

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الثالثة - العدد الحادى عشر - خريف ١٣٩٢ش / أيلول ٢٠١٣م

صص ٨٩ - ١١٠

تحليل البنية السردية لديوانى "خسرو وشيرين"، و"ليلى ومجنون" لنظامى الكنجوى ودراستها على أساس الفعل القصصى للشخصيات الرئيسية فيهما فى ضوء نظرية فلاديمير بيراب

عبدالحسين فرزاد*

اميرحسين ماحوزى**

فرشته ناصرى***

الملخص

تعتبر دواوين نظامى الكنجوى الغنائية فى ساحة الأدب القصصى الرحبة من جملة الآثار الكلاسيكية فى الأدب الفارسى التى تستحق الدراسة والنقد بالنظر إلى بنيتها ومضامينها القصصية وذلك فى ضوء المبادئ النبوية ومعاييرها. لقد تناولت هذه الدراسة بالبحث والتحليل بنية ديوانى "خسرو وشيرين" و"ليلى ومجنون" كنموذجين من أروع نماذج دواوين الحب فى الأدب الفارسى. لذلك فقد تناولنا فى هذه المقالة بالدراسة والمقارنة العناصر السردية فى هذين الديوانين من منطلق السردية النبوية على أساس نظرية المنظر الروسى فلاديمير بيراب حول دراسة الشكل القصصى لقصص الجن. وقد سبق ذلك كله ذكر القضايا العامة حول السرد وعناصره ووحداته. وقد عملنا على تحليل البنية السردية من خلال توضيح شخوص القصة أو على حد قول بيراب الدور القصصى وكذلك أداء أبطال القصة وأفعالهم. وبناء على ذلك فقد درست هذه المقالة قضايا من قبيل الحبكة، والشخصية، والزمن السردى، والنظام، والترتيب، والديمومة، ووجهة النظر (العالم الكل، وسرد الراوى الغائب المحدود، والأنا فى السرد وسرد المتكلم وحده). وقد توصل البحث إلى أن هذه العناصر تتغير تركيبها النحوية من الشكل الأولى للقصة أى (ما يسميه الشكلايون، فايولا) إلى التصميم السردى أى (ما يسميه الشكلايون السوجية). كما ركز على مدى تأثير هذا الأسلوب للتعبير عن المضمون الغنائى للقصة على العناصر السردية. الكلمات الدليلية: السرد، البنية السردية، النبوية، تحليل البنية، بيراب، خسرو وشيرين، ليلى ومجنون.

*. أستاذ مشارك بأكاديمية العلوم الإنسانية فى طهران، إيران.

** .أستاذ مساعد بجامعة بيام نور فى دماوند، إيران.

***. خريجة جامعة آزاد الإسلامية فى رودهن، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسين أبوسانى

Naseri915@yahoo.com

تاريخ القبول: ١٣٩٢/٢/١١

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٣

المقدمة

إن للسرد جذوراً فى تربة الحياة البشرية الخصبية وهو فى حالة نمو مستمرة منذ الطفولة وحتى الشيخوخة كشجرة ذات فروع متعددة. يتعرف الإنسان منذ نعومة أظفاره على السرد الشفوى من خلال كلمات الأم التى تتردد على شفيتها لتنويم أطفالها كما يتعرف عليه من خلال القصص والأساطير التى يرويها الجد والجدة، ومن ثم يقبل الشخص على قراءة القصص بنفسه ويعيش فى السرد بعيداً عن القصص الضاربة بمجذورها فى الواقع أو تلك النابعة عن الخيال البشرى. إن السرد حاضر منذ بداية الحياة وحتى نهايتها وهو يتشابك مع تفاصيل الحياة بشكل كامل إن ولادة أى طفل هى بداية حكاية سردية.

يقول فبستر: «يساعدنا السرد على تفسير النصوص وعلى تفسير أشكال العلوم الموجودة فى عالم المجتمع وعلى كيفية تواصلنا معها ويمكن من خلال السرد الحصول على أساليب فردية وأخرى جماعية للفهم والتأويل وهى تترك علينا تأثيرات تجعلنا فى الغالب لا نعترف بأنها ليست إلا مجرد سرد ... إن معرفة أساليب عمل السرد تساعدنا على فهم النصوص الأدبية بينما كان النقد التقليدى عاجزاً عن ذلك ولعلنا يمكن أن نقول إن أحد أهم تأثيرات الأدب هو إظهار الآليات التى تخلق المعنى وتظل خفية ومستورة فى سائر الخطابات.» (فبستر، ٢٠٠٣م: ٩١)

«إن الاهتمام بنوع السرد فى تحليل القصة ينتج عنه تغيير نظرة الناقد أو القارى كما يؤدى إلى تغيير مضمون القصة. وتساعدنا معرفة السرد فى القصة على فهم تأثير كيفية التعبير عن مضمون أى نص ويمكن ملاحظة ذلك فى القصص الحديثة أكثر من غيرها. فعلى سبيل المثال يمكن هنا الإشارة إلى رواية "الجريمة والعقاب" الرائعة لدستا يوسكى. وفى المسودات الأولية لهذه الرواية تم سرد القصة على لسان راسكو لينكف كإنسان مصاب بالاضطراب النفسى والذهنى: «لماذا أنا هنا؟ لماذا أشعر بالاغتراب؟» غير أن تصميم القصة قد تغير من الأساس لاحقاً وقد أدى هذا التغيير وحده إلى تغيير الكتاب رأساً على عقب ومنحه نوعاً من الشمولية أكثر حيث سرد القصاص أحداث القصة كإنسان حاضر فى كل مكان ولكنه غير مرئى للعيان فهو كالحاضر الغائب حيث كان

لا يترك أبطاله حتى للحظة واحدة.» (برادبرى، ٢٠٠٧م: ٥٦) مما يدل على مدى أهمية نوعية التعبير وكيفية السرد على القصة.

ولا شك فى أن هذا التأثير ونوعية التعبير وكيفية السرد مطروح فى الآثار الكلاسيكية فى كل لغة. وتعد دواوين نظامى الكنجوى كأحد أبرز الشعراء القصاصيين من جملة الآثار التى تستطيع مساعدتنا على فهم بنية القصة فى الأدب الغنائى.

يعد ديوانا "خسرو وشيرين" و"ليلى ومجنون" من جملة الآثار الشعرية التى يمكن اعتبارهما أثريين رائعين فى مجال الأدب القصصى، وتؤكد ذلك البنية السردية المنتظمة والمرتبطة فيهما كما يؤكد ذلك وجود العناصر القصصية والسردية فيهما.

والملفت للنظر أنهما يندرجان ضمن آثار الأدب الغنائى الفارسى فهما يعتبران من ضمن الآثار الأدبية الكلاسيكية المهمة بعد ديوان ويس ورامين لفخر الدين أسعد الجرجانى. فهما قد فتحا طريقاً جديدة فى مجال الشعر السردى الغنائى وواصل شعراء من مثل الجامى ووحشى باقى هذه المسيرة بعد الشاعر.

