حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٧ (عدد يوليو – سبتمبر ٢٠١٩)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

البنية السردية في قصيدة الضيافة لأحمد شاملو

شيرين خيرى عبد النبى *

(أستاذ مساعد بكلية الآداب – جامعة عين شمس– قسم اللغات الشرقية وآدابها– فرع اللغة الفارسية وآدابها)

المستخلص

السرد من أقدم أنماط التعبير الإنساني، ولا يقتصر على نوع معين من الأنواع الأدبية دون غيرها، إنما يختص بالحكاية سواء كانت فى الرواية، أو القصة، أو المسرح، أو الشعر، فلا يخلو أي جنس أدبي منه مهما كان نوعه.

وقد استعارت القصيدة المعاصرة من الأجناس الأدبية الأخرى من ادواتها وتكنيكاتها الفنية ما يساعد على تجسيد الرؤية الشعرية الحديثة.

ويهدف هذا البحث إلى دراسة البنى السردية التى استعارها الشعراء ووظفوها فى الشعر الفارسي المعاصر، ويقوم البحث على دراسة قصيدة من قصائد الشاعر الإيراني الكبير احمد شاملو، وهى قصيدة الضيافة التي نشرت ضمن مجموعته الشعرية "دشنه در ديس"، حيث استطاع شاملو أن يوظف فيها أقصى ما يمكن أن يستغل من التقنيات والبنى السردية.

واعتمد البحث على المنهج البنيوي التكويني فى دراسة البنية السردية. وجاء البحث فى مقدمة تناولت الموضوع واهميته وأسباب اختياره والمنهج المتبع فيه. ثم الحديث عن بنية اللغة السردية وبنية السرد من شخصيات واحداث وزمان ومكان وغيرهم. تبع ذلك خاتمة بأهم النتائج التي توصل إليها البحث، ثم ثبت بالمصادر والمراجع.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٩.

المقدمة

"السرد موجود دائماً وأبداً؛
لأنه يوجد حيثما وجدت الحياة"
رولان بارت

السرد من أقدم أنماط التعبير الإنسانى، ويُعرف بأنه "الكيفية التى تروى بها القصة عن طريق الراوى والمروى له، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوى والمروى له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"(١). ولا يختص السرد بنوع معين من الأنواع الأدبية دون غيرها، إنما يختص بالحكاية، سواء كانت فى الرواية، أو القصة، أو المسرح، أو الشعر؛ فلا يخلو أى جنس أدبى منه مهما كان نوعه.

ولا يمكن اعتبار السرد حديث المنشأ، بل تعود جذوره إلى القدم منذ أفلاطون وأرسطو، وهو امتداد لسلسة من الأبحاث والدراسات التى أجراها جريماس وبارت وجينيت وغيرهم.

ويقوم السرد (الحكى= عمل روايت يا متن= narration)على دعامتين أساسيتين: أولهما: أن يحتوى على قصة ما، تضم أحداثاً معينة. ثانيهما: أن يعين الطريقة التى تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سرداً؛ ذلك أن القصة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذى يعتمد عليه فى تمييز أنماط الحكى بشكل أساسى(٢).

والبنية (ساخت = Structure) هى "شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حدة والكل"(٣). أما البنية السردية فيصعب تحديد مفهومها، لأنها تختلف من نوع إلى آخر، إلا أن آلياتها وتقنياتها واحدة سواء فى الرواية أو القصة وغيرها من الأنماط الأدبية الأخرى، وهو ما أغرى الشعراء المعاصرين سواء العرب أو الفرس باستخدامها وتوظيفها فى الشعر المعاصر.

وتتميز البنية السردية بتغلب أسلوب السرد؛ حيث يعتمد التشكيل السردى على أن " يبدأ الشاعر قصيدته – عادة – بتقديم وصفى يشبه التمهيد العام لأجواء القصيدة، وشخوصها، وأحداثها، ويتعرض للزمان والمكان"(٤). وهو ما جعل بناء القصيدة المعاصرة معقداً، مما يقتضى من قارئها أن يكون على قدر من الثقافة الأدبية والفنية؛ ذلك لأن القصيدة المعاصرة تحررت من التقاليد الشعرية الموروثة، وانطلقت إلى الأجناس الأدبية الأخرى لـــ" تستعير من أدواتها وتكنيكاتها الفنية ما يساعد على تجسيد الرؤية الشعرية الحديثة بما فيها من تركيب وتعقيد ...وغيره"(٥).

وقد سعت القصيدة المعاصرة إلى البحث عن بنى جديدة، تعتمد على البنى السردية، وغيرها من الأنماط الأخرى، فحاول الشعراء أن يعيدوا تأويل التراث وتحويله إلى موضوعات شعرية تجسد حياة الناس ومواقفهم عبر استخدام وحدات سردية بطريقة شعرية وهو ما يطلق عليه سردية الشعر أو شعرية السرد؛ ذلك أن المقصود به هو "استخدام الشاعر لبعض أدوات التعبير التى يستعيرها من فن آخر، وهو الفن القصصى"(٦)؛ لتصبح القصيدة أشبه بالحكاية أو القصة من الناحية الفنية.

ومن بين الشعراء الإيرانيين المعاصرين الذين أولوا السرد (الحكى) اهتماماً فى أعمالهم الشعرية، الشاعر الإيرانى الكبير أحمد شاملو المتخلص بـــ (أ.بامداد) أو(أ.صبح)، وقد بلغت السردية أو الحكاية عنده مداها، وتضافرت مع الشعر فى قصيدته المسماة "ضيافت" الضيافة، فنحت شاملو قصيدته بالسرد، وذلك من خلال حكاية عبرت عن رؤيته النفسية والثورية، وبالتالى أضفى عليها روح الدرامية من خلال مشاركته فى

صياغة الحدث السردى، فيجمع شاملو فى قصيدته بين أكثر من صوت، وتتناوب هذه الأصوات وتتقاطع أحياناً أخرى لتجعل من الحكاية بعداً سردياً تتداخل فيه أنواع السرد المختلفة.

وتقوم الدراسة على قصيدة من قصائده التى نشرها ضمن مجموعته الشعرية (دشنه در ديس، خنجر فى الطبق (١٣٥٦- ١٣٥٠)، وهى قصيدة (ضيافت، الضيافة)، ويطلق بعض النقاد المعاصرين على مثل هذا النوع من القصائد مصطلح (القصيدة المسرحية "شعر نمايشى"[٧])، وتعرف بأنها" قصيدة شعرية توظف أقصى ما يمكن أن يستغل من التقنيات الدرامية، فنجد فيها الحدث والحبكة والصراع والشخصيات والحوار،وأحياناً المناجاة والمونولوج.....إلخ . وقد تقسم – فى بعض الأعمال- إلى فصول (أو مشاهد)، وهى فى حقيقة الأمر أشبه ما تكون بـــ"مسرحية شعرية" متناهية الصغر، لا تتجاوز بضع صفحات محدودة فى أقصى ما يمكن أن يكون"[٨]. وهى تختلف عن المسرحية الشعرية (نمايشنامه هاى منظوم) فى أن المسرحية الشعرية التامة المكتملة تتميز "بتعدد المواقف وتشعب الصراع وتنامى العقدة؛ أما القصيدة المسرحية فنظراً لكثافتها نجدها قليلة الشخوص، محدودة العقدة، واضحة الصراع؛ ولذا فهى فى الغالب تتضمن موقفاً واحداً يحمل رؤية واحدة"[٩].

وقد كتبها شاملو بمناسبة نضال (سياهكل) تلك الحادثة الشهيرة التى وقعت عام ١٩٧١م، حيث هاجم متمردون يساريون مركز الدرك فى جيلان، واستشهد عدد من المثقفين الإيرانيين؛ مما أوجد موجة من المقاومة ضد الدولة، وخلال هذه الأحداث بلغ التحدى الثورى ذروته بعد إحياء (عشر ليال من الشعر) فى معهد جوته فى طهران، وقد عبر شعراء الحداثة الإيرانيون الأكثر شهرة فى قصائدهم على مدى عشر ليال متتالية عن معارضتهم النظام الملكى، وفى الليلة العاشرة داهمت قوات الشرطة المعهد، فأثار ذلك موجة جديدة من الاحتجاجات شارك فيها الشعراء بقوة، وتزايدت حدة الاضطرابات آنذاك[١٠]. وظهر ما يعرف بشعر النضال والمقاومة ويطلق عليه أحياناً شعر الصمود أو الحماسة (شعر چريكى) [١١] والذى كان النواة الأولى لما يعرف بالكفاح المسلح أو حرب العصابات، والذى تفرع منه ما يعرف باسم شعر "سياهكل" أو "شعر جنگل" (شعر ثورة سياهكل المسلح) [١٢]. وقد تمحورت المضامين الشعرية فى هذا النوع من الشعر حول "الإشادة بأبطال الكفاح المسلح، ووصف التعذيبات والسجون، وساحات الإعدام، إضافة إلى تحطيم كل عناصر اليأس والقنوط الموجودة فى الفترات السابقة، وترقب مجئ أمر يحل مثل الربيع من كل حدب وصوب"[١٣].

وتعد قصيدة الضيافة نموذجاً للقصيدة المسرحية أو الدرامية، بما تحويه من شحنات عاطفية وفكرية تعبر عن رأى شاملو فى المجتمع الإيرانى آنذاك، وتتناول وصف المجتمع الإيرانى المضطرب والسخرية من الطامعين والطغاة، وفضح الحاكم بأسلوب رمزى ساخر، والسخرية السياسية – الاجتماعية، وهى تصوير رمزى ناطق للذات والحاكم العسكرى الظالم، وتكشف حقيقة الصراع والعبودية التى يعانيها المجتمع فى تلك الفترة، إضافة إلى تصوير لطريقة اصطدام الحاكم بممثلى طبقات الشعب بطريقة ذكية وموجزة وبفكرعميق ثاقب، فهى خلاصة لتجارب شاملو السياسية والاجتماعية والفكرية، وخلاصة لإبداعه وذوقه الفنى فى مختلف المناحى. وقد كتبها شاملو فى بهار عام ١٣٥٠ش (١٩٧١م).

وهذه القصيدة لم يتناولها أحد بالترجمة، ولا توجد عنها دراسات كثيرة سوى ما ورد فى كتاب "سفر در مه" لتقى پور نامداريان وبعض المقتطفات القصيرة فى بعض الأبحاث(١٤).

وأحمد شاملو ليس من الشعراء المغمورين المجهولين الذين سيكتب عنهم لأول مرة، بل كتبت فيه أبحاث ودراسات وكتب، واحتل حيزاً مهماً فى كتب الأدب، وفى الرسائل والأطروحات والدراسات سواء المكتوبة باللغة العربية أو الفارسية والتى يصعب حصرها أو عدها(١٥).

أما المنهج المتبع فى الدراسة فهناك "تياران للسردية اللسانية أولهما: يعنى بدراسة الخطاب السردى فى مستواه البنائى، ودراسة العلاقات التى تربط السارد بالسرد ومن ممثليه: رولان بارت، وتودوروف، وجيرار جينيت، وثانيهما: هو تيار السيميائية السردية أو السردية السيميائية، ويعنى هذا التيار بدراسة الخطاب السردى فى مستواه الدلالى، ويسعى إلى رصد البنى العميقة فى الخطاب ومن أهم منظريه فلاديمير بروب وكلود بريمون وغريماس وغيرهم"(١٦). وتعنى هذه الدراسة بالتيار الأول وهو التيار البنائى، لذا فالمنهج البنيوى التكوينى(١٧) هو الأنسب لهذه الدراسة.

أما عن خطة الدراسة فجاءت فى مقدمة تتناول الموضوع وأهميته وأسباب اختياره والمنهج المتبع فى الدراسة، ثم الحديث عن بنية اللغة السردية ويشمل الحديث عن لغة العنوان ولغة الاستهلال ولغة الاختتام (النهاية) ولغة الرمز فى القصيدة موضع الدراسة، ثم الحديث عن البنية السردية فى القصيدة موضع الدراسة وما تحويه من شخصيات وأحداث وزمان ومكان وغيرهم. يتبع ذلك خاتمة بأهم النتائج التى توصلت إليها الدراسة ثم ثبت بالمصادر والمراجع.

بنية اللغة السردية فى قصيدة "ضيافت" لأحمد شاملو

حرى بنا قبل البدء فى الحديث عن البنية السردية فى قصيدة الضيافة أن نتحدث عن عناصر اللغة السردية؛ فاللغة السردية هى إحدى الأدوات التى يستخدمها الأديب للكشف عن فكره وطريقته فى التعبير عن رسالته التى يريد إيصالها إلى القارئ، كما أنها حلقة الوصل بين الأديب والمتلقى، فمن خلالها يتعرف المتلقى على مضمون رسالته بالأسلوب الذى يرتضيه لتوصيل المعنى الذى يريده، فاللغة "هى الظاهرة الأولى فى كل عمل فنى يستخدم الكلمة أداة للتعبير، وهى أول شئ يصادفنا، وهى النافذة التى من خلالها نطل، ومن خلالها نتنسم، بل هى المفتاح الذهبى الصغير الذى يفتح كل الأبواب، والجناح الناعم الذى ينقلنا إلى شتى الآفاق"(١٨)، ويختلف استعمال الشعر للغة عن استعمال النثر لها،" وهذا الاستعمال هو الذى يحدد شعرية اللغة لا الكلمات فى ذاتها، فاللغة الشعرية ليست مجرد كلمات، وإنما هى علاقات خاصة تشكل بنية لا تنفصم عراها"(١٩)، وتنقسم عناصر اللغة إلى:

أ- لغة العنوان

العنوان هو أول عتبة من عتبات الدخول إلى النص، وله أهمية كبيرة؛ فهو بمثابة "الاسم الذى يميز الكتاب بين الكتب، كما يميز الإنسان باسمه بين الناس"(٢٠)، وهو جسر مشترك بين المرسل والمتلقى تمضى من خلاله الدلالات التى تشى بالمضمون؛ لذا لا يمكن أن يفهم نص بمعزل عن العنوان، فـ"العنوان من جهة المرسل، هو نتاج علامتى بين المرسل والعمل، أما المستقبل أو المتلقى، فإنه يدخل إلى العمل من بوابة العنوان متأولاً له، وموظفاً خلفيته المعرفية فى استنباطه"(٢١).

