Journal of Research in Comparative Literature
https://jccl.razi.ac.ir/

Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

Research article

Research in Comparative Literature (Arabic and Persian Literature)
Razi University, Vol. 11, Issue 3 (43), Autumn 2021, pp. 45-64

Literary Polyphony in the Poems of Fereydoun Moshiri and Adib Kamaluddin in the Light of Bakhtin's Theory (Comparative Study)

Hamed Poorheshmati[1]
PhD Graduate in Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran
Shahriar Hemati[2]
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran
Farhad Rajabi[3]
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Guilan University, Guilan, Iran

Received: 10/10/2019 **Accepted:** 06/14/2021

Abstract

The criticism of contemporary literature has taken a big step to change the one-sided view of the events of the text and to implement the method of external dialogue in its context in order to recognizing various views and awareness. According to Bakhtin's view, polyphony is based on the multiplicity of interconnected and various sounds and languages in the structure of dialogue and its composition. The contemporary Arabic poetry is known for its narrative action between the thoughts of the characters and the exchange of common and different voices in order to explore literary polyphony, especially in the poems of Fereydoun Moshiri and Adib Kamaluddin allow them to express their concerns, desires and pains in various ways. This descriptive-analytical method seeks to address the most remarkable literary polyphonic techniques of two poets based on the American school of comparative literature. The summary of the results shows that the two poets, in addition to adopting to the traditional method of voice narration, resort to polyphonic types such as hybridization in order to developing the social views of languages in the light of ambiguity and ambiguity in their function, as well as stylistic style. In order to achieving the structural unity between the sounds, despite the difference in the type of dealing with another sound. The two poets use pure dialogue when engaging in controversy between characters or exchanging questions and answers on a particular subject, and at the end use a variety of ideologies to show how the characters deal with fundamental known values and ideas in the form of an ideology of surrender or defiance.

Keywords: Polyphony, Mikhail Bakhtin, Fereydoun Moshiri, Adib Kamaluddin, Comparative.

1. **Corresponding Author's Email:** poorheshmati@gmail.com
2. **Email:** sh.hemati@yahoo.com
3. **Email:** farhadrajabi133@yahoo.com

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ۲۶۷۶-۶۵۱۵
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ۲۶۷۶-۶۵۲۳

بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/

مقالة محكمة

بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)
جامعة رازي، السّنة الحادية عشرة، العدد ۳ (۴۳)، خريف ۱۴۴۳، صص. ۴۵-۶۴

البوليفونية الأدبيّة في شعر فريدون مشيري وأديب كمال الدّين على ضوء نظريّة باختين (دراسة مقارنة)

حامد پورحشمتي[۱]
خريج بمرحلة الدكتوراه في فرع اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران
شهريار همتي[۲]
أستاذ مشارك في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران
فرهاد رجبي[۳]
أستاذ مشارك في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة كيلان، كيلان، إيران

الوصول: ۱۴۴۱/۲/۱۱ **القبول:** ۱۴۴۲/۱۱/۳

الملخّص

لقد قطع النقد الأدبيّ المعاصر شوطاً كبيراً في تحويل النظرة أحاديّة الجانب إلى أحداث النصّ وإيراد منحى الحواريّة الخارجيّة في نسيجه على استيعاب مختلف الرؤى وأشكال وعي الآخرين. تتمحّض البوليفونيّة عن منحى الحوار الخارجيّ في نظريّة باختين قائمة على تعدّد الأصوات واللغات الّتي قد تختلط وتختلف عن بعضها اختلافاً متزامناً في بناء الحوار وتركيبه. يمتاز الشعر العربيّ المعاصر بالتفاعل المستمرّ بين الأصوات والتباس مواقفها وأفكارها على تحقيق البوليفونية الأدبيّة ولاسيّما تعدّ في قصائد فريدون مشيري وأديب كمال الدين تقنية ديمقراطيّة متطوّرة تسمح للشخصيّات بالتعبير عن هواجسها وآمالها وآلامها عبر الطرق المختلفة. تحاول هذه الدراسة باتّباعها النهج الوصفيّ – التحليليّ أن تعالج أهمّ تقنيات البوليفونيّة الأدبيّة لدى الشاعرين معتمدة في تطبيقها على المدرسة الأمريكيّة للأدب المقارن. يدلّ مجمل نتائجها على أنّ الشاعرين إلى جانب انتهاجهما طريقة السرد التقليديّ للأصوات يلتجئان إلى أنواع البوليفونية مثل التهجين لتوسيع المنظور الاجتماعيّ للغات في حنايا الوضوح أو الغموض في توظيفها، وكذلك يحتفيان بالأسلبة لتحقيق التوحّد الصياغيّ بين الصوتين على الرغم من اختلاف نهجهما في التصدّي لصوت الآخر. يستخدم الشاعران الحوار الخالص في مواقف قد تنشب فيها الجدليّة والنقاش بين الصوتين أو يُكتفى فيها بتبادل السؤال والإجابة حيال موضوع خاصّ فحسب، وفي نهاية المطاف يميلان إلى التعدّدية الأيديولوجية لإضاءة نوع مواجهة الأصوات للقيم والأفكار الحيويّة الّتي تعرف بينهما على قالب أيديولوجية التسليم أو الرفض.

المفردات الرّئيسية: البوليفونيّة، ميخائيل باختين، فريدون مشيري، أديب كمال الدين، المقارنة.

۱. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: poorheshmati@gmail.com
۲. العنوان الإلكتروني: sh.hemati@yahoo.com
۳. العنوان الإلكتروني: farhadrajabi133@yahoo.com

١. المقدّمة

١-١. إشكالية البحث

لقد كان الخطاب السرديّ القديم ينظر إلى النصّ بزاوية أحادية جانب وكان خاضعاً للسارد الّذي ترجع إليه المسؤولية عن تدريج الأحداث والشخصيّات، غير أنّ النقد المعاصر جعل السارد ضيّق معرفة ومشاركة، وتكون الشخصيّات هي الّتي تحدّد موقفها. إنّ ميخائيل باختين[١] (١٨٩٥-١٩٧٥) لغويّ ومنظّر أدبيّ روسيّ من كبار علم اللّغة وخاصّة على صعيد توظيف المبدأ اللسانيّ في تقويم الخطاب السرديّ والحواريّة[1] وله دور مرموق في مجال تمظهر الدراسات السوسيونصيّة[٢] والميتانصيّة[٣] ثمّ لصياغة نظريّة نقديّة عن العلاقات الحواريّة داخل النصّ. لقد رأى باختين في الرواية مشهد الحوار وصفاته الّتي تحقّق الكتابة الديمقراطيّة بمختلف الأصوات، غير أنّ هذه التقانة في الشعر على الرغم من قلّة توظيفها، لها أن تتحوّل وتعرض ملتبسة وعميقة بأقصى كنهها. إنّ البوليفونيّة الأدبيّة تبوح بتعدّد زوايا الرؤية الأدبيّة وصولاً إلى بنية النصّ التأليفيّة العميقة[٤] الناتجة عن مستوى العلاقات الداخليّة في حبكة العمل الأدبيّ وخاصّة قد تمكّنت في الشعر الفارسيّ والعربيّ المعاصر من تحقيق منحى حواريّ معقّد على التعبير عن صوتين أو أكثر في ملفوظ واحد.

يعتبر فريدون مشيري[٥] وأديب كمال الدين[٦] من كبار الشعراء المعاصرين بحيث ينصع حضورهما المدهش على الترتيب في سماء الشعر الفارسيّ والعربي المعاصر. تمتاز حوارات مشيري الشعريّة بالتعبير عن الأحاسيس والقضايا ذات الصلة بواقعه النفسيّ وأبعادها الاجتماعيّة، وحوارات أديب كمال الدين بالميزة الكشفيّة للذات وعلاقتها بالكون والعالم. إنّ الشاعرين لتجسيد المستوى الفنيّ في القصائد علاوة على اعتمادهما على سرد ذاتيّ يتحكّم به السارد وقد يطغى عليه، يلوذان على تصوير المشاهد الدراميّة والمواضيع الاجتماعيّة خاصّة بالتعدّدية الحواريّة في عمليّة الخلق الفنيّ؛ فإنّ البطولة الفرديّة في التعامل مع الشخصيّات الأخرى تعمد شيئاً فشيئاً إلى التضاؤل وتتيح المجال للمشاركة الجماعيّة ذات متعدّدة الأفكار والمواقف الصراعيّة الّتي تتضافر على المزيد من الموضوعيّة في إطار السرد. تمثّل البوليفونية الأدبيّة ركيزة هامّة في أغلب قصائد فريدون مشيري وأديب كمال الدين كشفاً عن الخصائص الفنّية والفكريّة للشخصيّات وتصوير نواياها ووجهات نظرها؛ فيعمدان إلى تكثيفها لإضاءة تعامل الشخصيتين أو تباينهما حيال صراع مثير للعناية.

١-٢. الضّرورة، الأهمّية والهدف

تمتّ ضرورة البحث وأهميّته بصلة مباشرة لدور البوليفونيّة في تحليل النصّ السرديّ المعاصر على الإطلاق بوصفها إحدى اللبنات الجوهريّة في إعلان التمرّد على النهج التقليديّ في السرد عبر تقليل حضور السارد ومدى تفوّق ظلاله على النصّ، فضلاً عن ذلك تزهر أهميّة التطرّق إلى البوليفونيّة في استعمالها الشعريّ الّذي يقلّ الاهتمام بها بين الدراسات الحالية وأيضاً مقارنتها لدى الشاعرين المعنيين تزيد إلى حدّ ما من جانب الضرورة والجدّة. تهدف هذه المقالة معتمدة على المنهج الوصفيّ – التحليليّ[2] بجانب المقارنة[3] على وفق المدرسة الأمريكيّة[٧] في تحليلها إلى تسليط الضوء على تمظهرات بوليفونيّة باختين الأدبيّة ومناهجها في الإنتاج الشعريّ لدى الشاعرين.

1. Dialogism
2. Descriptive and Analytical Approach
3. Comparison

۱-۳. أسئلة البحث

– ما هي أهمّ المناهج الحواريّة الّتي يعتمد عليها فريدون مشيري وأديب كمال الدين على تحقيق السرد البوليفونيّ؟

– كيف تساهم الوظائف المشتركة والمختلفة لأيّ من هذه المناهج في بناء المعاني وإنتاج دلالات التعدّدية الحواريّة لدى الشاعرين على قالب المقارنة وتطبيقها؟

۱-۴. خلفيّة البحث

أمّا بالنسبة لسابقة البحث فيجب الإيقاف في منطلق الأمر على أنّ وظيفة البوليفونية البدائيّة تخصّ الرواية والنثر؛ فنشأت عظامها وترعرعت في كنف الروايّة، من ثمّ معظم الدراسات المهمّة الراهنة الّتي قد كتبت حول موضوعها، رأت النور في النثر. إنّ ميخائيل باختين من يُعرف برائد بوليفونيّة الرواية أثناء دراسة حواريّة قام بها في رواية دوستويفسكي سنة ۱۹۳۰ وأصدر آراء نقديّة تناولها مباشرة أو من خلال المواضيع الأخرى مثل «شعريّة دوستويفسكي» سنة ۱۹۸۶، و«قضايا الفنّ الإبداعيّ عند دوستويفسكي» سنة ۱۹۸۶، و«الخطاب الروائيّ» سنة ۱۹۸۷، و«الكلمة في الرواية» سنة ۱۹۸۸ م ثمّ تمّت العناية بها في محاولات جوليا كريستيفا[1] أثناء إشارتها إلى التناصّ الحواريّ في مؤلّف «السيميوطيقا» سنة ۱۹۶۹ وأيضاً تودوروف[2] في مؤلّفٍ عنوانه «ميخائيل باختين والمبدأ الحواري» سنة ۱۹۸۱. لقد اتّسع مدى العكوف على البوليفونيّة في الدراسات الأخرى نحو «بناء الرواية» لسيزا قاسم سنة ۱۹۸۵، و«أسلوبية الرواية» عند حميد لحمداني سنة ۱۹۸۹ و«أسئلة الرواية وأسئلة النقد» لمحمّد برادة سنة ۱۹۹۶، و«البوليفونيّة في الأدب والنقد» لجميل حمداوي سنة ۲۰۱۵ و...

