخر: ما تعلَّق بدراسة البوليفونية في الشعر العربي القديم بعامة:

١– أحمد بن عبد الرحمن الذنيبات وأسماء محمد الزريقات: تعدد الأصوات في الشعر العربي القديم (قصيدة أمن آل نُعم) أنموذجًا، حوليات آداب عين شمس، جامعة عين شمس– كلية الآداب، المجلد٤٥، يونيه ٢٠١٧:

وتناولت هذه الدراسة قضية تعدد الأصوات (البوليفونية) في الشعر العربي القديم من خلال تحليل قصيدة (أمن آل نُعم) للشاعر الأُموي (عمر بن أبي ربيعة)، بهدف الكشف عن تعدد الأصوات داخل هذه القصيدة. وجاءت الدراسة في محورين، أولهما تناول الجانب النظري، وأوضح فيه الباحثان الراويَ وأنواعَه، وكذلك زاوية النظر. والمحور الآخر من الدراسة هو الجانب التطبيقي، وفيه تناول الباحثان تعدد الأصوات في القصيدة، وأنواع الرواة، وزوايا النظر فيها. وقد توصَّل الباحثان إلى عِدَّة نتائج، كان من أهمها: أن رائية عمر بن أبي ربيعة تُعدَّ إحدى القصائد متعددة الأصوات؛ نظرًا لاحتوائها على عناصر

القصة، مثل: توافر عنصري الزمان والمكان، والشخوص، والحبكة، والحل، وبذلك تخرج هذه القصيدة عن إطار ذاتية السرد (الغنائية) إلى التعدد الصوتي الذي يُشكِّل أهم مقومات الخطاب البوليفوني.

٢- سعيد بن عبد الله بن عبدالله القرني: القصيدة البوليفونية (رائية عمر بن أبي ربيعة أنموذجًا)، بحث منشور بمجلة جامعة أم القرى، السعودية العدد٣٢، ديسمبر ٢٠٢٣:
https://drive.uqu.edu.sa/_/jll/files/32/2.pdf

وحاول هذا البحث تطبيق النظرية البوليفونية على (رائية عمر بن أبي ربيعة) لإثبات تجاوزها أحادية الصوت والغنائية إلى تعددية الأصوات، وقد جاءت الدراسة في جزأين: أولهما الجزء النظري، وفيه تناول مفهوم القصيدة البوليفونية وأهم عناصرها، والآخر هو الجزء التطبيقي، وفيه تناول تطبيق تلك العناصر على القصيدة موضوع الدراسة، وقد توصَّل الباحث في نهاية الدراسة إلى عدد من النتائج، كان أهمها: استيعاب (رائية عمر بن أبي ربيعة) لمقومات البوليفونية، بما تتوافر فيها من عناصر ومقومات، تمثَّلت في تعدد الأصوات، والحوارية، وتعدد الشخصيات، والزمكانية ما يجعلها نموذجًا للقصيدة البوليفونية.

٣- هالة ربيع عبد العزيز: ميمية الحُطيئة (ت٤٥هـ - ٥٩هـ) دراسة تحليلية في ضوء نظرية القصيدة البوليفونية لباختين، مجلة كلية الآداب، جامعة الزقازيق، العدد١٠٥، ربيع٢٠٢٣:

وقد حاولت الدراسة تطبيق نظرية القصيدة البوليفونية لباختين على (ميمية) الشاعر المخضرم (الحطيئة) بوصفها إحدى القصائد التي تحمل قصة اجتماعية عن الكرم، وحاولت الباحثة تحليل القصيدة وفق مبادئ النظرية المذكورة، والوقوف على بعض معالم التفاعل النصي بينها وبين النصوص الدينية والشعرية السابقة. وقد اشتملت هذه الدراسة على جزأين: أولهما الجزء

التنظيري، وفيه تناولت الباحثةُ ترجمة عن الحطيئة، ثم انتقلت بعد ذلك لاستعراض مبادئ نظرية القصيدة البوليفونية التي وضعها باختين، والآخر هو الجانب التطبيقي، وفيه قامت الباحثة بمقاربة القصيدة الميمية وفقًا لمبادئ النظرية المذكورة.

وقد أفاد الباحث من تلك الدراسات، ما أشارت إليه من أبعاد نظرية لمفهوم البوليفونية، قام الباحث بتعميقها في الإطار النظري للبحث، من خلال المراجع المتخصصة، كما أفاد من طرائقها في التطبيق، لكنه انتهج مع ذلك نهجًا مُخَالِفًا مستقلاً؛ للمغايرة بين طبيعة تلك المادة المدروسة، وطبيعة القصيدة موضوع الدراسة.

أولاً- الجانب النظري:

١- الشاعر؛ حياته وشعره:

هو عمرو بن سِنَان بن سُمَيّ بن خالد بن مِنْقَر، من بني تميم، وسُمّي أبوه سِنَان الأهتم لأن قيس بن عاصم المِنْقَري ضربه بقوس فهَتَم فَمَهُ[٣]، في يوم الكلاب الثاني[٤]، وكان عمرو يكنى أبا نعيم وأَبا رِبْعِيّ، وهو مخضرم، وكان في الجاهلية يُدعى (المُكحَّلَ) لجماله، ووفد على رسول الله صلَّى الله عليه وسلم[٥]. وكان عمرو شريفًا شاعرًا، ويُقال كان شعرُه حُللاً مُنتشرةً[٦]. وقد عاش عمرو في الجاهلية فترة قصيرة، وأدرك الإسلام وهو غلام صغير، وأسلم وحَسُنَ إسلامه، وهو أحد الصحابة الشعراء المجيدين[٧].

وبنو الأهتم أهل بيت بلاغة في الجاهلية والإسلام...وكان يُقال الخطابة في آل عمرو، وكان عمرو بن الأهتم خطيبًا بليغًا[٨]، وهو ممن حرَّم الخمر في الجاهلية وقال: "لو كان شيء يُشتري ما كان شيء أنفس من العقل، فالعجب لمن يشتري الحمق بماله فيدخله في رأسه فيقيء"[٩]. وعاش عمرو إلى خلافة معاوية بن أبي سُفيان وتُوفيَّ سنة سبع وخمسين للهجرة[١٠].

٢- البوليفونية وأهم مقوماتها:

أ/ مفهوم البوليفونية:

ينتمي مصطلح البوليفونية/التعدّد الصوتي -في الأصل- إلى مجال الموسيقى، فهو يشير إلى نوع من التأليف بين عِدَّة ألحانٍ متباينة، وتنقسم كلمة (البوليفونية) إلى مقطعين: أولهما (**Poly**) ويعني (تعدد)، والمقطع الآخر هو (**Phone**)، ويعني (صوت)، ومن هنا جاء مصطلح (البوليفونية) الذي يعني (تعدد الأصوات)[١١]. وكان هذا المصطلح معروفًا لدى الإغريق، فقد أطلقوه على كل ما كان له القدرة على إصدار أصوات متعددة، أو كان متميزًا بغزارة التعبير اللغوي، أو كان ثرثارًا[١٢]. وقد ظهرت في انجلترا آلة وترية تُشبه العود في العصر الإليزابيثي عُرفت باسم آلة البوليفون (**Polyphone**) وكانت هذه الآلة تُصدر مجموعة متنوعة من الأصوات الموسيقية التي لا تستطيع آلة واحدة إصدارها[١٣].

ويبدو مما سبق أن مصطلح البوليفونية ارتبط في بدايته بفن الموسيقى، فهو "استعارة استعملها دارسو الكلام، وقد أخذوها من مجال الموسيقى، حيث يعني التناسق القائم بين الأصوات أو المقامات الموسقية المختلفة في النغم الواحد"[١٤]. وقد اُسْتُخْدِمَ للإشارة إلى النوع الثالث من الموسيقى الذي يحوي مجموعة من الألحان التي تتقابل مع بعضها وتتعارض، مع الحفاظ على كل لحنٍ منها على كيانه الإيقاعي الفريد، وبالرغم من هذا التشابك والتعارض، فإنه تنشأ بينها وحدة فنية مترابطة تُشكل نغمتها المميزة[١٥].

وهكذا فإن مصطلح البوليفونية لا ينتمي -في الأصل- إلى حقل المصطلحات الأدبية، وإنما هو "مصطلح مستعار من الموسيقى، يحيل على كون النصوص تحمل في أغلب الحالات كثيرًا من وجهات النظر المختلفة، إذ يستطيع الكاتب أن يُنطقَ أصواتًا عديدة من خلال نصِّه"[١٦]، ومن أبرز ما يُشير إليه هذا المصطلح هو "أن أي قول يُقال يشتمل على أصوات وآراء

منسوبة إلى آخرين، غير الذي قال القول، ولذلك فالقائل في نطاق الكلام، لا يكون مصدرًا ثابتًا للمعنى القائم في قوله"[١٧]. ويعني ذلك أن اللغة ليست ملكًا خاصًا للمتكلم، وإنما هي وعاء تتفاعل داخله أصوات متعددة، فأي قول لا يعبِّر فقط عنه قائله، وإنما يحوي بداخله أصداء لأصوات عِدَّة.

إن ارتباط مصطلح (تعدد الأصوات) بالنمط الموسيقي، فهو أمر لاحظه (جروسمان **Grossman**) من خلال دراسته لروايات (دوستويفسكي **Dostoievski**)، إذ نراه يقول: "يكمُن في أساس كل رواية من روايات دوستويفسكي مبدأ (التقاء قصتين أو أكثر) هذه القصص التي تغني بعضها بعضًا من خلال تضادها، وهي التي ترتبط ببعضها وفق مبدأ تعدد الأصوات الموسيقي"[١٨]. كما ذكر (جروسمان) أيضًا أن دوستويفسكي نفسه أشار إلى هذا المدخل التكويني ذي النمط الموسيقي لمصطلح (تعدد الأصوات)[١٩]. وبهذا يؤكِّد (جروسان) على الأصل الموسيقي لمصطلح تعدد الأصوات.

لقد انتقل مصطلح البوليفونية من مجال الموسيقى إلى المجال الأدبي –وبالتحديد إلى مجال الرواية– على يدِّ الفيلسوف الروسي (ميخائيل باختين)، حيث إن هذا المصطلح "مرتبط ارتباطًا وثيقًا بنظرية باختين عن الحوارية"[٢٠]، فقد رأى باختين أن أي ملفوظ[٢١] ينبثق بدلالة في لحظة تاريخية وداخل بيئة اجتماعية محددتين، لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لدُن الوعي الاجتماعي– الأيديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ، ومن الإسهام بحيوية، في الحوار الاجتماعي[٢٢]. ويعني ذلك أن الملفوظات داخل أي خطاب، لا يمكن فهمها أو تفسيرها إلا من خلال علاقتها بالوعي الاجتماعي الأيديولوجي، لأنها –حتمًا– تتقاطع مع جُملةِ ملفوظاتٍ أخرى داخل نسيج حيٍّ من الحوارات الاجتماعية المتعددة.

وقد استخدم (باختين) مصطلح (البوليفونية) لأول مرة في كتابه (شعرية دوستويفسكي)، وفيه يُعرِّف الرواية البوليفونية بأنها: "الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد

دائمًا علاقات حوارية، أي أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقًّا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارًا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه من خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبًا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبًا كل ما له فكرة ومعنى"[٢٣].

فالرواية البوليفونية –وفقًا لتعريف باختين– ليست أُحادية الصوت، وإنما هي وعاء مفتوح تمتزج بداخله أصوات عِدَّة، لكل منها استقلاليته ورؤيته الخاصة، "وكأنها صدى لنسبية (أينشتاين) حيث أصبح تعدد الأنظمة الحسابية معه أمرًا مألوفًا"[٢٤]. وعلى الرغم من تمازج الأصوات وتفاعلها داخل الخطاب البوليفوني، فإنها لا تذوب في بعضها، بحيث لا يعلو صوت على الآخر، وهي في ذلك تُشبه ألحان الموسيقى التي تسير جنبًا إلى جنب، دون أن تطغى إحداها على الآخرى.

إن الخطاب البوليفوني فضاء رحب، تتداخل فيه الأصوات، وتتصارع فيه الرؤى، وتتعدد وجهات النظر، وعلى الرغم من هذا التعدد والتصارع، فإنه يظل لكل صوت استقلاليته بعيدًا عن سُلطة الراوي، لذا فإن الرواية "تنحو المنحى الديمقراطي، حيث تتحرر بطريقة من الطرائق من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضًا من أُحادية المنظور واللغة والأسلوب"[٢٥]. وقد أشار باختين إلى أن الحوارية تظهر في الخطاب من خلال عِدَّة طرق، وهي[٢٦]:

١– التعدد اللهجي في صورة اللهجات المحلية والسجلات الحِرَفية والعامّيات المختلفة.

٢– البُعد التناصي، أي من خلال قدرة خطاب ما على الارتباط بخطابات أخرى حول الغرض نفسه أو على الانفصال عنها.

٣– البُعد التأويلي، أي من خلال كون عملية الفهم جدليّة مشروطة بالجوانب التي تستتبعه.

وقد كانت الرواية الكلاسيكية تتميز بكونها ذات بناء تقليدي، فهي تعرض لأيديولوجيا واحدة وصوت واحد، لذا أطلق عليها بعض النقاد بالرواية المونولوجية، أي رواية الصوت الواحد، فهي تسعى إلى تأكيد أيديولوجيا واحدة ولا تسمح للأيديولوجيات الأخرى المناقضة بالبروز[٢٧]، وقد ظلّت هذه الرواية سائدة حتى ظهور الفيلسوف الروسي (دوستويفسكي) الذي يُعدُّ –وفقًا لمنظور باختين– أوَّل من ابتكر الرواية البوليفونية، إذ يقول باختين: "دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات، لقد أوجد صنفًا روائيًا جديدًا بصورة جوهرية"[٢٨]. كما أشار باختين في موضع آخر إلى أن "كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة– كل ذلك يُعدّ بحقّ– الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكي"[٢٩].

ومن هنا يمكننا القول: إن أعمال (دوستويفسكي) تُعدُّ –بحقّ– نقلةً نوعية في مجال العمل الروائي، إذ استطاع أن يُحرر النصَّ الروائي من سُلطة المؤلف وأحادية الصوت إلى استقلالية الرؤى وتعدد الأصوات، أي أنه استطاع أن يكسر مركزية الصوت (صوت المؤلف) في الرواية، فلم يعد يُنظر إليه بوصفه الصوت المهيمن، وإنما بوصفه واحدًا ضمن عِدَّة أصوات تتصارع فيما بينها وتتشابك داخل فضاء النص الروائي.

فالرواية البوليفونية ذات طابع خاص وسمات محددة تميزها من الرواية الكلاسيكية ذات الصوت الواحد، إنها "جُملة من الخصائص التركيبية والأسلوبية التي تطبع الخطاب الروائي، وتجعل رؤية النص الروائي لا تُنسب إلى المؤلف وحده، بل إلى شبكة من الشخصيات التي تتخلل خطاب الرواية، ويكون المبدأ الأساسي الذي ينتظم النص الروائي هو التعدد الصوتي، الذي يحتفظ للشخصيات بنوع من الاستقلال في التعبير، ويترتب عن هذا الاستقلال اتباع رؤى ووجهات نظر الشخصيات لمنطق حواري، يفقد من خلاله النص الروائي نبرته الأحادية"[٣٠].

وقد ذهب (أوسبنكسي **Uspenski**) إلى أن تعدد الأصوات/البوليفونية تتحقق في المنظور الأيديولوجي للرواية من خلال توافر عِدَّة شروط، وهي[٣١]:

١- عندما تتواجد عِدَّة منظورات مستقلة داخل العمل.

٢- يجب أن تمتلك كل شخصية رؤية خاصة تميزها عن رؤى بقية الشخصيات الأخرى المشتركة معها في الحدث.

٣- أن يتضح التعدد على المستوى الأيديولوجي فقط، ويظهر في الطريقة التي تُقيِّم بها الشخصية العالمَ المحيط بها.

ب/ مقومات الخطاب البوليفوني:

أولا- تعدد الشخصيات:

من البَدهِي أن تعدد الرؤى واختلاف وجهات النظر داخل الخطاب البوليفوني، ناتج عن تعدد الشخصيات بداخله، فالرواية البوليفونية هي "تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتجاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى"[٣٢]، وتمتلك كل شخصية من هذه الشخصيات رؤية خاصة وموقف مستقل، تختلف عن رؤية المؤلف وموقفه الشخصي، فالخطاب البوليفونيي يضم مجموعة من الشخصيات، وليست شخصية المؤلف إلا واحدة منها، بحيث لا تطغى شخصية على أخرى، فـ "النص الحواري يختلف عن النص الوحيد الصوت (**monologique**) بأن كلام الرواي وأحكامه ومعلوماته ليست المرجع الوحيد، فالمراجع تتعدد بتعدد الشخصيات"[٣٣]. ومن هنا يمكن للباحث رصد أهم سمات الشخصية داخل النص البوليفوني فيما يأتي:

أ/ حرية الشخصية واستقلاليتها النسبية:

تحظى الشخصية داخل النص البوليفوني بقدر نسبي من الاستقلالية والحرية في التعبير عن رؤيتها الخاصة بعيدًا عن سلطة المؤلف، ولعل هذا الأمر هو ما يميز النص البوليفوني من بقية النصوص، فكل شخصية تسعى إلى تقديم نفسها، وإبراز رؤيتها وأيديولوجيتها، والتعبير عن مواقفها داخل النص بأسلوبها الخاص، دون تدخُّل من المؤلف، وهذا ما أشار إليه باختين في قوله: "إن خصوصية دوستويفسكي لا تكمُن في كونه أعلن مونولوجيًا عن قيمة

الشخصية –فقد فعل ذلك روائيون آخرون– بل في كونه استطاع أن يراها فنيًا وموضوعيًا وأن يعرضها بوصفها شخصية أخرى شخصية غيرية (تخص الغير)، دون أن يسبغ عليها جوًّا من الغنائية، ودون أن يمزج صوته معها"[٣٤].