وعنوان هذه القصيدة هو بمثابة أداة تعيين لوصف ما سيأتى فيها، ويتضح منذ الوهلة الأولى لعنوان القصيدة، أنها تحمل إشارة واضحة إلى مضمونها؛ فالضيافة تحمل فى مجملها إشارة إلى وجود مضيف وضيوف ومائدة للضيافة، وأثناء هذه الضيافة يحدث حوار بين المضيف وضيوفه، وبين الضيوف وبعضهم البعض؛ فـ"الضيافة لا تكون إلا متى تعلق الأمر باستقبال الغريب"(٢٢). ولا توجد ضيافة إلا بوجود معضلة، فمن جهة لا معنى للضيافة ما لم يكن الضيف غريباً، ومن جهة ثانية لابد من التعرف على هوية الغريب الذى هو ضيف، لكن هذا التعرف يوشك أن يلغى الضيافة حين يحولها إلى ضيافة مشروطة، وأهم تلك الشروط تتمثل فى أن يكون المضيف قادراً على استضافة من يريد فى إطار قبول الآخر بما هو آخر وليس عدواً"(٢٣).

فبالنظر إلى الضيافة، خاصة ضيافة الغريب، قد تكون فى بعدها الرمزى، إشارة إلى علاقة غامضة مع الغريب، يصاحبها خوف ومحاذير يهدف المضيف من خلالها إلى تحويل هذا الخوف إلى أمن ومودة من خلال وسيط مادى وهو الطعام، وكأن الضيافة من أهدافها الأساسية مد جسور العلاقة مع الغريب، فيصبح المضيف قريباً ومحبوباً من الضيوف، ونجد هذا البعد متوفراً فى هذه القصيدة؛ إذ بدأ المضيف "ميزبان" حديثه بقوله:

ميزبان	***المضيف***
سروران من! سروران من!	**سادتى! سادتى!**
جداً بى تعارف! (٢٤)	**حقاً بلا مجاملة!**

وكأن هذه البداية هى خلق نوع من الألفة بين المضيف والضيوف، وتدل على دهاء المضيف وذكائه، لكن الراوى العليم بالضيوف يقطع حديثه، ربما يرجع ذلك إلى خوفه

من استمرار المضيف فى حديثه فيؤثر فى ضيوفه، أو لأنه عليم بما سيقوله فأراد أن يوقفه عن الاستمرار فى حديثه.

أما الضيوف فقد عبر عنهم شاملو من خلال اختيار أسماء دالة على شخصيتهم وعلى موقفهم من الضيافة، وإذا أنعمنا النظر فى العنوان، وجدنا أن هناك طرفين للضيافة: الطرف الأول، يمثله المضيف، والطرف الثانى: يمثله الضيوف، أما مائدة الضيافة وما تحويه من طعام؛ فهى طبق صينى مزخرف به خنجر ملتو فقط.

تنها	**فقط**
يكى خنجر كج بر سفره ى سور	**خنجر ملتو على طاولة الضيافة**
در ديس بزرك بدل چينى. (٢٥)	**فى طبق خزفى كبير.**

وقد جاء هذه العنوان كاشفاً عن وجود علاقة بين الطرفين، فى محاولة من شاملو لشد انتباه القارئ وإثارته لمعرفة طرفى الضيافة ونوعها ومعرفة مائدة الضيافة وما تحويه. فجاء العنوان معبراً عن الهدف من القصيدة.

ب-<u>الاستهلال أو البداية Beginning</u>

هى "الحادث الذى تنطلق منه عملية التغيير في عقدة أو حدث، وهذا الحادث لا تسبقه بالضرورة حوادث ولكن تتبعه حوداث أخرى"(٢٦). وهى اللغة التى بدأ بها شاملو قصيدته فابتدأ قصيدته بـــ"لكن" فيقول:

<u>راوى</u>	***<u>الراوى</u>***
اما (٢٧)	**لكن**

"لكن" أداة استدراك يكون ما بعدها مخالفاً لما قبلها فى الحكم المعنوى، والمعطوف بها محكوم له بالثبوت"(٢٨) فدلالة لكن هنا تشبه دلالة "لكن" التى قالها صلاح عبد الصبور فى ديوانه "أحلام الفارس القديم" حيث يقول:

لكننا
وآه من قسوتها "لكننا"
لأنها تقول فى حروفها الملفوفة المشتبكة
بأننا ننكر ما خلفت الأيام فى نفوسنا
نود لو نخلعه
نود لو ننساه
نود لو نعيده إلى رحم الحياة(٢٩).

وهى تعطى دلالة بأن هناك قوة عليا حالت بينه وبين ما تمنى، وأن هناك إحساساً بالقهر والعجز؛ لذا فإننا نجد أن هناك مقدمة قد أغفلها شاملو وهى دعوة الضيوف إلى الضيافة، وربما وجد شاملو أن هذه المقدمة لا فائدة منها، ففضل الاهتمام بذكر الأحداث المهمة، وهو ما يدل على واقعيته وصدقه وعدم انحيازه لما هو موافق عليه أو لما هو معارض له.

ج-<u>النهاية End</u>

هى "الحادث أو الواقعة الأخيرة فى أى حدث أو عقدة، والنهاية تأتى بعده، ولكن لا يتلوها أحداث أخرى وهى تفضى إلى حالة من الاستقرار النسبى"(٣٠).وهى الطريقة التى أنهى بها شاملو قصيدته ، فلم يغلق شاملو قصيدته بنهاية حتمية واحدة وهى الموت أو الاستسلام، لكنه أنهاها بكلام الخطيب الواعظ، الذى ترك للقارئ حرية الاختيار بين

الصمت عندما لا تتهيأ له الفرصة للكلام، أو الكلام والهلاك فيقول شاملو على لسان الخطيب:

خطيب	***الخطيب***
تو مي بايد خامُشي بگزيني	**إن لم يكن هناك خطاب**
به جز دروغ ات اگر پيامي	**غير كذبك**
نمي تواند بود،	**فعليك أن تختار الصمت**
اما اگرت مجال آن هست	**لكن إذا تهيأت لك الفرصة**
كه به آزادى	**لكى تنعى**
ناله يي كني	**الحرية**
فريادى درافكن	**فاصرخ**
و جان ات را به تمامي	**واجعل روحك**
پشتوانه ى پرتاب آن كن! [٣١]	**جعبة للرصاص!**

فهذه النهاية التى أنهى بها شاملو قصيدته نهاية مفتوحة، تقبل دخول شخصيات أخرى حتى مع نهاية القصيدة.

د- الرمز (نماد يا سمبل Symbol)

إن توظيف الرمز فى الشعر المعاصر من الفنيات التى اعتمدت عليها القصيدة المعاصرة، فاستدعاء الرمز فى القصيدة الشعرية هو استخدام فنى، ووسيلة لتحقيق هدف معين، وقد جنح الشعراء المعاصرون إلى توظيف الأساطير القديمة والشخصيات والعناصر الدينية والصوفية وغيرها فى أشعارهم فى محاولة منهم لمزج النص القديم بالحديث. فالرمز "وسيلة للتعبير عما لا يعبر عنه، وهو يشير إلى الأشياء بطريقة تجريدية حتى كأنها ليست أشياء، وإنه يرفض الواقع فيفر إلى عالم الحلم والإبهام، فلا يقف لدى معنى بل يتابعه فى نفس القارئ محاولاً، أن يكشف عن جوهر الوجود بالألفاظ"[٣٢].

والرمز الشعرى "مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التى يعانيها الشاعر، والتى تمنح الأشياء مغزى خاصاً. وليس هناك شئ ما هو فى ذاته أهم من أى شئ آخر إلا بالنسبة للنفس وهى فى بؤرة التجربة..... وعند استخدام اللغة فى الشعر استخداماً رمزياً لا تكون هناك كلمة هى أصلح من غيرها لكى تكون رمزاً، إذ المعول فى ذلك على استكشاف الشاعر للعلاقات الحية التى تربط الشئ بغيره من الأشياء"[٣٣]. وتنقسم لغة الرمز عند شاملو فى قصيدته إلى الرموز الأسطورية ويمثلها أسطورة بهرام وأسطورة الضحاك، والرموز الطبيعية ويمثلها طائر السمان أو السلوى، والرموز الدينية ويمثلها الشيطان.

أولاً: الرمز الأسطورى:

الرمز الأسطورى من أكثر الرموز استخداماً فى الشعر الفارسى. وقد اقتبس الشعراء هذه الرموز الأسطورية من التراث الإيرانى القديم.

وقد برز توظيف الرمز الأسطورى، والأسطورة فى قصيدة الضيافة لشاملو، فمن الرموز الأسطورية التى استخدمها شاملو فى قصيدته:

أ- أسطورة بهرام جور "بهرام گور"

جاء توظيف شاملو لأسطورة بهرام جور وقصة توليه العرش من خلال استخدام الرمز الأسطورى "دو شير" الأسدين كما يلى:

اين تاج نيست كز ميان دو شير بردارى، هذا الذى تحمله بين أسدين ليس التاج؛
بوسه بر كاكُل خورشيد است(٣٤) **إنه قبلة على جبين الشمس**

فالأسدان هنا رمز لقصة وصول بهرام جور إلى العرش، حيث قيل إن يزدجرد والد بهرام عندما أجلس خسرو على العرش، وعلم بهرام بهذا الأمر أثناء مرافقته للمنذر بن النعمان ملك الحيرة، طلب هو وأتباعه من والده أن يجلسه على العرش، فاتفق كبار رجال الدولة على وضع تاج العرش بين أسدين جائعين، ومن يحصل منهما على التاج يتولى العرش، فلم تكن لخسرو جرأة على مواجهة الأسدين؛ فتنحى جانباً، لكن بهرام قتل الأسدين واستولى على العرش، ويرمز بهذه الأسطورة إلى القوة والشجاعة ومواجهة الصعاب من أجل تحقيق الغاية أو الهدف(٣٥). وقد وفق شاملو فى توظيف هذا الرمز الأسطورى؛ فإنه ليس بسهولة التمتع بالحرية وثمن الحصول عليها قد يكون باهظاً حتى إنه ليصل لدرجة الموت فغياب الحرية هو غياب للإنسان.

ب–<u>أسطورة اهريمن والضحاك</u>

من الرموز الأسطورية التى وظفها شاملو فى قصيدته رمز "دروج"؛ أى المخادع والكذاب فيقول:

<u>راوى</u>	***<u>الراوى</u>***
دُروج	**الدروج**
استوار نشسته است	**قد جلس ثابتاً**
بر سكوى عظيم سنگ	**على منصة من الحجر الكبير**
و از كنج دهان اش	**ومن زاوية فمه**
تُف خنده ى رضايت	**يسيل لعاب ضحكة الرضا**
بر چانه مي‌دود . (٣٦)	**على ذقنه**

ورمز "دروج" من الرموز التى تستخدم للدلالة على لقب اهريمن أو الشيطان الخاص، ويستخدم لمجموعة أو لطبقة من الشياطين أشهرهم الضحاك، وتستخدم فى الشعر المعاصر كرمز للكذب والعدم، وقد وفق شاملو فى استخدامه لهذا الرمز، وجاء مناسباً لموضوع قصيدته، فقد رمز شاملو بالدروج وهو من جنود اهريمن الشيطان وبالأخص شيطان الموت إلى الحاكم المستبد الظالم(٣٧).

<u>ثانياً: الرمز الدينى:</u>

وظف شاملو فى قصيدته الرموز الدينية أيضاً ومن الرموز التى استخدمها كرمز للرفض والتمرد والعصيان رمزية عصيان الشيطان لله بقوله "لا"، وبالرغم من وجود فرق بين "لا" التى قالها الشيطان لله، وبين "لا" التى يقولها المناضلون أمام الحاكم المستبد الظالم إلا أن إمكانية التشبيه بها جائزة فيقول شاملو:

فرياد كرد "نه" (٣٨). **صاح "لا"**

وقد وفق شاملو فى استخدام هذا الرمز وهذه الجدلية والتى لخصها إبليس من خلال موقفه الذى يمثل الإصرار المطلق والتحدى الأكبر على التوحيد فى أصفى معانيه، وأنقى تجلياته، وكأن لسان حال إبليس يقول:"جبين سجد للأحد لا يذل فى الوجود لأحد"(٣٩)، وعبر عنها الحلاج فى طواسينه قائلاً: "التقى موسى عليه السلام وإبليس على عقبة الطور، فقال له: يا إبليس ما منعك عن السجود؟ فقال: منعنى الدعوى بمعبود واحد، ولو سجدت له لكنت مثله؛ فإنك نوديت مرة واحدة (انظر إلى الجبل)، فنظرت، ونوديت أنا

ألف مرة: أن أسجد، فما سجدت لدعواى بمعناى...." [٤٠]. وقد عبر عن المعنى ذاته أمل دنقل فى المزج الأول من كلمات سبارتكوس الأخيرة بقوله:

المجد للشيطان.. معبود الرياح
من قال "لا" فى وجه من قالوا "نعم"
من علم الإنسان تمزيق العدم
من قال "لا" .. فلم يمت،
وظل روحه أبدية الألم! [٤١]

وكأن شاملو يمجد الشيطان هو الآخر من خلال استدعائه لقوله "لا"، فالرفض وعصيان الحاكم والثورة عليه من أجل الحرية ومحاربة الفساد والاستبداد لا تكون إلا بقول"لا" فى وجه الظلم.

