حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٨ (عدد أكتوبر – ديسمبر ٢٠٢٠)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

التعددية الصوتية فى قصيدتى "ثورة فى الجحيم" للزهاوى و "تكير ومنكر" لملك الشعراء بهار

شيرين خيرى عبد النبى*

أستاذ مساعد – كلية الآداب جامعة عين شمس

المستخلص

تعددت مسميات التعددية الصوتية فهناك من يطلق عليها اسم البوليفونية، وهناك من يطلق عليها الحوارية، وكما تعددت مساميتها تعددت أيضاً أنواعها فمنها الحوارية الجدلية، والحوارية الأدبية، والحوارية اللسانية وغيرها.

وقد اختص هذا البحث بدراسة التعددية الصوتية اللسانية أو الحوارية اللسانية التى تركز على تعدد الأصوات فى بعض الملفوظات واستخلاص وجهات النظر. ولكى تتحقق التعددية الصوتية لابد أن تتوافر أصوات متعددة ومتقابلة يحدث بينها تحاور وتفاعل فتؤدى إلى خلق نص حوارى تفاعلى تتباين فيه الرؤى والمواقف، وانطلاقاً من هذا الأساس جاء اختيار قصيدة ثورة فى الجحيم للزهاوى وقصيدة نكير ومنكر لملك الشعراء بهار كنموذج للتعددية الصوتية فى العربية والفارسية.

ويهدف البحث إلى دراسة التعددية الصوتية بين الزهاوى وبهار من خلال بيان أوجه الشبه والاختلاف بين تعددية كل منهما فى الإيديولوجيات وكذلك فى أنماط الحوار وطبيعة التشكيل اللغوى بينهما من خلال المنهج التقابلى معتمداً على نظرية التعددية الصوتية التى أسسها ديكرو متخذاً من نظرية باختين أساساً له.

وانطلاقاً من هذا المنهج فقد قسم البحث إلى: المقدمة: تتناول التعريف بالموضوع وأهميته والدراسات السابقة والمنهج المتبع فى الدراسة.يليها المبحث الأول: ويتناول الإيديولوجيا وتعددية الأفكار عند الزهاوى وبهار.ثم المبحث الثانى: ويتم فيه دراسة التشكيل الصوتى وأنواع التعددية الصوتية عند الزهاوى وبهار. من خلال دراسة أقوال المتكلم وأقوال الشخصيات والأقوال ثنائية الصوت عندهما، بالإضافة إلى التطرق إلى أنواع التعددية الصوتية عندهما من خلال دراسة الحوار الداخلى والحوار الخارجى. أما المبحث الثالث والأخير: فيتم فيه دراسة صورة اللغة عند الزهاوى وبهار وكيفية انتقاء الألفاظ وتحديد أسلوب الشاعرين من خلال آليات محددة ممثلة فى التهجين والأسلبة والتنويع. وتأتى بعد ذلك خاتمة بأهم النتائج التى توصلت إليها الدراسة، يليها ثبت بالمصادر والمراجع التى تم الرجوع إليها.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس ٢٠٢٠.

المقدمة

تعددت مسميات التعددية الصوتية "چند آوايى، چند صدايى" فهناك من يطلق عليها اسم "البوليفونية Polyphonie پوليفونى"، وقد أخذ هذا المصطلح من مصطلح علم الموسيقى على أساس أن "البوليفونية عبارة عن انسجام أو اتساق بين مجموعة من أصوات العزف المختلفة وتآلفها فنياً وجمالياً ضمن وحدة نغمية هارمونية نسقية، وبعد ذلك انتقل المصطلح من مجال الموسيقى إلى الأدب والنقد واللسانيات"(١).

وهناك من يطلق على التعددية الصوتية "الحوارية Dialogism، گفتگومندى، چند آوايى"، ومصطلح الحوارية قديم لكنه ظهر مرة أخرى فى العصر الحديث، وتزامن ظهوره مع باختين حين حلل أعمال دوستويفسكى الروائية، ويستخدم مفهوم الحوارية "لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات على اعتبار أنها تنتمى إلى عالم الخطاب لا إلى عالم اللسان، وتتعلق باللسانية وليس باللسانيات، وذلك لقيامها على المستوى الدلالى المشترك بين المتخاطبين"(٢).

ومن ثم، فإن المسميات المختلفة للتعددية الصوتية تختلف وفقاً للمجال الذى ستدرس من خلاله، فالتعددية الصوتية هو المصطلح الأقرب لعلم اللغة، أما مصطلح الحوارية فهو المصطلح الأقرب للأدب، وكلاهما مستمدان من مصطلح البوليفونية فى علم الموسيقى.

لقد قصر باختين الحوارية أو تعدد الأصوات على الرواية باعتبار أنها تتمتع بتعدد الأصوات، إلا أن ما فرضته نظرية تداخل الأجناس الأدبية، ومع التطور الذى طرأ فى بنية القصيدة ومضمونها، جعل الشعر أيضاً يتمتع بتعدد الأصوات(٣).

وقد تعددت أنواع الحوارية؛ فمنها الحوارية الجدلية(٤)،والحوارية الفلسفية(٥)، والحوارية الأدبية(٦)، والحوارية اللسانية(٧)، والحوارية التأويلية(٨)، والحوارية الحجاجية(٩)، والحوارية العقلانية وغيرها.

أما التعددية الصوتية اللسانية أو الحوارية اللسانية فقد ظهرت فى السبعينيات من القرن العشرين، وقد تطورت على يد مجموعة من الباحثين اللسانيين أمثال: أزوالد دوكرو، وماريون كاريل، وديكلى وغيرهم. والغرض من اللسانيات الحوارية "هو التركيز على تعدد الأصوات فى بعض الملفوظات، واستخلاص وجهات النظر، وتحديد الذوات التخييلية، واستجلاء الحوارية التلفظية داخل الملفوظ المعطى"(١٠).

"ويختلف مفهوم الحوارية عند اللسانيين، إلى حد ما، عن مفهومه عند دارسى الأدب. فمعناه فى الأدب وجود مجموعة من الأصوات السردية التى تتفاعل وتعبر عن همومها الذاتية والموضوعية، دون أن يهيمن صوت على الآخر. أما فى مجال اللسانيات الحجاجية، فقد تعامل دوكرو مع الحوارية فى ضوء رؤية تلفظية لسانية، انطلاقاً من أن النص ليس فيه صوت واحد، بل هناك أصوات متعددة ومتقابلة ومتعارضة، مثل: الذات المتكلمة، والمتلفظ، والمستمع. فالذات المتكلمة هى الذات الفيزيائية الحسية التجريبية التى تنتج الملفوظ، مثل: الكاتب أو المبدع. أما المتلفظ، فهو ذات لسانية ورقية داخل الخطاب. وينطبق هذا على المتلقى كذلك"(١١).

ولكى تتحقق التعددية الصوتية أو الحوارية اللسانية لابد أن تتوافر أصوات متعددة ومتقابلة يحدث بينها تحاور وتفاعل، تؤدى إلى خلق نص حوارى تفاعلى تتباين فيه الرؤى والمواقف، وانطلاقاً من هذا الأساس وقع الاختيار على القصائد الحوارية كنموذج للتعددية الصوتية.

والقصيدة الحوارية هى قصيدة نتجت عن تزاوج الشعر والمسرح، ووظفت الحوار كأداة من أدواتها؛ لذا يمكن القول إن القصيدة الحوارية هى القصيدة التى تبنى على الحوار سواء، كان هذا الحوار مباشراً أو غير مباشر، ولعل خير مثال للقصيدة الحوارية فى اللغة العربية هى قصيدة "ثورة فى الجحيم" للزهاوى، وهذه القصيدة هى "قصيدة طويلة عدد أبياتها ٤٣٣ بيتاً ، وقد نشرها الزهاوى فى مجلة الدهور البيروتية سنة ١٩٣١م، ثم أعاد نشرها فى آخر ديوانه الأوشال المطبوع فى بغداد سنة ١٩٣٤م، وقد قال الزهاوى عن هذه القصيدة :" وأحسن قصائدى ثورة فى الجحيم". وقال أيضاً: (وقد سبنى بسببها بعض المتعصبين على المنابر فى خطبة صلاة الجمعة)"(١٢).

وثورة فى الجحيم هى رحلة إلى عالم البرزخ والآخرة وقد حكى فيها الزهاوى أنه بعد أن مات جاءه منكر ونكير، وقد دار حوار بين أحد الملكين والميت عن الدين وعن الدنيا وماذا فعل فيها أثناء حياته، ثم وصف الصراط، والسؤال عن الملائكة والشياطين والجن، والسؤال عن السفور والحجاب، والسؤال عن الإله، وامتناع الميت عن الإفاضة فى الجواب، وتقريع الميت للملكين، والحديث عن عذاب القبر، ووصف الجنة وما بها من نعيم ليزداد الميت هماً من حرمانه إياها، وأخذ الميت إلى الجحيم ووصف ما بها من عذاب، ولقاء الميت بليلى فى الجحيم والشعراء والخيام والحكماء والفلاسفة، واختراع أحد أهل الجحيم لآلة تطفئ السعير، وخطبة أحد شباب الجحيم للحث على الثورة ، والحرب بين الزبانية وأهل الجحيم، ثم إنجاد الشياطين لأهل الجحيم والملائكة والحرب بينهما ووصف هذه الحرب وانهزام جيش الملائكة، ثم احتلال أهل الجحيم للجنة طائرين إليها على ظهور الشياطين.

والزهاوى أحد شعراء العراق المشهورين اسمه" جميل صدقى محمد فيضى أحمد بابان الزهاوى، ينسب إلى "زهاو" لأن أباه هاجر إليها، واشتهر بها فنُسب إليها(١٣). لُقب بعدة ألقاب منها: المجنون، والطائش، والجرئ، والزنديق،حيث يقول عن نفسه:" وكنت فى صباى أسمى بالمجنون؛ لحركاتى غير المألوفة، وفى شبابى بالطائش؛ لنزعتى إلى الطرب، وفى كهولتى بالجرئ؛ لمقاومتى الاستبداد، وفى شيخوختى بالزنديق؛ لمجاهرتى بآرائى الحرة الفلسفية المخالفة لآراء الجمهور"(١٤).

وقد أختلف المؤرخون حول تاريخ ميلاده، لكن أغلبهم أجمع أنه " ولد فى بغداد فى يوم الأربعاء التاسع والعشرين من ذى الجحة سنة ألف ومائتين وتسع وسبعين هجرية، الموافق الثامن عشر من يونيو سنة ألف وثمانمائة وثلاث وستين ميلادية"(١٥).

وتوفى "فى مساء يوم الأحد الثالث والعشرين من فبراير سنة ألف وتسعمائة وست وثلاثين ميلادية، وقد لفظ أنفاسه الأخيرة فى حضن زوجته، ودفن فى الأعظمية، بجوار قبر أبى حنيفة وقبره معروف مشهور"(١٦).

أما عن أعماله فقد خلف العديد من الآثار الشعرية، والنثرية والعلمية. ومن أعماله النثرية: الكائنات، الخيل وسباقها، الخط الجديد، الفجر الصادق فى الرد على منكرى التوسل والكرامات والخوارق، وغيرها. ومن أعماله الشعرية ديوان الكلم المنظوم، ورباعيات الزهاوى، واللباب والأوشال، والثمالة والنزعات، وغيرها بالإضافة إلى ترجمة رباعيات الخيام شعراً ونثراً وغيرها من الأعمال(١٧).

ويضاهى الزهاوى فى مكانته وشعره ملك الشعراء بهار "هو ميرزا محمد تقى، المتخلص ببهار، ولد يوم الخميس ١٢ ربيع الأول من عام ١٣٠٤هـ، ١٨٨٦م، وتوفى ١٣٣٠هـ. ش، وهو فى الخامسة والستين من عمره نتيجة أصابته بمرض السل، ودفن فى مقبرة ظهير الدولة فى شمران"(١٨).

أما عن أعماله فقد ترك لنا بهار ديوان شعر والعديد من المؤلفات الشعرية والنثرية بالإضافة إلى تصحيح وترجمة العديد من الأعمال الفارسية المهمة، ناهيك عن المقالات فى مختلف فروع المعرفة ومقدمات العديد من الكتب(١٩).

ومن بين أعماله وقع الاختيار على قصيدته الحوارية (نكير ومنكر) التى نظمها بهار متأثراً بجميل صدقى الزهاوى، بالإضافة إلى قصيدتيه (جهنم)، و (بهشت ودوزخ).

وقد نظم بهار قصيدته (نكير ومنكر) فى عام ١٣٢٦ش / ١٩٤٩م أى بعد قصيدة الزهاوى بما يقرب من خمس عشرة سنة، وقدم فيها بهار صورة دقيقة لحواره مع الملكين منكر ونكير فى أول ليلة من ليالى القبر، وكان قد نظم قبلها قصيدته (بهشت ودوزخ) التى نظمها عام ١٣٠٧ش / ١٩٢٨م، وقصيدته المسماة (جهنميه بهار) عام ١٢٨٧ش / ١٩٠٨م.

أما عن الصلة بين الزهاوى وبهار فقد كان جميل صدقى الزهاوى يعرف الفارسية جيداً؛ ذلك لأنه كان يعيش فى (زهاو) من نواحى كرمانشاه، لهذا كان يعرف الفارسية وآدابها جيداً، ومن شدة إعجابه باللغة الفارسية ، نظم أول أشعاره فى بداية شبابه باللغة الفارسية، كما كان مولعاً بالأدب الفارسى وخاصة الخيام الذى ترجم رباعياته شعراً ونثراً إلى اللغة العربية، بالإضافة إلى ولعه بشعراء إيران أمثال الفردوسى وحافظ وغيرهما.

غير أن هناك علاقة بين بهار والزهاوى، "فقد كان بهارعلى علم بالأوضاع فى العراق، وكانت تربطه معرفة وصداقة قديمة بالزهاوى، وامتدت هذه الصلة حتى قبل مجيئ الزهاوى إلى طهران فى حفل ألفية الفردوسى عام ١٣١٣ش/١٩٣٤م. التى نظم فيها الشاعران أشعاراً جميلة بمناسبة هذه الألفية، وبعد وفاة الزهاوى بعام أرسلت الحكومة العراقية دعوة لبهار للمشاركة فى مراسم تأبينه ، لكنه لم يتمكن من السفر حينها بسبب وزير المعارف حينها على أصغر حكمت الذى منعه من السفر وحضور هذه المراسم"(٢٠)، وقد رثاه بهار فى تركيب بند أظهر فيه قيمة الزهاوى ومكانته بين الشعراء العرب يقول بهار فى مطلع قصيدته الرثائية للزهاوى التى تربو على ثلاثة وستين بيتاً من الشعر:

دجلهٔ بغداد بر مرگ زهاوى خون گريست
نى خطا گفتم كه شرق از نيل تا سيحون گريست
اشك ريزان شد عراق از ماتم فرزند خويش
همچـــو يونان كز غم هجران افلاطــون گريست
زين بلاى عام يعنى مرگ سلطان سخن
مردم شهرى به شهر وبدو در هامون گريست(٢١)

الترجمة:

بكى دجلة بغداد دماً على موت الزهاوى ولست
مخطئاً إن قلت بكى الشرق من النيل حتى سيحون
وانهمرت دموع العراق حزناً على ابنها
كما بكى اليونان حزناً على هجران افلاطون
وبكى الناس من مدينة إلى أخرى ومن بقعة إلى أخرى
بسبب البلاء العام وهو موت سلطان الكلام

وقد أشار بهار فى هذه القصيدة أيضاً إلى قصيدة الزهاوى "ثورة فى الجحيم" إذ يقول:

در بهشت ست او ولى فخر از "جهنم" مى كند

نيز كردى فخر اگر شعر جهنم نيستى[٢٢]

الترجمة:

إنه فى الجنة لكنه يفتخر ب "جهنم"

لك أن تفتخر أيضاً حتى لو لم يوجد شعر جهنم.

وقد عاش كلا الشاعرين فى نفس الظروف المجتمعية والسياسية؛ حيث عاش الزهاوى حياته فى ظل "مجتمع جامد متخلف، تحكم أفراده العادات السقيمة، والتقاليد البالية، ذلك لأن الدولة العثمانية التى حكمت العراق زهاء أربعة قرون، لم تكن لتهتم بتقدم حياة أبنائه ورفع مستواهم فى شتى مجالات الحياة، بل تركتهم يتخبطون فى دياجير الفقر والجهل والمرض، وهكذا وبينتيجة هذا التخلف أصبحت حياة أبناء هذا المجتمع حياة مترديةساذجة تسيطر عليها صور التعاسة والشقاء، وتحكم العلاقات بين أفرادها، قوى مؤثرة، غير الولاة والحكام الأتراك، ممثلة برجال الدين ورؤساء العوائل البارزة فى المدينة وزعماء القبائل فى الأرياف والبوادى! وقد عاصر الزهاوى الحكم العثمانى فى العراق إذ قضى نحو ٥٤ عاماً من حياته فى ظل العهد الأخير من الحكم العثمانى فى العراق، وقضى أربع سنوات فى ظل السلطة البريطانية المحتلة، بينما قضى بقية عمره فى ظل الدولة العراقية الجديدة التى قامت فى سنة ١٩٢١م"[٢٣]. كذلك بهار لم يكن بمنأى عن هذه الظروف فقد عاش بهار فى عصر اختناق الدستورية فى ظل حكام الدولة القاجارية وقد عانت إيران ويلات التخلف السياسى والاقتصادى والتردى المجتمعى، والصراع المذهبى بين السنة والشيعة، وكذلك سيطرة التخلف والفقر وتردى الأحوال السياسية فى البلاد[٢٤].

وتهدف هذه الدراسة إلى بحث التعددية الصوتية بين الزهاوى وبهار من خلال بيان أوجه الشبه والاختلاف بين تعددية كل منهما فى الإيدلوجيات أو المرجعية وكذلك فى أنماط الحوار وطبيعة التشكيل اللغوى بينهما.

أما عن الدراسات السابقة فقد قدمت العديد من الأبحاث والدراسات عن الزهاوى مثل:

- جميل صدقى الزهاوى (حياته وشعره)، رسالة ماجستير ، إعداد: يوسف على الدويدة محمد، جامعة أم الدرمان الإسلامية، كلية الدراسات العليا، ٢٠٠٨م.
- جميل صدقى الزهاى (حياته وشعره)، رسالة ماجستير، إعداد: جمال حسين جابر، كلية الآداب، جامعة النيلين، السودان، ٢٠٠٦م.
- جميل صدقى الزهاوى، بحث منشور بمجلة المجمع العلمى العربى، لطه الراوى، مجلد ١٤، الجزء ٧ ، ٨ ، ١٩٣٦.
- الشعر القصصى فى القصيدة العربية: الزهاوى نموذجاً، مجلة بابل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، إعداد: شيماء محمد كاظم الزبيدى، العدد ٢٢، ٢٠١٤م.
- آسيب هاى اجتماعى از ديدگاه "جميل صدقى الزهاوى"، إعداد: حسين ناظرى ومعصومه محمود آبادى، دوفصلنامه علمى پژوهشى نقد ادب معاصر عربى، سال دوم، شماره اول، ١٣٩٠ش.
- روابط بينامتنى دينى در قصيده ى "ثورة فى الجحيم" جميل صدقى زهاوى، حسين كيانى وفاطمة على نژاد چمازكتى، مجله ى انجمن ايرانى زبان وادبيات عربى، علمى – پژوهشى، شماره ٢١، زمستان ١٣٩٠ش، ٢٠١١م.
- انديشه هاى جميل صدقى زهاوى در قصيدهٔ "شورش در جهنم"، رمضان رضائى ويد الله رفيعى وپرى ناز على اكبرى، بهارستان سخن (فصلنامهٔ علمى – پژوهشى ادبيات فارسى)، سال نهم، شماره ٢٢، تابستان ١٣٩٢ش.

- ملحمة "ثورة الجحيم" فى شعر جميل صدقى الزهاوى، صمد سليمانى ورحمت الله حيدرى منش وحسن بهادرى، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد الثانى عشر، ١٣٩٠ش.
- جميل صدقى زهاوى وزبان وادبيات فارسى، ناصر محسن نيا، نشريهٔ علمى – پژوهشى، پژوهشنامهٔ زبان وادب فارسى (گوهر گويا)، سال چهارم، شماره دوم، پياپى ١٤، تابستان ١٣٨٩ش.
- نقد التناص القرآنى فى قصيدة "ثورة فى الجحيم" لجميل صدقى الزهاوى، جهانگير اميرى وعبد الصاحب طهماسبى وفاروق نعمتى، فصلية النقد والأدب المقارن (بحوث فى اللغة العربية وآدابها)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازى، كرمانشاه، السنة الأولى، العدد ٤، شتاء ١٣٩٠ش، ٢٠١٢م.

كذلك قدمت العديد من الدراسات حول بهار منها:

- الشعر السياسى عند ملك الشعراء (بهار) دراسة فى الشكل والمضمون، رسالة ماجستير، إعداد: نيفين أبو العنين مرزوق السيسى، جامعة المنوفية، كلية الآداب، ٢٠١١م.
- منظومة كارنامه زندان لملك الشعراء بهار دراسة وترجمة، رسالة ماجستير، إعداد: رملة محمود غانم، جامعة عين شمس، كلية الآداب، ١٩٧٧م.

أما الدراسات حول الزهاوى وبهار، فهناك العديد من الدراسات حول أشعارهما منها:

- بهشت ودوزخ زهاوى وبهار، جهانگير اميرى و عبد الصاحب طهماسبى، نشريهٔ ادبيات تطبيقى، دانشكدهٔ ادبيات وعلوم انسانى، دانشگاه شهيد با هنر كرمان، سال ٨، شمارهء ١٤، بهار وتابستان ١٣٩٥ش.
- استعمار ستيزى در اشعار بهار وجميل صدقى الزهاوى، إعداد: محمد صادق بصيرى وراضيه نور محمدى: فصلنامه ى لسان مبين (پژوهش ادب عربى) علمى – پژوهشى، سال سوم، دوره ى جديد، شماره ى ششم، زمستان ١٣٩٠ش.
- بررسى تطبيقى نوستالژى سياسى در شعر ملك الشعراى بهار وجميل صدقى الزهاوى، وحيد سبزيان پور وپيمان صالحى، نشريهٔ ادبيات تطبيقى (علمى – پژوهشى) دانشكدهء ادبيات وعلوم انسانى– دانشگاه شهيد با هنر كرمان، سال چهارم، شمارهء ٨، بهار وتانستان ١٣٩٢ش.
- سبك شناسى تطبيقى "نكير ومنكر" ملك الشعراى بهار با "شورشى در جهنم" صدقى زهاوى، فرامرز ميرزايى و مرضيه رحيمى آذين، كاوش نامهٔ ادبيات تطبيقى (مطالعات عربى – فارسى)، دانشكدهٔ ادبيات وعلوم انسانى، دانشگاه رازى كرمانشاه، سال چهارم، شمارهٔ ١٤، تابستان ١٣٩٣ش، ٢٠١٤م.
- طنز اجتماعى در اشعار ملك الشعراى بهار و جميل صدقى زهاوى، پژوهشى در ادبيات تطبيقى، فرامرز ميرزايى و هادى نظرى منظم و مرضيه رحيمى آذين، دومين همايش ملى ادبيات تطبيقى دانشگاه رازى، شهريور ١٣٩٣ش.
- بررسى تطبيقى مفهوم آزادى وظلم ستيزى با رويكرد دفاع از حقوق زنان در سروده هاى محمد تقى بهار وجميل صدقى الزهاوى، حميده شيخ زاده وفاطمه سعدونى، دانشگاه زنجان، شهريور ١٣٩٢ش.

- ميهن دوستى در شعر ملك الشعراى بهار وجميل صدقى زهاوى، سيد مهدى مسبوق و شهلا زمانى وعلى عزيزى، فصلنامهٔ نقد وادبيات تطبيقى (پژوهش هاى زبان وادبيات عربى) دانشكده ى ادبيات وعلوم انسانى– دانشگاه رازى كرمانشاه ــ سال اول،شماره ى ٢، تابستان ١٣٩٠ش، ٢٠١١م.
- نگرش به زن در شعر ملك الشعراى بهار وجميل صدقى زهاوى بر پايهٔ مكتب تطبيقى سلافيه، محمود رضا توكلى محمدى ومحمد على آذر شب ومعصومه شبسترى، دومين همايش ملى ادبيات تطبيقى ، دانشگاه رازى، شهريور ١٣٩٣ش.

من خلال هذا العرض لأهم الدراسات حول الزهاوى وبهار يلاحظ أن الدراسات الإيرانية قد تناولت شعر الزهاوى وأفردت له أبحاثًا خاصة بأشعاره، وأفكاره، وانصبت الدراسات على الدراسات الأدبية المقارنة بين أشعار الزهاوى وبهار، وذلك نظراً لتشابه أفكارهما والموضوعات المشتركة بينهما. ولم تتوقف الدراسات الإيرانية عند حد المقارنة بين الزهاوى وبهار، لكنها امتدت إلى المقارنة بين الزهاوى وشعراء آخرين أمثال أبى القاسم اللاهوتى[٢٥] وحكيم نيشابور[٢٦] وناصر خسرو[٢٧] وفرخى اليزدى[٢٨]. وهذا إن دل فإنما يدل على مكانة الزهاوى ليس فقط عند العرب بل عند الإيرانيين أنفسهم.

كما يلاحظ أيضاً أنه لم تقم أية دراسة بتناول التعددية الصوتية عند الزهاوى وبهار، ولم تفرد أية دراسة لغوية حول أشعارهما، لذا يمكن اعتبار هذه الدراسة هى الدراسة اللغوية الأولى التى تتناول شعر الزهاوى وبهار.

ويقوم البحث على المنهج التقابلى معتمداً على نظرية التعددية الصوتية اللسانية التى أسسها ديكرو متخذاً من نظرية باختين فى الحوارية أساساً له، فقد عمد ديكرو على نقل تعددية النص الأدبى إلى التعددية الصوتية اللسانية مركزاً على تعدد الأصوات داخل الملفوظ الواحد من خلال حضور الضمائر المتكلمة و المتلفظة.

