ISSN = 2073-6614 pp:194-214 | مجلة جامعة الانبار للغات والآداب

Polyphonic manifestations in Adnan's *Al-Sayegh The Anthem of Uruk*

Reading in Polyphonic Languages and Styles

تجليات البوليفونية في (نشيد أوروك) لعدنان الصائغ

قراءة في بوليفونية اللغات والأساليب

Instr. Dr. Harith Yaseen Shukur
University of Anbar- College of Arts- Arabic Language Department

hhareth92@uoanbar.edu.iq

م.د. حارث ياسين شكر
جامعة الانبار – كلية الآداب– قسم اللغة العربية

Received: 27/06/2021 Accepted: 11/08/2021 Published: 30/9/2021
Doi: 10.37654/aujll.2021.171132

ملخص البحث

على الرغم من أنَّ (البوليفونية)، كمصطلح أدبي، وُلِدَ مع (النثر)، وأصبح رديفًا للرواية ولصيقًا لها على وجه الخصوص، بِعَدِّها تمتلك سرديَّةً كثيفةً تُميِّزها في هذا الجانب عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، إلا أنه مهما بدا خاصًا ومُلازمًا لها، فهو يبقى، بالنسبة لتلك الأجناس، شريكًا تفاعليًا بامتياز. ولإثبات ذلك ينطلق الباحث من فكرة قوامها أنَّ مصطلح (البوليفونية) مصطلحٌ مطاطٌ ينحو نحو احتواء أجناس أدبية مختلفة؛ فبالإضافة للرواية هناك: (الشعر) الذي أصبح يُمثل نقطة إئتلاف مشارب مختلفة ترافدت إليه ودخلت في نسيجه البنيوي، وساعدته على التحول من هيمنة الرؤية الأحادية إلى إطار جديد يسمح بالتعدُّدية، سواء على مستوى تعدُّد اللغات أو الأساليب أو الشخوص أو الإيديولوجيات أو أنماط الوعي أو غيرها. وسيتلمس الباحث هذا التعدد من خلال آليات أربعة هي: التهجين، الأسلبة، التنضيد ومن ثم العبارات المسكوكة.

الكلمات المفتاحية: البوليفونية، الحوارية، التعدُّد، اللغات، الرواية، الشعر، الصائغ.

Abstract

Although polyphonic as a literary term was born with prose and became a synonym for and closely related to the novel in particular as it possesses a dense narrative that distinguishes it in this aspect from other literary genres, however, no matter how special and inherent in as it appears,

it remains, for these species, an interactive partner par excellence. To prove that, the researcher starts from the idea that the term polyphony is a flexible term that tends to include different literary genres. As the novel, poetry has become a point of alliance of different views that converged upon it and entered into its structural fabric, and helped it shift from the dominance of a monolithic vision to a new framework that allows pluralism, whether at the level of multilingualism, styles, characters, ideologies, patterns of consciousness, or others. The researcher will perceive this diversity through four mechanisms: hybridization, stylization, typesetting, and then minted phrases.

Keywords: polyphonic, dialogue, plurality, languages, novel, poetry, Al-Sayegh.

المقدمة

استفادت القصيدة المعاصرة، بشكلٍ أو بآخر، من الرواية، مثلما استفادت الرواية، هي الأخرى من الشعر، وتمَّ ذلك بفعلِ عددٍ كبيرٍ من الدوافع لعلَّ أهمها: رغبة المبدع في البحث عن نصٍّ يتخطَّى، من خلاله، مقولة التنميط أو الرؤية الواحدة، ويكون، في الوقت نفسه، أكثر تعبيرًا وتمثيلًا للتجارب الحياتية بمختلف مستوياتها، وبالتالي يُحيل إلى الثراء المعرفي والثقافي للشاعر.

وتُعدُّ قصيدة (نشيد أوروك) للشاعر عدنان الصائغ من أبرز القصائد المُطوَّلة التي نحت منحى التعدُّدية؛ كونها قد انزاحت عن القوالب الكلاسيكية التي ميَّزت الشعر منذ عقود، سواء على مستوى المضمون، أو على مستوى الشكل، فهي تُشكِّل إزاحة حقيقيَّة لقناعات السلطة والنموذج والنمط؛ نظرًا لتعدُّد الأحداث والشخوص والضمائر والأبنية ووجهات النظر والمرجعيات الثقافية وغيرها. فضلًا عن تداخل الصيغ والأساليب واللغات واللهجات، بما يجعلها أنموذجًا صالحًا للدراسة. حيث تتداخل في القصيدة، كما يكتب الصائغُ مُذيّلًا مطلعها، "الأزمنة والأمكنة والأشخاص والأحداث والإستذكارات والتواريخ والأساطير والسِيَر والسحر والجنس والعقائد والفلسفات والتراث الفكري الإنساني بما يُشْبِهُ هذياناً طويلاً متواصلاً"[1] وإنَّ من يتصفحها يلفي حضورًا كبيرًا وملفتًا لأصوات تُلازم القصيدة منذ انطلاقتها الأولى.

كما تدمج هذه الأصوات بين ثناياها أنماطًا أدبيةً متعددةً كالسرد والخطابة والمثل والقصة والأغنية وغيرها، مما يطبع القصيدة بطابع بوليفوني واضح؛ إذ يجعلها تستجمع كلَّ هذه الأصوات واللغات واللهجات الاجتماعية والأساليب ضمن ملفوظٍ أدبيٍّ واحدٍ. هذا الملفوظ الأدبي الواحد أو

النص المُهجَّن هو الذي يُحيل على البوليفونية من خلال مزجه لخطابات اجتماعية متباينة في الثقافة والوعي والتفكير، وبالتالي تكون متباينة أيضًا على مستوى بناء اللغة والأسلوب وتعددهما.

هدف البحث

يتحددُ هدفُ هذا البحث في عدَّة محاور أهمها: التعرف على تجليات البوليفونية ومظاهرها عند الصائغ، ومن ثمَّ تأكيد القول بأنَّ البوليفونية ليست حكرًا على الرواية دون غيرها من الفنون الأدبية، ومنها: الشعر.

منهج الدراسة

يعتمدُ هذا البحث على المنهجِ الوصفيّ التحليليّ الذي يتضمنُ جمعَ النصوصِ الشعريةِ، مع السعي لتحليلها؛ بغية الوصول إلى الهدف المنشود.

مفهوم البوليفونية

البوليفونية تعني: تعدُّد الأصوات. وهي: "استعارة استعملها دارسو الكلام وقد أخذوها من مجال الموسيقى"[2]؛ إذ هي، في الأصلِ، عبارة عن عزف أكثر من خطٍّ لحنيٍّ تُسمع في آنٍ واحدٍ فتكوّن بذلك عملًا فنيًّا ذا نسيج مُتشابك يُشكِّل انسجامًا صوتيًّا بين مجموعة الأصوات المعزوفة[3]. لينتقل بعد ذلك المصطلح من ميدان الموسيقى إلى ميدان النقد والأدب؛ فمزج عناصر أو أصوات متعدِّدة داخل النص الواحد، يُشبه مزج ألحان مختلفة في عملٍ موسيقيٍّ واحدٍ[4].