ثالثاً: رموز الطبيعة:

وظف شاملو بعض رموز الطبيعة المتمثلة فى طائر السمان أو السلوى للدلالة على فساد الحاكم وبطانته فيقول شاملو:

كه آواز كَرَك را انكار كني[٤٢] **لأنك تنكر صوت السلوى**

و"آواز كرك" هو صوت السمان أو السلوى، وكلمة "كرك" (بدون تشديد الحرف الثانى وبتشديده، هم اسم آخر لـ"بلدرچين"، وصوت السمان يشبه نطق "بَدبَده" أو "بده بَدبَد"، ويطلق عليه أيضاً "بدبده"[٤٣].

ويعرف الكرك فى الفارسية الحديثة باسم بلدرچين، وهو لفظ تركى شاع استخدامه فى إيران، وفى الأساطير الإيرانية والمعتقدات الشعبية[٤٤]، ويشير صوت السمان أو السلوى إلى الأفكار النقدية والثورية للشاعر ويأسه من المجتمع السيئ واضطراب المجتمع بعد هذه الحادثة.

بنية السرد فى قصيدة الضيافة لأحمد شاملو

تتنوع عناصر البنية السردية فى قصيدة الضيافة بين شخصيات وأحداث وزمان ومكان وفيما يلى تفصيل لكل عنصر من هذه العناصر على حدة.

أولاً:بنية الشخصيات = ساختار شخصيت ها

لدراسة الشخصيات فى قصيدة "الضيافة" لأحمد شاملو، لابد أن نتطرق أولاً إلى طرائق رسم الشخصيات، من حيث اختيار الأسماء الدالة عليها، أو الاكتفاء بصفات الشخصيات دون أسمائها، أو تجريدها من الأسماء والصفات.

وأول ما يطالعنا فى هذه القصيدة هو أسماء الشخصيات التى وظفها شاملو فى قصيدته، سواء كانت هذه الشخصيات محورية أو ثانوية، فنجد أن شخصياته جنحت إلى الرمز فى بنائها العام، وإلى التجريد فى بنية أسمائها.

وقد ركز شاملو فى قصيدته على اختيار اللقب الدال على الشخصية، والصفة التى تعكس تكوينها وأسلوبها فى الحياة، بل نجده تعدى ذلك وتعمد ترك الشخصية مبهمة دون إطلاق اسم عليها، واكتفى فقط بالإشارة إلى الصفة أو اللقب ليترك للقارئ رسم البعدين الخارجى والنفسى لشخصيات قصيدته. وسوف نبدأ دراسة كل شخصية من هذه الشخصيات على حدة كالتالى:

شخصية الراوى "راوى":

بدأ شاملو قصيدته بالراوى الذى هو الشاعر نفسه، الذى يمثل طبقة المثقفين والشعراء والأدباء الذين ينشدون الحرية والحقيقة، ويتحملون فى سبيلها إخفاقات ومتاعب

من أجل التمتع بها. فيترك شاملو للقارئ تحديد صفات هذه الشخصية من خلال حوارها ومشاركتها فى الحدث وتناميه فى القصيدة.

نجد الراوى هنا الذى يمثل السارد الحقيقى لأحداث القصيدة حيث يبدأ بوصف المكان الذى ستدور فيه الأحداث بإيجاز شديد، وقد اختار شاملو لغة الوصف ليصف من خلالها ساحة الضيافة، ثم يعبرعن انتمائه الفكرى والثورى، فنجده يستخدم ضمير المتكلم "ما" نحن ليعبر عن الجماعة التى ينتمى إليها فيقول:

ما در چهره های بي خون هم كاسه گان مي نگريم:	**إننا ننظر فى وجوه جيفة ميتة**
شگفتا!	**ياللعجب!**
ما	**نحن**
كيان ايم؟ (٤٥)	**من نحن؟**

ويستمر تنامى دوره من خلال التقاطه أطراف الحديث من المداح والمهرج وغيرهما؛ لتتضح شخصية الراوى أكثر فيقول:

راوى	***الراوى***
امّا	**لكن**
رعشه افكن	**رجفة**
پرسشي	**السؤال**
تنوره كشان	**تظهر**
گِرد بر گِرد تو	**كتنورة**
از آفاق	**تدور حولك**
برمي آيد (٤٦)	**من الآفاق**

<u>شخصية المهرج "دلقك":</u>

شخصية أخرى من شخصيات القصيدة، وبطبيعة شخصية المهرج يمكن أن ينتقد الحاكم وبطانته بسخرية واستهزاء وذكاء أيضاً دون أن يتعرض لأى أذى، ويكون بمأمن من غدرهم وخطرهم، ويسمح دوره أن يظهر كل فئة بوضوح وصراحة وينتقد الحكام وغيرهم من خلال قناع فكاهى ساخر فيقول المهرج:

دلقك	***المهرج***
پنداری با خود	**أتظن فى نفسك**
كه باغ عفونت	**أن الحديقة العفنة**
ميراثي گران است!	**ميراث ثقيل!!**
باغ عفونت	**حديقة العفن**
باغ عفونت	**حديقة العفن**
باغ عفونت... (٤٧)	**حديقة العفن...**

إنه يقصد بالحديقة هنا "واقع الحكام"؛ فالحديقة روضة كاذبة، وإدعاء سخيف من الحكام، فهم يزعمون أن واقع البلاد جنة، ويتظاهرون كذباً ورياءً بالنزاهة؛ لذا فهو جمال منقوص، ثم يستمر المهرج ساخراً ومؤيداً فى الوقت ذاته لكلام المثقفين حين يصف تلك الحديقة بالعفنة فيقول:

باغ عفونت	**حديقة العفن**
باغ عفونت	**حديقة العفن**
باغ عفونت... (٤٨)	**حديقة العفن...**

والتكرار هنا يؤكد على أن الحديقة عفنة من كثرة الفساد الموجود، وإرث ثقيل ورثه الجيل الحالى نتيجة فساد مستشر داخل المجتمع منذ سنوات طويلة(٤٩).

ويستمر المهرج فى سخريته من المجتمع ومن الشرطة الموالية للحكام فيصفهم بأنهم قديسون سخرية منهم، ومن جنتهم العفنة التى تليق بهم وبأتباعهم فيقول:

دلقک	***المهرج***
نيشخندى	**سخرية لاذعة**
آرى.	**حقاً.**
گزمه ها قِدّيسان اند!	**الشرطة قديسون! گزمه ها الشرطة**
قِدّيسان اند! (٥٠)	**قديسون!**

ويستمر ساخراً وناقداً من الحاكم وأعوانه فيقول:

دلقک	***المهرج***
مي‌دانم!	**أعرف**
و به صداقت چشمان خويش اگر اعتماد مي‌داشتم	**ومع أننى كنت أثق فى صدق عيونهم**
ديرى از اين پيش دانسته بودم	**كنت قبل هذا قد عرفت أن من**
كه آنچه در پاكي آسمان نقش بسته است	**هو فى طهر الأسماء ورسوم**
به جز تصوير دوردست من نيست(٥١).	**ليس إلا صورة ليس فى متناول يدى.**

شخصية المتشرد "ولگرد":

كما يبدو من اسمها أنها شخصية ضالة تائهة، بلا مأوى، حائرة، خائفة من ضياع شجاعتها وشهامتها. فهذا المتشرد يظهر بعد كلام المهرج مباشرة ليصدق على كلامه بشأن الحديقة ويزيل الستار عن حقيقة الحديقة وصاحبها، فيؤكد كلامه ويقول:

ولگرد	***المتشرد***
گزمه ها قِدّيسان اند	**الشرطة قديسون**
گزمه ها قِدّيسان اند	**الشرطة قديسون**
گزمه ها قِدّيسان اند	**الشرطة قديسون**
گزمه ها قِدّ – (٥٢)	**الشرطة قدـــــ**

ويظهر هذا المتشرد مرة أخرى خلال أحداث القصيدة، وربما يكون هو ذاته الذى ظهر أول مرة، وربما أكمل متشرد آخر فيقول:

ولگرد	***المتشرد***
ليكن اين خُردنُمون	**لكن عقيدتنا هذه هى**
حقيقت عظيم جهان است.	**حقيقة العالم العظيمة.**
و عظمت هر خورشيد	**فعظمة كل شمس**
در مهجورى چشم	**أنها تظهر ككوكب صغير**
خُردى اختر مي‌نمايد،	**فى مهجور العين**

ويرمز هذا المتشرد "ولگرد" إلى الشباب المناضل الذى يقول بكل رعونة وتهور"لا" أمام الكاذبين، ولا يستسلمون للصمت والعبودية، ويبذلون أرواحهم من أجل الحرية.

شخصية المضيف "ميزبان":

المضيف فى هذه القصيدة يظهر من خلال حديثه بأنه شخصية مرائية كاذبة، تتمتع بدهاء شديد يقول شاملو على لسان المضيف:

ميزبان	***المضيف***
سروران من! سروران من!	**سادتى! سادتى!**
جداً بى تعارف! (٥٣)	**حقاً بلا مجاملة!**

ولم تظهر هذه الشخصية فى هذه القصيدة سوى مرة واحدة فى بداية القصيدة، حينما كان يستقبل الضيوف، وهذه الشخصية ترمز إلى الحاكم والطبقة المعاونة له الذين يقدمون الموت بالتزييف والزور والعذاب، لكن بشكل جميل واستقبال خداع مزيف يخفى وراءه فساداً وظلماً وقهراً مجتمعياً كبيراً.

شخصية الأدعياء "مدعيان":

تظهر هذه الشخصية أحياناً بصيغة المفرد "يك مدعى"، وأحياناً أخرى بصيغة الجمع، وكما يظهر من اسمهم إنهم جماعة يتشدقون بكلمات مثل الحقيقة والحرية والقيم الإنسانية والعدالة الاجتماعية والاصلاح، لكنهم فى الحقيقة يخفون فى قلوبهم خلاف ما يظهرون، فكل أعمالهم مدعاة للشك والريبة فمثلاً عندما يقولون:

مدعيان	***المدعون***
...كه بر سفره فرود آييد؟	**أتنزلون على الطاولة؟**
زنان را به زرداب هى درد	**لقد طلوا النساء**
مُطلاّكرده اند! (٥٤)	**بمرارة الألم**

فهؤلاء الأدعياء الذين يعرفون الحقيقة، ويدركون العذاب الذى تتجرعه النساء بسبب فراق أبنائهن الذين يستشهدون على أيدى الحكام وبطانتهم، وعلى الرغم من ذلك فإنهم يتساءلون هل ستجلسن على الطاولة؟.

وأيضاً ما ورد على لسان المفرد "يك مدعى":

يک مدعي	**مدع**
اين دو چشم خيره	**هاتان العينان الواقحتان**
بر اين سر	**على هذا الرأس**
كه از پس شيشه و سنگ	**تنظران إليك**
دزدانه	**خلسة**
تو را مى پايد. (٥٥)	**من خلف الزجاج والحجر**

شخصية المداح "مداح":

المداح أو القوال كما يطلق عليه، هو من "يتفنن فى المديح ويجودّه ويبالغ فيه، وغالباً ما يتقاضى على ذلك أجراً"(٥٦)

تلك الشخصية التى تعد شخصية تراثية ، فالمداح أحد أشكال التعبير الشفاهى، فهى تعد لسان حال المجتمع، من خلال ما تقوم بسرده من حكايات تضفى شعوراً مختلفاً على سامعيه، وتخلق نوعاً من التفاعل معهم؛ حتى إن هذا التفاعل والحماس يدفعه أحياناً لأن يجسد دور شخصية ويؤديها بالصوت والحركة فى آن واحد، وأحياناً يخلق المداح نقاشاً بينه وبين المستمعين، وهو ما نراه فى هذه القصيدة؛ فأول ظهور له كان ليثير المعزين ويقوى شوكتهم وعزيمتهم بعدما هدأ وقع أقدامهم، بصوته الجهورى الحماسى فيقول:

مداح	المداح
سنگين و حماسي	بقوة وحماسة
با طنين سرودى خوش بدرقه اش كنيد [٥٧]	ارثوه بلحن غنائى جميل

المداح هنا يمدح بلحن حماسى المقتول "الشهيد" الذى وقف برجولة واستبسال أمام الحاكم الظالم وفضح فساد طبقته الحاكمة، فاستشهد من أجل موقفه الثورى.

كما يظهر تفاعل المداح مع الجمهور والمستمعين، وذلك فى الظهور الثانى له، من خلال الحوار الذى دار بينه وبين أمهات الشهداء (زنان عاشق) فيقول:

مداح	المداح
زنان	النساء
عشق ها را آورده بودند،	كن قد جلبن العشق
اندام هاى شان	وأجسادهن
از حرارت پذيرفتن و پروردن	قد تشع
تب دار مي نمود،[٥٨]	دفئاً من حرارة الاستقبال والتربية

زنان عاشق	النساء العاشقات
با خود در نوحه	معاً فى النواح
ريشه	الجذر
فروترين ريشه	أعمق
از دل خاک نداداد:	نادى أعمق جذر
"ـــــــــ عطر دورترين غنچه	من باطن الأرض
مي بايد	عطر أبعد برعم
عسل شود!" [٥٩]	عليه أن يكون عسلا!