وانطلاقاً من هذا المنهج فقد قسمت الدراسة إلى:

المقدمة: تتناول التعريف بالموضوع وأهميته والدراسات السابقة والمنهج المتبع فى الدراسة.

المبحث الأول: ويتناول الإيديولوجيا وتعددية الأفكار عند الزهاوى وبهار.

المبحث الثانى: ويتم فيه دراسة التشكيل الصوتى وأنواع التعددية الصوتية عند الزهاوى وبهار. من خلال دراسة أقوال المتكلم وأقوال الشخصيات والأقوال ثنائية الصوت عندهما، بالإضافة إلى التطرق إلى أنواع التعددية الصوتية عندهما من خلال دراسة الحوار الداخلى والحوار الخارجى.

أما المبحث الثالث والأخير: فيتم فيه دراسة صورة اللغة عند الزهاوى وبهار وكيفية انتقاء الألفاظ وتحديد أسلوب الشاعرين من خلال آليات محددة ممثلة فى التهجين والأسلبة والتنويع.

وتأتى بعد ذلك خاتمة بأهم النتائج التى توصلت إليها الدراسة، يليها ثبت بالمصادر والمراجع التى تم الرجوع إليها.

المبحث الأول: الإيديولوجيا وتعددية الأفكار عند الزهاوى وبهار

عمم "ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin" الحوارية على الكون ككل، ففى نظره أن الكون بأكمله قائم على الحوار، ويقصد من ذلك أن كل شئ له حضور أولى من قبل،

وهذا الحضور هو ما يسميه "باختين" بالنماذج الأولية، أى النموذج الأصل، وباقى الأشياء هى إعادة خلق لهذا الأصل عن طريق التفاعل معه، وبهذه الطريقة تنشأ العلاقة الحوارية، عن طريق محاكاة الآخر إما بالتشابه، أو التطابق، أو المفارقة [٢٩].

معنى هذا أن الأفكار جميعها هى محاكاة للفكرة الأم، التى مركزها الإيديولوجيا؛ وهو ما جعل لها مكانة بارزة عند باختين؛ حيث جعلها أساساً للحوارية كما يطلق عليها فى الأدب، أو التعددية الصوتية كما يطلق عليها عند علماء اللغة.

والإيديولوجيا "ايدئولوژى" " مصطلح مشكل يجب استعماله بحذر، بل يتحتم الاستغناء عنه فى أكثر الحالات؛ لأنه مفهوم غير برئ، يحمل فى طياته اختيارات فكرية يجب الوعى بها لكى لا يتناقض صريح الكلام مع مدلوله الضمنى"[٣٠].

وكلمة إيديولوجيا دخلية على جميع اللغات الحية، "وقدم مصطلح الإيديولوجيا فى بدايته على أنه علم الأفكار، ويعتبر الفيلسوف الفرنسى أنطوان دستوت دى تراسى Antoine destote de tracy أول من أرسى مصطلح الإيديولوجيا بصيغته المعروفة idéologie وعنى بذلك أن يكون المصطلح مقابلاً للعلم الذى يدرس الأفكار دراسة علمية بحتة باتباع قوانين علمية مضبوطة، تنطلق من الملاحظة والتجربة لتصل إلى نتيجة محددة"[٣١].

كما تعرف الإيديولوجيا بأنها " نظام فكرى أو نسق من الأفكار التى يعتنقها مجموعة من البشر، وتحدد رؤية العالم أو تفسير ظواهره، وترسم من ثم أسلوب مواجهة الحياة وقد يتضمن النسق بعض التناقضات ولكنها تستخدم بطريقة تخفى تناقضها عمن يعتنقونها"[٣٢]. وتتنوع الإيديوجيا فمنها الإيديوجيا العلمية، والإيدلوجيا الفكرية، والإيدلوجيا الطبيعية وغيرها[٣٣].

وقد عرفها باختين بأنها "مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشرى، للواقع الاجتماعى والطبيعى الذى يعبر عنه ويثبته بواسطة الكلمة، والرسم، والخط أو بأى شكل سيميائى آخر. من ثم عندما نقول إيدلوجياً فإن ذلك يعنى داخل إشارة، أو كلمة، أو علامة، أو خط بيانى، أو رمز،..... إلخ"[٣٤].

أما باختين فيعرف الإيدلوجيا "من خلال الفعل الكلامى الذى يكون نتاجاً لاصطدام الفكرة بالفكرة الأخرى، وهذا ما يسمح بتعدد الأفكار، وينتج عنه التطور المستمر للعلامات الاجتماعية عموماً، والوعى الفردى خاصة"[٣٥].

وهذا يعنى أن الإيدلوجيا عند باختين تنبع من اللغة، على اعتبار أن اللغة عبارة عن أنساق تحمل إيدلوجيا معينة تنتقل عن طريق الممارسات الكلامية للفرد، فتتلاقى هذه الإيدلوجيا مع إيدلوجيات أخرى فينتج عن ذلك الحوار أو التعدد الصوتى.

وقد ربط باختين بين الإيدلوجيا واللغة فى كتابه "الماركسية وفلسفة اللغة" فيقول:" إن الكلمة هى الظاهرة الإيدلوجية الأمثل؛ لأنها الوسيلة الأولى للوعى الفردى"[٣٦].

ونجد ما يقوله باختين عن ارتباط الإيدلوجيا باللغة يتلاقى ما قول دى سوسر" إن الفصل بين اللغة والكلام يعنى أيضاً الفصل بين ما هو اجتماعى وما هو فردى، والفصل بين ما هو جوهرى وما هو ثانوى وعرضى إلى درجة ما"[٣٧].

إذن اللغة هى وعاء الفكر أو الإيدلوجيا، وهذا ما حدا بسوسور إلى التفرقة بين علم اللغة التزامنى "زبان شناسى همگام" الذى يهتم بـــ" دارسة العلاقات المنطقية والسيكولوجية التى تربط بين العناصر المتزامنة وتكون نظاماً فى العقل الجماعى للمتكلمين". وعلم اللغة الزمنى"زبانشناسى متناوب" الذى يدرس "العلاقات التى تربط بين

العناصر التى تتعاقب زمنياً ولا يدركها العقل الجماعى، كل عنصر يحل محل العنصر الآخر، من غير أن تؤلف هذه العناصر نظاماً"(٣٨).

فكلا العلمين سواء علم اللغة التزامنى أو اللسانيات التزامنية، أو علم اللغة الزمنى أو ما يطلق عليه علم اللغة التتابعى أو اللسانيات التتابعية يؤكدان على علاقة اللغة بالإيدلوجيا أو الفكرة الأولى.

و"كل نشاط فكرى أو لغوى هو فى النهاية محدد إيدلوجياً؛ فالنص الأدبى يصبح نتاجاً لعلاقات مديدة متنامية ومتغيرة بين الإيدلوجيا والواقع من خلال الفعل اللغوى الخاص الذى يرتبط بالواقع من جهة، ويتشكل إيدلوجيا من جهة أخرى، أى إن الأدب يصبح إيدلوجيا موسطة، فالأدب هو عملية صيرورة دائمة لمكونات الإيدلوجيا فى الفعل اللغوى"(٣٩).

ويقول باختين "الفكرة ذات طابع فردى داخلى، وذاتى داخلى، إن مجال وجودها ليس الوعى الفردى بل العلاقة الحوارية بين مختلف أشكال الوعى، فالفكرة بمثابة الحادثة الحية الواقعة فى نقطة الالتقاء الحوارى بين شكلين أو أكثر من أشكال الوعى، والفكرة من هذه الزاوية شبيهة بالكلمة التى تتوحد معها حوارياً، وهكذا فهى تحتاج شأنها فى ذلك شأن الكلمة لأن تكون مسموعة ومفهومة ومجاب عنها بأصوات أخرى صادرة عن أشكال وعى الآخرين"(٤٠).

إن ما يخلق التعددية الصوتية هو حمل الكلمة فى أحشائها لكلمة أخرى، وذلك من خلال الحوار الصريح، أو من خلال حوار غير مباشر يفهم من خلال ما تحمله الكلمة من دلالة تعبر عن وعى الآخرين وعن فكرهم.

وقد ربط باختين بين التعدد الصوتى والخلفية الإيدلوجية حيث رأى أن " تمثل كلمات الآخرين يأخذ معنى أكثر أهمية وعمقاً عندما يتعلق الأمر بسيرورة الإنسان الإيدلوجية فى المعنى الحقيقى للكلمة"(٤١).

تعددية الفكرة والنماذج الأولية لصور الأفكار عند الزهاوى:

تظهر فى قصيدة ثورة فى الجحيم للزهاوى صور الأفكار التى نهلت من بنيات نصية مختلفة، فهناك مرجعيات أولية هى التى كونت أفكار القصيدة وهذه النماذج نجدها متمثلة فى :

أولاً: رسالة الغفران للمعرى

هى رسالة كتبها المعرى عام ١٠٤٠م، رداً على رسالة ابن القارح، وهى رسالة نثرية يصف فيها المعرى أحوال الخلائق فى الجنة، وفى الجحيم، حيث تبدأ الرسالة بالرد على رسالة ابن القارح، ثم ينتقل إلى وصف نعيم الجنة وصفاً مستمداً من القرآن الكريم، ومن حديث الإسراء والمعراج، ويلتقى هناك أهل الجنة من الشعراء الذين غفر الله لهم ومنهم زهير بن أبى سلمى، والأعشى، والنابغة الذبيانى، وحسان بن ثابت، ولبيد بن ربيعة، ومسامرة رضوان خازن الجنة للشعراء والأدباء، ثم يلتقى العديد من الشعراء الذين اعتبرهم من أهل الجحيم ومنهم امرؤ القيس، وبشار بن برد، وعنترة، وعمرو بن كلثوم وغيرهم. وتعد رسالة الغفران من النماذج الأولية التى اعتمد عليها الزهاوى فى إيدلوجيته، وتتضح هذه الإيدلوجيا فى:

١- لقاء الحيوانات المفترسة

جسد المعرى وجود حيوانات مفترسة على مدخل الروضة التى تسكنها أرواح الجان، فالتقى ابن القارح عقبات تسد الطريق أمامه، تمثت هذه العقبات فى أسد كاسر يفترس بقار الجنة دون أن تتأذى الفريسة بظفر ولا ناب يقول المعرى:

"**ويحم، فإذا هو بأسد يفترس من صيران الجنة وحسيلها، فلا تكفيه هنيدة ولا هند – أى مائة ولا مائتان– فيقول فى نفسه: لقد كان الأسد يفترس الشاة العجفاء، فيقيم عليها الأيام لا يطعم سواها شيئاً. فيلهم الله الأسد أن يتكلم – وقد عرف ما فى نفسه – فيقول: يا عبد الله، أليس أحدكم فى الجنة تقدم له الصحفة وفيها البهط، والطريم مع النهيدة، فيأكل منها مثل عمر السموات والأرض، يلتذ بما أصاب فلا هو مكتف، ولا هى الفانية؟ وكذلك أنا أفترس ما شاء الله. فلا تأذى الفريسة بظفر ولا ناب، ولكن تجد من اللذة ما أجد، بلطف ربها العزيز.**" (٤٢).

وهى الفكرة ذاتها التى اتخذها الزهاوى وصاغها شعراً إذ يقول:

لهما وجهان ابتنت فيهما ... الشرة عشا كلاهما قمطريـــــر
ولكل أنف غليظ طويـــــــل ... هو كالقرن بالنطـــاح جديـــر
وفم مهروت يضاهى فـــــم ... الليث يرينى نابا هى العنقفير
وبأيديهما أفـــــاع غـــلاظ ... تتلـــــوى مخوفة وتـــدور (٤٣)

لقد اجتهد الزهاوى فى تصوير فكرة المعرى وصياغتها شعراً حيث اتخذ الأسد أولى العقبات والأهوال التى يلقاها الميت فى قبره، وقد أضاف عليها الأفاعى الغلاظ، وهو ما يتفق مع ما ورد فى الشريعة الإسلامية من وصف أهوال القبور. ويعد هذا التأثير الذى استمده الزهاوى من المعرى النموذج الأول لفكرته.

٢- وصف الجنة:

وصف المعرى الجنة وأشجارها وأنهارها وصفاً استمده من القرآن الكريم والشريعة الإسلامية إذ يقول: " **شجر فى الجنة لذيذ اجتناء، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظل غاط، ليست فى الأعين كذات أنواط... والولدان المخلدون فى ظلال تلك الشجر قيام وقعود، وبالمغفرة نيلت السعود..... وتجرى فى أصول ذلك الشجر، أنهار تختلج من ماء الحيوان، والكوثر يمدها فى كل أوان؛ من شرب منها النغبة فلا موت، قد أمن هنالك الفوت، وسعد من اللبن متخرقات، لا تغير بأن تطول الأوقات، وجعافر من الرحيق المختوم، عز المقتدر على كل محتوم. تلك هى الراح الدائمة، لا الذميمة ولا الذائمة.....**" (٤٤).

وقد استمد الزهاوى هذه الفكرة من المعرى إذا صاغها شعراً حيث يقول واصفاً الجنة ونعيمها:

جنة عرضها السماوات والأرض ... بهـــا من شتى النعيم الكثيـــر
فطعـــــام للآكليـــــن لـــذيـــذ ... وشراب للشاربين طهـــــــور
سمك مقلى وطيـــر شـــــوى ... ولذيـــذ مـــــن الشواء الطيـــور
وبها بعـــد ذلكـــــم ثمـــرات ... وبها أكواب وفيهـــا خمـــــور
وبها دوحة يقـــال لها "الطوبى" ... لهـــا ظـــل حيث سرت يسير
تتدلى غصونها فـــــوق أرض ... عرضها من كل النواحى شهور
وجرت تحتها من العسل المشتار ... أنهـــار مـــا عليها خفيـــــر
.....
.....
.....
.....(٤٥)

٣- لقاء أهل الجحيم

قسم المعرى الشعراء والأدباء إلى قسمين قسم أدخله الجنة، وقسم آخر أدخله فى الجحيم، وقد بدأ المعرى بأهل الجنة وقد جاء حديثه عنهم من خلال مسامرة رضوان خازن الجنة لهم، لكن الزهاوى لم يعمد إلى تصوير أهل الجنة، بل اتخذ من أهل الجحيم نموذجاً أولياً له فى قصيدته "ثورة فى الجحيم"، وقد بدأ المعرى قسمه الخاص بأهل الجحيم بالخنساء، وحديث مع إبليس، وبشار، وامرئ القيس، وعنترة، وعلقمة، وعمرو بن كلثوم، والحارث اليشكرى، وطرفة وأوس ابن حجر، والهذلى، والخطل، ومهلهل، والشنفرى، وتأبط شراً(٤٦). ونجد المعرى اقتصرأهل الجحيم على الشعراء والأدباء، أما الزهاوى فإنه التقى الشعراء والأدباء والحكماء والفلاسفة وغيرهم.

ولا يخفى على أحد أن المعرى قد استلهم من معراج النبى محمد ﷺ (٤٧) فكرة رسالة الغفران؛ حتى إنه صار على نهج معراج محمد ﷺ فى رسالته؛ لذا يمكن اعتبار أن النموذج الأولى الذى اعتمد عليه المعرى هو القرآن وحديث الإسراء والمعراج، وإذا كان الزهاوى قد سار على درب المعرى، فإنه يمكن اعتبار أن النماذج الأولى لأيديولوجيا عند الزهاوى تنبع من القرآن الكريم من سورة الإسراء ﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ ﴾(٤٨). ومن حديث المعراج النبوى، ثم رسالة الغفران التى تعد من أهم النماذج الأولية التى اعتمد عليها الزهاوى يليها الكوميديا الإلهية لدانتى.

ثانياً: الكوميديا الإلهية لدانتى

تلك الكوميديا أو الملهاة الإلهية التى ألفها دانتى بين عامى ١٣٠٨ حتى ١٣٢١م، ويقال إن دانتى استلهم فكرة الكوميديا الإلهية من رسالة الغفران للمعرى فهى النموذج الأول عنده(٤٩)، وتدور الكوميديا الإلهية حول الحياة بعد الموت، وتنقسم الكوميديا الإلهية إلى ثلاث مراحل: مرحلة الجحيم، ومرحلة المطهر، ومرحلة الجنة (الفردوس)، ويبدو أن تلك الكوميديا أيضاً من النماذج الأولية التى اعتمد عليها الزهاوى فى قصيدته. ونجد هذه النماذج الأساسية متمثلة فى ما يلى:

١- رؤية حيوان مفترس داخل القبر

جسد دانتى رؤية الحيوان المفترس فى ملهاته فى الجزء الأول "الجحيم" حيث يقول:

أنظر إلى ذلك الوحش البراق، وقد تطامن خوفى،
لكـــــــن الـــــــذى لا يعـــــــــــدل الرعدة التى انتابتنى
عندمـــــــــــــا رأيت فجـــــأة أسداً فى الطريـــــــــــق(٥٠).

وقد وردت هذه الفكرة عند الزهاوى فى وصفه لمنكر ونكير إذ يقول:

لهما وجهان ابتنت فيهما الشرة عشا كلاهما قمطرير
ولكل أنف غليظ طويـــــل هو كالقـــــرن بالنطاح جدير
وفم مهروت يضاهى فم الليث يرينى نابا هى العنقفير(٥١)

ذلك النموذج الأولى الذى يحاكى به الزهاوى دانتى فى لقائه لوحش مفترس يظهر له فى القبر عند رؤية منكر ونكير، هو ذاته ما صوره دانتى فى الجحيم. ولعل دانتى قد استلهم تلك الصورة من رسالة الغفران للمعرى.

٢- نظم الشعر

الفكرة الثانية الذى حاكى بها الزهاوى دانتى هى امتهان نظم الشعر يقول دانتى:

شاعراً كنت، وبشعرى مدحت الابن النبيل
لأنخيس العجوز، الذى أبحر من طروادة
بعد أن هوت كبرياؤها فى لهيب المحرقة(٥٢)

ويقول الزهاوى:

قال فى أى ضروب الصناعــات تخصصت إنـــــهـــــن كثير
قلت مارست الشعر أرعى به الحق وقد لا يفوتنى التصوير(٥٣)

فالنموذج الأولىَ للزهاوى فى امتهانه مهنة الشعر هو دانتى، وربما ترجع تلك المحاكاة لأن كليهما شاعر، فدانتى الشاعر الإيطالى المعروف، والزهاوى شاعر العربية المشهور.

٣- **وصف الجحيم**

يقول دانتى واصفاً الجحيم:

أقول الحق: وجدتنى على شفير واد
يدعى هاوية الألم، حيث يتدحرج
فيه العويل الأبدى، كأنـــه الرعد.
واد سحيـــــق معتـــم كئيـــــــب
حـــــدقت فـــــى هوته فلم أجد
شيئـــاً، ولا شاهدت قاعـــــاً(٥٤).

ويصف الزهاوى الجحيم قائلاً:

وأخيراً فى جوفها قذفا بـــى مثلما يقذف المتاع الحقير
وكأن الجحيم حفرة بركـــــان عظيـــــــم له فـــم مفغور
تدلع النار منه حمراء تلقى حمماً راح كالشواظ يطير(٥٥)

فكلا الشاعرين وصفا الجحيم وما به من عذاب، فكانت محاكاة الزهاوى لدانتى محاكاة واضحة فى قصيدته.

٤- **لقاء أهل الجحيم**

من الأفكار الأولية أو النماذج الأولية التى استمدها الزهاوى من دانتى هى لقاء أهل الجحيم من الشعراء والحكماء والفلاسفة وغيرهم، والحوار الذى داربينهم، وهى الفكرة ذاتها التى استلهما دانتى من المعرى، يقول دانتى:

إنـــه هـــومر، سيد شعـــراء الأرض
يليـــه هوراس، الساخر الحـــــاذق
وثالثهم أوفيد، ورابعهـــم لوكان(٥٦).

رأيت بروتوس هازم تاركين المتغطرس
رأيت مارسيا وكورنيليا وجوليا ولوكريس
ورأيت صلاح الدين العظيـــم وحيداً متنحياً
رفعت عينـــــــى إلى أعلى قليلاً فرأيت
أرسطـــو سيد العارفين، تحيط به مجموعة
مـــن كبـــار رجـــــال الفلسفـــــة.
كـــل واحد يكـــرمه ويظهر لـــــه الاحترام
رأيت سقراط وأفلاطون أقـــــــــرب إليـــه
من الآخرين، ورأيت ديوجين وطاليس وزينون
.....
.....(٥٧).

قابل دانتى هومر، و بروتوس، وصلاح الدين، وأرسطو ، وسقراط، وأفلاطون وغيرهم، وقد حاكى الزهاوى هذه الفكرة الفرعية حيث قابل الزهاوى العديد من الشعراء والحكماء والفلاسفة فيقول:

ولقد أبصرت الفرزدق نضوا يتلـــــــــــوى ووجهه معصـــــــور
وإلى جـــانبه يقـــاسى اللظى الأخطل مستعبراً ويشكو جرير
.....
ولقد كـــان آخـــــرون حواليهم جثومـــــاً وكلـــــم موتـــــــور
....
ولقـد حيـانى أحمـــــد المتنبى والمعرى الشيخ وهو ضريـــــــر
....
ويليهـــم أبـــــو نـــواس كئيباً وهو ذاك الممراحـــــــــة السكير
مثلـــــه الخيام العظيم ودانتى وإمـــــام القـــــــريض شاكسبير
.....
ثـــم إنـــــى سمعت سقراط يلقى خطبة فى الجحيم وهى تفـــــور
وإلى جانبه على النار افلاطـــون يصغـــى كأنـــــــه مسرور
وارسطاليس الكبير وقد أغـــــرق منه المشاعـــــر التفكيـــــــر
ثم كوبرنيك الذى كـــان قد أفهمنا أن الأرض جـــرم يـــــــــدور
.....
ونوتـــــــون الحبر ثـــم رنـــان ثـــم روسو ومثله فولتيـــــــــر
وزرداشت ثـــم مزدك يـــأتـــــى وجمـــــوع أمامهم ابقـــــــور
والحكيـــم الكنـــــدى ثم ابن سينا وابن رشد وهو الحفـــى الجسور
.....
.....
..... (٥٨)

تمثل الزهاوى فكر دانتى فى لقاء أهل الجحيم حتى إن الزهاوى التقى دانتى نفسه فى هذه الرحلة الرمزية، بالإضافة إلى شعراء وحكماء وفلاسفة كثر.

٥- وصف الجنة (الفردوس)

ومن الفكر الأخرى التى حاكى بها الزهاوى دانتى وصف الجنة (الفردوس) التى خصص لها دانتى جزءاً خاصاً فى ملهاته وهو الجزء الثالث منها(٥٩)، وقد اختتم بها دانتى ملهاته على عكس الزهاوى الذى أورد وصف الجنة قبل الجحيم ليزداد الميت هماً نتيجة حرمانه إياها.

من كل ما سبق نجد أن النماذج الأولية لفكر الزهاوى فى قصيدته ثورة فى الجحيم جاءت متمثلة من خلال:

١-النصوص الدينية ويمثلها القرآن الكريم وحديث الإسراء والمعراج.
٢-النصوص الفلسفية الأدبية المتمثلة فى رسالة رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى.
٣-النصوص الشعرية المتمثلة فى الكوميديا الإلهية لدانتى.

وهناك رأى يقول بأن الزهاوى نتيجة إتقانه للغة التركية وإعجابه بشاعرالأتراك الكبير"عبد الحق حامد" قد استمد فكرة ثورته منه يقول إسماعيل أدهم: " إن الزهاوى كان مولعاً بشاعر الأتراك الكبير (عبد الحق حامد)، أعجب به وقلب كثيراً من كتبه، وراح إلى أنه استوحى بعض رواياته (فكتور هوجو) ولاسيما رواياته (DIEN الله) و(LA FIN DE SATAN نهاية الشيطان) . وقد عرف فلسفة (عبد الحق) و(هوجو) بما كتبه (رضا

توفيق) أيضاً. فلقد جنح شاعر الأتراك الكبير بعد وفاة زوجته لتأمل الوجود والفناء، والخلود، والطبيعة وبث كثيراً من تأملاته وآرائه الفلسفية فى دواوينه(٦٠).

إلا إن الرأى الذى عرضه إسماعيل أدهم لم يقم الدليل عليه ولم يسق شواهد تؤيد هذا الرأى، لهذا لم تعتبره الباحثة نموذجاً أولياً لثورة الزهاوى، ذلك أنه بالرجوع إلى عبد الحق حامد يتضح أنه لم يكن فيلسوفاً وإنما كان ما كتبه من أشعار اعتبرها اسماعيل آراء فلسفية إنما هى مرثية كتبها فى زوجته تحت عنوان مقبر أى المقبرة وهى عبارة عن قصيدة طويلة رثى فيها عبد الحق حامد زوجته فاطمة، وقد ترجم عبد الوهاب عزام مقدمة المقبر النثرية، كما ترجم نماذج منها، كما ترجمت أيضاً تحت عنوان الضريح وقد جاء فى مقدمة الترجمة:" أما موضوع الكتاب – الضريح– فهو تعليقات فلسفية وأدبية على مجموعة من أشعار عبد الحق حامد أكثرها من تأليفه المسمى بالميت ومن رثائه كتابه باسم "الضريح" لزوجته الشابة المتوفاة التى قال فى وصف حبه لها إنه أحب هذه الزوجة كأخته وبنته وأمه فى الوقت نفسه"، وقد جاءت قصيدة المقبرة أو الضريح "كآية من آيات الشعر التركى وبلغ الشاعر فى إبداعه إياها مرتبة الملاحم العالمية"(٦١).

أما رضا توفيق توفيق "فقد حلل معانى هذه الأنشودة فى الموت تحليلاً فلسفياً وبرهن على أن الشاعر عرض لأبواب ميتافزيقية بحافز من وحى شعره وتغلغل فيها دون أن يكون له أى إلمام بمسالك تلك المعضلات الفلسفية فى ثقافته الأدبية"(٦٢).