هذا وقد كتبت دراسات عديدة في شعر فريدون مشيري وهي تعالج أشعاره من الجوانب المختلفة الّتي لا ترتبط بما فعلناه كدراسة الحبّ في مقالة «بررسی تطبیقی مضامین عاشقانه در آثار فریدون مشیري ونزار قبّانی: دراسة مقارنة للمضامين الغراميّة في أعمال ...» لجواد دهقانيان وعايشة ملاحي اللّذين نشراها في العدد الثامن من مجلّة «ادبيّات تطبيقی» بجامعة كرمان سنة ۱۳۹۲ ش، ودراسة المجالات الرومنسيّة في مقالة «بنیادهای رمانتیکی شعر فریدون مشیري: الأسس الرومنسيّة في شعر فريدون مشيري» لمسعود لاويز الّذي نشرها في العدد الرابع لمجلّة «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» في طهران سنة ۱۳۹۴، ودراسة العواطف الإنسانيّة في مقالة «بازتاب «عواطف انسانی» در اشعار فریدون مشیري: صدى العواطف الإنسانيّة في أشعار فريدون مشيري» لسهيلا مرادقلي وأبي القاسم قوام اللّذين نشراها في العدد السادس والعشرين من مجلّة «پژوهشنامه ادب غنائی» في زاهدان سنة ۱۳۹۵، ودراسة الرمزيّة في مقالة «نماد و نمادگرایی در اشعار فریدون مشیري: الرمز والرمزيّة في أشعار فريدون مشيري» لشيوا أمين اسكندري وأحمد خيالي خطيبي اللّذين نشراها في العدد السابع والأربعين لمجلّة «مطالعات نقد ادبی» في طهران سنة ۱۳۹۷ وألخ.

تبعاً لهذه الجهود المشكورة، قد كتبت دراسات شتّى في شعر أديب كمال الدين حيال مواضيع متناثرة كاستشفاف مظاهر الحبّ في كتاب «تجلّيات الجمال والعشق عند أديب كمال الدين» الّتي نشرته أسماء غريب سنة ۲۰۱۳،

1. Julia Kristeva
2. Tzvetan Todorov

واستقصاء طرق التعبير في مؤلّف «آليّات التعبير في شعر أديب كمال الدين» لرسول بلاوي سنة ٢٠١٥، ومتابعة الموتيف في مقالة «موتيف شخصيّة نوح عليه السلام في شعر أديب كمال الدين» الّتي كتبها نعيم عموري ونشرها في العدد الواحد والعشرين من مجلّة «آداب الكوفة» سنة ١٤٣٦، واستكشاف وظائف الحروف في مؤلّف «أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفيّة في شعر أديب كمال الدين» لعبد القادر فيدوح سنة ٢٠١٦، وأيضاً في مقالة «رمزية الحروف والنقاط وايحاءاتها فى شعر أديب كمال الدين» لرسول بلاوي وعبد العزيز حمادي اللّذين نشراها في العدد الرابع والثلاثين من مجلّة «كليّة التربية الأساسيّة» بجامعة بابل سنة ٢٠١٧ و...

١-٥. منهجية البحث والإطار النّظري

تحسّباً لما مرّ بنا من نبذة عن وفرة البحوث المنشورة حول البوليفونيّة وأيضاً عن المحاولات المشكورة في شعر فريدون مشيري وأديب كمال الدين، لا توجد دراسة قد ارتكزت على البوليفونيّة في قصائدهما، ناهيك عن المقارنة بينهما على هذا الصعيد؛ فتحاول هذه الدراسة في خطوة أعمالها تصنيف أهمّ معايير البوليفونيّة بين الشاعرين على وجه التحديد ثمّ التركيز على نماذج مشتركة ومتباينة تجسّد مدى استعانتهما بطرق التعبير الحواريّ الفنيّ في القصائد.

٢. البحث والتّحليل

٢-١. البوليفونية الأدبيّة

لقد استند باختين في تعليقه على مستويات السرد وتشخيص اللغات إلى الماركسية وما فيها من الألسنية والأسلوبية والسيميائية، وأعرب عن اهتمامه الخاصّ بميسم الطابع الغيريّ أو حواريّة الثقافة القائمة على تعدّد الملفوظات واللغات والعلامات بحيث إنّ كلّ واحد في المجتمع يجب أن يحدّد موقعه وموقفه بين الخطابات (باختين، ١٩٨٧: ٢٢-٢٠). إنّ البوليفونية[٨] هي التعدّدية الصوتية الّتي تخالف أحادية الصوت وسلطة السارد على ما يرد في النصّ لإظهار تعدّد وجهات النظر في الفكرة الواحدة (بالديك[1]، ٢٠٠١: ١٩٩). لقد استعيرت البوليفونية من الموسيقى ثمّ انتقل مصطلحها إلى الأدب والنقد، وكان باختين من أهمّ الدارسين الروّاد للرواية البوليفونيّة بحيث إنّه يعتبر دوستويفسكي مؤسّس البوليفونيّة أو تعدّدية الأصوات الحقيقيّة ذاهباً إلى أنّها «قد انبعثت وتجدّدت عند دوستويفسكي في شكل جديد وأصيل لا مثيل له خاصّ بالروايّة المتعدّدة الأصوات» (باختين، ١٩٨٦: ٢٦٢). تعدّ البوليفونيّة لوناً من الحوار بحريّة الأصوات وديمقراطيتها حيال العوالم الفكريّة والشعوريّة المشتركة أو المتباينة، في الواقع ينقسم الحوار إطلاقاً إلى قسمين وهما الحوار الخارجيّ والحوار الداخليّ[2]، فعندما جرى الحوار بين شخصين أو أكثر، يقع في نطاق البوليفونية ويوسم بالحوارية الخارجيّة، خلافاً للحواريّة الداخليّة الّتي تخصّ الفرد ذاته وحواره مع نفسه.

يتطرّق باختين في نظريّة السرد البوليفونيّ إلى العلاقة بين الأنا والآخر عن طريق مشاركة الرؤى المتعدّدة الّتي تصدر من الأصوات (الشخوص)، في الواقع لا تقوم البوليفونيّة في اعتقاده على مجرّد تعدّد الأصوات والشخصيّات بل تتعدّاهما إلى تعدّد الأحداث والمواقف والفضاءات والأساليب والرؤى أيضاً (جايلدز و فاولر[3]، ٢٠٠٦: ٥٢-٥٣). يجري في

1. Baldick
2. Monologisme
3. Childs & Fowler

البوليفونيّة تركيز قليل على السارد وحديثه عن الأحداث وربّما عن الأصوات ثمّ يحضر كلام غريب بلغة غريبة تعبّر عن مقاصد السارد أو تخالفه في كلمة ذات ثنائيّة صوتيّة خاصّة، من ثمّ «في كلمة كهذه صوتان، معنيان وتعبيران، إلّا أنّ هذين الصوتين مترابطان حواريّاً، فكأنّهما يعرفان أحدهما الآخر (كما يعرف الردّان، السؤال والجواب، في الحوار أحدهما الآخر ويبنيان على أساس معرفتهما أحدهما للآخر)، كأنّهما يتحادثان» (بختين، ١٩٨٨: ٩٨). إنّ السرد المتعدّد الأصوات أو البوليفونيّ يجب أن يلتزم بثلاثة جوانب يحصرها أوسبنسكي[1] في تعدّد المنظورات المستقلّة داخل النصّ وانتماء المنظورات إلى الشخصيّات المعنية في الحادث مباشرة ووضوح المستوى الإيديولوجيّ في تحقيق الحوار (حمداوي، ٢٠١٧: ١٣ نقلاً عن اوسبنسكي[2]، ١٩٧٢: ١٠)، أو بعبارة أجلى تشتمل البوليفونيّة على «١- كثرة الأصوات الكاملة الحقوق والمتساوية القيمة. ٢- تعدّد العوامل الروائيّة وتعدّد المحكيات. ٣- اعتبار الأصوات وجهات نظر تجاه العالم، أي كون الأبطال حملة أيديولوجيا» (بوعزة، ١٩٩٦: ٩٧). بناء على ذلك تترتّب البوليفونية على تعدّد المواقف والآراء السرديّة الّتي ينقلها السارد والشخصيّات وأيضاً طرق عرضها كامنة أو جهريّة وعلى اختلاف المواقف الأيديولوجيّة عندهم.

يمكن للنصّ الحواريّ المتعدّد أن يُدرس من عدّة مقاربات بوليفونية تنطوي على البوليفونية الأدبيّة عند باختين وتودوروف وجوليا كريستيفا، وبوليفونيّة لسانيّة عند أزوالد دوكرو[3] وأنسكومبر[4] وسكابولين[5]، وبوليفونيّة تأويليّة هيرمينوطيقيّة[6] عند بول ريكور[7] (حمداوي، ٢٠١٥: ٣٧-٣٨). يعتبر باختين البوليفونية الأدبيّة حواريّة صريحة أو مضمرة تتجسّد في الحقل الأدبيّ ولاسيّما في النصوص السرديّة والروائيّة، ويقسّمها إلى التعدّدية في الأساليب واللغات والتعدّديّة في الأصوات والشخصيّات والتعدّدية في الرؤى والمنظورات السرديّة والتعدّدية في الضمائر والتعدّدية في المواقف الإيديولوجيّة (المصدر نفسه: ٤١)؛ من ثمّ يعلو شأن البوليفونية أن تكون تناصّاً بل يحاول به السارد أن يتعامل مع الأصوات أكثر من تضمين الغائب؛ إذ «ليست البوليفونيّة تناصّاً ولا تضميناً للغائب ولكنّها الأصوات المتعدّدة من خلال الأساليب، واللّغة، وتعدّد الرؤى الإيديولوجيّة» (عطاء الله، ٢٠١٨: موقع نصوص من خارج اللّغة) بحيث يتعامل السارد مع الشخصيّات عبر المناهج الحواريّة الّتي حُدّدت لها وتأتي فيما يلي.

٢-٢. تقنيات البوليفونية الأدبيّة لدى الشاعرين

لقد عيّنت للبوليفونية الأدبيّة مصطلحات شائعة كالتهجين والأسلبة والحوار الخالص والكرنفال والتعدّدية الإيديولوجيّة وتعدّدية الضمائر الّتي سيلي تطبيق معظمها في شعر فريدون مشيري وأديب كمال الدين على سبيل المشابهات والاختلافات.