فخصوصية روايات دوستويفسيكي –كما رأى باختين– لا تكمُن فقط في قيمة الشخصية حين منحها صوتًا داخليا (المونولوج)[٣٥]، فقد سبقه في ذلك روائيون كُثر– وإنما تكمُن في قدرته على النظر إلى شخصياته نظرة فنية موضوعية، فقد حررها من سُلطة المؤلف وتناولها بوصفها كيانات مستقلة ذات رؤية ووعي خاص.

ب/ الشخصية وعيٌ لذاتها وللعالم من حولها:

فالخطاب البوليفوني لا ينظر إلى الشخصية بوصفها إحدى ظواهر الواقع التي تُجسِّد سمات محددة على المستوى الفردي ونمطية صارمة على المستوى الاجتماعي، وإنما ينظر إليها بوصفها وجهة نظر محددة عن نفسها وعن العالم من حولها، فكل شخصية في رواية من روايات دوستويفسكي تفسِّر العالم بطريقتها، وتعبر عن هذا التفسير من خلال خطابها الخاص[٣٦]. إنها موقف فكري تجاه ذاتها وتجاه العالم المحيط بها، لذا فإن قيمة الشخصية داخل الخطاب البوليفيني لا تكمُن في الواقع الحياتي الخاص بها ولا في صورتها القوية داخل هذا الخطاب، وإنما تكمُن في تلك المُحَصِّلة النهائية لوعيها بالعالم وبذاتها أيضًا[٣٧].

ثانيًا– تعدد أنماط الوعي[٣٨]:

لا يقتصر مظهر التعدد في الخطاب البوليفوني على الشخصيات فقط، وإنما تعدُّد الشخصيات يوازيه تعدُّد في أنماط الوعي لدى تلك الشخصيات، فالقصيدة البوليفونية "هي التي تقدم أنماطًا متنوعة من الوعي والتصورات الإيديولوجية المختلفة، دون أن يفرضها المؤلف على المتلقِّي، بل يترك له الحرية في اختيار الأنسب"[٣٩]، فهي عالمٌ تستحوذ فيه كل الشخصيات –وحتى الراوي نفسه– على وعيها الاستطرادي، وهو أيضًا عالم لا يمكن فيه لخطاب ما

أن يقف بموضوعية فوق أي خطاب آخر، فجميع الخطابات هي تفسيرات للعالم وردود على خطابات أخرى[٤٠]. ويعني ذلك أن الشخصيات في الخطاب البوليفوني لا تخضع لهيمنة وعيٍ بعينه (وعي المؤلف) وإنما تحظى باستقلالية فكرية، تُمكِّنها من إدارك العالم من حولها وفقًا لمنظورها الخاص.

ثالثًا- تعدد الرؤى الأيديولوجية[٤١]:

يرى باختين أن أهم ما تتميز به القصيدة البوليفونية هو تعدد الرؤى الأيديولوجية التي تُعبِّر عنها الشخصيات المختلفة، فالقصيدة البوليفونية قائمة على تعدد الأفكار واختلاف وجهات النظر؛ ولهذا يرى باختين أنه "من الناحية الأيديولوجية، يتمتع البطل باستقلاليته ونفوذه المعنوي، ويُنظر إليه بوصفه خالقًا لمفهوم أيديولوجي خاص وكامل القيمة، لا بوصفه موضعًا لرؤيا دوستويفسكي الفنية المتكاملة"[٤٢]، فلكل شخصية وجهة نظر خاصة، تتقابل وتتصارع مع وجهات نظر مختلفة تحملها شخصيات أخرى، ومن خلال هذا الصراع، يتحقق للنص الروائي عنصر الحوارية الذي هو من أهم مقومات النص البوليفوني.

إن عنصر الحوارية بوصفه أهم الركائز التي يُبنى عليها الخطاب البوليفوني، لا يتحقق إلا عبر جدل مجموعة من الرؤى الأيديولوجية للشخصيات المختلفة، فالقصيدة البوليفونية "تسعى لاحتضان الأيديولوجيات، لا لإبراز أيديولوجيا واحدة فقط"[٤٣]، ولذا فإنها "جهاز يُعرض عبر أيديولوجيات، ويستهلك داخل هذه التعارضات"[٤٤]، وهذا ما يؤمن به الفكر البختيني الذي ينظر إلى الرواية على أنها "تعيد إنتاج العلاقات الاجتماعية والصراع الأيديولجي والثقافي على المستوى الفني"[٤٥].

رابعًا- تعدد اللغات والأساليب:

يرى باختين أن التعدد اللغوي هو أحد السمات الأساسية للخطاب البوليفوني، فالخطاب البوليفوني "عالم مصنوع من تعدُّدية الصوت وتعدُّدية اللغات"(٤٦)، لذا فقد خَلُصَ باختين إلى أن "الرواية هي تنوُّع كلامي (وأحيانًا لغوي) اجتماعي منظم فنيًا وتباين أصوات فردية"(٤٧). ونلحظ من كلام باختين أن التعدد الصوتي في الخطاب البوليفوني يُصَاحِبُهُ تعدد لغوي أيضًا، نظرًا لطبيعة هذا الخطاب القائمة على المواءمة بين الشخصيات المختلفة ومستواها اللغوي الخاص، ولذا فإن "قوة اللغة الروائية تكمُن في تجاوزها للقيد المعجمي المحدود"(٤٨)، وانفتاحها على التعدد اللغوي.

وقد اهتم باختين باللغة من الجانب الاجتماعي لا من الجانب اللساني، وهذا ما أشار إليه حين قال: "لا نقصد بلغة اجتماعية مجموع العلامات اللسانية التي تحدد إعطاء القيمة اللهجوية للغة وتفريدها، وإنما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريدًا اجتماعيًا، يمكن أن يتحقق أيضًا في إطار لغة وحيدة لسانيًا، محددًا نفسه بتحويلات دلالية وبانتقاءات معجمية"(٤٩)، وبناءً على ذلك، فإن لغات التعدد اللساني لا يُقصد بها تعدد الأصوات والإشارات اللسانية داخل اللغة، وإنما يُقصد به تعدد الرؤى الأيديولوجية ووجهات النظر، بوصف تلك اللغات خطابات أيديولوجية.

وعلاوة على ما سبق، فقد رأى باختين أن تحقيق مبدأ الحوارية داخل الخطاب البوليفوني لا يتم إلا من خلال التعدد اللغوي داخل النص الروائي، وفي هذا يقول باختين: "إن الصوغ الحواري الداخلي لا يمكن أن يصبح تلك القوة الخلَّاقة للشكل إلا حين يتمُّ إخصاب التنافرات والتناقضات الفردية بتعدد لغوي اجتماعي، حيث التناغمات الحوارية لا تُذَوِّي فوق قمم الخطاب الدلالية (مثلما هو الشأن في الأجناس الأدبية) وإنما تتسرب إلى طبقاته العميقة، مضفية طابع الحوار على اللغة ذاتها وعلى رؤيتها للعالم... ولا يمكن أن يُصبح قوة خلاقة إلا حيث يولد حوار الأصوات تلقائيًا من حوار اللغات

الاجتماعي، حيث يبدأ ملفوظ الآخرين يرن وكأنه لغة أجنبية اجتماعيًا"[٥٠]، ووفقًا لذلك، فإن الخطاب البلوليفوني يُعدَّ فضاءً يحوي بداخله مجموعة من اللغات التي تتجادل فيما بينها وتتصارع.

إن التعدد اللغوي داخل الخطاب البوليفوني يحرره من سُلطة اللغة الواحدة، ويجعله ينحو نحو الديمقراطية، مما يضفي على الخطاب بُعدًا فنيًا، ف "القول السردي يكتسب فنيته بديمقراطيته، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات، بما فيها صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويُقدِّم منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير"[٥١]. وبناءً على ذلك فإن النص الأدبي يكتسب فنيته، لا من خلال الهيمنة، وإنما من خلال التعدد والانفتاح، ولا يتحقق ذلك إلا إذا أطلق الراوي لشخصياته العنان، لتعبر عن رؤيتها وفقًا لمنظورها الخاص، وهذا –في حدِّ ذاته– يمنح النصّ بعدًا سياسيًا يتمثَّل في الديمقراطية وحرية التعبير.

ويرى باختين أن جميع لغات التعدد اللساني هي وجهات نظر نوعية حول العالم، وأشكال لتأويله اللفظي، ومنظورات غيرية، ومن هنا يمكن لها أن تدخل في علائق حوارية، كما يمكن أن تلتقي وتتعايش داخل وعي الناس، وقبل كل شيء داخل وعي المبدع، لذلك تستطيع جميع اللغات أن تتخذ لنفسها موضعًا على صعيد الرواي الفريد الذي يمكنه أن يجمع الأسلبات[٥٢] البارودية للغات أجناس متنوعة، ومظاهر مختلفة من أسلبة وتقديم لغات مهنية ملتزمة، مع لغات أجيال تشتمل على لهجات اجتماعية وغير اجتماعية، ويمكن للروائي أن يجتذب جميع تلك اللغات لتنسيق تيماته وتخفيف حِدَّة التعبير غير المباشر عن نواياه وأحاكمه القيمية[٥٣].

إن التعدد اللغوي في الخطاب البوليفوني يتحقق على مستوى الشخصيات المختلفة داخل هذا الخطاب، ويعني ذلك أن تعدد الشخصيات داخل الخطاب ينتج عنه تعدد في اللغات، ويُوجب ذلك على الكاتب "أن يستعمل جملة من

المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية؛ بحيث إذا كان في الرواية شخصيات: عالم لغوي، وصوفي، ومُلحِد، وفيلسوف، وفلاح، ومهندس، وطبيب، وأستاذ جامعي... فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات"[٥٤].

وإلى جانب التعدد اللغوي فإن هناك أيضًا التعدد الأسلوبي الذي يُشكِّل هذا البُعد التعددي للغة، فالخطاب البوليفوني يمتاز بتعدد الأساليب وتباينها، لذا فإن القصيدة البوليفونية تُعدُّ "ظاهرة متعددة في أساليبها، متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عِدَّة وحدات أسلوبية غير متجانسة توجد أحيانًا في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة"[٥٥].

وقد حصر باختين أهم الأنماط التأليفية الأسلوبية التي يتكون منها الخطاب البوليفوني عادة فيما يلي[٥٦]:

١- السرد الأدبي الفني المباشر للمؤلف في مغايراته وأشكاله المتعددة.

٢- أسلبة أشكال السرد الحياتي الشفوي التقليدي أو المحكي مباشرة.

٣- أسلبة أشكال السرد المكتوب نصف الأدبي (المكتوب) المختلفة: الرسائل، المذكرات الخاصة، إلخ.

٤- الأشكال المختلفة لكلام المؤلف الأدبي، لكنه خارج عن نطاق الفن، مثل: كتابات أخلاقية، وفلسفية، وخطب بلاغية، ...

٥- خطابات الشخوص الروائية المفرَّدة أسلوبيًا.

ذاهبًا إلى أن تجميع هذه الوحدات غير المتجانسة وتمازجها داخل النص الروائي، يُشّكل الأصالة الأسلوبية للنص الروائي، فأسلوب النص الروائي هو تجميع لأساليب غير متجانسة[٥٧].

خامسًا- الباروديا Parody:

تُعد الباروديا (المحاكاة الساخرة) إحدى السمات الأسلوبية التي تسهم في تحقيق مبدأ الحوارية داخل الخطاب البوليفوني، والباروديا هي "طريقة أسلوبية قائمة على إيراد أساليب الآخرين تضمينًا وتناصًا وحوارًا، ومحاكاتها بطريقة ساخرة"(٥٨)، كما تُعرَّف أيضًا بأنها:"محاكاة أسلوب في الكلام بطريقة ساخرة، بغية التعبير عن أسلوب في التفكير ونمط في العيش، عبر اختيار الألفاظ والمصطلحات العاكسة لفئة اجتماعية ما"(٥٩). ونظرًا لكون الباروديا تضمينًا لأقوال الآخرين ونقدها، فإن ذلك يجعلها "ضرب من الامتصاص الإبداعي لكلمة الغير أساسه التماهي والمعارضة في الآن. إنها صورة خفية وطريفة من صور الحوارية لا تأتي إلا لمبدعين أُوتوا حظًا وافرًا من قدرة النفاذ على أعماق الآخر ومساءلة تجاربه"(٦٠).

ج/ مفهوم القصيدة البوليفونية:

أشرنا سابقًا إلى أن مصطلح (البوليفونية) ارتبط في بدايته بفن الموسيقى، ثم انتقل بعد ذلك إلى مجال الرواية على يدّ (ميخائيل باختين)، فالرواية هي النوع الأدبي الذي يُفضِّل مثل هذه التعددية الصوتية، لذا كرَّس باختين جزءًا مهمًا وجوهريًا من دراساته لها(٦١).

ولقد احتلت الدراسات النقدية التي قدَّمها (باختين) موقعًا متميزًا في مجال النقد الأدبي الحديث، وتأتي دراسته لروايات (دوستويفسكي) في مقدمة تلك الدراسات، حيث تناول فيها مفهوم البوليفونية (تعدد الأصوات)، وقد خَلُصَ باختين في هذه الدراسة إلى أن الرواية لا تُعبِّر عن صوت واحد، وإنما هي نقطة التقاء لعديد من الأصوات التي تتقاطع فيما بينها وتتداخل، دون أن يطغى أحدها على الآخر، فلكل منها استقلاليته ووجهة نظره الخاصة.

ولقد انطلق (باختين) في تنظيره لمفهوم (البوليفونية **Polyphonic**) من الرواية، حيث رأى باختين أن البوليفونية هي جوهر الجنس الروائي الذي يميزه

من بقية الأجناس الأدبية الأخرى – بما في ذلك الشعر– نظرًا لأن الروايةَ ليست صوتًا أُحاديًا، وإنما هي فضاء مفتوح تتعدد فيه الأصوات، وتتنوع الشخصيات، وتختلف وجهات النظر. وبهذا تُصبح الرواية –وفقًا لرؤية باختين– الجنسَ الأدبي الأمثل لاحتضان مفهوم البوليفونية.

لكن هذا المفهوم لم يعد محصورًا في إطار النص الروائى، فعلى الرغم من نشأة هذا المصطلح في أحضان نقد الرواية، فإنه تمت استعارته إلى أكثر من مجال من مجالات النقد الأدبي الأخرى، ومنها الشعر، حتى أصبح من الشائع الآن أن نسمع عن تعدد الأصوات في قصيدة ما، مثلما نجده مستعملاً بالطبع في مجال الرواية.

وتأسيسًا على ذلك، فإن هذا البحث ينطلق من فرضية مفادُها أن القصيدة الشعرية، يمكن أن تُفهم في إطار الطرح البوليفوني الذي قدَّمه باختين في مجال الرواية، على أنها قصيدة بوليفونية، تتعدد فيها الأصوات، وتتنوع الشخصيات، وتتعدد وجهات النظر.

وبناءً على هذه الفرضية، فإن مفهوم القصيدة البوليفونية الذي يرومه البحث يُقصد به: القصيدة التي تتعدد فيها الأصوات، وتتنوع الشخصيات، وتتباين وجهات النظر داخل نسيجها الفني، فأهم ما يميز هذه القصيدة أنها كسرت مركزية صوت الراوي، فلم يَعُد يُنظر إليه بوصفه صوتًا مركزيًا يطغى على القصيدة، وإنما أصبح صوتًا ضمن أصوات عِدَّة، تتصارع فيما بينها داخل القصيدة، ولكل منها استقلاليته ورؤيته الخاصة.

ويبدو أن نظرة (رولان بارت **Roland Barthes**) لمصطلح البوليفونية كانت أعمَّ وأشمل –نسبيًا– من نظرة باختين، فقد رأى (بارت) أن فكرة تعدد الأصوات تُعدّ أهم السمات المميزة للنص السردي عن سواه من الأجناس الأدبية[٦٢]. ويؤكد ذلك –ما أشرنا إليه آنفًا– من أن مصطلح البوليفونية لم يعد محصورًا فقط في إطار الجنس الروائي، وإنما تجاوز هذا الإطار ليشمل

القصيدة الشعرية (غير الغنائية)، ففي هذه القصيدة، يتحقق مفهوم البوليفونية، نظرًا لطبيعتها السردية التي تنطوي على تعدد الأصوات والشخصيات المختلفة.

لقد ساد تصور لدى بعض الباحثين بأن الشعر العربي القديم شعر غنائي صِرف؛ فقد رأى الدكتور (أحمد حسن الزيات) أن "الشعر العربي غنائي محض، لا يعنى فيه الشاعر إلا بتصوير نفسه والتعبير عن شعوره وحِسِّه"(٦٣)، وقد وافقه في ذلك أيضًا الدكتور (محمد عبد المنعم خفاجي)، إذ رأى أن "الشعر العربي أو الجاهلي بصفة خاصة شعر غنائي لا أثر للون القصصي أو التمثيلي فيه، فهو يُمثِّلُ عواطف الشاعر ومشاعره"(٦٤).

ولعلَّ ما ذهب إليه هؤلاء الباحثون وغيرهم يُعدُّ نقلاً لجزءٍ من الحقيقة، لا للحقيقة كلها، فالشعر العربي القديم –وإن غلبت عليه النزعة الغنائية– فإنه يظل محتفظًا بالتعددية أيضًا، شأنه شأن الخطاب الأدبي على وجه العموم، فهو لا يكاد يخلو من النزعة الحوارية التي تتجلَّى في بعض قصائده، لِما تشتمل عليه من سرد درامي قائم على تعدد الأصوات والشخصيات وتنوُّعِ الحوار، فقد "عرف الشعر العربي منذ عصوره الأولى بعض الملامح الدرامية"(٦٥)، ففي هذا الشعر "أشكال درامية اتخت طريق القصص الشعري، بسرد حادثة أو حوادث، مع وصف أو إيضاح عن شعور وموقف ورأي، وكان للشاعر أن يُطوِّر حكاياته لو وجد الدافع أو أدرك أبعاد الأجناس والأنواع الأدبية المختلفة"(٦٦).