ويتضح مما سبق أن ما ساقه إسماعيل أدهم بأن الزهاوى قد تأثر بعبد الحق حامد ونسج ثورته متأثراً به، أنه كلام لا أساس له من الصحة. ومن الأدلة على أن هذا الرأى الذى عرضه إسماعيل أدهم كان فيه تحيز ما قاله عبد الوهاب عزام عن المقبر:" كانت وفاة فاطمة قيامة فى نفس عبد الحق وفى الأدب التركى. كتب فى البكاء عليها زهاء ألف وخمسمائة بيت فى كتابين أكبرهما وأولهما سماه (مقبر) وهو صرخة ما تزال مدوِّية فى الأدب التركى منذ خمسين عاما. ولن يمحى صداها فى الحياة ما بقى فى الإنسان قلب وما بقى للشعر التركى قارئ والثانى سماه (أولو) أى الميت(٦٣).

كما أورد عزام رأى جناب شهاب الدين وهو من أعاظم أدباء العصر حيث قال نقلاً عنه:"إن (المقبر) ومقدمته فتحا عصراً جديداً فى أدبنا المنظوم والمنثور. ولم تؤثر وفاة فاطمة فى حياة الشاعر وحده بل فى آداب الأمة كلها ولا ريب أنه قد ولد من القبر الذى في بيروت شاعر جديد أعظم من شاعرنا الأول. إن (المقبر) أعظم وأجمل تمثال فى آدابنا، ولست أرتاب فى أن هذه البديعة التى كتبت على حافة البقاء قد قدر لها الخلود، و(المقبر) ثورة هائلة بعث فيها الشاعر أناته وعبراته وصيحاته وكل ما فى قلبه وعقله"(٦٤).

أيضاً ما قاله مجيب المصرى:" ولما دهاه ما دهاه – أى عبد الحق حامد– من الموت الفجوع الذى اخترم زوجته الحبيبة أنضر ما تكون شباباً، فاضت نفسه بمنظومته الجميلة الحزينة (مقبر) والواقع الذى لا يتداخله الشك أنها من أروع ما قال أو أروع ما قال.... والشاعر فى هذه المنظومة منطلق على سجيته بأوفى معانى الكلمة، وأدل دليل على ذلك أنه يثب من معنى إلى آخر فيذكر فاطمة فى موضع ويبكى ويتوجع فى موضع آخر، ثم يتفكر فى صرف الزمن وسر الموت والحياة ويكاد يتفلسف لولا حكم قلبه لعقله وتغلب وجدانه على فكره. واضطراب شعره فى كثير من المعانى كاضطراب نفسه الحزينة وعقله الذى أذهله هول المصاب"(٦٥).

مما سبق يتضح أن الأيديولوجيا أو النماذج الأولية للأفكار عند الزهاوى هى رسالة الغفران للمعرى، والكوميديا الإلهية لدانتى، وكلتا الإيديولوجيتين إنما يعد نموذجهما الأولىّ هو حديث المعراج للرسول محمد ﷺ.

تعددية الفكرة والنماذج الأولية لصور الأفكار عند بهار:

يظهر فى النص الشعرى عند بهار فى قصائده نكير ومنكر وبهشت ودوزخ وجهنم صور للأفكار التى نهلت من بنيات نصية مختلفة، ولم تبتعد تعددية الفكرة عند بهار عن الزهاوى؛ ذلك لأن بهار اعتمد اعتماداً كبيراً على قصيدة "ثورة فى الجحيم" للزهاوى وصل لدرجة يمكن القول بأنها ترجمة لقصيدة الزهاوى، إلا أن بهار لم يستطع أن يجارى الزهاوى فى شاعريته ويترجم القصيدة كاملة، لكنه قسم أفكار الزهاوى إلى قصائد ثلاث منفصلة؛ حيث ترجم بهار حوار منكر ونكير فى قصيدة منفصلة تحت عنوان (نكير ومنكر) وقد جاءت هذه القصيدة فى زهاء خمس وأربعين بيتاً وهى تعد ترجمة لجزء من قصيدة الزهاوى مع صبغها بالصبغة الفارسية فى بعض الأحيان، كما نظم بهار قصيدة (بهشت ودوزخ) أى الجنة والنار وهى امتداد لقصيدة الزهاوى لكنها لا تعد ترجمة لها، وقد نظمها بهار فى اثنين وأربعين بيتاً من الشعرواصفاً بها نعيم الجنة وعذاب النار، ثم نظم قصيدة (جهنميه) أو (جهنم) واصفاً بها الصراط والجحيم ، وعلى الرغم من تأثر بهار بالزهاوى إلا إنه لم يستطع مجاراة الزهاوى فى نظم القصيدة بأكملها حيث لم ينظم بهار لقاء أهل الجحيم والثورة التى اندلعت فيها ولقاء الشعراء والأدباء والحكماء كما فعل الزهاوى.

وترجع الباحثة أسباب ذلك إلى:

١-ربما خشى بهار أن يلاقى المصير نفسه الذى لاقاه الزهاوى من هجوم المجتمع عليه واتهامه بالزندقة كما فعل مع الزهاوى.

٢-أن بهار لم يرد أن يفصح عن رأيه فى الشعراء والأدباء والحكماء وغيرهم ويصنف من منهم من أهل الجنة ومن منهم من أهل الجحيم.

٣-عدم معرفة بهار بالشعراء والأدباء والحكماء وغيرهم ممن أوردهم الزهاوى فى قصيدته. وبالرغم من ذلك فإن بهار قد ذكر بشكل عام ومجمل تصنيفه لأهل الجنة والنار دون ذكر أسمائهم كما فعل الزهاوى.

وتعد المرجعيات الأولية التى كونت أفكار بهار هى:

أولاً: قصيدة "ثورة فى الجحيم" للزهاوى

كما سبق الذكر بأن قصيدة ثورة فى الجحيم هى ثورة فلسفية شعرية، تدور فى العالم الآخر عالم البرزخ والحساب ودخول الجنة أو النار، وتعد هذه القصيدة – فى رأى الباحثة – النموذج الأولىّ لقصائد بهار ويتضح ذلك من خلال ما يلى:

١- وصف منكر ونكير

استطاع بهار أن يجسد وصف منكر ونكير ووجود الحيوانات المفترسة كما جسدها الزهاوى، وكما وصف الزهاوى منكر ونكير بأن لهما أنفًا كالقرن وفمًا واسعًا مثل الليث وتتلوى الأفاعى بأيديهما إذ يقول:

لهمـــا وجهان ابتنت فيهما ... الشرّة عشا كلاهما قمطريـــر
ولكـل أنف غليظ طويـــل ... هو كالقرن بالنطـــاح جدير
وفم مهروت يضاهى فم الليث ... يرينى نابـا هى العنقفيـــر
وبأيديهمـــا أفـاع غلاظ ... تتلوى مخـوفة وتـــدور
وإلـــى العيون ترسل نـاراً ... شرها من وميضها مستطير(٦٦)

استطاع بهار أيضاً أن يصور الملكين فيقول:

گوشه اى از خاك من شد چاك وزان كــرد منكر بـــا رفيق خود ظهور
دو فرشته چون دو فيـــــل خشمگيـــــن من فتاده پيش ايشان همچو مور(٦٧)

وترجمتهما:

وشقت فتحة من ترابى وظهر منها منكر مع رفيقه
ملكين كفيلين غاضبين وقد سقطت أمامهما كنملــة

وبالرغم من أن بهار قد صور الملكين منكر ونكير بالفيلين الغاضبين وهو أمامهما مثل النملة، فإنه لم يكتف بهذا الوصف مثل الزهاوى لكنه استمر فى وصفهما متخذاً من وصف الزهاوى لهما بأن لهما أنفًا حادًا كالقرن وفمهما مثل الليث نموذجاً أولياً له فيقول:

روى چـــــــون آهـــــن تفته سپر بر جبين شان گشته رسم آيات شر
از دهانى شيروش پهن وفراخ نابهـا پيـــدا بسان شيـر نـــر
بينى هايل چو شاخ كرگـــــدن جسته بـــالا نـــــوك آن همچو تر
در كف هـــر يك عمودى آتشين وافعيى پيچيـــــــده بـــــر گـــرد كمر(٦٨)

وترجمتها:

وجههما كدرع من الحديد المتوهج ونقشت على جبينهما آيــات الشر
ولكل منهما فم واسع كفـــم الليث وأنيابهمـــــا ظاهرة كأنيابــه
وأنفهمـــــا طويل مثل الكركــدن يعلوهمـــا قـــرن كالـــــوتد
وبأيــديهمـــا عمود نـــــــارى وحول خصريهما تلتف الأفـــــاعى

٢- <u>الثواب والعقاب</u>

جسد الزهاوى فكرة الثواب والعقاب فى قصيدته؛ حيث أكد أن نهاية هذه المرحلة -البرزج- إما حفرة ذات ضيق لمن خاب، أو جنة وغدير لمن فاز يقول الزهاوى:

أنـــــــه تحت الأرض إلا قليلاً منزل المرء ذى الطموح الأخير
ألمن خاب حفرة ذات ضيق ولمن فـــاز روضة وغـــدير(٦٩)

وقد اتخذ بهار هذا التصوير بالمعنى ذاته مرجعاً له، إلا أنه لم يأت به فى صيغة الاستفهام كما جاء به الزهاوى فنراه يقول:

گور تنگ است از براى مجرمان از براى مؤمنان باغى است، گور(٧٠)

وترجمته:

القبر ضيق للمجرمين القبر روضة للمؤمنين

٣- <u>وصف الجحيم</u>

صور الزهاوى الجحيم بصور استمدها من القرآن الكريم لوصف ما يلقاه المجرمون من عذاب فيقول:

إنما المهل ماؤها فهو يغلى والهواء الـــــــذى يهب الحرور
تلك فيها للمجرمين عذاب تلك فيها للكافـــــــرين سعيـــر

.....

هو فى نارها حران وفى زمهريـــرها مقرور(٧١)

ويقول فى موضع آخر من القصيدة:

الطعام الزقوم فى كـــل يـــوم والشراب اليحموم واليحمور
ولقد يسقى الظامئون عصيراً هو من حنظل وساء العصير
ولها من بعد الزفير شهيق ولها من بعد الشهيق زفير

.....(٧٢)

وقد اتخذ بهار مرجعية فكرته من الزهاوى، وأفرد للجحيم قصيدة كاملة تحت عنوان الجحيم يقول فيها:

وان كاسهٔ شراب حميمى كه هر كه خورد
از نـــاف مشتعل شودش تـــــــا زبان او
آن گرز آتشيـــــن كه فـــرود آيد از هـــــوا
بر مغز شخص عاصى وبر استخوان او
آن چاه ويل در طبقهٔ هفتمين كـــــه هست
تابوت دشمنـــــان على در ميــان او(٧٣)

وترجمتها:

وكأس الشراب الحميمى لمـــن أراد الشراب حتى تشعله من بطنه حتى لسانـــه
وذلك العمود النارى الذى يسقط من الهواء على عقل العاصى وعلى عظامـــه
وبئر الويل ذلك الموجود فى الطبقة السابعة يوجد نعش أعداء على فى وسطه

٤- وصف الصراط

لم يكتف بهار باتخاذ مرجعية فكرته من الزهاوى، بل امتد تأثره بالزهاوى إلى وصف الصراط فنرى الزهاوى واصفاً الصراط بقوله:

لـــــم يربنى أمر الصراط مقاماً فوق واد من الجحيم يفور
غير أنى أجل ربى مـــــن اتيان ما يأباه الحجى والضمير
فإذا صح أنه كغرار – السيف أو شعرة فكيف العبـــــــور
لا تخـــــــل أن عبر جسر دقيق ذرعه آلاف السنين يسير
....(٧٤)

وقد اتخذ بهار مرجعية فكرته من الزهاوى فيقول:

ترسم من از جهنم وآتش فشـــان وآن مالك عذاب وعمود گـــران او
آن اژدهاى او كه دمش هست صد ذراع وآن آدمى كه رفته ميان دهـــان او
.....
از مو ضعيف تـــر بـــود از تيغ تيزتر آن پل كه داده اند به دوزخ نشان او(٧٥)

وترجمتها:

أخـــاف من جهنـــم ونـــارهـــا ومن مالك العذاب وعمـــوده الثقيل
من تنانينها التى يمتد زفيرها مئات الأذرع ومن الأشخاص الذين اختفوا بين أفواهها
.....
كان أضعف من شعرة وأدق من السيف ذلك الصراط الذى صار دليلهم إلى جهنم

٥- أهل الجحيم

التقى الزهاوى الأدباء والشعراء والحكماء والفلاسفة وغيرهم فى الجحيم فنراه يقول:

ولقد أبصرت الفرزدق نضوا يتلـــوى ووجهـــــــه معصور
وإلـــــــــى جانبه يقاسى اللظى الأخطـــل مستعبراً ويشكو جرير
قلت مـــــا شأنكم فقالوا دهانا مـــن وراء الهجـــاء ضر كثير
ولقد كان آخرون حواليـــــــهم جثومـــاً وكلـــم موتـــــــور
منهم العالم الكبير ورب الفن والفيـــلســـوف والنحريـــــــر
لم أشاهـــــــــد بعد التلفت فيها جـــاهـــــلا ليس عنده تفكيـــر
.....(٧٦)

أما بهار فلم يُسمِّ أحدًا ممن اعتقد أنهم من أهل الجحيم، وربما يرجع ذلك لخوفه من الثورة عليه واتهامه بالزندقة كما فُعل مع الزهاوى يقول بهار فى أهل الجحيم:

جز چندين تن ز ما علما جملـــه كاينات هستند غـــرق لجه[۶] آتش فشـــان او
جز شيعه هر كه هست به عالم خدا پرست در دوزخ است روز قيامت مكان او
وز شيعه نيز هر كـــــه فكل بست وشيك شد سوزد به نار، هيكل چون پرنيان او
وانكس كـــــــه كرد كار ادارات دولتى سوزد به پشت ميز جهنم روان او
وانكس كه شد وكيل وز مشروطه حرف زد دوزخ بـــود به روز جزا پارلمان او
وانكس كـــه روزنامه نويس است چيز فهم آتش فتد به دفتر وكلك وبنـــــان او
وآن عالمى كه كـــــرد به مشروطه خدمتى سوزد به حشر جان وتن ناتوان او
وان تاجرى كـــه رد مظالـــــــــم به ما نداد مسكن كند به قعر سقر كـــاروان او
..... (۷۷)

وترجمتها:

باستثناء قلـــة مـــــن العلمـــاء غرقت كل الكائنات فى لجة نـــار بركانها
وباستثناء الشيعة فكـــل مـــن يعبد الله مكانه يـــوم القيامة فـــــى جهنم
ومن الشيعة أيضاً من كان شريفا صاروضيعا ويحترق جسده مثل الحرير فى النار
وكل من كـــان يعمل فى الإدارات الحكومية تحترق روحـــه خلف منصة جهنم
وكل من أصبح محامياً وتحدث عن الدستورية كانت جهنم مجلسه يـــوم الجزاء
وكل من هو صحافى سوى العاقل تشتعل النار فـــى دفتره وقلمـــــــــه وجسده
وذلك العالم الذى خـــــدم الدستورية تحترق يوم الحشر روحه وجسده الضعيف
وذلك التاجر الذى لم يرد المظالـــم لنا تسكن قـــافلته فـــى قعـــر سقـــــر

وليس يخفى ما فى هذه الأبيات من نزعة شيعية متطرفة جعلته يزعم أن طائفة الشيعة فقط هم أهل الجنة، وأن سائر المسلمين غيرهم هم أهل النار.

٦- **وصف الجنة**

وصف الزهاوى الجنة وصفاً مستمداً من القرآن أيضاً فيقول:

فطعـــــام للآكليـــــــن لذيذ وشراب للشاربين طهور
سمك مقلى وطيـــــــر شوى ولذيـــذ من الشواء الطيـــور
وبها بعد ذلكـــــم ثمـــــرات وبها أكواب وفيهـــا خمـــور
.....
كل من صلى قائما وتزكى فمـــن الحـــور حظه موفور(۷۸)

يعد هذا الوصف نموذجاً أولياً لفكرة بهار إذ يقول:

آن باغ پر گل وانهار پـــر شراب وان قصرهاى عـــــالى وآب روان او
آن خانه هاى خلوت وغلمان وحور وان قاب هاى پر ز پلو زعفران او(۷۹)

وترجمتهما:

تلك الروضة مفعمة بالورود وأنهار مليئة بالشراب وقصور شاهقة ومياه جارية
والرياض مليئة بالغلمـــــــان والحور وآنية مليئة بالأرز مع الزعفـــــران

لم يكتف بهار بتمثل خطى الزهاوى فى قصيدته فى هذه الفكر فقط إنما هناك إيدلوجيات أخرى اتخذها بهار من الزهاوى مثل امتهان الشعر وغيره والتى تعتبر نموذجاً أولياً لفكرته، ولم تكن قصيدة "ثورة فى الجحيم" للزهاوى هى المصدر الأولىّ الوحيد

لأيديولوجية بهار، لكن توجد إيدلوجيات أخرى تعد من وجهة نظر الباحثة من النماذج الأولية لأفكار بهار مثل:

ثانياً: معراج ارداويراف أو ارداويراف نامه / ويراف / ويراز نامه

عبارة عن نص دينى زرادشتى مكتوب باللغة البهلوية فى العهد الساسانى، وهو رحلة خيالية إلى النار والبرزخ والجنة، قام بها المصلح ارداويراف ويقال إن أبا العلاء المعرى ودانتى والسنائى الغزنوى قد اتخذوا هذه الرحلة نموذجاً أولياً لأفكارهم، أى كانت المصدر الأول لكتاباتهم؛ ذلك لأن "رسالة الغفران قد كتبت بعد رسالة ارداويراف نامه بحوالى ٩٠٠ سنة، ونظمت الكوميديا الإلهية لدانتى بعد رسالة الغفران بحوالى ١٥٠ سنة"(٨٠). وتتشابه المنظومات الثلاث فى أمور عديدة مثل وصف الجنة ونعيمها ووصف النار وجحيمها(٨١). وذلك رأى فيه غلو وعصبية عرقية فارسية واضحة، فأبو العلاء المعرى لم يكن يعرف البهلوية، ولم يكن ذلك النص مترجماً إلى العربية فى عهده. فلا يصح الزعم بأن أبا العلاء من المتأثرين بهذا النص الزرادشتى.

وربما اتخذ بهار من هذا المعراج نموذجاً أوليا لفكرته ذلك لأن هناك تلاقياً كبيراً بين ايدلوجية بهار وارداويرافنامه ومن المواضع التى تؤكد ذلك ما يلى:

١- تصنيف أهل الجنة وأهل النار

قسم ارداويراف الناس إلى صنفين أهل الجنة وأهل النار إذ يقول:

"**پاداش آمرزيدگان را كه اهورامزدا وامشاسپندان در بهشت يافته اند بتو نمائيم وعذاب وبادافراه گونه گونهٔ بدركاران در دوزخ از اهريمن ملعون وديوان وبتيارگان**"(٨٢)

الترجمة:

"**لنوضح لك أن مكافأة المغفور لهم أتباع اهورامزدا وامشاسبندان فى الجنة، وأن العذاب والجحيم بأنواعه المختلفة للأشرار فى جهنم أتباع اهريمن الملعون والشياطين والأعداء**".

ونجد أن بهار قد تمثل هذه الفكرة فى قصيدته إذ قسم أهل الجنة وأهل النار من وجهة نظره إذ ذكر أن أهل النار هم العلماء باستثناء قلة قليلة وبعض الشيعة وأرباب القلم والتجار وغيرهم كما سبق الإشارة.

٢- لقاء أهل الجنة:

التقى ارداويراف أرواح أهل الجنة من أتباع أهورامزدا والعباد والمحاربين والفلاحين و حافظى الأدعية الدينية وبعض العلماء غيرهم ومن أمثلة ذلك لقائه بأرواح الأتقياء ومعلمى الدين إذ يقول:

"**ديدم روان استواران وآموزگاران دين وپرسندگان احكام دين را در آن مقام روشن وشادى بسيار بزرگ ، مرا بسيار عالى بنظر آمد.**

ديدم روان احسان كنندكان بروحانيون ودستان آشتى (صلح) را مرا عالى بنظر آمد"(٨٣).

الترجمة:

"**وبدت لى عالية جداً أنى رأيت أرواح الأتقياء ومعلمى الدين والمستفسرين عن أحكام الدين فى ذلك المقام المنير والفرح العظيم جداً.**

وبدت لى عالية أنى رأيت أرواح المحسنين على رجال الدين وأصدقاء السلام"

فكما لم يسم ارداويراف أحدًا من أهل الجنة، اتبع بهار نفس النهج.

٣- لقاء أهل الجحيم:

كما التقى ارادويراف أهل الجنة، التقى أيضاً أهل الجحيم ولم يسم أحدًا بل ذكر أن أهل الجحيم من وجهة نظره هم المذنبين، والأشرار، والكاذبين والزناة، والمغتابين والعاقين لوالديهم وغيرهم ومثال ذلك:

"ديدم روان مرديكه كرم همه اندام او همى جود پرسيدم كه اين تن چه گناه كرد سروش اهرو وآذرايزد گفتند كه اين روان آن بد كيش مرداست كه در گيتى زورگو كاسى (گواهى دروغ) داد وخواستهٔ نيكان برد وبه بدان داد"(٨٤).

الترجمة:

"رأيت روحًا لرجل كان الدود يأكل جميع جسده فسألت ماذا اقترف هذا الجسد، أجاب سروش اهرو وآذرايزد بأن هذه الروح الشريرة لرجل كان يشهد الزور على الطيبين ويفترى عليهم بهتانا وزوراً "

كما صور ارداويراف الصراط والجنة والنار وفى تقديرى أن هذا المعراج كان له تأثير كبير على بهار وغيره من الشعراء والأدباء، خاصة وأنه يعد أول معراج يقوم به نبى.

وفى الواقع لم يكن هذا المعراج وقصيدة ثورة فى الجحيم هما النماذج الأولى لإيديولوجية بهار فقط، بل إن هناك مصدراً آخر لأفكار بهار وهو منظومة سير العباد إلى المعاد للسنائى الغزنوى، والتى تأثر بها بهار فى أفكار قصيدته.

ثالثاً: منظومة سير العباد إلى المعاد

منظومة سير العباد هى قصة رحلة خيالية للإنسان إلى عوالم الجنة والنار والبرزخ، وهى رحلة روحانية إلى العالم الآخر تأثر بها دانتى ونظم الكوميديا الإلهية على نهجها، وتعد هذه المنظومة أول رسالة معراج فارسى شعرى فى الأدب الفارسى.

وسير العباد عبارة عن "منظومة معراجية تبدأ بقصة الهبوط، فالروح بعد انفصالها عن عالم الأمر تهبط إلى عالم الخلق، وتطوى الطريق فى مراتب النفس النامية، والنفس الحيوانية حتى تصل إلى درجة الإنسانية؛ وهناك تنقسم إلى الجوهر المادى والمعنوى، ويصف السنائى ما تعانيه النفس البشرية من آلام، ثم ينتقل إلى العوالم الروحانية ويدخل الجنة أو النار"(٨٥).

ونورد من الأدلة ما يؤيد أن سير العباد إلى المعاد تعد من النماذج الأولية التى اعتمد عليها بهار فى ايديولوجيته:

رؤية الحيوانات المتوحشة

يصور السنائى خوفه من هول المنظر الذى تعرض له عند رؤية نيران الأفعى فيقول:

افعـــى ديدم انـــــدر آن مسكن — شش سر وهفترورى وچهار دهن
هر دمى كز دهـــــان برآوردى — هر كـــــــرا يافتى فرو خوردى
گفتم اى خواجه كيست اين افعى — گفت كىن ذىم كـــار بو ىحيى
اينك اين مار كاروان خـــوارست — راه خالى زبيم ايـــن مـــــارست

.....

ديو ديـــــــدم بسى در آن منزل — چشم بر گـــــردن وزبان در دل
رخ چو گـــــــام سمند بر سندان — دل چو كـــام نهنگ بر دندان(٨٦)

وترجمتها:

رأيت أفعى ذلك المسكن لها ستة — رؤوس وسبعة أوجه وأربعة أفواه

تــزدرد كــل شئ أمامهـــــــا مــع كـــــل زفيـــــر تخرجـــــه
قلت: ما هذه الأفعى يـــــا سيدى قالــل: هذه نصف عمل أبى يحيى
وهذه الأفعى جديرة بالتهام قافلة لذا فالطريق خال خوفـــــا منها

.....

وشاهدت كثيراً من الشياطين عيونها على رقبتها، وألسنتها فى قلوبهـــا
وجوهها كلجام الفرس على السندان وقلوبها كحلوق التماسيح مليئة بالأسنان

وقد اتخذ بهار من هذه الحيوانات المتوحشة سواء الأفعى أو التمساح نموذجاً أولياً لفكرته إذ يقول:

آن اژدهای او که دمش هست صد ذراع وان آدمی که رفته میان دهاــن او

.....

.....

آن رود آتشین کـــه در او بگذرد سعیر وآن مار هشت پا ونهنگ کلان او[٨٧]

وترجمتها:

من تنانينها التى يمتد زفيرها مئات الأذرع ومن الأشخاص الذين اختفوا بين أفواهها

.....

من ذلك النهر النارى الذى يمر فيه السعير، ومن تلك الأفعى ذات الأقدام الثمانية والتمساح الضخم.

هناك مواضع أخرى اتخذ بهار منها ايدلوجيته من سير العباد مثل وصف الجنة ووصف النار وغيرها[٨٨].

وبعد هذا العرض يتضح أن الإيديوجيا والنماذج الأولية للأفكار إنما هى مصطلحات عصرية استخدمها باختين، وهى فى الحقيقة ليست بالجديدة لأن مضمونها إنما يعبر عما عُرف قديماً بالفكرة الفنية والمعارضة الأدبية والمرجعية الفكرية وكلها تؤدى المعنى والغرض ذاته الذى ساقه باختين.