يبحث البنيويون فى مناهج النقد الأدبى البنيوى عن الوصول إلى نماذج وصيغ وأنظمة متكررة ذات وتيرة محددة وتبينها ليتمكنوا فى ضوءها من تبين التصرفات البشرية لأبطال الآثار الأدبية. يعد "فلاديمير بيراب" واحداً من الشخصيات التى قامت بدراسة النماذج القصصية حيث أصدر عام (١٩٢٨م) كتابه المسمى "دراسة الشكل القصصى لقصص الجن" تحت عنوان "دراسة الشكل القصصى للقصص الفلكلورية".

«يقول مترجم هذا الكتاب فريدون بدرهاى فى المقدمة: يعتقد بيراب أن القصة ظاهرة جد متنوعة ومتعددة الأبعاد لذا فإن من غير الممكن دراستها مرة واحدة بكل شموليتها وتوسعها، فإن من الضرورى تقسيم عناصرها إلى بحوث وبالأحرى تصنيفها. إن صحة جميع الدراسات اللاحقة سترتبط ارتباطاً وثيقاً بمدى صحة هذا التصنيف. وعلى الرغم من كون التصنيف أساساً لجميع البحوث والدراسات غير أنها لا بد أن تكون نتيجة دراسات تمهيدية محددة.» (بيراب، ١٩٨٩م: ٢٥)

إن إنجاز بيراب فى تحليل قصص الجن يتمثل فى تمكنه من الحصول على الوحدات وكان يرى أن تحديد هذه الوحدات يتطلب أساساً معينا. والخطوة التالية تتمثل فى تحليل

بنية العلاقات المتبادلة بين تلك الوحدات. أى ما هى نوعية العلاقات القائمة بين هذه الوحدات وكيفية تأثيرها على بعضها البعض وما هى طرق تركيبها ويعنى التركيب هنا التركيب النحوى بعبارة أخرى ليس من المهم نوعية الوحدة بل لا بد من النظر إلى الصورة التى تنتج عنها بعد تركيبها مع الجزء الآخر. لأجل ذلك نورد هنا تعريفا قصيرا لكل واحد من هذه العناصر الروائية، ثم نقوم بتحليلها فى قصتى الديوانين والمقارنة بينهما.

الحبكة (plot)

«إن أول مصطلح يتم استخدامه حول بنية السرد هو الحبكة إن الحبكة نتيجة التزاوج بين التسلسل الزمنى والسببية. هناك وحدة تسود الحبكة أشار إليها أرسطو لأول مرة. إذ كان يرى أن المأساة تستدعى محاكاة كاملة للفعل الكامل المتوحد. ولا بد أن تتوفر فى هذا الفعل البداية والوسط والنهاية. وإذا ما تم استبدال أى جزء من أجزاء الأثر الأدبى فإنه سيتلاشى نهائيا.» (زرين كوب، ٢٠٠٦م: ١٢٧-١٢٨)

يعتقد "أى ام فورستر" أن الحبكة والقصصية هما ميزتان مهمتان للسرد ويتم الفصل بينهما عبر التأكيد على عامل الزمن والسببية. ويعتبر القصة مجموعة من الأحداث من منطلق عامل الزمن بينما المراد فى الحبكة السببية أو السبب والمسبب. يقول فورستر: إذا كانت أمامنا قصة لسألنا: «ثم ماذا؟» وإذا كنا بإزاء الحبكة سنسأل: «لماذا؟» وهذا هو الفارق الأساس ما بين وجهى الرواية. ويضيف: «إن الحبكة هى سرد الأحداث بالتركيز على السببية وعلاقات السبب والمسبب. "توفى الملك ثم ماتت الملكة" هذه هى القصة غير أن عبارة "توفى السلطان وبعد فترة من الزمان توفيت الملكة من شدة الحزن" تعد حبكة. هنا نلاحظ الحفاظ على التسلسل الزمنى غير أن السببية تخيم عليها أيضا.» (فورستر، ٢٠٠٥م: ١١٨-١١٩)

كما أن توماتشفسكى يعتبر أن «الحبكة عبارة عن تكوّن الموتيفات المختلفة.» (اخوت، ١٩٩٢ش: ٥١)

حيث يطلق على أصغر وحدة سردية اسم الموتيف وينقسم الموتيف من حيث كيفية التكون إلى قسمين رئيسيين هما:

أ. الموتيفات التى توجد بينها علاقة زمانية وسببية وهى التى تخلق القصة والرواية والملحمة.

ب. الموتيفات التى تنفقر إلى عنصر الزمان ولكنها تقوم بوصف شئ ما وتدعى الموتيفات التوصيفية وتعد المقطوعات أو كتب الرحلات و... من هذا القبيل. (نفسه: ٥١) غير أن فلاديمير بيراب يعتبر الحبكة فى القصة. بنيتها الأساسية ويقول فى ذلك: «إن القوى الخالقة للفوضى تعرض البنية الأولية للفوضى فى حالة متوازنة فى السرد وتؤدى هذه الفوضى إلى عدم التوازن واختلال الوضع ويؤدى حدث آخر إلى خلق حالة من التوازن مرة أخرى وهى حالة منقحة للتوازن الأولى.» (بيراب، ١٩٨٩م: ٦٣) لقد أطلق بيراب على تغيير الوضع هذا اسم "الحدث القصصى" (Event) ففى رآية يعد تغيير الوضع هذا المسمى بالحدث القصصى من أهم عناصر السرد. لقد سعى بيراب من خلال دراسة مائة قصة روسية فولكلورية فى كتابه المسمى "دراسة الشكل القصصى لقصص الجن" إلى معرفة هذه الأحداث القصصية التى أطلق عليها اسم الدور الخاص (Function) أو (الفعل) القصصى.

هنا لابد من إبراز الحبكة فى الديوانين للوصول إلى بعض النتائج من خلال عقد مقارنة بينهما.

الحبكة فى قصة "خسرو وشيرين"

يبدأ السرد بشرح العدالة التى تأسس عليها حكم هرمز فبالعدالة التى أسسها هرمز زال أساس الظلم وشكل هذا الالتزام بنشر العدالة الأرضية المناسبة للحركة الأولى فى الحبكة.

رزق هرمز بابن دعى خسرو واتجه فى يوم من الأيام «على غرار الأكاسرة من مثل بهمن وكى» نحو الصيد غير أن ابن الملك ومراقبيه قد داسوا مزارع الفلاحين وبعثروها وقد بلغ هرمز نبأ هذا الاعتداء.