شخصية الخطيب "خطيب":

الخطيب أو الواعظ كما يتضح من اسمه، هو شخصية لها مهمة نبيلة، مخلص فى وعظه، فهو الناصح للشباب للمهرج والأدعياء وغيرهم فيقول:

خطيب	الخطيب
چه لازم است	لماذا يجب
چنان بنشينيد	أن تجلسوا هكذا
كه آفتاب	لكى تصبح الشمس
هاله بر گِرد صورت هاتان شود؟	هالة فوق وجوهكم؟
كه آن دشنه ى پنهانْ آشكار	فذلك الخنجر الخفى ظاهر
از پيش	أمامكم
حجّت	وقد انتهت
به حقّانيت اين رسالت يزداني	الحجة
تمام كرده است! [٦٠]	بحق هذه الرسالة الإلهية

شخصية المنادى "جارچى":

المنادى أو المُبلِغ هو شخصية تمتاز بصوت جهورى، يسير بين الدروب والسكك، ليردد عبارات مغناة تدل على وجود حدث أو أمر طارئ فى البلاد فيقول شاملو موظفاً هذه الشخصية لتؤدى الدور المنوط بها كالتالى:

جارچى ها	***المنادون***
در فواصل و با حجم هاي مختلف	**فى الفواصل وبأحجام مختلفة**
باكره گاني"	**"البتول**
شايسته ى خداوندگار!	**جديرة بالخالق!**
باكره گاني شايسته	**البتول**
شايسته ي خداوند گار"(٦١)	**جديرة بالخالق"**

شخصية رسول الملك "ايلچى":

رسول الملك هو شخصية تقوم بتفقد أرجاء البلاد، ويسير المنادى خلفه، ويأخذ منه نص الرسالة التى ينقلها للشعب، وقد وظفها شاملو فى قصيدته وفقاً للدور المنوط بها تأديته؛ لذا جاء دوره بين عناصر هذه القصيدة قبل شخصية المنادى مباشرة فيقول:

ايلچيان	***رسل الملك***
از دريا تا دريا، بر چارگوشه ى مُلک	**من البحر إلى البحر، على زوايا الملك الأربع**
هر درى را به تفحّص مي كوبند	**يطرقون كل باب بدقة**
و جارچيان از پس ايشان بانگ بر مى دارند:	**وينادى المنادون خلفهم**
از دور و نزديک درهايي به شدت كوفته مى شود(٦٢)	**.تطرق الأبواب بشدة من قريب ومن بعيد**

شخصية الأمهات"مادران = زنان عاشق"

الأمهات هنا هن أمهات الشهداء اللاتى اتشحن بالسواد، وذقن مرارة فراق أبنائهن الشهداء، وهن اللائى دار الحوار بينهن وبين المداح أثناء تشييع جنازة الشهيد، وكان شاملو يطلق عليهن أيضاً فى قصيدته النساء العاشقات؛ عاشقات تراب الوطن اللاتى يضحين بأبنائهن فى سبيل الحرية، وما يدل على ذلك هو تكرار الأمهات لنفس كلمات النساء العاشقات، فجاء على لسان الأمهات:

مادران	***الأمهات***
ريشه، فروترين ريشه	**الجذر، أعمق جذر**
از دل خاک	**نادى من**
نداداد:	**باطن الأرض**
"ـــــــــ عطر دورترين غنچه	**عطر أبعد برعم**
مي بايد	**عليه أن يكون**
عسل شود!" (٦٣)	**عسلا!**

مما سبق نستنتج أن شاملو لم يكن تقليدياً فى اختيار الشخصيات، أو فى تحديد البعد الخارجى لها، فهو لا يقدم وصفاً مباشراً للشخصية، بل يترك للشخصية فرصة التنامى مع الأحداث، ويكتفى بإيراد إشارات مبثوثة هنا أو هناك لتعبر عن الشخصية، ويترك للقارئ فهم تلك الشخصيات لتحديد سماتها.

كما نجد أن شاملو قد قدم شخصيات حقيقية، تقوم بأداء دورها الذى يتنامى من خلال الأحداث، وتلك الشخصيات لا تتناقض مع سيرتها ، وتكوينها، فكل شخصية ظهرت خلال هذه القصيدة كانت موظفة لخدمة الأحداث بشكل جيد.

ويمكن أن نقسم الشخصيات إلى شخصيات محورية (شخصيت پردازى مستقيم) والتى يمكن أن نلمسها فى نماذج لشخصيات مختلفة مثل نموذج شخصية الراوى، وشخصية المهرج، والأمهات، والمداح، والخطيب. كما توجد شخصيات ثانوية(شخصيت پردازى غير مستقيم) متمثلة فى رسل الملك والمنادى والمضيف.

ثانياً: بنية الحدث السردى

يقدم شاملو فى قصيدته "الضيافة" الحدث فى عدد من الحلقات السردية، والتى يمكن تقسيمها إلى حلقات أو دوائر سردية كالتالى:

١- ساحة مجهزة ومعدة لاستقبال الضيوف.
٢- مضيف واحد.
٣- خدم وغلامان لخدمة الضيوف.
٤- ضيوف من شخصيات متعددة
٥- مشهد حركى للمداح.

وقد شكل شاملو الحدث من خلال عدد من الحلقات، تناول فى الحلقة السردية الأولى المكونات الأساسية التى ستشكل فيما بينها عتبة لدخول بنية الحدث، فاستهل قصيدته بكلام الراوى الذى هو الشاعر ذاته، ليبدأ بلغة الوصف فيصف ساحة الضيافة، ثم تبدأ البنية الدرامية للقصيدة، وهى بنية دائرية تعتمد على الحوار، فيبدأ الحوار بالمضيف "ميزبان" الذى يمثل الحاكم فيقول:

ميزبان	***المضيف***
سروران من! سروران من!	**سادتى! سادتى!**
جداً بى تعارف! [٦٤]	**حقاً بلا مجاملة!**

تلك البداية التى تدل على الكذب والرياء والنفاق؛ فالحاكم شخصية مرائية منافقة مثل الخنجر المعوج الموضوع على الطبق الخزفى المزين، ليقطع الراوى حديثه ليكمل وصف الساحة المعدة للضيافة، وفيها الغلامان أو الخدم والعبيد الذين يعاونون الحاكم، فهم يصبون السم فى كؤوس الضيوف، وتملأ وجوههم ابتسامات زائفة فيقول شاملو:

ميهمانان را	**يصب الغلمان**
غلامان	**للضيوف**
از ميناهاى عتيق	**السم فى الكؤوس**
زهر در جام ميكنند.	**من أقداح قديمة**
لبخند شان	**وضحكاتهم**
لاله و تزوير است[٦٥].	**شقائق وتزوير**

فهؤلاء الخدم الذين يعدون من مراسم استقبال الضيوف، تملأ وجوههم ابتسامات ظاهرها جميل مثل الشقائق الجميلة، لكن باطنها سواد وزيف كالسواد المختفى فى باطن الوردة الحمراء، وقد استندت الباحثة فى تصوير وصف الشقائق لما قاله بعض الشعراء فى وصف الشقائق ومنها قول ابن الرومى:

هذى الشقائق قد أبصرت حمرتها مـــــع السواد على قضبانها الذبل

كأنها أدمع قد غسلت كحـــــلاً جادت به وقفة فى وجنتى خجل[٦٦]

ثم يستمرفى وصف أفعال هؤلاء الخدم، فهم يصبون السم فى كؤوس الضيوف، لكن هذا السم لا يسبب موتاً جسدياً، فهو موت مريح:

كه مرگ بى دردسر تقديم مي كنند. [٦٧] **إنهم يقدمون موتاً مريحاً.**

فهذا السم لا يسبب الموت الجسدى، بل يفقد الروح والوجدان والشخصية الإنسانية، إنه موت معنوى، مثل أولئك العبيد والخدم الذين يختارون الموت المريح السهل، بأن يقدمون السم فى كؤوس الخمر بدلاً من الموت بالخنجر الملتوى، فالموت بالسم الموضوع فى كؤوس الخمر هو موت لذيذ ومريح.

ويستمر الراوى فى وصف حال من سيشربون سم الخمر الذى يقدمه الغلمان، فهم يفقدون هويتهم الإنسانية ويضعونهم على الأرفف، ووضع الموتى على الأرفف كناية عن مكانة هؤلاء الموتى ومدى قربهم من مجلس الحاكم.

مرده گان را به رَف ها چيده اند[٦٨] **قد رصوا الموتى على الأرفف**[٦٩]

أما أولئك الذين رفضوا أن يشربوا هذا السم، وحافظوا على قيمهم وهويتهم الإنسانية، ولم يستسلموا للأسر والعبودية؛ لذا فإنهم يوضعون فى صناديق، واستخدام شاملو لهذا اللفظ هو استدعاء لمعانى التابوت والزنزانة الباردة.

زنده گان را به يخ دان ها. [٧٠] **ووضعوا الأحياء فى أوعية الثلج**[٧١]

ثم يستمر شاملو فى سرد الأحداث، ليبين موقفه الثورى، فهو ينتمى إلى جماعة المثقفين الذين وقفوا ضد الحاكم، وانحازوا للحقيقة وشرف الإنسانية.

شگفتا! **ما** **كيان ايم؟** **نه بر رَف چيده گان ايم كز مرده گان ايم** **نه از صندوقيان ايم كز زنده گان ايم:**

ياللعجب! **نحن** **من نحن؟** **لا نحن وضعنا على الأرفف كالموتى** **ولا فى الصناديق كالأحياء**

ثم تبدأ الشخصيات المتعددة فى الظهور، فأول هذه الشخصيات هم الأدعياء الذين يتحدثون بالتورية والكناية فيقول شاملو:

...كه بر سفره فرود آييد؟ **زنان را به زرداب هى درد مُطلاّ كرده اند!** [٧٢]

أتأتون إلى الطاولة؟ **لقد طلوا النساء بصفرة الألم!**

ويبدو أن هؤلاء الأدعياء حينما يقولون "تطلى النساء بصفراوات الألم"، فهم يثيرون عواطف من حولهم، حتى يتذكروا ما حل بأمهات الشهداء من آلام، وكم تجرعن من مرارة الآلام حزناً على فراق أبنائهن، وربما يكون هذا دليلاً على نيتهم فى فضح فساد الحاكم.

كما يتضح أن هؤلاء الأدعياء – إشارة إلى بعض المثقفين – الذين تحملوا الكثير من الآلام والمتاعب للوصول إلى هذه الضيافة، ليس أمامهم سوى طريقين؛ أولهما: طريق الموت الروحى السهل وهو الاستسلام للأمر الواقع وعندئذ يكافئون بالوضع على الأرفف رمز الرقى وعلو المكانة. وثانيهما: الموت الجسدى، وعندئذ يوضعون فى الصناديق الباردة، وتستعد أمهاتهم لتقبل عزائهم.

ويظهر بعد ذلك المهرج الذى يكمل المشهد بالسخرية والاستهزاء من الحاكم فيقول:

باغ	**حديقة**
بي‌تنديس فرشته‌گان	**بلا تماثيل الملائكة**
زيبايي‌ناتمامي‌ست!	**إنه جمال منقوص!**
خنده هاى ريش خندآميز (٧٣)	**ضحكات استهزاء سخيفة**

ثم تبدأ حلقة جديدة من حلقات السرد؛ تلك الحلقة المتمثلة فى الحركة؛ فيدخل المتشرد ويهرول مسرعاً يميناً ويساراً، ويعقب على كلام المهرج مؤكداً على حقيقة هذه الجنة التى ابتدعها الحاكم بكل كذب ورياء. ليقطع صوته صوت الرصاص، وبعد صمت طويل تبدأ أصوات المعزين وطبولهم ودفوفهم تتهادى من بعيد، ويسمع وقع أقدامهم المنظمة الحركة؛ حتى تتلاشى تماماً، ويضعف الصوت. ويظهر المداح الذى ينعى ويمدح من يقتلون ويستشهدون فى سبيل فضح الحاكم الكاذب.

ويتجلى شاملو فى حبك حلقاته السردية بأسلوب متميز ؛ إذ يحيك الحدث من خلال الحوار القائم بين الراوى والمداح، إذ يعتمد فى سرد الحبكة على الديالوج؛ انطلاقاً من تعدد الأصوات من خلال الشخصيات المتعددة، فقد أوضح الراوى أن سبب مقتل ذلك الشخص الذى تشيع جنازته، وتبكيه النساء، هو أن الحاكم وأعوانه قد طلبوا منه أن يقلد صوت السمان الذى يردد "بَدبَد"، وتكرار "بد" تأكيد على أعمال الحاكم وسلوكه، وينكر الترانيم الزرقاء التى تغنى فى مدح الحرية، لكنه رفض أن يتبع الحاكم ويمتثل لأوامره هو وأعوانه:

با همان لحن	**باللحن نفسه**
گفتندش:	**قالوا له"**
"چنان باشد	**"هكذا**
كه آواز كَرَك را انكار كني	**لأنك تنكر صوت السلوى**
و زمزمه ى آبي را	**والترانيم الزرقاء**
كه در رهايي	**التى ترتل**
مي‌سُرايد"(٧٤)	**فى الحرية"**

فرفض ذلك الشاب أن يكون مثل الملائكة الذين يطيعون أوامر الله بلا جدال أو نقاش، وتمرده ورفضه الامتثال للأمر مثل الشيطان، فكان جزاؤه القتل برصاص الشرطة، فبالرغم من الاعتراف بصوت السمان، فإن من ينكرهم مثل المبصر الذى لا يعلم الباطن، فهو من وجهة نظر الحاكم وأعوانه أحمق وحقير يستحق القتل، إلا أنه فى الحقيقة ليس كذلك بل صاحب بصر وبصيرة، ويرى الحقيقة، فهو مثل هؤلاء الذين أنكروا أنفسهم ووجدانهم وإنسانيتهم ليقفوا أمام القوة والسلطة والقهر والظلم ويقولون "لا"، فلقد أبى ذلك الشاب الذى تشيع جنازته إلا أن يكون شعلة تحترق من أجل الحرية، ويضيئ شعلة العشق لإدراك الحقيقة وفهمها. واتضح ذلك من خلال كلام المتشرد الذى يعلو صوته وكأنه عاد إلى الحياة مرة أخرى، ليؤكد على تلك الحقيقة.