1. Uspenski
2. Uspensky
3. O. Ducrot
4. Anscombre
5. Scapoline
6. L'herméneutique
7. Paul Ricœur

٢-٢-١. التهجين

إنّ التهجين[٩] في الكلام البوليفونيّ يعني استعمال لغتين في ملفوظ سرديّ واحد يقرب من الحوار الداخليّ. يعتبر البناء الهجين في كلام باختين «ملفوظاً ينتمي، حسب مؤشّراته النحويّة (التركيبيّة) والتوليفيّة، إلى متكلّم واحد، لكن يمتزج فيه عمليّاً ملفوظان وطريقتان في الكلام وأسلوبان ولغتان ومنظوران دلاليّان واجتماعيّان» (باختين، ١٩٨٧: ٧٦). يحمل التهجين في شعر فريدون مشيري وأديب كمال الدين الطابعين اللسانيّ والاجتماعيّ سويّاً وينتمي انتقاء أيّ منهما إلى وجهة نظر الشاعرين عن عالم يريدان رسمه بين وعيين في ملفوظ واحد (متحدّث واحد) بحيث يتحدّث فيه السارد (الأنا) عن ذاته ويستخدم حواراً آخر يدوّي موقفه عنه. هذا الحوار يمكن أن يقوم على التقاء وعيين لسانيين منفصلين في حقبة زمنيّة مع فوارق اجتماعيّة أو كليهما معاً في ساحة ملفوظ واحد (حمداوي، ٢٠١٧: ٢٥)، ولكن يجب أن تكون لغة المتكلّم واضحة بيّنة ولغة الآخر المستدعى تتابعها في الوضوح على تأكيد ما يبتغي تبليغه للقارئ.

قد يلوذ فريدون مشيري بأسلوب التهجين عبر استخدام لغتين أو وعيين يشبهان حواراً داخليّاً داخل ملفوظه السرديّ؛ فيبدأ فيه بالنطق الشاعر المتكلّم الحاضر الّذي يلعب دور السارد الرئيس، غير أنّه في الوقت نفسه يقف على شخص غائب أو وعي آخر يستدعيه ليحدث جدلاً خفيّاً بين الشخصيّتين الحاضرة والغائبة في زاوية مشتركة من الحياة على التقريب. للتمثيل الأظهر يمكن تقديم مقطع من قصيدة «كوچ: الرحلة» الّتي يعالج فيها فريدون مشيري موضوعاً نفسيّاً يرتبط بصراع رحلة والده المرهق من ضغوط الحياة ومشاقّها. يسرد في البداية موقف والده مع سمات شخصيّة وعاطفيّة ثمّ يفسح مداه نحو الفوارق الاجتماعيّة الّتي قد عرضها باختين في بطون حديثه عن تقسيم الأصوات وتوزيعها كالتالي:

«پدر، به خانه بیا، با ملال خویش بساز!/ اگر که چشم تو بر روی زندگی بسته‌ست/ چه غم که گوش تو و پیچ رادیو باز است:/ - «هزار و ششصد و هفتاد و یک نفر امروز/ به زیر آتش خمپاره‌ها هلاک شدند!/ و چند دهکده دوست را هواپیما،/ به‌جای خانه دشمن گلوله باران کرد!...»/ گلوی خشک مرا بغض می‌فشارد تنگ/ و کودکان مرا لقمه در گلو مانده‌ست/ که چشم آنها، با اشک مرد، بیگانه‌ست.» (مشیری، ۱۳۸۴: ۱۳۷)

(التّعريب: تعال أبي إلى البيت وأطق أتعابك/ وإن أطبقت عيناك على الحياة/ لا داعي للحزن حين تفتح أذنك للاستماع وتشغّل المذياع./ ألف وستّمئة وواحد وسبعيون نسمةً اليوم/ قد هلكوا تحت نيران القذائف المدفعيّة!/ وعدّة أرياف مجاورة قصفتها الطائرات بدلاً من منازل العدوّ!...»/ يضغط البكاء على حنجرتي كثيراً/ وقد احتجزت اللقمات في عنق أطفالي/ الّذين لا تعرف عيونهم دمع الرجل.)

لقد استخدم هنا الشاعر التهجين بوصفه خطاباً غير حقيقي أو كامن جرى بينه وبين الآخر، وأسفر عن توحيد اللغتين، يعني خطاباً ثنائيّاً يجري بين الصوتين الصريحة والكامنة. إنّ بوليفونيّة التهجين في النموذج الأعلى تتّصف بالإراديّة وتبعد عن بساطة التعبير وظهورها بحيث يختفي فيها البعد الذاتيّ التقليديّ في السيرة الذاتيّة لأقرباء الشخصيّة الساردة؛ إذ يبدأ الشاعر كلامه باستدعاء والده وندائه بدلاً أن يباشر نفسه؛ فيبدأ خطابه السرديّ خلافاً لعادة التهجين التقليديّة بالآخر المرتبط بالوعي الذاتيّ (الأنا السارد) بحيث يخيّل إلى القارئ أنّ صوت الآخر سيصبح صوت

والده المتعب الّذي يطلب السارد عودته إلى البيت على الرغم من كافّة الهموم والأحزان الاجتماعيّة، ولكن يلتقي القارئ فجأة بصوت الآخر الّذي يصدر من المذياع بحيث يشاهد فاصل شاسع في العلاقات بين المتكلّم الرئيسيّ والآخر بجانب ما يشعر بجدل خطابيّ نشب بينه وبين الشاعر حيال موضوع مشترك. هذا البعد والغياب للآخر وردوده الجدليّة عند باختين ذات تأثير بالغ في مسار بنية السرد؛ إذ «في هذا الكلام يبدو وكأنّ ردوداً غيرية تندسّ، هذه الردود الّتي تعتبر من الناحية العمليّة غائبة في الحقيقة، إلّا أنّ أثرها تترتّب عليه بنية نحويّة ونبريّة حادّة للكلام، لا وجود للردود الغيريّة، إلّا أنّ ظلّها يخيّم بكثافة على الكلام» (باختين، ١٩٨٦: ٣٠٤)، وهنا يبدو تأثيرها في أنّ الشاعر يسأل الوالد أن يعود إلى البيت ويطيق تدهور الأيّام، بيد أنّ صوت الآخر الّذي يصدر من المذياع يمنعه عن العودة عبر تذكير الموقف المأساويّ وتضخيمه في مجتمعه القديم.

قد يعتمد أديب كمال الدين أيضاً على أسلوب التهجين في ملفوظ واحد من بعض نصوصه ويقيم شبه حوار داخليّ يتحدّث فيه المتكلّم المشخّص وفي الوقت نفسه يرد على شخص آخر يستحضره داخل ملفوظ واحد. يشترك الشاعر مع مشيري في اصطباغ تهجينه بالقصديّة والإراديّة، ويختلف عنه في أنّه يراعي بساطة التهجين منذ البداية إلى النهاية أي يستخدم الجانب التقليديّ في التهجين بادئاً حواره بعلامات مباشرة ترجع إلى الشخصيّة الرئيسة ثمّ ينتقل ثانياً على خلاف خطاب مشيري من لغته إلى لغة الشخصيّة الأخرى بشكل واضح للعيان دون أن يستخدم المفاجأة والدهشة كما يردّ عليه في قصيدة «محاولة في السحر» السحرة الأربعة دون أن يسألهم الردّ على الخطاب:

«أنَا المحرومُ حَدَّ اللَّعْنَةِ،/ وَعَذَّبَني الجُوعُ/ وَالرَّغِيفُ هُنا مَغْمُوسٌ بِالدَّمِ/ وَأَثْقَلَني الفُراتُ بِالنَّدَمِ./ قَالَ أَوَّلُهُم: أنَا مِنَ الهندِ/ أَسْتَطِيعُ أنْ أُلْبِسَكَ ثِيابَ الذَّهَبِ./ وَقَالَ ثانِيهِمْ: أنَا مِنَ اللامَكان/ أسْتَطِيعُ أنْ أَطيرَ بِكَ مِنْ غَيْمَةٍ إلَى غَيْمَةٍ./ وَقَالَ ثالِثُهُمْ: أنَا مِنْ عَادٍ وَثَمودَ/ أنَا مَنْ يُعْطِيكَ سِرَّ اللَّذَّةِ./ وَقَالَ رابِعُهُمْ: أنَا مِنَ الصِّينِ/ أنَا مَنْ يَجْعَلُ الحُلْمَ بَابَ اليَقِينِ.؟ قُلْتُ لَهُمْ عَجِّلُوا عَجِّلُوا/ فَلَقَدْ دَفَنَني الحِرْمانُ/ كَمَا يَدْفُنُ الزِلزالُ/ جَيْشاً قِوامُهُ أَلْفُ فارِسٍ.» (كمال الدين، ٢٠١٥، ج ٢: ٢١)

تلاحظ في هذا النموذج لغة مشخِصة وهي لغة السارد عن نفسه ثمّ يأتي الشاعر بلغات مشخَصة تصدر من أربعة أصوات من السحرة. يبرز هنا موقف السارد على عكس مشيري قبل موقف الشخصيّات الأخرى وبعدها، ولكن يجلو حواره معها في نهاية الفقرة ليسمع القارئ صوته الطاغي على أصوات أخرى تتشابك معه وتتباين عنه في وعيه المقصود. إنّ حضور الدلالة الذاتيّة الأولى في التهجين ثمّ تحقيق الدلالة الاجتماعيّة الثانية بشكل ما مرّ بنا، يعطي له تميّزاً بلاغيّاً فريداً وبعداً حواريّاً ذات تعدّد لغويّ ينبثق عن مشاركة الدلالة الأولى ثمّ الدلالة الثانية الإيحائيّة القائمة على المرجعيّات الثقافيّة والاجتماعيّة أو الإيديولوجيّة (ميمون، ٢٠١٦: ٧٣)؛ فقد عرض هنا السارد موقفه الذاتي المتدهور ليحقّق في البداية هجنة فرديّة واعية ثمّ يعمد إلى هجنة اجتماعيّة تتّسع في نهاية الفقرة.

من صوب آخر، يوعز الشاعر على خلاف طريقة بوليفونيّة تهجين انتهجها مشيري إلى خطاب حقيقيّ يجري بينه وبين الآخر؛ فيظهر هذا النمط عنده في التهجين عبر أفعال حوار مباشر يستخدمها الشاعر في نصّه مراراً ليدنو من الحواريّة والخطاب السافر. تتحقّق هذه الوتيرة عن طريق أفعال «قال» الّتي تردّدت أربع مرّات بحيث إنّ استخدام

الشاعر المتتابع لصيغها يؤدّي خلافاً لطريقة التهجين عند مشيري إلى تفريق اللغتين ولا توحيدهما.