كما نجد أن المصادر الأولية أو النماذج الأولية للإيديولوجية عند الزهاوى وبهار تشترك فى معراج النبى محمد ﷺ؛ حيث يعد هو النموذج الأولى لأفكارهما، كما تعد رسالة الغفران والكوميديا الإلهية النماذج الأولية للأفكار عند الزهاوى، أما بهار فيعد الزهاوى نموذجه الأولى بالإضافة إلى ارداويرافنامه وسنائى الغزنوى.

وعلى الرغم من ذلك لا يمكن الجزم بأن هذه هى النماذج الأولية عند بهار فقط؛ ذلك لأن هناك العديد من النماذج التى تمثل المعراج فى الأدب الفارسى مثل قصة حى بن يقظان ورسالة سلامان وأبسال ورسالة الطير لابن سينا وجاويد نامه لإقبال وغيرها من الأعمال التى قد تكون أسهمت بشكل مباشر أو غير مباشر فى تشكيل الوعاء الفكرى عندى بهار؛ حيث تقول مرضيه كسرائى فر وحسن إبراهيمى:" ظهر فى الأدب الفارسى منظومات معراجية شعرية ونثرية منها آثار ابن سينا :"حى بن يقظان"، و "رسالة الطير"، و"سلامان وابسال"، وتوضح هذه النماذج مراتب سلوك المتصوف حتى مرحلة العبور الأبدى من هذه الدنيا"[٨٩].

وتختلف الباحثة مع هذا الرأى؛ ذلك لأن قصة حى بن يقظان لابن سينا هى قصة عقلية وليست معراجاً روحياً، يتلخص هذا العمل فى كلمات قليلة: طفل رضيع تلقيه الأقدار على شاطئ جزيرة مهجورة خالية من السكان، فتلتقطه غزالة وتتولى تربيته، وبعد موتها يضطر إلى الاعتماد على نفسه، فيحقق أعلى درجات المعرفة نتيجة الفطرة التى فطر الإنسان عليها من حب للاستطلاع بفضل قواه العقلية التى ميزته عن سائر الأحياء، وقد بدأ ابن سينا القصة من آخرها وخلاصتها "أن جماعة خرجوا يتنزهزن، إذ عن لهم

شيخ جميل الطلعة حسن الهيئة، مهيب قد أكسبته السنون والرحلات تجارب عظيمة، وهذا الشيخ المهيب الوقور اسمه حى بن يقظان، وهو يرمز بهذا الشيخ إلى العقل وقد اكتيب التجارب من السنين ومن الرحلات. وهذه الرفقة ليست أشخاصاً، وإنما هى الشهوات والغرائز والغضب وسائر الملكات الإنسانية، والمجادلة بين الرفقة والتحدث إلى حى بن يقظان هو عبارة عن المجادلات التى تحدث عادة بين غرائز الإنسان وشهواته وضميره وعقله....، وهذه المناظرات بين قوى الإنسان وعقله أدت إلى سؤال العقل عن علم الفراسة ويقصد ابن سينا بعلم الفراسة علم المنطق، ويقول العقل إن هذه الرفقة التى تصحب الإنسان والتى هى ملكاته وشهواته رفقة سوء ... ولا يمكن التخلى عن هذه الرفقة إلا بالموت فهى ملازمة له ما بقيت الروح فى البدن، غاية الأمر أنه يمكن بالمجاهدة قمعها والتغلب عليها لا إماتتها....إلخ، وخلاصة القول إن القصد من هذه القصة هو تبين قوة العقل وتمييزها على ما سوى الإنسان من غرائز وملكات وفضل العقل عليها، وهدايتها ونجاتها إذا سمعت لقوله، ثم بيان علاقة هذا العقل الأرضى بالعقول السماوية العليا ثم هذه كلها بالعقل العاشر وهو العلة الفاعلة أو بعبارة أخرى هو الله واجب الوجود"(٩٠).

ورسالة الطير لابن سينا فتعالج قضية النفس البشرية فى جشعها وحبها للدنيا على حساب الآخرة، وتصور صراع النفس بين حب الدنيا والانقطاع إلى الله تعالى(٩١). وتدور الرسالة حول رحلة مجموعة من الطيور أسرت فى أقفاص، واستطاعت أن تهرب وانطلقت فى رحلة شاقة فى الجبال والأودية حتى وصلت إلى الملك المعظم لتشتكى له ما لاقت خلال الرحلة ثم عادت مرة أخرى(٩٢).

أما سلامان وأبسال فحاصل قصتهما:" أن سلامان وأبسال كانا أخوين شقيقين. وكان أبسال أصغرهما سناً. وقد تربى بين يدى أخيه...، وقد عشقته امرأة سلامان وقالت لسلامان: أخلطه بأهلك ليتعلم منه أولادك. فأشار عليه سلامان بذلك، وأبى عن مخالطة النساء. فقال له سلامان: إن امرأتى لك بمنزلة أم، فدخل عليه وأكرمته، وبعد حين أظهرت عشقها له فانقبض أبسال من ذلك ...، فقالت لأبسال: زوج أخاك بأختى، فأملكه بها، وقالت لأختها: إنى ما زوجتك بأبسال ليكون لك خاصة دونى، بل لكى أساهمك فيه. وقالت لأبسال إن أختى بكر حيية، لا تدخل عليها نهاراً، ولا تكلمها إلا بعد أن تستأنس بك، وليلة الزفاف، باتت امرأة سلامان فى فراش أختها... والقصة طويلة، وتأويلها أن سلامان مثل النفس الناطقة، وأبسال للعقل النظرى المترقى إلى أن حصل عقلاً مستفاماً، وهو درجته فى العرفان أن كان يترقى إلى الكمال، وامرأة سلامان القوة البدنية الأمارة بالشهوة والغضب، المتحدة بالنفس، وعشقها لأبسال ميلها إلى تسخير العقل، وإباؤه انجذاب العقل إلى عالمه، وأختها التى ملكتها القوة العملية المسماة بالعقل العملى...."(٩٣).

وقد أغفلت مرضيه كسرائى فر وحسن إبراهيمى رسالة "معراجنامه" لابن سينا، ولم تذكر هذه الرسالة ضمن إرهاصات أدب المعراج فى الفارسية، فهذا الكتاب المعروف باسم "معراجنامه ابن سينا" قد كتب باللغة الفارسية، ويدور الكتاب حول معراج النبى محمد ﷺ ، ويتعرض ابن سينا فيه إلى الصراع بين العقل والنفس، ويطرح مراتب التربية السبعة وهى الطهارة والعلم والنشاط والحجاب والزهد والروح والعزم.كما يوضح حقيقة روح القدس، والفرق بين النطق والنبوة، والفرق بين العقل والعلم، كما يطرح ابن سينا فيه تأويلات المعراج(٩٤). وعلى الرغم من أهمية هذا المعراج إلا إنه لم يترك تأثيراً فى قصيدة بهار.

بناء على ما سبق فإن الباحثة ترجح أن النموذج الأولى الأمثل الذى شكل الوعاء الفكرى عند بهار هو الزهاوى وقصيدته ثورة فى الجحيم، وتستبعد ما أطلق عليه البعض أدب المعراج المستمد من كتب ابن سينا، لأنها كلها عبارة عن قصص عقلية تبحث العلاقة بين النفس البشرية والعقل، وليس بها أى معراج روحى. كما لا يمكن اعتبار جاويد نامه لإقبال إحدى مرجعيات بهار فى قصبدته فعلى الرغم من أن بهار قد نظم قصيدته بعد حوالى سبع عشرة سنة من رسالة الخلود لإقبال إلا أنه لم يظهر أى تأثير لها فى قصيدته.

المبحث الثانى: التشكيل الصوتى وأنواع التعددية الصوتية

أولاً: التشكيل الصوتى عند الزهاوى وبهار

يتضمن التشكيل الصوتى حضور الأصوات ويمثلها الأقوال أحادية الصوت "گفتمان يك صدايى " المتمثلة فى أقوال المتكلم والمخاطب والغائب، والأقوال ثنائية الصوت "گفتمان دو صدايى" المتمثلة فى المبنى للمجهول. كما يتضمن التشكيل الصوتى أيضاً كيفية نقل الأصوات لخطاباتها " گزاره هاى گفتگو يى" والذى يشمل الأستفهام والأمر والنداء.

١ – أقوال المتكلم فى القصيدة عند الزهاوى وبهار

يقول باختين" إن حياة الكلمة هى فى انتقالها من فم لآخر، من قرينة كلام لقرينة كلام أخرى، من جماعة ذات صيغة اجتماعية معينة إلى جماعة أخرى. من جيل معين إلى جيل آخر، وفى مثل هذه الحالة فإن الكلمة لا تنسى طريقها ولا تستطيع أن تتحرر تماماً من سلطان تلك القرائن الكلامية الملموسة التى تدخل فيها هذه الكلمة"[٩٥].

ويوجد فى كل حوار ثلاثة عوامل:

١–مرسل أو متكلم الذى ينتج الكلام.

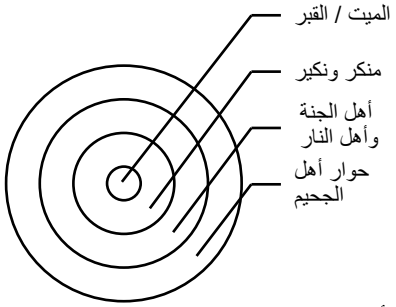
٢–مخاطب الذى يدرك الكلام.

٣–الكلام الذى يدور بين المتكلم والمخاطب[٩٦].

٤–وهذه العوامل الثلاثة يمثلها وجود الضمائر الثلاثة (أنا وأنت وهو) فى العربية، ويقابلها (من وتو واو) فى الفارسية.

ويشترك الزهاوى وبهار فى التشكيل الصوتى؛ حيث غاب فى نموذجهما الراوى، وحلت محلها الأصوات، وقامت بتوزيع الأراء (الأصوات) إزاء قضية العالم الآخر وهى القضية الأساسية عندهما. فالأصوات تبدأ من زمان واحد ومكان واحد وينتهى الحديث عند حدث واحد، وتنفرد فيه الأصوات بقدر كبير من الحرية ويمكن أن نتمثل هذا النموذج من خلال الهيكل البنائى عندهما:

الهيكل البنائى للأصوات عند الزهاوى وبهار:



نجد أن أبسط بناء فى الهيكل البنائى للقصيدة عند الزهاوى هو الميت "الشاعر نفسه" فى زمن واحد "لحظة دخوله القبر– الليلة الأولى من القبر"، ومكان واحد هو

"القبر"، وقد صار الميت محوراً للأصوات الأخرى، فإذا بالأصوات الأخرى تتحلق حوله مؤثرة فيه، إلا أن هذا لم يمنع صوت الميت أن يكون له صوت خاص يعبر فيه عن رأيه، وأن يدور حوار بينه وبين الملكين منكر ونكير، ثم رؤيته للجنة ورؤيته للجحيم وانتهاء مرحلة البرزخ ودخلوله الجحيم ولقائه بأهل الجحيم والتحاور معهم.

ولا يختلف الهيكل البنائى عند بهارعن الزهاوى كثيراً فالزمن واحد والمكان واحد، ورؤية الملكين والتحاور معهما واحد، ووصف الجنة ووصف النار، إلا أن بهار لم يستطع أن يجرى حواراً بين أهل الجحيم كما فعل الزهاوى.

ومن خلال الرسم السابق يمكن أن نمثل أقوال المتكلم –الميت – بضمير المتكلم (أنا) فى العربية وما يحل محله و(من) فى الفارسية وما شابه ومن أمثلة ذلك:

يقول الزهاوى:

بعد أن مت واحتوانى الحفير جاءنى يبلو منكر ونكير[٩٧]

جاءت أقوال المتكلم متمثلة فى تاء الفاعل فى (مت)، وياء المتكلم فى (احتوانى و جاءنى) التى جاءت فى محل المفعول به لتحل محل صوت المتكلم – الشاعر/ الميت–.

يقول بهار:

چون فرو بردند نعشم را به گور خاك افشاندند وزان گشتند دور[٩٨]

الترجمة:

عندما اودعوا جسدى القبر وواروني الثرى وابتعدوا عنى

نجد فى هذا البيت أن الضمير (م) يمثل قول المتكلم، وهو الشاعر أو الميت.

ويقول الزهاوى أيضاً:

ولقد كنت فى البداءة أشحى مثلما يشحى للخشاة الذعور[٩٩]

يمثل أقوال المتكلم هنا تاء الفاعل فى الفعل الماضى (كنت).

ويقول بهار أيضاً:

ناگهان آواز پايى سهمناك كرد گوشم را خبر از راه دور[١٠٠]

وترجمته:

فجأة وقع أقـــدام رهيبة طرقت مسامعى من طريق سحيق

يمثل ضمير (م) المتصل صوت المتكلم.

وفى موضع آخر يقول الزهاوى:

غير أنى صدعت بالحــق فى الآخـــر حتى التائت علىّ الأمور

.....

فألمت بـــى الرزيـــــة حتى ضجرت من ضجيج قبرى القبور [١٠١]

يقول بهار فى موضع آخر:

استخوان هايم به پيچ وخم فتاد زان درشت آوا وبـــــــانگ زهره در
خويش را كردم مهياى جـــــواب تا چـــــه پرسند از من آسيمه سر [١٠٢]

وترجمتهما:

انهارت عظامى والتوت وارتعــدت فرائصى من ذلك الصوت المرعب
أعددت نفسى للجواب وقلت: عن ماذا يسألوننى وأنا فى هذه الحالة من الرعب

ونجد أن أصوات المتكلم فى القصيدة يمثلها ضمير المتكلم وما يحل محله سواء عند الزهاوى أو بهار وقد استخدم الزهاوى وبهار صوت المتكلم ليعبر به عن نفسه، وعلى

الرغم من تنوع صيغ المتكلم سواء عند الزهاوى أو بهار، إلا أن روح المعنى يلازمها فى كل الأحوال؛ حيث أنهم يقربان المتكلم من المتلقى ويشدان انتباهه.

٢- أقوال الشخصيات

أما صوت المخاطب والغائب فقد ظهرا واضحين فى القصيدة حيث دار الحوار بين الميت والملكين واستخدمت فيه ضمائر المخاطب والغائب، وسواء اختلفت مرجعيتهم أو اتفقت إلا أن مدلوهما واضح؛ حيث يدلان على المشاركة فى الحوار – كما سيأتى عند الحديث عن الحوار-.

٣- الأقوال ثنائية الصوت

لم يكتف الشاعران بإيراد التشكيل الصوتى الأحادى الصوت، بل تجاوزا ذلك إلى الأصوات الثنائية الصوت المتمثلة فى المبنى للمجهول والمبنى للمعلوم ومن أمثلة ذلك يقول الزهاوى:

ثم عاد الإيمان يقوى إلى أن سله الشيطان الرجيم الغرور
ثم آمنت ثم ألحـــــدت حتى قيل هذا مذبذب ممـــــرور
ثـــــم دافعت عنه بعد يقين مثلما يفعل الكمى الجســور
وتعمقت فى العقـــــائد حتى قيل هذا علامـــــة نحرير (١٠٣)

ويقول فى موضع آخر:

ولقد يُسقى الظامئون عصيراً هو من حنظل وبئس العصير(١٠٤)

وفى موضع آخر:

وبها دوحة يقال لها "الطوبى" لهـــا ظل حيث سرت يسير(١٠٥)

ويقول أيضاً:

فأجابانى قائلبـــــن بصوت لا يسر الأسمـــــاع منه الهدير
قُضى الأمـــــر فاستعد لضرب منه تدمى بعد البطون الظهور (١٠٦)

كذلك بها لم يكتف بالأقوال الأحادية الصوت، إنما اعتمد أيضاً الأقوال ثنائية الصوت المتمثلة فى المبنى للمجهول إذ يقول:

گوشه اى از خاك من شد چاك وزان كرد منكر بـــا رفيق خود ظهور(١٠٧)

وترجمته:

وشُقت فتحة مـــن تـــــرابى وظهر منهـــا منكر مـــع رفيقـــه

ويقول فى موضع آخر:

گويند فيلسوفان نوع بشر شود اندر نژاد، اصل به بوزينه منتمى(١٠٨)

وترجمته:

يُقال إن الفلاسفة نـــــوع من البشر فى أعراقهم، عرق ينتمى إلى القردة

كيفية نقل الخطاب عند الزهاوى وبهار

أما كيفية نقل الخطاب فإنه يتضح من خلال الجمل الاستفهامية، والجمل الأمرية، وجمل النداء. ومن أمثلة جمل الاستفهام عند الزهاوى:

قال ماذا رأيت فى الجـــــن قبلاً ومن الجن صـــالح وشريـــر(١٠٩)

ويقول:

قال هل فى السفور نفع يرجى قلت خيـــر من الحجاب السفور(١١٠)

ويقول فى موضع آخر:

ولماذا لم تسألا عن ضميرى والفتى من يعف منه الضمـــيـــــر
ولماذا لم تسألا عن جـــهادى فـــــــى سبيل الحقوق وهو شهير
ولماذا لم تسألا عن ذيـــــادى عـــن بلادى أيـــــــم عز النصير

ولماذا لم تسألا عن وفـــــائى ووفــائى لمـــن صحبت كثيـــــر
ولماذا لم تسألا عـــــن مساعى لإبطــال الشر وهو خطيـــــر(١١١)

ومن أمثلة جمل الاستفهام عند بهار قوله:

فردوس چيست؟ دانش و، دوزخ كجاست؟ جهل
وان ديو چيست؟ كــاهلى ونــا فراهمى(١١٢)

الترجمة:

ما الفردوس؟ وأين العلم ، وجهنم؟ ما هو الجهل، وذلك الشيطان؟ عجز وضعف

ويقول فى موضع آخر:

گفت كــارى كـــــــــرده ام غير از گناه؟ گفتم آرى تكيه بــر لطف اله(١١٣)

الترجمة:

قال: ماذا فعلت غيــر المعصيـــــة؟ قلت: نعم، اعتمدت علــى لطف الله

والاستفهام بطبيعته قادر على نقل الخطاب من المتلقى إلى المخاطب عن طريق السؤال، وانتظار الإجابة؛ حيث يسهم الحوار بالاستفهام فى تحقيق تماسك النص، وجمع أطراف القصيدة، ويحقق الوحدة الموضوعية لها.

أما جملة الأمر سواء المثبتة أو المنفية، فهى تخلق أيضاً حواراً بين كلا الطرفين المتكلم والمخاطب، حتى لو لم يتم الاستجابة للأمر. ومن أمثلة جملة الأمر عند الشاعرين:

يقول الزهاوى:

اتركانى وحدى ولا تزعجانى بزيارات مـــــــا بهن سرور
اتركانى ولا تزيدا عنـــائى بســؤال فإننى موتـــــــور
.....
عذبانى هنا إذا شئتمـــا او القيانى فى النار وهى تثور(١١٤)

بالرغم من أن الأمر خرج عن دلالته الأصلية إلى أغراض أخرى كالتوسل والتمنى من شدة ما يلقاه الميت فى القبر، إلا أنه خلق حواراً بين الميت والملكين، تم فيه نقل الخطاب عن طريق الأمر.

ويقول أيضاً فى موضع آخر:

قال دع عنك ذا وقـــــل لى من ربك من قبل أن يسوء المصير
قلت امهلنى فى الجواب رويداً إننى الآن خائف مذعــور(١١٥)

وفى موضع آخر يقول:

اسقنى خمرة لعلى بها ارجـــع شيئا ممـــا سبتنى السعير (١١٦)

أما بهار فقد تنوعت جملة الأمر عنده بين النفى والإثبات فيقول:

كن سعى تا فزون زنياكان شوى به فضل تــا بخشدت ز نسبت ابا مسلمى(١١٧)

الترجمة:

اجتهد حتى تكون أفضل من أجدادك بالفضل حتى يغفر لك من نسبة أبى المسلمين

ويقول أيضاً:

انديشه پاك دار ومدار ايچ غــم از آنك انديشه پاك داشتن است اصل بى غمى(١١٨)

الترجمة:

طهر فكرك ولا تلتف مطلقـــــاً للحزن الفكر النقى هـــو جــوهر السعادة

ويقول فى موضع آخر:

مرد اراده باش كـــــــه ديوار آهنين چون نيم جو اراده، نباشد به محكمى(١١٩)

الترجمة:

كن رجلاً ذا إرادة فالجدار حديدى لأن صاحب نصف الإرادة، لا يكون قوياً

ومن خلال ما سبق نجد أن استخدام الأمر والنهى لا يظهر صوت المتلقى؛ لأن الغرض منهما توجيه النص والإرشاد والنهى عن فعل أمر معين؛ لذلك فالشاعر لا ينتظر رداً من الطرف الآخر.

كما لعب النداء أيضاً دوراً مهماً فى نقل الخطاب بين الأصوات المتعددة؛ ذلك لأن النداء يتطلب وجود مخاطب يقوم بتلقى هذا الخطاب،إذ يقوم باستدعاء المنادى وهو المخاطب ليبلغه خطابه. ومن أمثلة جملة النداء عند الزهاوى:

قلت مهـــلا يـــــــا أيها الملك الملحف مهـــــــلا فإن هذا كثير (١٢٠)

ويقول أيضاً:

قال كـــــل الذى عرضت علينا أيها الشيخ الهم (الفانى) شئ حقير(١٢١)

ويقول فى موضع آخر:

أيها القير ارحم طوالع شيبى أنـــا فى كربتـــــــى إليك فقير(١٢٢)

ويقول أيضاً:

اجسروا أيها الرفاق فما نال بعيد الآمـــــال إلا الجسور(١٢٣)

كما لعبت جملة النداء عند بهار الدور نفسه الذى لعبته فى نقل الخطاب بين المتكلم والمخاطب ومن أمثلة ذلك ما قاله بهار:

اى مرد بى هنر تو به نزذيك شرع وعقل كمتر هزار بار ز كلب معلمـــــــــى(١٢٤)

الترجمة:

يا رجلاً بلا فضل أنت بجانب الشرع والعقل أقل ألف مـــرة مـــــن كلب معلم

ويقول أيضاً:

هان اى بهار، مرد خرد شو كـــه در جهانبند است بيژنى ومغاك است رستمى(١٢٥)

الترجمة:

انتبه يا بهار، وكن رجلاً عاقلاً فإن فى الدنيا قيد، والعصمة والقبر هما الحرية

وفى موضع آخر يقول:

وهم است هر چه هست وحقيقت جز اين دو نيست
اى نور چشم، اين دو بـــود اصل مردمى(١٢٦)

الترجمة:

إنه وهم، ومهما يكن فالحقيقة ليست سوى شيئين، فيا نور العين، كلاهما كان أصل الإنسانية

چون بر زمين خرامى، اى مرد خودستاى از كبر واز تفرعن، فرعون اعظمى(١٢٧)

الترجمة:

أيها المتكبر، لأنك على أرض خربة، ابتعد عن الكبر وعن التفرعن، والفرعون الأعظم

جاء الحوار عن طريق النداء بحروف النداء أى وأيها للدلالة عن بعد المنادى عنه، ولم تستخدم أداة النداء (يا) سوى عندما نادى بهار على نفسه (اى بهار) ليدل على قرب المنادى منه، وقد ساهم الحوار بالنداء على الاستمرارية والتواصل الشعرى.

ثانياً: أنواع التعددية الصوتية عند الزهاوى وبهار

تتمثل التعددية الصوتية فى الحوار Dialogue هو أهم أنواع التعددية الصوتية، حيث إن الصوت المفرد إذا كان منغلقاً على نفسه، ولم يسمعه الطرف الآخر، لن يكون هناك تواصل وتفاعل بين المشاركين وبالتالى لن يحدث الحوار.

والحوار لغة من "لفظ "حور"؛ والحور: الرجوع عن الشئ، وعنه حوراً ومحاراً رجع عنه وإليه، والمحاورة: المجاوبة، والتحاور: التجاوب؛ نقول: كلمته فما أحار إلى جواب، وهم يتحاورون أى يتراجعون فى الكلام، والمحاورة، مراجعة المنطق والكلام فى المخاطبة"(١٢٨). أما اصطلاحاً فهو "حديث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة فى الموضوع والأسلوب، وله طابع عام"(١٢٩).

فالحوار لا يعتبر "حواراً بين الشخصيات من أجل الشخصيات والأحداث فحسب، ولكن من أجل المستمع، فإذا كان الحوار بين طرفين ظاهرياً فإنه يوجد طرف ثالث هو المستمع"(١٣٠).

فالحوار هو "تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر"(١٣١). والحوار لا يعني "الانغلاق على الذات، وإنما يعنى الانعتاق ليكشف الصوت وعيه بذاته ووعيه بالآخرين"(١٣٢).

وتتمثل وظائف الحوار فى أن "الاستعمالات الرئيسة للحوار ثلاثة: تطوير القصة، وتصوير الشخصية، وخلق الجو أو الحالة"(١٣٣).

وتكمن أهميته فى الشعر كونه "محوراً تستقطب حوله فكرة القصة ومضمونها العميق، ويمكن أن يكون هدفاً فنياً كبيراً، بكونه معياراً نفسياً دقيقاً، يستطيع أن يضيق نفسيات الشخصيات الفنية بذكاء وحذق"(١٣٤).

وعلى الرغم من أن "الحوار يعد تقنية مسرحية؛ فإن الفنون الأخرى قد اتخذته وسيلة تعبيرية، خاصة الشعر؛ فالشاعر القديم كان يتعامل مع الحوار من خلال أدوات: قالت وقلت"(١٣٥).

ويعتمد الحوار فى الشعرعلى "ظهور أصوات أو صوتين على أقل تقدير لأشخاص مختلفين، ومألوف فى الشعر القديم ظهور هذا النوع من الحوار الذى يرويه الشاعر فى قصيدته فيحكى ما دار بينه وبينه محبوبته فى الأغلب الأعم"(١٣٦).

فالحوار فى الشعر "إن كان مختزلاً ومكثفاً إلا إنه يحمل فى طياته كثيراً من الدلالات والجماليات التى لا تكون فى قالب آخر"(١٣٧).