ولمَّا كانت القصص هي حوادث مستمدَّة من واقع الحياة أو حوادث مُتخيَّلة ولكنها ممكن الوقوع، والشاعر العربي قبل الإسلام يستمد صوره ومادة شعره من الحياة، فمن البَدهِي أن يتضمَّن هذا الشعر قصصًا حدثت للشاعر أو لغيره، أو استمدها من التراث الثقافي الضخم لمجتمعه(٦٧). إذن، فالقصة الشعرية حاضرة في قصائد الشعر العربي القديم، ولا غرابة في ذلك، "فالرثاء يحكي قصة موت، والمديح يحكي قصة ممدوح، والغزل يحكي قصة حُبّ،

والحماسيات تحكي قصص الحرب والشجاعة، والوقوف على الأطلال يحكي قصص الأمكنة"[٦٨].

وعلاوة على ذلك، فقد وُجِدَ في أدبنا العربي القديم ما يُسمَّى بالشعر القصصي الذي يعتمد على أسلوب القصة والسرد، على نحو ما ظهر لدى الشاعر عمر بن أبي ربيعة في العصر الأُموي، وهذا النوع من الشعر يتضمَّن مقومات القصة؛ من شخوص، وأزمنة، وأمكنة، وأحداث. لكن ذلك لا يعني أن أسلوب الحوار لم يكن موجودًا في الشعر الجاهلي، فالشعراء الجاهليون "عرفوا مثل هذا الأسلوب ووظَّفوه في أشعارهم، فمنهم من حاور الليل، كامرئ القيس، ومنهم من حاور المرأة أيضًا، ومنهم من حاور الناقة، كالمُثقَّب العبدي، وقد كثرت محاورة الديار والأطلال"[٦٩].

وبناءً على ما سبق، فإن الشعر العربي القديم لم يكن بمعزل عن النزعة الحوارية التي لم تكن غائبة عنه، وتتجلَّى هذه النزعة بوضوح في بنيته الفنية من خلال عناصر السرد القصصي، فـ"السردية عرفت طريقها في الشعر العربي القديم، فهي مبدأ منظم لكل خطاب"[٧٠]؛ لذا لا نغالي إن قلنا: إن قصائد الشعر العربي القديم –في معظمها– لم تكن غنائية صِرفة (أُحادية الصوت) وإنما هي نصوص مفتوحة، تتعدد فيها الأصوات، وتتنوع الشخصيات، وتتباين الرؤى، نظرًا لطبيعتها القائمة على السرد القصصي. ومن هنا تأتي أهمية دراستنا التي تسعى إلى الكشف عن تعدد الأصوات داخل إحدى قصائد الشعر العربي القديم، لنفي التصور الذي يحصر هذا الشعر في إطار النزعة الغنائية الخالصة، وتأكيد مدى انفتاحه على تعددية الأصوات، واختلاف وجهات النظر، بما يسمح لنا بالحديث عن القصيدة البوليفونية.

وبعد هذا العرض السابق لنظرية البوليفونية لباختين، سيحاول الباحث في الجزء التالي من البحث، تطبيق هذه النظرية على القصيدة (موضوع الدراسة)، للوقوف على مدى تجسيدها لعناصر البوليفونية واستيعابها لهذا المفهوم.

ثانيًا- الجانب التطبيقي:

١- نص القصيدة[٧١]:

١- أَلا طَرَقَتْ أَسْمَاءُ وَهْيَ طَرُوقُ ... وَبانَتْ عَلى أَنَّ الخَيالَ يَشُوقُ[٧٢]
٢- بِحاجَةِ مَحْزُونٍ كَأَنَّ فُؤَادَهُ ... جَنَاحٌ وَهَى عَظْمَاهُ فَهْوَ خَفُوقُ[٧٣]
٣- وَهَانَ عَلَى أَسْمَاءَ أَن شَطَّتِ النَّوَى ... يَحِنُّ إِلَيْهَا وَالِهٌ وَيَتُوقُ[٧٤]
٤- ذَرِينِي فَإِنَّ البُخْلَ يَا أُمَّ هَيْثَمٍ ... لِصَالِحِ أَخْلاقِ الرِّجَالِ سَرُوقُ
٥- ذَرِينِي وَحُطِّي فِي هَوَايَ فَإِنَّنِي ... عَلى الحَسَبِ الزَّاكِي الرَّفِيْعِ شَفِيْقُ[٧٥]
٦- وَإِنِّي كَرِيمٌ ذُو عِيَالٍ تَهُمُّنِي ... نَوَائِبُ يَغْشَى رُزْؤُهَا وَحقُوقُ[٧٦]
٧- وَمُسْتَنْبِحٍ بَعْدَ الهُدُوءِ دَعوتُهُ ... وَقَد حَانَ مِن نَجْمِ الشِّتَاءِ خُفُوقُ[٧٧]
٨- يُعَالِجُ عِرْنِينًا مِنَ اللَّيْلِ بَارِدًا ... تَلُفُّ رِيَاحٌ ثَوْبَهُ وَبُرُوقُ[٧٨]
٩- تَأَلَّقُ فِي عَيْنٍ مِنَ المُزْنِ وَادِقٍ ... لَهُ هَيْدَبٌ دَانِي السِّحَابِ دَفُوقُ[٧٩]
١٠- أَضَفْتُ فَلَمْ أُفْحِشْ عَلَيْهِ وَلَمْ أَقُلْ ... لِأَحْرِمَه: إِنَّ المكَانَ مَضِيْقُ
١١- فَقُلْتُ لَهُ: أَهلاً وَسَهلاً وَمَرحَبًا ... فَهَذَا صَبُوحٌ رَاهِنٌ وَصَدِيقُ[٨٠]
١٢- وَقُمْتُ إِلَى البَرْكِ الهَوَاجِدِ فَاتَّقَتْ ... مَقَاحِيْدُ كُومٌ كَالمَجَادِلِ رُوقُ[٨١]
١٣- بِأَدْمَاءَ مِرْبَاعِ النِّتَاجِ كَأَنَّهَا ... إِذَا عَرَضَتْ دُونَ العِشَارِ فَنِيقُ[٨٢]
١٤- بِضَرْبَةِ سَاقٍ أَو بِنَجْلاءَ ثَرَّةٍ ... لَهَا مِنْ أَمَامِ المَنْكِبَيْنِ فَتِيقُ[٨٣]
١٥- وَقَامَ إِلَيْهَا الجَازِرَانِ فأَوْفَدَا ... يُطِيرَانِ عَنْهَا الجِلْدَ وَهْيَ تَفُوقُ[٨٤]
١٦- فَجُرَّ إِلَينَا ضَرْعُهَا وَسَنَامُهَا ... وَأَزْهَرُ يَحْبُو لِلقيامِ عَتِيقُ[٨٥]
١٧- بَقِيرٌ جَلَا بِالسَّيْفِ عَنْهُ غِشَاءَهُ ... أَخٌ بِإِخاءِ الصَّالِحِيْنَ رَفِيْقُ[٨٦]
١٨- فَبَاتَ لَنَا مِنْهَا وَلِلضَّيْفِ مَوهِنًا ... شِوَاءٌ سَمِينٌ زَاهِقٌ وَغَبُوقُ[٨٧]
١٩- وَبَاتَ لَهُ دُونَ الصِّبَا وَهْيَ قَرَّةٌ ... لِحَافٌ وَمَصْقُولُ الكِسَاءِ رَقِيقُ[٨٨]
٢٠- وَكُلُّ كَرِيمٍ يَتَّقِي الذَّمَّ بِالقِرَى ... وَلِلخَيرِ بَيْنَ الصَّالِحِينَ طَرِيقُ
٢١- لَعَمْرُكَ مَا ضَاقَتْ بِلَادٌ بِأَهْلِهَا ... وَلَكِنَّ أَخْلاقَ الرِّجَالِ تَضِيقُ
٢٢- نَمَتْنِي عُرُوقٌ مِن زُرَارَةَ لِلْعُلَى ... وَمِنْ فَدَكِيٍّ وَالأَشَدِّ عُرُوقُ[٨٩]
٢٣- مَكَارِمُ يَجْعَلْنَ الفَتَى فِي أَرُومَةٍ ... يَفَاعٍ، وَبَعْضُ الوالِدِين دَقِيقُ[٩٠]

٢- المقاربة البوليفونية للقصيدة:

تدور مُفَضَّلِيَّةُ عمرو بن الأهتم في فلك الفخر، إذ يفخر الشاعر فيها بشدّة كرمه وجُوده، ويبدأ قصيدته ببيان أسفه على رحيل محبوبته (أسماء)، ويصف خيالها الذي زاره ليلا، ثم ينتقل إلى الحديث عن العاذلة (أم هيثم) وهي زوجته التي تلومه على إفراطه في الجُود وكثرة إنفاقه، إلى أن يصل إلى قصة المُسْتَنْبِحِ (الضيف)، تلك القصة التي تُعد الموضوعة الرئيسة التي قيلت من أجلها هذه القصيدة، وبعد أن ينتهي من قصة المُسْتَنْبِحِ، فإذا به يسترسل أبياتًا في تمجيد الكرم، تلك القيمة التي تُعدُّ أكثر القيم التي يعتز بها العربي في مجتمعه -آنذاك- قاصدًا من ذلك خدمة الهدف الرئيس، وهو إبراز قيمة الكرم وتأكيدها.

وقد اعتمد الشاعر في قصيدته آليةَ السرد القصصي، فقام بسرد الأحداث بطريقة فنية رائعة، ذات طابع درامي قائم على عنصر الحوار. ومن هنا تبدو عناصر السرد القصصي واضحة في تلك القصيدة، الأمر الذي يجعلها نموذجًا للقصيدة البوليفونية؛ ففيها تتعدد الأصوات، وتتنوع الشخصيات، وتتابع الأحداث، وتتنوع وجهات النظر، ويجلو الجانب الحواري، فضلا عن توافر عنصري الزمان والمكان.

وسيحاول الباحث -فيما يأتي- رصد أهم عناصر البوليفونية ومقوماتها في مُفَضَّلِيَّةِ عمرو بن الأهتم، وذلك على النحو الآتي:

أولا- تعدد الأصوات:

إن القارئ المتمعِّن لقصيدة عمرو بن الأهتم، يلحظ أنها تنحو منحى القصة القصيرة، فقد توفَّرت فيها جميع مقومات السرد القصصي؛ من تعدد للشخصيات، وتسلسل للأحداث، وإقامة الحوار، فضلاً عن توافر عنصري الزمان والمكان، وبذلك تخرج هذه القصيدة عن إطار ذاتية السرد

(الغنائية/أحادية الصوت) إلى التعدد الصوتي الذي يُشكِّل أهم مقومات الخطاب البوليفوني، ويمكن للباحث حصر الأصوات داخل القصيدة فيما يأتي:

١- صوت الراوي:

ويُقصد به صوت الشاعر الذي يروي أحداث القصة، فلا وجود لقصة ما دون راوٍ لها أو ساردٍ، ويقوم الرواي بسرد الأحداث من خلال وجهات نظر مختلفة، فلم يعد صوت الرواي يحظى بمركزية داخل القصيدة البوليفونية، فأهم ما يميز تلك القصيدة أن صوت الراوي فيها لم يَعُد صوتًا مركزيًا يطغى على النص، فلا يُنظر إليه بوصفه الصوت المهيمن داخل القصيدة، وإنما بوصفه واحدًا ضمن عِدَّة أصوات تتصارع فيما بينها داخل فضاء النص، لذا ففي الخطاب البوليفوني ينبغي أن "يغيب صوت الراوي مُفسحًا المجال للشخصيات لتُعبِّر بكل تلقائية وفق انتمائها الاجتماعي ومستوها الثقافي"(٩١).

وبالنظر إلى القصيدة –موضوع الدراسة– نجد أن الشاعر قد أعطى مساحة من الحرية لشخصياته، كي تُعبِّر عن وجهة نظرها ورؤيتها للعالم وفق منظورها الخاص، وبدا ذلك واضحًا لاسيما مع شخصية الزوجة العاذلة (أم هيثم) التي وجَّهت لومها إلى الشاعر، نظرًا لمبالغته في جوده وكثرة إنفاقه، لكنه لم يذعن للومها، وأخذ يجادلها ويناقشها، محاولة منه لإقناعها.

٢- صوت أسماء:

وهو صوت يظهر في مستهل القصيدة، كأحد الأصوات المتعددة التي تضمنتها القصيدة في بنيتها السردية، وعلى الرغم من أن هذا الصوت لا يُسمع مباشرة، فإن صداه يتجلَّى عبر الأثر العميق الذي تركه هذا الصوت في نفس الشاعر، ويمكن استنطاق هذا الصوت من خلال النص الآتي:

أَلا طَرَقَــتْ أَسْمَــاءُ وَهْــيَ طَــرُوقُ وَبانَــتْ عَلــى أَنَّ الخَيــالَ يَشُــوقُ

بِحاجَــةٍ مَحْــزُونٍ كَــأَنَّ فُــؤَادَهُ جَنَــاحٌ وَهَــى عَظْمَــاهُ فَهْــوَ خَفُــوقُ

وَهَـانَ عَلَـى أَسْمَـاءَ أَن شَـطَّتِ النَّـوَى يَحِـــنُّ إِلَيْهَـــا وَالِـــهٌ وَيَتُـــوقُ

وبإنعام النظر في النص، نجده يعكس حوارًا بين صوتين متقابلين، وهما: (صوت الشاعر) وهو الرجل المُحبّ الذي يُعاني ألم البُعد ولوعة الفراق، إلى جانب صوت آخر يتمثَّل في (صوت البُعد والغياب/غياب المحبوبة) وما يتركه هذا الصوت من أثر في نفس الشاعر. وهذا الصوت إن لم يظهر بصورة مباشرة في النص، فإن صداه يتردد في أرجائه من خلال ردود أفعال الشاعر على أفعالها، فدلالة الفعل (**بانَت**) توحي بأنها هي التي اختارت البُعد والرحيل، وكذلك قوله: (**وَهانَ عَلى أَسماءَ...**) يدل على أن الشاعر يُحَمِّلُهَا مسئولية البُعد والغياب. إذن فإن ردود فعل الشاعر هنا تجعلنا نشعر وكأن هناك حضور لصوت آخر مضاد لصوته، يتقاطع معه ويحاوره، مما يُضفي على النص نزعة حوارية.

٣- صوت المُضيِّف/ العربي الكريم:

وهو صوت الرجل العربي الكريم، الذي يحرص على الانتصار لقيمة الكرم، كي يقي نفسه من الذَّم في مجتمع الصحراء، هذا المجتمع الذي يجعل الكرم من أبرز الفضائل والخِصال التي يجب أن يتحلَّى بها العربي، لذا حرص المُضيِّف على أن يستقبل ضيفه استقبالا حسنًا، وإذا به يقدِّم له أغلى ما يملك، فاختار أفضل الإبل لديه وأكرمها لتكون طعامًا لضيفه، غير آبهٍ في ذلك بصوت العاذلة التي مازالت تلومه على شدَّة كرمه وجُوده. ولا غرابة في ذلك، فالكرم أهم القيم المقدَّسة في المجتمع البدوي، فالعربي "يُعطي الضيف ويُكرم المحتاج بغض النظر عن حاجة ذلك الضيف أو المحتاج فعليًا، فهو متأثر بتلك القيمة أولاً، ولذا هو خاضع لها، ونتيجة لذلك يُعطي أغلى ما عنده"[٩٢].

ويظهر هذا الصوت بوضوح في القصيدة من خلال حديث الشاعر مع زوجته كما في قوله: (**ذَرِينِي فَإِنَّ البُخلَ يَا أُمَّ هَيثَمٍ**)، فهو يطلب منها أن تتركه وشأنه، لأن البخل يضرُّ بأخلاق الرجال، ولم يكتف بذلك وإنما أخذ يدعو

زوجته إلى العدول عن موقفها، فهو رجل كريم ذو حسبٍ ونسبٍ رفيع، ويطلب منها أن تطاوعه، فيقول لها: (**حُطِّي فِي هَوايَ**)، وهنا يبدو صوته واضحًا، إذ يطلب منها أن تميل ميله وألا تخالفه، حفاظًا على تلك القيمة النفيسة.

كما يمكن استنطاق هذا الصوت أيضًا من خلال قول الشاعر: (**فَإِنَّني عَلى الحَسَبِ الزَّاكي الرَفيعِ شَفِيقُ**) وكذلك قوله: (**وَإِنّي كَريمٌ ذُو عيالٍ تَهُمُّني**)، فهذه العبارات تعكس صوت الشاعر/ المُضِّيف/ الرجل البدوي الكريم، الذي يفتخر بعراقة حسبه وكرمه الشديد، وكأنه –بتلك العبارات السابقة– يدفع عن نفسه اتهامًا أو يُعارض موقفًا لا يرتضيه. كذلك يتجلَّى هذا الصوت من خلال سلوك الشاعر تجاه ضيفه كما في قوله: (**فَقُلتُ لَهُ...**) فمن خلال ضمير المتكلِّم في هذه العبارة يظهر صوت الذات الشاعرة التي تُرحِّب بضيفها وتُصرُّ على موقفها، غير آبهة بلوم الزوجة العاذلة.