٢-٢-٢. الأسلبة

تعدّ الأسلبة[1] عند باختين صورة فنيّة لغويّة أخرى في الحواريّة الداخليّة المتبادلة بين اللغات وهي كما سبق في التهجين تنطوي على وعيين لغويين وهما الوعي المؤسلِب (المصوِّر)، والوعيّ المؤسلَب (المصوَّر). إنّ الأسلبة ولو تعدّ في معتقد باختين شكلاً أكثر وضوحاً وتميّزاً في الإنارة الحواريّة، لا يتمّ العثور على معالمها في النصّ بوضوح تامّ؛ لأنّ «الوعي اللغويّ الثاني للمؤسلِب ومعاصريه يعمل بمادّة اللّغة المؤسلَبة؛ فالمؤسلِب لا يتكلّم بصورة مباشرة في موضوع ما إلّا بهذه اللّغة المؤسلَبة الغريبة عنه، لكنّ هذه اللّغة المؤسلَبة نفسها تُعرَض على ضوء الوعي اللغويّ المعاصر للمؤسلِب. واللّغة المعاصرة توفّر إضاءة معيّنة للغة المؤسلَبة» (بختين، ١٩٨٨: ١٤٩). تختلف الأسلبة عن التهجين في أنّ المتكلّم يحمل فيها لغة مباشرة لنفسه ولغة كامنة للآخر المستحضر في نصّ سرديّ واحد، بيد أنّ المتكلّم في التهجين يحمل لغة مباشرة لنفسه بجانب لغة مباشرة يتّخذها حينئذٍ للآخر (علقم، ٢٠٠٦: ٤١؛ خوفاش، ٢٠١٤: ٢٥)، أو بعبارة أخرى إنّ اللّغة المصوَّرة تحضر مفردتها في التهجين وتكمن في الأسلبة. إنّ الأسلبة يتّسع نطاقها المدروس في معرفة التعدّد اللغويّ للأصوات السائدة في النصّ وتنطوي على ضروب شتّى كالعودة إلى الماضي باستعارة المفردات الدخيلة في النصوص الأخرى واستحضار الشخصيّات وتوظيف اللغات الدارجة من اللّغة الفصحى واللغات الأجنبيّة من الثقافات الأخرى على شريطة أن تأتي جميعها ضمنيّة كامنة.

إنّ الأسلبة مدخل آخر للتعدّد اللغويّ وإجلاء الحديث الآخر في شعر فريدون مشيري وأديب كمال الدين بحيث يتجلّى دورها أعلى من استدعاء حضور الشخصيّات أو استعارة أحاديثها المباشرة؛ فهما يجمعان في تحقيقها بين النظرتين وهما نظرة حديثة ونظرة تراثية تتلاحمان على التعرّف إلى طريقة السرد القصصيّ الحواريّ في القصيدة، للتمثيل يمكن الالتقاء بأسلبة قصديّة في نموذج من شعر مشيري بحيث يُسمَع فيها صوت الآخر متميّزاً بقدر ما تحمله صياغته اللغويّة من استكمال التعبير بالتعدّدية اللغويّة ولاسيّما حين يستحضر الشاعر شخصيّة حافظ بعيداً عن العلانيّة التقليديّة في عرضه بل يطبّق التوحّد الصياغيّ مع ألفاظه في خطاب يتوازى فيه صوت المتكلّم وصوت الآخر:

«شوق، در قلب زمان موج‌زنان،/ جانِ ذرّات جهان در هیجان،/ ماه و خورشید دو چشم نگران،/ ناگهان، از دل دریای وجود/ «گوهری کز صدف کون و مکان بیرون بود»؛/ به جهان چهره نمود!/ پرتو طبع بلندش «ز تجلّی دم زد»/ هر چه معیار سخن بر هم زد/ تا «گشود از رخ اندیشه نقاب»،/ هر چه جز عشق فروشست به آب!/ شعر شیرینش، «آتش به همه عالم زد»!/ می‌چکد از سخنش آب حیات،/ نه غزل، «شاخه نبات»!» (مشیری، ١٣٨٤: ٣٦٩-٣٧٠)

(التّعريب: يموج التوق في قلب الزمن/ تهيج روح ذرّات العالم/ للقمر والشمس عينان قلقتان/ ففجأة من داخل بحر الكون/ خرج جوهر من صدف الكون والمكان/ تفتّح على العالم!/ وظهرت بوارق طبعه العالي على العالم/ وغسق كلّ

1. Stylisation

شيء سوى الحبّ!/ وحرق شعره الحلو كلّ العالم/ يقطر من كلامه ماء الحياة/ وهو ليس غزلاً بل هو فرع النبات.)

لقد استخدم هنا الشاعر التوحّد الصياغيّ بين صوتين ينقسمان بين السارد المؤسلِب والآخر المؤسلَب دون أن تشاهد هيمنة مدى مشاركة صوت السارد على صوت الآخر (حافظ) من أجل اندماج تحقّق بين الصوتين؛ في الواقع «تندمج الأسلبة ضمن النصّ، حيث يصعب اكتشافها، فهي خفيّة ومتضمّنة داخل النصّ» (بلقاسم، ٢٠١٦: ١٦٣). يتوازى الصوتان في حقل الصياغة الأسلوبيّة لسببين، السبب الأوّل هو تساوي الصوتين على مستوى التعبير والموضوع؛ وذلك أنّ كليهما وعيان متعاطفان في توسيع موضوع غراميّ يفعم بالخرافات والصور كحديث مشيري عن قلب الزمن وهيجان العالم وقلق القمر والشمس، وحديث حافظ عن درّ صدف الكون والمكان وحرق العالم. أمّا السبب الثاني فهو أنّ مشيري قد أتاح فرصة كاملة للآخر كي يعبّر عن نفسه، ولكن يتولّى هو بنفسه إدارة صوت الآخر وقيادته إلى غاية ووجهة نظر أحاديّة ينويها ولو أنّ مصدر الصوت ما برح يُستر بقناع لا يُسدَل الستار عنه إلّا بما يدلّ على ذيوع صيته (شاخه نبات) في نهاية الفقرة.

إنّ الشاعر يلعب دور سارد عالم بكلّ ما يصدر من أصوات ناجمة عن الكنز اللغويّ للآخر؛ فيسمح صوت حافظ بالظهور عدّة مرّات يقتطفها من مواقف مختلفة نحو مقطع «گوهری کز صدف کون و مکان بیرون بود» (حافظ، ١٣٦٢، ج ١: ٢٨٨) ومقطع «ز تجلّی دم زد» (المصدر نفسه: ٣١٢) ومقطع «گشود از رخ اندیشه نقاب» (المصدر نفسه: ٣٧٤) ومقطع «آتش به همه عالم زد» (المصدر نفسه: ٣١٢) ليصنع أسلبة قصديّة تعين القارئ على إظهار وجهة نظره وإقناعه عن طريق صوت الآخر. إنّ التقارب بين مستوى الحوارات المتبادلة لا يسمح لها بتوفير اللاتجانس الّذي ينطبق على الجدل بين الصوتين المتباينين بل هنا يأتي صوت حافظ ليكمل صوت السارد ويدعمه.

حول الأسلبة في فكرة باختين يجب أن ينشغل الوعي اللغويّ للمؤسلِب بمادّة اللّغة المؤسلبَة تماماً بحيث ينير المؤسلِب اللّغة المؤسلَبة ويعرض فيها اهتماماته اللغويّة الغريبة دون أن يضفي عليها مادّته اللغويّة الغريبة المعاصرة لتكون الأسلبة منسجمة حتّى النهاية (بختين، ١٩٨٨: ١٥٠)، ها هي اللمحة المنسجمة الّتي يراعيها أديب كمال الدين بتعمّد في نماذجه المؤسلبة مشبهاً لما سبق في شعر فريدون مشيري بحيث يصبح فيها كلام السارد في متابعة أسلوب الآخر. على سبيل المثال يلاحظ في قصيدة «الأعزل» أنّ أشكال اللّغة تتعدّد بفضل وظائفها ويقع كلام الشاعر في اتّباع كلام الآخر ومع أنّ هذا الآخر يُنسب إلى عدّة شخصيّات، تمكّن الشاعر أن يحلّ شتّى لغاتها في حقل واحد ويشاركها عن طريق الاستلهام في أحداث سيرورة الصراع الاجتماعيّ كما يستهدف في التالي تجاوب صوتين يصدران من السارد والشخصيّات الدينيّة التأريخيّة على غرار نوح (ع) وابراهيم (ع) ويوسف (ع) بطريقة خاصّة:

«إلهي/ أُعْذُرْني/ أُعْذُرْ لُغَتي العارِيةَ/ ذَلكَ أَنَّ كائناً أَعْزَلَ مِثْلِي/ لا يَسْتَطِيعُ أنْ يَتَحَمَّلَ،/ كُلَّ يَوم،/ تِراجيديا نُوح/ وَغِرابَهُ وَحَمامَتَهُ وَطُوفانَهَ العَظِيم،/ لا يَسْتَطِيعُ أنْ يَتَحَمَّلَ نارَ إبراهيم/ وَحَفْلَةَ الرُّعْبِ الّتي أَلْقاهُ الكفَرةُ فِيها/ راقِصينَ مُبْتَهِجينَ،/ وَلا يَسْتَطِيعُ، كما فَعَلَ يُوسُفُ الصِّدِّيقُ/ أنْ يُواجِهَ أُسْطُورةَ العَذابِ/ لِذلك الطِفْل الَّذي عَاشَ فِي البِئْرِ،/ وَفِي القَصْرِ،/ وَفِي السِّجْنِ،/ وَفِي العَرْشِ.» (كمال الدين، ٢٠١٥، ج ٢: ٣٥٧-٣٥٨)

لقد سخّر هنا الشاعر عبر تقنية الأسلبة كلام الآخر لخدمة نواياه الخاصّة بحيث تتوافق فيها كطريقة مشيري دلالة

المؤسلَب (تراجيديا نوح...، نار إبراهيم ...، فعل يوسف) مع الدلالة القصديّة السابقة الّتي يتابعها السارد المؤسلِب، ولكن نشب الخلاف بينهما في انفكاك الصوتين لدى كمال الدين وامتزاجهما لدى مشيري. يواجه القارئ في هذا الملفوظ وبشأن الأسلبة خلافاً لما رآه في أسلبة فريدون مشيري؛ إذ يظهر هنا انتقال السارد من لغته إلى لغة الشخصيّات الأخرى أو تضمين مادّتها اللغويّة مع اعتبار استدعاء الشخصيّات الّتي تسبق مادّتها وتجعل القارئ يستعدّ على تقبّلها وإدراكها، فيتقدّم الحديث عن «تراجيديا نوح» على تفاصيل لغته نحو «وغرابه وحمامته وطوفانه العظيم» والحديث عن «نار إبراهيم» على «حفلة الرعب الّتي ...» والحديث عن «فعل يوسف لصديق» على «الطفل الّذي ...».

يتّسع الخلاف في الأسلبة بين الشاعرين بضرب استخدام المؤسلَب أيضاً؛ لأنّ الصوت المتحدّث في هذا الملفوظ هو صوت المؤسلِب (السارد)، يعني أنّ الشاعر يتولّى المسؤولية عن سرد أحاديث المؤسلَب (نوح وإبراهيم ويوسف) ولو أنّ المادّة اللغويّة ليست مادّته بل تنتمي إلى وعي الآخر؛ لأنّ الكلمة السرديّة «إمّا أن تكون مباشرة إلى موضوعها، أو كلمة معروضة على لسان البطل / الأبطال، والكلمة المؤسلبة "Mot stylise" تُستثمر لتعكس سلوكاً ما، أو رأياً معيّناً أو وضعيّة اجتماعيّة محدّدة ذلك أنّ الكلمة هي في علاقة مستمرّة بكلمة الغير لتحقّق ازدواجيّة صوتيّة» (بعيو، ٢٠١٤: ٩٤ نقلاً عن بيتارد[1]، ١٩٩٥: ٦٩-٧٠)، وهذه الطريقة المؤسلَبة في نموذج كمال الدين تقابل ما يأتي في كلام مشيري مبيّناً مباشراً دون أن يتمّ فيه التدخّل في استعمال صوت الآخر من وجهة السارد.