چنان شد تندهرمز زین حکایت که تندى را نبد زین بیس غایت

(خسرو وشيرين: ٦٥١)

- لقد غضب هرمز غضبا شديدا من سماع هذا الخبر بحيث بلغ الغضب غايته به.
لقد أمر الملك أن يقيد ابنه مذلا وأن يتم إحضاره إلى القصر للعقاب ومن هنا يبدأ
الفصل القصصى الأول (Initiatng) أو ما يدعى نقطة الهجوم (Point of attack). لقد
قرر خسرو أن يهرب خوفا من عقاب والده غير أن ما زاد عزمه مضاء هو رؤية جده
العظيم فى المنام حيث قال له: (فعله جرى، ٢٠٠٨م: ٦)

كه گفتى قدرت افزون مى شود زود سفر کن کاین زیان آمد تورا سود

(خسرو وشيرين: ٦٨٩)

- من قال لك إن القوة تزداد بسرعة ارحل فإن هذا الضرر تترتب عليه الفائدة.
لقد تحققت مواعيد جد خسرو له فى المنام فى الآيات الأولى وظهرت تفاصيلها إذ
كان قد وعده بأن يكون لديه حصان باسم شبديز ومطرب يدعى باريد وحببية تدعى
شيرين ومستشار يدعى شابور وهذه فى الواقع عبارة عن جميع الأحداث التى ستعرض
للبلط فى الحبكة والأغرب من ذلك أن خسرو لما قرر السفر التقى فى بداية طريقه
بفارس وسأله عن اسمه ونسبه وأدرك بشكل لا يصدق أنه شابور مستشاره الذى وعد
به فى المنام.

وبدأ شابور بالحديث عن شيرين وشبديز لخسرو الأمر الذى يجعل المخاطب على
يقين بأن ما وعد به خسرو فى منامه سيتحقق جميعا. لذا فإن المخاطب لا يشعر بقلق
أو اضطراب فى تعقيدات الحبكة بل حتى لا يتبادر إلى ذهنه سؤال. إذ إنه على يقين
بأن المحبين سيلتقيان لا محالة إن التعقيدات المتتالية فى بداية السرد تسعى إلى إعلام
المخاطب بأن خسرو سيتعرض لمصاعب جمة للوصول إلى شيرين على الرغم من كونه
ابنا للملك وبالرغم من نفوذه الواسع.

العقدة الأولى: اللقاء خسرو بشيرين فى عين القمر وعدم معرفته لها.

العقدة الثانية: قدمت شيرين الى المدائن للقاء خسرو غير أن خسرو ذهب إلى
أرمينيا للقاء شيرين.

العقدة الثالثة: اتجهت شيرين نحو أرمينيا بأمر من خسرو برفقة شابور ولكن خسرو
سار نحو المدائن بعد أن جاءه نعى والده.

كما رأينا فى تحليل بنية هذا الديوان فإن القصة قد بدأت بوضع متوازن إن البطل وهو خسرو منع من شئ فى البداية ثم قرر السفر بحثا عن ابنه الملك. بناء على ما ذهب إليه بيراب وسائر الباحثين فى السرد من مثل تودوروف فإن هذا الوضع الأوى يتحول إلى وضع غير متوازن إلى جانب الأفعال الأخرى وتؤدى العقد والتعقيدات المتتالية فى القصة إلى تغيير الظروف. ويعكس سفر خسرو نحو أرمينيا ومن بعده سفر شيرين إلى المدائن والفراق الذى يستمر بين المحبين الحركة الممتدة للحبكة من الذروة إلى نقطة الهبوط فى الحبكة.

من جانب آخر فإن حب فرهاد لشيرين يترك تأثيرا كبيرا على هذه الحركة إذ إن نظامى قد حاول إبراز أفعال خسرو أكثر فأكثر من خلال إدخال شخصية فرهاد وأفعاله. إن دراسة الحبكة فى كثير من قصص الأدب الكلاسيكى تعبر عن حقيقة مفادها أن السرد من هذا النوع يفتقر إلى الحبكة المنسجمة وتنقصها السببية المنطقية على عكس ما نلاحظه فى الروايات المشهورة. لذا فإن البحث عن كيفية التسلسل فى أحداث مثل هذه القصص لن يوصلنا إلى أية نتيجة. فعلى سبيل المثال فإن تصرفات شيرين مع مهين بانو غير مقبولة من الناحية المنطقية عند المخاطب. إن شيرين استغلت ثقة مهين بانو بها - والتي كانت تحميها دائما - وذلك لشغفها بتمثال ومن ثم نجدها كذبت على مهين بانو وركبت حصانها المسمى شديز وهربت نحو المدائن وحزنت ملكة أرمينيا على فراق بنت أخيها الغالية كثيرا ولكن عندما عادت شيرين بعد وقت طويل إلى أرمينيا نجد مهين بانو ترحب بها بكل حفاوة فهى لا توجه إليها حتى اللوم ولا توبخها لأجل كذبها وخيانتها بل تأخذها إلى مكان وتنصحها على انفراد كأم حنون. وهنا يتساءل المخاطب هل إن هذا التقاضى عن خيانتها من جانب ملكة البلاد أمر مقبول؟ هل كان من المعقول أن تسلم مهين بانو عرشها بعد موتها إلى شيرين الشابة العاشقة بتلك السوابق التى عرفناها عنها.

الحبكة فى قصة "ليلى ومجنون"

تمتاز الحبكة فى ديوان ليلى ومجنون بالبساطة بالمقارنة مع نظيرتها فى ديوان خسرو

وشيرين. خاصة وإن شخصيات هذا الديوان أقل من حيث العدد بالمقارنة مع ديوان خسرو وشيرين كما أنه أقل تعقيدا منه. ومما لا شك فيه أن نظامي لم يخصص في نظمه لديوان ليلي ومجنون الوقت والاهتمام اللذين بذلهما في نظم ديوانه خسرو وشيرين. نشاهد في قصة ليلي ومجنون عددا أقل من العقد والصراعات كما أن أفعال شخصياتها أبسط وهي ذات اتجاه محدد أكثر. وتتكون هذه القصة حسب تحليل بيراب وتودوروف على أساس تغيير الوضع المتوازن إلى الوضع غير المتوازن ولكن بشكل عام نجد العقد في القصة تتكرر مرات قليلة فقط. وتتمثل في حب ليلي لمجنون وهناك عوائق تحول دون وصال العاشقتين ويمكن إجمال العقد الموجودة في القصة على النحو التالي.

العقدة الأولى: رفض والد ليلي طلب والد مجنون يد ابنته لابنه

العقدة الثانية: شن قبيلة نوفل الحرب ضد قبيلة ليلي

العقدة الثالثة: طلب ابن سلام يد ليلي

العقدة الرابعة: موت ليلي

غير أن «الموضوع الأساس هو أن هذه العقد القصصية لا تنتهي بأى فعل قصصى ولا تصل إلى حد التوازن إطلاقا. وفي الواقع فإن مسار حبكة القصة يستمر على وتيرة واحدة ولا تنزل من نقطة الذروة إلى نقطة الحل. ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن هذا الديوان يتناول سيرة العاشقين المكتوبين بنار الحب بشكل وصفي. على خلاف ديوان خسرو وشيرين المفعم بالأحداث القصصية والصراعات المتتالية نتيجة أفعال الشخصيات فإن نظامي يسرد قصة ليلي ومجنون على أساس وجداني مبنى على حالات الشخصوخ وليس على أساس أفعال هذه الشخصيات ويظهر ذلك جليا من العناوين الواردة في كل قسم من الديوان فعلى سبيل المثال نجد هذه العناوين: استئناس مجنون بالسباع والوحوش ودعاء مجنون إلى الله تعالى ووصول رسالة ليلي إلى مجنون ورد مجنون على ليلي وإنشاد مجنون الغزل عند ليلي و...»