٤ – صوت الضيف:

ولم يظهر هذا الصوت مباشرًا في القصيدة، وإنما ظهر من خلال حديث الشاعر عنه كما في قوله:

وَمُسْتَنْبِحٍ بَعْدَ الهُدُوءِ دَعوتُهُ ... وَقَد حَانَ مِن نَجْمِ الشِّتَاءِ خُفُوقُ

يُعَالِجُ عِرْنينًا مِنَ اللَّيْلِ بَارِدًا ... تَلُفُّ رِيَاحٌ ثَوْبَهُ وَبُرُوقُ

تَأَلَّقُ فِي عَيْنٍ مِنَ المُزْنِ وَادِقٍ ... لَهُ هَيْدَبٌ دَانِي السِّحَابِ دَفُوقُ

فَقُلْتُ لَهُ: أَهلاً وَسَهلاً وَمَرحَبًا ... فَهَذَا صَبُوحٌ رَاهِنٌ وَصَدِيقُ

فمن الملاحظ في هذا النص أن صوت الضيف ليس صوتًا مباشرًا، لكنه يمكن استنطاقه من خلال حديث الشاعر عنه ووصفه لحالته، ففي وصف الشاعر للضيف بأنه: (**مُسْتَنْبِحٌ**) إشارة إلى أن هذا الضيف تاه في الصحراء، فأخذ يستغيث من خلال استنباح الكلاب، لعلَّه يهتدي إلى من يستضيفه في هذه الليلة الباردة، ومن خلال هذا الوصف البارع والدقيق، يمكننا سماع صوت

الضيف، وكأن صوت نباحه يتردد في آذاننا دون أن ينطق. كذلك يمكن استنطاق هذا الصوت من خلال بعض الإشارات اللغوية التي وظَّفها الشاعر في البيت الأخير من هذا النص؛ مثل: استخدام حرف الفاء في بداية فعل القول، نحو قوله: (فَقُلتُ) ومعلوم أن حرف الفاء يفيد التعقيب، أي أن كلام المُضَيّفِ (الشاعر) جاء ردًا وتعقيبًا على كلام وجّهَ إليه من الضيف، كذلك عبارات الترحيب (أَهلاً وَسَهلاً وَمَرحَبًا)، فتلك العبارات تبدو وكأنها استجابة من الشاعر لكلام تلقاه من الضيف.

٥- صوت العاذلة/ زوجة الشاعر:

وهو صوت الزوجة التي تُوجّه اللوم لزوجها، بسبب جُوده وإنفاقه الشديد للمال، فهي ترى في ذلك نوعًا من تبذير المال وتبديده، وتخشى أن يذهب كرم زوجها بكل ما عندهم، فيفقر أولادها من بعده، لذا تَحُثُّه على الإمساك؛ خوفًا من تقلبات الدهر وتحوّلات الزمان، ويظهر صوت الزوجة من خلال النص الآتي:

ذَريـــنِي فَـــإِنَّ البُخْـــلَ يَا أُمَّ هَيْـــثَمٍ لِصَـــالِحِ أَخْـــلاقِ الرِّجَـــالِ سَـــرُوقُ
ذَريـــنِي وَحُطِّـــي فِي هَـــوَايَ فَـــإِنَّنِي عَلـى الحَسَـبِ الزَّاكـي الرَّفِيْـعِ شَـفِيْقُ

وعلى الرغم من أن صوت الزوجة لم يظهر بشكل مباشر في القصيدة –إذ لم تُنقل أقوالها صراحة، وإنما جاءت من خلال ردود الشاعر وانفعالاته– فإن حضورها واضح بقوة من خلال محاولتها (منع الضيف) وطلبها من زوجها ألا يُسرف في الكرم والبذل.

ويمكن استنطاق صوت الزوجة من خلال تكرار الفعل (ذَرِينِي) في صدارة البيتين السابقين، فهذا الفعل يؤكدان وجود صوت معارض لصوت الشاعر، إذ إنه يتضمَّن طلبًا بالتَّوقُّف أو الكفِّ عن فعلٍ ما، ما يعني أن الزوجة احتجَّت وأبدت معارضتها لزوجها بسبب بذله المال. وهذا –في حدِّ ذاته– استدعاء ضمني لصوت الزوجة، فالشاعر نقل وجهة نظرها المعارضة،

وناقشها، وهذا يفسح المجال لصوتها، ويعطيه دورًا في تشكيل الموقف الشعري داخل القصيدة. كما يمكن استنطاق صوت الزوجة أيضًا، من خلال توظيف حرف النداء **(يا)** في البيت الأول، فالنداء يتطلَّب مُنادى عليه، لذا فهو يُوحي بأن صوتًا آخر حاضر في الخطاب، وأن هناك نقاشًا أو حديثًا يتبادله الشاعر مع هذا الصوت.

٦- صوت المجتمع (القبيلة):

لم يأت هذا الصوت مباشرًا في القصيدة، وإنما ظهر من خلال إشارات الشاعر إلى بعض القيم القبلية التي راح يُدافع عنها في القصيدة، ويمكن استنطاق هذا الصوت من خلال قول الشاعر: **(فإنَّ البُخلَ لِصالِحِ أَخلاقِ الرِجالِ سَروقُ)**، وفي هذه الجملة إيماء إلى رأي/حكم اجتماعي سائد يرى أن البُخل عادة ذميمة تضرُّ بأخلاق الرجال الصالحة، وبالتالي فإن هذه الجملة تعبير عن نظرة (صوت) المجتمع (القبيلة) الذي يجعل الكرم قيمة أخلاقية عُليا في سُلَّم القيم. كما يمكن استنطاق هذا الصوت أيضًا من خلال قول الشاعر: **(وَكُلُّ كَريمٍ يَتَّقي الذَمَّ بِالقِرى)**، وكذلك قوله: **(لَعَمرُكَ ما ضاقَت بِلادٌ بِأَهلِها)** فمن هنا يمكننا سماع صوت القبيلة/المجتمع، الذي وإن لم يكن واضحًا في ألفاظ القصيدة بصورة مباشرة، فإنه حاضر من خلال المعايير والتقاليد التي يرددها الشاعر، ويلتزم بها، ولها يستجيب، لأنها ذات تسلط ثقافي قار في عقله، وبالتالي فهو مجبر على الامتثال لها، فالشاعر "أشبه بالمخدور أو المدفوع دون شعور لكي (يتقي الذم بالقرى)"[٩٣]، وبالتالي فإن امتثال الشاعر واستجابته لتلك القيم، يُعطي للنص بُعدًا حواريًا مع هذه الأعراف والقيم الاجتماعية.

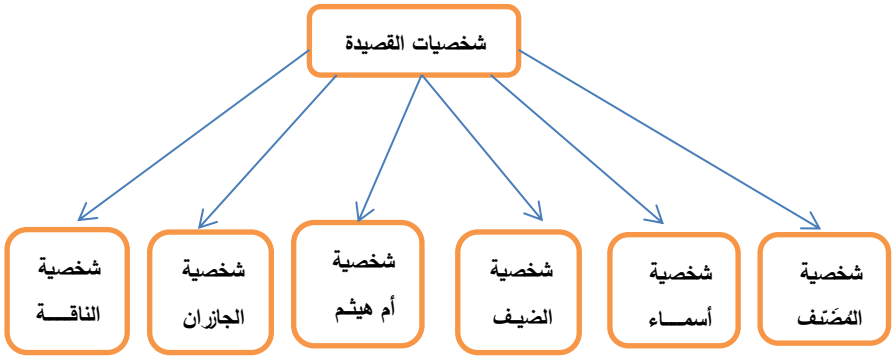
وهكذا تميزت قصيدة عمرو بن الأهتم بتعدد الأصوات، إذ عبّر كل صوت عن موقفه الخاص ورؤيته المستقلة، بعيدًا عن هيمنة صوت المؤلف/الشاعر، وقد شارك هذا التعدد الصوتي في بناء الرؤية الشعرية وتعميق

المعنى داخل القصيدة، مما يجعلها نموذجًا للقصيدة البوليفونية تتعدد فيها الأصوات، وتتباين الشخصيات، وتختلف وجهات النظر.

ثانيًا- تعدد الشخصيات:

تُعد الشخصية[٩٤] عنصرًا محوريًا في البناء السردي الدرامي، إذ تؤدي دورًا أساسيًا في تحريك مجريات الأحداث وتعميق الصراع الدرامي، ليس هذا فحسب، بل إن الشخصية "هي التي تدير الحوار وتُحرِّكه، وتفتحه على بعضه مرة، وعلى الوجود بأزمنته المختلفة مرات أخرى، بما يعكس وعيها، ويُعرِّي مواقفها، ويكشف رغباتها وانتماءتها"[٩٥]، ومن هنا تبدو الشخصية وكأنها الركيزة الأساسية داخل البناء السردي الدرامي.

وتتسم القصيدة البوليفونية بوجود عدد من الشخصيات المتنوعة، حيث تتمتع كل شخصية بقدر نسبي من الاستقلالية في التعبير عن موقفها، فتمتلك وعيًا ذاتيًا ورؤية خاصة لذاتها وللعالم من حولها، بعيدًا عن هيمنة المؤلف أو فرض سلطته المباشرة. وقد تحقق هذا الأمر في قصيدة عمرو بن الأهتم (موضوع الدراسة) التي تمتاز بتنوّع الشخصيات وتعدّدها، إذ تضم شخصيات آدمية وغير آدمية، وقد شاركت جميعها في صناعة الحدث السردي داخل بنية القصيدة، ويمكن تصنيف الشخصيات داخل القصيدة على النحو الآتي:



١- شخصية المُضَيّف/العربي الكريم:

تُعدُّ شخصية (المُضَيّف) المحور الأساس في مُفَضَّلِيَّةِ عمرو بن الأهتم، فهو البطل الذي تدور حوله الأحداث وتتمحور القصة. ويتصف هذا الرجل بالكرم، ويعبّر عن مدى استيائه من تصرف زوجته، إذ يدعوها إلى مراجعة موقفها والعدول عنه، خاصة وأن ما تدعوه إليه–وهو البخل– صفة مذمومة تسيء إلى أخلاق القوم، وتقلل من قدرهم، وتُحطُّ من شأنهم، لذا فهو يُصر على موقفه القائم على ضرورة إكرام الضيف؛ حفاظًا على شرفه وكرامته، ولحماية نفسه وزوجته من الإهانة والذَّم، لاسيما أنه يعتز بحسبه الطيب ونسبه الرفيع، وتظهر شخصية المُضيّف من خلال هذه الأبيات:

ذَريـــنِي وَحُطِّـــي فِي هَـــوَايَ فَـــإِنَّنِي عَلـى الحَسَـبِ الزَّاكـي الرَّفِيْـعِ شَـفِيْقُ
وَإِنِّي كَـــــرِيمٌ ذُو عِيَـــــالٍ تَهُمُّـــــنِي نَوَائِـــبُ يَغْشَـــى رُزْؤُهَـــا وَحقُـــوقُ
...
تَمَنَّـــنِي عُـــرُوقٌ مِـــن زُرَارَةَ لِلْعُلَـــى وَمِـــنْ فَـــدَكيٍّ وَالأَشَـــدِّ عُـــرُوقُ
مَكَـــارِمُ يَجْعَلْـــنَ الفَـــتَى فِي أَرُومَـــةٍ يَفَـــاعٍ، وَبَعْـــضُ الوالِـــدِين دَقِيـــقُ

فهو رجل يفخر بحسبه ونسبه، ويؤكد أنه لا حيلة لزوجته في امتثاله لها، لأنه رجل جُبِلَ على الكرم، لذا لا تملك زوجته أن تجبره على مخالفة ما جُبِل عليه، فهو شخص يأبى البخل حفاظًا على نسبِه وشرفه (عَلى الحَسَبِ الزَّاكي الرَّفِيْعِ)، وهو شخص مفطور على الكرم (وَإِنِّي كَرِيمٌ)، وهو الذي يعتني بأسرته وأهله ويخشى عليهم (ذُو عِيَالٍ...) وهو الذي يفخر بانتمائه إلى أصول عريقة (تَمَنَّنِي عُرُوقٌ مِن زُرَارَةَ لِلْعُلَى...). وهكذا تظهر شخصية المُضَيّف، هذا الرجل الكريم الذي يفخر بحسبه ونسبه، ويُبدي مسئوليته تجاه أهله وعائلته.

٢- شخصية أسماء:

وهي تلك المرأة التي ذكرها الشاعر في مستهل القصيدة، وذلك من خلال قوله:

أَلا طَرَقَــتْ أَسْمَــاءُ وَهْــيَ طَــرُوقُ وَبانَــتْ عَلــى أَنَّ الخَيــالَ يَشُــوقُ
بِحاجَــةٍ مَحْــزُونٍ كَــأَنَّ فُــؤَادَهُ جَنَــاحٌ وَهَــى عَظْمَــاهُ فَهْــوَ خَفُــوقُ
وَهَــانَ عَلَــى أَسْمَــاءَ أَن شَــطَّتِ النَّــوَى يَحِــنُّ إِلَيْهَــا وَالِــهٌ وَيَتُــوقُ

وتبدو (أسماء/المحبوبة) في هذا البيت غائبة حاضرة في آنٍ واحد، فهي في الواقع غائبة، لكن طيفها زار الشاعر ليلاً، مما حرَّك أشواقه، وأثار شجونه. ويبدو أن حبل الوصل قد انقطع بينهما، لذا فهي (وَبانَتْ) أي بعُدت واختارت الرحيل، ما جعل قلب الشاعر حزينًا مكسورًا كالطائر الضعيف الذي لا يقوى على الحركة.

٣- شخصية الضيف:

هو ذلك الرجل (المُسْتَنْبِحُ) الذي ضلَّ الطريق في ليلة من ليالي الشتاء الممطرة، شديدة الرياح والبرودة، وهو شخص يحتاج إلى الطعام والمأوى، فلم يكن أمامه إلا طلب العون والمساعدة، فقصد إلى فعل الاستنباح (تقليد صوت الكلاب) لعلَّ أحد كلاب أهل الكرم يجيبه، فيهتدي بمصدر صوته إلى مَنْ يستقبله ويُضيِّفَهُ ويُنجيه من التيه الذي كاد أن يُفضي به إلى الهلاك في الصحراء الموحشة، وقد عانى هذا الرجل معاناة شديدة، وظل يُصارع الرياح الشديدة المصحوبة بهطول الأمطار الغزيرة، فكان يندفع بقوَّة، فيلتصق ثوبه بجسده، مما زاد محنته ودفعه في النهاية إلى فعل الاستنباح، وتظهر شخصية الضيف من خلال قول الشاعر:

وَمُسْــتَنْبِحٍ بَعْــدَ الهُــدُوءِ دَعوتُــهُ وَقَــد حَــانَ مِــن نَجْــمِ الشِّــتَاءِ خُفُــوقُ
يُعَــالِجُ عِرْنينًــا مِــنَ اللَّيْــلِ بَارِدًا تَلُــفُّ رِيَاحٌ ثَوْبَــهُ وَبُــرُوقُ
تَأَلَّــقُ فِي عَــيْنٍ مِــنَ المُــزْنِ وَادِقٍ لَــهُ هَيْــدَبٌ دَانِي السِّــحَابِ دَفُــوقُ

وعلى الرغم من أن الضيف في هذه القصيدة رجلٌ مجهول الهُويّة -إذ لم يذكر الشاعر اسمه- فإنه يُعدُّ من الشخصيات المحورية والفاعلة في صناعة الحدث السردي داخل القصيدة، ولا غرو في ذلك، فالضيف في قصائد الكرم عامة هو مَنْ تُنْسَجُ حوله القصة، فهو ليس مجرد زائر عابر، وإنما هو رمز

لأهم القيم التي يؤمن بها العربي في مجتمع الصحراء، وهي قيمة الكرم، لذا فإن الشاعر في قصيدة الكرم يجعل من إكرام الضيف غاية هَمِّهِ ومقصده الأسمى، فما هدفه إلا "ذهاب الضيف عنه وهو سعيد هانئ"[٩٦]، فيُقدَّم له الطعام والراحة دون تردد، مما يعكس قيم الجود والضيافة المتجذرة في الثقافة العربية. وبالتالي تصبح شخصية الضيف محورًا أساسيًا في القصيدة تُبرز من خلالها قيمة الكرم.

٤- شخصية أم هيثم:

وهي زوجة الشاعر التي تلومه على الإسراف في تبديد المال، وقد ذكرها الشاعر في بداية القصيدة بـ (أسماء)، ثم عاود ذكرها ثانية في تضاعيف القصيدة بـ(أم هيثم)، كما في قوله:

ذَرِينِي فَإِنَّ البُخْلَ يَا أُمَّ هَيْثَمٍ لِصَالِحِ أَخْلاقِ الرِّجَالِ سَرُوقُ

وهي شخصية رمزية تُمثِّل البخلَ والشُّحَّ الذي يرفضه الشاعر (العربي الكريم)، فهي لا تكترث لِمَا قد يُفضي إليه البُخل مِن مذمّة ونقيصة، مادام ذلك سيصرف عنها ما تخشاه من تقلبات الدهر ونفاذ المال، وتظهر شخصيتها من خلال معارضتها لزوجها، ومحاولتها إقناعه بألا يستقبل الضيف.

٥- شخصية الجازران:

وهما الشخصان اللذان قاما بنزع جلد الناقة وتحضيرها للطهي، وهذا الشخصان لا يُقدَّمان فقط بوصفهما خادمين أو تابعين، وإنما قد يكونان حاملين لصوت اجتماعي يتوازى مع صوت الشاعر/المُضَيِّف؛ فقد يرمزان إلى التكافل الاجتماعي وتوزيع الأدوار في المجتمع البدوي، الذي يتعاون فيه الجميع على إكرام الضيف وتجهيز القِرى. وتظهر شخصية (الجازران) من خلال قول عمرو ابن الأهتم:

وَقَامَ إِلَيْهَا الجَازِرَانِ فأَوْفَدَا يُطِيرَانِ عَنْهَا الجِلْدَ وَهْيَ تَفُوقُ

فَجُرَّ إِلَينا ضَرْعُهَا وَسَنَامُهَا وَأَزْهَرُ يَحْبُو لِلقِيامِ عَتِيقُ

وبالرغم من أن هذه الشخصية تُعدّ إحدى الشخصيات الثانوية داخل القصيدة، إلا أن وجودها مثَّل عنصرًا مهمًا داخل أحداث القصة، فهما لا يُقَدَّمان في القصيدة بوصفهما أداة تنفيذية فحسب، وإنما بوصفهما عنصرًا حيًّا وفاعلاً، فهما يُشكّلان أحد الأصوات المتعددة التي شاركت في بناء المعنى وتشابك الأحداث داخل القصيدة.