٣-٣. الحوارات الخالصة

إنّ الحوار الخالص[2] من أبرز سمات السرد البوليفونيّ بين الشخوص وبوصفه حواراً يجري بين الشخصيّات داخل السرد لينكشف موقف الشخصيّات من جهة وعلاقاتها معاً من جهة أخرى. يحوم هذا الحوار بين الشخصيّات حول موضوع واحد ولو يتحدّث الشاعر عنه بصيغ مختلفة. إنّ الحوار الخالص في معتقد باختين، هدف أو حدث لوحده كي يدنو به النصّ من السرديّة وليس وسيلة قابلة للتغافل وغضّ الطرف عنه؛ لذلك يجب أن يكون دراميّاً «يزخر بتنوّع لا منتهاه من المواجهات الحواريّة العمليّة المتّصلة بالموضوع، الّتي لا تنتهي بهذا الحوار ولا يمكن أن تنتهي به إلى حلّ والّتي تبدو وكأنّها توضح فقط» (بختين، ١٩٨٨: ١٥٢). يستخدم الشاعران الحوار الخالص من خلال نقل الشخوص لأقوال تدور بينهم تعبيراً عن موقفهم المحدّد ورؤيتهم الفكريّة للحياة، فليس الحوار الخالص عندهما مجرّد حوار اعتياديّ يجري في مشهد من المشاهد العاديّة بل هو حوار أفكار ووجهات نظر في ظلّ تباين الطرق الخطابيّة السرديّة.

يتمظهر دور الحوار الخالص بشكل جليّ في نماذج من شعر فريدون مشيري ليلتفت به إلى الآخر الحاضر في السرد ويكشف عن مدى فهمه بالقياس إلى آخر يواجهه أو يجيب عنه متزامناً. لقد أنشد الشاعر قصيدة غنائيّة توسم بـ «زيبای وحشی: الجميل الوحشيّ» وهي قصيدة غراميّة تقوم على مبدأ الحوار بين الزوجين أو الحبيبين. يُعتبر هذا الحوار حواراً تقليديّاً؛ لأنّ الحوار الّذي يسرد الشاعر به ما دار بين الحبيبين حوار مألوف في الشعر القديم (الوتوات، ٢٠١٧:

1. Peytard
2. Exclusive dialogue

٤٧) بحيث يفعل أحدهما بمثابة محفّز يُحدث في وجود الآخر شوقاً ورغبة في الإجابة:

«زن: – سحر، چون می‌روی در کام امواج./ کند تابِ مرا، هجر تو تاراج/ ماهیگیر: – منم یک مرد ماهیگیر ساده،/ خدا نانِ مرا در آب داده!/ زن: – تو را دریا فروکوبیده، صدبار/ از این زیبای وحشی دست بردار!/ ماهیگیر: – چو می‌خوانندم این امواج از دور؛/ همه عشقم، همه شوقم، همه شور.» (مشیری، ۱۳۸۹: ۳۲۴–۳۲۵)

(**التّعريب**: المرأة: حينما تنغمس في قلب الأمواج فجراً/ يضيق صبري بفراقك/ الصائد: أنا صيّاد بسيط/ لقد جعل الله زادي في الماء! / المرأة: لقد أسقطك البحر ألف مرة/ دع هذا الجميل الهمجيّ/ الصائد: أنادي هذه الأمواج عن بعد/ كلّ حبيّ وكلّ اشتياقي وكلّ شغفي.)

لقد بدأ الشاعر في هذا المقطع بالحوار الخالص بين الصوتين الواضحين في جوّ من الواقعيّة والتفصيل ثمّ ينتهى إلى الدراما المأساويّة بحيث إنّ دور السارد منذ البداية إلى النهاية محذوف للغاية، ينصّ باختين على هذه الميزة الحواريّة في بوليفونيّة السرد «من أجل ترك الأصوات المتناقضة تتصارع فيما بينها دون فوز لإحداها» (شرقي، ٢٠١٤: ٨٨). هنا ينشب نوع من الجدليّة بين الشخصيّتين: إحداهما مرأة تمنع زوجها الصائد للسمكة عن الذهاب إلى البحر (الجميل الوحشيّ) على اكتساب الرزق، لكنّ زوجها يرفض طلبها ويَعِدها بجلب درّة لها من البحر، فما برحت المرأة تنتظر زوجها، بيد أنّه لا يعود بتاتاً. لقد تحقّق إنتاج هذا الخطاب الحواريّ عبر التفاعل المتتابع بين المتحاورين بحيث ليس للمحاوَر في الحوار حدود ثابتة تحوم حول بؤرة حواريّة واحدة، بل ما زال الشاعر – على الرغم من حفاظه على الحبكة البسيطة والمتماسكة[١٠] للقصيدة – يقفز من موضوع إلى موضوع آخر. في مثل هذا النموذج «إذا كان الحوار يتشكّل من خلال خطابين بمثابة المحفّز ينتجه المحاوِر بأسئلته، وأحدهما بمثابة الفعل ينتجه المحاوَر بإجاباته، وليس للمحاوَر في الحوار دور ثابت، أو حدود دائمة، بل ينتقل من موضوع إلى آخر ومن مسألة إلى أخرى» (مليكي، ٢٠١٣: ٣٠٣–٣٠٤؛ نقلاً عن العشي، ٢٠٠٥: ٤٥ و ٤٤). في هذا الحوار تكون الزوجة بمثابة محفّز حواريّ يتولّى المسؤوليّة عن توجيه الحديث لتجعل الرجل يجيب عنها في مدار محدّد وهذه اللمحة بينهما تؤدّي إلى التفاعل المتتابع في الحوار، إذ لا ينعم خطاب الحوار عند المحاور بحريّة الحديث بل يثب كلامه من موضوع إلى آخر وفقاً لإطار كلام المحاورة (الزوجة) ليقنعها كما يجب كحديثه عن موقفه كصائد سمكة بسيطة تكسب رزقه من البحر ثمّ إعرابه عن الحبّ للزوجة وما يجري بينهما في مواصلة الحوار، يأتي جميعها ردّاً على المحاورة وإقناعها.

يستجير أديب كمال الدين في شعره بأسلوب الحوار أكثر من مشيري وتختلف طريقة حواره الخالص عنه في أنّ الحوار بين الصوتين عنده بمعزل عن مباشرة الخطاب. إنّ الشخصيّات لديه غير بشريّة، ثمّ الإجابات قصيرة غير وافية أحياناً وربّما تأتي غامضة غير مقنعة جدّاً للقارئ. إنّ السارد يحضر في مسيرة الحوار بين الصوتين أو ينوب عن شخصيّة في أحد جانبي الحوار ويلعب دورها بحيث يمكن أن تشاهد آثار قدم حضوره (الأنا) في معظم حوارات القصائد دون أن يترك الصوتين يتحاوران معاً، وذاك لا يبعد عمّا يعتقد به باختين حول بوليفونيّة الحوار الخالص؛ إذ يتشكّل الخطاب السرديّ عند باختين في بنية حيّة من العلاقة بين الأنا والآخر بحيث قد يندمج فيها صوت السارد أو الكاتب في صوت

الشخصيّة (بلخير، ٢٠١٦: ٧٥ و ٧٤). يستخدم الشاعر الحوار الخالص في مقطع من قصيدة «محاولة في الحروف» إبّان تلاعبه بالأحرف بحيث يختلف أسلوب هذا الحوار عمّا أنشده مشيري في أنّه لا يقوم على الجدليّة بل يرافق خضوع المحاوِر لكلام المحاوَر تماماً. يبدأ الشاعر الحوار الخالص مخاطباً سكينة النور بأسلوب الاستفهام كما يقول:

«قالَتْ سَكينةُ النُّورِ: مَا للشِّعرُ وَالحُروفُ؟/ قُلْتُ: حَتَّى أَرْسُمَ مَلامِحَ وَجْهِي وَصَيْحاتَ قَلْبِي/ فِي كتابٍ جديدٍ./ قَالَتْ: عَلَيْك، إِذَنْ، بِالسِّين/ فَفِيها السَّكينةُ وَالسَّمُّ وَالسِّكينُ» (كمال الدين، ٢٠١٥، ج ٢: ٤٣)

هنا يستخدم الشاعر الحوار خلافاً لمشيري في جوّ من الرمزيّة والغموض والإجمال بحيث يتنامى الحوار في القصيدة تنامياً كشفيّاً يزيد من حدّة صراع قد انطلق من معرفة مكامن الشعر والأحرف ثمّ يسفر عن التعبير عن دلالة السين بحيث يأتي دور المحاوَر إفصاحاً عن كلام المحاوِر؛ لذلك يحترز الشاعر على عكس مشيري عن الارتكاز على الأسلوب القصصيّ لوحده؛ فهو لا يعينه على تنشيط الصراع. إنّ الشاعر المعاصر كي يقوم بتنشيط الصراع يعتمد على حوار يتّصف بالتركيز على الشخصيّات والغموض في المعاني ليشعر القارئ بأنّ هذه الفكرة لا تتشكّل إلّا إذا تبدأ الشخصيّة تتكلّم وتجيب عن موضوع صراعيّ قد عرضه عليه (فراي، ١٩٩١: ٣٨٧)، كما يمارس هنا الشاعر تنشيط الصراع عبر اعتماده على كلام المحاوَر (صوت الآخر) في حلّ ألغاز الحوار وأحاجيه حول دلالة الشعر والأحرف وخاصّة حرف السين ليساهم في تزويد الحوار بمعالم الإثارة والمفاجأة في الكشف عن الصراع والمجهول. هذا وقد استخدم هنا الشاعر الصيغ القوليّة المتوالية في عدّة مواقف من حواره ك «قالت مرّتين، قلتُ» وهذه الميزة تجعل الحوار بعيداً عن المباشرة والتصريح، ومن جهة أخرى تدلّ على آثار قدم السارد وذاتيّته في الخطاب ولو أنّ السارد بنفسه يحضر في الجانب الثاني من الصوتين.

٢-٢-٤. التعدّدية الأيديولوجيّة

إنّ التعدّديّة من المنظار الأيديولوجيّ تعني الثنائيّة الصوتيّة أو بعبارة أوفى تنعّم الشخصيّة أو شخصيّات السرد بنوع من الاستقلاليّة في التعبير عن أفكارها الأيديولوجيّة ومواقفها وأحاسيسها حول مواضيع العالم بكلّ حريّة وصراحة؛ فقد تعرض هذه الأيديولوجيا مختلفة عمّا يذهب إليه السارد ومتباينة معه إطلاقاً. هذه التعدّديّة الأيديولوجيّة في معتقد باختين تنطوي على «اللغات المدخلة والمنظورات الاجتماعيّة – الأيدولوجيّة، مع كونها مستعملة، بطبيعة الحال، لهدف تكسير نوايا الكاتب وحَرْفها» (بختين، ١٩٨٨: ٨١). قد يبادر فريدون مشيري وأديب كمال الدين إنهاء سيادتهما الذاتيّة واتّجهاتهما المباشرة ذات أحاديّة جانب في أسلوب التعبير عن السرد؛ فتصطبغ بوليفونيّة الخطاب عندهما بصبغة صراع التناقضات والمواقف المتباينة متمثّلة في أقوال الشخصيّات وأفعالها وقيمها.