إن الجدير بالملاحظة أن السرد في ديوان ليلي ومجنون سرد وصفي غير درامي وغير مسرحي. وقد وظف نظامي في سرده عنصر الوصف بدلا من العناصر المسرحية كالحوار

فى ديوان ليلى ومجنون على العكس من ديوان خسرو وشيرين.

فعلى سبيل المثال سرد نظامى اطلاع مجنون على زواج ليلى على النحو التالى:

فرزانه سخن سراى بغداد از سر سخن چنين خبر داد
كان شيفته رسن بريده ديوانه ماه نو نديده
مجنون جگر كياب گشته دهقان ده خراب گشته
مى گشت به هر بسيج گاهى مونس نه به جز دريغ و آهى
بوئى كه ز سوى يارش آمد خوشبوى تر از بهارش آمد
زان بوى خوش دماغ پرور اعضاش گرفته رنگ عنبر
آن عنبرتر ز بهر سودا مى كرد مفرحى مهيا
بر خاك فزاده چون ذليلان در زير درختى از مغيلان

(ليلى ومجنون: ٢١٨٣-٢١٩٠)

- لقد أخبرنا الفصيح الألمعى فى بغداد عن أسرار الكلام ما يلى.

- إن ذلك المجنون الواله الحيران...

- ... مجنون الذى كان قلبه مكتوبا بالنار وكان كالدھقان فى قريته المنكوبة...

- ... كان يبحث فى كل مجتمع من الناس ولم يكن له مؤنس غير التأوه والحزن.

- إن الرائحة التى أتته من جانب الديق بدت له أطيب من رائحة الربيع.

- إن تلك الرائحة العطرة جعلت جسمه يفوح برائحة المسك.

- كانت تلك الرائحة العطرة تسبب له فرحا لا يوصف.

- فقد سقط على التراب كالمذللين تحت شجيرات أم غيلان.

ولا يعنى ذلك إطلاقا أن الحكبة فى قصة ليلى ومجنون لا تسودها السببية المنطقية

كما لا ينقصها عنصر الحوار. ولعل جزءا كبيرا من القصة يتمثل فى الحوار وقد يجوز

القول بأن السببية السائدة فى هذه القصة اكثر بكثير من قصة خسرو وشيرين، غير أننا

لا نشاهد الصراعات المتتالية والعقدة فى الحكبة القصصية.

بناء على ما تقدم وكما أسلفنا فى دراسة الديوانين فإن كلا منهما يتمتع بحكمة

محكمة البناء غير أننا يجب ألا ننسى فى المقارنة بين الديوانين نقطة مهمة وهى أن قصة

خسرو وشيرين تحظى بجبكة محكمة ويضفى الصراع والعقدة فى القصة قوة أكثر على الجبكة القصصية ولعل مرد ذلك إلى نزعات نظامى الشخصية.

الشخصيات (Character)

إن النظريات الأولية حول الشخصية نجدها عند أرسطو. إذ يعتبرها أرسطو جزءاً من التراجيديا حيث كان يعتبر الشخصى ممتلين فى المسرح وقد كتب عنهم: «إن من يمثلون على خشبة المسرح لا يقصدون به محاكاة صفات شخصيات القصة وخصالهم لكنهم ينتسبون إلى تلك الخصال والصفات بسبب أفعالهم وتصرفاتهم وبعبارة أخرى فإن ما ينسب إليهم من صفات ما هو إلا نتيجة لأفعالهم. بحيث إن ما يعتبر غاية فى التراجيديا هو الأفعال وسحر المضمون ولا شك فى أن أساس كل أمر مهم هو غايته.» (زرين كوب، ١٣٨٥ش: ١٢٣)

إن الشخصية هى العنصر الأساس لفهم مفهوم السرد وإن الجهود الأولى فى هذا المجال تعود إلى تقسيم فورستر للشخصية. حيث يقسم فى كتابه "أبعاد الرواية" الشخصية إلى نوعين هما:

أ. الشخصية المسطحة (Flat Character)

ب. الشخصية الشاملة (Round Character)

«إن الشخصية المسطحة غير معقدة فهى معنية بالقضايا العامة ولا توجد صعوبة للوصول إلى أفكارها حيث إنها واضحة معروفة. لقد كان هؤلاء يطلق عليهم فى القرن السابع عشر الشخصى الفكاهية وهى نماذج من الشخصيات الرمزية. أما الشخصى الشاملة فهى ذات شخصيات معقدة كجميع الناس فهى ذات حيوية وترتبط بالتفاصيل ويصعب فهمها فى الغالب.» (فورستر، ٢٠٠٥م: ٧٢)

إن إحدى النظريات المهمة التى طرحها المختصون فى السرد حول الشخصية هى "نظرية الفعل". ففى رأى من يتبنون هذه النظرية فإن لكل شخصية فى القصة دوراً لا بد لها من أدائه وتطلق فى هذه النظرية على الشخصية، لفظة الفاعلة (active). إن فلاديمير بيراب هو مبدع هذه النظرية. فهو يقسم شخصى القصة إلى سبعة أقسام: البطل،

الشخص الذى يوفد، الشخصية الشريرة الشخصية التى تقوم بالمساعدة والشخصية الكريمة والشخصية التى يتم البحث عنها والبطل المزيف. إن كل واحد من هؤلاء الأفراد يستطيع تغيير وضع متوازن إلى وضع غير متوازن أو بالعكس وذلك على أساس الدور المنوط به. إن جميع الأفراد فى أية قصة شخوص فاعلة غير أن مهمة كل واحد مختلفة عن الآخر. فعلى سبيل المثال فإن مهمة البطل هى إعادة الوضع المتوازن الموجود فى بداية القصة الذى أخلت به قوة ما إلى الحالة الأولى.

إن هناك ثلاث علاقات بين الشخصيات والأفعال على حد قول بيراب وهى:

أ. «الشخصية المرتبطة بساحة الفعل الواحدة

ب. الشخصية التى تشارك فى ساحات الأفعال المتعددة

ج. هناك ساحة الفعل الواحدة موزعة بين عدة شخصيات.» (بيراب، ١٩٨٩م: ١٢٣)

لقد أبدى الباحثون آراء عدة حول الشخوص القصصية فى دواوين نظامى ويرى

سعيد حميدان أن:

«اتجاه نظامى فى التعبير عن ميزات أبطال آثاره يميل نحو الإسقاط لتقديم أسوة مثالية. أى الأسلوب المعروف عن نظامى. وبعبارة أخرى فإن المهم فى قصصه حسب تقاليد القصة الفارسية هو "النموذج" (type) وليس "الشخصية" (Character). بينما يتم طرح نوع الميزات المشتركة فى نموذج معين بشكل عام وانتقائى ففى "الشخصية" يتجلى كل فرد بجميع الميزات المشتركة النفسية المميزة عن غيره ومن الواضح أنه لن توجد شخصيتان مماثلتان إطلاقاً. ومعروف أن الرغبة نحو النموذج والإسقاط كما سبقت الإشارة تعد السمة الغالبة فى القصص الفارسية القديم سواء فى ذلك، القصص الملحمية أو الغنائية ولها جذور راسخة فى البنية الثقافية الإيرانية.» (حميدان، ١٩٩٤م: ١٦٠-١٦١) ويرى منصور ثروت أن شخصية خسرو قابلة للتقسيم إلى أربعة أقسام وهى: خسرو الناشئ وخسرو أبرويز الفارق فى الملذات وخسرو أبرويز الملك وخسرو أبرويز العاشق غير أنه ركز على صفة الغرق فى الملذات واللهو أكثر من غيرها من الصفات. ويقول عن شخصية شيرين: «بناء على ما تقدم نجد أن أساس القصة يتطور كقصة غرامية عفيفة. ويكتفى حول فرهاد وشخصيته بذكر ملخص عن القصة ويعتبر