٦- شخصية الناقة:

تُعدُّ الناقة إحدى الشخصيات الفاعلة في صناعة الحدث السردي في قصائد الكرم عامة، فهي ليست مجرد أُضحية تُقدَّم للضيافة فحسب، وإنما تُشكِّل قيمة رمزية في الثقافة العربية، وتظهر شخصية الناقة في القصيدة من خلال قول الشاعر:

وَقُمْـــتُ إِلَى الـــبَرْكِ الهَوَاجِـــدِ فَاتَّقَـــتْ ... مَقَاحِيْـــــدُ كُـــــومٌ كَالمَجَـــــادِلِ رُوقُ
بِأَدْمَـــــاءَ مِـــــرْبَاعِ النِّتَـــــاجِ كَأَنَّهَـــــا ... إِذَا عَرَضَـــــتْ دُونَ العِشَـــــارِ فَنِيـــــقُ
بِضَـــــرْبَةِ سَـــــاقٍ أَو بِـــــنَجْلاءَ ثَـــــرَّةٍ ... لَهَـــــا مِـــــنْ أَمَـــــامِ المَنْكِبَـــــيْنِ فَتِيـــــقُ
وَقَـــــامَ إِلَيْهَـــــا الجَـــــازِرَانِ فَأَوْفَـــــدَا ... يُطِـــيرَانِ عَنْهَـــا الجِلْـــدَ وَهْـــيَ تَفُـــوقُ
فَجُـــــرَّ إِلَينـــــا ضَـــــرْعُهَا وَسَـــــنَامُهَا ... وَأَزْهَـــــرُ يَحْبُـــــو لِلقيـــــامِ عَتِيـــــقُ
فَبَـــاتَ لَنَـــا مِنْهَـــا وَلِلضَّـــيْفِ مَوهِنًـــا ... شِـــــوَاءٌ سَمِـــــينٌ زَاهِـــــقٌ وَغَبُـــــوقُ

والناقة على الرغم من كونها شخصية حيوانية –فهي ليست بشرًا– فإن حضورها يبدو قويًا في هذه القصيدة، إذ يُمكن أن يُفهم صمتُها وانصياعها لمسألة الذبح صوتًا غير مباشر، يعكس التضحية القسرية لصالح قيم اجتماعية راسخة في المجتمع البدوي.

وهكذا يبدو من خلال ما سبق أن القصيدة تمتاز بثراء درامي واضح، يتمثَّل في تنوع في الشخصيات، فهي لا تقتصر على متحدِّث واحد فقط، وإنما تتقاطع فيها أصوات متعددة وأدوار مختلفة للشخصيات، فتبدو كل شخصية ذات موقف مستقل إلى حدٍّ ما في تعبيرها ورؤيتها. وهذا التنوع في الشخصيات لا تتوقف وظيفته داخل القصيدة عند حدِّ التنويع الشكلي فحسب، وإنما تمتد

إلى أبعد من ذلك، إذ إنه يعكس اختلاف الرؤى، وتعدد المواقف، وتباين وجهات النظر، وهو ما يعزز النزعة الحوارية داخل القصيدة، ويضفي عليها طابعًا بوليفونيًا.

ثالثًا– الحوارية:

يُعدّ الحوار **dialogue** من أهم الركائز الأساسية التي تقوم عليها القصيدة البوليفونية، ويُعرَّف الحوار بأنه: "عرض (درامي الطابع) للتبادل الشفاهي يتضمن شخصيتين أو أكثر، وفي الحوار تُقدَّم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات"(٩٧). وقد أولى باختين أهمية كبيرة للحوار في نظريته عن القصيدة البوليفونية، لأنه يرى أن "الكون كله مُؤسَّسٌ على الحوار، فالحوار يظهر في الرؤية، ويسرد الحدث والمواقف، ويُعبر عن الشخصيات، والحوار جزء من عملية السرد"(٩٨). ليس هذا فحسب، بل إن باختين رأى أن الحوار يُعدُّ "ظاهرة شاملة تقريبًا، تتخلل كل الحديث البشري، وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبًا كل ما له فكر ومعنى"(٩٩).

وبناءً على ما ذهب إليه باختين، فإن النزعة الحوارية تتجلَّى في معظم الفنون الأدبية؛ كالقصة، والمسرحية، والرواية،... وكذلك الشعر أيضًا، فالحوار لا يقتصر على جنس أدبي دون آخر، وإنما يتخلل معظم الأجناس الأدبية على حدٍّ سواء. ومن خلال قراءة مُفَضَّلِيَّةِ عمرو بن الأهتم، نلاحظ أن الحوار يتوزَّع فيها على النحو الآتي:

١- حوار الشاعر مع ذاته:

نلحظ في مطلع القصيدة أن الشاعر يقيم حوارًا داخليًا عاطفيًا مع ذاته، وهو حوار وجداني يعكس شوق الشاعر ومعاناته من لوعة الحُبِّ والفِراق، ويتجلَّى هذا الحوار من خلال استحضار طيف المحبوبة الذي زاره ليلاً، كما في قوله:

أَلا طَرَقَتْ أَسْمَاءُ وَهْيَ طَرُوقُ ... وَبانَتْ عَلى أَنَّ الخَيالَ يَشُوقُ

بِحاجَةِ مَحْزُونٍ كَأَنَّ فُؤَادَهُ ... جَنَاحٌ وَهَى عَظْمَاهُ فَهْوَ خَفُوقُ

وَهَانَ عَلَى أَسْمَاءَ أَن شَطَّتِ النَّوَى ... يَحِنُّ إِلَيْهَا وَالِهٌ وَيَتُوقُ

ويبدو عنصر الحوار واضحًا في هذا النص من خلال تعدد الأصوات وتداخلها، فالنص لا يعكس موقفًا/صوتًا واحدًا، وإنما هو فضاء تتصارع فيه الأصوات المتحاورة، فالشاعر يُقيم حوارًا بينه وبين طيف محبوبته (أسماء) الذي زاره ليلاً، ومن ثمَّ، فإن حضور المحبوبة في النص ليس حضورًا ماديًا محسوسًا، وإنما هو حضور طيفي خيالي، ناتج عن شوق الشاعر إليها. وقد أخذ الشاعر يخاطب أسماء (من خلال استدعاء صورة طيفها) وكأنه يعاتبها، فينشأ بذلك حوار بين صوتين مختلفين: صوت (الذات الشاعرة) في مواجهة صوت المحبوبة (أسماء).

ويتجلَّى عنصر الحوار في بداية النص من خلال توظيف الشاعر للأداة الاستفتاحية (**أَلا**) التي تفيد التنبيه والدهشة، كما في قوله: (**أَلا طَرَقَت أَسماءُ وَهِيَ طَروقُ**) فيبدو أن هذه العبارة تشير إلى بداية حوار ضمني، يتقاطع فيه صوت (الذات الشاعرة) مع صوت المحبوبة الغائبة (أسماء)، فذكر الأداة (**ألا**) في صدر هذه العبارة، يوحي بأن الشاعر أراد أن يلفت نظر مَنْ يخاطبه إلى حديثه. ومن هنا يبدأ الشاعر حوارًا داخليًا مع ذاته –وربما مع المحبوبة نفسها– يُناقشها، ويسائلها، ويعاتبها، وكأنه يحاول فَهْمِ ما يعتريه من هموم وأحزان.

٢- حوار الشاعر مع زوجته:

ويدور هذا الحوار بين الشاعر وزوجته (أم هيثم)، لكنه لا يظهر في النص بصورة مباشرة، وذلك نحو قوله:

ذَرِيـــنِي فَـــإِنَّ البُخْـــلَ يَا أُمَّ هَيْـــثَمٍ لِصَـــالِحِ أَخْـــلاقِ الرِّجَـــالِ سَـــرُوقُ
ذَرِيـــنِي وَحُطِّـــي فِي هَـــوَايَ فَـــإِنَّنِي عَلَـى الحَسَـبِ الزَّاكِـي الرَّفِيْـعِ شَـفِيْقُ

وفي هذا النص يقيم الشاعر حوارًا بينه وبين زوجته (أم هيثم)، لكن الشاعر لا ينقل أقوال الزوجة صراحة أو بطريقة مباشرة، وإنما يناقشها ويرد عليها، ما يُظهر حضور رأي آخر مضاد لرأيه ومعارض له، ويظهر ذلك من خلال تكرار الفعل (ذَرِينِي) الذي لا يأتي على سبيل الإلحاح فقط، وإنما يكشف عن مقاومة لسلطة صوت معارض (صوت أم هيثم) هذا الصوت الأنثوي الغائب الحاضر، الذي لم ينطق صراحة داخل النص، لكنه يفرض وجوده من خلال السياق. كما يمكن استجلاء عنصر الحوار من خلال حرص الشاعر على تبرير موقفه لزوجته، بهدف إقناعها لقبول وجهة نظره، ويظهر ذلك من خلال حديثه عن أن البخل يسرق (صالِحِ أَخلاقِ الرِجالِ)، وكذلك حديثه عن (الحَسَبِ الزاكي الرفيع) الذي يفرض عليها أن يكون كريمًا، وبهذا ينشأ تقاطع/تداخل بين صوتين متعارضين داخل النص؛ صوت الشاعر الذي يحرص على الانتصار للكرم؛ كي يقي نفسه الذَّم، في مقابل صوت الزوجة الذي يمثّل صوت الحَذْرِ والحِرْصِ، خوفًا من تقلُّبات الدهر. وبذلك يتجاوز النص أُحادية الصوت، ويُصبح فضاءً مفتوحًا تتحاور فيه الأصوات وتتعارض وجهات النظر في مشهد درامي يجعله نموذجًا حيًا للخطاب البوليفوني.

٣- حوار الشاعر مع الضيف:

ويظهر هذا الحوار من خلال ترحيب الشاعر بضيفه في هذا البيت الآتي:

فَقُلْـتُ لَـهُ أَهْـلاً وَسَـهْلاً وَمَرْحَبًـا فَهَـــذَا صَـــبُوحٌ رَاهِـــنٌ وَصَـــدِيقُ

وبالنظر إلى هذا البيت، نجده يتضمن حوارًا بين صوتين مختلفين: صوت المتكلم (الشاعر) وصوت المُخَاطَب (الضيف) الذي يتم الترحيب به من قِبَلِ الشاعر، وصوت الضيف إن لم ظاهرًا في هذا البيت، فإنه يمكن استنطاقه من خلال بعض الإشارات اللغوية في البيت؛ مثل: استخدام حرف الفاء بداية فعل القول، نحو قوله: (فَقُلتُ) والفاء يفيد التعقيب أي أن كلام المُضَيِّف (الشاعر) جاء ردًا وتعقيبًا على كلام الضيف، كذلك عبارات الترحيب (أَهلاً وَسَهلاً وَمَرحَبًا)، فتلك العبارات تبدو وكأنها استجابة من الشاعر لكلام تلقاه من الضيف، ومن هنا يُبرز عنصر الحوار في البيت.

إذن فالشاعر في هذا البيت لا يسرد حدثًا فحسب، وإنما يعرض موقفًا حواريًا يضم صوته وصوت الضيف، ما يعزز النزعة الحوارية داخل البيت.

رابعًا- تعدد اللغات والأساليب:

كان لتنوّع الأصوات والشخصيات في قصيدة عمرو بن الأهتم أثر واضح في تعدد اللغات والأساليب داخل بنية القصيدة، فتنوّع اللغات يُصاحبه تنوّع في اللغات، ويُعد ذلك الأمر من سمات القصيدة البوليفونية التي تستند إلى مجموعة من اللغات والأساليب المختلفة، التي من شأنها تحقيق البُعد التعددي داخل القصيدة.

فأما التعدد اللغوي فإننا نجد له صدى في قصيدة عمرو الأهتم، ومن أمثلته ما يأتي:

١- **اللغة العاطفية:** وقد استخدم الشاعر هذه اللغة في أثناء حديثه عن طيف أسماء الذي زاره ليلاً، نحو قوله:

أَلا طَرَقَتْ أَسْمَاءُ وَهْيَ طَرُوقُ ... وَبانَتْ عَلى أَنَّ الخَيالَ يَشُوقُ

بِحاجَةِ مَحْزُونٍ كَأَنَّ فُؤَادَهُ ... جَنَاحٌ وَهَى عَظْمَاهُ فَهْوَ خَفُوقُ

وَهَانَ عَلَى أَسْمَاءَ أَن شَطَّتِ النَّوَى ... يَحِنُّ إِلَيْهَا وَالِهٌ وَيَتُوقُ

ففي هذا النص نلحظ استخدام الشاعر للغة العاطفية بشكل واضح، وهي ما تعززها الألفاظ (**طرقت/ بانت/ هان/ يحن/ والهٌ/ يتوق**) بدلالتها الواضحة على شوق عارم وحنين مستمر لا ينتهي، فالشاعر هنا يتحدَّث بلغة (صوت) الحبيب المحزون مكسور القلب (**كَأَنَ فُؤادَهُ جَناحٌ...فَهوَ خَفوقُ**). كما يُظهر النص عتابًا عاطفيًا ينمُّ عن شعور الشاعر بالخُذلان والحسرة، لعدم اكتراث محبوبته ببعدها عنه (**وَهانَ عَلى أَسماءَ أَن شَطَّتِ النَوى**). ومن هنا تبدو اللغة العاطفية واضحة لتُصبح وكأنها صوت جديد ضمن الأصوات المتعددة داخل القصيدة.

٢- **اللغة الاجتماعية:** وتتمثل تلك اللغة في حديث الشاعر لأم هيثم، نحو قوله:

ذَريـــني فَـــإِنَّ البُخْـــلَ يَا أُمَّ هَيْـــثَمٍ لِصَـــالِحِ أَخْـــلاقِ الرِّجَـــالِ سَـــرُوقُ
ذَريـــني وَخُطِّـــي فِي هَـــوَايَ فَـــإِنَّنِي عَلـى الحَسَـبِ الزَّاكـي الرَّفِيْـعِ شَـفِيْقُ

نلحظ أن هذا النص يعكس لغة اجتماعية تتجلَّى في عبارة (**البُخلَ لِصالِحِ أَخلاقِ الرِجالِ سَروقُ**)، فهذه العبارة تشير إلى قيمة (أخلاقية اجتماعية) تتمثَّل في (الكرم) التي تُشكِّل عُرفًا سائدًا ومقدسًا داخل المجتمع القبلي. وكذلك عبارة (**فَإِنَّني عَلى الحَسَبِ الزاكي الرَفيعِ شَفيقُ**) تشير أيضًا إلى إحدى القيم الاجتماعية السائدة في المجتمع، وهي قيمة (النسب). ويبدو من خلال هذه القيم الاجتماعية الواردة في النص أن الشاعر يتحدث بلسان المجتمع، وكأنه يردد خطابًا/صوتًا جماعيًا، وهنا تظهر لغة جديدة داخل القصيدة وهي (اللغة الاجتماعية) التي تتقاطع مع بقية اللغات، مما يساعد على تعزيز المبدأ الحواري داخل القصيدة، ويُضفي عليها طابعًا بوليفونيًا.

٣- **اللغة الواقعية اليومية:** وتظهر هذه اللغة في موقف الترحيب بالضيف، نحو قول الشاعر:

فَقُلْـــتُ لَـــهُ: أَهْـــلاً وَسَـــهْلاً وَمَرْحَبًـــا فَهَـــذَا صَـــبُوحٌ رَاهِـــنٌ وَصَـــدِيقُ

فمن الواضح أن اللغة هنا تبدَّلت وأصبحت تشير إلى لهجة واقعية يومية، فهي تُمثِّل (صوت الإنسان البدوي الكريم) فهذه العبارات (أهلاً / وسهلاً / ومرحبًا) تُمثِّل اللغة اليومية البسيطة التي يستخدمها الرجل البدوي في حياته الاجتماعية، ودائمًا ما تُذكر هذه العبارات تلقائيًا في المواقف والمناسبات الاجتماعية. وهكذا تصبح هذه اللغة (الواقعية اليومية) بمنزلة صوت آخر جديد يتقاطع مع بقية الأصوات داخل القصيدة، ليمنحها عمقًا في المعنى والدلالة.

ومما سبق يمكننا القول: لقد تميزت قصيدة عمرو بن الأهتم بتعدد بارز في اللغات؛ إذ امتزجت فيها اللغة العاطفية واللغة الاجتماعية ولغة الحياة اليومية، وقد أسهم هذا التمازج اللغوي في تعزيز المبدأ الحواري الناتج عن تعددية الأصوات، مما أسهم في تعميق المعنى وإثراء الدلالة داخل القصيدة.