ويعودُ أصل المفهوم إلى ميخائيل باختين الذي درس روايات دوستويفسكي من خلال مبدأ الحوارية. حيث رأى باختين أنَّ دوستويفسكي هو من شكَّل أو اخترع الرواية البوليفونية، أو بمعنى آخر هو رائد الرواية متعددة الأصوات. وفي هذا يقول باختين: "دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات **Polyphone**، لقد أوجد صنفًا روائيًّا جديدًا بصورة جوهرية، ولهذا السبب بالذات فإنَّ أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أُطر مُحدَّدة من أيّ نوعٍ، وهي لا تذعن لأيّ من تلك القوالب الأدبية التي وُجِدت عبر التأريخ والتي اعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الأوربية"[5].

ويقع مصطلح البوليفونية، كغيره من المصطلحات الوافدة، في نقطة تقاطع بين مجموعة من المفاهيم والمصطلحات، وأبرز تلك المصطلحات: مصطلح (الحوارية) الذي بلوره باختين في مجموعة من دراساته التطبيقية على دوستويفسكي وفرانسوا رابلي. والمصطلح الآخر هو مصطلح:

(التناص) أو (التفاعل النصي) الذي بلورته، من بعده، جوليا كريستيفا في مجموعة من دراساتها التنظيرية والتطبيقية مُستفيدةً من مفهوم الحوارية الذي قدمه باختين ونظَّر له.

ويتأسس المصطلحان، بصفة عامة، على سندٍ فكريٍّ قوامُه تعدُّد الأصوات والرؤى والأفكار واللغات والأساليب داخل العمل الواحد، بحيث يصبح النص عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات تتداخل وتتحاور فيما بينها بكيفيات مختلفة "من قبيل طريقة التناص وطريقة التعدد اللغوي وطريقة الخطابات المنقولة وغيرها"[6]، بما يجعله نصًّا تشترك فيه مجموعة ذوات تختلف وتتمايز عن بعضها البعض، فهناك عدة أصداء وأصوات لنصوص من العقيدة والتاريخ والأسطورة والحكاية والشعبية والأغنية وغيرها، فكلُّ ذلك يُعدُّ بحق الخاصية الأساسية للبوليفونية.

تطوَّر مفهوم البوليفونية مع أزوالد ديكرو ضمن نظريته في التلفظ والحجاج[7]، حيث تعامل ديكرو مع البوليفونية من منظور حجاجي انطلاقًا من أنَّ النص، أي نص، تتنازعة عدة أصوات وليس صوتًا واحدًا فحسب، فهناك الذات المتحدثة خارج الخطاب (الكاتب)، وهناك الذات المتحدثة داخل الخطاب (السارد)، وهناك المتلقي (السامع) أيضًا. وهذا ما نجده في كلِّ النصوص والخطابات المنقولة، فالخطاب المنقول ذو الأصوات التمتعددة يرجع، في الأصل، إلى وقوع حدثيين خطابيين مختلفين، الأول خطاب الآخر المنقول، والثاني خطاب الناقل الذي يدمج قول الآخر في سياق خطابي يختلف عن السياق الآخر. وبالتالي فكلُّ خطابٍ منقولٍ يكتسبُ دلالةً خاصةً بفعل السياق المقامي والمقالي الذي يكون فيه من دون أنْ تنطمس آثار الناقل، أو تختفي ملامح المنقول[8].

كما تطوَّر، فيما بعد، مع بول ريكور ضمن نظريته في التأويل انطلاقا من أنَّ النص هو عبارة عن ميدان تحولات لحقول دلالية متباينة (على الأقل حقلين) تجد نفسها في علاقة متبادلة ومتفاعلة، هذه العلاقة الفاعلة تحدث بين ذات المؤلف، بما يعني (ذات النص)، وبين ذات القارئ، بما يعني (ذات التأويل)، فإعادة خلق المعنى من جديد في وعي القارئ يعني تعدُّد دوائر الحقيقة وبالتالي تعدُّد الأصوات الذي هو حاصل تضافر الذاتين.

هذا التفسيرات تسمح لنا بفهم بعض التوجهات النظرية التي اعتمدها النقاد والدارسون في ضبطهم لمفهوم البوليفونية، ومن ثم إمكانية القول بأنَّ البوليفونية أو التناصية أو التفاعل النصي أو الحوارية او تعدُّد الأصوات أو تنوع الملفوظات أو غيرها من المصطلحات التي تقع على نفس الخط، تشترك في معنى عام ثم تنفرد في معنى خاص، ولكنها مهما انفردت، فإنها في نهاية المطاف تُستخدم للدلالة على حضور عدة أصواتٍ في صوتٍ واحدٍ، بحيث يكون صوت القائل صدى

لأصوات أخرى مع صوته أو غير صوته، أي: "صوت تسكنه أصوات أخرى"[9]، أو بمعنى آخر: "قطعة بها أكثر من قطعة واحدة؛ صوت أو لحن أو موضوع"[10]. وبالتالي يتضمن النموذج البوليفوني "مجموعة من اللغات واللهجاب والأساليب والخطابات والأجناس والأنواع الأدبية التي تتضمن أنساقًا وأنضمة بنيوية وأسلوبية خاصة بها، تتنافس فيما بينها، بشكل دائم ومستمر، للوصول إلى مركز السيطرة والهيمنة"[11].

البوليفونية بين الرواية والشعر

إنَّ إشكالية التصادم التي طرحها باختين وهو يُقدِّم مفهومه حول البوليفونية بين الرواية والشعر دفعت، فيما بعد، كثيرًا من النقاد والدارسين الى توجيه النقد لأطروحته، انطلاقًا من أنَّ كثيرًا من المشتركات بين الرواية والشعر من شأنها أنْ تكون سبيلًا للإقناع على شمولية المفهوم وعدم قصره على الرواية أو غيرها من الفنون.

ومن ثم التساؤل، على نحو مشروع، أليست هناك من التقنيات التي تتميز بها الرواية، ما يقع خارج إطارها التجنيسي؟ لقد استخرج ميلان كونديرا، وهو يقرأ إحدى روايات هرمان بروخ (1886–1951م)، خمسة أجناس تختلف عن بعضها البعض بصورة جذرية وهي : الرواية، القصة القصيرة، الربورتاج، القصيدة، المقالة[12]، ثم استحضر في ذات المقام عبارة الشاعر الفرنسي لوتريامون (1846–1870م) معلِّقًا: "ولنستحضر العبارة العزيزة على السورياليين (التقاء آلة الخياطة ومظلة) على طاولة الموضوعة ذاتها. إنَّ البوليفونيا الروائية هي شعر أكثر مما هي تقنية"[13].