ثم تأتى بعد ذلك شخصية الواعظ أو الخطيب الناصح لهم الذى يدعوهم إلى الصدق وينصحهم بأنه لا فائدة من النقد والسخرية المكناة التى لا تأتى بثمار مفيدة. وبين تلك الأحداث هناك العديد من الحوارات التى دارت بين المداح وأمهات الشهداء وغيرهم.

وكما جاءت بداية القصيدة غير تقليدية، جاءت نهايتها مفتوحة تقبل شخصيات جديدة ولا تفرض موقفاً معيناً ينتهى إليه القارئ.

ثالثاً: بنية المكان السردى

قبل الولوج إلى بنية المكان السردى فى القصيدة، لابد أولاً من الإشارة إلى مصطلحين مهمين هما المكان السردى، والفضاء السردى؛ "إذ يشير الأول إلى المكان المفرد ليس غير، أما الفضاء السردى فيشير إلى مجموع الأمكنة، ولا يقتصر فقط على مجموع الأمكنة، بل يمتد ويتسع ليشمل الإيقاع المنظم للحوادث التى تقع فى هذه الأمكنة"(٧٥).

إذن فالمكان قد يكون متعدداً يشمل الأمكنة داخل النص، وقد يكون مفرداً، أما الفضاء مجموع الأمكنة داخل النص الأدبى. وهناك من يخلطون بين المكان والفضاء، ومنهم من يعتبرونهما شيئاً واحداً، ويعدون الفضاء معادلاً للمكان، لذا وجب التفريق بينهما. "إن الفضاء الذى درسه الشعريون يتميز بكونه ليس فقط هو المكان الذى تجرى فيه المغامرة المحكية، ولكن أيضاً أحد العناصر الفاعلة فى تلك المغامرة نفسها، وعلى هذا النحو يصبح المكان ضرورياً بالنسبة للسرد"(٧٦). "وظهور الشخصيات ونمو الأحداث التى تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكانى، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له" (٧٧). أما الفضاء فهو "ليس سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذى تجرى فيه الأحداث والشخصيات التى يستلزمها الحدث، أى الشخص الذى يحكى القصة والشخصيات المشاركة فيها"(٧٨).

ويقول محمد بنيس:"إن المكان منفصل عن الفضاء، وإنه سبب وضع الفضاء؛ أى إن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان"(٧٩).

"وإذا كان الزمن يمثل الخط الذى تسير عليه الأحداث، فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذى تقع فيه الأحداث"(٨٠)؛ لذا فالفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان.

ولم يول شاملو اهتماماً كبيراً بالفضاء الخارجى للنص، كما أنه لم يول اهتماماً كبيراً بالمكان، فقد جعل مكان الضيافة متغيراً ليس ثابتاً وغير محدد. إلا إنه يمكن وضع حدود فاصلة بين أبعاد المكان المختلفة داخل النص لتعطيه نوعاً من التمايز، ونجد المكان عند شاملو فى قصيدته يثير المشاعر ويحدث تعاطفاً لدى المتلقى إذ يمكن تقسيم الأمكنة فى القصيدة إلى :

١ – ساحة الضيافة.

وقد رسمها شاملو بشكل مختصر بنحو غير متوقع، إذ صورها عبارة عن خنجر ملتو فى طبق خزفى:

تنها	**فقط**
يكى خنجر كج بر سفره ى سور	**خنجر ملتو على طاولة الضيافة**
در ديس بزرگ بدل چينى. (٨١)	**فى طبق خزفى كبير**

إضافة إلى مجموعة من الخدم، يقدمون واجب الضيافة إلى الضيوف:

ميهمانان را	**يصب الغلمان**
غلامان	**للضيوف**
از ميناهاى عتيق	**السم فى الكؤوس**
زهر در جام ميكنند (٨٢).	**من أقداح قديمة**

٢- مكان المداح.

هنا ينتقل شاملو من مكان ساحة الضيافة إلى مكان المداح، ونجد أن هذا المكان جاء ملائماً للحدث، فالمداح لكي ينشد ويبكى لابد من وجود ساحة واسعة، وأناس يشغلون المكان، فنجد شاملو قبل أن يبدأ المداح حديثه يصف المكان الذى سيدور فيه الحدث التالى فيقول:

طبل و سنج عزاداران از خيلي دور. طبل ودف المعزين من بعيد جداً
صداى قدم هاى عزاداران كه به آهسته گي در حركت اند ، در زمينه ى خطبه ى
صوت أقدام المعزين الذين يتحركون ببطء
مِداح. في ساحة خطبة المداح
صداى سنج و طبل گه گاه بسيار ضعيف شنيده مي شود[٨٣] ويسمع صوت الدف والطبل ضعيفاً جداً

ونستنتج مما سبق أن المشهد هنا مشهد حركى ينطوى على حركات كامنة خلف النص. ليبدأ المداح خطبته ورثائه ومدحه للشهداء، ثم ينتهى هذا المشهد الذى يدور فيه حوار بين المداح وأمهات الشهداء والخطيب وغيرهم من الشخصيات فى نفس المكان فيقول:

دُهُل بزرگ كه با ضربه هاى چهارتايي از خيلي دور به گوش امى رسد ناگهان قطع مي شود .سكوت سنگين ممتد[٨٤].
الطبل الكبير الذى يسمع بضربات رباعية من بعيدجداً، ينقطع فجأة، سكوت طويل ثقيل

٣- مكان رسل الملك والمنادى.

لا تختلف صورة رسل الملك والمنادى عما هى عليه فى الواقع، فرسل الملك والمنادى يسيرون جنباً إلى جنب، ليبدأ المنادى فى نشر رسالة الملك أو غيره على المحيطين به، ويسمع صوته فى البيوت والدكاكين وغيرها، فنجد شاملو عند بداية رسل الملك يصف المكان فيقول:

ايلچيان رسل الملك
از درياتا دريا، بر چارگوشه ى مُلک من البحر إلى البحر، على زوايا الملك الأربع
هر درى را به تفحّص مي كوبند[٨٥] يطرقون كل باب بدقة

وهذا هو دور رسل الملك، إنهم يهيئون المكان للمنادى؛ لكى يلقى رسالته عليهم فيقول:

و جارچيان از پس ايشان بانگ بر مى دارند: وينادى المنادون خلفهم
از دور و نزديک درهايي به شدت كوفته مى شود[٨٦]. تطرق الأبواب بشدة من قريب ومن بعيد

ليبدأ المنادى فى توجيه رسالته فى كل الأماكن، ومما سبق نستنتج أن شاملو قد وفق فى وصف كل مكان تدور فيه الأحداث، وتتفق مع الشخصيات من حيث بعدها الذاتى والشكلى، وقد جعل من تغير المكان أداة لتغيير مسار الأحداث وتطور الشخصيات، فقد عدد شاملو من الأمكنة، ووحد الفضاء؛ مما يجعله صالحاً لكل الأماكن.

رابعاً: بنية الزمن السردى

إن الحديث عن بنية الزمن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بزمن الخطاب[٨٧] على اعتبار "أنه لا وجود للحكاية بأحداثها وشخصياتها وأمكنتها وأزمنتها خارج الخطاب الذى يرويها"[٨٨].

والحديث عن الزمن يعد من الأمور الشائكة حيث إن "طبيعة الزمان عجيبة وغريبة لأن وجوده غامض، وهو أقرب إلى اللاوجود منه إلى الوجود. فما أن تقول البارحة حتى يحضر فى ذهن المستمع أو القارئ ثلاثة أزمان دفعة واحدة: الانتقال من هنا والآن، وانتفاء التفكير بالمستقبل والتفكير فيما نفذ، وبغير هذه الآلية المتعددة الأبعاد لا يمكننا فهم أى تجربة على الإطلاق؛ لأن الزمن فى حد ذاته لا يبدأ ولا ينتهى. إنه محور خطى غير محسوس يتجه أنى اتجهت وينتهى حيث تنتهى"(٨٩).

ولدراسة البنية الزمنية أو العلاقات الزمنية فى مسرحية الضيافة لشاملو لابد من تناول تلك البنى أو العلاقات كل على حدة فنبدأ أولاً بالترتيب الزمنى وما يقوم عليه من استرجاعات واستباقات، ثم يتبعه المدة الزمنية وما يعتريها من وقفة ومشهد وخلاصة أو حذف وأخيراً بالتواتر أو التكرار.

أولاً: الترتيب (ترتيب = نظم):

يرى جيرار جينيت أن ترتيب العلاقات الزمنية للحكاية لا يخرج عن أحد أمرين هما الاسترجاع والاستباق، منطلقاً من أن المفارقة الزمنية يمكن لها أن "تذهب فى الماضى أو فى المستقبل، بعيداً كثيراً أو قليلاً عن اللحظة الحائرة"(٩٠). وفيما يلى تناول لهذين العنصرين:

العنصر الأول: الاسترجاع (بازگشت به گذشته = پس نما= پس نگاه= flash back)

يمكن القول إن البعد الزمنى فى قصيدة الضيافة لشاملو تمثل نقطة مهمة فى نقله للحكاية، فهو يعمد إلى ميله عن الطريقة التقليدية فى نقل القصة، بل يعيد ترتيب أنساقها الزمنية، فى محاولة منه لإعادة تشكيل الزمن وفق رؤيته الخاصة، وتعكس ميله إلى إحداث قدر من الدهشة والتساؤل لدى القارئ.

ففى القصيدة نجده قد أحدث مفارقة زمنية واضحة، حيث بدأ قصة استشهاد الشاب الرافض للحاكم وحاشيته من نهايتها. حيث استهل قصته بمشهد جنازته وتشيع جثمانه فيقول:

مداح	***المداح***
سنگين و حماسي	**بقوة وحماسة**
با طنين سرودى خوش بدرقه اش كنيد	**ارثوه بنشيد غنائى جميل**
كه شيطان	**فالشيطان**
فرشته ى برتر بود	**كان أفضل من الملائكة**
مجاور و هم دم.	**ومجاوراً وملازماً لهم.**
هراس به خود نگذاشت	**ولم يدع الخوف يتسلل إليه**
گرچه بال هايش جاودانه گي اش بود،(٩١)	**رغم أن أجنحته كانت خالدة**

ثم قام باسترجاع كلى لسبب استشهاده فيقول:

راوى	***الراوى***
با همان لحن	**باللحن نفسه**
گفتندش:	**قالوا له"**
"چنان باشد	**"هكذا**
كه آواز كَرَک را انكار كني	**لأنك تنكر صوت السلوى**
و زمزمه ى آبي را	**والترانيم الزرقاء**
كه در رهايى	**التى ترتل**

مي سُرايد"[٩٢] **فى الحرية"**

وقد بدا اعتماد شاملو على صيغة الماضى المطلق الذى لا يحدد بوقت حدوثه فى الماضى لاسترجاع الحكاية الأساسية فى القصيدة من خلال الفعل "گفتندش" قالوا"، فذلك الاسترجاع لسبب القتل يبدو وكأن الحكاية هنا دائرية، تتصل فيها السطور الأخيرة –ذكر سبب القتل– مع السطور الأولى التى بدأت بها وهى مشهد الجنازة.

العنصر الثانى: الاستباق (نگرش به جلو = پيش نما =پيش نگاه = flash forward)

لم يظل الاسترجاع هو المادة الأساسية التى يستكمل بها شاملو حكايته، بل اتجه إلى عنصر آخر وهو الاستباق، والاستباق الزمنى هو ما أطلق عليه جيرار جيينيت الاستشراف، ويعرف بأنه " أحد أشكال المفارقة الزمنية (زمان پيشى anachrony) الذى يتجه صوب المستقبل انطلاقاً من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر" [٩٣].

ونرى أن شاملو قدد استخدم هذه المفارقة الزمنية، لكى يستشرف بها المستقبل القادم لذلك الشهيد الذى تشيع جنازته. فى حوار أمهات الشهداء اللاتى ينعين أبناءهن، وهذا الاستشراف المتوقع الذى اتخذته أمهات الشهداء سبيلاً لكى تهدأ قلوبهن من لوعة فراق أبنائهن يقول شاملو على لسان الأمهات:

آه، فرزندان!	**آه، يا الابناء!**
فرزندان گرم و كوچک خاک	**أبناء الأرض الصغار الحنونين**
كه بي گناه مرده ايد	**متم بلا ذنب**
تا غرفه هاى بهشت را	**لكى تفتحوا**
بر والدان خويش	**غرف الجنة**
در بگشاييد[٩٤]!	**لوالديكم**

ذلك الاستشراف الداخلى المرتبط بالحكاية نجده مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بشخصيات القصيدة، وكأن هذه الإشارة الاستشرافية بمثابة إشارة طمأنينة لتلك الأمهات.

ثانياً: المدة= مدت:

"تهتم المدة بالفترة المستغرقة فى قراءة نص سردى بالقياس إلى الزمن الذى تستغرقه الأحداث. إنها فترة دوام الحكاية مقيسة بالثوانى والدقائق والساعات والأيام والأشهر والسنين، مقارنة بمساحة التعبير عنها مقيسة بالأسطر والصفحات"[٩٥].

ويمكن القول بإن شاملو فى قصيدته قد كسر شكل الزمن، فربما تكون أحداث هذه قد دارت فى لحظة زمانية قصيرة، وربما فى فترة زمنية طويلة.

ويتمثل تحديد المدة الزمنية فى أربع حركات سردية كالتالى:

أ- **الوقفة Pause (درنگ)**

هى "حركة سردية tempo وهى مع الإغفال والمشهد والخلاصة والامتداد واحدة من السرعات السردية الأساسية، وحينما يكون هناك جزء من النص السردى أو زمن الخطاب لا يقابل أى انقضاء أو انصرام فى زمن القصة فإننا نحصل على الوقفة (ويقال إن السرد قد توقف)، والوقفة يمكن أن تحدث نتيجة للقيام بالوصف أو لتعليقات السارد الهامشية" [٩٦].