شابور من عبيد الملك حيث نراه يظل صاحيا وواعيا في أية حفلة أو سهرة، عندما يسكر الجميع من شرب الخمر، لكي يحافظ على حياة الملك.» (ثروت، ١٩٩١م: ٥٤)

إننا ننظر إلى الشخصيات عند دراستنا لبنية السرد القصصي باعتبارها ذات فاعلية فكل واحدة من الشخصيات تكوّن السرد القصصي من خلال الدور المنوط بها ومن خلال فعلها المحدد وتلعب دورها في تغيير الأوضاع من المتوازن إلى غير المتوازن وبتعبير آخر في خلق العقدة والحل.

وهنا نقوم بدراسة أبطال وشخصيات الديوانين استناداً إلى الدور المنوط بها في القصة لنقارن بينها في النهاية بشكل موجز. «إن خسرو وشيرين في ديوان خسرو وشيرين أى البطلين الأصليين للقصة يعدان فاعلين يكوّنان السرد القصصي من خلال أفعالهما فهما على أساس قول كلود برمون يعتبران "فاعلين" مؤثرين تأثيراً إيجابياً.» (أحمدى، ٢٠٠٧م: ١٧٠) وهنا يجب ألا نغفل دور شخصيات من مثل مهين بانو وشابور حيث يعتبران حسب تصنيف بيراب من الشخصيات المساعدة والكريمة. «كما أن شخصية فرهاد شخصية "منفعلة أو متأثرة" حسب تصنيف كلودبرمون وينقسم هذا النوع من الشخصيات إلى الشخصية الضحية والشخصية المستفيدة.» (نفسه)

إن عدد الشخصيات في هذا الديوان كثير جدا وتترك كل واحدة منها حسب فعلها أو أدائها في القصة تأثيراً في تطور السرد مثل بهرام تشوبين وشيرويه ومريم وشكر.

غير أن شخصيات ديوان ليلى ومجنون أقل من حيث العدد كما أننا نلاحظ قلة الفعل القصصي لديها في القصة ولا بد من القول هنا بأن شخصيتي ليلى ومجنون ليستا شخصيتين مؤثرتين إذ إن أفعالهما أفعال غير مؤثرة فكلتا الشخصيتين من النوع (المنفعل والمتأثر) حيث يمكن إطلاق اسم الضحية والمستفيد عليهما. كما أن «شخصيات أخرى من مثل والد مجنون ونوفل أو حتى ابن سلام تلعب دوراً أكبر في دفع السرد إلى الأمام وتغيير الوضع من حالة إلى أخرى.»

السرد والتزامه بالزمن

إن الزمن مفهوم بنوي ويعتبر كميّار لتحديد البنية بين العبارات السردية المرتبطة

بالماضى أو العبارات المرتبطة بالزمن الحاضر يقول مايكل تولان: «إن عنصر الزمن مفهوم مكوّن للبنية لأنه يظهر العلاقات القائمة بين الظروف الخاصة أو التغييرات الطارئة على حالة معينة وهو مفهوم بنيوى مادام مرتكزا على معرفة وجوه الشبه والافتراق الخاصة بين العبارات.» (تولان، ٢٠٠٤م: ٥٣)

لا شك فى أن هناك فجوة ما بين الخط الزمنى للقصة وبين الخط الزمنى فى الخطاب (النص) وإن العلاقة بينهما علاقة غير واقعية بل وضعية. إذ إننا لا نواجه فى الحالتين نمواً للزمن الواقعى بل إن ظهور الزمن ظهور كلامى وممتد.

إن العلاقة التى تتكون بين الزمنين بواسطة القاص تعد تمهيداً حتى يتم التنسيق بين العالم الواقعى وعالم القصة وبين إدراكنا أثناء الفترة المخصصة للقراءة. ففى القصة قد تحدث بعض الفصول فى يوم واحد وقد تمثل أحداث سنوات متتالية. إن التزام السرد بالزمن يبين لنا أن هناك مسافة ما بين الزمن القصصى والزمن السردى وزمن القراءة. وقد عالج جيرار جانج أحد أكثر المنظرين تأثيراً حول "زمن النص" ثلاثة نماذج مهمة للزمن فى الحركة من القصة نحو النص وذلك أثناء دراسته لأثر مارسل بيروست الشهير أى "البحث عن الزمن الضائع" إلى جانب المباحث الأساسية فى تحليل القصة ووجهة النظر وهجة الخطاب.

- النظام / الترتيب (order)

«إن هذا البعد من الزمن يراقب العلاقات القائمة بين التسلسل المطلوب فى أحداث القصة والنظام الواقعى لعرضها فى النص. ويطلق "جانج" على أى انحراف لعناصر النص عن نظام وقوع الأحداث الملموس اسم "الفوضى الزمنية" (Anachronies).» (نفسه: ٥٥)

وتحدث هذه الحالة عندما يتم سرد بعض أحداث النص فى نقطة مبكرة أو متأخرة من وضع التسلسل المنطقى للأحداث وهو على نوعين: أ. الاسترجاع (Flash back) الذى يسميه "جانج" الناظر إلى الماضى (Andepsez). ففى هذا النوع من الفوضى الزمنية يتم سرد الأحداث التى حدثت فى زمن سابق فى الزمن اللاحق. ب.

استشراف المستقبل (Flash Forward) الذى يطلق عليه "جانت" مستشرق المستقبل (Prolepsis) وفى هذا النوع من الفوضى الزمنية يتم سرد الأحداث المستقبلية قبل الموعد المحدد أى قبل وقوع الأحداث.

– الديمومة (Duration)

«يرى جانت أن الديمومة تشمل العلاقات بين آفاق الزمن التى تستوعب الأحداث وتدرس حجم النص المخصص لعرض تلك الأحداث.» (نفسه: ٥٥) بناء على هذا المفهوم فإن هذا النوع من التحليل يمكننا من فهم المدى الزمنى الذى أخذته الأحداث وما مدى حجم النص الذى يأخذه عرضها.

إن جانت يتخذ طرقاً خارجة عن النص لهذا البعد من الزمان ويحاول مقارنة إيقاع النص فى نقطة معينة بإيقاعه فى السرد نفسه. إن الإيقاع فى القصة هو نسبة الديمومة المحددة فى القصة (بالدقيقة والساعة والأيام) مقابل حجم نص القصة (حسب الصفحات) المخصص للسرد. بناء على ذلك إذا كانت نسبة الديمومة بالمقارنة مع الحجم ثابتة فإن إيقاع السرد يبقى ثابتاً ورتيباً. ولكن هذه النسبة إذا أصابها تغيير بالازدياد أو الانخفاض فإن سرعة الإيقاع (سرعة السرد القصصى) قد تتحول إلى إيجابية أو سلبية.