لقد تطورت القصيدة الشعرية فبدلاً من صوت واحد كان يحكمها وغالباً هذا الصوت كان صوت الشاعر، انتقلت القصيدة إلى ما يمكن أن يسمى بالقصيدة الحوارية التى يحكمها أكثر من صوت . يقول آليوت عن الأصوات التى تظهر داخل النص أنها ثلاثة أصوات:" إن ما أعنيه بالأصوات الثلاثة أولاً صوت الشاعر مخاطباً نفسه، وثانياً الشاعر مخاطباً جماعة قليلة أو كثيرة، وثالثاً صوت الشاعر محاولاً أن يخلق شخصاً مسرحياً يتكلم شعراً"(١٣٨).

ولعل أبرز مقومات تنامى الأصوات الدرامية عند الزهاوى عندما وظف الشاعر ثورته فى الكتابة، حيث استوعب أبعاد المشكلات السياسية والاجتماعية وغيرها فى مجتمعه الصغير (العراق) ومجتمعه الكبير "الوطن العربى" من خلال تجربته الشعرية الخاصة، ومعاناته، فثار بشعر ينبض بالثورة من خلال قصيدته "ثورة فى الجحيم". حيث يقول: "لقد عجزت يا مولاى أن أضرم الثورة فى الأرض، فأضرمتها فى السماء!" (١٣٩).

فثنائية الشعر والثورة فى أبعادهما الغائرة "يلتقيان التقاءً صميمياً وتكمن بينهما وشائج صلة قوية تخلق للشاعر والثائر حضوراً خاصاً من خلال الموت، فالإنسان الثائر يموت

بقدر ما يولد، ويولد بقدر ما يموت، والثورى يخلق إنسان المستقبل، والشاعر يخلق شعر المستقبل؛ لأنهما يبدعان الواقع ويعيدان خلقه"(١٤٠).

أما بهار فلم يستطع أن يجارى الزهاوى فكان تنامى الأصوات محدوداً عنده، حيث كان تنامى الأصوات عنده مقتصراً على الميت –الشاعر– والملكين منكر ونكير، ولم يتعد تنامى الأصوات عنده إلى دخول أصوات أهل الجحيم كما فعل الزهاوى. وينقسم الحوار إلى حوار داخلى وحوار خارجى كما يلى:

أ- <u>الحوار الداخلى: المونولوج Monologue / تك گويى</u>

المونولوج هو "الحديث المنفرد الذى يقوم به شخص واحد، فى وجود أو غياب مستمعين"(١٤١).وصوت المونولوج "أحادى الإرسال تعبر فيه شخصية واحدة عن حركة وعيها الداخلى، فى حضور متلق واحد، أو متعدد، حقيقى أو وهمى، صامت غير شارك فى الإجابة"(١٤٢).

ويُعرف المونولوج أيضاً بأنه "تكوين كلامى فردى الروح، يلقى أو يكتب، وبهذا فهو يمثل كلام متحدث واحد، وقد يشير إلى المحادثة الداخلية للشخصية"(١٤٣).

ويعد المونولوج "قصيدة تلقيها على أسماعنا شخصية أخرى، غير الكاتب نفسه، لكننا نعرف صورته من خلال تلك الشخصية التى تتوحد مع الكاتب، ويتوحد معها، مجسدة فى النهاية الموقف الدرامى"(١٤٤). وعُرف المونولوج قديماً بالـــ"التجريد" فقد عرفه ابن الأثير بقوله إنه "إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك، لا المخاطب نفسه"(١٤٥). وأورد له فائدتين "الأولى: طلب التوسع فى الكلام، والثانية: وهى الأبلغ، وذاك أنه يتمكن المخاطب من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه؛ إذ يكون مخاطباً بها غيره، ليكون أعذر وأبرأ من العهدة فيما يقوله غير محجور عليه"(١٤٦).

وعلى الرغم من أهمية الحوار الداخلى أحادى الصوت إلا أن الزهاوى لم يعتمد على هذه الأحادية الصوتية فى قصيدته ، أما بهار فقد أقام حواراً داخلياً أحادى الصوت بينه وبين نفسه فى حوار جدلى قصير، يقول بهار:

فردوس چيست؟ دانش و، دوزخ كجاست؟ جهل
وان ديو چيست؟ كاهلى ونا فراهمى(١٤٧)

الترجمة:

ما الفردوس؟ وأين العلم ، وجهنم؟ مـــا هو الجهل، وذلك الشيطان؟ عجز وضعف

لم يتعد الحوار الداخلى عنده سوى ومضة قصيرة، استغرقت بيتاً واحداً من قصيدته، وعلى الرغم من قصر الحوار الداخلى عنده إلا إنه لعب دوراً مهماً حيث أتاح الفرصة للشاعر ليعبر عن أفكاره وعواطفه بطريقة غير مباشرة؛ إذ أتاح للقارئ أن يسمع ما يدور فى أعماقه من خلال هذا الصوت الحوارى.

وقد اعتمد الشاعران على الحوار الخارجى، أو الحوار الثنائى الصوت فى شعرهما؛ حيث إن القصيدتين – عند الزهاوى وبهار– حواريتان من الدرجة الأولى كما سيأتى:

<u>الحوار الخارجى = الديالوج = Dialogue / ديالوگ، گفت گو</u>

يقصد بالحوار الخارجى " أن يتكلم المتكلم مباشرة إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوى"(١٤٨).

ويقوم الحوار الخارجى "أساساً على ظهور أصوات – صوتين على أقل تقدير– لأشخاص مختلفين"(١٤٩).

وإذا كان الحد الأدنى المطلوب لاعتبار نسق تعبيرى ما حوارياً أن يتضمن أكثر من صوت أو شخصية، فإن المتأمل لقصيدتى الزهاوى وبهار يجد أن هاتين القصيدتين تحققان هذه الغاية.

فمن نماذج الحوار عند الزهاوى ما دار بينه – الميت – وبين الملكين منكير ونكير إذ يقول:

قـــال من أنت وهـــو ينظر شزراً ... قلت شيخ فـــــى لحده مقبور
قال مـــــاذا أتيت إذ كنت حياً ... قلت كـــــل الذى أتيت حقير
ليس فى أعمالى التـــى كنت آتيها ... على وجـــه الأرض أمر خطير
قال فى أى من ضروب الصناعات ... تخصصت إنهن كثيـــــــــر
قلت مارست الشعر أرعى به الحـــق ... وقد لا يفوتنى التصويـــر
قال ما دينك الذى كنت فـــى الدنيا ... عليـــه وأنت شيـــخ كبيـــــر
قلت كان الإســـــــلام دينى فيها ... وهو ديـــــن بالاحترام جدير
قـــال مـــن ذا الذى عبدت فقلت ... الله ربـــى وهو السميع البصير
قـــــال مـــاذا كانت حياتك قبلا ... يوم أنت الحـــر الطليق الغرير
قلت لا تسألنى عـــن حيـــــــاة ... لـــم يكن فى غضونها لى حبور
كنت عبـــداً مسيراً غيـــــر حر ... لا خيار لـــــــه ولا تخيير(١٥٠)

ويقول أيضاً:

قـــــال هلاّ كسبت غير المعاصى ... قلت إن لـــــم أكسب فربى غفور
.....
قـــــــال هل صدقت النبين فيما ... بلغـــــوه ولـــم يعقك الغرور
والكتاب الذى من الله قد جـــــاء ... فادلـــى بـــــــه البشير النذير
قلت فـــــى خشية (بلى) وفؤادى ... من شعـــــاع بـــــه يكاد يطير
.....
قـــــــال هل كنت للصلوة مقيما ... قلت عنها مـــــــــا إن عرانى فتور
.....
قال هل صمت الشهر من رمضان ... قلت قد صمته وطاب الفطـــــــــور
قـــال هـــــل كنت للزكاة بمؤت ... قلت مـــــــــا كـــان بى لها تأخير
قـــال والحج مـــــــا جوابك فيه ... قلت قد كـــــــان لى بحجى سرور
.....(١٥١)

لم يقتصر الحوار عند الزهاوى فى قصيدته على الحوار بينه وبين الملكين، بل امتد وتنامى ليشمل حوار أهل النار حيث يقول فى الحوار الذى دار بينه وبين ليلى فى الجحيم:

قلت ماذا يبكى الجميلة قالت ... أنا لا يبكينى اللظى والسعير
إنما يبكينى فـــــراق حبيبى ... وفراق الحبيب خطب كبير(١٥٢)

يتضح أن الحوار عند الزهاوى هو حوار ثنائى تناوبى مباشر تقوم فيه الشخصيات بتناوب الحوار من خلال الكلمات قال، وقلت، والسؤال والإجابة وما إلى ذلك.

ولم يقتصر الحوار عنده على الحوار المباشر بينه وبين الملكين، أو بينه وبين ليلى؛ بل امتد الحوار إلى الحوار الجماعى المجرد الذى يقوم على رد فعل سريع وإجابة سريعة ومتكررة فى أغلب الأحيان ومثال ذلك الحوار الذى دار بين المعرى والجمهور فى جهنم يقول الزهاوى:

المعرى:
غصبوا حقكم فيـــــــا قوم ثوروا ... إن غصب الحقـــــــــــوق ظلم كبير
الجمهور:

غصبوا حقنا ولم ينصفونا إنما نحن للحقوق نثور
المعرى:
لكم الأكواخ المشيدة بالنار وللبله في الجنان القصور
الجمهور:
غصبوا حقنا ولم ينصفونا إنما نحن للحقوق نثور
المعرى:
إن خضعتم فما لكم من نصيب في طوال الدهور إلا السعير
الجمهور:
غصبوا حقنا ولم ينصفونا إنما نحن للحقوق نثور
المعرى:
ما حياة الإنسان إلا جهاد إنما تؤثر السكون القبور
الجمهور:
غصبوا حقنا ولم ينصفونا إنما نحن للحقوق نثور
المعرى:
إنما النار للذين لديهم قد تسامى الإحساس بئس المصير
الجمهور:
غصبوا حقنا ولم ينصفونا إنما نحن للحقوق نثور(١٥٣)

أما الحوار عند بهار فلم يكن تناميه كبيراً مثل الزهاوى، فقد اقتصر الحوار عنده على الحوار الذى دار بينه –الميت – وبين الملكين نكير ومنكر يقول بهار:

گفت با من، كيتى اى مرد پير؟ گفتمش پيرى به خاك اندر اسير
گفت: وقت زندگى، اعمال تو؟ گفتمش چون ديگران پست وحقير
در جهان از من نيامده در وجود هيچ كارى عمده وامرى خطير
گفت از ين فن ها وصنعت هاى دهر در كدامين بودى استاد وبصير؟
گفتمش در صنعت شعر وادب بودم استاد وز نقاشى خبير
گفت گاه زندگى دينت چه بود؟ گفتمش اسلام را بودم نصير
گفت معبود تو در گيتى كه بود؟ گفتمش معبود من حى قدير
گفت چون بگذاشتى گيتى، كه تو بر تن وبر نفس خود بودى امير
گفتم از عمرم چه مى پرسى كه رفت جمله با خون دل ورنج ضمير
.....
گفت كارى كرده ام غير از گناه؟ گفتم آرى تكيه بر لطف اله (١٥٤)

الترجمة:

قال لى من أنت أيها الشيخ قلت: شيخ للثرى أسير
قال: ما أعمالك إذ كنت حياً؟ قلت: مثل الآخرين عمل وضيع وحقير
لم يتأت منى في الدنيا أى عمل عظيم وأى أمر خطير
قال: فى أى من ضروب صناعات الدهر وفنونه كنت أستاذاً وبصيراً؟
قلت: في صنعة الشعر والأدب كنت استاذاً وبالرسم خبيراً
قال ماذا كان دينك فى حياتك؟ قلت: كنت للإسلام نصيراً
قال: من ذا عبدت في حياتك؟ قلت: ربى الحى القدير
قال: كيف تركت الدنيا؟ إذ كنت على جسدك ونفسك أميراً
قلت: لماذا تسألنى عن عمرى فقد ولى بدم القلب وألم الضمير
.....

قال: هل جنيت غير الذنوب؟ قلت: أجل؛ معتمدا على لطف ربى

مما سبق يتضح أن الحوار عند الزهاوى وبهار يتصف بالواقعية والمباشرة؛ إذ أسهم الحوار فى الكشف عن طبيعة الشخصية المحورية – الميت – التى يوجه إليها الحوار، فقد جاء الحوار عند الشاعرين من خلال طرح أسئلة وتقديم أجوبة، وقد جاء أيضاً فى شكل مناقشة بين المتحاورين.

ويمكن أن نعتبر أن الحوار عند الشاعرين هو حوار درامى، تعددت فيه الشخصيات – خاصة عند الزهاوى– ما أسهم فى زيادة زمن الحكاية من خلال الوصف عند الشاعرين مثل وصف ما يجده الميت عند دخول القبر ووصف الجنة والنار.

كما وظف الشاعران مقدرتهما الشعرية فى إبراز تفاصيل الأمكنة – القبر والجنة والنار–، وهو ما ساعد على تقديم تفسير وتوضيح للمشهد خدم المعنى بشكل عام.

المبحث الثالث: صورة اللغة عند الزهاوى وبهار

تعنى صورة اللغة شكل اللغة وأسلوبها، وكيفية انتقاء الألفاظ، وتحديد الأسلوب الذى يكتب به الشاعر قصيدته، وتتشكل صورة اللغة فى الشعرمن خلال عدة آليات من أبرزها التهجين والأسلبة والتنويع. وهذه المصطلحات قد وضعها باختين ، لكنه لم يقدم شواهد أو نماذج عليها، لكنه اكتفى فقط بالتنظير.

ومن المعروف أن غياب الأمثلة الحية يترك كثيراً من الغموض فى تطبيق هذه الآليات، وهو ما فتح باب الاجتهاد فى شرح وتفسير وتطبيق هذه المصطلحات، ولنأخذ تنظير باختين لهذه المصطلحات ونسعى جاهدين فى فهمها وتطبيقها على شعر الزهاوى وبهار.

١ – التهجين Hybridisation / تركيب دوگانه = گفتار دورگه

يعرفه باختين بقوله " إنه مزج لغتين اجتماعيتيين داخل ملفوظ واحد، و التقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ. ويلزم أن يكون التهجين قصدياً"(١٥٥).

"ولا نقصد بلغة اجتماعية مجموع العلامات اللسانية التى تحدد إعطاء القيمة اللغوية للغة وتفريدها، وإنما نقصد الكيان الملموس والحى لعلاقات تفريد اللغة تفريداً اجتماعياً يمكن أن يتحقق أيضاً فى إطار لغة وحيدة لسانياً، محدداً نفسه بتحولات دلالية وبانتقاءات معجمية"(١٥٦).

يتضح من تعريف باختين أن التهجين عبارة عن دخول ألفاظ أو تراكيب ولغة أخرى بشكل مباشر فى ألفاظ وتركيب لغة أخرى. بمعنى أن تكون هناك لغتان فى النص لغة مهيمنة وهى لغة الكاتب أو الشاعر الأساسية يلازمها دخول لغة أخرى أو ألفاظ وتراكيب من لغة أخرى. كما يمكن أن يحدث التهجين فى لغة واحدة عبر استخدام مستويين؛ مستوى فصيح، وآخر عامى مثلاً. ولنأخذ مثلاً على التهجين عند الزهاوى مثلاً حين يقول:

طينها من فالوذج لا يمل المرء منه فهو اللذيذ الغزير(١٥٧)

فى هذا البيت الشعرى نجد لغة مهيمنة ومسيطرة، ليس فقط على مستوى البيت إنما على مستوى القصيدة أيضاً، لكن يتخلل هذه اللغة لغة أخرى، وهى اللغة الفارسية من خلال دخول اللفظ الفارسى "فالوذج".

والفالوذج "اسم معرب مأخوذ من الفارسية من پالوده"(١٥٨)، والفالوذج "أعجمى والفالوذق مولد ذكره الزجاجى فى أماليه. قال الأصمعى يقال هو الفالوذ والسرطراط والمزعزع واللواص واللمص، قال الخفاجى فالوذ وفالوذق معربان عن پالوده، قال

يعقوب ولا تقل فالوذج قاله الجوهرى وفى الحديث يأكل الدجاج والفالوذ"[١٥٩] والفالوذ: حلواء تعمل من الدقيق والماء والعسل وهو من أطيب الحلاوات عند العرب[١٦٠].

ومثال آخر ما قاله الزهاوى:

تشبه الخندريس ياقوتة ذابت ففيها للناظرين سرور
وهى مثل النـــــــار التى تتلظى ولها مثلما لهذى زفير[١٦١]

فى البيت السابق، اللغة المسيطرة هى اللغة العربية، واللغة المهجنة هى الفارسية؛ التى تسللت إلى العربية من خلال الكلمتين (خندريس وياقوتة)؛ فالخندريس تكلمت به العرب قديماً وهو معرب كنده ريش، وقيل هى رومية معربة معناها العتيقة يقال حنطة خندريس، والخندريس من صفات الخمر، وقيل إن الخندريس رومى معرب، وقال قوم إنها معربة من الفارسية، وإنما هى كندريش؛ أى ينتف شاربها لحيته، لذهاب عقله، فعربت خندريس[١٦٢]. الخندريس: الخمر مشتق من الخدرسة ولم تفسر، أو رومية معربة[١٦٣].

ولم يقتصر التهجين على اللغة الفارسية، بل امتد إلى اللغة اليونانية يقول الزهاوى:

إن فيها مشيئة المرء تأتى عجباً منه يعجز الإكسير[١٦٤]

فكما سبق الذكر بأن اللغة العربية هى اللغة العربية، أما المهجنة هنا هى اللغة اليونانية من خلال دخول لفظ (الإكسير)؛ والإكسير: اسم معرب مأخوذ من اليونانية بمعنى كيمياء[١٦٥]. والإكسير: معروف وأهل الصناعة تسميه الحجر المكرم، قال ابن هلال فى كتاب الصناعتين، وابن المعتز فى البديع إنه مولد يعاب استعماله[١٦٦].

وقد أكثر الزهاوى من دخول اللغة الهجينة من خلال أسماء الشخصيات غير العربية التى وردت فى القصيدة مثل قوله:

ثم دروين وهو من قال أنا نسل قرد قضت عليه الدهور
ثم هكل ويـــــخير وجسندى ويليهم سينسر المشهـــــور
ثم توماس ثم فخت ومنهم اسبنوزا وهلبك وجيـــــور
ونيوتون الحبر ثم رنـــــان ثم روسو ومثله فولتيـــر
وزرادشت ثـــــم مزدك يأتى وجموع أمامهم ايقـــور[١٦٧]

وكلها أسماء فلاسفة وحكماء غير عربية، استخدمها الزهاوى فى قصيدته وغيرهم من الشعراء مما خلق لغة هجينة مع العربية ساعدت فى تشكيل صورة اللغة عنده.

أما بهار فلم يكن بعيداً عن الزهاوى إلا أن اللغة عنده كانت هجينة من اللغة الفارسية واللغة العربية فقط، وقد كانت اللغة الفارسية هى اللغة المسيطرة على قصائده، واللغة العربية هى المهجنة ومثال ذلك قول بهار فى العديد من المواضع:

نه هوا ونه فضا ونه نسيم سينه تنگ وپاى لنگ وجسم عور[١٦٨]

الترجمة:

لا هواء، ولا فضاء، ولا نسيم الصدر ضيق، والقدم كسيح، والجسد عار

فالألفاظ (هواء وفضاء ونسيم) ألفاظ عربية استخدمها بهار بنفس معناها العربى فى قصيدته؛ فخلق لغة مهجنة من الفارسية والعربية ويقول أيضاً:

ليك در آن حفرهٔ تاريك وتنگ هر دو چشمم خيره شد ناگه ز نور[١٦٩]

الترجمة:

لكن فى تلك الحفرة المظلمة الضيقة كانت عيناى تحدقان بذهول إلى النور

استخدم بهار اللفظ العربى (حفرة) بالمعنى نفسه فى الفارسية؛ مما عمل على تهجين اللغة عنده. ويقول فى موضع آخر:

من بسان خفته ز ان آواز پای جستم وآمد به مغز اندر شعور(١٧٠)

الترجمة:

أنا النائم فزعت من صوت تلك الأقدام وعــاد الشعور إلـــــى عقلى

استخدم بهار هنا أيضاً اللفظ العربى (شعور) أيضاً بنفس معناه فى الفارسية، وهجّن من خلال اللغة الفارسية. والمواضع كثيرة التى هجّن فيها بهار قصيدته بالألفاظ العربية مثل:

وان تاجرى كه رد مظالم به ما نداد مسكن كند به قعر سقر كاروان او(١٧١)

الترجمة:

وذلك التاجر الذى لم يرد المظالم لنا تسكن قافلته فــى قعـــــــــر سقر

ومن صور اللغة الأخرى تقليد الأسلوب، وهو ما اصطلح علماء اللغة والأدب على ترجمته بالأسلبة.

٢- الأسلبة Stylisation / سبك سازى

هى "قيام وعى لسانى معاصر بأسلبة مادية لغوية (أجنبية) عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه، فاللغة المعاصرة تلقى ضوءاً خالصاً على اللغة موضوع الأسلبة فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر فى الظل"(١٧٢).

و"كل أسلبة حقيقية هى تشخيص وانعكاس أدبين للأسلوب اللسانى لدى الآخرين. وفيها يقدم إلزامياً وعيان لسانيان مفردان: وعى من يشخص (الوعى اللسانى للمؤسلِب) ووعى من هو موضوع للتشخيص والأسلبة، وتتميز الأسلبة بالضبط عن الأسلوب المباشر، بذلك الحضور للوعى اللسانى (عند المؤسلب المعاصر وعند قرائه) الذى يعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلب، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين"(١٧٣).

وفى الأسلبة "يعمل الوعى اللسانى للمؤسلب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، فيضيئها، ويدخل إليها اهتماماته "الأجنبية"، لكنه لا يدخل إليها مادته الأجنبية المعاصرة، والأسلبة بهذا المعنى، يجب أن يحافظ عليها من البداية إلى النهاية، لكن إذا دخلت إليها المادة اللسانية المعاصرة (كلمة – شكل – صيغة – جملة – ... إلخ) فإنها تشتمل عندئذ على خلل أو خطأ أو مفارقة عصرية فتصبح تنويعاً"(١٧٤).

وهناك فرق بين الأسلوب (style/ سبك) والأسلوبية (stylistics / سبك شناسى) والأسلبة (Stylisation / سبك سازى)؛ فالأسلوب "هو الإنسان عينه"(١٧٥)، وهو "شكل التفكير، ومادته هى اللغة فى ألفاظها وتراكيبها التى تختلف من صوت إلى صوت، ومن شخصية إلى أخرى بحسب صور الأفكار ورؤى العالم المتناقضة أو المتضاربة"(١٧٦). أما الأسلوبية فهى "من أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة فى العصر الحديث، كما أنها أحد مجالات نقد الأدب اعتماداً على بنيته اللغوية دون ما عداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو غير ذلك... أى إن الأسلوبية تعنى بدراسة النص، ووصف طريقة الصياغة والتعبير"(١٧٧). أما الأسلبة عبارة عن "تشخيص أدبى لأسلوب وكلام الآخرين"(١٧٨).

من التعريفات السابقة نستنتج أن الأسلوب هو الطريقة التى يستخدمها الأديب أو الشاعر فى التعبير عن موقفه، أما الأسلوبية فهى المنهج الذى يعنى بدراسة النص، أما الأسلبة فهى تشخيص لأسلوب الآخرين وكلامهم، وعليه يمكن القول بأن الأسلبة تختص

بالمضمون فهى لغة تراثية قديمة مقدمة فى ثوب عصرى، يغلب عليها الفكرة القديمة التى تشمل الاقتباس والتضمين وغيرها من المصطلحات القديمة.

وإذا كانت جوليا كريستيفا قد اعتمدت فى تعريفها للتناص على آراء باختين، وعرفته بأنه" التفاعل النصى فى نص بعينه"(١٧٩). وأن "كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وأن كل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"(١٨٠).وذلك اعتمادًا على قول باختين إن الحوارية هى "دخول فعلين لفظين، أو تعبيرين اثنين فى نوع من العلاقة"(١٨١). وإذا كان الأساس الذى اعتمد عليه باختين فى نظريته أن " آدم فقط هو الوحيد الذى كان يستطيع أن يتجنب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر الذى يقع فى الطريق إلى موضوعه؛ لأن آدم كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول"(١٨٢).

يصف باختين عالم آدم بالعذرية، أى إنه تكلم بلغة لم يتكلم بها أحد قبله كما قال تعالى "وعلم آدم الأسماء كلها"(١٨٣)، إذن فالكلام الأولى هو ما قاله آدم وما بعد آدم مكرور ومعاد مثلما يقول الشاعر العربى كعب بن زهير بن أبى سلمى:

ما أرانا نقول إلا معارًا أو معادًا من قولنا مكرورًا

وهو ما تلاقى فى علم اللغة والأدب بظواهر مثل التناص، والسرقات الأدبية، والمحاذاة والتوارد و التضمين والاقتباس وغيره من المسميات الأخرى.

وعليه – ففى تقديرى– أن الأسلبة هى صورة من صور اللغة تسمح للأصوات أن تعبر عن آرائها بأسلوبها الخاص أو بالثقافة التى تنتمى إليها، وهى مسمى آخر للتناص، ومما يؤيد هذا الرأى يقول لحمدانى" ولكى نميز بين التهجين والأسلبة نضع الصياغتين التاليتين:

التهجين: لغة مباشرة أ، مع / ومن خلال لغة مباشرة ب فى ملفوظ واحد.

الألسلبة: لغة مباشرة أ، من خلال لغة ضمنية ب فى ملفوظ واحد.

والفرق الأساسى كامن فى أن اللغة ب فى التهجين حاضرة فى الملفوظ بينما هى ضمنية فقط فى ملفوظ الأسلبة. وعلى العموم لابد من وجود لغة مهيمنة وأخرى مشخصة سواء فى التهجين أو الأسلبة"(١٨٤).