وإذا ما تمَّ للرواية ذلك فإنَّ من حقِّ الشعر، هو الآخر، التمرُّد على السُنن الكابحة لفاعلية تمدُّده وانفتاحه على الآخر، خاصة مع محاولات تحرُّره من "الغنائية التي كان الصوت الواحد فيها هو الحاضر إلى النصِّ المركبِ، ذي الأصوات والضمائر الكثيرة المتداخلة، أي بإضفاء البناء المسرحي – الدرامي على النص، من خلال الحوار، وأيضًا السرد، وأشكال الاسترجال المختلفة التي إما أنْ تكون عودة إلى الماضي، من خلال الحوار مع مرجعيات قديمة من التاريخ أو التصوف، أو الشعر نفسه، أو بالعودة إلى الذاكرة نفسها كاستعادة لمشاهد أو لحظات لها علاقة بسياق النص، أو فكرته"[14].

وعبر هذا المأخذ أيضًا أسَّست جوليا كريستيفا لبوليفونية شعرية انطلاقًا من أنَّ المدلول الشعري يُحيل "إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري"[15]. وهو ما يتلاءم مع الطابع البوليفوني من حيث كونه يعطي مساحة للقارئ لقول كلمته بشكل لا يكون معه صوت المؤلف نسقًا متعاليًا ومعطى جاهزًا على القارئ الأخذ به وعدم الحيد

عنه، وإنما يُسهم في خلق علائق حوارية مُتعددة تُفضي بدورها إلى إفراز سيرورة لا متناهية من الدلالات.

إن نظرة باختين للشعر هي نظرة، إن صح القول عنها، سلطوية، فهو ينطلق من عدِّ الشعر عملًا مغلقًا على صاحبه، صادرًا من صوت علوي مفرد، على عكس الرواية؛ ولأنه كذلك فهو لا يستخدم الصوغ الحواري للخطاب بكيفية أدبية؛ فهو يكفي ذاته بذته ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين، فاللغة معطاة له فقط من الداخل، ولذا فهي لغة آمرة ومحافظة، تقف بالضد من اللهجات الاجتماعية وأية لهجات أخرى باستثناء اللغة الأدبية. أما في الرواية فتختلط الأصوات ويسود التعدُّد، وذلك بسبب ما تحتوية من أبعاد تاريخية واجتماعية تجعل منها ميدانًا لتعدُّد الأصوات وتشابكها، وتنوع الملفوظات والرؤى الإيدلوجية، بما يعني غياب هيمنة السلطة والمرجعية الثابتة. وعليه فالصوغ الحواري داخل الخطاب الشعري يخف ويخمد[16] على عكس الخطاب الروائي الذي يسلك طريقًا مغايرًا، فليست اللغة فيه هي "اللغة – النسق ذات البنية الثابتة، وإنما اللغة – الملفوظ– الكلمة– الخطاب، المحمَّلة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلقية إلى النسبية"[17].

إنَّ البوليفونية بوصفها محلًّا تتجاور فيه عدةِ نصوص وذوات وإيديولوجيات، تتجاذب وتتفاعل فيما بينها داخل الخطاب الواحد؛ لا شكَّ وأنَّ الرواية خير محضن لها؛ لأنها، كما أسلفنا، أكثر اتساعًا وقابليةً على امتصاص النصوص وتذويب الحدود الفاصلة فيما بينها، ومن ثم جمعها في صعيد واحد، بعد أنْ كانت مستدعاة من ميادين مختلفة.

ولكن مثل هذه الإجرائية ليس من الصعب على الشعر، وخاصة الآن، القيام بها؛ كونه لم يعدْ يحتفظ بتلك النزعة الرومانسية، وإنما صار يُوازي الرواية ويُجاريها في التعبير عن الصراع المُحتدم بين الذات والعالم. فضلًا عن إنه بدأ، ومنذ زمن، يتقبل التمازج الأجناسي "بوصفه مظهرًا من مظاهر التخفيف من النزعة النرجسية لدى المؤلف"[18]. وبالتالي لم يعدْ التعدُّد، بالنسبة له، شيئًا غريبًا وجديدًا، خاصة وهو يواكب التطور الثقافي والفكري والحضاري الذي يشهده الواقع على كافة المستويات.

إذن وبالنظر لهذه المعطيات، بوصفها مقابلًا ينقض أطروحة باختين، يمكننا القول إنَّ الشعر باستطاعته، كغيره من الأجناس الأدبية الأخرى، أنْ يُمارس فعل التعدُّد والتنوع، عن طريق تقزيم وتحجيم صوت الأنا، وصوغ الخطاب من موقع مفتوح على القارئ، ليكون النص تبعًا لذلك ساحة مُتعددة الأوجه؛ هو نص ذوات مُتعددة وليس ذاتًا واحدةً. وهكذا يظهر أنْ الخاصية الحوارية

التي يتميز بها الخطاب الشعري تجعل منه جنسًا ديمقراطيًا بامتياز شأنه شأن الرواية. وبالتالي بالإمكان التوسيع من مجال استخدام البوليفونية لتشمل الشعر أيضًا.

أولًا: التهجين Hybridation

التهجين هو تمازج لغتين أو أكثر في بنية لغوية واحدة. وقد عرَّفه باختين بأنه "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظٍ واحدٍ. وهو أيضًا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معًا، داخل ساحة ذلك الملفوظ"[19]. وقد جاء التهجين في نشيد أوروك على عدَّة أوجه أهمها: التهجين باللغة اليومية، والتهجين باللغة البذيئة، والتهجين باللغة الأجنبية، والتهجين بلغة أجنبية مكتوبة بحروف عربية، وغير ذلك. ومن الأمثلة على ذلك قول الصائغ:

قلتُ أنامُ على الإسفلتِ إلى الفجر وأمري للهِ، ولكنَّ الحارسَ (كنتُ أفكّرُ أنَّ البقَّ المتطفّلَ...) أيقظني منساقاً بالركلاتِ

من المتنزَّهِ

حتى بابِ المخفرِ

في تهمةِ تشويهِ الشارعِ...[20]

فقوله: (أمري لله) ملفوظ لغوي يُستخدم كثيرًا في التخاطب اليومي بين أفراد المجتمع، نقل عن طريقه الصائغُ الحدثَ بخاصيَّتهِ التقريرية؛ للاستفادة مما يُثيره هذا الملفوظ في نفس القارئ من انطباعات بعيدًا عن الشرح والتحليل. فضلًا عمَّا يُحققه من قدرٍ عالٍ من الفعالية، بعدِّه بمثابة وقود للنص يُحرّكه ويؤكِّد صلته أكثر بالمجتمع الذي أفرزه. فإذا كان الأسلوب بمعناه العام هو تفريد للغة العامة، فإنَّ الشاعر، عن طريق هذه الملفوظات الهجينة، يجعل كلامه بوليفونيًّا، فهو "يسعى إلى توجيه كلمته مع أفقه المحدِّد لهذه الكلمة في أفق آخر (أفق الفاهم) وبالتالي يدخل في علاقات حوارية مع أفق الآخر"[21]. وهذه الثنائية الصوتية التي تتميز بها اللغة الشعرية تجعلها لغة خاصة تستثمر معطيات اللغة العادية لتجعلها رفيقًا مساعِدًا للحوار. ومن ذلك أيضًا قوله:

ادفنوني وقيثارتي لأُغنّي إذا أنفضَّ عنّي الصحابُ. الصر) – اخُ.. تُرقّصُهُ الـ.. آخُ وهو يُشَلْوطُني بسفافيدِهِ ويشمشمُ لحمي كقطٍّ[22]

وقوله:

واضعاً أُذنَهُ في الجدارِ ليصغي (– اطردوا عملاءَ الـ....) السكوتُ يمرمطُهُ[23]

وقوله:

اضطجعتُ بمقربةٍ من سهادي ونمتُ على عقربٍ دارَ بي دورتين، ثلاثاً، وإذْ ملَّ من نظراتي تطوَّى ليلدغني فاستفقتُ

من النومِ

مرتعباً كانتِ الشمسُ تلسعُ وجهي من الكُوَّةِ الجانبيَّةِ..