يُعرف الصراع الأيديولوجيّ في شعر مشيري بديناميّة حضور الشخصيّة بحيث يسمح لها السارد أن تعبّر عن رأيها بغاية حرّيّة ولو أنّ معالم حضور السارد لا تغيب في النصّ تماماً بل ما زالت صالحة للشعور منذ بداية النصّ حتّى يرتّب المجال التمهيديّ ويجعل القارئ على أهبة لحضور الشخصيّة الأخرى وخطابها الأيديولوجيّ في مقطع بوليفونيّ يجدر بإيراد كلامها الأيديولوجيّ قائلاً:

«**كمال الملك/ به نقاشِ طبيعت آفرين می گفت،/ وگر با چشمِ دل، با گوشِ جان، همراه او بودی/ به**

چشمش قطره اشکی، گاه می‌دیدی/ چنین می گفت:/ - «اگر شمشیر بر سر/ دست در زنجیر، در تبعید،/ سر کردی، هنر کردی./ اگر با این همه نامردمی‌ها، باز دنبالِ هنر گردی/ هنر کردی».» (مشیری، ۱۳۸۴: ۲۷۸)

(**التّعريب**: كان كمال الملك قد يشيد برسّام الطبيعة/ إذا راقبتَه بعين قلبك وأذن روحك/ كنتَ ترى على عينيه قطرة دمع أحياناً/ تقول:/ «إذا أمضيتَ أيّامك في المنفى وقد كان السيف على رأسك / والقيد على يديك / فبادرتَ عملاً خارقاً/ وإذا تابعتَ الفنّ برفقة جميع هذه الخدائع/ بادرتَ عملاً خارقاً.»)

هنا يتجلّى الصوتان الأيديولوجيّان: الصوت الأوّل يخصّ السارد المحايد الّذي يحاول وصف مميّزات شخصيّة كمال الملك[١١] دون أن يقدّم في النصّ أيديولوجيته الذاتيّة؛ لأنّ له دوراً عادياً غير استثنائيّ ينعم بميسم التساوي[١٢] بحيث إنّ هذه الأيديولوجيا في مثل هذا النصّ السرديّ تدلّ على صلة الأيديولوجيا بالشخصيّة السرديّة وعدم طغيان أيديولوجيّة السارد سوياً (الجاصة، ٢٠١٦: ٦٧). والصوت الآخر صوت الشخصيّة الأخرى الّتي تعرض كلامها الأيديولوجيّ من وجهة نظرها جهراً وهي شخصيّة كمال الملك الّذي يُرى تفضيل أيديولوجية خطابه على صوت الآخر أيضاً؛ لأنّ الفقرة تنتهي إلى كلامه وصمت السارد.

على الرغم من أنّ القصيدة قد ابتدأت بكلام السارد ويكون كلام الآخر الأيديولوجيّ (كمال الملك) متماشياً مع ما يقتنع به حيال النظرة إلى الفنّ ومصير الإنسان، غير أنّه ما لبث أن يغيّر أيديولوجيّته على صعيد الاهتمام بالفنّ أثناء خروجه من الموقف المألوف ويصل إلى حالة رفضه. هنا تتراوح أيديولوجية كمال الملك بين أيديولوجيّة التسليم وأيديولوجيّة الرفض، تخصّ الأولى إقباله على الحياة وتقبّلها كما هي؛ فيعترف السارد بثبات أيديولوجيّة الإعراب عن حبّ كمال الملك للفنّ وانفعاله بجمال الطبيعة ومن رسمها في موقف معتاد دون إصابته بالضغط، والثانية تضمّ تخلّيه عن الأيديولوجيا المسبقة حيال الفنّ في موقف تهديده بالسيف أو تغليله ونفيه.

أمّا الميسم الّذي يحيط بأيديولوجية أديب كمال الدين فهو يشبه ما يمارسه مشيري في اختيار نوع الأيديولوجيا، ولكن يختلف عنه في عرض الشخصيّات وأحاديثها ومواجهة السارد لها. تتكوّن أيديولوجية السرد البوليفونيّ في شعر مشيري على أساس حضور السارد في النصّ، ولكن تتباين معه في نوع المشاركة، لأنّ الأيديولوجيا «هي الأقرب إلى خصوصيّة «وجهة النظر[1]»، والّتي ترتبط براوي النصّ بعد تكوينها الفنّيّ» (أكبري زاده والآخرون، ٢٠١٤: ١٦). ليست الأيديولوجيا عند أديب كمال الدين حياديّة للغاية بل قد تملك مشاركة نشيطة ذات وجهة نظر متباينة لكلا الجانبين من الأصوات كما أنّها تبتدأ في قصيدة توسم بـ «قاف» بتعظيم «النون» واعتبارها من بقايا حبيبته حتّى يصل إلى الفقرة التالية ويقول:

«يَقُولُ النَّحْوِيُّ: سَأَضَعُ النِّقاطَ عَلَى الحُرُوف/ وَيَقُولُ الفَيْلَسُوفُ: أَضَعُ النِّقاطَ عَلَى الحُرُوفِ/ وَيَقُولُ المغنّي: هَا أَنَذا أَضَعُ النِّقاطَ عَلَى الحُروف/ أنَا الوَحيدُ الَّذِي قُلْتُ:/ سَأَمْسَحُ النِّقاطَ عَلَى الحُرُوفِ/ لِأَضِيعَ فِي جُنُونِي القادِمِ/ فِي نُونِك الّتي أضَاعَتْ نُقْطَتَها/ فِي الرِّحامِ وَالتَّرْتَرَةِ وَالخَوفِ مِنَ الشَّوارِعِ المظْلِمةِ.» (كمال الدين، ٢٠١٥، ج ١: ٤٦)

1. Point of view

إنّ النصّ الّذي بين أيدينا متعدّد أصوات قد عُيّن فيها للسارد والشخصيّة الأخرى صوتان أيديولوجيّان يختلفان عن بعضها البعض. إنّ النحويّ والفيلسوف والمغنّي لهم أصوات أيديولوجيّة مشتركة معاً والسارد له صوت مغاير معاكس لهم. تتشكّل هذه الأيديولوجيا ممّا يسمّيه باختين بالصوت الغيريّ يعني أنّ الأيديولوجيا المغايرة الّتي يحليها السارد تنتمي إلى تقديم أيديولوجيا الغيريّ أو الآخر الّذي يجعل صوت السارد يواقفه أو يضادّه في موقف تناضريّ (قبيلات، ٢٠١٧: ١٥١). هنا تقدّمت أيديولوجيا الغيريّ – على خلاف ما فعله مشيري في تقديم صوت السارد على أيديولوجيا الغيريّ — على صوت السارد وجعل أيديولوجيته تخالف صوت الغيريّ تماماً.

من جهة أخرى هنا تشترك طريقة الشاعرين وتختلف في لونين من الأيديولوجيا؛ اللون الأوّل هو أيديولوجيا المواضيع السائدة الّتي قد تمّ الاتّفاق عليها قاطبة وهي ترجع إلى الشخصيّات الأخرى نحو النحويّ والفيلسوف والمغنّي، والثاني هو أيديولوجيا الرفض الّتي تعود إلى السارد الطامح إلى الثورة والتغيير الجذريّ في القوانين اللغويّة الّتي لها دلالات رمزيّة لا تدنو من الواقع إلّا بالوصول إلى نهاية الفقرة، في الواقع «خطاب الرفض والتغيير في الروايات يتميّز بحضور يتراوح بين التغيير الجذريّ والكليّ، والعمل على إلغاء الخطاب المتناقض» (عباسي، ٢٠١٢: ٧٧). في هذا السرد البوليفونيّ على الرغم من أنّ كمال الدين يستخدم أيديولوجيّة الرفض في بطن القصيدة مشبها لما فعله مشيري، ولكن يختلف عنه في أنّ هذه الأيديولجيا الرافضة تخصّ السارد وليس للآخر، فضلاً عن ذلك لا يتناول كمال الدين الأيديولوجيا الإنسانيّة والاجتماعيّة الّتي قد تابعها مشيري في نموذجه مباشراً بل يجنح إلى الأيديولوجيا اللغويّة الّتي تفهمها الأقليّة في المجتمع ثمّ تنسحب من الغموض إلى ظهور الواقعيّة أثناء الحديث عن الزحام والثرثرة والخوف من الشوارع المظلمة.

٣. النّتيجة

١. تدلّ البوليفونيّة الأدبيّة على تعدّد شخصيّات ينقل في حناياها الشاعران صوت الإنسان والمجتمع والثقافة ويقدران على إقامة الصلة بينها معتمدين على أهمّ المناهج الحواريّة المشتركة الّتي تضمّ التهجين والأسلبة والحوار الخالص والتعدّدية الأيديولوجيّة.

٢. لقد اعتبر الشاعران التعمديّة في تحقيق التهجين، مع الفارق في أنّه تتكوّن بوليفونية التهجين في شعر كمال الدين على أساس مراعاة البساطة والوضوح والرتابة في توظيف اللغات ولاسيّما في تحديد جانبي الحوار، ولكن تختلف عنه طريقة مشيري في مراوحة استخدام الصوتين بين الوضوح والانزياحيّة المضلّلة؛ فيعمد مشيري في تهجينه إلى اتّخاذ الطريقة التقليديّة في استخدام المشخِّص ثمّ إفادة الانزياح الأسلوبيّ في تحديد المشخَّص لإغراء المتلقّي وسحبه نحو الدهشة والمباغتة.

٣. تشترك بوليفونية التهجين لدى الشاعرين في اعتبار المنظورين الاجتماعيين، ولكن يصل هذا المنظور الاجتماعيّ في نموذج مشيري الشعريّ إلى صراع بين الموقفين اللّذين يرفضان بعضهما بعضاً في البنية الهجينة، بينما يتحوّل عند كمال الدين إلى اشتراك الموقفين وتقارب آرائهما معاً بحيث يأتي الصوت الثاني بمنزلة تأكيد الصوت الأوّل في منظوره.

٤. يتّحد الشاعران عند استخدام تقنية الأسلبة في تقدّم كلام السارد على استعارة حضور الآخر وأيضاً يعتمدان على ظهور كلام المؤسلِب واختفاء صوت المؤسلَب ولكن تتكوّن شدّة هذا الاختفاء عند كمال الدين في غاية لَبس

واحتكاك يبعد عن الأسلوب المباشر.

٥. تتحقّق عمليّة نقل الكلام في شعر مشيري من وعي إلى وعي آخر عن طريق استعارة تعبير المؤسلَب المباشر، ولكن تظهر في شعر كمال الدين في استدعاء الشخصيّات واستعارة المفردات الّتي تعرف بها؛ فما يهمّه ويحتاج إليه في الجانب الثاني هو الأخذ بمستوى حدث المؤسلَب وتصويره أكثر من المحاكاة التعبيريّة أو الاهتمام بمستوى شكله التعبيريّ.