ومن نماذج الأسلبة عند الزهاوى وبهار:

يقول الزهاوى:

بعد أن مت واحتوانى الحفير جاءنى يبلو منكـــــــر ونكيـر
ملكان اسطاعـــــا الظهور ولا أدرى لماذا وكيف كان الظهور
لهما وجهـــــان ابتنت فيهما الشرة كلاهما قمطـــريـــــــــر
ولكـــــــل أنف غليظ طويل هو كالقرن بالنطاح جديـر
وفم مهروت يضاهى فـــــم الليث يرينى نابا هى العنقفير
وبأيديهما أفـــــــاع غلاظ تتلوى مخوفة وتـــــــــدور
وإلى العيون ترسل نـــــارًا شرها من وميضها مستطيـــر

.....

أتيـــــــــا للسؤال فظين حيث الميت بعـــد استيقاظـه مذعور
عن أمور كثيرة قد أتـــــــاها يوم فى الأرض كـــان حياً يسير(١٨٥)

فالملفوظ المهيمن هو " بعد أن مت واحتوانى الحفير جاءنى يبلو منكر ونكير....." وهى اللغة المهيمنة ، أما الملفوظ المشخص فهو حديث ابن عباس فى خبر الإسراء" أنَّ النبي صلى الله عليه وسلم قال: يا جبريل، وما ذاك؟ قال: منكر ونكير، يأتيان كلَّ إنسان من البشر حين يوضع في قبره وحيدًا، فقلت: يا جبريل صفهما لي، قال:

نعم من غير أن أذكر لك طولهما وعرضهما، ذكر ذلك منهما أفظع من ذلك، غير أن أصواتهما كالرعد القاصف، وأعينهما كالبَرق الخاطف، وأنيابهما كالصَّياصي، لهب النار في أفواههما، ومناخرهما، ومسامعهما، ويكسحان الأرض بأشعارهما، ويَحفِران الأرض بأظفارهما، مع كل واحد منهما عمود من حديد، لو اجتمع عليه من في الأرض ما حرَّكوه، يأتيان الإنسان إذا وضع في قبره وترك وحيدًا، يَسلكان رُوحه في جسده بإذن الله تعالى، ثم يُقعدانه في قبره، فيَنتهرانه انتهارًا يتقعقع منه عظامه، وتزول أعضاؤه من مفاصله، فيخر مغشيًّا عليه، ثم يقعدانه فيقولان له: يا هذا، ذهبت عنك الدنيا، وأفضيت إلى معادك، فأخبِرْنا مَن ربُّك؟ وما دِينُك؟ ومن نبيُّك؟ فإن كان مؤمنًا بالله، لقَّنه الله حجته، فيقول: الله ربي، ونبيي محمد، وديني الإسلام ..... إلى آخر الحديث"(١٨٦).

وحديث محمد بن يحيى، عن أحمد بن محمد بن عيسى، عن الحسن بن علي، عن غالب بن عثمان، عن بشير الدهان، عن أبي عبد الله (عليه السلام) قال: يجيئ الملكان منكر و نكير إلى الميت حين يدفن أصواتهما كالرعد القاصف وأبصارهما كالبرق الخاطف يخطان الأرض بأنيابهما ويطأن في شعورهما فيسألان الميت من ربك؟وما دينك؟ ....." (١٨٧).

وهذا النموذج هو ما تبناه بهار فى قصيدته فى نصه المهيمن إذ يقول:

چون فرو بردند نعشم را به گــور — خـــاك افشاندند وزان گشتند دور
ناگهان آواز پــايى سهمنـــاك — كـــرد گوشم را خبر از راه دور
من بسان خفته ز ان آواز پـــاى — جستم وآمـــد به مغز اندر شعور
نه هـــوا ونه فضا ونه نسيم — سينه تنگ وپاى لنگ وجسم عور
ليك در آن حفـرهٔ تاريك وتنگ — هر دو چشمم خيره شد ناگه ز نور
گوشه اى از خاك من شد چاك وزان — كرد منكر بـــا رفيق خود ظهور
دو فرشته چـــون دو فيل خشمگين — مـــن فتاده پيش ايشان همچو مور
(١٨٨).....

وترجمته:

عندمـا اودعـــوا جسدى القبر — ووارونى الثرى وابتعـدوا عنـى
فجـأة وقـــع أقدام رهيبة — طرقت مسامعى من طريق سحيـق
أنا النائم فزعت من صوت تلك الأقدام — وعاد الشعور إلى عقلـــى
لا هواء، ولا فضـــاء، ولا نسيم — الصدر ضيق، والقدم كسيح، والجسد عار
لكن فى تلك الحفرة المظلمة الضيقة — كانت عيناى تحدقان بذهول إلى النور
وشقت فتحـة مـــن ترابى — وظهر منها منكـر مـــع رفيقه
ملكـان كفيليـــن غاضبين — وقـد سقطت أمامهمـــا كنملة

أما نصه المشخص فهو ما ورد من أحاديث عن منكر ونكير وعذاب القبر كما سبق الإشارة.

ومن الأسلبة عند الزهاوى اتخاذ القرآن الكريم والحديث الشريف نصاً ملفوظاً مشخصاً مثل قوله:

فله الأرض مـــا لها من سكون — والسماوات مـا بهن فطـــور(١٨٩)

أما النص المشخص فهو قول الله عز وجل: ﴿فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِنْ فُطُورٍ﴾ (١٩٠)

ومما قاله أيضاً:

وهو أن قال "كـــن" لشئ يكون — الشئ مـــن فوره فلا تأخير(١٩١)

والنص المشخص قول الله تعالى: ﴿ إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ ﴾[١٩٢].
وقوله فى موضع آخر:

وبهاروت ثـــــم ماروت والسحر الذى أسدلت عليــه الستـــور[١٩٣]

النص المشخص قوله تعالى: ﴿ وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ﴾[١٩٤].
وأيضاً اتخذ الزهاوى من الحديث ملفوظاً مشخصاً مثل قوله:

طردوا من بها من البله واحتلوا القصور العليا ونعــم القصـــور[١٩٥]

النص المشخص هنا حديث " أكثر أهل الجنة البُله"[١٩٦].
لم يختلف بهار عن الزهاوى فى النص المشخص سواء كان القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو حتى الإنجيل ومثال ذلك قوله:

گور تنگ است از برای مجرمان از برای مؤمنان باغی است، گور[١٩٧]

وترجمته:

القبر ضيــق للمجرميـــــــن القبر روضة للمـــــؤمنيــن

النص المشخص هنا حديث:" القبر روضة من رياض الجنة أو حفرة من حفر النار"[١٩٨].

در كف هر يك عمودى آتشين وافعيى پيچيده بــر گرد كمر[١٩٩]

وترجمته:

وبأيديهما عمود نـــــــارى وحــول خصريهما تلتف الأفاعى

يتلاقى هذا البيت مع الملفوظ المشخص لحديث ابن عباس فى خبر الإسراء: ".... ويَحفِران الأرض بأظفارهما، مع كل واحد منهما عمود من حديد، لو اجتمع عليه من في الأرض ما حرَّكوه، يأتيان الإنسان إذا وضع في قبره وترك وحيدًا، يَسلكان رُوحه في جسده بإذن الله تعالى..... [٢٠٠]
ومثال على أن بهار اتخذ من الإنجيل ملفوظاً مشخصاً ما قال:

گفت معبود تو در گيتى كه بود؟ گفتمش معبود مــن حـــى قدير[٢٠١]

وترجمته:

قال: من ذا عبدت فى حياتك؟ قلت: ربـــى الحــى القديـــــــر

النص المشخص هنا هو" إن فى السماء الرب الحى القدير، ....."[٢٠٢].
واتخذ بهار من القرآن مشخصاً حيث يقول:

وان كاسهٔ شراب حميمى كه هر كه خورد از ناف مشتعل شودش تا زبان او[٢٠٣]

وترجمته:

وكأس الشراب الحميمى لمن أراد الشراب حتى تشعله من بطنه حتى لسانه

النص المشخص قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا لَهُمْ شَرَابٌ مِّنْ حَمِيمٍ﴾[٢٠٤].
ومن صور اللغة الأخرى عند الزهاوى وبهار التنويع.

٣- التنويع variation / تغيير

يرى باختين أن التنويع " يختلف عن الأسلبة فى أنه يدخل مادة اللغة الأجنبية فى التيمات المعاصرة، ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعى، ويتضح موضع الاختبار اللغة المؤسلبة، وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها"[٢٠٥].

فالتنويع نوع من الأسلبة يتميز بأن المؤسلِب يُدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، مادته الأجنبية المعاصرة (كلمة – صيغة – جملة) متوخياً من وراء ذلك أن يختبر اللغة المؤسلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها[٢٠٦].

هذا يعنى أن التنويع هو مزيج من التهجين والأسلبة، حيث إن الملفوظ يتضمن ملفوظاً مباشراً وضمنياً فى آن واحد ، ولعل التنويع عند الزهاوى وبهار واحد فكلا الشاعرين عاشا فى عصر واحد، وتشابه المجتمع العراقى، والمجتمع الإيرانى فى الأوضاع السياسية

والاجتماعية وغيرها وهو ما كان سبباً فى أن يؤثر كل منهما فى الآخر. ومن أمثلة التنويع عندهما:

١-**الميت:** وهو الشاعر نفسه والذى وظفه الشاعران فى أشعارهما؛ فالميت الذى أودعه القبر إنما يعد تنويعاً؛ حيث جمع بين التهجين والأسلبة . فالشاعران عبرا عن الميت بضمير المتكلم بصروة واضحة. يقول الزهاوى:

بعد أن مت واحتوانى الحفير جاءنى يبلو منكر ونكيـــــر(٢٠٧)

ويقول بهار:

چون فرو بردند نعشم را به گور خاك افشاندند وزان گشتند دور(٢٠٨)

فى إشارة إلى نفسيهما، وفى الوقت ذاته هى لغة مؤسلبة ترمز إلى المطالبين بالحرية، الناقدين لمجتمعهم سواء فى العراق أو إيران. فالتنويع شمل لغة مباشرة تمثل الشاعرين، ولغة ضمنية فى إشارة إلى الثوريين المطالبين بالحرية.

٢-**القبر**: وهو الوطن أو المجتمع الذى يعيش فيه كلا الشاعرين؛ ذلك المجتمع الضيق المخنوق الذى يسوده الظلم وكبت الحريات، وقد أشار إليها الزهاوى إشارة صريحة فى أحد أبياته إذ يقول:

إن قول الحق الصراح على الأحرار حتى فى قبرهم محظور(٢٠٩)

وإن لم يشر بهار إليها بشكل صريح كما فعل الزهاوى إلا إنه يفهم من سياق النص تلك الجدلية التى عبر عنها الشاعران.

٣-**منكر ونكير**: وقد أشار إليهما الزهاوى وبهار بأسلوب مهجن ومؤسلب؛ حيث يقول الزهاوى **(جاءنى يبلو منكر ونكير**(٢١٠) **)**، ويقول بهار: **(كرد منكر با رفيق خود ظهور**(٢١١)**)** فاستخدام بهار كلمة (رفيق خود) إشارة منه إلى نكير، والملفوظ الضمنى لهما يشيران إلى رجال الشرطة وأتباع الحكومة والنظام الذين يقهرون الشعب ويتشددون فى استجواب الشعب وقهره.

لم يختلف بهار عن الزهاوى فى النص المشخص سواء كان القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو حتى الإنجيل وبعد هذه الدراسة المتواضعة للتعددية الصوتية لابد أن نشير إلا أنه لا يجب أن ننساق وراء مفاهيم باختين، ويجب التريث عند الأخذ بمفاهيمه، ذلك لأنه لم يصل بمفاهيمه إلى حد التطبيق، وجاءت أغلب مفاهميه نظرية وهو ما فتح الباب للاجتهاد فى تطبيق تلك المفاهيم وفقاً لرؤية الباحث وفهمه وعمق دراسته.

الخاتمة

وبعد، فإنه يمكن إيجاز نتائج الدراسة فى النقاط التالية:

١- تختلف المسميات المختلفة للتعددية الصوتية وفقاً للمجال الذى تدرس من خلاله؛ فالتعددية الصوتية هو المصطلح الأقرب لعلم اللغة، أما مصطلح الحوارية فهو المصطلح الأقرب للأدب، وكلاهما مستمدان من مصطلح البوليفونية فى علم الموسيقى.

٢- فرضت نظرية تداخل الأجناس الأدبية التعددية الصوتية على الشعر، ولم تقصره على الرواية كما فعل باختين.

٣- لم يتأثر الزهاوى بفكر عبد الحق حامد فى قصيدته ثورة فى الجحيم لأن إسماعيل أدهم لم يقم الدليل عليه ولم يسق شواهد تؤيد هذا الرأى، لهذا لم تعتبره الباحثة نموذجاً أولياً لثورة الزهاوى.

٤- لا يختلف الهيكل البنائى للقصيدة عند بهارعن الزهاوى كثيراً فالزمن واحد والمكان واحد، ورؤية الملكين والتحاور معهما واحد، ووصف الجنة ووصف النار، إلا أن بهار لم يستطع أن يجرى حواراً بين أهل الجحيم كما فعل الزهاوى.

٥- الإيديوجيا والنماذج الأولية للأفكار إنما هى مصطلحات عصرية استخدمها باختين، وإنها فى الحقيقة ليست بالجديدة لأن مضمونها إنما يعبر عن المصطلح القديم المعروف بالفكرة الفنية والمعارضة الأدبية والمرجعية الفكرية وكلها تؤدى المعنى والغرض ذاته الذى ساقه باختين.

٦- بالنسبة لنقاط الاتفاق والاختلاف بين التعددية الصوتية عند الزهاوى وبهار فيمكن رصدها من خلال الجدول التالى:

العناصر	الزهاوى	بهار
الإيديولوجية	- القرآن الكريم - حديث الإسراء والمعراج - رسالة الغفران للمعرى - الكوميديا الإلهية لدانتى	- القرآن الكريم - حديث الإسراء والمعراج - قصيدة الزهاوى ثورة فى الجحيم - معراج ارداويراف - منظومة سير العباد إلى المعاد للسنائى
التشكيل الصوتى	غاب الراوى، وحلت محله الأصوات، وقامت بتوزيع الأراء (الأصوات) إزاء قضية العالم الآخر وهى القضية الأساسية عندهما. فالأصوات تبدأ من زمان واحد ومكان واحد وينتهى الحديث عند حدث واحد.	غاب الروى، وحلت محله الأصوات، وقامت بتوزيع الأراء (الأصوات) إزاء قضية العالم الآخر وهى القضية الأساسية عندهما. فالأصوات تبدأ من زمان واحد ومكان واحد وينتهى الحديث عند حدث واحد.
أصوات المتكلم	أصوات المتكلم فى القصيدة يمثلها ضمير المتكلم وما يحل محله، وقد استخدم الزهاوى صوت المتكلم ليعبر به عن نفسه.	أصوات المتكلم فى القصيدة يمثلها ضمير المتكلم وما يحل محله، وقد استخدم بهار صوت المتكلم ليعبر به عن نفسه.
الأصوات الثنائية الصوت	اعتمد على الأصوات الثنائية الصوت المتمثلة فى المبنى للمجهول والمبنى للمعلوم	اعتمد على الأصوات الثنائية الصوت المتمثلة فى المبنى للمجهول والمبنى للمعلوم
نقل الخطاب	استند على الجمل الاستفهامية والجملة الأمرية وجملة النداء.	استند على الجمل الاستفهامية والجملة الأمرية وجملة النداء.
تنامى الأصوات	امتد تنامى الأصوات عنده ليشمل القصيدة بأسرها بدءًا من صوت الميت ودخول القبر ودخول الجحيم ، ولقائه بأهل الجحيم	اقتصر تنامى الأصوات عنده على الميت، والحوار القائم بين الميت والملكين.
الحوار الداخلى	لم يعتمد على هذه الأحادية الصوتية فى قصيدته.	أقام حواراً داخلياً أحادى الصوت بينه وبين نفسه فى حوار جدلى قصير
الحوار الخارجى	اعتمد الحوار الخارجى فى قصيدته بشكل مباشر ، كما اتسم الحوار بأنه حوار ثنائى تناوبى مباشر تقوم فيه الشخصيات بتناوب الحوار من خلال الكلمات قال، وقلت،	اعتمد الحوار الخارجى فى قصيدته بشكل مباشر، كما اتسم الحوار بأنه حوار ثنائى تناوبى مباشر تقوم فيه الشخصيات بتناوب الحوار من خلال الكلمات قال، وقلت،

	والسؤال والإجابة.	والسؤال والإجابة.
التهجين	اقتصر التهجين عنده على دخول اللغة الهجينة من خلال أسماء الشخصيات غير العربية التى وردت فى القصيدة وكلها أسماء فلاسفة وحكماء غير عربية، استخدمها الزهاوى فى قصيدته وغيرهم من الشعراء مما خلق لغة هجينة مع العربية.	اتسم التهجين عنده بأن اللغة كانت هجينة من اللغة الفارسية واللغة العربية فقط، وقد كانت اللغة الفارسية هى اللغة المسيطرة على قصائده، واللغة العربية هى المهجنة
الأسلبة	اتخذ القرآن الكريم والحديث الشريف نصاً ملفوظاً مشخصاً فى قصيدته.	اتخذ القرآن الكريم والحديث الشريف بالإضافة إلى الإنجيل نصاً ملفوظاً مشخصاً فى قصيدته.
التنويع	اتخذ الميت رمزاً للمطالبين بالحرية، والقبر رمزاً للوطن، والملكين رمزاً لرجال الشرطة وأتباع الحكومة والنظام.	اتخذ الميت رمزاً للمطالبين بالحرية، والقبر رمزاً للوطن، والملكين رمزاً لرجال الشرطة وأتباع الحكومة والنظام.

ومن الجدول نستنتج ما يلى:

٧- يمثل القرآن الكريم وحديث الإسراء والمعراج لسيدنا محمد ﷺ المرجعية الأولى لصور أفكار عند الزهاوى وبهار.

٨- تعدد النماذج الأولية لصور الأفكار عند الزهاوى بين مرجعية دينية متمثلة فى القرآن الكريم، ومرجعية فلسفية أدبية متمثلة فى رسالة الغفران للمعرى، والكوميديا الإلهية لدانتى.

٩- تنوعت المرجعية الأولية لصور الأفكار عند بهار بين مرجعية دينية يمثلها القرآن والحديث النبوى، ومرجعية أدبية تمثلها قصيدة ثورة فى الجحيم للزهاوى، فضلاً عن معراج ارداويراف، ومنظومة سير العباد إلى المعاد.

١٠- يشترك الزهاوى وبهار فى التشكيل الصوتى؛ حيث غاب فى نموذجهما الروى، وحلت محلهما الأصوات، وقامت بتوزيع الأراء (الأصوات) إزاء قضية العالم الآخر وهى القضية الأساسية عندهما. فالأصوات تبدأ من زمان واحد ومكان واحد وينتهى الحديث عند حدث واحد، وتنفرد فيه الأصوات بقدر كبير من الحرية.

١١- أصوات المتكلم فى القصيدة يمثلها ضمير المتكلم وما يحل محله سواء عند الزهاوى أو بهار.وقد استخدم الزهاوى وبهار صوت المتكلم ليعبرا به عن نفسهما، وعلى الرغم من تنوع صيغ المتكلم سواء عند الزهاوى أو بهار، إلا أن روح المعنى يلازمها فى كل الأحوال؛ حيث تسمح بتقارب المتكلم من المتلقى وتشد انتباهه.

١٢- لم يكتف الشاعران بإيراد التشكيل الصوتى الأحادى الصوت، بل تجاوزا ذلك إلى الأصوات الثنائية الصوت المتمثلة فى المبنى للمجهول والمبنى للمعلوم.

١٣- لعبت الجمل الاستفهامية، والجمل الأمرية، وجمل النداء دوراً فى نقل الخطاب. واستطاع الاستفهام أن نقل الخطاب من المتلقى إلى المخاطب عن طريق السؤال، وانتظار الإجابة؛ حيث اسهم الحوار بالاستفهام فى تحقيق تماسك النص، وجمع أطراف القصيدة، وتحقيق الوحدة الموضوعية لها.

١٤- لعب النداء أيضاً دوراً مهماً فى نقل الخطاب بين الأصوات المتعددة؛ ذلك لأن النداء يتطلب وجود مخاطب يقوم بتلقى هذا الخطاب؛ إذ يقوم باستدعاء المنادى وهو المخاطب ليبلغه خطابه.

١٥- لم يستطع بهار أن يجارى الزهاوى فى تنامى الأصوات، حيث كان تنامى الأصوات عنده مقتصراً على الميت –الشاعر– والملكين منكر ونكير، ولم يتعد تنامى الأصوات عنده إلى دخول أصوات أهل الجحيم كما فعل الزهاوى.

١٦- لم يعتمد الزهاوى على الأحادية الصوتية فى قصيدته، فى حين أقام بهار حواراً داخلياً أحادى الصوت بينه وبين نفسه فى حوار جدلى قصير.

١٧- أتاح الحوار الداخلى عند بهار الفرصة للقارئ أن يسمع ما يدور فى أعماقه من خلال هذا الصوت الحوارى.

١٨- اعتمد الشاعران على الحوار الخارجى، أو الحوار الثنائى الصوت فى شعرهما؛ حيث إن كلا القصيدتين – عند الزهاوى وبهار– حواريتان من الدرجة الأولى.

١٩- لم يقتصر الحوار عند الزهاوى على الحوار المباشر بينه وبين الملكين، أو بينه وبين ليلى؛ بل امتد الحوار إلى الحوار الجماعى المجرد الذى يقوم على رد فعل سريع وإجابة سريعة ومتكررة فى أغلب الأحيان.

٢٠- اتسم الحوار عند الشاعرين بالمباشرة والتناوب والواقعية؛ إذ أسهم الحوار فى الكشف عن طبيعة الشخصية المحورية – الميت – التى يوجه إليها الحوار، فقد جاء الحوار عند الشاعرين من خلال طرح أسئلة وتقديم أجوبة، وقد جاء أيضاً فى شكل مناقشة بين المتحاورين.

٢١- أكثر الزهاوى من دخول اللغة الهجينة من خلال أسماء الشخصيات غير العربية مما خلق لغة هجينة مع العربية ساعدت فى تشكيل صورة اللغة عنده.

٢٢- اتخذ بهار نهج الزهاوى فى التهجين إلا أن التهجين عنده اقتصر على الفارسية والعربية.

٢٣- جاءت الأسلبة عند الزهاوى وبهار معتمدة على القرآن الكريم والحديث الشريف، وقد أضاف إليهما بهار الإنجيل.

٢٤- اتفق الشاعران فى الرمزية حيث اتخذا الميت رمزاً للمطالبين بالحرية، والقبر رمزاً للوطن، والملكين رمزاً لرجال الشرطة وأتباع الحكومة والنظام.

Abstract

Phonetic pluralism in my poem "Revolution in Hell" by Al-Zahawi and "Neger and Denied" by the king of poets Bahar

By Sherine Khairy Abdel Nabi

The names of polyphony have varied, there are those who call it polyphony, and there are those who call it dialogue, and just as its names has multiplied, it also has many types, including dialectical dialogue, literary dialogue, linguistic dialogue and others.

This research was characterized by studying linguistic polyphony or the linguistic dialogue that focuses on polyphony in some vocalized sounds and extracting views. In order for polyphony to be realized, multiple and opposing sounds must be present, between which there is dialogue and interaction, which leads to the creation of an interactive dialogue text in which visions and situations differ. On this basis came the choice of the poem of "Revolution in Hell" by Al Zahawi and the poem of "Munkar and Nakir" (The Denied and The Denier) of the King of Poets Bahar as a model for polyphony in Arabic and Farsi languages.

The research aims to study the polyphony between Al Zahawi and Bahar by showing the similarities and differences between the polyphony of each of them in ideologies as well as in the patterns of dialogue. As well as in the nature of the linguistic formation between them through the contrastive approach, relying on the theory of polyphony that was founded by Decro, taking Bakhtin's theory as its basis.

Based on this approach, the research was divided into Introduction: It deals with the definition of the topic, its importance, previous studies and the methodology used in the study. It was followed by the first topic, which deals with ideology and the multiplicity of ideas in Al Zahwi and Bahar. Then the second topic which studies the phonemic formation and types of polyphony in Al Zahwi and Bahar, by studying the sayings of the speaker, the sayings of the characters and the sayings of diaphony in them. In addition to addressing the types of polyphony, they have by studying the internal dialogue and the external dialogue. As for the third and final topic: it examines the image of language at Al Zahawi and Bahar, how to choose words, and determine the style of the two poets through specific mechanisms represented in dubbing, stylization and diversification. Then comes the conclusion with the most important findings of the study, followed by the sources and references that have been used in this study.

الهوامش

١ – جميل حمداوى: أنواع المقاربات البوليفونية فى تحليل الملفوظات والخطابات، شبكة الألوكة، ط١، ٢٠١٥، ص ٣٨.

٢ – نجاة عرب: حوارية باختين: دراسة فى المرجعيات والمفردات، مجلة التواصل فى اللغات والثقافة والأدب، عدد ٣١ سبتمبر ، ٢٠١٢م، ص ٨٩. وانظر:

- Abbas Manouchehi, Gitti Pour Zaki: An Analysis of Dialogism in Mikhail Bakhtin's Thought: Convergence of Philosophy and Methodology, International Journal of Political Science, ISSN: ٢٢٢٨-٦٢١٧, Vol.٢, No.٤, Summer & Fall ٢٠١٢,p١ :٩.

٣ - Mara Scanlon, Chad Engbers: Poetry and Dialogism (Hearing Over), PALGRAVE MACMILLAN, First published ٢٠١٤,p ٢٠.