قمتُ أطوطحُ بالقَشّ والكدماتِ[24]

فأمامنا، في الواقع، ملفوظان، تركيبان، نبرتان، وطريقتان في الكلام اجتمعت في ملفوظٍ واحدٍ. فالصائغُ من خلال هذه الأمثلة شخَّصَ لغات يومية ولهجات اجتماعية مختلفة، فالمفردات: (يشلوطني، يمرمطه، أطوطح) هي مفردات من نوعٍ خاصٍ أسهمت بشكلٍ فاعلٍ في تشكيل لغة الحوار؛ لأنها مفردات مُنفتحة على الخارج، وكأنها ليست لغة المؤلف الخاصة، بل هي لغة سائدة خارج اللغة الأدبية، استدعاها الشاعر وجعلها موضوعًا، وبالتالي وسيطًا صالحًا لانعكاس مقصده. فهو باستخدامه لهذه المفردات المشاعة بين أفراد المجتمع يبتعد عن اللغة الخاصة أو الواحدة، ويبقى، إذا صحَّ التعبير، شخصًا مُحايدًا لغويًّا، وكأنه طرف ثالث يتوسط قطبي النزاع. فعبر هذا المسلك استطاع الصائغ تصوير الحدث بصدق لا متناه، كاشفًا عن مدى تذمره من هذا الواقع المرير الذي يعيشه.

إنَّ جوّ الكلمة الاجتماعي المحيط بالموضوع يجعل الصورة تشرق وتتلألأ أكثر[25]. وبناءً على هذه المسلمة فإنَّ الصائغ يستدعي هذه المفردات بوصفها تتمة ضرورية لواقع الحدث، حيث تزيد من واقعيته ومن نبرته الاجتماعية بعدِّها أيقونات جاهزة لاستيعاب الحدث، وهي كما يقول باختين "وجهات نظر خصبة بالنسبة إلى الموضوع، وجهات نظر محرومة من الاصطلاحية الأدبية، مُوسِّعة للأفق اللغوي الأدبي، مُساعِدة على غزو عوالم جديدة من الوعي بالكلمة لحساب الأدب"[26].

ومن ذلك أيضًا استدعاء الصائغ للمفردات الدالة على الشتيمة وزجها داخل اللغة الأدبية، بما يجعلها بمثابة محطات يتحرك من خلالها القارئ إلى النص، والنص إلى العالم، كما في قوله:

يَرمُقُ السجناءَ بألحاظِ أودن

مَنْ منكمُ يا مضاريطُ يشتمُنا؟)..... [27]

وقوله أيضًا:

ما الذي سأقولُ لهم كلّما رنَّ سوطٌ على جلدِ قلبي ، رقصتُ من الألمِ المرِّ أَصرُخُ: يا وطني

والمُحقِّقُ يشتمني غاضباً: أَيّها الكلبُ قلْ أيَّ شيءٍ سواه[28]

هذه المزاوجة أو هذا الأستنساخ الأدبي للخطابات الاجتماعية، هو محاولة لطرح رؤيتين عبر رؤية واحدة، وذلك انطلاقًا من وجود جانبين للخطاب اللغوي عامة، الأول يتمثل في كون اللغة منظومة اجتماعية ذات بعد مُشترك بين أفراد المجتمع وقابع في عقلها الجمعي، والثاني يتمثل في كون اللغة فعَّالية فردية ذات بعد خاص بالمبدع نفسه[29]. وعبر هذا الارتكاز يتوخَّى الشاعر التحاور مع القارئ والتأثير فيه في الآن نفسه، إذْ جعله على تماس مباشرة مع مفردات واقعه مَرَّةً، وعبّر له عن مرارة هذا الواقع وثقله، وعن حالته النفسية والشعورية مَرَّةً أخرى.

ثانيًا: العبارات المسكوكة les expressions figées

تُعرف العبارات المسكوكة بأنها التراكيب المأثورة أو المتوارثة التي جرت مجرى المثل والحكمة وإنْ لم تكن كذلك، وسُميت بذلك "اشارة إلى ما تتسم به هذه الالفاظ المتصاحبة من ثبات لا يتيح لأبناء اللغة إدخال تغيير على مكوناتها غالبا"[30]. وهي عبارة عن "وحدة لغوية أسمية أو فعلية مكونة من كلمتين أو أكثر، ينشأ عن ارتباطها معنى جديد، يختلف عمَّا كانت تدل عليها معانيها اللغوية الأصلية منفردة، حيث تنتقل بذلك إلى دلالات اجتماعية وسياسية وثقافية ونفسية واصطلاحية"[31]. ومن الأمثلة على ذلك قول الصائغ:

يا هذا الكمّونُ المطحونُ بهاونِ أحشائي يكفيني طحنُ الأيّامِ...[32]

فالعبارة المسكوكة أو الكليشة الجاهزة التي وردت بشكلٍ ضمنيٍّ في نص الصائغ هي المثل الشعبي القائل: (أواعدك بالوعد وأسكيك يا كمون). ويُضرب هذا المثل للدلالة على التسويف والمماطلة التي تؤدي بصاحبها إلى الجزع. حيث استغل الصائغ ما لهذا الملفوظ المسكوك من قوة

تعبيرية فريدة للدلالة على عمق محنته وشدة يأسه وجزعه، هذا على نطاق المعنى. أمَّا المسلك الثاني فيدخل ضمن وظيفة اللغة الأساسية التي هي الاتصال والحوارية، حيث كانت هذه العبارة بمثابة حافز للحوار مع القارئ الذي يمتلك خبرة معرفية مُسبقة عن هذه العبارة.

وهكذا فإنَّ دمج هذه العبارة في ملفوظ الصائغ لا يقتصر على إعادة المادة المقتبسة التي تُمثلها هذه العبارة بحالتها الأولية، بل بتحويلها وتبديلها بما يؤكِّد المعنى ويشحنه من جهة، وينزع عنه صفة المونولوجية من جهة أخرى. وهو ما نلحظه أيضًا في النص التالي:

(لا تبصقْ في الشارعِ...