٦. تتميّز أسلبة مشيري بالتوحّد الصياغيّ بين الوعيين دون الشعور بغلبة وعي على وعي آخر ولو يتحدّد في شعره دور أيّ صوت في مكانه المعني؛ فيتيح الشاعر للآخر أن يعبّر عن كلامه عبر ملفوظاته ويحمل وظيفة اكتمال السطر الآخر في شعره بالتساوي معه في مستوى التعبير دون أن يجري تبادل السؤال والإجابة بينهما، في حين تتّسم أسلبة الخطاب في شعر أديب كمال الدين بتعدّد الأصوات في الجانب المقابل بحيث يتدخّل المؤسلِب في كلام المؤسلَب ويتولّى وظيفة تجاوب الآخر مع كلامه.

٧. قد تشتمل أنماط التعدّدية اللغويّة عند الشاعرين على حوار خالص يتألّف في شعر مشيري في مناخ من الواقعيّة السرديّة الاجتماعيّة ويرافق الجدليّة بين الصوتين اللّذين يحاول أيّ منهما أن يقنع الآخر، ولكن يتشكّل الحوار الخالص عند كمال الدين في مناخ لغويّ مفعم بالغموض الدلاليّ ويختلف عنه في أنّ حواره لا يقوم على جدليّة الخطاب بين الجانبين أو مباشرة التركيز على موضوع الحوار أو وضوحه الشامل.

٨. لا تشاهد آثار قدم السارد (مشيري) في مسيرة الحوار بتاتاً بل ينتهج طريقة الحكي والقصّة بوضع أيّ من الصوتين المتحاورين في موضعهما المحدّد بحيث يكون بينهما للمحاوِر دور توجيهيّ وتحبيذيّ على كلام المحاوَر وتشتيت مواضيع الإجابة عنه، ولكن يشغل السارد في شعر كمال الدين أحد جانبي الحوار ويأتي عنده كلام المحاوَر إفصاحاً عن كلام المحاوِر ولا إقناعه.

٩. يشترك الشاعران في اتّخاذ الأيديولوجيا الاجتماعية، ولكن تقوم طريقة مشيري على ثنائية أيديولوجية التسليم والرفض الّتي تصدر كلتاهما من جانب الآخر وحسب بحيث يلعب السارد دوراً محايداً يفسح المجال لإيراد أيديولوجية الآخر دون أن يخالفه في ضرب الفكرة أو الموقف. تتّضح التعدّدية الأيديولوجيّة في شعر كمال الدين في انفصال أيديولوجية النواميس المتّفق عليها من قبل أصوات الآخر وأيديولوجية الرفض الّتي يتّخذها السارد وتكون على نمط مغايرة الفكرة بين موقفين مختلفين ينطلقان من تعبير الآخر عن صراع لغويّ رمزيّ ينزع شيئاً فشيئاً إلى الوضوح حول الصراع الاجتماعيّ.

٤. الهوامش

(١) يحتلّ ميخائيل باختين[1] مكانة عالية في الفكر الإنسانيّ المعاصر وهو يشتهر بدراسته المطوّلة عن الخطاب الروائيّ وإثارة التشديد على نسبة الماركسية وفلسفة اللغة، فيُنظر إليه بوصفه ناقداً أدبيّاً ومفكراً اجتماعيّاً أو فيلسوفاً أحياناً بسبب انشغالاته المبكرة بالفلسفة الألمانية وتناوله للمواضيع الفلسفية الّتي شغلته طيلة حياته، ولكن ما يحقّ الذكر عن تقييم عمله يرتبط بحواره مع نفسه وتجسيد فكرة التعدديّة بهذا الصدد (تودوروف، ١٩٦٦: ٨-٥).

(٢) ما عُرف بسوسيولوجيا النصّ الروائيّ.

1. Mikhaïl Bakhtine

(٣) ما وراء النصيّة[1] تدلّ على علاقة نصّ بآخر يتحدّث عنه من دون أن ينقل ألفاظه، في الواقع هي صورة متكاملة من مصطلح الحواريّة الّذي قد أسّسه باختين بحيث يمكن لهذه الحوارية أن تشمل في مقاربة النصّ جميع العلاقات الإنسانية ومختلف مظاهر الحياة الاجتماعيّة (بوهرور، ٢٠١٢: ٦).

(٤) بنية النصّ التأليفيّة العميقة تقابل بنيته السطحيّة الّتي يمكن اتّباعها في النصّ عبر المناهج النقديّة السائدة الّتي لا تخرج من إطار المستوى النفسيّ أو المستوى الزمنيّ والمستوى المكانيّ والمستوى التعبيريّ.

(٥) يعدّ فريدون مشيري شاعراً إيرانيّاً فحلاً قد وُلد سنة ١٩٢٦ م في مدينة طهران وعاش هناك إلى السابعة من عمره ثمّ انتقل من جرّاء مهنة والده إلى مشهد حتّى الفصل العاشر من الثانويّة، ولكن لم يلبث أنّه من أجل قصفها من قبل الروس عادت أسرته إلى طهران مواصلاً دراسته هناك ثمّ نجح في فرع الآداب بجامعة طهران (شهسواری، ١٣٨٠: ٩٤). لقد أظهر الشاعر كفاءة زاهرة في تقبّل الشعر منذ الطفولة إلى كبره بحيث استطاع أن يصدر اثنتي عشرة مجموعة شعريّة وعدّة مقتطفات جمعها الآخرون من هنا وهناك. من جهة التعبير له لغة شعريّة بسيطة تدنو من معايير اللغة الفارسيّة السائدة وتنوّع في الأوزان العروضيّة مع استخدام الإيجاز والإطناب، ومن جهة الدلالة يلجأ إلى توظيف مضامين متناثرة في الأصعدة المختلفة، ولكن معظمها غنائيّة ذات ملامح اجتماعيّة وغراميّة تتمتّع برحب الخيال والصورة (مرادقلی وقوام، ١٣٩٥: ١٦٤).

(٦) أديب كمال الدين من مواليد ١٩٥٣ م في بابل الواقعة في العراق، وقد أحرز بكالوريوسين في مجال الاقتصاد والأدب الإنكليزي بجامعة بغداد وأيضاً دبلوم الترجمة الفوريّة في المعهد التقنيّ لولاية جنوب أستراليا وله مجاميع شعريّة أصدرها أكثر من خمس عشرة مجموعة (غريب، ٢٠١٣: ٢٥٠ و ٢٤٩). إنّه شاعر حداثي يوظّف الآليات التعبيريّة المبدعة الّتي تتناسق مع روح العصر وطموحاته على صعيد الشكل والمضمون مثل تجربته الحرفيّة والتقنيات الخطّية والرمز والإيقاع والإيحاء والوسائل الّتي تعدل عن المباشرة والتصريح إلى الدلالات الكامنة وراء كواليس النصّ (بلاوي، ٢٠١٥: ٩ و ٨).

(٧) إنّ المدرسة الأمريكيّة في حقل الأدب المقارن تقابل المدرسة الفرنسيّة والسلافيّة والعربيّة، وتنبني على انفتاح الأدب المقارن على العالم بأجمعه والاحتفاظ بالقيم الجماليّة والإنسانيّة للأدب دون التركيز على الحدود الجغرافيّة والقوميّة واللغويّة، وكذلك تتمّ فيها المزاوجة بين الأدب والفنون المختلفة (علوش، ١٩٨٧: ٩٤ و ٩٣). فضلاً عن ذلك لا تنصبّ المدرسة الأمريكيّة على جوانب التأثيرات والتأثّرات بين الآداب وتفاعلها، والّتي تخصّ المدرسة الفرنسيّة وتتّصف بتضييق مجال المقارنة في دراسة الآداب (طحّان، ١٩٧٢: ٥٣).

(٨) لقد تكوّنت البوليفونيّة[2] من لفظتي «بوليس: متعدّد» و«فون: صوت» وعيّنت لها مصطلحات أخرى كالأصواتية، المتعدّدة الأصوات.

(٩) التهجين[3] مصدر من مادّة هُجْنَة وهَجانة ومَن في كلامه هجنة أي يختلط تعبيره بعيب ولَبْس أو بكلام غير فصيح (ابن منظور، لا تا: ٤٦٢٦ و ٤٢٢٥).

(١٠) إنّ الحبكة السرديّة تدلّ على خيط دلاليّ ترتبط به كلّ وقائع السرد من الحدث البدائيّ إلى الحدث النهائيّ وهذا الخيط يحول النصّ دون أن يكون سرداً إخباريّاً فارغاً من الدعائم العضويّة الّتي يمكن تقسيمها من جهة الموضوع إلى الحبكة البسيطة والمركبة، ومن جهة التركيب إلى الحبكة المتماسكة والمفككة (همتي وبورحشمتي، ٢٠١٨: ٢١٦).

(١١) رسّام إيرانيّ شهير (١٩٤٠-١٨٤٧) في الفترة المعاصرة وله آثار كثيرة في قصور ملك إيران ومراكزها الثقافيّة الكبرى.

(١٢) نظريّة التساوي على وفق تعبير برنس[4] تفيد بأنّ السارد لا ينظر إلى الشخصيّات الأخرى من جهة عليا ولا يمثّل أحكامه ومعرفته فحسب بل يتساوى معها في الخطاب السرديّ (برنس، ٢٠٠٣: ٤٤).

1. Metatextualite
2. Polyphonie, Heteroglossia
3. Hybridation
4. Gerald Prince

المصادر والمراجع

ابن منظور (لا. تا). *لسان العرب*. القاهرة: دار المعارف.

اسکندری، شیوا؛ احمد خیالی خطیبی (۱۳۹۷). نماد و نمادگرایی در اشعار فریدون مشیری. *مجلّهٔ مطالعات نقد ادبی*، تهران، (۴۷)، ۱۳۶-۱۱۳.

أكبري زاده، فاطمة؛ كبرى روشنفكر؛ خليل پروينى؛ حسينعلي قبادي (٢٠١٤). دراسة سوسيونصيّة في رواية «ذاكرة الجسد» لـ «أحلام مستغنامي». مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، *جامعة سمنان الإيرانيّة بالتعاون مع جامعة تشرين السوريّة*، (١٩)، ١-٢٥.

باختين، ميكائيل (١٩٨٦). *قضايا الفنّ الإبداعيّ عند دوستويفسكي*. ترجمة جميل نصيف التكريتي، الطّبعة الأولى، بغداد: دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة.

--------- (١٩٨٧). *الخطاب الروائي*. ترجمة محمّد برادة. الطّبعة الأولى. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنّشر والتوزيع.

بختين، ميكائيل (١٩٨٨). *الكلمة في الرواية*. ترجمة يوسف حلاق. الطّبعة الأولى. دمشق: وزارة الثّقافة.

برنس، جيرالد (٢٠٠٣). *قاموس السرديّات*. ترجمة السيد إمام. الطّبعة الأولى. القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات.

بعيو، نورة (٢٠١٤). التشخيص الفنّيّ للغة في الرواية/ واسيني الأعرج وبنسالم حميش أنموذجاً. *مجلّة الممارسات اللغويّة*، (٢٥)، ٨٩-١١٢.

بلاوي، رسول (٢٠١٥). *آليّات التعبير في شعر أديب كمال الدين*. الطّبعة الأولى. بيروت: منشورات ضفاف.