وعلى نحو ما تعددت اللغات داخل القصيدة، فقد **تعددت فيها الأساليب اللغوية أيضًا**، ومن تلك الأساليب ما يأتي:

١ – تعدد الضمائر:

تعدد الضمائر داخل النص الشعري يُعدُّ أحد الأساليب اللغوية التي تمنح النص عمقًا وتنوعًا في الدلالة، لأن هذا التعدد لا يكتفي بعرض صوت واحد، وإنما يفتح المجال لظهور أصوات مختلفة تتفاعل فيما بينها وتتحاور؛ فعندما يتنقَّل الشاعر بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب، لا يكون بصدد التعبير عن ذاته فحسب، وإنما يمنح مساحة لحضور أصوات عِدَّة بكل ما تحمله من أفكار ووجهات نظرٍ مختلفة، مما يثري الجانب الحواري داخل النص ويكسبه سمة الدراما. وتُعَدُّ مُفَضَّلِيَّةُ (عمرو بن الأهتم) من القصائد الغنية بالتعدد في الضمائر، وقد تنوَّعت في القصيدة، وذلك على النحو الآتي:

أ/ ضمير الغائب:

وقد تردد ذكره في مواطن عِدَّة داخل القصيدة، فقد استخدمه الشاعر في الإشارة إلى الشخصيات المختلفة، كالإشارة إلى أسماء، نحو قوله: **(وَهْيَ طَرُوقُ/ يَحِنُّ اِلَيْهَا/ وَهَىَ عَظْماهُ)** وفي الإشارة إلى نفسه، نحو قوله: **(كَأَنَ فُؤادَهُ/ فَهوَ خَفوقُ)** استخدمه أيضًا في الإشارة إلى الضيف، كقوله: **(دَعوَتُهُ/ فَلم أُفْحِشْ عَلَيهِ/ لَمْ أَقُلْ لِأَحْرِمَهُ/ فَقُلْتُ لَهُ/ وَبَاتَ لَهُ)**، كذلك أشار به إلى الناقة، نحو قوله: **(لَهَا مِن أَمام المَنْكِبَيْنِ فَتِيقُ/ وَقامَ إِلَيها الجَازِرانِ/ يُطِيرانِ عَنها الجِلْدَ وَهْيَ تَفُوقُ/ ضَرْعُهَا وَسَنَامُهَا/ بَقيرٌ جَلا بِالسَّيفِ عَنْهُ غِشَاءَهُ)**.

ب/ ضمير المتكلم المفرد:

وظَّف الشاعر هذا الضمير في حديثه عن ذاته، وبالتالي فهذا الضمير يُمثِّل صوت الذات الشاعرة داخل القصيدة، ويظهر في أثناء حديثه عن مشاعره وأخلاقه وكرمه، ومن أمثلته في القصيدة قوله: **(ذَريني/ هواي/ وَإِنِّي كَريمٌ/ ذُو عيالٍ تَهُمُّني/ أَضفتُ/ وَلَمَ أَقُل/ فَقُلتُ له/ وَقُمتُ إِلى البَرَكِ الهَواجِدِ/ نَمَتني عُروقٌ)**.

ج/ ضمير المتلكم الجمع:

أُستخدم هذا الضمير للإشارة إلى الجماعة/القبيلة التي ينتمي إليها الشاعر. ومن أمثلته في القصيدة: **(فَجُرَّ إِلَينا/ فَباتَ لَنا)**.

د/ ضمير المُخَاطَب:

ومن أمثلته في القصيدة: **(ذَريني/ حُطّي)** وهذا الضمير يشير إلى شخصية الزوجة (أم هيثم) وربما هي نفسها أسماء التي جاء ذكرها في بداية القصيدة.

وهكذا، فإن هذا التعدد الضميري الملحوظ الذي يطفو على سطح البنية اللغوية للقصيدة؛ كالانتقال من ضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب– لا تتوقف وظيفته عند حدّ التنويع الشكلي أو الأسلوبي فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى دلالات أعمق؛ إذ إن هذا التعدد يُجلي تنوُّع الحوار، ويُسهم في خلق

طبقات مختلفة من السرد؛ مما يُعمِّق التعدد الصوتي داخل القصيدة، ويجعلها نموذجًا حيًّا للقصيدة البوليفونية.

٢- الثنائيات الضدية:

تُعد الثنائيات الضدية مكونًا أساسيًا في الخطاب الأدبي، إذ تسهم بشكل أساسي في إضفاء الطابع الشعري على النص الأدبي، فالجمع بين المتضادات يُعدُّ مولدًا أساسيًا للشعرية(١٠٠). ولا يتوقف الأمر عن حدِّ الشعرية فحسب، وإنما "الجمع بين طرفي ثنائية ضدية يولِّد مسافة من التوتر يتولَّد عنها حركة دينامية فاعلة"(١٠١). وبناءً على ذلك، فإن الجمع بين المتضادات يوّلد فضاءً رحبًا داخل النص، يحوي بداخله جملة علاقات متنافرة، تتداخل مع بعضها وتتقاطع، مما يُضفي على النص أبعادًا فنية وجمالية، ما كانت لتتحقق لولا هذا التوتر الدلالي الناتج عن الجمع بين المتضادات. وقد حفلت قصيدة عمرو بن الأهتم بعديدٍ من الثنائيات الضدية، ومنها ما يأتي:

١- ثنائية (**الحضور والغياب**): وتتجلَّى هذه الثنائية في البيت الأول من القصيدة، وذلك في قول الشاعر:

أَلا طَرَقَــتْ أَسْمَــاءُ وَهْــيَ طَــرُوقُ وَبانَــتْ عَلَــى أَنَّ الخَيَــالَ يَشُــوقُ

ففي هذا البيت جمع الشاعر بين ثنائية (الحضور) التي يشير إليها الفعل (طرقت) بمعنى (قَدِمَتْ وجاءت)، في مقابل (الغياب) الذي يشير إليه الفعل (بانت) بمعنى (غابت وبعُدت)، فالشاعر يذكر أن محبوبته (أسماء) جاءته وطرقت بابه (وذلك في الخيال)، لكنها في الحقيقة غائبة بعيدة، وهنا يبدو التضاد واضحًا بين طرفي الثنائية، لكن حضور هذه الثنائية في البيت لا يقف عند حدِّ التقابل اللغوي الذي يطفو على البنية السطحية للقصيدة، وإنما هو تعبير عن بنية فكرية عميقة استطاع الشاعر من خلالها أن يؤكد أن محبوبته حاضرة في خياله دائمًا، حتى وإن كانت غائبة في أرض الواقع.

٢- ثنائية **(البخل والكرم)**: وتتجلَّى هذه الثنائية من خلال قول الشاعر:

ذَرِيـــنِي فَـــإِنَّ البُخْـــلَ يَا أُمَّ هَيْـــثَمٍ لِصَـــالِحِ أَخْـــلَاقِ الرِّجَـــالِ سَـــرُوقُ

فالبيت يجمع ثنائية ضدية ممثلة في (البُخل مقابل الكرم)، فالبُخل يسلب الأخلاق الصالحة، وهو ضدّ ما يدعو إليه الشاعر مِن كرم. وقد عكست تلك الثنائية توترًا وصراعًا داخليًا في نفس الشاعر، بين الإقدام على فعل الكرم، والإقلاع عنه لشدَّة الضِّيق، وانتهى هذا الصراع بالانتصار لتلك القيمة المتجذِّرة في نفس الشاعر وهي قيمة الكرم. فمن خلال إقامة هذه الثنائية الضدية التي جمعت الكرم في مقابل البُخل، استطاع الشاعر أن يُظهر شِدَّة كرمه وجوده، رافضًا أن يتصف بالبخل رغم شدَّة الضِّيق.

٣- ثنائية **(الصبوح والغبوق)**: وقد تجلَّت هذه الثنائية من خلال قول الشاعر:

فَقُلْـتُ لَـهُ: أَهْـلاً وَسَـهْلاً وَمَرحَبًـا فَهَـــذَا صَـــبُوحٌ راهِـــنٌ وَصَـــدِيقُ

...

فَبَـاتَ لَنَـا مِنْهَـا وَلِلضَّـيفِ مَوْهِنًـا شِـــوَاءٌ سَمِـــينٌ زَاهِـــقٌ وَغَبُـــوقُ

وتظهر الثنائية الضدية هنا من لفظة (الصبوح) في مقابل (الغبوق)، فالأولى، تعني شرابًا يُقدَّم في وقت الصباح، بينما تعني الأخيرة شرابًا يُقدَّم في وقت المساء، وهنا يبدو الأضداد واضحًا بين طرفي الثنائية. ومغزى الشاعر من توظيف هذه الثنائية، لا يقف فقط عند حدِّ التقابل اللغوي، كما هو واضح في البنية الظاهرة للنص، وإنما المغزى الذي أراده الشاعر هو التأكيد على أن فترة الضيافة استمرت طوال الليل حتى طلوع الصباح.

٤- ثنائية **(الضيق والاتساع)**: وتتجلَّى هذه الثناية في البيت التالي:

لَعَمْـرُكَ مَـا ضَـاقَتْ بِـلادٌ بِأَهْلِهَـا وَلَكِـنَّ أَخْـلَاقَ الرِّجَـالِ تَضِـيقُ

فالبيت يحوي ثنائية ضدّية، تتمثل في (الضيق مقابل الاتساع)، ففي الشطر الأول ينفي الشاعر أن تضيق البلاد بسكانها، فقال: **(ما ضاقَت)** ومعلوم

أن نفي الشيء يعني إثبات نقيضه وهو (الاتساع)، بينما في الشطر الآخر يثبت (الضِّيق)، حينما يذكر أن الذي يضيق هو أخلاق الرجال، فالشاعر في هذا البيت جمع بين الشيء ونقيضه، ليؤكد من خلال هذا التناقض على أن المكان لا يضيق بأهله، بل ما يضيق هي النفوس وأخلاق الرجال.

خامسًا: عنصرا الزمان والمكان:

يُعدُّ الزمان والمكان من المكونات الأساسية لأي نصٍّ أدبي، لاسيما القصيدة البلفونية ذات الطابع السردي الدرامي، وقد أشار ميخائيل باختين إلى أهمية هذين العنصرين في الخطاب البوليفوني، وقام بدمجهما في مفردة واحدة أطلق عليها اسم (الزمكانية **chronotope**). فقد رأى باختين "أن أشكال الزمكانية في صورها المختلفة تُجسِّد الزمن في المكان وتُجسِّد المكان في الزمن دون محاولة تفضيل أحدهما على الآخر... حيث عرَّف المفهوم بأنه الترابط الداخلي الفني لعلاقات الزمان والمكان المعبر عنها في الأدب"(١٠٢). فالمكان والزمان عنصران لا ينفصل أحدهما عن الآخر، "فالمكان هو الهيكل والزمن روحه التي تتوحَّد فيه –على حدِّ تعبير المتصوفة– لتمنحه الحياة الأبدية، تخرج به من عالم السكون إلى الحركة والتجدد والاستمرارية، عبر فضاءاته المتعددة الماضية والحاضرة والمستقبلية"(١٠٣). ومن هنا لا يمكن أن نتصور وجود زمان دون مكان أو العكس. ولذا فإننا "نُسمِّي (مكانًا تاريخيًا) المكان الذي يُستحضر لارتباطه بعهد مضى أو لكونه علامة في سياق الزمن، وهكذا يتخذ المكان شخصية زمانية"(١٠٤). ومن هنا تتجلَّى علاقة الزمان بالمكان في إطار من التداخل والتكامل والترابط.

ووفقًا لِمَا ذهب إليه باختين، فإن البنية السردية في القصيدة الشعرية لا تكتمل دون حضور عنصري (الزمان والمكان) معًا، بوصفهما عاملين أساسيين في تشكيل المعنى داخل القصيدة. وتتميز قصيدة عمرو بن الأهتم بتوافر هذين العنصرين؛ فالزمان هو ليلة شديدة البرودة من ليالي فصل الشتاء، وأما المكان

فهو الصحراء بفضائها الفسيح، ويمكن تناول هذين العنصرين من خلال القصيدة على النحو الآتي:

١- المكان:

للمكان أهمية كبيرة في بنية النص الشعري، لذا نال اهتمامًا بالغًا في دراسة النص الأدبي، فالمكان هو "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه"(١٠٥)، لذا فلا يمكن للإنسان –بوجه عام– أن يرى وجوده دون مكان، وما الشاعر إلا إنسان يعيش في مكان يحتضنه ويحتويه، يؤثر فيه ويتأثر به، وبالتالي لا يمكن للشاعر أن ينفصل في نصِّه الشعري عن المكان الذي أثرَّ فيه، وأسهم في تشكيله وبنائه.

كما يُعدُّ المكان –أيضًا– أحد المكونات المهمة للبناء السردي في النص الشعري، إذ لا يُمكن للأحداث والشخصيات أن تتحرك دون مكان، فالمكان هو "الحاضنة الاستيعابية الإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه، وأي مهما كان جنسه الأدبي، لابد أن يتوافر على هذا العنصر، مادام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه، ويتمظهر من خلاله وبوساطة آلياته وقوانيه"(١٠٦). ومن هنا يظهر الدور الجوهري للمكان في العملية الإبداعية، فهو ليس غطاء خارجيًا للأحداث، وإنما هو عنصر فعَّال في تشكيل العمل الإبداعي، ولذلك "فإن تفريغ الحدث من سياقه المكاني يفقد كثيرًا من دلالته"(١٠٧).

ونظرًا لكون القصيدة البوليفونية تميل إلى الطابع القصصي –إذ إنها تحكي قصة شعرية– فإنها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بعنصر المكان بوصفه عنصرًا ملازمًا للحدث القصصي، فلا يمكننا أن نتصور النظر إلى الأحداث بمعزل عن الأمكنة التي تدور فيها، ومن هنا شكَّل المكان حضورًا بارزًا في قصيدة عمرو بن الأهتم، ومن أمثلة تجلّي المكان في القصيدة قول الشاعر:

...إِنَّ المَكَانَ مَضِيقُ

ويتجلّى الحيز المكاني في هذا البيت، وقد ذكره الشاعر بلفظه صراحة (المَكانَ)، ويشير ذلك إلى الحيز الذي يستضيف فيه الشاعر ضيوفه. ونلحظ أن استخدام كلمة (مَضيقُ)، تشير إلى مدى كرم الشاعر وشدَّة سخائه، فبالرغم من إلا أنه يتمسَّك بإكرام ضيفه واستقباله.

ومن أمثلة الإشارة إلى المكان أيضًا قول عمرو بن الأهتم:

لَعَمْرُكَ مَا ضَاقَتْ بِلادٌ بِأَهْلِهَا...

وهنا يشير الشاعر إلى المكان، وقد استخدم للإشارة إليه كلمة (بِلادٌ) ليؤكد مدى رحابة المكان واتساعه. ولم يكتفِ بهذا الوصف، وإنما عمد إلى توظيف النفي كما في قوله: (ما ضاقَت) الذي يشير إلى السعة والرحابة أيضًا.

وقد يظهر المكان في القصيدة مرتبطا بالزمان، كما في قول الشاعر:

فَبَـاتَ لَنَـا مِنْهَـا وَلِلضَّـيْفِ مَوهِنًـا شِـــوَاءٌ سَمِـــينٌ زَاهِـــقٌ وَغَبُـــوقُ

وَبَاتَ لَـــهُ دُونَ الصِّـــبَا وَهْـــيَ قَـــرَّةٌ لِحَـــافٌ وَمَصْـــقُولُ الكِسَـــاءِ رَقِيـــقُ

وفي هذين البيتين، يصف الشاعر –وإن كان بطريقة غير مباشرة– دار الضيافة/الخيمة التي نزل بها الضيف، وما قُدِّم له فيها من طعام بدَّدَ جوعه، وشراب أذهب ظمأه، وغطاء حماه من البرد القارس، مما يعطي هذا الوصف إحساسًا بالحيز الذي تمت فيه استضافة الضيف. كما أن الفعل (بات) يعني قضاء الليل، وهو بذلك يدل على عنصر الزمان، غير أن دلالة هذا الفعل تستدعي وجود عنصر المكان أيضًا، إذ يُفترض وجود مكان يُقضى فيه هذا الليل، فالمبيت لا يكون في الفراغ، وبهذا يتعالق الزمان والمكان، مما يسهم في رفع وتيرة اللذة الشعرية داخل النص ويضفي عليه عمقًا ودلالة.

ومن هنا يمكننا القول: لقد حظي المكان بحضور بارز في قصيدة عمرو بن الأهتم، إذ أدرك الشاعر أهمية المكان في حياته، فمنحه حضورًا قويًا داخل القصيدة، فلم يقتصر دوره على كونه خلفية خارجية للأحداث فحسب، وإنما مثَّل المكان عنصرًا فاعلاً في تشكيل البنية الفنية للقصيدة، وقد تداخل المكان مع الزمان ليمنحا القصيدة ثراءً في المعنى وعمقًا في الدلالة.

٢- الزمان:

وكما اشتملت القصيدة على عنصر المكان، فإنها اشتملت على عنصر الزمان أيضًا، فالزمان والمكان عنصران مترابطان، لا ينفصل أحدهما عن الآخر، فإذا كان المكان هو الإطار الذي يقع فيه الحدث، فإن الزمان هو وقت وقوع هذا الحدث. ولعل هذا الترابط الشديد بين المفردتين، هو ما دفع ميخائيل باختين إلى دمجهما في مفردة واحدة وهي (الزمكانية).

ونظرًا لطبيعة القصيدة (متن الدراسة) القائمة على القصة الشعرية –إذ إنها تحكي قصة شعرية ممثلة في موضوع الكرم– فإن هناك ارتباطًا وثيقًا بينها وبين عنصر الزمان، فالزمان يُمثِّل "عنصرًا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص. فإذا كان الأدب يُعتبر فنًا زمانيًا –إذا صنَّفنا الفنون إلى زمانية ومكانية– فإن القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقًا بالزمن"(١٠٨).