٤ – الحوارية الجدلية المعاصرة:هى تلك الحوارية التى تنبنى على الحجاج الجدلى المعاصر فى الخطابات السياسية والإعلامية والصحفية والفلسفية والمناظرات والسجالات الحوارية العادية أو الراقية، وقد ارتبطت الحوارية الجدلية بدوغلاس والتون.(للمزيد انظر: جميل حمداوى: أنواع الحوارية فى الفكر واللغة والأدب، ط١، ٢٠١٩م ، ص ١٤–٣٢.

٥ – الحوارية الفلسفية: هى التى تركز على الفضاء المنطقى للتحاور بين الأطراف التراسلية والتبالغية من وجهة، وبفلسفة السؤال أو التساؤل فى النصوص والخطابات الفكرية الكبرى من جهة ثانية وهى ترتبط بفرنسيس جاك.
(للمزيد انظر: المرجع السابق ، ص ٣٤).

٦ – الحوارية الأدبية أو النقدية: يقصد بها تعددية فى النصوص الأدبية، ولاسيما الروائية منها، مثل: تعددية فى الأساليب، وتعددية فى اللغات، وتعددية فى الأصوات والشخصيات، وتعددية فى الرؤى والمنظورات السردية، وتعددية فى الضمائر، وتعددية فى الرؤى الإيديولوجية....(للمزيد انظر المرجع السابق، ص ٤٠–٤٦) وانظر أيضاً: ميخاييل باختين: سودای مكالمه، خنده، آزادی، ترجمه: محمد جعفر پوينده، شركت فرهنگی – ادبی، چاپ يكم، زمستان، ١٣٧٣ش، ص ٣٠.

٧ – الحوارية اللسانية: هى التى تعنى بدراسة اللغة والخطاب وسيأتى الحديث عنها بالتفصيل فيما بعد.

٨ – الحوارية التأويلية: ترتبط الحوارية التأويلية أو الهرمونيطيقية ببول ريكور، ومفاد هذه المقاربة أن النص الأدبى، وبالضبط الروائى منه، يتضمن علاقات تفاعلية حوارية وبوليفونية أساسها الكاتب المبدع، والشخصيات المتحاورة، والسراد المتلفظون والقراء المستقبلون.(للمزيد انظر المرجع السابق، ص ٥٣–٥٥).

٩ – الحوارية الحجاجية: تعنى الحوارية الحجاجية بالأصوات المتعارضة داخل الخطاب.(للمزيد: انظر المرجع السابق، ص ٦٠ وما بعدها.)

١٠ – جميل حمداوى: أنواع الحوارية فى الفكر، واللغة، والأدب، ص٤٩.

١١ – جميل حمداوى: المرجع السابق، ص٥١.

١٢ – هلال ناجى: الزهاوى وديوانه المفقود، دار العرب للبستانى،١٩٦٣م، ص ٦٨.

١٣ – خير الدين الزركلى: الأعلام، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ٢٠٠٥، ج٢، ص ١٣٧. وانظر أيضاً عمر رضا كحالة: معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ص ٥٠٥.

١٤ – الزركلى: الأعلام، ج٢، ص ١٣٨.

١٥ – هلال ناجى: الزهاوى وديوانه المفقود، ص٢١.

١٦ – هلال ناجى: الزهاوى وديوانه المفقود، ص ٢٤. وللمزيد عن الزهاوى وحياته وشعره انظر: جميل سعيد: الزهاوى وثورته فى الجحيم، معهد البحوث والدراسات الإنسانية، ١٩٦٨م. وماهر حسن فهمى: الزهاوى، سلسلة أعلام العرب، ٢٧، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٤.

١٧ – للمزيد عن الزهاوى وحياته وشعره انظر: ناصر الحانى: محاضرات عن جميل الزهاوى (حياته وشعره)، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٤م. و عبد الرازق الهلالى: الزهاوى بين الثورة والسكوت، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ت.

١٨ – يحيى آرين پور: از صبا تا نيما (تاريخ ١٥٠ سال ادب فارسى)، جلد دوم، چاپ دوم ١٣٥١ ، ص ١٢٣:١٣٧. وللمزيد انظر: سيد عبد الحميد خلخالى: تذكره شعراى معاصر ايران، كتابخانهٔ طهورى، چاپ اول، تهران، ١٣٣٣ش، ص ٢٨:٢٩.

١٩ – http://bahar-site.fr/asarBahar.htm. تاريخ الدخول ٢٠٢٠/٩/١ ، الساعة ٤م.
٢٠ – انظر: محمد صادق بصيرى وراضيه نور محمدى: استعمار ستيزى در اشعار بهار وجميل صدقى الزهاوى، فصلنامه ى لسان مبين (پژوهش ادب عربى) علمى – پژوهشى، سال سوم، دوره ى جديد، شماره ى ششم، زمستان ١٣٩٠، ص ٦ :٧.
٢١ – ملك الشعراى بهار: ديوان اشعار، مؤسسه انتشارات نگاه، چاپ اول، تهران، ١٣٧٨ هـ.ش، ص ٥٢٦.
٢٢ – ملك الشعراى بهار: ديوان اشعار، ص ٥٢٨.
٢٣ – انظر: جميل صدقى الزهاوى: الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، المقدمة، ص ط ط.
٢٤ – للمزيد حول الحياة السياسية فى إيران فى ظل الدولة القاجارية راجع: محمد قلى مجد: از قاجار به پهلوى، مؤسسه مطالعات وپژوهشهاى سياسى، چاپ دوم، ١٣٨٩ش. و پيتر آورى: تاريخ معاصر ايران از تأسيس تا انقراض سلسله قاجاريه، ترجمه: محمد رفيعى مهر آبادى، مؤسسه انتشارات عطائى، تهران، چاپ سوم، ١٣٧٣ش.
٢٥ – على گنجىان خنارى و ثريا رحيمى و فاروق نعمتى: ادبيات اعتراض در شعر جميل صدقى الزهاوى وابو القاسم لاهوتى، كاوش نامه ادبيات تطبيقى (مطالعات تطبيقى عربى – فارسى)، دانشكده ادبيات وعلوم انسانى، دانشگاه رازى كرمانشاه، سال ششم، شمارهء ٢٢، تابستان ١٣٩٥ش، ص ١٦٣–١٨٨.
٢٦ – عباس يد اللهى فارسانى: نگاهى به دو حيرانى حكيم نيشابور وجميل صدقى الزهاوى، يازدهمين كردبجائى بين المللى انجمن ترويج زبان وادب فارسى، دانشگاه كيلان، شهريور ١٣٩٥ش، ص ٢٣٩٤.
٢٧ – عباس يد اللهى وزينب رضا پور: واكاوى غم غربت در شعر ناصر خسرو قبادياني وجميل صدقى زهاوى (پژوهش تطبيقى)، نقد آثار، احوال، وتأثيرات ناصر خسرو، دانشگاه شهيد چمران اهواز، ص ١٠١٧.
٢٨ – عنايت الله شريف پور ومحمد حسن باقرى: مقايسه ى ادبيات كار گرى در اشعار فرخى يزدى وجميل صدقى زهاوى، فصلنامهٔ لسان مبين (پژوهش ادب عربى) (علمى – پژوهشى) سال دوم، دوره ى جديد، شماره ى چهارم، تابستان ١٣٩٠، ص٦٠.
٢٩ – إيمان مليكى: الحوارية فى الرواية الجزائرية (الغيث لمحمد سارى، مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض، دم الغزال لمرزاق بقطاس نماذج)، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات/ جامعة العقيد الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠١٢ /٢٠١٣م ، ص٣.
٣٠ – عبد الله العروى: مفهوم الإيدلوجيا، المركز الثقافى العربى، بيروت، لبنان، ط٨، ٢٠١٢م، ص١٢٧.
٣١ – عمورى السعيد: الايدولوجيا/ الخطاب/ النص – نحو مقاربة مفاهيمية –، مجلة الأثر، العدد الثامن عشر، جوان ٢٠١٣م، ص١٣٨.
٣٢ – محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى، مكتبة ناشرون لبنان، ط١، ١٩٩٦م، ص٤٢. وللمزيد انظر: ديفيد هوكس: الإيديولوجية، ترجمة إبراهيم فتحى، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.
٣٣ – https://www.marefa.org . تاريخ الدخول ٢٠ يناير ٢٠٢٠م، الساعة ١٢ ص.
٣٤ – ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ترجمة: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩، ص ١٨.
٣٥ – إيمان مليكى: الحوارية فى الرواية الجزائرية ، ص٥
٣٦ – انظر: ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكرى ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦م، ص ٢٤.
٣٧ – فرديناند دى سوسور: علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطلبى، دار آفاق عربية، ١٩٨٥، ص ٣٢.
٣٨ – فرديناند دى سوسور: علم اللغة العام، ص ١١٧.

٣٩ – فاضل ثامر: اللغة الثانية (فى إشكاليات المنهج والنظرية والمصطلح فى الخطاب النقدى)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٤م، ص ١٣٦ : ١٣٧.
٤٠ – ميخائيل باختين: شعرية دوستوفيسكى، ترجمة جميل نصيف التكريتى، مراجعة حياة شرارة،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص ١٤٢.
٤١ – ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ص ١٩٧.
٤٢ – أبو العلاء المعرى: رسالة الغفران (ومعها نص محقق من رسالة ابن القارح، تحقيق وشرح، عائشة عبد الرحمن "بنت الشاطئ"، دار المعارف، ط١٠، ١٩٧٧، ص ٣٠٤.
٤٣ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٥.
٤٤ – المعرى: رسالة الغفران، ص١٤٠ : ١٤٢.
٤٥ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٦: ٧٢٧.
٤٦ – انظر: المعرى: رسالة الغفران، فى جحيم الغفران، ص ٣٠٩: ٣٥٩.
٤٧ – للمزيد حول معراج النبى محمد ﷺ انظر: أبو القاسم القسيرى: كتاب المعراج، تحقيق: قاسم السامرائى، ط١، دار الوراق، لبنان، ٢٠١٦م، وانظر أيضاً: ابن عباس: معراج النبى ﷺ، مكتبة التعاون، بيروت، د.ت. وللمزيد حول التفاعل الحوارى فى رسالة الغفران انظر: مصطفى بربارة: التفاعل الحوارى فى رسالة الغفران، رسالة ماجستير، جامعة السانيا، وهران، الجزائر، كلية الآداب والعلوم والفنون، ٢٠١٠، ٢٠١١م.
٤٨ – القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية ١.
٤٩ – للمزيد عن المؤثرات الإسلامية فى الكوميديا الإلهية انظر: صلاح فضل: تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى، دار الشروق، ط٣، ١٩٨٦م.
٥٠ – دانتى أليجييرى: الكوميديا الإلهية، ترجمة، حنا عبود، ورد للنشر والتوزيع، سوريا، ط٢، ٢٠١٧، ص ٣٩.
٥١ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٥.
٥٢ – دانتى: الكوميديا الإلهية، ص ٤١.
٥٣ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٦.
٥٤ – دانتى: الكوميديا الإلهية، ص ٦٤.
٥٥ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٩.
٥٦ – دانتى: الكوميديا الإلهية، ص ٦٧.
٥٧ – دانتى: الكوميديا الإلهية، ص ٦٩، ٧٠.
٥٨ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٣١ : ٧٣٣.
٥٩ – للمزيد عن وصف الجنة (الفردوس) عند دانتى انظر: دانتى ألغيرى: الكوميديا الإلهية، نقلها إلى العربية وقدم لها وأعد حواشيها: كاظم جهاد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الأردن، ط١، ٢٠٠٢، ص ٧٢٥: ١٠٣٦.
٦٠ – ناصر الحانى: محاضرات عن جميل الزهاوى، ص ٥٨: ٥٩.
٦١ – إبراهيم صبرى: الضريح، الملحمة الشعرية الكبرى للشاعر الأعظم عبد الحق حامد (من روائع الأدب العالمى المقارن)، تأليف الدكتور رضا توفيق أستاذ الفلسفة بجامعة استانبول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، ص ١٥.
٦٢ – المرجع السابق، ص ١٦.
٦٣ – عبد الوهاب عزام: من الأدب التركى الحديث عبد الحق حامد، مجلة الرسالة، العدد ١٤، ١٩٩٣، ص ٥٩.
٦٤ – المرجع السابق، ص ٥٩، ٦٠.
٦٥ – حسين مجيب المصرى: تاريخ الأدب التركى، الدار الثقافية للنشر، د.ط، ص ١٧٠، ١٧١.
٦٦ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٥.
٦٧ – ملك الشعراى بهار: ديوان اشعار ، ص ٥٨٦.
٦٨ – بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٧.
٦٩ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٥.

٧٠ – بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٦.
٧١ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٨.
٧٢ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٣٠.
٧٣ – بهار: ديوان اشعار، ص ١٤٠.
٧٤ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٩.
٧٥ – بهار: ديوان اشعار، ص ١٣٩، ١٤٠.
٧٦ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٣١.
٧٧ – بهار: ديوان اشعار، ص ١٤٠.
٧٨ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٩.
٧٩ – بهار: ديوان اشعار، ص ١٤٠.
٨٠ – مهدى سلمانى: سفر روحانى سنائى وابو العلاء، پژوهشنامه زبان وادبيات فارسى، سال اول، شمارهٔ چهارم، زمستان ١٣٨٨هـ.ش ، ص ٨٢.
٨١ – للمزيد عن ويراف نامه انظر: ماندانا صدر زاده:بررسى چهار سفر روحانى ومعنوى به دنياى پس از مرگ (ارداويراف نامه، رويای صادقه، رسالهٔ آمرزش، كمدى الهى)، پژوهش زبان های خارجى، شماره ١٣،پاييز وزمستان ١٣٨١، صص ٣٧–٥٠.
٨٢ – رشيد ياسمى: ارداوىراف‌نامه، مجله مهر، خرداد ١٣١٤هـ.ش،شماره ١ ، ص ٧.
٨٣ – رشيد ياسمى: ارداوىراف‌نامه، شماره ٢، ص ١٥٤.
٨٤ – رشيد ياسمى: ارداوىراف‌نامه، شماره ٣، ص ٤٤٧.
٨٥ – ابراهيم رحيمى زنگنه واحسان زندى طلب: تحليل ساختارى سير العباد إلى المعاد بر اساس الگوى "سفر نويسنده" ووگلر، پژوهشنامهٔ نقد ادبى وبلاغت، سال ٨، بهار وتابستان١٣٩٨، ص ٢٠٣.
٨٦ – حكيم سنائى الغزنوى: سير العباد إلى المعاد، تحقيق متن از رضا مايل،مؤسسه انتشارات بيهقى، ١٣٥٦هـ.ش، ص ١٢٤– ١٢٥.
٨٧ – بهار: ديوان اشعار، ص ١٣٩.
٨٨ – للمزيد عن سير العباد انظر: فرزاد قائمى: تحليل سير العباد إلى المعاد سنائى غزنوى بر اساس روش نقد اسطوره اى (كهن الگويى)، دو فصلنامه علمى – پژوهشى ادبيات عرفانى دانشگاه الزهرا (س)، سال اول، شماره ١، پاييز وزمستان ١٣٨٨، ص ١٢١: ١٤٨. وللمزيد عن مثنويات السنائى وترجمتها انظر: سنائى الغزنوى: مثنويات حكيم سنائى، ترجمة يوسف عبد الفتاح فرج، مراجعة محمد علاء الدين منصور، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.
٨٩ – مرضيه كسرائى وحسن ابراهيمى: بررسى نمادگرايى در سير العباد الى المعاد سنائى وارداويراف نامه، مجله اديان وعرفان، شماره ١، پاييز وزمستان ١٣٨٨ش، ص ١٤٢.
٩٠ – أحمد أمين: حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردى، وضع فهارسه وكشافاته محمد زينهم محمد عزب، تقديم سليمان العطار، دار المعارف، ط٤، ٢٠٠٨م، ص ١٥: ١٨. وللمزيد انظر: سيد ضياء الدين سجادى: قصهٔ حى بن يقظان به روايت ابو على سينا، سهروردى، ابن طفيل و قصهٔ سلامان وابسال به روايت ابو على سينا، ابن طفيل، خواجه نصير، محمود بن ميرزا على، عبد الرحمن جامى،سروش، تهران، چاپ دوم، ١٣٨٣ش.
٩١ – ميكاييل بن يحيى المهرلى: رسائل الشيخ الرئيس أبى على الحسين بن عبد الله بن سينا فى أسرار الحكمة المشرقية، الجزء الثانى، الأنماط الثلاث الآخرة من الإشارات والتنبيهات مع شرح مختار من كتاب حل مشكلات الإشارات والتنبيهات لنصير الدين محمد بن الحسن الطوسى وتتلوها رسالة الطير مع ترجمة فرنساوية، طبع فى مدينة ليدن المحروسة بمطبع بريل، د.ت، ص ٤٢ : ٤٨.
٩٢ – للمزيد حول رسالة الطير لابن سينا انظر: ابن سهلان ساوى: شرح رسالة الطير ابن سينا، نور محبت، تهران، ١٣٩١ش. وانظر ترجمة رسالة الطير للفارسية: ابو على حسين بن عبد الله ابن سينا: ترجمه رسالة الطير، انتشارات درياى معرفت، تهران، ١٣٩١ش.

٩٣ – للمزيد حول سلامان وابسال عند ابن سينا انظر: عبد الرحمن بدوى: الفلسفة والفلاسفة فى الحضارة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٧م، ص ٦٩ : ٧٣. وانظر أيضاً: عبد الحى حبيبى: نگاهى به سلامان وابسال جامى وسوابق آن، تعليق محمد اسماعيل مبلغ، انتشارات انجمن جامى، ١٣٤٣ش.

٩٤ – للمزيد حول معراجنامه ابن سينا انظر: رساله معراجيه از آثار حكيم بارع حجة الحق ابو على سينا، ارمغان، سال بيست ودوم، شماره ١، ص ٢٥ : ٣٦.

٩٥ – ميخائيل باختين: شعرية دوستوفيسكى، ، ص٢٩٥.

٩٦ –على اكبر باقرى خليلى ومرضيه حقيقى: گفت وگو در شعر فروغ فرخزاد با تكيه بر منطق مكالمه ى ميخاييل باختين، مجله ى شعر پژوهشى (بوستان ادب)، دانشگاه شيراز، سال ششم،، پيايى ٢٢، شماره ى چهارم، زمستان ١٣٩٣، ص ٣٠.

٩٧ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٥.

٩٨ – بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٦.

٩٩ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٦.

١٠٠ – بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٦.

١٠١ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٦.

١٠٢ – بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٧.

١٠٣ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٩.

١٠٤ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٣٠.

١٠٥ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٧.

١٠٦ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٦.

١٠٧ – بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٦.

١٠٨ – بهار: ديوان اشعار، ص ٣٧٣.

١٠٩ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٠.

١١٠ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٠.

١١١ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٣–٧٢٤.

١١٢ – ملك الشعراى بهار: ديوان اشعار، ص ٣٧٤.

١١٣ – ملك الشعراى بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٧.

١١٤ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٣.

١١٥ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٥.

١١٦ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٣٢.

١١٧ – بهار: ديوان اشعار، ص ٣٧٣

١١٨ – بهار: ديوان اشعار، ص ٣٧٤.

١١٩ – بهار: ديوان اشعار، ص ٣٧٤.

١٢٠ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٨.

١٢١ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٤.

١٢٢ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٩.

١٢٣ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٣٥.

١٢٤ – بهار: ديوان اشعار، ص ٣٧٣.

١٢٥ – بهار: ديوان اشعار، ص ٣٧٤.

١٢٦ – بهار: ديوان اشعار، ص ٣٧٤.

١٢٧ – بهار: ديوان اشعار، ص ٣٧٢.

١٢٨ – أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج٢، ص ١٩١.

١٢٩ – ناصر الحانى: من اصطلاحات الأدب الغربى، دار المعارف، مصر، ١٩٥٩، ص ٢٠.

١٣٠ – منتصر عبد القادر الغضنفرى وصالح محمود محمد وآخرون: تعدد الرؤى نظرات فى النص العربى القديم، دار مجدلاوى للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٠م، ص ١٤٣.
١٣١ – منتصر عبد القادر الغضنفرى: تعدد الرؤى نظرات فى النص العربى القديم، ص ١٤٣.
١٣٢ – محمد نجيب التلاوى: وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية، هيئة قصور الثقافة، مصر، ط١، ١٩٩١م، ص ٥٦.
١٣٣ – طه عبد الفتاح مقلد: الحوار فى القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م، ص ١٣.
١٣٤ – محمد سالم سعد الله: أطياف النص (دراسات فى النقد الإسلامى المعاصر)، عالم الكتب الحديثة، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٥٦.
١٣٥ – انظر: معتز قصى ياسين: مستويات بناء الحوار فى شعر أحمد مطر، مجلة دراسات البصرة والخليج العربى، جامعة البصرة، ٢٠١٦، السنة الحادية عشر، ص ٢٥٥.
١٣٦ – أحمد قاسم بلحاج: الحوار فى الشعر العربى إلى نهاية العصر العباسى، دراسة بلاغية نقدية، رسالة دكتوراه، جامعة بسكرة محمد خضير، الجزائر، ٢٠٠٧، ص ٧.
١٣٧ – معتز قصى ياسين: مستويات بناء الحوار فى شعر أحمد مطر، ص ٢٥٦.
١٣٨ – ت. س. آليوت: أصوات الشعر الثلاثة، ترجمة منح خورى، ضمن كتاب الشعر بين نقاد ثلاثة،دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٦، ص ٤٥.
١٣٩ – هلال ناجى: الزهاوى وديوانه المفقود، ص ٦٨.
١٤٠ – عبد الرحمن عبد السلام: فلسفة الموت والميلاد (دراسة فى شعر السياب)، المجمع الثقافى، أبو ظبى، ٢٠٠٣م، ص ١٥٠.
١٤١ – أسامة فرحان: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت ، ص ٢٣.
١٤٢ – روبرت لا نغيوم: شعر التجربة (المونولوج الدرامى فى التراث الأدبى المعاصر)، ترجمة على كنعان، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق، ١٩٨٣، ص ٩٠.
١٤٣ – أسامة فرحان: المونولوج بين الدراما والشعر، ص ٢٣.
١٤٤ – أسامة فرحان: المونولوج بين الدراما والشعر، ص ٢٢.
١٤٥ – ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١١هـ، ٤٠٥/١.
١٤٦ – ابن الأثير: المثل السائر، ٤٠٥/١.
١٤٧ – بهار: ديوان اشعار، ص ٣٧٤.
١٤٨ – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٩٧، ص ١٩٧.
١٤٩ – عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربى، ط٣، ١٩٦٦م، ص ٢٩٨.
١٥٠ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٦.
١٥١ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٧.
١٥٢ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٣١.
١٥٣ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٣٦ – ٧٣٧.
١٥٤ – بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٧
١٥٥ – ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ص ١٨.
١٥٦ – ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ص ١٨.
١٥٧ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٨.
١٥٨ – دهخدا: لغتنامه، زير نظر دكتر محمد معين، دانشگاه تهران، تهران، ١٣٢٠ش. جلد نهم، ص ١٣٧٠١.

١٥٩ – شيرين خيرى: المعرب والمولد والدخيل من اللغة الفارسية فى اللغة العربية، دراسة تأصيلية معجمية (مع تحقيق الفصل الأول من مخطوط لف القماط على تصحيح بعض ما استعملته العامة من المعرب والدخيل والمولد والأغلاط للأديب اللغوى أبى الطيب القنوجى، دار الهداية للطباعة النشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٤م، ص٢١٩.
١٦٠ – أدى شير: الألفاظ الفارسية المعربة، دار العرب، ط٢، ١٩٨٧، ١٩٨٨، ص ١٢٠.
١٦١ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٣٢.
١٦٢ – أبو منصور الجواليقى موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر: المعرب من الكلام الأعجمى على حروف المعجم، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، ط٢، مطبعة دار الكتب، ١٣٨٩هـ، ١٩٦٩م، ص ١٧٢.
١٦٣ – الفيروز آبادى: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط٨، ٢٠٠٥، ص ٢٩٧.
١٦٤ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٨.
١٦٥ – حسن عميد:فرهنگ فارسى، ويراستار: عزيز الله عليزاده، چاپ اول، ١٣٨٩ش، ص ١٥٩
١٦٦ – شيرين خيرى: المعرب والمولد والدخيل من اللغة الفارسية فى اللغة العربية، ص ١٨٨.
١٦٧ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٣٣.
١٦٨ – بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٦.
١٦٩ – بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٦.
١٧٠ – بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٦.
١٧١ – بهار: ديوان اشعار، ص ١٤٠.
١٧٢ – ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ص ١٨.
١٧٣ – ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ص ١٢٢.
١٧٤ – ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ص ١٢٣.
١٧٥ – عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٢، ص ٦٧.
١٧٦ – إدريس قصورى: أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٨، ص ٢٠.
١٧٧ – فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظرى ودراسة تطبيقية)، دار الآفاق العربية، ط١، ٢٠٠٨م، ص٧.
١٧٨ – محمد بو عزة: حوارية الخطاب الروائى (التعدد اللغوى والبوليفونية)، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦، ص ٤٢.
١٧٩ – شربل داغر: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعرى، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد الأول، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٢٨.
١٨٠ – أحمد الزغبى: التناص نظرياً وتطبيقاً، مؤسسة عمون للنشر، عمان، ط٢، ٢٠٠٠م، ص ١٢١.
١٨١ – تزفيتان تودوروف: المبدأ الحوارى (دراسة فى فكر ميخائيل باختين)، ترجمة فخرى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢، ص ٨٢.
١٨٢ – تزفيتان تودوروف: المرجع السابق، ص ٨٤.
١٨٣ – سورة البقرة، آية ١٣.
١٨٤ – حميد لحمدانى: أسلوبية الرواية (مدخل نظرى)، منشورات دراسات: سال، ط١، ١٩٨٩م، ص ٨٨.
١٨٥ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٥.
١٨٦–علوى بن عبد القادر السقاف: الدرر السنية، حديث رقم ٢١٩، https://dorar.net/fake-hadith?page=١٥، تاريخ الدخول ٢٠٢٠/٨/٢٢، الساعة ١٢م.
١٨٧ – الشيخ الكلينى: الكافى، تحقيق وتصحيح على أكبر الغفارى، دار الكتب الإسلامية، طهران، ط٣، ١٣٦٧، ج٣، ص ٢٣٦– ٢٣٧.
١٨٨ – ملك الشعراى بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٦.
١٨٩ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢١.
١٩٠ – سورة الملك، آية ٣.
١٩١ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢١.