«إن الحد الأقصى لسرعة سرد الأحداث يحدث عندما لا يخصص أى حجم من النص لديمومة القصة ويطلق جانت على هذه الحالة الحذف (Ellipsis). ففى هذه الحالة يحدث ظرف أو حادث معين فى القصة يشمل مدى زمنياً ولكنه لا يشغل أى حيز من نص القصة غير أن الحد الأدنى لسرعة سرد القصة يسمى التوقف التوصيفى (Descriptiv Pase) الذى يشغل حيزاً من حجم النص ولكن من دون وجود الديمومة الزمنية فإن أى حجم من الزمن فى القصة لا يخصص له.» (نفسه: ٥٨-٥٤)

لابد هنا من الإشارة إلى أن ما ذكر أعلاه يعود إلى مؤلف الشخصية أو القاص حيث يقرر حجم الأحداث المهمة التى يجب عرضها بشكل موجز كما يقرر عرض الأحداث التى لا تحظى بأهمية كبيرة.

الالتزام بالزمن فى ديوانى نظامى الكنجوى

لابد من القول بأن سرد نظامى لديوانى خسرو وشيرين وليلى ومجنون يسير بنظام معين نحو الأمام وبعبارة أخرى فان السرد ممتد زمنيا على أسلوب أرسطو. وكان أرسطو فى كتابه البوطيقا يرى أن الحبكة هى أهم ميزه للسرد وأن القصة الجيدة تتوفر فيها عناصر البداية والوسط والنهاية وإن ما يجعلنا تتلذذ بها هو توفر عنصر النظام فيها وكان يعتقد بما يلى:

أولاً: يجب أن تكون العلاقة الزمنية بين البداية والوسط والنهاية علاقة زمنية ممتدة وأن تكون القصة ذات نهاية واضحة ومحددة ويجب أن تنتهى بنهاية حكمية أو تعليمية أو أخلاقية وأن توجه القارى نحو هدف معين.

ثانياً: لابد من ترتيب أحداث القصة ترتيباً يظهر فيها مسار التأثير السببى وأن تكون ناجمة عن الضرورة أى إن الحدث A يترك تأثيراً على الحدث B. لينتج عنهما الحدث C ومن ثم يترك الحدث C تأثيره على الحدث D وينتج عنهما الحدث E. وهكذا دواليك (المسار السببى من ناحية الشكل).

A → B → C → D → E → ... -

ومن هذا المنطلق يمكن القول إن ديوانى خسرو وشيرين وليلى ومجنون قد بنيا على هذا الأساس. حيث تبدأ الأحداث فى ديوان خسرو وشيرين بولادة خسرو وتسير أحداث القصة فى مسار زمانى منظم وتنتهى بموته وموت شيرين. كما أن أحداث القصة فى ديوان ليلى ومجنون تبدأ بفترة طفولتهما وتسير وفق نظام زمانى وتنتهى فى نهاية المطاف بموتهما.

أما من ناحية الإيقاع والديمومة فى القصة فلا بد من القول بأن قصة خسرو وشيرين يتم سردها بإيقاع منخفض وسرعة أقل لذا فإن ديمومة القصة تبين أن حجم النص كثير جداً بالمقارنة مع عرض الأحداث أى إن نظامى استخدم فى نظم خسرو وشيرين أسلوب (التوقف التوصيفى) ولا شك فى أن مرد ذلك إلى التوصيفات العديدة التى أوردها نظامى أثناء القصة سواء فى ذلك وصف الطبيعة أو وصف الجمال أى جمال

المظهر والمخبر لأشخاص القصة وحالاتهم ومعنوياتهم. كما يجب أن نقول بأن نظامى قد لجأ إلى التوقف التوصيفى فى ديوان ليلى ومجنون حيث إن إيقاع القصة لا يتمتع بالسرعة رغم أنها أسرع فى إيقاعها من خسرو وشيرين لذا فإن حجمها أقل من قصة خسرو وشيرين ولكن مع ذلك لا بد من القول بأن ديمومة القصة تبين أن حجم النص أكثر بكثير من عرض الأحداث.

الراوى (Narrater)

إن السرد فى القصة يتكون من مبدئين هما القصة والقاص إن لكل مقولة فى عملية السرد قائلاً معيناً فى مكان خاص وزمان معين. لذا فإن لكل سرد لأحداث القصة وجهة نظر معينة يسعى القاص إلى نقلها إلى القارئ أو السامع. لقد سبق القول إن الشكلايين يرون أن لكل سرد قسمين هما (Fibula) (القصة) و (Syuzet) أو (السرد) إن فايولا يتحدث عن الأحداث والشخصيات غير أن السيوجية يرتبط بالراوى وهو النقطة التى يقيم فيها الراوى علاقة مع القارئ. فهو يختار اللغة ووجهة النظر والاتجاه والمنطلق الذى يروى من خلاله القصة. يقول تودوروف: «إن الراوى هو من يجسد الأصول التى تعتبر الأساس للتقويم فهو الذى يخفى عنا أفكار الشخصيات أو يظهرها لنا وبذلك يعرض علينا انطباعه عن (علم النفس). فهو الذى يختار الكلام المباشر أو غير المباشر أو يختار الترتيب الزمنى الممتد أو الفوضى الزمنية فمن غير وجود الراوى لا توجد قصة إطلاقاً.» (تودوروف، ٢٠٠٣م: ٧١ و٧٢)

عندما نتساءل (من هو المتحدث فى القصة) فإننا فى حقيقة الأمر نبحث عن (الشخص) فى القصة. فأشكال رواية الأحداث متعددة منها:

العالم الكل: (Omniscient Point of View)

فالراوى من وجهة النظر هذه يروى القصة كفكرة عليا قادمة من الخارج فهو كالرب العالم بجميع أبعاد الشخصيات من السرائر وعلى الحاضر والماضى والمستقبل. فهو مطلع على أفكار الشخصيات وأحاسيسهم الخفية ويرى كل شئ ويسمعه. إنه قادر على تحليل شخصيات القصة بكل حرية «ففى هذا الأسلوب يستطيع

الراوى أن ينفذ إلى أعماق أفكار الشخصيات وأذهانها وأن يظهر التعقيدات التي تسود الفعل القصصى. إن بإمكانه أن يوجز الكلام إذ اقتضى الأمر ذلك كما أن بإمكانه أن يسهب فى الكلام. إنه عالم بكل شئ ويستطيع أن يظهر أشياء لا تعرفها الشخصيات أبداً.» (مارتين، ١٩٨٩م: ٩٧)

الراوى الغائب المحدود (العالم الكلى المحدود) (Limited omniscient Point of View)

«فى هذا الاسلوب يتحدث الراوى من وجهة نظر إحدى شخصيات القصة ويوجه أعمالها وأفكارها من الخارج. إن وجهة نظر العالم الكلى المحدود يعد من ابتكارات هنرى جيمز. الذى كان يطلق عليه اسم "مركز مرآة اللاوعى".» (داد، ٢٠٠٦م: ٢٦٠) وقد تكون القصة على لسان هذا الراوى تقريراً عما شاهدته بنفسه أو ما نقله شهود عيان له فهو لا يدخل أفكاره فى تقريره وهذا ما يطلق عليه "الراوى المحايد أو شاهد عيان".