--------؛ عبد العزيز حمادي (٢٠١٧). رمزية الحروف والنقاط وايحاءاتها فى شعر أديب كمال الدين. *مجلّة كليّة التربية الأساسيّة*، جامعة بابل، (٣٤)، ٢٣٢-٢٤٢.

بلخير، ليلى (٢٠١٦). المبدأ اللساني وتحليل الخطاب الروائي دراسة في أسلوبية الرواية عند ميخائيل باختين. *مجلّة حوليّات الآداب واللغات*، جامعة المسيلة، الجزائر، (٦)، ٦٣-٨٤.

بلقاسم، محمّد (٢٠١٦). لغة الرواية العربيّة المعاصرة ودورها في استمرار جماليّة اللّغة العربيّة؛ عبد الملك مرتاض والأعرج واسيني أنموذجاً. *المؤتمر الدوليّ الخامس للغة العربيّة*، دبي، ١٦٠-١٧٠.

بوعزة، محمّد (١٩٩٦). البوليفونيّة الروائيّة. *مجلّة الفكر العربيّ*، بيروت، (٨٣)، ٨٦-٩٧.

بوهرور، حبيب (٢٠١٢). الميتانصيّة Metatextualite في أدب ما بعد الحداثة العربيّ. *مجلّة آداب البصرة*، (٦٢)، ١-٢٨.

تودوروف، تزفيتان (١٩٦٦). *ميخائيل باختين: المبدأ الحواريّ*. ترجمة فخري صالح. الطّبعة الثّانية. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.

الجاصة، ورديّة (٢٠١٦). *شعريّة البوليفونيّة: قراءة في رواية إرهابيس لعزّ الدين ميهوبي*. إشراف: فتيحة كحلوش، الجزائر: جامعة محمّد لمين دبّاغين.

حافظ، خواجه شمس‌الدّين محمّد (۱۳۶۲). *دیوان غزلیات حافظ*. تصحیح پرویز ناتل خانلری. جلد اوّل. چاپ دوم. تهران: چاپخانهٔ نیل.

حمداوي، جميل (٢٠١٥). *البوليفونيّة في الأدب والنقد*. لا مكان: لا نشر.

-------- (٢٠١٧). *المقاربة الكرونوطوبيّة بين النظريّة والتطبيق؛ رواية (جبل العلم) لأحمد المخلوفي أنموذجاً*. لا مكان: لا نشر.

خوفاش، نجيمة؛ أمال إفيس (٢٠١٤). *حواريّة اللّغة في رواية «الأسود يليق بك» لأحلام مستغنامي*. رسالة ماجستير. إشراف: موسى عالم، الجزائر: جامعة بجاية.

دهقانيان، جواد؛ عايشه ملاحی (١٣٩٢). بررسی تطبيقی مضامين عاشقانه در آثار فريدون مشيری و نزار قبانی. *مجلّهٔ ادبيّات تطبيقی*، (٨)، ٨٩-١١٨.

شرقي، منيرة (٢٠١٤). المبدأ الحواريّ عند ميخائيل باختين. *مجلّة جيل الدراسات الأدبيّة والفكريّة*، بيروت، (٣)، ٨١-٩٤.

شهسواری، تقی (١٣٨٠). گفتگو با فريدون مشيری (زندگی‌نامهٔ شعر و شاعری). *مجلّه گنجينهٔ اسناد سازمان اسناد و کتابخانه ملی ايران*، تهران، (٤٢ و ٤١)، ٩٤-٩٩.

طحّان، ريمون (١٩٧٢). *الأدب المقارن والأدب العامّ*. الطّبعة الأولى. بيروت: دار الكتاب اللبنانيّ.

عباسي، صالحة (٢٠١٢). *سوسيولوجيا النصّ الأدبيّ وتطبيقاتها في النقد العربيّ المعاصر*. رسالة ماجستير. إشراف: صالح خديش، الجزائر: جامعة العربي بن مهيدي – أمّ البواقي.

العشي، عبد الله (٢٠٠٥). *زحام الخطابات (مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة)*. الجزائر: دار الأمل.

علقم، صبحة أحمد (٢٠٠٦). *تداخل الأجناس الأدبيّة في الرواية العربيّة: الرواية الدراميّة أنموذجاً*. الطّبعة الأولى. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.

علوش، سعيد (١٩٨٧). *مدارس الأدب المقارن*. الطّبعة الأولى. بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ.

عموري، نعيم (١٤٣٦). موتيف شخصيّة نوح عليه السلام في شعر أديب كمال الدين. *مجلّة آداب الكوفة*، العراق، (٢١)، ١١٩-١٣٨.

غريب، أسماء (٢٠١٣). *تجلّيات الجمال والعشق عند أديب كمال الدين*. الطّبعة الأولى. بيروت: منشورات ضفاف.

فراي، نورثرب (١٩٩١). *تشريح النقد: محاولات أربع*. ترجمة: محمّد عصفور. عمّان: منشورات الجامعة الأردنيّة.

فيدوح، عبد القادر (٢٠١٦). *أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفيّة في شعر أديب كمال الدين*. الطّبعة الأولى. بيروت: منشورات ضفاف.

قبيلات، نزار مسند (٢٠١٧). *تمثّلات سرديّة: دراسات في السرد والقصّة القصيرة جدّاً والشعر*. الطّبعة الأولى. الأردن: دار كنوز المعرفة العلميّة للنشر والتوزيع.

كمال الدّين، أديب (٢٠١٥). *الأعمال الشعريّة الكاملة*. المجلّد ١ و ٢. الطّبعة الأولى. بيروت: منشورات ضفاف.

لاويز، مسعود (١٣٩٤). بنيادهای رمانتيکی شعر فريدون مشيری. *مجلّهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، (٤)، ٤٠-٤١.

مرادقلی، سهيلا؛ ابوالقاسم قوام (١٣٩٥). بازتاب «عواطف انسانی» در اشعار فريدون مشيری. *پژوهشنامهٔ ادب غنايی*، دانشگاه سيستان و بلوچستان، ١٤ (٢٦)، ١٦٣-١٨٢.

مشيری، فريدون (١٣٨٤). *ريشه در خاک (گزينهٔ اشعار)*. چاپ چهارم. تهران: مروارید.

---------- (١٣٨٩). *دلاويزترين «گزينه اشعار»*. چاپ شانزدهم. تهران: چشمه.

مليكي، إيمان (٢٠١٣). *الحواريّة في الرواية الجزائريّة*. رسالة ماجستير. إشراف: عبد الله العشي. الجزائر، باتنة: جامعة العقيد

الحاج لخضر.

ميمون، زوينة (٢٠١٦). *البنية الحواريّة في رواية دمية النار لبشير مفتي*. رسالة ماجستير. إشراف: زاوي سارة. الجزائر: جامعة محمّد بوضياف – المسيلة.

الوتوات، عبد الله أحمد عبد الله (٢٠١٧). أساليب الحوار في شعر ابن الوردي. *المجلّة العلميّة لكليّة التربية*، جامعة مصراتة، ليبيا، ٢ (٨)، ٦٦-٤١.

همتي، شهريار وحامد بورحشمتي (٢٠١٨). مظاهر الحبكة السرديّة في شعر محمّد عفيفي مطر؛ قصيدة «خطوات مقتلعة» نموذجاً. *مجلّة اللّغة العربيّة وآدابها*، قم، ١٥ (٢)، ٢٠٧-٢٣٠.

References

Baldick, Ch. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. oxford univer sity press.

Childs, P. & R. Fowler (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. published in the USA and Canada, Taylor & Francis e-Library.

Peytard, J. (1995). *Mikhail Bakhtine, dialogisme et analyse du discours*. Paris, Bertrand-Lacoste.

Uspensky, B. (1972). *Poetics of composition*, traduction. CL. Kahn, Poétique 9.

المواقع الإلكترونية

عطاء الله، ليلى (٢٠١٨). *السردي في قصيدة النّثر البوليفونية وتعدّد الأصوات فتحي النصري الّذي لم يفوت موعدا*، موقع نصوص من خارج اللّغة، مجلّة فصليّة محكمة تصدرها شبكة أطياف الثقافيّة، https://nousos.com/?p=2848.

شاپای چاپی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶

کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/

مقالهٔ پژوهشی

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۳ (پیاپی ۴۳)، پاییز ۱۴۰۰، صص. ۴۵-۶۴

چندصدایی ادبی در شعر فریدون مشیری و ادیب کمال‌الدّین در پرتو نظریهٔ باختین (بررسی تطبیقی)

حامد پورحشمتی[۱]
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات عربی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
شهریار همتی[۲]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
فرهاد رجبی[۳]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران

دریافت: ۱۳۹۸/۷/۱۸ **پذیرش:** ۱۴۰۰/۳/۲۴

چکیده

نقد ادب معاصر برای تغییر نگرش یک‌جانبه به رخدادهای متن و پیاده‌سازی روش گفت‌وگوی بیرونی در بافت آن به‌منظور شناخت دیدگاه‌ها و آگاهی‌های مختلف گام بلندی برداشته است. چندصدایی طبق شیوهٔ گفت‌وگوی خارجی در دیدگاه باختین، مبتنی بر چندگانگی صداها و زبان‌های به‌هم‌گره خورده است و در ساختار گفت‌وگو و ترکیب آن متفاوت است. شعر معاصر عرب با کنش روایی میان اندیشه‌های شخصیّت‌ها و تبادل صداهای مشترک و متفاوت به‌منظور تحقّق چندصدایی ادبی شناخته می‌شود، به‌ویژه در قصاید فریدون مشیری و ادیب کمال‌الدّین نوعی تکنیک بیانی تکامل‌یافته‌ای است که به شخصیّت‌ها این اجازه را می‌دهد تا دغدغه‌ها، آرزوها و دردهای خود را به‌روش‌های مختلف بیان کنند. پژوهش حاضر با درپیش‌گرفتن روش توصیفی - تحلیلی در پی پرداختن به مهم‌ترین تکنیک‌های چندصدایی ادبی نزد دو شاعر با تکیه بر مکتب آمریکایی ادبیّات تطبیقی است. خلاصهٔ نتایج نشان می‌دهد که دو شاعر درکنار درپیش‌گرفتن روش روایت‌گری سنّتی صداها، به انواع چندصدایی مانند دورگه‌سازی به‌منظور توسعهٔ دیدگاه‌های اجتماعی زبان‌ها در لابه‌لای روشنی و ابهام در کارکرد آن‌ها پناه می‌برند و همین‌طور به سبک‌بخشی برای تحقّق وحدت ساختاری میان صداها باوجود تفاوت در نوع پرداختن به صدای دیگری توجّه دارند. دو شاعر، گفت‌وگوی خالص را در مواقع درگرفتن جدال و مناقشه میان شخصیّت‌ها یا تبادل پرسش و پاسخ دربارهٔ موضوعی خاص، به‌کار می‌گیرند و درپایان به تعدّد ایدئولوژی برای نشان‌دادن نوع برخورد شخصیّت‌ها با ارزش‌ها و اندیشه‌های بنیادی شناخته‌شده در قالب ایدئولوژی تسلیم‌پذیری یا سرپیچی روی می‌آورند.

واژگان کلیدی: چندصدایی، میخائیل باختین، فریدون مشیری، ادیب کمال‌الدّین، تطبیق.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: poorheshmati@gmail.com
۲. رایانامه: sh.hemati@yahoo.com
۳. رایانامه: farhadrajabi133@yahoo.com