إن تحقيق الوقفة الزمنية (درنگ توصيفى = Descriptive pause) يتحقق من خلال المقاطع الوصفية، حيث تنقطع الديمومة السردية، وتتعطل حركتها بطئاً وسرعة عندما يتجه السرد إلى الوصف.

وقد تعددت الوقفات الوصفية فى هذه القصيدة كثيراً، فمثلاً نجد الراوى فى بداية القصيدة يشرع فى وصف المكان الذى تدور فيه الأحداث وقد سبق الإشارة إليه:

تنها	**فقط**
يكى خنجر كج بر سفره ى سور	**خنجر ملتو على طاولة الضيافة**
در ديس بزرگ بدل چينى. (٩٧)	**فى طبق خزفى كبير**

فالبداية بهذه الوقفة الوصفية، تترك للقارئ رسم شكل المكان الذى تدور فيه الأحداث، فشاملو قد قدم إشارات تدل على المكان من خلال هذه الوقفة الوصفية التى لم تستمر لأكثر من ثلاثة أسطر شعرية.

ثم يدخل فى وصف استغرق مدة زمنية وهو يصف موضع الضيوف، وشكل الضيافة:

راوى	***الراوى***
ميهمانان را	**يصب الغلمان**
غلامان	**للضيوف**
از ميناهاى عتيق	**السم فى الكؤوس**
زهر در جام ميكنند.	**من أقداح قديمة**
لبخند شان	**ابتسامتهم**
لاله و تزوير است.	**شقائق وتزوير**
انعام را	**يرفعون الثوب**
به طلب	**طلباً**
دامن فراز كرده اند	**للخلع**
كه مرگ بى دردسر	**لأنهم يقدمون**
تقديم مي كنند.	**الموت بلا عناء.**
مرده گان را به رَف ها چيده اند	**لا نحن وضعنا على الأرفف كالموتى**
زنده گان را به يخ دان ها.	**ولا فى الصناديق كالأحياء**
گِرد	**حول**
بر سفره ى سور (٩٨)	**طاولة الضيافة**

فبرغم اتساع الوقفة الوصفية هنا والتى اشتملت على خمسة وعشرين سطراً شعرياً، إلا أنها جمعت شتات الحكاية والغرض الذى يهدفه شاملو، فإنها لم تكن مجرد وقفة وصفية فقط، بل كان لها دور فى رسم الشخصيات التى ستحضر إلى الضيافة وتعرف القارئ بهم، وكذلك توضح موقف الراوى – الشاعر– من هذه الضيافة ومن المضيف.

ونبقى مع الراوى فى وقفة وصفية أخرى، حين توقفت الأحداث أثناء حديث المتشرد، فيقول:

قطع با صداى گلوله	**قطع بصوت الرصاص**
سكوت ممتد.	**صمت طويل**
طبل و سنج عزاداران از خيلي دور (٩٩).	**طبل ودف المعزين من بعيد جداً**

ففى هذه الوقفة الوصفية التى يسيطر عليها الصمت لفترة طويلة "سكوت ممتد"، يبدأ شاملو فى وصف المكان الآخر الذى يتصدره صوت المداح وتشيع فيه جنازات الشهداء.

وهناك وقفة زمنية طويلة تلك التى تلت كلام الخطيب الذى يلقى خطبته على الحاضرين فيقول:

دُهُل بزرگ كه با ضربه هاى چهارتايي از خيلي دور به گوش امى رسد ناگهان قطع مي شود .سكوت سنگين ممتد(١٠٠).

الطبل الكبير الذى يسمع بضربات رباعية من بعيد جداً، ينقطع فجأة، سكوت طويل ثقيل

ونجد أن هذه الوقفات الزمنية غالباً ما تأتى قبل كلام الراوى، وكأن هذه الوقفات هى تشويق وشحذ ذهن القارئ لما سيقوله الراوى. كما يتضح أن تلك الوقفات لم تختلف فى قيمتها الفنية، فجاءت كلها لغرض واحد وهدف محدد.

ب-<u>المشهد Scene = صحنه نمايشى</u>

المشهد أو اللقطة، "مدى تسارع حركة السرد النهجية tempo، وحين يعتبر زمن الخطاب مساوياً لزمن القصة فإننا نحصل على المشهد"(١٠١).

وقد أقام شاملو قصيدته بأكملها على الحوار الدائر بين بين الشخصيات، حتى تكاد تشعر وكأنك فى حلقة دائرية حوارية، تنقل الحكاية كاملة غير منقوصة، ونرى ذلك واضحاً منذ بداية القصيدة حتى نهايتها ، فنرى تداخل كل شخصيات القصيدة ومشاركتها فى الحوار. فمثلاً بدأ المشهد الأول بحديث المضيف الذى قطعه الراوى، ثم مجئ المداح والحوار الذى دار بينه وبين أمهات الشهداء- وتلا ذلك دخول الخطيب والمتشرد وحوار المهرج والراوى وغيرهم.

<u>راوى</u>	**<u>الراوى</u>**
امّا	**لكن**
رعشه افكن	**رجفة**
پرسشي	**السؤال**
تنوره كشان	**تدور**
گِرد بر گِرد تو	**حولك من الأفق**
از آفاق	**رافعاً**
برمي آيد:	**تنورته**

<u>دلقک</u>	***<u>المهرج</u>***
نيشخندى	**سخرية**
آرى.	**حقاً.**
گزمه ها قِدّيسان اند!	**الشرطة قديسون!**
گزمه ها	**الشرطة**
قِدّيسان اند! (١٠٢)	**قديسون!**

ونجد من خلال هذا المشهد الحوارى تناسباً وتساوياً بين زمن الحكاية والزمن الواقعى الذى تدور فيه الأحداث، ويظل ذلك المشهد نابضاً بالواقعية فى نقل أحداث الحكاية.ومثال آخر يجسد المشهد عند شاملو:

نه بر رَف چيده گان ايم كز مرده گان ايم **لسنا مرصوصين على الأرفف لأننا أموات**
نه از صندوقيان ايم كز زنده گان ايم; [١٠٣] **ولسنا فى الصناديق لأننا أحياء**

نرى من خلال هذا المشهد الاختصار والإجمال بنقل وجهة نظر الراوى – الشاعر – فى الوقوف أمام الحاكم المستبد الظالم.

كما نرى فى ذلك المشهد أيضاً:

كه آواز كَرَك را انكار كني **لأنك تنكر صوت السلوى**
و زمزمه ى آبي را **والترانيم الزرقاء**
كه در رهايي **التى ترتل**
مي سُرايد"[١٠٤] **فى الحرية"**

ما يحمله من أحداث ومواقف توضح ما يتعرض له المعارض لوجهات النظر السائدة لدى النخبة الحاكمة.

ج– الحذف أو القطع Ellipsis = حذف

الحذف أو الإسقاط، هو أنواع السرعة السردية، ويطلق عليه الإغفال أيضاً، "وهو يحدث حين لا يكون هناك جزء من السرد (لا توجد كلمات أو جمل مثلاً) يقابل أو يعرض وقائع أو مواقف سردية ذات علاقة بما حدث"[١٠٥].

ونلمس القطع فى هذه القصيدة على نحو فنى، قد وظفه شاملو بعناية فى قصيدته، وقد اكتفى بوضع نقاط فى بداية السطر الشعرى أو نهايته ليوضح أن هناك حذفاً أو قطعاً من الحكاية، ونجد ذلك مثلاً فى نهاية كلام الراوى – وبداية كلام المدعون فيقول:

راوى ***الراوى***
كه بر هنه پاى **حافٍ**
بر جادّه يي از شمشير گذشت هايم... [١٠٦] **على طريق من سيف مصيرى**
مدعيان ***المدعون***
...كه بر سفره فرود آييد؟[١٠٧] **أتنزلون على الطاولة؟**

نجد فى هذا المقطع الشعرى الذى يوضح فيه شاملو طبيعة الضيوف وموقفهم، وإلى موقفه الذى يؤيده وينتمى إليه، حيث يصف الجماعة التى عانت وضحت بالكثير من أجل قضيتهم، وأحدث قطعاً أو حذفاً لمشاهد الآلام والمعاناة التى لاقاها هؤلاء المدافعون عن وطنهم وعن حريتهم، ليبدأ حديث الأدعياء بقطع آخر، وكأنه يريد أن يقول أبعد هذا العناء وبعد كل ما تتعرضون له من ألوان العذاب على يد الحاكم المستبد وأعوانه ترتضون أن تجلسوا على مائدته هو وأعوانه؟.

كما نلمس القطع أيضاً عند بداية كلام الأدعياء فى مقطع آخر حيث يقول:

مدعيان **المدعون**
...و حقيقت مطلق جهان، اكنون **... وحقيقة العالم المطلقة، الآن**
به جز اين دو چشم بداندیش خون چكان نيست – [١٠٨] **لا توجد سوى عينين ماكرتين تقطران دماً**

ذلك المقطع الشعرى الذى جاء بعد حوار المهرج الذى يستهزء بالشرطة الموالية للحاكم، ويصفها بالقداسة، ليأتى المدعون ويؤكدون على كلام المهرج ووصفه للشرطة

بأنهم قديسون بأسلوب ساخر، فبرغم هذا الاستهزاء فإنهم يرون أن الحقيقة المؤكدة الآن، هى أنه لا توجد سوى عينين دميمتين ماكرتين تقطران دماً.

د- التكرار أو التواتر Repeating = بسامد

هو "سرد أو جزء منه يتسم بالتكرار بحيث إن ما حدث مرة تتكرر روايته عدداً من المرات (بالأسلوب نفسه أو بأسلوب مختلف)" (١٠٩).

والتواتر فى هذه القصيدة يقتصر على التواتر الفردى، الذى يحكى السرد مرة واحدة ؛ ذلك أن هذه القصيدة جاءت فى نحو ثمانى صفحات من القطع الكبير وست عشرة صفحة من القطع الصغير؛ لذا فقد اقتصر شاملو على تقديم سرده مرة واحدة، فهو يحكى الحدث مرة واحدة مركزاً عليه، بعيداً عن أية تفاصيل سواء الخاصة بالشخصيات أو بأحداث فرعية، مما جعلت قصيدته مركزة فقط على الحدث الرئيسى الذى يهدف إلى إيضاحه.

الخاتمة

انتهت الدراسة إلى النتائج الآتية:

١-بدا اهتمام شاملو بعنوان قصيدته بصورة ألقت بظلالها على النص الشعرى المسرحى، فجاء العنوان مكثفاً ومعبراً عن غرض الشاعر.

٢-تمكن شاملو من خلال استخدام اللغة الوصفية التى سيطرت على بنية السرد فى القصيدة، أن يقدم صورة متكاملة عن الشخصيات والأحداث والمكان فى قصيدته.

٣-لم يول شاملو اهتماماً كبيراً للبعد المكانى فى قصيدته، إلا أنه استطاع أن يوظف الأمكنة توظيفاً متلائماً ومعبراً عن الشخصيات والأحداث.

٤-قدمت أبعاد الأمكنة التى وظفها شاملو صورة واقعية لعبت دوراً بارزاً فى تطور الحدث.

٥-لم يول شاملو اهتماماً كبيراً بالبعد الزمنى فى قصيدته، فجاءت صالحة لكل الأزمان.

٦-ظهر اهتمام شاملو برسم عوالم شخصياته من اختيار صفات وألقاب دالة عليها.

٧-تنوعت الشخصيات فى هذه القصيدة بين شخصيات أساسية حكمت الأحداث وشاركت فيها بشكل أساسى، وشخصيات ثانوية وظفها شاملو بشكل جيد لخدمة الأحداث فى القصيدة.

٨-أخذ شاملو منحى مختلفاً فى رسم شخصياته، فقد أخضعها للتجريد سواء على البعدين الخارجى والنفسى، واهتم بإعلاء القيم الإنسانية فى بعض شخصياته، خاصة التى لها خلفية ثقافية وفكرية.

٩-ارتبط الحدث ارتباطا وثيقاً بشخصيات القصيدة.

١٠- تطابقت الأحداث بقدر كبير مع الواقع، واستطاع شاملو من خلالها أن يعكس صورة المجتمع الإيرانى آنذالك.

١١- اهتم شاملو ببنية الحدث من أول القصيدة إلى آخرها، فجاءت بدايتها غير تقليدية، كما كانت نهايتها أيضاً نهاية مفتوحة تتيح للقارئ حرية الاختيار بين التزام الصمت أمام الحاكم، أو الثورة عليه والموت فى سبيل الحرية.

١٢- مزج شاملو فى قصيدته بين لغة الوصف التى سيطرت على القصيدة، وبين لغة الرمز التى وظفها بشكل ساعد على فهم الحدث وتناميه داخل القصيدة.

١٣- امتزجت لغة الشعر بلغة المسرح، واستلهم شاملو بنية المسرح أو الدراما فى قصيدته، فجاءت بنية السرد فى القصيدة بنية دائرية درامية ، اتخذت من الحوار سبيلا لها.

١٤- جاءت بنية اللغة عند شاملو فى قصيدته محكمة ومطعمة بكلمات وألفاظ متناسبة مع عنوان القصيدة وهدفها.

Abstract

The Narrative Structure inHospitality poem by Ahmad Shamlou

By Shereen Khairy

The narration is one of the oldest forms of human expression, and it is not limited to a particular type of literary types, but it is considered with the story, whether in the novel, or the story, or the theater, or poetry. It is contained in every literary type whatever its type.

The contemporary poem metaphor from the other literary types of its instruments and technical techniques, which helps to embody the modern poetic vision.

This research aims to study the narrative structures metaphor by poets, which they employed in contemporary Persian poetry. The research is based on the study of one of the poems by the great Iranian poet, Ahmad Shamlou, which is the hospitality poem published in his poetry collection "Dashneh Dar Dis دشنه در دیس ", where Shamlou was able to employ the maximum of what can be exploited from the techniques and narrative structures.