ومثلما تجلَّى المكان في القصيدة بوصفه إطارًا للأحداث، فقد تجلَّى الزمان أيضًا بوصفه الوقت الذي وقعت فيه الأحداث، حيث تنطلق الأحداث في حيزين زمني ومكاني. وسيحاول الباحث الوقوف على تجليات الزمن في القصيدة، للكشف عن دوره في تشكيل الحدث، وتحريك البناء الدرامي داخل القصيدة. فمن مظاهر تجلَّيات الزمن في قصيدة عمرو بن الأهتم قوله:

وَمُسْتَنْبِحٍ بَعْدَ الهُدُوءِ دَعوتُهُ ... وَقَد حَانَ مِن نَجْمِ الشِّتَاءِ خُفُوقُ
يُعَالِجُ عِرْنينًا مِنَ اللَّيْلِ بَارِدًا ... تَلُفُّ رِيَاحٌ ثَوْبَهُ وَبُرُوقُ
تَأَلَّقُ فِي عَيْنٍ مِنَ المُزْنِ وَادِقٍ ... لَهُ هَيْدَبٌ دَانِي السِّحَابِ دَفُوقُ

فبعد أن أنهى الشاعر حديثه عن العذل والعاذلة، انطلق إلى سرد أحداث القصة؛ بدءًا بقدوم المُسْتَنْبِحِ/الضيف، ومن هنا أخذ عنصر الزمن في التجلّي بكثافة من خلال بعض الدوال والإشارات التي تؤكد أن أحداث القصة دارت في ليلة مظلمة شديدة البرودة من ليالي فصل الشتاء. ففي قول الشاعر: **(بَعدَ الهُدوءِ)** إشارة إلى انتقال الزمن (الليل) من السكون إلى الحركة، **(وَقَد حانَ مِن نَجم الشِتاءِ خُفوقُ)** أي قد بدا نجم الشتاء بالأفول، وفي ذلك إشارة إلى فترة

محددة غالبا ما تكون في نهاية الليل. وفي هذه الأثناء ظلَّ الضيف يصارع وحشة الليل وشدة البرودة، فهو (**يُعالِجُ عِرنينًا مِنَ الليلِ بارِدًا**)، وهنا أيضًا إشارة إلى وقت محدد من الليل يكثر فيه الظلام وتشتد فيه البرودة. ومازال الضيف تائهًا، تتلاعب به رياح الشتاء (**تَلُفُّ** رياحٌ **ثَوبَهُ وَبُروقُ**)، وبروق تلمع في السماء، تسفر عن وابل من المطر الغزير (**تَأَلَّقَ فِي عَينٍ مِنَ المُزنِ وَادِقٍ**) فيندفع الضيف بقوَّة، فيلتصق ثوبه بجسده، ومن هنا بدأ تأزم الموقف بالنسبة إلى الضيف وتفاقمت محنته، لكنه ظلَّ يقاوم هذه العوامل وأصرَّ على عدم الاستسلام للضياع والهلاك.

ومن الواضح أن عنصر الزمن شارك بشكل كبير في تشكيل التجربة الشعرية في هذا المشهد، فالزمن في هذا المشهد لا يحضر بوصفه عنصرًا ظرفيًا فحسب، وإنما تجاوز ذلك ليصبح عنصرًا فاعلاً في تشكيل البنية الفنية والجمالية للقصيدة؛ فقد أسهمت الإشارات الزمنية السابقة (حالة السكون/خفوق النجوم/ برودة الليل/ الرياح الشديدة/ لمعان البرق/ هطول الأمطار) في خلق جوٍّ نفسي مشحونٍ بالقلق والتوتر والاضطراب داخل القصيدة، وبهذا يصبح الزمن عنصرًا جوهريًا في إنتاج المعنى وتعميق الدلالة داخل القصيدة.

ومن مظاهر تجلِّي الزمن في القصيدة أيضًا قول الشاعر:

فَبَـاتَ لَنَـا مِنْهَـا وَلِلضَّـيْفِ مَوهِنًـا شِـــوَاءٌ سَمِـــينٌ زَاهِـــقٌ وَغَبُـــوقُ
وَبَاتَ لَـــهُ دُونَ الصِّـــبَا وَهْـــيَ قَـــرَّةٌ لِحَـــافٌ وَمَصْـــقُولُ الكِسَـــاءِ رَقِيـــقُ

ويتحدد الزمان في هذين البيتين من خلال بعض الإشارات الزمنية، فالفعل (**بات**) يشير إلى وقت الليل، فالشاعر لم ينتظر حتى طلوع الصبح ليقري ضيفه، وإنما أعدَّ قِراه في منتصف الليل (**مَوهِنًا**) فلم يمنعه الليل عن ذلك. ومن الإشارات الزمنية كذلك عبارة (**وَباتَ لَهُ دونَ الصَبا**)، فلفظة (**الصَبا**) تعني نسيم الصباح الهادئ، وهنا إشارة زمنية تدل على اقتراب بزوغ الفجر، ما يعني أن وقت الضيافة استمر طوال الليل. ومن هنا يظهر عنصر الزمان في هذا

المشهد بوصفه عنصرًا جوهريًا، شارك في تشكيل مفهوم الكرم والضيافة داخل القصيدة.

سادسًا: الباروديا/المحاكاة الساخرة:

يُمثِّل مصطلح (الباروديا) أحد العناصر المكونة للخطاب البوليفوني، ويشير إلى إيراد أقوال الآخرين بهدف النقد أو التهكُّم، لذا فهو يُعدُّ: "أسلوبًا في إيراد أقوال الغير، ومحاكاتها بطريقة ساخرة... بغية التعبير عن أسلوب في التفكير ونمط في العيش، عبر اختيار الألفاظ والمصطلحات العاكسة لثقافة فئة اجتماعية ما، وانتقاء عبارات تُوحي بمستوى التفكير وأنماط الوعي المختلفة والراسخة في الأذهان"(١٠٩). وبناءً على ذلك، فإن مصطلح الباروديا يُعدُّ عنصرًا مهمًا في الخطاب البوليفوني، لأن إيراد أقوال الآخرين والسُّخرية منها ونقدها، يُمثِّل كسرًا لمركزية الصوت (أُحادية الصوت) ويفتح الباب لتعدد الأصوات داخل القصيدة.

وبعد مطالعة الباحث لقصيدة عمرو بن الأهتم، بهدف الكشف عن مفهوم الباروديا وتجلياته، لم يجد حضورًا مباشرًا وصريحًا لهذا المفهوم داخل القصيدة، فهو لم يظهر بالمعنى الحقيقي المتعارف عليه في إطار البوليفونية، ومع ذلك يمكن الإشارة إلى بيت داخل القصيدة، يُمكن عَدَّه ضربًا من المحاكاة الساخرة، ويتمثَّل ذلك في قول الشاعر:

ذَريـــنِي فَـــإِنَّ البُخْـــلَ يَا أُمَّ هَيْـــثَمٍ لِصَـــالِحِ أَخْـــلاقِ الرِّجَـــالِ سَـــرُوقُ

فكأن الشاعر في هذا البيت يسخر من صفة البُخل، حيث قام بتصويره على أنه لِصٌّ يسرق من الرجال صالح أخلاقهم، ولعل هذه المبالغة في ذمِّ الشاعر للبُخل، يمكن تأويلها على أنها سُخرية من هذه العادة الذميمة التي تسلب صالح الأخلاق.

وعلى الرغم من أن هذا البيت لم تتجلَّ فيه الباروديا بشكل واضح وصريح، فإنه قد يشير إلى وعي ضمني لدى الشاعر بمفهوم الباروديا أو المحاكاة الساخرة.

وبعد هذا العرض السابق الذي حاول فيه الباحث تقديم مقاربة بوليفونية للقصيدة المُفَضَّلِيَّةِ لعمرو بن الأهتم، فقد تبيَّن لنا أن هذه القصيدة ليست مجرد نصٍّ أُحادي الصوت، وإنما هي نموذج للقصيدة البوليفونية، نظرًا لِمَا انطوت عليه من **(تعدد في الأصوات)** التي تقاطعت داخل القصيدة دون أن يطغى أحدها على الآخر. و**(تباين في الشخصيات)**، فكان لكل منها استقلاليته ووجهة نظره الخاصة. كذلك ما تضمَّنته هذه القصيدة من **(تنوع اللغات والأساليب)**، فقد تمازجت فيها لغات متنوعة وأساليب مختلفة، مما أسهم في تجسيد التعدد الصوتي والفكري داخل النص. فضلا عن حضور عنصري **(الزمان والمكان)** ودورهما الواضح في تشكيل المعنى وتعميق الدلالة داخل القصيدة. وإلى جانب ذلك، فلم تخل القصيدة أيضًا من عنصر **(الباروديا)** الذي وإن لم يتجلَّ في القصيدة بشكل صريح داخل القصيدة، فإن تجليه بهذه الصورة التي رأيناها، قد يشير إلى وعي ضمني لدى الشاعر بهذا المفهوم. ومن هنا، يستطيع الباحث تأكيد الفرضية التي انطلق منها في بحثه، التي مفادها أن القصيدة الشعرية ليست نصًّا أُحاديًا الصوت، وإنما هي فضاء مفتوح تتعدد فيه الأصوات، وتتباين الشخصيات، وتتعدد وجهات النظر.

النتائج:

وفي ختام هذا البحث، فقد توصَّل الباحث إلى عديد من النتائج، كان من أهمها:

١- من خلال المقاربة البوليفونية للقصيدة المُفَضَّلِيَّةِ لعمرو بن الأهتم، تبيَّن أن هذه القصيدة ليست مجرد نصٍّ شعري أحادي الصوت يُمجِّد الكرم، وإنما هي نموذج حقيقي للقصيدة البوليفونية، نظرًا لِمَا اشتملت عليه من عناصر البوليفونية ومقوماتها المختلفة.

٢- تميزت قصيدة عمرو بن الأهتم بتعدد الأصوات، إذ عبّر كل صوت عن موقفه الخاص ورؤيته المستقلة، بعيدًا عن هيمنة صوت المؤلف/الشاعر، وقد شارك هذا التعدد الصوتي في بناء الرؤية الشعرية وتعميق المعنى داخل القصيدة.

٣- اتسمت القصيدة بتنوّع الشخصيات، فهي لا تقتصر على صوت الراوي بوصفه المتحدث أو السارد الوحيد، وإنما تتناوب فيها الشخصيات على التعبير عن مواقفها وأفكارها، فلكل منها استقلاليته ورؤيته الخاصة، مما يعكس تباين المواقف واختلاف الأفكار، ويضفي على القصيدة طابعًا بوليفونيًا.

٤- حظي المكان بحضور بارز في القصيدة، إذ أدرك الشاعر أهمية المكان في حياته، فمنحه حضورًا قويًا داخل القصيدة، فلم يقتصر دوره على كونه خلفية خارجية للأحداث فحسب، وإنما مثَّل المكان عنصرًا فاعلاً في تشكيل البنية الفنية للقصيدة، وقد تداخل المكان مع الزمان، ليمنحا القصيدة ثراءً في المعنى، وعمقًا في الدلالة.

٥- شكَّل عنصر الزمن عاملاً أساسيًا في تشكيل التجربة الشعرية داخل القصيدة، فهو لم يحضر بوصفه عنصرًا ظرفيًا فحسب، وإنما تجاوز ذلك

ليصبح عنصرًا فاعلاً في تشكيل البنية الفنية والجمالية للقصيدة؛ فقد ساعدت الإشارات الزمنية، مثل: (حالة السكون/خفوق النجوم/ برودة الليل/ الرياح الشديدة/ لمعان البرق/ هطول الأمطار) في خلق جوٍّ نفسي مشحونٍ بالقلق والتوتر والاضطراب داخل القصيدة، وبهذا يصبح الزمن عنصرًا جوهريًا في إنتاج المعنى وتعميق الدلالة داخل القصيدة.

٦- لقد تميزت قصيدة عمرو بن الأهتم بتعدد بارز في اللغات؛ كاللغة العاطفية، واللغة الاجتماعية، ولغة الحياة اليومية، وقد أسهم هذا التعدد اللغوي في تعزيز المبدأ الحواري الناتج عن تعددية الأصوات داخل القصيدة، مما أسهم في بناء الرؤية وتعميق الدلالة.

٧- حَفِلَتْ القصيدة بتعدد بارز في توظيف الضمائر؛ كالانتقال من ضمير المتكلم أو المُخَاطَب أو الغائب، لكن هذا التعدد لا تتوقف وظيفته عند حدّ التنويع الشكلي أو الأسلوبي فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى دلالات أعمق؛ إذ إن هذا التعدد يُجلي تنوع الحوار الداخلي والخارجي، ويشارك في خلق طبقات مختلفة من السرد؛ مما يُعمِّق التعدد الصوتي داخل القصيدة، ويجعلها نموذجًا حيًّا للخطاب البوليفوني.

٨- لم يتجلَّ مفهوم (الباروديا) في القصيدة بشكل واضح وصريح، فهو لم يظهر بالمعنى الحقيقي المتعارف عليه في إطار البوليفونية، ومع ذلك فهناك موضع في القصيدة، يُمكن تأويله بوصفه ضربًا من المحاكاة الساخرة، ويتجلَّى ذلك في وصف الشاعر للبخل بأنه (**لِصَالِحِ أَخْلاقِ الرِّجَالِ سَرُوقُ**) فكأن الشاعر في الموضع يسخر من البُخل، حيث قام بتصويره على أنه لِصٌّ يسرق من الرجال صالح أخلاقهم، ولعل هذه المبالغة في ذمِّ البُخل، يمكن تأويلها على أنها سُخرية من هذه العادة الذميمة التي تسلب صالح الأخلاق، ولعلَّ ذلك يشير إلى وعي ضمني لدى الشاعر بمفهوم الباروديا.

الهوامش:

[1]() ولد ميخائيل ميخايلوفتش باختين عام ١٨٩٥ في أورويل، ابنًا لعائلة أرستقراطية، ما لبثت أن أضحت مُعدمة، وكان والده كاتبًا في مصرف، وقد أمضى طفولته في أوريل بينما أمضى فترة صباه في فلنيوس وأوديسا. درس فقه اللغة في جامعة أوديسا وهناك تخرَّج في جامعة بتروغراد وتخرَّج عام ١٩١٨. وقد عمل في سلك التعليم الابتدائي في بلدة نيفيل الريفية ١٩١٨-١٩٢٠، وهناك تزوج عام ١٩٢٠. وقد قُبض على باختين لأسباب غير معروفة لكنها قد تكون متعلقة بارتباطه بالمسيحية الأرثوذوكسية، وقضى في السجن خمس سنوات، ولأسباب صحية خففت عنه العقوبة ونُفي إلى قازخستان. وبعد أن تدهورت صحته فاستقر في موسكو حتى مات سنة ١٩٧٥ عن عمر يناهز الثمانين عامًا. يُنظر: تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين-المبدأ الحواري، ترجمة/ فخري صالح، ط٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦، ص٢٣-٢٦.

ومن أهم مؤلفاته: (شعرية دوستويفسكي)، ترجمة/ جميل ناصف التكريتي، مراجعة/ حياة شرارة، ط١، المغرب، دار توبقال١٩٨٦. كتاب (الخطاب الروائي)، ترجمة/ محمد برادة، ط١، القاهرة، دار الفكر، ١٩٨٧. كتاب (جمالية الإبداع اللفظي)، ترجمة وتقديم/ شكير نصر الله، ط١، سوريا، دال للنشر والتوزيع، ٢٠٠١. كتاب (الفرويدية)، ترجمة/ شكير نصر الله، ط١ القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٥. كتاب (أشكال الزمان والمكان في الرواية)، ترجمة/ يوسف حلاق، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٠.

[2]() يُنظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة/ يوسف حلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٨، ص٣٢.

[3]() ابن قتيبة: الشعراء والشعراء، تحقيق/ أحمد محمد شاكر، ج١، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢، ص٦٣٢.

[4]() الحصري: زهر الآداب وثمر الآداب، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، ج١، بيروت، دار الجيل، ص٣٩.

[5]() ابن قتيبة: المرجع السابق، ص٦٣٣.

[6]() نفسه.

[7]() عمرو بن الأهتم: شعر عمرو بن الأهتم: تحقيق ودراسة/ سعود محمود عبد الجابر، في ذيل شعر الزبرقان بن بدر، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤، ص٦١.

[8]() ابن حجر العسقلاني: الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق/ عبد الله بن عبد المحسن التركي، ج٧، ط١، القاهرة، مركز هجر للبحوث والدراسات العربية والإسلامية، ٢٠٠٨، ص٣٣٥.

[9]() عمرو بن الأهتم: شعر عمرو بن الأهتم، ص٦٣.

[١٠]() نفسه ص٦٧.

[١١]() حمد لحمداني: التعدد الروائي والأيديولوجيات (من سيسيو الرواية إلى سيسيولوجيا النص الروائي)، ط١، بيروت، المركز الثقافي، (د.ت)، ص٣١.

[١٢]() عواطف عبد الكريم: تعدد التصويت في الموسيقى، القاهرة، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، مجلد٥، العدد٢، ١٩٨٥، ص١٠٠.

[١٣]() نفسه، ص١٠١.

[١٤]() مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، إشراف/ محمد القاضي، ط١، تونس، دار محمد علي للنشر، ٢٠١٠، ص١٠١.

[١٥]() عواطف عبد الكريم: المرجع السابق، ص١٠٠.

[١٦]() دومينيك مانغونو وباتريك شارودو: معجم تحليل الخطاب، ترجمة/ عبد القادر المهيري وحمادي صمود، تونس، دار سيناترا، ٢٠٠٨، ص٤٣٢.

[١٧]() مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، ص١٠١.

[١٨]() يُنظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة/ جميل نصيف التكريتي، ط١، المغرب، دار توبقال، ١٩٨٦، ص٦٠.

[١٩]() نفسه، ص٦١.

[٢٠]() جاك موشلر وآن ريبول: القاموس الموسوعي للتداولية، ترجمة/ مجموعة من الأساتذة والباحثين من الجامعات التونسية، إشراف/ عز الدين المجدوب، مراجعة/ خالد ميلاد، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠١٠، ص٣٤٨.

[٢١]() يُعرِّف (ليونز) الملفوظ بأنه: "كل جزء من أجزاء الخطاب ينجزه المتكلم، بحيث يكون هناك وقف قبل هذا الجزء وبعده من لدن المتكلم". أحمد يوسف: الخطاب والملفوظ في مطارحة المفاهيم، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، العدد١، ديسمبر ٢٠٠١-٢٠٠٢، ص٥٥.