كلُّ ترابِ بلادي

معجونٌ بالدمِ) لكنَّ الأوراقَ

اختلطتْ،

يا عَبُّود

الأخضر في سعر اليابسِ (33)

يتجلى البعد البوليفوني في هذا النص عبر ثلاث علاقات متسلسلة، الأولى هي علاقة التحقق وتتمثل في استدعاء العبارة المسكوكة، والثانية هي علاقة التحويل وتتضمن إعادة تدوير العبارة، أمَّا العلاقة الثالثة فهي علاقة الخرق والتي تتمثل في استقبال هذا الشكيل الصياغي الجديد من قبل القارئ بما ينطوي عليه من تشابه أو اختلاف؛ إذ يُثير هذا التزاوج والتفاعل الأسلوبي انتباه القارئ ويُحرِّك ذهنه فتتكون لديه منطقة تبادل وتقاسم بينه وبين الشاعر في تحديد المضامين الفكرية الخاصة بالنص. فالصائغ وعن طريق هذه العبارة المسكوكة: **(الأخضر بسعر اليابس)** يُحرِّك ما لدى القارئ من مخزون معرفي ومعلوماتي عن هذه العبارة التي تعني تشابك الأمور وضياع المعايير حتى لا يُعرف الحق من الباطل. والقارئ بدوره يُقابل هذه العبارة بما يُماثلها في المعنى على جهة الموافقة، فيتحقق بذلك عنصر الحوار في النص ويقع القارئ على مقصد الشاعر.

ومن الأمثلة على ذلك أيضًا قول الصائغ:

إيمانٌ خُطبتْ يا صگبان لسيارةِ أولدزموبيل!.. – ورسائلها؟ – نَقْعُها بالماءِ واشربْها.. (34)

يتحقق البعد البوليفوني في هذا النص عبر مستويين، الأول يتمثل بتعدُّد اللغات والذي تمَّ عبر إقحام الصائغ للكلمة الأجنبية: (أولدزموبيل). أما المستوى الثاني فيتمثل في تعدُّد الأساليب والذي تمَّ عبر استدعاء الصائغ للعبارة المسكوكة: **(نقعها واشرب ميها)** التي تُعدُّ بمثابة نقطة تواصل مع القارئ، من حيث إنها تختزل له الفكرة وتختصر له الطريق في تحديد العلاقة، بعدِّها معادلًا مفاهيميًّا وحواريًّا للمضمون الفكري للنص. فهي تُمارس فعلها في الدلالة على انتفاء الجدوى؛ فلا مقتضى للرسائل إذا ذهب الحبيب، ومن جهة أخرى تكشف عن دلالات النص واتجاهاته النفسية والموضوعية.

ثالثًا: التنضيد Typesetting

يرى باختين أنَّ لكل فترة من فترات الوجود الاجتماعي لغة منوعة تمامًا؛ إذ يمتلك كل جيل داخل كل واحدة من هذه الفترات معجم مفرداته ونسقه في التنبير الخاص به، فهناك لغة الأديب، والطبيب، والمحامي، والفقيه، والحكيم، والسياسي، والمعلم، والتاجر، والمقاول، ورجل الدين... إلخ؛ حيث تتخذ كل لغة من هذه اللغات بعضًا من ملامح المظهر النوعي لجنسها التعبيري، فتلتحم بوجهة نظره، وبطريقة تناوله، وبشكله في التفكير، ما يجعلها لغة خاصة. ويذهب باختين إلى أبعد من ذلك حيث يرى أنَّ لكلِّ يومٍ من أيام الأسبوع لغته الخاصة، فلغة اليوم تختلف بالفعل عن لغة أمس، فلكلِّ يوم ضرفيته الاجتماعية والايديولوجية والدلالية، كما أنَّ لكلِّ يومٍ نبراته، وشعاره وشتائمه وإطراءاته. وهكذا فجميع لغات التعدُّد اللساني هي وجهات نظر حول العالم، وبالتالي يمكنها جميعًا أنْ تتجابه، وأنْ تدخل في علائق حوارية، وتتعايش داخل وعي الناس، وقبل كلِّ شيءٍ داخل وعي الفنان[35]. وبذلك يُشكِّل التنضيد بُعدًا بوليفونيًّا واضحًا من خلال قدرته على احتضان لغات اجتماعية متعددة وصهرها داخل لغة واحدة، مما يُفعِّل بدوره التعدُّد اللغوي والأسلوبي لذلك الخطاب الأدبي.

ومن الأمثلة على ذلك قول الصائغ:

قالَ المقاولُ:

– نبني الوطن

فكوّمتُ عمري

طابوقةً فوق طابوقةٍ

كان المقاول ينشيءُ من لحم أحلامنا، شققاً

وفنادق...[36]

يتجلَّى التنضيد في هذا النص عبر استخدام الصائغ للغة تحمل مظهرًا نوعيًا يُغاير المظهر النوعي للملفوظ الأدبي، حيث استدعى الصائغ مفردات من لغة أخرى غير لغة الشعراء، وهي لغة المقاولين والبنائين، وزجَّها داخل الملفوظ الشعري، ليُكوِّن بذلك لغةً بوليفونيةً منفتحةً تكون أكثر قدرةٍ على استيعاب الحدث والتعبير عنه، فـ"الغاية من استخدام تلك الأساليب هي خلق صورة للغة، بدل استخدام لغة مباشرة للتعبير"[37]. ومن جهة أخرى تكون عاكسة للظلال النفسية والواقعية التي تُحدِّد إشكالية العلاقة بين الذات بالموضوع؛ إذ إنَّ عملية التنضيد ليست مُجرَّد استعارة للغة أخرى، وإنما هي عملية منهجية لطرح المنظور الفردي عبر منظور جماعي، عن طريق إنشاء صلات ناجحة بين مفردات مشاعة للجميع، فالشاعر كي ينأى عن الفردية والمونولوجية يوظف ذلك التعدُّد والتنوع اللغوي، والذي هو في أغلبه كلام الآخرين كما يقول باختين: "في الكلام العادي لكلِّ إنسانٍ يعيش داخل مجتمع، يكون نصف ما يتلفظ به على الأقل هو من كلام الآخرين"[38]، وهذا ما نلمسه أيضًا في قول الصائغ:

صحوتُ على صوتِ سيَّارةِ إسْعاف

تحمِلُ وعيي

إلى صالةِ العمليَّاتِ،

مختنقاً بغبارِ القواميسِ والسستراتِ.

يهرولُ مَصْلي بأنبوبةِ الطرقاتِ

إلى البحرِ

أفتحُ عيني على البحرِ

كان جهازُ *E.C.G* عاطلاً، والستائرُ مسدلةً، والأطباءُ منكفئينَ على جُثَّتي

بالمشارطِ

صحتُ: اتركوني أقصُّ لكم ما رأيتُ..