The research was based on the formative structural methodology in the study of narrative structure. The research came in an introduction that dealt with the subject, its importance, the reasons for its selection and the followed methodology. Then it discussed the structure of the narrative language and the narrative structure of characters, events, time, place and others. This was followed by a conclusion of the main findings of the research, and then it was proved by sources and references.

الهوامش

١ – حميد لحميدانى: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٣م، ص٤٥.

٢ – حميد لحميدانى: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٤٥. / وللمزيد انظر:
Teun A. Van Dijk: Discourse as structure and process (Discourse studies: Amultidisciplinary Introdution Vol ١) Sage publication. London, first published ١٩٩٧,p.١٨٥)

٣ – جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط١، ٢٠٠٣م، ص ١٩١./ James
Paul Gee: An introduction to Discourse Analysis (Theory and method), Routledge,first published.١٩٩٩.london,p ٨٠:١١٩.

٤ – محمد على كندى: الرمز والقناع فى الشعر العربى الحديث، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، ص٣٠١.

٥ – انظر: على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، ط٤، ٢٠٠٢م، ص ٢٤.

٦ – عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) دار الفكر العربى، ط٣، ١٩٦٦، ص٣٠٠.

٧ – شعر نمايشى Dramatic Poets القصيدة المسرحية أو الدرامية: يقوم فيها الشاعر بتصوير وتمثيل حادثة تاريخية أو خيالية عن حياة الناس . وللمزيد عنها القصيدة المسرحية أو الدرامية وتطورها انظر: عليرضا ظاهرى وزينب يد ملت: جنبه هاى نمايشى اشعار احمد شاملو/ مجله ى بوستان ادب دانشگاه شيراز، سال سوم، شماره ى سوم، پاييز ١٣٩٠، پياپى ٩، (مجله ى علوم اجتماعى وانسانى سابق) ص ٧٨. ومير جليل اكرامى وحسين رسول زاده: بررسى نمايشنامه وعناصر آن در شعر معاصر فارسى (در حوزهٔ شكل، ساختار، زبان وصور خيال) با تكيه بر موفق ترين اشعار، زبان وادب فارسى (نشريهٔ سابق دانشكدهٔ ادبيات دانشگاه تبريز) سال ٦٧، پاييز وزمستان ٩٣، شماره مسلسل ٢٣٠، ص ٥٣.

٨ – أحمد كريّم بلال: النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر (دراسة فى الرؤى والتقنيات، سلسلة الرسائل الجامعية (٨)، دار النابغة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٤م، ص ١٩٥.

٩ – أحمد كريّم بلال: نفسه، الصفحة نفسها.

١٠ – للمزيد عن حادثة سياهكل انظر: فاطمة شمس: جدلية الشعر والسلطة فى إيران، ترجمة عبد العزيز الحميد، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، دراسات ٣، فبراير ٢٠١٥م، ص ١٤ ، ١٥.

١١ – للمزيد عن شعر چريكى وأسباب ظهوره انظر:شمس لنگرودى: تاريخ تحليلى شعر نو، نشر مركز، جلد سوم ١٣٤١– ١٣٤٩، چاپ هفتم، ١٣٩٢هـ.ش، ص ٤، ٢٠.

١٢ – للمزيد عن شعر سياهكل انظر: شمس لنگرودى: تاريخ تحليلى شعر نو، نشر مركز، جلد چهارم١٣٤٩– ١٣٥٧، چاپ هفتم، ١٣٩٢هـ.ش،ص ١٤: ١٩.

١٣ – كمال باغجرى: آراء نقدية للأديب الإيرانى المعاصر محمد رضا شفيعي كدكني (نظرته فى مراحل الشعر الفارسى المعاصر نموذجاً)، إضاءات نقدية (فصلية محمكة) السنة الثانية، العدد السادس، صيف ١٣٩٢ش، ٢٠١٢م، ص ٥٨.

١٤ – تقى پور نامداريان: سفر در مه (تأملى در شعر احمد شاملو) تهران، سخن، ١٣٩٠ش، ص ١٧٠: ١٧١.

١٥ – للمزيد عن حياة شاملو انظر: ع.پاشايى: زندگى وشعر احمد شاملو (نام همه ى شعر تو) جلد ٢، نشر ثالث، چاپ اول، ١٣٧٨ش، ص ٥٧١ وما بعدها.

١٦ – انظر: عبد الله إبراهيم: المتخيل السردى (مقاربة نقدية فى التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م، ص١٤٦.

١٧ – للمزيد عن المنهج انظر: أليات البنيوية التكوينية من خلال كتاب "ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب لمحمد بنيس)، رسالة ماجستير منشورة، جامعة الجيلالى بو نعامة بخميس مليانة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربى، الجزائر، إعداد خيرة خرشوش ومنال زناتى، ٢٠١٥م. / عبد السلام المسدى: قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، دار أمية، ط١، ١٩٩١م. / يمنى العيد: تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، دار الفارابى، بيروت، ط٣، ٢٠١٠م./ ترنس هاوكس: ساخت گرايى وشنانه شناسى، ترجمه: مجتبى پردل، انتشارات ترانه، چاپ اول، ١٣٩٣ش.

١٨ – عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص١٣٧.

١٩ – طارق عبد المجيد: سردية الشعر وشعرية السرد (دراسة فى تداخل الأنواع الأدبية، سلسلة الرسائل الجامعية (٣٩))، دار النابغة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥م، ص٢٢٨.

٢٠ – لطيف زيتونى: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربى – انكليزى – فرنسى)، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، ط١، ٢٠٠٢م ، ص ١٢٥.

٢١ – محمد فكرى الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، ١٩٩٨،ص١٩.

٢٢ – سامى الغابرى: تفكيك الميتافيزيقا وبناء الإيتيقا فى فلسفة جاك دريدا، دار الخليج للصحافة والنشر، والنشر، ٢٠١٧م، ص٣٢٦.

٢٣ – سامى الغابرى: نفسه، ص٢٢٦، ٢٢٧.

٢٤ – احمد شاملو: دشنه در ديس، انتشارات مروارید، ١٣٩٧ش، ص ١.

٢٥ – شاملو: دشنه در ديس، ص١.

٢٦ – جيرالد برنس: المصطلح السردى، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريرى، المشروع القومى للترجمة ٣٦٨، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م، ص ٣٧.

٢٧ – شاملو: دشنه در ديس، ص١.

٢٨ – الحسن بن قاسم المرادى:الجنى الدانى فى حروف المعانى، تحقيق د/ فخر الدين قباوه، و أ/ محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢ م، ص٥٩٠.
٢٩ – صلاح عبد الصبور:الديوان، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢م، ص ١٨٢.
٣٠ – جيرالد برنس: المصطلح السردى، ص ٧٤.
٣١ – شاملو: دشنه در ديس، ص٨.
٣٢ – أنطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربى الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ١٩٤٩م، ص٦٣. وللمزيد عن الرمز والرمزية انظر: درويش الجندى: الرمزية فى الأدب العربى، نهضة مصر، ١٩٧٢.حسن كريم عاتى: الرمز فى الخطاب الأدبى، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥، ص٣٣ وما بعدها./ جلال ستارى: اسطوره ورمز "مجموعهٔ مقالات"، سروش، چاپ اول، ١٣٧٤، ص١٣:٣٦./ تقى پور نامداريان، وابو القاسم رادفر، وجليل شاكرى: بررسي وتأويل چند نماد در شعر معاصر، ادبيات پارسى معاصر، پژوهشگاه علوم انسانى ومطالعات فرهنگى، سال دوم، شمارهٔ اول، بهار وتابستان ١٣٩١، ص ٤٨:٢٥.
٣٣ – عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر، ص١٩٨.
٣٤ – شاملو: دشنه در ديس، ص٤.
٣٥ – للمزيد عن الأسطورة انظر: هوشنگ محمدى افشار: بهرام از اسطوره تا تاريخ (جستارى در ويژگى هاى مشابه يك نام مشترك) فصلنامه ادبيات عرفانى واسطوره شناختى س١٣، ش ٤٧ تابستان ٩٦، ص٣٤١:٣٠٩./ مجيد بهدانى وحسين مهر پويا : بررسى تصوير "بهرام گور" در هنر ايران از دوره ساسانى تا پايان دوره قاجار– فصلنامه علمى – پژوهشى نگره، شماره ١٩، پاييز ١٣٩٠، ص٩:٥./ ابو القاسم اسماعيل پور: اسطوره، بيان نمادين، سروش، تهران، ١٣٨٧، چاپ دوم، ص٦٣:١٣./ جلال ستارى: اسطوره در جهان امروز، چاپ اول، شماره نشر ٣٣٨، چاپ وانتشارات وزارت امور خارجه، نشر مركز، ١٣٧٦./ دانشنامهٔ اساطير جهان، زير نظر ركس وارنر، برگردان ابو القاسم اسماعيل پور، چاپ چهارم، نشر اسطوره، بهار ١٣٨٩.
٣٦ – شاملو: دشنه در ديس، ص٤.
٣٧ – للمزيد عن اسطورة اهريمن والضحاك انظر: حمزه حسين زاده: ضحاك از اسطوره تا واقعيت، انتشارات ترفند، تهران، ١٣٨٤ش، ص ١٩٦ وما بعدها./ ژاله آموزگار واحمد تفضلى: اسطورهٔ زندگى زردشت، كتابسراى بابل، ١٣٧٠، ص٤٠:٣٥./ آرش اكبرى مفاخر: مينو شناسى اهريمن در اوستا از متون پهلوى جستار هاى ادبى مجلهٔ علمى – پژوهشى، شمارهٔ ١٦٧، سال چهل ودوم، زمستان ١٣٨٨، ص١٤٩:١٢٧./ بهمن انصارى: اساطير ايرانى، انتشارات آرون، تهران، چاپ اول، ١٣٩٧، ص١٠٥.
٣٨ – شاملو: دشنه در ديس، ص٣.
٣٩ – الإمام عز الدين بن غانم المقدسى: تفليس إبليس، مطبعة مدرسة والدة عباس الأول، ١٩٠٦م، ص١٥.
٤٠ – قاسم محمد عباس: الحلاج (الأعمال الكاملة)، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ٢٠٠٢م، طاسين الأزل والالتباس، ص١٩١.
٤١ – أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولى، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م، ص١١٠.
٤٢ – شاملو: دشنه در ديس، ص٣.
٤٣ – محمد حسين محمدى: فرهنگ تلميحات شعر معاصر (اشارات اساطيرى، داستانى، تاريخى، مذهبى وجغرافيايى در شعر معاصر) نشر ميترا، چاپ نخست،زمستان ١٣٧٤ش، ص ٣٦٥.
٤٤ – احمد يزدى وابو القاسم امير احمدى وحميد انصارى: تحليل رتوريكس نقاب هاى شعر "آواز كرك" اخوان ثالث، مجموعهٔ مقاله هاى دهمين همايش بين المللى ترويج زبان وادب فارسى، دانشگاه محقق اردبيلى، ٤–٦ شهريور ماه ١٣٩٤، ص٨٠٤.
٤٥ – شاملو: دشنه در ديس، ص٢.
٤٦ – شاملو: دشنه در ديس، ص٧.
٤٧ – شاملو: دشنه در ديس، ص٧.
٤٨ – شاملو: دشنه در ديس، ص٧.
٤٩ – شخصية المهرج هنا قريبة الشبه بشخصية المهرج فى قصيدة "عذاب الحلاج" للشاعر العربى المعاصر عبد الوهاب البياتى والتى ترجمها الشاعر الإيرانى المعاصر شفيعى كدكنى إلى الفارسية، ولعل ذلك يدل على تفاعل الثقافتين العربية والفارسية وتداخلهما.
٥٠ – شاملو: دشنه در ديس، ص٧.

٥١ – شاملو: دشنه در ديس، ص٧.
٥٢ – شاملو: دشنه در ديس، ص٨.
٥٣ – احمد شاملو: دشنه در ديس، ص ١.
٥٤ – احمد شاملو: دشنه در ديس، ص ٣.
٥٥ – شاملو: دشنه در ديس، ص٧.
٥٦ – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادى: القاموس المحيط، راجعه واعتنى به: أنس محمد الشامى الشامى و زكريا جابر أحمد، دار الحديث ، القاهرة٢٠٠٨م، ص ١٥١٦
٥٧ – شاملو: دشنه در ديس، ص٣.
٥٨ – شاملو: دشنه در ديس، ص٤.
٥٩ – شاملو: دشنه در ديس، ص٥.
٦٠ – شاملو: دشنه در ديس، ص٦.
٦١ – شاملو: دشنه در ديس، ص٧.
٦٢ – شاملو: دشنه در ديس، ص٦.
٦٣ – شاملو: دشنه در ديس، ص٥.
٦٤ – احمد شاملو: دشنه در ديس، ص ١.
٦٥ – شاملو: دشنه در ديس، ص٢.
٦٦ – أبو الفتح المصرى عبد الرحيم بن عبد الرحمن العباسى: معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، ج١، شواهد الفن الثانى وهو علم البيان، تحقيق حامد عبد الله المحلاوى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص ٣١٥.
٦٧ – شاملو: دشنه در ديس، ص٢.
٦٨ – شاملو: دشنه در ديس، ص٢.
٦٩ – رف: عبارة عن طاق صغير أعلى الحجرات القديمة التى تصنع قرب السقف. (على اكبر دهخدا: لغتنامه، زير نظر د/ محمد معين، د/ سيد جعفر شهيدى، ١٢٥٨ ش، جلد سوم، ص ٥١١٢)
٧٠ – شاملو: دشنه در ديس، ص٢.
٧١ – يخدان: هو صندوق خشبى أو فلزى أو بلاستيكى تحفظ فيه قطع الثلج.(على اكبر دهخدا: لغتنامه، جلد يازدهم، ص ١٠٢٥٩).
٧٢ – احمد شاملو: دشنه در ديس، ص ٣.
٧٣ – شاملو: دشنه در ديس، ص٣.
٧٤ – شاملو: دشنه در ديس، ص٦.
٧٥ – انظر: عبد المنعم ذكريا القاضى: هندسة الراوية (دراسة فى بنية السرد الموازى عند محمد قطب)، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠١٦م، ص٨٢.
٧٦ – حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى (الفضاء – الزمن – الشخصية)، المركز الثقافى العربى، ط١، ١٩٩٠م، ص٢٩.
٧٧ – حسن بحراوى: نفسه.
٧٨ – حسن بحراوى: نفسه.
٧٩ – محمد بنيس: الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ٢٠٠١مـــ ج٤، ص١١٢.
٨٠ – سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت، دار التنوير، ط١، ١٩٨٥م، ص١٠٢. / وللمزيد عن الفضاء والمكان انظر: حسن نجمى: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية فى الرواية العربية)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء،ط١، ٢٠٠٠م.
٨١ – شاملو: دشنه در ديس، ص١.
٨٢ – شاملو: دشنه در ديس، ص٢.
٨٣ – شاملو: دشنه در ديس، ص٣.
٨٤ – شاملو: دشنه در ديس، ص٦.
٨٥ – شاملو: دشنه در ديس، ص٦.
٨٦ – شاملو: دشنه در ديس، ص٦.