يرى رولان بارت فى كتابه "نقطة الصفر فى النص" أن الراوى الغائب هو الوسيلة الأولى لمواجهة الكاتب مع العالم ويراها فعلاً إنسانياً يربط الحياة بالتاريخ: «فالراوى الغائب لكونه مندوباً وضعياً مطلقاً، فإنه يستطيع أن يجذب إليه أكثر الكتاب تحفظاً وأكثرهم تفاعلاً كما يجذب إليه من يعتبرون هذا العقد ضرورياً لإثراء آثارهم. وعلى كل حال فإن الراوى الغائب يعتبر رمزاً للاتصال المعقول بين المجتمع والكاتب.» (بارت، ٢٠٠٨م: ٥٨ و٥٩)

الراوى المتكلم

«يتم سرد القصة فى هذا الأسلوب بواسطة أحد شخوص القصة وبأسلوب المتكلم (أنا السردية) ويجوز أن تكون (أنا السردية) إحدى الشخصيات الأصلية أو الفرعية. ويطلق على الشخصية الأصلية (الراوى البطل) وعلى الشخصية الفرعية (الراوى المراقب).» (ميرصادقى، ١٩٩٧م: ٣٩٥)

إن من ميزات وجهة النظر هذه أنها تزيد من البعد الواقعى للقصة غير أن هذا الأمر يظل محدوداً إذ إن الراوى غير قادر على الحديث عن آراء الآخرين عن شخصه وعن ميزات هـو.

الراوى فى قصة خسرو وشيرين

إن وجهة النظر فى سرد قصة شيرين وفرهاد هى رواية العالم الكل بمعنى أن الراوى عالم بجميع أفكار الأبطال وأعمالهم. ويستخدم الراوى أسلوبا غير شخصى (Impersonal) أى إنه لا يطرح تفاسيره ومعتقداته الشخصية كما يتجنب إصدار الحكم بل يكتفى بعرض تقرير عن الأحداث والأفعال. ويذكر نظامى أن هذا الراوى العالم الكل هو «المتحدث الشيخ الكبير» ويقول فى البيت الأول من القصة:

چنين گفت آن سخن گوى كهن زاد كه بودش داستانهاى كهن ياد

(خسرو و شيرين: ٥٧١)

- لقد روى المتحدث الشيخ الكبير الذى كان يتذكر القصص القديمة

(خسرو و شيرين: ٥٧١)

ولا شك فى أن هذا الأسلوب كان شائعا فى سرد الدواوين القديمة إذ نلاحظ ذلك بشكل واضح فى الشاهنامه للفردوسى. إن هذا الراوى يقوم بعرض تقرير عن جميع الأعمال والأحداث فى قصة خسرو وشيرين ويصف جميع الحالات والأحاسيس كما يقوم بتوصيف جمال المظهر ولكنه لى يبق القارئ فى مرحلة العقدة فى القصة فإنه يترك تقديم التفسير الشخصى وكأنه يترك الحكم للمخاطبين.

الراوى فى قصة ليلى ومجنون

تمتاز هذه القصة كتنظيرتها خسرو وشيرين باستخدام الراوى العالم الكل والذى يسميه نظامى فى بداية القصة "راوى القصة".

گوينده داستان چنين گفت آن لحظه كه در اين سخن سفت

(ليلى و مجنون: ٨٠٥)

- لقد روى راوى القصة عندما نظم لؤلؤ هذا السمط

(ليلى و مجنون: ٨٠٥)

إن الراوى فى قصة ليلى ومجنون هو الآخر غير معنى بإدخال تفاسيره ومعتقداته الشخصية غير أنه يبدى رأيه عن الحب وحالاته وأحاسيس ليلى ومجنون عند الحديث

عن آهات مجنون وبكائه عند اكتوائه بنار الحبّ. فعلى سبيل المثال يقول عن حالات ليلى:

مى رفت نهفته بر سر بام نظاره كنان ز صبح تا شام
تا مجنون را چگونه ببند با او نفسى كجا نشيند
او را به كدام ديده جويد با او غم دل چگونه گويد
از بيم رقيب و ترس بدخواه پوشيده بنيم شب زدى آه
چون شمع به زهر خنده مى زيست شيرين خنديد و تلخ بگريست
گل را به سرشك مى خراشيد وز چوب رفيق مى تراشيد
مى سوخت به آتش جدايى نه دود در او نه روشنايى
آيينه درد پيش مى داشت مونس ز خيال خويش مى داشت
پيدا شغبي چو باد مى كرد پنهان جگرى چو خاك مى خورد
جز سايه نبود پرده دارش جز پرده كسى نه غمگسارش

- كانت تختفى فوق السطح لتنظر من هناك منذ الصباح حتى المساء
 - لتجد طريقا للقاء مجنون أو الجلوس معه ساعة
 - وكيف تستطيع أن تشاهده وأن تبته شكواها
 - فقد كانت تخاف المنافس والعدو فحتى تأوهاتها كانت خفية عند منتصف الليل
 - وكانت تعيش كالشمعة بضحكة مريرة ضحكة كانت أمر من البكاء
 - كانت دموعها تجرى على التراب وكانت تنحت من الخشب شكل الرفيق
 - كانت تحترق بنار الفراق فلا كان فيها دخان ولا نور
 - كانت مرآتها الالم ومؤنسها خيال الحبيب
 - إنها كانت تصيح كالريح من الحزن وكانت تشتعل النيران بقلبها
 - فلم يكن لها حاجب ولا ستر غير الظلال ولا مؤنس لها غير الوحدة
- (ليلى ومجنون: ١٤٠١ - ١٤١١)

إن الجدول التالى يظهر الميزات والعناصر السردية فى القصتين ويعقد مقارنة بينهما فى النصين.

النصان العناصر السردية	خسرو وشيرين	ليلي و مجنون
الحبكة	حبكة محكمة البناء ذات التشابكات والعقد والحلول المتتالية مبنية على السببية وممتدة زمنياً.	حبكة محكمة البناء بتشابكات وعقد محدودة دون حل مبنية على السببية وممتدة زمنياً.
الشخصيات	الشخصيات المؤثرة والفاعلة: القصة ذات شخصيات متنوعة مؤثرة في المسار السردى، الأبطال: (خسرو وشيرين) المساعدة والكرمية: (شابور ومهين بانو). الشخصيات المضادة للأبطال والفاصلة: شيرويه. الشخصية المنفعلة والمتأثرة: (الضحية): فرهاد.	القصة ذات شخصيات محدودة وغير مؤثرة على مسارها. الشخصيات المؤثرة والفاعلة: والد مجنون ونوفل وابن سلام الشخصيات المنفعلة والمتأثرة: ليلي ومجنون.
الراوي - وجهة النظر	إن الراوى (وجهة النظر) هى بأسلوب العالم الكل ويدعى المتحدث (الشيخ الكبير). إن الراوى مطلع على جميع أعمال الأبطال وأفكارهم ويستفيد من الأسلوب غير الشخصى ويقوم بنقل الأحداث إلى القارئ كتقرير ويتجنب طرح التفاسير والمعتقدات الشخصية وإصدار الحكم.	إن الراوى (وجهة النظر) هى بأسلوب العالم الكل ويدع (راوى القصة). إن الراوى مطلع على جميع أعمال الأبطال وأفكارهم ويستخدم الأسلوب غير الشخصى ويقوم بنقل الأفعال والأحداث إلى القارئ كتقرير.