١٩٢ – سورة يس، آية ٨٢.
١٩٣ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٥.
١٩٤ – سورة البقرة، آية ١٠٢.
١٩٥ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٣٩.
١٩٦ – محمد ناصر الدين الألبانى: ضعيف الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)، أشرف على طبعه زهير الشاويش، المكتب الإسلامى، د.ط، حديث رقم ١٠٩٦، ص ١٥٥.
١٩٧ – بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٦.
١٩٨ – شمس الدين أبى الخير محمد بن عبد الرحمن السخاوى: المقاصد الحسنة فى بيان كثير من الأحاديث المشتهرة على الألسنة، صححه وعلق حواشيه: عبد الله محمد الصديق، قدمه وترجم للمؤلف: عبد الوهاب عبد اللطيف، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط١، ١٩٧٩م، حديث رقم ٧٥٨، ص ٢٠٣.
١٩٩ – بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٧.
٢٠٠–علوى بن عبد القادر السقاف: الدرر السنية، حديث رقم ٢١٩، https://dorar.net/fake-hadith?page=١٥، تاريخ الدخول ٢٠٢٠/٨/٢٢، الساعة ١٢ص.
٢٠١ – بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٧.
٢٠٢ – الكتاب المقدس: سفر المكابين الثانى، ٤ / ١٥ https://st-takla.org/.
٢٠٣ – بهار: ديوان اشعار، ص ١٤٠.
٢٠٤ – سورة الأنعام، آية ٧٠.
٢٠٥ – انظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ص ٥٥.
٢٠٦ – ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ص ١٨.
٢٠٧ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٥.
٢٠٨ – بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٦.
٢٠٩ – الزهاوى: الديوان، ص ٧٢٣.
٢١٠ – الزهاوى: الديوان، ص ٧١٥.
٢١١ – ملك الشعراى بهار: ديوان اشعار، ص ٥٨٦.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

١– القرآن الكريم.
٢– الكتاب المقدس.
٣– ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١١هـ.
٤– ابن عباس: معراج النبى ﷺ، مكتبة التعاون، بيروت، د.ت.
٥– أبو منصور الجواليقى، موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر: المعرب من الكلام الأعجمى على حروف المعجم، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، ط٢، مطبعة دار الكتب، ١٣٨٩هـ، ١٩٦٩م.
٦– أدى شير: الألفاظ الفارسية المعربة، دار العرب، ط٢، ١٩٨٧، ١٩٨٨.
٧– إسماعيل، عز الدين: الشعر العربى المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربى، ط٣، ١٩٦٦م.
٨– الألبانى، محمد ناصر الدين: ضعيف الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)، أشرف على طبعه زهير الشاويش، المكتب الإسلامى، د.ط.
٩– ألغيرى، دانتى: الكوميديا الإلهية، نقلها إلى العربية وقدم لها وأعد حواشيها: كاظم جهاد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الأردن، ط١، ٢٠٠٢.
١٠– أليجييرى، دانتى: الكوميديا الإلهية، ترجمة، حنا عبود، ورد للنشر والتوزيع، سوريا، ط٢، ٢٠١٧.
١١– أليوت، ت. س: أصوات الشعر الثلاثة، ترجمة منح خورى، ضمن كتاب الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٦م.

١٢- أمين، أحمد: حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردى، وضع فهارسه وكشافاته محمد زينهم محمد عزب، تقديم سليمان العطار، دار المعارف، ط٤، ٢٠٠٨م.
١٣- باختين، ميخائيل: الخطاب الروائى، ترجمة: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.
١٤- باختين، ميخائيل: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكرى ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.
١٥- باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفيسكى، ترجمة جميل نصيف التكريتى، مراجعة حياة شرارة،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
١٦- بدوى، عبد الرحمن: الفلسفة والفلاسفة فى الحضارة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٧م.
١٧- بو عزة، محمد: حوارية الخطاب الروائى (التعدد اللغوى والبوليفونية)، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م.
١٨- التلاوى، محمد نجيب: وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية، هيئة قصور الثقافة،مصر، ط١، ١٩٩١م.
١٩- تودوروف، تزفيتان: المبدأ الحوارى (دراسة فى فكر ميخائيل باختين)، ترجمة فخرى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢م.
٢٠- ثامر، فاضل: اللغة الثانية (فى إشكاليات المنهج والنظرية والمصطلح فى الخطاب النقدى)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٤م.
٢١- الحانى، ناصر: محاضرات عن جميل الزهاوى (حياته وشعره)، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٤م.
٢٢- حمداوى، جميل: أنواع المقاربات البوليفونية فى تحليل الملفوظات والخطابات، شبكة الألوكة، ط١، ٢٠١٥.
٢٣- حمداوى، جميل: أنواع الحوارية فى الفكر واللغة والأدب ط١، ٢٠١٩م.
٢٤- خيرى، شيرين: المعرب والمولد والدخيل من اللغة الفارسية فى اللغة العربية، دراسة تأصيلية معجمية (مع تحقيق الفصل الأول من مخطوط لف القماط على تصحيح بعض ما استعملته العامة من المعرب والدخيل والمولد والأغلاط للأديب اللغوى أبى الطيب القنوجى، دار الهداية للطباعة النشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٤م.
٢٥- دى سوسور، فردينان: علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطلبى، دار آفاق عربية، ١٩٨٥.
٢٦- الزغبى، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقاً، مؤسسة عمون للنشر، عمان، ط٢، ٢٠٠٠م.
٢٧- الزهاوى، جميل صدقى: الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.
٢٨- السخاوى، شمس الدين أبى الخير محمد بن عبد الرحمن: المقاصد الحسنة فى بيان كثير من الأحاديث المشتهرة على الألسنة، صححه وعلق حواشيه: عبد الله محمد الصديق، قدمه وترجم للمؤلف: عبد الوهاب عبد اللطيف، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
٢٩- سعد الله، محمد سالم: أطياف النص (دراسات فى النقد الإسلامى المعاصر)، عالم الكتب الحديثة، ط١، ٢٠٠٧م.
٣٠- سعيد، جميل: الزهاوى وثورته فى الجحيم، معهد البحوث والدراسات الإنسانية، ١٩٦٨م.
٣١- سليمان، فتح الله أحمد: الأسلوبية (مدخل نظرى ودراسة تطبيقية)، دار الآفاق العربية، ط١، ٢٠٠٨م.
٣٢- صبرى، إبراهيم: الضريح، الملحمة الشعرية الكبرى للشاعر الأعظم عبد الحق حامد (من روائع الأدب العالمى المقارن)، تأليف الدكتور رضا توفيق أستاذ الفلسفة بجامعة استانبول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.
٣٣- عبد السلام، عبد الرحمن: فلسفة الموت والميلاد (دراسة فى شعر السياب)، المجمع الثقافى، أبو ظبى، ٢٠٠٣م.
٣٤- العروى، عبد الله: مفهوم الإيدلوجيا، المركز الثقافى العربى، بيروت، لبنان، ط٨، ٢٠١٢م.
٣٥- الغزنوى، سنائى: مثنويات حكيم سنائى، ترجمة يوسف عبد الفتاح فرج، مراجعة محمد علاء الدين منصور، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.

٣٦- الغضنفرى، منتصر عبد القادر وصالح محمود محمد وآخرون: تعدد الرؤى نظرات فى النص العربى القديم، دار مجدلاوى للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٠م.
٣٧- فرحان، أسامة: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.
٣٨- فضل، صلاح: تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى، دار الشروق، ط٣، ١٩٨٦م.
٣٩- فهمى، ماهر حسن: الزهاوى، سلسلة أعلام العرب، ٢٧، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٤م.
٤٠- القسيرى، أبو القاسم: كتاب المعراج، تحقيق: قاسم السامرائى، ط١، دار الوراق، لبنان، ٢٠١٦م.
٤١- قصورى، إدريس: أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.
٤٢- الكلينى، الشيخ: الكافى، تحقيق وتصحيح على أكبر الغفارى، دار الكتب الإسلامية، طهران، ط٣، ١٣٦٧ش.
٤٣- لا نغيوم، روبرت: شعر التجربة (المونولوج الدرامى فى التراث الأدبى المعاصر)، ترجمة على كنعان، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق، ١٩٨٣م.
٤٤- لحمدانى، حميد: أسلوبية الرواية (مدخل نظرى)، منشورات دراسات: سال، ط١، ١٩٨٩م.
٤٥- المسدى، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٢م.
٤٦- المصرى، حسين مجيب: تاريخ الأدب التركى، الدار الثقافية للنشر، د.ط.
٤٧- المعرى، أبو العلاء: رسالة الغفران (ومعها نص محقق من رسالة ابن القارح)، تحقيق وشرح، عائشة عبد الرحمن "بنت الشاطئ"، دار المعارف، ط١٠، ١٩٧٧م.
٤٨- مقلد، طه عبد الفتاح: الحوار فى القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م.
٤٩- المهرلى، ميكاييل بن يحيى: رسائل الشيخ الرئيس أبى على الحسين بن عبد الله بن سينا فى أسرار الحكمة المشرقية، الجزء الثانى، الأنماط الثلاث الآخرة من الإشارات والتنبيهات مع شرح مختار من كتاب حل مشكلات الإشارات والتنبيهات لنصير الدين محمد بن الحسن الطوسى وتتلوها رسالة الطير مع ترجمة فرنساوية، طبع فى مدينة ليدن المحروسة بمطبع بريل، د.ت.
٥٠- ناجى، هلال: الزهاوى وديوانه المفقود، دار العرب للبستانى،١٩٦٣م.
٥١- الهلالى، عبد الرازق: الزهاوى بين الثورة والسكوت، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ت.
٥٢- هوكس، ديفيد: الإيديولوجية، ترجمة إبراهيم فتحى، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.
٥٣- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائى، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٩٧م.

ثانياً: المصادر والمراجع الفارسية:

٥٤- ابن سينا: رساله معراجيه از آثار حكيم بارع حجة الحق ابو على سينا، ارمغان، سال بيست ودوم، شماره ١.
٥٥- ابن سينا، ابو على حسين بن عبد الله: ترجمه رسالة الطير، انتشارات درياى معرفت، تهران، ١٣٩١ش.
٥٦- آورى، پيتر: تاريخ معاصر ايران از تأسيس تا انقراض سلسله قاجاريه، ترجمه: محمد رفيعى مهر آبادى، مؤسسه انتشارات عطائى، تهران، چاپ سوم، ١٣٧٣ش.
٥٧- باختين، ميخاييل: سودای مكالمه، خنده، آزادى، ترجمه: محمد جعفر پوينده، شركت فرهنگى – ادبى، چاپ يكم، زمستان، ١٣٧٣ش.
٥٨- بهار، ملك الشعراى: ديوان اشعار، مؤسسه انتشارات نگاه، چاپ اول، تهران، ١٣٧٨ هـ.ش.
٥٩- پور، يحيى آرين: از صبا تا نيما (تاريخ ١٥٠ سال ادب فارسى)، جلد دوم، چاپ دوم ١٣٥١ش.
٦٠- حبيبى، عبد الحى: نگاهى به سلامان وابسال جامى وسوابق آن، تعليق محمد اسماعيل مبلغ، انتشارات انجمن جامى، ١٣٤٣ش.
٦١- خلخالى، سيد عبد الحميد: تذكره شعراى معاصر ايران، كتابخانهٔ طهورى، چاپ اول، تهران، ١٣٣٣ش.
٦٢- ساوى، ابن سهلان: شرح رسالة الطير ابن سينا، نور محبت، تهران، ١٣٩١ش.

٦٣- سجادی، سید ضیاء الدین: قصهٔ حی بن یقظان به روایت ابو علی سینا، سهروردی، ابن طفیل و قصهٔ سلامان وابسال به روایت ابو علی سینا، ابن طفیل، خواجه نصیر، محمود بن میرزا علی، عبد الرحمن جامی، سروش، تهران، چاپ دوم، ١٣٨٣ش.
٦٤- الغزنوی، حکیم سنائی: سیر العباد إلی المعاد، تحقیق متن از رضا مایل،مؤسسه انتشارات بیهقی، ١٣٥٦هـ.ش.
٦٥- مجد، محمد قلی: از قاجار به پهلوی، مؤسسه مطالعات وپژوهشهای سیاسی، چاپ دوم، ١٣٨٩ش.

ثالثاً: المصادر والمراجع الأجنبية:

٦٦- Scanlon, Mara Chad Engbers: Poetry and Dialogism (Hearing Over), PALGRAVE MACMILLAN, First published ٢٠١٤

رابعاً: الأبحاث والدوريات العربية:

٦٧- امیری، جهانگیر وعبد الصاحب طهماسبی وفاروق نعمتی: نقد التناص القرآنی فی قصیدة "ثورة فی الجحیم" لجمیل صدقی الزهاوی، فصلیة النقد والأدب المقارن (بحوث فی اللغة العربیة وآدابها)، کلیة الآداب والعلوم الإنسانیة، جامعة رازی، کرمانشاه، السنة الأولی، العدد ٤، شتاء ١٣٩٠ش، ٢٠١٢م.
٦٨- داغر، شربل: التناص سبیلاً إلی دراسة النص الشعری، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد الأول، القاهرة، ١٩٩٧م.
٦٩- الراوی، طه: جمیل صدقی الزهاوی، بحث منشور بمجلة المجمع العلمی العربی، مجلد ١٤، الجزء ٧ ، ٨ ، ١٩٣٦.
٧٠- الزبیدی،شیماء محمد کاظم: الشعر القصصی فی القصیدة العربیة: الزهاوی نموذجاً، مجلة بابل، کلیة التربیة للعلوم الإنسانیة، العدد ٢٢، ٢٠١٤م.
٧١- السعید، عموری: الایدولوجیا/ الخطاب/ النص – نحو مقاربة مفاهیمیة –، مجلة الأثر، العدد الثامن عشر، جوان ٢٠١٣م.
٧٢- سلیمانی، صمد ورحمت الله حیدری منش وحسن بهادری: ملحمة "ثورة الجحیم" فی شعر جمیل صدقی الزهاوی، فصلیة دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد الثانی عشر، ١٣٩٠ش.
٧٣- عرب، نجاة: حواریة باختین: دراسة فی المرجعیات والمفردات، مجلة التواصل فی اللغات والثقافة والأدب، عدد ٣١ سبتمبر ، ٢٠١٢م.
٧٤- عزام، عبد الوهاب: من الأدب الترکی الحدیث عبد الحق حامد، مجلة الرسالة، العدد ١٤، ١٩٩٣م.
٧٥- یاسین، معتز قصی: مستویات بناء الحوار فی شعر أحمد مطر، مجلة دراسات البصرة والخلیج العربی، جامعة البصرة، السنة الحادیة عشر، ٢٠١٦.

خامساً: الأبحاث والدوريات الفارسية:

٧٦- امیری، جهانگیر وعبد الصاحب طهماسبی: بهشت ودوزخ زهاوی وبهار، نشریهٔ ادبیات تطبیقی، دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانی، دانشگاه شهید با هنر کرمان، سال ٨، شمارهٔ ١٤، بهار وتابستان ١٣٩٥ش.
٧٧- بصیری، محمد صادق وراضیه نور محمدی: استعمار ستیزی در اشعار بهار وجمیل صدقی الزهاوی، فصلنامه ی لسان مبین (پژوهش ادب عربی) علمی – پژوهشی، سال سوم، دوره ی جدید، شماره ی ششم، زمستان ١٣٩٠ش.
٧٨- خلیلی، علی اکبر باقری ومرضیه حقیقی: گفت وگو در شعر فروغ فرخزاد با تکیه بر منطق مکالمه ی میخاییل باختین، مجله ی شعر پژوهشی (بوستان ادب)، دانشگاه شیراز، سال ششم،، پیاپی ٢٢، شماره ی چهارم، زمستان ١٣٩٣ش.
٧٩- خناری، علی گنجیان و ثریا رحیمی و فاروق نعمتی: ادبیات اعتراض در شعر جمیل صدقی الزهاوی وابو القاسم لاهوتی، کاوش نامه ادبیات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی – فارسی)، دانشکده ادبیات وعلوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه، سال ششم، شمارهٔ ٢٢، تابستان ١٣٩٥ش.
٨٠- رضائی، رمضان ویدالله رفیعی وپری ناز علی اکبری: اندیشه های جمیل صدقی زهاوی در قصیدهٔ "شورش در جهنم"، بهارستان سخن (فصلنامهٔ علمی – پژوهشی ادبیات فارسی)، سال نهم، شماره ٢٢، تابستان ١٣٩٢ش.
٨١- زنگنه، ابراهیم رحیمی واحسان زندی طلب: تحلیل ساختاری سیر العباد إلی المعاد بر اساس الگوی "سفر نویسنده" ووگلر، پژوهشنامهٔ نقد ادبی وبلاغت، سال ٨، بهار وتابستان١٣٩٨ش.

٨٢- سبزيان پور، وحيد وپيمان صالحى: بررسى تطبيقى نوستالژى سياسى در شعر ملك الشعراى بهار وجميل صدقى الزهاوى،نشريهٔ ادبيات تطبيقى (علمى – پژوهشى) دانشكدهٔ ادبيات وعلوم انسانى- دانشگاه شهيد با هنر كرمان، سال چهارم، شمارهٔ ٨، بهار وتانستان ١٣٩٢ش.
٨٣- سلمانى، مهدى: سفر روحانى سنائى وابو العلاء، پژوهشنامه زبان وادبيات فارسى، سال اول، شمارهٔ چهارم، زمستان ١٣٨٨هــ.ش.
٨٤- شريف پور، عنايت الله ومحمد حسن باقرى: مقايسه ى ادبيات كار گرى در اشعار فرخى يزدى وجميل صدقى زهاوى، فصلنامهٔ لسان مبين (پژوهش ادب عربى) (علمى – پژوهشى) سال دوم، دوره ى جديد، شماره ى چهارم، تابستان١٣٩٠ش.
٨٥- شيخ زاده، حميده وفاطمه سعدونى: بررسى تطبيقى مفهوم آزادى وظلم ستيزى با رويكرد دفاع از حقوق زنان در سروده هاى محمد تقى بهار وجميل صدقى الزهاوى، دانشگاه زنجان، شهريور ١٣٩٢ش.
٨٦- صدر زاده، ماندانا: بررسى چهار سفر روحانى ومعنوى به دنياى پس از مرگ (ارداويراف نامه، رويای صادقه، رسالهٔ آمرزش، كمدى الهى)، پژوهش زبان هاى خارجى، شماره ١٣،پاييز وزمستان ١٣٨١ش.
٨٧- فارسانى، عباس يد اللهى: نگاهى به دو حيرانى حكيم نيشابور وجميل صدقى الزهاوى، يازدهمين كردبجائى بين المللى انجمن ترويج زبان وادب فارسى، دانشگاه كيلان، شهريور ١٣٩٥ش.
٨٨- قائمى، فرزاد: تحليل سير العباد إلى المعاد سنائى غزنوى بر اساس روش نقد اسطوره اى (كهن الگويى)، دو فصلنامه علمى – پژوهشى ادبيات عرفانى دانشگاه الزهرا (س)، سال اول، شماره ١، پاييز وزمستان ١٣٨٨ش.
٨٩- كسرائى، مرضيه وحسن ابراهيمى: بررسى نمادگرايى در سير العباد الى المعاد سنائى وارداويراف نامه، مجله اديان وعرفان، شماره ١، پاييز وزمستان ١٣٨٨ش.
٩٠- كيانى، حسين وفاطمة على نژاد چمازكتى: روابط بينامتنى دينى در قصيده ى "ثورة فى الجحيم" جميل صدقى زهاوى، مجله ى انجمن ايرانى زبان وادبيات عربى، علمى – پژوهشى، شماره ٢١، زمستان ١٣٩٠ش، ٢٠١١م.
٩١- محمدى، محمود رضا توكلى ومحمد على آذر شب ومعصومه شبسترى: نگرش به زن در شعر ملك الشعراى بهار وجميل صدقى زهاوى بر پايهٔ مكتب تطبيقى سلافيه، دومين همايش ملى ادبيات تطبيقى، دانشگاه رازى، شهريور ١٣٩٣ش.
٩٢- مسبوق، سيد مهدى و شهلا زمانى وعلى عزيزى: ميهن دوستى در شعر ملك الشعراى بهار وجميل صدقى زهاوى، فصلنامهٔ نقد وادبيات تطبيقى (پژوهش هاى زبان وادبيات عربى) دانشكده ى ادبيات وعلوم انسانى- دانشگاه رازى كرمانشاه ــ سال اول، شماره ى ٢، تابستان ١٣٩٠ش، ٢٠١١م.
٩٣- ميرزايى، فرامرز و مرضيه رحيمى آذين: سبك شناسى تطبيقى "نكير ومنكر" ملك الشعراى بهار با "شورشى در جهنم" صدقى زهاوى، كاوش نامهٔ ادبيات تطبيقى (مطالعات عربى – فارسى)، دانشكدهء ادبيات وعلوم انسانى، دانشگاه رازى كرمانشاه، سال چهارم، شمارهٔ ١٤، تابستان ١٣٩٣ش، ٢٠١٤م.
٩٤- ميرزايى، فرامرز و هادى نظرى منظم و مرضيه رحيمى آذين: طنز اجتماعى در اشعار ملك الشعراى بهار و جميل صدقى زهاوى، پژوهشى در ادبيات تطبيقى، دومين همايش ملى ادبيات تطبيقى دانشگاه رازى، شهريور ١٣٩٣ش.
٩٥- ناظرى، حسين ومعصومه محمود آبادى: آسيب هاى اجتماعى از ديدگاه "جميل صدقى الزهاوى"، دوفصلنامه علمى پژوهشى نقد ادب معاصر عربى، سال دوم، شماره اول، ١٣٩٠ش.
٩٦- نيا، ناصر محسن: جميل صدقى زهاوى وزبان وادبيات فارسى، نشريهٔ علمى – پژوهشى، پژوهشنامهٔ زبان وادب فارسى (گوهر گويا)، سال چهارم، شماره دوم، پياپى ١٤، تابستان ١٣٨٩ش.
٩٧- ياسمى، رشيد: ارداوىراف-نامه، مجله مهر، خرداد ١٣١٤هــ.ش،شماره ا.
٩٨- يد اللهى، عباس وزينب رضا پور: واكاوى غم غربت در شعر ناصر خسرو قبادیانى وجميل صدقى زهاوى (پژوهش تطبيقى)، نقد آثار، احوال، وتأثيرات ناصر خسرو، دانشگاه شهيد چمران اهواز.

خامساً: الأبحاث والدوريات الأجنبية:

٩٩- Manouchehi , Abbas, Gitti Pour Zaki: An Analysis of Dialogism in Mikhail Bakhtin's Thought: Convergence of Philosophy and Methodology, International Journal of Political Science, ISSN: ٢٢٢٨-٦٢١٧, Vol.٢, No.٤, Summer & Fall ٢٠١٢.

سادساً: الرسائل العربية:

١٠٠- بربارة، مصطفى: التفاعل الحوارى فى رسالة الغفران، رسالة ماجستير، جامعة السانيا، وهران، الجزائر، كلية الآداب والعلوم والفنون، ٢٠١٠، ٢٠١١م.

١٠١- بلحاج، أحمد قاسم: الحوار فى الشعر العربى إلى نهاية العصر العباسى، دراسة بلاغية نقدية، رسالة دكتوراة، جامعة بسكرة محمد خضير، الجزائر،٢٠٠٧.

١٠٢- جابر، جمال حسين: جميل صدقى الزهاى (حياته وشعره)، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة النيلين، السودان، ٢٠٠٦م.

١٠٣- السيسى، إعداد: نيفين أبو العنين مرزوق: الشعر السياسى عند ملك الشعراء (بهار) دراسة فى الشكل والمضمون، رسالة ماجستير ، جامعة المنوفية، كلية الآداب، ٢٠١١م.

١٠٤- غانم، رملة محمود: منظومه كارنامه زندان لملك الشعراء بهار دراسة وترجمة، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، كلية الآداب، ١٩٧٧م.

١٠٥- محمد، يوسف على الدويدة: جميل صدقى الزهاوى (حياته وشعره)، رسالة ماجستير، جامعة أم الدرمان الإسلامية، كلية الدراسات العليا، ٢٠٠٨م.

١٠٦- مليكى، إيمان: الحوارية فى الرواية الجزائرية (الغيث لمحمد سارى، مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض، دم الغزال لمرزاق بقطاس نماذج)، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات/ جامعة العقيد الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠١٢ ٢٠١٣م.

سابعاً: المعاجم العربية:

١٠٧- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت.

١٠٨- الحانى، ناصر: من اصطلاحات الأدب الغربى، دار المعارف، مصر، ١٩٥٩م.

١٠٩- الزركلى، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ٢٠٠٥م.

١١٠- عنانى، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى، مكتبة ناشرون لبنان، ط١، ١٩٩٦م.

١١١- الفيروز آبادى، محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط٨، ٢٠٠٥م.

١١٢- كحالة، عمر رضا: معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٣م

ثامناً: المعاجم الفارسية:

١١٣- على اكبر، دهخدا: لغتنامه، زير نظر دكتر محمد معين، دانشگاه تهران، تهران، ١٣٢٠ش.

١١٤- عميد، حسن: فرهنگ فارسى، ويراستار: عزيز الله عليزاده، چاپ اول، ١٣٨٩ش.

تاسعاً: المواقع الإلكترونية:

١١٥- http://bahar-site.fr/asarBahar.htm.

١١٦- https://www.marefa.org

١١٧- https://dorar.net/fake-hadith?page=١٥

١١٨- https://st-takla.org