فلم يمنحوني انتباهاً

وراحَ الخبيرُ يُفصِّلُني – فوقَ مَشْرَحَةِ النَصِّ – منشغلاً بتلاميذِهِ

فأسدلتُ جفني ونمتُ عميقاً.. (39)

فمفردات مثل: **(إسعاف، وعي، صالة عمليات، مصل، أنبوبة، جهاز (ECG)، مشارط، مشرحة)** هي مفردات الآخرين بتعبير باختين، بمعنى أنها ليست مفردات الشعراء، فقد استوردها الصائغ من الحقل الطبي، وجرَّدها من حمولاتها وأدخلها في بيئة أخرى غير بيئتها الأصلية، ليُثير انتباه القارئ ويُحرّك وعيه باتجاه تمثُّل المشهد؛ إذْ يؤدي هذا التمازج إلى استثارة خيال القارئ وفتح شهيته للتحاور مع النص؛ فالتعدُّد يجعل القارئ نشطًا من حيث إنه ينتقل به من اللغز أو اللغة الموارية إلى الصورة المكتملة التي تمثلها في نهاية المشهد. والصائغ في النص يسحب القارئ إلى صميم التجربة المعاشة عن طريق هذا العرض التخييلي الحي الذي يتجسد عن طريق وسيط مشترك هو التنوع اللغوي. وبذلك يأخذ التنضيد بُعدًا جديدًا وينصب على معنى أوسع من مُجرد حضور لغة ثانية في النص. إنه يثري المعنى ويعمل على إيجاد زوايا جديدة للنظر.

ومن ذلك أيضًا قوله:

بهياش طمّاش يطّاش اطشين طيّوش هيّهوش ياهوش بقشوش شيغاب سلعاس فنطاس شلياه بطميس دمليخ مشليخ دملاخ خيخاخ شمّاخ رمّاخ شنّاخ خيوخ بحباح بحّاح منفاح ملطاح حيّوم قيّوس طليوس طلسوم ديّوم ديموم ردّوا الغريبَ الى أهلِهِ. قال ساحرُ هَطْمَهْطَلقيائيل(40):

اخفقْ ثلاث بويضات ديك بزيت مرارة ثورٍ وعود من الزعفران وبخّرْ به ليلة السبت جسمك باسمك يا فور يا روث يا شوش يا موش يا شيط يا ميط يا خيم آخين شمعوط شبشوب أش أش أشياش كمش كمش كمروش كمروش اكمش اكمش اكمشوا على "....." عجّلوا عجّلوا باسم عطّوم ، فطّوم حَمْ حَمْ حَمْ حَمْ ناطور آلرْ آلرْ آلرْ آلرْ حمعيص جمعيص كشكش كشليخ ك ك س س ك ك x ز ز ب ب هـ هـ هـ هـ ا ا ا ا ا ا ء ء ء = ص ص ب ح ق ا ل س م ا و ا ت و ا ل ا ر ض أ ر ح م ن ا م ن ص د ا م ب ن ص ب ح هـ ب ا س م ك يا هـ م ا م 3 يا قهّار يا مطّار الساعة 2 الساعة 2 الساعة العَجل العَجل 222 5 5 5 5 5 ق ق ق باسمك دردبائيل ينقلبُ السوطُ أفعى ويلدغْ يدَ حاملهِ. ثم نقعْ بحيضِ فتاةٍ لها شامةٌ تحتَ سُرَّتِها العسليةِ هذا الحجابَ المُجابَ. وحكَّ به:

قفلَ سجنكَ، يُفتحْ

أو بطنَ زوجكَ، يُنفخْ

أو عرشَ حاكم، يـ.....[41]

يتمظهر عنصر التنضيد في هذا النص عبر استخدام الصائغ للغة السحرة والمشعوذين، حيث استخدم طلاسمهم وتعويذاتهم، التي هي عبارة عن أحرف ورموز وأرقام وكلمات غريبة، استغلها الصائغ لتكون بمثابة أيقونة مُساعِدة في نقل جوهر ما يُريده، وهو فشل الطرق الشرعية والسلمية في الإطاحة بعرش الحاكم المستبد وإحداث التغيير المنشود. هذا التنضيد والتعدُّد اللغوي يقودنا إلى تعدُّد المنظورات الإيديولوجية المختلفة، فالعمل الفني من خلال التشكيل يُمكنه تجاوز المونولوجية إلى البوليفونية، بعدِّه يمتلك طاقة تبليغية تجعل عملية المشاركة في النص مُمكنة ومُتكررة في كلِّ وقتٍ، بما يعني تكوين تصورات ومفاهيم وردود أفعال متعددة. إنه نوع من الديموقراطية الأسلوبية التي تتجاوز البنية المغلقة إلى البنية الديناميكية المنفتحة على المحيط والواقع الخارجي.

رابعًا : الأسلبة Stylization

يُقصد بالأسلبة: تقليد الأساليب، أو الجمع بين لغة مباشرة من خلال لغة ضمنية داخل ملفوظ واحد. وهي أيضًا الجمع بين أسلوبين: أسلوب تراثي وآخر معاصر. والفرق بينها وبين التهجين يتمثل في أنَّ اللغة في التهجين حاضرة بينما هي في الأسلبة ضمنية، فهي إضاءة مُتبادلة بين اللغات لا يُشترط فيها حضور لغتين اجتماعيتين في ملفوظ واحد، وإنما تظهر في الملفوظ الواحد لغة واحدة، غير أنَّ هذه اللغة تكون مُقدَّمة في صورة آنية تعمل بشكلٍ غير مباشر[42].

بمعنى أنَّ الأسلبة تتميز على التهجين "بذلك الحضور للوعي اللساني (عند المؤسلب المعاصر وعند قرَّائه) الذي يُعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلب، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين. هذا الوعي اللساني الثاني للمؤسلب ولمعاصريه يُباشر عمله اعتمادًا على المادة الأولية للغة المؤسلبة، ولا يتحدث المؤسلب عن موضوعه إلا من خلال تلك اللغة التي سيؤسلبها والتي هي (أجنبية) بالنسبة إليه. لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدَّمة على ضوء الوعي اللساني المعاصر للمُؤسلِب، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءًا خاصًا على اللغة موضوع الأسلبة: إنها تستخلص منها بعض العناصر، وتترك البعض الآخر في الظل"[43].

ومن الأمثلة على ذلك قول الصائغ:

والعصرِ

إنَّ الشعراءَ لَفِي خُسْرٍ،

إلَّا النقَّارينَ على طبلٍ

والهزَّازينَ على حبلٍ

والماشينَ مع النهرِ

فاحرقْ أوراقَكَ، يا ابن الصائغ،

لن تجنيَّ من هذا العالمِ

غيرَ القهرِ. (44)

فاللغة الآنية أو المُحيَّنة تتمثل في قول الصائغ: (والعصر، إن الشعراء لفي خسر...) إلى آخر النص. أما اللغة المؤسلبة فتتمثل في قول الله تعالى في سورة العصر: **(وَالْعَصْرِ (1) إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ (2) إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ (3))**. فالصائغ قدَّم النص القرآني في ضوء الوعي المعاصر له، حيث استعار القرينة الأكثر خدمةً لموضوعه وقدَّمها بأسلوبه الخاص، عن طريق إدراك العلاقات المختلفة بين هذين الملفوظين، ومن ثم إعادة تشكيلهما في صورة جديدة تختلف بالوظيفة والاستعمال عن الصورة السابقة، لتكون بمثابة نقطة حوار يلتقي فيها عالم النص مع عالم القارئ؛ فالقارئ عن طريق هذا الوعي المعاصر أو المُحيَّن يدخل فضاء المعنى الذي يكشف، بدوره، عن فضح الشاعر للشعراء المدَّاحين الذين يُجمِّلون الوجه القبيح للسلطة الحاكمة.