٨٧ – زمن الخطاب: هو الوقت الذى يستغرقه عرض المواقف والوقائع كنقيض لزمن القصة.(جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص٧٠).و أ.أ.مندلاو: الزمن والرواية: ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص ٨٥.
٨٨ – محمد القاضى وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط١، ٢٠١٠م، ص ٢٣٠.
٨٩ – فيصل المقداد: عوالم تخييلية، قراءات موضوعاتية فى السرد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠١٠م، ص١٥٠.
٩٠ – جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث فى المنهج)، المشروع القومى للترجمة، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧م، ص٥٨.
٩١ – شاملو: دشنه در ديس، ص٦.
٩٢ – شاملو: دشنه در ديس، ص٦.
٩٣ – جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص ١٥٨.
٩٤ – شاملو: دشنه در ديس، ص٥.
٩٥ – عبد المنعم ذكريا القاضى: هندسة الرواية، ص١٢١.
٩٦ – جيرالد برنس: المصطلح السردى،ص ١٦٩.
٩٧ – شاملو: دشنه در ديس، ص١.
٩٨ – شاملو: دشنه در ديس، ص٢.
٩٩ – شاملو: دشنه در ديس، ص٣.
١٠٠ – شاملو: دشنه در ديس، ص٦.
١٠١ – جيرالد برنس: المصطلح السردى،ص ٢٠٣.
١٠٢ – شاملو: دشنه در ديس، ص٧.
١٠٣ – شاملو: السابق، ص٢.
١٠٤ – شاملو: نفسه، ص٦.
١٠٥ – جيرالد برنس: المصطلح السردى،ص ٧١.
١٠٦ – شاملو: دشنه در ديس، ص٢.
١٠٧ – احمد شاملو: دشنه در ديس، ص ٣.
١٠٨ – احمد شاملو: السابق، ص ٨.
١٠٩ – جيرالد برنس: المصطلح السردى،ص ١٩٦.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

١- إبراهيم، عبد الله: المتخيل السردى (مقاربة نقدية فى التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.
٢- إسماعيل،عز الدين: الشعر العربى المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) دار الفكر العربى، ط٣، ١٩٦٦.
٣- بحراوى، حسن: بنية الشكل الروائى (الفضاء – الزمن – الشخصية)، المركز الثقافى العربى، ط١، ١٩٩٠م.
٤- بلال، أحمد كريّم: النزعة الدرامية فى الشعر العربى المعاصر (دراسة فى الرؤى والتقنيات، سلسلة الرسائل الجامعية (٨)، دار النابغة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٤م.
٥- بنيس، محمد: الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ٢٠٠١مـــ ج٤.
٦- الجزار، محمد فكرى: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، ١٩٩٨.
٧- الجندى، درويش: الرمزية فى الأدب العربى، نهضة مصر، ١٩٧٢.
٨- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية (بحث فى المنهج)، المشروع القومى للترجمة، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧م.

٩- دنقل، أمل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولى، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.
١٠- زايد، على عشرى: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، ط٤، ٢٠٠٢م.
١١- عاتى، حسن كريم: الرمز فى الخطاب الأدبى، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥.
١٢- عباس، قاسم محمد: الحلاج (الأعمال الكاملة)، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ٢٠٠٢م.
١٣- عبد الرحمن العباسى، أبو الفتح المصرى عبد الرحيم: معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، ج١، شواهد الفن الثانى وهو علم البيان، تحقيق حامد عبد الله المحلاوى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،د.ت.
١٤- عبد الصبور، صلاح: الديوان، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢م، ص ١٨٢.
١٥- عبد المجيد، طارق: سردية الشعر وشعرية السرد (دراسة فى تداخل الأنواع الأدبية، سلسلة الرسائل الجامعية (٣٩)، دار النابغة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥م.
١٦- العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، دار الفارابى، بيروت، ط٣، ٢٠١٠م.
١٧- الغابرى، سامى: تفكيك الميتافيزيقا وبناء الإيتيقا فى فلسفة جاك دريدا، دار الخليج للصحافة والنشر، ٢٠١٧م.
١٨- قاسم، سيزا: بناء الرواية، دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت، دار التنوير، ط١، ١٩٨٥م.
١٩- القاضى، عبد المنعم ذكريا: هندسة الراوية (دراسة فى بنية السرد الموازى عند محمد قطب)، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠١٦م.
٢٠- كرم، أنطون غطاس: الرمزية والأدب العربى الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ١٩٤٩م.
٢١- كندى، محمد على: الرمز والقناع فى الشعر العربى الحديث، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.
٢٢- لحميدانى ،حميد: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٣م.
٢٣- المرادى، الحسن بن قاسم: الجنى الدانى فى حروف المعانى، تحقيق د/ فخر الدين قباوه، و أ/ محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢ م.
٢٤- المسدى، عبد السلام: قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، دار أمية، ط١، ١٩٩١م.
٢٥- المقداد، فيصل: عوالم تخييلية، قراءات موضوعاتية فى السرد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠١٠م.
٢٦- المقدسى، الإمام عز الدين بن غانم: تفليس إبليس، مطبعة مدرسة والدة عباس الأول، ١٩٠٦م.
٢٧- مندلاو، أ.أ: الزمن والرواية: ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
٢٨- نجمى، حسن: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية فى الرواية العربية)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء،ط١، ٢٠٠٠م.

ثانياً: المصادر والمراجع الفارسية:

٢٩- اسماعيل پور، ابو القاسم: اسطوره، بيان نمادين، سروش، تهران، چاپ دوم، ١٣٨٧ش.
٣٠- آموزگار، ژاله واحمد تفضلى: اسطورهٔ زندگى زردشت، كتابسراى بابل، ١٣٧٠ش.
٣١- انصارى، بهمن: اساطير ايرانى، انتشارات آرون، تهران، چاپ اول، ١٣٩٧ش.
٣٢- پاشايى، ع: زندگى وشعر احمد شاملو (نام همه ى شعر تو) جلد ٢، نشر ثالث، چاپ اول، ١٣٧٨ش.
٣٣- حسين زاده، حمزه: ضحاك از اسطوره تا واقعيت، انتشارات ترفند، تهران، ١٣٨٤ش.
٣٤- ستارى، جلال: اسطوره ورمز "مجموعهٔ مقالات"، سروش، چاپ اول، ١٣٧٤،

٣٥- ستارى، جلال: اسطوره در جهان امروز، چاپ اول، شماره نشر ٣٣٨، چاپ وانتشارات وزارت امور خارجه، نشر مركز، ١٣٧٦ش.
٣٦- شاملو، احمد: دشنه در ديس، انتشارات مروارید، ١٣٩٧ش.
٣٧- لنگرودی، شمس: تاريخ تحليلى شعر نو، نشر مركز، جلد سوم وچهارم ١٣٤١- ١٣٤٩، چاپ هفتم، ١٣٩٢هـ.ش.
٣٨- نامداريان، تقى پور: سفر در مه (تأملى در شعر احمد شاملو) تهران، سخن، ١٣٩٠ش.
٣٩- هاوكس، ترنس: ساخت گرايى ونشانه شناسى، ترجمه: مجتبى پردل، انتشارات ترانه، چاپ اول، ١٣٩٣ش.

ثالثاً: المصادر والمراجع الإنجليزية:

٤٠- Gee ,James Paul: An introduction to Discourse Analysis (Theory and method), Routledge,first published.١٩٩٩.london,p ٨٠:١١٩.
٤١- Van Dijk,Teun A.: Discourse as structure and process (Discourse studies: Amultidisciplinary Introdution Vol ١) Sage publication. London, first published ١٩٩٧,p.١٨٥)

رابعاً: الأبحاث العربية:

٤٢- باغجرى، كمال: آراء نقدية للأديب الإيرانى المعاصر محمد رضا شفيعى كدكنى (نظرته فى مراحل الشعر الفارسى المعاصر نموذجاً)، إضاءات نقدية (فصلية محكمة) السنة الثانية، العدد السادس، صيف ١٣٩٢ش، ٢٠١٢م.
٤٣- شمس، فاطمة :جدلية الشعر والسلطة فى إيران، ترجمة عبد العزيز الحميد، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، دراسات ٣، فبراير ٢٠١٥م.

خامساً: الأبحاث الفارسية:

٤٤- افشار، هوشنگ محمدى: بهرام از اسطوره تا تاريخ (جستارى در ويژگى هاى مشابه يك نام مشترك) فصلنامه ادبيات عرفانى واسطوره شناختى س١٣، ش ٤٧ تابستان ٩٦.
٤٥- اكرامى ،مير جليل وحسين رسول زاده: بررسى نمايشنامه وعناصر آن در شعر معاصر فارسى (در حوزهٔ شكل، ساختار، زبان وصور خيال) با تكيه بر موفق ترين اشعار، زبان وادب فارسى (نشريهٔ سابق دانشكدهٔ ادبيات دانشگاه تبريز) سال ٦٧، پاييز وزمستان ٩٣، شماره مسلسل ٢٣٠.
٤٦- بهدانى، مجيد وحسين مهر پويا : بررسى تصوير "بهرام گور" در هنر ايران از دوره ساسانى تا پايان دوره قاجار- فصلنامه علمى – پژوهشى نگره، شماره ١٩، پاييز ١٣٩٠ش.
٤٧- طاهرى ،عليرضا وزينب يد ملت: جنبه هاى نمايشى اشعار احمد شاملو/ مجله ى بوستان ادب دانشگاه شيراز، سال سوم، شماره ى سوم، پاييز ١٣٩٠، پياپى ٩، (مجله ى علوم اجتماعى وانسانى سابق).
٤٨- مفاخر، آرش اكبرى: مينو شناسى اهريمن در اوستا از متون پهلوى جستار هاى ادبى مجلهٔ علمى – پژوهشى، شمارهٔ ١٦٧، سال چهل ودوم، زمستان ١٣٨٨ش.
٤٩- نامداريان، تقى پور، وابو القاسم رادفر، وجليل شاكرى: بررسى وتأويل چند نماد در شعر معاصر، ادبيات پارسى معاصر، پژوهشگاه علوم انسانى ومطالعات فرهنگى، سال دوم، شمارهء اول، بهار وتابستان ١٣٩١ش.
٥٠- يزدى، احمد وابو القاسم امير احمدى وحميد انصارى: تحليل رتوريكس نقاب هاى شعر "آواز كرك" اخوان ثالث، مجموعهٔ مقاله هاى دهمين همايش بين المللى ترويج زبان وادب فارسى، دانشگاه محقق اردبيلى، ٤-٦ شهريور ماه ١٣٩٤.

سادساً: الرسائل العربية:

٥١- خرشوش، خيرة ومنال زناتى: ألليات البنيوية التكوينية من خلال كتاب "ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب لمحمد بنيس)، رسالة ماجستير منشورة، جامعة الجيلالى بو نعامة بخميس مليانة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربى، الجزائر، إعداد خيرة خرشوش ومنال زناتى، ٢٠١٥م.

سابعاً: المعاجم العربية:

٥٢- برنس، جيرالد: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط١، ٢٠٠٣م.

٥٣- برنس، جيرالد: المصطلح السردى، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريرى، المشروع القومى للترجمة ٣٦٨، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م.

٥٤- زيتونى، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربى – انكليزى – فرنسى)، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، ط١، ٢٠٠٢م.

٥٥- الفيروزآبادى، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، راجعه واعتنى به: أنس محمد الشامى و زكريا جابر أحمد، دار الحديث ، القاهرة٢٠٠٨م.

٥٦- القاضى، محمد وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط١، ٢٠١٠م.

ثامناً: المعاجم الفارسية:

٥٧- اسماعيل پور، ابو القاسم: دانشنامهٔ اساطير جهان، زير نظر ركس وارنر، برگردان ابو القاسم اسماعيل پور، چاپ چهارم، نشر اسطوره، بهار ١٣٨٩.

٥٨- دهخدا، علی اكبر: لغتنامه، مؤسسه لغت نامه، زير نظر د/ محمد معين، د/ سيد جعفر شهيدى، ١٢٥٨ ش.

٥٩- محمدى، محمد حسين: فرهنگ تلميحات شعر معاصر (اشارات اساطيرى، داستانى، تاريخى، مذهبى وجغرافيايى در شعر معاصر) نشر ميترا، چاپ نخست،زمستان ١٣٧٤ش.