النتيجة

إن المتأمل فى منظومات نظامى الغنائى يجد أن آثاره تتمتع ببنية سردية محكمة بالإضافة إلى تمتعها بالتعابير والأوصاف التى يقل نظيرها مما جعل كلامه خلافاً رائعاً. إن أسلوب عرض الأحداث ونوعية التعبير والزمن والمكان والشخصيات والأحداث والعقد أثناء القصة يدل جميعاً على أن آثاره تمتاز بحكمة محكمة البناء.

كان الهدف من هذه الدراسة تسليط الضوء على البنية السردية لديوانى خسرو وشيرين و ليلي و مجنون من خلال تحليل بنية العناصر والوحدات القصصية فيهما

لنقدهما بشكل دقيق من خلال العناصر السردية كالحبكة والراوي والالتزام بالزمن و... حتى نعرف فى نهاية المطاف كيف استطاع نظامى باستخدام الأصول القصصية وخلق الأدوار لكل شخصية أن يرسم الأحداث والبنية القصصية عبر العقد المتتالية فى أعمال الشخصيات وأن يبدأ مسار القصة من مقدمة تم وصلها إلى نهاية عبر مراحل عدة. إن هذين الديوانين الرومانسيين يظهران لنا ثقافتين وعقيدتين مختلفتين، إن ديوان خسرو وشيرين يمثل الحيوية الكبيرتين لتلك البيئة الميتة وتخرجها عن حالة السكون والرتابة التى تعد من مقتضيات الصحراء. ولكون نظامى قد فر إيران ما قبل الإسلام ويعرض صورة عن التقاليد والسنن عند الملوك الساسانيين كما أن ديوان ليلى ومجنون يمثل الحياة القبلية ويعرض صورة عن الرمال والصحراء والتقاليد البدوية الخشنة. إن نهاية القصتين مأساوية ففى إحداها نجد أن الأساس على الاختيار كما أن الثانية يسودها الجبر والتسيير. إن أساس القصة فى ليلى ومجنون هو البيئة العربية المتمثلة فى الصراعات القبلية والحب المصاحب للعنف والحرمان.

غير أن المشاهد التى يخلقها نظامى فى سفره تمنح الحركة وعلى نفسه فى قصة ليلى ومجنون الالتزام بترجمة الحكايات العربية إلى الفارسية فإن النص خال من التفاصيل الكثيرة. وإن المضامين الشعرية تنصب على مناجاة العاشقين لله خالق الأرض والسماء. وبمقارنة بين هذه القصة وبين خسرو وشيرين وهفت بيكر نجد أن سعة الخيال وتفصيل القول فيها أكثر بكثير من ليلى ومجنون ولعل السبب فى ذلك وصف مشاهد القصة فى قلب صحراء الحجاز والبادية وخيام البدو البعيدة عن أجواء القصور والحدايق ومجالس الاحتفالات والسهرات. إن استخدام النص على هذه الشاكلة يعد تحليلاً شكلاً للنص وهو الوصول إلى مضمون النص عبر بنيته. إن لغة نظامى الشعرية لغة تصويرية حيث نجد نظامى يستخدم بنية سردية مناسبة للموضوع كما أنه يستخدم العناصر اللازمة فى كل أثر من مثل وصف مجالس السهرات واللهو والفرح والبناء والعزف عند الشخصيات ويقوم بمزج أدائها باستخدام التمهيدات اللغوية للمفردات بحيث يشعر القارئ باللذة والمتعة من المضمون كما يشعر بالبنية السردية المحكمة فى الأثر.

المصادر والمراجع

- أحمدی، بابک. ۲۰۰۷م. ساختار و تأویل متن. الطبعة التاسعة. طهران: مركز. أخت، أحمد. ۱۹۹۲م. دستور زبان داستان. الطبعة الأولى. أصبهان: فردا. بارت، رولان. ۱۹۹۹م. درجهی صفر نوشتار. المترجم: شیرین دخت دقیقیان. الطبعة الثانية. طهران: هرمز.
- براد بری، مالکوم. ۲۰۰۷م. جهان مدرن و ده نویسنده بزرگ. المترجم: فرزانه قوجولو. الطبعة الثالثة. طهران: چشمه.
- پراب، ولادیمیر. ۲۰۰۷م. ریختشناسی قصه‌های پریان. المترجم: فریدون بدرهای. الطبعة الأولى. طهران: طوس.
- تودروف، تزوتان. ۲۰۰۳م. بوطیقای ساختارگرا. المترجم: محمد نبوی. الطبعة الثانية. طهران: آگه. تولان، مایکل جسی. ۲۰۰۴م. درآمدی نقادانه و زبان شناختی در روایت. المترجم: ابوالفضل حری. الطبعة الأولى. بنیاد سینمایی فارابی.
- ثروت، منصور. ۱۹۹۱م. یادگار گنبد دوار. امیرکبیر. الطبعة الأولى. طهران: بینا.
- حمیدیان، سعید. ۱۹۹۴م. آرمان شهر زیبایی. الطبعة الأولى. طهران: نشر قطره.
- داد، سیما. ۲۰۰۶م. فرهنگ اصطلاحات ادبی. الطبعة الثالثة. طهران: مروارید.
- زرین کوب، عبدالحسین. ۲۰۰۶م. ارسطو و فن شعر. الطبعة الخامسة. طهران: امیر کبیر.
- فعلهگری، مرضیه. ۲۰۰۸م. بررسی عناصر داستان در آثار نظامی. همدان: حوزه هنری.
- گنجوی، نظامی. ۲۰۱۰م. خمسة (استناداً إلى مخطوطة وحید دستگردی باهتمام سعید حمیدیان). الطبعة الرابعة. طهران: نشر قطره.
- _____ ۲۰۰۶م. لیلی و مجنون. تصحیح برات زنجانی. الطبعة الأولى. طهران: مؤسسة النشر والطباعة جامعة طهران.
- مارتین، والاس. ۲۰۰۷م. نظریه های روایت. المترجم: محمد شهبان. الطبعة الثانية. طهران: ترمه.
- میرقادری، جمال. ۱۹۹۷م. عناصر داستان. الطبعة الثالثة. طهران: سخن.
- وبستر، راجر. ۲۰۰۳م. پیش درآمدی بر مطالعه‌ی ادبی. المترجم: الهه دهنوی روزنگار. الطبعة الأولى. لامک: لانا.