ومن ذلك أيضًا قول الصائغ:

إلى أين تَحْمِلُني قدماي كأعمى يقودُ بمبصر(45)

فالأسلبة في هذا النص تظهر من خلال استحضار الصائغ لقول بشار بن برد:

أَعمى يَقودُ بَصيراً لا أَبا لَكُمُ قَد ضَلَّ مَن كانَتِ العُميانُ تَهديهِ

حيث باشر الصائغ عمله بالاعتماد على لغة بشار بن برد من خلال اختيار القرينة الأكثر تأثيرًا وخدمة لموضوعه وقضيته المحورية ودمجها في لغته ومن ثم تقديمها بأسلوبه الخاص؛ وذلك للاستفادة من إمكاناتها التوليدية وامتداداتها التأويلية، حيث تتعايش اللغتان في ملفوظ واحد وتصبح كتلة واحد لا ينفصل فيها عنصر عن عنصر آخر، لتكون وسيلة إيحاء في يد الشاعر يُعبِّر بها عن

وجه نظره، حيث تقوم هذه العملية التوليدية الانتاجية إنْ صحَّ التعبير بشرح وجهة نظر الشاعر وإحساسه بالتيه والضياع الذي أصابه.

إنَّ استحضار الشاعر لهذه الأصوات، ولو على مستوى الأساليب، يُعزِّز موقفه ويُعضِّد رأيه، فكأنها لسان حاله، تُعينه على شرح رؤيته للأشياء دون أنْ يُمارس أي قهر على المتلقي، الأمر الذي يجعل المتلقي يستمع إلى أكثر من صوت ووجهة نظر. ثم إنَّ كلِّ صوتٍ من هذه الأصوات يُحيل إلى شخصية أو واقعة ذات صلة بالموضوع المطروح، الأمر الذي يُعزِّز لدى القارئ الاقتناع[46].

ومن ذلك قول الصائغ:

قلتُ: سأشتلُني شجراً في المفازاتِ، لكنَّها الريحُ – يا سيِّدي –

تتحركُ عكسَ أماني السفائنِ حتى إذا وزَّعتنا حقائبُنا في المنافي، وعدنا بلا وطنٍ[47]

فهذا النص ينطوي على ملفوظين، الأول: الملفوظ المُتجلِّي أمام القارئ، اما الثاني فهو الملفوظ الذي يستحضره الصائغ ضمنيًّا في ملفوظه الأول والذي يتمثل في قول المتنبي:

مَا كُلُّ مَا يَتَمَنَّى الْمَرْءُ يُدْرِكُهُ تَجْرِي الرِّيَاحُ بِمَا لَا تَشْتَهِي السُّفُنُ

حيث يتماهى الملفوظان في تشكيل صياغي له ميكانزماته الجمالية والدلالية الخاصة التي تُفارق التشكيل الصياغي الإخباري، مما تجعل من كلام الشاعر مساحة للنطق المزدوج، بمعنى آخر إنَّ القول يشتمل على أصوات أخرى غير الذي قال القول، أي غير الشاعر"ولذلك فالقائل في نطاق الكلام لا يكون مصدرًا ثابتًا للمعنى القائم في قوله، وإنما قدره أنْ يكون قائلًا مشاركًا يُسهم في عملية اجتماعية لإعادة بناء قارّة للدلالة من خلال عدد لا ينتهي من الخطابات"[48].

وبذلك يُسهم الصائغ في هذا النص في صياغة خطاب أو معنى هو استعاضة عن كل نفي وعن كل اغتراب قسري يُمارس ضد الإنسان، عن طريق خلق حالة من الالتحام والامتزاج الفعلي بينه وبين القارئ. وهكذا يكون الخطاب ثنائي الصوت، ذو صيغة حوارية، فيه بذرة حوار غير مُنتشر، ينتظر من القارئ الاكتشاف وتحقيق التواصل.

الخاتمة

يُمثل ديوان (نشيد أوروك)، بمادته الفكرية وقوامه اللغوي، أنموذجًا مُهمًا للتطور الذي بلغه الشعر في مجال التعدُّد اللغوي والأسلوبي، وهو ما اتضح في تجاوزه للمألوف والمتداول من علاقات الربط اللغوي والأسلوبي، والمغامرة بالغوص في التنوع الكلامي للغات الاجتماعية؛ بُغية إنشاء لغة جديدة ضمن شبكة العلاقات التي تنصهر فيها هذه الملفوظات، ليتحول النشيد إلى نغمة جديدة تتضمن تكوينًا متبادلًا يطوي في ثناياه أصوات ولغات مختلفة بما فيها صوت الشاعر. هذا التنوع الكلامي والتعدُّد اللغوي لمسناه في (نشيد أوروك) عبر تقنيات حوارية عدة منها التهجين والأسلبة والتنضيد والعبارات المسكوكة، حيث أظهرت الدراسة أنَّ الصائغ، وبوعي جمالي، استدعى ملفوظات أدبية وغير أدبية مختلفة وزاوج فيما بينها بالشكل الذي يُمكن معه الحديث عن بنية مُنسجمة ومُلتحمة التحامًا عضويًا بملفوظاتها المتنوعة. الصائغ في النشيد لا يعرف لغة واحدة أو وحيدة، وإنما هو إنسان اجتماعي يتحدث بلغته وبلغات غيره بطريقة فنية مُتنقة، تتيح لقارئيه المعاينة من منظار متعدد الزوايا والأبعاد. وبهذا يمكننا وسم النشيد بأنه نصٌّ مُتعدِّد اللغات والأساليب، وهذه اللغات لم تكن مجرد أصوات جوفاء بل هي أصوات محملة بحمولات دلالية وإيديولوجية مُختلفة، نقل عن طريقها الصائغ الرؤيا الشمولية للواقع الذي أعاد انتاجه.

الهوامش:

(1) عدنان الصائغ، الأعمال الشعرية، دار ميزوبوتاميا، بغداد، 2015م: 9.

(2) مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار الفارابي، بيروت، 2010م: 101.

(3) ينظر: مجموعة من المؤلفين، معجم الموسيقى، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2000م: 119.

(4) ينظر: باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، المغرب، 1986م: 59.

(5) شعرية دوستويفسكي: 11.

(6) معجم السرديات: 101.

(7) Oswald Ducrot, le dire et le dit, leS ÉditiONS de MiNUit, Paris 1984: 9.

(8) ينظر: معجم السرديات: 102.

(9) JACQUES BRES ET ALEKSANDRA, Voix, point de vue ou comment pêcher le dialogisme à la métaphore, Cahiers de praxématique, 43 | 2004, P: 34.

(10) Uma Viswanathan, Polyphony of midnight's children, Acta Scientiarum. Language and Culture, Brasil, vol. 32, núm. 1, 2010, p: 51.