[٢٢]() يُنظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة/ محمد براده، ط١، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧، ص٥٢.

[٢٣]() ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص٥٩.

[٢٤]() محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ط٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٤٤.

[٢٥]() جميل حمداوي: أنواع المقاربات البوليفونية، ط١، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، المغرب، ٢٠٢٠، ص٨.

[٢٦]() جاك موشلر، وآن ريبول: القاموس الموسوعي للتداولية، ترجمة/ مجموعة من الأساتذة والباحثين من الجامعات التونسية، إشراف/ عز الدين المجدوب، مراجعة/ خالد ميلاد، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠١٠، ص٣٤٨.

[٢٧]() يُنظر: عبد الرحمن إكيدر: الرواية العربية المتعددة الأصوات "المقومات النظرية والفنية"، مجلة حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، القاهرة، العدد٣٦٠، ٢٠١٧، ص٦٦.

[٢٨]() ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص١١.

[٢٩]() نفسه، ص١٠.

[٣٠]() محمد بو عزة: البوليفونية الروائية، مجلة الفكر العربي، بيروت، معهد الإنماء العربي، مجلد١٧، العدد٨٣، ١٩٩٦، ص٩٠.

[٣١]() سيزا قاسم: بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، القاهرة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤، ص١٩٠.

[٣٢]() جميل حمداوي: المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق، ط٥، المغرب، (د.ت)، ص٣٧.

[٣٣]() لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٢، ص٨٤.

[٣٤]() ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة/ جميل نصيف التكريتي، ط١، المغرب، دار توبقال، ١٩٨٦، ص١٩.

[٣٥]() المونولوج هو: خطاب طويل تُنتجه شخصية واحدة (ولا يوجَّه إلى الشخصيات الأخرى). فإذا كان المونولوج غير منطوق (إذا كان يتألف من الأفكار اللفظية للشخصية) فإنه يُشكِّل مونولوجًا داخليًا **inter monologue**، أما إذا كان منطوقًا، عُدَّ مونولوجًا خارجيًا أو مناجاة **soliloquy** . جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة/ السيد إمام، ط١، القاهرة، دار ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٣، ص١١٥.

[٣٦]() جرهام الأن: نظرية التناص، ترجمة/ باسل المسالمة، ط١، دمشق، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠١١، ص٣٩.

[٣٧]() يُنظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص٦٧.

[٣٨]() الوعي هو إدارك المرء لذاته ولما يُحيط به إدراكًا مباشرًا، وهو أساس كل معرفة، كما يمكن إرجاع مظاهر الوعي إلى ثلاثة مظاهر، وهي: الإدراك والمعرفة، والوجدان، والنزوع والإرادة. وهذه المظاهر الثلاثة متصلة ببعضها كل الاتصال. أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٣، ص٨١.

[٣٩]() جميل حمداوي: أنواع المقاربات البوليفونية، ص٤٣.

[٤٠]() جرهام الأن: نظرية التناص، ترجمة/ باسل المسالمة، ص٣٩.

[٤١]() الأيديولوجيا هي نتاج عملية تكوين نسق فكري عام يُفسِّر الطبيعة والمجتمع والفرد ويطبق عليها بصفة دائمة. وتتشكَّل أيديولوجية كل جماعة ببيئتها الجغرافية والاجتماعي ونواحي نشاطها. أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، ص٨١.

[٤٢]() ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص٩.

[٤٣]() عبد الرحمن إكيدر: الرواية العربية المتعددة الأصوات "المقومات النظرية والفنية"، ص٦٧.

[٤٤]() سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥، ص١٣٦.

[٤٥]() حمد لحمداني: النقد الروائي والأيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠، ص٥١.

[٤٦]() ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص٤٦.

[٤٧]() ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص١١.

[٤٨]() محمد نجيب التلاوي: وجهات النظر في روايات الأصوات العربية، ص٤٩.

[٤٩]() ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص٤٣.

[٥٠]() نفسه، ص٥٧.

[٥١]() يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، ط١، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦، ص١١.

[٥٢]() الأسلبة **Stylisation** عند باختين هي: "تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين، وفيها يُقدَّم إلزاميًا وعيان لسانيان مفردان: وعي من يُشخص (الوعي اللساني للمؤسلب) ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة. وتتميز الأسلبة بالضبط عن الأسلوب المباشر، بذلك الحضور للوعي (عند المؤسلب المعاصر وعند قُرائه) الذي يُعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلب، ومن خلال ما يكتسب دلالة وأهمية جديدتين". ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص١٢٢.

[٥٣]() ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص٦٢.

[٥٤]() عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، عالم المعرفة، رقم ٢٤٠، ديسمبر، ١٩٩٨، ص١٠٤.

[٥٥]() ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص٩.

[٥٦]() ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص٣٨.

[٥٧]() نفسه.

[٥٨]() جميل حمداوي: أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية (جبل العلم) لأحمد المخلوفي، ط١، صحيفة المثقف، ٢٠١٦، ص١٠٦.

[٥٩]() منيرة شرقي: المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، الجزائر، العدد الثالث، ٢٠١٤، ص٩١.

[٦٠]() عبد الوهاب شعلان: ميخائيل باختين "الكرنفال والحوارية"، بحث منشور بمجلة التواصل الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار (عنابة)، الجزائر، العدد الثاني، جوان، ٢٠٠٨، ص١٠.

[٦١]() تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين–المبدأ الحواري، ص١٧.

[٦٢]() سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص١٣٦.

[٦٣]() أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، (د.ت)، ص٣١.

[٦٤]() محمد عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، ط١، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٢، ص٢٢٣.

[٦٥]() فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ط١، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٨، ص١٧٣.

[٦٦]() جلال الخياط: الأصول الدرامية للشعر العربي، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٢، ص٦٥.

[٦٧]() حاكم حبيب عزر الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ط١، دمشق، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١، ص١٥.

[٦٨]() باديس فوغالي: الزمان والمكان ودلالتهما في الشعر الجاهلي–المعلقات نموذجًا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، الجزائر، العدد٦، أكتوبر ٢٠٠٥، ص٣٩–٤٠.

[٦٩]() علي هصيص: وجه الحطيئة مرايا الاتهام والبراءة، عمان– الأردن، دار عالم الثقافة والنشر للتوزيع، ٢٠٠٩، ص٢١٣.

[٧٠]() عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٥، ص٢٩.

[٧١]() المفضّل الضبي: المفضليات، تحقيق وشرح/أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط٦، القاهرة، دار المعارف، ص١٢٦–١٢٧.

[٧٢]() الطروق: الإتيان بالليل. بانت: أي بَعُدت عنه وفارقته.

[٧٣]() الخفوق: أي المضطرب.

٧٤() شطّت: بَعُدَت. النوى: النية التي ينوونها في سفرهم. الواله: الذاهب العقل من شِدَّة الوجد. يتوق: مطلع نفسه إلى الشيء.

٧٥() يُقال: حطّ في هواه: أي طاوعه، ولم يعص كل ما أمر به. الزاكي: النامي.

٧٦() تهِمُّني: أي تحزنني وتقلقني.

٧٧() المُسْتَنْبِحُ: الرجل الذي يضلُّ الطريق ليلاً فينبح لتُجيبُه الكلاب. خفوق النجم: أي أُفُوله.

٧٨() العرنين لغةً يعني الأنف، والمراد به هنا أول الليل.

٧٩() تألّقُ: تلمع. العين: المطر. المزن: السحاب. الوادق: الداني. الهيدب: شيء يتدلَّى من السحاب.

٨٠() الصبوح: شرابٌ يُقدَّم في الصباح. الراهن: الدائم الثابت.

٨١() البَرك: إبل الحي كلهم. الهواجد: النيام. انتّقت: أي جعللتها بيني وبينها. المقاحيد: الإبل عظيمة السنام الكوم: مرادفة للمقاحيد أيضًا. المجادل: القصور، وشبَّه بها الإبل لعِظمها وسمنها. الرُّوق: الخيار.

٨٢() الأدماء: البيضاء. مرباع النتاج: يكون نتاجها أول الربيع، وذلك أقوى لولدها. العِشار: هي الناقة التي مضى عليها من لقحها عشرة أشهر. الفنيق: الفحل الذي يُودع للفحلة.

٨٣() بضربة ساق: قطع عراقيبها بسيفه. النجلاء: الطَّعنة الواسعة. الثَّرّة: واسعة مخرج الدم. الفتيق: يريد أنه طعنها في لبّتها.

٨٤() أوفدا: ارتفعا، أي علوا عليها لعِظَمِها. تفوق: تجود بنفسها.

٨٥() الأزهر: الأبيض، ويعني ولدها. العتيق: الكريم.

٨٦() بقير: مشقوق عنه غشاؤه، وهو صفة لأزهر.

٨٧() موهنًا: بعد وقت من الليل، قريب من نصفه. الزَّاهق: الذي ليس بعد سمنه سمن. الغبوق: شراب يُقدَّم في المساء.

٨٨() دون الصب: أي دون رياح الصبا. القرّة: الباردة. مصقول الكساء: قال الأصمعي: أراد الدُّواية وهي الجلدة الرقيقة تعلو اللَّين إذا برد.

٨٩() نمتني: رفعتني.

٩٠() الأرومة: أصل الشيء. اليفاع: المرتفع.

[٩١]() يُنظر: عبد الرحمن إكيدر: الرواية العربية المتعددة الأصوات "المقومات النظرية والفنية"، ص٦٦.

[٩٢]() محمود عبد الحفيظ: الغناء والبكاء في قصيدة الكرم العربية، ط١، الزقازيق، دار ياسمينا للطباعة والتصوير، ٢٠٠١، ص٧٥.

[٩٣]() نفسه، ص٧٦.

[٩٤]() الشخصية **character**:هي "كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية... ويمكن أن تكون الشخصيات رئيسية أو ثانوية طبقًا لدرجة بروزها القصصي". جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص٣٠.

[٩٥]() يوسف حامد جابر: البناء الدرامي في شعر بلند الحيدي، مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد٣٤، العدد٣، ٢٠١٢، ص٣٢.

[٩٦]() محمود عبد الحفيظ: الغناء والبكاء في قصيدة الكرم العربية، ص٧٦.

[٩٧]() جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص٣٠.

[٩٨]() ميخائيل باختين: قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفيسكي، ترجمة/ جميل ناصف التكريتي، مراجعة/ حياة شرارة، ط١، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص٣٧.

[٩٩]() نفسه، ص٥٩.

[١٠٠]() يُنظر: سمر الديوب: الثنائيات الضدية- بحث في المصطلح ودلالته، ط١، حمص، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العتبة العباسية المقدسة،٢٠١٧، ص٣٥.

[١٠١]() نفسه، ص٣٤.

[١٠٢]() سعد البازعي وميجان الروايلي: دليل الناقد الأدبي، ط٣، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢، ص١٧٠.

[١٠٣]() هجيرة طاهري: البنية الزمنية في الخطاب الشعري- ديوان (الساعر) لمحمد جربوعة أنموذجًا، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، جامعة بسكرة، المجلد١٣، العدد١، ٢٠٢٠، ص١١٨.

[١٠٤]() خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، ط٣، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦، ص٢٦.

[١٠٥]() ياسين النصير: الرواية والمكان، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص١٦

[١٠٦]() محمد صابر عبيد، وسوسن ألبياتي: جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، ط١، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨، ص٢٢٩.

[١٠٧]() حسن ألنعيمي: جدلية الحضور بين الإنسان والمكان، مجلة النص الجديد، السعودية، العدد١ لسنة ١٩٨٨، ص٢٢٠.

[١٠٨]() سيزا قاسم: بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص٣٧.

١٠٩() منيرة شرقي: المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، ص٩١.

ثبت المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر والمراجع:

- **أحمد حسن الزيات:** تاريخ الأدب العربي، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، (د.ت).
- **أحمد زكي بدوي:** معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٣.
- **تزفيتان تودوروف:** ميخائيل باختين–المبدأ الحواري، ترجمة/ فخري صالح، ط٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦.
- **جاك موشلر، وآن ريبول:** القاموس الموسوعي للتداولية، ترجمة/ مجموعة من الأساتذة والباحثين من الجامعات التونسية، إشراف/ عز الدين المجدوب، مراجعة/ خالد ميلاد، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠١٠.
- **جرهام الأن:** نظرية التناص، ترجمة/ باسل المسالمة، ط١، دمشق، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠١١.
- **جلال الخياط:** الأصول الدرامية للشعر العربي، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٢.
- **جميل حمداوي:**

- أنواع المقاربات البوليفونية، ط١، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، المغرب، ٢٠٢٠.
- المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق، ط٥، المغرب، (د.ت).

- **جيرالد برنس:** قاموس السرديات، ترجمة/ السيد إمام، ط١، القاهرة، دار ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٣.
- **حاكم حبيب عزر الكريطي:** السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ط١، دمشق، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١.

- **ابن حجر العسقلاني:** الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق/ عبد الله بن عبد المحسن التركي، ج٧، ط١، القاهرة، مركز هجر للبحوث والدراسات العربية والإسلامية، ٢٠٠٨.
- **حمد لحمداني:**

• التعدد الروائي والأيديولوجيات (من سيسيو الرواية إلى سيسيولوجيا النص الروائي)، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، (د.ت).

• النقد الروائي والأيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.

- **خالدة سعيد:** حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، ط٣، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦.
- **دومينيك مانغونو وباتريك شارودو:** معجم تحليل الخطاب، ترجمة/ عبد القادر المهيري وحمادي صمود، تونس، دار سيناترا، ٢٠٠٨.
- **سعد البازعي وميجان الروايلي:** دليل الناقد الأدبي، ط٣، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢.
- **سعيد علوش:** معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥.
- **سمر الديوب:** الثنائيات الضدية- بحث في المصطلح ودلالته، ط١، حمص، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العتبة العباسية المقدسة،٢٠١٧.
- **سيزا قاسم:** بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.
- **عبد الملك مرتاض:** في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، عالم المعرفة، رقم ٢٤٠، ديسمبر، ١٩٩٨.
- **عبد الناصر هلال:** آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٥.
- **علي هصيص:** وجه الحطيئة مرايا الاتهام والبراءة، عمان- الأردن، دار عالم الثقافة والنشر للتوزيع، ٢٠٠٩.

- **عمرو بن الأهتم:** شعر عمرو بن الأهتم: تحقيق ودراسة/ سعود محمود عبد الجابر، في ذيل شعر الزبرقان بن بدر، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤.
- **فايز ترحيني:** الدراما ومذاهب الأدب، ط١، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٨.
- **ابن قتيبة:** الشعراء والشعراء، تحقيق/ أحمد محمد شاكر، ج١، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢.
- **لطيف زيتوني:** معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٢.
- **مجموعة من المؤلفين:** معجم السرديات، إشراف/ محمد القاضي، ط١، تونس، دار محمد علي للنشر، ٢٠١٠.
- **محمد صابر عبيد، وسوسن ألبياتي:** جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، ط١، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.
- **محمد عبد المنعم خفاجي:** الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، ط١، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٢.
- **محمد نجيب التلاوي:** وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ط٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.
- **محمود عبد الحفيظ:** الغناء والبكاء في قصيدة الكرم العربية، ط١، الزقازيق، دار ياسمينا للطباعة والتصوير، ٢٠٠١.
- **المفضّل الضبي:** المفضليات، تحقيق وشرح/أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط٦، القاهرة، دار المعارف.
- **ميخائيل باختين:**

- الخطاب الروائي، ترجمة/ محمد براده، ط١، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧.
- شعرية دوستويفسكي، ترجمة/ جميل نصيف التكريتي، ط١، المغرب، دار توبقال، ١٩٨٦.

- قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفيسكي، ترجمة/ جميل ناصف التكريتي، مراجعة/ حياة شرارة، ط١، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦.
- الكلمة في الرواية، ترجمة/ يوسف حلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٨.

- **ياسين النصير**: الرواية والمكان، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦.
- **يمنى العيد**: الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، ط١، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦.

ثانيًا: الدوريات العلمية:

- **أحمد يوسف**: الخطاب والملفوظ في مطارحة المفاهيم، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، العدد١، ديسمبر ٢٠٠١-٢٠٠٢.
- **باديس فوغالي**: الزمان والمكان ودلالتهما في الشعر الجاهلي-المعلقات نموذجًا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، الجزائر، العدد٦، أكتوبر ٢٠٠٥.
- **جميل حمداوي**: أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية (جبل العلم) لأحمد المخلوفي، ط١، صحيفة المثقف، ٢٠١٦.
- **حسن ألنعيمي**: جدلية الحضور بين الإنسان والمكان، مجلة النص الجديد، السعودية، العدد١ لسنة ١٩٨٨.
- **عبد الرحمن إكيدر**: الرواية العربية المتعددة الأصوات "المقومات النظرية والفنية"، مجلة حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، القاهرة، العدد٣٦٠، ٢٠١٧.
- **عبد الوهاب شعلان**: ميخائيل باختين "الكرنفال والحوارية"، بحث منشور بمجلة التواصل الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار (عنابة)، الجزائر، العدد٢، جوان، ٢٠٠٨.

- **عواطف عبد الكريم:** تعدد التصويت في الموسيقى، ، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، مجلد٥، العدد٢، ١٩٨٥.
- **منيرة شرقي:** المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، الجزائر، العدد الثالث، ٢٠١٤.
- **هجيرة طاهري:** البنية الزمنية في الخطاب الشعري- ديوان (الساعر) لمحمد جربوعة أنموذجًا، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، جامعة بسكرة، المجلد١٣، العدد١، ٢٠٢٠.
- **يوسف حامد جابر:** البناء الدرامي في شعر بلند الحيدي، مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد٣٤، العدد٣، ٢٠١٢.