(11) جميل حمداوي، التهجين في روايات احمد المخلوفي، دار الريف، المغرب، 2020م: 49.

(12) ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2017م : 85.

(13) فن الرواية: 87.

(14) صلاح بوسريف، الشعر وأفق الحداثة، دار الأمان، الرباط، 2014م: 11.

(15) جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط2، 1997م: 78.

(16) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، 1987م: 57–59.

(17) الخطاب الروائي: 16.

(18) زهراء بهشتي وآخرون، تجليات السرد البوليفوني في رواية (اعترافات كاتم الصوت) لمؤنس الرزاز باعتباره مظهرًا من مظاهر ما بعد الحداثة، مجلة إضاءات نقدية، ع(31)، 2018م: 93.

(19) الخطاب الروئي: 120.

(20) الأعمال الشعرية: 199.

(21) الكلمة في الرواية: 37.

(22) الاعمال الشعرية: 241.

(23) المصدر نفسه: 240.

(24) الأعمال الشعرية: 242.

(25) الكلمة في الرواية: 31.

(26) المصدر نفسه: 97.

(27) الأعمال الشعرية: 241.

(28) المصدر نفسه: 305.

(29) ينظر: محمد عبدو، في التشكيل اللغوي للشعر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013م:70.

(30) زينب عبد الرحمن ويحيى عبابنة، المصاحبة اللفظية في كتاب متخير الألفاظ لابن فارس، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الانسانية، فول 28، نو 3، 2020 : 218.

[31] عبد الغني أبو العزم، مفهوم المتلازمات وإشكالية الاشتغال المعجماتي، مجلة الدراسات المعجمية، ع (5)، المغرب، 2006م :34.

[32] الاعمال الشعرية:520.

[33] المصدر نفسه: 403.

[34] المصدر نفسه: 274.

[35] الخطاب الروئي: 60-62.

[36] الأعمال الشعرية: 127.

[37] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات، المغرب، 1989م: 91.

[38] الخطاب الروائي: 106.

[39] الأعمال الشعري: 138-139.

[40] إحالة إلى مخطوطات وكتب السحر العربية وإلى كتاب "الجفر"، و"شمس المعارف الكبرى"، وإلى "منبع أصول الحكمة"، و"بغية المشتاق في علم الأوفاق" للبوني، و"السر المظروف في علم بسط الحروف" للخلوتي الحنفي، و"الدرة البهية في جوامع الأسرار الروحانية" للشيخ الطندتائي، و"السحر الأسود" لبرنوخ المغربي.

[41] الأعمال الشعرية: 247-248.

[42] ينظر: أسلوبية الرواية: 88.

[43] الخطاب الروائي: 122.

[44] الأعمال الشعرية: 183-184.

[45] المصدر نفسه : 63.

[46] زيار فوزية، تعدد الأصوات والرؤية الحجاجية في الخطاب الشعري عند عز الدين مهيوبي، مجلة (لغة-كلام)، الجزائر، ع(7)، 2018م: 141.

[47] الأعمال الشعرية: 73.

[48] معجم السرديات: 101.

المصادر والمراجع

- عدنان الصائغ، الأعمال الشعرية، دار ميزوبوتاميا، بغداد، 2015م.
- مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار الفارابي، بيروت، 2010م.
- مجموعة من المؤلفين، معجم الموسيقى، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2000م.
- باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، المغرب، 1986م.
- جميل حمداوي، التهجين في روايات أحمد المخلوفي، دار الريف، المغرب، 2020م.
- ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2017م.
- صلاح بوسريف، الشعر وأفق الحداثة، دار الأمان، الرباط، 2014م.
- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط2، 1997م.
- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، 1987م.
- زهراء بهشتي وآخرون، تجليات السرد البوليفوني في رواية (اعترافات كاتم الصوت) لمؤنس الرزاز باعتباره مظهرًا من مظاهر ما بعد الحداثة، مجلة إضاءات نقدية، ع(31)، 2018م.
- محمد عبدو، في التشكيل اللغوي للشعر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013م.
- زينب عبد الرحمن ويحيى عبابنة، المصاحبة اللفظية في كتاب متخير الألفاظ لابن فارس، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الانسانية، فول 28، نو 3، 2020م.
- عبد الغني أبو العزم، مفهوم المتلازمات وإشكالية الاشتغال المعجماتي، مجلة الدراسات المعجمية، ع (5)، المغرب، 2006م.
- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات، المغرب، 1989م.
- زيار فوزية، تعدد الأصوات والرؤية الحجاجية في الخطاب الشعري عند عز الدين مهيوبي، مجلة (لغة–كلام)، الجزائر، ع(7)، 2018م.

- Oswald Ducrot, le dire et le dit, leS ÉditiONS de MiNUit, Paris 1984.
- JACQUES BRES ET ALEKSANDRA, Voix, point de vue ou comment pêcher le dialogisme à la métaphore, Cahiers de praxématique, 43 | 2004.
- Uma Viswanathan, Polyphony of midnight's children, Acta Scientiarum. Language and Culture, Brasil, vol. 32, núm. 1, 2010.

References

• Al-Sayegh, A. (2015). *Poetry Works*. Mesopotamia press. Baghdad.
• Alsaree, A. and Ali, S. (2010). *The Dictionary of Narratives*. Al-Farabi press. Beirut.
• Mohamed, S and Basil, A. (2000). *Music Lexicon*. Arabic Language Academy. Cairo.
• Bakhtin, A. (1986). *Dostoevsky's Poetry*. Toubkal press. Morocco.
• Hamdawi, J. (2020). *Hybridization in the Novels of Ahmed Al-Makhloufi*. Al-Reef press. Morocco.
• Kundera, M. (2017). *The Art of the Novel*. Arab Cultural Center. Morocco.
• Bosref, S. (2014). *Poetry and the Horizon of Modernity*. Al-Aman press. Rabat.
• Kristeva, J. (1997). *The Science of the Text* (2nd ed.). Toubkal press. Morocco.
• Bakhtin, M. (1987). *The Novelist Discourse*. Al-Fikr press. Cairo.
• Beheshti, Z. (2018). Manifestations of the polyphonic narration in the novel (Confessions of a Silencer) by Moanis Al-Razzaz as a manifestation of postmodernism. *Critical Illuminations Journal.* 2(1). 31.
• Abdo, M. (2013). *On the Linguistic Formation of Poetry*. Syrian General Authority for Books. Damascus.
• Abd Al-Rahman, Z. and Ababneh, Y. (2020). The verbal accompaniment in Ibn Faris's book The Choice of Words. *IUG Journal of Humanities Research*. 28(3). 17-29.
• Abu Al-Azm, A. (2006). The Concept of Syndrome and the Problem of Lexical Employment. *Lexicographic studies*.5(1). 5.
• Hamdani, H. (1989). *The Stylistics of the Novel*. Studies Publications. Morocco.
• Fawzia, Z. (2018). Polyphony and Argumentative Vision in the Poetic Discourse of Izz Al-Din Mahyoubi. *Journal of Language-speech*. 7(2). 13-27.